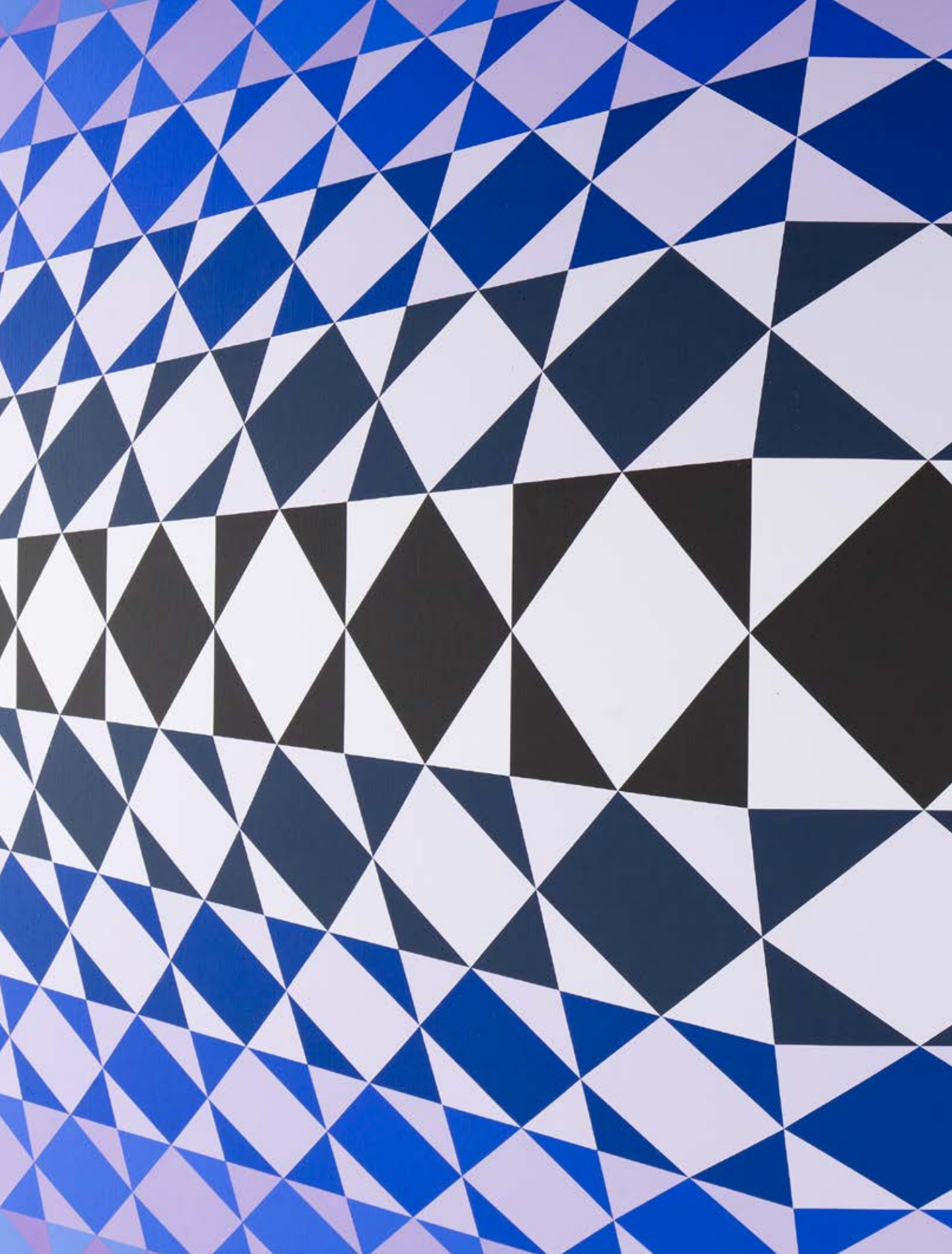
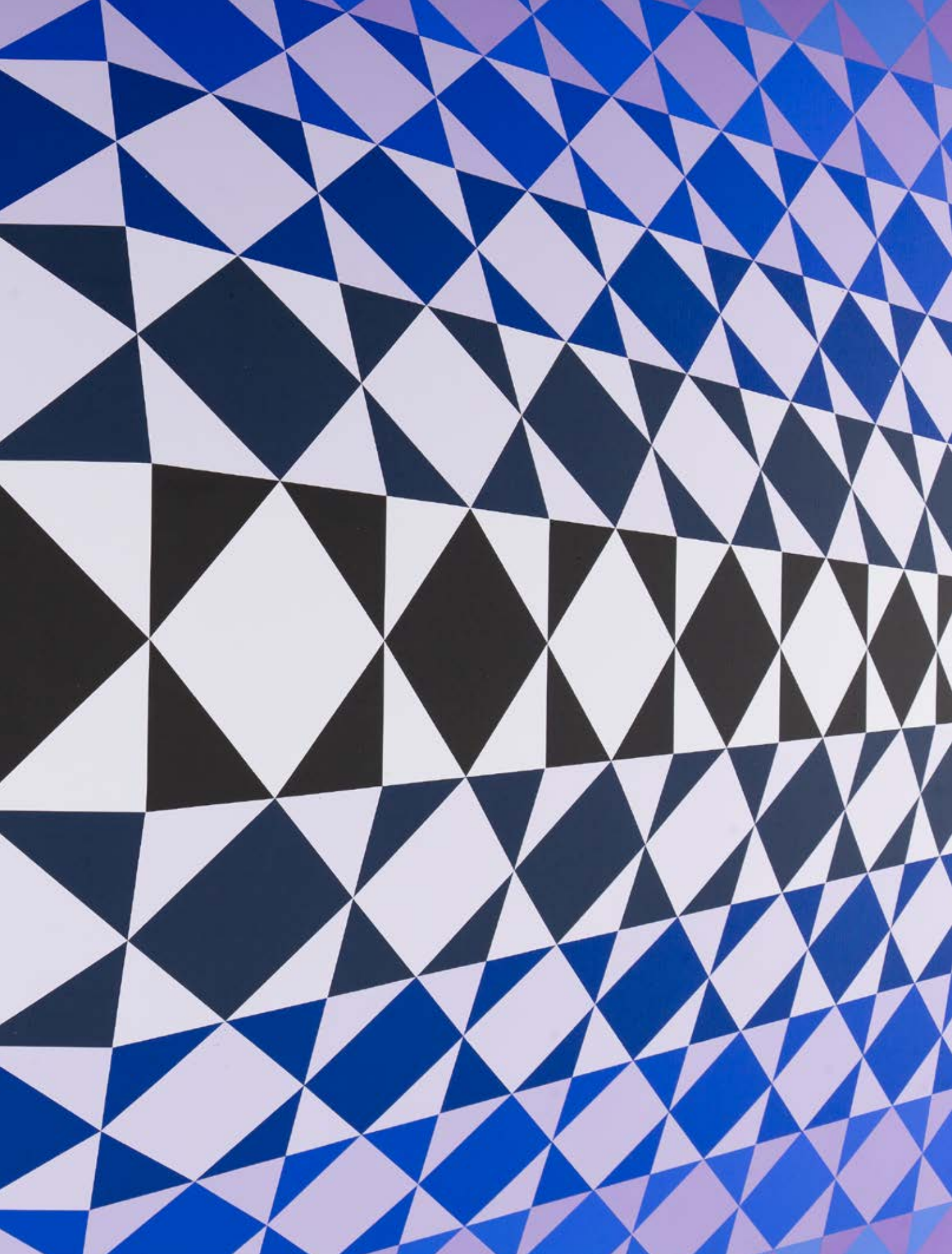
DESA UNICUM

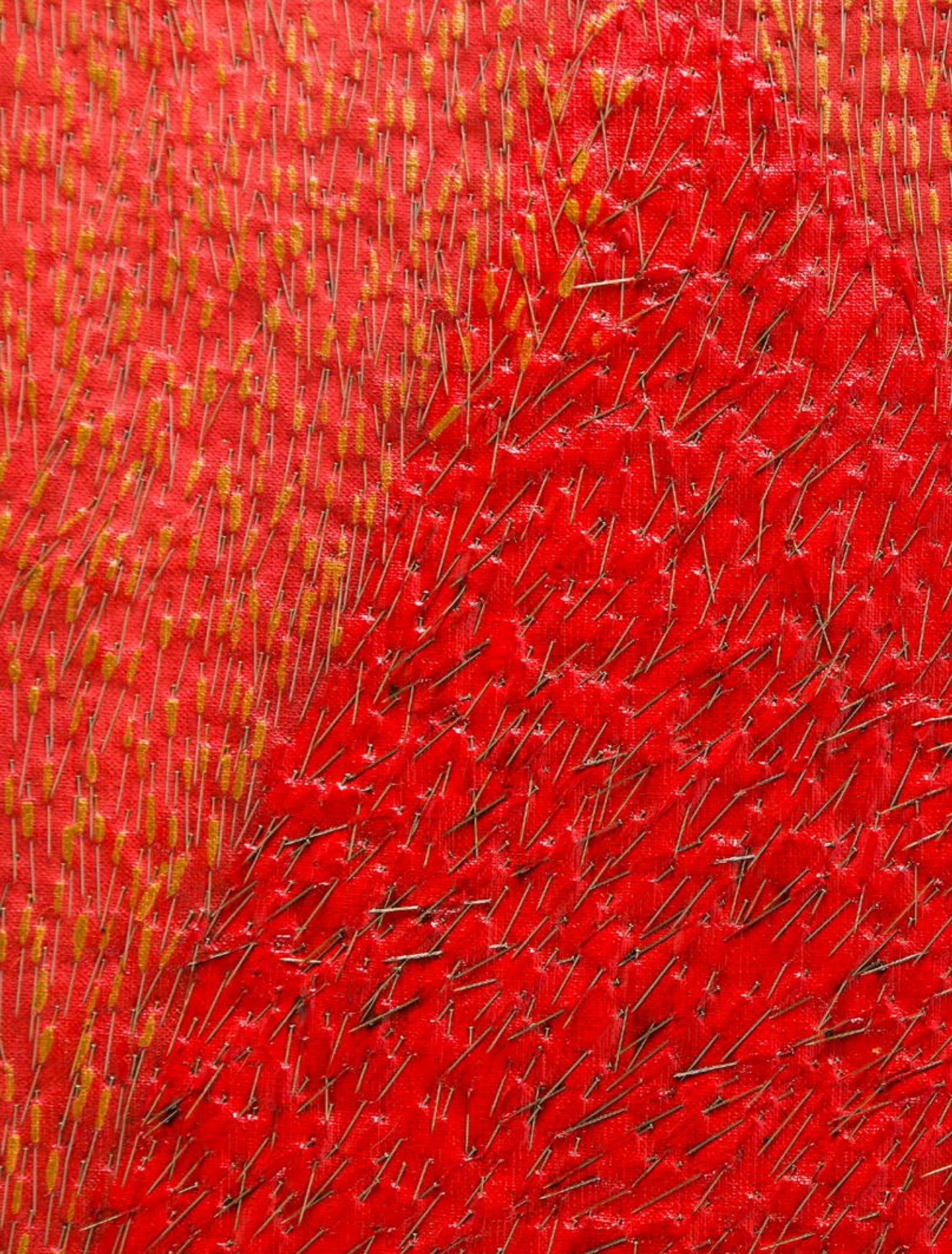
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

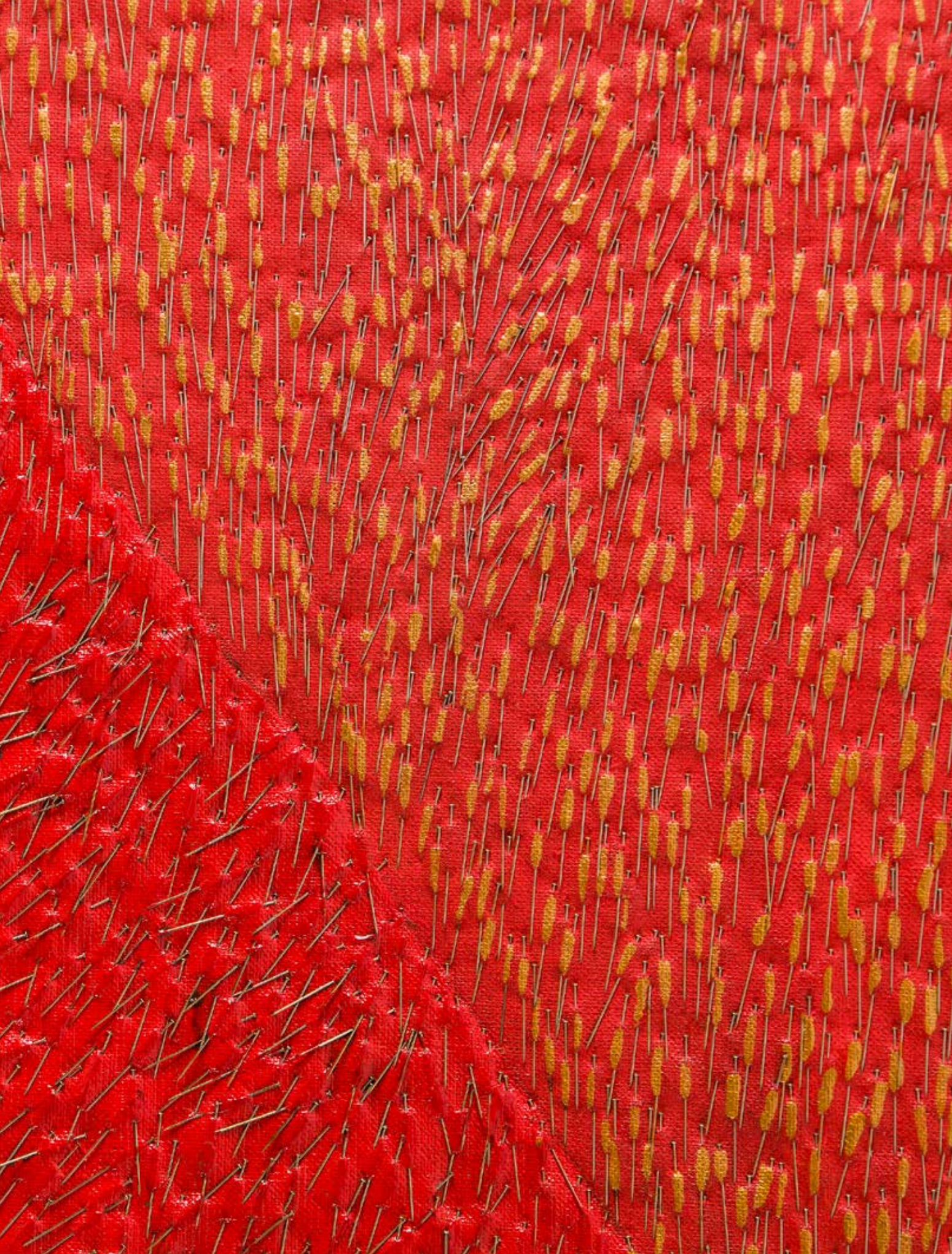
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 27 MAJA 2021 WARSZAWA









SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 27 MAJA 2021

CZAS AUKCJI
27 maja 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
17 - 27 maja 2021
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 Szynkarczuk
tel. 22 163 66 41, 664 150 866
a.szynkarczuk@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 FINANSOWY

Marcin Sobka
Dyrektor Finansowy
m.sobka@desa.pl
tel. 221 636 785, 539 196 530

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

Kacper Tomaszkiewicz
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: BREXPLPWMBK
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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biuro przyjęć: 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, bizuteria@desa.pl, poniedziałek 11:00 – 15:00, 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.dziewicki@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

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 MATUSIELAŃSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.matusielanska@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

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

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

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

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

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

WERONIKA ZARZYCKA
Asystent, BOK
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448

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

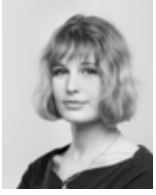
ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Doradca Klienta
a.lukaszewska@desa.pl
22 163 67 05
664 981 465

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.lisiak@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

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

NATALIA KOWALEK
Doradca Klienta
n.kowalek@desa.pl
880 334 401

JULIAN KLONOWSKI
Doradca klienta
j.klonowski@desa.pl
880 334 402

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Punkt wydań 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

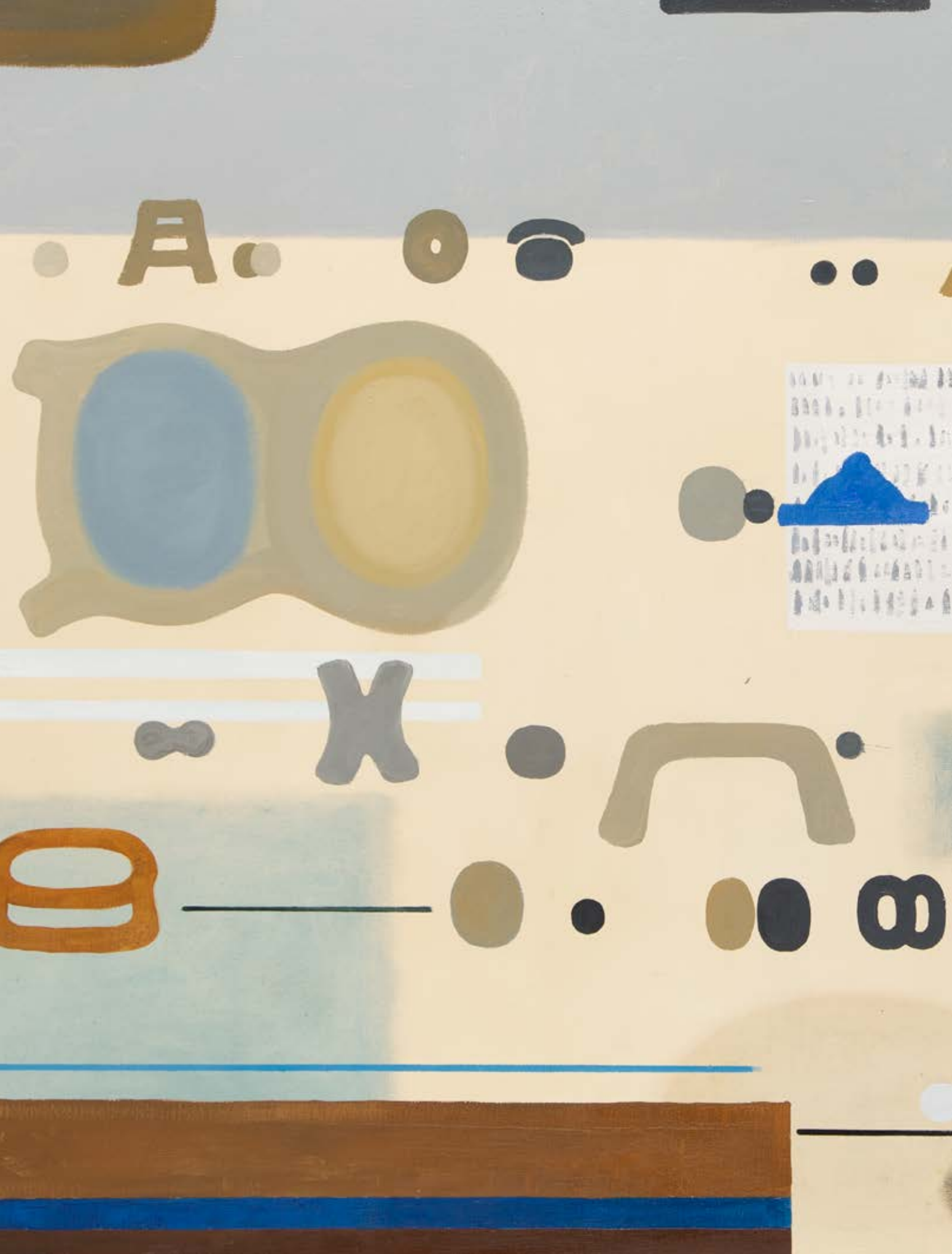
PAWEŁ WOŁYNIAK
Asystent ds. obiektów
p.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21
506 251 934

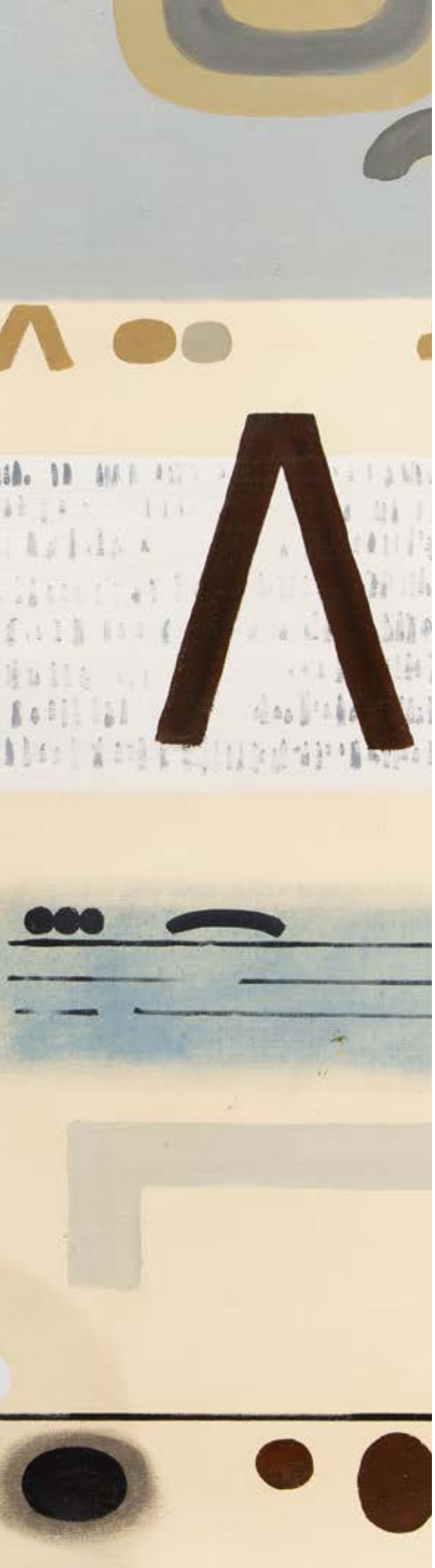
DZIAŁ FOTOGRAFICZNY

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

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

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





INDEKS

Anuszkiewicz Richard **15**

Berdyszak Jan **61, 82**

Bersz Janusz **58**

Czapla Marian **75-76**

Cześnik Henryk **80**

Dobkowski Jan **1-3**

Dominik Tadeusz **45**

Dwurnik Edward **88-90**

Fangor Wojciech **8**

Fijałkowski Stanisław **30**

Gierowski Stefan **6**

Grynczel Dorota **4**

Grzywacz Zbylut **72**

Hałas Józef **42**

Jachtoma Aleksandra **5**

Jackiewicz Władysław **77-78**

Kantor Tadeusz **37**

Kawiorski Jarosław **81**

Kierzkowski Bronisław **64-65**

Kobzdej Aleksander **53-54**

Kowalski Andrzej S. **84**

Krzysztofiak Hilary **52**

Kunka Lech **87**

Lebenstein Jan **38-39**

Lenica Alfred **32-33**

Mac Entyre Cristian **23**

Marczyński Adam **60**

Maziarska Jadwiga **47**

Modzelewski Jarosław **68**

Modzelewski Roman **55**

Musiałowicz Henryk **66-67**

Nowacki Andrzej **24-25**

Nowosielski Jerzy **26-27**

Nowosielski Leszek **51**

Oberländer Marek **35**

Pawlak Włodzimierz **7**

Pągowska Teresa **40-41**

Potworowski Piotr **48**

Rabin Oskar **59**

Rittersschild Małgorzata **69**

Robakowski Józef **44**

Roszkowski Aleksander **83**

Rudowicz Teresa **79**

Sapetto Marek **73**

Sienicki Jacek **56-57**

Sobczyk Marek **70**

Sobel Judyta **85-86**

Sosnowski Kajetan **46**

Stajuda Jerzy **50**

Stańczak Julian **16-17**

Stażewski Henryk **9-12**

Szamborski Wiesław **74**

Szwacz Bogusław **62**

Tarabuła Janusz **63**

Tarasin Jan **28-29**

Tchórzewski Jerzy **34**

Tyszkiewicz Teresa **31**

Urbanowicz Danuta **49**

Vasarely Victor **13-14**

Winiarski Ryszard **18-21**

Woźniak Ryszard **71**

Zakrzewski Włodzimierz Jan **43**

Zieliński Krystyn **22**

Ziemski Rajmund **36**

1 †

JAN DOBKOWSKI
1942

"Karnawałowa noc", 1986

olej, akryl/płótno, 160 x 119,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 86'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jan Dobkowski | "KARNAWAŁOWA NOC" 1986 | olej + akryl | 120 cm x 160 cm'

estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
11 000 - 17 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Jan Dobkowski swoją twórczość zamyka w cyklach. Od początku jego działalności artystycznej powstało wiele wyróżniających się serii, m.in.: „Ikary", „Treny", „Dźwięki", „Obrazy symultaniczne", „Uniwersum" i „Himalaje". O swoim malarstwie Dobkowski mówił w latach 80. tymi słowami: „Moją wizję można porównać do jakiegoś baletowego spektaklu; chciałem ją przedstawić w malarstwie, statycznej formie. Ale wielu spraw nie da się ukazać w jednym obrazie. Dlatego malowane przeze mnie figury tańczą, przekształcają się, przenoszą z obrazu w obraz. Nie wiem nawet, czy jest to malarstwo, biorąc pod uwagę reguły dawnego stylu, kiedy malarz, aby zrealizować swoją wizję, która przecież musiała istnieć, posługiwał się modelami bądź tworzył z wyobraźni, ale musiał budować światło, kolor, nakładać farbę powierzchnia za powierzchnią, wydobywając coraz bardziej prawdziwy obraz świata czy konstruując jedną, statyczną koncepcję, symbolizującą to jego wyobrażenie. I powstawał jeden obraz, czasem ich seria, kompozycyjnie połączona w ikonostas, zawsze według reguły i schematu. Moja wizja była nieschematyczna. Musiałem znaleźć formę, alby przekazać moje sprawy, nie tylko wyśnione, ale i wyobrażenia, doświadczenia życiowe, obserwacje, wybory artystyczne. Wydaje mi się, że pod koniec lat sześćdziesiątych odnalazłem sposób na wydobycie mojej wizji" (Jan Dobkowski [w:] Zbigniew Taranienko, Rozmowy o malarstwie, Warszawa 1987, s. 245-247).

Jan Dobkowski, „Uniwersum VII" - tryptyk, 2000. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum

Przez ćwierć wieku malarstwo Jana Dobkowskiego oscylowało między abstrakcją a figuralnością, ascezą a bogactwem form. Mimo swojego linearnego charakteru nie było nigdy czymś w rodzaju rysunku pokrywanego kolorem. Co parę lat odkrywając nowe funkcje linii, Dobkowski tkał z nich swoją malarską materię, artystyczne koncepcje opierając na swojej wielkiej pasji: żywiole życia.

Choć artysta pokazywał wielkość i jedność form organicznych oraz naturę człowieka wobec sił kosmosu, o malarskich zmaganiach powojennego klasyka Zbigniew Taranienko pisał: „(...) jego malarstwo nie zawsze było żywiołowe czy radosne. Artysta wielokrotnie analizował to, co ulotne i subtelne. A w latach 80. nie stronił od ukazywania tragizmu ludzkich przeżyć" (Zbigniew Taranienko, Siła życia. Linia jest śladem myślenia, „Nowa Europa", nr 7, 11.02.1992).

Dobkowski to artysta, którego twórczość kształtował bunt wobec sposobu malowania powszechnie panującego na polskich uczelniach artystycznych. Malarz odrzucił w całości postimpresjonistyczne, kapistowskie wpływy swojego profesora Jana Cybisa, sięgając ku zupełnie innemu doświadczeniu płaszczyzny i koloru. Debiutował pod koniec lat 60. w grupie Neo-Neo-Neo wraz z Jerzym Zielińskim „Jurrym". Artyści wypracowali nowy sposób obrazowania charakteryzujący się dekoracyjną, płynną linią oraz zestawieniami płaskich plam kontrastowych kolorów. Ich estetyka nawiązywała do popularnej wówczas subkultury hipisów i była prawdopodobnie jedyną polską odpowiedzią na sztukę pop-artu. Sylwetowe obrazy utrzymane w czystych, kontrastowych barwach czerwieni i zieleni stały się znakiem rozpoznawczym wczesnego okresu twórczości malarza. Początkowe tendencje Dobkowskiego uległy zmianie w połowie lat 70. Artysta powoli odchodził od erotyki charakterystycznej dla swoich kompozycji, a jego prace zaczęły przywodzić na myśl sieć misternie splątanych linii. W kolejnej dekadzie prace autora stały się pesymistyczną reminiscencją stanu wojennego. Linearne układy sugerowały symboliczne znaki, takie jak znak V, flaga narodowa, znak krzyża. W tym okresie Jan Dobkowski prawie nie wystawiał, a jego obrazy bywały zdejmowane przez cenzurę. W latach 1984-85 powstał cykl „Treny", a także tryptyk poświęcony księdzu Jerzemu Popiełuszce. Następne lata wypełniły podróże – do Francji, Włoch, Hiszpanii, Grecji, Izraela, Finlandii i krajów Ameryki Południowej.

Prezentowana w katalogu praca pochodzi z cyklu „Uniwersum" tworzonego przez Dobkowskiego od końca lat 80. Struktura dzieł została oparta na charakterystycznym w późniejszym okresie sposobie budowania przestrzeni kolorowymi liniami. Fantazyjne kształty, obrysowywane przez Dobkowskiego płynnym konturem, zaczęły być budowane z setek powtarzających formy postaci obrysów. O dziełach tego typu Magdalena Sołtys pisała: „Obrazy liniowane – zarówno te utkane z gęstej materii równomiernie, najczęściej współbieżnie, dość gęsto plasowanych włókien, pociągłych lub meandrycznych, czasem dzielonych na mozaikowe odcinki, wypełniających całą przestrzeń płótna, jak i te, w których przedmiot przedstawienia jest artykułowany przez urwanie konsekwencji linii, ich konstytutywny dla wyrażanego sensu deficyt – nie mniej definiują malarskie decyzje Jana Dobkowskiego. Jednoznaczność, bezkompromisowość, niemal geometryczne spasowanie barwnych pól, jak i zmyślność linii, ich niespotykana lekkość i eteryczność, miękka organiczność i dekoracyjność, umiejętność mocnego sygnalizowania wyrazu oraz komponowania graficznego czynią Dobkowskiego zawsze bezbłędnie rozpoznawalnym. Ze zdumiewającą skrupulatnością stawia swe orzeczenia formalno-kolorystyczne, dowodzące doskonałości wewnętrznych rozstrzygnięć w obrazie, które jednocześnie idą w kierunku gier, nawet igraszek z okiem odbiorcy w nieco opartowskim duchu. Sztuka ta jednak oddala się od racjonalnego dyskursu w drodze dochodzenia do malarskiego efektu – jest prowadzona instynktem, intuicyjna" (Magdalena Sołtys, Mitologia Dobkowskiego [w:] Jan Dobkowski 70, katalog wystawy, Sopot 2012, s. 7).

2 †

JAN DOBKOWSKI
1942

"Wędrówka dusz", 1975

akryl/płótno, 105 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jan Dobkowski | "Wędrówka dusz' | 1975 BIAŁOWIEŻA | ACRYL | 105 x 80 cm'

estymacja:
70 000 - 100 000 PLN
15 400 - 22 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
„Sztuka. Rynek Sztuki i Antyków", nr 7/8, lipiec-sierpień 2007, s. 8 (il.)

„Dobkowski uprawia malarstwo, które rozrasta się z sensów organicznych, sensualnych, erotycznych do sensów istotowych dla rozciągłości o ciągłości siły istnienia, do wymiarów kosmologicznych. Rozgrywa jednak swoją narrację zawsze pod dyktando człowieka – demiurga świata, w którego bezkresnej orbicie znajduje się kosmos. Ciało ludzkie i świat to jedno, choć tylko świat da się sprowadzić do ciała, nim ująć, nim eksplorować, nie zaś odwrotnie – ciało do świata. Nawet pejzaże, które nie mają do figuracji dobitnych, sugestywnych odniesień (a przecież są i takie, które mają) również mieszczą się w opowieści zintegrowanej człowiekiem. W obrazie składowe przedstawienia nie wykazują cech dominacji nad sobą. Wskazują raczej na jakiś osobliwy wymiar egalitaryzmu form i przestrzeni, porozumienia tła i protagonisty lub braku tła oraz istnienia wielu protagonistów ze swobodą kawałkowanych i powielanych organizmów – ciał z człeko-macek w osobliwej układance form".

Magdalena Sołtys, Mitologia Dobkowskiego [w:] Jan Dobkowski 70, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2012, s. 7-8

3 †

JAN DOBKOWSKI
1942

"Oczekiwanie", 1989

akryl, olej/płótno, 60 x 80 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 89'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jan Dobkowski | "OCZEKIWANIE" 1989 | 60 cm x 80 cm | olej + akryl'

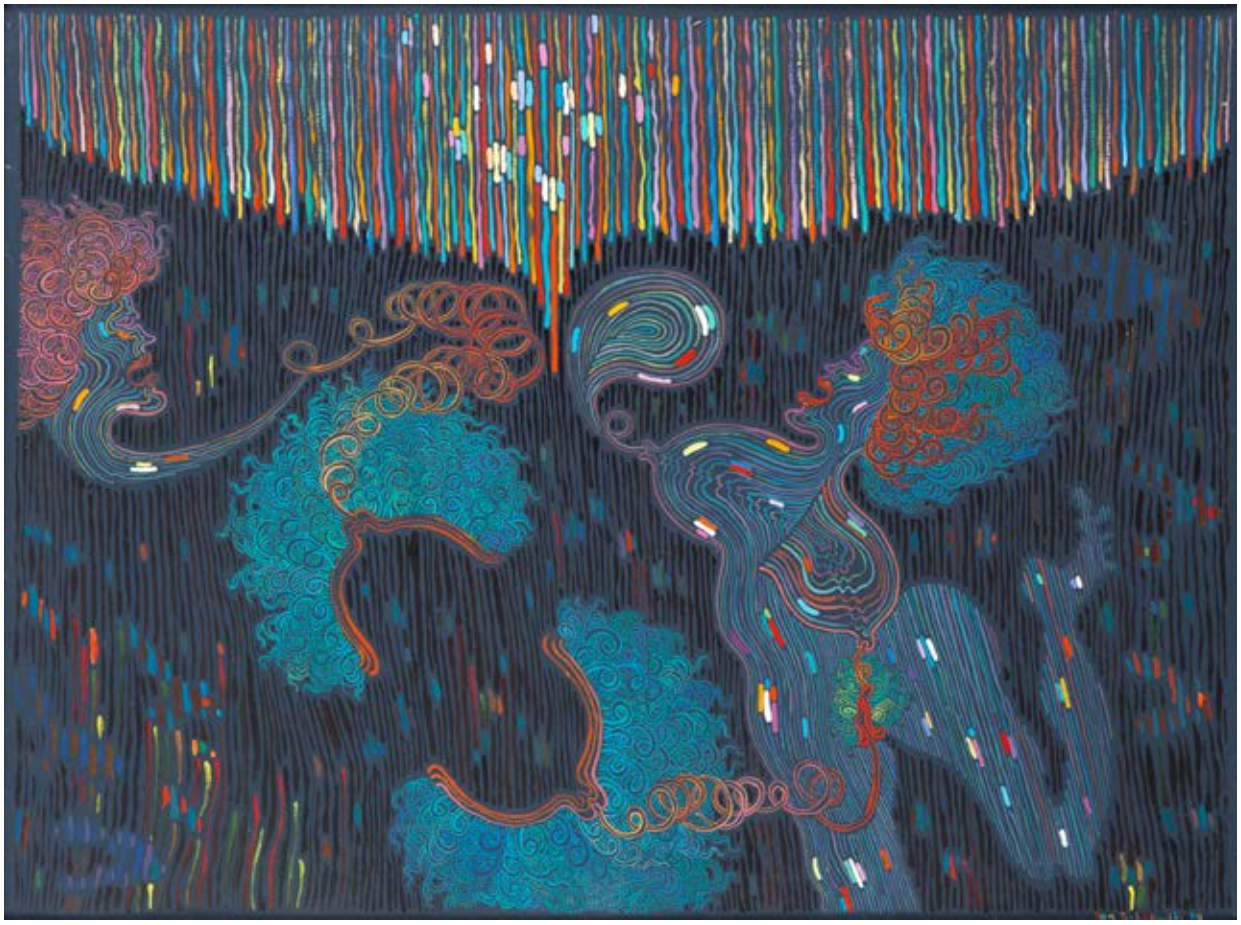
estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 000 - 15 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„1988-1989
– Czteromiesięczna druga podróż statkiem do Ameryki Południowej.
Zwiedziłem Brazylię, Argentynę, Wyspy Kanaryjskie, Maroko.

– Powstał cykl rysunków 'Orgie i tańce rytualne'. Był to w pewnym sensie stylistyczny powrót do dawnych rysunków, ale treścią tych nowych jest wyrażenie autentycznych ludycznych zachowań istniejących jeszcze w świecie, a przywołujących w wyobraźni dawne kultury i obyczaje. Tym cyklem oraz cyklami 'Genesis' i 'Ocean' dystansuję się od współczesnej brutalności i katastrofizmu".

Jan Dobkowski [w:] Jan Dobkowski, [red.] Marika Kuźmicz, Warszawa 2021



4

DOROTA GRYNCZEL

1950-2018

Kompozycja, lata 70. XX w.

olej/płótno, 46 x 38 cm
sygnowany na blejtramie: 'Dorota Grynczel'

estymacja:
6 000 - 10 000 PLN
1 400 - 2 200 EUR

Prace Doroty Grynczel wyróżniają się nietypową, dokładnie opracowaną fakturą. Artystka w wywiadzie ze Zbigniewem Taranienką (2014) mówiła o wypracowanej przez siebie technice pracy: „Chciałam, by bardziej intensywnie wędrowało po nich światło, a odbiorca mógł je odebrać jak w naturze... Byłam kiedyś na prowincjonalnym odpuście i sprzedawano na nim kiczowate pocztówki ze zmieniającymi się obrazkami świętych, na przykład Matka Boska Częstochowska zmieniała się w matkę karmiącą, dwie różne reprodukcje były umieszczone na obu stronach gęsto biegnących prążków podłoża. Właśnie wtedy wpadł mi pomysł stosowania faktur, które różnicowałyby padające światło. Nakładane pod różnym kątem faktury wprowadzały jego grę w obrazach. Pozostało mi to do dzisiaj, choć nie zmieniam kierunku ich układów, jak robiłam dawniej, i pozostaję przy jednym kolorze. Niuanse powstają jedynie w zależności od umiejscowienia obrazu (...). Cały czas pracowałam nad swego rodzaju ikoną, zależało mi na świetle i formie. Światło w ostatnio malowanych obrazach nie jest rozproszone, nie pada z góry czy z boków, tylko jakby od tyłu obrazu. I przez to forma zmienia się przy brzegach: niekiedy się przy nich rozmywa. To rozwiązanie pozwala mi na skupienie się w pracy wyłącznie na niej. We wcześniejszych obrazach wszystko było rozproszone, a światło w nich wibrowało..." (Zbigniew Taranienko, Dialog z Dorotą Grynczel: w perspektywie nowych obrazów [w:] Dorota Grynczel. Twórczość, [red.] Rafał Kowalski, Warszawa 2017, s. 14).

5 †

ALEKSANDRA JACHTOMA
1932

Bez tytułu, 1985

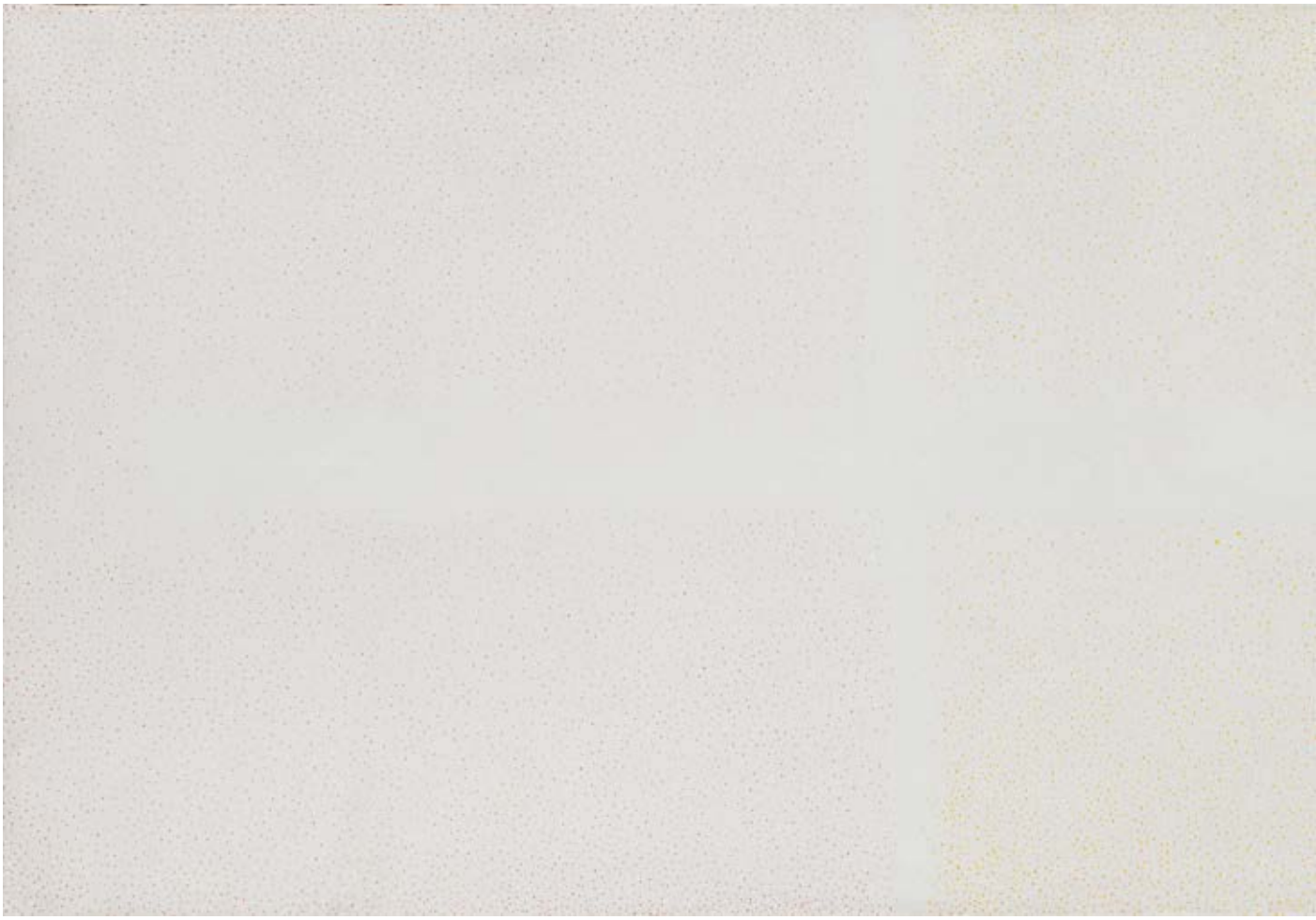
olej/płótno, 46 x 46 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM: 46 X 46 | TECH. OLEJ | ROK 1985'

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 800 - 2 700 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artystki
kolekcja prywatna, Polska

„Do właściwego jej, indywidualnego języka wypowiedzi dochodziła Aleksandra Jachtoma długimi laty – od nawyków jeszcze postimpresjonistycznych, poprzez zafascynowanie efektami fakturalnymi, po serie coraz to bardziej upraszczanych i sprowadzanych do ascezy geometrii quasi-pejzaży z lat 1965-72. Dopiero w 1973 dochodzą do głosu naczelne problemy jej malarstwa – światło i przestrzeń, a w połowie lat siedemdziesiątych uzyskuje artystka pełną dojrzałość twórczą, co oznacza osiągnięcie dużej oryginalności wizji malarskiej. Jest ona tak czuła i tak subtelna, że jest niezwykle trudna do powtórzenia".

Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 253



6 †

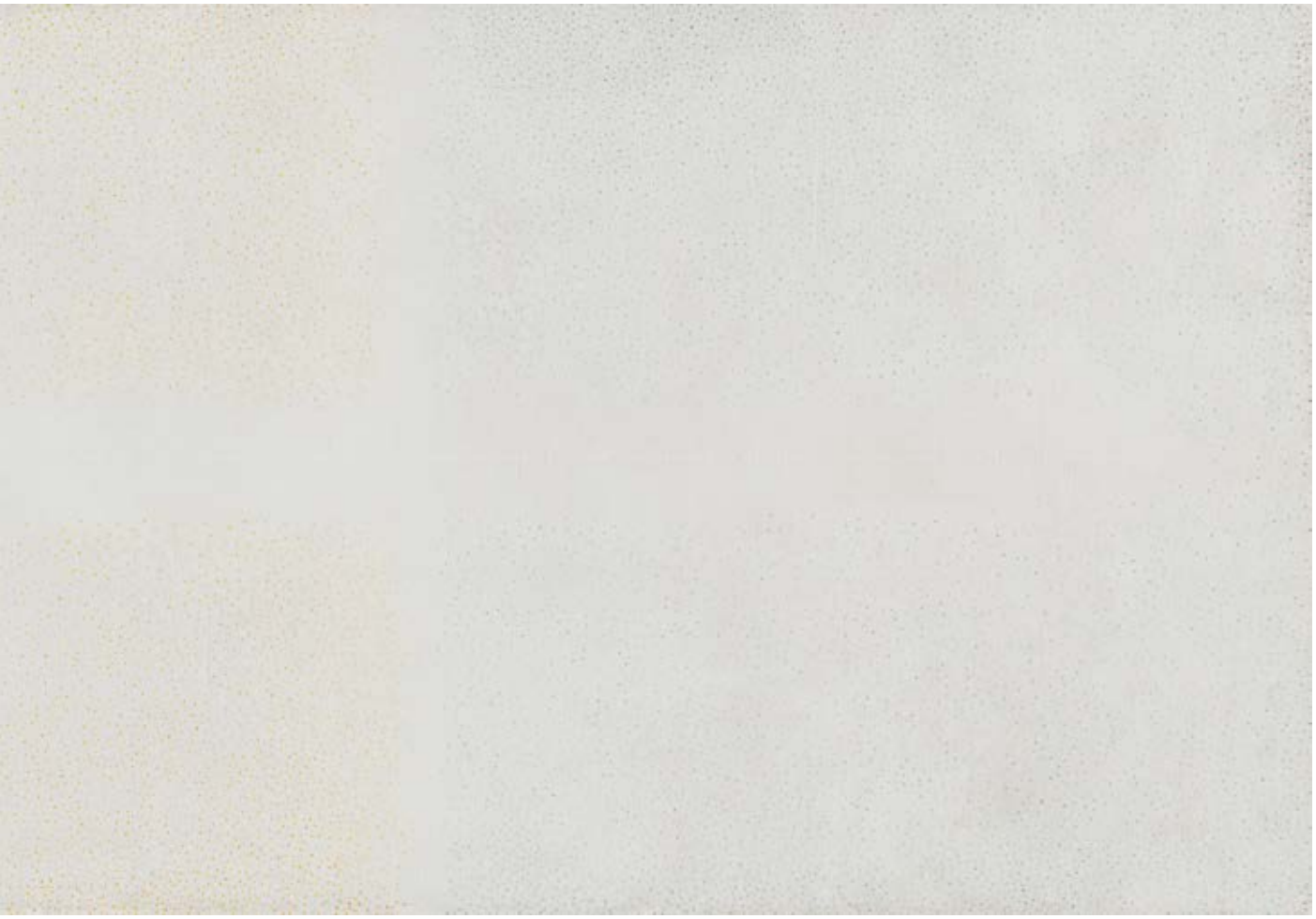
STEFAN GIEROWSKI
1925

"Obraz CCCLXXVIII" ("Kropkowane białe"), 1978

akryl/płótno, 68 x 200 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'S. Gierowski CCCCLXXVIII'

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
66 000 - 110 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska



„Bardzo dużo rzeczy w malowanym obrazie mieści się właśnie w odczuciu psychicznym. W tym, co się dzieje w mózgu. Co się tam rodzi i dlaczego się tam rodzi. To niewiadome i stąd pochodzi cała tajemnica tkwiąca w malarstwie. Ludzie często nawet chcą odczytać jakiś obraz, a nic do nich nie dochodzi. Mogą odczytać tylko to, czego się nauczyli, a nie mają bezpośredniego wewnętrznego przekazu".

Stefan Gierowski

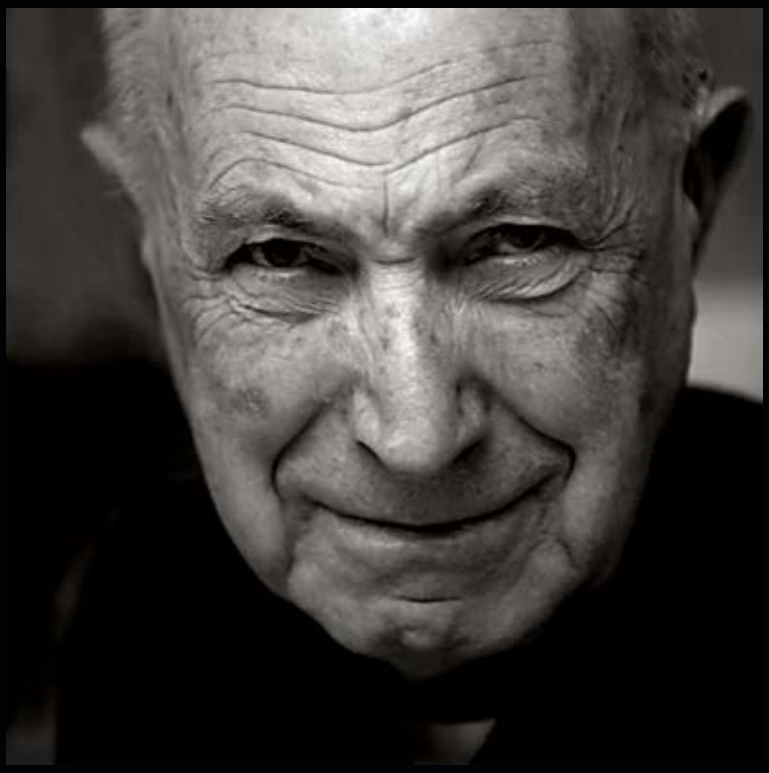
MISTRZ ŚWIATŁA I KOLORU

Sporych wielkości płótno z 1978, oznaczone rzymską liczbą „CCCLXXVIII" to praca autorstwa jednego z najwybitniejszych twórców powojennych, Stefana Gierowskiego. Pozornie jednolita, biała powierzchnia płótna nabiera subtelnego waloru po nieco bliższej inspekcji. Okazuje się, że została podzielona na delikatnie fakturalne strefy pokryte serią niewielkich, różnobarwnych kropek. W efekcie przejrzysty, geometryczny układ kompozycyjny urzeka delikatną grą faktury i barwy, a nawet zdaje się pulsować. Sposób nakładania kolorowych kropek może nasuwać skojarzenie z pointylizmem stosowanym przez neoimpresjonistów – takich jak Paul Signac czy George Seurat. Jest to technika polegającą na budowaniu kompozycji poprzez zapełnienie jej płaszczyzny gęsto rozmieszczonymi, nieraz różnobarwnymi, punktami.

Choć w prezentowanej w niniejszym katalogu kompozycji kolor jest równie istotny, co subtelnie zróżnicowana faktura, to właśnie studia kolorystyczne są istotą malarstwa Stefana Gierowskiego. O swoich wyborach, które stały się niezwykle ważne, oraz ich emocjonalnym oddziaływaniu, klasyk powojennego malarstwa opowiadał w rozmowie z Jackiem Michalakiem oraz Martą Skłodowską: „Studiowałem fizyczne cechy koloru, czytałem prace z zakresu fizyki i optyki, ale ta wiedza o kolorze, którą można otrzymać poprzez badania światła czy innych rzeczy, to jest jedna część tej prawdy. Druga część to jest po prostu własne odczucie tego. Tym bardziej że większość ludzi – ja też, nawet kiedy jeszcze dobrze widziałem – ma w widzeniu kolorów pewne błędy. Czyli ta idea i idealne podziały kolorów, prezentowane w książkach traktujących o kolorze i świetle, generalnie są niezupełnie prawdziwe. To znaczy, są prawdziwe, ale tylko dla pewnej grupy ludzi. Można powiedzieć, że one są prawdziwe w układzie fizycznym. Ale jest jeszcze ten układ psychiczny, który nie reaguje na naukowe dane, ponieważ ich nie odczuwa. A bardzo dużo rzeczy w malowanym obrazie mieści się właśnie w odczuciu psychicznym. W tym, co się dzieje w mózgu. Co się tam rodzi i dlaczego się tam rodzi. To niewiadome i stąd pochodzi cała tajemnica tkwiąca w malarstwie. Ludzie często nawet chcą odczytać jakiś obraz, a nic do nich nie dochodzi. Mogą odczytać tylko to, czego się nauczyli, a nie mają bezpośredniego wewnętrznego przekazu" (Stefan Gierowski w rozmowie z Jackiem Michalakiem i Martą Skłodowską [w:] Nie maluję z urzędu, „Szum", 14.10.2016, dostępny na: https://magazynszum.pl/nie-maluje-z-urzedu-rozmowa-z-prof-stefanem-gierowskim).

Stefan Gierowski zadebiutował na wystawie, która zyskała miano kultowej, w warszawskim Arsenale w 1955. Niedługo potem zaczął trwającą do 1961 współpracę z Galerią Krzywe Koło. Jak wspomina artysta, były to niezwykle kształcące lata: „Pod koniec lat 50., w pierwszym okresie istnienia warszawskiej Galerii Krzywego Koła, razem wymyślaliśmy każdą wystawę. Wtedy uprawiających sztukę nowoczesną była nas w Polsce garstka, nie wiem, czy 20 osób, i wszyscy o sobie wiedzieli" (Stefan Gierowski w rozmowie z Małgorzatą Piwowar [w:] Stefan Gierowski: Jak namalowałem Dekalog, „Rzeczpospolita", 18.05.2017, dostępny na: https://www.rp.pl/Plus-Minus/305189904-Stefan-Gierowski-Jak-namalowalem-Dekalog.html).

Autor początkowo skupił się na figuracji, a na jego płótnach z tego okresu widoczne są wpływy postkubistyczne. Na przełomie lat 50. i 60. artysta zwrócił się w stronę abstrakcji, która stała się głównym obszarem jego eksploracji oraz eksperymentów. Równocześnie ze zmianami w stylu Gierowski zaprzestał nazywania swoich obrazów. Literackie tytuły zastąpiły rzymskie numery. Jak opowiada sam autor, celem tej praktyki było zmuszenie widza do spojrzenia na jego sztukę bez żadnych drogowskazów, aby skłonić odbiorcę do myślenia i posłużenia się własną wyobraźnią. Około 1960 autor skupił się przede wszystkim na geometrycznej budowie obrazu, jednocześnie zaczął mocno zawężać kolorystę swoich kompozycji. W latach 70., w okresie powstania prezentowanego obrazu, Gierowski w centrum swoich artystycznych zainteresowań umieścił gradacje kolorystyczne.



Stefan Gierowski, 2009 / fot. Waldermar Andzelm

7 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Przetrzeń logiczna obrazu H", 2001

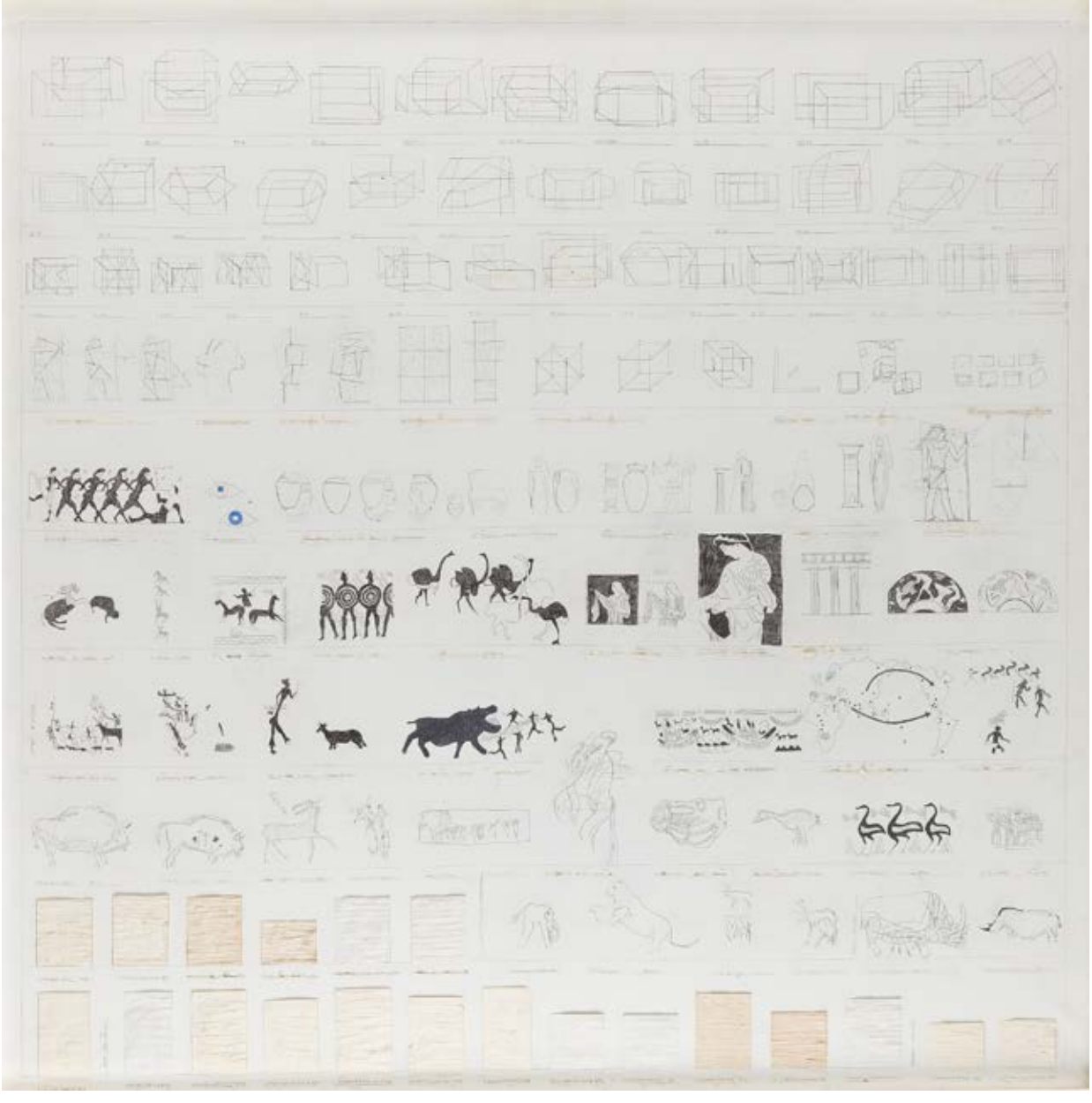
kolaż, olej, ołówek/płótno, 150 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'WŁODZIMIERZ PAWLAK | OBRAZ H | 150 x 150 | 2001 | PRZESTRZEŃ LOGICZNA OBRAZU H'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Włodzimierz Pawlak. Przestrzeń logiczna obrazu, Galeria Kordegarda, 2003
Włodzimierz Pawlak. Przestrzeń logiczna obrazu, Poznań 2003

LITERATURA:
Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, katalog wystawy,
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, kat. 264, s. 161 (il., spis)



„Głównym polem doświadczalnym w twórczości Włodzimierza Pawlaka, a jednocześnie podstawowym dziełem ostatnich lat jest 'Przestrzeń logiczna obrazu', rozpatrywana w sferze teoretycznej i poprzez tablice dydaktyczne. Artysta bada zakres znaczeń, wybiera podstawowe pojęcia, określa granice, zestawia wybrane obiekty i znaki. Wskazuje na rolę wyobraźni w kreowaniu wartości wizualnych i mentalnych. Akt intelektu tworzy byt obrazu. Obraz jest urzeczywistnieniem myśli. Powstanie dzieła można uznać za narodziny nowego istnienia, a każde istnienie uwarunkowane jest własną strukturą, niesprzeczną wewnętrznie. Jedność i jednoczenie idei jest następstwem wyborów artysty – powoływaniem do służby według niemal boskich praw kreacji. Metafizyka ujmuje teoretyczne aspekty rzeczywistości – ontologię bytu. Materia, forma, działanie składają się na akt twórczy. Stwarzanie i interpretowanie dzieła następuje poprzez poznanie.

W nawiązaniu do słów Arystotelesa artysta jest żywym wcieleniem swojej umysłowości. Poznaje wszystko, co może być przez niego poznane. Sam wyznacza granice własnych możliwości, eliminuje to, co w jego pojęciu jest nieistotne, zbędne, zdobne lub rozpraszające pierwotny zamysł. Zarówno artysta, jak i tworzone przez niego dzieła są przyczyną i istotą samych siebie. Przyczynowość zakłada istnienie, tworzy możliwości, które twórca może uprzedmiotowić dzięki idei i działaniu. W sztuce, przeciwnie niż w filozofii Immanuela Kanta, transcendencja połączona została ze światem empirycznym. Poznanie w równym stopniu wynika z intuicji, nagłych olśnień i z mozolnie zdobywanego doświadczenia. Sztuką jest oznaczanie powołanego do istnienia bytu. Obraz, będąc światem stworzonym przez artystę, spełnia się w nim i poprzez niego. Z kolei idealizm Georga Friedricha Hegla można pojmować jako zbiór racjonalności, przekształcających się w sferę dającą określić się podmiotowo. Religia, filozofia i sztuka tworzą triadę znaczeń, z których zostają wyodrębnione trwałe wartości.

Materia malarska wypełniająca obrazy Pawlaka pozwoliła mu uzyskać jedność poetyki przekazu, która charakteryzuje całokształt jego twórczości. Artysta znapięciem, subtelnością i bezpośredniością rejestruje swoje odczucia i przekazuje je odbiorcom. Jest to ten rodzaj oddziaływania, w którym widz zatrzymuje wzrok na szczególe, włącza się w strukturę obrazu, współistnieje z nim, pozwala zawładnąć sobą. Faktura nakładana grubo pędzlem i szpachlą, czasem pionowa, czasem pozioma lub skłębiona, wypełnia szczelnie powierzchnię obrazów od brzegu do brzegu. Zostały w niej zapisane różne aspekty i warianty postawy twórczej – od mistyki do racjonalizmu, od samotności do współistnienia w ludzkim hałasie. Celem było zawarcie w obrazie pełni doznań, od duchowości ku fizyczności. 'Malowanie obrazów nie jest trudniejsze od malowania furtki, sufitu, parapetu. Przekonany jestem o tym – ironizuje artysta. – Ba, byleby użyć takiej powagi w obrazie, jaką posiada zabieg malowania furtki, sufitu, parapetu, dla metaforyzacji czegoś'.

Włodzimierz Pawlak wybrał odrębny, osobny styl życia, który pozwala mu w sensie artystycznym i egzystencjalnym działać na marginesie wielkomiejskiej, nadętej kultury: 'Interesuję się swoją drogą przez życie (dlatego zapisuję), interesuje mnie życie (dlatego maluję). Pragnę iść ku światłu, dla światła nie dla drogi, nie dla odrywania i poznawania, nie dla pisania i malowania. Malarstwo zawiera się w dążeniu do obrazu niemożliwego i sztuki niemożliwej, nie oznacza końca motywacji malarza mojego pokolenia, jest programem metafizycznym'. Wizja, jaką nam ukazuje, szczególnie w swoich wypełnionych światłem białych obrazach, jest sumą wszystkich doświadczeń, wspomnień, doznań twórczych. Zawarta w nich energia to wynik nieustannie prowadzonej dyskusji, a czasem nawet walki z samym sobą i trudną do zaakceptowania egzystencją. Żadna prawda nie jest absolutna. Spór z przedmiotowością nie oznacza jej negacji. Sztuka nie może w sposób absolutny odrzucić realności. Jedność rodzi się z sumy przekształceń narzuconych przez artystę rzeczywistości".

Janusz Zagrodzki, „Poważny jak biel" [w:] Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 26

Włodzimierz Pawlak na retrospektywnej wystawie w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa, 2008, fot. Adam Kozak / Agencja Gazeta

8 †

WOJCIECH FANGOR
1922-2015

"B 25", 1965

olej/płótno, 129 x 129 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | B 25 1965'
na odwrociu pieczęcie kolekcji Fibak Monte Carlo i Galerii Fibak w Warszawie

estymacja:
800 000 - 1 200 000 PLN
176 000 - 264 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
Polswiss Art, 2012
kolekcja prywatna, Warszawa

„Obrazy bezkrawędziowe powstały w okresie kiedy zajmowałem się współpracą z architektami. Fascynowała mnie wtedy nie tylko funkcja architektury, jej praktyczne konieczności, czy estetyczne i historyczne dziedzictwo, ale tajemnicze medium, w którym powstała. Trójwymiarowa przestrzeń, którą można było formować i którą można było penetrować. (...) Wyjątkowość i niezależność koloru powodowała też większą niezależność przestrzenną od powierzchni obrazu. Ta niezależność od powierzchni obrazu zwiększała się wraz z większą niezależnością w wypadku koła, elipsy lub fali, które poprzez krzywizny kontrastowały z prostokątnym układem brzegów obrazu".

Wojciech Fangor

Imponujących rozmiarów płótno zatytułowane „B 25” to kompozycja z 1965 autorstwa Wojciecha Fangora. Powstała w czasie emigracji, gdy malarz przenosił się z Niemiec do Wielkiej Brytanii. Rok wcześniej, dzięki wsparciu Beatrice Perry, udało mu się dostać stypendium fundacji Forda w Berlinie Zachodnim. Następnym etapem miała być funkcja wykładowcy wizytującego w angielskim Bath. W 1965 odbyła się jeszcze wystawa w berlińskiej Springer Gallery, gdzie jedną z prezentowanych prac była zreprodukowana w katalogu „B 25”. Po wystawie zakończonej sukcesem praca znalazła się w kolekcji prywatnej.

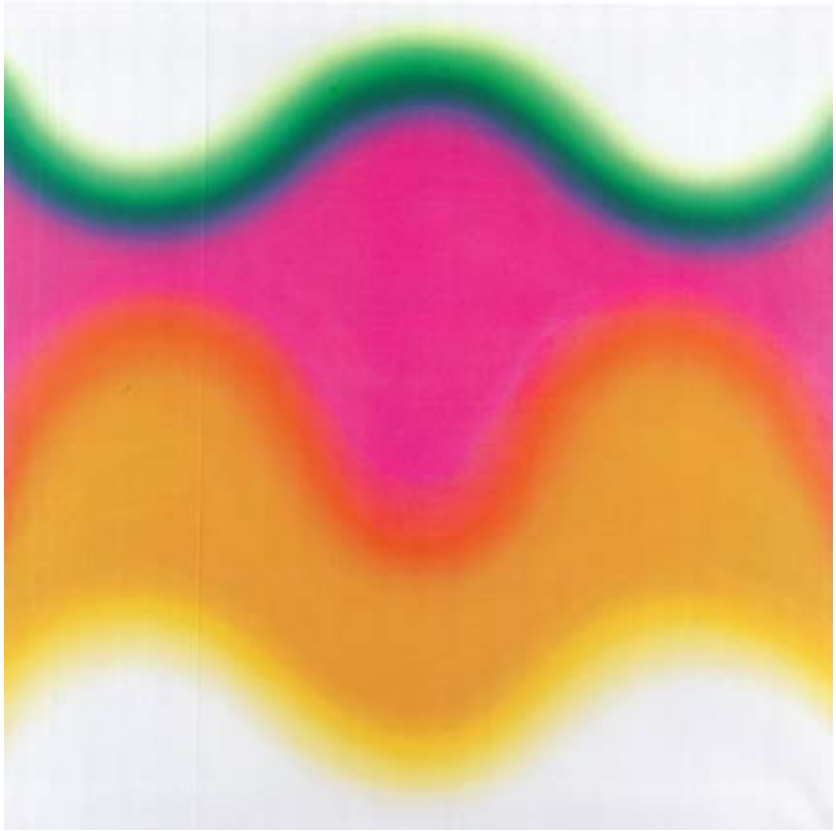
Barwne fale widoczne na „B 25” to charakterystyczny dla Fangora sposób operowania iluzją przestrzeni na powierzchni płótna. Artysta chciał zachęcić widza do aktywnego współtworzenia czy wręcz konstruowania obrazu. W teorii „Pozytywnej przestrzeni iluzyjnej” miał on powstawać pomiędzy realną powierzchnią płótna a narządem wzroku widza. Prezentowana praca charakteryzuje się migotliwymi, perfekcyjnie opracowanymi powierzchniami o delikatnym modelunku nawiązującym do leonardowskiego sfumato. Barwy są wibrujące, płynnie przenikają i stapiają się w całość. Ich intensywność i nasycenie są potęgowane przez idealne wyrównanie powierzchni płótna. Umowną granicą oddzielającą pracę od widza jest brzeg płótna, który zdaje się nie mieć żadnej funkcji wobec form wychodzących na zewnątrz i absorbujących całe otoczenie.

Rok 1965 był dla Wojciecha Fangora szczególnie ważny. Oprócz wspomnianej już ekspozycji w Springer Gallery, prace tego artysty można było oglądać m.in. na przełomowej wystawie – manifeście sztuki optycznej – „The Responsive Eye” w nowojorskim MoMA. Udział Fangora w tym wydarzeniu zagwarantował mu nie tylko stałe miejsce w panteonie twórców poniekąd związanych z op-artem, ale i wiele tekstów krytycznych, w których podkreślano jego indywidualizm oraz odrębne podejście do tematu złudzeń optycznych w sztukach wizualnych. Po wystawie stało się oczywiste, że polski malarz wniesie nowatorski wkład w światowy op-art, co pozwoliło mu w niedalekiej przyszłości bardzo płynnie wejść do artystycznego świata Nowego Jorku.

Twórca zaczął nawiązywać relacje z amerykańskimi marszandami jeszcze w 1958, na trzy lata przed wyjazdem z Polski. Jedną z kluczowych postaci dla jego przyszłej kariery na Zachodzie była wspomniana waszyngtońska marszandka Beatrice Perry. Prawdopodobnie pośrednikiem między Fangorem a Perry początkowo był nie kto inny jak Peter Selz, kurator nowojorskiej MoMA i autor pierwszej wystawy polskiej sztuki w tym muzeum – „15 Polish Painters” z 1961. To zapewne za jego sprawą Beatrice Perry odwiedziła w czasie swojej podróży do Polski w 1960 mieszkającego w Warszawie Fangora. W jednym z wywiadów Wojciech Fangor 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 Miliszkiewicz, „Wysokie obcasy”, 26.10.2012).

Fangor był twórcą wszechstronnym. Przeżywszy 93 lata, a tworząc przez osiem dekad, zajmował się różnymi dziedzinami sztuki – zaczynając od malarstwa, przez plakat, grafikę, environment czy sztukę publiczną, a kończąc na rzeźbie i architekturze. Eksperymentował też w obszarze samego malarstwa. Powszechnie znane polskiej publiczności były jego prace figuratywne, również socrealistyczne, zupełnie odmienne niż prace z lat 60. czy 70. W II połowie lat 50. był artystą należącym do grona najbardziej uznanych, jego prace kupowano do muzeów, a on sam zasiadał w wielu ważnych w owym czasie gremiach, m.in.: w komisji Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego, zarządzie Związku Polskich Artystów Plastyków, komitecie organizacyjnym pokoleniowej wystawy Arsenał. Był to czas poszukiwań, artysta chciał sięgnąć po takie sposoby malowania, które pozwoliłyby mu wykorzystać warsztat malarski, a zarazem otwierałyby przed nim nowe możliwości. Jak pisze Stefan Szydłowski, u progu lat 60. nastąpiła pewna fundamentalna zmiana, która wytyczyła już kierunek kolejnych obrazów, co widać także w pracy „B 25”: „Refleksja nad obrazami malowanymi od 1958 doprowadziła artystę do sformułowania teorii tzw. pozytywnej przestrzeni iluzyjnej. W obrazach z tego okresu Fangor posłużył się techniką sfumato. Miękkie, bezkrawędziowe przejścia między kolorami wywołują iluzję ruchu w obrazie, wyprowadzają widok obrazu między widza a malowidło, odwrotnie niż w klasycznej perspektywie zbieżnej. Artysta przez kilkanaście lat eksperymentował. Najlepszy efekt pozytywnej przestrzeni iluzyjnej dawał format kwadratowy z przedstawieniem koła. Niekiedy sięgał do techniki pointylistycznej, by spotęgować efekt zmieniającego się obrazu – z różnych odległości widzimy w głównej roli bądź przechodzące w siebie barwy, bądź potęgujące się przez kropki odczucie przestrzeni” (Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Mała retrospektywa [w:] Fangor. Malarstwo, katalog wydany z okazji wystawy „Fangor. Malarstwo” zorganizowanej przez Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku w ramach ceremonii nadania Wojciechowi Fangorowi tytułu doktora honoris causa ASP w Gdańsku, październik 2015, s. 17-18).

Wojciech Fangor, „#16", 1963



Wojciech Fangor, „E 8", 1966

„KAŻDY OBRAZ JEST RZECZYWISTOŚCIĄ, NAWET JEŚLI NIE KOJARZY SIĘ Z OKIEM, NOSEM CZY STOPĄ LUDZKĄ. TO RZECZYWISTOŚĆ SAMA W SOBIE, POWIĄZANA CZASEM Z FIGURAMI GEOMETRYCZNYMI, KTÓRE ISTNIEJĄ TAKŻE POZA TYM OBRAZEM. KOŁO ISTNIEJE JAKO FIGURA GEOMETRYCZNA W PRZYRODZIE, HISTORII, W WIERZENIACH”.

WOJCIECH FANGOR

Wojciech Fangor, Warszawa, 1960, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

9 †

HENRYK STAŻEWSKI
1894-1988

"Relief nr 19", 1972

akryl, relief/płyta pilśniowa, 61 x 61 x 4 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'H. Stażewski | nr 19 | 1972'
na odwrociu numery inwentarzowe oraz nalepka kolekcji dr Johana Bieliera
z opisem obrazu

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
65 700 - 87 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja dr Johana Bieliera, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska

„SZTUKA ABSTRAKCYJNA JEST NAJBARDZIEJ JEDNOLITYM, CAŁOŚCIOWYM I ORGANICZNYM WIDZENIEM KSZTAŁTÓW I KOLORÓW. MA ONA NA CELU NAJWYŻSZE WYCZULENIE NASZEGO OKA, OSIĄGNIĘCIE ‘ABSOLUTNEGO SŁUCHU’ WRAŻLIWOŚCI KOLORYSTYCZNEJ 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 ŚWIATA ZEWNĘTRZNEGO, GDYŻ JEST DUMĄ WRAŻEŃ I OBSERWACJI, JEST WYCZUCIEM KLIMATU WSPÓŁCZESNOŚCI, WYRAZEM DYNAMIZMU DZISIEJSZEGO ŻYCIA, LIRYCZNYM OBRAZEM EPOKI, W KTÓREJ ODBYWAJĄ SIĘ PRZEWROTY, POWODOWANE WIELKIMI WYBUCHAMI SPOŁECZNYMI, WYNALAZKAMI I ODKRYCIAMI, EPOKI ROZBICIA STOSU ATOMOWEGO ITD. WSZYSTKO TO POWODUJE GRUNTOWNE ZMIANY W CHARAKTERZE NASZEGO ŻYCIA, I MUSI ZNALEŹĆ ODDŹWIĘK W SZTUCE I STWORZYĆ NOWE ŚRODKI WYRAZU PLASTYCZNEGO.
ROZWÓJ SZTUKI DOTYCHCZAS NIE NADĄŻAŁ ZA ROZWOJEM TECHNICZNYM DZISIEJSZYCH CZASÓW. SZTUKA ABSTRAKCYJNA PODEJMUJE TO ZADANIE. SZTUKA ABSTRAKCYJNA JEST SYSTEMEM PARABOLICZNEGO SPOSOBU MYŚLENIA - JEST SYNTEZĄ POETYCKIEGO I MUZYCZNEGO WYRAZU PRZEŻYĆ. SZTUKA ABSTRAKCYJNA JEST TYM ODŁAMEM SZTUKI, KTÓRA POPRZEZ RUCHLIWOŚĆ EKSPERYMENTU MA ODDZIAŁYWAĆ NA SZTUKĘ KIERUNKU REALISTYCZNEGO W METAFORYCZNYM UJĘCIU TREŚCI I FORMY, JEST RYGORYSTYCZNYM WZOREM JEDNOLITEGO I CAŁOŚCIOWEGO WYRAZY ARTYSTYCZNEGO”.

HENRYK STAŻEWSKI

Lata 70. to czas, kiedy Henryk Stażewski wzbogaca paletę stosowanych przez siebie barw, zaś rozluźnieniu ulega 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. Doskonałym przykładem jest prezentowany „Relief nr 19" z 1972, dla którego kompozycji kluczowe jest wprowadzenie dodatkowego aspektu głębi nie tylko poprzez fizyczne uwypuklenie powierzchni elementami reliefu, ale również poprzez skontrastowanie różnych odcieni różu. Dzięki tego typu rozwiązaniom 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 zapełnia się też coraz większą liczbą prac.

Stażewski chętnie tłumaczył prawidłowości, według których rozwijała się jego artystyczna działalność: „Wykorzystuję w malarstwie poglądowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu 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 naruszyć monotonię tablic naukowych. Wynikają wtedy niespodzianki podobne do tych, gdy w równym rzędzie kwadratów jeden ustawimy 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 ludzie 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).

Dla Stażewskiego nieustanne badanie możliwości układów abstrakcyjnych form nie odnosiło się jedynie do płaszczyzny formalnej pracy – było próbą zrozumienia świata, ogarnięcia absolutu. Artysta ogłosił: „Sztuka abstrakcyjna jest najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów. Ma ona na celu najwyższe wyczulenie naszego oka, osiągnięcie 'absolutnego słuchu' wrażliwości kolorystycznej 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 świata zewnętrznego, gdyż jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wyczuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki, w której odbywają się przewroty, powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itd. Wszystko to powoduje gruntowne zmiany w charakterze naszego życia i musi znaleźć oddźwięk w sztuce i stworzyć nowe środki wyrazu plastycznego" (Henryk Stażewski, tekst z katalogu wystawy indywidualnej, styczeń 1978, Zachęta, Warszawa 1978).

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

10 †

HENRYK STAŻEWSKI
1894-1988

"Relief nr 13", 1969

olej, relief/deska, płyta, 59,5 x 92,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 13 – 1969 | H. Stażewski'

estymacja:
1 000 000 - 1 500 000 PLN
220 000 - 330 000 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Zapiecek, Warszawa
kolekcja prywatna, Monachium
Desa Unicum, 2016
kolekcja prywatna, Polska

„Dla Stażewskiego geometria miała swoją fizjologię i socjologię. Pierwsza – w czystym widzeniu pozwalała ujmować świat w jego totalności, druga – w sztuce abstrakcyjnej widziała szanse docierania do głębokich zasad życia społecznego".

Andrzej Turowski

AUTOMATYCZNA MASZYNA OBRAZU

„Relief nr 13" z 1969 to jeden z najbardziej charakterystycznych, a jednocześnie najpiękniejszych reliefów z końca lat 60., które kiedykolwiek wyszły spod ręki Henryka Stażewskiego. Prostokątna, czerwona kompozycja składa się z różnej wielkości, równomiernie nałożonych na płaską powierzchnię czerwonych trójkątów, prostokątów i kwadratów, które twórca symetrycznie i regularnie pokrył delikatnymi liniami w kontrastowym odcieniu. Dzięki temu zabiegowi optycznemu praca Stażewskiego, choć malowana ręcznie, wygląda jak powleczona mechanicznym rastrem drukarskim. Płaszczyzna reliefu delikatnie wibruje i porusza się, a całość wprowadza u widza dodatkowe doświadczenia percepcyjne.

Reliefy Stażewskiego doskonale oddają fascynację artysty drżeniem w obrębie spójnej, geometrycznej kompozycji. Andrzej Turowski pisał o tym następująco: „Dla Stażewskiego geometria miała swoją fizjologię i socjologię. Pierwsza – w czystym widzeniu pozwalała ujmować świat w jego totalności, druga – w sztuce abstrakcyjnej widziała szanse docierania do głębokich zasad życia społecznego. (...) Geometria pośredniczy między okiem a powierzchnią. Oko w grze geometrycznych form rozpoznaje swoją niezmienną budowę: 'Tym, co łączy ludzi wszystkich epok i stylów od prapoczątków sztuki, jest geometria – pisał Stażewski. Jest ona wrodzoną miarą w oku każdego człowieka, pozwalającą chwytać stosunki i proporcje'. Geometria intensyfikuje percepcję materii. Oko oślepia magią elementarnych form: wizualizm – zdaniem Stażewskiego – wprowadza materię w stan krańcowej wibracji. 'Obraz jest automatyczną maszyną', w której wirujące cząstki napinają 'do granic wytrzymałości oko' lub wręcz je przekraczają" (Andrzej Turowski, Dyskurs o Geometrii, Wolności i Rozumie [w:] Henryk Stażewski 1894-1988. W setną rocznicę urodzin, katalog wystawy, red. Janina Ładnowska, Zenobia Karnicka, J. Janik, Łódź 1995, s. 29-30).

Reliefy pojawiły się w twórczości Henryka Stażewskiego w 2 połowie lat 50. Pierwsze kompozycje tego typu powstały już w 1957. Początkowo miały one charakter poszukiwania nowych form wyrazu artystycznego – twórca chciał uchwycić przestrzeń jako wartość bezpośrednią i dotykalną, odrzucając efekty iluzji malarskiej. Stażewski sięgał jednak po malarskie środki wyrazu, eksperymentując z możliwościami, jakie daje faktura, co nawiązywało do jego wczesnych doświadczeń z lat 20. i 30. Początkowo dominowały reliefy o luźnej strukturze, zbudowane z elementów nawiązujących do form organicznych o szorstkich powierzchniach i żywej kolorystyce. Kolejnym etapem było uzyskiwanie trójwymiarowości poprzez włączanie kolejnych tworzyw: piasku, trocin, żwiru czy nawet drobnej fasoli. Z tego okresu pochodziła koncepcja wycinania i nakładania na powierzchnię tła form początkowo mniej, a wraz z upływem lat, coraz bardziej regularnych, pokrytych urozmaiconą kolorystycznie i fakturalnie materią, aż do zupełnej gładkości. Rolę nadrzędną pełnił intensywny, oparty na kontrastach kolor.

Końcem lat 60. u Stażewskiego pojawiły się proste reliefy podzielone na symetryczne, kwadratowe powierzchnie. Podstawową wartością kompozycji stała się seryjność i symetria. Artysta badał i eksperymentował z działaniem różnych przejść i zestawień kolorystycznych. Niektóre reliefy wizualizowały gradację barw chromatycznych wybranego odcinka widmowego według długości fal świetlnych, inne – stopień jasności, nasycenia i temperatury barw.

Badacze twórczości Henryka Stażewskiego wskazują na związki artysty z op-artem – choć w mniejszym stopniu niż u Vasarelyego; dzieła artysty dążyły do spotęgowania nieuchwytności form i ich ruchu wobec płaszczyzny tła poprzez wywołanie względności oraz podważenie wiarygodności zmysłu wzroku. Tworząc serię prac z lat 1967-73, Stażewski interesował się cechami fizycznymi koloru i psychofizjologicznymi właściwościami jego odbioru przez ludzkie oko. Jednak artysta nie kierował się jedynie sztywnymi i nieprzekraczalnymi regułami matematycznymi bądź optycznymi. Ważnym czynnikiem w kształtowaniu barwnych reliefów Stażewskiego była intuicja artysty, według której twórca zmieniał wyliczony i zgeometryzowany program dzieła.

Lata 60. to okres, w którym artysta na stałe odchodzi od malarstwa, by w pełni poświęcić się realizowaniu form reliefowych. Było to konsekwencją poszukiwań twórczych Stażewskiego, dotykających takich zagadnień jak przestrzeń w obrazie, jej podziały i tworzenie iluzji ruchu. Artysta wykorzystywał powtarzające się, zwielokrotnione formy geometryczne, które zestawiał ze sobą pod różnymi kątami i pokrywał farbami akrylowymi w wyrazistych, jednorodnych barwach. Tworzone w ten sposób dynamiczne relacje pomiędzy poszczególnymi motywami stały się jednym z wyznaczników twórczości Stażewskiego. Tworzenie form reliefowych w pełni wyjaśniają słowa artysty:

„W SZTUCE interesowały mnie zawsze formy najprostsze. Reliefy, które ostatnio robię, zbudowane są przeważnie z powtarzających się, identycznych elementów. Są to formy niezindywidualizowane, anonimowe, pogrupowane w zbiory. Służą one do odmierzania i porządkowania przestrzeni w obrazie. Najchętniej stosuję do tych celów kwadraty i czworoboczne asteroidy. Całe grupy tych form są tej samej wielkości, a często zdarza się, że wszystkie formy w obrazie są identyczne. Wówczas nie ma hierarchii: żaden element obrazu nie jest ważniejszy od pozostałych.

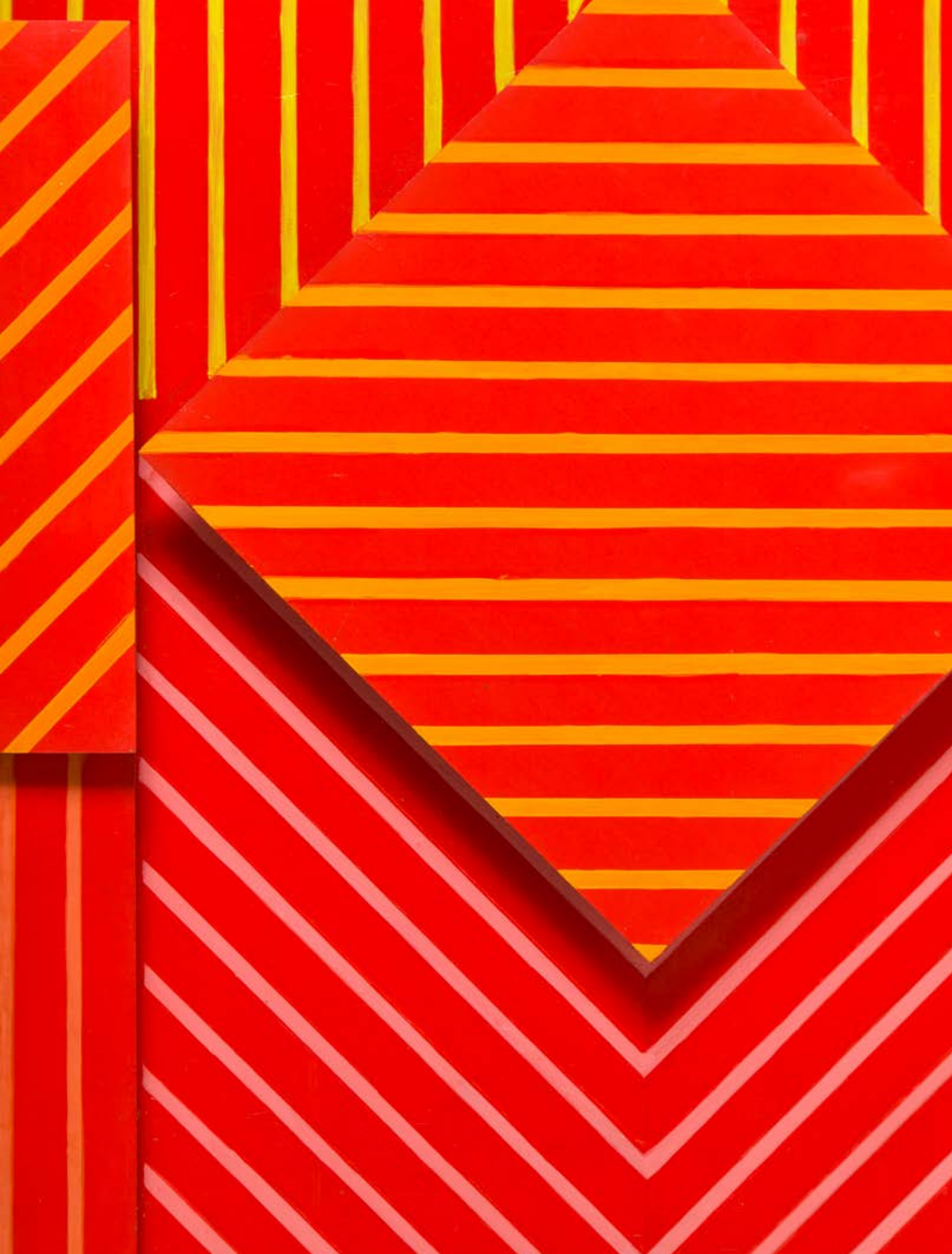
W moich pracach nie można mówić o klasycznej kompozycji, takiej, jaka występowała u Mondriana, Arpa, Malewicza czy też w moich wcześniejszych obrazach, w których chodziło o zestawienie form w taki sposób, żeby tworzyły idealny, uporządkowany w sensie liczbowym i ustalony raz na zawsze układ. W skrajnym przypadku nie waham się przed nagromadzeniem takiej ilości elementów powtarzalnych, że tworzą one jednolitą, monotonną strukturę. Wtedy właściwych form prawie się nie dostrzega, zanika granica między nimi a tłem, na którym zostały umieszczone. Pozostaje układ otwarty, zupełnie neutralny, który może stanowić punkt wyjścia dla wszystkich możliwych zmian, przesunięć, prowadzących do zbadania i pomiaru tej przestrzeni.

Zaczynam znowu od rzeczy najprostszych. Wykorzystuję w malarstwie poglądowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu 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 naruszyć monotonię tablic naukowych. Wynikają wtedy niespodzianki podobne do tych, gdy w równym rzędzie kwadratów jeden ustawimy 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 praw 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.

Doświadczenia z kolorem są dla mnie jednym z etapów, podobnie jak prowadzone równolegle eksperymenty z przestrzenią. Wszystko to znajdzie swoje miejsce w następnym etapie mojej twórczości" (Henryk Stażewski, „Odra", nr 2, 1968).



11 †

HENRYK STAŻEWSKI
1894-1988

Kompozycja, 1984

akryl/płyta pilśniowa, 64 x 64 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1984 | H. Stażewski'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 800 - 13 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy

„Sztuka abstrakcyjna nie pokazuje zewnętrznego aspektu materii, ´przedmiotu´, może jednak zachować kontakt ze zjawiskami i faktami konkretnymi i obiektywnymi świata zewnętrznego, gdyż jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wyczuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki w której odbywają się przewroty, powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itd."

Henryk Stażewski

12 †

HENRYK STAŻEWSKI
1894-1988

Kompozycja, 1981

relief/płyta pilśniowa, 45 x 45 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1981 | H. Stażewski'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 000 - 15 400 EUR

POCHODZENIE:
Desa Unicum, 2009
kolekcja prywatna, Polska

„Sztuka abstrakcyjna jest systemem parabolicznego sposobu myślenia – jest syntezą poetyckiego i muzycznego wyrazu przeżyć. Sztuka abstrakcyjna jest tym odłamem sztuki, która poprzez ruchliwość eksperymentu ma oddziaływać na sztukę kierunku realistycznego w metaforycznym ujęciu treści i formy, jest rygorystycznym wzorem jednolitego i całościowego wyrazu artystycznego".

Henryk Stażewski

13 †

VICTOR VASARELY
1906-1997

"Zig-Zag", 1986

akryl/płótno, 210 x 210 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'P. 1204 VASARELY | "ZIG-ZAG" | 210 X 210 | 1986 | Vasarely'
na odwrociu nalepka wystawowa z Galerii Pablo Goebel Fine Arts w Polanco,
nalepka transportowa oraz informacja o wypożyczeniu dzieła

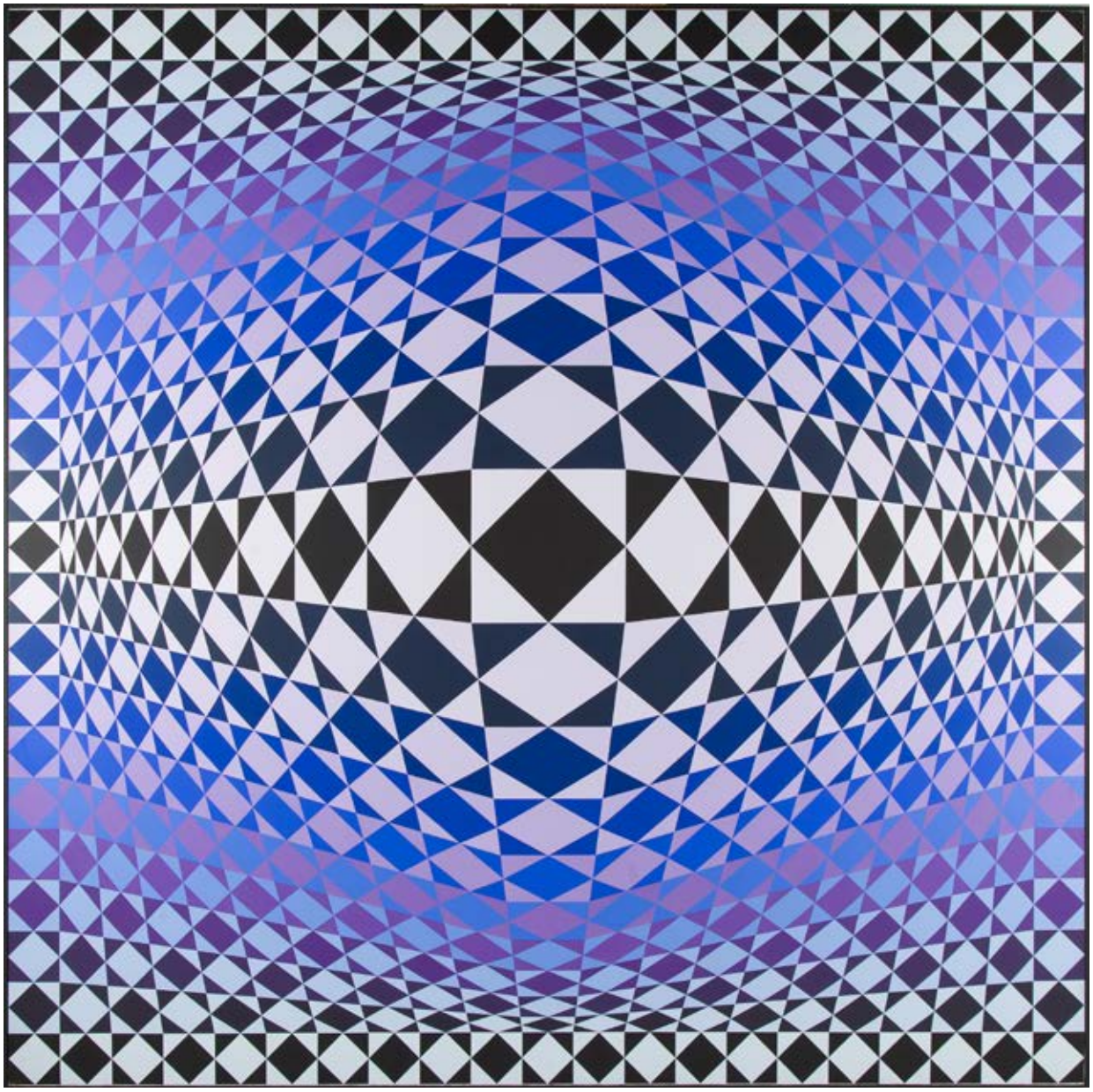
estymacja:
1 800 000 - 2 400 000 PLN
395 000 - 527 000 EUR

OPINIE:
autentyczność potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego
praca będzie uwzględniona w powstającym katalogu raisonné dzieł Victora Vasarely'ego

POCHODZENIE:
Circle Gallery, USA
kolekcja prywatna, USA
Sotheby's, Nowy Jork, 2006
kolekcja prywatna, Europa
Sotheby's, Nowy Jork, 2015
kolekcja prywatna, USA
Desa Unicum, 2016
kolekcja prywatna Polska

WYSTAWIANY:
Victor Vasarely,Tirennale Bovisa, Mediolan, 2.10.2007-26.01.2008
Victor Vasarely: Op Star, SI2 Sotheby's Contemporary Art Gallery,
Nowy Jork, 3.05-13.09.2014
Momentum: Cinétiko-Óptiko-Geométriko, Galeria Pablo Goebel Fine Arts, Polanco,
23.04-14.05.2015

LITERATURA:
Victor Vasarely, katalog wystawy indywidualnej, Triennale Bovisa, [red.] Andrea Busto,
Cristiano Isnardis, Milano, s. 254 (il.)
Victor Vasarely: Op Star, katalog wystawy indywidualnej, Sotheby's SI2, kat. nr 25,
New York, s. 66 (il.)
Momentum: Cinétiko-Óptiko-Geométriko, katalog wystawy, Pablo Goebel Fine Arts,
s. 4, 78 (il.)



„Zig-Zag" to jeden z najwybitniejszych i najbardziej reprezentatywnych przykładów twórczości Victora Vasarely'ego. Kompozycja w charakterystyczny dla tego artysty sposób tworzy iluzję trójwymiarowości oddanej na płaskiej powierzchni płótna. W przypadku prezentowanego dzieła podstawą kompozycji jest jeden z ulubionych kształtów „ojca op-artu", czyli powiększona hemisfera z „galaktycznego" okresu (rozpoczynała go praca wykonana w technice tempery pod tytułem „Vega-Arl" i „Vega Blue", 1968). Następnie Vasarely namalował ponad 110 prac z tej samej serii, czasem łącząc formy z sześcianem Koffa i sześciokątem.

Jedną z cech twórczości Vasarelyego, którą uzewnętrznia „Zig-Zag", jest antysymetria, rozumiana jako symetria przeciwieństw („pozytywny – – negatywny", „wypukły – wklęsły", „jasny – ciemny", „ciepły – zimny" w odniesieniu do barw dopełniających). Z punktu widzenia filozoficzno-logicznego oraz biorąc pod uwagę teorię percepcji, w ten właśnie sposób wyrażana jest dwoistość oparta na systemie binarnym 0-1. Po latach 60., czarno-białe kompozycje Vasarelyego zastępują barwne struktury, najczęściej z wykorzystaniem barw dopełniających się, lub kompozycje oparte na przechodzeniu ze światła do cienia i vice versa, wprowadzając w ten sposób do twórczości Vasarelyego element przestrzenny.

Wspomniana teoria percepcji była systematycznie badana i wykorzystywana przez ruch op-artu po raz pierwszy w dziejach historii sztuki. Już wcześniej wystąpiły intuicyjne próby, aby wykorzystać zasadę modułowości, warstw, iluzji optycznej i tym podobnych metod, ale nie były rozpowszechnione. Victor Vasarely był głównym głosicielem sztuki op-artu: prawie wszystkie metody i techniki, z których korzysta op-art., mają źródło w jego pracach.

Vasarely swoje teorie opierał na czysto plastycznych eksperymentach, badając relację formy i barwy. Jego wczesne prace to przede wszystkim analiza związków, jakie pojawiają się między pojedynczymi motywami w obrazie a jego całością będącą czymś więcej niż sumą poszczególnych elementów. Z początku posługiwał się ograniczoną paletą mocnych kontrastów, np. koloru białego i czarnego oraz konkretnych figur. Ponadto określona paleta barw służyła mu do zwielokrotnienia zaledwie jednej figury, by dzięki różnorodnym konfiguracjom uzyskać iluzyjną, rozwibrowaną strukturę. Artystę szczególnie zajmował problem, w jaki sposób oko rejestruje ruch w obserwowanym dziele sztuki, w jaki sposób wyłania nie do końca określone formy, decydując o tym, czym jest figura, a czym tło. Ten aspekt jego poszukiwań pojawia się we wczesnych, zawierających jeszcze figuratywne elementy pracach.

Victor Vasarely zdecydowanie wyprzedzał swoją epokę. Przewidując erę technologii komputerowej, tworzył swoje nieskazitelne geometryczne kształty, wykorzystując jedynie podstawowe środki wyrazu artystycznego, które w rezultacie były bardzo blisko grafiki cyfrowej. W tym sensie Vasarely przewidział obszary, gdzie technologia będzie miała gruntowny wpływ na ludzkość w następnych dekadach. Ku udoskonalaniu swojej techniki artysta badał związki pomiędzy sztuką a nauką, mawiał, że te dwie formy ludzkiej ekspresji powinny pozostawać ze sobą w bliskiej styczności, aby tworzyć nową, wyimaginowaną jakość, która jest w zgodzie z ludzką wrażliwością i dotychczasową wiedzą. Dzięki temu rosła świadomość działalności twórcy w późnych latach 40. i początku lat 50. XX wieku. Jego pomysły zostały zaadaptowane przez główne media, w tym reklamę i modę. Koncepcja przenikania idei z jednej dziedziny życia do drugiej była bliska wizji Vasarelyego, który optował za tym, by wszyscy twórcy, począwszy od architektów, po malarzy i rzeźbiarzy współpracowali ze sobą, aby dążyć do stworzenia nowej jakości, która powinna pozostawać dostępna dla wszystkich ludzi w równym stopniu.

„Malarz abstrakcjonista nie jest introwertykiem, nie dlatego, że pragnie odciąć się od świata, ale dlatego, że postrzega siebie jako część tego świata. Tym samym podejmuje się tworzenia prac, które nie są wiernym odbiciem natury, ale są naturą samą w sobie".

Victor Vasarely, 1955

14 † Ω

VICTOR VASARELY
1906-1997

"Lynx", 1979

akryl/płótno, 145 x 145 cm
sygnowany u dołu: 'Vasarely-'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'P. 1044 VASARELY | "LYNX" | 145 x 145 | 1979 | Vasarely-'
na blejtramie nalepka wystawowa z Muzeum Sztuki Seibu w Tokio

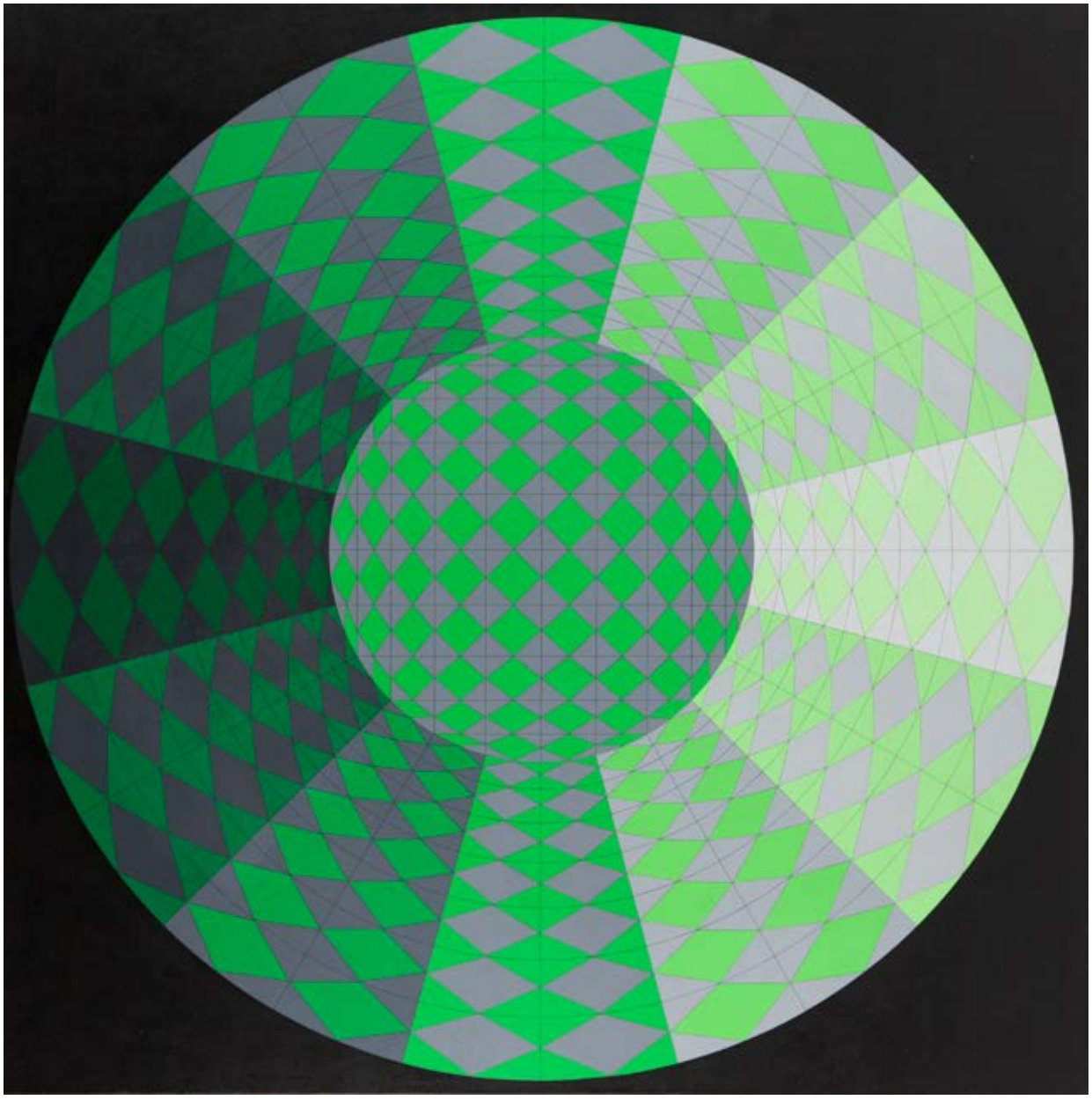
estymacja:
600 000 - 800 000 PLN
132 000 - 176 000 EUR

OPINIE:
autentyczność potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego
praca będzie uwzględniona w powstającym katalogu raisonné dzieł Victora Vasarely'ego

POCHODZENIE:
The Vasarely Center, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Greenwich (zakup około 1980)
Bonhams, Nowy Jork, 2017
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:
Vasarely, Muzeum Sztuki Seibu, Tokio, 2.01-25.02.1981

LITERATURA:
Vasarely, katalog wystawy, Tokio 1981, poz. kat. 17, s. 101 (il.)

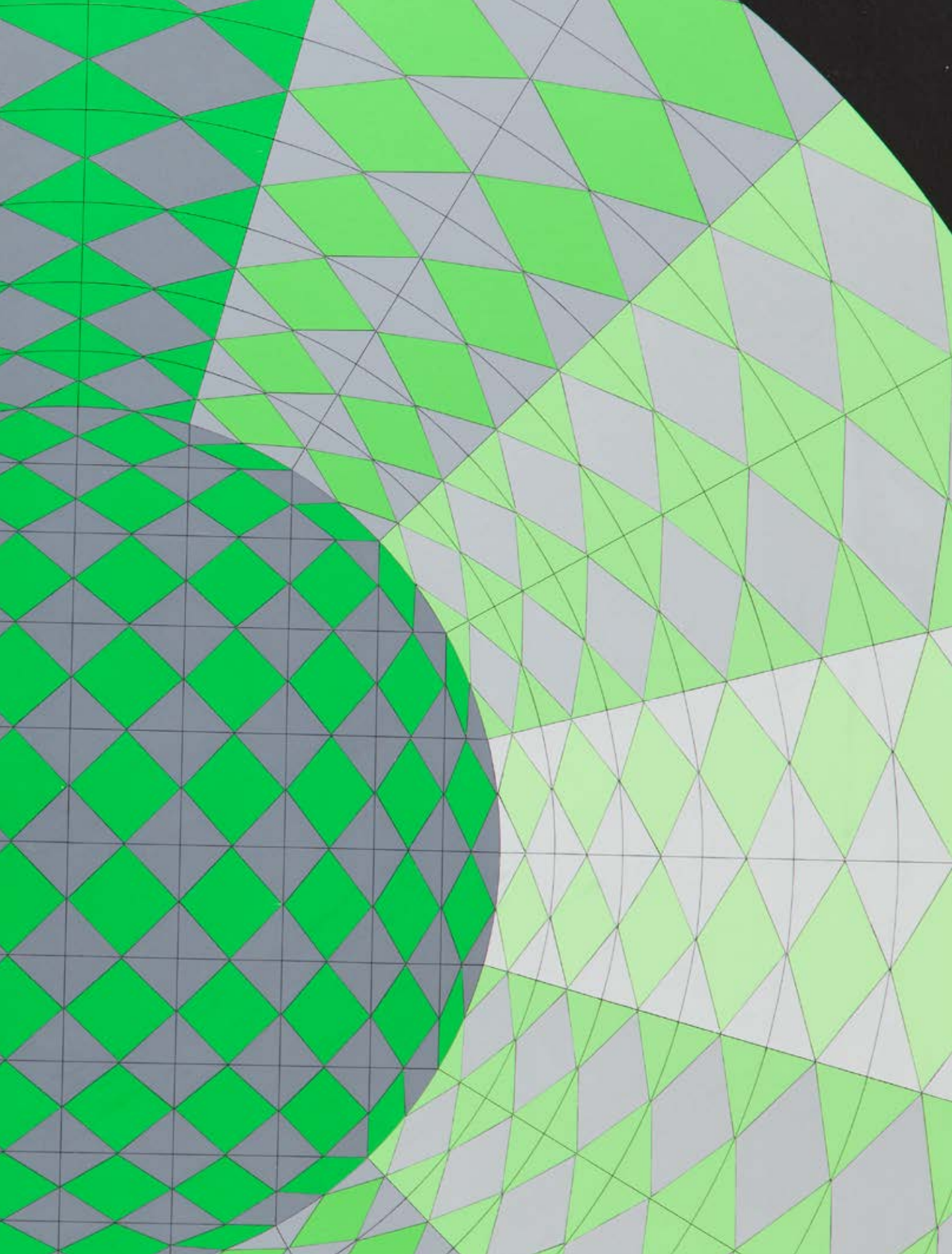


„Romantyczny astronauta", Victor Vasarely, jest nie tylko jednym z najważniejszych twórców op-artu, ale również jedną z najbarwniejszych postaci związanych z dwudziestowieczną sztuką abstrakcyjną. Sama biografia artysty może służyć za ilustrację kilku kluczowych dla modernizmu problemów. Vasarely był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

Artystyczna droga Vasarelyego mogłaby służyć za podręcznikowy model poszukiwań wielu XX-wiecznych twórców. Twórca zaczynał swoją edukację, studiując klasyczne, akademickie formy w konserwatywnej Akademii Podolini-Volkmann. Jego horyzont zaczął się jednak wkrótce zbliżać do poszukiwań awangardowych. Tożsamość Vasarelyego uformowała się dlatego nie na Akademii, ale w budapesztańskich warsztatach Műhely – szkole wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu. W pierwszym okresie swojej twórczości Victor Vasarely projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Sztuka użytkowa, dająca projektantowi dużą swobodę twórczą, stała się dla artysty swoistym laboratorium. W latach 30. zarysowały się główne kierunki artystycznych poszukiwań Vasarelyego: dynamika, geometria i złudzenia optyczne. Artysta daleki był od dogmatyzmu i eksperymentował również z figuracją, surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem. Po II wojnie światowej zaczął jednak flirty z XX wiecznymi izmami traktować jako „ślepą uliczkę".

Od lat 50., wychodząc od studium przyrody, transponował empiryczne formy na abstrakcyjny język. Obserwując uporządkowane składniki pejzażu, powtarzał rytm form, wprowadzając je w geometryczny schemat kompozycji. Artysta doszukiwał się podobieństw między abstrakcyjnymi kształtami a chaotyczną naturą wszechświata. Następstwem tej artystycznej strategii był okres „Dentfert". Jego nazwa pochodzi od bukaresztańskiej stacji metra. Wzory płytek, którymi wyłożony był przystanek, wywoływały w artyście złudzenia optyczne, które następnie przekładał na płótno. W 1955 w paryskiej galerii Denise René została otwarta głośna wystawa „Le Mouvement" prezentująca dzieła podejmujące problem ruchu ukazanego na płaszczyźnie dwuwymiarowego płótna. Jednym z prezentowanych wtedy artystów „sztuki kinetycznej" był Vasarely. Od czasów paryskiej wystawy można datować konsolidację op-artowskiego programu malarza. W latach 50. i 60. artysta tworzył monochromatyczne, dynamiczne czarno-białe kompozycje. W jego pracach coraz wyraźniej rysowała się strategia polegająca na komplikacji procesu percepcji oraz tworzeniu wieloaspektowej wizualnej przestrzeni.

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



15 †

RICHARD ANUSZKIEWICZ
1930-2020

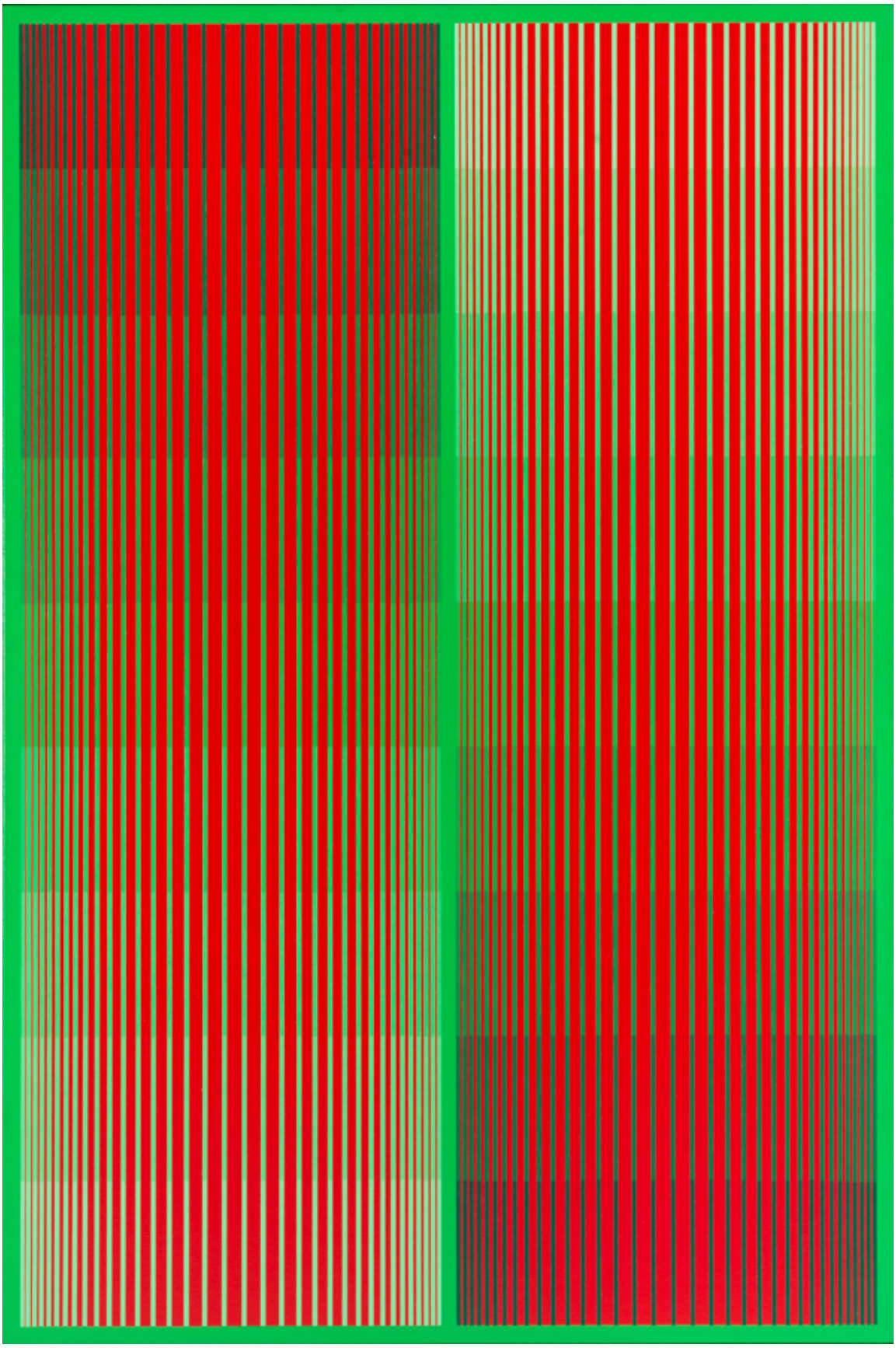
"Greening Red Duo" ("Dual Reds II"), 1984

akryl/płótno, 183 x 122 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:
'723 | © RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1984'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
55 000 - 77 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, USA
Sotheby's Nowy Jork, 2017
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
David Madden, Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings and Sculptures 1945-2001, Florencja 2011, poz. kat. 1984.4, s. 201 (il.)



Okresem, w którym twórczość Richarda Anuszkiewicza rozbłysła najjaśniejszym światłem, był czas wielkiej popularności nurtu sztuki optycznej, przypadający na lata 60. i 70. To wtedy wykrystalizował się jego indywidualny styl, dzięki któremu na stałe zapisał się na kartach historii sztuki współczesnej. Na fali fascynacji nowatorskim malarstwem do kluczowych twórców dołączyli absolwenci Cleveland Institute of Art, do których należał Anuszkiewicz. Przełomem stała się „The Responsive Eye" w MoMA – wystawa, która ukonstytuowała op-art i otworzyła jego przedstawicielom drzwi do najbardziej wpływowych amerykańskich galerii. Sam Anuszkiewicz nawiązał współpracę z Sidney Janis Gallery, z którą związane były tak wybitne osobowości jak Albers, Gorky, de Koonig, Kline, Motherwell, Pollock czy Rothko. Wystawa podróżowała po Stanach Zjednoczonych przez kolejne dwa lata i ugruntowała pozycję artysty w kanonie najważniejszych amerykańskich twórców tego okresu. Prace Anuszkiewicza znajdują się w zbiorach takich instytucji jak Corcoran Art Gallery w Waszyngtonie, Whitney Museum of American Art oraz Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

Na początku kariery autora w Europie i Ameryce panowało duże zainteresowanie wszelkimi rodzajami sztuki abstrakcyjnej oraz kontrastów kolorystycznych, które pobudzały i wymagały współdziałania umysłu i zmysłu wzroku. Niewielu jednak artystów poświęciło się w pełni sztuce op-artu i jej zagadnieniom. Anuszkiewicz był jednym z czterech i krytycy wymieniają go wśród takich artystów jak Josef Albers, Victor Vasarely oraz Bridget Riley. W swojej twórczości rozwijał koncepcje wypracowane przez Josefa Albersa, dotyczące współoddziaływania na siebie barw. Jego sztuka różniła się jednak zasadniczo od twórczości Albersa. Estetyka kształtów oraz kolorów została przez niego znacznie rozbudowana i artysta w swojej twórczości zastanawiał się nad relacjami pomiędzy barwami oraz ich zestawieniami. „Ludzie zawsze myśleli, że moim celem było optyczne szokowanie" – mówił w wywiadzie. „Ja nie chciałem szokować. Chciałem łączyć kolory w taki sposób, w jaki nie były dotychczas łączone. Wciąż robię to, co robiłem, ale teraz analizuję to bardziej dogłębnie. Tak jak impresjoniści, chciałem, by kolory łączyły się w oku obserwatora. Nie chciałem mieszać ich na palecie. W ten sposób osiągam większą intensywność koloru oraz jego czystość. Inaczej niż impresjoniści, nie prowadziłem tych eksperymentów w obrębie tematyki dzieł i odkryłem większą wolność w sztuce niefiguratywnej" (David L. Shirey, A Colorist Still Flouts Convention, „The New York Times", 3.02.1985, [cyt. za:] http://www. nytimes. com/1985/02/03/nyregion/a- -colorist-still-flouts-convention.html, [tłum.] Agata Matusielańska).

W centrum zainteresowań Anuszkiewicza znajdują się optyczne zmiany w postrzeganiu, które pojawiają się przy zestawieniu intensywnych barw w powtarzalne, geometryczne układy. Na zaprezentowanej pracy efekt ten wzmacnia zastosowanie barw komplementarnych, a więc tych widniejących po przeciwnych stronach koła kolorów. Dramatyczność powstałego efektu znajdowała się w centrum zainteresowań artysty. „Moje prace mają charakter eksperymentalny i skupiają się na badaniu zestawień intensywnych kolorów komplementarnych, a także na optycznych zmianach, jakie zachodzą w efekcie, oraz na badaniu osiągniętego dynamicznego efektu, kiedy ten jest poddawany działaniom promieni światła i oddziaływaniu światła na kolor" (Anuszkiewicz, Americans 1963. Statements by the artists and others, [red.] Dorothy C. Miller, 1963, [tłum.] Agata Matusielańska).

16 †

JULIAN STAŃCZAK
1928-2017

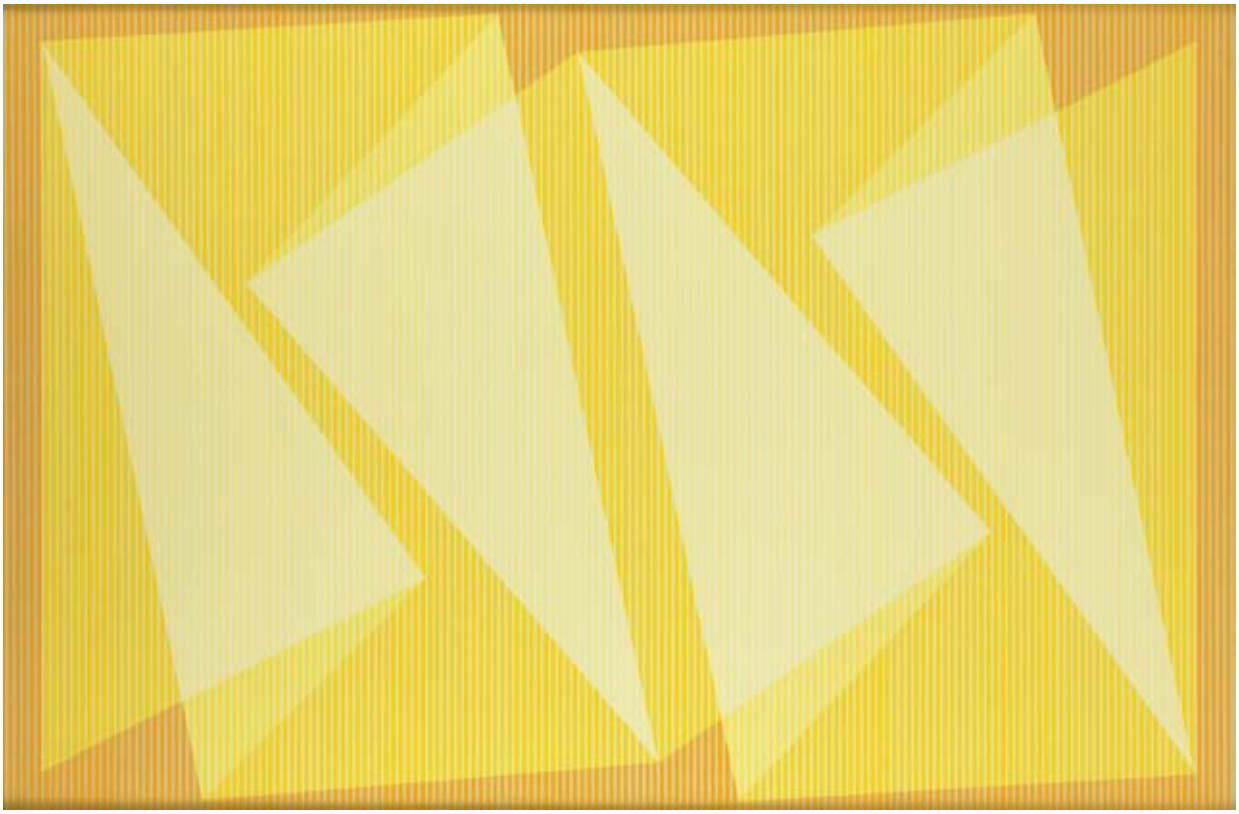
"Folding with Light", 1971

akryl/płótno, 106,5 x 162 cm
sygnowany i datowany na blejtramie: 'Julian Stanczak 1971'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'JULIAN STANCZAK FOLDING WITH LIGHT 1971'

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
66 000 - 110 000 EUR

POCHODZENIE:
Phyllis Weston Gallery, Cincinnati
kolekcja prywatna, USA

WYSTAWIANY:
Julian Stanczak, Carl Solway Gallery, Cincinnati, 1971



17 †

JULIAN STAŃCZAK
1928-2017

"Centered Duality Low", 1981-1982

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

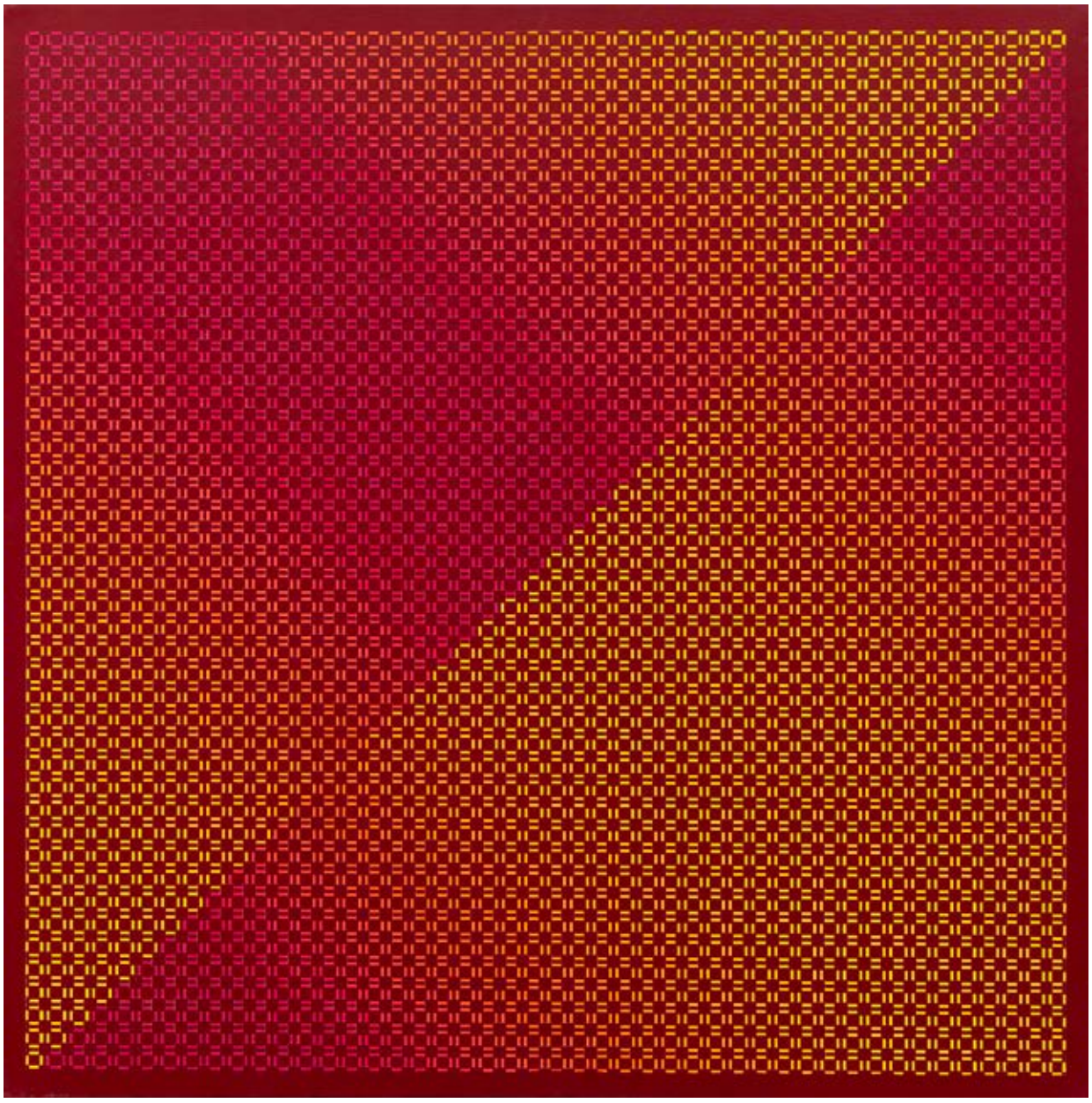
estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
33 000 - 44 000 EUR

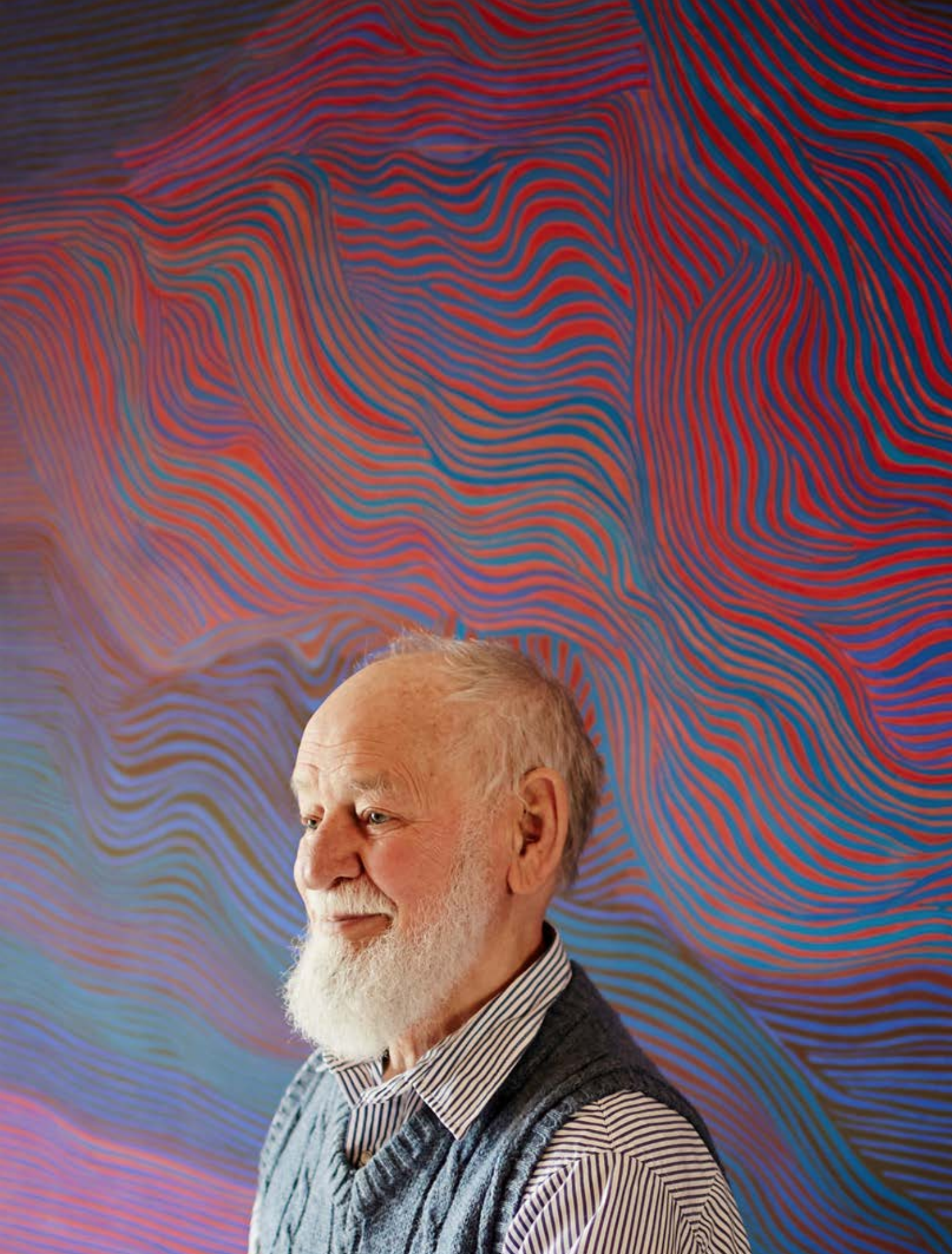
POCHODZENIE:
Danese/Corey Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2014
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2017
kolekcja instytucjonalna, Polska

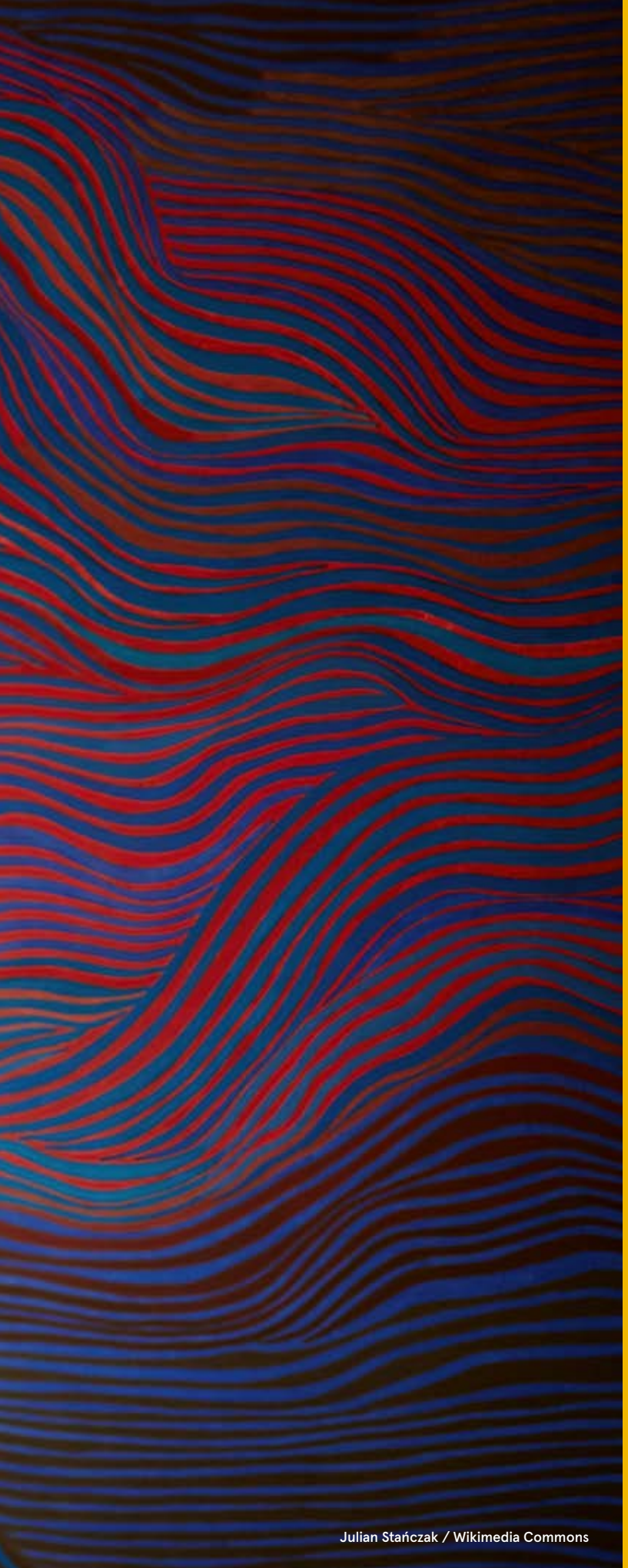
LITERATURA:
Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 235 (il.)

„Stańczak jest zarazem pilnym obserwatorem zjawisk fizycznych wokół siebie, jak i znawcą natury obrazu i tradycji malarstwa. Korelacja tych dwóch aspektów prowadzi go do tworzenia w taki właśnie, a nie inny sposób (...). W jego twórczości mamy (...) do czynienia nie tylko z destylacją natury, lecz również z nawiązaniami do sposobów obrazowania znanych od wieków i stosowanych w sztuce dawnej".

Marta Smolińska, Poza op art: natura geometrii a geometria natury [w:] Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 128







Julian Stańczak / Wikimedia Commons

O międzynarodowej sławie Stańczaka mówi się od 1964, kiedy Martha Jackson, wiedziona niezawodnym instynktem dobrego marszanda, zaprosiła artystę do współpracy, organizując mu wystawę w swojej nowojorskiej galerii. W okresie hegemonii abstrakcji spod znaku taszyzmu i action paintingu Pollocka, pojawienie się kompozycji Stańczaka, opartych na zdyscyplinowanej formule, stało się przełomowym odkryciem, które wstrząsnęło ówczesnym światem sztuki. W latach 60. jego twórczość znalazła się więc w centrum uwagi. Wbrew obiegowym opiniom jego malarstwo optyczne posiadało bogate zaplecze teoretyczne, wyrażając wiarę w uporządkowany kosmos, którego praw nie jesteśmy w stanie zgłębić intelektualnie, potrafimy je za to wyczuć w sposób intuicyjny. Abstrakcyjna rzeczywistość Stańczaka pełna jest odniesień do otaczającej natury i świata sensualnych wrażeń jej fenomenów. W obrazach tego artysty zrytmizowane układy równoległych linii wyłaniają się i znikają w nieokreślonej przestrzeni. Mimo precyzyjnego wyrysowania zdają się nieuchwytne.

Julian Stańczak najczęściej kojarzony jest z nurtem sztuki optycznej, mimo że sam niekoniecznie był skory do używania tego terminu. Głównym powodem niechęci artysty było łączenie tego rodzaju sztuki z czysto formalnymi rozwiązaniami opierającymi się na tworzeniu iluzji. Fakt osobistego wymiaru sztuki Stańczaka zauważył między innymi twórca Donald Judd, opisując fenomen nowego kierunku w sztuce po zobaczeniu wystawy Stańczaka w Nowym Jorku w 1964. Jedna z legend dotyczących tego kierunku w sztuce mówi nawet o wywiedzeniu powszechnie obowiązującego obecnie terminu od nazwy rzeczonej ekspozycji.

Obrazy Stańczaka, dzięki specyficznej technice ich wykonania, sprawiają wrażenie niemal promieniowania. O procesie twórczym Stańczaka Marta Smolińska pisała: „Artysta relacjonuje: 'Potrafię spędzać dni, mieszając kolory, by odpowiadały specyficznej wizji, która powstała w moim umyśle. Proces ten może obejmować kilka barw, ale może dotyczyć także stu lub więcej osobnych mieszanek. Samo to zabiera wiele dni, które spędzam skoncentrowany na efekcie, który mam nadzieję uzyskać'. Potem pojawia się koncepcja szkieletu struktury wizualnej i powtarzalnych rytmów, która pociąga za sobą decyzje, czy kompozycja będzie oparta na motywie siatki, czy na przykład pionowych, skośnych lub poziomych linii. Wszystkie etapy rozgrywają się w odniesieniu do proporcji płótna lub płyty, by w efekcie końcowym zainicjować intensywną relację z odbiorcą. Punkt wyjścia, czy tzw. grunt obrazu, stanowią zazwyczaj biel i czerń lub dwa inne kolory opozycyjne, których zestawienie wywołuje efekt aktywnego, jakby 'gąbczastego' podłoża" (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 82). Malarz ogromną wagę przywiązywał do dokładnego tworzenia swoich prac. Pierwsze dzieła, wystawiane w 1964 w galerii Marty Jackson wykonywane były jeszcze przez malarza ręcznie. Od 1966 zaczął korzystać z taśm, by uzyskać perfekcyjnie równo odmalowane linie.
Po latach praktyki opracował specjalną maszynę do cięcia odpowiedniej szerokości kawałków materiału, od których odmalowywał płaskie plamy barwne. Precyzja była w tym wypadku niesamowicie ważna – Stańczak w jednej kompozycji potrafił wykorzystać nawet kilkanaście warstw farby.

Prezentowana w katalogu praca pod tytułem „Centered Duality Low" jest idealnym przykładem pozwalającym dostrzec nienaganny warsztat artysty. Kompozycja została w tym przypadku ułożona z kilku warstw, w których dominują elementy odmalowane w ciemnej czerwieni. Przestrzeń pod bordowymi kwadratami, ułożonymi w regularny wzór, wypełnia kolorowy gradient. W latach 80. Stańczak stworzył wiele kompozycji zbudowanych na podobnej siatce. Wówczas jego prace zaczęły opierać się na coraz bardziej skomplikowanych schematach. Do ich wykonania Stańczak wykorzystywał bardzo szeroką paletę barw – na jednym płótnie mogło znaleźć się nawet do 100 kolorów. Prace z tej dekady są świadectwem najlepszej formy twórczej Stańczaka.

18 †

RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

"Penetracja przestrzeni industrialnej w ruchu wirowym", lata 70. XX w.

akryl, ołówek, relief/płyta, 100 x 100 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'PENETRACJA PRZESTRZENI | INDUSTRIALNEJ | W RUCHU WIROWYM| WSPOMAGANYM | WIDZENIEM ILUZORYCZNYM | W UJĘCIU ABSTRAKCYJNYM | WINIARSKI'
na blejtramie muzealny numer inwentarzowy

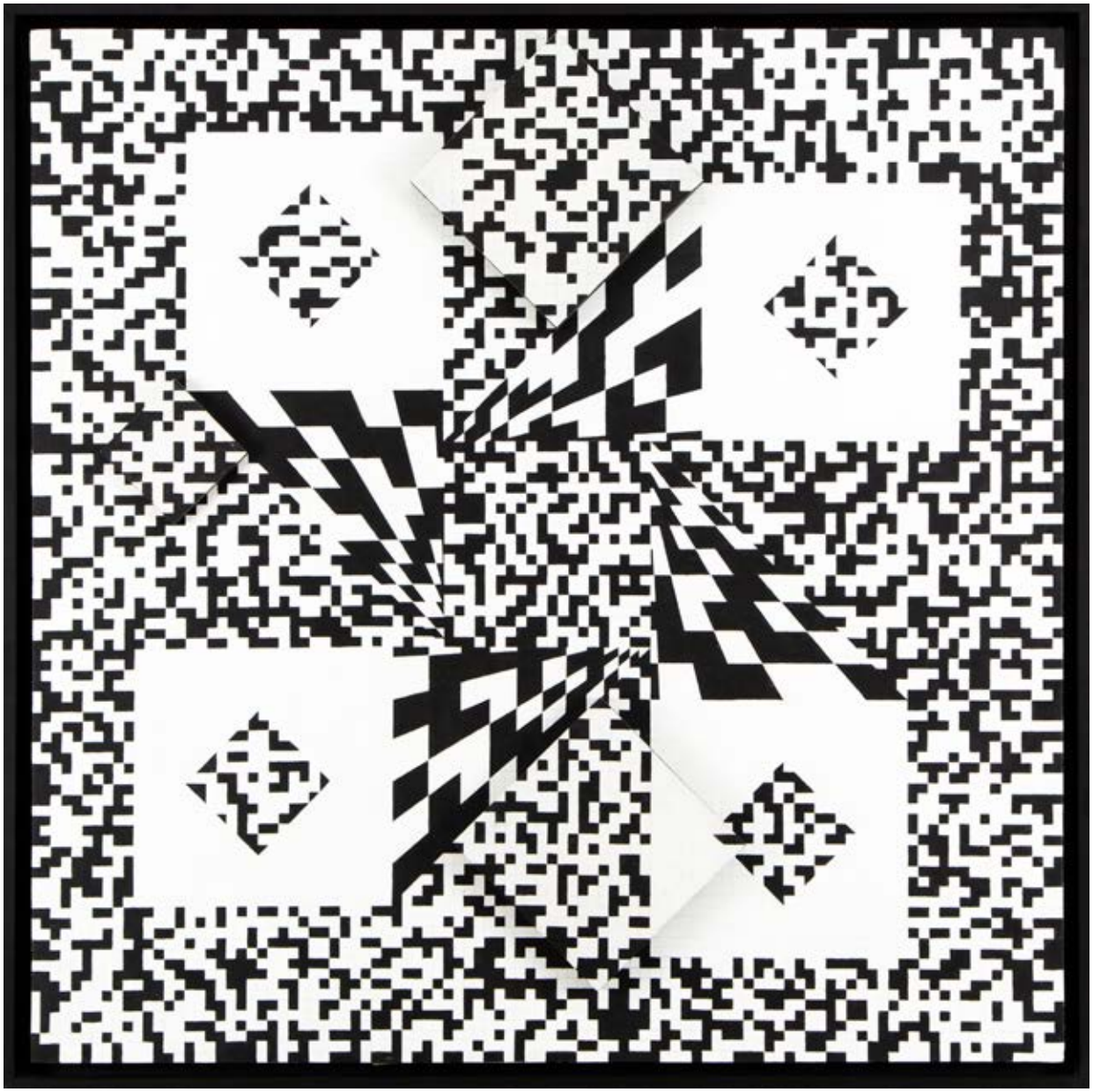
estymacja:
600 000 - 900 000 PLN
132 000 - 198 000 EUR

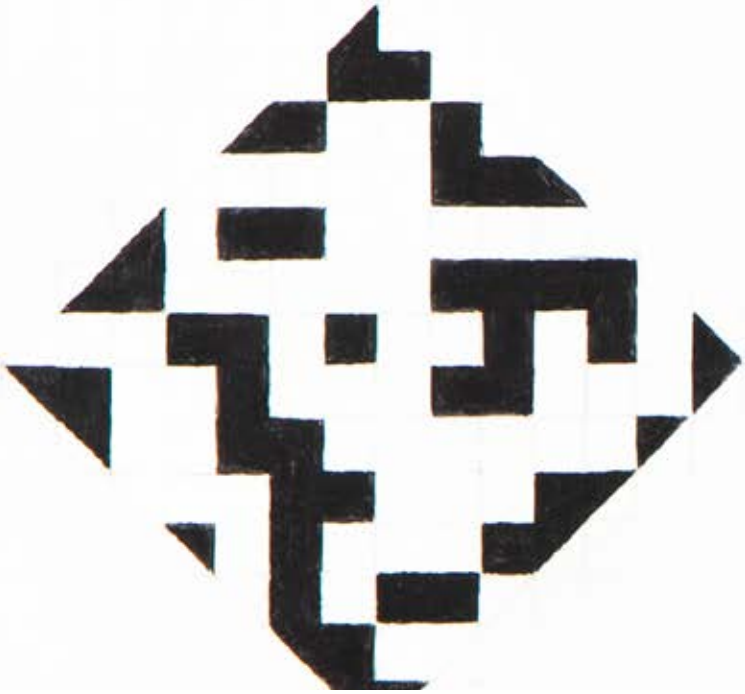
OPINIE:
autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynię artysty

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„(...) To założenie filozoficzne implikujące podstawowe pytanie o determinizm czy indeterminizm i stanowiące punkt wyjścia i inspirację do działania artysty, stanowiło dla Winiarskiego sprawę najistotniejszą. Było źródłem rozważań i niewyczerpanej przygody, w której niebłahą rolę odgrywał ludyczny element gry".

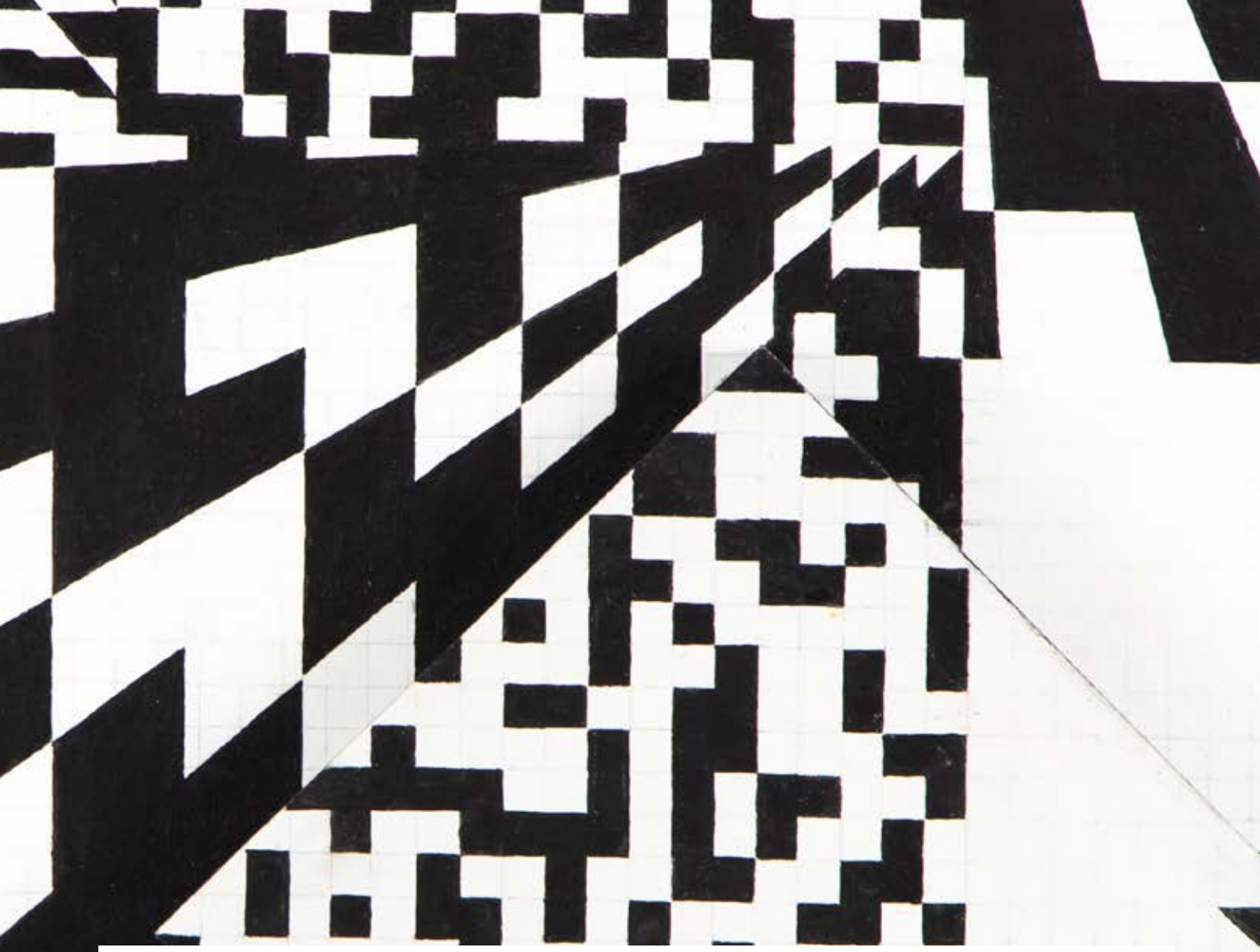
Bożena Kowalska





Wprowadzenie trójwymiarowości do tradycyjnych kompozycji na płótnie czy płycie, które Ryszard Winiarski tworzył od połowy lat 60., doprowadziło do realizacji szczególnie ciekawych w jego dorobku prac, czyli obiektów przestrzennych. Artysta zaczął budować artefakty przypominające architektoniczne modele nowoczesnego miasta. Nazywał je „penetracjami przestrzennymi", co wiązało się z wyprowadzeniem formuły z dwuwymiarowości powierzchni obrazu. 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, iluzyjnie przedstawione przedmioty, ukształtowane losowo zbiory z wylosowaną strefą pustą, a nawet, incydentalnie, obiekty kinetyczne. Powstawały obrazy o nietypowych, meandrycznie powycinanych kształtach i realizacje 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 autora prezentowanej „Penetracji przestrzeni industrialnej", datowanej na 1972-73, 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 rozpoczął 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 niezwykły 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 Chełmie: 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 tworzoną 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.



Ryszard Winiarski, choć uznawany za twórcę niszowego skądinąd kierunku, jakim jest indeterminizm, nie chciał się identyfikować z żadnym z istniejących nurtów. Twierdził, że nie czuje przynależności do konstruktywizmu, z którym jego sztuka była niekiedy porównywana. Podkreślał, że jego twórczość nie ma analogii ani w historii sztuki, ani w sztuce aktualnej. Odnajdywał pokrewieństwo raczej w nauce – przede wszystkim w nowoczesnych technologiach informacyjnych. Mimo to sztuka Winiarskiego nie czerpie jedynie z naukowości. Równie ważnym aspektem jest jej przypadkowość, którą artysta zazwyczaj wprowadza w najprostszej, obywającej się bez technologii formie. Rzut monetą czy kostką to przecież gry losowe znane od wieków.

Historia świadomego praktykowania przypadku w sztuce sięga początku XX wieku. Na przypadek zdawali się przede wszystkim dadaiści, jak Tristan Tzara czy Marcel Duchamp. Jean Arp pozwalał na przykład, by wyrzucone z jego dłoni papierowe kwadraty same ułożyły się w finalną kompozycję jego kolażu. Kilkadziesiąt lat później twórcy ze środowiska Fluxusu, nawiązując do odważnych działań dadaizmu, również pozwalali losowi determinować swoje dzieła plastyczne. Słynny brytyjski artysta, Kenneth Martin, tworzył prace abstrakcyjne, które – podobnie jak dzieła Winiarskiego – opierały się na połączeniu przypadku i zaplanowania. Z kolei u holenderskiego artysty Hermana de Vriesa przypadek jest metodą osiągnięcia jak największego obiektywizmu. Z Martinem i de Vriesem Ryszarda Winiarskiego zestawiła nawet Janina Ładnowska, w katalogu wystawy Henryka Stażewskiego z 1994. To de Vries zarekomendował Winiarskiego do udziału w Sympozjum w holenderskim Gorinchem w 1974. Udział w tym prestiżowym wydarzeniu pozwolił polskiemu artyście zaprezentować się międzynarodowej publiczności.

Winiarski był najbardziej zafascynowany cyfryzacją, przepływem informacji oraz rosnącej maszynizacji różnorodnych procesów. Dlatego też tak bardzo zależało mu na istocie procesu powstawania sztuki. Do wielu dzieł dołączał tytuły i opisy z dokładnym objaśnieniem ich genezy. Prezentowane prace są wynikiem serii gier losowych. Rezultat każdej z gier definiuje kolejność i układ kwadratów w jednym obrazie. Podobne prace są obecnie prezentowane na wystawie Winiarskiego, „Event – Information – Image" w Palazzo Bollani, która towarzyszy 57. Biennale Sztuki w Wenecji.

Przypadek i zaprojektowanie w pracach Winiarskiego – choć inspirują się nowoczesnym programowaniem – wpisują się w jedne z najdłużej trwających rozważań filozoficznych, czyli spór o determinizm i indeterminizm w losach człowieka, o którym pisze Bożena Kowalska: „Jak dla Anaksymandra i jońskich filozofów przyrody 'zasadą świata' był bezkres, dla Heraklita z Efezu – ogień, a dla Mondriana walka przeciwieństw symbolizowana przez przeciwstawione sobie pion i poziom, tak dla Winiarskiego tą główną zasadą rzeczywistości jest współistnienie programu i przypadku, przy czym ten ostatni raz wspomaga, a kiedy indziej uniemożliwia realizację tego pierwszego (jak – egzemplifikując kometa, która burzy ład w cząstce wszechświata, albo jak przypadkowe zdarzenie w życiu ludzkim, które skutkuje czasem przyspieszeniem urzeczywistnienia jakichś planów, a kiedy indziej radykalnie je niweczy). To założenie filozoficzne, implikujące podstawowe pytanie o determinizm czy indeterminizm i stanowiące punkt wyjścia i inspirację do działania artysty, stanowiło dla Winiarskiego sprawę najistotniejszą. Było źródłem rozważań i niewyczerpanej przygody, w której niebłahą rolę odgrywał ludyczny element gry" (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu nauki i sztuki [w:] Ryszard Winiarski. Praca z lat 1973 – 1974, wyd. ISKRA Kraków, [red.] Józef Grabski, 2002, s. 11).

19 †

RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

"Gra 9 x 9", 1979

akryl, ołówek/płótno, 81 x 81 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'game 9 x 9 winiarski 1979'

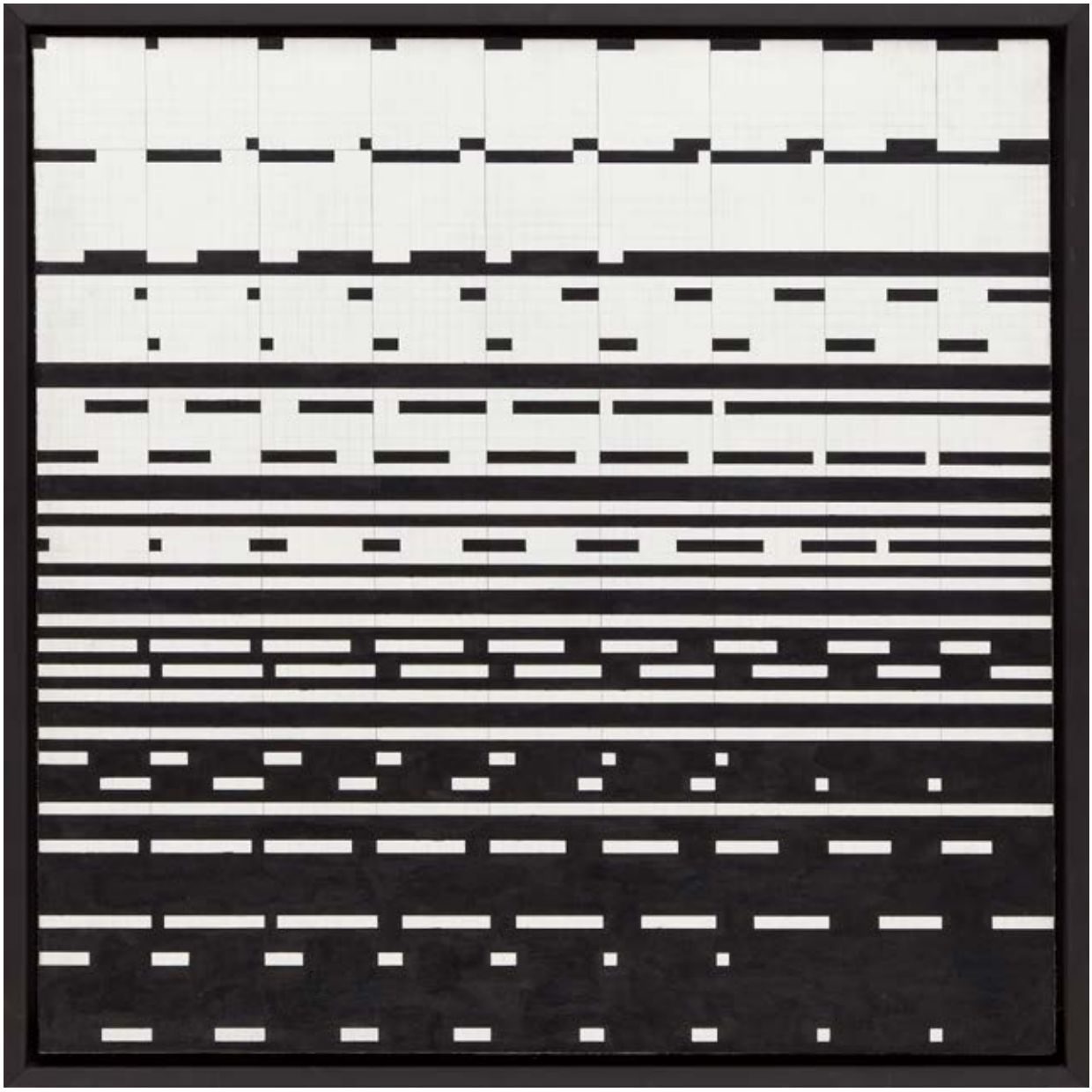
estymacja:
130 000 - 180 000 PLN
29 000 - 40 000 EUR

OPINIE:
autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynie artysty

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

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

Ryszard Winiarski, 1981



20 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

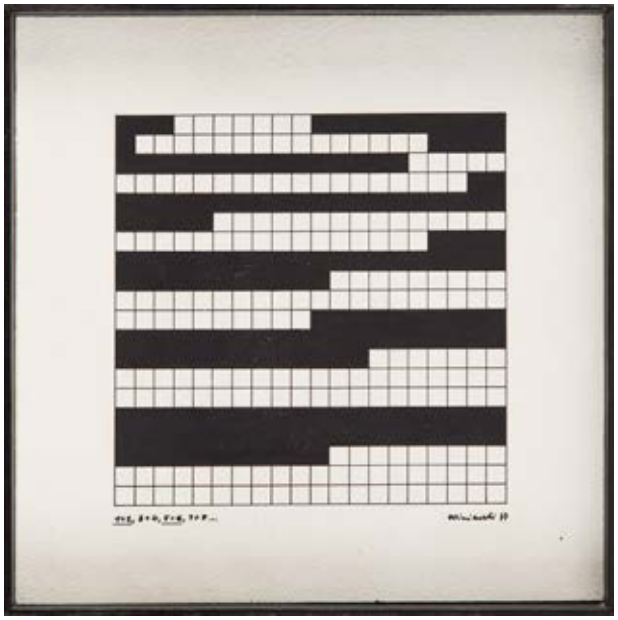
Dyptyk: "1+2, 3+4, 5+6, 7+8..." i "1x2, 3x4, 5x6, 7x8..." - dyptyk, 1977

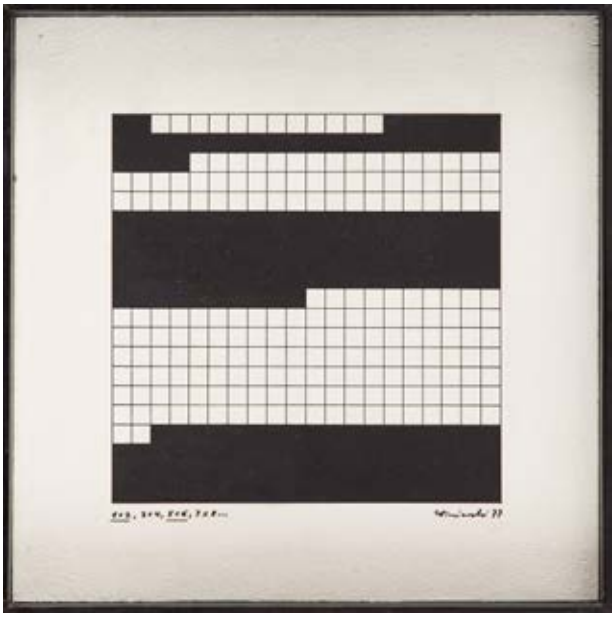
akryl/sklejka, 36 x 69 cm, 36 x36 cm (x2)
obie części sygnowane p.d.: 'Winiarski 77'
1) opisany l.d.: '1+2, 3+4, 5+6, 7+8...' 2) opisany l.d.: '1x2, 3x4, 5x6, 7x8...'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 800 - 13 200 EUR

OPINIE:
autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynię artysty

POCHODZENIE:
Galerie Jean-Pierre Alaerts, Bruksela
kolekcja prywatna, Belgia, od lat 90. XX w.





21 †

RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

"Przypadek w grze 10 x 10", 1982

akryl, ołówek/deska, 110 x 10 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'chance | in vertical | game | 10 x 10 | Winiarski | 82'

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
19 800 - 26 400 EUR

OPINIE:
autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynię artysty

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Od samego początku wiedziałem, że to, co robię, nie jest konstruktywizmem, choć zawsze było dla mnie sympatyczne odczuwanie faktu istnienia za moimi plecami okresu konstruktywistycznej awangardy. Niewątpliwie dobrze jest czuć konstruktywizm za plecami, natomiast niedobrze jest być z nim jeszcze dzisiaj. Kiedy to ma miejsce, tworzy się jakieś nieporozumienie.
Tak jest zresztą zawsze, gdy współcześni artyści chcą powtarzać reguły historycznej gry. Ja to nazywam produkowaniem konserw z konstruktywizmu. Jeśli serce i mózg potraktujemy jako rodzaj opozycji w organizmie, to sytuację można metaforycznie tak przedstawić: konstruktywista posługuje się sercem – tak konstruuję, bo tak czuję – natomiast tacy artyści, jak ja, powiadają – tak konstruuję, bo tak kalkuluję".

Ryszard Winiarski

22 †

KRYSTYN ZIELIŃSKI
1929-2007

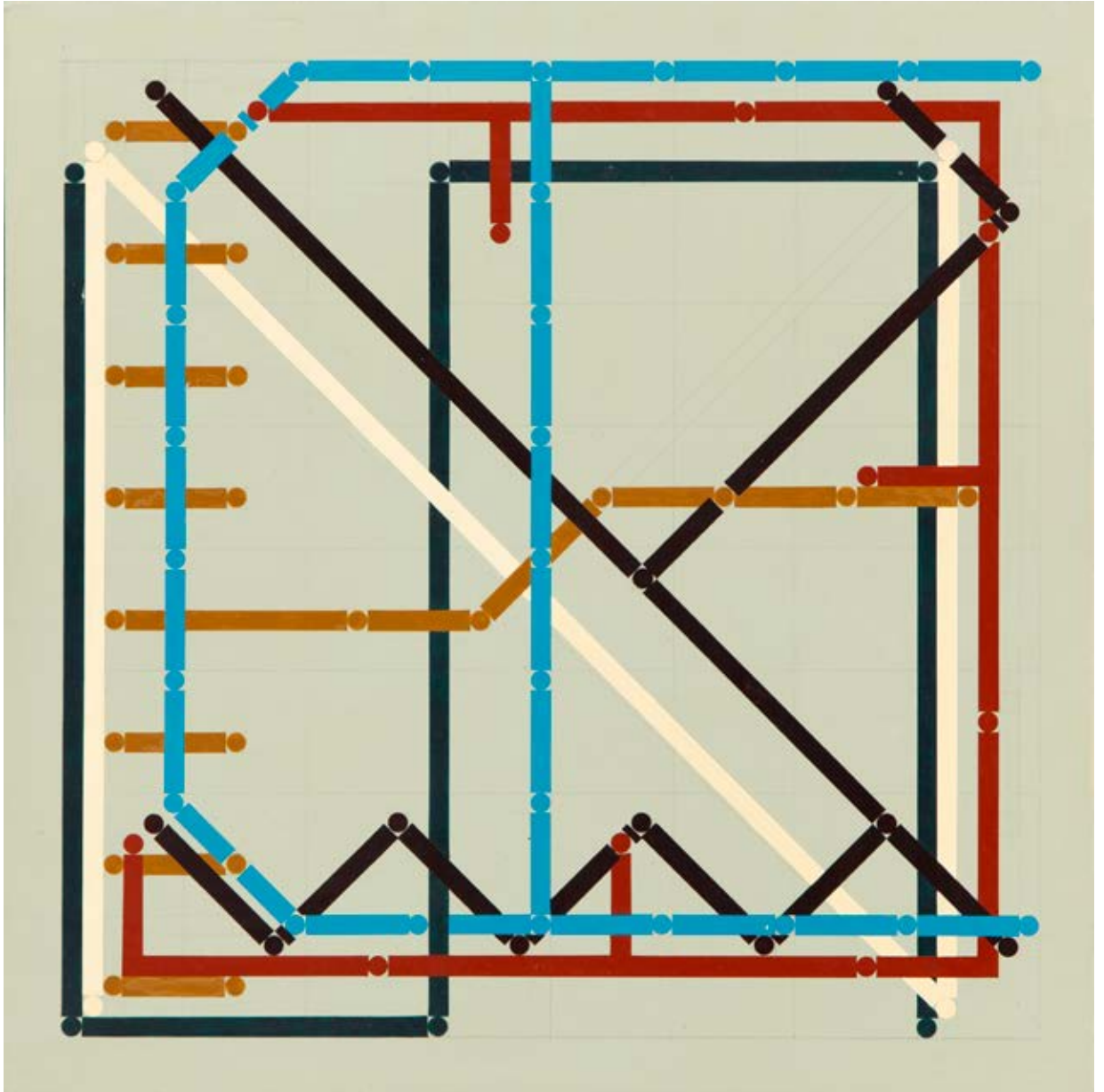
"VI - 86", 1986

akryl/płyta, 72 x 72 cm

estymacja:
6 000 - 10 000 PLN
1 400 - 2 200 EUR

Krystyn Zieliński był przedstawicielem łódzkiego środowiska artystycznego. Zajmował się malarstwem abstrakcyjnym oraz tworzeniem reliefów z metalu. W jego sztuce dają się odnaleźć echa konstruktywizmu z jego zainteresowaniem najprostszymi elementami kompozycji i podstawowymi wartościami malarstwa takimi jak: kształt, barwa, faktura. Z konstruktywizmem Zieliński dzielił też zainteresowanie geometrią. Prezentowana praca jest dobrą egzemplifikacją zainteresowania artysty geometrycznym kształtem i płaską kompozycją. W obrazie „VI – 86" widoczny jest układ kół-punktów i cienkich, podłużnych prostokątów. Te pierwsze połączone z drugimi tworzą kształty podobne do załamanych linii. Wydają się układać w schemat czy mapę. Całość daje wrażenie precyzyjnego wykresu obrazującego nieznaną dziś myśl artysty.

Sztuka Zielińskiego odznaczała się pewnego rodzaju prostotą środków, które autor komplikował i komponował w złożone układy. Niezależnie od tego, czy zajmował się malarstwem, czy reliefem w metalu chętnie multiplikował modułowe formy, które tworzyły ostatecznie skomplikowane układy. Jeśli idzie o treść tej sztuki, podobnie jak dla licznych przedstawicieli awangardy I połowy XX wieku, którymi Zieliński się inspirował, znaczenie sztuki wiązało się przede wszystkim z jej formą. Jej plastyczny wyraz i kształt pozostawały głównym znaczeniem. Dlatego też tak ważne były dla artysty kwestie materiału, kompozycji i barwy, które przesądzały o znaczeniu całej jego twórczości.



23 †

CRISTIAN MAC ENTYRE

1967

"Kompozycja rytmiczna" ("Composicion Ritmica"), 2020

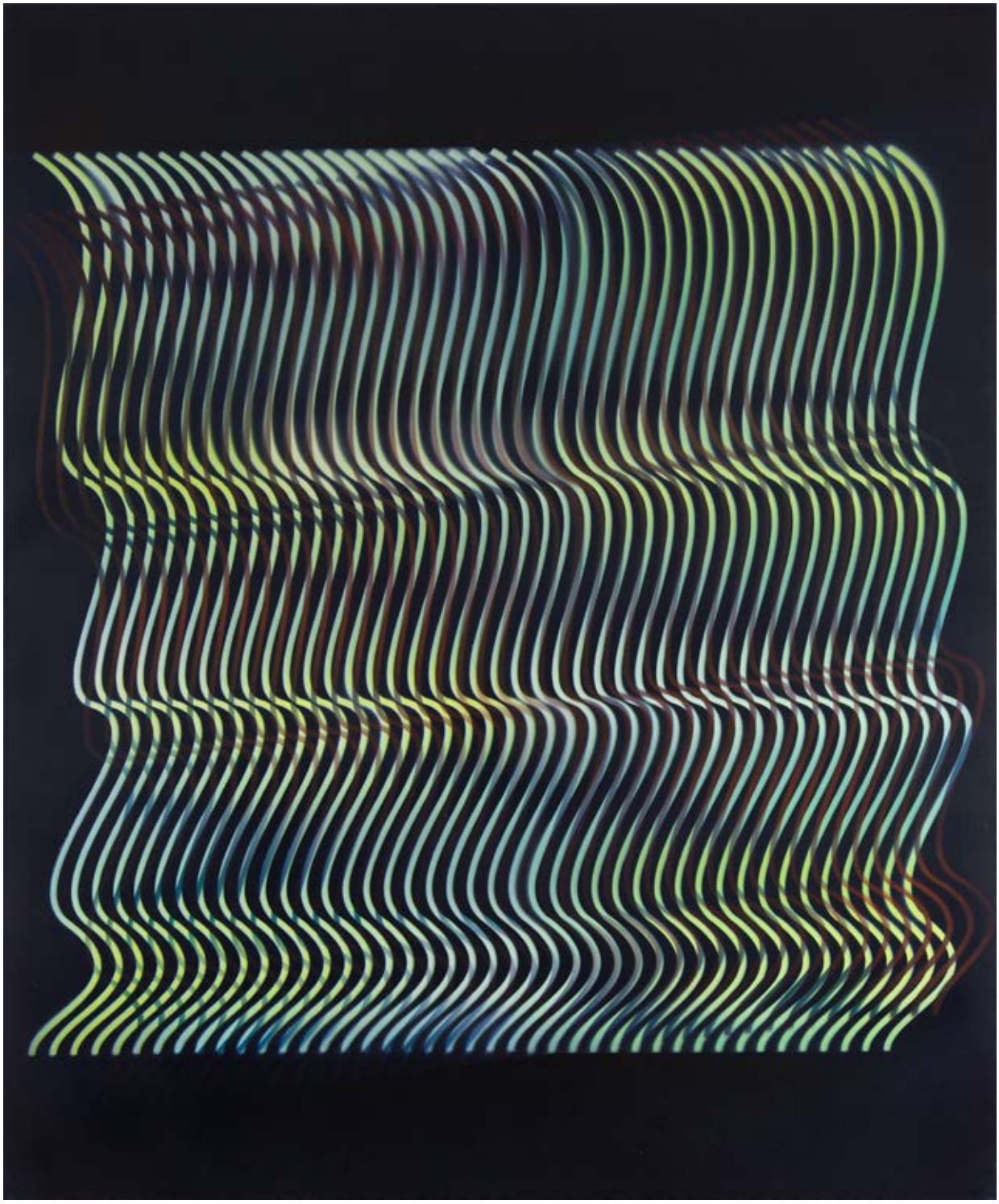
akryl/płótno, 120 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'"COMPOSICION | RITMICA" | ANO: 2020 | ACRILICO SOBRE TELA | MEDIDAS 120 x 100 cm | CRISTIAN MAC ENTYRE'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

Cristian Mac Entyre kontynuuje południowoamerykańską tradycję sztuki optycznej. Idzie w ślady swojego ojca – Eduardo Mac Entyre'a, który zasłynął jako jeden z głównych przedstawicieli optical artu. To właśnie Ameryka Południowa w II połowie XX wieku stała się jedną ze stolic sztuki posługującej się wymyślnymi efektami iluzji optycznej. W obrębie tej tradycji wyrastał Mac Entyre syn, tę tradycję kontynuuje on w swoim malarstwie.

Prezentowany obraz wykorzystuje motyw falistej linii, zwielokrotnionej i w ten sposób artykułującej powierzchnię płótna. Zwielokrotnienie tak linii, jak i fal powoduje efekt wizualnego pulsowania. Wzmacnia go silny kontrast światłocieniowy zachodzący pomiędzy jasną barwą falistych linii oraz ciemnym kolorem tła. Widok ten komplikuje kolejna seria falistych linii, ciemniejszych w kolorze, nakładających się na zestaw jasnych „fal". Obie sekwencje linii przecinają się i potęgują wrażenie falowania, pulsowania i ruchu.

Op-art był zakorzeniony w konstruktywizmie, a dokładniej w jego wizualnej warstwie. Nie dzielił z nim raczej utopijnej treści i ideologii przemiany świata za pomocą sztuki. Posłużenie się geometrią wypracowaną w obrębie malarstwa „pierwszej awangardy" spożytkowane zostało w obrębie sztuki optycznej dla stworzenia iluzji przestrzeni obrazowej o szczególnym charakterze. Nie chodziło rzecz jasna o odwzorowanie natury i przestrzeni świata poza obrazem, ale o wykreowanie głębi wewnątrz obrazu, która dzięki swojej wizualnej efektowności miała przyciągać wzrok widza.



24

ANDRZEJ NOWACKI
1953

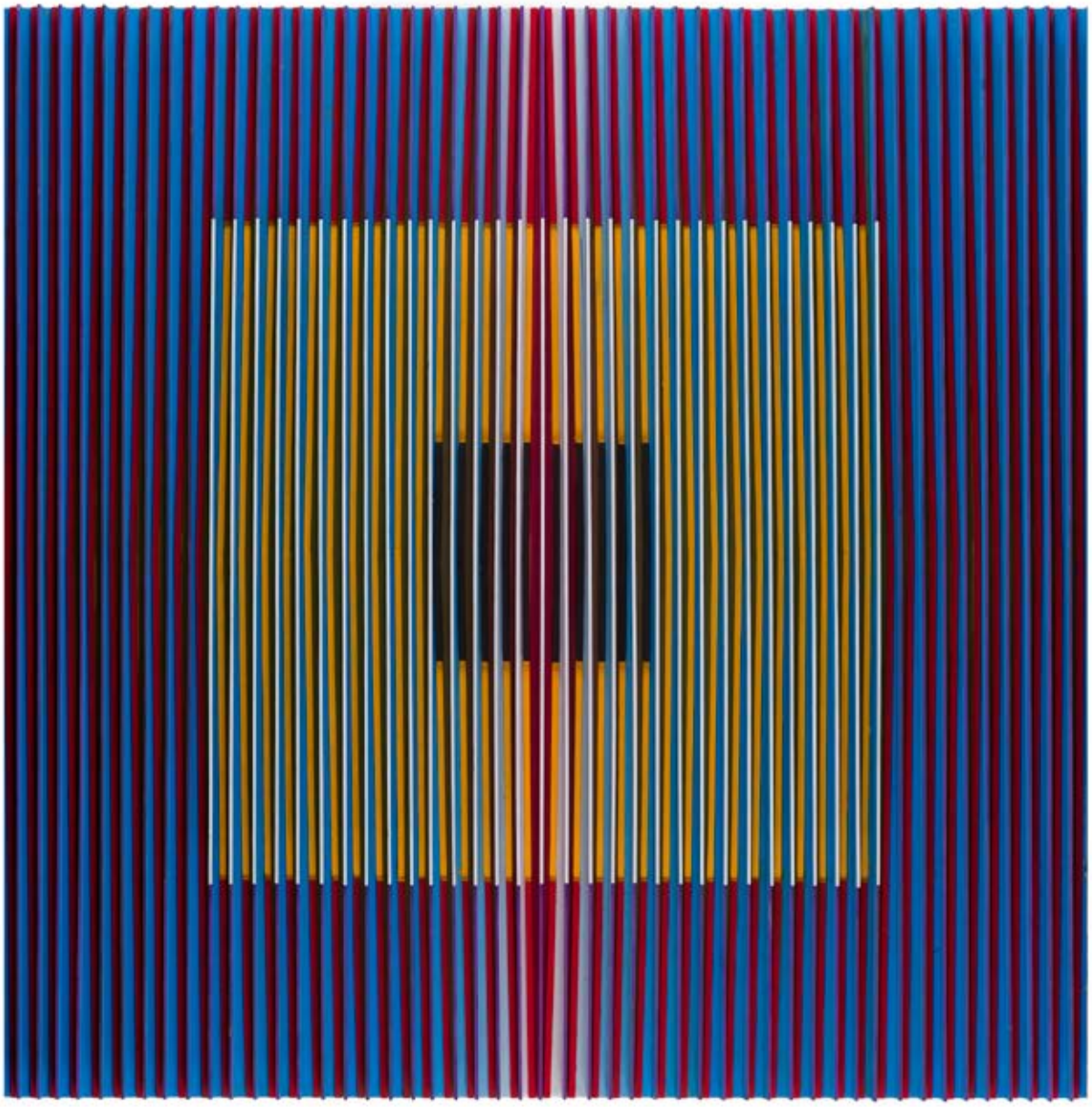
"19.06.20", 2020

akryl, relief/płyta, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'19.06.20 | A. NOWACKI | 2020'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 800 - 13 200 EUR

„Reliefy Andrzeja Nowackiego nie są zwykłymi obrazami 'do oglądania' – obcowanie z nimi staje się odczuciem, doświadczeniem. Ogarnia ono nie tylko zmysły, ale też emocje i intelekt".

Ewa Czerwiakowska



Zaprezentowana praca należy do późniejszego okresu twórczości Andrzeja Nowackiego. Jest to przestrzenny relief powstały w 2000 roku, w przypadku którego artysta posłużył się kolorami niebieskim, czerwonym, żółtym oraz czarnym. Najnowsze prace artysty są kontynuacją oryginalnych rozwiązań, które Nowacki wypracował już w połowie lat 80.

Artysta, który początkowo zajmował się projektami wnętrz i pracami konserwatorskimi, dopiero w połowie lat 80. zdecydował się poświęcić malarstwu na poważnie i na całe życie. Studiowane wcześniej na zagranicznych uczelniach germanistyka i skandynawistyka wcale nie zapowiadały artystycznego sukcesu. Przełomowy dla malarza był 1984, gdy postanowił skupić się tylko na malarstwie. W 1987 w berlińskiej Galerie Pommersfelde miała miejsce pierwsza indywidualna wystawa jego prac. Rok później zaczęły powstawać pierwsze reliefy poprzedzone konstruktywistycznymi eksperymentami. Ta zdecydowana zmiana sposobu myślenia spowodowana była wpływem dwóch wybitnych abstrakcjonistów – Kajetana Sosnowskiego i Henryka Stażewskiego, których Nowacki poznał na początku lat 80. To właśnie mistrz reliefu – Henryk Stażewski, z którym Nowacki utrzymał kontakt przez wiele lat, przyczynił się do dalszych poszukiwań Nowackiego na tym polu.

Wielokolorowe reliefy artysta tworzy za pomocą wąskich listewek naklejonych na podłoże z twardej płyty pilśniowej. W nowatorski sposób przekracza granice malarstwa rozumianego jako układ plan farby na płótnie. W efekcie powstałe prace zdają się delikatnie migotać kolorami i jednocześnie podążać za wzrokiem widza, tworząc pulsujące i intrygujące realizacje.

W latach 90. artysta nawiązał współpracę z galerią Heinza Teufla. Zetknięcie z niemieckim kolekcjonerem zaowocowała wielką przyjaźnią. W tym okresie Nowacki zapoznał się z pracami takich artystycznych osobowości jak Max Bill, Josef Albers, Antonia Calderary czy Bridget Riley. W szczególności eksperymenty podejmowane przez dwóch ostatnich twórców w zakresie światła oraz poetyki barw przełożyły się na rozwinięcie drogi twórczej Nowackiego.

O powinowactwach sztuki Nowackiego z dokonaniami angielskiej malarski Bridget Riley pisał kurator i krytyk sztuki niemieckiego Hubertus Gassner w katalogu wystawy „U progu nowoczesności": „Ważne impulsy dla rozwoju repertuaru form i kolorystyki reliefów Andrzeja Nowackiego płynęły z obrazów pasmowych tworzonych od 1980 roku przez angielską malarkę Bridget Riley, niech więc będzie tu wolno dokonać porównania z jej pracami, by ułatwić zrozumienie specyfiki liniowych reliefów. Nieporozumieniem byłoby przypisanie tych wielkoformatowych obrazów o intensywnej kolorystyce rytmicznych szeregów pasm do kierunku tak zwanego op-artu, podobnie nie można opatrzyć tą etykietką liniowych reliefów Nowackiego. Pasmowe dzieła obojga artystów są bowiem równie dalekie od optycznie agresywnych obrazów i reliefów op-artu, wywołujących nie tylko wzrokowe złudzenia, ale też boleśnie drażniących oko osoby patrzącego (...). Nie dążą one do sprowokowania fizjologiczno-wizualnych reakcji ludzkiego aparatu postrzegania, ani nie nadwyrężają wzroku. Ponadto nie wykluczają bynajmniej reakcji i skojarzeń psychologicznych lub ściślej: skojarzeń wywołanych atmosferą obrazu; to zaś przynależało do programowych ograniczeń twórców op-artu, których celem był czysto wizualny odbiór pozbawiony kognitywnych bądź emocjonalnych dodatków. Postulowali oni zastąpienie subiektywnych i symbolicznych znaków racjonalnymi regułami programu obrazu, który miał być dostępny każdemu, nawet zwykłemu laikowi, na drodze czysto wizualnego postrzegania, niewymagającego wiedzy ani wyjaśnień" (Hubertus Gassner, „U progu nowoczesności", Sopot 2017, s. nlb.).

25 †

ANDRZEJ NOWACKI
1953

"12/93", 1993

akryl, relief/płyta pilśniowa, 54 x 54 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. NOWACKI '93'
oraz: 'A. NOWACKI | 12/93'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, USA

„(...) nierealna, nieistniejąca samodzielnie przestrzeń jest wynikiem uwolnienia energii światła. Powstaje w ten sposób iluzoryczna głębia, w której zanika siła ciężkości. Nie ma ona sztywnych ograniczeń, jest płynna, zależna od barw, ich wzajemnych relacji, kąta padania światła lub punktu odniesienia".

Andrzej Nowacki

26 †

JERZY NOWOSIELSKI
1923-2011

Siedząca gimnastyczka, 1951

olej/płótno, 100 x 67 cm
na odwrociu pieczątka zezwalająca na wywóz za granicę z numerem i podpisem

estymacja:
180 000 - 250 000 PLN
40 000 - 55 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja malarza Adama Hoffmanna
Galeria Inny Świat Tadeusz Nyczek & Maciej Szybist, Kraków
kolekcja Helen de Borchgrave, Londyn
Agra-Art, 2019
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Modern Polish Masters, Helen de Borchgrave Fine Art, Londyn, 6-27.06.1989

LITERATURA:
Modern Polish Masters, katalog wystawy Helen de Borchgrave Fine Art,
katalog wystawy, Londyn 1989, kat. poz. 26, s. 19

O przedstawieniach dziewcząt uprawiających sport w twórczości Nowosielskiego Krystyna Czerni pisała: „Tematyka sportowa jest próbą kompromisu z postulatami epoki, jednak przedziwne, akrobatyczne pozy dziewcząt, ich tajemnicza, erotyczna musztra – sugerują ukryte, podświadome znaczenia. Sportsmenki o ciężkich, masywnych ciałach mają w sobie jakąś patologię. Tęgie i nieproporcjonalne, o rozłożystych biodrach, grubych udach – 'jędrne i rzepiaste', jak powiedziałby Tyrmand – stają w paramilitarnym szyku, tworząc cielesną zaporę, przeszkodę do pokonania. Niektórzy będą interpretować te prace w kontekście politycznym: jako metaforę zniewolenia, podporządkowania i władzy. Inni jako sprzeciw wobec przaśnej, siermiężnej seksualności PRL-u, z jego proletariacką urodą krzepkich, wyzbytych kobiecości traktorzystek. Osobliwe, sportowe inscenizacje Nowosielskiego kryją w sobie jednak zbyt wiele widocznej przyjemności autora, by ich erotyzm można było uznać za 'opozycyjny'" (Krystyna Czerni, Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego, Kraków 2018, s. 169).

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

Lata 40. i 50. były okresem, w którym Jerzy Nowosielski poszukiwał swojej ścieżki artystycznej. To także wzmożony czas jego duchowej refleksji. Forma sztuki tego artysty w danym okresie podyktowana była stanem duchowym, od religijnego uniesienia 19-latka, który decyduje się na pobyt w klasztorze po odstąpienie od wiary i poświęcenie się całkowicie malarstwu świeckiemu. W wywiadach przyznawał, że wraz z utratą wiary tracił ważną motywację do tworzenia sztuki, dlatego na nowo rozpoczął poszukiwanie metafizycznych korzeni malarstwa. Właśnie z tych niepewności narodziło się malarstwo abstrakcyjne artysty. Sam podkreślał: „to wtedy zacząłem malować trójkąty, wyobrażając sobie, że tym sposobem naprawdę o czymś opowiadam i coś wyrażam. (...) Czułem się tam wyzwolony z więzów mojej cielesności, mojej fascynacji kobiecym ciałem" (Jerzy Nowosielski, Nie wiem [w:] „Twórczość" 1990, nr 8, s. 115-117, [przedruk w:] Notatki. Jerzy Nowosielski, marzec 2000, s. 16).

Przedstawienia kobiet Nowosielskiego są jednymi z najbardziej poszukiwanych wśród kolekcjonerów. Prezentowana tu „Gimnastyczka" pochodzi ze wczesnego okresu twórczości artysty i niejako zapowiada późniejsze dokonania w tej dziedzinie. Słynne przedstawienia „Dziewczyn na statku" czy aktów charakteryzują się dużo większym dążeniem do syntezy i coraz bardziej odrealnionym sposobem pokazywania przestrzeni w obrazie. Przykładem niech będzie tu rekordowo sprzedane dzieło „Kobiety na statku" z 1980 (Desa Unicum, 2018).

Jerzy Nowosielski, „Dziewczyna w kostiumie gimnastycznym", 1952
Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum

27 †

JERZY NOWOSIELSKI
1923-2011

Abstrakcja, 1956

olej/płótno, 100 x 130 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1957'

estymacja:
300 000 - 450 000 PLN
66 000 - 99 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:
Galeria Fibak, Warszawa
kolekcja prywatna, Europa
Desa Unicum, 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich,
Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 21.03-27.04.2003

LITERATURA:
Jerzy Nowosielski, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, poz. kat. 233, s. 169 (il.)

Jerzy Nowosielski, Galeria Krzywe Koło, Warszawa, 1960, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

W czasie odwilży II połowy lat 50. XX wieku sztuka nieprzedstawieniowa była postrzegana przez artystów jako wyzwanie, forma zmagania z materią i formą. Była również wyrazem ucieczki od realizmu socrealistycznego i przez to chętnie utożsamiano ją z nowoczesnością rozumianą jako opozycja do historyzmów XX wieku. Istniała też nieliczna grupa twórców, którzy upatrywali w nurcie abstrakcji duchowych i metafizycznych treści, niemożliwych do wyrażenia za pomocą rozpoznawalnych form. To, co zainicjowali Mondrian, Malewicz czy Kandinsky, znalazło swoich kontynuatorów, wśród których byli Rothko i Newman, malujący pod wpływem myśli judaistycznej, a także chrześcijaństwa wschodniego. To właśnie tego typu recepcją abstrakcjonizmu jest nieprzedstawiająca twórczość Jerzego Nowosielskiego. Głosił on rewolucyjną koncepcję, że każda forma sztuki przynależy do strefy sacrum, jest wybieganiem poza empiryczną rzeczywistość, azylem wobec ludzkiej kondycji.

Nowosielski był jednym z ważniejszych powojennych artystów, który podejmował w swej twórczości, zdawałoby się, powszechnie eksploatowane zagadnienia malarskie, zawsze jednak na ich polu wypracowywał indywidualne rozwiązania. Zapisał się jako autor dociekliwy i wyjątkowo wszechstronny, czerpiący z nurtów awangardowych, ale także inspirujący się twórczością Teofana Greka i wielowiekową tradycją pisania ikon. Jego prace, nieważne, czy dzieła figuratywne, kobiece akty, martwe natury, łódzkie pejzaże czy dzieła nieprzedmiotowe, w szczególny sposób odnosiły się do najważniejszych sfer życia człowieka.

28 †

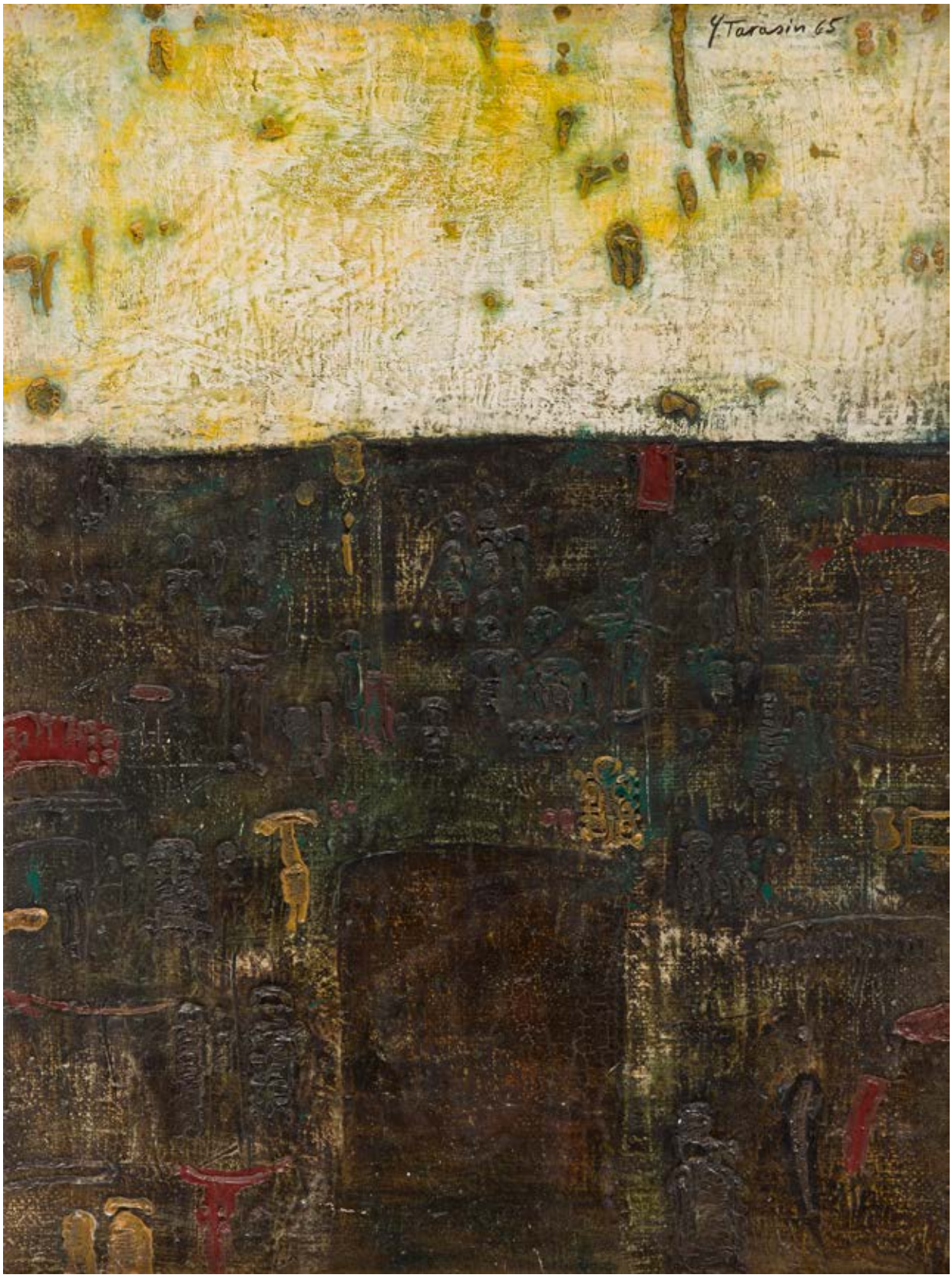
JAN TARASIN
1926-2009

"Brzeg" I, 1965

olej/płótno, 100 x 70 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'J. Tarasin 65'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J.Tarasin | 65 | "Brzeg" I'
na odwrociu naklejka wywozowa oraz pieczątka Galerii Fibak

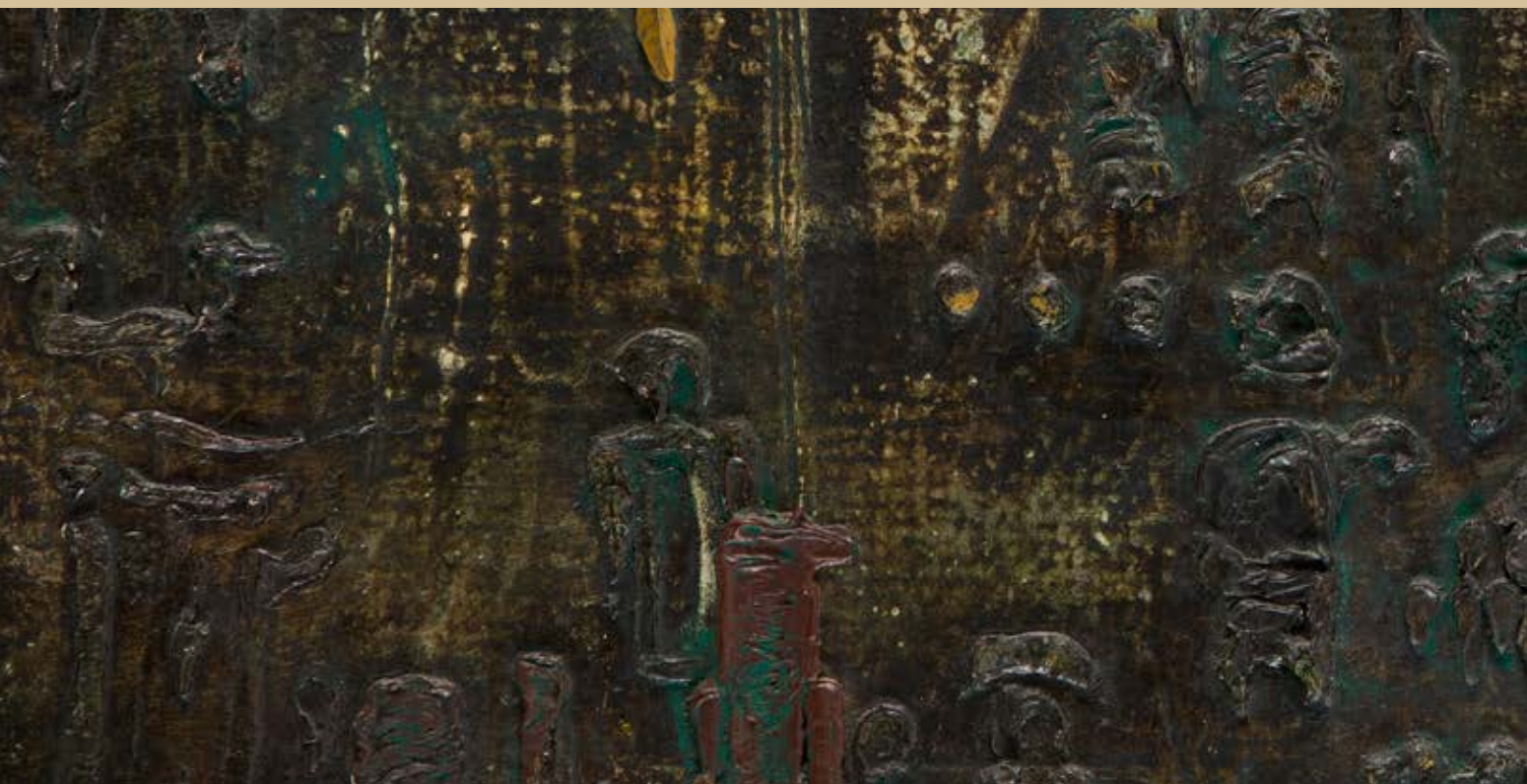
estymacja:
180 000 - 240 000 PLN
40 000 - 53 000 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Fibak, Warszawa
kolekcja prywatna, Europa
Desa Unicum, 2018
kolekcja prywatna, Polska


Y. Tarasin 65

Połowa lat 50. to okres zmian w twórczości artysty. Wcześniejsze kompozycje uległy wyraźnemu uabstrakcyjnieniu, a malowane kształty odprzedmiotowieniu. Malarz zaczął prezentować formy, które określał mianem „przedmiotów" oraz umieszczał w aluzyjnej, umownej przestrzeni. Przedstawione przez autora przedmioty straciły swoją łatwo rozpoznawaną tożsamość, stając się alegoriami – znalazły się na granicy tego, co przedstawiające i przedstawione. Jak opisuje ten okres w swojej twórczości sam Tarasin: „W 1955 roku zaczynam więcej malować. Nieco wyabstrahowane przedmioty z moich martwych natur coraz bardziej nabierają autonomicznych cech, odrealniają się w swojej warstwie znaczeniowej, ale nic nie tracą ze swoich cech materialnych, jak ciężar, materia, dynamiczność lub statyczność itp. Przede wszystkim jednak zasadniczego znaczenia nabiera nie ich jednostkowa charakterystyka, a wzajemne stosunki między nimi, cała sytuacja" (Jan Tarasin, [w:] Odszedł Jan Tarasin, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2009, dostępny na: https://www.asp.krakow.pl/index.php/pl/aktualnoci/wydarzenia-aktualnosci-116/34-wydarzenia/307-odszed-jan-tarasin).

Artysta stworzył kilka realizacji zatytułowanych „Brzeg". Był to cykl, nad którym pracował po „Przedmiotach" oraz „Drobiazgach". Praca pod tytułem „Czerwony brzeg" z tego samego roku, co prezentowany obraz, znajduje się w kolekcji Zachęty w Warszawie. Dzieła te łączy podział kompozycji na dwie części – jaśniejsze, beżowe niebo oraz tytułowy brzeg utrzymany w ciemnych kolorach, na którym można dostrzec tajemnicze kształty oraz plamy barwne. Przedmioty i kształty widoczne na płótnie, przywodzą na myśl zoomorficzne oraz antropomorficzne formy. Wyraźny jest także niezwykle jasny podział kompozycji na pasy. W realizacjach takich jak ta widać cechy, które z czasem staną się znakiem rozpoznawczym twórczości Jana Tarasina – podział płótna na segmenty zapełnione enigmatycznymi symbolami przywodzącymi na myślał alfabet, tylko czekający na odczytanie przez widza. Z czasem artysta zaczął przedstawiać fascynujące go znaki w zbiorach. Dodatkowo zdaje się analizować relacje pomiędzy nimi, umieszczając je jedne za drugimi. Tarasin konsekwentnie zajmował się tym problemem w swojej twórczości, przy jednoczesnym niezwykłym zróżnicowaniu tych realizacji, które zachwycają do dziś.



W szczególny sposób o twórczości Jana Tarasina pisał Aleksander Wojciechowski przy okazji wystawy artysty w 1968: „Przed dziesięciu laty napisał Tarasin traktat 'O przedmiotach'. Zawarł w nim swe credo artystyczne. Od tego momentu konsekwentnie realizuje wyłożony tam program. Wszystkie rozważania teoretyczne artysty dotyczące ogólnej sytuacji w plastyce współczesnej wytrzymały próbę czasu z wyjątkiem jednego zdania: 'Przedmioty degradowane z racji niedoskonałości pełnionych przez nie funkcji, pozbawione całego splendoru, którym cieszyły się przez pokolenia, usuwane z pola widzenia – zostaną w znacznej mierze opanowane'. Nie liczył się z możliwością odwrotnego procesu: powtórnego opanowania sztuki przez przedmioty. Nie mógł przewidzieć narodzin op-artu, a więc kierunku, który nie tylko hamował proces degradacji przedmiotu, lecz nawet przyczynił się do jego apoteozy. Ale właśnie dlatego, że Pop-art spotęgował presję przedmiotu na człowieka, że dzięki ponownemu odkryciu secesji przedmioty wędrują zwycięsko ze strychu do muzeów i wnętrz mieszkalnych, że znów heroizowane są przez malarstwo i grafikę – konieczne jest malarstwo Tarasina. Jego dzisiejsze 'przedmioty' są dokładnie właśnie takie, o jakich sam niegdyś marzył: 'Dają one świadectwo nowemu faktowi, który zaistniał dzięki artyście. Dostarczają bezinteresownych wzruszeń, pobudzają wyobraźnię'" (Aleksander Wojciechowski, Jan Tarasin. Malarstwo, rysunek, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa listopad 1968, s. nlb.).

Zaprezentowana praca powstała w okresie, kiedy Jan Tarasin wykładał na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Niedługo potem, w 1967, artysta zamieszkał w Warszawie, a w 1974 objął samodzielną Pracownię Malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych.

29 †

JAN TARASIN
1926-2009

"Przedmioty ożywione", 2001

olej/płótno, 100 x 150 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Tarasin 01'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'JAN TARASIN | "PRZEDMIOTY OŻYWIONE" | 2001'

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
33 000 - 44 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Polska

Jan Tarasin w swojej pracowni, Warszawa, 2006, fot. Konrad Ciszkowski / East News

Jan Tarasin: Jasno sobie zdaję sprawę z tego, że interesuje mnie rodzaj przedmiotowości, czy rodzaj konkretności, który najdobitniej objawiał się w moich martwych naturach; interesuje mnie przedmiotowość trochę wyobcowana, wydobycie innych, najistotniejszych, najbardziej 'osobowych' cech przedmiotu. Z czasem coraz mniej interesowałem się jednostkowym wyglądem przedmiotów, zastąpiły to ich cechy sprawiające, że są one konkretne, różne od siebie, że istnieją, i – relacja między nimi.

W moich obrazach z lat sześćdziesiątych wszystkie formy abstrakcyjne miały wszelkie cechy przedmiotów, choć nie były ich wizerunkami. Chyba cechy fizykalne pochłaniały wówczas zbyt wiele mojej uwagi i stąd rozbudowane zostały w warstwie faktury, malarskich zróżnicowań. W tych obrazach zaczęły ginąć inne, ważne dla mnie wartości: sytuacje między przedmiotami, stwarzany przez nie ruch, jakieś biologiczne, stwarzane przez nie rytmy.

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.

Zbigniew Taranienko: Jednocześnie w okresie 'fakturowym' zaczął pan zastępować przedmiot znakiem. I czyni to pan do dzisiaj.

J. T.: Tak, ale znak jest dla mnie po prostu przedmiotem pozbawionym wielu swoich cech materialnych. Malarz nie może malować czegoś absolutnie nieokreślonego; muszą być w tym jakieś wyznaczniki miejsca w przestrzeni, kierunków napięć, wielkości czy ciężaru...

Z. T.: Czy znakowość lepiej służy oddawaniu tych relacji?

J. T.: Nie tyle lepiej, tylko ja w ten sposób odbieram widzowi możność szukania zbyt dowolnych interpretacji. Lepiej sugeruję sprawy, o które mi idzie. Poza tym to zawężenie było potrzebne mnie samemu, choć, być może, istnieje w pewnej sprzeczności z moją niechęcią do zbyt dużego ograniczania pola malarskiego działania. Ale chyba nie posunąłem się w tym zbyt daleko. Rezygnując z pewnych 'malarskości', osiągnąłem większą czytelność moich zamierzeń.

Z. T.: W latach pięćdziesiątych pojawił się nurt malarstwa kaligraficznego, powiązany z wpływami wschodnimi...

J. T.: Rzeczywiście lubię sztukę Wschodu, ale cenię ją za obecną w niej postawę traktowania wszystkiego razem, bez umieszczania człowieka ponad resztą świata. Także za umiejętność obserwacji, chęć poznania natury. Zbieżność z kaligrafią czy malarstwem znaku jest przypadkowa, choć może moje sympatie odegrały tu jakąś rolę. Nie jest to jednak moim celem czy motywacją; to produkt uboczny, na którym mi zależy. Imponuje mi natomiast umiejętność ludzi Wschodu – znalezienie dla człowieka właściwych proporcji i miejsca na świecie. Wspominał pan o Michale Aniele, to właśnie przykład nadmiernej europejskiej antropocentrycznej przesady. A w końcu cokolwiek zrobimy, czymkolwiek się zainteresujemy, i tak dotyczy to człowieka. W gruncie rzeczy to nim się stale zajmujemy.

Fragment rozmowy Zbigniewa Taranienki i Jana Tarasina (Gra, która nie może mieć reguł [w:] Zbigniew Taranienko, Rozmowy o malarstwie, Warszawa 1987, s. 78–82)

30 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
1922-2020

"Cztery", 1972

olej/płótno, 100 x 81 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na poprzecznej żerdzi krosien:
'"CZTERY" - S. FIJAŁKOWSKI 1972 15/72'
na wewnętrznej krawędzi dolnej żerdzi krosien: 'S. Fijałkowski - Cztery'
na odwrociu nalepka transportowa z opisem obrazu

estymacja:
120 000 - 160 000 PLN
27 000 - 36 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2018
kolekcja instytucjonalna, Polska

Prezentowany obraz zatytułowany „Cztery" to bardzo charakterystyczny wyraz twórczości Stanisława Fijałkowskiego. Artysta w swojej działalności opisywał świat rzeczywisty i duchowy za pomocą symboli sprowadzonych do prostej formy. Zgodnie z podstawową zasadą, którą kierował się autor, większość prac charakteryzuje się gładkim, jednolitym tłem, oszczędną formą, specyficzną, wąską paletą barw. Tak też jest w przypadku obrazu „Cztery", gdzie na gładkim, żółtym tle wyrasta różowy obiekt, opisany – zdawałoby się – cyframi od 1 do 7.

Kompozycja w charakterystyczny dla Fijałkowskiego sposób została ujęta ramą. Celem było stworzenie przestrzeni do spokojnej interpretacji, łączącej pierwiastki emocjonalne z intelektualnymi. We wszystkich obrazach, do których Fijałkowski wprowadzał barwę, stanowiła ona dominantę powodującą wrażenie ruchu, wklęsłości lub wypukłości płótna.

Artysta często używał form geometrycznych, wypełniał je subtelnym kolorem, opracowywał ich krawędzie umownie. Kompozycje wydają się malowane alla prima, pod wpływem chwili, impulsu. To uczucie potęguje nadawanie tytułów związanych z datą.

W początkowym okresie działalności Fijałkowski nawiązywał do doświadczeń impresjonizmu, pod koniec lat 50. przeżył fascynację informelem. Lata 60. to początek świadomego kształtowania drogi artysty dodatkowo zainspirowanego lekturą rozprawy Wassilego Kandinsky'ego. Autor świadomie upraszcza formę, sprowadza ją do gry symboli. Interpretację, niczym logiczną zagadkę, pozostawia odbiorcy. Odwołuje się do wrażliwości, wyobraźni i związków intelektualnych między obrazem a widzem.

Tworzył prace, w których wykorzystywał sugestie „przedmiotowe" i odnosił się np. do ikonografii chrześcijańskiej oraz sięgał do własnych przeżyć („Autostrady"), cykle kompozycji abstrakcyjnych (m.in. „Wąwozy", „Wariacje na temat liczby cztery", „Studia talmudyczne"). W odniesieniu do enigmatycznej formy, jaką przybrała jego sztuka, Stanisław Fijałkowski napisał: „Malarz buduje swoje dzieło, używając materialnych tworzyw i narzędzi oraz umiejętnie przygotowując, a następnie wykorzystując fizyczne i duchowe możliwości swej osoby. Przebiega to w konkretnej fizycznej przestrzeni i w realnym czasie. Jednocześnie jednak to, co jest znaczeniem dzieła, jego prawdziwym wymiarem, umieszcza się i kształtuje również, a może przede wszystkim, w innym czasie i w innej przestrzeni. Jest to czas i przestrzeń egzystencji intencjonalnego, duchowego dzieła. Roman Ingarden powiedziałby może, że w realnej przestrzeni trwa malunek jako fundament bytowy dzieła sztuki, a samo ono jako twór intencjonalny istnieje w takiej samej intencjonalnej przestrzeni. Myślę, że ta przestrzeń pod niektórymi względami jest przestrzenią sakralną w szerszym sensie – oddzieloną i przeciwstawioną profanum. To jest środek świata, miejsce przejawiania się kosmicznych energii i naszej z nimi identyfikacji, miejsce, w którym nasza osobowość jest bardziej intensywna. Ale i czas jest także chyba czasem sakralnym, dziejącym się teraz i zawsze, a może przede wszystkim odwiecznym początkiem zdarzeń, czyli stwarzaniem świata in illo tempore. Czynności malarza mają wymowę rytualną i wskazują na inną rzeczywistość, wręcz odbywają się w innej rzeczywistości, w innym czasie i w innej przestrzeni – w realności transcendentnej w stosunku do dzieła będącego symbolicznym znakiem" (Odczyt Stanisława Fijałkowskiego wygłoszony 23 listopada 1991 w ramach XIII Tygodnia Kultury chrześcijańskiej w auli Jana Pawła II przy Kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Łodzi).

water
1 2 3 4 567
water

31 †

TERESA TYSZKIEWICZ
1953-2020

"Czerwony trójkąt nr 2", 2009

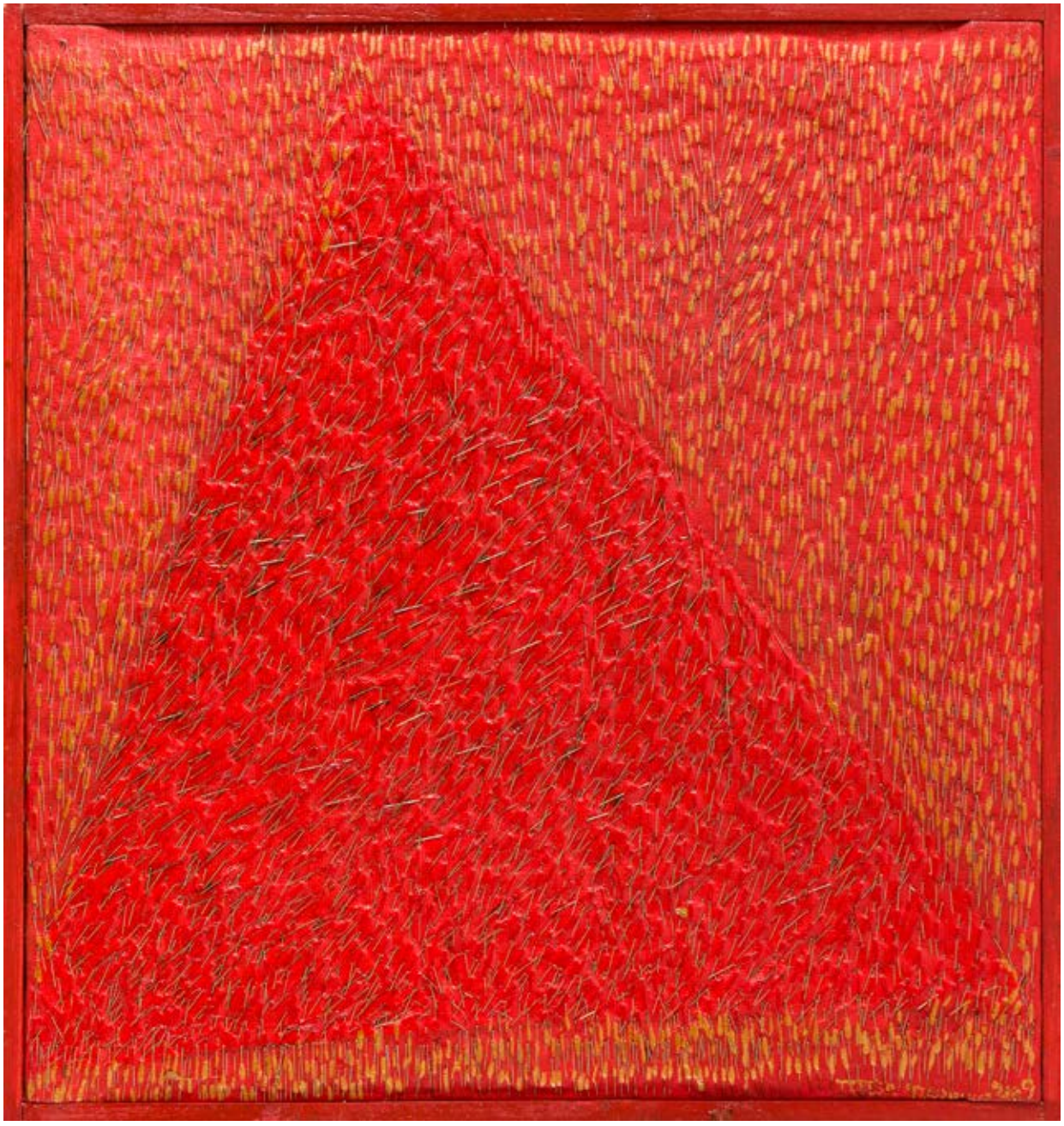
akryl, szpilki/płótno, 64 x 60 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'TERESA TYSZKIEWICZ 2009'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Teresa | TYSZKIEWICZ | 2009 | Triangle rouge No. 2 | (64 x 64) cm'

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artystki
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Teresa Tyszkiewicz, Epingle, Galeria Sztuki Najnowszej, Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski, 6.06-4.07.2009

Szpilki stały się znakiem rozpoznawczym twórczości Teresy Tyszkiewicz. Artystka zaczęła ich używać w swojej praktyce zawodowej już pod koniec lat 70. Pomysł znalazł swoje rozwinięcie w latach 80., kiedy Tyszkiewicz przeniosła się do Francji. W wywiadach mówiła: „We Francji zaczęłam rozwijać pomysł, który przywiozłam z kraju, czyli komponowanie obrazów ze szpilek". Nowatorskie wykorzystanie małych metalowych przedmiotów jako tworzywa artystycznego łączyła z innymi technikami artystycznymi. W wyniku obranego sposobu działania powstawały specyficzne obrazy-reliefy oraz przedmioty-rzeźby. Szpilki zagościły również na powierzchniach fotografii Tyszkiewicz. We wstępie do paryskiej wystawy artystki w 2017 w Galerie Anne de Villepo pisano: „Gęstość i dynamika kompozycji, autonomiczne i skomplikowane struktury prac są nośnikiem silnych emocji autorki. Reliefowy, wyjątkowy charakter prac wydobywa gra świateł i cieni. Ostra, metalowa szpilka jest jednocześnie doświadczeniem i metaforą bólu". Sama twórczyni przyznawała, że znajduje w niej magiczną moc. Dla niej „biedny przedmiot" był symbolem zmagania z przeszkodami a jednocześnie obsesją artystki.



32 †

ALFRED LENICA
1899-1977

"Sprawa czerwieni II", 1965

olej/płotno, 130 x 97 cm
sygnowany p.d.: 'lenica'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | 1965 | 130 x 97 | SPRAWA CZERWIENI II'
odraz nalepki wystawowe

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
33 000 - 55 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Wizerunek, widzenie, wyobraźnia", Galeria Współczesna, Warszawa, 1966
Wystawa Współczesnej Sztuki Polskiej, Musée des beaux-arts, La Chaux-de-Fonds, 1967
2 Festiwal Sztuk Pięknych, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta", Warszawa, wrzesień 1968
Wystawa zbiorowa w ramach Festiwalu Sztuki w Edynburgu pod hasłem „From Poland with Art":
Scottish National Gallery of Modern Art, sierpień-wrzesień 1969
Manchester Whitworth Art Gallery, wrzesień-październik 1969
Blackburn Museum and Art Gallery, październik-listopad 1960
Southport Atkinson Art Gallery, listopad-grudzień 1969
Bolton Museum and Art Gallery, grudzień 1969 – styczeń 1970
Lancaster Museum and Art Gallery, styczeń-luty 1970
Oldham Art Gallery, luty 1970
„Puolalaisia Kuvia Polska Bilder", wystawa zbiorowa, Helsingin Taidehalli, Helsingfors Konsthall, Helsinki, 8.06-27.06.1972, Tempereen Taidemuseo Konstmuseet i Tammerfors, Helsinki, 18.08-6.09.1972
Alfred Lenica, wystawa retrospektywna, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta", Warszawa, marzec 1974
Alfred Lenica, wystawa indywidualna, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Pałac Sztuki Kraków, 2002
Alfred Lenica malarstwo, Państwowa Galeria Sztuki Sopot, czerwiec-sierpień 2004
Alfred Lenica, wystawa indywidualna Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 3.09–19.10.2014

LITERATURA:
2 Festiwal Sztuk Pięknych, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta", s. nlb., poz. 83 (spis)
„Puolalaisia Kuvia Polska Bilder", katalog wystawy, Helsingin Taidehalli, Helsingfors Konsthall, Helsinki 1972
Alfred Lenica, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta", Warszawa 1974, poz. 465
Alfred Lenica. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 111 (il.)
Alfred Lenica, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2014, s.189 (il.)

Alfred Lenica w swojej pracowni, lata 70. XX w. / Wikimedia Commons

„Sprawa czerwieni II" to jeden z najwybitniejszych przykładów malarstwa Alfreda Lenicy pochodzący z okresu, który uznawany jest za najlepszy w jego twórczości. U progu lat 60. artysta był u celu swoich twórczych poszukiwań i osiągnął formalny szczyt swojej własnej twórczej metody. Była ona efektem odkrywczych eksperymentów z lat 40., o których mówił: „Prezentują one nowy w mojej twórczości typ obrazów. Rozpocząłem malować w ten sposób już w 1948. Później przerwałem, robiłem inne rzeczy, a w ostatnich latach powróciłem do poszukiwań w kierunku abstrakcyjnego surrealizmu. (...) Gdybym miał określić odleglejsze koligacje tego, co robię (...) wymieniłbym chyba Boscha (...). Bosch jako pierwszy zdobył się na odwagę, na malowanie nie tego, co człowieka otacza, a tego, co w człowieku się dzieje" (Twarze w zwierciadle. Alfred Lenica, „Zwierciadło", nr 14, 8 lutego 1962).

Konstelacje form mineralogicznych i roślinnych, które artysta wprowadzał od końca lat 40., rozwijały się w coraz bujniejsze wyimaginowane krajobrazy. Nie było to bez związku z ówczesną sztuką – w szczególności z twórczością jednej z najoryginalniejszych artystek XX wieku – Marii Jaremy. Andrzej Nakov w 2014 porównał artystyczną drogę Jaremy i Lenicy: „[Maria Jarema] jak spadająca gwiazda rozświetlić miała firmament polskiej sztuki lat 50., a potem nagle zgasnąć w wyniku choroby. Wybuch twórczości Marii Jaremy, niemal natychmiastowe uznanie, z jakim się spotkała, jak również jej nie mniej szybkie zapomnienie ukazują jeden z najbardziej uderzających fenomenów polskiej sceny: kruchość i organiczność – dwie cechy, które należy koniecznie wziąć pod uwagę, aby pojąć samotność artystycznej drogi Alfreda Lenicy i nie mniejsze zapomnienie, jakie spotkało jego twórczość w ciągu ostatnich 35 lat". Podobnie jak Lenica, Maria Jarema również tworzyła dzieła bliskie surrealizmowi. Oboje spotykali się regularnie na wystawach „Drugiej Grupy Krakowskiej" w latach 40. i 50. I oboje stronili od wielkich bojów intelektualnych, typowych dla postdadaistów pokroju Tadeusza Kantora. Ścieżka Lenicy była na wskroś poetycka, oniryczna i autentyczna. Cała jego twórczość stała pod znakiem szczerości wypowiedzi artystycznej, której wyrazem były również tytuły prac Lenicy wiodących odbiorcę poprzez ścieżki powiązań i osobistych przeżyć artysty.

Rok 1965, w którym powstała „Sprawa czerwieni II", był szczególnie ważny w życiu Lenicy. To wtedy został „warszawskim" członkiem Grupy Krakowskiej. Na swojej inauguracyjnej wystawie w krakowskiej Galerii Krzysztofory pokazał 28 obrazów z okresu 1958-64. We wstępie do katalogu Janusz Bogucki pisał:

„Alfred Lenica jest wśród społeczności polskich malarzy nie tylko jednym z najwybitniejszych twórców nowej sztuki, ale także postacią o szczególnym znaczeniu w dziejach pokolenia obejmującego swym życiorysem oba 'dwudziestolecia' rozdzielone ostatnią wojną. Malarz ten, który jako jeden z niewielu uniknął regularnej edukacji akademickiej, reprezentuje konsekwentnie nurt twórczości światowej w plastyce polskiej (...). Mowa tu o rozgałęzionym nurcie sztuki emocjonalnej i imaginacyjnej, który w plastyce europejskiej wyznacza twórczość Redona i symbolistów, dadaizm i nadrealizm".

Janusz Bogucki, Alfred Lenica, katalog wystawy, Galeria Krzysztofory, Kraków 1965

Jak zauważył Bogucki, Alfred Lenica – wcześniej muzyk – nie był „skrępowany" gorsetem akademickiego wykształcenia artystycznego. Obszerną i wieloaspektową analizę twórczości tego artysty przeprowadził Wojciech Skrodzki: „U podstaw tego ostatniego, przeszło piętnastoletniego okresu twórczości Alfreda Lenicy, znalazły się założenia wyprowadzone z poetyki malarstwa informel. Jednakże informel, przy całej swojej złożoności i bogactwie własnej problematyki, był prądem zrodzonym na gruncie surrealizmu – i tu właśnie dochodzimy do kluczowego określenia obejmującego najszerzej całość dorobku malarza. Bo przecież nawet wczesne, realistyczne obrazy Lenicy nie wnoszą żadnego tonu sprzecznego z tak zdefiniowanym charakterem zakresu jego twórczości. Wszyscy, którzy choć trochę orientują się w układzie napięć przedwojennej sytuacji intelektualnej i społecznej, wiedzą, jak bliskie więzy łączyły obydwie postawy – surrealizm wiązał najściślej program twórczego działania z perspektywą rewolucji społecznej, a artyści o postawie i sympatiach postępowych próbowali odnowy języka realistycznego poprzez penetrowanie konkretnych przejawów zwykłego życia, zwrot ku problematyce pracy i negację postawy estetycznej. Wzajemne przenikanie się tych dwóch postaw możemy śledzić w twórczości Lenicy zarówno w latach trzydziestych, jak i w okresie powojennym. (...) Bardziej bezpośredni związek z głównym nurtem surrealizmu ustanawiało wykorzystywanie przez Lenicę – podobnie zresztą jak przez wielu artystów Grupy Krakowskiej – rozmaitych procederów technicznych, jak wprowadzanie elementu collage'u ilustracyjnego (fragmenty barwnych fotografii) czy różnicowanie faktur. Przedłużeniem tego typu doświadczeń było wykorzystywanie różnych kombinacji tempery czy gwaszu w kompozycjach abstrakcyjnych. Ten typ obrazu pojawił się bowiem w twórczości Lenicy w połowie lat 50. (po wcześniejszych próbach w tym kierunku w latach powojennych), gdy artysta zainteresował się 'wiszącymi wówczas w powietrzu' poszukiwaniami w zakresie form i brył w ruchu, przenikających się w przestrzeni (o oczywistym surrealistycznym rodowodzie). Niedługo potem jednak – z rzadkim u nas impetem, rozmachem i determinacją – Lenica rzucił się w wielką przygodę informelu. W latach 1957-59 powstają serie obrazów budowanych na zasadzie wykorzystywania przypadkowych rozprysków farby (powraca tu surrealistyczna fundamentalna zasada przypadku), w których zaczynają się już niekiedy pojawiać płynne, wstęgowate formy (wybierane szpachlą), tworzące podstawowy element strukturalny powstających do dziś obrazów" (Wojciech Skrodzki, Świadomość malarstwa, „Literatura" nr 12, 21 marca 1974).

33 †

ALFRED LENICA
1899-1977

"Biesiadna i miłosna elegia", 1973

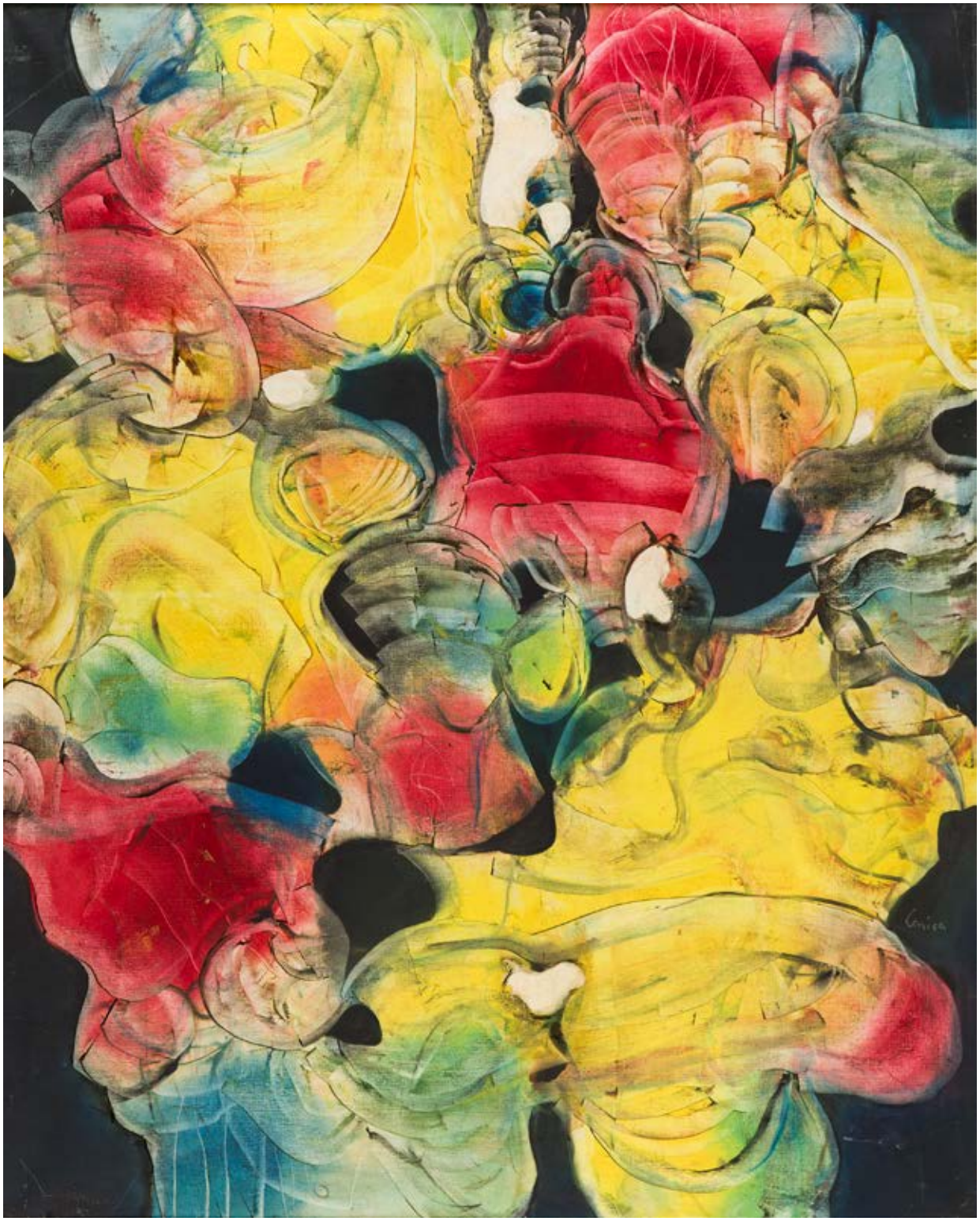
olej/płotno, 162 x 130 cm
sygnowany p.d.: 'lenica'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | WARSZAWA | 1973 | "BIESIADNA I MIŁOSNA | ELEGIA"'

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
33 000 - 55 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Alfred Lenica, wystawa retrospektywna, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta", Warszawa, marzec 1974
Alfred Lenica, wystawa indywidualna, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Pałac Sztuki Kraków, 2002
Alfred Lenica malarstwo, Państwowa Galeria Sztuki Sopot, czerwiec-sierpień 2004
Alfred Lenica, wystawa indywidualna Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 3.09-19.10.2014

LITERATURA:
Alfred Lenica. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 114 (il.)
Alfred Lenica malarstwo, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, katalog wystawy, Sopot 2004, s. 55 (il.)
Alfred Lenica, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2014, s. 245 (il.)



34 ♠

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928-1999

"Sygnały II", 1982

akryl, olej/płótno, 80 x 60 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J. Tchórzewski 82'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'J. Tchórzewski 82 | „SYGNAŁY II" | akryl-olej'

estymacja:
90 000 - 150 000 PLN
20 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:
aukcja na rzecz NSZZ „Solidarność", Warszawa 1982
kolekcja prywatna, Polska

„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 odtąd żyło swoim własnym, 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 niecierpliwy, nie pamiętam w danej chwili o wszelkich zasadach sztuki, o wszelkich przykazaniach mojego zawodu. Zderzam ze sobą martwe tworzywo, naglę je swoją gorączką, aby zaczęło oddychać. Gdy rodzi się życie – moment zawsze jednakowo zdumiewający – zaczynam je ostrożnie rozniecać. Jeszcze jestem silniejszy, usiłuję je formować, chcę mu nadać rytm taki, który by odpowiadał rytmowi mojego życia, chcę mu nadać maksymalną siłę. Powoli tracę przewagę. Staję wobec czegoś, co ma swoje własne prawa. Dyskutujemy ze sobą. Gdy mnie przekona, przestaję malować. Często rozchodzimy się bez zgody i patrzymy na siebie niechętnie".

Jerzy Tchórzewski [w:] Jerzy Tchórzewski. Mistrzowie polskiego malarstwa współczesnego, [red.] Katarzyna Jankowiak, Poznań 2001, s. 8

J. Tchórzewski 82

35 †

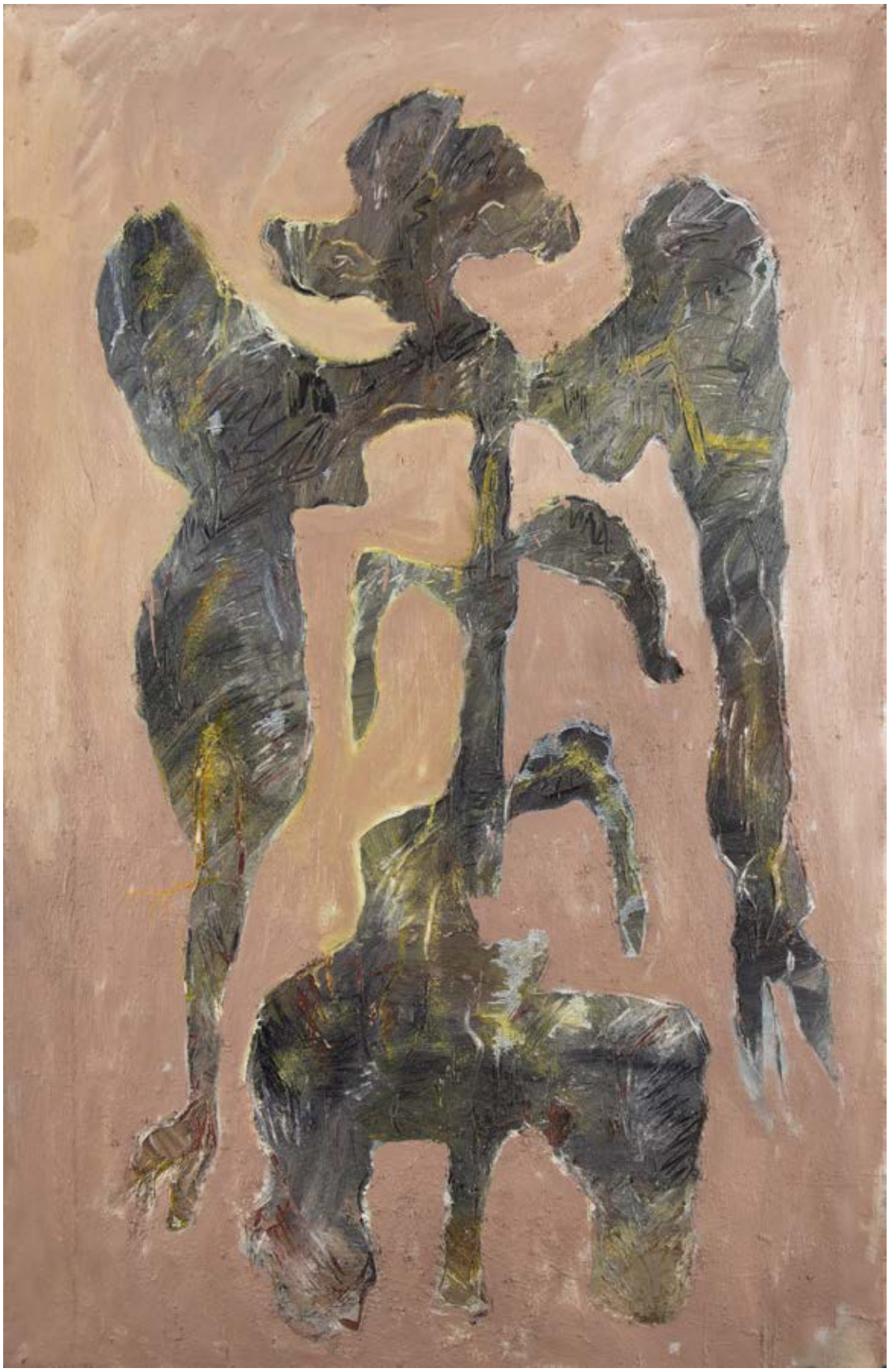
MAREK OBERLÄNDER
1922-1978

Figura

olej/płótno, 121 x 78 cm
sygnowany na blejtramie: 'Oberländer'
na odwrociu papierowa nalepka z kolekcji Haliny Oberländer

estymacja:
80 000 – 120 000 PLN
18 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Haliny Oberländer
kolekcja prywatna, Polska



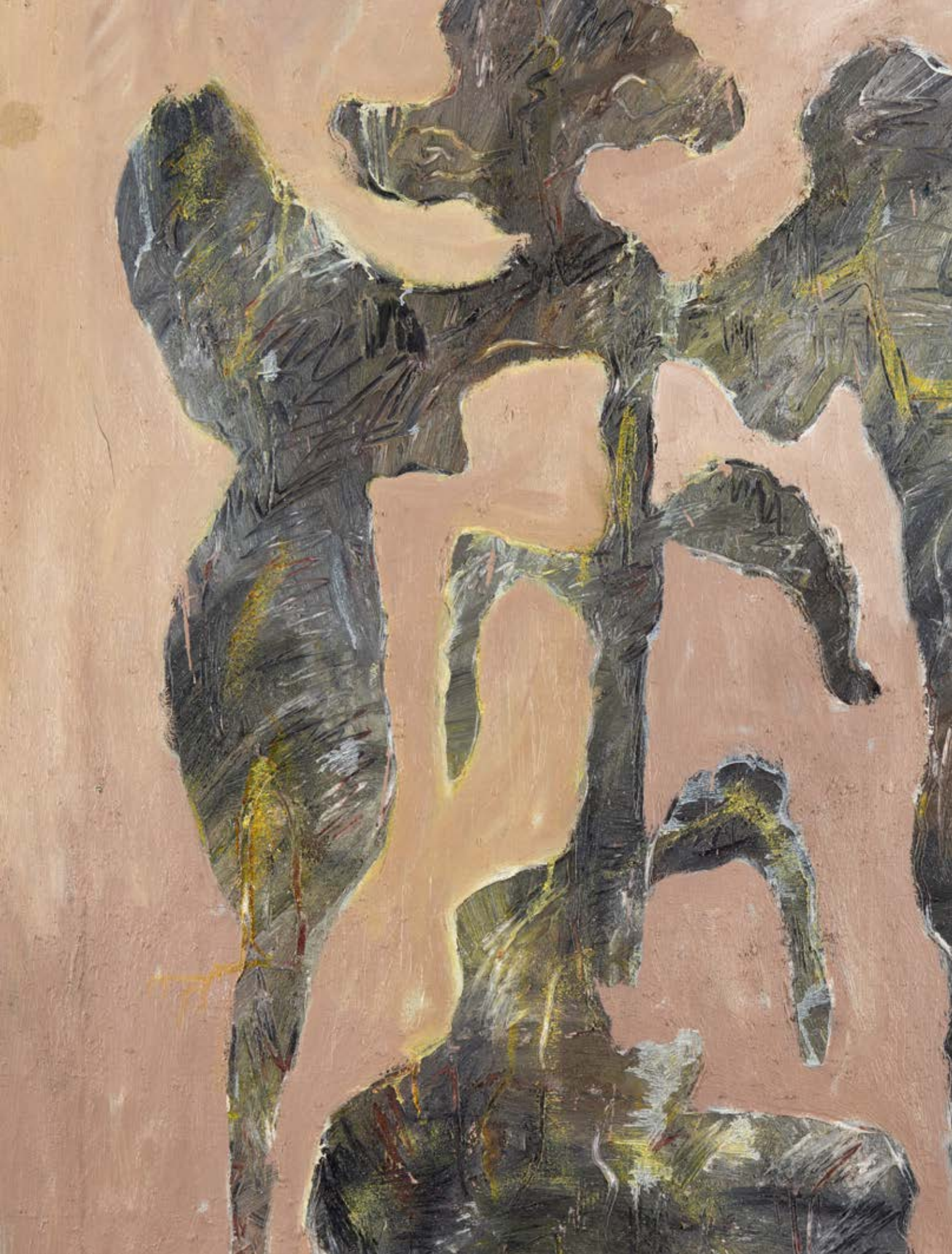
Marek Oberländer, Kompozycja abstrakcyjna, 1963.
Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum

Marek Oberländer, Napiętnowani, 1955. Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu

Marek Oberländer był jednym z najważniejszych twórców polskiej sceny artystycznej, który wywarł ogromny wpływ na jej powojenny kształt. Wraz z Janem Dzięgziorą, Jackiem Sienickim i Janiną Jasińską zorganizował jedną z najważniejszych wystaw otwierających historię sztuki współczesnej w kraju: Ogólnopolską Wystawę Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi", zwaną później Arsenałem. Ekspozycję otwarto w lipcu 1955 w Warszawie. Pokazane na niej prace przejawiały już odwilżowe tendencje. W dwa lata po śmierci Józefa Stalina artyści przeczuli nadchodzące zmiany. Oberländer urodził się na Kresach. Jako młody chłopiec stracił ojca, a podczas wojny resztę rodziny. Artysta został przymusowo wcielony do Armii Czerwonej, dla której walczył podczas drugiej wojny światowej. W wyniku walk doznał obrażeń, następnie został oskarżony o dezercję i skazany na przymusowe prace w kopalni. Tragiczne doświadczenia z okresu wczesnej młodości – czasu kształtowania się jako człowieka – wywarły ogromny wpływ na Oberländera i przyczyniły się do słabego stanu psychicznego oraz fizycznego mężczyzny. Sztuka miała być próbą samoocalenia. Tuż po wojnie Oberländer zaczął edukację na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Studiował pod kierunkiem wyjątkowych artystów – Marka Włodarskiego, Artura Nachta-Samborskiego oraz Aleksandra Rafałowskiego. Szkołę ukończył jako już 31-letni mężczyzna dyplomem w 1953.

Artystę kojarzy się dziś głównie z ikonicznymi już, ekspresjonistycznymi dziełami nawiązującymi do polskiej historii powojennej. W tym kontekście warto wspomnieć chociażby „Napiętnowanych" czy „Cebule". Pierwsze zostało pokazane w Arsenale i wywołało wiele kontrowersji, co zaważyło na dalszym kierunku działalności artystycznej Oberländera. Dzięki dużemu zainteresowaniu dziełem otrzymał wówczas nagrodę specjalną tygodnika „Po prostu", dla którego niedługo później utworzył Salon Wystawowy. Prace z tego okresu cechują między innymi „brutalny ascetyzm środków, uproszczony modelunek zdegradowanych, upodlonych postaci i zdegradowanych, brzydkich przedmiotów, oszczędność kolorystyczna. Świadomy, ostentacyjny, 'barbarzyński' antyestetyzm, zdeterminowany wyborem motywu, wymierzony jednocześnie w estetykę koloryzmu, podnosił siłę wyrazu kompozycji" (Małgorzata Kitowska-Łysiak, profil artysty w portalu Culture.pl).

W 1963 malarz wyjechał do Francji. Wtedy też zaczął tworzyć charakterystyczne figury totemiczne, będące hybrydami ludzi, zwierząt i roślin. Niedawno prace z tej serii pokazano na wystawie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, połączonej z prezentacją dzieł Jana Lebensteina. Ekspozycja pt. „Marek Oberländer i Jan Lebenstein. Totemiczny znak figury ludzkiej" (1.09.2020-28.02.2021) pokazywała zależności pomiędzy dwoma z najważniejszych artystów polskiej sceny powojennej. Prezentowana praca przedstawia abstrakcyjny kształt, w którym można zobaczyć zoo- lub antropomorficzne formy. Zielono-szara forma jawi się jako fantastyczna, monstrualna figura o nieregularnej budowie ciała. Zbudowana wokół centralnej osi przypomina nieco dziwny kwiat lub kroczącego człowieka. Źródeł przedstawień tego typu organizatorzy wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu doszukiwali się w sytuacji społecznej i politycznej XX wieku: „Rozwój dwudziestowiecznych systemów totalitarnych, skutkujący zmasowanym na niespotykaną dotąd skalę ludobójstwem, postawił przed artystami pytanie o stosowność ukazywania w sztuce wiarygodnego wizerunku człowieka. Artyści wobec niewyobrażalnego zła, dotkliwie nim doświadczeni, w podobnym czasie podjęli poprzez sztukę próbę konfrontacji z rozpaczą, samotnością, degradacją istoty człowieczeństwa. Jak wielu innych przedstawicieli tzw. nowej figuracji (Moore, Wróblewski, Kantor, Szapocznikow czy Abakanowicz), obaj artyści zastąpili ludzki kształt swoistym znakiem, totemem, symbolem – przedstawiając zdeformowaną postać ludzką-nieludzką i podkreślając fizyczną i moralną nędzę jej egzystencji" (opis wystawy w MNWr, dostęp: https://mnwr.pl/oberlander-i-lebenstein-totemiczny-znak-figury-ludzkiej/).



36 †

RAJMUND ZIEMSKI
1930-2005

PEJZAŻ 6/64, 1964

olej/płótno, 81 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'R. ZIEMSKI'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'R. ZIEMSKI | PEJZAŻ 6/64 | 80X65'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 800 - 13 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2012
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Nigdy nie był człowiekiem pierwszej widoczności. Nie budował wokół siebie programów, grup, nie powodował zewnętrznych wydarzeń".

Danuta Wróblewska

Rajmund Ziemski to artysta, który wypracował indywidualną formułę malarstwa materii stanowiącą swoistą reinterpretacją klasycznego tematu historii sztuki – pejzażu. Ziemski, wychodząc od klasycznego, linearnie traktowanego ujęcia przestrzeni w obrazie, zwrócił się w stronę abstrakcyjnych układów, budując kompozycję za pomocą spiętrzonych, geometrycznych lub rozmytych elementów. W prezentowanej pracy artysta skonfrontował układ poziomych pasów w niezwykle wyrazistych, mocnych kolorach, z biologiczną strukturą, utrzymaną w stonowanych odcieniach czerni, żółcieni i brązu. Niezwykle istotną rolę odgrywa tutaj faktura: wyrazista, mocna, wręcz konstytucyjna dla kształtu kompozycji. Danuta Wróblewska pisała o haptycznym aspekcie jego sztuki: „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 zaczepione o wybrzuszenie faktury akrylu, godzą nas z tytułem 'Pejzażów'. Te ogrody koloru są pogodną ramą zdarzeń centralnych. W ich przestrzeń 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 01.02.1997, Warszawa 1997, s. nlb.).

37 †

TADEUSZ KANTOR
1915-1990

"Obraz", 1963

olej/płótno, 80 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Kantor'
opisany na odwrociu: 'T. KANTOR | CRACOVIE | julliet 1963 | "peinture"'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
55 000 - 77 000 EUR

POCHODZENIE:
Desa Unicum, 2014
kolekcja prywatna, Polska

Kantor

W II połowie lat 50. Tadeusz Kantor w pełni rozwinął malarstwo gestu, wprowadzając do kanonu polskiej sztuki informel. Fascynacja taszyzmem była wynikiem otwartości artysty na zachodnie koncepcje artystyczne, w tym abstrakcję niegeometryczną, włączanie w przestrzeń obrazu przedmiotów pozamalarskich i poszukiwanie nowatorskich rozwiązań kolorystycznych w obrębie stonowanych, wręcz monochromatycznych zestawień. Swoje inspiracje czerpał z bezpośredniego obcowania z pracami Wolsa, Jeana Fautriera, Georgesa Mathieu i Jacksona Pollocka w Paryżu, do którego po wojnie wyjechał dwukrotnie – w 1947 i 1955. Już po powrocie, w 1956, zaczął tworzyć obrazy formalnie należące do propagowanego przez francuskiego krytyka Michela Tapiésa nurtu malarstwa akcji. Podobnie jak inni malarze gestu tytułuje je początkowo „Kompozycjami", a potem „Peinture", czyli „Obraz". Okres swojej działalności z lat 1956-63 nazwał francuskim terminem „Informel". Pisał o nim: „To była wydzielina mojego WNĘTRZA, gdzie kłębią się namiętności, żądze, wszystkie pasje, rozpacz i rozkosz, żale przeszłości i jej tęsknoty, i pamięć wszystkiego, i myśl trzepocząca się jak ptak w czasie burzy".

Obrazy Tadeusza Kantora to zapisy żywiołowego gestu, także manifestacja wolności, która z kolei stała się zalążkiem wewnętrznego dramatu twórcy. Po zakończeniu fascynacji abstrakcją powrót do figuratywizmu realizowanego przez Kantora w latach 40. wydawał się niemożliwy – artysta zaczął włączać w płaszczyznę płótna używane, nierzadko zniszczone przedmioty codziennego użytku, takie jak koperty, torby czy parasole, które przeistaczały obraz w relief.

Zachodnia krytyka w „Informelach" Kantora dostrzegła nowatorskie podejście do płaszczyzny obrazu, świeżość spojrzenia na abstrakcję i wyjątkową ekspresję gestu. Twórca wielokrotnie pokazywał swoje prace za granicą, m.in. w Paryżu i Tel Awiwie. Dla artysty tworzenie obrazu, który sam w sobie był „żywym organizmem", stało się praktyką performatywną, którą realizował później również w swoim teatrze. Jak pisał Borowski: „Malarstwo informel było 'wielką przygodą' w twórczości Tadeusza Kantora – tak właśnie określał artysta ten etap drogi artystycznej (...). Malowanie stawało się rodzajem gry hazardowej stwarzającej możliwość zrealizowania dzieła na bazie spontanicznego, wręcz spazmatycznego gestu (nowa technika rozlewania farby na płótno zastawiała tu wiele pułapek). (...) Decyzja zrobienia pierwszego (i jedynego) kroku w stronę sztuki abstrakcyjnej, którą w istocie, choć w zupełnie nowym wydaniu, było malarstwo informel – musiała być dla Kantora decyzją trudną (...). W tej pozornej obcości nowej abstrakcji odnajdywał jednak wątki bardzo dla siebie bliskie (...). Odpowiadał mu w informelu negatywny stosunek do wszelkiej kalkulacji i skrępowania intelektualnego. Pochwycił też entuzjazm, a nawet przejaskrawił rolę przypadku w procesie tworzenia obrazu (...). Malarstwo informel stało się dla artysty 'manifestacją życia', akcentowaną z całym naciskiem 'kontynuacją nie sztuki, ale życia" (Wiesław Borowski, Wielka przygoda [w:] Tadeusz Kantor informel, katalog wystawy, Starmach Gallery, Kraków 1999).

38 †

JAN LEBENSTEIN
1930-1999

"La course pétrifiée" ("Brzeg skamieniały"), 1964

olej/płótno, 81 x 130 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 64'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Lebenstein | "La course pétrifiée" | 1964 | 60 11'
opisany na odwrociu na płótnie zawiniętym na krosno: 'La course pétrifiée'
na odwrociu na płótnie dwie okrągłe pieczątki (nieczytelne)

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:
spadkobiercy artysty
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Jerzy Stajuda, Rozmowa z Janem Lebensteinem, „Współczesność" 27 IV 1965, s. 7 (il.)

Jan Lebenstein był jednym z najważniejszych artystów polskiej sceny powojennej. W historii zapisał się przede wszystkim swoimi charakterystycznymi „figurami osiowymi" – niemal abstrakcyjnymi kompozycjami budowanymi gęsto nakładaną farbą, o bogatej fakturze, osadzonymi na centralnych osiach symetrii. Wypracowany przez lata styl malowania był na tyle wyjątkowy, że dzieła Lebensteina nie sposób pomylić z kimkolwiek innym.

W 1957 na dobre porzucił malarstwo przedstawieniowe na rzecz hieratycznych idoli, a w sześć lat później główne miejsce w alfabecie przedstawień artysty zajęły wizerunki zwierząt. Figury osiowe ustąpiły miejsca nowemu bestiarium, które rozwijał przez wiele kolejnych lat. Wówczas Lebenstein zwrócił się w stronę malowania w poziomie, materią grubo kładzionej farby, wyzbył się jednocześnie graficznego rysunku, często obecnego w jego dotychczasowym malarstwie.

„Formalny rozwój prowadzący malarza do stworzenia formy jego bestii polegał na zagęszczeniu farby, uwypukleniu masy obrazu, nadaniu mu reliefowości. Malarz nie krył bezpośrednich inspiracji paleontologicznych. Z pewną dumą powoływał się na słowa kustosza paryskiego Muzeum Historii Naturalnej, który po obejrzeniu prac artysty stwierdził, że przedstawione zwierzęta są fantastyczne, ale anatomicznie prawdopodobne. Jest to tym istotniejsze, że anatomia całkowicie wyraża sens istnienia bestii. W obrazach nie ma narracji, zwierzęta znajdują się w nieokreślonej przestrzeni, nie ma nic, co odrywałoby uwagę odbiorcy ich stwardniałej skóry, mięśni i kręgów" (Maria Marszałek, Pogranicze Bestiarium i humanitarium w ilustracjach Jana Lebensteina do Folwarku zwierzęcego George'a Orwella, „ARTykuły", nr 5-6/2011-2012, s. 6-7).

„Bieg skamieniały" to praca należąca do kanonicznych przedstawień w dorobku Jana Lebensteina. Około 1963 artysta przebywający już od czterech lat w Paryżu i rozwijający międzynarodową karierę przewartościowuje swoją ideę sztuki: bardziej niż na geometryczną, abstrakcyjną regułę kładzie nacisk na przedstawienie figur, wzbogaca fakturę i materię malarską. Dominująca w kompozycji postać dzikiej bestii zyskuje coraz bardziej organiczne, coraz mniej „ludzkie" kształty. Pojawia się „Bestiarium" – nowy cykl, inspirowany po części mitycznymi potworami i postaciami nawiązującymi do sztuki asyryjskiej, sumeryjskiej, babilońskiej, którą artysta podziwia w Luwrze, a także skamielinami, które artysta oglądał w paryskim Muzeum Historii Naturalnej. Pierwsze prezentacje nowych dzieł mają miejsce na wystawach indywidualnych w Rzymie i Mediolanie. Rok później, na obszernej wystawie w Palais des Beaux-Arts w Brukseli, artysta ma szansę zaprezentować swoją dotychczasową drogę twórczą: od „figur kreślonych", przez „figury osiowe", po „struktury horyzontalne" z serii Bestiarium. W rozmowie z krytykiem i artystą Jerzym Stajudą opublikowanej w 1965 Lebenstein wspominał: „'Zwierzęta' wynikają w pewnej mierze z figur osiowych. Tam oczywiście była jakaś 'matematyka', mocno uwidoczniona statyczna konstrukcja, jak mówiono – hieratyczność. 'Zwierzęta' są inaczej profilowane przede wszystkim. Miałem zamiar pokazać w tym cyklu zjawiska zastygłe w ruchu, może lepiej powiedzieć – w skurczu" (Nowa interpretacja starego mitu to także mitotwórstwo. Z Janem Lebensteinem rozmawia Jerzy Stajuda, „Współczesność" nr 7-8, 1965, [cyt. za:] Jan Lebenstein, Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności, wybór i opracowanie Andrzej Wat i Danuta Wróblewska, Warszawa 2004, s. 30).

Wypełniająca niemal cały kadr płótna bestia przypomina mitycznego byka – symbol męskości, siły i dominacji. Skrupulatnie opracowana twarz i grzbiet zwierzęcia „wyciąga" tę postać ku górze. Z kolei bardziej szkicowo opracowana partia nóg spowita jest w mroku. Charakterystyczny sposób nakładania farby przez artystę zbliża przedstawienie do formy reliefu migoczącego zniuansowanymi drobinkami szlachetnych pigmentów.

Jan Lebenstein, „Carapace", 1964. Muzeum im. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

Jan Lebenstein, „Jardiner", 1965. Kolekcja prywatna, Paryż

39 †

JAN LEBENSTEIN
1930-1999

"Faune galant", 1989

olej/płótno, 65 x 54 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein | 1989 | "Faune galant"'

estymacja:
60 000 - 90 000 PLN
14 000 - 20 000 EUR

POCHODZENIE:
Ketterer Kunst, 2018
kolekcja prywatna, Polska

Zdeformowane, nagie postaci, bestie, hybrydy ludzi i zwierząt, stwory zwierzęce i różne mitologiczne potwory to bohaterowie malarstwa Jana Lebensteina powstające w latach 60. i 70. Ta niezwykła menażeria ujęta niekiedy w surrealistycznym kostiumie, innym razem w poetyce groteski, czasem – jawnie pornograficzna – jest interesująca nie tylko ze względu na swoją barwność, ale również osadzenie w biografii artysty. Lebenstein zwrócił się do sztuki figuratywnej około 1963, po latach poszukiwań, zdawałoby się, bliższych abstrakcji. Był to zwrot zaskakujący nie tylko dla najbliższych artysty, ale także krytyki artystycznej. Tworzone przez artystę w latach 1958-62 figury osiowe przyniosły mu nie tylko I nagrodę na Biennale Młodych w Paryżu w 1959, uznanie krytyków, liczne wystawy, ale też finansowy sukces. Lebenstein mógł z powodzeniem kontynuować cykl lub zwrócić się ku jednemu z modnych ówcześnie kierunków i dalej być artystą pierwszego obiegu. Lebenstein postanowił postąpić jednak wbrew artystycznym modom i oczekiwaniom publiczności. Wzięcie na warsztat postaci ludzkiej, czerpanie z tradycji surrealizmu i mitologii było gestem niezwykle śmiałym i dowodzącym pewności siebie. Należy pamiętać jednak, że artysta wcześnie zasłynął swoim nonkonformizmem (Lebenstein zepchnął w gniewie ze schodów Pierre'a Restany, papieża francuskiego pop-artu).

Geneza powrotu Lebensteina do sztuki figuratywnej jest złożona. Przedstawiające obrazy tego artysty nie są wykalkulowanym na komercyjny sukces zapożyczeniem ze sztuki innych artystów. Wypowiedzi tego malarza i bliskich mu przyjaciół (Konstanty Jeleński, Piotr Kłoczowski) dowodzą, że artysta traktował swoją sztukę jako ekran projekcji własnych lęków i fantazji. Menażeria zaludniająca płótna Lebensteina to postaci nękające jego wyobraźnię. Czesław Miłosz w jednym z pośmiertnych wspomnień poświęcanych Lebensteinowi przytoczył charakterystyczną anegdotę opisującą stosunek sztuki do życia. Na początku lat 70. Lebenstein gościł u Miłoszów w Berkley, szukając oderwania po jakiejś bliżej nieznanej nieudanej historii miłosnej. Znalazłszy na plaży duży korzeń wyrzucony przez fale na brzeg, postanowił przerobić go na rzeźbę. Opracował w drewnie rodzaj potwornego portretu – maski Meduzy. Miłoszowi powiedział, że ta demoniczna twarz to obraz ukochanej kobiety.

40 †

TERESA PĄGOWSKA
1926-2007

"Spacer w chmurach ze Smugą - pożegnanie", 1959/1968

akryl, olej/płótno, 149 x 130,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'TP. 68'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PĄGOWSKA 1968 | SPACER W CHMURZE ZE SMUGĄ - POŻEGNANIE - 1959 + 1968 | 150 x 130 cm'

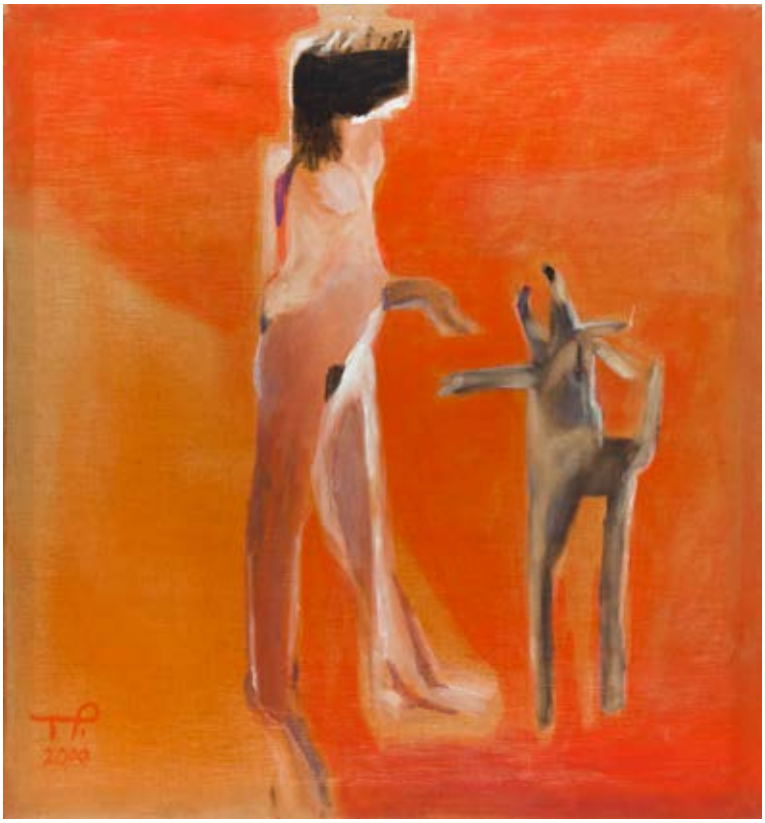
estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
55 000 - 77 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od spadkobierców artystki
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Teresa Pągowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, Galeria aTAK, Warszawa, 2008

LITERATURA:
Teresa Pągowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, katalog wystawy, Galeria aTAK, Warszawa 2008, s. 27 (il.)

J.P. 68



Teresa Pągowska, „Dziewczyna i pies II", 2000. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum

Teresa Pągowska, „Koty", 1985. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum

Prezentowany praca łączy w sobie wiele elementów charakterystycznych dla klasycznego okresu twórczości Teresy Pągowskiej. Widoczna jest na tym obrazie sylwetka ludzka oraz dwie figury zwierząt. To właśnie motywy, które najczęściej i najchętniej obrazowała malarka. W przypadku postaci ludzkich były to oczywiście kobiety, często nagie. W prezentowanej pracy człowiek (kobieta?) i zwierzęta wchodzą w interakcję. Wszyscy bohaterowie są poruszeni. Wrażenie ruchu i witalności potęguje malarski, swobodny styl operujący szeroką plamą. Sylwetki są płaskie, jakby namalowane za pomocą szablonu. Powstało w ten sposób przedstawienie charakteryzujące się wizualną swobodą i barwną lekkością.

W II połowie lat 50. zaczął kształtować się indywidualny styl artystki. Wówczas Pągowska rozpoczęła malowanie aktów – wtedy jeszcze mocnych, budowanych z ostrych zestawień kolorystycznych. Schyłek dziesięciolecia przynosi określenie nowego toru poszukiwań artystycznych – „określające wszystko niedopowiedzenie" (Krzysztof Lipka). Prace z tego okresu cechuje niezwykła synteza, zakrawająca niemal na abstrakcję. W latach 60.
Pągowska zaczęła malować słynny cykl „Dni", który został pokazany w stołecznej Zachęcie w 1966. Obok nich powstawały dzieła niejednokrotnie tytułowane jedynie liczbą. To w nich w pełen sposób objawia się esencja dzieła Pągowskiej: „Wydaje się, że Pągowska, jak większość zapewne twórców XX wieku, wierzyła w to, że nowoczesność wymaga powściągania wylewności, emfazy, patosu i wszelkich gestów. Dlatego sięgała po tematy z życia, z najbliższego otoczenia, z rzeczywistości potocznej, pokazywała zwykle kobietę we wnętrzu lub nieokreślonej przestrzeni, czasem z drugą, słabiej zdefiniowaną osobą czy bodaj z jakimś zarysem postaci, z mniej czy więcej kochanym zwierzęciem, uchwyconą w prostym geście, podczas działania wynikającego z konwencjonalnych zachowań i życiowego musu. Wydawałoby się, że tego rodzaju sztuka powinna być całkowicie beznamiętna. I coś z tej beznamiętności w malarstwie Pągowskiej faktycznie jest, jej postacie, które wykonują powszednie czynności, są dyskretne, jakby się świadomie starały nie pokazywać po sobie, do jakiego stopnia przeżywają owe banalne zachowania. Rozwibrowane od wewnątrz, usiłują powściągnąć przed widzem emocje; tak właśnie jak nowoczesny artysta w swojej sztuce" (Krzysztof Lipka, Przesypywanie czasu. O twórczości Teresy Pągowskiej, katalog wystawy, Warszawa 2008, s. 33).

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

41 †

TERESA PĄGOWSKA

1926-2007

"À propos krynolina", 1993

akryl, tempera/płótno, 151 x 135 cm
sygnowany monogramem wiązanym i datowany śr.d.: TP. 93'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'TERESA PĄGOWSKA 1993 KRYNOLINA 150 x 135 cm'
na przeciwległym krańcu odwrocia opis do poprzedniej kompozycji,
namalowanej na tymże płótnie: 'TERESA PĄGOWSKA | 1987 | PARASOL | 150 x 135 cm'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
55 000 - 77 000 EUR

POCHODZENIE:
Agra-art, 2009
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2018
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Teresa Pągowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, Galeria aTAK, Warszawa, 2008

LITERATURA:
Teresa Pągowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, katalog wystawy, Galeria aTAK, Warszawa 2008, kat. 20, s. 190 (il.)
Teresa Pągowska. Malarstwo, [red.] Urszula Namiota, Małgorzata Waller, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznańska Galeria Nowa, Poznań 2003, s. 23, 53 (il.)
Teresa Pągowska [red.] Bożena Grochala, Warszawa 1996, s. 60 (il.)

„Malarstwo – jak każda sztuka – wymaga dużej wiedzy, ale nie wolno pokazywać jej na zewnątrz. Musi być ukryta w środku. Tak jak w środku nas ukryte są nasze sny, odczucia dźwięków czy zapachów, pragnienie poezji w różnych jej przejawach. Prawda zmyślenia, które niepokoi widza i również autora obrazu, jest jego siłą. Jeżeli uda się dotknąć tajemnicy, zawrzeć jej przeczucie – a jednocześnie będzie to radosną grą, pobudzeniem i ośmieleniem wyobraźni – znaczy to, że zapisaliśmy siebie, swoje przeżycie świata".

Teresa Pągowska, 1986

TP 93

Teresa Pągowska, Warszawa, 1998, fot. Jacek Domiński / Reporter

Obrazy Teresy Pągowskiej cechuje lapidarność formy. Historie, które są w nich przedstawione, mają charakter anegdoty opowiedzianej językiem poetyckiego skrótu. Kluczową rolę odgrywa w nich niemal zawsze figura ludzka będąca czasem osią wydarzeń, a niekiedy tylko ich świadkiem. Tak jest też w przypadku obrazu „A propos krynolina", znanego też jako „Krynolina z kotem". Praca ta powstała w I połowie lat 90. na płótnie, na którym wcześniej znajdowała się kompozycja tytułowana „Parasol", z jakiegoś powodu zamalowana przez artystkę.

Tym, co od zawsze cechowało prace Teresy Pągowskiej, była nieprzeciętna wrażliwość kolorystyczna. Cecha ta łączyła jej malarstwo z tradycją kolorystyczną kontynuowaną przez grono pedagogów gdańskiej PWSSP, czyli w tzw. szkole sopockiej, gdzie pracowała w latach 1950-64. Można uznać, że malarstwo Teresy Pągowskiej jest wyrazem wpływu techniki warsztatowej na sferę znaczeniową dzieła. Jednym z tego typu działań są monochromaty – fragmenty wydobyte poprzez wyizolowanie odpowiedniej części powierzchni i pozostawienie ich w surowym stanie, w postaci często niezagruntowanego płótna.

Z biegiem lat, co widoczne w kompozycji „A propos krynolina", zauważalne jest u Pągowskiej coraz obfitsze stosowanie bieli. Rozległe białe połacie kontrastują z monochromatami, przynosząc niespodziewane efekty. Rozjaśniona paleta niejednokrotnie ubogacana była fosforyzującymi kolorami, przeszywając oko widza: w przypadku „Krynoliny" jest to ostry róż. Tym samym coraz wyraźniej i bardziej zdecydowanie kontrast jako zasada kompozycyjna zajmuje miejsce stonowania płócien.
Choć trudno jest jednoznacznie zaszeregować oryginalną twórczość Teresy Pągowskiej, nowa figuracja jest nurtem, z którym artystka związała się najsilniej. Związek ten jednak nie był całkowity. Dobrze podsumował to Krzysztof Lipka: „Jeżeli wyróżnikiem nowej figuracji była skłonność do uczuciowej przesady, do konwulsyjnej, okrutnej, tragicznej czy ośmieszającej interpretacji sylwetki ludzkiej, to żadnego z tych określeń nie można zastosować do wizerunków człowieka na obrazach Pągowskiej. Jeżeli bowiem nawet mamy u niej do czynienia z pewną dokumentacją ludzkiej niezręczności czy bezradności, to zawsze jest ona prowadzona z sympatią, akceptacją i osobistym ciepłem ze strony autorki. Jej bohaterowie poruszają nas w tym czasie raczej swym niedomiarem niż nadmiarem ekspresyjnego zachowania" (Krzysztof Lipko, Przesypywanie czasu (o twórczości Teresy Pągowskiej) [w:] Przesypywanie czasu, katalog wystawy w Galerii aTak, Warszawa 2008, s. 67). 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.

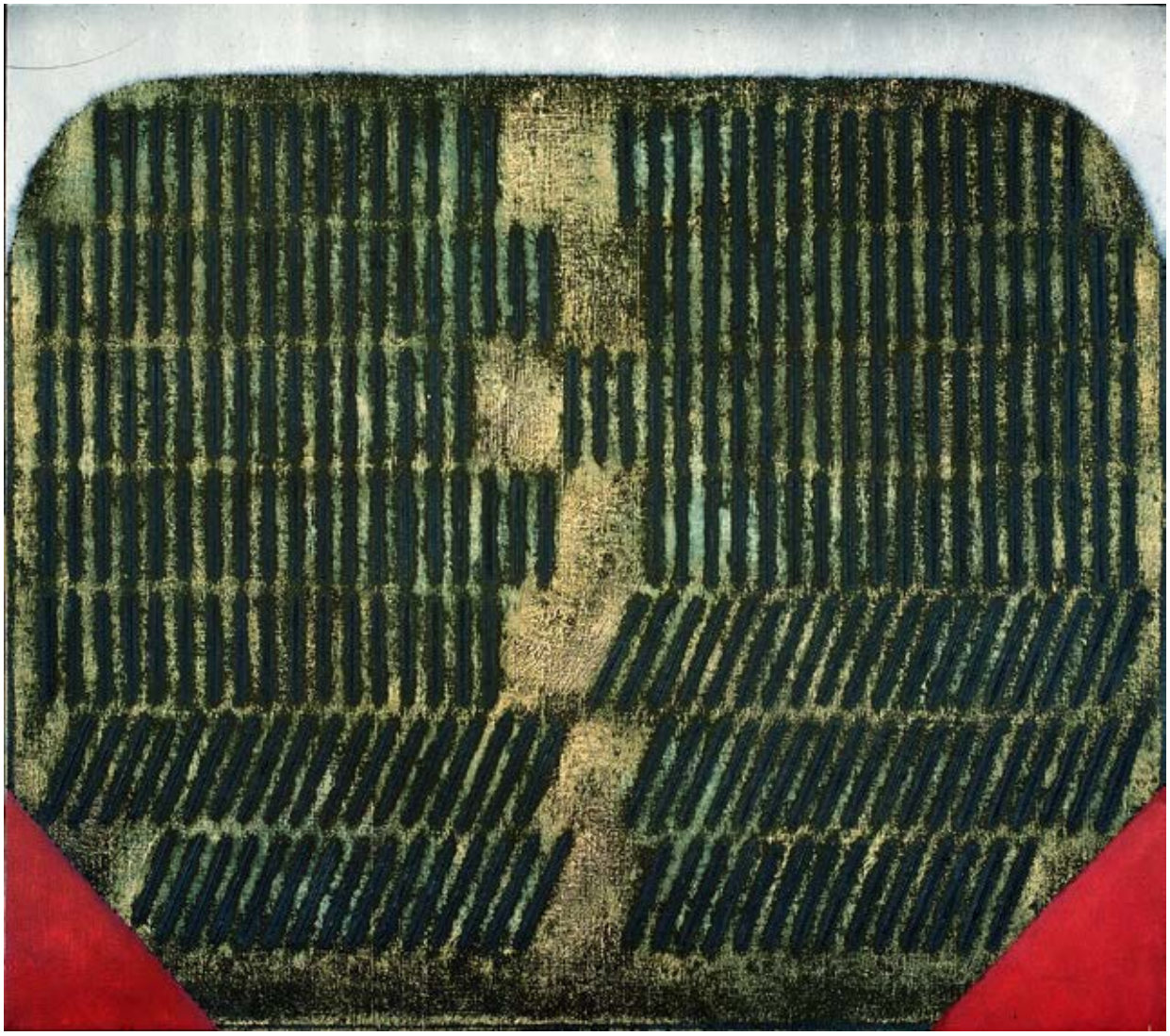
42 †

JÓZEF HAŁAS
1927-2015

"Góra - P" ("Cielęce tańce"), 1987

olej/płótno, 116 x 130 cm
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'Góra P - cielęce tańce | JHałas | 87'

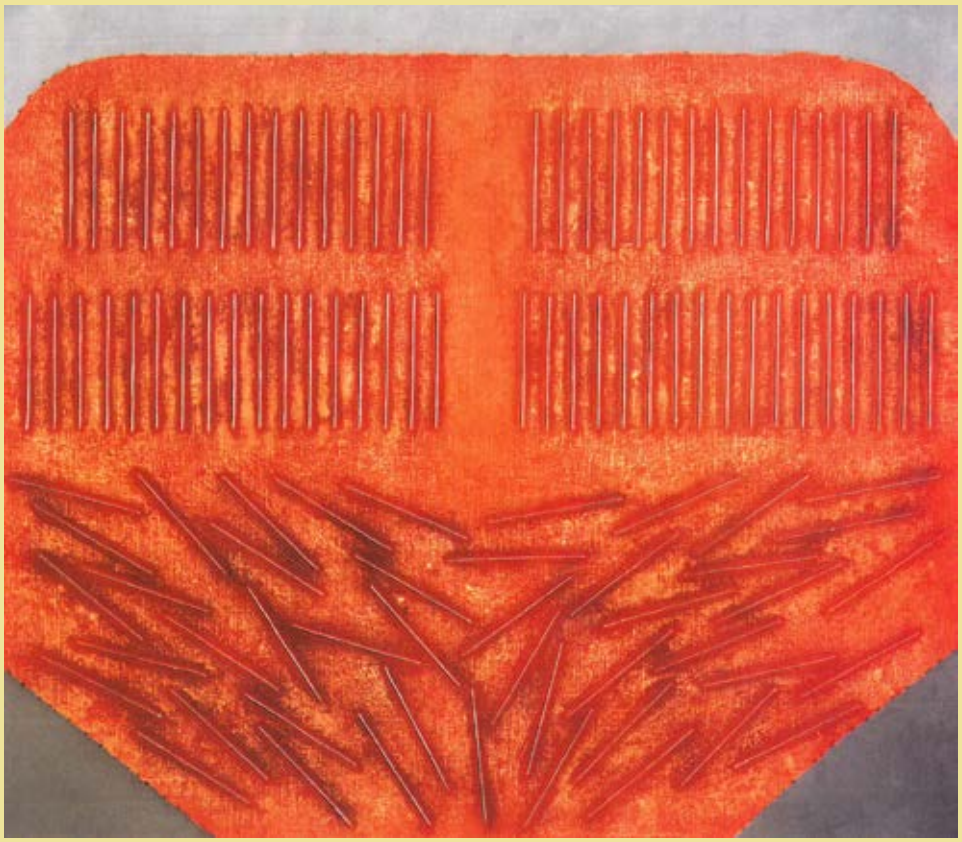
estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18 000 - 27 000 EUR



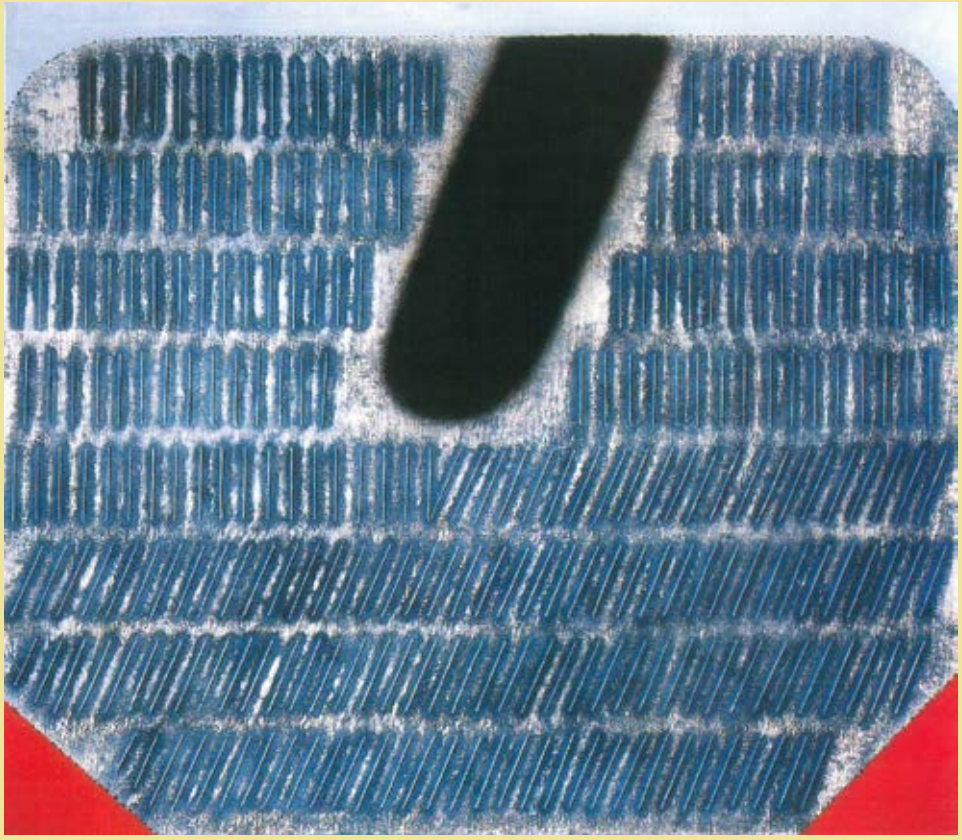
„Góra – P" należy do ikonicznych kompozycji Józefa Hałasa, jednego z najwybitniejszych polskich artystów współczesnych. Ukazuje syntetycznie przedstawiony krajobraz – pojedyncze wzgórze na tle szarego nieba. Powierzchnię geometrycznie zaprezentowanej góry artysta pokrył rzędami pionowych, a ku dołowi pochyłych podłużnych form, które symbolizują drzewa. Hałas zdynamizował przedstawienie, zamalowując dolne krawędzie na czerwono. Zabieg ten stanowi zarówno kompozycyjny, jak i kolorystyczny kontrast oparty o antysymetrię ciepłych i zimnych barw. Czerwone trójkąty są przeciwwagą dla zgaszonej plamy barwnej nieba.

Według krytyków sztuka Józefa Hałasa, której doskonałym przykładem jest „Góra – P" z 1987 prezentowana w niniejszym katalogu, jest wynikiem sublimowania krajobrazu. Na płótnach tego wrocławskiego artysty widzimy odrealnione, zgeometryzowane pejzaże, które były wynikiem artystycznej refleksji nad uniwersalnym pięknem natury. Jest to sztuka o charakterze kontemplacyjnym, umiejscowiona na pograniczu abstrakcji i figuracji, która cechuje się szczególną wrażliwością na kolor.
Kompozycje Hałasa takie jak „Góra – P" miały za zadanie oddawać najogólniejsze zarysy pejzażu z prawie całkowitym pominięciem realistycznych szczegółów. Szczegółowość tego malarstwa realizuje się na innej płaszczyźnie: przede wszystkim geometrii form, koloru i faktury. Ważny jest też rytm i strukturalny porządek. Mięsiste plamy koloru o postrzępionych krawędziach symbolizują biologiczną energię przyrody. Słowami Marcina Hermansdorfera: „Przyjęcie naczelnego schematu kompozycyjnego, wybieranie z krajobrazu tylko form, które uwzględniają ustaloną kompozycję twórczą, zbliża artystę do założeń nurtu geometrycznego. Całkowitemu przejściu w tę sferę twórczości przeciwdziała jednak jego wrażliwości na niuanse barwne, na subtelne zarysy kształtów i ogólną atmosferę pejzażu. Właściwości tych nie można przekazać inaczej, jak tylko przez włączenie do zwartej konstrukcji odpowiednio dobranych tonów przez podkreślenie rytmów płaszczyzny lub rozświetlenie mocniejszymi akceptami jej jednolitej masy" (Marcin Hermansdorfer, Józef Hałas [w:] Artyści Wrocławia 1945–1970, Wrocław 1996, s. 62).

Zmarły w 2015 Józef Hałas należał do pokolenia mistrzów powojennej sztuki: Wojciecha Fangora, Stanisława Fijałkowskiego, Stefana Gierowskiego, Jana Tarasina. Urodził się w Nowym Sączu. Na przełomie lat 40. i 50. studiował w Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu pod kierunkiem Eugeniusza Gepperta i Stanisława Dawskiego. We wcześniej twórczości inspirował się malarstwem Paula Klee. Malował liryczne kompozycje, posługując się ograniczoną ilością elementów i rozwiązań formalnych. W dekadzie lat 50. artysta rozpoczął też tworzyć kompozycje abstrakcyjne, stanowiące podbudowę dla jego późniejszych poszukiwań. Z czasem artysta wypracował własną formułę malarstwa na pograniczu abstrakcji i figuracji, która w późniejszym okresie była rozwijana przez takich artystów jak Tomasz Tatarczyk czy Leon Tarasewicz.



Józef Hałas, „Góra P-J", 1987. Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu



Józef Hałas, „Góra P-Ł", 1988. Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu

43 †

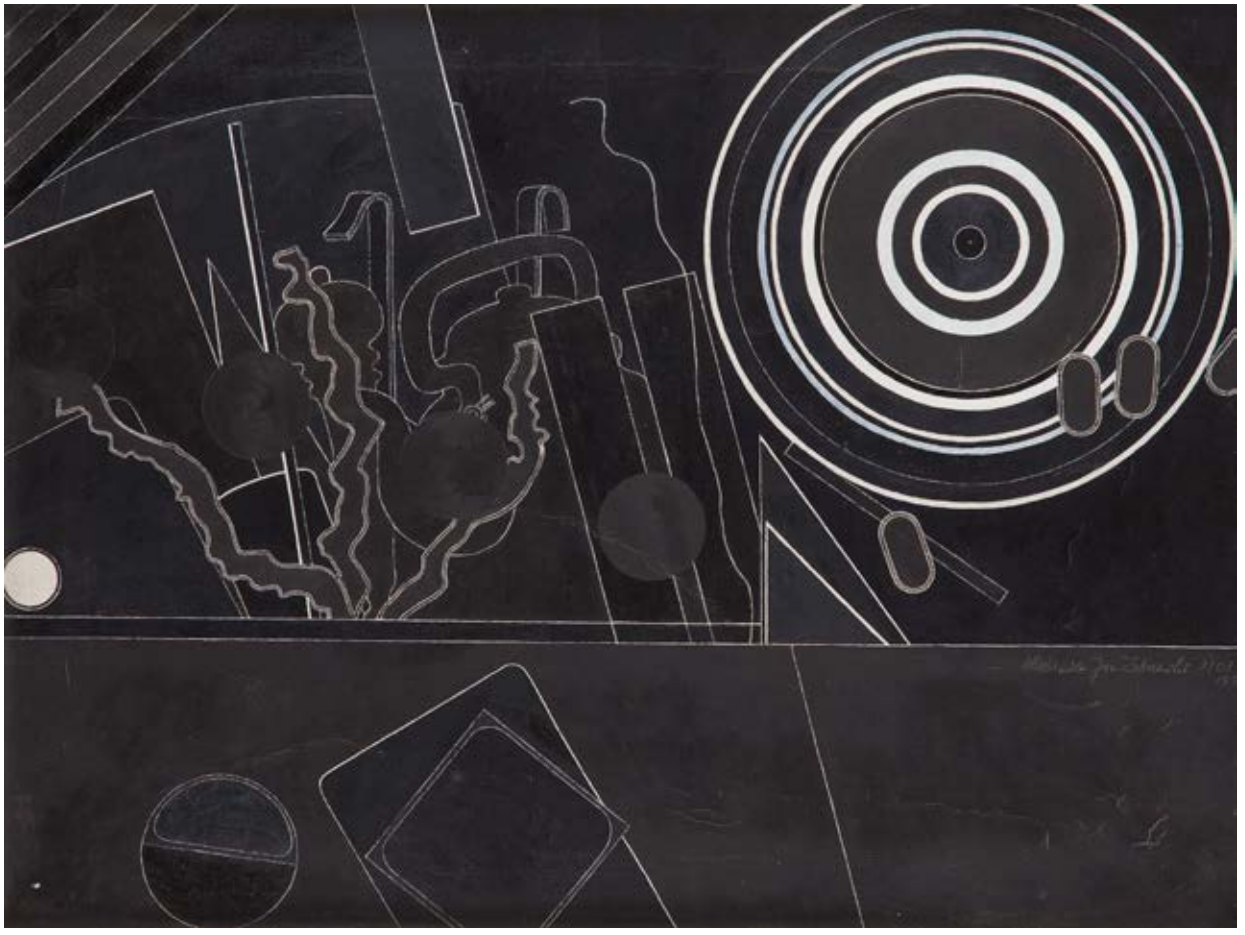
WŁODZIMIERZ JAN ZAKRZEWSKI
1946

Bez tytułu ("Obraz z dnia 27.07.79"), 1979

olej/płótno, 46 x 61 cm
sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji:
'Włodzimierz Jan Zakrzewski 27.07. | 1979'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'WŁODZIMIERZ JAN ZAKRZEWSKI | OBRAZ Z DNIA 27.07.1979 R. | 46 X 61 CM OLEJ, PŁÓTNO'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



Włodzimierz Jan Zakrzewski pochodzi z artystycznej rodziny: jego ojciec, Włodzimierz Zakrzewski, był słynnym malarzem-weducistą, matka Elżbieta Owsepian-Zakrzewska, również trudniła się tą profesją. Malarz studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i w 1970 obronił dyplom w pracowni prof. Krystyny Łada-Studnickiej. Lata 70. to moment, w którym wykształcił się indywidualny styl artysty. Mimo że z czasem ewoluował, wiele z jego elementów utrzymało się przez wszystkie lata twórczości. Wczesne dzieła artysty charakteryzują się dużym uproszczeniem przedstawień. Jego pejzaże i martwe natury zbliżały się niemal do abstrakcji. „Budowane były wielopłaszczyznowo, z dynamicznych układów składających się z płaskich, barwnych form i ostrych, kategorycznych podziałów liniowych, często prowadzonych po diagonali. Płasko kładziony kolor sąsiadował na jego obrazach z partiami półprzejrzystymi, malarskimi lub fragmentami pokrytymi geometrycznymi wzorami. W tamtym okresie artysta był szczególnie zainteresowany ukazaniem w konkretnym obrazie zmian, jakie zachodzą pod wpływem czasu" (Ewa Gorządek, profil artysty w serwisie culture.pl). W drugiej połowie lat 70. w dziełach Zakrzewskiego zaczęły pojawiać się znaki graficzne i ich pochodne. Malarz przedstawiał obrysy przedmiotów, liter, figury geometryczne. Tego rodzaju formy zauważyć można również w prezentowanym w katalogu dziele „Obraz z dnia 27.07.79". Niemalże monochromatyczna kompozycja została zbudowana tu na subtelnych zarysach nieznanych przedmiotów oraz okręgów. Na początku lat 80. artysta wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie kontynuował pracę w obranej konwencji, dążąc jednak do coraz większych uproszczeń.

Anda Rottenberg pisała o nim: „Włodzimierz Jan Zakrzewski przez lata zajęty był rozważaniami nad funkcjonowaniem we współczesności klasycznych tematów malarskich: pejzażu i martwej natury. Doprowadzał te malarskie archetypy do rozmaitych konkluzji; raz była to – tworzona na zimno – imitacja 'malarstwa ruchu', innym razem oszczędna abstrakcja geometryczna. Z biegiem lat treścią jego twórczości stała się autobiografia. W obrębie jednego płótna godził artysta fragmenty wspomnień o widzianych miejscach i przeżytych wydarzeniach – osobistych i publicznych – z wysiłkiem zgłębiania własnej tożsamości człowieka i artysty.
Na płótnach Zakrzewskiego widzimy więc nakładające się na siebie obrazy, rysunki i symbole, nie zawsze budujące jedną semantyczną całość – jak nielogiczne są strzępy wspomnień pomieszane ze snami. W ostatnim okresie artysta wyszedł w swej twórczości poza dwuwymiarową przestrzeń malarską i buduje skomplikowane, wieloelementowe narracje, stopniowo wprowadzając wodza w zagadnienia wykraczające poza osobiste problemy, w doświadczanie historii" (Anda Rottenberg, Sztuka w Polsce 1945-2005, Warszawa 2020, s. 201).

W działaniach Zakrzewskiego można zauważyć osadzenie w tradycji malarstwa polskiego i europejskiego, przede wszystkim szkołę Piotra Potworowskiego i słynnych twórców martwych natur: Giorgio Morandiego oraz Amédée Ozenfanta. Zakrzewski był również związany z polską awangardą. W wywiadzie z Adamem Mazurem przyznawał: '[o Stażewskim] Tak, znałem go, komentował moje obrazy. Tutaj jest zdjęcie z 1979 roku w mojej pracowni. Stażewski mnie wspierał, był moim mentorem. Ciągle powtarzał: 'Upraszczaj, upraszczaj, upraszczaj'. Chyba nie zastosowałem się do jego rad. Upraszczanie jest tak samo ważne jak komplikowanie... Poznałem przez niego Ankę Ptaszkowską, podczas wyjazdu do Paryża. Ze Stażewskim miałem szczególny związek, zwłaszcza w kontekście mojego ojca, socrealizmu i tak dalej (...) Ryszard Winiarski, Kajetan Sosnowski... Nie mówię tutaj o Tomku Ciecierskim, z którym spotkałem się w jednej klasie liceum, a potem równolegle studiowaliśmy malarstwo na ASP i mieliśmy przez lata wspólnie szereg wystaw. Winiarski powiedział mi pod koniec lat 70.: 'Włodku, mieliśmy z tobą problem, bo niby jesteś malarzem, ale z drugiej strony coś kombinujesz'. Po chwili dodał: 'Wiesz, stwierdziliśmy jednak, że jesteś OK' (Włodzimierz Jan Zakrzewski w rozmowie z Adamem Mazurem [w:] Punkt zwrotny. Rozmowa z Włodzimierzem Janem Zakrzewskim, „Szum", 25.11.2016, dostęp: https://magazynszum.pl/punkt-zwrotny/).

44 †

JÓZEF ROBAKOWSKI

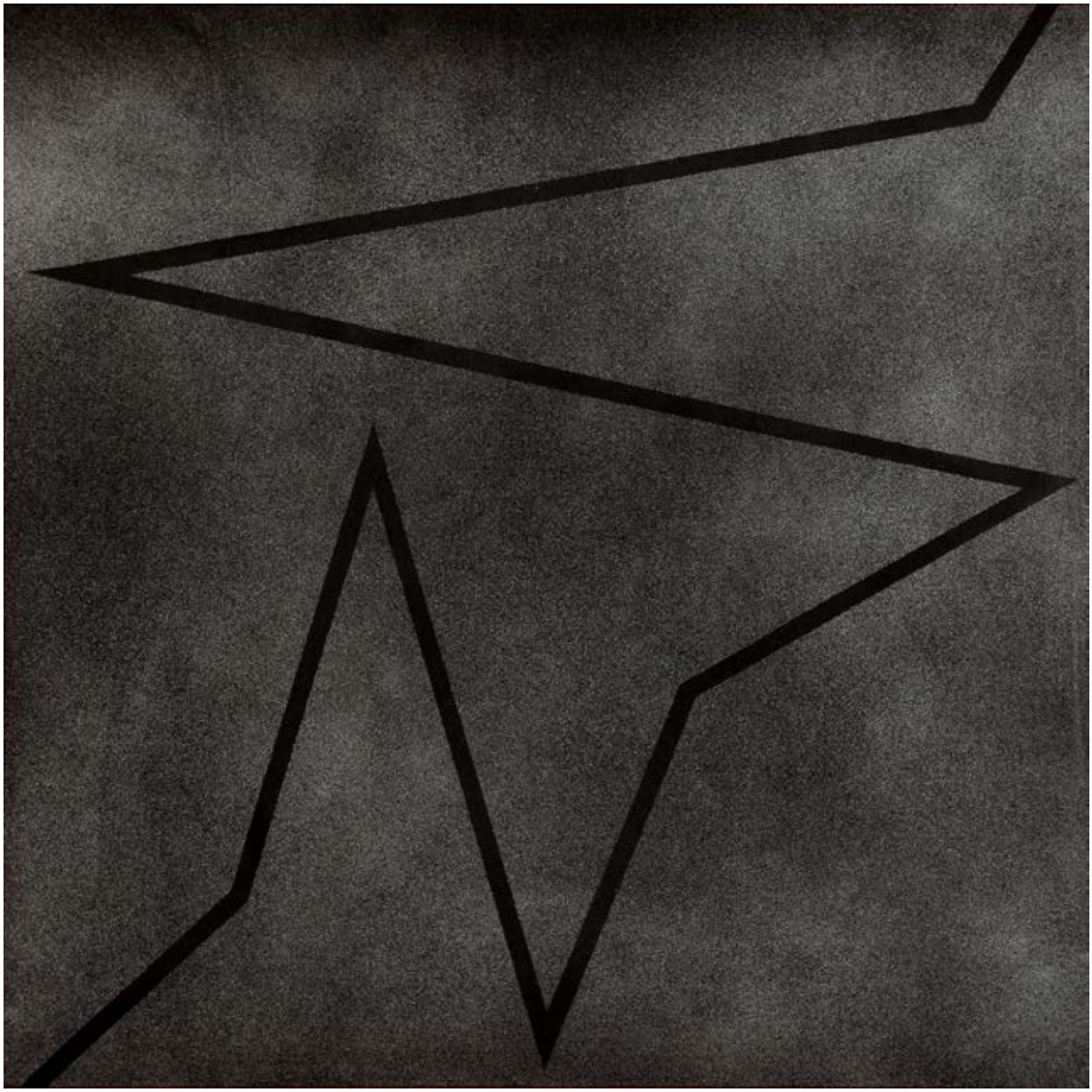
1913-1987

Z cyklu "Kąty energetyczne", 1975/2003

akryl/płótno, 70 x 70 cm
sygnowany i datowany na odwrociu:
'z cyklu: KĄTY ENERGETYCZNE | 1975-2003 | J. Robakowski | www.robakowski.net'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 400 - 6 600 EUR

Cykl „Kątów energetycznych" Józef Robakowski realizował od 1975 roku przez kolejne 30 lat. Był on wyrazem rozważań nad problemem istnienia kątów jako kategorii geometrycznej, mającej bezpośrednie przełożenia na ludzkie stany emocjonalne. Dla Robakowskiego tytułowy „kąt" stał się osobistym fetyszem, swoistym znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Artysta pisał: „Mam intuicję, że dysponując trzema kątami uda mi się w dowolny sposób narzucić je na tzw. RZECZYWISTOŚĆ, ale też na moją motoryczność biologiczną. Dzięki takiemu zabiegowi pragnę spowodować coś w rodzaju napięcia energetycznego. To NAPIĘCIE ma być sensem tej absurdalnej pracy, czyli sposobem nadania własnej artykulacji niezależnie istniejącej już ode mnie materii". Napięcie, o którym pisze Robakowski, nieodłącznie wiąże się z rytmem. Potwierdza to obecność „Kątów energetycznych" na wystawie w Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie „140 uderzeń na minutę. Kultura rave i sztuka w latach 90. w Polsce" (22.07-27.08.2017). Choć może się takowa wydawać, interpretacja działalności twórczej Robakowskiego przez pryzmat eksperymentalnej muzyki elektronicznej i jej kultury nie jest ani nowa, ani zaskakująca. Będąc pionierem sztuki eksperymentalnej, artysta łączył to, co wizualne, z tym, co audialne. Przykładem może być film z 1971 „Prostokąt dynamiczny": konceptualna animacja wraz z muzyką Eugeniusza Rudnika, inżyniera i reżysera dźwięku, kompozytora i pioniera muzyki elektronicznej w Polsce.



45 †

TADEUSZ DOMINIK
1928-2014

"Morze Czarne", 2007

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

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 700 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań

Pejzaż w sztuce Tadeusza Dominika to charakterystyczny temat, który pojawiał się w niej z dużą częstotliwością od końca lat 50. XX wieku. 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 łączność ze światem widzialnym. Można nawet zadać pytanie, czy jakiekolwiek rzeczywiste 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 płótna pod tytułem „Morze Czarne" motyw jest nieco bardziej rozpoznawalny. Pozioma linia horyzontu wyznacza dość wyraźnie widok krajobrazu, niemniej jednak jego rozpoznanie bez nadanego tej pracy tytułu nie byłoby łatwe. Jest to cecha wielu obrazów tego artysty powstających w różnych okresach jego twórczości, malowanych w ciągu kilku dekad jej trwania.

46 †

KAJETAN SOSNOWSKI
1913-1987

Z cyklu "Układy równowartościowe", 1980

płótno, 116 x 116 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KAJETAN SOSNOWSKI z cyklu "UKŁADY RÓWNOWARTOŚCIOWE" 116 x 116 płótno szyte 1980 No 2 Kajetan'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
14 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Białystok

„Poemat o świetle, które się rozszczepia i łączy w nieoczekiwaną syntezę, świetle, które można oglądać, kontemplować. Warstwy światła nakładają się na siebie jak obrazy z różnych czasów na starych zabytkowych murach. Barwa prześwieca przez barwę, barwa dla barwy jest szybą. (...) Ruch światła na obrazach Kajetana Sosnowskiego przebiega tak, jakby wirowały nam przed oczami słoje świeżo spiłowanych drzew ledwo tknięte przez działanie słońca, lecz przepełnione potężnym głodem światło, którym z wolna, koliście nabrzmiewają. (...) Światło jest zakorzenioną obsesją malarstwa Sosnowskiego, nie jest ono dlań tylko środkiem wypowiedzi, lecz celem i istotą artystycznej i intelektualnej penetracji owych obszarów nieznanego".

Arnold Słucki, Poemat o świetle, „Tygodnik Literacki" 1965, nr 27, s. 5

„PRZEDOSTATNI ETAP UPRASZCZANIA”

Twórczość Kajetana Sosnowskiego charakteryzuje się niespotykanym u innych ówczesnych artystów logicznym wynikaniem form. Artysta tworzył dzieła w cyklach, z których każdy krążył wokół konkretnej dominanty. W ten sposób w dorobku malarza znalazły się monochromatyczne serie obrazów białych oraz pustych z przełomu lat 50. i 60. Od końca lat 60. Sosnowski zaczął skłaniać się ku twórczości abstrakcyjnej, swoją twórczą uwagę skupiając na zagadnieniach związanych z technicznym, fizycznym i teoretycznym powstawaniem dzieła sztuki. Na początku lat 70. artysta rozpoczął prace nad cyklem „obrazów chemicznych” zwanym „Metalepseis”. Niemal równolegle zaczęła powstawać też seria „Katalipomenta” oparta na nowej koncepcji obrazów. Sosnowski stworzył w jej ramach dzieła zszywane z części płótna, które, wskutek różnego utkania wątku, w różny sposób odbijały od powierzchni światła. „Geometryczne w rysunku arbitralnych kresek utworzonych z linii cięć i zszyć, były one strukturalne, a jednocześnie zmienne w kolorze, w zależności od kąta padania światła. Dostrzegalne bowiem kierunki przepływu wątku i osnowy zderzały się skośnie na liniach szwów” – pisała o nich Bożena Kowalska (Polska awangarda malarska 1945-1980, Warszawa 1988, s. 251). W 1977 Sosnowski zaczął tworzyć „Układy równowartościowe” – serię, w ramach której powstało prezentowane tu dzieło z 1980. Data ta była ważną cezurą w twórczości artysty – jeszcze w tym samym roku zaczęły powstawać dzieła wielobarwne, na które składały się części pociętych równo tkanin.

Jan Michalik pisał o tych pracach w kontekście procesu ekstremalnego upraszczania medium: „Narzędziem jest maszyna do szycia. Kawałki materiału o różnym nachyleniu osnowy, zszywane po skosach, po liniach prostych i po krzywych, tworzą monochromatyczne figury geometryczne, bardzo delikatnie zaznaczone przez różnie odbite światło. Dodatkowym urozmaiceniem bywa zmarszczenie materiału lub niedokończony szew. Subtelność zróżnicowania zarówno kolorystycznych płaszczyzn, jak i ich krawędzi (szwów), jest nie do osiągnięcia przy pomocy tradycyjnych środków malarskich. Można uznać to za przedostatni etap upraszczania. Następny oznaczałby powierzchnię całkowicie gładką, jednorodną. Ten stan przedfinalny jest zatrzymaniem, kolorystyczną zjawą optyczną, migotliwym stanem równowagi chwiejnej. (...) Kajetan Sosnowski odbył długą, samotną i mozolną drogę, zanim udało mu się tak drastycznie zredukować swoje środki artystycznego wyrazu. Jego ponadczasowe spojrzenie na sztukę wyprzedza, jak sądzę, również dzisiejszą awangardę. A przecież zaczynał w pracowni prof. Pruszkowskiego, który bardziej tkwił w malarstwie renesansu i baroku niż we współczesnej mu rewolucji artystycznej początku XX wieku” (Jan Michalik, Przedostatni etap upraszczania [w] Kajetan Sosnowski. Obrazy szyte, katalog wystawy, Spa.spot. Prywatna galeria sztuki im. Jacka Sempolińskiego, Nałęczów 2017, s. 2).

Piękne w swej prostocie, ascetyczne i przemyślane kompozycje stanowiły nawiązującą do natury romantyczną refleksję nad procesem upływającego czasu. Sosnowski w swoich „szytych obrazach” chciał zwrócić uwagę na zagrożenie cywilizacyjne, na które nie powinniśmy pozostawać obojętni. W pracach malarz wykorzystywał głównie naturalne tkaniny – len i bawełnę. Tego rodzaju działanie wpisało się w proekologiczne tendencje, które zaczęły pojawiać się na polskiej scenie artystycznej w połowie lat 70. XX wieku.

„Obrazy szyte” można by nazwać eksperymentem badającym granice medium malarskiego. Tworząc go, Sosnowski odszedł od tradycyjnych narzędzi stosowanych przez artystów na rzecz podstawy malarstwa, jakim jest płótno. Dzieła Sosnowskiego to fenomen na rodzimej scenie artystycznej. Inne prace z serii znajdują się w najważniejszych muzeach w kraju, między innymi w Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze.

47 †

JADWIGA MAZIARSKA
1913-2003

Bez tytułu, 1984

olej/płótno, 120 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jadwiga Maziarska |
Kraków, ul. Mikołajska 8/9 | wymiar: 120cm. x 100 cm. | 1984 r. poza katalogiem'

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
6 600 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Belgia

„Nie przedstawiam realnych wariantów materii. Nie wymyślam. Odkrywam. Uznaję konstrukcję. Obrazy maluję, gdy pojawia się impuls – wtedy, gdy pojawia się iluminacja. A może nie podlegam także czasowi? Istnieje on przecież za sprawą obrotów Ziemi".

Jadwiga Maziarska

W 1988 Bożena Kowalska pisała o Jadwidze Maziarskiej: „Mimo swego nowatorstwa Maziarska nie zdobyła w naszym kraju uznania należnego jej eksperymentowi" (Bożena Kowalska, Polska awangarda artystyczna 1945-1980, Warszawa 1988, s. 109). Twórczynię można dziś uznać za jedną z prekursorów malarstwa materii w kraju. W przeciwieństwie do innych artystów, którzy również prowadzili eksperymenty z taszyzmem, autorka wielu przełomowych kompozycji odrzuciła przypadek jako formę ekspresji.

Jadwiga Maziarska należała do II Grupy Krakowskiej oraz kręgu twórców skupionych wokół Tadeusza Kantora. Świadomie unikała rozgłosu i nadmiernego komentowania swojej twórczości, wierząc, że ta powinna bronić się sama. Spowodowało to wieloletnie marginalizowanie jej dorobku artystycznego, często postrzeganego jako niespójny i niezrozumiały. Pozornie na wskroś abstrakcyjna sztuka Jadwigi Maziarskiej stanowiła wyraz najgłębszych myśli i uczuć artystki i wynikała z przeświadczenia o jedności człowieka ze światem. O swoim doświadczeniu malarskim pisała następująco: „Nie przedstawiam realnych wariantów materii. Nie wymyślam. Odkrywam. Uznaję konstrukcję. Obrazy maluję, gdy pojawia się impuls – wtedy, gdy pojawia się iluminacja. A może nie podlegam także czasowi? Istnieje on przecież za sprawą obrotów Ziemi" (Jadwiga Maziarska, [red.] Józef Chrobak, katalog wystawy, Kraków 1991, s. 57).

Prezentowana w katalogu praca pochodzi z połowy lat 80. – czasu, w którym artystka zaczęła sięgać po bardziej zdecydowane barwy i korzystać z nich z dużą swobodą. Małgorzata Kitowska-Łysiak pisała o nich: „Obrazy z ostatnich lat życia robią wrażenie bardziej elastycznych, jakby powstały z ruchliwych form, luźno, które swobodnie przesypują się po powierzchni płócien, kolorystyka jest delikatniejsza, a faktura skromniejsza, pozbawiona strukturalnych fajerwerków (...). Wydaje się, że w latach 80. owe 'wewnętrzne reguły istnienia', do których poznania Maziarska cały czas dążyła, stały się dla niej na tyle czytelne, że czuła się zwolniona z obowiązku dalszych upartych studiów" (Małgorzata Kitowska-Łysiak, profil artystki w serwisie Culture.pl).

W ciągu kilku dekad swojej twórczości wielokrotnie zmieniała stylistykę i techniki. Tworzyła przede wszystkim obrazy, ale też reliefy, kolaże, aplikacje i rzeźby. Jak określił Bogusław Deptuła, tym, co najtrafniej charakteryzuje sztukę Maziarskiej, jest „przemienność". Jej styl zmieniał się niezależnie od otoczenia. Artystka świadomie, z własnego wyboru, pozostawała na marginesie artystycznego świata. Niechętnie też komentowała swoją twórczość. W przypadku Jadwigi Maziarskiej nawet ta najbardziej podstawowa kwalifikacja – abstrakcja i figuracja – nie jest łatwa. W 1998, kiedy nastąpiło ponowne odkrycie jej twórczości, okazało się, że prace, dotychczas uznawane za samorodne dzieła abstrakcyjne, mają swój rodowód w osobliwym zbiorze obrazów: fotografii wycinanych z pism ilustrowanych i gazet. Co ciekawe, choć zaprzyjaźnieni z nią artyści i krytycy wiedzieli o jej manii zbieractwa, nikt nie przypuszczał, że owe skrawki stanowią podstawę jej sztuki. Okazało się, że ów „Atlas Wyobrażonego" (jak kolekcję nazwali twórcy retrospektywnej wystawy Jadwigi Maziarskiej w CSW Zamek Ujazdowski) był używany jako bezpośrednia matryca malarska, z której wyłaniał się obraz. Maziarską interesowały rytmy, sekwencje, układy: ludzkich ciał na plaży, prętów rusztowań, budynków widzianych z lotu ptaka, komórek powiększonych pod mikroskopem. Artystka przenosiła fotograficzne kadry na płótno przy pomocy kratownicy. Zmieniały się skala, technika, faktura, ale prace były wierne swojemu pierwowzorowi. Być może taką proweniencję ma również kompozycja prezentowanej pracy. Z pozoru abstrakcyjna, przypomina regularną siatkę pajęczyny lub koncentrycznie zbudowanego miasta. Poprzez rozdzielenie kompozycji na poszczególne partie przez artystkę, można by wnioskować, że rozplanowanie obrazu powstało w sposób podobny do opisywanego wyżej: jak układanka ze skrawków fotografii. Warto przede wszystkim zauważyć tu lekkość, z jaką została namalowana kompozycja wibrująca żywymi kolorami.

48 †

PIOTR POTWOROWSKI
1898-1962

Kompozycja

olej/płótno, 25,5 x 46 cm
sygnowany na bletjramie: 'T. Potworowski'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:
Rempex, 2008
kolekcja prywatna, Polska

„Potworowski kreował własną formę abstrakcjonizmu. Nie potrzeba dociekań formalnych była źródłem jego ewolucji, ale dążenie do stworzenia uniwersalnej syntezy bogactwa wrażeń wzrokowych płynących z natury. Rezygnując z opisowości, wyrażał krajobraz samą tylko barwą, formą i rytmem. Z postimpresjonizmu zachował zrozumienie i wyczuloną wrażliwość na wzajemne oddziaływanie na siebie sąsiadujących elementów barwnych. Geometryzowane formy, często u niego spotykane, nie miały charakteru prób wydobycia czy podkreślenia konstrukcji, ale były malarską wersją perseweracyjnej poetyki".

Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 123-124

49 †

DANUTA URBANOWICZ
1932-2018

Bez tytułu, 1963

technika własna, kolaż, olej/płótno, 48,5 x 90,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'DANUTA URBANOWICZ 1963'
na odwrociu nalepka z domu aukcyjnego Agra-Art

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 700 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, 2012
kolekcja prywatna, Łódź

Danuta Urbanowicz była jedną z artystek Grupy Nowohuckiej, od 1961 wchodzącej w skład Grupy Krakowskiej. Wraz z Januszem Tarabułą, Wiktorem Urbanowiczem, Julianem Jończykiem i Jerzym Wrońskim twórcy zgrupowali się początkowo pod szyldem Grupy 5-ciu. Grupa Nowohucka była jedną z najważniejszych formacji artystycznych w XX wieku w Polsce. W swoich działaniach artyści skupiali się na zagadnieniu malarstwa materii. O technice tworzenia Danuta Urbanowicz pisała: „W moich obrazach, dla wzbogacenia faktury, wprowadziłam jeszcze szycie. Przyklejałam więc, a na mokry klej nakładałam szycie. Cerowałam poszarpane blachy, aby uzyskać efekt wzmocnienia i kontrastu. Tam, gdzie się dało, podkładałam deseczkę pod spód i przybijałam do obrazu. Albo przykręcałam śrubami. Blachy przybijałam też do krawędzi obrazu.

Potem różni ludzie przywozili kleje z zagranicy (...) Płótna, tkaniny, pożółkłe koronki, lakierowane metale uzyskiwane z opakowań dziecinnych zabawek – miały ładną formę i kolor. Elementy drewniane, tkaniny z nadrukami napisów i znaków, stare makatki. Kawałki rozbitych luster, tablice rejestracyjne, szyldy, znaki ostrzegawcze, drzwiczki od pieca, naturalne tynki, sztuczne zaprawy. Epitafia, szyldziki. Zachlastane spodnie malarskie. Materie łączyłam kontrastowo: na przykład blachę z koronką utwardzoną na płaszczyźnie. To wszystko nadawało obrazom własny, niepowtarzalny wyraz" (Malarstwo materii 1958-1963. Grupa Nowohucka, [red.] Marta Tarabuła, Kraków 2000, s. 167).

50 †

JERZY STAJUDA
1936-1992

Kompozycja, 1975

olej/płótno, 65 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'STAJUDA/75'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 700 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Malarstwo Jerzego Stajudy można by uznać za część zjawiska nazywanego „abstrakcją liryczną", jednak jest to kwalifikacja cokolwiek sztuczna, ponieważ był to artysta, który funkcjonował na uboczu, obok głównych nurtów świata sztuki. W swoim malarstwie Stajuda posługiwał się szerokimi, transparentnymi plamami barw, które dają wrażenie lekkości – wyglądają jak masy powietrza, przez które widoczny jest pejzaż. Nakładanie się na siebie kolejnych warstw transparentnej farby daje efekt przenikania się planów. Tworzy to iluzję pewnego rodzaju figuratywności. Przecinające się plany i linie sugerują obecność figur, które poprzez skojarzenia mogą być identyfikowane jako elementy pejzażu, chociaż cały czas obraz pozostaje w obrębie sztuki nieprzedstawiającej.

Stajuda był nie tylko artystą, ale też bardzo ważną postacią w świecie krytyki artystycznej. Przez wiele lat działał aktywnie jako krytyk sztuki, publikował swoje artykuły w ważnych czasopismach, a jego opinia miała duże znaczenie w ówczesnym dyskursie. Stajuda prowadził też salon, w którym spotykali się przedstawiciele środowiska artystycznego. Choć formuła sztuki, którą się zajmował, pozostawała dość konserwatywna, jego postać inspirowała również młodych. Byli wśród nich debiutujący w latach 90. XX wieku studenci słynnej „Kowalni", pracowni prowadzonej na warszawskiej ASP. Zatem nawet grono awangardowych, młodych artystów ceniło Stajudę za jego poglądy, osobowość i stosunek do sztuki. Po śmierci tego autora ustanowiono nagrodę w dziedzinie krytyki artystycznej noszącą jego imię.

51

LESZEK NOWOSIELSKI
1918-1999

Kompozycja niebieska, 1993

olej, relief/płótno, 91 x 73 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Leszek Nowosielski | 1993'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 400 - 6 600 EUR

WYSTAWIANY:
Dom Galeria Hanny i Leszka Nowosielskich, wystawa dorobku, Podkowa Leśnia, 14.06.2008
Batalistyczne prace Hanny i Leszka Nowosielskich, Muzeum Wojska Polskiego, Warszawa, 19.11.2009-25.01.2010
Wystawa towarzysząca prezentacji albumu „Nowosielscy", wydawnictwo Agora, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 17.06.2010
Nowosielscy, Una vita per la ceramica, MIC Muzeum Międzynarodowe Ceramiki, Faenza, 2.09-3.10.2010
Wystawa towarzysząca prezentacji albumu „Nowosielscy", wydawnictwo Agora, Pałac Magnani, Sala Carracci, Bolonia, 30.09.2010; Auditirium – Parco Della Musica, Sala delle Risonanze, 7.10-5.11.2010
L. Nowosielski, „L'amore polacco per la ceramica", Muzeum Cara, Trieste Muggia, 10.06-3.08.2011
L. Nowosielski, Palazzo delle Stelline, Mediolan, 14.09-6.10.2011
Atelier Nowosielskich, Muzeum Narodowe w Gdańsku – Zielona Brama, 11.03-15.05.2016
Atelier Nowosielskich, Stary Ratusz, Muzeum Okręgowe w Toruniu, od 16.09.2019

Choć Leszek Nowosielski znany jest głównie jako ceramik, w trakcie swojej aktywności twórczej z powodzeniem zajmował się również malarstwem. Początkowo artysta malował w popularnym przez kilka dekad XX wieku w Polsce stylu kolorystycznym. Wówczas, jak na kolorystę przystało, malował martwe natury oraz sceny rodzajowe, a także pejzaże. Uważa się, że jego zwrot w stronę abstrakcji, który dokonał się w późniejszym okresie twórczości, związany był z doświadczeniami w obszarze ceramiki. Chodzi tutaj dokładnie o opracowywanie abstrakcyjnych ornamentów, którymi artysta ozdabiał swoje ceramiczne wytwory. „Przewędrowały" one następnie z terakotowych plakiet na płótna.

Podobnie jak w pracy z ceramiką, zajmowanie się malarstwem abstrakcyjnym było dla Nowosielskiego okazją do zmierzenia się z problemem kształtowania materii. O ile w przypadku sztuki ceramicznej formowaniu podlegała plastyczna glina, o tyle w odniesieniu do malarstwa sztalugowego zadaniem dla artysty było kształtowanie faktury obrazu. To właśnie problem formowania powierzchni, „rzeźbienia" w grubej warstwie farby zajmował artystę. Tym samym Nowosielski wytworzył własną formułę wpisującą się w nurt malarstwa materii, o tyle oryginalną, że mającą swoje źródło w związkach z ceramiką. Żłobienia i bruzdy na powierzchni obrazów artysta osiągał za pomocą specjalnych grzebieni. Abstrakcje Nowosielskiego często bywały monochromami. Czasami artysta nadawał im metaforyczne tytuły. Malarska forma obrazów nie odpowiadała, rzecz jasna, semantycznej zawartości tytułu. Jednak poprzez konfrontację z nim pozwalała wytworzyć w wyobraźni różnorodne skojarzenia wywołane przez ten autorski, tekstowy dodatek.

52 †

HILARY KRZYSZTOFIAK

1926-1979

"Chmura z zielonym akcentem", 1977

akryl/płyta pilśniowa, 43,5 x 62 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hilary 77'
na odwrociu nalepka z opisem inwentarzowym obrazu

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 300 - 5 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Hilary. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, [oprac.] Hanna Kotkowska-Bareja, Elżbieta Zawistowska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 1997, nr kat. 248, s. 289 (spis)

Tworzone przez Hilarego Krzysztofiaka kosmiczne pejzaże na pierwszy rzut oka przypominają abstrakcyjne, zanurzone w nasyconej kolorem przestrzeni konstrukcje, bryły lodu czy ukazane z lotu ptaka skaliste wzgórza, kłębowiska chmur czy mgławic o ostrych krawędziach rodem z późnogotyckich przedstawień. Tytuły niektórych z tych kompozycji zdradzają jednak swój pierwowzór: to pognieciona materia, kartka papieru czy chusteczki, której nowa, przestrzenna forma skłania artystę do utrwalenia jej kształtu i nadania mu nowego znaczenia. Powstałe w wyniku tych eksperymentów kompozycje noszą z jednej strony znamiona hiperrealizmu, z uwagi na precyzję w odwzorowaniu pierwotnego materiału. Z drugiej zaś strony metoda Hilarego zdaje się w dwójnasób nawiązywać do tradycji surrealizmu – pochylając się nad przedmiotami o niskiej wartości, proponując niespodziewane zestawienia obiektów, wreszcie – sugerując oniryczny, metafizyczny nastrój rodem z kompozycji Maxa Ernsta.

Prezentowana kompozycja pochodzi z końca lat 70., okresu, w którym powstawały najciekawsze bodaj prace artysty. Cykl realizowany był przez malarza do końca życia, przerwanego niespodziewaną śmiercią w 1979. Seria, nazywana również obrazami kosmicznymi, przedstawiała oniryczne pejzaże budowane na podstawie zwykłych przedmiotów i narzędzi. Zastosowane przez Hilarego środki artystyczne pozwalają wydobyć „niesamowitość" obiektów, które zobrazował.

53 †

ALEKSANDER KOBZDEJ
1920-1972

Kompozycja z chińskimi maskami, 1955

olej/płótno, 81 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 55'
opisany na odwrociu: 'Kobzdej 55'
na odwrociu nalepka z domu aukcyjnego Agra-Art

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 700 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, 2001
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Poradnik polskiego kolekcjonera, [red.] Barbara Banaś, Kraków 2003 (il.)

Połowa lat 50. to czas ogromnych przemian w twórczości Aleksandra Kobzdeja. Wówczas artysta maluje ostatnie obrazy w konwencji socrealistycznej w cyklu „Gęstwiny" (1955) i zaczyna zwracać się w stronę sztuki abstrakcyjnej. W 1954 podróżuje również na Wschód – do Wietnamu i Chin, wskutek czego zaczyna interesować się twórczością nieprzedstawiającą. Zachowane liczne rysunki są niezwykle ciekawymi dokumentami tej znaczącej wyprawy. W 2 połowie lat 50. malarz wyruszył również na Zachód, gdzie zetknął się ze współczesną twórczością europejską. Niedługo po tym zyskał międzynarodowy rozgłos między innymi za sprawą wygrania głównej nagrody na Biennale w São Paulo. Obrazy z końca lat 50. wyróżniały się dość formalną strukturą i budowane były z charakterystycznych, odważnych plam barwnych o dużym zróżnicowaniu fakturowym. Reprodukowane obok dzieło jest nietypowym dla artysty przedstawieniem martwej natury, znajdującym się na pograniczu twórczości Kobzdeja w nurcie realistycznym oraz zwracania się w stronę coraz większego uproszczenia i malarstwa materii. Odnaleźć w niej również można echa fascynacji kulturą Wschodu uwidaczniające się w przedstawieniach masek umieszczonych w kompozycji martwej natury.

54 †

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920–1972

"Trzech braci", 1965

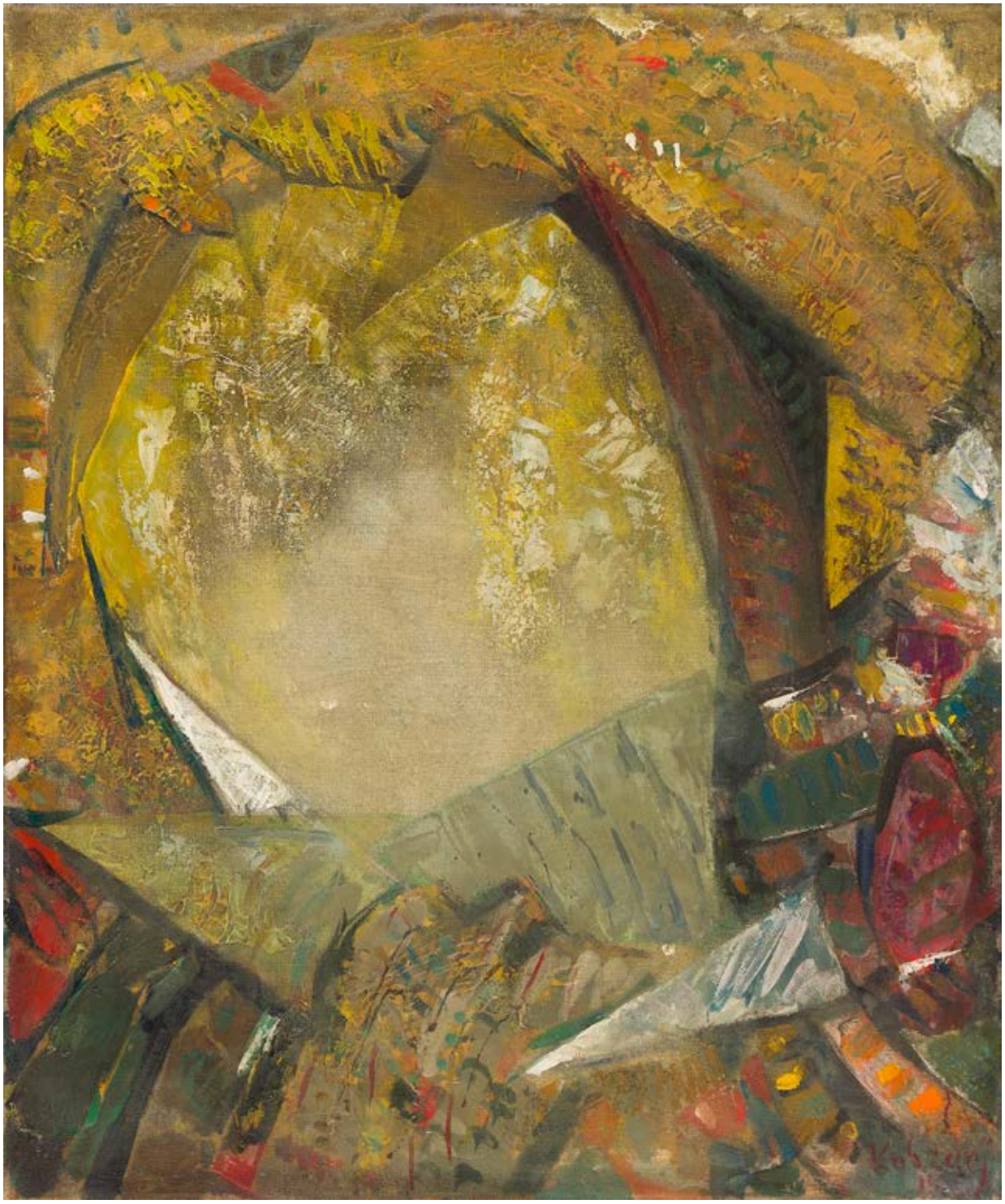
olej/płótno, 98 x 82 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1965'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Aleksander Kobzdej | Villa Hügel | 1965 | 3 Brüder | „3 BRACI" | Rechts | 87 x 82 |
Edkowi - Olek | 16.1.1968'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 800 - 13 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Jeżeli idzie o Kobzdeja, nie interesuje się on problemem dat, nie pisze manifestów a jedynie 'propos', to co pisze jest wprawdzie rozsądne, ale nie spełnia warunków doktryny on się nawet upiera, że doktryny są szkodliwe. Pozornie więc Kobzdej nie stwarza konkurencji. Jednak zmienia się, a prawa do zmian są zastrzeżone".

Jerzy Stajuda



Fotografował Wojciech Plewiński

KOBZDEJ Aleksander (ur. 1920) malarz i grafik oraz mgr inż. architekt, także prof. Akad. Sztuk Pięknych w Warszawie. Drukowaliśmy jego rysunki z Wietnamu. Miał wystawy obrazów w Europie, Azji i Amerykach. Dwukrotnie nagroda państwowa i raz w Sao Paulo. Szuka nowych środków wyrazu. Ostatnie jego prace, pokazane w Krakowie, odznaczają się wyrafinowaniem kolorów i zwartością kompozycji

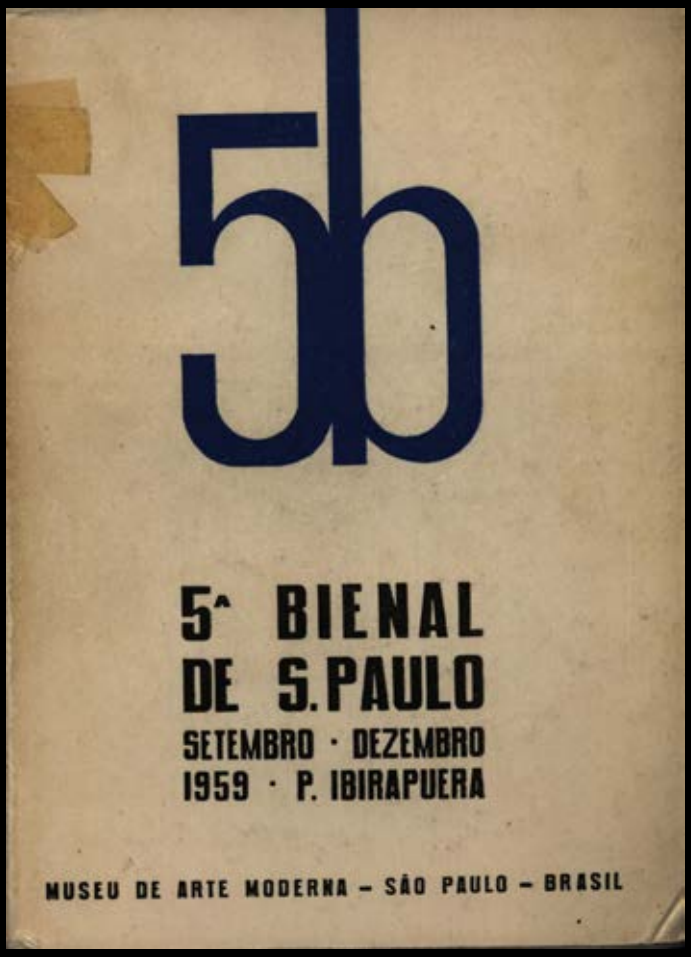
„Przekrój", 25.02.1962

Aleksander Kobzdej był jednym z najciekawszych polskich reprezentantów malarstwa materii. Tadeusz Konwicki, przyjaciel artysty, mówił o nim: „Olek miał szerokie, toporne dłonie o niezbyt długich palcach, jakby stworzone do miętoszenia materii". I to właśnie sama materia stała się istotą sztuki Kobzdeja na wiele lat: wokół niej skupiały się główne zainteresowania artysty, szczególnie zajmowały go zagadnienia takie jak faktura, kompozycja i niuanse kolorystyczne. Materię traktował w kategoriach duchowych i mistycznych. Szczególnie widać to w serii „Szczeliny", która powstawała w latach 60. Grubo malowane płótna, które niejednokrotnie przeradzały się w trójwymiarowe kompozycje, charakteryzowała swoista mięsistość i doskonale wręcz rozegrane subtelności kolorystyczne. Efekt ten artysta osiągnął, nakładając farbę bardzo grubymi warstwami, a ponadto wprowadzając do kompozycji materiały niemalarskie. Były to drobne elementy różnorodnego pochodzenia: drobiny metalowe, drewniane, z tworzyw sztucznych, często wyłaniające się spomiędzy pasm zamalowanego płótna.

Na początku swojej drogi artystycznej Kobzdej dużo czerpał z ugruntowanej tradycji artystycznej. W szczególności inspirowało go malarstwo końca XIX wieku. Dokonania artysty doceniane były przez oficjalne władze, a w czasie obowiązującej doktryny realizmu socjalistycznego renoma malarza znacząco wzrosła. Był wówczas często nagradzany, a jego prace wielokrotnie prezentowano na ogólnopolskich przeglądach artystycznych. Lata 50. przyniosły jednak w sztuce Kobzdeja dużą zmianę. Wskutek podróży do Wietnamu i Chin artysta zaczął interesować się abstrakcją jako źródłem ekspresji. Kobzdej zarzucił wówczas narracyjną ciągłość i relacyjności swoich kompozycji na rzecz subtelniejszych środków wypowiedzi plastycznej. Poszukiwania nowych form wyrazu doprowadziły go do realizacji cyklu obrazów zatytułowanego „Gęstwiny", w którym na stałe porzucił plakatową, socrealistyczną ikonografię na rzecz metaforycznych kompozycji, utrzymanych w dramatycznym, eschatologicznym nastroju. Kilka lat później fascynacja abstrakcją miała zaowocować kompletnym porzuceniem form przedstawiających na rzecz sztuki informel. Stało się to za sprawą podróży po zachodniej Europie, w której wówczas rozkwitała ta dziedzina abstrakcyjnego ekspresjonizmu. W pracach z końca lat 50. (np. cykl „Idole" z lat 1958–59) artysta zaczął wykazywać się wielką wrażliwością na kolor i tendencją do budowania dramatycznych kompozycji.

Prezentowana w katalogu praca pt. „3 braci" to dzieło reprezentatywne dla twórczości artysty w dziedzinie malarstwa materii. Abstrakcyjna kompozycja wyróżnia się bogatą fakturą i niesłychanie ciekawą, harmonijną gamą barw. Dzieło powstało niedługo po wielkim sukcesie artysty w São Paulo, gdzie podczas V Biennale Sztuki w 1959 otrzymał on drugą, prestiżową nagrodę (tzw. Prix Materazzo) za cykl obrazów „Idole". Wydarzenie to przyniosło artyście międzynarodową sławę i zaproszenia do organizacji wielu wystaw zagranicznych. Wówczas dostrzegł go krytyk sztuki Pierre Courtion, który stał się jednym z najważniejszych mecenasów sztuki Kobzdeja. Jak wspominał sam artysta: „Zostałem zaproszony przez krytyka p. Pierre Courtion do wzięcia udziału w niewielkiej rozmiarami wystawie kilku francuskich malarzy, która to wystawa odbyła się w Paryżu, w grudniu 1959. Wystawiałem wówczas w galerii L'ancienne Comedie wraz z Leonem Zack, Boilu i Debre. Następstwem tej wystawy był indywidualny pokaz około trzydziestu, już w Paryżu powstałych obrazów, zorganizowany w tejże galerii w lutym 1960 r. I znowu konsekwencją tej wystawy było zaproszenie ekskluzywnej galerii nowojorskiej French et Co. oraz propozycja szwajcarskiego krytyka p. Benadora. Tak więc część obrazów została przewieziona do New Yorku, zaś pozostałe płótna powędrowały wraz z panem Benadorem do Genewy".

Aleksander Kobzdej, Kompozycja z barwnymi plamami, 1963



Okładka katalogu Biennale w São Paulo, 1959

55 †

ROMAN MODZELEWSKI
1912-1997

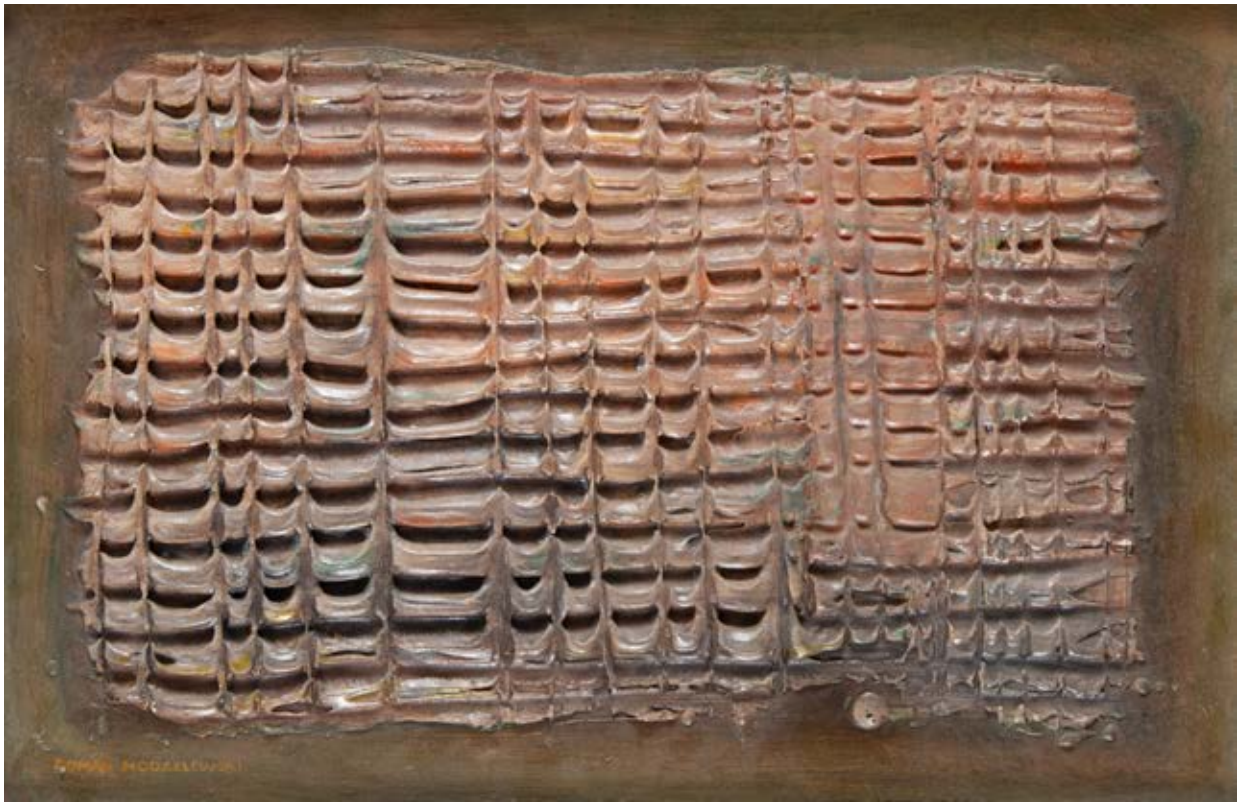
Kompozycja fakturalna, lata 50. XX w.

technika własna/płyta pilśniowa, 30 x 46 cm
sygnowany l.d.: 'ROMAN MODZELEWSKI'

estymacja:
6 000 - 10 000 PLN
1 400 - 2 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Łódź

Roman Modzelewski był niezwykle wszechstronnym artystą: projektował, rzeźbił, malował, jednocześnie był wybitnym pedagogiem przez wiele lat związanym z łódzką Akademią Sztuk Pięknych. Dziś twórcę znamy przede wszystkim jako autora kultowego fotela RM58, którego formą zachwycał się sam Le Corbusier. Mebel z tworzywa sztucznego został wykonany jedynie w kilku kopiach i na wiele lat zapomniany. Dzięki staraniom wdowy po artyście oraz Jakuba Sobiepanka projekt udało się wdrożyć do seryjnej produkcji w 2012 w studiu Vzór. Projektując, wykazywał się niesamowitym nowatorstwem, szczególnie w zakresie wykorzystywanych materiałów. „Poszukiwania rozpoczął od wyginania sklejki i łączenia jej z metalem tak, by powstały lekkie w formie krzesła. Już te pierwsze projekty przyniosły mu II nagrodę za nowatorstwo na II Ogólnopolskiej Wystawie Architektury Wnętrz w 1957 roku w Warszawie. Od sklejki przeszedł do tworzyw sztucznych i to właśnie te eksperymenty przełożyły się na chyba najciekawsze w dorobku twórcy projekty" – pisała o nim Agata Morka (profil artysty w serwisie Culture.pl). Oprócz twórczości w dziedzinie wzornictwa (Modzelewski projektował również biżuterię, a nawet jachty) zajmował się sztukami pięknymi. Do lat 90. w jego twórczości dominowały kompozycje abstrakcyjne i obrazy reliefowe, których dobry przykład widzimy w prezentowanej tu pracy.



56 †

JACEK SIENICKI
1928-2000

"Wnętrze zielone", 1983

olej/płótno, 147 x 110 cm
sygnowany i datowany p.g.: '15 IX 83 JS'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jacek | Sienicki | "Wnętrze zielone" | 1983'
na odwrociu pieczęć

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
14 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, 2003
kolekcja prywatna, Polska

„Do końca życia będę rysował i malował tragedie człowieka, nikt już teraz tego nie zrozumie, gonitwa za pieniądzem i szczęściem ‘z reklamy’”.

Jacek Sienicki

Zaprezentowana praca „Wnętrze zielone” powstała w 1983, dojrzałym okresie twórczości malarza. W tym samym roku otrzymał on nagrodę im. Jana Cybisa, która jest przyznawana za całokształt twórczości. Niedługo potem, w 1986, wraz z żoną kupił dom w Ostrowiku, w okolicach Warszawy, gdzie powstała duża kolekcja rysunków oraz studiów pejzażu.

Zaprezentowana praca jest studium wnętrza, którego kształty oraz wyposażenie są jedynie zasugerowane ostrymi pociągnięciami pędzla. Cała kompozycja utrzymana jest w ciemnej, wąskiej kolorystyce ciemnej zieleni oraz odcieni szarości. Motyw wnętrza był jednym z najchętniej podejmowanych przez artystę i należy do wąskiej grupy tematów, którym poświęcił on całą swoją twórczość. Wśród nich były portrety, ściany domów czy też wnętrza pracowni.

Swoje kompozycje Sienicki ograniczał zazwyczaj do kilku powtarzających się przedmiotów. Łączył je sposób przedstawienia – konsekwentny oraz powściągliwy. Artysta posługiwał się przede wszystkim przygaszoną paletą barwną, gdzieniegdzie tylko stosując żywy kolor wzbogacający kolorystykę prac. Cechą charakterystyczną jest również wyraźny kontur nakreślony za pomocą ostrych pociągnięć pędzla. Sugestywne, nieco pobieżne nakreślenie konturów brył obiektów przywodzi na myśl malarstwo gestu, impresję. Impastowe nałożenie farby kontrastują miejscami z przetarciami warstwy malarskiej do warstwy płótna. Nie zważając na trendy panujące w sztuce, przez lata opracowywał swój własny, niepowtarzalny styl. Tło, a raczej otoczenie przestrzenne, nie przejawiało żadnych oznak szczegółów. Określany mianem „malarza osobnego” malował przedmioty „osobne”, oderwane od realnej przestrzeni w „osobny”, wypracowany przez siebie sposób.

Zawężona gama barwna oraz reedukacja motywów służyły Sienickiemu do doskonalenia warsztatu. Jak opowiadał w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską: „Warsztat jest niezwykle istotny. Kształcimy się, rozwijamy, obserwujemy siebie i swoje dokonania po to, żeby lepiej sterować swoimi umiejętnościami. Ale także, żeby lepiej sterować swoimi umiejętnościami. Ale także, żeby umiało się zrezygnować z wielu rzeczy, które mogą być tylko perfekcjonizmem, żeby to, co robimy, nie stało się wyłącznie umiejętnością pozbawioną przeżycia. Matisse mówił: ‘Jeśli umiesz malować prawa ręką – weź pędzel do lewej’. W tym skrócie zawarł myśl o niebezpieczeństwie perfekcjonizmu. Malraux powiedział: ‘Wody perfekcjonizmu są jednocześnie głębokie i płytkie’. Najlepszy nawet warsztat nie zastąpi autentycznego wzruszenia. Natomiast bez umiejętności przekazu, bez precyzji, najbardziej wartościowe przeżycie jest niczym” (Jacek Sienicki w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Izabelin – Warszawa 2011, s. 208).

Malarstwo Jacka Sienickiego odnosi się do kondycji człowieka we współczesnym świecie. Jak opisywał źródła sztuki malarza Janusz Jaremowicz: „Sienicki maluje to, co postrzega i ogarnia intuicją w bliskim kręgu egzystencjalnym. Maluje fragmenty swego pokoju, widok przez okno, rośliny w doniczkach i garnkach, drzewka pod domem, postacie ludzkie zawsze jakoś spowinowacone z własną sylwetką – szczupłą, o pociągłej twarzy. W obrazach artysty pojawiają się jeszcze dwa motywy, osobliwe i w swojej powtarzalności charakterystyczne dla niego: połacie mięsa i czaszki zwierzęce. Te szczątki, o wymowie zarazem wieloznacznej i dosadnej, zdają się tutaj pełnić funkcję metaforyczną, reprezentując granicę egzystencji – i skończoność, i zależność. Cała ta ikonografia jest skrajnie uboga. Pomijając to, co z niej jest poza życiem, jak czaszki, wszystko tu – kształty roślinne i ludzkie – nosi piętno istnienia utrudzonego, poddanego erozji, trwającego na przekór odrzuceniu” (Janusz Jaremowicz, Malarza osobny [w:] Jacek Sienicki, [red.] Janusz Jaremowicz, Łowicz 1994, s. 19).

57 †

JACEK SIENICKI
1928-2000

Z cyklu "Czaszki", 1983

olej/płótno, 33,5 x 41,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: '15 X 83 | JS'
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jacek | Sienicki | 83.'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

15X83 JS

58 †

JANUSZ BERSZ
1925-1985

"Schwarze Blume" (Corrida), 1968

olej/płótno, 110 x 74,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Janusz Bersz | 68'
opisany na odwrociu: 'JANUSZ BERSZ "SCHWARZE BLUME" (CORRIDA)'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 400 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

59 †

OSKAR RABIN
1928-2018

"Konwalie, ryba i dom", 1971

olej/płótno, 69 x 80 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'РАБИН 71'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ЛАНДЫШИ, РЫБА И | ДОМ | 1971 | 470'

estymacja:
80 000 - 140 000 PLN
18 000 - 31 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna
Doyle, Nowy Jork, 2019
kolekcja prywatna, Polska

71

Oscar Rabin / Wikimedia Commons

„Byłem prześladowany za martwe natury, za namalowanie butelki wódki i za śledzia leżącego na gazecie. Ale czy wy nigdy nie piliście wódki ze śledziem? Przecież przy każdej okazji – zwłaszcza tej oficjalnej – pije się wódkę". Oscar Rabin, cyt. za: Neil Genzlinger, „Oscar Rabin, Defiant Artist During Soviet Era, Dies at 90", „The New York Times", 11.11.2018 Prezentowana praca, która ukazuje nowojorską ulicę, wyszła spod pędzla Oscara Rabina w 1987. Malując ten obraz, artysta od ponad dekady przebywał na przymusowej emigracji we Francji. Przymusowej, bo bez możliwości powrotu do ojczyzny z powodu odebrania obywatelstwa ZSRR. Konflikt z reżimem, spotęgowany słynną nielegalną wystawą w 1974, uczynił z niego nie tylko symbol walki z władzą, ale nade wszystko swoisty łącznik pomiędzy dwoma kulturami – rosyjską i francuską. W końcu lat 40. Oscar Rabin został usunięty z moskiewskiej akademii pod zarzutem kosmopolitycznego „formalizmu". By móc się utrzymać, podjął się pracy na kolei w Lianozowie, dzisiaj jednym z moskiewskich okręgów. To właśnie tam, w pospolitym baraku, w którym mieszkał wraz z żoną – artystką Walentyną Kropiwnicką – miało wkrótce narodzić się centrum opozycyjnego życia kulturalnego stolicy ZSRR. Artyści-renegaci stworzyli „Grupę Lianozowo". Nie przyświecała im żadna konkretna ideologia poza bezkompromisową, nonkonformistyczną postawą wobec polityki kulturalnej ZSRR. Wierzyli w prawo do wolności w tworzeniu – i pokazywaniu – swojej sztuki. W tamtym czasie twórczość malarska Oscara Rabina skupiała się na ukazywaniu ponurej codziennej rzeczywistości. Nieheroiczne tematy artysta przedstawiał w sposób ekspresyjny, nie stroniąc od deformacji. Malował zapuszczone rudery, podmiejskie slumsy, opuszczone cmentarze, brudne ulice pełne ludzi. Szczególnie prowokacyjną pracą okazała się namalowana w 1968 „Martwa natura z rybą i Prawdą", która ukazuje szklankę i martwą rybę zawiniętą w stronę z pro-reżimowej gazety „Prawda". Podziemna działalność Rabina i jego otoczenia, któremu przewodził Jewgienij Kropiwnicki – poeta, malarz, kompozytor, a prywatnie teść Rabina – osiągnęła apogeum w 1974. To właśnie wtedy odbyła się wspomniana wystawa plenerowa za stacją moskiewskiego metra Bielajewo. Niecenzurowana wystawa została zniszczona przez milicjantów przebranych za robotników, którzy brutalnie posłużyli się buldożerami. Niedługo po wystawie, artyści zostali aresztowani, jednak szybko uwolnieni pod wpływem międzynarodowego nacisku. Nastroje wymusiły na władzy zgodę na zorganizowanie środowisku Rabina kolejnej wystawy, jednak artysta nadal był prześladcowany. W 1978 oficjele zachęcili autora prezentowanej pracy do wyjazdu do Paryża. Niedługo po dotarciu na miejsce, Oscar Rabin został pozbawiony obywatelstwa. W stolicy Francji mieszkał do końca życia. Oscar Jakowlewicz Rabin urodził się w 1928. Oboje jego rodzice byli lekarzami, którzy zmarli osieracając Rabina przed II wojną światową. Do 1944 mieszkał w sierocińcu, a następnie wraz z ciotką w Rydze. To właśnie tam zdobywał pierwsze szlify jako malarz, by następnie udać się do Moskwy, gdzie podjął studia artystyczne.

60 †

ADAM MARCZYŃSKI
1908-1985

Martwa natura, po 1936

olej/płótno, 54 x 66 cm
sygnowany p.d.: 'Marczyński'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 400 - 6 600 EUR

OPINIE:
autentyczność potwierdzona przez spadkobiercę artysty

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków

Prezentowana martwa natura to przedwojenne dzieło autorstwa Adama Marczyńskiego, jednego z najwybitniejszych twórców krakowskich. W latach 30., kiedy powstało płótno, związał się z Grupą Krakowską. W tym czasie też odbył dwie podróże artystyczne: do Francji i Hiszpanii. Silnie wpłynęło to na prezentowaną pracę, w której Marczyński nawiązywał do estetyki kubizmu. Obok martwych natur młody artysta malował pejzaże, wnętrza i portrety.

Po II wojnie światowej Adam Marczyński uczestniczył w reaktywowaniu Grupy Krakowskiej w 1957. Obok Marii Jaremy uznawany był za jej najwybitniejszego twórcę. Obok malarstwa uprawiał rysunek, grafikę (monotypie) oraz scenografię. Od 1945 aż do emerytury pracował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie prowadził pracownię malarstwa. Powstające tuż po wojnie prace miały charakter lirycznych kompozycji inspirowanych sztuką Paula Klee i Joana Miro. Kolejny etap jego twórczości przypada na lata 60. – artysta włączył się wówczas w nurt malarstwa materii, tworząc kolaże – z połamanych desek, częściowo spalonych listewek, arkuszy forniru, kawałków tektury i zardzewiałej blachy . W latach 70. wykonywał kompozycje z niewielkich kasetonów o uchylnych, ruchomych ścianach.

61 †

JAN BERDYSZAK
1934-2014

Kompozycja, 1957

olej/płótno, 76 x 101 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JAN | BER | DYSZ| | AK | 1957'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 500 - 7 700 EUR

„Każde podchodzenie do tworzenia jest niewiadomą, jest oczekiwaniem na niepowtarzalność, na przybycie do nas czegoś".

Jan Berdyszak

Zaprezentowana praca powstała we wczesnym okresie twórczości Jana Berdyszaka. Pierwsze lekcje rysunku Berdyszak pobierał u swojego ojca, Józefa Berdyszaka. W latach 1952-58 artysta studiował rzeźbę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu u prof. Bazylego Wojtowicza, jednocześnie podejmując samodzielne próby malarskie oraz graficzne. Był to czas eksperymentów oraz poszukiwania własnej drogi przez młodego twórcę. Zaprezentowana praca, powstała w 1957, jest przykładem pierwszych prób malarskich artysty. Przedstawiona martwa natura została utrzymana w ciemnej, wąskiej kolorystyce. Odwrocie pracy posłużyło artyście za swoisty szkicownik, gdzie ćwiczył się w malowaniu ludzkiego, prawdopodobnie damskiego, oka. W efekcie zaprezentowana praca daje nam wgląd w początki twórczości artysty, który parę lat później zwrócił się ku abstrakcji. W pierwszych latach po studiach wykrystalizowała się idea jego twórczości – poświęcenie jej problemom przestrzeni oraz przełamywanie przestrzeni rzeczywistej poprzez wykonywanie otworów na płótnie lub desce. Późniejsze prace malarza to kompozycje składające się z kół, półkoli, form eliptycznych oraz geometrycznych. Podobne formy można dojrzeć na zaprezentowanej pracy – artysta przedstawił instrumenty muzyczne przypominające w swojej formie gitary lub mandoliny o obłych pudłach rezonansowych.

62 †

BOGUSŁAW SZWACZ
1912-2009

"Horme klasyczne nr 53" (Hormegram), 1979

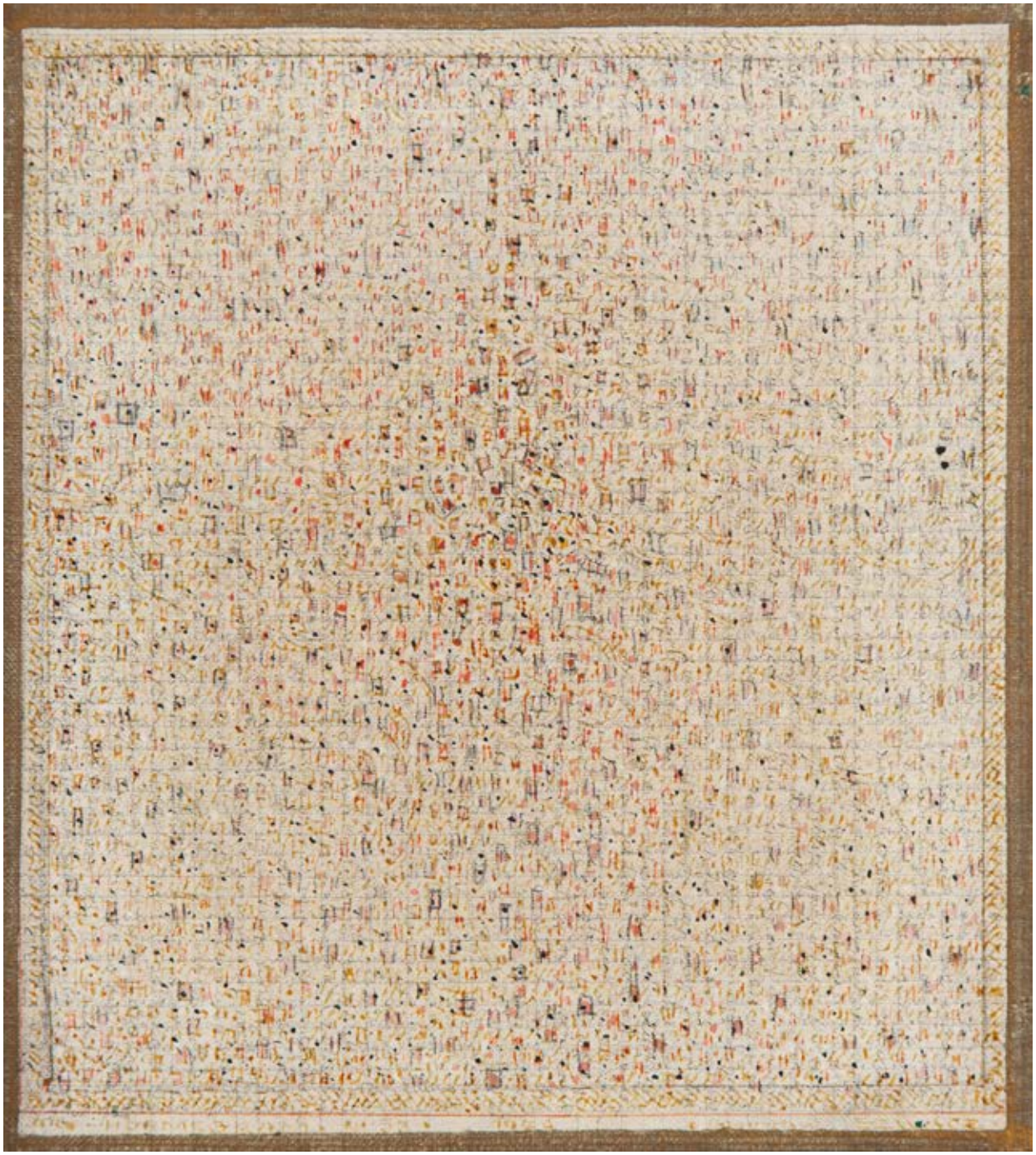
olej/płótno, 27 x 23 cm

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Łódź

Bogusław Szwacz pracował według idei, którą nazywał 'Ars-Horme' – sztuką poruszania wyobraźni. Tego rodzaju twórczość miała na celu uwrażliwienie ludzi na otaczającą rzeczywistość i pogłębienie ich relacji ze światem zewnętrznym (zbudowanie harmonii). Dzieła Szwacza charakteryzują się określonym porządkiem kompozycji, który odwzorowuje teorie artysty. Sam twórca mówił o nich: „W obrazach Ars-Horme liczę się z tym, że efekt zadrażnienia płaszczyzny obrazu kolorystycznymi dominantami, skupienie czy też rozrzucenie elementów, ma swoją wymowę muzyczną.
Tak działają rytmy na wyobraźnię ludzką. Prowokują pojawienie się kolejnych rytmów. Zakładają kontynuację... Swoje obrazy nazywam 'kosmicznymi', choć nie zajmują się materią w makroskali. Ale kosmos, choć ogromnie złożony i wcale nie taki, jak nam się wydaje, zbudowany jest z niewielkich, podobnych do siebie cząstek. Kwiaty, zwierzę, drzewo to materia. Lecz jej elementarnym składnikiem są atomy. O tych tajemniczych formach myślałem jeszcze jako kilkunastoletni chłopak, wykrywając cząstki tkanek pod mikroskopem...

W obrazach odchodzę od wizerunków. Wnikam w logikę materii, która powstała z atomów. Wszystko jest względne. Promienie światła w rzeczywistości zaginają się pod wpływem wielkich sił grawitacyjnych gwiazd. Widzimy drogę światła inaczej. Moje obrazy też prawdopodobnie istnieją w kosmosie; ład i porządek, które dają się przedstawić w malarstwie; niezaplanowanych przeze mnie 'unizm' żywej materii, ujętej w logikę Logosu" (Bogusław Szwacz. Wystawa malarstwa, katalog wystawy, Warszawa 1996, s. 6).



63

JANUSZ TARABUŁA
1931

Bez tytułu, 1959

technika własna/płótno, 91 x 67 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Tarabuła 1959'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 000 - 15 400 EUR

„Nie chodziło o to, aby zrobić obraz ładny, ani o to, aby był programowo brzydki. Estetyka, podobnie jak antyestetyka, była poza kręgiem naszych zainteresowań. Chodziło o to, aby osiągnąć wyraz. Jeżeli ktoś chciał być uczciwy i autentyczny, nie był w stanie malować współczesnej rzeczywistości ani w konwencji kapistowskiej, ani w żadnej innej z tych, które istniały dotychczas. Koloryzm, jak również wszelkie ekspresjonistyczne deformacje wydawały się nieznośną stylizacją. Wyszliśmy poza obszar powszechnie akceptowany. 'Twórczość' przeniosła się w sferę koncepcji".

Janusz Tarabuła

Początkowo Janusz Tarabuła tworzył w konwencji surrealistycznej oraz kubistycznej, by w 1959 zacząć eksplorować ideę malarstwa materii. Wtedy dają się zauważyć pierwsze próby włączenia materiałów niemalarskich do powierzchni płótna. Zabieg ten pozwalał na uzyskanie przestrzennych efektów budowanych symetrycznie na osiach kompozycji. Początek lat 60. w twórczości Tarabuły wyznacza też rezygnacja z koloru i ograniczanie środków ekspresji.

W 1961 artysta dołączył do słynnej powojennej Grupy Krakowskiej, wcześniej jednak wsławił się jako współzałożyciel ugrupowania założonego w Nowej Hucie. Grupa Nowohucka (zwana Grupą 5-ciu) powstała na fali popaździernikowej odwilży w 1956 i zrzeszała piątkę artystów: oprócz Tarabuły jej członkami byli Julian Jończyk, Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz i Jerzy Wroński. Było to jedno z najważniejszych krakowskich ugrupowań powojennych, w ramach którego ugruntował się nurt polskiego malarstwa materii. Dążenia młodych artystów Grupy Nowohuckiej wynikały z panujących na akademii tendencji kapistowskich, tak bardzo nieprzystających do powojennej rzeczywistości i trudnych do zaakceptowania. We wstępie do katalogu krakowskich wystaw Janusza Tarabuły w 2015 Joanna Gościel-Lewińska pisała: „Jej członków bardziej niż jakikolwiek wspólny program artystyczny łączyła niechęć do dogmatów estetycznych, otwartość na eksperymenty formalne i żywe zainteresowanie przeciekającymi przez żelazną kurtynę z Zachodu informacjami o nowych kierunkach w sztuce".

Prezentowana praca pochodzi z okresu prężnej działalności Grupy Nowohuckiej, na dwa lata przed połączeniem jej z ugrupowaniem krakowskim. Wtedy też najlepiej rozwijało się w kraju malarstwo materii. Marta Tarabuła pisze o latach 1958-63 jako o najciekawszym okresie: „wtedy, po pierwszych eksperymentach, ugruntowały się różnice postaw i indywidualnych języków w ramach wspólnego nurtu. Grupa Nowohucka przynosi jedną z najbardziej wyrazistych propozycji artystycznych tego okresu. Jej artyści z prostotą i pokorą dostrzegają zdumiewający fakt, że obraz nie tylko powstaje w czasie, lecz również tworzony jest przez czas, który odciska swój ślad w materiale. Swoje podejście do czasu wyrażają różnie: od zainteresowania samym procesie niszczenia i przekształcania, właściwym Wrońskiemu, po odniesienia do transcendentnej sfery niezmiennych praw, charakterystyczne dla Tarabuły. Specyficzna, 'reliktowa' uroda ich dzieł rzuca się w oczy i nasuwa pytanie o związki z 'miejscem', w którym powstały" (Malarstwo materii 1958-1963. Grupa Nowohucka, [red.] Marta Tarabuła, Kraków 2000, s. 7-8).

Dzieło reprezentuje cechy pierwszych prób Tarabuły w tej dziedzinie: jest symetrycznie ułożoną kompozycją zbudowaną z różnych materiałów rozłożonych na powierzchni płótna. Wyraźnie widać też redukcję gamy barwnej do minimum. W późniejszym okresie w jego pracach zaczęły pojawiać się kolejne „niemalarskie" materiały: siatki, tkaniny, elementy fotografii, które stanowiły o jeszcze bardziej przestrzennej konstrukcji obrazów.

64

BRONISŁAW KIERZKOWSKI
1924-1993

"Kompozycja fakturowa nr 311", 1960

asamblaż, olej, relief/płyta pilśniowa, 124 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | KOMPOZYCJA | FAKTUROWA NR. 311 | 1960'
na odwrociu nalepka z opisem pracy oraz nalepka wystawowa z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 800 - 13 200 EUR

WYSTAWIANY:
Bronisław Kierzkowski, Galeria „Krzywe Koło", Warszawa, 12.04.1960

„Będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu piękne. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitach. Jest to sprawa bardzo osobista, własne przeżycia, które gdzieś tam istnieją w naszej duszy. Innym dla mnie przeżyciem był wyjazd do Maroka w 1955 r. Spostrzegłem, że tamtejsza zieleń i plener nie mają nic wspólnego z Gauguinem, który malował tak barwnie Polinezję. Tam, w Afryce, wszystko jest spalone, zieleń szara, cały krajobraz sprawia wrażenie przysypanego piaskiem. Ostre słońce wszystko zmienia w błyszczący metal".

Bronisław Kierzkowski

Bronisław 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.

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

Indywidualny styl Kierzkowskiego wykształcił się w drugiej połowie lat 50. W początkowej fazie Kierzkowski kładł duży nacisk na rolę koloru. Dopiero z czasem zaufał naturalnej barwie stosowanych materiałów i zmniejszył znaczenie barwy w swoich realizacjach. W tym okresie zaczął posługiwać się nowym sposobem tworzenia – w kompozycję wtapiał wyselekcjonowane kawałki otaczającej go rzeczywistości. W ambalażach można dostrzec zardzewiałe blachy, ażurowe siatki oraz metalowe elementy. W efekcie powstawały niemal monochromatyczne realizacje, które zachwycały wysublimowanymi delikatnymi kolorystycznymi połączeniami. Obrazy-reliefy komponował pieczołowicie. O sztuce Kierzkowskiego z tego okresu pisała Bożena Kowalska: „Kiedy w 1957 roku fala gorącej abstrakcji rozlała się po całym naszym kraju, znajdując wyraz w technice taszystowskiej, Kierzkowski miał już wypracowany własny kod języka plastycznego. Tworzył płyty gipsowe o nieregularnie ukształtowanej powierzchni, w pierwszej fazie łączone jeszcze z kolorem, ale już od 1958 roku wyzbyte barwy, uznanej przez artystę za zbędną. (...) Te objects d'arts miały wielorakie znaczenie. W ogólnym obrazie ówczesnej sytuacji polskiej odgrywały rolę pionierskich propozycji, przeciwstawiających się w pewnym stopniu nadmiernej żywiołowości i ekspresji taszyzmu. Wiążąc się w szczególny sposób ze światem współczesnej cywilizacji maszynowej, były u nas jedną z pierwszych po wojnie manifestacji zainteresowania tą problematyką, choć odbijały ją w krzywym zwierciadle. Stanowiły wyraz pojmowania przez twórcę jego roli jako demiurga kształtującego obiekty w sposób dowolny i niepodporządkowany żadnym celom utylitarnym, podobnie jak przyroda nadaje formy kamieniom, powierzchni zboczy górskich czy zmurszałym pniom drzewnym. (...) Mimo znacznego zróżnicowania poszczególnych prac – pozostał jednak artysta wierny swym pierwotnym założeniom. Jest to jednak fakt nie bez znaczenia, jeśli się sobie uświadomi, że niemal wszyscy nasi twórcy, którzy pod koniec lat 50. przeszli w swej sztuce okres fascynacji malarstwem materii i strukturalizmem typu informel, potraktowali go w swojej twórczości jako tylko incydent przemijający lub otwierający im dalsze drogi poszukiwań" (Bożena Kowalska, [w:] Bronisław Kierzkowski, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, Toruń 1994, s. nlb.).

65 †

BRONISŁAW KIERZKOWSKI
1924-1993

"Faktura nr 12/78", 1978

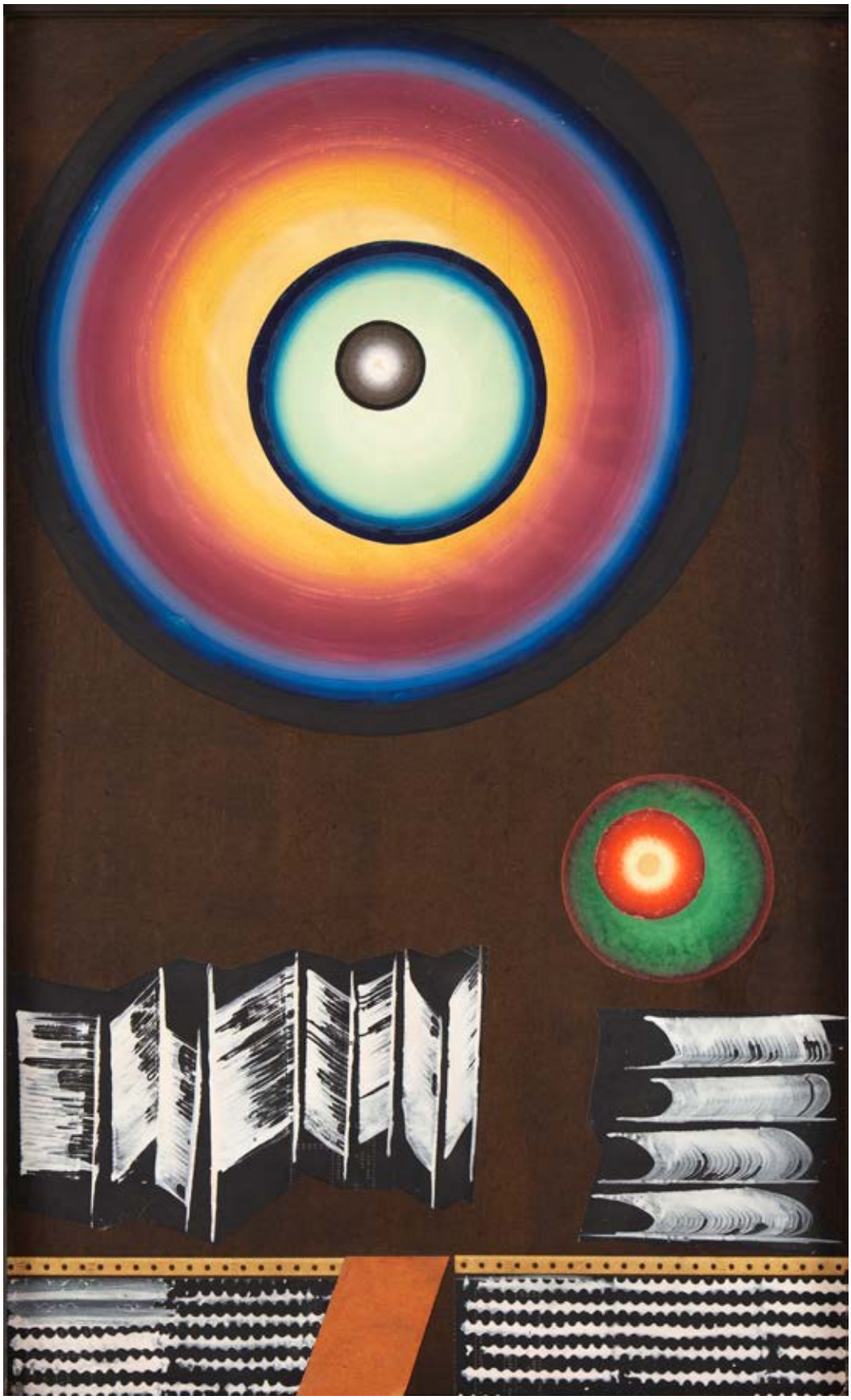
kolaż, olej/płyta pilśniowa, 99 x 61 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Bronisław | KIERZKOWSKI | 1978 | 100 x 60 cm | "Faktura NR 12/78"'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 500 - 7 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Odmienną drogą dotarł do swojej wersji strukturalizmu Kierzkowski. Nie poprowadziły go w tym kierunku praktyki malarskie, zamknięte w kręgu zaszczepionego mu przez Akademię koloryzmu, ale podejmowane równolegle z malarstwem eksperymenty z collage'em. Jeszcze w okresie studiów montowane przez niego wydzieranki grubo nawarstwiane, początkowo figuratywne (...) można dziś ocenić jako wstępny etap poprzedzający figury gipsowe" – tak opisywała tę twórczość Bożena Kowalska (Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 110). Zwróciła ona uwagę na jej podstawową właściwość, jaką było zainteresowanie kolażem i reliefem – umieszczaniem na płaszczyźnie elementów obcych tradycyjnie rozumianemu malarstwu. Artysta przyklejał zatem do płaszczyzny swoich kompozycji kawałki papieru, ale też eksperymentował z metalem i tynkiem. Głównym zagadnieniem pozostawała dla niego faktura, urozmaicenie powierzchni kompozycji, co stawało się głównym celem i przedmiotem artystycznych rozważań.

Twórczość Kierzkowskiego ma swój początek w malarstwie materii. Od II połowy lat 50. XX wieku artyści zaczęli w Polsce zgłębiać zagadnienie abstrakcji niegeometrycznej, w której szczególnie chętnie eksponowano powierzchnię obrazu pokrytą gęstą fakturą farby. Szybko zaczęto uzupełniać podobne prace o składniki obce tradycyjnie pojmowanemu malarstwu – poprzez wtykanie w warstwę farby kawałków drewna, papieru czy tworzyw sztucznych. W ten sposób w Polsce rozpowszechniła się formuła sztuki stojąca na granicy malarstwa i rzeźby, którą uważano wówczas za przejaw nowoczesności oraz współczesnego podejścia do sztuki. Na tle tej tendencji kompozycje Kierzkowskiego odznaczają się dekoracyjnością i estetyką układu.



66 †

HENRYK MUSIAŁOWICZ
1914-2015

"Epitafia", lata 90. XX w.

olej/płyta pilśniowa, 83 x 63 cm (wymiary w oprawie autorskiej)
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU | "EPITAFIA" | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

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

Sztuka Musiałowicza podejmowała wielokrotnie temat człowieka nie tylko w sensie odwzorowywania figury ludzkiej. Musiałowicza interesowały również zagadnienia egzystencjalne, które chciał wyrażać swoją twórczością. Jego sztuka pozostawała zatem zdecydowanie humanistyczna. Jak sam stwierdzał: „Chodzi o to, by patrzący na obraz znalazł podstawowe prawdy. (...) Zastanawiam się, jak przez moją sztukę mówić. Jak dać odpowiedzi na tragiczne pytania człowieka, który może zagubił sens swego istnienia wobec przerażającej golgoty człowieczej" (op. cit., s. 55-56).

67

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Z cyklu "Oczekiwanie", 1988/89

olej, technika własna/płyta pilśniowa, 75 x 102 cm (wymiary w oprawie autorskiej)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Z CYKLU: | "OCZEKIWANIE" | 1988/89 | 78 x 107 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 700 - 4 000 EUR

„Powtarzający się motyw krzyża traktuje artysta jako drogowskaz cierpienia, odwagi, prawdy, nadziei i przede wszystkim odrodzenia. Krzyż u Musiałowicza – to odwieczny znak przymierza.

Silne odrealnienie kształtów, rozjaśnienie wzbogaconej kolorystyki, jakby rozświetlenie dzieła, osłabia dramatyzm, sprawiając, iż odbieramy wyobrażone kształty i ich sensy w nowym wymiarze. Coraz bardziej pozbawiając nas odniesień do rzeczywistości, artysta kreuje swój wielki cykl obiektów pod wspólnym tytułem SACRUM. Wracając do pierwotnego alfabetu sztuki, do syntezy i prostoty myślenia, artysta tworzy dzieła poruszające swym dostojeństwem i niezmąconą niczym ‘pradawnością’”.

Irena Klisowska-Filipczuk, Henryk Musiałowicz, katalog wystawy w Steps Gallery, Nowy Jork 2004, s. 8

68 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI
1955

"Oświetlenie pieska", 1991-1993

olej/płótno, 136 x 166 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jarosław Modzelewski | "OŚWIETLENIE PIESKA" | olej 136 x 166 | 1991/2 | 1993'
na odwrociu pieczęć wywozowa

estymacja:
120 000 - 160 000 PLN
27 000 - 36 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:
„Samotność człowieka wobec wykonywanych czynności w ujęciu plastycznym", Galeria Zderzak, Kraków, 10-25.04.1992; Biuro Wystaw Artystycznych, Poznań, kwiecień-maj 1992
Jarosław Modzelewski. Malarstwo, Ośrodek Kultury Polskiej, Budapeszt, 1993
„Nadzieja jako wynik uporczywego trwania w smutku i samotności", Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, kwiecień–maj 1994; Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, czerwiec–lipiec 1994; BWA Katowice, sierpień–wrzesień 1994
Jarosław Modzelewski. Malerei, Dresdner Bank, Kolonia, 1997
„Okolice w pracowni na peryferiach" Galeria Zderzak, Kraków, 13.09-15.10.1997
„Obrazy różne", Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn, 2004

LITERATURA:
Jarosław Modzelewski. Samotność człowieka wobec wykonywanych czynności w ujęciu plastycznym, katalog wystawy, Kraków 1992, nr VI (il.)
Danuta Kudła, Modzelewski, „Artelier", nr 1/1992, s. 27-28
Jan Michalski, Kolorowy człowiek [w:] Jarosław Modzelewski. Samotność człowieka wobec wykonywanych czynności w ujęciu plastycznym, katalog wystawy, Kraków 1992
Katarzyna Pikoń, Samotność człowieka, „Gazeta Wyborcza", nr 16, 17.04.1992
Jarosław Modzelewski, katalog wystawy, 1993/94, (il.)
Pustynna burza, katalog wystawy, Katowice 1994, s. 74 (il.)
Zbigniew Baran, Wyciszony krzyk, „Rzeczpospolita", nr 226, 27-28.09.1997
Łukasz Gorczyca, Od znaków do zmarszczek twarzy. O obrazach i malarstwie Jarosława Modzelewskiego [w:] Jarosław Modzelewski. Nieuchronne zawężanie pola zainteresowań, katalog wystawy, Białystok, 1997, s. 37 (il.)
Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, kat. 206, s. 178 (il.)

„Z upływem czasu Modzelewski pozbył się osłony ironii. Jego obrazy zatonęły w szary smutku i błękitnej melancholii. Ludzi coraz częściej zastępują tam rzeczy (...) Oprócz kontynuowania wątku osób uwikłanych na wieczność w czynności (...) pozostałe cztery, pięć płócien ukazuje nowy w twórczości warszawiaka motyw – pejzaż. (...) ‚Zabrudzone', ziemiste pejzaże, w których kolory utraciły brzmienie, są brzydkie, puste i smutne aż do bólu. Może to zmordowane, umęczone malarstwo jest wynikiem nazbyt – jak głosił tytuł wystawy prac tego artysty sprzed trzech lat – ‚uporczywego trwania w smutku i samotności'?
To podejrzenie jest jednak krzywdzące dla artysty. Obok bowiem widoków z okna przedstawił on w Zderzaku znakomity cykl ‚reporterskich migawek' z powodzi wykonanych w technice gwaszy i akwareli.
Pokazują one, jak kawałek zobaczonej nagle rzeczywistości można przełożyć na ciekawy obraz" – tak określono dzieła prezentowane na wystawie „Samotność człowieka wobec wykonywanych czynności w ujęciu plastycznym", która odbyła się w krakowskiej Galerii Zderzak w 1992.

Umieszczona w katalogu praca pod tytułem „Oświetlenie pieska" prezentowana była wówczas na wskazanej ekspozycji. Przedstawienie, które mogłoby się wydawać wizerunkiem abstrakcyjnym, w rzeczywistości odwzorowuje pejzaż zbudowany na bazie kilku prostych figur geometrycznych. Na pierwszym planie można zobaczyć budę przeznaczoną dla tytułowego zwierzęcia. Specyficzną atmosferę wzmaga ciekawie przedstawione światło. Wydawałoby się, że pochodzi od słońca przedstawionego w lewym górnym rogu pracy, które dzieli obiekty na dwie równe części. To ostre zestawienie barw i form przypomina o kontrastowym, jasnym świetle w letni dzień.

Modzelewski już od lat 80. przejawiał zainteresowanie tradycją malarską. Inspirował się w owym czasie sztuką Kazimierza Malewicza, jednak nie pracami z okresu suprematystycznego w twórczości rosyjskiego artysty, ale jego figuratywnymi przedstawieniami, na przykład tymi ukazującymi chłopstwo. W podobnym typie Modzelewski stworzył obraz „Kazimierz Malewicz papieżem malarstwa". Do tradycji sztuki nowoczesnej i awangardowej odniósł się również w pewien sposób prezentowane tutaj płótno. Modzelewski gra tutaj konwencją – nawiązuje do tradycji abstrakcji geometrycznej. Jednak przekracza granice tej stylistyki, by zobrazować otaczającą go rzeczywistość. W przypadku reprodukowanego tutaj obrazu tylko znajomość kontekstu (tytułu i komentarza odautorskiego) pozwala zorientować się, że mamy tutaj do czynienia z malarskim krajobrazem.

Istotną częścią twórczości Modzelewskiego są pejzaże. Twórca powraca w nich do pewnych, dość oryginalnych motywów, jak na przykład widoki nieukończonego domu (w trakcie budowy czy też „porzuconego").
Po 2000, gdy artysta kupił posiadłość nad Wisłą, motywem jego prac niejednokrotnie stała się wskazana rzeka. Na płótnach zaczęły wówczas pojawiać się widoki ludzi nad wodą, rybaków czy powracające raz za razem łodzie – często puste i zdające się czekać na pasażerów.
Modzelewski chętnie malował w kolejnych latach wiele widoków z najbliższego mu siebie otoczenia. Artysta prezentował w tych widokach różnorodne stylistyki, od stosunkowo realistycznej do maksymalnie uproszonej, czego przykładem jest prezentowane tutaj płótno.

Modzelewski wypracował własny styl, dzięki któremu stał się jednym z czołowych i najbardziej rozpoznawalnych twórców malarstwa figuratywnego w Polsce ostatnich dekad. Styl ten sięga swoimi korzeniami „nowej ekspresji" lat 70. i 80. Rozwijany następnie przez lata stał się emblematem tego twórcy, razem ze swoimi cechami takimi jak intensywna kolorystyka i jasna, czytelna, ale też symboliczna kompozycja.

Jarosław Modzelewski, „Kazimierz Malewicz Papieżem malarstwa", 1984. Kolekcja Galerii Zderzak, Kraków

69 †

MAŁGORZATA RITTERSSCHILD
1960

"Jaszczurka oznacza krótkotrwałe szczęście", 1983

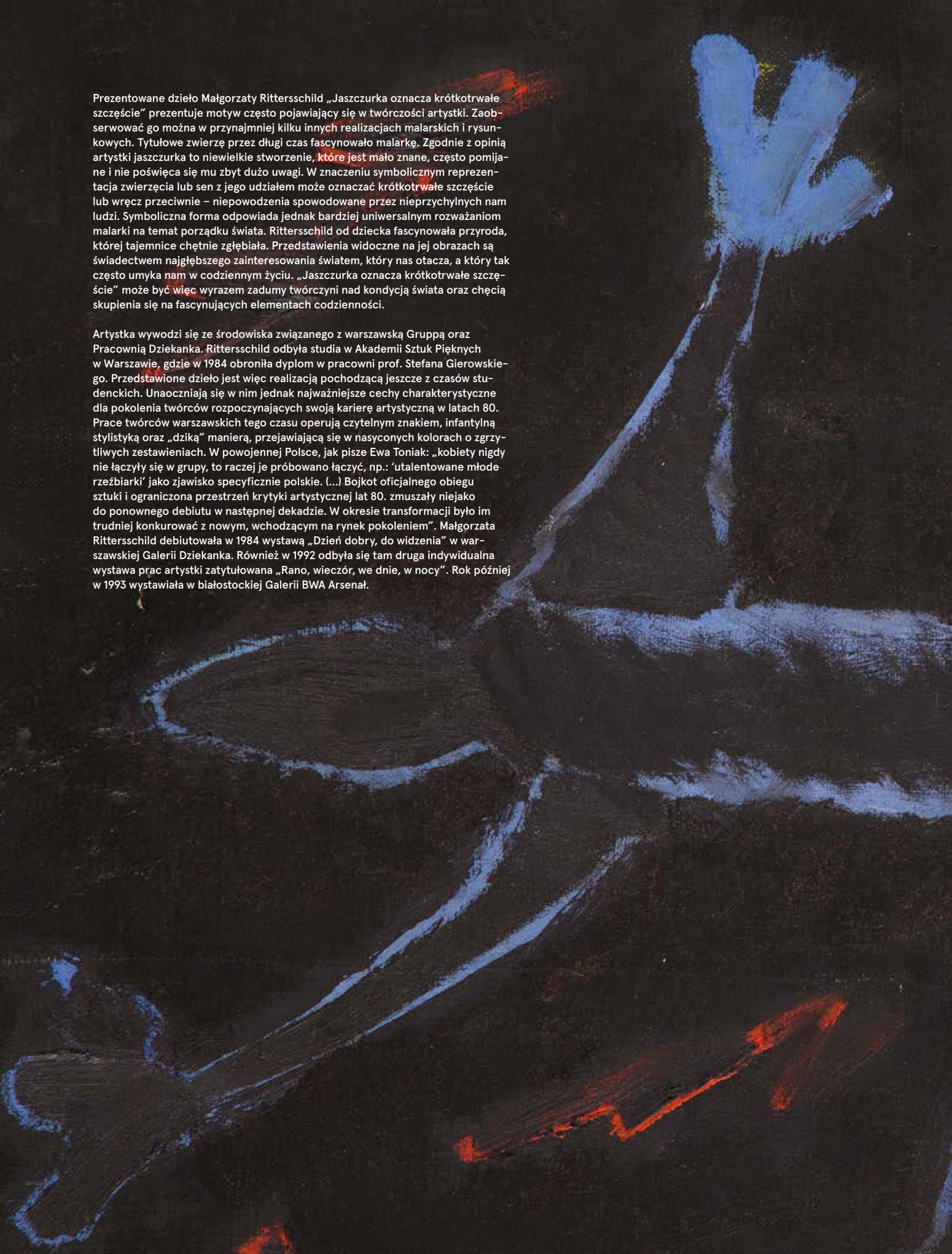
olej/płótno, 60 x 45 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'M. Rittersschild | jaszczurka oznacza krótkotrwałe szczęście | wiosna 1983 | 50 x 45,5 | olej/płótno'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artystki
kolekcja instytucjonalna, Polska

Prezentowane dzieło Małgorzaty Rittersschild „Jaszczurka oznacza krótkotrwałe szczęście" prezentuje motyw często pojawiający się w twórczości artystki. Zaobserwować go można w przynajmniej kilku innych realizacjach malarskich i rysunkowych. Tytułowe zwierzę przez długi czas fascynowało malarkę. Zgodnie z opinią artystki jaszczurka to niewielkie stworzenie, które jest mało znane, często pomijane i nie poświęca się mu zbyt dużo uwagi. W znaczeniu symbolicznym reprezentacja zwierzęcia lub sen z jego udziałem może oznaczać krótkotrwałe szczęście lub wręcz przeciwnie – niepowodzenia spowodowane przez nieprzychylnych nam ludzi. Symboliczna forma odpowiada jednak bardziej uniwersalnym rozważaniom malarki na temat porządku świata. Rittersschild od dziecka fascynowała przyroda, której tajemnice chętnie zgłębiała. Przedstawienia widoczne na jej obrazach są świadectwem najgłębszego zainteresowania światem, który nas otacza, a który tak często umyka nam w codziennym życiu. „Jaszczurka oznacza krótkotrwałe szczęście" może być więc wyrazem zadumy twórczyni nad kondycją świata oraz chęcią skupienia się na fascynujących elementach codzienności.

Artystka wywodzi się ze środowiska związanego z warszawską Gruppą oraz Pracownią Dziekanka. Rittersschild odbyła studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1984 obroniła dyplom w pracowni prof. Stefana Gierowskiego. Przedstawione dzieło jest więc realizacją pochodzącą jeszcze z czasów studenckich. Unaoczniają się w nim jednak najważniejsze cechy charakterystyczne dla pokolenia twórców rozpoczynających swoją karierę artystyczną w latach 80. Prace twórców warszawskich tego czasu operują czytelnym znakiem, infantylną stylistyką oraz „dziką" manierą, przejawiającą się w nasyconych kolorach o zgrzytliwych zestawieniach. W powojennej Polsce, jak pisze Ewa Toniak: „kobiety nigdy nie łączyły się w grupy, to raczej je próbowano łączyć, np.: 'utalentowane młode rzeźbiarki' jako zjawisko specyficznie polskie. (...) Bojkot oficjalnego obiegu sztuki i ograniczona przestrzeń krytyki artystycznej lat 80. zmuszały niejako do ponownego debiutu w następnej dekadzie. W okresie transformacji było im trudniej konkurować z nowym, wchodzącym na rynek pokoleniem". Małgorzata Rittersschild debiutowała w 1984 wystawą „Dzień dobry, do widzenia" w warszawskiej Galerii Dziekanka. Również w 1992 odbyła się tam druga indywidualna wystawa prac artystki zatytułowana „Rano, wieczór, we dnie, w nocy". Rok później w 1993 wystawiała w białostockiej Galerii BWA Arsenał.



Małgorzata Rittersschild w latach studenckich. Fot. dzięki uprzejmości artystki

70

MAREK SOBCZYK
1955

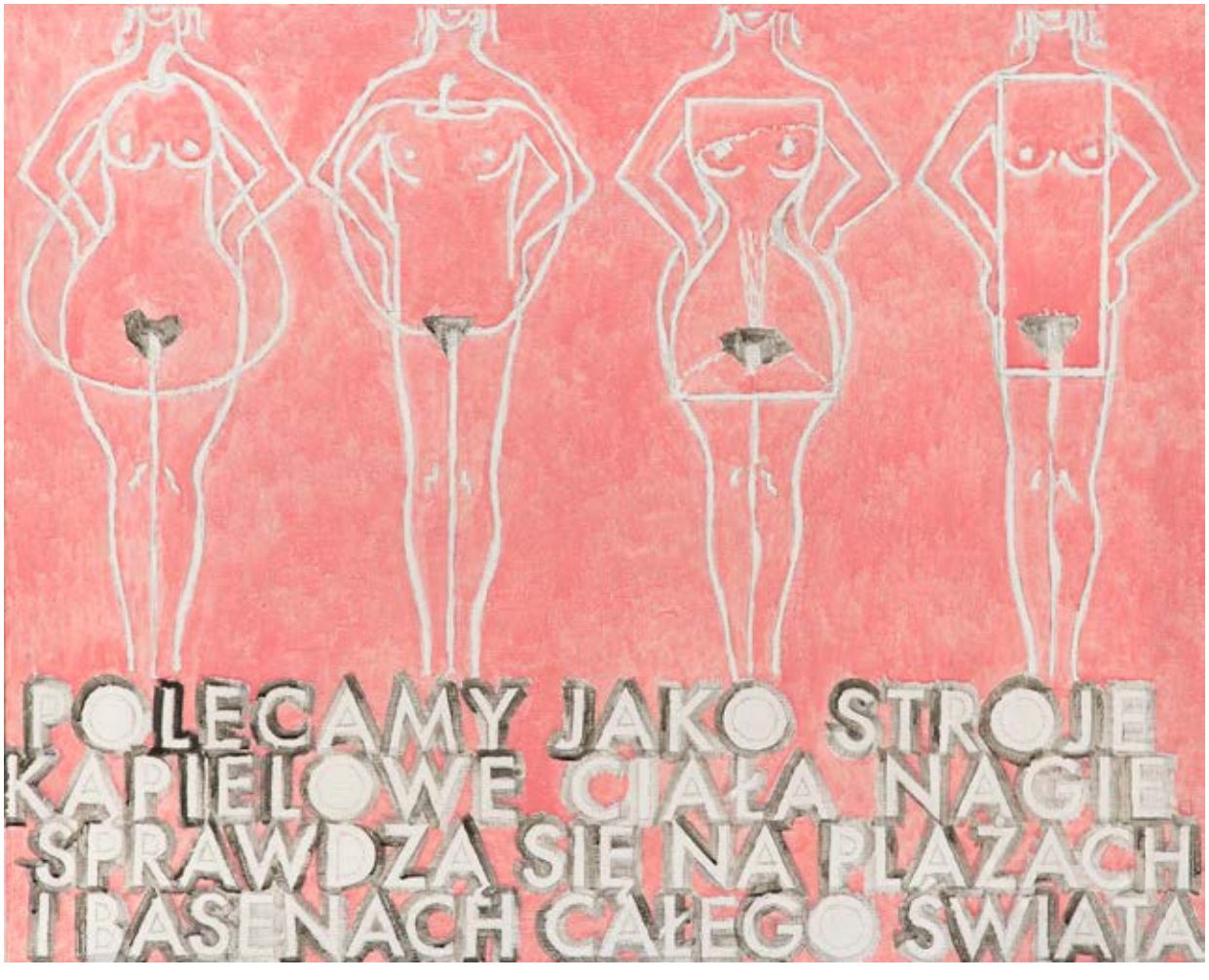
"Nagie ciała", 2018

tempera żółtkowa/płótno, 80 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Marek Sobczyk 2018 | Nagie ciała | 80 x 100 cm | temp. jajk.'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

„Zajmuję się znakami/literami i ich projektowaniem. Znaki takie jak litery, obrazy, komunikaty, ale też wyznaczniki pracy artysty sztuki wizualnej, takie jak imię, środki plastyczne, propaganda, krzyżowanie genetyczne, emancypacja, abstrakcja, sublimacja i znaki, takie jak zapowiedź czy wskazówka umieszczone w przestrzeni, idące przez czas. Wymienione kategorie pokazują, czym rzeczy odległe od siebie są w pracy i że mogą być umieszczone blisko siebie, czasami są ze sobą krzyżowane właśnie genetycznie mimo istniejących różnic i niemożności. Sztuka wizualna staje się wizualna".

Marek Sobczyk, Co ja chcę powiedzieć? [w:] Marek Sobczyk. Badania mózgu w Polsce 1979-2012, katalog wystawy, Legnica 2012, s. 23


POLECAMY JAKO STROJE
KĄPIELOWE CIAŁA NAGIE
SPRAWDZA SIĘ NA PLAŻACH
I BASENACH CAŁEGO ŚWIATA

71

RYSZARD WOŹNIAK
1956

"Koza", 1990

olej/płótno, 110 x 90 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'RYSZARD WOŹNIAK | 1990 | KOZA | olej | 110x90 cm'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 000 - 15 400 EUR

„Przy odpowiednim doborze artystycznych środków - a w działaniach Ryszarda Woźniaka dostrzec można dbałość o każdy element twórczego procesu - i dyscyplinie formalnej takie działanie stanowi niezwykle skuteczną strategię, rodzaj interaktywnej gry z odbiorcą, w której Ryszard Woźniak jest ekspertem. To gra zarówno na poziomie formalnym (kompozycja, struktura, barwa, faktura, sposób prezentacji), jak i estetycznym (możliwe aktualizacje formy i kontekstualizacje)... Właśnie na tym polu twórczość Ryszarda Woźniaka doskonale się znajduje, kiedy zarówno swoją prywatną opowieść, jak i zjawiska społeczne, fakty najnowszej historii, czy narodowe mity czyni przedmiotem krytyczno-ironicznej dekonstrukcji".

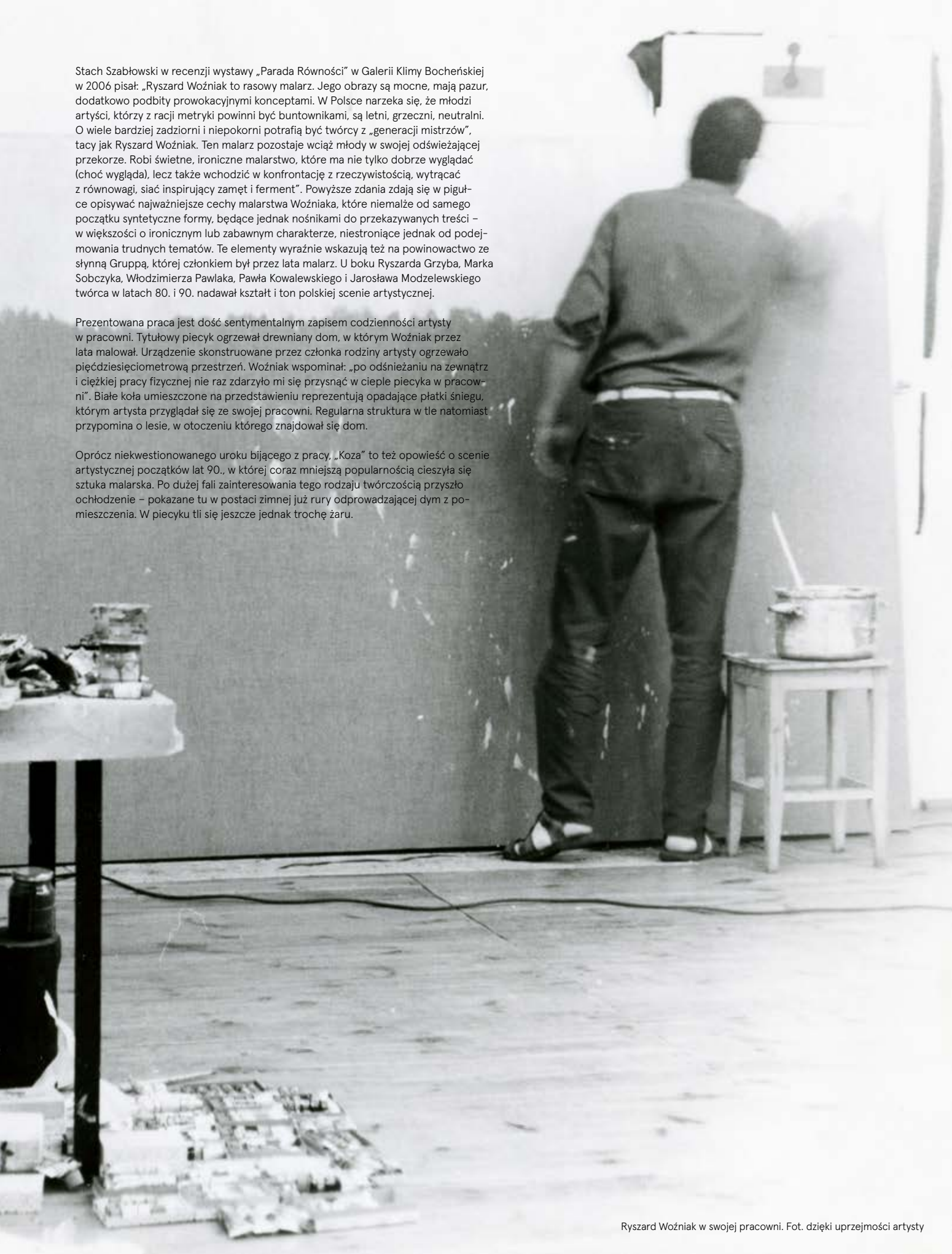
dr Artur Pastuszek, katalog wystawy„Figura NIC", Warszawa 2019

RYSZARD WOŹNIAK
POCALUNEK

Stach Szabłowski w recenzji wystawy „Parada Równości" w Galerii Klimy Bocheńskiej w 2006 pisał: „Ryszard Woźniak to rasowy malarz. Jego obrazy są mocne, mają pazur, dodatkowo podbity prowokacyjnymi konceptami. W Polsce narzeka się, że młodzi artyści, którzy z racji metryki powinni być buntownikami, są letni, grzeczni, neutralni. O wiele bardziej zadziorni i niepokorni potrafią być twórcy z „generacji mistrzów", tacy jak Ryszard Woźniak. Ten malarz pozostaje wciąż młody w swojej odświeżającej przekorze. Robi świetne, ironiczne malarstwo, które ma nie tylko dobrze wyglądać (choć wygląda), lecz także wchodzić w konfrontację z rzeczywistością, wytrącać z równowagi, siać inspirujący zamęt i ferment". Powyższe zdania zdają się w pigułce opisywać najważniejsze cechy malarstwa Woźniaka, które niemalże od samego początku syntetyczne formy, będące jednak nośnikami do przekazywanych treści – w większości o ironicznym lub zabawnym charakterze, niestroniące jednak od podejmowania trudnych tematów. Te elementy wyraźnie wskazują też na powinowactwo ze słynną Gruppą, której członkiem był przez lata malarz. U boku Ryszarda Grzyba, Marka Sobczyka, Włodzimierza Pawlaka, Pawła Kowalewskiego i Jarosława Modzelewskiego twórca w latach 80. i 90. nadawał kształt i ton polskiej scenie artystycznej.

Prezentowana praca jest dość sentymentalnym zapisem codzienności artysty w pracowni. Tytułowy piecyk ogrzewał drewniany dom, w którym Woźniak przez lata malował. Urządzenie skonstruowane przez członka rodziny artysty ogrzewało pięćdziesięciometrową przestrzeń. Woźniak wspominał: „po odśnieżaniu na zewnątrz i ciężkiej pracy fizycznej nie raz zdarzyło mi się przysnąć w cieple piecyka w pracowni". Białe koła umieszczone na przedstawieniu reprezentują opadające płatki śniegu, którym artysta przyglądał się ze swojej pracowni. Regularna struktura w tle natomiast przypomina o lesie, w otoczeniu którego znajdował się dom.

Oprócz niekwestionowanego uroku bijącego z pracy, „Koza" to też opowieść o scenie artystycznej początków lat 90., w której coraz mniejszą popularnością cieszyła się sztuka malarska. Po dużej fali zainteresowania tego rodzaju twórczością przyszło ochłodzenie – pokazane tu w postaci zimnej już rury odprowadzającej dym z pomieszczenia. W piecyku tli się jeszcze jednak trochę żaru.



Ryszard Woźniak w swojej pracowni. Fot. dzięki uprzejmości artysty

72

ZBYLUT GRZYWACZ
1939-2004

"Czerwony" z cyklu "9 obrazów", 1994

olej/płótno, 100 x 81 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Zbylut 94'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Zbylut GRZYWACZ | "CZERWONY" | Z CYKLU "9 OBRAZÓW" 1994 | 100 x 81 cm'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
14 000 - 18 000 EUR

WYSTAWIANY:
Zbylut Grzywacz. 9 obrazów, Galeria Osobliwości „Este", Kraków, listopad 1994
Polen x 2. Joanna Helander och Zbylut Grzywacz, Norrtälje Konsthall, Norrtälje, luty–marzec 1995
Zbylut Grzywacz. Nowe obrazy, Galeria Osobliwości „Este", Kraków, sierpień 1996
Zbylut Grzywacz - obrazy i kamienie, Muzeum Okręgowe w Wałbrzychu, maj–czerwiec 1998
Zbylut Grzywacz. Malarstwo, wystawa w ramach XVII Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, wrzesień–październik 1998
Trzy dzieła (z cyklu 9 obrazów), Galeria ZPAP w Sukiennicach, Kraków, listopad 1998
[Wystawa najnowszych obrazów i rysunków], Szkoła Rysunku i Malarstwa „Este", Kraków, czerwiec 1999
Zbylut Grzywacz. Obrazy z lat dziewięćdziesiątych, BWA, Zamość, sierpień 1999
Zbylut Grzywacz. Malarstwo, Galeria Sztuki na Kozińcu, Zakopane, luty 2000
Wystawa malarstwa Zbyluta Grzywacza. Obrazy z lat 1957-2000, „galeria zbyluta", Kraków, ul. Krakowska 21/1, czerwiec 2000 – lipiec 2005
Zbylut Grzywacz. Malarstwo, Nowosądecka Mała Galeria, Nowy Sącz, wrzesień–październik 2000
Zbylut Grzywacz. Obrazy, rysunki, Galeria Sztuki Współczesnej „Format", Kraków, grudzień 2000
Zbylut Grzywacz 1939-2004, pierwsza pośmiertna retrospektywa, Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec–czerwiec 2009
Zbylut Grzywacz 1939-2004, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Ośrodek Propagandy Sztuki, czerwiec–sierpień 2009
Strefa intymna. Art Meeting Tomaszowice, ZPAP Okręg Krakowski, Dwór w Tomaszowicach, Galeria Panorama, październik-listopad 2013
Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, Płocka Galeria Sztuki, wrzesień–październik 2014
Zbylut Grzywacz - malarstwo, Miejska Galeria Sztuki MM w Chorzowie, czerwiec 2015

LITERATURA:
Zbylut Grzywacz - Obrazy i kamienie, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Wałbrzychu, 1998 (il.)
Zbylut Grzywacz. Malarstwo, katalog wystawy w Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie, Kraków 1998
Zbylut Grzywacz 1939-2004, katalog wystawy w MNK, [red.] J. Boniecka, J. Waltoś, Kraków 2008, poz. kat. 364, il. 325, s. 245
Joanna Boniecka, Zbylut Grzywacz 1939-2004. Przewodnik po wystawie, MNK, Kraków 2009, s. 20
Agnieszka Gralińska-Toborek, Barwy realizmu: władza, ciało, myśl [w:] „Artysta wobec siebie i społeczeństwa" – twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7-8.05.2009, [red.] J. Boniecka, MNK, Kraków 2010, s. 173-185
Strefa intymna. Art Meeting Tomaszowice, katalog wystawy ZPAP Okręgu Krakowskiego i Dworu w Tomaszowicach, Galeria Panorama, 2013, s. 17 (il.)
Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, katalog wystawy, [red.] J. Boniecka, Płocka Galeria Sztuki, 2014

W latach 90. Zbylut Grzywacz stworzył dwa cykle szczególnie wyraźnie nawiązujące do spraw politycznych omawianych na polskiej scenie. Pomiędzy rokiem 1994 a 2000 powstały serie „9 obrazów" oraz „Przyjdź precz". Rok powstania prezentowanego dzieła był momentem, w którym szczególnie dużo mówiło się na temat prawa dostępu do bezpiecznej aborcji w kraju. Debata na ten temat rozpoczęła się już kilka lat wcześniej – w 1989 projekt ograniczający możliwość przerywania ciąży został zgłoszony do Sejmu przez senatora Waleriana Piotrowskiego. Powołano wówczas nadzwyczajną komisję oraz zorganizowano konsultacje społeczne – obozy były bardzo podzielone. W styczniu 1993 Sejm uchwalił ustawę o planowaniu rodziny, ochronie płodu ludzkiego i warunkach dopuszczalnych przerywania ciąży. Odrzucił uchwałę przewidującą przeprowadzenie referendum wśród społeczeństwa. Próby liberalizacji ustawy nastąpiły rok później, za rządów SLD–PSL. W 1994 ustawę zawetował prezydent Lech Wałęsa. Utrzymał się tak zwany „kompromis aborcyjny", który obowiązuje w polskim prawie po dziś dzień. Poruszana w namalowanych ponad 20 lat temu obrazach Zbyluta Grzywacza tematyka, szczególnie w obliczu ostatnich wydarzeń w Polsce, wydaje się niesamowicie aktualna.

O serii prac Agnieszka Gralińska-Toborek pisała: „Aneksem do rozważań o barwie władzy powinny być dwa cykle obrazów z lat 90.: 'Przyjdź precz' i '9 obrazów'. One bowiem dotykają problemu, który Zbylut Grzywacz umieszczał w tym samym dyskursie władzy – władzy nad ciałem. Zupełnie jednak odmienna kolorystyka, niezwykłe nasycenie i różnorodność barw: od porcelanowej bieli przez żółcienie, oranże do błękitów i zieleni sprawia, że głos artysty opowiadający się za prawem do aborcji zamienia się w malarskie wariacje (...). Barokowość, nadmiar, soczystość to pierwsze wrażenie, które zasłania anegdotę. Te właśnie środki powinny podkreślać temperaturę sporu, ale mimowolnie wskazują na wolnościowy charakter tych dyskusji. Barwa została uwolniona, tak jak myśli i słowa. Tymi obrazami Zbylut Grzywacz zaprzecza, a może przekornie kłóci się ze swoimi wcześniejszymi założeniami.

Przytoczmy jego ironiczne słowa z końca lat 70.: '(...) gdyby sobie pofolgować, pobawić się w malarstwo (...). To przecież dość łatwo można zrobić: poszukać 'mięsa malarskiego' w obrazie, faktur, zamaszystymi gestami pędzla, szpachli ukryć nagą, żałosną anegdotę, zatuszować drastyczność

fabuły – niechybny ten, kto patrzy, miał satysfakcje czysto malarskie i gdzieś tam z tyłu, w odwodzie, opowieść o Opuszczonej" Agnieszka Gralińska-Toborek, Barwy realizmu: władza, ciało, myśl [w:] „Artysta wobec siebie i społeczeństwa" – twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7-8.05.2009, [red.] J. Boniecka, MNK, Kraków 2010, s. 176

Zbylut Grzywacz w cyklu prac z lat 90. podejmuje dialog z historią malarstwa. W przedstawionym w katalogu dziele widzimy wyraźny cytat ze słynnego obrazu Philippe'a de Champaigne'a z podobizną Kardynała Richelieu. Jedna z wersji dzieła znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. W pracy Grzywacza Richelieu ma postać bardzo symboliczną – pokazany został jedynie w formie szat i charakterystycznego ułożenia ciała – przywodzi jednak na myśl słynną postać i jej charakter. Stojąc wobec nagiej, bezbronnej kobiety podkreśla rolę instytucji, którą reprezentuje. W katalogu wystawy „Wobec Matejki" Zbylut Grzywacz pisał: „Bardzo lubię rozmawiać z malarzami. Rozmawiać z dawnymi malarzami. Rozmawiać z dawnymi malarzami poprzez ich obrazy. Rozmawiać obrazami. Wiele moich obrazów w ten sposób powstało. Z Caravaggiem rozmawiałem, malując dwie wersje 'Opuszczonej'. Inna powstała z rozmowy z Grünewaldem. 'Anioł marnotrawny' to była moja rozmowa z Rembrandtem, a 'Piety' – z Mistrzem z Avignonu. Z Andrzejem Wróblewskim rozmawiałem o kolejkach po wszystko i nic, a z Hansem Baldungiem Grienem, malując największą z moich kolejek – 'S i e b e n okresów z życia kobiety'. Właściwie to z Hansem rozmawiałem o kobietach. Bo nie zawsze były to rozmowy śmiertelnie poważne; z Goyą na przykład, malując 'Corridy', żartowałem na temat wołowiny na kartki, a mój 'Szał' był niesmacznym rechotem na temat smakowitego Podkowińskiego" (44 współczesnych artystów wobec Matejki: wystawa w stulecie śmierci Jana Matejki, katalog wystawy, [red.] Zofia Gołubiew, Anna Król, Kraków 1994).

Zbylut Grzywacz podczas wernisażu indywidualnej wystawy w BWA w Zamościu, 1999, fot. Joanna Boniecka, dzięki uprzejmości autorki

73 †

MAREK SAPETTO
1939-2019

"Chór męski", 1973

akryl/płótno, 100 x 81 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Sapetto 73'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Tytuł: "Chór męski" | format: 100 x 81 cm | akryl | rok 1973 | autor: Marek Sapetto | W-w'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

„Programowo założona przedmiotowość i wiara w społeczne oddziaływanie sztuki wpływają na ekspresję mojej twórczości. Nadawanie dominanty i uporządkowanie znaczeń, rzeczy, przedmiotów, idei jest dla mnie równoznaczne z kreowaniem".

Marek Sapetto

OSTRA DWÓJKA - SAPETTO I SZAMBORSKI

Polska scena artystyczna początku lat 70. potrzebowała wyłomu z obowiązującej reguły koloryzmu. Debiutowali wówczas Wiesław Szamborski i Marek Sapetto, wnosząc do środowiska świeże podejście. Obaj twórcy obronili dyplom w pracowni Michała Byliny, artysty dość tradycyjnego, specjalizującego się w malarstwie batalistycznym i stojącego w opozycji do hołubionej na Akademii tradycji kolorystycznej. Duet malarzy zjednoczył się w swoich działaniach i przez długi czas był w nich bardzo skuteczny. Ówczesna prasa pisała o nich „ostra dwójka". Sapetto i Szamborski organizowali wspólne wystawy, które opracowywali bardzo starannie – dbali o całość oprawy graficznej, niecodzienne zestawienia i sposób zawieszenia obrazów. Ich działania miały charakter niemal happeningowy. Przy okazji ekspozycji wydawali również własne katalogi. W jednym z nich znajdowało się zamówienie na obrazy, które można było wysłać do twórców po wypełnieniu. Ich twórczość można sytuować w obrębie tendencji Nowej Figuracji, jednak warto zaznaczyć, że sztuka każdego z artystów miała odrębny charakter.

„Sapetto i Szamborski poznali się w pracowni u Łyżwańskiego, później razem studiowali u Byliny. W 1963 roku wraz z Mieczysławem Wasilewskim oraz Januszem Wysockim stworzyli dizajnerskie 'combo' – hurtowo wysyłali projekty na konkursy grafiki użytkowej, wspólnie tworzone prace podpisywali jednym nazwiskiem i dzielili się zdobytymi nagrodami. Między 1968 a 1974 rokiem Szamborski i Sapetto razem wystawiali, a do 1972 roku nawet razem malowali w mieszkaniu Szamborskiego na ul. Białostockiej 53 na warszawskiej Pradze. Artyści zdecydowali się działać w duecie, gdyż zakładali, że we dwóch będą mieli większą siłę przebicia. (...) Wernisaż pierwszego wspólnego wystąpienia Sapetty i Szamborskiego odbył się 15 maja 1968 roku w Domu Artysty Plastyka w Warszawie, gdzie artyści wystawili kilkadziesiąt obrazów. Ekspozycja spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem krytyki. 'Dwaj młodzi malarze warszawscy Marek Sapetto i Wiesław Szamborski, wyraziciele nowej tendencji, która wzbudza moje najżywsze zainteresowanie i nieskrywaną sympatię, urządzili wspólną wystawę, brzmiącą nieco jak manifest. I dobrze chyba! Wystawa jest ciekawa, kolorowa, z inwencją. (...) jest to jeszcze jedna manifestacja poszukiwań więzi ze światem współczesnym, jeszcze jedna próba znalezienia tego, co choć w stosunku do tradycji nieskonwencjonalizowanej – jest odbiciem świata realnego, szerszej jego problematyki społecznej, na przykład poświęconej Wojsku Polskiemu. (...) Jakkolwiek są oni obecnie na pewnym etapie zacierania pomiędzy sobą odmienności, czego dają dowód w przemieszaniu swoich autorskich obrazów na ekspozycji – to, co ich dzieli, widzę wyraźnie. Szamborski ujawnia pewien rys skupienia, skłonność do zamykania kompozycji i bardziej centrycznego ujmowania wizji. Sapetto zaś – jest można powiedzieć barokowy o odważniejszym geście i bujniejszym temperamencie' – pisał w recenzji z wystawy Ignacy Witz" (Jakub Dąbrowski, Normalnie fakt. Wiesław Szamborski – twórczość i życie [w:] Wiesław Szamborski. Malarstwo. Nestorzy Akademii, [red.] Jakub Dąbrowski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2011, s. 14-15).

Malarstwo Szamborskiego niemal od początku charakteryzowała czysta, niemal płaska plama barwna nieraz kontrastująca z impastowym akcentem. „Rozświetlony kolor budujący wolumen – marginalna rola światła w budowaniu obrazowej głębi; wypracowane dźwięczące zestroje barwne – odważne stosowanie czerni; precyzyjne, mozolne wykonanie – szybki gest i ściekająca farba; płynność, rozmycie konturu – rysunek oraz stosowanie geometryzacji lub/i szablonowego ornamentu; utrzymana wierność perspektywie zbieżnej – niekonwencjonalne budowanie przestrzeni; czystość malarskiego medium – łączenie malarstwa z przedmiotami rzeczywistości pozaobrazowej, a nawet budowanie z płócien swoistych 'instalacji'" – tak opisywał styl malarstwa Szamborskiego Jakub Dąbrowski (dz. cyt., s. 6). Jego twórczość stawała też w kontrze do abstrakcji – nieobowiązującej na Akademii, a popularnej wśród ówczesnych artystów. Jedną z głównych wczesnych inspiracji Szamborskiego była sztuka plakatu. Już podczas studiów w akademii młody twórca zaangażował się w projektowanie graficzne i kontynuował działalność w tym zakresie do początku lat 70.

Marek Sapetto początkowo tworzył w zawężonej gamie barwnej, operując głównie szarościami, brązami i zieleniami. Najprawdopodobniej wynikało to z nauk, które pobierał we wczesnych latach u Barbary Jonscher, jednej z głównych przedstawicielek tzw. Arsenałowców. Dopiero po studiach malarz rozszerzył używaną paletę barwną i zaczął tworzyć w nowej konwencji. Wraz z Szamborskim postulował tworzenie sztuki prostej w odbiorze, dającej się odczytać nawet przy szybkim oglądzie. Miało to związek z rozwojem technologii i szybkości życia, które twórcy zauważali już w latach 60. i 70., a które szczególnie współcześnie są również aktualnym problemem.

Około połowy lat 70., po zrealizowaniu 9 wspólnych wystaw, drogi artystów zaczęły się rozchodzić. Symbolicznym wydarzeniem zamykającym ich wspólną drogę był pokaz w Biurze Wystaw Artystycznych w Koszalinie w 1974, podczas której dzieła obu zostały pokazane niejako osobno, rozdzielone we wspólnej przestrzeni.

74

WIESŁAW SZAMBORSKI
1941

"Trzech", 1976

akryl/płótno, 130 x 110 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WIESŁAW SZAMBORSKI | "TRZECH" | 130 x 110 akryl | 1976'
na blejtramie nalepka Centralnego Biura Wystaw Artystycznych Zachęta

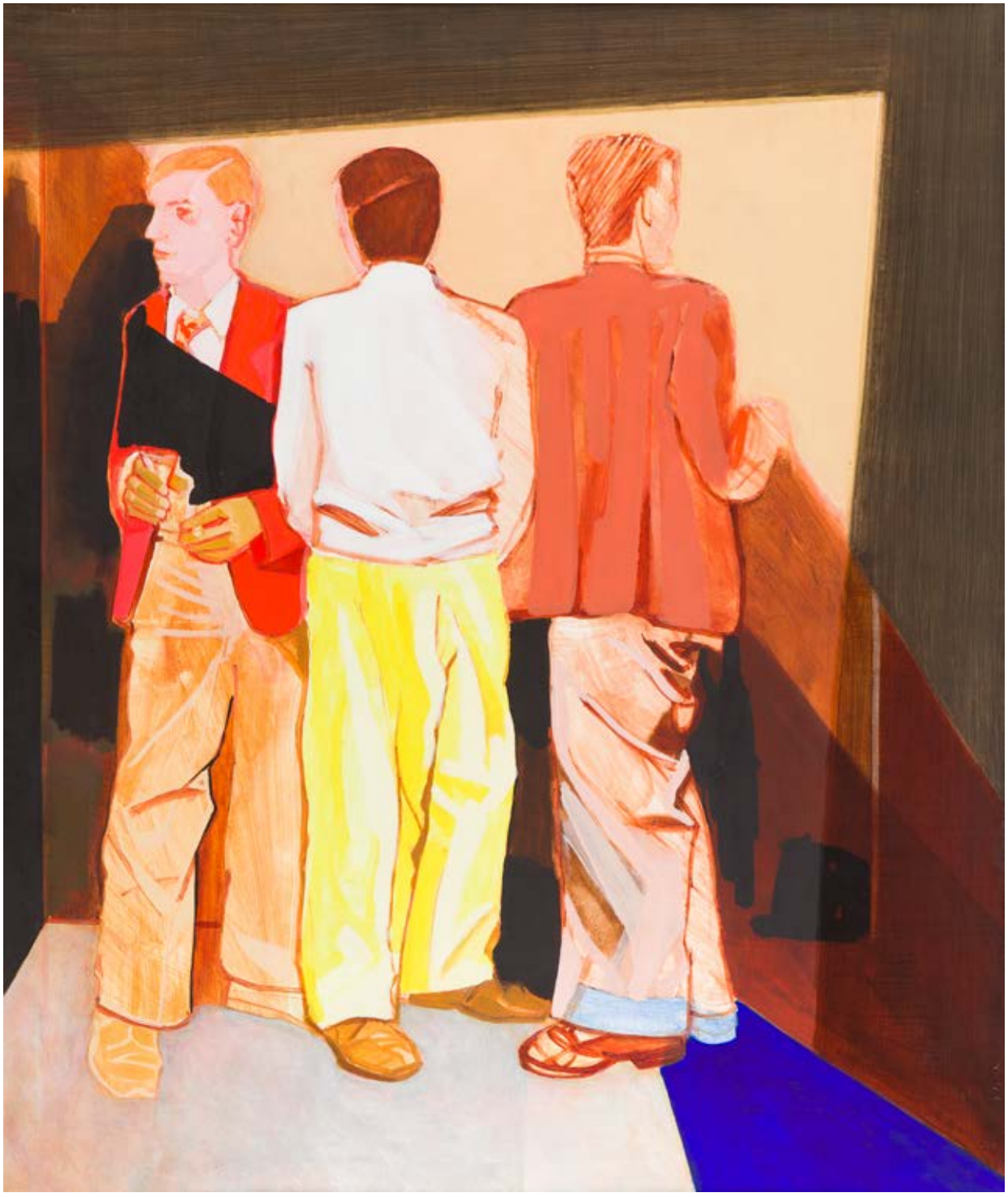
estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 700 - 11 000 EUR

WYSTAWIANY:
Wiesław Szamborski. Malarstwo, Miejske Biuro Wystaw Artystycznych, Leszno, październik-listopad 2005
Poznańska Galeria Nowa, Galeria Miejska „Arsenał", Poznań, kwiecień 2006
Galeria Sztuki Współczesnej, Opole, czerwiec 2006

LITERATURA:
Wiesław Szamborski. Malarstwo, katalog wystawy, Poznań 2005, s. 36 (il.)
Wiesław Szamborski. Malarstwo. Nestorzy Akademii, [red.] J. Dąbrowski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2011, poz. kat. 81, s. 121 (il.)

„Dlaczego uprawiam malarstwo przedstawiające? Otóż – proszę wybaczyć to trącące myszką stwierdzenie – wierzę w posłannictwo sztuki, posłannictwo społeczne. A to najdosadniej realizuje się właśnie w malarstwie figuratywnym".

Wiesław Szamborski, 1976



75 †

MARIAN CZAPLA
1946-2016

Postaci, 1972-80

olej/płótno, 100,5 x 141,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'czapla | 72 - 80'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 500 - 7 700 EUR

Prezentowany obraz Marian Czapla zaczął malować w 1972, widnieje na nim bowiem data 1972-80. Wskazuje to zatem na długi okres tworzenia lub klarowania się wizji tego płótna, ale także na fakt, że prace nad tym przedstawieniem rozpoczęły się w roku ukończenia studiów przez artystę. Nosi zatem niewątpliwie ślady jego wczesnego, powiązanego jeszcze ze studiami okresu twórczości.

Czapla znany był jako twórca zwłaszcza figuratywnego malarstwa o neoekspresjonistycznym charakterze. Malował chętnie postaci świętych oraz akty (niejednokrotnie pierwszy gatunek łączył się z drugim). Kolejne przedstawienia ludzkiego ciała współwystępowały w sztuce Czapli z tematyką sakralną, często w obrębie jednego płótna. Prezentowany obraz wydaje się zapowiadać wspomnianą tematykę, obecną przez kilka dekad w twórczości Czapli. Na obrazie widoczne są dwie postacie, najprawdopodobniej nagie. Namalowane są za pomocą grubych, ekspresyjnych pociągnięć pędzla. Dukt pędzla tworzy efekt dekoracyjny, ornamentalny, artykułując rytmicznie powierzchnię płótna. Mamy tutaj również do czynienia z silnym kontrastem światłocieniowym, co zwiększa ekspresyjny ładunek obrazu i dobrze koresponduje z charakterem późniejszych płócien Czapli.

Zastanawia, jaką rolę w niniejszym obrazie pełnią zaokrąglone, krzywe linie obecne w kilku miejscach przedstawienia. Wydaje się, że są one niczym więcej niż abstrakcyjnym ornamentem, co w tym figuratywnym obrazie wydaje się dość zaskakujące. Przełamują one miejscami malarską iluzję, „modernizując" obraz. Pozwalają również zauważyć zainteresowanie autora malarskim eksperymentem.

76 †

MARIAN CZAPLA
1924-2016

"Anturium w szklanym wazonie", 1998

akryl/płótno, 65 x 50 cm
sygnowany p.d: 'czapla'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'marian czapla | "ANTURIUM W SZKLANYM | WAZONIE" | "AKRYL - 1998 - ŚWIDER | 65 x 50 cm'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 400 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Martwa natura była tematem, który Marian Czapla podejmował chętnie obok kompozycji figuralnych, ukazujących ludzi, a dokładniej aktów i postaci świętych. Pośród nich w twórczości artysty było też miejsce dla dekoracyjnych martwych natur, często przedstawiających klasyczny motyw kwiatów w wazonie.

Przykład takiej właśnie pracy zaprezentowany został w niniejszym katalogu. Płótno Czapli przedstawia ukazany w ozdobny, dekoracyjny sposób motyw kwiatów umieszczonych w wazonie. Malarz zaprezentował je na tle fioletowej ściany w czerwone kropki. Korespondują one kolorystycznie z obszernymi plamami czerwieni, które posłużyły do ukazania kwiatów anturium. Szeroki dukt pędzla, który w wielu obrazach Czapli przywołuje estetykę ekspresjonizmu i wprowadza do obrazu estetyczne napięcie, tutaj daje efekt ozdoby. W pewnym miejscu, opisując swoje malarstwo przedstawiające akty i postaci biblijne, Czapla odżegnywał się od estetyzacji: „Odwoływanie się do realiów nie pozwala mi na kokietowanie formalną urodą obrazu". Widać, że poglądy artysty na ten temat ewoluowały lub też przypisywał on odmienne zadania różnym gatunkom swojego malarstwa.

Bardzo wysoki stopień estetyzacji tego przedstawienia oraz jego kolorystyczna słodycz mogą wręcz kierować myśli widzów ku kategorii kampu i queerowego odczytania tej estetyki. Dostrzeżona w ten sposób zyskuje ona kolejne znaczenia i unika redukcji do aspektu formalnego oraz dekoracyjnego. Wprowadza się w ten sposób także zupełnie odrębny wątek, pozwalający zobaczyć tę twórczość nieco odmiennie w stosunku do częstych interpretacji akcentujących duchowe i religijne przesłanie sztuki Czapli.

czaplar

77 †

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ
1924-2016

Bez tytułu, 2006

olej/płótno, 130 x 114 cm
sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'W. Jackiewicz OBRAZ X/2006'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 500 - 7 700 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Warszawa

Władysław Jackiewicz był bardzo ważną postacią gdańskiego środowiska artystycznego. W 1952 obronił dyplom w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Sopocie w pracowni Artura Nachta-Samborskiego. Po ukończeniu studiów współtworzył Grupę Gdańską, a przez wiele lat był związany z okręgiem Związku Polskich Artystów Plastyków na Wybrzeżu. Początki jego twórczości związane są z działalnością w nurcie realizmu socjalistycznego oraz malarstwa zakorzenionego w tradycji kolorystycznej. Ważną w jego karierze okazała się przełomowa wystawa w Arsenale w 1955. Wówczas artysta zaczął zwracać się ku abstrakcji w swoich realizacjach portretowych i pejzażowych.
Od połowy lat 70. Jackiewicz w ramach cyklu „Ciało" tworzył odrealnione przedstawienia ciał ujęte w specyficzne, wąskie kadry, często jedynie zamarkowane delikatnymi liniami. Pierwszy obraz w nowej estetyce powstał w 1973 i otwierał nowy rozdział w twórczości artysty. Od tego momentu kobiece sylwetki stały się głównym obszarem jego malarskich poszukiwań. Posługując się zestawem środków formalnych właściwych abstrakcji lirycznej, ludzkie ciało przedstawiał jako zestaw plam i niejednoznacznych kształtów sugerujących aurę zmysłowej cielesności – erotyzm w jego pracach stanowi kategorię czysto estetyczną. Odmalowane w pastelowych barwach, z wieloma laserunkowymi warstwami, jego figury są bardzo poetyckie.

W procesie twórczym nie towarzyszyły mu jednak konkretne modelki. Ciała, które malował na swoich obrazach, odtwarzał z pamięci. Jackiewicz twierdził, że obecność w pracowni innej osoby zakłócałaby skupienie, które uważał za niezbędne do powstania dzieła. A tak subtelne i wrażliwe malarstwo wymagało skupienia absolutnego. „Maluję z pamięci – podkreślał w rozmowie z Barbarą Szczepułą z Dziennika Bałtyckiego. – 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 (...)". Malarz jednak podkreślał, że jego zainteresowaniu towarzyszyła nieśmiałość, dlatego na swoich płótnach jedynie sugeruje kształty ud, bioder czy talii, ale nie przedstawia części kobiecego ciała dosłownie. W efekcie jego prace to abstrakcyjne kompozycje, na których jedynie za pomocą linii podsuwa skojarzenie z pełnymi kształtami postaci.

Gabriela Kurowska pisała o nim: „Malarstwo Jackiewicza to malarstwo rozważne, porządkujące, czyste i nienadużywające środków wyrazu. Nie pozwala też na zbytnią egzaltację. Kompozycje są wytworne i przemyślane. (...) Artysta odbywa własny dialog z Naturą, wdaje się z nią w subtelną grę, włącza w nią osobiste doświadczenia z formą, strukturą kompozycji, dyscypliną i konstrukcją obrazu. Kompozycje Jackiewicza, choć bliskie abstrakcji i nowoczesne, budowane są z uszanowaniem tradycyjnych wartości malarskich. Wzbudzają zachwyt zdystansowaniem, spokojem, lekkością, elegancją, a także rzadką dziś czystością gatunku" (Gabriela Kurowska [w:] Władysław Jackiewicz. Malarstwo, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2004, s. 3).
Prezentowana praca utrzymana jest w charakterystycznej dla Jackiewicza kolorystyce. W centralnej części kompozycji artysta umieścił fragment kobiecej sylwetki – wyraźnie podkreślone są tu krągłości bioder i smukłość talii. Płótna Jackiewicza dalekie są jednak od wyuzdanej erotyki – na wzór renesansowych obrazów czy monumentalnych aktów Modiglianiego – obrazy te stanowią raczej romantyczny pean, cześć doskonałości kobiecego ciała ukazywanego w sposób dyskretny i elegancki aniżeli uprzedmiotawiające studium nagości. Jako artysta Jackiewicz chciał, by pamiętano o nim przede wszystkim jako o malarzu, który uważał kobiece ciało za najdoskonalszy z kształtów stworzonych przez naturę.

78 †

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ
1924-2016

Pejzaż, 2009

olej/płótno, 81 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'W. JACKIEWICZ OBRAZ IV/2009 81 x 100'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Warszawa

„Władysław Jackiewicz (...) wprowadza odbiorców we własny intymny świat odczuć, przemyśleń, fascynacji. Jednak ta zgoda na przekroczenie i wejście do owego sanktuarium artysty jest w pewnym sensie zwodnicza i pozorna. Twórca zdecydowanie opuszcza każdego gdzieś w połowie drogi, zostawia samego sobie w obliczu nieznanego i tajemnicy, której sam do końca nie może rozwikłać, zrozumieć, dopowiedzieć. Ową frapującą tajemnicą i zagadką jest forma ciała ludzkiego, ciało kobiety, życie..."

Tadeusz Marciniak, katalog wystawy w Landesmuseum, Brema 1980

79 †

TERESA RUDOWICZ
1928-1994

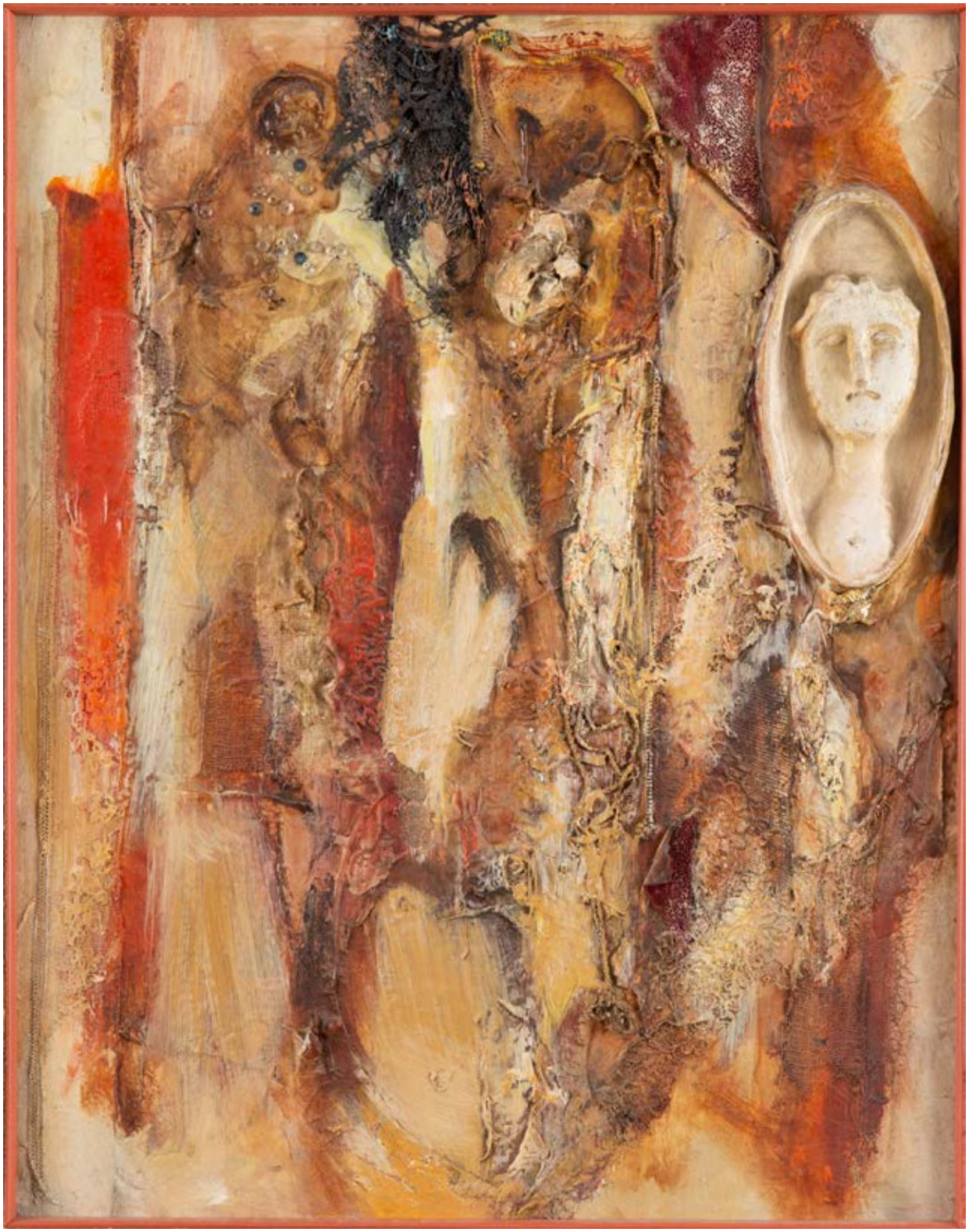
Kompozycja 79/33, 1979

asamblaż, kolaż, olej/płótno, 47 x 37 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'T. Rudowicz | 79/33'
na odwrociu nalepka DESA Kraków

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:
DESA Kraków, 2008
kolekcja prywatna, Warszawa

Prezentowana praca jest przykładem kolażu – techniki, którą z zainteresowaniem i zamiłowaniem uprawiała Teresa Rudowicz. Jej kolaże miały często przestrzenną, urozmaiconą formę, wtedy też stawały się właściwie asamblażami. Artystka nie realizowała ich w sposób, który pozwalałby na zauważenie estetycznego celu czy wyraźnych kompozycyjnych dążeń. Wydają się one raczej zbiorem przedmiotów pozostających śladami wyborów artystki będących pozostałościami różnych historii i zdarzeń. Krytyczka sztuki Krystyna Czerni z zachwytem wymieniała obiekty znajdujące się na pracach artystki: „[Materiałami] były głównie papiery: szczątki zetlałych mszałów pokryte drobnym szlaczkiem cyrylicy, zbierane jeszcze w latach czterdziestych w zrujnowanych cerkwiach Łemkowszczyzny; łacińskie rękopisy skupowane za grosze u włoskich antykwariuszy na Piazza [Fontanella] Borghese, wycinki archiwalnych gazet, stare afisze, puste opakowania. A także ścinki materii: adamaszki, pasmanterie, tiule, fragmenty staromodnej garderoby, skrawki żakardowych tkanin z motywem włoskiej architektury – Colosseum, Łuk Hadriana...". Inni komentatorzy próbujący zmierzyć się z kolażami Rudowicz porównywali je do archiwum prywatnej mitologii, intymnego dziennika czy pokłosia archeologicznej pasji artystki, wykształconej niewątpliwie jeszcze podczas jej pobytu we Włoszech. Przywołana już Krystyna Czerni zwracała uwagę, że kolaże Rudowicz nie epatują przepychem i nie ograniczają się do ekspozycji unikatowych, atrakcyjnych precjozów. „Te obrazy (...) – pisze krytyczka – są (...) zamknięte jako estetyczna całość. (...) Dzięki malarskiej 'obróbce' następuje znacząca unifikacja, równoważność wszystkich elementów pokrytych szlachetną patyną werniksu. Tyle samo znaczą i równie są piękne: kunsztowny medalion i plastikowy guzik, misterna koronka i wytarte obicie fotela, pożółkłe listy i strzęp współczesnej gazety (...)".



80 †

HENRYK CZEŚNIK

1951

"Jestem po teście (+)", 2020

olej/płótno, 200 x 150 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'H. Cześnik 20.'
opisany wewnątrz kompozycji: 'JESTEM PO TEŚCIE (+)'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 800 - 13 200 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja instytucjonalna, Polska

Cześnik niewątpliwie wypracował własny, charakterystyczny styl, w którym pobrzmiewają echa ekspresjonizmu spod znaku Georga Grosza, wyrafinowanego prymitywizmu Dubuffeta, groteski Hansa Bellmera, a także motywy przypominające prace Teresy Pągowskiej (rozczłonkowane, zdefragmentowane postaci w zaskakujących pozach rodem z kabaretu), Jana Lebensteina czy Józefa Wilkonia (motywy zwierząt, zwłaszcza żubry, konie). Sam artysta o swoich inspiracjach wypowiadał się enigmatycznie: „Wielokierunkowość poszukiwań stwarza dodatkowe komplikacje. Na ile inspiracją są stany mrocznej podświadomości, a na ile wpółdojrzałe, ale racjonalne zachwyty nad mistrzami gotyku czy renesansu. I to nic, że nie znajdujemy odpowiedzi. Od tego są wykształceni fachowcy, którzy w roli krytyków sztuki pełnią funkcję naszych osobistych psychoanalityków" (Henryk Cześnik. Malarstwo, katalog wystawy indywidualnej, PGS w Sopocie, 2001, s. 68). Podkreślał przy tym rolę emocji i szczególnego rodzaju obsesji, która stanowi motor jego twórczości. Wśród najczęściej pojawiających się motywów w pracach Cześnika dostrzec można wnętrza szpitalne z ich prysznicami i metalowymi łóżkami (artysta cierpiał na przewlekłą chorobę płuc, tworzył również, będąc w szpitalu), sanitariuszki i zakonnice, manekiny, rowery i wózki, sceny biblijne – szczególnie motyw ukrzyżowania i Pieta. Jak twierdzi artysta, „trzeba mieć wiele szczęścia, by bez determinacji politycznej oraz zbytniej odwagi cywilnej móc tworzyć swój wyimaginowany świat niebędący bynajmniej apoteozą obowiązujących haseł".

jestem potężny

81 †

JAROSŁAW KAWIORSKI
1955

"Postać głową na dół i kwiat", 1999-2001

olej/płótno, 150 x 110 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'POSTAĆ GŁOWĄ NA DÓŁ I KWIAT | KAWIORSKI 99-2001'

estymacja:
7 000 - 12 000 PLN
1 600 - 2 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Jarosław Kawiorski to artysta związany z krakowską Akademią Sztuk Pięknych, której jest absolwentem oraz wykładowcą. To twórca figuratywnego malarstwa, a także grafiki. W malarstwie artysty dominuje temat człowieka. Jego cechą charakterystyczną jest swoiste wyizolowanie, wydobycie go z wszelkiego z kontekstu, co pozwala zauważyć go samego, zwrócić uwagę na jego cielesność i ogólnie pojętą „kondycję". Podobnie jest również w przypadku prezentowanego tutaj płótna: „Postać z głową na dół i kwiat". Na obrazie widoczna jest ludzka sylwetka o trudnej do określenia płci. Wydaje się zatem, że to osoba reprezentująca gatunek ludzki jako taki. Usytuowana jest w pozycji embrionalnej i zwrócona głową w dół. Jej atrybutem jest trudno zauważalny kwiat.

W prezentowanym obrazie szczególną uwagę zwraca szorstka, chropowata faktura. Nadaje ona całemu przedstawieniu swoistej brutalności. Połączona z brunatną/krwistą barwą człowieka daje mocny kolorystyczny efekt. Człowiek ten może sprawiać wrażenie, że pokrywa go krew, może też budzić skojarzenia z sytuacją narodzin. Tematyka płótna, ale też sposób jego artystycznego opracowania – wybór kolorów i sposób kładzenia farby wydają się sugerować pewne zagadnienia egzystencjalne. Forma tego, jak i wielu innych obrazów Kawiorskiego wydaje się programowo niedbała – lub zaprojektowana tak, by sprawiać podobne wrażenie. Widoczne są tutaj zamaszyste pociągnięcia pędzla. W pewnych miejscach figura człowieka nie została dokładnie pokryta farbą, co powoduje prześwitywanie podłoża. Taki sposób opracowania obrazu powoduje, że nabiera on charakteru „pierwotności", wizualnie koresponduje z tradycją sztuki archaicznej, co podkreśla jego treść.

82 †

JAN BERDYSZAK
1961

Kompozycja, 1960

olej/papier naklejony na płótno, 70 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'X.1960 J. BERDYSZ'

estymacja:
70 000 - 100 000 PLN
15 400 - 22 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2018
kolekcja prywatna, Polska

Prezentowany obraz został namalowany we wczesnych latach 60. Jan Berdyszak prowadził wtedy intensywne prace nad malarstwem i grafiką, których celem było uzyskanie jak najprostszej, syntetycznej formy. Wtedy też powstały pierwsze cykle obrazów przedstawiających koła i elipsy, malowane jeszcze w tradycyjnym formacie. W latach 1962-64 zerwał już z tradycyjnym pojęciem formatu obrazu, który jest ograniczany przez prostokątny kształt płótna i ramę. Początkowa droga artystyczna Jana Berdyszaka polegała przede wszystkim na zmaganiach z samym sobą. Poświadczeniem trudnego procesu dochodzenia do form znanych z późniejszych lat jego twórczości mogą być zapiski i malarskie notatki, stale umieszczane przez niego w „Szkicownikach". W 1962 roku artysta pisał: „Twórczość jest poprawianiem i tyle jest warta, ile została poprawiona zawsze od początku. Jak się ‚zabić', ażeby zaistnieć ?!". Z przytaczanych zapisków wyłania się obraz człowieka skupionego na sztuce i marginalizującego własną sprawczość. Dla Berdyszaka najważniejsza była jego twórczość, która funkcjonowała niejako poza nim. Artysta dążył do pełnej autonomii sztuki, co przekładało się również na wybór tematyki malarskiej – od samego początku interesował się przede wszystkim malarstwem nieprzedstawiającym.

83 †

ALEKSANDER ROSZKOWSKI
1961

"Pola w śniegu", 2014

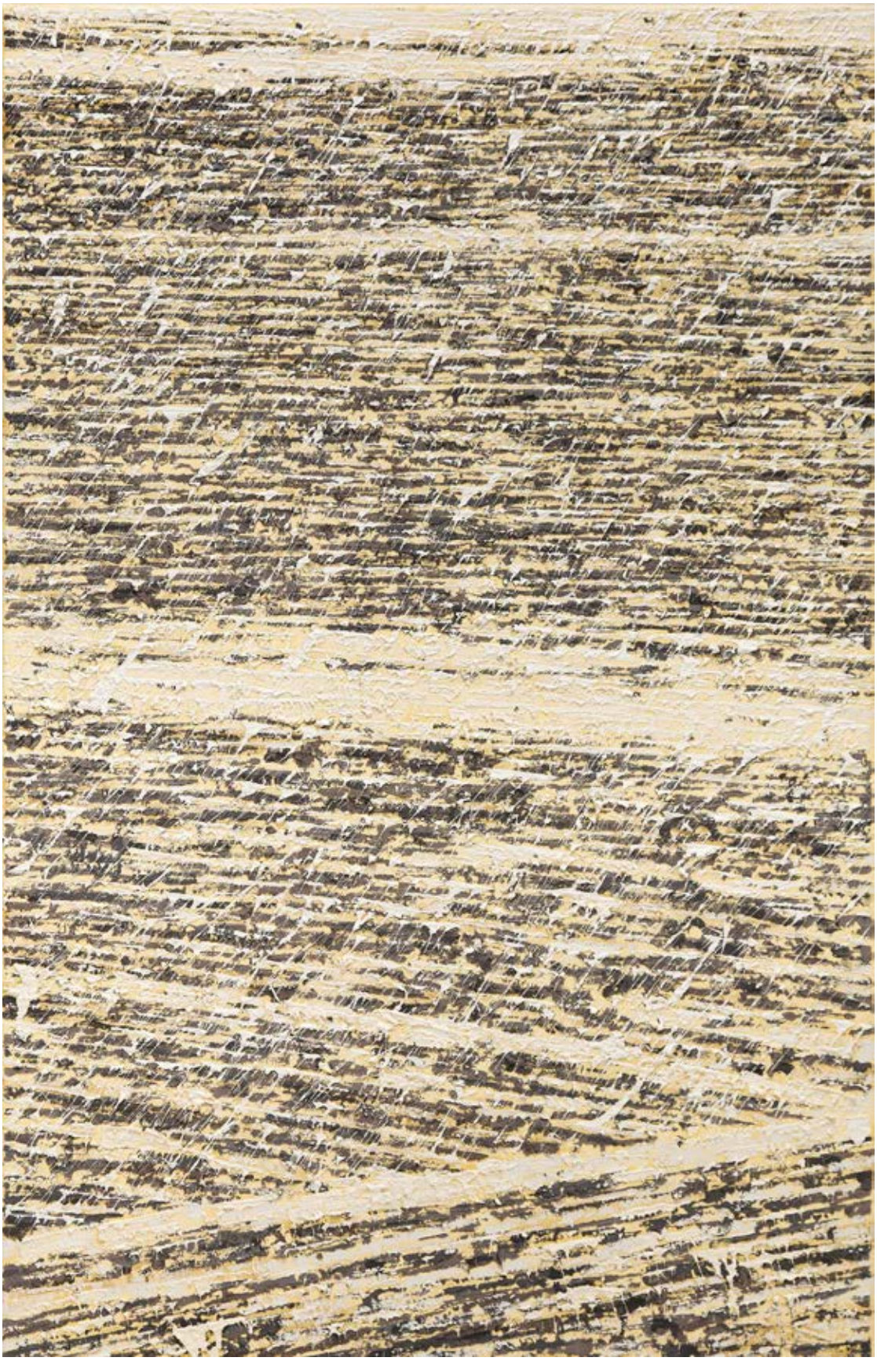
olej/płótno, 140 x 90 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1092 "POLA W ŚNIEGU" | 2014'

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Dzięki swemu przywiązaniu do malarskiej materii Roszkowski nieustannie eksperymentuje z materiałami bazującymi na naturalnych komponentach takich jak damara, wosk, mastyks, guma arabska, terpentyna balsamiczna, olej lniany. Wykonane samodzielnie farby i narzędzia pozwalają budowanym przez artystę strukturom zbliżać się do trójwymiarowych rzeźbiarskich faktur przypominających wypukłe reliefy. Zanika również sprecyzowany, dominujący, geometryczny motyw, który zostaje zastąpiony rozproszonym gradientem i poszukiwaniem niuansów kolorystycznych. Owe nieoczywiste zestawienia barw zdają się wręcz tematem tych wielkoformatowych obrazów. Powierzchnia płótna przypomina misterny, tkacki splot, składają się na nią drobne linie farby olejnej nakładanej nie pędzlem, ale patykiem. Nie bez znaczenia pozostaje aspekt kompozycyjny, który pomimo ekspresyjności samego procesu nakładania farby pozostaje dokładnie przemyślanym i kontrolowanym komponentem artystycznego warsztatu.

Dzieło Roszkowskiego świadczy o perfekcyjnym warsztacie, a także o wierze w medium malarstwa. Choć artysta od lat pyta o zasadność swego zawodu, jednocześnie nie wyobraża sobie, aby co rusz pojawiające się lub cichnące głosy o upadku malarstwa miały doprowadzić go do odstawienia w kąt płócien. Jego praca stanowi dlań rodzaj osobistego zapisku traktującego o emocjach, odbytych podróżach, widokach wartych zachowania w pamięci. W sztuce Roszkowskiego pozornie pusta, abstrakcyjna forma łączy się z bardzo ekspresyjnym gestem. Wyraz jego prac pełen jest napięcia: tyleż kompozycyjnego, co emocjonalnego – wynikającego z wizualnej warstwy obrazu. Zatem artysta zarówno odwołuje się do formalnej tradycji awangardy XX wieku, jak i przekracza jej pusty formalizm i nasyca swoje obrazy elementem ekspresyjnym i duchowym.



84 †

ANDRZEJ S. KOWALSKI
1930-2004

"Obraz R-P 2", 1959-60

olej/płyta pilśniowa, 100 x 75 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'A.S. KOWALSKI 59/60'
opisany na odwrociu: 'RDM 11'
na odwrociu nalepka z opisem i adresem artysty

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 400 - 6 600 EUR

WYSTAWIANY:
Andrzej S. Kowalski, Galeria Sztuki BWA, Katowice, 5.04-5.05 2013

LITERATURA:
Andrzej S. Kowalski, [red.] Jan Trzupek, Katowice 2013, s. nlb. (il.)

W przeciwieństwie do poszukiwań artystycznych swoich rówieśników z Grupy Nowohuckiej (Witold Urbanowicz, Danuta Urbanowicz, Janusz Tarabuła, Jerzy Wroński, Julian Jończyk), którzy zagadnienia malarstwa materii stawiali na pierwszym miejscu, Andrzej Seweryn Kowalski postanowił podążać w zbliżonym kierunku (ku sztuce nowoczesnej, na przekór koloryzmowi), lecz swoją własną artystyczną drogą. I tak, gdy Grupa Nowohucka odrzucała koloryzm w sposób dosłowny – tworząc achromatyczne obrazy, Andrzej Seweryn Kowalski przeciwnie: w wyrafinowany sposób operował kolorem. Nie zapominał jednocześnie o skomplikowanej strukturze prac. Prezentowany w katalogu „Obraz R-P 2" jest przykładem artystycznej dojrzałości tego wówczas bardzo młodego artysty. Użyta została tu stonowana paleta kolorystyczna ograniczona do brązów, ciepłego beżu i szarości.

Artystyczna dojrzałość nie mogła pozostać bez odzewu świata sztuki. Przełom lat 50. i 60. to w twórczości Kowalskiego początek międzynarodowych sukcesów i wystaw (m.in. Sept Jeunes Peintres Polonais w paryskiej Galerii Lambert w 1959 czy w Contemporary Art Gallery w Chicago w 1961). Jego prace pojawiają się w tym czasie obok takich ówczesnych sław jak Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Dominik, Jerzy Nowosielski, Teresa Pągowska czy Rajmund Ziemski. Jego obrazy zaczynają wzbudzać coraz większe zainteresowanie wśród miłośników i krytyków sztuki. Michel Courtois w recenzji wystawy Andrzeja Seweryna Kowalskiego w Galerie Lambert z 1961 pisze: „Obrazy młodego Polaka Kowalskiego, komponowane z zasady wzdłuż osi pionowej, ukazują malarza rasowego, obdarzonego umiejętnością przyrządzania niezwykłych barw, stwarzania ciepłej, a zarazem subtelnej atmosfery i odznaczającego się przy tym ujmującą powściągliwością... To malarstwo wysmakowane, lecz dyskretne, spodoba się na pewno tym, którzy cenią umiar i lubią wyszukane a niepretensjonalne współbrzmienia kolorystyczne...".

A.S. KOWALSKI 59/60

85 †

JUDYTA SOBEL
1924-2012

Pejzaż, 1969

olej/płótno, 77 x 91,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J.SOBEL | 1969'
na odwrociu sygnowany, datowany i opisany:
'Jehudith Sobel Zuker | Woodstock 1969'

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
6 600 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Tylko emocjonalne ujęcie świata przez artystę może stworzyć dzieło pełnowartościowe, które pobudzi widza do rozmyślań i spowoduje w nim przeżycia takie, jakie pragnie wywołać autor".

Judyta Sobel

J. SOBEL
1960

86 †

JUDYTA SOBEL
1924-2012

Rynek, lata 60. XX w.

olej/płótno, 77 x 91,5 cm
sygnowany l.d.: 'J. SOBEL'
na blejtramie opis: 'market'

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
6 600 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

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

J. SOBEL

87 †

LECH KUNKA
1920-1978

Kompozycja, 1967

asamblaż, olej, relief/płyta pilśniowa, 124 x 97,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'L. Kunka 67 r.'

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:
Polswiss Art, 2019
kolekcja prywatna, Polska

„W dojrzałej twórczości Lecha Kunki pojawiło się koło jako jeden z najbardziej widocznych elementów formy. Koło jest nośnym symbolem, ale Kunka nie używał koła jako symbolu. Organizował je w rytmy i struktury. Powtarzanie się elementów okrągłych lub kwadratowych to struktura komórek, podstawowych elementów rzeczywistości, choćby tej widzianej pod mikroskopem. Kunka bardzo lubił i może nawet nadużywał słowa struktury. Gdy mnie interesowało symboliczne znaczenie formy, jego interesowała budowa struktury. Wtedy trudno nam było w jego bardzo interesujących pracach docenić tę różnicę, zauważaliśmy głównie warstwę dekoracyjną jego prac, a dopiero teraz okazuje się, że jego poszukiwania w dziedzinie struktur są bardzo interesujące. Wydaje mi się, że w dalszej pracy Kunka pozostałby temu wierny. Był aktywnym, rozwijającym się malarzem, ale nie brał udziału w sporach ideowych, w każdym razie nie pamiętam obrazów wyraźnie o takim zaangażowaniu świadczących".

Stanisław Fijałkowski, Krótkie wspomnienia o Lechu Kunce

88 †

EDWARD DWURNIK
1943-2018

"Obraz nr 52", 2001

olej/płótno, 212 x 153 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'732 | 2732 | >> Obraz NR. 52 << | E. DWURNIK | 15-31.08.01'

estymacja:
70 000 - 100 000 PLN
15 400 - 22 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Warszawa

„Najnowsze obrazy abstrakcyjne całkowicie rezygnują z komfortu cudzego piękna. Nie za bardzo przejmują się również tworzeniem własnego. Wydają się gwałtowną, ale również euforyczną ucieczką od treści. Artysta chce malować dużo i szybko, zapomnieć o myśleniu i uwolnić skumulowaną intuicję malarską. Ucieka od znaczeń, chroniąc tym samym malarstwo od służenia treści. Co robi malarstwo, kiedy musi malować samo siebie? To pytanie wraca w sztuce ostatnich 100 lat na różne sposoby. Jego najbardziej spektakularnym wyjściem był taszyzm, malarstwo automatyczne, marzące o wolności od swojego twórcy. Marzenie okazało się utopijne, ale efekty i refleksje bardzo cenne. Powstało sporo pięknych obrazów, powstała estetyka determinowana 'gestem pierwszym', urodziła się kompozycja nieskończona, wycięta z jakiejś wielkiej całości".

Maria Anna Potocka, Niespodziewane uwolnienie malarstwa [w:] Thanks Jackson. Dwurnik 2001-2004, katalog wystawy, Kraków 2005, s. 93

89 †

EDWARD DWURNIK
1943-2018

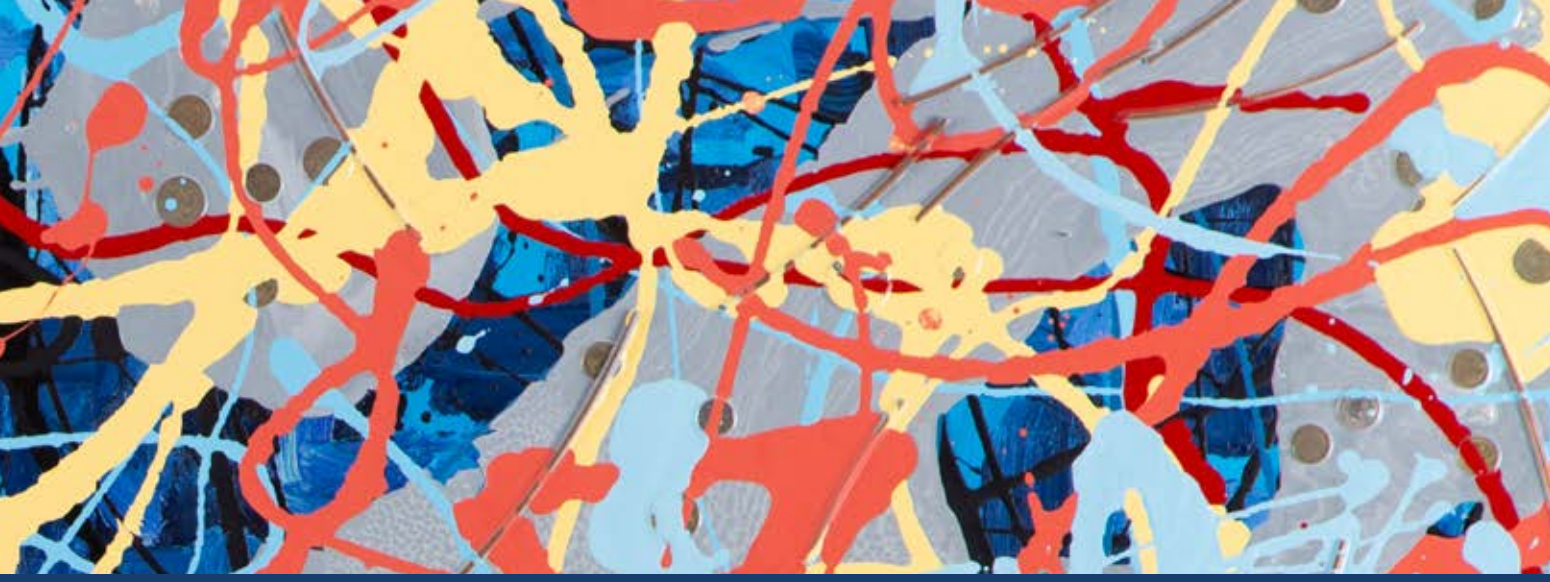
"Obraz nr 30" z cyklu "XXV", 2000

olej, kolaż/płótno, 150 x 150 cm
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odwrociu:
'21-22. X 2000. | E. DWURNIK | OBRAZ NR. 30 | XXV - 30 | 2644'

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18 000 - 27 000 EUR

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 XXV „Dwudziesty piąty" (od 2000), poz. 30, nr 2644, s. nlb.

Edward Dwurnik przed domem Jacksona Pollocka
Fot. dzięki uprzejmości Poli Dwurnik



„Dla mnie malarstwo to właściwe życie, przez nie widzę świat. Malarze mają takie zboczenie, że wszędzie widzą światło, albo kolor, tak więc cały czas otacza nas malarstwo. Mnie przynajmniej. Ale tylko widzieć, to byłoby zbyt łatwe, to byłby rodzaj ucieczki. To, co widzimy, trzeba w końcu przełożyć na obraz, na płaski obiekt, który w pewnym momencie musi zamienić się w mały świat. Ten obraz trzeba przysposobić, trochę nad nim popracować (tu potrzebny jest talent, który tylko niektórzy mają), żeby obraz zawierał jakąś tajemnicę, jakiś czar, magię, żeby oddziaływał, żeby pozwalał na kontakt. To wszystko świetnie widać w moich abstrakcjach, bo te obrazy dzieją się już tylko w sektorze odczuć i uczuć, nie mają historyjek, nie ma w nich narracji, która zjada i rozprasza malarstwo. W obrazach abstrakcyjnych pozostaje tylko obraz, 'das Bild'" (Edward Dwurnik, Krótka historia mojego malarstwa [w:] Thanks Jackson. Dwurnik 2001-2004. Cykl XXV, katalog wystawy, Kraków 2005, s. 83).

Można zaryzykować stwierdzenie, że malarstwo abstrakcyjne stało się dla Dwurnika pewnego rodzaju wyzwoleniem, euforyczną ucieczką od treści na rzecz sensualnego malarskiego przeżycia. Jak twierdził sam artysta, dopiero po 50 latach narracyjnej pracy twórczej był wystarczająco dojrzały artystycznie, by „pomyśleć o prawdziwym malarstwie" i zmierzyć się z wielkim tematem abstrakcji. Przy użyciu ekspresyjnych chwytów oraz zastosowaniu kompozycyjnych uproszczeń artysta porządkuje określoną przestrzeń oraz towarzyszące w akcie tworzenia emocje. Uwolnienie tej skumulowanej intuicji malarskiej dało swój wyraz w abstrakcyjnych kompozycjach z lat 2001-2004, przepełnionych barwną eksplozją, chociaż zdarzają się także prace stonowane, monochromatyczne, których kompozycja zdaje się bardziej przemyślana, wręcz usystematyzowana. Dwurnik, podążając za metodą jednego z najważniejszych artystów XX wieku, Jacksona Pollocka, nie traci kontroli nad procesem twórczym. Najważniejszą cechą twórczości Amerykanina było dla Dwurnika wyzbycie się narracyjności, tak dominującej w sztuce europejskiej. Malarstwo to przybiera zatem formę gwałtownej i niezwykle euforycznej ucieczki od treści, gdzie uwidocznione jest znużenie Dwurnika odpowiedzialnością wobec znaczeń. Jednocześnie artysta podkreślał, że stara się napełnić swoje płótna pozytywną energią.

O tym okresie w działalności artysty Maria Anna Potocka pisała: „Najnowsze obrazy abstrakcyjne całkowicie rezygnują z komfortu cudzego piękna. Nie za bardzo przejmują się również tworzeniem własnego. Wydają się gwałtowną, ale również euforyczną ucieczką od treści. Artysta chce malować dużo i szybko, zapomnieć o myśleniu i uwolnić skumulowaną intuicję malarską. Ucieka od znaczeń, chroniąc tym samym malarstwo od służenia treści. Co robi malarstwo, kiedy musi malować samo siebie? To pytanie wraca w sztuce ostatnich 100 lat na różne sposoby. Jego najbardziej spektakularnym wyjściem był taszyzm, malarstwo automatyczne, marzące o wolności od swojego twórcy. Marzenie okazało się utopijne, ale efekty i refleksje bardzo cenne. (...) Edward Dwurnik otwarcie odwołuje się do taszyzmu, pielgrzymuje do domu Pollocka, robi sobie zdjęcia na tle jego domu i pracowni. Artysta, który tak postępuje, musi czuć się głęboko niezależnym od artysty, którego mogą mu wypomnieć. Musi się czuć wolny od zadań, jakie rozdawał taszyzm. I ma rację, bo dzisiejsze zadania wydają się inne" (Maria Anna Potocka, Niespodziewane uwolnienie malarstwa [w:] Thanks Jackson. Dwurnik 2001-2004. Cykl XXV, katalog wystawy, Kraków 2005, s. 93).

Cykl XXV Dwurnik rozpoczął w 2000 i kontynuował do końca swojego życia. Pochodzące z tej serii prace reprezentują dojrzały styl artysty, do którego – o czym wspominał sam twórca – musiał dojść wieloletnią pracą w konwencji figuratywnej. Cykl XXV zapowiadają już monumentalne przedstawienia fal morskich zamknięte w serii XX – „Błękitny" (1992-97). Inspiracją dla prac była czynność oczyszczania obrazu ze świeżej farby, która pozostawia smugi na płótnie. Za szkice natomiast posłużyły Dwurnikowi fotografie z wakacji nad Bałtykiem. W pracach malowanych metodą Pollocka artysta dał upust twórczej energii, wylewając na wielkoformatowe płótna jaskrawe barwy. Niejednokrotnie w swoje dzieła wcielał również elementy metalowych drucików oraz monety różnych walut.

90 †

EDWARD DWURNIK
1943-2018

"Czerwone tulipany", 2012

olej/płótno, 146 x 114 cm
sygnowany i datowany p.d.: '2012 | E. DWURNIK'

estymacja:
90 000 - 150 000 PLN
20 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:
Desa Unicum, 2013
kolekcja prywatna, Polska

„Anna Szawiel: Widzę, że w pracowni ma pan więcej 'Tulipanów'. Przypominają żeńskie genitalia.
Edward Dwurnik: Tak, to są same waginki, gdzieniegdzie się trafi fiutek, trzeba się dobrze przyjrzeć".

Pędzel ostry jak brzytwa. Wystawa Edwarda Dwurnika, rozmowa Anny Szawiel z artystą, „Gazeta Wyborcza", 28.06.2014

2012
E.DWURNIK

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

NOWE POKOLENIE PO 1989

AUKCJA 8 CZERWCA 2021, 19:00

MARCIN MACIEJOWSKI
„Czy ta ciąża była planowana?". 1999

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
28 maja – 8 czerwca 2021

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 10 CZERWCA 2021, 19:00

LEON WYCZÓŁKOWSKI
Kopanie buraków, 1911

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
1 – 10 czerwca 2021

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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

2. Opłata aukcyjna
Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. 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 zawierać 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 gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjonera słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

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

7. Transakcja warunkowa
Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient 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 powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo 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 przekażą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

11. Legenda
Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej
♣ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.
W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z 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 aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do

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

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

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

4. Licytacja w imieniu klienta
Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. 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 przebicia) w tracie 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 postąpień

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 000	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 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: BREXPLPWMBK. 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 słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o" opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieniaw 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 przysługuje 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:
a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta": „Legenda").
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 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:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt 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

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

wnętrznego, 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:
a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać 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;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) 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 wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
3) Jeśli jakiekolwiek 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 jakiekolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:
1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 · 907ASW083 · 27 maja 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

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

.....

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

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 cenie wywoławczej:

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

BRABANK
APARTAMENTY

APARTAMENTY
O KOLEKCJONERSKIEJ
WARTOŚCI

W historycznym i kulturalnym sercu Gdańska, nad Motławą, stworzono unikalną przestrzeń, gdzie prym wiodą uwielbienie do sztuki i miasta. Można stąd dojść spacerem do Filharmonii Bałtyckiej, Gdańskiej Galerii Miejskiej, teatrów, muzeów. To miejsce godne koneserów.

Zapraszamy do kontaktu z naszymi doradcami:
tel. 58 585 99 01, www.investkomfort.pl

25 LAT INVEST KOMFORT

AUTORZY TEKSTÓW

Anna Kowalska
Poz. 1, 4, 16, 26, 31, 35, 38, 40, 43, 46-47, 49, 52-55, 63-64, 68-69, 71-74, 77, 89
Marcin Lewicki
Poz. 22-23, 50-51, 65, 75-76, 81
Agata Matusielańska
Poz. 24, 56, 61
Anna Szynkarczuk
Poz. 6-10, 13-15, 18, 27-28, 30, 32, 36-37, 39, 41-42, 44, 59-60, 62, 66, 79

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 27 MAJA 2021

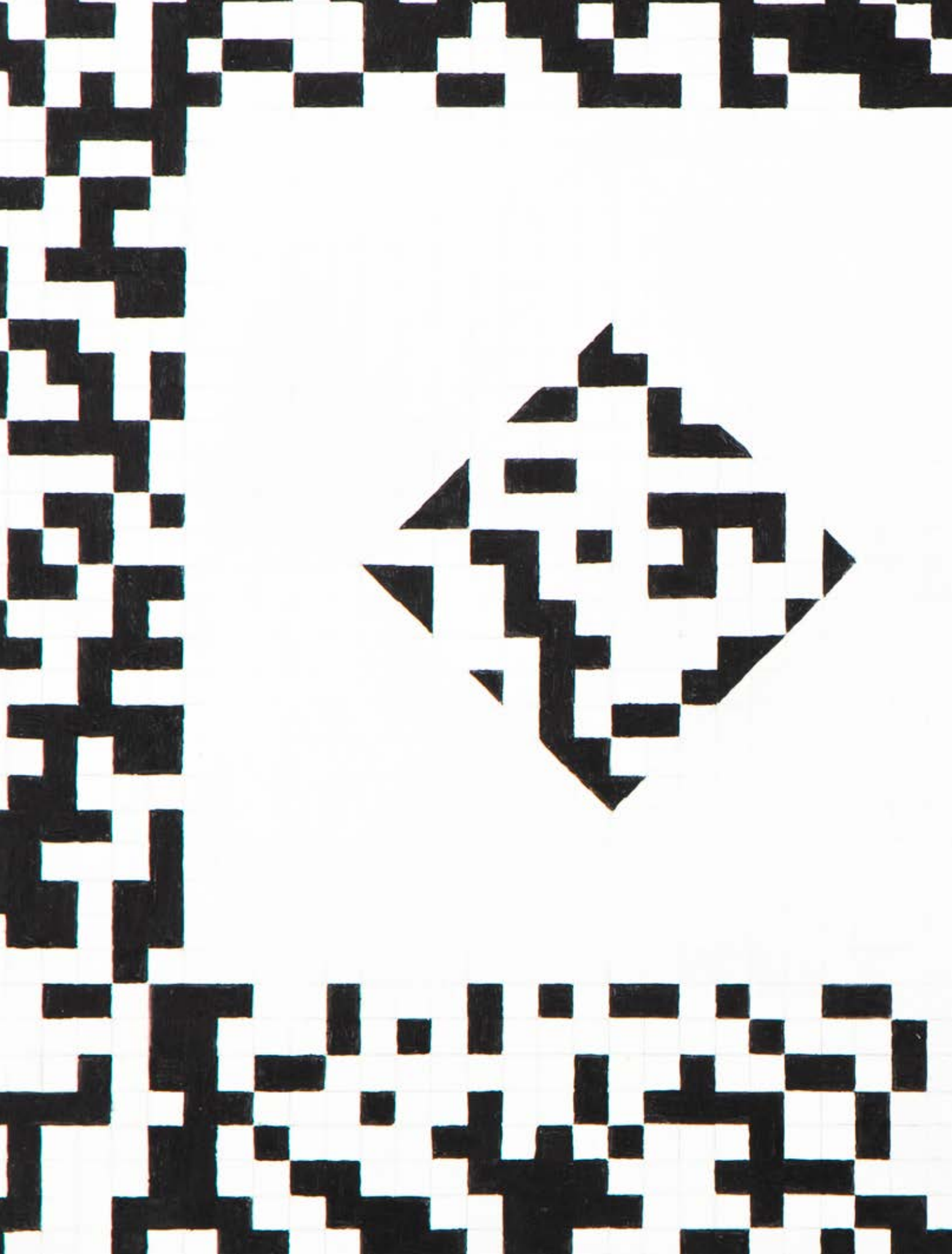
ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

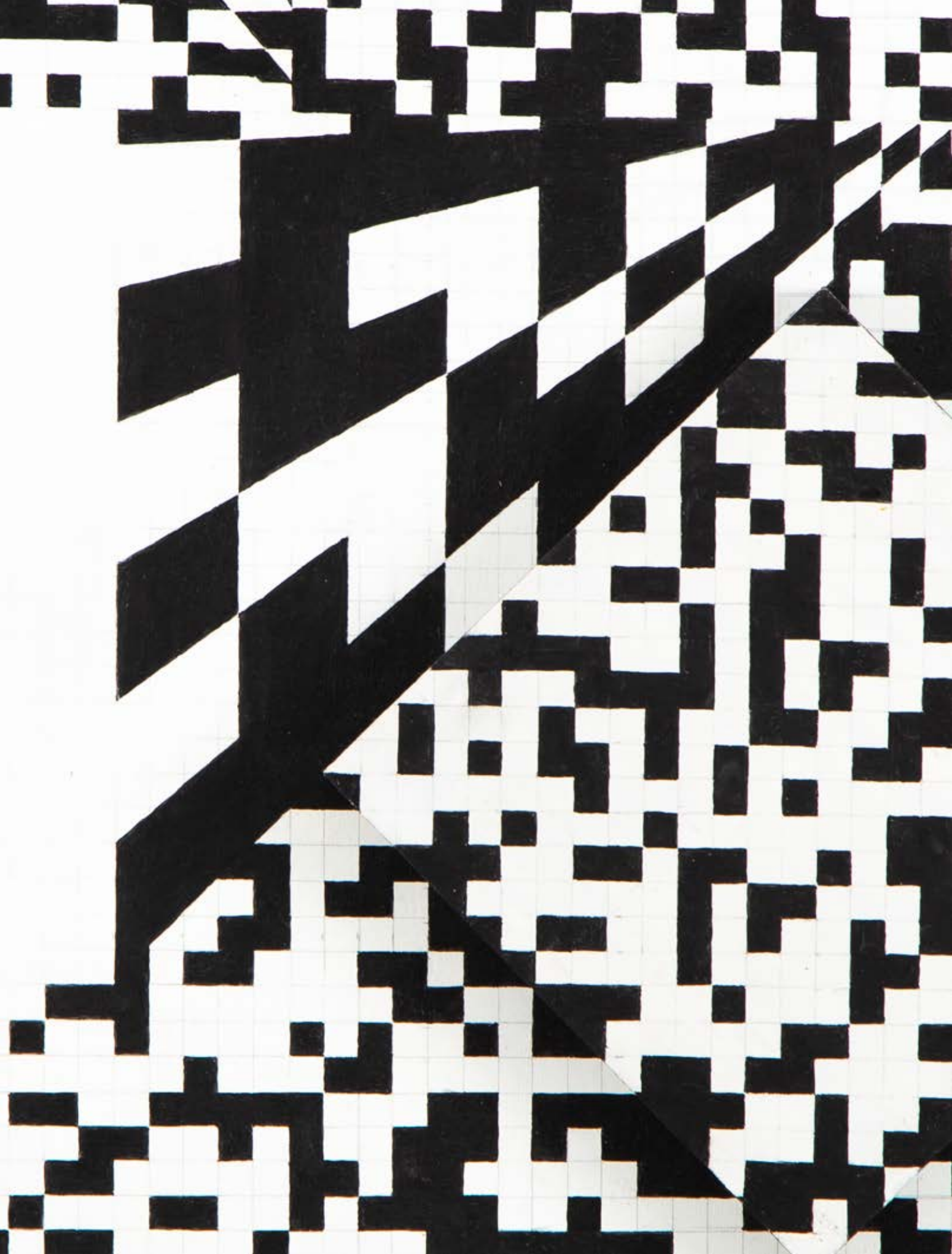
Poz. 1 Jan Dobkowski, „Uniwersum VII" - tryptyk, 2000. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum
Poz. 6 Stefan Gierowski, 2009 r. / fot. Waldermar Andzelm
Poz. 7 Włodzimierz Pawlak na retrospektywnej wystawie w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa, 2008 r., fot. Adam Kozak / Agencja Gazeta
Poz. 8 Wojciech Fangor, „#16", 1963, Wojciech Fangor, „E 8", 1966, Wojciech Fangor, Warszawa, 1960 r., fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta
Poz. 9 Henryk Stażewski, 1960 r., fot. Lucjan Fogiel / East News
Poz. 16 Julian Stańczak /Wikimedia Commons
Poz. 26 Jerzy Nowosielski, „Dziewczyna w kostiumie gimnastycznym", 1952, Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum
Poz. 27 Jerzy Nowosielski, Galeria Krzywe Koło, Warszawa, 1960 r., fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta
Poz. 29 Jan Tarasin w swojej pracowni, Warszawa, 2006 r., fot. Konrad Ciszkowski / East News
Poz. 32 Alfred Lenica w swojej pracowni, lata 70. XX w. / Wikimedia Commons
Poz. 35 Marek Oberländer, Kompozycja abstrakcyjna, 1963. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA UnicumMarek Oberländer, Napiętnowani, 1955. Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu
Poz. 38 Jan Lebenstein, „Carapace", 1964. Muzeum im. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Jan Lebenstein, „Jardiner", 1965. Kolekcja prywatna, Paryż
Poz. 40 Teresa Pągowska, „Dziewczyna i pies II", 2000. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum, Teresa Pągowska, „Koty", 1985. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum
Poz. 41 Teresa Pągowska, Warszawa, 1998 r., fot. Jacek Domiński / Reporter
Poz. 42 Józef Hałas, „Góra P-J", 1987, kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu
Józef Hałas, „Góra P-Ł", 1988, kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu
Poz. 54 Aleksander Kobzdej, Kompozycja z barwnymi plamami, 1963. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum, Okładka katalogu Biennale w São Paulo, 1959
Poz. 59 Oskar Rabin / Wikimedia Commons
Poz. 68 Jarosław Modzelewski, „Kazimierz Malewicz Papieżem malarstwa", 1984. Kolekcja Galerii Zderzak, Kraków
Poz. 69 Małgorzata Rittersschild w latach studenckich. Fot. dzięki uprzejmości artystki
Poz. 71 Ryszard Woźniak w swojej pracowni. Fot. dzięki uprzejmości artysty
Poz. 72 Zbylut Grzywacz podczas wernisażu indywidualnej wystawy w BWA w Zamościu, 1999, fot. Joanna Boniecka, dzięki uprzejmości autorki
Poz. 89 Edward Dwurnik przed domem Jacksona Pollocka. Fot. dzięki uprzejmości Poli Dwurnik

---

okładka front poz. 8 Wojciech Fangor, „B 25", 1965
okładka II - strona 1 poz.10 Henryk Stażewski, „Relief nr 13", 1969
strony 2-3 poz.2 Jan Dobkowski, „Wędrówka dusz", 1975
strony 4-5 poz. 13, Victor Vasarely, „Zig-Zag", 1986
strony 6-7 poz. 31 Teresa Tyszkiewicz, „Czerwony trójkąt nr 2", 2009
strony 8-9 poz. 89 Edward Dwurnik, „Obraz nr 30" z cyklu „XXV", 2000
strona 10 poz. 26 Jerzy Nowosielski, Siedząca gimnastyczka, 1951
strona 12 poz. 52 Hilary Krzysztofiak, „Chmura z zielonym akcentem", 1977
strona 288 – okładka IV poz. 18 Ryszard Winiarski, „Penetracja przestrzeni industrialnej w ruchu wirowym", 1972-73
okładka tył poz. 40 Teresa Pągowska, „Spacer ze Smugą – pożegnanie", 1959/1968
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

ISBN 978-83-66734-46-3
kod aukcji 907ASW083





UL. PIĘKNA 1A 00-477 WARSZAWA TEL.: 22 163 66 00 E-MAIL: BIURO@DESA.PL DESA.PL