

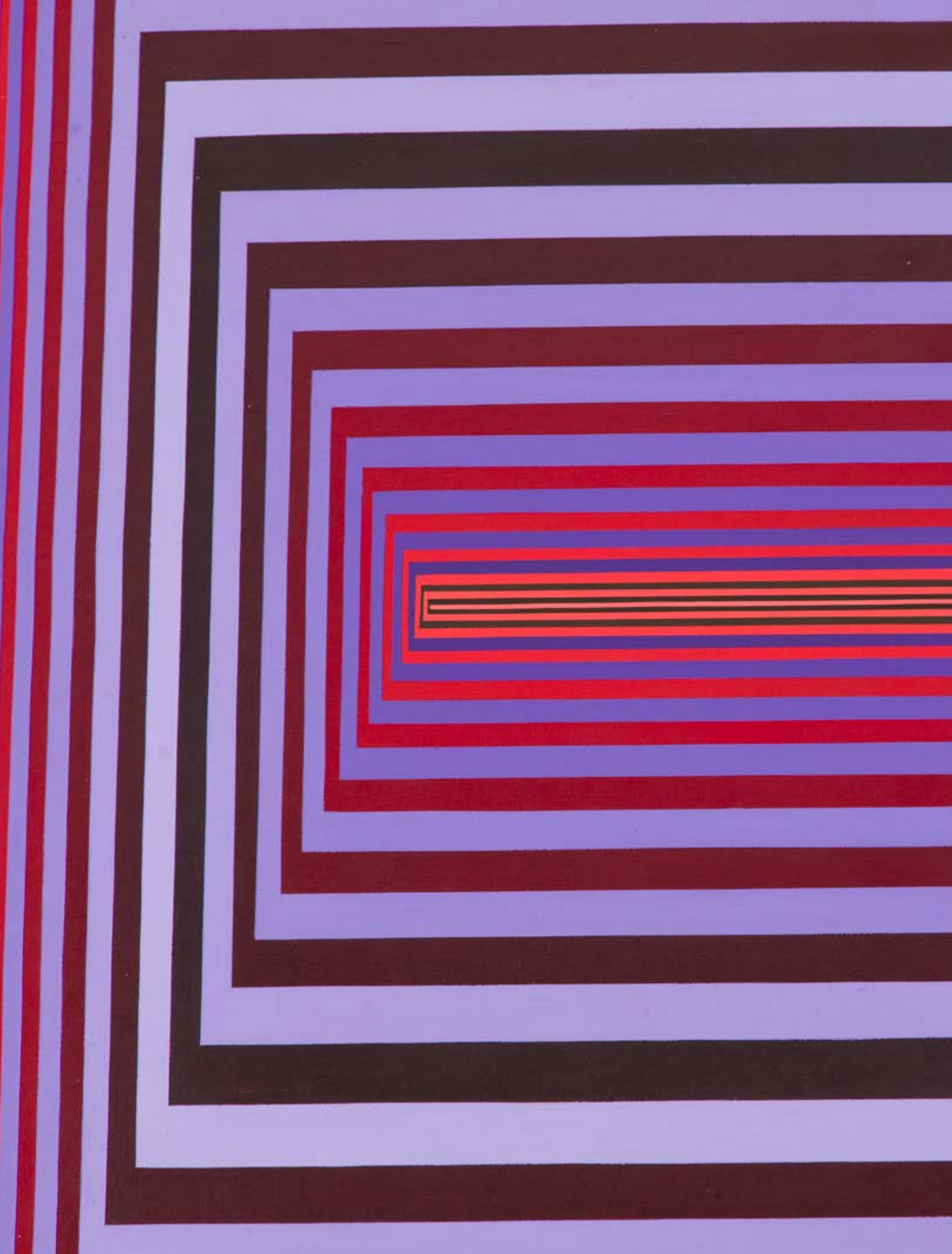
An abstract painting featuring two stylized figures. The central figure is white with a red lower section, set against a dark, textured background. To the right, another white figure is partially visible. The overall style is expressive and modern.

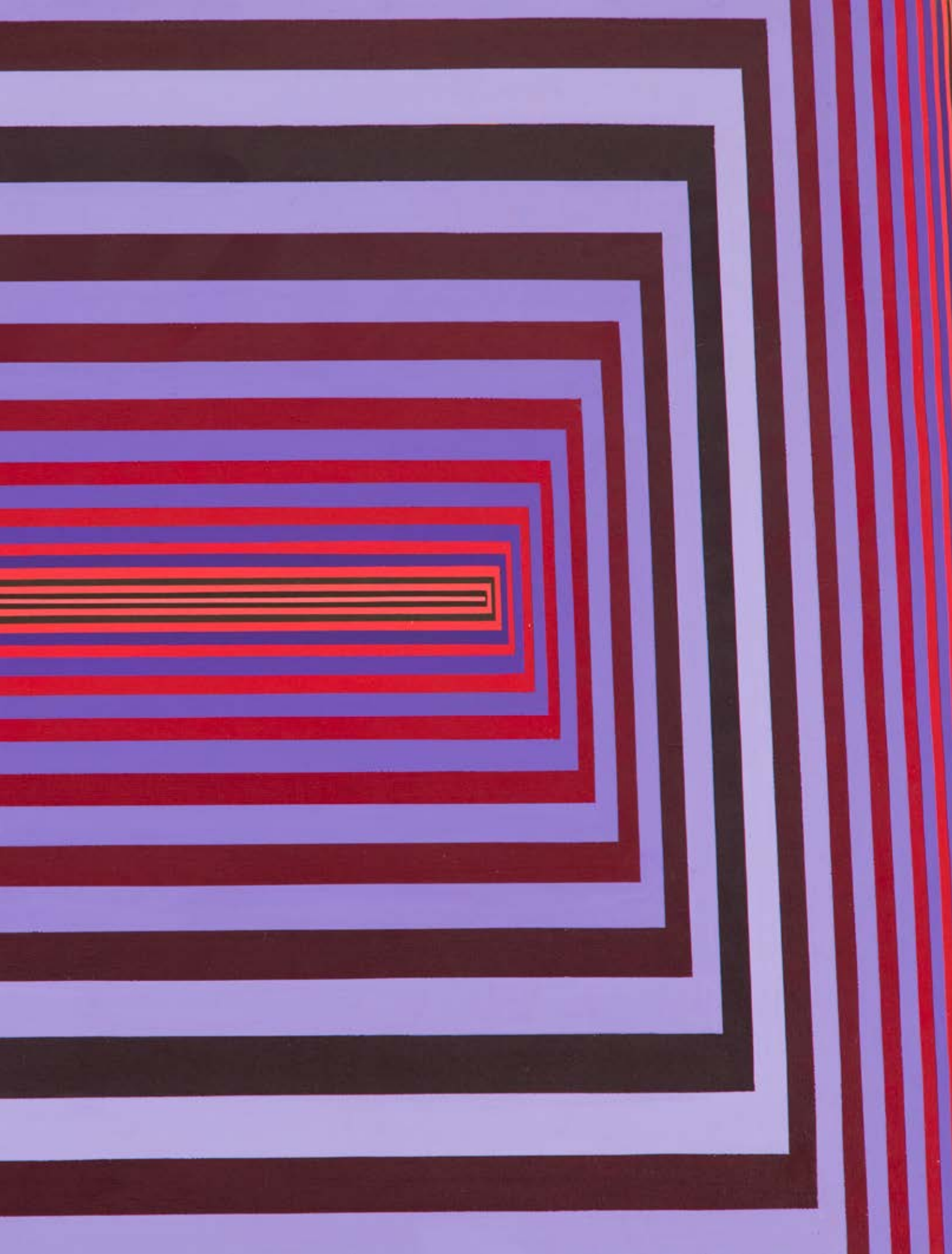
DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

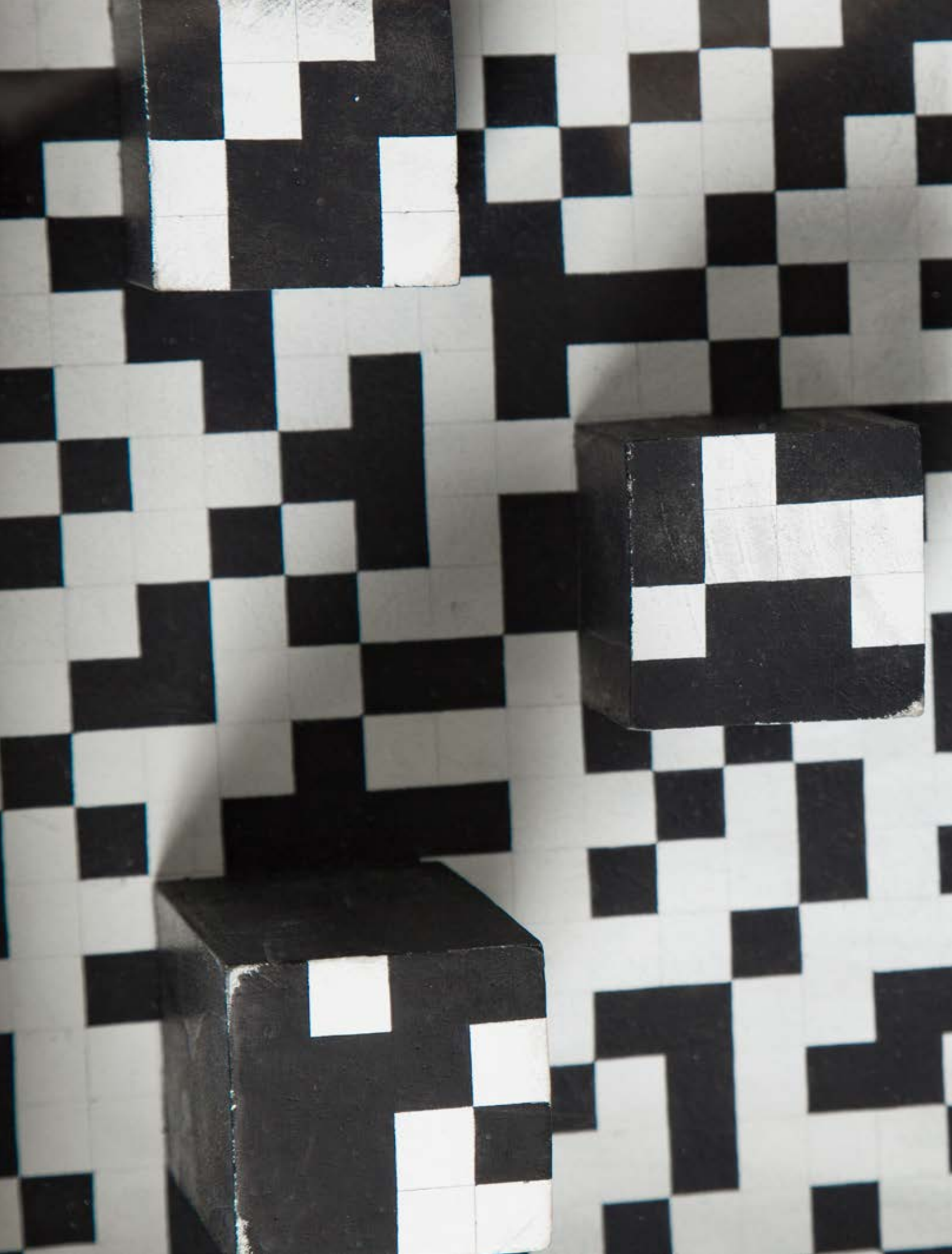
AUKCJA 3 MARCA 2022 WARSZAWA

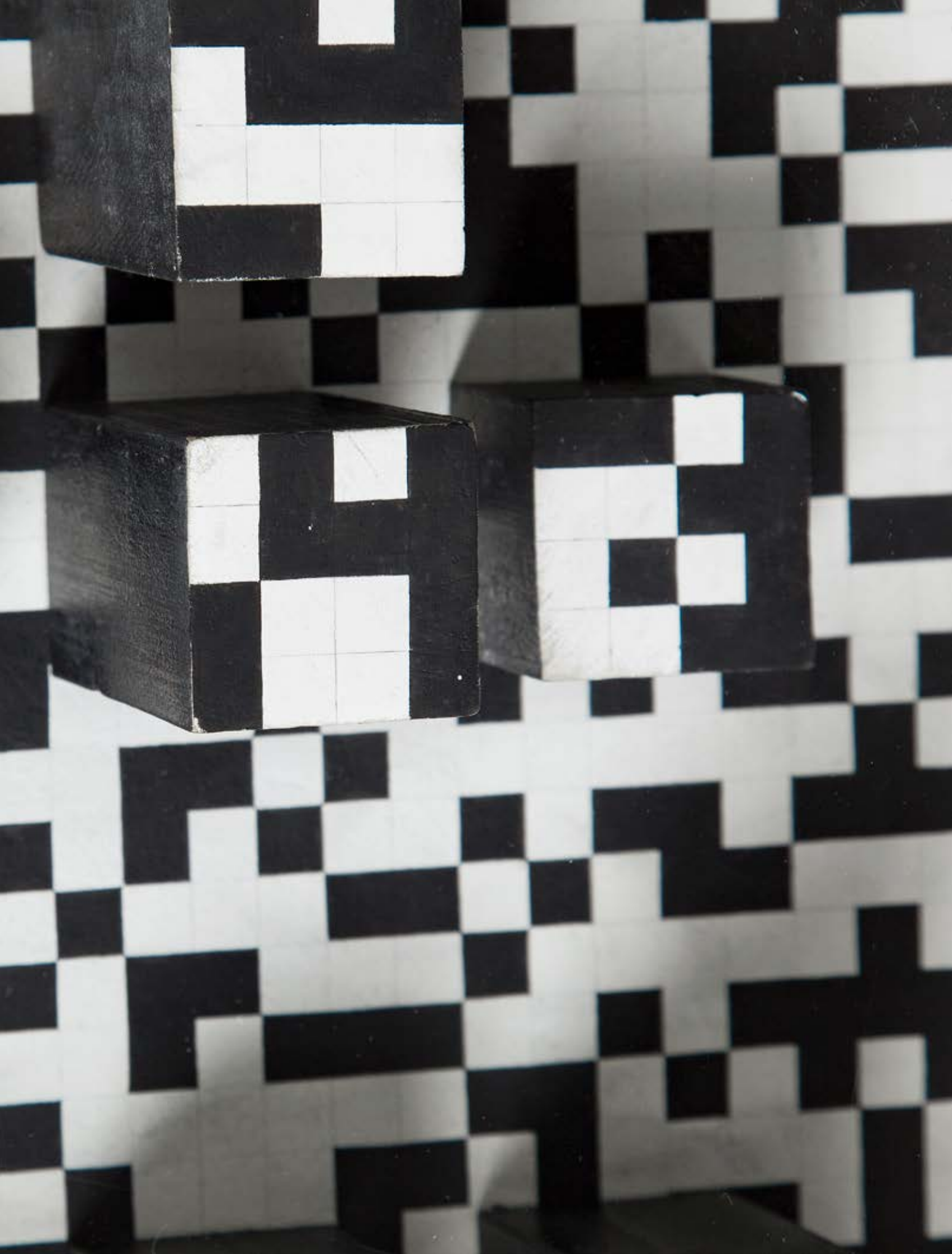














SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 3 MARCA 2022

CZAS AUKCJI

3 marca 2022 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

23 lutego – 3 marca
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Alicja Sznajder
tel. 22 163 66 12, 502 994 177
a.sznajder@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

DOM AUKCYJNY

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

WYCENY BIŻUTERII:

poniedziałek 11:00 – 15:00, środa 14:00 – 18:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW:

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

ZLECENIA AUKCYJNE

przyjmujemy mailowo i telefonicznie tel. 22 163 67 00, zlecenia@desa.pl

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY

kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | **MARCIN SOBKA** Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | **ADAM NIEWIŃSKI** Członek Rady Nadzorczej | **IRENEUSZ PIECUCH** Członek Rady Nadzorczej

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | **KRZYSZTOF JUZOŃ** Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ FINANSOWO-PRAWNY

Marcin Sobka
Dyrektor Finansowy
m.sobka@desa.pl

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

Oliwier Nowak
Młodszy Prawnik
o.nowak@desa.pl
tel. 880 526 784

Daniel Obroślak
Kontroler
d.obroslak@desa.pl
tel. 539 906 833

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

Bożena Prusik
Specjalista ds. kadr i płac
b.prusik@desa.pl
tel. 787 923 322

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
tel. 22 163 66 01, 795 121 569

Magdalena Oltarzewska
m.oltarzewska@desa.pl
tel. 22 163 66 03, 506 252 044

Michalina Komorowska
m.komorowska@desa.pl
tel. 22 163 66 05, 882 350 575

Karolina Pułanecka
k.pulanecka@desa.pl
538 955 848

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Paweł Wątroba
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak
p.wozyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

Kamil Lisek
k.lisek@desa.pl
tel. 538 818 480

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl
tel. 795 122 709

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów internetowych
d.maciejewska@desa.pl
tel. 664 981 461

Elżbieta Kopec
Redaktor strony desa.pl
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

Arkadiusz Kowalski
Grafik DTP
a.kowalski@desa.pl
tel. 788 269 944

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Asystent Działu Marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Jacek Wołoszczak
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.wołoszczak@desa.pl
tel. 788 604 766

Public Relations – pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Karol Kosowski
Kierownik
k.kosowski@desa.pl
tel. 514 446 885

Kacper Tomaszekiewicz
Ekspert ds. projektów specjalnych i klientów VIP
k.tomaszekiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
tel. 22 163 66 74, 664 981 456

Paweł Bobrowski
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy
Asystent ds. IT
e.lakomy@desa.pl
tel. 664 150 861

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



MALGORZATA NITNER
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



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



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



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



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



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



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
a.kasprzyńska@desa.pl
506 252 031



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 853



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



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



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



JULIA GORLEWSKA
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



MARTYNA STOPYRA
m.stopyra@desa.pl
889 752 333



MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214



ANNA ROŻNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



EWA ŚWIATKOWSKA
e.swiatkowska@desa.pl
787 388 666

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



WERONIKA ZARZYCKA
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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.dzewicki@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, 698 666 189



MAREK WASILEWICZ
 Starszy Specjalista
 Sztuka Dawna, Grafika artystyczna
 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
 Prace na papierze
 a.matusielanska@desa.pl
 22 163 66 50, 539 546 699



ALICJA SZNAJDER
 Specjalista
 Sztuka Współczesna
 Rzeźba i formy przestrzenne
 a.sznajder@desa.pl
 22 163 66 45, 502 994 177



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



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



URSZULA PRUS
 Rzeczoznawca Jubilerski
 u.prus@desa.pl
 507 150 065



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



JOANNA WOLAN
 Specjalista
 Sztuka Młoda i Najnowsza
 j.wolan@desa.pl
 538 915 090



MONIKA ZABIŁOWICZ
 Specjalista
 Sztuka Użytkowa
 m.zabielowicz@desa.pl
 664 981 453



JAN RYBIŃSKI
 Specjalista
 Sztuka Dawna
 j.rybinski@desa.pl
 880 525 282



PAULINA BROL
 Specjalista
 Sztuka Młoda i Najnowsza
 p.brol@desa.pl
 539 388 299



WIKTOR KOMOROWSKI
 Specjalista
 Sztuka Współczesna,
 Grafika artystyczna
 w.komorowski@desa.pl
 788 260 055



ANNA SZARY
 Specjalista
 Sztuka Współczesna
 a.szary@desa.pl
 538 522 885

INDEKS

- Aniserowicz Jan **81**
- Anto Maria **62**
- Anuszkiewicz Richard **32**
- Baj Stanisław **79**
- Beckmann Hannes **31**
- Berdyszak Jan **39-41**
- Cisowski Andrzej **59**
- Dobkowski Jan **1-3**
- Dwurnik Edward **64-66**
- Fangor Wojciech **16**
- Fijałkowski Stanisław **12-13**
- Gieraga Andrzej **28-30**
- Grynczel Dorota **26**
- Grzybowski Zbigniew **36**
- Hałas Józef **27**
- Jackiewicz Władysław **82**
- Jarodzki Konrad **45**
- Kalinowski Tadeusz **61**
- Kaliska Łódź **57**
- Kantor Tadeusz **6-7**
- Kapusta Janusz **33**
- Kierzkowski Bronisław **52**
- Kobzdej Aleksander **55**
- Kowalewski Paweł **72**
- Kraśniński Edward **21**
- Kuwayama Tadasuke (Tadasky) **15**
- Lebenstein Jan **48-49**
- Lenica Alfred **9-10**
- Lewczuk Sławomir **63**
- Makowski Zbigniew **11**
- Marcin Osiowski Ryszard Grzyb **68**
- Modzelewski Jarosław **73-75**
- Nitka Zdzisław **67**
- Nowacki Andrzej **37-38**
- Nowosielski Jerzy **8**
- Nowosielski Leszek **58**
- Orbitowski Janusz **25**
- Pawlak Włodzimierz **76-77**
- Pągowska Teresa **43-44**
- Rosenstein Erna **46-47**
- Roszkowski Aleksander **35**
- Rudowicz Teresa **50-51**
- Sapetto Marek **78**
- Sobczyk Marek **69**
- Sobel Judyta **80**
- Stańczak Julian **22**
- Stażewski Henryk **18-20**
- Stern Jonasz **14**
- Szamborski Wiesław **70**
- Tymoszewski Zbigniew **54**
- Tyniec Jan **60**
- Tyszkiewicz Teresa **42**
- Vasarely Victor **17**
- Węglowski Apoloniusz **34**
- Winiarski Ryszard **23-24**
- Woźniak Ryszard **71**
- Zakrzewski Włodzimierz Jan **56**
- Zieliński „Jurry” Jerzy Ryszard **4-5**
- Ziemski Rajmund **53**

1 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Miłość matczyna", 1971

olej/ płótno, 197 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "Miłość matczyna" 1971'

estymacja:

120 000 - 200 000 PLN

27 000 - 45 000 EUR

OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez artystę

WYSTAWIANY:

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, wystawa retrospektywna, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 1978


LITERATURA:

„Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978”, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, katalog wystawy, Warszawa 1978, poz. 267 (spis)

„Moj okres czerwono-zielony (...) wywodził się z natury, z poszukiwania linearnego, z tropienia płaszczyzny, konturu. Chciałem coś wydrzeć naturze, choćby na zasadzie obrysu. Doszedłem wówczas do syntezy dwóch barw i stało się to moją filozofią na dłużej. To był początek mojego ja, mojego samookreślenia”.

Jan Dobkowski





Prezentowany w katalogu obraz „Miłość matczyzna” to wybitny przykład twórczości Jana Dobkowskiego z początkowego, bodaj najbardziej uznanego, okresu jego funkcjonowania na scenie artystycznej.

To właśnie w latach 1967–72, tuż po debiucie w Klubie Medyka, gdy wraz z Jerzym „Jurrym” Zielińskim zorganizowali pamiętną wystawę pt. „Neo-neo-neo” (była to również nazwa założonej przez tych twórców grupy artystycznej) stworzył cieszące się niestabnym uznaniem „czerwono-zielone” obrazy.

Sylwetki na płótnach Dobkowskiego przedstawiają ciało jako jednolitą czerwoną masę uchwyconą na zielonym tle. Bywa, że tło jest podkreślone i aspiruje do roli figuratywnej. Bohaterowie tych prac rozpoznawalni są jedynie dzięki wyuczony konwencji dostrzegania relacji pomiędzy figurą a tłem, a także umiejętnym wykorzystaniu zasad teorii koloru przez samego Dobkowskiego. Z tych pozornie nieczytelnych form, wiedzionych wijącą się, charakterystyczną dla artysty „secesyjną” linią, wyłaniają się symboliczne przedstawienia złożonych aktów seksualnych, zakwitają kwiaty, kiełkują pnącza, pojawiają się przejrzyste słoneczne promienie. Nic więc dziwnego, że krytycy w twórczości artysty dopatrują ducha hipisowskich, kontrkulturowych lat 60. Polscy hipisi głosili ideę uwolnienia się od skomercjalizowanej cywilizacji i propagowali zbliżenie się do natury. Celem sztuki kontrkultury tego czasu była pomoc w przezwyciężeniu skażenia cywilizacją i wyzwolenie człowieka z opresji pruderyjnej kultury. Owo zwycięstwo nad kulturą miało zachodzić poprzez wyzwolenie biologicznej energii, która czyni człowieka szczęśliwym jako część Uniwersum. Twórczość Dobkowskiego opiera się więc na podobnym założeniu – przekonania o wyższości tego, co naturalne, nad tym, co sztuczne i wytworzone, a także konieczności zmiany świadomości i przewartościowania stosunków społecznych. Jest wynikiem przemyśleń natury politycznej, społecznej i duchowej.

Każda z form w panteonie artysty posiada ulotną, zwiokrotnioną tożsamość, jakby została uchwycona w momencie przejściowym, w trakcie metamorfozy. Dobkowski wierzy bowiem w bezustanną transformację natury, symbiozy jej cyklu z cyklem człowieka. Jak przyznał sam artysta w 1986: „Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągle przekształcanie się przyrody. Człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba, wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam uczucie, że istniejemy. Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka. Człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnąłem ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że jest ona dobra” (Jan Dobkowski, „Przegląd Powszechny”, czerwiec 1986).

Motyw macierzyństwa uwidoczniony w prezentowanej tu pracy jest jednym z najciekawszych wątków w twórczości Dobkowskiego. O ile seksualne zbliżenie było obrazowane w tej sztuce regularnie, o tyle macierzyństwo i początek nowego życia wydaje się ich logiczną konsekwencją. Jednocześnie temat ten i jego ujęcie okazuje się wyjątkowe na tle tamtych przedstawień. Po pierwsze pojawia się w tutaj motyw małego dziecka, być może płodu. Można odnieść wrażenie, że jest to płód, gdy patrzy się na charakterystyczną sylwetkę z dużą głową, która wydaje się spoczywać w pozycji embrionalnej. Po drugie wyjątkowe jest wyeksponowanie tutaj afektywnego wymiaru egzystencji – wątku miłości. Symbolicznie wskazuje na to forma kobiecych piersi, która zamyka kompozycję w swoim obrębie. Macierzyństwo przedstawione zostało tutaj albo alegorycznie – nie widać bowiem figury matki – albo z biologiczną dosłownością. W drugim wariantcie obraz można by uznać za widok analogiczny do ultrasonografii – ukazujący wnętrze ciała matki. Biologiczność została jednak uzupełniona tutaj o wątek miłosny, ujęta została bowiem w figurę odwróconego serca, która dosłownie i metaforycznie otacza dziecko.



2 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Przyjaciółki", 1970

olej/płótno, 27,5 x 41,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN DOBKOWSKI | [...] | "PRZYJACIÓŁKI" - 1970 r.'
oraz dedykacja odautorska: 'PIOTROWI | PIOTRKOWI | PIOTRUSIOWI | JANEK | 13.VI.73"

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 000 – 12 000 EUR

OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez artystę

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

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

Jan Dobkowski



3 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Himalaje XVIII", 2003

akryl/plótno, 197 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | Z CYKLU "HIMALAJE XVIII" 2003 | ACRYL | 197 x 147 cm'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 000 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

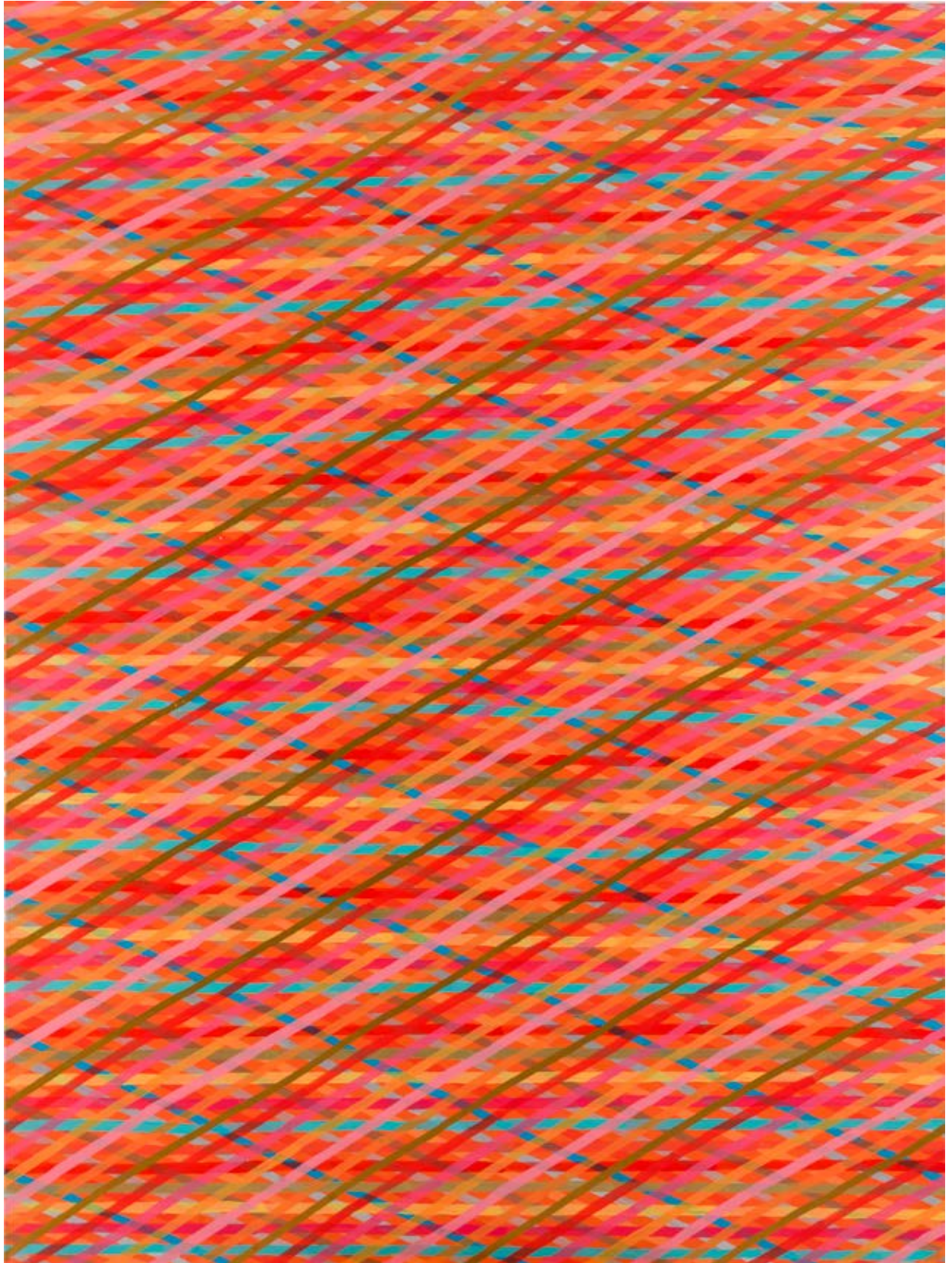
zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

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 tkął z nich swoją malarską materię, artystyczne koncepcje opierając na swojej wielkiej pasji: żywiole życia.

„Himalaje”, do których przynależy omawiana kompozycja, to cykl wielkoformatowych, abstrakcyjnych płócien powstałych na kanwie wrażeń z podróży nad najwyższymi szczytami świata. Obrazy zostały namalowane w dwóch wersjach kolorystycznych: chłodnej, z przewagą błękitu i gorącej, z dominacją odcieni czerwieni, będących symbolem majestatu gór, zmieniających swój wygląd w zależności od pory dnia. Z charakterystycznych układów skośnych i krzyżujących się linii wypełniających całą płaszczyznę płótna Dobkowski wykreował rozwibrowaną kolorem i światłem kompozycję, z której emanuje zbudowany przez artystę klimat.

Natura, jej piękno i zmienność niejednokrotnie były wielką inspiracją dla artysty. Jak pisał: „Tworzenie jest ciągłym powstawaniem i dla mnie Genesis jest refleksją nad istniejącym i wечно zmieniającym się Światem. W miarę możliwości staram się dużo podróżować, aby poznawać świat przyrody i różnych kultur, gdyż jedno i drugie to natchnienie dla mojej sztuki”.



4 †

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "JURRY"

1943-1980

Bez tytułu, 1980

olej/piótno, 55 x 65 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jurry | 4.1'

estymacja:

70 000 – 120 000 PLN

16 000 – 27 000 EUR

OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez rodzinę artysty

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Opoczno

LITERATURA:

Jurry, powrót artysty, [red.] Marta Tarabuła, katalog wystawy, Galeria Zderzak, Muzeum Narodowe w Warszawie, s. 203 (il.), poz. kat. 189, s. 457 (spis)

„Obraz powinien być zbudowany tylko z potrzebnych elementów potęgających wyrażaną treść. Operujemy takimi kolorami, które pomagają wyrazić namiętności czy refleksje. Ograniczenie kolorów wynika z dosadności tego, co chcemy przekazywać. Kolor nie gra, kolor wyraża. Przez istnienie fizyczne koloru obraz jest bardziej fizyczny, nie jest mgłą, mrzonką, wrażeniem ulotnym, nieuchwytnym, wzbogaca naturę jak nowo narodzone drzewo”.

Jerzy „Jurry” Zieliński



POMÓWIONY, OBRONIĘ SIĘ MALARSTWEM

Jerzy „Jurry” Zieliński na kartach polskiej powojennej historii sztuki jawi się jako jeden z najbardziej tajemniczych, a zarazem oryginalnych artystów. Oeuvre „Jurrego” niezwykle trudno jest jednoznacznie wpisać w któryś z paradygmatów obowiązujących w polskiej sztuce II połowy XX wieku. W twórczości artysty niejednokrotnie upatrywano konotacji z różnymi stylówkami lat 60. i 70., przeżywającymi renesans w tym okresie – przede wszystkim zachodnim pop-artem, polską szkołą plakatu, ale też secesją. Malarstwo „Jurrego” zdaje się łączyć wszystkie wymienione wyżej tendencje, zachowując przy tym zupełnie indywidualny, osobny rys.

W czasie studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1962–68) Zieliński zaprzyjaźnił się z Janem Dobkowskim i wraz z nim w 1965 założył grupę artystyczną „Neo-neo-neo”. Jak tłumaczyli swoją nazwę we wspólnym manifestie: „Nazwa (...) oznacza maksymalne podkreślenie różnicy, jaka dzieli nas od tego, co już było w sztuce. Jesteśmy ‘najnowsi’”. Pierwsza wystawa duetu miała miejsce w warszawskim Klubie Medyka. Wydarzenie, które odbyło się w atmosferze prowokacji i skandalu, przeszło do historii. Młodzi artyści urządzili symboliczny pogrzeb dotychczasowych kierunków sztuki. Przy suficie w Klubie Medyków powiesili trumienkę z napisami: „kubizm”, „abstrakcjonizm”, „dadaizm”. Wystawę obejrzeli znakomici goście: rektor ASP Marian Wnuk, profesor Jan Cybis, poeta Stanisław Grochowiak oraz wielu pisarzy, poetów i malarzy słynnych w tamtych latach. Znany autor tekstów, aktor i piosenkarz kabaretowy – Jonasz Kofta – podjął się konferansjerki imprezy. Wystawa odbiła się szerokim echem w środowisku artystycznym Warszawy. Jak wspominał Dobkowski: „Zrobiliśmy nawet katalog – taką składankę z trzech kartek. A na wernisażu urządziliśmy wyścig – ‘bieg do sławy’. Mieliśmy koszulki z napisami, jak sportowcy. Te przewiska mieliśmy już przedtem: JURRY – to od JURek i Ryszard. Dobson – od Dobkowski, ‘syn Doba’; razem nazywali nas ‘Dobsoy’”. Przyszły tłumy: był rektor, Cybis, prof. Porębski, Grochowiak,

Grochowiakowa... Koledzy nas podziwiali. Kto wygrał bieg? Niestety, ja wygrałem. Wszyscy to zapamiętali...” (Jurry, powrót artysty, [red.] Marta Tarabuła, Kraków 2010, s. 73). To właśnie „Jurry” i „Dobson” we dwóch proklamowali w Polsce sztukę pop-art, w ich recepcji wyrażającą się w płaskich biologicznych formach rysowanych dekoracyjną linią. Było to wyrazem nie tylko buntu, ale i zachwyty.

Niezwykłość malarstwa „Jurrego” polegała jednak przede wszystkim na oscylowaniu pomiędzy uniwersalnym znaczeniem użytych symboli a ich ideologicznym i politycznym odniesieniem. Oparte było na skojarzeniach, przyjmowało formę znaku, uproszczonego symbolu o kontrastującej kolorystyce, będącego krytyką systemu. Artysta bowiem w otwarty sposób kontestował system PRL, wskazując na jego paradoksy i wynikające z nich dylematy. Sięganie po zużyte przez oficjalną propagandę symbole miało na celu aktywizację odbiorcy, który musiał zrekonstruować znane sobie znaczenia. Ironiczne komentarze „Jurrego” nie dotyczyły jednak wyłącznie polityki, lecz także symboli narodowych, patosu ojczystych barw, schematu mapy Polski, znaków historii i tradycji, czego przykładem są prezentowane w katalogu prace powstałe zaledwie kilka miesięcy przed tragiczną śmiercią artysty.

„Jurry” był jedną z artystycznych legend Warszawy lat 60. i 70. Był nie tylko malarzem, lecz także poetą – pozostawił po sobie krótkie refleksyjne teksty i poetyckie wyznania, które dotyczyły spraw egzystencjalnych i sztuki, z wymownym wersem: „Pomówiony, obronię się malarstwem”. Mówił o sobie „Jurry – Polska B”. „Jurry” obracał się w kręgach cyganerii artystycznej. Był częstym gościem w kawiarni „U Hopfera”, gdzie widywano go w towarzystwie bliskiego przyjaciela Edwarda Stachury. Urodził się w niewielkiej miejscowości w okolicy Paradyża. Zmarł w niewyjaśnionych okolicznościach w Warszawie w wieku 37 lat, w roku 1980.

5 †

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "JURRY"

1943-1980

Bez tytułu, 1980

olej/piótno, 48 x 32 cm

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

12 000 - 16 000 EUR

OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez rodzinę artysty

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Opoczno

LITERATURA:

Jurry, powrót artysty, [red.] Marta Tarabuła, katalog wystawy, Galeria Zderzak, Muzeum Narodowe w Warszawie, s. 202 (il.), poz. kat. 190, s. 457 (spis)

„Gdyby był na świecie przede mną malarz, którego doceniam – nie malowałbym, gdyby na świecie nie było koloru czerwonego – nie malowałbym, gdybym nie miał oczu – nie mógłbym malować (precz z psychoanalitykami bez żadnego wyjątku!...). Doznaję świata, jakże mam mieć czelność nie przekazywać tego”.

Jerzy „Jurry” Zieliński



ó †

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Peinture", 1958

olej/ płótno, 95 x 168 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kantor | IX 1958'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TADEUSZ | KANTOR | IX 1958 | "peinture" | 1958 | STOCKHOLM | 1958'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka z Galerie de France w Paryżu

estymacja:

1 200 000 – 2 000 000 PLN

267 000 – 445 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwecja


kolekcja prywatna, Polska

kolekcja prywatna, Polska

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

Tadeusz Kantor





Obraz „Peinture” został namalowany we wrześniu 1958 podczas kilkumiesięcznej podróży Kantora do Szwecji i Francji, mającej miejsce od sierpnia do grudnia 1958. Na początku sierpnia 1958 Kantor wziął udział, jako jedyny polski artysta, w międzynarodowej wystawie „L’art du XXIe siècle. Rendez-vous de l’avant-garde internationale” w Charleroi w Palais des Expositions (od 5 sierpnia do 14 września), zaś w dniach 22–29 września odbyła się pierwsza indywidualna wystawa prac Tadeusza Kantora za granicą: w Galerii Samlaren w Sztokholmie, gdzie artysta zaprezentował 27 obrazów z lat 1950–58. Po zakończeniu wystawy w połowie września Kantor podróżował ze Sztokholmu do Paryża, a następnie w połowie grudnia wrócił do Krakowa. Omawiany obraz powstał w Sztokholmie w okresie między zamknięciem wystawy a wyjazdem do Paryża. Dzieło to, podobnie jak prezentowane przez Kantora w sztokholmskiej Galerii Samlaren obrazy, reprezentuje bardzo ważny etap w twórczości Tadeusza Kantora, inspirowany malarstwem taszystowskim (nazywanym także malarstwem informel lub action painting). W pracach ze wspomnianego okresu proces twórczy polegał na spontanicznym, wręcz spazmatycznym geście, który zdominował europejskie i amerykańskie malarstwo lat 40. i 50. m.in. takich wybitnych twórców jak Jackson Pollock. Kantor w swych działaniach podnosił rolę i znaczenie automatyzmu, w którym szczególnie rolę odgrywa przypadek. W praktyce dzieło sztuki powstawało na skutek czynności takich jak rozlewanie zabarwionych płynów po rozłożonym na ziemi płótnie, wyciskanie farb prosto z tuby, wcieranie bądź rozchlapywanie pigmentów na płaszczyźnie obrazu poprzez np. uderzenie sznurkiem lub batem. Artysta na temat swoich doświadczeń z malarstwem informel mówił następująco: „Udało mi się, stosując metody hazardu, rezygnując z własnego udziału w procesie zwanym ‘twórczym’, działając na ślepo, przy czym moje momenty ingerencji łączyły w sobie szybkość decyzji, refleksji, ruch ręki, impulsy wewnętrzne, ponieważ spostrzegłem, że moment zamierzenia, konstruowania (avant) był hamującym, starałem się wyłączać te nawyki – to było najtrudniejsze. Powstał obraz, który zagęszczeniem przypominał mrowisko” (Tadeusz Kantor, fragment notatek „1956 Taszym?”).

Omawiana praca jest reprezentatywnym przykładem opisywanego powyżej nurtu w twórczości Tadeusza Kantora. W kompozycji widoczne są wyraźnie kluczowe dla malarstwa taszystowskiego tendencje: malarstwo gestu, gdzie kompozycja obrazu bierze się ze spontanicznego pomysłu artysty i w efekcie stanowi odbicie jego wnętrza, a także inwencja opierająca się na przypadku, gdzie obraz jest rejestracją indywidualnych, żywiołowych pomysłów bądź reakcji artysty. Nie pojawiają się tutaj żadne uchwytne powiązania z formami, znanymi nam z doświadczenia, które wykazywałyby jakiegokolwiek związku z realnością. Plamy barwne nakładane są spontanicznie, ale jednocześnie budują harmonijną dramaturgię barwną obrazu. Warstwa tła pokryta jest szerokimi pociągnięciami pędzla farb w różnych odcieniach brązu, beżu i szarości. Warstwa wierzchnia jest malowana zróżnicowanymi, przeważnie cienkimi pociągnięciami pędzla. Kolorystyka poszerzona jest tu o odcienie zieleni, błękitu, fioletołu z mocnymi akcentami kobaltu czy oranżu. Całość pokryta jest cienkimi liniami czarnej farby. Na płaszczyźnie płótna widoczna jest tendencja, którą Kantor rozbudowywał w kompozycjach taszystowskich kilka lat później, kiedy to stosował rozwiązania zaczerpnięte z malarstwa materii. Wprowadzał wówczas do swoich prac gotowe, przeważnie nietradycyjne materiały jak fragmenty blachy, kawałki szmat, deski i inne. Nawiązuje do tego fragment omawianego obrazu, gdzie farba została nałożona na przytwierdzoną do płótna konstrukcję prawdopodobnie z folii oraz gazy, co daje wrażenie reliefowości dzieła. Prezentowany obraz jest na tle innych dzieł z tego okresu pracą niezwykle atrakcyjną. Wyróżnia się rozmiarem, dopracowaniem detalu, konsekwencją w kształtowaniu całości, bogatymi zapiskami na odwróci oraz miejscem powstania.





Tadeusz Kantor, 1960, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Wyborcza.pl

UMARŁA ABSTRAKCJA NIECH ŻYJE ABSTRAKCJA!

Malarstwo taszystowskie na polskim gruncie zostało zapoczątkowane właśnie przez Tadeusza Kantora. Fascynacja sztuką informel 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. W maju 1955 Kantor udał się do Paryża na zaproszenie II Międzynarodowego festiwalu Sztuki Dramatycznej jako autor dekoracji oraz kostiumów do pokazu „Lato w Nohant” autorstwa Iwaszkiewicza. Dla artysty była to znakomita okazja do ponownego zapoznania się ze sztuką światową, z którą, podobnie jak wielu innych, stracił kontakt na prawie dekadę. To właśnie w stolicy Francji Kantor zapoznał się z malarstwem Wolsa, Jeana Fautriera, Georges Mathieu, Jeana Fautriera i Jacksona Pollocka. W najnowszym nurcie odnalazł realizacje godne najwyższych osiągnięć sztuki nowoczesnej, które były etapem końcowym wszystkich poprzednich stylów. W sztuce taszystowskiej zachwyliła go spонтaniczność kreacji, automatyzm oraz całkowity brak geometrii. W istocie był dla niego aktem wyzwolenia ze sztywnych ram akademickiego nauczania, tradycji, ale też kultury na rzecz powrotu do początków malarstwa. Jak pisał: „Obraz był zapisem, śladem działania, a samo działanie wywołane interwencją przypadku było nie tyle poddaniem się przypadkowi, co opanowaniem przypadku, świadomym dopuszczeniem jego roli”.

Pierwsze abstrakcje Kantor zaczął tworzyć tuż po powrocie znanego Sekwany. Nowy styl Tadeusza Kantora spotkał się w Polsce z wielkim entuzjazmem. Janusz Bogucki, jeden z najaktywniejszych krytyków tego czasu, pisał: „Otóż ten moment zanurzenia się choćby na krótko w informelu, w swobodnym i bezkształtnym istnieniu materii malarskiej, był w owym czasie zabiegiem odświeżającym, kąpielą, która wyzwalała formę z akademickich zwąpnień wyobraźni. Informel stał się więc pewnego rodzaju kuracją na schorzenia nabyte w poprzednim okresie. Był oczywiście również malarską modą (...)” (Janusz Bogucki, Sztuka Polski Ludowej, Warszawa 1983, s. 128). Kantorowski informel spotkał się z uznaniem na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, na której twórca został wyróżniony. Szczególnie interesująca w tym kontekście wydaje się płaszczyzna ówczesnych sporów o sztukę, nieopierających się już na oczywistym kontraście malarstwa abstrakcyjnego i reali-

zmu, lecz abstrakcji zimnej i gorącej. By zając określoną pozycję, lider krakowskiego środowiska artystycznego opublikował na łamach „Życia Literackiego” słynną wypowiedź: „Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!”.

Zasadą tworzenia kompozycji informelowych było wyciskanie farb olejnych wprost z tubek i rozlewanie puszek różnobarwnych lakierów na płasko położoną powierzchnię płótna. Ostateczny kształt kompozycja uzyskuje dzięki użyciu dowolnych narzędzi, takich jak pędzel lub szpachla. Nowej wagi nabrały nadrealistyczne techniki automatyzmu i przypadku. „Nowa ocena pojęcia ‘przypadku’ otworzyła zaskakujący rozdział w historii sztuki. Dla mnie zjawisko ‘przypadku’ i bezforemności, które pojawiło się wtedy w malarstwie, stanowiło istotę rzeczy. Przez porównanie uświadomiłem sobie obecność podobnej tendencji w mojej twórczości. Obecność, ale i odmienną jej źródła i przebiegu. (...) Dla mnie przypadek to była metoda działania, znajdująca się ‘poniżej’ normalnego oceniania zjawisk. Sztuka zmierzyła się z takim pojęciem, które było dotychczas ignorowane, spychane w najniższe kategorie działalności ludzkiej, opatrzone stemplem nieodpowiedzialności” (Tadeusz Kantor o sztuce informel rozmawia z Wiesławem Borowskim, [w:] Wiesław Borowski, Tadeusz Kantor, Warszawa 1982).

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

7 †Ω

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

Informel, 1958

olej/piótno, 50 x 61 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T.KANTOR | CRACOVIE | X 58'

na odwrociu nalepka z Mickelson's

estymacja:

120 000 - 200 000 PLN

27 000 - 45 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, USA

„Malarstwo, które nadchodziło, manifestowało kres wszelkiej kalkulacji, skrępowania intelektualnego i w rezultacie, również kres doraźnego doświadczenia, zmierzyło się z siłami ciemności i żywiołowości, ujawniając ich naturę i mechanizm. Malarstwo usytuowało się poza wszelką formą i estetykę. Stało się dla mnie manifestacją życia, kontynuacją nie sztuki, ale życia”.

Tadeusz Kantor o sztuce informel





8 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

"Oranta" (Męczeństwo św. Agaty), 1961

olej/ płótno, 77 x 56,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu "ORANTA JERZY NOWOSIELSKI 1961 r"

estymacja:

160 000 – 250 000 PLN

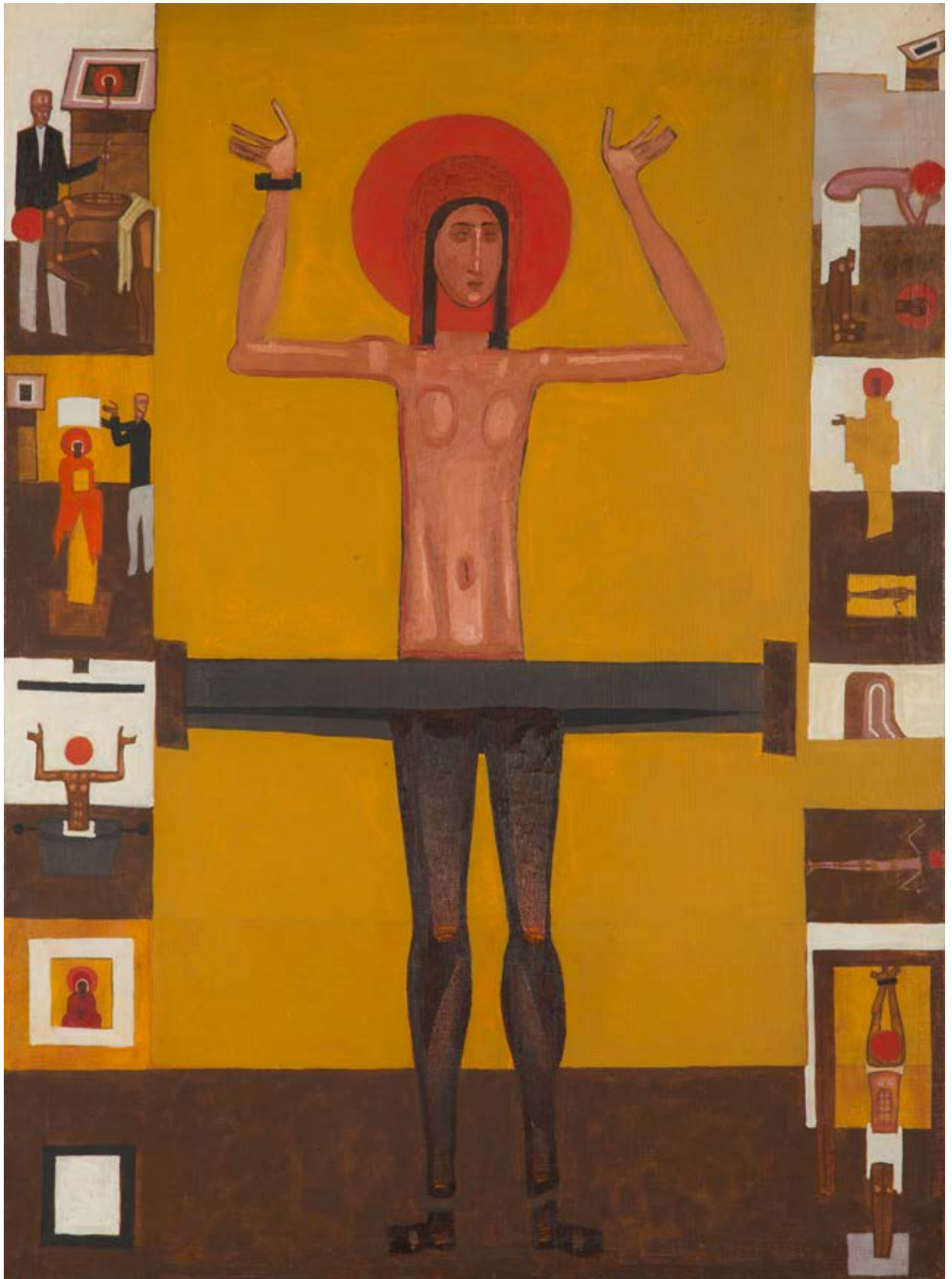
36 000 – 56 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem
praca figuruje w archiwum Fundacji Nowosielskich w Krakowie

„Teologia jest jak sztuka. Historycy sztuki czy teoretycy sztuki nie robią sztuki, ale są niestety potrzebni i bardzo pożyteczni. Zawodowi teologowie porządkują i magazynują pewne elementy świadomości i gdyby nie ich praca, to wszystko ginęłoby w jakimś niebycie. Odkrywałoby się sto razy tę samą Amerykę. Dzięki ich pracy można się zorientować, w jakim miejscu stoimy i od niego zacząć, a nie dokonywać niepotrzebnych odkryć”.

Jerzy Nowosielski



ŚWIĘTOŚĆ I ERÓTYKA

Jerzy Nowosielski był artystą wszechstronnym, korzystającym z języka abstrakcji, malarstwa figuratywnego czy znaków oraz języka sakralnego, czego przykładem jest praca „Oranta” z 1961. Przedstawiona na obrazie kobieta reprezentuje wizerunek charakterystyczny dla sztuki wczesnochrześcijańskiej. Jest to postać stojąca z wysoko uniesionymi rękami, której głowa zazwyczaj zwieńczona jest nimbem. Ikonografia postaci wyrażonej w ten sposób symbolizuje duszę zbawioną. Natomiast nazwa przedstawienia pochodzi od łacińskiego czasownika *orare*, czyli modlić się.

Najprawdopodobniej Nowosielski zdecydował się nawiązać do postaci Agaty Sycylijskiej, świętej kościoła katolickiego i prawosławnego, która poniosła straszliwą śmierć poprzedzoną torturami, z których najokrutniejsze wydaje się obcięcie piersi. Postać otoczona jest mniejszymi scenami męczeństwa i cierpienia. Sposób narracji i zagospodarowania kompozycji kieruje skojarzenia w stronę malarstwa ikony, co jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech sztuki Nowosielskiego. Jak sam przyznawał: „Moja przygoda z ikoną jest, śmiało mogę powiedzieć, najważniejszym dramatem mego życia artystycznego i duchowego” (Jerzy Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, [red.] Krystyna Czerni, Znak, Kraków 2012, s. 213). Warto pamiętać, iż artysta często stosował zabiegi swobodnego komponowania wątków sakralnych zaczerpniętych zarówno z religii katolickiej, jak i obrządku wschodniego. Schemat ikony wielokrotnie służył malarzowi do realizacji świeckich – narracji, pejzaży czy aktów. Nowosielski był człowiekiem niezwykle uduchowionym, a dzięki nadzwyczajnej umiejętności redakcji znaków i symboli, jako jeden z nielicznych potrafił w „ponadwzaniowy” sposób syntetyzować wiarę chrześcijańską oraz prawosławną zarówno w życiu osobistym, jak i na powierzchni płótna.





9 †

ALFRED LENICA

1899-1977

"Chory z urojenia", 1967

olej/piótno, 82 x 64 cm

sygnowany u dołu kompozycji: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'A.LENICA | WARSZAWA | 1967 | 82 x 64 | CHORY | Z | UROJENIA'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 40 000 EUR

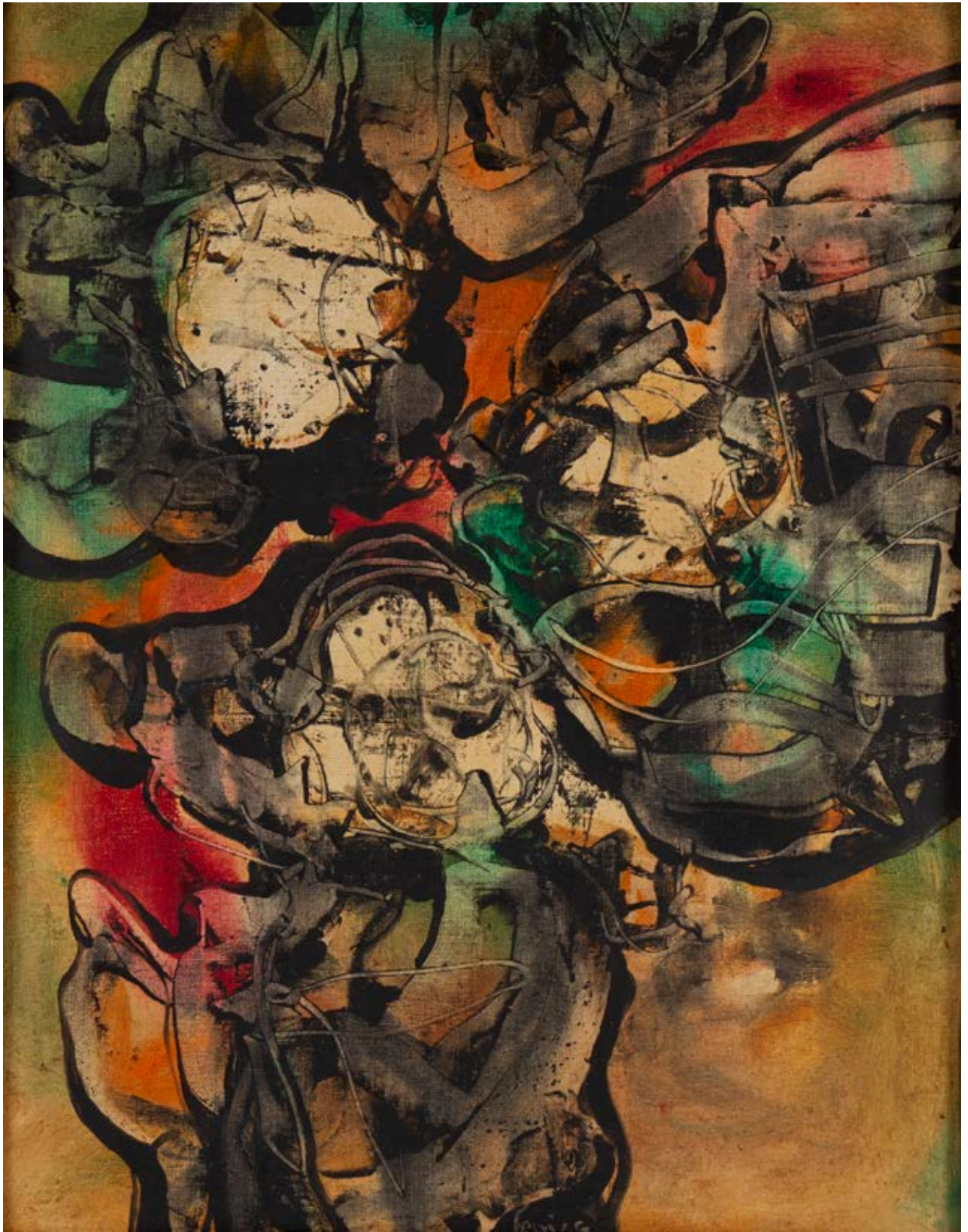
POCHODZENIE:

zakup od rodziny artysty

kolekcja prywatna, Berlin

„Kiedy maluję, nie zauważam, co się dzieje, dopiero potem
spozrzegam, co zrobiłem”.

Alfred Lenica





Wystawa malarstwa Alfreda Lenicy, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1958, fot. Erazm Ciółek



Prezentowana praca pochodzi z okresu, gdy dojrzały styl artysty w pełni się wyklarował – pod koniec lat 50. XX wieku twórca wypracował własną, rozpoznawalną formułę charakteryzującą się połączeniem wpływów taszizmu, ekspresjonizmu, surrealizmu, informelu i drippingu. Niezwykle interesujący jest w tym kontekście wczesny okres jego twórczości – przed rokiem '56. Eksperymentował wówczas, zbliżając się formalnie do dzieł spod znaku ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Związek Lenicy z tymi kierunkami akcentuje Wojciech Makowiecki, określając tego artystę jako jednego z głównych reprezentantów „polskiej sztuki poszukującej”, antycypującego dokonania światowego malarstwa, w szczególności taszizmu. Krytyczka Bożena Kowalska zauważa wręcz, że Lenica „odkrył” taszizm w tym samym czasie co Jackson Pollock. Niewątpliwie klucz do zrozumienia jego nieszablonowej twórczości stanowią muzyczne odniesienia – życie i sztuka artysty rozpięte były pomiędzy malarstwem a muzyką. W surrealistycznych, budzących pełen wachlarz skojarzeń obrazach Lenicy bodaj najistotniejszy był performatywny proces malarski będący odpowiednikiem muzycznej improwizacji. Posługując się własnymi technikami, odsłaniał dolne, jaśniejsze warstwy malatury, zdejmując miejscami kolor zewnętrzny, uzyskiwał efekt świetlistości barw, przenikania światła z wnętrza obrazu. Zagruntowane płótno pokrywał mieszaniną wosku i werniksu, dłużej schnąca farba dawała artyście duże pole do eksperymentowania z formą. Kompozycje uzupełniał wylewanymi z puszek czarnymi i białymi farbami – główny element jego prac stanowią wijące się, organiczne formy, których dynamikę podkreślał kaligraficznym konturem.

„Wychowałem się lichy wie jak”, wspominał Lenica. Nieszczególnie ambitny jako uczeń, miał dwie namiętności: lektury i muzykowanie. Marzenia o karierze skrzypka zdopinguowały go do poważnej nauki. Tuż po I wojnie zdał maturę, zwolniony po służbie wojskowej do cywila przeprowadził się do Poznania. „Alfred deklarował się jako lewicowiec, kiedy mieszkał w Poznaniu” – opowiada historyk sztuki Bożena Kowalska.

„Znałem go jako człowieka niesłuchanie lojalnego w przyjaźni, skromnego, niewywyższającego się. Nie miał poczucia, że jest wielkim artystą, a inni ludzie są mniej wari. (...) Alfred dążył do tego, aby między ludźmi panowała równość. Szczególnie chodziło mu o młodych, chciał, żeby każdy miał równe szanse na naukę. Z tych powodów od 1934 r. należał do Komunistycznej Partii Polski. Pozostał wierny swoim poglądom, gdy po wojnie ogłoszono socrealizm. Poczł się zobowiązany wobec partii, czemu usiłował dać wyraz w sztuce. W przedwojennym dorobku Alfreda brak większych objawień: tworzył prace kompozycyjnie poprawne, ale konwencjonalne – portrety, martwe natury, pejzaże. W kształtowaniu jego indywidualnego stylu pomogła okupacja”. Jako muzyk zaangażował się w życie artystyczne okupowanego Krakowa, dokąd rodzina Leniców przeprowadziła się z Poznania w 1940. Utrzymywał się z gry „do kotleta” w restauracji. Partnerował mu pianista Jerzy Kujawski, również malarz amator. Zdeklarowany awangardzista przeciągnął Lenicę na swoją stronę – później obaj trafili pod skrzydła Tadeusza Kantora. Związek ze środowiskiem krakowskim przypieczętowało zaproszenie Lenicy do udziału w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w grudniu 1948, a następnie przyjęcie do Grupy Krakowskiej. To właśnie kontakt ze środowiskiem postępowych artystów, takich jak wspomniany Kujawski, Tadeusz Kantor, Kazimierz Mikulski czy Tadeusz Brzozowski skierował jego uwagę na awangardowe nurty, takie jak taszizm w Krakowie czy malarstwo informel. W 1945 Lenicowie wrócili do Poznania, gdzie w 1947 wraz z Ildefonsem Houwaltem i Feliksem M. Nowowiejskim założyli awangardową grupę artystyczną 4F+R (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka + Realizm). W 1956 Lenica zamieszkał na stałe w Warszawie, gdzie był czynnym uczestnikiem dyskusji i wspólnych ekspozycji w Galerii Krzywe Koło. Warszawski okres jego twórczości był niezwykle płodny: indywidualne prezentacje prac artysty w Zachęcie w 1958, a potem 1974 zapoczątkowały całą serię wystaw w innych miastach w Polsce i za granicą. Lenica utrzymywał jednocześnie stały kontakt z rodzimą awangardą artystyczną i wystawiał regularnie z Grupą Krakowską.



10 †

ALFRED LENICA

1899-1977

Kompozycja

olej/ płótno, 48,2 x 35,6 cm
sygnowany p.d.: 'Lenica'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

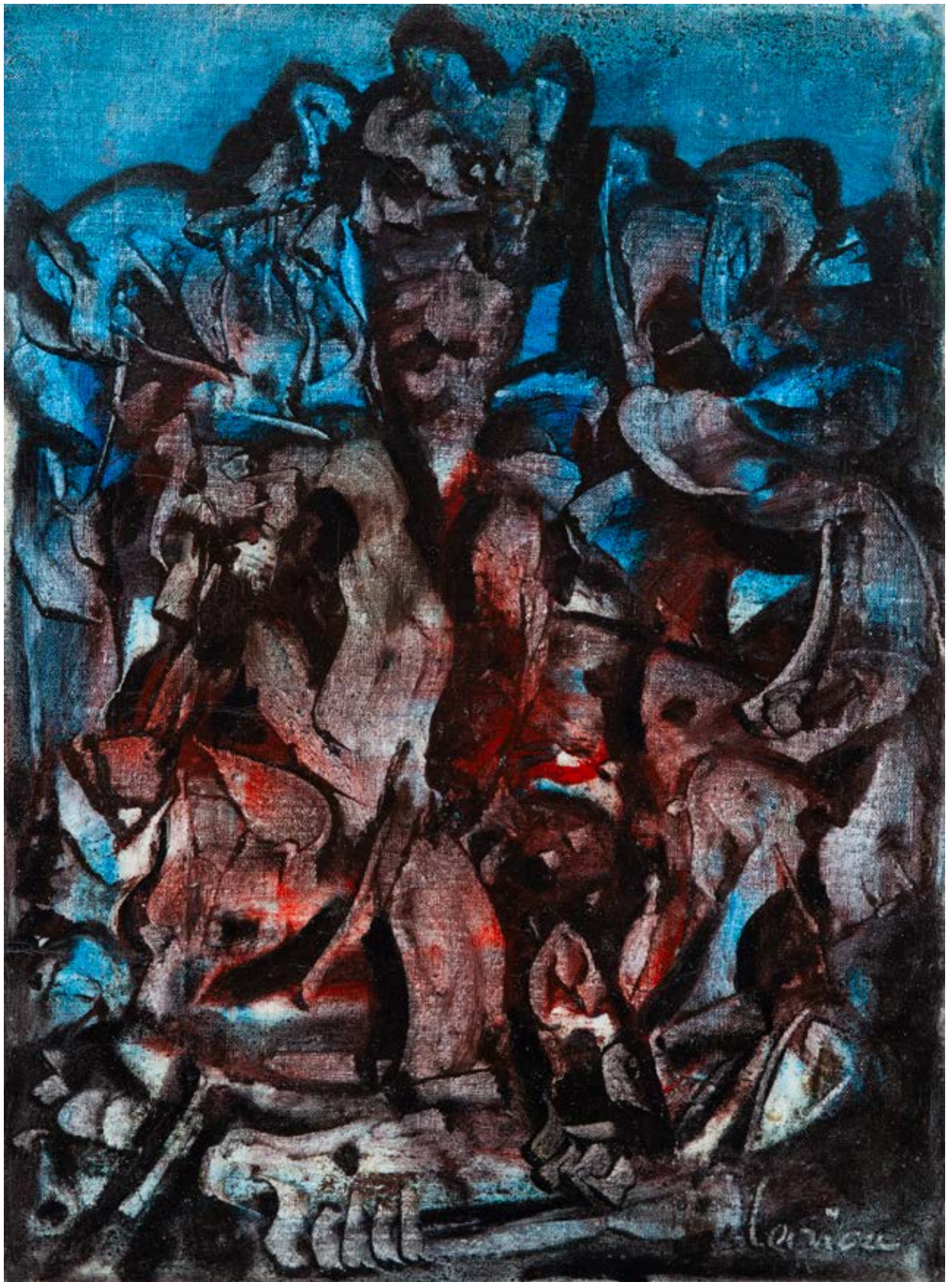
9 000 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Kiedy Lenica mówi ‘zawsze byłem surrealistą’, ‘uprawiam ta-
syzm’, to nie należy tego brać dosłownie, ale można wierzyć,
że te doniosłe i nie tak odległe rewolucje artystyczne nurtują
go naprawdę i stanowią materiał nieustannych przemyśleń.
Tylko ten artysta, który poważnie i dogłębnie studiuje bliskie
mu konwencje, nie zastyga w konwencji, ale przeciwnie –
– odróżnia się i indywidualizuje”.

Wiesław Borowski



11 †

ZBIGNIEW MAKOWSKI

1930-2019

"Mariam", 1968

olej/płyta, 73 x 53 cm

datowany i opisany na odwrociu: "MARIAM" 1968 | 73 x 53'
na odwrociu nalepki z Muzeum Narodowego w Poznaniu
oraz Galerie Alice Pauli w Lozannie

estymacja:

120 000 – 160 000 PLN

27 000 – 36 000 EUR

POCHODZENIE:

Muzeum Narodowe w Poznaniu (depozyt)

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Zbigniew Makowski, Galerie Alice Pauli, Lozanna, 1968

„Artysta musi widzieć całość dzieła i całość siebie”.

Zbigniew Makowski





„CUD TO HARMONIA CZĘŚCI, KTÓRE SKŁADAJĄ SIĘ NA CAŁOŚĆ”

Prezentowana praca wpisuje się w charakterystykę płócien artysty z lat 60. – powierzchnię obrazu na modłę średniowiecznego horror vacui wypełniają stłoczone przedmioty zaczerpnięte z dobrze znanego repertuaru wykorzystywanych przez malarza utensyliów, szerokie płaszczyzny tła pokrywa gęsto naniesiona siatka na wół abstrakcyjnych, geometrycznych form kreujących enigmatyczną przestrzeń. „Miriam” (aramejska forma biblijnego imienia Miriam) to wgląd we fragment abstrakcyjnego krajobrazu, w którym płaszczyznę nieba zapełniają uwolnione od praw ciężenia drabiny, słupy i skrzynki o misternie wyrysowanych deseniach, od uporządkowanych, geometrycznych konstrukcji w dolnej części kompozycji oddzielają je elementy tajemnej budowli, foremnego akweduktu. Autor odwołuje się tu do swojej ulubionej poetyki łączenia niezależnych, drobnych fragmentów w jedną, koincydencyjną całość – przedmioty współistnieją obok siebie głównie na mocy samej wyobraźni artysty, który zestawia w jednym ujęciu różne porządki i perspektywy, przenosząc poszczególne symbole razem z ich kontek-

stem. Choć do każdego z użytych symboli istnieje utrwalony kulturowo klucz interpretacyjny, maestria malarza polega na uwolnieniu ich spod ciężaru tych znaczeń i stworzeniu świata niejako na nowo. „Świat jest moim wyobrażeniem” to cytat ze Schopenhauera, na który często się powoływał – „świat jest moją wolą i moim wyobrażeniem, stwarzam go w taki, a nie inny sposób, bo taką mam wolę i jest taki, jak chcę”. Rzeczy, które są prostymi bryłami albo przedmiotami codziennego użytku, u Makowskiego zostają wystawione na mistyczne promieniowanie, a widz tego niemego spektaklu staje się uczestnikiem procesu formowania się platońskiego świata idei. Charakterystyczna jest również warsztatowa maestria, z jaką Makowski konstruował swoje płótna – mawiał, że narzędzia artysty stanowią integralną część jego twórczości. Niebagatelne znaczenie ma dbałość o precyzyjny rysunek, który kreuje iluzyjność przestrzeni i wzmaga tajemniczy nastrój, przywołując na myśl średniowieczne manuskrypty o nieodgadnionym znaczeniu i surrealistyczne rebusy.



Nie sposób jednak podejmować wątku twórczości malarza na podstawie pojedynczych prac – w artystycznym modus operandi Makowskiego sztuka łączy się z przeżyciem, a wszelkie jej przejawy spletają się w ciągłą narrację – „Cud to harmonia części, które składają się na całość”. Tak jak w płótnach artysty te same przedmioty wędrują z obrazu na obraz, tworząc coraz to nowe konstelacje, tak jego twórczość wizualna przenika się z poezją, fascynacją muzyką i filozofią. Był artystą totalnym, wypowiadając się w języku różnych sztuk, tworzył dzieła synkretyczne. Jak sam wspominał, jego poezję i malarstwo ukształtowały trudne doświadczenia okresu wojennego, w okresie dominacji doktryny socrealizmu uważał się za jawnogrzesznika – od dyrektywy opiewania życia uciekł w formalizm – „sztuka jest formą, mnie bardzo bawiły i do dzisiaj bawią formy”, mówił. Nigdy nie identyfikował się z doświadczeniami awangardy, od samego początku twórczej drogi cechował go indywidualizm. Był erudyta – zagorzałym czytelnikiem poezji, pism filozoficznych i ezoterycznych, interesowała go tradycja kabbalistyczna

i zjawiska magiczne. Genealogia jego oryginalnej formuły obrazowania sięga francuskiego surrealizmu. Podczas pobytu w Paryżu w 1962 artysta poznał bezpośrednio sztukę Andre Bretona – ojca europejskiego nadrealizmu – i członków międzynarodowego ugrupowania Phases. Niespotykane, zaskakujące zestawienia przedmiotów należących do rozmaitych porządków rzeczywistości dopełnione abstrakcyjnymi formami i geometrycznymi figurami igrają w kompozycjach Makowskiego – zgodnie z programem surrealistów – z logicznym porządkiem, prowokują poetyckie dialogi, pobudzają odkrywcze skojarzenia, dostarczają bodźców fantazji. Pośród przedstawionych elementów, składających się w polifoniczne łamigłówki, możemy znaleźć nawiązania do najróżniejszych kultur, europejskich i azjatyckich, do filozofii, magii, ezoteryki, poezji, matematyki i muzyki.

12 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

"4.III.2011", 2011

akryl, olej/piótno, 81 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'S. fijałkowski | 4 III 2011 | 15/2011'

estymacja:

160 000 – 250 000 PLN

36 000 – 56 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Hommage a Stanisław Fijałkowski”, Galeria Ego, Poznań, 2011

„Świadomość rezultatu jest bardzo istotna dla malarza. W przypadku udanego obrazu traktuję go nieraz jako quasi-osobę wyposażoną w różne ludzkie cechy. Wychodząc z pracowni, mam poczucie, że zostawiam w niej żywego Anioła, który się zmaterializował przez moje niegodne ręce. I jest on usprawiedliwieniem mojego życia, niedoskonałego, pełnego upadków, ale w momencie pracy – świętego. Świętość dostępna dla każdego malarza, to być całkowicie oddanym swojej robocie, którą trzeba zrobić najlepiej dla siebie samego i dla tych, którzy będą w stanie przyjąć ją jako przesłanie”.

Stanisław Fijałkowski



Język formalny Fijałkowskiego to swoiste połączenie abstrakcji geometrycznej oraz jej bardziej swobodnej odmiany. Kształty malowane przez artystę pozbawione są geometrycznego rygoru figur odrysowywanych przy pomocy przyrządów geometrycznych. Ich krawędzie często okazują się nieidealnie kształtne, swobodniejsze, „miększe”. Daje to wrażenie większej artystycznej wolności, w której twórca swobodniej kształtuje figury. Tak malowane kształty wydają się lepiej odpowiadać poetyckim tytułom (niekiedy) towarzyszącym jego obrazom. Prostota, która charakteryzuje te kształty, powoduje, że wytwarzają się między nimi pewne napięcia formalne.

Myślenie o obrazie w kategoriach najprostszych jego środków: kształtu, barwy, linii, płaszczyzny – takie podejście cechowało Fijałkowskiego i było właściwe wielu modernistycznym twórcom. W sztuce łódzkiego malarza źródła takiego myślenia można szukać w jego doświadczeniach szkolnych – był uczniem Władysława Strzemińskiego. To czołowy artysta konstruktywistycznej awangardy w Polsce. Przed II wojną światową propagował sztukę całkowicie abstrakcyjną, bez referencji do widzialnej rzeczywistości. Sztuka nowoczesna, abstrakcyjna była dla niego koniecznością w nowoczesnym społeczeństwie. Taką wiedzę przekazał swoim uczniom. Sztuka Fijałkowskiego pozostawała zatem abstrakcyjna, jednak niekiedy – na przykład poprzez odpowiedni komentarz, tytuł, słowo – przywoływała konkretne treści.

W pracy z 1993 niezwykle intryguje tytuł, który przyjął Fijałkowski, pochodzi on z dzieła Umberto Eco, gdzie pisarz zastanawia się następująco: „Jaka jest zatem różnica między zdaniem ‘Ten człowiek przybywa z Basry’ wypowiedzianym do mieszkańca Iraku, a tym samym zdaniem wypowiedzianym do naszego wyimaginowanego słuchacza z Europy? Formalnie żadna. Różnica referencyjności nie tkwi zatem w samym zdaniu, ale w jego odbiorcy. Jednakże istnieje możliwość, że zdanie to samo w sobie może mieć dwa oblicza: wypowiedziane przez urzędnika

z agencji informacyjnej i przez kogoś, kto chce nas zainteresować specjalnie owym przybywaniem, zdanie to przestaje być tym samym zdaniem; są to już dwa różne zdania” (Umberto Eco, Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 69–70). Obraz Fijałkowskiego powstał jako przetworzona na język malarski forma zdania pisarza. Artysta wielokrotnie wypowiadał się z estymą co do wartości poznawczej tekstów Umberto Eco. Alicja Kępińska pisała o tym wyborze tytułu następująco: „Gdy Eco pisze o funkcji sugestywnej niektórych zdań, analizując wielkość znaczeń wybranego sugestywnie zdania ‘Ten człowiek przybywa z Basry’ (zdanie to przyjął Fijałkowski jako tytuł jednego ze swoich obrazów) – wskazuje na wielość możliwości skojarzeniowych, jakie otwierają się dla odbiorców tego komunikatu, dysponujących różnymi zasobami wiedzy i wyobraźni, a także różną tradycją kulturową” (Alicja Kępińska, Nowa sztuka. Sztuka Polska w latach 1945–1978, Warszawa 1987). Malarz podejmuje ten wątek i stawia pytania, czy kimś innym niż przybyszem z Basry będzie przybysz z doświadczonego traumą miasta w dowolnej części świata?

Prezentowana w katalogu praca jest autorską repliką obrazu o tym samym tytule, powstałym w 1974 i będącym częścią kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Druga prezentowana praca pochodzi z cyklu „Przeście” powstającego między 2011 a 2013. Moc płótna zawiera się w użytej kolorystyce. Poza zestawieniem barw na płótnie nie ma nic, co mogłoby sugerować jakiegokolwiek istnienie materialne. Znaczną część obrazu zajmuje plama niebiesko-szarego koloru, w której w oddali mającą zarysy kształtów. Oniryczny nastrój podkreśla wyłaniające się na środku pomarańczowe pociągnięcie pędzla. Całość płótna jest otoczona czerwoną linią. Obraz sugeruje, że artysta z upływem czasu zmierzał w kierunku upraszczania form i redukcji symbolicznych znaczeń, oczyszczania swoich kompozycji ze zbędnych odniesień.



13 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

"Ten człowiek przybywa z Basry", 1995

olej/ płótno, 46 x 38 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim:

'284 S. Fijałkowski, 1995 | Replika obrazu "Ten człowiek przybywa z Basry" Autostrada'

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

34 000 – 45 000 EUR

WYSTAWIANY:

Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu,
„Zachęta” Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, 2003

LITERATURA:

Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe
w Poznaniu, Poznań 2003, poz. 134 (spis)



14 †

JONASZ STERN

1904-1988

Kompozycja, 1976

kolaż, technika mieszana/ płótno, 44 x 55 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Stern 976'

na odwrociu papierowa nalepka z Galerii Sztuki przy ul. Floriańskiej 34 w Krakowie

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

16 000 - 20 000 EUR





„(...) NIE NIWECZY JEDNAK ARTYSTA DOTYCHCZASOWYCH OSIĄGNIĘĆ W SZTUCE RACJONALNEJ. W TYM SAMYM CZASIE PRACUJE NAD UKŁADAMI GEOMETRYCZNYMI I W KOŃCU PONOWNIE TWORZY SYNTEZĘ OBU SPOSOBÓW WYPOWIEDZI. W LATACH PIĘCDZIESIĄTYCH MALUJE TAK CHARAKTERYSTYCZNE KOMPOZYCJE JAK 'ASOCJACJE RYBACKIE', 'PTAK', 'KOMPOZYCJĘ AGRESYWNĄ', 'RYTMY WYSTĘPUJĄCE'. SPROWADZONE DO PŁASKICH, GRAFICZNYCH KONTURÓW FORMY MAJĄ TU WALOR SYMBOLU. NIE WYOBRAŻAJĄ, ALE ZNACZĄ. UOGÓLNIONE, NIBY ABSTRAKCYJNE, PRZESTAJĄ BYĆ JEDNOSTKOWYM PTAKIEM, ŁODZIĄ, ZAPISEM WYBRANEJ SYTUACJI, RELACJĄ Z UNIKALNEGO FAKTU. SĄ WIZERUNKIEM KAŻDEGO RUCHU, KAŻDEJ AGRESJI, WSZYSTKICH PODOBNYCH ZDARZEŃ. NA MONOCHROMATYCZNYCH, PIĘKNYCH W SWYM KOLORYSTYCZNYM ZRÓŻNICOWANIU TŁACH PRZESUWAJĄ SIĘ DWUWYMIAROWE TRÓJKĄTY, ELIPSY, KSZTAŁTY PARAORGANICZNE. PROSTE, LOGICZNE, KREŚLONE LINIĄ I CYRKLEM, DZIAŁAJĄ KLIMATEM, NASTROJEM, TWORZĄ PARABOLĘ POETYCKĄ. OD TEJ PORY GŁÓWNA DROGĘ STERNA WYZNACZAĆ TEŻ BĘDĄ TAKIE UKŁADY. CZASEM ARTYSTA ZAINTERESUJE SIĘ SAMĄ GEOMETRIĄ, ZBUDUJE KOMPOZYCJĘ POZBAWIONĄ POZA PLASTYCZNYCH ASOCJACJI, ALE NIE ZMIENIA TO FAKTU, ŻE OKRES MISTRZOWSKIEJ SYNTEZY SKONKRETYZOWAŁY PRACĘ Z LAT PIĘCDZIESIĄTYCH”.

MARIUSZ HERMANDSORFER, [W:] „KANON I WYRAZ”, GALERIA EM, KLUB MIĘDZYNARODOWEJ PRASY I KSIĄŻKI, WROCŁAW 1981

15 †

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY

1935

"B-181 (Red, Green, Yellow and Blue)", 1964

akryl/plótno, 120 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '47" x 47" | #B 181 | 1964 | Tadasky'
na odwrociu nalepka z D. Wigmore Fine Art, Inc.

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

56 000 - 78 000 EUR

POCHODZENIE:

D. Wigmore Fine Art, Inc., Nowy Jork

kolekcja prywatna, USA

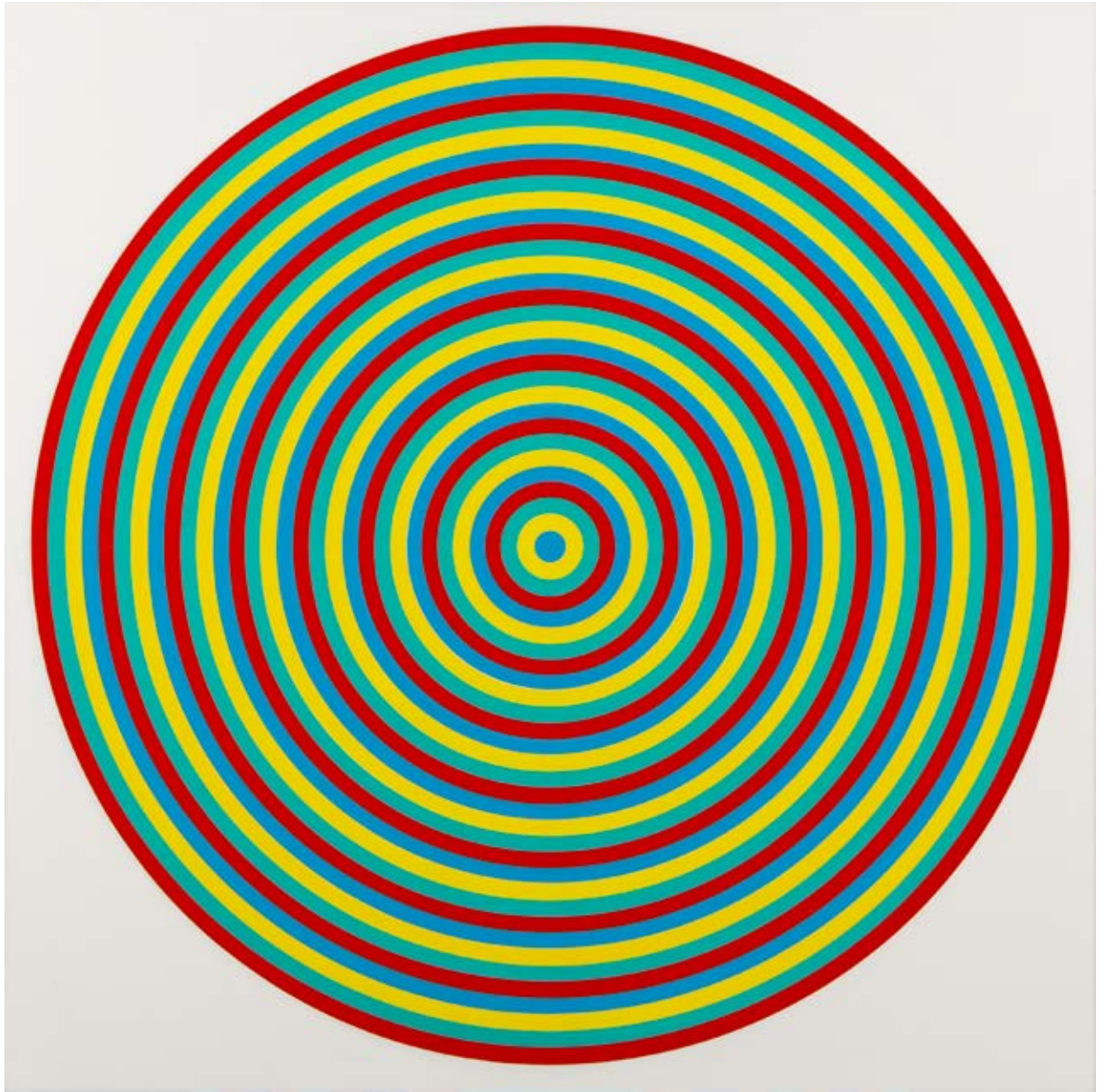
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

„Tadasky: Control and Invention, 1964-2008”, D. Wigmore Fine Art, 7.02-25.04.2015

„Nigdy nie wykonuję szkiców. Zanim przystąpię do malowania, spędzam dużo czasu na myśleniu. Czekam, aż pomysł pojawi się w mojej głowie. Kiedy zaczynam malować, wiem dokładnie, jakich kolorów użyję, jakiej szerokości kreski, jakich kształtów”.

Tadasuke Kuwayama



Prezentowana praca pochodzi z połowy lat 60. – okresu, w którym ukonstytuował się dojrzały styl Tadasky'ego – od zawsze interesowały go figury koncentryczne, pierwsze dynamiczne kompozycje z motywem koła powstały jeszcze w latach 50. w rodzinnej Japonii. Z czasem, wychodząc od form ekspresyjnych, doszedł do formy okręgu możliwie jak najbardziej klarownej pod względem technicznym. W założeniu artysty jego obrazy stanowią manifestację czystej formy – nie mają odnosić się do niczego innego poza sobą. Mimo spirytualnych konotacji – odniesień do formy mandali czy symboliki kręgu życia – Tadasky utrzymywał, że nie stoi za nimi żadna filozofia, teoria, religia czy ideologia, znaczenie mają dla niego jedynie czystość, prostota i piękno. Chociaż Tadasky uznawany jest za jednego z prekursorów zrodzonego w Stanach Zjednoczonych ruchu op-art, to jego twórczość, wyrosła na gruncie tradycyjnego rzemiosła, stanowi w rzeczywistości interesujące zderzenie kultury Wschodu i Zachodu.

W Japonii, w warsztacie ojca, Kuwayama zgłębiał tajniki „miyada-iku” – tradycyjnej techniki wznoszenia świątyń opartej na technicznej perfekcji i niepozabawionej kontemplacyjnego charakteru. Klasyczne kompozycje Tadasky'ego to barwne, koncentryczne kręgi. Artysta, używając tradycyjnych japońskich pędzli, nakłada cienką warstwę farby. Wszystkie linie wykreśla odręcznie, nie wykonując przy tym żadnych poprzedzających pracę szkiców koncepcyjnych. Zapewnianie liniami i kolorem płótna Tadasky traktuje jako formę medytacji, pracę nad swoimi kompozycjami porównując do procesu wznoszenia tradycyjnych kaplic shinto. Tak ocenia wpływ swoich młodzieńczych doświadczeń na późniejszą twórczość: „Dorastając, obserwowałem ludzi tworzących różne rzeczy i byłem tym zafascynowany. Spędzałem dużo czasu w fabryce, obserwując, jak budowane są kapliczki. Budowniczości świątyń byli bardzo zręczni, ja natomiast zawsze byłem niezwykle ciekawski i zadawałem im mnóstwo pytań. Ponieważ byłem synem szefa, wyjaśniali mi tajemnice warsztatu, które w przypadku innych byłyby tematem tabu. (...) Zawsze lubiłem wyzwania i satysfakcję, jaką przynosi samodzielne wykonywanie rzeczy. Jako dziecko nie dostawałem żadnych zabawek, więc robiłem własne. W podstawówce wyrzeźbiłem z drewna masażer pleców i za swój wynalazek zdobyłem nagrodę. W gimnazjum zrobiłem zestaw do mahjonga z pięknie zdobionymi elementami. Przez całe życie robiłem bardzo różne rzeczy. Po przyjeździe do Stanów i założeniu rodziny często się przeprowadzałem – wykonywałem całe projekty nowo zasiedlonych loftów lub studiów, projektowałem i wykonywałem szafki, meble, cokolwiek potrzebowałem. Niezależnie od tego, czy maluję obrazy, czy składam szafki, to czynność mająca dla mnie tę samą energię. (...)”

Ojciec wysłał mnie do bardzo rygorystycznej szkoły religijnej w Chibie. Nie miałem wyboru. Lubiłem chodzić na zajęcia plastyczne i malować obrazy. Ale w Japonii trzeba było przestrzegać wielu zasad, przede wszystkim trzeba było pracować w konwencji realistycznej, kopiować to, co widziałeś – jak za pomocą fotografii. Nie istniała abstrakcja. Nie wolno było używać linijki – trzeba było wszystko mierzyć na oko. Byliśmy obarczeni wielką presją, aby pracować według tradycyjnych metod – tak jak robili to ludzie przy budowaniu świątyń. Kapliczka ma specyficzną formę i nie wolno zmieniać jej struktury. Byłem jednym z najlepszych adeptów sztuki w szkole i dużo malowałem. Prowadziłem szkolne koło plastyczne i wykonywałem dekoracje do szkolnych przedstawień. W czasopiśmie zetknąłem się ze współczesną sztuką europejską i amerykańską, bardzo mnie zaciekał. Pomyślałem, że tam można malować, co się chce. Widziałem prace, które były symetryczne i geometryczne, i to mi się szalenie spodobało. Nigdy nie zetknąłem się z czymś takim w sztuce japońskiej. Mój nauczyciel plastyki był młody i dość liberalny. Wiedział, że nie lubię, jak ktoś mi mówi, jak mam malować, więc zostawiał mnie w spokoju. (...) Jako artysta uważam, że bardzo ważne jest tworzenie rzeczy wyjątkowych, różniących się od tego, co robią inni artyści. Jeśli widzę, że ktoś zrobił coś, o czym myślę, rezygnuję i szukam czegoś, czego nigdy wcześniej nie widziałem”.





Tadasky w swojej nowojorskiej pracowni, lata 60. XX wieku, fot. z archiwum artysty

16 †

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"SU 12", 1972

olej/piótno, 127 x 127 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | SU 12 1972 | 50 x 50'

estymacja:

800 000 - 1 200 000 PLN

178 000 - 267 000 EUR

OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonné przygotowywanym przez Fundację Wojciecha Fangora
pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak, poz. kat. P.898

POCHODZENIE:

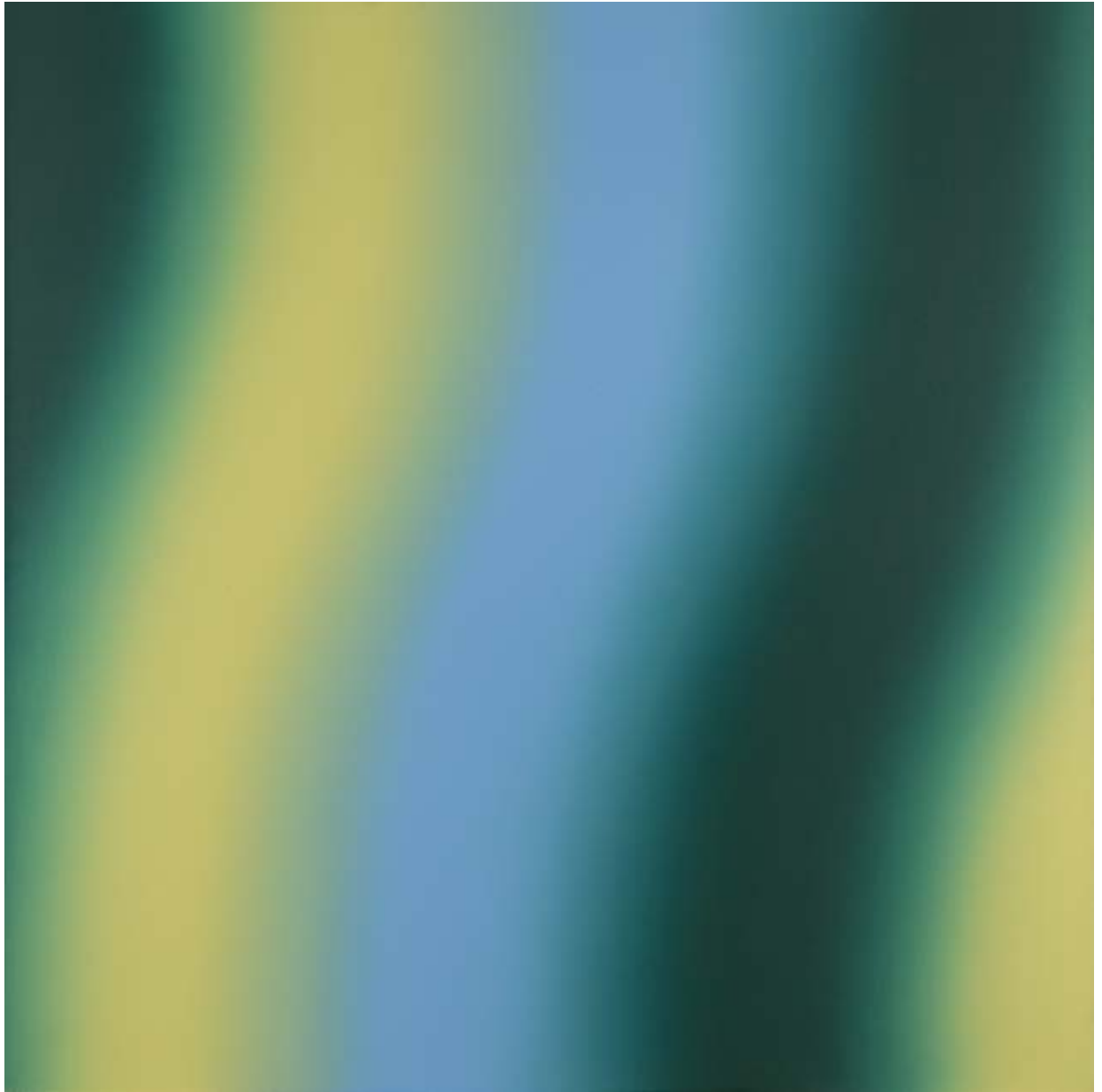
kolekcja prywatna, Europa

Desa Unicum, 2017

kolekcja prywatna, Polska

„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. Tak zaczęły się koła i fale oraz rozwinięcie fal w układy prostej i odwróconej symetrii. A więc koła pełne, monochromatyczne oraz koła z koncentrycznymi kręgami, w których powstały wypadkowe mieszanych kolorów jako dodatkowe kręgi. Ten rodzaj obrazu na początku zawsze był oparty na podłożu białego kwadratu i białego centrum koła. W późniejszym okresie zaczęły pojawiać się kolorowe tła i centra”.

Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydłowski, [w:] Wojciech Fangor, katalog wystawy indywidualnej w Atlasie Sztuki, Łódź 2009, s. 41-55



SU JAK SUMMIT

Prezentowana kompozycja „SU 12” powstała w bezsprzecznie szczytowym momencie kariery Wojciecha Fangora. Na początku lat 70. twórca miał już właściwie ugruntowaną pozycję na arenie międzynarodowej. Jego obrazy zostały pokazane na dwóch niezwykle istotnych ekspozycjach: „15 Polish Painters” w nowojorskim MOMA w 1961 oraz późniejszej o cztery lata op-artowej wystawie „The Responsive Eye”. Wydarzenie skupiało najważniejsze nazwiska w dziedzinie op-artu. Prace Fangora znalazły się między innymi wśród płócien Bridget Riley, Franka Stelli czy Victora Vasarelyego, otwierając polskiemu artyście drzwi do nowojorskiej sceny artystycznej. Jednak najważniejszym wydarzeniem w karierze artysty, a także w historii sztuki polskiej, było zaproszenie skierowane ze strony światłi sztuki współczesnej w powojennej stolicy artworldu – Muzeum Salomona R. Guggenheima. W 1970 zorganizowano tam pierwszą indywidualną wystawę polskiego artysty, na której zaprezentowano 37 płócien Fangora. We wstępie do katalogu wystawy Thomas Maria Messer, dyrektor instytucji, pisał, że główną przyczyną współpracy z malarzem była chęć pokazania jego sylwetki szerszej publiczności. Do tej pory nie znano go w szerszych kręgach, a prace pojawiały się jedynie pojedynczo na dużych zbiorowych wystawach.

Na początku lat 70. po licznych sukcesach na amerykańskiej scenie artystycznej Fangor zakupił i odremontował stary dom farmerski w miejscowości Summit w stanie Nowy Jork. Tam też powstał prezentowany w katalogu „SU 12”. Ciekawostka, o której warto wspomnieć przy okazji tego epizodu, to zainteresowania artysty, o których zazwyczaj nie ma mowy w biografjach. Chodzi mianowicie o astronomiczną pasję Fangora. Obserwowaniem kosmosu zainteresował się już jako dziecko – po ujrzeniu w szkolnym podręczniku fotografii Księżycy, na którym mógł dojrzeć po raz pierwszy z bliska powierzchnię i kraterę Srebrnego Globu. Wkrótce też własnoręcznie skonstruował z podarowanej przez ojca miedzianej rury i zakupionych u optyka soczewek lunetę, która pozwoliła mu na obserwację nieba. Jak okazało się z biegiem czasu, nie była to przelotna fascynacja, a jedynie początek wielkiej pasji, w której odnalazł inspirację i ucieczkę od miejskiego zgiełku. W okresie drugiej wojny światowej artysta przez kilka lat współpracował z Polskim Towarzystwem Miłośników Astronomii, tuż po jej zakończeniu brał udział w reaktywacji oddziału w Warszawie. Pomagał również astronomom z Obserwatorium UW w Warszawie w usuwaniu zniszczeń po wojnie i budowaniu lunet, pisał również artykuły do naukowych czasopism oraz wygłaszał odczyty astronomiczne. W momencie kiedy popularność oraz sztuki zaczęła również przynosić profity finansowe, zarobione pieniądze przeznaczył także na rozwinięcie swoich astronomicznych zainteresowań. We wspomnianym Summit – sielankowej okolicy pełnej wzgórz i lasów, skąd nocami rozciągał się niezakłócony światłami miasta widok na rozgwieżdżone niebo, wybudował niewielkie obserwatorium astronomiczne. Spokojne okolice Summit zamieszkiwało wielu artystów i ludzi związanych ze sztuką. Do grona sąsiadów i najbliższych przyjaciół Fangora należał również wybitny architekt i teoretyk architektury Jerzy Sołtan. W opublikowanym po śmierci malarza wspomnieniu tak opisuje ten okres synowa architekta – profesor filologii angielskiej na waszyngtońskim uniwersytecie – Margaret Soltan: „W latach 70. Wojtek Fangor i jego żona Magdalena Shummer-Fangor zakupili dom farmerski wraz ze 105 akrami ziemi na północ od Nowego Jorku, około godziny drogi z Albany. Był to wielki biały dom, pełen zakamarków, z ogromnym

gankiem z widokiem na staw. Wojtek, który dotychczas mieszkał w Nowym Jorku, kupił farmę i przeprowadził się tam wkrótce po swojej indywidualnej wystawie w Guggenheim Museum”.

Wojciech Fangor lejtmotywem całej swojej twórczości uczynił przestrzeń. Początkowo była to „przestrzeń traumy” okupacyjnego przeżycia z 1943, które zaowocowało namalowaniem w 1946 „Rozstrzelania”. Powojenna rzeczywistość szybko rzuciła wybitnego artystę w obszar polityki. Mimo obowiązującego kanonu Wojciech Fangor odnalazł własny język wypowiedzi, nawiązujący do tradycji figuratywnego malarstwa europejskiego początku XX wieku. Po upadku doktryny socrealizmu artysta rozpoczął badania nad przestrzenią architektoniczną, czego efektem było pierwsze environment w Polsce. Mimo negatywnego przyjęcia przez krytyków i publiczność artysta kontynuował eksperymenty, tworząc op-art w nowatorskiej odświeżeniu.

Dzięki niebywałym umiejętnościom warsztatowym tworzył iluzje przestrzeni i ruchu, takie jak „SU 12”, które oczarowały międzynarodową publiczność i przyniosły mu sławę. Kolejną przestrzenią interesującą wielkiego malarza była przestrzeń międzyludzka, a następnie przestrzeń wirtualna, której owocem stała się seria „obrazów telewizyjnych”. Z punktu widzenia dzisiejszej historii sztuki nie sposób dziwić się międzynarodowemu uznaniu, które stało się udziałem sztuki Wojciecha Fangora. Był artystą wybitnym od początku swojej drogi; niezależnie od tego, czy tworzył figuralne prace socrealistyczne, grafiką użytkową, bezkrawędziowe, op-artowskie kompozycje czy postmodernistyczne „obrazy telewizyjne”. Doskonałość jego warsztatu szła w parze z głębokim przekonaniem o znaczeniu, które niesie. Stojąc gdzieś pomiędzy europejską tradycją malarstwa olejnego a radykalnym eksperymentalizmem, Wojciech Fangor torował nowe drogi malarstwu XX wieku.

Jak zauważała krytyka, tym, co odróżniało Fangora od niektórych twórców związanych ze sztuką optyczną, był jego warsztat: optyczne efekty artysta osiągał dzięki pracy pędzlem. W 1971 Szymon Bojko tak pisał o sztuce Fangora, zwracając uwagę właśnie na jej aspekt warsztatowy: „Fangor maluje na zagruntowanym płótnie olejem, nie żadnymi modnymi akrylikami, rozprawdza farbę cienko, miękkim pędzlem. Dlaczego wydaje mi się ważne to, że oparł się pokusie nowej technologii malarskiej, którą do perfekcji doprowadził Vasarely? Bo przedmiotem docieklivosti malarskiej jest samo światło, widmo wieńców chromatycznych w przestrzeni. Ale światło jest tu czymś materialnym, posiada swoją gęstość, nieprzenikliwość, a zarazem jest materią rozciągliwą w przestrzeni” (Szymon Bojko, Fangor, „Ty i ja”, 1970, nr 11, s. 6-9). W tym ujęciu Fangor przedstawiony został jako artysta jednocześnie nowoczesny, ale pod względem techniki wierny tradycji. Choć zainteresowany współczesnymi zagadnieniami podejmowanymi przez op-artowych artystów, jednocześnie pozostaje wierny dawniejszym środkom malarskim, których używa tak umiejętnie, że osiąga nowy i zarazem nowoczesny efekt. Jednocześnie krytyk zwrócił uwagę na materialność obrazu – na fakt, że wszystkie znane z malarstwa Fangora feeryczne, migotliwe efekty wynikają bezpośrednio ze stosowanej materii farby, a dokładniej ze szczególnego sposobu posługiwania się nią, co było osiągnięciem Fangora.

„Stefan Szydlowski: Od 1958 roku zaczęły powstawać nowe obrazy, jako rezultat przewartościowań malarskich i teoretycznych.

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

Stefan Szydlowski: Dlaczego wyjechałeś z Polski w 1961 roku?

Wojciech Fangor: Wyjechać chciałem zaraz po wojnie. Obrzydła mi Europa, jej głupoty, fanatyzmy i zbrodnie. Ameryka wydawała się najbardziej obiecująca, poszedłem do amerykańskiej placówki informacyjnej, gdzie powiedzieli mi, że imigracja do USA objęta jest systemem kwoty i polska kwota to 6000 rocznie, wobec tego, jeżeli dziś się zapiszę, to mam szansę na otrzymanie wizy za 10 lat. Dziesięć lat była to wówczas dla mnie wieczność. Wróciłem do domu i powiedziałem sobie: trzeba żyć tu, gdzie się jest i teraz. Mimo sukcesów w pracy artystycznej i propagandowej odmawiano mi paszportu, nie podając powodu. W końcu przyszło kompletne rozczarowanie systemem politycznym i ekonomicznym. Fiasko pozornego wyzwolenia utożsamianego z Władysławem Gomułką, głupota cenzury, głupota urzędników od kultury, ciągłe straszenie wojną sprawiło wrazenie zamknięcia. Wprawdzie zamknięcie dawało poczucie bezpieczeństwa; mieszkanie, wikt, opieka zdrowotna, praca były zapewnione. Nawet stosunki towarzyskie ze strażnikami i opiekunami układały się dobrze. Ale jak się jest zamkniętym, to się rozmyśla, jak się wydostać. I, co ważne, jak się utrzymać po wydosztaniu. Tu ważną rolę odegrały dwie osoby. Moja siostra mieszkająca w Austrii i dealer amerykański, Beatrice Perry. Po przyjeździe do Wiednia mogłem nawiązać kontakty z Perry i po paru miesiącach dostałem czteromiesięczne stypendium przy 9 Institute of Contemporary Arts w USA, w ramach którego odwiedzałem uniwersytety we wschodnich i północno-środkowych stanach. Dostałem wtedy też kontrakt w The Gres Gallery. Dzięki temu pobytowi poznałem osobiście kilku wybitnych artystów i krytyków sztuki: Albersa, Yayoi Kusamę, Botero, Noland, Morrisa Louisa, Clementa Greenberga, Williama Rubina, Alfreda Barra, Dorothy Miller, Williama Seitz'a z MoMA, Messera z The Guggenheim Museum. W sierpniu wróciłem do Austrii, a w październiku wyjechałem wraz z żoną Magdaleną do Paryża. W Paryżu wynająłem dobrą pracownię i dużo malowałem. Jednak żadna galeria francuska nie zainteresowała się tym, co robiłem, nawet interesująca się podobnymi postawami artystycznymi Denis René. Miałem wystawę w Galerie Lambert i w 1964 w Museum Schloss Mosbroich w Leverkusen. W Paryżu poznałem kilku południowoamerykańskich artystów i Polkę, Lutkę Pink. Miałem kontakty z artystami z Argentyny, Boliwii, Kolumbii, Chile. W 1964 roku dostałem stypendium Fundacji Forda do Berlina Zachodniego, gdzie jako stypendysta z Polski spotkałem się z zainteresowaniem, miałem wystawę w Springer Galerie i wreszcie jakieś zakupy. W 1965 na jesieni pojechałem jako wykładowca wizytujący do Anglii, do Bath Academy of Arts. W tym samym roku miałem dużą i ważną wystawę w The Grabowski Gallery w Londynie. W 1966 roku otrzymałem papiery imigracyjne do Stanów Zjednoczonych i osiadłem niedaleko Nowego Jorku. Przez cały okres pięciu lat w Europie Zachodniej, z małymi przerwami, mogłem malować i wyprodukowałem kilkaset obrazów, które częściowo utknęły w Stanach Zjednoczonych, częściowo w Anglii, a częściowo w Niemczech. We Francji po dwóch i pół roku pracy nie pozostał żaden mój obraz. W Stanach zostałem profesorem malarstwa w Fairleigh Dickinson University w Madison New Jersey, wynająłem wielką pracownię i wreszcie ustabilizowany – dużo pracowałem. W Nowym Jorku nawiązałem współpracę z Galerie Chalette prowadzoną przez Artura Lejewę. W galerii tej byłem pięć lat, miałem w niej coroczne wystawy oraz kilka występów w północno-wschodnich stanach. Ważnym wydarzeniem była wystawa w The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku i jej dalsze ekspozycje w Teksasie i Kalifornii. Moje prace w latach 60. i 70. miały zwolenników, ale też i wrogów, tak jest wszędzie i zawsze.

Stefan Szydlowski: Jak odnajdywałeś się wówczas na amerykańskiej scenie sztuki?

Wojciech Fangor: Nikt nie operował wtedy miękkim, bezkrawędziowym przejściem. Było to niestosowane, a formy czy wzorce w abstrakcjach zgeometryzowanych były zawsze krawędziowe. Op-art, minimal art, abstrakcja geometryczna, wszystkie te kierunki, nawet iluzoryczny op, stosowały ostrą i konkretną definicję kształtu, nawet jeżeli przez rytmiczne zwielokrotnienie otrzymywały zawieszony w przestrzeni niematerialny efekt. Po moich kilku wystawach w latach 60. w Galerie Chalette zdobyłem duże uznanie ze strony Józefa Albersa, który oświadczył, że te bezkrawędziowe przejścia to jest ważna kontrybucja do nowej struktury formalnej obrazu. Jednak w tym czasie potężnym ruchem w Europie była Nouvelle Figuration, a w Stanach i Anglii pop-art. Oba te kierunki interesowała współczesna anegdota, absurd, masowa produkcja towarów konsumpcyjnych. Tematyka i obiekty współczesnej rzeczywistości materialnej, a nie nowego sposobu widzenia świata i jego nieoznaczoności, przemijalności i względności czasoprzestrzennej. Kilku artystów dostrzegło potencjał nowej formy nieokreśloności, względności, iluzyjności i w latach 60. i 70. zaczęli stosować tę metodę w swoich konstrukcjach. W Stanach Vasarely, Anuszkiewicz, Celentano, w Anglii Sedgley i Stefan Knapp, a w Polsce kilku dobrze znanych artystów. Ale od ustalenia pierwszeństwa i kolejności wydaje się ważniejsze, że w bardzo krótkim czasie nowy sposób artykułowania formy na płótnie okazał się nie tyle nową ciekawostką, co językiem wizualnym, który przyniósł w sobie powiązania z nowym widzeniem fizycznej struktury elementarnych cząstek i nowej rewizji tak zakorzenionego w ludzkim umyśle zdrowego rozsądku i odwiecznej wiary w niewzruszoność dotychczasowych zasad logiki i obserwacji. Dzisiaj już nie jest takie pewne, że obserwator i przedmiot obserwacji są rozdzieleni ostrą, nienaruszalną krawędzią obiektywności. Wydaje się, że proces obserwacji zmienia obserwowane zjawisko i wzajemnie zmienia obserwatora. Jest to rodzaj sprzężenia zwrotnego o nieokreślonym przepływie wartości”.

Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydlowski, [w:] Wojciech Fangor, katalog wystawy, Atlas Sztuki, Łódź 2005, s. 40–53



Wojciech Fangor w swojej pracowni, 1959, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Wyborcza.pl

17 †Ω

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Woonnaall", 1970-1975

akryl/plótno, 201 x 101 cm

sygnowany w kompozycji: 'vasarely-'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Vasarely | "WOONNAALL" | 200 / 100 cm | 1970/75'

estymacja:

600 000 - 800 000 PLN

134 000 - 178 000 EUR

POCHODZENIE:

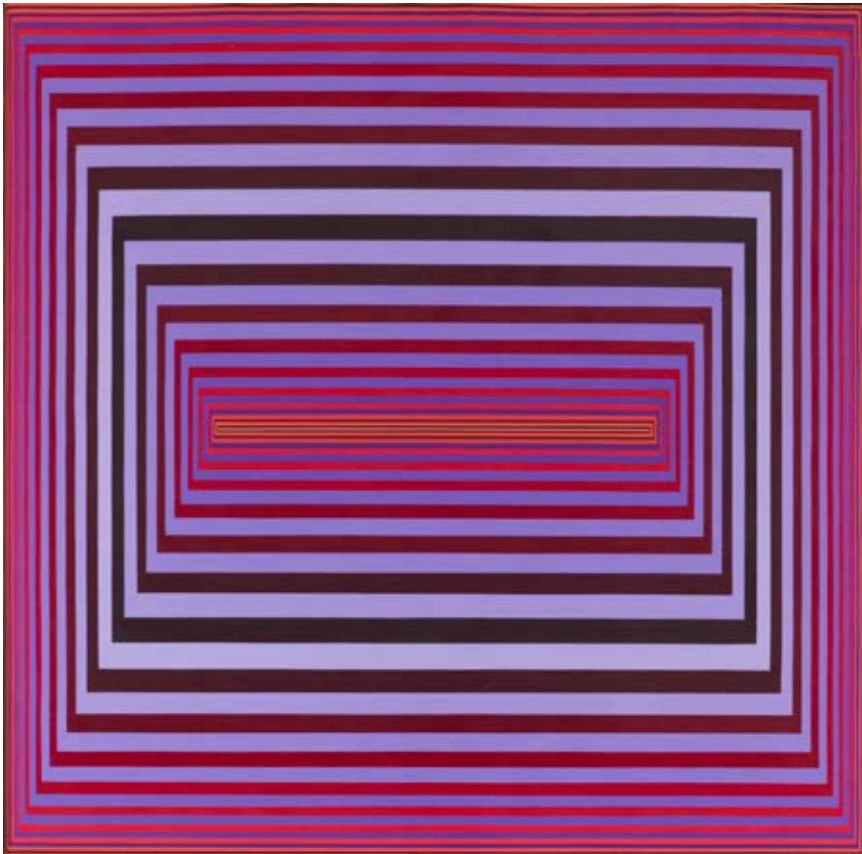
kolekcja prywatna


Phillips, Londyn, 2008

kolekcja prywatna

Sotheby's, Nowy Jork, 2017

kolekcja prywatna, Europa



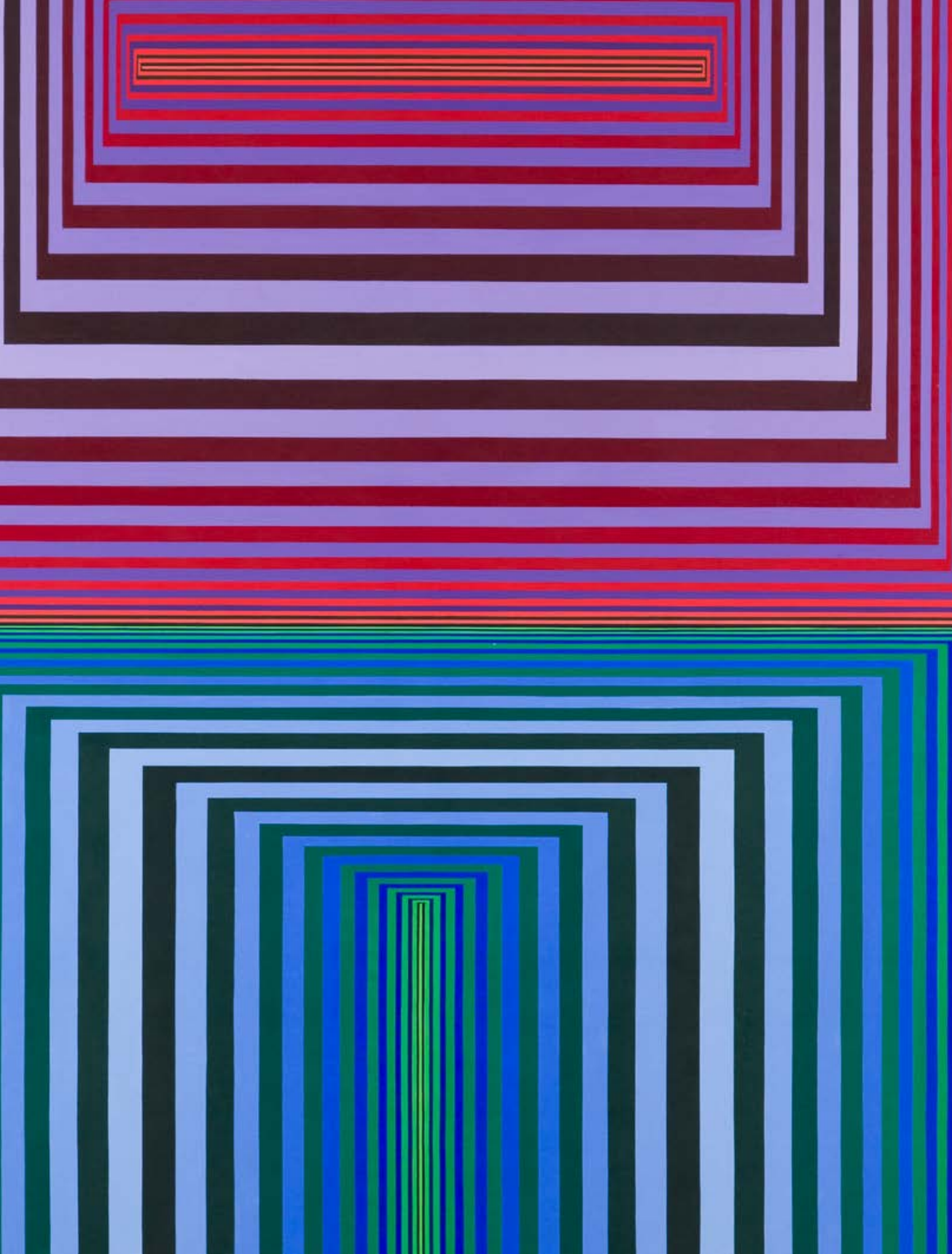


Victor Vasarely należy do grona tych twórców, których sztuka od samego początku robiła na odbiorcach piorunujące wrażenie. Węgiersko-francuski artysta, absolwent grafiki i projektowania typograficznego prywatnej szkoły artystycznej Sándora Bortnyika – Műhely („Warsztat”), uznawanej za węgierski oddział Bauhausu, stworzył niepowtarzalny styl obrazów, które przyciągają wzrok widza z hipnotyczną intensywnością. Dziś Vasarely jest uważany za założyciela op-artu z ogromnym dorobkiem artystycznym, który przez lata przekraczał kolejne granice ludzkiej percepcji.

Po opuszczeniu Budapesztu w 1930 Vasarely osiadł w Paryżu, gdzie rozpoczął pracę jako grafik i konsultant kreatywny w największych agencjach reklamowych w mieście. Było to w czasie, kiedy sztuka abstrakcyjna była hasłem dnia i na dobre zagościła na salonach i w galeriach. W 1912 powstało tam pierwsze ugrupowanie z programem sztuki abstrakcyjnej – Section d’or. W okresie międzywojennym dominowała abstrakcja geometryczna, na gruncie sztuki abstrakcyjnej powstały idee powiązania malarstwa z innymi sztukami plastycznymi, rozwijało się nowe pojęcie jedności stylowej, kwiła twórczość teoretyczna. We Francji duże znaczenie miały ugrupowania Cercle et Carré i Abstraction-Création. Dzięki licznym kontaktom z ówczesnym środowiskiem artystycznym Vasarely mógł obserwować, co działo się w paryskim świecie sztuki. To właśnie tam podjął pierwsze eksperymenty z efektami fakturowymi, przestrzenną głębią, światłem i cieniem, tworząc prace, które fluktuowały i przeistaczały przed oczami widza, nigdy nie poddając się jednej perspektywie, za każdym razem wywołując nowe interpretacje. Vasarely odkrył, że poprzez precyzyjne ułożenie geometrycznych kształtów i kolorów może nadać płótnom dodatkowy wymiar. Prace takie jak „Zebry” (1937) czy „Tygrys” (1938) to ikoniczne przykłady tego wczesnego stylu. To właśnie te dwa płótna po wielu latach zostały uznane przez krytyków i historyków sztuki za pionierskie dla op-artu. Pierwsza ważna indywidualna wystawa artysty odbyła się w 1944 podczas otwarcia galerii Denise René, skoncentrowanej w swojej działalności głównie na prezentowaniu sztuki abstrakcyjnej. Zakończenie wojny

pozwoлиło Vasarelyemu otworzyć studio i realizować indywidualny, wyrazisty styl wizualny. Podobnie jak konstruktywiści przed nim, dążył do wypracowania uniwersalnego języka w sztuce, zdolnego do przezwyciężenia narodowych barier i uzdrowienia wojennych podziałów. W połowie lat 50. znalazł go w swoich „unités plastiques”. Ten „alfabet” składał się z małych kwadratów, z których każdy miał podstawowy kolor i kształt, elementy można było bez końca zmieniać. Zgrupowane kompozycje zdawały się wibrować na płótnie i wraz z pracami Soto, Caldera i Man Raya stały się impulsem do narodzin sztuki kinetycznej.

Na początku lat 60. Vasarely posunął dalej zasady op-artu, tworząc złudzenia optyczne na wielką skalę, które odzwierciedlały psychodeliczną estetykę i ducha dekady. Doszedł w tym czasie do technicznej perfekcji w tworzeniu tzw. struktur optycznych. Dzięki wykorzystaniu materiałów takich jak farba przemysłowa, aluminium, szkło czy błona fotograficzna tworzył iluzjonistyczne, pełne ruchu kompozycje. Często używając jako punktu wyjścia monochromatycznej szachownicy, (jak w słynnej serii „Vega”) Vasarely, podobnie jak Escher, posługiwał się matematyczną logiką, żeby stworzyć wrażenie wypaczonych powierzchni, które były jednocześnie wklęsłe i wypukłe, wirujące i nieruchome, pęczniejące i kurczące się. W tych nowych pracach Vasarely wierzył, że odkrywa nowe światy, które „do tej pory wymykały się badaniom zmysłów”. W praktyce twórczej Victorowi Vasarelyemu przyświecała przede wszystkim idea stworzenia sztuki uniwersalnej, ponadpojęciowego i ponadwzbalnego wizualnego przekazu, który będzie komunikatywny dla każdego bez względu na jego pochodzenie czy wykształcenie. Wierzył, że obraz może być lepszym środkiem komunikacji niż język, ponieważ nie odzwierciedla podziałów politycznych czy klasowych. Metoda malowania Vasarelyego zapożyczona była z różnych wpływów, w tym w dużej mierze z zasad projektowania Bauhausu, gdzie naczelną zasadą artystów i projektantów było dążenie do jedności estetycznej i technicznej dzieła, konstruktywizmu oraz twórczości takich artystów jak: Wassily Kandinsky, Paul Klee czy László Moholy-Nagy.



18 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Nr 21", 1975

relief, akryl/płyta pilśniowa, 61,5 x 61,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 21 | H. Stażewski | 1975'
na odwrociu papierowa nalepka depozytowa z Galerii Foksal

estymacja:

350 000 - 450 000 PLN

78 000 - 100 000 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakem

POCHODZENIE:

Galeria Foksal, Warszawa (depozyt)

kolekcja prywatna, Polska

„Życie znajdujące się w stanie fermentu niezrozumiałego dla nas,
kryje w sobie prawdę, którą odkrywa artysta wewnętrznym okiem
i szuka czegoś głębszego, aniżeli piękno malarskie”.

Henryk Stażewski



19 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Relief, 1970

akryl, relief/drewno, 51 x 51 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1970 | H. Stażewski'
na odwrociu nalepka z numerem 31

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

45 000 - 67 000 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

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

Henryk Stażewski



RELIEFY STAŻEWSKIEGO

Henryk Stażewski znany jest przede wszystkim jako pionier sztuki awangardowej lat 20. i 30. XX wieku. Zasłynął jako eksperymentator z formą, przedstawiciel konstruktoryzmu i współtwórca abstrakcji geometrycznej. Jego zasługi dla rozwoju tych dziedzin sztuki są niezaprzeczalne. Współtworzył i był członkiem kilku grup artystycznych, także międzynarodowych. Oprócz pracy twórczej pochłaniała go teoretyczna refleksja na temat sztuki. Posiadał liczne światowe kontakty, wielokrotnie podróżował do Paryża, gdzie poznał równie sobie, wybitne osobowości: Pieta Mondriana i Michela Seuphora. Był ekscentrykiem, wystawiał swoje prace w salonie automobilowym firmy Laurin & Klement w Warszawie, projektował wnętrza i dekoracje teatralne. Jednocześnie był wielkim teoretykiem i funkcjonował zawsze blisko życia, dla siebie wymyślał fantazyjne szlafroki, a swoje kompozycje malował nawet na butach. Po części taka postawa wynikała z założeń konstruktoryzmu, który optował za tym, że sztuka powinna kształtować ludzkie życie, a więc osobom użytkującym przedmioty pomalowane w geometryczny wzór udziela się doskonała harmonia tych kompozycji. W latach PRL-u, jako żyjąca legenda międzywojennej awangardy, Henryk Stażewski skupiał wokół siebie rzeszę młodych artystów i krytyków. Artysta znajdował się w centrum barwnego życia artystycznego Warszawy. Do historii przeszła pracownia, do której Stażewski wprowadził się w 1962 mieszcząca się na ostatnim, 11. piętrze wieżowca przy ulicy Świerczewskiego. Zajmował ją przez 40 lat, okresowo współdzieląc z inną osobowością – Edwardem Kraśińskim. Stażewski przemienił to miejsce w najważniejszy salon artystyczny Warszawy lat 60. i 70.

Dwie z prezentowanych prac to reliefy z lat 70. Powstawały one od lat 50. i początkowo dominowały te o luźnej strukturze zagęszczonych elementów. Poszczególne formy miały kształty zaczerpnięte ze świata organicznego, w latach 60. charakterystyczne były reliefy pokryte jakby „rastrem”, dzięki czemu ich powierzchnia dawała optyczny efekt wibrowania. Następnie Stażewski, szukając neutralności formy, przeszedł fascynację bielą. Dla artysty konfiguracji, w które mogłyby układać się prostokątne formy, było nieskończenie wiele. Stażewski badał pojęcia takie jak: „przypadek” i „porządek”, nadając im wizualną formę. Ciekawym epizodycznym eksperymentem były reliefy miedziane z lat 1964–67. W ich przypadku efekty oparte na wypukłościach były dodatkowo wzmocnione świetlnymi efektami na powierzchni wypolerowanego metalu.

Relief „Nr 21” charakteryzuje nieoczekiwane zakłócenie geometrycznego porządku w postaci odchylenia jednego z kwadratów. W drugim zachowana zostaje uporządkowana struktura. Podstawowym modułem tej pracy jest kolorowy kwadrat, który artysta zmnożył, różnicując nieznacznie jego barwę, by uzyskać zwielokrotnienie wymiarów. Natomiast oba reliefy przyciągają uwagę niezwyklejmi zestawieniami kolorów, które bardzo silnie oddziałują na widza.

Często w reliefowej twórczości Stażewskiego pojawiał się również problem iluzji ruchu, osiągany poprzez dynamiczne rozmieszczenie elementów we wnętrzu pola obrazowego. W 1976 artysta zanotował: „Formy znajdujące się w nieprzerwanym ruchu, widoczne są na płaskiej przestrzeni – harmonia barwna osiąga najwyższą skalę jaskrawości. Tworzą się zjawiska nieeuklidesowe, więc sprzeczne z naszymi dotychczasowymi doświadczeniami. Rzeczywistość opanowana przez geometrię zredukowana zostaje do niewielkiej ilości linii i płaszczyzn” (Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, Warszawa 2005, [red.] Małgorzata Jurkiewicz i inni, s. 287). Choć może być to uwaga artysty o charakterze ogólnym, wydaje się ona jednocześnie dobrze charakteryzować omawiane reliefy, czyniąc je tym samym egzemplifikacją przemyśleń artysty dotyczących twórczości w sensie ogólnym. Podobnie jak w cytowanej wypowiedzi, w reliefach zauważamy jaskrawość barw, które dopełniają się wzajemnie na zasadzie kontrastu. Całość kompozycji redukuje się do geometrii i najprostszyc kształtów, tworząc iluzję ruchu. To właśnie z tego uproszczenia wynika jasność i czytelność tych kompozycji. Sam fakt obecności reliefów w oeuvre Stażewskiego, kojarzonego głównie z malarstwem, może wydawać się zaskakujący. Bliższa obserwacja pozwala na stwierdzenie, że zarówno jego płótna, jak i reliefy cechuje konsekwencja podejmowanej tematyki, dla której rzeźbiarska struktura jest okazją do zastosowania nowych rozwiązań plastycznych, artystycznych chwytów, które mimo wszystko harmonijnie wpisują się ogólny obraz sztuki tego twórcy.



Henryk Stażewski w swojej pracowni, 1987, fot. Czesław Czapliński

20 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"AS 4", 1985

akryl/płyta, 30,5 x 30,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'AS 4 | 1985 | H. Stażewski'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 000 - 12 000 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

Polski Dom Aukcyjny, 2017

kolekcja prywatna

Galeria Esta, 2021

kolekcja prywatna



21 †

EDWARD KRASIŃSKI

1925-2004

"Intervention", 1981

emulsja światłoczuła na tkaninie, taśma klejąca, technika własna, 105 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'E. KRASINSKI - INTERVENTION - 1981'

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

40 000 - 56 000 EUR

POCHODZENIE:

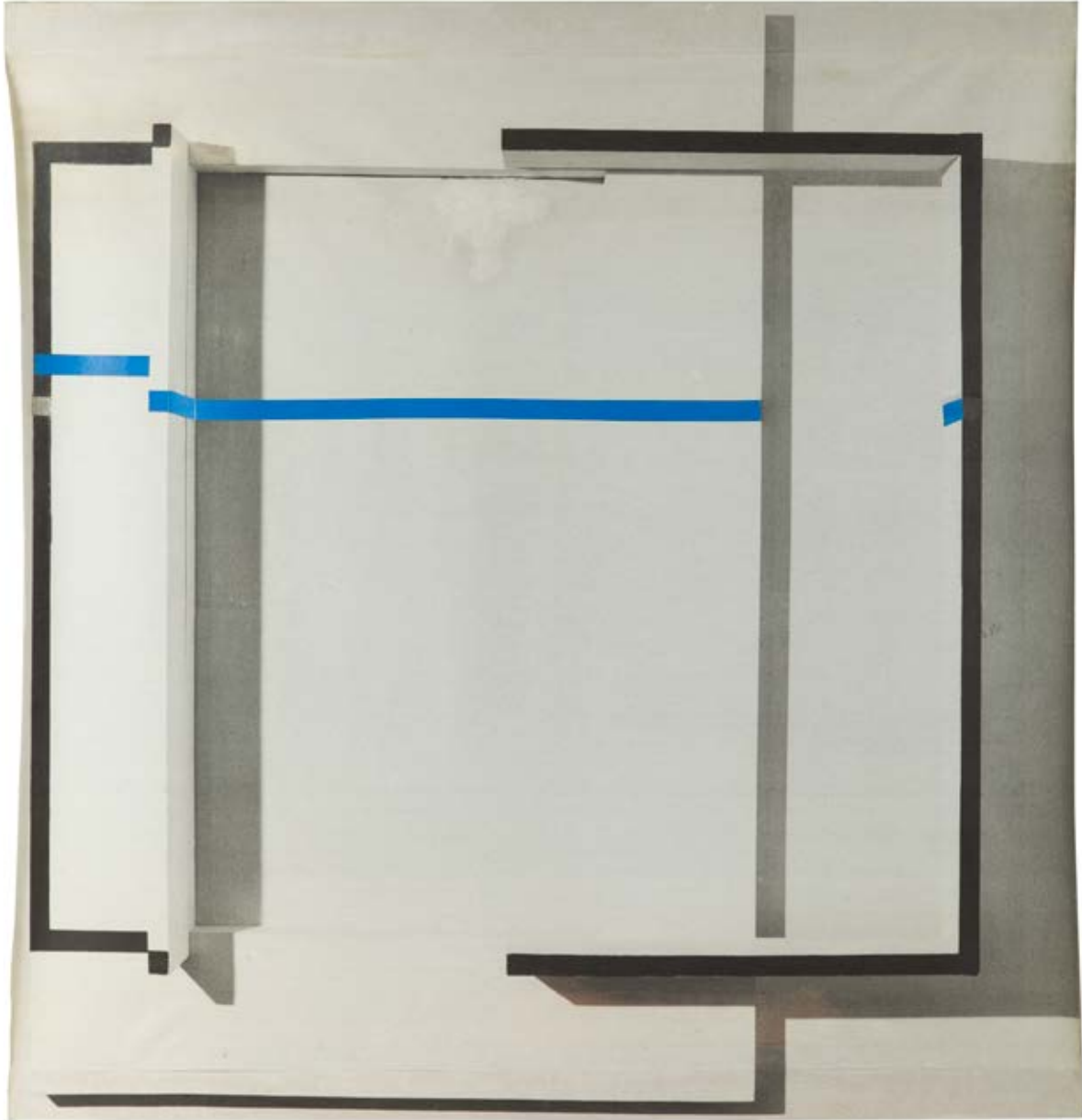
kolekcja prywatna, Niemcy

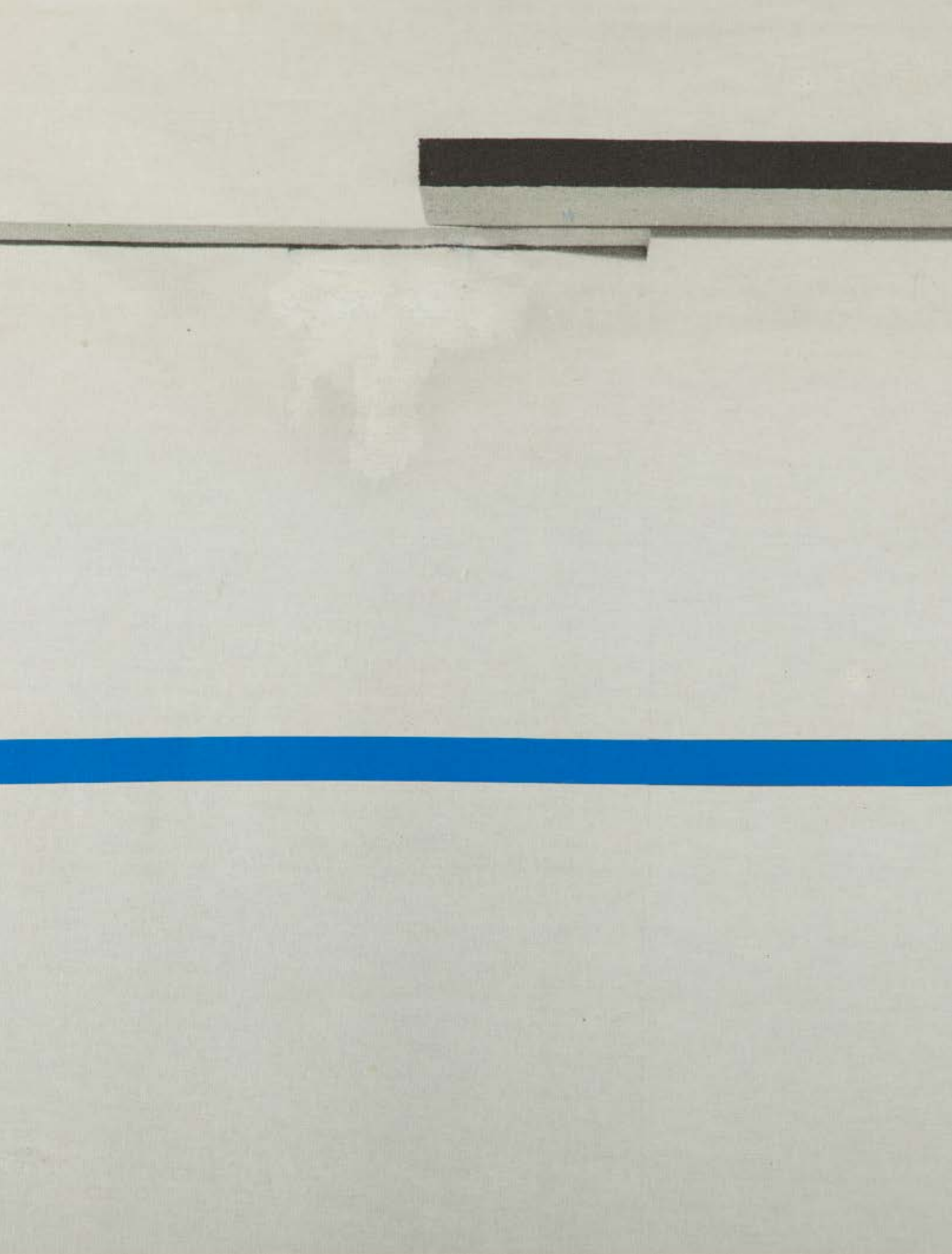
Desa Unicum, private sale, 2014

kolekcja prywatna, Poznań

„Gdyby szukać leitmotivu działalności Krasińskiego, to określenie nieskończoność wydaje się szczególnie użyteczne. Artysta pragnie bowiem rzeczy niemożliwej: chce nieskończoność zasugerować w sposób uchwytny wizualnie”.

Andrzej Kostołowski





HISTORIA NIEBIESKIEJ LINII

Prezentowany obiekt stanowi kontynuację głównych założeń Krasińskiego. Artysta był znany z radykalnych gestów, praca stworzona przez niego na Biennale w Tokio w 1970 uznawana jest za pierwsze polskie dzieło konceptualne. „Interwencje” Edwarda Krasińskiego to seria, którą artysta zapoczątkował w 1968 na przyjęciu w swoim domu w Zalesiu Górnym pod Warszawą, niebieskim paskiem oklejając kilka dni drzew i dwie małe dziewczynki. Ten element z miejsca stał się znakiem rozpoznawczym Krasińskiego i jednocześnie określił zakres jego działań – „Interwencje” opierają się bowiem na bardzo subtelnej ingerencji w zastaną rzeczywistość w sposób, który zwraca uwagę na wyróżnione przedmioty, same w sobie. Adam Szymczyk pisał, w kontekście tych prac, że w sztuce Krasińskiego racjonalistyczna tradycja konstruktywizmu miesza się ze skłonnością do dadaistycznego żartu. Wyznaczony gestem oklejania „duchowy krąg” artysty, na poły ironiczny, na poły poetycki, nabiera potencjału do rozszerzania się w nieznanych kierunkach – niebieska taśma wypływała z butelek i kranów, wydobywała się z maszynki do mięsa, stawała się zakładką do książki. Krasiński oddziaływał swoją osobowością, ironią, humorem, podważając i kwestionując w subtelny sposób tradycyjne formy przejawiania się sztuki i jej sensy. Prace z cyklu „Interwencje” pojawiły się między innymi na wystawach w MoMA w Nowym Jorku. Na przełomie 2016 i 2017 Tate Liverpool zorganizowało dużą retrospektywę artysty, którą zaprezentowano następnie w Stedelijk Museum w Amsterdamzie.

Twórczość Edwarda Krasińskiego jest zjawiskiem bardzo złożonym i ulotnym. Najważniejszym jej aspektem było bowiem samo życie tego artysty i jego twórcza postawa wobec rzeczywistości, która wyrażała się poprzez „życie w sztuce”, ideę tę prawdopodobnie najlepiej odzwierciedla działalność, którą uprawiał w swoim mieszkaniu, a zarazem pracowni dzielonej z Henrykiem Stażewskim. Obecnie działa w nim Instytut Awangardy. „W 1962 roku w jednym z budynków pracownię przy Alei Solidarności 64 otrzymał Henryk Stażewski. Początkowo dzielił ją z artystką

Marią Ewą Łunkiewicz-Rogoyską i jej mężem Janem Rogoyskim, a od 1969 roku z Edwardem Krasińskim. Po sąsiedzku swoje studia mieli tutaj także malarze Jerzy Tchórzewski oraz Przemysław Brykański. (...) Artyści wspólnie dzielili pracownię przy Solidarności przez 18 lat. Jednak to Krasiński jest dziś główną postacią tego miejsca. Po śmierci Stażewskiego w 1988 roku został w niej sam, wtedy też zaczął przekształcać studio w swoiste dzieło sztuki. (...) Cała przestrzeń studia jest totalnym dziełem sztuki. Krasiński zaczął je tworzyć od słynnej taśmy – niebieskiej linii – będącej symboliczną osią dla tego, co znajdowało się wokół niego, próbą porządkowania rzeczywistości i – jak to często u niego – po prostu żartem. Niebieską taśmę izolacyjną Schotch blue 3M o szerokości 19 mm naklejał niemal wszędzie (na ścianach, przedmiotach, ludziach, galeriach czy w przestrzeni miejskiej) na wysokości 130 cm. Była jego znakiem rozpoznawczym. (...) Krasiński nieustannie bawił się otaczającą go przestrzenią, robiąc to tak, jakby zastawiał na widza pułapki. Wszędzie można natknąć się na małe myszki, potknąć o gałązkę wyrastającą z podłogi, kran wystający ze ściany czy przestraszony ostrza przypominającego pletwę rekina wystającego ze stołu (stworzył go jeszcze razem ze Stażewskim). Jest tu też ulubiony fotel, na którym często przesiadywał i zdjęcia dwóch postaci (Krasińskiego i Stefana Szydłowskiego) stojące naprzeciwko siebie, które ustawił tak, jakby grali... w ping-ponga! Między nimi umieścił czerwoną piłeczkę, która wygląda jakby zastygła w locie. (...) Oprócz tego, że studio pełniło funkcję mieszkania i pracowni, było także miejscem spotkań towarzyskich i dyskusji artystów z kręgu awangardy i neoawangardy. Bywali tu Tadeusz Kantor, Wiesław Borowski, Koji Kamoji, Marek Nowakowski, Anka Ptaszkowska, Hanna i Gaber Rechowiczowie oraz Tadeusz Rolke. Krasiński stworzył ze swojego studia coś na kształt teatru. Wykonał do niego scenografię, stworzył iluzję, liczne pułapki i gry z widzem. Jedyнным aktorem na jego własnej scenie był on sam. Nie zapominając przy tym o swoim przyjacielu” (źródło: www.miejscartysty.pl/portfolio/instytut-awangardy).

22 †

JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Deserted", 1971

akryl/plótno, 91 x 91 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JULIAN STANCZAK "DESERTED" 1971'
na odwrociu nalepka transportowa oraz nalepka z Moeller Fine Art w Nowym Jorku

estymacja:

160 000 - 250 000 PLN

36 000 - 56 000 EUR

POCHODZENIE:

Makler Gallery, Philadelphia

Dr. Arthur J. Weiss, Philadelphia (zakup około 1975)

Moeller Fine Art Ltd., Nowy Jork

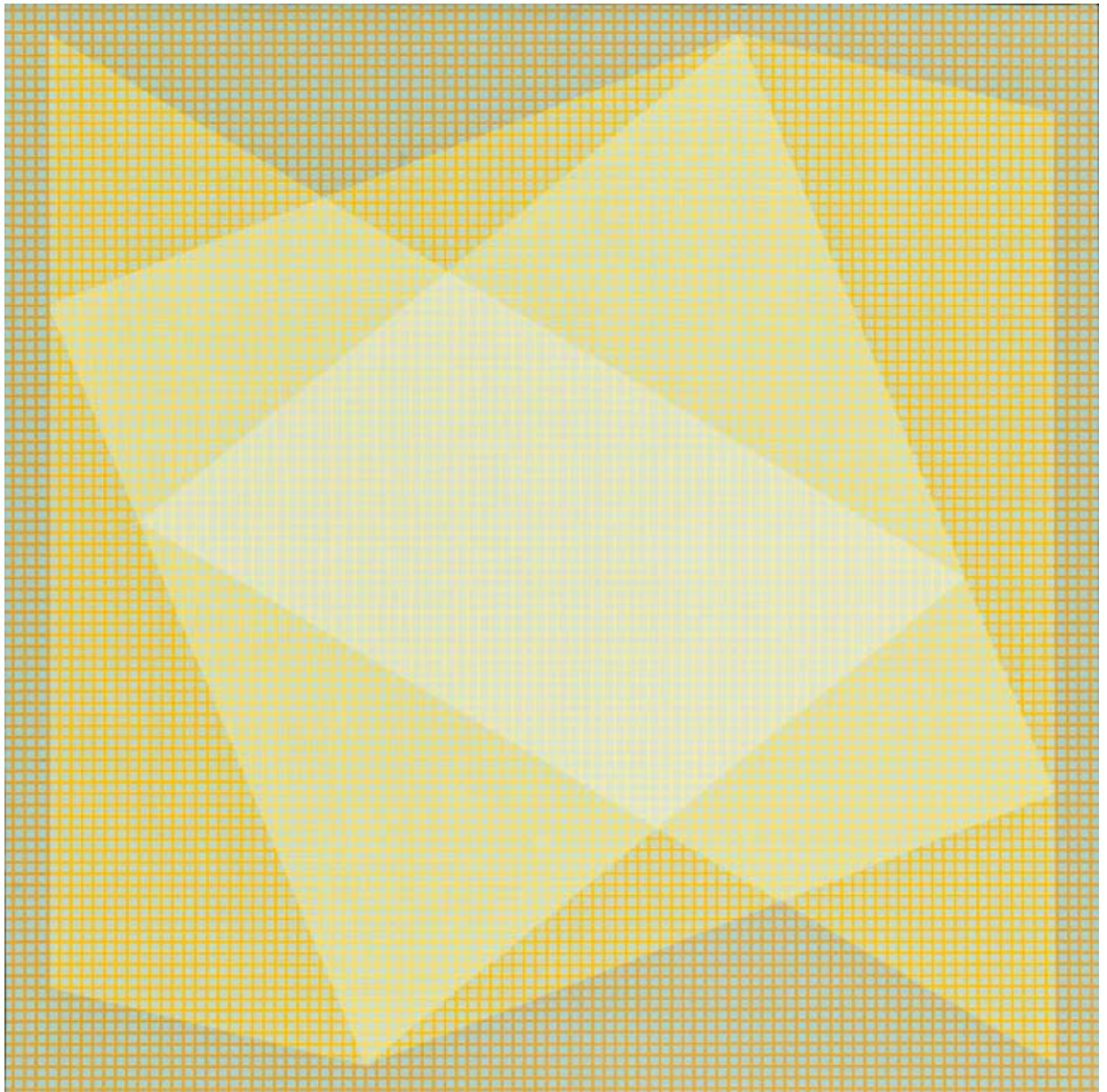
kolekcja prywatna, Nowy Jork

dom aukcyjny Phillips, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

„Nie próbuję imitować czy interpretować natury; lecz poprzez reakcję na zachowanie kolorów, kształtów, linii, próbuję tworzyć relacje, które przebiegałyby równoległe do doświadczenia rzeczywistości przez człowieka”.

Julian Stańczak



Prezentowana praca autorstwa Juliana Stańczaka pochodzi z wczesnych lat 70., kiedy w swoich kompozycjach skupiał się głównie na wyeksponowaniu zjawiska, które przez całe życie badał: światła emitowanego przez barwy. Wzajemne przenikanie i przesłanianie się płaszczyzn ujawnia zaskakującą klarowność, jednocześnie w oku widza zyskuje dynamiczne walory – półprzezroczyste ekrany pozostają w ciągłym ruchu, rozsuwają się i zsuwają, wtapiając w tło po to, by za chwilę znów pojawić się na pierwszym planie. Linia jest tu doprowadzona do maestrii, a rytmiczna powtarzalność geometrycznych wzorów nieustannie angażuje uwagę widza.

Julian Stańczak to twórca należący do wybitnego grona eksperymentatorów, których działania wytyczyły nowe drogi rozwoju sztuki optycznej. Do końca życia pozostał wierny modernizmowi, aspirując w swoim malarstwie do oddania piękna porządku natury i kosmosu. W wywiadzie przeprowadzonym przez Julię Karabenick tak charakteryzował swoją twórczą praktykę, zainteresowania i przyświecające mu cele: „Interesuje mnie blask kolorów, w momencie gdy wchodzą ze sobą w interakcję, mieszają i to, w jaki sposób się przenikają. Jest wiele czynników, które muszę wziąć pod uwagę, aby osiągnąć scalenie, do którego dążę. Na przykład muszę zapytać: 'Ile składników potrzebuję?', 'Ile fal o odmiennej długości muszę użyć?', 'Jakie powinny być ich względne proporcje?'. 'Czy jestem w stanie kontrolować blask pojedynczego koloru w kierunku pożądanego doświadczenia?'. Zatem, niezależnie od tego, czy mam do czynienia z pojedynczymi modułami i ich multiplikacją na siatce, czy też posługuję się zabiegami powtarzania linii prostych lub krzywych, cel jest ten sam – interaktywna synteza. W trakcie tej konsolidacji wiele części łączy się w jednym działaniu. Oczywiście każdy interaktywny proces wiąże się ze zmianą – elementy wizualne tracą swoją indywidualność na rzecz całości. Nasze oczy podejmują wciąż nieograniczoną ilość czynności, próbują znaleźć sposób na zaprowadzenie porządku w tym istnym tsunami reakcji. (...) Wydaje się, że wszystko, co posiada porządek, można poddać kontroli. Geometria, podstawowe długości fal kolorów, pierwotne działanie linii i krawędzi odgrywają ważną rolę w tym porządkowaniu. Kompozycje artystów z różnych środowisk i czasów wykorzystywały geometrię do wywołania wrażenia wizualnego ład, porządku wzmocnionego dążeniem do uproszczenia odbioru. (...) Każdy referencyjny aspekt kształtów lub linii jest dla mnie całkowicie drugorzędny. Nie maluję ich dla tego rodzaju informacji. Interesuje mnie raczej to, jak się czuję i odpowiadam na te kształty i granice jako jednostka wrażliwa na wizualne aspekty rzeczywistości. Jeśli ich kolejność jest jasna, daje jasną odpowiedź. Linie i krawędzie mogą tworzyć kształty z zaskakującą prostotą. Z kolei w malarstwie Color Field i minimalizmie łączenie w grupę mniejszej ilości elementów daje efekt osobliwej ekspresji. Kluczem do sukcesu jest według mnie być tak ekonomicznym, jak to tylko możliwe, operować minimalizmem z najwyższą przejrzystością. Problematyczna jest umiejętność bycia selektywnym – ile wystarczy? Co znaczy zbyt wiele? Kiedy podziały i elementy zlewają się w homogeniczne doświadczenie? Oto pytania! Jak wiemy, natura ukryła głęboko swój porządek, który pod mikroskopem ujawnia matematyczny i geometryczny charakter. W procesie zmiany – transformacji, permutacji – natura wytwarza nowe formy fizyczne. Ja staram się stopić geometrię i sprawić, by śpiewała. Uwielbiam porządek tkwiący we wszystkich naukach i podziwiam pod tym względem ludzkie możliwości, ale to nie jest dla mnie sztuka. (...) sztuka powinna przede wszystkim odzwierciedlać ludzkiego ducha i zdolność reagowania na rzeczywistość. Chcę dotknąć prawdy. Weźmy Malewicza i jego suprematyzm. Dlaczego namalował czarny kwadrat i powiesił go w rogu pokoju? Zastanówmy się nad tym. Wziętą zrównoważone siły pionowe i poziome, które definiują miarę pola – to jest monumentalne, bo odnosi się do całokształtu świata. Umieszczając kwadrat w rogu z jego przekątnymi, zmusza poziomy i pion do zatrzymania. Ale one nie są martwe, wcale nie są martwe! Są w chwilowym spoczynku, poruszają się, jednocześnie stojąc w miejscu. Albo weźmy Mondriana. Powiedziałyby, że pion i poziom – nie krzywa, ani organiczny ruch, ale te dwie najwyższe energie w górę i w dół – zderzają się ze sobą, tworząc niezliczone warianty naszych życiowych doświadczeń” (źródło: <https://geoform.net/interviews/an-interview-with-artist-julian-stanczak>).

**„NIE UWAŻAM SIĘ ZA ‘OJCA OP-ARTU’
I NIENAWIDZIŁEM TYTUŁU MOJEJ PIERWSZEJ
INDYWIDUALNEJ WYSTAWY W NOWYM JORKU.
ZSZOKOWAŁA MNIE TERMINOLOGIA
‘MALARSTWA OPTYCZNEGO’, KTORA UMNIEJSZA
POWADZE ARTYSTYCZNEGO POSZUKIWANIA,
CIĘŻKIEJ PRACY I TWORCZYCH PRZEKONAŃ -
- NIEZALEŻNIE OD WIZUALNEJ FORMY,
KTORĄ MOŻE PRZYWODZIĆ.
MARTHA JACKSON UŻYŁA TEGO TERMINU
W CHARAKTERZE MEDIALNEJ PROWOKACJI -
- JAKŻE SKUTECZNEJ! (...)
SZTUKA OPTYCZNA ISTNIEJE OD TYSIĄCLECI
I STANOWI WYRAZ WIZUALNYCH POSZUKIWAŃ
LUDZKIEJ PERCEPCJI. Z UPŁYWEM LAT NAUCZY-
ŁEM SIĘ AKCEPTOWAĆ TĘ TERMINOLOGIE I ZAADA-
PTOWAŁEM DO NIEJ MOJĄ WŁASNĄ FILOZOFIE.
TERAZ OP-ART TO TYLKO NAZWA”.**

23 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Set A" i "Set B" z cyklu "Penetracja przestrzeni realnej", 1972

akryl, ołówek, relief/deska, płyta pilśniowa, 30 x 30 x 10 cm (wymiary każdej pracy)
obie części sygnowane i datowane na odwrociu: 'Winiarski 1972' oraz opisane: 'SET A' i 'SET B'
na odwrociu odautorska nalepka z opisem pracy: 'SET A, B PROBABILITY 50% WHITE AND BLACK I
MUTABLE LOT - DICE, WOOD, ACRYL, 30 x 30 x 10 | YEAR 1972'
poniżej opisu instrukcja powstania zapisu gry

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

67 000 - 89 000 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana z rodziną artysty

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Konstrukcją każdej z prac rządzi przypadek, którego źródłem jest
rzut monetą, rzut kostką do gry, seria liczb z tabeli giełdowej, itp.”.

Ryszard Winiarski



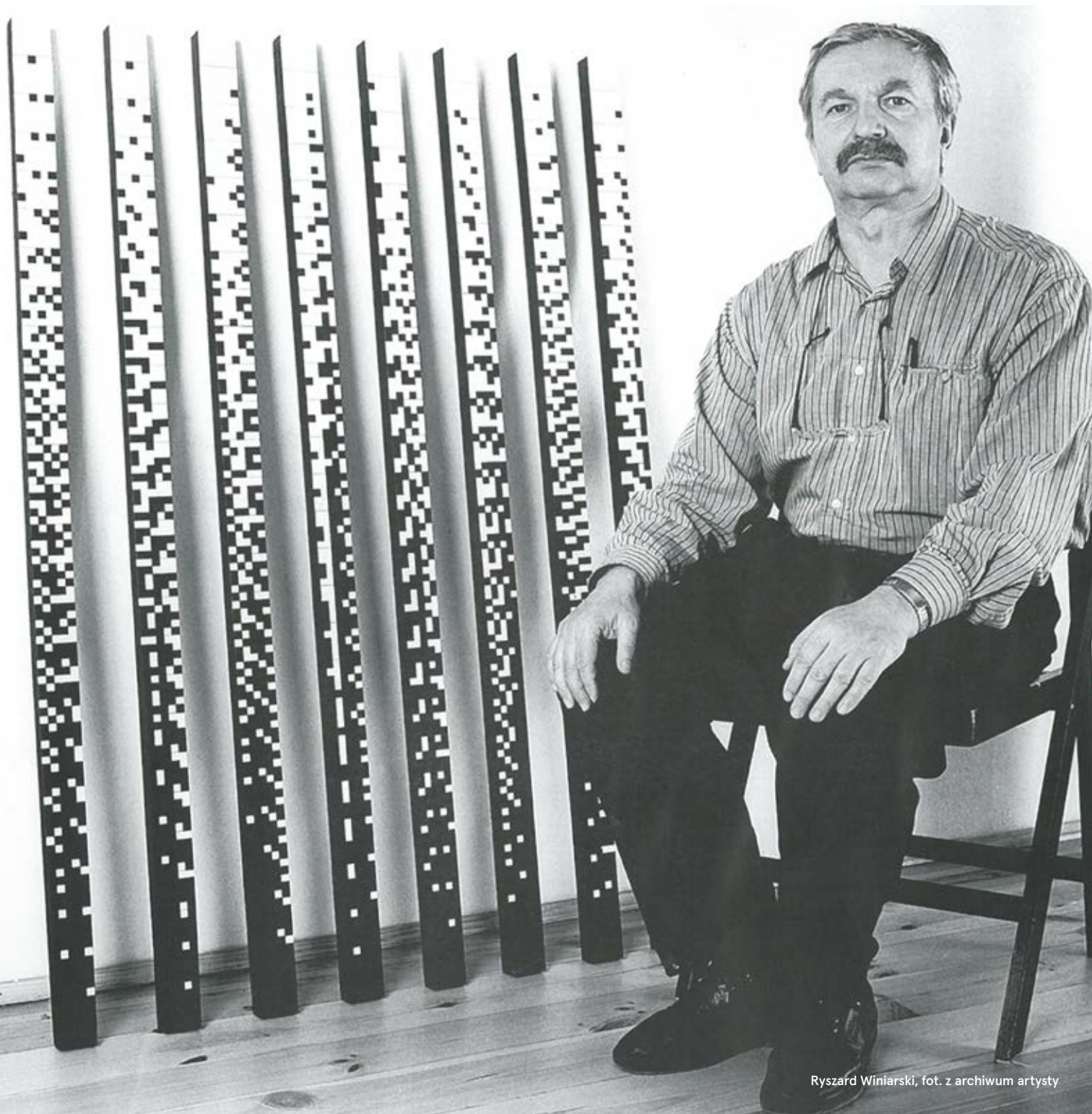
Pierwszym obszarem fascynacji Ryszarda Winiarskiego była matematyka i to zdeteterminowało późniejsze wybory artystyczne. Jego sposób definiowania sztuki i działania był niezwykle przykładem połączenia nauk ścisłych i kreatywności. Dzisiaj to zestawienie już nas nie dziwi, ale w latach 60., gdy artysta debiutował, był ze swoją teorią programowania obrazów bliżej rodzącej się równolegle w Niemczech i Stanach Zjednoczonych sztuki cyfrowej niż rodzimym nurtom. Choć Winiarski do generowania obrazów nie używał technologii komputerowych, to jego wizualne reprezentacje układów statystycznych przypominają procedury algorytmiczne rozwijane do dzisiaj przez nurt sztuki cyfrowej. Natomiast pozabawienie dzieła sztuki jego materialnej wartości zapowiadało nadchodzący konceptualizm. Pionierskie myślenie Winiarskiego zdecydowanie wyprzedzało swój czas.

Już jako młody artysta zaproponował spójną, nowatorską i opartą na fundamencie matematyki koncepcję, którą rozwijał przez całe swoje życie. Jej początki wykrywalizowały się już pod koniec studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a decydujący na nią wpływ miało seminarium traktujące o związkach nauki i sztuki prowadzone na uczelni przez Mieczysława Porębskiego. Dla Winiarskiego, którego edukację artystyczną poprzedziło uzyskanie dyplomu na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice Warszawskiej, zetknięcie się z poruszoną przez Porębskiego kwestią było niezwykle mocnym zdarzeniem o charakterze iluminacji i zdecydowało o wypracowaniu koncepcji opartej na fundamencie naukowym, w której to artysta przekładał na język sztuki zagadnienia z obszaru nauk ścisłych takich jak statystyka, teoria gier, przypadek. Dyplomowy esej Winiarskiego nosił tytuł „Zdarzenie – Informacja – Obraz”, częściej jednak dla określenia swojej sztuki używał słowa „system”, obrazy zaś były dla niego „obszarami”. Takie podejście nie uwzględniało emocji i subiektywności samego twórcy, a było wizualną rejestracją układów wynikających z przyjętych reguł gry. Dla Winiarskiego estetyka obrazu i jego materialna obecność nie stanowiła głównego celu, ważniejszy od efektu był sam proces. Powstające prace były dla niego tylko „produktem ubocznym” przyjętego systemu zaplanowanych operacji myślowych. Artysta zmierzał do pełnej transparentności w sztuce, chciał w niej pokazać tylko to, co robił, nie zostawiając pola na interpretacje i asocjacje, stąd też wynikało ograniczenie środków wyrazowych i użycie głównie dwóch barw: czerni i bieli.

Znakiem rozpoznawczym artysty stały się kwadratowe płótna wypełnione układami mniejszych kwadracików w dwóch kolorach. Ten dualizm był odzwierciedleniem systemu binarnego. Konstruowanie „obszaru” artysta zaczynał od ustalenia reguł. Określały one, jaki rozmiar miało płótno i jak było dzielone, układ siatki, liczbę mniejszych kwadracików i narożnik, od którego będzie rozwijać się kompozycja. Następnie o zapełnianiu konkretnych pól kolorem decydował przypadek: rzut kostką lub monetą. Z czasem artysta losowo dodawał trzeci kolor, wychodził w przestrzeń, tworząc reliefowe kompozycje, odchodził od kwadratu na rzecz rombów i innych czworoboków. Na niektórych pracach znajdują się zapiski wyjaśniające reguły, którymi się posługiwał, do innych dołączał specjalne instrukcje. Lata 70. przyniosły rozwinięcie teorii gier, co miało swoje odzwierciedlenie w projektach siedmiu „Gier” oddanych do użycia publiczności, która jednak uparcie, wbrew woli Winiarskiego, doszukiwała się w nich malarstwa. Do formy tych gier nawiązuje praca „Set A Set B” z cyklu „Penetracja”, gdzie sześcią pokrytą charakterystycznymi kwadracikami wychodzą w przestrzeń. Bożena Kowalska pisała o tych przestrzennych rozwiązaniach następująco: „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, iluzjnie przedstawione przedmioty, ukształtowane losowo zbiory z wylosowaną strefą pustą, a nawet, incydentalnie, obiekty kinetyczne. Powstawały obrazy o nietypowych, meandrycznie powycinanych kształtach i realizacji przestrzenne (...)” (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). Druga prezentowana praca „30th game” pochodzi z lat 90. – czasu, gdy w twórczości artysty było coraz więcej działania intuicji, ale też świadomych propozycji nowych kształtów i reguł. Kwadraty przechodzą płynnie od białych do czarnych, tworząc zbalansowaną kompozycję mówiącą o binarnej naturze świata, w którym jedne formy nieustannie przekształcają się w drugie.

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

Ryszard Winiarski (Co po Cybisie, [red.] Michał Jachuła, Małgorzata Jurkiewicz, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 171)



24 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"30th game", 1991

akryl, ołówek/płyta, 64 x 64 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'winiarski '91' oraz opisany l.d.: '30-th game'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '30-th game | 30-sta gra | Winiarski '91'
na odwrociu papierowa nalepka z Asperger Gallery

estymacja:

40 000 - 70 000 PLN

9 000 - 16 000 EUR

OPINIE:

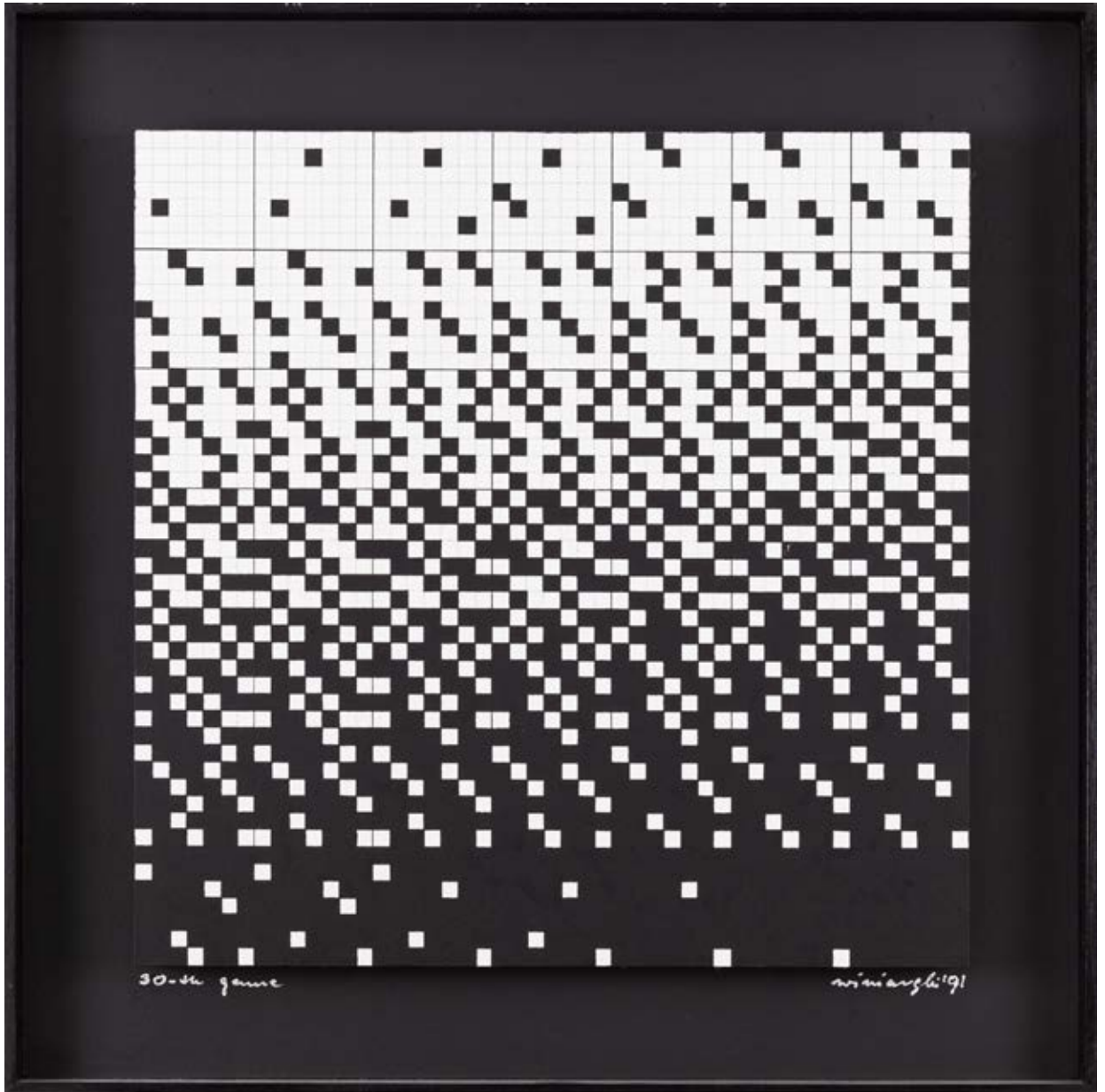
autentyczność pracy skonsultowana z rodziną artysty

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

„Tylko przypadek do nas przemawia. Staramy się czytać w nim,
jak Cyganki odczytują przyszłość z fusów na dnie filiżanki”.

Milan Kundera, Nieznośna lekkość bytu



25 †

JANUSZ ORBITOWSKI

1940–2017

"7/76", 1976

akryl, relief/płyta, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JANUSZ ORBITOWSKI 1976 | 7/76 100 x 100'
na odwrociu nalepka z instrukcją: 'UWAGA! | Bardzo uważać! | Dotykać tylko czystymi rękami!'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

18 000 – 23 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2016

kolekcja prywatna, Polska

Janusz Orbitowski kontynuuje doświadczenia swojego mistrza – Adama Marczyńskiego (oraz poniekąd również Stażewskiego), tworząc monochromatyczne, trójwymiarowe układy form geometrycznych przymocowanych do płaszczyzny obrazu. W efekcie powstają reliefy będące kunsztownymi, precyzyjnie wykonanymi, niezwykle dekoracyjnymi obiektami. Pierwsze prace tego typu zaczął realizować już w latach 70.

Choć przez dekady tworzył wielobarwne kompozycje, które dowodzą jego dużej wrażliwości na kolor, artysta najbardziej upodobał sobie biel jako symbol czystości, wynik przemyślanej redukcji i cel ascezy – często skontrastowany z czernią.

W reliefach Orbitowskiego kluczowe jest światło obrysowujące krawędzie form i wydobywające subtelną grę światła i cieni. Choć Marczyński podkreślał, że twórczość jego ucznia jest jednorodna i realizowana wokół syntetycznego języka geometrycznej abstrakcji, sztuka Orbitowskiego inspirowana jest naturą. Według Bożeny Kowalskiej, rytmy, które subordynują kompozycje jego reliefów, przywodzą ruch fal poruszanych wiatrem lub organiczne formy roślinne. Prezentowana praca zbudowana jest na kontraście bieli i jaskrawej pomarańczowej barwy. Reliefową strukturę dzieła budują dwie wypukłe płaszczyzny podzielone na prostokąty o schodkowo wykończonych krawędziach. Do znaczenia działania trzeciego wymiaru, także gry światła i cienia, przyczynia się redukcja barwy. Konsekwentnie, od przełomów wieków, od podjęcia decyzji o odrzuceniu koloru, Orbitowski tworzy „czyste”, białe reliefy, które, tak jak w przypadku tego dzieła, są uzupełnione mocnym, barwnym akcentem. Pomarańczowe pole przecina całość po skosie, przypominając błyskawicę rozdzierającą niebo.





MALARZ UMIARU

**„TO JĘZYK GEOMETRII MIAŁ BYĆ I STAŁ SIĘ
DLA ORBITOWSKIEGO SPOSOBEM ARTYKULACJI
JEGO MYŚLI, DOZNAŃ I EMOCJI. W NIM WYPO-
WIADAŁ (...), W DOJRZALEJ TWÓRCZOŚCI,
SWOJĄ TĘSKNOTĘ ZA PIĘKNEM CZYSTEJ NATURY,
DOSKONAŁEGO RYTMU I NIESKALNEJ BIELI.
JUŻ WE WCZESNYCH PRACACH DAJE SIĘ
ODCZYTAĆ UPODOBANIE ARTYSTY DO RÓWNOWAGI,
SPOKOJU, DO TAK TRUDNEJ DO OSIĄGNIĘCIA
W CHAOSIE I ZGIEŁKU ŚWIATA, CISZY SKUPIENIA
I KONTEMPLACJI, (...)
DĄŻENIE POPRZECZ SYNTETYZOWANIE I ELIMINACJE
DO MAKSYMALNEJ PROSTOTY I ASCEZY”.**

DOROTA GRYNCEL

1950–2018

Kompozycja

olej/piótno, 85 x 55 cm

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

4 000 – 5 000 EUR

„Zbigniew Taranienko: A co właściwie oznacza dla Ciebie kolor niebieski?”

Dorota Grynczel: Dla mnie jest to kolor, o którym można powiedzieć, że nie ma ani początku, ani końca... Nie ma ram czy jakiegoś innego otoczenia – jest gdzieś w przestrzeni...

ZT: Zastępuje niebo? Nie ma więc wtedy samej przestrzeni?

DG: Jeżeli jej nie ma, musisz ją schwycić i sobie stworzyć...

ZT: A zielony?

DG: Tak dużo łapiemy w siebie zieleni, że ona na mnie nie działa: jest jej właśnie za dużo. Kiedy na nią patrzę, nawet nie widzę tego koloru – znam słowo, nazwę „zieleni”, ale czuję, jakby nie było tego koloru we mnie, w mojej głowie...

ZT: Nie lubisz zieleni jak Mondrian, który preferował miasto...

DG: Nie wiedziałam... To łapanie zieleni odbywa się przez przeponę, nawet lekarze radzą, żeby wyjechać na wieś, kiedy jest się chorym; można powiedzieć, że idzie o to, żeby doprowadzić się do tego, co sama nazywam równowagą kolorystyczną między czerwienią a błękitem. Zielon daje dużo równowagi. Jak się chodzi po łąkach czy zalesionym terenie, jej wchłanianie odbywa się poza naszym myśleniem. Duże znaczenie mają jednak inne kolory: czerwień, a głównie błękit. Swoje wejście w błękit wiążę z tym, że zaczęłam chorować.
(...)

DG: Kiedy myślę i maluję, widzę w nim dużą siłę. Błękit nie ma przestrzennego ograniczenia, podobnie jak w naszym życiu”.

Zbigniew Taranienko, Dialog z Dorotą Grynczel: w perspektywie nowych obrazów, [w:] Dorota Grynczel. Twórczość, [red.] Rafał Kowalski, Warszawa 2017, s. 56–57



27 †

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"Góra P-EC", 1992

olej/piótno, 115 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie na odwrocie:

'Góra P-EC JHałas 92'

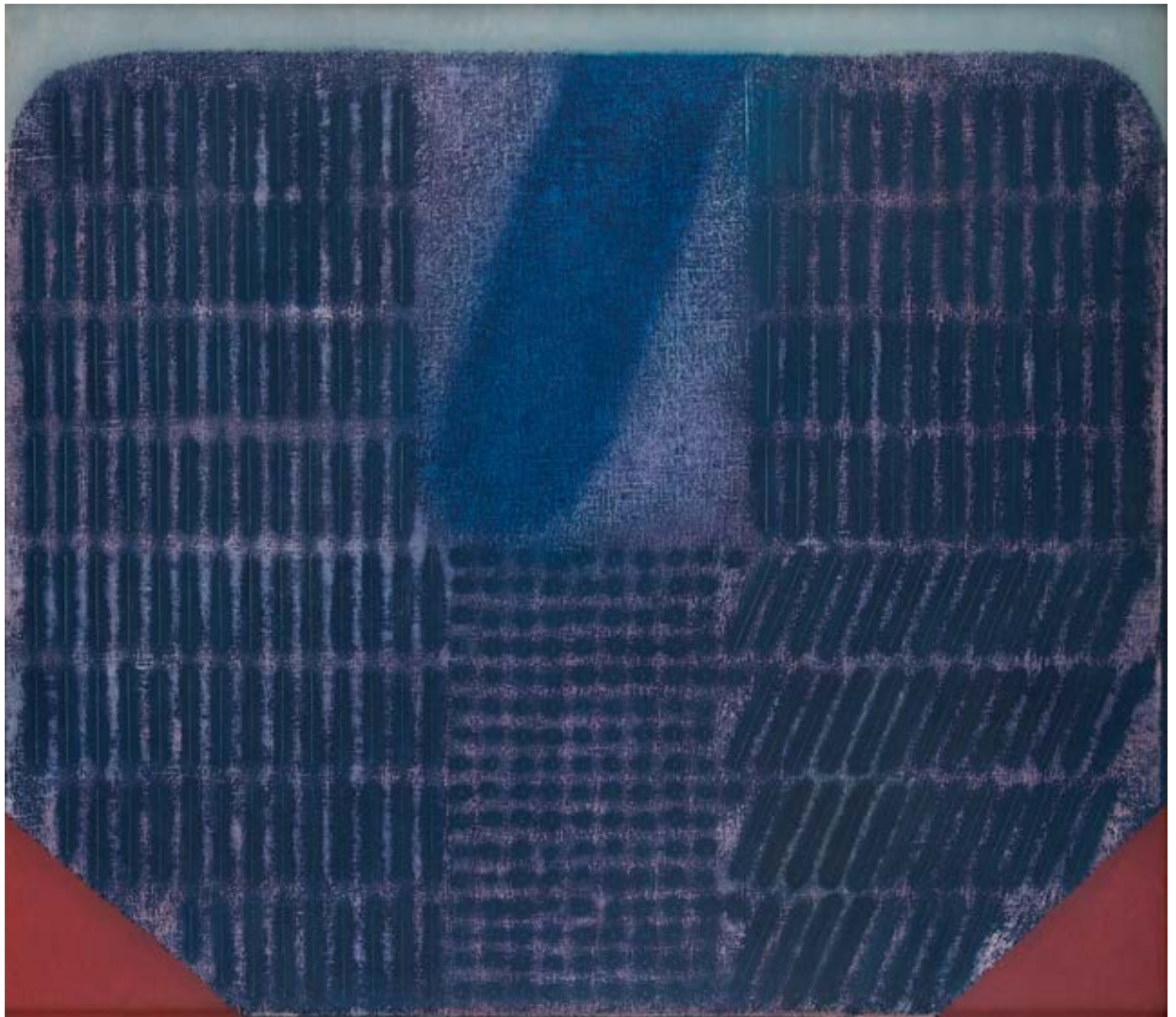
estymacja:

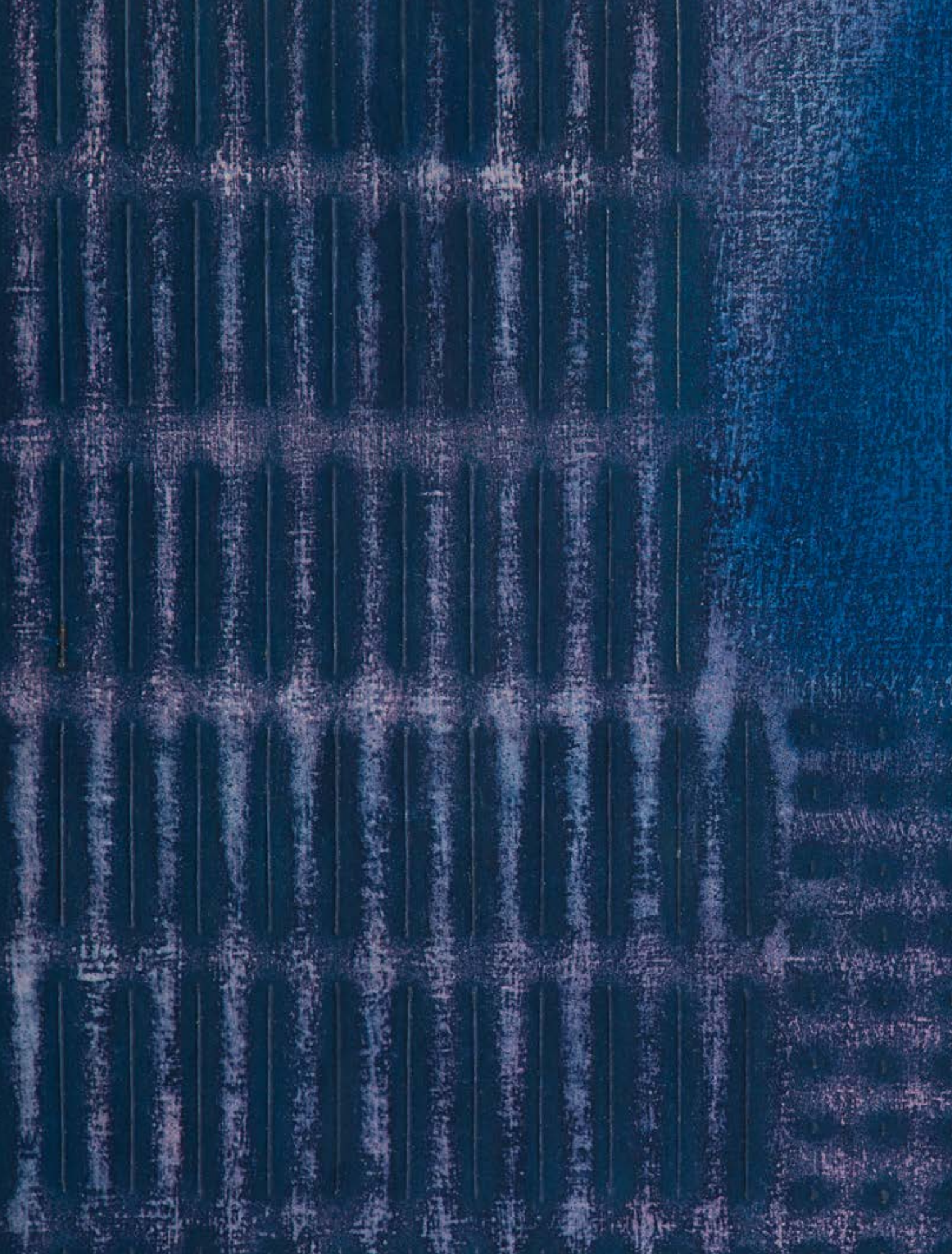
80 000 - 120 000 PLN

18 000 - 27 000 EUR

„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 wrażliwość 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 akcentami jej jednolitej masy”.

Marcin Hermansdorfer, Józef Hałas, [w:] *Artyści Wrocławia 1945-1970*, Wrocław 1996, s. 62





PEJZAŻ SYNTETYCZNY

Prezentowaną w katalogu praca z cyklu „Gór” jest reprezentatywnym przykładem malarstwa Józefa Hałasa, jednego z najwybitniejszych artystów tworzących po wojnie, którego nazwisko wymawia się jednym tchem z Wojciechem Fangorem, Stanisławem Fijałkowskim, Stefanem Gierowskim czy Janem Tarasinem. Jak to często bywa u tego malarza, bezpośrednią inspiracją dla kompozycji była natura. Jak pisał Bogusław Deptuła: „Najważniejsze dla Józefa Hałasa były jednak spotkania z naturą, a nie z czyjąkolwiek sztuką. Pozostał oczarowany wielkim widowiskiem natury, z jego uniwersalnym, teatralnym niejako przeciwstawieniem poziomej linii ziemi i pionu nieba. Wiem, niebo nie zawsze jest pionowe, ale bywa – kiedy lecą z niego strugi deszczu – takim na pewno się staje. To przeciwstawienie wielokrotnie powraca w szkicach, rysunkach, grafikach i obrazach wrocławskiego malarza. Urodzony w Nowym Sączu, dotarł nad morze jeszcze przed wojną i już wtedy zobaczył ów odwieczny teatr, który był pożywką dla tylu pokoleń artystów, którzy nawet widząc ten sam pejzaż, przedstawiali go na wiele różnych sposobów. Zatem deszcz zszywa niebo z ziemią, a co więcej scala przeciwności, wszak w naszej kulturze nie ma większej opozycji niż między niebem a ziemią” (Bogusław Deptuła, Błogosławiona niepewność. O malarstwie Józefa Hałasa, [w:] katalog wystawy, Poszukiwania / In Pursuit. Józef Hałas, mia Art Gallery, Wrocław 2017, s. 5).

Hałas był wielką postacią środowiska wrocławskiego. Stworzył swój niepowtarzalny styl oparty na rytmie, geometrii i syntezie. Jego kompozycje, pełne niuansów i wysmakowanych detali, są dowodem głębokiej wrażliwości na kolor i piękno natury. Uniwersalne wartości tego malarstwa przemawiają zarówno do wytrwałych znawców, jak i początkujących miłośników sztuki, którzy dopiero odkrywają arkaana sztuki współczesnej.

Według krytyków sztuka Józefa Hałasa jest wynikiem nie tyle syntezy, co 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 miały 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. Mięsiście plamy koloru o postrzępionych krawędziach symbolizują biologiczną energię przyrody.

28 †

ANDRZEJ GIERAGA

1934

Bez tytułu V, 2020

akryl/płyta, 80 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ANDRZEJ GIERAGA | BEZ TYTUŁU V | AKRYL, PŁYTA, 80 x 80 | 2020'

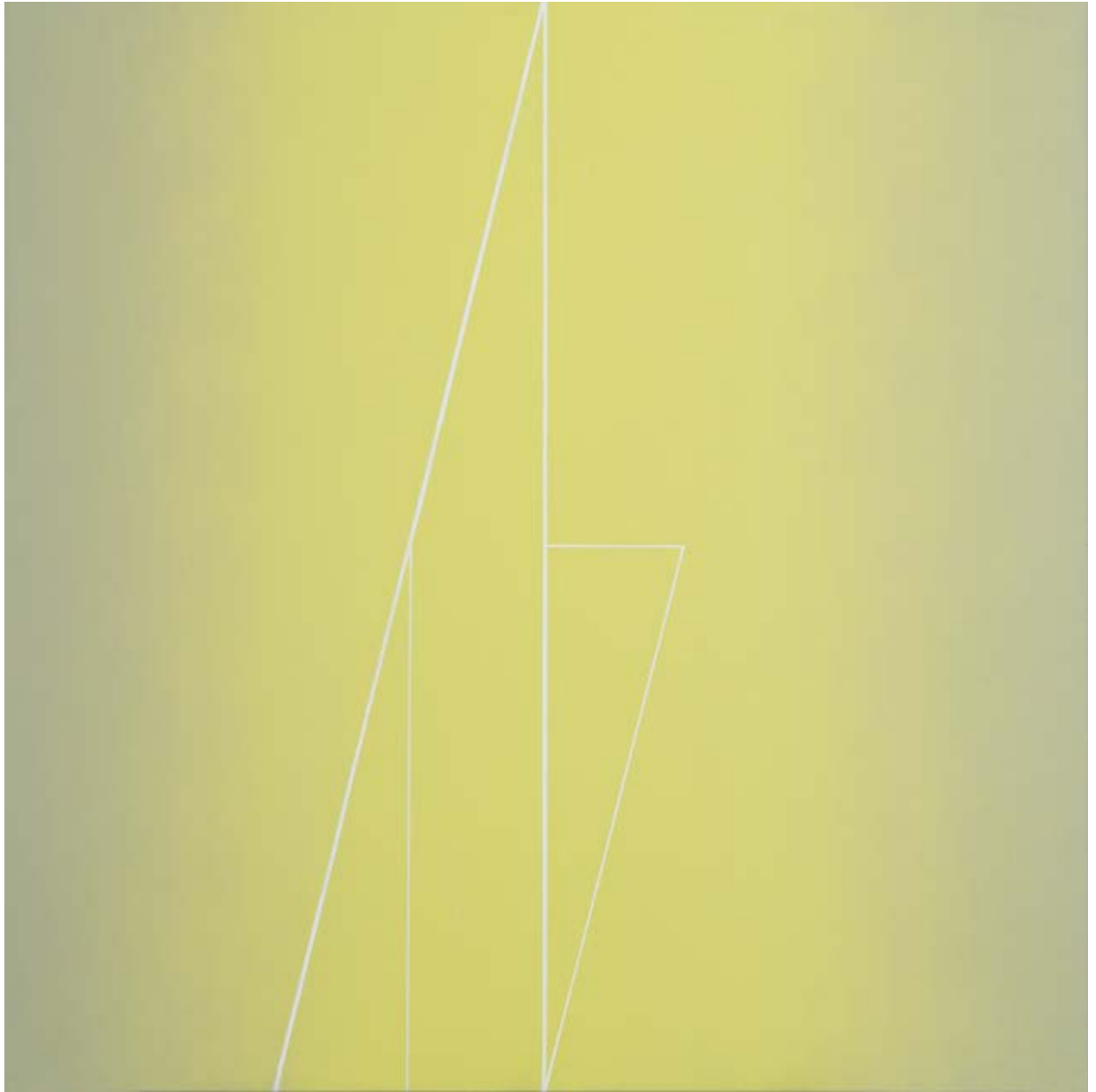
estymacja:

18 000 - 30 000 PLN

4 000 - 7 000 EUR

„Andrzej Gieraga należy do tej grupy twórców, którzy w świecie chaosu i niepokojów, posługując się językiem geometrii, poprzez dzieła, tworzy wokół siebie ład i harmonię. Od chwili debiutu drogę artystyczną Andrzeja Gieragi wyróżnia własny, niepowtarzalny styl, który określa zrównoważenie form oraz łączenie przeciwieństw w dynamiczną, lecz pełną ładu wieloznaczną całość”.

Tamara Książek



Andrzej Gieraga z konsekwencją podążał raz obraną ścieżką artystyczną polegającą na stopniowej redukcji środków. Charakter jego prac ulegał przemianom przez wszystkie dekady twórczości. Wczesne prace, te z lat 70. oraz 80., były dramatyczne, mroczne, dynamiczne. Budziły niepokój i wprowadzały w atmosferę grozy. Jego styl zaczął się zmieniać pod koniec II połowy lat 80. Do swych kompozycji zaczął wprowadzać geometryczne kształty, zrezygnował też z ograniczania się do achromatycznych kolorów – czerni i bieli. Powoli wprowadzane były szarości, błękity, granaty, zieloności, a nawet czerwień. Pomimo różnorodności jego obrazów od lat ich tworzywem, a zarazem głównym tematem, pozostaje światło. Bożena Kowalska w katalogu wystawy malarza w Galerii Prezydenckiej w 2003 napisała „Gieraga jest poetą światła. Wszystko, co od początku swych artystycznych działań tworzy, powstało w kontekście ze światłem i przy wykorzystaniu różnych jego możliwości wyrazowych. (...) Ono rysuje duktem wzmoczonego blasku lub kreską cienia kontury reliefowych wypukłości i zagłębień. Odgrywa w pracach artysty nie tylko rolę głównego czynnika w konstruowaniu kompozycji, ale też istotnego nośnika znaczeń”. Autor nigdy nie poddał się presji wykorzystywania nowych mediów, nie uległ hasłom zwolenników sztuki zaangażowanej, która powinna według nich szokować, wytrącać ze stanu spokoju i zadowolenia. Wyciszone dzieła Gieragi przynoszą wytchnienie widzom we współczesnym świecie, emanując spokojem, ale i optymizmem. Artysta kreuje takie modele rzeczywistości, które według niego są tym doskonalsze, im bardziej zredukowane. Sprzyja temu oszczędność form, kolorów i doskonałe wykonanie techniczne zacierające wszelkie ślady działania narzędzia malarskiego. Gieraga niewątpliwie jest wyczulony na kolor, posługuje się tonami niezwykle subtelnymi, poszukując coraz to nowych gradacji i zestawień.

Wraz z serią „Progresje i ...” Gieraga zaczął tworzyć symetrycznie zakomponowane płótna, na których oś symetrii przebiega na środku kompozycji. Podobnie jak w omawianym obrazie „Progresywny XXXII”, gdzie nasycenie barwne narasta od środka ku brzegom obrazu. Gradacja zaczyna się od niemalże białego płótna, nabierając intensywności, przechodzi w intensywny fiolet. Wertykalizm kompozycji podkreślają pionowe, reliefowe linie. Poprzez kontrast z jasnym środkiem, barwa na brzegach pracy wydaje się niemalże świecić. Ten efekt uzyskiwany jest poprzez laserunkowe nakładanie kilkunastu warstw farby.

W pracy „Bez tytułu V” Gieraga, nie rezygnując z gradacji barw, wprowadza element eksploracji układów geometrycznych. Na żółto-szarym tle kreśli kompozycję z białych linii, która opiera się na kątach ostrych, jednocześnie łączy i przecina przeciwległe krańce obrazu. Całość sprawia wrażenie lekkości i przestrzeni. Praca niesie charakterystyczne dla Gieragi przesłanie dotyczące harmonii, wyciszenia i kontemplacji malarstwa w jego czystych formach: koloru i kształtu.

29

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Progresywny XXXII", 2017

akryl/płyta, tektura, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ANDRZEJ GIERAGA | PROGRESYWNY XXXII | AKRYL, TEKTURA, PŁYTA | 100 x 80 | 2017'

pieczęć artysty na odwrociu

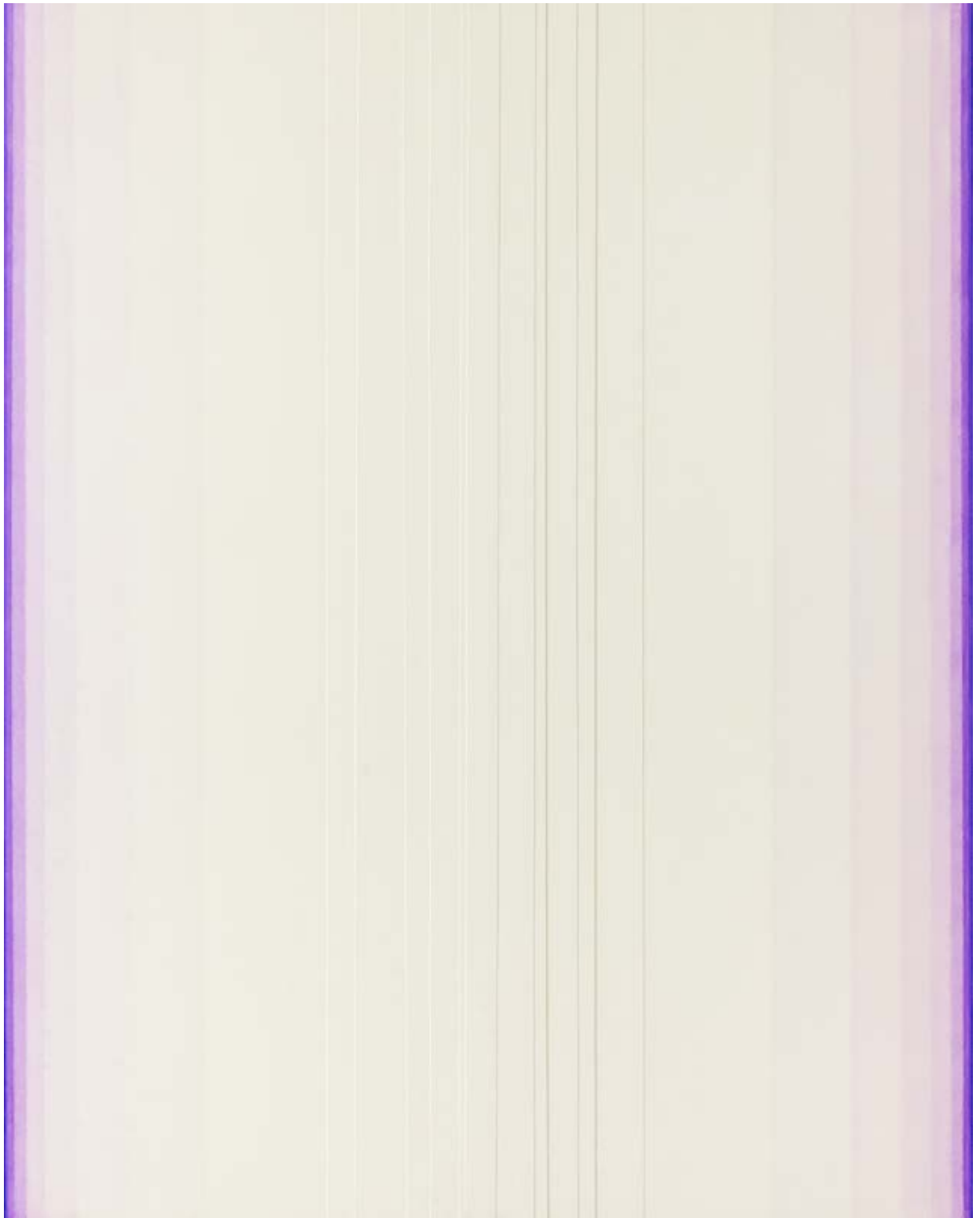
estymacja:

18 000 - 30 000 PLN

4 000 - 7 000 EUR

„Andrzej Gieraga wypracował własny styl, osiągając wyrazisty, a jednocześnie wyrafinowany i subtelny język wypowiedzi. W Jego malarstwie oraz pracach graficznych panuje ład, spokój i harmonia. Podporządkowany rygorom oraz zasadom sposób wypowiedzi cechuje jednocześnie dążenie do uniwersalizmu, które wypływa nie tylko z racjonalnego i erudycyjnego myślenia Artysty, ale także Jego charakteru i warsztatowych umiejętności w operowaniu formą, światłem i kolorem”.

Małgorzata Laurentowicz-Granas, wstęp do katalogu wystawy „Andrzej Gieraga. Progresje. Obrazy i grafiki z lat 1972-2016”, Łódź 2016, s. 3





30 †

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Podziały", 2008

akryl/tektura na płycie, 25 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ANDRZEJ GIERAGA | PODZIAŁY | AKRYL, TEKTURA, PŁYTA | 25 X 50 | 2008'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

3 000 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

31 †

HANNES BECKMANN

1909-1977

"Gentle Glow", 1968

olej/piótno naklejone na płytę pilśniową, 54,5 x 54,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"Gentle Glow" | canvas on masonite | oil 1968 | Hannes Beckmann'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 000 - 27 000 EUR

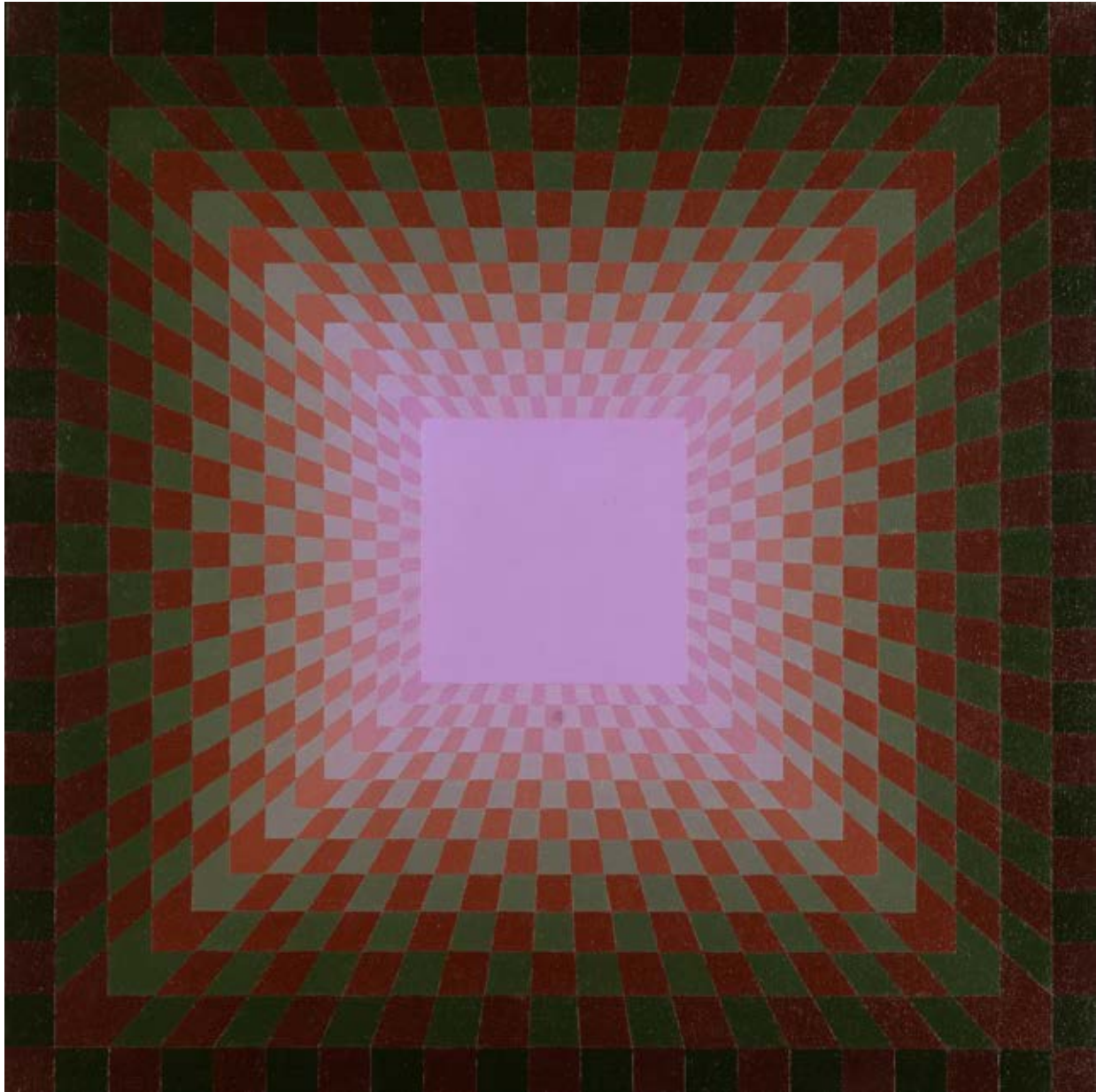
WYSTAWIANY:

kolekcja prywatna, USA

Desa Unicum, 2015

kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca to misterna kompozycja prostokątnych modułów nakładanych na siebie według ściśle określonego schematu. Ideą jest tytułowe zbadanie cieni rzucanych na pozostałe obszary obrazu. W centrum kompozycji znajduje się jasny kwadrat. Jest on zarówno punktem przyciągającym wzrok widza patrzącego na obraz, jak i ową dominantą rozrzucającą wokół siebie cienie. Warstwa „pod” centralnym kwadratem składa się z mniejszych prostokątów, są one oświetlone tytułowym „delikatnym blaskiem”. Twórczość Beckmanna to doskonały przykład sztuki optycznej, która od samego początku istnienia bazowała na dwóch naukowych filarach: optyce i matematyce. Korzystali z nich najważniejsi twórcy tworzący w duchu op-artu z Vasarelym i Anuszkiewiczem na czele. Nie inaczej było z Beckmannem. Sztuka optyczna, która w latach 60. przeżywała swój renesans, nie była nurtem opartym na intuicji twórczej. Odcięcie od osobistych przeżyć i emocjonalnych doświadczeń stanowiło swoisty powrót do wczesnego modernizmu. Nie było to zaskakujące – zarówno Vasarely, jak i Beckmann przez całe życie wracali do doświadczeń Bauhausu, promując modernistyczne podejście do roli sztuki. Iluzje ruchu i przestrzeni miały dostarczać odbiorcom silnych wrażeń wzrokowych. Zaskakujące, łudzące oko kompozycje sprawiały, że często musieli zakwestionować to, co wcześniej wydawało się prawdziwe. Beckmann z Bauhausem był związany również poprzez czas spędzony tam na nauce (1928–32). Artysta był wówczas pod wpływem twórczości swoich szkolnych kolegów takich jak Paul Klee, Wassily Kandinsky czy Josef Albers. Jego prace z tego okresu utrzymane były w stylistyce abstrakcji surrealistycznej. Po studiach rozpoczął naukę fotografowania w Wiedniu. Zaowocowało to licznym zbiorem przedwojennych fotografii stanowiących niezwykle ważny, acz zapominany aspekt twórczości Beckmanna.



32 †

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930–2020

"Soft Grey Square with Lavender", 1979

akryl/ płótno, 122 x 122 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Richard Anuszkiewicz 576 1979'
na odwrociu papierowe nalepki z opisem pracy w języku angielskim

estymacja:

160 000 – 250 000 PLN

36 000 – 56 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, USA

Wright, Chicago

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2019

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

„Chromatic Structures”, Philadelphia College of Art, 5.11–13.12.1980

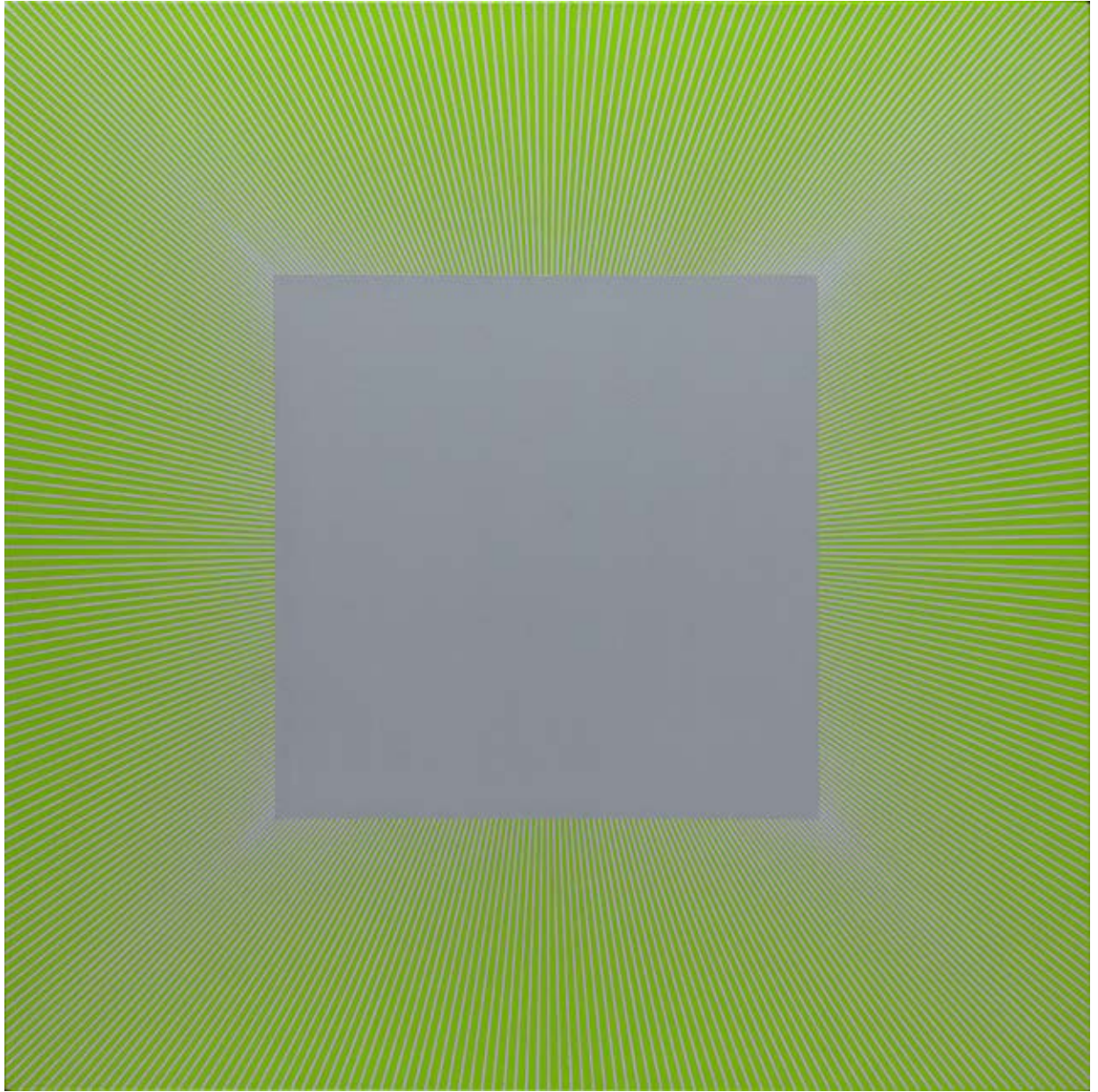
„Richard Anuszkiewicz. Retrospective”, Boca Raton Museum of Art, Floryda, 19.11.1998–10.01.1999

LITERATURA:

David Madden / Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings and Sculpture 1945–2001,
Catalogue Raisonne, Florencja 2010, s. 189, poz. 1979.31

„Moja praca jest natury eksperymentalnej. Jest skupiona na badaniu efektów zestawienia barw komplementarnych w ich pełnej intensywności oraz zmian optycznych, które po nich następują. Studiuję dynamiczne efekty całości w kontekście zmieniających się warunków oświetlenia oraz relacji światła i barwy”.

Richard Anuszkiewicz



Malarstwo Richarda Anuszkiewicza w znaczącym stopniu ukształtowały studia pod kierunkiem Josefa Albersa odbyte w Yale School of Art, uznawanej za najbardziej prestiżową uczelnię artystyczną w Stanach Zjednoczonych. Albers z kolei kształcił się u Johanna Ittena, wielkiego teoretyka koloru z Bauhausu. Po tych dwóch mistrzach modernizmu Anuszkiewicz odziedziczył głębokie zainteresowanie problemem barwy, przede wszystkim jej oddziaływaniem na odbiorcę. Artysta należał do pokolenia amerykańskich malarzy, które dorastało w cieniu ekspresjonistów abstrakcyjnych. Młodzi nie chcieli kontynuować głęboko emocjonalnej, osobistej twórczości, jaką uprawiali Pollock i de Kooning – czuli, że rosnący wpływ nowoczesnych mediów i rozbuchany konsumpcjonizm panujący w latach 60. w USA, potrzebują innej reakcji z ich strony. Zainteresowali się wzrokowym pojmowaniem świata, sposobami, w jaki obraz oddziałuje na zmysły i psychikę. Wraz z Adamem Reinhardtem, Robertem Indianą i Edwardem Higinsem Anuszkiewicz wziął udział w wystawie „Americans 1963” w nowojorskim Museum of Modern Art. Nakreśliła ona nowy kierunek we współczesnej sztuce amerykańskiej – zwrot ku abstrakcji geometrycznej i eksperymentom związanym z percepcją. Sam twórca mówił wtedy, że interesują go przede wszystkim zjawiska optyczne, które można osiągnąć kombinacjami intensywnych kolorów komplementarnych.

W 1964 magazyn „Life” nadał Anuszkiewiczowi przydomek „czarodzieja op-artu”. On sam wolał nie zamykać się w ramach jakiegokolwiek kategorii czy nurtu, skupiał się przede wszystkim na tym, by jego sztuka była eksperymentem, ciągłym badaniem postrzegania koloru, czym nawiązywał do dokonań Albersa. Ważnym sukcesem Anuszkiewicza stał się udział w kolejnej, jeszcze bardziej prestiżowej wystawie w MoMA, zatytułowanej „The Responsive Eye”. Dostrzegł go wtedy sam Sidney Janis, właściciel kultowej galerii na Manhattanie, promującej największych amerykańskich artystów, jak choćby Franz Kline i Mark Rothko. Sukces ten nie polegał jedynie na wkroczeniu do świątyni awangardowego, abstrakcyjnego malarstwa – w 1965 Janis poświęcił twórcy pierwszą wystawę indywidualną, której eksponaty cieszyły się ogromnym zainteresowaniem wśród kolekcjonerów. Ważnym aspektem twórczości Anuszkiewicza jest to, że w odróżnieniu od wielu malarzy op-artowskich nie pozwolił wyczerpać się swoim optycznym poszukiwaniom, lecz nieustannie je rozwijał. Konsekwencją zasłużył sobie na pochwałę samego Johna Gruena, jednego z najbardziej szanowanych krytyków sztuki w Stanach Zjednoczonych. Artysta traktował każdy obraz jako część dzieła, które kontynuuje do dziś. W 2009 w przedmowie do swojego katalogu raisonné podsumowuje: „Przeciwstawianie sobie linii i pól koloru zajęło większość mojego życia. Przy odpowiednim zestawieniu linii płaskie płótno staje się nieskończonym otwarciem, jak w moim cyklu „Centered Squares”. Otwarcie, o którym mowa, to wrażenie przestrzenności dzieła, jaką autor potrafił osiągnąć za pomocą odpowiednich kombinacji geometrycznych elementów i styków kontrastujących barw.

Prezentowana praca również sprawia, że odbiorca zapomina, iż ma przed sobą płaskie płótno. Zmierzające ku środkowi linie wydają się tworzyć w płaszczyźnie głębokie, prostokątne wklęsłości. Stłoczone, cienkie linie pojawiają się w dorobku artysty już pod koniec lat 60., a w kolejnej dekadzie zaczynają na niego wpływać rozważania z kręgów ścisłych – przede wszystkim zagadnienia matematyczne. W latach 80., zainspirowany podróżą po Egipcie, Anuszkiewicz namalował słynny cykl „Temples”, a następnie zajął się dziełami trójwymiarowymi. W ostatnich latach przed śmiercią wrócił do geometrycznych obrazów, z którymi jest najsilniej kojarzony.

**„FUNKCJA KOLORU STAJE SIĘ MOIM
TEMATEM, A JEJ WYKONANIE
MOIM OBRAZEM”.**

RICHARD ANUSZKIEWICZ



Ryszard Anuszkiewicz, fot. z archiwum artysty

33 †

JANUSZ KAPUSTA

1951

Bez tytułu, 2011

akryl, relief/sklejka, 58,5 x 63,5 x 17,78 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'KAPUSTA©2011'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

3 000 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

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

Całe moje dorosłe życie ćwiczyłem wyobraźnię.

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

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

Janusz Kapusta





34

APOLONIUSZ WĘGŁOWSKI

1951

"Kompozycja", 2016

olej/plótno, 150 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'APOLONIUSZ WĘGŁOWSKI | OLEJ 150 X 80 | 2016'

oraz sygnowany, datowany i opisany na blejtramic:

'APOLONIUSZ WĘGŁOWSKI "KOMPOZYCJA" 2016'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

5 000 - 7 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Apoloniusz Węglowski – malarstwo”, wystawa indywidualna, Galeria Ostrołęka, 18.05-4.6.2017

Niezaprzeczalnie najistotniejszymi elementami budującymi język wypowiedzi artystycznej Apoloniusza Węglowskiego są kolor, przestrzeń i światło. Szczególnie ważne wydaje się to ostatnie traktowane w dwojaki sposób: jako narzędzie do kształtowania barwnych płaszczyzn, a także jako smuga czy wręcz blask, które wydobywają z mroku określone fragmenty. Obrazy zbudowane są z misternej konstrukcji drobnych kształtów odbijających światło. Powierzchnia omawianego obrazu została podzielona na dwie strefy: świetlistą oraz pogrążoną w mroku. Ta pierwsza budowana jest z nieskończonej ilości wertykalnych kształtów. Każdy z nich został pokryty kolorem, stwarzając wrażenie wypukłości i unoszenia się z płaszczyzny płótna. Barwy działają zwartymi kompleksami, wewnątrz których artysta albo wiąże tony podobne, albo zestawia je kontrastowo. Wydaje się, jakby sensem tego malarstwa była wewnętrzna gra czysto plastycznych elementów, tworzenie złudzeń optycznych, mamienie widzów. Od końca lat 80. artysta maluje serię obrazów, w których światło jest przedstawione jako mocny rozbłyśk, silna łuna, która rozbłyśkając, uniemożliwia odbieranie kolorów i pogłębia mrok. Te prace wpisują się w artystyczny dyskurs na temat fizyczności zjawiska koloru. Barwa to przecież nic innego jak określone ilościowo i jakościowo promieniowanie świetlne. Refleksję malarską na ten temat pogłębiają obrazy, w których Węglowski przedstawia barwy rozszczerzone niczym w kryształach bądź tęczy. W jednym przypadku pasma kolorów stają się rozbłyśkiem białego światła, w innym z ich zmieszania otrzymamy barwę czarną. Niezależnie z którym efektem mamy do czynienia, malarstwo Węglowskiego jest niezwykle efektowne. Działa nie tylko barwnymi zestawieniami, ale także dopracowaniem detali i eksperymentalnym potraktowaniem przestrzeni na obrazie.



35 †

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Zimorodek", 2020

olej/piótno, 140 x 90 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'AR 20'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDER I ROSZKOWSKI I "ZIMORODEK" I 2020'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

Droga twórcza Aleksandra Roszkowskiego prowadziła od instalacji, poprzez malarstwo figuratywne, aż do prac najbardziej dla niego charakterystycznych – bogatych fakturowo, linearnych abstrakcji. Cechy te prezentuje omawiana kompozycja. Falujące, ułożone równolegle linie wypełniają szczelnie powierzchnię płótna. Grubo nałożona farba tworzy wyżłobienia, spod których przebijają się odcienie niebieskiej barwy. Całość sprawia wrażenie dynamicznego ruchu w określonym porządku niczym przyplawy i odpływy fal. Chociaż Roszkowski tworzy sztukę abstrakcyjną, punktem wyjścia dla niego pozostaje często świat widzialny i zaobserwowane przez artystę w jego otoczeniu motywy. Inspiracją dla pewnej grupy prac był na przykład zaobserwowany przez niego pejzaż. Ponadto jego obrazy, nawet jeśli nie są daleko przepracowanymi artystycznie widokami krajobrazu, mogą wywoływać skojarzenia z pejzażem: bruzdami zaoranego pola, ciemną materią gleby czy połaciami trawy. Podobnie, jeżeli chodzi o omawiany obraz, którego tytuł jednoznacznie uzasadnia użycie lazurowego odcienia niebieskiego. 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. W najnowszych pracach zanika sprecyzowany, dominujący, geometryczny motyw, który zostaje zastąpiony rozproszonym gradientem i poszukiwaniem kolorystycznych niuansów.



36

ZBIGNIEW GRZYBOWSKI

1926–2012

Bez tytułu, 1978

akryl/plótno, 220 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ZBIGNIEW I GRZYBOWSKI I 1978 I 220 x 120 cm AKRYL'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

3 000 – 4 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Życie obrazów”, Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa, 13.09–20.11.2020

„Budowanie dzieła sztuki jest to sprowadzenie chaosu do porządku, zmuszenie dowolności do ładu. Otóż ten porządek nie jest jedynie tylko wymaganiem sztuki, ale jest potrzebą samego życia”.

Zbigniew Grzybowski



37 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"07.11.10.", 2010

relief, akryl/płyta pilśniowa, sklejka, 96 x 96 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '07.11.10. | A. NOWACKI 2010'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 000 - 14 000 EUR

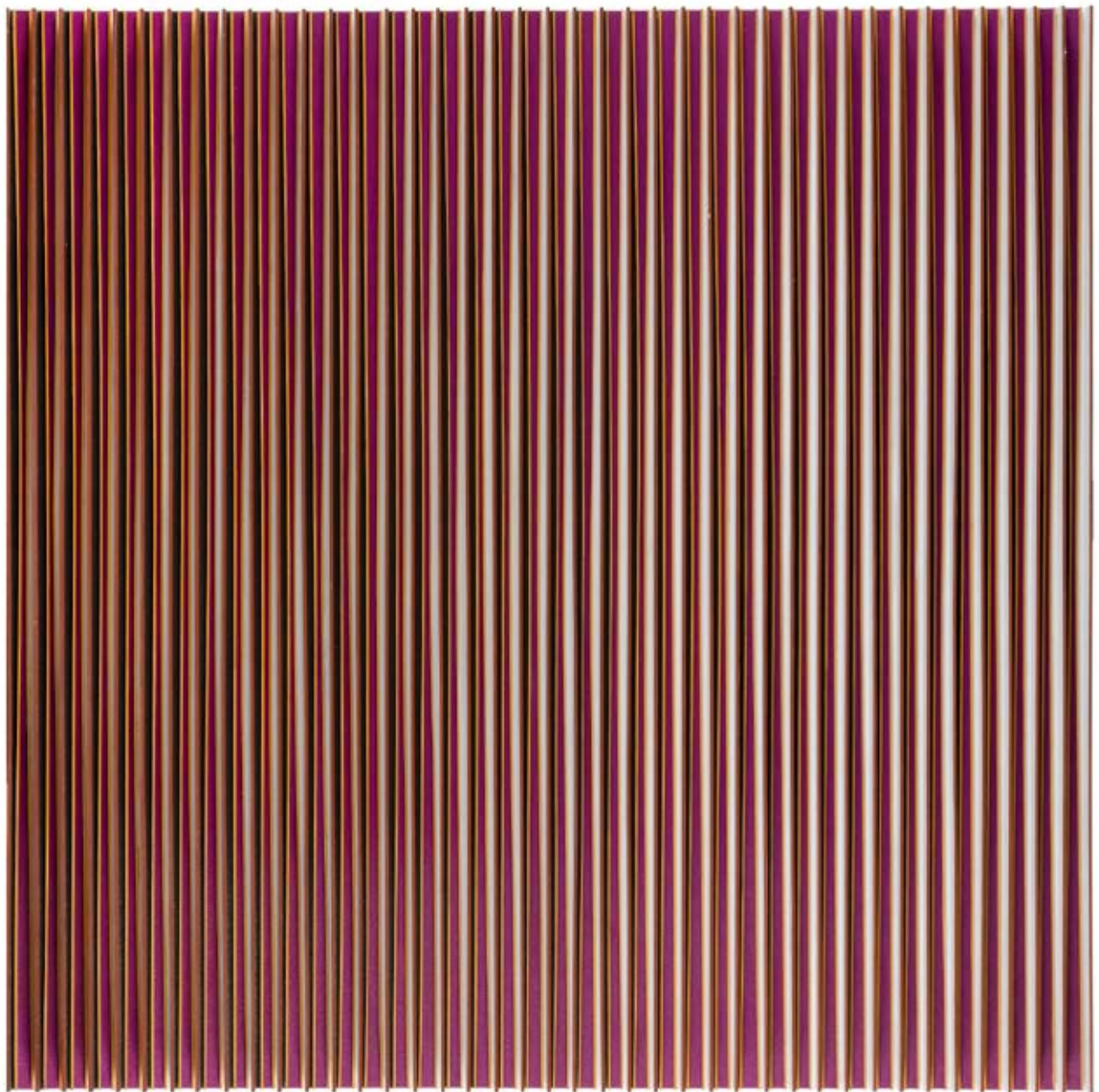
POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Podstawową wartością w mojej pracy twórczej jest kolor. Uzupełnia on, wręcz zastępuje, światło. W dialogu z odbiorcą tworzy słowa języka nieświadomego, jest źródłem energii. (...) Inne próby opisów – geometryczne czy matematyczne – są martwe”.

Andrzej Nowacki



38 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"En trois", 2016

akryl, relief/sklejka, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'30.03.16 | "En trois" | A NOWACKI | 2016'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

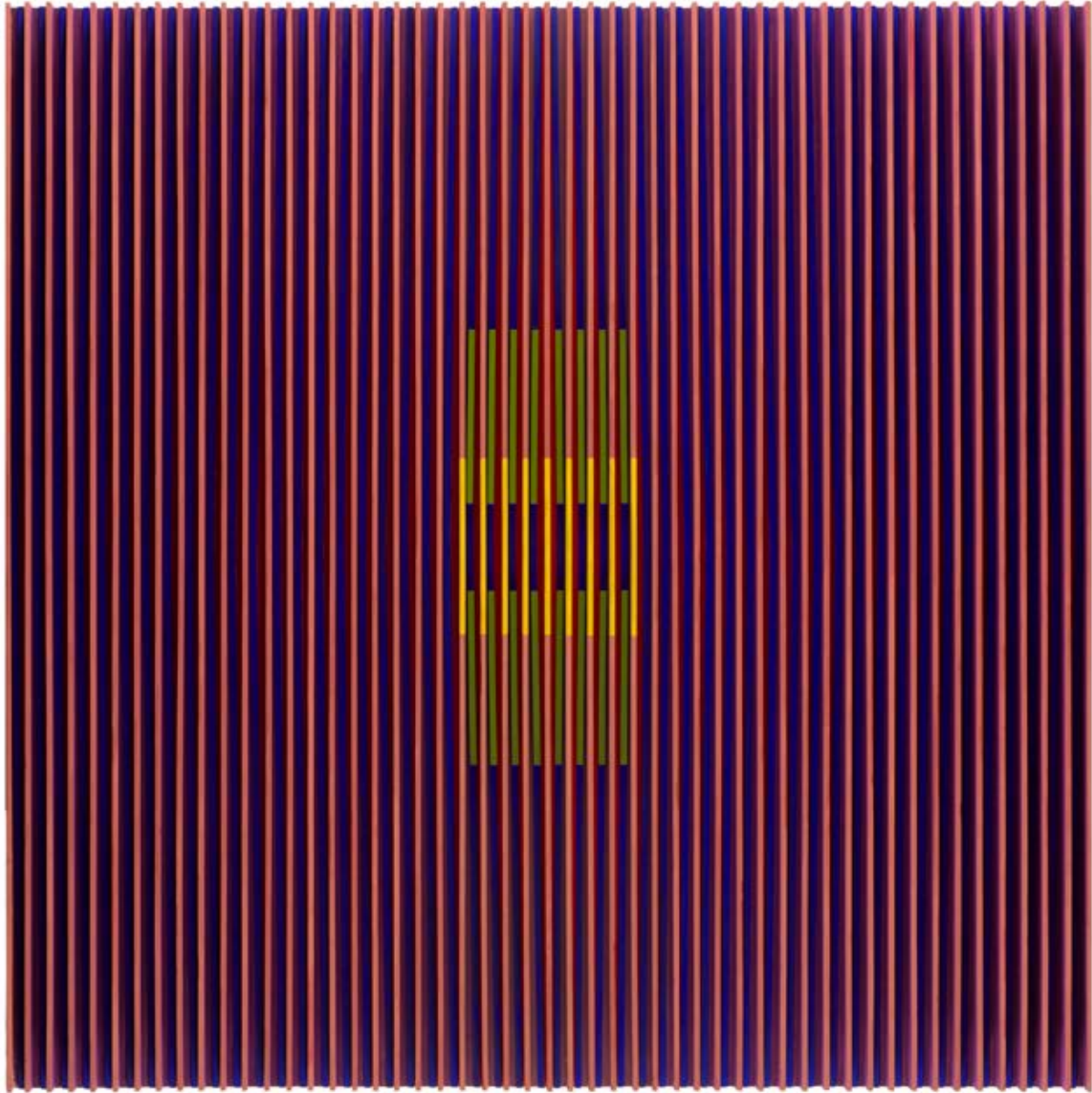
12 000 – 16 000 EUR

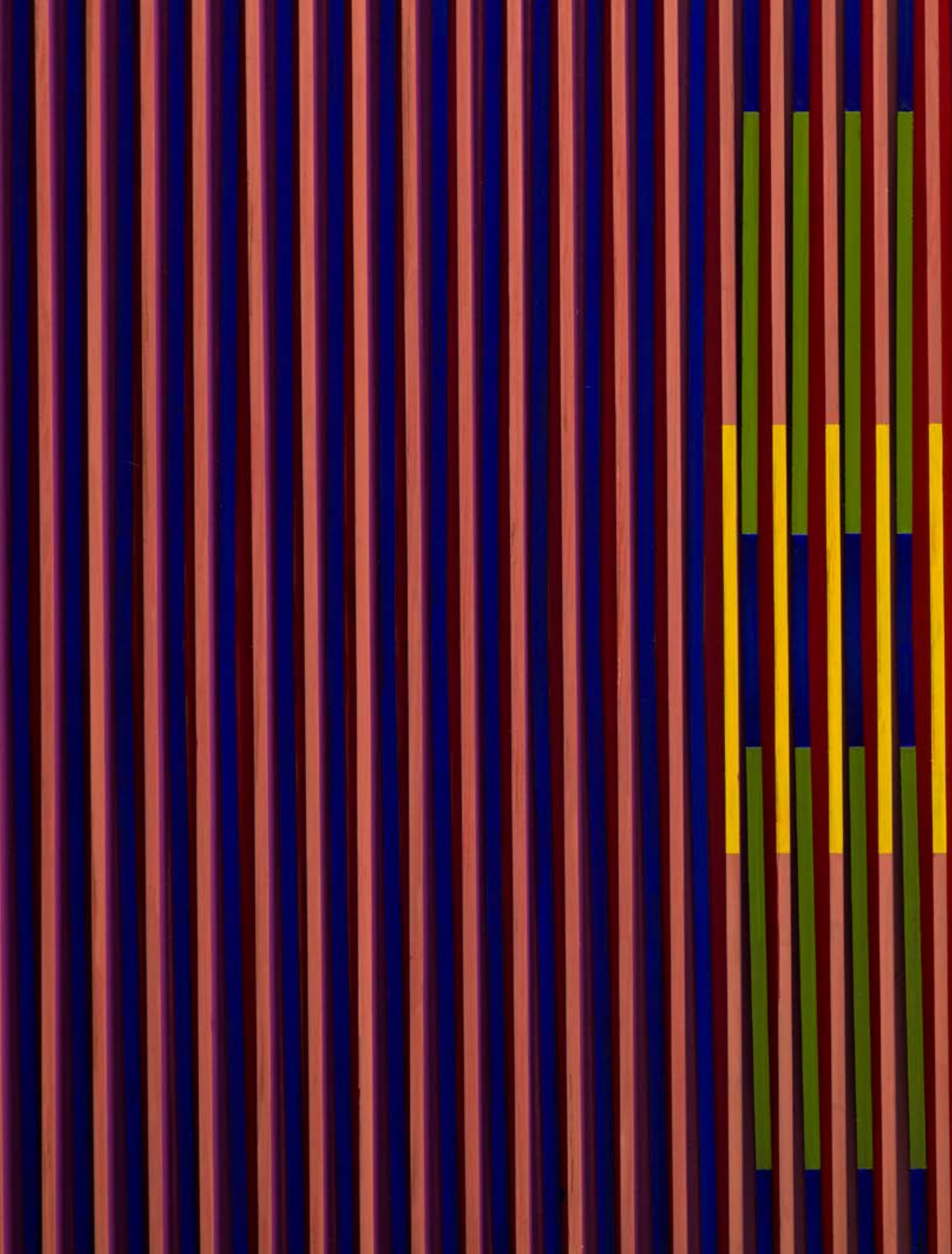
POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Gdybym miał przed sobą płótna, materiał niestawiający oporu, musiałbym eksplodować. Geometryczny, matematyczny i symetryczny porządek jest dla mnie kręgosłupem. Dopiero po ustaleniu wymiarów, proporcji materialnej struktury i odpowiednich relacji form czuję się na tyle wolny, by dać płynąć barwom, to znaczy emocjom”.

Andrzej Nowacki





Mogłoby się wydawać, że Andrzej Nowacki operuje językiem geometrii od zawsze. W odróżnieniu od wielu poprzedników i artystów współcześnie posługujących się tą awangardową niegdyś formą wypowiedzi, twórca nie przechodził okresu poszukiwania stylu i eksperymentowania ze sztuką przedstawiającą. Jakby od razu zdecydował i wybrał, odnalazł swój środek i sposób artystycznego wyrazu. Pozostaje mu wierny od lat. Jak sam mówi, w procesie prób i eksperymentów dąży do tworzenia „przestrzeni abstrakcyjnej, otwartej, opartej na iluzji barw, imaginarnej głębi. Jest to kreacja przestrzeni bezwymiarowej. Powstaje ona w istniejącym już reliefie, na jego powierzchni, gdzie iluzja ruchu wywołuje nowy wymiar, pełen wibracji i powtarzających się rytmów. (...) W przestrzeni abstrakcyjnej wszystko jest żywe, pulsujące, zmienne”.

Mimo pozornych związków ze sztuką konkretną, zaprogramowaną i definiowaną regułami, prace Nowackiego – poza fizycznym, żmudnym, ręcznym procesem konstrukcji stolarskiego podłoża – są całkowitą artystyczną kreacją, w pełni malarską ekspresją, która wykorzystuje stabilne, trójwymiarowe podobrazie do wyrażenia własnych emocji ujawniających się w decyzjach o wyborze pigmentów, stanowiących bazę własnoręcznie robionych farb, a tym samym kolorystyki dzieła, miejscach generowania i kierunkach rozprowadzania wytwarzanej przez barwy i ich zestawienia energii, wewnętrznej wibracji reliefu. Operowanie trzema wymiarami ułatwia artyście tworzenie gier i iluzji barwnych, złudzeń i wyobrażeń przestrzennych, jednak nic nie ujmuje z umiejętności osiągnięcia, poprzez zastosowane środki formalne, tak niebywałych zjawisk wizualnych, przepojonych pulsującą, żywą energią, dla równowagi zamkniętej w formie harmonijnej, ulubionej przez artystę – kwadratu lub wielości kwadratu.

Prezentowane prace pochodzą z najnowszego okresu twórczości, w którym na płaszczyznach reliefu dominują zagęszczenia wertykalne potęgujące osiągnięte, wizualne efekty, niewyliczone jednak, niewyrachowane, ale skomponowane w akcie twórczego zatracenia, jak określa to sam artysta, w tęsknocie i podążaniu do równowagi nie tylko formy fizycznej, ale też duchowej. Jak o najnowszych pracach Nowackiego pisał prof. dr Hubertus Gassner: „Powstające teraz liniowane obrazy uwolniły się całkowicie od zasad kompozycyjnych abstrakcji geometrycznej, której reprezentantami Polski byli choćby Strzemiński czy Stażewski. Sięgają natomiast do bogatej tradycji pasmowych obrazów i reliefów, którą od lat pięćdziesiątych tworzyli między innymi Raphael Soto, François Morellet czy Bridget Riley, Agnes Martin, Frank Stella czy Jean Scully. Podobnie jak w pasmowych obrazach tych artystów, w najnowszych reliefach Nowackiego słabnie znaczenie kompozycji zredukowanej do najprostszych elementów i form, punkt ciężkości natomiast przenosi się na jakości kolorystyczne. Barwa jako nośnik uczuć i emocji zdobywa przewagę nad kompleksowymi i dominującymi kompozycjami kwadratów i linii (...). W odróżnieniu od wspomnianych malarzy, dla których środkiem wyrazu stały się barwne pasma, Andrzej Nowacki swych liniowanych obrazów nie maluje, lecz konstruuje je nadal z malowanych, kolorowych czworokątnych listew. Ten właśnie element pracy obecny w reliefach sprawia, że każda barwna linia nie tylko działa niezwykle plastycznie i z ogromną siłą eksponuje swą obecność, urzeka tu również miękkość drewna, z którego wykonane są listwy, pełna życia gra światła i cieni odbijająca się na reliefowej powierzchni, a także cała subtelna nieregularność wynikająca z rękodzieła, co całkowicie odróżnia te reliefy od technologicznej perfekcji i chłodu prac op-artowskich” (prof. dr Hubertus Gassner 2004. Z katalogu wystawy indywidualnej, Muzeum Narodowe Szczecin).

39 †

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Obraz XI", 1968

olej/piótno, 190 x 136 cm

datowany i opisany na odwrociu: 'OBRAZ | XI | 1968'
na odwrociu stempel z Galerii Fibalk Monte Carlo

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

45 000 – 67 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
kolekcja prywatna, Poznań
Dom Aucyjny Libra, 2017
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Jan Berdyszak, BWA Arsenał, Poznań, 1968
Jan Berdyszak. Malarstwo, rzeźba, grafika, CBWA Zachęta, Warszawa, marzec 1969

LITERATURA:

Jan Berdyszak, katalog wystawy, BWA Arsenał, Poznań 1968, poz. kat. 15
Jan Berdyszak. Malarstwo, rzeźba, grafika, katalog wystawy, CBWA Zachęta, Warszawa 1969, poz. kat. 5

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

Jan Berdyszak



40 †

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Kompozycja kół I", 1967

olej/piótno, 151 x 106 cm

sygnowany l.d.: 'JAN | BER | DYSZ | AK'

opisany i datowany na odwrociu: 'Kompozycja kół I. 1967'

oraz pieczętka Galerii Fibak Monte Carlo

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

56 000 - 78 000 EUR

POCHODZENIE:

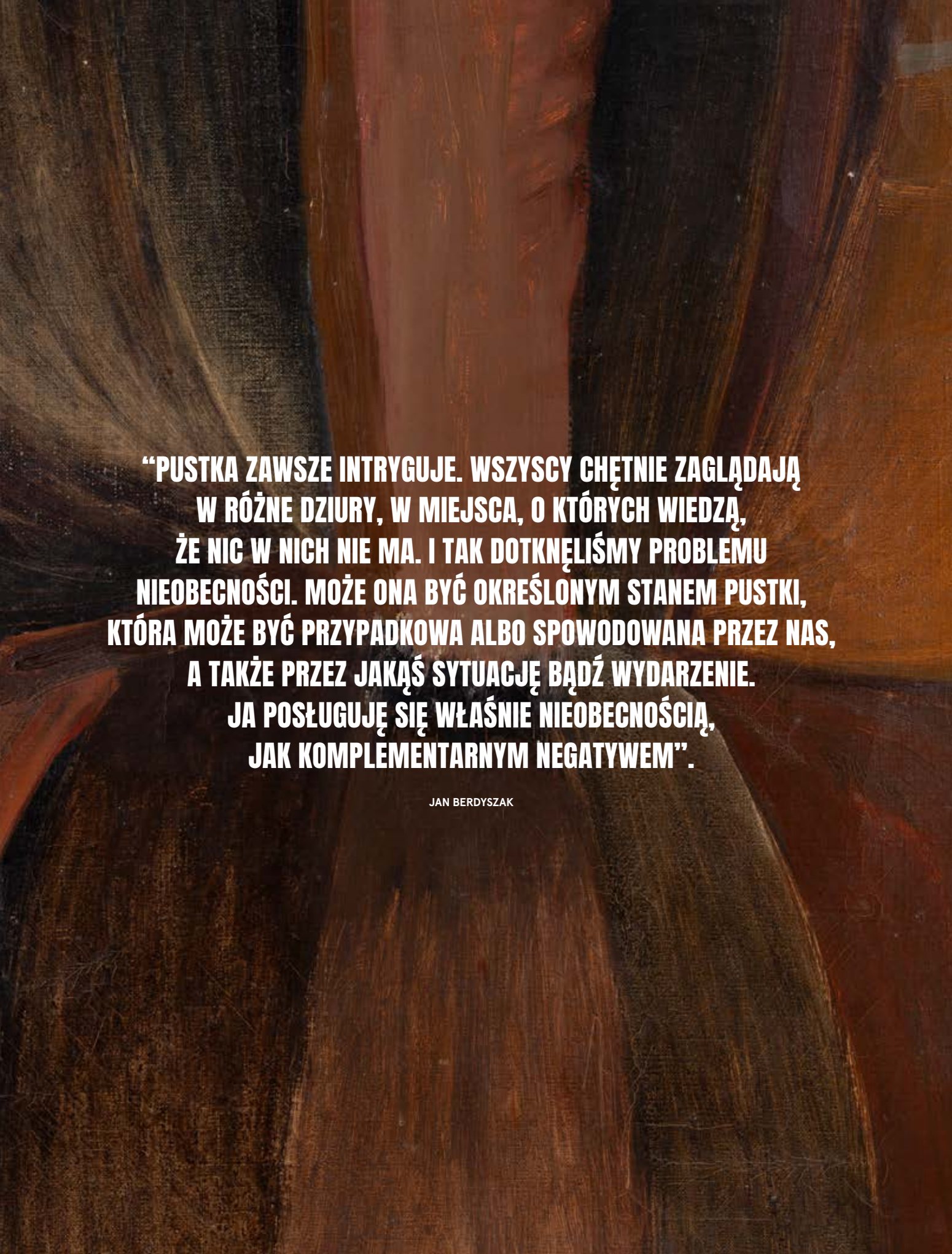
Galeria Fibak, Monte Carlo

kolekcja prywatna, Szwajcaria

„Nasz czas urodził pomysł dzieła plastycznego, które może nic nie wyrażać. Ale wiemy, że to jest niemożliwe, bo człowiek myślący dźwiga wszystko w sobie jak akumulator i wypełnia wszystkie miejsca puste swoją własną treścią. Tak więc posiadanie jakiejś określonej idei i chęć jej przekazania uważam za sprawę podstawową. Zaś sprawy formy interesują mnie o tyle, o ile służą do jej wyrażania”.

Jan Berdyszak





**“PUSTKA ZAWSZE INTRYGUJE. WSZYSCY CHĘTNIE ZAGLĄDAJĄ
W RÓŻNE DZIURY, W MIEJSCA, O KTÓRYCH WIEDZĄ,
ŻE NIC W NICH NIE MA. I TAK DOTKNĘLIŚMY PROBLEMU
NIEOBECNOŚCI. MOŻE ONA BYĆ OKREŚLONYM STANEM PUSTKI,
KTÓRA MOŻE BYĆ PRZYPADKOWA ALBO SPOWODOWANA PRZEZ NAS,
A TAKŻE PRZEZ JAKĄŚ SYTUACJĘ BĄDŹ WYDARZENIE.
JA POSŁUGUJĘ SIĘ WŁAŚNIE NIEOBECNOŚCIĄ,
JAK KOMPLEMENTARNYM NEGATYWEM”.**

JAN BERDYSZAK

Jan Berdyszak wyrastał w artystycznej atmosferze – jego ojciec był rzeźbiarzem. Do zagadnień sztuki przylgnął już od dzieciństwa, inspirujący wpływ wywarło na niego przebywanie w artystycznym środowisku i domowa biblioteka pełna publikacji o sztuce. Jak sam wspominał, właściwie niemożliwym do wyobrażenia było dla niego uprawianie innego zawodu. Choć zamierzał studiować w Krakowie, ostatecznie wybór, nieco przypadkowo, padł na rzeźbę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Równoległe do rzeźby z zapałem uprawiał grafikę i malarstwo. Ta symbioza różnych mediów stała się znakiem rozpoznawczym Berdyszaka. Eksperymentując z obiektami przestrzennymi, dokonywał syntezy malarstwa i rzeźby. Jako w pewnym sensie samouk w dziedzinie malarstwa, wynajdywał własne metody na rozpracowywanie malarskich zagadnień, robił to zasadniczo na dwa sposoby – pracował bardzo długo nad jedną kompozycją lub powtarzał ten sam motyw po wielokroć, mierząc się z rozwiązaniem danego problemu, który go aktualnie nurtował: „To wynikało nie tyle z idei, ile z niedowierzania sobie, że na jednym egzemplarzu obrazu przez przemalówki i nakładania mogę osiągnąć to samo, co osiągnę, pracując na wielu obrazach”.

Artysta zajmował się problematyką doświadczania przez sztukę problemów pozornie z niej niewynikających: potencjalności, przestrzeni, przezroczystości, nieobecności i obecności czy raczej obecności nieobecnego. Uprawiał refleksję teoretyczną, w której poruszał się na niezbadanych wcześniej obszarach w ramach analizy funkcji sztuki. „Chciałem wychodzić do malarstwa od świadomości twórczości aniżeli od stosunku do natury, to znaczy od świadomości sztuki, a nie tylko natury” – mówił artysta. Pracował cyklami, jednym z pierwszych były „Koła podwójne” realizowane od 1962. W cyklu tym podjął próbę przewyższenia tradycyjnego sposobu konstruowania obrazu. Rozwinięciem tej problematyki był rozpoczęty w 1963 cykl „Kompozycje kół”, których otwartą formę twórca określił mianem formatu integralnego. „Cykle były wieloletnie (...) to zależało od tego, czy uznałem, że coś się wyczerpuje, bądź w czasie pracy powstawał nowy problem, który w międzyczasie rozpoczynał nowy cykl – przejścia między cyklami w jakimś sensie istniały”. Przełom w jego twórczości stanowiły grafiki z przełomu lat 50. i 60., w których odwrócona została hierarchia ważności pomiędzy tłem a „zawartością” obrazu, w kompozycjach tych Berdyszak oddał przestrzeni rolę równorzędną, a nawet nadrzędną nad figuratywną treścią. Ten cykl potwierdził możliwości, które otworzyła przed nim w równoległe także rzeźba.

Berdyszak skupiał się na zagadnieniu pustki w obszarze dzieła, poszukiwał nowych relacji między wnętrzem i zewnątrz, podważał konwencjonalną relację pomiędzy przedstawieniem a tłem. Jego artystyczna koncepcja oparta była na oszczędnym języku geometrii, w różnych momentach odmiennie operując wycinkiem, resztką, wydartym fragmentem czy pojęciem pozytywu i negatywu. Jednak „(...) słowem, które być może zasługuje w kontekście twórczości Jana Berdyszaka na najwięcej uwagi, jest pomiędzy. Nawiązuje ono do procesualności, dyskursywności i mediacji. Wskazuje na przestrzeń pytań i refleksji, stan ciągłych dociekań i przekształceń. Między jednoznacznymi kategoriami światła i ciemności, bieli i czerni, odkrywamy nieskończoną liczbę niuansów i wygląda na to, że w tym właśnie świecie możliwości i potencjalności artysta ma nam najwięcej do zaprezentowania” (Dobriła Denegri).

41 †

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Obszar koncentrujący", 1977–1980

akryl/drewno, płótno, 181 x 3,5 x 3 cm

sygnowany, datowany i opisany z tyłu:

'JAN | BER | DYSZ | AK 1977-1980 | OBSZAR KON. | CENTRUJĄCY | AKRYL'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

6 000 – 8 000 EUR

Dokonania Jana Berdyszaka często były klasyfikowane jako przykład realizacji z nurtu konceptualizmu, jednocześnie podkreślano, że jego dokonania rzucają nowe światło na zagadnienia, zdawałoby się opisane już przez historyków sztuki. Artysta sam zachęcał, aby traktować sztukę jako asumpt do wykroczenia poza to, co zastane i znajome. Jego sztuka podejmuje wątki zarówno stricte związane z naukami ścisłymi, geometrią, jak i z filozofią, zwykł mawiać, że sztuka powinna pozostawać jednak czymś więcej niżli tylko poznaniem, powinna wzbogacać nas o nowe aspekty postrzegania i doświadczenia. Berdyszak od wczesnych lat eksplorował różne artystyczne media, zajmował się nie tylko malarstwem czy rzeźbą, ale także architekturą, poezją i muzyką. Poprzez swoje realizacje, od niemalże 50 lat, poddaje analizie temat przestrzeni oraz pojęcia takie, jak transparentność oraz pustka. Dzięki zainteresowaniom filozofiami, zarówno europejskimi, jak i dalekowschodnimi, zwrócił się ku zagadnieniom, które w pośpiechu życia i przy pośpiesznym oglądzie zazwyczaj ignorowano. Ważnym wątkiem jego twórczości jest pustka, którą opisał w następujący sposób: „to biała kartka czekająca na kreskę, to przestrzeń czekająca na rzeźbę, cisza czekająca na znak” (Jan Berdyszak, [cyt. za:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 16). Poprzez swoje prace, takie jak cykl „Obszarów koncentrujących”, realizowany między 1973 a 1980, artysta nie tylko wyraża dualizm – bytu i braku, ale także użytkuje niezagospodarowane przestrzenie poprzez ich uaktywnianie i pomaganie widzom w dostrzeżeniu ich obecności i wartości. Pustka w odczuciu artysty nie czeka na dosłowne wypełnienie, sama w sobie bowiem jest istotną wartością, która powinna intrygować i pobudzać do refleksji.



42 †

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Brut", 2003

akryl, szpilki/piótno, 50 x 36 cm

sygnowany i datowany flamastrem p.d.: '2003 | [nieczytelnie] TYSZKIEWICZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Teresa | TYSZKIEWICZ | 2003 | "BRUT"'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artystki

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Proces jest przeżyciem. Jest akcją. (...) W czasie pracy czuję się punktem, ukłuciem mojej szpilki”.

Teresa Tyszkiewicz



Teresa Tyszkiewicz to jedna z artystek, w której twórczości sztuka w szczególny sposób splatała się z życiem, a artystyczna praktyka stanowiła niezbywalny fragment codzienności. Tyszkiewicz nie była wykształcona artystycznie, wielu krytyków zwraca uwagę na fakt, że pozwoliło jej to na zachowanie świeżego spojrzenia i wypracowanie niezwykle oryginalnego języka twórczości. Istotnie, tym, co cechuje filmy, fotografie, obrazy i objekty artystki jest ich autentyczność, zazwyczaj bezkompromisowa. Wprowadzenie do świata sztuki zawdzięczała w dużej mierze swojemu mężowi – filmowcowi i plastykowi Zdzisławowi Sosnowskiemu, z którym stworzyła wspólnie kilka ze swoich pierwszych filmów. Dzięki temu wstąpiła niejako z miejsca w szereg artystów awangardowych, stosowane przez nią rozwiązania nie miały żadnych związków z akademicką działalnością. Tyszkiewicz widziała świat „niewytresowanym okiem”, jak powiedziała o niej Bożena Czubak. Twórczość artystki, radykalnie subiektywna i oparta na intuicji, w prekursorski sposób otwierała język sztuki na refleksję o kobiecości obejmującej sensualność, erotyzm i kruchość, fizjologię, brutalność, ból i siłę. W osobnym uniwersum artystycznym najistotniejszą rolę grało dla niej doświadczanie, głęboka potrzeba relacji, a czasem konfrontacji z ciałem i materią: „Terenem takiej nieantagonistycznej walki mającej swoje biologiczne źródło w instynkcie seksualnym i samozachowawczym jest królestwo Erosa. Do niego odsyła nas autorka, umieszczając w swoich obrazach drogowskazy w postaci nabrzmiałych, mięsistych form o kształtach fallicznych i waginalnych. Ich obecność pozwala odczytać inne elementy plastyczne, jak szpilki w obrazach czy ziarno w filmie, jako symbole witalnej energii człowieka”, pisała Barbara Askanas.

Filmy Teresy Tyszkiewicz wpiły się w zmiany, jakim podlegała pod koniec lat 70. polska sztuka. W jej obszarze nastąpiło wyraźne przesunięcie w kierunku działań wyraźnie ekspresyjnych, artyści poszukiwali emocjonalnych i subiektywnych środków wypowiedzi. Już we wczesnych pracach filmowych w centrum zainteresowania pojawia się ciało jako podstawowe medium. Artystka, sięgając do subiektywnych, intymnych doświadczeń, tworzyła autobiograficzny zapis doświadczania relacji z materią. Osobiste, sensualne eksperymenty, wyrażenie kobiecych przeżyć i doświadczeń to najistotniejsze filary twórczości Tyszkiewicz. Tuż przed wyjazdem z Polski w okresie stanu wojennego artystka zaczęła poszukiwania swojego indywidualnego środka wyrazu – w jej twórczości pojawiła się wówczas szpilka. Początkowo owijała ją watą lub włosiem – we wczesnych pracach dochodzi do głosu znana z filmów czy wcześniejszych prac plastycznych czułość materii. Z czasem przechodzi od zmysłowości do brutalizmu, niemal autoagresywnego procesu. Jak sama mówiła, czuła „potrzebę zadrażniania”, imperatyw aktywnego działania: „Ten biedny przedmiot stał się dla mnie magiczny. Ukłucie, opór i chęć, aby go zwalczyć. Szpilka prowokuje mnie i wywołuje nowe propozycje. Jest łagodna po ujarzmieniu, ale w trakcie pracy boję się, bo jest niebezpieczna, atakująca. Może symbolizuje zmaganie z przeszkodami”. Do czystej formy wykorzystania szpilki Tyszkiewicz dochodzi w Paryżu, nabija szpilkami obrazy, objekty, czynność ta staje się jej żmudnym, medytacyjnym, codziennym procesem. Ten ekspresyjny i brutalny rytuał stał się dla Tyszkiewicz sposobem wyrażania swojej relacji ze światem, a prace szpilkowe – zapisem jej codziennych zmagania i jednocześnie sposobem budowania osobistej przestrzeni wyrazu. Do najlepiej rozpoznawalnych prac Tyszkiewicz należy „szpilkowe” malarstwo w formie dwuwymiarowych obiektów – duże płaszczyzny pomalowanego papieru, płótna czy metalu pokryte tysiącami powbijanych lub przylutowanych szpilek tworzyły wirujące kompozycje zmieniające swój charakter i dynamikę pod wpływem padającego na metal światła.

Pomimo swojej niezwyklej oryginalności artystka przez długi czas była marginalizowana w rodzimym środowisku, częściowo ze względu na emigrację – po wyjeździe do Francji w 1982 Teresa Tyszkiewicz była nieobecna na polskiej scenie artystycznej, a w dużej mierze ze względu na to, że polska krytyka artystyczna nie była gotowa i otwarta na tego rodzaju eksperymentalne działania. Jej twórczość została przypomniana dopiero na wystawie „Jesteśmy” w Zachęcie w 1991. Pokazała na niej m.in. takie prace, jak „Płótno ze szpilkami skrępowane sznurem” oraz „Szpilki i pismo”. W ostatnim czasie jej postać została szeroko zaprezentowana na retrospektywnej wystawie w łódzkim Muzeum Sztuki w 2020.

**„WE FRANCJI ZACZĘŁAM ROZWIJAĆ POMYSŁ,
KTÓRY PRZYWIOZŁAM Z KRAJU,
CZYLI KOMPONOWANIE OBRAZÓW ZE SZPILEK.
ONE PO PROSTU MNIE ŚCIGAŁY.
TEN BIEDNY PRZEDMIOT STAŁ SIĘ
DLA MNIE MAGICZNY. UKŁUCIE, OPÓR I CHĘĆ,
ABY GO ZWALCZYĆ. SZPILKA PROWOKUJE MNIE
I WYWOŁUJE NOWE PROPOZYCJE. JEST ŁAGODNA
PO UJARZMIENIU, ALE W TRAKCIE PRACY
BOJĘ SIĘ, BO JEST NIEBEZPIECZNA, ATAKUJĄCA.
MOŻE SYMBOLIZUJE ZMAGANIE
Z PRZESZKODAMI”.**

TERESA TYSZKIEWICZ

43 †

TERESA PAĞOWSKA

1926-2007

"Kuglarz" z cyklu "Figury magiczne", 1979

akryl, tempera/płótno, 150,5 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TERESA PAĞOWSKA 1979 | 150 x 120 cm | Z CYKLU FIG. MAGICZNE KUGLARZ'

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

112 000 - 156 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Teresa Pağowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, katalog wystawy, Galeria aTAK, Warszawa 2008, s. 56 (il.)

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

Monika Małkowska





Teresa Pągowska wypracowała swój wyrazisty styl, w którym w centrum zawsze pozostaje figura człowieka. Najczęściej jest to postać kobieca pozbawiona cech indywidualnych, na pół rzeczywista, na pół efemeryczna w dynamicznych pozach, w których kryją się mocne, wyraziste emocje. Ekspresyjność jej obrazów silnie oddziałuje na odbiorcę poprzez kontrastowe zestawienia barwne oraz sposób ich nakładania. Do modelowania postaci artystka używa lapidarnych kształtów, często jedynie zamarkowanych zarysów anatomii, których ulotność zostaje podkreślona szybkim, dynamicznym sposobem malowania. Powstaje w ten sposób wrażenie ruchu, jak gdyby postacie pozostawały w odwiecznej transformacji. Agnieszka Szewczyk pisała następująco: „W latach 60. malarstwo Pągowskiej zdominował motyw silnie zdeformowanej, traktowanej skrótowo ludzkiej figury, ukazywanej często w dynamicznych, tanecznych układach, w neutralnej, zbudowanej z barwnych plam przestrzeni. Od tej pory postać ludzka jest w jej malarstwie obecna jako anonimowa, zwarta, mocno określona sylweta, a twórczość artystki sytuowana jest w szeroko rozumianym obszarze nowej figuracji” (Teresa Pągowska, Przesypywanie czasu. Malarstwo 1962–2006, katalog wystawy, Warszawa 2008, s. 135). Ten opis doskonale pasuje do omawianego płótna z 1979 „Kuglarz”, będącego częścią rozpoczętego w 1975 cyklu „Figur magicznych”. Obraz oddziałuje bardzo mocnym zestawieniem barwnym. Z ciemnego tła za pomocą bieli, czerwieni i różu wyłaniają się postacie. Są one ukazane fragmentarycznie, intrygują niedomówieniami, a uwagę przyciągają detale takie jak np. but ze szpiczastym noskiem. Fragmentaryczność postaci zdaje się odwoływać nie tylko do tradycji nowej figuracji i malarstwa Francisca Bacona, którego Pągowska była znawczynią i wielbicielką, ale również, być może, do tradycji grafiki użytkowej, szczególnie zaś tak zwanej polskiej szkoły plakatu, którą Pągowska znała z pierwszej ręki – jej partnerem życiowym od 1963 był przecież Henryk Tomaszewski. Ona sama z kolei wykładała malarstwo i rysunek na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP. Bliskie jej zatem było sprowadzenie figury do znaku. „Kuglarz”, podobnie jak inne prace z cyklu „Figur Magicznych”, zwracają również uwagę na zainteresowania artystki popularnymi formami rozrywki: w latach 70. i 80. Częstościami gośćmi na jej płótnach byli muzykanci, tancerki, akrobatki, wołyżerki czy jazzmani.

Obraz „Dzień trzydziesty pierwszy” należy do cyklu „Dni”, który Pągowska zrealizowała w połowie lat 60. Widnieje na nim forma przypominająca leżącą postać. Artystka nie pokazała jednak żadnych szczegółów, ani twarzy. Znacząca część obrazów z cyklu „Dni”, w tym „Dzień trzydziesty pierwszy” została zaprezentowana na wystawie artystki w warszawskiej Zachęcie w 1966. We wstępie do katalogu wystawy Tadeusz Konwicky pisał: „nie znam dróg, którymi zdążyła ku dzisiejszości, nie znam ceny, jaką opłaciła swoją dojrzałość. Bo jej obrazy są bezspornie dojrzałe. Pągowska wie, co pragnie powiedzieć widzowi i wie dobrze, jakimi środkami to uczynić. Jej wyabstrahowany świat kształtów plastycznych zawiera dostateczną sumę elementów znaczeniowych, które, niczym narkotyki, pobudzają wyobraźnię widza, angażują go we współuczestnictwo aktu twórczego. Zatem jej malarstwo nie tylko 'gładzi wzrok', nie tylko bawi samoistną grą plastyczną, lecz wciąga nas również w kredowe koło dramatów współczesnego człowieka”. Praca jest zagadkowa i ekspresyjna. Poprzez niedomówienie zostawia szerokie pole do interpretacji, które w kontekście pozostałej twórczości artystki, odwołuje także tym razem do postaci kobiecej. Pągowska obrazowała zmienność ludzkiej figury w enigmatycznej, niedookreślonej przestrzeni. W tym czasie w dorobku artystki nastąpiła jakościowa przemiana. Porzuciła techniki i paletę przysposobioną z malarstwa kolorystycznym, na którym została wykształcona, na rzecz rozjaśnionej palety i konwencji dalekiej od naturalizmu, można by rzec „nowej figuracji”. Cała seria „Dni” sugestywnie zaświadcza o „stawianiu się” obrazu Pągowskiej. Malarka do ostatnich lat twórczości konsekwentnie wypowiadała się w rozpoczętej właśnie w latach 60. stylizacji. Nie osiągnęła jednak nigdy pełnej jednorodności w wyciszeniu gamy barwnej, jak również „transparencji” i „światlistości” materii malarskiej.

44 †

TERESA PAŁGOWSKA

1926–2007

"Dzień trzydziesty pierwszy", 1966

olej/płótno, 120 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TERESA PAŁGOWSKA 1966 | DZIEŃ TRZYDZIESTY PIERWSZY | 120 x 110 cm'

na odwrociu nalepka z Galerii Numaga w Auvernier

estymacja:

250 000 – 400 000 PLN

56 000 – 89 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwajcaria

Desa Unicum, 2020

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Teresa Pałgowska. Malarstwo”, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych,

Warszawa, 6.09–25.09.1966

LITERATURA:

Teresa Pałgowska. Malarstwo, katalog wystawy, Warszawa 1966, poz. kat. 30

„Lata sześćdziesiąte przynoszą ze sobą zdecydowane pomnożenie dzieł obrazujących tak czy inaczej pojmovany akt; można by nawet zaryzykować tezę, że coraz rzadziej mamy do czynienia z postaciami odzianymi”.

Krzysztof Lipka



45 †

KONRAD JARODZKI

1927-2021

"Nadchodzi II", 1977

olej/piótno, 60 x 80 cm

sygnowany p.d.: K Jarodzki'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim:

"NADCHODZI II", 1977 KONRAD JARODZKI | ol. pł. 60 x 80'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

5 000 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Zagłębia się teraz w ogromny obszar, tak jakby przenikał do wnętrza jakiegoś organizmu, do labiryntu powłok, kanałów, gigantycznych naczyń. To, co dotychczas było świetlistą pustką, zmienia się w sprężystą tkankę, rośnie, pęcznieje, tworzy kolejne kształty. W latach 70. artysta preferuje zimne tonacje kolorystyczne. Szarości, błękity, biele nadają jego obrazom tajemniczy, czasem groźny wyraz. Z końcem dekady Jarodzki wzbogaca koloryt. Coraz częściej stosuje barwy ciepłe, czerwienie, róże, nasycone brązy, żółcie”.

Mariusz Hermansdorfer



46 †

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Ulotne"

olej/ płótno, 58,5 x 49 cm
sygnowany p.d.: 'E.Rosenstein'
opisany na blejtramicie na odwrociu: "'ULOTNE'"

estymacja:

70 000 - 120 000 PLN

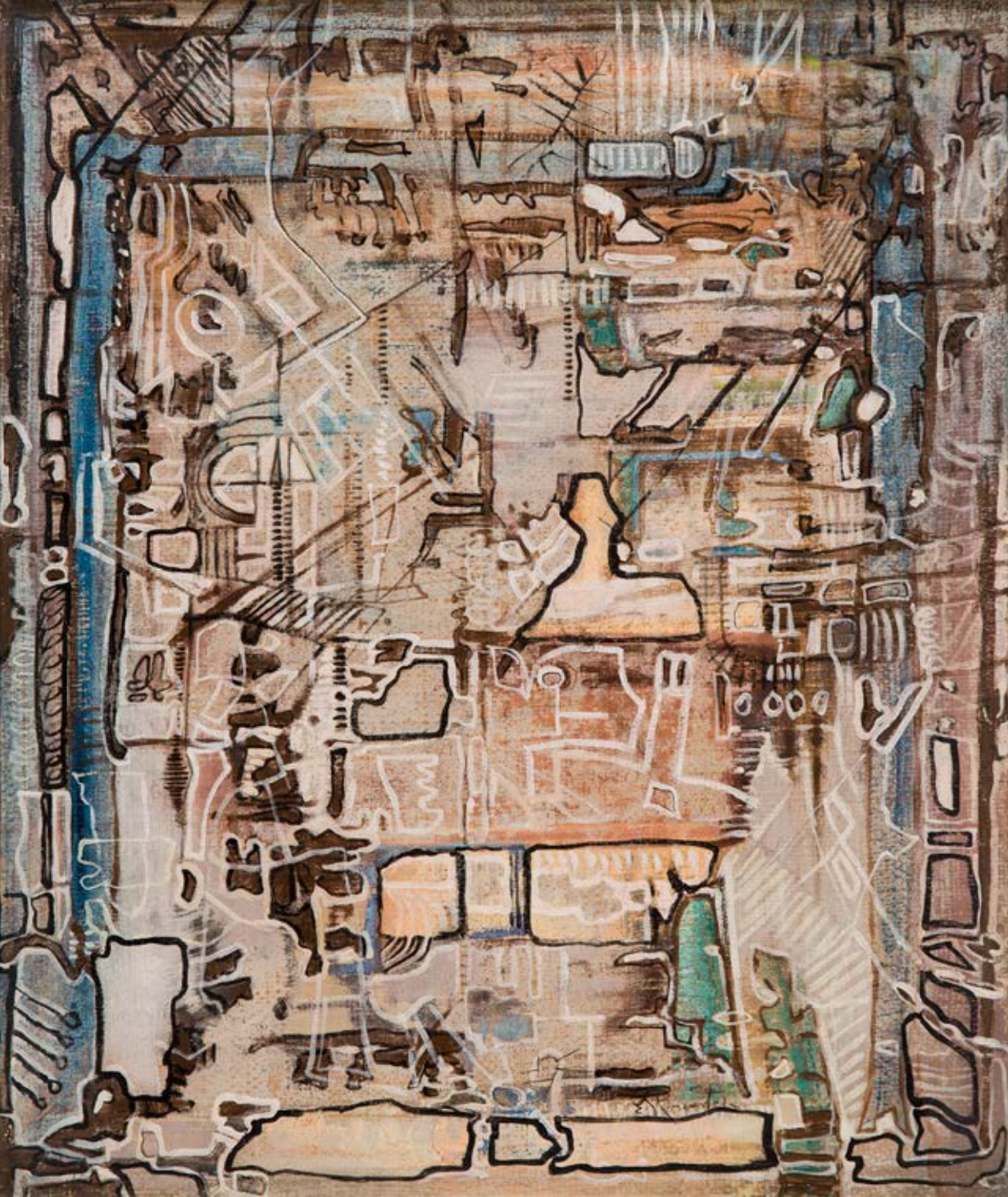
16 000 - 27 000 EUR


POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Obraz ma w sobie nie tylko przestrzeń, także czas. Przez laserunek przemieszczają się odległe rzeczy, pojawiają się następne powierzchnie. Teoretycznie mogłyby tak dalej narastać. Ciągłe na nowo. Wyobrażam sobie taki obraz”.

Erna Rosenstein





Twórczość Erny Rosenstein jest niezwykle różnorodna i zaskakująca. Artystka działająca w obszarze sztuki wizualnej i literatury była nie tylko autorką obrazów, rysunków czy obiektów, ale także wierszy, opowiadań i bajek. Wszelkoność form wyraża łączyła z wyjątkową swobodą używania elementów z różnych porządków: fantastycznego i rzeczywistego. Wykształciła swój, niepowtarzalny język wypowiedzi, ujawniający coś więcej niż tylko świat wewnętrzny autorki. Przedstawiała to, co nieuchwytnie, nieistniejący świat, ślady, rozkłaski podświadomości. Dzisiaj jest przywoływana, wraz z francuskimi przedstawicielkami nurtu, jako jedna z ważniejszych kobiet tworzących w duchu surrealizmu, jednak Rosenstein wykształciła unikalny sposób kształtowania powierzchni malarskiej, który wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom. Oczywiście widoczne są odniesienia do surrealistycznej poetyki snu, ale jednocześnie pozbawienie elementów figuratywnych zbliża twórczość artystki do kręgów abstrakcji. Jako członkini Grupy Krakowskiej Rosenstein eksperymentowała z technikami, tworzyła kolaże i asamblaże – wizjonerskie prace, w których mieszała elementy z różnych światów i porządków: realnego i nierealnego, zmysłowego i duchowego, uchwytnego i ulotnego. Fenomen Rosenstein polega na tym, że z niezwykłą lekkością łączyła rzeczywistość i fantazję, czerpiąc z tych dwóch poziomów w zależności od potrzeb i nastroju. Posługiwała się w swojej sztuce zarówno formami rozpoznawalnymi, takimi jak portrety, jak i zupełnie abstrakcyjnymi. Swobodnie przechodziła od wnętrza do rzeczywistości, zacierała granice, tworzyła swój własny system, w którym ogromne znaczenie miały kolor, linia i tytuł dzieła.

Prezentowana praca reprezentuje najbardziej rozpoznawalny okres w twórczości artystki, zapoczątkowany w II połowie lat 60. i trwający aż po lata 80. Powstał wówczas charakterystyczny repertuar środków obecnych w jej malarstwie: różnobarwne, organiczne formy, kształty przenikające się wzajemnie przywodzące na myśl preparat oglądany pod szkłem mikroskopu. Powierzchnia pracy jest gęsta od biologicznych, różnobarwnych form. Całość momentami przypomina pejzaż, jednak nieodnoszący się do konkretnej przestrzeni, a raczej intymnego świata wewnętrznego artystki. Ulega on ciągłym metamorfozom i przekształceniom. Jedne kształty płynnie przechodzą w drugie. Zmienność form pozwala uchwycić odmienność stanów psychicznych, płynność emocji, bieg myśli. Napęczniałe plamy barwne wylewają się strużkami i łączą w większe całości. Oddzielone od siebie mocno kreślonym konturem tworzą organiczny, wielowymiarowy mikroświat. Wszystkie drobne elementy stapiają się w całość zorganizowaną wokół dominantly koloru lub linii. Wydaje się, jakby artystka, kreśląc pierwszy kształt, nie wiedziała, do czego doprowadzi ją artystyczny gest. Jej przewodnikiem była własna wrażliwość i sposób percepcji, o czym mówiła: „Jakieś rzeczy ze świata przepływają przeze mnie, ja je tylko urealniam” oraz „mogę powtarzać tylko nieświadomie” (Zbigniew Taranienko, Ślady rzeczy, sygnały przestrzeni.... [w:] Erna Rosenstein. Rzeczy, ślady, papiery z szafy, [oprac.] Zbigniew Taranienko, Galeria 86, Łódź 2002, s. 42, 46). To, co czerpała z zewnątrz, zderzało się i jednocześnie współgrało z podświadomością uwalnianą za pomocą typowych środków wyrazu surrealistów, takich jak rysunek automatyczny czy zapisy skojarzeń i snów. Obie techniki opierają się na uwolnieniu myśli od tego, co narzuca nam nasz umysł. Piszący, malujący czy rysujący izoluje się od otaczającej go rzeczywistości i staje się tzw. aparatem rejestrującym. Stan ten przypomina marzenie sennie. Ten zabieg sprawia, że pojawiające się obrazy są nadrzędne wobec umysłu, wolne. Nie ma znaczenia poprawność czy odzwierciedlanie świata poznawanego zmysłami, istotne staje się podążanie za pojawiającymi się wizjami. Malując, Erna Rosenstein dawała upust swoim emocjom i myślom, próbowała je uchwycić, nazwać, przetworzyć i wreszcie uwiecznić w dwu lub trójwymiarze. Twórczość Rosenstein to ucieczka w świat fantazji, stopniowe odchodzenie od figuratywności poprzez oniryczne wizje aż do przedstawień ocierających się o abstrakcję, gdzie obraz staje się rodzajem intymnej notatki, zapisem jej wewnętrznego stanu.



47 †

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

Bez tytułu

olej/płyta, 50,7 x 38,7 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.g.: 'E. Rosenstein'

estymacja:

70 000 - 100 000 PLN

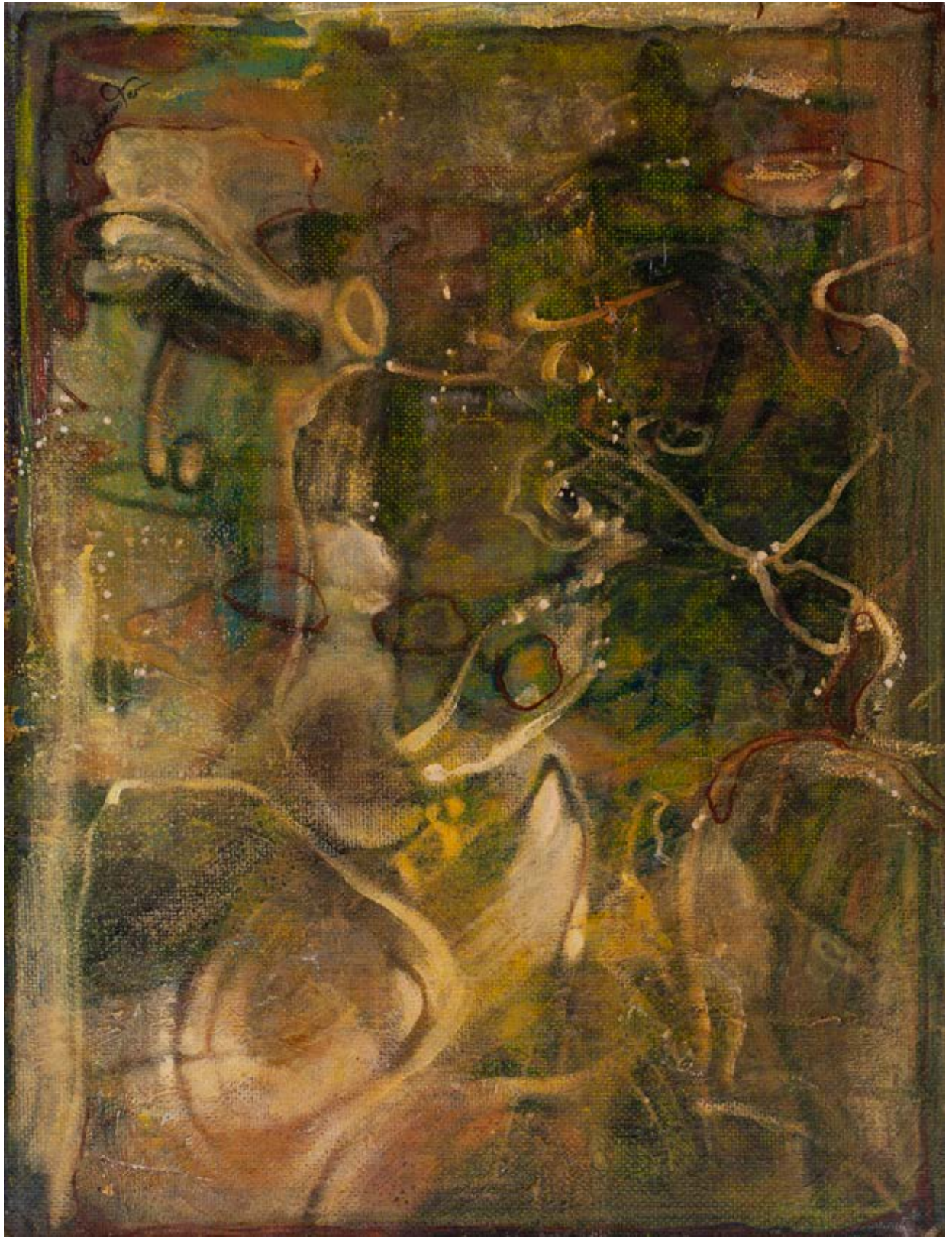
16 000 - 23 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Według znanej analizy Freuda nieświadomość sama dąży do powtórzeń, a to, co wyparte, wydobywa się na powierzchnię świadomego pod wpływem zewnętrznych bodźców. Twórczość Rosenstein rozpięta jest między pracą świadomości, która ocala integralność jednostki, chroniąc ją przed osunięciem się w niemoc i melancholię, a tym obszarem, którego skontrolować ani nazwać się nie da, który wciąż wyłania z siebie to, co nowe i nieznanne”.

Doroła Jarecka, Barbara Piwowska, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 9



48 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Figura osiowa nr 95", 1960

olej/piótno, 80 x 40 cm

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

opisany na blejtramic: 'Fig. Ax. - 95'

na odwrociu zachowana fragmentarycznie nalepka galeryjna

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja prywatna, Francja

Galerie Lacloche, Paryż (?)

kolekcja prywatna, Poland

Ader Remi, Hôtel Drouot, 2005

kolekcja prywatna, USA

Desa Unicum, 2011

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2017

kolekcja prywatna, Polska



1841/1842 64





Jan Lebenstein, „Figura nr 172”, 1962, fot. Desa Unicum



Jan Lebenstein, „Figura nr 176”, 1963, fot. Desa Unicum

Na początku lat 60., a dokładniej w 1963, w sztuce Jana Lebensteina nastąpił nagły zwrot ku sztuce figuratywnej. Choć szósta dekada XX wieku – okres wielkiej kariery pop-artu, informelu, op-artu i temu podobnych nurtów – była momentem szczególnie nieprzychylnym malarstwu, które sięga do klasycznych rozwiązań, Lebenstein postanowił zwrócić się ku surrealizmowi i mitologii. De facto figuratywność w twórczości Lebensteina była obecna nieprzerwanie. Nieustannie tworzone przez niego karnety rysunkowe ujawniają, że równoległe do pracy nad słynnymi figurami osiowymi, za które artysta otrzymał główną nagrodę podczas Biennale Młodych w Paryżu w 1959, Lebenstein tworzył niewielkie prace ukazujące ludzkie postaci, zazwyczaj w scenkach pornograficznych. Przełomowy był cykl *Creatures abominables*, przedstawiający bestie – fantastyczne, prehistoryczne zwierzęta. Z czasem na jego płótnach zaczęły pojawiać się postaci ludzkie – przede wszystkim roznegliżowane, namalowane z wyobraźni kobiety. Dla publiczności, która spodziewała się na poły abstrakcyjnych

kompozycji, „nowa” figuratywność sztuki Lebensteina była nie lada zaskoczeniem. Mimo nowego zainteresowania, które wzbudził, trudno twierdzić, że przełom w malarstwie tego artysty był celowym zwrotem ku coraz bardziej szokującym rozwiązaniom. Badacze twierdzą, że obrazy Jana Lebensteina stanowiły projekcję jego lęków, wyobrażeń i fantazji. Jak stwierdził Jean-Noel Vurnet, francuski krytyk sztuki: „Człowiekoidalne zwierzęta na tle wystroju onirycznego i cały ten zwierzęco-ludzki karnawał nasuwają na myśl karykatury Gogola, biesy Dostojewskiego, operetki Gombrowicza i niejedną stronice z Diderota opisującą świat jako system karmiony odradzającymi się wiecznie własnymi formami i metaforami (...). Lebenstein jest jednak tylko częściowo człowiekiem Oświecenia, o tyle, że wprowadza w ruch mroczne siły, które są zaprzeczeniem wszelkiego racjonalizmu. Z tego rodzaju malarza irracjonalizm czyni człowieka podziemia” (Jean-Noel Vurnet, *Chimera i paleta spisywacza*, [w:] Jan Lebenstein, [red.] Małgorzata Kurasiak, Teresa Rostowska, Warszawa 1992, s. nlb.).

49 †

JAN LEBENSTEIN

1930–1999

"Panoplie", 1963

olej/piótno, 65 x 100 cm

sygnowany l.d.: 'LEBENSTEIN'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'J. Lebenstein | Novembre 1963 | "Panoplie"'

na odwrociu nalepka wystawowa z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych – Zachęta

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

34 000 – 45 000 EUR

POCHODZENIE:

własność artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jan Lebenstein, Galeria Zachęta, Warszawa, kwiecień–maj 1992

LITERATURA:

Jan Lebenstein, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 1992, poz. 38 (spis)



50 †

TERESA RUDOWICZ

1928-1994

"Zła gwiazda", lata 50. XX w.

olej/piótno, 128 x 96 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'T. RUDOWICZ | "ZŁA GWIAZDA" | 15'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

16 000 - 20 000 EUR

WYSTAWIANY:

Teresa Rudowicz, Galeria Starmach w Krakowie, grudzień 2004 – styczeń 2005





„OTO KRÓTKIE DZIEJE DOJRZEWANIA MALARSKIEJ WYOBRAŹNI. NA POCZĄTKU SĄ FORMY PRAWIE GEOMETRYCZNE, PĘKI I UKŁADY FORM W JASNEJ PRZESTRZENI, SMUKŁE JAK SKRZYDŁA, CIESZĄCE OKO CHŁODNĄ I CZYSTĄ BARWNOŚCIĄ. ICH NIEPOKÓJ BARDZO JESZCZE WSTRZEMIEŻLIWIE ZAPOWIADA TO, CO WKRÓTCE NASTĄPI: GŁADKA MATERIA OBRAZÓW WZBURZY SIĘ I ZGĘSTNIEJE, ROZERWIE KSZTAŁTY ZAMKNIĘTE PROSTYM KONTUREM ROZCIĄGLIWOŚCI, A JEJ GWAŁTOWNA, WIELOKIERUNKOWA ENERGIA OTWORZY OBSZAR RUCHOMY (...). TAK ZAPEWNE POWSTAŁ 'KRAJOBRAZ ORGANICZNY' I KILKA POKREWNYCH MU PŁÓCIEN. JEST TEŻ PÓŹNIEJSZY NIECO ZESPÓŁ PRAC, GDZIE ÓW RUCHOMY ŻYWIÓŁ MALARSKI, WPRZÓDY WYPEŁNIAJĄCY SOBĄ KAŻDY ZAKĄTEK OBRAZU – ODDZIELA SIĘ OD PRZESTRZENI I NA JEJ MROCZNYM TLE WYRASTA WIELKĄ, NIESPOKOJNĄ BRYŁĄ O FORMACH POWIKŁANYCH I BARWACH PŁONĄCYCH NA KSZTAŁT POSTACI EL GRECA. SĄ I POSZUKIWANIA ŚRODKÓW EKSPRESJI WŁAŚCIWYCH TASZYZMOWI, PODPORZĄDKOWANE WSZAKŻE DOŚĆ JASNO JUŻ FORMUJĄCEJ SIĘ WŁASNEJ, PLASTYCZNEJ WIZJI. ŁĄCZY ONA W SOBIE PORYWCZE, ZMYŚLOWE ODCZUCIE BOGACTWA MATERII MALARSKIEJ Z EMOCJONALNĄ POBUDLIWOŚCIĄ WYOBRAŹNI, W KTÓREJ PRÓCZ TEGO, CO JEST NIEPOWTARZALNE I WŁASNE, DOSTRZEC MOŻNA I WYRAZ PEWNYCH TRADYCJI ŚRODOWISKA. MYŚLĘ TU O ROMANTYCZNO-EKSPRESYJNYM NURCIE SZTUKI KRAKOWSKIEJ, ODRADZAJĄCYM SIĘ DZIŚ RAZ JESZCZE W TWÓRCZOŚCI MŁODEGO POKOLENIA. TAK MOŻNA BY RZECZ OPISAĆ, PIĘKNIE JĄ UMIESZCZAJĄC W KATEGORIACH MIEJSCA I CZASU. ALE W OPISIE NIE MIEŚCI SIĘ SPRAWA NAJWAŻNIEJSZA, A JEST NIĄ CHYBA TEN OKRUCH ŚWIADOMOŚCI WŁASNEJ, KTÓRY ARTYSTA WYNIĘŚĆ ZDOŁA PONAD NURT EPOKI, EGZYSTENCJĘ ŚRODOWISKA. MALARSTWO TERESY RUDOWICZ CENIĘ DLATEGO, ŻE BĘDĄC NOWOCZESNE, NIE POWSTAJE Z ŁATWYCH OCZAROWAŃ NOWOCZESNOŚCIĄ, A WYRASTAJĄC Z KONKRETNÝCH WĄTKÓW TRADYCJI, UMIE BYĆ WOBEC NICH PRZEKORNE. MOŻNA W NIM ZNALEŹĆ WRAŻLIWOŚĆ, BIEGŁOŚĆ I KULTURĘ DAJĄCE POCZUCIE MIARY. ALE WAŻNIEJSZY OD NICH WYDAJE MI SIĘ NIECIERPLIWY UPÓR, Z JAKIM ARTYSTKA PORZUCA WE WŁASNEJ PRACY WSZYSTKO TO, CO STAJE SIĘ JUŻ ŁATWE, SKOŃCZONE, OSIĄGNIĘTE – ABY PRZENIKAĆ WCIAŻ GŁĘBIEJ, WCIAŻ NA NOWO W WEWNĘTRZNY KSZTAŁT SWOJEJ SZTUKI”.

51 †

TERESA RUDOWICZ

1928-1994

"Kompozycja 61/16", 1961

kolaż/ płótno naklejone na tekturę, 49 x 73 cm
 sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA RUDOWICZ | 61/16'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

6 000 - 8 000 EUR

„Malować można, czym się chce, fajkami, znaczkami na listy, pocztówkami lub kartami do gry, kandelabrami, kawałkami ceraty, sztywnymi kołnierzykami, tapetą, gazetami...”.

Guillaume Apollinaire, [cyt. za:] Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, wyd. II, Wrocław 1986, s. 7

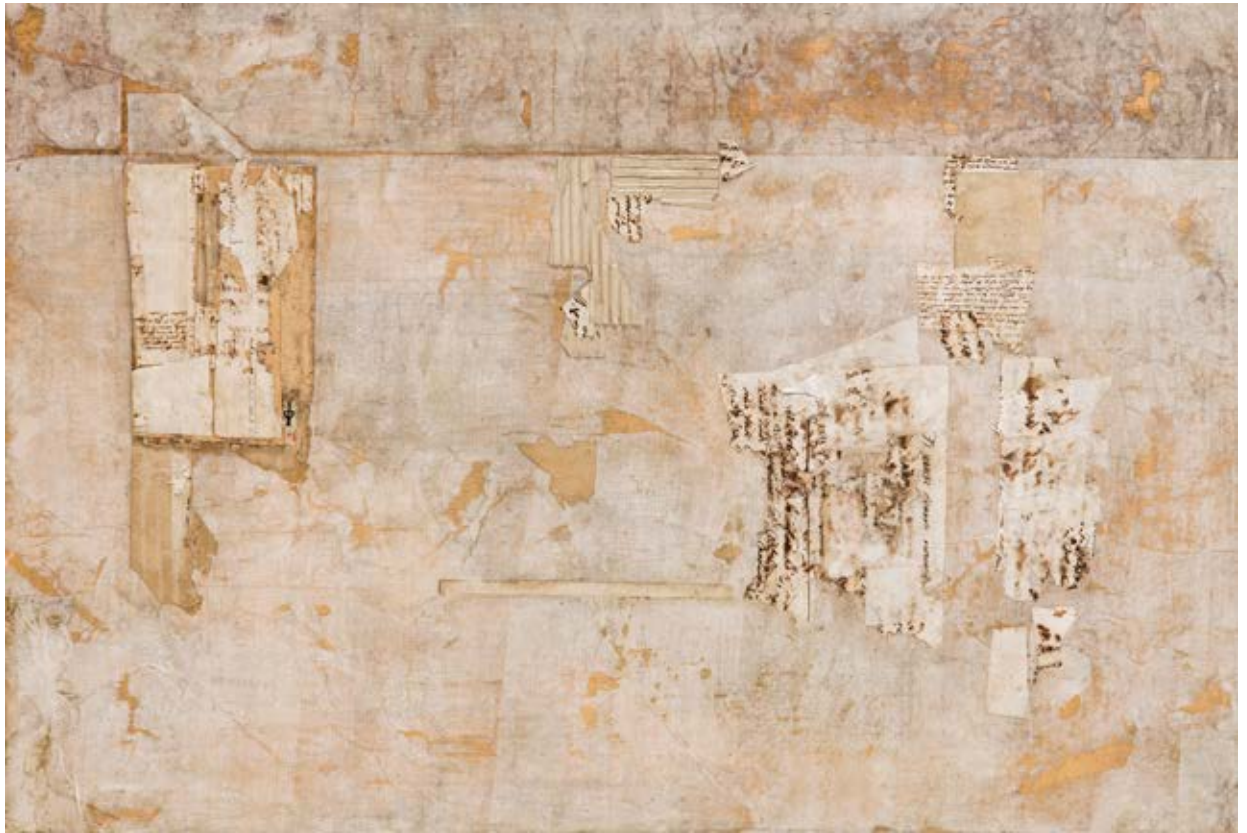
Teresa Rudowicz należała do grona artystów, którzy uprawiali malarstwo materii i taszczym, naprzemiennie nazywane przez krytyków „nieokrzesanymi” i „surowymi”. Dzieła powstające w II połowie XX wieku podważały pojęcie piękna w jego tradycyjnym rozumieniu i uwytknęły relatywność takich terminów jak „brzydota” czy „sztuka”. Tendencje taszczowskie znalazły urodzajny grunt w Polsce, gdzie zainteresowały grono czołowych twórców. Jak przyznała Rudowicz, tym, co fascynowało ją w tym nurcie, było poszerzenie spektrum ekspresji o materiały dotąd nieuważane za artystyczne, a nieodłącznie przynależące do epoki współczesnej, takie jak tynk i lakiery.

Na ukształtowanie dojrzałej twórczości Rudowicz istotny wpływ miały dwa biograficzne epizody. Pierwszy z nich to trzyletni pobyt artystki w Sanoku, gdzie podjęła pracę w tamtejszym Muzeum Historycznym. Zetknęła się wówczas z ginącą kulturą Łemków, zaczęła kolekcjonować cerkiewne starodruki i ruskie grafiki, które później wykorzystwała w swoich kompozycjach. Okres ten zbiegł się z zainteresowaniem Rudowicz malarstwem materii.

Epizod drugi to przypadkowy zakup w 1960 na jednym z rzymskich pchlich

targów książki z notatkami genealogicznymi, która przez kilka następnych miesięcy służyła artystce jako materiał do studiów i przyczyniła się do wypracowania oryginalnej formuły łączącej malarstwo z kolażem. Twórczyni zaczęła wykorzystywać fragmenty mięsistego, wystrzępionego płótna, w które wplatała podarte stronicze ze starodruków, fotografie, a także koronki i elementy biżuterii. Całą kompozycję pokrywała laserunkiem, dzięki czemu efekt finalny miał wygląd pradawnego artefaktu, nadszarpniętego zębem czasu.

Prace z wykonanej w Rzymie serii zyskały uznanie krytyki artystycznej i marszandów. Rudowicz i jej mąż Marian Warzecha odnieśli we Włoszech finansowy i artystyczny sukces – obrazy kupili do swoich kolekcji nie tylko prywatni kolekcjonerzy, lecz także muzea. Nawiązali kontakty z włoskimi galeriami: La Tartaruga, w której wystawiali między innymi Rauschenberg i Cy Twombly, oraz z odpowiedzialną za sukces Burriego L'Obelisco. Dzięki udziałowi w wystawie „15 Polish Painters” w nowojorskim MoMA dostrzeżeni zostali przez amerykański rynek sztuki.



52 †

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"K.F.30", 1976

olej/piótno, 92 x 64 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'B.KIERZKOWSKI 1976'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 800 EUR

Sam fakt, że prezentowany w katalogu obraz jest wykonany techniką olejną na płótnie, implikuje ciekawą zależność pomiędzy nim a wieloma innymi pracami Bronisława Kierzkowskiego. Artysta zasłynął bowiem jako twórca malarstwa materii, które często przybierało formę płaskorzeźby lub kolażu. Rozpoznawalność przyniosły mu na przykład gipsowe reliefy. Przekroczenie formuły tradycyjnego obrazu malowanego na płótnie niejako wpisywało się w podstawowe założenia twórczości Kierzkowskiego. „Odmienną drogą dotarł do swojej wersji strukturalizmu Kierzkowski. Nie poprowadziły go w tym kierunku praktyki malarskie, zamknięte w kręgu zaszczerpionego 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). Obraz zatytułowany „K.F. 30” jest kompozycją abstrakcyjną o zróżnicowanej fakturze, nie posiada jednak elementów stricte reliefowych. Urozmaicenie powierzchni dokonane zostało poprzez zróżnicowanie kształtów plam – naprzemiennie używanych długich pociągnięć pędzla i krótkich plamek, które wypełniają całość kompozycji. Tworzy to zatem quasi-reliefowy efekt, jednak bez wykorzystania elementów strukturalnych, typowych dla malarstwa materii i twórczości Kierzkowskiego. Cała kompozycja poprzez użycie czystych i kontrastowych barw wytwarza niezwykle dekoracyjny efekt.



RAJMUND ZIEMSKI

1930-2005

"Pejzaż 3/65", 1965

olej/ płótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 3/65 | 100 x 80 | 1965'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

18 000 – 23 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Rajmund Ziemiński. Pejzaż 1953-2005”, Zachęta, Warszawa, 13.07-26.09.2010

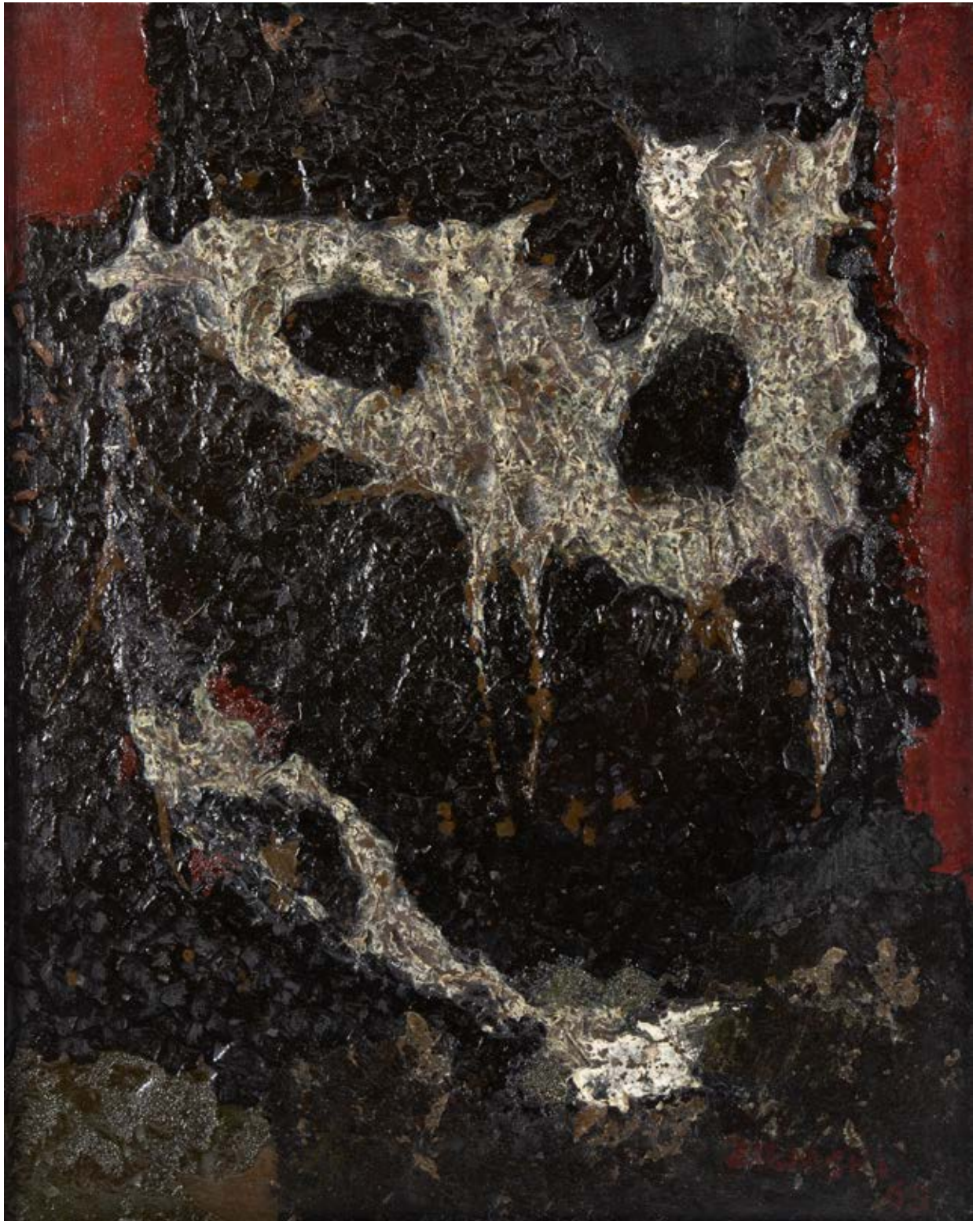
LITERATURA:

Rajmund Ziemiński. Pejzaż 1953-2005, katalog wystawy, Warszawa 2010, s. 106 (il.)

„Za czyste malarstwo uważam takie, w którym jego twórcę obchodziły jedynie problemy formalne: współzależność kolorów, zręczne zakomponowanie płaszczyzny, dekoracyjność itp. Natomiast wszędzie tam, gdzie problemy formalne podporządkowane są treści, o abstrakcjonizmie można mówić tylko umownie”.

Rajmund Ziemiński

Rajmund Ziemiński wypracował indywidualną formułę malarstwa materii, będącą swoistą reinterpretacją klasycznego tematu historii sztuki – pejzażu. Zaprezentowana praca powstała w 1965 należy do wczesnej twórczości artysty. Ziemiński wyszedł od klasycznego, linearnie traktowanego ujęcia przestrzeni w obrazie i zwrócił się w stronę abstrakcyjnych układów, głównie pionowych, budując kompozycję za pomocą spiętrzonych, geometrycznych lub rozmytych elementów. Niezmiernie ważnym aspektem twórczości Ziemińskiego jest wyrazista, mocna faktura. Danuta Wróblewska pisała o haptycznym aspekcie sztuki Ziemińskiego w następujący sposób: „Te obrazy najpierw odbiera się fizycznie, z ochotą na zbliżenie i dotknięcie ręką. Wszystko inne – przychodzi potem. Na płótnie horyzont raz ucieka w skosie, kiedy indziej podnosi się aż pod górną krawędź. Czasem jest nieuchwytny okiem, ale czuje się jego miejsce. To ta obecność oraz płachty światła raz tu, raz tam zaczepione o wybrzuszenie faktury akrylu, godzą nas z tytułem 'Pejzażów'. Te ogrody koloru są pogodną ramą zdarzeń centralnych. W ich przestrzeni Ziemiński wprowadza mocną architekturę budowli-znaków. Choć dla każdego widza mówi ona o czymś innym, jest dobrym schronieniem dla wyobraźni” (Danuta Wróblewska, Rajmund Ziemiński. Pejzaże, katalog wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa styczeń – luty 1997, Warszawa 1997, s. nlb.).



54 †

ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI

1924-1963

"Orchidea" (Kompozycja czerwona), 1963

olej/piótno, 61,5 x 46 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Z Tymoszewski 1963'
na odwrociu nalepka z opisem obrazu

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 000 - 12 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prof. Władysławy Jaworskiej

Desa Unicum, 2011

kolekcja prywatna, Poznań

„Dziś wiem, że mimo tej głębokiej przyjaźni Zbyszek był człowiekiem bardzo samotnym. Sztukę traktował niezmiernie poważnie – dla niej rzeczywiście zrezygnował z wielu przyjemnych stron życia, znosząc z pogodą i humorem niedostatki w latach ‘chudych’, ale brak farb doprowadzał go do rozpacz. Malował bardzo dużo – zwłaszcza w ostatnich latach. Pracował z jakimś zapamiętaniem. (...) Nie chcę tu mówić o jego malarstwie, powiem tylko, że niewielu jest artystów, do których miałbym tak bezgraniczne zaufanie w sprawach sztuki. Zbyszek był człowiekiem moralnym i szlachetnym w najpiękniejszym znaczeniu tych słów. Był też przesadnie delikatny, co – wszystko razem – czyniło go zupełnie bezbronnym wobec ludzi i wobec siebie samego. (...) Ci, którzy go znają, wiedzą, jakiej miary człowiekiem i artystą był Zbigniew Tymoszewski. Inni – cały autentyzm tej osobowości zobaczą w jego twórczości pełnej powagi i skupienia. Był prawdziwy”.

Tadeusz Dominik



55 † Ω

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Biały baca", 1963

olej/piótno, 81 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1963'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej | 1963 | "Biały Baca" | 81 x 65'
na odwrociu częściowo usunięta nalepka z Desy

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Hanny i Witolda Dowoyna-Sylwestrowiczów, USA

kolekcja prywatna, Europa

Twórczość Aleksandra Kobzdeja inspirowała krytyków i artystów, jeden z nich: Jerzy Stajuda we wstępie do katalogu wystawy w 1969 pisał następująco: „Osobliwy wypadek, gdy przy przeradzaniu się obrazu w inny obraz przeskakuje iskra. Wydaje się, że pasja wychwytywania takich momentów determinuje rytm rozwoju twórczości Kobzdeja w daleko większym stopniu niż jakiegokolwiek czynniki zewnętrzne. Jest to rytm ciągłego dialogowania, destrukcji i wznoszenia – i o tym chyba przede wszystkim chcą nam powiedzieć te obrazy, które nie mają ochoty poddawać się racjonalizacji, nie chcą w zwykły sposób podobać, ale nie chcą też nikogo nawracać” (Jerzy Stajuda, wstęp do katalogu wystawy Aleksandra Kobzdeja, „Zachęta”, 1969). Obrazy Kobzdeja rzeczywiście się podobały, były wyrazem fascynacji nowym kształtem malarstwa, namacalnego, konkretnego, opisanego jako „malarstwo materii”. Prace artysty z pierwszej połowy lat 60. były nie tylko pozbawione całkowicie charakteru przedstawiającego, lecz przede wszystkim zaabsorbowane właśnie fakturą i materią. Podobnie jak w prezentowanym „Białym bacy” miały formę niemalże płaskorzeźb ze starannie zbudowanymi fakturami, żłobionymi, nacinanymi, wyciąganymi i wciskanymi w powierzchnię przypominającą kruszejący gips. Ujawniała się w nich niezwykła wrażliwość na kolorystyczne niuansy. Wewnętrzne, metafizyczne pejzaże stanowiły dla Kobzdeja pole do autotematycznego dyskursu artystycznego przywodzącego na myśl francuskie powojenne odrodzenie egzystencjalizmu, który postawił pytanie o rolę artysty w dystopijnej rzeczywistości. Narzędzia badawcze, które oferowała abstrakcja, otworzyły przed artystą możliwość zmierzenia się z tym zagadnieniem w sferze metafizycznej. Sztuka Kobzdeja nie należała de facto w pełni do żadnej z tradycji kulturowych – zachodniej neoawangardy czy polskiej awangardy. Był on prawdziwą artystyczną indywidualnością, dla której głównym celem było raczej wykazanie się jako niezależny artysta realizujący własną formułę malarstwa niż przyporządkowanie do któregośkolwiek z konkretnych nurtów.



56 †

WŁODZIMIERZ JAN ZAKRZEWSKI

1946

"Rysunek dziecka", 1995-96

akryl, kreda/płótno, 153 x 200 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "W. JAN ZAKRZEWSKI | CHILD'S DRAWING (UPSTATE NEW YORK) 1995/96 | MIXED MEDIA (ACRYLIC, OL. BASE INK, INK, PENCIL) | 91 x 80" (137 x 203 cm)'
na odwrociu numery inwentarzowe Muzeum Narodowego w Poznaniu

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

16 000 - 20 000 EUR

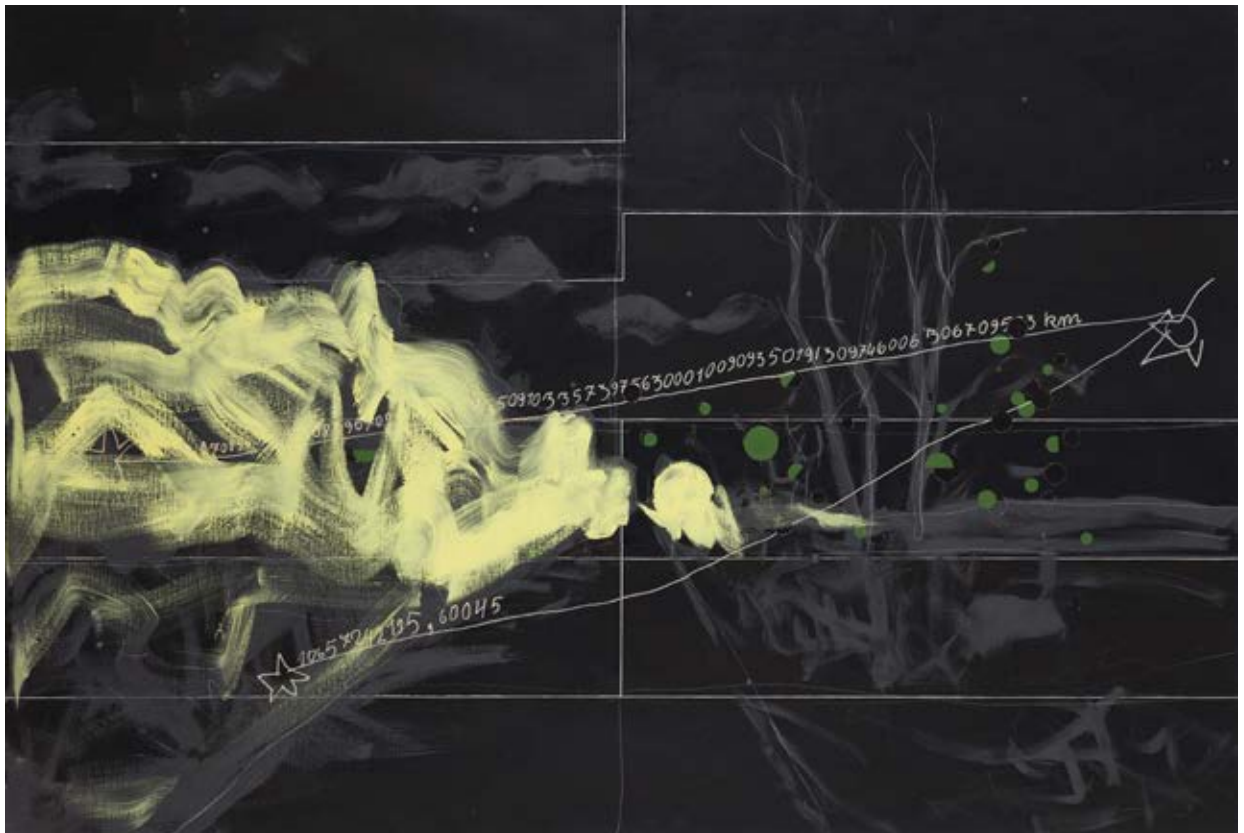
POCHODZENIE:

Muzeum Narodowe w Poznaniu (depozyt, ekspozycja stała)

kolekcja prywatna, Polska

„Z czasem jednak do jego malarskiego świata zaczynają się wkradać nowe elementy, być może związane ze statusem przybysza w obcym kraju, z potrzebą oswojenia się 'gdzie indziej' i określenia własnej tożsamości na tamtym terenie. Pojawiają się zatem ślady pamięci – nałożone na siebie fragmenty pejzaży z różnych miejsc świata. Równoległe – komentarze do wydarzeń w świecie, najczęściej odległym i nieznanym, a także szukanie czynników dookreślających tożsamość artysty przez sięganie do barw narodowych nieznanymi dziadków. Wreszcie – konieczne po latach – spojrzenie na osobiste relacje z ojcem i malarskie odwołania do twórczości Zakrzewskiego seniora. Znajdzie się tam zarówno parafraza ojcowskiego rysunku 'Włodek na balkonie', jak i wmontowany we własną kompozycję 'Obraz ojca'. Zanurzenie we wspomnieniach w sposób naturalny dosięgło czasów dzieciństwa, a zaraz po nim – wczesnej twórczości. Przyszedł czas rozliczeń i czas 'luk w pamięci' zsynchronizowany z decyzją powrotu do Polski po dwóch dekadach spędzonych w USA. I powtórny proces asymilacji, tym razem w poznawanym na nowo własnym kraju. Artysta podejmuje decyzję wyjścia poza dotychczas uprawiane malarstwo i rysunek, zaczyna tworzyć złożone układy przestrzenne poddane rygorowi czasu, uzupełnione o dźwięk i światło. To spiętrzenie form wydaje się konieczne, by zobrazować problemy wykraczające daleko poza jednostkowe doświadczenie artysty i człowieka, sięgające spraw tożsamości narodów i czynników określających ich egzystencję”.

Anda Rottenberg, *Dziedzictwo i tożsamość*, tekst przygotowany dla magazynu „Dobre Wnętrze” w 2006, maszynopis z archiwum autorki





57 †

ŁÓDŹ KALISKA

1979

"Instrukcja zabijania sztuki dla pieniędzy w hołdzie Andy Warholowi", 2007

akryl, druk/ptótno, 122 x 267 cm

unikat

ed. AP 1/1

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

12 000 - 18 000 EUR

WYSTAWIANY:

Łódź Kaliska, „Instrukcja zabijania sztuki w hołdzie Andy Warholowi dla pieniędzy”, Galeria Wschodnia, Łódź, 26–6.09.2019

Łódź Kaliska, „Instrukcja zabijania sztuki. W hołdzie Andy Warholowi dla pieniędzy”, Galeria Olympia, Kraków, 10–29.02.2008.

Łódź Kaliska, „Instrukcja zabijania sztuki. W hołdzie Andy Warholowi dla pieniędzy”, Galeria Program, Warszawa, 13–31.12.2007



W serii „Instrukcja zabijania sztuki. W hołdzie Andy Warholowi dla pieniędzy” artyści komentują komercję i populizm polskiego rynku reklamowego, odwołując się do głównego przedstawiciela amerykańskiego pop-artu. Wykorzystują ujęcia ze swoich fotograficznych inscenizacji z lat 90. Przerabiają je, dodając kolorowe napisy i wizerunki zaczerpnięte z rodzimego konsumpcjonizmu. Prezentacjom realizacji z tej serii towarzyszył manifest „Oda do naroda” wykiwający trwałość patriotycznych i narodowych resentymentów w polskiej kulturze. Omawiana praca wpisuje się w działania grupy Łódź Kaliska, jako formacji neoawangardowej, wywodzącej się z tradycji konceptualizmu, a posługującej się fotografią, filmem czy performance. Jej założycielami w 1979 byli Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Adam Repecki, Andrzej Świątlik i Makary (Andrzej Wielogórski). W latach

1980-81 grupa zmieniła swój program artystyczny na zdecydowanie bardziej dadaistyczno-surrealistyczny. Posługując się happeningami, atakowali i ośmieszali polską formację neoawangardy oraz absurdalność życia w PRL-u. Kwietniewski i Janiak pisali w tym czasie dużo manifestów, w tym np. istotny dla lat 90. manifest „Sztuki żenującej” Janiaka. Od II połowy lat 90. Łódź Kaliska zaczęła mocniej komentować aktualną sytuację społeczno-polityczną oraz poczynania mass mediów. Ich przesłanie ukształtowało się w kierunku propagowania hedonizmu we wszystkich przejawach życia, nie tylko twórczego. Są jedną z barwniejszych i kontrowersyjnych grup artystycznych, która własną wystawę na 20-lecie działalności zorganizowała w nieczynnej toalecie Muzeum Sztuki w Łodzi.



58

LESZEK NOWOSIELSKI

1918-1999

Bez tytułu z cyklu "Modelki", 1996

olej/ płótno, 55 x 46 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

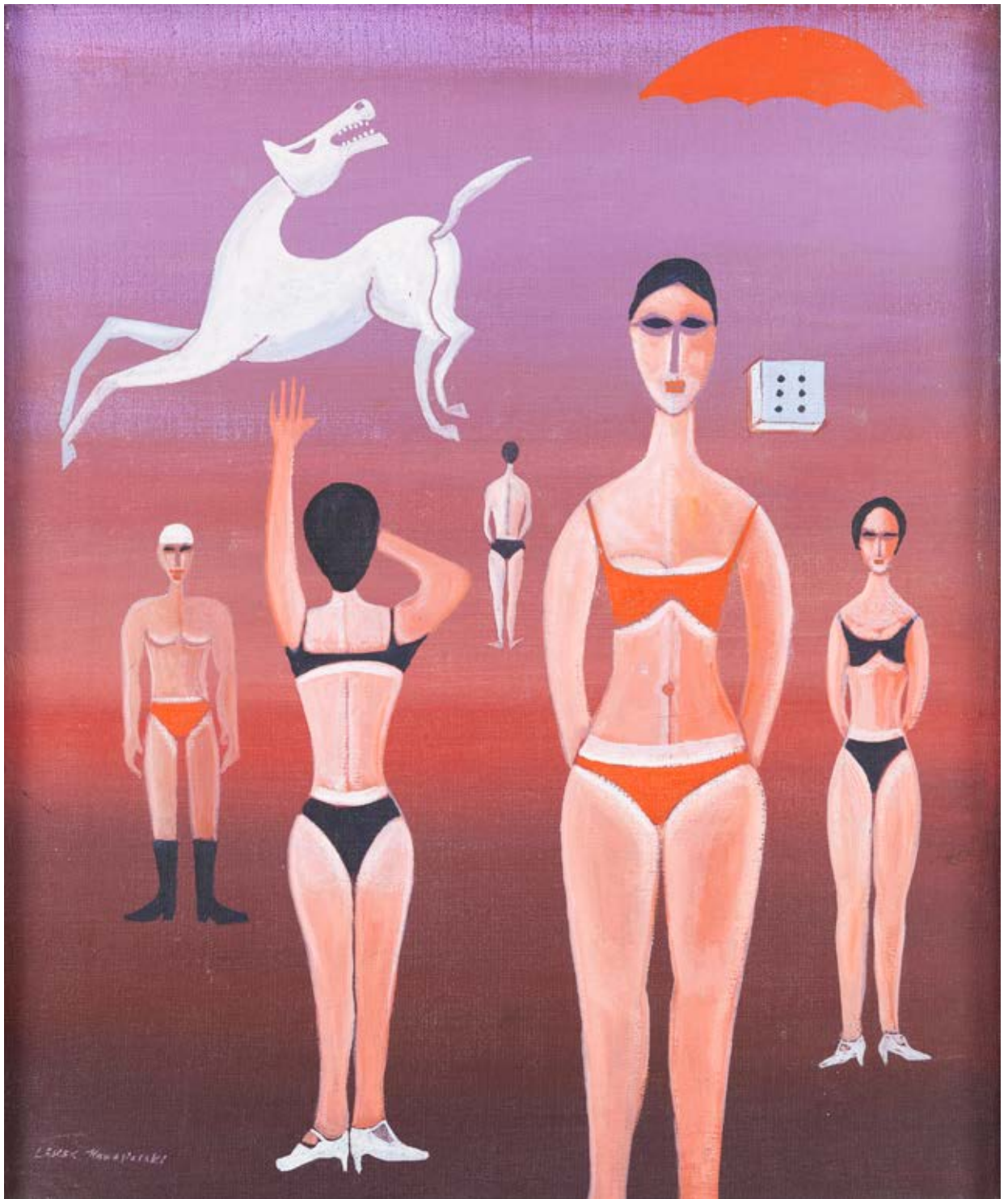
"108/1 | 320 | 56 x 46 | Leszek Nowosielski | 1996 | cykl Modelki | [...]"

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 000 - 12 000 EUR

Głównym obszarem zainteresowań artystycznych Leszka Nowosielskiego była ceramika. Wraz z żoną Hanną Modrzewską-Nowosielską tworzył zarówno drobne, jak i monumentalne formy ceramiczne: od epickich przedstawień historycznych, po malatury talerzy dekoracyjnych, serwisy i galanterię stołową. We dwoje stworzyli jedną z najbardziej znanych w Polsce pracowni. Ale ten należący do najwybitniejszych polskich twórców ceramiki artysta tworzył też dzieła malarskie, z których najbardziej wyróżniają się reliefowe prace abstrakcyjne oraz krótki cykl swobodnych, wyrazistych kompozycji figuratywnych, które przedstawiają kobiety - tytułowe modelki.



59 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962–2020

"Komputerowy Wirus", 1998

olej/płótno, 136 x 202 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'136 x 202 | Komputerowy Wirus | A.CISOWSKI | 4/98'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 000 – 12 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

Próby znalezienia formalnej przynależności malarstwa Andrzeja Cisowskiego nie są łatwym zadaniem. Indywidualny styl artysty kształtował się pod wpływem studiów w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Rajmunda Ziemskiego oraz Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, a także licznych podróży, podczas których zetknął się z twórczością takich osobowości, jak np. Jean-Michel Basquiat czy sztuką nurtu Neue Wilde. Niewątpliwie ogromny wpływ na Cisowskiego miał pobyt i wystawa w Nowym Jorku na początku lat 90. To tam artysta spotkał się ze sztuką amerykańską, pop-artem i kulturą konsumpcjonizmu. Amerykańska wolność dodała mu swobody, którą wielokrotnie pokazywał w swoich pracach będących na granicy malarstwa figuratywnego i ekspresji. Poszukiwał różnych rozwiązań formalnych, bawił się znanymi motywami i eksperymentował. Jego obrazy były wizualnym znakiem dla wyobraźni zaśmieconej chaotycznymi komunikatami. Cisowski czerpał z już rozpracowanych symboli czy kształtów, mówiąc, że współczesna kultura wyprodukowała ich tak wiele, że nie ma sensu generować kolejnych. Dlatego też na jego obrazach pojawiają się postacie z pop-kultury, kreskówek, telewizyjnych reklam. Z powodzeniem przerabiał rzeczy już powstałe, czasami sięgając po materiały zaskakujące, takie jak serwety czy obrusy. Korzystał również z inspiracji filmem i fotografią, przenosząc odtworzone wydarzenia na język współczesny. Za pomocą zróżnicowanej stylistyki zespałał lokalne symbole z uniwersalnymi mitami, których znaczenie mogli odczytać odbiorcy

z różnych kultur całego świata. Pozostawał twórcą aktualnym, zanurzonym w realiach, które go otaczały. Jego prace były często sarkastycznym komentarzem do pseudorozwoju ludzkości, która bezmyślnie korzysta z wytworów pop-kultury, poddając się jej manipulacjom. Omawiany obraz „Komputerowy wirus” przypomina scenę z kreskówki. Tym razem artysta zrezygnował z charakterystycznej dla niego techniki kolażu i stworzył na płótnie jednorodną, przesyconą detalami całość. Wielkich rozmiarów obraz jest wyjątkowy, bo właśnie dopracowany w każdym szczególe. Tytuł odwołuje nas do nowinki technicznej, którą w okresie powstania pracy był komputer. Wydaje się, jakby jeszcze większą niewiadomą był zagadkowy wirus, który może wyrządzić ogromne szkody w informatycznym środowisku. Nie wiemy, czy postać z obrazu to jego personifikacja. Wirusy bardziej przypominają postacie zgromadzone za namalowanym ekranem, wyglądają one tak, jakby były uosobieniem zła, tyle że już obezwładnionego, bo zamiecionego na sterę w rogu pokoju. Obraz pełen jest zagadkowych detali, których rozkodowanie jest prawdziwą intelektualną i wrażeńową przyjemnością. Sztuka Cisowskiego wciąż zaskakuje, jest pełna humoru, groteski, ale także niepozbowiona elementów wywołujących uniwersalne rozważania na temat ludzkości. Na pewno przesłaniem artysty było pielęgnowanie i manifestowanie wolności we wszystkich jej przejawach. Czy to w życiu osobistym, czy na płótnie lub też muralu robionym wraz z więźniami na ścianie aresztu śledczego w Szczytnie.







60

JAN TYNIEC

1960

"Początek deszczu (wysoka pustynia)", 1993

kolaż, akryl/plotno, 46 x 71 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JAN A. TYNIEC BEGINNING OF RAIN (HIGH DESERT) 1993 | 18" x 27"'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

3 000 - 4 000 EUR

„Sztuka jest przedłużeniem natury, nierozzerwalną częścią procesów, które możemy odnaleźć na zewnątrz i w nas samych. Tak jak natura, sztuka rozkwita w warunkach otwartości i akceptacji”.

Jan Tyniec

Jan Tyniec jest obecny na światowej scenie artystycznej od kilkudziesięciu lat, pracuje zarówno w rodzimym kraju, jak i Stanach Zjednoczonych; formami jego ekspresji artystycznej są: malarstwo, rysunek i fotografia. Każdą z tych dziedzin rozwija równolegle, są one polem do eksperymentów i rozwoju idei, które swobodnie meandrują pomiędzy nimi. Artysta debiutował w burzliwych społecznie i politycznie latach 80., jak wiemy, sztuka także żywo reagowała na tę sytuację nowymi sposobami ekspresji. Wyjątkowym miejscem, w którym Jan Tyniec miał pierwszą wystawę indywidualną, była legendarna galeria „Dziekanka” – miejsce alternatywne, będące wówczas kolebką kultury niezależnej. W tym klimacie wolności, niekomercyjności i interdyscyplinarnego rozumienia sztuki powstawały pierwsze prace artysty, o których Marta Leśniakowska pisała: „Obrazy Janka Tyńca są takim właśnie przykładem malarstwa niełatwego, które, choć bez trudu odnaleźć w nim można związki z postmodernizmem czy Neue Wilde, poza tym stwierdzeniem nie daje się łatwo określić. Ta niejednoznaczność jest tu zresztą programowa: Tyniec świadomie i konsekwentnie gmatwa stylistyki, piętrzy znaczenia i symbole, nieustannie balansuje pomiędzy skrajnościami – od kokietyjnego estetyzmu do brzydoty formalnej, od groteski po dramat, od banału po rudymentalne pytania natury wręcz ontologicznej”

(Marta Leśniakowska, Jan A. Tyniec. Malarstwo, katalog wystawy indywidualnej, Galeria Desa, Warszawa 1986). Eksploatowanym konsekwentnie przez lata tematem jest związek natury i kultury. Artysta znajduje w tym zestawieniu elementy ponadczasowe, świadomie patrząc wstecz i sięgając do tradycji ma wielką wrażliwość na współczesne aspekty tego duetu. Motywy, które pojawiają się w jego pracach to pejzaż rozległej, szerokiej doliny, skalne urwiska, a także szczyt wysokiej góry oraz widok nieba. Każdy z tych elementów niesie określone konotacje z kultury wizualnej, literatury, filozofii czy nauki. Takim zestawieniem jest omawiana praca, gdzie widok pełnego przestrzeni nieba zestawiony został z reprezentacją Ziemi w postaci mapy. Płaszczyzny map pełne są umownych topograficznych znaków, które są możliwe do odczytania jedynie dzięki znajomości kontekstu miejsca, czasu, kultury. Podobnie jak malarstwo jest zatrzymaniem idei nieba w jej wizerunku. Natura zarówno na mapie, jak i obrazie przefiltrowana jest przez wytworzone reguły. Siła malarstwa Jana Tyńca tkwi także w zestawieniach barwnych, które są niezwykle ekspresyjne, odważne, kreślone zarówno szerokimi pędzlami, jak i z dbałością o szczegół cienkiej linii łączącej dwie reprezentacje.



61 †

TADEUSZ KALINOWSKI

1909-1997

"Magician"

akryl, olej/płótno, 65 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'KALINOWSKI Tadeusz | "MAGICIAN" | AKRYL - OLEJ | POLSKA POZNAŃ | 65x54'

na odwrociu stempel zezwalający na wywóz za granicę MKZ IV

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

4 000 - 5 000 EUR

Tadeusz Kalinowski działalność twórczą rozpoczął od nauki scenografii w Teatrze Wielkim w Warszawie, gdzie terminował u Wincentego Drabika, popularnego w latach 20. XX wieku scenografa tej sceny. W 1929 podjął naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; studiował malarstwo, scenografię i architekturę wnętrz u Mieczysława Kotarbińskiego i Władysława Daszewskiego. W 1937 otrzymał dyplom ze scenografii. Po studiach zajmował się scenografią w Teatrze Łódzkim u Kazimierza Wroczyńskiego oraz sztuką użytkową. Od 1949 współpracował z awangardową grupą 4F+R (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka + Realizm), do której powstania przyczynił się m.in. Alfred Lenica. Sztuka Kalinowskiego wpisuje się w nurt abstrakcji geometrycznej, w jego pracach widoczne są wpływy czołowych przedstawicieli awangardy: Władysława Strzemińskiego czy Kajetana Sosnowskiego. Artysta mocno chłonił nowe kierunki i eksperymentował z tworzywem, przechodząc m.in. etap fascynacji malarstwem materii. Lata 60. przyniosły zwrot ku prostym kompozycjom z figur geometrycznych – kół, prostokątów i trójkątów tworzących układy w duchu założeń konstruktywizmu. Na początku lat 70. artysta wprowadził do płaskich prac malarskich element ruchu w postaci nakładających się na siebie trójkątów, prostokątów i rombów. Prezentowana praca pochodzi z tzw. „cyklu kalejdoskopowego” realizowanego w końcówce lat 70. Powstały wówczas prace przypominające układy niczym w dziecięcej zabawce optycznej. Kawałki barwnej układanki nachodzą na siebie, tworząc iluzję płaszczyzności. Początkowo kolorowe figury zajmowały całą powierzchnię płócien, następnie, tak jak w omawianej pracy, zostały zamknięte w okręgu.



62 †

MARIA ANTO

1937-2007

"Sen Teresy", 1993

olej/piótno, 80 x 80 cm

sygnowany p.d.: 'Maria Anto'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Maria Anto 1993 I 1001'

oraz na blejtramie: 'MARIA ANTO 1993 "SEN TERESY" 80x80 cm'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

5 000 – 7 000 EUR

POCHODZENIE:

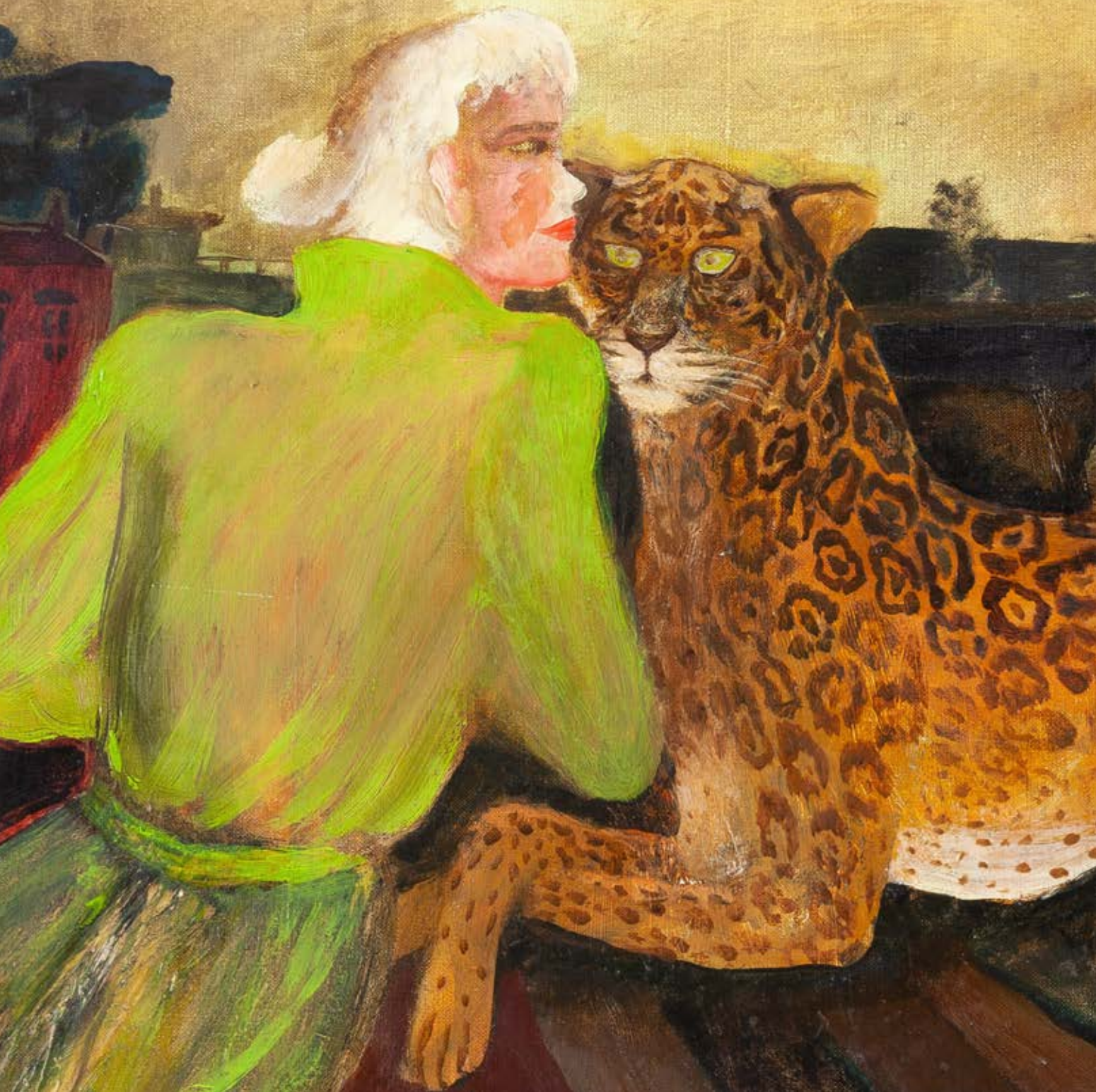
kolekcja prywatna, Polska

„Matka zawsze powtarzała, że maluje radość. Jej obrazy może nie są ponure, ale bywają przerażające. Nie w sensie makabreski, ale podskórnego niepokoju. Coś się w nich kotłuje, ale nie wiemy, co. Jej dziwaczna, postsurrealistyczna i posttraumatyczna ikonografia trafiała do imaginarium ludzi z całego świata, którzy po wojnie na nowo próbowali go opowiedzieć”.

Wypowiedzieć traumę. Z Zuzanną Janin rozmawia Agata Trzebuchowska, „Przekrój”, 28.01.2018, <https://przekroj.pl/kultura/wypowiedziec-traume-agata-trzebuchowska>, dostęp: 3.09.2020



MALARKA NIEREALNYCH ŚWIATÓW





Maria Anto była jedną z najoryginalniejszych artystek zajmujących się figuracją. Stworzyła swój własny malarski świat pełen symboli, alegorii, tajemniczych stworzeń i zagadkowych postaci. Idąc na przekór panującym modom, tworzyła obrazy zupełnie odbiegające formą i treścią od obowiązujących stylistyk i prądów epoki PRL. Świadomie ignorowała nie tylko aktualne tendencje artystyczne, ale też zasady realistycznego przedstawiania rzeczywistości. Działała wbrew regułom perspektywy, bawiła się relacjami światła i cienia oraz proporcjami (także tymi pomiędzy postaciami). Bardzo odważnie robiła użytek z własnej wyobraźni, w poetycki sposób traktując świat przedmiotów, miejsc, zwierząt, realnych i wymyślonych osób. Zadebiutowała w 1966 obszerną wystawą indywidualną w warszawskiej Zachęcie, a kilka lat temu w tej samej instytucji miała miejsce jej duża wystawa retrospektywna. W katalogu do pierwszej z nich profesor Michał Walicki pisał: „Maria uwielbia czary, nie akceptuje natomiast powabów banalnej urody. Jej pejzaże przywodzą na myśl dziewczęce sny rodzące się po pięknych i dobrych bajkach; kwiaty i drzewa, soczyste i barwne budzą niekiedy wspomnienia o egzotycznej roślinności Rousseau, innym zaś razem zdają się przemawiać magicznym językiem średniowiecznej flory. Na ich tle przesuwają się ludzie (którym towarzyszą zwierzęta), spokojni i łagodni, o zamkniętych, nieprzeniknionych twarzach, ruchem rytmicznym i lunatycznym”.

Podobny klimat panuje na omawianym obrazie, gdzie doszło do nietypowego spotkania kobiety i dzikiego kota w miejskiej scenarii. Wydają się w przyjacielskiej relacji, a łączność między nimi podkreśla użycie tej samej farby do przedstawienia płaszcza kobiety i lamparcich oczu. Tytuł pracy wskazuje, że cała scena jest zaczerpnięta ze snu. Podobno Anto po przebudzeniu nagrywała swoje sny, które stanowiły dla niej źródło malarskich motywów. Maria Anto była wyjątkowa pod wieloma względami, funkcjonowała w centrum życia artystycznego i zarazem na jego peryferiach. Jednocześnie lubiana, była uważana za ekscentryczkę i pracoholiczkę. Poeta Jan Wołek miał o niej powiedzieć: „Maria Anto nie uprawia sztuki. Ona jest sztuką”. Niewątpliwie robiła wrażenie zarówno swoją sztuką, jak i osobistą charyzmą. Wymykała się schematom w wielu dziedzinach, także w życiu prywatnym, o czym powiedziała następująco: „Nie poświęciłam żadnych ważnych spraw. Wychowałam czworo dzieci, zbudowałam dom, maluję. To sprawa determinacji. Taka jedność między sztuką a rodzinną codziennością uważana jest za bardzo kobiecą cechę. Moje malarstwo jest kobiece. Mówią, że sztuka nie jest płciowa, a jednak cechy psychiczne przekładają się na obraz. To, że jestem kobietą, zwiększa moje możliwości, jeśli chodzi o wyraz, ale też stawia większe wymagania. Nie mogłabym dla malarstwa porzucić domu. Gdybym nie miała wyboru, przestałabym malować. Choć wówczas czułabym się tak, jakby uszła ze mnie cała krew” (Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska, [w:] Maria Anto, [red.] Elżbieta Olszewska, Warszawa 2004, s. 51).



63

SŁAWOMIR LEWCZUK

1938-2020

"Trawy I", 1976

olej/ płótno, 99 x 80 cm

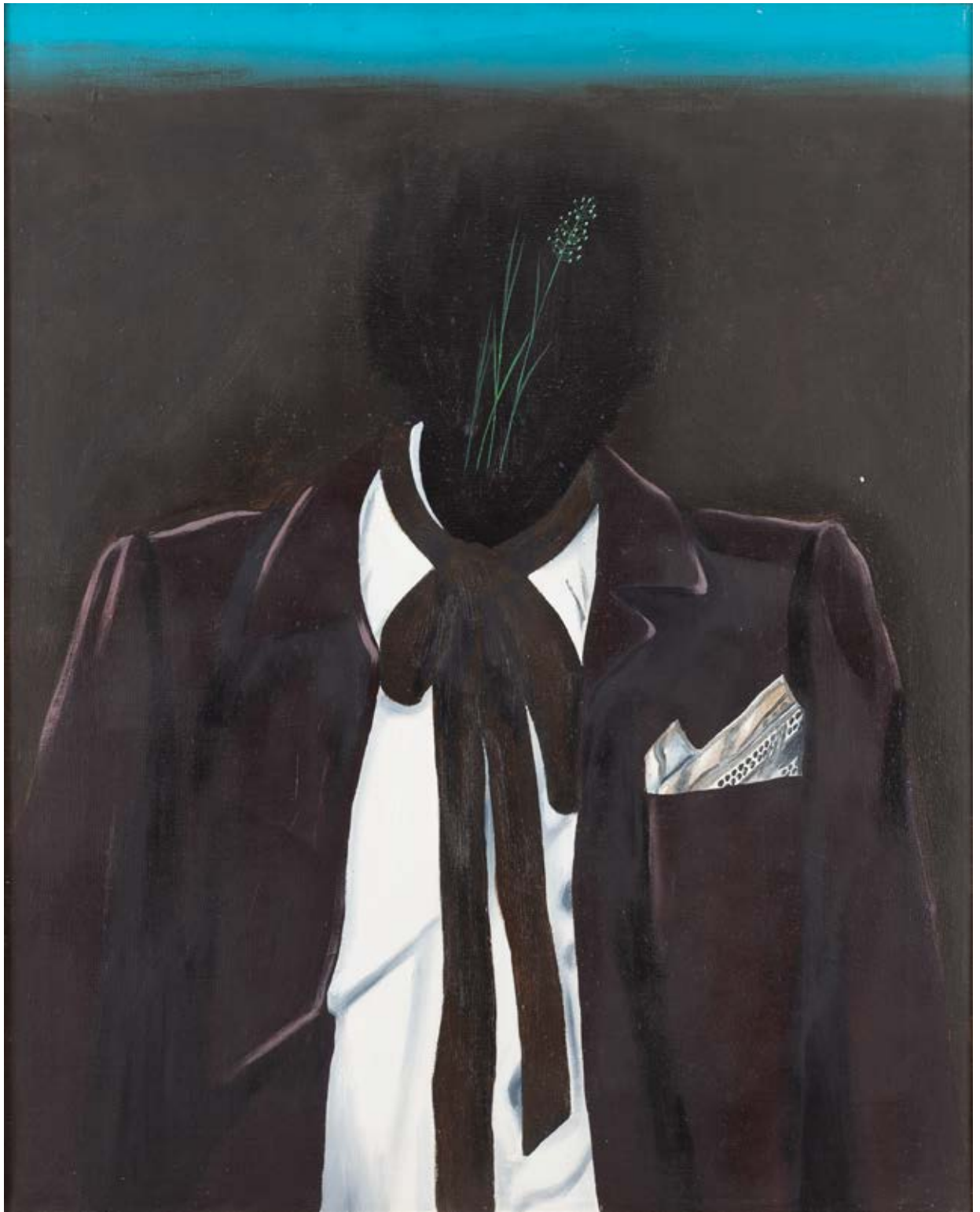
sygnowany na odwoircu na blejtramicie: "TRAWY I LEWCZUK TRAWY I"

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

2 000 – 3 000 EUR

Sławomir Lewczuk był artystą związanym ze środowiskiem krakowskim, gdzie studiował na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej i na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych. Działal w zakresie malarstwa, grafiki, rysunku i scenografii. Bohaterem jego obrazów był człowiek zwielokrotniony, bez znaków szczególnych, często tak dalece anonimowy, że pozbawiony twarzy. Podobnie jak na omawianym obrazie, gdzie postać w miejscu twarzy ma namalowane źdźbła trawy. Człowiek jest ujmowany przez Lewczuka w różnorodnych konstelacjach, ogołocony z koloru, przeważnie szary, okaleczony lub zdeformowany. Postacie często mają uwypuklone uszy, nosy, usta, języki – organy, poprzez które kontaktują się ze światem. Tym bowiem, o co chodziło artyście przede wszystkim, była przestrzeń międzyludzka – człowiek w jego obrazach zawsze występuje wobec innego człowieka/ludzi/otoczenia. W relacjach tych traci indywidualność – staje się „szarą masą”, „ugniataną” na modłę innych. Jego obrazy są zdyscyplinowane, uporządkowane, rządzi nimi surowy rygor; w wielu z nich treść zamknięta jest w prostym, lakonicznym znaku. Zaskakujące konteksty, w jakich pojawiają się postaci na obrazach Lewczuka, nasuwają skojarzenia z surrealizmem, trudno go jednak podejrzewać o poddawanie się mechanizmom automatycznego zapisu. Konteksty te były bowiem głęboko przemyślane, a przekaz jego prac bardzo wyrazisty. Sławomir Lewczuk otrzymał w 2019 Nagrodę im. Witolda Wojtkiewicza przyznaną przez Okręg Krakowski Związku Polskich Artystów Plastyków za najlepszą wystawę malarstwa, rysunku lub grafiki, jaka odbyła się w Krakowie w trakcie trwania jej kolejnej, rocznej edycji.



64 †

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Ulica Marszałkowska" z cyklu "Warszawa", 2015

olej/ płótno, 81 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: '2015 WARSZAWA UL. MARSZAŁKOWSKA E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2015 | E. DWURNIK | "ULICA MARSZAŁKOWSKA" | NR: XI - 799 - 5444' oraz dedykacja autorska

estymacja:

70 000 - 120 000 PLN

16 000 - 27 000 EUR

Fascynacja zabudową Warszawy towarzyszyła artyście od lat studenckich – w jego tezkach rysunkowych można znaleźć zarówno widoki fantastyczne, jak i prawdziwe archiwum zaułków, placów, ulic jeszcze sprzed boomu inwestycyjnego lat 70. Dwurnik brawurowo posługuje się w swoich obrazach urbanistyką, blokowiska i architektura zabytkowa stają się łatwym w odbiorze tłem dla „nieustającego karnawału” – przechodniów, partii politycznych, różnej maści prestidigitatorów. Najbardziej rozpoznawalne, oblegane przez turystów zabytki zyskują nowe życie nie tylko dzięki barwom, lecz również ze względu na perspektywę – nawiązującą do tej stosowanej w malarstwie średniowiecznym czy „plebejskim”. Na płótnach Dwurnika widać fascynację malarstwem Nikifora – spotkany w Krynicy malarz prymitywista stał się dla Edwarda Dwurnika przewodnikiem we wczesnej fazie twórczości. Sielankowe pejzaże nie były jednak powtórzeniem skromnych rysunków Nikifora, wprost przeciwnie, Dwurnik wypełnił miasto nieprzebranym tłumem. Tłumem widzianym z lotu ptaka, z kukułczego gniazda. W tle jak zawsze umieszczał architekturę – nowoczesną zmieszaną z historyczną.

Intensywność, z jaką maluje artysta, sprawia, że Warszawa tętni życiem, zawiązują się więzi społeczne i tworzy „klimat” stolicy, a zarazem Dwurnik prowokuje widzów i innych artystów, typowych wytwórców ładnych widoków miasta. Te wizje Warszawy należą też po części do cyklu „Podróży autostopem”, najbardziej rozpoznawalnych w twórczości artysty obrazów, składających się z widoków polskich miast widzianych z lotu ptaka. W cyklach tych Dwurnik jawi się więc zarazem jako dokumentalista i wizjoner: malarz Warszawy fantastycznej, nieistniejącej, „miasta pozornie idealnego: z zaludnionymi placami, monumentalną architekturą, fantastycznymi założeniami urbanistycznymi”.



65 †

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Obraz nr 230" z cyklu "XXV", 2004

akryl, kolaż/plótno, 150 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'2004 | E. DWURNIK | NR: OBRAZU-230 | XXV | 3243'

estymacja:


80 000 – 120 000 PLN

18 000 – 27 000 EUR

„Abstrakcja jest bardzo ważna. Coraz bardziej to czuję. To zwieńczenie, wyzwolenie malarstwa. Ale abstrakcja wymaga impulsu życia, wymaga realnego otoczenia. Być może stąd moje nowe tematy”.

Edward Dwurnik





Cykl kompozycji abstrakcyjnych niewątpliwie nie jest tym, z czym kojarzona jest twórczość Edwarda Dwurnika. Bez narracji i charakterystycznego dla artysty komentarza. Bez odwołań do świata polityki, martyrologii oraz satyry. Bez Krakowskiego Przedmieścia, Sukiennic czy Kościoła Mariackiego. Jedyne intensywne wibracje kolorów oraz bogactwo materii będącej wynikiem nakładanych w twórczym akcie kolejnych warstw farby, chłapięć, bryzgów oraz cienkich strużek spływającej materii.

Dwurnika można określić mianem maksymalisty, czerpiącego fizyczną przyjemność z gestu lania litrów farby, której strużki układają się w organiczne, swobodne formy. W abstrakcji pociągała go przede wszystkim możliwość powrotu do kreacji oraz łatwość poprawiania kompozycji. Jak sam przyznał: „Mnie się często zdarza, że dochodzę do obrazu powtórnie i go przemaslowuję, albo jeszcze raz maluję. Jeśli jakiś obraz mnie nie zadowala, nie jest odpowiednio nasycony, nie pasuje do nastroju danej chwili, to go natychmiast zmieniam, pracuję nad nim dalej. Takie obrazy cały czas są w laboratorium, ciągle coś w nich przemaslowuję” (Thanks Jackson. Dwurnik 2001-2004, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2005, s. 87).

Można zaryzykować stwierdzenie, że malarstwo abstrakcyjne stało się dla Dwurnika pewnego rodzaju wyzwoleniem, euforyczną ucieczką od treści na rzecz sensualnego, malarzkiego 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 i towarzyszące w akcie tworzenia emocje. Uwolnienie tej skumulowanej intuicji malarzkiej dało swój wyraz w abstrakcyjnych kompozycjach z lat 2001-2004, przepelnionych barwną eksplozją, chociaż zdarzają się także prace stonowane, monochromatyczne, których kompozycja jest 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 wypełnić swoje płótno pozytywną energią.

Prezentowany obraz o numerze 230 to abstrakcja w sensie najczystszy. Intensywnie rozlane na płótno kolejne rzuty farby czynią kompozycję niezwykle euforyczną i dynamiczną. Na pierwszy plan wysuwają się przechodzące w plamy pomarańczowe i czerwony chłusty. Spod gmatwaniny nieregularnych plam i linii wydobywa się charakterystyczny dla twórczości artysty błękit przywodzący na myśl twórczość starego Dwurnika, który po niemal dekadzie zaczął zamalowywać samego siebie.



66 †

EDWARD DWURNIK

1943-2018

Portret, 1977

olej/piótno, 65,5 x 54,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. DWURNIK. 77'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'E. DWURNIK | 1977'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

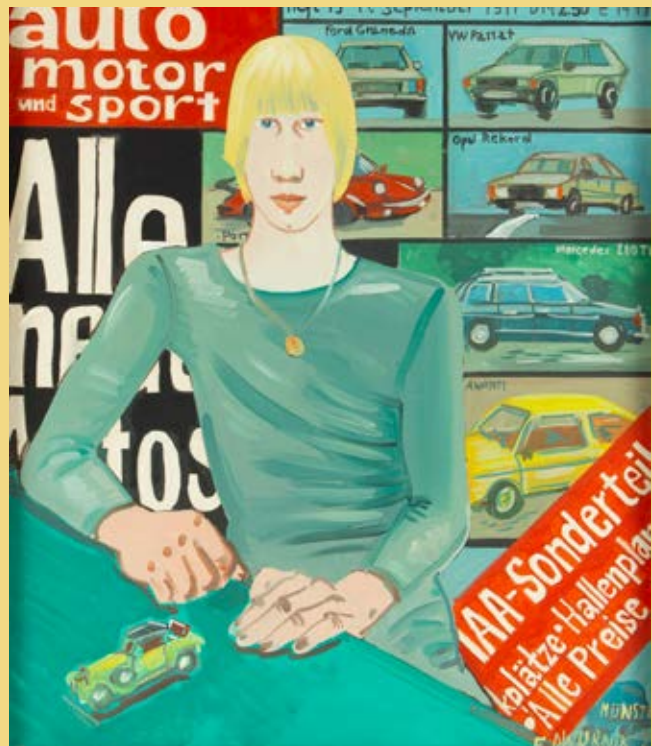
9 000 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Niemcy





Edward Dwurnik, Portret Joke, 1977, fot. Desa Uunicum

PORTRET DWURNIKA

Dla Edwarda Dwurnika od zawsze ogromną inspiracją było codzienne życie oraz wspomnienia, a ważne postacie chętnie uwieczniał na płótnie oraz papierze. Pierwszą z osób, której rysy młody malarz namiętnie kreślił, był dziadek. Wąsaty pan o ułożonej fryzurze i równym przedziałku często był świadkiem i bohaterem wczesnych prób malarskich i rysunkowych młodego artysty. Władysław Dwurnik przed wojną pracował jako drukarz, potem został członkiem Polskiej Partii Robotniczej oraz oficerem milicji. Jego charyzmatyczna postać, a także fakt, iż dziadek był dla dziecka jak ojciec, sprawił, że to właśnie na jego rysach Edward Dwurnik uczył się przedstawiania postaci ludzkiej.

Postacie pojawiały się także już w pierwszych cyklach, m.in. w „Podróżach autostopem”. Byli to turyści zwiedzający polskie miasta, mieszkańcy, przechodnie, milicjanci, sprzedawcy, wędkarze. Anonimowi bohaterowie, reprezentanci różnych zawodów, rozpoznawalni po atrybutach czy strojach, byli licznie przedstawiani wśród budynków oraz zabytków. Wszystkie te postacie łączyło jedno – stanowili lekko przerysowane, karykaturalne figury znane wszystkim z ulic polskich miast. Na płótnach w gęszczy kształtów i linii możemy dostrzec zarówno parę trzymającą się za ręce w trakcie przechadzki, jak i dwóch bijących się, podchmielonych mężczyzn. Te barwne postacie stawały się równymi budynkom bohaterami cyklu, a ich obecność pozwalała artyście oddać ducha oraz atmosferę wielu, zarówno dużych, jak i mniejszych, polskich miast. W wywiadach malarz wielokrotnie przyznawał, że jego największą fascynacją pozostają ludzie oraz otaczająca ich codzienność. W 1968, we wniosku o stypendium artystyczne, pisał: „Interesują mnie przeciętni Polacy, uważam, że znam ich sprawy, ubiór, zwyczaje, przekonania, żargon – kocham ich i mam radość wystawić im pomnik swoim malarstwem”.

Charakterystyczną cechą twórczości artysty w ostatnich latach spędzonych na uczelni oraz zaraz po nich była narracyjność. Malarz ukazywał całą akcję na jednej płaszczyźnie, a jego bohaterowie jednocześnie szli do pracy, wykonywali obowiązki, wracali do domu. Wszystko działo się naraz, a postacie się mnożyły. Cykl „Sportowcy”, poświęcił ludziom vegetującym, nieraz z najniższych warstw społecznych. Jego bohaterowie palili niezwykle popularne w owym czasie, ale również bardzo tanie papierosy marki „Sport”. W podobny sposób przedstawił ważne wydarzenia z polskiej historii oraz członków klasy robotniczej w cyklu „Robotnicy”. Jednak nie wszyscy bohaterowie płócien Dwurnika to postacie anonimowe. W poruszającym i refleksyjnym cyklu „Od grudnia do czerwca” artysta przedstawił 93 osoby, które zginęły w czasie stanu wojennego.

Dwurnik chętnie portretował także znane osobistości ze świata sztuki, muzyki, literatury oraz własnego otoczenia. Były to swoiste wizualne opowieści o wybranych osobach – centralnie przedstawioną postacią otaczały czasem zdjęcia z dzieciństwa, należne jej atrybuty, innym razem były to fragmenty życiorysu. Każda z prac zawierała imię i nazwisko oraz datę urodzenia portretowanego. W charakterystyczny dla siebie sposób pozujących przedstawiał w szerokiej gamie barwnej, malując dość płasko, z cienką linią konturu. Tę metodę obrazowania, mogącą kojarzyć się z estetyką komiksową, artysta doprowadził do perfekcji, przez co był w stanie sprytnie uchwycić znamienne dla danej postaci cechy fizyczne oraz przemycić informacje na temat charakteru pozującego.



ZDZISŁAW NITKA

1962

"Mężczyzna i orzeł", 1989

olej/piótno, 80 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Nitka '89'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim:

'Z. Nitka, "Mężczyzna i orzeł" 1989 r.'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

3 000 – 4 000 EUR

„Forma była ważna cały czas, choć zdążyłem tę jej kanciastość, gotyckość i brutalność przerobić na różne sposoby. Tak zresztą jak kolor. Akcent trzeba by położyć chyba jednak na treść, na tematy. Jestem malarzem, dla którego tematy są ważne, u mnie obraz musi coś opowiadać, możliwie dużo, choć w bardzo skondensowanej formie. Nieraz zbliżam się prawie do plakatu w tej kondensacji znaku, w prostocie kompozycji”.

Zdzisław Nitka

Zdzisław Nitka wskazuje, że wielki wpływ na jego drogę twórczą miało poznanie prac niemieckiej grupy Die Brücke. Oglądając ich ekspresjonistyczne dzieła, doznał niemalże wstrząsu, szokowała go ich niedoskonałość i surowość. Po latach, w 2006, poznaje Markusa Lüperta – jednego z głównych przedstawicieli niemieckiego neoekspresjonizmu, wieloletniego rektora Akademii Sztuki w Düsseldorfie (1988–2009). Spotkanie to wywarło duży wpływ na Nitkę i utwierdziło go w przekonaniu o słuszności wybranej przez siebie drogi. Dziś Nitka zajmuje się malarstwem, rysunkiem i grafiką, w tym umiłowanym przez ubiegłowiecznych ekspresjonistów drzeworytem. Zgodnie z postmodernistyczną filozofią doprowadza go do formy pastiszu. Tnąc sklejkowe podobrazie piłą mechaniczną, uzyskuje formę kolorowanego reliefu. Jeszcze na studiach artysta bierze udział w wystawie „Ekspresja lat 80-tych” w Sopocie (1986), uznawanej za manifest pokolenia. Prezentowane dzieło potwierdza fascynację Nitki ekspresjonizmem. Siła oddziaływania zawarta jest w mocnym zestawieniu kolorystycznym,

grubych pociągnięciach pędzla, które niemalże orają twarz mężczyzny oraz użyciu ostro zakończonych linii przypominających pazury tytułowego orła. Choć wiele z portretowanych przez artystę zwierząt, takich jak jeleń, żaba czy orzeł zdaje się konotować konkretne symbole czy wartości, artysta twierdzi, że stanowią one raczej „ersatz” postaci człowieka i opisują nasze destrukcyjne relacje z przyrodą: „Zwierzęta są dla mnie ważniejsze niż cała ta techniczna cywilizacja. Zastanawiające jest, że jak się ogląda ekspresjonizm, chociażby dzieła najważniejszego ekspresjonisty lat 80. Georga Baselitza, to nie znajduje się tam motywów zaczerpniętych ze współczesnej cywilizacji. Nigdy nie pojawia się u niego miasto, samochody; tylko człowiek, drzewo, te elementy najbliższe naturze” – obserwował artysta w rozmowie z Joanną Szeligowską-Farquhar (Zaufać własnej intuicji, [w:] Malarz Nitka. Zdzisław Nitka. Twórczość z lat 1986–2008, katalog wystawy indywidualnej, Wrocław – Katowice 2008, s. 36).



68 †

RYSZARD GRZYB

1956

MARCIN OSIOWSKI

1957

"Apopis schwytyany na postronki", 2003

olej/płótno, 160 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ryszard Grzyb | Marcin Osowski | Apopis schwytyany na postronki | 2003' oraz stempel: 'OBA | KAT NO 04'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 000 - 12 000 EUR

WYSTAWIANY:

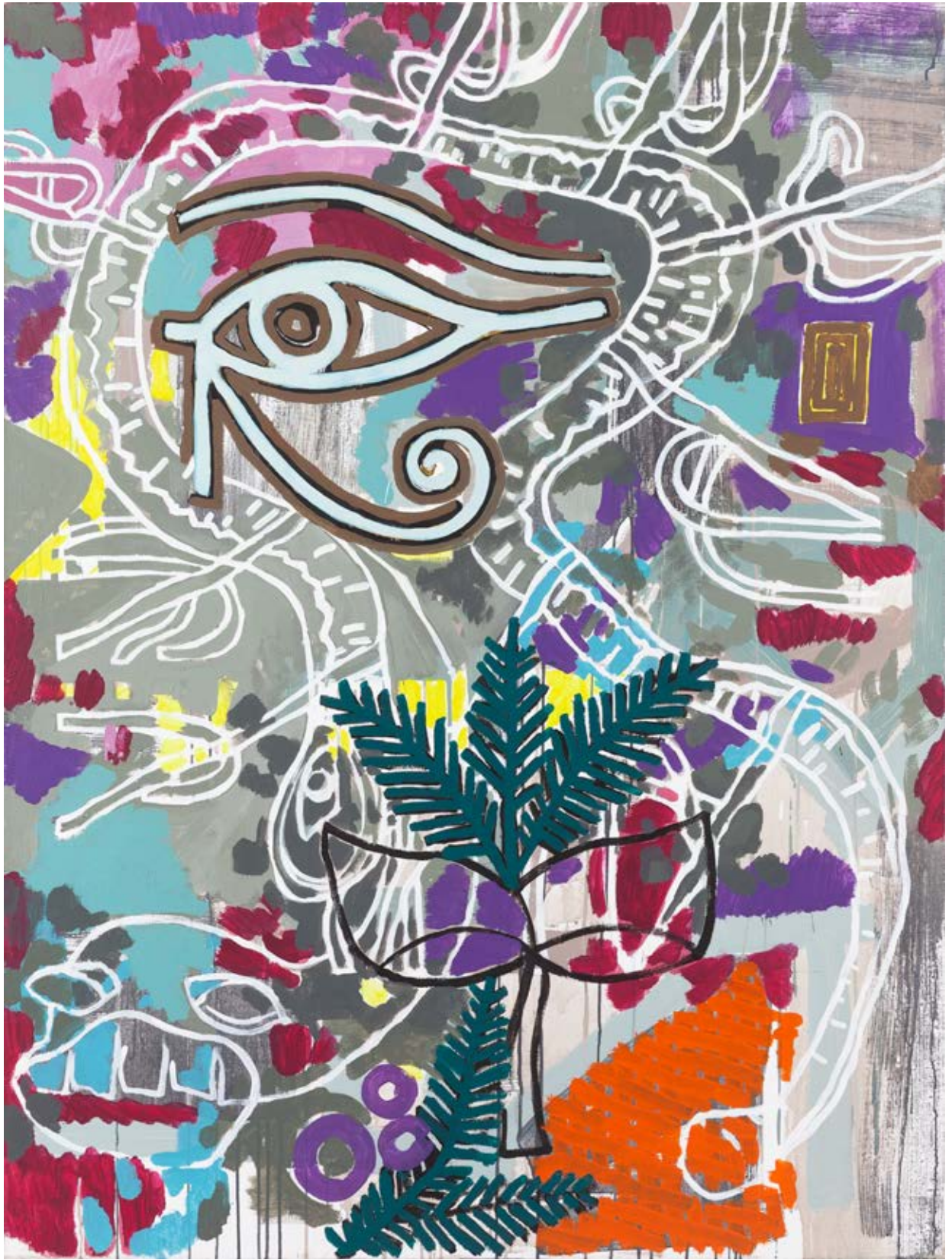
„OBA. Ryszard Grzyb & Marcin Osowski. Piękna dezynwoltura. My oba to trzecia osoba”, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Warszawa, 2003

LITERATURA:

OBA. Ryszard Grzyb & Marcin Osowski. Piękna dezynwoltura. My oba to trzecia osoba, katalog wystawy, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, [red.] Dorota Monkiewicz, Warszawa 2003, kat. 34, s. 25 (il.)

Efektowne płótno jest wynikiem współpracy dwójki artystów związanych ze środowiskiem warszawskim, którzy swoje poszukiwania artystyczne rozpoczęli w latach 80. Ryszard Grzyb był członkiem „Grupy”, dlatego też jego twórczość wyrasta z nurtu tzw. nowej ekspresji, natomiast Marcin Osowski przez większość swojej pracy twórczej podróżował po świecie – mieszkając w Azji, Afryce czy Ameryce Południowej, czerpał inspiracje spoza europejskiego kręgu kulturowego. Podczas gdy Grzyb preferował malarstwo nasycone kolorami o dużej sile oddziaływania, Osowski tworzył abstrakcyjne, monochromatyczne kompozycje malarskie o zróżnicowanej fakturze. Decyzja o wspólnym działaniu pod nazwą OBA zapadła w 2001, pierwsza wystawa duetu miała miejsce rok później, a ostatnia w 2019. Wydaje się, że oprócz chęci przełamania samotności artystów zbliżyło podobne poczucie humoru, wyczucie na absurdalność otaczającej ich rzeczywistości i chęć porozumienia mimo pracy w zupełnie innych stylach wypowiedzi artystycznej. O szczegółach Ryszard Grzyb mówił następująco: „Ustalamy koncepcję, ale nie to, co kto namaluje. W trakcie pracy odbywa się rozmowa gestów, a nie słów. Malujemy w milczeniu. To, co mnie w tym interesuje, to moment przekroczenia samotności artysty. Malarz jest zawsze sam przed płótnem i w samotności musi podejmować decyzje. Tutaj jest inaczej, bo kiedy ja maluję, Marcin stoi za moimi plecami. Obserwuje to, co ja robię i intelektualnie obejmuje proces powstawania obrazu. Kiedy ja się zmęczę i nie wiem, co dalej, wtedy on ma już pełną orientację w sytuacji, podchodzi do płótna i kontynuuje. No i tak na zmianę” (OBA, Piękna dezynwoltura, my oba to ta trzecia osoba, katalog wystawy, Galeria Program, 2003). Ze względu na krótki czas działania artystów w duecie, ich prace są atrakcją artystyczną i kolekcjonerską, wyjątkowym przykładem eksperymentalnej współpracy w świecie indywidualistów.

Omawiana praca pochodzi z 2003 i w kontekście powyższego cytatu może zastanawiać, który z artystów jest autorem poszczególnych elementów. Tytułowy Apopis to wielki wąż starożytnych Egipcjan. Zgodnie z tym, że w wielu kulturach utarło się przekonanie, że wszelka zła siła została zaklęta w węžu, olbrzymi demon mroku i chaosu, przeciwnik Słońca i symbol sił ciemności był przedstawiany w mitologii egipskiej jako groźny gad. Na obrazie duetu OBA został schwytyany na postronki, czy to oznacza, że jego niszczycielska siła została okiełznana? Odpowiedź na to pytanie pozostaje otwarta.



MAREK SOBCZYK

1955

"Surrealizm - Kolonializm", 2020

tempera żółtkowa/piótno, 100 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Marek Sobczyk | 2020 temp. jaj. | Surrealizm - | - Kolonializm | 100 x 90 cm'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

5 000 - 7 000 EUR

Odważne komentowanie rzeczywistości to znak rozpoznawczy twórczości Marka Sobczyka. Począwszy od wczesnych prac z lat 80., gdy był związany z „Grupą”, aż po ostatnie realizacje, do których należy omawiany obraz, twórczość artysty jest silnie osadzona w czasach, w których powstaje. Oprócz malarstwa Sobczyk spełniał się także jako współredaktor pisma „Oj dobrze już”, w którym zamieszczał liczne teksty teoretyczne; od lat 90. zajmuje się projektowaniem graficznym i typografią; tworzył serie prac wraz z Jarosławem Modzelewskim, a także współpracował w przygotowaniu książki o Andrzeju Wróblewskim i był autorem kilku cykli wykładów. Ta szybka wyliczanka nie wyczerpuje jednak całego obszaru zainteresowań i aktywności artysty. Na pewno można powiedzieć, że jest świadomym i czerpiącym z rzeczywistości twórcą, który z wielką swobodą porusza się w medialnych i kulturowych kliszach. Na potrzeby tego katalogu artysta opowiedział o omawianej pracy następująco: „Max Ernst w nowojorskim apartamencie Peggy Guggenheim w 1942 roku, gdzie oprócz gramofonu, półki z książkami, niewidocznej kanapy i niewidocznego malutkiego pieska, znajdują się tylko rzeźby z kolekcji sztuki prymitywnej. Na obrazie: za stojącym Ernstem na lewo figura cykladzka, z tyłu ogromna figura matki karmiącej z Wysp Pacyfiku, bardziej na lewo, z boku regału z książkami, totemiczna płaskorzeźba i figury teatralnych marionetek (jednej z nich dotyczy uwaga ‘szpiczasty nos’) z Indonezji, Jawy albo Bali. Surrealizm kolonizował naszą wyobraźnię, sny, marzenia, żądze, ale też w ramach ekonomii kolonizacji, korzystał z dosłownej kolonizacji ogromnych obszarów całego świata. Warto zauważyć, że przewrót w sztuce nowoczesnej zaczął się od adaptowania sztuki prymitywnej (ludowej, ale też niepochochodzącej z kanonu Zachodu) i jej zasad właśnie dla złamania kanonu Zachodu. Obszary Kolonii pobudziły wyobraźnię, albo wskazały właściwy trop w poszukiwaniu formy vs funkcji. Zaczęło się od Van Gogha (drzeworyt japoński), Gaughina (sztuka z Wysp Pacyfiku), Matisse’a, Picassa (rzeźba z Afryki), Malewicza (ludowy drzeworyt – Łubok). Dla nas pozostały tylko dystansujące strategie wobec kolonializmu, no i samopoczucie”.

SURREALISM KOLONIALIZM



70

WIESŁAW SZAMBORSKI

1941

"Miss z listem", 1992

akryl/plótno, 61 x 50 cm

sygnowany i datowany w kompozycji: 'Szamborski 92 | 97'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"Wiesław | SZAMBORSKI | "MISS | Z LISTEM" | akryl, 61 x 50 | 1992/1997"

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 000 - 12 000 EUR

Prezentowana praca pochodzi z lat 90. Jak wskazuje sygnatura, powstawała dosłownie przez kilka lat. Zachowuje charakterystyczne dla stylu malarza cechy: jaskrawą kolorystykę, plakatowy styl i ekspresyjność. Całość potraktowana jest niezwykle malarzko, Szamborski sięgnął po efektowne zestawienie fioletu i żółci, a optyczną ramę dla świetlistej postaci kobiety stanowią fotel i biurko w ciemnych barwach. Uwagę przyciąga niemalże ornamentalnie potraktowany rękaw bluzki oraz ledwie zaznaczone rysy kobiety, tytułowej miss. Jej twarz niknie w jasnej poświacie blond włosów. Tematyka obrazów Szamborskiego obejmowała codzienność, w której malarz zauważał ważne z jakichś powodów momenty. Mogły być one istotne ze względu na znaczenie społeczne, ale także na osobiste historie bohaterów. Artysta dokonywał w ich obrazie zmian, tworząc alternatywne wersje, o czym Piotr Szubert pisał następująco: „Od początku lat osiemdziesiątych kanwą obrazów Szamborskiego są wierne, fotorealistyczne odzwierciedlone postaci i przedmioty. Artysta poddaje je jednak daleko idącej transformacji sprawiającej, że te pozorne kopie natury stają się elementami subiektywnej wizji. Doprowadzona do ostatecznych granic wierności w przedstawieniu detalu tworzy wrażenie przerysowania i przejaskrawienia. Ów precyzjonizm, w połączeniu z nasyconymi, nienaturalnymi barwami, kreuje nastrój swoistej nadrzeczywistości” (Piotr Szubert, [w:] Wiesław Szamborski: malarstwo, [red.] Jakub Dąbrowski, Warszawa 2011, s. 248). Malarstwo Szamborskiego jest identyfikowane z nurtem nowej figuracji ze względu na charakterystyczne dla stylu rozwiązania: sylwetowe uproszczenia modelunku, ostrą kolorystykę oraz odważne rozwiązania przestrzenne, które miały na celu podkreślenie przypadkowości egzystencji i alienację człowieka.



71 †

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Być dziewczyną prezydenta (Monika L)", 2000

akryl/plótno, 73 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'RYSZARD WOŹNIAK | 2000 | BYĆ DZIEWCZYNĄ | PREZYDENTA (MONIKA L) | akryl, 1/6'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

5 000 – 7 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Dla Ryszarda Woźniaka malarstwo jest narzędziem umożliwiającym mu wgląd w rzeczywistość. Jego obrazy są wyraziste, emanują energią zawartą w kolorze, kompozycji i sposobie kształtowania malarskiej materii. Według artysty powstanie obrazu powinno być spontaniczne, dlatego też nigdy nie dążył do wypracowania jednorodnego stylu. Jego malarstwo pozostaje w nieustannym procesie, gdyż ważniejszy dla niego jest ruch, zmiana, ciągły obieg sił i wartości. Woźniak świadomie porzucił rozpoznawalność manieri i konsekwencję formalną na rzecz osadzenia w rzeczywistości. Artysta nie chce być niewolnikiem konwencji, a raczej aktywnie reagować na prawdę czasu, w którym żyje. Ważne są dla niego zarówno efekty wrażeniowe, takie jak kształt czy kolor, jak efekt zaskoczenia i zdziwienia u odbiorców. W roku 2000 Woźniak zaczął pracę nad serią obrazów inspirowanych szkolnymi tablicami ogłoszeń z lat 60. XX wieku. Skupił się w niej na poznawczej roli obrazu, nad jego możliwym wpływem na światopogląd współczesnego odbiorcy. Główną osią tej serii był zestaw trzynastu kompozycji pod wspólnym tytułem: „Patrzeć, widzieć, wiedzieć” (2000). Równoległe powstawały obrazy zatytułowane: „Kandydat na prezydenta” (2000-2001), które były znakiem powrotu do zainteresowania polityką i fenomenem sprawowania władzy. Te doświadczenia zainicjowały kolejny zestaw prac pod wspólnym tytułem: „Być dziewczyną prezydenta” (2000), z którego pochodzi omawiana praca. Powstało sześć wersji portretu tytułowej dziewczyny. Zainteresowanie powielaniem oryginału i malowanie bardzo zbliżonych do siebie kompozycji pojawiło się w twórczości Woźniaka w latach 90. Każdy obraz z powstających w ten sposób serii jest jednocześnie całością i autonomiczną częścią. Ciekawym procesem jest prześledzenie różnic pomiędzy nimi, trafności przyjętych rozwiązań, a także tego, jak wzajemnie się uzupełniają.



72 †

PAWEŁ KOWALEWSKI

1958

"Ideologia i polityka", 1979

kolaż, olej/piótno, 88 x 115 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Paweł Kowalewski '79'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

12 000 - 16 000 EUR

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

Paweł Kowalewski



SZTUKA ZBUNTOWANA

Prezentowana praca pochodzi z wczesnej fazy twórczości Pawła Kowalewskiego, zrealizował ją będąc jeszcze studentem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W płótnach tego okresu często wykorzystuje technikę kolażu – łączy zapisy aktualnej rzeczywistości w postaci wyinków z gazet, w tym przypadku komunistycznego biuletynu „Ideologia i polityka”, z ekspresyjnymi, barwnymi formami malarskimi dynamizującymi kompozycję czy jak w prezentowanej pracy odwołującymi się do konkretnego repertuaru symbolicznych znaczeń. Obrazy z czasów studenckich rozpoczynają okres malarstwa silnie zaangażowanego, związanego bezpośrednio z polityczno-społecznymi realiami tamtego okresu. Do 1989 Kowalewski będzie malował obrazy figuratywne, często o odniesieniach historycznych i patriotycznych, zyskując status malarza ikonicznego. Powstałe w okresie transformacji ustrojowej prace są dziś ważnym, zazwyczaj ironicznym i przenikliwym komentarzem do sytuacji, w jakiej znalazł się kraj u schyłku komunistycznego totalitaryzmu. Kowalewski już od czasów studenckich był zaangażowany w rozwój niezależnej sceny artystycznej, a początek jego kariery upłynął pod znakiem działalności w Gruppie. „Malował ‘brzydko’, jak cała Gruppa i jak niegdyś, kilkadziesiąt lat wcześniej, Andrzej Wróblewski, który uznał, że spraw ostatecznych nie można malować ładnie. (...) Ładne malowanie jest łatwiejsze. I, oczywiście, lepiej przyswajalne przez publiczność. Lecz czy jest potrzebne artyście, który pragnie drażnić widza?” (Anda Rottenberg, z katalogu wystawy Brzydkie Malowanie, Galeria Winda, Kielce 2021). Rzeczywistość czasów PRL-u Kowalewski odczuwał jako absurd i groteskę. W latach 1984–89, w ramach efemerycznego pisma Gruppy „Oj dobrze już”, gdzie zamieszczano wiersze, wypowiedzi, komentarze, szkice i rysunki, pisywał prześmiewcze teksty m.in. pod pseudonimem wymyślonej amerykańskiej dziennikarki Sharm Yarn.

Podważał autorytet polskiej krytyki artystycznej, komentował pomijanie unikatowości zjawisk, które miały miejsce w Polsce w tamtym czasie oraz ośmieszał próby wyznaczania kierunku kultury przez politykę.

Grupę stworzył razem z Ryszardem Grzybem, Jarosławem Modzelewskim, Włodzimierzem Pawlakiem, Markiem Sobczykiem i Ryszardem Woźniakiem. Działania Gruppy stanowiły bunt wobec akademizmu i postaw postawangardowych w sztuce, a także protest przeciwko cenzurze i represjom ze strony władz komunistycznych podczas stanu wojennego, wprowadzonego w 1981. Granicznym momentem w twórczości Kowalewskiego był rok 1989, kiedy artysta wraz z członkami Gruppy zainicjował akcję wspólnego malowania przed stołecznym lokalem wyborczym Solidarności w Warszawie. Realizacja pt. „Głos przyrody na Solidarność” symbolicznie wieńczyła ich grupową karierę. Artyści w latach 80. zaczęli jako nowicjusze, a kończyli swoją działalność jako klasyci minionej dekady. Do 1989 malarstwo Kowalewskiego było figuratywne, ekspresyjne w formie i kolorze. W jego tematyce dominowały odniesienia literackie, historyczne i patriotyczne, znajdujące piękne malarsko, pełne nostalgii podsumowanie w „Cyklu litewskim” (1988–89). Artysta nie unikał też problemów egzystencji i wątków zaczerpniętych z codzienności. Te ostatnie doszły silniej do głosu w cyklu małych rzeźb, zamykanych w szklane gablotki (lata 1989–90), a następnie w malarstwie i kolażach oraz montowanych z nich instalacjach. Po 1992 artysta, bardziej niż na malarstwie, skupił się na wątku performatywnym, podejmując działania interdyscyplinarne. W swojej twórczości poruszał zarówno temat „sztuki osobistej, czyli prywatnej”, zastanawiając się nad dynamiką tego, co osobiste, a co uniwersalne, jak i angażował się w dyskurs polityczny.





73 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Zabawy na balkonie, wieczór", 2005

tempera żółtkowa/piótno, 120,5 x 180,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jarosław | Modzelewski | 2005 | "Zabawy na balkonie | wieczór" | temp. ż. | 120 x 180'

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

40 000 - 56 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 134 (il.)

„Moja praca podlega rytmom mojego życia. To przecież bardzo osobista forma uprawiania sztuki. Z perspektywy czasu widzę te przemiany. Tęsknię za swoimi pracami, a kiedy spotykam je po latach, bardzo się wzruszam. Czasem wybieram się specjalnie na wystawy, aby je obejrzeć. Są przecież zapisem mojego życia”.

Jarosław Modzelewski





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

Obserwując obrazy Modzelewskiego, z pewnością da się zauważyć niesamowite zestawienia kolorystyczne. Barwa w kompozycjach artysty, często oderwana od rzeczywistości, stanowi na płótnach oddzielny byt. Podobnie dzieje się również w prezentowanej kompozycji, której każdą część można by czytać jak oddzielną historię. Z pewnością warto zwrócić tu uwagę na mistrzowskie pokazanie wieczornego nieba, przez które przedzierają się jasne refleksy zachodzącego słońca. Najciekawszą jednak częścią kompozycji jest horyzont w odcieniu głębokiej czerwieni, nadający przedstawieniu atmosfery niepokoju i niedopowiedzenia. Rozparcelowanie przedstawienia za pomocą światła czyni z niego niemalże obraz o wielowątkowej kompozycji.

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

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

74 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Wysokie trawy", 2020

tempera żółtkowa/piótno, 110 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'2020 | Jarosław | Modzelewski | "Wysokie trawy" | 110 x 90 | tempera jajowa'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 000 - 34 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Zderzak, Kraków

kolekcja prywatna, Polska

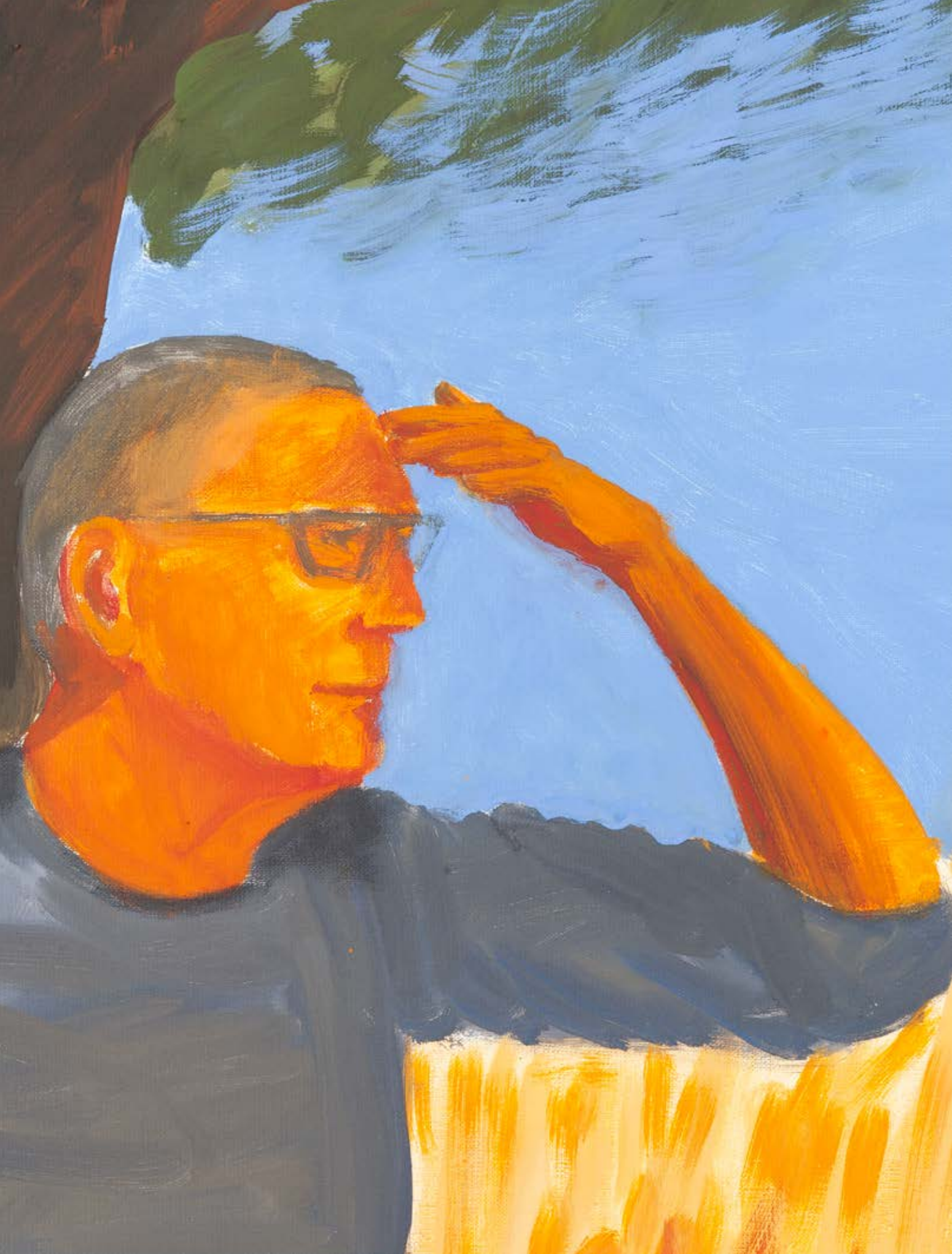
WYSTAWIANY:

„Caritas”. Jarosław Modzelewski - malarstwo, Galeria Zderzak, Kraków, 30.10.2020–20.02.2021

„Sztuka współczesna – jak każda – jest reakcją na świat, który się w sztuce odbija. Sztuka daje świadectwo wydarzeniom, ale nie w tym sensie, że je dokumentuje. Odbijają się w niej nie tylko dramatyczne czy ważne momenty, lecz także piękno, którego artysta doświadczył”.

Jarosław Modzelewski





MATERIALIZACJA OBJAWIENIA

Obraz jako materializacja objawienia – tak streścić można artystyczne credo Jarosława Modzelewskiego. „Sama scenka jest mniej istotna, liczy się kolor, światło, kompozycja. Patrząc na z pozoru zwykłe zdarzenie, widzę obraz” – mówi malarz. Przeżycie i doświadczenie jest rdzeniem i budulcem twórczości, element formalny rodzi się w momencie objawienia. Rolą artysty jest według Modzelewskiego przyjęcie postawy czujnego obserwatora rzeczywistości, obserwatora, który nie tylko widzi, ale przede wszystkim czuje i rozumie, kieruje się intuicją i dostrzega istotę rzeczy przez pryzmat doświadczonej emocji: „Kiedy zastanawiam się nad tym wszystkim, co robiłem, nad całą drogą artysty, uświadamiam sobie, że właściwie cały czas mam te same problemy i te same źródła pracy. Mógłbym je streścić w dwóch pojęciach – jedno to jest tęsknota, a drugie to obojętność świata. Miałem wewnętrzną potrzebę przebicia się przez tę obojętność. Narzędzia, jakimi są oko, umysł, emocje, są zaprzęgnięte do pracy nad tym, żeby w oglądzie obojętnego świata, który trwa, trwa i będzie trwało, wybić jakąś dziurę, żeby odczytać, co ten świat ukrywa”.

W prezentowanej pracy ujawnia się to, co dla twórczości Jarosława Modzelewskiego jest kluczowe – wykalkulowany efekt zastępuje tu emocjonalne, wrażliwe spojrzenie. Z pozoru prozaiczna scena emanuje wyjątkową aurą – spalone sierpniowym słońcem trawy, popołudnie u schyłu lata, ciepło tego wieczoru można niemal poczuć. Zwyczajny gest przedstawionej postaci, która jednocześnie jest obserwatorem i przedmiotem obserwacji, epifania chwili, niemal transcendentalny wydzźwięk ułamka rzeczywistości – samotnej chwili zadumy człowieka nad przyrodą. Nie do przecenienia jest także podobieństwo postaci do artysty – w autoportretach Modzelewskiego przewija się charakterystyczny leitmotiv artysty obserwatora. W tym zdawać by się mogło przypadkowym i pretensjonalnym wymiaku pejzażu, artysta dostrzega wyjątkowość i odwołując się do zmysłowej pamięci,

dociera do sedna doświadczenia. Zatrzymane w kadrze pejzaże z ich charakterystyczną, nasyconą kolorystyką nabierają u Modzelewskiego znamion miejsc nierzeczywistych, powołują do życia świat, w którym znaczenie rodzi się ze spojrzenia. Spojrzenia, które sprawia, że to, co zewnętrzne, zmienia się w wewnętrzne.

Opiewanie przeciętności, brak rozległej narracji, prozaiczność przedmiotu kontrastująca z jego duchowym wymiarem czynią z Modzelewskiego artystę wyjątkowego, trudnego do zaklasyfikowania do jakiegokolwiek kierunku czy tendencji. Przełomowym momentem w jego artystycznym życiorysie było odkrycie malarstwa Cezanne’a. Drugą ważną inspiracją – twórczość Andrzeja Wróblewskiego. „Kiedy studiowałem, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, obowiązywały dwie szkoły malowania: koloryzm i modernizm – opowiada artysta. Nagle trzecią drogą okazała się ‘barbarzyńska’ twórczość zapomnianego wówczas i niedocenianego Wróblewskiego”. Nie bez powodu artysta jest nazywany „malarzem ikon codzienności”: „U źródeł mojego malowania na pewno leżało spotkanie ikony, zobaczyłem inną możliwość obrazu. To bardzo silnie wpłynęło na moją pracę, ten wątek pewnej tęsknoty za obrazem, który przebija się przez rzeczywistość, jest cały czas obecny. Cały czas właściwie pracuję się z całą swoją przeszłością – to, co było kiedyś, co się malowało kiedyś, to ciągle wraca... Te obrazy ma się cały czas w pamięci, te doświadczenia i przeżycia, które je generowały, są budulcem tego, co robi się teraz. To jest osobliwa perspektywa, bo można powiedzieć, że w nic się nie zmienia...” Przez całą dekadę lat 90. Modzelewski skupiał się przede wszystkim na „malowanych orzeczeniach” – uproszczonych kompozycjach figuralnych zamkniętych w migawkowym ujęciu wykonywanych czynności. Na początku XXI wieku w swoich pracach artysta zwrócił się w stronę konstrukcji obrazu sakralnego i przedstawień natury.

75 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

Pejzaż miejski, 1979

olej/piótno, 65 x 74 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jarosław | Modzelewski | 1979'

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

6 000 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Poszukuję miejsc odpowiednich i wystarczających dla mojej postawy wobec pejzażu. Widzę wyraźnie, że takim miejscem jest obszar prowincjonalny, poboczny, z pozoru pozbawiony wszelkich cech tzw. malarskości. Rejon, które nie rości sobie pretensji (...)”.

Jarosław Modzelewski



76 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Klucze do Malewicza V", 2005

olej, asamblaż/piótno, 100 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"WŁODZIMIERZ PAWLAK | KLUCZE DO MALEWICZA V | 100 x 120 | 2005"

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

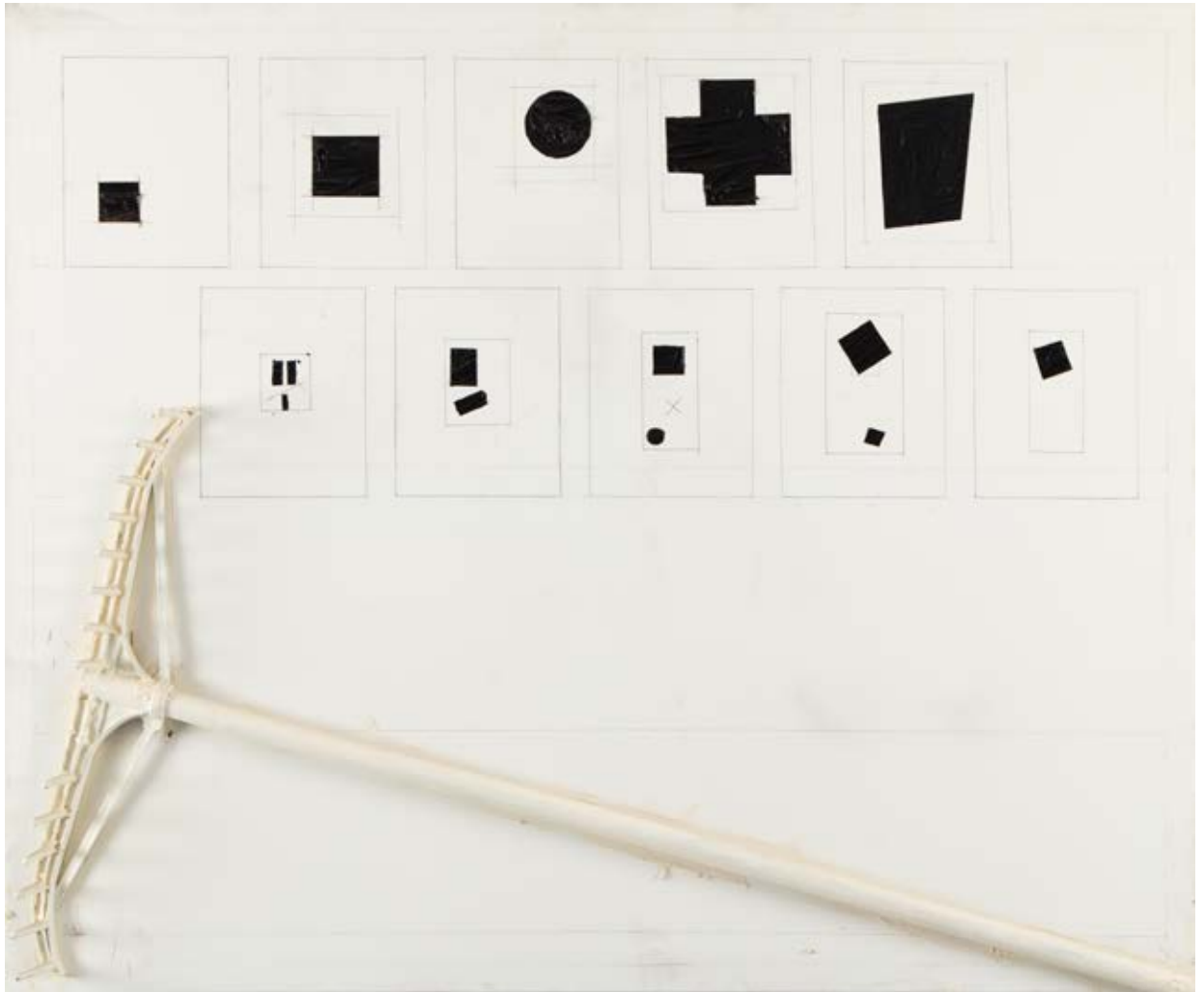
16 000 - 20 000 EUR

„Wykorzystywany przez niego język abstrakcji nosi wszak znamiona języka nauki, bądź naukowej filozofii, gdzie wszystko, co dane, dane jest naocznie, a zatem obraz rozgrywa się wyłącznie wobec samego siebie i tego, co uniwersalne – uporządkowany jest wedle sekwencji i przekształceń wynikających z matematycznego rygoru geometrii”.

Krzysztof Kościuczuk

Przedmiotem zainteresowania Włodzimierza Pawlaka jest problematyka formy i teoretycznych zagadnień malarstwa. Artysta dokonuje analizy dzieł klasyków awangardy w specyficzny sposób. Nie tworzy traktatów czy analiz, ale dosłownie próbuje wejść w ich sposób myślenia o obrazie, powtarzając kompozycje. Powstają w ten sposób reinterpretacje dzieł, czego przykładem jest omawiana praca „Klucze do Malewicza V”. Tytuł nawiązuje do znanego powiedzenia, które oznacza, że znaleźliśmy sposób na zrozumienie kogoś lub czegoś. W jaki sposób Pawlak szuka „klucza” do zrozumienia malarstwa Malewicza? Buduje swoją pracę, bazując na najbardziej znanym obrazie mistrza – „Czarny kwadrat na białym tle” (1915). Podobnie jak Malewicz stworzył kilka wersji tej pracy, tak samo Pawlak eksperymentuje i kilkakrotnie przetwarza dzieło klasyka. W jego wersjach czarny kwadrat staje się m.in. kołem, prostokątem, krzyżem. Poszczególne odstony ujawniają proces myślenia Pawlaka i poszczególne etapy analizy pierwowzoru. Zagadkowe są przyłączone do płótna grabie, które czynią z niego bardziej assemblage niż obraz. Mogą symbolizować zarówno to, że kolejne pokolenia artystek i artystów niosą w sobie dokonania przeszłych pokoleń, jak również być sarkastycznym gestem zamiecenia starych wzorców na stertę usłanych i niepotrzebnych już nikomu teorii. Pawlak poprzez swój dialog z mistrzami i tworzenie nowych obrazów na podstawie ich prac jest zarówno artystą, jak i teoretykiem sztuki. Widać w jego twórczości zafascynowanie historią sztuki, jej meandrami, ewolucją i kierunkami, w jakich podążą. Wyrazem tego są cykle malarskie, które służą mu za miejsce zbierania i porządkowania informacji na temat poszczególnych artystów czy nurtów – należą do

nich m.in. „Dzienniki” i „Notatki o sztuce”. Można w nich znaleźć wizualne analizy dzieł słynnych mistrzów w postaci diagramów, kolejnych odston, szkiców, które umożliwiają wejście w proces myślowy Pawlaka, a tym samym być może także klasyków, których cytuje. Już same tytuły obu cykli wskazują na autotematyczny charakter prac, akcentują osobisty wymiar rozważań wokół zajmowanej pozycji ja – człowiek oraz analityczny odnośnik do ja – artysta. Pierwszy z nich to głęboka refleksja nad czasem, któremu artysta nadaje materialną postać. Na pokrytych grubo nakładaną, białą farbą płótnach, z uporem wykreśla on pionowe kreski i notuje daty na krawędzi białej ramy. Korespondują z nim powstające równocześnie rzeźby/obiekty składające z niewielkich przedmiotów, które artysta znajduje w najbliższym otoczeniu, ustawia na cokole, a następnie pokrywa białą emalią. Również w ten sposób akcentuje on przemijanie i zatrzymuje pamięć o konkretnych zdarzeniach. Metamalarskie rozważania w przypadku drugiej z wymienionych serii koncentrują się wokół eksperymentów z farbą wyciskaną z tubki bezpośrednio na podkład. Stanowi ona tworzywo reliefowych kompozycji oraz jednocześnie jest tematem samym w sobie. Jednak kwintesencją słów Pawlaka: „krok po kroku wycofuję się z tradycyjnych koncepcji obrazu, odrzucam zdobnictwo, maluję najskromniej najprościej” wydają się „Linie barwne” i „Linie kredką”. Prace stworzone w ostatnim czasie m.in. „Stary młyn” czy „Dom” stanowią powrót do „przedstawialności”. To opowieść o najbliższym otoczeniu Pawlaka, Korytowie, w którym artysta stworzył enklawę ciszy, gdzie funkcjonuje jego dom – pracownia, a sztuka przenika się z życiem.





77 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 7/IX", 2012

akryl/płótno, 33 x 24 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE | 7/IX | 33 x 24 | 2012"

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

3 000 – 4 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Włodzimierz Pawlak cykl „Notatki o sztuce” rozpoczął w II połowie lat 90. Seria obrazów stanowi malarski notatnik, w którym artysta zostawia zapiski dotyczące najważniejszych prac artystów awangardowych. Można w niej odnaleźć odniesienia do kluczowych dzieł Henryka Stażewskiego, Władysława Strzemińskiego czy Kazimierza Malewicza. Każdy obraz to refleksja na temat innego zagadnienia teoretycznego. Pawlak swobodnie posługuje się różnymi technikami, eksplorując poszczególne sposoby przedstawiania. Prace klasyków są dla niego niewyczerpanym źródłem inspiracji i materiałem badawczym. Jednocześnie, tworząc cykl im poświęcony, sam staje się częścią dyskursu i sobie także zapewnia miejsce na kartach historii sztuki. Obrazy z cyklu „Notatki o sztuce” prezentują szeroki wachlarz możliwości technicznych Pawlaka. Wydaje się, że artysta z nieskrywaną satysfakcją sięga po sposoby malowania mistrzów, a eksplorując ich metody pracy, jeszcze raz poddaje dyskusji ich sens i znaczenie.



78 †

MAREK SAPETTO

1939-2019

"Popiersie", 1974

akryl/plótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'tytuł: "Popiersie" | format 100 x 80 | akryl | rok 1974 | Marek Sapetto | [...]'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

6 000 - 8 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„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

Marek Sapetto debiutował w okresie kształtowania się w Polsce rodzimej odmiany „nowej figuracji”. Nurt ten miał swoje źródło w Nowym Jorku, jego nazwa po raz pierwszy została użyta w 1961 przez francuskiego krytyka i jako nowy kierunek miał być odpowiedzią na czas panowania abstrakcji w sztuce. W malarstwie Sapetty można znaleźć wiele rozwiązań charakterystycznych dla „nowej figuracji”. Przede wszystkim jest to podejmowany wielokrotnie temat figury ludzkiej – mocnej, wyrazistej, pozbawionej ozdóbek. Inspiracją dla artysty była codzienność, którą określał jako „normalny fakt”, tematami malarskimi stawały się sceny z życia osobistego, ale i publicznego. Wydaje się, że to odróżniało Sapettę od zachodnich przedstawicieli nurtu. Jego sztuka miała charakter zaangażowany, wierzył w jej dydaktyczne oddziaływanie. Omawiany obraz przyciąga wzrokodważnym zestawieniem kolorystycznym, był to znak rozpoznawczy artysty. Ogromne znaczenie miała dla niego wartość ekspresyjna barw kładzionych płasko, plakatowo, niczym w pop-arcie. Za nic miał zasady doboru kolorów, a jego celem nigdy nie było uzyskanie harmonii, a wręcz przeciwnie – wywołanie krzykliwego, drażniącego efektu. Całości dopełniał gruby, mocno określony kontur. Praca „Popiersie” pochodzi z okresu, gdy obrazy stały się mniej agresywne, a bardziej uporządkowane i refleksyjne. Wówczas ostre komentowanie rzeczywistości ustąpiło współczuciu dla samotności i kruchości człowieka zagubionego we współczesnym świecie. Od połowy lat 70. Sapetto wyraźnie ograniczył środki ekspresji, upraszczając kompozycje, łagodząc kolor i pozostawiając na obrazach więcej pustej przestrzeni. Jego malarstwo ewoluowało na przestrzeni lat, odwzorowując zmiany w postawie artysty wobec świata, ale wciąż pozostaje jednym z najważniejszych przedstawicieli polskiej „nowej figuracji”, a jego prace są niezwykle ciekawe i aktualne.



79 †

STANISŁAW BAJ

1953

"Rzeka Bug - Zmierzch", 2012

olej/płótno, 40 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Stanisław Baj I "Rzeka Bug - I - Zmierzch" 2012'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

6 000 - 8 000 EUR

Stanisław Baj konsekwentnie od lat 80. XX wieku podejmuje w malarstwie temat pejzażu. Można powiedzieć, że maluje wszystko, co kocha, ponieważ wielkim bohaterem jego twórczości stała się rzeka, nad którą się wychował. Rodzinne strony Baja to niewielka, podlaska wieś Dołhobrody, malowniczo położona nad Bugiem. Rzeka na płótnach artysty ma różne oblicza, najczęściej mroczne i tajemnicze, a innym razem romantyczne, skąpane w czerwonym blasku zachodzącego słońca. Na uwagę zasługują rozwiązania formalne, jakie stosuje malarz. Obrazy powstają w rozmaitych formatach, ale za każdym razem rzeka pozostaje w ich centrum. Zarówno ogromne płótna, jak i te niewielkich rozmiarów zachowują cechy charakterystyczne, takie jak oszczędność środków wyrazu, płaszczyznowość

koloru, fakturowość uzyskana jedynie za pomocą śladu narzędzia. Baj jest w swoich pracach niezwykle powściągliwy, raczej wyznaje zasadę, że mniej znaczy więcej. Dokładnie wie, jak osiągnąć efekt mgły unoszącej się nad wodą czy niezmaconej tafli rzeki. Jego obrazy są jednocześnie realistyczne i magiczne. Pewne jest, że artysta bardzo dobrze zna swoją rzekę i zajmuje ona ważne miejsce w jego konstelacji. Drugi, istotny temat, to portrety mieszkańców wsi, z których najwięcej jest poświęconych matce artysty, jego ukochanej modelce. Tutaj także, podobnie jak w portretach rzeki, ważne jest dla artysty oddanie ducha osoby, klimatu, który ze sobą niesie, autonomicznych cech charakteru, które jak nurt rzeki meandrują wraz z wiekiem i zmieniającymi się okolicznościami.



80 †

JUDYTA SOBEL

1924–2012

Wnętrze, 1954

olej/ płótno, 75,5 x 60,5 cm

sygnowany i opisany p.d.: '54 [nieczytelnie] J. SOBEL'

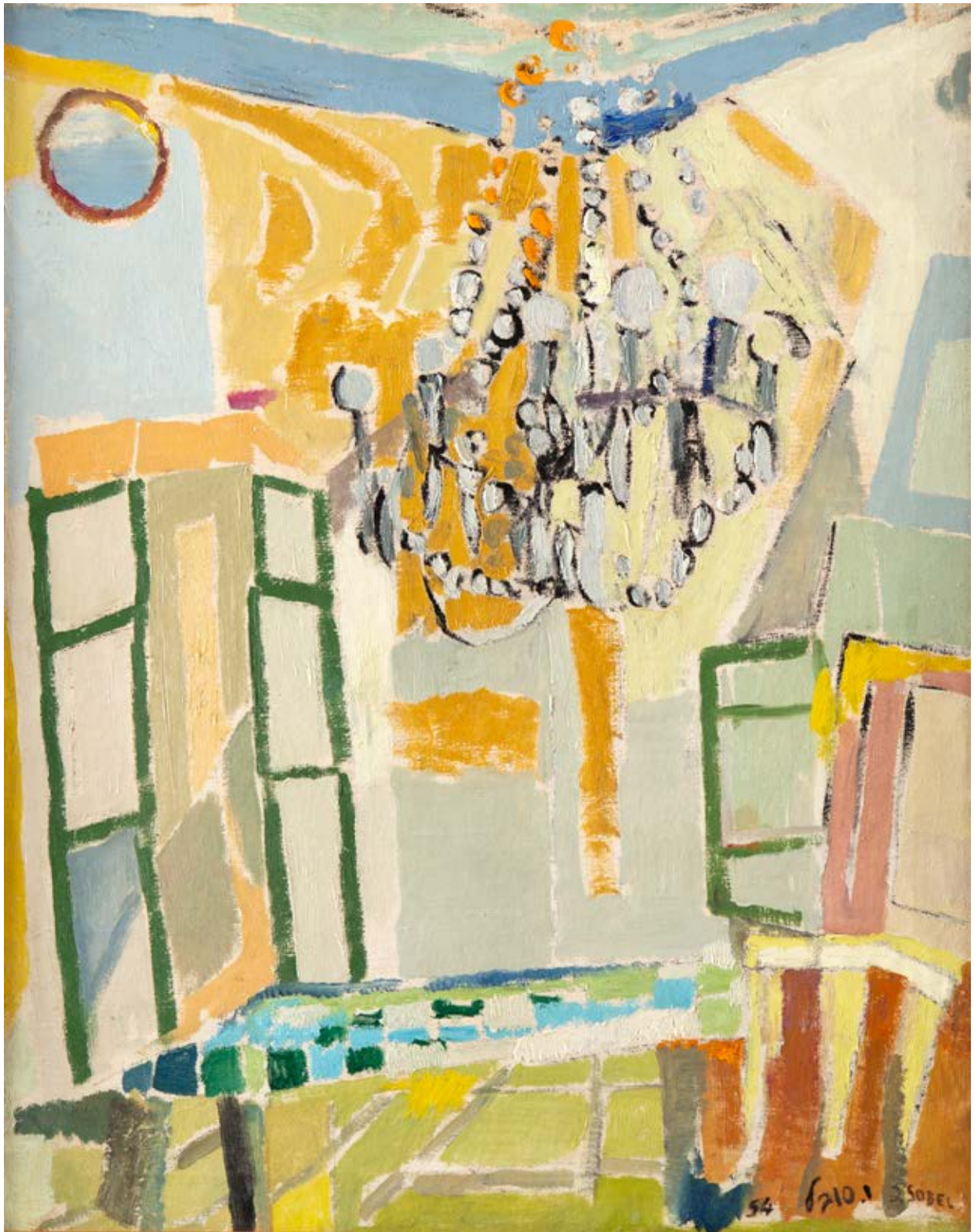
estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 000 – 12 000 EUR

Judyta Sobel już w dzieciństwie przejawiała zadatki na wybitną artystkę. Po wojnie, w latach 1947–50, jej talent mógł się rozwijać w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Była ulubioną uczennicą Władysława Strzemińskiego, którego „Teoria Wzroku” oraz „Powidoki” znacząco wpłynęły na pierwszy etap twórczości Sobel. O tym, że jej sztuka wyróżniała się na tle innych, niech świadczy fakt, iż na przełomie 1948/49, jako studentka zaledwie II roku, uczestniczyła w niezwykle ważnej dla powojennej historii sztuki „I Wystawie Sztuki Nowoczesnej” zorganizowanej w Pałacu Sztuki w Krakowie. Znalazła się wśród najlepszych – Henryka Stażewskiego, Andrzeja Wróblewskiego, Alfreda Lenicy i wielu innych znakomych artystów. W liście do Marka Świcy po latach artystka pisała: „Szanowny Panie! Serdecznie dziękuję za list. Nie piszę na maszynie, ale postaram się pisać wyraźnie, chociaż oczy mam pełne łez, ręka mi się trzęsie i serce stuka na wspomnienia z lat 1947–50, gdy byłam studentką Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. Nie zwracałam uwagi na to, co się dzieje w Polsce ani w polskim malarstwie, i tylko uczyłam się malować całymi dniami. Wszystko, co teraz posiadam, zawdzięczam Prof. Władysławowi Strzemińskiemu. Nauczył mnie kompozycji, wrażliwości na kolor i głębokiego przeżycia emocjonalnego podczas obserwacji natury. Szkoła nasza była prawdziwą komórką sztuki, małe grono studentów i profesorów było jedną, poważną i pracowitą rodziną. We wszystkich katalogach z moich skromnych wystaw w Izraelu i USA podkreślam nazwę mojej szkoły i uważam się za malarzkę polską i tylko polską. Do końca życia moimi najlepszymi i ukochanymi przyjaciółmi pozostaną Antoni [Starczewski] i Stanisław [Fijałkowski]. (...) N.Y. November 3/98 Judyta Sobel” (Judyta Sobel, list do Marka Świcy w związku z przygotowaniem wystawy „I WSN. 50 lat później”, I Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Pięćdziesiąt lat później, katalog wystawy, [red.] Marek Świca, Józef Chrobak, Starmach Gallery, Kraków 1998, s. 258). Na początku lat 50., ze względu na powojenną traumę i żydowskie pochodzenie, zaczęła myśleć o emigracji. Obrazy z lat 50. powstawały między Polską, Izraelem i Stanami Zjednoczonymi, gdzie osiedliła się na stałe w 1956.

Niezwykle trudno jest zamknąć twórczość Judyty Sobel w jednym nurcie malarstwa. W jej obrazach odnajdziemy tradycje malarskie z przeróżnych okresów sztuki XX wieku. Potwierdza to prezentowana kompozycja namalowana przez twórczynię w 1954. Rozbicie brył to nawiązanie do francuskiego kubizmu. Szerokie pociągnięcia pędzla sugerują z kolei XX-wieczny koloryzm. Fakt, że Sobel zachowuje typowe relacje przestrzenne dwuwymiarowości płótna – czyli logikę geometrii wykreślnej – cofa jednak inspiracje artystki jeszcze dalej, do XIX wieku, aż do na poły figuratywnej sztuki impresjonistów. Malarstwo Sobel z pogranicza figuracji i deformacji zachwyca odbiorcę przede wszystkim bogactwem kolorystycznym i ukazuje ekspresjonistyczne poszukiwania artystki. Zauważalna jest w tych płótnach subtelną, kobiecą wrażliwość na otaczającą codzienność.



81 †

JAN ANISEROWICZ

1929 - 2007

"Świt", 1968

olej/piótno, 107,5 x 95 cm

sygnowany i datowany u dołu kompozycji: 'Jan Aniserowicz 68'

sygnowany i opisany na blejtramie: "'ŚWIT" JAN ANISEROWICZ, [...] 107,5x95'

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

2 000 - 3 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

V Jubileuszowy Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin, 1970

Jan Aniserowicz. Malarstwo, Galeria Test, Warszawa, sierpień 1986

LITERATURA:

Jan Aniserowicz. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Test, Warszawa 1985, poz. 24 (spis)

„Aniserowicz w swoim malarstwie podejmuje próbę określenia współczesnego świata przez stworzenie dynamicznych układów form należących do porządku natury i do porządku cywilizacji, ukazując napięcie wywołane 'inwazją cywilizacji'”.

Irena Żurawska

Jan Aniserowicz należy do pokolenia artystów, których kariera rozpoczęła się po upadku doktryny socrealistycznej. Urodził się w 1929 w Baranowiczach. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Leningradzie i Rzymie. Dyplom uzyskał w 1957 w pracowni profesora Kazimierza Tomorowicza. Oprócz malarstwa uprawiał ceramikę i grafikę. Własnymi słowami artysta mówił: „W malarstwie moim pragnę między innymi, wrażyć zachwyt dla świata natury i ukazywać jego piękno, jego harmonię. (...) pobudzić wrażliwość nie tylko na urodę otaczającego nas świata, ale również na zagrożenie, jakie stwarza człowiek dla natury, a więc dla siebie samego. Chcę osiągnąć to nie poprzez ostry krzyk barw i form, ale poprzez wzbudzenie tęsknoty za harmoniami” (Jan Aniserowicz, Warszawa, wrzesień 1983.



82 †

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924 -2016

"Obraz IV/90", 1990

olej/piótno, 80 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"W. JACKIEWICZ | "OBRAZ IV / 90 | "BILD IV / 90"

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

Karl&Faber, Monachium

kolekcja prywatna, Polska

Mogłoby się wydawać, że kobiecego akt to leitmotif twórczości Władysława Jackiewicza. Kobiece nagie ciało było swoistą obsesją i najczęstszym przedmiotem twórczej kontemplacji, który pojawił się u artysty już we wczesnych latach 70, a który kontynuował przez kolejne dziesięciolecia. Akty w ujęciu Jackiewicza, pomimo erotyki, a nierzadko namiętności, są niezwykle subtelne i eleganckie. Delikatne linie, pastelowe kolory, można rzec – elegancka linia rysunku – to cechy nieodłączne tych przedstawień. Według malarza bowiem kobiece ciało jest najdoskonalszym kształtem, jaki stworzył Bóg.

Co ciekawe, w procesie twórczym artyście nie towarzyszyły konkretne modelki. Ciało, 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 modelu. 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.

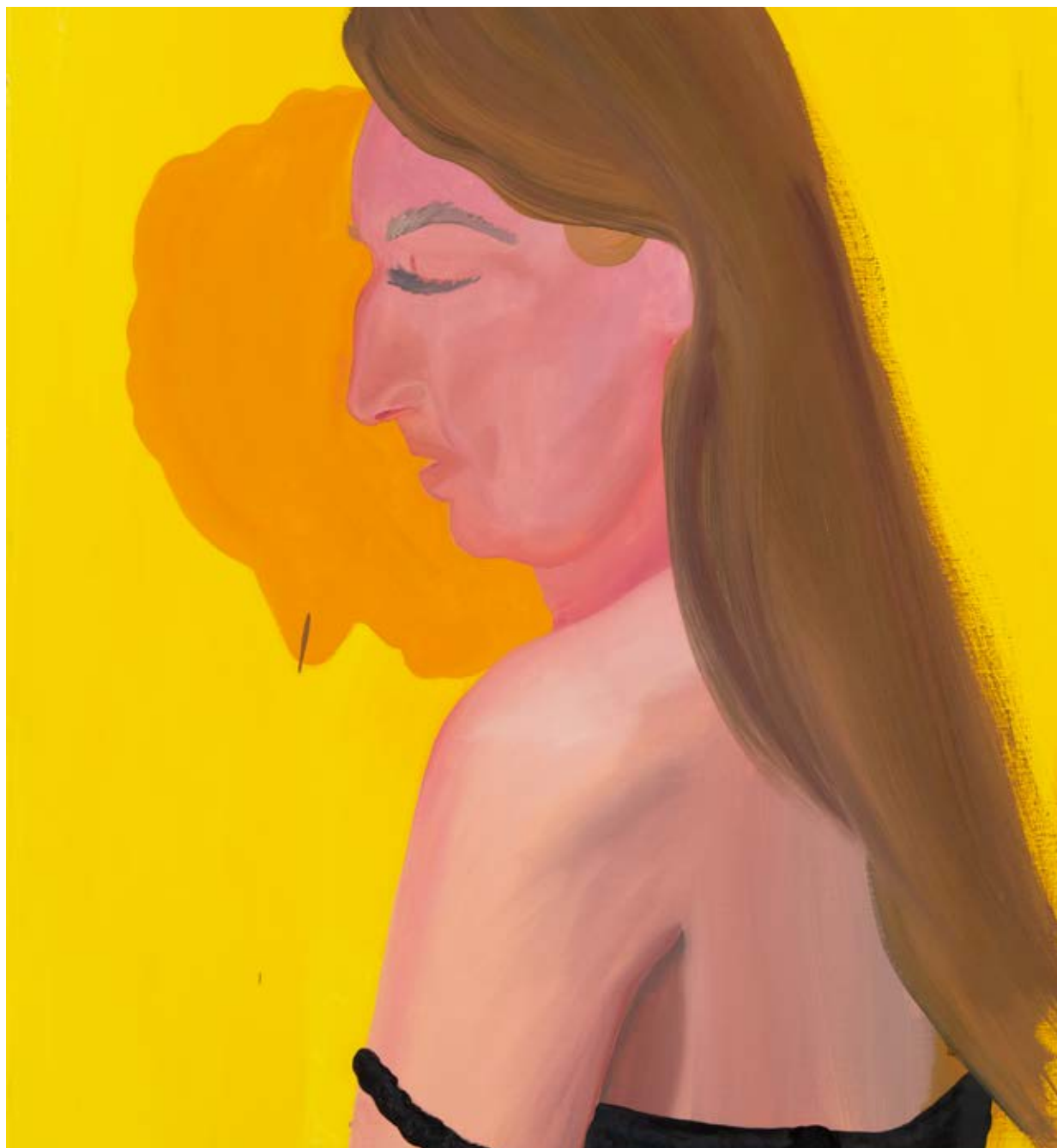


SZTUKA WSPÓŁCZESNA

NOWE POKOLENIE PO 1989

AUKCJA 10 MARCA 2022, 19:00

MARTYNA CZECH
„Nostalgia anioła”, 2019



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW

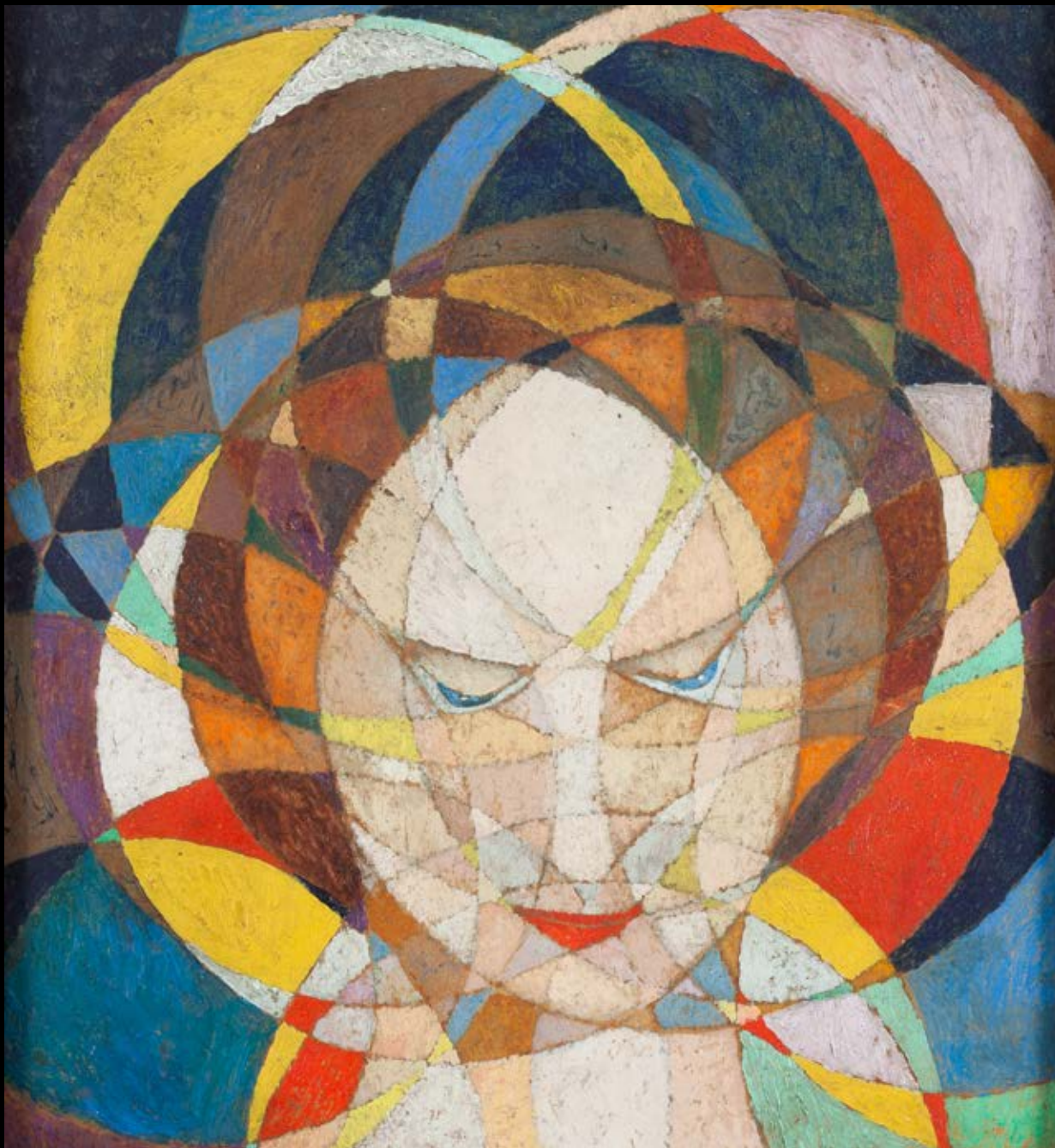
25 lutego – 10 marca 2022

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 17 MARCA 2022, 19:00

BOLESŁAW BIEGAS
„Główka dziewicy wschodniej”
(„Tête d'une vierge orientale”), 1922



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
4 – 17 marca 2022

POLSKA SZKOŁA TKANINY

MAGDALENA ABAKANOWICZ
Kompozycja, 1971

AUKCJA 22 MARCA 2022, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
25 lutego – 10 marca 2022

DESIGN

HENRYK JĘDRASIAK
Figurka „Gołębie”, lata 50. - 60. XX w.
Zakłady Porcelany Stołowej „Chodzież” w Chodzieży, Polska

AUKCJA 24 MARCA 2022, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
16 - 24 marca 2022

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

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

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

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⊕ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

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

6. Tabela postąpię

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: 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 granicę 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 granicę kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

8. Zagrożone gatunki

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wycytywanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wycytywanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wycytywanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiszczyć należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniej przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

- obiekty, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obiekty, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obiekty, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obiekty 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;
- obiekty, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 · 1046ASW099 · 3 marca 2022

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

- Wpłać na konto bankowe mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002,
- Wpłać w kasie firmy (pn.-pt. w godz. 11-19)
- Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

- z prasy z mailingu z reklamy internetowej z reklamy zewnętrznej z radia
- od rodziny/znajomych z imiennego zaproszenia inną drogą

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 wycycytowanej 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.



BILOU BILOU CHAIR - PHOTO PIOTR GESICKI

PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warszawa

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



PROMEMORIA®

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW



AUTORZY TEKSTÓW

Anna Kowalska poz. 73

Agata Matusielarska poz. 66

Małgorzata Słomska poz. 9, 11, 15, 17, 21, 22, 40, 42, 72, 74

Anna Szary poz. 6, 12, 13, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 43, 44, 46, 47, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 77, 78, 79

Alicja Sznajder poz. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 14, 16, 26, 27, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 41, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 64, 65, 75, 80, 82

Anna Szykarczuk poz. 58, 81

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 3 MARCA 2022

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 1 Jan Dobkowski, fot. Włodzimierz Wasyluk

poz. 6 Tadeusz Kantor, 1960, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Wyborcza.pl

poz. 9 Wystawa malarstwa Alfreda Lenicy, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1958, fot. Erazm Ciołek

poz. 12 Stanisław Fijałkowski, fot. Sławomir Boss

poz. 15 Tadasky w swojej nowojorskiej pracowni, lata 60. XX wieku, fot. z archiwum artysty

poz. 16 Wojciech Fangor w swojej pracowni, 1959, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Wyborcza.pl

poz. 19 Henryk Stażewski w swojej pracowni, 1987, fot. Czesław Czapliński

poz. 23 Ryszard Winiarski, fot. z archiwum artysty

poz. 32 Ryszard Anuszkiewicz, fot. z archiwum artysty

poz. 43 Teresa Pągowska, fot. Erazm Ciołek / FOTONOVA

poz. 46 Erna Rosenstein z succzką Wroną na kolanach, fot. dzięki uprzejmości Adama Sandauera, źródło: <http://rosenstein.info>

okładka front poz. 43 Teresa Pągowska, „Kuglarz” z cyklu „Figury Magiczne”, 1979

okładka II – strona 1 poz. 16 Wojciech Fangor, „SU 12”, 1972

strony 2–3 poz. 17 Victor Vasarely, „Woonnaall”, 1970–75

strony 4–5 poz. 6 Tadeusz Kantor, „Peinture”, 1958

strony 6–7 poz. 4 Jerzy Ryszard Zieliński „Jurry”, Bez tytułu, 1980

strona 8 poz. 40 Jan Berdyszak, „Kompozycja kół I”, 1967

strony 14–15 poz. 12 Stanisław Fijałkowski, „4.III.2011”, 2011

strony 262–263 poz. 11 Zbigniew Makowski, „Mariam, 1968

strony 264–okładka III poz. 73 Jarosław Modzelewski, „Zabawy na balkonie, wieczór”, 2005

okładka tył poz. 15 Tadasuke Kuwayama / Tadasky, „B-181 (Red, Green, Yellow and Blue)”, 1964

konceptcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

ISBN 978-83-67145-32-9

kod aukcji 1046ASW099





