

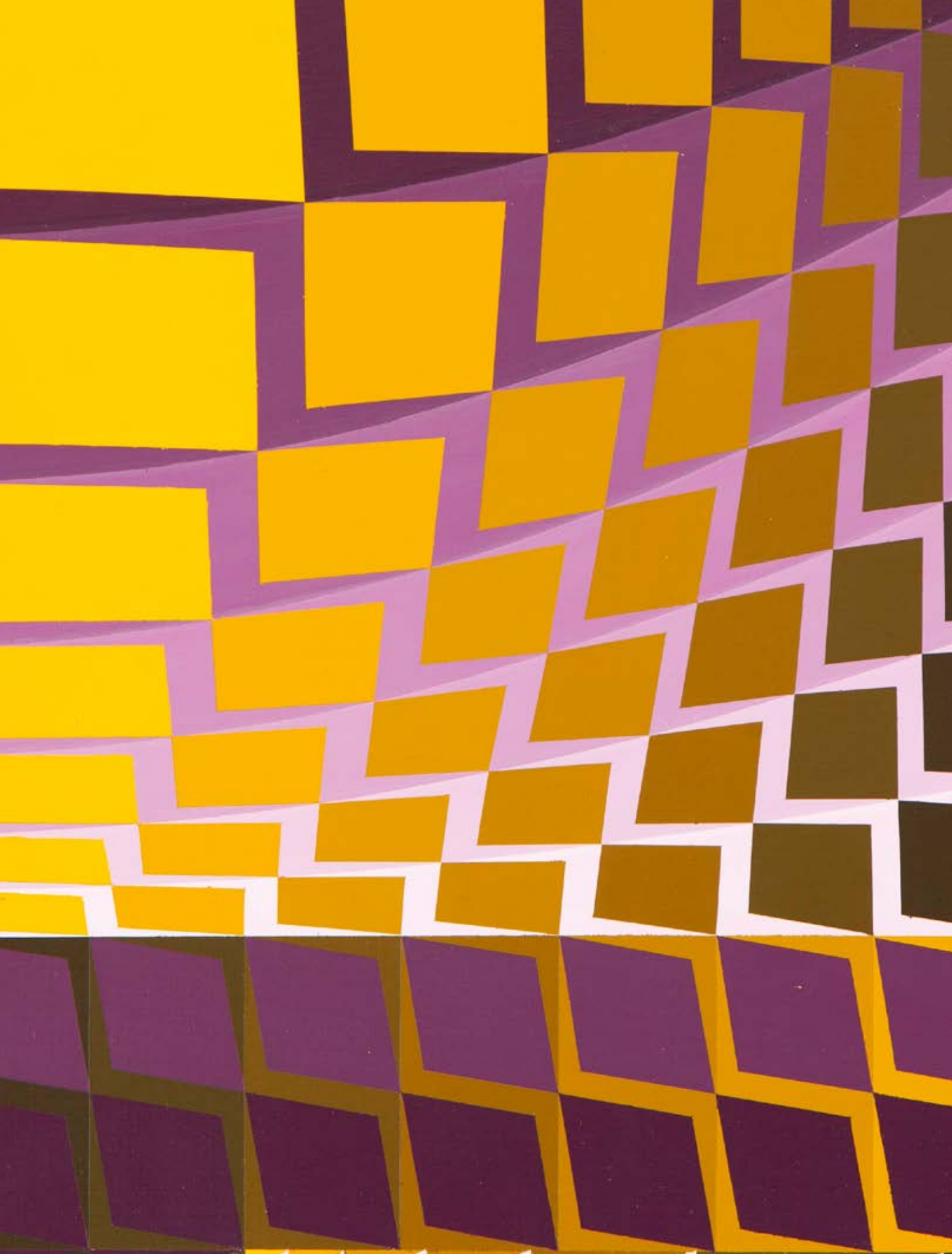
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

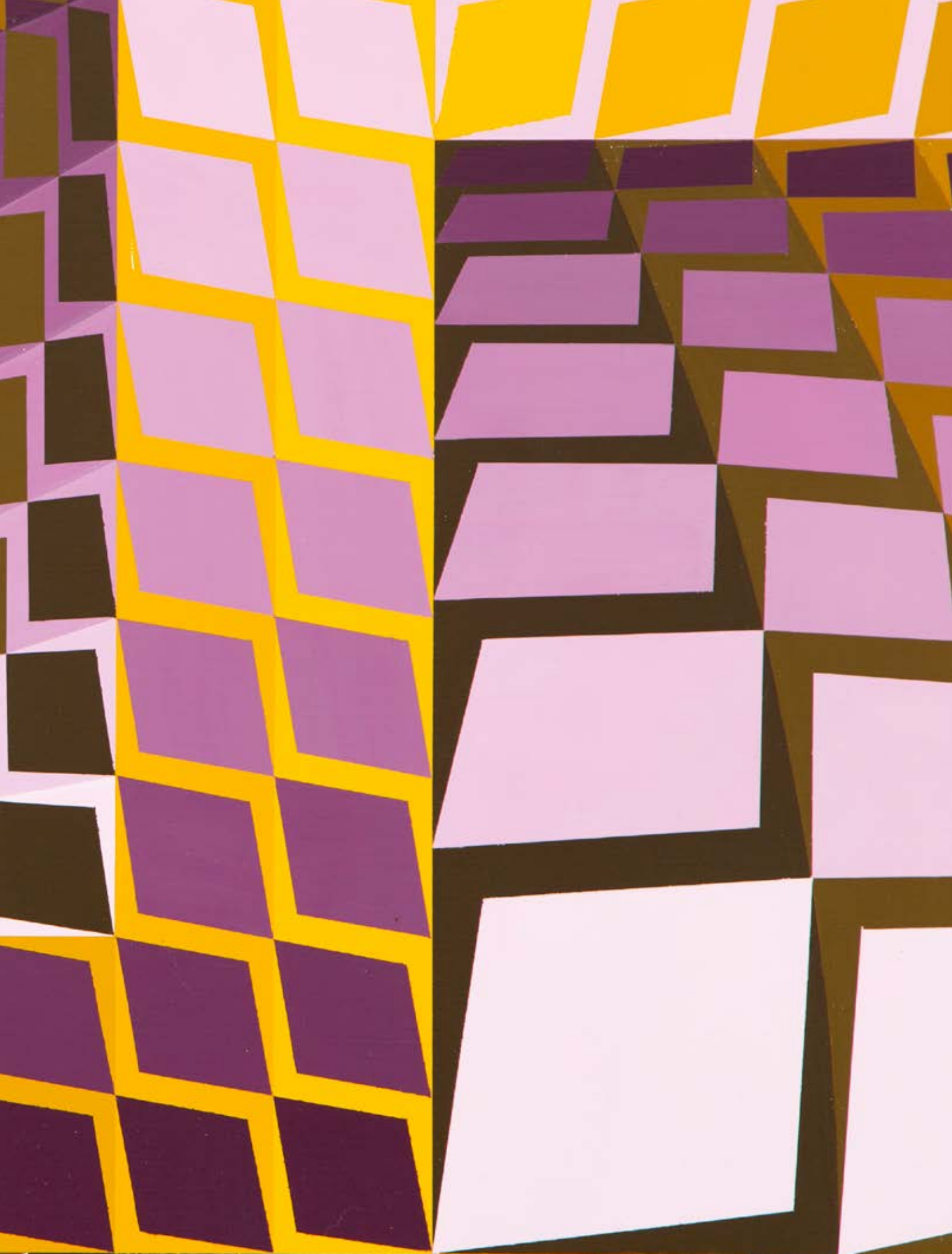
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 1 PAŹDZIERNIKA 2020 WARSZAWA























SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 1 PAŹDZIERNIKA 2020

CZAS AUKCJI

1 października 2020 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

22 września – 1 października 2020
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

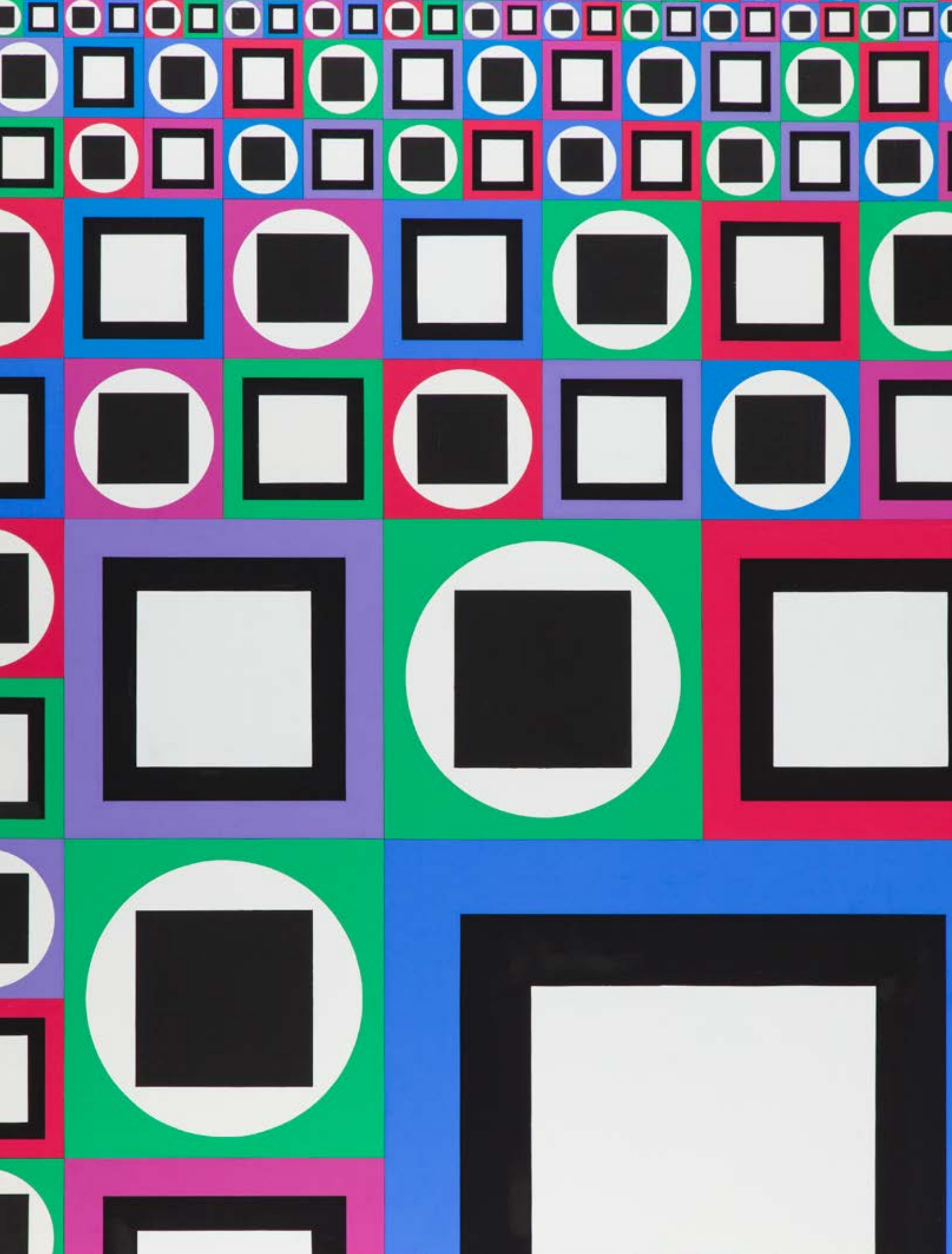
Anna Szynkarczuk
tel. 22 163 66 41, 664 150 866
a.szynkarczuk@desa.pl

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



PARTNEREM AUKCJI JEST BMW.

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



ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**
Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**
Główna Księgowa



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**
Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ HR

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ FINANSOWY

Rafał Czarnocki
Dyrektor Finansowy
r.czarnocki@desa.pl
tel. 22 163 67 85, 661 661 703

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomirska
Dyrektor Działu
m.lutomirska@desa.pl
tel. 795 122 714

Kacper Tomasziewicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomasziewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

okładka front poz. 10 Wojciech Fangor, „M 28”, 1970 **II okładka** poz. 29 Tomasz Tatarczyk, „Czarne wzgórze” („Black Hill”), 1991 **strona 2-3** poz. 13, Victor Vasarely, „Kita”, 1970 **strona 4-5** poz. 5, Jan Tarasin, „Narodziny przedmiotów”, 1997 **strona 6-7** poz. 33 Jerzy Tchorzewski, „Pejzaż”, 1964 **strona 8-9** poz. 7 Jerzy Nowosielski, Akt w lustrze, 1977 **strona 10** poz. 31 Jan Lebenstein, „Figura nr 116”, 1961 **strona 10** poz. 12 Victor Vasarely, „Mow”, 1980 **strona 16-17** poz. 21 Ryszard Winiarski, Od 0 do 100% czerni, 1978 **strona 280** poz. 2 Jan Dobkowski, „Uniwersum VII” – tryptyk, 2000 **okładka tył** poz. 15 Richard Anuszkiewicz, „Soft Flamingo”, 1974 **tytuł aukcji** Sztuka Współczesna, Klasycy Awangardy po 1945 1 października 2020 **ISBN** 978-83-66377-97-4 **kod aukcji** 792ASW073 **konceptcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biurowie przyjeżdż: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
wyceny biurowie: tel. 795 122 718, biurowie@desa.pl, środa 15: 00 – 19:00



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



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



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



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



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



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



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



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



**KATARZYNA
ŻEBROWSKA**
Starszy Specjalista
Fotografia 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
MATUSIELSKA**
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.matusielska@desa.pl
22 163 66 50
539 546 699



**KAROLINA
KOŁTUNICKA**
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunicka@desa.pl
22 163 66 43
664 150 864



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



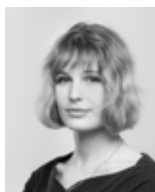
KAROLINA CIESIELSKA-SOPIŃSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12
668 135 447



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



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



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



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



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



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



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



KATARZYNA KULEC
Doradca Klienta
k.kulec@desa.pl
532 750 005



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



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



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



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



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



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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



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



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



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



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

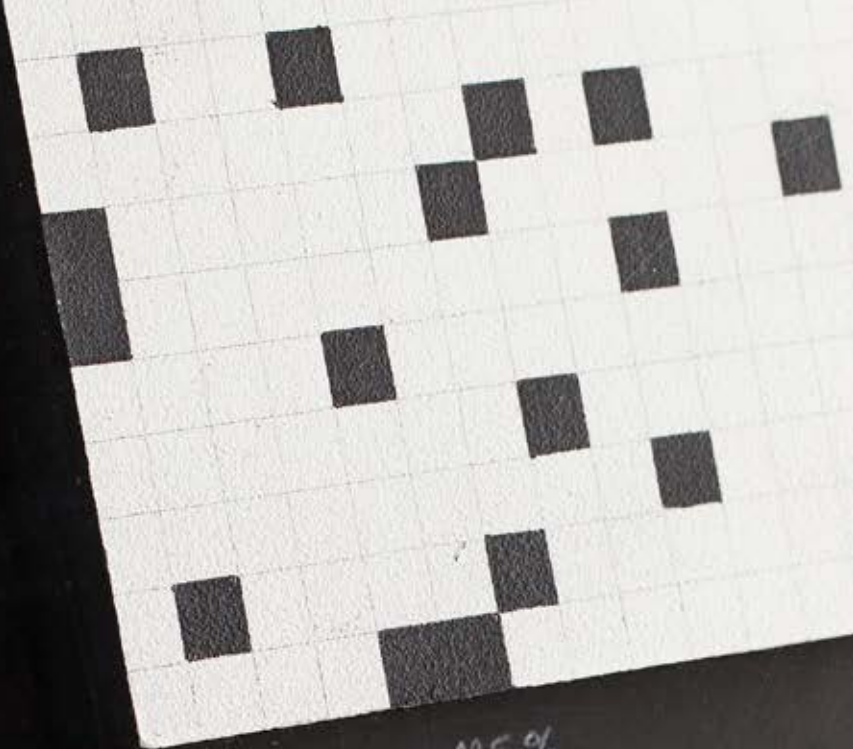


MARLENA TALUNAS
Fotodysta
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75
795 122 717



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

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY



42.5 %



INDEKS

- | | |
|---|----------------------------------|
| Anto Maria 75 | Nowosielski Jerzy 6 – 8 |
| Anuszkiewicz Richard 15 | Nowosielski Leszek 64 |
| Bereźnicki Kiejstut 76 | Opałka Roman 28 |
| Cisowski Andrzej 45 | Pawlak Włodzimierz 65 |
| Cześnik Henryk 74 | Pągowska Teresa 42 – 43 |
| Dobkowski Jan 1 – 2 | Rabin Oscar 84 |
| Dominik Tadeusz 46 | Robakowski Józef 24 |
| Fangor Wojciech 10 – 11 | Rosenstein Erna 35 – 36 |
| Fijałkowski Stanisław 3 – 4 | Rosołowicz Jerzy 38 |
| Gieraga Andrzej 63 | Roszkowski Aleksander 83 |
| Jachtoma Aleksandra 49 | Sadowski Andrzej Adam 77 |
| Janikowski Mieczysław Tadeusz 47, 61 | Sempoliński Jacek 81 |
| Jarodzki Konrad 48 | Sienicki Jacek 52 – 53 |
| Jurkiewicz Zdzisław 41 | Sobczyk Marek 70 |
| Kalinowski Tadeusz 60 | Sobel Judyta 82 |
| Kantor Tadeusz 30 | Sosnowski Kajetan 58 – 59 |
| Kierzkowski Bronisław 34, 62 | Stangret-Kantor Maria 73 |
| Kobzdej Aleksander 80 | Stańczak Julian 14 |
| Kowalski Andrzej S. 54 | Stażewski Henryk 20 |
| Krzysztofiak Hilary 55 – 56 | Stern Jonasz 37 |
| Kuryluk Ewa 69 | Szajna Józef 66 |
| Kuwayama Tadasuke (Tadasky) 17 – 18 | Taranczewski Paweł 68 |
| Lebenstein Jan 31 – 32 | Tarasewicz Leon 40 |
| Lewandowska Danuta 26 | Tarasin Jan 5, 29 |
| Lis Ryszard 51 | Tatarczyk Tomasz 39 |
| Mac Entyre Eduardo 16 | Tchórzewski Jerzy 33 |
| Maciejewski Zbysław Marek 72 | Tselkov Oleg 9 |
| Makowski Zbigniew 50 | Vasarely Victor 12 – 13 |
| Marczyński Adam 19 | Waśko Ryszard 67 |
| Markowski Eugeniusz 44 | Winiarski Ryszard 21 – 23 |
| Modzelewski Jarosław 71 | Ziemski Jan 25 |
| Musiałowicz Henryk 78 – 79 | Ziemski Rajmund 57 |
| Nowacki Andrzej 27 | |

1

JAN DOBKOWSKI

1942

"Wielbiciel zarozumiałych dziewcząt", 1971

olej/płótno, 197 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN DOBKOWSKI I "WIELBICIEL ZAROZUMIAŁYCH DZIEWCZĄT" 1971'
na odwrociu papierowa nalepka z Galerii Współczesnej

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 000 - 13 500 EUR

WYSTAWIANY:

Jan Dobkowski, wystawa indywidualna, Galeria Współczesna, Warszawa, 24 lutego – 12 marca 1972

Jan Dobkowski, wystawa indywidualna, Bodley Gallery, Nowy Jork, marzec 1972

Z perspektywy historycznej twórczość Jana Dobkowskiego można podzielić zasadniczo na dwa okresy albo dwie części. Pierwszy z nich to okres wczesny, gdy artysta posługiwał się kontrastowymi kolorami oraz płaską plamą barwną. Za pomocą tych środków tworzył kompozycje figuralne, które przedstawiały płaskie, jakby powstałe przy użyciu szablonu, postaci. Często bywały to kobiety z uwydatnionymi cechami płciowymi. Towarzyszyli im również mężczyźni, a kompozycje stały się wówczas przedstawieniami erotycznymi czy wręcz pornograficznymi. Kolejny etap jego twórczości trwa od około połowy lat 70. XX wieku. Głównym środkiem wyrazu artysty staje się wówczas linia.

„Wielbiciel zarozumiałych dziewcząt” to obraz ze wskazanego powyżej, wczesnego okresu twórczości artysty. Powstał on w charakterystycznej dla malarza stylistyce, właściwej tamtym latom: jest to kompozycja wykonana przy pomocy wyłącznie dwóch barw: czerwieni i zieleni. Płaskie, jakby szablonowe sylwetki, otoczone są falistym, organicznym konturem. We właściwy dla Dobkowskiego sposób obraz wskazuje na potencjalnie erotyczny charakter sceny. Fakt, że przedstawiony został tutaj zarówno mężczyzna, jak i dwie kobiety, nie jest oczywiście bez znaczenia, a treść sceny – fantastycznie ulatująca w stronę kobiet głowa „wielbiciela” wskazuje na jego zainteresowanie bohaterkami obrazu. Wyeksponowanie cech płciowych mężczyzny i dwóch „zarozumiałych dziewcząt” zdaje się wskazywać, jakiego rodzaju jest to zainteresowanie.

Koniec lat 60. i początek lat 70. XX wieku to czas, kiedy Dobkowski tworzył w duchu kontrkultury. Jego prace z tamtego czasu uważa się za nawiązujące do hipisowskiej rewolucji obyczajowej, z kolei w ich formie zauważa się inspiracje pop-artem.



WYZWOLENIE KOLORU

Sztuka Jana Dobkowskiego charakteryzuje się nieskrępowaną radością, afirmacją seksualności, koloru i linii. W swoich pracach artysta wykorzystuje najczęściej wyraziste kolory podstawowe, które łączy w kontrastowych układach barwnych. Inspiruje się przede wszystkim formami biologicznymi i w charakterystyczny dla siebie sposób przetwarza je w skomplikowane, wielowątkowe układy splecionych linii, plam i kształtów. W jego dziełach z pozornie nieczytelnych form wyłaniają się ludzkie sylwetki i symboliczne przedstawienia złożonych aktów seksualnych, zakwitają kwiaty, kielkują pnącza, pojawiają się przejrzyste promienie słoneczne.

Język plastyczny stworzony przez Jana Dobkowskiego współgrał z rewolucją obyczajową końca lat 60., często określaną jako kontrkultura „hippies”. Ów ruch społeczny osiągnął swoje apogeum w latach 60. XX wieku. 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 kontrkultury nad kulturą miało zachodzić poprzez wyzwolenie biologicznej energii, która czyni człowieka szczęśliwym jako część Uniwersum. Jak pisał o sztuce Dobkowskiego Janusz Zagrodzki, „Jan Dobkowski traktuje sztukę jako wiedzę tajemną. Odkrywa świat astralny, spirytualny, polifoniczny, gdzie wiedza o istocie życia wynika z dociekań filozoficznych, korygowanych przez odczucia indywidualne. (...) Powołana przez Dobkowskiego grupa Neo-Neo-Neo (1967) wspólnie z Jerzym Zielińskim ironicznie opisywała zewnętrzny kształt ziemskiego istnienia, odrzucając utrwalony tradycją, dopuszczalny przez krytykę sposób widzenia. Artysta eliminował obiekty związane z techniką, łącząc figury lub formy organiczne o wyraźnych cechach płciowych w układach precyzyjnie skoordynowanych elementów” (Janusz Zagrodzki, Na nitce życia, [w:] Jan Dobkowski. Pokuśtaj się na nitce życia, katalog wystawy „Take a Swing on the Thread of Life”/„Pokuśtaj się na nitce życia” w Galerii Bielskiej BWA, Bielsko-Biała 2014, s. nlb.).

Sztuka Jana Dobkowskiego do dziś pozostaje wierna temu programowi. Początkowo autor wypełniał finezyjnie nakreślony kontur płasko położonymi plamami czerwieni i zieleni. Kolejny etap stanowią barwne konstrukcje linearne, które przenosiły przedmiotowość w strefę abstrakcji. Z „pierwszych odczuć”, jak mówił malarz, określonych linią „niepojętą i nieskończoną”, rodzi się wizualny komentarz, będący wyrazem przepełnionych erotyzmem sił vitalnych człowieka i zawartej w nim twórczej energii.

Linia stała się ostatecznym wyrazem stylu artysty i definiuje cechy indywidualne przedstawianych postaci, reprezentatywnych dla toku akcji dzieła. Wraz z upływem lat młodsze intuicje Dobkowskiego przeradzają się w mistrzostwo formalne, zdolne uchwycić szalone idee, wywodzące się z hipisowskich źródeł twórczości tego artysty. Tak powiedział Jan Dobkowski w 1986: „Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągłe 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).



2 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Uniwersum VII" - tryptyk, 2000

akryl/płótno, 197 x 441 cm (całość)

każda z trzech części sygnowana, datowana i opisana na odwroci:

'Jan Dobkowski | Z CYKLU "UNIWERSUM VII" 2000 ROK |

ACRYL | 197 CM X 441 CM'

poniżej instrukcja montażowa

estymacja:

65 000 – 100 000 PLN

14 700 – 22 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

WYSTAWIANY:

Jan Dobkowski, wystawa indywidualna, Galeria Klimy Bocheńskiej,
Warszawa, grudzień 2003 – styczeń 2004



„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

3 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922

"31 VII 61", 1961

olej/piótno, 61 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'S.FIJAŁKOWSKI | 31 VII 61 19/61'

estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

15 800 – 22 500 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„Rama, w którą wstawiamy obraz, mechanicznie wyodrębnia go, zamyka w sobie malunek jako przedmiot, nie zamyka jednak obrazu jako dzieła sztuki. Dopiero zamknięcie lub otwarcie napięć istniejących wewnątrz dzieła ukazuje nam otwarty lub zamknięty charakter kompozycji. Kompozycja otwarta przynajmniej częściowo odwołuje się do rzeczywistości poza obrazem i rozprasza naszą uwagę. Koncentracja uwagi na obrazie-dziele sztuki wymaga zamknięcia napięć istniejących wewnątrz niego. Zamknięte muszą zostać dynamiki wszystkich składających się na obraz elementów bądź ich wypadkowe”.

Stanisław Fijałkowski, „Wokół ramy”, [w:] Stanisław Fijałkowski. Atlas Sztuki, red. Anna Leniecka-Leder, Agata Mendrychowska, Łódź 2010, s. 33





Władysław Strzemiński ze studentami WSSP przy ul. Narutowicza 77 w Łodzi, ok. 1946. Stanisław Fijałkowski trzeci od prawej. Źródło: Archiwum fotograficzne Władysława Strzemińskiego, zasoby.msl.org.pl

„IM JESTEM STARSZY, TYM BARDZIEJ WYDAJE MI SIĘ PEWNE, ŻE BYŁ ON [WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI] MOIM JEDYNYM MISTRZEM, CHOĆ NIE UCZYŁ MALARSTWA (O CO ZAPEWNE ZADBALI JEGO KOLEDZY), LECZ PODSTAW KOMPOZYCJI, LITERNICTWA I HISTORII SZTUKI. CAŁE MOJE STUDIA PRZEBIEGAŁY POD UROKIEM WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO, KTÓRY BARDZO ŻYCZLIWIE ODNOSIŁ SIĘ DO NAS – STUDENTÓW”.

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI, 2002



Władysław Strzemiński ze studentami WSSP w Łodzi:
Jadwigą Koreywo, Bolesławem Utkinem, Stanisławem Fijałkowskim, 1946.
Źródło: Archiwum fotograficzne Władysława Strzemińskiego, zasoby.msl.org.pl

PUNKT I PŁASZCZYŻNA

Stanisław Fijałkowski, wybitny malarz i grafik urodzony na Wołyniu w 1922, swoją artystyczną drogę rozpoczął podczas II wojny światowej. To właśnie wtedy powstał jego pierwszy obraz: martwa natura wykonana pod okiem malarza Tadeusza Bołozę, ucznia Lubomira Ślendrańskiego. Kolejne obrazy młodego malarza powstały dopiero po 1945, po powrocie z robót przymusowych w Koenigsbergu. Studia plastyczne Fijałkowski rozpoczął w Gdańsku. Dowiedziawszy się o otwarciu Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, Fijałkowski porzucił rozpoczęte studia i przeniósł się do Łodzi, by móc studiować u słynnego artysty i edukatora Władysława Strzemińskiego.

W łódzkiej PWSSP Fijałkowski przeszedł wszystkie stopnie – od studenta poprzez asystenta aż do prorektora. Był świadkiem odsunięcia Strzemińskiego, a potem nadania swojej alma mater jego imienia. Dyplom uzyskał w 1951 w pracowni grafiki, do której wrócić miał dopiero w 1961. Uczelnia stanowiła ważny punkt odniesienia dla całej twórczości autora prezentowanej pracy. Fijałkowski zaś stał się artystą tzw. „Kręgu Strzemińskiego”. Łódzkie środowisko plastyczne wyróżniało się kontynuowaniem awangardowych tradycji, których rzecznikami byli Strzemiński i Wegner. W tym czasie na innych polskich uczelniach królowała tradycja kapistowska. Jak celnie zauważył Aleksander Wojciechowski: „rozminęli się także z korytarzami studenci łódzkiej PWSSP [Fijałkowski, Krygier, Kunka] – w sumie pokolenie to nie uległo magii pędzla, nie zadowalało się czysto ‘malarskimi rozstrzygnięciami’” (Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław 1975, s. 16).

Lata socrealizmu dla Fijałkowskiego były okresem straconym. Narzucona doktryna doprowadziła do zbrukania idei i autorytetu wybitnego profesora Władysława Strzemińskiego. W tym trudnym czasie Fijałkowski zbliżył się do Jerzego Nowosielskiego. Ich duchowa więź przetrwała

kilkadziesiąt lat. Oba prezentowane w niniejszym katalogu obrazy pochodzą z okresu niedługo po upadku socrealizmu: 1959 i 1961 roku. Nietrudno odnaleźć w nich tropy awangardowych koncepcji zaszczyconych przez Strzemińskiego. W tym czasie Fijałkowski przetłumaczył na polski rozprawę Wassilija Kandinskiego „Punkt i linia a płaszczyzna”. Rok później przeanalizował pisma Carla Gustava Junga i poznał teorię archetypów. Ta swoista edukacja doprowadziła do wyklarowania malarskiego charakteru Fijałkowskiego, którą Mariusz Hermansdofer trafnie nazwał „symbiozą geometrii z liryką”.

W roku 1977 Fijałkowski złożył Strzemińskiemu hołd, malując pracę „Pamięci Władysława Strzemińskiego w 25 rocznicę śmierci”. W tym czasie malarz zanotował w swoim dzienniku: „Piękny wiosenny dzień. Wydałem 2600 zł na krosna, pędzel i 9 tubek różnych zieleni...Okropna drożyzna! Pan B. mówi, że farby zalegają na półkach i nikt ich nie kupuje (...) W ciągu dwóch lat niektóre ceny podskoczyły trzykrotnie (...). Według olejnego szkicu z 21 marca namalowałem spory obraz, 100x81,5, dodając do poprzednio użytych kolorów czerni słoniową. Myślałem o nim od dwóch tygodni i zamierzałem poświęcić pamięci Władysława Strzemińskiego – wspaniałego malarza, a mego profesora, który ucząc historii sztuki oraz angażując siebie i nas w dyskusje o postępowej sztuce na świecie i w Polsce, ukazywał perspektywy duchowe i moralne wszelkiej działalności artystycznej. Jego bezkompromisowość w sztuce i jego naiwność polityczna sprowadziły nań potępienie przez aparat władzy, usunięcie z uczelni i rychłą śmierć w nędzy. Wkrótce minie 25 lat od jego zgonu.

Sądzę, że mały dodatek czerni nada obrazowi właściwą symboliczną wymowę, bardzo dyskretny ton barwny, wyrażający moje smutne wspomnienia o tragicznym końcu wielkiego artysty i wychowawcy młodzieży”.

4 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922

"IX 59", 1959

olej/piótno, 50 x 61 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'S. Fijałkowski IX-59'

estymacja:

75 000 – 100 000 PLN

16 900 – 22 500 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Stanisław Fijałkowski, wystawa indywidualna, Muzeum Narodowe w Poznaniu, czerwiec 2003,

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 15 lipca – 24 sierpnia 2003,

Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 11 września – 2 listopada 2003

LITERATURA:

Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy indywidualnej, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 97 (il.), poz. kat. 30 (spis)

„Fijałkowski szuka (...) nieprzemijających wartości w psychice człowieka. (...)

To wszystko co zajmowało człowieka już w epoce wierzeń magicznych, znajduje tutaj nową, nowoczesną interpretację. Symbol bogaty niegdyś i wieloznaczny upraszcza się do znaku, któremu dopiero widz ma nadać właściwe, odpowiadające jego własnemu doświadczeniu wewnętrzne znaczenie”.

Henryk Anders, Wstęp do katalogu wystawy indywidualnej Stanisława Fijałkowskiego, Galeria „Krzywe Koło”, Warszawa 1962





An abstract painting featuring a dark, textured diagonal line running from the bottom left towards the center. The background is composed of broad, horizontal strokes of warm, earthy colors like ochre, terracotta, and light beige, with some cooler, muted green and blue tones visible in the upper right. The texture is visible, suggesting the use of thick paint or a coarse canvas.

Ostatnie lata piętej dekady XX wieku to czas, w którym można dostrzec ostateczne formowanie się artystycznej wizji Stanisława Fijałkowskiego. Z jednej strony obserwujemy dążenie w stronę malarskiej deformacji, z drugiej zaś poszukiwania w kręgach nowoczesności. Do lat 60. Fijałkowski przeszedł fascynację ekspresjonizmem, sztuką francuską – zwłaszcza Légerem i Picassem, następnie malarstwem materii. W 1959 w pełni ujawniła się skłonność u tego artysty do przedstawienia symbolicznie, czy wręcz emblematycznie wyobrazonego świata. W katalogu wystawy w Galerii „Krzywe Koło” z 1962, Henryk Anders bardzo trafnie pisał o Fijałkowskim: „W szkole wpojono mu żelazne zasady abstrakcji geometrycznej, zasady logiki i konstrukcji obrazu-absolutu (...), który ma dawać uniwersalny klucz do wszystkich form (...). Ale umysł refleksyjny nie mógł nie zauważyć więzi między owymi (...) abstrakcyjnymi koncepcjami intelektu a (...) praformami, obrazami archetypami, odziedziczonymi (...) po najstarszych wspólnych przodkach” (Henryk Anders, Wstęp do katalogu wystawy indywidualnej Stanisława Fijałkowskiego, Galeria „Krzywe Koło”, Warszawa 1962).

Symboliczny i archetypiczny wymiar świata przedstawionego, który opisywał Anders, na obrazach Fijałkowskiego wiązał się z ucieczką przed jednoznacznością. W pobieżnym oglądzie dzieła te zdają się bliższe abstrakcji, ale sam artysta widział je raczej jako bliskie nadrealizmowi. Czystą abstrakcję artysta uważał za zbyt dekoracyjną oraz oferującą za mało możliwości angażowania świadomości i intuicji. Przeświadczenie to skierowało jego zainteresowania ku sztuce symbolicznej. Wśród swoich inspiracji wymieniał dorobek Jerzego Nowosielskiego, a także Maxa Ernsta.

Jako uczeń Strzemińskiego, Stanisław Fijałkowski deklarował, że ceni dbałość o formę, jednakże ważnym komponentem twórczości pozostaje także aspekt teoretyczny. Znaczący wpływ wywarła na autora myśl Junga, a także Kandinsky’ego, dlatego też podjął się tłumaczenia jego rozpraw o formie i o duchowości w sztuce. Sądził, że wyłączenie skupienie się na rozwiązaniach formalnych nie czyni z nikogo malarza, gdyż stać się nim można tylko z prawdziwego powołania podpartego wiedzą i dociekliwością. Ważnym motorem jest intuicja, która według słów Fijałkowskiego rodzi się w miarę procesu twórczego. To dzięki niej przypadek zamienia się w kształt wzbudzający ciekawość i ostatecznie przeistacza się w formę przemawiającą do widzów. Artysta powinien też konsekwentnie stawiać pytania o swoją rolę i działalność oraz kontekst, w którym pracuje. Jego aktywność wynika z emocji, ale także pomaga zrozumieć swoje miejsce w kosmosie oraz celowość życia. Podobnie jak oba płótna prezentowane w niniejszym katalogu, wiele wczesnych prac Stanisława Fijałkowskiego nosi tytuły związane z datą.

Ma to związek z jedną z najbardziej charakterystycznych cech tego malarstwa, jakim są stosunkowo niewielkie rozmiary płócien. Celem tego wyboru artysty była możliwość ukończenia dzieła w ciągu jednego dnia. Jak mówił: „Miałem nadzieję, że w ten sposób będę mógł ukazać nieprzerwany proces twórczy, od jego początku aż do naturalnego zakończenia. Obraz miał nie tylko ukazywać formy obdarzone znaczeniami, ale także przeżywanie określonego czasu wyjętego z potoczności. Do tych małych formatów wracałem zawsze, bo zastępowały mi szkielety” (Stanisław Fijałkowski, Lata nauki i warsztat, Galeria 86, Łódź 2002, s. 46).

5 †

JAN TARASIN

1926–2009

"Narodziny przedmiotów", 1997

olej/plótno, 100 x 150 cm

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

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

estymacja:

100 000 - 140 000 PLN

22 500 - 31 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Przedmioty bezinteresowne, przedmioty policzone pojawiają się od kilku lat na płótnach Tarasina. Układa je rytmicznie na śmiało rozmalowanej płaszczyźnie. Znajduje dla nich miejsce po dłuższej rozwadze. Czasem szybko przygważdża wy-
mykającą się smugę, plamę, kreskę... Napięcie zawarte jest w ruchu przedmiotów. W skupieniu drobnych elementów wokół formy centralnej, która zostaje przez nie osaczona, atakowana, niepokojona z różnych stron. Natomiast układ kompozycyjny obrazu, rozłożenie akcentów, ściśle określenie formy brył i płaszczyzn – jest wyrazem dążności do harmonii i równowagi”.

Aleksander Wojciechowski, wstęp do katalogu wystawy indywidualnej Jana Tarasina,
Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1960





Jan Tarasin w swojej pracowni, 2007, fot. Marek Pietkiewicz

MATERIA PRZEDMIOTU

Jan Tarasin w latach 1946–51 studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach malarskich Zygmunta Radnickiego, Wacława Taranczewskiego i Zbigniewa Pronaszi. Kształcił się także jako grafik pod nadzorem Andrzeja Jurkiewicza i Konrada Strzednickiego. W historii polskiej sztuki współczesnej zapisał się jako członek reaktywowanej Grupy Krakowskiej oraz wykładowca krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dzieła Tarasina były wystawiane w Nowym Jorku w trakcie wystawy „17 Polish Painters” w D’Arcy Galleries w latach 1966–67, która nawiązywała do wcześniejszej wystawy „15 Polish Painters”, która miała miejsce w MoMA w 1961 i spotkała się z niezwykle pozytywnym odbiorem krytyków. Podobnie jak w przypadku „15 Polish Painters”, „17 Polish Painters” była decydującym krokiem na drodze do zdobycia międzynarodowego uznania i rozgłosu za oceanem, jako że prace Tarasina były już wtedy pokazywane w europejskich galeriach, między innymi w Pinka Gallery w Rotterdamie i Galerie Lambert w Paryżu.

Jego malarstwo już od wczesnych lat wskazywało na wyraźne zainteresowanie światem przedmiotów, materii. Początkowo, we wczesnych latach 50. realistyczne, w drugiej połowie lat 50. było już znacznie bardziej abstrakcyjne, uproszczone. Kluczowy wpływ na zmianę jego stylu miała stypendialna podróż do Chin i Wietnamu, podczas której artysta zaznajomił się z odmienną, azjatycką kulturą, co wpłynęło na zmianę jego postrzegania przestrzeni na obrazie. W rezultacie w twórczości Tarasina na stałe zagościł motyw symbolicznej linii, dzielącej sfery obrazu i nadającej poszczególne elementy znaczenie wedle ich wzajemnej relacji. Swobodniejsze, zmierzające ku abstrakcji zestawienia przedmiotu mają w sobie coś ze wschodniej, medytacyjnej estetyki i uwagi poświęcanej najdrobniejszym detalom, poszczególnym przedmiotom. Ów system organizowania przestrzeni ma charakter poznawczy. Obiekty niekoniecznie oznaczają materialne przedmioty, ale znaki, co pozwala na „czytanie” obrazów Tarasina jako swoistych ciągów logicznych. Pomimo, jak wydawać by się mogło, pewnych prawd rządzących kompozycją, indywidualne znaki są często, jak artysta zaznaczał, przypadkowe. Nieprzewidywalność jest więc postrzegana jako konieczny element harmonii świata, harmonii, której artysta nie stara się kontrolować.

ó †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Akt w lustrze, 1977

akryl/płótno, 70 x 100 cm

sygnowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski'

na odwrociu nalepka wystawowa z IV Międzynarodowego Triennale Sztuki Współczesnej w Nowym Delhi

na blejtramie napis: 'WŁASNOŚĆ H. ZADREJKO' oraz częściowo widoczna data: '1977'

estymacja:

300 000 – 400 000 PLN

67 500 – 89 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja malarki Hanny Zadrejko, Ateny, od 1979

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

IV Międzynarodowe Triennale Sztuki Współczesnej, Lalit Kala Akademi, Nowe Delhi, luty 1978

„Chciałbym, aby to było cielesne, aby to było ciało subtelne ze wszystkimi właściwościami ciała realnego. Cała sprawa polega na tym, aby jak najwięcej elementów rzeczywistości biologicznej wprowadzić na wyższe piętra świadomości. Ale to jest bardzo trudne. Bardzo rzadko się udaje”.

Jerzy Nowosielski



Tatiana Oppersdorff i Iwona Sabat – Czym dla Pana jest erotyka? Jak by Pan zdefiniował to pojęcie?

Jerzy Nowosielski – *To nie tylko dla mnie, erotyka jest dla całego świata. Cały świat jest podszyty erotyką. Weźmy na przykład reklamę, plakat, tańce, od kadryla poczwąwszy, poprzez walc, do lambady – wszystko to jest erotyka. Cały świat jest erotyczny.*

Na czym polega ta erotyka? Czy jest to tylko gra między...

Między seksem męskim i kobiecym... Otóż są dwie koncepcje. Jedna koncepcja jest taka, że Eros jest bogiem i że jest świętością, a więc wszystko, co ma z Erosem związek, pozostaje w obrębie sacrum w świadomości ludzkiej. Natomiast druga koncepcja jest taka, że Eros jest diabłem, że powinien być zepchnięty do rzeczy zakazanych – prohibitów. To jest koncepcja, którą, powiedziałbym, przyniosła kultura chrześcijańska z sobą. Nie wiem, czy w jakichś innych kulturach w ogóle zaistniało zjawisko pornografii.

Hinduistyczna religia jest pornograficzna...

Cała, ale to jest święta pornografia, to jest święty Eros – to nie jest pornografia. Natomiast chrześcijaństwo, nolens volens, przez desakralizację Erosa sprowadziło sprawę przeżyć seksualnych do poziomu sprawy poniżej świadomości sakralnej, czyli poniżej pasa, do pornografii. Chrześcijaństwo jest winne, że się w ogóle pornografia pojawiła w kulturze ludzkiej. Mnie się wydaje, że tutaj jest szalona ignorancja. Wielki filozof rosyjski Włodzimierz Sołowjow, z końca XIX wieku, napisał między innymi esej Sens miłości, jest to rzecz w Polsce zupełnie nieznana, a on właśnie tam ustawia w sposób bardzo zasadniczy sprawę Erosa. Cała chrześcijańska doktryna moralna na temat seksu to była właściwie doktryna hodowlana, to znaczy: kobieta ma rozkosz przy poczęciu, cierpi przy narodzeniu, jej cierpienie jest ekspiacją za rozkosz przy poczęciu, ale głównym celem małżeństwa jest rodzenie dzieci. To jest teoria hodowlana, którą Tertulian, święty Augustyn i inni, nawet Tomasz z Akwinu, utwierdzali pytaniem, po co kobiety są na świecie, skoro wszystko mężczyźni potrafią zrobić lepiej od kobiety – oprócz rodzenia dzieci. No więc jest to głęboko amoralne oblicze chrześcijaństwa w stosunku do Erosa.

A co o tym pisał Sołowjow?

Sołowjow zupełnie inaczej ustawił tę sprawę – przeżycia erotyczne są wartością samoistną, z której tylko przypadkowo i pochodnie może wypływać rodzenie dzieci. Celem Erosa nie jest rodzenie dzieci, jest zupełnie co innego, a uboczną konsekwencją erotycznych kontaktów może być urodzenie dziecka.

(...) Wracając jednak do głównego tematu – (...) Można namalować akt bez żadnego ładunku erotycznego...

Tak, ale nie ma sensu takiego aktu malować. Dopóki człowiek nie zrozumie, czym jest akt – że akt jest pejzażem pustki, bo nagość jest pustką, nagość jest wielką tajemnicą – dopóty nie ma sensu malować aktu.

Tylko aktu kobiecego?

Mężczyzna to nie jest pełny człowiek, prawdziwy człowiek to jest kobieta, to jest człowiek zrealizowany. Trzeba się zastanowić nad fenomenem kobiety. Mężczyzna to jest tylko początek kobiety, ale dopiero z jego żebra trzeba było wyciągnąć substancję, żeby mogła powstać kobieta. Mężczyzna to jest taki ktoś, kto wprowadza w tajemnicę człowieczeństwa, a prawdziwy człowiek to jest kobieta.

Czy to nie wynika z tego, że Pan jest mężczyzną? Kobieta mogłaby spojrzeć na to inaczej.

Tak, jestem mężczyzną, ale nie jestem tylko mężczyzną – przecież każdy jest trochę mężczyzną i trochę kobietą, i każda kobieta jest trochę mężczyzną, bo inaczej niemożliwa byłaby uczuciowa miłość, to by były mechaniczne akty seksualne. Żeby było jakieś przeżycie, to musi być tak, że we mnie siedzi trochę kobiety, która umie przeżywać to, co ta druga pełna kobieta przeżywa w całej pełni, i odwrotnie chyba.

Zastanawia mnie, dlaczego zawsze kobieta jest tym ideałem piękna, dla mnie ciało męskie może być równie piękne.

Na to nie umiem odpowiedzieć, to już zależy od Pani intuicji. (...) Nie wiem. Są mężczyźni, którzy erotycznie przeżywają rzeczywistość mężczyzny. Cała, bardzo szlachetna kultura homoseksualna. Możliwe, że w homoseksualizmie unieważnia się ten formalny podział na seks. (...)

W Pana obrazach są elementy formalne ikony.

Tak, są, to się znalazło siłą pewnej inercji przepływu pewnych form artystycznych, świadomości artystycznej z jednego kręgu do drugiego, ale filozoficznie „ikona” znaczy po prostu obraz, a ikona w Kościele oznacza, że Kościół element piękna traktuje poważnie – jako jedną z kategorii swojego istnienia. W pewnym momencie rozwoju świadomości malarskiej i symbiozy artysty z tajemnicami Kościoła nastąpił jakiś optymalny punkt, kulminacyjny punkt, który wyznacza narodzenie się ikony w sensie sakralnym – zupełnie kościelnym. To jest fenomen, zjawisko, którego nie można powielać. Można być malarzem, który jest świadomy, że wszystko, co maluje, ma sens sakralny, ale nie można naśladować pewnych wzorów.

Na czym więc polega różnica między obrazem hipperrealistycznym a ikoną?

Na niczym. Chodzi o to, by doprowadzić do takiego stanu świadomości, że różnica między ikoną a dobrym obrazem hipperrealistycznym jest żadna.

A więc ten schemat ikon to jest raczej osobisty wybór?

Nie ma schematu ikony. Czasem, będąc bardzo daleko od ikony, będę bliżej niż wtedy, gdy byłem bardzo blisko ikony.

Twierdził Pan, że przedstawienia na przykład Marii Theotokos nie są pozbawione w swej wizji malarskiej elementu erotycznego.

Cały kult maryjny jest erotyczny, to jest ukryty erotyzm w świadomości chrześcijańskiej.

Jest wiele odwagi w tym stwierdzeniu.

Jakbym nie był odważny, to byłbym nikim. Jestem odważny, bo jestem człowiekiem, bo jestem artystą.

Malarstwo i erotyka – z Jerzym Nowosielskim rozmawiają Tatiana Oppersdorff i Iwona Sabat, „Krakowski kurier konferencyjny. Plastyka I”, czerwiec 1991, s. 2-4



Jerzy Nowosielski, lata 80., fot. Wojciech Plewiński

7 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Akt, 1995

olej/piótno, 100 x 81 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1995'

na odwrocie nalepki z Galerii Fibak oraz Domu Aukcyjnego Agra Art z 2008

estymacja:

120 000 – 200 000 PLN

27 000 – 45 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Fibak, Warszawa

Agra Art, 2008

kolekcja prywatna, Polska

„Kobieta zajmuje w twórczości artysty miejsce szczególne. Nowosielski często mawiał, że jest ona dla niego tajemnicą, a co za tym idzie – niegasnącym źródłem inspiracji i poszukiwań. Kobieta pojawia się u malarza w rozmaitych sytuacjach i pozach często wielokrotnie powtarzanych, ale za każdym razem odsłaniających jakiś nowy aspekt kobiecości”.

Julia Deluga, *Realizm bytów subtelnych*, [w:] Jerzy Nowosielski. *Byty subtelne*, [red.] Agnieszka Dela-Kropidłowska, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole 2013



8 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

"Pejzaż zielony II", 1985

olej/piótno, 50 x 70 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski 1985'

estymacja:

120 000 – 160 000

27 000 – 36 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Joanna Pollakówna, Myśląc o obrazach, Warszawa 1994, s. 126 (il.)

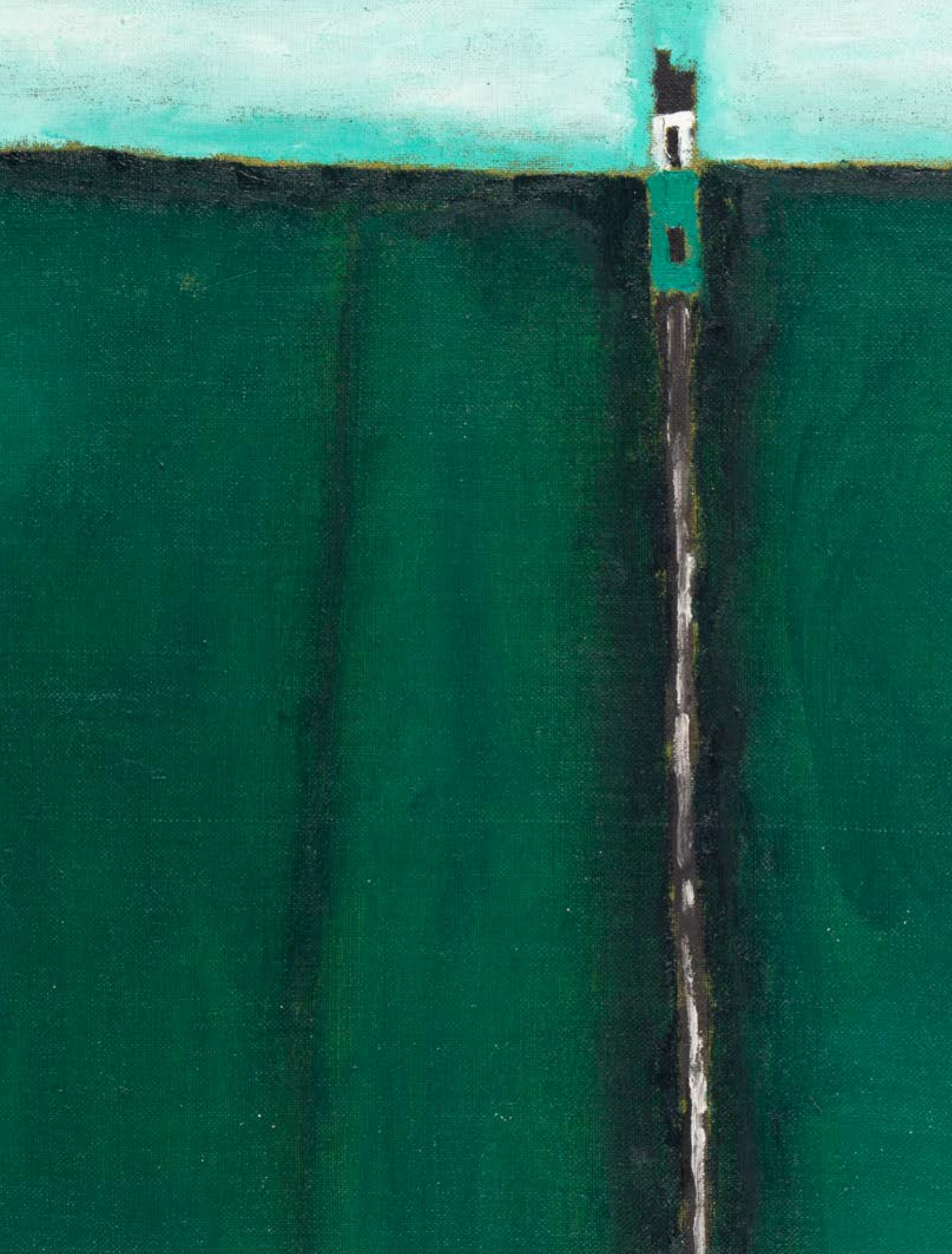
Joanna Pollakówna, Zapatrzenie. Myśląc o obrazach, myśląc o malarzach, Gdańsk 2012, il. 98,

obraz omówiony na s. 339–342

„Czy to jest góra? Czy to jest zasłona? Odsłaniająca promienną, seledynową świetlistość nieba, które wзира spoza jej górnego skraju rozjaśnione białawymi pasmami mgły. Więc może góra? Jej zielony stok rozcięty pionową, białą-czarną, ku niebu zmierzającą drogą, fałduje się w ciemniejsze pasma, w bledsze połacie. Przebłyskują na nim prostokąty nielicznych ludzkich siedzib, patrzące przed siebie kanciastymi żrenicami okien, które utwierdzają i mocują tę rozfalowaną powierzchnię jak kołki przytrzymujące namiot”.

Joanna Pollakówna, „Zielony pejzaż (O obrazie Jerzego Nowosielskiego)”, [w:] *Taż, Zapatrzenie. Myśląc o obrazach, myśląc o malarzach*, Warszawa 2012, s. 339





„Więc ów elementarny, zsumowany w zwarte całości ziemi, nieba i miejsc człowieczego pobytu pejzaż przywodzi na myśl słowa Psalmów, w których niezmierzone uniwersum natury posłusznie narasta pod dłonią Boga: 'Okryty światłem jak płaszczem, rozpinający niebiosy jak namiot. Złożyłeś ziemię na podwalinach jej (...). Wzniosły się góry, zniżyły doliny, do miejsca, któreś dla nich ustanowił'”.

Joanna Pollakówna, „Zielony pejzaż (O obrazie Jerzego Nowosielskiego)”, [w:] Taż, Zapatrzenie. Myśląc o obrazach, myśląc o malarzach, Warszawa 2012, s. 339

Praca „Pejzaż zielony II” autorstwa Jerzego Nowosielskiego została namalowana w połowie lat 80. dla poetki, eseistki i historyczki sztuki Joanny Pollakówny (1939–2002). W dziedzinie historii sztuki Pollakówna prowadziła badania nad polskim malarstwem współczesnym: w 1972 wydała książkę o grupie Formiści, w 1982 – album o malarstwie międzywojnia, a później książkę o malarstwie Józefa Czapskiego. O namalowanym dla niej przez Nowosielskiego dziele pisała w roku 1987 w eseju „Zielony pejzaż (O obrazie Jerzego Nowosielskiego)”, zamieszczonego w książce „Myśląc o obrazach”.

„...Rzeczywistość ikony koncentrowała się więc na przebóstwionej ludzkiej postaci, pomijając otaczający ją materialny świat lub mimochodem o nim napomykając. Jerzy Nowosielski natomiast w swoich duchowych wizerunkach świata poświęca uwagę wszelkim jego rzeczom: naturze, służącym człowiekowi przedmiotom, ludzką ręką ukształtowanemu pejzażowi. 'Chodzi o to – mówi – by tak przeorganizować elementy, tak je oczyścić ze spraw przypadkowych (...), by uzyskały one niejako swoje nowe życie już na poziomie myślenia abstrakcyjnego, ale wciąż przy tym pozostawały w bezpośrednim związku z istniejącym doświadczeniem naszego przebywania w ciele’ (Jerzy Nowosielski, cyt. za: Taż, tamże, s. 339–341).

Malarz, artysta, podobnie jak natchniony twórca ikon, jest świadkiem uświęcenia rzeczywistości. Więcej – staje się pośrednikiem w tym wzniosłym akcie. To, co skażone i śmiertelne poprzez proces tworzenia, filtruje się z mętu doczesności w wizję – ideę, pierwiastkową i nieskalaną: ‘...Wiem natomiast, że jako artysta jestem niejako posłany do piekła, i mam wydrzeć tyle, ile się da z tego piekła, ażeby było Zbawione. (...) Niczego więcej nie pragnę, niczego więcej nie rozumiem (...). A co to jest piękno, a co to brzydota, tego nie wiem’ (Jerzy Nowosielski, tamże). To jest ważne: Nowosielskiemu nie chodzi o estetyczną delectację.

Malarstwo jest sposobem obcowania z wyższym wymiarem, miejscem objawienia się tego, co duchowe. A przecież to, co malarz z tego piekła – czy może obszaru naszego bytowania: zmażonej szarpaniny przenikanej błyskami raptownej jasności – wynosi, jest piękne. W swojej elementarności, klarowności surowej i cierpkiej. Jego martwe natury – to jak gdyby ideogramy rzeczy wydobywane czystymi, wyrazistymi kolorami, rozmieszczone wśród ciszy beżowawego, rozjaśnionego tła. Czasem niewiarygodnie proste w rysunku, oczywiste tą oczywistością, która cechuje twory natury i twory dojrzałego, uduchowionego talentu: czasem bardziej tłoczne, wymyślniej instrumentowane, w których zróżnicowane tony tła budują scenę nieco głębszą, a przedmioty wysyłają tajemnicze sygnały białych blików (...). Piękny jest nasz zielony pejzaż. Po głębokiej, ciemniej zieleni lekkie rozjaśnienia pełgają łagodnie i tajemniczo. Jak gdyby za miękką materią wznosił się i opadał ciepły powiew, zaświatowy oddech. Więc może to jest zasłona?” (Joanna Pollakówna, fragment eseju „Zielony pejzaż (O obrazie Jerzego Nowosielskiego)”, tamże, s. 339–341).

9 †

OLEG TSELKOV

1934

"Portret", 2005

olej/piótno, 200 x 170 cm

sygnowany p.d.: 'O.Tselkov'

opisany na odwrociu cyrylicą: 'Oleg Tselkov 2005 Portret 200 x 170'

estymacja:

360 000 – 450 000 PLN

80 900 – 112 400 EUR

POCHODZENIE:

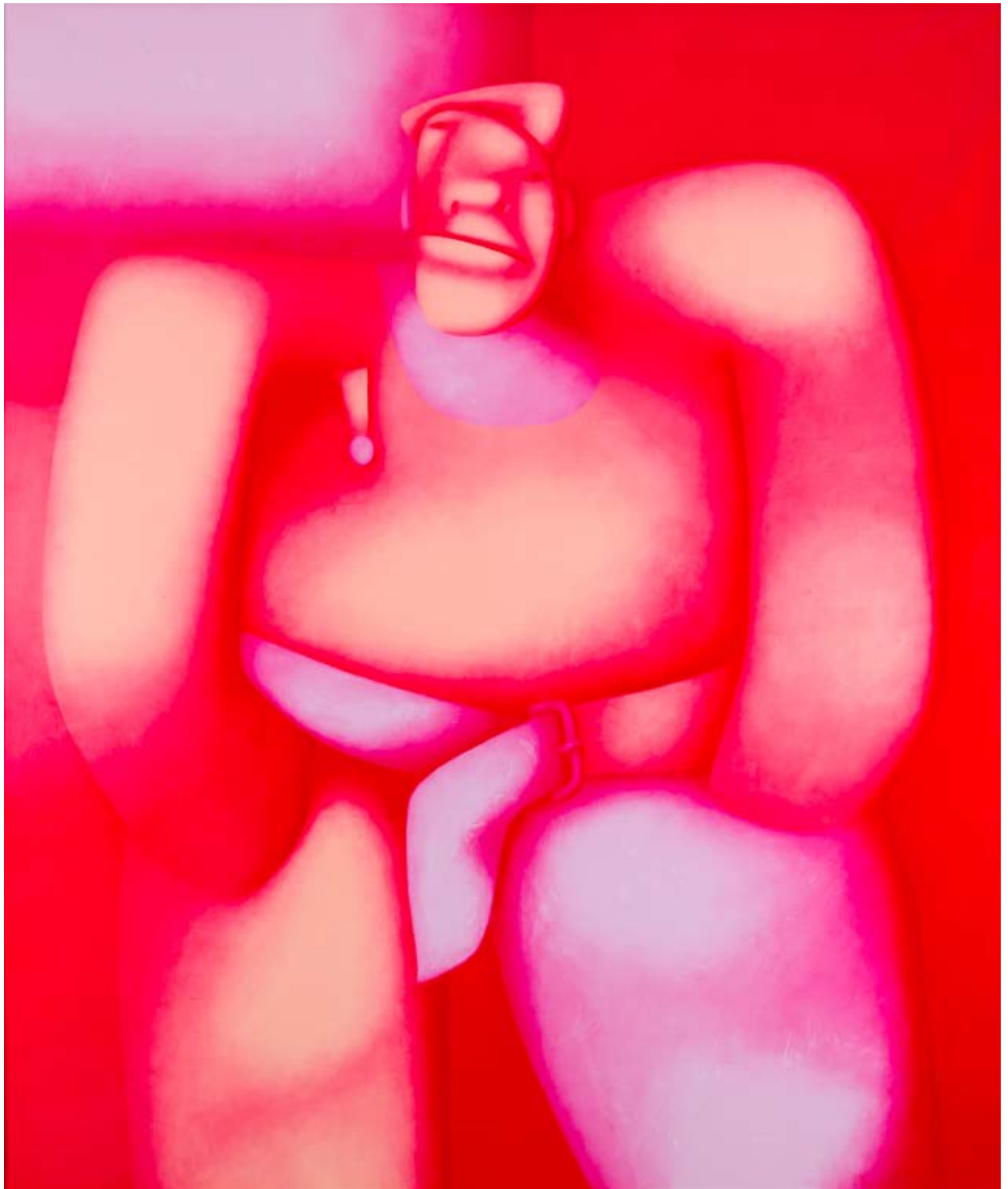
kolekcja prywatna, Polska

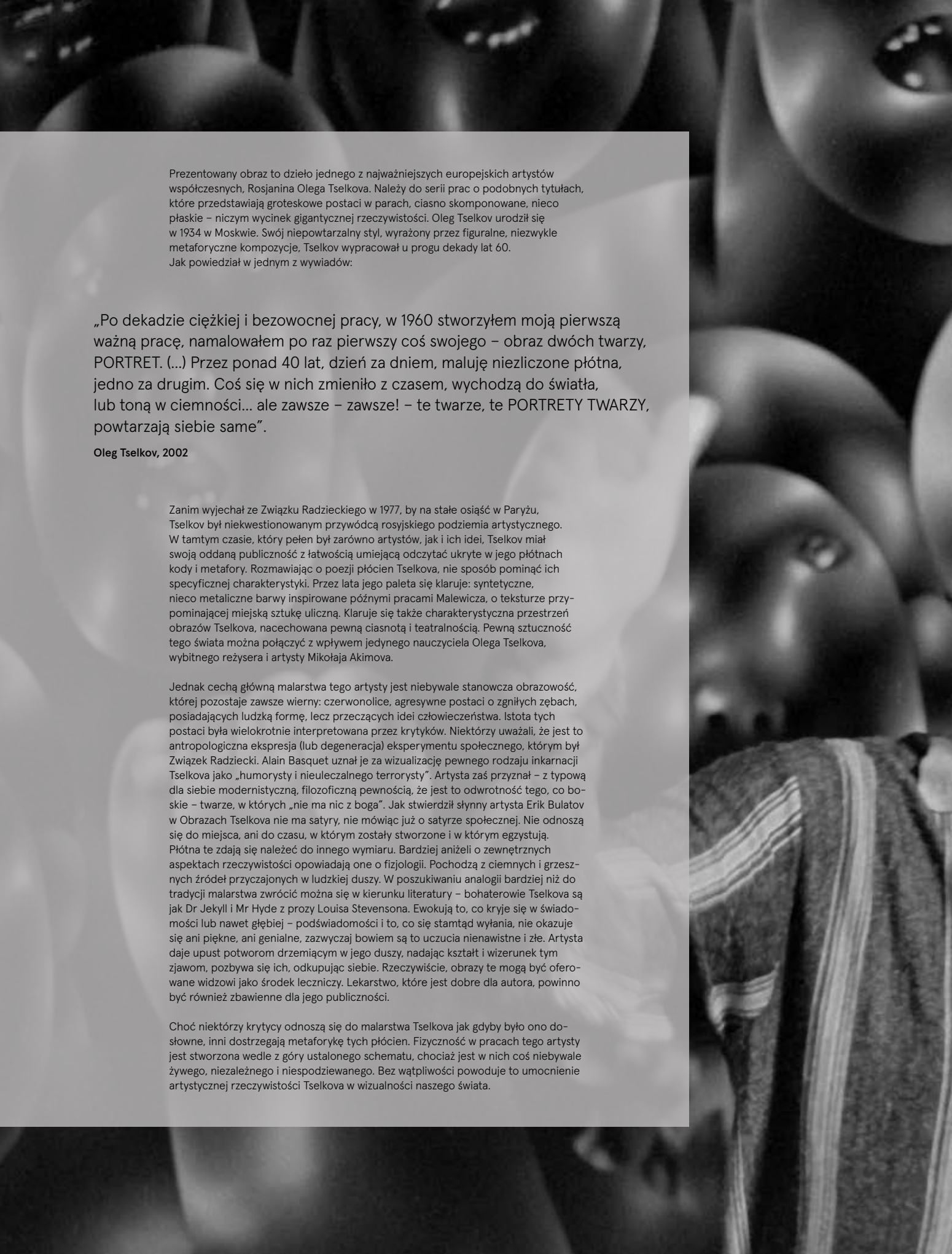
Desa Unicum, 2016

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Oleg Tselkov stworzył zdumiewający koktajl, stanowiący kwintesencję XXI wieku. Jest to wybuchowa mikstura kolorów Rembrandta i ciała Rubensa, powielona przez rosyjskie szaleństwo i potęgę barbarzyńskiego ducha”.

Mikhail Shemyakin





Prezentowany obraz to dzieło jednego z najważniejszych europejskich artystów współczesnych, Rosjanina Olega Tselkova. Należy do serii prac o podobnych tytułach, które przedstawiają groteskowe postaci w parach, ciasno skomponowane, nieco płaskie – niczym wycinek gigantycznej rzeczywistości. Oleg Tselkov urodził się w 1934 w Moskwie. Swoją niepowtarzalny styl, wyrażony przez figuralne, niezwykle metaforyczne kompozycje, Tselkov wypracował u progu dekady lat 60. Jak powiedział w jednym z wywiadów:

„Po dekadzie ciężkiej i bezowocnej pracy, w 1960 stworzyłem moją pierwszą ważną pracę, namalowałem po raz pierwszy coś swojego – obraz dwóch twarzy, PORTRET. (...) Przez ponad 40 lat, dzień za dniem, maluję niezliczone płótna, jedno za drugim. Coś się w nich zmieniło z czasem, wychodzą do światła, lub toną w ciemności... ale zawsze – zawsze! – te twarze, te PORTRETY TWARZY, powtarzają siebie same”.

Oleg Tselkov, 2002

Zanim wyjechał ze Związku Radzieckiego w 1977, by na stałe osiedlić w Paryżu, Tselkov był niekwestionowanym przywódcą rosyjskiego podziemia artystycznego. W tamtym czasie, który pełen był zarówno artystów, jak i ich idei, Tselkov miał swoją oddaną publiczność z łatwością umiejącą odczytać ukryte w jego płótnach kody i metafory. Rozmawiając o poezji płócien Tselkova, nie sposób pominąć ich specyficznej charakterystyki. Przez lata jego paleta się klaruje: syntetyczne, nieco metaliczne barwy inspirowane późnymi pracami Malewicza, o teksturze przypominającej miejską sztukę uliczną. Klaruje się także charakterystyczna przestrzeń obrazów Tselkova, nacechowana pewną ciasnotą i teatralnością. Pewną sztuczność tego świata można połączyć z wpływem jedynego nauczyciela Olega Tselkova, wybitnego reżysera i artysty Mikołaja Akimova.

Jednak cechą główną malarstwa tego artysty jest niebywale stanowcza obrazowość, której pozostaje zawsze wierny: czerwonołice, agresywne postaci o zgniętych zębach, posiadających ludzką formę, lecz przeczących idei człowieczeństwa. Istota tych postaci była wielokrotnie interpretowana przez krytyków. Niektórzy uważali, że jest to antropologiczna ekspresja (lub degeneracja) eksperymentu społecznego, którym był Związek Radziecki. Alain Basquet uznał je za wizualizację pewnego rodzaju inkarnacji Tselkova jako „humorysty i nieuleczalnego terrorysty”. Artysta zaś przyznał – z typową dla siebie modernistyczną, filozoficzną pewnością, że jest to odwrotność tego, co boskie – twarze, w których „nie ma nic z boga”. Jak stwierdził słynny artysta Erik Bulatov w Obrazach Tselkova nie ma satyry, nie mówiąc już o satyrze społecznej. Nie odnoszą się do miejsca, ani do czasu, w którym zostały stworzone i w którym egzystują. Płótna te zdają się należeć do innego wymiaru. Bardziej aniżeli o zewnętrznych aspektach rzeczywistości opowiadają one o fizjologii. Pochodzą z ciemnych i grzesznych źródeł przyczajonych w ludzkiej duszy. W poszukiwaniu analogii bardziej niż do tradycji malarstwa zwrócić można się w kierunku literatury – bohaterowie Tselkova są jak Dr Jekyll i Mr Hyde z prozy Louisa Stevensona. Ewokują to, co kryje się w świadomości lub nawet głębiej – podświadomości i to, co się stamtąd wylania, nie okazując się ani piękne, ani genialne, zazwyczaj bowiem są to uczucia nienawistne i złe. Artysta daje upust potworom drzemiącym w jego duszy, nadając kształt i wizerunek tym zjawom, pozbywa się ich, odkupując siebie. Rzeczywiście, obrazy te mogą być oferowane widzowi jako środek leczniczy. Lekarstwo, które jest dobre dla autora, powinno być również zbawienne dla jego publiczności.

Choć niektórzy krytycy odnoszą się do malarstwa Tselkova jak gdyby było ono dośłowne, inni dostrzegają metaforykę tych płócien. Fizyczność w pracach tego artysty jest stworzona wedle z góry ustalonego schematu, chociaż jest w nich coś niebywale żywego, niezależnego i niespodziewanego. Bez wątpliwości powoduje to umocnienie artystycznej rzeczywistości Tselkova w wizualności naszego świata.



10 †

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 28", 1970

olej/piótno, 142 x 142 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 28 | 1970'

na odwrociu nalepki z Galerii Chalette, Irving Galleries, The Salomon R. Guggenheim Museum
i domu aukcyjnego Christie's w Nowym Jorku

estymacja:

1 200 000 – 1 500 000 PLN

269 700 – 337 100 EUR

POCHODZENIE:

Irving Galleries, Milwaukee

kolekcja prywatna, USA

Christie's, Nowy Jork, 2012

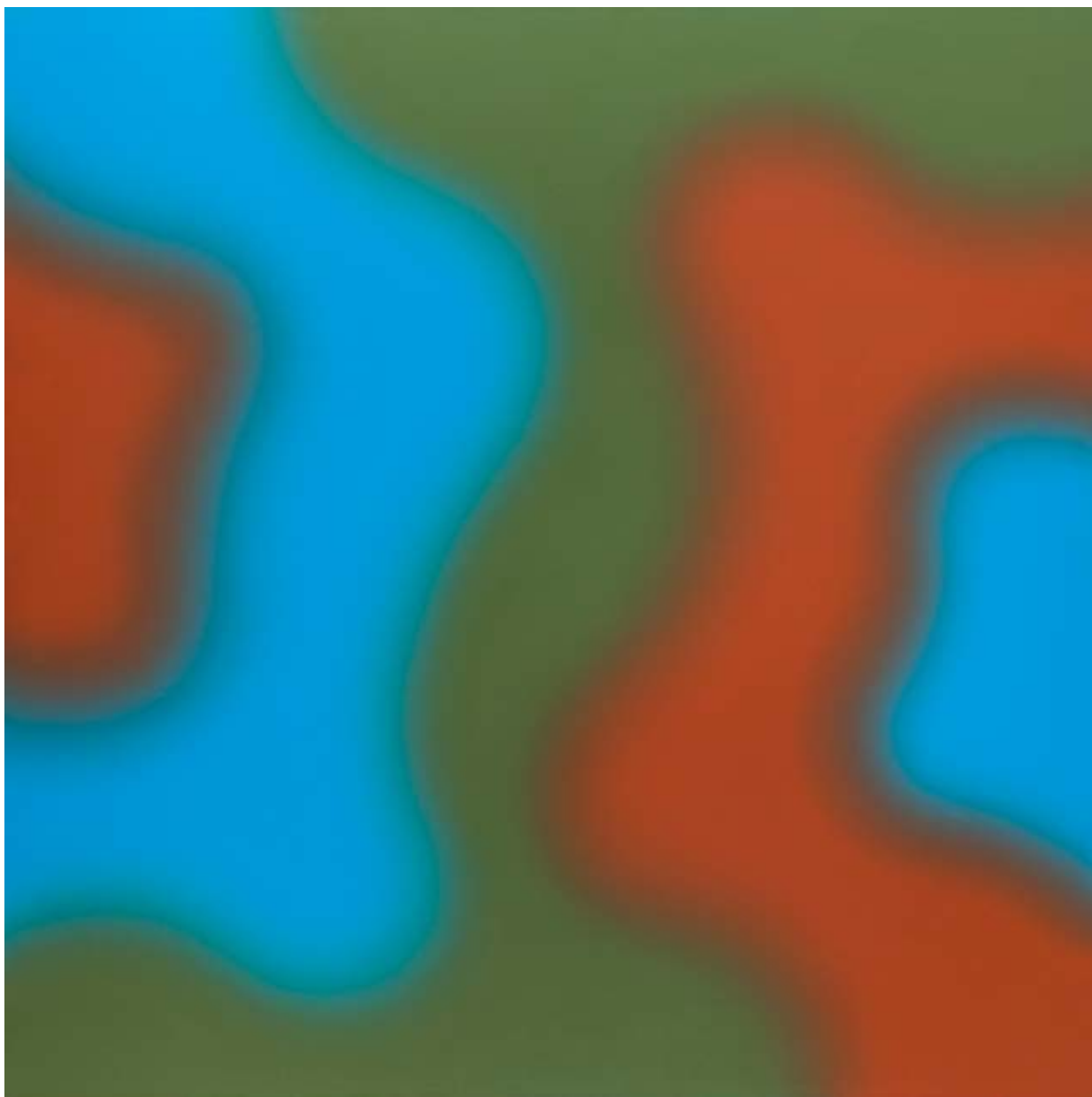
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Fangor, wystawa indywidualna, The Salomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork, 12 grudnia 1970 – 7 lutego 1971

LITERATURA:

Fangor, katalog wystawy indywidualnej, The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, s. 23, 29, kat. 31 (il.)



REALNA PRZESTRZEŃ OBRAZU

„M28” był jednym z ponad 30 obrazów, które powstały specjalnie na indywidualną wystawę Wojciecha Fangora w The Solomon R. Guggenheim Museum. Podobnie jak w poprzednich realizacjach, artysta kontynuował swoją koncepcję pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, która zasadza się na naturalnych funkcjach aparatu optycznego i występuje między płótnem a widzem. Obrazy stanowią otwarte kompozycje nieograniczone ramami, pulsujące ruchem i kolorem.

Prace Wojciecha Fangora po raz pierwszy zostały zaprezentowane nowojorskiej publiczności w trakcie wystawy „15 Polish Painters” w 1961. Cztery lata później artysta został zaproszony do udziału w kolejnej ważnej wystawie mającej wpływ na obraz sztuki lat 60. Mowa o „The Responsive Eye”, która eksponowana była w The Museum of Modern Art w Nowym Jorku, a następnie jako wystawa podróżująca dotarła do St. Louis, Seattle, Pasadeny i Baltimore.

Tytułowa litera M jest oznaczeniem pracowni w Madison, w której powstało prezentowane płótno. Wystawa w Solomon R. Guggenheim Museum w 1970, na której zaprezentowano m.in. „M39” – najdrożej sprzedany obraz współczesny w Polsce – stanowiła symboliczne ukoronowanie jego twórczości i potwierdzenie jego wiodącej roli na międzynarodowej scenie artystycznej. Magdalena Dąbrowski zwróciła uwagę, że sama zaskakująca architektura przestrzeni muzealnej wydawała się zaprojektowana do ekspozycji tych prac, które podobnie jak forma budynku wciągały odbiorcę w optyczną iluzję.

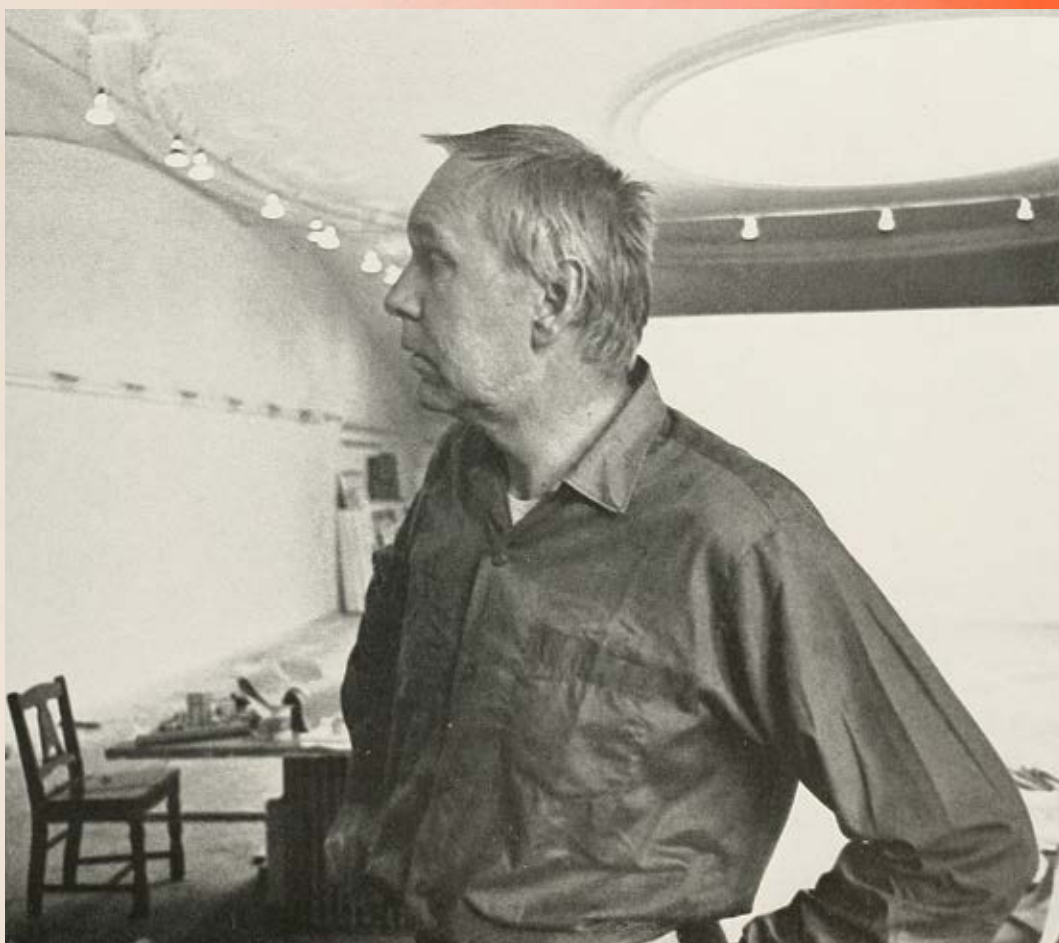
Poglądy Fangora na problemy przestrzenne w malarstwie stanowiły novum również w Stanach Zjednoczonych. O ile inni artyści tworzący w duchu op-artu w swoich dokonaniach skupiali się na płaszczyźnie obrazu, tak Fangor swoje eksperymenty skierował ku analizie przestrzeni realnej, ponieważ „uważał, że istotą jest realna przestrzeń otaczająca widza, odnotowana w czasie jako element powodujący powstanie nowych relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem” (Magdalena Dąbrowski).

Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970, [cyt. za:] Wojciech Fangor.

Przestrzeń jako gra, [red.] Stefan Szydlowski, Kraków 2012, s. 133).

Obrazy Fangora, pozostające w obrębie sztuki nieprzedstawieniowej, kreowane są za pomocą form miękkich, organicznych. Do tej inspiracji naturą artysta chętnie się przyznawał. Rodzina Fangora po I wojnie światowej przeprowadziła się z Krakowa do Warszawy, gdzie urodził się artysta. Jego matka Wanda z Chachłowskich, która była pianistką, przekazała synowi zamiłowania artystyczne. Twórca wspominał, że odgąd sięga pamięcią, potrzebował malowania, które traktował jako formę poznawania świata, ale także radzenia sobie z najwcześniejszymi lękami i grozą. Wyczulony był także na wszelkie wrażenia towarzyszące procesowi powstawania zarówno rysunku, jak i obrazu – aromaty kredek, akwareli i farb olejnych.

Według Fangora w procesie tworzenia biorą udział wszystkie zmysły, intelekt, emocje, które powinny ze sobą harmonijnie współdziałać. Wspominał, że traktowanie malarstwa jako odskoczni od samotności, przy nie najlepszym radzeniu sobie z nauką, napawało ojca niepokojem, zaś matkę entuzjazmem. Artysta żartował, że w owych czasach zwykło się stawiać znak równości między pociąganiem do malarstwa a tym do alkoholu. Dzięki przyjaźni z Tadeuszem Kozłowskim artysta odbył swoje pierwsze wyprawy do Włoch, poznał najwybitniejsze instytucje Wenecji, Florencji, Rzymu i Neapolu. Z kolei podróże z matką do Prowansji gwarantowały mu niezapomniane kontakty z przyrodą śródziemnomorską.



Wojciech Fangor, fotografia z katalogu wystawy w The Salomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, 1970/71

„TA UMIEJĘTNOŚĆ FANGORA POLEGA NA TYM, ŻE POTRAFI ON UZYSKAĆ PULSOWANIE KOLORÓW W STOPNIU, KTÓRY PRAWIE POWODUJE BÓL, KIEDY SIĘ NA NIE PATRZY. (...) ALE KIEDY OKO PRYZYWCZAI SIĘ DO TEGO EFEKTU, ODKRYWAMY HARMONIJNĄ KONSTRUKCJĘ JEGO ABSTRAKCYJNYCH KSZTAŁTÓW (PRZEWAŹNIE W KSZTAŁCIE AMEBY LUB KÓŁ) I OSTATECZNY EFEKT JEST OLŚNIEWAJĄCĄ I PIĘKNĄ LEKCJĄ TWORZENIA SZTUKI OPTYCZNEJ, W JEJ NAJGŁĘBSZEJ I NAJBARDZIEJ LIRYCZNEJ POSTACI”.

JOHN GRUEN, ANGELS IN TREETOPS, „NEW YORK MAGAZINE”, 4 STYCZNIA 1971, [CYT. ZA:] BOŻENA KOWALSKA, FANGOR. MAŁARZ PRZESTRZENI. WARSZAWA 2001, S. 179

FANGOR FANGOR

11 ↑

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"N 37", 1963

olej/ płótno, 113 x 88 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | N 37 | 1963'

estymacja:

500 000 – 800 000 PLN

112 400 – 179 800 EUR

POCHODZENIE:

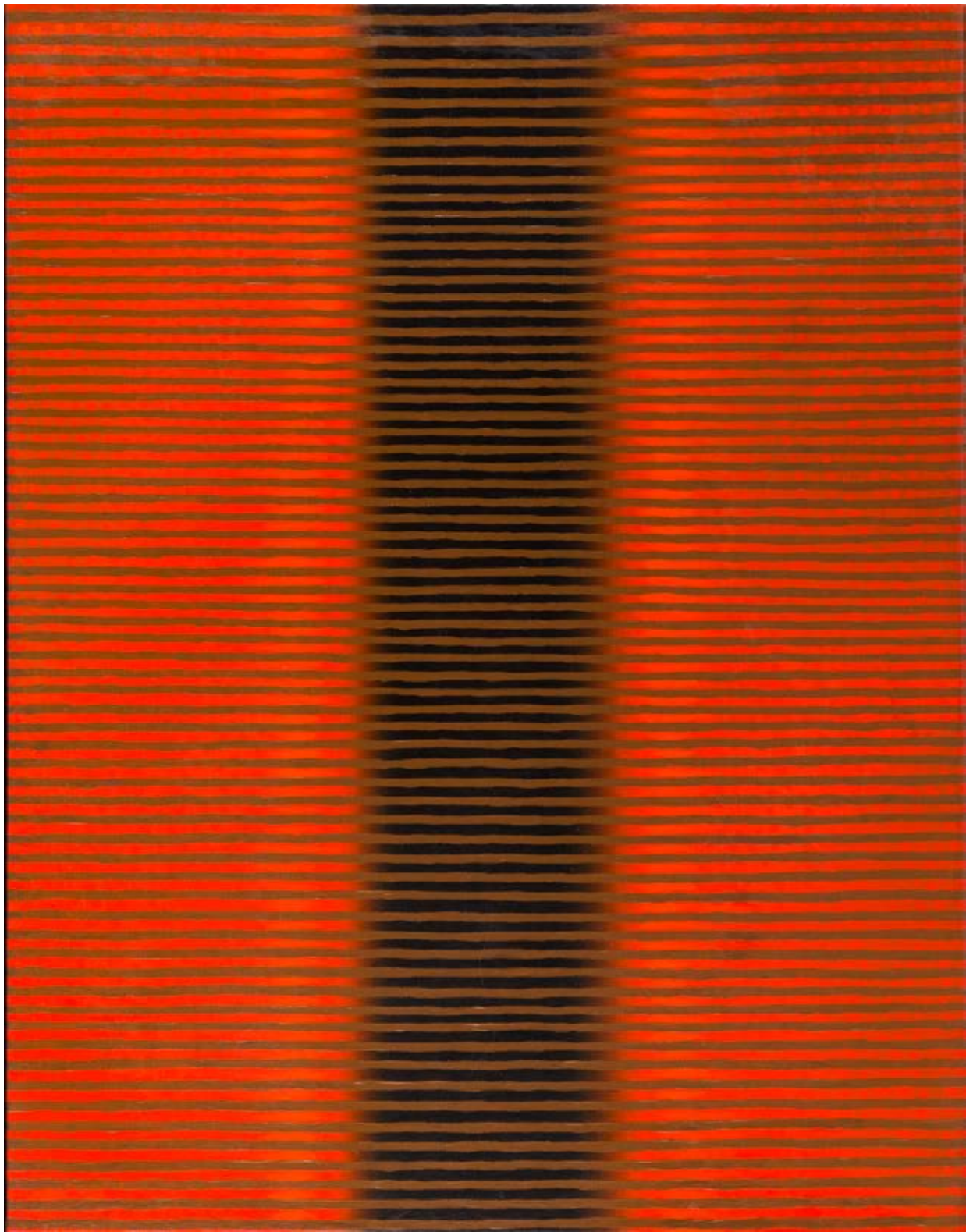
kolekcja prywatna, Warszawa

OPINIE:

do pracy dołączony odautorski certyfikat autentyczności

„Fangor więcej osiągnął niż inni od czasu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego, wykorzystując wszystko to, co przed nim przygotowało malarstwo. Wojciech Fangor przekroczył granicę dzieła zdefiniowanego wówczas jako 'obraz', nie naruszając w niczym jego materialności, fizycznej struktury, nie dewastując płótna ani ramy, nie rezygnując z żadnego z odwiecznych zagadnień malarstwa; ustawił je w nowym świetle”.

Piotr Żuchowski



POZYTYWNA PRZESTRZEŃ ILUZYJNA

„Nr 37” powstał w 1963 roku, kiedy Wojciech Fangor po raz pierwszy wyjechał do Stanów Zjednoczonych. W tamtym czasie spod jego pędzla wychodziły przede wszystkim monochromatyczne kompozycje na różnych formatach, nieoznaczone jeszcze charakterystycznymi tytułami, wskazującymi na nazwę pracowni, w której powstały. O dziełach z tego czasu autor mówił: „Począwszy od 1960 roku malowałem obrazy, w których rozproszone kolory kształtów były pokrywane rojami kropek, w równomiernym rytmie wydobywającymi powierzchnię płótna jakby przed rozproszonymi zdarzeniami, przedzierającymi się poprzez drobne odległości między kropkami. W przekroju można to tak pokazać:

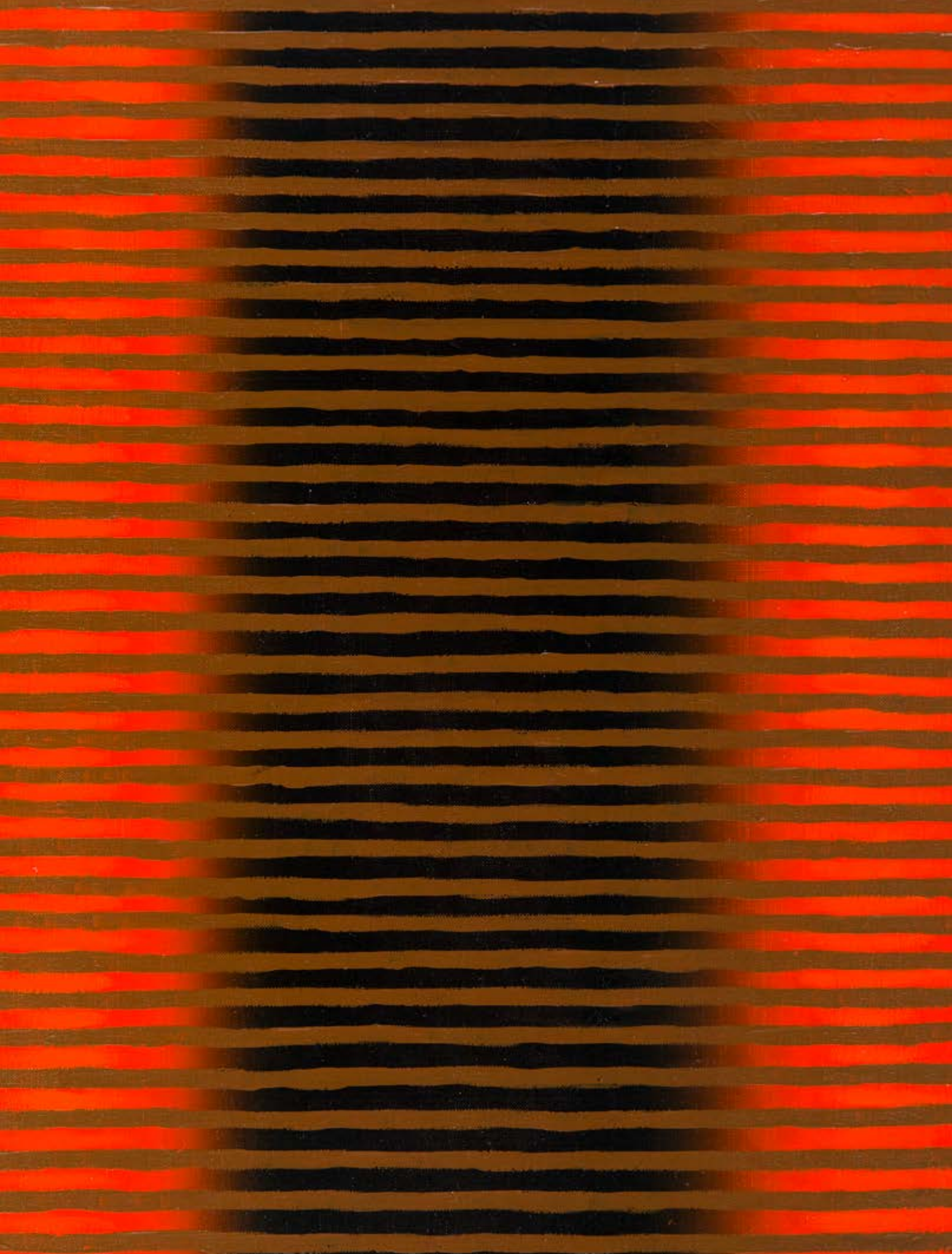
1. Obraz i jego powierzchnia;
2. Iluzyjne falowanie przestrzeni obrazu;
3. Ekran kropek dający drugą powierzchnię;
4. Przenikanie przestrzeni przez ekran.

Ten rodzaj działania uprawiałem za pomocą kropek, pasków poziomych bądź pionowych. Systemy wzbogacały i różnicowały wrażenia przestrzeni iluzyjnej, która bądź przylegała, bądź opuszczała powierzchnię obrazu i kierowała się w stronę widza. W obrazach, w których głównymi aktorami były koła lub fale, stosowałem symetrię. Symetrię prostą lub odwróconą. Wydaje mi się, że symetria w tego rodzaju sztuce, której treść jest związana z wywoływaniem iluzji przestrzeni pozytywnej, usztywnia i unieruchamia rzeczywistą powierzchnię obrazu i daje w ten sposób bardziej kontrastujące warunki dla spełniania się dynamicznych iluzji. Stwarza to dobry springboard dla iluzji przestrzennych. Symetria występuje w układzie kształtów, ale także w układzie zastosowanych kolorów” (Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydlowski, [w:] Wojciech Fangor, katalog wystawy indywidualnej w Atlasie Sztuki, Łódź 2009, s. 41-55).

Dziś, z perspektywy kilkudziesięciu lat, łatwo dostrzec, jak innowacyjna i nietypowa była sztuka Wojciecha Fangora u progu szóstej dekady XX wieku. Początek lat 60. w Polsce to wszech obecny ekspresjonizm abstrakcyjny spod znaku malarstwa materii i taszyzmu. Za sprawą zafascynowanego francuską sztuką Tadeusza Kantora w Polsce panowała moda na informel: artyści tworzyli bezformne, ekspresyjne obrazy, malowane poprzez wylewanie farby na płasko położone płótno. Taszyści, tworząc asamblaż i dzieła o reliefowej strukturze, stosowali techniki spoza spektrum tradycyjnych środków wyrazu artystycznego.

To właśnie wtedy The Museum of Modern Art urządziło wielką, przekrojową wystawę „The Art of Assemblage”, na której obok Pabla Picassa zawisły prace Kierzkowskiego i Warzechy. Najbardziej innowatorscy, awangardowi artyści amerykańscy, odraewując modę na action painting Jacksona Pollocka, nierzadko wybierali matematyczną precyzję i geometrię, zwiastując niebywałą popularność op-artu, ale i malarstwa hard-edge. Wojciech Fangor eksperymentował z przestrzenią, ale nie przestrzenią wyobrażoną, czy nawet wykreśloną, ale iluzją prawdziwej przestrzeni, która niejako opuszcza powierzchnię płótna.

Do wielkich osiągnięć Wojciecha Fangora należało opracowanie Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej: „Obrazy bez krawędziowe 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 artysty – niezależny, odkrywca i niezaspokojony – był moim życiu artystycznym osobą, z którą omawialiśmy osobliwości 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 czerni, 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 stojaki, na których ustawiliśmy 7 elementów organizujących przestrzeń całej sali. Tak powstało Studium Przestrzeni – pierwszy environment (Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydlowski, „Atlas Sztuki” nr 41, 2009, s. 6-7).



12 †

VICTOR VASARELY

1906–1997

"Mow", 1980

akryl/ płótno, 200 x 200 cm

sygnowany u dołu: 'Vasarely'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'P. 1053 VASARELY | "MOW" | 200 x 200 c| 1980 | Vasarely'

estymacja:

800 000 – 1 200 000 PLN

179 800 – 269 700 EUR

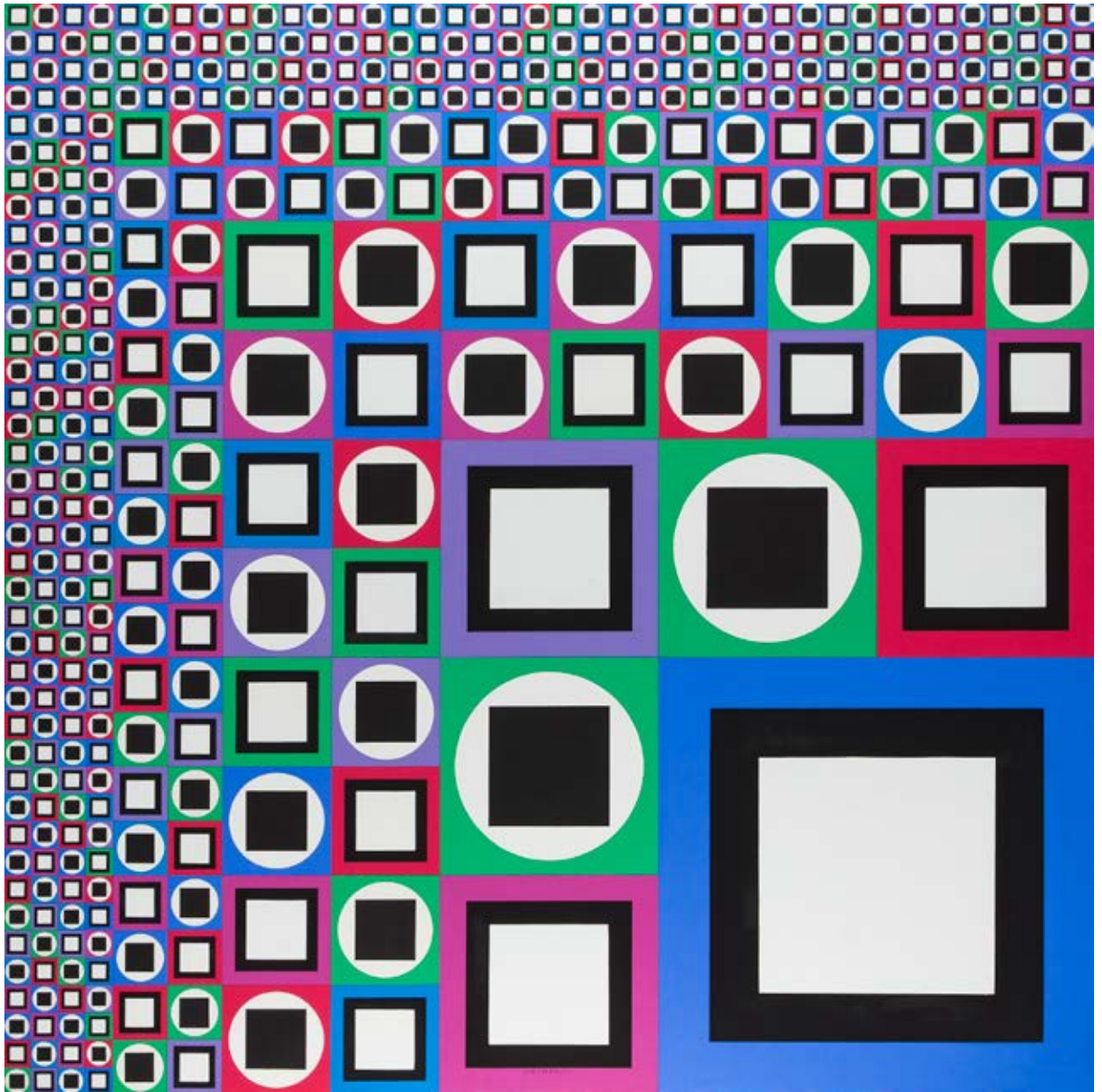
POCHODZENIE:

Vasarely Estate

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Phillips, Nowy Jork, 2018

kolekcja prywatna, Polska



Maria Poprzęcka pisała, że w latach 60. op-art był „(...) wszędzie. Były opartowskie wystawy, sukienki, tkaniny, biżuteria, naczynia, pościel, gadżety, plakaty, reklamy...”. A jednym z jego najśłynniejszych twórców był Victor Vasarely. Urodzony na Węgrzech, początkowo studiował medycynę na Uniwersytecie Loránda Eötvösa w Budapeszcie, jednak szybko zrezygnował z tego, by zostać lekarzem i rozpoczął edukację malarską w szkole Podolini-Volkman. Po trzech latach studiów Vasarely wyjechał do Francji, gdzie rozpoczął pracę grafika w agencji reklamowej.

Z tego okresu pochodzą jego pierwsze abstrakcyjne kompozycje inspirowane projektami Bauhausu i złudzeniami optycznymi. Eksperymenty z układami graficznymi stanowiły wstęp do stworzenia charakterystycznego stylu Vasarelyego, który miał wpływ na cały nurt op-art.

Vasarely nie tylko wpływał na twórców sztuki optycznej, ale także stworzył teorię tego nurtu, który określił indywidualną praktyką twórczą. Od lat 50. powstał szereg manifestów, w których artysta zawarł swoje postulaty i teorie. Do najważniejszych należał ten, który opublikowano w katalogu do wystawy w paryskiej Galerii Denise René „Le mouvement”, nazywany „Le Manifeste Juene” – „żółtym manifestem”. Manifest podzielił środowisko artystyczne. Jak pisała Maria Poprzęcka: „Kinetyzm zainaugurowała w 1944 roku wystawa ‘optycznych’ projektów Vasarelyego, wykonanych głównie na potrzeby przemysłu konfekcyjnego i reklamy. (...) Galeria Denise René konsekwentnie promowała kierunek (...) nazywany art construit – geometryczną abstrakcją, znajdującą oparcie w przedwojennych ugrupowaniach Cercle et Carré oraz Abstraction-Création. Ale nie tylko. Galeria sytuowała sztukę młodych artystów także wobec pionierów abstrakcji geometrycznej zapomnianych bądź też nieznanych we Francji. Denise René położyła tu wielkie zasługi. W 1957 roku w jej galerii miała miejsce pierwsza paryska wystawa monograficzna Pietra Mondriana, jak również wystawa polskiego konstruktywizmu, prezentująca tamtejszej publiczności sztukę Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro w połączeniu z malarstwem Kazimierza Malewicza. Celem nadrzędnym programu galerii było przywrócenie ‘jasności, stabilności i ładu’. Zdaniem Denise René takiej sztuki potrzeba było w dotkniętym traumą okresie powojennej odbudowy” (Maria Poprzęcka, Przypomnienie opartowskiej sukienki, [w:] Abstrakcja i kinetyka, katalog wystawy w Atlasie Sztuki, 19.06-13.09 2009, s. nlb.).

Sztuka kinetyczna, czyli op-art, stała się niezwykle popularna. „Od Nowego Jorku po Moskwę (grupa ‘Dwiżenije’) zawiązywano ugrupowania ‘poszukiwań sztuki wizualnej’, a liczne wystawy sztuki kinetycznej i optycznej, jak i zakupy muzealne, potwierdzały ich znakomitą pozycję artystyczną i rynkową. Dla uczczenia sukcesu Galeria Denise René w 1965 roku zorganizowała jubileuszową wystawę ‘Le mouvement 2’” (tamże). Wraz z op-artem wielką karierę zrobił Victor Vasarely: był laureatem licznych międzynarodowych nagród, m.in. Nagrody Guggenheima, złotego medalu na Triennale w Mediolanie oraz nagrody brukselskich krytyków artystycznych. Był kawalerem Orderu Legii Honorowej. Obecnie na świecie funkcjonują 3 muzea w całości poświęcone jego twórczości – w Budapeszcie, rodzinnym Pécs i Aix-en-Provence. W latach 1970-96 dla zwiedzających otwarte było również muzeum artysty w Vaucluse we Francji.





Victor Vasarely na wystawie swoich prac, Francja 1977, źródło: Creative Commons

13 †

VICTOR VASARELY

1906–1997

"Kita", 1970

akryl/ płótno, 81 x 81 cm

sygnowany p.d.: 'Vasarely'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '-VASARELY- | 3.702 "KITA" | 81 x 81 | 1970 (73) | [sygnatura]'

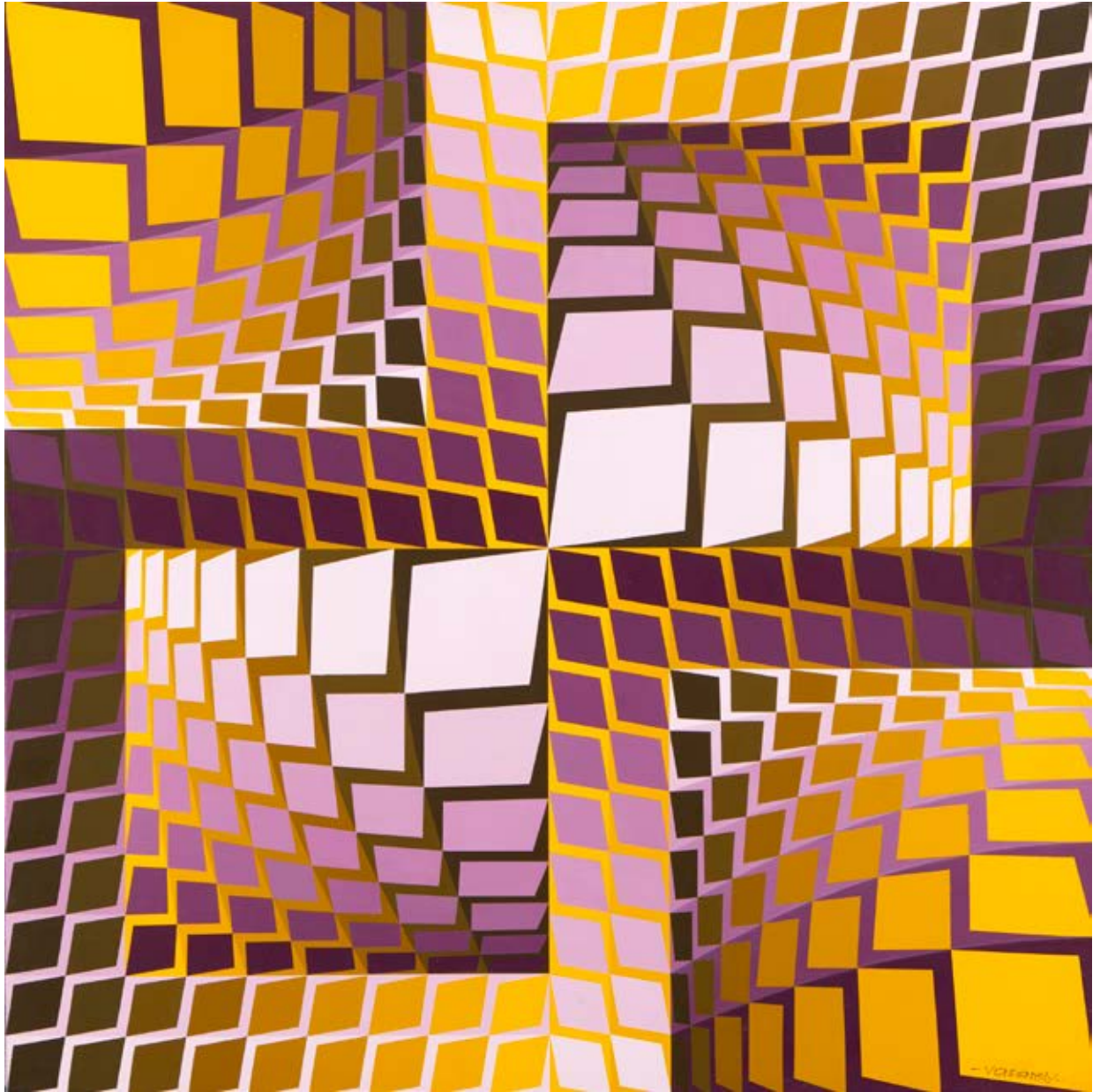
estymacja:

350 000 – 500 000 PLN

78 700 – 112 400 EUR

„Przyszłość rysuje się jako nowe geometryczne miasto, barwne i słoneczne. Sztuki plastyczne będą w nim kinetyczne, wielowymiarowe, społeczne, bezsprzecznie abstrakcyjne i zbliżone do nauk”.

Victor Vasarely



SZTUKA PERCEPCJI

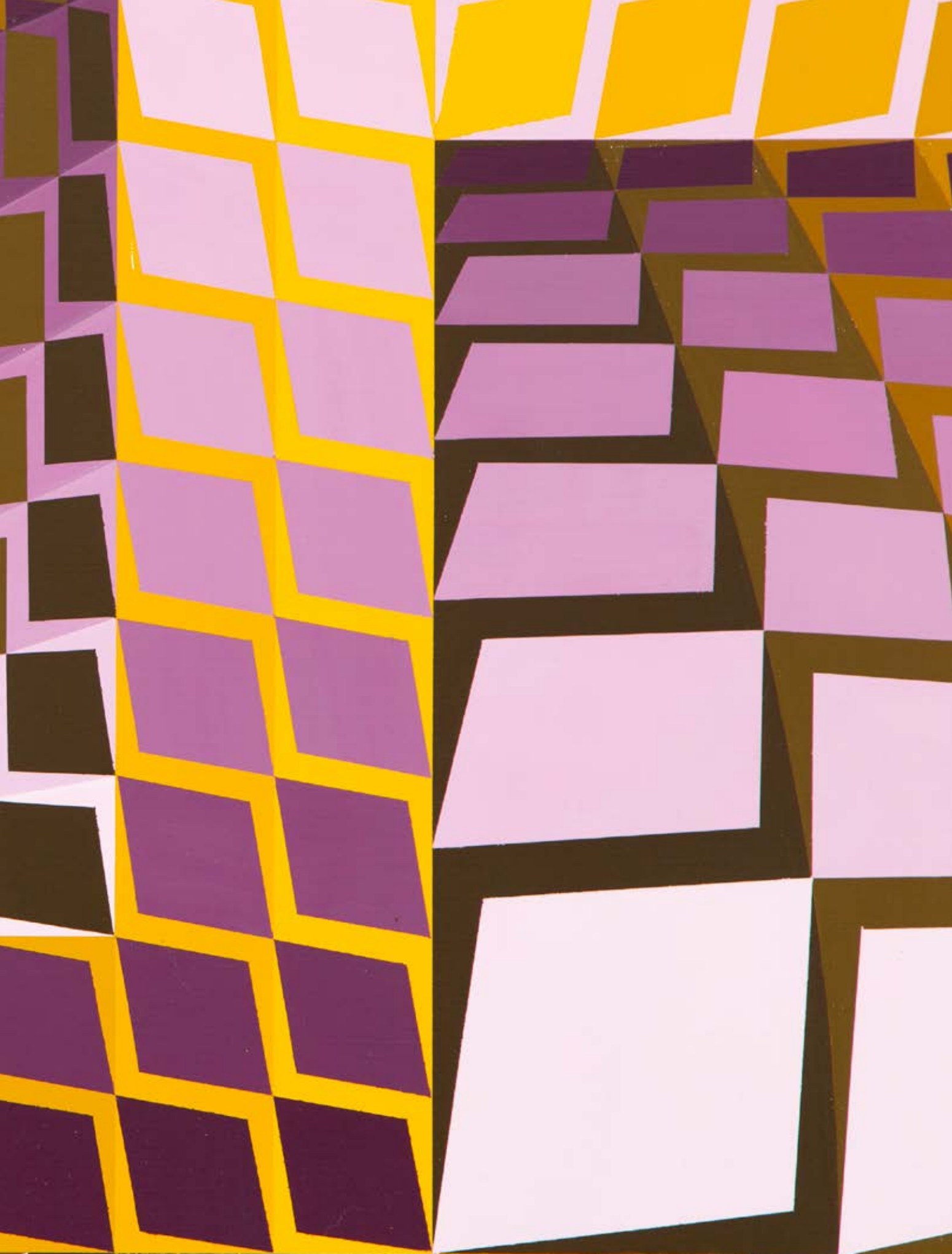
Teoria percepcji była systematycznie badana i wykorzystywana przez ruch op-artu po raz pierwszy w dziejach historii sztuki. Już wcześniej wystąpiły intuicyjne próby, aby wykorzystać zasadę modułowości, warstw, iluzji optycznej i tym podobnych metod, ale nie były rozpowszechnione. Victor Vasarely był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

Zważywszy na częstotliwość pojawiających się form, pierwsze miejsce oddać można ulubionemu kształtowi Vasarelyego – powiększonej hemisferze z „galaktycznego” okresu w twórczości artysty (rozpocząła go praca wykonana w technice tempery pod tytułem „Vega-Arl” i „Vega Blue”, 1968). Następnie Vasarely namalował ponad 110 prac z tej samej serii, czasem łącząc formy z sześcianem Koffa (na przykład w pracy „Cheit-Pyr” wykonanej na przełomie 1970/71) i sześciokątem.

Antysymetria nie jest jedynie symetrią bieli i czerni: ogólnie rzecz biorąc to symetria przeciwieństw („pozytywny – negatywny”, „wypukły – wklęsły”, „jasny – ciemny”, „ciepły – zimny” w odniesieniu do barw dopełniających). Z punktu widzenia filozoficzno-logicznego oraz biorąc pod uwagę teorię percepcji, w ten właśnie sposób wyrażana jest dwoistość oparta na systemie binarnym 0-1. Po latach 60., czarno-białe kompozycje Vasarelyego zastępują barwne struktury, najczęściej z wykorzystaniem barw dopełniających się, lub kompozycje oparte na przechodzeniu ze światła do cienia i vice versa, wprowadzając w ten sposób do twórczości Vasarelyego element przestrzenny.

Vasarely był wizjonerem sztuki współczesnej; upowszechnił jej demokratyczną naturę, jej powielanie i interaktywność. Vasarely rozwinął własną technikę graficzną, tworzył sitodruki i programy komputerowe do wytwarzania prac, aby jego twórczość była odebrana przez szerszą publiczność. Kierując się zasadą modularności, zakładał, że podstawowe elementy kompozycji mogą być łączone na wiele sposobów; przyjmując te założenia, dzieła Vasarelyego mogłyby być nabywane w rozsądnej cenie. Przyświecające Vasarelyemu zasady tworzenia sprawiają, że istnieją nieskończone możliwości łączenia, kreatywne rozwiązania, przy użyciu podstawowych form geometrycznych, bogatej palety barwnej (palety barwnej RGB, która używana jest do produkcji obrazów pojawiających się na monitorach i wyświetlającej 16 milionów barw) oraz relatywnie niewielkiego zbioru kształtów podstawowych.

Vasarely stworzył sztukę charakteryzującą się niezwykłą oryginalnością, postrzegając przy tym proces tworzenia jako zupełnie racjonalny; korzystał przy tym z procesów zdefiniowanych przez formuły matematyczne oraz iluzję optyczną. Prace Vasarelyego nie są jedynie jego eksperymentem artystycznym, ale także zaproszeniem skierowanym do odbiorcy, aby on sam kontynuował rozpoczęty eksperyment artystyczny i rozwijał go.



14 †

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Rivals", 1980

akryl/płótno, 108 x 124 cm

sygnowany na odwrociu: 'J Stańczak'

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu na blejtramie: 'JULIAN STAŃCZAK | "RIVALS" | 1980'

estymacja:

280 000 – 400 000 PLN

63 000 – 89 900 EUR

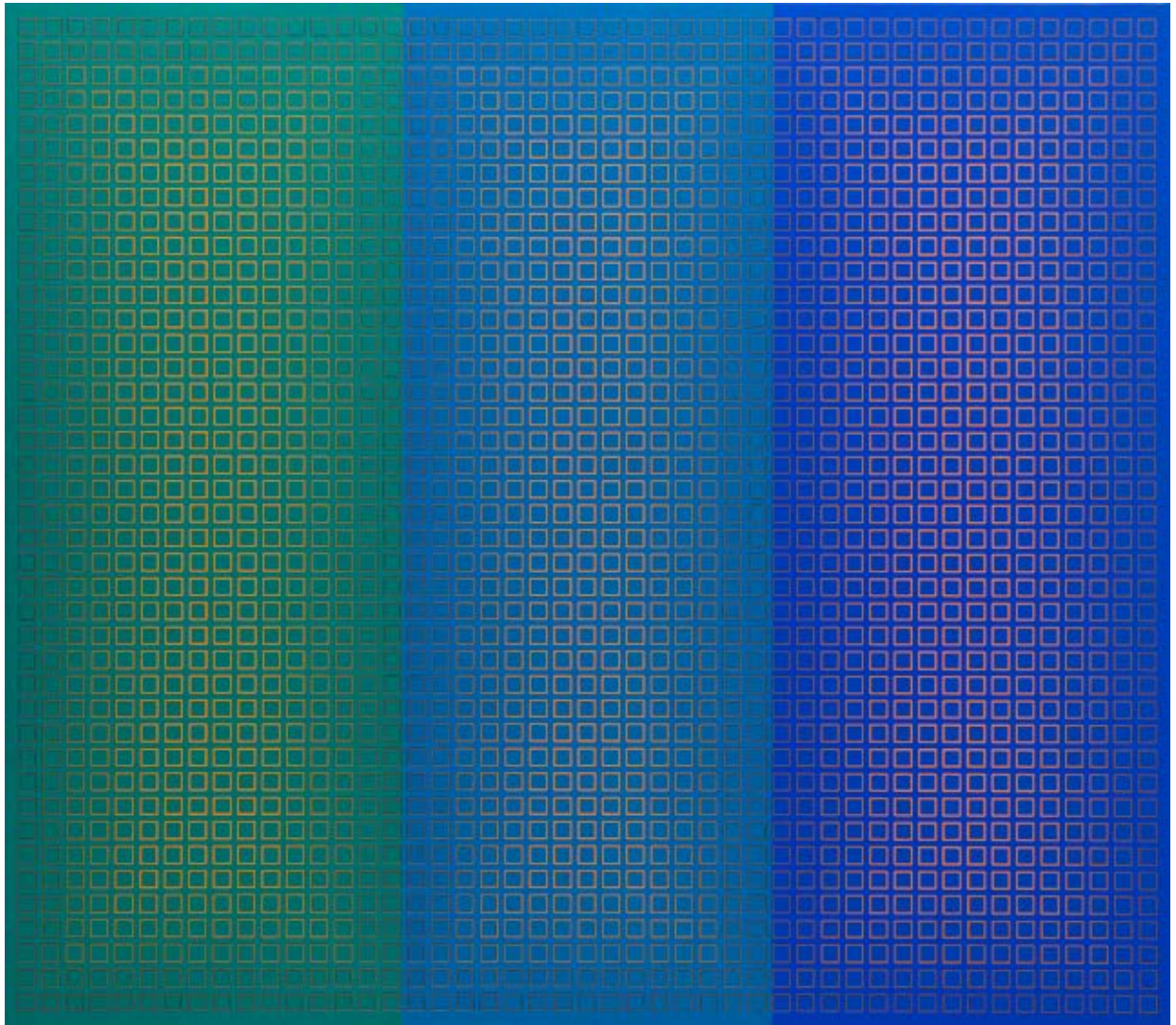
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Cleveland w stanie Ohio, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

„Przede wszystkim interesuję się kolorem – energią różnych długości fal świetlnych i ich przeciwieństwem. Podstawowym zadaniem koloru jest zrodzenie światła. Ale światło nieustannie się zmienia: jest nieuchwytnie. [W swojej pracy] wykorzystuję energię tego przepływu, gdyż oferuje mi on plastyczność akcji na powierzchni płótna... Kolor jest abstrakcyjnym, uniwersalnym – ale też osobistym i prywatnym doświadczeniem. Przede wszystkim, oddziałuje na nasze emocje, nie zaś logikę, tak jak rzeczy namacalne”.

Julian Stańczak



„Stańczak, wychodząc naprzeciw skłonności oka ludzkiego do poszukiwania porządku, bardzo często bazą dla swoich kompozycji czyni regularne tła. Działają one niczym systemy, w których każdy element ma swoje przewidywalne miejsce. Tworzą je układy linii pionowych lub ukośnych, rozmieszczonych w rytmicznych odstępach, bądź siatki o różnym stopniu gęstości, jak chociażby w obrazie „Relief” z lat 1973–1974. Zdaniem Stańczaka stosowanie takich właśnie rozwiązań wizualnych przyczynia się do uzyskania efektu spójności i totalności poszczególnych dzieł. Ich powtarzalność z kolei zmysławia odbiorcy czas. Jest także echem związku człowieka z naturą i cyklicznością zachowań: oddechem, biciem serca, chodzeniem, mówieniem itp. Rozpoznając powtarzalne rytmy w obrazie, doznajemy ukojenia, ponieważ są one dla nas czymś absolutnie naturalnym i dającym nam poczucie bezpieczeństwa.

Gdy jakiś rytm podlega zaburzeniu, natychmiast próbujemy przywrócić porządek i usunąć drażniące zakłócenie — to właśnie wówczas zaczyna się percepcyjna gimnastyka, a struktura obrazu staje się dynamiczna i optycznie niestabilna. Powtarzalne układy, oparte na bazie siatek, są jednocześnie dośrodkowe i odśrodkowe, co powoduje, że kompozycja wchodzi w pełną napięcia relację z granicami formatu. Czasem zdaje się go rozsadać, ponieważ widz może wirtualnie kontynuować wzór poza krawędzie obrazu, lub — przeciwnie — spajać silnie w całość, kiedy odbiorca koncentruje się na centrum wizualnej akcji.

Stańczak, traktując formy jako pojemniki na kolor, niezwykle często multiplikuje owe kontenery właśnie w formę siatki. Wyraźnie jest świadomy jej potencjału i schizofrenicznej, dośrodkowo-odśrodkowej natury. Struktura tego rodzaju narzuca barwie systemowość i porządkuje całą kompozycję jak w „Continual Overlay” z 1979 roku. Można powiedzieć, że inny rodzaj siatki występuje także w wielopanelowych obrazach, powstających po 2000 roku, w których poszczególne kwadraciki nie są malowane, lecz stanowią osobne podobrazia.

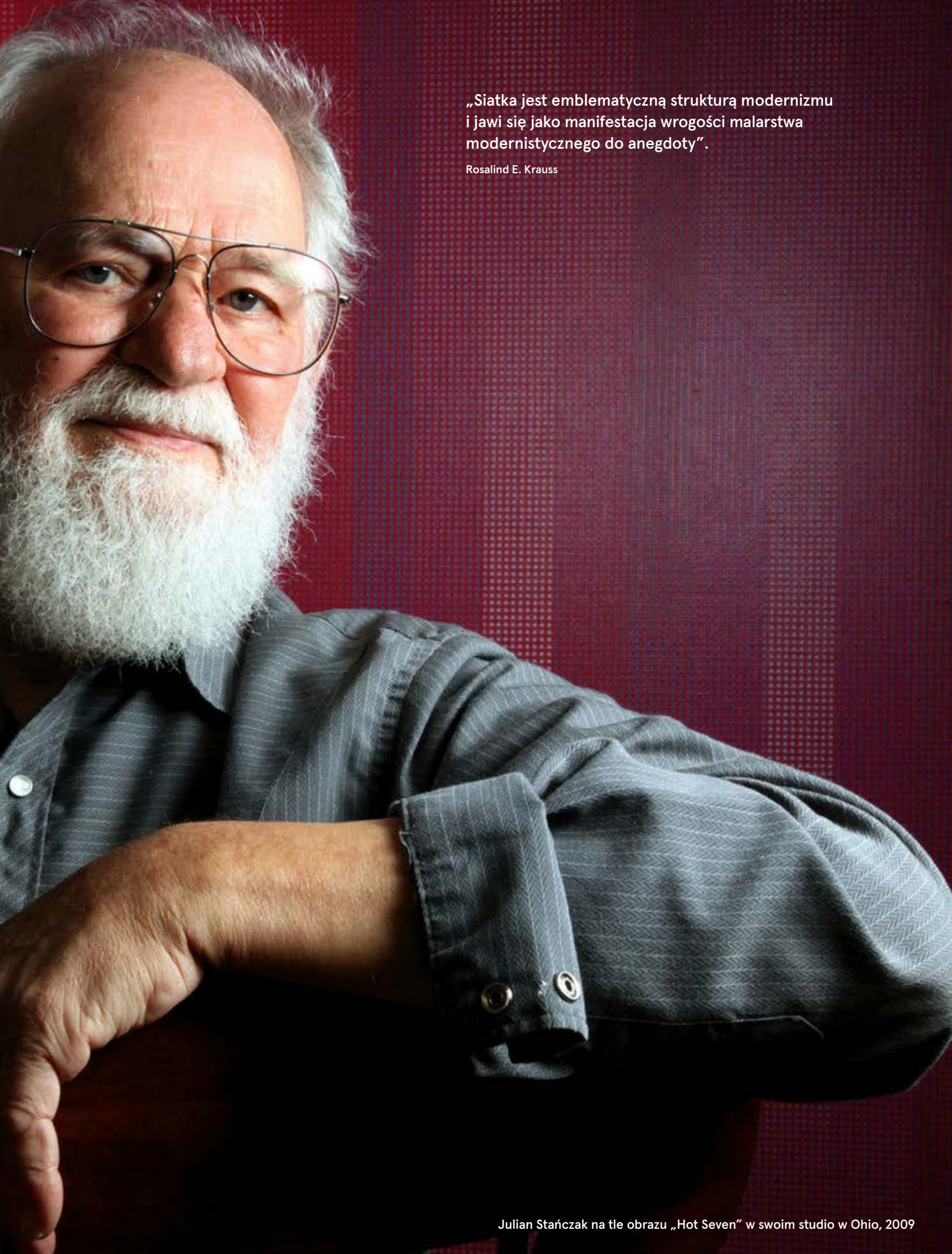
Stańczak wychodzi z założenia, że ten prosty wzór [siatki], oparty o interakcję pionów i poziomów, musi wytrzymać konkurencję z motywami z malarstwa tradycyjnego: pejzażem, aktem, scenami historycznymi i martwą naturą. Poszukuje więc wszelkich możliwych wariantów, które mogą powstawać w obrębie siatki i czynić ją nieprzemijająco atrakcyjną dla wzroku — nawet w epoce natłoku obrazów, w której przyszło nam żyć. (...)

Stańczak zdaje się więc łączyć dwa przeciwstawne bieguny: na symbol autonomii nakłada reminiscencje fizycznych i atmosferycznych, pór roku, spacerów po lesie... Uruchamia kolor i światło, by „oswoić” siatkę dla swoich pomysłów. Nie wydaje się więc pozostawać w getcie, lecz raczej oddychać swobodnie w swoim własnym artystycznym świecie. Odwołania do natury umożliwiają mu bowiem każdorazowe świeże spojrzenie i podejście do zagadnienia z nowej perspektywy.

Znawcy jego dorobku porównują motyw siatki także do konstrukcji witrażu, gdzie każdy kawałek jest otoczony ołowianą ramką. Mistrz Stańczaka, Josef Albers, jeszcze w czasach gdy był wykładowcą Bauhausu w Weimarze, studiował zagadnienie przezroczystości. Prowadził specjalny warsztat obróbki szkła, malował na szkłe transparentnym i piaskowanym. Być może takie obrazy jak „Succession”, w których żółte światło przenika przez niebieską kratownicę tła, są dalekim echem mistyki witraży wraz z ich ołowianym szkieletem? Gdy tak właśnie spojrzymy na tę kompozycję, siatka jeszcze bardziej zyskuje na wieloznaczności i prezentuje się jako motyw, który — mimo swej powtarzalności i przewidywalności — nie musi stać się nudny. Wiele zależy także od skojarzeń odbiorcy, które przyniesie on ze sobą, stając twarzą w twarz z obrazem.

Historia sztuki opisuje siatkę również jako matrycę, która pozwala sztuce odwoływać się do filozofii bytu. Dzięki jej strukturze holenderski twórca awangardy międzywojennej, Piet Mondrian, reprezentujący tzw. metafizyczne skrzydło awangardy, dążył w swoim malarstwie do odzwierciedlenia natury uniwersum. Stańczak w wywiadach nierazko wspomina tego artystę i bardzo go ceni. Zauważa, że bazuje on na pozornie prostej interakcji pionów i poziomów, by przekazać miriady naszych życiowych doświadczeń. Rezygnuje z linii ukośnych i organicznych łuków, a mimo to jest w stanie wyrazić tak wiele. Katalog wystawy retrospektywnej Stańczaka z 1998 roku jest z kolei opatrzony mottem wyjętym z tekstów Mondriana, podkreślającym wagę jedności obrazu, który w trakcie kontemplacji ujawnia jakości uniwersalne i metafizyczne, oraz mówiącym o całkowitym oczyszczeniu sztuki z ekspresji. Tylko takie decyzje powodują, że malarstwo jest w stanie w rozmiarze mikrosmosu objawić skalę makrokosmosu i charakter bytu. Stańczak bez wątplenia nie dąży do absolutnej eliminacji ekspresji, co widać chociażby w sięganiu po linię falistą, pulsujące formy organiczne i dynamiczne ukosy. Z pewnością za jego postawą artystyczną kryje się pragnienie oddania czegoś więcej niż tylko gry kolorów i form, choćby nie wiadomo jak intrygującej samej w sobie. Jego zdaniem sztuka powinna korelować z ludzką duchowością. „Chcę dotykać realnej prawdy” — mocno akcentuje w wywiadzie z Julią Karabenick. Przytacza także anegdotę, jak podczas indywidualnej wystawy w Butler Institute of American Art jeden z odbiorców powiedział mu, że w obliczu jego malarstwa czuje się tak uduchowiony, jakby był w kościele. Stańczak puentuje to cytatem z Mondriana: „Ten, kto posiada sztukę, posiada nawet i religię. Temu zaś, kto nie posiada sztuki, pozwólmy być religijnym”. Artysta ma nadzieję, że wobec jego malarstwa, tak często bazującego na motywach siatki, każdy z odbiorców dozna stanu nirwany i na swój sposób dotknie realnej prawdy ludzkich doświadczeń”.

Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op-art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 139–144



„Siatka jest emblematyczną strukturą modernizmu
i jawi się jako manifestacja wrogości malarstwa
modernistycznego do anegdoty”.

Rosalind E. Krauss

15 †

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930-2020

"Soft Flamingo", 1974

akryl/plótno, 182 x 213 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '455 | © RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1974'

estymacja:

300 000 – 500 000 PLN

67 500 – 112 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Palm Beach

dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2017

kolekcja prywatna, Polska

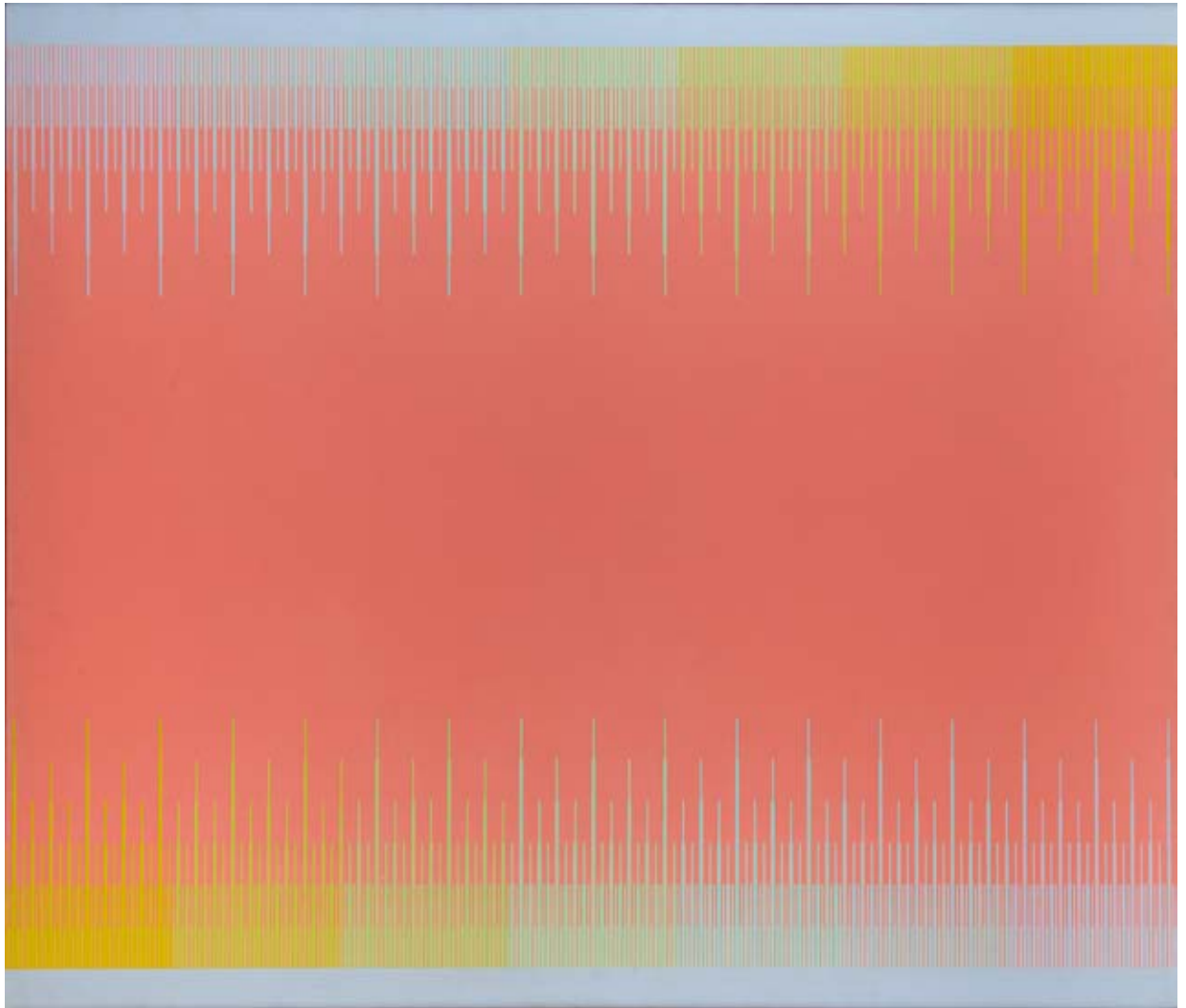
WYSTAWIANY:

Richard Anuszkiewicz: Recent Paintings, Andrew Crispo Gallery, Nowy Jork, marzec-kwiecień 1975

Art in Embassies Program, Rezydencja amerykańskiego ambasadora w Paryżu, 1978

LITERATURA:

David Madden/Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings and Sculpture 1945-2001, Catalogue Raisonné, Florencja 2010, poz. 1974.12, s. 177 (il.)





Richard Anuszkiewicz w swoim studio

Największe sukcesy Richarda Anuszkiewicza, przypadają na lata 1965–1975. Okres ten był czasem wykrystalizowania się indywidualnego, dojrzałego stylu artysty. Początek tej dekady to data przełomowej dla op-artu wystawy „The Responsive Eye” w nowojorskim MoMA. Wystawy, która ukonstytuowała op-art i otworzyła artystom z nim związanym drzwi do najbardziej wpływowych amerykańskich galerii.

Sam Anuszkiewicz nawiązał współpracę z Sidney Janis Gallery, z którą związane były tak wybitne artystyczne osobowości jak Albers, Gorky, de Koonig, Kline, Motherwell, Pollock czy Rothko. Anuszkiewicz dołączył do tego szacownego grona, otwierając indywidualny pokaz w Sidney Janis w listopadzie 1965. Zaprezentował emblematyczne dla swojego późniejszego stylu geometryczne układy linii i płaszczyzn, wykorzystujące energetyczne walory barwy i dynamikę napięć. Większość kompozycji opierała się na generowaniu układów skupionych wokół centralnego punktu, skonstruowane wokół niego z mechaniczną precyzją architektoniczne struktury wciągały oko obserwatora w optyczną grę, iluzoryczne tunele biegnące daleko w głąb na pozór jednowymiarowej płaszczyzny. Krytyka szybko nadała tym pracom przydomek „kontemplacyjnych”. Sam Anuszkiewicz wypowiadając się na ten temat z pewną dozą ironii, nie uciekał ostatecznie od postrzegania ich w kategoriach duchowych: „Sądzę, że ilekroć umieścimy coś w samym centrum płótna daje to rodzaj kontemplacyjnego doświadczenia – rysowania do wnętrza i wychodzenia na zewnątrz. Spotkałem się z komentarzami dotyczącymi malarstwa Albersa definiującymi je jako bardzo religijne, podobne opinie pojawiają się na temat moich obrazów.

Osobiście nie określiłbym ich mianem religijnych, według mnie bardziej adekwatne jest określenie ‘duchowe’. Niemniej, wszyscy mamy prawo do interpretacji ich na swój sposób”. Wspomniany, niezwykle spójny pokaz Anuszkiewicza w Sidney Gallery spotkał się z tak dużym zainteresowaniem, że niemal wszystkie prace zostały z miejsca wyprzedane. Miesiąc później zorganizowano tam zbiorową wystawę: Pop and Op, na której obrazy Anuszkiewicza zawiśły obok realizacji Albersa, Lichtensteina, Oldenburga, Riley czy Vasarely’ego. Spektakularne zestawienie nazwisk sprawiło, że wystawa podróżowała przez kolejne dwa lata po amerykańskich muzeach – zaprezentowano ją w szesnastu miastach. Trudno zakwestionować fakt, że nazwisko Anuszkiewicza należało wówczas do kanonu.

Ukoronowaniem sukcesu była retrospektywna wystawa artysty w Cleveland Museum of Art w 1966. W tym okresie Anuszkiewicz na równi z obrazami barwnymi tworzył kompozycje w czerni i bieli, objawiło się także jego zainteresowanie realną ingerencją w przestrzeń – oprócz obrazów zaprezentował obiekty trójwymiarowe, w których niekiedy z wykorzystaniem luster rozwijał iluzję promieniujących wektorów dążąc do rozwikłania zagadnienia ukrytej struktury kwadratu, frapującej także Rudolfa Arnheima, który ponad dekadę wcześniej zadeedykował jej rozdział w kanonicznym dziele „Sztuka i percepcja wzrokowa”. Cezurę w twórczości Anuszkiewicza stanowi 1970 – odchodzi od formy kwadratu na rzecz kompozycji prostokątnych, prace-moduły zastępują spektakularne w swojej skali serie, na pierwszy plan powraca zainteresowanie artysty kolorem. W pierwszej serii nowych obrazów nazwanej „Portals” ujawni się niezwykle wrażliwość artysty na kolor, doprowadzi do perfekcji swoją szczególną, indywidualną odmianę lirycznej abstrakcji geometrycznej. Duże płaszczyzny koloru otaczać zaczęły drobną siatką linii, różniących się od siebie niewielkimi niuansami barwnym, niekiedy zmiany zredukowane będą jedynie do temperatury poszczególnych barw. Najbardziej chyba trafna charakterystyka twórczości Anuszkiewicza wyszła spod pióra krytyka Johna Canadaya, mimo, że recenzuje wystawę w Sidney Janis Gallery w 1969, tezy w niej postawione są adekwatne do całokształtu twórczości artysty: „Aktualna wystawa prac Richarda Anuszkiewicza w Sidney Janis Gallery (...) jest olśniewająca, jest to sformułowanie, które nasuwa mi się natychmiast – niemal zbyt oczywiste żeby go użyć, zbyt adekwatne żeby go uniknąć. Obrazy te są także, na ile mogę to wykonać, dziełami sztuki powstałymi w całości w efekcie kalkulacji. Wykonane z mechaniczną precyzją przeczą założeniu, do którego zawsze byłem przywiązany i do którego odrzucenia jestem sceptyczny, założeniu, że żaden wartościowy obraz nie może powstać jedynie na mocy reguły. Niezależnie od tego jak skrupulatna i logiczna byłaby to reguła, w wysokim stopniu zaangażowana musi być wrażliwość (lub intuicja artysty). Odkąd obrazy te objawiły mi się jako uderzająco wymienione, pozostałem z jedną możliwą konkluzją, która brzmi: Pan Anuszkiewicz, pomimo tego co jawi się jako kompletnie bezosobowe, pomimo arcymetodycznego sposobu pracy, jest artystą wrażliwym” (cyt. za: Anuszkiewicz. Paintings & Sculptures 1945–2001, Florencia 2010, s. 27, tłum. M. Słomska).

16 †

EDUARDO MAC ENTYRE

1929-2014

"Obraz w ruchu" ("Pintura Generativa"), 1965

akryl/plótno, 80 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E. A. MAC-ENTYRE | OLEO - 1965 |

"PINTURA GENERATIVA" | 3- "VARIANTE DE UN TEMA" 0.80 x 0.80 | MacEntyre | 65'

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

33 800 - 45 000 EUR

POCHODZENIE:

Braswell Galleries Inc., USA 1999

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2017

kolekcja prywatna, Polska

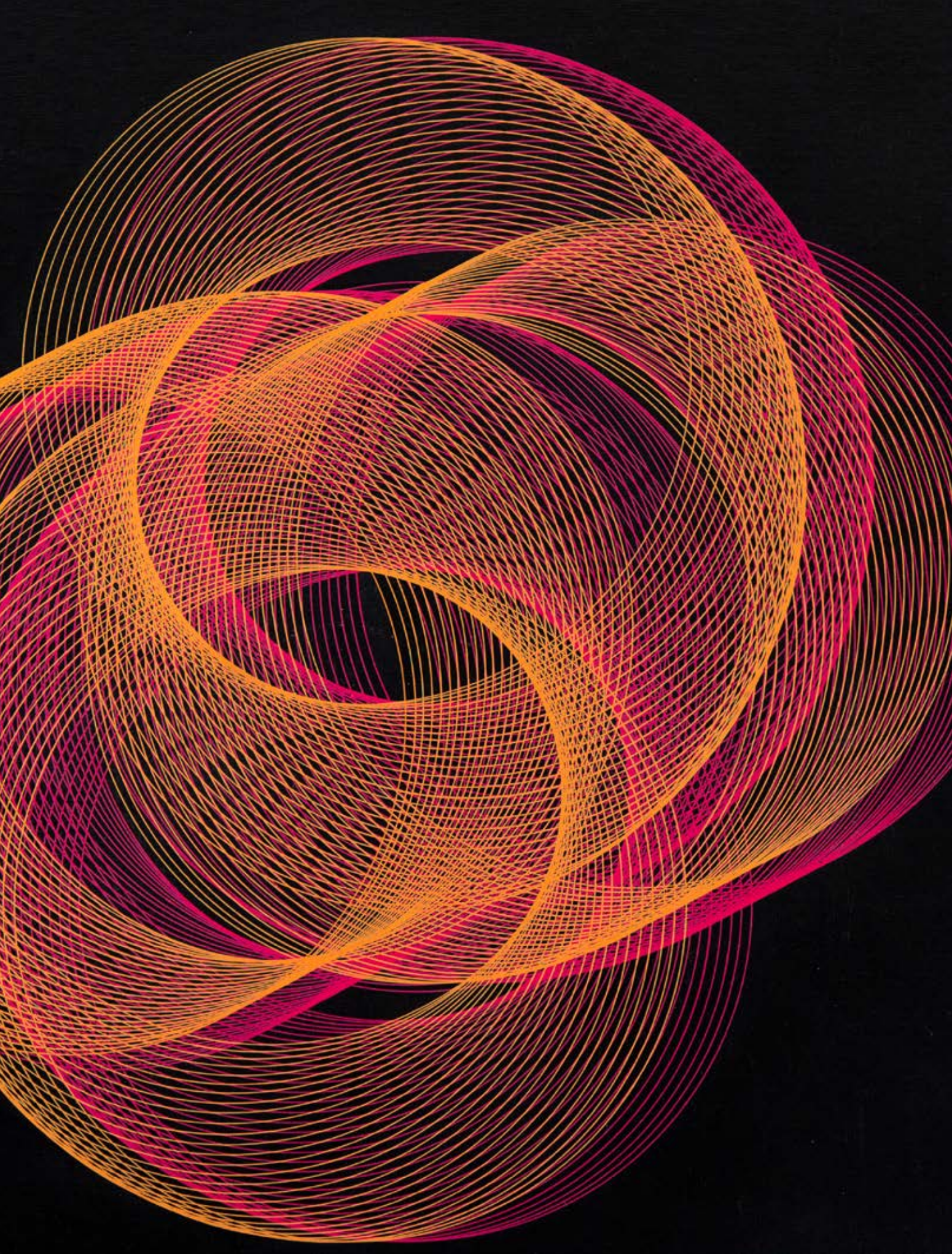


Konstrukttywizm zapoczątkowany w pierwszej połowie XX wieku w Wenezueli stał się stylem narodowym początkowo w rzeźbie okresu lat 50. W kolejnej dekadzie używane przez południowoamerykańskich rzeźbiarzy kontrastowe zestawienia barw i tekstur zbliżały ich do sztuki op-artu, duża grupa artystów oficjalnie pozostawała zresztą oficjalnie częścią tego nurtu. Eksperymenty z percepcją podejmowały między innymi druciane, ruchome rzeźby Jesús Rafael Soto i monumentalne instalacje Alejandro Otero w przestrzeni miejskiej (Delta Solar, 1977, Waszyngton). Abstrakcyjne rzeźby tworzyli również w owym czasie Eduardo Ramírez Villamizar i Edgar Negret konstruujący instalacje z jednobarwnych metalowych płyt, których tytuły sugerowały mentalne i duchowe przemiany – ich twórczość formalnie zbliżała się to minimal artu, najbardziej gorącego wówczas trendu na nowojorskiej scenie artystycznej.

Iluzjonistyczne płótna tworzyli tacy artyści jak Nemesio Antúnez, który za konstrukcyjną podstawę swoich kompozycji obrał pole szachownicy. Drugim z najbardziej znanych malarzy związanych z malarstwem optycznym był pochodzący z Argentyny Eduardo Mac Entyre, twórca ruchu „Generative art”, który zapoczątkował w 1959 w Buenos Aires. Poprzez nakładanie na siebie niezliczonej ilości przecinających się, geometrycznych linii tworzył obrazy wywołujące złudzenie ruchu i trójwymiarowości. Prace Mac Entyre przywołują wczesne, konstruktywistyczne rzeźby z pleksiglasu, ale brak namacalnej w nich skali sprawia, że wydają się nieskończone – niczym galaktyki w procesie formowania.

Pierwsza indywidualna wystawa artysty odbyła się w Buenos Aires w galerii Comte w 1954, kolejna zaś w 1959 w galerii Peuser. Sztuka Mac Entyre od razu przyciągnęła uwagę dwóch znaczących dla młodej argentyńskiej sztuki postaci – lokalnego marszanda Ignacio Pirovano oraz ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki Współczesnej – Rafaela Squirru. Artysta szybko stał się jednym z głównych twórców związanych z abstrakcją geometryczną, skupionych w artystycznym ugrupowaniu, uprawiających twórczość w duchu „Generative art” – ruchu z założenia wykluczającym częściowo lub całkowicie decyzyjności artysty, przyznającym akt kreacji na przykład systemom komputerowym opartym na algorytmach bądź działających na zasadach przypadkowości. Przypominający ze swego założenia ruch dadaistyczny „Generative art” wyraził się w różnych dziedzinach sztuki – muzyce, sztukach wizualnych, literaturze czy architekturze, wpłynął również w znaczący sposób na pionierów sztuki wideo w zakresie tworzenia wizualizacji. Do przedstawicieli tego kierunku zaliczają się tacy artyści jak Ellsworth Kelly, Hans Haacke, François Morellet, Sol LeWitt czy pionier mappingu – Mark Napier. Na gruncie polskim wśród twórców sztuki generatywnej należy wymienić przede wszystkim Ryszarda Winiarskiego, który akt kreacji oparł na randomizacji i analizie statystycznej.

Eduardo Mac Entyre urodził się w Buenos Aires w rodzinie europejskich imigrantów. Od dziecka przejawiał talent artystyczny, swoją twórczą drogę rozpoczął od studiowania dawnych mistrzów – Dürera, Rembrandta czy Hansa Holbeina, w późniejszym okresie uległ fascynacji impresjonizmem oraz kubizmem. Od drugiej połowy lat 50. rozwijał swoje zainteresowanie sztuką abstrakcyjną, wkraczając na grunt optycznej iluzji i sztuki generatywnej. Jego szkicowe, zbudowane za pomocą setek wyznaczonych przez algorytm linii prace przywodzą na myśl matematyczne wykresy włoskiego matematyka Leonarda Fibonacciego, choć, dzięki dołączeniu elementu przypadkowości, malowane przez niego zwielokrotnione spirale osiągają o wiele wyższy stopień komplikacji. W 1986 artysta za swoją twórczość uhonorowany został przez Organizację Państw Amerykańskich za wybitny wkład w rozwój nowoczesnej sztuki w Ameryce Łacińskiej.



17 †

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY

1935

"C-149" (Blue with Two Yellows), 1965

akryl/plótno, 119,4 x 119,4 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'C # 149 | 1965 Tadasky'

na odwrociu nalepki galerii D. Wigmore Fine Art, Nowy Jork oraz galerii Kootz, Nowy Jork

estymacja:

120 000 – 160 000 PLN

27 000 – 36 000 EUR

POCHODZENIE:

Kootz Gallery, Nowy Jork

D. Wigmore Fine Art, Inc., Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

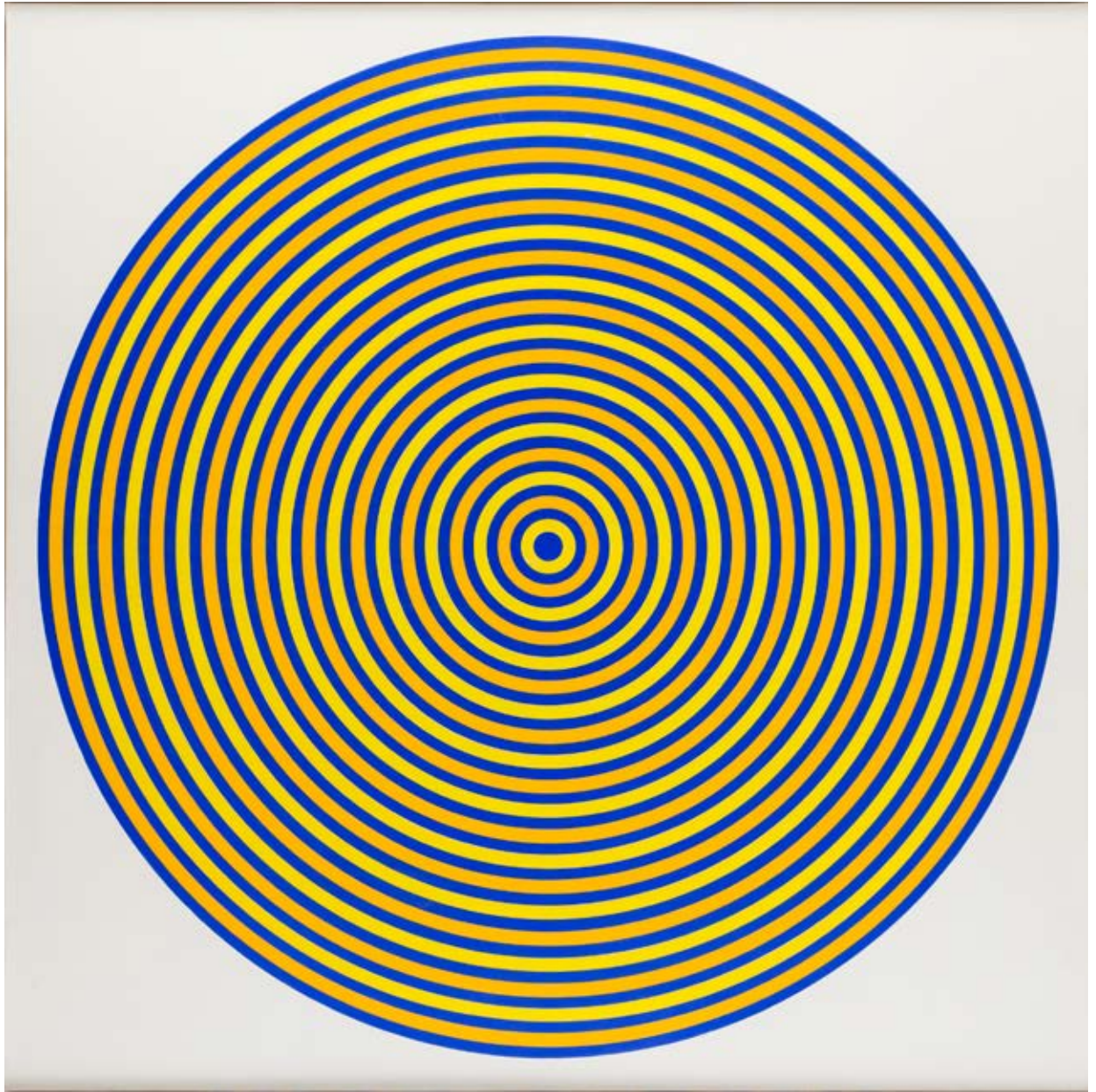
Gene Davis/Tadasky. Paintings from the 1960s and 1970s, D. Wigmore Fine Arts Inc.,

Nowy Jork, luty-kwiecień 2013

LITERATURA:

Gene Davis/Tadasky. Paintings from the 1960s and 1970s, katalog wystawy w D. Wigmore Fine Arts Inc.,

Nowy Jork 2013, s. 19 (il.)



GEOMETRIA KONTEMPLACJI

Tadasuke Kuwayama, znany szerzej jako Tadasky, dorastał w miejscowości Nagoya w Japonii. Jego ojciec przez lata pracował jako budowniczy świątyń Shinto, co zaważyło zarówno na twórczości malarza, jak i sposobie postrzegania sztuki i samego procesu tworzenia. Do Stanów Zjednoczonych po raz pierwszy przyjechał w 1961 roku. Wówczas rozpoczął studia artystyczne – początkowo w Art Students League w Nowym Jorku, a później w Brooklyn Museum of Art School. Od lat 60. Tadasky rozwijał swój własny, indywidualny język artystyczny w obrębie rodzącego się nurtu sztuki optycznej. Jego pierwsza indywidualna wystawa odbyła się w Kootz Gallery w Nowym Jorku w 1965 roku i w tym samym roku jego prace zostały zaprezentowane podczas słynnej ekspozycji The Responsive Eye w Museum of Modern Art. Nowojorska instytucja zakupiła do swojej stałej kolekcji dwa płótna Japończyka i od tego momentu jego kariera potoczyła się w zaskakująco szybkim tempie.

Po wystawie Kinetic and Optic Art Today w Galerii Albright-Knox prace Tadasky'ego zaczęły być jednym z najbardziej pożądanym obiektów artystycznych w wielu prestiżowych, prywatnych i instytucjonalnych kolekcjach sztuki. Dziś jego koncentryczne, pulsujące wielobarwnymi liniami koła znajdują się między innymi w Baltimore Museum na Florydzie, Boca Raton Museum of Art, Lowe Art Museum na Uniwersytecie w Miami, Columbus Museum of Art w Massachusetts, Harvard Art Museums w Cambridge, Indianapolis Museum of Art, Krannert Art Museum na Uniwersytecie w Illinois, Museum of Fine Arts w Houston, University of Iowa Museum of Art, University of Virginia Art Museum, Yale University Art Gallery, Museo de Arte Contemporáneo w Buenos Aires oraz w licznych galeriach w Japonii.

Już we wczesnych latach 60. Tadasky stworzył specjalną maszynę, dzięki której z łatwością, pietyzmem i sobie tylko właściwym spokojem mógł realizować wyjątkowe prace, spośród których jedna znalazła się w niniejszym katalogu. Wykonaną z drewnianych desek konstrukcję przykrył niewielką ławką, na której siada niezmiennie od dekad i w ten sam sposób maluje idealne linie. W wywiadzie udzielonym stacji telewizyjnej Hallmark Tadasky przyznaje, że dla niego malarstwo jest formą medytacji, odpoczynku i relaksu. Gdy maluje, czuje się najbliżej swojego wewnętrznego „ja”. Nie rozumie zaś twórców, dla których sztuka jest walką i ciągłym zmaganiem się z własnymi słabościami.

Kuwayama zaznaczał, że jego fascynacja prostotą i geometrią wywodziła się ze środowiska, w którym wzrastał. Świątynie Shinto – z którymi obcował ze względu na profesję ojca – były niezwykle proste, oparte na symetrycznych układach pionów i poziomów. „Ich kształt był wypracowywany i redefiniowany przez kolejne generacje. Wywarło to na mnie wielkie wrażenie. Niezwykle cenię japońską tradycję za respektowanie umiejętności i szanowanie rzemiosła. To jest również bardzo ważna część mojej pracy i osobowości” – mówił Tadasky.



18 †

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY

1935

"D-156" (Vertical Red, Orange, Yellow), 1967

akryl/plótno, 177 x 139 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '# D-156 | 1967 | Tadasky (Tadasuke Kuwayama)'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

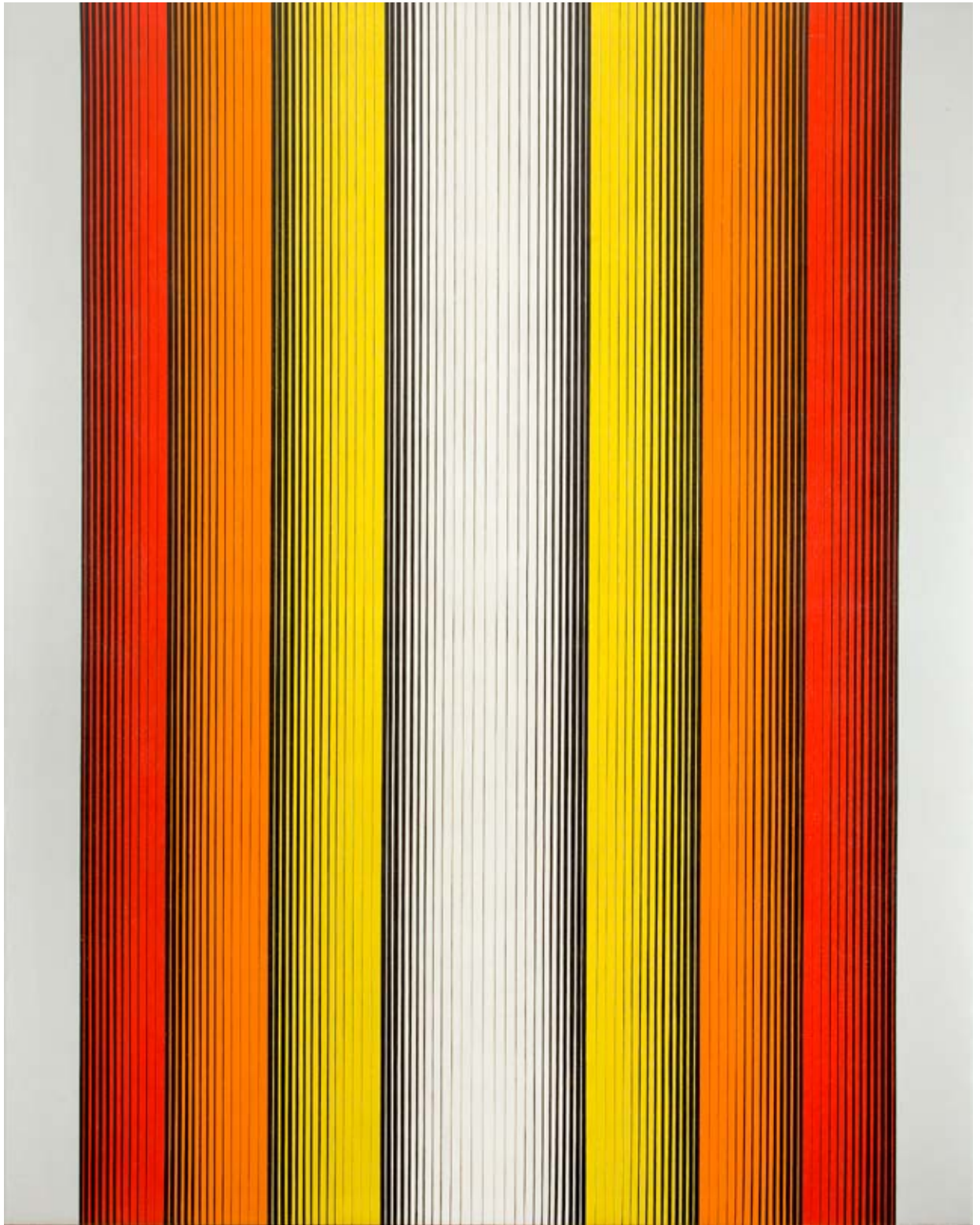
33 800 – 45 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, USA

dom aukcyjny Shannon's, USA 2013

kolekcja prywatna, Polska



19 †

ADAM MARCZYŃSKI

1908–1985

"Dekompozycja A", 1974

akryl/płyta pilśniowa, 73 x 55 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ADAM MARCZYŃSKI | "DEKOMPOZYCJA A" |

1974' oraz na blejtramie: 'KRAKÓW BATOREGO 26 m. 6'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem obrazu

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 500 – 18 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Mariusza Hermansdorfera, Wrocław

WYSTAWIANY:

Kolekcja Hermansdorferów, mia ART GALLERY, Wrocław, 15 listopada – 15 grudnia 2017

LITERATURA:

Kolekcja Hermansdorferów, katalog wystawy, mia ART GALLERY, Wrocław 2017, s. 46 (il.), s. 146 (spis)

„Odosobnionym zjawiskiem (...) jest twórczość Marczyńskiego, który oczyszczając swoją koncepcję z pozostałości strukturalizmu, doszedł do układów prostych, bezosobowych i do rozwiązań technicznych, redukując rolę artysty do zaprojektowania układu-instrumentu, który oddaje widzowi do estetycznej zabawy”.

Marek Rostworowski





Adam Marczyński, Kompozycja elementów zmiennych, 1965, blacha, wys. 8 m, Galeria EL, Elbląg

„WSPÓŁCZESNOŚĆ – OBFITUJĄCA W ODKRYCIA ZMIENIAJĄCE POJĘCIE O BUDOWIE ŚWIATA MATERIALNEGO, MUSI ODDZIAŁYWAĆ NA ŚWIADOMOŚĆ ARTYSTY I ZMUSZA GO DO ZNALEZIENIA TAKIEJ ODRĘBNEJ FORMY PLASTYCZNEJ, KTÓRA BY TĘ NOWĄ ŚWIADOMOŚĆ NAJLEPIEJ WYRAŻAŁA”.

ADAM MARCZYŃSKI

Praktyka gry i współuczestnictwa w tworzeniu ostatecznego wyrazu dzieła wpisana była w późną twórczość Adama Marczyńskiego. W drugiej połowie XX wieku, około 1960, artysta zwrócił się w stronę tworzenia obiektów i zarzucił swoją dotychczasową działalność malarską. Rolę swoistej zapowiedzi tego kroku pełniły w działalności Marczyńskiego asambláže – klejone struktury składające się z elementów drewnianych, tektury, metalu i innych materiałów. W ten sposób Marczyński w szczególny sposób wpisywał się w popularne wówczas tendencje spod znaku malarstwa materii, chociaż obiekty, które wykonywał, nie należały już do dziedziny malarstwa. Eksponowały one swoją fakturę, zwracały uwagę na własną materialność i prezentowały szczególną wizualność swoistych destruktywów. Na początku dekady lat 70. rozpoczął się w twórczości artysty okres, do którego należy prezentowana tutaj praca z 1974. Wówczas to Marczyński zaczął wykonywać obiekty-kasetony. Ich najważniejszą cechą jest konstrukcja, której głównym elementem jest ruchomy prostokąt. Ten pozornie banalny zabieg polegający na wprowadzeniu w obręb kompozycji ruchomej części powoduje konieczność zmiany myślenia o obrazie jako skończonym wytworze artysty, który ostateczny efekt swojej pracy prezentuje widzom. W „Dekompozycjach” jeden układ form może zostać z łatwością „zdekomponowany” przez widza, a dana wizualna konfiguracja zmieniona przez przesunięcie ruchomej części. Oczywiście może się to stać przy założeniu, że widzowie mają bezpośredni dostęp do obiektu, niezapośredniczony przykładowo przez muzeum i wystawę.

Kasetonowe konstrukcje Marczyńskiego z jednej strony wpisują się w tradycję malarstwa abstrakcyjnego, w jego nurcie abstrakcji geometrycznej. Jednym z ważnych zagadnień dla tej twórczości są bowiem kwestie barwy i kompozycji, ich wzajemnych układów i wizualnego wyrazu będącego wynikiem zastosowania takich właśnie najprostszych elementów składowych. Z drugiej strony wyłamują się one z tej tradycji poprzez zaangażowanie widza i przekształcenie obrazu jako malarskiej powierzchni w obraz rozumiany jako animowany obiekt i przedmiot gry.

20 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Kompozycja, 1982

akryl/deska, płyta pilśniowa, 64 x 64 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1982 | H. Stażewski'
na odwrociu stempel wywozowy

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 500 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2016

kolekcja prywatna, Polska

Prezentowany tutaj obraz Henryka Stażewskiego powstał w 1982, to znaczy około siedemdziesięciu lat po rozpoczęciu przez artystę jego działalności artystycznej (!). Stażewski w 1913 roku zaczął studia w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a przez kolejnych kilka dekad był ważną postacią polskiego życia artystycznego. Stylistyka jego prac, którą można uznać za dojrzałą, to znaczy taką, która – przechodząc pewne ewolucje – trwała aż do jego śmierci, ukształtowała się w drugiej połowie lat 20. XX wieku. Była to abstrakcja geometryczna, która w sztuce Stażewskiego była wynikiem przyjęcia przez niego konstruktywistycznej teorii i praktyki artystycznej. O ile w dwudziestoleciu międzywojennym sztuka abstrakcyjna mogła uchodzić za nowość i potrafiła budzić kontrowersje, o tyle w czasie gdy powstał prezentowany tutaj obraz była ona już estetyką utrwaloną i mającą klasyczny niemalże status. Podobny status przysługiwał również jej twórcy – Stażewski uważany był wówczas za nestora awangardy. Z kraju i zza granicy ściągali do jego pracowni artyści, by poznać tego „ostatniego żyjącego konstruktywistę”, który z pierwszej ręki relacjonował wydarzenia z „heroicznego okresu awangardy”. Stażewski mógł wówczas opowiadać młodym twórcom (chętnie przebywającym w jego towarzystwie) o swoich znajomościach z Kazimierzem Malewiczem oraz Pietem Mondrianem, którzy mieli już wówczas status wielkich gwiazd sztuki XX wieku, a z którymi on współtworzył on historię awangardy. Prezentowany obraz jest znakiem trwałości konwencji abstrakcji geometrycznej w sztuce Henryka Stażewskiego. Artysta przez kilka dekad swojej działalności artystycznej zainteresowany był najprostszymi formami w sztuce. Badał w swoim malarstwie zagadnienie wzajemnego oddziaływania na siebie barw i kształtów, percepcji kolorów i wytwarzania różnych efektów optycznych. Barwa, figury geometryczne i linie proste były podstawą i ostatecznym celem tej twórczości.



21 †

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

Od 0 do 100% czerni, 1978

akryl, kreda, ołówek/płyta pilśniowa, 66,4 x 66,4 cm (wymiary oprawy)

sygnowany i datowany p.d.: 'Winiarski 79'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Winiarski 78'

praca złożona z 9 części, z których każda jest opisana kolejno:

'0%', '12,5%', '25%', '37,5%', '50%', '62,5%', '75%', '87,5%', '100%'

estymacja:

280 000 – 350 000 PLN

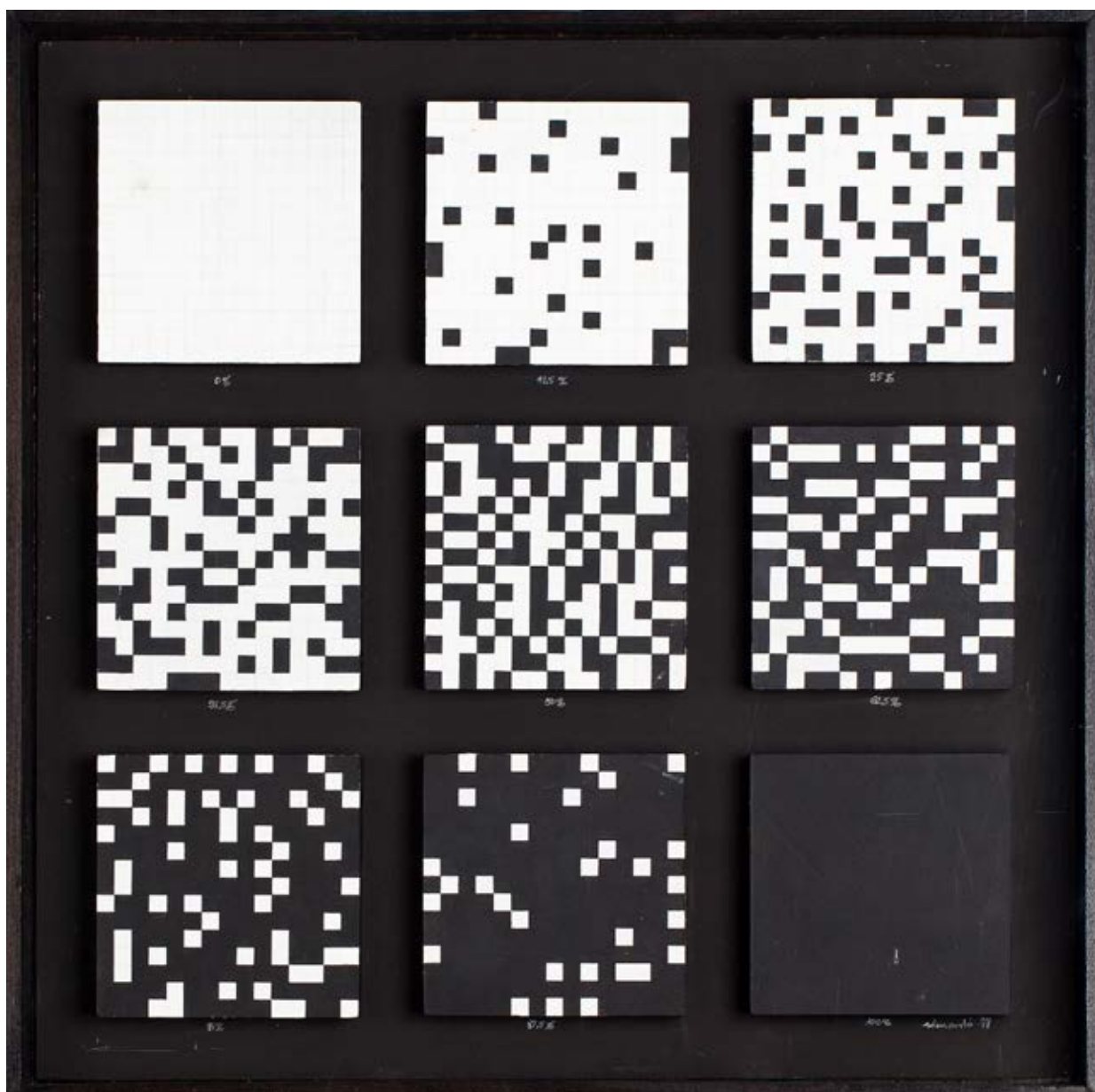
63 000 – 78 700 EUR

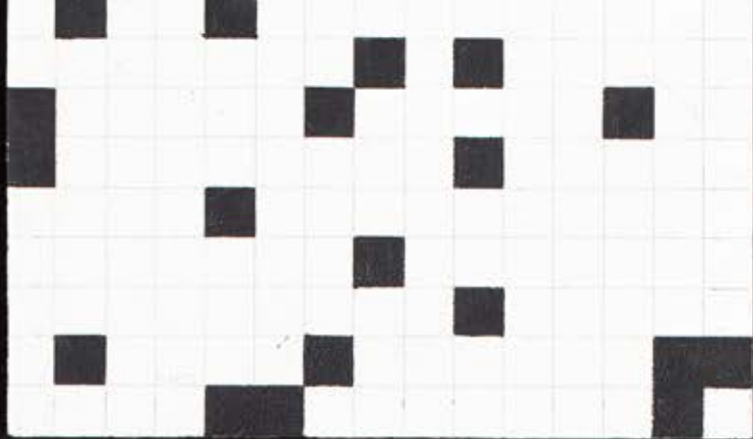
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Cała moja twórczość, do dzisiaj, z grubsza biorąc, jest budowana na tych dwóch obiektywnych mechanizmach, na porządku i przypadku. Porządkiem nazywam te doświadczenia, które są przypisane ciągom liczbowym, przypadkiem zaś te, w których uruchomiony został taki czy inny mechanizm losowy”.

Ryszard Winiarski





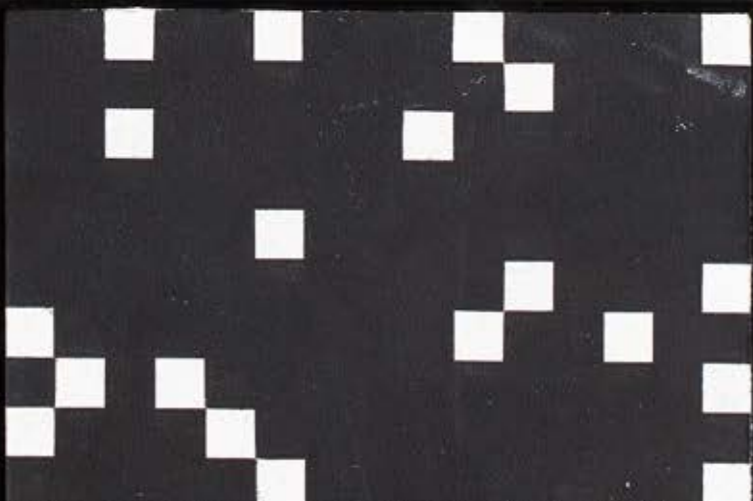
125 %



MALARSTWO WINIARSKIEGO CHARAKTERYZUJE WYKSZTAŁCONA BARDZO WCZEŚNIE W KARIERZE ARTYSTY DOMINUJĄCA KONCEPCJA, ZACZERPNIĘTA Z MATEMATYKI, ZWŁASZCZA RACHUNKU PRAWDOPODOBIENSTWA. BIORĄC POD UWAGĘ POŁĄCZENIE ARTYSTYCZNEGO WYKSZTAŁCENIA NA WARSZAWSKIEJ AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH I MATEMATYCZNYCH, TECHNICZNYCH UMIEJĘTNOŚCI ZDOBYTYCH NA WYDZIALE MECHANIKI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ, WINIARSKI POSIADŁ UNIKATOWE POŁĄCZENIE WIEDZY I UMIEJĘTNOŚCI, KTÓRE ZAOWOCOWAŁO NARODZINAMI JEDNEGO Z NAJBARDZIEJ ROZPOZNAWALNYCH WŚRÓD WSPÓŁCZESNYCH POLSKICH ARTYSTÓW STYLU. W 1965 POWSTAŁY PIERWSZE OBRAZY Z SERII „PRÓBY WIZUALNEJ PREZENTACJI ROZKŁADÓW STATYSTYCZNYCH”, GDZIE ARTYSTA UŻYŁ JAKO PODSTAWOWEJ JEDNOSTKI STRUKTURY CZARNEGO I BIAŁEGO KWADRATU, A ICH PRZYPADKOWY UKŁAD MIAŁ SVOJE PODSTAWY W TEORII PRAWDOPODOBIENSTWA. O KOMPOZYCJI DECYDOWAŁ CZĘSTO RZUT KOSTKĄ LUB MONETĄ, DO CZEGO ZRESZTĄ NAWIĄZUJE WIELE TYTUŁÓW OBRAZÓW.



50 %



OD 0 DO 100% CZERNI

Zaprezentowana praca powstała w 1978. Składa się z 9 elementów ustawionych w trzech rzędach i 3 kolumnach. Każdy z elementów składa się z pól pokrytych białą lub czarną farbą. Pod każdą częścią artysta określił procentowo stosunek pól czarnych do białych. W lewym górnym rogu znajduje się całkowicie biały element podpisany „0%”, w środku znajduje się kwadrat o równej liczbie czarnych i białych pól określony jako „50%”, a w prawym dolnym rogu artysta umieścił w pełni czarny kwadrat podpisany wartością „100%”. W pracy „od 0 do 100%” zaprezentował kolorystyczną graduację, stopniowe przenikanie się elementów czarnych z białymi naukowo obliczone i przedstawione za pomocą procentowego stosunku. Praca o tym samym tytule „od 0 do 100% czerni” znajduje się w kolekcji Zachęty. Składająca się z 26 członów instalacja różni się od prezentowanej zestawieniem poziomym elementów. Obrazy Winiarskiego są de facto materialnym, malarskim zapisem podejmowanych przez artystę eksperymentów statystycznych. Podobnie jak Roman Opalka, Winiarski wykraczał w swoich pracach poza tradycyjne rozumienie dzieła sztuki, odrzucając estetyzm na rzecz podejścia stricte naukowego. Od efektu istotniejszy był dla niego proces powstawania dzieła. Czarne i białe kwadraty są nakładane na matrycę w postaci siatki stopniowo wypełnianej w zależności od wyników eksperymentu, tworząc unikatowy wzór dla każdego z dzieł. O kolejnym stadium przypadkowości decydował sam artysta, wybierając, w którym narożniku kompozycji rozpocząć „zapis”, następnie według „klucza” zapisywał wyniki nie tylko własnych rzutów kostką czy monetą, lecz również gotowe dane, na przykład ze znalezionych tablic statystycznych. Artysta często uwzględniał na odwrocie obrazu notatki zawierające obliczenia i zmienne rządzące aplikowanymi przez niego algorytmami. Techniczny wkład Winiarskiego jest minimalny, podporządkowany konkretnej koncepcji, przeciwstawiający się idei artysty-geniusza, którego indywidualizm jest wyczuwalny w każdym pociągnięciu pędzla. Podobnie jak Victor Vasarely, Winiarski głosił ideę sztuki bezosobowej, pozbawionej emocji, rządzącej się racjonalnymi zasadami. Paradoksalnie, pomimo surowej techniki, konceptualna świeżość sztuki wypływającej z matematycznych prawd prawdopodobieństwa uczyniła Winiarskiego jednym z najbardziej unikatowych i błyskawicznie rozpoznawalnych artystów, którego swoistym podpisem jest zestawienie czarno-białych kwadratów.

Historycznie, ze względu na formalne elementy dzieł Winiarskiego i ich niemal hipnotyzujące zestawienia, artysta bywa zaliczany do wywodzącego się z op-artu nurtu malarstwa iluzji optycznej, jednakże taka klasyfikacja nie oddaje w pełni twórczego projektu artysty. Ryszard Winiarski nie chciał się identyfikować z żadnym nurtem, sam twierdził, że nie czuje przynależności do konstrukttywizmu, z którym jego sztuka była niekiedy utożsamiana. Podkreślał, że zarówno w historii sztuki, jak i w sztuce aktualnej trudno było mu znaleźć analogie do swoich poszukiwań. Początki kariery artysty przypadają na lata 60. i 70., które były z jednej strony momentem rozwoju sztuki konceptualnej, a z drugiej czasem zainteresowania wszelakimi nowinkami technologicznymi i naukowymi. Sztuka Winiarskiego wpisuje się w oba te nurty, dzieląc założenia z cybernetyką, nauką o systemach informacji, stąd też Stach Szablowski, opisując dzieła Winiarskiego, porównał je do kodów QR, które są widzialnymi formami czystej informacji.

W 1966 otrzymał główną nagrodę na Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach. W latach 1967-77 tworzył scenografie m.in. w Teatrze Polskim w Warszawie. W 1976 rozpoczął działalność w „Salonach Gry”, do których wprowadzał przypadkowych uczestników. Po 1980 powstały formy przestrzenne – tzw. geometria w stanie napięcia. Ważniejsze realizacje przestrzenne to: Goriucken 1976, projekt dla Hamburga z 1980, udział w Kunststrasse Rhon w 1986. Miał około 50 wystaw indywidualnych; ważniejsze wystawy zbiorowe to: Biennale w São Paulo (1969), Biennale Konstrukttywizmu w Norymberdze (1969 i 1971). Prace Ryszarda Winiarskiego znajdują się w kolekcjach Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowego w Warszawie, Wrocławiu, Krakowie i Poznaniu, w Zachęcie, w kolekcji McCeory w Nowym Jorku, w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w New Delhi i wielu polskich i zagranicznych kolekcjach prywatnych.

22 †

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Obszar 71", 1970

akryl/deska, 100 x 100 cm

na odwrociu odautorski opis pracy: 'OBSZAR 71 | Strefa rozkładu regulowanego | w zestawieniu ze strefą rozkładu | statystycznego. Granicę między | strefami wylosowano'

oraz: 'Program | Obszar 71 podzielony w sposób losowy na dwie | strefy. Jedna z nich posiada regularny rozkład | elementów, a druga statystyczny rozkład | elementów. Źródło zmiennej losowej – tablica | liczb przypadkowych | i rzut kostką do gry | Akryl, 100 x 100 cm. 1970 r.'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy z Galerie Gmurzynska w Kolonii oraz stemple wywozowe

estymacja:

200 000 – 350 000 PLN

45 000 – 78 700 EUR

POCHODZENIE:

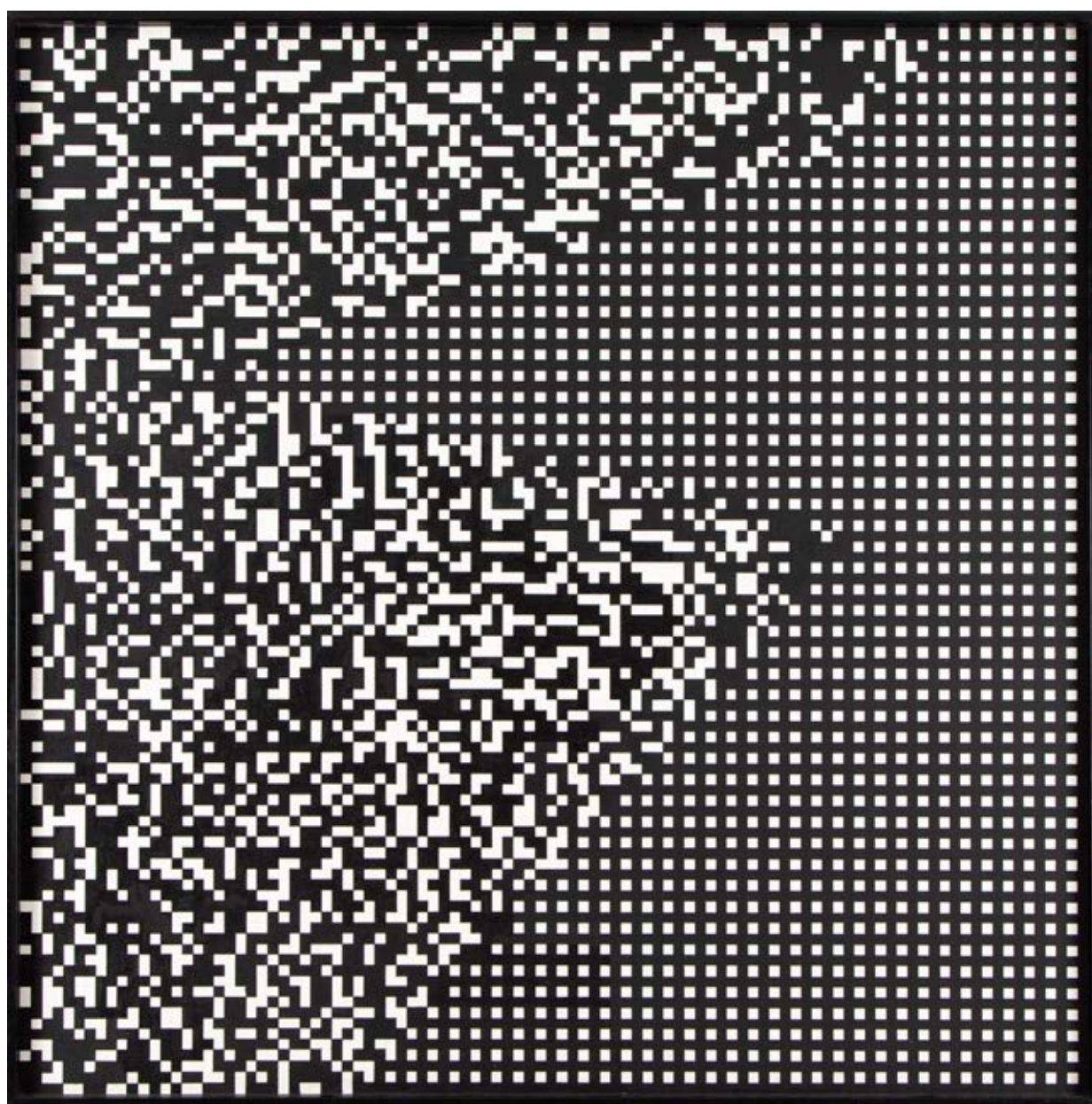
Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Koncepcja twórcza Winiarskiego – dojrzała, nowatorska, burząca zastane reguły i kryteria w sztuce, oparta na niezawodnym i sprawdzalnym fundamencie matematyki – doskonale spełniała postulaty epoki. A równocześnie wyprzedzała swój czas, zawierała bowiem istotne pierwiastki konceptualizmu.

Dla Winiarskiego bowiem, co wielokrotnie podkreślał, ważny był nie rezultat pracy, czyli dokonany już zapis przeprowadzonych czynności aleatorycznych, ale sam proces owych działań (...).”

Bożena Kowalska



23 †

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Order Vertical Game 4 x 4", 1981

akryl/deska, 68 x 4 x 2,3 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'order | vertical | game | 4x4 | winiarski | 81'

pod nim nalepka z ręcznie pisaną literą 'G',

na górnej krawędzi strzałka grotem w górę

estymacja:

22 000 – 35 000 PLN

5 000 – 7 900 EUR

„Mogłoby się wydawać, że Winiarski dobrowolnie zrezygnował z artystycznej swobody i pozbawił się niemal wszystkich artystycznych możliwości.

Nie tylko ograniczył środki do absolutnego minimum (czern, biel, kwadrat), ale do tego wyrzekł się kontroli nad kompozycją prac, oddając ją w ręce przypadku”.

Stach Szablowski



24 †

JÓZEF ROBAKOWSKI

1939

Z cyklu "Kąty energetyczne", 1975/2003

akryl/plótno, 70 x 70 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'z cyklu: KĄTY ENERGETYCZNE | 1975-2003 | J. Robakowski'

opisany i datowany na odwrociu:

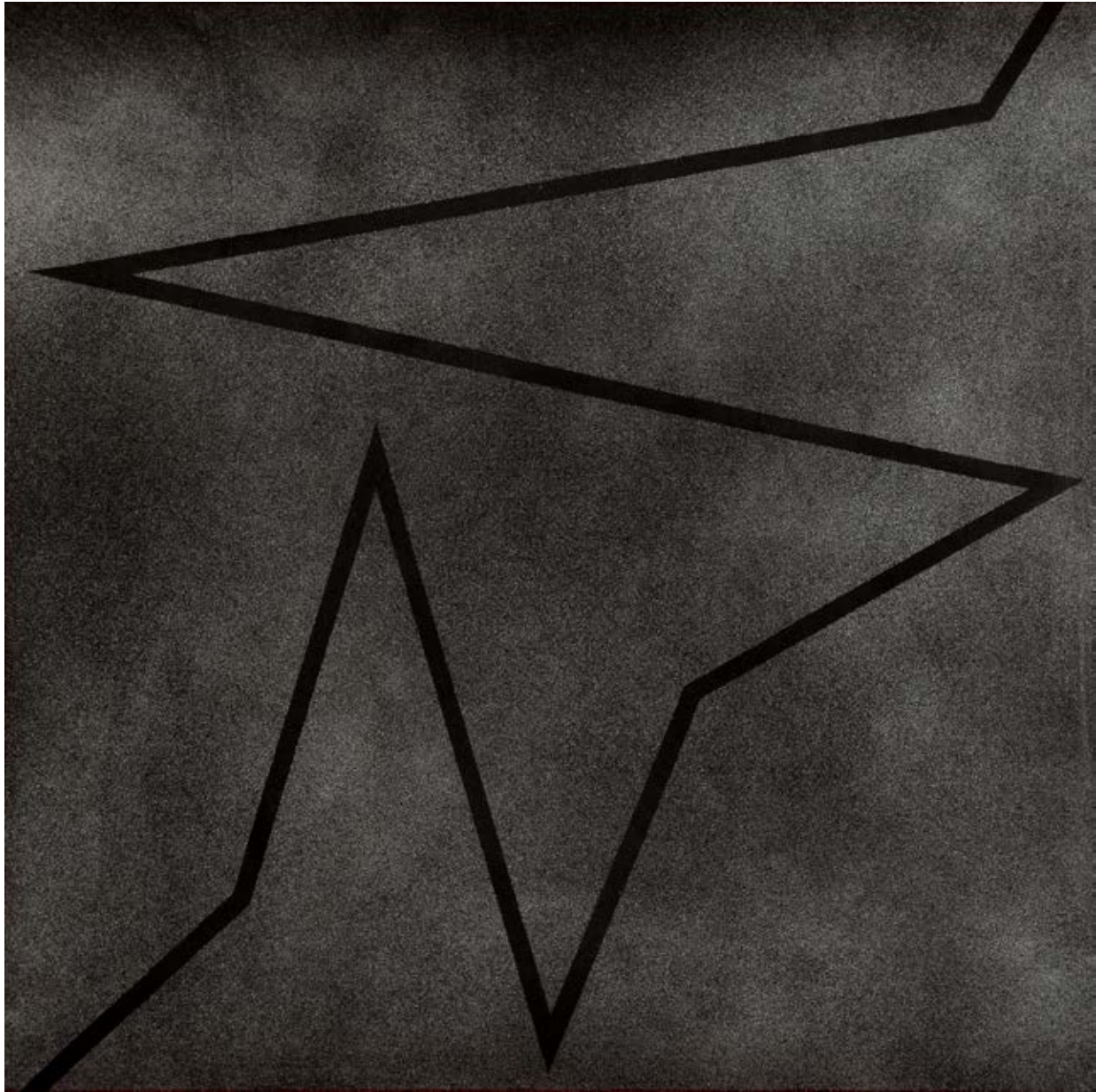
'z cyklu "KĄTY ENERGETYCZNE" | 1979-1989 | J. Robakowski'

estymacja:

18 000 – 30 000 PLN

4 100 – 6 800 EUR

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



25 †

JAN ZIEMSKI

1920–1988

"Interferencje", lata 60./70. XX w.

akryl, relief/drewno, płyta, 49,5 x 49,5 cm

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 500 – 18 000 EUR

„Interferencje” to praca Jana Ziemskiego, która powstała, kiedy artysta już w pełni ukształtował swój styl wypowiedzi plastycznej. Pozostawił daleko za sobą powojenne realistyczno-surrealistyczne portrety oraz słynne „formuły” z pierwszej połowy lat 60. Wspomniane przestrzenne obiekty/obrazy były istotnym elementem ewolucji sztuki autora. Podczas ich tworzenia skupiał się na bogatej gipsowej fakturze. Skomplikowane powierzchnie, często monochromatyczne, urozmaicał, włączając w przestrzeń kompozycji obce, naturalne materie, takie jak kamienie. Budował trójwymiarowe płaszczyzny poprzez nakładanie kolejnych grubych warstw farby i ingerował w nie przez wprowadzanie zamierzonych spekań i bruzd. Dzieła z tego okresu charakteryzowały się archaicznym, monumentalnym wyrazem. Często budziły skojarzenia z pomnikami, nagrobkami czy prehistorycznymi malowidłami.

W drugiej połowie lat 60. uwidocznił się w pracach Ziemskiego duch konstrukttywizmu. Artysta wzbogacił paletę barwną o wyraziste, czyste kolory, zestawiane ze sobą kontrastowo. Przestrzeń, coraz częściej kształtowana za pomocą sferycznie wygiętych listewek, całkowicie straciła przypadkowość na rzecz harmonijnych, geometrycznych układów. W dziełach pojawiła się iluzja optyczna. Prezentowane w katalogu „Interferencje” opierają się na zasadzie kontrastów. Na statycznym czarnym tle zaznacza się niezakłócony rytm licznych pionowych, czerwonych i białych listewek. Wygięte do boków obrazu, wprawiają całą kompozycję w ruch, budują iluzję i stanowią o niezwyklej dynamice całości.

Ziemski należał do lubelskiej grupy Zamek i podobnie jak wielu jej innych członków nie odebrał profesjonalnego wykształcenia na akademii sztuk

pięknych. Artyści ci nie zważali na konwenanse czy panujące tradycje i odcięli się od koloryzmu panującego na uczelniach. Jerzy Ludwiński, krytyk związany z grupą, tak scharakteryzował jej dokonania: „Jeżeli przeciwstawienie się akademizmowi sztuki oficjalnej i tęsknota za twórczością inną może być uważana za program, to taki jest program lubelskich plastyków” (Magdalena Moskaiewicz, Grupa Zamek – pół wieku później, „Arteon” 2008, nr 2 [94]). Malarze z Lublina pod egidą charyzmatycznego historyka sztuki nawiązywali do zerwania ze sztucznym kopiowaniem świata widzialnego i do – z góry skazanych na porażkę – prób dopasowania złożonej rzeczywistości do płaskiego płótna, oferowanego przez medium, jakie wybrali: „Dzieła sztuki miały być organizmami żyjącymi po swojemu, jak twory natury, i tkwiącymi w świecie, jak wszystkie inne przedmioty” (Jerzy Ludwiński, Młodzi ludzie wielkiej ambicji, „Polska” 1961, nr 10, s. 20). Świeże spojrzenie na sztukę i swoista organiczność form stosowanych przez Ziemskiego wynikała również z odebranej edukacji: poza historią sztuki studiował medycynę na Wydziale Lekarskim UMCS.

W początkach swojej kariery artysta wykonywał kompozycje surrealistyczno-metaforyczne, które z czasem – poprzez liczne eksperymenty z abstrakcją – zaowocowały zainteresowaniem malarstwem materii. Autor porzucił je jednak na rzecz poszukiwań w zakresie form geometryczno-przestrzennych, akcentujących rolę harmonii i rytmu. Próby budowania wielowarstwowej przestrzeni rozpoczął pod koniec lat 50. Ówczesne prace utrzymane były w stonowanych, monochromatycznych kolorach, zbliżających je do skorodowanych powierzchni tworów natury.



26 †

DANUTA LEWANDOWSKA

1927-1977

"Nr 33", 1976

akryl/płyta pilśniowa, 53 x 48 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr: 33/1976 r. | akryl - 48 x 53 cm | Danuta | Lewandowska | WARSZAWA'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 100 EUR

Kompozycje w duchu konstruktywizmu i abstrakcji geometrycznej Danuta Lewandowska zaczęła tworzyć od 1974 roku. Cykl jej prac utrzymanych w tej estetyce liczy sobie 134 dzieła. Przestrzeń tych obrazów zbudowana jest z kolejnych, nachodzących na siebie płaszczyzn, ukształtowanych jakby z naciąganych regularnie strun. Ta praktyka kompozycyjna pozwoliła osiągnąć Danucie Lewandowskiej efekt op-artowskiej gry z dynamiką widzenia. Henryk Stażewski, jeden z bliskich przyjaciół artystki, nazywał jej obrazy „automatycznymi maszynami”.

Bożena Kowalska wyjaśniała, w jaki sposób obrazy Lewandowskiej wpływają na zmysły odbiorcy i doszukuje się filozoficznych źródeł wykorzystywanych przez nią form:

„Kiedy pojawiają się rytmiczne, gęsto rozpięte nad powierzchnią obrazu struny, często z malowanymi na nich kołom – zastępują niekiedy złudnie przestrzenny raster malowanych kropek rzeczywistą, drugą płaszczyzną obrazu. Zdarza się jednak także i tak, że jeden malarski obiekt Lewandowskiej zawiera wszystkie trzy warstwy przestrzenne: tło – podłoże, złudną płaszczyznę rastrową i trzecią z napiętych strun. W miarę przesuwania się widza, zmian kierunku padania i nasilenia światła, obrazy te ulegają nieustannym mutacjom. Pojawiają się w nich efekty nagłych błysków, ruchu, wibracji, proszenia światła i pulsowania świetlnych okręgów” (Bożena Kowalska, [w:] Danuta Lewandowska, katalog wystawy indywidualnej, Ga Ga Galeria, [red.] Krystyna Czarторыska, Piotr Rogacz, Warszawa 2005, s. 10-11).



27 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"15.03.16", 2016

akryl, relief/deska, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '15.03.16 | A. NOWACKI | 2016 | 7/2016'

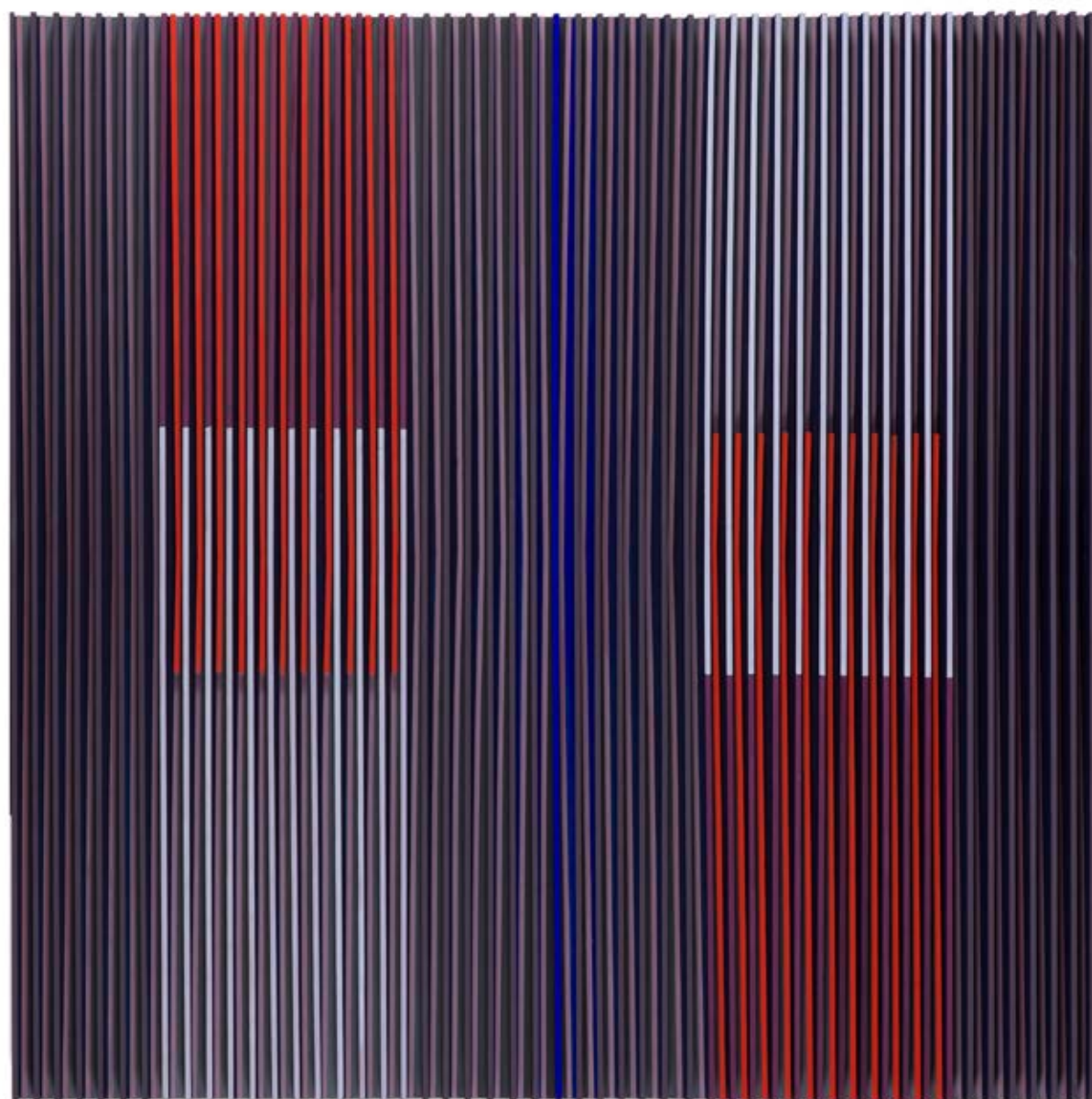
estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 800 – 9 000 EUR

„Celem, do którego dążę w moich najnowszych pracach, jest tworzenie przestrzeni abstrakcyjnej, otwartej, opartej na iluzji barw, imaginarnej głębi. Jest to tworzenie przestrzeni bezwymiarowej. Powstaje ona w istniejącym już reliefie, na jego powierzchni, gdzie iluzja ruchu wywołuje nowy wymiar, pełny wibracji i powtarzających się rytmów. Natomiast przestrzeń widzialna, konstruowana, ograniczona i opisana wymiarem, jest dla mnie martwa, pozbawiona energii duchowej, a zatem niezdolna do nawiązania dialogu z odbiorcą. W przestrzeni abstrakcyjnej wszystko jest żywe, pulsujące, zmienne – w zależności od punktu odniesienia czyli kąta widzenia. Jackson Pollock ten rodzaj wolnej przestrzeni nazwał 'przestrzenią amerykańską' – w odróżnieniu od tej związanej wyłącznie z jednym punktem odniesienia”.

Andrzej Nowacki



28 †

ROMAN OPAŁKA

1931-2011

"Tau", z cyklu "Alfabet grecki", 1965

olej/piótno, 130,8 x 81,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'OPAŁKA 65 Tau'

estymacja:

120 000 – 200 000 PLN

27 000 – 45 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Łódź

WYSTAWIANY:

Roman Opałka, Dom Artysty Plastyka, Warszawa, kwiecień 1966

LITERATURA:

Roman Opałka, katalog wystawy indywidualnej w Domu Artysty Plastyka, Warszawa 1966, poz. kat. 28, s. nłb.

Porównaj: Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, il. 15

„Dla krytyki były to skończone dzieła warte komentarza i eksponowania na wystawie, dla Romana Opałki stanowiły jedynie drogę dojścia do celu. Artysta nigdy ich nie lekceważył, ale też zawsze pozostawiał w cieniu swojego wyjątkowego Programu. Tym bardziej wszystko, co wyszło spod jego ręki w okresie poprzedzającym liczenie, jest niezmiernie interesujące dla dzisiejszego widza”.

Paweł Sosnowski, Roman Opałka, katalog wczesnych prac, Warszawa 1998, s. 6



W 1965 Opałka miał już za sobą około dziesięcioletni okres dojrzałej twórczości, jednak pierwsza ważna wystawa indywidualna odbyła się rok później w warszawskim Domu Plastyka. Na zaprojektowanej przez Mariana Bogusza ekspozycji prezentowane są płótna z cyklu „Fonematów” oraz piętnaście obrazów reprezentujących litery greckiego alfabetu. Opałka pokazał prace niezwykle hermetyczne, ascetyczne w swojej formie, reinterpretujące w oryginalny sposób z jednej strony doświadczenia malarstwa materii, z drugiej stanowiące transpozycję szczególnej wrażliwości na kolorystyczne i fakturowe niuanse. Bożena Kowalska pisała:

„Mimo ascezy środków kompozycje z cyklu ‘alfabetowego’ nie były ubogie. Podziały na frazy szersze i węższe, miękkie i twarde, pola raz wklęsłe, a kiedy indziej wypukłe lub sugerujące głębię przestrzenną – decydowały o różnorodności i swoistym, dyskretnym bogactwie tych obrazów. ‘Fugi na jedno narzędzie’ były nową, szczególną i własną Opałki formą działań z materią. Klasyczne malarstwo materii, wywiedzione z linii Fautriera, Tapiesa lub Burriego, zwykle przybierało bądź dramatyczny wyraz ‘śladu katastrofy’ lub niosło skojarzenia z rozdartą tkanką organiczną, bądź wekslowało – wbrew hasłom programowego antyestetyzmu – ku wyrafinowanym efektom dekoracyjnym, albo wreszcie, w Polsce zresztą najczęściej, kreowało wycinek jakiejś powierzchni: rzeczywistej lub imaginowanej. Opałka w obrazach z cyklu ‘alfabetu greckiego’ posługiwał się tymi samymi co malarstwo materii środkami, ale zużytkował je dla własnych i odmiennych celów. Narzucił materii czystość gładkich i rozległych płaszczyzn i ascetyczny porządek geometrycznych podziałów”.

Bożena Kowalska

Wspomnianą hermetyczność i antykomunikatywność płócien podkreślała natomiast we wstępie do warszawskiej wystawy Władysława Jaworska: „Gdy siedem lat temu poznałam Romana Opałkę, przyrzekłam mu, że na wypadek jego własnej wystawy napiszę mu kilka słów do katalogu. Ofiarnie urządził wtedy wystawę swemu przyjacielowi, boliwijskiemu rzeźbiarzowi – Terrazas. Sam był niedawno po studiach, zapowiadał się dopiero jako malarz. Od tej pory wprawdzie nie widzieliśmy się, ale od czasu do czasu jakiś interesujący plakat w mieście (zawsze odczytuję autora plakatu) czy wiadomość o takiej czy innej nagrodzie upewniały mnie, że Opałka jest, że działa. Aż oto przyszła chwila ‘tej’ wystawy. Pierwszej własnej wystawy i to nie było gdzie, bo w nowym ‘Domu Plastyka’. Opałka pamiętał o pakcie i zgłosił się po owe słów kilkoro. Gdy przyszłam do pracowni, zastałam już nie studenta, którego głowa szumi od pomysłów, ale na razie urządził innych – lecz poważnego, dojrzałego artystę. Powoli i w skupieniu pokazywał mi swoje obrazy, rysunki, grafikę. Obraz po obrazie, plansza po planszy. A mnie wydawało się, że w ciągu paru godzin odbywam z nim całą długą drogę tych trudnych lat wejścia artysty w życie. I muszę powiedzieć, że byłam przejęta. Przejęta dziełem i człowiekiem. Żyjemy w epoce reklam, neonów, audio-wizji, w epoce, która się spieszy i co tu ukrywać – nie gardzi pospieszną, taną łatwizną. A Opałka? Jakby na przekór epoce, której jest przecież synem (jak to się teraz mówi – produktem), pracuje w jakiejś nieuchwytej ciszy, powadze, spokoju. Jakąś żelazną, wewnętrzną dyscypliną płaci za ten psychiczny luksus? Zainteresowało mnie, co było punktem wyjścia jego wizji. Skąd wzięł tę formę podstawową, która go tak zafascynowała, że ją w różnych metamorfozach i z taką pasją powtarza. I wydaje mi się, że ją zobaczyłam. Zobaczyłam przypadkowo w pochodzącym sprzed kilku lat pięknym cyklu graficznym ‘Żagle na morzu’. Mniej czy więcej aluzyjne w kierunku rzeczywistości formy rozpiętego żagla Opałka z czasem zdynamizuje w dźwięcznych, prawie muzycznych zapisach swoich ‘Fonematów’, to znów ujarzmi aż prawie do unicestwienia w ‘Greckich literach’ – Alfa, Beta, Gamma, Delta... Olbrzymie monochromatyczne kompozycje (przeważnie w ugrach), obrazy-drzwi, żeby nie rzec antyobrazy, są wyrazem takiej ascezy środków, że wykluczają jakąkolwiek chęć podobania się czy nawet porozumiewania się. Czyżby artysta chciał zamknąć aż na tyle ‘drzwi’ od świata, żeby w tej swojej ciszy i izolacji dochodzić jak czarnoksiężnik do istoty tworzywa, do pramaterii? Bo chyba materia jest jego największą pasją. Tkanka drzewa, osnowa płótna, a nawet konsystencja metalu. Chce wszystko odkryć sam, rozłożyć na czynniki pierwsze i dopiero wszystko zacząć. To jego prawo, prawo młodości. Sądzę, że do portu, nawet na tak pięknych żaglach, ma jeszcze daleko, ale z jakim doświadczeniem, z jakim imponującym багаżem wyruszył już w świat sztuki...” (Władysława Jaworska, Wstęp do katalogu indywidualnej wystawy Romana Opałki w Domu Artysty Plastyka, Warszawa 1966, s. nlb.).



29 †

JAN TARASIN

1926-2009

"Gong", 1963

olej/ płótno, 125 x 95 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. Tarasin 63'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | 1963 | "GONG"'

estymacja:

160 000 – 220 000 PLN

36 000 – 49 500 EUR

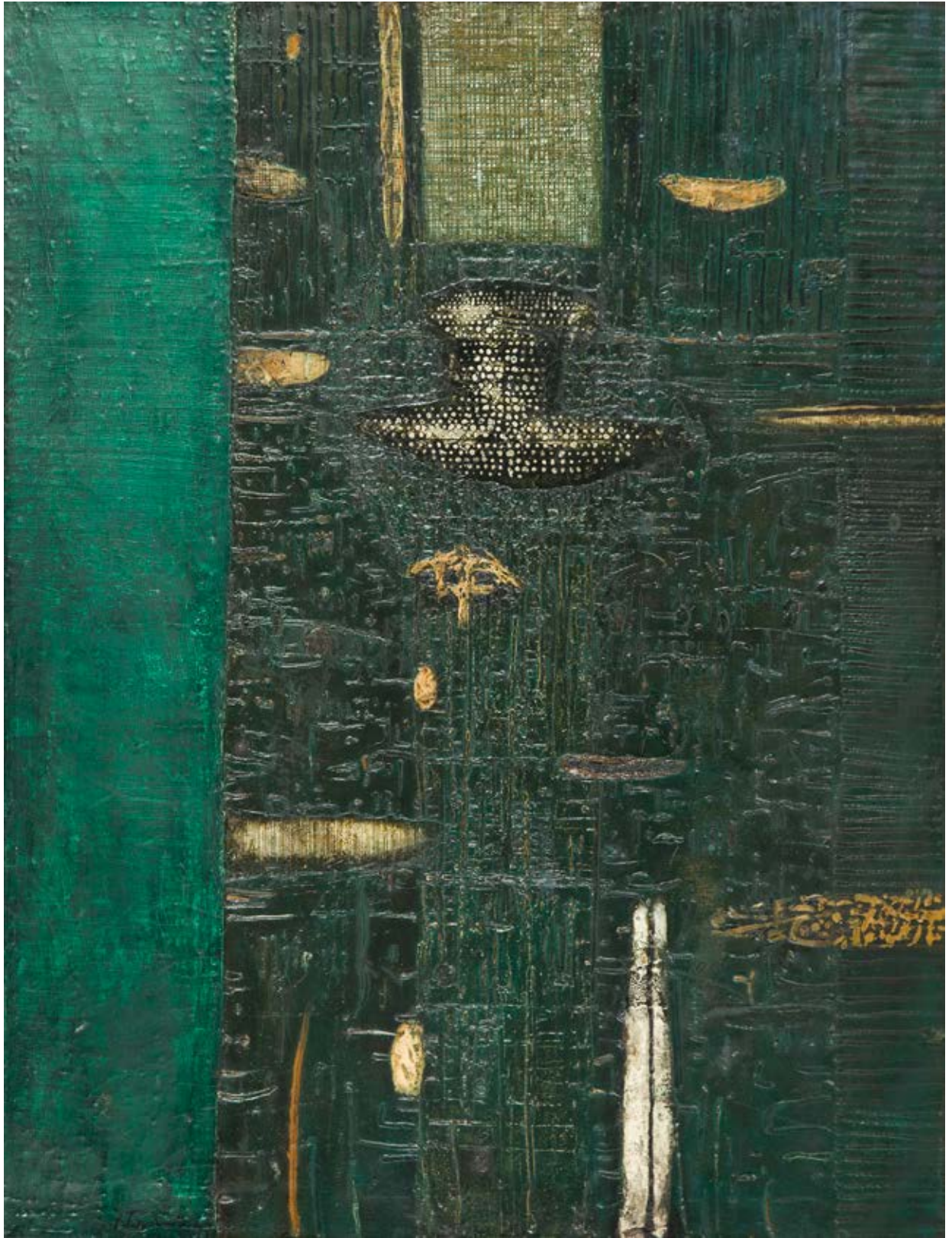
POCHODZENIE:

Galeria Fibak, Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

„Moje obrazy to są w końcu pejzaże panoramiczne, wnętrza, martwe natury. Chcę, by przedmioty – elementy moich obrazów były materialne i by różniły się między sobą, jak różnią się drzewo i woda. Jak w obrazach Vermeera. Staram się odkryć i zachować hierarchię, jaka istnieje w naturze”.

Jan Tarasin (cyt. za: Barbara Majewska, Rozmowa z Janem Tarasinem, „Współczesność”, nr 18)





W latach 60. XX wieku dzieło malarskie w twórczości Jana Tarasina staje się rzeczą-egzystencją. Autor wprowadza na płótnie podział na dwie przestrzenie, współistniejące, ale oddzielone od siebie jakby linią horyzontu. Krytycy wskazują, że malarz nawiązuje do ludzkiego poczucia istnienia na pograniczu dwóch stref: ziemi, materialnej ludzkiej rzeczywistości oraz sfery „poza”, tej niematerialnej. Według nich zdaje się unaoczniać odczucie dualizmu świata.

Prawdopodobnie punktem zwrotnym, który ukształtował całą późniejszą sztukę Tarasina, był wyjazd stypendialny do Azji w 1962. Artysta zwiedził Hanoi, Hajfong nad Zatoką Tonkińską i Pekin. Obcowanie z nieznaną wcześniej kulturą wpłynęło na jego postrzeganie przestrzeni w obrazie. Bogusław Deptuła we wspomnieniach o Janie Tarasinie pisał: „Tarasin (...) traktował malowanie jako narzędzie poznania i porządkowania świata. Świat – który jawił mu się jako nieustanny ruch i bałagan – porządkował swoimi obrazami, wprowadzając weń własny malarski rygor. Ale to właśnie w owym pierwotnym bezładzie tkwi siła, bałagan jest porządkiem tego świata, na co Tarasin łatwo się godził. Fascynowały go przedmioty – w nich widział główną składową otaczającej nas rzeczywistości. Zarazem w jego obrazach przedmioty te pojawiały się jako znaki, a nie konkretne rzeczy. (...) Tarasin wiedział, że nie opowie całej historii świata, nie takie były zresztą jego zamiary, mówił: ‘To temat mnie wybrał, a nie ja temat. (...) Jeśli go człowiek przyjmie, mniej się szamocze, zaczyna się ze sobą zgadzać, nawet widzi w tym satysfakcję’” (Bogusław Deptuła, Wspomnienie o Janie Tarasinie, www.dwutygodnik.com).

W prezentowanej w niniejszym katalogu pracy „Gong” z 1963 Tarasin stworzył symboliczny, na poły abstrakcyjny krajobraz, w którym materialność rzeczywistości wychodzi poza swoją strefę, przechodzi elementami przedstawionych przedmiotów w świat niematerialny. Przywiązanie autora do materialności podkreślała Magdalena Sołtys w kuratorskim tekście do wystawy „W czym rzecz? Jan Tarasin”: „Artysta skupiał uwagę na materialności wszystkiego, co w świecie istnieje, w tym natury. Życie urzeczowił poprzez włączenie go do sieci materialnych relacji. Z całą pewnością struktury i prawa natury wywyższał ponad wszelkie wzory kultury i cywilizacji. Właściwie wskazywał na ich pochodzenie – twierdził, że to natura formuje sens i logikę kultury. (Stąd wszechobecna biomorficzność, taki, a nie inny, charakter większości formalnych kompozycji)” (Magdalena Sołtys, W czym rzecz? O twórczości Jana Tarasina, katalog wystawy, Galeria Bardzo Biała, Warszawa 2013).

Sam autor natomiast w 1975 w tekście „Horyzont” pisał tak: „Otaczający nas świat składa się z wielu nakładających się na siebie, przenikających się nawzajem, zwalczających się lub podporządkowanych sobie struktur. Ich wzajemne relacje, wypadkowe ich aktywności, splecione wątki ich powiązań, wielkość i rytm wprawiających je w ruch impulsów stanowią równie trudną do przeniknięcia, fascynującą i ograniczającą nas barierę jak otaczająca nas linia horyzontu. Wyrwanie się z jej zamkniętego kręgu odbiera nam definitywnie złudne poczucie centralnej pozycji w świecie”.

30 †

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

Informel, 1963

olej/piótno, 81 x 99 cm
sygnowany i datowany p.d.: '63 I Kantor'
na blejtramie nalepka transportowa z opisem obrazu
oraz z domu aukcyjnego Agra-Art w Warszawie z 2004 roku

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

45 000 - 67 500 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, 2003

kolekcja prywatna, Polska

Agra-Art, 2004

kolekcja instytucjonalna, Polska



SWOBODA MATERII

Rozluźnienie, które nastąpiło po upadku doktryny socrealizmu, stało się dla Tadeusza Kantora kolejnym pretekstem do wyjazdu do Paryża. W 1955 roku dołączył do przedstawienia Iwaszkiewicza jako autor dekoracji i kostiumów. Ze stolicy Francji przywiózł tym razem tasyzm i informel, czerpany wprost od Wolsa, Georges Mathieu, Jeana Fautriera, Hansa Hartunga i Jacksona Pollocka. Po powrocie wraz z Nowosielskim, Brzozowskim, Jaremą, Rosenstein, Skarżyńskim i Sternem zorganizował „Wystawę Dziewięciu”, która stała się początkiem II Grupy Krakowskiej. Choć na wystawie znalazły się prace tworzone „do szuflady” w okresie surrealizmu, największa uwaga skupiła się na kantorowskim informelu.

Zastygłą w bezforemnej masie materię Kantor odczytywał jako realny wizerunek żywego organizmu, jawiący się „przed naszymi oczami niemal jak RUCH”. Z czasem malarstwo wybitnego artysty zaczęło odchodzić od tasyzystowskich reguł. Powierzchnia nabierała cech reliefu. Choć gdzieś widać dripping, Kantor posługiwał się raczej malarskim gestem szpachli i pędzla. Z czasem zaczął wypuklać kompozycje kawałkami spróchniałego drewna i korzeni, a następnie pokrywać je czarnym lakierem lub polichlorkiem winylu.

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 odmienność 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).

Nowy styl Tadeusza Kantora w Polsce spotkał się z wielkim entuzjazmem. Jak pisał Janusz Bogucki, jeden z najaktywniejszych krytyków tego czasu: „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 zwapnień 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). Nowy rodzaj malowania wpłynął na szerokie grono artystów, o czym Mieczysław Porębski pisał: „Kantor nieomylnie chwyta żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją ‚na warsztat’, bo wie, że istotna siła nowoczesnego artysty polega na stałym odnawianiu się, stałym twórczym współuczestnictwie w jednym, wspólnym i nieprzerwanym procesie. Nie boi się ‚obcego tekstu’, nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną samodzielną kreację, rozegra własną sprawę” (Mieczysław Porębski, Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po prostu”, „Po prostu”, nr 52-53, 1956).





Tadeusz Kantor, Kraków 1967, fot. Wojciech Plewiński

31 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Figura nr 116", 1961

akryl/ płótno, 197 x 132 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'LEBENSTEIN 61'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Lebenstein | figure no. 116 | 1961 | format 120 F'

estymacja:

300 000 – 400 000 PLN

67 500 – 89 900 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Chalette, Nowy Jork (do 1962)

Kolekcja Leonarda S. Levine, Kenotah w stanie Nowy Jork

WYSTAWIANY:

Jan Lebenstein, wystawa indywidualna, Galerie Chalette, Nowy Jork, marzec-kwiecień 1962, poz. kat. 19

Jan Lebenstein, wystawa indywidualna, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paryż,

22 września – 4 listopada 1961

LITERATURA:

Jan Lebenstein, katalog wystawy, wstępy: Clovis Eyraud, Raymond Cogniat, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paryż, 22 września – 4 listopada 1961 (spis)

Michel Ragon, "Jan Lebenstein – Cimaïse: Art et Architecture Actuels ", nr 55 (IX-X 1961), s. 58

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

Jan Lebenstein, 1961



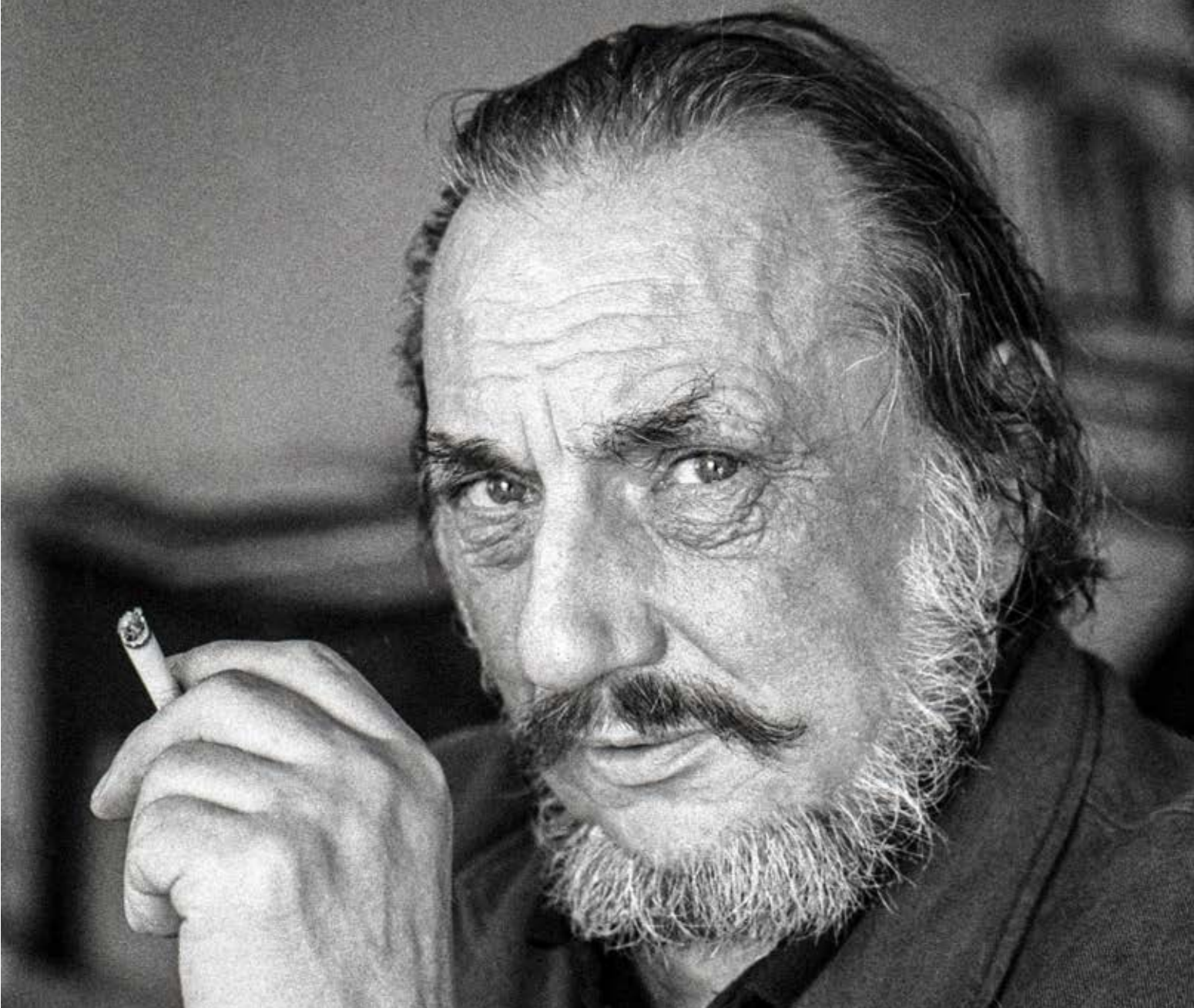


Jan Lebenstein studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierunkiem Artura Nachta-Samborskiego, a zadebiutował na wystawie „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale w 1955. Pierwsza wystawa indywidualna artysty odbyła się w Teatrze na Tarczyńskiej, prowadzonym przez Mirona Białoszewskiego. Poeta był jedną z wielu osób z środowiska literackiego, z którym Lebenstein utrzymywał częste kontakty. Po przeprowadzce do Paryża trafił do grona najbardziej cenionych za granicą polskich artystów. Współpracował tam z literatami, zilustrował m.in. francuskie wydanie opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Artystę wielokrotnie nagradzano, w tym Nagrodą im. Jana Cybisa i Nagrodą Fundacji im. A. Jurzykowskiego z Nowego Jorku. Uhonorowano go też Krzyżem Wielkim Orderu Odrodzenia Polski za zasługi dla polskiej kultury. W 1961, dzięki współpracy z nowojorską galerią Chalette, Lebenstein zaprezentował swoje prace na legendarnej wystawie „Fifteen Polish Painters” w MoMA. Jego prace znajdują się w kolekcjach wspomnianego nowojorskiego Museum of Modern Art, paryskiego Musée d'Art Moderne oraz Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie i Poznaniu.

„Figury osiowe” Jana Lebensteina stanowią jeden z najbardziej rozpoznawalnych cykli malarskich w historii współczesnej sztuki polskiej, chętnie kolekcjonowany na świecie w latach 60. równoległe z pracami Marka Rothko. Obrazy Lebensteina znalazły się między innymi w kolekcjach Albrechta Grokhosta i Davida Rockefellera. Na cykl składa się w sumie około

trzydziestu obrazów, powstałych w późnych latach 50. w Rembertowie i wczesnych 60. w Paryżu, gdzie w niespełna rok po emigracji Lebensteina odbyła się duża indywidualna wystawa jego prac w Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Okres powstawania „Figur osiowych” był prawdopodobnie najważniejszym momentem w karierze artysty. Grand Prix Biennale de Paris otrzymane przez Lebensteina w 1959 z jednej strony może być postrzegane jako polityczny zabieg, mający na celu pochylenie się nad artystami z bloku wschodniego, niemniej dowodzi uznania krytyków dla sztuki zza żelaznej kurtyny, zwłaszcza, jak w przypadku Lebensteina, tej wpisującej się w zachodnie tendencje.

Punkt wyjścia dla „Figur osiowych” stanowią wcześniejsze, powstałe w drugiej połowie lat 50. „Figury kreślone”, wertykalne rysunki wykonane na papierze milimetrowym, umiejscawiające ludzką postać w ciasnych granicach kartki papieru. To właśnie techniczne konotacje papieru milimetrowego zainspirowały określenie „Figury kreślone”. Kolejnym stadium figur są „Figury hieratyczne”, często malowane farbą olejną na płótnie. Późniejsze „Figury osiowe” cechuje naprzemienność medium – wertykalne formy o charakterystycznym osiowym podziale powstawały zarówno w technice olejnej na płótnie, jak i malowane były tuszem, flamastrem, węglem, pastelami lub gwaszem na papierze. Równoległe eksplorowanie różnych technik pozwalała na ocenę konsekwencji artysty w tworzeniu antropomorficznej figury. Przeniesienie narysowanego delikatnymi liniami czarnego



tuszu szkieletu na płótno stanowi wyzwanie samo w sobie, co tym bardziej dowodzi niesamowitej spójności cyklu. Bogata dokumentacja fotograficzna jego studia („Life” i „Time” po sukcesie paryskim kilkakrotnie wystawy do niego fotoreporterów) stanowi klucz do poznania techniki artysty. Lebenstein tworzył wielkoformatowe „Figury osiowe”, rozprowadzając farbę na leżącym poziomo, na stole lub podłodze, płótnie, co nadawało wielu „figurom” reliefowy charakter powstały w wyniku akumulacji warstw impast. Chropowatość farby przywodzi na myśl fakturę owadziego pancerza lub rybiej łuski, lecz osiowość kompozycji często nie pozwala na klasyfikację formy jako jednoznacznie ludzkiej lub zwierzęcej.

„Figura 116” to kwintesencjonalny przykład formy, jaką „figury” osiągnęły we wczesnych latach 60. Kompozycja jest silnie osiowa, symetryczna, z wpisanym we wnętrzu figury okręgiem. Charakterystyczny szkielet zdaje się być przytwierdzony do płótna, niemalże odrębny od niego. Prace z tego cyklu są zaliczane do nurtu tzw. malarstwa materii. Sztuka Lebensteina z tego okresu, pomimo iż osadzona w figuracji sugerującej paleontologiczną poprawność szkieletów, nie jest całkowicie wyzbyta nawiązań do abstrakcji, czego dowodem jest chociażby „Figura 116”, której miejscami luźna forma zdaje się być bliższa runcicznemu znakowi niż zwierzęcej sylwetce. Zainteresowanie Lebensteina literaturą starożytną, mitologią i Biblią jest szczególnie widoczne w jego pracach z drugiej połowy lat 60., które pomimo bardziej figuratywnego charakteru, cechuje ten sam, znany z „Figur osiowych”,

niepokojący klimat. W liście do Lebensteina z 1985, szukając uzasadnienia dla konwulsyjnych form, Czesław Miłosz pisał: „Uważam Ciebie za barokowego malarza, spokrewnionego z Włochami. Choć posuwasz bardzo daleko sprzeczność pomiędzy formą ludzkiego ciała i jego rozpadem, jego szkieletowością, jest to u Ciebie prawdziwa pasja erotyczna, gniew na ciało, że jest tylko tym, czym jest”. Szkieletowe kompozycje sugerujące różne stadia rozkładu materii są często postrzegane przez pryzmat cierpienia, które Lebenstein obserwował na ulicach Paryża. Przeważająca liczba „figur” z lat 1960–62 powstała przy użyciu farb z gamy szjony, ochry, w paletcie dominującą brązowej, piaskowej, z elementami fioleto, co zdaje się korespondować z asocjacjami z cierpieniem i gniciem. Na tle cyklu, kolorystyka „Figury 116” jest niespotykana, morska, z przewagą dość jasnej palety błękitów i szarości. Jeśli „Figury osiowe” jako kategoria przywołują skojarzenia ze szkieletami wykopywanymi z ziemi, to „Figura 116” jest widziana jak gdyby pod powierzchnią płytkiej, przejrzystej wody. Podobna gama kolorystyczna może być zidentyfikowana w nieco wcześniejszych pracach z 1958 roku. Kolorystyka „Figury 116” przypomina efekt, jaki najłatwiej można uzyskać przy pomocy gwaszu zmieszanego z wodą. Owa „rozwodniona” paleta barw jest rzadziej utożsamiana z olejnymi reliefami Lebensteina, czyniąc powyższą pracę prawdziwie unikatową w skali całego cyklu „Figur osiowych”.

32 †

JAN LEBENSTEIN

1930–1999

"Rhinoceros – Bête", 1974

olej/płyta, 50 x 60 cm

sygnowany p.d.: 'LEBENSTEIN'

opisany na odwrociu: 'Lebenstein | 1974 | Rhinoceros – Bête'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 000 – 13 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Emilio Gargioni, Turyn

kolekcja prywatna, Włochy

WYSTAWIANY:

Lo strano viaggio del signor Rhinoceros. La collezione a tema 'rinoceronte' di Emilio Gargioni, Museo Regionale di Scienze Naturali, Turyn 2004

LITERATURA:

Lo strano viaggio del signor Rhinoceros. La collezione a tema 'rinoceronte' di Emilio Gargioni, katalog wystawy, Turyn 2004, s. 109 (il.)

W 1963 Jan Lebenstein zmienił główny temat swoich przedstawień – miejsce wcześniej obrazowanych ludzi zastąpiły wizerunki zwierząt. Figury osio-
we, tak charakterystyczne dla twórczości artysty, ustąpiły miejsca nowemu
bestiarium, które rozwijał przez wiele kolejnych lat. Wówczas Lebenstein
zwrócił się w stronę malowania w poziomie, materia grubo kładzonej farby,
wyzbył się jednocześnie graficznego rysunku, często obecnego w jego
dotychczasowym malarstwie.

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

Prezentowany obraz Jana Lebensteina już na pierwszy rzut oka wydaje
się niecodzienną dla estetyki artysty kompozycją. Uderzającą jasną paletą
barw „Nosorożec” jest wyjątkowym stworzeniem. Bardziej niż znane nam
wszystkim zwierzę przypomina prehistoryczne stworzenie, którego potom-
kowie bardzo często pojawiali się w kompozycjach malarza. Rhinoceros jest
jednocześnie przedstawieniem o wesołym charakterze. Można by podej-
rzewać, że ze swoim dziwnym grymasem zwraca się w stronę widza.

Rodzaj przedstawionego zwierzęcia był kluczowy dla jednego z poprzed-
nich właścicieli płótna. Praca Lebensteina uzupełniła niesamowitą kolekcję
Emilio Gargioniego. Galerzysta z Włoch, właściciel Galerii Davico w Turynie,
za cel postawił sobie zgromadzenie jak największej liczby wizerunków no-
sorożca, który w jego rozumieniu miał być uosobieniem niemal groteskowej
formy ssaka chętnie portretowanego przez wieki w historii sztuki.
Gargioni był również zaniepokojony zagrożeniem, jakie dla gatunku
stanowi człowiek. Mężczyźnie udało się zgromadzić ponad 1200 prac:
około 600 obrazów, 100 ilustracji, 100 odbitek graficznych, 80 rzeźb i wy-
tworów rzemieślniczych.



33

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928–1999

"Krajobraz", 1964

olej/piótno, 80 x 100 cm

sygnowany i datowany na dole: 'J.Tchórzewski 64.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J Tchórzewski 64. I "KRAJOBRAZ"

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

22 500 – 33 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Jerzy Tchórzewski. Inne spojrzenie. Prace z kolekcji prywatnych, Kordegarda. Galeria Narodowego Centrum Kultury, Warszawa, 4 grudnia 2019 – 12 stycznia 2020; Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa, 5 grudnia 2019 – 1 marca 2020

LITERATURA:

Jerzy Tchórzewski. Inne spojrzenie. Prace z kolekcji prywatnych, katalog wystawy, Narodowe Centrum Kultury/ Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 2019, s. 30 (il.)





Sztuka Tchórzewskiego ma swoje podłoże w wyobraźni, szczególnie widocznej we wczesnych obrazach artysty z późnych lat 40. i wczesnych 50., które czerpały z surrealizmu, ocierając się o baśniowość. Tchórzewski należał do powstałej we Francji w 1950, międzynarodowej grupy artystycznej Phases, zakorzenionej we wcześniejszej tradycji surrealizmu, co tłumaczy oniryczny charakter jego wczesnych dzieł. W jego pracach z lat 60. elementy fantastyczno-surrealistyczne są bardziej intuicyjne, mniej figuratywne. Ponadto, paleta barw w tym okresie jest harmonijna, ciemna i przytłumiona, inspirowana kolorami wulkanicznej gleby. Strukturę „Krajobrazu” definiuje jak gdyby bijący z wnętrza splecionej figury żar. Szkieletowata forma speka i brud przypomina powoli zastygające strumienie płynnej lawy, które artysta przedstawiał zarówno olejem, jak i gwaszem. Jak pisze Aleksander Wojciechowski, Tchórzewski jest niezwykle wrażliwy na relacje między linią a płaszczyzną, których indywidualna dynamika pozwala oddać ruch. W owym malarskim równaniu istotną rolę odgrywa kolor, postrzegany przez pryzmat światła lub ciemności. Gra przeciwieństw, momentalnych rozbłysków światła i następującej po nich ciemności, dynamizuje kompozycję, wzmacniając kontrast między barwami, przywołując na myśl pulsujące pod powierzchnią płótna błyskawice. Stąd też dzieła z tego okresu określane są często mianem „pejzaży elektrycznych”. W latach 60. Tchórzewski równolegle tworzył obrazy zarówno odnoszące się do figuratywnych przedstawień ludzkiej sylwetki („Figura”, 1963/64), jak i abstrakcyjne wizje kosmicznych zjawisk, takie jak „Krajobraz”, które łączą w sobie elementy wizji kataklizmu z erupcją materii budującej powstającą gwiazdę. Jak pisze Bożena Kowalska, w tamtym okresie malarstwo Tchórzewskiego stawalo się stopniowo mniej spontaniczne, a bardziej przemyślane, zbliżające się do estetyzmu. Emanujące z obrazów napięcie, o którym wspomina Tchórzewski, wskazuje na kluczową dla interpretacji jego twórczości warstwę znaczeniową, dotyczącą zagadnień ludzkiej egzystencji i roli artysty. Pomimo iż wątki egzystencjalne są najczęściej dostrzegane w tych pracach z lat 60., które zawierają w sobie przedstawienia ludzi, oddane jako rozdarte i poszarpane sylwetki, odkrywające sekrety ludzkiej jaźni, niefiguratywne prace jak „Krajobraz” są równie efektywne w oddawaniu niepokoju towarzyszącego artyście. Malarstwo Tchórzewskiego doskonale określił Andrzej Olszewski, identyfikując „metafizyczne emocje materii” jako główny składnik w życiowym procesie twórczym artysty. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Związany był z Grupą Krakowską. Debiutował w 1948 roku na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Wziął udział w wystawie w warszawskim Arsenale „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi” w 1955, gdzie zdobył nagrodę. Pracował jako pedagog w ASP do czasu przejścia na emeryturę w 1998 roku. W 1986 otrzymał niezależną Nagrodę im. Jana Cybisa. Od lat 70. podejmował tematykę religijną. Oprócz sztuk plastycznych Tchórzewski zajmował się poezją. Zbiór wierszy z lat 1988–96 pt. „Wieczny początek gwałtownej chwili” ukazał się pośmiertnie w roku 2003.



„SĄDZĘ, ŻE ROLĄ MALARZA JEST WYWOŁYWANIE ŻYCIA, PRZEMIENIANIE BIERNEJ MATERII PLASTYCZNEJ W PULSUJĄCY ŻYCIEM ORGANIZM. JEST W TYM COŚ Z PIERWOTNEGO PROCESU ROZNIECANIA OGNIĄ, KIEDY Z DWU ZIMNYCH, MARTWYCH POLAN DREWNA TRYSKAŁA ISKRA, POWSTAWAŁ ŻYWIOŁ. CZŁOWIEK, KTÓRY TEN ŻYWIOŁ WYWOŁYWAŁ, BYŁ POCZĄTKOWO SAM WOBEC RZECZY MARTWYCH. MIAŁ TYLKO W SOBIE ENERGIĘ I POTRZEBĘ, KONIECZNOŚĆ WYWOŁANIA INNEJ ENERGII. GDY TA WYTRYSNĘŁA, STAWAŁA WOBEC CZEGOŚ, CO DOTĄD ŻYŁO SVOIM WŁASNYM, ODREBNYM, INTENSYWNYM ŻYCIEM. (...) PODOBNIIE Z MALOWANIEM. GDY PRZYSTĘPUJĘ DO PRACY, JEST WE MNIE POCZĄTKOWO JEDYNIIE NIECIERPLIWA CHĘĆ WYWOŁANIA ŻYCIA Z TEJ MARTWEJ SUBSTANCJI PLASTYCZNEJ, KTÓRĄ W DANEJ CHWILI ROZPORZĄDZAM, NIEODPARTA POTRZEBĄ PRZERWANIA TRAGICZNEGO KRĘGU SAMOTNOŚCI, KTÓRY OTACZA MNIE JAK KAŻDEGO CZŁOWIEKA, POTRZEBĄ PARTNERA DO DIALOGU. ZAWSZE JEDNAKOWO ONIEŚMIELONY I PRZEJĘTY, JAKBYM SIĘ O TO KUSIŁ PO RAZ PIERWSZY, I ZAWSZE JEDNAKOWO NIECIERPLIWIY, NIE PAMIĘTAM W DANEJ CHWILI O WSZELKICH ZASADACH SZTUKI, O WSZELKICH PRZYKAZANIACH MEGO ZAWODU. ZDERZAM ZE SOBĄ MARTWE TWORZYWO, NAGINAM JE SVOJĄ GORĄCZKĄ, ABY ZACZĘŁO ODDYCHAĆ. GDY RODZI SIĘ ŻYCIE – MOMENT ZAWSZE JEDNAKOWO ZDUMIEWAJĄCY – ZACZYNAM JE OSTROŻNIE ROZNIECAĆ. JESZCZE JESTEM SILNIEJSZY, USIŁUJĘ JE FORMOWAĆ, CHCE MU NADAĆ MAKSYMALNĄ SIŁĘ. POWOLI TRACĘ PRZEWAGĘ. STAJĘ WOBEC CZEGOŚ, CO MA SVOJE WŁASNE PRAWA. DYSKUTUJEMY ZE SOBĄ. GDY MNIE PRZEKONA, PRZESTAJĘ MALOWAĆ”.

JERZY TCHÓRZEWSKI, [W:] „POLSKIE MALARSTWO WSPÓŁCZESNE”, ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI, WARSZAWA, 1977

34 †

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924–1993

"Kompozycja fakturowa Nr 241", 1959

asamblaż, olej/relief, deska, 110 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW KIERZKOWSKI | KOM. FAKTUROWA NR. 241/59'
na odwrociu papierowa nalepka oraz pieczęć: 'Kolekcja Fibak Monte Carlo'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

15 800 – 20 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:

Nowe Obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Warszawa 2007, s. 94 (il.)

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

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





„Kompozycja fakturowa nr 241” należy do cyklu najbardziej rozpoznawalnych dla twórczości Bronisława Kierzkowskiego prac – strukturalnych reliefowych realizacji. Jako punkt odniesienia artysta przyjął unistyczne rozważania Władysława Strzemińskiego. Autor jako główny środek artystycznego wyrazu wybrał elementy plastyczne – kolor, kształt, a przede wszystkim podział płaszczyzn obrazu. Do swoich rozwiązań dochodził od czasów studenckich. W centrum zainteresowań autora znalazła się faktura. Początkowo tworzył kolaże z elementami figuratywnymi, ale szybko jego realizacje stały się wyłącznie abstrakcyjne. Kierzkowski z czasem podejmował coraz śmielsze i odważne eksperymenty.

Zaledwie dwa lata przed powstanie zaprezentowanej pracy artysta wypracował swój artystyczny styl. Znakiem rozpoznawalnym autora stały się gipsowe abstrakcyjne kompozycje o nieregularnej powierzchni. W początkowej fazie Kierzkowski duży nacisk kładł na rolę koloru. Dopiero z czasem zaufał naturalnej barwie stosowanych materiałów i zmniejszył znaczenie barwy w swoich realizacjach. W tym okresie zaczął posługiwać się nowym sposobem tworzenia – w kompozycję wtapiał wyselekcjonowane kawałki otaczającej go rzeczywistości. W ambalażach można dostrzec zardzewiały blachy, ażurowe siatki oraz metalowe elementy. W efekcie powstawały niemal monochromatyczne realizacje, które zachwycały wysublimowanymi delikatnymi kolorystycznymi połączeniami. Obrazy-reliefy komponował pieczołowicie. O sztuce Kierzkowskiego z tego okresu pisała Bożena Kowalska: „Kiedy w 1957 roku fala gorącej abstrakcji rozlała się po całym naszym kraju, znajdując wyraz w technice tasyztowskiej, Kierzkowski miał już wypracowany własny kod języka plastycznego. Tworzył płyty gipsowe o nieregularnie ukształtowanej powierzchni, w pierwszej fazie łączone jeszcze z kolorem, ale już od 1958 roku wyzbyte barwy, uznanej przez artystę za zbędną. (...) Te objects d’arts miały wielorakie znaczenie. W ogólnym obrazie ówczesnej sytuacji polskiej odgrywały rolę pionierskich propozycji, przeciwstawiających się w pewnym stopniu

nadmiernej żywiołowości i ekspresji tasyzmu. Wiąząc się w szczególny sposób ze światem współczesnej cywilizacji maszynowej, były u nas jedną z pierwszych po wojnie manifestacji zainteresowania tą problematyką, choć odbijały ją w krzywym zwierciadle. Stanowiły wyraz pojmowania przez twórcę jego roli jako demiurga kształtującego obiekty w sposób dowolny i niepodporządkowany żadnym celom utylitarnym, podobnie jak przyroda nadaje formy kamieniom, powierzchni zboczów górskich czy zmurszałym pniom drzewnym. (...) Mimo znacznego zróżnicowania poszczególnych prac – pozostał jednak artysta wierny swym pierwotnym założeniom. Jest to jednak fakt nie bez znaczenia, jeśli się sobie uświadomi, że niemal wszyscy nasi twórcy, którzy pod koniec lat 50. przeszli w swej sztuce okres fascynacji malarstwem materii i strukturalizmem typu informel, potraktowali go w swojej twórczości jako tylko incydent przemijający lub otwierający im dalsze drogi poszukiwań” (Bożena Kowalska, [w:] Bronisław Kierzkowski, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, 20.07–28.08.1994, s. nlb.).

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

35 †

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Miasto", 1991

olej/piótno, 50 x 60 cm

sygnowany l.d.: 'E. Rosenstein'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "MIASTO" | E. Rosenstein | 39 x 46 | 1991'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 800 - 11 300 EUR

„Malarstwo przychodzi ze świata, z moich przetworzonych wspomnień, ale też z tego, jaki jest w tej chwili zapach powietrza, powiew liści, ruch uliczny. Wszystko przepływa przeze mnie i coś wywołuje. Mogą tu nawet działać jakieś dalekie echa, sprawy astralne. Nie wiem. Jestem tylko narzędziem przekazującym w sposób właściwy mnie samej. Takim samym jak tusz, piórko, farba olejna, temperowa czy inna”.

Erna Rosenstein





FRAGMENTY PAMIĘCI

Rzeczy, przedmioty, obiekty – materialne, powszednie wytwory, zwykle nie kojarzone ze światem sztuki, uzyskały szczególny status w estetyce surrealistów. Przypisywano im niezwykle właściwości, polegające na wyzwalaniu nieoczywistych skojarzeń, pozwalających na przełamanie banału codzienności i znalezienie się w otoczeniu – tak cenionej przez surrealistów – niesamowitości. „W nastroju oscylującym między zabawą a rozpaczą surrealiści krążyli po tandecie, pchlich targach, wysypiskach śmieci w poszukiwaniu przedmiotów, które pozwoliłyby im wyrazić nową koncepcję sztuki. Mając mnóstwo czasu i puste kieszenie, poznali magiczną moc metamorfozy” – stwierdzała amerykańska surrealistka Dorothea Tanning (cyt. za: Agnieszka Taborska, Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm, Gdańsk 2007, s. 178).

Podobna postawa wobec powszednich, banalnych wytworów cechowała twórczość Erny Rosenstein. Artystka zamieniała je w przedmioty niezwykle, wyabstrahowane ze swojego standardowego, banalnego otoczenia. W jej sztuce przekształcały się w znaki o nieoczywistej treści. Tę treść można by zapewne określić po prostu jako niesamowitość – swojskość znanych z codziennego doświadczenia rzeczy, które zobaczone z odpowiedniej perspektywy, w nowym artystycznym kontekście, stawały się tajemniczymi znakami.

Takie podejście do lichych, śmieciowych fragmentów rzeczy widać na zaprezentowanym tutaj obrazie „Miasto” z 1991 roku. Malarka przytwierdziła do jego powierzchni kawałki materii, która budzi skojarzenia z odpadami. Ich charakter uległ jednak przemianie dzięki wtłoczeniu w ramy barwnej kompozycji. Sprawiają one wrażenie kształtów dryfujących na tle ciemno-błękitnej płaszczyzny, jakby na tle ciemnego nieba. Skojarzenia z nocnym niebem potęguje ciemna barwa tła, wobec której wyróżniają się elementy o jasnych kolorach, jakby jarzące się ciała niebieskie.

Kolażowa struktura obrazu pozwala im wybrzmieć w obrębie malarskiej płaszczyzny. W twórczości Erny Rosenstein wizualna fantazja łączy się z kreacyjną funkcją tytułu, który sam wytwarza znaczenia inaczej niedostępne widzom oraz projektuje odbiór obrazu. Podobnie dzieje się w przypadku prezentowanego płótna. Dopiero konfrontacja z tytułem „Miasto” pozwala spojrzeć na obraz inaczej i uwzględnić pewien naddatek wyobraźni artystki, która w ten sposób może zaintrygować widzów, uruchamiając pracę ich wyobraźni oraz wymuszając nowe spojrzenie na to, co inaczej usłoby ich uważyć. Artystka na przestrzeni lat stworzyła przynajmniej kilka „widoków miast”. Obrazy te, na poły abstrakcyjne, konfrontują widzów z dekoracyjną płaszczyzną, wśród której mogą oni usiłować odnaleźć fragmenty widoków architektury. Jednak ich artystyczna struktura nie poddaje się łatwo takiemu oglądowi. Wystawia raczej na próbę taki sposób widzenia, w którym poszukuje się prostego, wizualnego związku z rzeczywistością, którą obraz ma rzekomo przedstawiać, co sam sugeruje za pomocą swojego tytułu. Twórczość Rosenstein uważa się za mocno powiązaną z surrealizmem. Artystka miała okazję studiować w latach 30. w Wiedniu – mieście, w którym żywa była tradycja psychoanalizy, tak ważna dla surrealistów. Następnie związała się z kręgiem przedwojennej, tzw. pierwszej Grupy Krakowskiej. W 1938 w Paryżu miała okazję odwiedzić Międzynarodową Wystawę Surrealizmu. Jej kontakty z krakowskim środowiskiem artystów, z którym związana była w dekadach również po II wojnie światowej, także nie były bez znaczenia dla jej surrealistycznego poglądu na sztukę – „surrealistyczna atmosfera” cechowała sztukę środowiska krakowskiego w drugiej połowie lat 40. oraz w późniejszych latach. Jej malarstwa nie da się łatwo zakwalifikować do jakiegokolwiek kategorii stylistycznej – należy pamiętać, że surrealizm był raczej poglądem na sztukę i sposoby tworzenia niż skonkretyzowaną formułą stylistyczną.



36 †

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Chcę do góry", 1996

olej, kolaż/płótno, 41 x 27,3 cm

sygnowany p.d. i datowany l.d. 'E. Rosenstein | 1996'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'E. Rosenstein' oraz 'CHCĘ DO GÓRY'

estymacja:

26 000 – 40 000 PLN

6 000 – 9 000 EUR

POCHODZENIE:

Agra-art, 2006

kolekcja prywatna, Polska

„Staram się o to, by wszystko co robię, było dla mnie samej
niezspodziewane (...), by to, co niespodziewane ożywiało
nie tylko człowieka, ale i społeczność”.

Erna Rosenstein



1996

E. Rosenfeld

37 †

JONASZ STERN

1904-1988

Kompozycja abstrakcyjna, 1960

olej/płótno, 49,5 x 44,5 cm

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 900 – 11 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:

autentyczność potwierdzona ekspertyzą Józefa Chrobaka z 2012 roku

Abstrakcja w twórczości Jonasza Sterna zaczęła pojawiać się już przed II wojną światową. Artysta związany był od lat 30. XX wieku z Grupą Krakowską i zajmował się wówczas również tworzeniem przedstawień figuralnych, które były obrazami współczesnego życia i zawierały wątki krytyki społecznej. Z tego też znana była jego grupa artystyczna: twórców tych interesowała sztuka komentująca wydarzenia polityczne i problemy społeczne współczesnego świata. Po wojnie Stern także interesował się abstrakcją, która według pewnych interpretacji miała dla niego wartość niemalże terapeutyczną, była środkiem do odcięcia się od tragicznych wydarzeń z niedawnej przeszłości. Stern bowiem cudem uniknął śmierci, która groziła mu każdego dnia w trakcie II wojny światowej ze względu na jego żydowskie pochodzenie. Dzięki niewiarygodnemu przypadkowi przeżył on własną egzekucję. Dlatego też malarza zaczęły interesować sprawy czysto artystyczne: tworzenie nieprzedstawiającej kompozycji, odpowiednie grupowanie barw i kształtów, tak by stworzyć odpowiednią artystycznie całość.

Zaprezentowana kompozycja pochodzi zapewne z początku lat 60. XX wieku. Wskazuje na to jej stylizacja, która posiada analogie z innymi tworzonymi wówczas przez Sterna obrazami abstrakcyjnymi lub quasi-abstrakcyjnymi, które nabierały dodatkowych znaczeń poprzez nadanie im odpowiedniego tytułu. Dwa przykłady takich obrazów to pochodzące z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie płótna: „Kompozycja archaiczna” (1964) czy „Spotkanie z nocą” (1963). Oba te obrazy, a także prezentowane tutaj płótno, cechują się ciemną kolorystyką oraz obecnością nieregularnych, abstrakcyjnych kształtów w obrębie kompozycji. Namalowane przez artystę kształty wydają się tajemniczymi znakami.



38 †

JERZY ROSOŁOWICZ

1928–1982

"Obraz XXI" z serii "Olimpijskiej", 1964

olej, relief/deska, 68 x 60 cm

estymacja:

15 000 – 30 000 PLN

3 400 – 6 800 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa uczestników I i II Pleneru w Koszalinie, Galeria Sztuki Współczesnej „Krzywe Koło”, Warszawa, 1964

II wystawa laureatów „Złotego Grona”, Zielona Góra 1965 (medal)

Współczesne malarstwo wrocławskie, Muzeum Śląskie we Wrocławiu, 1965

LITERATURA:

Jerzy Rosołowicz, Współczesne malarstwo wrocławskie, cz. IV, katalog wystawy, Muzeum Śląskie we Wrocławiu, Wrocław 1965, kat. 78 (spis)

Malarstwo Jerzego Rosołowicza z I połowy lat 60. XX wieku – którego przykładem jest prezentowane tutaj płótno – cechowała reliefowa struktura składająca się z bio-morficznych kształtów. W obrazach takich jak prezentowany widoczne są również inspiracje artysty czerpane z malarstwa unistycznego Władysława Strzemińskiego, zwłaszcza jego kompozycji unistycznych z lat 30. XX wieku. Obraz Rosołowicza składa się z wypukłych, okrągłych form połączonych szarą farbą spełniającą funkcję fugi. Koła z farby są zdecydowanie większe w centrum obrazu, co powoduje optyczne wrażenie jego wypukłości.

Działalność artystyczna była dla Rosołowicza praktyką ratowniczą. Zauważał on, że światem rządzą sprzeczności, które mogą zaprowadzić go do zagłady (co wydaje się wyjątkowo aktualną myślą w czasie katastrofy klimatycznej). Tym, co prowadzi ludzkość ku samounicestwieniu, jest celowość i pragmatyczność wszystkich działań, które powodują konflikty i rozmaite problemy między jednostkami, a także prowadzą do niekorzystnej dla ludzkości całkowitej dominacji człowieka nad przyrodą. Praktykowanie i odbieranie sztuki było zatem dla Rosołowicza czynnością naprawczą, w pewnym sensie terapeutyczną, dzięki której można rozwiązać rozmaite problemy społeczne. „Zadaniem artysty jest (...) odkrywanie i tworzenie na wzór natury form o funkcji bezwzględnej” – twierdził Rosołowicz. Poprzez formę „bezwzględną” rozumiał brak pragmatyzmu i celowości sztuki, co przypominać miało bezcelowość istnienia natury. Tę bezcelowość artysta rozumiał jako działanie antysystemowe, przypuszczał bowiem, że skrajny pragmatyzm kierujący ludzkością doprowadzi ją do zguby. Sztuka w jego opinii miała być właśnie bezcelowym remedium na ten stan, a zatem jednocześnie kołem ratunkowym dla cywilizacji.



39 †

TOMASZ TATARCZYK

1947-2010

"Czarne wzgórze" ("Black hill"), 1991

olej/ płótno, 130 x 220 cm

sygnowany p.d.: 'TOMASZ TATARCZYK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TOMASZ TATARCZYK | "CZARNE WZGÓRZE" | "BLACK HILL" | 1991'

estymacja:

90 000 - 160 000 PLN

20 300 - 36 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Warszawa





Zagadnienie pejzażu pozostawało kluczowym dla twórczości Tomasza Tatarczyka. Malarz, który tworzył z dala od centrów sztuki, w swojej pracowni na wsi, interesował się otaczającym go pejzażem, który stał się dla niego głównym zagadnieniem malarstwa. Nie oznacza to, że artysta nie wystawiał swoich prac w galeriach lub że był postacią nieznaną – eksponując swoje prace na wystawach w ośrodkach sztuki, jednocześnie pozostawał na uboczu świata artystycznego.

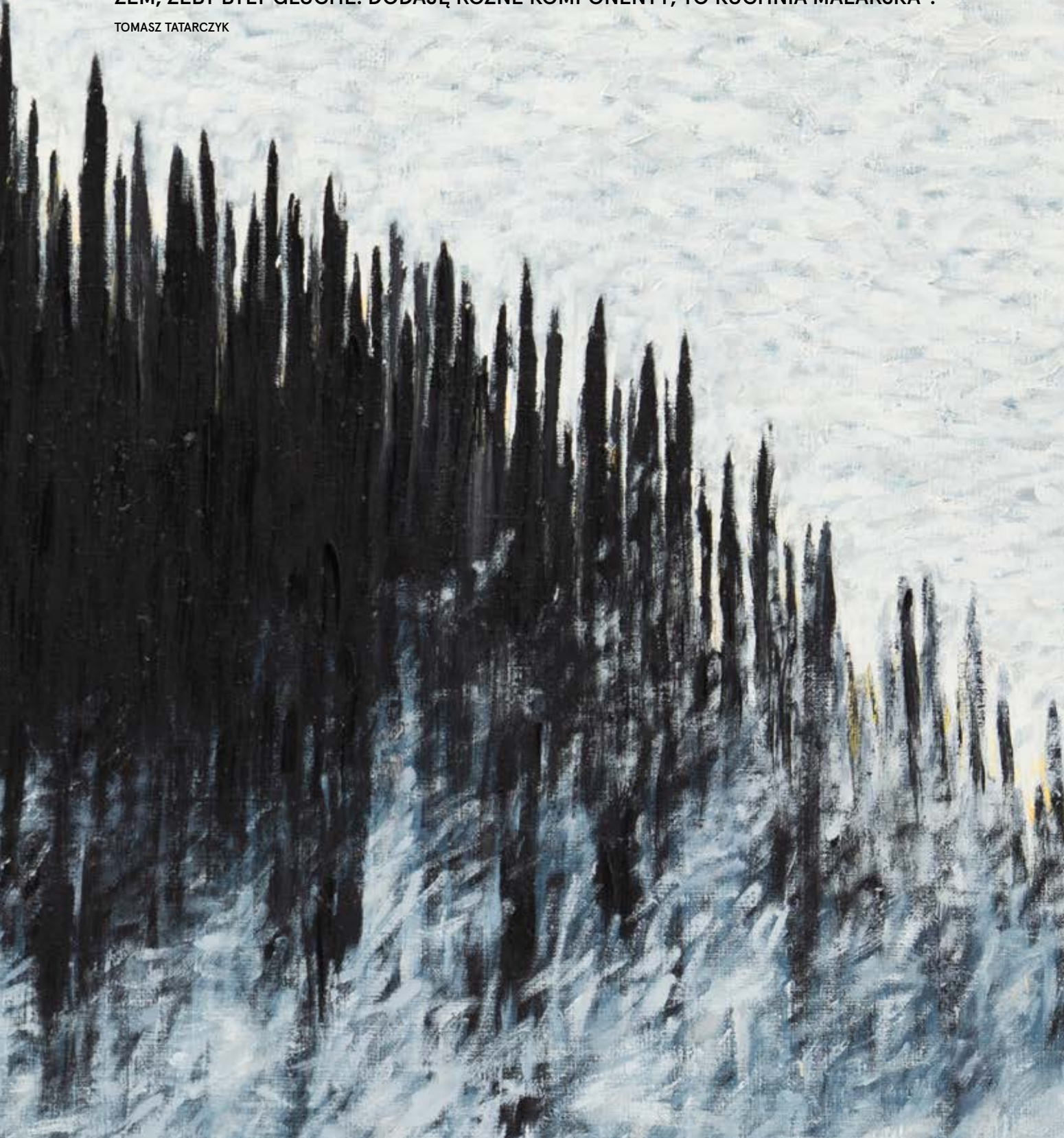
Tematyka prac Tatarczyka, powtarzająca się w jego twórczości przez lata, była dla niego sposobnością dla stosowania różnorodnych rozwiązań czysto malarskich. Dlatego też powtarzalna tematyka pozwalała artyście na stosowanie coraz to innych środków formalnych, co pozwalało mu uniknąć monotonii. Wspomniane środki to: zróżnicowane faktury, barwy, układy kompozycyjne. Zatem twórczość Tatarczyka można postrzegać jako zbiór wariantów do rozwiązania podobnego problemu malarskiego, jakim był dla niego pejzaż, a dokładniej widoki lasu, zalesionych wzgórz i zaśnieżonych dróg. O wyborze malarskiego motywu tak mówił sam artysta: „Rodzą się czasami przypadkowo. Chodzę, krążę wokół tematu, wokół wycinków rzeczywistości, która na mnie szczególnie oddziałuje – i mam coraz wyraźniejszą, mocniejszą potrzebę, żeby coś z tym zrobić. Wtedy zaczynam pracować i rozwijam temat w cykl, aby przyjrzeć mu się z różnych stron. Oczywiście, na wybór tematu ma też wpływ stan mojego ducha, a także muzeum wyobraźni – dzieła sztuki, sceny z dzieciństwa, nawet kadry z filmu. Na przykład z filmów Jarmuscha, czarno-białych, tchnących pustką i zagubieniem” (Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Izabelin-Warszawa 2011, s. 252).

Malarstwo Tatarczyka charakteryzuje się wąską gamą barw. Jest to pewien rodzaj ograniczenia, który pokazuje, że za pomocą bardzo prostych środków artysta jest w stanie stworzyć cały szereg obrazów sugestywnie przedstawiających motyw, a jednocześnie różniących się między sobą jego szczególnym rozwiązaniem. Przykładowo częste stosowanie wyłącznie dwóch barw (i ich odcieni) pozwoliło malarzowi wykształcić stylistykę, która stała się jego znakiem rozpoznawczym. Jest to stylistyka charakteryzująca się monochromatyzmem i silnym kontrastem dwóch barw: czerni i bieli. Ta prostota koresponduje z tematyką sztuki malarza – z widokami zaśnieżonych drzew i podobnymi motywami. Mimo tak wąskiej gamy barwnej artysta uważał ją za na swój sposób bogatą i wewnętrznie zróżnicowaną. Tak komentował swoje użycie koloru: „Nie chcę go używać dla epatowania barwą. W pewnym sensie moje kolory są ukryte, także dosłownie. Na monochromatyczną z pozoru powierzchnię moich obrazów składa się wiele warstw farby. Jak się dobrze przyjrzeć nawet bielom – widać, że mogą być one różne: ciepłe, zimne, wchodzące w błękit, błyszczące, matowe. Tak samo czernie: czasem chcę, żeby odbijały światło, innym razem, żeby były głuche. Dodaję różne komponenty, to kuchnia malarska” (cyt. za: Elżbieta Dzikowska, op. cit., s. 257).

Tym samym oferowane tutaj wielkoformatowe płótno „Czarne wzgórza” z 1991 roku prezentuje wiele cech charakterystycznych dla twórczości tego artysty. Jest to centralna, symetryczna kompozycja ukazująca wzgórze porośnięte drzewami. Jak często bywa u Tatarczyka, także i tutaj są to smukłe wierzchołki drzew o strzelistych kształtach. Wzgórze otoczone jest mgłą lub śnieżną zadymką. Czerni drzew silnie kontrastuje tutaj z bielą użytą do ukazania pogody. Artysta jak zwykle posłużył się plamą uwidaczniającą dukt pędzla. O ile drzewa stworzył za pomocą długich płam, o tyle ulotny, lekki charakter mgły oddał za pomocą impresjonistycznej mgiełki krótkich pociągnięć pędzla. W ten sposób uzyskał efekt wzgórza wyłaniającego się z bieli mgły czy śniegu. Pokazuje to kolejną ważną cechę pejzaży Tatarczyka, którą jest ukazywanie stanów pogody.

„W PEWNYM SENSIE MOJE KOLORY SĄ UKRYTE, TAKŻE DOSŁOWNIE.
NA MONOCHROMATYCZNĄ Z POZORU POWIERZCHNIĘ MOICH OBRAZÓW SKŁADA SIĘ
WIELE WARSTW FARBY. JAK SIĘ DOBRZE PRZYJRZEĆ NAWET BIEŁOM – WIDAĆ,
ŻE MOGĄ BYĆ ONE RÓŻNE: CIEPŁE, ZIMNE, WCHODZĄCE W BŁĘKIT, BŁYSZCZĄCE,
MATOWE. TAK SAMO CZERNIE: CZASEM CHCĘ, ŻEBY ODBIJAŁY ŚWIATŁO, INNYM RA-
ZEM, ŻEBY BYŁY GŁUCHE. DODAJĘ RÓŻNE KOMPONENTY, TO KUCHNIA MALARSKA”.

TOMASZ TATARCZYK





40 †

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 1991

olej/płótno, 190 x 520 cm (całość)

każda część sygnowana, opisana i datowana na odwrociu: 'Leon Tarasewicz'
na odwrociu każdej z części nalepki z Muzeum Narodowego w Poznaniu
praca złożona z 4 części o wymiarach 190 x 130 cm

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

67 500 - 89 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Poznań

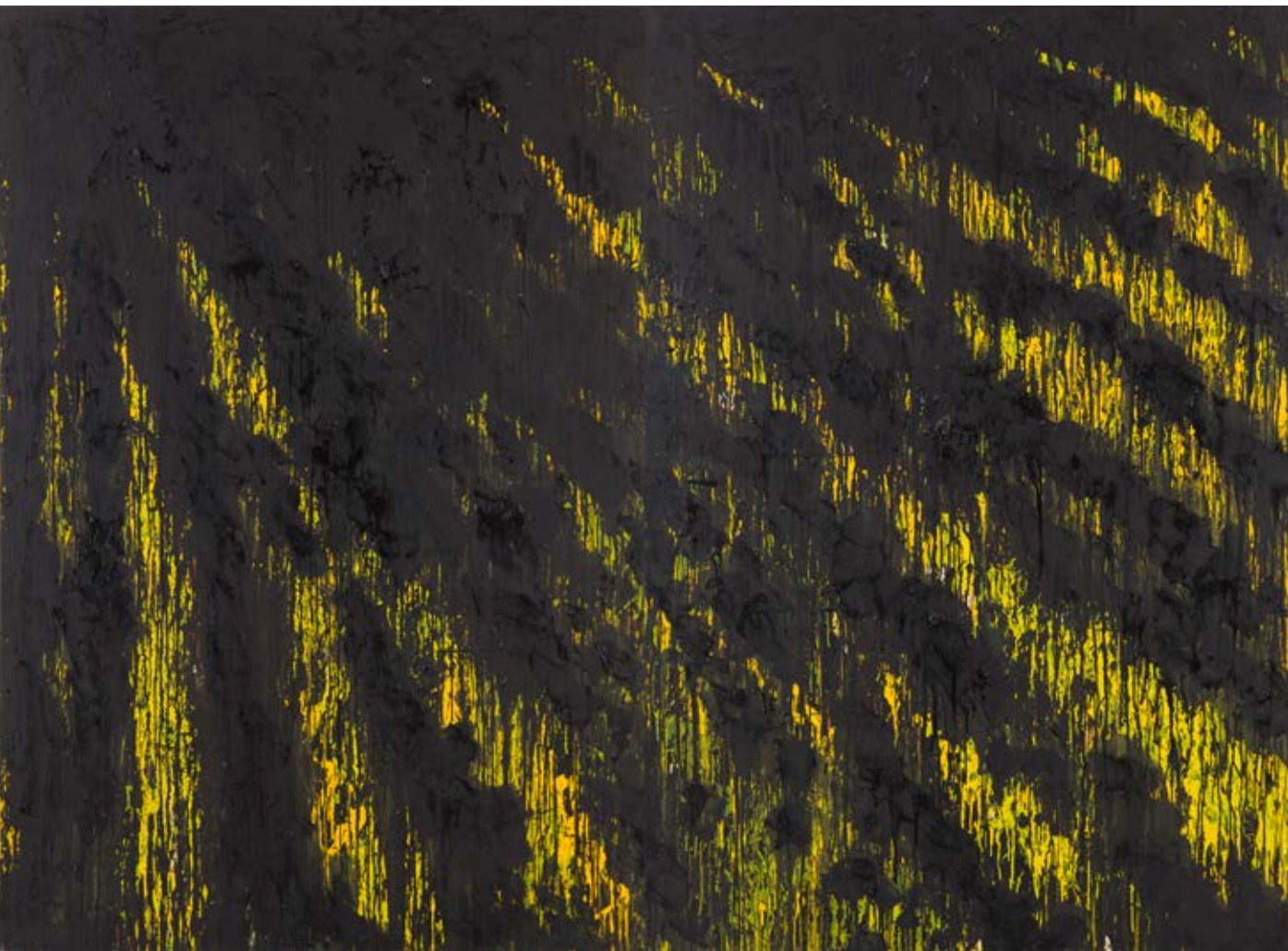
WYSTAWIANY:

Muzeum Narodowe w Poznaniu, wystawa stała

LITERATURA:

Jola Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. 256 (il.)

Leon Tarasewicz. Malować, Polski Pawilon, 49. Międzynarodowe Biennale w Wenecji, s. 47 (il.)



„Marzy mi się obraz, w którym całkowicie mógłbym się zanurzyć
i brodzić w cementowym kolorze, swobodnie go kształtując, by później
to wszystko mogło zastygnąć”.

Leon Tarasewicz



Leon Tarasewicz od początku swojej twórczości praktykował malarstwo, które konsekwentnie wychodziło poza ramy płótna i przechodziło w przestrzeń rzeczywistości. W czasie, w którym artyści młodego pokolenia odchodzili od tego typu wyrazu artystycznego, jego realizacje były swoistym znakiem trwania przy malarstwie, co odbywało się właśnie poprzez poszukiwanie nowej formuły obrazu.

Jak mówi sam artysta, „marzy mi się obraz, w którym całkowicie mógłbym się zanurzyć i brodzić w cementowym kolorze, swobodnie go kształtując, by później to wszystko mogło zastygnać”.

Płótna autora to wręcz wyabstrahowane fragmenty rzeczywistości, które niejako stymulują rozwijanie się pokazanej przestrzeni także na świat poza bieżącym. Zaprezentowany monumentalny polptyk z 1991 jest efektem owych poszukiwań, a także świadectwo ciągłej fascynacji Tarasewicza naturą. Ponieważ to dwa cele fundamentalne dla jego sztuki, pracę można uznać za pełną realizację jego artystycznych założeń. Natura nie stanowi jedynie inspiracji, uwidacznia się w każdym pociągnięciu pędzla na płótnie. Skala dzieła natomiast pozwala oddać najlepiej zamierzenia twórcy – wręcz fizyczne obcowanie z płótnem i przedstawioną na nim naturą, jej ideą. Jak opisuje sztukę Tarasewicza Anda Rottenberg: „właściwie wszystkie obrazy Leona są pejzażami. Można też powiedzieć więcej: są to pejzaże równinne, które przez miejsca urodzenia i zamieszkania autora nawiązują do okolic wsi Waliły, a szerzej – do obszaru mającego wiele nazw geograficznych, takich jak Podlasie, Białostoczczyzna, Białoruś... Naprawdę jednak mogą to być pejzaże wielu miejsc tej szerokości geograficznej. I żadnego konkretnego. Można je dookreślać inaczej: pole, las, łąka. Albo: drzewa, ptaki, skiby, pnie” (Anda Rottenberg, 1989, tekst napisany do katalogu seminarium w Visby, Gotlandia, [w:] Tarasewicz, [red.] Jola Gola, Warszawa 2007, s. 31).

Artysta uzyskał dyplom na Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1984 w pracowni Tadeusza Dominika. Jego pierwszą wystawę zorganizowała galeria Foksal w tym samym roku. Od czasu wystawy indywidualnej w weneckiej Galleria del Cavallino trwa zainteresowanie Tarasewiczem marszandów i kolekcjonerów z Europy i USA. W 1988 jego prace pokazano w ramach weneckiego Biennale na wystawie Aperto '88. Malarz otrzymał m.in. Paszport „Polityki” (2000), Nagrodę im. Jana Cybisa (2000) oraz Nagrodę Fundacji Zofii i Jerzego Nowosielskich. W 2005 został odznaczony przez Ministra Kultury Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

W pracach z ostatnich lat przełamuje formalne ograniczenia malarstwa do przestrzeni rozpiętego na ramie płótna. Często korzysta z możliwości wyjścia poza ramy bieżącego. Maluje przestrzeń ścian, kolumn, podłóg. Jak sam mówi „...malarstwo od swego zarania w neolicie powstawało na ścianach, posadzkach czy sufitach”.







Leon Tarasewicz, 1990, fot. Czesław Czapliński / FOTON OVA

41 †

ZDZISŁAW JURKIEWICZ

1931–2012

Z cyklu "Obrazy ostateczne", 1980

akryl/płótno, 56 x 60 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jurkiewicz | 1980'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem obrazu

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 500 – 6 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Mariusza Hermansdorfera, Wrocław

WYSTAWIANY:

Kolekcja Hermansdorferów, mia ART GALLERY, Wrocław, 15 listopada – 15 grudnia 2017

LITERATURA:

Kolekcja Hermansdorferów, katalog wystawy, mia ART GALLERY, Wrocław 2017, s. 79 (il.), s. 136 (spis)



Prezentowany obraz autorstwa Zdzisława Jurkiewicza pochodzi z jednego z najbardziej znanych cykli twórczości tego artysty, czyli „Obrazów ostatecznych”. Rozpoczęta w 1975 seria stanowi rozwinięcie wcześniejszej formuły rysunków, w których kreślona pisakiem linia przebiega przez podłoże niezależnie od jego fizycznych właściwości. Wbrew pozorom, efekt kreślenia nie był przewidywalny. Słowami Jurkiewicza, stosował on „rodzaj pisaka (...), którym posługują się architektki. Nalewam do niego farby niebieskiej lub czerwonej i jadę po prostu wzdłuż przykładnicy. (...) zaczynam czerwoną, kiedy kończy się czerwona, nalewam niebieskiej. One mieszają się ze sobą (...) jak wypadnie, a mnie to nic nie obchodzi. Teraz obraz nareszcie mogłem zrobić uczciwie szybko” (Paweł Polt, W kręgu malarstwa. Rozmowa ze Zdzisławem Jurkiewiczem, „Obieg”, 6.09.2011).

„Obrazy ostateczne” stanowią wyjście naprzeciw koncepcji maszynowego aspektu produkcji dzieła sztuki. Funkcjonuje w nich też dychotomia odgórnie ustalonego porządku, który daje nieprzewidziane efekty. Efektem tej dowolności są delikatne fale na powierzchni linii, które „psuły ‘czystość’ przepływu”. W słowach artysty, są to „drobne incydenty o znaczeniu lokalnym, jakby delikatne fale marszczące płynną nieustannie Rzekę Heraklita” (Tamże).

W PUSTYM POKOJU
POŚRÓD ZGASŁEJ BIELI ŚCIAN
ROZWAŻAM TAJEMNICE
I PASJE NIEPRZEJEDNANE
NIEBIESKIE I CZERWONE
ZNAM ICH HISTORIE NIEWYCZERPANĄ
I POETYCZNE ROJENIA DEMIURGÓW
KTÓRZY PODOBNO JE POSIEDLI
WYGASZONE
W DOSKONAŁEJ CISZY
OBRAZÓW OSTATECZNYCH
PĘDZĄ TERAZ
SWÓJ ZGODNY UŁADZONY SZARY ŻYWOT
PODOBNE ŚWIATU
KOSMOLOGIA BONDIEGO
GDZIE ZDARZENIA MAŁE
ZDARZENIA WAŻNE –
TWOJE I MOJE
TAKŻE WASZE
PŁYNĄ RAZEM
ZJEDNOCZONE
W TAK NIKŁEJ NADZIEI
ŻE OSIĄGNĄ KOŃCE
ODDAJĄCEGO SIĘ
WSZECHŚWIATA

Zdzisław Jurkiewicz, Niebieskie i czerwone, grudzień 1980,
cyt. za: Marika Kuźmicz, „Za stołem świata. Zdzisław Jurkiewicz”,
[w:] Zdzisław Jurkiewicz. Zdarzenia/Occurances, [red.] Taż,
Wrocław 2019, s. 27.

42 †

TERESA PAŁOWSKA

1926–2007

"Balet", 2002

olej/płótno, 129 x 95 cm

sygnowany l.d.: 'TP'

sygnowany na odwrociu: 'T. Pałowska'

poniżej wskazówka montażowa

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramie:

'TERESA PAŁOWSKA 2002 BALET 130 x 95'

na odwrociu papierowe nalepki z Galerii Fibak

estymacja:

100 000 – 180 000 PLN

22 500 – 40 500 EUR

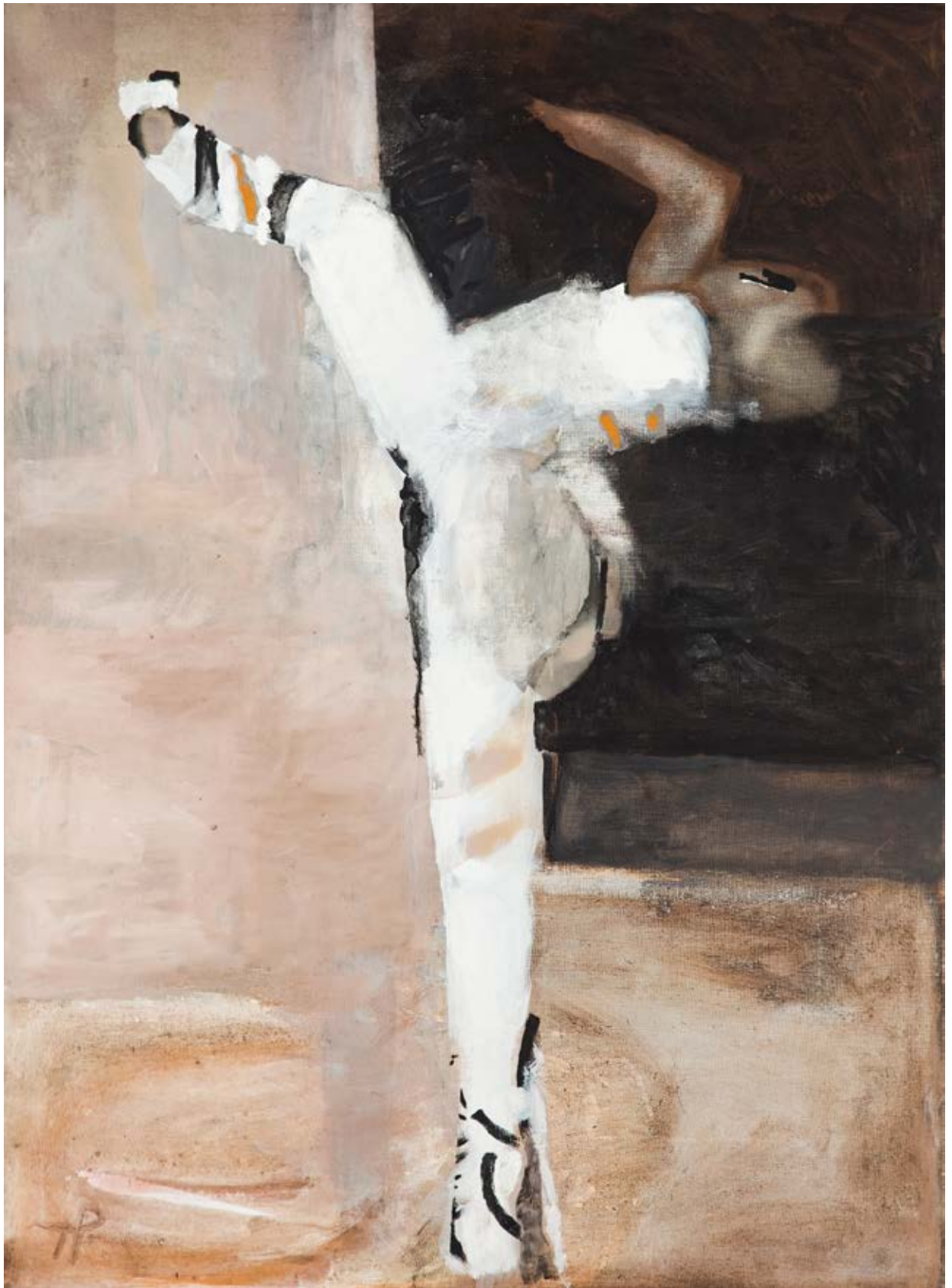
POCHODZENIE:

Galeria Fibak, Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

„Myślę, że całe malarstwo Pałowskiej jest jak pocałunek pozostawiony na chustce, jak odcisk, jak ślad. Ulotne i ezoteryczne, zaledwie zahaczone na powierzchni płótna. Można by powiedzieć, że Pałowska zatrzymuje obraz w momencie, w którym inni malarze byłiby skłonni go dopiero zacząć. A jednak powierzchnie obrazów Pałowskiej mają magię i dźwięk, nie mówiąc o walorach czysto dekoracyjnych”.

Mariusz Rosiak







Twórczość Teresy Pagowskiej, oprócz nowatorskiego podejścia do reprezentacji ciała, cechuje ogromna wrażliwość kolorystyczna. Artystka podejście do barwy prawdopodobnie wywiodła ze środowiska, w którym się obracała. Tradycja kolorystyczna, kontynuowana przez grono pedagogów gdańskiej PWSSP, gdzie pracowała w latach 1950–64, była dość silnie reprezentowana przez tzw. szkołę sopocką. Pagowska podczas studiów w poznańskiej akademii była również asystentką Piotra Potworowskiego, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli środowiska Komitetu Paryskiego. Artystka wyszła jednak daleko poza kapizm, intensywnie poszukując nowych rozwiązań na polu barwy. W ramach owych poszukiwań, jak pisze Joanna Stacewicz-Podlipska: „(...) stonowane przestrzenie obrazów przesywały więc raz po raz gwałtowne akordy jaskrawego akrylu, wprawiając kompozycję w barwny, widowiskowy rezonans. Z takim rozebraniem kolorystyki stykamy się w twórczości Pagowskiej wielokrotnie, jednak począwszy od schyłku lat 70., obserwować można jej wyraźne nasilenie się”.

Oprócz walorów estetycznych w twórczości malarki warto zwrócić uwagę na treść jej prac. Artystka wielokrotnie podkreślała, że w centrum jej zainteresowań pozostaje człowiek jako istota zawierająca w sobie najwięcej treści. Zwrot ku ludzkiej figurze, jako głównemu tematowi przedstawień, nastąpił u Pagowskiej w latach 60. XX wieku. Charakterystyczne dla jej malarstwa było tworzenie sylwet ludzkich pozbawionych poszczególnych członków, deformowanych, a przez co niezwykle ekspresyjnych. Wiele z jej płócien to akty, których nie traktowała jednak w tradycyjnym rozumieniu tego gatunku. Nagie ciała są androgyniczne, powyginane, niepełne i przez to niezwykle przejmujące.

Pagowska przyznała, że starała się w płótnach nie zawrzeć zbyt wiele z siebie. Pracując nad obrazami, spoglądała na nie przez wiele godzin. Czasami dochodząc do wniosku, że jest „przeladowane”, zanosila płótno do wanny, aby szczotką zmyć to, co uważała za nadmiar. Balansowanie między abstrakcją a obrazem figury ludzkiej w twórczości Pagowskiej z lat 60. ujął trafnie jeden z krytyków: „halucynacyjna fascynacja obrazu informel rodzi w płótnach Pagowskiej postać ludzką, na razie jakby tylko jedną z możliwości interpretacji ruchliwych układów światła i cieniowych głębi. Formy ciała ukazują się tak nieoczekiwanie jak zmienna fluktuacja farb. Ale występowanie ich coraz wyraźniej nabiera cech rytmicznych – jak wspomnienia ginące i stopniowo, falami, powracające do świadomości. I choć logika następstw i powiązań poddana jest swobodnej dowolności, czujemy obecność – w obrazach czy też w nas samych – ludzkiego integum. Ciało, fizyczny nosiciel wszystkiego, co ludzkie, objawia raz jeszcze swoją patetyczną moc” (Zdzisław Kępiński, „IL Qua drante”, nr 13, 1962).

Prezentowana praca, „Balet”, jest przykładem późnej twórczości artystki. Od lat 90. aż do śmierci w 2007 malarka zwróciła się w stronę psychologicznego obrazowania postaci, w ramach którego zaczęła pokazywać określone rodzaje postaci: „(...) wszystko to są niby jeszcze typy, lecz już zarazem indywidua; uchwycenie typu jest już tylko pretekstem, bowiem ułatwia posmakowanie niewyraźnej słowami atmosfery, która kryje się dopiero poza samym typem. I teraz dopiero zdajemy sobie sprawę z tego, że wiele postaci bez twarzy już w latach sześćdziesiątych kryło w sobie ten sam zasiew psychologicznej odmienności, tylko odmiennosc ta była nam niedostępna, bo autorka obrazów całe swe życie twórcze poszukiwała do niej najlepszego klucza” (Krzysztof Lipka, Przesypywanie czasu. Malarstwo 1962–2006, katalog wystawy, Warszawa 2008, s. 93). Lipka odczytał ten znak jako wyraz dojrzałości artystycznej malarki, sposób na podsumowanie własnej twórczości.

43 †

TERESA PAŁOWSKA

1926–2007

"Psiak", 2006

olej/płótno, 38 x 38 cm

sygnowany l.d.: 'TP'

sygnowany na odwrociu: 'T. Pałowska'

oraz na bieżym: 'TERESA PAŁOWSKA 2006 PSIAK 38 x 38'

estymacja:

26 000 – 35 000 PLN

5 900 – 7 900 EUR

Pałowska na początku lat 90. wprowadziła do alfabetu swojej twórczości nowy temat – przedstawienia zwierząt. Artystka o tym czasie mówiła: „na wakacjach nigdy nie maluję, nie rysuję, tylko patrzę. Wróciłam do domu i przez jesień, zimę, wiosnę malowałam tylko zwierzęta: w różnych sytuacjach, najpierw takie, jakie rzeczywiście były, czy wydawało mi się, że były. Potem takie, których na pewno nie było, ale weszły w moją wyobraźnię”. Niepokojące, zdeformowane sylwetki ludzkie ustąpiły miejsca pupilom, a wraz z nimi do twórczości artystki wdarł się humor i lekkość.

Tworzone przez nią prace były zazwyczaj małego formatu i skupiały się na konkretnym bohaterze. Płótna Pałowskiej zamieszkały głównie zwierzęta domowe: psy, koty czy szczury. Występują na nich stworzenia, które artystka obserwowała zza okna lub w trakcie spacerów. Nierzadko są to figury całkowicie fantastyczne, o cechach należących do kilku gatunków jednocześnie, udekorowane wymyślnymi kolorami. Artystka starała się odmalować indywidualną osobowość każdego ze swoich stworzeń, co sugerują również tytuły poszczególnych prac. Zwierzęta z obrazów Pałowskiej, w przeciwieństwie do ludzkich postaci, często przedstawianych jako uniwersalne, anonimowe figury, mają własną osobowość.



44 †

EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912-2007

Putto, 1979

olej/ płótno, 81 x 60 cm

sygnowany i datowany u góry: 'E. Markowski Warszawa 1979'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 900 – 11 300 EUR

Eugeniusz Markowski jest artystą o niezwykle ciekawej biografii, w której malarska pasja przeplatała się z dyplomatyczną karierą. Po stosunkowo późnym debiucie jego twórczość częściowo zaliczana jest do dokonani nowej figuracji, jednak warto zaznaczyć, iż jest on starszy od pokolenia jego przedstawicieli. Ta wynika z faktu, iż Markowski zawsze skupiony był na człowieku oraz jego figurze. Dzięki ekspresyjnym kompozycjom były przedstawieniami współczesnej postaci targanej przez silne emocje, naciski, wydarzenia. Człowiek na płótnach oraz pracach na papierze Markowskiego często był zdeformowany, nieraz w formie przypominającej dzikie zwierzę. Nieraz jest on groteskowo śmieszny, innym razem przedstawiony w momencie rozpacz, ale zawsze wzbudza silne emocje u widza. Jak zauważa krytyczka, Bożena Kowalska, twórczość malarza to wręcz cyrk ludzki, gdzie nadzy bohaterowie są jednocześnie obnażeni psychicznie. Skąd u Markowskiego tyle dramatyzmu oraz tragizmu? Niektórzy krytycy doszukują się źródeł omawianych motywów w biografii artysty. Jak podkreśla Mariusz Rosiak, to burzliwe doświadczenia wpłynęły na niezwykle ekspresjonistyczny styl Markowskiego oraz upodobanie do żywych, kontrastowo zestawionych barw: „(...) pierwszą pasją Markowskiego, absolwenta warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych z 1939 roku stało się życie, które poznawał w tragicznych okresach historii, w wielu rolach, na styku różnych kultur, w różnych szerokościach geograficznych” (Mariusz Rosiak, Teatr wyzwolonych żywiołów, Arsenał Galeria Miejska, dostępny na: <http://www.arsenal.art.pl/wystawy/archiwum2272/>).



45 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962–2020

"Związek", 1989

olej/ płótno, 150 x 115 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'A Cisow | 3/89 A CISOWSKI | "ZWIĄZEK" 150 x 115"

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 200 – 1 800 EUR

Andrzej Cisowski studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Rajmunda Ziemińskiego. Jego prace malarskie z lat 80. oraz późniejsze zaliczane są przez krytyków i krytyczki do nurtu Nowej Ekspresji, zwanej też neoekspresjonizmem. Była to tendencja rozkwitająca w latach 80. XX wieku. W malarstwie polskich artystów i artystek tworzących w tym nurcie widoczne są wpływy Neue Wilde – niemieckiej sztuki, która uważana jest za symbol neoekspresjonizmu lat 80. w Europie. Cisowski miał okazję osobiście dobrze poznać ten kierunek w sztuce niemieckiej. Od 1987 studiował bowiem na akademii sztuki w Düsseldorfie, gdzie uczył się między innymi pod kierunkiem A. R. Pencka, jednego z niemieckich Nowych Dzikich. Prezentowany tutaj obraz pod tytułem „Związek” z 1989 pochodzi właśnie z czasu studiów artysty w Niemczech. „Związek” przedstawia dwie postacie połączone w ciałnym uścisku. Choć pewne ich cechy płciowe zostały przedstawione, jednocześnie artysta posłużył się odpowiednią stylizacją, która zaciera różnicę płciową i stawia widzów wobec pytania o tożsamość protagonistów przedstawienia. „Związek” wydaje się celowo utrzymany w stanie wizualnego bałaganu („dzikości”). Artysta zastosował turpistyczną estetykę, która pozwoliła mu na uzyskanie cokolwiek obrazoburczego przedstawienia, podającego w wątpliwość wizualną tradycję „wysokiej” sztuki erotycznej. W tym przypadku żartobliwie i prowokacyjnie przedstawiono raczej to, co „niskie”. Zastosowana przez malarza stylistyka dobrze podkreśla taką właśnie treść.



46 †

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Owoce", 1977

olej/ płótno, 75 x 95 cm

sygnowany l.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 1977 | AKRYL 75 x 93 | OWOCE | NOWOŻEŃCOM - | OBY
OBRAZ TEN | PRZYCZYNIŁ SIĘ | DO POGODNEGO | PRZEŁYWANIA | CZASU | [sygnatura]'

estymacja:

30 000 – 45 000 PLN

6 800 – 10 200 EUR

POCHODZENIE:

dar bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„Nie traktuję swojej twórczości jako posłannictwa. Dla mnie jest to fascynująca zwyczajność wypełniająca życie. Chciałbym, aby każdy mój obraz był (...) obrazem, z którym obcuje się jak z przyjacielem, a w szczęśliwym przypadku – bez którego życie jest uboższe. (...) to zdanie dobrze oddaje marzenie – nadzieję autora, który chce być nie tyle podziwiany, co potrzebny. Obrazy są takie, jakie są, są odbiciem osobowości autora, kroniką jego duchowego ja”.

Tadeusz Dominik, 16 II 1993, [w:] Tadeusz Dominik. Malarstwo. Katalog wystawy Zachęty,
maj–czerwiec 1993, Warszawa 1993, s. 6

Balansowanie na granicy figuracji i abstrakcji to jedna z głównych cech malarstwa Tadeusza Dominika. Malarz znany jest jako jeden z klasyków powojennej sztuki abstrakcyjnej w Polsce, jednak bliższe spojrzenie na jego twórczość pozwala zobaczyć, że nie ograniczała się ona do malarstwa nieprzedstawiającego, choć wówczas, gdy Dominik obrazował elementy wizualnej rzeczywistości, stosował właśnie taki – oszczędny język malarski. Pozwoliło mu to na uzyskanie bardzo dekoracyjnych, barwnych kompozycji, które przedstawiają motywy pozostające na granicy rozpoznawalności. Wówczas to autorski tytuł, jak w przypadku prezentowanego tutaj płótna, pozwala na ikonograficzną identyfikację motywu. Prezentowane tutaj płótno pochodzące z 1977 dobrze reprezentuje wyżej opisaną tendencję. Przedstawia ono szereg barwnych, jakby rozrzuconych po powierzchni obrazu, kształtów. Sposób ich zobaczenia i zrozumienia

zależy wyłącznie od świadomości lub nieświadomości tego, że obraz posiada konkretny, autorski tytuł. Mogą one sprawiać wrażenie kolorowej, pogodnej w charakterze abstrakcji wyróżniającej się rytmem oraz swoistym urokiem. Zobaczone w kontekście autorskiego tytułu okazują się przedstawieniem soczystości barwnych owoców.

Dominik przez kilka dekad pracował jako wykładowca na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W związku z tym, że był wychowankiem Jana Cybisa, uważa się, że jego własna twórczość może być uznana za znak długiego trwania koloryzmu w sztuce polskiej. Jego barwna, pogodna w wyrazie twórczość wydaje się mocno powiązana z tym ważnym dla sztuki polskiej XX wieku nurtem, choć pozostaje „zmodernizowana”, uwspółcześniona poprzez częste stosowanie abstrakcyjnej formy.



47 †

MIECZYŚŁAW JANIKOWSKI

1912–1968

Kompozycja, lata 50. XX w.

olej/płótno, 100 x 77 cm

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 700 – 4 100 EUR

WYSTAWIANY:

Janikowski, wystawa indywidualna, Galeria Dyląg, Kraków, 23 października – 29 listopada 2008

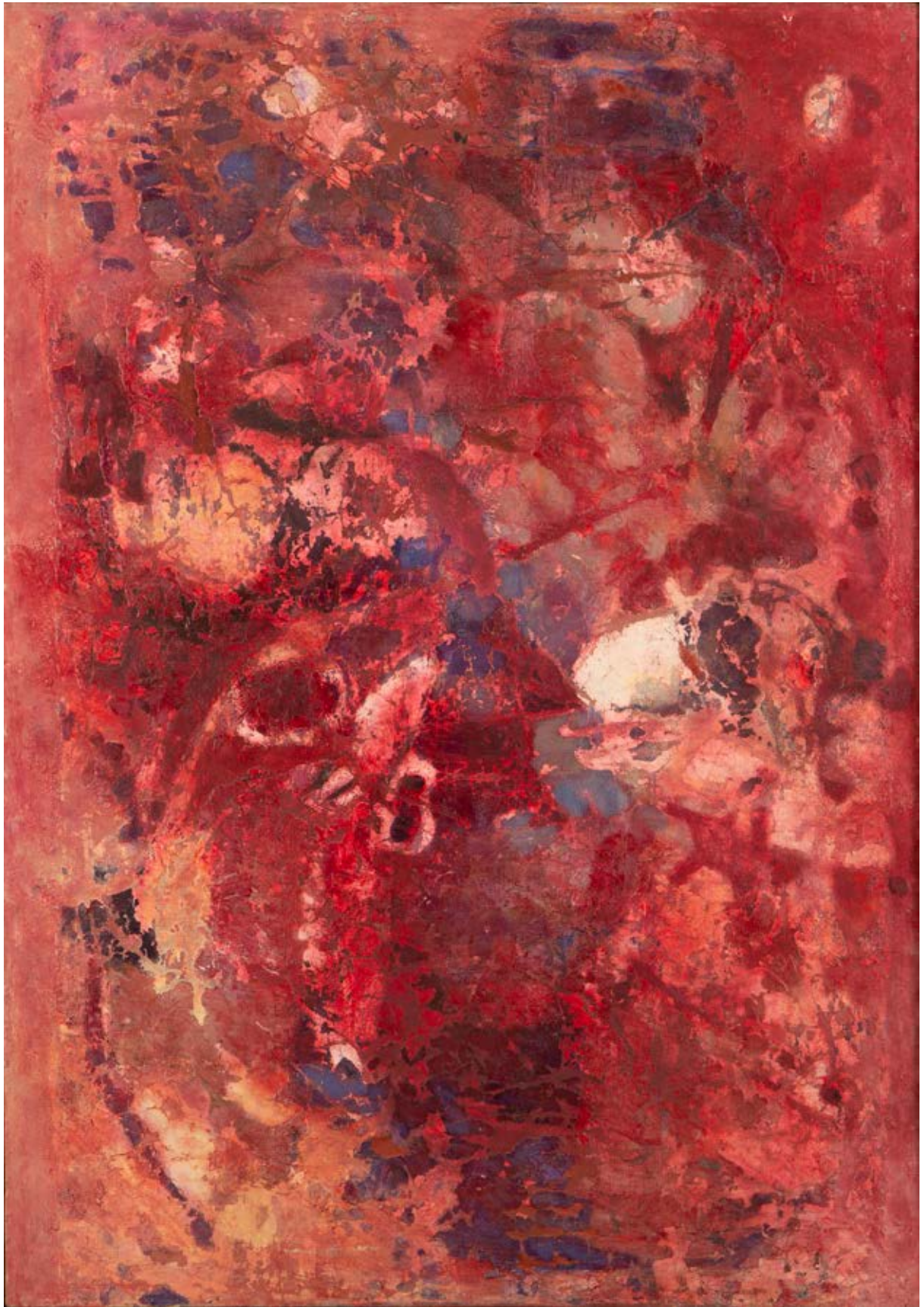
LITERATURA:

Janikowski, katalog wystawy w Galerii Dyląg, Kraków 2008, s. 10 (il.)

„Ten skromny, uduchowiony człowiek, z całą determinacją poświęcający się malarstwu, swoją postawą negował ciasno pojętą ideę postępu w sztuce. Nie przypadkiem cenił starych mistrzów, których chętnie odwiedzał w Luwrze. Spośród nich najważniejszy był hiszpański mistyk-realista Zurbaran. Janikowski był otwarty na różne propozycje, które odkrywał w paryskiej metropolii. Deklarował, że jest 'zwolennikiem współlistnienia wszystkich tendencji', ponieważ nie treść się zmienia, tylko forma. Dlatego też początkowo nie opowiadał się po żadnej stronie paryskiej sceny artystycznej. Próbował wszystkiego, co wydawało mu się interesujące”.

Anna Baranowa

Nazwisko Mieczysława Janikowskiego kojarzone jest przeważnie z abstrakcją geometryczną, w ramach której artysta doprowadził swoje realizacje do perfekcji. Wyjazd do Paryża sprawił, że malarz rozwinął swój warsztat w kierunku przejścia od realistycznego obrazowania świata do sztuki nieprzedstawiającej. Był to proces złożony, a indywidualny styl Janikowskiego wykształcił się dopiero pod koniec lat 50. XX wieku. Prezentowane dzieło jest przykładem prób artysty w tzw. malarstwie materii, w ramach którego prace Janikowskiego stanowią nową jakość. Sposób malowania i podejścia do plamy barwnej jest bardzo różny od typowej twórczości artysty, jednak we wszystkich przypadkach możemy zauważyć niesamowite wyczucie kolorystyczne malarza. Niewiele z dzieł Janikowskiego było datowanych przez artystę za życia. Prace wpisujące się w nurt informelu są pewnym ewenementem, który przysparza problemów badaczom twórczości artysty i z reguły kwalifikuje się je jako część działalności z początków lat 60.



48 †

KONRAD JARODZKI

1927

"Penetracja IV", 1972

olej/płótno, 99 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d: 'K.Jarodz 72'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 000 - 13 500 EUR

WYSTAWIANY:

Konrad Jarodzki. Pośród/Admist, wystawa indywidualna, mia ART GALLERY, Wrocław, 6-26 kwietnia 2019

LITERATURA:

Konrad Jarodzki. Pośród/Admist, katalog wystawy indywidualnej, mia ART GALLERY, [red.] Patrycja Bochenek, Miłek Kierc, Wrocław 2019, s. 52-53 (il.)

„Jarodzki w dużych monochromatycznych obrazach kształtuje przestrzeń, której niezwykłość określana jest przez znikające w niej w gwałtownych skrótach perspektywicznych gigantyczne 'rurociągi' – formy o tkance organicznej, malowane wielkimi pociągnięciami pędzla i będące jakby wynikiem zgęszczenia materii, z której owa przestrzeń jest zbudowana: biorą one początek z różnych stron, łączą się ze sobą w zawiłych splotach, lecz mimo to można sądzić, że bieg ich jest równoległy i że to tylko nasze oko, przyzwyczajone do innego porządku odległości, nie ogarnia od razu rządzącej nimi rygorystycznej zasady. Jest w tych wizjach coś niepokojącego – bliskiego i przewrotnego zarazem”.

Jolanta Bębkowska





Prace Konrada Jarodzkiego to subtelne i sensualne abstrakcyjne realizacje przywodzące na myśl skojarzenia związane ze sferą biologiczną oraz cielesną. Wymienione skojarzenia podkreślają tytuły poszczególnych cykli, które składają się na twórczość malarza – są to m.in. „Przestrzeń”, „Penetracje”, „Brzemie”. Mariusz Hermansdorfer podkreślał, że w obrazach malarza są przede wszystkim widoczne dwie, przeciwstawne siły działające na siebie. Są to materia oraz przestrzeń. Dodatkowym ważnym elementem jest mocne nasycenie światło. W przypadku zaprezentowanej pracy, należącej do cyklu „Penetracje”, artysta posłużył się intensywną, nasyconą czerwienią, która została zestawiona z delikatnymi odcieniami różu przywodzącego na myśl odcienie ludzkich tkanek. Dodatkowo, co jest typowe dla artysty, kompozycja została namalowana na wielkoformatowym płótnie. Mnogość skojarzeń, które przywołują przedstawione przez Jarodzkiego kształty oraz kompozycje w trafny sposób opisuje Bogusław Deptuła: „Kolisty ruchy pędzla, powstające w ich wyniku smugi i kolorystyczne przejścia w nieunikniony sposób przywołują na myśl formy organiczne, biologiczne i naturalne. Owszem, ale nie znamy ich, co więcej – nigdy wcześniej podobnych do nich nie widzieliśmy, zarazem jednak odczuwamy je i odczytujemy jako naturalne. Piszący o tych obrazach przywołują: kopalnie odkrywkowe,

„pocięte ciągi rur czy (...) glisty”, kosmiczną nieograniczoność, dynamikę i siłę materii, „duże agresywne formy powolnym ruchem drżące przestrzeń”, olbrzymie, nabrzmiałe węzownice, w zawiłych skrętach i splotach zdążające w głąb przestrzeni i wyznaczające tę przestrzeń”; stwierdzają: „przez jego obrazy zdaje się przelewać kipiąca magma czy lava”, „obserwuje [on] pulsacje, przyprawy i odpływy ni to rur, to z folii polimerowych ukształtowanych węży”, „jest [tu] aura niesamowitości i niedookreślenia zjawiska, pozwalająca na najrozmaitsze fantazje widzowi przeniesionemu jakby w głąb trzewi Kosmicznego Lewiatana”. Jak widać z tego dość selektywnego wyboru cytatów – wachlarz skojarzeń wywołanych w piszących o Jarodzkiem autorach jest niemal nieograniczony” (Bogusław Deptuła, Ślady Pędzla, [w:] Konrad Jarodzki, Pośród/Amidst, Bogusław Deptuła, Wrocław 2019, s. 7).

Konrad Jarodzki malarstwem pasjonował się od dzieciństwa. W latach 1955–58 studiował malarstwo w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu pod kierunkiem Eugeniusza Gepperta. Warto wspomnieć, że artysta współtworzył tzw. Grupę Wrocławską z takimi malarzami jak Józef Hałas, Alfons Mazurkiewicz czy Jerzy Rosołowicz. Jarodzki przez lata był związany z macierzystą uczelnią.



Konrad Jarodzki, fot. dzięki uprzejmości mia ART GALLERY we Wrocławiu

49 †

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Kompozycja, 1977

olej/płótno, 64,5 x 54,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'A. JACHTOMA 77'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 700 – 4 100 EUR

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

Aleksandra Jachtoma

Choć sztuka Aleksandry Jachtomy bezdyskusyjnie wpisuje się w nurt abstrakcji, to artystka ma za sobą doświadczenia również w sztuce realistycznej, którą zajmowała się podczas studiów, a także fascynacje malarstwem informelu oraz postimpresjonizmem. Przyznaje, że sama nie wie, w którym momencie faktura i płaszczyzna obrazu zaczęły się stopniowo wygładzać, a abstrakcja stała się w jej twórczości dominantą. Artystka w ciągu wielu lat twórczości dąży do oczyszczania swojego malarstwa ze wszelkich elementów zbędnych. Chce osiągnąć płótno o idealnym wyważeniu kolorów.

Prezentowana praca wpisuje się w stylistykę charakterystyczną dla sztuki Jachtomy. Artystka sięga po abstrakcję, która daje jej dużo możliwości, równocześnie stawiając coraz to nowe wyzwania. W rozmowie z Ewą Dzikowską przyznaje: „Abstrakcja nie jest sztuką łatwą. Malarstwo figuratywne można kontrolować, odnosząc jego rezultaty do modelu, przedmiotu; w abstrakcji każdy ruch pędzla stwarza nową sytuację, nigdy nie jest ona ostateczna, wciąż trzeba podejmować decyzję na nowo” (Aleksandra Jachtoma w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, [w:] *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, [red.] Elżbieta Dzikowska, Warszawa 2011, s. 116). Artystka podkreśla także elitarność sztuki i choć sama nie wyobraża sobie życia bez pracy twórczej, to nie boi się powiedzieć: „Malarstwo jest milczeniem. Nie powinno przekazywać żadnych innych treści poza samym sobą; istnieje po to, żeby z nim obcować, nie tylko je oglądać. Nie jest jednak potrzebne wszystkim. Jest potrzebą odświętną. Winno być pięknem” (Aleksandra Jachtoma w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, tamże). Malarstwo jest dla artystki celem samym w sobie – ma cieszyć, wyrażać i wzruszać. Opowiadanie – jak mówi – trzeba pozostawić innym mediom.



50 †

ZBIGNIEW MAKOWSKI

1930–2019

Kompozycja, 1961

olej, technika mieszana/sklejka, 61 x 93,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Zbigniew | Makowski | 1961'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 500 – 18 000 EUR

OPINIE:

do pracy dołączone odautorskie potwierdzenie autentyczności

POCHODZENIE:

kolekcja Bernarda Davisa, Filadelfia
Miami Museum of Modern Art, Miami, Floryda
kolekcja prywatna, Maryland, od 1963

WYSTAWIANY:

Makowski, Miami Museum of Modern Art, Miami, 1963

„Życie człowieka składa się z tak różnych elementów, które trzeba nanizać na jedną nitkę, jak paciorki różańca. Tą nitką jest, czy ja wiem, przeświadczenie, że jestem tą samą osobą. Kiedy jednak jak widzę swoje bardzo stare prace, to patrzę na nie z pewnym chichotem.

Młody człowiek, nawet interesujące, aleja? Ja?”.

Zbigniew Makowski





Abstrakcyjna kompozycja, która nosi wiele podobieństw z malarstwem spod znaku informelu, to jeden z najrzadziej spotykanych obrazów autorstwa Zbigniewa Makowskiego. Pochodzi z wczesnego – i często pomijanego – etapu jego twórczości. Dzieło prezentowano na solowej wystawie artysty w Miami Museum of Modern Art w 1963 roku. Trafiło tam ze zbiorów dyrektora muzeum Bernarda Davisa z Filadelfii, znanego bankiera, kolekcjonera i filantropa. Milioner najpewniej zakupił je w nowojorskim oddziale Cepellii, gdzie Makowski miał wystawę w 1962. Davis był także założycielem National Philatelic Museum – krótko istniejącego muzeum, które miało na celu zwiększenie świadomości filatelistyki. Artysta studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1950–1956 pod kierunkiem Kazimierza Tomorowicza. Po studiach malował kompozycje pokrewne lirycznej i strukturalnej abstrakcji. Jego płótna w tym czasie wypełniały zgeometryzowane kształty o monochromatycznych szarościach, bielach i czerniach. W 1957, na rok przed powstaniem prezentowanej pracy, Makowski uczestniczył w Biennale Sao Paulo, poświęconym sztuce surrealistycznej i fantastycznej. Zbiegło się to z jego zainteresowaniami, skierowanymi

na pozaartystyczne dziedziny, takie jak filozofia, psychologia, historia kultury. Równolegle do abstrakcyjnych kompozycji powstawały figuratywne gwasze na papierze, nieco silniej ukazujące szerokie spektrum zainteresowań autora.

W latach 60. Zbigniew Makowski był już znanym artystą. W recenzjach podkreślano, że mimo młodego wieku artysta ma już na swoim koncie kilkanaście wystaw indywidualnych. Większość z nich odbyła się za granicą. W 1963 Makowski pokazał swoje prace w Miami Museum of Modern Art i Museo de Arte Moderna w Rio de Janeiro. Rok później wystawiał w Lozannie, Dusseldorfie, Bochum, a w kolejnym roku w St. Gallen, Lund i Brukseli. W połowie lat 60. XX wieku jego prace znajdowały się w ważnych zbiorach muzealnych, m. in. w MoMA oraz w kolekcjach prywatnych we Francji i Stanach Zjednoczonych.



Indywidualny styl Zbigniewa Makowskiego, charakterystyczny dla jego późniejszych dzieł, wykształcił się u progu lat 60. Bardzo silny wpływ miał pobyt w Paryżu w 1962. Makowski poznał wtedy André Bretona i nawiązał kontakty z artystami z międzynarodowego ruchu PHASES, z którymi przez jakiś czas wystawiał swoje prace. Surrealizm był od tego czasu jednym z pojęć kluczy do interpretacji jego malarstwa. W wywiadzie z 2008 Makowski powiedział, że we Francji najbardziej zachwyciło go „to, że sztuka figuralna istnieje nadal. A najbardziej ze wszystkiego zachwyciłem się lalką Bellmera, która była jak żywa. Ona była jak żywa. Miała dwanaście lat. Przekonałem się, że sztuka figuralna w tej odmianie surrealistycznej lekceważy sobie doktryny. Jakież tam kubizmy, fowizmy to wszystko jest pestka. W obliczu Bogów, w obliczu tej wielkiej prawdy pojętej przez Bretona to, czy jesteś kubistą, fowistą, formalistą, nie ma żadnego znaczenia. Trzeba grać w zupełnie inną grę. Te kategorie gier, które się uprawiało w Paryżu od czasu epifanii nadrealizmu, nie mają żadnego znaczenia” (Zbigniew Makowski, Wąski Dunaj No. 5. Ze Zbigniewem Makowskim rozmawiają Agnieszka Kuczyńska i Krzysztof Cichoń, [red.] Agata Mendrychowska, Agnieszka Kuczyńska, Łódź 2008, s. 27).

Studiował w warszawskiej ASP (1950–56). Zajmował się różnymi dziedzinami nauki: matematyką, kulturą wschodu, pasjonował się kabalistyką. Łącząc w swoich kompozycjach znaki, cyfry i litery osiągał efekty symboliczne i surrealistyczne. Brał udział w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 1959. Jest laureatem Nagrody Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida. W 1956 ukończył warszawską ASP (pracownia Kazimierza Tomorowicza). W 1962 przebywał we Francji i brał udział w wystawie „Le Mouvement Surréaliste et le Mouvement Phases” w Paryżu. Uprawia sztukę surrealistyczną, świadczącą o fascynacji wiedzą ezoteryczną. W latach 60. komponował swe obrazy ze znaków magicznych, symboli i rekwizytów, także sentencji i dłuższych tekstów. W latach 70. i 80. malował ezoteryczno-magiczne pejzaże, przedstawiające zazwyczaj fragmenty antycznej architektury, ponad którymi unoszą się symboliczne przedmioty „Vale ergo polia, Et ibam in profundis”. Otrzymał Nagrodę Krytyki Artystycznej im. C.K. Norwida oraz Nagrody im. J. Cybisa.

51 †

RYSZARD LIS

1935-1997

"Ślady", 1967

olej, relief/piótno, 150 x 89 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"ŚLADY" | olej | GÓRA | Ryszard Lis | LUBLIN | ul. Okrzei 8/18'

estymacja:

14 000 – 18 000 PLN

3 200 – 4 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny artysty

Agra-art, 2007

kolekcja prywatna, Polska

Ryszard Lis to wybitny reprezentant malarstwa materii w środowisku lubelskim. Kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1965 uzyskał dyplom w pracowni Aleksandra Kobzdeja. W malarstwie młodszego artysty wyraźnie widać wpływy nauczyciela – mistrza gatunku materii. Utrzymane w ciemnej tonacji płótna Lisa są gęsto utkane z różnorodnych faktur. Twórca, podobnie do Kobzdeja, swoje kompozycje budował z wielu materiałów, czasem zdawałoby się odległych od tradycyjnych technik malarskich. Znaleźć w nich można elementy worków jutowych, sznurka, piasku czy kleju. Twórczość Lisa, na pozór abstrakcyjna, zawiera w sobie łatwo rozpoznawalne elementy i symbole, często o negatywnych konotacjach. Całe zresztą dzieło artysty naznaczone jest powojenną traumą, którą przepełnione było jego pokolenie. Przez prace, mimo że artysta nadawał im ciemne tony, niejednokrotnie przebijają się mistrzowsko dobrane plamy czerwieni czy błękitów. Tak dzieje się w przypadku prezentowanej pracy, której górne partie zostały zbudowane z wyraźnych fragmentów żółci, różu i czerwieni. Warstwowo budowane kompozycje Lisa tworzą ciekawe, abstrakcyjne pejzaże.



52

JACEK SIENICKI

1928–2000

Okno, 1984

olej/piótno, 147 x 97 cm

sygnowany i datowany p.d.: '7 III 84 JS'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 200 – 13 500 EUR

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

Jacek Sienicki w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, [W:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią*, Warszawa 2011, s. 204, 208





Sienicki zadebiutował na wystawie „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w 1955, której był współtwórcą. O malarzu krytycy mówią, że był jednym z najbardziej konsekwentnych przedstawicieli tzw. postawy arsenałowej. Kierował się nadrzędnością etyki nad sprawami formy artystycznej oraz podkreślał związki życia i sztuki. Był zaangażowany w to, co powszednie.

Twórczość Sienickiego skupiała się na kilku wyselekcjonowanych motywach. Jak opowiadał malarz: „Czuje się bardzo związany z naturą, coraz lepiej umiem z nią współpracować. Jeden z kolegów nazwał moją pracę portretowaniem przedmiotów. Portretuję wnętrza pracowni, portretuję kwiaty, wszystkie te rzeczy, które maluję, w bardzo bliskim związku z naturą. Tematykę określają tytuły poszczególnych cykli: 'Wnętrza', 'Kwiaty', 'Dachy', 'Ściany', 'Okna', 'Martwe natury', 'Mięso', 'Czaszki', 'Głowy', 'Postaci'". (Jacek Sienicki, dostępny na: <http://muzeum.opole.pl/?wystawy=jacek-sienicki-malarstwo>). To właśnie wymienione zagadnienie wytrwale i zaciekle studiował. Wybrane przedmioty oraz zjawiska pozwoliły artyście na obserwację natury, a co za tym idzie życia oraz zrozumienie kondycji człowieka. Jeśli decydował się na przedstawienie postaci ludzkiej, zawsze ukazywał ją w skrótowy, lapidarny sposób. Była bezbronna, zawieszona w próżni i w beczasie. Jego portrety we wnętrzach wymagają skupienia oraz refleksji – sposób komponowania oraz forma przedstawienia naznaczone są silnym symbolizmem. Warto zaznaczyć, że oprócz przedmiotów i obiektów w twórczości Sienickiego pojawiały się również nawiązania do II wojny światowej oraz bieżących wydarzeń politycznych.

An abstract painting by Jacek Sienicki. The composition is dominated by a large, dark, almost black rectangular area in the upper half, which appears to be made of thick, layered brushstrokes. Below this, there's a horizontal band of lighter, more textured colors, including shades of green, blue, and white, also created with visible brushwork. The bottom third of the painting consists of a dense, textured field of pink and reddish-pink tones, with some darker, more saturated areas interspersed. The overall style is expressive and gestural, emphasizing the physical act of painting and the texture of the paint itself.

Charakterystyczną cechą twórczości Sienickiego jest sposób malowania. Swoje realizacje tworzył za pomocą grubo nakładanej farby w formie ekspresyjnych impastów. Najczęściej stosował przygaszoną paletę barwną, którą miejscami rozjaśniał śnieżnobiałymi pociągnięciami pędzla. Niektóre z płócien noszą także znamiona bezpośredniej ingerencji w warstwę malarską – po bliższej obserwacji można dostrzec wydrapania. Przedstawione przez niego obiekty lub ludzie najczęściej balansują na granicy rozpoznawalności, figuracji oraz abstrakcji. Dla artysty ważny był spontaniczny, autentyczny charakter sztuki. Jak opowiadał w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską: „Warsztat jest niezwykle istotny. Kształcimy się, rozwijamy, obserwujemy siebie i swoje dokonania po to, żeby lepiej sterować swoimi umiejętnościami. Ale także, żeby umiało się zrezygnować z wielu rzeczy, które mogą być tylko perfekcjonizmem, żeby to, co robimy, nie stało się wyłącznie umiejętnością pozbawioną przeżycia. Matisse mówiła: ‘Jeśli umiesz malować prawą ręką – weź pędzel do lewej’. W tym skrócie zawarł myśl o niebezpieczeństwie perfekcjonizmu. Malraux powiedział: ‘Wody perfekcjonizmu są jednocześnie głębokie i płytkie’. Najlepszy nawet warsztat nie zastąpi autentycznego wzruszenia. Natomiast bez umiejętności przekazu, bez precyzji, najbardziej wartościowe przeżycie jest niczym” (Jacek Sienicki w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Izabelin – Warszawa 2011, s. 208).

53 †

JACEK SIENICKI

1928-2000

Bez tytułu, 1999

olej/ płótno, 46 x 38 cm

sygnowany p.g.: 'J. SIENICKI I 99'

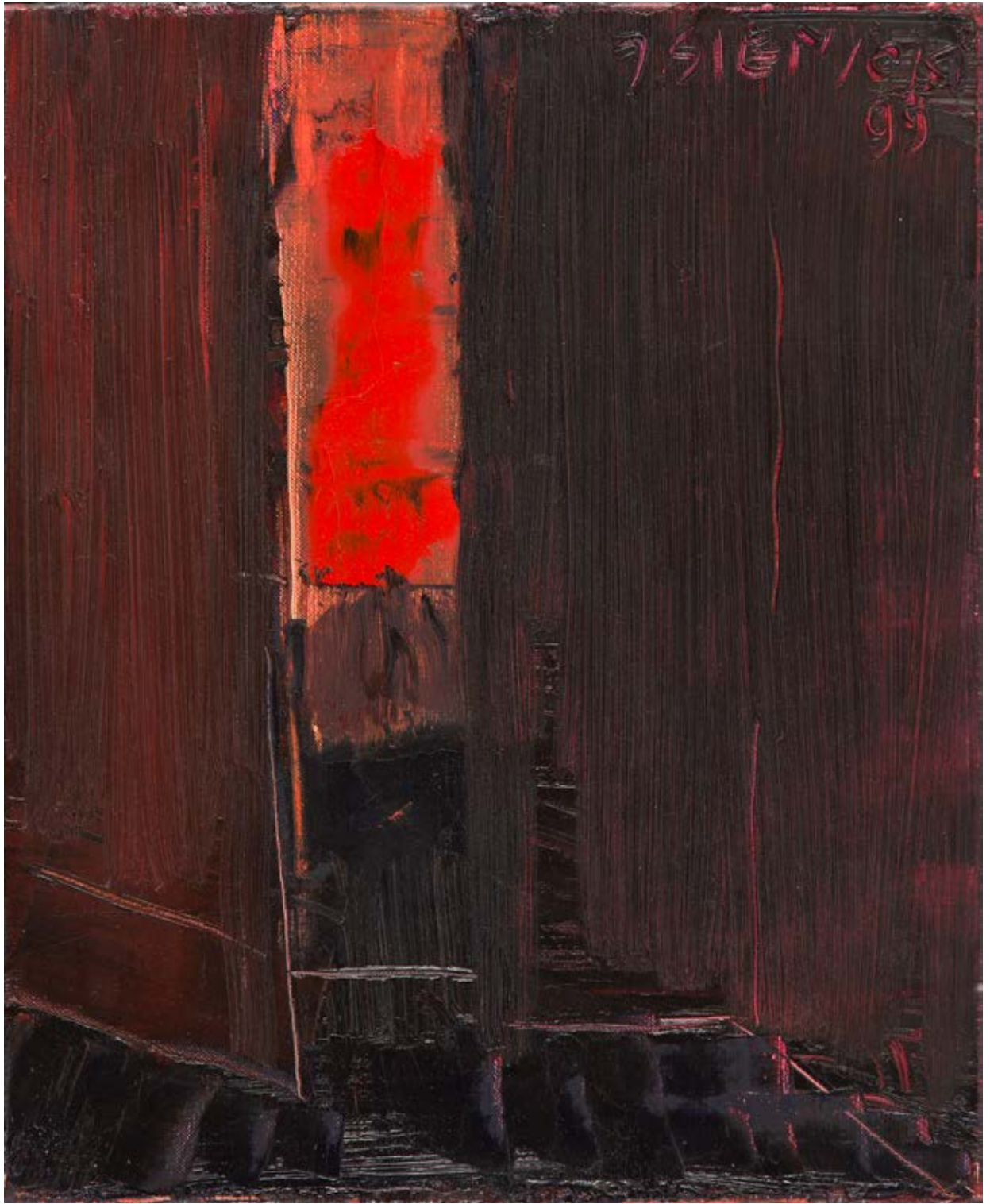
estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 500 – 6 800 EUR

„Czuję się bardzo związany z naturą, coraz lepiej umiem z nią współpracować. Jeden z kolegów nazwał moją pracę portretowaniem przedmiotów. Portretuję wnętrza pracowni, portretuję kwiaty, wszystkie te rzeczy, które maluję, w bardzo bliskim związku z naturą. Tematykę określają tytuły poszczególnych cykli: 'Wnętrza', 'Kwiaty', 'Dachy', 'Ściany', 'Okna', 'Martwe natury', 'Mięso', 'Czaszki', 'Głowy', 'Postaci'”.

Jacek Sienicki



54 †

ANDRZEJ S. KOWALSKI

1930-2004

"Obraz R-p-f", 1970

olej/piótno, 100 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A.S. KOWALSKI 70', opisany na blejtramie: 'RDM 6' oraz numer '15'
na odwrociu szczątkowo zachowana nalepka własnościowa

estymacja:

26 000 - 40 000 PLN

5 900 - 9 000 EUR

WYSTAWIANY:

Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 5 kwietnia – 5 maja 2013

LITERATURA:

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

„A właściwie wszystko co robi podporządkowane jest sprawom kolorystyki i z tego powodu przede wszystkim obrazy Kowalskiego są prawdziwą rewelacją. Dzięki laserunkom, które często i mistrzowsko (naprawdę mistrzowsko) stosuje, potrafi uzyskać prawdziwe lśnienie, głębię, przejrzystość i miękkość plamy barwnej. Poszczególne, niemalże niedostrzegalne, cienko kładzione warstwy farby tworzą w niektórych fragmentach oszałamiające bogactwem efekty. Jak gdyby wzajemne wnikanie w siebie farby, łączenie, zaciekanie... Ponadto rozmaite przetarcia, zgrubienia farby, wszystkie efekty fakturowe, podporządkowane są wydobywaniu blasku i głębokości koloru. To co robi Kowalski jest doprawdy wielką przygodą dla oczu. Jest jak gdyby powrotem w głąb obrazu i okazało się że jeszcze możliwe są nowe tajemnice koloru. Gama kolorystyczna, którą operuje malarz w swych kompozycjach jest wyjątkowo piękna. Bogactwo obrazów Kowalskiego jest naprawdę ogromne”.

Piotr Skrzynecki, 1962



A.S. KOVALEVSKIY 1970

55 †

HILARY KRZYSZTOFIAK

1926-1979

Z cyklu "Totemy żoliborskie", 1966

olej/piótno, 100 x 79,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Hilary 66'

estymacja:

19 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 800 EUR

„Poprzez sztukę poznajemy siebie, swoje ja. Świat, który znamy z innej strony: poprzez wzruszenia, uczucie. Często utożsamiamy się w literaturze z bohaterem, a w malarstwie poprzez znane dzieła dostrzegamy otaczający nas świat. Chcemy być lepsi. Nadajemy pojęciom nowej wartości, zwracamy uwagę na rzeczy do tej pory niedostrzegalne”.

Hilary Krzysztofiak



„TEMATYKA MA COŚ WSPÓLNEGO Z OCHRONĄ ŚRODOWISKA. NIEWĄTPLIWIE TAKŻE JEST TAM JAKIŚ BUNT W MOIM MALARSTWIE PRZECIWKO TEMU, ŻE TA NATURA JEDNAK GINIE, UMIERA”.

HILARY KRZYSZTOFIAK W ROZMOWIE Z TADEUSZEM NOWAKOWSKIM, 1976

Postawa Hilarego Krzysztofiaka jest, jak pisał Włodzimierz Odojewski, postawą ekspresjonisty, co jednak nie przekłada się ściśle na jego język malarski. Styl Krzysztofiaka rozwinął się jako odpowiedź na socrealizm promowany na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie podczas jego studiów. Jan Zieliński, opisując twórczość artysty, skupił się zwłaszcza na jego serii obrazów z lat 60., zatytułowanej „Chrystusy”, w której Krzysztofiak łączył technikę malarstwa olejnego i trójwymiarowe elementy. Podobna technika została zastosowana w przypadku serii „Totemy żoliborskie”, do której należy obraz.

W porównaniu z innymi pracami z lat 60. cykl „totemów” jest nieco oszczędniejszy pod względem formy i nagromadzenia elementów kolażowych, co wcale nie sprawia, że praca traci na ekspresji, wręcz przeciwnie. Delikatny motyw kwiatowy kontrastuje z brunatnym, chropowatym tłem, którego kompozycja przypomina ołtarz. Krzysztofiak, który niejednokrotnie zmieniał miejsce zamieszkania, zdanem Józefa Czapskiego, czerpał z własnych doświadczeń, przeistaczając je w oniryczne krajobrazy. Artysta był mniej chętny jednoznacznemu poszukiwaniu znaczeń w otaczającym go świecie pomimo tytułów takich jak „Ogród mojej babki” (1965).

„Mylne byłoby utożsamiać dzieło z twórcą, gdyż twórca rozchodzi się z własnym dziełem w momencie dokonania dzieła.

Podczas tworzenia obrazu jestem z nim zjednoczony, pojednany ze światem i transcendencją. Potem odrywam się od niego. Nie pamiętam samego procesu malowania. Robię to instynktownie, podświadomie, nie staram się szukać racjonalnych przyczyn swego dzieła i pozostawiam to odbiorcy. Z chwilą ukończenia pracy, ja i moje dzieło istniejemy oddzielnie, czasem nawet konfliktowo”. Wspomniane wcześniej zainteresowanie otaczającym światem i naturą znajduje odbicie w dziełach z serii „Totemy żoliborskie”, które tytułem odnoszą się do magicznej funkcji totemu jako łącznika między światem ludzi a mitycznym światem zwierząt i przyrody. Powstały w 1964 cykl „Totemy białostockie” również nawiązuje do tego samego motywu, jednak w zestawieniu z powyższym przykładem, białostockie „totemy” są bardziej geometryczne, niekiedy przypominając drewniane, rzeźbione maski. Jeśli znaczenie totemu zostanie zamknięte w obrębie świata ludzi, w bardziej potocznym rozumieniu oznacza on godło rodziny, co być może bliżej nawiązuje do rzeczywistości warszawskiego Żoliborza. „Totem” w wersji Krzysztofiaka jest swojego rodzaju przypomnieniem o obecności natury, w której artysta dopatruje impulsu do zmiany na lepsze. Pomimo odrębności dzieła i twórcy, wykorzystanie wychylających się z powierzchni obrazu kwiatów pozwala artyście na wkroczenie do przestrzeni widza, tym samym aktywizując go, czyniąc częścią owej przemiany.



Hilary Krzysztofiak, fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

56 †

HILARY KRZYSZTOFIAK

1926-1979

Kompozycja szara, 1961

olej/ płótno, 130 x 100 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'Hilary 61 r.'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 300 – 15 800 EUR

„Malarstwo Hilarego Krzysztofiaka jest agresywne; poprzez wzruszenie zmusza do myślenia i w tym upatruje największą jego wartość. Sztuka Krzysztofiaka, jak zresztą cała prawie polska sztuka nowoczesna, nie jest całkowicie samodzielna. Bez trudu daje się w niej odnaleźć echa z Francji czy Meksyku (...). Mimo tej różnorodności ujęć formalnych daje się u artysty zaobserwować dość konsekwentną linię rozwoju w kierunku monumentalizowania form, jak najdalej idących uproszczeń i wydobywania maksimum ekspresji”.

Bożena Kowalska

Na przestrzeni lat twórczość Hilarego Krzysztofiaka przyjmowała różne oblicza. Nieraz sytuowała się na granicy sztuki abstrakcyjnej i figuratywnej. Dorobek artysty zachwyca pod względem warsztatowej precyzji oraz wycucia kolorystycznego. Za pomocą światła tworzył delikatne i subtelne niuanse fakturalne – zagniecenia oraz załamania. Malarz posługiwał się specyficzną formą farby, w płynnej formie, której właściwości pozwalały mu na osiągnięcie ciekawych oraz oryginalnych rozwiązań technicznych. Liczne kontrastowe zestawienia dowodzą, iż Hilary Krzysztofiak był wspaniałym awangardowym kolorystą. Koniec lat 50. oraz 60., okres powstania zaprezentowanej pracy, obfitował w przełomowe wydarzenia zarówno w jego życiu osobistym, jak i zawodowym. Pod koniec lat 50. artysta poznał swoją żonę, Krystynę Miłotworską. Od początku lat 60. pracował jako redaktor graficzny dwutygodnika „Ruch Muzyczny”, tworzył scenografie dla warszawskiego teatru Ateneum oraz projektował okładki do książek i czasopism. Ważnym momentem w rozwoju kariery malarza było uczestnictwo w wystawie „Konfrontacje”, gdzie zaprezentowano także prace m.in. Mariana Bogusza, Stefana Gierowskiego, Aleksandra Kobzdeja oraz Henryka Stażewskiego.



57 †Ω

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Krajobraz 72/64", 1964

olej/płótno, 100 x 80 cm

sygnowany l.d.: 'ZIEMSKI'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 72/63 | 100 x 80 | 1963'

na odwrociu nalepki transportowe do D'Arcy Galleries w Nowym Jorku z Desa Foreign Trade Enterprise

oraz nalepka wystawowa z Laband Art Gallery

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 000 – 13 500 EUR

WYSTAWIANY:

Escapes: Polish Art In the Communist Era, Laband Art Gallery, Loyola Marymount University,
Los Angeles, 3 stycznia – 21 marca 2010

17 Polish Painters, wystawa zbiorowa, D'Arcy Galleries, Nowy Jork 1964

LITERATURA:

17 Polish Painters, katalog wystawy, D'Arcy Galleries, Nowy Jork 1964, s. nlb. (spis)

„Te obrazy najpierw odbiera się fizycznie, z ochotą na zbliżenie i dotknięcie ręką. Wszystko inne przychodzi potem” – napisała Dorota Wróblewska we wstępie do jednej z indywidualnych wystaw Ziemskiego. Istotnie tym, co przyciąga widza do obrazów Ziemskiego, jest ich haptyczność. Iluzja istniejącego w dziele niepodległego dzieła natury – inspirowanego światem rzeczywistym, a jednocześnie tak od niego odmiennego, zrodzonego przede wszystkim w wyobraźni artysty. Poprzez bezpośrednie konotacje z przyrodą, zarówno w warstwie treściowej, jak i formalnej, jego prace odbierane są przez widza jako zjawisko bliskie i naturalne, percypowane w pierwszej kolejności na poziomie zmysłowym. W drugiej kolejności przychodzi refleksja nad warsztatem, w którym z niezwykłą świadomością i sprawnością dojrzałego twórcy Ziemski łączył tradycyjne myślenie i techniki malarskie ze wszystkim, co w malarski warsztat wniosły powojenne prądy w sztuce – informel, malarstwo materii czy action painting.





„PROCESY TWÓRCZE, DOSKONALENIE WŁASNEGO JĘZYKA I ZMIENNOŚCI FORM ODBYWAJĄ SIĘ U NIEGO STOPNIOWO, BEZ EGZALTACJI I WSTRZĄSÓW, ALE SĄ WIDOCZNE. MALARSTWO I OSOBOWOŚĆ SĄ INTEGRALNĄ CZĘŚCIĄ, A PRZY TAK SILNYM ZESPOLENIU SIĘ TYCH MOMENTÓW – ZMIANY NIE ZAWSZE SĄ RADYKALNE”.

ANDRZEJ EKWIŃSKI, EKSPRESJA I KOLOR, „WSPÓŁCZESNOŚĆ”, 1968, NR 8

Od początku lat 60. konsekwentnie aż do śmierci Ziemiński tytułował swe obrazy „Pejzażami” i oznaczał numerem łamanym przez rok powstania. Krytycy początkowo łączyli charakterystyczne prace malarza z ideą pejzażu wewnętrznego, jednak ten trop interpretacyjny nie był jedynym, który należało podjąć, aby zrozumieć genezę i istotę malarstwa Ziemińskiego. Aleksander Wojciechowski widział w nich dużo więcej dosłowności w związkach z naturą, w 1965 pisał: „Gęstość zroszonej deszczem gliny, sypkość pyłu pokrywającego spaloną słońcem drogę, twardość kamieni – to wszystko są elementy, z których tworzyć można obrazy (...). Szarość nie jest dla [Ziemińskiego] tylko ciemną barwą. Może być ona błotnistym polem, może być mrokiem lasu, może być kawałkiem zmurszałej ściany. Tak rodzi się specyficzna faktura tych niezwykłych krajobrazów” (Aleksander Wojciechowski, Rajmund Ziemiński, Warszawa 1965, s. 7).

Ziemiński wyniósł inspirację naturą nie tylko z akademickiego środowiska kolorystów, podobne skłonności miało wielu ówczesnych malarzy wypowiadających się głosem współczesności – malarstwem materii, informel. Był wśród nich i Ziemiński i Kobzdej, Kierzkowski czy z mniej radykalnych – Tadeusz Dominik. Natura w przypadku Ziemińskiego stanowiła punkt wyjścia dla poszukiwań formalnych, które skupiły się przede wszystkim na zagadnieniu materii. W sposobie interpretacji pejzażu, próbie uchwycenia najdrobniejszych niuansów i nadania im cech autonomicznych zbliżał się do malarstwa Kobzdeja przełomu lat 50. i 60.

Jego stosunek do materii i poszukiwania w jej obrębie wartości kolorystycznych i fakturalnych przywodzą na myśl konotacje z „alchemicznym” malarstwem Brzozowskiego. Piotr Majewski o jednym z pejzaży Ziemińskiego z początku lat 60 pisał: „(...) obraz był pretekstem do różnorodnych zabiegów warsztatowych, impulsem do smakowania wielorakich sposobów nanoszenia farby na płótno (...). W jednym miejscu Ziemiński nakładał materię malarską delikatnie i z wyczuciem, innym razem – grubo i szybko. Czasem pozostawiał zacieki spontanicznie

spluwającej farby. Nie tylko jednak farba była budulcem struktury malarzkiej obrazu. Na złotawo-brązowe tło złożyła się delikatna tkanka ciemniejszych fragmentów faktury zbudowanych z ligniny albo waty, a zatem z nietypowego dla malarstwa materiału. Nie było tu miejsca na monotonię, jednorodność, płaskość. Obraz zaczynał żyć własnym polifonicznym rytmem subtelnych duktów pędzla, wysmakowanych zestawień barwnych, nietypowych kontrastów faktury i światła” (Piotr Majewski, Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności, Lublin 2006, s. 93–94.) Majewski wspomina także o historycznej fotografii przedstawiającej Rajmunda Ziemińskiego w trakcie pracy nad obrazem – artysta niczym Jackson Pollock rozlewa farbę na ułożonej poziomo płaszczyźnie obrazu. Podobna fotografia przedstawiająca Teresę Rudowicz wykonana została przez Wojciecha Plewińskiego.

Mimo podobnych środków formalnych od malarstwa gestu odróżniał sztukę Ziemińskiego klasyczny warsztat – wykorzystywał owszem efekt przypadku, nie grał on jednak w malarstwie Ziemińskiego nigdy roli prymarnej. Każda praca była dziełem wystudiowanym, stworzonym według tradycyjnych zasad sztuki malarskiej – opartym na zasadach kompozycyjnych, powstającym w pełnej świadomości użycia koloru i efektów malarskich. Nie należy zapominać o tym, że, jak przystało na wychowanka kapistów, Ziemiński był wytrawnym kolorystą. W różnych okresach twórczości zamiłowanie do koloru ujawniało się z większą lub mniejszą mocą, niezmienna natomiast pozostała wrażliwość Ziemińskiego na kolorystyczne niuanse widoczna nawet, a może szczególnie, w pracach bardziej mrocznych, niemal monochromatycznych.

Jerzy Stajuda pisał: „Bywają – rzadko – malarze, którzy potrafią tworzyć dla barw nowe prawa. Tak – pogodziliśmy się z niezwykłą paletą Brzozowskiego, i tak będziemy musieli się pogodzić z paletą Ziemińskiego” (Jerzy Stajuda, Nieco szczerego udzielania pochwał, [w:] Piotr Majewski, Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności, Lublin 2006, s. 96).

17 Polish Painters

58 †

KAJETAN SOSNOWSKI

1913–1987

Z cyklu "Katalipomena", lata 70. XX w.

technika własna/piótno, 110 x 111 cm

opisany wtórnie na blejtramie: 'z cyklu "Metalepsis" 1978 110 x 110'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 300 – 15 800 EUR

„Ideałem dla malarza, jak niegdyś dla Rilkego, staje się niewidzialne, czyli to, co dla malarza jest niemożliwe”.

Arnold Stucki, *Poemat o świetle (O malarstwie Kajetana Sosnowskiego)*, „Życie Literackie”, nr 27, 1965



„LEN I BAWĘŁNA TO BEZPOŚREDNIE PRODUKTY PRZEMIANY MATERII ZACHODZĄCEJ W ROŚLINIE, JEJ WYMIANY MIĘDZY ZIEMIĄ A SŁOŃCEM, PRZY KTÓREJ POWSTAJE TLEN, TAK NIEZBĘDNY DLA NASZEJ EGZYSTENCJI. ‘KATALIPOMENY’ STAŁY SIĘ HOŁDEM DLA DOSKONAŁOŚCI NATURY – KU UWADZE I REFLEKSJI WIDZA”.

KAJETAN SOSNOWSKI

„Katalipomena” to seria, która powstała w połowie lat 70. – były to monochromatyczne kompozycje z pozszywanych kawałków surowego płótna, w których Sosnowski akcentował związek sztuki z naturą, starając się przy tym zwrócić uwagę na zagrożenia cywilizacyjne. Pisał: „Len i bawełna to bezpośrednie produkty przemiany materii zachodzącej w roślinie, jej wymiany między ziemią a słońcem, przy której powstaje tlen, tak niezbędny dla naszej egzystencji. ‘Katalipomeny’ stały się hołdem dla doskonałości natury – ku uwadze i refleksji widza” (cyt. za: Małgorzata Kitowska-Lysiak, Kajetan Sosnowski, Culture.pl, styczeń 2004). Sosnowski podkreślał silne związki z naturą, choć równie istotne było w tych pracach zjawisko czasu. „Ten czas wstecz, w którym rozwijały się i kwitły w słońcu i deszczu rośliny lnu, kiedy później były zbierane przez ludzi i przerabiane, aż stały się przędzą i wytkanym płótnem. Ale też i ten czas wprzód, kiedy stworzone z płótna obrazy będą pokrywać się kurzem, płowieć aż do zetlenia i pełnej destrukcji” (Małgorzata Dziągiewska, Kajetan Sosnowski – w setną rocznicę urodzin. Malarz fizyko-chemicznych transformacji, „Kronika miasta Łodzi”, 2/2013, s. 100). Obrazy tworzył poprzez skośne cięcia lnianego płótna i zszywanie tak, aby „kierunki biegu struktury na dwóch częściach tkaniny zderzały się na linii szwu pod kątem”. Trzy lata później artysta rozpoczął tworzenie „Układów równowartościowych”, gdzie początkowo stosował proste podziały geometryczne na trójkąty o różnej kolorystyce. W artykule w „Życiu Literackim” Arnold Słucki podkreślił, że „światło jest zakorzenioną obsesją malarstwa Sosnowskiego, nie jest ono dlań tylko środkiem wypowiedzi, lecz celem i istotą artystycznej i intelektualnej penetracji owych obszarów ‘nieznanego’. (...) Świat zmysłów wkracza do abstrakcyjnych planów artysty, świat fizjologii oczyszczonej, wysublimowanej do możliwych granic. (...) Ogniwnem pośrednim w tych niezwykłych dla plastyka poszukiwaniach stały się częściowo teorie malarskie Władysława Strzemińskiego, pragnącego ewokować przez malarstwo swoistą energię naszych zmysłów, ich ‘powidoki’, skąd rozchodzą się dwie drogi: jedna wstecz do malarstwa figuratywnego i druga do liryki, operującej ‘czystym’ kolorem, czystym światłem.

Sosnowski obrał drugą drogę i zmierza nią pracowicie do swojego artystycznego ideału”. Julian Przybóś w „Kulturze” w 1965 roku pisał wręcz, iż to właśnie światło stało się dla artysty „przedmiotem jego malowania”, powodując tym samym stworzenie nowej odmiany „malarstwa pozaabstrakcyjnego”. Słowa poety mogą służyć za motto całej twórczości Sosnowskiego.

Kajetan Sosnowski był inicjatorem i pomysłodawcą Galerii 72 w Chełmie. To właśnie w chełmińskim muzeum przez wiele lat znajdowała się praca, którą prezentujemy w katalogu. Sentyment Sosnowskiego do Chełma, oddalonego o 250 km od Warszawy, spowodowany był latami dzieciństwa i wczesnej młodości, które tam spędził. Nazwa galerii pochodzi od daty jej powstania. To właśnie we wrześniu 1972 roku odbyła się pierwsza wystawa, na której zaprezentowano malarstwo Jana Dobkowskiego. Od początku swego istnienia do chwili obecnej Galeria 72 – integralnie związana z Muzeum Ziemi Chełmskiej – mieści się w zespole architektonicznym popijarskiego klasztoru, przylegającego do wysokiej klasy późnobarokowego kościoła. Od 1973, z powodu choroby Sosnowskiego, ster przejęła Bożena Kowalska. Kierując Galerią 72 przez 28 lat, badaczka i krytyczka określiła jej profil i nadała rangę jednego z najważniejszych miejsc wystawienniczych w kraju. Pochodną, a jednocześnie największą wartością działalności Galerii 72, stały się zbiory sztuki współczesnej chełmskiego muzeum. Przeważa w tej kolekcji nurt abstrakcji geometrycznej. Drugie skrzydło tego zbioru stanowi szeroko rozumiana tendencja metaforyczna w sztuce. W ciągu blisko 37 lat aktywności Galerii 72 udało się w niej zorganizować 176 wystaw solowych, prezentujących twórczość 164 artystów, z których 21 pochodziło zza granicy. Wraz z wystawami przekrojowymi miniony czas zaowocował łącznie 204 wystawami. Łącznie chełmska kolekcja sztuki współczesnej posiada blisko 2000 obiektów z zakresu malarstwa, rzeźby, grafiki, rysunku, fotografii i instalacji, w tym 397 przykładów sztuki obcej oraz 158 prac autorstwa Polaków zamieszkałych na stałe poza granicami kraju.

59 †

KAJETAN SOSNOWSKI

1913–1987

Bez tytułu, 1960

olej/płótno, 80 x 27 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kajetan 960'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'GO/61 | KAJETAN | SOSNOWSKI | 1960 | 81 x 27 | Warszawa | [adres]'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 800 – 11 300 EUR

Kajetan Sosnowski rozpoznawalny jest jako twórca chętnie posługujący się estetyką monochromu. Jednobarwność, pozwalająca śledzić najmniejsze niuansy i gradacje waloarów barw, była często przedmiotem jego zainteresowania. Dlatego też artysta zapisał się w historii sztuki głównie jako malarz abstrakcjonista. Jednak nie zawsze tak było. Gdy był związany z „Grupą 55”, symbolem przemian artystycznych w okresie tzw. odwilży, tworzył metaforyczne kompozycje figuratywne, przedstawiające ludzi i przedmioty. W końcu lat 50. XX wieku artysta zwrócił się w stronę abstrakcji, którą zajmował się przez kolejne trzy dekady.

Sosnowskiego interesowało światło – zarówno jako fenomen malarski, jak i zjawisko fizyczne. Malarz interesował się naukami ścisłymi. Dlatego też tematem swojego malarstwa, choć jest ono abstrakcyjne, pozornie pozbawione jakiegokolwiek tematu, czynił właśnie światło. Udawało mu się to osiągnąć dzięki odpowiedniemu zastosowaniu barw, które powodowały, że obraz zdawał się promieniować od wewnątrz światłem – działało się to poprzez lekki kontrast kolorów jaśniejszych i ciemniejszych, umiejętnie zastosowanych przez artystę tak, by dawały wrażenie swoistego „promieniowania”. Bardzo szybko tę cechę owych kompozycji zauważyła krytyka artystyczna. Julian Przyboś, literat, krytyk i wnikliwy obserwator przejawów sztuki awangardowej, tak komentował kompozycje Sosnowskiego: „Czy możliwe, by nasz Sosnowski odkrył naprawdę nowe światło, to jest jego nową zjawę malarską? (...) Wydaje się jakby Kajetan odwrócił efekt widzenia, jaki osiągnęli impresjoniści (...) zdaje się, że w ten sposób udało się Sosnowskiemu stworzyć nową odmianę malarstwa pozaabstrakcyjnego – a nie figuralnego (...) To, co maluje, światło, ujął malarsko w sposób niepraktykowany, bo i ujrzał je inaczej: jakby je zgarnął z oczu impresjonistów, skupił i tę rzeczywistość trudno uchwytną wtopił we wnętrze obrazu, żeby przebijало przez farby. Tę rzeczywistość – powiadam – bo przecież promieniowanie świetlne jest rzeczywistością prawdziwszą niż rzeczy i ich wygląd. Dlatego to sędzę, że Kajetan Sosnowski przekroczył granicę malarstwa abstrakcyjnego” (Barbara Kowalska, Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 189–190).



60 †

TADEUSZ KALINOWSKI

1909–1997

Bez tytułu, 1967

olej/płótno, 98 x 98 cm

sygnowany na odwrociu: 'T. KALINOWSKI'

opisany i datowany: 'Kalinowski 1967'

estymacja:

14 000 – 26 000 PLN

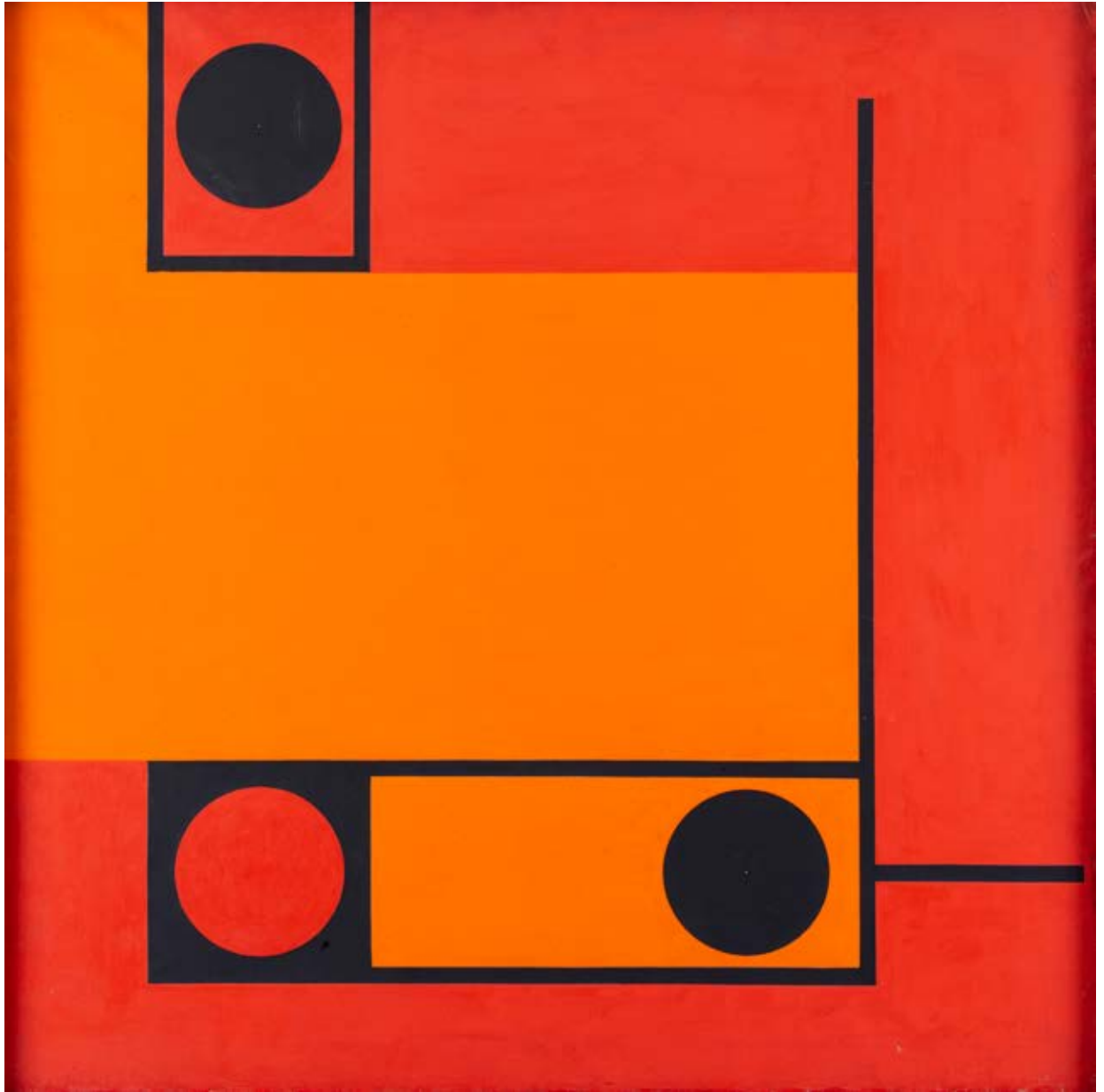
3 200 – 5 900 EUR

Koniec lat 60. XX wieku to czas, kiedy w abstrakcyjnej twórczości Tadeusza Kalinowskiego zaszła zmiana polegająca na stosowaniu precyzyjnie wykreślonych figur geometrycznych, które zastąpiły znacznie swobodniej malowane kształty obecne w jego malarstwie we wcześniejszych okresach. Kalinowski zaczął wówczas malować układy figur geometrycznych, których kontury odznaczały się dokładnością rysunku – stwarzały wrażenie technicznej, mechanicznie wytworzonej kompozycji. Kalinowski połączył ten zabieg ze stosowaniem czystych, lokalnych kolorów. Osiągnął w ten sposób estetykę zdepersonalizowaną, niemalże maszynową w charakterze, zbliżoną wizualnie do pewnych eksperymentów formalnych stosowanych przez awangardę pierwszych dekad XX wieku.

Przykładem omówionej tendencji jest zaprezentowane tutaj płótno z 1967. Artysta wykorzystał w nim wyłącznie trzy barwy, które wypełniają prostokątne, jasno wydzielone płaszczyzny. Kształty, za pomocą których artysta zakomponował pole obrazowe, to najprostsze figury geometryczne, takie jak prostokąty, koła i linie. Poprzez powtarzalność motywów malarz uzyskał efekt wewnętrznego rytmu form.

Tadeusz Kalinowski zdobył wykształcenie artystyczne w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, jednak przez większą część życia związany był z poznańskim środowiskiem artystycznym. Początkowo, zgodnie ze swoim wykształceniem, zajmował się scenografią, następnie jednak zwrócił się przede wszystkim w stronę malarstwa.

W 1949 związał się z poznańską grupą „4F+R”, którą tworzyli awangardowi malarze, co ukierunkowało jego przyszłe poszukiwania artystyczne.





61 †

MIECZYŚŁAW JANIKOWSKI

1912–1968

Bez tytułu, 1962

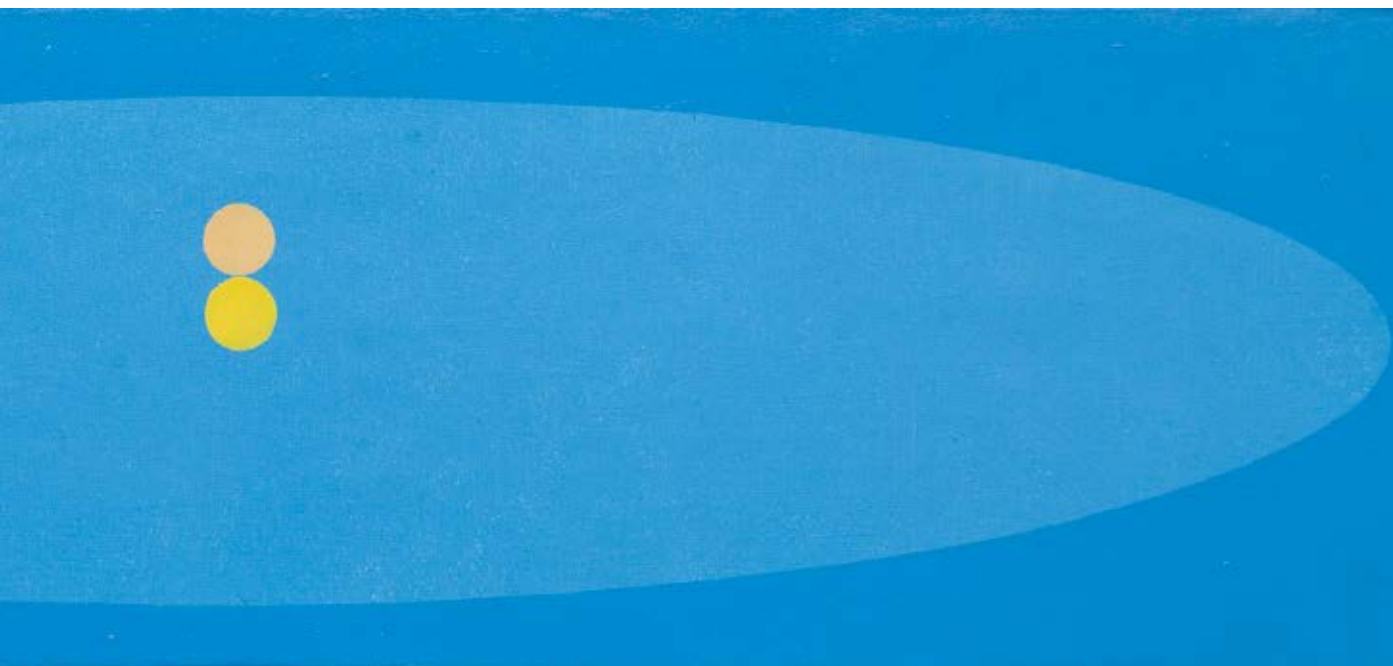
olej/płótno, 22 x 78,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janikowski | 19.2.1962 | 51'
na odwrociu nalepka z Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 400 – 4 500 EUR



Twórczość Mieczysława Tadeusza Janikowskiego to konsekwentna droga ku ascezie kolorystycznej oraz formalnej. Artysta początkowo tworzył prace w nurcie realizmu, aby porzucić go na rzecz koloryzmu. Studia artystyczne podjęte na krakowskiej Akademii Sztuki Pięknych im. Jana Matejki przerwał wybuch II wojny światowej. Był to moment, gdy twórca porzucił artystyczną drogę i zaciągnął się do wojska. W trakcie jej trwania brał udział m.in. w kampanii wrześniowej. Po wojnie zamieszkał w Szkocji, gdzie ponownie zdecydował się podjąć artystyczne studia – tym razem na College of Art w Edynburgu. Po otrzymaniu stypendium wyjechał do Paryża oraz Londynu. To właśnie te wyprawy odcisnęły największe piętno na jego twórczości. Janikowski w 1952 osiadł na stałe w Paryżu. Był to okres, gdy tworzył

przede wszystkim prace abstrakcyjne, konstruktywistyczne oraz pejzaże. Jego twórczość cieszy się międzynarodowym uznaniem, niestety w Polsce pozostała mało znana. Janikowski była pod dużym wpływem dokonania Kazimierza Malewicza oraz Stanisława Strzebińskiego. Zaprezentowana praca jest dziełem, które uosabia kwintesencję stylu Janikowskiego. Artysta posłużył się najprostszymi figurami oraz czystymi barwami. W kompozycyjnym centrum malarz umieścił elipsę. Intensywnie odcień niebieskiej figury kontrastuje z głębokim granatem tła. Do rozwiązań formalnych Janikowski dochodził konsekwentnie poprzez eliminację przedmiotu na rzecz skupienia się na relacji między przestrzenią a formą.

62 †

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924–1993

Bez tytułu, 1982

olej/płyta, 60 x 57 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'B KIERZKOWSKI | 1982. | 72 | 60 x 57'

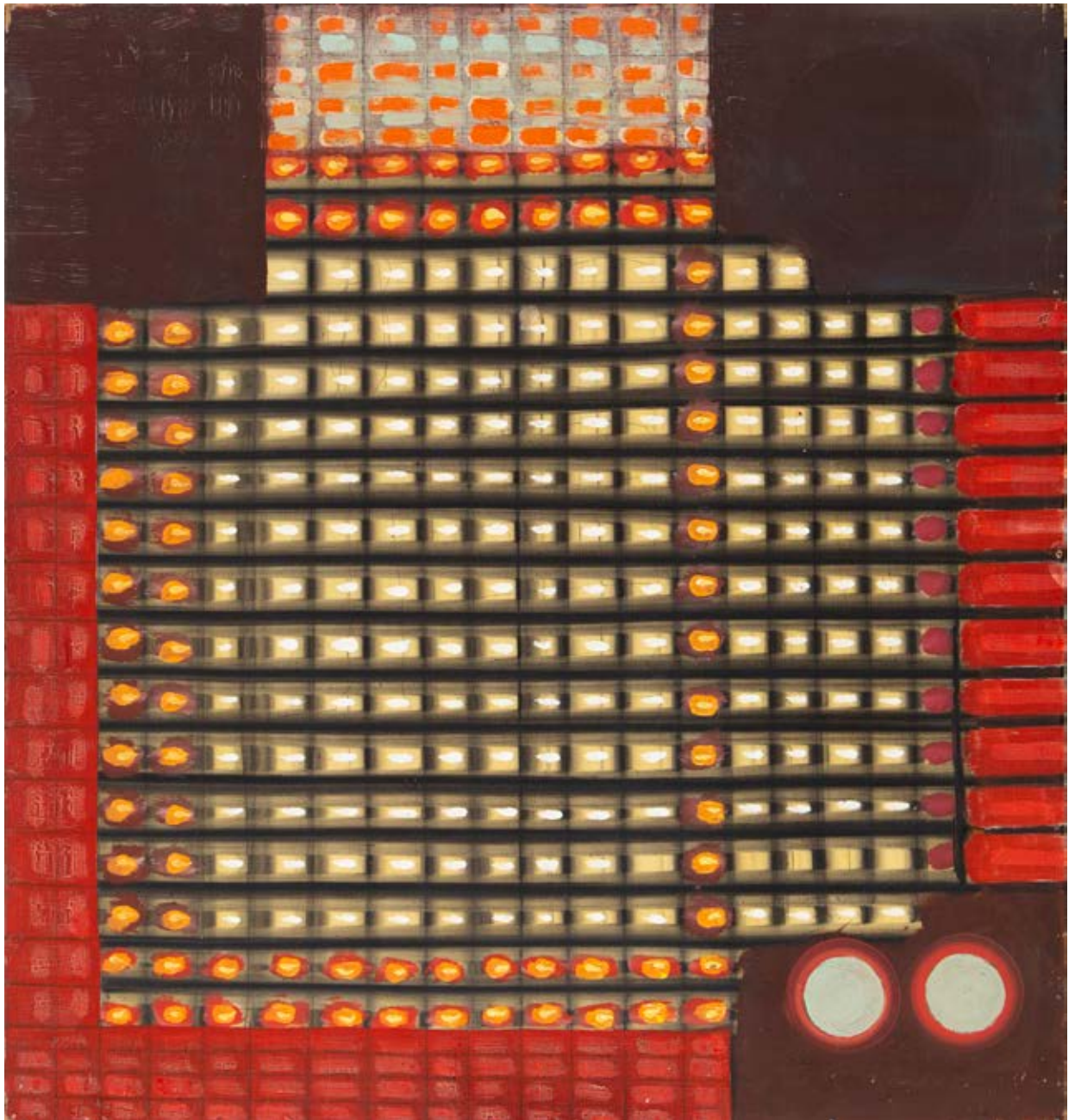
estymacja:

26 000 – 35 000 PLN

5 900 – 7 900 EUR

„Będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu piękne. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitach. Jest to sprawa bardzo osobista, własne przeżycia, które gdzieś tam istnieją w naszej duszy”.

Bronisław Kierzkowski



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

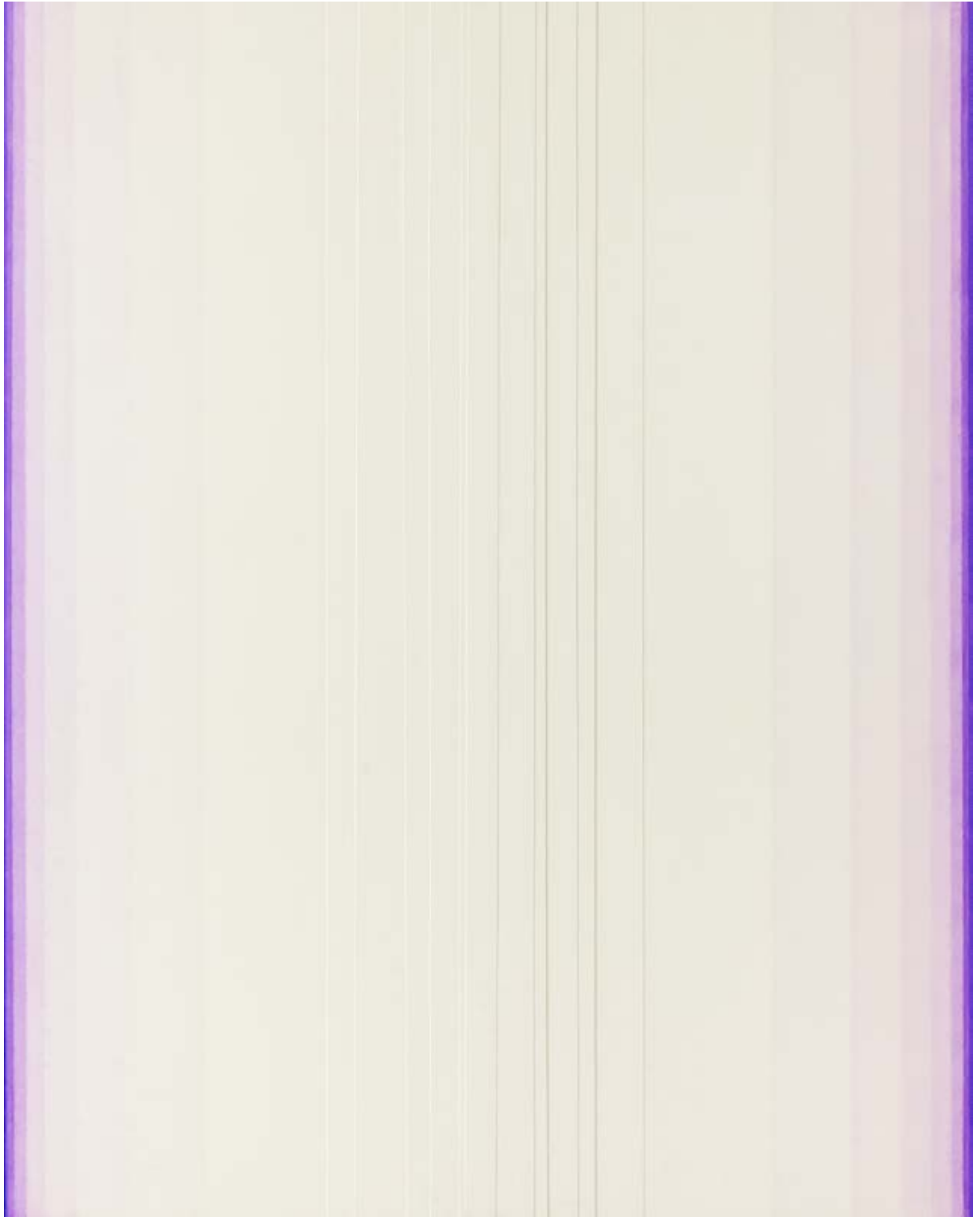
estymacja:

18 000 – 30 000 PLN

4 100 – 6 800 EUR

Andrzej Gieraga z niezwykłą konsekwencją podążał raz obraną ścieżką artystyczną, polegającą na stopniowej redukcji środków. Pomimo różnorodności jego obrazów od lat ich tworzywem, a zarazem wiodącym 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 wzmożonego 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, emanują spokojem, ale i optymizmem. Prezentowana praca pochodzi z okresu, kiedy malarz zakończył eksperymenty z obłymi formami, porzucił operowanie chromatycznymi barwami na rzecz pogodniejszych i żywszych kolorów, pokrywających pola wyznaczone rowkami. Nigdy nie uznał reliefu za temat wyeksploatowany i w niuansach poszukiwał wyrazu dla nieuchwytnych zjawisk. Pozorny geometryczny ład płócien przełamany zostaje wrażliwością twórcy, który wnikliwie obserwuje subtelną grę naturalnych zjawisk i zachęca odbiorcę do uczynienia tego samego.



64 †

LESZEK NOWOSIELSKI

1918-1999

"Kwiat paproci", 1988

olej/płótno, 129 x 96 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Leszek Nowosielski | 1988, Pologne | 'KWIAT PAPROCI'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 700 – 4 100 EUR

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

Podobnie jak w pracy z ceramiką, zajmowanie się malarstwem abstrakcyjnym było dla Nowosielskiego okazją do zmierzenia się z problemem kształtowania materii.

O ile w przypadku tej pierwszej sztuki formowaniu podlegała plastyczna glina, o tyle w przypadku malarstwa sztalugowego zadaniem dla artysty było kształtowanie faktury obrazu. To właśnie problem formowania powierzchni, „rzeźbienia” w grubej warstwie farby zajmował artystę. Tym samym Nowosielski wytworzył własną formułę wpisującą się w nurt malarstwa materii, o tyle oryginalną, że mającą swoje źródło w związkach z ceramiką. Żłobienia i bruzdy na powierzchni obrazów artysta osiągał za pomocą specjalnych grzebieli.

Abstrakcje Nowosielskiego często były monochromami. Czasami artysta nadawał im metaforyczne tytuły, jak w przypadku niniejszego płótna. Ich malarska forma nie odpowiadała, rzecz jasna, semantycznej zawartości tytułu. Jednak poprzez konfrontację z nim pozwalała wytworzyć w wyobraźni różnorodne skojarzenia wywołane przez ten autorski, tekstowy dodatek.



65 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Dziennik 25 I – 15 IV", 2017

olej, ołówek/piótno, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"WŁODZIMIERZ PAWLAK | DZIENNIK 25 I – 15 IV | 100x70 | 2017"

estymacja:

20 000 – 35 000 PLN

4 500 – 7 900 EUR

„Biografia Pawlaka – to jego lektury i sposób przeżywania każdego dnia. To także biografia tego narodu, historia opowiedziana i wyobrażona, gdzie fakty krzyżują się z mitami, a emocji jest zawsze więcej niż racji. Z takiej biografii nie powstają fetysze o mocy uniwersalnej; ich wymowa i zasięg są zbyt partykularne, by przykładać doń miarę stosowaną wobec pytań o byt”.

Anda Rottenberg



66 †

JÓZEF SZAJNA

1922-2008

"Apel" ("Krzyż"), 1989

olej/piótno, 90 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: "'KRZYŻ" (Lewa) J. SZAJNA 1989' oraz 'd'APEL'
nalepka wystawowa z 44' Biennale w Wenecji w 1990 roku na blejtramie

estymacja:

32 000 - 50 000 PLN

7 200 - 11 300 EUR

WYSTAWIANY:

XLIV Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji, 1990

Warszawa, Poznań, Gdańsk, Gdynia 1991-92

Circulo de Bellas Artes, Madryt 1993

Europa-Europa, Bonn 1994

Oświęcim, Düsseldorf, Bochum, Warszawa 1995

Opole, Weimar-Buchenwald, Kalisz 1996

Museo Permanente, Mediolan 2001

TEART, Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa 2002

TEART wystawa oraz happening Drabina do nieba, Muzeum Narodowe, Warszawa-Sankt Petersburg 2001

Czy ktoś to słyszy, Weimar-Buchenwald, 2005

Czy ktoś to słyszy, Berlin, 2007



Choć powojenne dzieła Józefa Szajny cechuje niebywała różnorodność, odnajdujemy w nich pewne motywy przewodnie, które odzwierciedlają jego biografię. Jeden z owych tematów przewodnich to anonimowość człowieka. Próbą wyrażenia refleksji nad tak pojmowaną kondycją ludzką jest prezentowana praca „Apel”, przedstawiająca zwielokrotniony obrys postaci. Cytując Joannę Czopowicz:

„Na każdym niemal obrazie powielany jest motyw kształtu ludzkiej sylwetki z charakterystyczną, dużą głową i obciętym tułowiem. Można pokusić się nawet o stwierdzenie, że ten motyw jest podpisem, sygnaturą Szajny, którą wybrał jako swój rozpoznawalny znak. Niektórzy dopatrują się w tych kształtach, wypełniających sobą całą przestrzeń prac, czegoś, co można byłoby uznać za 'pismo'. Podobnie jak 'słowa-obrazy' Mariana Kołodziejczyka, tak 'pismo' Szajny kreśli kolejną historię Ocalonego”.

Joanna Czopowicz, *Obrazy przemocy. Współczesne przedstawienia „Ikon zagłady”*, Warszawa 2012, s. 60

Podobnie jak inne wyrazy plastycznej aktywności twórcy, obrazy uzupełniały jego działalność teatralną. W stworzonym przez niego teatrze, przez Taranienkę zwanym „plastycznym”, główny akcent stanowiła ekspresja wizualna. W swym programie sztuki widowsk Józef Szajna przyznawał najbardziej znaczącą rolę znakowi plastycznemu: rozbudowanej scenografii i – często groteskowo powiększonemu – rekwizytowi. Sam mówił: „Życie zmieniam w obraz” i ta myśl odzwierciedla jego intencje.

Owa oryginalna idea teatru swoiście plastycznego, zrealizowana w pełni w Teatrze Studio, zasymilowała większość pozateatralnych doświadczeń artysty. Obrazy, rysunki i kompozycje przestrzenne, w których Józef Szajna porusza wątek rozpacz, anonimowości i samotności, to wyraz drogi człowieka, jego życia i śmierci. W prezentowanym dziele sylwetki anonimowych, szarych ludzi-cieni to więźniowie. Choć nie mają twarzy, emanują rozpaczą. Tworzą szarą masę, spośród której najwyraźniejszy staje się wzór paskowanego obozowego uniformu.

W twórczości Szajny szary, więzienny pasiak nabiera szczególnej rangi. Podstawą instalacji „Drang nach Osten – Drang nach Westen”, powstałej w 1987, były dwa elementy: niekończące się tableau zdjęć więźniów i więźniarek oraz ustawione w rzędach buty z cholewami. Ciężkie, zdeformowane od wysiłku oficerki należały do żołnierzy, którzy wkroczyli na „skrwawione ziemie” – jak nazywał je Timothy Snyder. Kontrastują z utrwalonym w kulturze obrazem obuwia oprawcy, które zazwyczaj przedstawia się jako błyszczące i nowe w odróżnieniu od zniszczonych butów ofiar. Podobne odwrócenie stosuje Steven Spielberg w „Liście Schindlera”, tytułowego bohatera czyni eleganckim w przeciwieństwie do komendanta obozu w Płaszowie, niechlujnego i odrażającego. „Apel” jest nie tylko uniwersalną metaforą ludzkiego losu, lecz także dowodem pamięci o ofiarach, pomnikiem gwarantującym im przetrwanie wbrew przemijającemu czasowi. Autor pokazuje nam ogrom osobnych historii, które zlewają się w olbrzymią, niewyobrażalną tragedię. Jak powiedział artysta: „(...) pamięć towarzyszy ludziom; jak długo pamiętamy, tak długo pozostajemy ludźmi, a jeśli mamy żyć, to nie w nienawiści, ale miłości i szacunku dla bliźniego”. Zarówno teatralna, jak i malarska twórczość Józefa Szajny niesie z sobą ogromny ładunek emocjonalny. Jako były więzień obozu koncentracyjnego swoją sztuką przestrzega przed zagrożeniami, które nie są obce współczesności. Jednocześnie odpowiada na pytanie o egzystencję człowieka i wyraża obawę, że Zagłada może się powtórzyć. Jak napisał Zbigniew Taranienko: „(...) nieznanemu tłum, (...) atakujący widza swoją nieobecnością, został zatopiony w rozproszonym świetle. Odczytując go wprost – poprzez odniesienie do Oświęcimia – można by powiedzieć, że jest to tłum skazany na zagładę” (Zbigniew Taranienko, *Kolekcja Studio. Dzieła i twórcy*, katalog Centrum Sztuki Studio, 1997).



67 †

RYSZARD WAŚKO

1947

"Der Kleine Rosengarten No 3", 1999

wosk, sadza, olej/płótno, 50 x 50 cm (w świetle oprawy)

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

Prezentowana praca Ryszarda Waśki może wydawać się zaskakującym wytworem artysty, związanego głównie z mediami takimi jak film i fotografia. Pozwala ona spojrzeć na twórcę z innej perspektywy niż ta najbardziej oczywista, która ukazuje Waśkę jako filmowca, członka awangardowego Warsztatu Formy Filmowej i kuratora międzynarodowych wystaw. W swoim malarstwie Waśko stosował formuły utrwalone przez XX wieczną awangardę artystyczną. W czasie gdy powstawało jego malarstwo, należała już ona do historii sztuki i miała status klasyki. Pozwala to zauważyć pewien kontrast między jego nowatorską praktyką filmową oraz dość konserwatywnym podejściem do malarstwa.

Obraz „Der Kleine Rosengarten No 3” to przykład aluzyjnego, metaforycznego malarstwa, korzystającego z klasycznej dwudziestowiecznej konwencji monochromatycznej abstrakcji. Jej tytuł, w tłumaczeniu: „Mały ogród różany”, wywołuje wizualne asocjacje poprzez skonfrontowanie czerwonej pościeli farby z opisowym tytułem. Efektem tej konfrontacji może być wyobrażenie czerwonych kwiatów. Takie zaprojektowanie obrazu wpisuje się w modernistyczną tradycję abstrakcji, która poprzez eksponowanie nieprzedstawiającej formy, obliczona jest na wywoływanie skojarzeń i emocjonalnych stanów poprzez wytwarzający skojarzenia tytuł.

Estetyczna, malarska powierzchnia wysuwa się tutaj na pierwszy plan. Nie zmienia to jednak faktu, że – jak na abstrakcję przystało – pozostaje ona, przynajmniej do pewnego stopnia, sztuką autotematyczną, pozwalającą testować środki formalne, badać samą strukturę wizualnej reprezentacji. W tym sensie jest to obraz zarówno odmienny, wyjątkowy na tle innych aktywności Waśki, pozostający mimo wszystko w pewnej relacji z analityczną, conceptualną działalnością artysty jako filmowca i kuratora.



68 †

PAWEŁ TARANCZEWSKI

1940

"Malarz i modelka w pracowni" (Portret Alicji Mehofferowej)

olej/płótno, 130 x 120 cm
sygnowany l.d.: 'P.T.'

estymacja:

14 000 – 18 000 PLN

3 200 – 4 100 EUR

OPINIE:

do pracy dołączone odautorskie potwierdzenie autentyczności

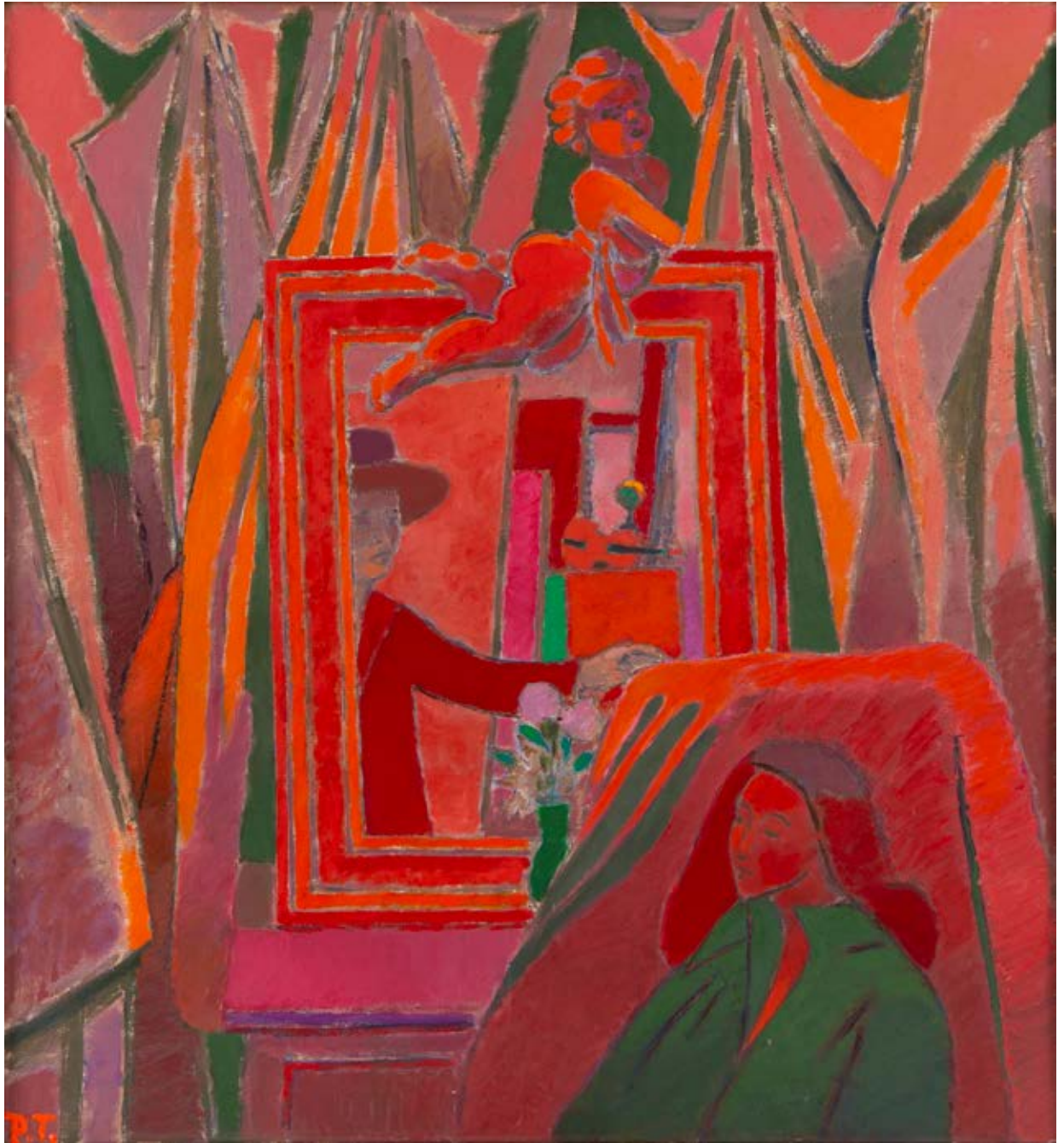
„Forma obrazu jest indywidualna, nie ogólna. Dlatego w tworzeniu jej zasady ogólne nie mogą być przydatne (...).

Niemniej zasady istnieją i malarz odkrywa je, malując.

Położywszy pierwszą plamę na płótnie, budzi zasady, które dają o sobie znać przez cały czas malowania. One to pozwalają obraz prowadzić. Każdy obraz rządzi się własnymi zasadami, które następnie można uogólnić. Budząc zasady, budzi malarz energię wartości, które splata, malując. Splot także pozwala prowadzić obraz”.

Paweł Taranczewski

Paweł Taranczewski, oprócz działalności artystycznej, wstąpił się również jako pedagog, filozof i teoretyk sztuki. Wszechstronny twórca ukończył studia na Wydziale Malarstwa i Grafiki krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, by później rozpocząć edukację w kierunku rzeźby. Taranczewski jest również absolwentem filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie doktoryzował się w dziedzinie teorii sztuki. Prezentowana praca jest przykładem znakomitej realizacji w kolorze i formie. Nawiązuje do tradycyjnego w historii sztuki przedstawienia artysty i modelki znajdujących się w pracowni. Motyw ten realizowali przed nim między innymi artyści tacy jak Johannes Vermeer, Gustave Courbet, Pablo Picasso czy Christian Schad.



69 †

EWA KURLUK

1946

"Jesienne oko", 1970

tempera/płótno, 111 x 65 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'EWA LUTY 1970'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 500 – 6 800 EUR

„Sztuka powstaje z życia, życie prowadzi do sztuki. Nie da się jej oddzielić od egzystencji artysty. Wszystko, co tworzymy, bierze się z naszej głowy: z wyobraźni, przeżycia, traumy, snu, marzenia. Nasza głowa to pojemnik, raczej przestrzeń niż czas, w której koegzystują ze sobą i mieszą się wszystkie czasy. Nie lubię więc podziałów na fotografię, malarstwo, instalację, narrację. Uprawiam to wszystko, starając się podkreślić płynność gatunków”.

Ewa Kuryluk

Ewa Kuryluk jest jedną z najciekawszych osobowości artystycznych debiutujących na przełomie lat 60. i 70. XX wieku. Jest malarką i poetką, fotografką i autorką esejów. Zaprezentowana praca „Jesienne oko” powstała w 1970. Przedstawia dwie postacie na tle miejskiego pejzażu w towarzystwie niesionych przez porywisty wiatr beżowych oraz czerwonych liści. Dwie postacie ściskające się za ręce oddziela element przypominający oko. Nad nimi natomiast można dostrzec leżącą, lub co sugeruje układ rąk oraz tułowia, leżącą postać utrzymaną w kolorach szarych, ciemnego seledynu oraz koloru czarnego. Z kompozycji bije urok jesiennych dni, ale także nostalgia oraz zaduma.

Jak opowiadała o twórczości Kuryluk Agnieszka Taborska, historyczka sztuki: „Sztuka Ewy traktuje o nietrwałości krajobrazów, związków międzyludzkich i sytuacji wyglądających na stałe, o erotyce, dzieciństwie i historii.

Wynika z ciekawości wobec świata i otwartości na jego oblicza. Ewa nigdy nie przestała być bardzo bystrą, pełną poczucia humoru uczennicą sumiennie studiującą rzeczywistość. Chcąc takie studia prowadzić poważnie, trzeba umieć się skupić, mieć minimalistyczny stosunek do prozaicznych potrzeb i tropić życie z równą intensywnością, z jaką ono traktuj nas.

Ona to wszystko świetnie robi. Szkoda, że dociekliwych, szalonych Ew nie ma świecie więcej. Żyłoby się wtedy znacznie ciekawiej” (Agnieszka Taborska, Studia Rzeczywistości, 2002, dostępny na: http://www.kuryluk.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=129&Itemid=147&lang=pl) „Jesienne oko” powstało w roku ukończenia przez artystkę studiów w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kuryluk należała do grona inicjatorów powstawania ruchu „O poprawę” skupiającego rówieśników oraz absolwentów akademii, którzy zaistnieli dzięki wystawie w warszawskiej Galerii Studio w 1974. Wtedy prace malarki pojawiły się obok dzieł takich artystów jak Andrzej Bielawski oraz Łukasz Korolkiewicz. Kolejnym ważnym, kształcącym

oraz formującym postawę artystyczną wydarzeniem był wieloletni pobyt w Wiedniu. Wtedy też powstała pierwsza książka artystki „Wiedeńska apokalipsa”. Po powrocie z Wiednia do Warszawy w 1964 Kuryluk zdała na warszawską ASP. Studiowała kolejno u Studnickiego, Dominika i Gierowskiego, u którego tworzyła figuratywne gwasze. Wybór materiałów malarskich podyktowany był ograniczeniami zdrowotnymi – w dzieciństwie chorowita, zapadła na astmę w wyniku alergii na węgiel i farby olejne, z którymi miała kontakt na uczelni. Została więc przeniesiona na Wydział Grafiki.

Studia kontynuowała pod kierunkiem Henryka Tomaszewskiego, gdzie poznała Edwarda Dwurnika. Dyplom na Wydziale Malarstwa, poświęcony wiedeńskiej secesji, obroniła u prof. Byliny – temat jednak podsunął jej wykładowca historii sztuki Mieczysław Porębski, jej największy autorytet. Od połowy lat 70. Kuryluk daje się poznać nie tylko jako artystka, ale i historyczka sztuki. Opublikowała opracowania: „Wiedeńska Apokalipsa” (1974), „Hiperrealizm – Nowy Realizm” (1979) oraz wiele esejów o sztuce.

W 1978 artystka na zawsze odchodzi od klasycznie pojmowanego malarstwa w stronę tkaniny, instalacji, rzeźby i fotografii. Pierwszą pracę tekstylną wykonała jeszcze w 1977 w Londynie. Rok później powstała instalacja „W czterech ścianach”, prezentowana w galerii na Ścianie Wschodniej w Warszawie. Na luźno powiewających fragmentach bawełny, jedwabiu czy milanezu artystka rysowała sceny z życia codziennego, portretywała bliskich. Używała do tego rdzawego tuszu lub ceglasczerwonej kredki, który to gest utożsamiała, podobnie jak Erna Rosenstein, z aktem „ranienia”, „przyszpilania” portretowanych postaci. Pokazywane na płasko, a także w formie przestrzennych instalacji, np. udrapowane na krzesłach „Chusty”, lekkie i prześwitujące, budowały niezwykle silne napięcie pomiedzy delikatnością medium a cielesnością modeli.



70 †

MAREK SOBCZYK

1955

"Baader++ Meinhof [Beuys]", 2006

tempera żółtkowa/piótno, 136 x 125 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'MAREK SOBCZYK 2006 | BAADER ++ MEINHOF | [BEUYS] 136 x 125 cm | temp. jajkowa'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 900 – 11 300 EUR

LITERATURA:

Marek Sobczyk. Badania mózgu w Polsce 1979–2012, teksty: Waldemar Baraniewski, Mateusz Falkowski,

Marek Sobczyk, Legnica 2012, s. nłb. kat. 2 (il.)

Zaprezentowana praca Marka Sobczyka nawiązuje do słynnej już pracy Josepha Beuys'a powstałej w 1972. Praca Beuysa została wykonana na Documenta V w Kassel. Wczesne lata 70. były okresem szczególnie wzmożonej aktywności oraz nagonki na członków grupy Baader-Meinhof – organizacji terrorystycznej współtworzonej przez lewicowych ekstremistów działającej w Niemczech, której podjęta walka zbrojna przyczyniła się do śmierci 30 osób oraz zranienia kilkuset. Praca była typową dla Beuysa realizacją – w swojej formie przypominała manifest złożony z prostych materiałów. Na ustawionych na ziemi kapciach artysta umieścił dwa drewniane kije, na których ustawił dwie tabliczki z treścią „Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V”. Napis można przetłumaczyć jako: „Dürer [pseudonim jednego z przyjaciół artysty], ja osobiście oprowadzę Baader oraz Meinhof po wystawie Documenta V”. Baader oraz Meinhof to Andreas Baader oraz Ulrika Meinhof – ikony oraz twórcy organizacji Baader-Meinhof.

Marek Sobczyk na prezentowanym płótnie przedstawił omawianą pracę w nowej odsłonie. Utrzymana została ona w kolorze różowym, który dla artysty miał wartość polityczną, oraz czarnym. Realizacja zawiera odtworzoną pracę Beuysa w towarzystwie figury przypominającej dwa lub jednego królika. Jak opisuje twórczość Sobczyka Waldemar Baraniewski: „Projekt malarstwa łączył Sobczyk z projektem języka.

Poszukiwaniem nowej malarskiej składni, analizą dostępnych środków, podważaniem ich znaczeń i konstytuowaniem nowych. Szukał znaków umocowanych w obszarach kultury, religii, sztuki i próbował ich używać na nowo. Tak by odzyskać vitalność znaku, ustanowić jego suwerenność. Wiele z tych prób pozostało nieutralna intuicją, nieprzepracowanym przecuciem. Każdy obraz Sobczyk traktował pojedynczo, w nim stawiał lub próbował rozstrzygnąć podjęty problem” (Waldemar Baraniewski, *Wegetacja [w:] Marek Sobczyk. Badanie mózgu w Polsce 1979 – 2012, teksty Waldemar Baraniewski, Mateusz Falkowski, Legnica 2012, s. nłb.)*.



71 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Miejsce na ognisko", 2000/01

tempera żółtkowa/piótno, 150 x 190 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław Modzelewski | 2000 | 2001 |

"Miejsce na ognisko | tempera żółtkowa 150 x 190"

estymacja:

48 000 – 70 000 PLN

10 800 – 15 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, poz. kat. 336, s. 207 (il.)

„Tak, to było, że tak powiem, moje pierwsze poza-miejskie doświadczenie. Spoza świata, w którym byłem całkowicie zanurzony. Pracownia w Gołkowie odegrała rolę o tyle kluczową, że zwróciła moją uwagę na zupełnie nowe obszary. Ponieważ to był dosyć duży teren, trzeba było się nim zajmować – zrobić furtkę, bramę, poprzycinać gałęzie, spalić liście. Dla mnie to było coś, czego nigdy wcześniej nie robiłem. Wszystkie te czynności były czysto fizyczne, ale dzięki nim stałem się obiektem własnej obserwacji. Było to na tyle ciekawe, że postanowiłem przenieść to doświadczenie na obraz, chociaż jego część”.

Jarosław Modzelewski. Wywiad-rzeka-Wisła. Rozmawiają Piotr Bazyłko i Krzysztof Masiewicz, Warszawa 2012, s. 245





Prezentowane tutaj płótno „Miejsce na ognisko” jest jednym z tych, w których Jarosław Modzelewski obrazował swoje najbliższe otoczenie. Malował wówczas swoją pracownię w Gołkowie obok Piaseczna. Mieściła się ona w wiejskim domu, którego wnętrze i otoczenie stało się przedmiotem zainteresowania artysty. „Namalowałem każdą stronę mojej pracowni oprócz tej, gdzie maluję (...). Okno, przez które patrzę, stół, przy którym pracuję, szklanka po kawie, którą wypiję, fotel z lat 60., którego nikt chyba jeszcze nie namalował w martwej naturze. (...) Fujarka, strzelawka i szczyzory kupione tanio (pewnie kradzione). Narzuta ręcznej roboty za 50 zł. (...) Laurka od Zosi, lampka z brązową, podświetlaną ciecżą (...)” – tak swoje zainteresowanie otoczeniem opisywał sam artysta (Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006, [red.] Jan Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 38). Do obrazów namalowanych w tamtym miejscu należy również prezentowane tutaj płótno. Przedstawia ono podwórkę domu w Gołkowie, gdzie znajdowała się pracownia artysty, przed którą urządzono miejsce na ognisko. Płótno przedstawia zatem lokalny pejzaż, najbliższe otoczenie malarza, które stało się dla niego tematem twórczości. Przedstawienie utrzymane jest w ciemnej tonacji z przewagą brązów. Silny światłocień oraz jasna plama dachu po prawej stronie powodują, że obraz nasycony jest szczególną atmosferą. Wygląda jak widok przed burzą, gdy przez niezwykle ciemne niebo przedostają się jasne smugi światła (niemalże reflektorowo) oświetlające wybrane punkty krajobrazu. Taka kolorystyka pozwala codzienny, powszedni krajobraz odebrać jako widok niesamowity. Kompozycję organizuje ciemny pas zarośli (lub ogrodu), który zarysowuje przestrzeń przedstawienia. Po prawej stronie

znajduje się tytułowe miejsce na ognisko. Zebrane na nim drewno oczekuje na moment podpalenia.

Modzelewski wypracował własny styl, dzięki któremu stał się jednym z czołowych i najbardziej rozpoznawalnych twórców malarstwa figuratywnego w Polsce ostatnich dekad. Styl ten sięga swoimi korzeniami „nowej ekspresji” lat 70. i 80. Rozwijany następnie przez lata stał się emblematem tego twórcy, razem ze swoimi cechami takimi jak intensywna kolorystyka i jasna, czytelna, ale też symboliczna kompozycja. Istotną częścią twórczości Modzelewskiego są pejzaże. Twórca powraca w nich do pewnych, dość oryginalnych motywów, jak na przykład widoki nieukończonego domu (w trakcie budowy czy też „porzuconego”). Po 2000, gdy artysta kupił posiadłość nad Wisłą, motywem jego prac niejednokrotnie stawała się wskazana rzeka. Na płótnach zaczęły wówczas pojawiać się widoki ludzi nad wodą, rybaków czy powracające raz za razem łodzie – często puste i zdające się czekać na pasażerów.

Modzelewski studiował malarstwo na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Stefana Gierowskiego. W 1983 powstała Gruppa, do której należał z kolegami poznanymi na uczelni. Stała się ona jedną z bardziej rozpoznawalnych formacji artystycznych lat 80. Odważne i często kontrowersyjne malarstwo artystów z Grupy uważa się za analogiczne do zagadnień i środków artystycznych podejmowanych przez twórców z kręgu niemieckiego neoekspresjonizmu. W kontekście takich porównań sztuka Modzelewskiego wydaje się znacznie „cichsza”. Posługiwał się on bardziej stonowanymi środkami wyrazu.



72 †

ZBYSŁAW MAREK MACIEJEWSKI

1946-1999

"Miciuś, gruszki i arbuzy", 1992

akryl/płótno, 64 x 78 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ZMaciejewski 19 V 1992'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Zbysław Marek | Maciejewski | Miciuś gruszki i arbuzy | 64 x 78 | akryl | 1992'

estymacja:

13 000 – 18 000 PLN

3 000 – 4 100 EUR

„Emocja niesie, cierpliwość rodzi się po drodze”.

Zbysław Marek Maciejewski

Niezwykły klimat swoich prac Maciejewski osiąga poprzez tworzenie kompozycji z rozdrzanych, pulsujących barw oraz światła. Wśród najbliższych sercu malarza kolorów były przede wszystkim wszelkie tony oraz odcienie zieleni. Za pomocą drobnych pociągnięć pędzla wypełniał płaszczyznę płócien, osiągając efekt przypominający mozaikę. O twórczości Maciejewskiego mówi się nieraz jako o sztuce manierystycznej. Niektóre z realizacji utrzymane są w stylistyce bliskiej realizmowi magicznemu, która przepełniona jest klimatem tajemnicy i niepokoju. Artysta dodatkowo odwoływał się do metafory, a nierzadko jego prace mają wydźwięk erotyczny.

Zaprezentowana praca „Miciuś, gruszki i arbuzy” powstała w późnym okresie twórczości malarza. Od 1989 Maciejewski pracował na Wydziale Grafiki na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie kierował również pracownią malarstwa oraz rysunku.

W 1995 uzyskał tytuł profesora zwyczajnego. Wykładał również na Europejskiej Akademii Sztuk w Warszawie.

W wielu z prac Maciejewskiego można dostrzec inspiracje egzotycznymi pejzażami. Artysta w latach 80. odbył liczne podróże na południe Europy, co przyniosło zwrot ku jaskrawej i żywej paletce barwnej oraz minimalizmowi, za którego pomocą przedstawiał martwe natury. Pomimo że Maciejewski był malarzem niezwykle nowoczesnym, dostrzegalny jest w jego dziełach szacunek do klasycznie pojmowanego malarstwa.



73 †

MARIA STANGRET-KANTOR

1929–2020

Bez tytułu, 2002

akryl, kolaż, pastel/piótno, 120 x 90 cm

sygnowany p.d.: 'M. Stangret'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Maria Stangret | Cracovie | 1 2002 r.'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 900 – 11 300 EUR

Mówiąc o Marii Stangret-Kantor często w pierwszej kolejności wspomina się o jej małżeństwie z Tadeuszem Kantorem. Warto jednak podkreślić, że artystka nigdy nie żyła w cieniu sławnego i rozpoznawalnego męża. Była jego równą partnerką – razem podróżowali, tworzyli i to jej Kantor pokazywał jako pierwszej swoje rysunki oraz teksty. Zdanie Marii było dla Kantora niezwykle ważne i szczerze podziwiał jej sztukę oraz osiągnięcia.

Niezwykły talent młodziutkiej malarki odkrył na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych profesor Jan Świdorski. Najbardziej kształtujące postawę artystyczną twórczyni były lata po ukończeniu studiów. Dzięki Kantorowi Maria Stangret miała okazję zapoznać się z najwyższymi osiągnięciami sztuki światowej – kubizmem, fowizmem, surrealizmem. Razem z mężem podróżowała do najważniejszych ówczesnych ośrodków sztuki, do Paryża oraz Nowego Jorku.

Jak sama artystka podkreśla, jej przygoda ze sztuką zaczęła się od informelu. Do tego stylu powróciła także podczas swojej pierwszej wystawy w 1967 w Galerii Foksal. Przedstawione na płótnie krajobrazy artystka pokrywała pasami szarej i białej farby. Później malarka zwróciła się w stronę minimalizmu oraz prostych, geometrycznych kształtów. Dodatkowo pojawiły się realnie istniejące przedmioty.

Zaprezentowana praca z 2002 zdaje się jednak nawiązywać do innego ważnego motywu w sztuce Stangret-Kantor – kartki z zeszytu. Od końca lat 90. przywoływała ten motyw w postaci poplamionych, pobrudzonych kartek, które wydają się pozbawione treści. Artystyczne interwencje w postaci linii oraz plam barwnych nawiązują do sztuki informelu i artystycznego dorobku artystki. Praca wydaje się zapisem emocji malarki, które towarzyszą procesowi twórczemu.



HENRYK CZEŚNIK

1951

"Mam plan, wykonam go sam", 2020

olej/piótno, 200 x 300 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'H. Cześnik 20'

opisany u góry: 'MAM PLAN WYKONAM GO SAM'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 300 – 15 800 EUR

Elementy szpitalnego wyposażenia, mroczny klimat wnętrz kojarzących się z bólem i cierpieniem, a także charakterystyczne obrazy malowane na prześcieradłach stały się znakiem rozpoznawczym pełnej ekspresji twórczości Henryka Cześnika. Zawsze jednak, co podkreślają krytycy, w jego obrazach można dostrzec zawarte w nich człowieczeństwo.

Świetnie opisywał to Andrzej Matynia: „Częstym motywem rysunków i obrazów Cześnika jest sala szpitalna. To zaobserwowane przez niego theatrum mundi, gdzie objawia się to, co w człowieku najszlachetniejsze, ale również i to, co najpodlejsze. Jak w teatrze marionetek bohaterowie

naprowadzani są przez Erosa i Tanatosa. Przemijanie, degradacja materii, a więc i ludzi w twórczości Cześnika jest wszechobecna. (...) U Cześnika to nie jest groźne memento mori, lecz konstatacja. Tak jest w naturze i nie ma co się dziwić, a tym bardziej przerażać. Biologiczność prześcieradeł jest przejmująco widoczna. Jak w turyńskim całunie człowieczeństwo jest na nich widoczne spod tego, co namalował na nich Cześnik” (<http://zbrojowniasztuki.pl/pracownice-ipracownicy/obecne-dydaktyczki-i-obecni-dydaktycy/henryk-czesnik,652>).





75 †

MARIA ANTO

1937-2007

"Ciemne niebo" i "Jasne niebo" – dyptyk, 1980

olej/plótno, 50 x 70 cm (wymiary każdej pracy)

sygnowany i opisany na odwrociu

"Ciemne niebo", 1980

sygnowany p.d.: 'Maria Anto'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Maria Anto 1980 | 783 | "CIEMNE NIEBO" 50 x 70'

"Jasne niebo", 1980

sygnowany l.d.: 'Maria Anto'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Maria Anto 1980 | 784 | "JASNE NIEBO" 50 x 70'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 500 – 6 800 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artystki

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 imaginariów ludzi z całego świata, którzy po wojnie na nowo próbowali go opowiedzieć”.

Wypowiedź traumę. Z Zuzanną Janin rozmawia Agata Trzebuchowska, „Przechrót”, 28.01.2018

Maria Anto urodziła się w rodzinie z malarską tradycją. Z pasją temu zajęciu oddawali się jej pradziad i babcia. Była zdolną studentką warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, która już w trakcie studiów preferowała stylistykę wyłamującą się z obowiązujących konwencji. Artystka znana była ze stylistyki przypominającej sztukę nieprofesjonalną wymieszaną z elementami surrealistycznymi. Jej charakterystyczny styl kreował się w postarsenatowym otoczeniu, w którym w polskiej sztuce dominowały tendencje abstrakcyjne. Anto nie tylko realizmem swojej wypowiedzi przeciwstawiała się panującym po wojnie konwencjom – była również jedną z niewielu czynnych kobiet artystek, która odnosiła sukcesy na arenie krajowej i międzynarodowej. Specyficzna atmosfera prac Anto, będąca połączeniem świata fantazji, marzeń i grozy, o której pisała córka artystki, Zuzanna Janin, widoczna jest w prezentowanym pejzażu. Z pozoru spokojne niebo widziane podczas świtu i zachodu słońca, intryguje dziwnym nastrojem.

KIEJSTUT BEREŹNICKI

1935

"Martwa natura z drabinami", 1985

olej/płótno, 135 x 160 cm

sygnowany, datowany i opisany wewnątrz kompozycji: 'Martwa natura I z drabinami I - duża - I Bereźnicki I 1985'

estymacja:

70 000 - 100 000 PLN

15 800 - 22 500 EUR

Zaprezentowana praca należy do cyklu martwych natur z motywem „Arma Christi” – Narzędziami Męki Pańskiej. Są to przedmioty, którymi żołnierze rzymscy zadawali ból oraz rany Jezusowi Chrystusowi. Warto podkreślić, że w starożytnej oraz średnio-wiecznej teologii narzędzia te uważano za broń, dzięki której Jezus zwyciężył śmierć. Często pojawiały się one w przedstawieniach Sądu Ostatecznego, a czasem były ukazywane w oderwaniu od postaci Jezusa i prezentowane przez anioły. Kiejstut Bereźnicki w typowy dla siebie sposób odwołuje się do tradycyjnego malarstwa, czerpiąc z warstwy kompozycyjnej oraz ikonograficznej malarstwa XVII-wiecznych Holendrów. W centrum kompozycji artysta umieścił gąbkę w rondlu na drewnianym kiju. Wokół artysta ułożył resztę symboli takich jak drabina, obcęgi, różgi (bicz), gwoździe – wszystkie przedmioty, które ewangelści wymieniają w opisie ukrzyżowania Chrystusa. W tle można dostrzec zarysowaną sylwetkę Jezusa w geście rozpacz. Krytycy nieraz określali twórcę mianem „neotradycjonalisty w obrębie neofiguracji”. Jego płótna sprawiają wrażenie poetyckich realizacji z typizowanymi postaciami, co nadaje pracom ponadczasowy oraz monumentalny charakter. Wynika to po części z uproszczonego, jednocześnie realistycznego i umownego potraktowania sylwetek ludzkich oraz przedmiotów. Jak określa autora jego przyjaciel, Paweł Huelle, jest on „malarzem ciszy”. Pisarz dodaje: „patrząc na obrazy Bereźnickiego, widzę w nich zaproszenie do medytacji. Ich rytm, ich wewnętrzna cisza, wreszcie nieustanne pogłębianie kilku zaledwie, ale niesłychanie ważnych motywów egzysten-cji, są jak powrót do źródeł” (Paweł Huelle, Kiejstut Bereźnicki: Malarstwo i rysunek, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2001, s. nlb.).



77 †

ANDRZEJ ADAM SADOWSKI

1946

"Holandia – trzy wiatraki", 1981

olej/płótno, 73 x 100 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'A.A. SADOWSKI | 1981'
na odwrociu nalepka z opisem

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 700 – 4 100 EUR

Przedstawicielem hiperrealizmu w Polsce był między innymi Andrzej Sadowski, znany też jako „Sadzio”. Pochodził z Łodzi, z którą pozostawał związany. Rodzinne miasto było również tematem jego malarstwa. Sadowski zainteresowany był pejzażem miejskim. Wieduty powracały wielokrotnie w jego twórczości – zarówno widoki miast polskich, jak i europejskich. Ich motywami często były ruch uliczny, samochody, motocykle oraz witryny sklepów i lokali usługowych. Przedstawienia pojazdów w malarstwie Sadowskiego były „typowo” hiperrealistyczne: artysta miał szczególną predylekcję do malowania refleksów światła odbijającego się od lśniącej karoserii oraz tego, co widoczne było w samochodowych szybach. Tak artysta wspominał swoje początki jako malarza-hiperrealisty: „Pierwszy obraz fotorealistyczny namalowałem w 1972 roku i był to pejzaż miejski z Gniezna. Wtedy też zacząłem budować pierwsze reportaże fotograficzne związane z dokumentacją polskiego pejzażu. W tym czasie malowałem też dużo portretów i martwych natur. Pierwszy zagraniczny pejzaż miejski namalo-

wałem w 1975 roku a przedstawiał on Pragę. W 1976 roku po raz pierwszy wyjechałem na Zachód, byłem z wystawą malarstwa w Getyndze w Galerie Apex. Po doświadczeniach z tego wyjazdu podjąłem decyzję, że głównym tematem mojej działalności będzie pejzaż miejski z feerią światła, witryn, samochodów i motocykli. Ukazanie tego ‘szczęśliwszego’ świata stało się na wiele lat moim podstawowym przesłaniem artystycznym” (Źródło: <https://artystaistuka.pl/gdy-obraz-zbliza-sie-do-idealu-2/>). Prezentowana tutaj praca jest zapewne owocem takiej podróży, jak opisana powyżej. W związku z tym, że autor malował obrazy według własnych fotografii, jest ona najprawdopodobniej również wspomnieniem z podróży do Europy Zachodniej w trudnych czasach: około momentu wprowadzenia stanu wojennego w Polsce Ludowej. Jej wygląd przypomina widok pocztówkowy – holenderski krajobraz, naznaczony jednak polskim akcentem: autem FSO Polonez.



78 †

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

Z cyklu "Reminiscencje", 1980

kolaż, olej/deska, blacha, 62 x 52 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU | "REMINISCENCJE" | 62 x 52 | 1980 | MUSIAŁOWICZ'
na bieżymie nalepka z domu aukcyjnego Agra Art z 2003 roku

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 300 – 3 400 EUR

Zaprezentowana praca należy do cyklu „Reminiscencje”, w której artysta posłużył się mocno zawężoną, białą-czarną gamą kolorystyczną, którą okazjonalnie łamał szarościami lub niewielką ilością koloru. Ważnym elementem cyklu oraz innych prac artysty była uduchawiona forma. Twórca, wraz z opisywanym cyklem, powoli i sukcesywnie odchodził od jednolitej, scalonej formy. Pojawiały się wykrojone sylwetki ludzkie oraz rzeźbiarskie struktury.

Warto podkreślić, że lata 80. przyniosły duże zmiany zarówno w twórczości, jak i w życiu osobistym malarza. Tę ważną cezurą czasową było przeniesienie się Musiałowicza na ciepłe miesiące do pracowni oraz domu w Puszczy Białej. Inspiracje pejzażem, naturą oraz nowy rytmem życia spowodowały, że Musiałowicz wszedł w dojrzały okres swojej twórczości, a jego prace cieszyły się wzrostem zainteresowania zarówno w Polsce, jak i za granicą. Jak opowiadał artysta:

„Długi pobyt w kontakcie z naturą dał mi impuls do głębokich refleksji. Do jeszcze jednego stwierdzenia, że natura może nam bezgranicznie wiele powiedzieć. Pojęciem źródłaną prawdę życia – umieranie i odradzanie. Wobec tych prawd człowiek jest zagubiony i samotny. Bezradny wobec zła, które go otacza, które pochodzi z niezrozumienia natury, niesłyszania ziemi, łąk, roślin, zwierząt i ptaków. Natura ma moc inspirowania i wzbogacania naszego życia duchowego, prowadząc nas ku prawdzie o dobru, tajemnicy bytu, harmonii i ładu” (Henryk Musiałowicz, prod. Jola Musiałowicz, Nowy Jork 2004, s. 7).



79 †

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Z cyklu "Wirowanie" ("Harnasie"), 1979

olej/płyta, 66,5 x 87,5 cm (wymiary oprawy)

sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji i p.d.: 'MUSIAŁOWICZ', '1979'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU I

"WIROWANIE" I "HARNASIE" I 1979 I 61 x 82 I MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 3 400 EUR

„W moim malarstwie wyrażam siebie, chcę mówić o dramatach człowieka niosącego krzyż miłości, nadziei, rozpacz i wiary. Przez kolor i niuanse formy starałem się znaleźć spokój i ciszę, niepewność gwałtowności, siłę oddziaływania elementarnej prawdy i nieuchwytnych emocji. Chodzi o to, aby patrzący na obraz znaleźli prawdy wiary i niepokoju, aby znaleźli treść i myśli moje”.

Henryk Musiałowicz



80 †

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

Kompozycja,

olej/piótno, 53 x 45 cm
sygnowany p.d.: 'Kobzdej'

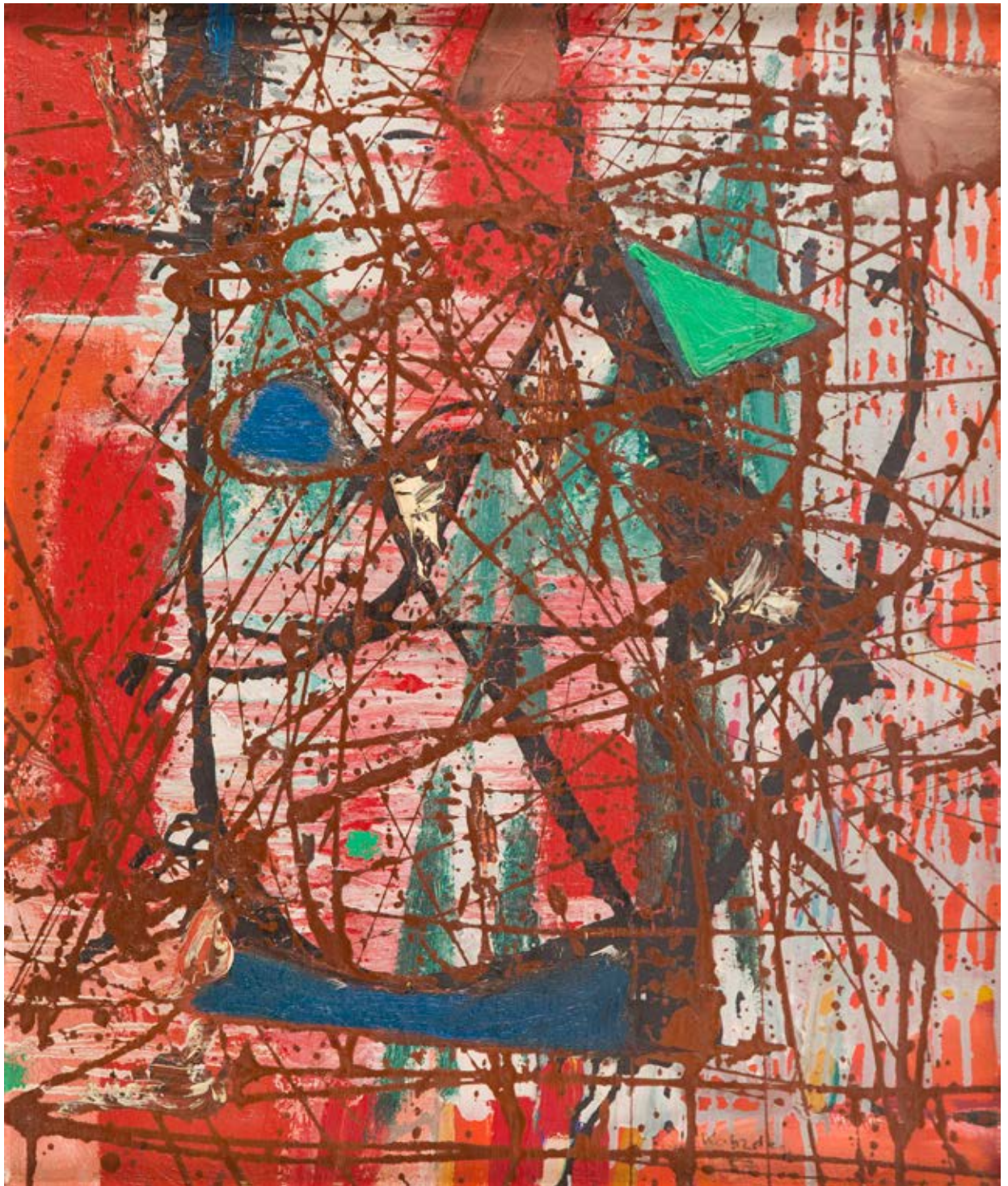
estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 800 – 9 000 EUR

Obrazy Aleksandra Kobzdeja z końca lat 50. były budowane z charakterystycznych, odważnych plam oraz wyróżniały się dużym zróżnicowaniem fakturalnym. W 1954 powstał cykl rysunków, które były dokumentacją jego podróży do Wietnamu. Widoczne w pracach było sukcesywne odejście od socrealizmu na rzecz lekkiej stylizacji kreski, a także szkicowego zapisu wydarzeń. Druga połowa lat 50. przyniosła zmiany w twórczości malarza, który rozpoczął odważne eksperymenty z różnorodnymi odmianami informelu oraz malarstwa materii. Definitywne odrzucenie socrealistycznej ikonografii nastąpiło w cyklu „Gęstwiny”, który utrzymany był w dramatycznym, eschatologicznym nastroju.

Na zaprezentowanej pracy artysta posłużył się bordową farbą nałożoną w swobodny sposób w formie zygzaków i zachłapań. Miejscami w kompozycji prześwieca seledynowa oraz niebieska barwa, które przełamują odcienie wierzchniej warstwy farby oraz tła. Jak pisał o zmianach, które zaszły w twórczości Aleksandra Kobzdeja we wspomnianym wcześniej okresie kurator wystawy „15 polskich malarzy” Peter Salz: „W połowie lat pięćdziesiątych skierował uwagę ku abstrakcji, dając wyraz swojej fascynacji materią malarską. W wyniku jego zainteresowania tożsamością tworzywa, powstały piękne i bogate faktury zestawiające grube warstwy farby z cienkimi – jak błona – powłokami. Kobzdej tworzy swoją dziwną przestrzeń, zdając się istnieć pod powierzchnią obrazu i sugerując sferę ukrytą przed widzem. Mistrzowska aranżacja form i przyćmionych ziemistych kolorów o subtelnym stopniowaniu odcieni rodzi struktury charakteryzujące się dyskretną elegancją. Cechując się niezwykłą gęstością płótna, nieodmiennie dają wyraz związków faktury z przestrzenią” (Peter Salz, 1961 [w:] Aleksander Kobzdej 1920-1972, Warszawa 1992, s. 6).



81 †

JACEK SEMPOLIŃSKI

1927–2012

Kompozycja, 1999

olej/płótno, 73 x 54 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Sempoliński | 13.VII.99'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 700 – 4 100 EUR

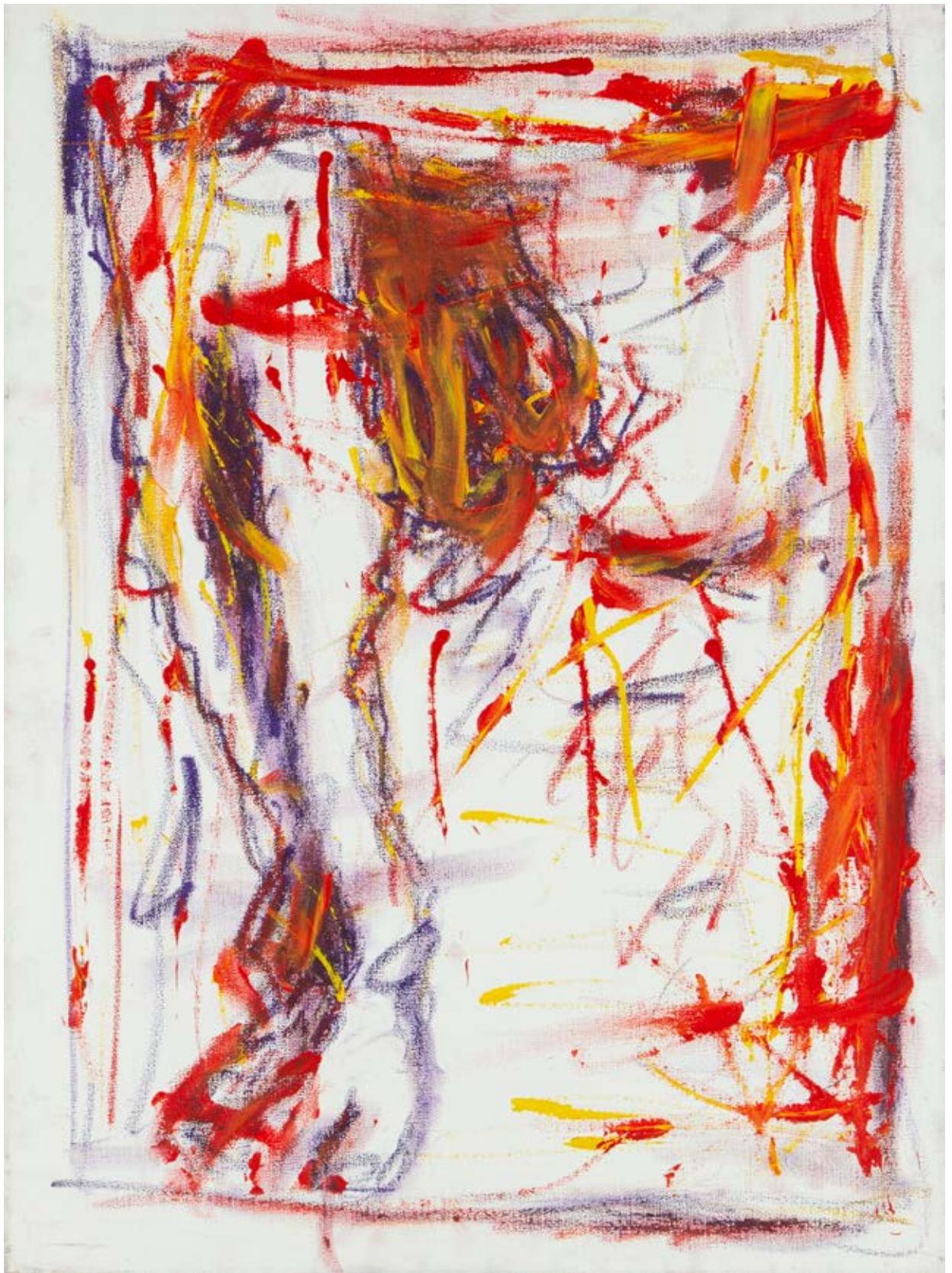
„Nastawienie, że obraz ma patrzeć na kogoś, a nie tylko być 'oglądany', wyjaśnia pewien odruch, jaki się ma, malując. Ma patrzeć, a więc to 'spojrzenie' obrazu jest najważniejsze. Wiele razy konstatuje 'błąd w sztuce', jaki wykonałem, i po kontrolujących oględzinach na drugi dzień kalkuluję: czy opłaci się ten błąd zostawić, dlatego że obraz właśnie 'spogląda', czy naprawić, ryzykując likwidację tego 'patrzenia'. Często ów błąd zostawiam – niech będzie, jak jest”.

Jacek Sempoliński

Na twórczości Jacka Sempolińskiego składa się wyselekcjonowany zbiór tematów oraz motywów. Artysta wielokrotnie malował krajobrazy z miejsc, które odwiedzał (Mochnaczk, Męcierz, Kamianna), twarz, czaszkę, ukrzyżowanie. Są to abstrakcyjne przedstawienia, które wydają się niedokończone, okaleczone. Jak zauważyła Anna Król: „O tych abstrakcyjnych przecież, ekstremalnych, niepełnych, bo okaleczonych obrazach napisano bardzo wiele i każda interpretacja przybliża nas do fenomenu malarstwa Sempolińskiego. Jego malarska wypowiedź jest totalna, wszechogarniająca, pozornie kusi otchłanią, a obrazy patrzą na nas znad otchłani. Podziurawione płótna, gwałtownie pokreślone ich powierzchnie, niemal dalekowschodnio uproszczone gesty przyciągają naszą uwagę, nasz wzrok, wręcz przykuwają, zamieniając się z nami miejscami” (Anna Król, Jacek Sempoliński. Obrazy patrzące, dostępny na: <https://manggha.pl/sklep/produkt/jacek-sempolinski-obrazy-patrzace>).

Prace wykonane na jasnych tłach stanowią wręcz stenograficzne zapisy. Ślady energicznych pociągnięć pędzla przywodzą na myśli znaki emocji oraz lęków. W płótnach wyczuwalny jest ogromny ładunek emocjonalny, a ich interpretacja to rozważania nad istotą samego malarstwa. Z kolei obrazy tworzone na jasnych tłach stanowią stenograficzne zapisy, ślady, odbicia, wręcz elementarne znaki emocji i lęków.

Sempoliński malował te same „tematy”, studiując i powtarzając je wielokrotnie: krajobrazy (z miejsc, które odwiedzał: Mochnaczk, Męcierza czy Kamiannej), czaszkę, twarz, ukrzyżowanie, tworząc malarskie serie „o sobie samym”. Gdyż „twórczość – jak to ujął Jacek Waltoś – pojmował zapewne tak, jak utrwalona została ona na płótnach i papierach – jako moje, jedno i niepowtarzalne istnienie”.



82 †

JUDYTA SOBEL

1924–2012

Scena w kawiarni, 1954

olej/płótno, 74,5 x 58,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J.SOBEL I 54'

estymacja:

18 000 – 30 000 PLN

4 100 – 6 800 EUR

W pierwszym okresie swojej twórczości artystka pozostawała bliska poetyce sztuki Władysława Strzemińskiego. Z czasem zaczęła jednak odchodzić od niej w kierunku współczesnych jej nurtów sztuki XX wieku. Poszukiwania malarki inspirowały szczególnie obrazy Henri Matisse’a, Georges’a Braque’a i postimpresjoniści.

Reprodukowany w niniejszym katalogu obraz stanowi dobry przykład charakterystycznego dla malarstwa Judyty Sobel oscylowania na pograniczu figuracji i deformacji.

Obraz, tak jak inne reprezentatywne dla artystki prace, jest bogaty w kolor.

Sobel unika w kompozycji mocnego i jednoznacznego oddawania kształtów i brył.

Przestrzeń i głębia są raptem naszkicowane. Kompozycja kształtowana jest płasko i mozaikowo. Wprowadzenie niewielkich, jednorodnych plam barwnych umożliwiło

artystce osiągnięcie w obrazie niezwykle dekoracyjnego efektu. Potęguje go różnorodna, malarska faktura obrazu, która pozwala na „łapanie światła” i tworzenie

ciekawych kontrastów. Prezentowana praca ukazuje prawdziwie ekspresjonistyczne poszukiwania artystki oraz typową dla niej subtelność i wrażliwość na motywy zaczerpnięte z pozornie banalnego, codziennego życia.

Pochodząca ze Lwowa artystka studiowała w latach 1947–50 w Łódzkiej PWSSP.

Należała do wąskiej, siedmioosobowej grupy studentów skupionych wokół

Władysława Strzemińskiego. Dwójką jej najbliższych przyjaciół z okresu studiów to

Antoni Starczewski i Stanisław Fijałkowski. Judyta Sobel bardzo szybko zaczęła się wy-

różniać na uczelni swoim talentem. Już na przełomie 1948/49, jako studentka drugie-

go roku, wzięła udział w krakowskiej I Wystawie Sztuki Nowoczesnej, gdzie jej obrazy

wywieszono obok prac m.in. Henryka Stażewskiego i Andrzeja Wróblewskiego. W 1951,

po odejściu z Łódzkiej uczelni Władysława Strzemińskiego i Stefana Wagnera, Sobel

wyjechała do Izraela. Wystawiała w Jerozolimie, Tel-Awivie i Hajfie. W 1956 przebywała na stypendium w Paryżu (otrzymała w tym czasie pierwszą nagrodę Saks Galleries).

W tym samym roku wyjechała do Stanów Zjednoczonych na stypendium Edward

A. Norman Foundation. Osiedliła się na stałe w Nowym Jorku. Mieszkała początkowo

(wraz z mężem i synem) na Manhattanie, w latach 70. przeniosiła się do Woodstock.



ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

Bez tytułu, 2018

olej/płótno, 110 x 160 cm

sygnowany monogramem autorskim i datowany l.g.: 'AR 18'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER ROSZKOWSKI | 1210 | DZ. 2018'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 500 – 6 800 EUR

Twórczość abstrakcyjna Aleksandra Roszkowskiego utrzymana jest w konwencji ekspresyjnego malarstwa gestu. Jak na nieprzedstawiające malarstwo przystało, eksponuje ono swoje podstawowe, dystynktywne dla tego medium elementy: płaszczyznę pokrytą barwami w pewnym porządku. Abstrakcje Roszkowskiego charakteryzują się rytmem – płaszczyznę pokrywają linie, które rozchodzą się po jego powierzchni w określonym porządku, w przypadku prezentowanego tutaj obrazu jest to promienisty układ dynamizujący kompozycję. Co również charakterystyczne dla tego artysty, Roszkowski posłużył się w tym obrazie farbami w ciemnej tonacji, kontrastując jasne, rytmiczne linie z ciemną barwą tła. Linearyzm to szczególna cecha abstrakcji Roszkowskiego. Przecinające się, ułożone w różnych kierunkach linie często wypełniają szczelnie powierzchnię jego płócien. Ich struktura pozwala na zauważenie pewnego porządku w pozornym chaosie drobnych, stłoczonych form. Zastosowanie takich środków jest też źródłem szczególnego wyrazu tych płócien: wizualnego napięcia i dynamizmu.

Chociaż Roszkowski tworzy sztukę abstrakcyjną, punktem wyjścia dla niego pozostaje często świat widzialny i zaobserwowane przez artystę w jego otoczeniu motywy. Inspiracją dla pewnych z jego obrazów był na przykład zaobserwowany przez niego pejzaż. Ponadto jego obrazy, nawet jeśli nie są daleko przepracowanymi artystycznie widokami krajobrazu, same mogą wywoływać skojarzenia z pejzażem: przywodzą przykładowo na myśl bruzdy zaoranego pola – ciemną materię gleby.

Artysta urodził się w 1961 w Warszawie. Studiował na stołecznej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jacka Sienickiego i Zbigniewa Gostomskiego. Dyplom na Wydziale Malarstwa uzyskał w 1985. Jako uczeń dwóch wybitnych pedagogów starał się pogodzić ich odmienne koncepcje malarstwa. Po krótkotrwałym epizodzie eksperymentowania z rzeźbą i instalacją, w trakcie przygotowań do pracy dyplomowej, powrócił do najbliższego mu malarstwa, decydując się jednocześnie na podążanie ścieżką prowadzącą w kierunku opozycyjnym wobec współczesnych tendencji.



84 †

OSCAR RABIN

1928–2018

Ulica w Nowym Jorku, 1987

olej/płótno, 38 x 58 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'OSCAR RABINE 1987'

na odwrociu tytuł cyrylicą oraz data '1987' i 'N 936'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

15 800 – 20 300 EUR

POCHODZENIE:

Eduard Nakhamkin Fine Art, Nowy Jork

kolekcja prywatna, lata 90.

Christie's, 2013

kolekcja instytucjonalna, Polska

Oscar Rabin był jednym z najważniejszych rosyjskich artystów-dysydentów działających w radzieckiej Rosji w latach 60. i 70. XX w., później zaś w Paryżu. Na przekór panującej wówczas doktrynie realizmu socjalistycznego, malował w stylu ekspresjonistycznym, głównie martwe natury, scenki rodzajowe i pejzaże. Jego twórczość doskonale obrazuje nastrój panujący w rosyjskich kręgach inteligenckich lat 60. i 70. – jednym z eksploatowanych przez niego motywów była absurdalność życia w totalitarnym kraju. Obrazując dehumanizacyjne procesy reżimu ZSRR, Rabin używał niestandardowych skrótów perspektywicznych, deformował realistyczne kształty i w niepokojący sposób stylizował układy form. Do swoich płócien włączał też elementy innych materiałów – realizo-

wał kolaże i asamblaże. Przez krytyków i historyków sztuki nazywany jest „Sołżenicynem malarstwa”. Rabin był jednym z współzałożycieli nonkonformistycznej grupy „Lianozowo”, skupionej wokół Jewgienija Kropiwnickiego. Po siedmiu latach działalności grupy, w 1965 roku, miejscowość Lianozowo stała się centrum rosyjskiej, niezależnej i postępowej inteligencji. W sierpniu 1974 roku Rabin zorganizował „podziemną” wystawę moskiewskich awangardystów, która odbyła się w lesie w dzielnicy Bielajewo. Została ona siłą zamknięta przez policję, która użyła buldożerów i armatek wodnych – stąd wystawa nazwana została po fakcie „wystawą-buldożer”. Poprzez swoją działalność Rabin stał się persona non grata w Związku Radzieckim i w 1978 roku przeniósł się do Paryża.





Prezentowana praca, która ukazuje nowojorską ulicę, wyszła spod pędzla Oscara Rabina w 1987. Malując ten obraz, artysta od ponad dekady przebywał na przymusowej emigracji we Francji. Przymusowej, bo bez możliwości powrotu do ojczyzny z powodu odebrania obywatelstwa ZSRR. Konflikt z reżimem, spotęgowany słynną nielegalną wystawą w 1974, uczynił z niego nie tylko symbol walki z władzą, ale nade wszystko swoisty łącznik pomiędzy dwoma kulturami – rosyjską i francuską.

W końcu lat 40. Oscar Rabin został usunięty z moskiewskiej akademii pod zarzutem kosmopolitycznego „formalizmu”. By móc się utrzymać, podjął się pracy na kolei w Lianozowie, dzisiaj jednym z moskiewskich okręgów. To właśnie tam, w pospolitym baraku, w którym mieszkał wraz z żoną – artystką Walentiną Kropiwnicką – miało wkrótce narodzić się centrum opozycyjnego życia kulturalnego stolicy ZSRR. Artyści-renegaci stworzyli „Grupę Lianozowo”. Nie przyświecała im żadna konkretna ideologia poza bezkompromisową, nonkonformistyczną postawą wobec polityki kulturalnej ZSRR. Wierzyli w prawo do wolności w tworzeniu – i pokazywaniu – swojej sztuki.

W tamtym czasie twórczość malarska Oscara Rabina skupiała się na ukazywaniu ponurej codziennej rzeczywistości. Nieheroiczne tematy artysta przedstawiał w sposób ekspresyjny, nie stroniąc od deformacji. Malował zapuszczone rudery, podmiejskie slumsy, opuszczone cmentarze, brudne ulice pełne ludzi. Szczególnie prowokacyjną pracą okazała się

namalowana w 1968 „Martwa natura z rybą i Prawdą”, która ukazuje szklankę i martwą rybę zawiniętą w stronę z pro-reżimowej gazety „Prawda”.

Podziemna działalność Rabina i jego otoczenia, któremu przewodził Jewgienij Kropiwnicki – poeta, malarz, kompozytor, a prywatnie teść Rabina – osiągnęła apogeum w 1974. To właśnie wtedy odbyła się wspomniana wystawa plenerowa za stacją moskiewskiego metra Bielajewo. Niecenzurowana wystawa została zniszczona przez milicjantów przebranych za robotników, którzy brutalnie posłużyli się buldożerami.

Niedługo po wystawie, artyści zostali aresztowani, jednak szybko uwolnieni pod wpływem międzynarodowego nacisku. Nastroje wymusiły na władzę zgodę na zorganizowanie środowisku Rabina kolejnej wystawy, jednak artysta nadal był prześladowany. W 1978 oficjele zachęcili autora prezentowanej pracy do wyjazdu do Paryża. Niedługo po dotarciu na miejsce, Oscar Rabin został pozbawiony obywatelstwa. W stolicy Francji mieszkał do końca życia.

Oscar Jakowlewicz Rabin urodził się w 1928. Oboje jego rodzice byli lekarzami, którzy zmarli osieracając Rabina przed II wojną światową. Do 1944 mieszkał w sierocińcu, a następnie wraz z ciotką w Rydze. To właśnie tam zdobywał pierwsze szlify jako malarz, by następnie udać się do Moskwy, gdzie podjął studia artystyczne.





Oscar Rabin wieszający „Martwą naturę z rybą i Prawdą” w 1969 w Instytucie Gospodarki Światowej i Stosunków Międzynarodowych w Moskwie.
Źródło: Archiwum Garage Museum

„Byłem prześladowany za martwe natury, za namalowanie butelki wódki i za śledzia leżącego na gazecie. Ale czy wy nigdy nie piliście wódki ze śledziem? Przecież przy każdej okazji – zwłaszcza tej oficjalnej – pije się wódkę”.

Oscar Rabin, cyt. za: Neil Genzlinger, „Oscar Rabin, Defiant Artist During Soviet Era, Dies at 90”, „The New York Times”, 11.11.2018

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA

KLASYKA I AWANGARDA ARTYSTYCZNA

AUKCJA 15 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

MARIA MICHAŁOWSKA
Zbliżenia, lata 70. XX w.



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

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

WYSTAWA OBIEKTÓW

7 – 15 października 2020

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

IGOR MITORAJ
„Nudo”, 2004

AUKCJA 29 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
19 – 29 października 2020

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

SZTUKA DAWNA

AUKCJA 27 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

HENRYK HAYDEN

Ilustracja do programu koncertu Ravel-Satie, 1916



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

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

WYSTAWA OBIEKTÓW

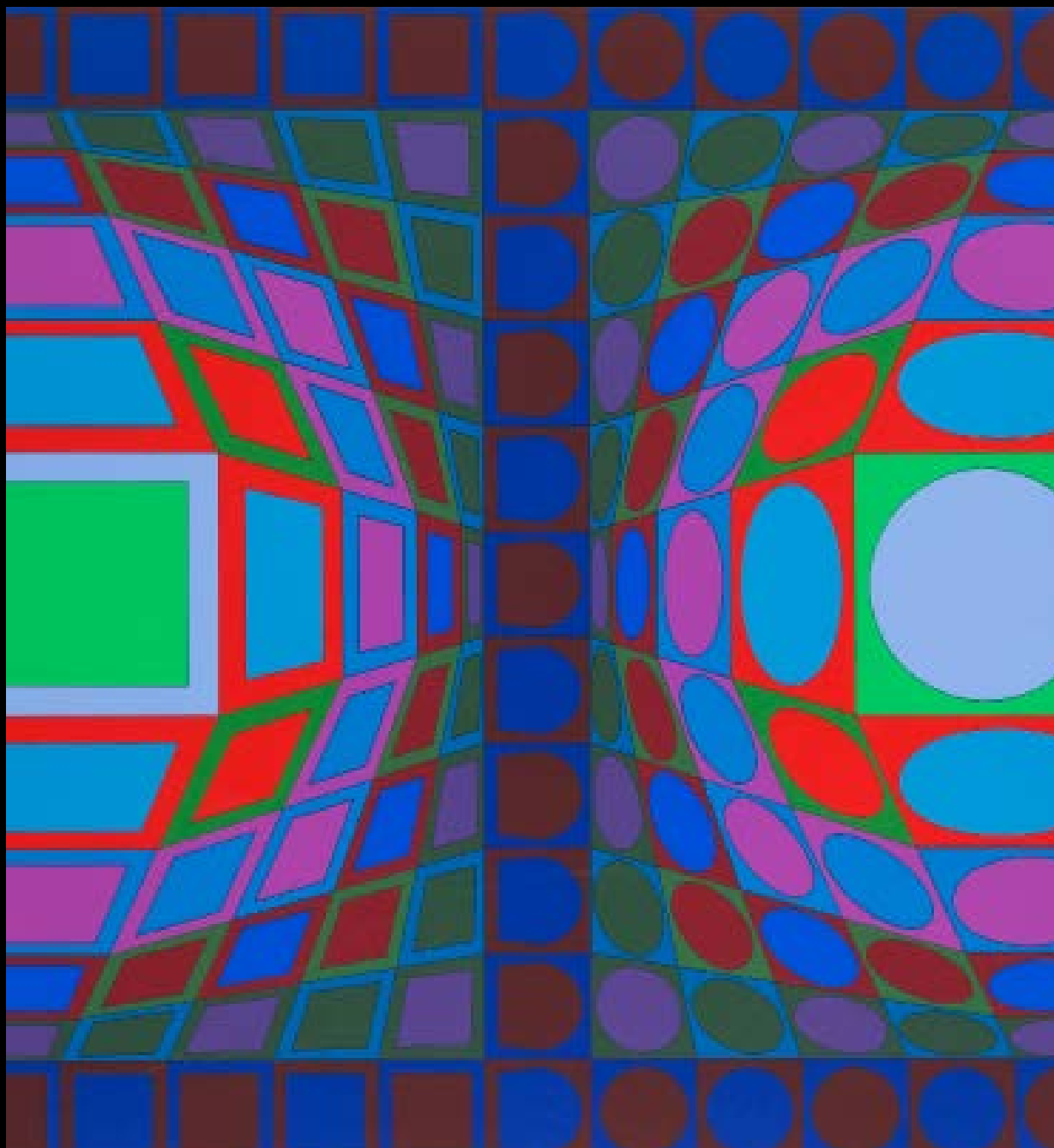
17 – 27 października 2020

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

AUKCJA 27 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

VICTOR VASARELY
Bez tytułu, 1975



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
17 – 27 października 2020

DAWNI MISTRZOWIE

„Święty Sebastian”, Malarz niderlandzki,
XVII w.

AUKCJA 6 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
28 września – 6 października 2020

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 22 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

STANISŁAW JAKUB ROSTWOROWSKI
„Tannhäuser i Wenus”, 1997



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
12 – 22 października 2020

SZTUKA DAWNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
22 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 14 WRZEŚNIA 2020

kontakt: Tomasz Dziewicki
t.dziewicki@desa.pl,
22 163 66 46, 735 208 999



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
27 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 15 WRZEŚNIA 2019

kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl,
22 163 66 47, 795 122 702



ART OUTLET SZTUKA DAWNA
3 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 30 WRZEŚNIA 2020

kontakt: Paulina Adamczyk
p.adamczyk@desa.pl,
22 163 66 14, 532 759 980



PRACE NA PAPIERZE
1 GRUDNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 29 PAŹDZIERNIKA 2020

kontakt: Małgorzata Skwarek
m.skwarek@desa.pl,
22 163 66 48, 795 121 576

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
15 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 3 WRZEŚNIA 2020

kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl,
22 163 66 49, 539 546 701



PRACE NA PAPIERZE
17 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 7 PAŹDZIERNIKA 2020

kontakt: Agata Matusielarska
a.matusielarska@desa.pl,
22 163 66 50, 539 546 699



NOWE POKOLENIE PO 1989
19 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 12 PAŹDZIERNIKA 2020

kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl,
22 163 66 42, 795 122 725



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
26 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 15 PAŹDZIERNIKA 2020

kontakt: Anna Szynkarczuk,
a.szynkarczuk@desa.pl,
22 163 66 41, 664 150 866

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 aukcjoneru.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% 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 gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjoner słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w 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 konsultację 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 za wodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

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

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjoner 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 postąpięń przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpięń 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 postąpięń

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002. Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

Przedmiotem zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorpia 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 w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- 1) Do kwoty wycycytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wyrogożenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wycycytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 2) Do kwoty wycycytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- 3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
 - a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- 4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

- 1) Odbiór wycycytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
- 2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wycycytowane 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 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- 1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
 - d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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



THE

8



BMW M850i xDrive: zużycie paliwa w trybie mieszanym: 11,4–11,5 l/100 km.
Emisja CO₂: 259–262 g/km. Szczegóły na www.bmw.pl





