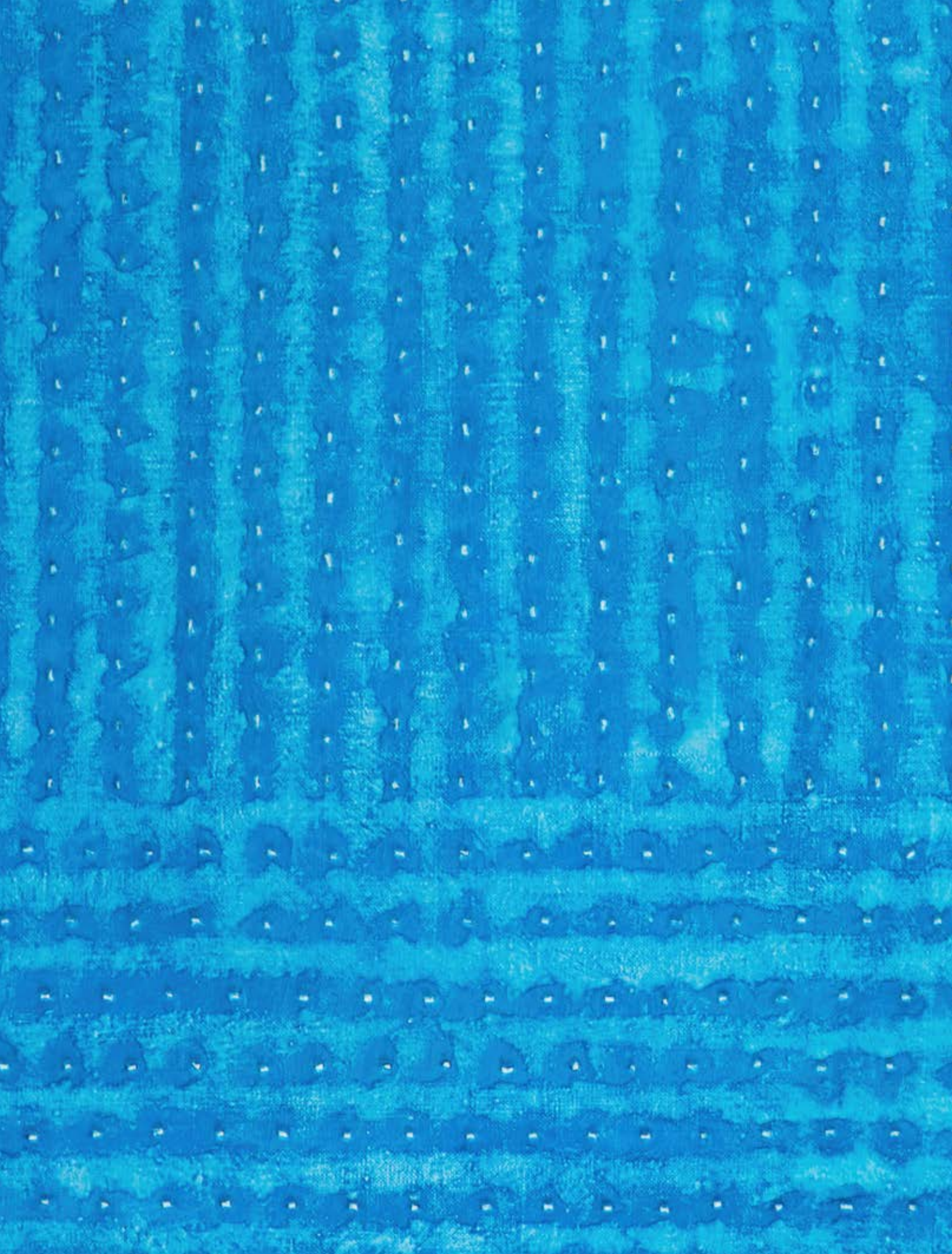


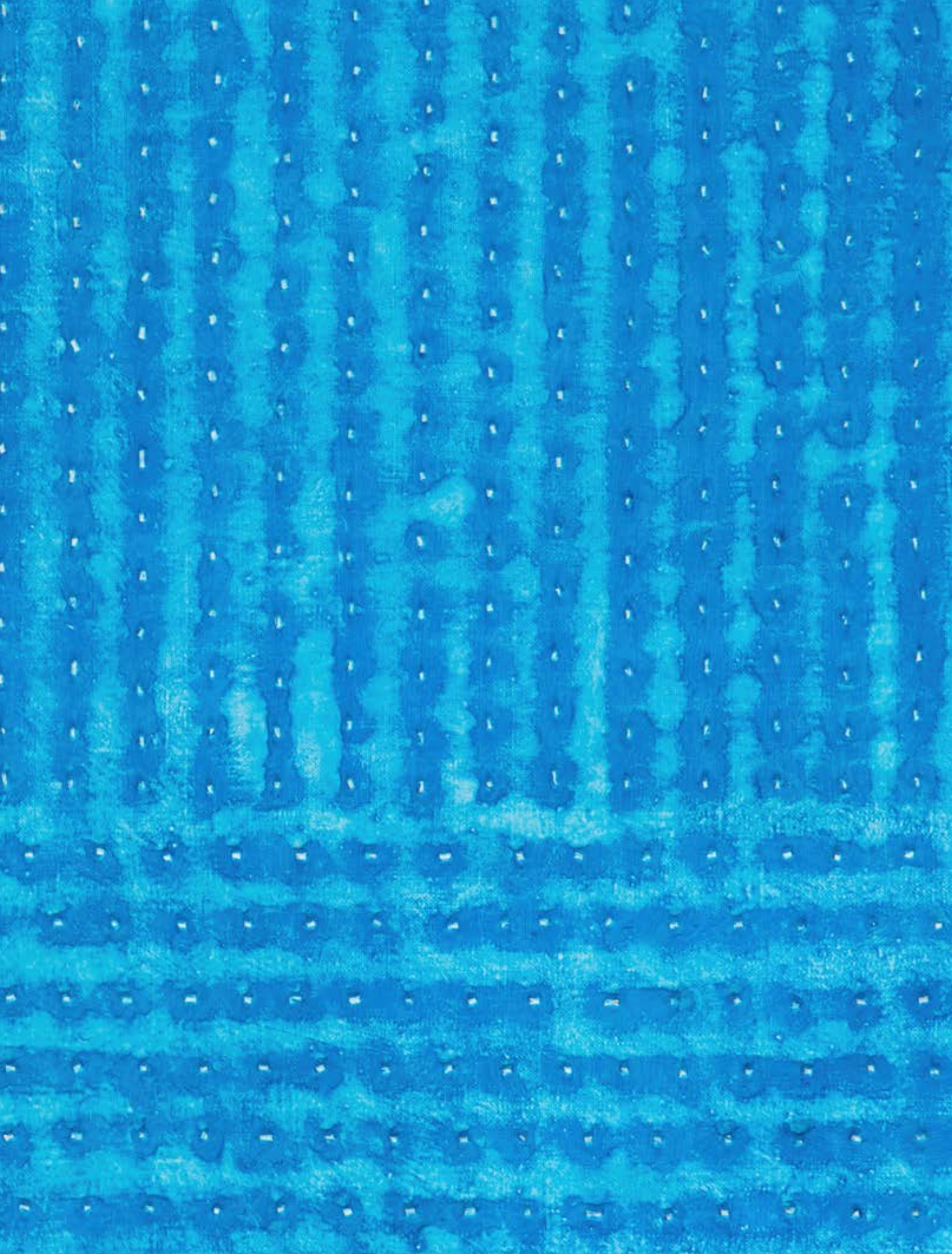
DESA
UNICUM

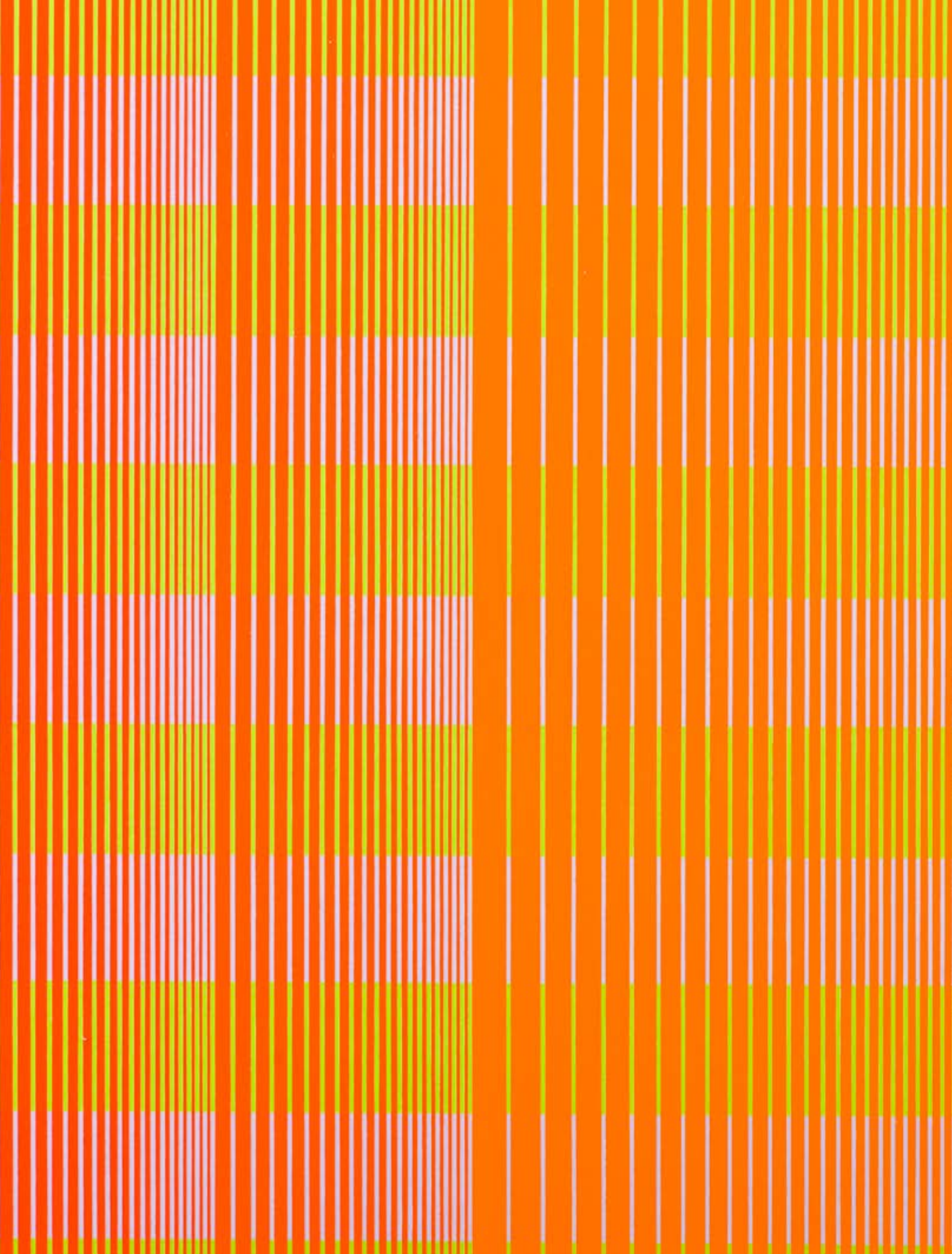
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

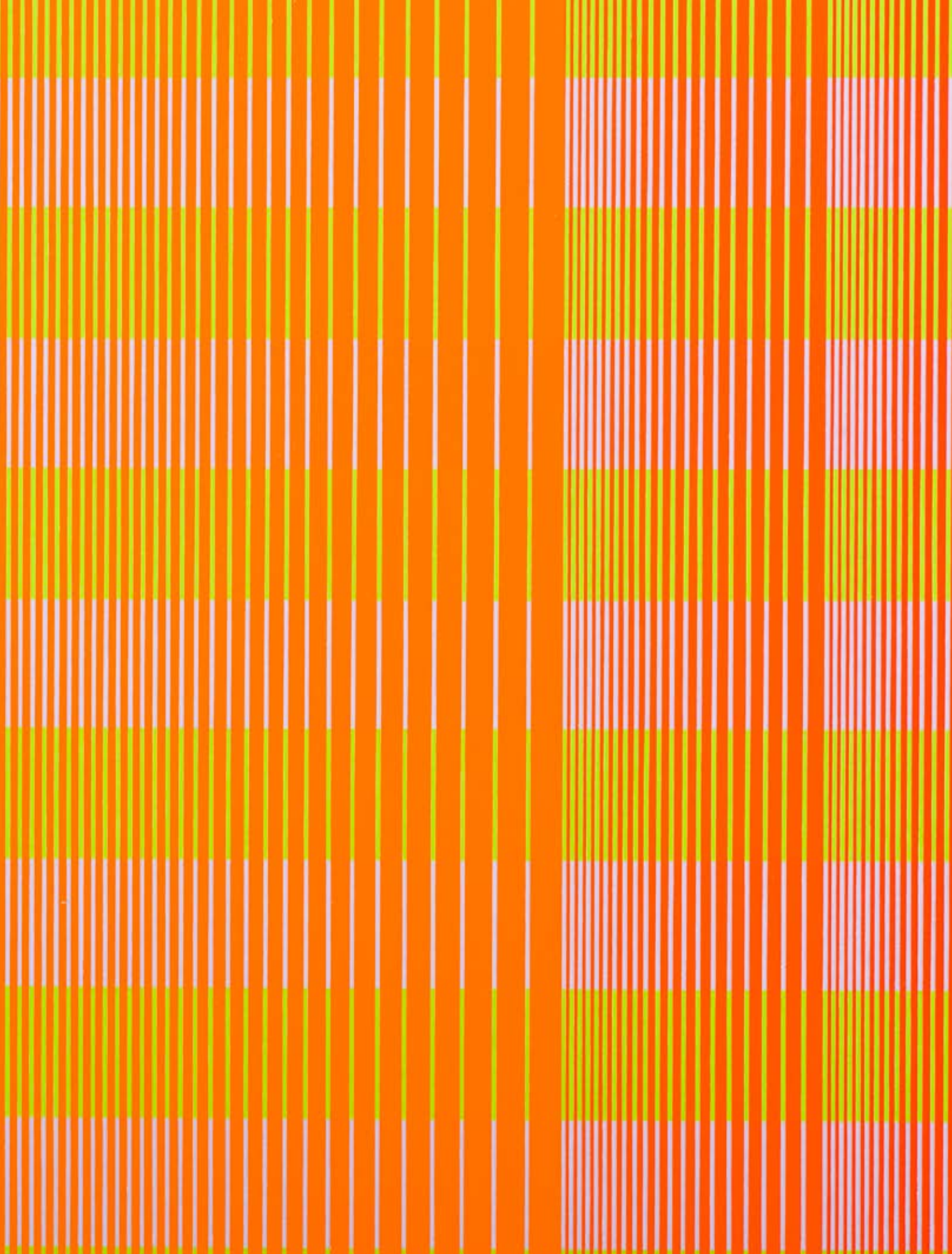
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 30 WRZEŚNIA 2021 WARSZAWA























SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 30 WRZEŚNIA 2021

CZAS AUKCJI

30 września 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

20 – 30 września 2021
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

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

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

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



ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**
Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**
Główna Księgowa



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**
Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

DZIAŁ HR

Bożena Prusik
Specjalista ds. kadr i płac
b.prusik@desa.pl

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ FINANSOWY

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

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Kacper Tomaszkiwicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszkiwicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 13 314 000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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

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



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



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



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



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



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



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



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



**KATARZYNA
ŻEBROWSKA**
Starszy Specjalista
Fotografia Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49
539 546 701



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



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



**AGATA
MATUSIELAŃSKA**
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50
539 546 699



**SAMANTA
BELLING**
Specjalista
Sztuka Współczesna
s.belling@desa.pl
539 222 774



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



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



**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



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



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



**NATALIA
MAKARUK**
Doradca klienta
n.makaruk@desa.pl
787 388 666

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.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21
506 251 934

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY



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



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



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





INDEKS

- | | |
|---------------------------------|--|
| Artymowska Zofia 20 | Orbitowski Janusz 3 |
| Artymowski Roman 19 | Pamuła Jan 18 |
| Berdowska Tamara 17 | Partum Andrzej 60 |
| Berdyszak Jan 21 | Pągowska Teresa 38 |
| Ciecierski Tomasz 32-33 | Pierzgalski Ireneusz 28 |
| Dobkowski Jan 1-2 | Poźniak Marian 51 |
| Dominik Tadeusz 58-59 | Rosenstein Erna 42 |
| Dwurnik Edward 67-69 | Roszkowski Aleksander 48-49 |
| Fangor Wojciech 6-7 | Sempoliński Jacek 56 |
| Gieraga Andrzej 11 | Sienicki Jacek 43 |
| Gierowski Stefan 5 | Sobczyk Marek 65 |
| Hałas Józef 8 | Sroka Jacek 66 |
| Hunger Ryszard 34 | Stajuda Jerzy 55 |
| Jachtoma Aleksandra 4 | Stańczak Julian 15-16 |
| Jackiewicz Władysław 63 | Stażewski Henryk 9-10 |
| Kalinowski Tadeusz 27 | Szajna Józef 53 |
| Korolkiewicz Łukasz 41 | Szwacz Bogusław 54 |
| Kowalski Andrzej S. 52 | Tarabuła Janusz 47 |
| Kraupe Janina 57 | Tarasin Jan 22 |
| Krzysztofiak Hilary 40 | Tchórzewski Jerzy 46 |
| Lebenstein Jan 44 | Tyszkiewicz (Tyszkiewiczowa)
Teresa 39 |
| Lutyński Piotr 31 | Vasarely Victor 14 |
| Markowski Eugeniusz 62 | Winiarski Ryszard 25 |
| Mikulski Kazimierz 37 | Wroński Jerzy 50 |
| Modzelewski Jarosław 64 | Wsiołkowski Adam 26 |
| Nowacki Andrzej 12-13 | Zawa-Cywińska Hanna 29-30 |
| Nowosielski Jerzy 23-24 | Ziemski Rajmund 45 |
| Nowosielski Leszek 35-36 | Żuławski Marek 61 |

1 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Natura jest otwarta", 1969

akryl, olej/piótno, 42,5 x 41,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JAN DOBKOWSKI | "NATURA JEST OTWARTA" | 1969 R'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 7 000 EUR

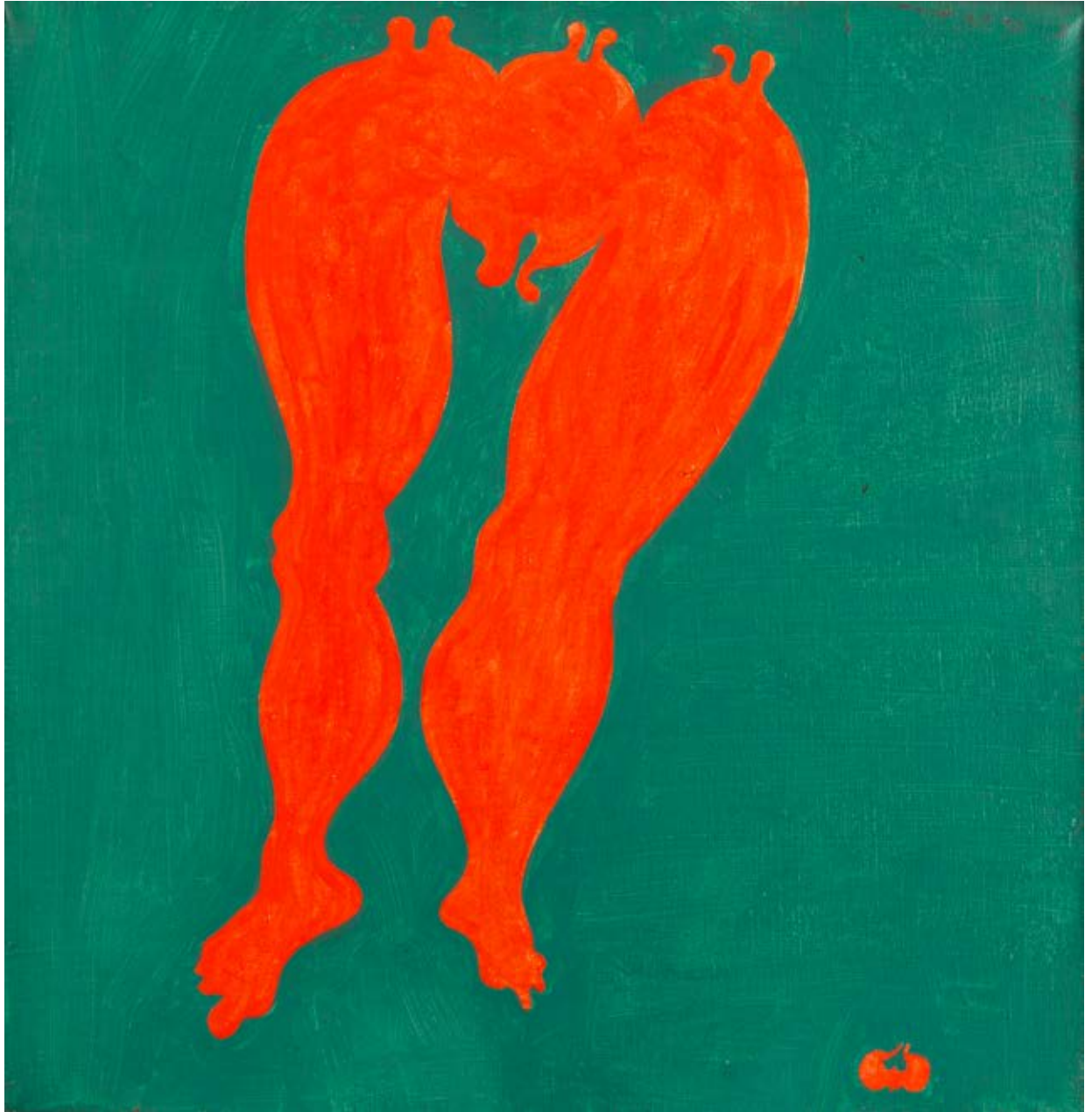
POCHODZENIE:


dar od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„Wszystkie postaci w narracji Dobkowskiego są morfologicznie wątpliwe, kwestionują pojęcie stałej formy cielesnej, skupiając się na tym, czym ciało może się ‘stać’, a nie czym ‘jest’”.

Post Brothers, Usposobienie Polimorficzne, [w:] [red.] Marika Kuźmicz, Jan Dobkowski, Warszawa: Fundacja Arton, 2020, s. 25





Praca zatytułowana „Natura jest otwarta” może być postrzegana jako pokłosie jednego z ważniejszych okresów w twórczości Jana Dobkowskiego. W 1967 Dobkowski razem z Jerzym „Jurrym” Zielińskim założył duet artystyczny, który funkcjonował pod nazwą „Neo-Neo-Neo”. Swoją pierwszą wystawę artyści zorganizowali w warszawskim Klubie Medyka. W zamyśle wystawa miała być antykapistowskim buntem przeciwko skostniałemu nauczaniu mistrzów kolorizmu, którego w oczach Dobkowskiego i Zielińskiego uosobieniem była postać ich wykładowcy – Jana Cybisa. Na wystawie pojawił się sam profesor, jak również wiele ważnych osobistości związanych z warszawską Akademią Sztuk Pięknych, od Mieczysława Porębskiego i Mariana Wnuka (ówczesnego rektora) po Marię i Janusza Boguckich. Wystawa, ku zaskoczeniu wielu, nie zakończyła się skandalem, ani też nie skutkowało usunięciem Dobkowskiego i Zielińskiego z listy studentów, na co przygotowani byli sami autorzy całego zamieszania. Co więcej, pokaz w Klubie Medyka okazał się sporym sukcesem, który otworzył Dobkowskiemu i Zielińskiemu drogę do malarskiej kariery. Źródłem tak pozytywnego odbioru tej wystawy mogło być duże zmęczenie środowiska artystycznego nauczaniem w przedwojennym duchu, które po 1966 zaczęło osiągać masę krytyczną.

Wystawa „Dobsona” i „Jurrego” stała się więc wentylem bezpieczeństwa, na który czekali nie tyle sami studenci, ale też do pewnego stopnia sami wykładowcy starszego pokolenia. Co więcej, ani Dobkowski, ani Zieliński nie starali się zostać kolejnym Cybisem czy też Nachtem-Samborskim i – co chyba nawet ważniejsze w kontekście ich sukcesu – mieli odwagę powiedzieć o tym publicznie. Do tego dochodziła pewna studencka fantazja, bezpardonowość działania tego duetu, w odróżnieniu od wielu swoich kolegów-chałturników Dobson i Jurry bowiem naprawdę wierzyli, że poświęcą swoje dorosłe życie sztuce. To silne przekonanie o własnej predestynacji bardzo szybko zaowocowało spektakularnymi sukcesami. W 1969 Dobkowski otrzymał propozycję udziału w wystawie „1000 lat sztuki polskiej – źródła i poszukiwania”, w części „Nowoczesne malarstwo polskie 1917–1969” w Musée Galliera w Paryżu, która pozwoliła mu wypłynąć na szersze wody. Z tego właśnie roku pochodzi też cykl wielkoformatowych obrazów czerwono-zielonych, którego pochodną jest również obraz zatytułowany „Natura jest otwarta”.

Nieskrępowany erotyzm, fascynacja naturą i ludzkim ciałem obecna w pracach Dobkowskiego wynikały nie tylko z zainteresowań formalnych artysty, ale także panującego wówczas równościowego dyskursu proklamującego otwarcie na drugiego człowieka, jego seksualność i jej związek z przyrodą. Przykładem obecnym w ówczesnej debacie poglądów środowisk artystycznych może być cytowany wyżej Manifest Proroka, jednego z najważniejszych polskich hipisów, „ojca-założyciela” ruchu: „Trzeba dać siebie innym. Ja daję im siebie. Nie ma mnie, jestem przy nich, I oni są przez mnie. Zapominać o sobie – powoli wyrzucać siebie – z siebie. (...) siebie widzieć tylko w drugiej istocie. Rozszerzyć człowieka nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni – tej szczególnej przestrzeni, jaką są Wrażenia, uczucia innych ludzi. Może tak odbarwiając się, nieustannie Do bieli, przezroczystości – znikniemy?” (Manifest proroka [w:] Kamil Sipowicz. Hipisi w PRL-u, Warszawa 2008, s. 152).



Jan Dobkowski, Z cyklu „Przedłużenie lata VII”, 1969/1994,
Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, © Jan Dobkowski



Jan Dobkowski, Z cyklu „Przedłużenie lata VIII”, 1969/1994,
Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, © Jan Dobkowski

„Wydawać by się mogło, że w kosmologii Dobkowskiego genitalia i gruczoły są rdzeniem ciała, z którego wyrastają kończyny, twarze i inne części. Czasami daje to wrażenie nadmiernego uproszczenia, stroniczości lub nawet jakiejś perwersyjnej fantazji sprowadzającej osobę ludzką do ‘cycków i tyłka’. Jednak ta redystrybucja narządów jest przede wszystkim parodią mającą uwypuklić te obszary ciała, które w tradycyjnych przedstawieniach są zazwyczaj skrywane lub pomniejszane. Rzucająca się w oczy obsceniczność czy wulgarność obrazów Dobkowskiego nie wynika z faktu pokazania ‘części prywatnych’, ale z przekształcenia relacji między nimi i nadmiernego, niemal absurdalnego ich podkreślenia. Ciało jest rekonfigurowane według nowych kryteriów, niczym mapa somatosensoryczna pokazująca przetwarzanie doznań przez mózg. Dobkowski zmienia hierarchię poszczególnych części ciała – zamiast podkreślenia roli twarzy i dłoni jako głównych źródeł informacji sensorycznej, przenosi uwagę na oczy, sutki, palce u nóg i genitalia, redefiniując rolę tych struktur”.



2

JAN DOBKOWSKI

1942

"Świat 1", 1981

akryl, olej/płótno, 150 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "ŚWIAT I" olej + akryl | 1981 r | 150cm x 100cm'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 700 - 12 000 EUR

„A tutaj, zobacz, znalazłem niedawno taką kartkę z tekstem 'Linia. Słowo o Janie Dobkowskim': Linia określająca kształt formy. Linia określająca kształt zdeformowany. Linia śladem czasu. Linia śladem działania. Linia wyrazem myśli. Linia wyrazem przestrzeni nieorganicznej. Linia wyrazem istnienia. Linia skupiająca kolor. Linia wyrażająca uczucie. Linia wyrażająca nastrój. Linia przekrojem płaszczyzny. Linia szybszą od światła. Linia przebijająca płaszczyznę. Linia elementem kosmosu. Linia elementem człowieka. Linia moją miłością. Linia moją własnością. Linia moją sprawnością. Linia moją ucieczką. Linia moją realnością. Linia moim marzeniem. Linia moim oddechem. Linia przebijająca materię. Linia wyrażająca światło. Linia nieskończona. Linia namacalna. Linia odczuwalna. Linia doskonałością. Linia moją płodnością. Jeśli ktoś chce coś wiedzieć na mój temat, to tu jest bardzo dużo napisane. To jest taki wiersz albo taka teoria. No może nie teoria, tylko wyznanie” (Jan Dobkowski w rozmowie z Marianną Dobkowską [w:] Jan Dobkowski, [red.] Marika Kuźmicz, Warszawa: Fundacja Arton, 2020, s. 76-77).



3

JANUSZ ORBITOWSKI

1940-2017

Relief, 2012

akryl, relief/plótno, 70 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'ORBITOWSKI 2012'

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 600 - 9 000 EUR

„Światło zyskuje tu swoją własną materialność – wnikliwy ogląd prac sprawia, iż pozbawione wszelkiego odniesienia abstrakcyjne obiekty emanują je ze szczególną mocą. Gdy zbliżamy się do ich powierzchni, zaczynamy je odczuwać wręcz fizjologicznie”.

Michał Zawada

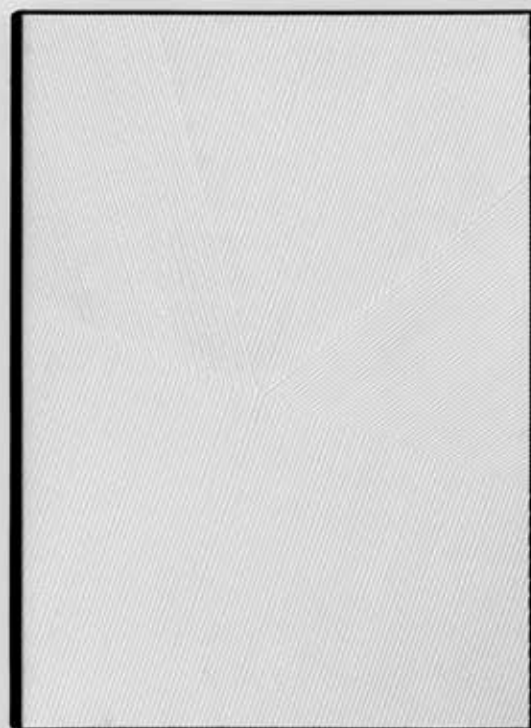
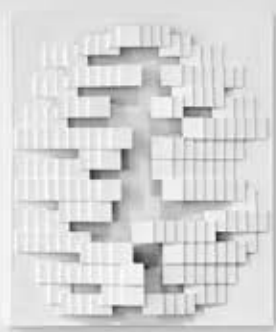




Białe reliefy Janusza Orbitowskiego należą do najbardziej rozpoznawalnych i poszukiwanych prac w dorobku tego artysty. Przewijały się przez całe jego twórcze życie. Do tej grupy należy prezentowana w niniejszym katalogu praca – subtelna, monochromatyczna kompozycja geometryczna, której clue stanowi – słowami Rafała Solewskiego – „światło bieli, podkreślone jedynie cieniem rzucanym przez reliefowe wezbrania” (Umiar i namiętność. Życie i sztuka Janusza Orbitowskiego, [red.] Rafał Solewski, Kraków 2019, s. 176).

Choć eksperymentował z wielobarwnymi kompozycjami, Janusz Orbitowski najlepiej czuł się w bieli – symbolizującej czystość i ascezę. Pierwsze monochromatyczne reliefy pojawiły się w połowie lat 70. Były to prace zbudowane ze skośnych wiązek listewek, co nadawało im przestrzenności i dynamiki. Później powstawały też prace budowane z małych, kilkucentymetrowych prostokątów, które Orbitowski układał w poziome rzędy, na wzór pisma. Czysto białe są wszystkie prace stworzone po roku 2000, takie jak jedna z ostatnich prac – prezentowana w niniejszym katalogu.

Kluczowym elementem w odbiorze prac Orbitowskiego jest światło. To ono wydobywa z białych, bardzo delikatnych elementów układanki, krawędzi form reliefu. Ono za pomocą kontrastu z rzucanym cieniem wydobywa nowe oblicza i znaczenia prac. Michał Zawada we wstępie do katalogu wystawy „Janusz Orbitowski. Białe plamy” w Galerii Malarstwa ASP w Krakowie w 2011 pisał: „Światło zyskuje tu swoją własną materialność – wnikliwy ogląd prac sprawia, iż pozbawione wszelkiego odniesienia abstrakcyjne obiekty emanują je ze szczególną mocą. Gdy zbliżamy się do ich powierzchni, zaczynamy je odczuwać wręcz fizjologicznie. Obrazy zaczynają razić. Białe plamy – chciałyby się powiedzieć – natrętnie migoczą. Układy równoległych i prostopadłych elementów, nachodzących na siebie, spotykających się, czasem zatrzymujących nagle swój bieg, zdają się wibrować, gęstnieć i rozrzedzać. Orbitowski wciąga widza w niekończący się proces łudzenia ich wizualną strukturą: nie wiadomo, gdzie kończy się przestrzeń wyobrażona, gdzie zaczyna się realny obiekt, gdzie kończą się konkretne linie kompozycji, a gdzie zaczyna przypadkowy, uzależniony od oświetlenia system cieni. Nie ma tu już tej pozorowanej niewinności plastycznej gry. Struktura obrazu zmusza do nawiązania dialogu. Do rozerwania początkowej aporii”.



4

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Bez tytułu, 2015

olej/plótno, 73 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM. 73 x 54 | TECH. OLEJ | ROK: 2015'

estymacja:

12 000 – 20 000 PLN

2 700 – 5 000 EUR

„Najtrudniejsze jest dobre malarstwo. Abstrakcyjniści i malarze figuratywni mówią innymi językami, posługują się różnymi środkami wyrazu. 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. Zawsze najtrudniejsza jest nieuchwytna granica, kiedy rodzi się pytanie, czy zamalowane płótno jest już obrazem, czy nim jeszcze nie jest”.

Aleksandra Jachtoma

Twórczość Aleksandry Jachtomy jest sztuką ponadczasową. W latach 90. artystka zwróciła się w swoich poszukiwaniach ku wartości malarstwa w jego fizycznym wymiarze oraz redukcjom malarskim do właściwości barwy. Pomimo iż artystka już od lat 60. skupiała się przede wszystkim na eksploracji koloru, stosując linie oraz kształty, w latach 90. pokrywała swoje płótna już wyłącznie kolorem. Intensywne barwy zostały zastąpione kolorami zrównoważonymi, a bohaterami kompozycji stały się niuanse kolorystyczne. Odejście Jachtomy od krzykających kontrastów do wyciszających barw ukazuje się przejawem pewnej wyklarowanej postawy wobec malarstwa i świadczy o pewnym nabytym przez nią przekonaniu o samym sensie rozważania nad barwą. Sugeruje, że artystka nie musi udowadniać, ani tłumaczyć krzykliwością i zróżnicowaniem koloru jej zawziętości co do skupienia na pigmentcie.



5 †

STEFAN GIEROWSKI

1925

"Obraz CCCX", 1973

olej/piótno, 200 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'S.Gierowski | Obraz CCCX | Warszawa 73'

estymacja:

300 000 - 500 000 PLN

67 000 - 111 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwajcaria - Francja

„Do obrazów Gierowskiego można się zbliżyć, schronić się w nich. Mają one w swej pozornej bezosobowości, a już na pewno beztematyczności, ogromną intymność. Jak to rozumieć?”

Barbara Majewska



CIEKAWOŚĆ PUSTKI

„CCCX” z 1973 to doskonały przykład szczytowego okresu malarstwa Stefana Gierowskiego, jednej z najwybitniejszych postaci polskiej sztuki po 1945. Od lat 60. płótna artysty stały się coraz bardziej geometryczne, niemalże unistyczne. Z czasem subtelne rozwiązania kolorystyczne stawały się coraz bliższe op-artowi – Gierowski stosował gradację walorową i rytmiczne podziały wprowadzone za pomocą linii dzielących kompozycję na partie. Obrazy Gierowskiego z tego okresu przedstawiają dynamiczne wizje przestrzeni wewnętrznej obrazu budowane rytmem linii prostych, kolistych lub eliptycznych nakładających się na stopniowanie natężeń walorowych. W latach 70. Gierowski porządkuje kompozycje płótna prawie wyłącznie gradacjami barwnymi, początkowo stosując pointylyzm, a później przeciwstawiając sobie duże płaszczyzny o odmiennych tonacjach.

Za moment przełomowy twórczości artystycznej Gierowskiego uznaje się połowę lat 50. To wtedy młody artysta zdefiniował kierunek rozwoju swojej sztuki. Słowa artysty: „Uznałem za najbliższą moim skłonnościom krańcową decyzję poprzedników, że barwa, forma i materia są treścią obrazu i jedynym autonomicznym malarskim środkiem przekazu. Dawało to szansę istotnego pogłębienia moich wyobrażeń o rzeczywistości i opartego na faktach realistycznego widzenia przedmiotu moich zainteresowań, którym stał się problem światła i przestrzeni”. Gierowski zrezygnował z nadawania obrazom literackich tytułów i zastąpił je słowem „obraz”, któremu towarzyszyła kolejna rzymska cyfra. „Tematem obrazów od tego czasu jest” – jak wyjaśniał – „przestrzeń w pierwszym rzędzie jako pojęcie niedające się wyobrazić, ale również jako przestrzeń umowna, geometryczna lub podlegająca energii ingerującej w jej nieskończoność. Staram się różnymi drogami formalnymi namalować obraz przestrzeni zgodny z moimi wyobrażeniami i wiedzą na ten temat (nie wychodząc poza dwuwymiarową powierzchnię płótna)”.




Stefan Gierowski, „Obraz CCCXXIII”, 1974, Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Stefan Gierowski, „Obraz CCCXXVII”, 1974, Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki





Pierwszą dużą prezentacją twórczości Gierowskiego była jego wystawa w Zachęcie, którą otwarto 7 lipca 1967. W tym czasie pojawiają się w prasie głosy, że malarz zbyt rzadko wystawia swoje prace, a jego malarstwo jest bardziej dostępne za granicą niż w Polsce. Po wizycie w pracowni artysty w październiku 1962, Jerzy Stajuda pisał:

„Obawiam się, że nieprędko zobaczymy nową wystawę Gierowskiego. Trzeba by na nią zbyt wielkiej sali, nie tylko wielkiej, ale białej, pustej, a może w ogóle otwartej przestrzeni, ograniczonej czystym horyzontem. Liryk stał się monumentalistą. Nie chodzi tylko o rozmiar obrazów (...). Chodzi o coś więcej, o rozrastanie się tych obrazów we wszystkich kierunkach, o ekspansję w przestrzeni, o przekraczanie ram”.

Jerzy Stajuda

Sztuka Gierowskiego od początku była trudna do definiowania i klasyfikowania, czemu dawali wyraz w swoich tekstach krytycy. Wojciech Skrodzki określił malarstwo Gierowskiego jako „sztukę syntezy”: „w twórczości Gierowskiego znalazły syntezę dwa pozornie przeciwstawne elementy w sztuce, syntezę, która również w przeszłości decydowała o wielkości i trwałości klasycznych osiągnięć, a dziś w obliczu coraz bardziej postępującej polaryzacji nabiera szczególnego znaczenia. Dzięki temu twórczość ta, podejmując z jednej strony najbardziej aktualne problemy kreacji plastycznej, potrafi jednak nie odrzucać tych wartości, które zawsze łączyły się z pojęciem piękna” (Wojciech Skrodzki, *Sztuka syntezy*, „Współczesność” 1967, nr 18). Jerzy Olkiewicz zastanawiał się, czy Gierowski jest abstrakcjonistą: „Jego malarstwo jest próbą połączenia rozbieżnych dążeń – intuicji i intelektu – które rozłamują współczesne widzenie świata. Właściwie te prace są pejzażami – ambitnie realizującymi bieżące wyobrażenia o ziemskim i ponadziemskim otoczeniu człowieka” (Jerzy Olkiewicz, *Nowy pejzaż*, „Kultura” 1967, nr 30).

Stefan Gierowski, urodzony w 1925 w Częstochowie, dzieciństwo spędził w Kielcach. Tuż po wojnie studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach Zbigniewa Pronaszki i Karola Frycza. Od 1949 mieszkał w Warszawie. W tym samym roku debiutował na wystawie w kieleckim oddziale ZPAP. W połowie dekady lat 50. związał się ze środowiskiem skupionym wokół Galerii „Krzywe Koło” Mariana Bogusza. W okresie „odwilży” był zaangażowany w działalność ZPAP. Uznanie środowiska artystycznego zdobył dzięki udziałowi w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale oraz konkursie eliminacyjnym do Międzynarodowej Wystawy Sztuki Młodych w Zachęcie w 1955. Następnie wziął udział w Wystawie Młodego Malarstwa i Rzeźby w Sopocie w 1957, gdzie został nagrodzony. Sukcesem był również udział w I Biennale Młodych w Paryżu, gdzie młodzi malarze z Polski otrzymali nagrodę zbiorową. W 1965 Gierowski został nagrodzony złotym medalem na V Biennale di San Marino. Od 1961 wykładał w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

6 †

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"B 105", 1966

olej/piótno, 71 x 71 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrocie: 'FANGOR | B105 | 1966'

estymacja:

800 000 - 1 000 000 PLN

177 000 - 222 000 EUR

OPINIE:

praca została uwzględniona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak pod numerem P,533

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

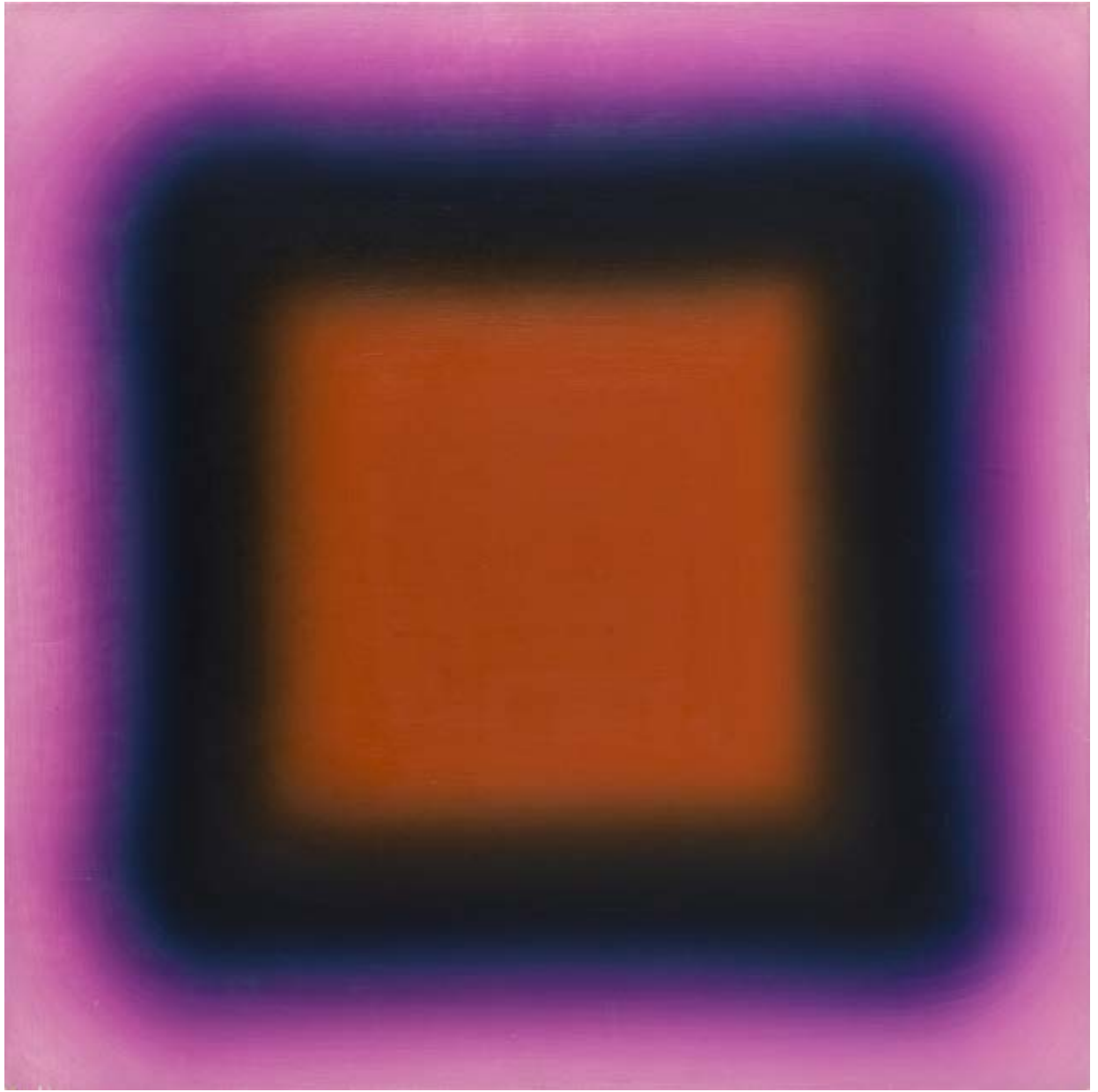
„Poprzez światło”, Biuro Wystaw Artystycznych Lublin, Galeria Grodzka, Lublin, 23.11.2006-7.01.2007

LITERATURA:

Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 191 (il.)
Wojciech Fangor: Color and Space, [red.] Magdalena Dąbrowska, Mediolan 2018, poz. 103, s. 105 (il.)

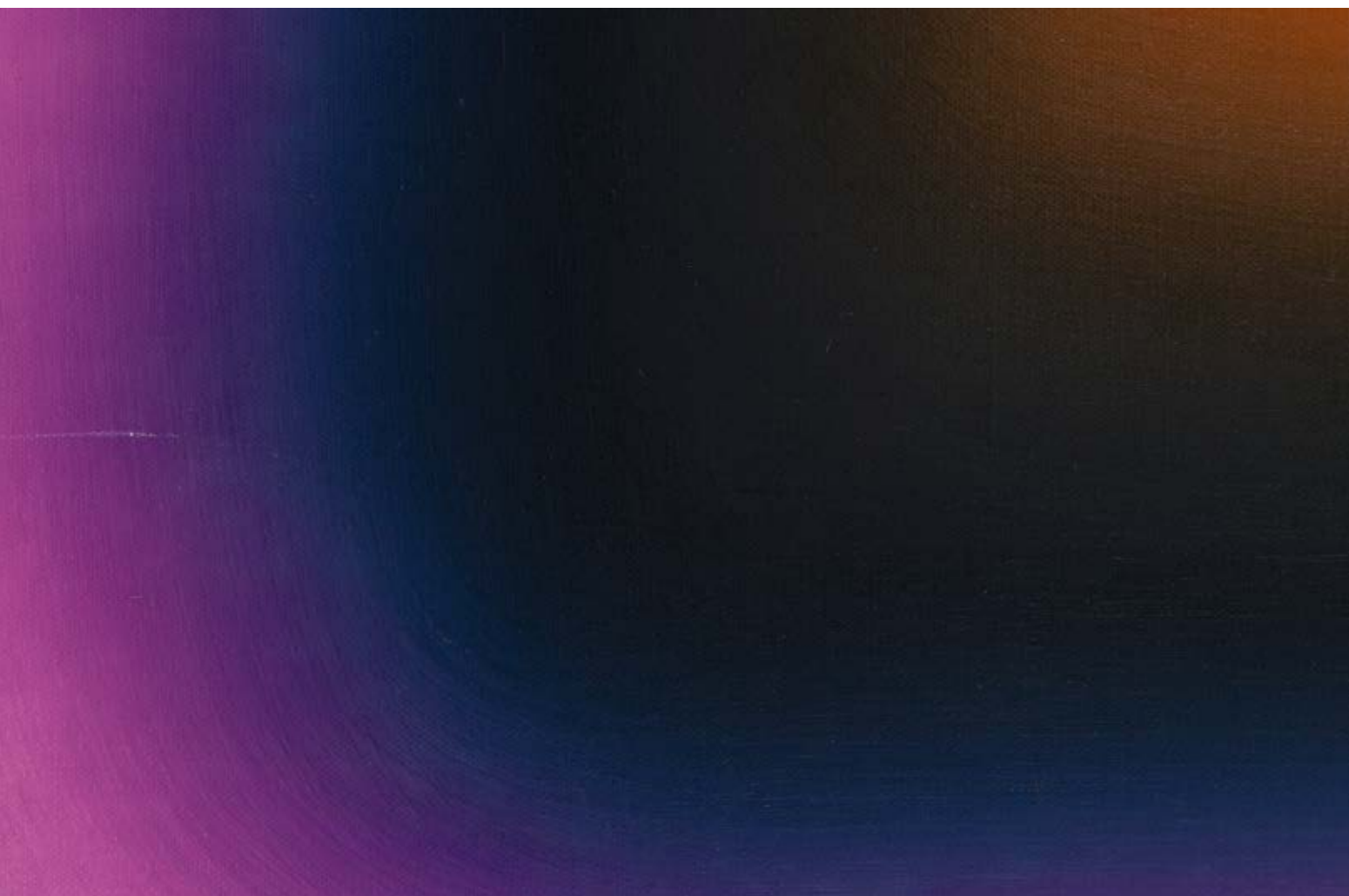
„Každy obraz jest rzeczywistością, nawet jeśli nie kojarzy się z okiem, nosem czy stopą ludzką. To rzeczywistość sama w sobie, powiązana czasem z figurami geometrycznymi, które istnieją także poza tym obrazem. Koło istnieje jako figura geometryczna w przyrodzie, historii, w wierzeniach”.

Wojciech Fangor



**„MOJE ZAINTERESOWANIA PRZESTRZENNE
BYŁY INTUICYJNIE OBECNE WE WSZYSTKICH
MOICH OBRAZACH, ALE BARDZIEJ SKONCENTROWANE
I ŚWIADOME OD PÓŹNYCH LAT PIĘCDZIESIĄTYCH.
OD TEGO CZASU NIE TYLKO MALOWAŁEM OBRAZY,
KTÓRE EMANUJĄ PRZESTRZENIĄ NA ZEWNĄTRZ,
TAK JAK TE KOŁA CZY FALE, ALE RÓWNIEŻ ROBIŁEM
STRUKTURY PRZESTRZENNE I RZEŹBY”.**

WOJCIECH FANGOR



„B 105” z 1966 to jeden z ostatnich z grupy obrazów namalowanych w Bath. W latach 1965–66 wykładał w Bath Academy of Art w Corsham, Wiltshire w Anglii. Wcześniej był stypendystą Institute for Contemporary Art w Waszyngtonie (1962), potem Ford Foundation w Berlinie Zachodnim (1964–65). Od 1966 do 1999 mieszkał w Stanach Zjednoczonych, gdzie prowadził zajęcia na najważniejszych uczelniach: Farleigh Dickinson University, Madison, N. J. (1966–83) oraz Graduate School of Design, Harvard University, Cambridge, Massachusetts (1967–68).

Kompozycja stanowi doskonały przykład rozwijanej wówczas przez artystę koncepcji malarstwa, którą artysta nazywał w typowy dla tego okresu, paranaukowy sposób, „pozytywną przestrzenią iluzyjną”. Jego „Studium przestrzeni”, zrealizowane w 1958 we współpracy z awangardowym architektem i projektantem Stanisławem Zamecznikiem i zaprezentowane w Salonie Nowej Kultury nieopodal warszawskiej Zachęty, do dziś uznawane jest za dzieło przełomowe, „pierwszy na świecie environment”, jak uważają badaczki Bożena Kowalska i Anda Rottenberg. Jak jednak dostrzega Kowalska, już rok wcześniej, w ramach legendarnej II Wystawy Sztuki Nowoczesnej, wspólnie z Zamecznikiem i Oskarem Hansenem, Fangor realizuje rozciągającą się we wnętrzach oraz na placu przed gmachem Zachęty „Kompozycję przestrzenną” złożoną z pomalowanych na biało i czarno płyt, kierujących ruchem i spojrzeniem widza do wewnątrz budynku.

Zainteresowanie Fangora przestrzenią (wokół) obrazu wynikało, jak sam podkreślał w wywiadach, ze współpracy z architektami. W latach 50. artysta tworzył nie tylko kompozycje malarskie uznane za sztandarowe dzieła socrealizmu jak „Matka Koreanka”, „Postaci” czy „Lenin w Poroninie”, ale także plakaty propagandowe, wpisując się do panteonu twórców tzw. polskiej szkoły plakatu. W tym samym czasie wspólnie z wieloma wybitnymi artystami zajmował się opracowaniem plastycznym wystaw i wydarzeń – dzięki pracy dla Międzynarodowych Targów Poznańskich jeszcze w 1949 odkrył siłę lapidarności środków przekazu, którymi operowała grafika wystawiennicza: składały się na nią odpowiednio powiększona fotografia, nowoczesne liternictwo i abstrakcyjne, malarskie plamy barwne o organicznych lub geometrycznych kształtach. Jak wspominał artysta, tak pojęta propaganda wizualna musiała się bronić „skalą, prostotą, lapidarnością i kontrastowością przed agresją nieba, słońca, drzew i architektury świata zewnętrznego” (Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, Warszawa 2001, s. 170). W 1955 artysta razem z Henrykiem Tomaszewskim zrealizował długi na 400 metrów malarski fryz z okazji Festiwalu Młodzieży i Studentów. Wielokrotnie współpracuje z Oskarem Hansenem, Jerzym Softanem i Zbigniewem Ilnatowiczem przy opracowywaniu koncepcji wnętrz, awangardowych projektów wystawienniczych (niezrealizowany pawilon polski na Expo 58 w Brukseli) i plastyki w architekturze, jak choćby projekt fasady klubu sportowego Warszawianka.



Jak pisze Bożena Kowalska, pierwsze abstrakcyjne, bezprzedmiotowe formy o zatartych konturach, negocjujące rolę światła, barwy i przestrzeni, powstają już w 1956, równoległe z figuralnymi pracami artysty: „Mimo tych już wyraźnie ukierunkowanych poszukiwań, tworzył artysta równoległe obrazy, gdzie na tle bezprzedmiotowych, nieostrych, mgłą jakby owianych form barwnych, umieszczał zarysy postaci, twarzy, rąk. I trzeba było przypadku, widocznym szczególnie, nagłego wyostrenia wrażliwości doznań, że któregoś, wspomnianego już dnia 1957 roku, gdy wszedł do pracowni, zastawionej płótnami z podmalówką tła, spostrzegł, że zdają się one przemieniać przestrzeń, która dzieli oczy patrzącego od powierzchni obrazu. Barwne kształty o niesprecyzowanych, mgławicowych konturach, zdawały się odrywać od płaszczyzny płótna i unosić w kierunku źrenicy widza. Złudzenie to było tak silne, tak sugestywne, że Fangor zaprzestał uzupełniania płócien elementami figuratywnymi. Poddał się magii niezwykle ułud i zaczął w tym kierunku dalej eksperymentować. (...) Na przełomie 1962 i 1963 r. Fangor odnalazł poszukiwaną formę, najbardziej adekwatną do swego odkrycia ‘iluzyjnej przestrzeni pozytywnej’: koło, lub okrąg o szerszym czy węższym paśmie obwodu. Drugim stał się kształt fali” (Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, op. cit., s. 105, 110). Artysta tłumaczył badacze swoje założenia w liście z 1994: „Ażebym działanie (...) iluzyjnej przestrzeni było silne – konstrukcja musi spełniać pewne warunki. Musi być chęć posiadania prostej, symetrycznej, statycznej formy geometrycznej jak kwadrat, koło, fala. Ale tylko chęć. Rozproszenie i brak konturów, niemożność lokalizacji jakiegokolwiek punktu, przepływanie w sposób ciągły kolorów – uniemożliwia ogniskowanie soczewki oka, identyfikację i lokalizację kształtu, wartościowanie wielkości. Powoduje frustrację, wynika z potrzeby zdefiniowania kształtu i z niemożności zaspokojenia tej potrzeby. To stwarza potężny, nowy kontrast, a kontrast to budulec każdego dzieła sztuki. Kontrast pomiędzy: widzę i nie widzę, wiem i nie wiem, tutaj i tam, teraz i wtedy” (Bożena Kowalska, op. cit., s. 105).

Wedle Stefana Szydłowskiego, „fangorowskie koła” są „klasycznym przykładem dzieła stosującego w granicach jednego dzieła odkrycie ‘czasoprzestrzennych relacji’ (...) Dzięki ‘miękkoo’ przechodzącym w siebie kolorowym kręgom malowanym sfumato, doznajemy wrażenia jakby odwróconej od nas perspektywy, w przeciwieństwie do tej pochodzenia renesansowego, która prowadzi nas w głąb obrazu. Pierwsze tego typu obrazy były czarno-białe bądź malowane w kolorach podstawowych. Zaskakujące wrażenie potęguje zwyczajność obrazu, jak przez stulecia malowanego pędzlem i farbami olejnymi na płótnie. Był to przewrót w malarstwie. Fangor więcej osiągnął niż inni od czasu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzebińskiego, wykorzystując wszystko to, co przed nim przygotowało malarstwo. (...) 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. Ujawnił kulturową zależność od kształtujących się nowych form postrzegania, od nowych form ludzkiego życia” (Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 117).

7 †

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"N 30", 1963

olej/piótno, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR I #30 1963'

estymacja:

900 000 - 1 200 000 PLN

200 000 - 266 000 EUR

OPINIE:

praca została uwzględniona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak pod numerem P.352

POCHODZENIE:

Polswiss Art, 2016

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Fangor, wystawa indywidualna, Galerie Lambert, Paryż 5-29.02.1964

Fangor, wystawa indywidualna, Staedlisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, Leverkusen, 12.06-19.07.1964

Fangor, wystawa indywidualna, Galerie Springer, Berlin, 1-30.10.1965

LITERATURA:

Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 134

Fangor, katalog wystawy, Galerie Springer, Berlin 1965, kat. 6, nr 30

„Dzisiaj, gdy słyszę, że Fangor jest taki dobry, bo miał wystawę u Guggenheima, to uważam, że jest odwrotnie. Dlatego miałem wystawę u Guggenheima, że jestem dobry”.

Wojciech Fangor



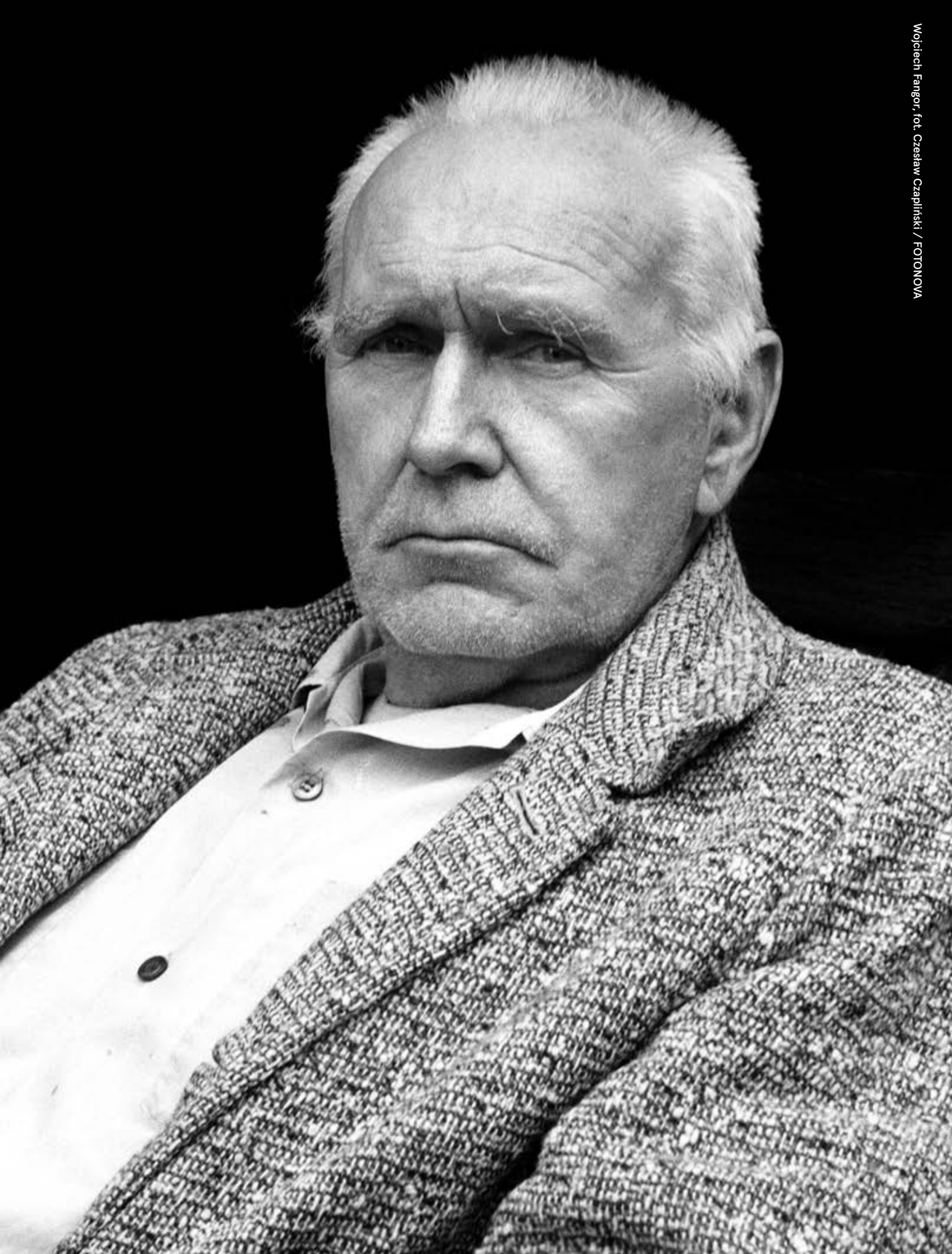
Z dzisiejszej perspektywy łatwo dostrzec, jak nowatorska i niestandardowa była sztuka Wojciecha Fangora u progu szóstej dekady XX wieku. Na początku lat 60. na horyzoncie pojawiła się zapowiedź zmian, a skostniały realizm socjalistyczny zdawał się stopniowo przemijać. Na salonach zaczynał dominować ekspresjonizm abstrakcyjny spod znaku malarstwa materii i tasyzmu czy coraz popularniejszy informel, którego inicjatorem na polskim gruncie stał się zafascynowany sztuką francuską Tadeusz Kantor. Zapanowała moda na bezforemne, ekspresyjne obrazy, malowane poprzez wylwanie farby na płasko położone płótno. Powstały asambláže i dzieła o reliefowej strukturze, w których stosowano techniki spoza spektrum tradycyjnych środków wyrazu artystycznego.

Mimo zmian, które stwarzały możliwość wolności twórczej, na początku lat 60. Wojciech Fangor zaczął myśleć o wyjeździe z komunistycznej Polski na stałe. Od 1961 artysta mieszkał już poza Polską, początkowo w Europie – w Wiedniu, Paryżu, Berlinie, Londynie, zaś w latach 1966–98, dzięki wizie dla wybitnych artystów, w Stanach Zjednoczonych. „N 30” powstał w 1963, gdy artysta nie miał jeszcze w zwyczaju oznaczania swoich prac charakterystycznymi tytułami wskazującymi na nazwę pracowni, w której powstawały. Najwięcej prac oznaczonych jest literami „B” oraz „M” i pochodzą kolejno z pracowni w Berlinie oraz Madison. „N 30” nie pozostawia za sobą żadnego oczywistego tropu, który wskazywałby na konkretne miejsce powstania. Pewnym jest, że obraz należał do grupy obrazów, z których Fangor był szczególnie dumny – spektakularna czerwona fala była wystawiana na wystawach indywidualnych w paryskiej Galerie Lambert, Staedlisches Museum w Leverkusen i Galerie Springer w Berlinie.

Osobą, która szczególnie przyczyniła się do rozwoju międzynarodowej kariery Fangora była Beatrice Perry, mieszkająca w Waszyngtonie miłośniczka sztuki i artystyczna opiekunka twórcy. Perry prowadziła także własną działalność – Gres Gallery. Miała kluczowy wkład w organizację

bardzo istotnej dla środowiska polskich artystów wystawy – „50 Polish Painters” z 1961. Autorem powyższej wystawy był kurator MoMA – Peter Selz, który prawdopodobnie pośredniczył w pierwszych kontaktach Perry i Fangora. To zapewne za jego sprawą w 1960, w czasie swojej podróży do Polski, Perry odwiedziła mieszkającego w Warszawie Fangora. W jednym z wywiadów twórca wspominał współpracę z Gres Gallery: „[Pomogła mi – przyp. red.] Beatrice Perry, marszandka z Waszyngtonu. W 1960 r. specjalnie przyleciała do Polski. Bardzo jej się podobało to, co robię. Namawiała mnie, żebym pracował w USA, bo tam takie awangardowe rzeczy budzą zainteresowanie. Jak już byłem w zachodniej Europie, załatwiła mi dwa ważne stypendia. Uratowały mnie przed klęską finansową. Na Zachodzie często z dnia na dzień nie miałem z czego żyć. Dopiero kiedy zostałem imigrantem w USA, dostałem stałą posadę wykładowcy na uniwersytecie i miałem pierwsze stałe dochody. (...) Miałem amerykański kontrakt na pięć lat. Dla mojej marszandki Beatrice Perry miałem malować 30 obrazów rocznie. Dostawałem za to miesięczną pensję, z której żyliśmy z żoną. To ważne, bo w Paryżu nikt nie chciał kupować malowanych przeze mnie kół. Uważano, że to nie sztuka, tylko jakaś gra optyczna” (Wojciech Fangor, Afera o drugą linię. Rozmawiał Janusz Miliszkievicz, „Wysokie obcasy”, 26.10.2012).

„N 30” stanowi zapowiedź różnobarwnych fal, które stanowią najbardziej rozpoznawalny motyw obrazów Fangora w 2. połowie lat 60. Czerwona fala na białym tle to doskonały przykład obrazu bezkrawędziowego. Jak pisze Stefan Szydłowski: „Fangor praktykował na swoich obrazach ‘bezkrawędziowość’ miękkiego zatracania się koloru aż do bólu oczu, ale nie dla niego samego jak to miało miejsce u op-artowskich artystów (co też sami przyznawali), lecz by znaleźć nowe środki wyrazu, adekwatniejsze nieokreśloności naszych czasów, których stawał się coraz bardziej świadomy” (Stefan Szydłowski, „Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra”, Kraków 2012, s. 133).



8 †

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"Podział M", 1974

olej/piótno, 102 x 152 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Podział M 1974 Józef Hałas'

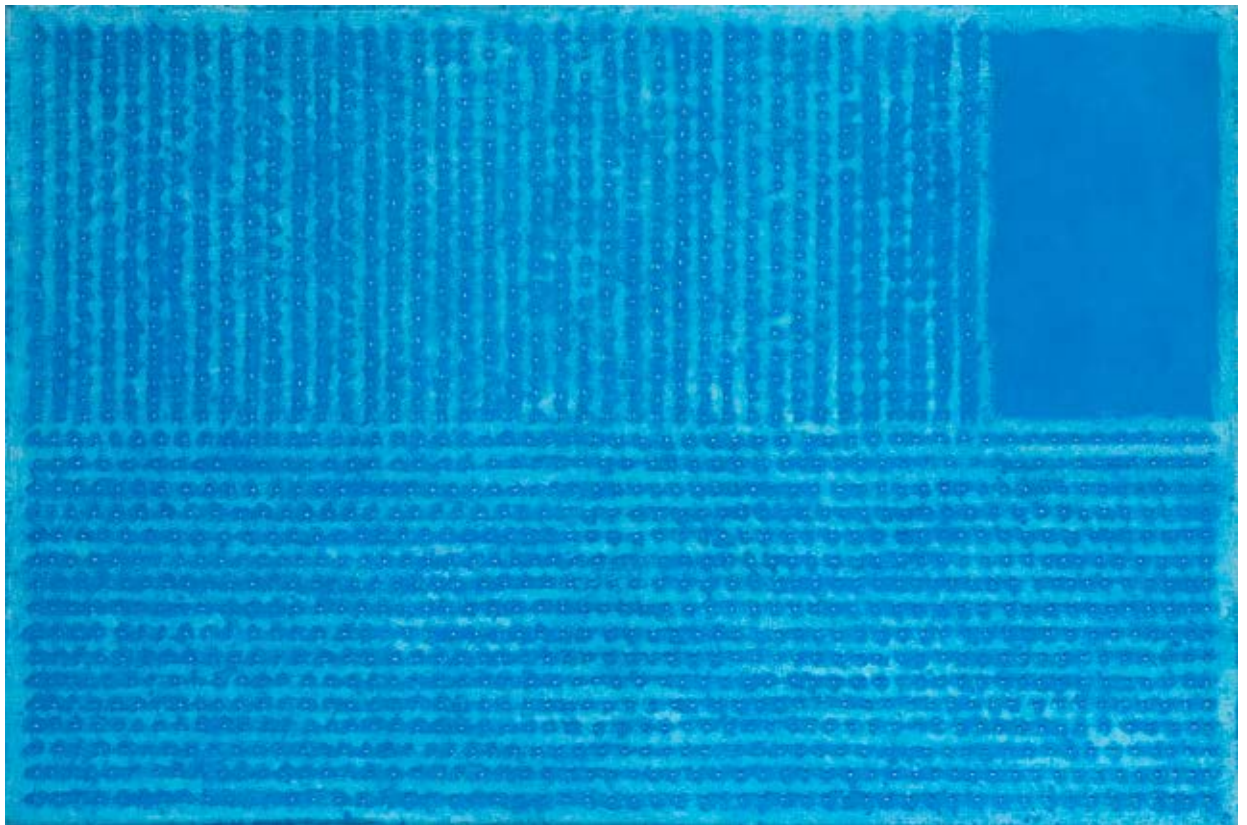
estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 000 – 18 000 EUR

„Myślę tak: potrząsnąć sobą, powiedzieć: myśl, żyjesz, nie zapominaj o przeszłości, patrz w przyszłość, wybieraj to, co już dawno wybrało ciebie – niech to się odbywa świadomie i z własnej woli. Raduj się”.

Józef Hałas



Imponujących rozmiarów „Podział M” z 1974 to świetny, reprezentatywny przykład malarstwa Józefa Hałasa, jednego z najwybitniejszych polskich artystów powojennych. Jak to często bywa u tego malarza, bezpośrednią inspiracją dla kompozycji była natura. „Podział M” to syntetycznie przedstawiony krajobraz zaobserwowany podczas morskiej podróży do Egiptu. Zestawienie horyzontalnych i wertykalnych linii to wspomnienie ulewnego deszczu na morzu. Delikatnie zarysowane linie artysta zaakcentował fakturowymi kropeczkami.

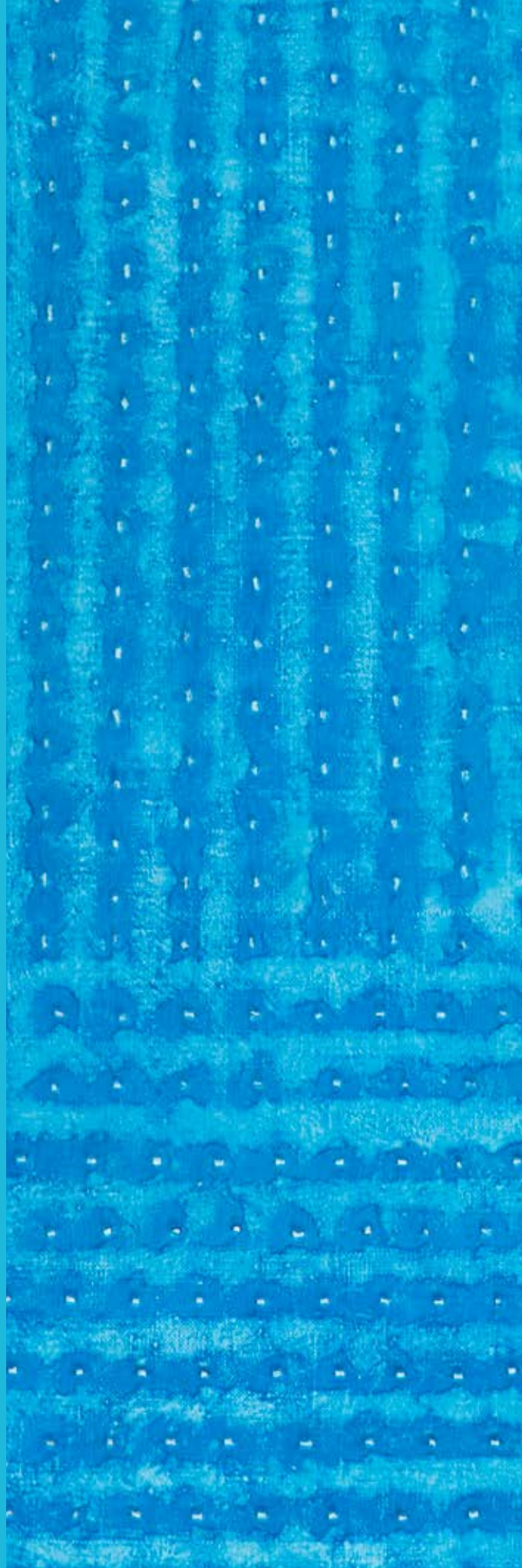
Hałas był wielką postacią środowiska wrocławskiego. Stworzył swój niepowtarzalny styl oparty na rytmie, geometrii i syntezie. Jego kompozycje, pełne niuansów i wysmakowanych detali, są dowodem głębokiej wrażliwości na kolor i piękno natury. Uniwersalne wartości tego malarstwa przemawiają zarówno do wytrwanych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

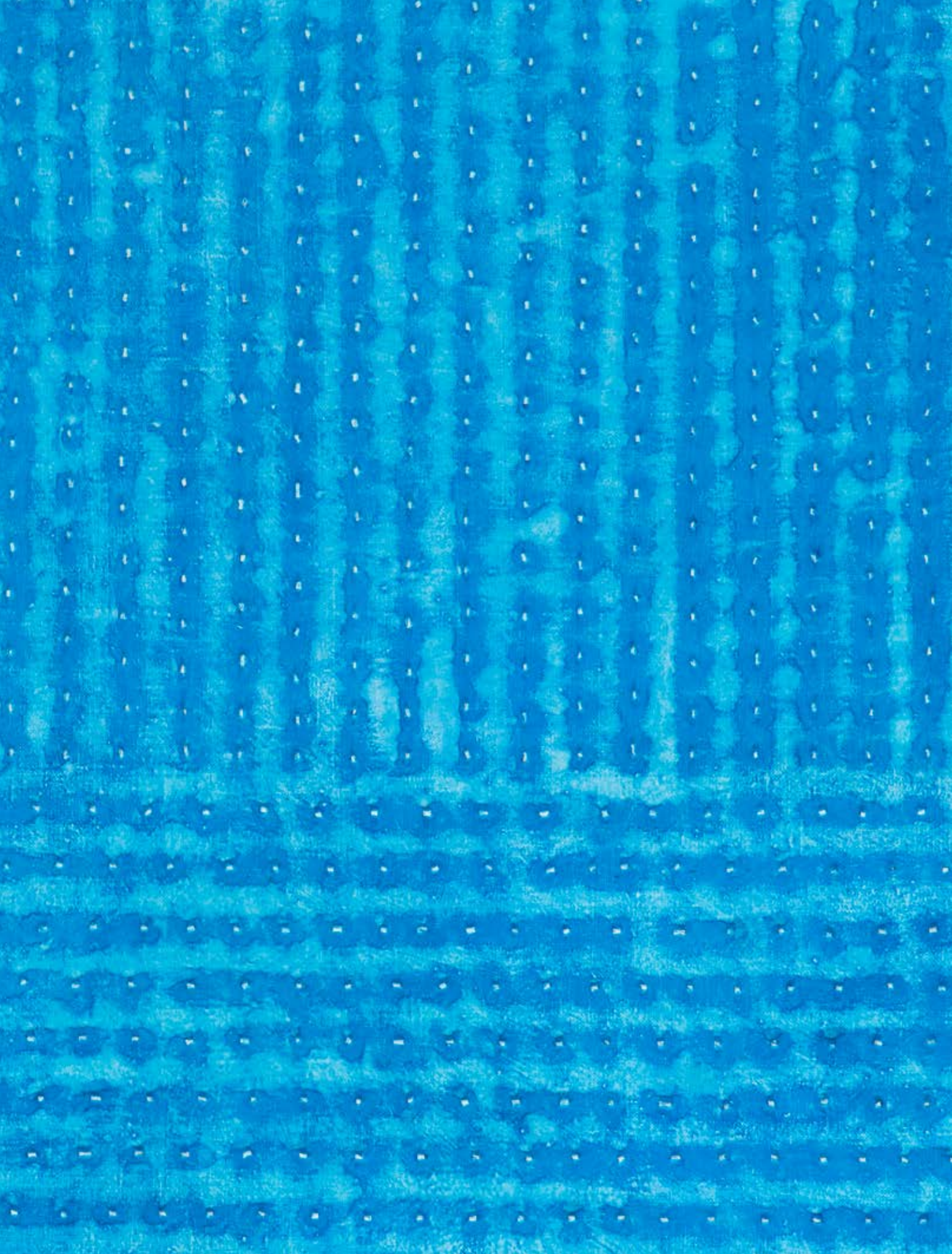
Według krytyków sztuka Józefa Hałasa jest wynikiem nie tyle syntezy, co sublimowania krajobrazu. Na płótnach tego wrocławskiego artysty widzimy odrealnione, zgeometryzowane pejzaże, które były wynikiem artystycznej refleksji nad uniwersalnym pięknem natury. Jest to sztuka o charakterze kontemplacyjnym, umiejscowiona na pograniczu abstrakcji i figuracji, która cechuje się szczególną wrażliwością na kolor. Kompozycje Hałasa miały zadanie oddawać najogólniejsze zarysy pejzażu z prawie całkowitym pominięciem realistycznych szczegółów. Szczegółowość tego malarstwa realizuje się na innej płaszczyźnie: przede wszystkim geometrii form, koloru i faktury. Ważny jest też rytm i strukturalny porządek. Mięliste plamy koloru o postrzępionych krawędziach symbolizują biologiczną energię przyrody. Słowami Marcina Hermansdorfera:

„Przyjęcie naczelnego schematu kompozycyjnego, wybranie z krajobrazu tylko form, które uwzględniają ustaloną kompozycję twórczą, zbliża artystę do założeń nurtu geometrycznego. Całkowitemu przejściu w tę sferę twórczości przeciwdziała jednak jego wrażliwość na niuanse barwne, na subtelne zarysy kształtów i ogólną atmosferę pejzażu. Właściwości tych nie można przekazać inaczej, jak tylko przez włączenie do zwartej konstrukcji odpowiednio dobranych tonów przez podkreślenie rytmów płaszczyzny lub rozświetlenie mocniejszymi akcentami jej jednolitej masy”.

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

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





9 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

"Nr 11", 1972

akryl, relief/płyta, 59 x 59 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'nr 11 - 1972 | H. Stażewski'

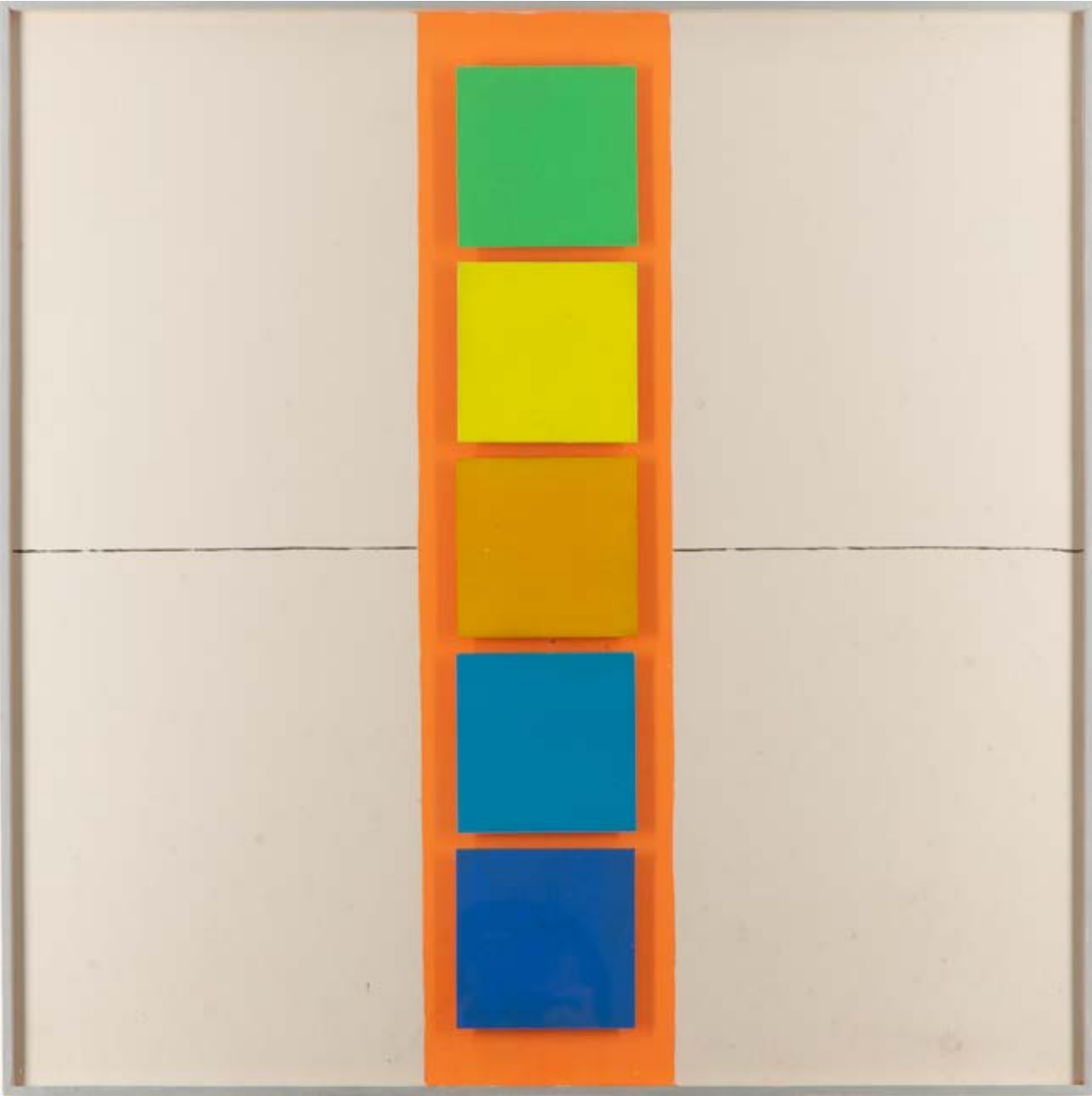
estymacja:

300 000 – 400 000 PLN

67 000 – 89 000 EUR

„Sztuka abstrakcyjna jest najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów. Ma ona na celu najwyższe wyczulenie naszego oka, osiągnięcie 'absolutnego słuchu' wrażliwości kolorystycznej i matematycznej precyzji w wyczuwaniu formy i proporcji”.

Henryk Stażewski



Lata 70. to czas, kiedy Henryk Stażewski wzbogaca paletę stosowanych przez siebie barw, zaś rozluźnieniu ulega typowe dla wcześniejszego okresu analityczne podejście do pracy artystycznej. W jego obrazach i reliefach zaczynają się pojawiać zaskakujące rozwiązania, a pod koniec tej dekady można w nich dostrzec także subtelne ślady ekspresji malarskiej. Doskonałym przykładem jest prezentowany „Relief nr 19” z 1972, dla którego kompozycji kluczowe jest wprowadzenie dodatkowego aspektu głębi nie tylko poprzez fizyczne uwypuklenie powierzchni elementami reliefu, ale również poprzez skontrastowanie różnych odcieni różu. Dzięki tego typu rozwiązaniom twórczość Stażewskiego staje się bardziej urozmaicona: nie postępuje już kolejno poszczególnymi seriami, cechuje ją coraz większa różnorodność rozwiązań podejmowanych równocześnie. Jest to czas, kiedy pracownia artysty zapełnia się też coraz większą liczbą prac.

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

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



Henryk Stażewski, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA



10 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

Bez tytułu, 1982

akryl/płyta, 54 x 54 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

'1982 | H. Stażewski' oraz pieczęć wywozowa

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

12 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty, 1984

kolekcja prywatna, Berlin

„Stażewski, na przykład, stosując wprowadzone kształty, które dadzą się wyprowadzić z linii i cyrkla – wprowadza zupełnie nowe pojęcia plastyczne. (...) Stażewski jest jednym z pierwszych artystów na świecie, który przed laty wprowadził do trójwymiarowego dzieła sztuki (reliefu) powtarzające się formy identyczne. Przedtem 'abstrakcja geometryczna' operowała z reguły formami o różnych kształtach i wielkościach, by uzyskać statyczne kompozycje. (...) Abstrakcja w sztuce Stażewskiego ma charakter wysoce relatywistyczny. Stażewski jest więc nie tylko klasykiem plastycznego 'geometryzmu', ale także odkrywcą i prekursorem nowej problematyki sztuki wizualnej. W jednym z najciekawszych i najmłodszych nurtów dzisiejszej sztuki, określanej umownie terminem 'Op-Art', można bez trudu odnaleźć świadomy lub nieświadomy ślad myśli Stażewskiego”.

Wiesław Borowski, *Sztuka Stażewskiego*, [w:] „Plastyka”, nr 32, 8 VIII, 1965



ANDRZEJ GIERAGA

1934

Bez tytułu V, 2020

akryl/płyta, 80 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

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

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 500 – 7 000 EUR

„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”.

Bożena Kowalska

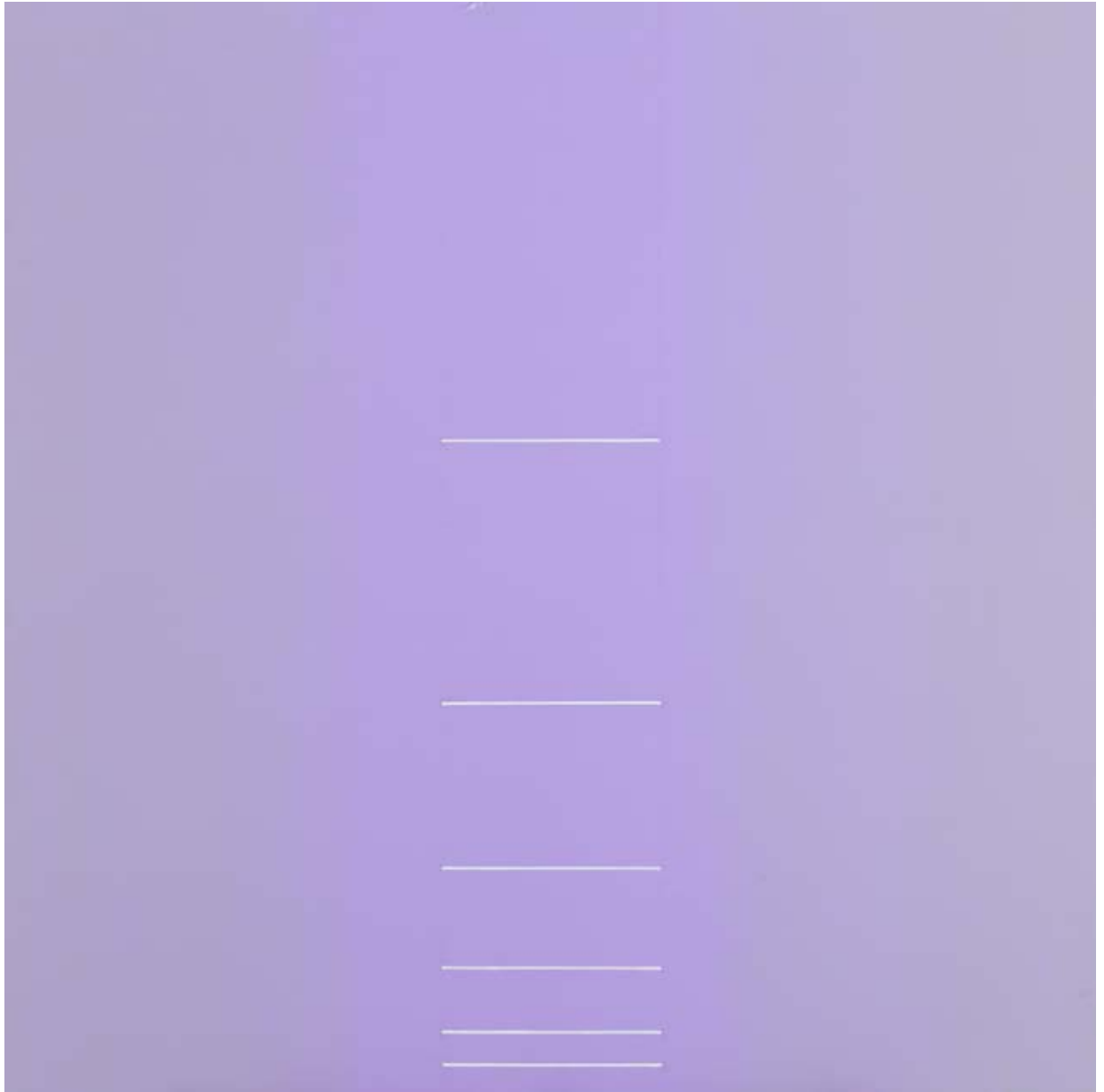
Andrzej Gieraga przez lata związany był z Łodzią. To tam uczył się w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Nauk Plastycznych (obecnej Akademii Sztuk Pięknych). W latach 80. powrócił do łódzkiej szkoły i podjął nauczanie jako profesor. Jest nie tylko wielkim malarzem i grafikiem, lecz także cenionym pedagogiem oraz animatorem kultury, laureatem wielu nagród, m.in. Medalu Zasłużony Kulturze Gloria Artis. Uczestniczył w wystawach indywidualnych i zbiorowych zarówno w kraju, jak i za granicą. Nadzwyczajne jest to, że już rok przed uzyskaniem dyplomu kończącego studia wystawiał swoje prace w „Galerii 77” w Łodzi. Dziś pozostaje jednym z ostatnich przedstawicieli powojennej potęgi nurtu geometrycznej abstrakcji w Polsce, do której należą już nieobecni Henryk Stażewski, Wojciech Fangor, Jan Berdyszak, czy Jerzy Kałucki.

Jego prace znajdują się w zbiorach wielu muzeów w Polsce i za granicą, m.in.: w Muzeum Narodowym w Warszawie, Poznaniu, Gdańsku, Muzeum Sztuki w Łodzi, Museo de Arte Contemporânea w São Paulo, Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie, Sammlung Vass w Budapeszcie, L'Europe des graveurs Grenoble, Bibliothèque municipale de Grenoble, Kulturzentrum Marlet Beratzhausen, Batuz Foundation Sachsen Altzella, Mondriaan-haus w Amersfoort, a także w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Charakter jego prac ulegał przemianom przez wszystkie dekady jego twórczości. Wczesne prace, te z lat 70. oraz 80., były dramatyczne, mroczne, dynamiczne. Budziły niepokój i wprowadzały atmosferę grozy. Jego styl zaczął się zmieniać pod koniec połowy lat 80. Do swych kompozycji

zaczął wprowadzać geometryczne kształty, zrezygnował też z ograniczania się do achromatycznych kolorów – czerni i bieli. Powoli wprowadzane były szarości, błękity, granaty, zieloności, a nawet czerwień. To właśnie geometria i kolor wnoszą do prac Gieragi wyciszenie i spokój, zdają się zawierać kontemplatywną ciszę. Według Bogusława Deptuły, historyka, krytyka sztuki i kuratora licznych wystaw, prace pochodzące z lat dwutysięcznych można by nazywać „Chromatami”. To wtedy w jego pracach zaczynają dominować nowe, żywsze i „zwyczajnie chromatyczne” barwy. Sam autor mówi o nich „Progresje”. Zdaje się to być trafnym określeniem, jako że zawarte są w nich chromatyczne przejścia, postąpienia, rozbielenia i gradacje.

Pracę „Bez tytułu V” cechuje wykonawcza maestria i precyzja. Gieraga rezygnuje z konwencjonalnego płótna i zamiast tego wybiera inne, dużo twardsze podłoże do swej kompozycji – płytę pilśniową. Na idealnie kwadratowej płycie artysta przedstawił 6 poziomych, białych linii o idealnie jednakowej długości. Zdają się unosić na tle o ciemnofioletowym kolorze. Gieraga przyznał, iż często w twórczości inspirował go Fibonacci. To właśnie włoski matematyk badał ciągi liczb naturalnych, gdzie po dodaniu do siebie dwóch kolejnych wyrazów otrzymywano trzeci wyraz. Ciąg Fibonacciego jest ściśle powiązany z teorią mitycznej boskiej proporcji, według której to bardzo konkretne ustawienie danych obiektów pozwala na otrzymanie harmonijnej kompozycji. Matematyczne zainteresowanie Gieragi jest łatwo dostrzegalne w przedstawianej pracy. Przestrzeń między białymi liniami zdaje się starannie wyliczona, z pewnością nieprzypadkowa – odpowiada złotej proporcji.



12 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"01.04.13", 2013

akryl, relief/deska, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'01.04.13 | A.NOWACKI 2013'

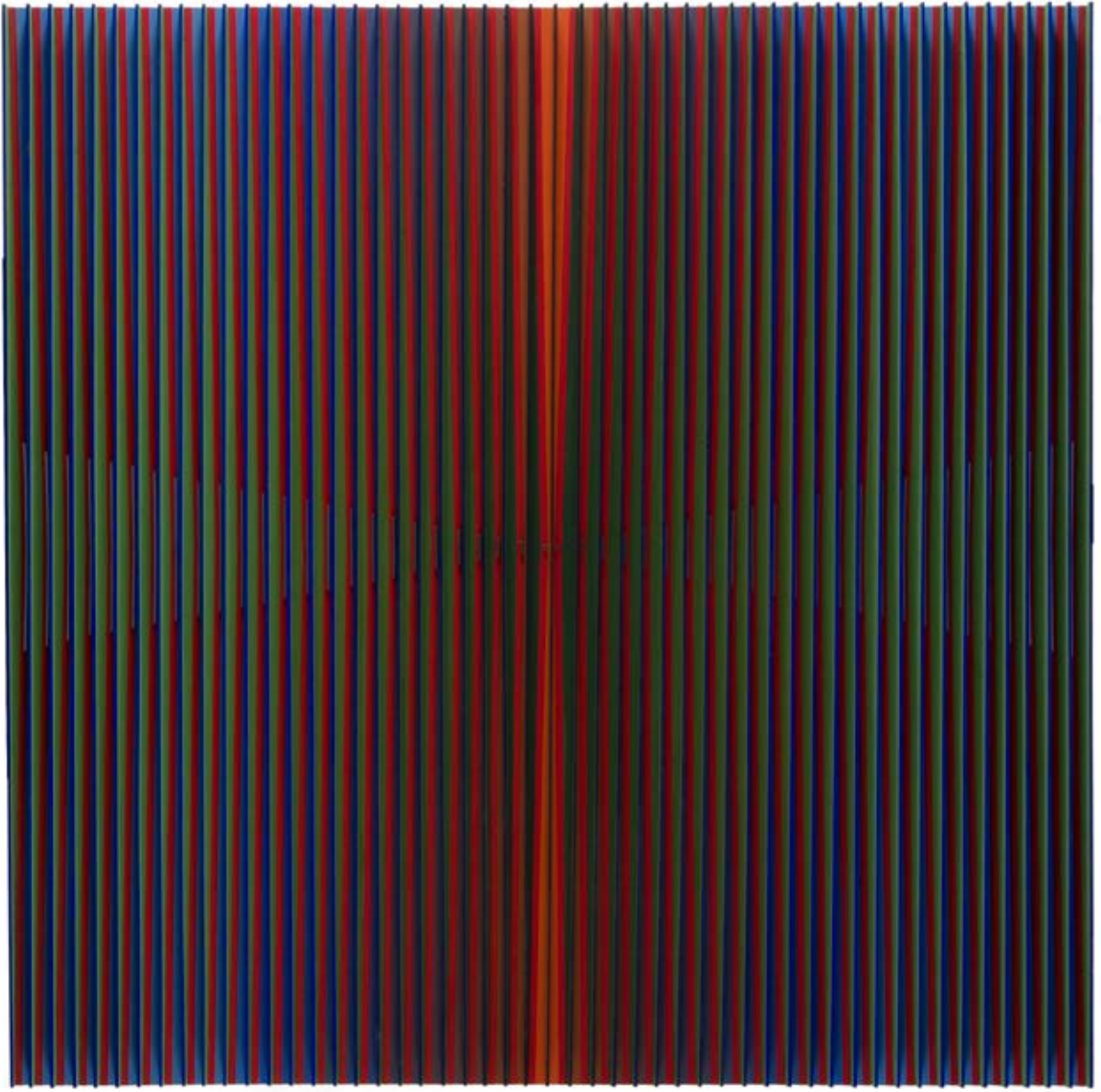
estymacja:

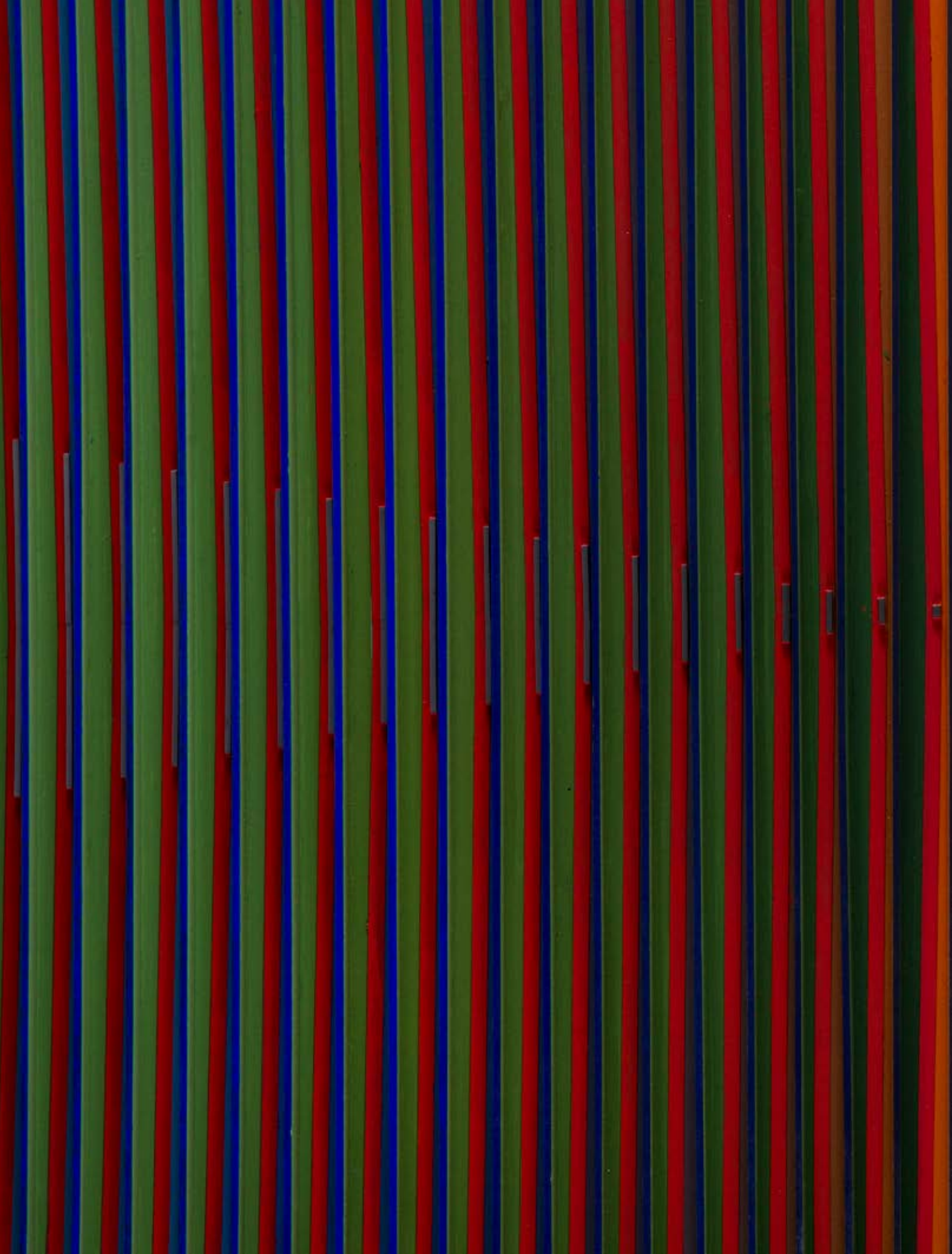
40 000 - 60 000 PLN

9 000 - 14 000 EUR

„Mimo całej stabilności konstrukcji i harmonijnej kompozycji reliefy te oddają również ulotność i przemijalność postrzegane-
go w danej chwili obrazu – wynika stąd odczucie, że nie da się
zatrzymać i zachować niemal niczego, co w ułamku chwili zdaje
się tak harmonijne, szczęśliwe i pewne”.

Hubertus Gaßner





Andrzej Nowacki od lat porusza się w kręgu twórczości nieprzedstawiającej, określonej za Maxem Billem sztuką konkretną, zarzucającą naśladowanie rzeczywistości widzialnej na rzecz swobodnej kreacji, która swe źródło ma w świadomości twórcy, poza światem realnym. Historyk sztuki Wilhelm Worringer udowodnił, że najpierwotniejsze ludzkie potrzeby estetyczne prowadzą właśnie ku formom geometrycznym i nieorganicznym, które nie implikują utożsamiania z rozpoznanymi zjawiskami. Prace Nowackiego, nieraz zestawiane z dokonaniem takich twórców jak Wojciech Fangor czy Bridget Riley, wykraczają poza możliwości tradycyjnego malarstwa, jednocześnie zaspokajają najdawniejsze tęsknoty i upodobania człowieka. Decyzję o skupieniu całej swojej twórczej uwagi na malarstwie artysta podjął w 1984, wcześniej nawiązawszy kontakt z Henrykiem Stażewskim, postacią kluczową dla rozwoju polskiej abstrakcji geometrycznej. Stażewski w swych reliefach o konstruktywistycznym rodowodzie wzbogacał kompozycję w oparciu o powielanie prostych geometrycznych form. Andrzej Nowicki dzieła przedstawicieli abstrakcji geometrycznej, od op-artu po malarstwo pasmowe, potraktował jako pewien punkt wyjścia, i wzbogacił je o szczególną wrażliwość na barwy i ich wzajemną relację.

Od wielu lat niezmiennym pozostaje multiplikowany motyw pasków zestawianych w różnych kombinacjach i odstępach, mieniący się feerią barw. Artysta na podobrazie z płyty pilśniowej, zawsze kwadratowe, przykleja regularne, pionowe, drewniane listewki. Standaryzacji został podany nie tylko kształt, lecz także rozmiar prac, które od 2005 mają 64 x 64 cm, 99 x 99 cm lub 100 x 100 cm. Listewki zawsze usytuowane są wertykalnie, autor odrzucił układy poziome lub ukośne na rzecz możliwie klarownej, rytmicznej konstrukcji. Nowacki operuje tym modulem w każdej kolejnej realizacji i zmienia paletę barwną, ewokuje coraz to nowsze skojarzenia i emocje. Owa powtarzalność świadczy o artystycznej konsekwencji, ale także o nieustającej potrzebie poszukiwania niuansów i nowych kombinacji.

Sztuka artysty pozwala się skupić na subtelnościach wizualnej struktury dzieł, w tym przypadku barwie i fakturze. Nowicki dobiera barwy z niezwykłą precyzją i skrupulatnością, każdy odcień jest niepowtarzalny, służy do pokrycia konkretnych boków listewek w określonej pracy. Listewki na każdym ze swych boków mają inną barwę, w obrębie jednego reliefu artysta używa od czterech do siedmiu różnych odcieni, które harmonijnie ze sobą współbrzmia. Barwa zostaje uzupełniona możliwością wzbogacania tonów światłem, idea trójwymiarowości reliefów daje okazję igrania subtelnościami barwnymi, zmiennymi w zależności od wypukłości listewki czy cienia kryjącego się w interwałach między nimi. Nowacki w przeciwieństwie do wielu twórców z kręgów abstrakcji geometrycznej celowo odrzuca perfekcyjność i aluzję do mechanicznego sposobu wykonania. Dba o zachowanie przedmiotowości, materialności dzieła, eksponuje ciężar drewna, jego chropowatości i nieregularności. Dzięki temu celowemu zabiegowi zostaje podtrzymany rękodzielniczy charakter dzieł, który nadaje im intymny i osobisty charakter.

Mimo całkowitego pokrycia drewna matową farbą wyczuwalny jest jego naturalny charakter. Prace artysty implikują ruch widza, uwodzą i zachęcają do kontemplacji z różnych stron. Twórczość Nowackiego, w przeciwieństwie do op-artu, odwołuje się do uczuciowych i cielesnych doznań odbiorcy, nie ma jedynie mamić oka czy igrzać z przyzwyczajeniami. Gest obserwatora poczyniony wobec dzieła zostaje wynagrodzony: wraz z przemieszczaniem ciała wydobyte zostają wszystkie niuansy barwne, praca migocze zmieniającymi się barwami, zdaje się pulsować poprzez iluzję rozszerzenia i zwężania się pasów. Zdałoby się, że już raz ustawione dzieło zaczyna ulegać przeobrażeniu, a cała jego magiczność ujawnia się w danej chwili obcowania z nim.



13 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

Bez tytułu, 1998-1991

akryl, relief, pastel olejny/płyta, 55 x 55 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. NOW | ACKI | 1988/91'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 400 – 5 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, USA

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

Andrzej Nowacki



14 †

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Tega-Or", 1966

tempera/deska, 54 x 52 cm

sygnowany p.d.: 'Vasarely-'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'0659 | 'TEGA - OR' | 54 x 52 - 1966 | Vasarely'

estymacja:

300 000 – 400 000 PLN

67 000 – 89 000 EUR

OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez Pierre'a Vasarely, Prezesa Fondation Vasarely
obraz zostanie uwzględniony w katalogu raisonné de l'Oeuvre Peint de Victor

POCHODZENIE:

Galeria Denise René, Paryż

kolekcja prywatna, od 1967

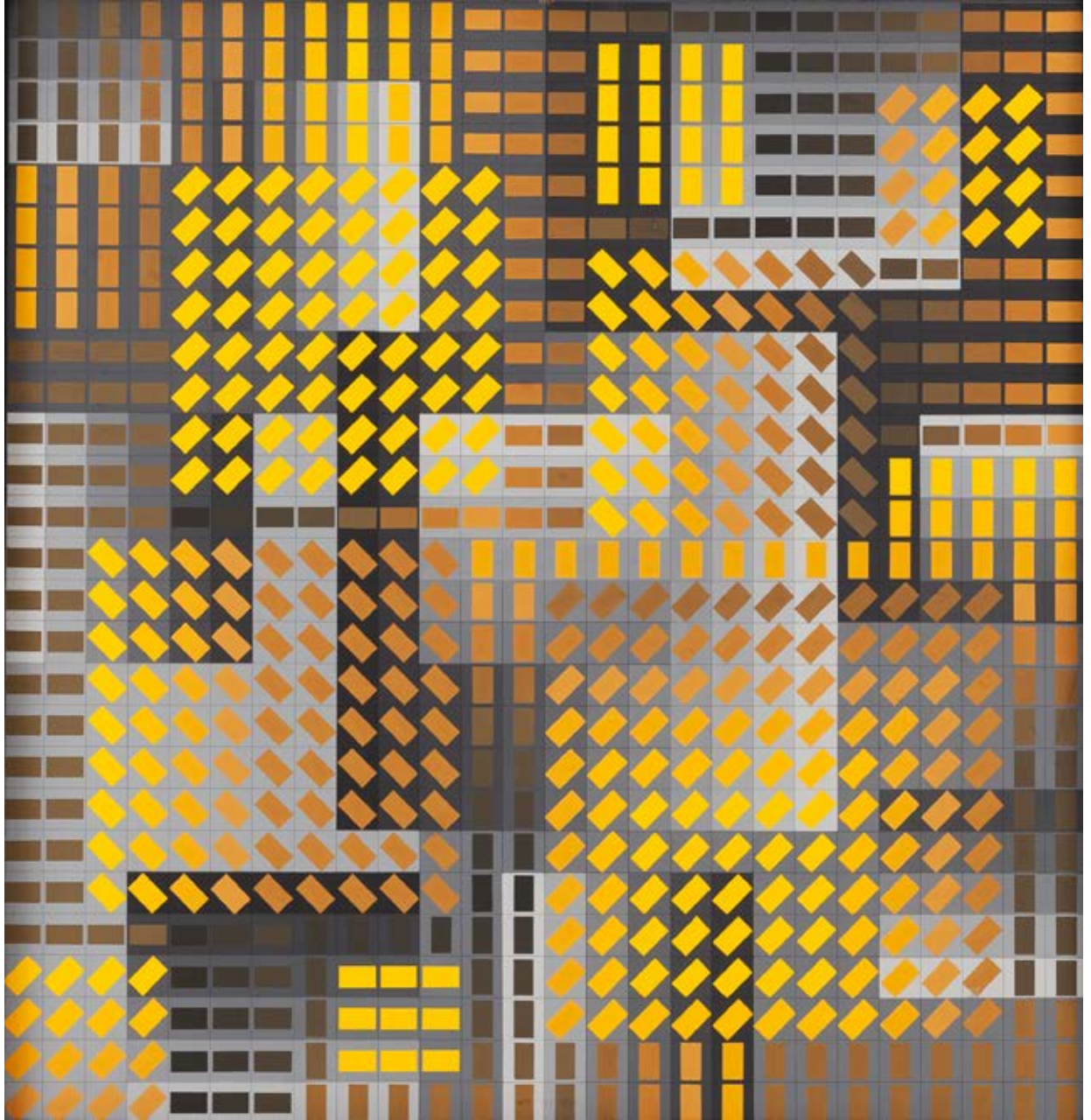
Sotheby's, Nowy Jork, aukcja kolekcji Neda L. Pines, 1990

kolekcja prywatna, USA

Sotheby's Nowy Jork, 2020

„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





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

Artystyczna droga Vasarely'ego mogła by służyć za podręcznikowy model poszukiwań wielu XX-wiecznych twórców. Artysta zaczynał swoją edukację studiując klasyczne, akademickie formy w konserwatywnej Akademii Podolini-Volkman. Szybko jego horyzont zaczął się jednak zbliżać do poszukiwań awangardowych. Tożsamość Vasarelego uformowała się dlatego nie na Akademii, ale w budapeszteńskich warsztatach

Műhely - szkole wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu. W pierwszym okresie swojej twórczości Victor Vasarely projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Sztuka użytkowa, dająca projektantowi dużą swobodę twórczą, stała się dla artysty swoistym laboratorium. W latach 30. zarysowały się główne kierunki artystycznych poszukiwań Vasarelego: dynamika, geometria i złudzenia optyczne. Artysta daleki był jednak od dogmatyzmu i eksperymentował również z figuracją, surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem. Po drugiej wojnie światowej zaczął jednak flirtować z „izmami” XX wieku traktować jako „ślepa uliczkę”.

Od lat 50., wychodząc od studium przyrody transponował empiryczne formy na abstrakcyjny język. Obserwując uporządkowane składniki pejzażu powtarzał rytm form wprowadzając je w geometryczny schemat kompozycji. Artysta doszukiwał się podobieństw między abstrakcyjnymi kształtami, a chaotyczną naturą wszechświata. Następnym tej



artystycznej strategii był okres „Dentfert”. Jego nazwa pochodzi od bukaresztańskiej stacji metra. Wzory płytek, którymi wyłożony był przystanek, wywoływały w artyście złudzenia optyczne, które następnie przekładał na płótno.

W 1955 roku w paryskiej galerii Denise René została otwarta głośna wystawa „Le Mouvement”, prezentująca dzieła, podejmujące problem ruchu ukazanego na płaszczyźnie dwuwymiarowego płótna. Jednym z prezentowanych wtedy artystów „sztuki kinetycznej” był Vasarely. Od czasów paryskiej wystawy można datować konsolidację op artowskiego programu malarza. W latach 50. i 60. artysta tworzył monochromatyczne, dynamiczne czarnobiałe kompozycje. W jego pracach coraz wyraźniej rysowała się strategia polegająca na komplikacji procesu percepcji oraz tworzeniu wieloaspektowej wizualnej przestrzeni.

„Abstrakcyjny” język artysty nie był pozbawiony ideowej podbudowy, którą Vasarely bardzo wyraźnie formułował w swoich tekstach teoretycznych z tego okresu. W swoich wypowiedziach malarz podkreślał uniwersalny charakter sztuki. Postulował fuzję dwóch sprzecznych postaw: chęci wyeliminowania indywidualnego pierwiastka w sztuce (poprzez modułową, powtarzalną kompozycję) oraz nadanie sztuce poetyckiego wyźwięku. To właśnie te postulaty sprawiły, że Vasarely został okrzyknięty „romantycznym astronautą”, hybrydą uduchowionego artysty i „naukowca” wierzącego w sztukę opartą na matematyczno-fizycznych prawidłach widzenia. W ocenie sztuki Vasarely’ego nie wolno zapomnieć, że była ona genetycznie powiązana z utopijną wizją przyszłości. Artysta rozumiał op art. jako szansę na uformowanie nowego typu wrażliwości plastycznej i nowego typu odbiorcy.

15 †

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Folding Secrets", 1967

akryl/plótno, 76 x 76 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:

'JULIAN STANCZAK "FOLDING SECRETS" 1967'

na odwrociu dedykacja: 'To Mat | Julian Stańczak 1968'

estymacja:

220 000 - 280 000 PLN

49 000 - 62 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja Matthew Wysockiego

Skinner, 2013

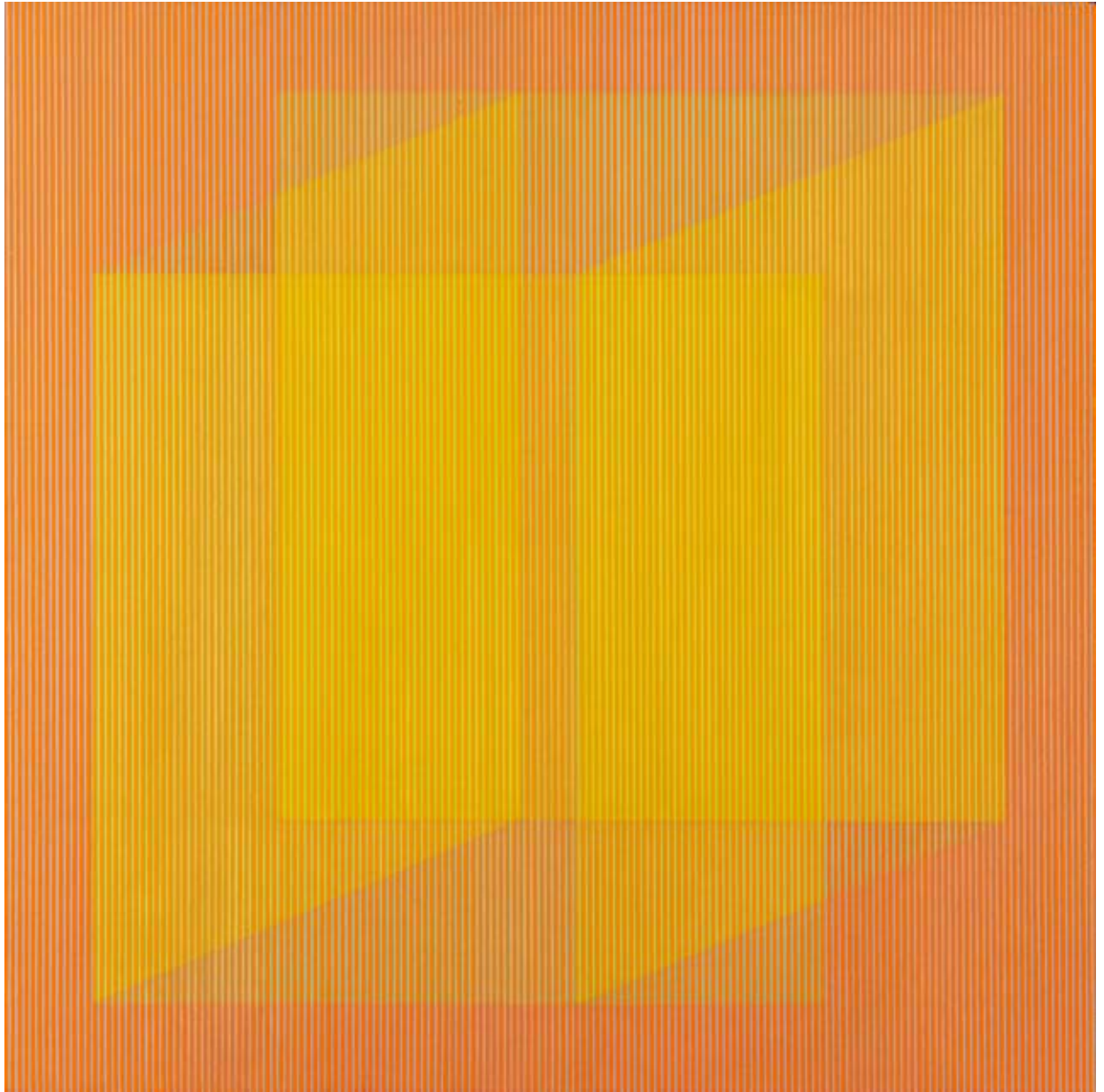
kolekcja prywatna, Polska

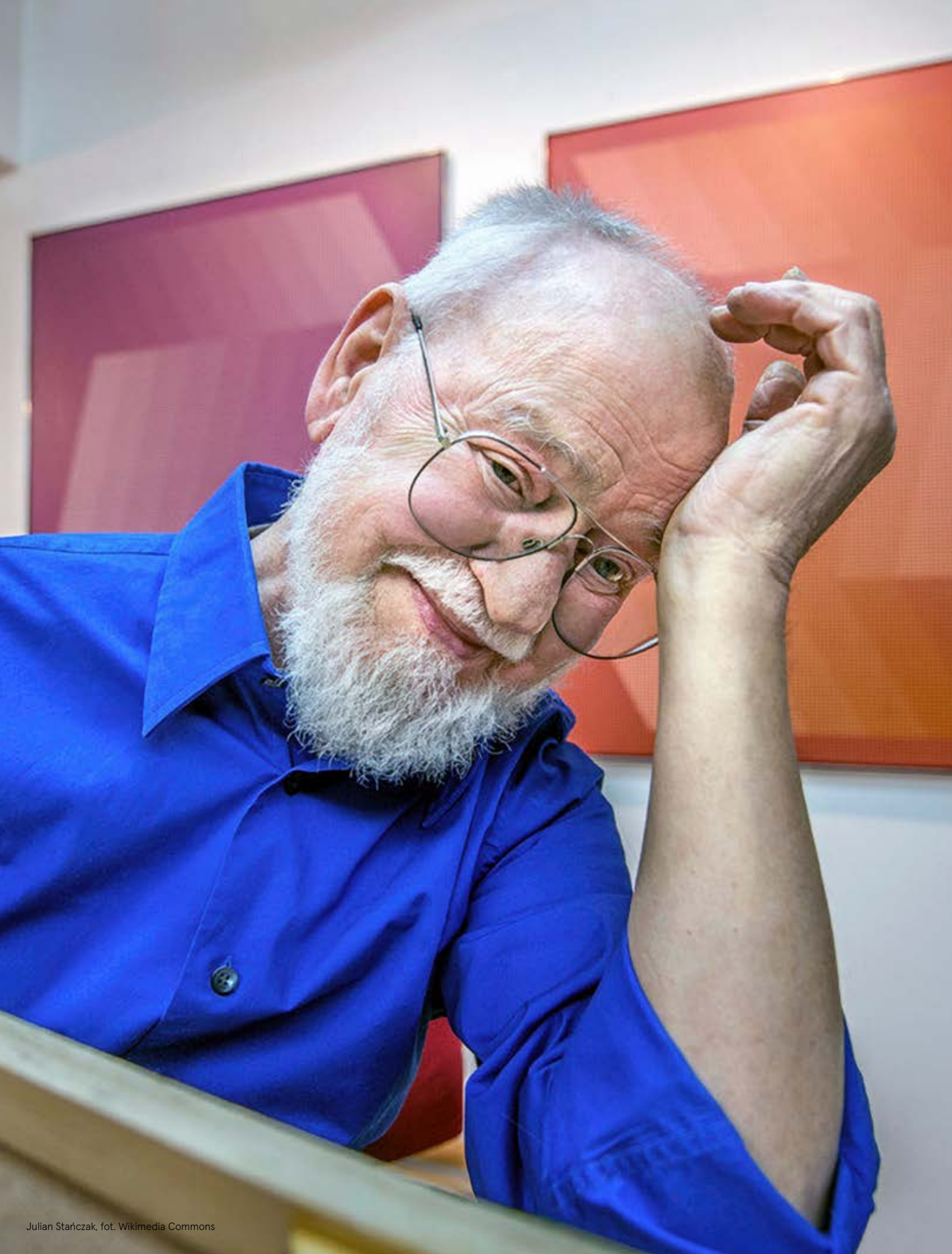
Desa Unicum, 2017

kolekcja prywatna, Szwajcaria

LITERATURA:

Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op-art i dynamika percepcji,
Warszawa 2014, s. 178 (il.)





„Folding Secrets” powstały w 1967, kiedy Julian Stańczak właśnie wkroczył w apogeum swojej wielkiej kariery. A rozpoczęła się ona w 1964, gdy jego wystawę w Ohio zobaczyła nowojorska marszandka Martha Jackson. Zupełnie odmienne od abstrakcyjnego ekspresjonizmu, modnego w tamtym czasie, a w Europie nazywanego taszyzmem, precyzyjnie wykonane i gładkie prace artysty bardzo się wyróżniały i stanowiły prawdziwy „powiew świeżości”. Zafascynowana Jackson jeszcze w tym samym roku zorganizowała Stańczakowi wystawę w swojej galerii w Nowym Jorku i nadała jej nazwę „The Optical Paintings”. Obrazy oparte na rytmie poziomych i pionowych pasów, które młody malarz z Polski aranżował w wibrujące układy, przyniosły mu sławę, przez co stał się częścią jednego z najważniejszych zjawisk w historii XX-wiecznej sztuki: malarstwa optycznego. To właśnie od nowojorskiej wystawy Stańczaka wzięta się nazwa op-art, a on sam stał się prekursorem tego nurtu w latach 60. Wkrótce, jak pisała Maria Poprzęcka, op-art był „(...) wszędzie. Były opartowskie wystawy, sukienki, tkaniny, biżuteria, naczynia, pościel, gadżety, plakaty, reklamy...” (Maria Poprzęcka, Przypomnienie opartowskiej sukienki, [w:] Abstrakcja i kinetyka, katalog wystawy w Atlasie Sztuki, 19.06-13.09.2009, s. nlb).

Niezbywalną pozycję nurtu na międzynarodowej arenie sztuki ostatecznie ugruntowała wystawa „The Responsive Eye”, zorganizowana w 1965 w słynnym Museum of Modern Art w Nowym Jorku, na której znalazły się prace Juliana Stańczaka. Paradoksalnie, Stańczak nigdy nie utożsamiał się z op-artem. Mówił: „Nie uważam się za 'ojca op-artu', nienawidziłem tytułu mojej pierwszej solowej wystawy”. Jego dzieła abstrakcyjne nie miały ludzkie oka, lecz stanowić emocjonalny zapis codziennych wrażeń zmysłowych. Artysta za pomocą prostych form geometrycznych – kwadratów, prostokątów i kół – przekazywał odbiorcom złożony świat swoich własnych przeżyć. Ich pełne zrozumienie jest możliwe dzięki spokojnemu, kontemplacyjnemu obcowaniu z obrazem. Sztuka ta ma narracyjny charakter: zachęca widzów do kontaktu z wewnętrznym światem przeżyć twórcy i odczytywaniem jego historii w linearny sposób.

Główną inspiracją autora „Folding Secrets” stało się wnikliwe studiowanie natury i relacji kolorystycznych występujących w obserwowanej rzeczywistości. W realizacjach tych widać również inspiracje dźwiękiem – spójność poszczególnych elementów kompozycji, ich złożoność i współbrzmienie nawiązują do stabilnej linii melodycznej w utworze muzycznym. Artysta mówi o swojej sztuce: „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 oferuję 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”.

Różnicę pomiędzy twórczością Juliusza Stańczaka a innymi przedstawicielami op-artu rozpoznał już w latach 60. słynny krytyk Donald Judd. Dostrzegł on w dziełach polsko-amerykańskiego artysty ekspresję angażującą widza zupełnie obcą tym malarzom, którzy skupiali się na eksperymentach formalnych. Donald Judd widział twórczość Stańczaka przez pryzmat jego niebywałej biografii. Urodzony w małej miejscowości w Polsce, jeszcze jako dziecko został wywieziony wraz z rodziną na Syberię, gdzie wkrótce stracił władzę w prawej ręce. Pomimo niepełnosprawności udało mu się zbiec. W wieku 14 lat dołączył do armii i zdezerterował. Przebył drogę przez Bliski Wschód, południową Azję i Afrykę, by wreszcie udać się najpierw do Wielkiej Brytanii, a następnie do USA. Artysta, podobnie jak wielu innych, odcinał się od traumatycznej przeszłości. Aczkolwiek cytowana Maria Poprzęcka zauważyła, że sztuka geometryczna głęboko łączyła się z wojną jako programowe poszukiwanie „jasności, stabilności i ładu”, który miał położyć kres wspomnieniu o okrutnej przeszłości.

16 †

JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Relations", 1971

akryl/plótno, 91 x 122 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J. Stańczak 1971'
opisany na blejtramie: 'JULIAN STAŃCZAKI "RELATIONS" 1971'
na blejtramie nalepka wystawowa z Martha Jackson Gallery

estymacja:

220 000 - 280 000 PLN

49 000 - 62 000 EUR

POCHODZENIE:

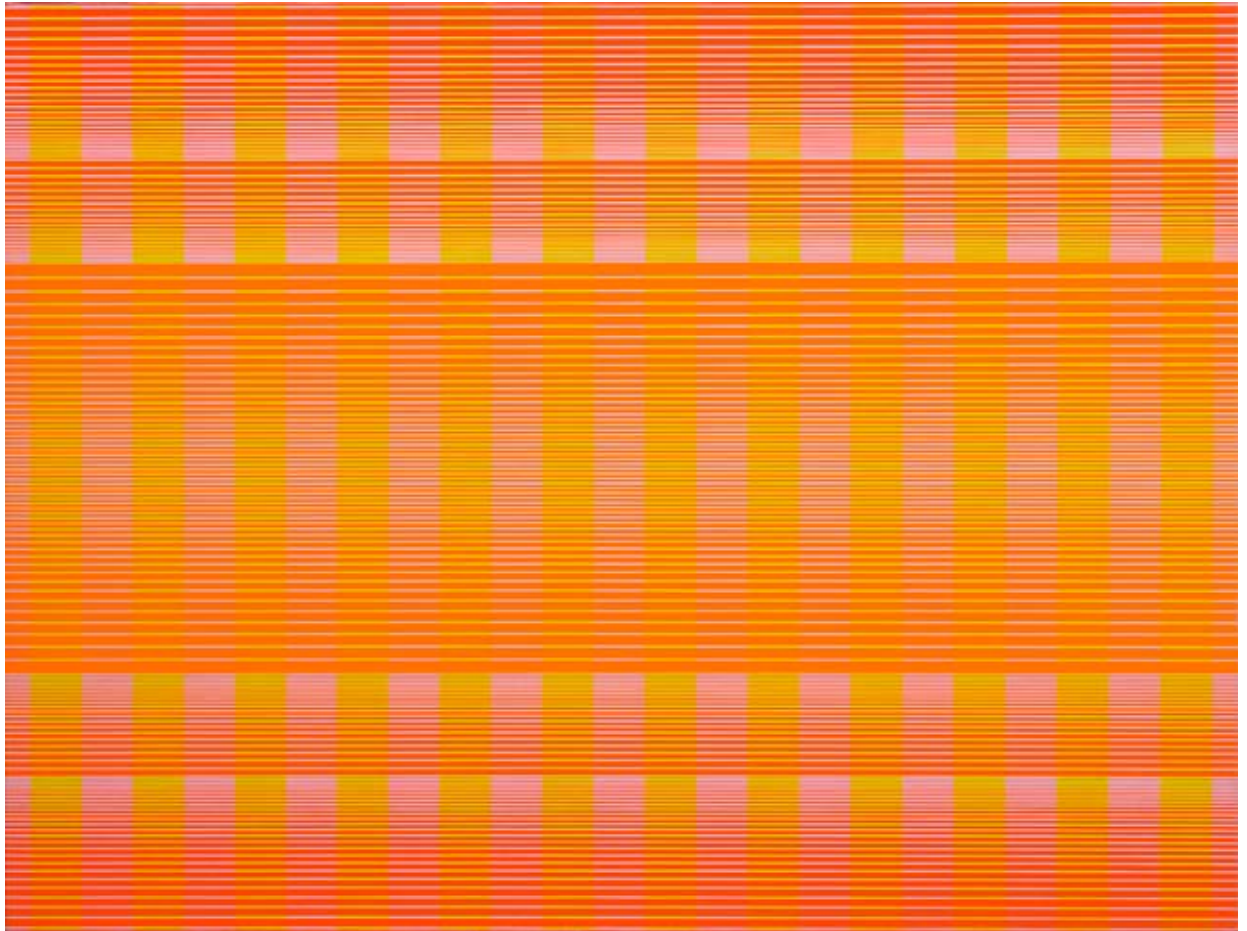
Stux Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna, USA, do 2012
SBI Art Auction Co, Tokio
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Julian Stańczak. Color And Constellation, wystawa indywidualna, Stux Gallery,
Nowy Jork, 15.01-19.02.2005
Julian Stanczak, wystawa indywidualna, Martha Jackson Gallery, Nowy Jork, 1972

„Nie chcę rywalizować z cudem Natury. On już istnieje i jest perfekcyjny! Mogę go obserwować, oddawać mu się, uczyć od niego, lecz nie mogę go żądać. Natura staje się dla mnie prowokacją, by codziennie się budzić i brać do pracy. Początkowo geometria wydawała mi się brutalna. Gdy po raz pierwszy ją zastosowałem, miałem wrażenie, że całkowicie wyeliminowałem z obrazu odniesienia osobiste i emocje. Zabrakło mi połączenia z Naturą i życiem. Mimo to skoncentrowałem się na mojej geometrii, na moich klarownych podziałach i ostrych krawędziach, nie pozwalając jednak tym aspektom dominować. Stopniowo w czystej i klarownej przestrzeni znalazłem to, czego szukałem: mogłem dawać moim kolorom element emocjonalny bez bezpośrednich odniesień do Natury”.

Julian Stańczak





17

TAMARA BERDOWSKA

1962

Rysunek przestrzenny, 2021

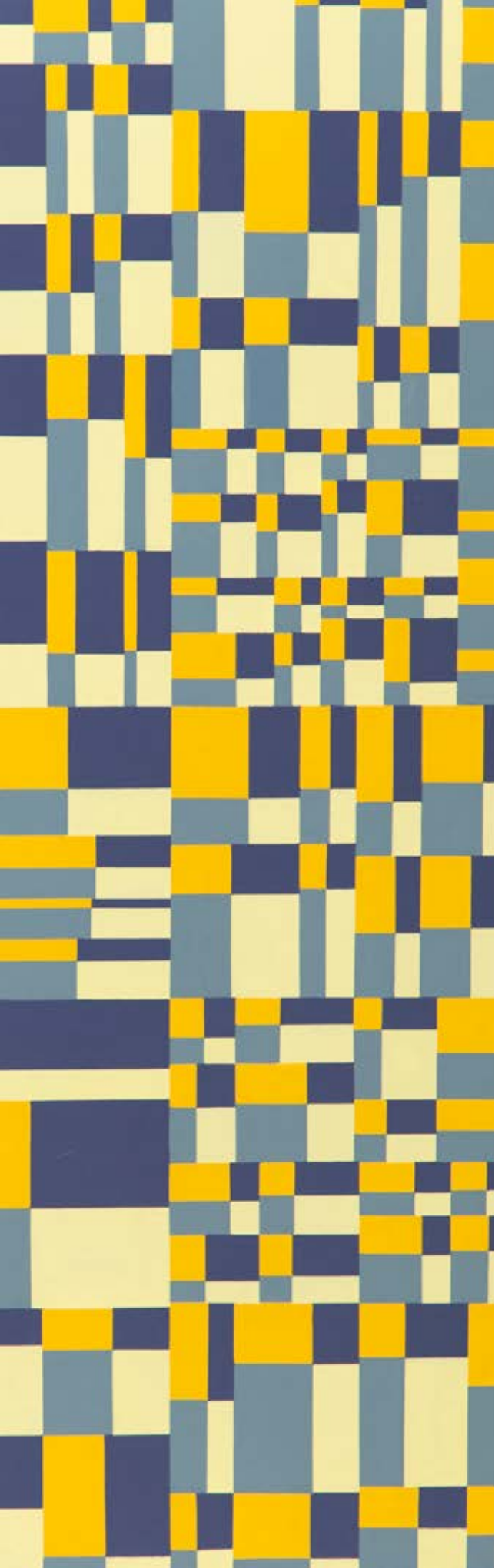
akryl/folia celuloidowa, 52 x 42 x 23 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Tamara Berdowska | rysunek przestrzenny | "0", 2021'

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 300 – 4 000 EUR

Zaprezentowany w niniejszym katalogu „Rysunek przestrzenny” autorstwa Tamary Berdowskiej powstał w wyniku pracochłonnego procesu twórczego. Artystka tworzy kompozycje przestrzenne poprzez nałożenie na siebie dużej liczby kawałków folii, na której powierzchni rysuje figury geometryczne. Nierzadko posługuje się długo schnącymi farbami, a także wielokrotnie poprawia zarys dodatkowymi pociągnięciami pędzla. Dzieło w pełnej okazałości można podziwiać jedynie po zawieszeniu na ścianie – kiedy wszystkie mozolnie i dokładnie przygotowane części nachodzą na siebie, prezentując pełną przestrzenność pracy. Sekwencje powtarzalnego motywu, uchwycone na foliach i powieszono, dają złudzenie ruchu, a także wciągają widza do środka.

Eksplorowanie możliwości płynących z powielania, geometryzacji, symetryczności form można odczytywać jako potrzebę porządkowania, dyscyplinowania otaczającej rzeczywistości, ale także jako poszukiwanie równowagi i bezpieczeństwa w nich płynących. Twórczość Tamary Berdowskiej wpisuje się w tradycje sztuki tworzonej przez artystów w konwencji abstrakcji geometrycznej. Jednocześnie realizacje malarskie cechuje niezwykle innowacyjne podejście, które wyróżnia artystkę nie tylko na rodzimym scenie artystycznej, lecz także międzynarodowej. Jak stwierdza Jolanta Antecka: „Tamara Berdowska od debiutu przekonuje nas, że abstrakcję geometryczną wciąż można uprawiać twórczo. Jako pierwsza w Europie pokazała wieloczęściowe rysunki przestrzenne. Bożena Kowalska (wymagający krytyk i wybitna znawczyni abstrakcji) zwracała uwagę, że podobne do pewnego stopnia działania podjęte były równolegle tylko w USA” (Jolanta Antecka, „Dziennik Polski”, 2.07.2017, Kraków, [w:] Berdowska Tamara, [red.] Joanna Warchoł, Obiekty i Obrazy, Kraków 2015, s. 28).





18 †

JAN PAMUŁA

1944

"Seria komputerowa I", 2010

akryl/płótno, 130 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JAN | 2010 | PAMUŁA'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

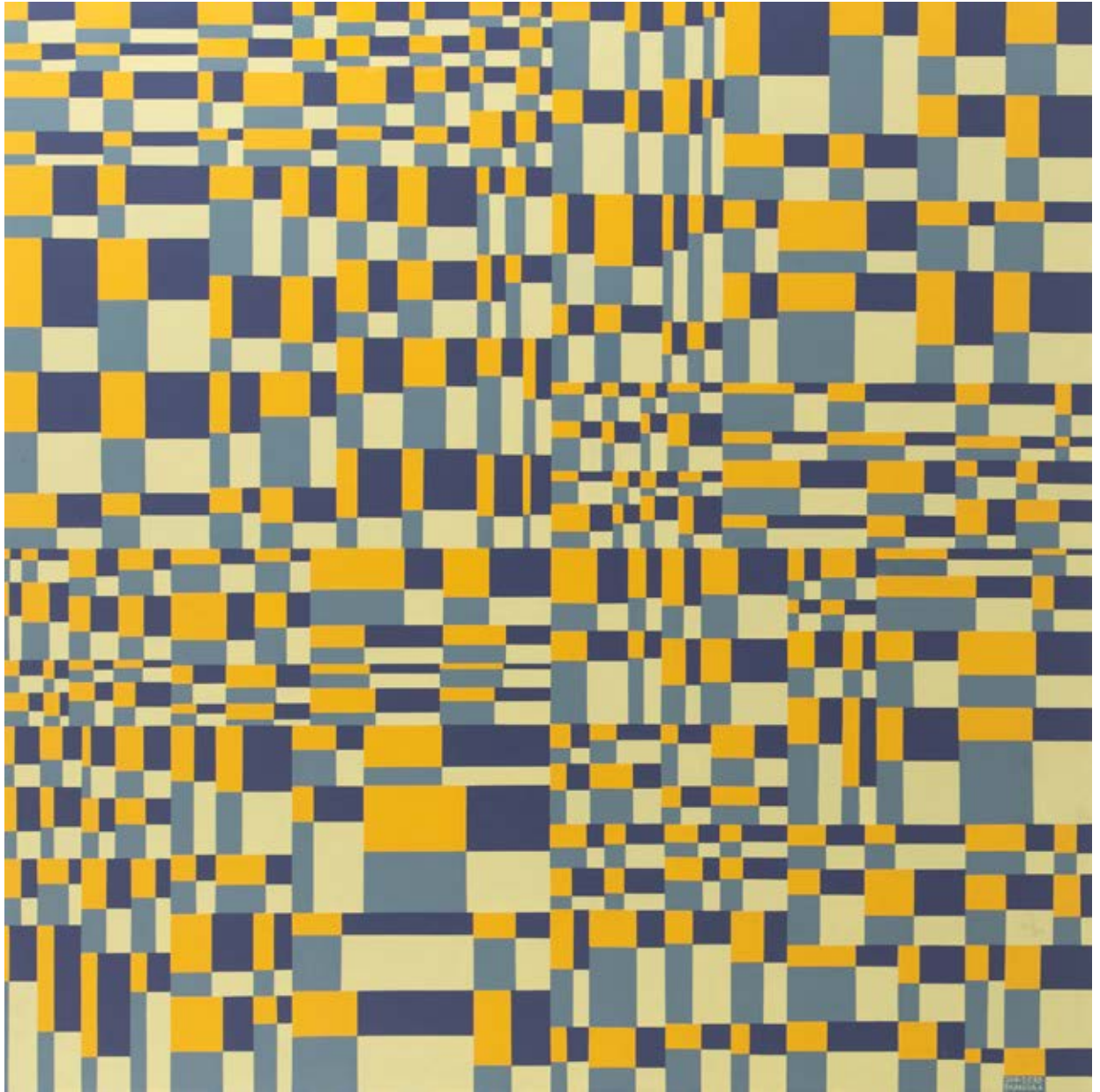
'JAN PAMUŁA | SERIA KOMPUTEROWA I | 2010/2'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 700 – 9 000 EUR

Jan Pamuła przez niemal 4 dekady włączony był w nurt sztuki abstrakcyjnej. „Seria komputerowa” jest efektem eksperymentów artystycznych, które Jan Pamuła podjął w latach 80., pomimo że prace w warstwie wizualnej nasuwają skojarzenia z dziełami takich twórców jak Piet Mondrian czy Paul Klee. Jednak źródło tej twórczości jest zgoła odmienne od metafizycznych rozważań bliskich nestorom abstrakcji geometrycznej. Artysta wprost mówi, że w jego odczuciu obrazy abstrakcyjne odnoszą się do rzeczywistości ludzkiej, są syntezowanym efektem kontemplacji przyrody, ale także kontaktu z sacrum. W swojej twórczości abstrakcyjnej, zainicjowanej jeszcze w latach 70., przyznawał się do inspiracji nowościami technologicznymi, z którymi miał szansę się zetknąć w trakcie zagranicznych wyjazdów. Prezentowany obiekt, należący do wzmiankowanej już serii, ma genezę w doświadczeniu zdobytym w trakcie wyjazdu stypendialnego do Paryża w pracowni ARTA (Atelier de Recherches Techniques Avancées), znajdującej się w Centre Georges Pompidou. Obserwacje, jakich dokonał w kraju znajdującym się poza żelazną kurtyną, sprawiły, że doszedł do przeświadczenia, iż zmiany, jakie zachodzą w otoczeniu człowieka, postęp techniki, powinny implikować zmiany przedstawiania rzeczywistości w sztuce. Z pomocą informatyków malarz przygotował szczególny program, którego zadaniem było dzielenie powierzchni płótna na coraz mniejsze struktury, tworzące losowo złożoną sieć prostokątów. W przeciwieństwie do większości realizacji twórców z nurtu op-artu, na płótnach Pamuły nie znajdziemy powtarzających się modułów, każdy kształt jest niepowtarzalny. Pomimo iż cała kompozycja zasadza się na automatycznym, matematycznym procesie, opartym na rachunku prawdopodobieństwa, subtelne niuanse barwne, będące wynikiem wrażliwości artysty, nadają działaniom maszyny emocjonalny wymiar.



19 †

ROMAN ARTYMOWSKI

1919-1993

"Pejzaż LXX", 1982

akryl/ płótno, 116 x 82 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ROMAN ARTYMOWSKI | PEJZAŻ LXX, 1982 | AKRYL | 116 x 81 cm'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Nie chcę, aby geometria stała się rodzajem gorsetu krępującego zbytnio wyobraźnię, i chociaż (...) wiele moich prac opierałem na elementach koła i kwadratu, to jednak kolor, przestrzeń i nastrój posiadają dla mnie znaczenie pierwszorzędne”.

Roman Artymowski

Roman Artymowski zaliczany jest do grona malarzy z kręgu abstrakcji geometrycznej. Jedną z najsilniejszych inspiracji dla artysty był pustynny krajobraz Iraku. Podróż odbyta na Bliski Wschód przyniosła wysmakowane w barwie oraz fakturze prace. W niektórych z realizacji na horyzoncie można dostrzec nawet sylwetki arabskich kobiet czy ruiny starożytnych miast. Na wskroś abstrakcyjne pejzaże Artymowskiego oddają istotę tamtejszych widoków – słonecznego żaru powodującego rozedrganie powietrza. Głównym bohaterem twórczości Artymowskiego pozostaje jednak barwa. Intrygujące efekty artysta osiągał poprzez stosowanie nieraz wymyślonych przez siebie lub przywróconych, zapomnianych technik malarskich.

Zaprezentowane dzieło należy do cyklu prac, nad którym artysta pracował od połowy lat 70. Była to seria prac wykonanych w technice akrylowej o powtarzające się kompozycji, różniące się pod względem zastosowanych kolorów. Prace przedstawiają słońce zawieszane nisko nad horyzontem. Motyw ten stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych w twórczości malarza.



20 †

ZOFIA ARTYMOWSKA

1923-2000

"Samarra" z cyklu "Poliformy XXVI", 1972

akryl/plótno, 100 x 82 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Z. ARTYMOWSKA | 1972 | POLIFORMY XXVI | akryl | "SAMARRA"

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

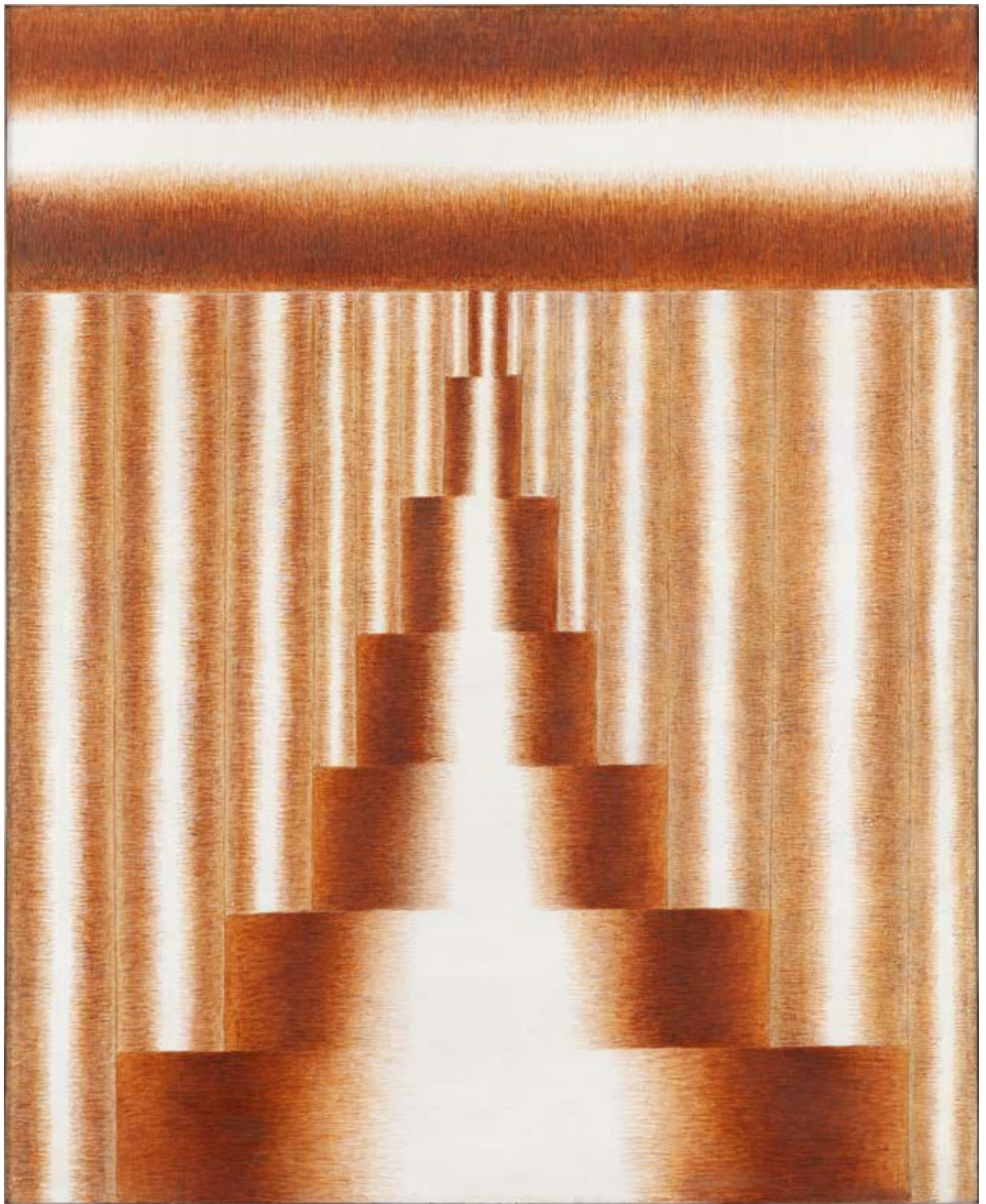
12 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Podstawowym elementem wszystkiego, co nas otacza, (...)
jest jednostka, ułożona, powielona lub zakomponowana
w różny sposób”.

Zofia Artymowska





Zofia Artymowska, Kompozycja z cyklu „Poliformy”
Kolekcja prywatna, Polska, fot. Desa Unicum



Zofia Artymowska, Kompozycja z cyklu „Poliformy”, 1981
Kolekcja prywatna, Polska, fot. Desa Unicum

NIESKOŃCZONA GEOMETRIA

„Poliformy”, do których zalicza się prezentowane w niniejszym katalogu płótno, należą do szczególnie istotnej części dorobku Zofii Artymowskiej. Urodzona w 1923 malarka przez całe lata 60. tworzyła sztukę niefiguratywną; od 1957 malowała w nurcie malarstwa materii, następnie w formach biologicznej abstrakcji, wreszcie około 1968 zwróciła się ku abstrakcji geometrycznej (w 1968 powstały pierwsze „Przestrzenie rytmiczne”). „Poliformy” zaczęła tworzyć od 1970. Po raz pierwszy pokazała publicznie prace z tego cyklu na wystawie w Warszawie w 1971.

Wystawa prac z cyklu „Poliformy” musiała być dla publiczności niemalym zaskoczeniem. Choć prasa przez całe lata 60. często pisała o Zofii Artymowskiej, niewiele dowiemy się z tych prasowych artykułów i wzmianek o formach sztuki tej artystki. Dotyczą one przede wszystkim zdolności technicznych, opanowania warsztatu oraz jej praktyki pedagogicznej. Praktyki – trzeba przyznać – niecodziennej. Malarka już od końca lat 50., z przerwami, wykładała rysunek i malarstwo ścienne w Bagdadzie i Teheranie. Aż do początku lat 70. polska publiczność znała Artymowską przede wszystkim jako nazwisko malarke-fachowca, autorkę malowideł na fasadach staromiejskich kamienic i warszawskich sgraffitów.

„Poliformy” w działalności artystycznej Artymowskiej były niemalą rewolucją. Irena Jakimowiczowa widziała w tym po prostu „zmianę narzędzia” i typową dla artystki próbę „odejścia od rutyny”, nie wiedząc jednak, że nigdy się już z „Poliformami” nie rozstać i uznać je za swoje najważniejsze osiągnięcia artystyczne. Krytyczka pisała w katalogu wystawy Artymowskiej z 1971 w Zachęcie: „Zofia Artymowska, choć studia akademickie kończyła w pracowni profesora Eibischa, nie była nigdy zainteresowana rozgrywaniem na powierzchni płótna kolorystycznych impresji. Droga jej samodzielnej twórczości wiodła poprzez rozmaite doświadczenia formy monumentalnej, by skoncentrować się w ostatnich latach właśnie na zagadnieniu przestrzeni w obrazie. Wśród dotychczasowych doświadczeń znalazło się i malarstwo ścienne,

i pokrewną funkcją mozaika, i tak całkowicie odmienną techniką, monotypia. Te zmiany technicznych sposobów nie są dziełem przypadku czy tylko zewnętrznych okoliczności, ale wynikają z konsekwentnie realizowanej metody: zmiana narzędzi pozwala uniknąć rutyny, zmusza do atakowania za każdym razem nową formą tych samych problemów. Wraz z przzeruceniem się na technikę malarstwa na płótnie Zofia Artymowska przechodzi od poszukiwani zawieszonych jakby w mniej lub bardziej zróżnicowanej przestrzeni monumentalnego kształtu i sugestii odpowiadającej mu materii do analizy zmiennych związków między rzeczami. Nakładając sobie ścisłą dyscyplinę postępowania, zaczyna od studiów, od transpozycji poszczególnych zagadnień na płaszczyznę obrazu. A więc są tu układy równoległych planów, jasno czytelne przez surową geometrię ażurowych krat, są zabiegi sugerujące ruch wciągania w głąb lub wyrzuszania powierzchni w ramach układów koncentrycznych, są sugestie rytmicznego falowania jednokierunkowego, wreszcie bardziej dynamiczne formy spiralne. Dozwolona jest też ingerencja z zewnątrz: odpowiednie zawieszenie obrazu zmienia statykę pionów i poziomów na dynamiczne działanie linii skośnych, w obrazach zaś składanych z kilku części, malarka zostawia inwencji widza dowolne dynamizowanie układów własnym działaniem. Analiza kształtu i ruchu, przestrzennych relacji rzeczy prowadzi naturalną drogą do konkretyzacji przedmiotu. Coraz silniej sugerują trójwymiarowość obte formy, lśniące obojętną gładkością precyzyjnie obrobionego metalu. Zainteresowaniem obdarza tu Artymowska nie tyle jakość materii, co akcję, w jaką wpręga owe formy. Dążą one nieuchronnie do konstytuowania się w nowe przedmioty-symboly, które służą znów ukonkretnianiu i przybliżaniu wyobraźni oderwanych poprzednio pojęć. Zastanawiającą jest, jak w tym momencie swoich poszukiwani zbliża się Zofia Artymowska do tych tendencji, które wyrażają różnymi sposobami potrzebę uprawomocnienia artystycznej wypowiedzi, zakotwiczenia sztuki na powrót w rzeczywistości” (Irena Jakimowiczowa, Zofia Artymowska, katalog wystawy, CBWA „Zachęta”, Warszawa 1971).



21 †

JAN BERDYSZAK

1934-2014

"Obrazek i obraz świata w myśli", 1970-73

akryl/plótno naklejone na deskę, 48,5 x 49,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'OBRAZEK I OBRAZ ŚWIAT W MYŚLI | AKRYL | 1970 | 73 | JAN | BER | DYSZ | AK'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 000 – 14 000 EUR

„Wycięcie nie stanowi konturu zewnętrznego obrazu, lecz odwrotnie – to, co było częścią wnętrza obrazu, zostaje wycięte, by włączyć przestrzeń rzeczywistą w obraz. Miejsce wycięte, miejsce puste, staje się równorzędnym elementem w całości kompozycji obrazu, ważniejszym od miejsca namalowanego”.

Jan Berdyszak

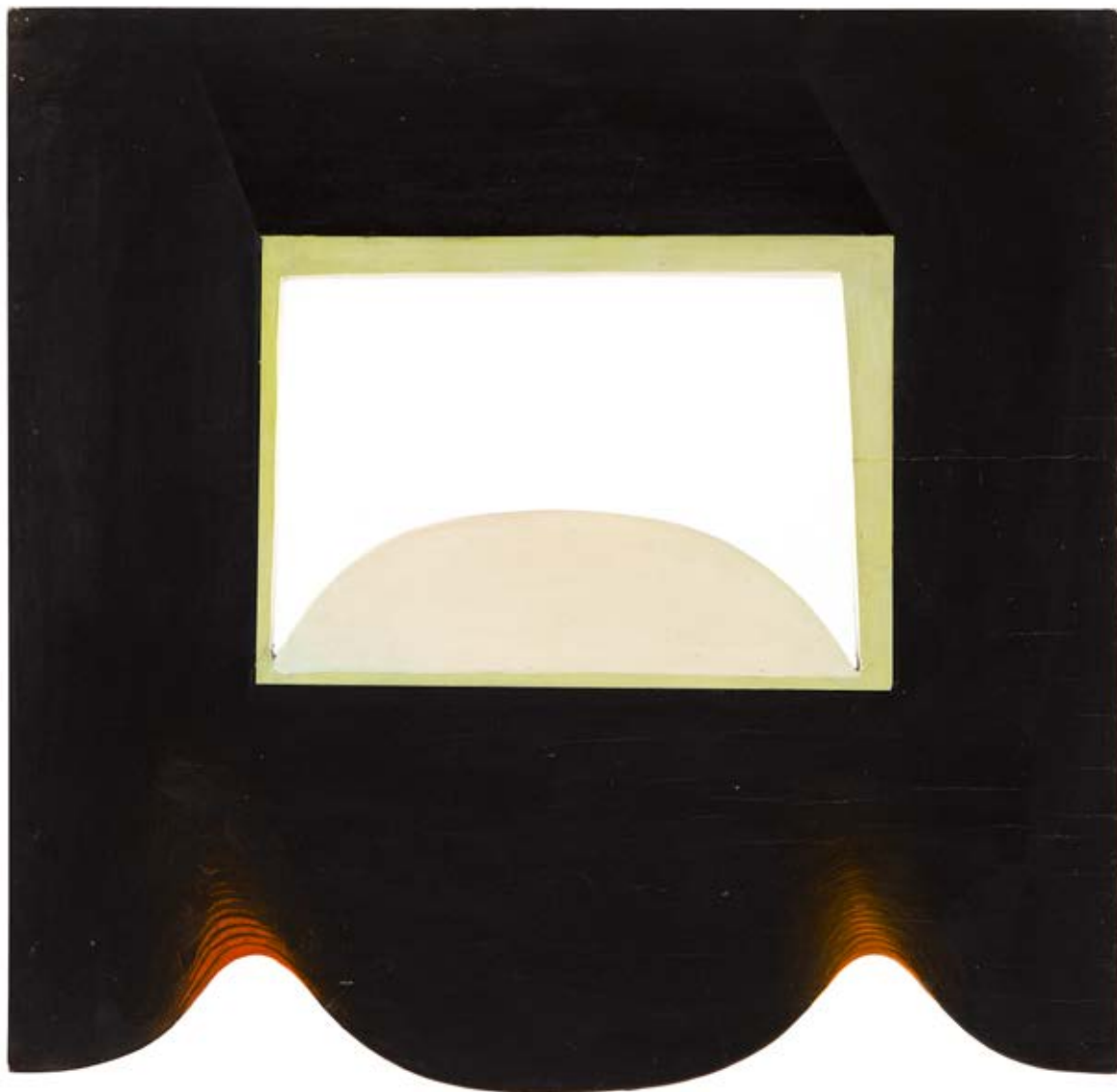
Jan Berdyszak znany jest przede wszystkim jako twórca cykli składających się z obrazów, rzeźb i instalacji. W swoich działaniach koncentrował się na problemach pustki i braku w obszarze dzieła, tworzył skomplikowane relacje pomiędzy wnętrzem i zewnątrz dzieła sztuki. Swoje działania intermedialne starał się podbudowywać starannymi studiami w obszarze filozofii sztuki, co pozycjonuje go na styku teorii i sztuk wizualnych.

Sens swoich rozważań na temat pustki Berdyszak opisywał w następujący sposób: „Puste nie jest chaosem, jest skutkiem wielkiej koncentracji, która uprzętnęła chaos, oczyściła pole, dała możliwość czynienia. (...) Puste, pustka – były kluczowymi pojęciami w filozofii Stratona (III w. p.n.e.), dla którego występowanie 'pustki' w materii powodowało jej różnorodność. Nasyconie pustką było charakterystyką istnienia” (Jan Berdyszak, Puste, [w:] Jan Berdyszak: passe par tout, kat. wyst., Poznań 1998, s. 18).

„W dywagacjach Berdyszaka widoczny jest wyraźny dualizm i poszukiwanie sensu. Artysta poprzez uporczywe tworzenie wariacji na temat pustki próbuje zwrócić uwagę odbiorców swoich dzieł na potencjał tego zjawiska do koncentrowania uwagi i myśli, ale też skupiania i ześrodkowywania materii. Pustka dla Berdyszaka jest przeciwieństwem chaosu, ale też może służyć do opisywania chaosu na zasadzie przeciwieństwa. Pustka jako antonim chaosu, a chaos jest brakiem pustki. Pustka funkcjonuje tutaj jako wartość i otwierająca, i zamykająca, jako 'znak niewyobrażalny' kwestionujący tradycyjne pojmowania obrazu jako wielobocznej płaszczyzny zawartej w ramach” (Grzegorz Dziamski, Passe par tout, czyli przejście ku całości, [w:] Jan Berdyszak, op. cit., s. 8-9).

Czy w takim razie prace Berdyszaka można postrzegać jako wariację na temat słynnego paradoksu szklanki wody? Z pewnością tak, ponieważ jego działania medialne, czy to malarskie, czy też graficzne, zawsze wywołują w odbiorcy stany liminalne; nie dają żadnych jednoznacznych odpowiedzi, a jedynie poddają w wątpliwość. Dodatkowo prace te, pomimo że operują pustką, zawsze mają jakieś dopełnienie; czy to w postaci ram, czy też pomalowanej powierzchni płótna, stanowiąc kompozycję zamkniętą – pewną niepodważalną i skończoną całość. Wydawać by się mogło, że prace Berdyszaka są jednocześnie otwarte i zamknięte; szklanka jest jednocześnie do połowy pełna, i do połowy pusta. Jednak gdy spojrzymy na jego prace z wyciętymi płaszczyznami nie całościowo, a jako na dwie osobne przestrzenie, czyli pustkę i okalające je ramy, to wtedy tak jak w przypadku paradoksu szklanki wody, mówimy o dwóch różnych przedmiotach w obrębie jednego przedmiotu, czyli o pustej i wypełnionej przestrzeni w obrębie jednego dzieła sztuki.

Berdyszak próbuje w ten sposób zwrócić uwagę odbiorcy swojego dzieła na aspekt procesualny swoich prac, które stanowią tak naprawdę zapis dwóch przeciwstawnych czynności: dodawania i ujmowania przestrzeni, a więc aktu tworzenia i aktu destrukcji. Taka niemal boska umiejętność oddania istoty aktu twórczego w martwym przedmiocie, jakim jest obraz, czy też grafika, jest niezwykle złożonym wyzwaniem dla artysty, co stanowi o absolutnej wyjątkowości prac Berdyszaka; ich uniwersalnym charakterze i ponadczasowym przekazie, który jest zrozumiały bez względu na kontekst kulturowy.



22 †

JAN TARASIN

1926-2009

"Schody Jakuba", 1992

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

estymacja:

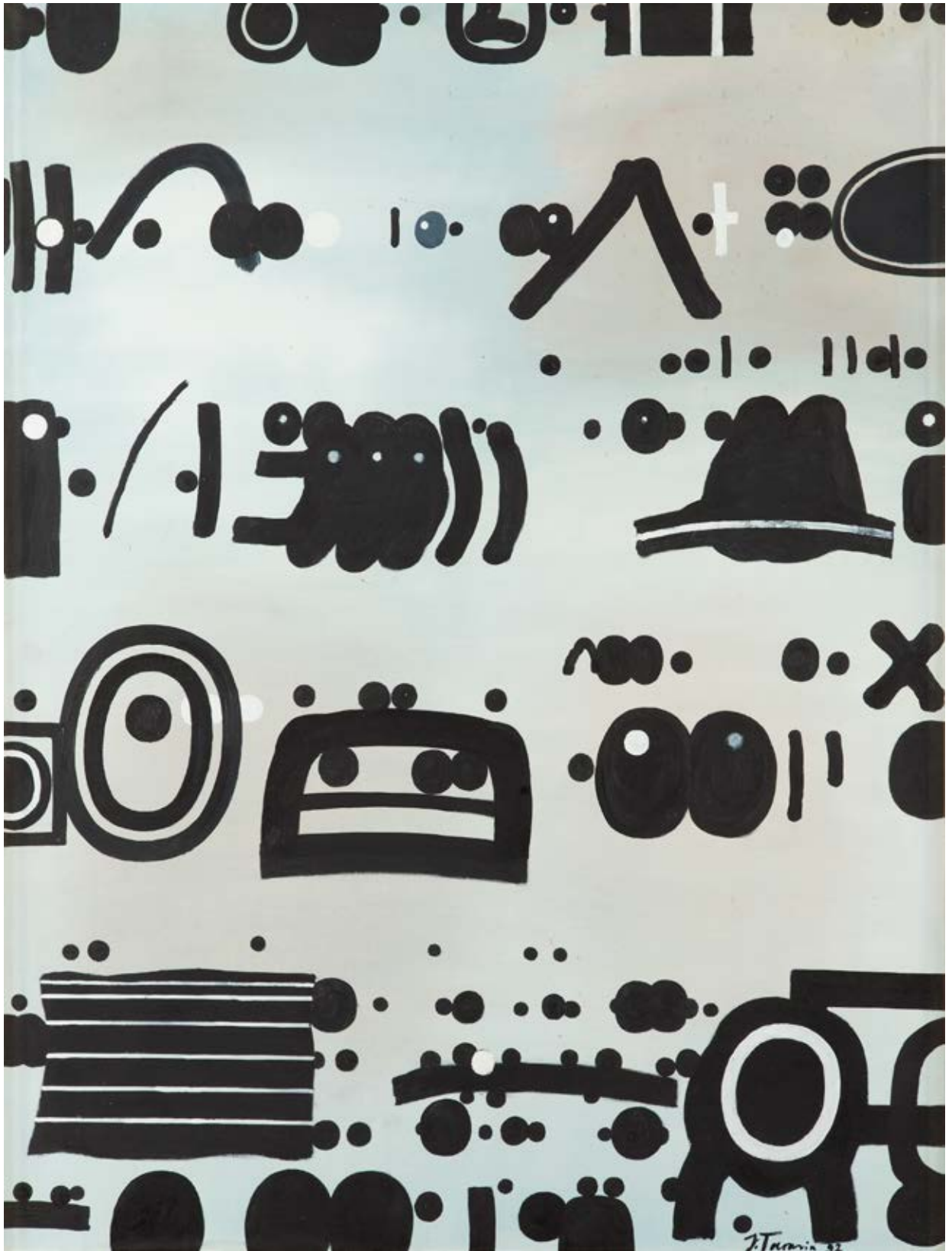
180 000 - 250 000 PLN

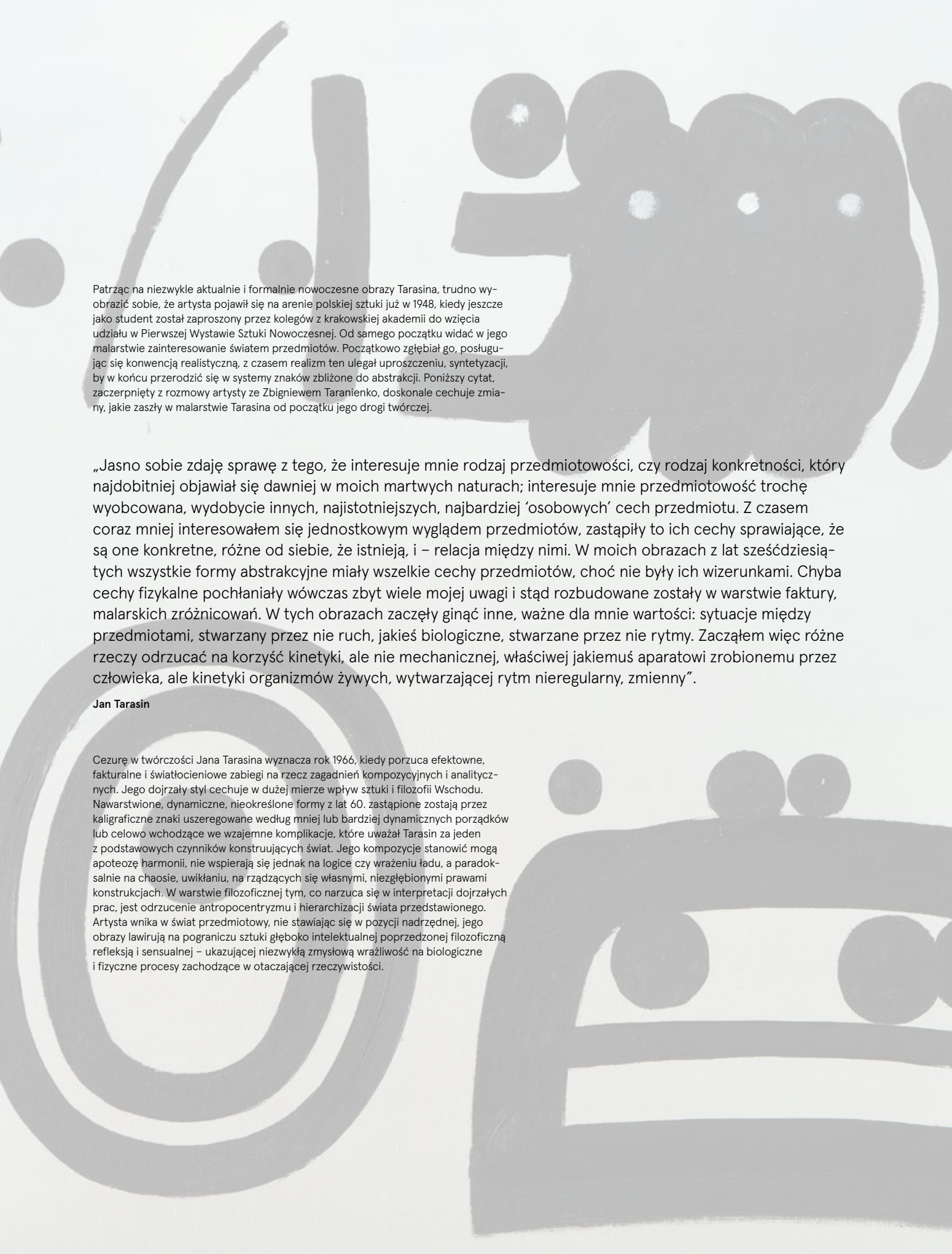
40 000 - 56 000 EUR

POCHODZENIE:

Dom Aukcyjny Polswiss Art, 15.12.2012

kolekcja prywatna, Polska





Patrząc na niezwykle aktualnie i formalnie nowoczesne obrazy Tarasina, trudno wyobrazić sobie, że artysta pojawił się na arenie polskiej sztuki już w 1948, kiedy jeszcze jako student został zaproszony przez kolegów z krakowskiej akademii do wzięcia udziału w Pierwszej Wystawie Sztuki Nowoczesnej. Od samego początku widać w jego malarstwie zainteresowanie światem przedmiotów. Początkowo zgłębiał go, posługując się konwencją realistyczną, z czasem realizm ten ulegał uproszczeniu, syntetyzacji, by w końcu przerodzić się w systemy znaków zbliżone do abstrakcji. Poniższy cytat, zaczerpnięty z rozmowy artysty ze Zbigniewem Taranienko, doskonale cechuje zmiany, jakie zaszły w malarstwie Tarasina od początku jego drogi twórczej.

„Jasno sobie zdaję sprawę z tego, że interesuje mnie rodzaj przedmiotowości, czy rodzaj konkretności, który najdobitniej objawiał się dawniej w moich martwych naturach; interesuje mnie przedmiotowość trochę wyobcowana, wydobycie innych, najistotniejszych, najbardziej ‘osobowych’ cech przedmiotu. Z czasem coraz mniej interesowałem się jednostkowym wyglądem przedmiotów, zastąpiły to ich cechy sprawiające, że są one konkretne, różne od siebie, że istnieją, i – relacja między nimi. W moich obrazach z lat sześćdziesiątych wszystkie formy abstrakcyjne miały wszelkie cechy przedmiotów, choć nie były ich wizerunkami. Chyba cechy fizykalne pochłaniały wówczas zbyt wiele mojej uwagi i stąd rozbudowane zostały w warstwie faktury, malarskich różnicowań. W tych obrazach zaczęły ginąć inne, ważne dla mnie wartości: sytuacje między przedmiotami, stwarzany przez nie ruch, jakieś biologiczne, stwarzane przez nie rytmy. Zaczęłem więc różne rzeczy odrzucać na korzyść kinetyki, ale nie mechanicznej, właściwej jakiemuś aparatowi zrobionemu przez człowieka, ale kinetyki organizmów żywych, wytwarzającej rytm nieregularny, zmienny”.

Jan Tarasin

Cezurę w twórczości Jana Tarasina wyznacza rok 1966, kiedy porzuca efektowne, fakturalne i światłocieniowe zabiegi na rzecz zagadnień kompozycyjnych i analitycznych. Jego dojrzały styl cechuje w dużej mierze wpływ sztuki i filozofii Wschodu. Nawarstwione, dynamiczne, nieokreślone formy z lat 60. zastąpione zostają przez kaligraficzne znaki uszeregowane według mniej lub bardziej dynamicznych porządków lub celowo wchodzące we wzajemne komplikacje, które uważał Tarasin za jeden z podstawowych czynników konstruujących świat. Jego kompozycje stanowią mogą apoteozę harmonii, nie wspierają się jednak na logice czy wrażeniu ładu, a paradoksalnie na chaosie, uwikłaniu, na rządzących się własnymi, niezgłębionymi prawami konstrukcjach. W warstwie filozoficznej tym, co narzuca się w interpretacji dojrzałych prac, jest odrzucenie antropocentryzmu i hierarchizacji świata przedstawionego. Artysta wnika w świat przedmiotowy, nie stawiając się w pozycji nadrzędnej, jego obrazy lawirują na pograniczu sztuki głęboko intelektualnej poprzedzonej filozoficzną refleksją i sensualnej – ukazującej niezwykle zmysłową wrażliwość na biologiczne i fizyczne procesy zachodzące w otaczającej rzeczywistości.



23 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

"Akt nad morzem", 1982

olej/płótno, 80 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jerzy Nowosielski 1982 | "AKT NAD MORZEM"

na odwrociu naklejka z Galerii Starmach w języku angielski

papierowa naklejka wywozowa w języku angielskim

naklejka domu aukcyjnego AGRA ART

oraz nalepka Galerii Grafiki i Plakatu

estymacja:

300 000 – 400 000 PLN

67 000 – 89 000 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat autentyczności Fundacji Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

Agra-art, 2004

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Kolekcja Grupy Krakowskiej, Galeria Krzysztofory, Kraków, 1983

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, BWA, Katowice, 1989

Kunst uit Krakau – Nowosielski, Chromy, Bandurka, ABB-Galerij, Leuven, 1992

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Galeria Starmach, Kraków, 1992

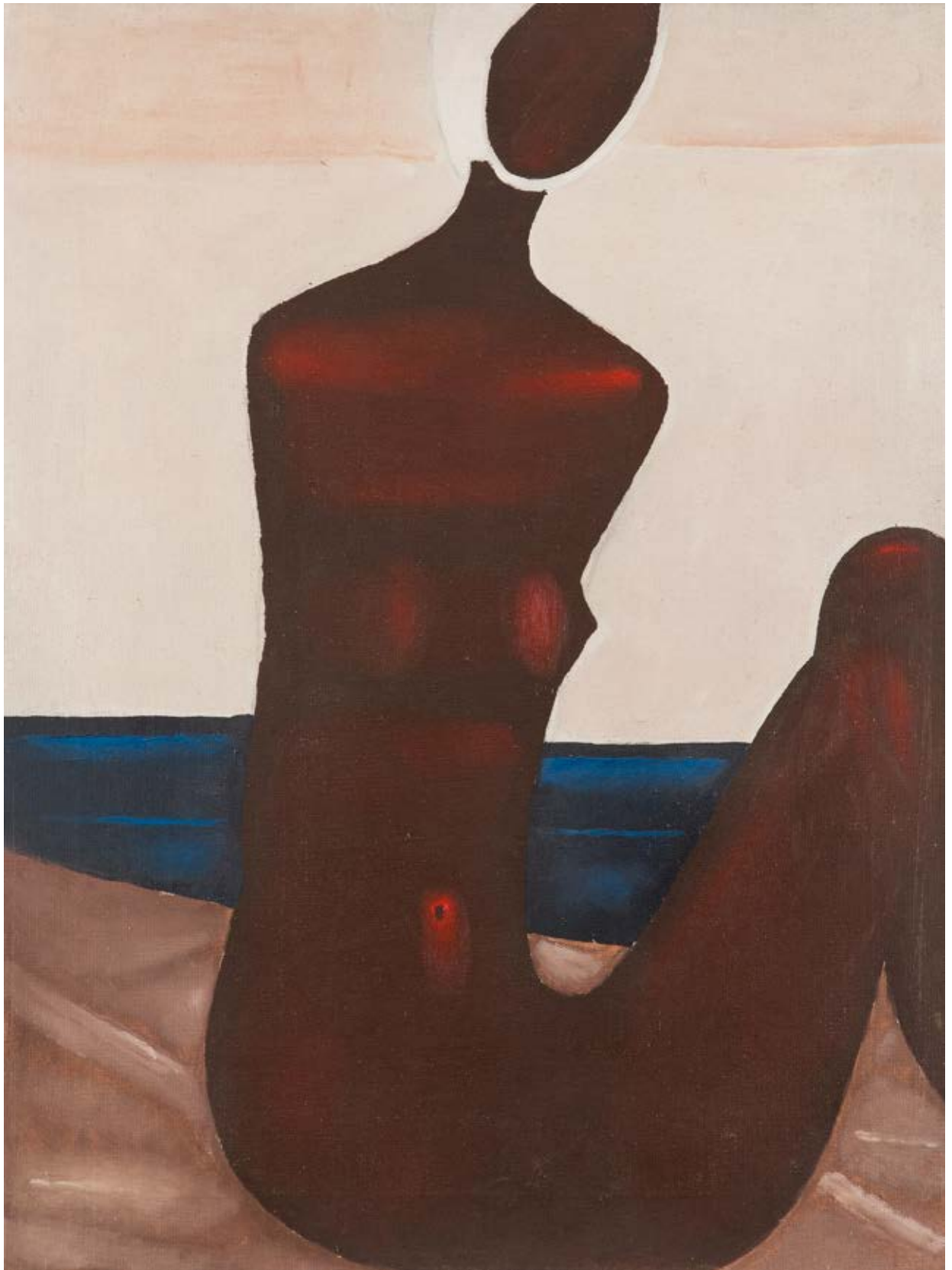
LITERATURA:

Kunst uit Krakau – Nowosielski, Chromy, Bandurka, katalog wystawy, ABB-Galerij,

Leuven 1992, s. nb. (il.)

„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





Prezentowana praca należy do kanonicznych kompozycji autorstwa Jerzego Nowosielskiego. Decyduje o tym nie tylko jakże charakterystyczny styl malarski, oparty na płaskiej, zgeometryzowanej plamie barwnej, ale i tematyka. Podobnie jak ogromna ilość innych słynnych przedstawień słynnego malarza, „Akt nad morzem” przedstawia kobietę w konwencji czarnofigurowego aktu. W 1993 roku, Andrzej Kostowski we wstępie do przewodnika po wystawie Nowosielskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu opisał tę serię malarską Nowosielskiego tymi słowami: „Zwróćmy (...) uwagę na akty ‘czarne’. Żarzące się w nich postacie są jak zjawy z luministycznych misteriw. Ich geneza sięga 1971 roku, kiedy to artysta opracował scenografię do ‘Antygony’ w reżyserii Helmuta Kajzara. Owe eteryczne akty są próbą przekroczenia własnych kanonów malowanych postaci, a także wysiłkiem budowy ciemnych obrazów, które jeszcze mocniej niż we wcześniejszych dziełach sugerowałyby nieskończoność, czyli unaocznienie duchowości”.

Wizerunki kobiet, pochodzące – jak zaznaczał – prawie wyłącznie z wyobraźni i marzeń Nowosielskiego, stały się lejtmotywem całej jego twórczości, w której ikonopisarstwo łączy się z nieskrępowanym i bezpośrednim erotyzmem. Może właśnie dlatego malowane z punktu widzenia obserwatora, lub nawet podglądacza kompozycje Nowosielskiego nieustannie fascynuje widzów i należą do tych prac, które są najwyżej cenione przez kolekcjonerów.

Jerzy Nowosielski właściwie od samego początku swojej twórczości fascynował się kobiecą nagością w sztuce i przedstawiał ją w różnorodny sposób. Zawsze jednak jego modelki charakteryzowały się stateczną postawą, oszczędnością gestów i schematycznością postaci, zbliżającą je do malarstwa ikonowego. Jego pierwsze, często rysunkowe, akty zdradzały najsukrytsze, sadomasochistyczne fascynacje artysty – w swoich pracach mizoginistycznie wiązał kobiety, łamał je kołem, przedstawiał w karkołomnych skrętach ciała, często batożone, poniżane, uprzedmiotowione w akcie seksualnym. Kolejne prace, już z lat 50. i 60. to kultowe wręcz przedstawienia sportsmerek – pływaczek, gimnastyczek, wołyżerek. Ich posagowe ciała były malowane w bardzo prosty, szablonowy, wręcz hieratyczny sposób, a stoicki spokój bijący z ich twarzy doskonale współgrał z oszczędną formą przedstawienia.

O kobietach w przedstawieniach Nowosielskiego Tadeusz Różewicz pisał: „Sam Nowosielski w wielu poważnych wypowiedziach podkreśla rolę seksu w swojej twórczości. Uświęca ciało, ale równocześnie przy pomocy różnych (magicznych?) zabiegów wydobywa z tego ciała trucizny, jątry wyobraźnię. Nowosielski wierzy i maluje. W jego malarstwie ‚religijnym’ zastanawia mnie brak ‚złego ducha’, demona, jednym słowem ‚diabła’ (...). Większą rolę od diabła w obrazach Nowosielskiego gra jakiś rondel, garnek, wałek, samochód, lustro. Gdzie się podział ‚zły’? (...) Ukrył się. W ciałach i lustrach, w samochodzie i damskim kolanie. Kryjówką ‚złego ducha’ jest ciało kobiety. Schronieniem diabła w malarstwie N. jest akt kobiecy” (Tadeusz Różewicz, Notatki do Nowosielskiego, [w:] Jan Gondowicz, Jerzy Nowosielski, Warszawa 2006, s. 63).



Jerzy Nowosielski, „Bulwar zachodzącego słońca”, 1986
Kolekcja Muzeum Śląskiego w Katowicach



Jerzy Nowosielski, Akt na plaży, 1987. Kolekcja prywatna, fot. Desa Unicum

24 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

Akt, 1985

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

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

45 000 - 67 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

Desa Unicum, 2019

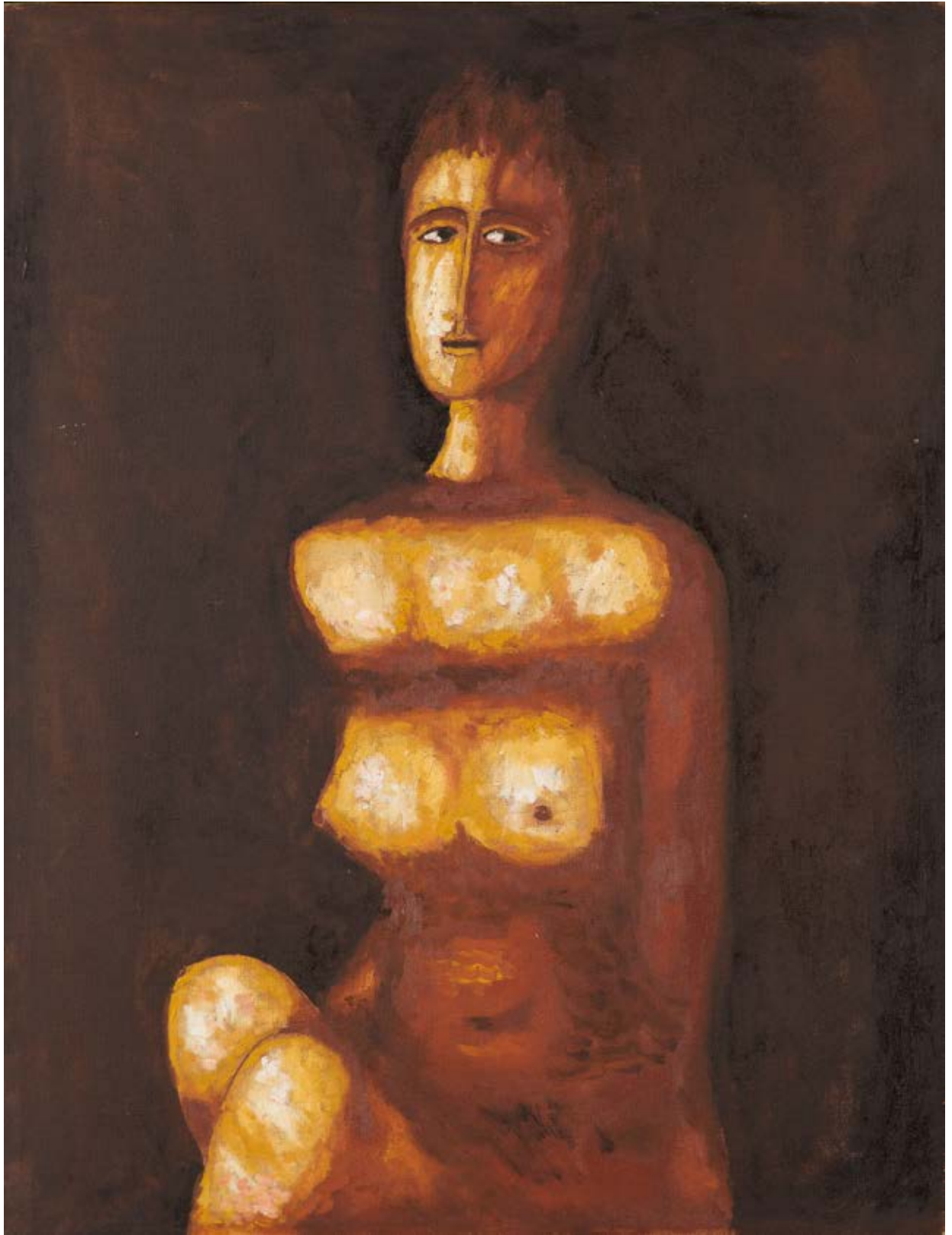
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

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

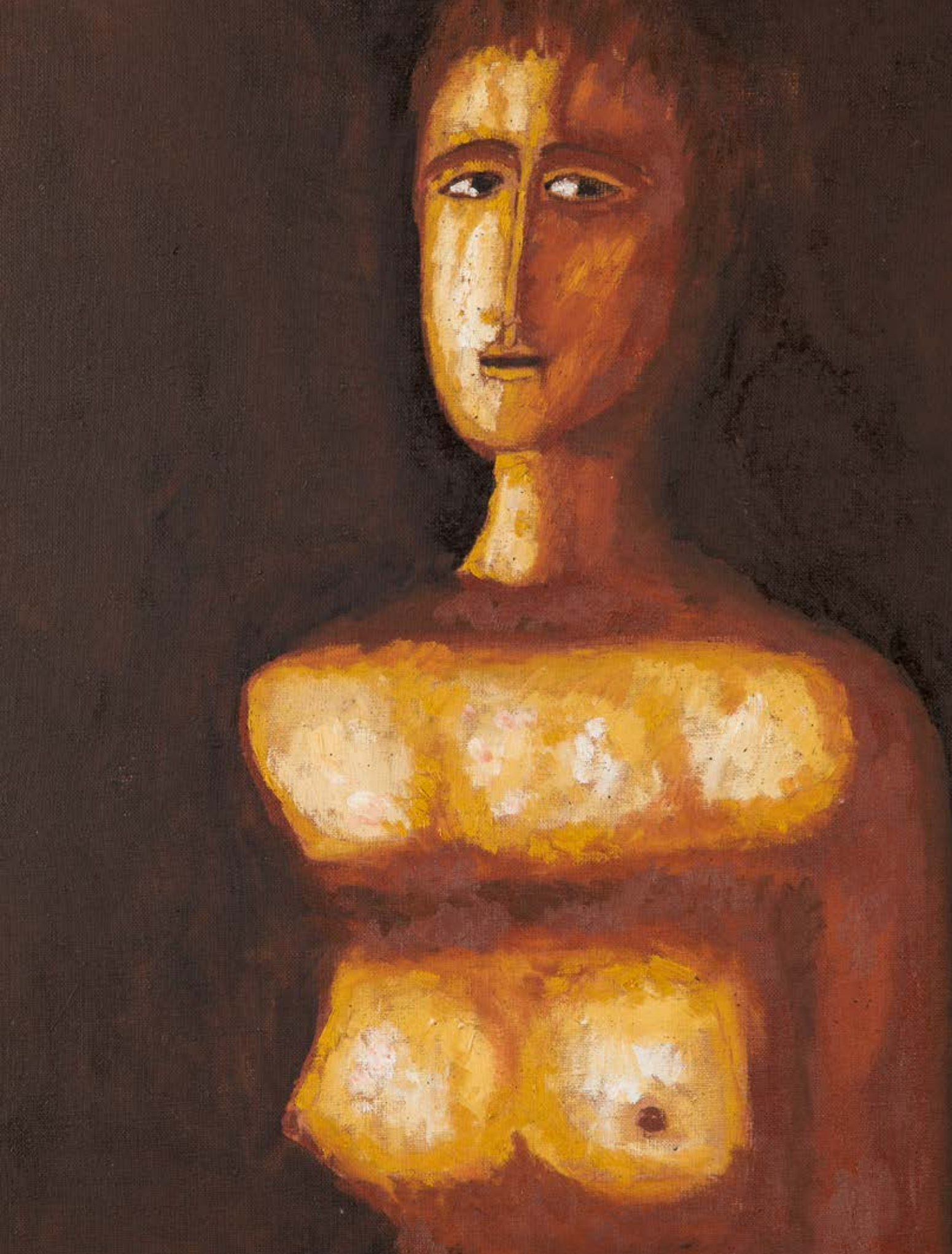
„Pełna synteza spraw duchowych z rzeczywistością empiryczną dokonuje się właśnie w postaci kobiety. (...) Jeżeli malarza interesuje problem cielesności, jakiś sposób łączenia spraw duchowych ze światem bytów fizycznych, to zupełnie naturalne jest, że zaczyna się interesować wyglądem kobiety”.

Jerzy Nowosielski



**„PORTRET NOWOSIELSKIEGO NICZEGO
NIE ODKRYWA, NICZEGO NIE ODSŁANIA,
NIE DEMASKUJE. JEST SPOTKANIEM
T E G O D R U G I E G O, SPOJRZENIEM
PROSTO W TWARZ CZYJEJŚ TAJEMNICY.
A TAKIE SPOJRZENIE - WIEMY TO OD LEVINASA -
NICZEGO NIE REJESTRUJE, NIE KONOTUJE.
PATRZEĆ KOMUŚ W TWARZ
TO NIE DOSTRZEGAĆ NAWET KOLORU JEGO OCZU,
NICZEGO, CO BY MOŻNA WPISAĆ DO JEGO
ANKIETY PASZPORTOWEJ. DLATEGO MOŻE
NOWOSIELSKI ZACIEMNIA, ZACIERA NAWET
TWARZE JEGO POSTACI - ŚWIĘTYCH I ŚWIEC-
KICH. RESPEKTUJE ICH INNOŚĆ. NIE TYLKO
I NIE TYLE OSOBOWOŚĆ, CO O S O B N O Ś Ć.
CO NIE ZNACZY, ŻEBY O NICH NICZEGO
NIE WIEDZIAŁ, ŻEBY ICH - W SOBIE WŁAŚCIWY,
DYSKRETNY SPOSÓB - NIGDY DO KOŃCA
NIE ODGADYWAŁ”.**

MIECZYŚŁAW POREŃBSKI, REALIZM ESCHATOLOGICZNY JERZEGO NOWOSIELSKIEGO
[W:] JERZY NOWOSIELSKI, GALERIA STARMACH, KRAKÓW 1990, S. 17



25 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Penetracja przestrzeni rzeczywistej", 1974

akryl, ołówek, relief/płyta pilśniowa, 89 x 89 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Winiarski 1974'
na odwrociu odautorska etykieta z opisem pracy w języku angielskim:
'Penetration of real space of equal probability to black I and white colour
appearance. Mutable lot - dice. I Wood, acryl, year 1974'

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

78 000 - 111 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

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

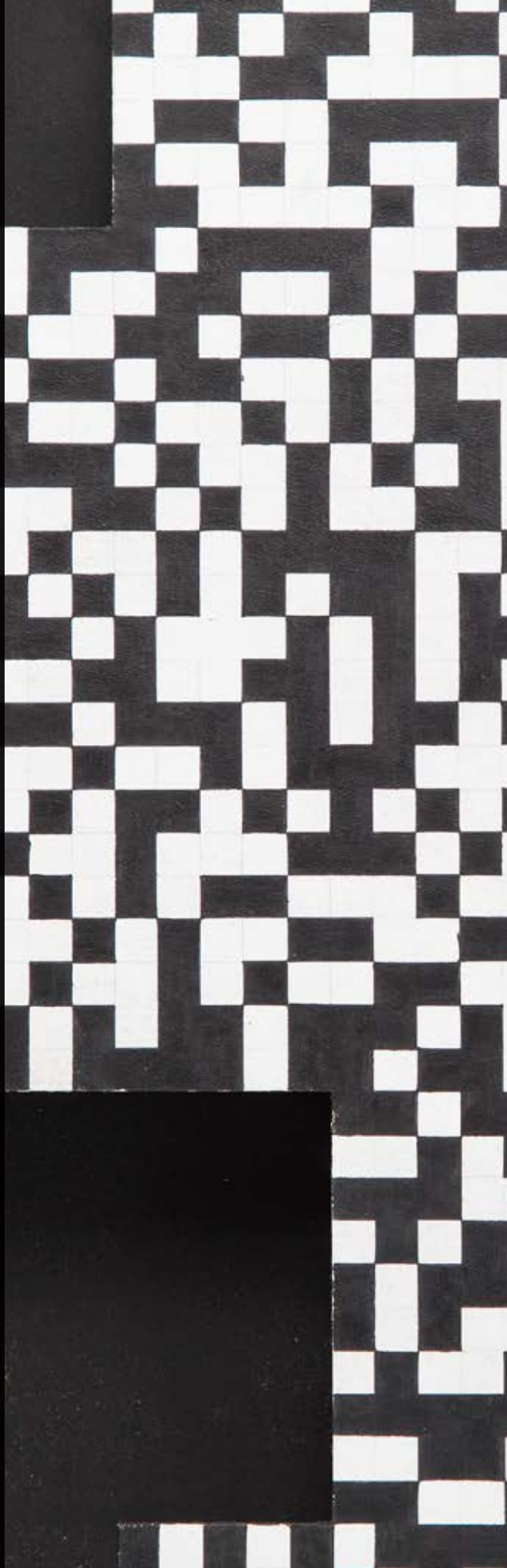
Bożena Kowalska



Ryszard Winiarski był artystą, który konsekwentnie trzymał się założenia przyjętego na początku swojej drogi twórczej, opartej na powiązaniu sztuki z nauką. Z wykształcenia zarówno malarz, jak i inżynier, za cel obrał maksymalne uproszczenie środków wyrazu. W typowy dla siebie sposób opisywał idee swojej sztuki za pomocą liczb, miar oraz kolorów. Przyczyną unaukowania i obiektywizacji były nie tylko tytuły, ale również umieszczane na obrazach notatki, w których często określał szerokości pasów kolorystycznych i ich rozkład oraz uwzględniał skrupulatne obliczenia. Adnotacjami tego typu opisywał algorytmy, według których powstały dane prace, a także wprowadzał dodatkową zmienną, wprowadzając algorytm w ruch.

Autor prezentowanej pracy słynął z procesów malarskich, które zaczynał od szczegółowego określenia zasad warunkujących wygląd jego kompozycji jeszcze przed ich namalowaniem. To właśnie założenia wyznaczające proces powstawania dzieła były dla artysty kluczowe. Niejednokrotnie swoje realizacje określał mianem efektów ubocznych i unikał nazywania ich obrazami. Formuły, którymi artysta determinował swoją sztukę w pierwszej połowie swojej działalności były wyjątkowo jednolite. Kompozycje Winiarskiego przekazywały koncepcję o znaczeniu bardziej uniwersalnym – o roli siły sprawczej w dziejach świata i ludzi. Wyrażał reguły, prawa oraz zasady, które, jak wierzył, zawsze współdziałają ze wszechobecnym przypadkiem. Jak opisał prace Winiarskiego Stach Szablowski przy okazji jego retrospektywnej wystawy na Biennale Sztuki w Wenecji w 2017: „Winiarski, który nie tyle malował, ile programował swoje obrazy, pojawia się tu jako twórca, który był artystą cyfrowym, zanim cały świat uległ totalnej digitalizacji. Komputery nie były mu obce, ale nie używał ich do tworzenia. Interesowały go nie same maszyny, lecz ich język, kody programowania, zwłaszcza zero-jedynkowy kod binarny, ten sam, który stał się mową współczesnej rewolucji informatycznej. Podobnie jak kody QR, jego prace są widzialnymi formami czystej informacji. O czym jednak 'informują'? Cóż, wielkim tematem artysty jest sama struktura istnienia i jej dwoista natura. Wszystko, co się dzieje – funkcjonowanie ludzkiego organizmu, procesy fizyczne, koleje czyjegoś życia – przebiega w ramach pewnych stałych reguł, zgodnie z rodzajem programu, algorytmu i na określonym obszarze. Z drugiej strony w te programy nieustannie wprowadzone e są losowe zmienne – przypadkowe spotkania, wpływ innych ludzi, wypadki, choroby, szanse i przeszkody – to wszystko, co sprawia, że życie jest z jednej strony ściśle zaprogramowane od narodzin aż do śmierci, a jednocześnie absolutnie nieprzewidywalne” (Stach Szablowski, Artysta systemu, czyli Winiarski w Wenecji, „Przekrój”, <https://przekroj.pl/kultura/artysta-systemu-czyli-winiarski-wwenecji-stach-szablowski>, dostęp: 2.02.2019).

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 ani w historii sztuki, ani w sztuce aktualnej trudno było mu znaleźć analogie do swoich poszukiwań. Odnajdywał je raczej w postępie nauki – przede wszystkim w nowoczesnych technologiach informacyjnych. Jednakże sztuka Winiarskiego nie czerpie jedynie z nauki: równie ważnym aspektem jest jej przypadkowość, którą artysta zazwyczaj wprowadza w najprostszej, obyczajowej się bez technologii formie. Rzut monetą czy kostką to przecież gry losowe znane od wieków. Historia świadomego praktykowania przypadku w sztuce sięga początku XX wieku. Na przykład zdawali się przede wszystkim dadaiści jak Tristan Tzara czy Marcel Duchamp. Jean Arp pozwalał na przykład, by wyrzucone z jego dłoni papierowe kwadraty same ułożyły się w finalną kompozycję jego kolażu. Kilkadziesiąt lat później twórcy ze środowiska Fluxusu, nawiązując do odważnych działań dadaizmu, również pozwalali losowi determinować swoje dzieła plastyczne. Słynny brytyjski artysta, Kenneth Martin, tworzył prace abstrakcyjne, które – podobnie jak dzieła Winiarskiego – bazowały na połączeniu przypadku i zaplanowania. Z kolei u holenderskiego artysty Hermana de Vriesa przypadek jest metodą osiągnięcia jak największego obiektywizmu. Z Martinem i de Vriesem Ryszarda Winiarskiego zestawiała nawet Janina Ładnowska w katalogu wystawy Henryka Stażewskiego z 1994. To de Vries zarekomendował Winiarskiego do udziału w Sympozjum w holenderskim Gorinchem w 1974. Udział w tym prestiżowym wydarzeniu pozwolił polskiemu artyście zaprezentować się międzynarodowej publiczności.





26 †

ADAM WSIOŁKOWSKI

1949

"Obecność II", 1985

akryl, olej/plótno, 60 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ADAM WSIOŁKOWSKI | "Obecność II" B | OLEJ-ACRYL 1985 | 60x80 cm | KRAKÓW'

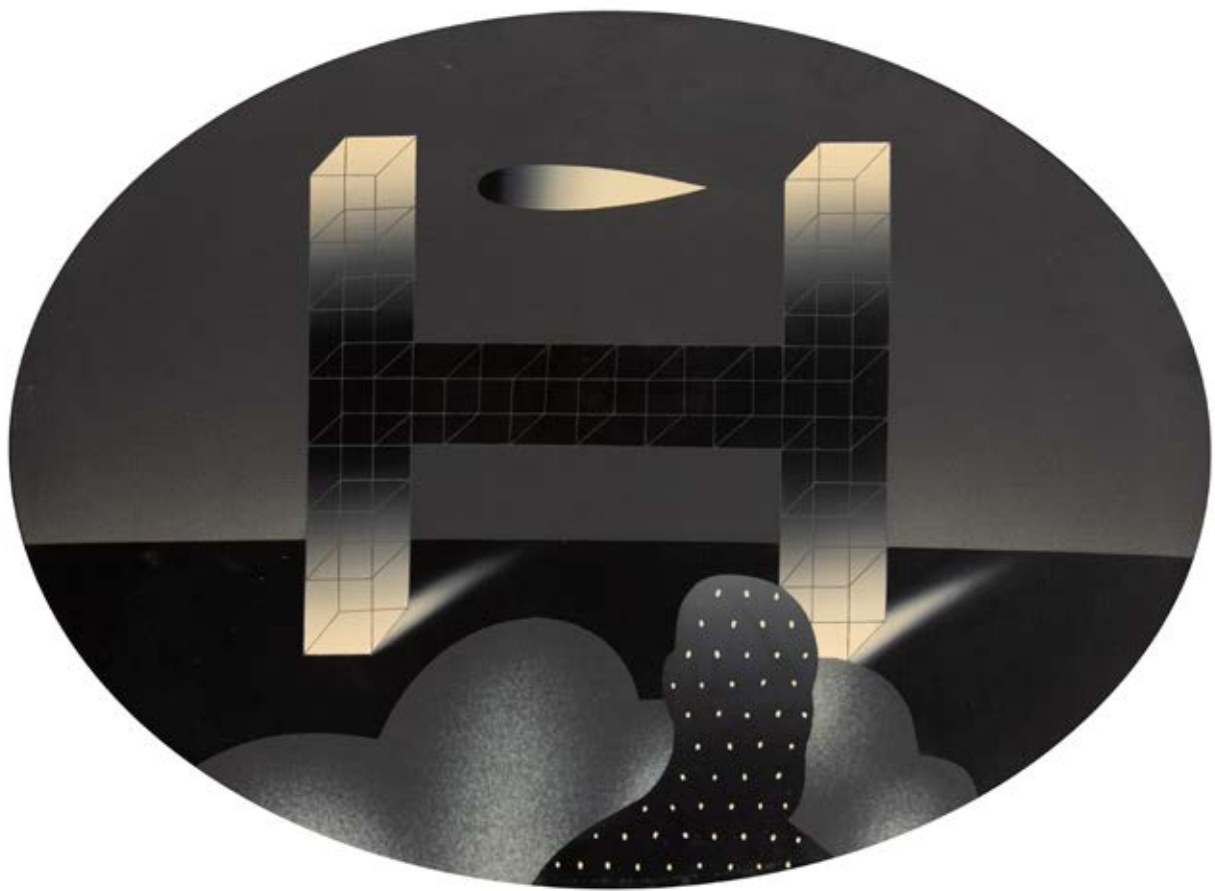
estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 3 000 EUR

Adam Wsiołkowski od połowy lat 70. ubiegłego wieku tworzy wyjątkowo trudne do zaklasyfikowania malarstwo i grafikę, które ulokować można gdzieś na styku abstrakcji geometrycznej i sztuki figuratywnej. Prace Wsiołkowskiego cechuje niezwykle charakterystyczna gra elementów figuratywnych i opartowskiego stylu ich prezentacji, a to zestawienie rodzi pytanie o źródła inspiracji, jakie miały wpływ na twórczość tego nietuzinkowego artysty. Wsiołkowski w 1973 ukończył Wydział Malarstwa krakowskiej ASP, gdzie pobierał nauki pod kierunkiem profesora Wacława Taranczewskiego, jednego z czołowych kolorystów. Wykształcenie w duchu koloryzmu powinno nadać jego twórczości sztywno określony charakter, jednak Wsiołkowski zdecydowanie odszedł od tej tradycji i wykształcił swój własny, niepowtarzalny styl, który charakteryzuje się zastosowaniem rozmaitych zabiegów optycznych. Prace Wsiołkowskiego zdradzają wyraźną fascynację artysty zagadnieniem przenikania się płaszczyzn, korelacji światła i geometrii, a także problematyką zestawiania ze sobą negatywu i pozytywu. Wsiołkowski operuje bardzo powtarzalnym zestawem zabiegów artystycznych, które odnaleźć można w większości jego cyklów malarskich od wczesnych,

takich jak „Matnia” (od 1972), „Zjawisko” (od 1974), „Miasto nieznane” (od 1979) i „Autoportret” (od 1979), aż po te późniejsze, takie jak „Obecność” (od 1984) czy też „Felek i ja” (od 2003). Jednym z najczęściej powtarzających się motywów w jego twórczości jest umieszczany na obrazach bolid, który artysta nazwał „UPO”, czyli Undefined Painted Object, a nazwa ma stanowić aluzję do UFO. Jak zauważa Tomasz Gryglewicz, nagromadzenie zabiegów optycznych wpisuje Wsiołkowskiego w wykształcony w Krakowie na początku lat 70. nurt sztuki wizualistycznej, która, jak również zauważa Gryglewicz, dotarła do Krakowa w dużej mierze za sprawą zorganizowanego w tym mieście po raz pierwszy w 1966 Międzynarodowego Biennale Grafiki, (Tomasz Gryglewicz, Abstrakcja geometryczna w krakowskim środowisku artystycznym w latach 1960-2010, „Quart”, nr 3 (25), 2012, s. 58-61). To właśnie głównie dzięki tej cyklicznej imprezie, a nie dzięki działaniom artystów II Grupy Krakowskiej i jej lidera, Tadeusza Kantora, krakowscy artyści i szersza publiczność mieli okazję zapoznać się z najnowszymi tendencjami w sztuce światowej, w tym pop-artu i op-artu i twórczością takich artystów jak Josef Albers, Victor Vasarely, Kumi Sugai i Getulio Alviani.



27 †

TADEUSZ KALINOWSKI

1909-1997

"Elementy proste", 1981

olej/piótno, 48 x 65,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ELEMENTY PROSTE | POZNAŃ 1981 | OLEJ – PŁÓTNO | 49 -65'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 5 000 EUR

„W przeciwieństwie do klasyków abstrakcji geometrycznej, działających z zaciśniętymi zębami, Kalinowski bawił się, wciągał w grę widza, nie udawał mistyka. Pokazywał swój trochę prywatny, radosny karnawał form”.

Andrzej Kostołowski

Kalinowski, absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, z wykształcenia malarz, scenograf i architekt wnętrz, w latach 20. (gdy uczył się jeszcze w Szkole Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie) pracował w Teatrze Wielkim, gdzie terminował u Wincentego Drabika, wziętego scenografa. Następnie zajmował się scenografią w Teatrze Łódzkim. Podczas wojny współpracował z teatrem Leona Schillera, a później – z Wilhelmem Horzycą w poznańskim Teatrze Polskim. „Pełnoetatowym” malarzem został dopiero po okresie socrealizmu, a jego twórczość wyewoluowała w abstrakcję geometryczną. Jak mówił: „Moimi środkami wyrazu są układy, które nazywam układami streficznymi. Słowo ‘strefizm’ pochodzi od Leona Chwiśka. Ja, nie wiedząc o tym, zupełnie przypadkowo sam na ten termin czy nazwę wpadłem, czyniąc doświadczenia, dzieląc na strefy płaszczyznę obrazu” (tekst autorski z katalogu: Tadeusz Kalinowski, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Łodzi, maj 1967). Zauważalny u artysty moduł kraty – przy jednoczesnym odrzuceniu zasad konstruktywizmu – skutkowało napięciami i konfliktami wizualnymi. Zgodnie z naturą postrzegania pole widzenia obserwatora układa się w najprostsz, najbardziej regularny i symetryczny wzór. Gdy oglądamy obrazy Kalinowskiego, nasz wzrok próbuje pogodzić dwa odrębne systemy modularne, co skutkuje pozornym przemieszczaniem się figur.





28 †

IRENEUSZ PIERZGAŁSKI

1929-2019

"Sun", 1982

akryl/płótno, 73 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'57 I SUN | IRENEUSZ PIERZGAŁSKI | VIII 1982 | 73 x 60 cm'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 7 000 EUR

Ireneusz Pierzgałski obronił dyplom w 1955 w łódzkiej PWSSP. Pozostał związany z łódzkim środowiskiem artystycznym, zarówno z Państwową Wyższą Szkołą Filmową (w latach 1955-77), jak i dzisiejszą Akademią Sztuk Pięknych, gdzie prowadził Pracownię Fotografii na Wydziale Grafiki. Jego twórczość, która przeszła drogę od konstruktywistycznych poszukiwań poprzez malarstwo gestu do surowej abstrakcji geometrycznej zdeterminowanej intelektualnym zaangażowaniem i inspirowanej m.in. filozofią Wschodu, wpisuje się w charakterystykę łódzkiego środowiska artystycznego. Jego ewenement tak charakteryzuje Janusz K. Głowacki w tekście z katalogu wystawy „100 % abstrakcji. Nowocześni w Łodzi 1955-1965” w Galerii 86: „Naturalnie, analizując to, co działo się w Łodzi, nie możemy postrzegać tych przemian jako zjawiska endemicznego – istniały przecież szerokie kontakty ze środowiskiem warszawskim, krakowskim, katowickim: istniał ponadto kontekst międzynarodowy – to jednak dla lepszej oceny dokonani artystów łódzkich – często określanych przecież ‘grupa Strzemińskiego’ – należy zdać sobie sprawę z uwarunkowań i zależności panujących wewnątrz tego środowiska. Fakt, iż wielu młodych jak Pierzgałski, Zieliński czy Łobodziński, a nawet przez moment Krygier, uległo fascynacji tasyzmem, może wskazywać na bezpośrednie oddziaływanie Teresy Tyszkiewiczowej. Jednak nie te bezpośrednie przełożenia są istotne. Ważniejsza wydaje się intelektualna atmosfera tamtych czasów, której motorem w dużym stopniu była Tyszkiewiczowa. Przez sam fakt opozycji wobec Strzemińskiego, już wówczas nieobecnego, ale najwyższego autorytetu w obrębie sztuki nowoczesnej, stwarzała impuls, dawała przykład odrębności i możliwej głębokiej intelektualnej dyskusji o sztuce. Ten klimat był zaczynem znakomitych osiągnięć tej nielicznej grupy łódzkich artystów na forum sztuki polskiej. Zaczynem strukturalnych poszukiwań Lecha Kunki, Tomasza Jaśkiewicza, Stanisława Łabęckiego. Dla Ireneusza Pierzgałskiego, Andrzeja Łobodzińskiego, Krystyna Zielińskiego była startem do bardzo indywidualnych poszukiwań, nawet w obszarach pozaplastycznych. Nie tracąc z pola widzenia ich indywidualnych osiągnięć, próbując jednak pewnej syntetycznej konkluzji, nasuwa się uogólniona teza, iż wszyscy oni zatoczyli magiczny krąg od ściśle konstruktywistycznej teorii, poprzez intelektualny dyskurs do zracjonalizowanej praktyki artystycznej. A biorąc pod uwagę późniejsze fenomeny łódzkiej sztuki – jak choćby Warsztat Formy Filmowej – myślę, że w tym tkwi autentyczność, odrębność i ranga łódzkiego środowiska artystycznego”.



29 †

HANNA ZAWA-CYWIŃSKA
1939

"Gate to Haven", 1989

akryl, technika własna/piótno, 76 x 101 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'HANNA ZAWA | GATE TO HAVEN 1989 | ACRYL 30" x 40" '

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 700 - 12 000 EUR



30 †

HANNA ZAWA-CYWIŃSKA

1939

"Octobre 9", 1997

akryl, technika własna/plótno, 153 x 122 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
"Zawa 1997 | "Octobre 9"

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 100 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:

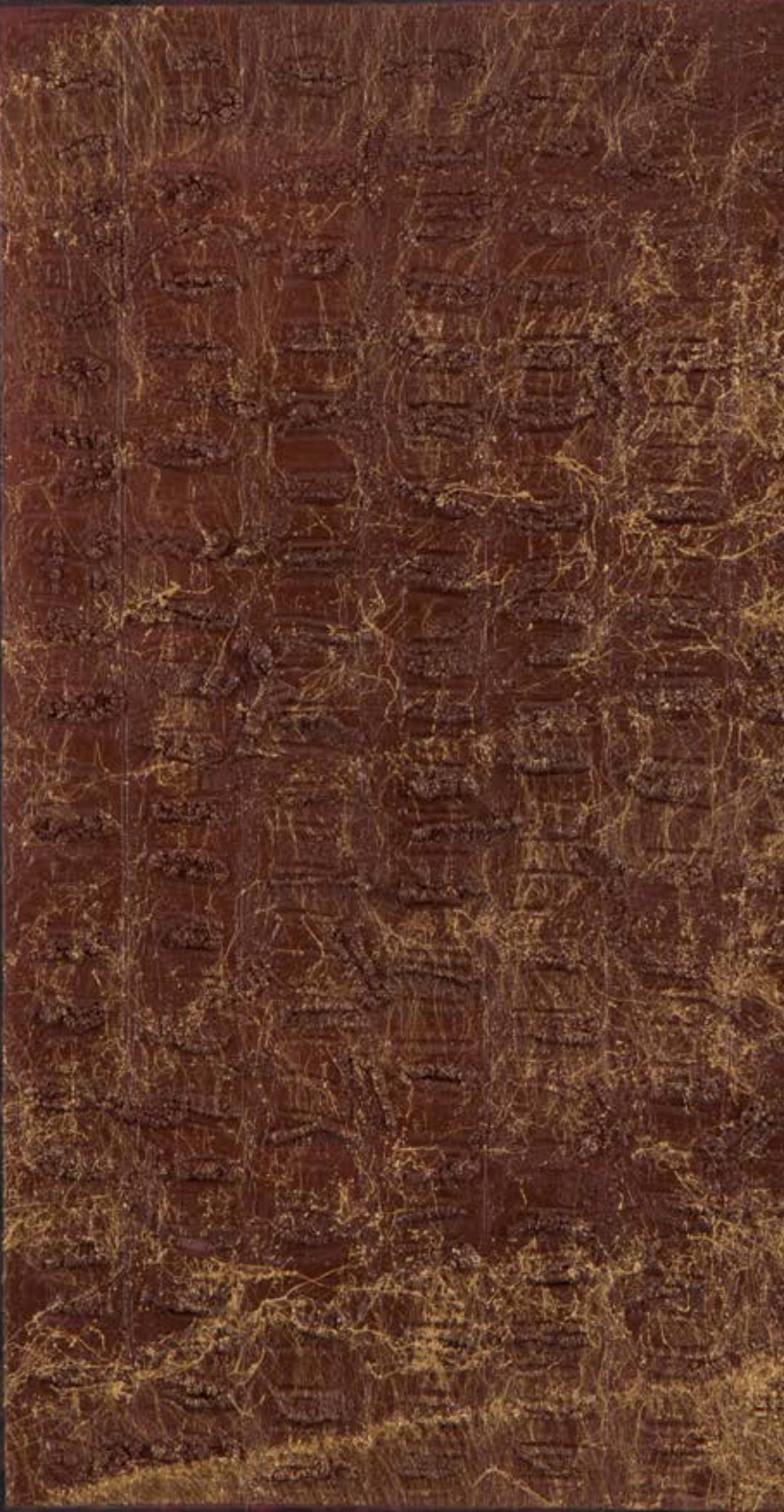
dar od artystki

kolekcja prywatna, Szwajcaria - Francja

„Dla Hanny Zawy-Cywińskiej jeden obraz to kropla, cykl to fala.
(...) Jeden obraz nie wystarczy, żeby wypowiedzieć się do końca,
nawet jeśli realizacja osiągnie najwyższy poziom”.

Wiesław Banach





„ELŻBIETA DZIKOWSKA: Zaczęła pani malować dosyć późno, po trzydziestce, w Nowym Jorku. Co było powodem decyzji, która tak kardynalnie odmieniła pani życie?

HANNA ZAWA-CYWIŃSKA: Zdecydowała o tym wewnętrzna potrzeba. Przyjechalśmy do Stanów Zjednoczonych, mając ledwie 150 dolarów, nic więc dziwnego, że nasze małe mieszkanie było puste i królował w nim rozkładany stolik turystyczny. Nie mogłam nawet marzyć o zdobyciu pracy dziennikarskiej, nie mieliśmy pieniędzy na kupowanie książek, a gdy syn poszedł do szkoły, zostawałam sama w pustym domu i nie miałam, co robić. Zaczęłam więc malować. Obraz potrzebował wyobraźni, tak jak słowo, więc wydawał mi się bliski, zwłaszcza że od zawsze lubiłam rysować i malować.

ED: Nie skończyło się jednak na prywatnym odkrywaniu tajemnic malarstwa, postanowiła pani wesprzeć talent i upodobania rzetelną i przydatną wiedzą.

HZC: Istotnie. Na nowojorskiej FIT zaczęłam studiować reklamę, by połączyć sztukę, dziennikarstwo i komercję. Po 2 latach zdecydowałam się na grafikę, by nauczyć się rzemiosła. Profesorowie uznali, że mam wyraźne upodobania do koloru, własne koncepcje i wychodzę poza utarte konwencje, więc mnie namawiali na malarstwo. Wytrwałam jednak na grafice aż 8 semestrów, bo chciałam mieć rzetelny zawód. Ale też jeszcze na graficznych studiach zaczęłam robić obrazy. Nie takie zwyczajne, malowane. Obrazy kablowe.

ED: ...?

HZC: Mój mąż jest inżynierem elektronikiem, potrzebne mu były kable i kupił ich za dużo. Były takie ładne i kolorowe, że pomyślałam sobie: trzeba ich użyć. Ale jak? Zdecydowałam, że zrobię z nich prace trójwymiarowe. Na kolorowym tle rozpinalam je, a może raczej naciagałam. W pierwszym okresie nie wystawiałam jednak tych obrazów. Na różne wystawy i międzynarodowe konkursy wysyłałam grafiki. Pochlebne krytyki zachęciły mnie do dalszej pracy.

ED: Grafiki miały podobną konstrukcję jak obrazy: dwoistą. Z czego to wynikało?

HZC: Zawsze fascynowało mnie zderzenie 2 kontrastowych światów, i to w każdej technice. Jeden – to świat organiczny, miękki, wrażliwy, wywodzący się z natury, wręcz naiwny, nieskoordynowany, nieuporządkowany, instynktowny. Drugi – to świat rygoru, reprezentujący układy polityczne, społeczne, edukację, religię, wychowanie, z tym wszystkim, co nas kontroluje, ogranicza, nawet przytłacza. Ja sama nie chciałam i nie mogłam zaakceptować presji otoczenia. Przesłaniem moich grafik i obrazów jest przekonanie, że człowiek nigdy nie zdoła się do końca oswobodzić z nakazów społecznych, wychowawczych, religijnych i standardów zastanych w danym momencie życia”.

Cyt za: Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 201

31 †

PIOTR LUTYŃSKI

1962

"Ptasia kolumna", 2006

olej/piótno, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Lutyński Piotr | 2006 | PTASIA KOLUMNA'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 4 000 EUR

„Myślę, że w sztuce, we wszystkich dziedzinach chodzi o obraz, który jest często mądrzejszy od autora, przerasta go uniwersalnością. Jeśli jest dobry”.

Piotr Lutyński

Projekt „Ptasia kolumna”, którego częścią jest prezentowany w niniejszym katalogu niewielkich rozmiarów obraz, rozpoczął się w 2003. To wtedy odbyła się wystawa Piotra Lutyńskiego w krakowskim Bunkrze Sztuki, której głównym elementem była tytułowa kolumna. W konstrukcję wmontowane były obrazy-objekty powstałe w ciągu kilkunastu wcześniejszych lat, a przestrzeń wokół stanowiła woliere, w której zamieszkało kilkadziesiąt ptaków. W kolumnie artysta zamontował mikrofony, które przenosiły śpiew ptaków na salę wystawową. Wydarzeniu towarzyszyły teksty nawiązujące do nauki Franciszka z Asyżu.

„Ptasia kolumna” była nawiązaniem do totalnego dzieła Kurta Schwittersa „Merz-bau”, czyli połączenia elementów pochodzących z różnych porządków, zrośniętych z życiem samego twórcy. Projekt Lutyńskiego było próbą stworzenia „ożywionej rzeźby”. W innej Sali Bunkra Sztuki artysta urządził środowisko artystyczne dla kozy wraz z kozłętami.



32 †

TOMASZ CIECIERSKI

1945

"Dejawue", 1979, 1980/1986

olej, kolaż/płótno, 230 x 186 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'T.Ciecierski 1979 Dejawue | 1980-3-5-1986 | "DEJAWUE" '

estymacja:

120 000 - 200 000 PLN

27 000 - 45 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Szwajcaria – Francja

„Rzeczywistość, która mnie interesuje, znajduje się na granicy możliwości określenia. Stąd obrazy moje balansują na pograniczu świata rzeczywistego (przedstawiającego) i nierealnego (emocjonalnego). Fascynuje mnie możliwość poruszania pojedynczymi figurami, całymi ich grupami, drobnymi wydarzeniami i scenkami. Możliwość przerzucania z miejsca na miejsce, przekreślania i zamazywania, nadająca im inny sens i nastrój przez zmianę kontekstu pozwala mi czasami zatrzymać moment na granicy rzeczywistości i fikcji”.

Tomasz Ciecierski



Najbardziej charakterystycznym elementem sztuki Tomasza Ciecierskiego jest dynamika. Zapelnione syntetycznie ujętymi figurami ludzkimi i fragmentami pejzażu wielowarstwowe kompozycje nie tworzą bynajmniej układów chaotycznych. Wręcz przeciwnie, charakteryzują się równowagą kompozycyjną, którą artysta uzyskuje przez powtarzalność i rytmiczne relacje barw i form. Całą powierzchnię płótna pokrywają ślady lekkiego gestu artysty, który w sposób typowy dla tego czasu balansuje między abstrakcją a sugestią kształtu możliwego do rozpoznania. Jak czytamy w tekście opisującym analogiczną pracę z Muzeum Sztuki w Łodzi, „Ciecierski zawsze oddawał się marzeniu o tokańskim pejzażu i holenderskim porządku, stąd z jednej strony jego malarstwo jest określone przez ukrytą dyscyplinę komponowania czy konstruowania obrazu, z drugiej zaś cechuje się lekkością przepływających na płótnie kształtów, intensywnym kolorem, lekką ironią, czasem erotyzmem” (Maria Morzuch, Abecadło, [red.] Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. nlb.).

Działalność artystyczną Tomasza Ciecierskiego docenił wnikliwy obserwator polskiej i światowej sceny artystycznej, Ryszard Stanisławski, za którego kadencji zorganizowana została retrospektywna wystawa autora w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1990. Stanisławski pisał: „Poszukiwania malarstwa lat osiemdziesiątych mają swoje źródło w indywidualnych odkryciach wartości aktu malowania w czasach poprzedniej dekady, gdy jak wszędzie, tak i w Polsce, większość wystaw o dużych aspiracjach poświęcano najczęściej innym mediom. Tomasz Ciecierski od połowy lat siedemdziesiątych do tych poszukiwań przyczyniał się w sposób znaczący, tworząc od początku obrazy wielkich rozmiarów, których właściwością był ich zamierzenia jakby szkicowy charakter. Biel tła i rozsypanie na nim całych zbiorów sylwetek sprawiały wrażenie, że obrazy te pochodzą wprost ze szkicownika barwnym tuszem nerwowo zapelnionego. Zdawało się, że obraz na przekór monumentalizmowi formatu i gęstości farby jest jakby ekranem czegoś innego”.





Lata 70. i 80. stanowiły w karierze Ciecierskiego okres formatywny: dyplom w pracowni profesor Krystyny Łady-Studnickiej na warszawskiej ASP obronił w 1971. W latach 1972–85 związał się z uczelnią jako wykładowca. Wiele przy tym podróżował. Jak notuje Ewa Gorzałdek „W czasie pobytu w 1971 roku w Stanach Zjednoczonych artysta zwrócił uwagę na książeczkę z rysunkami rzeźbiarza Claesa Oldenburga. Po powrocie zainspirowany tą formą rozpoczął pracę nad cyklami rysunków w blokach i brulionach”. W ciągu dekady 1981–91 odbył 4 rezydencje artystyczne w Holandii, Niemczech i Francji. Debiutował w 1974 w legendarnej awangardowej galerii Krzywe Koło w Warszawie, a w 1980 miał pierwszą indywidualną wystawę w Amsterdamie, mieście, do którego jego sztuka zagościła na stałe, znajdując się m.in. w kolekcji słynnego Muzeum Stedelijk. Jest członkiem nieformalnej warszawskiej grupy artystycznej Pendzle, zrzeszającej „prawdziwych malarzy” reprezentujących różne postawy i pokolenia. Oprócz Ciecierskiego w spotkaniach i dyskusjach towarzysko-artystycznych brali udział Ryszard Grzyb, Robert Maciejuk, Paweł Susid, Włodzimierz Jan Zakrzewski, a także zmarły w 2010 Tomasz Tatarczyk.



33 †

TOMASZ CIECIERSKI

1945

Bez tytułu – instalacja malarska złożona z 7 płócien, 1991

olej/płótno, 28 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na biejtramie: 'T. Ciecierski | 1991'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'T. Ciecier | 91'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 700 - 12 000 EUR

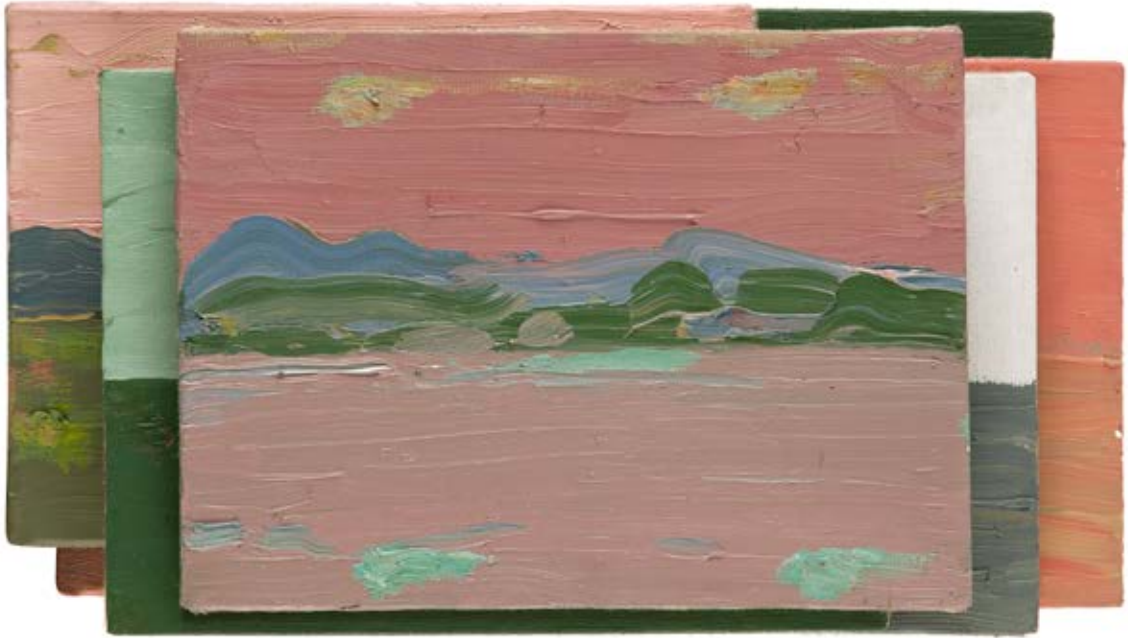
POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Szwajcaria – Francja

„Ja po prostu chcę, żeby to ciągle było malowanie, żeby to było o malowaniu i procesie malowania, nakładania – i to wszystko. A ostatecznego celu naprawdę nie widzę. Nie widzę takiego punktu, do którego dojdę i potem już można umierać”.

Tomasz Ciecierski





34 †

RYSZARD HUNGER

1940

"Imago Bis", 2018

akryl/ płótno, 146 x 114 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"Hunger 2018 | "IMAGO BIS"

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 600 – 9 000 EUR

„Twórczość Ryszarda Hungera intryguje, pobudza do refleksji i kontemplacji. Stojąc przed obrazami artysty, zanurzamy się w świat, dla każdego istotny. Nie ten zewnętrzny, powierzchowny, ale docieramy do jego wewnętrznej struktury. Prace artysty osiągnęły stan pełnej autonomii, żeby wejść z odbiorcą w dialog”.

Dorota Seweryn-Puchalska

Praca „Imago bis” autorstwa Ryszarda Hungera należy do cyklu, który nawiązuje do wydarzeń opisanych w książce „Parowóz dziejów” Andrzeja Turowskiego. Autor prezentowanej pracy stworzył instalację, a jej częścią był fragment rzekomego pociągu agitacyjnego, który sponął na stacji w Koluśkach. „Parowóz dziejów” to część projektu artystycznego Anny Baumgart – instalacji tekstowo-obrazowej odtwarzającej historię pociągu agitacyjnego, który w 1920 miał przez Polskę dotrzeć do Berlina, by wspomóc Niemiecką Partię Komunistyczną w krzewieniu idei rewolucyjnych na Zachodzie. Pociąg agitacyjny miał być wypełniony dziełami rewolucyjnych artystów rosyjskich, a jego droga – nawiązaniem do genealogii polskiej awangardy. Hunger, tworząc swój projekt, wziął udział w narracji, którą stworzyli Baumgart i Turowski.





35 †

LESZEK NOWOSIELSKI

1918-1999

"Przenikanie niebieskie", 1990

olej/ płótno, 87 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Leszek NOWOSIELSKI | 376 | PODKOWA LEŚNA | 1990 | KOMP. III'

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 600 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, 2019

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Atelier Nowosielski. L'arte della ceramica di Hanna e Leszek Nowosielski,

Fondazione Stelline, Mediolan, 15.09-15.10.2011

LITERATURA:

Atelier Nowosielski. L'arte della ceramica di Hanna e Leszek Nowosielski,

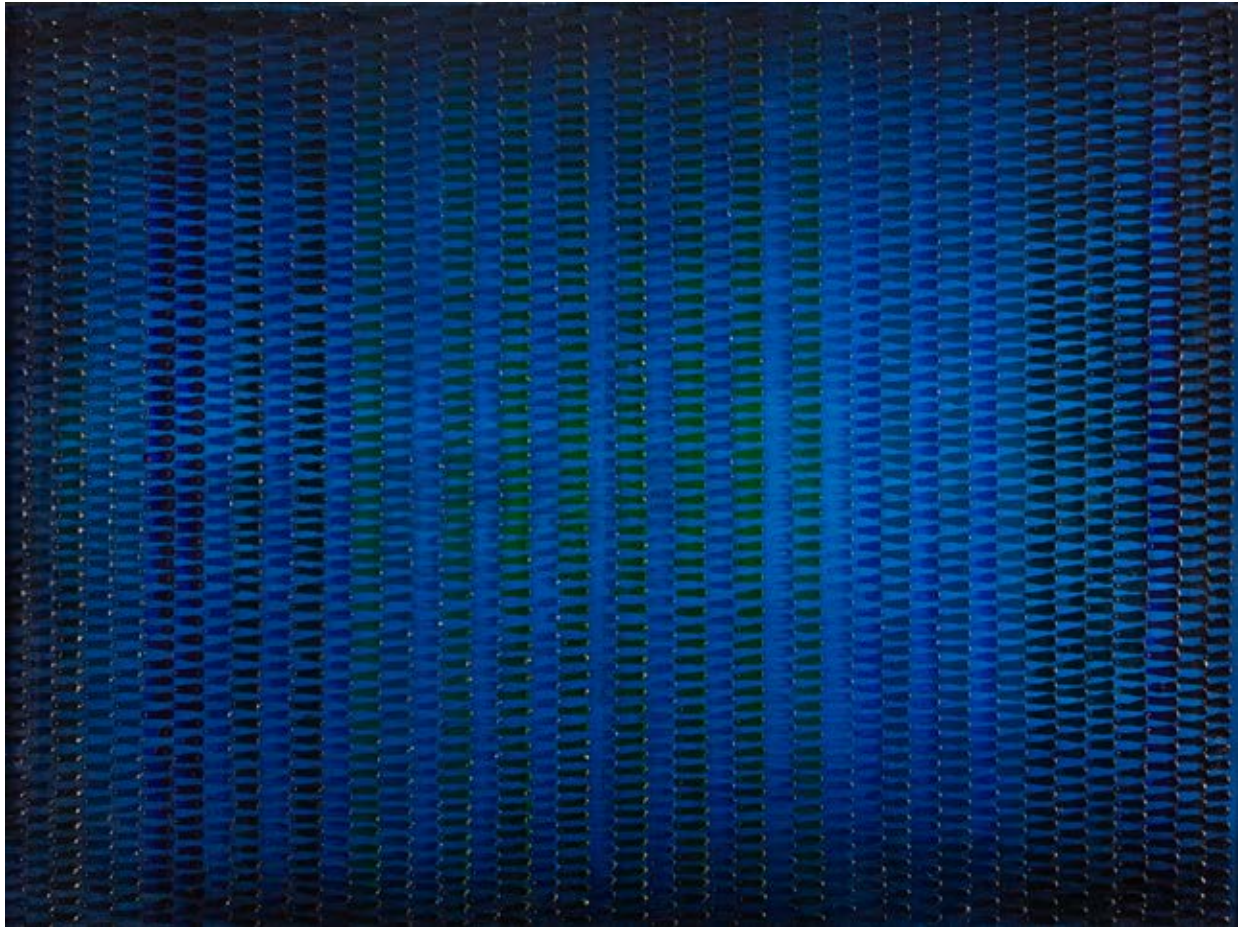
katalog wystawy, [red.] Alberto Agazzani, Elżbieta Modrzewska Manno,

Mediolan 2011, s. 71 (il.)

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

Małgorzata Devosges-Cuber, katalog wystawy: Atelier Nowosielskich. Ceramiczny Świat Hanny i Leszka Nowosielskich, Gdańsk 2016, s. 82

Leszek Nowosielski był artystą niezwykle wszechstronnym. Z wykształcenia malarz, zasłynął przede wszystkim ze względu na swoje ceramiczne realizacje. Początkowo wykonywał dekoracje naszkliwne na wyrobach porcelanowych, później specjalizował się w realizacjach architektonicznych z płaskorzeźbionych kafli ceramicznych. Zaprezentowane „Przenikanie niebieskie” z 1990 należy do serii monochromatycznych realizacji malarza. W centrum zainteresowania autora w tym okresie znajdowały się przede wszystkim faktura obrazu oraz gradacje kolorystyczne. Leszek Nowosielski kształcił się na Politechnice Warszawskiej w dziedzinie chemii. Zainteresowanie sztuką pogłębiał podczas wojny na prywatnych lekcjach malarstwa udzielanych mu przez kolorystę, malarza i grafika, Jana Rubczaka. Po wojnie prowadził przez kilka lat własną wytwórnię chemiczną w Gliwicach, co okazało się przydatne w późniejszej pracy ceramika. Debiutował w 1949 wystawą w BWA w Gliwicach. Jego prace znajdują się w kolekcjach Muzeum Narodowego w Warszawie, Wrocławiu i Gdańsku, w Muzeum Ziemi Mazowieckiej w Płocku, Muzeum Archeologicznym w Warszawie, a także w galeriach i kolekcjach prywatnych w Polsce i na świecie.





36

LESZEK NOWOSIELSKI

1918-1999

Z cyklu "Modelki", 1997

olej/ płótno, 55 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Leszek Nowosielski 97 R.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'92/1 | 316 | Leszek Nowosielski | 65 x 55 | 1997 | cykl modelki'

estymacja:

18 000 - 30 000 PLN

20 000 - 30 000 PLN



37 †

KAZIMIERZ MIKULSKI

1918-1998

"Łysy uwodziciel", 1967

olej/piótno, 73 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Kazimierz Mikulski | Kraków 1967'
na odwrociu nalepka: 'K.M.P. i K. "RUCH" WARSZAWA | GALERIA WSPÓŁCZESNA'

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN

29 000 - 40 000 EUR

WYSTAWIANY:

K.M.P. i K. „RUCH” Galeria Współczesna, Warszawa, 27.02-23.03.1969

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

Mieczysław Porębski







Wiele z kompozycji Kazimierza Mikulskiego to przeniesione na płaszczyznę obrazu odbicie sceny teatralnej – artysta był scenografem i kierownikiem plastycznym Teatru Groteska w Krakowie. Wraz z Lidią Minticz i Jerzym Skarżyńskim wykreował plastyczne uniwersum, które ukształtowało najlepszy i niezapomniany okres w powojennej działalności tego teatru. Lalki i maski, niezwykle i pełne tajemnicy, rozwijały wyobraźnię i kształciły gusta wielu późniejszych entuzjastów malarstwa Kazimierza Mikulskiego, którzy zasiadali wówczas na widowni Groteski. Praca w teatrze w okresie powojennym w przypadku wielu artystów dawała pretekst do ucieczki od systemowych postulatów, kiedy nad krajem zapadła socrealistyczna noc. Prezentowane przez nas dzieło doskonale unaocznia związku malarza z teatrem – płaska, właściwie dwuwymiarowa przestrzeń przypominająca scenografię, kulisowa perspektywa, wyzute z ekspresji twarze i pozbawione wyrazu oczy przywodzące na myśl bardziej maski aniżeli portretujące konkretne typy ludzkie. Obie postaci, zastygłe w rozmarzonym półuśmiechu, zdają się pograżone w swoistym letargu. Hipnotyczną atmosferę potęguje zwielokrotnienie motywu oczu i koncentryczne, barwne formy, w których rozpoznać możemy rodzaj powidoków lub elementów z równoległej rzeczywistości przenikających do naszej przestrzeni wizualnej. Co przedstawia scena? Zapis ulotnej chwili, przypadkowego spotkania, krótki moment elektryzujących spojrzeń, psychodeliczny sen, a może to widz oglądający obraz jest aktorem dla przypatrujących mu się ze stoickim spokojem i pobłażliwym uśmieszkiem ludzi-masek? Podobnie jak w przypadku innych obrazów Mikulskiego tropów interpretacyjnych jest nieskończenie wiele.

Indywidualny styl malarstwa Kazimierza Mikulskiego ukonstytuował się w latach 50. i zasadniczo nie ulegał większym przeobrażeniom w kolejnych dekadach jego twórczej aktywności. Surrealizujące w nastroju, poetyckie kompozycje konstruował ze stałego repertuaru rekwizytów, do których należały postacie nagich dziewcząt o wydatnych biustach, koty, ptaki, motyle, oczy pojawiające się nagle w gęstwinie liści, sferyczne kule przypominające ujęte schematycznie ciała niebieskie. Teatralne gesty, uprzedmiotowienie, ciała niecielesne, niematerialne, wytworzone w wyobraźni artysty lepiej oddawały uniwersalistyczną wizję świata Mikulskiego – na wprost rzeczywistego, na granicy mitu i historii, prawdy i fałszu, świata, którego bieg motywują atawistyczne popędy odgrywane przez aktorów na scenie życia. Sam Mikulski przyznawał się natomiast do inspiracji malarstwem Lucasa Cranacha starszego (niemieckiego malarza i grafika okresu renesansu). Obaj artyści posługiwali się silnym konturem, matematycznie niemal określali formy w przestrzeni. Przestrzeń, która u obu malarzy była umowna mimo zastosowania perspektywy zbieżnej i powietrznej. Kobiety Cranacha – nagie Wenus odziane jedynie w kapelusz – stanowią jakby pierwowzór dla kobiet-lalek Mikulskiego, o wielkich oczach i twarzach bez wyrazu. Tym, co wyróżnia Mikulskiego, jest jego własna mitologia wykreowana na użytek indywidualnego opisu świata. Jak pisał Mieczysław Porębski: „Symboliści próbowali malować historię własnej duszy, kubić historię własnych, przemieniających się w prawie-abstrakcję obrazów. Nadrealiści historię automatyzmów własnej niekontrolowanej niczym wyobraźni. Potem wszyscy po trochu zaczęli wracać do mitów, wszyscy najwięksi malarze naszego wieku byli, czy stawali się pod koniec życia, powracającymi do odwiecznych archetypów mitotwórcami. (...) Malarstwo Mikulskiego wciąż pozostaje w zawieszaniu na granicy mitu i historii tego, co autentyczne, i tego, co nieautentyczne, wydobywa to, co się w nas kołacze z autentycznej tęsknoty za mityczną przeszłością, kiedy w pierwszych dniach stworzenia wszystko było jeszcze tylko Naturą, wspólnym przyjaznym bytowaniem ludzi i zwierząt, ptaków i owadów w utraconym rajskim ogrodzie, a co jest już tylko współczesną, fabryczną, sztucznie powielaną i ożywianą sentymentalną rajów tamtych namiastką” (Mieczysław Porębski, [w:] Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, katalog wystawy, [red.] Teresa Sondka, BWA, Łódź 1987, s. nlb.). Ujmująca szczególnym rodzajem prostoliniowości i poetycką aurą twórczość przez krytykę przypisana została do nurtu nadrealizmu. Pojęcie „nadrealizm” nie jest jednakowoż tym, co najcelniej definiuje sztukę Mikulskiego. Jeśli porównać jego kompozycje do europejskich wzorców w postaci twórczości Ernsta czy de Chirico brak tu elementów charakterystycznych dla manifestacji marzeń sennych – nieoczekiwanych i budujących tym samym nastrój niepokoju. W kompozycjach Mikulskiego brak irracjonalności – zamiast tego mamy starannie wyreżyserowane metafory, repertuar charakterystycznych obiektów obdarzonych konkretną symboliką.

38 †

TERESA PAĞOWSKA

1926-2007

"Incydent", 1960

olej/piótno, 110 x 119 cm

na odwrociu nieczytelna nalepka z galerii w Chicago

oraz nalepka z tytułem i rokiem powstania:

'PAGOWSKA, TERESA | INCIDENT OIL 43 x 47 1960'

estymacja:

150 000 – 250 000 PLN

34 000 – 56 000 EUR

WYSTAWIANY:

Brzozowski, Dominik, Kowalski, Nowosielski, Pağowska, Ziemski, Contemporary

Art Gallery, Chicago, 5.04-04.05.1961

LITERATURA:

Brzozowski, Dominik, Kowalski, Nowosielski, Pağowska, Ziemski, broszura

z wystawy, Contemporary Art Gallery, Chicago, 5.04-04.05.1961, nr 4

„Szerokość i rozlewność rytmów wyrażają zatem męską decyzję i kobiecą miękkość. Prostota działania bez cyzelunków – ale przy tym delikatność bardzo dobrego smaku, nastrojowość liryczna – nie pochłaniająca pogody, a wreszcie wybitny zmysł kolorystyczny, ukazujący przejawy barwności, nawet w tonacjach najbardziej ciemnych czy zgaszonych, to cechy, które dźwięczą dziś w czysto plastycznych poszukiwaniach Teresy Pağowskiej”.

Zdzisław Kępiński



Schyłek lat 50. to okres niezwykle intensywny w twórczości Teresy Pągowskiej. Po chwilowym zauroczeniu realizmem magicznym artystka zwróciła się ku malarstwu nieprzedstawiającemu. Abstrakcja była jednak krótkim epizodem na jej drodze artystycznej, bowiem nigdy później Pągowska nie odeszła tak daleko od oczywistości przedstawienia. Wśród wielu poszukiwań zarówno tych formalnych, jak i warsztatowych u malarki powoli wzrastała nowa idea, niezwykle charakterystyczna dla późniejszego stylu Pągowskiej. Idea niedopowiedzeń i dwuznaczności. W kolejnej dekadzie malarstwo artystki otworzy się na akty, które niemal całkowicie zdominują jej sztukę. Bohaterem jej prac stanie się pozbawiona indywidualnych rysów, enigmatyczna (głównie kobieca) postać ukazana często w dynamicznych, dyskusyjnych układach. Wielu krytyków uważa, że pod tą anonimową sylwetką kryje się sama Pągowska.

Prezentowana praca pochodzi z 1960 roku i jest kwintesencją twórczych poszukiwań artystki tego okresu. Pełna niedopowiedzeń kompozycja jest jedynie daleko idącą aluzją do otaczającego świata. Nieprzedstawiająca, bliska spontanicznego gestu malarskiego, jednak całkowicie wolna od przypadkowości. Obrazy z abstrakcyjnej fazy Pągowskiej zostały bowiem przez nią bardzo precyzyjnie zakomponowane, na co wskazywać może geometria podziału, która porządkuje kompozycje. Obraz zatytułowany „Incydent” to zderzenie dwóch, trudnych do rozpoznania barwnych plam, połączonych i splecionych ze sobą, jakby w tańcu. Tło stanowi nieodgadniona, jasna przestrzeń. Całość namalowana jest niezwykle spontanicznym gestem, żywiołowo, co w oczach widza potęguje ekspresję przedstawienia. Warto poświęcić kilka słów kolorystyce pracy, w której ukazuje się tendencja artystki do stopniowego rozjaśniania powierzchni swoich płócien oraz powolnego stonowania gamy kolorystycznej. Przybrudzone beże, brązy oraz czernie już wkrótce mają ustąpić miejsca stonowanym szarościom, subtelnym zieleniom, pastelowym odcieniom błękitów i żółceni, które w niedługim czasie staną się charakterystyczną cechą dojrzałej twórczości Pągowskiej.

Prace z tego okresu, tak nieoczywiste na pierwszy rzut oka, byłyby zupełnie niezrozumiałe dla odbiorcy, gdyby nie ich tytuły, którymi Pągowska nakierowywała w odpowiednim kierunku. W późniejszych latach tytuły staną się bardziej enigmatyczne od samych przedstawianych przez nią form i kształtów. Swoją twórczością Pągowska prowadzi swoistą grę z widzem. A jest to gra skomplikowana i pełna niedopowiedzeń. Artystka jednocześnie chce i nie chce wskazać na przedmiot, sytuację, którą maluje, pozostawiając odbiorcy pole do uzupełnienia.





39 †

TERESA TYSZKIEWICZ

1906–1992

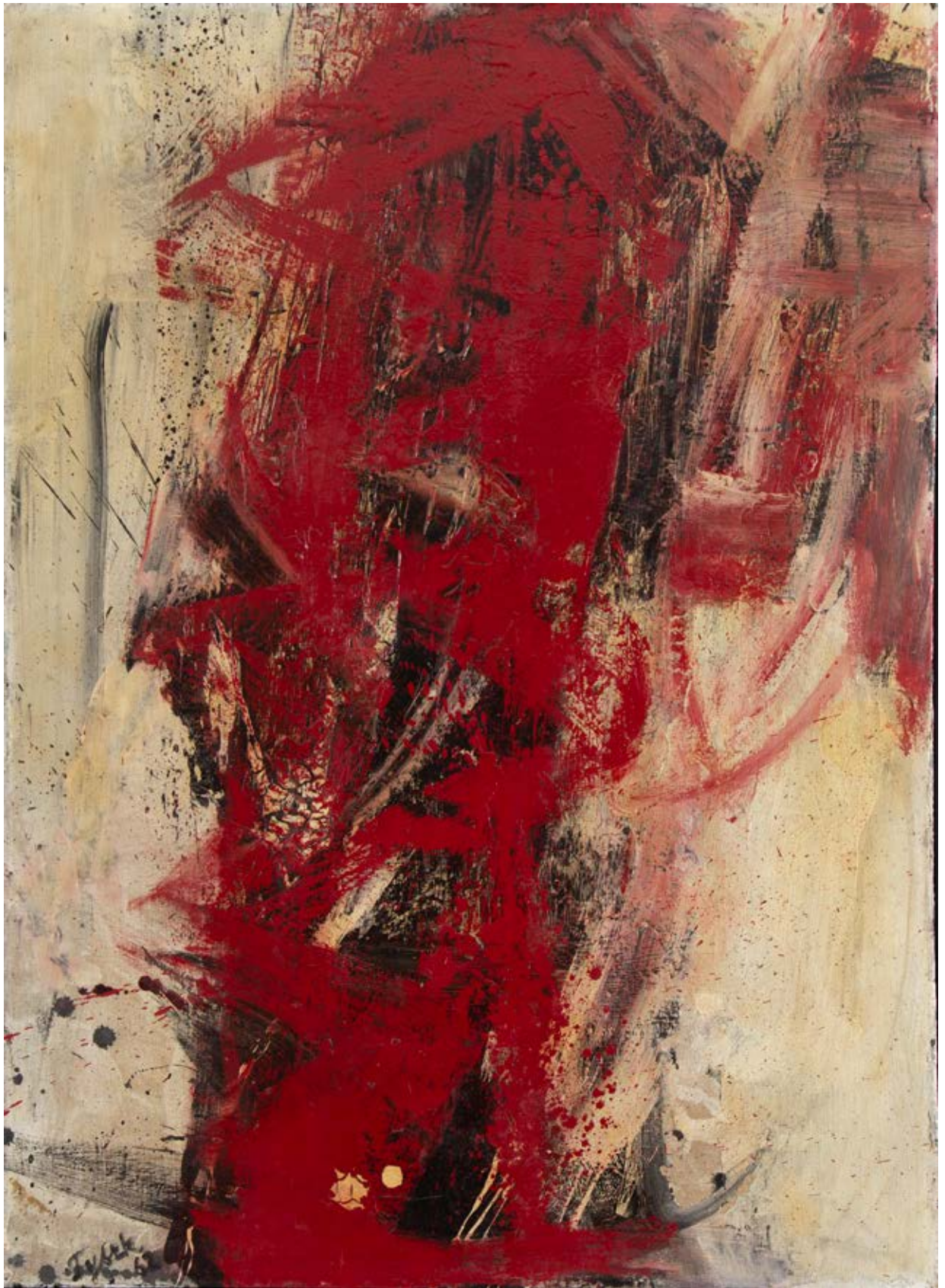
Bez tytułu, 1962

olej/piótno, 100 x 73 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Tyszk I 62'
sygnowany na bieżym: 'Tyszkiewiczowa'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 000 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

W interpretacjach krytyków, lecz także w wypowiedziach samej Teresy Tyszkiewiczowej, powraca często wątek inspiracji filozofią Wschodu, szczególnie koncepcji mistycznej podróży w głąb siebie. Nieskrępowana formalnymi czy tematycznymi ograniczeniami twórczość, mająca źródło w wewnętrznych pragnieniach służyć miała dotarciu do własnego „ja”. Zwrot w kierunku duchowości i podniesienie aktu tworzenia do rangi mistycznego doświadczenia był zjawiskiem powszechnym w powojennych prądach filozoficznych i artystycznych: „Sztuka dzisiejsza, jak nigdy dotąd, pragnie dociec istoty, ‘esencji’ świata, ale nie ekscytuje się zanadto jego zewnętrzną, powierzchowną urodą, wyglądami rzeczy – nawet tak nowych i tajemniczych jak struktury mikro i makrokosmosu. Prawdzie naszych czasów nie można dać świadectwa tradycyjnymi środkami wyrazu, artysta współczesny nie może dłużej czerpać z jednego tylko nurtu: starej kultury zachodnioeuropejskiej. Coraz częściej szuka świeżych podniet i znajduje je przede wszystkim w filozoficznej spuściźnie Wschodu. Szczególnie w filozofii buddyjskiej sekty Zen – w myśli, która zapłodniła sztukę japońską ubiegłych stuleci – znajduje niczym nieskażone oznaki mistycznego uduchowienia oraz relacje wymykające się prawom przestarzałej już logiki arystotelesowskiej. Z tej to właśnie myśli wywodzi się głównie amorficzny dynamizm nowoczesnego abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Między duchem a jego twórczym działaniem – głoszą wyznawcy Zen – nie może być najmniejszej luki. ‘Odstąpisz na jedną dziesiątą cala, a niebo i ziemia będą rozłączone’. Ruch pędzla powinien być spontaniczny, jak krążenie liści na wietrze, najmniejsza przerwa między impulsem a kreską powoduje zagubienie idei, fałszuje sens wypowiedzi. Przy takich założeniach zanika w malarstwie kolor, monochromatyzm uzasadniony jest szybkością aktu twórczego, gonitwa impulsów – nie myśli, bo chodzi tu raczej o emocje – musi być zanotowana bez zwłoki, na gorąco, ręka musi nadążać za nieuchwytnymi zmianami stanu psychicznego. Tyszkiewiczowa – choć zalicza swoje malarstwo do typu ‘informel’, a czasem, podkreślając spontaniczność gestu, wspomina o ‘action painting’ – jest czystej wody ekspresjonistką. Od prób geometryczno-konstrukcyjnych – jak podaje almanach *New Art Since 1949* – które zawierały jeszcze pewne reminiscencje surrealizmu, Maria Teresa Tyszkiewiczowa przeszła do abstrakcyjnych rejonów czystej formy pomyślanej jako wyraz oraz język plastyczny zbliżenia i porozumienia między wszystkimi ludźmi” (Henryk Anders, 1961).






Teresa Tyszkiewiczowa, „Godło”, 1962. Kolekcja prywatna, Polska, fot. Desa Unicum



Teresa Tyszkiewiczowa, „1/66” z cyklu „Przejścia”, 1965. Kolekcja prywatna, Polska, fot. Desa Unicum



Teresa Tyszkiewiczowa wierzyła w paradygmat awangardy, ciągłe przekraczanie granic sztuki. Jej malarskiej praktyce towarzyszyła niezwykle wnikliwa refleksja teoretyczna spisana przez artystkę w dziesiątkach esejów dotyczących problematyki współczesnego malarstwa. Prawdziwy postęp upatrywała w działaniu, nieskrępowanej przez estetyczne kategorie i teoretyczne rozważania sile malarskiego gestu, uznając wieloznaczność i niedomówienie za zjawisko symptomatyczne dla powojennej sztuki. Pisała: „Nie wystarczy żywotny rozwój nowych technik i środków przekazu. Ich efektywność jest tylko częściowa. Sztuka, choć posługuje się nimi, realizując się w negacji, niszczeniu, drwinie, czy nawet odkrywczości nowych obszarów rzeczywistości, drepce w miejscu. Porzucając treści znane, nie zastąpiła nowymi, nieprzeczuwalnymi, automatycznie obłożonymi w formę. Nasz czas nie będąc gotowym do wyłonienia syntezy i klarowności, przypisuje sztuce rangę niejasności i wagę dzieła otwartego. Prawdziwe na dzisiaj, nęcące, ale nie wypada rysować przyszłości wywodzącej się z kontynuacji stanu aktualnego. Nie można szeregować wymykających się postaw. Nie czas na teorie. Przewidywania efemeryczne, drogi wieloznaczne i także wypowiedzi: w zamierzony sposób niejasne. Nic nie jest jasne. Stanowiska nieprzekazywalne, a i nie wiadomo, czy to wszystko jeszcze obowiązuje”.

Ta szczególna postawa artystki, otwartej na wszelkie przejawy świeżości i oryginalności w sztuce, bez wątplenia sprawiała, że Teresa Tyszkiewicz była doskonałym pedagogiem. Przez ponad 30 lat wykładała w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych. Obok Władysława Strzemińskiego i Stefana Wegnera to właśnie ona miała największy wpływ na merytoryczny kształt uczelni oraz na profil nauczania. Urodzona przed I wojną światową, a więc w latach powojennych należąca już do pokolenia artystów dojrzałych, Tyszkiewicz reprezentowała jednakże typ malarki zorientowanej na nowoczesność. Wieloletni kustosz łódzkiego Muzeum Sztuki Janusz Zagrodzki pisał o niej, że: „swoją postawą zniósła granicę między dwoma pokoleniami twórców. (...) Będąc właściwie żywym pomnikiem minionej epoki, zachowała młodzieńczą myśl charakterystyczną dla twórców nowej sztuki. Jej osobowość umiała wydobyć i połączyć kulturę dnia codziennego z ferworem intelektualnych dyskursów awangardy”.

Poszukiwania twórcze, a także inspiracje, jakie artystka czerpała ze świata nauk ścisłych – biologii, chemii i fizyki – doprowadziły ją po wojnie do sztuki informel. Swoje najciekawsze i najbardziej ekspresyjne prace realizowała w latach 50. W udzielonym wówczas wywiadzie mówiła: „Dążę do oczyszczenia mojego malarstwa ze wszystkiego, co nie jest znakiem plastycznym, dążę do czystej abstrakcji. (...) Każda sztuka malarska musi coś wyrażać. Oto pierwszy i zasadniczy powód, dla którego malarz maluje. Tylko że wyrażać można rozmaite treści. Malarstwo przedstawiające wyrażało treści zaczerpnięte ze świata widzialnego i przeżycia psychiczne twórcy. Treści malarstwa abstrakcyjnego są natury bardziej introspekcyjnej, psychicznej, a forma, którą posługują się twórcy, jest stwarzana ad hoc, z niczego, poprzez kształtowanie powierzchni malarskiej. W tym typie malarstwa twórca wykorzystuje podświadomość (instykt malarski). Stąd ogromny prestiż, jakim cieszą się wszystkie filozofie Wschodu, uczące docierania do swojego 'ja', do wyzwolenia z siebie witalnych sił twórczych. Metoda pracy włączająca podświadomość w czasie tworzenia, wymagająca dużej szybkości i skupienia – wyklucza formę wykoncypowaną a priori. Z dużym zaciekawieniem czytamy w niektórych pismach zagranicznych czy polskich, że obrazy abstrakcyjne przypominają, a nawet przedstawiają przestrzenie kosmiczne czy konstrukcje biologiczne. Gdyby tak było, sztuka abstrakcyjna byłaby tylko kontynuacją sztuki przedstawiającej. Tymczasem malarstwo abstrakcyjne nie ma z tym nic wspólnego, ponieważ – podkreślam – operuje czystym znakiem plastycznym”. Choć oglądana z dzisiejszej perspektywy, przez pryzmat późniejszych kierunków, jak choćby neoekspresjonizm, sztuka Teresy Tyszkiewicz nie szokuje, to pamiętać trzeba, że na ówczesne czasy było to malarstwo trudne w odbiorze dla galeryjnego widza. Nieprzedstawiające, agresywne formy malarskie i niezwykle szerokie intelektualne horyzonty jego twórczyni wówczas w pełni zrozumiałe jedynie dla wąskiego grona odbiorców, dziś zaskują zdecydowanie na większe uznanie.

40 †

HILARY KRZYSZTOFIAK

1926–1979

"Brązowy kwiat", 1977

olej/płyta pilśniowa, 85 x 85 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hilary 77'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 400 – 6 000 EUR

LITERATURA:

Hilary. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,
oprac. Hanna Kotkowska-Bareja, Warszawa 1997, poz. 210, s. 288

„Płótna z tych lat, utrzymane w bajecznym kolorze, jaśnieją takim blaskiem, że przestrzeń, którą wypełniają, staje się automatycznie jasna i radosna. Jest to tajemnica techniki Hilarego – techniki, która sprawia, że te obrazy wydają się nam malowane nie kolorem, ale samym światłem. Jest to cecha niezależna od użytego koloru: jeśli tło jest czarne, to wystarczy Hilaremu umieścić obok jedną małą chmurkę niebieską, aby całe płótno zagrało światłem”.

Barbara Palestrowa, Wystawa Hilarego w Galerii Lambert, Nasza Rodzina (Paryż) 1982,
nr 9 (456), s. 10–12



PAPIER JEST WSZYSTKIM

Sztuka Hilarego Krzysztofiaka przez wiele lat była skutecznie wymazywana z kart polskiej historii sztuki. Owa cezura spowodowana była decyzją o emigracji, jaką autor kontrowersyjnej „Szczęki” wystawionej w warszawskim Arsenale podjął w 1968, a także współpracy małżonki Krzysztofiaka z Radiem Wolna Europa. Ze względu na ograniczenia komunistycznego reżimu oraz pragnienia związane z artystycznymi poszukiwaniami zdecydował się na opuszczenie kraju. Krzysztofiak wyjechał z Polski na stałe, początkowo zamieszkał w Kolonii, następnie w Monachium, aby ostatecznie „zerwać pępowinę z Europą” i wyjechać do Stanów Zjednoczonych. Nowy kontynent okazał się dla niego źródłem inspiracji oraz bodźcem do poszukiwań coraz to odważniejszych wątków i rozwiązań formalnych.

Na przestrzeni 3 dekad twórczość Hilarego przyjmowała różne oblicza, ewoluowała, sytuując się na pograniczu sztuki figuratywnej i abstrakcyjnej, w zależności od okresu zbliżając się formalnie do któregoś z tych biegunów. Malarstwo to, na poły abstrakcyjne, bywało zapisem fantazyjnych wizji korespondujących z surrealistyczną estetyką. Niezwykle ciekawym na tym tle wydaje się „okres papierowy”, do którego przynależy omawiana kompozycja zatytułowana „Brazowy kwiat”. Jego głównym motywem były drzewa czy też formy „drzewopodobne” przekształcające się na płaszczyźnie płócien w ogrodowe kompleksy, sady czy łąki. Te, jak zwykli mawiać krytycy twórczości artysty, kosmiczne pejzaże, były w istocie wizją papieroplastyczną. Przy bliższym oglądzie można zauważyć bowiem, że owe kształty powstały z pogniecionego papieru, materii niezwykle ważnej dla Hilarego. Jak mawiał: „w papierze tkwi mądrość, jest on symbolem sztuki, wiedzy, intelektu. Bez niego nic byśmy nie zrobili. A my tylko go odczytujemy. Albo palimy. Palić papiery to samo, co palić duszę”. Papier w pracach Hilarego jawi się zatem jako tajemnicze medium, wyzwolone jedynie z funkcji utylitarnych. Jest nośnikiem najgłębszych egzystencjalnych treści, symbolem ludzkiego intelektu i duchowości. Papier jest także konstrukcyjną bazą dla malarstwa Hilarego. Kłębowiska zgniecionego papieru stanowią formy przypominające zachmurzone niebo lub też budzą skojarzenia z nieodgadnionymi wizerunkami kosmosu. Prace te odmalowują odwieczne ludzkie pragnienie wzniesienia się w przestworza, aby przyjrzeć się z bliska widzianemu z ziemi bezładowi chmur i zgłębić tajemnicę wszechświata. Jak pisał z kolei Jak Zieliński: „W obrazach z cyklu papierowego najlepiej przejawia się precyzja Hilarego w operowaniu proporcją. Płótna te, średnich rozmiarów, widziane z daleka rozrastają się do rozmiarów meteorologicznych, a niekiedy nawet kosmicznych. Są to kombinacje różnych rodzajów chmur, układu niebios, eksplozje światów. Ale wystarczy spojrzeć z bliska, żeby uwypukliła się papierowa materia, żeby można sobie było wyobrazić model, jaki mógł służyć artyście: dwie zmięte kartki papieru, nieporadnie zszyte nitką, balowa serpenty, parę tekturowych krążków, jakieś nitki i żyłki. Kosmos sprowadzany do przedmiotów z pasmanterii i sklepu papirniczego rodem” (Jan Zieliński, Hilary: Obraz albo świat cały, „Odra” 1992, nr 5).

Omawiana kompozycja zatytułowana „Brazowy kwiat” z 1977 wydaje się bliska surrealistycznemu zainteresowaniu intrygującymi, materialnymi przedmiotami odnajdywanymi w codziennym, często przeoczonym i ignorowanym otoczeniu człowieka. Ich przypadkowe zestawienia, osobliwe cechy i wiążące się z nimi historie według surrealistów mogły wywoływać różnorodne skojarzenia i uruchamiać pracę wyobraźni, strumień świadomości. Zwłaszcza środki artystyczne zastosowane przez Hilarego pozwalają wydobyc „niesamowitość” obiektów, które zobrazował. Użycie intensywnego światłocienia, dekoracyjne pogięcie powierzchni papieru (przy użyciu wspomnianego światłocienia) oraz stworzenie za pomocą tych środków szczególnej, mrocznej atmosfery, wywołują efekt szczególnej malowniczości tego przedstawienia.





41 †

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ

1948

"Imaginyk", 2011

olej/piótno, 130 x 190 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
"ŁUKASZ KOROLKIEWICZ | 2011 | "IMAGINATYK"

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

20 000 – 27 000 EUR

WYSTAWIANY:

Łukasz Korolkiewicz. Peryferie, Galeria aTAK, Warszawa, 17.05–27.07.2013

Do asortymentu ulubionych tematów Łukasza Korolkiewicza należą sceny prywatne oraz prozaiczne. Ważną część jego twórczości stanowią sceny oraz wspomnienia związane z dzieciństwem. Dodatkowo częsty motyw to rozbudzona wiosenna zieleń. Realizacje autora nie są jednak jednoznacznie radosne i beztrudne. Są nasycone osobliwą poetyką, melancholią oraz ogarniającą pustką. Artystę bardziej niż konkretne motywy interesowała atmosfera oraz nastrój obrazów. Sceny, które odtwarza na swoich płótnach malarz, uwodzą, ale jednocześnie budzą niepokój poprzez aurę tajemniczości i nieodpowiedzenia.



W podobnym tonie został utrzymany zaprezentowany obraz „Imaginatyk” z 2011. Prezentowana na wystawie „Łukasz Korolkiewicz. Peryferie” praca przedstawia fragment wnętrza. Wzrok widza – oraz malarza oddającego tę scenę – pada na toaletkę z lustrem. Mebel pokryty jest bibelotami. Po lewej stronie znajduje się szklany pojemnik, wewnątrz którego mieszczą się rozłączone elementy lalki: osobno głowa i ręce. Po prawej stronie na błękitnym fotelu siedzi ubrana na czerwono, zamaskowana postać trzymająca szklaną kulę. Charakterystyczna, pozbawiona włosów głowa, która widnieje ponad złotą maską wilka, może sugerować, że jest to autoportret Korolkiewicza. Kolejna zamaskowana postać odbija się w lustrze – to prawdopodobnie z jej perspektywy ukazana jest niniejsza scena.

Artysta w typowy dla swojej twórczości sposób zderza ze sobą pozorną beztrąskę z tym, co tajemnicze oraz niepokojące. Znamienne jest ukazywanie prywatnego wnętrza i specyficzne oświetlenie, które przywodzi na myśl XVIII-wieczne malarstwo holenderskie. Artysta podkreślał jednak, że bardziej niż to, co widoczne i rozpoznawalne, interesuje go atmosfera. Jak opowiadał sam Korolkiewicz: „Maluję w taki sposób, że być może właśnie więcej mam wspólnego z malarzami przełomu XIX i XX wieku niż ze współczesnymi, na przykład fotorealistami. Przez to często nie uchodzę w ogóle za tzw. malarza nowoczesnego. Taki malarz z reguły posługuje się dość płaskimi formami, bardzo uproszczonymi. To są obrazy trochę planszowe. Ja nie bardzo je lubię, ponieważ one przedstawiają na powierzchni tylko to, co przedstawiają. Nie ma w nich, przynajmniej dla mnie, jakiejś drugiej czy trzeciej warstwy, którą się zauważa dopiero po dłuższej kontemplacji. W moich obrazach takie rzeczy są. Staram się jeszcze w taki ‘staroczesny’ sposób patrzeć na świat i moja materia malarska na obrazie jest właściwie bardzo tradycyjna” (Łukasz Korolkiewicz, Prof. Łukasz Korolkiewicz: Staram się patrzeć na świat w sposób „staroczesny”, 16.05.2018, <https://www.polskieradio.pl/8/3869/Artykul/2121895,Prof-Lukasz-Korolkiewicz-staram-sie-patrzec-na-swiat-w-sposob-staroczesny>, dostęp: 6.09.2021).

Kinga Kawalerowicz, kuratorka wystawy, na której prezentowany był „Imaginatyk”, pisała: „Uważne spojrzenie Korolkiewicza zatrzymuje w kadrze obrazu te wizualne aspekty rzeczywistości wokół nas, które same z siebie wydają się często nieciekawe, pozbawione znaczenia, niekiedy wstydlive w swym ubóstwie i szarości. Pod pędzlem artysty nabierają nieoczekiwanej ekspresji, uwodzą oko sugestywnością malarskiej magii, jakby na przekór wybranym motywom. Niekiedy scenerią obrazów staje się domowe wnętrze, w którym zaskakujące obiekty: jakieś dziwaczne bibeloty i sterane zabawki wchodzą w sekretne relacje pomiędzy sobą, i z melancholijnym reżyserem tych ironicznych i poetyckich aranżacji, którym jest sam artysta. W tym malarskim świecie kolor i światło kreują całą gamę emocjonalnych klimatów, które składają się na jedyny w swoim rodzaju charakter obrazów Łukasza Korolkiewicza – melancholijny i niejednoznaczny. Obrazy przywoływane przez malarza budzą niepokój poprzez znamienne dla jego sztuki niedopowiedzenie, zatrzymanie wizji na granicy pomiędzy realnością i imaginacją. Odwołują się do sfer podświadomości, do tego, co ukryte, do naszych własnych psychicznych peryferii” (<https://www.atak.art.pl/pl/wystawy/archiwum/110-lukasz-korolkiewicz-peryferie.html>).

Korolkiewicz studiował w latach 1965–71 na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie dyplom uzyskał w pracowni Stefana Gierowskiego. Niedługo po zakończeniu studiów rozpoczął pracę na macierzystej uczelni. Na samym początku swojej kariery tworzył przede wszystkim w nurcie abstrakcji. Już wtedy jednak można było dostrzec wątki, które z czasem stały się kluczowe dla artysty. Na płótnach Korolkiewicza od początku pojawiały się wieloznaczne tajemnicze sceny, na których można było dostrzec zarysy wnętrza czy przedmiotów. W latach 1973–75 Korolkiewicz sporo podróżował. W trakcie zagranicznych wojaży jego uwagę przykuły m.in. dokonania Davida Hockney’a, brytyjskiego malarza, często inspirującego się fotografiami. Korolkiewicza zafascynowała możliwość wykorzystywania fotografii w warsztacie malarskim. Odtąd aparat staje się narzędziem, za pomocą którego artysta utrwała chwile oraz zdarzenia, aby następnie częściowo odtwarzać je za pomocą pędzla. Autor nieraz wykorzystywał utrwalone obrazy jako podstawy własnych kompozycji. W efekcie sceny odtworzone na płótnach pełne są załamań świetlnych tak charakterystycznych dla medium, jakim jest fotografia. W 1977 Korolkiewicz zaprezentował pierwsze obrazy fotorealistyczne, których głównym tematem były ogrody oraz wnętrza.





42 †

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Tańczą – promieniują", 1990

olej/płyta, 12 x 25 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1990 | E. Rosenstein'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'12 x 25 | "TAŃCZĄ PROMIENIUJĄ" | 1990 E. Rosenstein'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 900 – 14 000 EUR

OPINIE:

autentyczność została skonsultowana ze spadkobiercą artystki

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Włochy

Desa Unicum, 2011

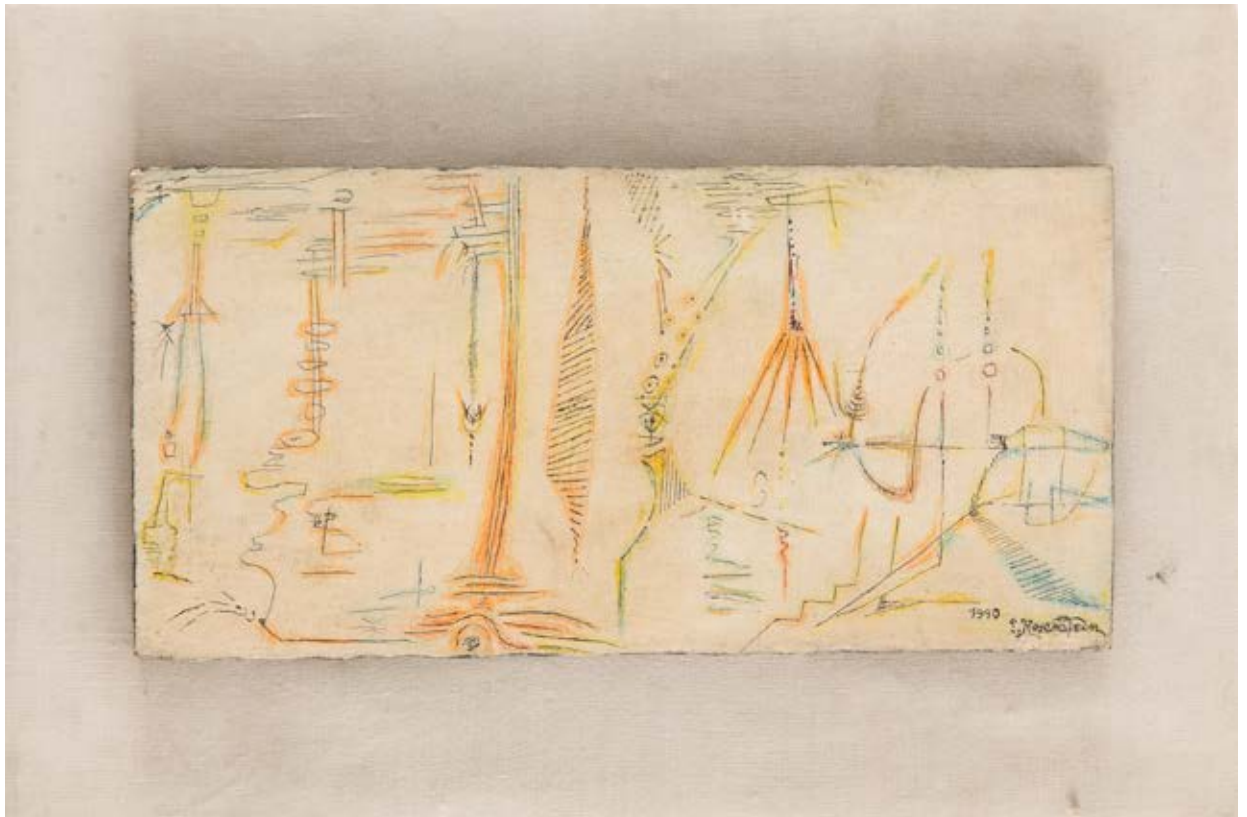
kolekcja prywatna, Polska

„Każde dziecko jest artystą. Każde ma ochotę malować, śpiewać. Dzieci odgrywają teatr. Gdy dorośleją, tracą to wszystko. Trzeba umieć te skłonności rozwinąć, żeby były żywe. Gdy byłam dzieckiem, chciałam malować, interesowały mnie różne baśniowe rzeczy. To było we mnie”.

Erna Rosenstein

Twórczość Erny Rosenstein, jednej z najważniejszych artystek XX wieku w Polsce, obfitowała w niewielkich rozmiarów wielobarwne asamblaże z drobnych, a czasami wręcz tandetnych, przedmiotów codziennego użytku. Należą do nich pocztowe znaczki, skrawki materiału, deseczki, sprzączki, haczyki, pudełka po zapalniczkach i czekoladkach, kapsle, guziki, kawałki tekturek, szkiełka, papierki. Zdawać by się mogło, że znana surrealistka wierzyła w uszlachetniającą moc twórczej decyzji w to, że drobiazg, który stracił swoją pierwotną funkcję i przestał być użyteczny, może otrzymać nowe życie od artysty. Prezentowana praca „Tańczą – promieniują” należy do licznych dzieł słynnej poetki i malarki odznaczających się małym formatem i charakterystyczną dowolnością w doborze artystycznych środków.

Rosenstein darzyła szczególną estymą rzeczy niewielkie, stanowiące zapis refleksji i doświadczeń autorki. Znana z działalności literackiej dopisywała przedmiotom ich własne historie, przez co nadawała im zupełnie nową rangę, a i nierzadko osobowość. Było to odbiciem jej przeżyć i refleksji, takich jak samotność. W jednej ze znanych bajek pisarki, o tytule „Złota kula”, czytamy: „Słyszac tę odpowiedź, posążek westchnął głęboko i zamilkł. Przez jedną tylko chwilę, szybszą od westchnienia, widać było kroplę rosy, która spłynęła po jego policzku. Wtedy bańce mydlanej zrobiło się żal biednego posążka, który wprawdzie z kamienia, lecz serce miał czułe. Nim zdążyła pomyśleć, dotknęła w przelocie jego czoła (...)” (Erna Rosenstein, Bajki, Warszawa 2014).



43

JACEK SIENICKI

1928-2000

Okno, 1984

olej/piótno, 147 x 97 cm
sygnowany i datowany p.d.: '7 III 84 JS'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN


12 000 - 16 000 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: „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, <http://muzeum.opole.pl/?wystawy=jacek-sienicki-malarstwo>, dostęp: 6.09.2021). 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 bezczasie. 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.

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).

44 †

JAN LEBENSTEIN

1930–1999

"Figura osiowa nr 64" ("Figure Axial No 64"), 1960

olej/piótno, 129,5 x 96 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'LEBENSTEIN 60'
na odwrociu, na biejtramicie napis: 'Mr. Bernstein'
oraz nalepka z Christie's w Nowym Jorku

estymacja:

250 000 - 400 000 PLN

56 000 - 89 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Ralpa Bernsteina, Nowy Jork

kolekcja prywatna, USA

Christie's Nowy Jork, 2017

kolekcja prywatna, Polska

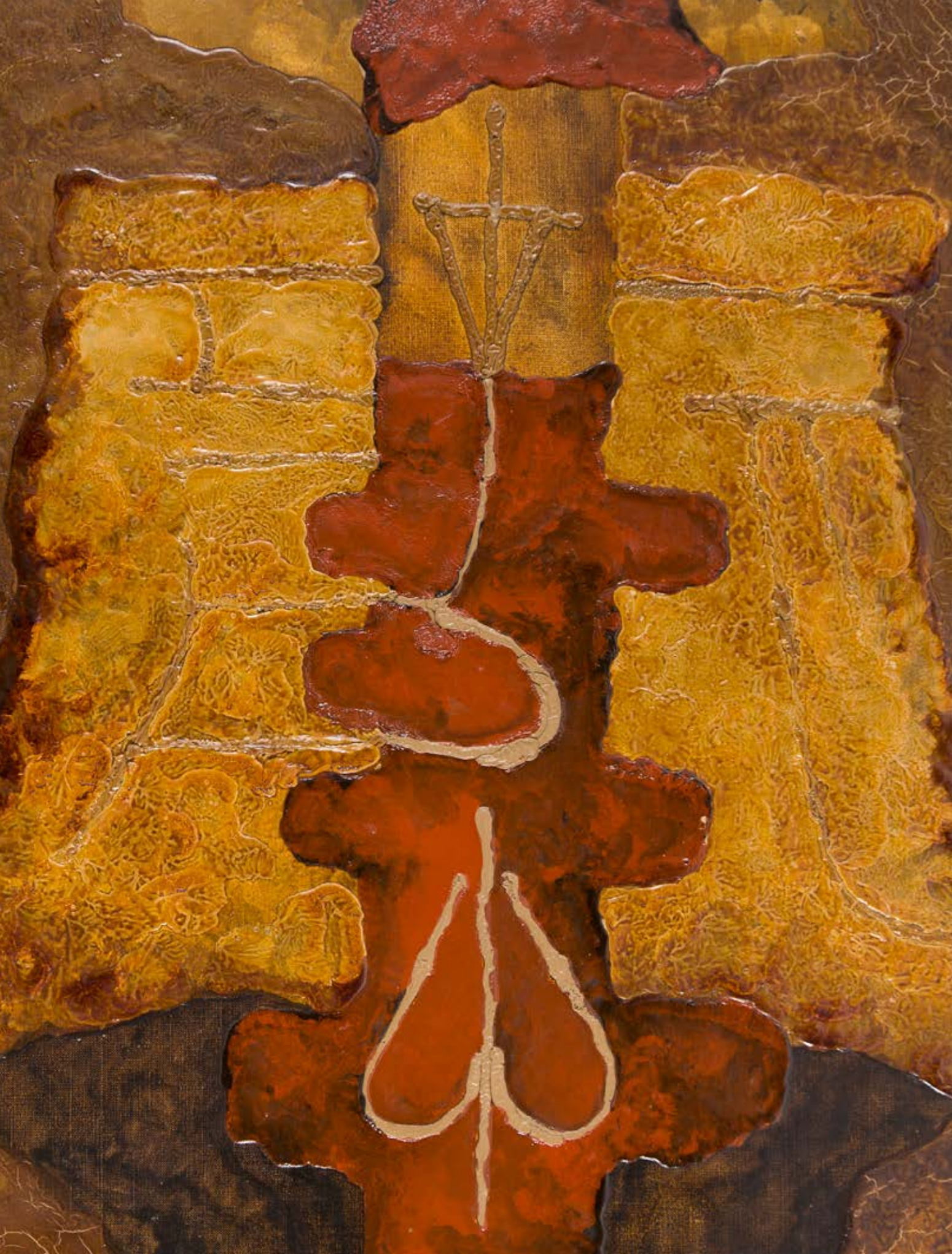
Desa Unicorn, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska

„'Figury osiowe' były obrazami pojęciowymi, tzn. rzutowały naturę w sposób wyabstrahowany na obraz, a nie przedstawiały przedmiotu w sposób bezpośredni. Wbrew twierdzeniu, że symetria jest ideą głupców, odwoływałem się do jednej z prawd zasadniczych, do jednej z najbardziej dla mnie frapujących struktur w naturze. Frapowała mnie także pewna statyka, zastygłość organizmu w formie nieruchomej, co wydaje mi się być ideałem w malarstwie. Łączyło się to także z wewnętrzną strukturą malarstwa, które samo w sobie jest przecież sztuką statyczną. Były to właściwie znaki żywych organizmów, totemy, przedstawione – jak dzisiaj widzę – w sposób zakamuflowany. Kamuflaż ten uległ z czasem skasowaniu na korzyść przedstawienia samego obiektu naturalnego. Znak przestał być idealny, zaczął się ucieleśniać. Dawna idealna symetria zmieniła się teraz w przedstawienie profilowe przedstawiające obiekt z profilu, w zastygłym ruchu. Niektórzy szukają dość powierzchownie w tych stworach – całkowicie przecież imaginowanych – jakichś analogii do paleontologii. Będąc człowiekiem współczesnym, znalazłem naturę nie gdzieś indziej, a w muzeum. Komiczne jest, że dziś, mieszkając w wielkich miastach, idziemy oglądać naturę do muzeum, a nie do lasu albo w pole. Do muzeum nie idę jednak po inspirację, ale po potwierdzenie własnych imaginacji”.

Jan Lebenstein, Portrety wewnętrzne. Rozmowa z Janem Lebensteinem, „Kultura”, nr 11, 12.03.1967





LUDZKA FAUNA

Gdy kontempluje się „Figury osiowe” Jana Lebensteina, trudno pominąć jego wielki udział w sztuce świata zachodniego. Obecność dzieł artysty w świadomości środowiska amerykańskiego datuje się już od późnych lat 50. W 1958 młody malarz wziął udział w wystawie „Guggenheim International Award” w Muzeum Solomona R. Guggenheima w Nowym Jorku. Na ścianach instytucji zaprezentowano obraz zatytułowany po angielsku „Mała figura w błękitnej ramie” z 1957 (obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie). Prawdziwy przełom w twórczości autora „Figury osiowej nr 64” nastąpił w 1959, po otrzymaniu Grand Prix na Biennale Młodych w Paryżu. Wyróżnienie pozwoliło Lebensteinowi zaprezentować swoje prace na Biennale w Wenecji, w São Paolo oraz w Kassel na Documenta 2, a także w ramach indywidualnych wystaw w paryskich galeriach Laclouche i Lambert.

„Figury osiowe”, mieszczące się gdzieś na pograniczu abstrakcji i informelu, wzbudziły żywe zainteresowanie u krytyków zarówno w Europie, jak i w USA. Nie uszło to uwadze największych muzeów i kolekcjonerów sztuki. Museum of Modern Art w Nowym Jorku, obchodzące hucznie 30-lecie swego istnienia, zorganizowało na przełomie 1960 i 1961 wystawę swych najnowszych nabytków „Toward the ‘New’ Museum of Modern Art”, wśród których znalazło się płótno „Zmienna forma XXXIV” z 1959 (obecnie w kolekcji MoMA jako dar kolekcjonera Davida G. Thompsona). W grudniowym numerze „The New York Times” ukazał się artykuł Johna Canadaya o tej ekspozycji, a reprodukcja obrazu Polaka znalazła się tam w towarzystwie „U modystki” Degasa z 1882 i szkicu do „Panien z Avignonu” Picassa z 1906.

Dorobek Lebensteina bywał trafnie nazywany przez ówczesną krytykę malarskim odpowiednikiem utworów Dostojewskiego czy Sartre’a. Z biegiem czasu formy zagęszczały się, a znaczenia – nawarstwiały. Intelktualne podejście, potrzeba tworzenia i opowiadania pozwoliły autorowi na eksploataowanie jednocześnie wielu zagadnień. Pierwsza połowa lat 60. to czas, kiedy wypracował on już niepowtarzalny styl i charakterystyczne tematy, w tym wielokrotnie podejmowany motyw figury osiowej. Cykl, w którym się ona pojawia, nazywał jednocześnie pomnikiem i grobowcem swojej twórczości. Powstają wówczas także „dzienniki intymne”, obrazy „zwierzęce” – czyli współczesne bestiariusz, przedstawienia zdeformowanych, szkaradnych postaci, „ludzkiej fauny” – oraz liczne prace nawiązujące bezpośrednio do mitologii lub ją reinterpretujące. Artysta wykonuje po kilka wersji przedstawień m.in. Ledy, Europy, historii Minotaura czy Apolla. Sceny mitologiczne, odczytane przez pryzmat współczesności, dają mu po raz kolejny pretekst do ukazania słabości jednostki ludzkiej, do opowieści o pożądaniu determinującym życie i ludzkie działania.

Wczesne lata 60. uznawane są za apogeum malarstwa Jana Lebensteina. Od kilku lat mieszkał w Paryżu, a początkowa faza pobytu – tzw. okres pierwszych zim paryskich – to czas największej aktywności autora, o czym świadczyć może fakt, że podczas jednej z zim powstało przeszło 200 obrazów olejnych. W tym okresie prace Polaka pokazano m.in. na obszernej monograficznej wystawie w Palais des Beaux-Arts w Brukseli, Muzeum Picassa w Antibes oraz w Galerie Laclouche w Paryżu. Jan Lebenstein jako artysta prezentujący sztukę hermetyczną, trudną w odbiorze, zdobył uznanie krytyków w kraju i za granicą, przeżywał szczytowy okres popularności i tworzył prace najbardziej dla siebie charakterystyczne.

45

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż 18/61", 1961

olej/piótno, 160 x 81 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:

'ZIEMSKI R | PEJZAŻ 18 1961 | 160 x 80'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

18 000 – 23 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Rajmund Ziemski. Malarstwo – lata 60”, Galeria DAP, Dom Artysty Plastyka,
Warszawa, 26.02–16.03.2014


LITERATURA:

Rajmund Ziemski. Malarstwo – lata 60, Galeria DAP, katalog wystawy,
kurator: Piotr Jędrzejewski, Warszawa 2014, s. 27 (il.)

„Jest pewien czynnik, na którego uzyskaniu od lat mi zależy.
A mianowicie to ‘coś’, co sprawia, że stojąc przed Rembrandtem,
nie mamy ochoty opowiadać dowcipów. Druga sprawa – dążę
zawsze do spotęgowania dramatu. Nawet do krzyku. Dla mnie
sztuka jest sprawą egzystencjalną, najprościej – ludzką”.

Rajmund Ziemski





Zaprezentowany „Pejzaż” z 1961 zdaje się reprezentatywny dla okresu zmian, jakie zaszły na przełomie dekad w twórczości Rajmunda Ziemskiego. Jak zauważają krytycy, w pracach z tego okresu widoczny był szereg dawnych fascynacji autora. Wśród najważniejszych warto wymienić bogactwo fakturalne, zastosowanie żywych kolorów, a także rytmikę w stosowaniu linii oraz plam. Zasadniczą różnicą był natomiast ton oraz ogólny wydźwięk płócien Ziemskiego – liryczny charakter został zastąpiony przez widoczny dramatyczny charakter kompozycji. W szczególności warto wskazać na naprężone linie, które zdają się rozciąć centralny element. Jak opisuje Zbigniew Taranienko, pod koniec lat 50. oraz na początku lat 60. pojawił się nowy bohater sztuki Ziemskiego: figura, która przypomina paleolityczny rysunek.

Motyw odczytywania mrocznych, ale atawistycznych motywów w nowych abstrakcjach Ziemskiego pojawia się także w tekście Jerzego Olkiewicza, opublikowanym przy okazji trzeciej wystawy malarza w Galerii Krzywe Koło: „Ziemski nazywa swoje obrazy pejzażami. Są to pejzaże kościste, z których słońce wyszło dobroduszną życiodajną glebę, karmiącą zwykle zieleni i owoce. Pejzaże pozbawione ostentacyjnego piękna krajobrazu – bo jaki kraj i jaki jego obraz mogą ukazywać? Mały skrawek własnej żarliwości i niepokoju – wydłużony prostokąt, w którym pomarszczona, wyschła, poszarpana materia kondensuje się w dramatyczną formę, o ciężarze gatunkowym mierzonym pasją, uporem, ciągle pokonywanym zwątpieniem. Pasuje tu słowo, pokonać’. Echo walki brzmi w tym malarstwie z obsesyjną siłą. Walką z gęstą materią obrazu, która ma się ukształtować w dramatyczny znak – równie być może bliski magii, jak umiejętność dojrzałego komponowania płótna. Ten znak – poszarpana, podziurawiona oczodołami plama, wisząca w nieokreślonej ciemnej przestrzeni tła – posiada koncentrację oddziaływania symbolu” (Jerzy Olkiewicz, Kwiecień 1962, [w:] Rajmund Ziemski. Malarstwo – lata 50., Galeria DAP, Warszawa 2014, s. 10).

Artysta na przestrzeni lat pracował seriami, a „Pejzaże” to jeden z jego najbardziej charakterystycznych cyklów. Autor skupiał się na jednym motywie i realizował go w długich ciągach prac, jedynie nieznacznie zmieniając jego formę. Malarz koncentrował się na określonym charakterze czy tonie kompozycji, wykorzystując przy tym wieloznaczność wybranych form oraz figur. Wśród najważniejszych środków wyrazu warto wymienić ciemną paletę barwną oraz gęstą fakturę, które służyły artyście do osiągnięcia tajemniczego oraz wieloznacznego charakteru.

„Na skutek animizacji powstaje figura przypominająca paleolityczny rysunek nieznanego zwierzęcia – bez głowy i koniecznie kończąca się jedną parą nóg z profilu”.

Zbigniew Taranienko



46

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928-1999

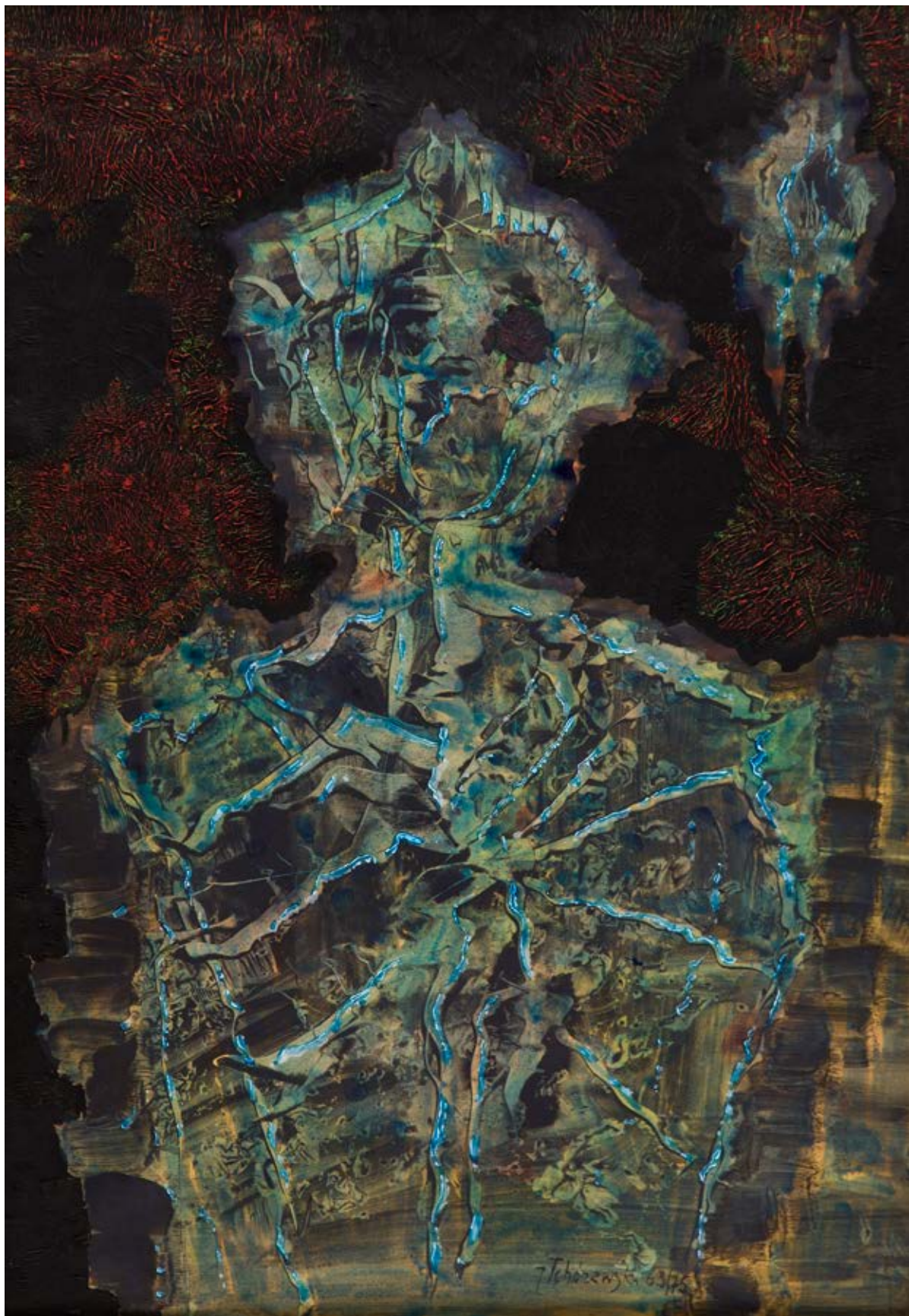
"Figura II" (zielona), 1963-1975

gwasz, technika mieszana/papier naklejony na płytę, 100 x 70 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JTchorzewski 63/75'
opisany na odwrociu: 'J.Tchrzowski 63/75 | "FIGURE II"'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

20 000 - 27 000 EUR





47

JANUSZ TARABUŁA

1931

Bez tytułu, 1968

asamblaż, fotografia, olej/piótno, 82 x 60,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Tar 68'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 300 - 18 000 EUR

Janusz Tarabuła należy do grona najwybitniejszych polskich artystów powojennych. Był współzałożycielem Grupy Nowohuckiej, która od 1961 stanowiła część Grupy Krakowskiej. Początkowo Tarabuła tworzył w konwencji surrealistycznej oraz kubistycznej, by w 1959 zacząć eksplorować ideę malarstwa materii. Wtedy dają się zauważyć pierwsze próby włączenia materiałów niemalarskich do powierzchni płótna. Zabieg ten pozwalał na uzyskanie przestrzennych efektów budowanych symetrycznie na osiach kompozycji. Początek lat 60. w twórczości Tarabuły wyznacza też rezygnacja z koloru i ograniczanie środków ekspresji.

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



48 †

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

Bez tytułu, 2017

olej/piótno, 190 x 190 cm

sygnowany monogramem artysty i datowany p.d.: 'AR 17'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1148 | 2017 | 130 x 130 cm'

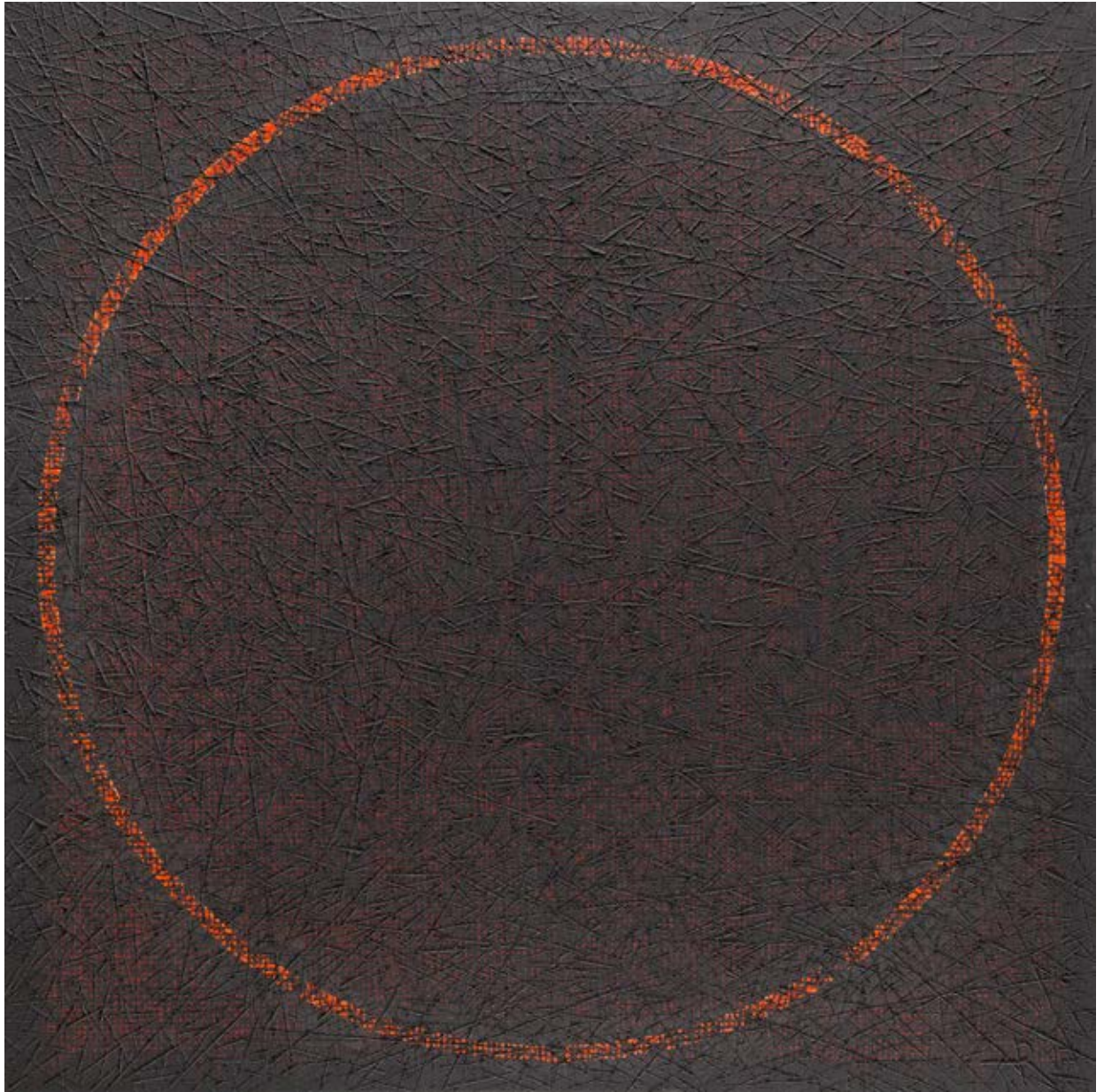
estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 700 – 9 000 EUR

„Świadomie nie piszę o obrazach. Nie należę do artystów zobowiązanych do komentarza odautorskiego. Obrazy niech bronią się same. Ja tylko czuję się w obowiązku powiedzieć, że uważam, iż malarstwo ma nadal ogromną siłę samoobrony i ja wierzę w tę siłę, gdy obrazy nie powstają za pomocą z góry założonej wizji świata, tylko dzięki rzetelnej, czulej i wnikliwej obserwacji oraz autentycznej fascynacji”.

Aleksander Roszkowski



Prezentowana praca to jedna z najbardziej charakterystycznych, abstrakcyjnych kompozycji artysty. Roszkowski, za pomocą precyzyjnych, impastowych pociągnięć pędzla, kształtuje dwuwymiarową przestrzeń obrazu. Artysta stara się przybliżyć swoiste przywiązanie do natury i fascynację wszechświatem. Roszkowski w mistrzowski sposób przekazuje swoje odczucia za pomocą geometrii, ponieważ – według niego – to właśnie proste formy geometryczne są istotą natury, kosmosu oraz naszego bytu. Wyczuwalna dynamika faktury oraz wrażliwy sposób widzenia koloru i światła sprawia, że jego prace stanowią bardzo szczerą a zarazem metafizyczną dywagację na temat człowieka podporządkowanego prawom natury oraz nienamacalnego uniwersum.

Aleksander Roszkowski studiował w latach 1980-85 w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowniach Jacka Sienickiego i Zbigniewa Gostomskiego. Po studiach podjął pracę pedagogiczną w macierzystej uczelni. W 1987 zdobył dwa wyróżnienia honorowe na XIII Ogólnopolskim Konkursie Malarskim im. Jana Spychalskiego w Poznaniu. Uczestniczył w zbiorowych pokazach „Arsenał 88” i „Red & White” w Hali Gwardii w Warszawie, uzyskując na pierwszej z nich nagrodę honorową. Zamaszysty, energiczny ruch pędzla oraz krzycząca kolorystyka wczesnych płócien każą sytuować jego ówczesne malarstwo w modnym w latach 80. nurcie nowej ekspresji. Już jednak przy końcu dekady artysta radykalnie zmienił styl i tematykę. Zaczął tworzyć monumentalne kompozycje figuralne. Zazwyczaj samotna, pozbawiona głowy, naga sylwetka wyłania się z ciemnego, rozwiązanego fakturowo tła. Miał kilka wystaw indywidualnych, m.in. w Galerie Light w Berlinie, Gallery Futaba w Nagoi (Japonia) Galerie Brantebjergen w Nakke w Danii, w Galerie Bram w Bramslev Bakker w Danii, oraz w warszawskich galeriach: Brama i Test.

Proces twórczy Roszkowskiego charakteryzuje się obecnie rzadko spotykanym przywiązaniem do rzemiosła – w dobie natłoku informacyjnego i mody na proste rozwiązania, on wykazuje się wręcz benedyktyńską cierpliwością. Jak powiedział: „Słyszałem, że podobno malarstwo jest passe, że umarło śmiercią naturalną. Wyczerpało swoją formułę, niczego nowego nie wnosi już do światowego dziedzictwa. Teraz mają się liczyć tylko nowe media, sztuka krytyczna, sztuka w przestrzeni publicznej i mitologia artysty. Kiedy patrzę na programy wiodących polskich sal wystawienniczych, słucham elokwentnych kuratorów wypowiadających się w mediach czy artystów rozprawiających o dziełach, których jeszcze nie zrealizowali, dochodzę do wniosku, że... chyba mają rację?”

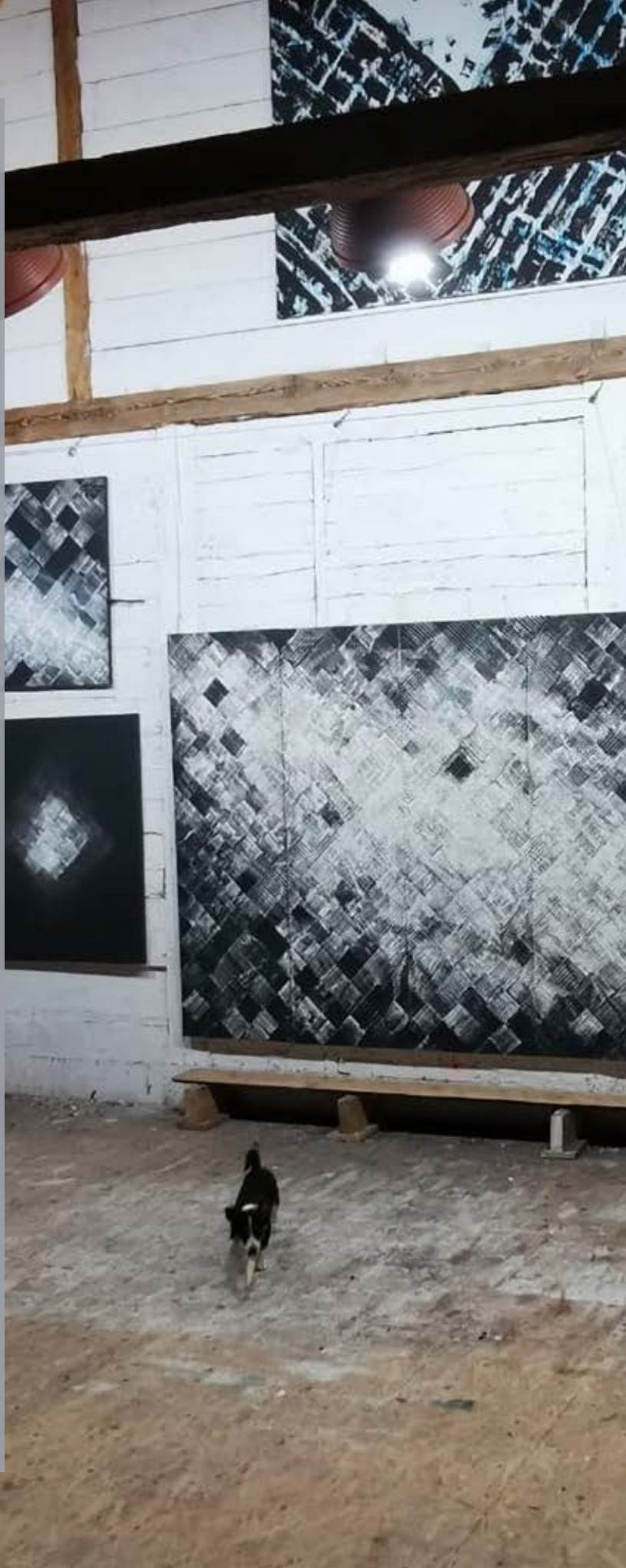
I robi mi się smutno! Smutno mi i tęskno za całym tym pracownianym rzemiosłem, zapachem farb i oleju lnianego, za rozpuszczaną w terpentynie damarą i woskiem pszczelim. Smutno, że mogę być obojętny na zmiany świata w ciągu dnia. Obce mają już mi być zachwyty nad milionami odcieni szarości jesiennozimowego pejzażu strefy klimatycznej, w której przyszło mi żyć. Smutno, że mogę już zrezygnować z mojego ulubionego nawyku nieustannego obserwowania wszystkiego, co mnie dookoła otacza i zachwyca. Że koniec z tym szukaniem, tropieniem niebanalnych form piękna, zestawień kolorów i form malarskich... Smutno, że kategoria piękna w sztuce już przeminęła i wydano na nią wyrok śmierci.

Dziwnie się robi, gdy pomyśli się o tym, że namalowanie zwykłych kwiatów wymaga już od artysty większej odwagi aniżeli kolejne publiczne pastwienie się nad genitaliami czy gumową kukłą papieża.

Cóż zatem robić?

O dziwo, nie mam tu żadnych wątpliwości, choć czasem mam wrażenie, że z wątpliwości jestem utkany.

Będę malował, ale nie z powodu naturalnej przekory czy awersji do wszelkich stadnych zachowań i wspólnotowych przeżyć. Będę malował, gdyż ta czynność jest dla mnie najlepszą formą wyrażania zachwyty nad życiem, uwielbieniem życia we wszystkich przejawach, również tych najprostszych”.





49 †

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Kwadraty", 2013

olej/piótno, 80 x 80 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'AR 13'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDER I ROSZKOWSKI | 1028 I "KWADRATY" | VI/VII 2013'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 5 000 EUR

„Sztuka Roszkowskiego to sztuka pasji, emocji, choć nie tak całkowicie kontrolowanych – większość prac łączy się w cykle, układają się one w większości wypowiedzi, w którym przestaje się liczyć podobieństwo formalne, lecz przede wszystkim treść i znaczenie”.

Krzysztof Stanisławski





50

JERZY WROŃSKI

1930–2016

Nr 30/60, 1960

technika własna/plyta, 90 x 58,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

'WROŃSKI | 1960' oraz na bieżym: 'WROŃSKI 30/60'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 300 – 4 000 EUR

Grupa Nowohucka (zwana Grupą 5-ciu) powstała na fali popaździernikowej odwilży w 1956 i zrzeszała piętkę artystów: jej członkami byli Janusz Tarabuła, Julian Jończyk, Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz i Jerzy Wroński, autor prezentowanej w niniejszym katalogu pracy. Było to jedno z najważniejszych krakowskich ugrupowań powojennych, w ramach którego ugruntował się nurt polskiego malarstwa materii. Dążenia młodych artystów Grupy Nowohuckiej wynikały z panujących na akademii tendencji kapistowskich, tak bardzo nieprzystających do powojennej rzeczywistości i trudnych do zaakceptowania. Joanna Gościel-Lewińska pisała: „Jej członków bardziej niż jakikolwiek wspólny program artystyczny łączyła niechęć do dogmatów estetycznych, otwartość na eksperymenty formalne i żywe zainteresowanie przebiegającymi przez żelazną kurtynę z Zachodu informacjami o nowych kierunkach w sztuce”. Marta Tarabuła pisze o latach 1958–63 jako o najciekawszym okresie: „wtedy, po pierwszych eksperymentach, ugruntowały się różnice postaw i indywidualnych języków w ramach wspólnego nurtu. Grupa Nowohucka przynosi jedną z najbardziej wyrazistych propozycji artystycznych tego okresu. Jej artyści z prostotą i pokorą dostrzegają zdumiewający fakt, że obraz nie tylko powstaje w czasie, lecz również tworzony jest przez czas, który odciska swój ślad w materiale. Swoje podejście do czasu wyrażają różnie: od zainteresowania samym procesem niszczenia i przekształcania, właściwym Wrońskiemu, po odniesienia do transcendentnej sfery niezmiennych praw, charakterystyczne dla Tarabuli. Specyficzna, 'reliktowa' uroda ich dzieł rzuca się w oczy i nasuwa pytanie o związek z 'miejscem', w którym powstały” (Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka, [red.] Marta Tarabuła, Kraków 2000, s. 7–8).



51 †

MARIAN POŹNIAK

1928-2009

"Kompozycja H", 1970

olej/ płótno, 68 x 90 cm

sygnowany p.d.: 'M.POŹNIAK'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy: 'AUTOR - POŹNIAK MARIAN | TYTUŁ - "KOMPOZYCJA H" | FORMAT - 90 x 68 | ROK - 1970 | TECHN - OL-EM | WROCŁAW UL. KURKOWA 45/5'

estymacja:

12 000 - 16 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Maluję obrazy, ponieważ czuję szacunek dla obrazu i twórczości zamkniętej w dziele dokonanym. Wyrosłem w czasie, gdy malarstwo było jeszcze czymś niezwykłym – dla mnie tak zostało”.

Marian Poźniak

Marian Poźniak należał do tych artystów, którym „obce są (...) przemiany i perturbacje sztuki awangardowej, obojętne nowe techniki i ich wartości ekspresyjne” (Marcin Hermansdorfer, Interpretacje, Olsztyn 1988, notatka 44, 1971, s. nlb.). Podstawy jego sztuki kształtowały się pod wpływem profesorów krakowskiej ASP, Eugeniusza Eibischa i Czesława Rzepińskiego, którzy reprezentowali koloryzm spod znaku Komitetu Paryskiego. Po 1956 Poźniak postanowił „rozprawić się z kolorami, istotą malarstwa” (z wypowiedzi Mariana Poźniaka, Malarstwo Mariana Poźniaka, katalog wystawy, BWA Wrocław, 1979). Owe rozprawianie się przybrało formę zawężenia palety i inne samoo ograniczenia w podejściu do tworzenia dzieła malarskiego. Finalnie obrót kierunku między abstrakcją a figuracją, skutecznie unikając dosłowności. Interesowały go „proste gesty malarskie, pierwotne znaki plastyczne i podstawowe podziały na płaszczyźnie w aspekcie kompleksowego ładu kompozycji oraz zawarty w nich potencjał wyobraźniowy, transponowany w obrazy” (Ryszard Hołownia, Marian Poźniak – stary mistrz malarstwa, „Quart” 2008, nr 2).



52 †

ANDRZEJ S. KOWALSKI

1930-2004

"Kompozycja nr I", 1958

olej/płótno, 74,5 x 100 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'A.S. KOWALSKI 58'
na odwrocie naklejka autorska z opisem obrazu

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 9 000 EUR

WYSTAWIANY:

Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 5.04-5.05.2013

LITERATURA:

Andrzej S. Kowalski, [red.] Jan Trzupek, Katowice 2013, s. 42 (il.), s. 168 (spis)

Praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości artysty, jeszcze przed wypracowaniem autorskiej techniki r-p-f (roto-picturo-faktura). Przedstawia kompozycję abstrakcyjną zbudowaną z prostokątów i trapezów, których powierzchnię przecinają swobodnie poprowadzone linie. Kowalski zastosował typową dla siebie stonowaną paletę: ciepłe brązy i beże tworzą harmonijną całość z punktowo zastosowaną czerwień. Pomimo że nie należy do malarzy materii, widoczna jest fascynacja fakturą, czy, jak to określiła O. Wieczorek, „dramatem materii” – każda z oddanych figur

geometrycznych zyskała nieco inną teksturę, od gładkiej po sprawiającą wrażenie chropowatej. W kwestii poruszanej tematyki sam autor nie chciał narzucać interpretacji widzom i wkraczać na terytorium literatury, stąd lakoniczne tytuły prac, pozostawiające swobodę odbioru. Jednakże za cel sztuki uznał transpozycję dokonań nauki na język artystyczny: „Dzięki wiedzy zobaczyliśmy wszechświat jako potężny, energetyczny tygiel. Świadomość twórcy przejmując drgania tego tygla, rejestruje je”.



53

JÓZEF SZAJNA

1922-2008

"Pejzaż martwy", 1963

technika własna, kolaż/płyta, 58,5 x 68,5 cm
sygnowany i datowany wzdłuż prawej krawędzi: 'Szanja 63'
na odwrociu fragment nalepki wystawowej

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 600 - 9 000 EUR

WYSTAWIANY:

Kanon i remix przestrzeni polskiego teatru XX i XXI wieku. Józef Szajna,
Muzeum Śląskie Katowice, 18.11.2016-26.02.2017

LITERATURA:

Kanon i remix przestrzeni polskiego teatru XX i XXI wieku. Józef Szajna,
[red.] Magdalena Matyja-Pietrzyk, katalog wystawy, Muzeum Śląskie Katowice,
Katowice 2016, s. 86

„Szajna posłuszny jest tylko jednemu nadrzędnemu prawu –
własnej wyobraźni, własnym emocjom i własnym przeżyciom –
wewnętrznym”.

**Elżbieta Morawiec, Jerzy Madeyski. Józef Szajna, Wydawnictwo Literackie,
Warszawa 1974, s. 89**



Twórczość Józefa Szajny od ponad 60 lat nieprzerwanie nastęrcza niemałych problemów badaczom historii sztuki. Wszystko przez nieszabloność jego działań i pewien dystans do spraw własnej plastyki. Szajna zawsze wzbraniał się przed sztywnym definiowaniem swojej twórczości, co z kolei niezwykle frapowało dociekliwych krytyków i owocowało powielanym w kolejnych tekstach pytaniem: Kim jest Józef Szajna? Jerzy Madeyski pisał: „Wielu już krytyków i teoretyków sztuki zadawało sobie pytanie: kim jest właściwie Józef Szajna? Malarzem, scenografem, rzeźbiarzem, grafikiem czy może architektem przestrzeni, tej rzeczywistej, scenicznej, bądź też umownej przestrzeni obrazu? I żaden z nich nie znalazł definitywnej i adekwatnej odpowiedzi. Nie znalazł, gdyż w żadnym szczegółowym określeniu postaci i talent Szajny pomieścić się nie mogą. Jako iż Szajna, będąc i malarzem, i scenografem, i grafikiem, i rzeźbiarzem, i architektem jest przede wszystkim plastykiem, czyli jednostką dążącą do wyrażenia nurtujących ją treści przy pomocy środków wizualnych, bez względu na to, do jakiej ścisłej dyscypliny formalnej należą” (Elżbieta Morawiec, Jerzy Madeyski, Józef Szajna, Wydawnictwo Literackie, Warszawa, 1974, s. 89).

Szajna uzyskał dyplom z grafiki w 1952, zaś dyplom ze scenografii w 1953 i to te 2 kierunki zdefiniowały jego późniejszą działalność artystyczną. Ogromny wpływ na jego wczesną twórczość miała również sztuka informel. Na początku główną formą wypowiedzi Szajny były malarskie kolaże, które artysta budował ze skrawków niemalarskiej materii, od zniszczonej skóry po kawałki gumy. W tym czasie powstał taszystowski cykl „Obrazów-Dramatów”, a także „Obraz ze skórą” z 1962, czy też „Obraz z gumy” z 1965, na których powierzchniach wśród gęstych impastów farby piętrzyły się skłębione fragmenty materiałów. W latach 60. jego twórczość coraz śmieiej wkraczała w obszar zainteresowań artystów sztuki ready-made. W tym czasie płótna Szajny stały się swoistymi repozytoriami, na których artysta gromadził fragmenty przypadkowo znalezionych przedmiotów. W tego okresu pochodzą takie prace jak na przykład „Zamek” z 1965, którego kompozycja zestawiona została z fragmentów zdjęć rentgenowskich płuc. Szczególną popularnością cieszyły się u niego fragmenty manekinów – sztuczne ręce czy też sztuczne korpusy, których umieszczenie w kompozycji miało celu „ożywić” jego jedynie na pozór martwe płótna. Zabieg ten odnajdziemy w obrazach takich jak „Uwięziona” z 1965, „Apoteoza” z 1967 czy „Epitafium II” z 1967.

„Pejzaż martwy” w pełni wpisuje się w estetykę wypracowaną przez Józefa Szajnę na początku lat 60. Artysta wyposażył go bowiem w charakterystyczną „brudną” fakturę, a przywodzi na myśl sztukę w typach objet trouvé. W porównaniu z innymi realizacjami artysty z tego czasu, obraz ten jest jednak pewnym skrótem myślowym, nie ma bowiem tak rozbudowanej płaszczyzny formalnej jak w przypadku chociażby dzieł, na których artysta umieszczał fragmenty manekinów. Ujawnia się w tym przypadku metoda analityczna Szajny. Jak pisał Jerzy Madeyski, w swojej twórczości Szajna stosuje regułę, która jest „(...) drogą od analizy do syntezy, od szczegółu, bądź raczej ich nagromadzenia, do uogólnienia. Początkowo stawia się w chaosie myśli, zamierzeń i tworzyw, w – jak sam to nazywa – śmietniku wyobraźni i materiału, w punkcie zerowym, z którego w pajęcznych sieciach rozbiegają się dukty nieograniczonych w zasadzie możliwości” (Jerzy Madeyski, Józef Szajna, Biuro Wystaw Artystycznych w Krakowie, Kraków: Wydawnictwo: Biuro Wystaw Artystycznych 1970).

I choć „Pejzaż martwy” to jedynie „martwy przedmiot” zawieszony na ścianie, to jednak ma znaczny potencjał do intensyfikowania u odbiorcy procesów myślowych. Zdolność Szajny do wyrażania idei przy pomocy materii nieożywionej najlepiej opisują słowa Janusza Boguckiego: „Witalność Szajny fascynuje i drażni. (...) Ludzie teatru irytują się często, powiadając, że Szajna robi na scenie żywe obrazy zamiast przedstawień, że w ogóle jest malarzem i lepiej by było, żeby się zajął realizacją jakichś obiektów plastycznych, happeningów czy environements. Wielu natomiast malarzy grymasi, patrząc na plastyczne prace Szajny: że tyle tu literatury, scenografii i że najlepiej zabrać się z tym do teatru (...) prawda istotna polega chyba na tym, że nieemożona imaginacja artysty działa na pograniczu obu tych obszarów sztuki, że jest w równej mierze plastyczna, jak i teatralna (...) jego twórczość ma w sobie podobieństwo istotne do funkcjonowania żywiołów z naturalną, choć zagmatwaną logiką ich działania, z ich fatalnością i autentyzmem. Z Szajną można się spierać, można go nie znosić, można też poddawać się sugestywności jego poczynań. Ale nie da się zakwestionować autentyzmu i siły tego zjawiska, jego niezmordowanej i wciąż rozrastającej się egzystencji” (Janusz Bogucki, O Szajnie, „Teatr” 1972, nr 12).





54 †

BOGUSŁAW SZWACZ

1912-2009

"Horme klasyczne Nr 51" ("Arshormegram popielaty"), 1976

technika własna/płótno, 95 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"ARSHORMEGRAM POPIELATY" 1976 | SZWACZ | WARSZAWA | [adres]

opisany na blejtramie: "HORME KLASYCZNE No 51 * ARSHORMEGRAM POPIELATY" 1976 * 95 x 80 cm | FESTIWAL SZTUK PIĘKNYCH 1976 WARSZAWA'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 4 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana ze spadkobiercami artysty

WYSTAWIANY:

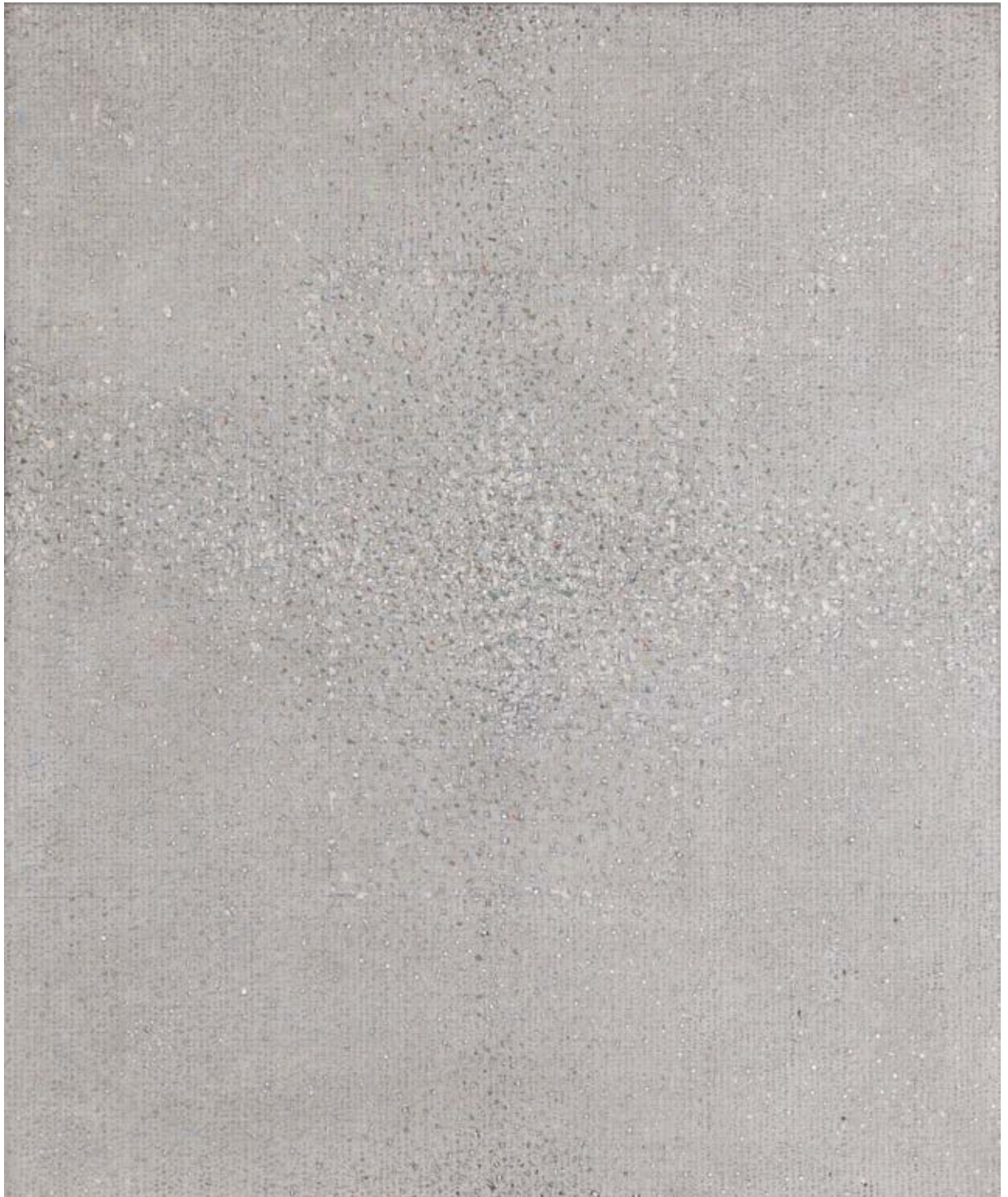
Festiwal Sztuk Pięknych, Warszawa, 1976

Swoją artystyczny świat Bogusław Szwacz systematycznie budował z 3 głównych bytów. Swoje rysunki, akwarele i grafiki Szwacz nazywał „ars-hormegramami”. Drugą składową były oczywiście obrazy, nazywane „ars-hormegramami”, których uzupełnienie stanowiły wielkoformatowe „ars-hormegryfy”, które współtworzyły autonomiczny świat artysty, zwany przez Szwacza „Ars-Horme” – sztuką poruszania wyobraźni.

Szwacz był niezwykle zaangażowany w rozwijanie unikalnej „ars-hormezoficznej” teorii. W swoich rozważaniach wielokrotnie podkreślał, jak ważna jest autonomiczność aktu twórczego i jak ogromne znaczenie dla tego procesu ma talent artysty. W tym względzie artysta prezentował podejście bardzo metafizyczne. Wierzył, że malarz w równej mierze oddziałuje na płótno, co płótno działa na artystę i z tego względu nie można przewidzieć, dokąd taka walka sił doprowadzi artystę i jego dzieło. Zmaganie się artysty z dziełem staje się również podstawą duchowej struktury człowieka, kształtuje go i rozwija. „Sztuka poruszania wyobraźni” miała na celu przede wszystkim pogłębiać harmonię człowieka z otaczającym go światem i uwarżliwiać go na funkcjonowanie natury i kosmosu. Założenia teorii Szwacza niejako wymusiły też na nim konieczność eksperymentowania z warsztatem malarskim. Szwacz rozwinął bardzo złożoną metodę pracy, która koncentrowała się na manipulowaniu walorem tworzywa i wartościami kompozycyjnymi. Patrząc na jego malarskie kompozycje, trudno nie oprzeć się wrażeniu, że artysta układa swoje obrazy z malarzkich, kolorowych drobin materii, niczym stwórca-architekt świata, który konstruuje swoje skomplikowane układy z pojedynczych atomów. Artysta tak opisywał swój sposób obchodzenia się z płótnem:

„W obrazach Ars-Horme liczę się z tym, że efekt zadrażnienia płaszczyzny obrazu kolorystycznymi dominantami, skupienie czy też rozrzczenie elementów, ma swoją wymowę muzyczną. Tak działają rytmy na wyobraźnię ludzką. Prowokują pojawianie się kolejnych rytmów. Zakładają kontynuację... Swoje obrazy nazywam „kosmicznymi”, choć nie zajmuję się materią w makroskali. Ale kosmos, choć ogromnie złożony i wcale nie taki, jak nam się wydaje, zbudowany jest z niewielkich, podobnych do siebie cząstek. Kwiaty, kilkunastoletni chłopak, wykrywając cząstki tkanek pod mikroskopem...

W obrazach odchodzę od wizerunków. Wnikam w logikę materii, która powstała z atomów. Wszystko jest względne. Promienie światła w rzeczywistości zaginają się pod wpływem wielkich sił grawitacyjnych gwiazd. Widzimy drogę światła inaczej. Moje obrazy też są względne w stosunku do świadomości ludzkiej. Niczego w nich nie uzmysławiam – ukazuję tylko elementarne prawa, które prawdopodobnie istnieją w kosmosie; ład i porządek, które dają się przedstawić w malarstwie; nie zaplanowany przeze mnie „unizm” żywej materii, ujętej w logikę Logosu” (Grażyna Wielicka, [red.], Bogusław Szwacz: wystawa malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 8 – 31 lipca 1996, Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1996, s. 6).



55 †

JERZY STAJUDA

1936-1992

Kompozycja, 1963

olej/płótno, 49,5 x 61 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'STAJUDA 63'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 4 000 EUR

Niewielu jest artystów, do których bardziej pasowałoby określenie człowiek-instytucja niż do Jerzego Stajudy. Jego mieszkanie przy ulicy Wiejskiej 15 w Warszawie było nie tylko jego studium, ale też z czasem stało się jednym z ważniejszych ośrodków myśli artystycznej w kraju. Odwiedzany, czy też należałoby powiedzieć „nawiedzany”, przez licznych artystów, kuratorów i miłośników sztuki, znacząco wpłynął na obraz kultury wizualnej tworzonej w Polsce po II wojnie światowej.

Stajuda był typowym polihistorem, osobą o rozległej wiedzy, zainteresowaniach i zdolnościach, choć określenie „typowy” nie jest tutaj chyba najbardziej fortunne; nie co dzień bowiem można spotkać osobę obdarzoną tak wieloma zdolnościami. Stajuda odbył studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, gdzie w 1959 uzyskał dyplom. Swój debiut zaliczył 2 lata wcześniej, jednak nie jako projektant budynku czy przestrzeni publicznej, a jako malarz i krytyk. Stajuda rozwijał równoległe 2 obszary swojej twórczości. Po pierwsze pisał. I to pisał dużo, wnikliwie i niezwykle erudycyjnie. Swoje teksty poświęcał najczęściej malarstwu, tworząc bardzo rozbudowane analizy ich fizycznych własności. Teksty publikował we wszystkich większych polskich pismach kulturalnych, głównie zaś w „Miesięczniku Literackim” i we „Współczesności”, w której prowadził popularną wśród czytelników rubrykę „O obrazach i innych takich”. Drugim obszarem było oczywiście malarstwo, które stopniowo rozwijał, czerpiąc głównie inspirację z twórczości Artura Nachta-Samborskiego czy też Paula Klee. To właśnie pod wpływem tego drugiego artysty Stajuda rozwinął swoje zwiewne kompozycje tworzone na papierze milimetrowym z wykorzystaniem akwareli, które bardzo często powiększał przy użyciu epidiaskopu i przenosił je na płótna.

Obcując z obrazami Jerzego Stajudy, warto sięgać po jego felietony, które stanowią dopełnienie jego twórczości i pomagają odkrywać nowe, często zaskakujące obszary znaczeń prac tego artysty.



56 †

JACEK SEMPOLIŃSKI

1927-2012

"Wisła. Męcierz", 1987

olej/plótno, 81,5 x 65,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'SempJ'87 | Wisła | Męcierz' oraz wskazówka montażowa

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 5 000 EUR

„Sztuka to prawdopodobnie potrzeba innego życia. Tylko że na ogół ludzie to zagłuszają. Na ogół nie pamiętają, że kiedyś odczuwali momenty uniesienia nad urodą świata albo nad siłą jakichś przeżyć. Jest energia, która daje człowiekowi poczucie, że świat nie jest dokładnie takim, w jakim żyjemy, tylko trochę czymś innym. I ta energia jest prawdopodobnie istotą sztuki, którą niektórzy wariaci usiłują przetworzyć w utwory materialne, czyli w dzieła sztuki. Sztuka bierze się z potrzeby rzeczy nieistniejących, tęsknoty za nimi”.

Jacek Sempoliński

Jacek Sempoliński był malarzem-filozofem, który w swojej twórczości poruszał kwestie najważniejsze, te związane z pytaniami o sens istnienia oraz tożsamości. Na przestrzeni lat jego styl zmieniał się oraz ewoluował w stronę coraz bardziej abstrakcyjną. Początkowo jego twórczość była poświęcona studiom natury oraz widoczne były w niej inspiracje muzyczne. W późniejszym okresie artysta skupił się na zagadnieniach związanych z życiem oraz przemijaniem, a jego dzieła stały się bliskie sztuce religijnej.

Od końca lat 70. pojawiły się w twórczości artysty wątki egzystencjalne. Sempoliński skupił się w tym okresie na określonej kolorystyce swoich prac, która wyrażała nowy kierunek artystycznych zainteresowań. Na jego płótnach, oraz pracach wykonanych na papierze, zaczęły dominować kolory zimne – ciemne błękity, głębokie fioletole oraz odcienie koloru szarego. Dużą zmianą było również pojawienie się znaków fizycznej destrukcji płócien. Prace artysta miejscami przedzierał, nacinał płótno, przecierał lico, a w efekcie sprawiały one wrażenie sponiewieranych. Zdarzało się, że wręcz rozszarpywał płótna i jego fragmenty zwisały z drewnianych krosien. Prace te miały bardzo mocny oddźwięk w ciemnych latach stanu wojennego i prezentowane były w ciemnych przestrzeniach kościelnych, które zastąpiły we wspomnianym okresie ściany galerii. Kolejno pojawiły się nowe cykle: „Twarz” (od 1971), „Ukrzyżowanie” (od 1975), „Moc przeznaczenia Verdiego” (1977) i „Czaszka” (od lat 80.). W pracach tych Sempoliński dotykał problemów z zakresu religii, kultury, filozofii egzystencji. Były one śladem głębokich przeżyć i przemyśleń, które wpięły się w okres przewartościowań lat 80. Postawa prezentowana przez Jacka Sempolińskiego w tym okresie zyskała mu pozycję autorytetu zarówno artystycznego jak i – dzięki licznym wypowiedziom, esejom – intelektualnego.

Źródłem inspiracji artysta poszukiwał w życiu codziennym. Wielokrotnie podejmował na nowo raz wybrane tematy oraz motywy. Studiował wnikliwie krajobrazy znanych mu miejsc tak jak Męcierz, czaszkę, twarz czy motyw ukrzyżowania. Jak sam pisał w swoich dziennikach, codzienność nie była bezpośrednim źródłem inspiracji, ale jej elementy przenikały do jego prac. Maria Poprzęcka o kwestii inspiracji Sempolińskiego pisała w następujący sposób: „Pokolenie, środowisko, warszawska Akademia – to był świat artysty najbliższy, codzienny, ale nie jedyny. Niewielu można by znaleźć artystów tak ‘zanurzonych w otchłani sztuki’. Podróżując stosunkowo niewiele, lecz wiele patrząc, czytając, słuchając i myśląc, Sempoliński ogarniał wyobraźnią i pamięcią rozległy obszar sztuki europejskiej. Wielkiej sztuki. Ale wybierał z niego starannie i surowo. Nie obawiał się uznać, że ‘wielkimi mistrzami są wielcy mistrzowie’: Tycjan, Michał Anioł, El Greco, Zurbarán, Cézanne. Jego miastami były Wenecja, Toledo, Amsterdam. Krajami – Włochy Fra Angelico, Masaccio, Leonarda, manierystów. I Hiszpanii, zobaczona w latach 70., wtedy gdy nikt tam nie jeździł i przeżyta tak głęboko, że już nie było potrzeby do niej wracać. Ale też jakieś małomiasteczkowe polskie kościoły z ich malaturami, których znajomością zaskakiwał obeznanych z ‘terenem’ historyków sztuki. A do tego książki, słuchana namiętne muzyka, ulubiona nad wszystko włoska opera” (Maria Poprzęcka, Jacek Sempoliński – artysta osobny, [w:] Jacek Sempoliński. Z malarstwem sobie poradzę, Warszawa 2019, s. 9-10).





57 †

JANINA KRAUPE

1921-2016

"Jesienne scherzo", 2005

olej/ płótno, 100 x 80 cm

sygnowany p.d.: 'J. Kraupe'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JANINA KRAUPE | "JESIENNE SCHERZO" | OLEJ 2005'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 400 – 5 000 EUR

Twórczość Janiny Kraupe można podzielić na dwa główne nurty. Jej zasadniczym obszarem zainteresowań było malarstwo i grafika o tematyce ezoterycznej, którą artystka zaczęła podejmować po śmierci ojca w 1950. To wydarzenie skłoniło Kraupe do poszukiwania wytłumaczeń zaistniałej sytuacji w gnozie, kabale i astrologii. Na dzieła o tej tematyce składają się przede wszystkim niezwykle barwne obrazy olejne utrzymane w ciemnej, często fioletowej kolorystyce. Sposób kładzenia plamy barwnej, jak i paleta kolorów rozwinęły się po jej wizycie do Paryża w 1956. Ze względu na zainteresowania związane z filozofią i ezoteryką, jej język malarski odbiegał od innych artystów związanych z II Grupą Krakowską. Na obrazach z tego nurtu artystka umieszczała skomplikowane układy symboli, ideogramów i znaków, które można odczytywać całościowo, lub też fragmentami, niczym tekst. Drugą sferą zainteresowań Janiny Kraupe są realizacje malarskie i graficzne, które utrzymane były w klimacie abstrakcji lirycznej i które miały za zadanie oddziaływać bardziej na zmysł wzroku niż stanowić nośnik dla skomplikowanych kodów. W tym nurcie twórczości Kraupe odnajdziemy prace inspirowane muzyką, poezją i mitologią, które w przeciwieństwie do jej dzieł astrologicznych tworzone były w bardziej stonowanej kolorystyce. Wszystkie swoje prace, Kraupe malowała niezwykle swobodnie, tworząc na swoich płótnach barwne przestrzenie, w których następnie umieszczała niosące określony przekaz detale. Bardzo często stosowała też metodę zapisu automatycznego, który rozwinęła pod wpływem praktyk medytacyjnych i jej zainteresowania buddyzmem i zen. W większości jej obrazów odnajdziemy przemycony motyw muzyczny, czy to sugerowany przez tytuł, czy też podkreślony przez sposób, w jaki artystka skomponowała swoją pracę. Stosowanie muzycznych odniesień pomagało artystce w opisywaniu harmonii świata, a odbiorcy jej prac w duchowym przeżywaniu rzeczywistości malowanych przez artystkę.



58 †

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Pejzaż VI", 2011

olej/piótno, 50 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 500 – 7 000 EUR


POCHODZENIE:

Galeria Grafiki i Plakatu, Warszawa
kolekcja prywatna, Polska

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

Janusz Hryniewiecki





Rozmyślając o genezie malarstwa Tadeusza Dominika, w pierwszej kolejności wskazuje się na tradycję polskiego koloryzmu. Artysta studiował bowiem na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1946-51, gdzie tendencja fowistyczna była szczególnie żywa. Był uczniem Jana Cybisa – jednego z czołowych twórców byłego, nieistniejącego już Komitetu Paryskiego promującego wartości czysto kolorystyczne w twórczości. Również w życiu artystycznym, zwłaszcza w jego oficjalnym wymiarze, przykładowo na ogólnopolskich salonach – wystawach sztuki współczesnej – dominowało malarstwo kapistów. Rozpatrując funkcję barwy w malarstwie Dominika, widzimy jednak, że twórca oddawał ją w służbę zgola odmienną niżeli w przypadku swoich mentorów. Pokładał bowiem większą wiarę w jej artystyczną samoistość oraz samowystarczalność. Kolor był dla Dominika niejako manifestem programowym, narzędziem interpretacji wewnętrznych stanów emocjonalnych będących wynikiem kontaktu z naturą. W przeciwieństwie do malarstwa kapistów, w pewnym sensie realistycznego, gdyż uwikłanego w doświadczenie przedmiotu, sztuka Dominika czerpała z odmiennego rodzaju obcowania ze światem. Bijąca z płócien artysty ekspresja sprawia, że wykreowana w nich rzeczywistość wydaje się w nieustającym procesie kreacji. Jak sam pisał: „Nie traktuję swojej twórczości jako posłannictwa. Dla mnie jest to fascynująca zwyczajność wypełniająca życie. Chciałbym, aby każdy mój obraz był (...) obrazem, z którym obcuje się jak z przyjacielem, a w szczęśliwym przypadku – bez którego życie jest uboższe. (...) To zdanie dobrze oddaje marzenie – nadzieję autora, który chce być nie tyle podziwiany, ile potrzebny. Obrazy są takie, jakie są, są odbiciem osobowości autora, kroniką jego duchowego ja” (Tadeusz Dominik, [w:] Tadeusz Dominik. Malarstwo, katalog wystawy, Zachęta, Warszawa 1993, s. 6).

W pierwszym okresie po zakończeniu studiów Dominik poświęcił się w większym stopniu grafice aniżeli malarstwu, czego wyraźne echa odnaleźć można szczególnie w jego późnych pracach. Podobnie jak w prezentowanych w katalogu kompozycjach abstrakcyjne formy – początkowo rozedrgane, przenikające się, przywołujące na myśl fowistyczne pejzaże – z czasem uległy dookreśleniu, a zamknięte w wyodrębnione wyraźnie kształty pojedyncze plamy barwne zyskały pełną autonomię wyrazu. Dominik wielokrotnie powtarzał, że jego malarstwo jest wynikiem zachwytu nad naturą trwającym już od najmłodszych lat. Okres dzieciństwa spędzony w rodzinnym Szymanowie, właściwie pominięty w spisanej na potrzeby monograficznej wystawy w Zachęcie autobiografii, paradoksalnie wywarł na twórcę znaczący wpływ. Dominik wielokrotnie podkreślał swoje pochodzenie. „Urodziłem się na wsi – mówił – i zawsze, jak pamiętam, obserwowałem świat dookoła siebie. (...) Nieustannie byłem zafascynowany otaczającym mnie światem, a ten świat był kolorowy”. Doświadczone wówczas bliskość natury i poczucie nierozrwalnego z nią związku zaznaczyły się niemal w całej jego twórczości, niezależnie od medium, w którym aktualnie tworzył. Dominik twierdził, że przyroda sama kreuje obrazy i nie potrafił wyobrazić sobie, by jego sztuka mogła się bez nich obejść. Zarówno uwidocznione na płaszczyźnie płócien abstrakcyjne formy: koła, kropki, pasy, jak i tytuły prac ujawniały wyraźny związek z szerokim wachlarzem pejzaży i martwych natur. Choć obrazy twórcy niewątpliwie świadczą o jego ogromnym kunszcie i wybitnym zrozumieniu malarskiej materii, charakteryzują się młodzieńczą radością, pełnią impulsu oraz niepohamowaną niczym emocjonalnością, chętnie podkreślaną przez żywy kolor. Wspomniane wyżej cechy sprawiają, że nawet w najbardziej dojrzałych pracach panuje atmosfera pełna witalności oraz otwartości na świat.



59 †

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

Pejzaż "Poziomka"

akryl/plótno, 70 x 70 cm
sygnowany p.d. 'Dominik'
opisany na odwrociu na blejtramie: 'PEJZARZ "Poziomka"'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„To jest moje marzenie, żeby mój obraz był przyjacielem człowieka, że to nie jest dekoracja mieszkania, ale to jest coś, z czym się chętnie przebywa. Co działa dobrze, bo to jest w domu, gdzie człowiek dobrze się czuje, najlepiej. I obraz ma to w jakiś sposób jeszcze wzbogacać, to co nas otacza, to co jest dla nas ważne, niezwykle ważne dla naszego serca (...).”

Tadeusz Dominik



60 †

ANDRZEJ PARTUM

1938-2002

"Letter", 1985

olej/płyta, 47 x 35 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. Partum | 1985.'

opisany na odwrociu ołówkiem: 'in Langerod | Langerodvej 27'

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

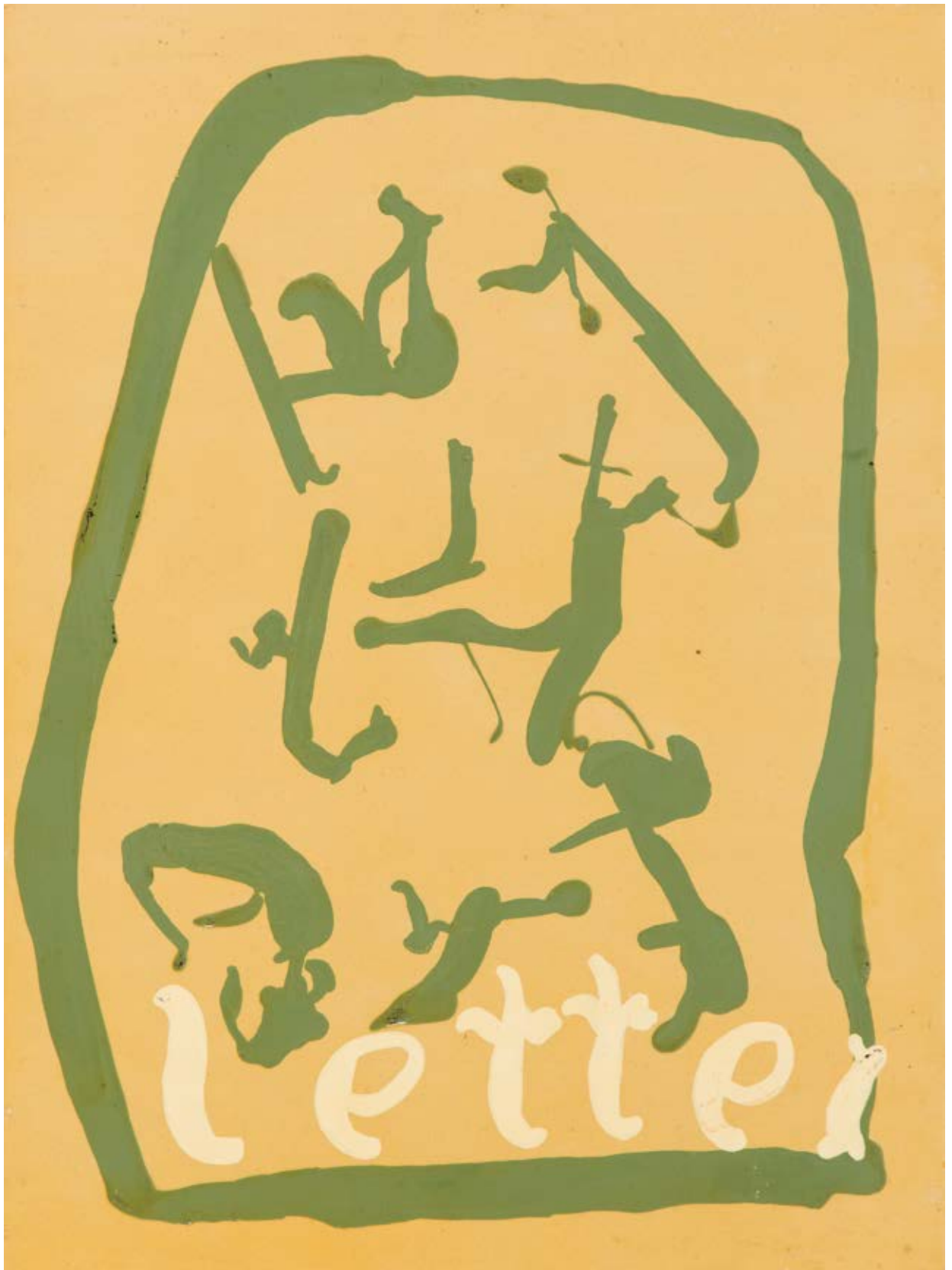
1 400 - 3 000 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, 2007

kolekcja prywatna, Warszawa

Andrzej Partum był neoawangardowym poetą, kompozytorem, performerem, twórcą obiektów i instalacji, autorem manifestów, tekstów krytyczno-teoretycznych i malarzem. Nie pozostawił po sobie wielu dzieł o charakterze materialnym. Na jego twórczość w dużej mierze składają się działania sytuacyjne, gesty, improwizowane interakcje, teksty. Jako twórca dążył do tego, aby uczynić kreację artystyczną z własnego życia. Sztukę postrzegał jako najistotniejszą rację swojego istnienia. Kontestował oficjalny obieg kultury, zarówno państwowy, jak i ten, który tworzyło środowisko awangardzistów. Do dziś uchodzi za postać legendarną i wieloznaczną. Urodził się w 1938. Początkowo dał się poznać jako muzyk i poeta. Był jednym z pierwszych w Polsce twórców, którzy własnym sumptem wydawali swoje tomiki poezji. W 1958 w „Życiu Warszawy” pisano o nim: „Sprzedał pałto, opłacił druk afiszów i zaproszeń, wybrał salę i urządził koncert. Przyszła prawie sama młodzież: rozczochrane dziewczyny, brodacі chłopcy, wszyscy przeważnie na czarno. Siedzieli z oczami wbitymi w estradę, na której on, mały, drobny chłopak w zniszczonym ubraniu i wymiętej koszuli, grał na fortepianie. Grał co najmniej niezwykle. Spod palców wyrastał temat, oplatany gąszczem dźwięków potężniał, łamał się, umykał rytmowi, uciekał frazie (...). Nie wiadomo było, co on gra (...). Fascynująca była sama jego gra, pełna ekspresji i ekstazy. Potem czytał swoje wiersze – zaskakujące, chaotyczne, nieopanowane. Czytała dla siebie: niewyraźnie, cicho, bokiem zwrócony do sali. Po występie otoczyli go ludzie, ściskali mu ręce. Był zmęczony. Wyszedł na ulicę, postawił kołnierz zniszczonej marynarki. Miał w kieszeni 100 zł, które ktoś wcisnął mu w rękę przy okazji gratulacji. Nie jadł od rana, nie ma, gdzie spać, on – dwudziestoletni „poeta przy fortepianie”, jak sam siebie określa, sierota, samouk, fantasta, absolwent 10 klasy szkoły podstawowej (...). Na razie opiekuje się nim pan Zbigniew Szałek, naczelnik Wydziału Karno-Administracyjnego DRN Warszawa – Stare Miasto. Kto umożliwi mu naukę, jaka instytucja zajmie się jego kształceniem?” (Andrzej Wróblewski, pseud. Ibis, Opętany muzyką i poezją, „Życie Warszawy”, 16 grudnia 1958).





61 †

MAREK ŻUŁAWSKI

1908-1985

"Narcyz", 1970

akryl, kolaż/płótno, 128 x 102 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Marek 70'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 500 - 7 000 EUR

„Jeśli sztuka jest w ogóle czymkolwiek poza biologiczną potrzebą pewnych jednostek, które nazywamy artystami, to chyba jest próbą organizowania chaosu w buncie przeciwko rzeczywistości”.

Marek Żuławski



62 †

EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912–2007

Bez tytułu, 1985

olej/płótno, 73 x 65 cm
sygnowany l.g.: 'Markowski'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 100 – 16 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Mnie osobiście interesuje przede wszystkim groteskowy i wyraźny kontrast istniejący dziś między coraz zawrotniej rosnącym rozwojem technologicznym a niezmiennością prymitywnych i elementarnych ludzkich pasji i instynktów”.

Eugeniusz Markowski



MARKOWSKI





Eugeniusz Markowski postrzegany jest przez krytyków jako malarz, który szczególnie wyróżniał się w latach 70. indywidualnym stylem na tle twórców, którzy zajmowali się sytuacją człowieka w sensie jego materialnego bytu. Jego twórczość zaliczana jest najczęściej do nurtu nowej figuracji, pomimo iż artysta nie należał do pokolenia malarzy z nim związanych. Bohaterem jego płócien jest człowiek poddawany presji emocji oraz atawistycznych pragnień. Przybiera on najczęściej postać zdeformowaną, wręcz groteskową oraz tragiczną. Jak opisuje sztukę Markowskiego Mariusz Rosiak, świat malarza to „teatrum obnażonego człowieka” (Mariusz Rosiak, Eugeniusz Markowski, Poznań 1999, s. 12). Jest on ukazany w sytuacjach dwuznacznych, drastycznych oraz wstydlivych. Ważnym aspektem twórczości Markowskiego jest zastosowana kolorystyka. Namiętnie wręcz stosowanie czystych barw na zasadzie kontrastów nadaje pracom malarza dramatyczny wyźwięk. Barwa staje się nośnikiem silnych, gwałtownych emocji czy nastrojów.

Ewolucje stylów Markowskiego krytyk opisuje w sposób następujący: „Markowski konsekwentnie wypracowywał także własny rytm pracy, swoistą piktoralną metodologię nasycenia obrazu treściami i emocjami, formami i symbolami, figurami i zdarzeniami. Z biegiem czasu wykrystalizowała się również grupa tematów i motywów, jakie artysta podejmował najczęściej i najchętniej w kolejnych obrazach. Ta zasada powtarzalności, albo nieustannego powrotu do raz podjętego i przetworzonego po swojemu wątku, prowadziła niekiedy Markowskiego na manowce auto-powtórzeń. Ważniejsze jednak było to, że tym sposobem Markowski zmagał o determinację kreowania własnego świata znaków i znaczeń, w którym – używając niego poetyckiego tropu – sacrum odnajdywało się w profanum, wielkość w upadku, radość w cierpieniu... Forma stawała się coraz bardziej lapidarna, charakterystyka postaci i sytuacji – w jakie uwikłany jest świat przedstawiony Markowskiego – coraz bardziej celna i przejmująca. Oto sztuka, która z jednej strony przyznaje się do wielkiej tradycji sztuki europejskiej, z drugiej zaś sprawia wrażenie, jakby Markowski zaczynał swoje malarstwo od zera, niepomny na przestrogi i zalecenia wielkich mistrzów” (Mariusz Rosiak, Eugeniusz Markowski, Poznań 1999, s. 11).

Jednym z najczęściej podejmowanych przez artystę motywów jest postać diabła. Pojawia się ona w scenach rodzajowych, ironicznych („Diavoletto lubi wino”, 1979), a także kompozycjach, w których Markowski podejmuje dialog z wielkimi tematami biblijnymi. Źródeł inspiracji artystycznych można doszukiwać się w niezwykle ciekawej biografii Markowskiego. Artysta studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a jego scenograficzny staż, rozpoczęty zaraz po otrzymaniu dyplomu, przerwała II wojna światowa. Niedługo później twórca opuścił kraj i udał się do Włoch, gdzie przez wiele lat pracował jako dziennikarz i dyplomata, m.in. w Kanadzie. Nie porzucił on jednak swoje pasji – już we Włoszech, po zaprzyjaźnieniu się z jej członkami, związał się z Libera Associazione Arti Figurative, grupą, z którą niejednokrotnie wystawiał swoje prace. Aktywnie do malarstwa powrócił jednak dopiero w 1955. i w tym okresie poświęcił się sztuce z nową energią. Oprócz malarstwa uprawiał także rysunek, grafikę użytkową oraz scenografię.

63 †

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924-2016

Obraz XII/92, 1992

olej/ płótno, 94,5 x 114,5 cm

sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'W. Jackiewicz OBRAZ [nieczytelne] 92 95 x 115'

estymacja:

18 000 - 30 000 PLN

4 000 - 7 000 EUR

Jackiewicz zaczął malować swoje pierwsze, utrzymane w atmosferze abstrakcji lirycznej akty zaraz na początku lat 70. ubiegłego wieku. Pierwszy akt, który namalował w 1973, zatytułował po prostu „Ciało”. Tak lapidarne podejście do nazewnictwa może sugerować uprzedmiotowienie kobiecego ciała, jednak po bliższym zapoznaniu się twórczością artysty, że w rzeczywistości Jackiewicz bardzo daleki był od traktowania ciała kobiety instrumentalnie. Artysta unika dosłowności, nie przedstawia szczegółów, nie nadaje swoim przedstawieniom zabarwień erotycznego. Ciało przez niego malowane jest niemal całkowicie pozbawione wyrazistych cech płciowych. Ogromny wpływ na umiejętność wizualnej syntezy miały jego doświadczenia malarskie z lat 60., kiedy to artysta tworzył wielkoformatowe kompozycje olejne utrzymane w nurcie abstrakcji geometrycznej. Ten czas spędzony na studiach pomogły. Jego fascynacja sztuką malowania ciała zaczęło się w momencie, kiedy zobaczył „Śpiącą Wenus” Giorgione. W kolejnym kroku swoje poszukiwania inspiracji rozszerzył o studia prac Amadeo Modiglianiego. Jackiewicz, pomimo wielu podobieństw do twórczości wielkich klasyków aktów, nie zalicza się jednak do typowych malarzy aktu, nie korzysta bowiem z pomocy modelek. Dla Jackiewicza obecność modelki w studio byłaby problematyczna, ponieważ mogłaby zmącić jego skupienie i nieodwracalnie przerwać proces twórczy. Metoda pracy Jackiewicza oparta była bowiem na kontemplacji formy, poprzez którą artysta doszukuje się stanów emocjonalnych. Jackiewicz wyjątkowo dużo czasu spędzał przed płótnem, bardzo mozolnie szkicując pożądany kształt. Ten wieloetapowy namysł artysty nad formą ujawnia się, w momencie kiedy przyjrzymy się sposobowi, w jaki namalowane zostały kontury ciała. Linie te kładzione są wielokrotnie, tak jakby Jackiewicz rozważał zasadność każdej kreski, co stanowi najdokładniejszy zapis jego procesu myślowego. Ta kontemplacja wymaga samotności, która pozwala artyście swobodnie snuć na płótnach opowieść o wartości emocjonalnej kobiecego ciała, która jest dla Jackiewicza o wiele ważniejsza niż dostępne w mass mediach własności fizyczne ciała kobiety.



64 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Przed ołtarzem", 2000

tempera żółtkowa/piótno, 180 x 230 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jarosław Modzelewski | "Przed ołtarzem" | 2000 | 180 x 230 tempera ż.'

estymacja:

170 000 – 200 000 PLN

38 000 – 45 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Obraz jako wynik obserwacji wnętrza kościelnego, wystawa indywidualna”, Galeria Kordegarda, Warszawa, 2001/02

„Sol Invictus”, wystawa indywidualna, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2003

„Distances?”, wystawa indywidualna, Galerie La Plateu, Paryż, czerwiec-sierpień 2004

„Kilka wątków”, wystawa indywidualna, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2005

LITERATURA:

Agnieszka Kowalska, Widzialne – niewidzialne, „Gazeta Wyborcza” – „Gazeta Stołeczna” 2001, nr 270 (19 XI) (il.)

Lata 80. – raport, „Art & Business” 2001, nr 6

Jan Michalski, Czarodziejska granica, [w:] Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie, IHS UJ, Kraków 2001 (il.)

MKJ, Obserwator w pułapce, „Życie Warszawy” 2001, nr 280 (30 XI) (il.)

„Rzeczpospolita – Magazyn” 2001, nr 25 (22 VI), s. 13 (il.)

Tomasz Ciecierski, Jarosław Modzelewski. Między figurą a tłem, katalog wystawy, Instytut Historii Sztuki, Moskwa 2001, (il.)

Seweryn Wiślocki, Kwadratura malarstwa, „Gazeta Wyborcza” – „Gazeta Morska” 2001, nr 21 (25 I) (il.)

Jarosław Modzelewski. Obraz jako wynik obserwacji wnętrza kościelnego, katalog wystawy, Galeria Kordegarda,

Warszawa 2001, s. 11 (il.)

Jarosław Modzelewski, Obraz jako wynik obserwacji wnętrza kościelnego, [w:] Jarosław Modzelewski. Obraz jako wynik

obserwacji wnętrza kościelnego, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 2001, s. 10-14

Bogusław Deptuła, Malarz w kościele, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 5 (3 II)

Wystawa Jarosława Modzelewskiego, „Newsweek Polska” 2002, nr 14 (7 IV) (il.)

Roman Lewandowski, Eikon współczesności, [w:] Sol Invictus, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach,

Katowice 2003, s. 139 (il.)

Stach Szablowski, Paszport dla artysty, „Zwierciadło” 2003, nr 2 (il.)

E. I. Nowak, Questions à Jarosław Modzelewski, „Beaux Arts Magazine”, Hors-serie, 2004, s. 50 (il.)

Kilka wątków, katalog wystawy, [red.] Marek Meschnik, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2005 (il.)

„W przeciwieństwie do swojego nauczyciela Modzelewski maluje obrazy figuratywne. W przeciwieństwie do kolegów z Grupy – nie szarżuje i nie opowiada dowcipów. Nie epatuje formą, trzyma fantazję na wodzy. Pilnuje porządku; bez trudu mieści się w granicach realizmu”.

Marta Tarabuła, Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego, [w:] Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 9





Jarosław Modzelewski, „Proboszcz wewnątrz” (duży), 2000. Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Jarosław Modzelewski, „Gaszenie paschatu”, 2000. Kolekcja Galerii Zderzak, Kraków



Prezentowana w niniejszym katalogu praca należy do jednych z najważniejszych, najczęściej wystawianych i wzmiankowanych w literaturze prac autorstwa Jarosława Modzelewskiego. Słowami Marty Tarabuły i samego artysty: „W roku 2000, jako wynik licznych wizyt w kościele na Ursynowie, związanych z Pierwszą Komunią córki, powstał cykl temper ‘Obserwacja wnętrza kościelnego’. Wnętrze to, urządzone współcześnie według gustu wiernych, którzy ‘za pomocą domowych sprzętów i ozdób podporządkowują sobie przestrzeń sakralną tak, aby była przytulna, oswojona’, obfitowało w ‘szlaczki, boazerie, krzeselka, świeże kwiaty cięte i doniczkowe, sztuczne kwiaty, postumenty i podstawki, świeczniki, świece i rozmaite lampki, obrazy i reprodukcje, gipsowe figurki, dywany i chodniki, głośniki’. Wszystko to dostrzegł uważny obserwator i wiele z tych szczegółów trafiło na płótna. A jednak obrazy, które powstały w wyniku tych obserwacji, mają w sobie zaskakującą godność. Monumentalne, hieratyczne kompozycje z postaciami diakona czy zakonnicy gaszącej świecę paschalną, sobie tylko wiadomym sposobem uciszają kakofonię przedmiotów i mówią o tym, co być może trudno było usłyszeć w tym wnętrzu ‘na żywo’: o obecności niewidzialnego. W jaki sposób? ‘Światło całości wymusiło ciemnoszarę tło za fragmentem palmy (Diakon)... Czerń wymagała czerwieni (Gaszenie Paschału)... Trzeba było dać inne tło niż w rzeczywistości, tego wymagał obraz (Przed ołtarzem)...’ – tłumaczy autor fachowo. Ten komentarz to nic innego jak współczesna pochwała malarstwa wyrażona tu prostym, technicznym językiem” (Marta Tarabuła, Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego, [w:] Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 36).

Niezwykle konsekwentne budowanie własnego języka malarskiego Modzelewskiego opiera się na kilku solidnych podstawach, których początek widać już w dziełach tworzonych przez artystę w pierwszych latach po studiach na akademii. Podczas plenerów studenckich zetknął się między innymi ze sztuką ikony, której podstawy zmieniły całkowicie sposób podejścia artysty do malarstwa. Innym, niewątpliwie istotnym elementem budującym język Modzelewskiego były studia pod skrzydłami Stefana Gierowskiego. Od mistrza abstrakcji młodszy malarz mógł przejąć między innymi myślenie o obrazie jako przestrzeni o własnej, wewnętrznej konstrukcji oraz autonomiczne rozumienie koloru. Obserwując obrazy Modzelewskiego, z pewnością da się zauważyć niesamowite zestawienia kolorystyczne. Barwa w kompozycjach artysty, często oderwana od rzeczywistości, stanowi na płótnach oddzielny byt.

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



65 †

MAREK SOBCZYK

1955

"Sprawa Nieznalskiej" ("Symetria"), 2008

tempera żółtkowa/plótno, 136 x 124 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'MAREK SOBCZYK 2008 | SPRAWA | NIEZNALSKIEJ | 136 x 124 cm temp.jajkowa'

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 600 – 9 000 EUR

WYSTAWIANY:

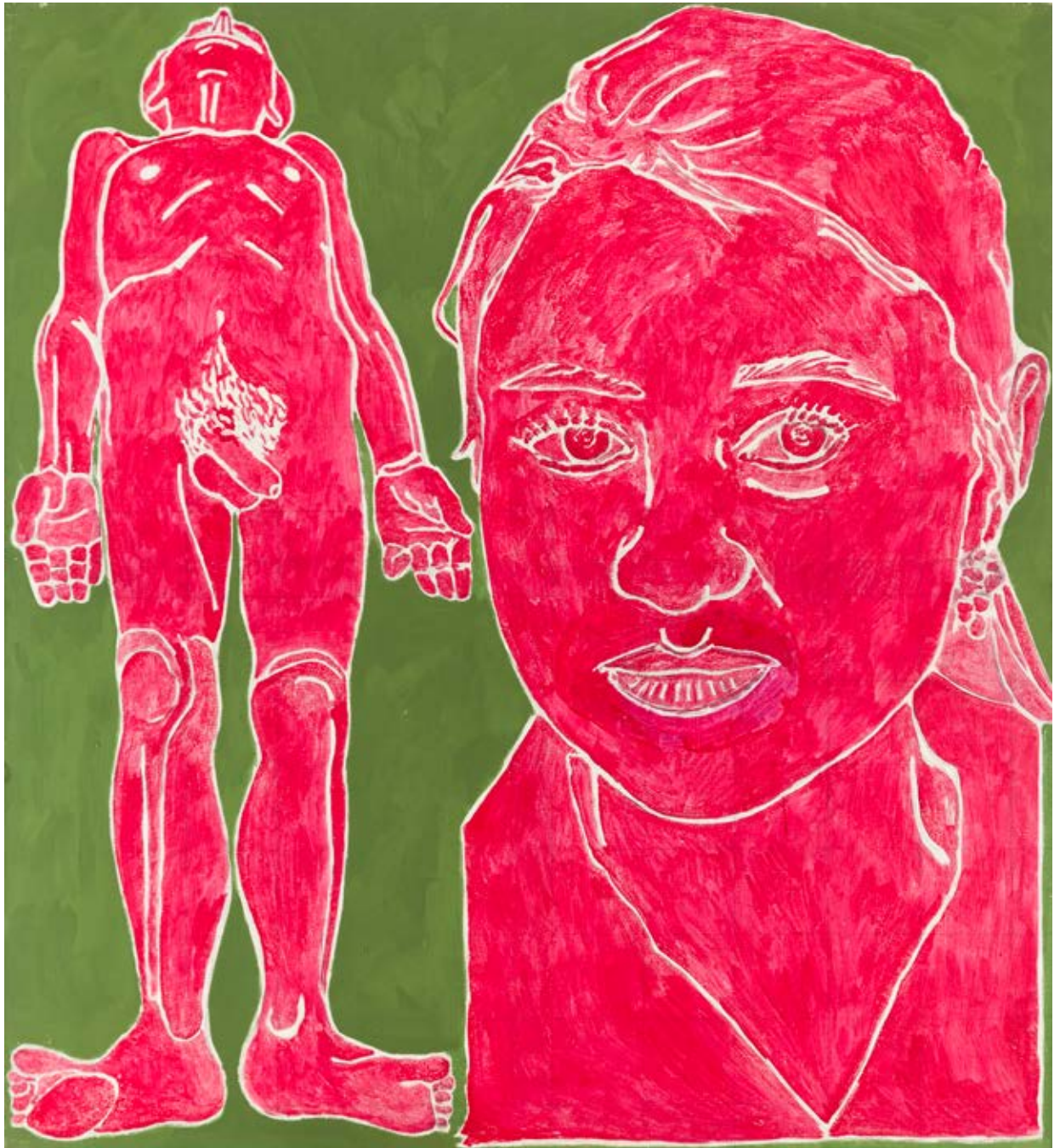
Marek Sobczyk. Badania mózgu w Polsce 1979-2012, Galeria Sztuki w Legnicy, październik – listopad 2012; BWA Jelenia Góra, grudzień 2012 – styczeń 2013; WGS BWA Zamek Książ w Wałbrzychu, styczeń-marzec 2013

LITERATURA:

Marek Sobczyk. Badania mózgu w Polsce 1979-2012, Galeria Sztuki w Legnicy, katalog wystawy, Legnica 2012, kat. 98, s. 49 (il.)

Powstała w 2007 praca Marka Sobczyka „Sprawa Nieznalskiej” nosi podtytuł „Symetria”. To właśnie postać słynnej artystki – skandalistki zainspirowała powstanie tego płótna. W typowy dla siebie sposób Sobczyk tłumaczy: „To porażająca symetria budowy twarzy (w tym wypadku artystki) i ciała (w tym przypadku rzeźbiony przez Muecka 'Dead Dad'). Porażające podobieństwo twarzy i ciała, i sprawa, która nigdy nie zostanie rozwiązana relacji artystki z za każdym razem innym ojcem” (wypowiedź Sobczyka [w:] Marek Sobczyk. Badania mózgu w Polsce 1979-2012, Galeria Sztuki w Legnicy, katalog wystawy, kat. 98, s. 72).

Marek Sobczyk to wybitny przedstawiciel pokolenia artystów, którzy debiutowali na przełomie lat 70. i 80. w Polsce. Waldemar Baraniewski pisał: „Konstruowany przez Marka Sobczyka projekt malarstwa jest przedsięwzięciem wyjątkowym, niedającym się zamknąć tylko w obszarze plastyki czy estetyki. Poddany próbie historycznego spojrzenia (...) ukazuje spójność i aktualność zarówno intelektualną, jak i plastyczną. Obrazy 'dawne' są zaskakująco 'współczesne', chciałyby się powiedzieć wciąż aktualne. (...) Mówiąc nieco kolokwialnie, one się nie zestarzały, nie straciły siły i energii. Są po prostu ważne i poruszające” (Waldemar Baraniewski, Próba całości, [w:] Marek Sobczyk. Badania mózgu w Polsce 1979-2012, Galeria Sztuki w Legnicy, katalog wystawy, Legnica 2012, s. 3).



66 †

JACEK SROKA

1957

Bez tytułu, 1992

olej/piótno, 100 x 100 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'866 1992 | JACEK SROKA | KRAKÓW 31-581 | ul. KWIATÓW POLSKICH 2'

estymacja:

7 000 – 10 000 PLN

1 600 – 3 000 EUR

Malarstwo Jacka Sroki cechuje wyjątkowy antydogmatyzm, który odnaleźć można zarówno w języku artystycznej wypowiedzi, jak i w wyborze podejmowanych przez artystę tematów. Sroka tworzył od lat 80. w nurcie popularnej wówczas nowej figuracji, którą charakteryzowała „dzikość” zastosowanej kolorystyki i form. Artyści tworzący w tej estetyce znani byli jako nowi dzicy, choć jak sam artysta zaznaczał: „Nie mam dzikości w sercu (raczej nonszalancję) i chyba to widać w moich pracach. Chciałbym przecież, by były dobrze przemyślane, lub chociaż wymyślone. Używałem sztafażu ekspresyjnego malarstwa, kiedy mi to było potrzebne, podobnie jak manieri ‘obraźnictwa’ pochodzącej z prymitywnego, ludowego drzeworytu czy zdjęć albo rycin dokumentalnych” (Rozmowa Idy Smakosz z Jackiem Sroką, 12.01.2007, https://www.sroka.pl/?pl_rozmowa-z-jackiem-sroka,48, dostęp: 6.09.2021). Sroka to jeden z największych, współcześnie tworzących mistrzów groteski. Jego malarstwo cechuje szczególny rodzaj komizmu, którego własnością podstawową jest ostentacyjne odrzucenie przyjętych zasad prawdopodobieństwa. Jego wnikliwa obserwacja życia codziennego Polaków prowadzi do powstania zdeformowanego, niezgodnego z wizją zdroworozsądkową komentarza. Ironiczny styl Sroki wykształcił się we wczesnych latach 80., głównie pod wpływem doświadczeń stanu wojennego i udziału artysty w Ruchu Kultury Niezależnej. W latach 90. z kolei dzika ekspresja obrazów tego artysty wycisza się, a Sroka zwraca się w kierunku literackich, historycznych i filozoficznych inspiracji. Interesuje go absolutnie wszystko, co go otacza, od scenek rodzajowych obserwowanych na krakowskim rynku po wydarzenia wielkiej polityki. Jednak to zdecydowanie życie dnia codziennego dostarcza artyście najwięcej tematów do artystycznych analiz.



67 †

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Kraków - straż miejska", 2008

olej/piótno, 81 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu.:

'Kraków | Straż Miejska | 2008 | E.Dwurnik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'2008 | E. DWURNIK | >>KRAKÓW-straż miejska<< | NR: IX = 1426 = 4059'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

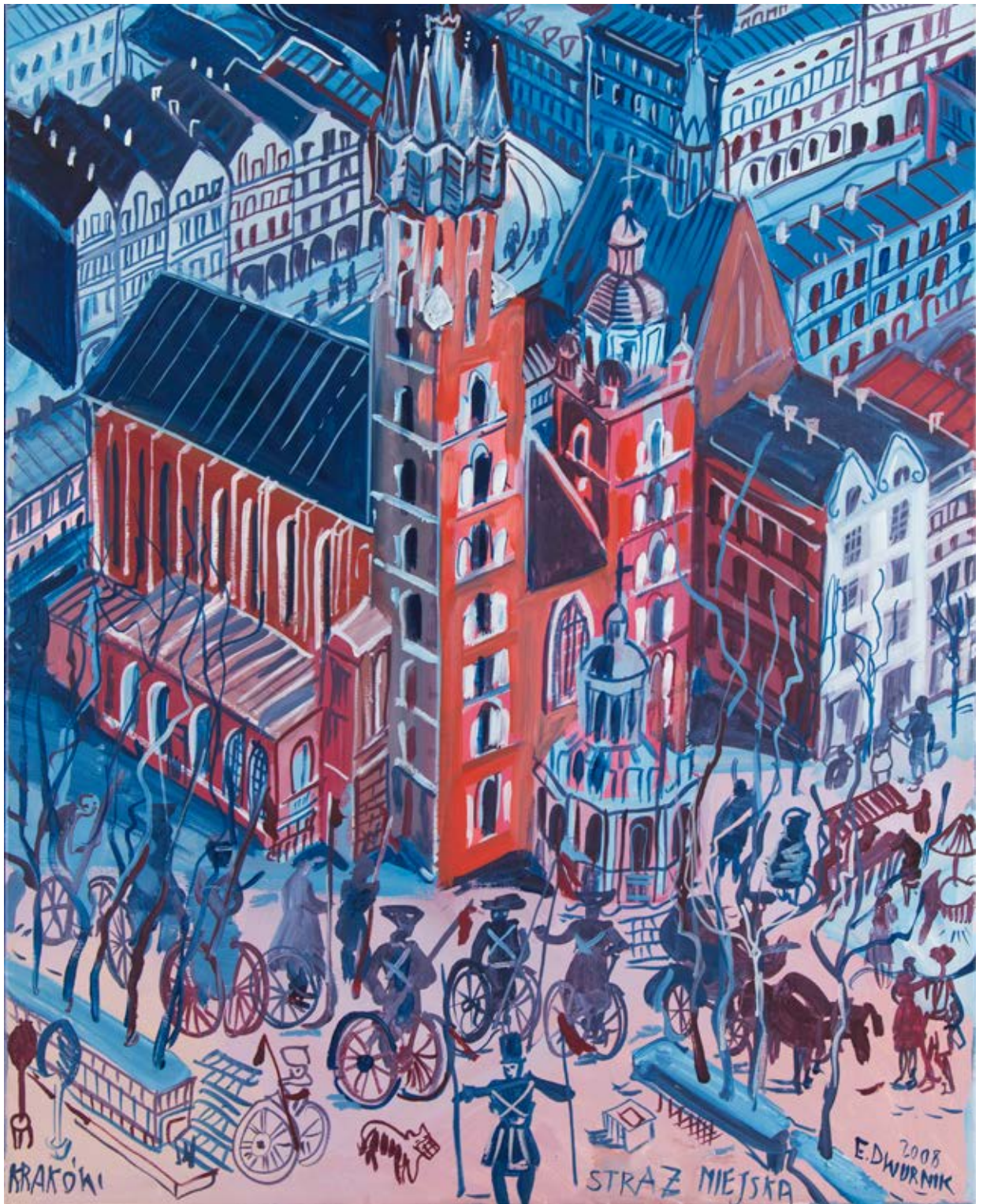
18 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Pomysł na serię panoram miast narodził się jeszcze na studiach na Akademii. Sporo chodziłem wtedy do biblioteki, żeby poznać historię miasta, które potem malowałem. Pamiętam, że po pierwszej wizycie w Bazylei i namalowaniu jej panoramy byłem tak dobrze obyty z historią tego miasta, że następnym razem mogłem już służyć za przewodnika i nawet oprowadzałem turystów”.

Edward Dwurnik



68 †

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Workuta - cmentarz II" z cyklu "Droga na Wschód", 1989

olej/płótno, 210 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: "WORKUTA - CMENTARZ - E.D. 89"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '25 | DROGA NA WSCHÓD | 1989 |

E.DWURNIK | NR: XVII - (nieczytelne)-1378-25 | WORKUTA | - CMENTARZ II -'

na bieżymie nalepka z opisem pracy z Kolekcji Zander

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (8.09-7.10.2001), Cykl XVII „Droga na Wschód” (1989-1991), poz. 25, nr 1378, s. niłb.

„Bo to była wstrząsająca historia. Sowietci albo mordowali, albo brali ludzi z ich pięknych mieszczańskich domów w Wilnie czy Lwowie, pakowali do bydłowych wagonów, wieźli tygodniami, wreszcie wyrzucali wycieńczonych na śnieg i mówili: „Tu będziecie żyć”. Ile w tym niesamowitych emocji, ile życia! Musiałem to namalować w bardzo prosty, surowy sposób, bo tam, w pejzażu polarnym, nic nie ma, jest tylko ślad, plama”.

Edward Dwurnik



Antyki: Ma pan opinię malarza niezwykle płodnego. Z czego wynika ta zachłanność tworzenia?

E. Dwurnik: Właściwie to nie mam pojęcia. Może po prostu z tego, że nic innego nie potrafię robić i to mi sprawia najwięcej przyjemności. Obraz jednak trzeba malować długo, żeby go nasycić treścią i kolorami. Czasami zdarza się tak, że można coś zrobić jednym pociągnięciem, ale tylko we fragmencie. Obraz trzeba jednak wypracować, trzeba mieć jakąś koncepcję.

A: A wielu myśli, że tworzy pan błyskawicznie.

D: To opinia niebezpieczna. Żeby obraz był sprawny i sprawiał wrażenie namalowanego „szybką ręką” trzeba go przemyśleć, przygotować się odpowiednio. Znam wielu takich artystów, którzy malują tak „od ucha do ucha” i nic z tego nie wychodzi.

A: Przywdziewa pan różne formuły malarskie. Na początku był to Nikifor, teraz robi Pan „na Pollocka”. Czy od samego początku była to zabawa konwencjami, swoisty postmodernizm?

D: Można tak to nazwać. Nigdy nie miałem kompleksów, nie chciałem koniecznie znaleźć czegoś oryginalnego. To się czasem komuś zdarza, ale na ogół nawet wielcy artyści czerpią od siebie nawzajem, wszystko jest kontynuacją.

A: Dwadzieścia lat temu powiedział pan, że uważa się pan za najbardziej polskiego malarza. Czy nadal tak pan sądzi?

D: Wtedy rozmawiałem o cyklu Sportowcy i moim koślawym bohaterze. Jestem bardzo związany z Polską, z jej tradycją, z wszystkimi polskimi wadami, z tym niechlujstwem, i tym całym świństwem polskim. Jestem właśnie taki polski, świński artysta.

A: Co sądzi pan o modnym aktualnie nurcie malarstwa odwołującym się do kultury masowej? Mam na myśli np. obrazy Agaty Bogackiej, Wilhelma Sasnała... O ich wydaniu realizmu.

D: Ja bym tego tak nie określał. Są przecież jeszcze młodszy artyści, którzy wręcz wprost czerpią z komiksu i z reklamy. Akurat Sasnał i cały ten nurt to jest raczej obiektywizowanie rzeczywistości. Wszystko może być sztuką. To jest malarstwo o niczym. W tej chwili to przemawia. Najwyraźniej odbiorcy potrzebują teraz kontaktu ze skromną, ascetyczną sztuką. Mnie się to bardzo podoba i nawet próbuję sam też tak tworzyć.

A: Podobno maluje pan cykl obrazów poświęconych modelowi Alfa-Romeo Brera?

D: To zamówienie. Od jakiś kilkunastu, a może nawet dwudziestu paru lat maluję czasem coś na zamówienie. Jak dawni, prawdziwi malarze, którzy nie malowali z potrzeby serca, tylko na zamówienie. Najlepiej mądrych zleceńodawców.

A: W „Sportowcach” pokazywał pan sierniężną kulturę masową PRL-u, całą jej polską gębę. Czy dzisiejsza kultura konsumpcji też ma jakąś gębę?

D: Oczywiście. Jest to w gruncie rzeczy bardzo śmieszne, sierniężne i biedne. Może tylko bardziej kolorowe, plastikowe. Jednak jesteśmy ciągle narodem bardzo ubogim, prymitywnym, zakompleksionym. Cały ten blichtr dzisiejszej rzeczywistości jest śmieszny.

A: A pokazuje pan teraz tę śmieszność?

D: Ostatnio namalowałem obraz pt. „Lumpenpolitycy”. Usłyszałem to słowo u profesor Staniszkis. Bardzo mi się spodobało. Kiedyś były czasy tragiczne, a teraz – już tylko śmieszne. Tylko śmiech broni nas przed oglupieniem lub irytacją.

A: Ale od tego, co atakuje zewsząd i irytuje, ucieka pan w abstrakcję.

D: Zawsze chciałem malować abstrakcję, ale nie miałem czasu. Były tematy gorące, mnożyły się pomysły. Opowiadałem różne historyjki. Te obrazy były bardzo piękne. Kolorystycznie, kompozycyjnie. Nigdy nie miałem kłopotu z kompozycją, co chyba było nawet moim przekleństwem. Mam taką harmonię w swojej naturze. Ale zawsze marzyłem o abstrakcji. Chciałem odwołać się do zmysłów, do uczuć odbiorcy. Pomógł mi w tym niesamowity, tragiczny, fantastyczny artysta amerykański Jackson Pollock, który wymyślił gest chlapania. Podchwyciłem to i stosuję pełnymi garściami. Oczywiście inaczej, bo malarstwo Pollocka jest naznaczone tragizmem egzystencji; u mnie to czysta radość malowania. Moje obrazy pollockowskie są kolorowe, dostarczają wzruszeń. Polska publiczność nie umie odbierać abstrakcji, podkłada sobie jakieś realności. Uciekam od tego i jak coś się komuś skojarzy, to ten fragment zamalowuję. Namalowałem ponad 300 abstrakcji, ale one ciągle żyją.

A: Ale z publicystyki pan nie rezygnuje?

D: Nie zrezygnowałem oczywiście z mojego głównego nurtu, z Podróży autostopem, z widoków miast z lotu ptaka.

A: Kontynuuje je pan od 1966 roku. Najpierw były polskie miasta, potem rozeszło się to na cały świat. Czy maluje pan też takie miasta, w których pan nie był?

D: Mam taką sprawność i wyobraźnię, że mogę sobie na to pozwolić. Malowałem Sydney, Mediolan, Rzym, Wenecję, chociaż nigdy tam nie byłem. Malowałem szwajcarskie miasta. Potem jak tam przyjechałem, to mogłem już być przewodnikiem. Posiłkuję się albumami, pocztówkami, ale te źródła swobodnie interpretuję. Taksówkarzem bym tam być nie mógł.

Rozmawiała Iza Rusiniak, Magazyn „Antyki”, 2006



69 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Niech żyje wojna!", 1991

olej/płótno, 210 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'1991 | E.DWURNIK | "NIECH ŻYJE WOJNA" | 21. XIX. 1728'

estymacja:

70 000 – 120 000 PLN

15 500 – 27 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09–07.10.2001), Cykl XIX „Niech żyje wojna!” (1991–1993), poz. 20, nr 1728, s. nlb.

Obrazy z cyklu „Niech żyje wojna!” powstały na początku lat 90. i odnosiły się do aktualnych wydarzeń militarnych, mających miejsce w ówczesnej Europie. Dwurnik dał w nich wyraz poparcia dla dążeń niepodległościowych na Bałkanach, secesji Abchazji od Gruzji oraz działań militarnych w Górskim Karabachu. Dwurnik chciał zwrócić uwagę na ważne problemy współczesności – siłę przeświadczenia o konieczności i słuszności prowadzenia wojny przez niektóre grupy narodowe (np. Kurdów), ale i ogrom militarnego okrucieństwa. Turpistyczny sposób przedstawienia ludzkich sylwetek podkreśla dramatyczny wydźwięk prac. Katarzyna Pikoń pisała o tym w „Gazecie Wyborczej”: „Na otwartym niebie – gładkich, błękitnych, niebieskich i szafirowych tłach – unoszą się głowy. Głowy na kolumnach jak pomniki, jak figurki szachowe, głowy ucięte przy szyi i głowy ujęte w popiersiu. Głowy w czapkach wojskowych i hełmach, i bez czapek, uśmiechnięte, krzyczące, plujące, grożące, szczerzące, smutne. A pomiędzy nimi, gdzieś tam, pojedyncza płonąca budowla, samochód, samolot, szachownica z wroną rozpościerającą skrzydła, przewracająca się kolumna, unoszący się samotnie wieniec laurowy... Tematyka prac ma związek z problemami współczesnego świata, z wojnami prowadzonymi przez różne mniejszości i większości. Prowokacyjny tytuł nadany przez artystę temu cyklowi wskazywałby na zasadność tej metody walki o niepodległość. Ale same obrazy – użyte w nich symbole, alegorie, atrybuty oraz ich autorska interpretacja – zdają się podważać ten pogląd, a nawet go ośmieszać” („Gazeta Wyborcza”, nr 22/126, 28–31.05.1992).



SZTUKA FANTASTYCZNA

SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY

AUKCJA 7 PAŹDZIERNIKA 2021, 19:00

JERZY DUDA-GRACZ
„Obraz 1275 / Łągów – Spóźniony”, 1998



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
28 września – 7 października 2021

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

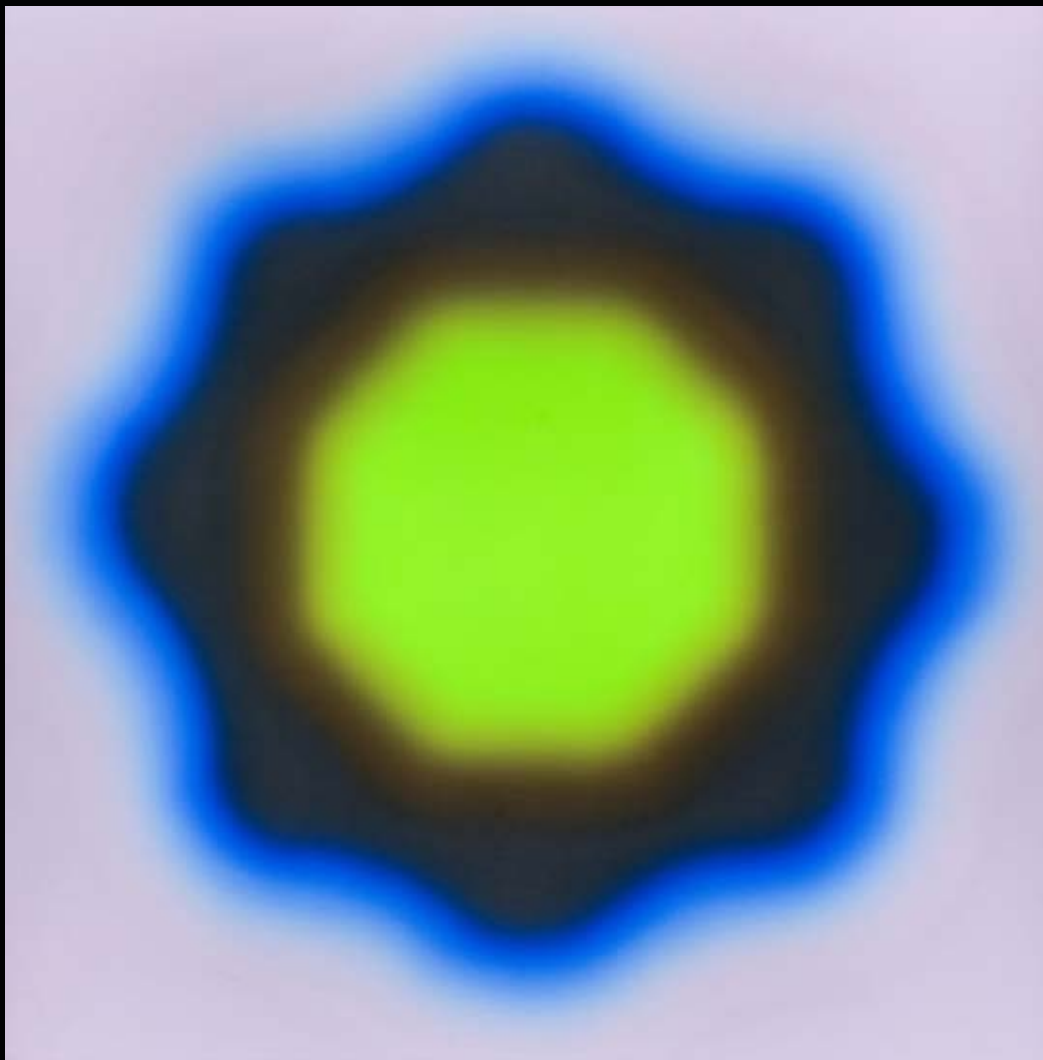
MAGDALENA ABAKANOWICZ
Tłum III (50 figur), 1989

AUKCJA 21 PAŹDZIERNIKA 2021, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
8 – 21 października 2021



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 7 300 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI
W DESA UNICUM OBRAZ WOJCIECHA FANGORA "M22"**

DESA UNICUM JEST OD 9 LAT BEZKONKURENCYJNYM LIDEREM POLSKIEGO RYNKU SZTUKI

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:



RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE
21 PAŹDZIERNIKA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 24 WRZEŚNIA 2021

kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 12, 502 994 177



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
30 LISTOPADA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 3 LISTOPADA 2021

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



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
26 PAŹDZIERNIKA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
10 WRZEŚNIA 2021

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



PRACE NA PAPIERZE
16 LISTOPADA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 18 PAŹDZIERNIKA 2021

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

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy 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 konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⊕ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

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

6. Tabela postąpię

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWMBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

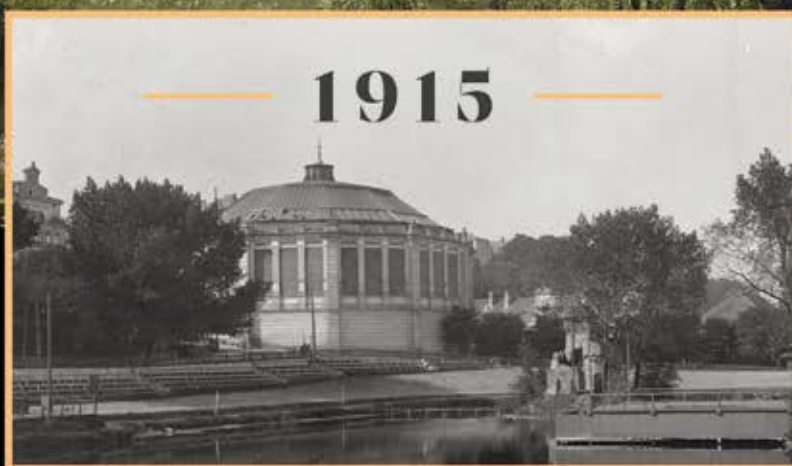
- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane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

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

— 2022 —



— 1915 —



Wizualizacja
poglądowa

fol. w Zbiorach Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, nr inw. 000068169



ROTUNDA
DYNASY

PIĘKNO ZAMKNIĘTE W HISTORYCZNEJ
PRZESTRZENI

23 APARTAMENTY NA POWIŚLU

22 275 52 36

WWW.ROTUNDADYNASY.PL

MARVIPOL
development

AUTORZY TEKSTÓW

Wiktor Komorowski poz. 1-2, 21, 26, 53-55, 57, 63, 66

Anna Szynkarczuk poz. 3, 5-10, 12-16, 18, 20, 22-25, 27-34, 37-39, 41-42, 44-52, 60, 64-65, 67-69

Agata Matusielańska poz. 4, 19, 35, 43, 56, 62

Maria Opadczuk poz. 5

Alicja Sznajder poz. 17, 40, 58-59

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 30 WRZEŚNIA 2021

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

- Poz. 1 Jan Dobkowski, Z cyklu „Przedłużenie lata VII”, 1969/1994, Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, © Jan Dobkowski
Jan Dobkowski, Z cyklu „Przedłużenie lata VIII”, 1969/1994, Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, © Jan Dobkowski
- Poz. 3 Ekspozycja wystawy Janusza Orbitowskiego w Galerii Starmach, Kraków 2020, fot. Marek Gardulski, dzięki uprzejmości Galerii Starmach
- Poz. 5 Stefan Gierowski, „Obraz CCCXXIII”, 1974, Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki
Stefan Gierowski, „Obraz CCCXXVI”, 1974, Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki
Stefan Gierowski, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA
- Poz. 6 Wojciech Fangor, fot. Bogdan SARWIŃSKI/East News
- Poz. 7 Wojciech Fangor, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA
- Poz. 9 Henryk Stażewski, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA
- Poz. 14 Victor Vasarely na tle swojego obrazu, fot. Wikimedia Commons
- Poz. 15 Julian Stańczak, fot. Wikimedia Commons
- Poz. 20 Zofia Artymowska, Kompozycja z cyklu „Poliformy”. Kolekcja prywatna, Polska, fot. Desa Unicum
Zofia Artymowska, Kompozycja z cyklu „Poliformy”, 1981. Kolekcja prywatna, Polska, fot. Desa Unicum
Zofia Artymowska, fot. dzięki uprzejmości rodziny artystki
- Poz. 23 Jerzy Nowosielski, „Bulwar zachodzącego słońca”, 1986. Kolekcja Muzeum Śląskiego w Katowicach
Jerzy Nowosielski, Akt na plaży, 1987. Kolekcja prywatna, fot. Desa Unicum
- Poz. 38 Teresa Pągowska, fot. Zofia Nasierowska / REPORTER
- Poz. 39 Teresa Tyszkiewiczowa, „1/66” z cyklu „Przejścia”, 1965. Kolekcja prywatna, Polska, fot. Desa Unicum
Teresa Tyszkiewiczowa, „Godło”, 1962. Kolekcja prywatna, Polska, fot. Desa Unicum
- Poz. 41 Łukasz Korolkiewicz, fot. Anna B. Bohdziewicz / REPORTER
- Poz. 48 Pracownia Aleksandra Roszkowskiego, fot. dzięki uprzejmości artysty
- Poz. 58 Tadeusz Dominik, fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty
- Poz. 64 Jarosław Modzelewski, „Proboszcze we wnętrzu” (duży), 2000. Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki
Jarosław Modzelewski, „Gaszenie paschału”, 2000. Kolekcja Galerii Zderzak, Kraków

okładka front poz. 7, Wojciech Fangor, „N 30”, 1963

okładka II – strona 1 poz. 8, Józef Hałas, „Podział M”, 1974

strony 2-3 poz. 6, Wojciech Fangor, „B 105”, 1966

strony 4-5 poz. 15, Julian Stańczak, „Relations”, 1971

strony 6-7 poz. 20, Zofia Artymowska, „Samarra” z cyklu „Poliformy XXVI”, 1972

strony 8-9 poz. 69, Edward Dwurnik, „Niech żyje wojna!”, 1991

strony 10-11 poz. 32, Tomasz Ciecierski, „Dejawue”, 1979, 1980/86

strona 12 poz. 23, Jerzy Nowosielski, „Akt nad morzem”, 1982

strona 14 poz. 41, Łukasz Korolkiewicz, „Imaginatyk”, 2011

strony 18-19 poz. 38, Teresa Pągowska, „Incydent”, 1960

strony 232-233 poz. 4, Aleksandra Jachtoma, Bez tytułu, 2015

strony 238-239 poz. 9, Henryk Stażewski, „Nr 11”, 1972

strona 240 – okładka III poz. 5, Stefan Gierowski, „Obraz CCCX”, 1973

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

