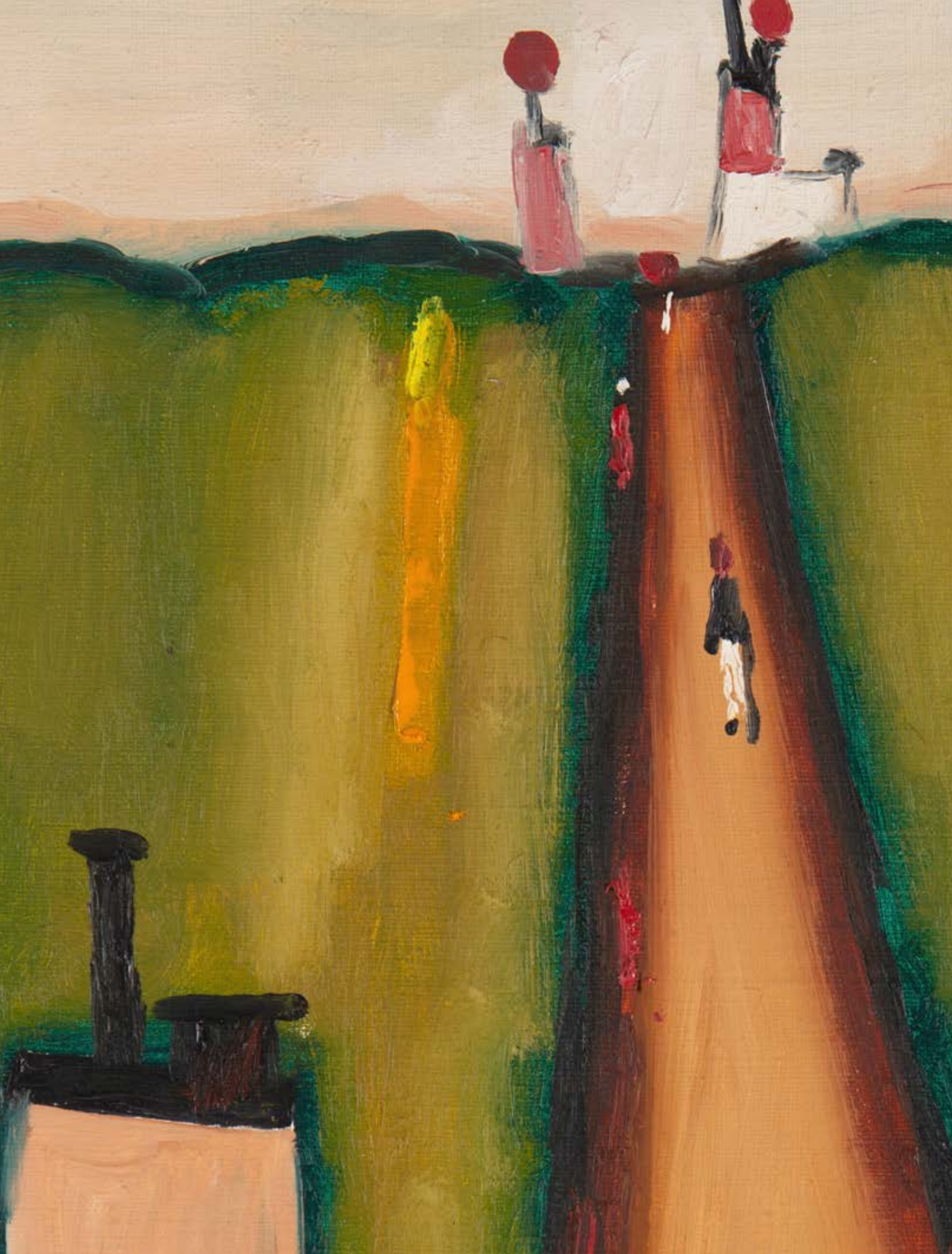
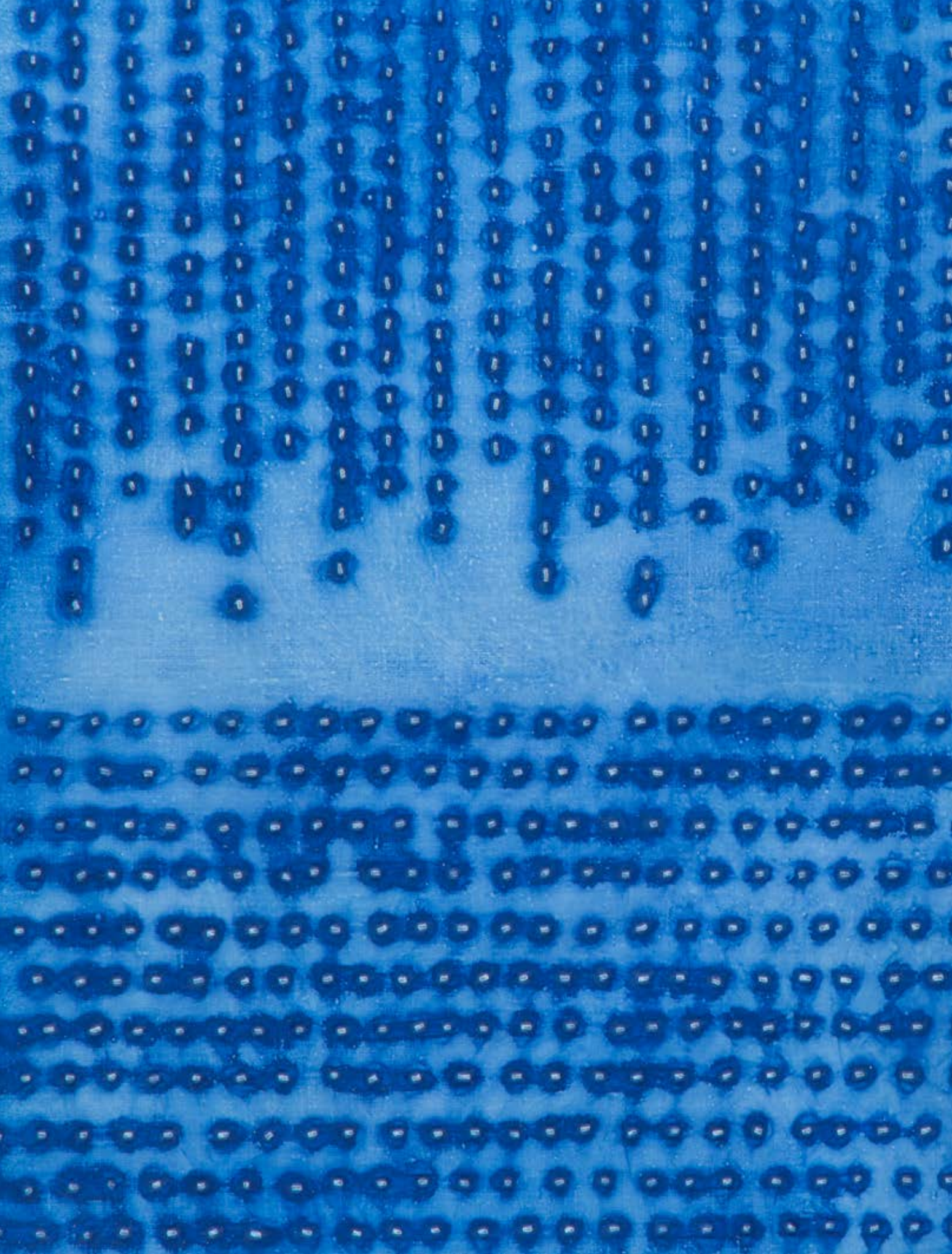
DESA UNICUM

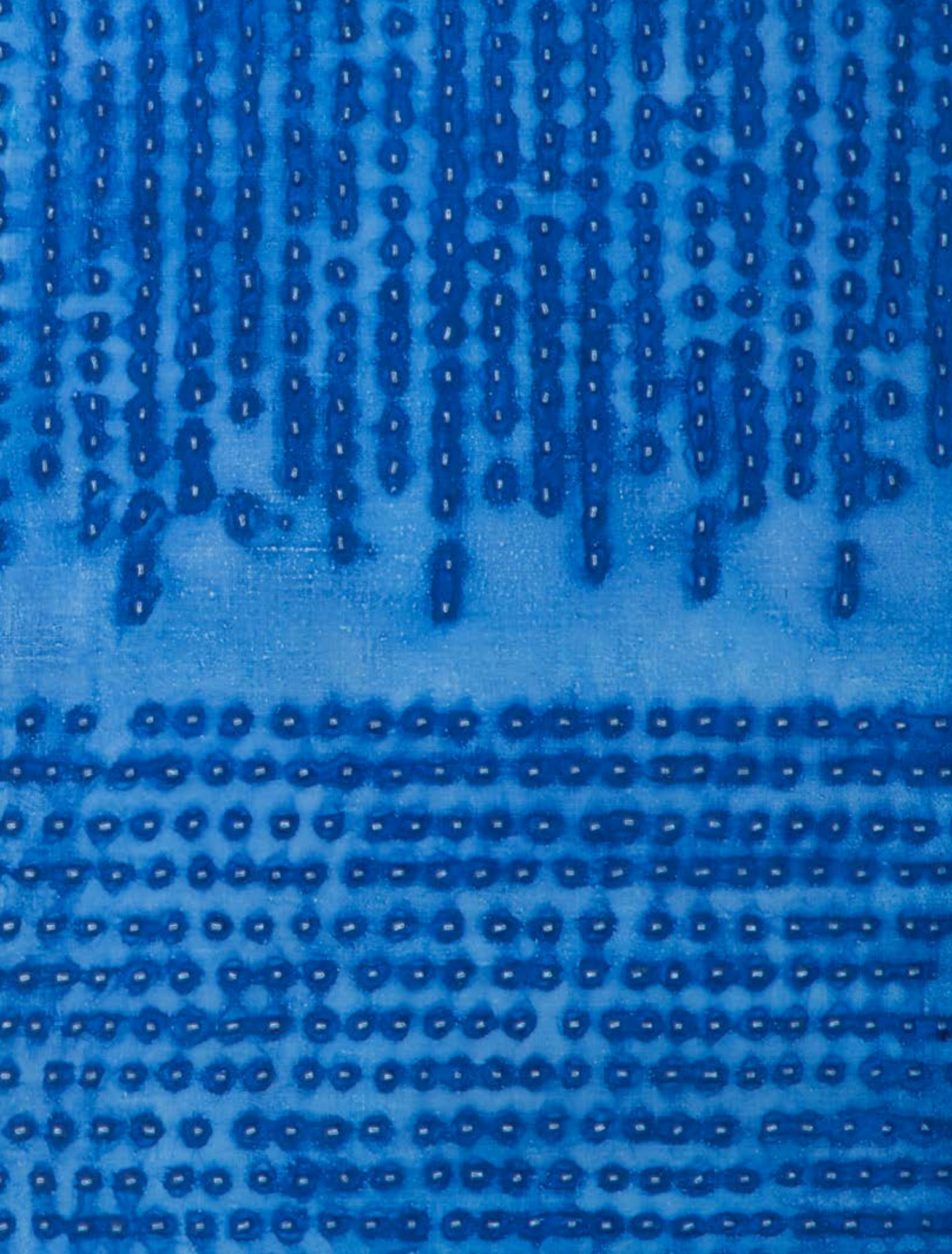
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 30 LISTOPADA 2021 WARSZAWA







SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 30 LISTOPADA 2021

CZAS AUKCJI
30 listopada 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
19 – 30 listopada
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

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

Anna Szynkarczuk
tel. 221 636 641, 664 150 866
a.szynkarczuk@desa.pl

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

PATRONAT MEDIALNY onet

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

DOM AUKCYJNY

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

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

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

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

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

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

WYSTAWY AUKCYJNE
WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

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

---

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: 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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA SA

ZARZĄD DESA S.A.

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

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

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

ZARZĄD DESA UNICUM

AGATA SZKUP
Prezes Zarządu

MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu

IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM

JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej

JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej

MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ FINANSOWO-PRAWNY

Marcin Sobka
Dyrektor Finansowy
m.sobka@desa.pl

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

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

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma
Główna 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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marlena Talunas
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
tel. 22 163 66 75, 795 122 717

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

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Karolina Śliwińska
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 795 121 575

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

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

Piotr Śledź
p.sledz@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 795 121 561

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

DZIAŁ IT

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

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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

MAGDALENA OŁTARZEWSKA
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044

MICHALINA KOMOROWSKA
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 05,882 350 575

OLIWIA SMOLAREK
o.smolarek@desa.pl
22 163 66 200, 664 150 867

KAROLINA PUŁANECKA
k.pulanecka@desa.pl
538 955 848

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

AGATA MATUSIELAŃSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na papierze
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699

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

SAMANTA BELLING
Specjalista
Sztuka Współczesna
Surrealizm i Realizm Magiczny
s.belling@desa.pl
539 222 774

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

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

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

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

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

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

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

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

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

INDEKS

Aniserowicz Jan **61**
Baranowski Tadeusz **59**
Bogusz Marian **31**
Broll Urszula **62**
Brzozowski Tadeusz **21-22**
Ciecierski Tomasz **38-40**
Dobkowski Jan **1-2**
Dominik Tadeusz **3**
Dwurnik Edward **52-54**
Fijałkowski Stanisław **8**
Fogtt Andrzej **56**
Grzyb Ryszard **44-45**
Hałas Józef **28**
Jackiewicz Władysław **63**
Kantor Tadeusz **16-17**
Kierzkowski Bronisław **18, 25**
Kobzdej Aleksander **19-20**
Kowalski Andrzej S. **60**
Kuryluk Ewa **64**
Lebenstein Jan **23-24**
Lenica Alfred **11**
Lewczuk Sławomir **51**
Marczyński Adam **35**
Maziarska Jadwiga **5**
Modzelewski Jarosław **47-48**
Nowosielski Jerzy **9-10**
Ociepka Teofil **65**
Opałka Roman **12-14**
Osiowski Marcin **45**
Pawlak Włodzimierz **43**
Pągowska Teresa **27**
Rosenstein Erna **4**
Roszkowski Aleksander **55**
Rudowicz Teresa **57-58**
Sapetto Marek **50**
Sempoliński Jacek **29**
Sosnowski Kajetan **41**
Szajna Józef **34**
Tarabuła Janusz **49**
Tarasin Jan **15**
Tymoszewski Zbigniew **37**
Tyszkiewicz Teresa **36**
Tyszkiewicz (Tyszkiewiczowa) Teresa **26**
Włodarski (wł. Henryk Streng) Marek **30**
Woźniak Ryszard **46**
Wroński Jerzy **42**
Wróblewski Andrzej **6-7**
Ziemski Jan **32**
Ziemski Rajmund **33**

1 †

JAN DOBKOWSKI
1942

"Powitanie dnia", 1990

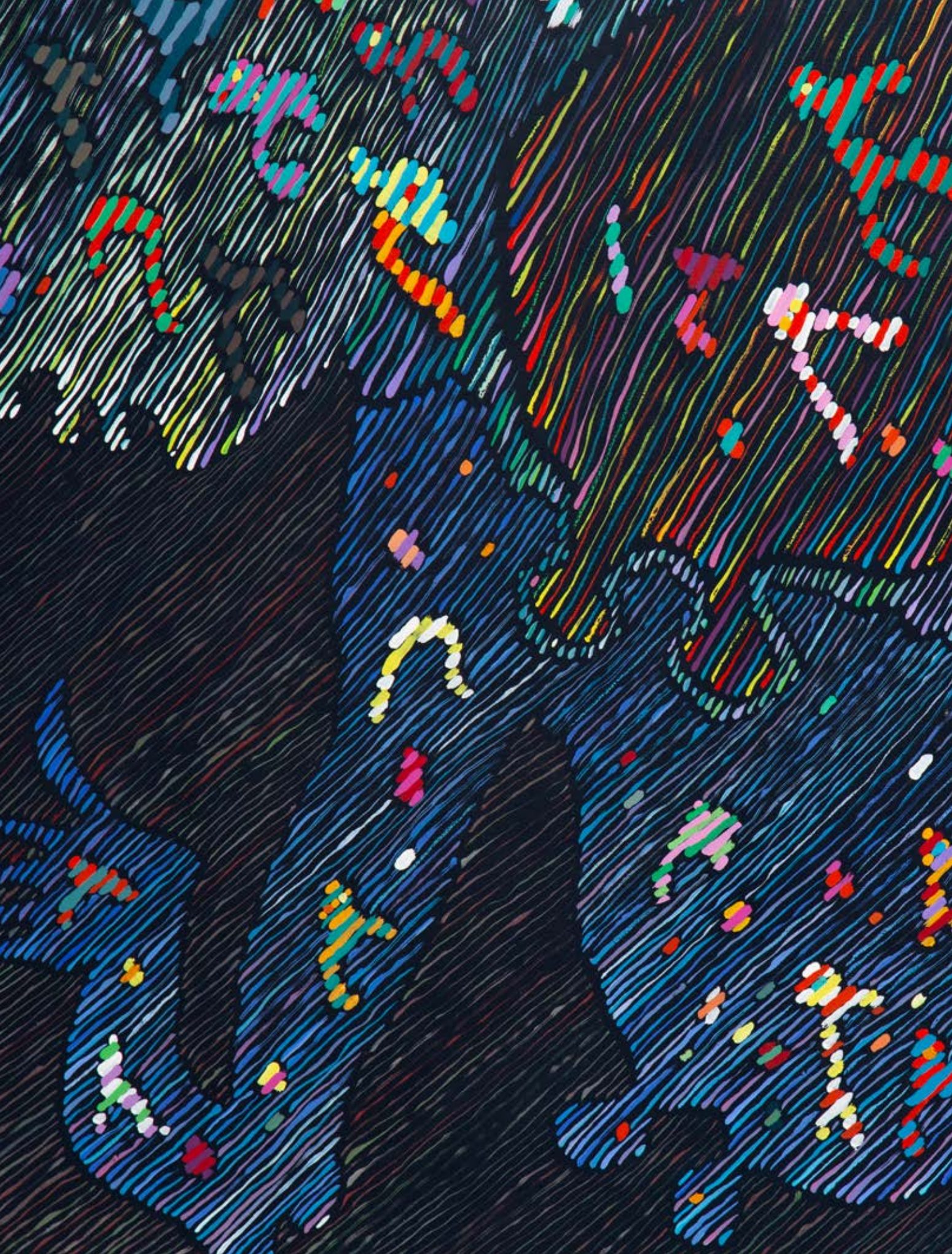
akryl/płótno, 60 x 81 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 1990'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jan Dobkowski | "POWITANIE DNIA" 1990 | 60 cm x 81 cm | ACRYL"

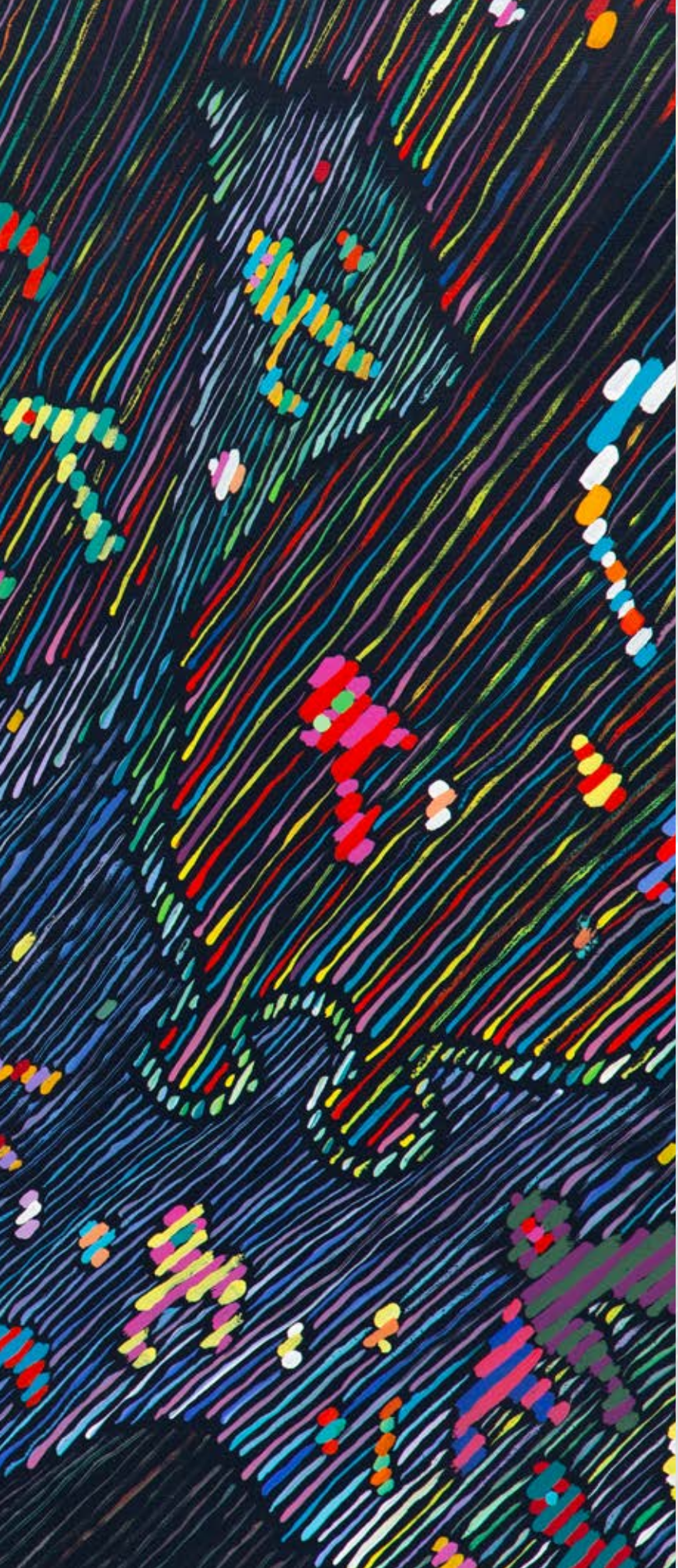
estymacja:
25 000 - 40 000 PLN
6 000 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Europa

„Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka. Człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnąłem ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że jest ona dobra".

Jan Dobkowski, „Przegląd Powszechny", czerwiec 1986





LINIA TO MYŚL

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

Dobkowski posługuje się barwnymi liniami, ich wiązkami, które pokrywają często całe powierzchnie płócien. Stosuje różnorodne efekty, jak na przykład linie falujące czy krzyżujące się. Kompozycje tworzone za pomocą linii bywają również figuratywne: artysta tworzy wówczas przedstawienia jakby utkane z ciasno ułożonych linii. Malarz powraca czasami również do tematyki z wczesnego okresu swojej twórczości: wówczas erotyczne sceny z kobietami powstają właśnie poprzez specjalne ułożenie wąskich pasów koloru, co tworzy dekoracyjny, rytmiczny efekt.

Prezentowane w niniejszym katalogu prace z lat 90. łączą w sobie dwa wspomniane wyżej modusy: sugestię figuratywnego przedstawienia z dekoracyjną płaszczyzną utworzoną z falujących wiązek linii. O dziełach tego typu Magdalena Sołtys pisała: „Obrazy liniowane – zarówno te utkane z gęstej materii równomiernie, najczęściej współbieżnie, dość gęsto plasowanych włókien, pociągłych lub meandrycznych, czasem dzielonych na mozaikowe odcinki, wypełniających całą przestrzeń płótna, jak i te, w których przedmiot przedstawienia jest artykułowany przez urwanie konsekwencji linii, ich konstytutywny dla wyrażanego sensu deficyt – nie mniej definiują malarskie decyzje Jana Dobkowskiego. Jednoznaczność, bezkompromisowość, niemal geometryczne spasowanie barwnych pól, jak i zmyślność linii, ich niespotykana lekkość i eteryczność, miękka organiczność i dekoracyjność, umiejętność mocnego sygnalizowania wyrazu oraz komponowania graficznego czynią Dobkowskiego zawsze bezbłędnie rozpoznawalnym. Ze zdumiewającą skrupulatnością stawia swe orzeczenia formalno-kolorystyczne, dowodzące doskonałości wewnętrznych rozstrzygnięć w obrazie, które jednocześnie idą w kierunku gier, nawet igraszek z okiem odbiorcy w nieco opartowskim duchu. Sztuka ta jednak oddala się od racjonalnego dyskursu w drodze dochodzenia do malarskiego efektu – jest prowadzona instynktem, intuicyjna" (Magdalena Sołtys, Mitologia Dobkowskiego, [w:] Jan Dobkowski 70, katalog wystawy, Sopot 2012, s. 7).

2 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Okeanida z Delos", 1990

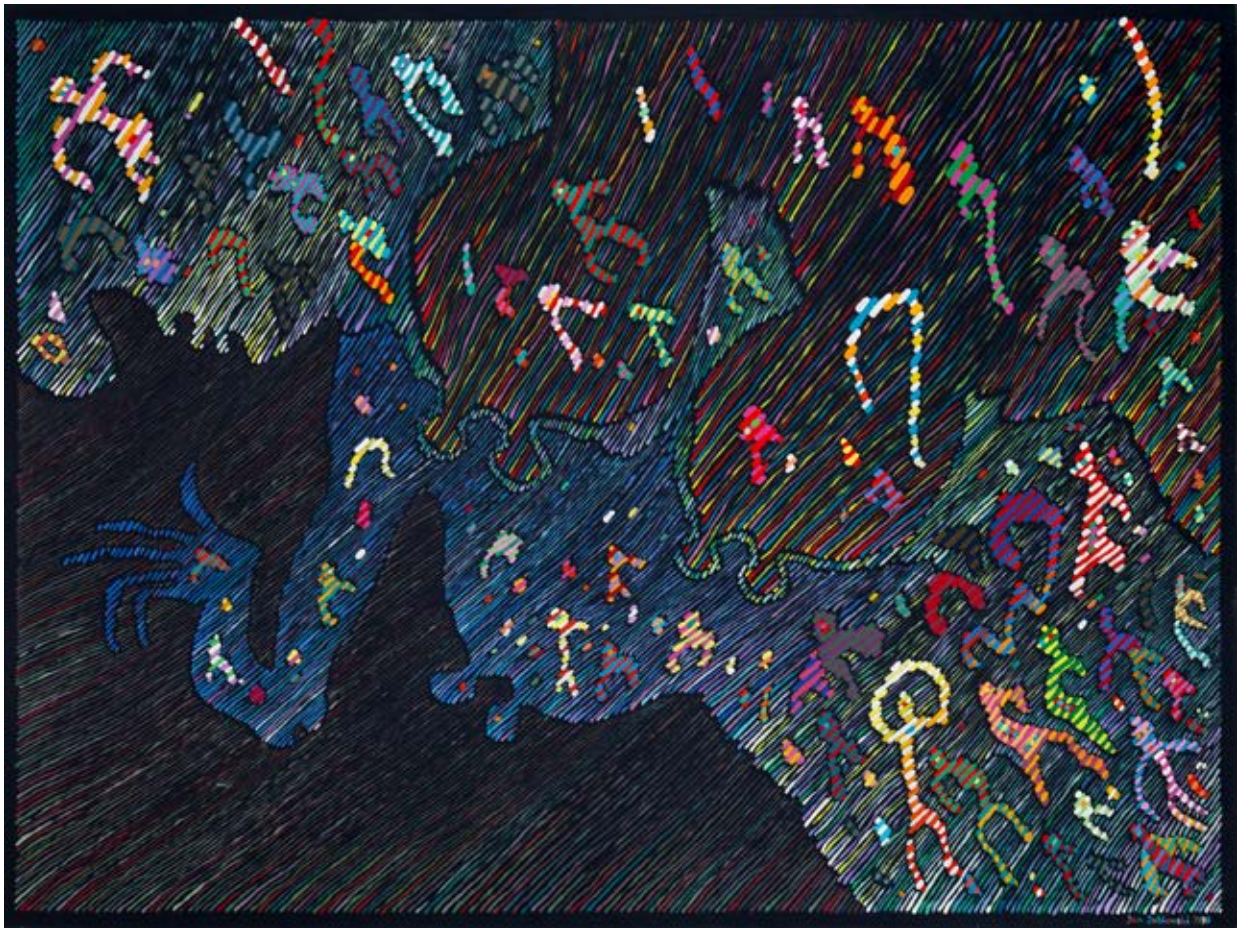
olej, akryl/płótno, 120 x 160 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 1990'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jan Dobkowski | "OKEANIDA Z DELOS" 1990 r | olej + akryl | 120 cm x 160 cm'

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
7 000 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Europa

„W linearyzmie żyję. Wokół siebie widzę wielką sieć, w niej tkwię. To, co rzeczywiste – poprzez fakt, że złożone jest z linii – staje się abstrakcyjne. Linia jest najważniejsza. Linia to myśl".

Jan Dobkowski



3 †

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

Kompozycja

olej/płótno, 50 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'T.DOMINIK'

estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
11 000 - 18 000 EUR

„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

Malarstwo Tadeusza Dominika wydaje się oparte na wrażeniu. Przedstawione pejzaże, ogrody, wycinki natury przetransponowane na płótno stanowią ulotną impresję będącą wewnętrzną, wykreowaną przez wyobraźnię wizją otaczającego świata. Efekt ten podkreśla sposób pracy artysty – formy budowane za pomocą szerokich, zamaszystych pociągnięć pędzla. Jednak postrzeganie płócien Dominika wyłącznie przez pryzmat wrażeniowości tworzy obraz niepełny, poza świeżością wizji bowiem kolejnymi czynnikami stanowiącymi o ich wyjątkowości są dyscyplina i malarska erudycja wyniesione przez artystę z czasów studiów artystycznych pod okiem Jana Cybisa. Kształtowana przez niego u studentów postawa artystyczna opierała się „na zdrowym rozsądku przede wszystkim. Inaczej mówiąc, na stałej wewnętrznej czujności, aby nie dać się omamić żadnym efektownym kierunkom, żadnym hokus-pokus formalnym i bluffom". Cnotami kardynalnymi artysty były dla Cybisa odwaga i rzetelność. Tadeusz Dominik niewątpliwie był nimi obdarzony, z żelazną konsekwencją realizował przez całą drogę twórczą własną wizję, nie opierając się ani presji socrealizmu, ani nie dając się zwieść nowym kierunkom w sztuce. Odwaga i upór doprowadziły go do tworzenia malarstwa z jednej strony niezwykle osobistego, z drugiej – uniwersalnego, otwierającego widzowi drogę do własnego przeżywania natury. Ponad 30 lat temu Jan Cybis powiedział, że „pozostaje zjawiskiem zaskakującym jak, szybko zdobył sympatię publiczności sztuką na pozór niezrozumiałą, a w istocie komunikatywną".

Sam Dominik nieustannie powtarzał, że jego malarstwo jest wynikiem zachwytu nad naturą trwającym już od najmłodszych lat. Okres dzieciństwa spędzony w rodzinnym Szymanowie, właściwie pominięty w spisanej na potrzeby monograficznej wystawy w Zachęcie autobiografii, paradoksalnie wywarł na twórcę znaczący wpływ. Dominik wielokrotnie podkreślał swoje pochodzenie. „Urodziłem się na wsi – 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 nierozerwalnego 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 najdojrzalszych pracach panuje atmosfera pełna witalności oraz otwartości na świat. Rozpatrując funkcję barwy w malarstwie Dominika, widzimy, że oddawał ją w służbę zgoła odmienną niż w przypadku swoich nauczycieli – kolorystów z Janem Cybisem na czele. Pokładał bowiem większą wiarę w jej artystyczną samoistność oraz samowystarczalność. Kolor był dla Dominika niejako manifestem programowym, narzędziem interpretacji wewnętrznych stanów emocjonalnych będących wynikiem kontaktu z naturą. W przeciwieństwie do malarstwa kapistów, w pewnym sensie realistycznego, gdyż uwikłanego w doświadczenie przedmiotu, sztuka Dominika czerpała z odmiennego rodzaju obcowania ze światem. Bijąca z płócien artysty ekspresja sprawia, że stworzona w nich rzeczywistość wydaje się w nieustającym procesie kreacji.

Tadeusz Dominik, fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

4 † Ω

ERNA ROSENSTEIN
1913-2004

"Biegnie", 1971

olej/płótno, 72 x 90 cm
sygnowany i datowany p.d. wewnątrz kompozycji.: '1971 E.Rosenstein'
opisany na odwrociu: 'BIEGNIE'

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

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobiercą artystki

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, USA

„Mieszkać. Mówić światłem. Budować kryształ. Chodzić promieniem i mlekiem. Otwierać słońce. Świecić w przejrzystości. Mieć ziemię i niebo. Zbliżać skinieniem dalekość".

Erna Rosenstein

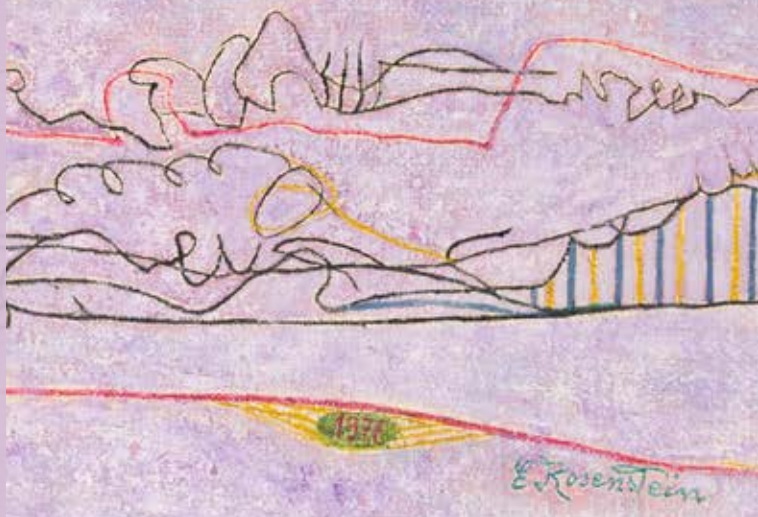
Świat w nieustającym cyklu kreowania i zamierania, przemiana, procesy organiczne, cielesność, różnobarwne formy, przenikające się wzajemnie kształty przywodzące na myśl swoją formą oglądany pod szkłem mikroskopu preparat to charakterystyczny repertuar środków obecnych w malarstwie Erny Rosenstein od 2 połowy lat 60.

Owe zapożyczenia ze świata natury, tak charakterystyczne dla twórczyni, można powiązać z wpływem surrealizmu, który oddziaływał na jej działalność od wczesnych lat pracy artystycznej. Z surrealizmu pochodzi też fantastyczny, oniryczny charakter jej wizji. Zdaniem Rosenstein malarstwo nie służyło jednak odcięciu się od rzeczywistości, lecz unaocznieniu najsilniejszych emocji, najostrzej zarysowanych wyobrażeń i procesów zachodzących w psychice. Gdy Dorota Jarecka i Barbara Piwowarska próbowały uchwycić rolę podświadomości w dziełach Rosenstein, pisały: „Według znanej analizy Freuda nieświadomość sama dąży do powtórzeń, a to, co wyparte, wydobywa się na powierzchnię wiadomego pod wpływem zewnętrznych bodźców. Twórczość Rosenstein rozpięta jest między pracą świadomości, która ocala integralność jednostki, chroniąc ją przed osunięciem się w niemoc i melancholię, a tym obszarem, którego skontrolować ani nazwać się nie da, który wciąż wyłania z siebie to, co nowe i nieznane" (Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 9).

Obok form biologicznych, charakterystycznym elementem późnych lat 60. i 70. w sztuce Erny Rosenstein była wyraźna, cienka, poskręcana kreska podobna tej, którą widzimy w prezentowanej pracy zatytułowanej „Biegnie". Artystka dodatkowo potęgowała kaligraficzny charakter swoich obrazów, stosując efekt matowego płótna. Oczywiście, nie sposób jest zidentyfikować przedstawionych na płótnie kształtów – należą do symbolicznego kodu wypowiedzi artystycznej Rosenstein – nieprzeniknionego, hieroglificznego języka osobistej ekspresji, obecnego we wszystkich jej dziełach. Artystka wyrażała emocje nie tylko poprzez figuratywne elementy wkomponowane w pozornie abstrakcyjne kompozycje. Już sam sposób malowania sprawia wrażenie nieustannego drżenia form i nasyca wizje malarki napięciem. Wykonane farbami olejnymi i temperą na płótnie, czasem z wykorzystaniem flamastrów, „obrazo-rysunki" to też wizualna reprezentacja separacji i oddzielenia. W prezentowanej pracy kontrastująca z liliowym tłem linia skłębiona jest w szybkim, lecz wyważonym ruchu, sugerując niejako rysunek automatyczny – specyficzny sposób pracy z podświadomością, uprawiany przez francuskich surrealistów.

Dla sztuki Rosenstein z wczesnych lat 70. charakterystyczne jest nie tylko łączenie realistycznych i abstrakcyjnych elementów, ale również próba rozwinięcia malarskiego medium i poszukiwanie „formy bardziej pojemnej". Poza sztukami plastycznymi artystka zajmowała się w tym czasie również literaturą (w 1972 w Czytelniku ukazał się jej tomik „Ślad", kolejny: „Spoza granic mowy", opublikowano w 1976). W swoich wypowiedziach podkreślała wielokrotnie związek swoich wizji malarskich z mocami języka. Przy interpretacji „Biegnie" intrygującego widza swoim metaforycznym tytułem, ten trop może okazać się szczególnie istotny. Artystka mówiła bowiem o roli tytułu w następujący sposób: „Tytuł obrazu rodzi się długo i nabiera w procesie tworzenia wielorakich znaczeń. Obraz zmienia się w tym procesie jak każdy twór organiczny. Nie wiadomo też, kiedy jest jego początek. Istnieje bowiem długo potencjalnie. (...) Nie wiadomo też, kiedy jest koniec. Pozornie skończony obraz przeistacza się wciąż z otaczającym światem. Pęka. Osadzają się nowe warstwy. Kolory nabierają innych odcieni. W ten sposób zyskuje on swój czwarty wymiar – czas. Nie tylko on zyskuje ten wymiar. Zyskują go też oglądający. Ludzie wciąż nowi widzą go coraz inaczej. To jest zależne od warunków i zagadnień epoki. Nie dość, że on się zmienił, jeszcze zmieniają go swoim spojrzeniem. Jest to droga bez końca. Artysta zostawił go własnemu losowi.

Na skutek wyczerpania nie umiał już dalej prowadzić. Dał za wygraną. Puścił go w świat. Najbardziej charakterystyczną cechą owej decyzji był lęk, czy aby nie za wcześnie. Zdecydował się jednak. Puszczając w świat, dał mu imię. Nazwanie było ową decyzją. Było odcięciem się. Rezygnacją z innych możliwości. Zamknięciem. Dlatego imię jest ważne. Określa w przybliżeniu coś, co rodziło się bardzo długo i zostało zamknięte. Równocześnie jest ono zawsze niepełne, gdyż jest przerwaniem" (Erna Rosenstein. Malarstwo, katalog wystawy BWA, Piła 1980, s. nlb.).



Erna Rosnestein 1962–1966. Zdjęcie dzięki uprzejmości Adama Sandauera. Źródło <http://rosenstein.info>

5 †

JADWIGA MAZIARSKA
1913-2003

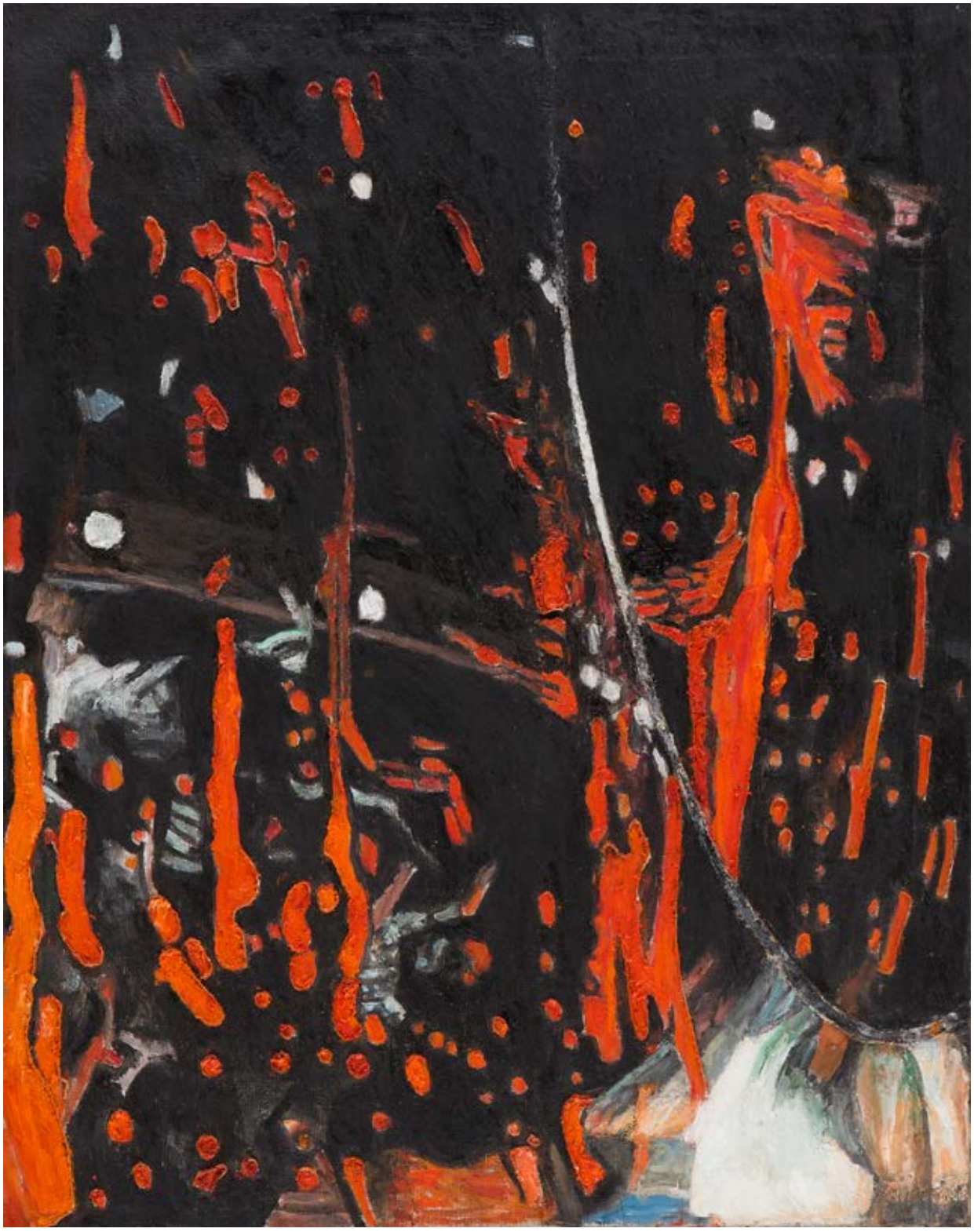
"Zjawisko godne uwagi", 1993

olej/płótno, 91,8 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jadwiga Maziarska | 1993 r. | "Zjawisko godne uwagi"'

estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
11 000 - 18 000 EUR

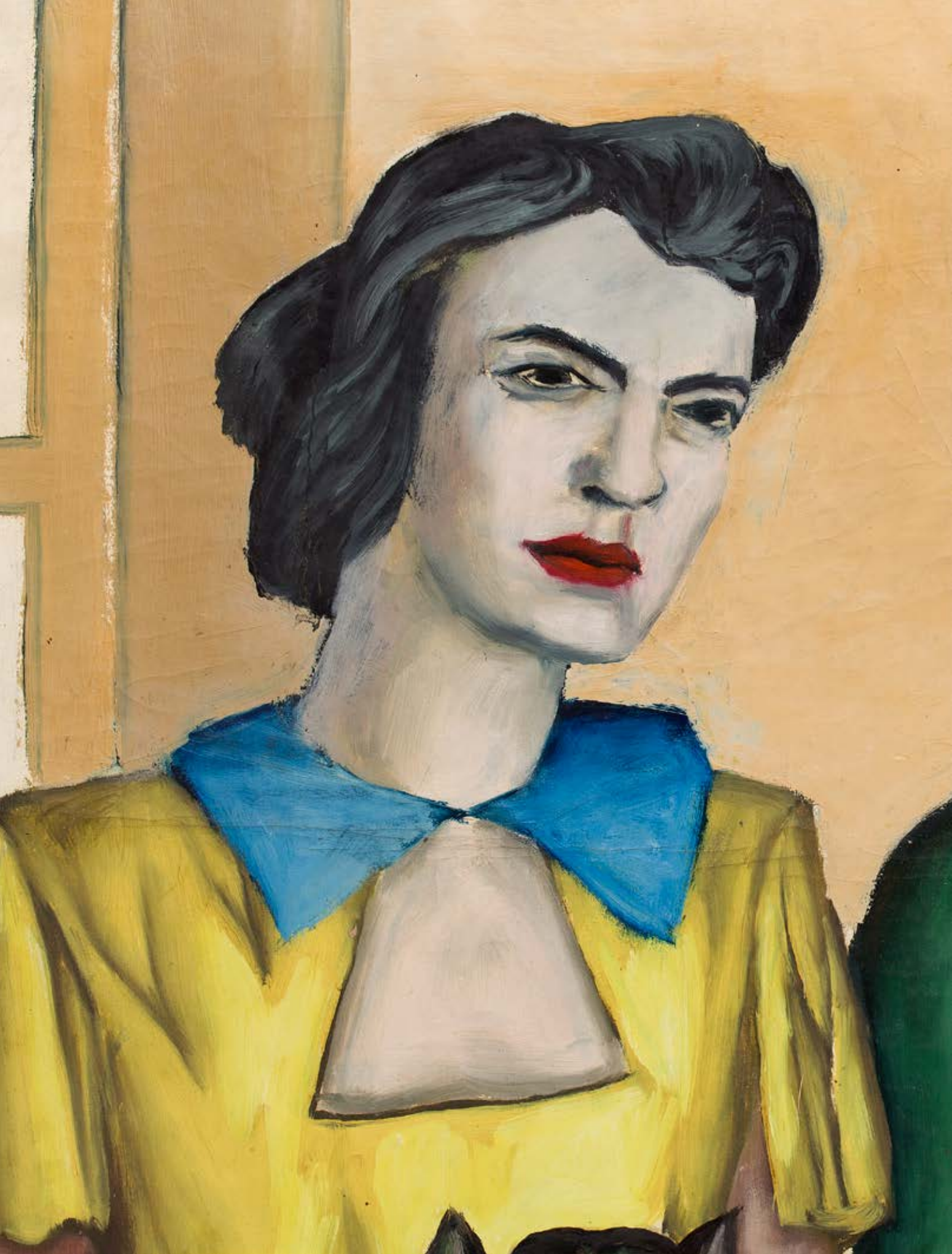
„Abstrakcja mieści się w naturze bardzo głęboko. Przeczuwam, że wiedziano o tym od dawna, symbolizując to wartościami liczb. Wyraz tego mniemania pozostał w sztuce. W wielu epokach doceniano abstrakcję. I oczywiście jest to w sztuce współczesnej – otwartej na tak wiele możliwości. Bardzo ją sobie cenię".

Jadwiga Maziarska



Prezentowana w katalogu praca pochodzi z początków lat 90., czasu, w którym artystka zaczęła sięgać po bardziej zdecydowane barwy i korzystać z nich z dużą swobodą. Czasami to ekspresyjne, mocno namalowane struktury, gdzie przypadkowo nałożone kolory mieszają się ze sobą w obrębie płótna. Kiedy indziej kompozycja nabiera subtelności, a składnikami obrazu są pajęczynowate, delikatne formy. Niektóre prace mają tytuły znaczące, naprowadzające na skojarzenia ze światem przyrody, natomiast inne, abstrakcyjne płótna wiążą się z wartościami, które da się przekazać jedynie za pomocą medium malarstwa. W latach 90., z których pochodzi „Zjawisko godne uwagi", Maziarska definitywnie zakończyła poszukiwania realizowane w obrębie malarstwa materii. Ostatnie lata działalności autorki zdradzają fascynację plamami barwnymi jako autonomicznymi formami, ich ruchem w obrazie oraz możliwościami budowania napięcia pomiędzy poszczególnymi elementami kompozycji. Twórczyni w niezwykle spontaniczny sposób, z właściwym sobie rozmachem, pozostawiała na płótnie wyraziste ślady pędzla. Według Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak **„obrazy z ostatnich lat życia robią wrażenie bardziej elastycznych, jakby powstały z ruchliwych form, luźno, które swobodnie przesypują się po powierzchni płócien, kolorystyka jest delikatniejsza, a faktura skromniejsza, pozbawiona strukturalnych fajerwerków. (...) nasyca [je] energią głównie radość malowania, wyczuwalna wolność artystycznej decyzji, podczas gdy w latach 50.-90. z dzieł artystki biła przede wszystkim pewność i konsekwencja trwania przy obranym 'programie'. Wydaje się, że w latach 80. owe 'wewnętrzne reguły istnienia', do których poznania Maziarska cały czas dążyła, stały się dla niej na tyle czytelne, że czuła się zwolniona z obowiązku dalszych upartych studiów"** (www.culture.pl). Jadwiga Maziarska na przestrzeni kilku dekad wielokrotnie zmieniała stylistyki i techniki. Tworzyła przede wszystkim obrazy, ale też reliefy, kolaże, aplikacje i rzeźby. Jak stwierdził Bogusław Deptuła, jej dzieła najtrafniej charakteryzuje „przemienność". Styl malarki zmieniał się niezależnie od otoczenia. Świadomie, z własnego wyboru, pozostawała na marginesie artystycznego świata. Niechętnie też komentowała swoją sztukę. Dekonstruowanie i poddawanie fragmentaryzacji fotografii służyło Jadwidze Maziarskiej do tworzenia zupełnie nowych form. To swoiste „zamazywanie rzeczywistości", nieobce pokoleniu, które przetrwało II wojnę światową. Łączyło to artystkę z wybitną malarką Teresą Rudowicz, która darła i cięła, wydawałoby się bezcenne rękopisy – jedne z najbardziej celebrowanych śladów przeszłości. Podobnie jak Jadwiga Maziarska, próbowała „przerobić" przeszłość przez wykonanie zupełnie nowego obrazu. Niewykluczone, że w obydwu przypadkach były to próby poradzenia sobie z wojenną traumą.

Do zbliżonego wniosku doszła Agata Bielik-Robson, gdy w kontekście działalności Jadwigi Maziarskiej przywołała pojęcie bricolage'u, którym filozof Lévi-Strauss określił pierwotny ruch poznawczy – znacznie wcześniejszy niż rozumienie. By przezwyciężyć poczucie chaosu i bezładu, podmiot próbuje przekształcać niezrozumiałe elementy świata. Formy powstające w ten sposób nie mają znaczenia w sensie intelektualnym. Ich siłą jest głęboki ładunek egzystencjalny, stanowią bowiem świadectwo lęku, a co za tym idzie – świadomości.



6 †

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
1927-1957

"Dwie mężatki" ("Dwie młode mężatki"), 1949 (praca dwustronna)

olej/płótno, 113,5 x 90 cm
na odwrociu nalepka z Muzeum Narodowego w Warszawie

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

„'Dwie mężatki' to jedno z najbardziej zagadkowych dzieł w powojennej sztuce światowej. Na pierwszy rzut oka obraz przedstawia kontrasty społeczne wedle schematu stalinowskiej propagandy. Zepsutej burżujce, należącej do minionego świata mieszczaństwa, przeciwstawiona jest postać dumnej matki-proletariuszki. Zalecano malowanie typów społecznych, wyraziście przedstawiających dziejowe zło i dobro, i wskazujących na cel finalny – zwycięski pochód klasy robotniczej. Postaci wydają się ubogie, lecz taka była rzeczywistość polska lat 40. – znikali ludzie, znikały klasy społeczne, znikały całe sfery życia i kultury".

Jan Michalski

„Andrzej Wróblewski (1927-1957). Retrospektywa", Muzeum Narodowe w Krakowie, 26.01-31.03.1996
© Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl

POCHODZENIE:
zakup od Teresy Wróblewskiej, żony artysty
Galeria Zderzak, Kraków

WYSTAWIANY:
Wystawa prac Andrzeja Wróblewskiego w 10-lecie śmierci, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 10.04-14.05.1967
Andrzej Wróblewski 1927-1957, Muzeum Narodowe w Warszawie, 5.02-3.03.1968
Andrzej Wróblewski. Malarstwo, Galeria Zderzak, Kraków, 21.01-15.02.1994
Andrzej Wróblewski 1927-1957. Retrospektywa, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 3.10-3.12.1995
Andrzej Wróblewski 1927-1957. Retrospektywa, Muzeum Narodowe w Krakowie, 26.01-31.03.1996
Andrzej Wróblewski, Galerie Am Abdinghof, Paderborn, 1997/1998
Andrzej Wróblewski. Patrzeć wciąż naprzód, Muzeum Narodowe w Krakowie, 21.09.2012-13.01.2013

LITERATURA:

[Andrzeja Wróblewskiego] Kalendarzyk Terminarzyk na rok 1949 (?)
Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, katalog wystawy, Kraków 1958, s. 53, nr 33 (spis prac niewystawionych)
Andrzej Wróblewski 1927-1957. W 10 rocznicę śmierci, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1967, poz. 32, s. 36
Andrzej Kostołowski, Z badań nad twórczością Andrzeja Wróblewskiego (1927-1957). Okres do 1949 roku, [w:] „Studia Muzealne", 1968, z. 6, s. 135
Jan Michalski, Wróblewski umarł dziś w nocy, [w:] Andrzej Wróblewski nieznany, [red.] Jan Michalski, Kraków 1993, s. 16
Marta Tarabuła, Kronika wydarzeń, [w:] Andrzej Wróblewski nieznany, [red.] Jan Michalski, Kraków 1993, ss. 272, 284
Andrzej Wróblewski nieznany, [red.] Jan Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 1993, s. 393, 241 (il.)
Jerzy Hanusek, Sztuczki i sztuka (VI), Twórczość Andrzeja Wróblewskiego, [w:] „Arka" 1994, nr. 49, ss. 127-129
Barbara Wróblewska-Bagoon, Nieznane obrazy Andrzeja Wróblewskiego, [w:] „Echo Krakowa" 1994, nr 24
Barbara Wróblewska-Bagoon, Malarz nie znany, [w:] „Art & Buisness", 1994, nr 3/4, s. 45
Jan Michalski, Obietnica. Znaczenie Andrzeja Wróblewskiego jako artysty i krytyka dla współczesnej kultury polskiej, [w:] „Znak" 1995, nr 485, s. 14
Dorota Jarecka, Powrót Wróblewskiego, [w:] „Gazeta Wyborcza" 1995, nr 253, s. 2
Piotr Sarzyński, Patrzące obrazy, [w:] „Polityka" 1995, nr 45, ss. 54
Piotr Juszkiewicz, Artysta jako lustro tymczasowe, [w:] „Nowy nurt" 1995, nr 25, ss. 14, 16
Krzysztof Jeżowski, Rozmowy z Damasiewiczem o malarstwie i nie tylko..., część pierwsza, Kraków 1996, s. 65
Bogdan Deptuła, Malujemy obrazy przykre jak zapach trupa, [w:] „Tygodnik Powszechny" 1996, nr 8 (25 II)
Marek Sołtysik, Niebieski. Andrzej Wróblewski, [w:] „Przekrój" 1996, nr 11, s. 20 (il.)
Zofia Gołubiew, Wróblewski na nowo pokazany, „Art & Business" 1996, nr 4, s. 43
Anda Rottenberg, Polish Art in Search of Freedom, [w:] Art from Poland 1945-1996, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 28 (il.)
Andrzej Wróblewski, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej – Zachęta, Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawa 1998, poz. 56, s. 85 (il.)
Andrzej Wróblewski. Patrzeć wciąż naprzód, [red.] Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Kraków 2012, s. 33 (il.)
Chłopiec na żółtym tle: teksty o Andrzeju Wróblewskim, [red.] Jan Michalski, Kraków 2009, s. 139 (il.)
Andrzej Wróblewski. Patrzeć wciąż naprzód, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, 2013, poz. 1 (spis), s. 33 (il.)
Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957), [red.] Magdalena Ziółkowska i Wojciech Grzybała, Warszawa 2014, poz. 186, s. 209 (il.)
Anda Rottenberg, Sztuka w Polsce 1945-2005, Warszawa 2020, s. 41 (il.)

Andrzej Wróblewski, [Autoportret z odbiciem w szybie], ok. 1950
© Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI ŻYCIE I DZIEŁO

Andrzej Wróblewski urodził się w 1927 w Wilnie w rodzinie o inteligenckich korzeniach. Ojciec artysty – Bronisław – był uznanym profesorem prawa na Uniwersytecie Stefana Batorego, natomiast matka – Krystyna – znaną graficzką, wychowanką Ludomira Ślendzińskiego. W sierpniu 1941 w trakcie domowej rewizji przeprowadzonej przez hitlerowców Bronisław Wróblewski umiera na zawał serca. Wówczas 14-letni Wróblewski jest świadkiem tego wydarzenia, co wyraźnie odciśnie piętno na twórczości przyszłego malarza. Po wojnie matka artysty wraz z synami – Andrzejem i Jerzym – przyszłym profesorem prawa – przeprowadza się do Krakowa.

Samodzielna twórczość Wróblewskiego rozpoczyna się w już w latach 1944-46. Wtedy pod opieką matki tworzy swoje pierwsze drzeworyty. W 1945 zdaje maturę i rozpoczyna studia na krakowskiej Akademii Sztuk Plastycznych na Wydziale Malarstwa i Rzeźby w pracowniach prof. Radnickiego, Pronaszki, Rudzkiej-Cybisowej i Fedkowicza oraz na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie studiuje historię sztuki. Dwa lata później, w ramach studenckiej wymiany, wyjeżdża do Holandii, gdzie przez pół roku zwiedza Amsterdam, Hagę oraz Rotterdam. Poznaje tam twórczość Pieta Mondriana, członków grupy De Stijl, Marca Chagalla, a także innych przedstawicieli sztuki nowoczesnej i abstrakcyjnej. Odbywa także podróż do Danii, Szwecji, Nadrenii, Norymbergii oraz Pragi. Po zakończeniu studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim podejmuje działalność naukową i publicystyczną. Pisze na łamach „Przeglądu Artystycznego", „Twórczości" i „Gazety Krakowskiej". Dołącza także do czołowych przedstawicieli odradzającej się po wojnie sztuki nowoczesnej: Tadeusza Kantora, Tadeusza Brzozowskiego, Jerzego Nowosielskiego, Kazimierza Mikulskiego. Jest to szczególny moment w twórczości Wróblewskiego. W tym czasie tworzy abstrakcje geometryczne jak „Niebo", „Słońce i inne gwiazdy", „Ziemia" czy „Zatopione miasto".

W 1948 Wróblewski bierze udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej zorganizowanej w Krakowie. Ekspozycja w Pałacu Sztuki okazuje się dla niego przełomem. Obok tradycyjnego malarstwa, w którym zestawia płaską, syntetyczną plamę nasyconego koloru, pokazuje również formy przestrzenne. Pozostaje jednak przy malarstwie, z którym wiąże nadzieje wykraczające poza kształt plastyczny dzieła. W tym czasie w ramach sprzeciwu wobec profesorów kształcących na krakowskiej akademii Wróblewski wraz z przyjaciółmi zakłada „Grupę Samokształceniową". Przeciwstawia się tym samym estetyce dominującego w kształceniu akademickim koloryzmu na rzecz sztuki czytelnej i zaangażowanej. Główna teza głoszonego przez Wróblewskiego programu akcentowała konieczność sztuki, w której „elementy estetyczne i ideologiczne splatałyby się nierozerwalnie".

Rok później, w 1949 rozpoczyna prace nad serią „Rozstrzelań", które stały się jednym z najbardziej przejmujących świadectw II wojny światowej w rodzimym malarstwie. Równolegle tworzy obrazy, w których stosuje, tak charakterystyczną dla własnej twórczości, symbolikę błękitu. Powstają dzieła, jak: „Syn i zabita matka", „Matka z zabitym synem", „Zabity mąż". Przez kilka kolejnych lat maluje obrazy, świadomie podporządkowane socrealistycznej estetyce. Należą do nich: „Poczekalnia – biedni i bogaci", „Dworzec na ziemiach odzyskanych", „Fajrant w Nowej Hucie" czy prezentowany w niniejszym katalogu obraz „Dwie mężatki". W 1954 definitywnie rozstaje się z socrealizmem. Poddaje weryfikacji słuszność niektórych, wcześniej akceptowalnych haseł głoszonych przez partyjnych komunistycznych ideologów. Zwraca się więc ku tematom związanym z życiem rodzinnym. Jednocześnie tworzy obrazy ukazujące tragizm i trud ludzkiej egzystencji. Tworzy obrazy ilustrujące życie rodzinne, ale także szereg obrazów olejnych, głównie martwych natur, pejzaży i portretów. Częściej jednak Wróblewski ukazuje trud i tragizm ludzkiej egzystencji, na co wskazują powstałe wówczas dzieła, jak: „Kolejka trwa", „Ukrzesłowiona II". Ukoronowaniem jego dorobku stają się precyzyjnie skonstruowane kompozycje z odwróconym tyłem do widza szoferem. W latach poprzedzających swoją śmierć w 1957 raz jeszcze sięga do tematyki związanej z wojną i kresem ludzkiego życia.

Na kartach powojennej historii sztuki Andrzej Wróblewski funkcjonuje jako persona wręcz mityczna. Mówi się o nim, jak o młodym, nadwrażliwym, doświadczonym wydarzeniami II wojny światowej, żyjącym niezwykle krótko, lecz jakże intensywnie artyście. Swoją twórczością podejmował tematy mocno i zdecydowanie, zarówno odnoszące się do ludzkiej kondycji, jak i te kreślące opowieść o codzienności. Wróblewski pozostał nade wszystko wizjonerem, który realizacji własnej wizji sztuki poświęcił całe życie. Mimo przedwczesnej śmierci pozostawił po sobie niezwykle bogaty dorobek będący przedmiotem kolejnych opracowań, a także pojemnym źródłem inspiracji dla następnych pokoleń malarzy.

Wystawa prac Andrzeja Wróblewskiego, Klub Związku Literatów Polskich, Warszawa, 10.02-15.03.1956
III Wystawa Dyskusyjnego Salonu Plastyki „Po Prostu", Dyskusyjny Salon Plastyki „Po Prostu", Warszawa, 26.08-27.09.1956
Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, Pałac Sztuki, Kraków, 5-27.01.1958
Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych – Zachęta, Warszawa, 6-23.02.1958
Andrzej Wróblewski. Grafika, rysunek, gwasz, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Katowice, 15.02-9.03.1958
Andrzej Wróblewski. Grafika, rysunek, gwasz, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki, Nowa Huta, 30.03-8.04.1958
Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź, 4-25.05.1958
Andrzej Wróblewski. Grafika, rysunek, gwasz, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Dwór Artusa, Toruń, 1-22.05.1958
Wystawa Pośmiertna Andrzeja Wróblewskiego w ramach XI Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Sopot, 31.08-28.09.1958
Wystawa gwaszy i monotypii Andrzeja Wróblewskiego, Salon Wystawowy Biura Wystaw Artystycznych Zamek, Olsztyn, 24.03-23.04.1962
Wystawa gwaszy i monotypii Andrzeja Wróblewskiego, Częstochowa, 1962
Wystawa malarstwa Andrzeja Wróblewskiego, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki „Ruch", Toruń, 03.1964
Wystawa malarstwa Andrzeja Wróblewskiego, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz, 22.04-31.05.1964
Wystawa prac Andrzeja Wróblewskiego w 10-lecie śmierci, Muzeum Narodowe, Poznań, 10.04-14.05.1967
Andrzej Wróblewski 1927–1957, Muzeum Narodowe, Warszawa, 5.02-3.03.1968
Andrzej Wróblewski. Wystawa malarstwa, Galeria Pryzmat, Związek Polskich Artystów Plastyków, Kraków, 1-26.04.1968
Wystawa malarstwa Andrzeja Wróblewskiego, Galeria Labirynt, Lublin, 16.01-4.02.1973
Ekspresja i mit. Gwasze Andrzeja Wróblewskiego, malarstwo i grafika Rubensa i Van Dycka, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa, 22.09-24.10.1987
Andrzej Wróblewski. Rysunki i gwasze w sześćdziesięciolecie urodzin i trzydziestolecie śmierci, Galeria Inny Świat, Kraków, 19-31.11.1987
Andrzej Wróblewski 1927–1957, Galeria Znak, Warszawa, 11-30.04.1989
Andrzej Wróblewski 1927–1957, Muzeum Śląskie, Katowice, 1.07-30.09.1993
Andrzej Wróblewski. Malarstwo, Galeria Zderzak, Kraków, 21.01-15.02.1994

LISTA WYSTAW INDYWIDUALNYCH ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO

Andrzej Wróblewski 1927–1957. Retrospektywa, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 31.10-3.12.1995
Andrzej Wróblewski 1927–1957. Retrospektywa, Muzeum Narodowe, Kraków, 26.01-31.03.1996
Andrzej Wróblewski. Pociągi, dworce, abstrakcje, Galeria Zderzak, Kraków, 1-20.10.1998
Andrzej Wróblewski. Prace na papierach, Galeria R (we współpracy z Galerią Zderzak w Krakowie), Poznań, 10-29.05.2000
Gwasze, akwarele, rysunki Andrzeja Wróblewskiego. Inedita, Galeria In Spe, Muzeum Teatralne Teatru Wielkiego Opery Narodowej, Warszawa, 4-27.02.2002; Biuro Wystaw Artystycznych, Gorzów Wielkopolski, 2-31.03.2002; Biuro Wystaw Artystycznych, Olsztyn, 11.04-6.05.2002; Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg, 10.05-2.06.2002; Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 6–23.06.2002
Andrzej Wróblewski – rysunki i gwasze z kolekcji prywatnej, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 19.12.2003-18.04.2004
Przekształcenia. Andrzej Wróblewski 1927-1957, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 3-28.06.2004
Przekształcenia. Andrzej Wróblewski 1927-1957, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Królikarnia, Warszawa, 23.08-3.10.2004
Andrzej Wróblewski. Szkicownik 1950, Art Agenda Nova, Kraków, 27.05-15.07.2005
Andrzej Wróblewski, Galeria Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków, październik 2005
Andrzej Wróblewski (1927–1957). Wszechświat za szybą autobusu, Galeria Sztuki Polskiej XX wieku, Muzeum Narodowe, Kraków, 1.03-1.06.2007
Andrzej Wróblewski 1927-1957 w 50. rocznicę śmierci artysty, Muzeum Narodowe, Warszawa, 8.03-6.05.2007
Z cieniami wszedł w związki rodzinne – Andrzej Wróblewski, Galeria Krytyków Pokaz, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Warszawa, 12.09-6.10.2007
Warsztaty z Wróblewskim, Galeria Zderzak, Kraków, 7.11.2009-6.01.2010
Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back, Van Abbenmuseum, Eindhoven, 10.04-15.07.2010
Andrzej Wróblewski. Patrzeć wciąż naprzód, Muzeum Narodowe, Kraków, 21.09.2012-3.02.2013
Andrzej Wróblewski. Spectra Art Space MASTERS, Spectra Art Space, Warszawa, 7.06-2.09.2014
DE. FI. CIEN. CY – Andrzej Wróblewski, René Daniëls, Luc Tuymans, Galeria Art Stations, Poznań, 27.11.2014-28.02.2015; Drawing Room, Londyn, 21.05-11.07.2015
Andrzej Wróblewski: Recto / Verso. 1948–1949, 1956-1957, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 12.02–17.05.2015
Andrzej Wróblewski. Verso / reverso, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Palacio de Velázquez, Madryt, 17.11.2015-28.02.2016
Andrzej Wróblewski. Waiting Room, Moderna Galerija, Lublana, 15.10.2020-10.01.2021

„Andrzej Wróblewski (1927–1957). Retrospektywa", CBWA Zachęta, 1995, Warszawa
fot. Jerzy Sabara, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki
© Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl

DWIE MĘŻATKI

Kompozycja zatytułowana „Dwie mężatki" powstała w dniach 17-19 sierpnia 1949 jako druga realizacja z serii tzw. kontrastów społecznych. Sam cykl związany był ściśle z potrzebami komunistycznej agitacji, a także aktywnym uczestnictwem Wróblewskiego jako działacza organizacji studenckich. Artysta, nie odżegnując się od zadeklarowanej formuły malarstwa socjalistycznego, nie został jego żarliwym orędownikiem. Jak ironizował w jednym z listów do Anny Porębskiej: „Ponieważ jestem nieszczęśliwy, więc zajmuję się problemami realizmu socjalistycznego. Wymyśliłem między innymi głęboką prawdę, że tylko wtedy nikt mi nie będzie narzucał socrealizmu, jeżeli ja sam będę go narzucał innym". Rok 1949 był wyjątkowo intensywnym okresem w życiu Wróblewskiego. Artysta czynnie uczestniczył w dyskusjach, wypowiadał się jako krytyk, jeździł po Polsce. W tym samym roku, od stycznia, namalował obrazy poświęcone tematyce wojennej, do której przynależy cykl wstrząsający w odbiorze „Rozstrzelań". W sierpniu wyraźnie zwrócił się ku tematyce dotykającej społeczeństw klasowych i dzielących ich różnic. W tym czasie, pomiędzy I Wystawą Sztuki Nowoczesnej zorganizowaną w Pałacu Sztuki w Krakowie a ekspozycją członków „Grupy Samokształceniowej" na festiwalu szkół artystycznych w Poznaniu powstają jedne z najciekawszych w dorobku artysty, zaangażowane społecznie dzieła jak: „Poczekalnia – biedni i bogaci", „Dworzec na Ziemiach Odzyskanych", „Sklepikarz", zaginiony „Sieg Heil!" oraz omawiane w niniejszym tekście „Dwie mężatki". Jak pisał Kostołowski: „Podsumowując grupę prac wykonanych przez Wróblewskiego w 1949 roku, zauważamy kryjące się za nimi podwójności. Pierwszą jest użyta konwencja versus ukryty ideał klasyczno-akademickiej postaci. Drugą byłby tradycjonalistyczny podział na formę i treść, przy dominacji tej ostatniej, warunkującej takie a nie inne, często zaskakujące 'rozwiązania formalne'. W porównaniu do abstrakcji z roku 1948 mamy tu stopniowe zarzucanie 'strukturalistycznego spojrzenia' i powrót do relacji znanych ze sztuki figuratywnej: ciążenie ku dołowi obrazu, operowanie poziomymi podziałami widzenia horyzontalnego. Postępująca intensyfikacja znaczeń koloru, przestrzeni, przedmiotu, wiążąca się z chęcią ukierunkowania temperatury odbioru, prowadzi do rozwiązań kompozycyjnych, np. o agresywnym charakterze, z plakatową, błyskawiczną możliwością reagowania" (Andrzej Kostołowski, Andrzej Wróblewski – konfrontacje i rozliczenia, [w:] Andrzej Wróblewski, Warszawa 1998, s. 24).

„Dwie mężatki" to – jak twierdzi badacz i krytyk twórczości Andrzeja Wróblewskiego Jan Michalski – jedno z najbardziej zagadkowych dzieł w powojennej sztuce światowej. Na pierwszy rzut oka obraz przedstawia kontrasty społeczne ujęte wedle schematu stalinowskiej propagandy, gdzie przeciwstawione sobie dobro i zło dziejowe, prowadzić miało do zwycięskiego pochodu klasy robotniczej. Niemal od początków ery stalinizmu podobna typizacja stała się niemal podstawowym elementem języka socrealizmu, który zwrócony ku przyszłości miał być projekcją wizji społeczeństwa komunistycznego. Wróblewski chciał być artystą bez tradycji, pozbawionym pokoleniowych obciążeń. Jego twórczość miała

mieć pewne społeczne następstwa, a co za tym idzie wypełniać postulaty twórczości zaangażowanej. Sama kompozycja przeciwstawia sobie dwie kobiety – zamożną młodą elegantkę, która w swoich rękach trzyma czarnego pieska w niebieskiej kokardce z postacią dumnej matki-proletariuszki tulącej w ramionach przerażone nagie dziecko. Mieszczanka ujęta z lewej strony kompozycji odziana jest w modny kostium, ma ziemistą twarz, którą zdobią karminowe usta. Druga mężatka o ciepłej karnacji, ubrana w prostą sukienkę w kolorze ciemnej zieleni dobitnie charakteryzuje jakże wartościową społeczną postawę. Wzrok obu kobiet, zwrócony w jednym kierunku, zdaje się sugerować, że obie, mimo różniących je społecznych antynomii, z nadzieją patrzą w przyszłość. Jak twierdzi Michalski, aspekt klasowy nie wyczerpuje treści „Dwóch mężatek". Artysta wpisał, wedle własnej reguł sztuki, motyw społeczny w archaiczne ramy, zgodnie z twórczą metodą nadrealistów. Wróblewski bowiem zawsze próbował rozstrzygnąć obraz na kilka sposobów. Nasycał go więc chwytanymi zewsząd inspiracjami, a naczelną regułą jego twórczości uczynił powinność „tworzenia rzeczy o najwyższej jakości i bezwzględnej prawdzie wewnętrznej". Słowami Michalskiego: „'Dwie mężatki' są pochodną obrazów kosmogonii, malowanych rok wcześniej. Ukazują nowy ład kosmiczny w postaci wizerunki Wielkiej Matki w jej dwóch aspektach: mrocznym i jasnym. Jest to wizerunek archetypiczny i prawdopodobnie z tego powodu obraz wzbudza równie duże zainteresowanie jak paleolityczne malarstwo jaskiniowe. (...) Zamiast młota na kapitalistyczne czarownice na pierwszy plan wyszła artyście projekcja Wielkiej Matki w postaciach Pani Zwierząt i Pani Niebios. W młodzieńczym rozpędzie namalował obraz starszy od nowych bogów. Przeholował. Jedynym wytłumaczeniem tej niekoherencji jest przypuszczenie, że różne myśli chodziły mu po głowie, niektóre dyktowało serce, niektóre rozum, niektóre młodzieńcza naiwność, i dlatego przekaz propagandowy umieścił w niewłaściwych ramach mitycznych, czym osłabił go i w zasadzie unieważnił" (http://zderzak.pl/arcydziela,771.html, dostęp: 05.11.2021). Podszyta archaiką koncepcja obrazu Wróblewskiego mającego być propozycją iście propagandową była dla komunistów w gruncie rzeczy nieużyteczna. Władze oczekiwały bowiem sztuki społecznie zaangażowanej, „narodowej w formie i socjalistycznej w treści". Obrazy te miały działać, nie budząc najmniejszej wątpliwości. Wróblewski operował kondensacją, przemycając do swojego dzieła tak daleki od marksistowskiej idei wspomniany motyw Wielkiej Matki. Artysta w ten sposób stworzył własną koncepcję sztuki rewolucyjnej bez ideowo-politycznego przewodnictwa partii. Ciekawym w dyskusji na temat obrazu wydają się także inspiracje i zapożyczenia, jakie dokonał Wróblewski, kreując bohaterki swojej pracy. Pierwowzoru proletariuszki w zielonej sukni należy szukać w sztuce bolszewickiej w postaciach robotnic, żołnierek, kołchoźnic. Z kolei jak sugeruje Michalski układ dłoni kobiety przywodzi na myśl ten z obrazu „Damy z łasiczką" Leonarda da Vinci. Pierwowzorem mieszczanki z pieskiem była z kolei przyjaciółka rodziny Wróblewskiego z Wilna Julitta Ślendzińska – córka profesora Ludomira Ślendzińskiego, wybitna pianistka i klawesynistka.

Widok wystawy „Andrzej Wróblewski. Patrzeć wciąż naprzód", 21.09.2012–3.02.2013, Muzeum Narodowe, Kraków
© Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl

SOC(?)REALIZM ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO

„Ponieważ jestem nieszczęśliwy, więc zajmuję się problemami realizmu socjalistycznego. Wymyśliłem między innymi głęboką prawdę, że tylko wtedy nikt mi nie będzie narzucał socrealizmu, jeżeli ja sam będę go narzucał innym".

Andrzej Wróblewski, 1949

Andrzej Wróblewski, „Dworzec, (Poczekalnia – biedni i bogaci)", 1949. Kolekcja prywatna © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego
© Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl

Andrzej Wróblewski, „Sklepikarz", 1949. Kolekcja Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu
© Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl

Obraz zatytułowany „Dwie mężatki" na kartach powojennej historii sztuki częstokroć określany jest mianem dzieła zwiastującego socrealizm, który dla młodego wówczas Wróblewskiego był zarówno jedynie słusznym programem, ale też źródłem utraty swobody artystycznej. Sztywne ramy oficjalnie propagowanego programu artystycznego były powodem niebagatelnego problemu nawet dla tych twórczyń i twórców, którzy chcieli czynnie angażować się w przemiany ustrojowe zachodzące w powojennej Polsce. Na fali rozpoczętej po wojnie dyskusji o nowej rzeczywistości, tzw. nowym „realizmie" Wróblewski sformułował jednak swoją zupełnie indywidualną artystyczną metodę.

Realizm socjalistyczny oficjalnie zaordynowano w dniach 27-29 czerwca 1949 podczas IV Walnego Zjazdu ZPAP w Katowicach, zaledwie dwa miesiące przed powstaniem omawianej kompozycji. Wróblewski był wówczas adeptem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wprowadzenie socrealizmu jako kierunku obowiązującego w sztuce nie oznaczało jednak dla malarza – jak dla niektórych artystów i artystek – konieczności podporządkowania się obcej ideowo doktrynie będącej znakiem wrogiej im ideologii. Początkowo twórca zbliżył się do Grupy Młodych Plastyków skupionych wokół Mieczysława Porębskiego i Tadeusza Kantora, przekonanych, że: „abstrakcjonizm w malarstwie wytycza nieomylną drogę ku nowemu, spotęgowanemu realizmowi" (Tadeusz Kantor, Mieczysław Porębski, Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua, [w:] „Twórczość" 1946, nr 9). Wkrótce ich drogi się rozeszły. Stosunek Wróblewskiego do socrealizmu był bowiem bardziej złożony. Swoją rolę widział, jako tego, który winien dopingować malarzy do dalszych starań na drodze uwspółcześniania, a także uspołeczniania sztuki. Zaproponował więc koncepcję sztuki tematycznej, realistycznej i czytelnej, a nade wszystko zaangażowanej w przemiany polityczne.

W 1948, w czasie kiedy na rodzimej scenie artystycznej pojawia się jednocześnie kilka odmiennych wizji sztuki, Wróblewski współtworzy Grupę Samokształceniową na Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Była ona odpowiedzią grona młodych artystów i artystek sprzeciwiających się dominującemu na akademii programowi, który w zakresie malarstwa zdominowany był przez koloryzm. Jak pisał Andrzej Kostołowski: „Naturalnym odruchem artysty nowoczesnego była pokoleniowa manifestacja: kolejne grupy tzw. młodych demonstrowały rytualne 'rozstrzelanie' bezpośrednich poprzedników (czyli generacji na Parnasie). 'Synowie' buntowali się przeciwko 'ojcom' (chociaż czasami zerkali na 'pradziadków'). Stary układ kruszono konfrontacją albo rebelią, szokując sztuką o założeniach kłócących się z kanonami poprzedników" (Andrzej Kostołowski, Andrzej Wróblewski – konfrontacje i rozliczenia, [w:] Andrzej Wróblewski, Warszawa 1998, s. 16). Nie chodziło jednak wyłącznie o postulowanie odmiennego programu artystycznego wobec tego, który wdrażali wykładowcy i wykładowczynie. Młodzi twórcy zrzeszeni w Grupie Samokształceniowej na czele z Wróblewskim domagali się ideologicznego zaangażowania sztuki. Jak pisał sam Wróblewski: „Grupa samokształceniowa powstała w wyniku narastania walki ideologicznej na terenie uczelni. Poczynając od pierwszych lat rektoratu prof. Eibischa, nauczanie malarstwa było jednostronnie kapitalistyczne. Nie pozostawiano dużo swobody przy poszukiwaniu nowych ideologii i form artystycznych. Poszukiwanie to odbywało się więc 'nielegalnie'. Prowadziły je drobne środowiska studentów, bez bezpośredniego oddziaływania na całą uczelnię, to znaczy na liczne niekontaktujące się ze sobą pracownie. (...) Sytuacja na uczelni i mały zasięg zespołu wymagały wystąpienia najradykalniejszego, nacechowanego bojowością i czystością ideologiczną" (Andrzej Wróblewski, [red.] Zofia Gołubiew, katalog wystawy, Warszawa 1998, s. 174). Poparcie dla ideologii nie oznaczało jednak, że proponowane przez władzę komunistyczną środki artystyczne, znane jako socrealizm, budziły jednoznaczną aprobatę debiutujących artystów i artystek z Grupy Samokształceniowej. Kiedy zaprezentowali oni swoje prace artystyczne w Poznaniu podczas „Międzyszkolnych Popisów Państwowych Wyższych Szkół Artystycznych", zostały tam negatywnie przyjęte przez krytykę i recenzentów. Jedną z przyczyn była szczególna estetyka prezentowanego tam płótna z cyklu „Rozstrzelań" Wróblewskiego, zbyt wyeksponowana w stosunku do ideologicznej treści. W recenzji Lecha Emfazego Stefańskiego możemy przeczytać: „Trudno mi omówić wszystkie prace członków Koła Samokształceniowego. Ale nie sposób nie zaprotestować gwałtownie przeciw takiej wersji rzeczywistości, jaką pokazuje nam A. Wróblewski w kilku swoich kompozycjach. Oceniając zdolności, szlachetne dążenie do humanizmu i odwagę twórczą kol. Wróblewskiego, jednocześnie trzeba niestety stwierdzić, że jego realizm znajduje się na złej drodze. Jego malarstwo jest niesłychanie przykre w swojej sztucznej naiwności, która zajmuje tam miejsce artystycznego uproszczenia. Kompozycja ma wiele z inscenizowanego żywego obrazu (w przeciwieństwie do 'Krwawej kąpieli' Nałęckiego)" (Lech Emfazy Stefański, Młodzi wybrali realizm. Plastycy zgłaszają swoje „tak", [w:] „Po Prostu", 1949, nr 41, s. 4-5). Odbiór prac Grupy Samokształceniowej na Poznańskiej wystawie dało wyraźny sygnał, że ideowe zaangażowanie nie wystarczy, by sprostać wymogom socrealizmu; należy również podporządkować się regułom stylistycznym, które wcale nie musiały odpowiadać Grupie Samokształceniowej.

Kompozycja na odwrociu pracy: szkic do obrazu „Zlot młodzieży w Berlinie Zachodnim", 1951

RECTO/VERSO

Obraz „Dwie mężatki" jest, jak wiele kompozycji krakowskiego artysty, pracą dwustronną. Odwrocie dzieła zdobi szkic do „Zlotu młodzieży w Berlinie Zachodnim", który, co ciekawe, powstał dwa lata później, w 1951. Jak sugeruje Marta Dziewańska, kuratorka wystawy „Andrzej Wróblewski: Recto / Verso. 1948-1949, 1956-1957", która odbyła się w 2015 w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, wykorzystanie obu stron podobrazia było świadomą strategią artystyczną obraną przez Wróblewskiego. Jak pisała w tekście towarzyszącym ekspozycji: „używanie przez artystę obu stron płótna czy papieru trudno uznać za przypadek, zbieg okoliczności czy wybór czysto ekonomiczny. Uważne spojrzenie na te prace pozwala czytać dwustronność jako swoisty program twórczości Andrzeja Wróblewskiego: artysta każe się im uzupełniać, podważać i wzajemnie komplikować" (https://artmuseum.pl/pl/wystawy/andrzej-wroblewski-recto-verso-1948-1949-1956-1957, dostęp: 04.11.2021). Niektóre obrazy stawały się zatem awersami, a inne rewersami arcydzieł. W przypadku prezentowanej kompozycji znacznie częściej wystawiano i opisywano „Dwie mężatki". Znajdującą się na odwrociu szkicową kompozycję zatytułowana „Zlot młodzieży w Berlinie Zachodnim" historia sztuki potraktowała raczej jako luźną, malarską notatkę, wartą mniejszej uwagi niżeli „główne dzieło". Po złym przyjęciu prac artysty i całej „Grupy Samokształceniowej" podczas „Międzyszkolnych opisów Wyższych Szkół Artystycznych" w 1949 w Poznaniu, skarcony przez marksistowską krytykę i nazwany „nowym barbarzyńcą Wróblewski redefiniuje swój stosunek do socrealistycznej doktryny. Świadomość poniesionej klęski przeżywał w osamotnieniu, na zewnątrz demonstrując pełne oddanie sprawie. Po dwóch latach od namalowania „Dwóch mężatek" artysta wykorzystał odwrocie płótna i namalował na nim szkic „Zlotu Młodzieży w Zachodnim Berlinie", który przedstawił komisji przyznającej stypendia na malowanie zamówionych przez Państwo Ludowe tematów.

Dwustronne prace Wróblewskiego, szczególnie te z lat 1948-49, zazwyczaj zderzały ze sobą kompozycje na zasadzie silnego kontrastu, np. abstrakcji z figuracją lub radykalnie przeciwstawnej treści – jak np. „Abstrakcja biologiczna" namalowana na odwrociu „Rozstrzelanego (Rozstrzelania z gestapowcem)". Jak dodaje Dziewańska: „Tego rodzaju współobecność dwóch najczęściej skrajnie innych (formalnie i treściowo) wypowiedzi to też przewrotny sposób stawiania widza przed wyborem preferowanej strony dzieła, przy jednoczesnym uznaniu istnienia obu obrazów – będących dwoma problematami, i dwoma rozwiązaniami. To również wyraz przekonania, że artysta jest aktywnym uczestnikiem rzeczywistości, a zadaniem jego sztuki jest proponowanie tymczasowych rozwiązań" (https://artmuseum.pl/pl/wystawy/andrzej-wroblewski-recto-verso-1948-1949-1956-1957, dostęp: 04.11.2021).

ZADANIE MALARZA

„MOJE ZADANIA JAKO MALARZA POJMUJĘ W SPOSÓB NASTĘPUJĄCY:

1. STARAM SIĘ, ŻEBY OBRAZ DZIAŁAŁ JAK NAJSILNIEJ, TO ZNACZY, ŻEBY PRZYCIĄGAŁ WZROK I ZMUSZAŁ PATRZĄCEGO DO OKREŚLONYCH PRZEŻYĆ.

2. CHCIAŁBYM, ŻEBY OBRAZ DZIAŁAŁ JEDNOZNACZNIE, TO ZNACZY, ŻEBY SAMA TREŚĆ PRZEŻYCIA U WIDZA BYŁA TAKA, O JAKĄ MI CHODZIŁO I ŻEBY BYŁA U RÓŻNYCH WIDZÓW JEDNAKOWA.

3. STWARZAM W SOBIE SAMYM TAKIE WARUNKI PSYCHICZNE, ABY WYKONANY OBRAZ DZIAŁAŁ OPTYMISTYCZNIE. DZIAŁANIE TAKIE POSIADA, W MOIM ROZUMIENIU, OBRAZ ŚWIADOMIE KONSTRUOWANY Z FORM O CHARAKTERZE POZYTYWNYM (FORMY GEOMETRYCZNE PROSTE, PEŁNE) I O KOLORYCIE SILNYM, ZŁOŻONYM Z BARW PROSTYCH. DALEJ, OPTYMISTYCZNIE DZIAŁA OBRAZ OPARTY NA UOGÓLNIAJĄCYM STOSUNKU DO RZECZYWISTOŚCI, KIEDY OBSERWACJE POWSTAJĄ JAK POJĘCIA Z TEGO, CO JEST WSPÓLNE POSZCZEGÓLNYM ZJAWISKOM – W PRZECIWIEŃSTWIE DO ANALITYCZNEGO, KTÓRY SZUKA I WYRAŻA TO, CO NAJBARDZIEJ PRZYPADKOWE I NIEPOWTARZALNE.

4. PONIEWAŻ ORGANIZUJĄC PRACĘ, MOGĘ DYSPONOWAĆ ZAKRES MATERIAŁU OBSERWACYJNEGO – STARAM SIĘ CZERPAĆ GO Z NAJPOSPOLITSZEGO ŻYCIA, WSPÓLNEGO NAJWIĘKSZEJ ILOŚCI LUDZI. PRACUJĘ WIĘC NAD NAJCODZIENNIEJSZYMI ZJAWISKAMI (NIEBO, DOMY, RYBY), NAJPOPULARNIEJSZYMI BARWAMI, NAD NASTROJAMI NAJPOTRZEBNIEJSZYMI (POCZUCIE SIŁY, WESOŁOŚĆ), WRESZCIE NAD NAJBARDZIEJ PODSTAWOWYMI FORMAMI”.

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, 1948/49

Andrzej Wróblewski, „Słońce i inne gwiazdy", 1948
Muzeum Sztuki w Łodzi © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl

Andrzej Wróblewski, „Rozstrzelanie VIII (surrealistyczne)", 1949
Muzeum Narodowe w Warszawie © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl

MIĘDZY ABSTRAKCJĄ A FIGURACJĄ

Wczesna twórczość Andrzeja Wróblewskiego nierzadko określana jest mianem okresu abstrakcyjnego, lecz, co należy wyraźnie zaznaczyć, język wypowiedzi artysty, niemal od początku był wyrażalny. Malarstwo artysty II połowy lat 40. uwikłane zostało bowiem w szereg paradoksów, balansując pomiędzy przedstawieniem a jego brakiem. Szczególnie ważny w rozważaniach na temat abstrakcji Wróblewskiego wydaje się 1948, kiedy pod okiem Mieczysława Porębskiego przygotowywał się do I Wystawy Sztuki Nowoczesnej zorganizowanej przez krakowski Klub Artystów. W salach Pałacu Sztuki pokazano dzieła 37 twórców, w sumie blisko 120 prac olejnych, a także rysunków, gwaszy, grafik, fotografii, realizacji rzeźbiarskich. Atmosferę towarzyszącą debiutującym wówczas twórcom możemy odnaleźć we wspomnieniach uczestników tej ważnej z historycznego punktu widzenia eskpozycji, jak chociażby Jerzego Nowosielskiego, który wspominał: „Kto tego osobiście nie przeżył, nie wiem, czy potrafi wyobrazić sobie nastroje tego czasu". Z kolei Janina Kraupe pisała: „był to jeszcze okres, kiedy życie artystyczne miało charakter interdyscyplinarny: spotkania u Literatów na Krupniczej i w Kawiarni Plastyków przy ulicy Łobzowskiej gromadziły pisarzy, poetów, kompozytorów, malarzy i rzeźbiarzy, architektów i ludzi zaprzyjaźnionych z tym środowiskiem. Popijało się wtedy czystą wódkę i bardzo dużo dyskutowało". Na I wystawie Sztuki Nowoczesnej Wróblewski pokazał następujące obrazy: „Zatopione miasto", „Słońce i inne gwiazdy", „Ziemia", „Treść uczuciowa rewolucji", „Ryby bez głów" oraz formy przestrzenne, dzieła tak odmienne od innych nowoczesnych dzieł ukazanych na wystawie. Ekspozycja w Pałacu Sztuki zbiegła się ze zmianą formalną, jaka nastąpiła u Wróblewskiego w tym czasie. Zrezygnował on z wcześniejszych martwych natur oraz studyjnych aktów. Nie interesowała go ani deformacja, ani tak popularna w krakowskim środowisku fantasmagoryczna wizja w surrealistycznym duchu. Od tej pory wypełnia go sztuka konkretu, w której prym wiodła uproszczona forma oraz klarowny układ płaszczyzn. Jak zauważa Marcin Lachowski, odejście od tradycyjnych tematów każe wiązać twórczość tego okresu z tradycją modernistyczną. Taki zwrot w sztuce Wróblewskiego nie narodził się jednak w próżni. Wróblewski rozważa wówczas: „nad tematem 'malarstwa absolutnego', niejako szkicując genealogię własnych eksperymentów malarskich. Wróblewski mieści w tym pojęciu różne odmiany sztuki 1. połowy XX wieku: suprematyzm, neoplastycyzm, konstruktywizm, odnajdując w nich wspólną postawę artystyczną i światopoglądową, wyrażającą się uniwersalizmem, esencjonalizmem formy, a zarazem, głębokim związkiem z rewolucją społeczną" (Marcin Lachowski, Andrzej Wróblewski. Pomiędzy kosmogonią a katastrofą, [w:] Andrzej Wróblewski 1927-1957, Warszawa 2007, s. 87). Najbardziej uznanymi obrazami czasu abstrakcji są kompozycje z kół i okręgów tytułowane: „Niebo", „Niebo nad górami", „Słońce i inne gwiazdy", „Ciemne niebo", „Słońca". Równocześnie, jak zaznacza jak Michalski, Wróblewski maluje niezliczone szkice „Ryb", których budulcem jest geometryczna, fosforyzująca mozaika łusek (Jan Michalski, Wróblewski umarł dziś w nocy, [w:] Wróblewski nieznany, [red] Jan Michalski, Kraków 1993, s. 15). Jedynym obrazem wyłamującym się z estetyki „nowoczesnych", a także dziełem zapowiadającym powrót Wróblewskiego do figuracji, ukazanym na wystawie, był obraz „Ryby bez głów", funkcjonujący również pod tytułem „Obraz na temat okropności wojennych" – wstrząsające przedstawienie rybich korpusów bez głów ujętych na przypominającym na myśl rzeźnicki stół białym tle.

Wraz z wprowadzeniem socrealistycznej doktryny w czerwcu 1949 w twórczości Wróblewskiego następuje wyraźna formalna zmiana, która towarzyszyć mu będzie do końca jego twórczości. Krótki okres abstrakcyjny ustępuje miejsca figuracji. Ową przemianę doskonale ilustrują słowa artysty wypowiedziane w kontekście założeń zespołu Grupy Samokształceniowej, której był współzałożycielem. Jak pisał: „Wychodząc z założenia, że pierwszą fazą budowania kultury socjalizmu musi być sztuka komunikatywna, czytelna, tematowa, i obliczona na szeroki zasięg społeczny, postulowaliśmy formę artystyczną możliwie pozbawioną przekształceń, przedmiotową, fotograficzną". Nie negując założeń sztuki nowoczesnej, Wróblewski sięgał po nowe źródła inspiracji. Takimi dla artysty były sztuka ludowa wraz z przynależną jej bezpośredniością oraz szczerością wyrazu, ale także grafika meksykańska oraz włoski neorealizm. Wróblewski, odrzucając deformację jako środek malarskiej ekspresji, a nie decydując się przy tym na typizację swoich postaci, usiłował być realistą na własnych zasadach, przy czym zrezygnował z akademickiej gładkości na rzecz czytelnej dla każdego odbiorcy prymitywnej formy. Jak pisał Kostołowski: „Podsumowując grupę prac wykonanych przez Wróblewskiego w 1949 roku, zauważamy kryjące się za nimi podwójności. Pierwszą jest użyta konwencja versus ukryty ideał klasyczno-akademickiej postaci. Drugą byłby tradycjonalistyczny podział na formę i treść, przy dominacji tej ostatniej, warunkującej takie, a nie inne, często zaskakujące 'rozwiązania formalne'. W porównaniu do abstrakcji z roku 1948 mamy tu stopniowe zarzucanie 'strukturalistycznego spojrzenia' i powrót do relacji znanych ze sztuki figuratywnej: ciążenie ku dołowi obrazu, operowanie poziomymi podziałami widzenia horyzontalnego. Postępująca intensyfikacja znaczeń koloru, przestrzeni, przedmiotu, wiążąca się z chęcią ukierunkowania temperatury odbioru, prowadzi do rozwiązań kompozycyjnych np. o agresywnym charakterze, z plakatową, błyskawiczną możliwością reagowania" (Andrzej Kostołowski, Andrzej Wróblewski – konfrontacje i rozliczenia, [w:] Andrzej Wróblewski, Warszawa 1998, s. 24).

7 †

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
1927-1957

"Pejzaż z wysokim niebem", 1953

olej/płótno, 80 x 101 cm
sygnowany monogramem artysty p.d.: 'AW'
na odwrociu napisy autorskie: 'ANDRZEJ WRÓBLEWSKI | PEJZAŻ Z WYSOKIM NIEBEM | olej 1953 | 80 x 101 kat. 56'
oraz nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Poznaniu

estymacja:
2 000 000 - 4 000 000 PLN
435 000 - 870 000 EUR

„Zaczynam sobie uświadamiać, co myślałem, że zacznę i że mi się uda: tworzenie obrazów bezwzględnie, ponadczasoprzestrzennie przekonywających, które przy tym byłoby konieczną i dostateczną treścią mego życia i punktem oparcia do przeciwstawienia się całemu światu".

Andrzej Wróblewski, 1948

POCHODZENIE:
Marta Wróblewska, Warszawa, do 1998
kolekcja prywatna, Polska
Rempex, 2006
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2016
kolekcja Galerii Starmach, Kraków
kolekcja prywatna, Szczecin, od 2018

WYSTAWIANY:
Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, Pałac Sztuki, Kraków, 5-27.01.1958
Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych – Zachęta, Warszawa, 6-23.02.1958
Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź, 4-25.05.1958
Wystawa Pośmiertna Andrzeja Wróblewskiego w ramach XI Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Sopot, 31.08-28.09.1958
Wystawa prac Andrzeja Wróblewskiego w 10-lecie śmierci, Muzeum Narodowe, Poznań, 10.04-14.05.1967
Andrzej Wróblewski 1927–1957, Muzeum Narodowe, Warszawa, 5.02-3.03.1968
Andrzej Wróblewski 1927–1957. Retrospektywa, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 31.10-3.12.1995
Andrzej Wróblewski 1927–1957. Retrospektywa, Muzeum Narodowe, Kraków, 26.01-31.03.1996
Art Basel, 2018

LITERATURA:
[Andrzeja Wróblewskiego] Kalendarz na rok 1955
Maciej Gutowski, Dwie wystawy, „Dziennik Polski" 1958, nr 22, s. 8
Andrzej Zaniewski, Malarz ludzkiego sumienia, „Pomorze" 1958, nr 18, s. 6
Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, katalog wystawy, Kraków 1958, poz. 23 (spis), s. 13
Spis obrazów Andrzeja Wróblewskiego wykonany przez Krystynę Wróblewską 25 marca 1968, znajdujących się w mieszkaniu artysty – na pawlaczu – (przy ul. Ks. Józefa 55a), będących własnością jego żony, Teresy Wróblewskiej, nr 27
Wojciech Bukat, Andrzej Wróblewski. Artysta, który niepokoi, „Ekspres Wieczorny" 7.11.1995, s. 5
Andrzej Wróblewski 1927-1957. Retrospektywa, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawa 1998, poz. 159, s. 122 (il.)

Ostatnie lata życia Andrzeja Wróblewskiego jawią się jako jeden z najciekawszych epizodów w historii powojennej sztuki. Początkiem lat 50. rozczarowany swoją nieudolnością jako malarza socrealistycznego zaczyna redefiniować założenia twórczości. Jego autorski program artystyczny, jakkolwiek pozornie zbieżny z postulatami sztuki realistycznej, był zbyt nonkonformistyczny, zanadto rewolucyjny. Nie oznacza to jednakże całkowitego porzucenia przez niego realizmu jako takiego. Wróblewski równolegle tworzył więc ostatnie obrazy realizowane na zlecenia partyjne i państwowe oraz kameralne kompozycje będące swoistą ilustracją życia rodzinnego i najbliższego mu otoczenia.

Jesienią 1953 Wróblewski poślubił Teresę, co znacząco wpłynęło zarówno na jego życie osobiste, jak i twórczość malarską. W liście do przyjaciela, kolegi z Grupy Samokształceniowej Andrzeja Wajdy, datowanym na 10 listopada 1953, pisał: „Chwilowo (...) praca moja jest w zawieszeniu: nie wiem, czy Ci już mówiłem, że ożeniłem się i sprowadziłem żonę do domu, wskutek czego chwilowo i wewnętrznie, i zewnętrznie nie mam wielkiego zapału do pracy. A nawet nie tyle pracuję i przemyśliwam (wybacz niegramatyczność) nad renowacją swojej koncepcji artystycznej w kierunku wprowadzenia momentów surrealistycznych w ujęciu treści i w warsztacie. Kiedy jednak pomyślę o Jury i o narodzie, dla którego maluję, oblatuje mnie strach i zaczynam od początku artystyczny rachunek sumienia. Bo właściwie jest jasne, że na dalszą metę nie jest do utrzymania ścisła 'jedność czasu, miejsca i akcji', a raczej może jedność światłocieniowa i przestrzenna, która jednak jest warunkiem zupełnie komunikatywnego obrazu. W oczekiwaniu więc na natchnienie robię rysuneczki i szkice, i oglądam jak największy wachlarz starej i nowej sztuki, w czym nie jest mi wcale pomocne zagracenie Krakowa produkującego przede wszystkim kurz w Muzeach i pamiątki góralskie". W zaciszu pracowni tworzy więc intymne kompozycje wyzbyte ideologicznego zaplecza, lecz co należy zaznaczyć, w pełni eksplorujące realistyczny warsztat. Były to głównie martwe natury oraz pejzaże, tematy na stałe umocowane w tradycji i kanonie historii sztuki. Widoki gór, czy jak w przypadku prezentowanego przedstawienia rozpostartego nad doliną nieba, wykazuję wyuczone z krakowskiej akademii cechy, które mimo głębokiego sprzeciwu, jaki wyrażał wobec dominacji kolorystów w kształceniu akademickim, w naturalny sposób od nich przyswoił.

Prezentowaną pracę można uznać zatem za szczególną, bardzo indywidualną odmianę socrealizmu, będącą niejako wynikową buntu i niezgody na obowiązujące założenia. Najprawdopodobniej powstała na plenerze malarskim koło Słomnik i stanowi niemalże abstrakcyjne studium chmur. W swojej twórczości Wróblewski wielokrotnie odchodził i powracał do realizmu, a „epizod socrealistyczny" jest w tym kontekście szczególnie interesujący. Wraz z utworzeniem Grupy Samokształceniowej artysta z przekonaniem opowiedział się za wprowadzeniem politycznej doktryny. Przez kilka następnych lat malował obrazy, które świadomie podporządkowywał narzucanym wzorcom artystycznym oraz ideologicznym. W 1949 ironizował w jednym z listów do Anny Porębskiej: „Ponieważ jestem nieszczęśliwy, więc zajmuję się problemami realizmu socjalistycznego. Wymyśliłem między innymi głęboką prawdę, że tylko wtedy nikt mi nie będzie narzucał socrealizmu, jeżeli ja sam będę go narzucał innym". Malował niewiele – w 1951 powstały jedynie dwa obrazy tematycznie nawiązujące do wojny koreańskiej, w 1952 „Na zebraniu", a rok później – dwa warianty „Partyzanta radzieckiego". W 1954, na zlecenie krakowskiego Muzeum Lenina, namalował „Krwawą Niedzielę", o której pisał w liście do Andrzeja Wajdy: „Nie będzie to nic przełomowego, tylko forsa i honor – będę wisiał razem z radzieckimi malarzami". Ostatnią z prac socrealistycznych w dorobku Wróblewskiego jest „Fajrant w Nowej Hucie", który artysta pokazał na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki.

„Muszę w swej twórczości zachować, a najpierw zdobyć królewską ogólność, wszechpoznawalność; muszę w niej zamknąć wszystko, i to, co przeżyłem, i ogromnie wiele tego, o czym tylko wiem (z książek, opowiadań) i wreszcie, i jeszcze więcej tego, o czym nie wiem, ale co musi być we mnie, bo jestem synem, Polakiem, inteligentem, wielokrotnym kolegą, przechodniem i pocieszycielem.
Ale: tu musi być przemyślana i dyscypliną wymuszona akcja dla zapewnienia sobie dostatecznej ilości pokarmu. Wiem, że zmniejszając dopływ sensacji, redukując kontakty – zwiększam wyczulenie. Ale jak dalece może iść redukcja, aby, zamiast twórczej oszczędności, nie stała się (jak teraz chyba?!), sybarytycznym zamknięciem się dla wygody i uniknięcia niebezpieczeństw – choć z drugiej strony – nie mam przecież czasu ani energii na wzloty i upadki życia dwóch serc złączonych, klucz rzucony w morze, nikt nas nie rozłączy...

Wynikałoby z tego, że konieczne jest kontaktowanie tylko o tyle, o ile to zwiększa ową energię, która pozwala patrzeć wciąż naprzód, a nie w tył. Z drugiej strony, trzeba starać się:

1. znajdować tryb życia i coś, żeby pozwoliło tę energię ´samoczynnie´ w obrębie pracowni podsycać i wywoływać (zły znak, jeżeli się garnie do wspomnień itp., bo to już przeżuta strawa i takiej powinienem się strzec),

2. utrwalać dobrze w pamięci i na piśmie, i w każdy sposób ´początkowy ładunek energii´, aby później kontrolować, czy następne ´wzloty´ nie posiadają przypadkiem energii mniejszej.
(Ale strzec się wspominania jakichś momentów, jako niedosięgalnych i niepowtarzalnych już wzlotów!!)".

Andrzej Wróblewski

Andrzej Wróblewski, [Autoportret z żoną III], maj 1954 © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl

8 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
1922-2020

"24.X.71", 1971

olej/płótno, 60 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'FIJAŁKOWSKI 24 X 71'
na odwrociu papierowa nalepka XXXVI Biennale Internazionale di Venezia z 1972

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

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Szwecja

WYSTAWIANY:
36. Międzynarodowa Wystawa Sztuki – La Biennale di Venezia, 1972

LITERATURA:
Stanisław Fijałkowski, katalog 36. Międzynarodowej Wystawy Sztuki – La Biennale di Venezia, Warszawa 1972

„Z czasem coraz ważniejsze stawało się dla mnie dążenie do maksymalnego uproszczenia formy. Coraz bardziej zależało mi na tym, aby forma była tak oszczędna, jak tylko to możliwe; aby obraz nie zawierał niczego zbędnego, a jedynie to, co nieodzowne – to, bez czego nie mógłby istnieć, co jest warunkiem jego bytu".

Stanisław Fijałkowski

Stanisław Fijałkowski, „Nowa Autostrada X", 1998
Kolekcja prywatna, Polska. Fot. Marcin Koniak, Desa Unicum

Stanisław Fijałkowski, „Autostrada LXXV", 1988
Kolekcja prywatna, Polska. Fot. Marcin Koniak, Desa Unicum

„Na początku lat siedemdziesiątych namalowałem pierwszy obraz, który zapoczątkował najdłuższy ze wszystkich cykl 'Autostrad'. Zaczął się jako cykl malarski, lecz wkrótce włączyłem doń także grafiki i rysunki. W komputerze zapisałem 77 obrazów, 7 rysunków i 24 grafiki – razem 108 prac mających w tytule słowo Autostrada. W latach dziewięćdziesiątych kontynuowałem go jako 'Nowe autostrady'. Większość z nich należy do cyklu numerowanego kolejnymi rzymskimi liczbami, reszta przynależy doń luźniej. Łączy je ze sobą pojmowanie autostrady jako drogi ku górze, przede wszystkim wznoszenia się w duchu. Żeby nikt nie miał najmniejszych wątpliwości, że nie należy w obrazie doszukiwać się zwyczajnej autostrady, nie namalowałem na żadnej samochodu. Autostrada jest w tym ujęciu nowoczesnym symbolem Drabiny Jakubowej, po której, jak wiemy, wstępowali w niebo i zstępowali na ziemie Aniołowie" .

Stanisław Fijałkowski, Lata nauki i warsztat, Łódź 2002, s. 59-60

Na przestrzeni lat Stanisław Fijałkowski zapewnił sobie wybitną pozycję na rodzimej scenie artystycznej XX wieku, którą dostrzegają zarówno wielbiciele nurtu awangardy, jak i ci zainteresowani postmodernistyczną wielowarstwowością sztuki. Jak zauważa Agnieszka Morawińska: „Można odnieść wrażenie, że to niepodważalne miejsce Stanisław Fijałkowski zapewnił sobie dystansem do jednych i drugich, dystansem, który pozwolił mu konsekwentnie pracować w wielkim i nieprzerwanym skupieniu, w bliskim związku z umysłowymi fascynacjami dwudziestego wieku: Jungowską interpretacją kultury, podzielanym z Mirceą Eliadem zainteresowaniem filozofią jogi i dogłębnie przeżytym symbolizmem form abstrakcyjnych Kandinsky'ego (to właśnie Stanisław Fijałkowski przyswoił pisma Kandinsky'ego polskiej literaturze o sztuce)" (Agnieszka Morawińska, wstęp do katalogu wystawy Fijałkowskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu oraz Zachęcie – Państwowej Galerii Sztuki, Poznań, 2003, s. 9). Wśród swoich inspiracji Fijałkowski wymieniał także dorobek Jerzego Nowosielskiego, a także Maxa Ernsta. Z kolei jako wychowanek Władysława Strzemińskiego po latach przyznawał, że profesor był jedynym artystą na łódzkiej Akademii, od którego odebrał prawdziwe wartościowe nauki.

Omawiana kompozycja „24.X.71" wydaje się zapowiedzią cyklu „Autostrad" – najdłuższej realizacji artysty. Sztuka autora, nawet gdy przedstawia pozornie prozaiczny temat, ma bogatą symbolikę, ponieważ „symbole są sposobem uruchamiania w naszej nieświadomości archetypów, czyli treści stanowiących strukturalną tkankę naszego życia duchowego. Symbol – to uświadomiony archetyp. Ale nie jest on jednowarstwowy, posiada także treści nieuświadomione. Pewne archetypy stanowią tkankę nieświadomości indywidualnej, inne są częścią nieświadomości kolektywnej. Wydaje się, że większość form w malarstwie ma naturę symboliczną – samo malowanie jest czynnością symboliczną" (Stanisław Fijałkowski w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, [w:] Artyści mówią, Warszawa 2011, s. 98). Jednocześnie artysta podkreślał, że treści prac, przed którymi staje widz, są dyktowane nie przez malarza, ale przez sztukę, dlatego pozostaje ona dla nas tajemnicą wprowadzającą nas w kompletnie nowe stany duchowe. Na obrazie droga jest pionową osią oddzielającą sferę ziemi od nieba, które zostało przez autora podpisane, dzięki czemu odwodzi widza od odczytywania dzieła jako kompozycji niefiguratywnej. Jednocześnie w żadnym elemencie serii autostrad nie znajdziemy samochodu – to celowy zabieg, aby nikt nie miał najmniejszej wątpliwości, że tematu nie należy traktować dosłownie. Forma przedstawienia drogi urasta do rangi symbolu, zakorzenionego głęboko w kulturze judeochrześcijańskiej: to drabina Jakubowa, po której aniołowie zstępowali na ziemię, a na której wierzchołku stał sam Bóg. Autostrada zdaje się spajać materię z duchem i funkcjonuje jako uwspółcześniony archetyp, metafora duchowej przemiany, cyklu życia dotyczącego wszystkich ludzi. Wiesław Juszczak we wstępie do katalogu wystawy malarza w 1996 pokonywanie tej drogi porównał do praktykowania sztuki jako potrzeby uchwycenia Prawdy. Koncepcję tę potwierdzają słowa Fijałkowskiego, który stwierdził, że sztuka poświadcza istnienie sacrum, a praca artysty ma wymowę rytualną i odbywa się w innej, transcendentnej rzeczywistości.

Stanisław Fijałkowski w swoim mieszkaniu w Łodzi, 1968. Fot. Danuta Łomaczewska / EastNews

9 †

JERZY NOWOSIELSKI
1923-2011

Bez tytułu, 1965

olej/płótno, 80 x 120 cm
sygnowany i datowany na odwrociu na blejtramie:
'J. NOWOSIELSKI 1968'

estymacja:
600 000 - 1 000 000 PLN
140 000 - 220 000 EUR

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań
Polswiss Art, 2019
kolekcja prywatna, Polska

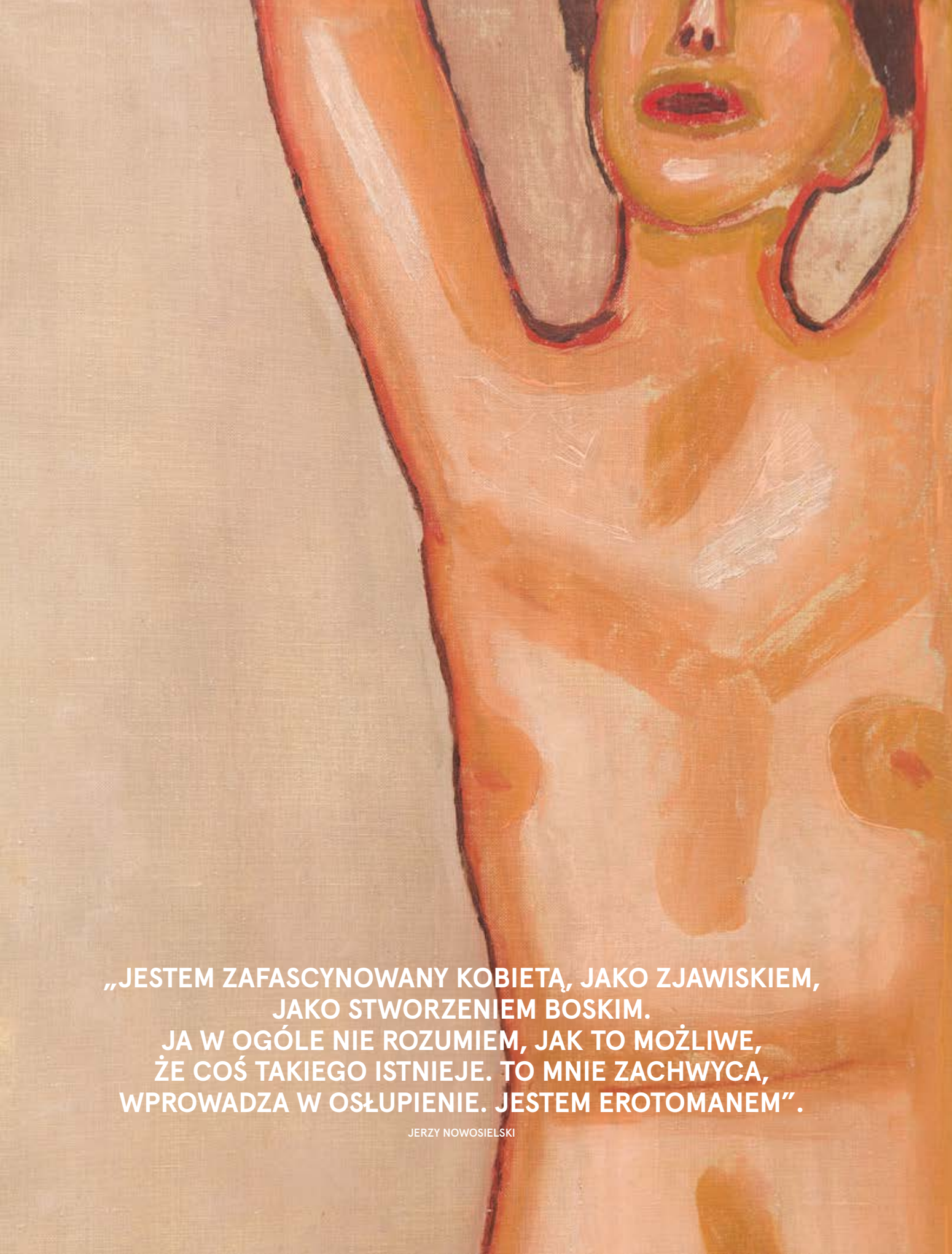
MISTERIUM KOBIETY

Twórczość Jerzego Nowosielskiego charakteryzuje nadzwyczajne bogactwo języka wypowiedzi. Artysta ma w swoim dorobku samodzielnie pisane ikony, projekty architektoniczne czy dekoracje do kościelnych wnętrz. Samo malarstwo trudno natomiast zamknąć w sztywnych ramach jednej estetyki czy tematu. Umiejętnie tworzył równocześnie kolorowe abstrakcje i monochromatyczne pejzaże. Z kunsztem realizował akty i portrety, lokując narracje swoich obrazów w przestrzeni mieszkaniowej, na statku, plaży czy w kościelnych wnętrzach. Opracowanie przestrzeni i tła płótna zawsze odgrywało dla malarza istotną rolę. Stale poruszał przy tym problem relacji sztuki, wiary i metafizyki, a widoczne gołym okiem wpływy wschodnie i bizantyńskie przeplatają się w całej twórczości artysty. W centrum zainteresowań artystycznych pozostały jednak dla malarza dwie pozornie sprzeczne kategorie, jakimi była religia i kobiety.

Jerzy Nowosielski wielokrotnie powtarzał, że kobieta jest dla niego tajemnicą, a co za tym idzie, niekończącym się źródłem inspiracji i twórczych poszukiwań. Stąd też szczególne miejsce kobiet i ich aktów w twórczości tego artysty. Jak przyznał w jednym z wywiadów: „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". Choć przedstawiane sylwetki pochodziły tylko z wyobraźni malarza, młode dziewczyny na jego płótnach otacza duszna atmosfera prześladowania czy zwyczajnego podglądactwa, które jest udziałem odsłaniania co rusz innych aspektów ich kobiecości. Zdaje się, że artysta interesował się kobietami jako zjawiskiem wyłącznie materialnego świata: bohaterki uwiecznione na jego płótnach, niezależnie od sytuacji, w jakich się znajdują, poddane są cielesnej analizie, fragmentacji, geometryzacji. Przede wszystkim są obiektami seksualnej fascynacji.

Co ciekawe, Nowosielski nie przysłania erotyzmu postaci, przeciwnie, uwypukla go. Z małymi wyjątkami kobiety u Nowosielskiego nie mają imion – nie są to portrety konkretnych osób, lecz raczej idee czy wizje tego, czym dla artysty jest kobiecość. Zresztą Nowosielski rzadko nazywa malowane przez siebie postaci i miejsca. Intrygującym wątkiem w twórczości artysty staje się tym samym surrealizm. Młode kobiety, podobnie jak postaci męskie, kościoły i pejzaże, choć inspirowane obserwacją świata i konkretnymi sytuacjami, pochodzą przede wszystkim ze sfery wyobrażeń i marzeń.

Kobiece twarze i sylwetki zaczęły pojawiać się płótnach Nowosielskiego już w 1 połowie lat 40. Jednym z rodzajów przedstawień były pełne ekspresji akty, stylistycznie zbliżone do kompozycji Amadeo Modiglianiego. Kompozycje wypełniały modelki o smukłych, wydłużonych ciałach oraz pociągłych twarzach i ikonicznych en face. Wzniosłe i prozaiczne. Charakterystyczne dla artysty były również kompozycje hieratyczne z jedną postacią o dominującym znaczeniu i rozmiarze. Często bohaterki przepasywane były na wysokości talii perizonium – bizantyjską przepaską. Niekiedy ciała uzupełniano w pończochy, rękawiczki, kostiumy kąpielowe lub okulary. Można zaryzykować stwierdzeniem, że kobieta w ujęciu Nowosielskiego stała się ucieleśnieniem nie tyle ideału, ile pewnego archetypu o różnorakich obliczach. Jak pisał Janusz Bogucki: „Hieratyczne ukształtowanie kobiet przy toalecie, gimnastyczek czy pływaczek nie przytłumia ich współczesności, nie przesłania drażniącego erotyzmu postaci – lecz przeciwnie, uwydatnia jeszcze przez kontrast te cechy, przydaje ich realności szczególną perwersyjną powagę. Zaskakująca żywotność starej konwencji wynika oczywiście nie tylko z nakładania się jej na współczesny przedmiot czy temat. Decydujące wydaje się to, że sposób użycia tej konwencji, jej przyswojenie dla potrzeb własnej wizji – osiągnął Nowosielski poprzez nowatorskie doświadczenia przeżywane w kręgu krakowskiej awangardy".



„JESTEM ZAFASCYNOWANY KOBIETĄ, JAKO ZJAWISKIEM, JAKO STWORZENIEM BOSKIM. JA W OGÓLE NIE ROZUMIEM, JAK TO MOŻLIWE, ŻE COŚ TAKIEGO ISTNIEJE. TO MNIE ZACHWYCA, WPROWADZA W OSŁUPIENIE. JESTEM EROTOMANEM”.

JERZY NOWOSIELSKI

10 †

JERZY NOWOSIELSKI
1923-2011

Pejzaż, 1959

olej/płótno, 66 x 52,5 cm
na odwrociu dwie papierowe nalepki z opisem obrazu

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
70 000 - 110 000 EUR

OPINIE:
autentyczność została skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem
praca figuruje w archiwum Fudnacji Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
V Biennale Sztuki w São Paulo, 1959

„Podziwialiśmy jego malarstwo i słyszeliśmy o Nowosielskim wiele, bo była to niebanalna postać, w pewnym stopniu świadoma swej niezwykłości i w dobrym stylu dbająca o tę jedyną w swoim rodzaju intrygującą otoczkę, w której prezentowała się środowisku artystycznemu".

Jerzy Tchórzewski, Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946-1957, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 86

„NIEWIELE WIĘCEJ MOŻNA POWIEDZIEĆ O CHARAKTERZE I GATUNKU TYCH OBRAZÓW JAK TYLKO:

S T Y L N O W O S I E L S K I E G O”.

WYSTAWY WARSZAWSKIE. NOWOSIELSKI W „ZACHĘCIE”, „KIERUNKI” 1963, NR 13

Plakat 5. Biennale w Sãu Paulo

Jerzy Nowosielski, „Wschód słońca w Bieszczadach” („Wschód słońca w górach”). Kolekcja Zachęty - Narodowej Galerii Sztuki

Zielony pejzaż prezentowany w niniejszym katalogu należy do doskonałych przykładów stosunkowo wczesnej, już powojennej twórczości Jerzego Nowosielskiego. O tym, że Pejzaż jest reprezentatywny dla twórczości Nowosielskiego może świadczyć fakt, że praca znalazła się na Biennale w São Paulo w 1959, gdzie była wystawiana u boku takich artystów jak m.in. Francis Bacon. Ten klasyczny typ kompozycji to jeden z jego głównych wątków tematycznych. „Ziemia jest widziana z lotu ptaka (stąd wysoki horyzont i sposób przedstawiania dróg), natomiast architektura malowana jest tak, jakby obserwator stał na wprost fasady każdego budynku. (...) Wynikająca z tego zabiegu deformacja służyć ma oczywiście wyrażeniu subiektywnej postawy malarza wobec rzeczywistości” (Katarzyna Chrudzimska, Widzenie rzeczywistości w pejzażach Jerzego Nowosielskiego, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1996, t. 50, z. 3-4, s. 18). Typowe dla „klasycznych” pejzaży z lat 60., 70. i późniejszych obrazów, jest też sytuowanie linii horyzontu wysoko, w górnej partii płótna.

Kompozycja jest datowana na koniec lat 50., kiedy – zdaniem badaczy – rozpoczął się najlepszy okres w twórczości tego artysty. Zdaniem Krystyny Czerni jest to „najciekawszy okres w twórczości artysty, apogeum jego malarstwa sztalugowego. Nowosielski maluje dużo, w natchnieniu, jakby niesiony falą sukcesu i wiary w siebie. W tym czasie powstają najpiękniejsze pejzaże i portrety, krystalizują się wątki, do których będzie wracał całe życie: ‘Monografia góry’, ‘Villa dei misteri’, ‘Kolejka’. Powstaje specyficzny, autorski kanon artysty” (Krystyna Czerni, Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2011, s. 278). W 1959 roku Nowosielski miał 36. Był to okres, kiedy artysta nadal mieszkał w Łodzi. Jego pierwsza indywidualna wystawa odbyła się w 1956 w salonie wystawowym w Łodzi oraz w Domu Plastyka w Krakowie. Zarówno ta wystawa, jak i kolejne, były zawsze przychylnie przyjmowane przez krytykę. Nowosielski niewątpliwie należał wówczas do grona artystów, którzy byli najczęściej wystawiani i reprezentowali polską sztukę za granicą. W 1956 roku uczestniczył w Biennale w Wenecji a w 1959 roku w V Międzynarodowym Biennale w São Paulo. Jego obraz „Wiolonczelista” (1959) został wytypowany do nagrody Guggenheima i pokazany w Nowym Jorku w 1960 roku.

Od pierwszych wystaw Nowosielski postrzegany był jako malarz, który wyróżnia się wybitną oryginalnością: jego malarstwo było zjawiskiem całkowicie odrębnym w polskiej sztuce. Podkreślano że, w odróżnieniu od swoich rówieśników maluje obrazy figuratywne, zwracano uwagę na syntezę form, jednoczesną monumentalność i lapidarność, dynamizm i hieratyzm. Oprócz nawiązań do malarstwa staroegipskiego, u Nowosielskiego odnaleziono ślady sztuki prymitnej, kubizmu, surrealizmu, malarstwa Modiglianiego, Légera, Utrilla i Buffeta. Najważniejszy dla krytyków był wpływ malarstwa ikonowego, wykraczające poza prostą stylizację. Jerzy Nowosielski stworzył nową wersję ikony, dzięki czemu niejako sakralizował atrybuty codzienności i postaci, które nań umieszczał.

„Wiele niepokoju budzi obecnie sytuacja malarstwa – jak Pan, jako malarz, ocenia perspektywy tej dyscypliny?

Niektórzy uważają, że funkcję obrazowania przejęły obecnie takie techniki odtwarzania rzeczywistości jak fotografia czy film, dysponujące możliwościami przekraczania naturalnych granic ludzkiego widzenia. Ja natomiast jestem niemal pewien, że właśnie to tak bardzo przez naukę i technikę rozszerzone 'pole widzenia' spowoduje niespotykany dotąd rozwój malarstwa figuralnego, pod warunkiem zaakceptowania i wykorzystania tego 'pola widzenia', a nie dystansowania się od niego.

Czy jednak obraz nie ulegnie wówczas zasadniczej zmianie?

Istota obrazu się nie zmieni. Pozostanie on wyciągnięciem ostatecznych wniosków z obserwacji rzeczywistości – i tej zewnętrznej, i tej wewnętrznej. Z jednej strony bowiem obraz pobudza wyobraźnię, z drugiej zaś obiektywizuje i uzewnętrznia trudne do nazwania elementy naszej psychiki – jest sublimacją doznań i marzeń. Pełna realizacja dzieła zaczyna się w momencie, kiedy zasadnicze elementy naszego marzenia i naszych intuicji osiągają poziom obiektywnego istnienia w kreacji artystycznej. W naszych czasach wiele malowideł i rzeźb nie przekracza w ogóle progu autentycznego, pełnego istnienia artystycznego.

O ile dobrze Pana rozumiem, dzieło sztuki, aby zaistnieć, nie tylko jako przedmiot materialny, musi zostać poddane dyscyplinie formotwórczej. Czy nie powinna ona wynikać, jak to bywało w przeszłości, z jakiejś nadrzędnej ideologii artystycznej? I jak zatem ocenia Pan współczesną tolerancję wobec mnogości aktualnie uprawianych konwencji?

Różnorodność konwencji odpowiada w jakimś sensie zróżnicowaniu rozwoju poszczególnych jednostek. Przekaz artystyczny musi bowiem rozwijać się na wielu poziomach. Wydaje się natomiast, że na razie nie jest możliwa żadna bardziej powszechna ideologia artystyczna. Być może powstanie ona w przyszłości wokół spraw seksu. Człowiek coraz bardziej zaczyna się obecnie interesować sobą jako bytem fizycznym i działa tu prawo rewanżu za ubiegłe dwa tysiące lat. Przez cały ten czas sprawy ciała miały ujemny znak wartościowania etycznego, rozwijały się na marginesie świadomości i duchowości, w psychice ludzkiej stanowiły ciemną stronę. Zmiana w ich wartościowaniu rozpoczęła się z chwilą rewolucji nadrealistycznej.

Czy ma to jakieś konsekwencje i w Pańskim malarstwie?

Zupełnie bezpośrednie. Mistyfikacja optyczna, występująca w moich malowidłach, w małym tylko stopniu ucieka się do metafory czy symbolu, stosowanych jeszcze we wczesnych fazach nadrealizmu, lecz stara się obrazować rzeczywistość w sposób możliwie dosłowny. Duża część mojej pracy koncentruje się na poszukiwaniu formuły plastycznej dla ciała ludzkiego. Jak to można pogodzić z Pana zainteresowaniami problematyką sacrum? W ciągu ostatnich dwóch tysięcy lat każda sztuka mająca ambicję duchowego wartościowania ludzkiej egzystencji – bo istniała także sztuka, która nie stawiała sobie tego celu – interesowała się przede wszystkim obliczem człowieka. Wypracowała też rzeczywiście uduchowioną wizję ludzkiego oblicza i stworzyła dlań bardzo precyzyjne metody warsztatowe. Metody te osiągnęły swoje apogeum w ikonie z okresu odrodzenia Paleologów. W moim pragnieniu znalezienia formuły malarskiej dla fascynacji seksualnych sięgnąłem po prostu po te właśnie kształtowania wizji, z tym że to, co odnosiło się do twarzy ludzkiej, zastosowałem do całego ciała. Dążę do tego, aby cała intensywność marzenia i przeżywania naszej cielesności koncentrowała się na tych jej elementach, które tak długo były 'duchowo zaniedbane'. Często zakrywam postaciom twarze, nie chcąc, by stanowiły one konkurencję dla całego aktu. Chodzi mi o pełną depersonalizację malowanych postaci, chcę, aby o ich osobowości, ich indywidualności mówiła sama ich cielesność.

Jak wobec tego rozumieć tworzenie przez Pana z jednej strony monumentalnego malarstwa religijnego, z drugiej zaś – obrazów abstrakcyjnych?

Zacznijmy od abstrakcji. Jest ona dla mnie ucieczką w kreację absolutnie wolną od napięć występujących w moich próbach figuracji, jest jakby aktem duchowej higieny. Zawsze jednak pozostaje nurtem ubocznym. Natomiast z malarstwem religijnym sprawa wygląda następująco: od początku XX wieku próbowano wskrzesić malarskie tradycje ikony i wielu artystów ma w tym zakresie poważne osiągnięcia. Jednak czuję, że te realizacje nie są ikonami dnia dzisiejszego. Jeśliby przyjąć tradycyjny punkt widzenia na twórczość sakralną i spojrzeć na moje malarstwo religijne w szerszym kontekście całej mojej twórczości, to pachnie ono po prostu bluźnierstwem. Niemniej sądzę, że jeżeli wielu ludzi odbiera moje religijne malowidła jako autentyczną twórczość, to właśnie dzięki temu, że zdecydowałem się na penetrację owej ciemnej strony naszej świadomości.

Różne współczesne kierunki artystyczne wchodzą brutalnie w tę 'ciemną stronę'. Wydaje się, że Pan natomiast dokonuje na niej zabiegu przekształcającego, w wyniku którego ulega ona dodatniemu przewartościowaniu.

W tym też kierunku idą moje wysiłki i chociaż uświadamiam sobie, jak ryzykowna jest ta gra, czuję, że nie wolno mi z niej rezygnować. Tym bardziej że cała otaczająca nas rzeczywistość natarczywie domaga się naszego świadomego, bezkompromisowego osądu, jakiegoś duchowego wyroku, jednoznacznego umieszczenia jej 'w piekle albo w niebie'".

Rozmowa z malarzem. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia redakcja pisma „Projekt", 1973

Jerzy Nowosielski, Kraków 1989. Fot. Czesław Czapliński /Fotonova

11 †

ALFRED LENICA
1899-1977

"Plamy na niebie i ziemi" ("Obraz I" z cyklu "Obrazy Samorzutne"), 1957

olej/płótno, 96 x 96 cm
sygnowany p.d.: 'Lenica'
opisany na odwrociu: 'PLAMY NA NIEBIE I ZIEMI'

estymacja:
250 000 - 400 000 PLN
55 000 - 87 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna artysty
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Alfred Lenica. Malarstwo, CBWA „Zachęta", Warszawa, wrzesień 1958
Alfred Lenica. Malarstwo, wystawa retrospektywna, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2002
Alfred Lenica. Malarstwo, wystawa retrospektywna, Pałac Sztuki, Kraków, 2002
Alfred Lenica. Malarstwo, wystawa retrospektywna, Muzeum Narodowe, Szczecin, 2002
Alfred Lenica. Malarstwo, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, czerwiec-sierpień 2004
Alfred Lenica, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 3 września – 19 października 2014
Wystawa Alfred Lenica, Museum Umeni, Olomouc, lipiec 2014

LITERATURA:
Alfred Lenica. Malarstwo, katalog wystawy, CBWA „Zachęta", Warszawa 1958, kat. 16 („Obraz I" z cyklu „Obrazy samorzutne"),
Alfred Lenica, [red.] Beata Gawrońska-Oramus, Warszawa 2014, s. 128 (il.)

„Malarstwo Lenicy jest sztuka narastającą swobodnie, bez tendencji do precyzowania jasnego układu kompozycyjnego, pulsującą życiem organicznym, podobnie jak ono bujną, czasem dekoracyjną".

Urszula Czartoryska

Widok wystawy Alfreda Lenicy w Zachęcie w 1958. Fot. dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

PLAMY NA NIEBIE I ZIEMI

„Plamy na niebie i ziemi" – wcześniej „Obraz I" z cyklu „Obrazy Samorzutne" to wybitne dzieło Alfreda Lenicy, należące do najrzadszych i najbardziej cenionych kompozycji w jego dorobku. W obszernym œvre tego artysty prac wykonanych w tej specyficznej technice powstało niewiele. Pochodzą z okresu odwilży, kiedy Lenica intensywnie eksperymentował ze współczesnymi technikami malarstwa informel, od obrazów chlapanych, bliskich action painting Jacksona Pollocka i płótnom zaprzyjaźnionego Jerzego Kujawskiego czy szerzej malarstwu spod znaku ruchu Phases i francuskiego nadrealizmu, choćby Roberta Matty, z którym Lenica korespondował, po wariacje dekalkomanii z pogranicza frotażu spod znaku Oscara Dominguеza. Sam Lenica wskazywał także na inspiracje twórczością Maxa Ernsta. W tym okresie Lenica wypracował własny język malarski, który przyniósł mu uznanie także poza granicami kraju jeszcze w tym samym roku, co wystawa w Zachęcie.

Praca reprodukowana w katalogu była wystawiana na najważniejszej – bo konstytutywnej wystawie prac Alfreda w Zachęcie w 1958. Tadeusz Konwicki w swojej książce „Kalendarz i klepsydra" opisał wrażenia z wernisażu tej wystawy: „Poszedłem na wernisaż wystawy obrazów mego teścia, Alfreda Lenicy, którego nazywamy dziadkiem. Wybrałem się na wernisaż ożywiony szczerą życzliwością dla miłego starca, któremu zawdzięczam swoją żonę. Więc ruszyłem ze świadomością mojej dobrej woli, mojej łaskawej protekcjonalności, ruszyłem mocno spóźniony (...) zjawiłem się w Zachęcie, kiedy już mocno opustoszało. Stanąłem w wielkiej sali i zamieniłem się w słup soli. Tak, po prostu zgłupiałem. Przede mną było pięć wielkich hal zapełnionych szczelnie wspaniałym malarstwem, malarstwem dynamicznym, silnym, pogodnym, życzliwym ludziom, malarstwem pełnym osobistej i ciepłej poezji. Kręciłem z niedowierzaniem z głową zbierając myśli. Te obrazy były takie jak nasz stary Fredzio: ufne, szlachetne, zupełnie oderwane od rzeczy-

Erna Rosenstein i Alfred Lenica w przebraniach. Fot. dzięki uprzejmości Adama Sandauera / www.rosenstein.info

„Wystawa (...) bezapelacyjnie zyskała artyście uznanie w środowisku warszawskim. Złożyło się na to szereg czynników: najbardziej uderzające było to, że wystawa Lenicy była pierwszą indywidualną ekspozycją prac malarza abstrakcyjnego urządzoną tu z takim pietyzmem i... odwagą. Malarstwo abstrakcyjne nieczęsto okupywało dotychczas sale Zachęty".

Urszula Czartoryska, Alfred Lenica, „Tygodnik Zachodni", nr 51-52, 20-31 grudnia 1958

wistości, naiwne i rozumne, dobre i maniakalne w swojej wierze w sztukę, łaknące ludzi i bardzo czyste. Zrobiło mi się nieswojo, bo zrozumiałem, że nasz niepoważny protoplasta jest poważnym artystą" (Tadeusz Konwicki, Kalendarz i klepsydra, Warszawa 1976, s. 185).

Lenica miał wówczas 59 lat i kojarzony był ze środowiskiem artystycznym Poznania, gdzie współtworzył założoną w 1947 grupę 4F+R (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka + Realizm). W 1956 Lenica przeniósł się do Warszawy. Taszystowskie obrazy Lenicy prezentowane na wystawie – takie jak prezentowany w niniejszym katalogu - tworzyły cykle: „Plamy na ziemi i niebie", „Nadawanie kształtu", „Obrazy samorzutne", „Zatrucie farbą", „Pory roku", „Po deszczu". Autorzy relacji z wystawy i recenzji zgodnie skupili się na psychologicznym odbiorze tych płócien. Nie tylko Konwicki pisał o „malarstwie dynamicznym, silnym, pogodnym, życzliwym ludziom", inni także podkreślali jego pozytywne oddziaływanie, „optymizm". Pojawiały się też u publiczności zaskakujące dość skojarzenia z kwiatami: „Wchodzącego na wystawę uderza bogactwo żywych, świeżych kolorów. W świetnej ekspozycji (projektu Mariana Bogusza) poszczególne płótna grają ze sobą tworząc 'ogród kwietny' lub 'ogromny bukiet kwiatów' (podsłuchane określenia zwiedzających)" (Ewa Garztecka, O wystawach Ludwiki Nitschowej i Alfreda Lenicy, „Trybuna Ludu" 1958, nr 255).

Obrazy Lenicy znalazły się w Zachęcie też rok wcześniej na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej, gdzie wchodził w dialog z innymi abstrakcjonistami, między innymi z: Tadeuszem Brzozowskim, Marią Jaremą, Tadeuszem Kantorem, Jerzym Kujawskim i Henrykiem Stażewskim.

12 †

ROMAN OPAŁKA
1931-2011

"Detal 407817 - 434714" z cyklu "1965/1 - ∞", 1965

akryl/płótno, 194,5 x 135 cm
na odwrociu stemple galeryjne

estymacja:
6 000 000 - 8 000 000 PLN
1 400 000 - 1 800 000 EUR

POCHODZENIE:
Galleria La Bertesca, Genua
Franz Paludetto Gallery, Turyn
Sotheby's Londyn, 2004
kolekcja prywatna, USA

WYSTAWIANY:
Roman Opałka, Galleria La Bertesca, Genua 1972

LITERATURA:
praca zostanie uwzględniona w katalogu raisonné artysty przygotowywanym przez Michaela Baudsona

„Moja idea jest prosta jak życie, rozwija się od narodzin do śmierci. To zadanie na całe życie, bo ostatnia liczba, którą kiedyś namaluję, będzie oznaczać kres mego istnienia. Próbuję namalować coś, co nie było jeszcze namalowane. Namalować czas trwania jednej egzystencji".

Roman Opałka

MALOWANIE CZASU NIEODWRACALNEGO

Cykl „1965/1 - ∞" to rozpisany na całe dekady, realizowany aż do śmierci artysty w 2011 „opus vitae" Romana Opałki. Życiowy projekt tego twórcy to forma instalacji złożona z trzech uzupełniających się elementów: obrazu malowanego akrylem na płótnie o ujednoliconych wymiarach 196 × 135 cm, nagrania audio, na którym rejestrował na taśmie magnetofonowej recytowane na głos kolejne liczby oraz fotograficznego autoportretu wykonywanego każdorazowo po pracy, który po latach w sposób najbardziej jaskrawy zobrazował upływ czasu, dokumentując zmieniającą się fizjonomię artysty. Począwszy od 1965 przy użyciu znaków języka abstrakcyjnego, tj. matematycznej notacji systemu dziesiętnego, Opałka wymalował na swoich płótnach czas, a właściwie jego upływ. W ciągu kilku kolejnych lat twórca stopniowo rezygnował z innych form artystycznej działalności, aż w 1970 porzucił robienie w sztuce czegokolwiek poza „Detalami". Jak pisał w 1996 we wstępie do katalogu wystawy „W stronę liczenia" w Muzeum Narodowym w Gdańsku: „Dynamika progresji liczb naturalnych w moim Programie odpowiada dynamice życia człowieka. Na początku swego życia dziecko przeżywa rozwój przyśpieszony: ma rok, ma dwa lata, trzy, cztery... Podwaja, potraja, zwielokrotnia swój wiek. Później dynamika rozwoju człowieka przechodzi w rozległość trwania. W mojej makroprogresji etapy 1, 22, 333, 4444 należą do pierwszego Detalu, liczba 55555 znajduje się na drugim Detalu, jednak następny etap 666666 osiągnąłem dopiero po siedmiu latach". Ostatnią liczbą, jaką postawił, było 5607249, tym samym artysta wypełnił swój pierwotny plan – zapisu czasu trwania ludzkiej jednostki za pomocą wymalowanych na obrazie cyfr.

Pierwszą pracę z serii pisaną białym duktem na czarnym tle określiła cyfra 1 i przy przyjętej przez Opałkę progresji, o jeden – osiągnął jako ostatnią liczbę 35 327. O emocjach, jakie towarzyszyły zainicjowaniu pierwszego „Detalu", mówił we wspomnieniach Opałka: „Oszołomienie odpowiedzialnością wobec mojego życia i sztuki (...) było tak wielkie, że niewiele brakowało, aby ładunek emocjonalny zawarty w tym malutkim znaku jedności (1), jaki namalowałem, drżącą ręką, w górnym lewym narożniku pierwszego 'Detalu', skończył się w momencie poczęcia – obrazu jednej egzystencji – z powodu zabójczej emocji, jaka temu początkowi towarzyszyła". Następne płótno rozpoczęła liczba 35 327. Artysta kontynuował zapis na kolejnych płótnach w dosłowny sposób, nie przerywając podróży ku nieskończoności. Malowanie każdego obrazu Opałka rozpoczynał pędzlem, tzw. zerówką, na który nabierał dużą porcję farby i używał go do momentu, dopóty farba całkowicie się nie wyczerpała i nie spłynęła z włosia. Potem ponownie zanurzał pędzel w farbie i rozpoczynał pracę malarską od momentu, w którym się zatrzymał. Artysta malował w ten sposób, dopóki nie skończył pokrywać szczelnie całego płótna ciągami liczb. Dzięki temu każdy obraz ma lekko pulsującą fakturę, mieniącą się przeróżnymi odcieniami czerni, szarości, aż ku bieli. Opałka dążył do tego, aby tło ostatniego zapisu było czysto białe, wówczas podkład wchłonąłby wymalowane bielą kolejne rzędy cyfr. Byłyby one widocznie jedynie przez chwilę, a artyście udałoby się połączyć trzy wymiary czasu: przeszłość, teraźniejszość oraz przyszłość.

Pierwszy „obraz liczony" powstał w 1965. Jak zaznacza Bożena Kowalska, podkreślenie tej daty ma nad wyraz szczególne znaczenie, jeżeli weźmiemy pod uwagę, że pierwsze międzynarodowe wystawy sztuki konceptualnej, jak: „Art in serie" w The Finch College Museum of Art, „Language to be Looked at and for Things to be Read" w Dawn Gallery, „Opening Exhibition: Normal Art" w Lannis Museum of Normal Art, zorganizowane w Nowym Jorku, odbyły się dwa lata przed powstaniem serii Opałki. „Obrazy liczone" śmiało określić więc mianem dzieł protokonceptualnych w skali światowej.

Z powstaniem „Detali" związana jest ciekawa anegdota z życia artysty. W 1965 Roman Opałka czekał na swoją ówczesną partnerkę, rzeźbiarkę Halszkę Piekarczyk, w warszawskiej kawiarni w Hotelu Bristol. Dziewczyna spóźniała się na spotkanie już dobrych kilkanaście minut. Dla zabicia czasu młody artysta zaczął zapisywać na serwetce kolejne ciągi cyfr. W tym momencie, z pozornie przypadkowych notatek, skonkretyzował się wieloletni projekt, a właściwie dzieło życia Romana Opałki, narastające już od pewnego czasu. Jak wspominał to wydarzenie po latach: „Miałem trzydzieści trzy lata i dojrzały stosunek do swojego życia. Pomyślałem, że to wszystko nie ma sensu. Byłem na skraju samobójstwa. Ten program mnie uratował". Innym impulsem do powstania programu „1965/1 - ∞" były wcześniejsze „Chronomy" z lat 1961-63, tyle że w „Detalach" znaki modularne „Chronomów" zastąpiły rzędy wzrastających liczb.

Opałka, niezwykle konsekwentny w tworzeniu cyklu „1965/1 - ∞", ujednolicał ilość dziennie poświęconego czasu na swoją pracę, usystematyzował również formaty obrazów, sposób nakładania oraz intensywności wykorzystywanej farby. Zdarzało się jednak, że okoliczności, w których przebywał (np. podróż), zmuszały go do delikatnych odstępstw od przyjętych przez siebie zasad tworzenia. Aby nie przerywać ciągłości pracy w utrudnionych warunkach, tworzył kolejne detale czarnym tuszem na podłożu papierowym. Tak powstałe detale artysta nazwał „Kartkami z podróży". Wprowadzenie ujednoliconego formatu 33 × 24 dla kart z podróży pozwoliło artyście uniknąć nadmiernego chaosu.

Roman Opałka, fot. Sławomir Boss

CREDO PROGRAMU

„W MOJEJ POSTAWIE, KTÓRA JEST PROGRAMEM NA CAŁE ŻYCIE, PROGRESJA REJESTRUJE PROCES PRACY, DOKUMENTUJE I OKREŚLA CZAS. WYSTĘPUJE TYLKO JEDNA DATA – DATA POWSTANIA PIERWSZEGO DETALU, IDEI PROGRAMOWEGO LICZENIA. KAŻDY NASTĘPNY DETAL JEST ELEMENTEM JEDNEJ CAŁOŚCI. OZNACZONY JEST DATĄ POWSTANIA PIERWSZEGO DETALU – 1965 OTWARTĄ ZNAKIEM NIESKOŃCZONOŚCI ORAZ PIERWSZĄ I OSTATNIĄ LICZBĄ DANEGO DETALU. LICZĘ PROGRESYWNIE OD 1 DO NIESKOŃCZONOŚCI, NA JEDNAKOWYCH FORMATACH DETALI (Z WYJĄTKIEM KARTEK Z PODRÓŻY) ODRĘCZNIE, PĘDZLEM, BIAŁĄ FARBĄ NA SZARYM TLE Z ZAŁOŻENIEM, ŻE TŁO KAŻDEGO NASTĘPNEGO DETALU BĘDZIE O 1% BIELSZE OD POPRZEDNIEGO. W ZWIĄZKU Z TYM PRZEWIDUJĘ DOJŚCIE DO MOMENTU, W KTÓRYM DETALE BĘDĄ WYLICZANE BIELĄ NA BIELI. KAŻDY DETAL UZUPEŁNIONY JEST ZAPISEM FONETYCZNYM NA TAŚMIE MAGNETOFONOWEJ ORAZ FOTOGRAFIĄ DOKUMENTUJĄCĄ MOJĄ TWARZ”.

ROMAN OPAŁKA, TEKST Z OBWOLUTY PŁYTY WINYLOWEJ „DETAL 1987108 – 2010495” I „DETAL 2136352 – 2154452”, Z CYKLU „1965/1 – ∞”

fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

13 †

ROMAN OPAŁKA
1931-2011

"Detal 1243401 - 1246137" z cyklu "1965/1 - ∞", 1965

tusz/papier, 33 x 24 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OPALKA 1965/1-∞ | DETAILL-1243401-1246137'
na odwrociu nalepka wystawowa John Weber Gallery z 1975

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
70 000 - 90 000 EUR

POCHODZENIE:
John Weber Gallery, Nowy Jork, 1974
kolekcja Karin von Maur, 1974-2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Opalka 1965/1 - ∞ Paintings", John Weber Gallery, Nowy Jork, 13.10-7.11.1975

LITERATURA:
praca zostanie uwzględniona w katalogu raisonné artysty przygotowywanym przez Michaela Baudsona

Roman Opałka, fot. Sławomir Boss

DĄŻĘ DO BIELI MENTALNEJ

Biel była nieodłącznie związana z twórczością Romana Opałki. Zachwycał się nią. Była jego wielką tęsknotą, pragnieniem, a także, a może przede wszystkim, zagadnieniem metafizycznym, któremu poświęcił całe swoje życie. Gdy powracała zima, a śnieg przykrywał wszystko grubą warstwą – zdaniem malarza – był to jeden z piękniejszych widoków. Wielokrotnie mówił o „zasłużonej bieli", która, jak twierdził, przybliżała kres jego egzystencji. Ową zasługą miało być stworzenie przezeń dzieła unistycznego, konkretnego, spełnienie programu będącego syntezą jego życia.

OPAŁKA INDEKS

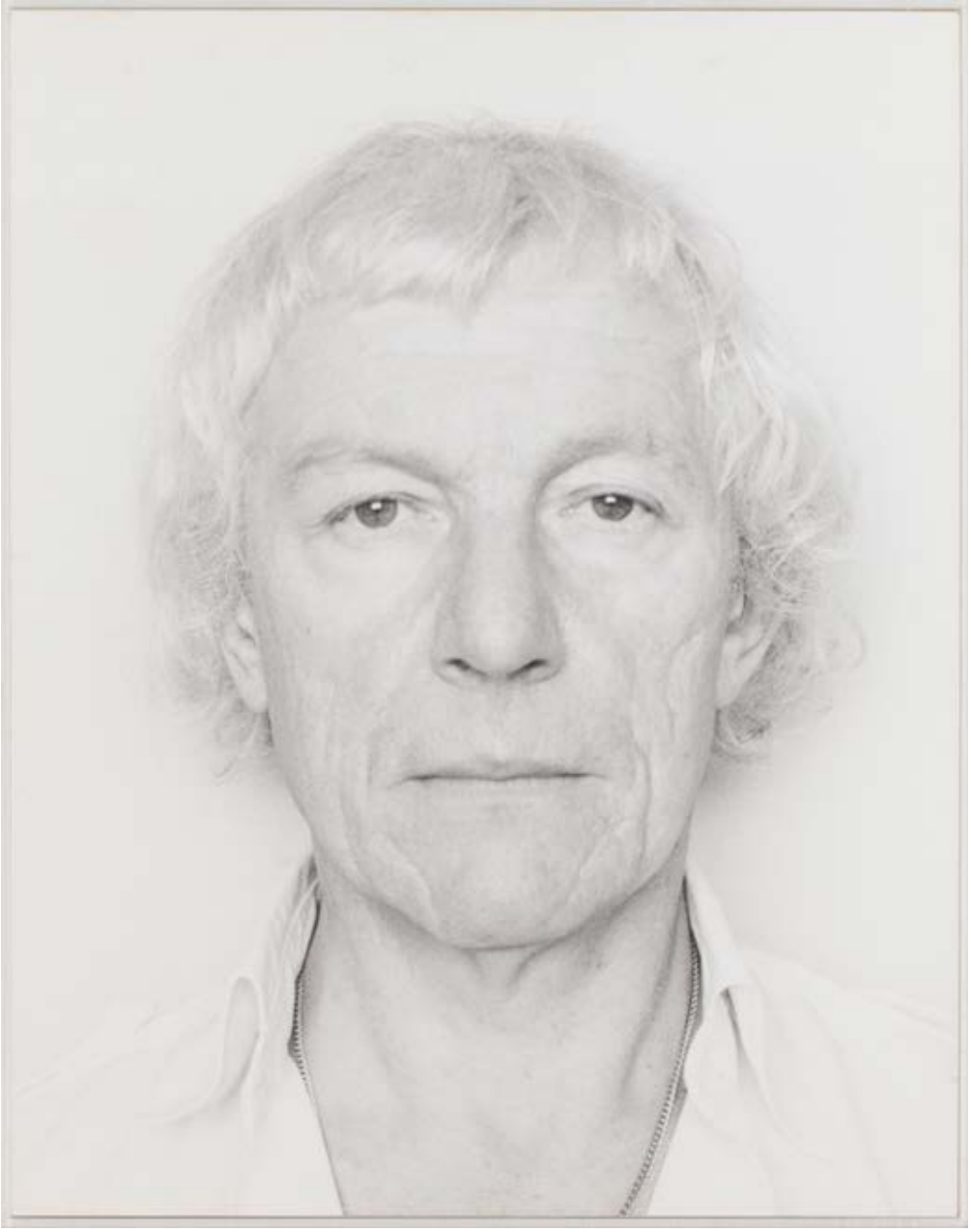
„BIEL
Joanna i Paweł Sosnowscy: Jest książka napisana przed wieloma laty przez polskiego historyka sztuki Mieczysława Wallisa, dawno już nieżyjącego – 'Późna twórczość wielkich artystów'. Pisał ją pod koniec swojego życia. Książka dotyczy późnego Tycjana, Beethovena, Rembrandta, dzieł stworzonych przez starych artystów. Jednym z określeń, które się tam pojawia, jednym z wyznaczników tej sztuki później, jest pewna amorficzność tych dzieł. Czy nie boi się Pan, że historia sztuki w ten sposób zinterpretuje Pana biały obraz na bieli?

Roman Opałka: Można też tak to ująć: jest to dochodzenie do tego jakby gubienia się w bieli. Na jednej z niedawnych wystawy najbardziej aktualny 'Detal' wisiał na ścianie niby białej, ale okazało się, że obraz był bielszy od niej. Trzeba było przemalować całe wnętrze, żeby pokazać, jak daleko jest mi do tej bieli, do tego zgubienia się w nicości.
Światło. Ja mam światło. To, co ja zrobiłem, w sensie programowym, to ograniczenie się, wzięcie wszystkich elementów, wszystkich archetypów malarstwa i stworzenie konceptualnej racji dla malarza, który stoi przed sztalugą, przed obrazem, i maluje malarstwo. I to jest malowanie światła. Zawsze malarstwo było dla mnie malowaniem światła, kolorami takimi czy innymi, ale każdy malarz jest zafascynowany światłem, a nie kolorem. Kolor niesie światło. I w końcu zredukowałem kolor właśnie do malowania światła i dochodzenia do tej zasłużonej bieli. Ja przed moimi 'Programem' byłem malarzem takim jak wszyscy malarze – dodam: jak ci, którzy mieli naiwność malowania jeszcze jak w XIX wieku, bo byliśmy w szkole okresu stalinowskiego. Musiałem, jak moi koledzy, moje pokolenie, uczyć się malować tak, jak malowało się w XIX wieku. Byłem zafascynowany Rembrandtem, Vermeerem, czy Velázquezem, batalistyczne jakieś sceny malowałem, stąd byłem zakorzeniony głęboko w malarstwie i opuszczanie tego obszaru było dla mnie nie do pomyślenia.
Moje starzenie się – wracam do państwa pytania – jest szansą na pogłębienie 'Programu'. Im dłużej, tym głębiej – to wynika z samej koncepcji, z samej logiki tej koncepcji. Starzejąc się, dochodzę do tego, co nazywam bielą zasłużoną (...).

J i P. Sosnowscy: Czy mógłby Pan pogłębić to pojęcie zasłużonej bieli?

Roman Opałka: Ono się bierze stąd, że to jest biel mentalna. To biel, która właśnie będzie pogłębiana, nawet gdybym doszedł do tej bieli, którą fizycznie można nazwać absolutną bielą. To sens znaku nieskończoności. To jest coś, co jest niewidoczne, ta biel jako fizyczna, wizualna biel nie istnieje".

Piotr Bazylko, Krzysztof Masiewicz, Jarosław Modzelewski. Wywiad-rzeka-Wisła, Warszawa 2013, s. 261-262



14 †

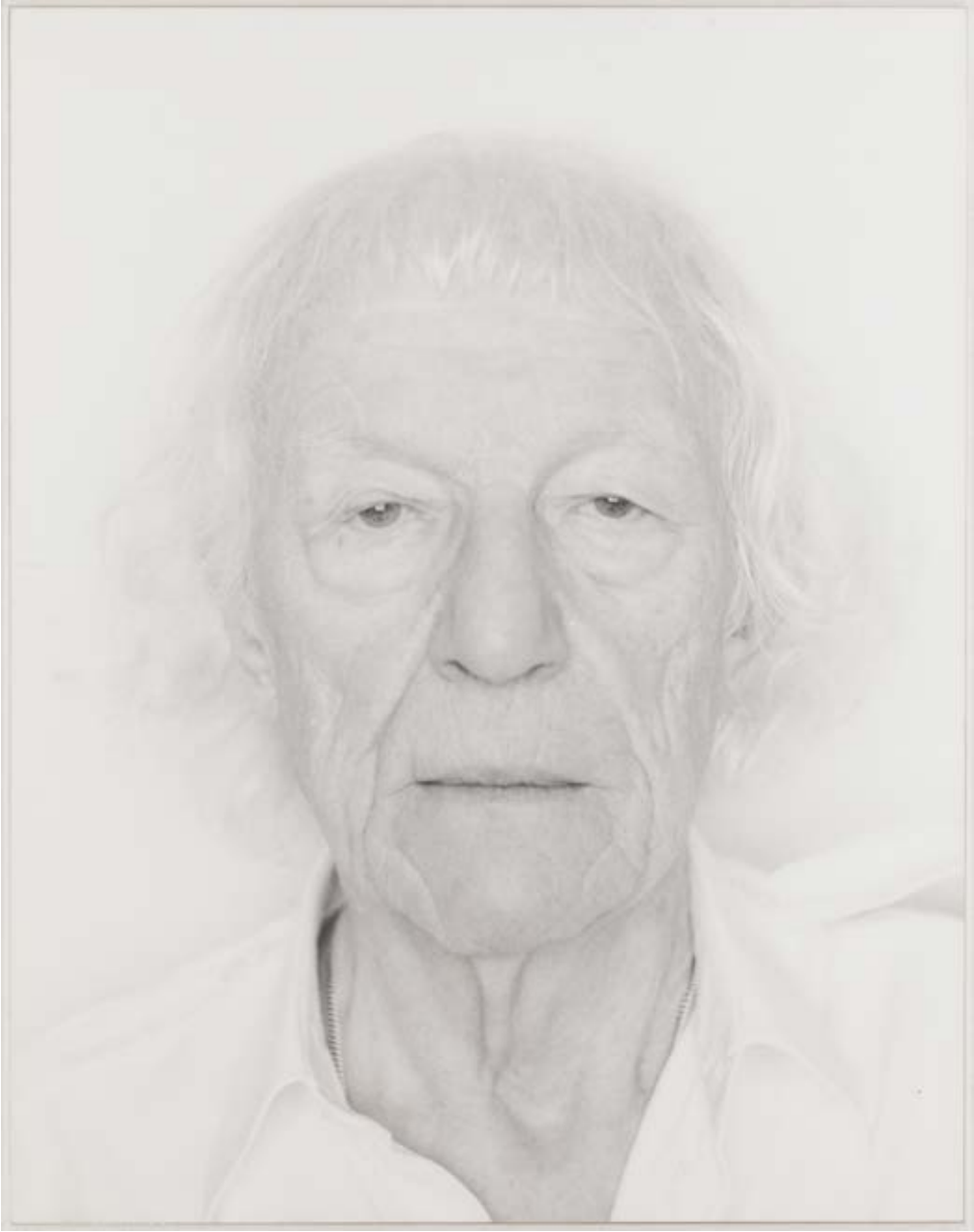
ROMAN OPAŁKA
1931-2011

"Detal 4379851" oraz "Detal 5439115" z cyklu "Opałka 1965/1 - ∞", (zestaw dwóch fotografii), lata 90./lata 2000

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print, unikat/ papier fotograficzny, 30,5 x 23,5 cm (wymiary każdej pracy)
1. sygnowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'OPALKA 1965/1 - ∞ | DETAIL - 4379851' oraz: 'Oktogon fotograficzny No 1'
do obiektu dołączony włos artysty
2. sygnowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'OPALKA 1965/1 - ∞ | DETAIL - 5439115'
do obiektu dołączony włos artysty

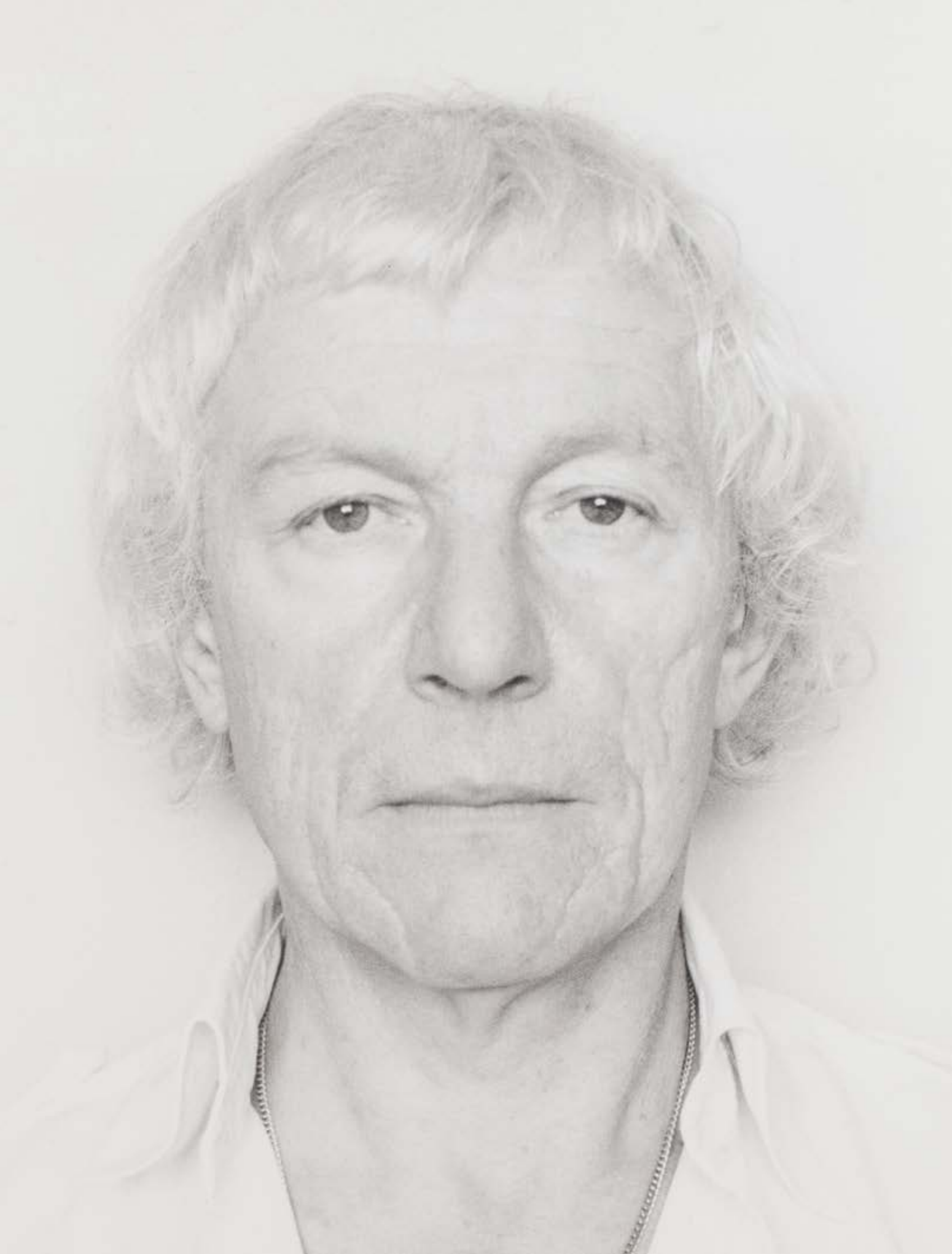
estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
70 000 - 90 000 EUR

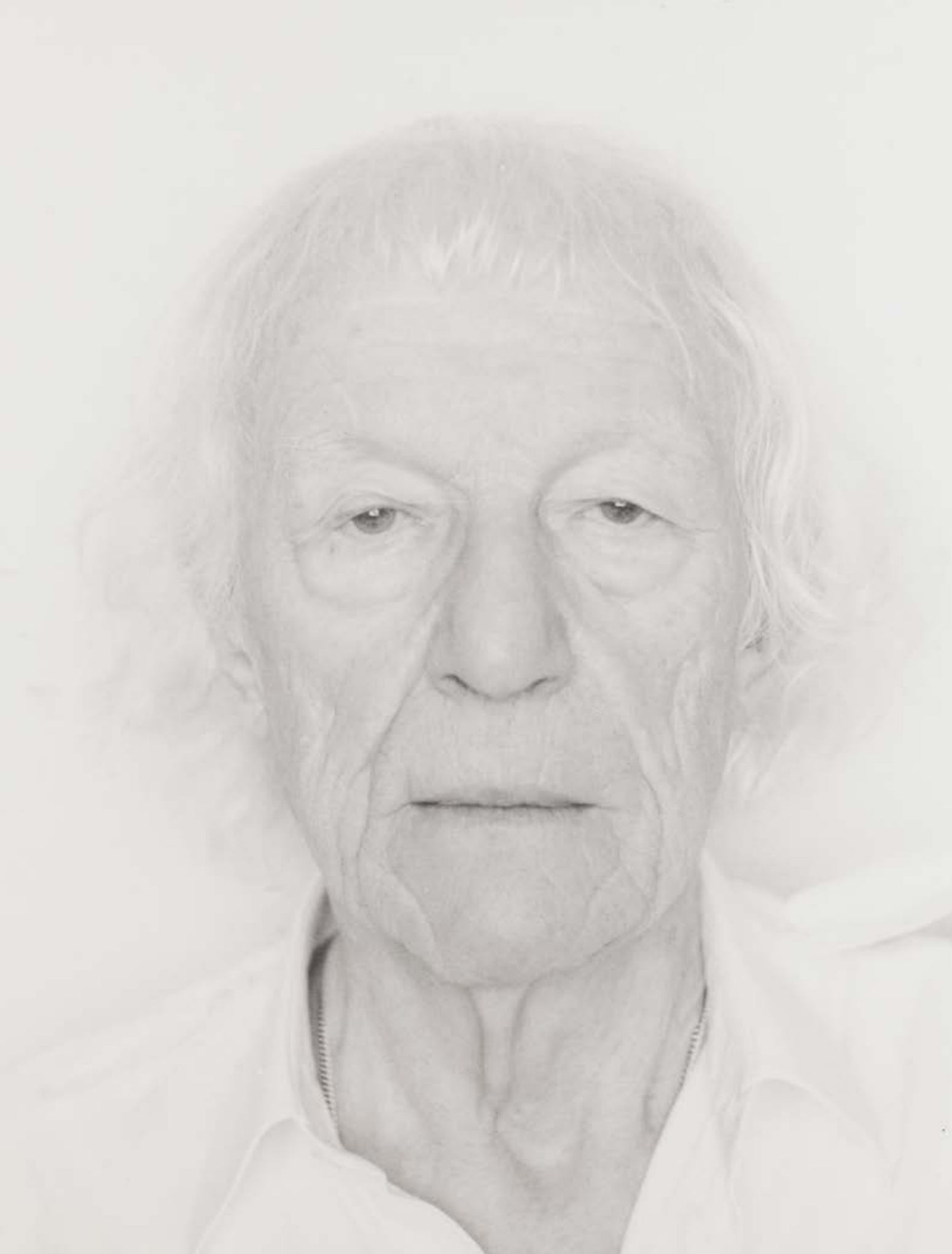
LITERATURA:
prace zostaną uwzględnione w katalogu raisonné artysty przygotowywanym przez Michaela Baudsona



„Jestem przejęty czasem i jego upływem. Idea malowania czasu stała się moim programem, który zostanie zakończony wraz z moją śmiercią”.

Roman Opałka





15 †

JAN TARASIN
1926-2009

"Przedmioty", 1968

olej/płótno, 73 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tarasin 68'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'JAN TARASIN | WARSZAWA | "PRZEDMIOTY" | 1968'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
66 000 - 87 000 EUR

OPINIE:
autentyczność podtwierdzona przez spadkobiercę artysty

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Szwecja
Uppsala Auktionskammare, 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jan Tarasin, wystawa indywidualna, Konstsalongen Kavaletten, Uppsala, 1968

„Znaki rozwijają się, rozsypują... Interesują mnie nie tyle ich kształty, ile to, co się pomiędzy nimi dzieje. (...) Cieszy mnie, że z ograniczonych elementów mogą powstać niezliczone sytuacje. Chodzi o maksymalne zbliżenie się do świata, do jego mechanizmów. Rządzą nami obawa wobec świata i ciekawość, jaką on budzi. Boimy się go, bo nam zagraża. Chcemy go poznać, gdyż jesteśmy jego cząstką".

Jan Tarasin

W 1967, na rok przed powstaniem prezentowanych w niniejszym katalogu „Przedmiotów", Muzeum Śląskie we Wrocławiu zorganizowało VIII Wystawę Grupy Krakowskiej. „Nietrudno jest dla krakowskiej wystawy wznieść hierarchiczną piramidę" – pisano. „U jej szczytu umieścilibyśmy nazwiska Brzozowskiego, Kantora i Tarasina" (Paweł Banaś, „Odra" 1967, nr 10, cyt. za: Joanna Egit-Pużyńska, Jan Tarasin. Malarstwo, rysunek. 12.11-3.12.1968, publikacja w ramach projektu badawczego „Historia wystaw w Zachęcie – Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970" http://zacheta.art.pl). Jan Tarasin był jednym z najmłodszych stażem członków tego stowarzyszenia, absolwentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zadebiutował na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. W krótkim czasie po otrzymaniu dyplomu w 1951 roku zyskał opinię zdolnego grafika, „najlepszego – jak głosi fama – rysownika wśród młodego pokolenia, i (...) jednego z najsilniejszych indywidualności twórczych wśród młodych" Ewa Garztecka, „Trybuna Ludu" 1958 lub 1959, nr 214, cyt. za: Joanna Egit-Pużyńska, dz. cyt.).

W 1968 odbyła się solowa wystawa w Zachęcie, następnie przeniesiona do Galerii Krzysztofory w Krakowie. To właśnie wtedy wykształcił się jego unikalny styl. Jan Tarasin jako artysta w pełni wybrzmiał w latach 70. Wówczas to chętnie malowane przezeń w martwych naturach przedmioty zaczęły ostatecznie przyjmować odrealnione formy, stając się dryfującymi w przestrzeni, nieoczywistymi kształtami. Malowanie ruchliwych, niekończących się układów o zmiennym rytmie i nasyceniu, ułożonych w monotonne szeregi, czasem zanikające lub zagęszczające się do granic zgubienia własnego rytmu, rozpadu lub zaniku było dla artysty sposobem uchwycenia rzeczywistości na „gorącym uczynku". Jak pisał sam Tarasin w 1999: „Malarstwo jest dla mnie czymś w rodzaju notatnika. (...) Formy przypominają nieokreślone do końca embriony, ale nie chcę ich zanadto komplikować (...). Chcę zatrzymać je w takim momencie, kiedy wszystko się jeszcze może zdarzyć, kiedy wszystko jeszcze przed nami".

Kluczowy wpływ na zmianę stylu Tarasina miała stypendialna podróż do Chin i Wietnamu, którą odbył w 1962. Artysta zaznajomił się z odmienną, azjatycką kulturą, co wpłynęło na zmianę jego postrzegania przestrzeni na obrazie. W rezultacie w twórczości Tarasina na stałe zagościł motyw symbolicznej linii, dzielącej sfery obrazu i nadającej poszczególnym elementom znaczenie wedle ich wzajemnej relacji. Swobodniejsze, zmierzające ku abstrakcji zestawienia przedmiotu mają w sobie coś ze wschodniej, medytacyjnej estetyki i uwagi poświęcanej najdrobniejszym detalom, poszczególnym przedmiotom. Ów system organizowania przestrzeni ma charakter poznawczy. Obiekty niekonieczne oznaczają materialne przedmioty, ale znaki, co pozwala na „czytanie" obrazów Tarasina jako swoistych ciągów logicznych. Pomimo, jak wydawać by się mogło, pewnych prawd rządzących kompozycją, indywidualne znaki są często, jak artysta zaznaczał, przypadkowe. Nieprzewidywalność jest więc postrzegana jako konieczny element harmonii świata, harmonii, której artysta nie stara się kontrolować.

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

16 †

TADEUSZ KANTOR
1915-1990

"Emballage", 1966

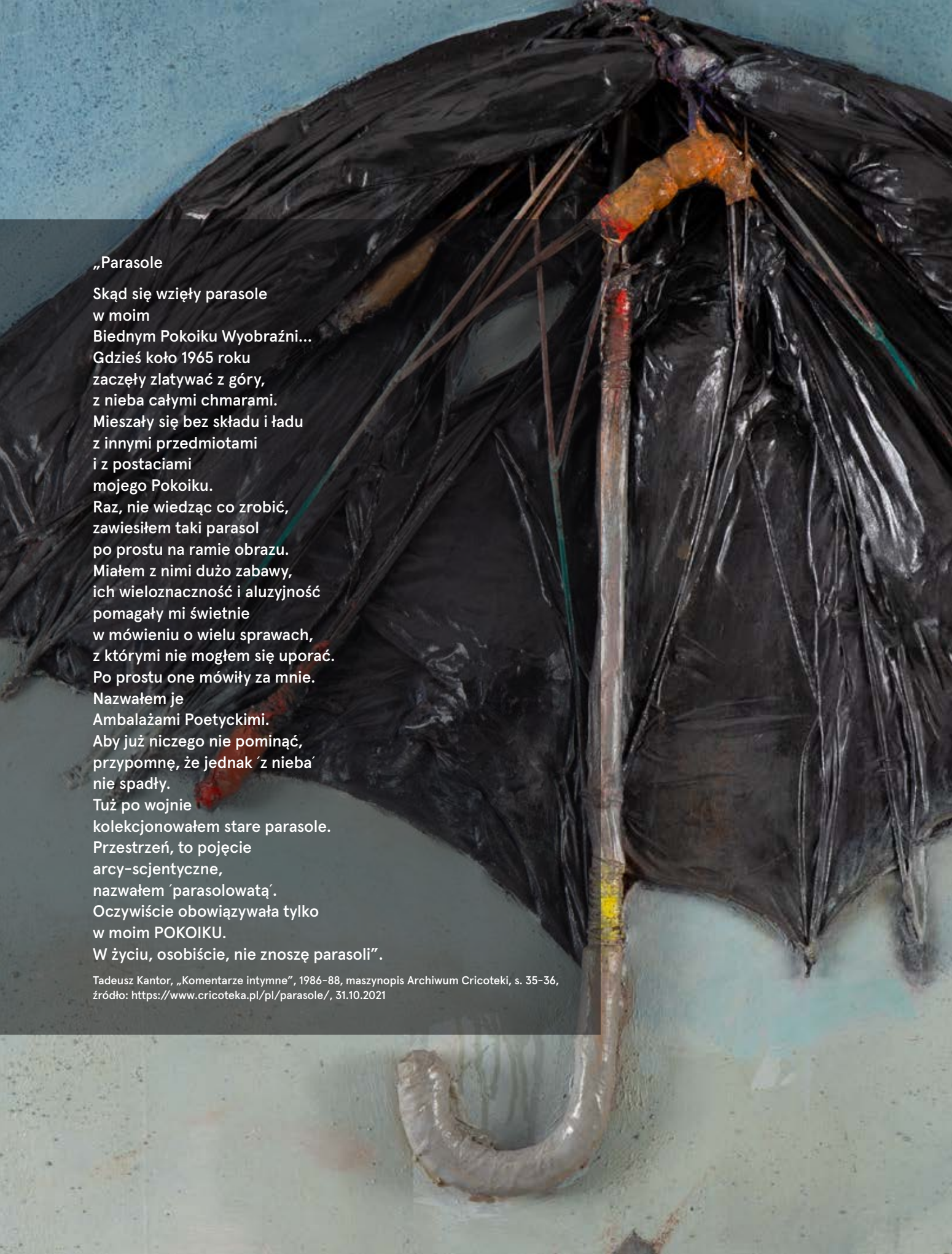
asamblaż, olej/płótno, 120,5 x 90,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tadeusz Kantor | Baden-Baden | Mai 1966 | emballage'

estymacja:
600 000 - 1 000 000 PLN
140 000 - 220 000 EUR

POCHODZENIE:
od 1966 kolekcja dr Karla Schmidta, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska
Agra Art, 2020
kolekcja prywatna, Polska

"Sztuka jest zjawiskiem najgłębiej emocjonalnym, istniejącym na granicy nieznanego, działa w głębokich warstwach podświadomości społecznej; i dlatego jej rola jest kapitalna. Jej radykalizm łączy się nierozerwalnie z wszelakim postępem".

Tadeusz Kantor, 1967



„Parasole

Skąd się wzięły parasole
w moim
Biednym Pokoiku Wyobraźni...
Gdzieś koło 1965 roku
zaczęły zlatywać z góry,
z nieba całymi chmarami.
Mieszały się bez składu i ładu
z innymi przedmiotami
i z postaciami
mojego Pokoiku.
Raz, nie wiedząc co zrobić,
zawiesiłem taki parasol
po prostu na ramie obrazu.
Miałem z nimi dużo zabawy,
ich wieloznaczność i aluzyjność
pomagały mi świetnie
w mówieniu o wielu sprawach,
z którymi nie mogłem się uporać.
Po prostu one mówiły za mnie.
Nazwałem je
Ambalażami Poetyckimi.
Aby już niczego nie pominąć,
przypomnę, że jednak ´z nieba´
nie spadły.
Tuż po wojnie
kolekcjonowałem stare parasole.
Przestrzeń, to pojęcie
arcy-scjentyczne,
nazwałem ´parasolowatą´.
Oczywiście obowiązywała tylko
w moim POKOIKU.
W życiu, osobiście, nie znoszę parasoli".

Tadeusz Kantor, „Komentarze intymne", 1986-88, maszynopis Archiwum Cricoteki, s. 35-36, źródło: https://www.cricoteka.pl/pl/parasole/, 31.10.2021

Amblaże, przedmioty, postacie, to jedne z wielu artystycznych wypowiedzi Tadeusza Kantora, twórcy, który nieustannie prowokował odbiorcę swoich dzieł do stawiania pytań o naturę malarstwa oraz jego granice. Mogłoby się wydawać, że po malarskich eksperymentach z informelem nie można pójść dalej w redefiniowaniu malarskiej tradycji, jednak z początkiem lat 60. nieco znużony malowaniem kolejnym obrazów w stylistyce abstrakcji bezforemnej – jak sam przyznawał – poczuł potrzebę powrotu do figuracji i ponownego umieszczenia w centrum swojej twórczości figury, a przede wszystkim przedmiotu. Jak pisał: „Nie chodziło mi o użycie przedmiotów z rekwizytorni, tak jak używało się koloru z palety. Ani o atakowanie obrazu przedmiotowością, stertą przedmiotów w tym sensie, jak nowi realiści i asamblażyści amerykańscy. Starałem się skupić na przedmiocie. Była to albo torba, albo koperta, ubranie albo parasol. Chodziło mi o jeden przedmiot, o jednorodną klasę i rangę przedmiotów" (Wiesław Borowski, Tadeusz Kantor, Warszawa 1982, s. 63). Przedmiot w ujęciu Kantora miał wartość poetycką, ale związaną z jego codziennym statusem – w przypadku prac artysty chodziło o poetycką wartość banalnych, codziennych obiektów. To one zostały wówczas albo dosłownie wprowadzone do jego utworów poprzez przytwierdzenie do płótna, albo na płótnie namalowane. Pytany o to, czy jego prace redukowały się wówczas do prostego ukazywania przedmiotów, do bycia obiektem, Kantor odpowiadał: „Nie jest tylko przedmiotem, czy jak to było u dadaistów – prowokacyjną obecnością przedmiotu; jest równocześnie procederem i czynnością. Przez analogię do tej nieważnej, zdegradowanej realności sam artysta musi opuszczać nieustannie swą iluzyjną, dążącą do „podnoszenia" i osadzania w świecie iluzji artystycznej, pozycję i schodzić w rejony śmieszności i marginesów życiowych" (Wiesław Borowski, op. cit., s. 65). W jego sztuce zaczęły pojawiać się wówczas motywy – lub same przedmioty – takie jak koperty, torby, różnorodne opakowania. Jak uważał Kantor były to – „śmieszne marginesy" życia, banalne rupiecie, potoczne obiekty, zwykle zdegradowane i niedostrzegalne.

Asamblażowe kompozycje, które sam Kantor nazywał „ambalażami" były zarówno przedmiotami, jak i ich opakowaniem, zakryciem. Miały dla Kantora zarówno znaczenie formalne (były konkretną propozycją w debacie o kształcie nowoczesnego malarstwa), jak i „autonomiczne". Obiekty te same w sobie wytwarzały znaczenia, nie tylko będąc fragmentem powierzchni obrazu, ale również wywołując skojarzenia z zakrywaniem czegoś, zatajaniem i w ten sposób mogły wywoływać wrażenie czegoś na kształt surrealistycznie pojmowanej „niesamowitości" i tajemnicy. W niniejszej pracy główną rolę odgrywa darzony szczególną przez Kantora estymą parasol. Umieszczony w centrum kompozycji, rzeźbiarsko uformowany, zdegradowany parasol niemogący już pełnić swojej pierwotnej funkcji niespodziewanie odzyskał ją w świecie sztuki.

17 †

TADEUSZ KANTOR
1915-1990

Bez tytułu, 1959

olej/płótno, 74 x 92 cm
sygnowany p.d.: 'Kantor'
datowany i opisany na odwrociu: 'IV 1959 | PARIS'
na odwrociu na blejtramie nalepki wystawowe Museum of Modern Art
oraz Saidenberg Gallery w Nowym Jorku

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
70 000 - 110 000 EUR

WYSTAWIANY:
Tadeusz Kantor, wystawa indywidualna, Saidenberg Gallery, Nowy Jork, październik 1960

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

Tadeusz Kantor o sztuce informel

Kenton

18 †

BRONISŁAW KIERZKOWSKI
1924-1993

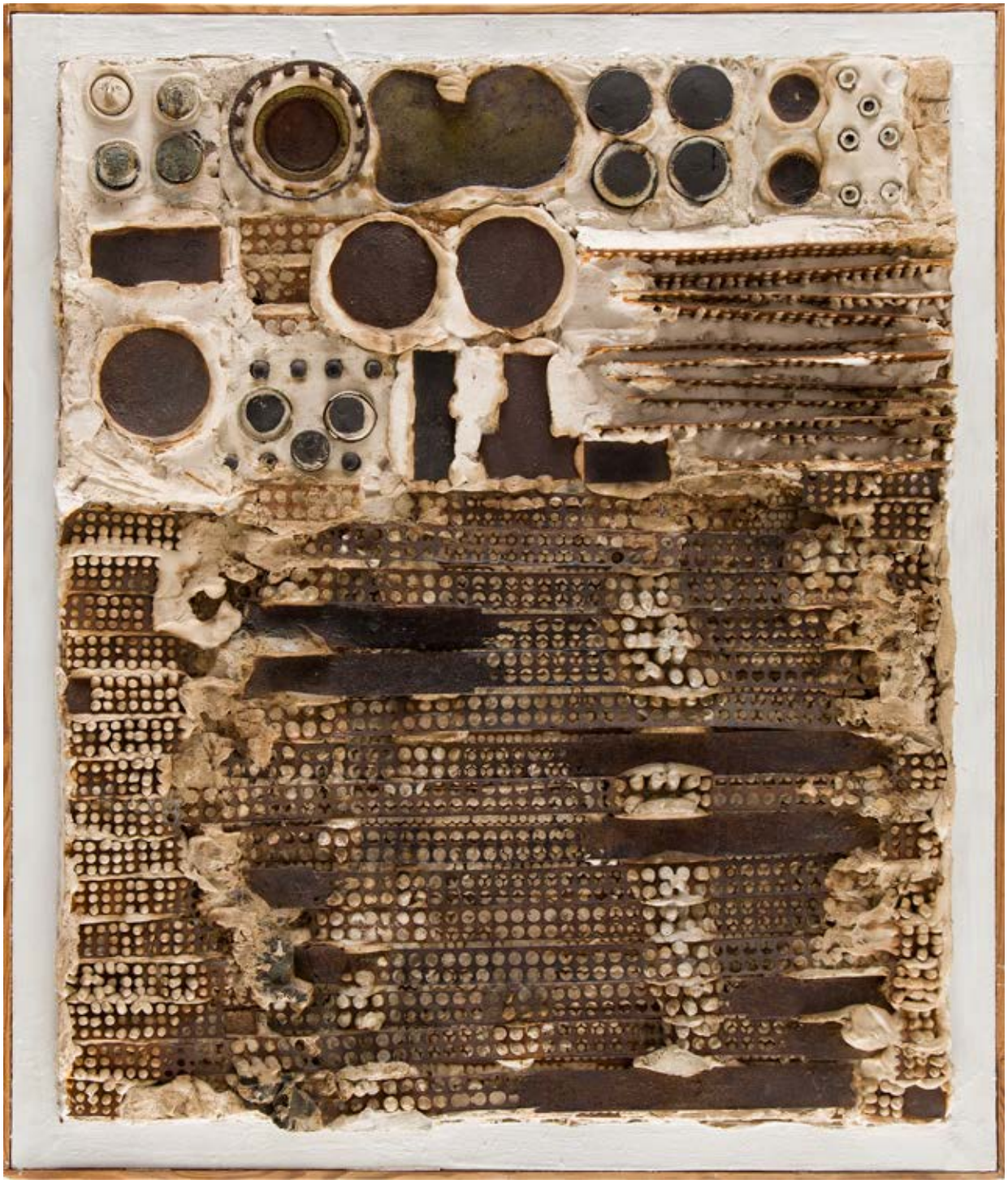
"Kompozycja fakturowa nr 434", 1960

technika własna/relief, 81 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'75 x 62. | BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | "KOMP. FAKTUROWA | NR. 434" | 1960.'

estymacja:
70 000 - 100 000 PLN
16 000 - 22 000 EUR

„Będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu piękne. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitach".

Bronisław Kierzkowski



Bronisław Kierzkowski zaliczany jest do grona tych artystów, którzy jeszcze w latach 50. przyczynili się do wypracowania na gruncie polskim nowej koncepcji dzieła sztuki i nowej estetyki. Artysta w trakcie studiów na warszawskiej akademii rozpoczął eksperymenty z fakturą, podkreślając jej fundamentalną rolę w malarstwie. Za drugi istotny komponent uważał kompozycję i konieczność badania jej struktury. Owo zwrócenie uwagi na teoretyczną stronę konstruowania dzieła należy uznać za pokłosie unizmu Strzemińskiego, mistrza Kierzkowskiego z czasów studiów w Łodzi.

Podstawą prac Kierzkowskiego, zamiast tradycyjnego płótna, stała się plastyczna mieszanina gipsowo-klejowa, która służyła nie tylko jako podkład, lecz także tło kompozycji. Artysta w plastycznej materii zatapiał metalowe pręty, kawałki blachy, siatki, pozwalał masie wyciekać i przeciskać się pomiędzy obiektami. Wykorzystywał chropowatość tynku i plastyczność gipsu, które dawały mu możliwość budowy tekstury przypominającej organiczną tkankę. Z czasem coraz bardziej upraszczał swoje struktury, rezygnował także z koloru, który zaczął postrzegać jako czynnik dekoncentrujący widza. Pomimo zastosowania materiałów dotąd w sztuce pogardzanych, prace wyróżniają się dużą wrażliwością estetyczną, dbałością o kompozycję, doskonałością formy i dążeniem do wykończenia reliefu jako całości. Zastosowane przedmioty, które pozbawione zostały funkcji praktycznych, stały się materiałem artystycznym, dzięki któremu autor eksperymentował z fakturą, zmieniającą się w zależności od promieni słonecznych, powodujących grę światłocienia. Obrane formy wyrastają z fascynacji światem przyrody, zapamiętanym krajobrazem pustynnym, oszronionymi parkanami oraz refleksami promieni słonecznych igrającymi na przedmiotach. Koncepcja dzieła sztuki Kierzkowskiego opiera się na wierze, że jest ono manifestacją życia, jego przedłużeniem. Owa refleksja podejmowana przez artystę przyczyniła się do kwalifikowania jego twórczości zarówno do nurtu biologicznego sztuki, jak i kontemplacyjnego.

O sztuce Kierzkowskiego pisała Bożena Kowalska: „Kiedy w 1957 roku fala gorącej abstrakcji rozlała się po całym naszym kraju, znajdując wyraz w technice taszystowskiej, Kierzkowski miał już wypracowany własny kod języka plastycznego. Tworzył płyty gipsowe o nieregularnie ukształtowanej powierzchni, w pierwszej fazie łączone jeszcze z kolorem, ale już od 1958 roku wyzbyte barwy uznanej przez artystę za zbędną. (...) Te objects d'arts miały wielorakie znaczenie. W ogólnym obrazie ówczesnej sytuacji polskiej odgrywały rolę pionierskich propozycji przeciwstawiających się w pewnym stopniu nadmiernej żywiołowości i ekspresji taszyzmu. Wiążąc się w szczególny sposób ze światem współczesnej cywilizacji maszynowej, były u nas jedną z pierwszych po wojnie manifestacji zainteresowania tą problematyką, choć odbijały ją w krzywym zwierciadle. Stanowiły wyraz pojmowania przez twórcę jego roli jako demiurga kształtującego obiekty w sposób dowolny i niepodporządkowany żadnym celom utylitarnym, podobnie jak przyroda nadaje formy kamieniom, powierzchni zboczy górskich czy zmurszałym pniom drzewnym. (...) Mimo znacznego zróżnicowania poszczególnych prac – pozostał jednak artysta wierny swym pierwotnym założeniom. Jest to jednak fakt nie bez znaczenia, jeśli się sobie uświadomi, że niemal wszyscy nasi twórcy, którzy pod koniec lat 50. przeszli w swej sztuce okres fascynacji malarstwem materii i strukturalizmem typu informel, potraktowali go w swojej twórczości jako tylko incydent przemijający lub otwierający im dalsze drogi poszukiwań" (Bożena Kowalska, [w:] Bronisław Kierzkowski, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, 20.07–28.08.1994, s. nlb.).

19 †

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Hors cadre nr 47", 1971

akryl/masa z papieru i poliestru, siatka metalowa, 125 x 97 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Alesander | Kobzdej 1971 | Hors cadre | Nr 47 | 126 x 97'

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

POCHODZENIE:
Sopocki Dom Aukcyjny, 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Aleksander Kobzdej 1920-1972, wystawa w 20-lecie śmierci,
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Galeria ZPAP w Warszawie, 1992
Aleksander Kobzdej. Hors cadre, Galeria Kordegarda w Warszawie, marzec-kwiecień 2001

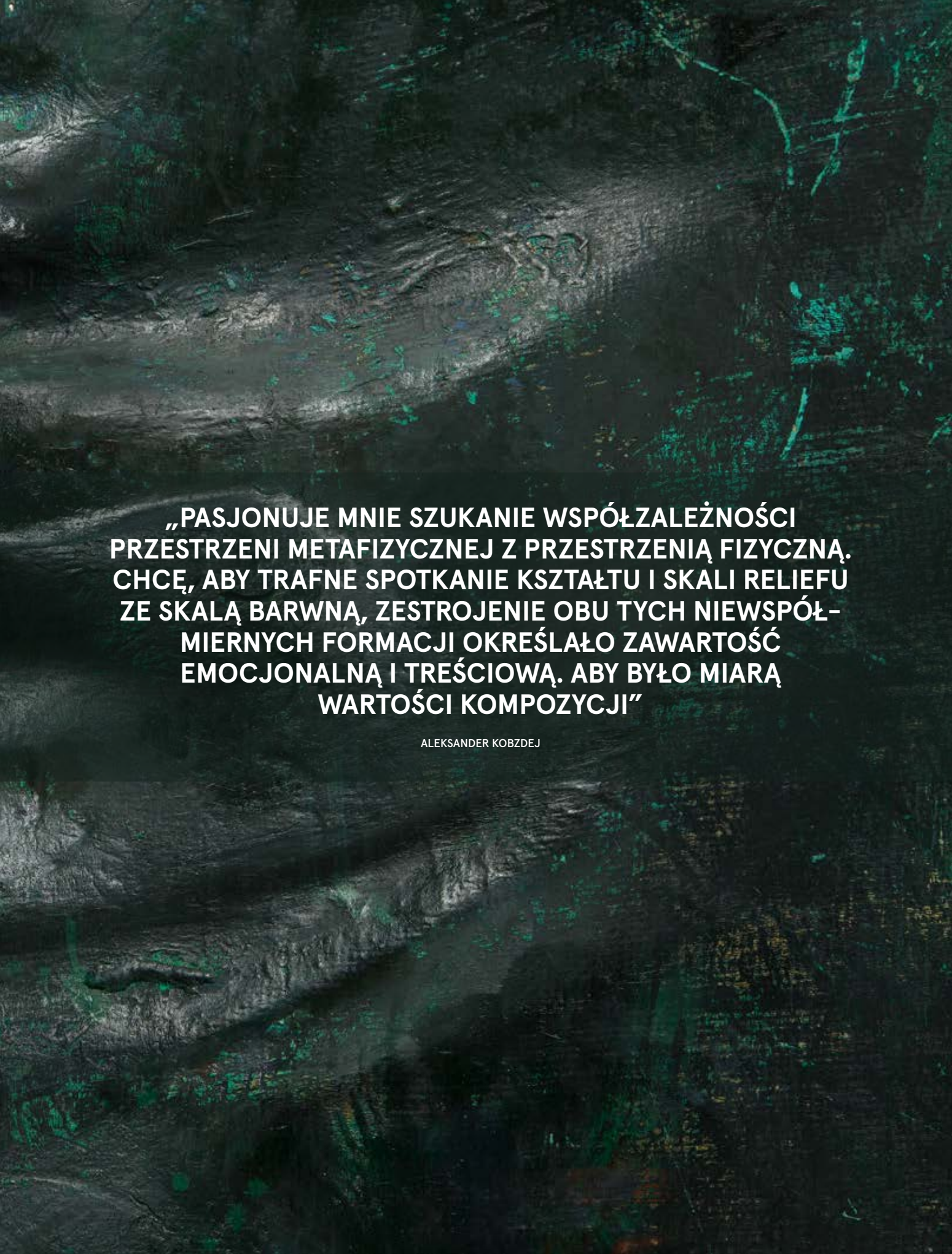
LITERATURA:
Aleksander Kobzdej 1920-1972, katalog wystawy w 20-lecie śmierci, Warszawa 1992, poz. kat. 62, s. 107
Aleksander Kobzdej. Hors cadre, katalog wystawy, Warszawa 2001, s. 7 (il.)

Obraz zatytułowany „Hors cadre nr 47" z 1971 powstał w ostatnich latach życia Aleksandra Kobzdeja, gdy nieustannie rozwijał własną technikę plastyczną, której wcześniejszym owocem były słynne „Szczeliny". Dążenie do trójwymiarowości obrazów zaowocowało u twórcy koncepcją stworzenia obrazów o falistych powierzchniach i rzeźbiarskiej strukturze, pozbawionych ograniczających je ram. Kobzdej tworzył je z autorskiej masy papieru oraz poliestru, którą następnie umieszczał na stelażu wykonanym z siatki metalowej. Całą kompozycję pokrywał farbą akrylową.

Na przełomie lat 60. i 70. płótna Kobzdeja uległy ostatecznym przeobrażeniom i wyzwoleniu. Dorota Wróblewska we wstępie do indywidualnej wystawy „Hors cadre" w warszawskiej Kordegardzie pisze: „W ostatnich kilkudziesięciu obrazach, powstałych na rok przed śmiercią Kobzdeja, powierzchnia płócien ulega ostatecznej rewolcie. Osadzenie ich na metalowej siatce i specjalnym podkładzie pozwoliło na swobodne formowanie przestrzenne rzeczy. Więc obrazy falują jak w tańcu, powiewają jak pranie na wietrze, pofałdowania przypominają intymność bielizny czy łóżka. Są pełne domyślnego ciepła jak ciało, cielesność, biologia. Dalej z czasem historycznym i dzisiejsi młodzi artyści przekroczą tę granicę, dobierając się już do samej fizjologii. U niego, mimo całej odwagi działania, chodzi ciągle jeszcze o gest i materię malarską. U nich zostały często tylko naturalistyczne cytaty".

Artysta ukończył studia pod koniec lat 40. Początkowo w swoich realizacjach nawiązywał przede wszystkim do realizmu, a w szczególności do XIX-wiecznych tradycji. Uprawiany przez malarza styl cieszył się uznaniem ówczesnych władz. W efekcie Kobzdej był szeroko nagradzany za swoje kompozycje. Tworzenie w nurcie wspieranym przez władze przyczyniło się do szybkiego zyskania wysokiej pozycji przez młodego artystę wśród przedstawicieli sztuki socrealistycznej. Warto wspomnieć o namalowanym w 1950 obrazie „Podaj cegłę", wyróżnionym na Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Muzeum Narodowym w Warszawie, który stał się symbolem ery socrealistycznej. Początkowe fascynacje szybko zastąpiły nowe źródła inspiracji. Widoczne zmiany w stylu oraz podejściu do sztuki przyniosły cykl rysunków, nad którymi autor pracował na początku lat 50. Powstały one po odbyciu przez artystę dwóch egzotycznych podróży, do Chin oraz Wietnamu. Wcześniej zainteresowanie abstrakcją malarza zyskało na sile. W tym okresie Kobzdej zrezygnował z odtwarzania otaczającej go rzeczywistości i sięgnął po bardziej subtelne środki wyrazu. Zupełne zerwanie z wcześniejszą doktryną nastąpiło wraz z cyklem „Gęstwiny" w 1955. Niedługo po tym młody artysta odbył podróż po Europie Zachodniej, która tylko go umocniła w decyzji o poddaniu się nowym inspiracjom.

W centrum artystycznych zainteresowań i fascynacji znalazła się faktura obrazu, autor postanowił odważnie eksperymentować z farbą oraz trójwymiarowością dzieł, podkreślać istotę oraz status farby. Z pracowni malarza zaczęły wychodzić metaforyczne kompozycje, wiele z nich utrzymanych było w dramatycznym nastroju.



„PASJONUJE MNIE SZUKANIE WSPÓŁZALEŻNOŚCI PRZESTRZENI METAFIZYCZNEJ Z PRZESTRZENIĄ FIZYCZNĄ. CHCĘ, ABY TRAFNE SPOTKANIE KSZTAŁTU I SKALI RELIEFU ZE SKALĄ BARWNĄ, ZESTROJENIE OBU TYCH NIEWSPÓŁ-MIERNYCH FORMACJI OKREŚLAŁO ZAWARTOŚĆ EMOCJONALNĄ I TREŚCIOWĄ. ABY BYŁO MIARĄ WARTOŚCI KOMPOZYCJI”

ALEKSANDER KOBZDEJ

20 †

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920–1972

Bez tytułu, 1957

olej/płótno, 49 x 63 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 57'

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

„Bliskie mi jest malarstwo starych ikon, malarstwo buddyjskich świątyń, bliska mi jest zawarta tam skomplikowana i nabożna relacja o życiu i śmierci. Emocjonująca jest obserwacja tego, co dzieje się na płótnie. Wyłaniają się kształty oświetlone, zanurzone w przestrzeni, realne przez ich zakreślenie, konkretne w materii kontrastującej".

Aleksander Kobzdej, 1957

21 †

TADEUSZ BRZOZOWSKI
1918-1987

"Garnitur", 1959

olej/płótno, 67 x 56 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '"GARNITUR" | 67 1/2 x 56 x 1/2 | 1959. | T. BRZOZOWSKI'
na odwrociu wskazówka montażowa oraz trzy nalepki wystawowe: Desa Foreign Trade Enterprise, Konfrontacje 1960 oraz Gres Gallery w Chicago

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
70 000 - 110 000 EUR

POCHODZENIE:
Gres Gallery, Chicago
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Poolse schilderkunst van nu", Stedelijk Museum, Amsterdam, 2.10.1959-2.11.1959
„Polsk maleri", Frederiksberg Raadhus, Kopenhaga, 14.11.1959-3.12.1959
„Contemporary Polish Painting and Sculpture", Gres Gallery, Waszyngton, maj 1961

LITERATURA:
Tadeusz Brzozowski 1918-1987, [red.] Anna Żakiewicz, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 227, poz. 92

Już wczesne obrazy Tadeusza Brzozowskiego, inspirowane w głównej mierze sztuką surrealistyczną, formalnie zbliżały się do malarstwa materii i sztuki informel. Stopniowo tendencja do odrealniania form się pogłębiała. Problemem, który pod koniec lat 50. zaprzątał umysły młodych twórców, był abstrakcyjny ekspresjonizm – informel, taszyzm rozpalił wyobraźnię Brzozowskiego podobnie jak większości malarzy z krakowskiego środowiska, dla których pojęcia te stały w najdalszej opozycji do realizmu, po doświadczeniu konserwatywnej doktryny socrealistycznej dawały poczucie największej swobody. „Rozszalała się nad Polską taszystowska nawałnica – żywioł malarski pokazywał, co potrafi", pisał Jerzy Tchórzewski. Końcem lat 50. zeszły się drogi artystyczne Brzozowskiego, Kobzdeja, Tchórzewskiego, Kantora i wielu innych. Kolejne wystawy polskiego malarstwa w Wenecji i Genewie, udział w Biennale w São Paulo, Biennale Młodych w Paryżu, indywidualne wystawy w Paryżu, kolejno: Kantora, Kobzdeja, Lebensteina, Gierowskiego, Brzozowskiego i Dominika, doprowadziły do spektakularnego sukcesu polskiego malarstwa za granicą, który francuska prasa ochrzciła mianem „le miracle polonais" (Tadeusz Brzozowski 1918-1987, [red.] Anna Żakiewicz, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 12).

Obraz „Garnitur", namalowany w 1959, to praca niezwykle ważna w dorobku Tadeusza Brzozowskiego. Pochodzi z okresu, o którym trafnie pisał Aleksander Wojciechowski: „Zwarte bryły lub wyodrębnione płaszczyzny, będące poprzednio centralnym akcentem kompozycji, przykrywa teraz pajęczyna ostrych linii. Swobodnie rozmalowane plamy zostają uwięzione w sieci kresek i nieregularnych smug grubo kładzionej farby. Tło obrazu jest oschłe, kostyczne, pozbawione dotychczasowej soczystości mocno nasyconych kolorów. Całość traci nieco z poprzedniego dramatyzmu" (Aleksander Wojciechowski, „Konfrontacje 1960", [w:] Galeria Krzywe Koło. Katalog wystawy retrospektywnej. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 72). Przełom lat 50. i 60. był także czasem, w którym większość obrazów namalowanych przez Tadeusza Brzozowskiego trafiła za granicę. Sporą rolę odegrał w tym Kazimierz Karpuszko, Amerykanin polskiego pochodzenia, który pełnił funkcję tłumacza i fotografa Petera Selza – kuratora wystawy „15 Polish Painters" – podczas jego podróży do Polski. Początkowo związany z Contemporary Art Gallery Karpuszko w 1961 założył swoją własną galerię. Nadał jej prowizoryczną nazwę Gres Gallery, a następnie K. Kasimir Gallery. W ciągu kilku lat zorganizował Tadeuszowi Brzozowskiemu dwie wystawy indywidualne i sprzedał kilkanaście jego obrazów. Pod koniec lat 50. reaktywowana została Grupa Krakowska. Liderska rola Brzozowskiego w tym ugrupowaniu spowodowała, że już w 1957, na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, cieszył się statusem uznanego artysty. W 1960 poznał Petera Selza i zapadła decyzja o jego udziale w wystawie „15 Polish Painters". W tym samym czasie jego prace reprezentowały Polskę na V Biennale w São Paolo. Podobnie jak wielu polskich artystów, Tadeusz Brzozowski we Francji był związany z Galerie Lambert. W grudniu 1960 odbyła się tam wystawa jego prac, które w tym samym roku znalazły się w Galerii Krzywe Koło. Jego twórczość wzbudziła nad Sekwaną niemałe zainteresowanie. Na jego fali powstał krótki tekst Ignacego Witza dla „Życia Warszawy" z 28 października 1960. Witz pisał w nim: „Nie znam wśród pokolenia malarzy czterdziestoletnich nikogo takiego, który by mógł równać się z Tadeuszem Brzozowskim, jeżeli chodzi o opanowanie materii, o wyrażenie jej urody. Malarz ten posługuje się bogatym arsenałem środków, rozgrywa światło i cień, i kontrasty w sposób niezwykle wrażliwy. Nic w tym z chłodnego popisu majsterstwa, nic z rutyny. Wszystko znalezione w sobie, wynikające z osobistej wizji, niepokojącej poetyki, nastrojów i klimatów bardzo osobliwej struktury". W 1960 Tadeusz Brzozowski został nominowany do dwóch ważnych nagród – Guggenheima i Hallmark. Choć nie został laureatem żadnej z nich, otworzyło to przed nim nowe możliwości. Artysta miał dość ambiwalentny stosunek do zainteresowania, które budziła jego sztuka, izolując się nieco w Zakopanem. Jednocześnie jego prace były wystawiane w Nowym Jorku. W czasie krótkiego pobytu w Paryżu w 1961 Brzozowski wziął udział w filmie dokumentalnym „Pourqoui Paris". Zapytany przed kamerą, czy chciałby zamieszkać we Francji na stałe, odpowiedział przecząco, argumentując, że od Paryża woli Zakopane.

Tadeusz Brzozowski w swojej pracowni prezentujący swój abstrakcyjny obraz, 1964. Fot. Piotr Baracz / EastNews

22 †

TADEUSZ BRZOZOWSKI

1918-1987

"Sukurs", 1981

olej/płótno, 163 x 65 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski. | 1981'
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim:
'163 x 65 | T. BRZOZOWSKI. | 1981 | "SUKURS"'

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
90 000 - 140 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Katowice
Galeria Starmach, Kraków (od 2008)
kolekcja prywatna, Kraków
Agra Art, 2005
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Artyści z Krakowa, Galeria Zachęta, Warszawa, sierpień-wrzesień 1993
Tadeusz Brzozowski. Malarstwo, rysunek, BWA, Kraków 1.06-1.07.1991
Tadeusz Brzozowski. Przyjaciele. Uczniowie, BWA, Poznań, grudzień 1981 (zamknięta z powodu wprowadzenia stanu wojennego)
Wystawa Zakopiańskiego Okręgu ZPAP, Zakopane, 1981

LITERATURA:
Tadeusz Brzozowski 1918-1987, [red.] Anna Żakiewicz, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 240, poz. 414

„W obrazach pokazuję kalekich ludzi, kalekie uczucia, pokazuję to, co szare, zwyczajne. Wtedy zawstydzam rzeczy ładne. Bo sztuka to nie kontemplacja piękna, lecz przeżywanie ludzkich spraw... Nasycam kolor do maksimum, a potem nagle go przygaszam. Przygaszam tak, jak gasną nasze przeżycia. Jak rodzą się kontrasty ludzkiego losu. Mam stale na myśli ludzi pięknych, poplamionych brudem".

Tadeusz Brzozowski

23 †

JAN LEBENSTEIN
1930-1999

"Figura osiowa 71" ("Figure Axiale 71"), 1960

olej/płótno, 180 x 67 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 1960'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jan Lebenstein | figure axiale 71 | 1960 | 180 x 67'
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:
'figure axiale 71 1960 | Designated MR Bernstein | New York'
oraz dwie nalepki z Christie's w Nowy Jorku
dwie nalepki transportowe i stempel z Gmurzynska Gallery w Kolonii

estymacja:
250 000 - 400 000 PLN
55 000 - 87 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja Ralpha Bernsteina, Nowy Jork
Christie's, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska

„(...) Uważam Ciebie za barokowego malarza, spokrewnionego z Włochami. Choć posuwasz bardzo daleko sprzeczność pomiędzy formą ludzkiego ciała i jego rozpadem, jego szkieletowatością, jest to u Ciebie prawdziwa pasja erotyczna, gniew na ciało, że jest tylko tym, czym jest. Może dobrze czułbyś się w skórze jezuity księdza Baki, czerpiącego przyjemność z opowiadania damom, co z ich piersiami i biodrami śmierć będzie wyprawiać (...)".

Z listu Czesława Miłosza do Jana Lebensteina, „Kultura", nr 7-8, Paryż 1985

„Figury osiowe" autorstwa Jana Lebensteina stanowią jeden z najbardziej rozpoznawalnych cykli malarskich w historii współczesnej sztuki polskiej, chętnie kolekcjonowany na świecie w latach 60. równolegle z pracami Marka Rothko. Obrazy Lebensteina znalazły się między innymi w kolekcjach Albrechta Grokhosta i Davida Rockefellera. Na sam cykl składa się w sumie około 30 obrazów, powstałych w późnych latach 50. w Rembertowie i wczesnych 60. w Paryżu, gdzie w niespełna rok po emigracji Lebensteina odbyła się duża indywidualna wystawa jego prac w Museé d' Art Moderne de la Ville de Paris.

Prezentowana praca należy do trzeciego z kolei podzespołu cyklu. Pierwsze „Figury osiowe", tworzone jeszcze w Rembertowie i w Warszawie pod koniec 1958, swoją formą przywodziły na myśl ludzkie sylwetki. W 1959 Lebenstein zaczął eksperymentować z geometrią, aby już na początku zwrócić się ku formom zwierzęcym. Figury z tego okresu przypominają niekiedy owady, ćmy czy surrealistyczne, rozpłaszczone potwory. Prezentowana „Figura osiowa 71" z 1960 nie tylko pochodzi z najlepszej w twórczości artysty i najbardziej interesującej kolekcjonerów fazy, lecz także wiąże się ciekawym fragmentem historii artysty. W końcu lat 50. i na początku 60. Lebenstein wystawiał i sprzedawał „Figury osiowe" za pośrednictwem trzech różnych galerii. Początkowo była to polonijna Galerie Lambert w Paryżu, należąca do Kazimierza i Zofii Romanowiczów. Następnie – Galerie Lacloche, mieszcząca się na Place Vendôme. W Nowym Jorku artystę reprezentowała zaś Galerie Chalette, prowadzona przez polskiego biochemika Artura Lejwę i jego żonę Madelaine. Mimo obowiązującego kontraktu na wyłączność prezentowanej „Figury" nie sprzedała jej jednak żadna z powyższych galerii. Autor sprzedał ją Ralphowi Bernsteinowi, bliskiemu przyjacielowi, a później – swojemu reprezentantowi w trwającym 10 lat sporze z Arturem Lejwą, a następnie Madeleine Lejwą. To niejedyne dzieło przekazane Bernsteinowi, o czym świadczą krótkie dedykacje „dla mojego przyjaciela Ralpha Bernsteina" m.in. na „Figurze osiowej 188" z 1963 czy szkicu do obrazu „Vertical Blue" z 1965. Podobnie jak owe prace, „Figura osiowa 71" nie figuruje w dokumentacji żadnej z galerii. O tym, że Amerykanin kupił je bezpośrednio od Lebensteina, świadczy notatka z 1967, która zachowała się w dokumentacji z procesu sądowego pomiędzy artystą a właścicielem Chalette. Wynika z niej, że w bliżej nieokreślonym momencie pomiędzy 1960 a 1965, Ralph Bernstein kupił obraz Jana Lebensteina w Nowym Jorku, a następnie udał się do Paryża, by nabyć kolejne prace bezpośrednio od twórcy. Autor notatki – niejaki Mr Brooks – wyraził przypuszczenie, że malarz i prawnik złamali kontrakt na wyłączność z Galerią Chalette.

Nie tylko Bernsteina oskarżono o spiskowanie z Janem Lebensteinem przeciwko amerykańskiemu marszandowi. O charakterze relacji Artura Lejwy i polskiego artysty świadczy konflikt, który zrodził się nieco wcześniej, jeszcze w okresie ich niespełna 3-letniej współpracy. Kością niezgody stał się wstępnie wybrany przez marszanda obraz o numerze 93 – obecnie w kolekcji Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris – przekazany przez autora do sprzedaży Jacques'owi LaCloche. Choć twórca uzyskał wcześniejszą zgodę na to, właściciel Galerie Chalette po fakcie domagał się prowizji od transakcji pod groźbą odwołania wystawy indywidualnej Lebensteina w Nowym Jorku, przygotowywanej od dłuższego czasu, a mającej odbyć się w tym samym miesiącu. Artur Lejwa był przekonany, że LaCloche i Lebenstein współpracowali, by cynicznie wykorzystać go do przedstawienia amerykańskiej publiczności dorobku malarza znanego przede wszystkim w Paryżu. Z pomocą przyjaciół Polakowi udało się przekonać marszanda do wycofania się z podjętej decyzji i wystawa się odbyła – przede wszystkim ze względu na poniesione już koszty. Nowojorski galernik słynął z konfliktowości. Z zachowanych listów wynika, że wieloletnia współpraca z Wojciechem Fangorem również naznaczona była trudnymi chwilami. W jednym z nich w 1966 artysta pisał do Lejwy: „Strasznie mnie Pan strofował, co przypomniało mi młodzieńcze lata i mojego srogiego ojca". Jeszcze wcześniej biochemik pokłócił się z organizatorami wystawy „15 Polish Painters" w MoMA, zarzucając im za duży udział innych galerii w tym przedsięwzięciu. Ostatecznie współpraca Jana Lebensteina z Lejwą skończyła się w sądzie. Artysta, reprezentowany przez Ralpha Bernsteina, zarzucił galerii niedopełnienie warunków umowy: nie informowano go o niektórych transakcjach, nie płacono w terminie, ignorowano prośby o zwrócenie obrazów. Co więcej, Chalette nie poinformowała twórcy o zorganizowaniu kolejnej jego wystawy – dowiedział się o niej z „New York Timesa". W sądzie przedstawiciele galerii skutecznie udowadniali, że Lebensteinowi – pijakowi i komuniście – nie należą się ani płótna, ani pieniądze ze względu na koszty poniesione przez Lejwę. Same dzieła zresztą, ich zdaniem, miały bardzo niską wartość, a artysta miał się wielokrotnie dopuścić złamania kontraktu – między innymi nie dostarczał odpowiedniej liczby prac w roku (a zwłaszcza tych, które obiecał dać Lejwie za darmo). Dlatego pozwali go na 100 000 dolarów. Spór zakończyła śmierć galernika. Ostatnim zachowanym dokumentem jest rachunek na kwotę jednego dolara od malarza dla Madeleine Chalette-Lejwy, połączony z oświadczeniem, że Lebenstein nie ma dalszych roszczeń wobec wdowy.

24 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Casino", 1974

akryl, olej/płótno, 130 x 162 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 1974'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Lebenstein | 1974 "Casino" | 130 x 162 cm | peinture acrylique et huile"
na odwrociu nalepka wystawowa Centralnego Biura Wystaw Artystycznych - Zachęta
oraz nalepka transportowa International Art Transport

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
44 000 - 66 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Bruksela
Dorotheum, 2010
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jan Lebenstein. Malarstwo, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 22.04-22.05.1992

LITERATURA:
Jan Lebenstein. Malarstwo, katalog wystawy, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1992, kat. 122 (spis prac)

Zwierzęco-ludzkie hybrydy są jednym z najczęściej pojawiających się motywów w twórczości Jana Lebensteina. Artysta kreował je, gdy skończył się w jego twórczości okres malarstwa abstrakcyjnego. Malowane przez niego wówczas postaci odznaczały się często niewątpliwym, najprawdopodobniej zamierzonym turpizmem. Nie inaczej jest w przypadku omawianej pracy zatytułowanej „Casino" z 1974. Sama kompozycja przedstawia szereg zgromadzonych wokoło stołu, grających w karty ni to ludzkich, ni zwierzęcych kreatur. Są one ustawione w sposób przywodzący na myśl symetryczne ustawienie figur w sztuce Egiptu lub innych cywilizacji starożytnych. Natchnienie dla wyobraźni Lebensteina stanowiły bowiem wielkie teksty kultury. Artysta zafascynowany był mitologią, między innymi asyryjską, babilońską, egipską oraz grecką. Szczególnym zainteresowaniem obdarzył relikty archaicznych cywilizacji: babilońskiej oraz sumeryjskiej, które oglądał w podziemiach paryskiego Luwru. W muzeum paleontologicznym oglądał kości wymarłych zwierząt, które zachwycały go bardziej od muzealnych eksponatów sztuki współczesnej. Uważał, że droga ku nowoczesności wiedzie przez przetwarzanie tradycji. Takie „archaizowanie" wizji artysty przydawało jej bardziej tajemniczego charakteru. A zatem to wrażenie tajemnicy, niezwykłości i onirycznej potworności cechują sztukę Lebensteina, co sprawia, że wizualnie okazuje się ona znacznie bliższa surrealizmowi, niż można by wnioskować, zwracając uwagę wyłącznie na wypowiedzi artysty i jego deklaracje.

25

BRONISŁAW KIERZKOWSKI
1924-1993

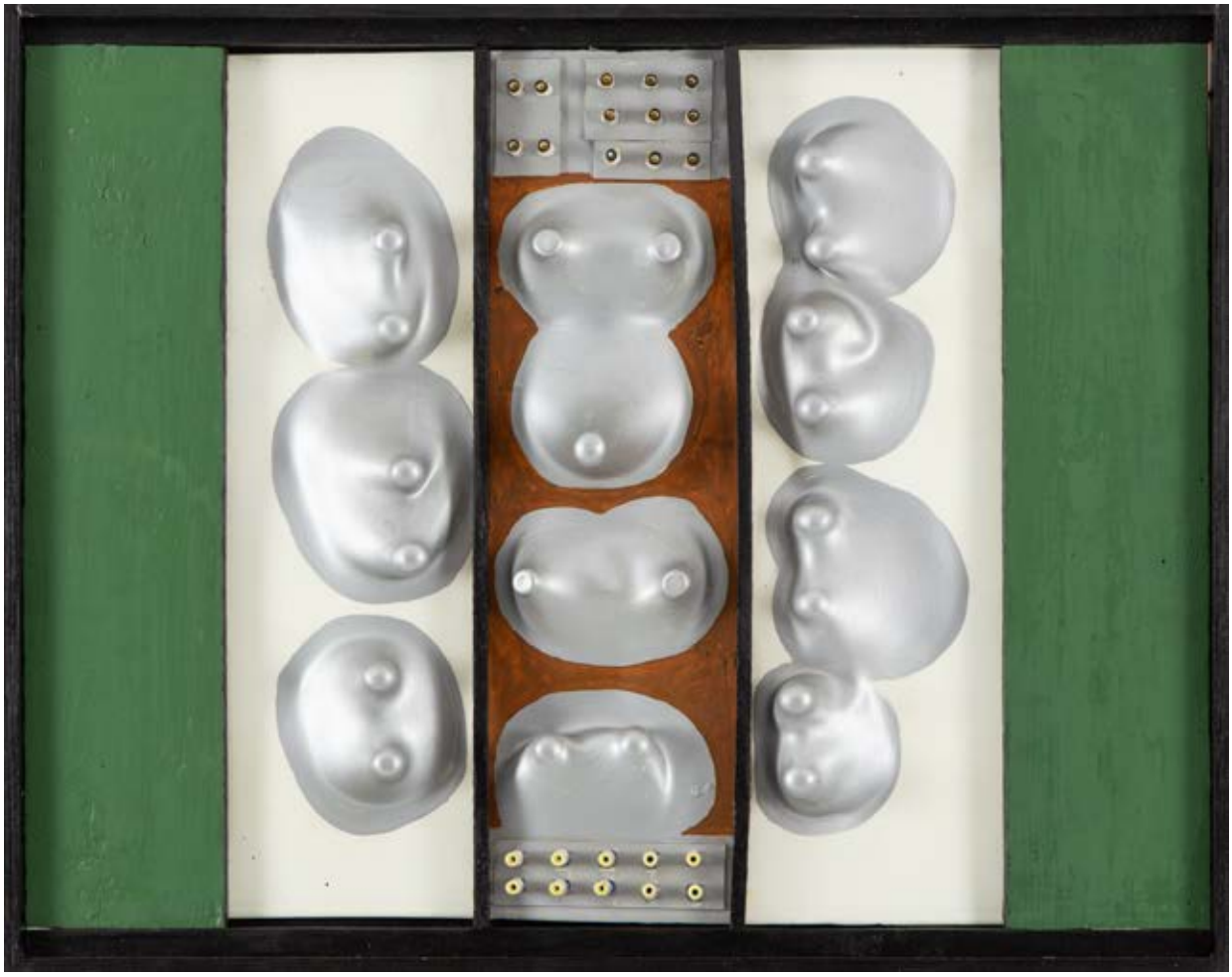
"Nr 55", 1986

technika mieszana/drewno, plastikowy materiał, 60 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'B. KIERZKOWSKI | 1986 | NR. 55 | 60 x 70 cm'

estymacja:
25 000 - 40 000 PLN
6 000 - 9 000 EUR

„Doszedłem do wniosku, że nie jestem typem spekulatywnego matematyka z tendencją do nauk ścisłych. Jestem żywiołowcem, intuicja i wyobraźnia, aczkolwiek uzależnione od rygorów i porządku w realizacji, były tym, co dominowało w mojej pracy".

Bronisław Kierzkowski



26 †

TERESA TYSZKIEWICZ (TYSZKIEWICZOWA)

1906-1992

"Gest", 1960

olej/płótno, 103 x 73 cm
sygnowany p.d.: 'Tyszk'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA TYSZKIEWICZ | "GEST" | 1960'

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

POCHODZENIE:
zakup od artystki
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Gest", Atlas Sztuki, Łódź, 25.10-08.12.2013
Teresa Tyszkiewicz: malarstwo, Salon Sztuki Współczesnej, Łódź, 1979
Teresa Tyszkiewicz: malarstwo, Galeria Sztuki Współczesnej Zapiecek, Warszawa, 16-30.03.1976

Teresa Tyszkiewiczowa wierzyła w paradygmat awangardy, ciągłe przekraczanie granic sztuki. Jej malarskiej praktyce towarzyszyła niezwykle wnikliwa refleksja teoretyczna spisana przez artystkę w dziesiątkach esejów dotykających problematyki współczesnego malarstwa. Inspiracji jej twórczości należy się dopatrywać w szerokim wachlarzu jej zainteresowań, m.in.: filozofią, buddyzmem czy fizyką kwantową, a nade wszystko chęcią podążania za tym, co najnowsze. Prawdziwy postęp upatrywała bowiem w działaniu, nieskrępowanej przez estetyczne kategorie i teoretyczne rozważania sile malarskiego gestu, uznając wieloznaczność i niedomówienie za zjawisko symptomatyczne dla powojennej sztuki. Nie dziwi więc fakt, że po wojnie zwróciła się ku taszyzmowi. W swoich pracach, wzorem zagranicznych artystów, eksponowała główną rolę gestu malarskiego, w zamierzeniu sprowadzającą akt twórczy do pozornie przypadkowego umiejscowienia wyrazistych, fakturalnych plam na płótnie. W udzielonym wywiadzie mówiła: „Dążę do oczyszczania 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 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 (instynkt 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 czytam 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".

Teresa Tyszkiewicz, fot. Sławomir Boss

„Dlaczego zrezygnowałam z koloru? Rzeczywiście byłam kolorystką, czułam kolor, wiedziałam, jak zestawić. Wtedy, gdy jeszcze malowałam 'pod Modiglianiego', a nawet 'ludzi pingwinów' – pamiętam taki obraz: 'Duchy przy grobowcu', ludzie niby duchy, niby stwory, tam kolor dodawał ekspresji, był koniecznością. W taszyzmie naturalnie także. Bo kolor musi mieć swoją funkcję. W malarstwie realistycznym ma również swoją funkcję, ciało jest ciałem, biała szata jest białą szatą, cienie, światło. Potem, jak zaczęłam uprawiać gest, uznałam, że funkcji dla koloru nie znalazłam. Można by dawać kolorowe tła, ale po co? Aby obraz był ładniejszy? Nigdy nie robiłam nic, aby upiększać, tylko żeby podlegało mojemu nastawieniu, mojej ewolucyjnej potrzebie. Teraz może bym spróbowała... Jaki jest powód powstania mojego obrazu? Zawsze intelektualny. Mam przesyt i wstręt do skojarzeń z biologicznymi formami. Musiałam od tego odejść wszystkimi siłami. Więcej, wiedziałam, czego nie chcę, niż tego, czego chcę. Zalani informacjami wiemy dziś za dużo, nie przetrawiliśmy tego i nie jesteśmy w stanie zrobić żadnej syntezy. Dlatego wszelkie malarstwo przedstawiające jest dla mnie fałszywe, bo nie jest w stanie oddać tych czasów tak zdumiewających, jakie dzisiaj przeżywamy. Jeszcze nie przyszedł na to czas. Natomiast odkrycie abstrakcji jest dla mnie wielką sprawą. Linia i punkt mogą wyrazić tyle emocji i prostoty i niewiedzy. To są rzeczy, których od początku świata nie było. Abstrakcja istniała dawniej tylko w sztuce dekoracyjnej. Jeśli teraz wraca jako sztuka czysta, bardzo się z tego cieszę. Stosunek do rzeczywistości – nie tej widzialnej, lecz rzeczywistości – ewolucji intelektu. Ilu było uczonych sto lat temu – garstka; dzisiaj są miliony, zapełniają planetę, tworząc tzw. neosferę, warstwę myślącą, bo myśl promieniuje, chociaż sobie z tego nie zdajemy sprawy i nie możemy zrozumieć. Wiele nowych odkryć z dziedziny fizyki, astrofizyki i matematyki można wykazać jedynie równaniem matematycznym, w potocznym języku nie da się. Wszechświat zbudowany jest z zakrzywionej czasoprzestrzeni, która jest niewyobrażalna. Człowiek, który byłby cieniem, nie mógłby wyobrazić sobie przestrzeni trójwymiarowej, a dziś nauka sugeruje nieskończoną ich ilość. Nie potrafimy wyobrazić sobie fantastycznych odkryć z dziedziny astrofizyki i takich dziwów jak czarne dziury, i tego, że każda żywa komórka umie odczytać każdą informację zawartą w innej komórce. (...) Malarstwo przedstawiające wizualny świat wydaje mi się zupełnym bezsensem. Gdybym nie miała tych pasjonujących zainteresowań sprawami biologii, astrofizyki, tobym tak nie malowała. To zupełnie przeczy teorii, że sztuka rodzi się tylko ze sztuki... Rodzi się także z refleksji nad skutkiem geniuszu człowieka. (...) Tworząc obrazy, staram się wyeliminować wszystko, co ma jakiekolwiek związki z naturą. To główna przyczyna, dla której porzuciłam taszyzm i gest. Odczułam głęboką potrzebę robienia obrazów, które nie to, że nic nie przedstawiałyby, ale przedstawiałyby nic. Czystą formę. Bardzo się bronię, aby nie popaść w konstruktywizm ani w skojarzenia biologiczne, ani w układy znane, tylko takie, które byłyby tak abstrakcyjne, żeby nie sugerowały niczego – 'Ślepe drogi'. To jest mój wytyczony cel, jeżeli nie wyraziłam się jasno, nie jest to dziwne, bo to jest trudne. To jest mój poważny, trudny, ale pasjonujący problem. Bardzo liczę na podświadomość. Ale podświadomość, nieświadomość zbiorowa, świadomość, archetypy odgrywają dużą rolę w dzisiejszym malarstwie. Jestem związana z nauką Junga, tak jak i Stanisław Fijałkowski; wiele dyskutowaliśmy o tym. Myślę, że dużo z tego wciąga on do swoich obrazów. Eliminuję to wszystko, co jest świadomością wzrokową, syntezą wzrokową. Jednakże na temat rzeczywistości intelektualnej i filozoficznej interpretacji i świadomości, zarówno artyści, jak i krytycy mówią zbyt wiele i zbyt górnolotnie. Elementy znane z geometrii są abstrakcyjne i najdoskonalsze. Nie uważam, żebym – operując kołem czy prostą linią – uprawiała konstruktywizm. Bardzo rozróżniam konstruktywizm od łączenia figur geometrycznych. Podobnie kategorycznie odrzucam ekspresjonizm, dzisiaj żaden ekspresjonizm nie jest w stanie sprostać komplikacji i dramatowi świata. Ale, oczywiście, w 'Ślepych drogach' ekspresja jest. Ale jest inna, abstrakcyjna i w innych warstwach, po to, aby nadać nową treść temu nic. Nową treść temu układowi, nową siłę, nowe spojrzenie. Przypadek w powstawaniu moich obrazów odgrywa ogromną rolę. Malując obraz, na początku w pewnym sensie używam gestu – rzucam parę kresek i plam na białe płótno. Jak ich nie ma, jestem w lesie. Czekam, aż mi się z nich wyłoni wizja – która rodzi się wtedy, gdy jest coś zaczętego. Drogą eliminacji wycofuję pewne rzeczy i czekam, aż się wyłoni konkret nowego układu, który mnie samą zaskoczy. To jest jakby rozwiązywanie rebusu. Przypadek więc jest początkiem nowej świadomości w budowaniu obrazu. Nieraz przez parę dni stoi obraz, ja podchodzę w nocy i w dzień, patrzę, co mi się może z niego wyłonić. Podświadomość na początku, świadomość intelektualna pod koniec. Obraz jest skończony, gdy uważam, że mnie zaskoczył. To jest zwodnicze, nieraz potem trzeba przemalować, przekreślić pewne założenia, wskoczyć w nieznane, a gdy jest to skończone – mam pełną satysfakcję, że obraz ma w swoim układzie coś nowego, ale co nie oznacza niczego".

Fragmenty rozmów w dniach 15 i 22 lipca 1989 prof. Teresy Tyszkiewicz ze Stanisławem Bossem i Janiną Ładnowską – spisała Janina Ładnowska, [w:] Teresa Tyszkiewicz. Malarstwo, katalog wystawy BWA, Łódź 1990, s. nlb.

27 †

TERESA PĄGOWSKA

1926 -2007

"Akt z czerwieniami" z cyklu "Figury Magiczne", 1977

olej/płótno, 145 x 130 cm
sygnowany l.d.: 'T.P.'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'TERESA PĄGOWSKA | 145 x 130 cm | 1977 | AKT Z CZERWIENIAMI | Z CYKLU: | FIGURY MAGICZNE'

estymacja:
250 000 - 400 000 PLN
55 000 - 87 000 EUR

POCHODZENIE:
dar od artystki
kolekcja prywatna, Warszawa

„Tematem jej obrazów są przeważnie akty. Pągowska wraca z bardzo daleka do tego tradycyjnego wątku plastycznego. Te akty są dramatycznymi esejami o strukturze doczesności, których autor odbył długą podróż po zdumiewającej krainie świadomości człowieka z końca dwudziestego wieku. W tych aktach widzę próby dotarcia do początków życia, widzę konfrontację tego co ziemskie z tym, co nierozpoznane, kryjące się w odległych galaktykach".

Tadeusz Konwicki

Lata 70. i 80. w sztuce Teresy Pągowskiej częstokroć przez krytykę określane są jako drugi etap jej twórczych poszukiwań. Okres ten wyróżniały przede wszystkim monochromatyczne kompozycje oraz związany z nimi odmienny od dotychczasowego stosunek do postaci ludzkiej. Jak pisał Krzysztof Lipka: „Monochromatami nazywała malarka obrazy, na których pewne kształty, a przede wszystkim ludzkie sylwetki zostawały wydobyte niejako negatywnie, czyli poprzez wyizolowanie odpowiedniego fragmentu powierzchni i pozostawienie go w surowym stanie, w postaci nawet niezagruntowanego płótna. Jest to ważne, że właśnie zasadnicza część przedstawienia, główny motyw, zostaje określona przez niewprowadzanie na jej polu żadnego działania, poprzez zaniechanie w jej obrębie wszelkich ingerencji" (Krzysztof Lipa, [w:] Teresa Pągowska. Przesypywanie czasu. Malarstwo 1962–2006, Warszawa 2008, s. 69). Jedynym zabiegiem warsztatowym ze strony artystki było wytyczenie konturów sylwetki oraz nadanie jej właściwej w kompozycji roli. Nie inaczej jest w prezentowanym „Akcie z czerwieniami" z 1977, gdzie przedstawiona centralnie monochromatyczna sylwetka kobieca, poprzez płótno w naturalnym, ciepłym kolorze, staje się żywa, niezwykle cielesna i witalna. Prowokuje jednak nie tyle swoją anonimowością, nagością oraz rodzajem bezbarwności, lecz także, a może przede wszystkim, dźwięczną pustką skontrastowaną z rozżarzoną czerwienią.

Kobiecy akt, ze szczególną intensywnością realizowany w latach 60. i 70., jest jednym z głównych i najbardziej kojarzonych motywów twórczości Teresy Pągowskiej. Ekspresyjne, pulsujące formy uciekają od opisowości; gubią się w niuansach cech fizycznych, zaskakując jednocześnie precyzyjną projekcją szerokiej gamy doznań i uczuć. Z czasem jej obrazy nabrały dosłowności w wyrazie, pewnej zamaszystości. Do dojrzałych cykli należą „Monochromaty" i „Figury magiczne", niepokojące, rozedrgane sylwety poruszające studium samotności i rozterki. Twórczość Pągowskiej odznacza się obecnością kobiety będącej nie tylko jej przedmiotem, ale również twórczym podmiotem. Jej kobieca intuicja nie pozwalała odejść od własnej osoby i to właśnie z niej czerpała natchnienie. Kobiece akty były, jak chciała sama Pągowska, jej własnymi „portretami psychicznymi", manifestacją głęboko odczutych i najbardziej prywatnych stanów emocjonalnych. W twórczości artystki nie mamy do czynienia z sytuacją, gdy kobieca figura wynika z erotycznych preferencji twórczyni obrazu (choć krytyka artystyczna niejednokrotnie posługiwała się w kontekście jej malarstwa pojęciem „erotyku"), zatem zmienia się w tej sztuce relacja łącząca tą, która obrazuje oraz te, które są obrazowane. Nie oznacza to, że twórczość Pągowskiej pozbawiona jest erotyki, często prowokacyjnych widoków nagich kobiecych ciał. To właśnie czyni ją wyjątkową: Pągowska wiele razy zgłębiała temat kobiecego aktu, nie wahała się ukazywać tego, co mogło uchodzić za obsceniczne. Tym samym wyszła w swojej sztuce poza to, co ogranicza się do męskiej, seksualnej fantazji, nie rezygnując jednak z ukazywania widoków kobiet, ich ciał i tego, co w dziejach sztuki zwykle służyło zmysłowej satysfakcji malarzy.

„Akt z czerwieniami", podobnie jak inne obrazy z cyklu „Figur Magicznych", zwracają uwagę na zainteresowanie artystki popularnymi formami rozrywki: w latach 70. i 80. Bohaterami jej prac byli zatem muzykanci, tancerki, akrobatki, woltyżerki, kuglarze czy jazzmani.

28 †

JÓZEF HAŁAS
1927-2015

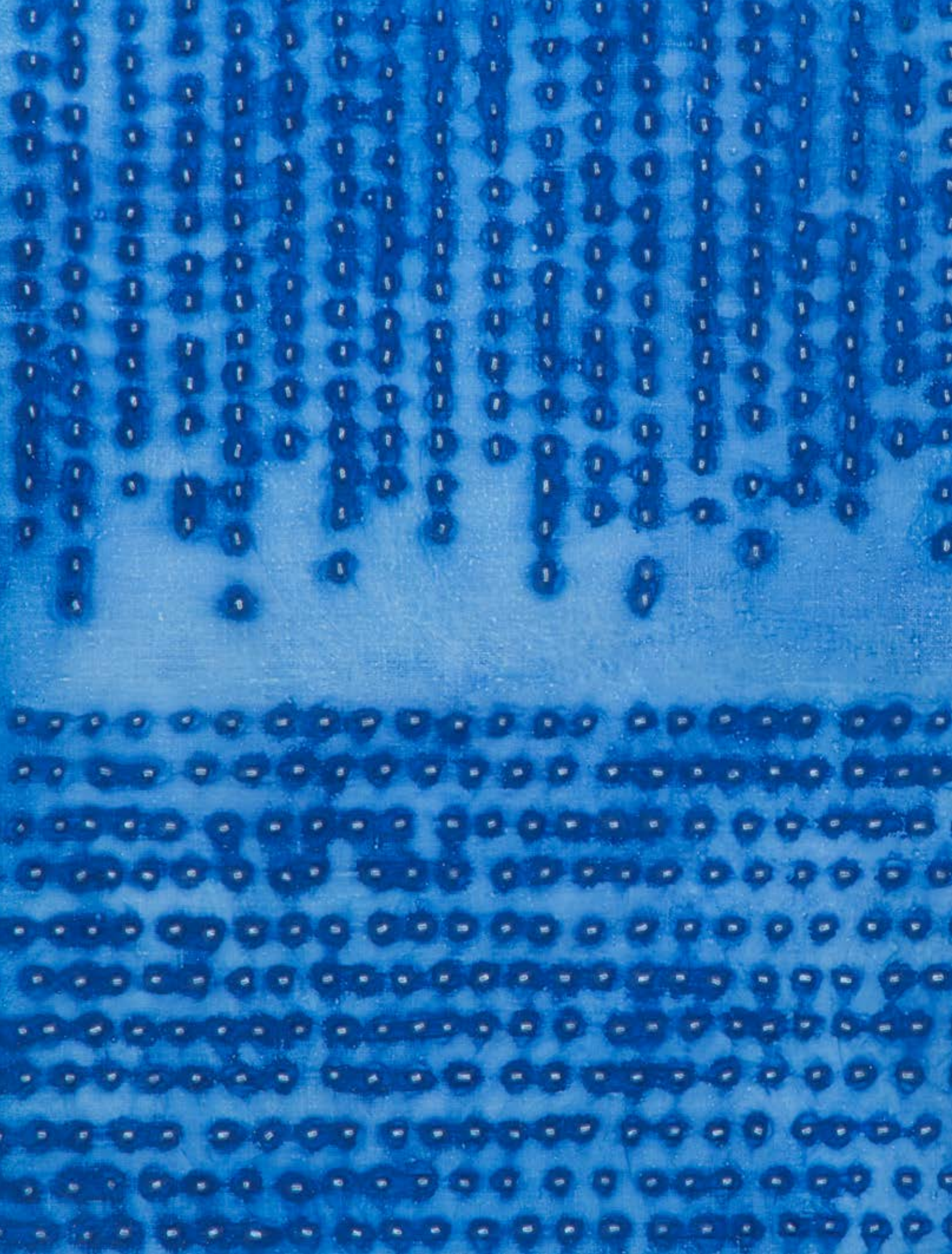
"Pion i poziom", 1974

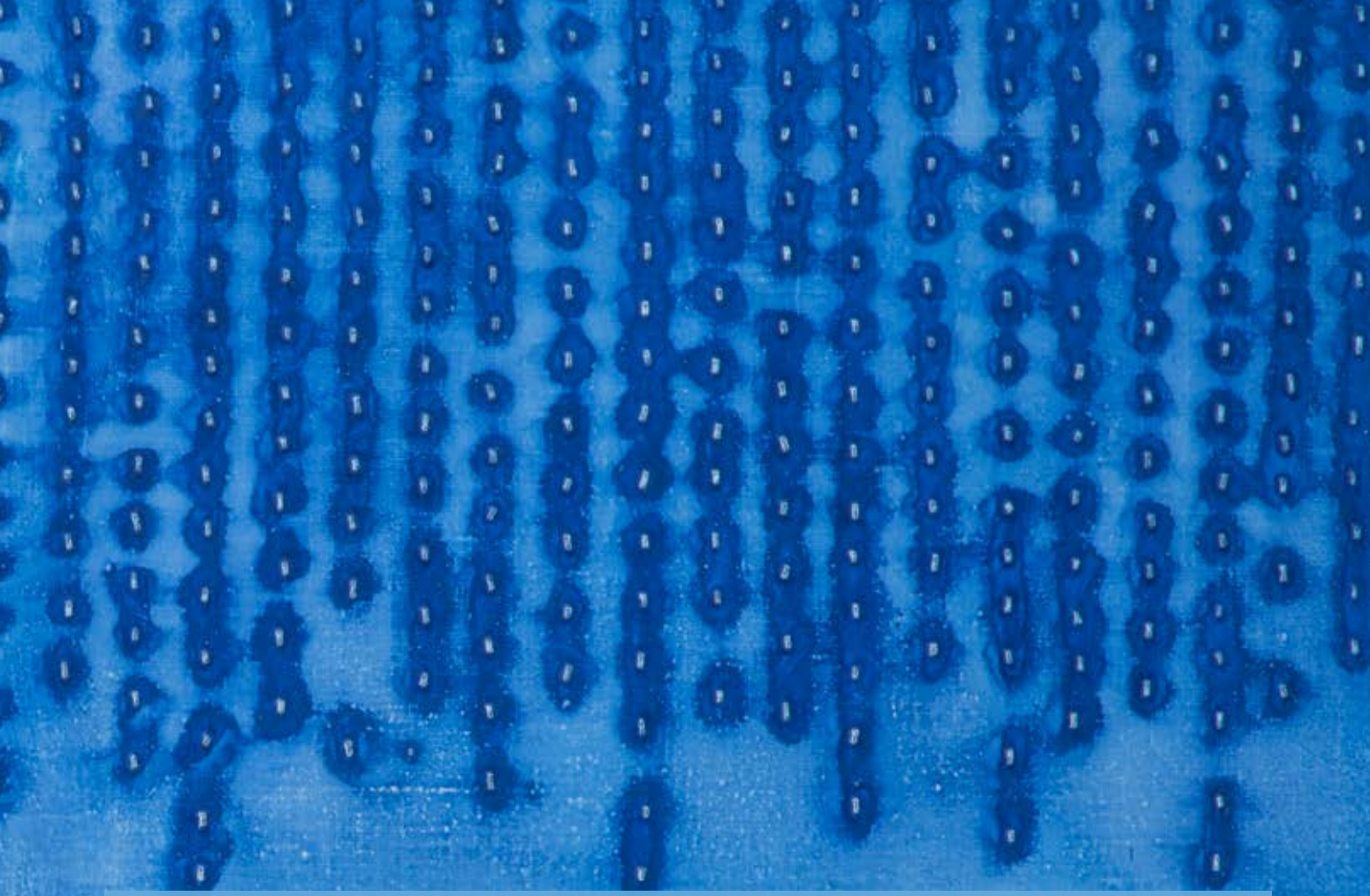
olej/płótno, 102 x 132 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Pion i poziom Józef Hałas 1974 | Wrocław'

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

WYSTAWIANY:
Józef Hałas. Poszukiwania, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław, 24.03-28.05.2017

LITERATURA:
Józef Hałas. Poszukiwania, katalog wystawy, Wrocław 2017, s. 46 (il.)





Konfrontując się z płótnami Józefa Hałasa, nie sposób uniknąć wrażenia, że obrazy te wywodzą się wprost z artystycznych kręgów malarstwa materii. Płótna tego wrocławskiego artysty często pokrywa gruba warstwa farby, której nierówna niczym powierzchnia księżyca faktura sugeruje, że z powodzeniem mogłyby one zostać zawieszone pośród dzieł malarzy późnych lat 50. tworzących w tradycji informel. Uważny widz szybko zauważy jednak, że datowanie tych płócien pozycjonuje jego twórczość w zupełnie innym kontekście. „Pion i poziom" Hałasa powstał we wczesnych latach 70., co pozwala sądzić, że mamy do czynienia z pewnym rozwinięciem koncepcji obrazów-obiektów. Czy jest to jednak, jak określiła to Małgorzata Kitowska-Łysiak, „nieco spóźnioną mutację malarstwa materii", czy może jednak zupełnie odrębna rzeczywistość malarska, powstała w pewnym oderwaniu od powojennych tradycji artystycznych? Z wyjaśnieniem śpieszy w tym względzie tekst Bogusława Deptuły:

„Hałas zdobył swą niejednoznaczną niepodległość artystyczną już gdzieś w latach siedemdziesiątych XX wieku, tworząc rysunkowe, akwarelowe i malarskie cykle 'Przeciwstawień'. A przecież pojawiają się wątki, które przynależą do repertuaru sztuki tamtego czasu, która osiada i osadza się w artyście, jak choćby 'figury osiowe' Lebensteina, liryczne pejzaże ziemskiego, umowne przestrzenie Gierowskiego. Uparcie szukał własnego idiomu malarskiego, a ponieważ był artystą poszukującym i wątpiącym, aż po kres swoich dni, nie zdobył pewności. I najpewniej błogosławiona ta niepewność" (Bogusław Deptuła, Błogosławiona niepewność. O malarstwie Józefa Hałasa [w:] Bogusław Deptuła, Józef Hałas – Poszukiwania: wystawa malarstwa i rysunku, Wrocław: Fundacja All That Art!: Muzeum Architektury, s. 8).

Józef Hałas początkowo tworzył rozbudowane cykle malarskie i skupiał się na motywach figuralnych. Ze wczesnego okresu pochodzi między innymi seria „Okręty". Po 1962 dominującym tematem poszukiwań malarskich Józefa Hałasa stał się pejzaż, w szczególności ten widziany oczami Hałasa-nastolatka w okolicach rodzinnego Nowego Sącza. Wiele z jego kompozycji abstrakcyjnych wywodzi się wprost ze studiów nad krajobrazem i jest efektem nieustannych przeobrażeń obserwowanych form naturalnych. Następnie jego twórczość zaczęła coraz bardziej czerpać z malarstwa materii, by zbliżyć się do kręgów abstrakcji geometrycznej, gdzie ostatecznie w latach 70. ulokowała się na stałe. Choć artysta często określany jest mianem abstrakcjonisty, to sam często odżegnywał od tego zaklasyfikowania, twierdząc, że bliżej mu do form naturalnych i malarstw figuralnego niż form nieprzedstawiających.

O wyjątkowość malarstwa Hałasa stanowi przede wszystkim głębia zastosowanego koloru. Duże płaszczyzny prac wyjątkowo dobrze funkcjonują w przestrzeniach zamkniętych, a szczególnie interesująco prezentują się, gdy ich faktura zostanie oświetlona skupioną i jednocześnie delikatnie przygaszoną wiązką światła. Taki sposób eksponowania jego dzieł pozwala wydobyć z powierzchni jego obrazów różnorodne niuanse kolorystyczne, a pozornie monochromatyczne płótna zaczynają ożywać rewią tonów żółcieni, brązów czy też, jak w przypadku „Pionu i poziomu", błękitu. Jeżeli chodzi o obszary znaczeniowe, to obrazy Hałasa odwołują się do metafizycznego dualizmu, ciągłych konfrontacji i nieoznaczoności wyborów. Jest to bardzo intrygujące zestawienie, ponieważ w sferze formalnej dzieła Hałasa odznaczają się wyraźnie kontemplacyjnym charakterem i zapraszają widza do zagłębienia się w rozważaniach sferze estetycznej. Z kolei na płaszczyźnie znaczeniowej mamy do czynienia z pewnym niepokojem, które płótna Hałasa podprogowo instalują w świadomości widza. Takie zestawienie spokoju płynącego z zastosowanych zabiegów formalnych z ostrym, wręcz konfrontacyjną wymową jego płócien sprawia, że malarstwem Hałasa nie można się znudzić, stale bowiem pozwala widzowi odkrywać dodatkowe znaczenia i jednocześnie poszukiwać nowych doznań wzrokowych.

29 †

JACEK SEMPOLIŃSKI

1927-2012

"Otwarty mózg", 2008

olej/płótno, 92 x 65 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Sempoliński | maj 2008 | Farba olejna'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
4 000 - 5 000 EUR

POCHODZENIE:
dar od artysty
kolekcja prywatna, Polska

Od lat 70. twórczość Jacka Sempolińskiego obfituje w liczne wątki egzystencjonalne. W tym okresie powstawały nowe cykle: „Twarz" (od 1971), „Ukrzyżowanie" (od 1975), „Moc przeznaczenia Verdiego" (1977) oraz „Czaszka" (od lat 80.). W ramach wspomnianych serii artysta dotykał problemów natury filozoficznej, transcendentnej oraz religijnej, będących dla niego wynikiem głębokich przeżyć oraz przemyśleń, które wpisywał w szerszy kontekst przewartościowań lat 80.

Prezentowana w katalogu praca „Otwarty mózg" z 2008 wydaje się kontynuacją wspomnianego zwrotu w twórczości Sempolińskiego. Kompozycja przynależy do serii obrazów, tzw. patrzących, które stały się tematem wystawy artysty zorganizowanej w krakowskim Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha" w 2017. Była to niezwykle ważna i druga co do wielkości prezentacja twórczości artysty. Jak pisała Anna Król we wstępie do wspomnianej ekspozycji: „Jego malarska wypowiedź jest totalna, wszechogarniająca, pozornie kusi otchłanią, a obrazy patrzą na nas znad otchłani. Podziurawione płótna, gwałtownie pokreślone ich powierzchnie, niemal dalekowschodnio uproszczone gesty przyciągają naszą uwagę, nasz wzrok, wręcz przykuwają, zamieniając się z nami miejscami" (materiały towarzyszące wystawie „Jacek Sempoliński. Obrazy patrzące", Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2018).

Zmagania z materią płótna, którego ślady widoczne są na powierzchni obrazów Sempolińskiego – grudki zaschniętej farby, nierzadko ślady destrukcji płótna, których nie ukrywał, wręcz przeciwnie, eksponował – to podstawowe motywy twórczości artysty. Na poziomie formalnym malarstwo Sempolińskiego nosi zatem wiele wspólnego z „odwilżowym" malarstwem gestu. Zamaszyste pociągnięcia pędzla, monochromatyczne powierzchnie były tym, co od lat 50. XX wieku uchodziło za synonim nowoczesności. W przypadku Sempolińskiego taka forma malarska była jednak nie tyle znakiem chwilowej mody, ile malarską formułą, która pozostała z nim do końca jego twórczości.

30 †

MAREK WŁODARSKI (WŁ. HENRYK STRENG)

1903-1960

"Sąd nieostateczny II", ok. 1957

olej/płótno, 141 x 115,5 cm

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań

LITERATURA:
Czarownik przy zielonej skale. Marek Włodarski / Henryk Streng, [red.] Józef Chrobak, Justyna Michalik, Marek Wilk, Poznań 2009, kat. 100, s. nlb. (il.)

„(...) Zawsze miałem predyspozycje do sztuki wyobrażeniowej i nieprzedmiotowej. Stale uprawiam malarstwo abstrakcyjne, ponieważ chciałbym oddziaływać na widza głównie emocjonalnie. (...) Mówimy co prawda o malarstwie, ale sądzę, że nie bez sensu będzie poruszenie tutaj sprawy muzyki, która według mnie ściśle wiąże się z plastyką. Więcej nawet – wpływa na kształtowanie się mojej twórczości".

Marek Włodarski, „Stolica" 1958, nr 19

Marek Włodarski urodził się we Lwowie w 1903 jako Henryk Streng. Początkowo chciał być muzykiem – podobnie jak Alfred Lenica grał na skrzypcach, a muzyka była powracającym motywem jego twórczości. W latach 1920-24 uczył się w Szkole Sztuk Zdobniczych u Kazimierza Sichulskiego, który go protegował i pomógł mu wyjechać do Paryża, gdzie przez pół roku uczył się w Académie Moderne Fernanda Légera. Silny wpływ wywarły na nim postaci André Bretona oraz André Massona. We Lwowie od 1930 współtworzył lewicującą grupę „Artes", która w 1934 zmieniła nazwę na „Neoartes". W 1933 wstąpił do Międzynarodowej Organizacji Pomocy Rewolucjonistom, podporządkowanej Międzynarodówce Komunistycznej. Po wybuchu II wojny światowej wziął udział w Kampanii Wrześniowej jako żołnierz Wojska Polskiego.
Po kapitulacji wrócił do Lwowa i w obawie przed prześladowaniem zmienił nazwisko na Marek Włodarski. Od 1944 mieszkał w Warszawie, gdzie przeżył Powstanie Warszawskie, a następnie trafił do obozu koncentracyjnego Stutthof. Po wyzwoleniu obozu mieszkał do śmierci w Warszawie, gdzie od 1947 był wykładowcą na Akademii Sztuk Pięknych – od 1956 w stopniu profesora. W okresie międzywojennym tworzył pod wpływem krakowskich formistów, kubizmu i futuryzmu. Nieco wcześniej, w okresie paryskim, inspirował się też surrealizmem, malarstwem naiwnym i folklorem. Malował i rysował sceny z muzykantami, tancerzami, manekinami, cyrkowymi magikami, piwoszami. Swoje postaci wyposażał w atrybuty tej samej, cyrkowo-odpustowej kategorii. W latach 30. twórczość Włodarskiego – wtedy Strenga – zaczęła wyrażać jego zainteresowania polityczne.

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

Powojenna twórczość Włodarskiego to interesujący, jakże odmienny od wcześniejszych obrazów, epizod w jego artystycznej biografii ze względu na zainteresowanie artysty sztuką abstrakcyjną. Początkowo były to formy poddane geometryzacji, z czasem artysta rozmiękczył kontur, zwracając się w swoich pracach ku formom organicznym. Zasadniczy temat obrazu stanowi gra kolorystycznych akcentów, rzuconych na płótno swobodnym pociągnięciami pędzla, rozegranych na monochromatycznej płaszczyźnie kompozycji. Według opinii badaczy malarstwa Włodarskiego prace tego okresu stanowią interesujący odpowiednik francuskiej i włoskiej abstrakcji lirycznej.

31 †

MARIAN BOGUSZ
1920-1980

"Powitanie Libanu", 1961-62

olej/płótno, 100 x 67 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'mbogusz 1961/62 | "powitanie Libanu"'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań
kolekcja prywatna, Warszawa
Libra, 2017
kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:
Wystawa Malarstwa Mariana Bogusza, Galeria Krzywe Koło, Warszawa, czerwiec 1962

LITERATURA:
Marian Bogusz 1920-1980, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Poznań 1982, poz. kat. nr 122

Przełom lat 50. i 60. to w twórczości Mariana Bogusza moment zwrotny – rezygnuje on w swoich kompozycjach z jakiejkolwiek figuratywności i aluzyjności na rzecz poszukiwań w obrębie wyłącznie sztuki abstrakcyjnej. Tym, co unaocznił w malarstwie Bogusza wspomniany moment i co pozostało wyznacznikiem jego późniejszej twórczości, była niezwykła wrażliwość na kolor, umiejętność wydobywania z plamy barwnej licznych odcieni i ich niuansów. Owa wrażliwość i umiejętność harmonizacji bez wątpienia wyróżnia także prezentowaną kompozycję zatytułowaną „Powitanie Libanu" powstałą na przełomie 1961/62, której sugestywny tytuł koresponduje z niezwykle umiejętnym połączeniem w ramach jednej kompozycji wielu pozornie niekorelujących ze sobą odcieni. Poprzez wprowadzenie na pierwszy plan miejscami transparentnej warstwy szarości, przesuwającej się po licu płótna na kształt mgły lub pary, artysta uzyskał wrażenie nieustannego ruchu i przeobrażeń tuż pod powierzchnią obrazu. Efekt owej „płynności" podkreślają dodatkowo załamujące światło elementy reliefowe. Jak pisał Piotr Majewski: „Przemiany sztuki Bogusza w okresie od 1959 roku do roku 1965 to czas najbardziej natężonych eksperymentów z nowymi materiałami. Wiązały się one ze stopniową rezygnacją z typowego malowania obrazu na rzecz jego konstruowania. (...) Początkowo interesowała go gra form wypukłych na płaszczyźnie płótna. Tworzone układy były logiczne i podporządkowane pewnej zasadzie, którą widz mógł odkryć podczas obcowania z obrazem. Powierzchnia obrazu kształtowana była za pomocą samej farby, na zasadzie kontrastów kolorów oraz faktur, które prowadziły niekiedy do efektów dekoracyjnych bliskich postkoloryzmowi Gierowskiego. (...) Początkowo obraz pozostawał płaszczyzną o urozmaiconej powierzchni i kolorze. Zachowywał też zgodnie z tradycją kształt czworokąta ograniczonego ramami. Ta postać obrazu była teraz naruszana poprzez rozmaite zabiegi mające na celu rozbicie tej formy. Eksperymenty polegały na urozmaiceniu kształtu obrazu krzywiznami i łukami, a także na wprowadzeniu reliefowych struktur na ramę i poza ramę obrazu" (Piotr Majewski, Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności", Lublin 2006, s. 215-217).

32 †

JAN ZIEMSKI
1920-1988

"Formura meteor", 1958

technika mieszana/deska, 61 x 50,5 cm
opisany na odwrociu: Jan Ziemski | Lublin | Wystaw:
Grupa Zamek M Sztuki Łódź 2002 | BWA Lublin, Maj 2003 |
Galeria DAP, Warszawa VIII-IX 2003 | Reprod: Kat. wyst. BWA Lublin, Maj 2003 |
Kat. wyst. Grupa Zamek MSŁ, 2002 str. 75

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
8 000 - 11 000 EUR

WYSTAWIANY:
Galeria Domu Artysty Plastyka, Warszawa 2003
Biuro Wystaw Artystycznych w Lublinie, maj 2003
Grupa Zamek (Lublin 1956-1960) – Doświadczenie struktur, Muzeum Sztuki w Łodzi, 11.01.2002–17.02.2002

LITERATURA:
Grupa Zamek (Lublin 1956-1960) – Doświadczenie struktur, katalog wystawy, Łódź 2002, s. 75

„Na jego obrazach z tamtego okresu swoiste piętno wycisnęła astronomia i kosmonautyka. Ale już wtedy Ziemski rozmyślał o abstrakcji bezforemnej, która mogłaby lepiej wyrazić klimat wielkich odkryć naukowych, które interesowały go na równi ze sztuką".

Jerzy Ludwiński

Prezentowana praca należy do serii zatytułowanej „Formury", bodaj najciekawszego cyklu w twórczości Jana Ziemskiego. W 1957 artysta wynalazł zupełnie indywidualną technikę malarską, której nazwa odzwierciedlała zarówno sposób, w jaki wykonywał swoje prace, jak i obszar towarzyszących mu inspiracji. „Formowanie", „formuła" oraz „mur" stały się zbitkami słów, z których Ziemski ukuł nazwę dla swoich obrazów, a właściwie reliefowych obiektów o skomplikowanej, formowanej w gipsie fakturze. Częstokroć w płaszczyznę tych prac wkomponowywał pozamalarskie elementy, jak np. różnej wielkości kamienie. Eksperymentował także ze strukturą i grubością nakładanej farby, na której powierzchni żłobił głębokie bruzdy. „Formury" Ziemskiego pokazane zostały na pierwszej indywidualnej wystawie artysty w 1959 w lubelskim Biurze Wystaw Artystycznych, gdzie ustawione na podłodze budziły skojarzenia z prehistorycznymi pomnikami. Już wtedy Ziemski zawęził paletę barw, ograniczając się do jedynie kilku tonów jednego koloru oraz jednej wyraźnej dominanty (najczęściej, jak w przypadku prezentowanej pracy, były to barwy ziemi). Ów nurt, reprezentowany przez Ziemskiego, malarstwo strukturalne, czy też malarstwo materii, był zgodny zarówno z duchem czasu, jak i obszarem zainteresowań kolegów z lubelskiej grupy „Zamek". W czasie istnienia grupy w latach 1956-59 Ziemski brał udział w większości kluczowych wystaw tej formacji.

33 †

RAJMUND ZIEMSKI
1930-2005

"Pejzaż 1/73", 1973

olej/płótno, 120 x 70 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 73.'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 1/73 | 120 x 70'

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

„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

Na przestrzeni lat Rajmund Ziemski wypracował indywidualną formułę malarstwa materii stanowiącą swoistą reinterpretacją klasycznego tematu historii sztuki – pejzażu. Twórca, wychodząc od klasycznego, linearnie traktowanego ujęcia przestrzeni w obrazie, zwrócił się w stronę abstrakcyjnych układów, budując kompozycję za pomocą spiętrzonych, geometrycznych lub rozmytych elementów.

Zaschnięta magma powstała z barwnej masy – to materiał, z którego Rajmund Ziemski stworzył zarówno ten, jak i wiele innych swoich obrazów. Zacieki i skrzepy powstałe na powierzchni płótna tworzą barwną powierzchnię, niemalże mozaikową, chociaż nie wykorzystano tutaj przecież żadnych modularnych elementów – wyłącznie impastowo nałożoną farbę. Mieni się ona i pozwala dostrzec – uważnym obserwatorom – niezliczone niuanse swojej powierzchni. Jest nierówna, spękana, wielobarwna, jakby była pozostałością jakiegoś zjawiska naturalnego, chociażby zasugerowanego już wybuchu wulkanu, którego pozostałością jest zaschnięta magma. Jak pisała Danuta Wróblewska o haptycznym aspekcie sztuki Ziemskiego: „Te obrazy najpierw odbiera się fizycznie, z ochotą na zbliżenie i dotknięcie ręką. Wszystko inne – przychodzi potem. Na płótnie horyzont raz ucieka w skosie, kiedy indziej podnosi się aż pod górną krawędź. Czasem jest nieuchwytny okiem, ale czuje się jego miejsce. To ta obecność oraz płachty światła raz tu, raz tam zaczepione o wybrzuszenie faktury akrylu, godzą nas z tytułem 'Pejzażów'. Te ogrody koloru są pogodną ramą zdarzeń centralnych. W ich przestrzeń Ziemski wprowadza mocną architekturę budowli-znaków. Choć dla każdego widza mówi ona o czymś innym, jest dobrym schronieniem dla wyobraźni" (Danuta Wróblewska, Rajmund Ziemski. Pejzaże, katalog wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa 01.02.1997, Warszawa 1997, s. nlb.).

34

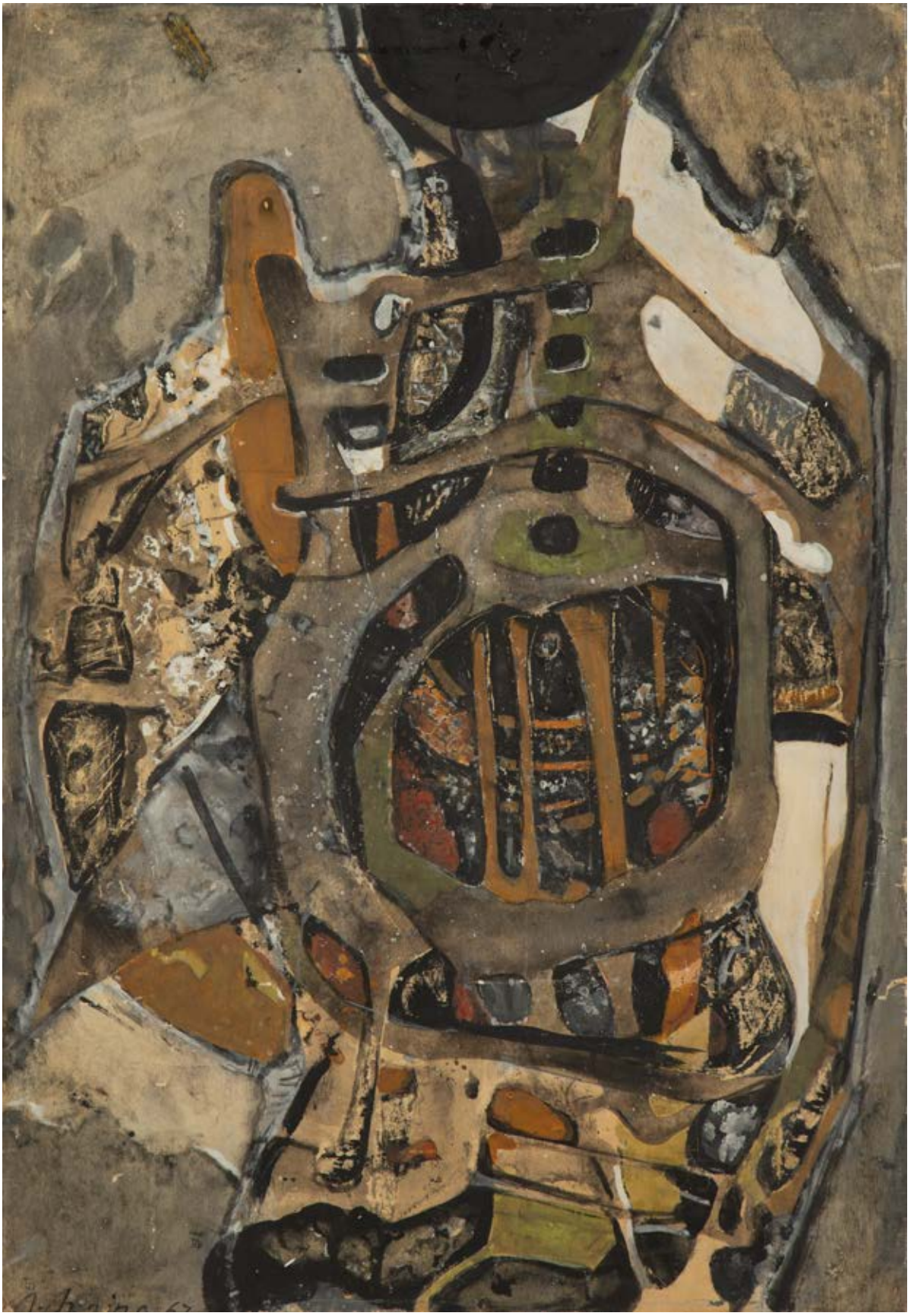
JÓZEF SZAJNA
1922-2008

Postać siedząca, 1967

gwasz/tektura, 123 x 100 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Józef Szajna 67'
na odwrociu nalepka z opisem pracy oraz nalepka z Andre Chenue & Fils

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

LITERATURA:
Józef Szajna, Jerzy Madejski, Elżbieta Morawiec, Kraków 1974, s. 136 (il.)



ŻYCIE ZMIENIONE W OBRAZ

Józef Szajna był jedną z najważniejszych postaci polskiej sceny artystycznej po 1945. Wraz z Tadeuszem Kantorem i Jerzym Grotowskim przez lata aktywnej działalności kształtował rodzimą scenę teatralną, nadając kierunek wielu tendencjom, między innymi integracji różnych dziedzin plastycznych oraz „wyjściu malarstwa w przestrzeń", jak opisywała Bożena Kowalska. „Do teatru wszedł od strony sztuki, wiedziony obydwiema tymi potrzebami i z bagażem eksperymentalnych działań w malarstwie. W drugiej połowie lat 50. tworzył, jak niemal wszyscy artyści w owym czasie, malarstwo materii, by wkrótce poszerzyć repertuar środków o przedmioty zdegradowane, śmietnikowe, z których budował asamblaże i kompozycje reliefowe osadzone w estetyce antyestetyzmu".

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

O działalności malarskiej artysty Jerzy Madeyski pisał: „Skłonni do szufladkowania badacze chętnie zamykają Szajnę w przegródce mieszczącej się między surrealizmem a neodada. W pewnym sensie słusznie, jako iż nastrój jego dzieł ociera się niekiedy mocno o nadrealizm, stosowne zaś tworzywo, owe stare, zniszczone skóry i płótna, owe rekwizyty z zakurzonej graciarni rodem, zbliża go do perwersyjnych metod dadaistycznego traktowania przedmiotu. W sztuce jednak zdarza się, iż mniej ważnym od tego, co się robi, jest – czemu się to czyni. Szajna nie wywołuje przez mechaniczną zbitkę skojarzeń klimatów dla samego ich idealnego istnienia, ani nie gromadzi w barokowych assemblage'ach przedmiotów dla ukazania ich dziwności i bezsensu jego trwania. Jak twierdzi: 'tworzywem moim może być plastyk, blacha, juta, które przetrawiam i przetwarzam, wypalając, rwąc nożycami. Posługuję się również przedmiotami niewyszukanymi, jak taczki, rury, manekiny. Środki ekspresji nie wymagają upiększeń pędzla, którym rzadko się posługuję. Powiedziałbym, że bardziej robię obrazy, niż maluję'" (Elżbieta Morawiec, Jerzy Madeyski, Józef Szajna (plastyka, teatr), Kraków 1974, s. 91).

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

Choć powojenne dzieła Józefa Szajny cechuje niebywała różnorodność, odnajdujemy w nich pewne lejtmotywy odzwierciedlające jego niebywałą biografię. Jeden z owych tematów przewodnich to anonimowość człowieka. Obrazy, rysunki i kompozycje przestrzenne, w których Józef Szajna porusza wątek rozpaczy i samotności, to wyraz drogi człowieka, jego życia i śmierci. Prezentowana w katalogu kompozycja jest dobrym przykładem takiego dzieła. W „Postaci siedzącej" widzimy kadrowe ujęcie bezimiennego bohatera (bohaterki?) ograniczone do części głowy, korpusu oraz górnej partii nóg. Pofragmentowane ciało ukazuje przed widzem wnętrzności, przez które możemy przejrzeć na wskroś pozującego. Dramatyzm sceny podkreślają ciemne, kontrastowe barwy oraz zastosowane przez artystę różne faktury. Obiekty tej klasy rzadko pojawiają się na rynku aukcyjnym i są z pewnością przykładami malarstwa Szajny w najlepszym wydaniu.

Józef Szajna. Fot. dzięki uprzejmości spadkobiercy artysty

35 †

ADAM MARCZYŃSKI
1908-1985

"Struktura 6", 1962

technika własna/płyta, 90 x 68 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'MARCZYŃSKI ADAM | "STRUKTURA 6" | r. 1962'

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 000 - 22 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobiercą artysty

„Około roku 1960 w twórczości Marczyńskiego na czoło zainteresowań wysuwa się zdecydowanie budowa obrazu, oparta na jasnych podziałach pionowych i poziomych. Wyznaczone w ten sposób pola wypełniają Konkrety – przedmioty 'znalezione', 'odrzucone'. Wysiłek namalowania faktury zostaje zastąpiony przez zastosowanie konkretnego materiału. Na dyktę zostały naklejone okładziny papierowe imitujące drewno w różnych fazach zniszczenia, blachę albo papę, tynk, marmur. Niektóre z nich sprawiają wrażenie wyciętych z wcześniej realizowanych monotypii barwnych. Wpisano je w ściśle określone geometryczne figury, najczęściej prostokąty i trapezy. Papier, czasami naklejony na tekturę, został specjalnie zniszczony, pozadzierany, podrapany (...). W jakiś dziwny i przewrotny sposób ta okaleczona, cierpiąca materia zaczęła oddziaływać poprzez swoją dekoracyjność i rytmiczność, a dzięki finezji kolorystycznej stała się piękna. Powoli też wkracza w obszary symboliki czasu, skłania do „nostalgicznych refleksji (...) nad przemijaniem piękna i pięknem przemijania".

Katarzyna Podniesińska, Między metaforą a konkretem. Prace z lat 1954–1963, katalog wystawy, Muzeum Narodowe Krakowie, październik-grudzień 2008, Kraków 2008

36 †

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Épingles blanc", 1986

olej, sznurek/płótno, metal, 300 x 108 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Teresa | Tyszkiewicz | 1986 | "ÉPINGLES | BLANC" | 300 x 108 cm | [...]'

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

POCHODZENIE:
zakup od artystki
kolekcja prywatna, Francja
Boisgirard-Antonini Paris, 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
XI. Biennale des Beaux Arts de Beaumont-sur-Oise, Francja, 1996

„Pamiętam zniszczone i zniekształcone dłonie Teresy, kontrastujące z jej ciągle pięknym ciałem. Długotrwały, wielomiesięczny proces nabijania szpilkami papieru, fotografii, płótna czy obiektów stał się dla artystki swego rodzaju transowym performansem angażującym jej ciało w działanie zakładające rytmiczne nawarstwianie gestu i powtarzalność".

Zofia Machnicka

OBSESJA TWORZENIA

Tyszkiewicz nie miała formalnego artystycznego wykształcenia. Jej droga twórcza rozpoczęła się od pracy w galerii Zdzisława Sosnowskiego, którą podjęła jeszcze jako studentka Politechniki Warszawskiej. Od końca lat 70. działała w kręgu artystów Galerii Współczesnej, od razu wkraczając w awangardowe środowisko. W tym czasie zaczęła również tworzyć filmy z Sosnowskim, którego poślubiła niewiele wcześniej. Performansy przed kamerą partnera często wykonywane były spontanicznie, na podstawie zastanej sytuacji. Na zachowanych filmach możemy oglądać artystkę tarzającą się w piórach, ciągnącą za sobą pończochy wypełnione piaskiem czy poruszającą się wśród znalezionych na strychu ziaren zboża. Dzieła te stały się już kanonicznymi pracami w powojennej historii sztuki polskiej. Para na początku lat 80. postanowiła wyjechać z kraju, by osiąść we Francji. Przed tym momentem artystka zaczęła eksperymentować z formami wyrazu, szukała własnego języka wypowiedzi, wówczas odkryła nowe narzędzie – pierwsze prace Tyszkiewicz tworzone ze szpilek powstały tuż przed wyprowadzką z kraju.

Początkowo z tego okresu wyglądały nieco inaczej niż znane nam dziś przedstawienia. Tyszkiewicz owijała główki szpilek watą lub końskim włosiem, miały one w sobie dużo zmysłowości. Proces ten szybko przerodził się w obsesyjną wręcz pracę nakłuwania nimi coraz to trudniejszych podłoży: artystka zaczęła tworzyć kompozycje na płótnach pokrywanych papierem oraz zamalowywanych grubą warstwą farby. Od delikatnej pracy, kojarzonej z robótkami ręcznymi, przeszła do mozolnej, brutalnej, trudnej fizycznie obsesji. Ten często autoagresywny proces wrósł na stałe do praktyki artystycznej Tyszkiewicz i stał się jej znakiem rozpoznawczym. Szpilki w twórczości Teresy Tyszkiewicz mają symboliczne znaczenie. Artystka mówiła o nich: „One po prostu mnie ścigały. Ten biedny przedmiot stał się dla mnie magiczny. Ukłucie, opór i chęć, aby go zwalczyć. Szpilka prowokuje mnie i wywołuje nowe propozycje. Jest łagodna po ujarzmieniu, ale w trakcie pracy boję się, bo jest niebezpieczna, atakująca. Może symbolizuje zmaganie z przeszkodami" (opis dzieła artystki w bazie kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: zasoby.msl.org.pl).

Tyszkiewicz wniosła do środowiska artystycznego bardzo świeże spojrzenie, być może ze względu na fakt braku formalnego wykształcenia, a za tym „maniery" wyniesionej z akademii. Twórczyni, niezwykle ciekawa otaczającego ją świata, była wyczulona na materiał i jego relacje z ciałem. Często zbierała przypadkowo znalezione obiekty, by przekuć je później w dzieła sztuki. Kuratorka wystawy Teresy Tyszkiewicz w Muzeum Sztuki w Łodzi (2020) nazywała jej działalność „praktykowaniem bez patosu". Twórczość artystki była nierozerwalnie spleciona z jej codziennym życiem. Często długimi godzinami przesiadywała, obsesyjnie nakłuwając powierzchnie tkanin, wyśpiewując przy tym frazę „épingle, épingle...".

Prezentowana w katalogu praca „Épingles blanc", czyli „Białe szpilki" to kompozycja z daleka przypominająca dwa zszyte ze sobą płaty skóry. Dopiero po bliższym oglądzie ukazuje przed widzem tytułowe miniaturowe przedmioty emblematyczne dla twórczości Teresy Tyszkiewicz. Utkana z setek szpilek faktura, niczym pory skóry tworzy niemal ornamentalny wzór. Metalowe elementy, skrupulatnie umieszczane przez twórczynię w powierzchni płótna, zostały dodatkowo pokryte charakterystyczną dla jej dzieł złotą farbą.

37 †

ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI
1924-1963

Kompozycja, 1958-1960

olej/płótno, 113 x 77,50 cm
na odwrociu nalepka Centralnego Biura Wystaw Artystycznych - Zachęta z opisem pracy

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 000 - 14 000 EUR

„Duże płótna pokryte jakby 'tkanką mięsa, żył, ścięgien'. Koloryt stężałej krwi, metalicznego połysku błon zwierzęcych, zieleniejących włókien, obnażonych mięśni. Tragiczne, obsesyjne malarstwo. Krzyk ujęty w okowy konwencjonalnych i nieistotnych dla tego malarstwa sposobów komponowania obrazu. (...) Jest w tym malarstwie wewnętrzne wrzenie, gorączka twórcza, jest temperament Soutine'a, jest rembrandtowska cielesność (...)".

Anonimowa wypowiedź podpisana J.K., „Przegląd Artystyczny", 1963

Gdy patrzy się na obrazy Zbigniewa Tymoszewskiego z dzisiejszej perspektywy, można stwierdzić, że tkwi w nich zapowiedź samobójczej śmierci autora – jest coś niepokojącego w tych dramatycznych pociągnięciach pędzla, kompozycjach sugerujących cierpienie i rozkład czy w palecie barw o mrocznych konotacjach. Zbyt łatwo jednak snuje się takie interpretacje post factum: nikt nie potrafił przewidzieć tragicznego końca malarza, więcej – jego przedwczesna śmierć była dla warszawskich kręgów artystycznych szokiem. Wiele osób, w tym Jan Cybis – nauczyciel Tymoszewskiego – wspominało go jako pogodnego, uśmiechniętego człowieka; wielu się z nim przyjaźniło. Oczywiście znane były jego artystyczne rozterki, odkąd w 1959 postanowił wycofać się z życia twórczego. Nie odnajdywał się w wernisażowych konwenansach i nigdy nie łaknął rozgłosu. Powszechnie uważano go natomiast za ogromny talent – Jacek Sempoliński sądził nawet, że spośród całej rzeszy uczniów Cybisa to właśnie Zbigniew Tymoszewski był najzdolniejszy. W tytule swojego tekstu o koledze określił go krótko i dobitnie: „wielki malarz".

Studia w warszawskiej Akademii Sztuki Pięknych artysta ukończył w 1952. Cybis, jako wybitny kolorysta, przekazał mu przede wszystkim wirtuozerskie traktowanie barwy. Podczas studiów Tymoszewski malował figuratywnie i stosunkowo klasycznie, ale już wtedy w jego pracach było widać nieprzeciętną łatwość w osiąganiu harmonii kompozycyjnej. Po uzyskaniu dyplomu twórca odrzucił pomysł pracy na akademii i w 1955 objął stanowisko nauczyciela malarstwa i rysunku w Państwowym Liceum Techniki Teatralnej w Warszawie. Utrzymywał jednak kontakt z innymi absolwentami uczelni, przede wszystkim z Tadeuszem Dominikiem. W latach 50. silnie zainspirował się skomplikowanymi fakturami informelu i coraz bardziej odchodził od figuracji w kierunku abstrakcji. Znaczący wpływ na jego dzieła miała podróż do Włoch i Austrii, którą odbył w ramach stypendium w 1958. Chłonął wtedy dokonania europejskich mistrzów, przy czym najbardziej zafascynowali go wenecjanie na czele z Tycjanem słynącym z niezrównanego kunsztu kolorystycznego. Dzięki zaznajomieniu z zagranicznymi arcydziełami i powojennymi nurtami w sztuce europejskiej Tymoszewskiemu udało się wzbogacić kolorystyczną wiedzę uzyskaną u Cybisa bogatą, interesującą fakturą.

Twórca nie skupiał się jednak wyłącznie na kolorze i fakturze czy innych kwestiach formalnych. Nawet w najbardziej abstrakcyjnych dziełach widać nieujarzmioną ekspresję i napięcie, wyczuwa się ból, zamęt i niepokój. Nie sposób nie zauważyć mocy i żarliwości, z jaką nałożono na płótno grube pasy farby. Dzieje się tak też w dziełach figuratywnych z ostatnich lat życia autora. Prace z lat 60. porównywano do tkanek ludzkiego ciała. Ich faktura ma aspekt organiczny, przez który Tymoszewskiego często kojarzy się z malarzami takimi jak Jan Lebenstein, Jan Sienicki i Jacek Sempoliński.

Tymoszewski świadomie stronił od warszawskich imprez i instytucji kulturalnych. Skupiał się przede wszystkim na pracy, na wiecznym poszukiwaniu i udoskonalaniu swych obrazów. Nigdy nie uważał, że jest dość dobry. Dopiero po jego śmierci koledzy i bliscy pojęli, jak niszczący wpływ na psychikę malarza miały brak wiary w swój talent i surowy perfekcjonizm. Chociaż jedyna wystawa indywidualna zorganizowana za jego życia – w salach wystawowych dawnego IPS w 1958 – zebrała liczne pochwały, postanowił po niej usunąć się cień. W 1959 prace artysty wzięły udział w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Wystawie Malarstwa Nowoczesnego w Jugosławii. W 1963 w Galerii Sztuki ZPAP zorganizowano pośmiertną wystawę obrazów Tymoszewskiego z lat 1960-63. W 30 rocznicę jego śmierci warszawska Zachęta pokazała retrospektywną wystawę twórczości artysty.

38 †

TOMASZ CIECIERSKI
1945

"Wstęga Moebiousa", 1994

olej/płótno, 215 x 146 cm
opisany na odwrociu: 'WSTĘGA MOEBIOUSA'
oraz wskazówki montażowe

estymacja:
100 000 – 150 000 PLN
21 900 – 32 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań

„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 czaami zatrzymać moment na granicy rzeczywistości i fikcji".

Tomasz Ciecierski

Tomasz Ciecierski, fot. Paweł Bobrowski / Desa Unicum

39 †

TOMASZ CIECIERSKI
1945

Bez tytułu, 1991

olej/płótno, 47 x 82 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu poszczególnych płócien:
'T. Ciecierski' oraz 'oil/canvas | 1991'
opisany na blejtramie: 'STASZEK SZADKOWSKI'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 000 - 16 000 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

PEJZAŻ JEST TYLKO PRETEKSTEM

Tomasz Ciecierski należy do tych artystów, którzy z żelazną konsekwencją przekonują, że możliwe jest tworzenie sztuki idealnie autonomicznej i autotematycznej. Jak częstokroć podkreślają krytycy twórczości artysty, tworzone przezeń w cyklach malarstwo przypomina swoisty „Traktat o malarstwie", który ten zawarł w swoim dziele. Malarstwo Ciecierskiego można więc sprowadzić do prezentacji zagadnień i problemów właściwych samemu medium. Artysta kontynuuje modernistyczną refleksję na temat „specyfiki medium", jak określił ten problem amerykański krytyk Clement Greenberg. Jednak w odróżnieniu od wielu artystów i artystek zgłębiających granice i możliwości malarstwa Ciecierski nie ograniczał się nigdy do eksponowania płaszczyzny płótna i tworzenia kompozycji abstrakcyjnych.

Głównym motywem twórczości Ciecierskiego od początku lat 90. jest pejzaż. Co prawda motyw pejzażu istniał w malarstwie artysty w zasadzie od zawsze, jednak w poprzednich dekadach był on jedynie elementem składowym kompozycji, obrazkiem w obrazie. Nie oznacza to, że artysta utrwala w swoich pracach coraz to nowe widoki konkretnych miejsc, których krajobraz chciałby uchwycić. Tematyka pejzażu okazuje się dla niego punktem wyjścia do malarskiego rozstrzygnięcia motywu. Jak przyznał w jednym z wywiadów: „Zawsze mnie interesowała przestrzeń jako element obrazu. Niektóre obrazy wydają się płaskie, ale ja zawsze bawię się przestrzenią. Zacząłem się zastanawiać nad najprostszym sposobem jej zbudowania. Okazało się, że linia horyzontu porządkuje obraz w sposób absolutny. Buduje głębię. Wystarczy zestawić dwie płaszczyzny koloru niebieskiego, a otrzymamy linię horyzontu i wrażenie trójwymiarowości. Bardzo lubię malować krajobrazy, ale dopiero po zestawieniu, nałożeniu, zwielokrotnieniu wypowiadam się o przestrzeni pełniej. Czasami jest ona statyczna, ale interesuje mnie także ruch".

W latach 90. Ciecierski tworzy serię prac złożoną z przedmiotowych struktur – obrazomontaży. Jak pisze Waldemar Baraniewski: „Są one skręcane, łączone, zbijane, nawarstwiane z pojedynczych obrazów lub lokowane w obrębie większego obrazu. Obrazomontaże zachowują malarską materię (blejtram, płótno), ale rozbijają, destabilizują obraz. Nawarstwianie obrazów jest jednocześnie ich zakrywaniem, zasłanianiem. Odwraca logikę kreacji jako ujawniania i reprezentacji. Nigdy nie zobaczymy tego, co malarz na nich namalował, dostępne są fragmenty i struktura materialna. Iluzja zostaje zakryta. Na zawsze. Wraz z nią ulotna pamięć widzenia". Cechą charakterystyczną twórczości Ciecierskiego jest bowiem addytywność polegająca na łączeniu różnych rodzajów mediów. W przypadku serii obrazów, tzw. warstwowych, Ciecierski łączy wyraźnie autonomiczne, osobne części w jedną całość. Pejzaż, będący przedmiotem malarstwa artysty, zostaje złożony z pejzaży. Zależności pomiędzy jednym, centralnym wizerunkiem, a spodnimi warstwami są niezwykle złożone. Obraz centralny przysłania inne, niby konwencjonalne pejzaże. Ciecierski w radykalny sposób dąży do rozbicia jednorodności malarstwa. Do, jak zauważa Baraniewski, destrukcji jego fundamentalnych właściwości – pojedynczości i płaskości obrazu. Wielowarstwowe kompozycje, zapełnione fragmentami pejzażu, nie tworzą bynajmniej układów chaotycznych. Wręcz przeciwnie, charakteryzuje je kompozycyjna równowaga, którą artysta uzyskuje przez powtarzalność konfiguracji i rytmiczne relacje powtarzających się barw. Całą powierzchnię płótna pokrywają ślady lekkiego gestu artysty, który w sposób typowy dla tego czasu balansuje między abstrakcją a sugestią kształtu możliwego do rozpoznania.

40 †

TOMASZ CIECIERSKI
1945

Bez tytułu, 1994

kolaż/płótno, 56 x 56 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'T. Ciecierski | 1994 | untitled'

estymacja:
30 000 – 50 000 PLN
7 000 – 11 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Szwajcaria – Francja

41 †

KAJETAN SOSNOWSKI
1913-1987

Bez tytułu, 1960

olej/płótno, 100 x 81 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'GOVI - 57/2-34 | KAJETAN | SOSNOWSKI | GENÈVE 1960 | 100x87 | olej | 57'
na blejtramie naklejka z Galerie Dobiaschofsky w Brnie

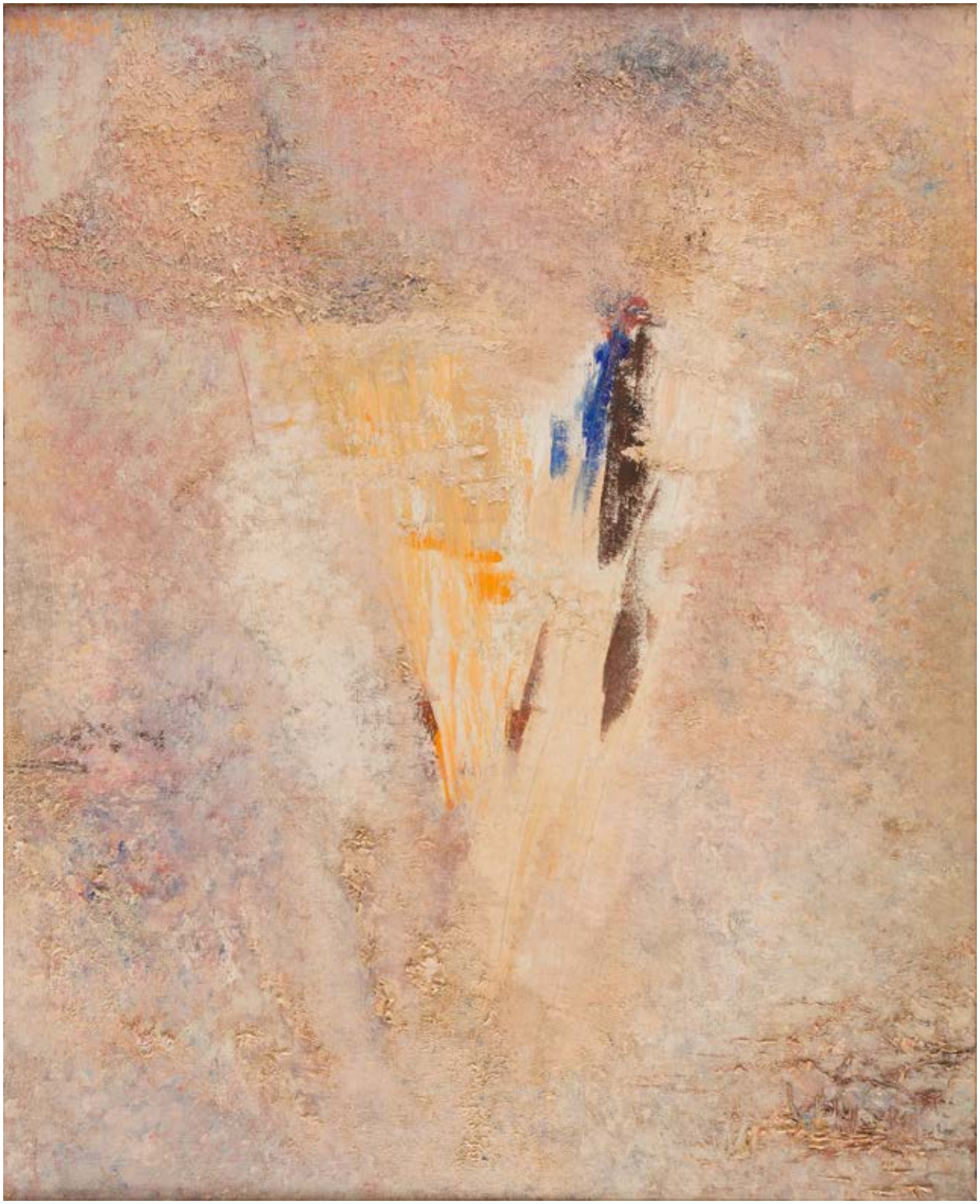
estymacja:
90 000 - 150 000 PLN
20 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Szwajcaria
Galerie Dobiaschofsky, Brno
kolekcja prywatna, Polska

„Sosnowski, poszukujący we wszystkim racjonalnego ziarna, z nauki czerpał inspiracje dla swojej sztuki i starał się ją oprzeć na tym, co najpewniejsze: fundamencie wiedzy. Nie znaczy to, by całkowicie negował rolę intuicji. Tym niemniej utrzymywał, że dzieło sztuki tylko wtedy jest prawdziwe, więc godne akceptacji, gdy da się jego sens, jego koncepcję, sposób budowy kompozycyjnej i zastosowanie w nim takiego, a nie innego koloru uzasadnić logicznie, rozumowo".

Bożena Kowalska

Start artystyczny Kajetana Sosnowskiego, podobnie jak wielu innych twórców, przypadł na okres, w którym sztuka polska wydobywała się z oków socrealizmu. Żelazna kurtyna dość skutecznie izolowała polskich artystów od światowego dyskursu o sztuce. Nie dziwi więc, że w zdominowanej przez kapistów Polsce, Kajetan Sosnowski jako pierwszy cykl obrazów stworzył „Pamiętnik liryczny" – kompozycje w pełni figuratywne. Wkrótce jednak poszukiwania własnej koncepcji malarskiej doprowadziły artystę do szybkiej dematerializacji przedmiotu i pogłębiające się abstrahowanie. Pierwsze dojrzałe serie to „Epitafia" (1957), „Erotyki" (1958), seria „Kompozycje w białym" (1957-59) i „Obrazy biblijne" (1959-60). Charakteryzuje je pogłębiająca się asceza użytych przez Sosnowskiego środków. Kolejnym etapem jego twórczości były już „Obrazy puste" wykonane – podobnie jak prezentowana kompozycja – bez użycia pędzla. Kajetan Sosnowski uporczywie poszukiwał w malarstwie prawdy obiektywnej, czyli tej, którą odkrywa nauka, oparta na wierze w energetyczną istotę bytu, nieograniczone możliwości przeobrażenia ludzkiej mentalności, bezinteresowność w służeniu idei, pewnego rodzaju pogardę dla dóbr materialnych, a nade wszystko kult pracy. Prezentowane dzieło powstało w 1960, kiedy Sosnowski przebywał w Genewie, gdzie do 1961 pracował jako konsultant przebudowy wnętrza Pałacu Narodów na zaproszenie ONZ. We współpracy z Charlotte Perriand opracował tam dwie wersje rozwiązania malarskiego ściany długości 130 m. Jedna z nich została zaakceptowana przez Jeana Cassou, powołanego przez organizatorów na eksperta. Choć przypomina jeszcze na poły figuratywne „Erotyki", obraz z 1960 był jedną z tych prac, której następstwem była słynna seria „Obrazów pustych". O twórczości z tego okresu artysta pisał: „Ograniczenie środków wypowiedzi artystycznej stworzyło mi lepsze warunki świadomej organizacji obrazu. Te ograniczenia dały od razu pewne rezultaty. (...) Wyrzekłem się nie tylko przedstawienia, ale wszelkiego kojarzenia z przedmiotem, oraz jakiegokolwiek nawiązywania do cudzej twórczości... W takiej gorączce pracy powstał mój obraz szary i inne, w których pozornie nic się nie dzieje. (...) Obrazy te, to miejsce dla moich myśli dziwnych i wzruszeń, których określić nie potrafię inaczej. Mógłbym przyrównać to tylko do ciszy, w której istnieją warunki do nasłuchiwania. Teraz wydaje mi się oczywistym fakt, że aby coś zobaczyć czy usłyszeć, należy resztę wyeliminować zupełnie, jak w radioodbiorniku. Milczenie i tajemnicza przestrzeń to miejsce do sformułowania spraw nowych, a dociekliwość ludzka jest tak silna, że podejmie ryzyko spojrzenia w przepaść wszelkich obszarów myśli" (Kajetan Sosnowski we wstępie do katalogu wystawy indywidualnej w galerii „El" w Elblągu, Elbląg 1962, s. nlb.).



42

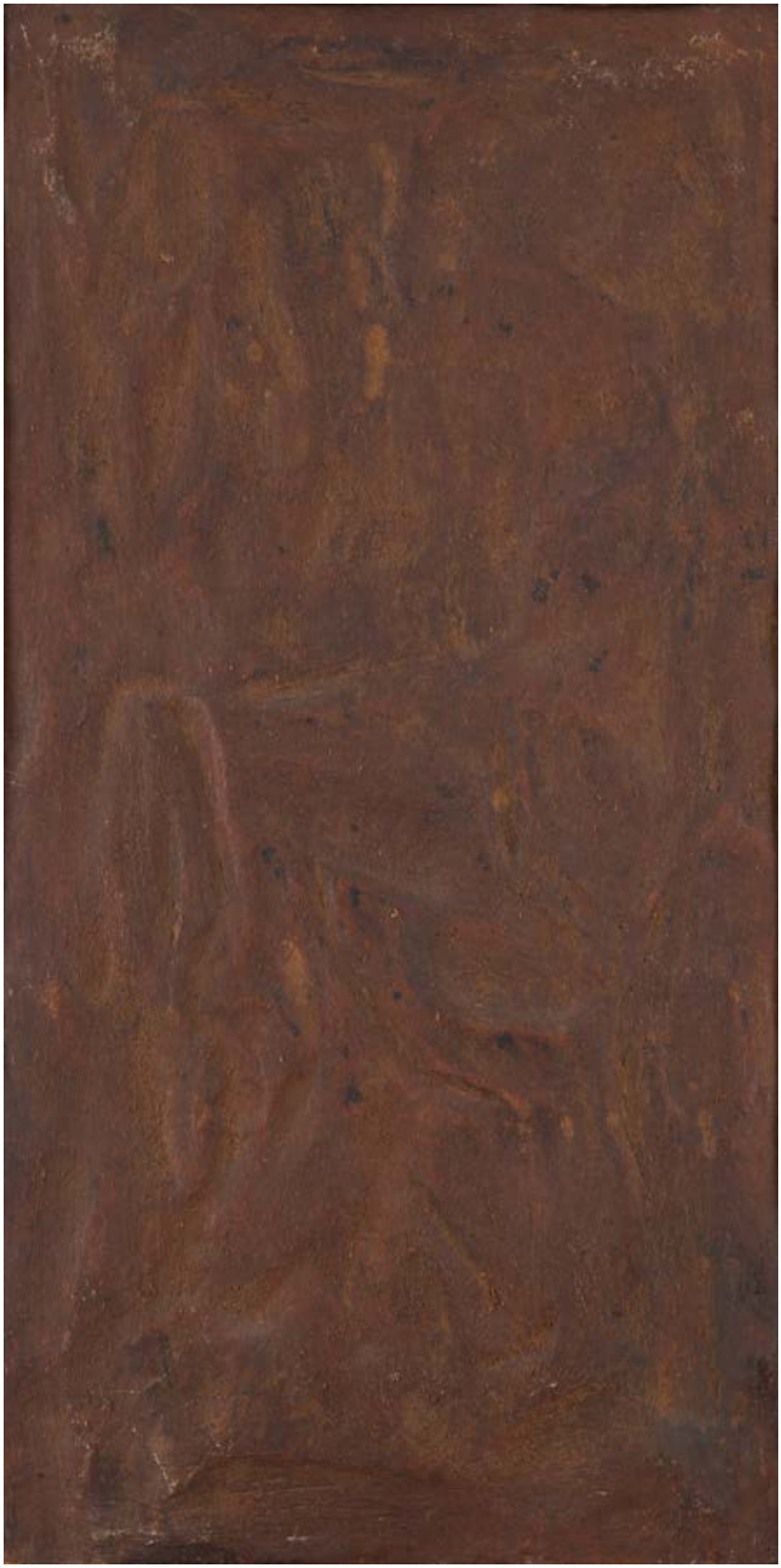
JERZY WROŃSKI
1930-2016

"Nr 73/62", 1962

technika własna/płótno, 96 x 48,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WROŃSKI | N 73/62'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
3 000 - 4 000 EUR

Grupa Nowohucka była jedną z najważniejszych krakowskich ugrupowań powojennych, w ramach którego ugruntował się nurt polskiego malarstwa materii. Formacja nazywana także „Grupą 5-ciu" została założona na początku 1956 na fali popaździernikowej odwilży i przetrwała do marca 1961, kiedy tworzący ją artyści zdecydowali się wstąpić do Grupy Krakowskiej. Należeli do nich: Julian Jończyk, Janusz Tarabuła, Danuta Urbanowiczowa, Witold Urbanowicz oraz Jerzy Wroński, autor prezentowanej w niniejszym katalogu kompozycji. Programem formacji miało być niesienie wzajemnej pomocy, praca nad rozwiązaniami plastycznymi odpowiadającymi rozumieniu współczesności, zupełna artystyczna autonomia, praca na rzecz rozwoju sztuki awangardowej w Polsce, a także adresowanie sztuki do nowego robotniczego odbiorcy i wychowywanie go do przyjęcia nowej sztuki. 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 przeciekającymi 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 najwyrazistszych propozycji artystycznych tego okresu. Jej twórcy 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 Tarabuły. Specyficzna, 'reliktowa' uroda ich dzieł rzuca się w oczy i nasuwa pytanie o związki z 'miejscem', w którym powstały" (Malarstwo materii 1958-1963. Grupa Nowohucka, [red.] Marta Tarabuła, Kraków 2000, s. 7-8).



43 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK
1957

"Partytura do baletu Sokrates IX", 2003

akryl/płótno, 100 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'WŁODZIMIERZ PAWLAK | PARTYTURA DO BALETU SOKRATES IX | 100 X 73 | 2003'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Krok po kroku wycofuję się z tradycyjnych koncepcji obrazu, odrzucam zdobnictwo, maluję najskromniej, najprościej".

Włodzimierz Pawlak

Cykl „Partytura do baletu Sokratesa" to obszerna seria, nad którą Włodzimierz Pawlak pracował w pierwszej dekadzie XXI wieku. Cechą łączącą ponad kilkadziesiąt płócien jest zastosowanie przez artystę pięciolinii jako tła do realizacji, na której umieścił plamy barwne o organicznych, ekspresyjnych kształtach – odpowiedniki dźwięków. Wśród formalnych inspiracji omawianych partytur można doszukiwać się fascynacji action painting, malarstwem gestu czy informelem. Współtwórca Gruppy w sposób niezwykle swobodny, za pomocą dynamicznych gestów, przeniósł farbę na płótno w formie nieregularnych, ekspresyjnych plam. Trop interpretacyjny nasuwa autorska nazwa cyklu. W ogólnym zaznaczeniu partytura jest to zapis nutowy, gdzie za pomocą pisma muzycznego zapisane zostały partie wszystkich instrumentów i głosów potrzebnych do wykonania utworu. W odróżnieniu od nut partytura jest zapisem, który odnosi się do utworów przeznaczanych dla wielu instrumentów i materiałem służącym przede wszystkim dyrygentowi. W efekcie prace z cyklu można interpretować jako zapis emocji wywołanych przeżyciem muzycznym. Partytury Pawlaka to niejako „obraz" utworu muzycznego, na którym twórca sugeruje zapis ogólnej relacji, napięć oraz współzależności poszczególnych partii, który ma celu zasugerowanie w przybliżonym stopniu pewnych muzycznych przeżyć. Artysta zadaje w cyklu pytania o relację pomiędzy muzyką a sztuką oraz czy muzykę można odzwierciedlić za pomocą znaków malarsko-rysunkowych. Tak jak partytury są wizualnym zapisem melodii, które dla wprawionego muzyka są do odczytania w myślach niemal instynktownie, tak Włodzimierz Pawlak stara się oddać ten sam zapis za pomocą abstrakcyjnych barw, kształtów oraz relacji pomiędzy tymi elementami i można by rzecz, dostarczyć tych samych przeżyć w sposób mniej skodyfikowany, a może dzięki temu bardziej uniwersalny.

44 †

RYSZARD GRZYB
1956

Bez tytułu, 1996

olej/płótno, 65 x 81 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Ryszard | Grzyb | 08.1996'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Ta wielonożna tematyka była początkowo dużym zaskoczeniem dla widzów, malarz pytany, dlaczego akurat zwierzęta? odpowiadał – dlaczego nie. Artysta, wybierając postaci o znanych i cenionych cechach charakteru, odwoływał się do postaw niebudzących wątpliwości pod żadnym względem, podczas gdy tak zwana człowiecza powłoka mogła skrywać niezbyt atrakcyjne wnętrze. Świat ludzi, podobnie jak i zwierząt, został wpisany w naturalny bieg przyrody. Grzyb w swoim malarstwie udowadnia, że problemy związane z egzystencją zwierząt mogą z powodzeniem wyjaśnić przypadłości człowiecze".

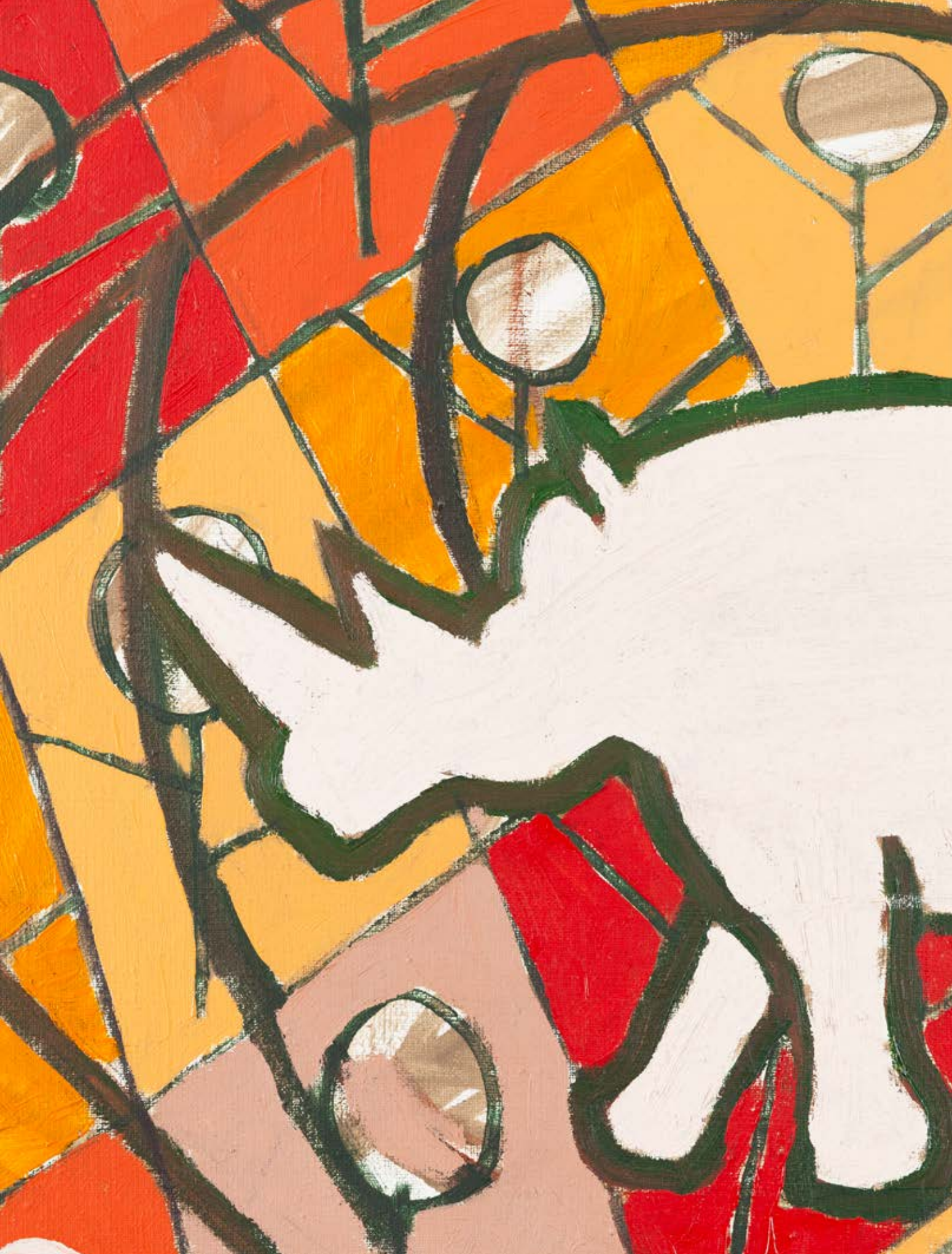
Anna Maria Leśniewska

NOSOROŻEC NOWYM IMPRESJONISTĄ PRZYSZŁOŚCI

Prezentowana praca swoją tematyką nawiązuje do animalistycznych przedstawień z dekady lat 80., choć powstała już w kolejnym dziesięcioleciu. Jak twierdzi sam Ryszard Grzyb: „Zwierzęta malowane z zapałem i tęsknotą do odległych krain i przygód. Malowanie z adoracją kształtów innych niż codzienne i kolorów jaśniejących swym blaskiem w pełni. Fascynacja kształtami i kolorami z egzotycznej, innej rzeczywistości. Zachwyt. Powrót do tematów z dzieciństwa z możliwością stwarzania czegoś więcej niż to, o czym się dawniej marzyło". Z powyższej wypowiedzi artysty można wywnioskować, że to właśnie wizualna forma zwierzęcia, jego wyjątkowy kształt, stający się wyzwaniem dla twórcy, jest kluczem do zrozumienia obrazu i całej serii jemu podobnych. Zwierzęta w ujęciu Grzyba są niezwykle wyraziście obecne. Ich poetyckość, groteskowość, sensualność odzwierciedla światopogląd artysty, w którym przedstawienie malarskie jest nacechowane myśleniem magicznym i totemicznym, odsyłającym, do obecnej w kulturach pierwotnych filozofii jedności człowieka z kosmosem. „Nosorożec został Nowym Impresjonistą Przyszłości" – pisał Grzyb w jednym ze swoich wierszy.

Szczególnym zainteresowaniem artysty cieszą się przedstawienia nosorożców i motyli. Jak o tym, można by przypuszczać, nieoczywistym zestawieniu, pisał Grzyb: „Motyl, jak pastele, jest delikatny i przy małej ingerencji może zniknąć. W obrazie następuje zderzenie ciężkości. Podczas pobytu w Kolonii dowiedziałem się od pewnego Niemca, że jest jedna rzecz, która łączy nosorożce i motyle. Nosorożec, mimo tego, że jest ogromnym zwierzęciem, które waży parę ton, kiedy biegnie, jest prawie niesłyszalny. Dzieje się tak, ponieważ jego łapy są jak duże poduszki. Ta bezszelestność nosorożców i cichość motyli spotkała oba gatunki na jednej płaszczyźnie. Bardzo spodobało mi się to poetyckie porównanie". W kolejnych latach Grzyb często powracał do wspomnianego motywu, malując nosorożce i motyle w najróżniejszych barwach, których ciała zdobiły rozmaite wzory. Takie spojrzenie na te zwierzęta pozwala zauważyć zarówno ich wyjątkowość, jak i banalność. Bowiem to nie „tajemnicze" znaczenie okazuje się kryć za tymi egzotycznymi wizerunkami tych stworzeń, lecz fascynacja formą, ich kształtem, które artysta z lubością maluje, okazują się treścią przedstawienia.

Zobrazowane na płótnach stworzenia sprawiają wrażenie wyciętych i naklejonych na tła wypełnione geometrycznymi ornamentami w gamach zbudowanych na mocnych kontrastach. Zdarza się też, że ornament wypełnia zarys motywu, a tło pozostaje kolorystyczną, neutralną przestrzenią. Można zatem zaryzykować stwierdzeniem, że duch ekspresjonistyczny pozostaje nadal jedną z generalnych zasad organizujących malarską praktykę Grzyba. Malarstwo artysty powstałe w okresie działalności Gruppy oraz to powstające obecnie posiada jednak znacznie mniej narracyjny charakter, operuje raczej symbolem, figuralnym motywem, który łączy się z abstrakcyjnym, dekoracyjnym dopełnieniem.



45 †

RYSZARD GRZYB
1956

MARCIN OSIOWSKI
1957

"Polish people they don't know how to smile", 2003

olej/płótno, 115 x 146 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Ryszard Grzyb | Marcin Osiowski | O B A | G2 |
Polish people | they don't know | how to smile | 10. 2003'

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
6 600 - 10 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Ustalamy koncepcję, ale nie to, co kto namaluje. W trakcie pracy odbywa się rozmowa gestów, a nie słów. Malujemy w milczeniu. To, co mnie w tym interesuje, to moment przekroczenia samotności artysty. Malarz jest zawsze sam przed płótnem i w samotności musi podejmować decyzje. Tutaj jest inaczej, bo kiedy ja maluję, Marcin stoi za moimi plecami. Obserwuje to, co ja robię i intelektualnie obejmuje proces powstawania obrazu. Kiedy ja się zmęczę i nie wiem, co dalej, wtedy on ma już pełną orientację w sytuacji, podchodzi do płótna i kontynuuje. No i tak na zmianę".

Ryszard Grzyb o współpracy z Marcinem Osiowskim

46

RYSZARD WOŹNIAK
1956

"Nosiwoda (Ikar)" z cyklu "Ukraina istnienia", 2020

akryl/płótno, 100 x 81 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'RYSZARD WOŹNIAK | 2020 | NOSIWODA (IKAR) Z CYKLU UKRAINA ISTNIENIA | akryl, 100 x 81'

estymacja:
25 000 - 40 000 PLN
6 000 - 9 000 EUR

„Praca należy do szerokiego cyklu pt. 'Ukraina istnienia', który zapoczątkowałem w roku 2019, malując obrazy przeznaczone na wystawę 'Anioł Historii' w Instytucie Sztuki Współczesnej w Kijowie na Ukrainie. Obraz posiada wszystkie formalne cechy pozostałych prac cyklu. Z barwnego, abstrakcyjnego tła wyłania się linearnie budowana figura nawiązująca kształtem do ideogramu człowieka, w pozycji starannie wkomponowanej w format obrazu. Układ sugeruje delikatny, balansujący ruch w ramach ogólnej równowagi. Kolorystyka przywołuje podstawowe barwy widziane w pejzażu; ciemną i jasną zieleń liści, jasny i ciemny błękit wody obserwowanej w świetle i w cieniu oraz świetlne refleksy. Prosto i umownie narysowana postać może być interpretowana jako uskrzydlona, co powinno nasuwać skojarzenia z symboliczną figurą anioła, pośrednika i podróżnika między światami. Skrzydła jako symbol abstrakcji i idei są wyrazem dążenia ku wzniosłości i chęci przekroczenia kondycji ludzkiej. Nosiwoda (Ikar), wskazuje na obszar w górze, znajdujący się ponad nim i poza obrazem, i skutecznie walczy z siłą grawitacji działającą w dół.

Podobnie, jak inne prace z cyklu, obraz ten wyrasta ze skupienia uwagi na subtelnych przejawach egzystencji i stanach bliskich kontemplacji".

Ryszard Woźniak

47 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI
1955

"Nemesis na molo w Ustce", 2014

tempera żółtkowa/płótno, 135 x 160 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jarosław | Modzelewski 2014 | "Nemesis na | molo w Ustce" | 135 x 160 | tempera żółtkowa'

estymacja:
70 000 - 120 000 PLN
16 000 - 27 000 EUR

„Piotr Bazylko, Krzysztof Masiewicz: Na Pańskich obrazach pojawiają się te same motywy.

Jarosław Modzelewski: Tak, bo one przecież cały czas są aktualne, ludzie nadal chodzą, jest płot, nie-płot, nic w świecie nie ginie. Więc po co czekać. Brać i robić! Ale z drugiej strony to może być niebezpieczne, zresztą ja sam mam granicę wytrzymałości, w pewnym momencie jakaś rzecz, nawet jeżeli dobrze by się sprzedała, przestaje być dla mnie ciekawa, przestaje być nośna. Muszę mieć powód, żeby namalować kolejny obraz, on musi mieć przyczynę".

Piotr Bazylko, Krzysztof Masiewicz, Jarosław Modzelewski. Wywiad-rzeka-Wisła, Warszawa 2013, s. 261-262

LEKCJA WRÓBLEWSKIEGO

„Obraz o miłości i obojętności" – takim mianem określono w informacji prasowej wystawy zbiorowej „Montaż atrakcji" w Galerii Zderzak (2007) reprodukowaną obok pracę. „Huśtawka" jest bowiem przedstawieniem dziwnym, niejednoznacznym, wywołującym mieszane uczucia, jak zresztą większość kompozycji malowanych na przestrzeni lat przez Jarosława Modzelewskiego. Artystę można określić mianem mistrza malarstwa codzienności. W jego płótnach znajdziemy łatwo rozpoznawalne motywy, sytuacje i polskie krajobrazy, przedstawiane bez upiększenia. Modzelewski wplata w nie jednak elementy niemal surrealistyczne, niepozwalające przejść wobec nich obojętnie.

Prezentowana kompozycja utrzymana jest jeszcze we wczesnym stylu artysty. Widać w niej „wolną" rękę w operowaniu kolorem i płaszczyznami plamy. Artysta w dość swobodny sposób zorganizował w niej przestrzeń, wprowadzając nierealistyczny element podłoża, na którym stoją przedstawione postaci. Bohaterowie wizerunku, umieszczeni w niby-lesie, obnażeni przed sobą w niejednoznaczny sposób wyznaczają dwa filary kompozycji, w której centralne miejsce zajmuje skrząca się jasnożółta huśtawka. Ten „obraz o miłości i obojętności" jest „niepokojący w wyrazie, (...) mógłby stanowić dowód nie wprost na zaskakująco mocne związki – zaskakujące prawdopodobnie także dla samego autora – z wrażliwością tego artysty. Dowód nie wprost, bo są to związki uwewnętrznione i autor nie musi się do nich przyznawać, podobnie jak widz nie musi ich dostrzegać, a czytelnik nie ma obowiązku w nie wierzyć. Obraz (...) powstał na plenerze, gdzie wszyscy malowali z natury. Wszyscy, z wyjątkiem Modzelewskiego: w jego obrazie 'naturę' reprezentują dwa ogołocone z liści pnie drzew. Całość jest utrzymana w ostrych błękitach skontrastowanych z czerwienią: zielony kolor lata nie pojawia się wcale" (Marta Tarabuła, Pilny uczeń [w:] Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, katalog wystawy w Galerii Zderzak, Kraków 2006, s. 26).

Według Marty Tarabuły w tym okresie twórczości Modzelewskiego szczególnie widać naukę wyciągniętą z malarstwa Andrzeja Wróblewskiego. Dla młodego twórcy ten rodzaj nowej figuracji był językiem „zapoznanej tradycji". Cytowany przez autorkę eseju pisał: „'Zrobił malarstwo, które przetrwało i które jest ważne (...) Kiedy w sali muzealnej porównuje się te obrazy z tym, co wtedy malowano, to widać wyraźnie, że W. poszedł inną drogą. Wybrał całkowitą bezpośredniość w dawaniu świadectwa przez malarstwo. Tworzył obrazy jakby pozaformalne, mierzące się wyłącznie z rzeczywistością, często niepojętą, jak przechodzenie od życia do śmierci. (...) W. ograniczył do minimum ekspresję swoich figur poddawanych nieszczęściu. (...) odnosi się wrażenie, że wszyscy ci nieszczęśnicy powstali w wyniku jakiegoś bułowatego mozołu. Stopy, dłonie i te marynarki, spodnie, wszystko to jest na granicy klęski, nieudania. To jest figuratywność podniesiona do krawędzi wytrzymałości tej konwencji" (op. cit., s. 21).

Związki z Wróblewskim w tym przypadku można znaleźć przede wszystkim w sposobie przedstawienia postaci na obrazie. Tarabuła pisze w tym wypadku o dwóch strefach, w których ukazani zostali bohaterowie, ich domniemanej obecności oraz jej braku. Ukazany po lewej stronie mężczyzna, mimo że obnażony, jest realny, obecny na dziwnej scenie rozgrywającej się w lesie. Kobieta, z prawej strony oświetlona została bladoniebieską łuną, którą można jednoznacznie skojarzyć z metodą obrazowania zaświatów obecnych w rzeczywistości u Wróblewskiego. Porządek ten odwrócony jest w dziełach mistrza: „ (...) fantomem jest mężczyzna, kobieta należy do świata pewników, do bezpiecznej strefy koloru i radości. U Modzelewskiego to ona jest niepewnością – istnieje tylko jako pamięć osoby, a może wcale jej nie ma?" – pyta Tarabuła. „Egzystencjalny, niepokojący ton tego obrazu ma rodowód czysto plastyczny. Jeśli, podobnie jak obrazy Wróblewskiego 'Huśtawka' pozwala interpretować się w kategoriach symbolicznych, to właśnie dzięki użytym tu, pokrewnym mistrzowi, środkom artystycznym".

48 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI
1955

"Huśtawka", 1987

olej/płótno, 136 x 190 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jarosław Modzelewski 1987 | "Huśtawka" | olej 136 x 190'

estymacja:
280 000 - 400 000 PLN
61 000 - 87 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:
„Mam 32 lata i mieszkam w Warszawie", wystawa indywidualna, Pawilon SARP, Warszawa, październik 1987
„Sztuka najnowsza. Co słychać", Dawne Zakłady Norblina, Oddział Muzeum Techniki, Warszawa, listopad-grudzień 1987

LITERATURA:
Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, kat. 127, s. 164 (il.)

49 †

JANUSZ TARABUŁA
1931

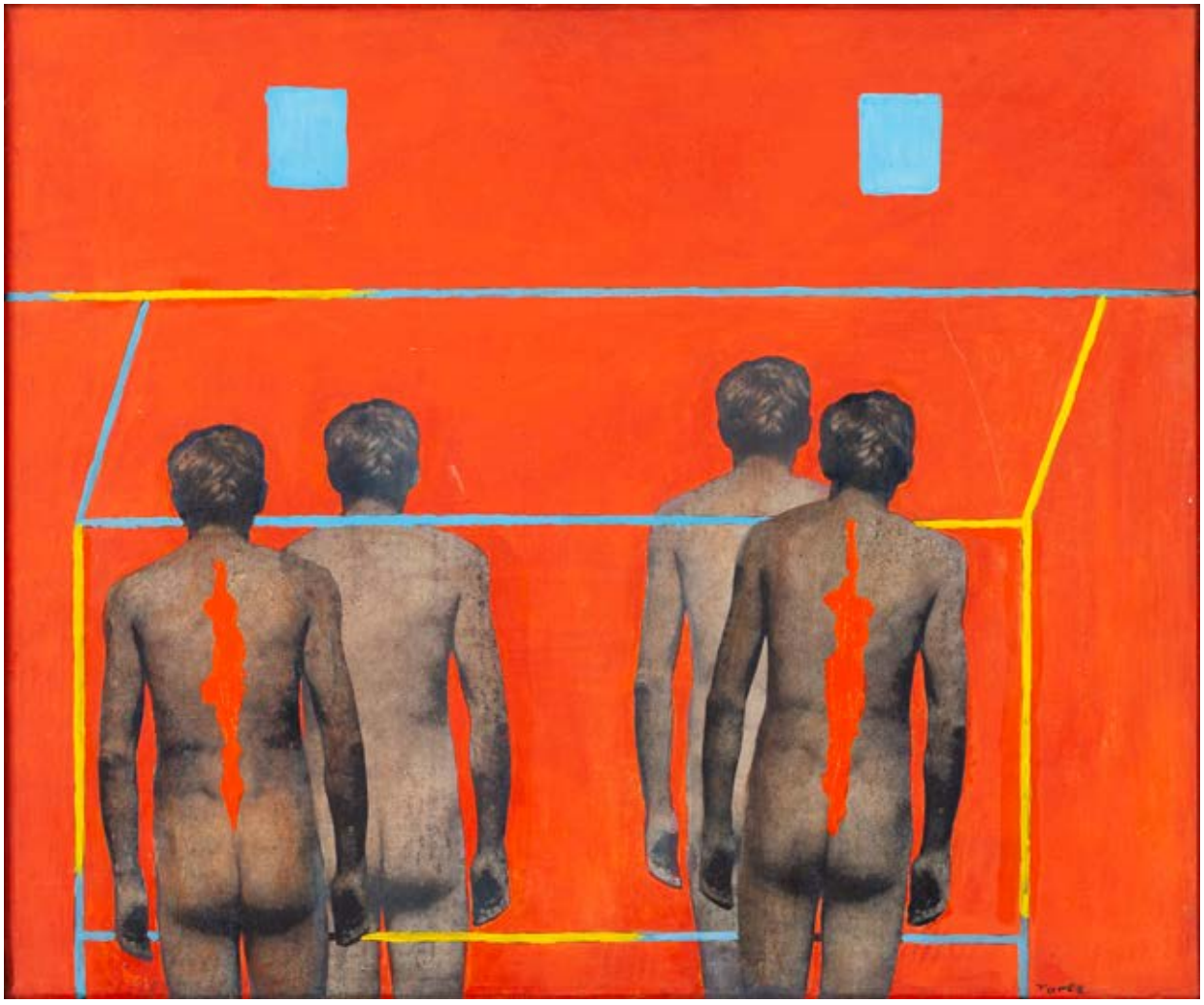
"Wejście III", 1968

akryl/płótno, 50 x 60 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Tar68'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Janusz Tarabuła | "Wejście" III 1968 | [...]'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
4 000 - 5 000 EUR

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

Janusz Tarabuła, 2000



50 †

MAREK SAPETTO
1939-2019

"Cześć! - Co słychać?", 1970

technika mieszana/płótno, 170 x 130 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Tytuł : "Cześć! - Co słychać?" | technika mieszana |
1970 r 170 x 1230 cm | Marek Sapetto | Wa-wa'

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
7 000 - 11 000 EUR

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

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

51

SŁAWOMIR LEWCZUK
1938-2020

"Punkty kontrolne VI", dyptyk, 1976

olej/płótno, 185 x 200 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na blejtramie na prawym skrzydle dyptyku:
'PUNKT KONTR. VI | LEWCZUK 1976 r.'
oraz na blejtramie na lewym skrzydle: 'PUNKT KONTROLNY VI. | S. LEWCZUK | 1976 r.'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
3 000 - 4 000 EUR

WYSTAWIANY:
Sławomir Lewczuk. Malarstwo, Galeria Centrum NCK, Kraków, 2006
Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu, Galeria Pryzmat, Kraków, 2019
Sławomir Lewczuk. Malarstwo, Galeria BWA „Sokół", Nowy Sącz, 2014
Sławomir Lewczuk. Malarstwo, BWA Kraków, 1989

LITERATURA:
Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu, katalog wystawy, Kraków 2019, s. 62 (il.)
Sławomir Lewczuk. Malarstwo, katalog wystawy, Nowy Sącz 2014, s. 7
Sławomir Lewczuk. Malarstwo, katalog wystawy, Kraków 2006, s. 9
Sławomir Lewczuk. Malarstwo, katalog wystawy, Kraków, 1989, II strona okładki (il.)

„Sławomir Lewczuk jest malarzem, który wybrał dla siebie drogę, której początków można by szukać w surrealizmie. Ale też patrząc dzisiaj na jego płótna, trzeba przyznać, że surrealizm był (lub może był) dla malarza tylko szczególnego rodzaju sygnałem metody czy poetyki obrazu. Od surrealistów Lewczuk nauczył się tworzenia sytuacji, w których na płótnie spotykają się lub zderzają różne rzeczywistości, obce sobie światy, ale też i tego, że niemożliwe jest kreowanie tego świata bez opanowania tradycyjnego warsztatu i bez uważnego kontaktu z naturą.

Tak więc w obrazach naszego artysty surrealizm jest już dzisiaj wspomnieniem. Nie znajdziemy na jego płótnach poetyckich aluzji czy teatralnych gestów. Mocno malowane postaci ludzi i zwierząt, draperie, drzewa, samochody czy samoloty zanurzone są w dramatycznym świetle, niekiedy zaskakują pełnym kontrastów lub delikatnym kolorem. Lewczuk umie malować człowieka, jego napięte mięśnie, jak rzeźbiarz modeluje głowy i sylwety postaci. Właśnie dlatego dramat, jaki obserwujemy na jego płótnach, jest tak czytelny i wyrazisty".

Stanisław Rodziński, Obrazy Sławomira Lewczuka [w:] Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu, katalog wystawy, ZPAP Okręg Krakowski, Kraków 2019, s. 46

52 †

EDWARD DWURNIK
1943-2018

"Toruń I" z cyklu "Podróże autostopem", 1976

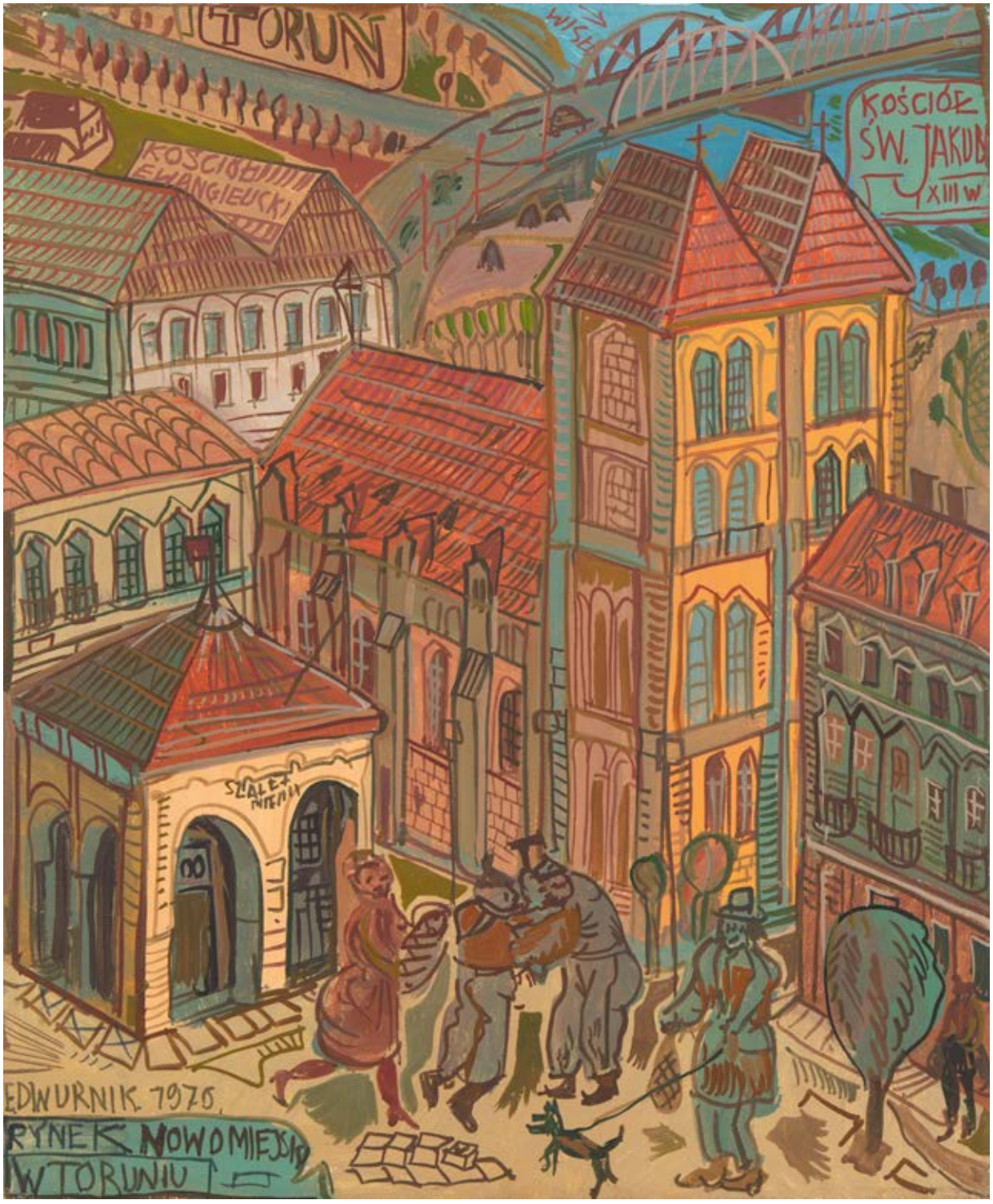
olej/płótno, 65 x 54,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'E. DWURNIK 1976'
sygnowany i datowany na odwrociu: 'E. DWURNIK | 1976'

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

LITERATURA:
Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy", (8.09-7.10.2001), Cykl IX „Podróże autostopem" (od 1967), poz. 74, s. nlb.

„A ja nigdy nie chciałem zaistnieć 'Podróżami autostopem', chciałem zaistnieć obrazami programowymi. Dobrze, że ludzie kupują teraz abstrakcje i moje stare prace z cyklu 'Sportowcy'. Dojrzeli do tego. A nie tylko widoki miast. Wszyscy chcieliby miasta i miasta. Wiesz, jak paskudnie ludzie nauczyli się mówić na moje miasta? Chcą domki".

Edward Dwurnik w rozmowie z Małgorzatą Czyńską, [w:] Moje królestwo: rozmowa z Edwardem Dwurnikiem, Warszawa 2016, s. 25


TORUŃ
KOŚCIÓŁ EWANGIELICKI
KOŚCIÓŁ ŚW. JAKUB
XIII W
EDWURNIK 1970
RYNEK NOWOMIEJSKI
W TORUNIU

STYL DOJRZAŁEGO DWURNIKA

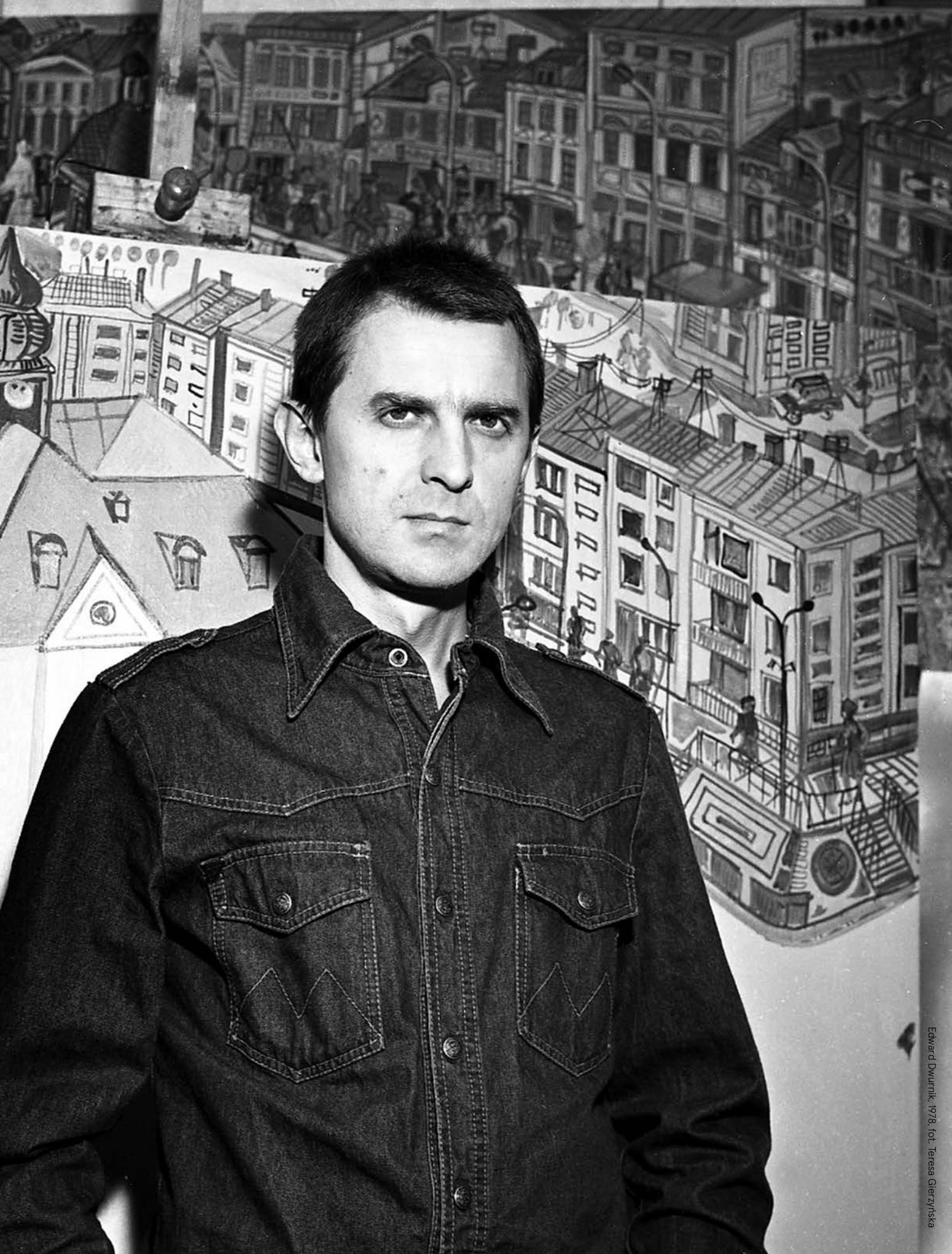
Edward Dwurnik jako twórca zasłynął niezwykłą przenikliwością i zdolnością do przekazywania ludzkich przywar oraz uczuć. Przez wiele lat swojej płodnej twórczości stworzył niezliczoną liczbę przedstawień zamykanych w cyklach, skupiających się na szeroko pojętych tematach, głównie dotyczących Polski. Mimo że nigdy nie opowiadał się po żadnej ze stron politycznych, niejednokrotnie w jego pracach wybrzmiewają ważne wątki dotyczące sytuacji w kraju i poza jego granicami. Tak dzieje się w przypadku prezentowanych w tym katalogu prac pochodzących z serii „Niech żyje wojna!" oraz „Droga na Wschód". Dzieła powstały w niewielkim odstępie czasowym i odnoszą się do tragicznych wydarzeń w historii Polaków oraz mieszkańców Bałkanów.

Na „Drogę na Wschód" złożyło się 48 płócien malowanych przez Dwurnika od 1989 do 1991. Wszystkie wykonane zostały w dużych formatach, przy bardzo ograniczonych środkach formalnych: wąskiej palecie barwnej, zamaszystymi ruchami pędzla, z ograniczeniem szczegółów do zarysowania jedynie figur przedstawianych postaci i otaczającego je surowego krajobrazu. Tragizm wymowy dzieł z serii podkreśla ich skala: większość płócien to formaty 210 × 150 cm, tylko niektóre z nich mają mniejszy, standardowy dla artysty rozmiar 146 × 114 cm. „Droga na Wschód" opowiada historie ofiar terroru stalinowskiego. Powstała wskutek lektury wspomnień Polaków represjonowanych w ZSRR. Dzieła z tego okresu są dobrym przykładem przemiany Dwurnika jako artysty – lata 80. to moment, w którym odchodzi on od malowanych nieco z przymrużeniem oka obywateli kraju w kolorowych miastach na rzecz trudnych tematów. Wydaje się, że dojrzewa wówczas jako artysta-ekspresjonista, a jego dzieła z tego okresu są niezwykle przejmujące. Seria spotkała się z żywą reakcją publiczności w zachodniej Europie, w Polsce została przyjęta z pobłażliwością.

„Bajkał" to niemal monochromatyczne płótno, w którym dopiero przy bliższym przyjrzeniu się można dostrzec błękitne elementy. Na przedstawieniu znajdujemy skuloną z zimna postać na tle wyludnionego krajobrazu – wizję tak różną od znanych z twórczości Dwurnika zatłoczonych miast, w których na każdym centymetrze kwadratowym rozgrywa się mała scena rodzajowa. „Bajkał", tak spokojny w swym wyrazie, monumentalny i surowy, może budzić w widzu niepokój. Jest to przykład najlepszego malarstwa w wydaniu Dwurnika – bardzo dojrzałego i świadomego.

Seria „Niech żyje wojna!" była bezpośrednią odpowiedzią artysty na konflikty społeczno-polityczne w krajach byłej Jugosławii. Artysta mówił o swoim celu: „Chodzi o to, byśmy byli mniej obojętni. Te pełne ironii obrazy powinny zmusić do myślenia. Do oderwania się od codzienności i małych kłopotów: zbyt łatwo zapominamy o tragediach, które dzieją się obok nas. W Jugosławii dla młodych i wspaniałych ludzi, którzy chwytają za broń i chcą walczyć, hasło 'niech żyje wojna' jest bliskie i prawdziwe. Ale tylko do momentu, kiedy młodość zastępuje śmierć, a dominującym kolorem jest czerwień krwi. Bo wojna to także ból, cierpienie, nędza i rozpacz" („Niech żyje wojna!", rozmowa z Joanną Boniecką, „Gazeta Wyborcza", nr 148, 25.06.1992). Dwurnik zaczął malować cykl w roku ukończenia prac nad „Drogą na Wschód". I w tym przypadku prace trwały 2 lata i skutkowały stworzeniem 44 płócien o monumentalnych rozmiarach. Wszystkie nosiły ironiczny tytuł „Niech żyje wojna!".

„Niech żyje wojna!" to cykl niezwykle ekspresyjny, przejmujący. Dwurnik przedstawia w nim dryfujące w nieokreślonej przestrzeni groźne twarze, malowane szybko, zdecydowanie i w ostrych kolorach. W przypadku prezentowanej w katalogu pracy mamy do czynienia z przedstawieniem jeszcze bardziej wymownym: głowy wojskowych zostały sprowadzone tu do roli wymiotujących kukieł trzymanych przez tajemniczą rękę. Artysta mówił o nich: „Są to głowy w hełmach, czapkach wojskowych, całe ich mnóstwo, a wszystko umieszczone na błękitnym tle. Obrazy te mówią o walce. Mają być zachętą, akceptacją wojen wyzwoleńczych prowadzonych przez małe państwa. Uważam, że im więcej takich wojen wybuchnie, tym lepszy będzie tego skutek dla świata" (Edward Dwurnik, „Polityka", nr 13, 28.03.1992).



Edward Dwurnik, 1978, fot. Teresa Gierzyńska

53 †

EDWARD DWURNIK
1943-2018

"Bajkał" z cyklu "Droga na Wschód", 1989

olej/płótno, 210 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'1394 | 31 DROGA NA | WSCHÓD | BAJKAŁ | NR XVII - 31 | 1394 | E. DWURNIK | 1989'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
16 000 - 20 000 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. 31, nr 1394, s. nlb.

54 †

EDWARD DWURNIK
1943-2018

"Niech żyje wojna!", 1991

olej/płótno, 146 x 98 cm
sygnowany i datowany p.d.: '91 | E. DWURNIK'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'1991 | E. DWURNIK | NR: XIX. 4 1707 | NIECH ŻYJE | WOJNA!'

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 XIX „Niech żyje wojna" (1991-1993), poz. 4, nr 1707, s. nlb.

91
E. DWURNIK

55 †

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"1244", 2019

olej/płótno, 190 x 190 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'AR '19'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1244 | 2019'

estymacja:
25 000 - 40 000 PLN
5 500 - 8 800 EUR

Główną cechą tworzonych przez Roszkowskiego abstrakcji, podobnie jak w prezentowanej kompozycji, jest linearyzm. Falujące, przecinające, ułożone w różnych kierunkach linie wypełniają szczelnie powierzchnię płócien artysty. Ich struktura pozwala na zauważenie pewnego porządku w pozornym chaosie drobnych, stłoczonych form. Zastosowanie takich środków jest też źródłem szczególnego wyrazu tych płócien: wizualnego napięcia i dynamizmu. Chociaż Roszkowski tworzy sztukę abstrakcyjną, punktem wyjścia dla niego pozostaje często świat widzialny i zaobserwowane przez artystę w jego otoczeniu motywy. Inspiracją dla pewnych z jego obrazów był na przykład zaobserwowany przez niego pejzaż. Ponadto jego obrazy, nawet jeśli nie są daleko przepracowanymi artystycznie widokami krajobrazu, same mogą wywoływać skojarzenia z pejzażem: przywodzą przykładowo na myśl bruzdy zaoranego pola – ciemną materię gleby.

Dzięki swemu przywiązaniu do malarskiej materii Roszkowski nieustannie eksperymentuje z materiałami bazującymi na naturalnych komponentach, takich jak damara, wosk, mastyks, guma arabska, terpentyna balsamiczna, olej lniany. Wykonane samodzielnie farby i narzędzia pozwalają budowanym przez artystę strukturom zbliżać się do trójwymiarowych rzeźbiarskich faktur przypominających wypukłe reliefy. W najnowszych pracach zanika sprecyzowany, dominujący, geometryczny motyw, który zostaje zastąpiony rozproszonym gradientem i poszukiwaniem kolorystycznych niuansów.

56 †

ANDRZEJ FOGTT
1950

Bez tytułu, 1979

olej/płótno, 135 x 185 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'AFogtt | II 79'
sygnowany i opisany na odwrociu: 'AFogtt | 185x135 | II'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
6 000 - 8 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Wrocław

„Fogtt, jak to się dzieje u silnych osobowości, zarzucił bardzo szybko postimpresjonistyczną konwencję polegającą na przemiennym budowaniu ciepłych i zimnych tonów. Zachował jednak te cechy, które należą do jego istoty oraz dalej je rozwinął: to właśnie język kolorów, wewnętrzne światło, ten połysk, który promieniuje z całej powierzchni obrazu, przede wszystkim jednak ekspresyjność tak bliska, zarówno jego duchowi, jak i temperamentowi".

Jerzy Madeyski

57 †

TERESA RUDOWICZ
1928-1994

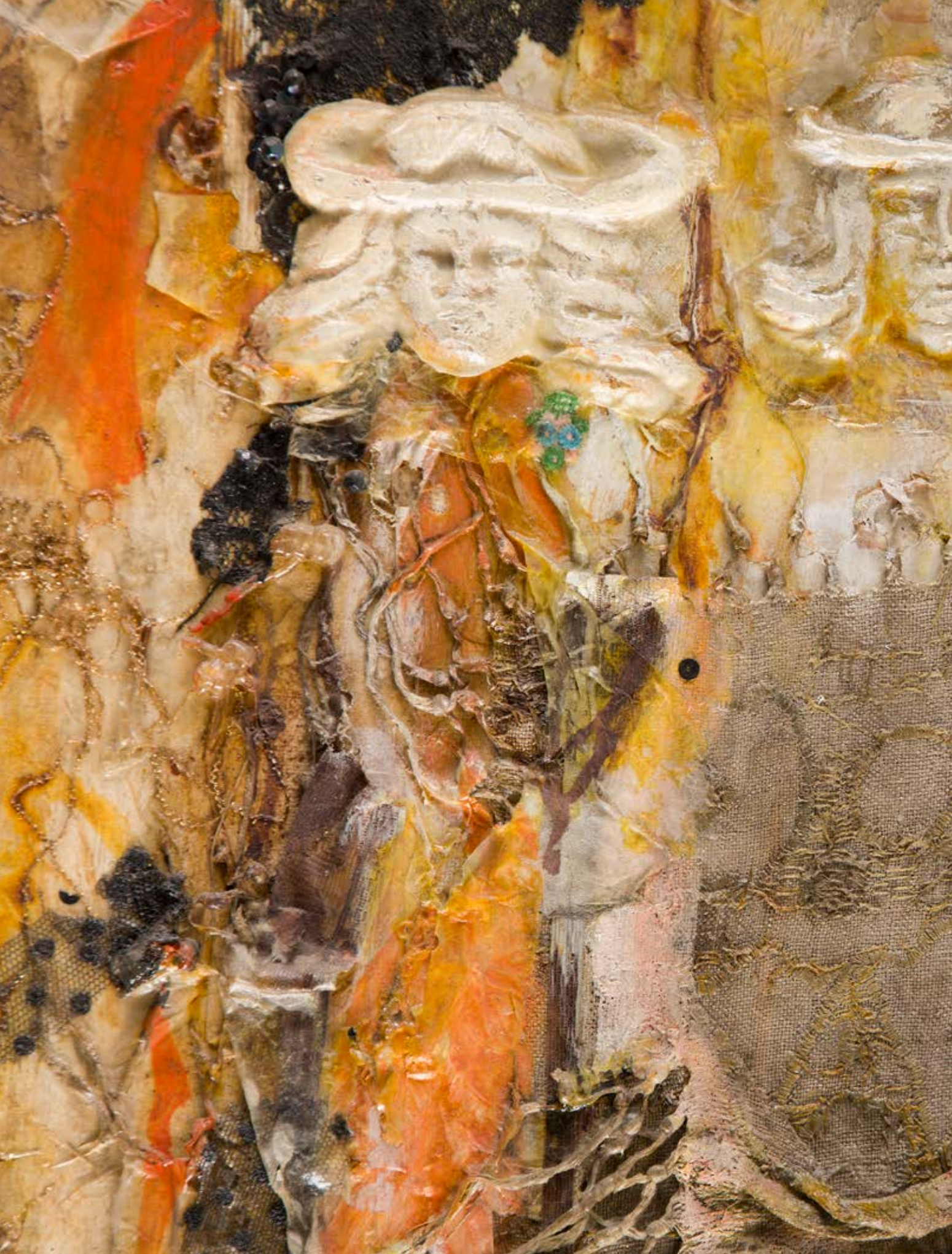
Kompozycja, 1977

kolaż, olej/płótno, 50 x 64 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Teresa Rudowicz | 1977 r.'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
5 000 - 7 000 EUR

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

Guillaume Apollinaire



Teresa Rudowicz jest jedną z najciekawszych polskich artystek tworzących po wojnie. Przynależała do grona malarzy uprawiających tzw. malarstwo materii oraz taszyzm, naprzemiennie nazywane przez krytykę „nieokrzesanymi" i „surowymi". Pewnie inaczej potoczyłyby się losy jej twórczości, gdyby nie wyjazd do Italii. To wtedy wykształciła zupełnie indywidualną formułę malarską, której z drobnymi zmianami formalnymi pozostała wierna do końca swojej twórczości. Były nimi obrazy, a właściwie kolaże złożone ze skrawków oraz ścinków starych manuskryptów – zarówno dziś, jak i wówczas uznawanych za cenne ślady przeszłości. I choć sama technika asamblażu nie była nowością w latach 50. i 60., artystka stworzyła sposób wypowiedzi artystycznej, który po dziś dzień jest intrygujący i specyficzny, przede wszystkim ze względu na oczywiste konotacje z wydarzeniami II wojny światowej o której przypominały wszechobecne ruiny i zgliszcza. Po wyjeździe z rodzinnego kraju, gdzie kultura materialna uległa dewastacji, niebywały wręcz ogrom śladów przeszłości we Włoszech musiał budzić w Teresie Rudowicz silne odczucia. W powojennej Polsce cięcie manuskryptu byłoby aktem świętokradczym. Zupełnie inne materiały wykorzystywały Erna Rosenstein czy Jadwiga Maziarska, podobnie jak autorka prezentowanej pracy nawiązujące w swojej twórczej praktyce do zbieractwa. Były to raczej mało wartościowe wycinki z gazet, pudełka, deseczki i zepsute „rupiecie", którym artystki chciały nadać zupełnie nową rangę.

We wstępie do katalogu krakowskiej wystawy artystki Bogusław Schaffer pisał: „Pozbawiona 'chwytów' i rezygnująca z pracy nad 'własnym stylem' Rudowicz uprawia swoją sztukę bez owej nudnej walki o własne miejsce (niektórzy malarze własny styl wypracowują kosztem wartości odkrywczości – wówczas cała ta pertraktacja ze sztuką jest śmieszna: malarz Y maluje całe życie z ową wyszukaną nieporadnością, którą tak wszyscy chwalą, bo jest w tym coś z uroku 'niedorzeczności' mowy dziecięcej, która tak zachwyca dorosłych, a która u dziecka nigdy nie jest niedorzeczna – takich fałszywych przekształceń jest w sztuce więcej!). Malarstwo Rudowicz rozgrywa się na przezwyciężonym już, bo gruntownie poznanym, podłożu techniki assemblage'u i collage'u, w punkcie, w którym nie jest już istotna szufladka, lecz to, co się już w niej nie mieści. Oglądając obrazy Rudowicz, dostrzegam w nich jeden główny wątek, na który warto zwrócić uwagę: są to wariacje na temat czasu, a bliżej może – na temat jego przemijania: oto fragment jakby żywcem wyjęty z 'tamtych czasów'; oto fragment płótna, z którego jakby coś odpadło, wykruszyło się (może to było coś ważnego – jak imiona własne wytarte na starych pomnikach); oto wkomponowany w całość wbrew rozsądkowi element – wskazujący na to, że obraz ten nie mógł powstać przed rokiem 60-tym. Kompozycje, 'zestawienia' Rudowicz mają dla mnie w sobie coś z poezji: to w poezji nieważne są słowa, lecz interwały znaczeniowe pomiędzy nimi, owe wartości konsytuacyjne, które nie pozwalają wyszukanej poezji 'od razu' zrozumieć, a które przemawiają właśnie przez swoją siłę pobudzającą; i rzeczywiście: obrazy Rudowicz nie nadają się do komentowania – właśnie one nie; z całą pewnością dlatego, że – jak już powiedziałem są zbyt wieloznaczne, zbyt znaczące" (Bogusław Schaffer, Teresa Rudowicz, katalog wystawy w Galerii Krzysztofory, Kraków 1967).

58 †

TERESA RUDOWICZ
1928-1994

Bez tytułu, 1971

asamblaż/płótno (dublowane), 161 x 70 cm

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

POCHODZENIE:
Nautilus, 2020
kolekcja prywatna, Polska

„Malarstwo Teresy Rudowicz cenię dlatego, że będąc nowoczesne, nie powstaje z łatwych oczarowań nowoczesnością, a wyrastając z konkretnych wątków tradycji, umie być wobec nich przekorne. Można w nim znaleźć wrażliwość, biegłość i kulturę dające poczucie miary. Ale ważniejszy od nich wydaje mi się niecierpliwy upór, z jakim artystka porzuca we własnej pracy wszystko to, co staje się już łatwe, skończone, osiągnięte – aby przenikać wciąż głębiej, wciąż na nowo w wewnętrzny kształt swojej sztuki".

Janusz Bogucki

59

TADEUSZ BARANOWSKI
1945

Bez tytułu, 2018/2019

akryl, asamblaż/płótno, 120 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'T. Baranowski | 2018/2019'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
4 000 - 5 000 EUR

LITERATURA:
The First Berliner Art Book, Jubilee Edition 2020, Berlin 2020, s. 33 (il.)

Tadeusz Baranowski to artysta znany szerszemu gronu jako twórca komiksów, między innymi słynnego Smoka Diplodoka, Profesora Nerwosolka, Bąbelka i Kudłaczka oraz Orient Mena. Wiele z jego dzieł zyskało już status kultowych publikacji.

Artysta wywodzi się ze środowiska warszawskiego. W 1969 obronił dyplom na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Artura Nachta-Samborskiego i Aleksandra Kobzdeja. Początki kariery Baranowskiego to współprace z wieloma poczytnymi pismami, m.in. z „Przyjaciółką", „Razem" i „Na Przełaj". W „Świecie Młodych" od 1975 zaczęły regularnie pojawiać się fragmenty rysunkowych historii Baranowskiego, a pierwszy album jego autorstwa został wydany 5 lat później. W II połowie lat 80. artysta rozpoczął współpracę ze słynnym belgijskim wydawnictwem Editions le Lombard. Jego nowatorskie komiksy przyczyniły się do umieszczenia nazwiska twórcy w antologii „1001 comics you must read before die" opublikowanej w 2001.

W 2008 Baranowski powrócił do malarstwa sztalugowego, pracując od tego momentu w technice, którą doskonalił przez lata: malarz tworzy skomplikowane, niemal piętrowe kompozycje, wykorzystując różnorodne materiały. Na wielkoformatowych płaszczyznach można znaleźć elementy pleksi, tkanin, polistyrenu, gałęzi, farb olejnych i akrylowych. Płótna Baranowskiego to ciekawa propozycja odpowiedzi współczesnego artysty na problem abstrakcji w malarstwie. O swoich dziełach artysta mówił: „Już w pierwszych pracach malarskich dążyłem do płaskorzeźby, a moim marzeniem było zbudować trójwymiarowy obraz, w który widz będzie mógł wejść i obejrzeć od środka" (opis wystawy Tadeusza Baranowskiego „Podświadomość" w New Atelier Design, 6.12.2017-31.12.2017, źródło: https://rynekisztuka.pl/).

60 †

ANDRZEJ S. KOWALSKI
1930-2004

Bez tytułu, dyptyk, 1983

olej/płyta, 101 x 49 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'A.S. Kowalski 83'
na odwrociu pismem odręcznym: 'RDM15' i pieczątka 'Rosmarin's'

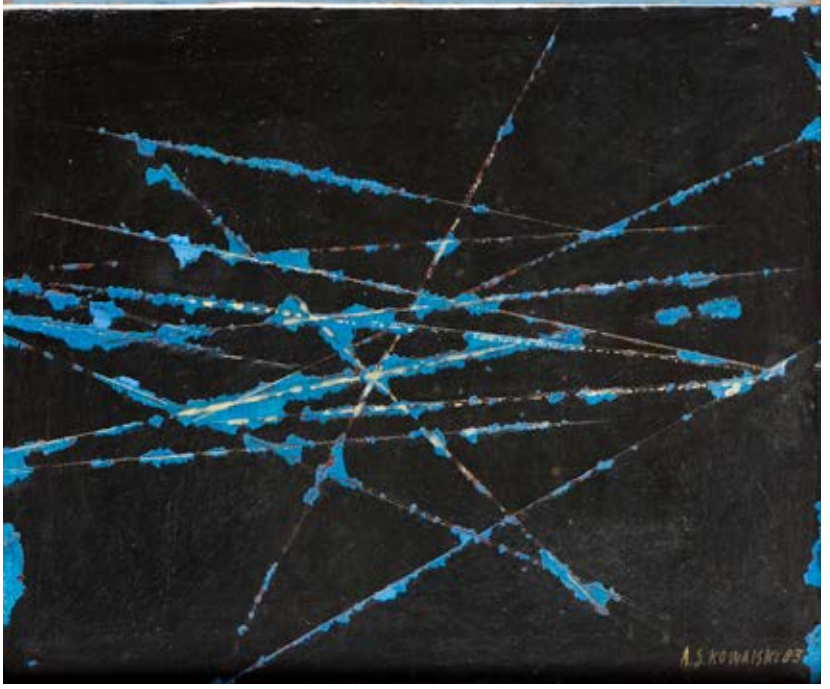
estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
5 000 - 7 000 EUR

WYSTAWIANY:
Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 5.04-5.05.2013

LITERATURA:
Andrzej S. Kowalski, [red.] Jan Trzupek, Katowice 2013, ss. 167 (il.), s. 168 (spis)

Charakterystyczny podział płótna na dwie strefy pojawia się u Andrzeja Kowalskiego już w latach 50. Na ich powierzchniach umieszczał ekspresyjne motywy, najczęściej o formach abstrakcyjnych przywodzących skojarzenia ze światem organicznym. Sam artysta zapytany o to, co wpływa na jego język artystycznej wypowiedzi, mówił, że to, co interesuje go najbardziej, to: „dramat materii. Wyrażam go biegunowo skrajnymi płaszczyznami faktur: zupełnie płaską i spiętrzoną, nawarstwioną, spontaniczną" (O. Wieczorek, W pracowniach plastyków (2). Abstrakcje Andrzeja S. Kowalskiego, „Wiadomości Zagłębia", 20-26.04.1962). Mimo że faktura w obrazach jest niezwykle żywa, często wielowarstwowa, jego sztuka daleka jest od tego, co określamy mianem malarstwa materii tak chętnie uprawianej przez artystów pokolenia Kowalskiego. Według Jana Trzupka twórczość ta wpisuje się natomiast w dialog z nowym katastrofizmem lat 50. Jak pisał: „To już nie tylko reakcja na przeszłą dokonaną apokalipsę czasu wojny, na obraz miast skamieniałych i 'krzyczących kamieni', ale też na wyobrażenie nuklearnej zagłady. (...) Idąc dalej, albo nieco inaczej, tropem kamienno-geologicznej metafory, wkraczamy w obszary bliskie filozofii Pierre'a Teilharda de Chardina, chrześcijańskiego ewolucjonisty, którego już od dziecka fascynowało 'wszystko, co jest gęste' po studiach teologicznych skłoniła go ta pasja do studiowania geologii i czerpiąc z obu tych dziedzin, stworzył oryginalną filozofię. Wreszcie, wracając do Bachelarda, zauważyć trzeba, że ziemia to znów i mimo wszystko – trwanie. Takim właśnie jest przesłanie ziemi w bachelardowskiej psychoanalizie materii. Wątki tych możliwych interpretacji jedynie tutaj sygnalizuję jako postulat dalszych analiz i badań, tak w odniesieniu do twórczości malarskiej Andrzeja S. Kowalskiego, jak i przesłanej teorii i filozofii wyrażonych w jego tekstach i wypowiedziach" (Jan Trzupek, [w:] Andrzej S. Kowalski, Katowice 2013, s. 95).

W obrazach Kowalskiego również barwy budzą skojarzenia z ziemią i naturą, tym, co charakteryzuje jego obrazy, jest szczególna wrażliwość artysty na kolor i niezwykła biegłość w operowaniu malarskimi technikami. Piotr Skrzynecki pisał, że „wszystko, co robi, podporządkowane jest sprawom kolorystyki i z tego powodu przede wszystkim obrazy Kowalskiego są prawdziwą rewelacją. Dzięki laserunkom, które często i mistrzowsko (naprawdę mistrzowsko) stosuje, potrafi uzyskać prawdziwe lśnienie, głębię, przejrzystość i miękkość plamy barwnej. (...) Ponadto rozmaite przetarcia, zgrubienia farby, wszystkie efekty fakturowe, podporządkowane są wydobyciu blasku i głębokości koloru" (Piotr Skrzynecki, Z sal wystawowych. Rewelacje kolorystyczne, „Echo Krakowa", nr 104 (5228), 1962, s. 3).


A.S. KOWALSKI 03

61 †

JAN ANISEROWICZ
1929-2007

Z cyklu "Impresje kosmiczne" XXXIX

olej/płótno, 188 x 77,5 cm
sygnowany p.d.: 'Jan Aniserowicz'
sygnowany i opisany na odwrociu:
'JAN ANISEROWICZ Z CYKLU IMPRESJE KOSMICZNE II K. XXXIX | OLEJ WYM. 178 x 78'

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
2 000 - 2 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa

62 †

URSZULA BROLL
1930-2020

"Martwa natura kubistyczna" (z wazonami), 1956

olej/płótno, 69 x 49 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'URSZULA BROLL | MARTWA NATURA | 69 x 49 | 1956'

estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
11 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Czas, Będzin
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Urszula Broll, malarstwo (lata 50. i 60.), 19-29.10.2004, Galeria Czas, Będzin, 3-16.11.2004, Galeria Nautilius, Kraków

LITERATURA:
Urszula Broll, malarstwo (lata 50. i 60.), katalog wystawy, Kraków 2004, kat. 6, s. 14

Zaprezentowana praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości Urszuli Broll. Kubistyczna w wyrazie praca należy do cyklu martwych natur, które artystka malowała we wczesnych lata 50. Broll wybrała neutralny temat, w przypadku zaprezentowanej pracy wazon, aby w pełni skupić się na kwestiach oraz rozwiązaniach formalnych. Pod względem prowadzenia linii oraz operowaniem światłocieniem przywodzi na myśl twórczość artystów związanych z Kubizmem. W efekcie martwa natura została przeobrażona w pracę wręcz abstrakcyjną. O znaczeniu Kubizmu w twórczości Urszuli Broll, także tej późniejszej, Janusz Zagrodzki pisał w następujący sposób: „[...] rozpoznanie istoty kubizmu i wynikających z niego konsekwencji, stanowiło dla Broll i innych twórców Grupy St-53 podstawowy problem artystyczny. Bezpośrednim rezultatem odkryć kubizmy były wystąpienia awangardy odwołujące się do logiki pracy twórczej, składające się na racjonalny nurt sztuki. Inny wymiar kreacji wynikał ze swobodnego łączenia obrazów, według zasady najprostszych skojarzeń, umożliwiających kształtowanie znaczeń według podświadomych dążeń umysłu. W tym ekspresyjno-emocjonalnym wyrażeniu odczuć znakomicie mieszczą się dojrzałe dzieła ekspresjonistów, dadaistów, surrealistów. Ale istnieje jeszcze jeden ważny sposób poszukiwania sensu twórczego istnienia, odnajdywania podstawowych wartości, umożliwiający artystom przywoływanie do realnej rzeczywistości uzmysłowionych abstraktów. Twórca wykracza wówczas poza granice obowiązujących schematów oznaczeń, dzięki ciągłemu rozszerzaniu wyobraźni symbolicznej, kreuje hipostazy, ikony współczesności, sygnały doznań duchowych. Właśnie na tej drodze rozwija się dojrzała, mistyczna twórczość Urszuli Broll. (Janusz Zagrodzki, Urszula Broll i grupa St-53 w: Urszula Broll, red. Janina Hobgarska, Jelenia Góra, s. 9).

63 †

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ
1924-2016

"Obraz X/92", 1992

olej, węgiel/płótno, 89 x 116 cm
sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'W. JACKIEWICZ " X/92 BILD" 89 x 116'

estymacja:
25 000 - 40 000 PLN
6 000 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:
Kunstauktionen GmbH, Monachium
kolekcja prywatna, Polska

„Ciało – jego idealizacja i sprowadzanie do harmonijnego, zgeometryzowanego, abstrakcyjnego znaku jest od lat przedmiotem twórczości Jackiewicza. Właśnie akt jest linią łączącą twórczość Jackiewicza z tradycją malarstwa dawnego – m.in. renesansu włoskiego, w tym szkoły weneckiej (XV-XVII w.), bardziej renesansowej niż barokowej, ze względu na uproszczenie i określonego rodzaju 'naukowe' spojrzenie, zależne od świadomości epoki, w której rozpoczął się proces analizy pojęciowej, przy czym sprawy kolorystyki obrazu należą do najistotniejszych".

Krzysztof Jurecki

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

W procesie twórczym nie towarzyszyły mu jednak konkretne modelki. Ciała, które malował na swoich obrazach, odtwarzał z pamięci. Jackiewicz twierdził, że obecność w pracowni innej osoby zakłócałaby skupienie, które uważał za niezbędne do powstania dzieła. A tak subtelne i wrażliwe malarstwo wymagało skupienia absolutnego. „Maluję z pamięci – podkreślał w rozmowie z Barbarą Szczepułą z Dziennika Bałtyckiego. – Mam w głowie obrazy zrobione przez lepszych ode mnie, to eliminuje potrzebę korzystania z modela. Moje zauroczenie aktem zaczęło się, gdy zobaczyłem 'Śpiącą Wenus' Giorgione (...)". Malarz jednak podkreślał, że jego zainteresowaniu towarzyszyła nieśmiałość, dlatego na swoich płótnach jedynie sugeruje kształty ud, bioder czy talii, ale nie przedstawia części kobiecego ciała dosłownie. W efekcie jego prace to abstrakcyjne kompozycje, na których jedynie za pomocą linii podsuwa skojarzenie z pełnymi kształtami postaci.

Gabriela Kurowska określiła styl Jackiewicza jako „malarstwo rozważne, porządkujące, czyste i nienadużywające środków wyrazu. Nie pozwala też na zbytnią egzaltację. Kompozycje są wytworne i przemyślane. (...) Artysta odbywa własny dialog z Naturą, wdaje się z nią w subtelną grę, włącza w nią osobiste doświadczenia z formą, strukturą kompozycji, dyscypliną i konstrukcją obrazu. Kompozycje Jackiewicza, choć bliskie abstrakcji i nowoczesne, budowane są z uszanowaniem tradycyjnych wartości malarskich. Wzbudzają zachwyt zdystansowaniem, spokojem, lekkością, elegancją, a także rzadką dziś czystością gatunku" (Gabriela Kurowska [w:] Władysław Jackiewicz, malarstwo, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2004, s. 3). Podobne zdanie wygłosił krytyk, Jerzy Madeyski, mówiąc: „malarstwo Jackiewicza należy do rzadkiej w naszej epoce zgiełku i agresji sztuki kontemplacyjnej, sztuki więc, która łączy w sobie – konieczne w długotrwałym kontakcie – mistrzostwo formy z bogactwem treści. W malarstwie swym potwierdza również starą, zapomnianą regułę: im węższy motyw i oszczędniejsze środki, tym bogatsze jest wnętrze artysty i większe jego umiejętności i talent" (Jerzy Madeyski, „Życie Literackie", nr 41, 12 X 1986).

Władysław Jackiewicz w pracowni, 1991, fot. dzięki uprzejmości Heiko Fritzena

64

EWA KURYLUK

1946

"Pudełka wszystkie takie same", 1974

akryl, kolaż/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
opisany i datowany na odwrociu: 'little boxes all the same | marz - april 74'
na odwrociu naklejka z opisem pracy

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 000 - 16 000 EUR

WYSTAWIANY:
„Ewa Kuryluk. Obrysować cień. Malarstwo 1968-1978", wystawa indywidualna, Galeria Design BWA Wrocław, 25.03-23.04.2011
Czytelnia Sztuki w Gliwicach, 7.10-27.2011

LITERATURA:
Ewa Kuryluk. Obrysować cień. Malarstwo 1968-1978, katalog wystawy, Wrocław, Gliwice, Kraków 2011, s. 33

„Człekopejzaż to wizja przyrody bez podziału – co żyje, jest razem – ale wizja to niejednoznaczna, bolesna i okrutna. Z ciał kochanków wyrastają kwiaty, a częścią przemian przyrody są cierpienie, śmierć, rozkład. W tej wizji przyrody porusza nas również to, że ukształtowała się po II wojnie światowej w Polsce i jest naznaczona jej historią. Ale Człekopejzaże, choć mówią o sprawach posępnych i strasznych, nie są przygnębiające, gdyż cieszą oko".

John Harvey

OSOBNA I OSTROŻNA

Twórczość Ewy Kuryluk zdaje się na wskroś osobista. Artystka traktuje w niej o własnych przeżyciach i stosunku do świata w charakterystyczny sobie tylko sposób. Sztuka jest bowiem dla niej wyznaniem, co podkreśla przez fakt umieszczania własnej podobizny na wielu z malowanych kompozycji. Bohaterki obrazów Kuryluk noszą rysy jej twarzy, a ich ciała przypominają figurę autorki. Ten artystyczny gest podkreśla nie tylko otwartość i osobistość uprawianej sztuki, ale odpowiednio potraktowany staje się mapą ułatwiającą poruszanie się po tej niezwykle subtelnej twórczości. W jednym ze swoich wierszy, opublikowanych w 1984, Kuryluk wyznała lapidarnie swoje artystyczne credo: „osobna i ostrożna / w ostatniej odsłonie / obcuje z obcym odważnie (...) utrwala wiatr / na wodzie". Powyższy cytat każe myśleć zatem o Kuryluk jako o artystce wielce wrażliwej, której twórczość pełna wizualnej swobody oraz sugestywności jawi się jako jedno z najciekawszych zjawisk polskiej powojennej sceny artystycznej.

Prezentowana praca pochodzi ze wczesnego okresu twórczości Kuryluk – powstała w rok po ukończeniu przez artystkę Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W tym czasie młoda artystka obrazowała głównie zdarzenia z codzienności, które ujmowała w typową dla siebie estetykę, lokującą się pomiędzy malarstwem nowej figuracji i hiperrealizmem. Niezwykle trafnie opisał tę charakterystyczną dla Kuryluk cechę Mieczysław Porębski: „Sposób odnotowania interesujących ją przypadków jest rzeczowy, bacznie obserwujący, wyzbyty niewczesnego sentymentalizmu. W obrazach jej jest coś z podróży nowoczesnego Guliwera, który z zaciekawieniem przybliża twarz do krzątaniny różnych dziwacznych mikropopulacji, to znów cofa ją z lękiem wobec skał nie do ogarnięcia – ludzio-gór, ludzio-jezior, ludzio-pejzaży. Wszystko, co wielkie i co małe, co w górze i co na dole, spotyka się ze sobą w jej obrazach jak w sennej fantasmagorii, z niespotykaną jednak w snach ostrością, przejrzystością, precyzją".

„Pudełka wszystkie takie same" to obraz należący do cyklu „Człekopejzaży" (jak określiła je sama Kuryluk) – prac przedstawiających figurę ludzką niemalże zrośniętą w jedno z otoczeniem, malowanym z taką samą intensywnością koloru i wyraźnym konturem. Również w prezentowanym obrazie bohaterowie wydają się stopniowo wnikać we wnętrze, w którym zostali osadzeni. Na pierwszy rzut oka pogodna praca po głębszej analizie pokazuje swój egzystencjalny wymiar. Najwcześniejsze obrazy ze wspomnianego cyklu prezentują idylliczne przedstawienia, które wraz ze śmiercią ojca artystki w 1968 zmienią się w drugoplanowe sceny napiętnowane tragizmem i przeczuciem nadchodzącej katastrofy. Pojawia się w nim często postać Ewy, zarówno biblijnej, jak i samej artystki.

W przypadku prezentowanej pracy warto również zwrócić uwagę na charakterystyczną artystce technikę malowania. Już na drugim roku studiów twórczyni porzuciła malarstwo olejne na rzecz akrylu, buntując się wobec tradycyjnej techniki. Wybór materiałów malarskich podyktowany był ograniczeniami zdrowotnymi – w dzieciństwie chorowita, zapadła na astmę w wyniku alergii na węgiel i farby olejne, z którymi miała kontakt na uczelni. Zmiana wynikała również ze skłonności Kuryluk do linearności, którą w dużo lepszy sposób mogła okazywać w płaskiej technice, realizowanej od tej pory na twardej płycie pilśniowej. Przełom lat 60. i 70. przyniósł również ujednolicenie formatów w jej sztuce – od używanych początkowo podłoży o wymiarach 61 × 61 cm, przez 100 × 100 cm (jak w przypadku prezentowanej pracy), po ostateczne większe, prostokątne kompozycje.

65 † Ω

TEOFIL OCIEPKA
1891-1978

Dziewczyna, 1960

olej/płótno, 35 x 45 cm (wymiary oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Ociepka T. | 1960r'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
8 000 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, USA

Dziepka T.
1960

KOSMOS OCIEPKI

Teofil Ociepka był niewątpliwie bardzo barwną postacią na polskiej scenie artystycznej po II wojnie światowej. Jego nietypowa działalność wynikała głównie z zainteresowań twórcy oraz braku formalnego wykształcenia w akademii – drogi, którą przebyła większość jego rówieśników.

Ociepka przez większość życia zawodowego pracował jako górnik w kopalni Wieczorek (kiedyś Giesche), sztuka była dla niego zajęciem, któremu oddawał się w wolnym czasie. Biografia artysty była dość trudna: w wieku 14 lat stracił ojca, od tego momentu utrzymanie rodziny spoczęło na jego barkach. Jeszcze jako młodzieniec odbył służbę wojskową oraz walczył w I wojnie światowej w strukturach armii niemieckiej. Ociepka odebrał wykształcenie w szkole podstawowej, po czym pracował w różnych miejscach (poczta, gospoda, kolej), by ostatecznie stać się maszynistą elektrowni kopalni. Zajęcie to kontynuował do osiągnięcia wieku emerytalnego.

Pisząc o Teofilu Ociepce, zawsze wspomina się o Grupie Janowskiej, w ramach której tworzyli artyści kojarzeni dziś z nurtem sztuki naiwnej. Ugrupowanie zostało założone w 1946 i od tamtego czasu działa nieprzerwanie do dziś. Skupia artystów związanych z miastem Nikiszowiec, oddalonym zaledwie o kilkanaście kilometrów od Katowic. Na oficjalnej stronie grupy można przeczytać: „To właśnie tutaj przed 66 laty, z inicjatywy Ottona Klimczoka, powołano w przykopalnianej świetlicy zespół malarzy amatorów. Szczęśliwym trafem Klimczok znał niektórych z nich, innych do cotygodniowych spotkań w klubie zachęcili znajomi. I tak do niewielkiej salki zaczęli przychodzić Paweł Wróbel z kuzynem Leopoldem, Ewald Gawlik, Antoni Jaromin, Bolesław Skulik. Przychodzili po to, żeby pogadać, żeby podzielić się własnym zdaniem na temat tego, co w malarstwie jest dla nich najważniejsze. Do organizowanych wspólnie wystaw był zapraszany także najsłynniejszy z janowskich malarzy Teofil Ociepka" (źródło: www.grupajanowska.slask.pl). Mimo że artysta nie uczestniczył formalnie w ramach ugrupowania, dzięki klasyfikacji do tego środowiska łatwiej jest zrozumieć jego sposób postrzegania świata i sztuki. Twórczość Grupy Janowskiej była silnie osadzona w historii i tradycji Śląska oraz środowiska górniczego. Większość artystów działających w jej ramach była czynnymi pracownikami kopalń i oddawało się swoim pasjom po godzinach pracy. Wielu z nich było związanych również z kręgiem okultystycznym, któremu przewodniczył Ociepka.

Janowska Gmina Okultystyczna została założona w latach 30. XX wieku w ramach duchowej pracy artysty. Po I wojnie światowej Ociepka nawiązał kontakt z Filipem Hoffmannem z Wittenbergi. Ceniony samozwańczy filozof i mistyk wkrótce stał się duchowym przewodnikiem śląskiego artysty. To właśnie za jego namową zaczął malować w celu wyrażenia swoich uczuć, utrwalenia koncepcji związanych z okultyzmem i zaprosił do swojego grona innych artystów nikiszowieckich. Ociepka odczuwał silną wewnętrzną potrzebę malowania, było ono dla niego rodzajem ćwiczenia duchowego.

Jego obrazy są tak różne od znanej z historii sztuki sceny artystycznej i w tym tkwi ich siła. Malowane płasko, jaskrawymi kolorami, przesycone detalami, sceny przedstawiają stworzone w wyobraźni artysty postaci. W kosmosie Ociepki można znaleźć hybrydalne stworzenia zamieszkujące nieznane nam planety, w których przyroda zachowuje się na wzór ludzi lub zwierząt. A wszystko to przemieszane z elementami śląskiego krajobrazu oraz kultury górniczej. Jedną z bodaj najciekawszych serii stworzonych przez niego jest cykl postaci – mieszkańców Saturna opisanego przez XIX-wiecznego mistyka Jakoba Lorbera. Ociepka zyskał popularność w latach 50., kiedy jego prace zaczęły pojawiać się na krajowych i światowych przeglądach. Jedną z najważniejszych była wystawa poświęcona artyście i kolegom z Grupy Janowskiej zorganizowana w 1958 w Zachęcie. W ostatnich latach również można zauważyć zwiększone zainteresowanie twórczością artysty, szczególnie za sprawą wystaw organizowanych w Muzeum Śląskim w Katowicach.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

OP-ART. I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

AUKCJA 2 GRUDNIA 2021, 19:00

HENRYK STAŻEWSKI
„Nr 72", 1968

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
20 listopada – 2 grudnia 2021

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

POP-ART · POP-KULTURA · POSTMODERNIZM

AUKCJA 2 GRUDNIA 2021, 20:00

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI „JURRY"
„Obejmowanie", 1971

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
22 listopada – 2 grudnia 2021

SZTUKA FANTASTYCZNA

SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY

AUKCJA 21 GRUDNIA 2021, 19:00

RAFAŁ OLBIŃSKI
„Daleki od ideału", 2019

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
13 – 21 grudnia 2021

ART DÉCO

STYL I EPOKA

AUKCJA 14 GRUDNIA 2021, 19:00

ZOFIA STRYJEŃSKA
Góralka z dzbanem

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
6 – 14 grudnia 2021

ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

PONAD 13 000 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNĘŁA W PAŹDZIERNIKU 2021
NA AUKCJI W DESA UNICUM INSTALACJA
"TŁUM III" MAGDALENY ABAKANOWICZ

DESA UNICUM, UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

DESA.PL

DESA UNICUM

DESA UNICUM JEST OD 10 LAT BEZKONKURENCYJNYM LIDEREM POLSKIEGO RYNKU SZTUKI

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:

PRACE NA PAPIERZE

17 LUTEGO 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 11 STYCZNIA 2022

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

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

3 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 LUTEGO 2022

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

NOWE POKOLENIE PO 1989

10 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 LUTEGO 2022

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

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

7 KWIETNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 MARCA 2022

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

DESA.PL/PL/SPRZEDAJ/

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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

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

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

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

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

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

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

8. Obiekty katalogowe
Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

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

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

11. Legenda
Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej
♣ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.
W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.
Ω - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
o - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

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

II. AUKCJA

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

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

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

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

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

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

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

6. Tabela postąpień

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

III. PO AUKCJI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta": „Legenda").
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.
3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.
4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiekolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:
1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 • 1001ASW094 • 30 listopada 2021

Zlecenie licytacji z limitem lub licytacja telefoniczna to proste sposoby wzięcia udziału w aukcji, które nie skutkują żadnymi dodatkowymi kosztami dla Nabywcy.

☐ **Zlecenie licytacji z limitem** ☐ **Zlecenie telefoniczne**

Zlecenie musi być dostarczone (osobiście, pocztą, faksem lub e-mailem) do siedziby domu aukcyjnego nie później niż 24 godziny przed rozpoczęciem licytacji, w przypadku późniejszego dostarczenia nie gwarantujemy realizacji zlecenia, jednak dołożymy wszelkich starań, aby było to możliwe.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

Dowód osobisty (seria i numer) PESEL/NIP (dla firm)

.....

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....

Miasto Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik domu aukcyjnego ma prawo prosić o podanie pełnych danych osobowych oraz o okazanie lub skopiowanie dokumentu potwierdzającego tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń przesyłanych e-mailem, pocztą lub faksem konieczne jest dołączenie kserokopii lub skanu takiego dokumentu). Dane są udostępniane dobrowolnie, jednak ich podanie jest warunkiem koniecznym do wzięcia udziału w licytacji.

Nr kat.	Autor, tytuł	Maksymalna oferowana kwota (bez opłaty aukcyjnej) lub licytacja telefoniczna

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

.....

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

DESA UNICUM

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99
e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem
Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dom aukcyjny będzie reprezentował w licytacji Nabywcę do podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dom aukcyjny nie przyjmuje zleceń bez górnego limitu. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości dom aukcyjny będzie reprezentował Klienta, którego zlecenie zostało złożone najwcześniej. **Zgadzam się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:**

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne
W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy domu aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez DESA Unicum. Dom aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie

Niech Żyje Planeta!

Wracamy do życia na naszej planecie.
Sprawdź, jak zaczyna się od nowa!
Wejdź na Onet i dołącz do akcji Niech Żyje Planeta!

76548 onet

#Niech Żyje Planeta

onet

AUTORZY TEKSTÓW

Agata Matusielańska poz. 62
Wiktor Komorowski poz. 28
Anna Kowalska poz. 34, 36, 48, 50, 51, 52, 59, 65
Alicja Sznajder poz. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 16, 18, 19, 21, 23, 24, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 39, 41, 42, 43, 44, 55, 57, 60, 63, 64
Anna Szynkarczuk poz. 10, 11, 15, 37

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 30 LISTOPADA 2021

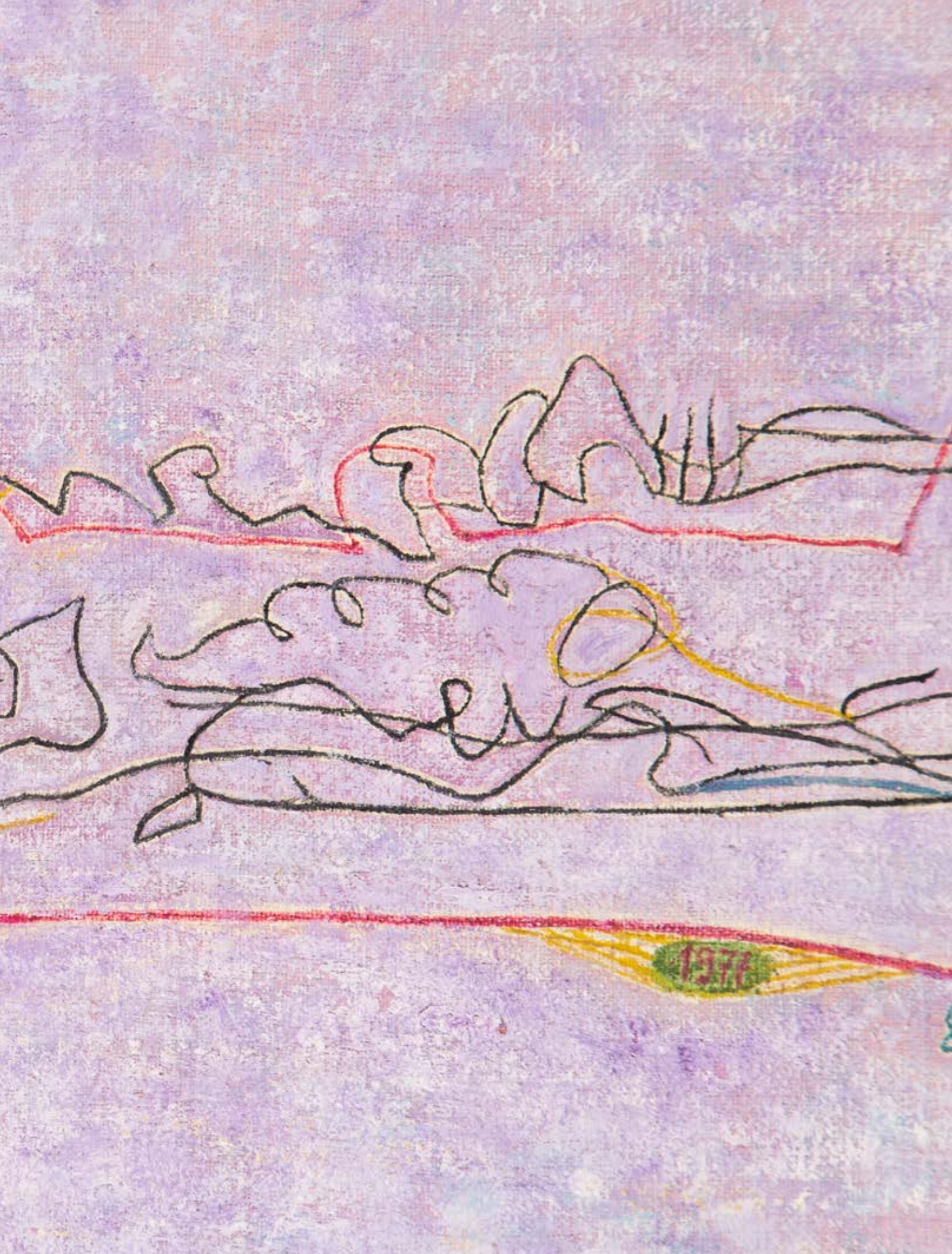
ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 3 Tadeusz Dominik, fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty
poz. 4 Erna Rosnestein 1962-1966. Zdjęcie dzięki uprzejmości Adama Sandauera. Źródło: <http://rosenstein.info>
poz. 6 „Andrzej Wróblewski (1927-1957). Retrospektywa", Muzeum Narodowe w Krakowie, 26.01-31.03.1996 © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl
Andrzej Wróblewski, [Autoportret z odbiciem w szybie], ok. 1950 © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl
„Andrzej Wróblewski (1927-1957). Retrospektywa", CBWA Zachęta, 1995, Warszawa, fot. Jerzy Sabara, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl
Widok wystawy „Andrzej Wróblewski. Patrzeć wciąż naprzód", 21.09.2012-3.02.2013, Muzeum Narodowe, Kraków © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl
Andrzej Wróblewski, „Dworzec, (Poczekalnia – biedni i bogaci)", 1949. Kolekcja prywatna © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl
Andrzej Wróblewski, „Sklepikarz", 1949. Kolekcja Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl
Andrzej Wróblewski, „Słońce i inne gwiazdy", 1948 Muzeum Sztuki w Łodzi © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl
Andrzej Wróblewski, „Rozstrzelanie VIII (surrealistyczne)", 1949 Muzeum Narodowe w Warszawie © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl
poz. 7 Andrzej Wróblewski, [Autoportret z żoną III], maj 1954 © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl
Poz. 8 Stanisław Fijałkowski, „Autostrada LXXV", 1988 Kolekcja prywatna, Polska. Fot. Marcin Koniak, Desa Unicum
Stanisław Fijałkowski, „Nowa Autostrada X", 1998 Kolekcja prywatna, Polska. Fot. Marcin Koniak, Desa Unicum
Stanisław Fijałkowski w swoim mieszkaniu w Łodzi, 1968. Fot. Danuta Łomaczewska / EastNews
poz. 10 Jerzy Nowosielski, „Wschód słońca w Bieszczadach" („Wschód słońca w górach"). Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki
Plakat 5. Biennale w Sau Paulo
Jerzy Nowosielski, Kraków 1989. Fot. Czesław Czapliński / Fotonova
poz. 11 Widok wystawy Alfreda Lenicy w Zachęcie w 1958. Fot. dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki
Erna Rosenstein i Alfred Lenica w przebraniach. Fot. dzięki uprzejmości Adama Sandauera / www.rosenstein.info
poz. 12 Roman Opałka, fot. Sławomir Boss
fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA
poz. 13 Roman Opałka, fot. Sławomir Boss
poz. 21 Tadeusz Brzozowski w swojej pracowni prezentujący swój abstrakcyjny obraz, 1964. Fot. Piotr Baracz / EastNews
poz. 26 Teresa Tyszkiewicz, fot. Sławomir Boss
poz. 34 Józef Szajna. Fot. dzięki uprzejmości spadkobiercy artysty
poz. 38 Tomasz Ciecierski, fot. Paweł Bobrowski / Desa Unicum
poz. 53 Edward Dwurnik, 1978, fot. Teresa Gierzyńska
poz. 63 Władysław Jackiewicz w pracowni, 1991, fot. dzięki uprzejmości Heiko Fritzena

---

okładka front poz. 6 Andrzej Wróblewski, „Dwie mężatki" („Dwie młode mężatki"), 1949 (praca dwustronna)
okładka tył poz. 12 Roman Opałka, „Detal 407817 - 434714" z cyklu „1965/1 - ∞", 1965
okładka II – strona 1 poz. 10 Jerzy Nowosielski, Pejzaż, 1959
strony 2-3 poz. 28 Józef Hałas, „Pion i poziom", 1974
strony 4-5 poz. 48 Jarosław Modzelewski, „Huśtawka", 1987
strona 6 poz. 27 Teresa Pągowska, „Akt z czerwieniami" z cyklu „Figury Magiczne", 1977
strona 250 poz. 1 Jan Dobkowski, „Powitanie dnia", 1990
strony 252-253 poz. 4 Erna Rosenstein, „Biegnie", 1971
strony 254-255 poz. 15 Jan Tarasin, „Przedmioty", 1968
strona 256 - III okładka poz. 16 Tadeusz Kantor, „Emballage", 1966
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

ISBN 978-83-67145-05-3
kod aukcji 1001ASW094


1976

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