

DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 26 MAJA 2022 WARSZAWA



























SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 26 MAJA 2022

CZAS AUKCJI

26 maja 2022 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

18 – 26 maja

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Alicja Sznajder

tel. 22 163 66 12, 502 994 177

a.sznajder@desa.pl

Michał Bolka

tel. 22 163 67 03, 664 981 449

m.bolka@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII:

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW:

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY

kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWBK
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 ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
tel. 22 163 66 03, 795 121 569

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

Michalina Komorowska
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Justyna Płocińska
Kierownik Działu
Administrowania Obiektami
j.plocinska@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 977 515

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

Kacper Tomasziewicz
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

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

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

Public Relations – pr@desa.pl

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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



MAGDALENA BERBEKA
m.berbeka@desa.pl
734 640 044

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



TOMASZ DZIEWICKI
Kierownik Działu
Sztuka Dawna
t.dziejewicki@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 MATUSIELŃSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na papierze
a.matusielnska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KAROLINA STANISŁAWSKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



INDEKS

- Anuskiewicz Richard 17
- Baj Stanisław 80
- Ciąpało Czesław Pius 65
- Ciecierski Tomasz 51
- Cisowski Andrzej 1, 82
- Cześniak Henryk 57
- Dłubak Zbigniew 20
- Dobkowski Jan 2-3
- Duda-Graczy Jerzy 67
- Dwurnik Edward 52-55
- Fałat Antoni 77
- Fangor Wojciech 10
- Fijałkowski Stanisław 6
- Gieryszewski Ryszard 31
- Grynczel Dorota 30
- Grzywacz Zbysław 59
- Gustowska Izabella 35
- Janikowski Mieczysław Tadeusz 28
- Kałucki Jerzy 19
- Kamiński Marek Dariusz 76
- Kantor Tadeusz 37-38
- Kierzkowski Bronisław 44
- Kobzdej Aleksander 42
- Korolkiewicz Łukasz 68
- Kowalski Andrzej S. 62
- Kraśński Edward 18
- Kuduk Tadeusz 64
- Kuwayama Tadasuke (Tadasky) 15
- Lebenstein Jan 39
- Lenica Alfred 4-5
- Lewczuk Sławomir 56
- Liberski Benon 58
- Marczyński Adam 22
- Markowski Eugeniusz 72
- Matecki Przemysław 51
- Mieczkowski Ed (Edwin) 32
- Modzelewski Jarosław 69-70
- Musiałowicz Henryk 45
- Nitka Zdzisław 74
- Nowacki Andrzej 16
- Nowosielski Jerzy 8-9
- Nowosielski Leszek 61
- Pamuła Jan 21
- Partum Andrzej 79
- Pawlak Włodzimierz 48-50
- Pągowska Teresa 36
- Pierzgański Ireneusz 78
- Ratajski Sławomir 75
- Robakowski Józef 26-27
- Rosenstein Erna 33
- Roszkowski Aleksander 46-47
- Sobczyk Marek 71
- Sobel Judyta 81
- Sosnowski Kajetan 60
- Sroka Jacek 73
- Stajuda Jerzy 66
- Stańczak Julian 14
- Stażewski Henryk 11-12
- Szajna Józef 63
- Tarasin Jan 7
- Tchórzewski Jerzy 40-41
- Twardowicz Stanley 29
- Tyszkiewicz Teresa 34
- Vasarely Victor 13
- Winiarski Ryszard 23-25
- Ziemski Rajmund 43

1 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962-2020

"Pokemony", 2005

akryl/plótno, 200 x 250 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '13/15/01.05 | A. CISOWSKI 34/5 | "POKEMONY" | 200 x 250'

estymacja:

55 000 - 80 000 PLN

12 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Nie był to czas łatwy dla sztuki. Jako studentom, którzy znaleźli się na uczelni niedługo po stanie wojennym, kiedy dostęp do sztuki był utrudniony, a oficjalne galerie bojkotowane, trudno nam było pogodzić się z ówczesną sytuacją. Wewnętrznie buntowaliśmy się przeciwko temu marazmowi. Myślę, że w tamtych czasie wszyscy czuliśmy wielką potrzebę nowej sztuki, będącej jednocześnie próbą oderwania się od ponurej rzeczywistości. Na uczelni mówiło się o Neue Wilde, ale dostępnych przykładów prac, czy choćby wzmianek w prasie, było niewiele. Trochę konkurowaliśmy między sobą, zwłaszcza z grupką kolegów z sąsiedniej pracowni, źródeł inspiracji szukaliśmy w sobie i pomiędzy sobą”.

Andrzej Cisowski







Monumentalne płótno Andrzeja Cisowskiego to hołd złożony bohaterom popularnej kreskówki. Nie ma w polskiej historii sztuki artysty równie zanurzonego w nurt pop kultury i równie nieodkrytego. Stało się tak za sprawą tego, że Cisowski szybko opuścił rodzimny kraj i wracał do niego jedynie przy okazji wystaw. Jego malarstwo porównywane było do twórczości Dubuffet'a czy Jean-Michel Basquiat'a, a więc wielkich osobowości z których niewątpliwie czerpał przy jednoczesnym zachowaniu własnego stylu.

Artysta ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie studiował pod kierunkiem prof. Rajmunda Ziemińskiego. Lata 80. w których debiutował, był czasem przełomowym dla polskiej sztuki, okresem buntu, negacji koloryzmu, akademizmu i wykuwania się nowych tendencji ekspresjonistycznych. Cisowski był zafascynowany impresjonizmem lat 80., działalnością Grupy, a także twórczością Andrzeja Wróblewskiego. Po klasycznej szkole warszawskiej pochłonął go neoekspresjonizm niemiecki – grupa Mulheimer Freiheit i „nowi dzicy”. W tym czasie studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie (w pracowni Konrada Klaphecka i A.R. Pencka). Świadomy tych wszystkich wpływów i tendencji postawił na wyrażenie siebie i jego naczelną zasadą stał się brak zasad. W momencie, gdy dla niektórych malarzy sposobem na radzenie sobie z przygnębiającą rzeczywistością była polityczna propaganda, on wybrał groteskę, jako narzędzie do walki z beznadzieją. Debiutował, jak większość „nowych dzikich” w warszawskiej galerii Dziekanka, wystawiał także w Galerii Promocyjnej i w krakowskiej Galerii Zderzak.

W prezentowanej pracy „Pokemony” ujawnia się charakterystyczne cechy malarstwa Cisowskiego – inkorporowanie do obrazów elementów kultury masowej i ekspresyjny malarski gest. Twórczość artysty kształtowała się na przestrzeni wielu lat, wpływ na nią wywierały różne środowiska artystyczne, w których kręgu się obracał. Jego indywidualny styl opierał na świadomej zabawie formą, techniką, kompozycją. Artysta poszukiwał niecodziennych rozwiązań formalnych, prowadził dialog z estetyką, masową odnosząc się krytycznie do komercjalizacji kultury wizualnej. Czerpał inspiracje z pop-artu, żonglował znanymi motywami i wizerunkami medialnych bohaterów. Nie stronął od nawiązań do kultury graffiti, grafiki reklamowej czy estetyki komiksowej. Według artystycznego credo Cisowskiego nie ma sensu two-

żyć nowych form, skoro współczesna kultura i cywilizacja produkują ich tak wiele. Z jego płócien wyłania się wizerunek współczesnej, powszechnej wyobraźni zatopionej w morzu kolorowych, lecz nonsensownych obrazów.

Wielkie wrażenie na Cisowskim zrobiło malarstwo Jean-Michel Basquiat'a o czym opowiadał w jednym z wywiadów: „Co ciekawe, wówczas nie znałem jeszcze jego twórczości, a wiele osób, oglądających moje prace, właśnie z nim mnie kojarzyło. Nie pozostawało mi nic innego, jak pójść do księgarni i dowiedzieć się czegoś o artyście, z którym byłem utożsamiany. W tej düsseldorfskiej księgarni doznałem niemal olśnienia, odkryłem sam dla siebie wielką indywidualność, prawdziwą gwiazdę sztuki, którą miałem okazję poznać na dwa miesiące przed jej śmiercią. Wtedy nastąpił prawdziwy zwrot w mojej twórczości, następny etap fascynacji ekspresją, ale ani nie niemiecką, ani polską. Zbliżyłem się do graffiti. Dużo pisałem na obrazach. Przyjąłem za dewizę nową zasadę: im bardziej zwiariowanie, tym lepiej dla obrazu” (Krzysztof Stanisławski, Nowa ekspresja. 20 lat. Vol 2, [kat.wyst.] Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2009, s. 111-112). Zapożyczenia ze stylu Basquiat'a pojawiają się w wielu cyklach malarskich, które są zbiorem graficznych cytatów zestawionych w zaskakujące połączenia. Cisowski pozostawał pod wielkim wpływem amerykańskiej kultury masowej zarówno tej wielkoformatowej, jak i wyrażonej w komiksach, reklamach, opakowaniach produktów i prasie. Przetwarzając je wszystkie artysta stworzył własną estetykę z ciasno rozmieszczonych postaci i napisów przypominających reklamy z lat 50. XX wieku, stąd być może uczucie nostalgii i sentymentalny smutek, który towarzyszy jego pracom. Cisowski w niezwykle sposób łączy zabawę i nieokiełznaną fantazję z tęsknotą za nieograniczonymi możliwościami rysunku i obrazu pokazując, że każdy aspekt pop kultury ma także swoją mroczną stronę.

Prezentowana praca mówi wiele o ludzkiej wyobraźni zaśmieconej obrazami, wizerunkami, fragmentami, informacjami bez których nie możemy się obyć, twarzami gwiazd show biznesu, polityką i plotkami. Wszystko to jest częścią strategii marketingowej w której nieustannie, często nieświadomie bierzemy udział. Cisowski mówi o sile malarstwa, które może ujawnić ten marazm i wyrwać konsumentów z bierności, dlatego też jego twórczość pozostaje niezwykle aktualna do dzisiaj.

2 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Towarzyskie spotkanie", 1971

olej/piótno, 197 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN DOBKOWSKI | "Towarzyskie spotkanie" 1971 r.'

oraz opisany na blejtramicie: '197 cm x 147 cm OLEJ'

na odwrociu naklejka Galerii Współczesnej KMPIK w Warszawie

estymacja:

100 000 - 200 000 PLN

22 000 - 43 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

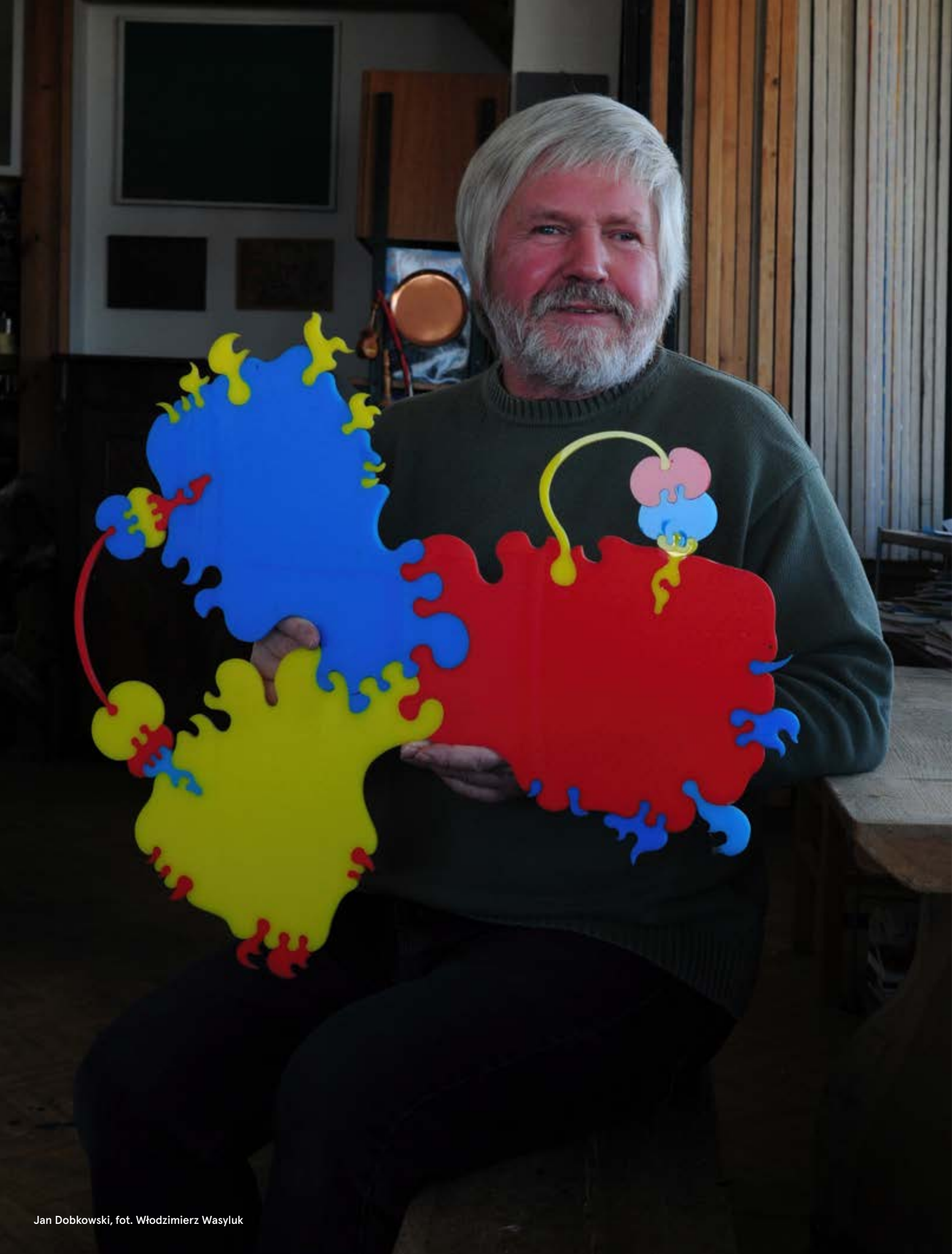
WYSTAWIANY:

Jan Dobkowski, wystawa indywidualna, Galeria Współczesna, Warszawa, 1972

„Prawdziwa miłość jest naturalna i piękna. Wydaje mi się, że jeżeli ktoś nie ma głębokich przeżyć erotycznych, to nie ma i malarskich”.

Jan Dobkowski





CZŁOWIEK JAKO ISTOTA POLIMORFICZNA

Dorobek Jana Dobkowskiego, powstały na przestrzeni ostatnich sześciu dekad, można określić mianem niezwykle spójnej, realizowanej z niezwykłą konsekwencją wizji artystycznej. Leitmotywem tej twórczości, zwłaszcza w latach 60. i 70. pozostawała biologiczna siła natury, a także jej ciągła, nieustająca metamorfoza. Słowami Post Brothers: „Odrzucając podział na materię i energię, ciało i umysł, przestrzeń i czas, pierwiastek męski i żeński, a nawet na organizmy i środowisko, Dobkowski kwestionuje to, co Alfred North Whitehead nazwał ‘bifurkacją natury’. Jego obrazy stanowią refleksję na temat pokonywania granic, odrzucając dualizm poprzez dopuszczenie możliwości egzystencji opartej na spleśnionych relacjach zmysłowych oraz logice ciągłej metamorfozy. Dobkowski za pomocą ‘niezrozumiałej i nieskończonej’ linii mogącej tworzyć bądź unicestwiać formy, mapuje różne ucieleśnienia – intymne i dziwaczne permutacje, pozbawione ustalonych tożsamości” (Post Brothers, *Uspodobienie polimorficzne*, [w:] Jan Dobkowski, [red.] Marika Kuźmicz, Warszawa 2020, s. 17).

To właśnie wspomniana wyżej „niezrozumiała i nieskończona linia” stała się w twórczości Dobkowskiego nie tylko środkiem wyrazu, ale przede wszystkim nadrzędną zasadą komunikacji. Przy pomocy charakterystycznych zawiąsów i wyrazistych, nierzadko szablonowych konturów, Dobkowski snuje narrację o wrażliwości, otwarciu na drugiego człowieka, jego seksualności oraz związku z przyrodą. Prace artysty, w których ludzka morfologia łączy się z nieludzką, pozwala kojarzyć twórczość Dobkowskiego ze sztuką psychodeliczną. Stworzony przez niego język plastyczny współgrał bowiem z rewolucją obyczajową końca lat 60. XX wieku. Ruch społeczny hipisów, o których mowa, swoje apogeum osiągnął w latach 60. XX wieku. Polscy hipisi głosili idee uwolnienia się od skomercjalizowanej cywilizacji i propagowali zbliżenie się do natury. Celem sztuki kontrkultury tego czasu była pomoc w przezwyciężaniu skażenia cywilizacji i wyzwolenia człowieka z opresji pruderyjnej kultury. Owo zwycięstwo kontrkultury nad kulturą miało zachodzić poprzez wyzwolenie biologicznej energii, która czyni człowieka szczęśliwym jako część Uniwersum.

Prezentowany obraz przynależy do cieszącego się największą popularnością wśród kolekcjonerów cyklu prac „czerwono-zielonych”, które Dobkowski tworzył w II połowie lat 60. i na początku lat 70. Sylwetki

w obrazach artysty przedstawiają ciało ujęte jako jednolita masa na zielonym lub czerwonym tle. Bohaterowie tych prac rozpoznawalni są jedynie dzięki wyuczonyj konwencji dostrzegania relacji pomiędzy figurą a tłem, a także umiejętnym wykorzystaniu zasad teorii koloru przez samego Dobkowskiego. Jak o tym czasie mówił sam artysta: „Mój okres czerwono-zielony (...) wywodził się z natury, z poszukiwania linearnego, z tropienia płaszczyzny, konturu. Chciałem coś wydrzeć naturze, choćby na zasadzie obrysu. Doszedłem wówczas do syntezy dwóch barw i stało się to moją filozofią na dłużej. To był początek mojego ja, mojego samookreślenia” (Jan Dobkowski. *Linia – ślad myślenia*, [w:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 48). Pytany z kolei o swoje artystyczne powinowactwa odpowiadał: „W cyklu czerwono-zielonym nawiązywałem zapewne do Arpa, Malewicza, abstrakcjonistów. Choć moje malarstwo jest figuralne, to rozumienie konstrukcji, płaszczyzny ma właściwie Malewiczowski rodowód” (Dzikowska, op. cit. s. 52).

W prezentowanej pracy z 1971 zatytułowanej „Towarzystkie spotkanie” możemy wyróżnić grupę postaci z uwidocznionymi organami płciowymi, choć całość równie dobrze mogłaby być rozpatrywana przez pryzmat jednej polimorficznej figury. Bohaterowie pracy Dobkowskiego spletały się ze sobą, wiążą i łączą w jedno spektakularne zbiorowisko. Podobnie jak w wielu innych pracach artysty postaci mają uwidocznione zarysy genitaliów rozpoznawalne jedynie przez obecność innych wyznaczników i konwencji przedstawiania płci. Zabieg ten niezwykle trafnie ujął Post Brothers, pisząc: „Obrazy Dobkowskiego oddzielają żywe ciało od istoty płci, seksualności czy jakiegokolwiek innej determinacji zakorzenionej w ontologii ciała jako stabilnego, z góry określonego bytu. Kiedy przedstawione przez artystę postaci mają zaznaczone cechy tożsamości płciowej, są one wyolbrzymione, przemieszane i zmultiplikowane. Czy na tych obrazach widzimy mężczyzn czy kobiety? Któż to wie! Nawet jeśli postać odśladania fragment ciała, wskazując na przynależność do konkretnej płci biologicznej, odkrycie to zostaje natychmiast podważone, zdenaturalizowane i wyrażone na nowo. Piersi mają własne piersi, powiększone penisy wyrastają ze stóp lub związują się w spirale, a srom może znajdować się w dowolnym miejscu, pod dowolnym kątem, odwrócony, zwielokrotniony” (Kuźmicz, op. cit. s. 27).

3 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Zdegustowany", 1971

olej/plótno, 151 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "ZDEGUSTOWANY" 1971 r.'

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

33 000 - 43 000 EUR

STAN ZACHOWANIA:

obraz po autorskiej konserwacji

POCHODZENIE:

Art New Media, Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963–1978, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa, 1978

LITERATURA:

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963–1978, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1978, kat. 251

„Twórczość jest jak wielki kosmos. Ma w sobie tyle różnych treści. Zawsze odkrywałem w niej coś dla siebie. Powstawali we mnie różni ludzie, czyli ja, tylko w różnych formach. Te formy opisywały mnie, moje myślenie, moje ciało, moje widzenie”.

Jan Dobkowski w rozmowie z Marianną Dobkowską



4 †

ALFRED LENICA

1899-1977

"Stan napięcia", 1976

olej/ płótno, 55 x 46 cm

sygnowany p.d.: 'lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. Lenica | Warszawa | 55 x 46 | Stan napięcia | 1976'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 000 – 13 000 EUR

POCHODZENIE:

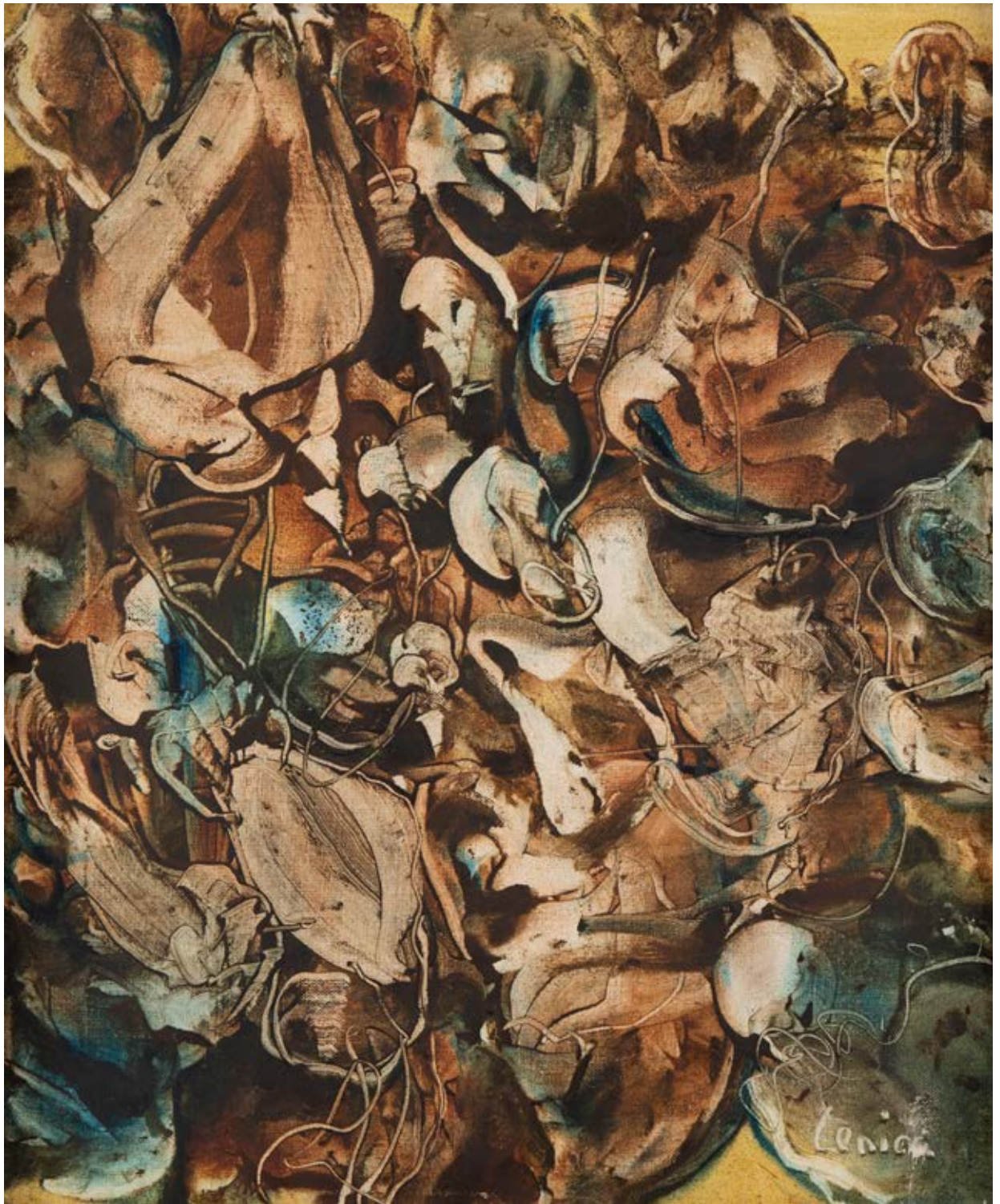
kolekcja prywatna, Polska

„Z malarstwem taszyzmu łączył Lenicę zawsze obecny w jego malarstwie moment akceptowanego, a nawet programowego przypadku, z malarstwem gestu – 'grafologiczny' ślad ruchu dłoni prowadzącej narzędzie po powierzchni płótna.

Z surrealizmem – spontaniczny, automatyczny zapis stanów psychicznych (...) i ten związek wydaje się podstawowy.

Gdy tamte bowiem dotykają tylko metody i techniki działania – ten określa podstawę twórcy”.

Bożena Kowalska, wstęp do katalogu-plakatu Alfreda Lenicy w Galerii Krzysztofory, Kraków 1965



STANY NAPIĘCIA

Alfred Lenica to jeden z najwybitniejszych polskich twórców kształtujących oblicze powojennej awangardy artystycznej, a prezentowana w katalogu kompozycja „Stan napięcia” z 1976 stanowi reprezentatywny przykład dojrzałej twórczości artysty. Omawiane dzieło pochodzi z okresu, gdy styl artysty był już w pełni wyklarowany – pod koniec lat 50. XX wieku twórca wypracował własną, rozpoznawalną formułę charakteryzującą się połączeniem wpływów tasyzmu, ekspresjonizmu, surrealizmu, informelu i drippingu. Niezwykle interesujący tym kontekście wydaje się wczesny okres jego twórczości – przed 1956. Twórca eksperymentował wówczas, zbliżając się formalnie do dzieł spod znaku ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Związek Lenicy z tymi kierunkami akcentuje Wojciech Makowiecki, określając tego artystę jako jednego z głównych reprezentantów „polskiej sztuki poszukującej”, antycypującego dokonania światowego malarstwa, w szczególności tasyzmu. Krytyczka Bożena Kowalska zauważa wręcz, że Lenica „odkrył” tasyzm w tym samym czasie co Jackson Pollock. Niewątpliwie klucz do zrozumienia jego nieszablonowej twórczości stanowią muzyczne odniesienia – życie i sztuka artysty rozpięte były pomiędzy malarstwem a muzyką. W surrealistycznych, budzących pełen wachlarz skojarzeń obrazach Lenicy bodaj najistotniejszy był performatywny proces malarski będący odpowiednikiem muzycznej improwizacji. Posługując się własnymi technikami, odsłaniał dolne, jaśniejsze warstwy malatury, zdejmując miejscami kolor zewnętrzny, uzyskiwał efekt świetlistości barw, przenikania światła z wnętrza obrazu. Zagruntowane płótno pokrywał mieszaniną wosku i werniksu, dłuższą schnącą farbą dawała artyście duże pole do eksperymentowania z formą. Kompozycje uzupełniał wylewanymi z puszek czarnymi i białymi farbami – główny element jego prac stanowią wijące się, organiczne formy, których dynamikę podkreślał kaligraficznym konturem.

Choć wizualna warstwa twórczości Lenicy może sugerować, że najważniejszy dla niego samego był formalny eksperyment, artysta w swoich wypowiedziach, w których wyrażał poglądy na sztukę, nie ograniczał się do zagadnień modernistycznego, „samowystarczalnego” dzieła. Wręcz przeciwnie – akcentował społeczną rolę artysty. Sam uważał się za surrealiste. Krytyka wiązała go z tym kierunkiem zwłaszcza na podstawie swobodnej kompozycji obrazu, interpretowanej jako „zapis automatyczny”. Pismo automatyczne było tym, co według surrealistów dawało możliwość bezpośredniego wyrazu, niezależnego od konwencji i zasad narzuconych przez język, którym posługuje się artysta. Miało być niezapśredniczonym przekazem – uobecnieniem myśli, nie jej reprezentacją. Artysta mógł wówczas „wylewać” na płótno swój artystyczny zamysł, niejako wyłączając umysł i wszelkie środki samokontroli, praktykując w ten sposób coś w rodzaju wizualnego strumienia świadomości. Sam artysta jednak rozumiał surrealizm odmiennie. Świadom społecznego zaangażowania części surrealistów, którzy związali się z komunizmem, sam podkreślał swoje jeszcze przedwojenne związki z tą ideologią i wnioski płynące stąd dla jego postawy artystycznej. Lenica twierdził bowiem, że twórczość musi wpływać na odbiorców i powodować jakiś rodzaj przemiany otaczającego artystę świata. Nie precyzował jednak, w jaki sposób miałyby się to dokonać w przypadku jego własnych obrazów, jak miałyby one wpłynąć na otaczającą rzeczywistość. Być może to nieoczywistość i skomplikowanie wizualnej warstwy jego obrazów miały być tym, co wciągając widzów w estetyczną grę, pozostawiało jakiś ślad w ich mentalności.



5 †

ALFRED LENICA

1899-1977

"Przycisk", 1968

olej/tektura, 70 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'lenica'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców Alfreda Lenicy

kolekcja prywatna, Polska, od 1999

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Wystawa malarstwa Alfreda Lenicy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych – Zachęta, Warszawa, 6.03.-24.03.1974

LITERATURA:

Wystawa malarstwa Alfreda Lenicy, katalog wystawy indywidualnej w CBWA – Zachęta, Warszawa 1974, poz. 558

Alfred Lenica, katalog wystawy, red. Beata Gawrońska-Oramus, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2014, s. 188 i 388 (il.)

„Bliskie nadrealizmowi kompozycje [Lenicy] są jakby wizjami podwodnego świata, kosmicznych galaktyk, rumowisk skalnych. Mają także coś z secesji, z jej przerafinowania, dekoracyjności”.

Mariusz Hermansdorfer



6 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

"13 VII 71", 1971

olej/piótno, 41 x 33 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FIJAŁKOWSKI 13 VII 71'
opisany na blejtramie: '2/71'

estymacja:

90 000 - 150 000 PLN

20 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„Istotnie, dążę do niewielkiej ilości elementów. Nie zawsze jednak jest to równoznaczne z prostotą środków. Na zakres treści ma duży wpływ kontekst, w jakim formy są użyte. Poza tym nawet niewielka ilość elementów może tworzyć bogate kombinacje. Interesuje mnie, ile możemy wyrazić ograniczonymi środkami i od czego zależy znaczenie, jakie przydajemy formie. Forma musi być precyzyjnie zorganizowana, tak aby drzemiące w człowieku treści duchowe mogły być w odpowiedniej chwili pobudzone przez działanie barwnych plam, ich rytmów, pozycji zajmowanych na płaszczyźnie, a przede wszystkim przez nadawanie związkom pomiędzy użytymi elementami funkcji semantycznej”.

Stanisław Fijałkowski





WOKÓŁ RAMY

Stanisław Fijałkowski w swojej twórczości łączy dwa porządki. Jednym z nich jest abstrakcyjność formy malarskiej, w której artysta operuje najprostszymi środkami. Drugim – nasycenie tej formy duchowością i symbolicznym znaczeniem, jednak nie zawsze rozumianym jako treść, którą da się odczytać według konkretnego klucza interpretacyjnego. Fijałkowskiemu zdarzało się nadawać swoim obrazom poetyckie lub symboliczne tytuły, które sugerowały konkretne znaczenia. Jednak nie zawsze tak było. Wiele spośród swoich kompozycji Fijałkowski nazywał wyłącznie datą powstania: odnotowywał dzień, miesiąc i rok, które później służyły za tytuł. Podobnie jest w przypadku prezentowanego tutaj płótna oznaczonego datą: „13 VII 1971”.

Prezentowana w katalogu kompozycja pochodzi z wczesnych lat 70. XX wieku, kiedy Stanisław Fijałkowski był twórcą o ugruntowanym już stylu. Początkowo uprawiał malarstwo figuratywne, ukazując przedmioty, ludzi i zdarzenia. Nawiazywał do wielkich impresjonistów i kubistów. Mimo obowiązkowej doktryny udało mu się uniknąć socrealizmu. W końcu lat 50. XX wieku zaczął malować abstrakcje. Obecnie przyrównywany do wielkich modernistów Fijałkowski uznawany jest za surrealistę, który porzucił dosłowną metaforę na rzecz na poły abstrakcyjnych, fragmentarycznych i zagadkowych znaków. Jedną z najważniejszych cech obrazów Stanisława Fijałkowskiego jest ich przeznaczenie – kontemplacja. Podobnie jak Jan Berdyszak, artysta tworzył „obszary koncentracji”, nie zaś tylko obrazy. By wyzwoić umysł odbiorcy, twórca otoczył ramą każdą z namalowanych przez siebie kompozycji – łącznie z prezentowaną, radykalnie je zamykając. Nieraz zamglona lub rozmyta, nieraz wyraźnie oddzielona od reszty kompozycji, zamyka ją w sposób dosłowny. W tekście Fijałkowskiego „Wokół ramy” czytamy: „Rama, w którą wstawiamy obraz, mechanicznie wyodrębnia go, zamyka w sobie malunek jako przedmiot, nie zamyka jednak obrazu jako dzieła sztuki. Dopiero zamknięcie lub otwarcie napięć istniejących wewnątrz dzieła ukazuje nam otwarty lub zamknięty charakter kompozycji. Kompozycja otwarta przynajmniej częściowo odwołuje się do rzeczywistości poza obrazem i rozprasza naszą uwagę. Koncentracja uwagi na obrazie – dziele sztuki wymaga zamknięcia napięć istniejących wewnątrz niego. Zamknięte muszą zostać dynamiki wszystkich składających się na obraz elementów bądź ich wypadkowe” (Stanisław Fijałkowski, „Wokół ramy”, [w:] Stanisław Fijałkowski. Atlas Sztuki, [red.] Anna Leniecka-Leder, Agata Mendrychowska, Łódź 2010, s. 33).

Magiczna „siła środka” opisana przez artystę to opór centrum wobec brzegów, działający tym silniej, im mocniej go tłumią. Powtórzenie fizycznych krańców obrazu poprzez zaciemnienie krawędzi lub narysowanie ramki włącza granicę do kompozycji i jeszcze silniej oddziałuje na wnętrze dzieła. Ramka stwarza niejednoznaczną sytuację, w której trudno uchwycić, kiedy jedna forma przeradza się w drugą. Dzięki temu, przywołując wyżej cytowany tekst Fijałkowskiego, „(...) forma staje się migotliwa. Migotliwość znaczeń jest najważniejszym stopniem działania formy – przez nią osiągamy maksimum wyrazu, cel naszych wszystkich zabiegów artystycznych”.

7 †

JAN TARASIN

1926-2009

"Przedmioty policzone", 1977

olej/ płótno, 64 x 80 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JTarasin 77'

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'JAN TARASIN 77 | "PRZEDMIOTY POLICZONE"'

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

33 000 - 43 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Zapisuję ciekawą uwagę, którą znalazłem w wypowiedzi jednego z odkrywców podwójnej spirali – Watsona. Naturą rządzą prze-
dziwne prawa preferujące proste rozwiązania, o dużej symetrii.
Nasza wyobraźnia natomiast instynktownie podsuwa nam złożone
obrazy. Umiejętność operowania prostymi modelami to duża
sztuka i ten, kto ją posiada, ma duże szanse na odkrywanie istot-
nych procesów i mechanizmów”.

Jan Tarasin



ŚWIAT PRZEDMIOTÓW

Prezentowana w katalogu kompozycja zatytułowana „Przedmioty policzone” to wybitne dzieło pędzla Jana Tarasina, reprezentujące charakterystyczny dla artysty styl. Zawieszona w nierzeczywistej przestrzeni, uporządkowana za pomocą równoległych linii, niczym „rzeczy na półkach” przedmioty-znaki wypełniają kolejne „linijki” obrazu. Składają się one na rodzaj paralingwistycznego systemu, stanowiącego spójny wizualny język, tworzący osobliwą strategię artystyczną Tarasina, która odbiega od jakichkolwiek nurtów czy szkół artystycznych. Kompozycja powstała w 1977, w momencie kiedy w twórczości Tarasina „przedmioty” funkcjonowały jako graficzne, płasko malowane znaki, które wyłącznie fragmentarycznie wyróżniały się mocniejszymi akcentami kolorystycznymi. W omawianym dziele każdy z „przedmiotów” jest indywidualnie opracowany. Odbiór poszczególnych komponentów dzieła jest wyjątkowo złożony – widz może dostrzec na nim kontrastujące ze sobą matowe i połyskujące fragmenty płótna, a także spłaszczone czy zgeometryzowane figury.

Świat rzeczy interesował Jana Tarasina niemal od zawsze. Twórca zaczął od realistycznego zapisu przedmiotów, które stopniowo redukował, upraszał do systemu abstrakcyjnych symboli. Są to znaki-przedmioty, ślady kształtów zaczerpniętych z bezpośredniej, otaczającej nas rzeczywistości, przywodzące na myśl litery nieistniejącego alfabetu. W przestrzeni obrazów Tarasina rozgrywają się skomplikowane i wielowątkowe akcje. Przedmioty i ludzie, a raczej znaki przedmiotów i ludzi, uproszczone i skondensowane, sprowadzone do plamy barwnej, grupują się i rozpraszają zgodnie z wewnętrzną logiką kompozycji. Porządek, któremu podlegają kompozycje autora, zezwala jednak na wyjątki – system jest elastyczny, wyrósł z obserwacji przyrody, nie w warunkach klinicznych. Nie bez powodu więc dzieła takie jak „Przedmioty policzone” porównywano do elektrokardiogramów i muzycznych partytur – są one połączeniem zdarzeń zaplanowanych i przypadkowych.

Fascynacji towarzyszących Tarasinowi należy się dopatrywać w przyrodzie. Jak pisał: „Natura kompiluje nasze twory, gdyż mają one spełniać coraz to nowsze, coraz bardziej złożone zadania i osiągać coraz różnorodniejsze, czasem niemal przeciwstawne cele. W sztuce podobne procesy udają się tylko tym, którzy potrafią ominąć pułapki zestawione przez elektryczne, formalno-stylowe miraże, tylko tym, którzy sprzeczności rodzącej się kompilacji potrafią stopić w monolityczną tendencję, niezależną od jakichkolwiek formalnych uwarunkowań” (Jan Tarasin. Malarstwo, Rysunek. [red.] Zbigniew Taranienko, katalog wystawy, Centrum Sztuki „Studio”, Warszawa 1988). Inną inspiracją twórcy była wyprawa artysty na stypendium do Azji, którą odbył w 1962. Tarasin zaznajomił się z odmienną, azjatycką kulturą, co wpłynęło na zmianę jego postrzegania przestrzeni na obrazie. W rezultacie w twórczości artysty na stałe zagościł motyw symbolicznej linii dzielącej sferę obrazu i nadającej poszczególnym elementom znaczenie wedle ich wzajemnej relacji. Swobodniejsze, zmierzające ku abstrakcji zestawienia przedmiotów nawiązują do kultury wschodniej, medytacyjnej estetyki i uwagi poświęcanej najdrobniejszym detalom. 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.



8 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Postać mężczyzny, 1961

olej/ płótno, 65 x 54 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1961'

estymacja:
250 000 – 350 000 PLN
54 000 – 75 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

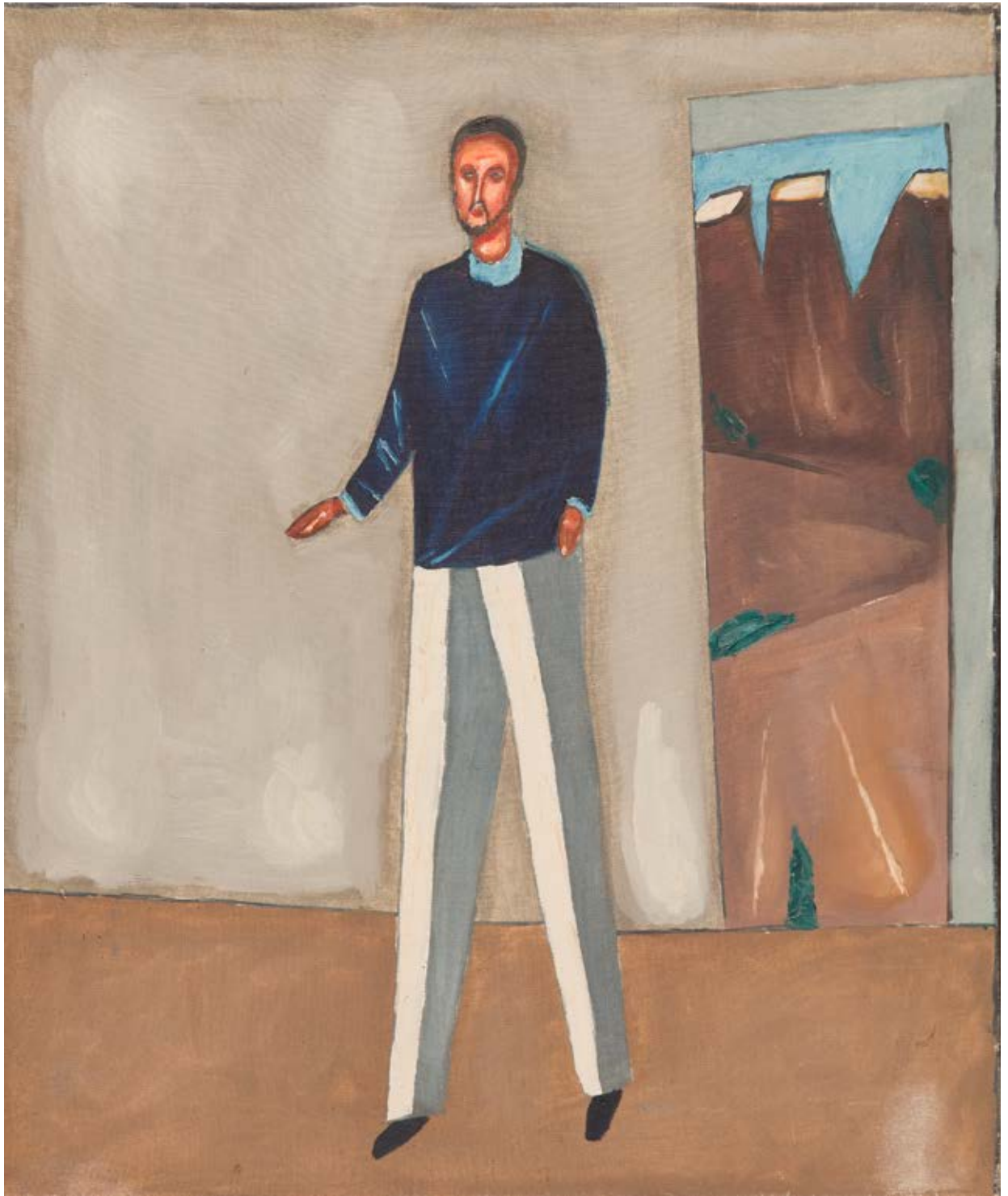
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, poz. kat. 322, ss. 281, 716 (il.)
Jerzy Nowosielski, [red.] Andrzej Szczepaniak, Skira Editori, Mediolan 2019, s. 44 (il.)

Jerzy Nowosielski to, jeśli przyklasnąć ironicznej wypowiedzi Andy Rottenberg, bodaj jedyny na świecie twórca świeckich ikon. Jego rozpoznawalny na pierwszy rzut oka styl definiuje zastosowanie ciągłej linii konturu określającego sylwetę, operowanie płaszczyznowością w nakładaniu nasyconych plam barw, synteza formy i umowne ujęcie kwestii przestrzeni i światła w obrazie, przede wszystkim zaś pewna statyczność kompozycji dotycząca zarówno przedstawień ludzkich, jak i martwych natur czy abstrakcji. Obrazy Nowosielskiego są zakorzenione w ortodoksyjnych regułach konstruowania obrazu – artysta zgłębiał wiedzę na temat teologii i plastyki prawosławnej; jego kompozycje, podobnie jak malarstwo ikon, często budowane są na zasadzie podziału na strefy.

Zagadkowy portret mężczyzny z 1961 to niemal na pewno autoportret artysty. Zaskakująca kompozycja ukazuje mężczyznę we wnętrzu; jego nienaturalnie długie nogi, podkreślone przez rudymmentarnie opracowaną partię spodni, składającą się formalnie z czterech jednolitych płaszczyzn bieli i szarości, zaburzają proporcje postaci, której hieratyczna figura, zdająca się kroczyć poza obraz z gestem otwartych jak na powitanie dłoni, wypełnia niemal całość przedstawienia. Ubiór postaci – proste spodnie i granatowy sweter – nadają jej codziennego, choć eleganckiego wyrazu; błękitny obrys kołnierza z kolei nasuwa skojarzenie z koloratką księdza czy popa. Charakterystyczne dla Nowosielskiego jest rozwiązanie partii tła – anonimowe, pozbawione mebli wnętrze utrzymane w dwóch tonach beżu; przestrzeń otwiera się na niemal abstrakcyjny, górzysty pejzaż widoczny po prawej stronie za postacią.



9 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

"Toaleta", 1977

olej/piótno, 50 x 69 cm
sygnowany na odwrociu: 'JERZY I NOWOSIELSKI'
datowany na blejtramicie: 'I 1977'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

26 000 - 39 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski. Malarstwo, Galeria „Zapiecek”, Warszawa, wrzesień 1977

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria „Zapiecek”, Warszawa 1977 (spis)

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

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





Jerzy Nowosielski, fot. Włodzimierz Wasyluk

MISTYCYZM KOBIECEJ NAGOŚCI

Jerzy Nowosielski w swoich licznych wypowiedziach wielokrotnie powtarzał, że kobieta była dla niego tajemnicą, a co za tym idzie, niegasnącym źródłem inspiracji i twórczych poszukiwań. Stąd też szczególne miejsce kobiet w działalności tego artysty. Choć pochodziły one tylko z wyobraźni malarza, młode dziewczyny na jego płótnach otacza duszna atmosfera prześladowania czy zwyczajnego podglądactwa, które jest udziałem odsłaniania co rusz innych aspektów ich kobiecości. Są jakby odrębnym gatunkiem – ich ciała są mocno zarysowane, mają charakterystycznie wydłużone kończyny, pociągłe twarze o owalnym kształcie, ciemne, migdałowe oczy. Długie, smukłe sylwetki postaci można przypisać wpływowi ikonopisarstwa. Natomiast wysublimowany erotyzm spowijający kobiece przedstawienia Nowosielskiego pochodzi z jego szczególnej, nieukrywanej fascynacji płcią przeciwną. W pracach artysty przyjmują najróżniejsze pozy – zawsze pełne wdzięku i zharmonizowane z otoczeniem. Co więcej, przestrzeń, w jakiej odnajdujemy malowane przez artystę dziewczyny, wydaje się z nimi współistnieć. Wymyka się zasadom perspektywy linearnej, co nie znaczy, że zastępuje ją jakiś inny konkretny system przedstawiania głębi. Artysta buduje przestrzeń z barw i form, łączy płaszczyznowość obrazu z iluzorycznym trzecim wymiarem przedstawionej rzeczywistości. W prezentowanej pracy to postać dziewczyny – a nie żaden znikający punkt – zdaje się organizować strukturę obrazu. W późniejszej twórczości Nowosielski z coraz większym zdecydowaniem czynił z kobiecych ciał nadrzędny element kompozycji – element, który definiował przestrzeń i pozycję wszelkich innych form w dziele. Wiele wskazuje na to, że artysta interesował się kobietami jako zjawiskiem wyłącznie materialnego świata: bohaterki uwiecznione na jego płótnach oraz papierach, niezależnie od sytuacji, w jakich się znajdują, poddane są cielesnej analizie, fragmentacji, geometryzacji. Przede wszystkim są obiektami seksualnej fascynacji. Nowosielski nie przysłania erotyzmu postaci, lecz uwypukla go. Malarz – i tym samym widz – staje się obserwatorem lub wręcz podglądaczami codziennych sytuacji, intymnych czynności, samotności, kontemplacji własnego ciała, a nawet seksualności lub upokorzenia i przemocy. 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.

Kobiece twarze i sylwetki zaczęły pojawiać się płótnach Nowosielskiego już w I 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 miały na sobie pończochy, rękawiczki, kostiumy kąpielowe lub okulary. Można zaryzykować stwierdzenie, że kobieta w ujęciu Nowosielskiego stała się ucieleśnieniem nie tyle ideału, ile pewnego archetypu o różnorodnych 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”.

10 †

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"SU 11", 1972

olej/piótno, 127,6 x 127,6 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na krośnie: 'FANGOR SU 11 1972 | 50 x 50''

opisany na blejtramie: '2867.92'

na blejtramie naklejka z galerii Chalette International z opisem pracy

estymacja:

900 000 - 1 200 000 PLN

193 000 - 257 000 EUR

OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonné przygotowywanym przez Fundację Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak, poz. kat. P.897

POCHODZENIE:

Galeria Chalette International, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Nowy Jork

Christie's, Nowy Jork, 2014

kolekcja prywatna

Polswiss Art, 2014

kolekcja prywatna, Warszawa

Desa Unicum, 2019

kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

„Elle Decoration Polska” nr 129, 4/2019, ss. 104-107

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

Piotr Żuchowski



„Obrazy bezkrawędziowe powstały w okresie, kiedy zajmowałem się współpracą z architektami. Fascynowała mnie wtedy nie tylko funkcja architektury, jej praktyczne konieczności, czy estetyczne i historyczne dziedzictwo, ale tajemnicze medium, w którym powstała. Trójwymiarowa przestrzeń, którą można było formować i którą można było penetrować. (...) wyjątkowość i niezależność koloru powodowała też większą niezależność przestrzenną od powierzchni obrazu. Ta niezależność od powierzchni obrazu zwiększała się wraz z większą niezależnością w wypadku koła, elipsy lub fali, które poprzez krzywizny kontrastowały z prostokątnym układem brzegów obrazu. Tak zaczęły się koła i fale oraz rozwinięcie fal w układy prostej i odwróconej symetrii. A więc koła pełne, monochromatyczne oraz koła z koncentrycznymi kręgami, w których powstały wypadkowe mieszanych kolorów jako dodatkowe kręgi. Ten rodzaj obrazu na początku zawsze był oparty na podłożu białego kwadratu i białego centrum koła. W późniejszym okresie zaczęły pojawiać się kolorowe tła i centra”.

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

Prezentowana w katalogu kompozycja „SU 11”, powstała w 1972, w czasie kiedy Wojciech Fangor – jeden z najwybitniejszych polskich artystów, a także przełomowy twórca op-artu – był u szczytu swojej amerykańskiej kariery. Dwa lata przed powstaniem omawianego dzieła w Muzeum Solomona Guggenheima w Nowym Jorku odbyła się indywidualna wystawa Fangora. Była to pierwsza w historii tej instytucji indywidualna ekspozycja prac artysty pochodzącego z Polski. Tytuł dzieła rozpoczynający się literami SU to oznaczenie pracowni w miejscowości Summit w stanie Nowy Jork, w którym powstała praca. Z kolei liczba 11 jest numerem porządkowym obrazów z omawianej serii.

Abstrakcyjne płótna przywodzące na myśl pulsujące kręgi i fale, podobnie jak prezentowany „SU 11” mogą przypominać obserwowanie nieba przez teleskop, podczas którego, próbując uzyskać odpowiedni obraz, oglądający wyostża i rozmywa go. Równocześnie płótna Fangora, poprzez charakterystyczne dla jego pędzla sfumato, zdają się nieustannie wibrować, i tak jak ciała niebieskie pozostają w ciągłym ruchu kulistym. Sam artysta wielokrotnie przyznawał się do tego powinowactwa, a nawet tworzył prace inspirowane astronomią, która była wielką pasją artysty.

Kiedy Wojciech Fangor przebywał w Stanach Zjednoczonych, wraz z żoną kupił w 1969 posiadłość we wspomnianej miejscowości Summit, w której mieszkali do 1989. W okolicy starego domu farmerskiego w 1985 wybudował profesjonalne obserwatorium służące mu do obserwacji nieboskłonu. Obserwowaniem kosmosu zainteresował się już jako dziecko – po zobaczeniu w szkolnym podręczniku fotografii Księżyca, na którym dojrzeć mógł po raz pierwszy z bliska powierzchnię i kraterę Srebrnego Globu. Wkrótce też własnoręcznie skonstruował z podporowanej przez ojca miedzianej rury i zakupionych u optyka soczewek lunetę, która pozwoliła mu na obserwację nieboskłonu. Jak okazało się z biegiem czasu, nie była to jedynie przelotna fascynacja, a zaczątek wielkiej pasji, w której odnalazł inspirację i ucieczkę od miejskiego zgiełku. W okresie II wojny światowej artysta przez kilka lat współpracował z Polskim Towarzystwem Miłośników Astronomii, tuż po jej zakończe-

niu brał udział w reaktywacji oddziału w Warszawie. Pomagał również astronomom z Obserwatorium UW w Warszawie w usuwaniu zniszczeń po wojnie i budowaniu lunet, pisał również artykuły do naukowych czasopism oraz wygłaszał odczyty astronomiczne. W momencie kiedy popularność jego sztuki zaczęła się przekładać na profity finansowe, zarobione pieniądze przeznaczył także na rozwinięcie swoich astronomicznych zainteresowań. We wspomnianym Summit – sielankowej okolicy pełnej wzgórz i lasów, skąd nocami rozciągał się niezakłócony światłami miasta widok na rozgwieżdżone niebo – wybudował niewielkie obserwatorium astronomiczne.

Warto w tym miejscu wspomnieć też o technice wykonania prac, która zdecydowanie odpowiada za ostateczny efekt wizualny płócien. W przeciwieństwie do większości artystów, którzy w swoich dziełach skupiali się w tym czasie głównie na barwie, przedstawiając ją w technice akrylowej, polski malarz pracował w technice olejnej, na zagruntowanych płótnach. Płaskie i jednorodne powierzchnie osiągał dzięki sukcesywnemu dodawaniu kolejnych półprzezroczystych warstw przy użyciu miękkiego pędzla. Malowanie olejem było w tym wypadku podwójnie ważne: farby schły znacznie dłużej niż akryl, co pozwalało na kolejne poprawki, oraz wyróżniały się one dużo większą głębią barw ze względu na rozpuszczenie pigmentu w olejowej bazie. Łagodne, rozmyte przejścia pomiędzy kolorami były tworzone właśnie na tym etapie i można było ich uzyskać jedynie dzięki zastosowanej technice.

Fangor, skupiając się głównie na kolorze, jego wartościach i oddziaływaniu na oglądającego, niejako kontynuował tradycję artystów badających zagadnienia optyki, co unaocniło się szczególnie w przypadku dokonania impresjonistów oraz postimpresjonistów. W ich przypadku największym odkryciem było rozszczepienie światła białego oraz wczesne badania optyczne pomagające zrozumieć postrzeganie koloru przez nasze oko. Fangor od 1958 badał działanie koloru na przestrzeń. Twórczość artysty w pewien sposób plasuje się więc w granicach op-artu, jednocześnie wymykając się tym ramom ze względu na skupienie bardziej na kolorze niż formie.



11 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Relief, 1975

akryl/płyta pilśniowa, relief, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1975 | H. Stażewski'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

54 000 - 75 000 EUR

OPINIE:

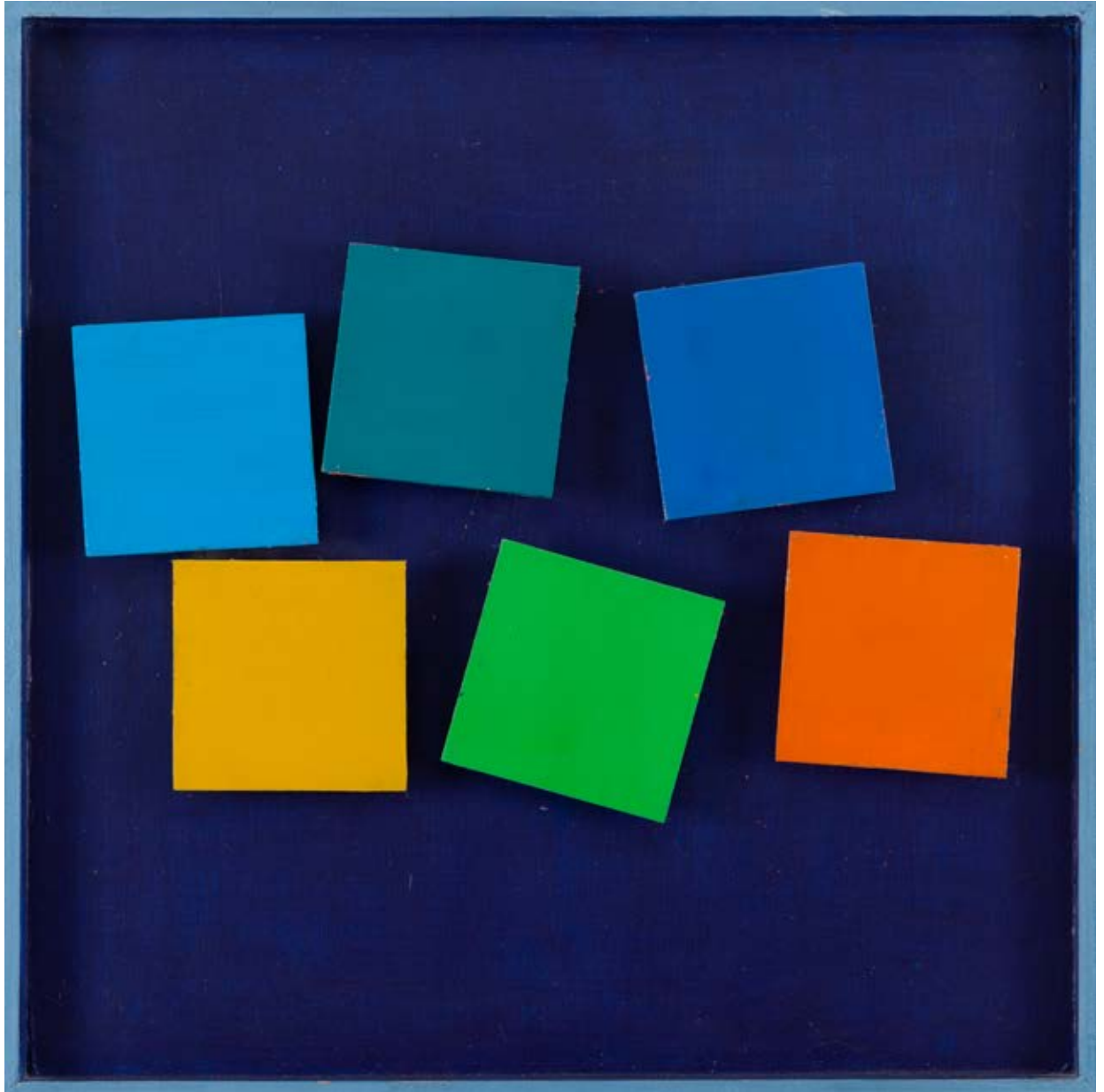
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

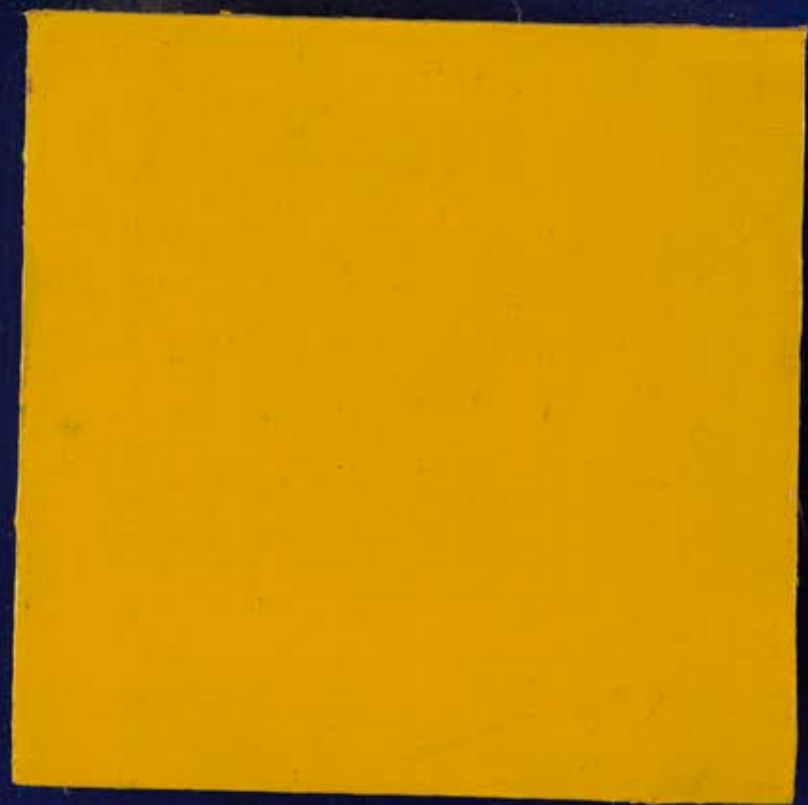
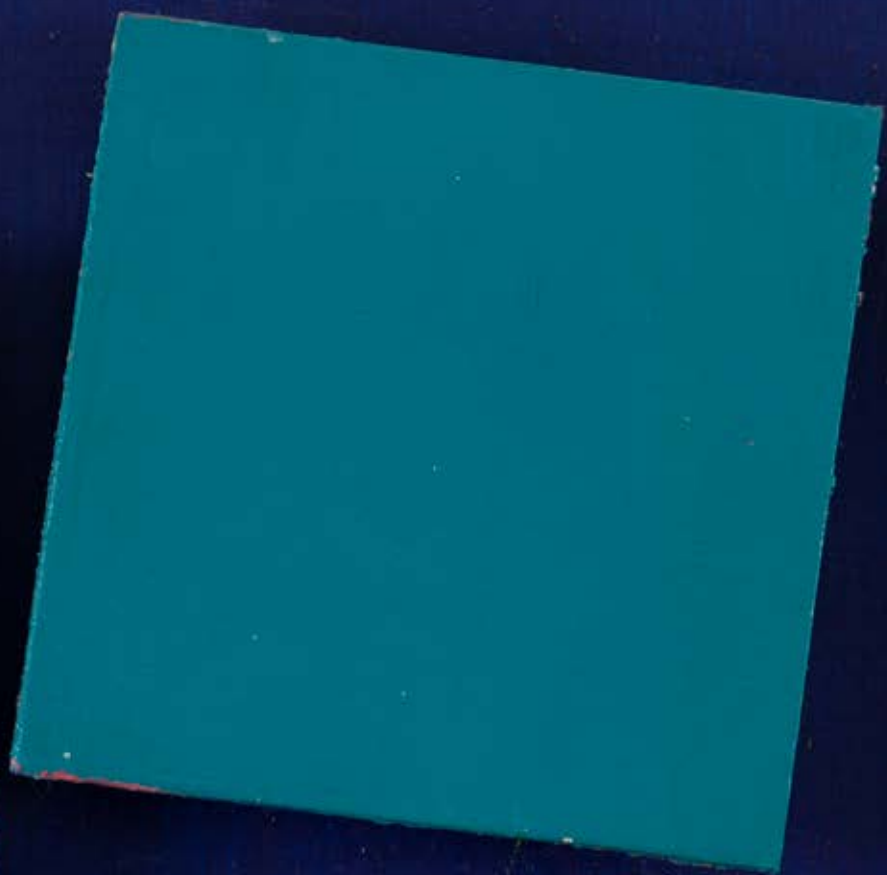
POCHODZENIE:

Art New Media, Warszawa
kolekcja prywatna, Polska

„Nie sztuką jest malowanie tego, co się widzi, ale sztuką jest
umiejętność rezygnacji”.

Henryk Stażewski







Henryk Stażewski, „Relief nr 31”, 1969, fot. Desa Unicum



Henryk Stażewski, „Nr 21”, 1975, fot. Desa Unicum

IKONA AWANGARDY

Prezentowana praca to relief z lat 70. i stanowi reprezentatywny przykład strategii działania Stażewskiego, którego pierwsze reliefy powstały na początku lat 50. Początkowo dominowały te o luźnej strukturze zmultiplikowanych elementów. Poszczególne formy miały kształty zaczerpnięte ze świata organicznego, natomiast w latach 60. charakterystyczne były reliefy pokryte jakby rastrem, dzięki czemu ich powierzchnia dawała optyczny efekt wibrowania. Następnie Stażewski, szukając neutralności formy, przeszedł fascynację bielą. Układów, w które mogłyby się układać prostokątne formy, było nieskończenie wiele. Realizując reliefy, Stażewski badał pojęcia takie jak przypadek i porządek, nadając im wizualną formę. Ciekawym, epizodycznym eksperymentem były reliefy miedziane z lat 1964–67. W ich przypadku efekty oparte na wypukłościach były dodatkowo wzmocnione świetlnymi blikami na powierzchni wypolerowanego metalu. Omawiany relief charakteryzuje zakłócenie geometrycznego porządku w postaci odchylenia kwadratów względem pionu i poziomu. Podstawowym modułem pracy są kolorowe kwadraty w wyjątkowo intensywnych barwach, które bardzo silnie oddziałują na widza. Często w reliefowej twórczości Stażewskiego pojawia się również problem iluzji ruchu, osiągnięty poprzez dynamiczne rozmieszczenie elementów wewnątrz pola obrazowego. W 1976 artysta zanotował: „Formy znajdujące się w nieprzerwanym ruchu widoczne są na płaskiej przestrzeni – harmonia barwna osiąga najwyższą skalę jaskrawości. Tworzą się zjawiska nieeuklidesowe, więc sprzeczne z naszymi dotychczasowymi doświadczeniami. Rzeczywistość opanowana przez geometrię zredukowana zostaje do niewielkiej ilości linii i płaszczyzn” (Henryk Stażewski. *Ekonomia myślenia i postrzegania*, Warszawa 2005, [red.] Małgorzata Jurkiewicz i inni, s. 287). Choć może być to uwaga artysty o charakterze ogólnym, wydaje się ona jednocześnie dobrze charakteryzować omawiane reliefy, czyniąc je tym samym egzemplifikacją przemyśleń artysty dotyczących twórczości w sensie ogólnym. Podobnie jak w cytowanej wypowiedzi w reliefach zauważamy jaskrawość barw, które dopełniają się wzajemnie na zasadzie kontrastu. Całość kompozycji redukuje się do geometrii i najprostszych kształtów, tworząc iluzję ruchu. To

właśnie z tego uproszczenia wynika jasność i czytelność tych kompozycji. Sam fakt obecności reliefów w oeuvre Stażewskiego, kojarzonego głównie z malarstwem, może wydawać się zaskakujący. Bliższa obserwacja pozwala na stwierdzenie, że zarówno jego płótna, jak i reliefy cechuje konsekwencja podejmowanej tematyki, dla której rzeźbiarska struktura jest okazją do zastosowania nowych rozwiązań plastycznych, artystycznych chwytów, które mimo wszystko harmonijnie wpisują się ogólny obraz sztuki tego artysty znanego przede wszystkim jako pioniera sztuki awangardowej lat 20. i 30. XX wieku. Zasłynął jako eksperymentator z formą, przedstawiciel konstrukttywizmu i współtwórca abstrakcji geometrycznej. Jego zasługi dla rozwoju tych dziedzin sztuki są niezaprzeczalne. Współtworzył i był członkiem kilku grup artystycznych, także międzynarodowych. Oprócz pracy twórczej pochłaniała go teoretyczna refleksja na temat sztuki. Miał liczne światowe kontakty, wielokrotnie podróżował do Paryża, gdzie poznał równie sobie wybitne osobowości: Pieta Mondriana i Michela Seuphora. Był ekscentrykiem, wystawiał swoje prace w Salonie Automobilowym firmy Laurin & Klement w Warszawie, projektował wnętrza i dekoracje teatralne. Jednocześnie był wielkim teoretykiem i funkcjonował zawsze blisko życia, dla siebie wymyślał fantazyjne szlafroki, a swoje kompozycje malował nawet na butach. Po części taka postawa wynikała z założeń konstrukttywizmu, który optował za tym, że sztuka powinna kształtować ludzkie życie, a więc osobom użytkującym przedmioty pomalowane w geometryczny wzór udziela się doskonała harmonia tych kompozycji. W latach PRL-u, jako żyjąca legenda międzywojennej awangardy, Henryk Stażewski skupiał wokół siebie rzeszę młodych artystów i krytyków. Sam znajdował się w centrum barwnego życia artystycznego Warszawy. Do historii przeszła pracownia, do której Stażewski wprowadził się w 1962, mieszcząca się na ostatnim, 11 piętrze wieżowca przy ulicy Świerczewskiego. Zajmował ją przez 40 lat, okresowo współdzieląc z inną osobowością – Edwardem Krasińskim. Stażewski przemienił to miejsce w najważniejszy salon artystyczny Warszawy lat 60. i 70.

12 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Abstrakcja, 1974

akryl/płyta, 53 x 53 x 15 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1974 | H. Stażewski'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 000 - 18 000 EUR

OPINIE:

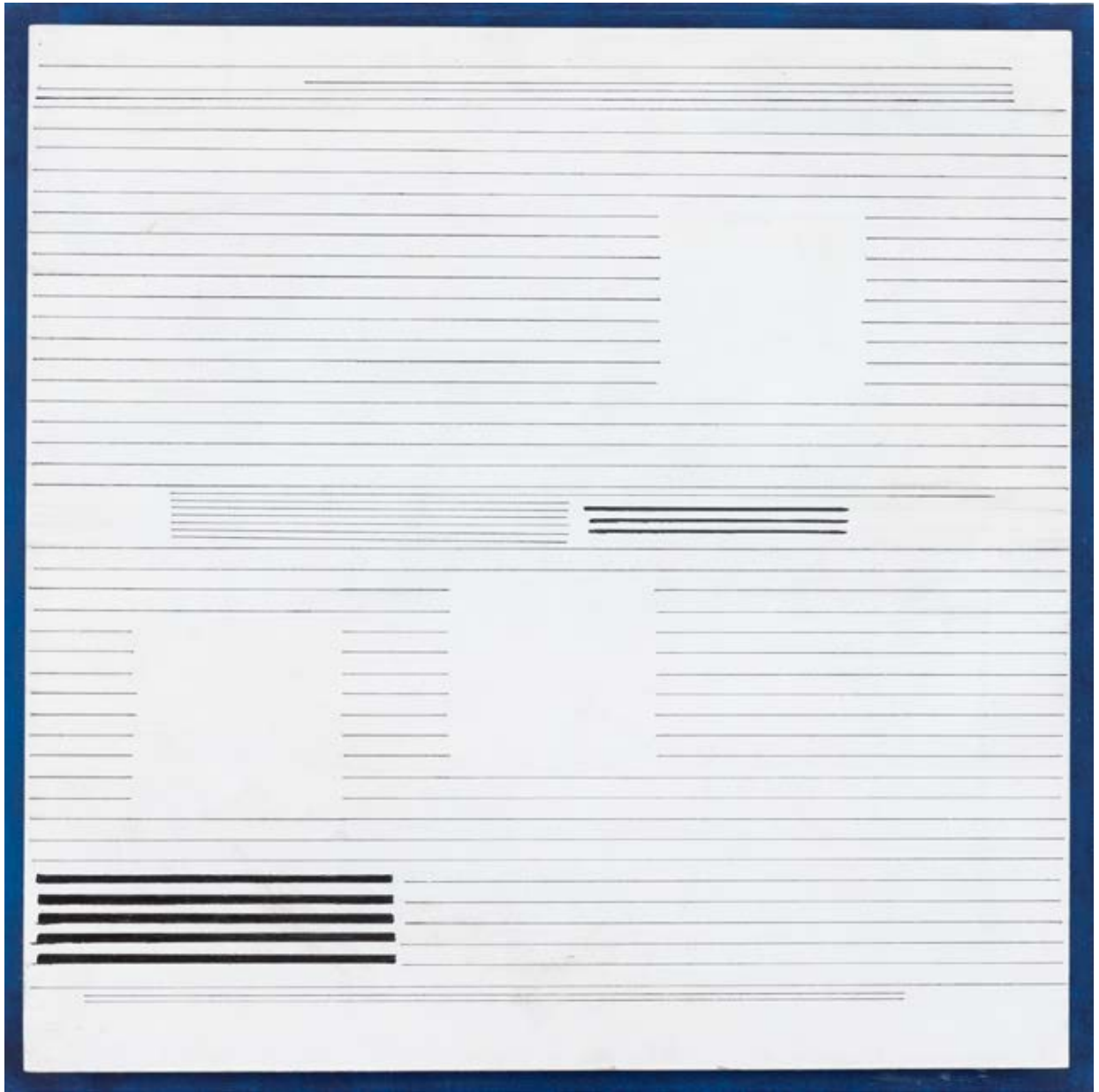
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Sztuka abstrakcyjna (...) jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wycuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki, w której odbywają się przewroty powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itp. Wszystko to powoduje gruntowne zmiany w charakterze naszego życia i musi znaleźć oddźwięk w sztuce i stworzyć nowe środki wyrazu plastycznego”.

Henryk Stażewski



13 †

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Tsika", 1970-1976

akryl/tektura na płycie, 103,8 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'2914 | VASARELY | "TSIKA" | 102 X 58 | 1970/76 | [sygnatura]'

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

86 000 - 129 000 EUR

OPINIE:

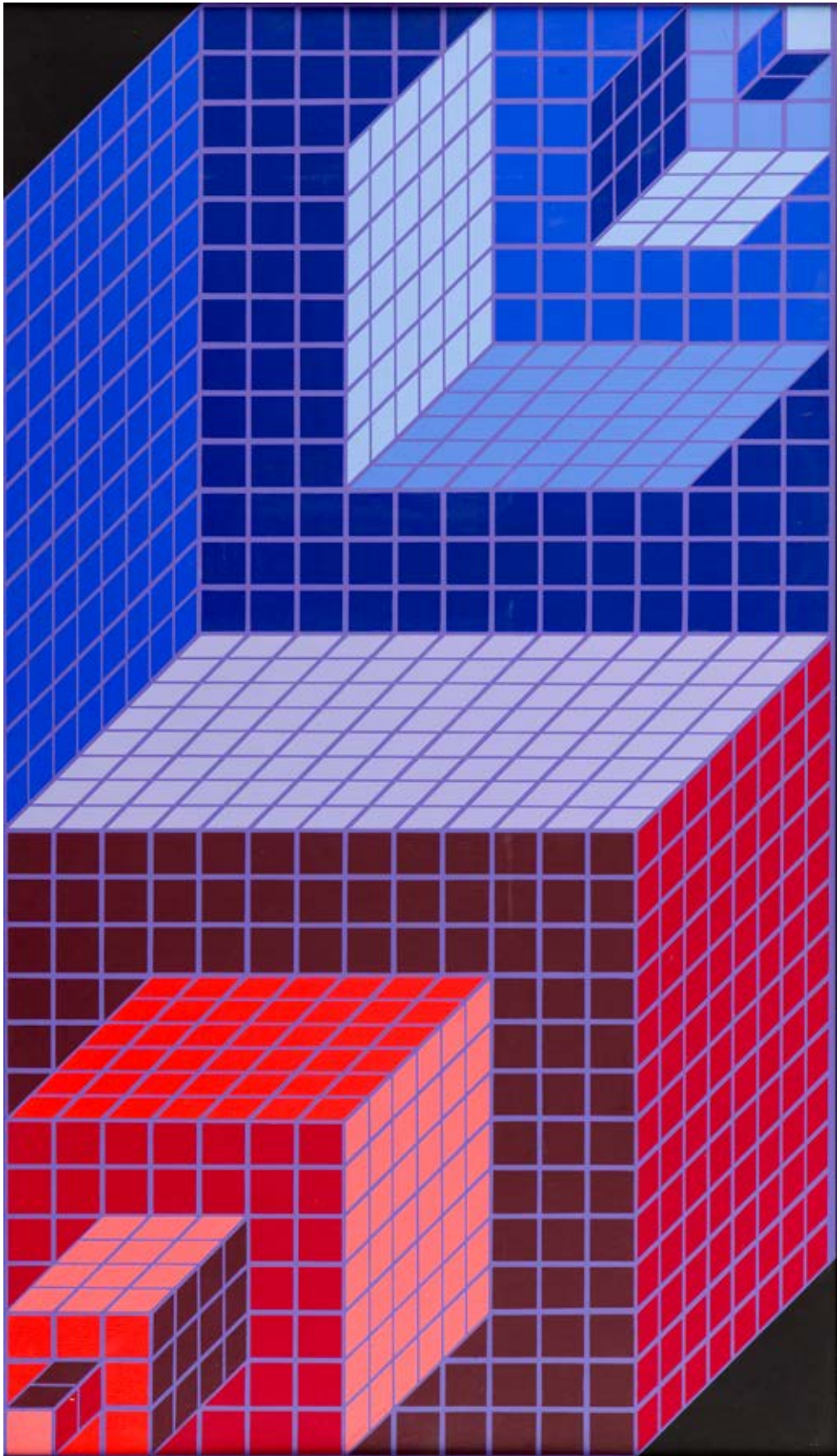
Autentyczność pracy potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego. Praca będzie włączona do katalogu raisonné przygotowywanego przez Fundację Vasarely'ego w Aix-en-Provence.

POCHODZENIE:

Art 62, Palais d'Orsay, Cannes

Christie's, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska





Victor Vasarely

GEOMETRIA CHAOSU WSZECHŚWIATA

Prezentowany obraz autorstwa Victora Vasarely zatytułowany „Tsika”, to dzieło powstałe w latach 70. Słynny artysta był wtedy u szczytu swoich twórczych możliwości. Jego sztuka nabrała w tym okresie subtelnej dekoracyjności. Malarz coraz częściej eksperymentował z kolorem i rozwijał mozaikowe układy swoich kompozycji. Wyraźne stały się poszukiwania malarskiej głębi – bardzo wyraźnie widoczne w kompozycji „Tsika”.

O tym, że w tej dekadzie Vasarely był na szczycie, świadczy nie tylko jakość artystyczna jego dzieł, ale ogólnościatowe uznanie, którym się cieszył. W 1970 działało poświęcone mu Muzeum w Gordes. Niepełna pięć lat później w Aix-en-Provence utworzono fundację jego imienia, a jednym z jej patronów był Georges Pompidou. Nieco później utworzono centrum Vasarelyego w jego rodzinnym mieście – Peczu.

Retrospektywne spojrzenie na dorobek „romantycznego astronauty”, jak nazywano Victora Vasarelyego, rozwiewa wątpliwości dotyczące jego sławy. Artysta był nie tylko jednym z najważniejszych twórców op-artu, ale również jedną z najbarwniejszych postaci związanych z XX-wieczną sztuką abstrakcyjną. Sama biografia artysty może służyć za ilustrację kilku kluczowych problemów modernizmu. Vasarely był bowiem nie tylko jednym z ojców-założycieli sztuki optycznej, ale także przykładem awangardowego twórcy, u którego spletały się utopijny optymizm i oryginalne poszukiwania artystycznej perfekcji.

Autor prezentowanej pracy zaczął swoją edukację, studiując klasyczne, akademickie formy na konserwatywnej Akademii Podolini-Volkman. Ale tożsamość Vasarelyego uformowała się nie na Akademii, ale w budapeszteńskich warsztatach Műhely – szkole wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu. Awangardowa szkoła kształtowała twórców, których sztuka miała stanowić ważną część codziennego życia społeczeństwa. Dlatego w pierwszym okresie Victor Vasarely projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Sztuka użytkowa, dająca projektantowi dużą swobodę twórczą, stała się dla niego swoistym laboratorium.

Główne kierunki artystycznych poszukiwań Vasarelyego zarysowały się w latach 30.: dynamika, geometria i złudzenia optyczne. Artysta daleki był od dogmatyzmu i eksperymentował również z figuracją, ekspresjonizmem, surrealizmem oraz kubizmem. Jednak po II wojnie światowej Vasarely zaczął traktować flirt z XX-wiecznymiizmami jako ślepią uliczkę. Od lat 50., wychodząc od studium przyrody, transponował empiryczne formy na język abstrakcji. Obserwując uporządkowane składniki pejzażu, powtarzał rytm form, wprowadzając je w geometryczny schemat kompozycji.

Wkrótce osiłą spinającą twórczość autora „Tsika” było odnajdywanie podobieństw między abstrakcyjnymi kształtami a chaotyczną naturą wszechświata. Następstwem tej artystycznej strategii był okres „Dentfert”. Jego nazwa pochodzi od bukareszteńskiej stacji metra. Wzory płytek, którymi wyłożony był przystanek, wywoływały w artyście złudzenia optyczne, które następnie przekładał na płótno. W 1955 w paryskiej galerii Denise René została otwarta głośna wystawa „Le Mouvement” prezentująca dzieła podejmujące problem ruchu ukazanego na płaszczyźnie dwuwymiarowego płótna. Jednym z prezentowanych wtedy artystów „sztuki kinetycznej” był Vasarely.

Od czasów paryskiej wystawy można datować konsolidację op-artowskiego programu Victora Vasarelyego. W latach 50. i 60. artysta tworzył monochromatyczne, dynamiczne czarno-białe kompozycje. W jego pracach coraz wyraźniej rysowała się strategia polegająca na komplikacji procesu percepcji oraz tworzeniu wieloaspektowej wizualnej przestrzeni. „Abstrakcyjny” język artysty nie był pozbawiony ideowej podbudowy, którą Vasarely bardzo wyraźnie formułował w swoich tekstach teoretycznych z tego okresu. W swoich wypowiedziach malarz podkreślał uniwersalny charakter sztuki. Postulował fuzję dwóch sprzecznych postaw: chęci wyeliminowania indywidualnego pierwiastka w sztuce (poprzez modułową, powtarzalną kompozycję) oraz nadania sztuce poetyckiego wydziwisku. To właśnie te postulaty sprawiły, że Vasarely został okrzyknięty „romantycznym astronautą”, hybrydą uduchowionego artysty i „naukowca” wierzącego w sztukę opartą na matematyczno-fizycznych prawach widzenia.

W ocenie sztuki Vasarelyego nie wolno zapomnieć, że była ona genetycznie powiązana z utopijną wizją przyszłości. Artysta rozumiał op-art jako szansę na uformowanie nowego typu wrażliwości plastycznej i nowego typu odbiorcy. W jednym z manifestów pisał: „Przyszłość rysuje się jako nowe geometryczne miasto, barwne i słoneczne. Sztuki plastyczne będą w nim kinetyczne, wielowymiarowe, społeczne, bezsprzecznie abstrakcyjne i zbliżone do nauk”.

14 †

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Continual", 1979

akryl/płótno, 76,5 x 76 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julian Stańczak 79'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie: 'JULIAN STAŃCZAK "CONTINUAL" 79'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

43 000 – 65 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria London Arts, Detroit, Michigan

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone (zakup w 1982 roku)

Sotheby's, Nowy Jork, 2007

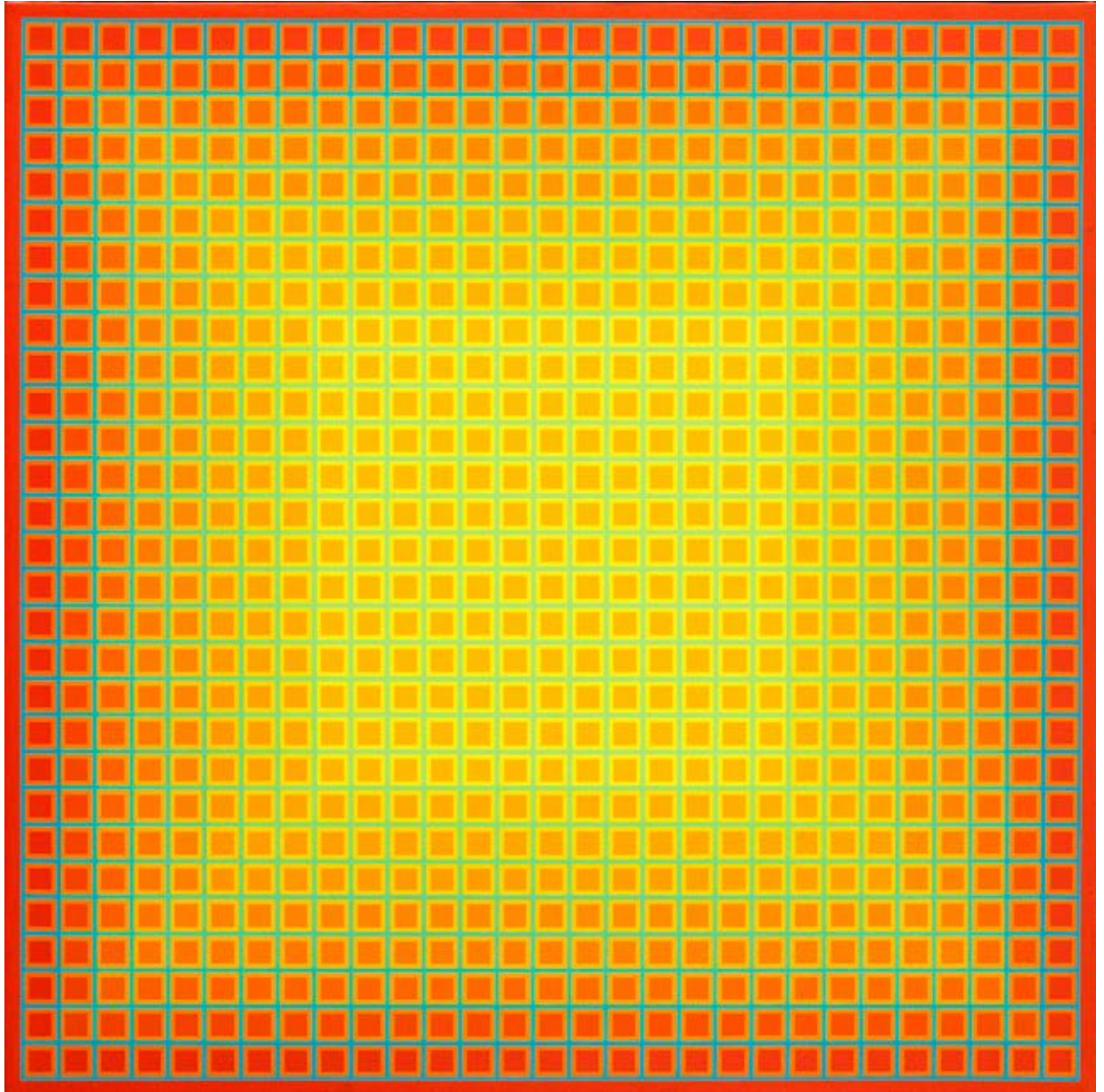
kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2017

kolekcja instytucjonalna, Polska

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

Julian Stańczak





Julian Stańczak



Prezentowana w katalogu kompozycja pochodzi z lat 70., kiedy tworzone przez autora przestrzenie malarskie otrzymały nowy walor: światło emitowane przez barwy. Wzajemne przenikanie i przesłanianie się płaszczyzn w oku widza kompiluje się i wikła – półprzezroczyste ekrany pozostają w ciągłym ruchu, wtapiając się w tło po to, by znów pojawić się na pierwszym planie. Rytm i linia doprowadzone są do skrajności, skutkują powtarzalnością wzorów geometrycznych, które paradoksalnie, zamiast nudzić, nieustannie angażują uwagę widza.

Julian Stańczak najczęściej kojarzony jest z nurtem sztuki optycznej, mimo że sam odżegnywał się od tego tytułu. Głównym powodem jego niechęci było łączenie tego rodzaju sztuki z czysto formalnymi rozwiązaniami opierającymi się na tworzeniu iluzji. Fakt osobistego wymiaru sztuki Stańczaka zauważył między innymi Donald Judd, opisując fenomen nowego kierunku po obejrzeniu wystawy Stańczaka w Nowym Jorku w 1964. Jedną z legend dotyczących op-artu mówi nawet o pochodzeniu powszechnie obowiązującego obecnie terminu od nazwy rzeczowej ekspozycji. Jak sam przyznał w jednym z wywiadów: „Nie uważam się za ‘ojca op-artu’ i nienawidziłem tytułu mojej pierwszej indywidualnej wystawy w Nowym Jorku. Zszokowała mnie terminologia ‘malarstwa optycznego’, która umniejsza powadze artystycznego poszukiwania, ciężkiej pracy i twórczych przekonań – niezależnie od wizualnej formy, którą może przywołać. Martha Jackson użyła tego terminu w charakterze medialnej prowokacji – jakże skutecznej! (...) Sztuka optyczna istnieje od tysięcy lat i stanowi wyraz wizualnych poszukiwań ludzkiej percepcji. Z upływem lat nauczyłem się akceptować tę terminologię i zaadaptowałem do niej moją własną filozofię. Teraz op-art. To tylko nazwa”.

Stańczak miał niesłychanie ciekawy życiorys, naznaczony wieloma przeciwnościami losu. Urodził się na Podkarpaciu, skąd jego rodzina została zesłana na Syberię w 1940. Cierpieli tam głód i nędzę, a Julian chorował na zapalenie płuc i mózgu, na skutek czego przeszedł również załamanie nerwowe. Pobyt na zesłaniu skończył się dla chłopca także ogromnym bólem w prawej ręce, a ostatecznie jej całkowitym bezwładem, co definitywnie przekreśliło jego marzenia o karierze muzyka. Dwa lata po zesłaniu rodzinie artysty udało się zbiec z obozu, by na południu spotkać w końcu polską armię emigracji tworzoną w ZSRR. Czternastoletni Julian, udając szesnastolatka, zaciągnął się do armii, by otrzymać jedzenie i pomoc medyczną. W tym czasie rozdzielił się ze swoją rodziną. Niepełnosprawność skłoniła chłopca do podjęcia decyzji o dezercji z armii. Po samotnej wędrówce przez środkowy wschód dotarł do Teheranu, gdzie cudem w jednym z obozów dla uchodźców odnalazł matkę i siostrę, zaś w sierocińcu – brata. Jeszcze w tym samym roku rodzina, nie mając wieści o miejscu pobytu ojca, została przetransportowana przez Indie do obozu polskich uchodźców w Masindi, w ugandyjskiej dżungli. To właśnie tam Stańczak, zachwycony urodą afrykańskiej natury, postanowił zostać malarzem. Pierwsze prace z tego okresu dowodzą niezwykłej wrażliwości młodego malarza na kolor. Za pośrednictwem Czerwonego Krzyża Stańczakowie dowiedzieli się, że ojciec rodziny w czasie wojny służył w armii brytyjskiej, co miało dwojakie konsekwencje. Po pierwsze uniemożliwiło im powrót do powojennej komunistycznej polski, po drugie zaś gwarantowało prawo do stałego pobytu na terenie Wielkiej Brytanii. W 1948 Julian Stańczak z matką i rodzeństwem osiadł w Londynie. Wkrótce podjął studia w Borough Polytechnic Institute. Zmuszeni sytuacją finansową Stańczakowie zdecydowali się wyjechać do Stanów Zjednoczonych. Najpierw trafiając do Binghamton w stanie Nowy Jork, szybko przenieśli się do Cleveland w Ohio. Julian z bratem zaczęli zarabiać pierwsze pieniądze za roznoszenie gazetek reklamowych. Żeby uzupełnić edukację rozpoczętą w Borough Polytechnic Institute, Stańczak podjął studia w Cleveland Institute of Art, niedługo po tym, zaczął wystawiać swoje prace. Po latach opowiadał: „moje młodzieńcze doświadczenia związane z okrucieństwami wojny są ze mną – ale chciałem je zapomnieć, wieść ‘normalne’ życie i pełniej zaadaptować się w społeczeństwie. Nie chciałem być codziennie bombardowany przeszłością – w sztuce antyreferencjalnej, abstrakcyjnej szukałem anonimowości ludzkich czynów”.

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

15 †

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY

1935

"C-200", 1965

akryl/plótno, 152 x 152 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'C-200 1965 | Tadasky | Tadasuke Kuwayama'

estymacja:

300 000 - 500 000 PLN

65 000 - 108 000 EUR

POCHODZENIE:

D. Wigmore Fine Art, Inc., Nowy Jork

kolekcja prywatna, USA

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Artysta to osoba, która kreuje coś nowego i unikatowego. To przychodzi po wielu latach doświadczeń, a także rozwijania narzędzi i pomysłów. Każdy może namalować koło, ale też każdy, kto chce być nazywany artystą, musi odnaleźć swoją własną ścieżkę. Nie można nauczyć innych, jak tego dokonać”.

Tadasuke Kuwayama





WYŻSZY POZIOM PERCEPCJI

Tadasky, czyli Tadasuke Kuwayama, to jeden z najważniejszych twórców sztuki optycznej. A lata 60. stanowią dla kolekcjonerów najważniejszy okres jego twórczości. To właśnie z tej dekady, a dokładnie z 1965 pochodzi kompozycja „C-200”, prezentowana w niniejszym katalogu. Choć przez krytykę i historię sztuki jest kwalifikowana do szalenie popularnego w latach 60. i 70. kierunku, jakim był op-art, „C-200” to doskonała ilustracja tego, jak dalece dystynktywnym i osobnym artystą jest jej autor. Co więcej, obraz stanowi punkt zwrotny w twórczości tego malarza. Tadasky tworzył z myślą o dziełach uniwersalnych i ponadczasowych. Dzięki temu jego malarstwo nie tylko przetrwało próbę czasu, ale również doprowadziło Tadasky’ego na szczyt sławy sięgającej od Tokio do Nowego Jorku.

Po przybyciu do Nowego Jorku w 1961 Japończyk namalował około stu obrazów, zanim komukolwiek pokazał swoją twórczość. Jednym z pierwszych, którzy mogli obejrzeć prace Kuwayamy, był Ivan Karp w 1964. Szybko podzielił się swoim odkryciem, co zaowocowało gigantycznym zainteresowaniem ze strony nowojorskiego środowiska artystów i marszandów. Japończyk zdecydował się na współpracę z amerykańskim marszandem Picassa, czyli Samem Kootzem. W krótkim czasie obrotny marszand sprzedał osiemdziesiąt obrazów Tadasky’ego, dzięki czemu trafiły do najważniejszych kolekcjonerów sztuki współczesnej na świecie, takich jak Larry Aldrich, David Rockefeller, Frederick Wiseman czy James Michener.

W 1965 Tadasky na zaproszenie kuratora Williama Seitz’a wziął udział w założycielskiej wystawie nurtu op-art, czyli „The Responsive Eye”. Malarza doceniono za interaktywny charakter jego obrazów, które bazowały na nowym modelu wyobrażania przestrzeni. To właśnie percepcja przestrzeni jest kluczem interpretacji obrazów Tadasky’ego. Artysta badał, jak relacje koloru i plamy wpływają na iluzję ruchu. Celem było to, by widzowie osiągnęli wyższy poziom zrozumienia zjawiska postrzegania.

Tadasky stworzył nową technikę malarską, która pozwoliła mu na osiągnięcie formalnej perfekcji. Zainspirowany kółem garncarskim malarz zbudował obrotową sztalugę, dzięki której mógł tworzyć idealne okręgi. Do nakładania kolejnych warstw farby posługiwał się pędzłami do tradycyjnej

japońskiej kaligrafii. Za sprawą nietypowej techniki sam proces malarski nabierał cech medytacji. W okresie powstania „C-200”, Tadasky samodzielnie tworzył swoje farby, mieszając pigmenty z nowopowstałą emulsją akrylową. Posługiwał się 10 kolorami.

„C-200” to moment przełomowy w dorobku Kuwayamy. W serii tytułowanej literą A, malarz posługiwał się czystymi barwami – tony pośrednie miały mieć charakter optycznej iluzji. W obrazach „B-181” z 1964 i „C-162” z 1965 artysta powtarzał wzór czterech pasów o takiej samej szerokości i intensywności, co dało efekt wibracyjnego ruchu. „C-200” to moment rozpoczęcia nowego etapu. Czerwień, błękit i żółcień powtarzają się w przypadkowej konfiguracji, zaś między poszczególnymi pasami artysta pozostawił przerwę. Za sprawą tego zabiegu płaskie płótno nabiera cech przestrzennych – wydaje się pulsować do wnętrza lub zewnątrz, w zależności od subiektywnej percepcji widza. Od stworzenia „C-200” Tadasky rozpoczął nowy etap poszukiwań wyobrażonej przestrzeni.

Tadasuke Kuwayama dorastał w miejscowości Nagoya w Japonii. Jego ojciec przez lata pracował jako budowniczy świątyni Shinto, co zaważyło zarówno na twórczości malarza, jak i sposobie postrzegania sztuki i samego procesu tworzenia. Po relokacji do USA rozpoczął studia artystyczne – początkowo w Art Students League w Nowym Jorku, a później w Brooklyn Museum Art School. W wywiadzie udzielonym stacji telewizyjnej Hallmark Tadasky przyznaje, że dla niego malarstwo jest formą medytacji, odpoczynku i relaksu. Gdy maluje, czuje się najbliżej swojego wewnętrznego „ja”. Nie rozumie zaś twórców, dla których sztuka jest walką i ciągłym zmaganiem się z własnymi słabościami. Kuwayama zaznaczał, że jego fascynacją prostotą i geometrią wywodziła się ze środowiska, w którym wzrastał. Świątynie Shinto – z którymi obcował ze względu na profesję ojca – były niezwykle proste, oparte na symetrycznych układach pionów i poziomów. „Ich kształt był wypracowywany i redefiniowany przez kolejne generacje. Wywarło to na mnie wielkie wrażenie. Niezwykle cenię japońską tradycję za respektowanie umiejętności i szanowanie rzemiosła. To jest również bardzo ważna część mojej pracy i osobowości” – mówił Tadasky.

16 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"29.01.15", 2015

relief, akryl/płyta pilśniowa, sklejka, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '29.01.15 | A. NOWACKI | 2015'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

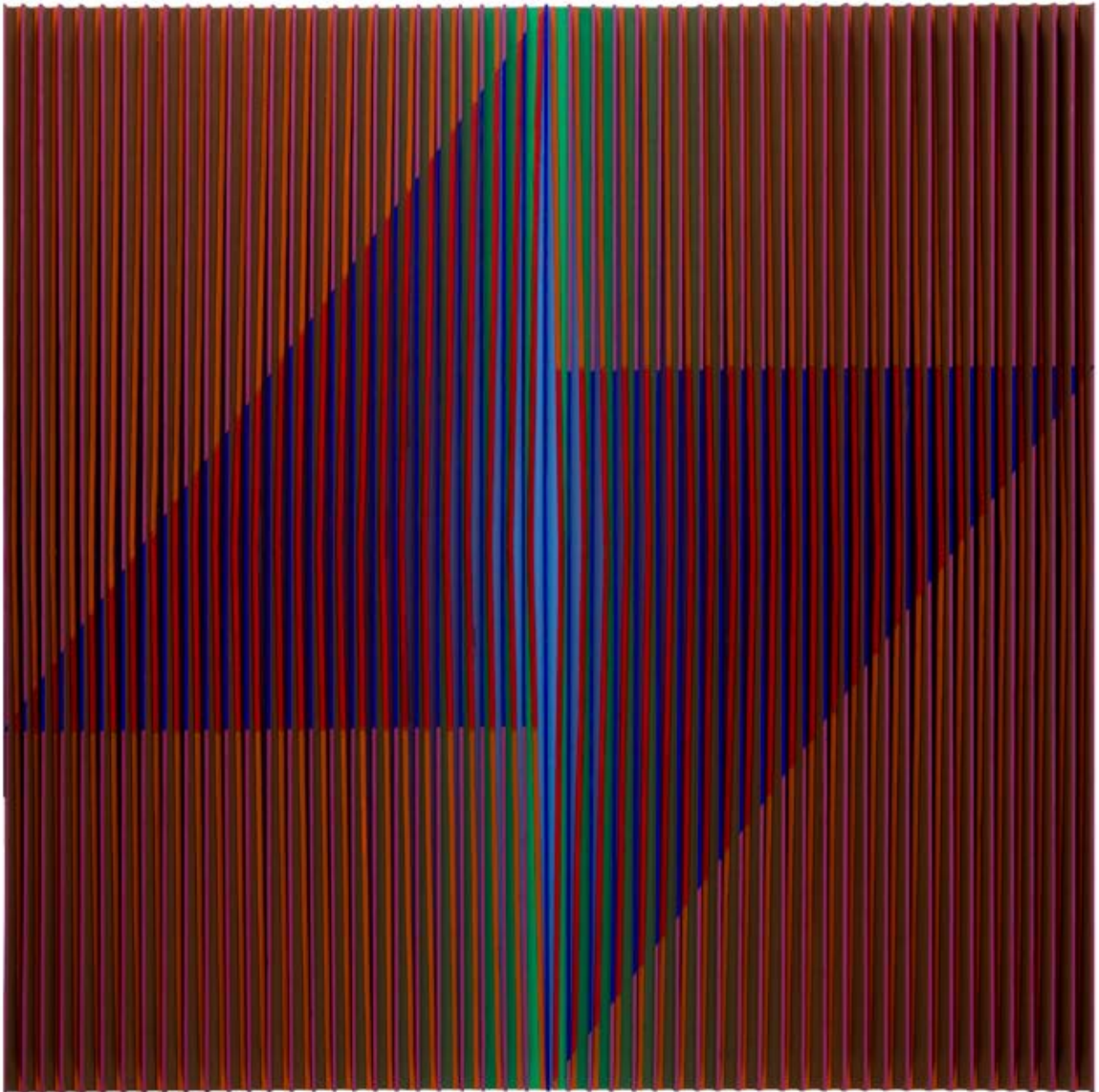
11 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja instytucjonalna, Polska

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

Ewa Czerwiakowska





Andrzej Nowacki, fot. dzięki uprzejmości artysty

Początek twórczości Andrzeja Nowackiego, autora prezentowanej w niniejszym katalogu pracy, przypada na lata 80. W pierwszym okresie tworzył pod wpływem swojego mentora, Henryka Stażewskiego, eksperymentując z konstruktywizmem. Z czasem Nowacki sięgnął do rysunku i pasteli. Pierwsze prace przestrzenne pojawiły się w jego dorobku w 1988. Podobnie jak Henryk Stażewski artysta komponował swoje prace z prostych figur geometrycznych: kwadratów, linii, form cylindrycznych. Tym, co u Nowackiego stanowi novum, była dynamika ruchu wyrażonego poprzez asymetryczne przesunięcia, przechylenia i załamania oraz silnie skonstrastowane barwy.

W połowie kolejnej dekady to właśnie barwa objęła dominującą rolę pośród środków wyrazu artystycznego Andrzeja Nowackiego. Wiązało się to z zainteresowaniem zagadnieniami twórczości Maxa Billa i Josefa Albersa, Antonia Calderary i Bridget Riley. Fascynacja ta zaowocowała powstaniem pierwszych tak charakterystycznych dla Nowackiego przestrzennych kompozycji, złożonych ze zrytmizowanych szeregów pionowych listew. Miejsce dynamiki wczesnych prac zajmuje addycyjne potraktowanie kwadratu i koła. W nowym cyklu odnajdujemy posagową wręcz harmonię i symetrię. Do 2005 kompozycje Nowackiego miały standardowe rozmiary 45 x 45 cm lub 90 x 90 cm, potem zaś 64 x 64 cm, 99 x 99 cm lub 100 x 100 cm. Redukcja napięć i dynamiki we wzajemnych relacjach form pozwoliła Andrzejowi Nowackiemu na wprowadzenie kolejnej formuły – optycznego ruchu w odniesieniu do centralnego środka kompozycji. Wewnętrzna wibracja pionowych elementów powoduje iluzję rozszerzania, zaciskania lub falowania. Wrażenie ruchu potęguje element barwny: trzy widoczne strony pionowych listew utrzymane są najczęściej w odmiennej kolorystyce trzech różnych tonów.

Zdaniem Hubertusa Gaßnera, kluczem do zrozumienia Nowackiego jest twórczość Brytyjki Bridget Riley: „U schyłku lat 70. Bridget Riley decyduje się na wyłączone stosowanie pionowych pasm barwnych, Andrzej Nowacki podejmuje tę radykalną decyzję w odniesieniu do swych prac powstających na początku lat 2000. (...) Oboje artystów redukuje repertuar form do wertykalnych, jednakowo szerokich, ułożonych równolegle pasm, które w równomiernym, powtarzającym się wzorze całkowicie pokrywają płaszczyznę płótna czy płyty. Te wąskie pasma tworzą nośniki ograniczonej liczby barw, których wybór w obrębie pojedynczych grup prac wykazuje pewną stałość, a które z obrazu na obraz – czy też z reliefu na relief – mogą zmieniać się co do głębi, stopnia załamania emanacji światła i zamglenia aż do tonów pośrednich – jednak nigdy w obrębie jednego obrazu, ten bowiem zawsze zachowuje jednorodną kolorystykę. Podobnie jak Riley, która na użytek jednego obrazu wybiera od czterech do maksymalnie siedmiu różnych barw, Nowacki od ok. 2000 roku stosuje porównywalną ilość kolorów w obrębie jednego reliefu. Porównywalna jest również liczba barwnych pasm, stosowanych przez Riley w pracach z lat 80. i przez Nowackiego od ok. 2006 roku. (...) Ponadto u obojga artystów obok prostych pionowych zdarzają się pasma lekko ukośne, które w obu przypadkach mogą spowodować modyfikację wertykalnych przebiegów, wprowadzając element falowania – z racji listew u Nowackiego fale te sprawiają nieco kanciaste wrażenie, gdy tymczasem u Riley płyną miękkimi łukami. Powtarzalność równomiernych wzorów na płaszczyźnie sprawia, iż pofalowane pasma reliefów wywołują wrażenie miękkich przejść – rodzaj sfumato, które rozpościera się jak woal nad surowym taktom szeregów listew lub podkłada pod nie barwy, działając odurzająco na oko. Dzięki temu przy całej surowości form i repetycji struktury podstawowej współgra tu zaczyna drugi optyczny porządek posługujący się tymi samymi elementami przy minimalnym tylko przesunięciu ich kierunku od pionowej osi symetrii. Wielokrotne powtórzenia tych niemal niezauważalnych odstępstw od wertykalnego schematu sprawiają, że pod surowym rytmem wertykalnych szeregów rozbrzmiewa miękka melodia” (Hubertus Gaßner, „Wzory relacji”, [w:] Andrzej Nowacki, katalog wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Sopot 2017, s. nlb.).

17 †

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930-2020

"Soft Flamingo", 1974

olej/piótno, 182 x 213 cm

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

estymacja:

350 000 – 500 000 PLN

75 000 – 108 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Palm Beach

Christie's, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2017

kolekcja prywatna, Polska

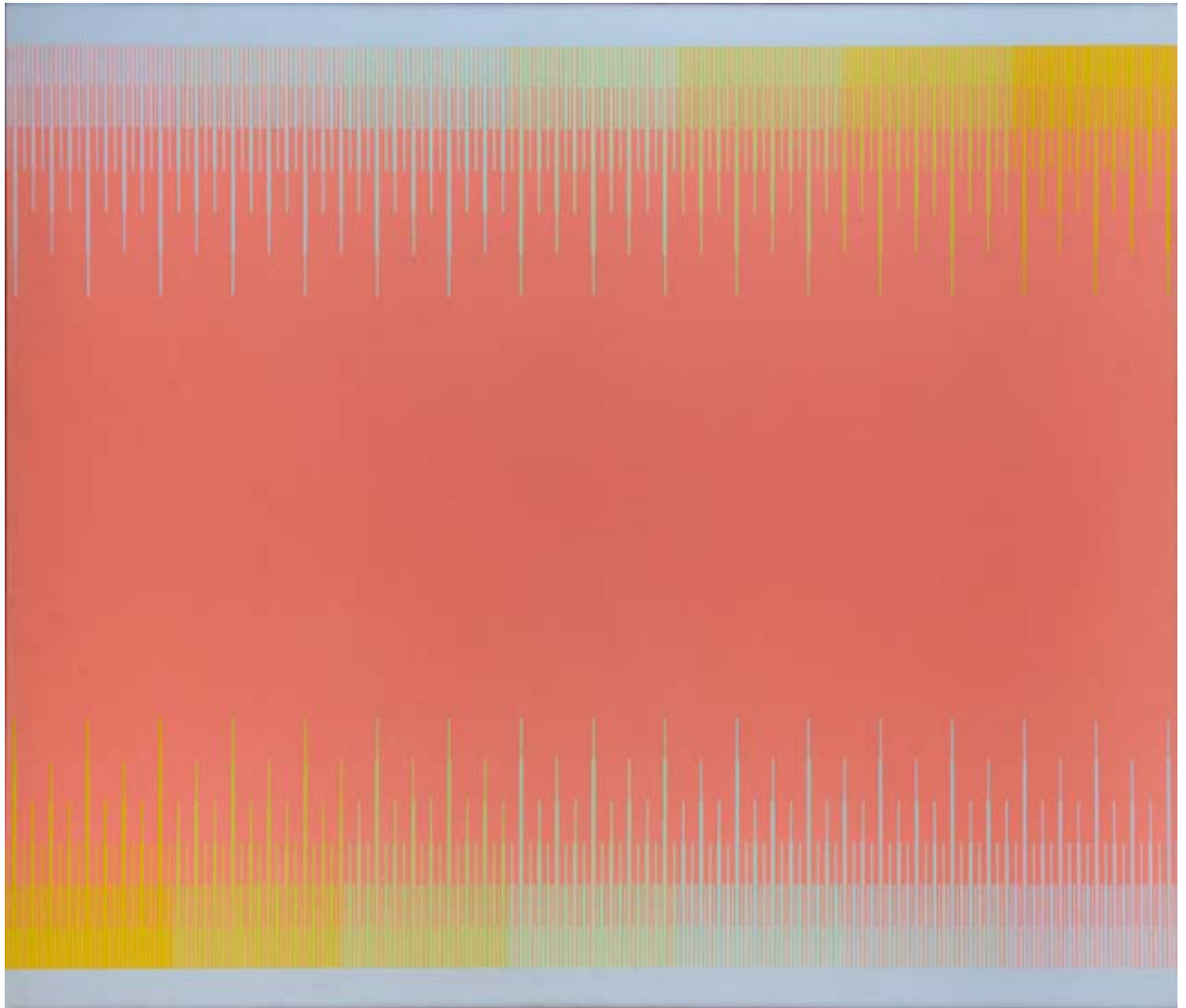
WYSTAWIANY:

„Richard Anuszkiewicz: Recent Paintings”, Andrew Crispo Gallery, New York, marzec-kwiecień 1975

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

LITERATURA:

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



**„JA NIE CHCIAŁEM SZOKOWAĆ. CHCIAŁEM ŁĄCZYĆ KOLORY W TAKI SPOSÓB,
W JAKI NIE BYŁY DOTYCHCZAS ŁĄCZONE. WCIAŻ ROBIĘ TO, CO ROBIŁEM,
ALE TERAZ ANALIZUJĘ TO BARDZIEJ DOGŁĘBNIIE. TAK JAK IMPRESJONIŚCI,
CHCIAŁEM, BY KOLORY ŁĄCZYŁY SIĘ W OKU OBSERWATORA. NIE CHCIAŁEM MIESZAĆ
ICH NA PALECIE. W TEN SPOSÓB OSIĄGAM WIĘKSZĄ INTENSYWNOŚĆ KOLORU
ORAZ JEGO CZYSTOŚĆ. INACZEJ NIŻ IMPRESJONIŚCI, NIE PROWADZIŁEM
TYCH EKSPERYMENTÓW W OBRĘBIE TEMATYKI DZIEŁ I ODKRYŁEM WIĘKSZĄ
WOLNOŚĆ W SZTUCE NIEFIGURATYWNEJ”.**

DAVID L. SHIREY, A COLORIST STILL FLOUTS CONVENTION, „THE NEW YORK TIMES”, 3.02.1985, DOSTĘPNY NA:
[HTTP:// WWW. NYTIMES.COM/1985/02/03/ NYREGION/A-COLORIST-STILL-FLOUTS-CONVENTION. HTML](http://www.nytimes.com/1985/02/03/nyregion/a-colorist-still-flouts-convention.html), [TŁUM.] AGATA MATUSIELAŃSKA

Największe sukcesy Richarda Anuszkiewicza, przypadają na lata 1965–1975. Okres ten był czasem wykrystalizowania się indywidualnego, dojrzałego stylu artysty. Początek tej dekady to data przełomowej dla op-artu wystawy „The Responsive Eye” w nowojorskim MoMA. Wystawy, która ukonstytuowała op-art i otworzyła artystom z nim związanym drzwi do najbardziej wpływowych amerykańskich galerii. Sam Anuszkiewicz nawiązał współpracę z Sidney Janis Gallery, z którą związane były tak wybitne artystyczne osobowości jak Albers, Gorky, de Koonig, Kline, Motherwell, Pollock czy Rothko. Anuszkiewicz dołączył do tego szacownego grona, otwierając indywidualny pokaz w Sidney Janis w listopadzie 1965. Zaprezentował emblematyczne dla swojego późniejszego stylu geometryczne układy linii i płaszczyzn, wykorzystujące energetyczne walory barwy i dynamikę napięć. Większość kompozycji opierała się na generowaniu układów skupionych wokół centralnego punktu, skonstruowane wokół niego z mechaniczną precyzją architektoniczne struktury wciągały oko obserwatora w optyczną grę, iluzoryczne tunele biegnące daleko w głąb na pozór jednowymiarowej płaszczyzny. Krytyka szybko nadała tym pracom przydomek „kontemplacyjnych”. Sam Anuszkiewicz wypowiadając się na ten temat z pewną dozą ironii, nie uciekał ostatecznie od postrzegania ich w kategoriach duchowych: „Sądzę, że ilekroć umieścimy coś w samym centrum płótna daje to rodzaj kontemplacyjnego doświadczenia – rysowania do wnętrza i wychodzenia na zewnątrz. Spotkałem się z komentarzami dotyczącymi malarstwa Albersa definiującymi je jako bardzo religijne, podobne opinie pojawiają się na temat moich obrazów. Osobiście nie określiłbym ich mianem religijnych, według mnie bardziej adekwatne jest określenie ‘duchowe’. Niemniej, wszyscy mamy prawo do interpretacji ich na swój sposób”.

Wspomniani, niezwykle spójny pokaz Anuszkiewicza w Sidney Gallery spotkał się z tak dużym zainteresowaniem, że niemal wszystkie prace zostały z miejsca wyprzedane. Miesiąc później zorganizowano tam zbiorową wystawę: Pop and Op, na której obrazy Anuszkiewicza zawiąły obok realizacji Albersa, Lichtensteina, Oldenbarga, Riley czy Vasarely’ego. Spektakularne zestawienie nazwisk sprawiło, że wystawa podróżowała przez kolejne dwa lata po amerykańskich muzeach – zaprezentowano ją w szesnastu miastach.

Trudno zakwestionować fakt, że nazwisko Anuszkiewicza należało wówczas do kanonu. Ukoronowaniem sukcesu była retrospektywna wystawa artysty w Cleveland Museum of Art w 1966. W tym okresie Anuszkiewicz na równi z obrazami barwnymi tworzył kompozycje w czerni i bieli, objawiło się także jego zainteresowanie realną ingerencją w przestrzeń – oprócz obrazów zaprezentował obiekty trójwymiarowe, w których niekiedy z wykorzystaniem lusterek rozwijał iluzję promieniujących wektorów dążąc do rozwikłania zagadnienia ukrytej struktury kwadratu, frapującej także Rudolfa Arnheima, który ponad dekadę wcześniej zadedykował jej rozdział w kanonicznym dziele „Sztuka i percepcja wzrokowa”.

Cezurę w twórczości Anuszkiewicza stanowi 1970 – odchodzi od formy kwadratu na rzecz kompozycji prostokątnych, prace-moduły zastępują spektakularne w swojej skali serie, na pierwszy plan powraca zainteresowanie artysty kolorem. W pierwszej serii nowych obrazów nazwanej „Portals” ujawni się niezwykła wrażliwość artysty na kolor, doprowadzi do perfekcji swoją szczególną, indywidualną odmianę lirycznej abstrakcji geometrycznej. Duże płaszczyzny koloru otaczać zaczęły drobną siatką linii, różniących się od siebie niewielkimi niuansami barwnym, niekiedy zmiany zredukowane będą jedynie do temperatury poszczególnych barw. Najbardziej chyba trafna charakterystyka twórczości Anuszkiewicza wyszła spod pióra krytyka Johna Canadaya, mimo, że recenzuje wystawę w Sidney Janis Gallery w 1969, tezy w niej postawione są adekwatne do całości twórczości artysty: „Aktualna wystawa prac Richarda Anuszkiewicza w Sidney Janis Gallery (...) jest olśniewająca, jest to sformułowanie, które nasuwa mi się natychmiast – niemal zbyt oczywiste żeby go użyć, zbyt adekwatne żeby go unikać. Obrazy te są także, na ile mogą to wykonywać, dziełami sztuki powstałymi w całości w efekcie kalkulacji. Wykonane z mechaniczną precyzją przeczą założeniu, do którego zawsze byłem przywiązany i do którego odrzucenia jestem sceptyczny, założeniu, że żaden wartościowy obraz nie może powstać jedynie na mocy reguły. Niezależnie od tego jak skrupulatna i logiczna byłaby to reguła, w wysokim stopniu zaangażowana musi być wrażliwość (lub intuicja artysty). Odkąd obrazy te objawiły mi się jako uderzająco wymienne, pozostałem z jedyną możliwą konkluzją, która brzmi: Pan Anuszkiewicz, pomimo tego co jawi się jako kompletnie bezosobowe, pomimo arcymetodycznego sposobu pracy, jest artystą wrażliwym” (cyt. za: Anuszkiewicz. Paintings & Sculptures 1945–2001, Florencja 2010, s. 27, tłum. M. Słomska).

18 †

EDWARD KRASIŃSKI

1925–2004

"Interwencja AB" – dyptyk, 1981

akryl, taśma klejąca/plótno, 108 x 82 x 2,2 cm (wymiary każdej pracy)

część lewa sygnowana, datowana i opisana na blejtramicie: 'EDWARD KRASIŃSKI – INTERVENTION – 1981 – B'

część prawa sygnowana, datowana i opisana na blejtramicie: 'EDWARD KRASIŃSKI – INTERVENTION – 1981 – B'

estymacja:

250 000 – 350 000 PLN

54 000 – 75 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Starmach, Kraków

kolekcja prywatna, Niemcy

WYSTAWIANY:

„Medytacje Fibonacciego + sztruksowy zając. Wobec Katarzyny Kobro”, Państwowa Galeria Sztuki

w Sopocie, 26.04–15.08.2018

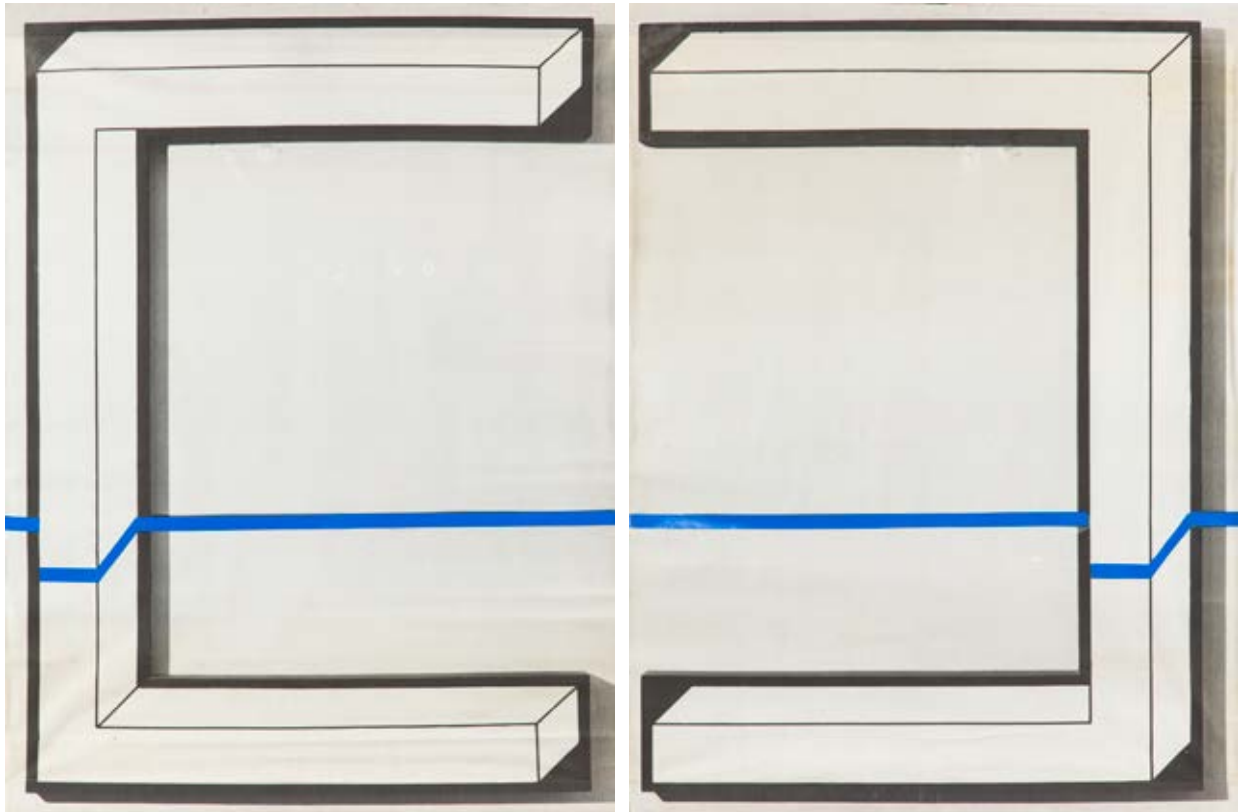
LITERATURA:

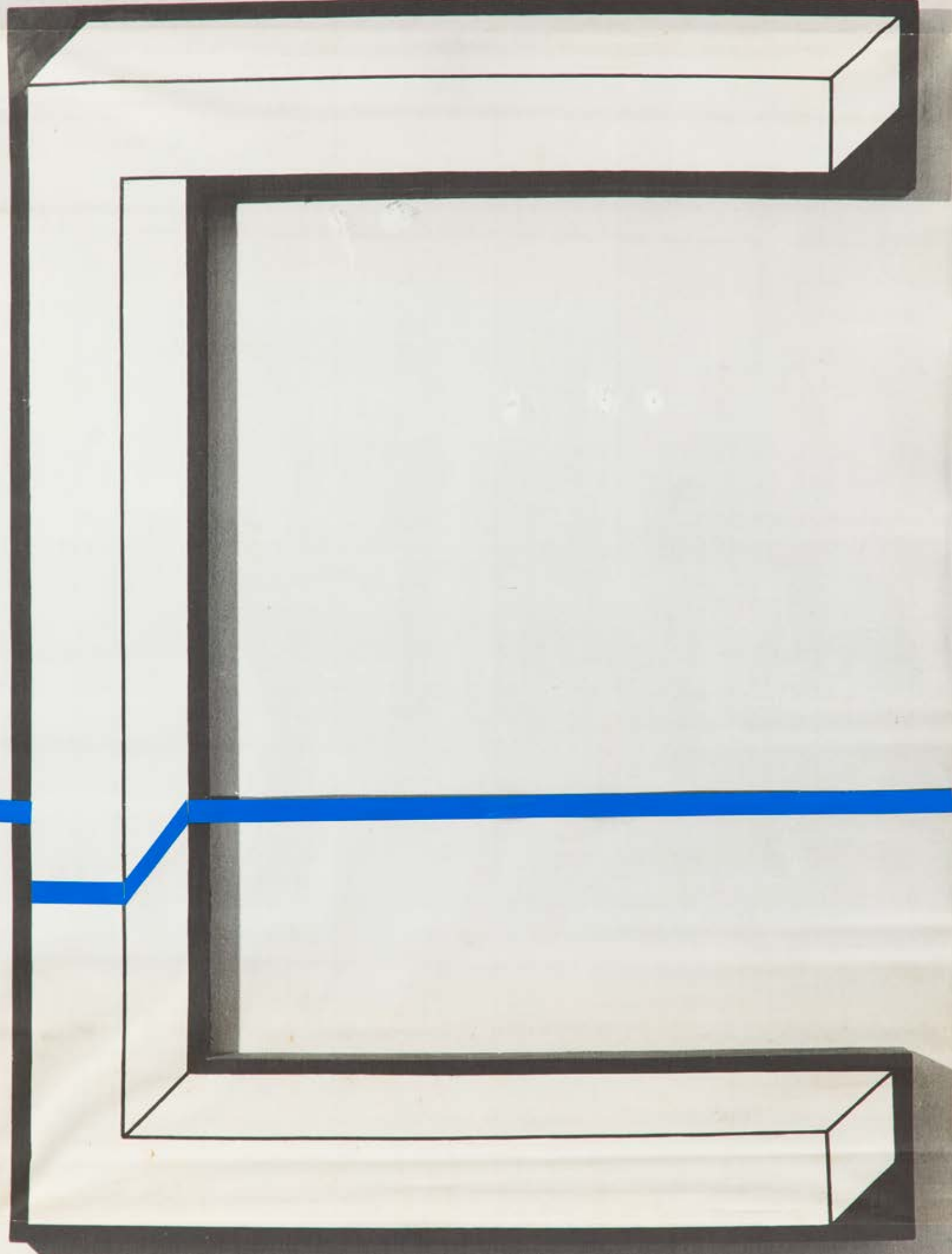
Medytacje Fibonacciego + sztruksowy zając. Wobec Katarzyny Kobro, katalog wystawy Państwowa Galeria Sztuki

w Sopocie, Sopot 2018, s. 82–83 (il.)

„Nie wiem, czy jest to sztuka. Ale na pewno jest to Scotch blue,
szerokość 19 mm, długość niewiadoma”.

Edward Krasiński





PASEK TO PRZYPADEK, ALE OCZEKIWAŁEM TEGO PRZYPADKU

Omawiana kompozycja jest wybitnym przykładem dzieła z cyklu „Interwencje” – najslynniejszej serii prac Edwarda Krasińskiego, której głównym założeniem było umieszczenie w przestrzeni na wysokości 130 cm niebieskiej linii (blue scotch). Zadaniem dzieł z cyklu była tytułowa „interwencja” w przestrzeń, przez którą przebiegał ten charakterystyczny dla artysty element wypowiedzi. Ostatecznie niebieska linia stała się kluczową częścią najprawdopodobniej pierwszej w Polsce pracy konceptualnej. Niebieską taśmą Krasiński zakreślał swój „duchowy krąg”: jego interwencja w przestrzeni nie nadawała jej żadnych nowych znaczeń, organizowała ją i wypuklała, a jednocześnie urealniła i stawiała pod znakiem zapytania. Interpretowana była jako wizualizacja linearnego czasu, a sam twórca widział w tym działanie podobne do dadaistycznych żartów.

Niebieski pasek pojawił się pierwszy raz na jednym z przyjęć w domu artysty w Zalesiu Górnym pod Warszawą. Podarowaną niebieską taśmą Krasiński okleił kilka pni drzew i dwie małe dziewczynki. Za granicą z kolei pierwszy raz niebieska linia pojawiła się na dziedzińcu Musée d'Art Moderne da la Ville de Paris podczas „3ème Salon International de Galeries Pilotes” w 1970. Z czasem artysta oznaczał coraz większe obszary, niebieską taśmą oklejając ściany, przedmioty oraz ludzi. Zdumionej publiczności swoich prac Krasiński po latach tłumaczył, że pomysł zrodził się podczas długiego pobytu w szpitalu. Patrząc na depresyjny biały sufit, zdecydował się urozmaicić go, dodając do szpitalnej rzeczywistości niebieską linię.

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

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

19 †

JERZY KAŁUCKI

1931

"Biała płaszczyzna jako potencjalna przestrzeń (Stażewskiemu)", 1989

akryl/płótno, wymiary części centralnej: 112 x 116 cm

wymiary pojedynczej bocznej części: 112 x 52 cm

sygnowany, datowany i opisany na środkowej części tryptyku:

'Jerzy Kałucki 1989 | "Biała płaszczyzna jako potencjalna przestrzeń" (Stażewskiemu)'

oraz sygnowany i datowany na bocznych częściach: 'Jerzy Kałucki 1989'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

43 000 - 65 000 EUR

WYSTAWIANY:

„W hołdzie Henrykowi Stażewskiemu”, Galeria Studio, Warszawa, Galeria 72, Chełm, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra, BWA Kraków, 1990

„Sztuka leży w punkcie przecięcia realności i fikcji, którą może powołać wyobraźnia. Sądzę, że dostrzegali to surrealiści, gdy szukali inspiracji w obszarze podświadomości, przyznając jej jako źródłu sztuki wyższy walor niż rzeczywistości. Przestrzeń geometrii jest podobnie fikcyjna, z tym że utworzona według reguł geometrii. Istnieją w niej twory geometryczne, które nie wyobrażają przedmiotów, mimo to zdolne są uruchomić naszą wyobraźnię i wywołać szczególną emocję. Dzieje się tak, gdyż nabyte doświadczenie realności przecina się tu z obszarem fikcji. Wydaje mi się, że takie ujęcie odstania sedno sprawy”.

Jerzy Kałucki



KOŁO, ŁUK, ELIPSA

Prezentowany w katalogu tryptyk „Biała płaszczyzna jako potencjalna przestrzeń” z 1989 jak w soczewce skupia wszystkie charakterystyczne dla Jerzego Kałuckiego elementy kompozycyjne. Zdeintegrowane geometryczne figury, wycięte i multiplikowane są bowiem wyznacznikiem stylu tego artysty od późnych lat 60. Jak pisała Marta Kucio: „Od 1968 w pracach Jerzego Kałuckiego pojawia się motyw koła, łuku, elipsy, które to konsekwentnie stosowane przez artystę do chwili obecnej stały się znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Po prawie dwudziestu latach, w roku 1986 do tego repertuaru form malarz dodał linię prostą, rozumianą jednak jako fragment gigantycznego łuku. (...) Te silne uproszczenia, skondensowane pod względem formy i koloru kompozycje sprawiają wrażenie ładu, harmonii i spokoju. Z pozoru jednoznaczne i oczywiste przedstawienia przy wnikliwym oglądzie ulegają swoistej przemianie. Płaskie powierzchnie odkrywają głębie i wypukłości, łuk niespodziewanie ‘wyprostowuje’ się, a prosta ‘zakrzywia’. Okręgi, proste, wycinki łuku zdają się wybiegać poza ramy obrazu. Artysta zwraca uwagę widza właśnie na to, co znajduje się poza obrębem płótna, na przestrzeń, w której przecina się nieskończenie wiele łuków i nieskończenie wiele prostych, także tych, których fragmenty udało się zatrzymać i utrwalić w prostokącie płótna. Chodzi więc o wyjście poza ramy blejtramu, o sięgnięcie w przestrzeń możliwą do ogarnięcia już nie wzrokiem, ale jedynie wyobraźnią” (Marta Kucio, Koło, łuk, elipsa, [w:] Kwartalnik literacki „Kresy”, nr 3, 1988, s. 183).

Kałucki mawiał, że sztuka sytuuje się w miejscu przecinania się tego, co realne oraz tego, co fikcyjne, będące wytworem wyobraźni. Operowanie

modułem, geometrią nie implikuje sztuki oschłej, bazującej jedynie na empirycznych doznaniach. Według Kałuckiego dzieła opierające się na geometrycznych formach także są w stanie angażować ludzkie emocje i wyobraźnię. Obcowanie ze sztuką może być aktywnością, w której do głosu dochodzi zarówno nasze codzienne doświadczenie otaczającego nas świata, jak i fikcja będąca tworem naszej imaginacji. Zdaniem artysty każde dzieło posiada nie tylko swoją fizyczność, gdyż jego dopełnienie i kontynuacja zawsze znajdują się w umyśle widza w trakcie percepcji, przy czym wykreowana przez twórcę przestrzeń nie może zostać doświadczona empirycznie. Jednocześnie Kałucki zachęca widza do projektowania szkicu, obrazu i przełożenia ich na trójwymiarowy byt w głowie patrzącego. Jego prace mają być asumptem do kreatywnego myślenia, w którym geometria narzuca pewne zasady postępowania.

Kompozycje Kałuckiego są zarazem odbiciem jego skłonności ku racjonalizacji i kalkulacji, co przejawia się w zredukowanej formie i oszczędności kompozycji, jak i potrzebie poszukiwań artykulacji emocji poprzez barwę. Pierwsze płótna utrzymane były w czerni i bieli, jednak już w latach 70. artysta zaczął zestawiać ze sobą figury mieniące się feerią barw. Geometria jest narzędziem, które w pełni pozwala eksplorować najważniejszy wątek jego twórczości, czyli przestrzeń, jednak czyni to w sposób precyzyjny, pozbawiony sentymentalizmu. Podobnie jak Wassily Kandinsky czy Aleksander Skriabin, dążył do powołania dzieła, które poruszałyby nie tylko zmysł wzroku, ale także było w stanie oddziaływać na słuch czy powonienie oraz ewokować głębokie emocje.

20 †

ZBIGNIEW DŁUBAK

1921-2005

"System EG", 1982

akryl/płyta, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie:

'ZBIGNIEW DŁUBAK "SYSTEM EG" 60 x 60 cm 1982 | akryl'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

5 000 – 7 000 EUR

„Sztuka jest refleksją nad możliwościami sztuki, podaje się w wątpliwość, doprowadza się do absurdu, jest autoironiczna w poczuciu swej bezsilności, dlatego wraca do środków najprostszych, zaczyna stale od początku. Wyraża przez samo swoje istnienie i funkcjonowanie. Przez stałe wychodzenie poza swój obręb, przekraczanie swych granic i możliwości, przez autokontrolę sztuka staje się metaszuką. Jej istota jest poza przedmiotem, który służy tylko jako zapis, jako znak... Nowa sytuacja w sztuce, to... pokorne zrozumienie tego, że wyobraźnia składa się ze schematów, które stale trzeba odrzucać”.

Zbigniew Dłubak

Zbigniew Dłubak to wybitny malarz, fotograf oraz teoretyk sztuki. W czasie pobytu w obozie koncentracyjnym w Mauthausen zrealizował krótkie pokazy artystyczne. Znany jako malarz, fotograf oraz teoretyk sztuki, w 1982 zamieszkał w Meudon pod Paryżem. We wczesnych latach twórczości Dłubak nawiązywał do surrealizmu oraz abstrakcji, po czym dokonał zwrotu ku sztuce kontekstualnej, w ramach fotograficznego cyklu „Gestykulacje”. Jednak rewolucyjnym w twórczości Dłubaka momentem okazał się cykl fotograficzno-malarski „Asymetrie”, który został wyeksponowany w 2003 w warszawskiej Zachęcie.

Dla artysty istotą rozmyślań stał się zabieg desymbolizacji. Zagadnienie, które podjęte zostało przez Dłubaka na przełomie lat 60. i 70., zarówno

w tekstach, jak i twórczości plastycznej. Artysta wprowadzał unieważnienia wytworzone przez powtarzalność elementów oraz neutralizację pierwotnego bytu. Sprzeczność między symboliką a desymbolizacją była pozorna, jej miejsca zastąpiły dywagacje nad wzajemnym uzupełnieniem pojęć oraz stworzeniem łącznika między tym, co wykreowane a światem rzeczywistym. Na przełomie lat 60. i 70. Dłubak pełnił funkcję wykładowcy na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, poprzez którą wraz ze studentami i absolwentami stworzył Seminarium Warszawskie skupiające się na procesie teoriiotwórczym. Artysta był również redaktorem naczelnym magazynu „Fotografia” oraz współpracował z wieloma galeriami, choćby „Krzywe Koło”, „Współczesna”, „Foksal” oraz „Remont”.



21 †

JAN PAMUŁA

1944

"Brama" z cyklu "Systemy", 1975

akryl/plótno, 100 x 72,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JAN PAMUŁA | CYKL "SYSTEMY" (BRAMA) | 1975 /ok./ | Jan Pamuła'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 000 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2016

kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana w katalogu kompozycja autorstwa Jana Pamuły przynależy do cyklu „Systemów” będącego serią kilku obrazów i około trzydziestu kolorowych litografii tworzonych od 1973 do końca dekady. Charakterystyczną cechą tego cyklu jest użycie figury geometrycznej kwadratu lub prostokąta, które przechodzą w półkole, jak również kombinacje półkoli o różnych promieniach. Formy te zamknięte w stałym, rygorystycznym, geometrycznym kształcie często przypominają bramy, okna i inne elementy architektury. Drugim czynnikiem stanowiącym o integralności cyklu „Systemów” jest kolor, traktowany jako abstrakcyjny, psychofizyczny byt, materialny i niematerialny w tym samym czasie. Pasy kolorów były przez Pamulę systematycznie aranżowane zgodnie z prawem symetrii lub asymetrii oraz podstawową osią każdej kompozycji. Używane barwy miały przeważnie rytmicznie stosowaną gradację i cieniowanie tworzące kompozycję kontrastujących grup. „Systemy” opracowywane zgodnie z intencją konstrukcji czysto geometrycznej nie uciekły od podtekstu symbolicznego. Są abstrakcyjne, chociaż powiązane z fizycznymi obiektami i symbolicznymi formami. Jako abstrakcyjne kompozycje są ekspresją czystej duchowości, jak symboliczne znaki są „mistycznymi bramami” do innej rzeczywistości. Nie należy również zapominać, że kształt półkole symbolizuje niebo i był wykorzystywany na przestrzeni wieków w malarstwie w wielu religiach.



22 †

ADAM MARCZYŃSKI

1908-1985

"Dekompozycja A", 1974

akryl/płyta pilśniowa, 73 x 55 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ADAM MARCZYŃSKI | "DEKOMPOZYCJA A" | 1974' oraz na bieżym: '[...]'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

18 000 – 26 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Mariusza Hermansdorfera, Wrocław

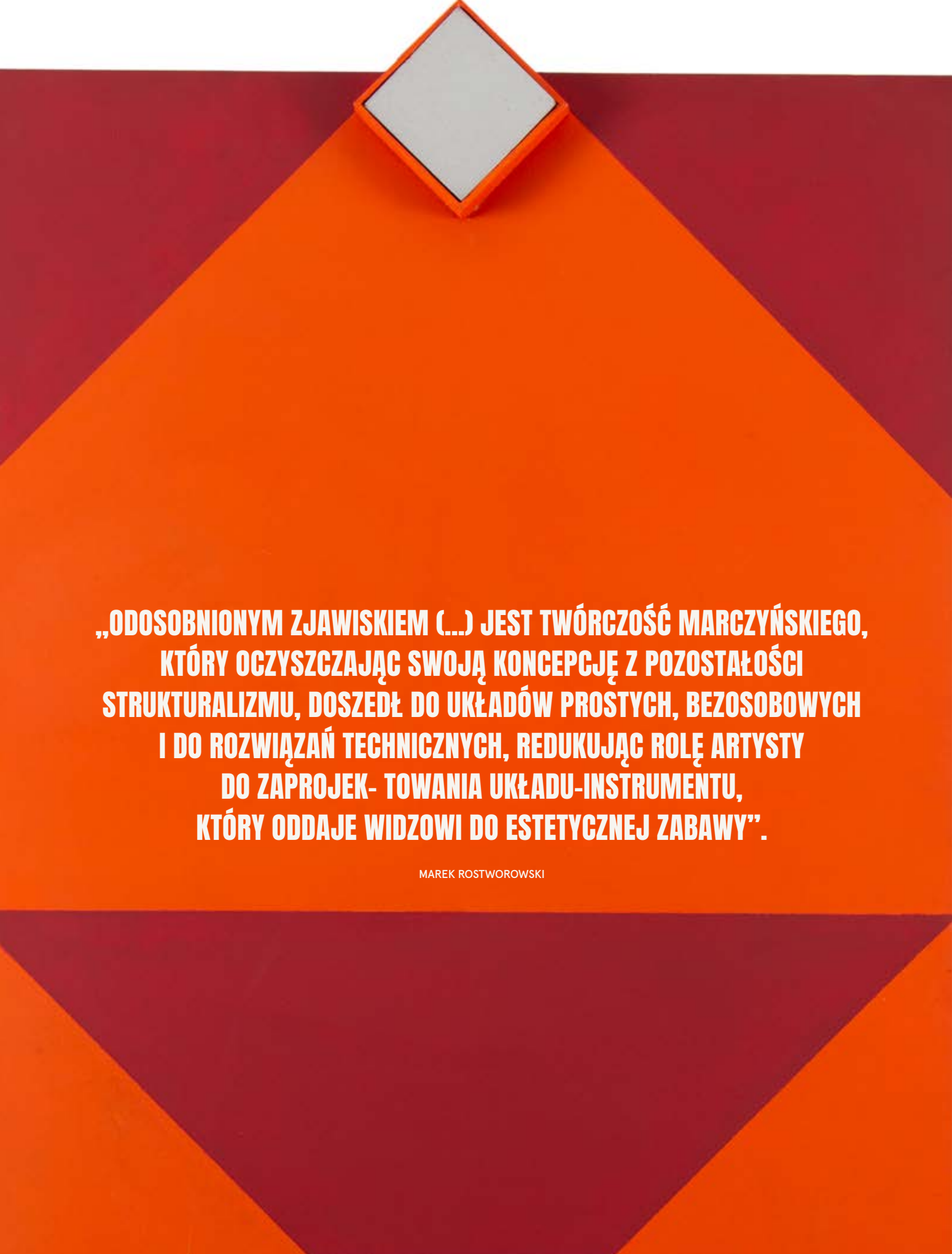
Desa Unicum, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Chodzi tutaj o grę, zabawę, dadaistyczny przypadek, który nadaje nowych sensów i znaczeń w operowaniu kolorem i światłem. Kasetony wmontowane do obrazów – o barwach intensywnie czystych bieli, błękitach, ugrach, czerwieni – mógł widz otwierać i odkrywać w nich nowe kolory, zmieniać optykę zależności świetlnych na całej płaszczyźnie obrazu”.

Zbigniew Baran





**„ODOSOBNIONYM ZJAWISKIEM (...) JEST TWÓRCZOŚĆ MARCZYŃSKIEGO,
KTÓRY OCZYSZCZAJĄC SWOJĄ KONCEPCJĘ Z POZOSTAŁOŚCI
STRUKTURALIZMU, DOSZEDŁ DO UKŁADÓW PROSTYCH, BEZOSOBOWYCH
I DO ROZWIĄZAŃ TECHNICZNYCH, REDUKUJĄC ROLĘ ARTYSTY
DO ZAPROJEK- TOWANIA UKŁADU-INSTRUMENTU,
KTÓRY ODDAJE WIDZOWI DO ESTETYCZNEJ ZABAWY”.**

MAREK ROSTWOROWSKI

Praktyka gry i współuczestnictwa w tworzeniu ostatecznego wyrazu dzieła była wpisana w późną twórczość Adama Marczyńskiego. W II połowie XX wieku, około 1960, artysta zwrócił się w stronę tworzenia obiektów i zarzucił swoją dotychczasową działalność malarską. Rolę swoistej zapowiedzi tego kroku pełniły w działalności Marczyńskiego asambláže – klejone struktury składające się z elementów drewnianych, tektury, metalu i innych materiałów. W ten sposób Marczyński wpisywał się w popularne wówczas tendencje spod znaku malarstwa materii, chociaż obiekty, które wykonywał, nie należały już do dziedziny malarstwa. Dzieła te wyróżniały się fakturalnością, grą światła czy kolorem oraz zwracały uwagę na własną materialność i wyznaczały myślenie artysty o sztuce. Dzięki użyciu różnorodnych komponentów, w tym w dużej mierze odpadków, artysta wprowadził do swoich realizacji zależności między zrytmizowaną, estetyczną kompozycją a dekonstrukcją materii. Na początku dekady lat 70. rozpoczął się okres twórczości, do którego należy prezentowana powyżej praca z 1974. Marczyński odczuwał potrzebę wprowadzenia prostoty, porządku oraz integracji przedstawionych elementów. Wówczas to zaczął wykonywać obiekty-kasetony. Ich najważniejszą cechą jest konstrukcja, której głównym elementem jest ruchomy prostokąt. Ten pozornie banalny zabieg polegający na umieszczeniu w obrębie kompozycji ruchomej części powoduje konieczność zmiany myślenia o obrazie jako skończonym wytworze artysty, który ostateczny efekt swojej pracy prezentuje widzom. Artysta eksperymentował, rzucał refleksy, wyszukiwał skojarzenia i analogie tak, aby wykreować osobisty wyraz artystyczny oraz intelektualne uzasadnienie tematyczne. W „De-kompozycjach” jeden układ form z łatwością może zostać „zdekomponowany” przez widza, zaś wizualna konfiguracja zmieniona przez przesunięcie ruchomej części. Oczywiście może się to stać przy założeniu, że widzowie mają bezpośredni dostęp do obiektu, niezapośredniczony przykładowo przez muzeum i wystawę. Z jednej strony kasetonowe konstrukcje Marczyńskiego wpisują się w tradycję abstrakcji geometrycznej, której jednym z głównych zagadnień są kwestie barwy i kompozycji, a także ich wzajemnych układów czy najprostszych środków wyrazu. Z drugiej zaś strony kompozycje twórcy wyłamują się z owej konwencji artystycznej. Marczyński angażował bowiem widza poprzez przekształcenie obrazu jako malarskiej powierzchni w animowany obiekt i przedmiot gry.

23 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Obszar 69", 1970

akryl, relief/szkło, płyta pilśniowa, 50 x 50 x 10 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Winiarski 1970 OBSZAR 69'

oraz dedykacja: 'Jankowi Dobkowskiemu'

w prawym dolnym rogu kompozycji nalepka z opisem odautorskim:

'OBSZAR 69. Sumowanie dwóch rozkładów statystycznych | Szkło, akryl, 50 x 50 x 10 cm 1970 r.'

na odwrociu nalepka z opisem: 'OBSZAR 69 | Próba penetracji przestrzeni poprzez sumowanie dwóch | rozkładów statystycznych. Źródło zmiennej losowej - | tablica liczb przypadkowych i rzut kostką do gry. | Szkło, acryl, 50 x 50 x 10 cm, 1970'

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

39 000 - 54 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

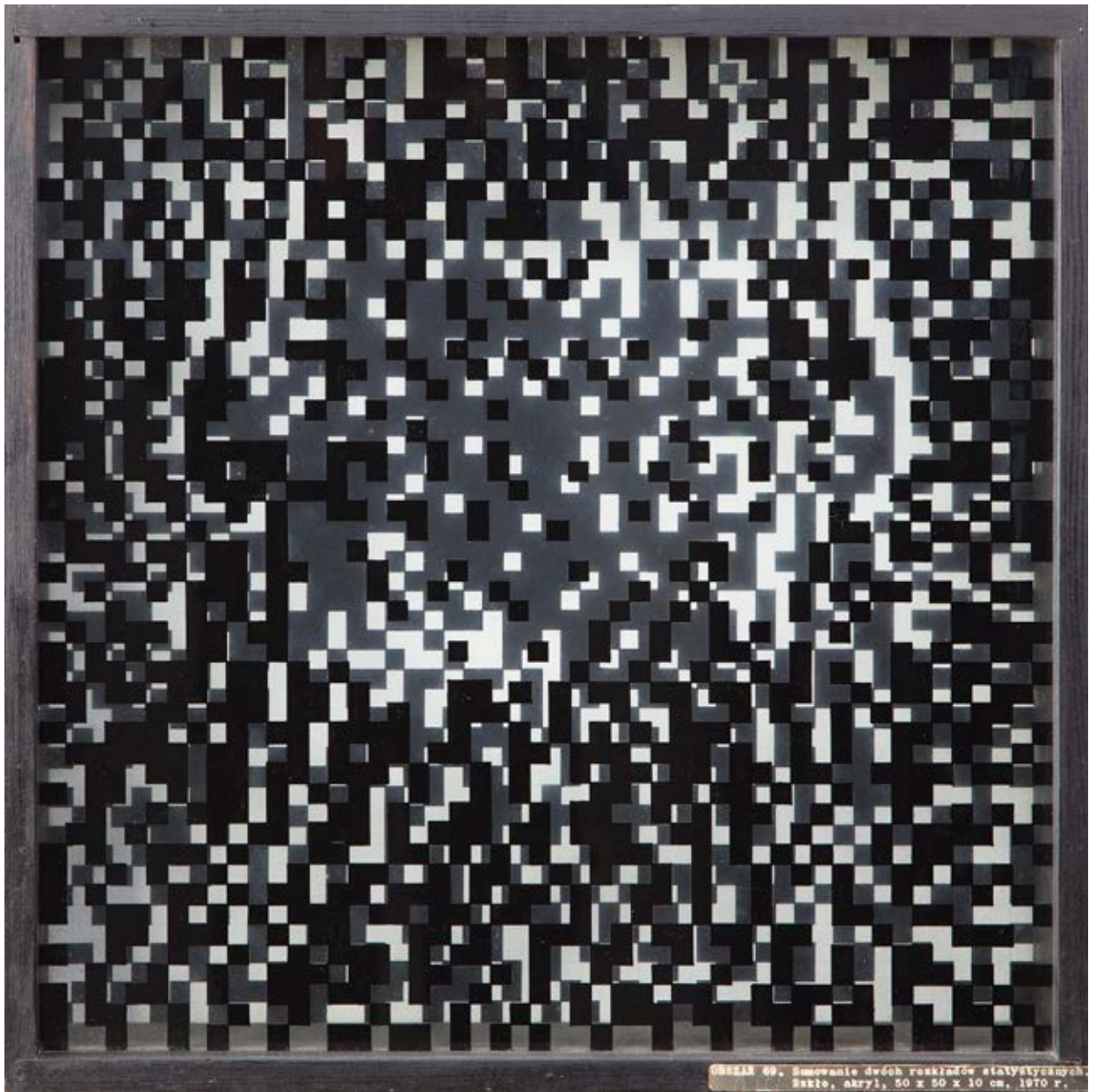
POCHODZENIE:

dar od artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

kolekcja instytucjonalna, Polska

Prezentowana w katalogu praca „Obszar 69” jest wyjątkowa w twórczości Ryszarda Winiarskiego. Od bardzo znanych, czarno-białych reliefów, różni się zastosowaniem dodatkowej pości w postaci szklanej tafli – zewnętrznego ekranu, przez który widzimy kolejną kompozycję umieszczoną na tylnej ścianie. Dzięki temu nakładające się na siebie pola stanowią śmiałą próbę wprowadzenia ruchu. Obok reliefów o wymiarach 50 x 50 x 10, na cykl „Obszary” składają się również metrowe prace, których powierzchnie artysta wykorzystywał do zaprezentowania efektów zaawansowanych kalkulacji matematycznych. Seria powstała zgodnie z założeniami typowymi dla twórcy – na podstawie losowego układu punktów, których położenie zależało od rzutu kostką lub było określane na podstawie tablic liczb przypadkowych. W ramach cyklu „Obszary” artysta tworzył prace, które dziś na nowo pozwalają spojrzeć na jego dorobek. Na początku lat 70. eksperymentował nie tylko z wymiarem swoich dzieł, ale także z materiałami. W 1970 wykonał pierwsze kompozycje przestrzenne, a następnie rozpoczął eksperymenty z lustrem i szkłem. Pierwsze dzieła tego typu pojawiały się na sympozjum we Wrocławiu w 1971. Zmiany te były efektem kolejnych prób problematyzowania założeń, jakie podejmował Winiarski. W miejsce białych i czarnych kwadratów zaczął stosować ich lustrzane odpowiedniki, co miało na celu uchwycenie zmienności obrazu oraz wprowadzenie widza w proces twórczy. Zaprezentowany „Obszar 69” musiał powstać z podobnych pragnień autora. Trójwymiarowe realizacje dały publiczności okazję doświadczenia przestrzeni, która we wcześniejszych pracach była jedynie iluzyjna. Za pomocą nowych kompozycji obserwatorzy mogli współuczestniczyć w kreacji dzieła, kontrolując to, co widzą. Słowami artysty: „Suma: rozkład statystyczny + rozkład regularny + zmienny rozkład wywoływany przez widza w polu widzenia”. Przemieszczając się względem szklanych tafli, widz uwzględnia ruch, zmieniając zaprogramowany układ – to od ustawienia względem przypadkowej sytuacji zaistniałej na pracy zależał zaobserwowany efekt. Pomimo, iż pozostaje on przypadkowy, jego interpretacja staje się subiektywna i zależy od widza. Warto podkreślić, że zaprezentowany zestaw powstał jedynie rok przed pierwszym „Salonem Gier” w Galerii Współczesnej, podczas którego autor przemieniał widzów w autentycznych partnerów oraz współtwórców swoich realizacji. „Obszar 69” może być zatem postrzegany jako naturalny krok w rozwoju sztuki Winiarskiego, który zmierzał w stronę progresywnego włączania odbiorców w kreowanie swoich dzieł.



BEKSIŃSKI Zdzisław. Simulacja dwóch rozkładów statystycznych.
Szkło, akryl, 50 x 50 x 10 cm, 1970 r.

.OD STRATEGII DO KONTEMPLACJI

Zbigniew Taranienko: Czy nie stosował pan żadnych odstępstw od przyjętych reguł?

Ryszard Winiarski: Nie, ale w związku z tym miałem zabawne rozmowy z moim sąsiadem, Kajetanem Sosnowskim, który spotykając mnie przed domem, mówił: 'Panie Ryszardzie, mył się pan wreszcie. Sztuka jest pomyłką!'.

Nawet podejmowałem walkę z niezamierzonym przeze mnie sposobem odbierania prac. Na kilku wystawach obok obrazów prezentowałem plansze, spisując z uporem maniaka reguły gry wyjaśniające program. Ich celem było uświadamianie, że za obrazami kryje się coś innego, co nie pozwala na ich emocjonalny odbiór. Nie polepszyło to jednak wyraźnie sytuacji, a przeszkadzało w ekspozycjach. Gwoździem do trumny były reakcje na największy mój obraz o formacie 3 metry na 3 metry, wykonany przy użyciu typowego dla mnie modułu, jednocentymetrowego kwadratu, wyeksponowany na wystawie z okazji Kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki w Krakowie w 1975, w której uczestniczyłem obok Nowosielskiego i Kantora. Obraz został wykonany dzięki szalenie zawilemu programowi, bowiem przez dziesięć lat wierzyłem, że zdobędę więcej wiedzy o sztuce i świecie poprzez komplikację struktury... Po wystawie podeszło do mnie dwóch podekscytowanych krytyków ze Związku Radzieckiego, klepiąc mnie radośnie po plecach: 'Eto priekrasnoje diekoratiwnoje isskustwo'.

Doznałem szoku, zrozumiałem, że muszę dokonać istotnego zwrotu, że nadmierne komplikowanie programu nie prowadzi do zdobywania kolejnych obszarów sztuki... I znowu zdarzyła się rozmowa z Kajetanem Sosnowskim, który dłubiąc coś tam przy swoim samochodzie, odwrócił się na powitanie i powiedział: 'Wie Pan, ja z paroma osobami rozmawiałem o Panu, i pomyśleliśmy, że w tym obrazach, Pan powinien pokazać tę swoją grę. Tak jak się ona odbywa!'. Kajetan miał rację – rozważanie tego, co powiedział, doprowadziło do jednego z najwspanialszych momentów iluminacji w moim życiu. Zauważyłem, że można tak ułożyć procesy zachodzące w trakcie powstawania prac, by dało się je odczytać przy oglądaniu! Kilka dni po tej rozmowie miałem niebywały sukces. Zrobiłem w inny sposób obraz i powiesiłem na ścianie. Przyszli moi przyjaciele. Jeden z nich: 'Tu się pomyliłeś!'. Moja pomyłka była nieważna, ale ten cudowny moment potwierdził, że reguła była odczytywalna! Udało mi się więc w 1976 roku przekroczyć granicę transparentności... Potem spotykałem się właśnie z takim odbiorem – sprawdzaniem reguły powstawania obrazu.

Z.T.: Wtedy były też spotkania z ludźmi – uprawianie wspólnej gry.

R.W.: Już wcześniej, w 1972, w walce o to, by im coś uświadomić. Wcześniejsze karteczki o programie nie wystarczały... W moich 'salonach gier' odbiorcy współtworzyli sytuację, grali i mieli możliwość obserwowania zmieniającej się struktury obrazu.

Z.T.: A jednocześnie zbieżne to było z różnymi prowadzonymi formami akcyjności.

R.W.: Oczywiście, niektóre z tych spotkań, szczególnie zagraniczne, miały bardzo dobry odbiór.

Z.T.: Właściwie – przy spojrzeniu na całość Pana pracy – wyraźnie widać specyficzne funkcje, jakie nieustannie miała gra. Program czy też system mógłby przecież istnieć inaczej: albo czysto teoretycznie, albo jako wyznacznik innego, niewymagającego prowadzenia gry, sposobu realizacji.

R.W.: To prawda. Zauważmy jednak, że nie mówiliśmy jeszcze o czymś, co najważniejsze: o co chodziło w tych obrazach. Moją główną ideą było uniezależnienie obrazu od subiektywności autora w czasie jego wytwarzania. Zmarły w 1988 roku Richard Paul Lohse, artysta zajmujący się działaniem seryjnym czy też regularnym, twierdził, że wybierając taką właśnie drogę życia w sztuce, czynimy to z wysoce moralnych powodów, podejrzewamy bowiem, że w każdym akcie twórczym, prowadzonym w sposób klasyczny, immanentnie zawiera się duża doza mistyfikacji. Chciałem, podobnie jak on, stworzyć obrazy, których mechanizmy powstania były poza subiektywnością autora".

Fragment rozmowy Zbigniewa Taranienko z Ryszardem Winiarskim, [w:] Ryszard Winiarski, katalog wystawy, Galeria Opera, Warszawa 2017, s. 7-8.



24 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Obszar 12", 1969

akryl, ołówek/piótno, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim na odwrociu: 'OBSZAR 12 Winiarski 1969'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

26 000 - 39 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

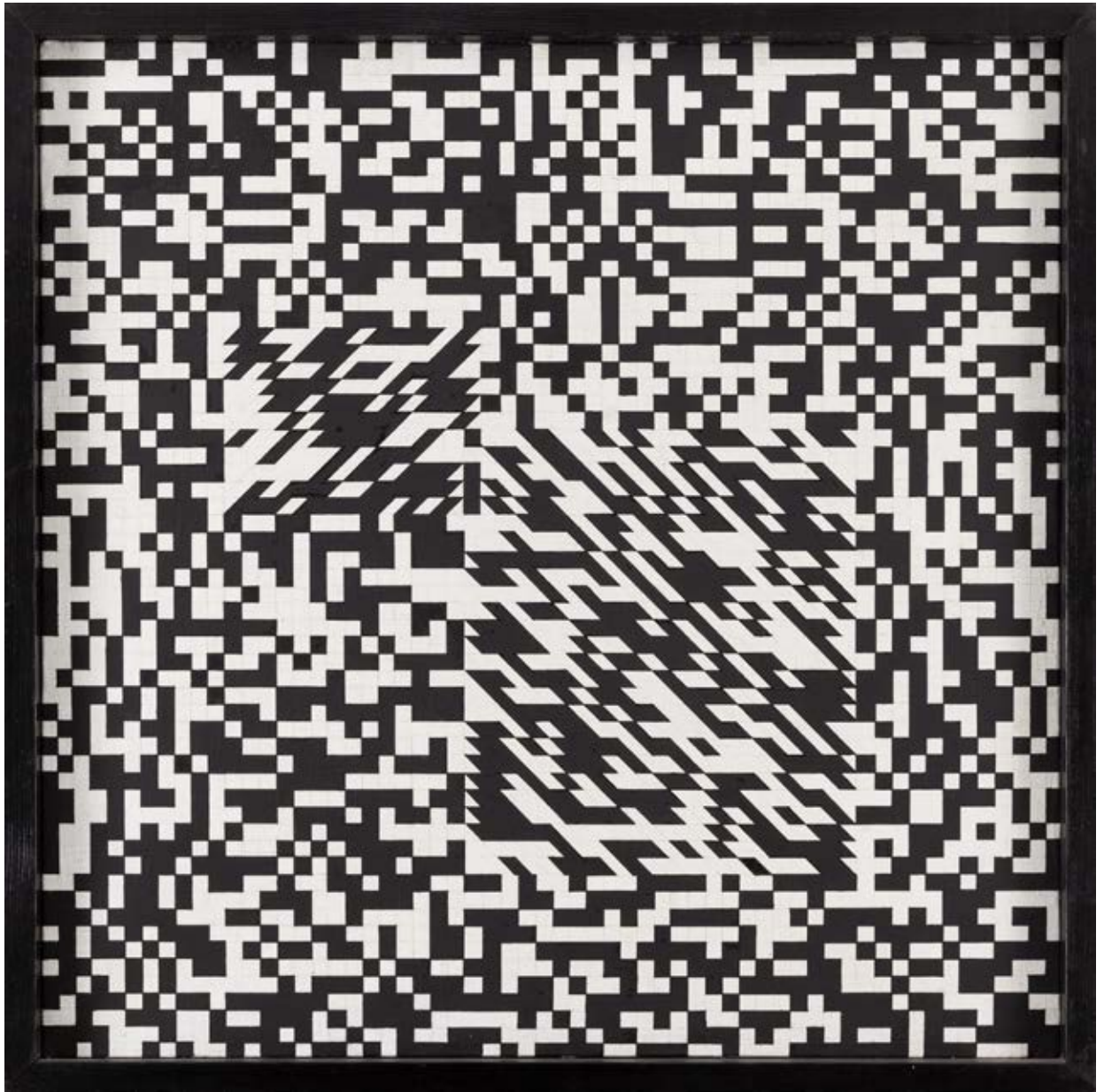
POCHODZENIE:

Galeria Andzelm, Lublin

kolekcja prywatna, Polska

„Zadanie, jakie sobie postawił, można by sformułować następująco: zaprogramować obraz tak, aby jego struktura była absolutnie sprawdzalna, wyłączała ekspresję osobistą oraz omylną odpowiedź odbiorców, dała się ująć w relacjach liczbowych, przekazywała informację, która jest w miarę założonego zadania ścisła. Słowem, osiągnąć taki stan precyzyjności w procesie twórczym i z takim rygiorem urzeczywistnić modelowe przesłanki, aby obraz narzucał się w odbiorze jako coś nieodwołalnie koniecznego”.

Stefan Morawski



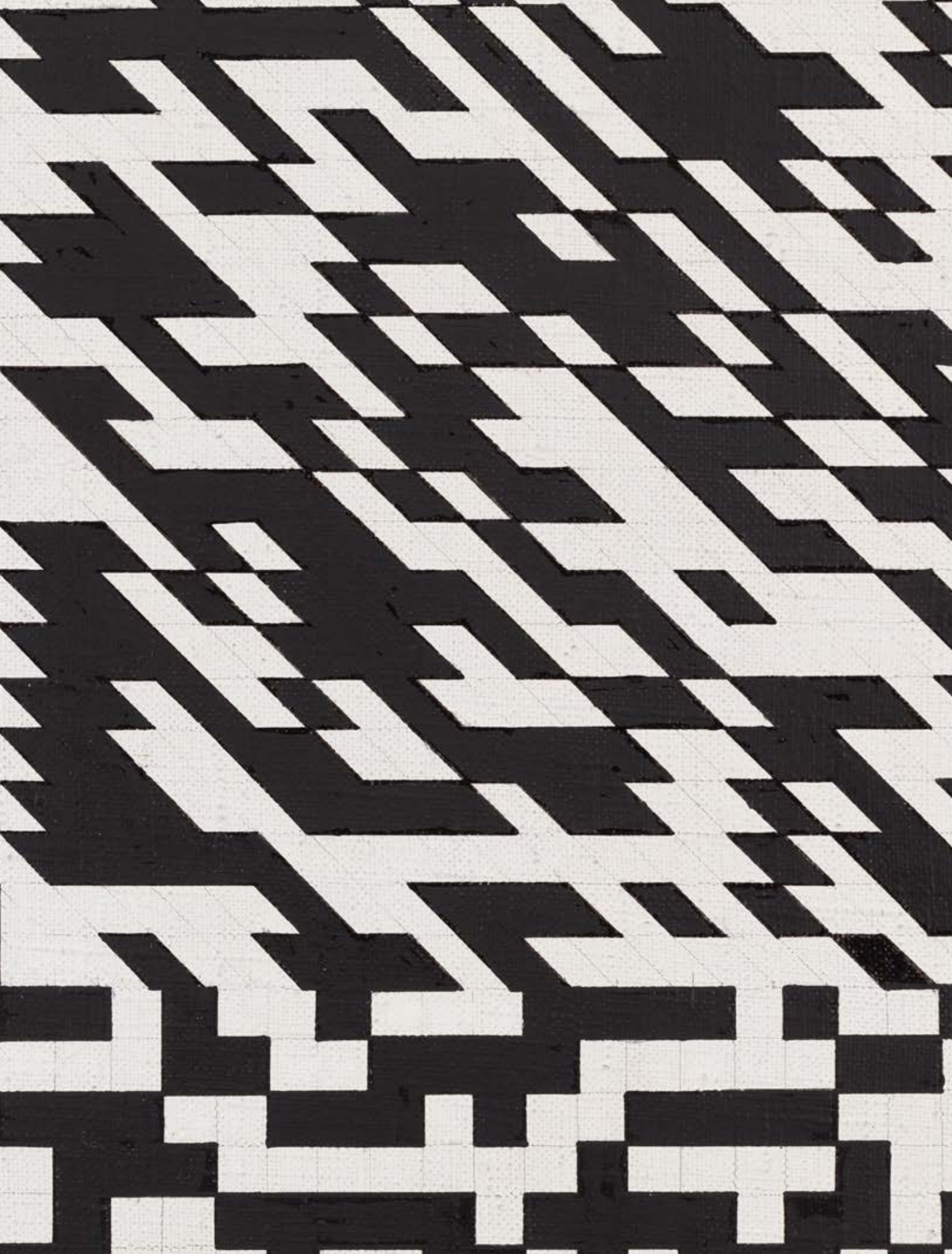
PORZĄDEK PRZYPADKU

Połączenie nauk ścisłych ze sztuką jest charakterystycznym wyznacznikiem konceptualnej twórczości Ryszarda Winiarskiego, jednego z czołowych przedstawicieli indeterminizmu w sztukach wizualnych w Polsce. Twórca bardzo wcześnie wypracował zupełnie indywidualną formułę artystyczną, która wykrystalizowała się już pod koniec studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a decydujący na nią wpływ miało seminarium traktujące o związkach nauki i sztuki prowadzone na przez Mieczysława Porębskiego. Dla Winiarskiego, którego edukację artystyczną poprzedziło uzyskanie dyplomu na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice Warszawskiej, zetknięcie się z poruszoną przez mentora kwestią było zdarzeniem o charakterze iluminacji i zdecydowało o dalszym kierunku twórczości i wypracowaniu koncepcji opartej na fundamencie naukowo-wizualnym. Niewątpliwie duży wpływ na poruszenie przez autora takiej a nie innej problematyki wywarła atmosfera lat 60. pełna nowych idei, odrzucających tradycyjne zasady malarskie i upatrujących szansę dla nowej sztuki w daleko posuniętym obiektywizmie. Jednocześnie podwójne wykształcenie Winiarskiego sprawiło, że wszelkie refleksje nad związkiem tych dwóch dziedzin musiały nasuwać się dość naturalnie. Fascynacja ta doprowadziła do wykreowania sztuki bezosobowej, niezdradzającej indywidualizmu, niepodlegającej subiektywnym ocenom estetycznym, niejako wymuszającej osąd racjonalny.

Nadrzędnym celem Winiarskiego stało się wypracowanie zasad regulujących akt powstawania dzieła, a nie sam wynik tego procesu, o czym świadczy chociażby niechęć do nadawania tytułów swoim pracom. Równoległe twórcza nie chciał, by sztuka stała się podrzędna względem nauki, dlatego dążył do połączenia działania programowego z przypadkowym. Winiarski najpierw ustalał podstawowe zasady regulujące wygląd dzieła, m.in. rozmiary płótna, układ siatki, proporcje części składowych kompozycji. Następnie poprzez działanie losowe (rzut kostką lub monetą) ustalał barwę każdego z przyjętych modułów. Z czasem artysta losowo dodawał trzeci kolor, wychodził w przestrzeń, tworząc

reliefowe kompozycje, odchodził od kwadratu na rzecz rombów i innych czworoboków. Na niektórych pracach czynił zapiski wyjaśniające reguły, którymi się posługiwał, do innych dołączał instrukcje. Artysta doprowadził w ten sposób do stworzenia dysonansu poznawczego wywołanego zderzeniem przemyślanej kompozycji z przypadkowością układu barw.

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



25 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Order Vertical Game 4 x 4", 1981

akryl, ołówek/deska, 68 x 4 x 2,3 cm

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

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 000 – 11 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Mogłoby się wydawać, że Winiarski dobrowolnie zrezygnował z artystycznej swobody i pozbawił się niemal wszystkich artystycznych możliwości. Nie tylko ograniczył środki do absolutnego minimum (czern, biel, kwadrat), ale do tego wyrzekł się kontroli nad kompozycją prac, oddając ją w ręce przypadku”.

Stach Szablowski



26 †

JÓZEF ROBAKOWSKI

1939

Z cyklu "Kąty energetyczne", 1975-2001

akryl/pianka PCV, 67 x 67 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'z cyklu: KĄTY ENERGETYCZNE | 1975 - 2001 | (układ chaotyczny) | J. Robakowski | kolekcja:'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 000 - 11 000 EUR

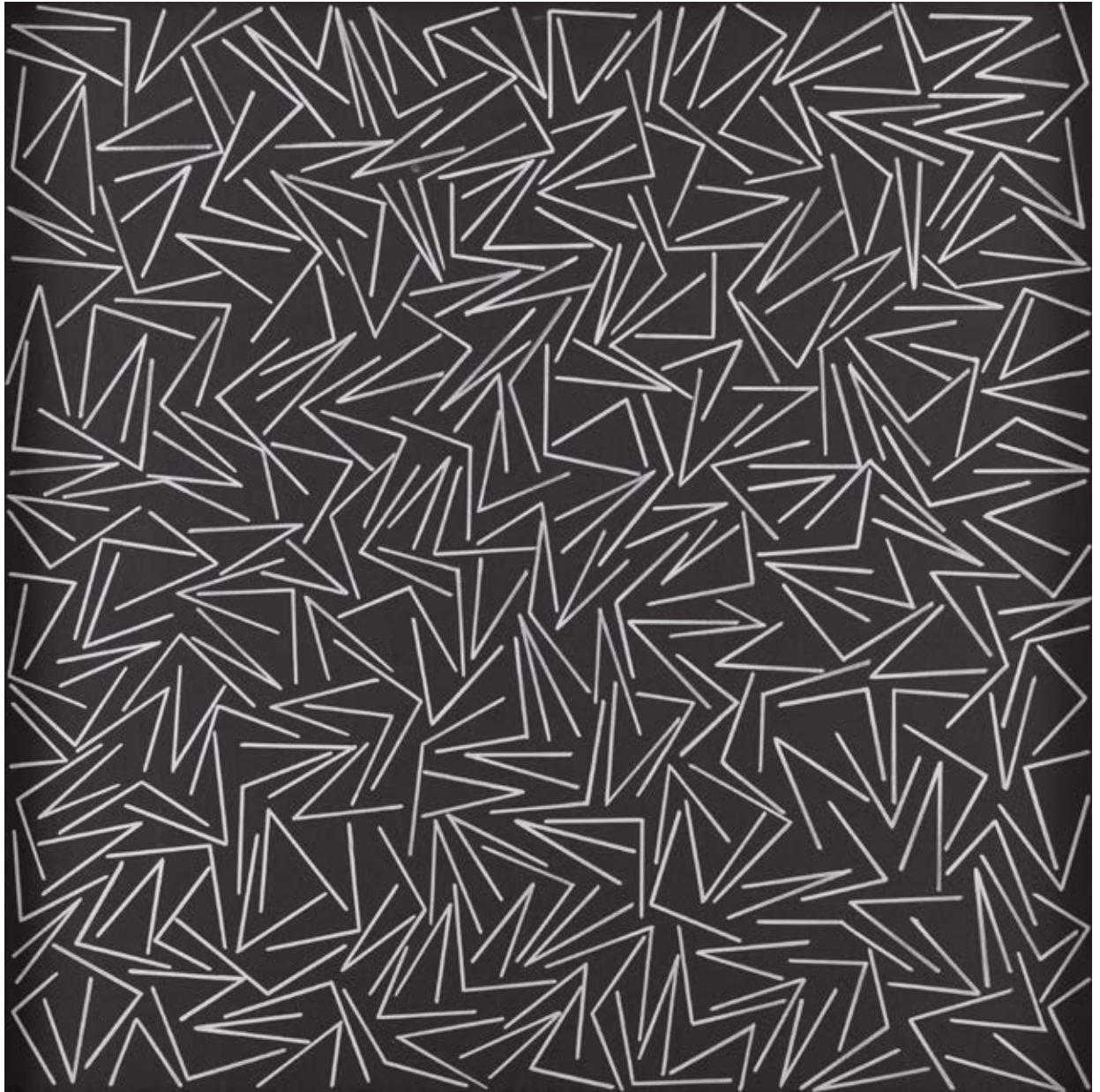
POCHODZENIE:

Galeria Andzelm, Lublin

kolekcja prywatna, Polska

„'Kąty energetyczne' – to wspaniała nazwa, prawdziwie energetyczna, wypełniona nieustannym ruchem ścierających się przeciwieństw. Takich nazw i tytułów dla swoich prac i działań wymyślił Józef Robakowski znacznie więcej, jak choćby: 'Energog-geometria', 'Geometria intuicyjna' czy 'Fotografia astralna – lojalne sprzeniewierzenie'. Wszystkie są zbudowane na tej samej zasadzie i wszystkie mają wyraźnie oksymoroniczny charakter. Zamierzona przez artystę prowokacyjna nielogiczność oddaje stan rzeczy zachwycający (niezwykły), ale daleki od zdrowego rozsądku, absurdalny. 'Kąt' i 'geometria' należą przecież do sfery pojęciowej, racjonalnej, zaś 'energetyczność', 'energia', 'intuicja' – odsyłają do procesów fizycznych i psychicznych. Ale właśnie w tym metaforycznym, paradoksalnym charakterze wymyślonych nazw wyraża się istota sztuki Robakowskiego, nastawionej na ujawnianie ukrytych zależności, podobieństw, na wciąganie odbiorcy w ryzykowną grę, w której musi on często zrezygnować z wielu rozsądnych zasad, trzymających w ryzach zarówno umysł, jak i ciało, by w zamian otrzymać tylko zdziwienie”.

Justyna Skompska, katalog wystawy „Kąty energetyczne 1975-2007”, Andzelm Gallery, 29.02-1.05.2008, Lublin



27 †

JÓZEF ROBAKOWSKI

1939

Z cyklu "Kąty energetyczne", 1975-2003

akryl/plótno, 101 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Z cyklu "KAŁY ENERGETYCZNE" | 1975-2003 | J. Robakowski'

estymacja:

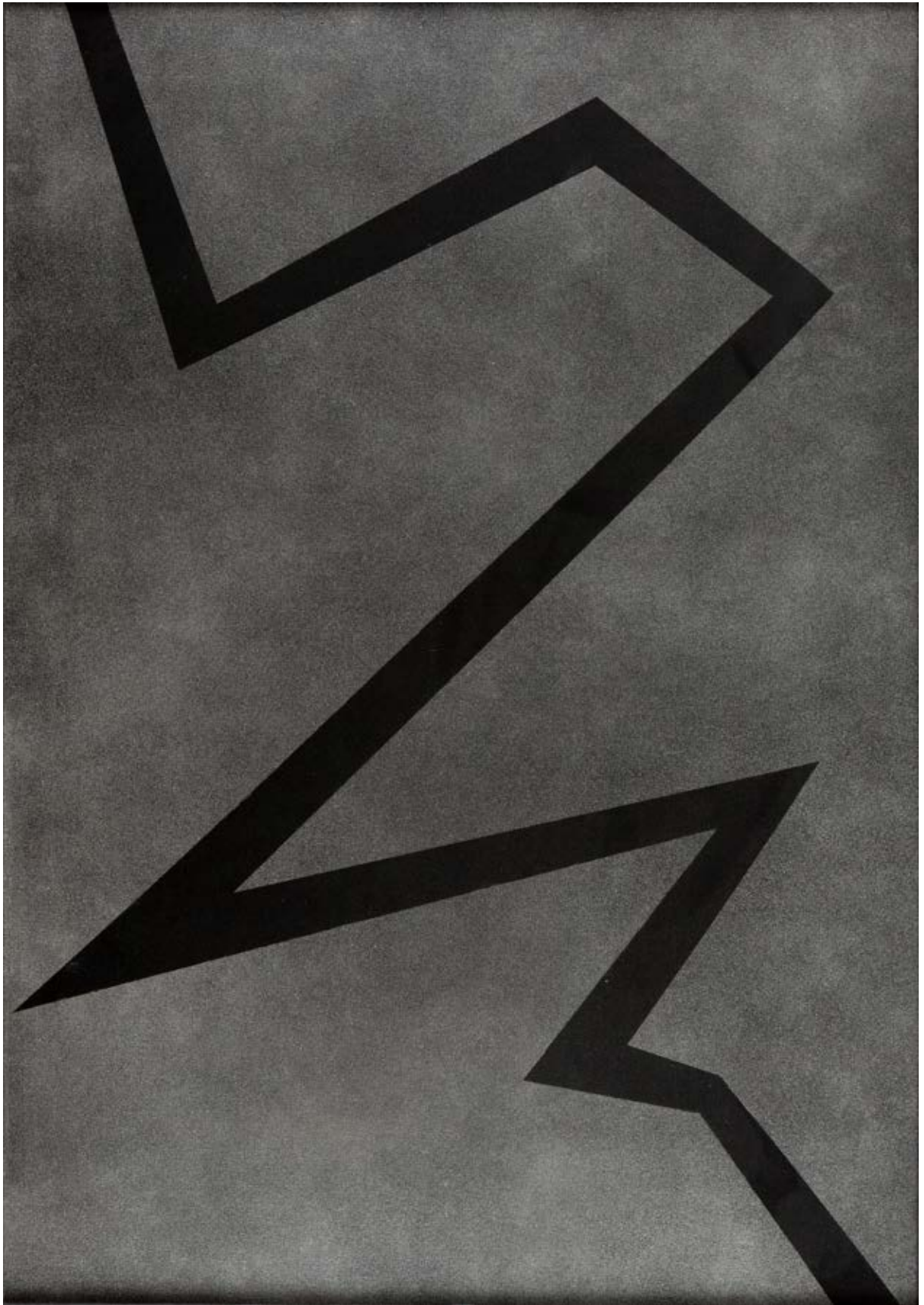
25 000 - 35 000 PLN

6 000 - 8 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Wymiany, Łódź

kolekcja prywatna, Łódź



28 †

MIECZYŚLAW TADEUSZ JANIKOWSKI

1912-1968

Kompozycja abstrakcyjna

akryl/plótno, 85 x 22 cm (w świetle oprawy)
sygnowany na odwrociu: 'JANIKOWSKI'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

3 000 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

Boisgirard Antonini Auction House, Paryż, 2016
kolekcja instytucjonalna, Polska

Mieczysław Janikowski to artysta wywodzący się ze środowiska krakowskiego. Po wojnie podróżował pomiędzy Francją a Wielką Brytanią, by finalnie osiąść w Paryżu, stolicy europejskiej awangardy. Wróżono mu tam szybką i błyskotliwą karierę. To właśnie Paryż był miejscem, gdzie Janikowski przeszedł przemianę z malarza figuratywnego w abstrakcjonistę.

Ze wspomnień Józefa Czapskiego wynika, iż Janikowski był spokojnym, niezwykle skrupulatnym, uduchowionym człowiekiem. Jak pisał: „Janikowski, wierny z wiernych kierunku najsurowiej wyzutego z czysto sensualnej delektacji i z chaosu nastrojowości”. Te cechy były widoczne we wszystkich pracach, które wyszły spod jego pędzla, czy było to malarstwo materii, abstrakcja geometryczna czy, jak prezentowana w katalogu, abstrakcja liryczna.

Janikowski budował nastrojowość poprzez czyste, ascetyczne kompozycje. Używał wysmakowanej kolorystyki, często naturalnych barw – ugrów, kolorów ziemi. Prezentowana praca zakomponowana w niekonwencjonalnej formie wydłużonego, pionowego prostokąta została zbudowana z gładko kładzonej na powierzchni płótna farby w kolorze piasku. Ta czysta powierzchnia intryguje i hipnotyzuje. Wprowadza równowagę i wewnętrzny spokój.



29 †

STANLEY TWARDOWICZ

1917–2008

Disappearing Oval "B.Y.G.P.", 1969

akryl/plótno, 117 x 122 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Twardowicz 69.'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramic:

'Stanley Twardowicz | #4251 | #52-1969 "B.Y.G.P." | ACRYLIC - POLYMER | 70 x 48'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

6 000 - 8 000 EUR

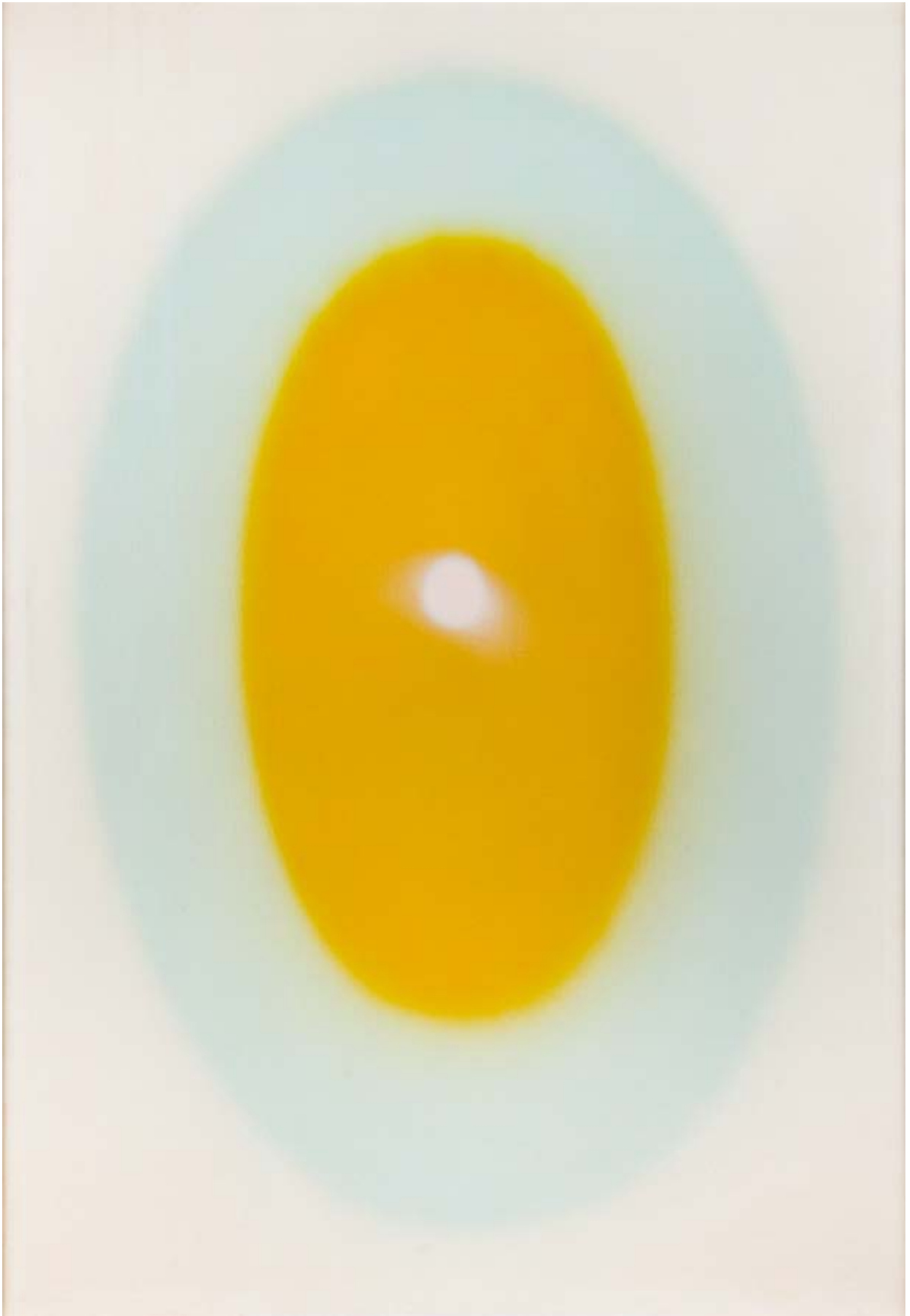
POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

Wyzwaniem twórczym, jakie postawił sobie Stanley Twardowicz – amerykański malarz o polskich korzeniach – było opracowanie takiego sposobu malowania, aby niewidoczna była tekstura oraz pociągnięcia pędzla. W latach 50. i 60. artysta stopniowo dochodził do perfekcji, a powstałe w ten sposób, często wielkoformatowe, płótna można umiejscowić na granicy geometrycznej abstrakcji i color field painting. Krytycy niejednokrotnie nazywali jego prace sferą „całowania obszarów koloru”. Artysta był niezwykle odważny w posługiwaniu się kolorem. Odczarowywał symbolikę barw, odpowiednio zestawiając ze sobą barwy sąsiadujące. Stronił jedynie od czystej bieli, uważając ją za zbyt nieskalaną.

Jego najbardziej rozpoznawalne obrazy przedstawiają płaszczyzny delikatnie przechodzących przez siebie kolorów. Z czasem, jak w przypadku prezentowanej kompozycji, zamykał je w owalnych formach, umieszczając w środku kompozycji niewielki jasny otwór wyglądający jak punkt wejścia do wnętrza obrazu. Poprzez efekt rozedrgania koloru stwarzał wrażenie, jakby obrazy były owiane lekką mgłą i aby im się dokładniej przyjrzeć, należy uprzednio wyostrzyć wzrok. W odpowiedzi na nurtujące go pytanie o sztukę nieprzedstawiającą Twardowicz mawiał, że jego obrazy to uczucia. A przecież uczucia nie mają kształtów.

Artysta był osobą niezwykle zdeterminowaną. Widoczne to było już od najwcześniejszych lat, kiedy nie mając odpowiednich przyborów, tworzył rysunki na zaszyronionych powierzchniach okien. Po otrzymaniu pierwszego, skromnego pudełka farb olejnych, młody Stanley, nie mając podobraz, odciął fragment okiennej rolety i zamalował ją starannie. Stworzył tym samym swój pierwszy prawdziwy obraz. Na przestrzeni lat jego sztuka ewoluowała od malarstwa figuratywnego do malarstwa gestu.



30 †

DOROTA GRYNCZEL

1950–2018

Kompozycja, 1994

olej/ płótno, 91 x 63 cm

sygnowany, datowany i opisany długopisem na odwrociu: 'Dorota Grynczel Kompozycja 10/94 | [...]'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

3 000 – 4 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Andzelm, Lublin

kolekcja prywatna, Niemcy

„I pojawił się błękit, eliminując inne barwy. W jakiś sposób go potrzebowałam. Kiedy robiłam różne projekty i używałam innych kolorów, zawsze w pewnym momencie wchodziłam w błękity. Uznałam więc, że mi sprzyjają – mając większe kłopoty zdrowotne, musiałam się pewnie ochładzać, dopóki lekarze nie opanowali mojej dolegliwości, związanej z ciśnieniem. I te same barwy pozostały w obrazach mniej więcej od dziesięciu lat. Wiele osób stwierdziło, że z błękitem niewiele można zrobić; bardzo mało ma przejść: albo wchodzi w biel, albo – kiedy doda się do niego czerni, szybko idzie w nicość, w jakąś otchłań. A ja ciągle nad nim pracuję”.

Dorota Grynczel w rozmowie ze Zbigniewem Taranienko, Dorota Grynczel. Twórczość, [red.] Rafał Kowalski, Warszawa 2017, s. 14–15



31

RYSZARD GIERYSZEWSKI

1936-2021

Bez tytułu, 1983

olej/plyta, 120 x 90 cm

datowany na blejtramie na odwrociu: 'CZERWIEC 1983'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

3 000 - 4 000 EUR

Ryszard Gieryszewski studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Aleksandra Kobzdeja oraz Andrzeja Rudzińskiego. Jako malarz i grafik zaprezentował prace na ponad 30 wystawach indywidualnych oraz licznych grupowych. Karierę w dużej mierze związał z polską sceną artystyczną, na której zyskał wiele nagród oraz wyróżnień. W 1986 i 1970 otrzymał nagrodę na Festiwalu Sztuk Pięknych w Warszawie, w następnych latach w konkursie Najlepsza Grafika Roku w Warszawie, Grand Prix na Quadriennale Drzeworytu i Linorytu w Olsztynie oraz Grand Prix na I Biennale Małych Form Malarskich w Toruniu w 1988. Dodatkowo artysta jest członkiem Międzynarodowego Stowarzyszenia Drzeworytników Xylon w Szwajcarii. Twórczość Gieryszewskiego została doceniona zarówno w Polsce, jak i za granicą, jednak szczególną uwagę przykuwa zainteresowanie pracami Gieryszewskiego we Włoszech.

Artysta posługuje się dwoma formami wypowiedzi. Jedną z nich to abstrakcja geometryczna, druga zaś staje w opozycji i skupia się na abstrakcji organicznej. Konsekwentne użycie linii, jakie stosuje Gieryszewski, jest jedną z cech reprezentacyjnych malarza. Jest to nie tylko zabieg techniczny, ale też budujący spójną tematykę twórczości artystycznej. Ponadto uwagę zwraca barwa, która poprzez zestawienie chłodnych odcieni granatu oraz szarości przełamana jest przez jaskrawe akcenty barwne, które tworzą efekt niezwykle oryginalnej przestrzeni.



32 †

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI

1929-2017

"Enigma Variations" #6, 1971

akryl/plótno, 172 x 190 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu na bieżym ramie:

"'ENIGMA VARIATIONS' #6 | CLEVELAND, MARCZ '71 | E. MIECZKOWSKI'

praca nagrodzona podczas 52nd Annual Exhibition of Work by Artists

and Craftsmen of the Western Reserve (tzw. May Show)

organizowanego przez The Cleveland Museum of Art

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

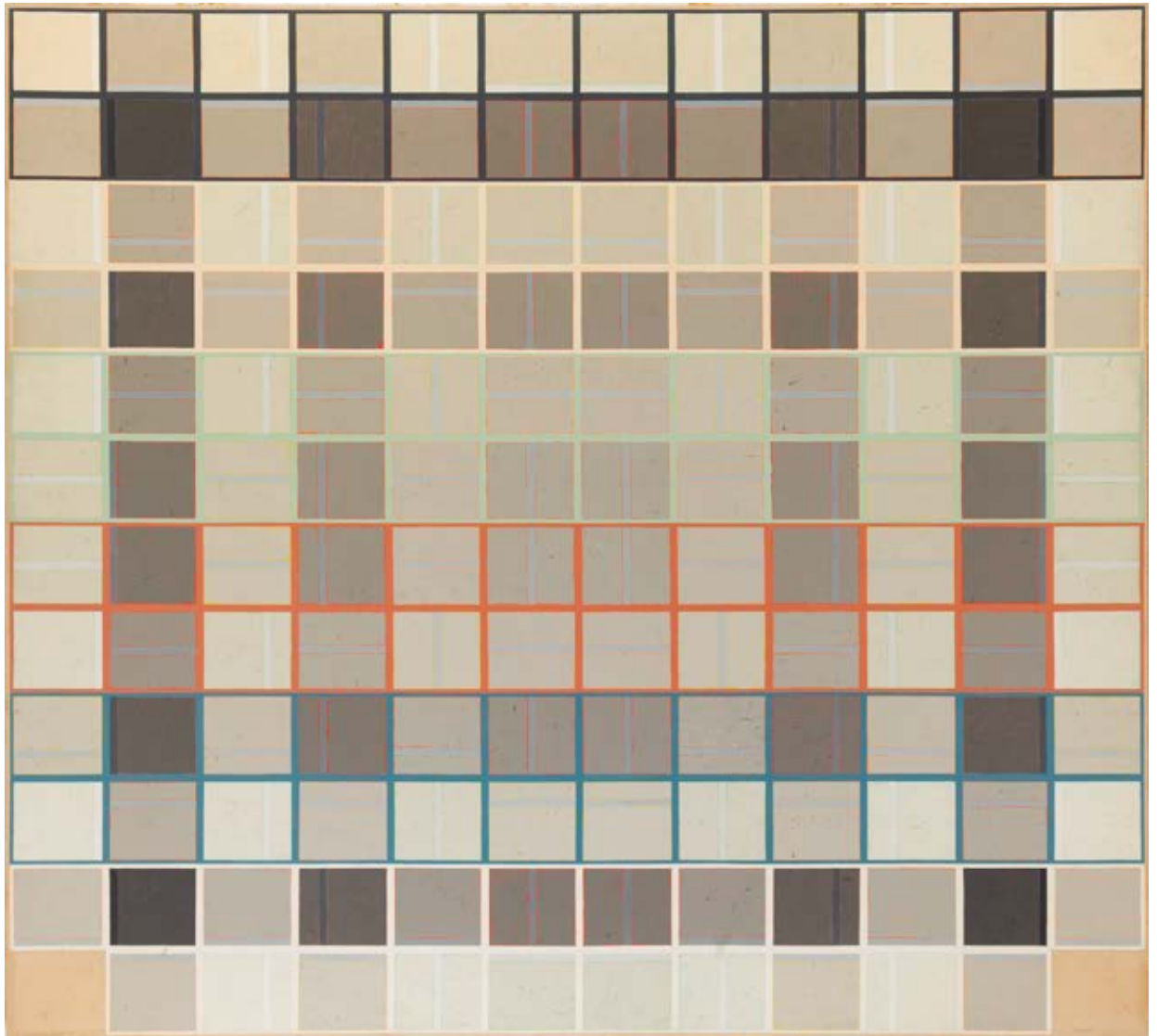
11 000 - 15 000 EUR

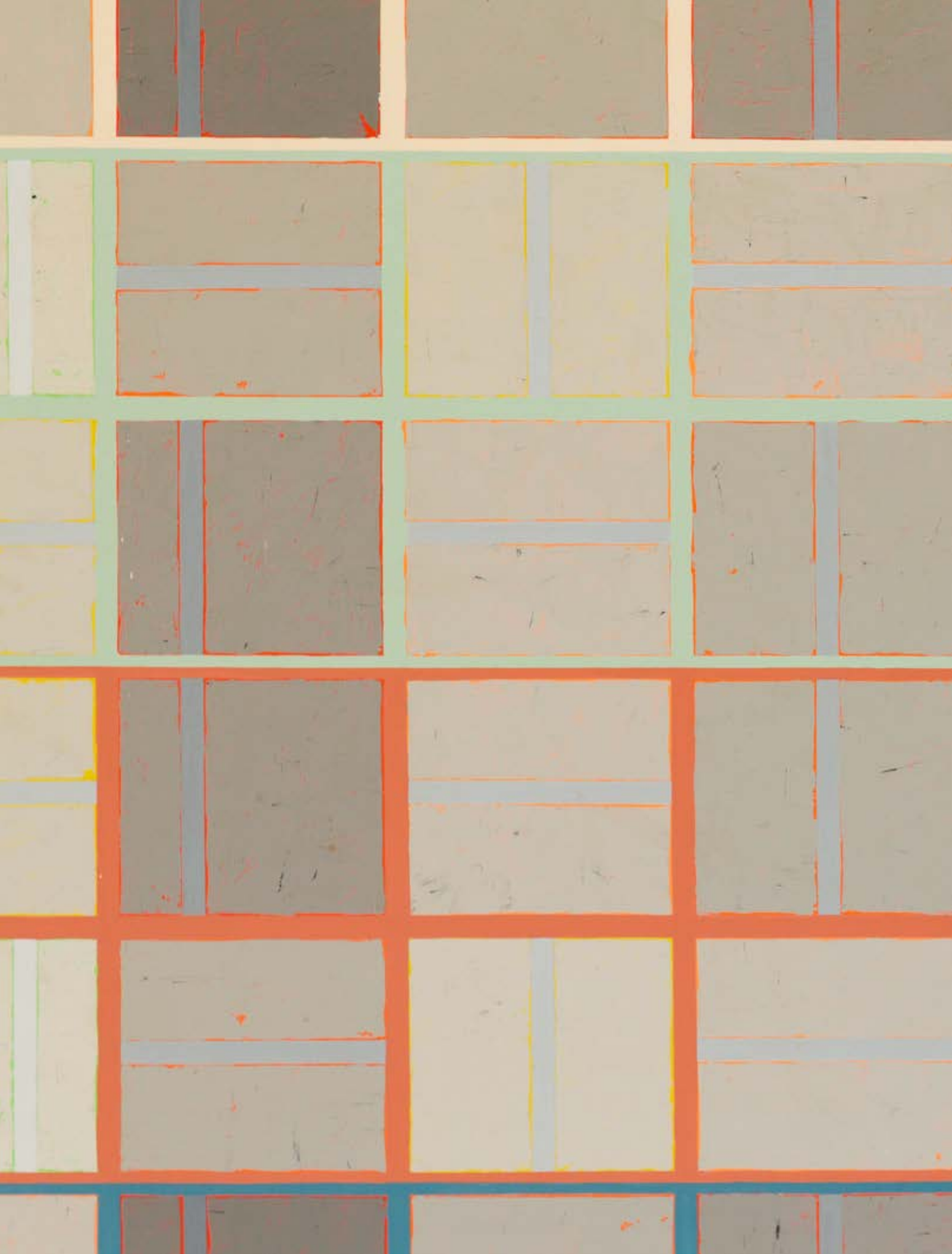
WYSTAWIANY:

The May Show, Cleveland Museum of Art, maj 1971

„Od samego początku byliśmy bardzo świadomi bycia w opozycji do tego, co działo się wówczas w świecie sztuki, w szczególności do ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Odrzuciliśmy kult indywidualnego i emocjonalnego ekspresjonizmu. Zwykliśmy mawiać, że chcemy poezji w naszym życiu i porządku w naszej pracy. Geometryczne formy były ważnym aspektem w drodze do celu, do którego zmierzaliśmy. Są one łatwo identyfikowalne i mogą być powtarzalne w celu tworzenia struktur, siatek i seryjnych porządków. Oferowały nam klarowność formy. Więc na samym początku zgodziliśmy się używać w naszej pracy form geometrycznych i precyzyjnych krawędzi”.

Ed (Edwin) Mieczkowski





EDWIN MIECZKOWSKI I ANONIMA GROUP

Prezentowana w niniejszym katalogu praca „Enigma Variations #6” Edwina Mieczkowskiego powstała w ostatnim roku funkcjonowania artystycznego kolektywu Anonima Group. Jedenastoletnia działalność grupy zrzeszającej Eda Mieczkowskiego, Francisca Hewitta oraz Ernsta Benkerta zaowocowała powstaniem licznych dzieł monochromatycznej abstrakcji geometrycznej. Pomimo sugestywnej nazwy przedstawiciele Anonimy nie dążyli do zachowania anonimowości, ani tym bardziej unifikacji swoich działań. Pragnęli skupić się na dążeniu do transpozycji doświadczenia trójwymiarowości na powierzchniach dwuwymiarowych, co było podyktowane szczególną fascynacją naukowymi podstawami percepcji wzrokowej.

Znaczące jest, że członkostwo w Anonima Group oznaczało pewną formalizację i reguły. Dominującą cechą ich sztuki miał być porządek, stąd swoje kompozycje opierali na bazie kraty i wykorzystywali trzy neutralne kolory, czyli szary, biały i czarny. Starali się, by płaszczyzny w ich kompozycjach były równomiernie rozmieszczone i podzielone siatką równoległych linii. W zgeometryzowaniu ukazywanych struktur upatrywali szansę na osiągnięcie klarownego przekazu i formy. Jednocześnie ich banalna identyfikacja wykluczała podejmowanie prób interpretacji wykraczających poza założenia grupy. Ograniczona liczba wykorzystywanych kształtów gwarantowała ich powtarzalność, w której artyści upatrywali szansę na ułatwienie porównywalności poszczególnych realizacji. Nie ograniczali się oni jednak do działań stricte artystycznych i stworzyli manifesty kodyfikujące zasady ich twórczości, łączące członków Anonima Group i objaśniające zasady

nowej sztuki. Opracowali również czteroletni plan produkcji cyklu mającego doprowadzić do rozwiązania podjętego problemu. „Plan koncentruje się na pewnych określonych znamionach struktur wizualnych: będą to sprawdalne, dwuwymiarowe i monokularne bodźce doświadczenia w domniemaniu trójwymiarowego, wyliczone (...) w kolejności ich psychologicznie potwierdzonej ważności i rzetelności”. Strategia funkcjonowania Anonima Group wykazuje liczne analogie z procesem prowadzenia badań naukowych, co wydaje się świadomym działaniem – skoro problem mechanizmu postrzegania został zaczerpnięty z nauk biologicznych, stamtąd przejęto również strategię jego eksplorowania. Chłodny racjonalizm takich dociekań wpisywał się w dążenie artystów do wypracowania sztuki obiektywnej, przeciwstawnej ówczesnie panującemu kultowi abstrakcjonizmu ekspresyjnego. Artyści Anonima Group sprzeciwiali się dostosowywaniu się do potrzeb widza.

„Enigma Variations #6” z jednej strony kultywuje założenia grupy, z drugiej czytelne jest w niej również odstępianie od jednej z jej fundamentalnych zasad – Mieczkowski przestał ograniczać się do trzech barw i włączył do swojego malarstwa m.in. zieleni i czerwieni. Tym samym przestał skupiać się jedynie na percypowaniu głębi i jej najdoskonalszym zapisie. Podjął się analizy nowych kwestii związanych z iluzją optyczną wpływających z kontrastowych zestawień. Z czasem posunął się jeszcze dalej i swoje eksperymenty realizował w quasi-instalacjach, czego przykładem może być „Anvil” z 1987.

33 †

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Z pamiętnika", 1969

olej/piótno, 40 x 40 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E.Rosenstein 1969'

opisany na odwrociu: 'Z pamiętnika | 40 x 40 | olej'

oraz dodatkowo na płycie: 'Z PAMIĘTNIKA | 40 x 40 | E.Rosenstein | [...]'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 000 - 15 000 EUR

POCHODZENIE:

dar od artystki

kolekcja prywatna, Polska

„Przy obrazie nigdy nie mam uczucia, że jest on absolutnie skończony, złapany, ponieważ wizja też nie jest nigdy skończona. I świat się rozwija i moje widzenie. Gdybym była przez całe życie w absolutnie dobrej formie, co jest rzeczą niemożliwą, malowałabym jeden obraz. Ciągłe by się rozwijał i zmieniał. Obraz odkładam, ponieważ wyczerpuje się moja zdolność bycia medium”.

Erna Rosenstein





Erna Rosenstein, fot. Adam Sandauer

UKRYTE POD POWIEKAMI

Twórczość Erny Rosenstein kształtowała się od bardzo wczesnych i prywatnych źródeł oddziaływania, sięgających skojarzeń niemal dziewczęcych, poprzez szukanie rozwiązania wewnętrznych niepokojów w kontakcie z otaczającym światem w malarstwie surrealistycznym, a jednocześnie bardzo kobiece ucieczki od rzeczywistości. Z owych emocjonalnych źródeł wywodzą się dzieła przemyślane, a co więcej – osobiście przeżyte. Jak pisała sama autorka: „Wszystko, co robię, musi być zgodne z tytułem jednego z moich obrazów: ‘Za spuszczeniem powiek’, z tym, co widzę od wewnątrz. Reszta jest sprawą mojej wolności. Mogę robić malarstwo przedstawiające, ale równie dobrze aluzyjne czy wyabstrahowane. Zewnętrzny, stosowany powszechnie podział między kierunkami nie jest dla mnie ważny. Idzie tylko o to, żebym widziała rzecz przy zamkniętych powiekach” (Erna Rosenstein w rozmowie ze Zbigniewem Taraniemko, [w:] katalog wystawy, Erna Rosenstein, Centrum Sztuki Studio, Warszawa 1984, s. nlb.).

Prezentowany w katalogu obraz „Z pamiętnika” z 1969 jest wybitnym przykładem dzieła Erny Rosenstein wpisującym się w dobrze rozpoznany przez krytykę etap twórczości autorki. Jak zauważa Dorota Jarecka, mniej więcej od połowy lat 60. malarstwo autorki technicznie przypomina bardziej rysunek – „prace na płótnie sprawiają wrażenie narysowanych raczej niż namalowanych”, zaś „cielesna” treść kontrastuje z płaskim, ‘bezielesnym’ wykonaniem” (Dorota Jarecka, Barbara Piwowska, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 178). Sama kompozycja prezentuje nieco fantasmagoryczną, nadrealistyczną wizję przywodzącą na myśl naukowe przedstawienia biologicznych preparatów, komórek nerwowych, fragmentów ciała i jego narządów wewnętrznych. „Niedostrzegalny dotąd, związany z cielesnością, nurt w sztuce Rosenstein daje się dziś wyodrębnić” – konstatuje Jarecka (ibid., s. 188). W wyodrębnionych w cielistej magmie miękkich tkanek białych „jamach” rozrastają się wochate synapsy, ząbają linearnie i skrótowo ujęte pęcherze, wyrostki czy jelita – w swoim ujęciu jednocześnie mroczne i dekoracyjne, z dzisiejszej perspektywy możliwe do odczytania także poprzez twórczość młodszego pokolenia artystów – kontynuatorów tradycji surrealistycznej w malarstwie, m.in. Doroty Buczkowskiej, MAESS, czy Jakuba Juliana Ziółkowskiego. „Wbrew stereotypowi wiążącemu seksualność i ciało z młodością u Rosenstein szczyt nasilenia organiczno-roślinnych, a więc kojarzących się z ciałem, motywów przypada na lata 60. i 70., czyli dekady, kiedy przechodziła z wieku tzw. dojrzałego w okres ‘starości’” – pisze Jarecka (ibid., s. 188). W znamiennym dla ocalałych z Holocaustu Żydów roku 1968 artystka miała 55 lat; jak pisze badaczka sztuki krytycznej Izabela Kowalczyk, w czasach kryzysów politycznych artystki często skupiają się na cielesności – a więc tym, co bezpośrednio

doświadczane. Jednak cielesność u Rosenstein daleka jest od skojarzeń z seksualnością. Nie epatuje też turpizmem. W jej ujęciu tematyka cielesna, organiczna wydaje się naturalnie związana z preferowanym przez nią zapisem automatycznym – narzędziem charakterystycznym w pracy surrealistów, stosowanym przez Rosenstein zarówno w jej poezji, jak i malarstwie. Rozgraniczenie w medium pomiędzy malarstwem i rysunkiem również schodzi na dalszy plan, gdy weźmiemy pod uwagę preferowany przez Rosenstein sposób ekspozycji prac zestawiający różne formaty i techniki w swoiste asamblaż – tak jak w przypadku aranżowanych przez Tadeusza Kantora wystaw artystki w warszawskiej Zachęcie w 1967.

Geneza malarstwa Erny Rosenstein wiąże się z surrealizmem wraz z właściwym mu dążeniem do sięgania w głąb własnej psychiki oraz wydobywaniem na powierzchnię własnych pragnień i tęsknot. Artystka przed wojną rozpoczęła studia na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu – mieście, w którym teoria i tradycja psychoanalizy, tak ważna dla surrealistów, była szczególnie żywa. W Paryżu, dokąd wyjechała w 1937, zobaczyła z kolei słynną Międzynarodową Wystawę Surrealizmu. Edukację artystyczną ukończyła w Krakowie w pracowni malarstwa prowadzonej przez Wojciecha Weissa. Jeszcze podczas studiów sympatyzowała z artystami środowiska awangardowej Grupy Krakowskiej skupionej wokół Tadeusza Kantora. Kontakty z krakowskim środowiskiem artystów, z którymi związana była również w dekadach po II wojnie światowej, także nie były bez znaczenia dla jej nadrealnego poglądu na sztukę – „surrealistyczna atmosfera” cechowała sztukę tego kręgu w II połowie lat 40. oraz w późniejszych latach. Myśląc o całokształcie twórczości Rosenstein, nie sposób nie odnieść się również do wydarzeń z jej biografii – doświadczenia tragedii wojny, śmierci najbliższych oraz woli przetrwania w czasie, gdy przez lata okupacji ukrywała się pod kolejnymi fałszywymi tożsamościami. Życie i śmierć, zagłada i ocalenie: „Gdy maluję, mam wrażenie, że uwidaczniam to, co i tak płynie w powietrzu” – mówiła. Wszystkie wspomniane wyżej doświadczenia sprawiły, że w twórczości Rosenstein należy dopatrywać się ostrego napięcia przejawiającego się zarówno w formie, jak i gwałtowności prezentowanych przez nią zdarzeń. Sztuka artystki zdaje się zapisem niezwykle intymnym, w którym trudno rozszyfrować jej zamiary i intencje. Należy ją zatem odczytywać nie na zasadzie rebusu, gdzie poszczególne elementy kompozycyjne doprowadzą do rozszyfrowania wizualnej zagadki, lecz przyjąć za przewodnika intuicję oraz wrażliwość. Dopiero ta ostatnia, będąca cechą nad wyraz indywidualną, pozwoli odbiorcy na odpowiednią interpretację tych niedopowiedzianych obrazów, pełnych dramatycznego napięcia oraz pięknych w kolorze.

34 †

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Epingle en couleur", 1999

akryl, olej/piótno, 93 x 70 cm

sygnowany i datowany wzdłuż prawej krawędzi: 'TERESA TYSZKIEWICZ 1999'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Szpilka jest materiałem eksperymentalnym, czymś nierozpoznanym jako technika. Interpretowanie nacięć może mieć zatem wszelakie formy. Tyszkiewicz jednak przelewa się pomiędzy nimi i zmusza do subiektywnej interpretacji jej jako osobnego bytu twórczego. Czymś fascynującym jest spoglądanie na twórczość, która wypełnia setki godzin spędzonych na skrupulatnym wbijaniu szpilki w płótno. Czymś z jednej strony agresywnym, z drugiej mantrycznym”.

Teresa Tyszkiewicz



PROCES I PRZEŻYWANIE

„PROCES JEST PRZEŻYCIEM. JEST AKCJĄ. (...) W CZASIE PRACY CZUJĘ SIĘ PUNKTEM, UKŁUCIEM MOJEJ SZPILKI”.

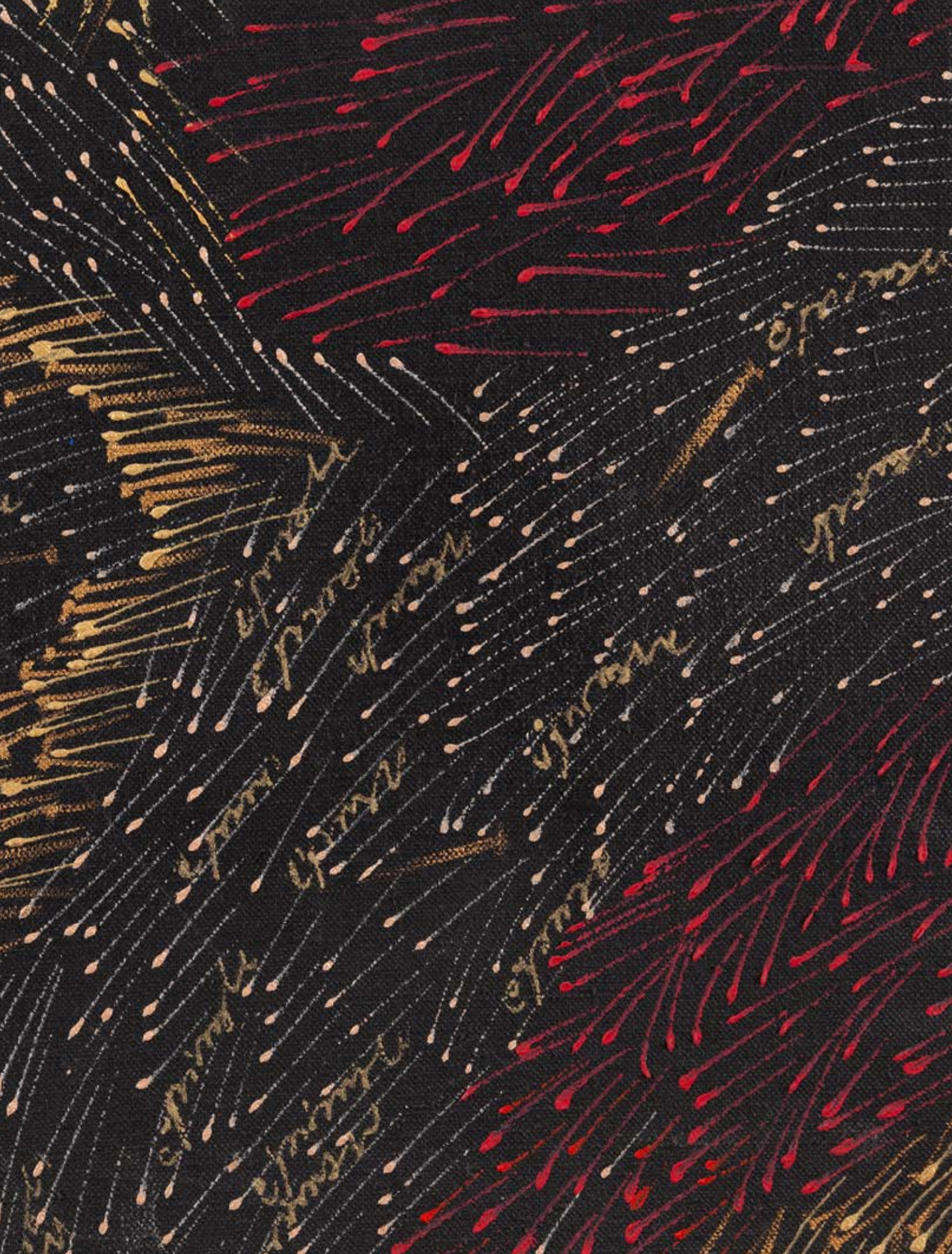
TERESA TYSZKIEWICZ

Szpilki, po które Teresa Tyszkiewicz sięgnęła pod koniec lat 70., stały się nadrzędnym elementem twórczości awangardowej artystki. Często monumentalne, nabite tysiącami szpilek obrazy noszą w sobie godziny, tygodnie, a nieraz i miesiące spędzone przez twórczynię na przekłuwaniu płócien. Jak wspominała Zofia Machnicka: „Pamiętam zniszczone i zniekształcone dłonie Teresy, kontrastujące z jej ciągle pięknym ciałem. Długotrwały, wielomiesięczny proces nabijania szpilekami papieru, fotografii, płótna czy obiektów stał się dla artystki swojego rodzaju performancem angażującym jej ciało w działanie zakładające rytmiczne nawarstwianie gestu i powtarzalność”. Prace Tyszkiewicz łączą ze sobą chaos z porządkiem kompozycyjnym. Grubo nakładana farba miesza się ze szpilekami, tworząc na płaszczyźnie dzieł skomplikowane wiry, zagęszczenia, załamujące się rytmy. Sama paleta kolorystyczna prac autorki wydaje się stosunkowo oszczędna. Tyszkiewicz stosowała beże, brązy, czernie oraz czerwienie, sporadycznie sięgając po błękit czy biel. W twórczości artystki wpisana jest procesualność tworzenia, rodzaj wysiłku łączący metodyczną powtarzalność wbijania kolejnych szpilek z ekspresją gestu samego przekuwania. Sama autorka wielokrotnie podkreślała, że w swojej twórczości zawsze dawała się prowadzić emocjom. Ostra, metaliczna szpilka była więc zarówno „doświadczeniem i metaforą bólu” jak i „symbolem zmagania się z przeszkodami”.

Teresa Tyszkiewicz nie posiadała formalnego wykształcenia akademickiego. 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 były wykonywane 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 wyprawą z kraju. Małe przedmioty na przestrzeni lat pojawiały się w ogromnej liczbie prac i wystąpień – czasem stłoczone, wbite rytmicznie w powierzchnię płótna, pokryte farbami, innym razem rozsypane na twarzy leżącej artystki lub zdobiące przywdziewaną przez nią do fotografii maskę.

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).



35

IZABELLA GUSTOWSKA

1948

"Ofiara I", 1989

autooffset/papier, 213 x 162 x 6 cm (wymiarzy oprawy)

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem na odwrociu:

'OFIARA I | GUSTOWSKA | 130/189 | 1988/89' oraz 'Ofiara I | Izabell Gustowska | tech mixte | 1989'

estymacja:

70 000 - 100 000 PLN

15 000 - 22 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Izabella Gustowska. Pamiętam jak ... Pamiętam że... Wybór prac 1977–1996”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 1.10–15.11.2015

LITERATURA:

Izabella Gustowska. Pamiętam jak... Pamiętam że... Wybór prac 1977–1996, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie 2015, s. 131

„Pamiętam, jak fotografowałam znajome lesbijki G. i E. z Holandii, i jak potężna E. tuliła wiotką byłą gimnastyczkę G., i jak pomyślałam, że wbrew fizyczności szybka i bystra G. jest liderką w tym związku, chociaż na pierwszy rzut oka wygląda na ofiarę”.

Paweł Leszkowicz, Izabella Gustowska: w stronę wolności!, [w:] Magdalena Piłakowska i Adrianna Sołtysiak, [red.] Izabella Gustowska – Pamiętam jak..., Pamiętam że. Wybór prac 1977–1996, Sopot: Państwowa Galeria Sztuki 2015, s. 131







Konfrontację widza z monumentalną pracą Izabelli Gustowskiej zatytułowaną „Ofiara I” należy zdecydowanie traktować w kategoriach wyzwania. Po pierwsze jest to wyzwanie czysto estetyczne. Praca ta, podobnie jak pozostałe dwa obiekty z tego cyklu, czyli „Ofiara II” i „Ofiara III” (1989–1990) szokują swoją wielkością. Ta ponad dwumetrowa praca, stawia widza w niełatwej pozycji krytyka, mierzącego się z „wielkością” utrwalonego kanonu zachodniej sztuki – praca ta bowiem wykorzystuje motyw chrześcijańskiej Piety. Ta hieratyczna kompozycja skonstruowana jest z podwójnego aktu kobiecego, przedstawia dwie kobiety w związku w taki sposób, aby oddziaływać na widza swoim rozmiarem. Oto dwie olbrzymki partnerki wtulone są w siebie – mniejsza leży bezwładnie na kolanach drugiej. Jak zauważył Paweł Leszkowicz, Gustowska odwołuje się w tym względzie do powszechnie rozpoznawalnej ikonografii cierpienia, która „może wskazywać nie tylko na radykalną bliskość tego związku, ale również jego trudną sytuację społeczną w tamtych czasach.” (Paweł Leszkowicz, op. cit., s. 26).

To właśnie trudna historia wczesnych manifestacji artystycznych związanych z ruchem LGBT w Polsce stanowi kolejne wyzwanie, które Gustowska tym razem stawia przed widzem w warstwie treściowej dzieła. „Ofiara I” jest jednym z najważniejszych i jednocześnie przełomowych dzieł dla polskiej powojennej historii sztuki. Obok obiektu malarskiego zatytułowanego „Ona I – Kobieta I” z 1977 roku, cykl „Cierpienie” to prace kluczowa nie tylko w twórczości Gustowskiej, ale też w całym dorobku sztuki feministycznej w Polsce. Praca ta powstała w 1989 roku, czyli w czasach zmiany systemu w Polsce i niełatwych początków demokracji, a także bardzo burzliwych czasów dla środowiska LGBT,

które dotychczas aktywne jedynie na marginesie, zaczęło odważniej werbalizować swoje postulaty w sferze publicznej, o czym obszernie pisała Agata Fiedotow w swojej publikacji. (zob. Agata Fiedotow, Początki ruchu gejowskiego w Polsce (1981–1990), w: Kłopoty z seksem w PRL, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 241–359.)

Niezwykle ważna jest również sfera techniczna tej pracy. Niezależnie od zastosowanych technik, cechą wspólną prac Izabelli Gustowskiej jest ich wielkość, która zazwyczaj odpowiada rozmiarom portretowanych kobiet. Co ciekawe, Gustowska nigdy nie stosowała pomniejszenia, a duże rozmiary jej prac mogą być odczytywane jako przeciwwaga do pomniejszania znaczenia i statusu sztuki kobiet. Monumentalne portrety kobiet powstawały na papierze w oparciu o fotografie, które artystka przekładała na papierowe podłoże za pomocą technik offsetowych lub akwaforty z akwatintą. Często też na drukowaną kompozycję nanoszono były farby. Powstały obraz jeszcze raz był zadrukowywany, w celu wzmocnienia kontrastu i nasycenia.

Obiekty malarskie, które w twórczości artystki funkcjonują pod hasłem „Względne Cechy Podobieństwa” plasują się pomiędzy fotografią, grafiką i malarstwem. W ramach tego cyklu powstało ponad pięćdziesiąt postaci, autoportretów artystki i portretów jej wymyślonych sióstr bliźniaczek, odgrywanych przez znajome. Technika w tym przypadku stanowi również świadectwo trudów dekady lat 80., a w szczególności powszechnego niedoboru materiałów plastycznych, czego manifestacją jest szary papier, na którym Gustowska na przekór trudom ówczesnych czasów uwieczniła swoje olbrzymki.

36 †

TERESA PAĞOWSKA

1926–2007

"Kabaret" z cyklu "Figury Magiczne", 1977

olej/piótno, 145 x 130 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'TP77'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TERESA PAĞOWSKA 1977 | Z CYKLU 'FIGURY MAGICZNE' 145 x 130 cm | KABARET | DE CABARET'

oraz wskazówka montażowa

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

65 000 - 86 000 EUR

„O dramatyzmie pewnych obrazów Pağowskiej z lat sześćdziesiątych mogłaby świadczyć ich ciemna, a chwilami wręcz ponura kolorystyka (głębokie fiole-ty, granaty, brązy, czernie). Takich dzieł znajdujemy w dorobku z tego okresu szereg (...) ciągną się one aż do lat siedemdziesiątych (...). Ale ciemna kolorystyka nie jest wystarczająca dla stylistycznego zakwalifikowania. Rozstrzygająca jest treść, a ta w pracach nowej figuracji wynika głównie ze z góry przyjętego stosunku do spraw społecznych, który legł u jej ideologicznych podstaw. Pesymizm czy katastrofizm to najbardziej obce Pağowskiej postawy, podobnie jak w dziedzinie nastawienia do sztuki antyestetyzm, także istotny dla nowej figuracji na Zachodzie. A więc właściwie tylko bardzo ogólna skłonność do ekspresji i deformacji ludzkiej postaci, i to o całkiem odmiennym podłożu, to jedyna cecha mogąca powiązać ówczesny etap twórczości Teresy Pağowskiej z nową figuracją”.

Krzysztof Lipka, Teresa Pağowska. Przesypywanie Czasu. Malarstwo 1962–2006, katalog wystawy, Galeria aTAK, 2008, s. 67





Teresa Pagowska, fot. Jacek Domiński/Reporter

POZY MAGICZNE

Omawiana praca pochodzi z rozpoczętego w 1975 cyklu „Figur Magicznych”. Podobnie jak pozostałe obrazy z tej grupy, oddziałuje bardzo mocnym zestawieniem barwnym. Z neutralnego tła za pomocą czerni, bieli i charakterystycznego dla artystki różu wyłaniają się części figury ludzkiej. Są one ukazane fragmentarycznie, intrygują niedomówieniami, a uwagę przyciągają detale, takie jak np. szpiczaste buty czy kształt przypominający tors. Takie ujęcie postaci zdaje się odwoływać nie tylko do tradycji nowej figuracji i malarstwa Francisca Bacona, którego Pałowska była zwanniczynią i wielbicelką, ale również, być może, do tradycji grafiki użytkowej, szczególnie zaś tak zwanej polskiej szkoły plakatu, którą Pałowska znała z pierwszej ręki – jej partnerem życiowym od 1963 był przecież Henryk Tomaszewski. Ona sama z kolei wykładała malarstwo i rysunek na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP. Bliskie jej zatem było sprowadzenie figury do znaku. „Kabaret”, podobnie jak inne prace z cyklu „Figur Magicznych”, zwracają również uwagę na zainteresowania artystki popularnymi formami rozrywki: w latach 70. i 80. Częstymi gośćmi na jej płótnach byli muzykanci, tancerki, akrobatki, woltyżerki czy jazzmani. Niezależnie od tematu prac w ich centrum zawsze znajdowała się figura ludzka. Najczęściej była to postać kobieca w anonimowym ujęciu, pozbawiona cech charakterystycznych, a często nawet twarzy. Postacie przypominały bohaterów z sennych fantazji, były na pół rzeczywiste, na pół efemeryczne w dynamicznych pozach, w których kryły się mocne, wyraziste emocje.

Ekspresyjność obrazów Pałowskiej silnie oddziałuje na odbiorcę poprzez kontrastowe zestawienia barwne oraz sposób ich nakładania. Do modelowania postaci artystka używała lapidarnych kształtów, często jedynie zamarkowanych zarysów anatomii, których ulotność podkreślona była szybkim, dynamicznym sposobem malowania. Powstawało w ten sposób wrażenie ruchu, jak gdyby postacie pozostawały w odwiecznej transformacji. Agnieszka Szewczyk pisała o tym następująco: „W latach 60. malarstwo Pałowskiej zdominował motyw silnie zdeformowanej, traktowanej skrótowo ludzkiej figury, ukazywanej często w dynamicznych, tanecznych układach, w neutralnej, zbudowanej z barwnych plam przestrzeni. Od tej pory postać ludzka jest w jej malarstwie obecna jako anonimowa, zwarta, mocno określona sylweta, a twórczość artystki sytuowana jest w szeroko rozumianym obszarze nowej figuracji” (Teresa Pałowska, Przesypywanie czasu. Malarstwo 1962–2006, katalog wystawy, Warszawa 2008, s. 135). Ten opis doskonale pasuje do omawianego płótna, które stanowi doskonały przykład sztuki malarzkiej Pałowskiej i jej wielkiej indywidualności twórczej.

37 †

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Zostałem porwany przez dziewczynę" z cyklu "Dalej już nic", 1988

akryl/plótno, 130 x 115 cm
na odwrociu nalepka wystawowa Muzeum Sztuki w Łodzi
oraz nalepka wystawowa Galerie De France

estymacja:

1 000 000 - 1 500 000 PLN

215 000 - 322 000 EUR

POCHODZENIE:

Galerie De France, Paryż
kolekcja prywatna, Polska
depozyt w Muzeum Sztuki w Łodzi (1995-2005)
Desa Unicum, 2018
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

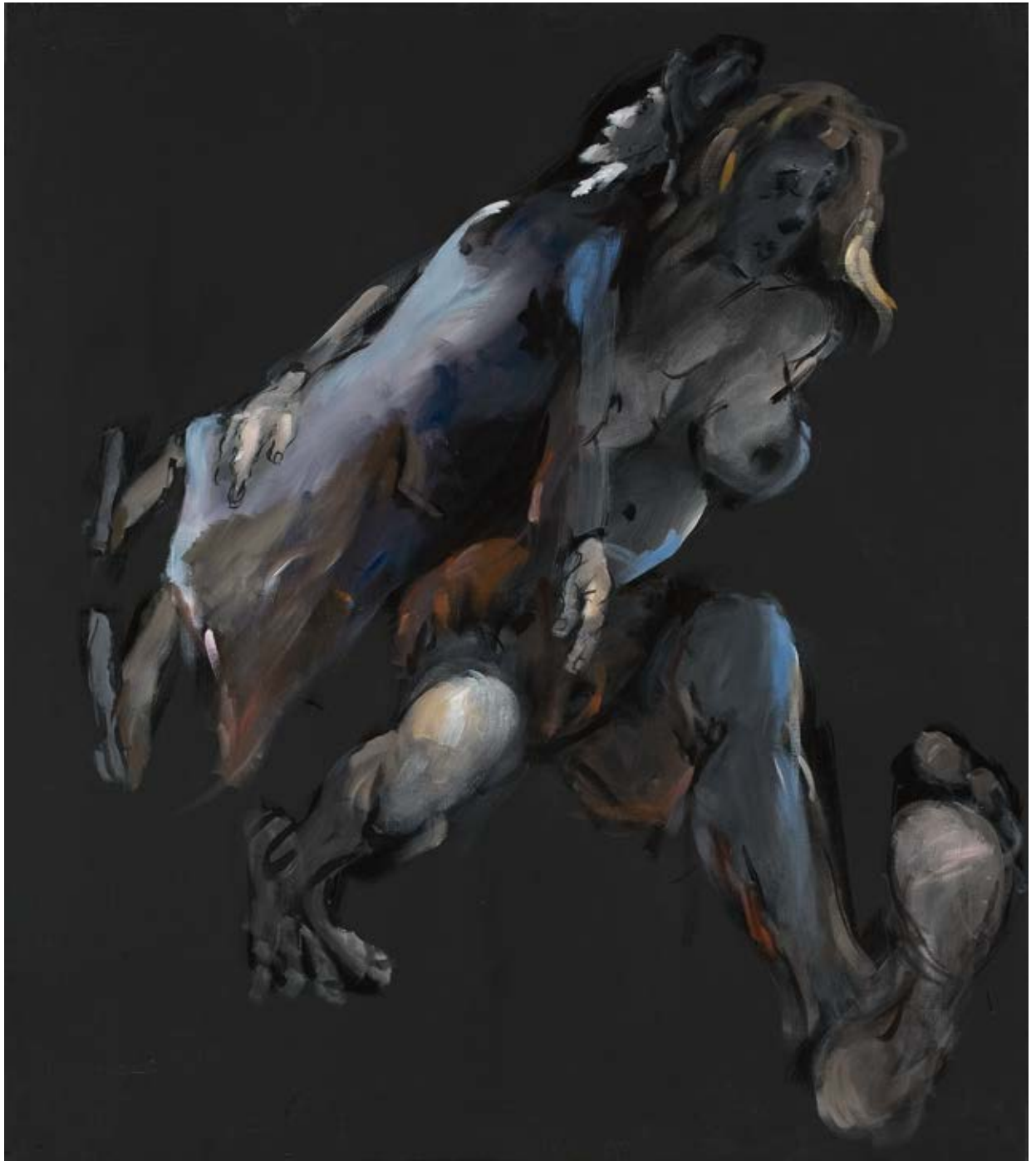
Tadeusz Kantor, Galerie de France, 23.06-1.09.1989

LITERATURA:

Tadeusz Kantor, katalog wystawy, Galerie de France, Paryż 1989

„Ludzie przywykli do odczytywania w dziele sztuki fabuły, a nie jego treści, mówią: Sztuka nowoczesna jest niezrozumiała i hermetyczna, odizolowana od życia i ludzi, przerafinowana, schyłkowa, nieludzka i okrutna, niemoralna i obrażająca. – Jedni mówią to bezmyślnie, inni z tupetem, broniąc podświadomie czy ze świadomością swoich unormowanych, zastałych i osiadłych pozycji życiowych. – Czy naprawdę życiowych? Czy nie jest to raczej gest ludzi biernych i zasiedziałych melancholików i limfatyków – nietwórczych, o stępionej wyobraźni – gest zastaniania się przed życiem, które się zmienia i zaskakuje. Czy nie jest to raczej gest rezygnacji?”.

Tadeusz Kantor





Tadeusz Kantor, fot. Włodzimierz Wasyluk

W LUSTRZANYM ODBICIU

Prezentowana kompozycja autorstwa Tadeusza Kantora „Zostałem porwany przez dziewczynę” wiąże się z okresem końca lat 80. XX wieku, kiedy Tadeusz Kantor był u szczytu swojej międzynarodowej kariery. Za spektakle „Wielopole, Wielopole” i „Niech szczeną artyści” otrzymał francuską Legię Honorową, niemiecki Wielki Krzyż Zasługi i włoską Prix Pirandello. W Europie organizowano wystawy i konferencje poświęcone jego twórczości, między innymi „Tadeusz Kantor. Le voyage” w Centre Georges Pompidou oraz międzynarodową konferencję „Tadeusz Kantor, peintre, homme de théâtre, ses résonances a la fin du XX siècle”. Był to okres, w którym nad malarstwem dominował teatr, a sztuka Kantora powstawała w podróży. Jego szkicownik przepelniały osobiste przeżycia, które składają się na intymny pamiętnik – dyskretny autoportret twórcy. Sama kompozycja została namalowana w Berlinie, gdzie Kantor wystawiał m.in. spektakl „Umarła klasa”.

„Zostałem porwany przez dziewczynę” jest dziełem wybitnym, tym bardziej, iż artysta sportretował samego siebie. Wątek autobiograficzny i autoportretowy przewijał się w całej twórczości Tadeusza Kantora. Przejawiał się on jako oznaka głębokiego namysłu nad własną artystyczną biografią, często przeradzającego się w mechanizm powracania do przeszłości i źródeł, z których czerpał natchnienie. Jest to silnie zauważalne w spektaklu „Wielopole, Wielopole”, gdzie słynny twórca teatru i artysta ukazał swoje wspomnienia w sposób niemający precedensu. Tematyka nie oscylowała wokół odtwarzania pamięci, lecz raczej demistyfikacji jej mechanizmów. Oprócz aktorów, którzy stawali się realnymi osobami, sam Kantor obecny był na scenie w podwójnej roli: autora swoich przeżyć, a zarazem ich obserwatora. Wychodził poza spektakl, stawał się widzem, czasem zwielokrotniając swoją obecność poprzez sobowtóra. Kantor tym samym ujawniał iluzyjność sztuki, degradując ją i niejako kompromitując.

Twórczość Kantora powstająca w II połowie lat 80. była aktem powrotu do figuracji. „Dalej już nic” to cykl autoportretów, które stanowią malarski zapis koncepcji „teatru osobistego wyznania”. Na płótnach pojawiały się nie tylko wspomnienia i zapisy wyobraźni, lecz także aktualne życie osobiste artysty. Umieszczone na metalowych, mobilnych konstrukcjach obrazy nieraz uzupełniane były atrapami części ciała, które stanowiły ich „realną” kontynuację. Tym samym malarska iluzja przechodziła w „realność”, która też okazywała się teatralną atrapą. „Dalej już nic” to symboliczna i emocjonalna strona twórczości Tadeusza Kantora. Utrzymane w ciemnych, ponurych barwach obrazowały samotność, udrękę złamanego serca, rozczarowanie, niemożliwy powrót do młodości. To właśnie ta emocjonalna spowiedź jest siłą tego malarstwa. Według słów Lecha Stangreta: „Tadeusz Kantor zdecydował się zamieszkać w swoim dziele wraz z odwiedzającymi go gośćmi: żywymi i umarłymi. Przychodzili z pamięci i wyobraźni, z fikcji i rzeczywistości życia. W ostatnim płótnie z cyklu: ‚W tym obrazie już pozostanę’ artysta namalował sam siebie na marach, formułując ostatnie przesłanie swojej sztuki: ‚Bo obraz musi zwyciężyć i mój Biedny Pokoik Wyobraźni też’. W dniu 8 grudnia 1990 w trakcie prób do ostatniego spektaklu ‚Dziś są moje urodziny’ Tadeusz Kantor zmarł, zamykając już na zawsze swój niepowtarzalny BIEDNY POKOIK WYOBRAŹNI” (Lech Stangret, Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła, Kraków 2006, s. 112).

38 †Ω

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

Bez tytułu, 1960

olej/piótno, 88,5 x 115,5 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'T.KANTOR | 50 fig. | l. 1960 | Cracovie'

na odwrociu papierowa odautorska nalepka z opisem:

'własność | prywatna | Pani | Janiny Gartnerowej | T. Kantor'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

43 000 - 65 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Janiny Gartnerowej

kolekcja Hansa Meyerofa, Szwajcaria

kolekcja Niny Meyerof, USA

Trinity International Auctions, USA, 2014

kolekcja prywatna, USA

„Przypadek należy do zjawisk ignorowanych, pogardzanych, zepchniętych w najniższe rejony działalności ludzkiej. W sztuce odnajduje racje istnienia i swoją rangę”.

Tadeusz Kantor







Tadeusz Kantor, „Obraz”, 1963, fot. Desa Unicum



Tadeusz Kantor, Informel, 1961, fot. Desa Unicum

MATERIA, ŻYWIÓŁ I GWAŁTOWNOŚĆ

W 1957 w „Życiu Literackim” ukazał się słynny esej Tadeusza Kantora zatytułowany: „Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja”, w którym artysta ogłosił zmierzch abstrakcji geometrycznej oraz, jednocześnie, rozkwit tasyzmu oraz sztuki informel. Manifest ten stanowił apologię malarstwa uwolnionego z jarzma racjonalnej struktury, przypadkowego, otwartego na chaos. Jak pisał artysta: „Jesteśmy dopiero u progu zrozumienia ogromnej siły inspirującej, jaką zawiera to słowo. Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia. Brak wszelkiej konstrukcji, jedynie konsystencja i struktura. Inna przestrzeń i inne pojęcie ruchu. Jak ująć i zdobyć materię, która jest samym życiem?” (Tadeusz Kantor, Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!, „Plastyka”, nr 16, dodatek do „Życia Literackiego”, nr 50, 1957, s. 6). To właśnie w latach 50. wraz ze śmiercią Stalina, a co za tym idzie rozluźnieniem zasad socrealistycznej doktryny, Kantor „wybrał gorące przeciw zimnemu, ekstazy zamiast kontemplacyjnego, ekstremalne zamiast harmonijnego. Wybrał eksplozję, poryw, szok, wybuch i gwałtowność” (źródło: <https://www.cricoteka.pl/pl/interwencja-informel-w-ramach-wystawy-tadeusz-kantor-odslona-czwarta-rzezb/>, dostęp: 06.04.2022). W tym okresie Kantor udał się do Paryża na zaproszenie II Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Dramatycznej jako autor dekoracji oraz kostiumów do pokazu „Lato w Nohant” autorstwa Jarosława Iwaszkiewicza. Dla artysty była to znakomita okazja do ponownego obejrzenia dzieł największych międzynarodowych twórców: Wolsa, Georges Mathieu, Jeana Fautriera, Hansa Hartunga i Jacksona Pollocka, z którymi – podobnie jak wielu innych – stracił kontakt na prawie dekadę. Komentując stosunek artysty do wpływu innych twórców, Mieczysław Porębski pisał następująco: „Kantor nieomylnie chwycił żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją ‘na warsztat’, bo wie, że istotna siła nowoczesnego artysty polega na stałym odnawianiu się, stałym, twórczym współuczestnictwie w jednym, wspólnym i nieprzerwanym procesie. Nie boi się ‘obcego tekstu’, nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną samodzielną kreację, rozegra własną sprawę” (Mieczysław Porębski, Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po prostu”, „Po prostu”, nr 52-53, 1956).

Po powrocie z Paryża Kantor wraz z Nowosielskim, Brzozowskim, Jaremą, Rosenstein, Skarżyńskim i Sternem zorganizował „Wystawę Dziewięciu”, będącą przyczynkiem do powstania II Grupy Krakowskiej. Ta niewielka ekspozycja stała się rodzajem pomostu pomiędzy nowoczesnością lat 40. a odwilżowym i podwilżowym modernizmem końca lat 50. Kluczową postacią wspomnianej formacji był niewątpliwie Kantor, który już w 1956 w salonie „Po prostu” w Warszawie pokazał po raz pierwszy obrazy informelowe, które spotkały się z uznaniem krytyki i publiczności. Obrazy Kantora były w istocie zapisem żywiołowego gestu, ale także manifestacją wolności, która z kolei stała się załącznikiem wewnętrznego dramatu twórcy. Po zakończeniu fascynacji abstrakcją powrót do figuratywnizmu realizowanego przez Kantora w latach 40. wydawał się niemożliwy – artysta zaczął włączać w płaszczyznę płótna używane, nierzadko zniszczone przedmioty codziennego użytku, takie jak koperty, torby czy parasole, które przeistaczały obraz w relief. Krytyka w informelowych obrazach Kantora dostrzegła nowatorskie podejście do płaszczyzny obrazu, świeżość spojrzenia na abstrakcję i wyjątkową ekspresję gestu. Twórca wielokrotnie pokazywał swoje prace za granicą, m.in. w Paryżu i Tel Awiwie. Dla artysty tworzenie obrazu, który sam w sobie był „żywym organizmem”, stało się praktyką performatywną, którą realizował później również w swoim teatrze. Jak pisał Borowski: „Malarstwo informel było ‘wielką przygodą’ w twórczości Tadeusza Kantora – tak właśnie określał artysta ten etap drogi artystycznej (...). Malowanie stawało się rodzajem gry hazardowej stwarzającej możliwość zrealizowania dzieła na bazie spontanicznego, wręcz szpatmatycznego gestu (nowa technika rozlewania farby na płótno zastawiała tu wiele pułapek). (...) Decyzja zrobienia pierwszego (i jedyne) kroku w stronę sztuki abstrakcyjnej, którą w istocie, choć w zupełnie nowym wydaniu, było malarstwo informel – musiała być dla Kantora decyzją trudną (...). W tej pozornej obcości nowej abstrakcji odnajdywał jednak wątki bardzo dla siebie bliskie (...). Odpowiadał mu w informelu negatywny stosunek do wszelkiej kalkulacji i skrapowania intelektualnego. Pochwycił też entuzjazm, a nawet przeja-skrawił rolę przypadku w procesie tworzenia obrazu (...). Malarstwo informel stało się dla artysty ‘manifestacją życia’, akcentowaną z całym naciskiem ‘kontynuacją nie sztuki, ale życia’ (Wiesław Borowski, Wielka przygoda [w:] Tadeusz Kantor informel, katalog wystawy, Starmach Gallery, Kraków 1999).

39 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Figura nr. 172", 1962

olej/piótno, 129,5 x 81,3 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 62'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Lebenstein figure no 172 | 1962 | Lebenstein 1962 | figure no 172'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

43 000 - 65 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, USA

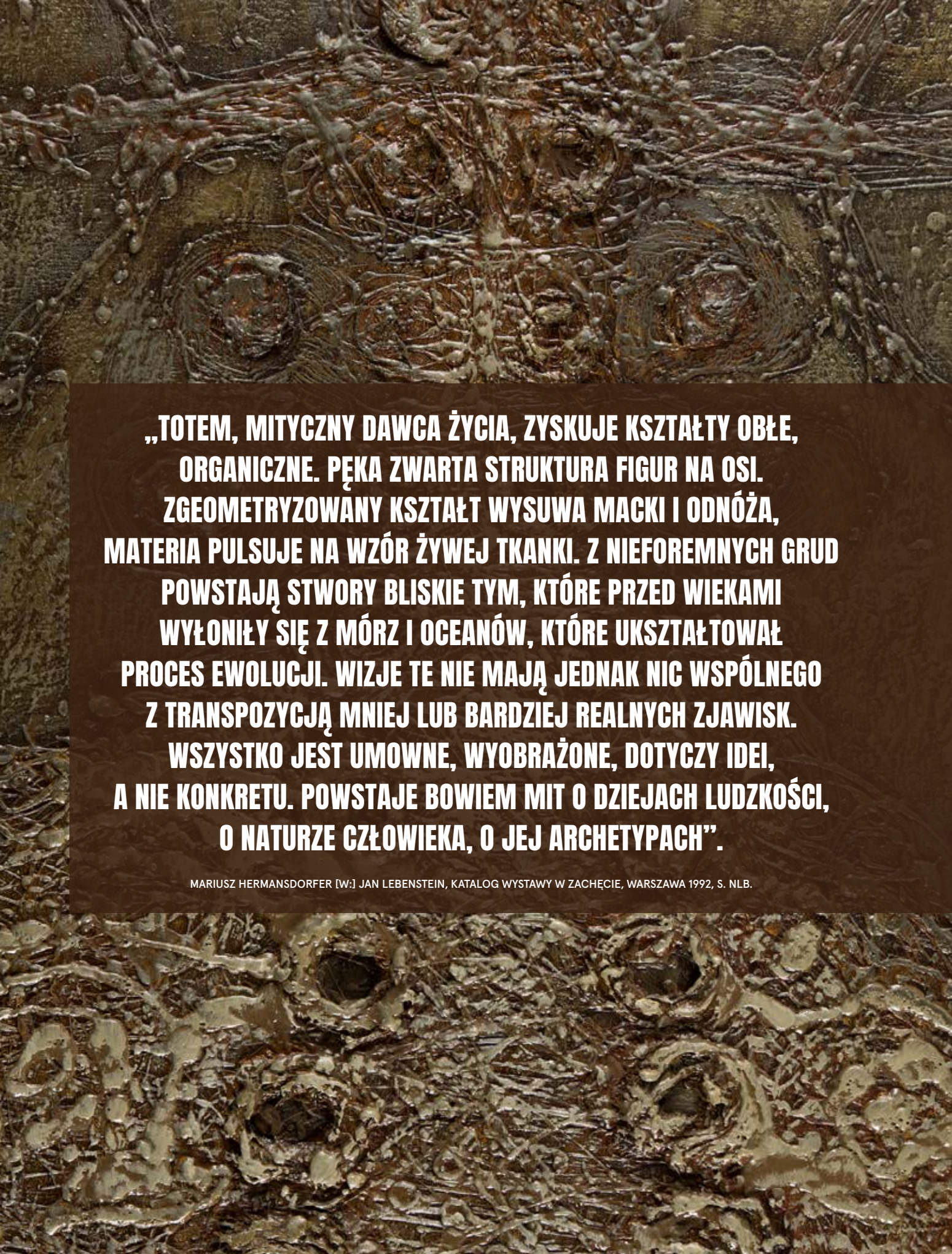
Christie's, Nowy Jork, 2017

kolekcja instytucjonalna, Polska

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

Jan Lebenstein, 1961





**„TOTEM, MITYCZNY DAWCA ŻYCIA, ZYSKUJE KSZTAŁTY OBŁĘ,
ORGANICZNE. PĘKA ZWARTA STRUKTURA FIGUR NA OSI.
ZGEOMETRYZOWANY KSZTAŁT WYSUWA MACKI I ODNÓŻA,
MATERIA PULSUJE NA WZÓR ŻYWEJ TKANKI. Z NIEFOREMNYCH GRUD
POWSTAJĄ STWORY BLISKIE TYM, KTÓRE PRZED WIEKAMI
WYŁONIŁY SIĘ Z MÓRZ I OCEANÓW, KTÓRE UKSZTAŁTOWAŁ
PROCES EWOLUCJI. WIZJE TE NIE MAJĄ JEDNAK NIC WSPÓLNEGO
Z TRANSPZYCJĄ MNIEJ LUB BARDZIEJ REALNYCH ZJAWISK.
WSZYSTKO JEST UMOWNE, WYOBRAŻONE, DOTYCZY IDEI,
A NIE KONKRETU. POWSTAJE BOWIEM MIT O DZIEJACH LUDZKOŚCI,
O NATURZE CZŁOWIEKA, O JEJ ARCHETYPACH”.**

MARIUSZ HERMANSDORFER [W:] JAN LEBENSTEIN, KATALOG WYSTAWY W ZACHEŃCIE, WARSZAWA 1992, S. NLB.

FIGURY OSIOWE LEBENSTEINA

Cykl „Figur osiowych”, do których przynależy „Figura 172” stanowi jeden z najbardziej rozpoznawalnych cykli malarskich w historii współczesnej sztuki polskiej, chętnie kolekcjonowany na świecie w latach 60. równoległe z pracami Marka Rothko. Obrazy Lebensteina znalazły się między innymi w kolekcjach Albrechta Grotkosta 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 Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.

Pierwsze „Figury osiowe” Lebensteina, tworzone jeszcze w Rembertowie i w Warszawie pod koniec 1958, przypominały sylwetki ludzkie. W 1959 Lebenstein zaczął eksperymentować z geometrią, aby już na początku 1960 zwrócić się ku formom zwierzęcym. Figury z tego okresu przypominają niekiedy owady, ćmy czy surrealistyczne, rozpląszczone potwory. Prezentowany obraz jest dobrym przykładem nietypowej techniki malarskiej Lebensteina. Artysta, flirtując niejako z malarstwem materii, kładł grubo farbę. Posługiwał się raczej innymi narzędziami malarskimi niż pędzel. Dzięki bogatej dokumentacji fotograficznej jego studia („Life” i „Time” po sukcesie, jaki Lebenstein odniósł w 1959 i po jego przeniesieniu się do Paryża, kilkakrotnie wysyłały do niego fotoreporterów), wiemy dość dużo o sposobie, w jaki artysta tworzył swoje kompozycje. Lebenstein, artysta niewysoki, rozkładał zazwyczaj płótno na podłodze albo na stole. Tworzył poprzez „rozprowadzanie” farby na płaszczyźnie płótna, a nie poprzez kładzenie jej płasko. Stąd reliefowy charakter wielu „Figur”. Prezentowany obraz jest interesujący przede wszystkim ze względu na swoją nietypową ikonografię. Zazwyczaj bowiem „potworna” anatomia „Figur osiowych” jest trudna do rozszyfrowania. W przypadku „Figury nr 172” widz łatwo rozróżnia poszczególne części „ciała” figury. Obraz zapowiada niejako przemianę, która nastąpiła w malarstwie Lebensteina w 1962. Artysta porzucił wtedy przynoszący mu uznanie cykl figur i zaczął pracować nad „Bestiariuszem”. Inspirowały go, jak sam przyznawał, wycieczki do paryskiego Muzeum Historii Naturalnej, w którym obserwował szkielety zanurzone w skamielinach. Znamienne o biologicznych zainteresowaniach artysty pisał niedawno Krzysztof Pomian: „Pewien zoolog, który odwiedził w latach 60. pracownię Lebensteina, zauważył, że choć przedstawione na nich zwierzęta nie istnieją, ale mogłyby istnieć, są biologicznie przekonujące. Wyobraźnia dorównała przyrodzie. Stąd kolejny krok doprowadził do malowania rzeczywistości widzialnej, ale tak, by odsonić w niej to, co pozostaje niedostępne dla normalnego spojrzenia. By za ciałem zobaczyć szkielet, za zachowaniem – jego ukryte pobudki i skałę pod warstwą piasku. (...) Podjęcie bliskiej Witkacemu problematyki człowieczeństwa i zwierzęcości świadczy, że istotnym czynnikiem tej ostatniej przemiany było świadome nawiązanie do sztuki okresu modernizmu, wyprzedzające o co najmniej dziesięć lat paryską wystawę symbolizmu europejskiego i inne przejawy powrotu tej epoki do task. Jakoż już w 1965 roku Jan Cybis notował w swym dzienniku: ‘Tadeusz Brzozowski i Jan Lebenstein mówią o Böcklinie – nie o Cézannie – jako o gwiazdzie pierwszej wielkości’ (Krzysztof Pomian, Czas Lebensteina, [w:] Jan Lebenstein, [red.] Małgorzata Kurasiak, Teresa Rostkowska, Galeria Zachęta, Warszawa 1992, s. nlb.).

40 †

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928-1999

"Człowiek i światło", 1956

olej/piótno, 96 x 134 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J. Tchórzewski 56'

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

86 000 - 129 000 EUR

POCHODZENIE:

depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu, 2014-2021
kolekcja prywatna, Polska

„Gdy przystępuję do pracy, jest we mnie początkowo jedynie niecierpliwa chęć wywołania życia z tej martwej substancji plastycznej, którą w danej chwili rozporządzam, neodparta potrzeba przerwania tragicznego kręgu samotności, który otacza mnie jak każdego człowieka, potrzeba partnera do dialogu. Zawsze jednakowo onieśmielony i przejęty, jakbym się o to kusił po raz pierwszy i zawsze jednakowo niecierpliwy, nie pamiętam w danej chwili o wszelkich zasadach sztuki, o wszelkich przykazaniach mojego zawodu. Zderzam ze sobą martwe tworzywo, naglę je swoją gorączką, aby zaczęło oddychać”.

Jerzy Tchórzewski



ŚWIATŁO I ESKPRESJA



Jerzy Tchorzewski, „Krajobraz”, 1954, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki



Jerzy Tchorzewski, „Wieczór”, 1955, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Mrok ukazany w pracach Tchorzewskiego przełamany jest dynamicznym ruchem pędzla farbą o jaskrawej kolorystyce. Motywy na jego pracach utożsamiane są najczęściej z błyskawicą, spadającymi gwiazdami czy wylewającą się lawą. Przedstawienia oddane są zarówno w sposób figuratywny poprzez ludzkie, jak i fantastyczne postacie oraz przedstawienia abstrakcyjne, gdzie aura apokaliptyczna wraz z kosmicznymi kataklizmami wypełnia płótna Tchorzewskiego. Tworzony przez niego dramatyzm nawiązywał do mitów kosmogonicznych oraz szerokich koncepcji religijnych.

Malarz odrzucił dominujący po wojnie realizm socjalistyczny oraz koloryzm. Zwrócił się ku malarstwu surrealistycznemu i nadrealistycznemu, zrywając przy tym ze sztuką tematyczną oraz przedstawieniową. Autor poszukiwał sfery onirycznej, niejednoznacznej, niedomówionej. Surrealistyczne widzenie świata przeradzało w gorączkowy wyraz, skręcone w agonii ciała oraz wydobyte duszące się wewnątrz emocje. Prace Tchorzewskiego mają siłę przesywającego lęku, który przywodzi na myśl najskrytsze koszmary.

W historii sztuki powojennej artysta stał się symbolem wewnętrznej wolności wyrazu. Udowadniał, że każdy twórca ma prawo do różnorodności i wyboru tematycznego. Tchorzewski w swojej twórczości skupił się na treściach, które pobudzą widza, prowokują ciekawość oraz refleksję. Swoje prace naznaczał przeżytą traumą wojenną, wytwarzając przy tym wysublimowane spojrzenie na rzeczywistość oraz nietuzinkową wrażliwość. Różnorodność technik, wirtuozeria kolorystyczna oraz niebywały warsztat malarski sprowadził do nadrealistycznej stylistyki. Ponadto artysta w niezwyklej sposób operował fakturą obrazu o czym świadczą nierówne schnięcia czy punktowo pogrubiona warstwa farby. Dynamicznym użyciem pędzla deformował ciała, a stworzoną scenę poddawał rozpadowi. Dziś krytycy utożsamiają prace artysty z dywagacją o sferze sacrum i profanum. Sacrum miało pełnić rolę duchowego wymiaru, człowieka zagubionego, szukającego rozgrzeszenia, udręczonego fizycznym bytem oraz zmaganiami życia. W opozycji profanum urzeczywistniało się to, co ludzkie, ziemskie. Artysta nie tylko przeciwstawiał dwa wymiary, ale także kreował między nimi most, poszerzając przy tym ramę znaczeniową.

W latach 60. Tchorzewski został doceniony przez surrealistycznego krytyka oraz teoretyka surrealizmu, André Bretona. Malarz uczestniczył w kilkuset wystawach zbiorowych oraz ponad 30 indywidualnych na całym świecie. Do jednych z najbardziej reprezentacyjnych należą: Ogólnopolska Wystawa Młodej Polski, Biennale Sztuki w Paryżu, São Paulo oraz Wenecji. Ponadto wystawiał w Zachęcie czy Muzeum Narodowym w Krakowie. Artysta był również często nagradzany. W 1982 zdobył nagrodę Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida. W kolejnych latach otrzymał nagrodę Kulturalną Solidarności, nagrodę im. Jana Cybisa i prestiżową nagrodę imienia Johanna Gottfrieda von Herdera w Wiedniu. Oprócz twórczości plastycznej Tchorzewski pisał też wiersze oraz zapisywał wspomnienia. Napisanymi tekstami dzielił się w środowisku cenionych osobowości, Tadeuszem Różewiczem, Zbigniewem Herbertem, Tadeuszem Kantorem, Aliną Szapocznikow, Jonaszem Sternem, Marią Jarema i wieloma innymi twórcami.

Urodzony w 1928 Jerzy Tchorzewski studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1946–51. Jeszcze w czasie studiów był jednym z założycieli słynnej Grupy Krakowskiej. Współpracę nawiązał również z międzynarodowym ruchem PHASES, ukierunkowanym na surrealizm. Debiut artysty miał miejsce na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie na przełomie lat 1948–49. Po ukończeniu studiów artysta przeniósł się do Warszawy, gdzie prowadził pracownię malarską na Wydziale Grafiki w Akademii Sztuk Pięknych.



41 †

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928-1999

"Misterium I", 1965

olej/piótno, 99 x 80 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tchórzewski 65'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J.Tchórzewski 65 | "MISTERIUM I"'

oraz wskazówka montażowa

estymacja:

200 000 - 250 000 PLN

43 000 - 54 000 EUR

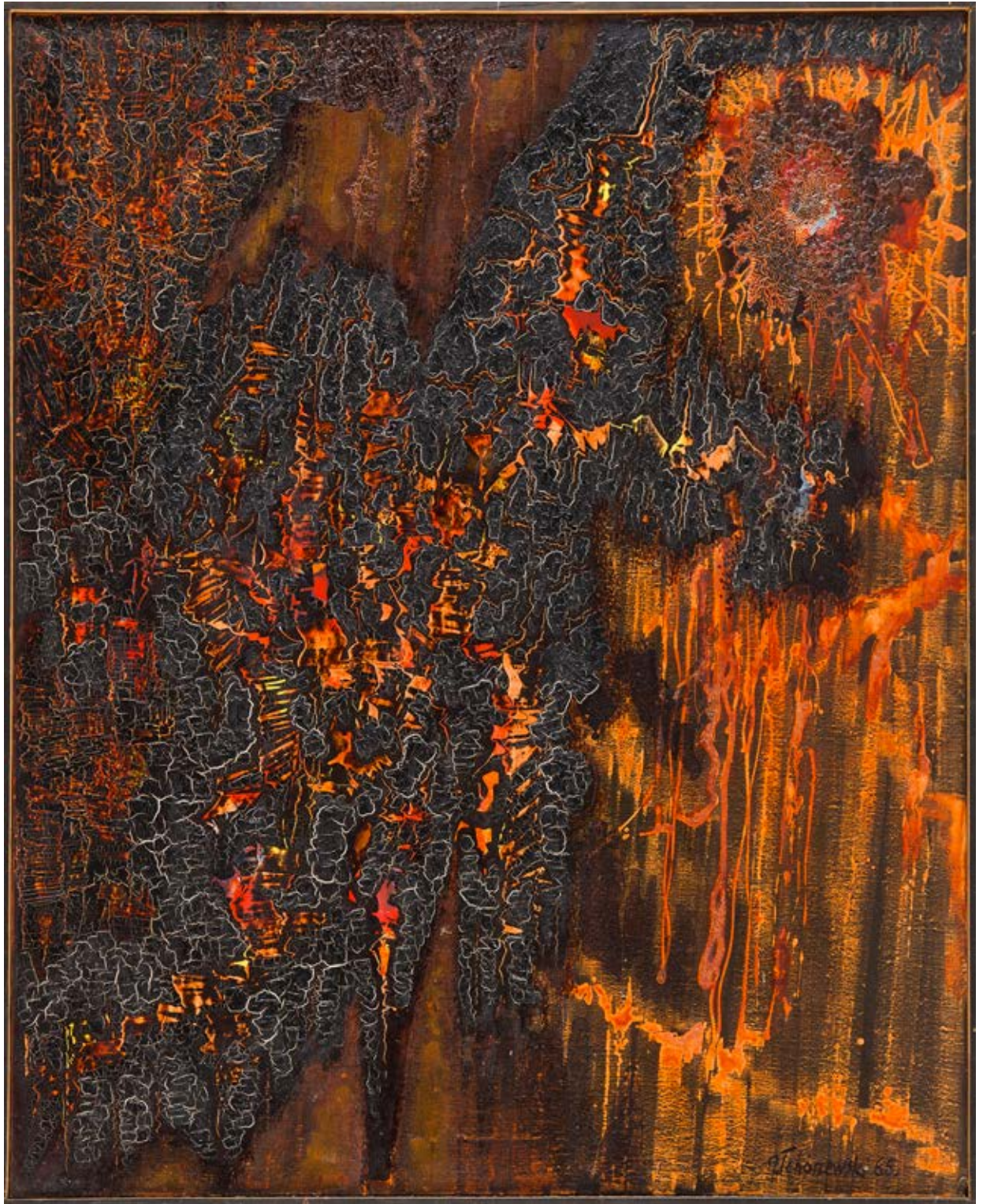
POCHODZENIE:

Art New Media, Warszawa

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Nie jest to malarstwo ‘przyjemne’, miłe – gemütlich. W stosunku do tych, którzy sprawiają przyjemność oku lub umysłowi, zachowuje rezerwę, jak gdyby trzyma się z boku, z pewnością też nie jest ‘piosenką’ rozweselającą tłum gapiów. Jest ikoną dramatu współczesnego człowieka, w istocie swego przesłania najbliższą dziełom takich artystów jak Alberto Giacometti, których wizja nie jest powoływana bynajmniej dla uspokojenia, dla ‘potrzeby serca’, lecz dla wzniecenia niepokoju, rozdrapywania ran, by – jak powiedział Stefan Żeromski – nie zarastały błoną podłości”.

Krzysztof Karasek



42 †

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Brzeg", 1961

olej/piótno, 50 x 90 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej 1961'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER R KOBZDEJ 1961 r. | "BRZEG" 90 x 50 cm'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 000 – 11 000 EUR

POCHODZENIE:

Agra Art, 2012

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Kobzdej ma odwagę zmieniania się i z różnych stron różne o to do niego zgłaszano pre-
tensje. Chciano go widzieć modernistą, realistą, kolorystą. Prawdę mówiąc, jest i jednym,
i drugim, i trzecim. Ma nowoczesne poczucie aktualizmu, realistyczne poczucie przed-
miotowego konkretności, wziętą ze szkoły koloryzmu wrażliwość na malarski efekt materii.
Nie dbając o kolejne etykiety, pracuje etapami, z których każdy wiele za sobą zostawia,
ale i wiele zdobywa”.

Mieczysław Porębski, Wstęp do katalogu indywidualnej wystawy Aleksandra Kobzdeja w Galerii Krzywe Koło, Warszawa 1961



Obraz „Brzeg” Aleksandra Kobzdeja z 1961 pochodzi z ważnego dla artysty okresu twórczości, w którym podejmował udane eksperymenty z formą i bogatą fakturą w duchu malarstwa informel. A w tym zakresie, jak odnotowywał, w encyklopedycznym tekście o abstrakcji i malarstwie materii Grzegorz Dziamski – „do samodzielnych, interesujących rozwiązań doszło niewielu artystów, jednym z nich był bez wątpienia Kobzdej”. Dzieło w sposób niemal dosłowny, choć przypadkowy – poprzez tytuł – odnosi się do „sytuacji brzegowej”, opisywanej przez Alicję Kępińską: „Działania materiałowe łączą się często w polskiej sztuce z przywiązaniem do tradycji pikturalizmu i związanym z nim pojmowaniem roli koloru w obrazie. Powstaje wtedy sztuka pogranicza, trudna do nazwania mutacja, będąca złączeniem dwóch sytuacji brzegowych. Cechy te posiada sztuka Aleksandra Kobzdeja, który używał materii malarskiej o bogatej orkiestracji barwnej. W okresie informelu artysta wzniewał działania materiałowe pogrubioną masą farby z dodatkiem strzępów tkanin” (Alicja Kępińska, Nowa Sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978, Warszawa 1981, s. 62).

Słynna historyczka i krytyczka sztuki Bożena Kowalska podkreślała, że przeciwie do wielu twórców lat 60., skupiających się przede wszystkim na wizualnych aspektach i formalnych aspektach prac, Aleksander Kobzdej starał się z malarstwa uczynić proces nieustającego poszukiwania, który dotrzymywałoby kroku wciąż ewoluującej sztuce abstrakcyjnej. Naukę malarstwa rozpoczął pod kierunkiem Władysława Lama, edukację zaś kontynuował na krakowskiej ASP pod okiem Eugeniusza Eibischa. Obaj jego mistrzowie reprezentowali tradycyjalistyczny nurt figuracji, a kontakt z nimi zaowocował dążeniem do estetyzacji o proweniencji kolorystycznej, która pozostawała zawsze żywa w twórczości Kobzdeja.

Artysta po wojnie wykorzystywał swoje umiejętności do realistycznego przedstawiania w programowych realizacjach realizmu socrealistycznego. Nie poprzestał jednak na nich: w swej twórczości przechodził kolejne fazy, inspirowane licznymi podróżami, sięgał po osiągnięcia malarstwa gestu i materii. Jak mówił:

„Bliskie mi jest malarstwo starych ikon, malarstwo buddyjskich świątyn, 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

Po upadku doktryny Kobzdej został artystą awangardowym i eksperymentatorem, którego dzieła zachwyciły międzynarodowe gremium kolekcjonerów i specjalistów. Międzynarodowy rozgłos przyniósł Aleksandrowi Kobzdejowi sukces na V Biennale w São Paulo, gdzie otrzymał najważniejszą nagrodę w swojej karierze za cykl „Idole”. Miało to długofalowy wpływ na jego pozycję na rynku sztuki – to wtedy dostrzegł go krytyk Pierre Courtion, który stał się jednym z najważniejszych mecenasów jego dzieł. Mimo wielkiego sukcesu Kobzdej na arenie międzynarodowej polskie środowisko artystyczne nie zaakceptowało twórcy. O owej antypatii w 1969 Jerzy Stajuda nie bez ironii pisał: „Zapisać się do jedynej prawdziwej polskiej awangardy jest trudniej niż do zakonu jezuitów, bo zakonowi zawsze zależało i zależy na ludziach skromnych, którzy umieli rozszerzać jego wpływy; jedynej awangardzie chodzi raczej o dekretywanie dat i redagowanie dokumentów mających uprzytomnić przyszłym historykom jej nowość, a do takich celów wystarczyłby jeden człowiek inteligentny z sekretarką” (Jerzy Stajuda, Aleksander Kobzdej, [w:] Aleksander Kobzdej, katalog wystawy indywidualnej w Zachęcie, Warszawa 1969, s. nlb.).



43

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż 22/75", 1975

akryl/plótno, 125 x 50 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 75.'

sygnowany i opisany na odwrociu : 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 22/75 | 125X50'

na odwrociu nalepka Desy i Reichsstadtmuseum

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 000 - 11 000 EUR

„Pejzaż 22/75” to dzieło Rajmunda Ziemskiego, które pochodzi z barwnego etapu jego twórczości lat 70. W swoich „pejzażach” Ziemski z upodobaniem zestawiał partie o zróżnicowanej kolorystyce i fakturze. W tej dekadzie prace artysty zyskały żywą kolorystykę, nadal jednak stanowiły pomost pomiędzy realną abstrakcją a figuracją, którą sugeruje tytuł. W rzeczywistości nieprzedstawiające dzieła są raczej krajobrazami wewnętrznymi, odbiciem marzeń, snów, indywidualnych emocji, czasem niepoko-
jów. Uniwersalne, magiczne znaczenie zyskiwały wtedy jedynie, gdy autor powiększał ich rozmiary, akcentował hieratyczność – upodobał sobie pionowy prostokąt, gdzie strzelistość całości często podkreślał wertykalny „kręgosłup”, forma „szkieletowa” (niedwuznacznie kojarząca się z obrazem Pollocka Katedra, 1960; Pejzaż 45/61; Pejzaż 60/64).

Rajmund Ziemski ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 1955 w pracowni Artura Nachta-Samborskiego i przez kilkadziesiąt lat był profesorem tej uczelni. Debiutował na „poodwilżowej” wystawie w „Arsenale” w 1955. Na przełomie lat 50. i 60. współpracował z Galerią Klubu Krzywego Koła. W 1979 otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa. Jego obrazy znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i Poznaniu oraz w wielu kolekcjach w kraju i za granicą.



44

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"Kompozycja fakturowa nr 929", 1960

asamblaż/gips, 70 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'KIERZKOWSKI B. | "Kompozycja | FAKTUROWA NR. 929." | 1960 r. | 100 x 70 cm'

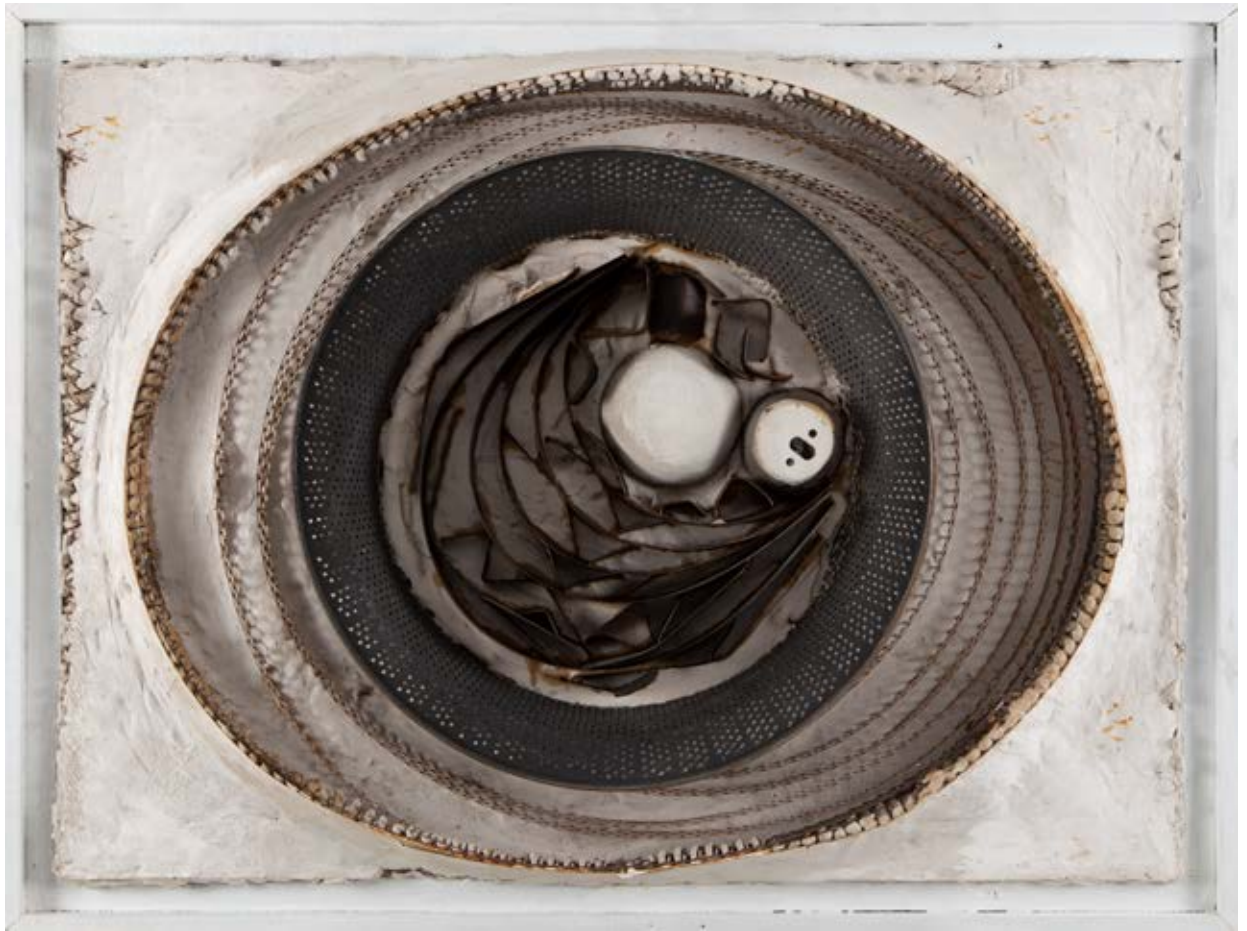
estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 000 - 33 000 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



KOMPOZYCJE FAKTUROWE

Prace z cyklu „Kompozycje fakturowe” przedstawiają niekonwencjonalne układy zamknięte w tradycyjnej formie obrazu. Tytułowe kompozycje wykonane są ze „zdegradowanych” materiałów znalezionych przez artystę na wysypiskach śmieci. Płótno zastąpiła mieszanina gipsowo-klejowa, która łączyła funkcje podkładu z tłem kompozycyjnym. Artysta zatapiał w niej kawałki blach, siatki czy prętów. Plastyczność gipsu pozwoliła Kierzkowskiemu na zbudowanie niestandardowej tekstury. Szybko schnący materiał zatrzymywał formę w danym momencie, co powodowało pozbawienie elementów wszelkiej organiczności. Wgniecenie przedmiotów w stygnącą masę nadawało przedstawieniu nieestetycznego wyrazu z wykorzystaniem resztek odpadów jako nawiązanie do wszelkiej marginalizacji. Użyta kolorystyka coraz bardziej zbliżała się do monochromatycznych tonacji. Kierzkowski ograniczał paletę barw wierząc, iż kolor dekoncentruje widza i wprowadza nadmiar bodźców. Artysta integrował kolor z fakturą w sposób, w którym zależnie od padającego światła, wytwarzał się naturalny światłocień, a praca zyskiwała szerszy kontekst znaczeniowy.

Druga połowa XX wieku przyniosła ze sobą konflikt między tradycjonalistami a rewolucjonistami. Młodzi buntownicy poszukiwali nowości i odżywienia surowych wartości artystycznych. Twierdzili, iż sztuka nie polega na ekskluzji, a otwartości oraz zaprzestaniu imitacji rzeczywistego przedmiotu. Kierzkowski znajdował się pomiędzy postulatami, co prowokowało wytworzenie własnej wrażliwości oraz wyrazu artystycznego. Struktury twórcy manifestowały żywotność, przedłużenie życia formy. Jako że przedstawienia malarza zakorzenione były w fascynacji światem przyrody, krajobrazami, czy promieniami słonecznymi, Kierzkowski został zaliczony do grona polskich artystów nowej estetyki, nurtu sztuki biologicznej oraz kontemplacyjnej.

Artysta urodził się w 1924 w Łodzi. W latach 1946–47 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych pod okiem Władysława Strzemińskiego, od którego zaczerpnął wpływy unistyczne. Następnie w latach 1948–50 uczęszczał do Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku pod kierownictwem Juliusza Studnickiego. W pracowni Eugeniusza Eibischa kształcił się w akademii warszawskiej na początku lat 50. Debiutem artystycznym była III Wystawa Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, która odbyła się w 1959. Pierwsze lata po debiucie artysta tworzył malarstwo pejzażowe, w którym posługiwał się zwartą, syntetyczną paletą barw. Do reliefowych poszukiwań dochodził stopniowo, jeszcze w czasie studiów eksperymentował ze strukturą obrazu oraz fakturą materii. Z czasem zrezygnował z przedmiotowości i zwrócił się ku naturalnej konstrukcji. Indywidualny język plastyczny krystalizował się w reprezentacyjny dla artysty styl. Dzieła zaczęły być coraz bardziej rozpoznawalne, posiadały wykształconą sygnaturę Kierzkowskiego. Na początku lat 60. artysta wprowadził do swoich dzieł charakterystyczną chropowatość powierzchni, nawarstwienia, dynamizm. Jego prace były wyrazem przestrzennych realizacji odkrytych osobistą aurą fantazji. Lata 90. przyniosły odmienne zainteresowania, malarz tworzył serie figuratywnych kompozycji o tematyce erotycznej. Mimo to Kierzkowski utożsamiał się głównie z reliefowymi pracami, które w ramach powracającej fascynacji sztuką lat 50. i 60 zyskują rosnące zainteresowanie oraz wartość rynkową.

„Kompozycje fakturowe” były eksponowane na wielu międzynarodowych wystawach, m.in. w Galerii Chalette przy okazji wystawy „15 Polish Painters” oraz w Museum of Modern Art „The Art of Assemblage”. Twórca stanął ramię w ramię z artystami takimi jak Man Ray, Salvador Dali czy Pablo Picasso. Udział w wystawie doprowadził do usytuowania Kierzkowskiego w czołówce artystów awangardowych ze światową sławą. Ponadto zyskał uznanie wielu krytyków, m.in. Petera Selza. Obecnie dzieła malarza znajdują się w licznych polskich oraz światowych kolekcjach.





Bronisław Kierzkowski w swojej pracowni

45

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

Z cyklu "Rodzina", 1974/94

olej/płyta, 86 x 74 cm

sygnowany l.g.: 'MUSIAŁOWICZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Z CYKLU RODZINA | 1979/94 | 86 x 73 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

55 000 – 80 000 PLN

12 000 – 18 000 EUR

WYSTAWIANY:

Henryk Musiałowicz, Galeria Sztuki w Legnicy, 1999

Henryk Musiałowicz, Steps Gallery, Nowy Jork, 2004

Henryk Musiałowicz, Galeria BWA im. Jana Tarasina, Kalisz, 2012

Henryk Musiałowicz, Galeria Miejska we Wrocławiu, 2013

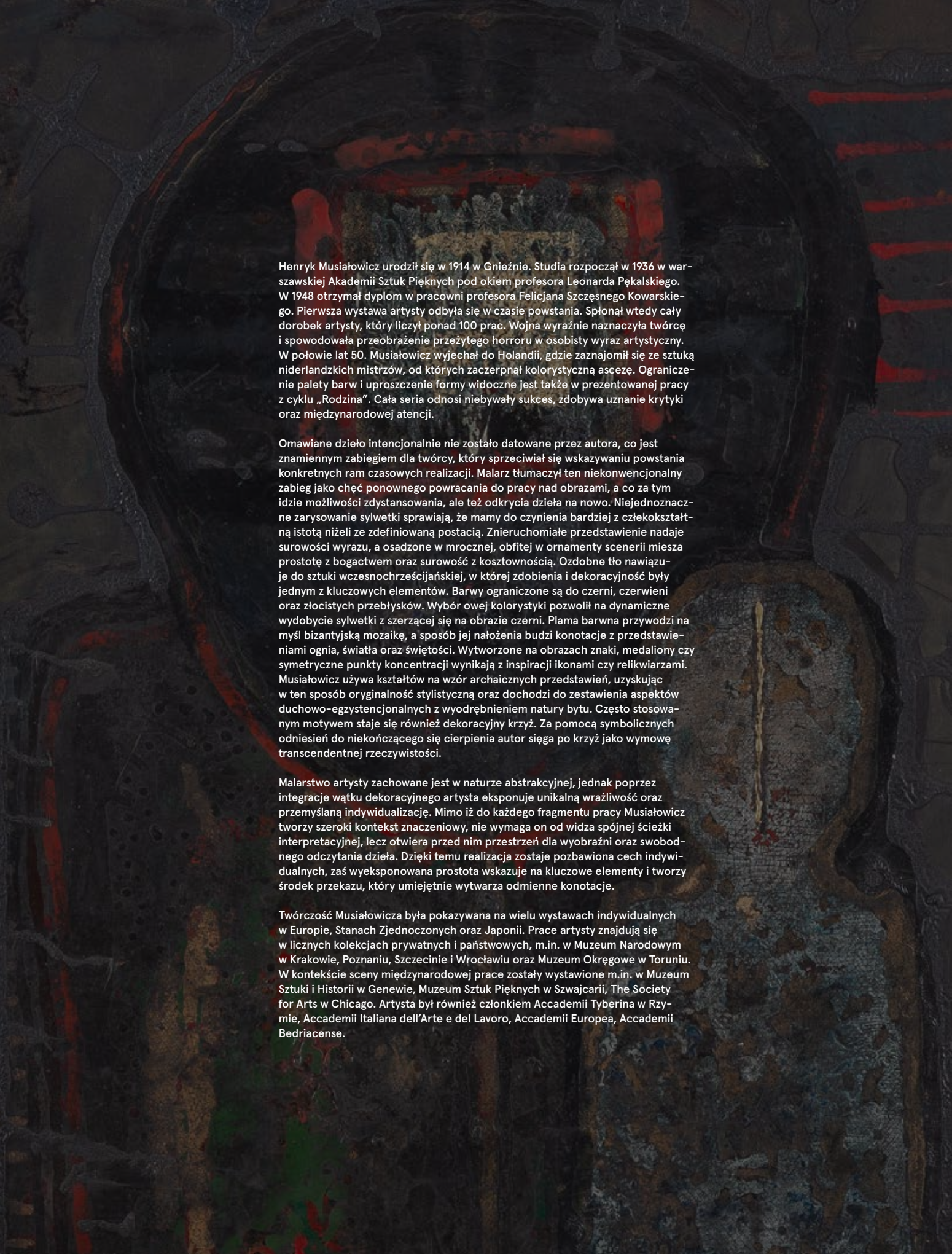
„Malarstwo mi najbliższe jest przejawem sztuki subiektywnej, syntetycznej i symbolicznej. Wielką sztukę identyfikuję ze sztuką prymitywną, ze sztuką taką, jaką przeczuwali instynktownie twórcy pierwszych artystycznych wyobrażeń – symbolu i znaku. Były one źródłem mądrości i siły magicznej. Symbol – to także prostota i jasność. Ukazanie tajemnego, własnego 'JA', to manifestacja duszy, to źródło mowy i ukrytych znaczeń, gdzie wszystkie myśli splatają się, dążąc do wzajemnego zespolenia. To także znalezienie tego, co wieczne. To związanie z odwiecznymi ideami ludzkości”.

Henryk Musiałowicz





Henryk Musiałowicz, fot. Mateusz Jankowski



Henryk Musiałowicz urodził się w 1914 w Gnieźnie. Studia rozpoczął w 1936 w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem profesora Leonarda Pękalskiego. W 1948 otrzymał dyplom w pracowni profesora Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Pierwsza wystawa artysty odbyła się w czasie powstania. Spłonął wtedy cały dorobek artysty, który liczył ponad 100 prac. Wojna wyraźnie naznaczyła twórcę i spowodowała przeobrażenie przeżytego horroru w osobisty wyraz artystyczny. W połowie lat 50. Musiałowicz wyjechał do Holandii, gdzie zaznajomił się ze sztuką niderlandzkich mistrzów, od których zaczerpnął kolorystyczną ascezę. Ograniczenie palety barw i uproszczenie formy widoczne jest także w prezentowanej pracy z cyklu „Rodzina”. Cała seria odnosi niebywały sukces, zdobywa uznanie krytyki oraz międzynarodowej uwagi.

Omawiane dzieło intencjonalnie nie zostało datowane przez autora, co jest znamienym zabiegiem dla twórcy, który sprzeciwiał się wskazywaniu powstania konkretnych ram czasowych realizacji. Malarz tłumaczył ten niekonwencjonalny zabieg jako chęć ponownego powracania do pracy nad obrazami, a co za tym idzie możliwości zdystansowania, ale też odkrycia dzieła na nowo. Niejednoznaczne zarysowanie sylwetki sprawiają, że mamy do czynienia bardziej z człtekokształtą istotą niżeli ze zdefiniowaną postacią. Znieruchomiłe przedstawienie nadaje surowości wyrazu, a osadzone w mrocznej, obfitej w ornamenty scenerii miesza prostotę z bogactwem oraz surowość z kosztownością. Ozdobne tło nawiązuje do sztuki wczesnochrześcijańskiej, w której zdobienia i dekoracyjność były jednym z kluczowych elementów. Barwy ograniczone są do czerni, czerwieni oraz złocistych przebłysków. Wybór owej kolorystyki pozwolił na dynamiczne wydobywanie sylwetki z szerzącej się na obrazie czerni. Plama barwna przywodzi na myśl bizantyjską mozaikę, a sposób jej nałożenia budzi konotacje z przedstawieniami ognia, światła oraz świętości. Wytworzone na obrazach znaki, medaliony czy symetryczne punkty koncentracji wynikają z inspiracji ikonami czy relikwiarzami. Musiałowicz używa kształtów na wzór archaicznych przedstawień, uzyskując w ten sposób oryginalność stylistyczną oraz dochodzi do zestawienia aspektów duchowo-egzystencjonalnych z wyodrębnieniem natury bytu. Często stosowanym motywem staje się również dekoracyjny krzyż. Za pomocą symbolicznych odniesień do niekończącego się cierpienia autor sięga po krzyż jako wymowę transcendentnej rzeczywistości.

Malarstwo artysty zachowane jest w naturze abstrakcyjnej, jednak poprzez integrację wątku dekoracyjnego artysta eksponuje unikalną wrażliwość oraz przemyślaną indywidualizację. Mimo iż do każdego fragmentu pracy Musiałowicz tworzy szeroki kontekst znaczeniowy, nie wymaga on od widza spójnej ścieżki interpretacyjnej, lecz otwiera przed nim przestrzeń dla wyobraźni oraz swobodnego odczytania dzieła. Dzięki temu realizacja zostaje pozbawiona cech indywidualnych, zaś wyeksponowana prostota wskazuje na kluczowe elementy i tworzy środek przekazu, który umiejętnie wytwarza odmienne konotacje.

Twórczość Musiałowicza była pokazywana na wielu wystawach indywidualnych w Europie, Stanach Zjednoczonych oraz Japonii. Prace artysty znajdują się w licznych kolekcjach prywatnych i państwowych, m.in. w Muzeum Narodowym w Krakowie, Poznaniu, Szczecinie i Wrocławiu oraz Muzeum Okręgowe w Toruniu. W kontekście sceny międzynarodowej prace zostały wystawione m.in. w Muzeum Sztuki i Historii w Genewie, Muzeum Sztuk Pięknych w Szwajcarii, The Society for Arts w Chicago. Artysta był również członkiem Accademii Tyberina w Rzymie, Accademii Italiana dell'Arte e del Lavoro, Accademii Europea, Accademii Bedriacense.

46 †

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Morze Baffina II", 2019

olej/piótno, 190 x 110 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'AR 19'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | "MORZE BAFFINA" II | 2019'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

4 000 - 6 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Równoległe z kompozycjami figuralnymi Aleksander Roszkowski tworzy także obrazy inspirowane pejzażem, mniej znane, rzadko eksponowane. Pejzaż ma dla niego taki sam walor emocjonalny jak obrazy figuratywne, uzupełniają się one nawzajem, dopełniają wizerunek artysty. Kompozycje inspirowane pejzażem pozwalają poznać Roszkowskiego jako wrażliwego kolorystę”.

Zbigniew Pindor

Tytuł prezentowanego obrazu Aleksandra Roszkowskiego sugerowałby, że artysta inspirował się naturą, jednak powstała kompozycja bardziej przywołuje skojarzenia z abstrakcją. Praca uosabia niezwykle podejście artysty do malarstwa, które dosłownie staje się dla niego zmaganiem z materią. Kształtuje ją bardzo plastycznie na płótnie, układając farbę w falujące linie sugerujące ruch. Jego płótna są dowodem głębokiej fascynacji barwą farby, a także samą jej konsystencją. Artysta maluje impasty, nadając fakturze mięsistości, która nasuwa skojarzenia z biologicznymi tkankami. W płótnach tych zawarte są gesty towarzyszące ich powstaniu, przejawiające się w gwałtownych pasmach grubo kładzonej farby, w zadrapaniach powstałych wskutek operowania wieloma narzędziami. Roszkowski nakłada farbę różnej wielkości szpachlami, niektóre z nich są rozmiaru murarskiej kielni. Część narzędzi malarskich celowo preparuje, inne wykonuje samodzielnie, aby uzyskać pożądaną efekt. Artysta, charakteryzując swój warsztat, napisał: „malowanie to dynamiczny, brudny żywioł. Kilogramy drogiej farby lądują na podłodze, na ścianach, na których zawsze maluję”. Nie bez znaczenia pozostaje kompozycyjny aspekt powstania prac, w rozmowie Roszkowski podkreślał, że pozornie nieznaczące dodatkowe 10 centymetrów szerokości płótna, nawet przy formacie ponad dwumetrowym, w sposób istotny wpływa na skomponowanie całości. Roszkowski od wielu lat grupuje obrazy w serie oscylujące wokół zajmujących go w danym okresie motywów, takich jak postać ludzka, pejzaż, samotne drzewa, pastelowe krajobrazy łąk czy figury geometryczne. Temat, który w danym momencie pochłania go bez reszty, powielany jest w różnych wariantach na kilku płótnach, aż do momentu, w którym artysta uzna, że wyczerpał płynące z niego treści oraz możliwości i rozwiązania techniczne.



47 †

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Czerwony kwadrat", 2013

olej/piótno, 70 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDER ROSZKOWSKI | 1050 | "CZERWONY | KWADRAT" | 2013'

estymacja:

18 000 - 30 000 PLN

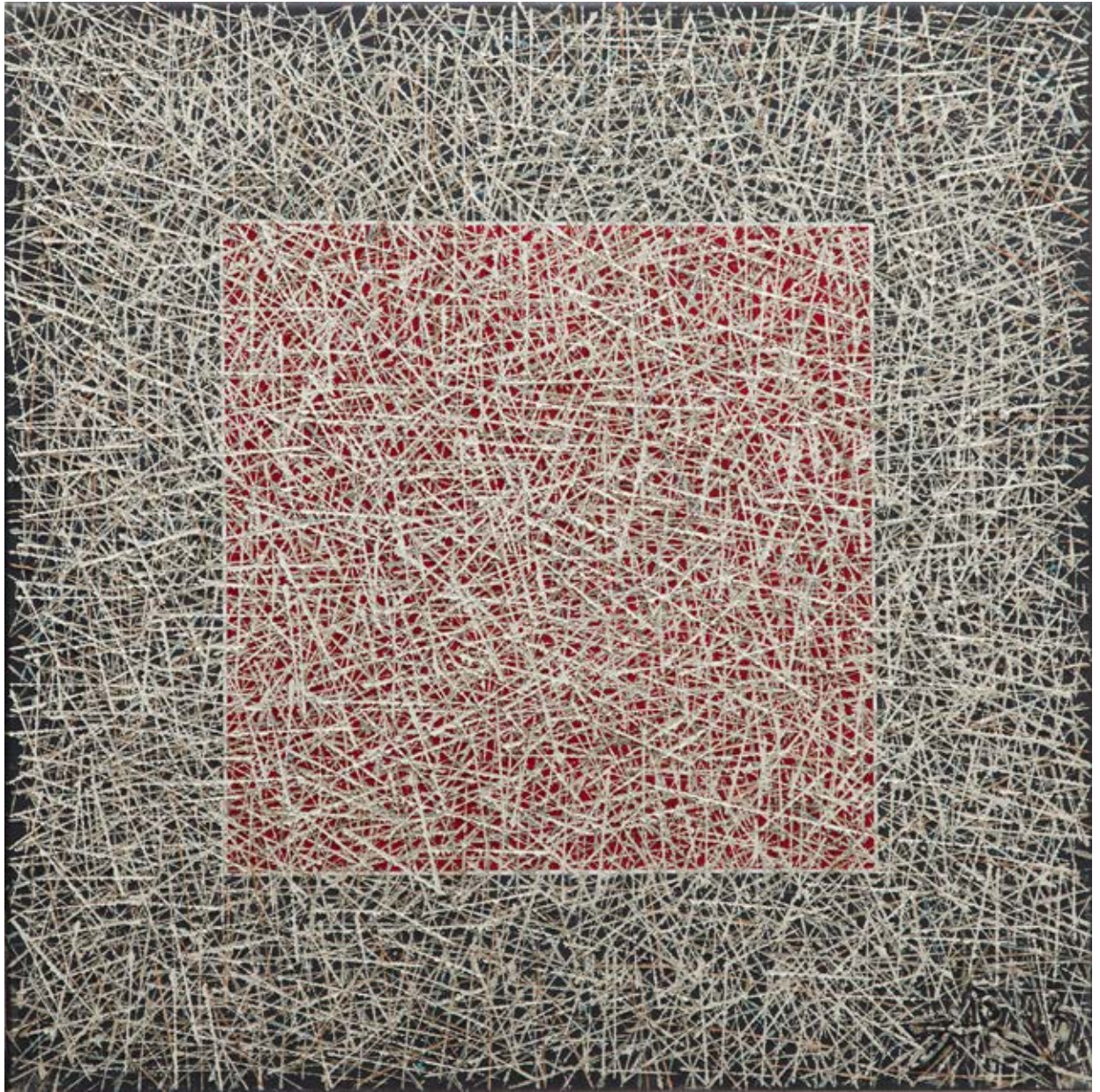
4 000 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

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

Aleksander Roszkowski



48 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Dziennik 29 XI - 17 I", 2016-2017

olej/piótno, 70 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"WŁODZIMIERZ PAWLAK | DZIENNIK 29 XI - 17 I | 50 x 70 | 2016 | 2017"

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 000 - 11 000 EUR

„W obrazach, szkicach, rysowanych i malowanych dziennikach, cyklach, ćwiczeniach, obiektach Pawlak rozwija tradycje modernizmu. W jego biografii po fazie sztuki publicystycznej, odnoszącej się bezpośrednio do rzeczywistości lat osiemdziesiątych i przemawiającej językiem nowej ekspresji nastąpił ‘powrót do porządku’, do refleksji teoretycznej, analizy języka i formy, dialogu z mistrzami: Malewiczem i Strzemińskim, a po okresie skoncentrowania na bieli – ćwiczenia z koloru przeprowadzone na połyskliwej, wyciskanej z tuby farbie, zastygającej w makaronowe struktury na niewielkich płótnach”.

Agnieszka Morawińska

Handwritten text in a dense, cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is written in a dark ink on aged, yellowish paper. The script is highly stylized and difficult to decipher, but appears to be organized into several columns or sections. The overall appearance is that of a dense, continuous flow of text, possibly a letter or a record. The paper shows signs of wear, including some discoloration and faint markings.

NOTATKI O SZTUCE

Włodzimierz Pawlak jest artystą niezwykle aktywnym. Od czasu swojego debiutu i jeszcze studenckich działań z Gruppą wielokrotnie zaczynał nowe cykle malarskie i przechodził etapy kolejnych fascynacji. Przykładem tej różnorodności są prezentowane w niniejszym katalogu prace. Artysta prowadzi w nich dialog z mistrzami i tworzy nowe obrazy na podstawie ich prac, jest więc zarówno artystą, jak i teoretykiem sztuki. Widać w jego twórczości zafascynowanie historią sztuki, jej meandrami, ewolucją i kierunkami, w jakich podąża. Wyrazem tego są cykle malarskie, które służą mu za miejsce zbierania i porządkowania informacji na temat poszczególnych artystów czy nurtów – należą do nich m.in. właśnie „Notatki o sztuce” i „Dziennik”. Można w nich znaleźć wizualne analizy dzieł słynnych mistrzów w postaci diagramów, kolejnych odston, szkiców, które umożliwiają wejście w proces myślowy Pawlaka, a tym samym być może także klasyków, których cytuje. Już same tytuły obu cyklów wskazują na autotematyczny charakter prac, akcentują osobisty wymiar rozważań wokół zajmowanej pozycji ja – człowiek oraz analityczny odnoszący się do ja – artysta.

Praca „Notatka o sztuce 2/VI” jest metamalarskim rozważaniem na temat tradycji suprematyzmu, którego twórcą był Kazimierz Malewicz. Pawlak wielokrotnie podejmował dialog z tym abstrakcjonistą, tworząc reinterpretacje dzieł. Przedmiotem zainteresowania Włodzimierza Pawlaka jest problematyka formy i teoretycznych zagadnień malarstwa. Artysta dokonuje analizy dzieł klasyków awangardy w specyficzny sposób. Nie tworzy traktatów czy analiz, ale dosłownie próbuje wejść w ich sposób myślenia o obrazie, powtarzając ich kompozycje. Powstaje pytanie, czy takie odtworzenie sposobu działania coś wnosi, i co? Czy tworząc według określonych reguł, można wykonać pracę działającą niczym jej pierwowzór? Suprematyzm zakładał całkowite oderwanie sztuki od rzeczywistości, dążenie do maksymalnego uproszczenia form, a przede wszystkim do zerwania z narracją i przedmiotowością w sztuce. Zdaniem Malewicza suprematyzm miał ukazać kierunek, w którym powinna zmierzać sztuka – poszukiwania istoty odworzowania i podstawowej jednostki malarskiej, którą mistrz nazywał „atomem”. Podstawą teorii suprematyzmu była teza o supremacji czystego odczucia w sztuce i w konsekwencji odrzucenie lub zredukowanie dotychczasowych środków wyrazu i form w malarstwie oraz zastąpienie ich nowymi. Najważniejsze dla suprematyzmu stało się uczucie towarzyszące odbiorowi dzieła nie natomiast to, co obrazuje. Podobne podejście widoczne jest w pracach Włodzimierza Pawlaka, gdzie temat malarski schodzi na dalszy plan, a najważniejsze jest eksperymentowanie z formą.

Cykl „Dziennik” to natomiast głęboka refleksja nad czasem, któremu artysta nadaje materialną postać. Ten cykl Pawlak realizuje od 1989. Na pokrytych grubo nakładaną, białą farbą płótnach z uporem wykreśla on pionowe kreski i notuje daty na krawędzi blejtramu. Korespondują z nimi powstające równocześnie rzeźby/obiekty składające z niewielkich przedmiotów (tubek zużytej farby, zestruganych ołówków, biletów, rachunków, pudełek po zapałkach, pocztówek itp.), które artysta znajduje w najbliższym otoczeniu, ustawia na cokole, a następnie pokrywa białą emalią. Również w ten sposób akcentuje on przemijanie i zatrzymuje pamięć o konkretnych zdarzeniach.



49 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 2/VI", 2021

olej/piótno, 130 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE 2/VI | 130 x 110 | 2021"

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 000 - 13 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



50 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Kółko krzyżyk", 2020

olej/piótno, 80 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'WŁODZIMIERZ PAWLAK | KÓŁKO KRZYŻYK | 80 x 100 | 2020'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 000 – 11 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„krok po kroku wycofuję się z tradycyjnych koncepcji obrazu,
odrzucając zdobnictwo, maluję najskromniej, najprościej”.

Włodzimierz Pawlak



51

TOMASZ CIECIERSKI

1945

PRZEMYSŁAW MATECKI

1976

Bez tytułu, z cyklu "Always Look at The Left Side of Life", 2020

asamblaż, olej/piótno, całość: 331,5 x 279 cm

prawa część: 166,5 x 172 cm

lewa część: 165 x 135 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. CIECIERSKI | 2020 | olej | P. MATECKI'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 000 - 33 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Always Look at The Left Side of Life”, Wizytująca Galeria, 6.02-10.04.2021

„Synergia widoczna na płótnach jest możliwa dzięki podobnie dekonstrukcyjnej perspektywie obu artystów – umiłowaniu struktury patchworku, asamblażu, reliefu, pasji kolekcjonerskiej, zatraceniu się w zbieractwie i łowiectwie. To malarstwo o malarstwie, o sposobie patrzenia i jego reprodukcji. Próba zbadania, jak symbole z polskiego elementarza ewoluują w zbiorowej wyobraźni. Ciecierski i Matecki po raz kolejny udowadniają, że nie są one sztywne, podlegają zmianom”.

Marta Ryczkowska



LEWA STRONA ŻYCIA

Omawiana praca należy do cyklu 15 obrazów namalowanych wspólnie przez Tomasza Ciecierskiego i Przemysława Mateckiego. Seria nosi znaczący tytuł „Always Look at the Left Side of Life” będący tawrestacją słów piosenki „Always Look on the Bright Side of Life” i jednocześnie wyrazem lewicowego światopoglądu artystów. Według nich szukanie w dzisiejszych czasach jasnej strony rzeczywistości brzmi dość karkołomnie, lepiej poszukać sposobu wyrażenia swoich politycznych poglądów i je zmanifestować. Oczywiście są tutaj skojarzenia ze sztuką zaangażowaną, krytyczną, ale nie tylko tytuł nawiązuje do polityki. Obrazy skonstruowane są z podstawowych barw, które momentami układają się w barwy flagi narodowej Polski, podczas gdy w innych miejscach można rozpoznać mapę naszego kraju czy nawiązania do sztandaru. Wszystkie te znaki zostały zmnożone, ponakładane na siebie zgodnie ze sposobem działania Ciecierskiego, tak, że stały się nic nieznaczącymi wzorami – zabawną układanką z kolorowych płaszczyzn, co do których umówiliśmy się, że jedne są flagą, a inne sztandarem. Po tym wszystkim, jakby kpiąco, przechadza się szablonowa figura postaci patrzącej w lewo. Czasami „ludziki” te występują pojedynczo, a w innym miejscu obrazów zbierają się w grupy. Wielkoformatowe płótna wyglądają tak, jakby obaj malarze zapewnili je w charakterystyczny dla siebie sposób. Znajdziemy w nich nakładane na siebie płótna, które jednoznacznie kojarzą się ze sztuką Ciecierskiego, a także prostotę kształtów i kolorów, jaką stosuje w swoim malarstwie Matecki. Te dwie osobowości artystyczne znalazły wspólny sposób wypowiedzi i stworzyły nową jakość. Powstał niemalże osobny język pełen piktogramów, kształtów, płaszczyzn, który jednoznacznie kojarzy się z dadaizmem, ale także z prostymi grafikami gier komputerowych z czasów Commodore. W wyniku tej współpracy powstało 15 obrazów, ale formuła, jaką przyjęli artyści, daje możliwość rozwijania cyklu w nieskończoność. Ta idea jest zresztą zgodna z podejściem Mateckiego, który codzienne motywy, wycinki z gazet, miksował w swoich pracach, które historią sztuki w taki sposób, że poszczególne płaszczyzny układał według plam barwnych. Jego zabawy z obrazem trafnie opisywał Marcin Krasny przy okazji wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski: „To tawrestacja ‘Barki Dantego’ Eugène’a Delacroix, na której widać kłębowisko wielobarwnych plam. Można z nich wyodrębnić figury Wergilego i Dantego oraz nagich grzeszników próbujących wpełznąć na łódź. Dwie kropki i krescinka ułożona w uśmiezek zastępują twarze postaci. Tani chwyt? Niedojrzałość? Warto zauważyć, że oryginalna ‘Barka Dantego’ była pierwszym obrazem Delacroix, który krytykowano za zapożyczenia z cudzych płócien oraz – uwaga – niedojrzałość właśnie. Przypadek? Nie sądzę”. Od 2013 Matecki realizuje obrazy będące dosłownym dialogiem z innymi twórcami. Nie tylko niezwykłymi klasykami, ale także współczesnymi malarzami. Oprócz Ciecierskiego malował także z Pawłem Susidem czy Zbigniewem Rogalskim. Matecki zdaje się nawiązywać do dzieł światowych ikon pop-artu – przede wszystkim Jamesa Rosenquista oraz dadaistycznego kolażu. W jego pełnych nieskrępowanej energii pociągnięciach pędzla można się zaś doszukać wpływu neoekspresjonizmu – artysta został nawet nazwany „nowym ‘nowym dzikiem’”. Niezależnie od tych porównań, charakterystyczna ekspresja Mateckiego wniosła powiew świeżości w najnowsze polskie malarstwo. Natomiast widoczna na omawianym obrazie postać „ludzika” pojawiała się także w twórczości Ciecierskiego, który już od początku swojej artystycznej kariery poszukiwał własnej, unikalnej, malarskiej formy. Już wczesne prace komponował z niezależnych od siebie „modułów”, co pozbawiało jego dzieła klasycznej spójności. Przykładami wartymi przywołania są „Obrazy alogiczne”, nad którymi artysta pracował w latach 1975–76. W obrębie cyklu powstawały płótna w ramach złożonych z wielu mniejszych przedstawień. Towarzyszył im też nieraz autokomentarz o samej pracy twórczej. O pracach Mateckiego z lat 70. i 80., przy okazji wystawy artysty w Muzeum Sztuki w Łodzi, pisał w 1990 Ryszard Stanisławski: „Biel tła i rozsypanie na nim całych zbiorów sylwetek sprawiały wrażenie, że obrazy te pochodzą wprost ze szkicownika barwnym tuszem nerwowo zapełnionego”. Faktycznie, prace Ciecierskiego z tego okresu zestawiają niemal abstrakcyjne motywy przedstawieniowe z płaskim, neutralnym tłem o ledwie zarysowanych elementach sugerujących przestrzeń. Ciecierski wprowadzał na wielkoformatowe płótno techniki typowe dla rysunku, np. w ramach prac powstałych w cyklach „Mętne sprawy”, „Morze czerwone”, „Okruchy i kawałki” czy „Obrazorysunek”. Te wczesne sposoby działania widoczne są także w prezentowanej pracy, która stanowi atrakcyjną wizualnie całość złożoną jednak z dwóch osobowości.





52 †

EDWARD DWURNIK

1943-2018

Z cyklu "Błękitny", 1993

olej/ płótno, 146 x 97 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1926 | 1993 czerwiec | XX Błękitny 92 E.DWURNIK'

oraz numerowany na krośnię: 'NR: 1926.'

estymacja:

130 000 - 150 000 PLN

28 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

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 XX „Błękitny” (1992-1997), poz. 92, nr 1926, s. niłb.

„Te popadające w abstrakcyjne pejzaże, dochodzące wręcz do horyzontalnej liniowości, są staroświecko estetyczne. Są syntezą obrazu realnego i potrafią przenosić jego piękno”.

Maria Anna Potocka, *Niespodziewane uwolnienie malarstwa, Thanks Jackson. Dwurnik 2001-2004*, Kraków 2005, s. niłb.





WIĘLKI BŁĘKIT

„POSTANOWIŁEM WIĘC MALOWAĆ ABSTRAKCJE. NA POCZĄTKU LAT DZIEWIĘDZIESIĄTYCH STWIERDZIŁEM, ŻE NAJWIĘKSZĄ ABSTRAKCJĄ SĄ WODA I FALE MORSKIE, KTÓRE MOGĄ BYĆ BARDZO GROŻNE, BYWAJĄ TEŻ JEDNAK PRZYJAZNE, ZWŁASZCZA W POŁUDNIOWYCH MORZACH I ŁADNYCH KOLOROWYCH FILMACH, W KTÓRYCH DZIECIAKI PALĄ MARIHUANĘ I KĄPIĄ SIĘ W PRZEZROCZYSTYCH FALACH. I DELFINY SIĘ PLUSKAJĄ. TEN MOTYW MNIE WCIĄGNAŁ. JAK WODA. ZROBIŁEM MNÓSTWO, OKOŁO DZIEWIĘDZIESIĘCIU PEJZAŻY MORSKICH, JAK ZWYKLE BEZ NIEBA. A PONIEWAŻ, JAK WIADOMO, WSZYSTKIE SWOJE OBRAZY PORZĄDKUJĘ, NUMERUJĘ I UKŁADAM W CYKLE, TEN ZATYTUŁOWAŁEM ‘BŁĘKITNY (CYKL XX)’”.

MAŁGORZATA CZYŃSKA, MOJE KRÓLESTWO. ROZMOWA Z EDWARDEM DWURNIKIEM, WOŁOWIEC 2016, S. 30

Realizowane przez Edwarda Dwurnika w latach 90. prace znacząco odbiegały od tego, czym charakteryzowała się dotychczasowa twórczość artysty. Figuratywne dotąd kompozycje przedstawiające na wpół realistyczne, na wpół fantastyczne miasteczka, a także te poruszające zagadnienia społeczno-polityczne zostały wyparte przez mocno zsyntezowane widoki morskie, utrzymane w błękitnej tonacji, które Dwurnik realizował w różnych formatach i technikach. Mogłoby się wydawać więc, że obrazy wody w twórczości Dwurnika stanowiły etap przejściowy pomiędzy scenami wypełnionymi narracją a całkowitą abstrakcją, której artysta podjął się w dojrzałym okresie swojej działalności. W cyklu „Błękitny” Dwurnik wyzbył się postaci człowieka. Jak przyznał w jednym z wywiadów: „kiedy malowałem obrazy realistyczne, przedstawiały one zawsze jakieś konkretne sytuacje i były przez to, w jakimś sensie, zaangażowane w politykę lub problem społeczny (...). Byłem przez to ciągle uwikłany w różne oczekiwania, musiałem zawodzić niektórych moich odbiorców i polityków. Wymagano ode mnie określenia się politycznego i przyłączenia do jakiejś partii czy też konkretnej

grupy osób. Wpadałem przez to w różne tarapaty. Postanowiłem uwolnić się od tych problemów i już trzy lata temu zacząłem malować pejzaże morskie, prowokujące do jakiś metafizycznych przeżyć” (Kazimierz Sobolewski, rozmowa z Edwardem Dwurnikiem, „Kurier Warszawski”, 13.11.1994).

Inspiracją do powstania cyklu „Błękitny” była dla Dwurnika czynność oczyszczania obrazu ze świeżej farby, która pozostawia smugi na płótnie. Za kompozycyjne szkice posłużyły natomiast artyście fotografie z wakacji nad polskim morzem. W błękitnych płótnach artysty trudno doszukiwać się charakterystycznej dla jego stylu cienkiej, zdecydowanej linii, tak powszechnej w innych cyklach. Dominują natomiast zdecydowane uderzenia pędzla prowadzonego niezwykle odważnie, przesyconego farbą. Z tych monumentalnych płócien emanuje typowa dla odbioru pejzaży prostota oraz spokój. Nie sposób też nie odnieść wrażenia, że praca nad cyklem miała dla Dwurnika kontemplacyjny i wyciszający charakter.

53 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Obraz nr 13" z cyklu "Dwudziesty piąty", 2000

akryl/plótno, 200 x 220 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'CYKL: XXV | DWUDZIESTY PIĄTY | 01-3.08.2000 | E. DWURNIK | >>OBRAZ NR: 13 - 2616 | E. DWURNIK | 1-13.08 2000 | XXV - 2616 | >>Obraz NR: 13<<'

estymacja:

130 000 - 150 000 PLN

28 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

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 XXV „Dwudziesty piąty” (od 2000), poz. 13, nr 2616, s. niłb.

„Dla mnie malarstwo to właściwie życie, przez nie widzę świat. Malarze mają takie zбочzenie, że wszędzie widzą albo światło, albo kolor, tak więc cały czas otacza nas malarstwo. Mnie przynajmniej. Ale tylko widzieć, to byłoby zbyt łatwe, to byłby rodzaj ucieczki. To, co widzimy, trzeba w końcu przełożyć na obraz, na płaski obiekt, który w pewnym momencie musi zamienić się w mały świat”.

Edward Dwurnik



ZAWSZE CHCIAŁEM MALOWAĆ OBRAZY ABSTRAKCYJNE

„(...) tak naprawdę zawsze chciałem malować obrazy abstrakcyjne. Zresztą moje pierwsze obrazy z cyklu 'Autostopy' są prawie abstrakcyjne. Są bardzo precyzyjnie zbudowane i równiuteńko nasyczone. Kiedy teraz nasycam abstrakcje, kiedy je pryskam, maluję, kiedy na nie wylewam farbę, to wracam do tych pierwszych obrazów, ale dziś mam dużo łatwiej, bo już nie ma tamtego napięcia, tamtego obciążenia, że muszę coś opowiedzieć, że muszę być zaangażowany w jakąś słuszną sprawę”.

Thanks Jackson. Dwurnik 2001–2004, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2005, s. 86

Można zaryzykować stwierdzenie, że malarstwo abstrakcyjne w pewnym stopniu było zwieńczeniem niezwykle bogatej i różnorodnej twórczości Edwarda Dwurnika. Z pewnością jednak dla samego artysty abstrakcja stała się rodzajem wyzwolenia, euforyczną ucieczką od treści na rzecz sensualnego, malarskiego przeżycia. W pracach z cyklu brakuje tak charakterystycznej dla artysty narracyjności, społeczno-politycznego komentarza, martyrologii oraz satyry. Liczyła się wyłącznie intensywina wibracja kolorów oraz bogactwo materii będącej wynikiem nakładanych w szpatułkowym akcie twórczym kolejnych warstw farby, licznych chlapnięć, bryzgów oraz cienkich wiązek koloru. Dwurnik czerpał bowiem fizyczną przyjemność z gestu lania litrów farby, której strugi na płaszczyźnie płótna układały się w swobodne, nierozpoznawalne formy. Sam wielokrotnie przyznawał, że abstrakcja wymaga impulsu życia. Artysta, podążając za metodą jednego z najważniejszych twórców XX wieku, Jacksona Pollocka, nie traci jednak kontroli nad procesem twórczym. Najważniejszą cechą działalności Amerykanina było dla Dwurnika wyzbycie się narracyjności, tak dominującej w sztuce europejskiej. Malarstwo to przybiera zatem formę gwałtownej i niezwykle euforycznej ucieczki od treści, gdzie uwidocznione jest znuż-

nie Dwurnika odpowiedzialnością wobec znaczeń. Jednocześnie artysta podkreślał, że stara się wypełnić swoje płótna pozytywną energią.

Za zapowiedź zwrócenia się w stronę abstrakcji można uznać pejzaże morskie z cyklu „Błękitny”, który był realizowany w latach 1992–97. Autor zrezygnował w nich z treści na rzecz sensualnego malarskiego przeżycia. Coraz częściej w poszukiwaniu abstrakcji Dwurnik „rozluźniał” obraz realny, a spod gmatwaniny nieregularnych plam i linii zaczęły wyłaniać się tak charakterystyczny dla twórczości artysty błękit przywodzący na myśl starego Dwurnika, który po niemal dekadzie zaczął zamalowywać samego siebie. W abstrakcji dodatkowo pociągała go możliwość powrotu to dzieła i ponownej interwencji w strukturę pracy. Samo tworzenie dzieła przypominało pracę w laboratorium. Jak sam przyznał, prawie wszystkie obrazy abstrakcyjne, które się nie sprawdziły, ponownie przechodziły przez warsztat twórcy. Pierwsze stworzone przez autora abstrakcje widnieją tylko w dokumentacji, a prawdziwe obrazy były dogłębnie przez niego przemalowywane.



54 †

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Pomarańczowe tulipany", 2018

akryl/plótno, 46 x 55 cm

sygnowany i datowany p.d.: '2018 E.DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'2018 | E.DWURNIK | "POMARAŃCZOWE | TULIPANY" | NR: XXIII - 1650 - 7603'

oraz pieczęćki fabryki Dwurnika

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Po wielu latach tej pieprzonej narracji, której zawdzięczam życie i dorobek, tak mi się znudziło malarstwo realistyczne, tak miałem dość tych jap, że abstrakcja okazała się wyzwoleniem”.

Edward Dwurnik



55 †

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Chrystus na szubienicy" z cyklu "Krzyż", 1979

olej/piótno, 73 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu kompozycji: 'E. DWURNIK 79 CHRYSZTUS NA SZUBIENICY'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E. DWURNIK | 1979 | NR 12 X 595'

na bieżymie autorska nalepka z opisem dzieła

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

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 X „Krzyż” (1979-1991), poz. 12, nr 595, s. nlb.

„Dwurnik w cyklu 'Krzyż' sięgnął po jeden z ważniejszych symboli obecnych w polskiej kulturze. W kraju, gdzie większość osób deklaruje katolicyzm, obraz ukrzyżowanego Chrystusa łączy się z wizją ukrzyżowanego narodu zawartą w twórczości wieszczą Adama Mickiewicza. Twórczość ta od prawie 200 lat gnieździ się w polskiej wyobraźni, odnajdując się w kolejnych sytuacjach i wydarzeniach politycznych”.

Kamila Wielebska, Polskie ukrzyżowania, [w:] Edward Dwurnik. Obłąd/Madness, Kraków 2013, s. 180



WYSPIAŃSKI 74

CHRYSTUS NA SZUBIENICY

SŁAWOMIR LEWCZUK

1938-2020

"Trawy I"

olej/piótno, 99 x 80 cm

sygnowany i opisany na krośnie malarskim na odwrociu: 'LEWCZUK "TRAWY" I'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

2 000 - 3 000 EUR

„(...) Wolę wyważoną, stanowczą powściągliwość. Liczę na to, że jest to skuteczniejsza metoda dojścia, czy sprowokowania odbiorcy do pewnych refleksji niż gwałtowne krzyczenie na hura, co moim zdaniem nie jest skuteczne. Nie jestem psychologiem, ale tak mi się wydaje”.

Sławomir Lewczuk

Sławomir Lewczuk buduje swoją twórczość poprzez niezwykłą umiejętność operowania ludzkimi emocjami. Nakreślając pewną drogę interpretacyjną, zawiera symbole, alegorie czy gesty, które świadczą o danym polu określenia. Jednak to wolna przestrzeń interpretacyjno-refleksyjna nadaje dziełom prawdziwej wyjątkowości. To właśnie personalna, nieprzewidziana refleksja jest szczególnym budulcem twórczości Lewczuka.

Malarstwo figuratywne, któremu poświęca się artysta, zależne jest od zmiennych układów oraz kompozycji. Raz z przedstawieniem indywidualnym, a innym razem grupowym. Artysta utrzymuje, iż kompozycja musi być ściśle związana z ideą pracy, oddawać czy podkreślać zamierzoną tematykę. W twórczości Lewczuka warto jest wyodrębnić warstwę znaczeniową oraz formalną, która świadczy o kompozycji, użytych środkach czy technice wykonania. Prace są wynikiem obserwacji oraz rozmyślań artysty. Obserwując twórczość malarza, można dostrzec mroczny, pesymistyczny nastrój. Jest to pewnego rodzaju tendencja, która powtarza się jako rezultat nieufności do władzy oraz systemu. Konsternacja zestawiona ze strachem dogłębnie przeszywa widza. Artysta tworzy z założenia, aby pokazać refleksje, prawdy, które ukryte pod powierzchnią wydobywane są poprzez chłodną gamę kolorystyczną oraz surowość kompozycji. Nie tworzy dla rynkowego piękna, dekoracyjności czy subtelności.



57 †

HENRYK CZEŚNIK

1951

Bez tytułu

technika mieszana/ płótno, 186 x 128 cm
sygnowany na odwrociu: 'H. Cześnik'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 000 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

„Malarski język Cześnika opiera się na ruchomych elementach dynamicznego procesu, którego intuicyjna logika posługuje się raczej monosylabami. Ale determinacja i radykalizm wyobraźni upodabniają go jednocześnie do gradobicia, wówczas nawet pędzle pełnią rolę narzędzi tortur, atrybutów dominacji, czy choćby tylko szpikulców do rozwlekania śmierci”.

Jerzy Krechowicz, Czyste sumienie kameleona [w:] Henryk Cześnik. Cięcie Cześnika, „Arteon”, Kwiecień 2005, s. nlb.





MISTYKA CIERPIENIA

„Świat malarskich kreacji Cześnika zaludniają postaci, które zostały zredukowane do ‘kadłubków’ z ruchomymi członkami, osobników z kółkami zamiast kończyn, krawieckich manekinów. Karetki pędzą w stronę szpitalnych sal, autobusy spieszą ku nieznanym celom, bicykle wszelkiej maści, wózki dziecięce, wozy konne pomykają na słońcach kół, ulubione konie malarza zamiast kopyt mają rowerowe koła. Do tego rekwizytorium dochodzą jeszcze łóżka, wanny i prysznicowe rurki, drabiny: to dziwne kłębowiska, często oświetlają nagie spiralki żarówek”.

Zbigniew Ignacy Brzostowski, *Mistrza Henryka Partia „Nieśmiertelna”*, [w:] Henryk Cześnik, Gdańsk 2019, s. 9

Przez lata funkcjonowania na rodzimej scenie artystycznej Henryk Cześnik wykreował własny język sztuki – osobisty i rozpoznawalny, a jednocześnie uniwersalny. Pobrzmiwają w nim echa ekspresjonizmu spod znaku George’a Grosza, wyrafinowanego prymitywizmu Dubuffeta, groteski Hansa Bellmera, a także motywy przywodzące na myśl malarstwo Teresy Pągowskiej, Jana Lebensteina czy Józefa Wilkonia. Sam Cześnik o towarzyszących mu inspiracjach wypowiadał się dość lakonicznie: „Wielokierunkowość poszukiwań stwarza dodatkowe komplikacje. Na ile inspiracją są stany mrocznej podświadomości, a na ile współdojrzałe, ale racjonalne zachwyty nad mistrzami gotyku czy renesansu. I to nic, że nie znajdujemy odpowiedzi. Od tego są wykształceni fachowcy, którzy w roli krytyków sztuki pełnią funkcję naszych osobistych psychoanalityków” (Henryk Cześnik. *Malarstwo*, katalog wystawy indywidualnej, PGS w Sopocie, 2001, s. 68).

Niezwykle ekspresyjne, utrzymane w mrocznej palecie kolorystycznej przedstawienia Cześnika, podobnie jak prezentowane tu płótno, ukazują groteskowo zdeformowane, zarysowane cienką, „pajęczynową” kreską postaci, którym towarzyszą elementy szpitalnego wyposażenia. Niekiedy elementy ich twarzy są wycięte z magazynów ilustrowanych, co dodatkowo potęguje wrażenie pozaracjonalnego, surrealistycznego źródła przedstawienia. Co ciekawe, typowym dla artysty zabiegiem było wykorzystanie jako podobrazia pozornie przypadkowych materiałów jak stare drzwi, znaki drogowe, lustro, tekturowe opakowania, karty z kalendarzy ściennych oraz szpitalne prześcieradła, które autor wieszał bezpośrednio

na ścianie jako rodzaj całunu. Ten stale powracający motyw, jakim w twórczości artysty stała się szpitalna sala, był związany z osobistym doświadczeniem Cześnika – długim pobytom w szpitalu chorób płucnych. Andrzej Matynia pisał następująco: „Częstym motywem rysunków i obrazów Cześnika jest sala szpitalna. To zaobserwowane przez niego *theatrum mundi*, gdzie objawia się to, co w człowieku najszlachetniejsze, ale również i to, co najpodlejsze. Jak w teatrze marionetek bohaterowie naprowadzani są przez Erosa i Tanatosa. Przemijanie, degradacja materii, a więc i ludzi w twórczości Cześnika jest wszechobecna. (...) U Cześnika to nie jest groźne memento mori, lecz konstatacja. Tak jest w naturze, i nie ma co się dziwić, a tym bardziej przerażać. Biologiczność prześcieradeł jest przejmująco widoczna. Jak w turyńskim całunie człowieczeństwo jest na nich widoczne spod tego, co namalował na nich Cześnik” (<http://zbrojowniasztuki.pl/pracownice-i-pracownicy/obecne-dydaktyczki-i-obecni-dydaktycy/Henryk-czesnik,652>).

Prezentowana wielkoformatowa praca stawia fragmentarycznie przedstawioną postać kobietą w centrum kompozycji, powtarzając charakterystyczny dla Cześnika motyw zdeformowanej figury otoczonej sprzętem medycznym. Kobięcie towarzyszy ujęte w dole kompozycji małe dziecko, patrzące wprost na widza. Kontrast pomiędzy organicznym ciałem bohaterów a elementem szpitalnego wyposażenia, w tym przypadku łóżkiem, podkreśla moment transgresji przedstawiony w kompozycji.

58 †

BENON LIBERSKI

1926-1983

Akt, 1974

olej/piótno, 68 x 53 cm
sygnowany i datowany l.d.: '74 BL'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

3 000 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Twórczość Benona Liberskiego łączy ze sobą niekonwencjonalny warsztat realistyczny z wpływami sztuki pop-art. Dominantą obrazów artysty są kadry industrialnego miasta, w których przedstawiał zakłady przemysłowe modernizującej się Polski oraz protestującego na ulicach społeczeństwa, natomiast do rzadkości należy zaliczyć serie kobiecych aktów. Prace artysty bliskie są stylistyce komiksowej, w których malarz eksponował zarówno akty, jak i postaci kowbojów. Wyróżnikiem warsztatu twórcy było używanie wyrazistego konturu o czarnej barwie, zaś ekspresyjna kreska wyodrębniła prezentowane przez niego postaci z ciemnego, przemysłowego tła. Ekspresji przedstawieniu nadawała zastosowana kolorystyka, w której artysta skupił się na jaskrawych odcieniach złota oraz bladych zieleniach.

Autor czerpał inspiracje z atmosfery miasta, zawodu technika oraz osobistych fantazji zderzających się z rzeczywistością PRL-u. Liberski był uznawany za czołowego przedstawiciela łódzkiej szkoły realistów i prekursora polskiego pop-artu. Ukończył studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, następnie na Wydziale Grafiki Propagandowej w Katowicach. Debiutował na Międzynarodowej Wystawie z okazji Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Berlinie. Otrzymał tam I nagrodę z grafikę w dziale polskim. Liberski brał udział w licznych wystawach w kraju i za granicą, m.in. BWA Łódź, BWA Bydgoszcz, czy wystawach w Moskwie. Artysta był również wielokrotnie nagradzany, w tym otrzymał II nagrodę na wystawie „Człowiek, praca, środowisko” w Warszawie w 1971.



ZBYLUT GRZYWACZ

1939–2004

"Żółty" z cyklu "Przyjdź precz", 1998olej/płótno, 130 x 130 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'zbylut 98'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

18 000 – 26 000 EUR

WYSTAWIANY:

Zbylut Grzywacz. Malarstwo, Wystawa towarzysząca XVIII Festiwalowi Polskiego Malarstwa Współczesnego, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin, wrzesień–październik 1998

Zbylut Grzywacz. Obrazy z lat dziewięćdziesiątych, BWA Zamość, sierpień 1999

Sztuka dwóch czasów. Około 1900. O nas dzisiaj, wystawa zbiorowa, Pałac Opatów w Oliwie, Oddział Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku, listopad 1999 – styczeń 2000

Zbylut Grzywacz. Malarstwo, Galeria Sztuki na Kozirćcu, Zakopane, luty 2000

Wystawa malarstwa Zbyluta Grzywacza. Obrazy z lat 1957–2000, „Galeria Zbyluta”, Kraków, ul. Krakowska 21/1, czerwiec 2000 – lipiec 2005

Zbylut Grzywacz. Malarstwo, Nowosądecka Mała Galeria, Nowy Sącz, wrzesień–październik 2000

Zbylut Grzywacz. Obrazy, rysunki, Galeria Sztuki Współczesnej „Format”, Kraków, grudzień 2000.

Zbylut Grzywacz 1939–2004, pierwsza pośmiertna wystawa retrospektywna, Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec–czerwiec 2009

Zbylut Grzywacz 1939–2004, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Ośrodek Propagandy Sztuki, czerwiec–sierpień 2009

Zbylut Grzywacz. Cieleśność. Malarstwo – rysunek – grafika, Teatr Witkacego w Zakopanem, luty–marzec 2013

Zbylut Grzywacz. Cieleśność. Malarstwo – rysunek – grafika, Mała Galeria w Nowym Sączu, marzec–kwiecień 2013

Zbylut Grzywacz. Cieleśność. Malarstwo – rysunek – grafika, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, listopad 2013 – styczeń 2014

Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, Płocka Galeria Sztuki, wrzesień–październik 2014

Zbylut Grzywacz – malarstwo, Miejska Galeria Sztuki MM, Chorzów, czerwiec 2015

Krakowskie Spotkania Artystyczne 2019. Dialogi. Malarstwo Rzeźba Rysunek, wystawa zbiorowa ZPAP Okręg Krakowski, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, czerwiec–lipiec 2019

LITERATURA:

Zbylut Grzywacz. Malarstwo, katalog wystawy towarzyszącej XVIII Festiwalowi Polskiego Malarstwa Współczesnego w Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie, Kraków 1998

Zbylut Grzywacz. Obrazy z lat dziewięćdziesiątych, druk towarzyszący wystawie w BWA w Zamościu, Kraków 1999

Sztuka dwóch czasów. Około 1900. O nas dzisiaj, katalog wystawy w Pałacu Opatów w Oliwie, Oddziale Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku, Gdańsk 1999, s. 188

Zbylut Grzywacz 1939–2004, katalog wystawy w MNK, [red.] J. Boniecka, J. Waltoś, Kraków 2008, poz. kat. 417 (s. 355), il. 342, s. 251
Joanna Boniecka, Zbylut Grzywacz 1939–2004. Przewodnik po wystawie, MNK, Kraków 2009, s. 20 (il.)

Agnieszka Gralińska-Toborek, Barwy realizmu: władza, ciało, myśl [w:] „Artysta wobec siebie i społeczeństwa” – twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7–8.05.2009, [red.] J. Boniecka, MNK, Kraków 2010, s. 173–185

Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, katalog wystawy w Płockiej Galerii Sztuki, [red.] J. Boniecka, Płock 2014

Molier, Don Juan albo kamienna ucztą, program teatralny Ateneum, reż. Mikołaj Grabowski, Warszawa 2021

Zbylut Grzywacz. Nigdy nie będziesz szła sama, katalog wystawy w Galerii Sztuki Raven w Krakowie, [red.] J. Boniecka, Kraków 2021



NIGDY NIE BĘDZIESZ SZŁA SAMA

Prezentowana praca „Żółty” Zbyluta Grzywacza to część tryptyku pod wspólnym tytułem „Przyjdź precz” i wraz z pozostałymi dwoma obrazami: „Niebieskim” i „Czerwonym” tworzą przejmującą opowieść o dominacji, władzy i presji, jaka wywierana jest na kobietach. Cała seria prac jest pod wieloma względami wyjątkowa. Powstała jako polemiczny głos wobec wprowadzonej w 1993 w Polsce ustawy o planowaniu rodziny ograniczającej dostęp do zabiegów aborcyjnych, więc jej tematyka niestety pozostaje aktualna do dzisiaj i świadczy o wielkiej wrażliwości społecznej malarza. Poza warstwą znaczeniową niezwykle ciekawe są zastosowane zabiegi malarskie. Grzywacz jedynie pozornie narzucił sobie ograniczenie palety barwnej do trzech kolorów. W rzeczywistości każda z prac wyróżnia się odważnymi i niezwykle pobudzającymi zestawieniami. Omawiany „Żółty” to charakterystyczne dla artysty połączenie głębokiej żółci z fioletem i ognisto-rudymi włosami modelki. To w ciele dziewczyny zawarte jest życie, jej nagość zwraca uwagę i zdecydowanie wyrywa z mrocznymi postaciami, które jej towarzyszą. Obraz powstał w okresie, gdy artysta dokonał poważnych przewartościowarów w swoim malarstwie, co odzwierciedlała także zmiana wizerunku kobiet na jego płótnach. Temat, który był jednym z ważniejszych motywów jego sztuki to właśnie studium kobiecego ciała w wielu jego odsłonach, etapach życia, procesach zmian i przekształceń. W cyklu z którego pochodzi omawiana praca bohaterką jest młoda, smukła, niezwykle piękna kobieta, której w pełni odkryte ciało zostało skonfrontowane ze szczerze ubranymi dostojnikami nieokreślonego wprost kościoła. Spod udrapowanych, bogato zdobionych szat, które są oznaką ich pozycji w instytucjonalnej hierarchii wystają jedynie głowy i ręce. Ta wizja jest jednocześnie niezwykle prosta i bogata w znaczenia. Grzywacz głosi w ten sposób pogląd, że kościół neguje ciało, a wyroki wydaje bezwzględna, anonimowa ręka władzy, która nie ma litości. W zestawieniu z potężnymi figurami hierarchów ciało kobiety wydaje się bezbronne, kruche i nieskończenie piękne. Wymowny w tym kontekście pozostaje także tytuł cyklu. Wykluczające się stwierdzenia „przyjdź” i „precz” w tym kontekście brzmią jak złowrogie komendy, w których zawarty jest absurd nauki mówiącej o ochronie najsłabszych, a jednocześnie odmawiający podstawowego prawa do godności i samostanowienia o swoim ciele.

Omawiana praca swoją aktualnością i kunsztem wykonania, potwierdza, że Zbylut Grzywacz jest jednym z najciekawszych i najbardziej odważnych artystów w historii polskiej sztuki współczesnej. Wywodził się z krakowskiego środowiska, w którym bardzo szybko stał się ważną postacią. To tam ukończył Akademię Sztuk Pięknych, gdzie w pracowni Emila Krchy uzyskał w 1963 dyplom. Współtworzył słynną krakowską grupę Wprost (obok Leszka Sobockiego, Macieja Bieniasza i Jacka Waltosia), której pierwsza wystawa odbyła się w 1966. Artyści w niej zrzeszeni przez ponad 20 lat tworzyli poza głównym obiegiem, w swych dziełach skupiając się na symbolicznym opisywaniu rzeczywistości, nawiązując do tradycji europejskich, a także krakowskich mistrzów malarstwa. Grzywacz o swoich inspiracjach artystycznych mówił: „Dzięki Hoffmannowi zapragnąłem być artystą. To on, mój duchowy patron, nauczył mnie, że sztuka jest przede wszystkim wynikiem postawy humanistycznej, a nie rozgrywki plastycznej. Zapatrzeniem artystycznym był Wróblewski. Bez tych dwóch postaci na pewno by nie było malarza Grzywacza”. Artysta internowany w stanie wojennym był czynnym uczestnikiem ruchu kultury niezależnej i opozycji demokratycznej w czasach PRL-u, wieloletnim pedagogiem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i współtwórcą wielu ciekawych inicjatyw kulturalnych Krakowa. W 1992 założył Galerię Osobowości „Este”, w której wybitnym pracownikiem artystycznym towarzyszyły niecodzienne okazy przyrodnicze. Jako ciekawostkę można wspomnieć zainteresowanie Grzywacza naukami o ziemi. Artysta był jednym z najznamienitszych kolekcjonerów minerałów i skamieniałości w Polsce oraz brał udział w wielu pokazach krajowych i zagranicznych. Pozostawał świadomym twórcą i odważnym obserwatorem życia społecznego, co znajdowało wyraz w podejmowanych przez niego tematach. Przez całą swoją drogę artystyczną snuł głęboką refleksję o ludzkiej egzystencji. Zmieniając styl stworzył jednocześnie autonomiczne i uniwersalne zestawienie symboli, motywów, znaczeń, które mocno oddziałują także dzisiaj.





„W POŁOWIE LAT 90. PERFEKCYJNIE MALOWANE DEKORACYJNE AKTY ZBYLUTA GRZYWACZA NABRAŁY NOWYCH ZNACZEŃ W KONTEKŚCIE GORĄCEJ W POLSCE DYSKUSJI O ABORCJI. MALOWIDŁA Z CYKLU '9 OBRAZÓW' (1994-1999) I 'PRZYJDŹ PRECZ' (1998-2000), W KTÓRYCH NAGIM DZIEWCZYNOM TOWARZYSZĄ POSTACIE 'PURPURATÓW': BISKUPÓW, ZAKONNIC, WYDAJĄ SIĘ BYĆ CHWILOWYM POWROTEM JEGO MALARSTWA DO FUNKCJI INTERWENCJI SPOŁECZNEJ, ZWIĄZANEJ Z OBYCZAJOWOŚCIĄ. SKODYFIKOWANY SYSTEM WARTOŚCI ARTYSTA KONFRONTUJE Z INDYWIDUALNĄ EGZYSTENCJĄ CZŁOWIEKA JAKO JEDNOSTKOWYM BIOLOGICZNYM BYTEM LUDZKIM”.

JOANNA BONIECKA, ZBYLUT GRZYWACZ 1939-2004. PRZEWODNIK PO WYSTAWIE, MNK, KRAKÓW 2009, S. 20

60 †

KAJETAN SOSNOWSKI

1913-1987

"Katalipomena nr 534", 1981

technika własna/piótno, 116 x 116 cm

sygnowany i opisany na krośnie malarskim: 'KAJETAN SOSNOWSKI obraz z cyklu KATALI'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:

spadkobiercy artysty

Beta16, Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

„Len i bawełna to bezpośrednie produkty przemiany materii zachodzącej w roślinie, jej wymiany między ziemią a słońcem, przy której powstaje tlen, tak niezbędny dla naszej egzystencji. 'Katalipomeny' stały się hołdem dla doskonałości natury – ku uwadze i refleksji widza”.

Kajetan Sosnowski



MARIAŻ SZTUKI I NAUKI

Zagadnienia, które Kajetan Sosnowski podejmował w malarstwie, dzięki swoim obiektywnym podstawom, nigdy nie straciły na aktualności. Tym, co charakteryzuje twórczość Sosnowskiego, jest nierozzerwalny związek z różnymi dziedzinami nauk ścisłych, takimi jak: fizyka, chemia czy matematyka. Należy bowiem pamiętać, że formalnie wyrosłe na gruncie sztuki abstrakcyjnej malarstwo Sosnowskiego, mimo że powstające w realiach otrzásającej się z socrealizmu rzeczywistości, wpisało się w aktualne poszukiwania artystów europejskich, które można określić najogólniej jako nurt sztuki scjentologicznej. Jak pisała o tym aspekcie twórczości artysty Bożena Kowalska: „Sosnowski, poszukujący we wszystkim racjonalnego ziarna, z nauki czerpał inspirację 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, Kajetan Sosnowski 1913–1987. W poszukiwaniu prawdy, Łódź 2010, s. 10).

Sosnowski definitywnie porzucił malarstwo figuratywne w latach 50. Pierwszym, w pełni dojrzałym cyklem, zapowiadającym tym samym dalszy kierunek jego poszukiwań były „Obrazy puste”, w których twórca starał się uchwycić istotę światła, malując zjawisko jako takie – emanujące z wnętrza obrazu. Cykl monochromatycznych płócien prześwietlonych strumieniem światła o nieznanym pochodzeniu wpisuje się w poszukiwania bliskie takim artystom jak chociażby Yves Klein czy Lucio Fontana. W kolejnym cyklu „Polipytki”, oscylującym wokół zagadnienia barwy, Sosnowski podejmuje wątek dialektyki pomiędzy sztuką a nauką. Wchodzi w obszar badań nad wartościami energetycznymi barw, gdzie prawda malarska skonfrontowana zostaje z prawdą naukową. W serii „Polipytków” – jednobarwnych płaszczyzn obrazów zestawionych na kształt wieloskrzydłowych ołtarzy – próbuje zilustrować fizyczne stwierdzenie, że barwy zimne emitujące promieniowanie świetlne o krótszej długości fal i większej częstotliwości drgań mają wyższą wartość energetyczną niż barwy ciepłe. Jeszcze głębiej na grunt nauki wkracza artysta w „Obrazach chemicznych”, które pokrywa tlenkiem kobaltu zmieniającym właściwości pod wpływem warunków atmosferycznych i przyjmującym barwę w skali od błękitu do różu w zależności od stopnia wilgotności powietrza.

Kolejnym cyklem, zapowiadającym długą fascynację podjętą tematyką, jest „Katalipomena”, do których przynależy omawiana w katalogu kompozycja. „Katalipomena” to seria prac, która powstała w połowie lat 70. Były to monochromatyczne kompozycje wykonane z pozszywanych kawałków surowego płótna, w których Sosnowski akcentował związki sztuki z naturą, starając się przy tym zwrócić uwagę na zagrożenia cywilizacyjne. Sosnowski wielokrotnie podkreślał silne związki z przyrodą, choć równie istotne było w tych pracach zjawisko czasu. Jak pisała Małgorzata Dziegielewska: „Ten czas wstecz, w którym rozwijały się i kwitły w słońcu i deszczu rośliny lnu, kiedy później były zbierane przez ludzi i przerabiane, aż stały się przędzą i wytkanym płótnem. Ale też i ten czas wprzód, kiedy stworzone z płótna obrazy będą pokrywać się kurzem, płowieć aż do zetlenia i pełnej destrukcji” (Małgorzata Dziegielewska, Kajetan Sosnowski – w setną rocznicę urodzin. Malarz fizykochemicznych transformacji, „Kronika miasta Łodzi”, nr 2/2013, s. 100). Obrazy z cyklu tworzył poprzez skośne cięcie lnianego płótna i zszywanie tak, aby „kierunki biegu struktury na dwóch częściach tkaniny zderzały się na linii szwu pod kątem”.

**“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 NAWIĄZYWAN-
IA 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”.**

61 †

LESZEK NOWOSIELSKI

1918-1999

Bez tytułu

olej/piótno, 62 x 52 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: '85/3 | 23 | 384 | L. Nowosielski'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

5 000 - 7 000 EUR

Przed II wojną światową Leszek Nowosielski studiował chemię na Politechnice Warszawskiej. W czasie okupacji artysta kształcił się w kierunku malarstwa pod okiem Jana Rubczaka. W swojej twórczości malował, rysował oraz tworzył w ceramice. W 1949 został członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków. Tego samego roku zrealizował pierwszą indywidualną wystawę w Biurze Wystaw Artystycznych. Poprzez zainteresowanie ceramiką, a w szczególności porcelanowymi formami, artysta zaczął tworzyć mozaiki ścienne, figury oraz wazony, które zdobyły uznanie wśród międzynarodowej publiczności. Prace zostały wystawione m.in. w Paryżu w 1970. Tworzenie w ceramice miało swoje odzwierciedlenie w malarstwie Nowosielskiego. Autor niejednokrotnie czerpał inspirację formą, a w pewnym momencie zaczął również kreować kompozycje malarskie w połączeniu z techniką ceramiczną. Abstrakcyjne przedstawienia charakteryzowały się niekonwencjonalną fakturą, kompleksowym układem kompozycyjnym oraz oryginalnym zestawieniem kolorystycznym. Poprzez wybrane barwy nadawał formom żywotności i organiczności. Prace Leszka Nowosielskiego znajdują się w kolekcjach Muzeum Narodowego w Warszawie, we Wrocławiu, Gdańsku oraz warszawskim Muzeum Archeologicznym. Jedną ze stworzonych kompozycji ceramicznych artysta poświęcił wybuchowi bomby jądrowej w Hiroszynie, która do tej pory znajduje się w Centrum Pamięci Hiroszimy w Tokio.



62 †

ANDRZEJ S. KOWALSKI

1930-2004

"Kompozycja R-p 3", 1959

olej/piótno, papier, 49 x 69 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'A.S. KOWALSKI 59'
na odwrociu autorska nalepka z opisem pracy

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

6 000 - 8 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

W przeciwieństwie do bieżących poszukiwań artystycznych w twórczości swoich rówieśników z Grupy Nowohuckiej (Witold Urbanowicz, Danuta Urbanowicz, Janusz Tarabula, Jerzy Wroński, Julian Jończyk), którzy zagadnienia malarstwa materii stawiali na pierwszym miejscu, Andrzej S. Kowalski postanowił podążać w zbliżonym kierunku (ku sztuce nowoczesnej, na przekór koloryzmowi), lecz swoją własną artystyczną drogą. I tak, gdy Grupa Nowohucka odrzucała koloryzm w sposób dosłowny – tworząc achromatyczne obrazy – Andrzej S. Kowalski przeciwnie: w wyrafinowany sposób operował kolorem, nie zapominając jednocześnie o skomplikowanej strukturze prac.

Prezentowana w katalogu „Kompozycja R-p 3” z 1959 jest przykładem artystycznej dojrzałości tego, wówczas bardzo młodego, artysty. Mistrzowsko została użyta tu stonowana paleta kolorystyczna ograniczona do ciepłych beży, brązów i ugorów. Ta artystyczna dojrzałość nie mogła pozostać bez

odzewu świata sztuki. Przełom lat 50. i 60. to w twórczości Kowalskiego początek międzynarodowych sukcesów i wystaw (m.in. Sept Jeunes Peintres Polonais w paryskiej Galerii Lambert w 1959 czy w Conterporary Art Gallery w Chicago w 1961). Jego prace pojawiły się w tym czasie obok takich ówczesnych sław jak Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Dominik, Jerzy Nowosielski, Teresa Pągowska czy Rajmund Ziemiński. W jednej z recenzji wystawy Kowalskiego w Galerii Lambert w 1961 Michel Courtois napisał: „Obrazy młodego Polaka Kowalskiego, komponowane z zasady wzdłuż osi pionowej, ukazują malarza rasowego, obdarzonego umiejętnością przyrządzania niezwykłych barw, stwarzania ciepłej, a zarazem subtelnej atmosfery i odznaczającego się przy tym ujmującą powściągliwością... To malarstwo wysmakowane, lecz dyskretne, spodoba się na pewno tym, którzy cenią umiar i lubią wyszukane a niepretensjonalne współbrzmienia kolorystyczne...”.



63

JÓZEF SZAJNA

1922-2008

"Antypody", 1994

asamblaż, olej, technika mieszana/deska, 93 x 68,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Szajna 94'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J. Szajna "ANTYPODY" 1984'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

3 000 - 4 000 EUR

„Sztuka jest uzmysłowieniem tego, co w nas samych wymaga wyzwolenia. Jest też samoobroną przed bezbronnym poddaniem się...”.

Józef Szajna

Przedstawiona praca wpisuje się w moment eksperymentowania artysty z techniką asamblażu. Poprzez przyklejanie gotowych przedmiotów czy kawałków tekstyliów do płaszczyzny obrazu artysta akcentował znaczenie faktury i przestrzeni. W pracy „Antypody” Szajna zastosował wyblakłą paletę barw dla tła, oraz wyróżniającą się, nasyconą kolorystykę dla użytych przedmiotów. Już na początku lat 50. Szajna interesował się kolażem a następnie asamblażem. Fascynowało go poszukiwanie odpowiedniej formy i wykreowanie nowego rodzaju przestrzeni malarskiej. Panowało też wówczas zainteresowanie sztuką informel, które podzielał. W latach 60. stosowanie gotowych przedmiotów było rodzajem przekazu dramatycznych treści. Podczas II wojny światowej Szajna był członkiem Związku Walki Zbrojnej, Armii Krajowej oraz więźniem niemieckich obozów w Oświęcimiu i Buchenwaldzie. Doświadczenia te naznaczyły artystę i pozostawiły ślad w wyrazie artystycznym. Artysta wykorzystywał pozostałości przedmiotów z czasu pobytu w obozach jako nawiązania do przeszłych traum. Wynikało to z potrzeby unaocznienia własnych przeżyć.

Szajna był znany jako malarz, grafik, scenograf, reżyser, scenarzysta i teoretyk teatru. Ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w której otrzymał dyplom w 1952 oraz 1953 w pracowni scenografii. Od 1972 rozpoczął prace jako profesor Akademii w Warszawie i kierownik podyplomowego Studium Scenografii. Prace artysty znajdują się w licznych kolekcjach muzealnych w Polsce m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i we Wrocławiu. Szczególne uznanie zyskał we Włoszech, gdzie wielokrotnie otrzymał nagrody.. Ponadto, w 1970 i 1990 reprezentował Polskę na Biennale w Wenecji oraz w Sao Paulo.



Szajna 94

64 †

TADEUSZ KUDUK

1935

"Obraz III", 2015

olej, tempera/płótno, 81 x 65 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'T. Kuduk | 1-10 | X | 2015'

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

4 000 - 6 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Ether, Warszawa

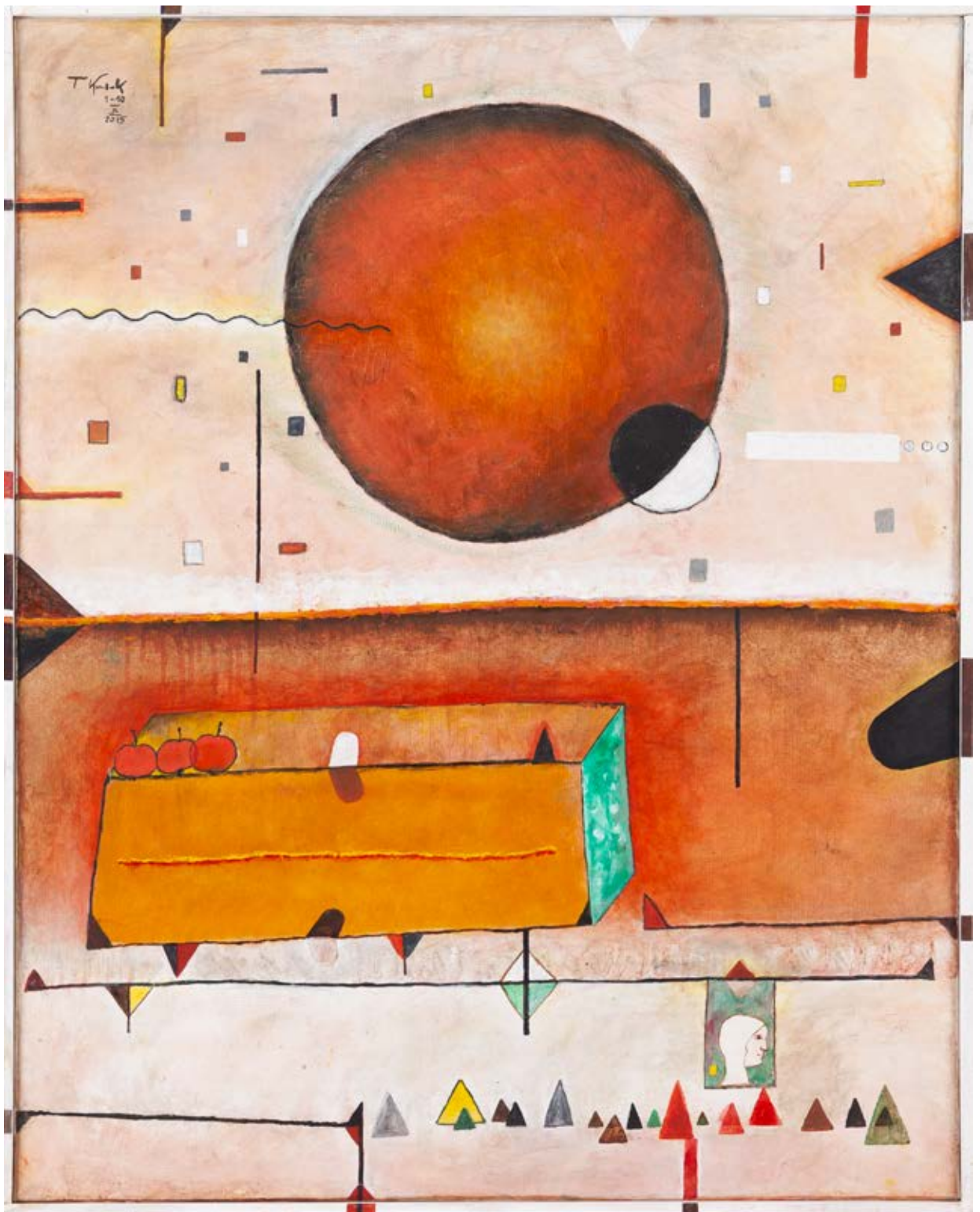
kolekcja prywatna, Polska

„(...) Tadeusz Kuduk to artysta wrażliwy, który ma nam ciągle coś nowego i ciekawego do powiedzenia (zarówno pod względem formy, jak i treści), a świat jego wizji i wyobraźni od kilkudziesięciu już lat materializuje się w niezwykle indywidualny sposób”.

Lechosław Lameński

Tadeusz Kuduk studiował na Wydziale Aktorskim Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie, na której uzyskał dyplom w 1961. Od 1969 jest również członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków. Jeszcze do lat 80. poświęcał się równocześnie malarstwu oraz aktorstwu. Na ten moment zajmuje się wyłącznie sztuką plastyczną, która przyniosła artyście 25 wystaw indywidualnych, około 100 zbiorowych oraz szereg nagród. Najważniejsze z nich to: nagroda w II Ogólnopolskim Triennale Akwareli w Lublinie w 1987, nagroda w II Ogólnopolskim Konkursie Malarskim „Impresje Poetyckie” w Toruniu w 1987. Prace artysty znajdują się również m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego na Zamku w Lublinie, kolekcji Christin Eckert w Nenzlingen w Szwajcarii czy kolekcji Anny Kisielewskiej-Borek w New Jersey. Ponadto, w 1995, zrealizowany został film o twórczości artysty.

Kuduk już jako nastolatek tworzył ilustracje do czytanych lektur szkolnych, co wydawać się może wczesnym załączkiem artystycznego postrzegania rzeczywistości. W momencie, w którym artysta poświęcił się w znacznej mierze działalności plastycznej, twórczość Kuduka ukształtowała się jako spójna, która w konsekwentny sposób integrowała formę z treścią. Malarz sięga po figury geometryczne, które w różnorodnych zestawieniach kompozycyjnych budują muzykalność pracy. Przekaz dopełnia szeroka paleta barw, od mocnych pomarańczy, przez odcienie pastelowego różu, do czarnych, ostro zakończonych konturów.



65 †

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

"Pop art biust", 1973

olej/płótno, 35,5 x 40 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'CIAPALO 73'

estymacja:

6 000 – 9 000 PLN

2 000 – 2 000 EUR

„Pomiędzy ową radosną, pogodną harmonią barw, a do jednego stwierdzenia sprowadzonym tematem erotycznym zachodzi jedność. Ta jedność staje się już stosunkiem do świata, uznaniem jego ładu i poszukiwaniem porządku. Porządku fizycznej rzeczywistości, w której istniejemy i porządku biologicznego, opartego także na tym, czym jest w istocie seks – środkiem do przedłużenia biologicznego istnienia”.

Maciej Gutowski

Czesław Pius Ciapała w swojej twórczości skupia się na sensualnych, wręcz erotycznych przedstawieniach kobiet, które wypełniają płótno oraz minimalizują akcję drugiego planu. „Pop art biust” jest częścią cyklu „Prace Wczesne”, który powstał w pierwszym okresie działalności artysty. W realizacjach z serii twórca stosował nasyconą paletę barw, obfitującą w czerwienie, pomarańcze i zielenie. Strategia gwałtownie zderzyła się z panującą wówczas peerełowską cenzurą, w związku z czym prace często były odrzucane czy usuwane z przestrzeni wystawowej. Znaczący wpływ na jego twórczość miała podróż do Wielkiej Brytanii, w której zapoznał się ze sztuką Nowej Figuracji. Inspiracje odczytał się szerokim echem w jego twórczości, a działania artystów z Europy Zachodniej odnajdywały swoje analogie w następnych cyklach Ciapały. W późniejszych latach eksper-

mentował z różnorodnymi technikami oraz stylami – wyodrębnić można dripping zainspirowany twórczością Pollocka, pointylizm czy fascynację architekturą amerykańskich aglomeracji, którą nabył podczas naukowego stażu w Eastern Illinois University w Charleston. Przechodząc przez różnorodne techniki, artysta poszukiwał własnego wyrazu. Elementem stałym była harmonia kolorystyczna oraz przedstawiona płaszczyzna obrazu.

Ciapała studiował na Wydziale Konserwacji Zabytków oraz na Wydziale Artystyczno-Dydaktycznym Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. Następnie przeniósł się do Warszawy, gdzie w 1969 uzyskał dyplom z wyróżnieniem w pracowni profesora Aleksandra Kobzdeja. Prace artysty zostały wystawione m.in. w Warszawie, Kopenhadze oraz w wielu miastach Francji.



66 †

JERZY STAJUDA

1936-1992

Bez tytułu, ok. 1975

olej/piótno, 130 x 89 cm
sygnowany ołówkiem na odwrociu: 'Jerzy Stajuda'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

4 000 - 6 000 EUR

„Dzieło Stajudy było na tyle niesynchroniczne wobec czasu, w którym powstawało, że nie dawało i nie daje się wpisać w jakiś fragment historii malarstwa, trudno też wywieść je z tej historii. Niepowtarzalna stylistyka Stajudy malarza kształtowała się powoli gdzieś na początku lat 70. i osiągnęła apogeum w latach 80. Jego prace powstawały 'od ręki', jakby poza kontrolą świadomości. Napierająca wizja znajdowała ujście w czymś na kształt półświadomego zapisu. Potem przychodził moment selekcji, wyboru i akceptacji. I nie malarstwo było tu głównym polem doświadczeń, ale przede wszystkim rysunek i akwarela. Akwarele Stajudy są czymś zupełnie wyjątkowym w sztuce europejskiej. Nie potrafię znaleźć dla nich porównania. Może Paul Klee, o którym Stajuda napisał małą książeczkę. Lub tragicznie osobny Wols – legenda powojennego Paryża – płacący swoimi rysunkami za alkohol w paryskich knajpach. Ale i to porównanie jest zwodnicze, bo u Stajudy nie ma destrukcji i katastrofy formy, którą zawarł Wols”.

Waldemar Baraniewski, „Gazeta Wyborcza”, 21.03.2012



67 †

JERZY DUDA-GRACZ

1941-2004

"Obraz 1161", 1987

olej/płyta pilśniowa, 65 x 55 cm
sygnowany, datowany i nr katalogu autorskiego l.d.: 'DUDA-GRACZ.1161/87'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 000 - 15 000 EUR

„Jestem przywiązany do tego, co moje, co bliskie, lokalne. Zanurzając się w polskości malarstwa, muzyki, literatury, od sarmackich trumniaków, poprzez Chopina, Gombrowicza, próbuję ten ukochany, peryferyjny grajdoł nie tyle podnieść do wymiaru wszech, do wymiaru kosmicznego, ile wyrazić tak, żeby adresaci moich obrazów nie zapierali się rodzinnej ojcowizny, nie wstydzili się własnej słomy w butach, swojej tubylczości i odrębności, bo są jak linie papilarne, niepowtarzalni w tym, co dobre i złe”.

Jerzy Duda-Gracz





Prace Jerzego Dudy-Gracza są niczym wachlarz różnorodnych zagadnień, od rzeczywistości polityczno-społecznej, życia prowincji do uroków codzienności oraz natury. Świat artysty lawirował między groteską, ironią a nostalgią oraz sentymentalizmem. Nostalgia miała swoje korzenie we wspomnieniach z dzieciństwa, obrazach jak ze snów, gdzie niezdegradowana przez cywilizację natura, dawała spokój ducha. Przyroda była odcięciem od codzienności wypełnionej horrorami wojny oraz nieładu społecznego. Filozoficzne poczucie humoru, po które tak często sięgał artysta, było nie tyle odzwierciedleniem społeczeństwa, a autoportretem samego artysty. „(...) nie zgadzam się na stwierdzenie, iż drwię z postaci na moich obrazach. Owszem, są tłuści, chudzi, często zewnętrznie koszmarni bez względu na płeć, ale w każdym z nich jestem ja, mój autoportret i ja zdeformowany przez siebie, po to tylko, aby przez to marne zewnętrznie obnażyć to, co ważne, co jest w środku” – mówi artysta. Swoje karykatury tworzył często w konwencjach nowożytnego malarstwa. Rodzinne przedstawienia Rembrandta czy Rubensa odbijały się szerokim echem w pracach malarza.

„Obraz 1161” jest namalowany cienkim, lecz zdecydowanym duktem pędzla. Użyta kolorystyka coraz bardziej się zawęża wraz z postanowieniem artysty o ograniczeniu palety barw do zaledwie pięciu, sześciu kolorów. Ciepłe barwy tła gwałtownie zde-rzają się z głębią czerni leżącej się sukni, w którą odziana jest kobieta. Użycie dwóch przeciwnych wariacji kolorystycznych buduje nastrój przedstawienia. Satyryczny aspekt nie jest tak widoczny jak w znaczącej liczbie dzieł, artysta wyolbrzymia pewne cechy fizyczne, jednak jest to subtelny zabieg, aby ukazać postać w adekwatnym do rzeczywistości wymiarze. Utrzymanie realistyczno-groteskowego wyrazu było przez krytyków rozumiane jako tworzenie krzywego odbicia społeczeństwa. Przedstawienie, gdzie ludzie są pozbawieni upiększeń, zmyślnych sylwetek czy ubrań miało na celu wyparcie idei niezrozumianego artysty, a pozostanie zwyczajnym człowiekiem. Zaprezentowany obraz powstał w momencie podjęcia przez artystę współpracy z teatrem. Zainteresowanie to dzielił ze swoją córką Agatą, z którą w 2003 pracował przy spektaklu „Kaliguli” według Alberta Camus w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Zarówno jako scenograf, jak i malarz Duda-Gracz miał niezmiernie osobiste podejście do swoich prac, skutkowało to niewielką liczbą dzieł wystawionych na sprzedaż.

Znany z gorzkich przedstawień portretował Polskę Ludową i III RP. Podczas stanu wojennego artysta nie brał udziału w powszechnym bojkocie państwowych instytucji, kontynuował organizację wystaw, a nawet przyjął zaproszenie do współtworzenia nowego Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików. Krytycy dostrzegli również opozycję w stosunku do awangardy, w jakiej stawał artysta, komentowali jego działania jako opór na panującą modę apolitycznej neoawangardy. Malarz celowo odrzucał panujące idee, stając się przy tym artystą niezależnym. Utożsamiał się z realizmem oraz rezygnował z technik malarskich wyuczonych przez akademie.

Przywiązanie do przemian politycznych zaczęło zanikać, a twórczość lat 70. wypełniła się krajobrazem śląskim, Polski powiatowej oraz życiu prowincji przedstawionej poprzez sceny rodzajowe, karykaturalność czy satyrę. Następne dekady coraz częściej przywoływały motywy religijne oraz nacechowanie egzystencjonalne. Nieustanne oddanie się miastu wywołało sentyment do postindustrialnego pejzażu oraz wspomnień młodości. Częstochowa, jako fundament twórczości artysty oraz małe miasteczka, jak Kamion czy Łagowo, stały się najchętniej odwiedzanym plenerem. To właśnie tam narodził się jako realista polskich malarzy XX wieku.

68 †

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ

1948

"Imaginatyk", 2011

olej/piótno, 130 x 190 cm

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

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 000 - 26 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria aTAK, Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

„Jestem wpychany w szufladkę fotorealizmu, niektórzy piszą nawet o hiperrealizmie, co jest dosyć śmieszne i nieprawdziwe. Wystarczy popatrzeć na obrazy prawdziwych hiperrealistów, o co w nich chodzi, jak one są robione. Moje obrazy są właściwie tradycyjne”.

Łukasz Korolkiewicz







PERYFERIE KOROLKIEWICZA

Prezentowany w katalogu „Imaginatyk” to wybitny przykład twórczości Łukasza Korolkiewicza – jednego z najważniejszych polskich artystów. Praca należy do serii obrazów powstałych w minionej dekadzie, które swoją treścią, balansując na granicy realności i imaginacji, odwołują się do podświadomości. W pracach z tego okresu tak znamienne dla pędzla artysty niedopowiedzenie ukrywa się w domowych wnętrzach pośród różnego rodzaju przedmiotów oraz zniszczonych zabawek. Nie inaczej jest w przypadku omawianego dzieła. Wzrok widza – oraz malarza oddającego tę scenę – pada na toaletkę z lustrem. Mebel pokryty jest bibelotami. Po lewej stronie znajduje się szklany pojemnik, wewnątrz którego mieszczą się rozłączone elementy lalki: osobno głowa i ręce. Po prawej stronie na błękitnym fotelu siedzi ubrana na czerwono, zamaskowana postać trzymająca szklaną kulę. Charakterystyczna, pozbawiona włosów głowa, która widnieje ponad złotą maską wilka, może sugerować, że jest to autoportret Korolkiewicza. Kolejna zamaskowana postać odbija się w lustrze – to prawdopodobnie z jej perspektywy ukazana jest niniejsza scena. W prezentowanej kompozycji Korolkiewicz w typowy dla swojej twórczości sposób zderza ze sobą pozorną bez troskę z tym, co tajemnicze i niepokojące. Sam zresztą wielokrotnie podkreślał, że bardziej niż to, co widoczne i rozpoznawalne, interesuje go atmosfera. Słowa artysty: „Maluję w taki sposób, że być może właśnie więcej mam wspólnego z malarzami przełomu XIX i XX wieku niż ze współczesnymi, na przykład fotorealistami. Przez to często nie uchodzę w ogóle za tzw. malarza nowoczesnego. Taki malarz z reguły posługuje się dosyć płaskimi formami, bardzo uproszczonymi. To są obrazy trochę planszowe. Ja nie bardzo je lubię, ponieważ one przedstawiają na powierzchni tylko to, co przedstawiają. Nie ma w nich, przynajmniej dla mnie, jakiejś drugiej czy trzeciej warstwy, którą się zauważa dopiero po dłuższej kontemplacji. W moich obrazach takie rzeczy są. Staram się jeszcze w taki ‘staroczesny’ sposób patrzeć na świat i moja materia malarska na obrazie jest właściwie bardzo tradycyjna” (Łukasz Korolkiewicz, Prof. Łukasz Korolkiewicz: Staram się patrzeć na świat w sposób „staroczesny”, 16.05.2018, <https://www.polskieradio.pl/8/3869/Artykul/2121895.Prof-Lukasz-Korolkiewicz-staram-sie-patrzec-na-swiat-w-sposob-staroczesny>, dostęp: 6.09.2021).

„Imaginatyk” został zaprezentowany na wystawie „Łukasz Korolkiewicz. Peryferia” w galerii aTAK w 2013. Dzieła zebrane pod wspólną nazwą „Peryferia” są wyrazem artystycznej postawy malarza, który uważa swoją twórczość za „peryferyjną” w znaczeniu sfery prywatnej, a nie rzadko i autobiograficznej. Kinga Kawalerowicz, kuratorka wystawy pisała: „Uważne spojrzenie Korolkiewicza zatrzymuje w kadrze obrazu te wizualne aspekty rzeczywistości wokół nas, które same z siebie wydają się często nieciekawe,

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

Łukasz Korolkiewicz swoją drogę artystyczną rozpoczął na przełomie lat 60. i 70., w okresie rozkwitu tzw. Nowej Figuracji. W przeciwieństwie do innych twórców realizujących się w tym nurcie Korolkiewicz stronił od ekspresji, egzystencjalizmu oraz nadmiernej symboliki, czerpiąc raczej z nowych prądów w sztuce współczesnej. Charakter poszukiwani został w dużej mierze zdeterminowany przez doświadczenia, jakie twórca wyniósł z zagranicznych podróży po Europie Zachodniej w latach 1973–75. Kluczowe znaczenie miał dlań kontakt z hiperrealizmem, między innymi poznanie malarstwa Davida Hockneya. W swoich kompozycjach Korolkiewicz zdaje się jak najwinniej odwozowrywać otaczającą go rzeczywistość. W warsztacie malarza szczególnie zafascynowała go fotografia. Aparat stał się dla niego rodzajem pamiętnika, który bardzo szybko pozwala, werniej niżeli oówek, utrwalić daną chwilę. Na płótnach artysty możemy odnaleźć postaci bliskich mu osób, poruszających go intelektualnie oraz emocjonalnie. Wizerunki swoich bohaterów Korolkiewicz ujmuje w kłamy zagadkowości, a nie rzadko i seksualnej dwuznaczności, przez co dla wielu malarstwo artysty krasstanowi nie tylko dowód na niebywałą wirtuozerię kunsztu i perfekcyjne opanowanie warsztatu malarskiego, ale także jest zapisem codzienności środowiska artystycznego i queerowego lat 70. i 80. Stale powracającymi tematami w twórczości Korolkiewicza są, podobnie jak w prezentowanej kompozycji, liczne autoportrety we wnętrzach lub ogrodach, sceny z życia codziennego, a także przygnębiające praskie podwórza. Realizacje autora nie są jednak jednoznacznie radosne i bez troskowe. Są nasycone osobliwą poetyką, melancholią oraz ogarniającą pustką. Uwodzą, ale jednocześnie budzą niepokój poprzez aurę tajemniczości i niedopowiedzenia.

69

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Motywy sandomierskie", 2014

tempera żółtkowa/piótno, 170 x 220 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jarosław | Modzelewski 2014 | "Motywy sandomierskie" | tempera żółtkowa | 170 x 220'

estymacja:

60 000 – 90 000 PLN

13 000 – 20 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Intuicja malarza. Daniel Balabán, Jarosław Modzelewski, Galeria Bielska BWA, 6.09–28.10.2018

Oglądając świat-maluję, Galeria Extravagance, Sosnowieckie Centrum Sztuki-Zamek Sielecki, 23.02.–31.03.2018

Jarosław Modzelewski: Ludzie, Konflikt, Przyroda, Wizytująca Galeria, Warszawa, 22.06–15.09.2016

Wystawa malarstwa Jarosława Modzelewskiego, Pałac Opatów, Gdańsk-Oliwa, 9–31.12.2014

LITERATURA:

Jarosław Modzelewski: 1. Ludzie, 2. Konflikt, 3. Przyroda, aut. tekstów Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk,

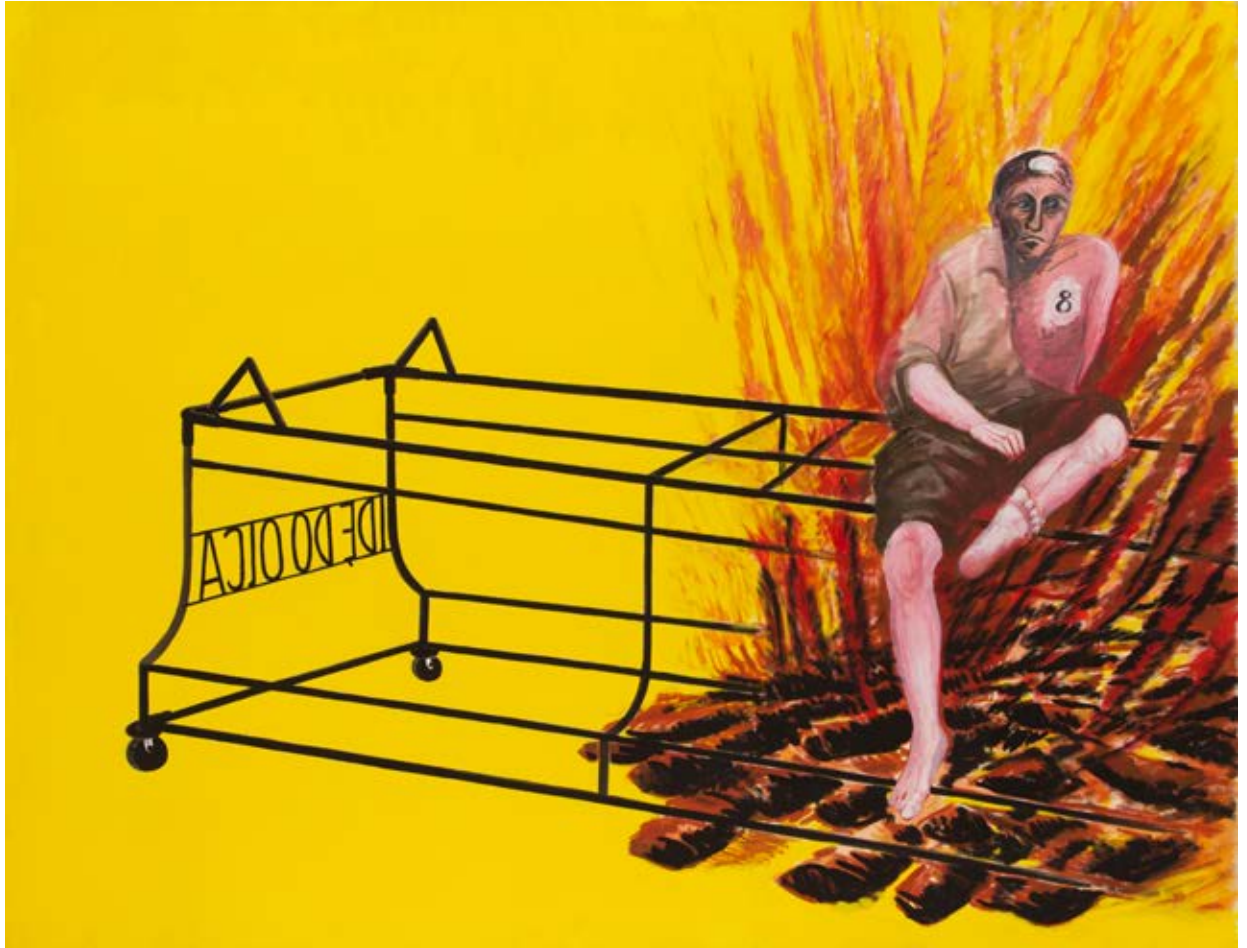
Lena Wicherskiewicz, Warszawa 2016, s. 8 (il.)

Jarosław Modzelewski – Oglądając świat – maluję, [red.] Adriana Zimnowoda, Sosnowiec 2018, s.13 (il.)

Intuicja Malarza, Bielsko-Biała 2018, [red.] Krzysztof Morcinek, Bielsko-Biała 2018, s.18–19 (il.)

„Modzelewski maluje anonimowych, zwyczajnych ludzi przy zwyczajnych, a więc anonimowych zajęciach. Pole jego obserwacji zawężone jest zaledwie do kilku szczegółów wybranych w ten sposób, aby wysycić formę malarską, nie ujmując nic z egzystencjalnej wymowy obrazu. (...) Artysta dostrzega tę pojedynczość, dobywa na jaw osobność zwyczajności. Nie dodaje od siebie emocji i ocen. Te są okryte za obrazem, ponieważ ich ujawnienie mogłoby zagrozić malarstwu i zburzyć równowagę, na której zostały zbudowane”.

Anda Rottenberg



70 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Martwa natura z krzyżykiem", 2001

tempera żółtkowa/piótno, 150 x 190 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jarosław Modzelewski 2001 | "Martwa natura z krzyżykiem" | tempera ż. 150 x 190'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 123 (il.)

„(...) Patrząc na wnętrze czy budowlę pod kątem mojej w nich obecności. W środku może nikogo nie być, ale ja jestem wobec tego, jestem wprowadzony w perspektywę, mogę spojrzeć i widzieć tę perspektywę albo wejść w nią, poddać się nastrojowi, który ta architektura wytwarza, a ona jest w każdym punkcie związana z człowiekiem. Mimo że wiecie swój osobny żywot, to albo mu służy, albo jest przez niego podziwiana, a przede wszystkim przez niego zrobiona i wymyślona. Otrzymuje ona stopień intensywności pokrewny ciału ludzkiemu, z tym że jej formy są wytworem ducha”.

Jarosław Modzelewski





ESENCJA CODZIENNOŚCI

Jarosław Modzelewski jest wnikliwym obserwatorem rzeczywistości. Na swoich płótnach przedstawia zdarzenia z życia codziennego jako efekt dogłębnej analizy. Słowa malarza: „Kiedy przyglądam się moim obrazom, to zauważam, że w przytłaczającej większości są one wynikiem obserwacji, a właściwie wynikiem bardzo konkretnego zaobserwowania jakiejś sytuacji, która miała miejsce w rzeczywistym czasie i miejscu” – mówi artysta (Jarosław Modzelewski, [red.] Maryla Sitkowska, „Jarosław Modzelewski”, Culture.pl, 2021). Tak stworzone historie twórca wystawia na próbę odnalezienia się w szeroko pisanym kontekście społeczeństwa.

Artysta kreuje przedstawienia łagodnej melancholii, która równoważy się poprzez skromne użycie ironii. Jako malarz umiaru wprowadza do obrazów spokój oraz poczucie ładu poprzez jasno określoną kompozycję. W pracach pojawiają się postacie oraz przedmioty wyodrębnione z naturalnego tła. Zatrzymany gest wstrzymuje czas i skłania do przemyślenia, czym jest zaprezentowana scena oraz jaki jest cel jej pokazania. Obserwując twórczość Modzelewskiego, można odnieść wrażenie, iż artysta sięga po klasycyzm zdefiniowany przez grupę „Rytm”. Klasycyzm nie w znaczeniu historycznym, ale pewnych ujęć plastycznych, przemyślanej kompozycji oraz dystansu. Na obrazach malarza każdy element ma swoje miejsce, nic nie jest wprowadzone przypadkiem. Skonstruowany porządek idzie w parze z pierwotnymi założeniami autora. Klarowność wyrazu wytworzona jest poprzez częste zastosowanie kompozycji centralnej, zrównoważonej, opartej na strukturze barw i kształtów. Płasko nakładany kolor jest daleki od emocjonalności czy sentymentalności. Jak w przypadku obrazu „Martwa natura z krzyżkiem” artysta stosuje zimną paletę barw, w tym szarości, brązy i przełamane błękity, dzięki którym wprowadza pewną surowość czy nawet wychłodzenie przedstawienia.

Modzelewski jest jednym z najśłynniejszych polskich artystów współczesnych. W latach 1975–80 studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Kształcił się pod okiem Stefana Gierowskiego, od którego przejął podejście do koloru jako wartości autonomicznej. Kiedy lata 80. przyniosły ze sobą nowy ekspresjonizm, w duchu buntowniczym wyłoniła się słynna Grupa, której współzałożycielem był Modzelewski. Mimo członkostwa artysta był na obrzeżach ideowych Grupy. Prace artysty nie były tak swobodne czy żartobliwe, w zamian epatowały formą, dysonansem oraz porządkiem przedstawienia. Jednymi z pierwszych znanych dzieł był cykl czterech wielkoformatowych kompozycji wykonanych na papierze. Omawianą serię stworzył z Markiem Sobczykkiem w ramach stypendium w Niemczech w 1984.

Modzelewski wielokrotnie przyrównywany był do amerykańskiego artysty, Edwarda Hopera. Mimo powielającej się tematyki osamotnienia i wyobcowania artyści są od siebie dalecy. Kiedy Hopper tworzy sceny niczym zatrzymany kadr filmu, Modzelewski przedstawia sceny codzienności, gdzie zatrzymany ruch nadaje heroizmu oraz uniwersalizmu poprzez powściągliwość, którą utrzymuje autor. W twórczości malarza można również wyróżnić wpływ Andrzeja Wróblewskiego. Uwidacznia się to w świadomości plastycznej i pokazywaniu formy w celu jej zrozumienia, opanowania oraz oswojenia.

W 2021 Modzelewski zaprezentował swoje prace na wystawie w warszawskiej galerii aTAK. Ekspozycja została wypełniona wspomnieniami z dzieciństwa oraz urokami otaczającej rzeczywistości. Ponadto prace artysty znajdują się zbiorach m.in. Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie i Poznaniu, Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz licznych kolekcjach prywatnych w Polsce i za granicą. Obecnie odbywa się indywidualna ekspozycja prac malarza w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.



71

MAREK SOB CZYK

1955

"Projekt komputera (Design)", 2011/20

tempera żółtkowa/piótno, 92 x 92 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Marek Sobczyk | 2011/20 t.jak | Projekt komputera | [design] 92x92 cm'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

4 000 – 6 000 EUR

W pracach Marka Sobczyka można odnaleźć inspirację pop kulturą, rekonstrukcją sloganów reklamowych oraz haseł politycznych. W prezentowanej pracy „Projekt komputera (Design)” artysta integruje symbolikę z komentarzem. Nakreśla przy tym treść, a formę pozostawia w geometrycznej kompozycji tła oraz wyłamującej się z rytmu głównej formy.

Na początku lat 80. artysta malował głównie w naturze abstrakcyjnej, poprzez powtarzalność elementów budował naturalnie powstające kompozycje. Prace z tego czasu w głównej mierze nawiązywały do stanu wojennego. Z czasem Sobczyk zaczął się kierować w stronę kompozycji figuralnych, wypełnionych bogatą kolorystyką. Wraz z przyjściem lat 90. pozostał w charakterze figuratywnym, jednak prace zyskiwały większy akcent dekoracyjny. W tym samym momencie wraz z Jarosławem Modzelewskim zaczął prowadzić projekt Szkoła Sztuki.

Jako artysta wszechstronny Sobczyk kreuje również w przestrzeni. W 1991 stworzył instalację „Prosta Tęcza” na wystawę „Epitafium i siedem przestrzeni” prezentowaną w Zachęcie. Instalacja znajdowała się na placu Małachowskiego do 1993. Po 28 latach wróciła na swoje miejsce, wywołując przy tym dyskusję społeczeństwa zarówno nad pracą, jak i wykorzystaniem przestrzeni publicznej.

Ponadto artysta zajmuje się grafiką, jest również teoretykiem sztuki oraz pedagogiem. Studia odbył na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Stefana Gierowskiego. Współtworzył Manifest Kina Grawitacyjnego oraz był związany z Grupą, z którą wystawiał na większości wystaw.



72 †

EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912-2007

"Spotkanie z koniem", 1974

olej/piótno, 90 x 116 cm

sygnowany wzdłuż prawej krawędzi: 'E. Markowski'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'E. Markowski | "SPOTKANIE Z KONIEM" | 1974'

oraz na bieżym: 'E. MARKOWSKI | SPOTKANIE Z KONIEM [nieczytelne]'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska


LITERATURA:

Mariusz Rosiak, Teatr wyzwolonych żywiołów, „Artelier”, nr 1 (2) 1993, s. 6-10 (il.)

„Fascynuje mnie prawie każde rzeczywiste, nowe odkrycie, ale nużą nabożnie celebrowane mutacje i wyczynowość bylejakości. Szkoda chyba ograniczać sztukę, która w dotychczasowych naszych dziejach odegrała przecież kolosalną rolę, do jakiejś formy parainteletektualnej łechtanki”.

Eugeniusz Markowski





„Spotkanie z koniem” z 1974 to reprezentatywny przykład twórczości Eugeniusza Markowskiego. Choć artysta nie należał do pokolenia twórców związanych z Nową Figuracją, bardzo często zaliczano go w ich poczet. Bohaterem prac malarza najczęściej jest człowiek poddany wielorakim presjom emocji i atawistycznym pragnień, postać zdeformowana, na poły śmieszna, na poły tragiczna. Innym motywem, konsekwentnie przewijającym się przez twórczość Markowskiego, była postać konia lub byka, nie-rzadko przeistoczona w centaury. Zwierzę o mocno zarysowanym, masywnym korpusie, niemal zawsze ujęte w ekspresyjnej pozie, w zamyśle artysty miało stanowić alter ego człowieka, być może nawet samego autora. Miało być symbolem witalnej siły, mieć moc pokonywania barier, a także pośredniczyć pomiędzy sferą nieba i ziemi.

Omawiana kompozycja prezentuje zmonumentalizowaną postać zwierzęcą, która dominuje nad marginalnie ujętym z prawej strony kompozycji człowiekiem. Pełne pasji i wigoru zwierzę zdaje się wręcz rozsądzać przestrzeń kompozycji. Demonstrując swoją siłę i przewagę nad człowiekiem, koń parska śmiechem w kierunku widza. Z prawej strony kompozycji możemy dostrzec kłęczącą przed monstrem, groteskowo ujętą, a zarazem tragiczną ludzką postać, która jak to zwykle u Markowskiego poddana jest ciśnieniu rozmaitych emocji. Warto zwrócić uwagę na kolorystykę dzieła. Tak charakterystyczna dla artysty barwa czerwona, tu ledwie zaznaczona, została zastąpiona potaciami pastelowo niebieskiej farby. Jedyne postać człowieka otoczona jest symboliczną przestrzenią zaznaczoną pomarańczowo-czerwoną barwą. Dynamikę kompozycji potęguje swoboda, z jaką Markowski operował pędzlem, przywodząca na myśl malarstwo instynktowne i nieskrępowane. Uogólnionym rysunkiem artysta podkreśla impet przedstawionych na pierwszym planie postaci, jednocześnie rezygnując z dalszych planów.

Eugeniusz Markowski jest artystą o niezwykle ciekawej biografii, w której malarska pasja przeplata się z karierą dyplomaty i dziennikarza. Artysta ukończył malarstwo na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Tuż po uzyskaniu dyplomu w 1938 rozpoczął staż scenograficzny, który przerwał wybuch II wojny światowej. Niedługo później Markowski opuścił Polskę i udał się do Włoch, co zdecydowało o ekspresjonistycznym stylu artysty oraz upodobaniu do żywych, kontrastowo zestawionych barw. Podczas pobytu we Włoszech artysta związał się z ugrupowaniem *Libra Associazione Arti Figurative* (Wolny Związek Sztuk Przedstawiających), który o kilka lat wyprzedził legendarny już „Arsenał”, organizując już na początku lat 50. wystawy występujące przeciw faszyzmowi i terrorowi wojny. Twórczość, do której Markowski powrócił dopiero w 1955, miała silnie korespondować z powojenną sztuką włoską, gdzie obok sprzeciwu do własnej przeszłości niezwykle silnie rysowała się solidarność z heroizmem i cierpieniem walczących narodów. Również na rodzimym gruncie bunt przeciwko konformizmowi i brak zgody na istniejący status były niezwykle silne. Zdzisław Kępiński we wstępie do katalogu wystawy Markowskiego o sytuacji rodzimej sztuki po wojnie napisał następująco: „Jest jakiś szczególnie tragizm w sytuacji polskiej sztuki owego czasu, kiedy uszy poezji i oczy malarstwa w tym kraju najciężej doświadczonym przez wojnę, najgłębiej poruszonym przez historię, zamykały się na krzyk rodzącego się czasu i na jego pierwsze kurczowe odruchy” (Zdzisław Kępiński we wstępie do katalogu wystawy „Eugeniusz Markowski. Malarstwo i rysunek”, Zachęta, marzec 1962).



73

JACEK SROKA

1957

"Zniszczyć świat !", 2015

olej/piótno, 56 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SROKA 2015'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JACEK 24K16 | SROKA 2015 | ZNISZCZYĆ | ŚWIAT!'

oraz opisany na krośnie: 'DESTROY THE WORLD !'

estymacja:

7 000 - 12 000 PLN

2 000 - 3 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Nieszczęsny młodzieniec”, Miejska Galeria Sztuki Współczesnej, Świnoujście, 30.07-30.08.2018

LITERATURA:

Nieszczęsny młodzieniec, katalog wystawy, Świnoujście, 2018, s. nlb. (il.)

„Jacek Sroka w swoich pracach demitologizuje znaczenie przedstawianych historii, czasami nawet kreśląc ich prześmiewczą wizję, co przywraca im ludzki wymiar, gdyż nawet Superman niekiedy potrzebuje pomocy. Za pomocą deformacji oraz lekkości języka malarskiego artysta opowiada nam w piękny sposób o sprawach pozornie przerażających. Poprzez swoistą ironię, która przenika malarską rzeczywistość obrazów, to wszystko, co widzimy na płótnach, znajduje usprawiedliwienie, żeby istnieć w tych pozornie nierealnych sytuacjach”.

Ida Smakosz-Hankiewicz





ŻYWA ESKPRESJA GESTU

Jacek Sroka zyskał sławę jako jeden z najciekawszych malarzy ekspresji lat 80. Artysta ukończył Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom otrzymał u profesora Mieczysława Wejmana. Poprzez malarstwo, grafikę i rysunek uzyskał miano nadziei nowej groteski. Sroka został laureatem wielu nagród oraz wyróżnień, takich jak Biennale Grafiki w Mulhouse w 1984, Międzynarodowa Wystawa Miniatury w Toronto w 1986 czy Grafika Atlantycka w Reykjaviku w 1987. Zwierczeniem wyróżnień było uzyskanie w 1988 Grand Prix na Biennale w Seulu.

Na początku lat 80. artysta skierował swoją twórczość na przedstawienia figuratywne, gdzie obrazy zyskują na prezencji tematu w sposób nawiązujący do rzeczywistości. Wykonanie jednak staje w opozycji do neorealizmu, gdzie Sroka ingeruje idee malarstwa ekspresyjnego. Cykle tworzone przez artystę wzajemnie się przenikają oraz inspirują. Malarz nawiązuje do wyobrażeń przeszłości wypełnionych strachem lub złem. Wielokrotnie sięga po symbolikę, która zostaje umieszczona w kadrze poprzez przedmioty, gesty czy kompozycje. Tematyka prac Sroki usytuowana jest pomiędzy dwoma sferami. Pierwsza jest zachowana w humanistyce, bazuje na pogłębianiu wiedzy w duchu literackim. Druga zaś skupia się na realiach stanu wojennego w Polsce oraz burzliwych przemian lat 80. i 90. Prace, które są ugruntowane w wydarzeniach czy postaciach historycznych, zostały kluczowymi dziełami artysty. Wyróżnić możemy paralele do rewolucji francuskiej oraz wspomnianego stanu wojennego w Polsce. Elementami charakterystycznymi jest ekspresyjna forma, którą stosuje artysta. Sroka podejmuje tematy rzeczywiste w sposób ironiczny, zaprzecza powszechnej idealizacji historii czy postaci politycznych. Dołączona do przedstawień satyra czyni artystę umiejętnym do przetworzenia zdarzeń przytłaczających w znośne, a tego, co nie-szczęśliwe, w groteskę. Kompetencja zachowania dystansu do rzeczywistości opiera się na wyobraźni i zbudowaniu interpretacji świata, która unika zbędnego sentymentalizmu, moralizatorstwa czy przekolorowanego dramatyzmu. Prace artysty dotykają również wątków wanitatywnych, zarówno w wymiarze fizycznym, jak i psychicznym.

Ekspresyjny język, któremu tak licznie artysta poświęca uwagę, jest uzyskany dzięki dynamicznym konturom obiektów, uproszczeniu przedstawienia, deformacji czy nawet karykaturalności postaci. Taki zabieg jest również widoczny w pracy „Zniszczyć Świat” z 2015. Artysta nie tylko tworzy dynamikę obrazu, ale też poprzez grube nałożenie warstw farby i jej ostre zarysowanie kreuje wydźwięk emocjonalny towarzyszący postaci, co wypełnia całościową atmosferę obrazu. Gama barw złożona jest z mocnych, jaskrawych kolorów, które położone blisko siebie uwidaczniają formę znaczeniową, do której dąży artysta. Ponadto Sroka jest znany z potencjału wykorzystania oraz naświetlenia przestrzeni poprzez kolor. Krytycy odnoszą się do takiej techniki jako symbolu wrażliwości oraz nurtu absolutyzującego barwę. Cechy te nadają obrazom antynaturalistyczną, lecz nadal figuratywną formę.

W malarstwie artysty można zderzyć się ze licznymi symbolami, są one ukryte chociażby pod postacią psa, wilka czy świni. Pomimo różnorodności znaczeń, elementem konsekwentnym pozostaje idea zagrożenia czy utajnionego zła. Postaci są wprowadzone celowo, aby podkreślić przekaz pracy. Odniesienia do bestializmu prowadzą do rozmyślań nad nieludzkością, którą skrywa każdy człowiek.

Do źródeł swoich inspiracji Sroka uwzględnia głównie malarzy XX wieku, oraz literaturę. Kluczowa wena wywodzi się od francuskiego przedstawiciela libertynizmu Restifa de la Bretonne. Pisarz jest twórcą „Nocy Paryskich”, które odnoszą się do dwoistości ludzkiej natury. Moralności i niemoralności, która ukorzeniła się w człowieku. Pytania egzystencjonalne, wokół których tworzył de la Bretonne odbijają się szerokim echem w przedstawieniach Jacka Sroki.

74 †

ZDZISŁAW NITKA

1962

"Patetyczny las (żółty)", 2006

olej/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Z. Nitka '06'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z. Nitka | "Patetyczny las (żółty)" | 2006'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

3 000 - 4 000 EUR

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

Zdzisław Nitka







ZWIERZĘCA INTUICJA

W 1965 w düsseldorfskiej Galerii Schmela miała miejsce wyjątkowa akcja. Artysta konceptualny Joseph Beuys prowadził performatywny wykład. Z twarzą wysmarowaną miodem i obłożoną płatkami złota tłumaczył martwemu zającowi znaczenie swoich prac. Atmosfera tego zdarzenia była bardzo intymna – Beuys tulił truchło zwierzęcia, natomiast wyproszona z galerii publiczność mogła obserwować wydarzenie jedynie przez okna. Zając, według artysty, był symbolem wyższej świadomości, miód i wytwarzające go pszczoły odwoływały się do wizji idealnego społeczeństwa i współdziałania, natomiast złoto, jako kruszec alchemiczny, symbolizowało przemianę. Pozostaje pytanie, do jakiej zmiany nawoływał artysta? Działanie Beuysa można rozpatrywać na wiele różnych sposobów. Z jednej strony niesie ono mocną krytykę instytucji kultury, która przestaje pełnić funkcje społeczne; z drugiej w akcjach Beuysa często pojawiały się elementy dzikiej, nieokiełznanej przyrody, kiedy to np. zamknął się w jednej z galerii w USA z dzikim kotem. Wydaje się, jakby natura miała dla artysty o wiele większą wartość niż dobra intelektualne wypracowane przez człowieka. Wielokrotnie podkreślał on znaczenie intuicji, pierwotnych rytuałów, a sztuka miała być pomostem łączącym gatunek ludzki i zwierzęta. Cywilizację traktował jak zagrożenie i skłaniał się ku teorii wskazującym świat fauny i flory jako źródło siły i dobrych rozwiązań. Beuys głosił, że sztuka jest dla wszystkich ludzi, zwierząt, a nawet przedmiotów. Angażował się w akcje ekologiczne, był jednym z założycieli niemieckiej Partii Zielonych, a jego ostatnią akcją było sadzenie 7 tysięcy dębów, co zostało ukończone już po śmierci artysty w 1986. Pod wielkim wrażeniem sztuki Josepha Beuysa był Zdzisław Nitka, na którego omawianym obrazie także widnieje postać zająca. Nitka to niezwykle świadomy twórca, odwołujący się w swoich pracach do istotnych zjawisk czy konkretnych prac z historii sztuki. Dzieła, które szczególnie na niego wpłynęły, artysta wielokrotnie przetwarzał w swoich pracach. Stało się tak np. z dziełem niemieckiego ekspresjonisty Edwarda Muncha, którego „Krzyk” Nitka kilka razy reinterpretował. Podobnie w przypadku Beuysa, z którym niewątpliwie łączy go wielka autentyczność wypowiedzi, podejmowanie uniwersalnych tematów w surowy, ekspresyjny, a czasami wręcz brutalistyczny sposób. Od czasu studiów w PWSSP we Wrocławiu Nitka wyróżniał się indywidualnym stylem, na który wpływ miał niewątpliwie niemiecki ekspresjonizm. Wielkie wrażenie zrobiła na artyście obejrzana w 1979 wystawa „Die Brücke” we wrocławskim Muzeum Narodowym, sposób malowania korespondował z niespokojną sytuacją społeczno-polityczną, w którą artysta czynnie się angażował. Malarstwo było bliskie życiu, komentowało je i pozwalało odreagować. Motywy w ówczesnym malarstwie Nitki zawierały się pomiędzy tematyką publicystyczną a abstrakcją, ostatecznie tę drugą wyparła figuracja. Młodzieńcze fascynacje niemieckimi artystami będą powracać w kolejnych pracach i przyjaźniach, m.in. z Georgiem Baselitzem, który nawet dedykował Nitce jeden z obrazów. Jak przystało na jednego z bardziej konsekwentnych polskich ekspresjonistów, prace Zdzisława Nitki powstają szybko i pod wpływem emocji, a jednak zestawienia barw, kompozycje, mimo że kreślone pośpiesznie, są wynikiem długiego przygotowania, uważnych obserwacji i przetwarzania rzeczywistości. Wygląda tak, jakby dojrzałe wizje gwałtownie „wyskakiwały” na płótno. Prace są pełne znaków, symboli, humorystycznych komentarzy, absurdu i życia. W tym zawiera się ich ekspresja. Dzikie, ostre, kanciaste formy przywołują niemieckie inspiracje, a tym samym sytuują Nitkę w międzynarodowym gronie. Ostre zestawienia kolorystyczne, brutalność form, emocjonalne potraktowanie tematu, były jedyną drogą do wyrażenia niepokojów związanych ze stanem wojennym i sytuacją w kraju. Jednocześnie w tych kompozycjach nie ginie człowiek, jako jednostka, ze wszystkimi jego dylematami, bólem istnienia i żalem. Postać ludzka na niektórych pracach zostaje dosłownie wydrapana w grubej warstwie farby, która staje się materiałem stworzenia. W prezentowanej pracy uproszczonej figurze ludzkiej towarzyszą zwierzęta: wspomniany wcześniej zając i orzeł. Ten temat artysta powtórzył co najmniej trzy razy. Tytuł obrazu „Patetyczny las” odnosi się do dziewiczej funkcji lasu, jako miejsca, którego gospodarzami są zwierzęta, istoty nieskażone, lub, jak kiedyś określili je artyści – wręcz „święte”. Zarówno orzeł, jak i zając należą do swoistej „mitologii” Nitki i wielokrotnie pojawiają się na jego obrazach. Według artysty, w nawiązaniu do wspomnianej wcześniej akcji Josepha Beuysa, martwy zając ma więcej intuicji niż żywy człowiek.

75 †

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

"Kosmiczna miłość" - dyptyk, 1987

olej/piótno, 250 x 150 cm

sygnowany p.d.: 'RATAJSKI'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'SŁAWOMIR | RATAJSKI | 260 x 150 cm | olej 1987 | "KOSMICZNA | MIŁOŚĆ"'

oraz wskazówka montażowa

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 000 - 18 000 EUR

Praca Sławomira Ratajskiego powstała pod koniec lat 80. i reprezentuje styl oraz niepokoję, które były wówczas przedmiotem refleksji młodego twórcy rozpoczynającego pracę dydaktyczną w macierzystej uczelni Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Ratajski od początku drogi twórczej był radykalny w geście malarskim i wybieranych formatach. Monumentalne płótna, które zapiełniał w sposób ekspresyjny, spontaniczny i pełen pasji świadczyły o bogactwie wewnętrznego świata i nieokiełznanej sile twórczej. W prezentowanej pracy zarówno temat, kolorystyka, jak i wybór formatu prześlągnięte są emocjami. Ratajski malował szybko, spontanicznie, jakby „wypluwał” wizję na płótno. Było to rodzajem wyzwolenia i odreagowania.

„Kosmiczna miłość” przedstawia dwie nagie postacie splecione ze sobą w mocnym uścisku. Otaczają je charakterystyczne dla Ratajskiego symbole, które przybierają na obrazie kształt chmury wirującej nad głowami pary. Obraz, podobnie, jak inne prace z tego okresu, robi wrażenie odważnym połączeniem kolorystycznym, zamaszystym gestem malarskim, prostotą modelunku. Jednak artysta odszedł w nim od tematów społecznych i politycznych. Bohaterami nie są tym razem jednostki poddane terrorowi władzy, ale pozostające ze sobą w miłosnej relacji, która być może obezwładnia równie mocno. Można dostrzec charakterystyczne dla artysty elementy takie jak: czarny kontur nadający kompozycji dramatyzmu oraz wielość dynamicznych form szczelnie wypełniających płótno i dających wrażenie ruchu.

Sławomir Ratajski od czasu swojego debiutu był utożsamiany z nurtem Nowej Ekspresji, czynnie włączał się w ruch niezależnego życia artystycznego okresu stanu wojennego. Jego malarstwo jednak nie komentowało wprost tematów publicystycznych, a raczej odwoływało się do alegorii i wewnętrznych przeżyć jednostki. Artysta ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych, od 1987 pracuje na macierzystej uczelni, zaczynał jako asystent prof. Jerzego Tchórzewskiego, a potem prowadził pracownię rysunku na Wydziale Grafiki. Obecnie jest profesorem zwyczajnym na Wydziale Sztuki Mediów, gdzie prowadzi autorską Pracownię Koncepcji Artystycznych. Pozostaje wierny ekspresyjnemu podejściu, coraz bardziej skłania się ku formom abstrakcyjnym, wzmacniając jednocześnie grę kolorystyczną.



MAREK DARIUSZ KAMIEŃSKI

1953

"Świnki", 1985

akryl, olej/piótno, 200 x 170 cm
sygnowany l.d.: 'M. Kamieński'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

2 000 - 3 000 EUR

„Ponieważ dla mnie ekspresja to owszem, ‘sól malarstwa’, ale też jedna z sił natury – jak płomień, który nigdy nie wygasa. Od urodzonego ekspresjonisty jego sztuka wymaga żelaznej kondycji i nieugiętości bohaterów kreskówek, a także wytrwałości na polu bitwy – to z kolei imperatyw odczuwany ciągle przez oba podmioty liryczne „Piosenki starych kochanków” Jacquesa Brela, jestem inny, więc dlatego tamtą dekadę, przynajmniej jej drugą połowę, zaliczam już do okresu (każdy czas ma swój okres) mojego prywatnego postmodernizmu. Ostatecznie przecież de Kooning nie zawsze był w swym malarstwie abstrakcyjny, a Rothko raczej rzadko – ekspresjonistyczny”.

Marek Kamieński

Praca Marka Kamieńskiego „Świnki” doskonale pokazuje sposób działania artysty, który jako uważny obserwator kultury potrafi ekspresyjnie i z humorem przekształcić jej wytwory. Obraz namalowany jest w charakterystyczny szybki, nieco nerwowy sposób z wręcz hiperrealistycznym dopracowaniem pewnych fragmentów i wielką ekspresją pozostałych. Artysta był jednym z najgłośniejszych „nowych dzikich” i to w dosłownym znaczeniu, gdyż działał równolegle jako malarz, producent muzyczny i wokalista. Swoje prace pokazywał w Remoncie, Stodole i Galerii Promocyjnej. Zadebiutował w Kato-wickim Biurze Wystaw Artystycznych w 1983, ale jego sztukę dostrzeżono dopiero po pokazie w Starej Kordegardzie w Warszawie. Muzykę zespołu Zilch, którego czasami był wokalistą, można było usłyszeć m.in. na festiwalu w Jarocinie. Sztuka Kamieńskiego wzbudzała kontrowersje. Wielkoformatowe płótna zapełniały głównie akty kobiece w otoczeniu szalonej ferii ekspresyjnych barw. Ukazane hiperrealistycznie kobiety dodatkowo rozpałały emocje na materiałach wideo, które towarzyszyły ekspozycjom. Krytyka uznała go wówczas za reprezentatywnego artystę młodego pokolenia lat 80. Pod koniec dekady artysta zmienił styl i zaczął poszukiwać w postmodernistycznych zestawieniach znaczeń i symboli, które przerwała jego choroba i niemożność powrotu do wielkoformatowych płócien. Jako źródło swoich inspiracji artysta podaje wystawę „Malarstwo amerykańskie”, która miała miejsce w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1976, doskonale znał estetykę Neue Wilde, jednak od Niemców wolał włoską transawangardę: Cucchiiego czy Chię. Starą się jednak nikogo nie naśladować, choć krytycy mocno kojarzyli jego twórczość ze Schnablem.



77 †

ANTONI FAŁAT

1942

"Motyl", 1980

olej/płótno, 61 x 54,8 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Antoni Fałat | 28.II.1980'
opisany na krośnię malarskim na odwrociu: 'MOTYL'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

3 000 - 4 000 EUR

„Sztuka Antoniego Fałata jest świadectwem zmęczenia historią, która gromadząc tragiczne zdarzenia, nie może ich ani unieść, ani wyrzucić poza obręb swojego doświadczenia. Jednocześnie ta historia to nie jakaś abstrakcyjna, z ducha heglowska idea, tylko myślący i wrażliwi ludzie”.

Maciej Mazurek

Twórczość Antoniego Fałata na przestrzeni lat migrowała pomiędzy malarstwem, rysunkiem, grafiką użytkową oraz tkaniną artystyczną. Dla artysty istotą obrazu pozostaje forma, to właśnie ona, jak wielokrotnie powtarza, nadaje znaczenia oraz wydźwięku emocjonalnego. W pracach artysty ową formą jest ludzka postać, zazwyczaj przedstawiona płasko, na osi obrazu, aby podkreślić jej reprezentacyjny charakter. W znacznej mierze są to przedstawienia tak zwane, upozowane, które sugerują, iż przedstawiona forma jest esencją, do której dąży malarz. Fałat ukazuje zarówno osoby prywatne, bliskie, jak i postaci historyczne. Inspiracje czerpie z kadrów o charakterze małomiasteczkowym. Prowincjonalność ukazana na fotografiach niesie ze sobą aurę sentymentalną. Z czasem prace nie były wyłącznie reinterpretacją sfotografowanych postaci, artysta poszukiwał czynnika, który nadałby formie teatralności, charakteru z pogranicza hiperrealizmu. Chciał oddać klimat aranżacji, wcielić się w scenografa obrazu, gdzie postać jest modelem, a drugi plan dźwięcznym tłem, który nadawał spójności przedstawienia. Jak na obrazie „Motyl” artysta sięga po oszczędną chłodną paletę barw, w której dominują szarości, granaty, brązy. Zarys postaci wyróżniony jest jednak intensywną bielą.



78 †

IRENEUSZ PIERZGALSKI

1929–2019

"Samoloty", 1967

olej/płyta, 87 x 122 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'87 x 122 cm | IRENEUSZ | PIERZGALSKI | ŁÓDŹ | 12.1.67 | [nieczytelne]'

na odwrociu nalepka wystawowa z Galerii Olimpus

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

6 000 – 8 000 EUR

WYSTAWIANY:

Ireneusz Pierzgalski. 1966–1967, BWA Łódź – Salon Sztuki Współczesnej, Łódź. 1968

Ireneusz Pierzgalski. 1966–1967, Galeria Olimpus, Łódź, 2009

Ireneusz Pierzgalski. Malarstwo-Retrospektywa 2015, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 2015

„Ponieważ wszystko, co istotne, zostało powiedziane... Ireneusz Pierzgalski. Malarstwo”,

Galeria Olimpus, Łódź, 13.02–15.03.2020

„Porównywałem sztukę z naturą człowieka – mówiłem: Sztuka i człowiek mają podobną naturę, składają się z ducha i materii. Analogia nie jest jednak pełna, bowiem człowiek ma jedną duszę i jedno ciało, natomiast sztuka jedną duszę, ale liczne wcielenia”.

Ireneusz Pierzgalski

Sztuka abstrakcji miała na celu uwolnienie wewnętrznych emocji, wydobycie autentyczności oraz spontaniczności artystycznej. Powszechnie zagadnienia zaczęły jednak kontrastować z opinią, iż ekspresja wyrazu to nie wszystko, istotą jest również stylizacja oraz dekoracyjność. Pierzgalski, rozpoczynając karierę w środku zaostrowanej dywagacji, postanowił oprzeć działalność na poszukiwaniu indywidualnych racji. Malarz nie tyle ulegał aktualnym wpływom, ile je oswajał i stosował w celu skonfrontowania własnej problematyki.

Z początku niezrytmizowane kompozycyjnie przeradzały się w składne przedstawienia o kontrastujących przestrzeniach oraz zachowanej autentyczności malarskiej. Artysta dostrzegł, iż w spontanicznym procesie

malowania, któremu oddał się na początku kariery, dochodziło do powtarzalności spowodowanej pewną pamięcią ruchową. Pomimo wytwarzania nowych przedstawień, elementy upodobały się do siebie na wzór artystycznej sygnatury. Doprowadziło to do refleksji artystycznej, zacierania granic między płaszczyznami walorystycznymi oraz tworzenia w sposób bardziej intencjonalny. Nasunęła się zatem myśl o wprowadzeniu liter oraz słów z różnorodnych alfabetów jako kreacji odmiennego środka przekazu.

Ireneusz Pierzgalski otrzymał dyplom na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. W latach 50. był związany z grupą „Pięte Koło” oraz „Nowa Linia”. Wystawiał również w jednej z najbardziej prestiżowych wówczas galerii „Krzywe Koło” w Warszawie.





Ireneusz Pierzgański w pracowni, 1968



79 †

ANDRZEJ PARTUM

1938–2002

Bez tytułu, 1987

olej/deska, 70,5 x 52,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. Partum | 1987 Kobenhavn'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

3 000 – 4 000 EUR

Andrzej Partum urodził się w rodzinie artystycznej, jednak wybuch II Wojny Światowej spowodował, iż został wczesnie osierocony. Już jako nastolatek artysta wypowiadał się na tematy polityczne oraz domagał się wycofania wojsk radzieckich z ziem polskich. Jako artystyczny samouk, pomimo braku dyplomu akademickiego, Partum był jednym z kluczowych przedstawicieli polskiej neoawangardy. Był artystą wszechstronnym, tworzył performanse, instalacje, filmy, i oczywiście malował. Twórca uczęszczał na zajęcia profesora Tadeusza Szeligowskiego jako wolny słuchacz Wydziału Kompozycji Warszawskiego Konserwatorium.

Artysta uznawany był za legendę sztuki polskiej lat 60. i 70., zarówno sztuki akceptowalnej przez państwo, jak i awangardy, która stawała w opozycji do ówczesnej władzy. Znany był jednak głównie z ukazywania absurdów PRL-owskiej codzienności. To właśnie w czasach PRL-u, Partum stał na czele artystów niezależnych, oderwanych od nakazów państwa i postulujących autentyczność postawy artystycznej. Krytyka w stosunku do działań artysty była podzielona. Przez jednych uznawany był za buntownika i komentatora wartego oklasku, przez innych za ikonę burzliwości, która szukała wszelkiej publiczności.

Partum był autorem dwóch wystąpień w ramach „Kina Laboratorium”: „Akupunktura” i „Film nie potrzebuje ekranu”. Prezentacja miała miejsce na V Biennale Form Przestrzennych w elbląskiej Galerii EI, zorganizowanej w 1973 przez Gerarda Kwiatkowskiego. Artysta był również autorem wielu manifestów oraz programów artystycznych, choćby „Krytykosystem sztuki” z 1972 czy „Manifest sztuki bezczelnej” z 1977.



80 †

STANISŁAW BAJ

1953

Rzeka Bug

olej/piótno, 70 x 90 cm
sygnowany l.d.: 'S. Baj'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 000 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Baj daje wirtuozerski koncert możliwości malarskiej materii. Jest to także rodzaj ciągłego dialogu z naturą, wręcz obsesyjna fascynacja żywiołem. Niekiedy wizerunki te oscylują w granicach klasycznego przedstawienia tematu, częściej jednak artysta prowadzi nas w świat walki żywiołów, nadając obrazom charakter niemal abstrakcyjny. Baj maluje tak, jak gdyby miał świadomość, że z każdym kolejnym wizerunkiem płynącej rzeki upływa czas ludzkiego istnienia. To malarstwo błysków na tafli wody, metafizyki chwili, nostalgii, ale także w pewnym sensie świadectwo pogodzenia się z losem i akceptacji przemijania”.

Tomasz Malinowski



81 †

JUDYTA SOBEL

1924–2012

Kompozycja jasnozielona, po 1950

olej/piótno, 60 x 75 cm
sygnowany l.d.: 'Sobel'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

6 000 – 8 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Niezwykle trudno jest zamknąć twórczość Judyty Sobel w jednym nurcie malarstwa. W jej obrazach odnajdziemy bowiem tradycje malarskie pochodzące z przeróżnych okresów europejskiej sztuki XX wieku. Potwierdza to prezentowana w katalogu kompozycja, którą Sobel namalowała w latach 50. Rozbicie brył to nawiązanie do francuskiego kubizmu. Szerokie pociągnięcia pędzla z kolei sugerują XX-wieczny koloryzm. Fakt, że Sobel zachowuje typowe relacje przestrzenne dwuwymiarowości płótna – czyli logikę geometrii wykreślnej – cofa jednak inspiracje artystki jeszcze dalej, do XIX wieku, aż do na poły figuratywnej sztuki impresjonistów. Polskiego widza zastanowić też może kolorystyka, jakże nietypowa dla rodzimych twórców. Malarstwo Sobel sytuuje się na pograniczu figuracji i deformacji, ukazując prawdziwie ekspresjonistyczne poszukiwania artystki. Zauważalna jest na tych płótnach wielka i subtelna wrażliwość na otaczającą codzienność.



82 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962-2020

"Hilary i Klara", 2003

olej/ płótno, 180 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"HILARY I KLARA" 180 x 130 | A. CISOWSKI | 28.I.03'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 000 – 11 000 EUR

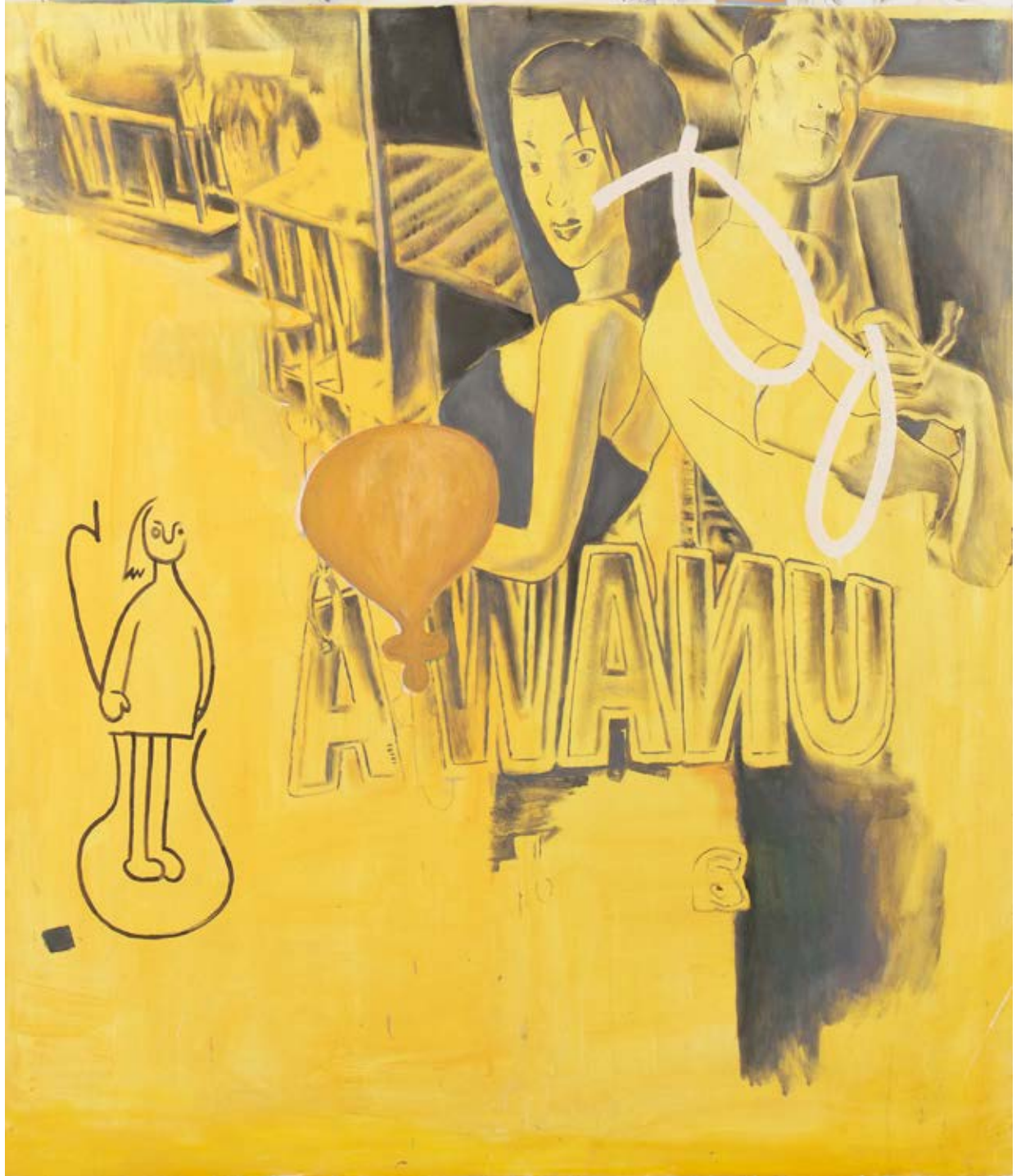
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Spośród artystów pokolenia Nowej ekspresji Cisowski jest jedynym, który może pochwalić się bezpośrednim kontaktem i współpracą z twórcami ekspresji niemieckiej, głównie A. R. Penckiem, swoim mistrzem i nauczycielem. Tylko jemu dane było skonfrontowanie i zweryfikowanie swojej sztuki u źródeł ekspresji lat 80. Jeszcze podczas studiów udało mu się też podpisać kontrakt z niemiecką galerią i dzięki temu funkcjonuje już od 20 lat na międzynarodowym rynku sztuki, też jako jeden z nielicznych artystów polskich lat 80.”

Krzysztof Stanisławski, *Nowa ekspresja. 20 lat. Vol 2, [kat. wyst.] Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2009, s. 109*





ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? BLISKO 13 500 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W LISTOPADZIE 2021 R.
NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ
„DWIE MĘŻATKI” ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO.

SPEKTAKULARNE REKORDY, PIONIERSKIE PROJEKTY, PONAD 200 AUKCJI ROCZNIE

TO NAJLEPSZY MOMENT NA SPRZEDAŻ
DZIEŁA SZTUKI. POZYCJA LIDERA, ZESPÓŁ
NAJLEPSZYCH EKSPERTÓW ORAZ WIELOLETNIE
DOŚWIADCZENIE CZYNI Z DESA UNICUM
IDEALNEGO PARTNERA SPRZEDAŻY.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
21 CZERWCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 31 MAJA 2022
kontakt: Wiktor Komorowski
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
30 CZERWCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 30 MAJA 2022
kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 12, 502 994 177



SZTUKA FANTASTYCZNA
5 LIPCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 3 CZERWCA 2022
kontakt: Anna Szykarczuk
a.szykarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



ART OUTLET. SZTUKA WSPÓŁCZESNA
12 LIPCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 CZERWCA 2022
kontakt: Anna Szary
a.szary@desa.pl
538 522 885

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

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

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

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

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

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

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

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

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

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

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

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

2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie listaka 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 przesyłać 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. Aplikacja online

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 żywo. 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 (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złoży ofertę korzystniejszą. 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 wycyтовane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliciem 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 osobiście. 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 uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiszczyć należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniej przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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



AUTORZY TEKSTÓW

Jagienka Parteka poz. 20, 31, 41, 45, 46, 57, 59, 62, 64, 65, 66, 68, 71, 72, 74, 78, 79, 80

Wiktor Komorowski poz. 36

Anna Szary poz. 1, 11, 37, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 60, 75, 76, 77, 83

Alicja Sznajder poz. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 42, 53, 54, 55, 56, 58, 61, 63, 67, 69, 70, 73, 81, 82

Anna Szynkarczuk poz. 13, 15, 16, 17, 32, 43, 44

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 26 MAJA 2022

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 2 Jan Dobkowski, fot. Włodzimierz Wasyluk

poz. 4 Alfred Lenica, źródło: Wikimedia Commons

poz. 9 Jerzy Nowosielski, fot. Włodzimierz Wasyluk

poz. 10 Wojciech Fangor, fot. Włodzimierz Wasyluk

poz. 11 Henryk Stażewski, „Relief nr 31”, 1969, fot. Desa Unicum

poz. 11 Henryk Stażewski, „Nr 2”, 1975, fot. Desa Unicum

poz. 13 Victor Vasarely

poz. 14 Julian Stańczyk

poz. 16 Andrzej Nowacki, fot. dzięki uprzejmości artysty

poz. 33 Erna Rosenstein, fot. Adam Sandauer

poz. 36 Izabella Gustowska, fot. dzięki uprzejmości artystki

poz. 37 Teresa Pałowska, fot. Jacek Domiński/Reporter

poz. 38 Tadeusz Kantor, fot. Włodzimierz Wasyluk

poz. 41 Jerzy Tchorzewski, „Wieczór”, 1955, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

poz. 41 Jerzy Tchorzewski, „Krajobraz”, 1954, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

poz. 45 Bronisław Kierzkowski w pracowni

poz. 46 Henryk Musiałowicz, fot. Mateusz Jankowski

poz. 69 Łukasz Korolkiewicz, fot. Anna B. Bohdziewicz/Reporter

poz. 75 Zdzisław Nitka, fot. dzięki uprzejmości artysty

poz. 78 Ireneusz Pierzgalski w pracowni

okładka front poz. 11 Henryk Stażewski, Relief, 1975

okładka II – strona 1 poz. 10 Wojciech Fangor, „SU 11”, 1972

strony 2-3 poz. 70 Jarosław Modzelewski, „Martwa natura z krzyżykiem”, 2001

strony 4-5 poz. 52 Edward Dwurnik, Z cyklu „Błękitny”, 1993

strony 6-7 poz. 9 Jerzy Nowosielski, „Toaleta”, 1977

strony 8-9 poz. 40 Jerzy Tchorzewski, „Człowiek i światło”, 1956

strony 10-11 poz. 15 Tadasuke Kuwayama/Tadasky, „C-200”, 1965

strony 12-13 poz. 4 Alfred Lenica, „Stan napięcia”, 1976

strona 14 poz. 35 Izabella Gustowska, „Ofiara I”, 1989

strony 20-21 poz. 36 Teresa Pałowska, „Kabaret” z cyklu „Figury Magiczne”, 1977

strona 281 poz. 8 Jerzy Nowosielski, Postać mężczyzny, 1961

strona 282 poz. 3 Jan Dobkowski, „Towarzyskie spotkanie”, 1971

strony 284-285 poz. 68 Łukasz Korolkiewicz, „Imaginatyk”, 2011

strony 286-287 poz. 34 Teresa Tyszkiewicz, „Epingle en couleur”, 1999

strona 288 – okładka III poz. 60 Kajetan Sosnowski, „Katalipomena nr 534”, 1981

okładka tył poz. 7 Jan Tarasin, „Przedmioty policzone”, 1977

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka





