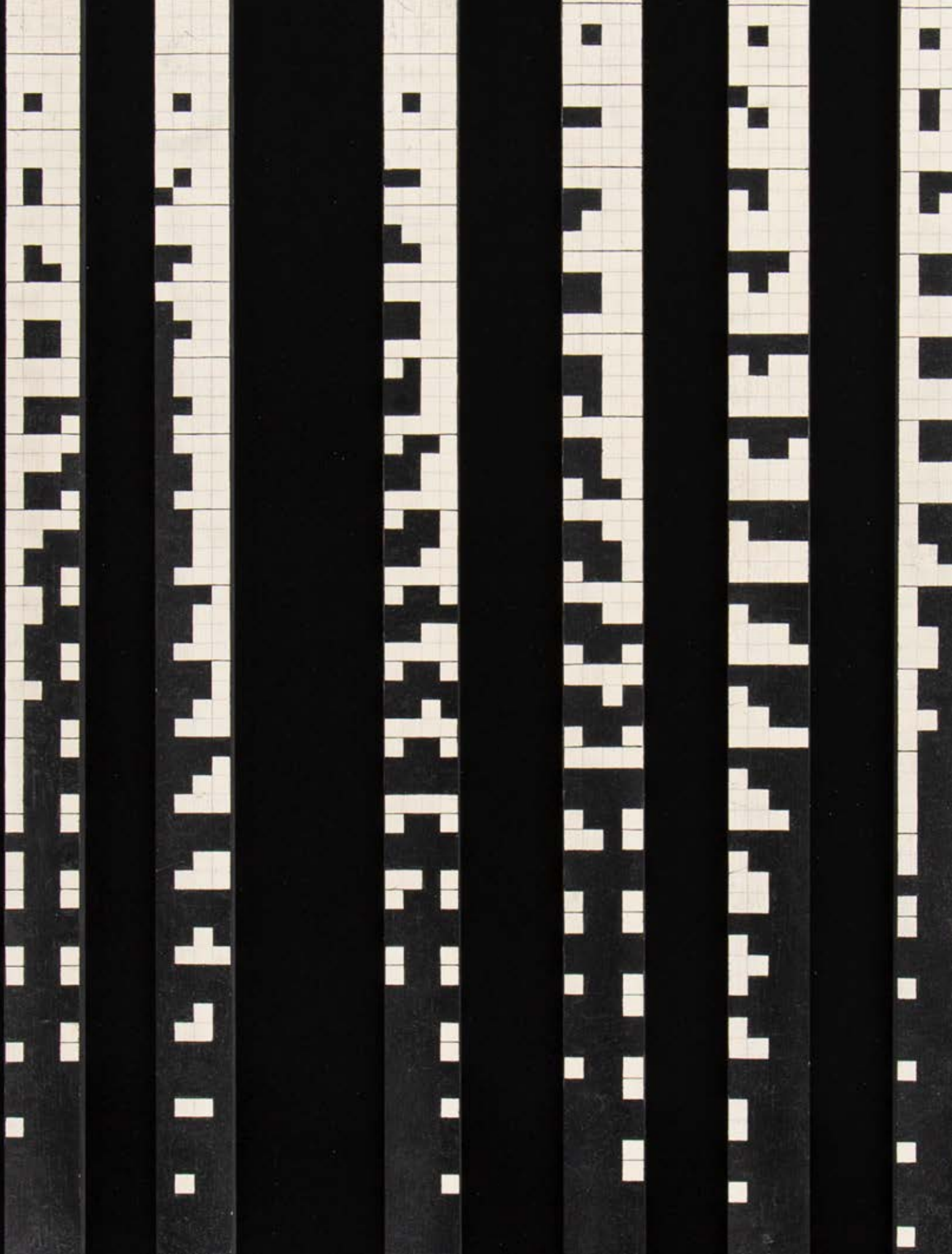
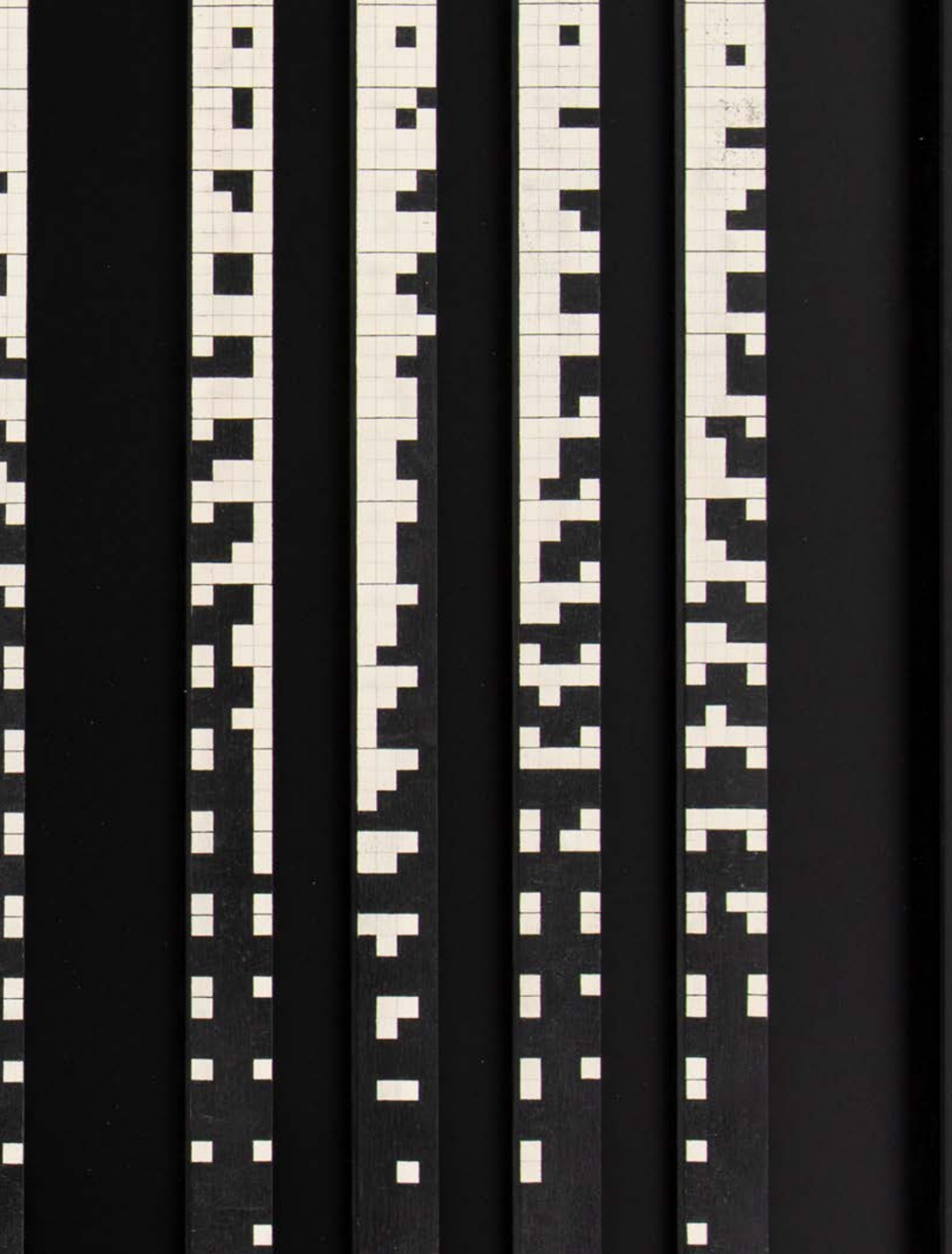


SZTUKA WSPÓŁCZESNA

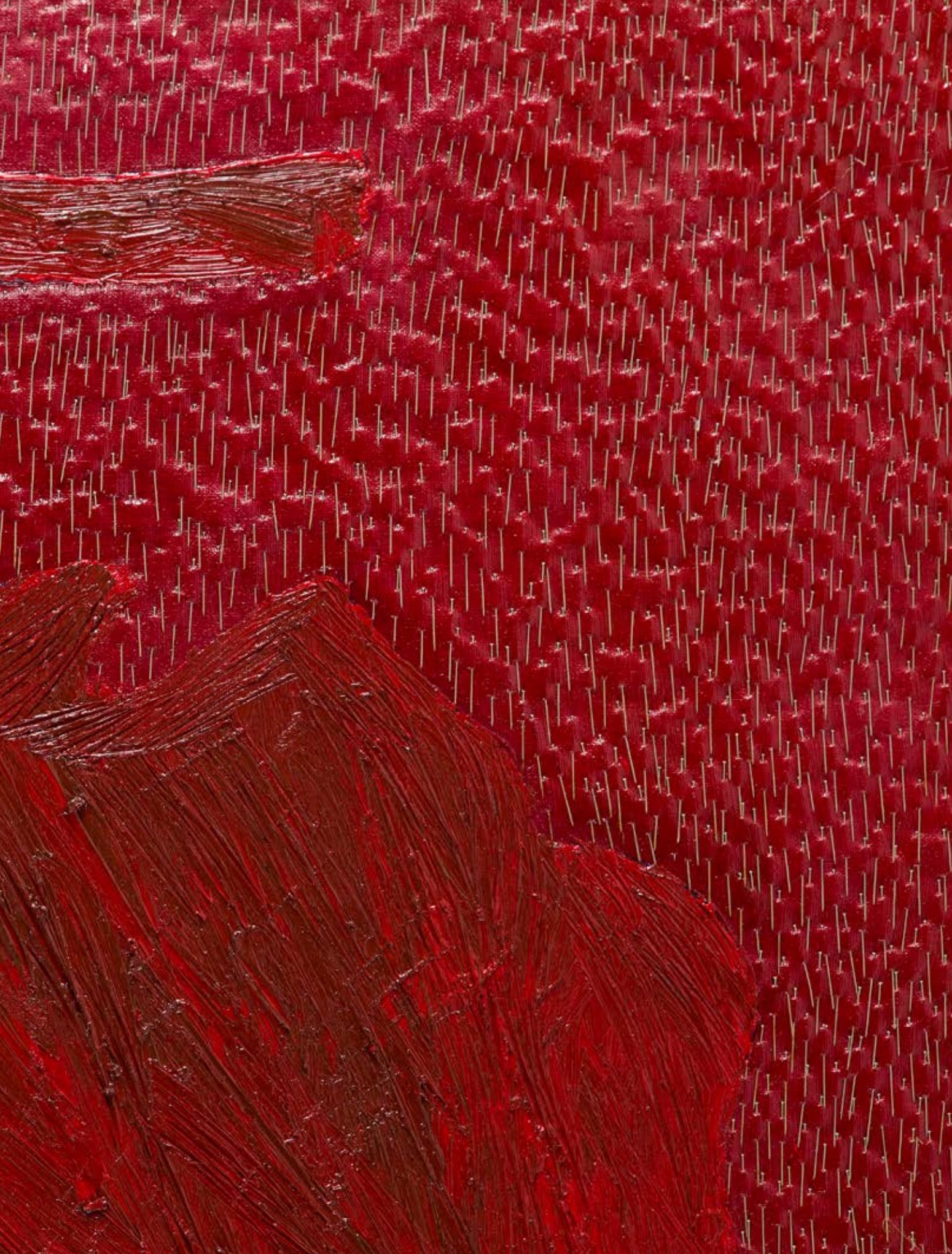
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

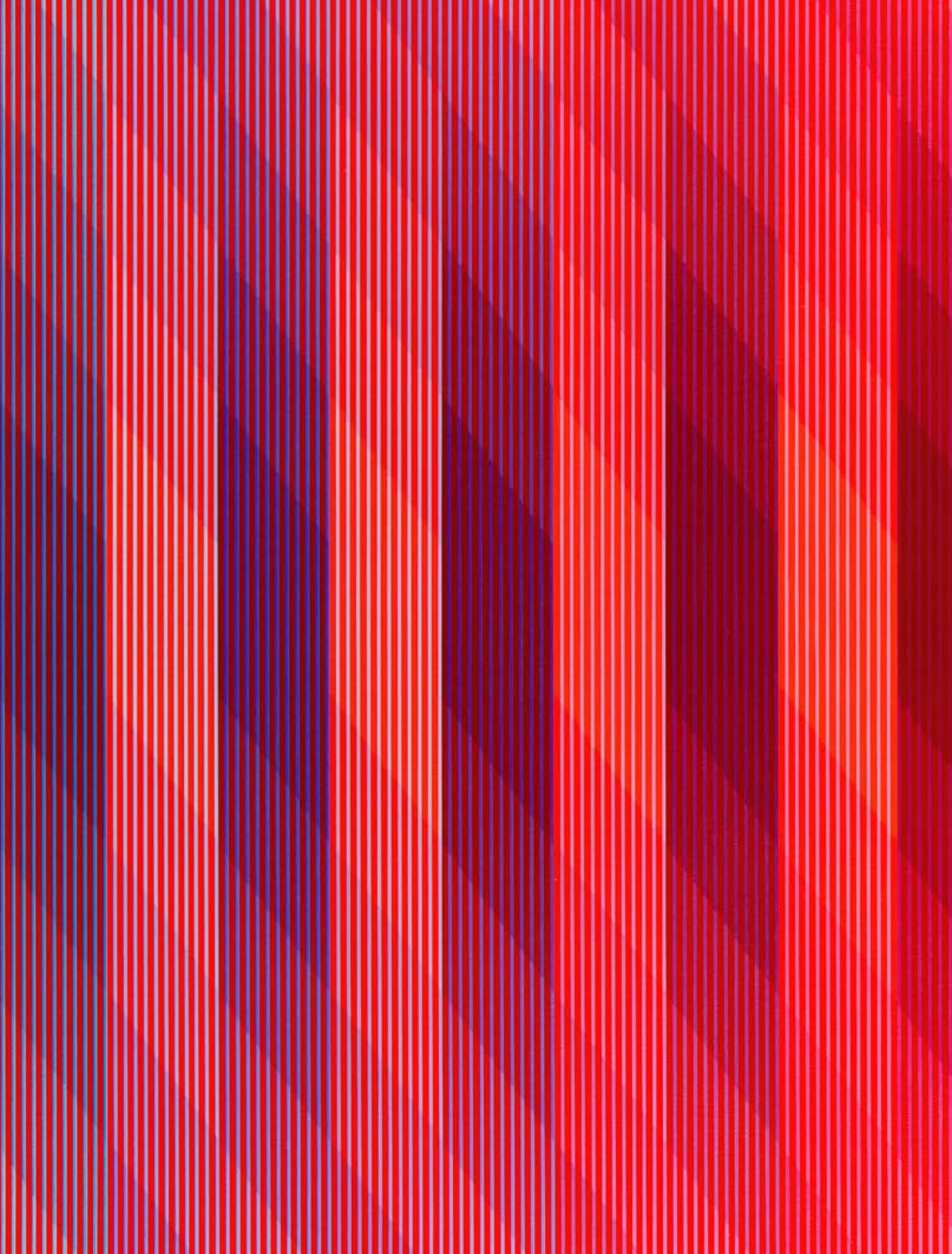
AUKCJA 22 WRZEŚNIA 2022 WARSZAWA

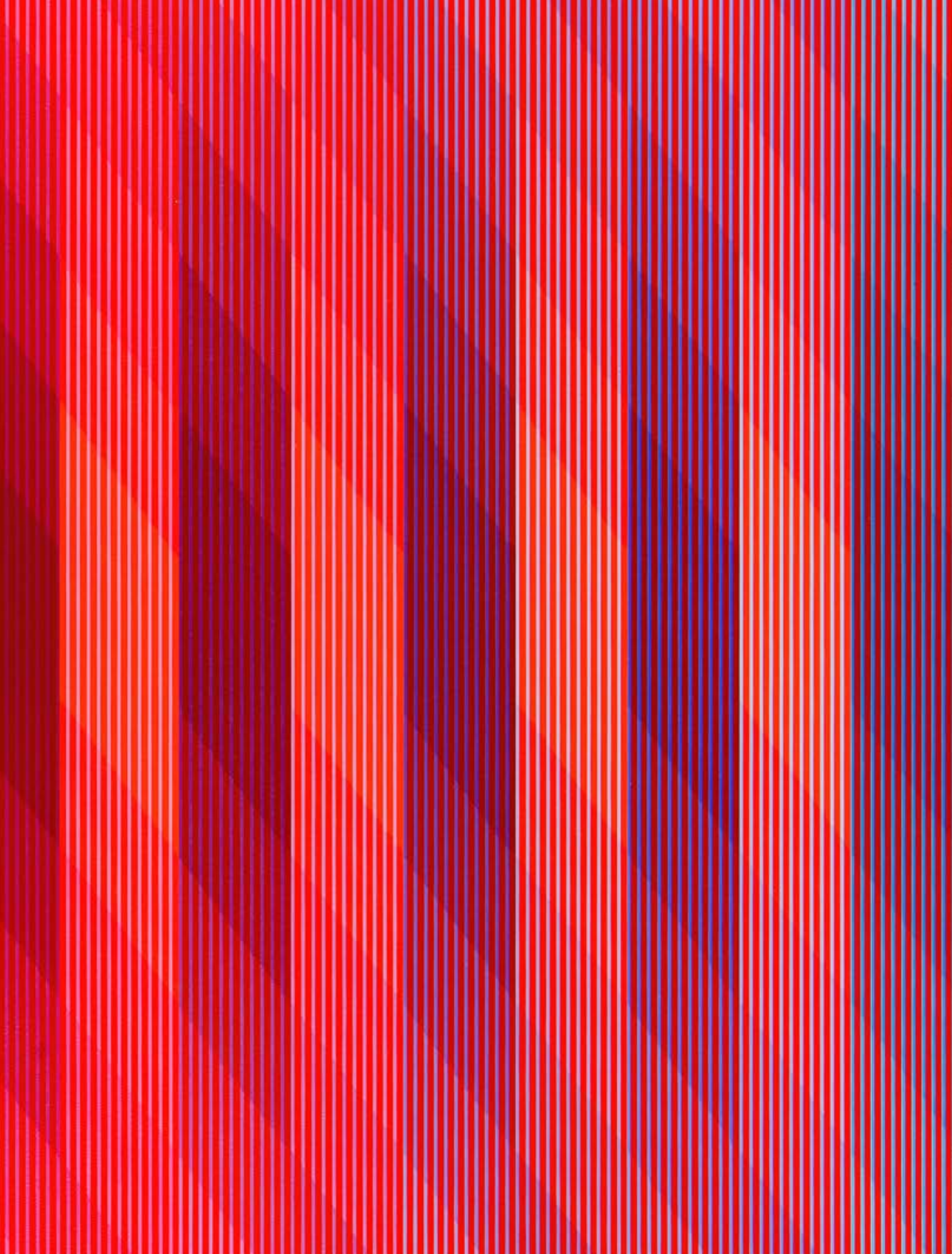






























SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 22 WRZEŚNIA 2022

CZAS AUKCJI

22 września 2022 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

9 – 22 września

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: BREXPLPWMBK
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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

Paweł Wołyniak
p.wolyniak@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 Tomaszewicz
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
Koordynator ds. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Młodszy redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Weronika Zarzycka
Fotoedytor
w.zarzycka@desa.pl
tel. 880 526 448

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.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



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



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



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



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



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



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



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



JOANNA WOLAN
j.wolan@desa.pl
538 915 090

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



ALICJA SZNAJDER
Specjalista
Sztuka Współczesna
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



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



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



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



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



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





INDEKS

Artymowska Zofia 17	Nowacki Andrzej 11
Ciapało Czesław Pius 61	Nowosielski Jerzy 19–20
Cisowski Andrzej 46	Orbitowski Janusz 6
Dobkowski Jan 1–3, 40	Pawlak Włodzimierz 54
Dominik Tadeusz 31–32	Pągowska Teresa 33
Dwurnik Edward 56–60	Ratajski Sławomir 49
Eysymont Janusz 5	Robakowski Józef 14
Fangor Wojciech 7	Rudowicz Teresa 24
Gieryszewski Ryszard 52	Sienicki Jacek 29
Grzywacz Zbylut 44	Sobczyk Marek 53
Hasior Władysław 35	Sobel Judyta 30
Jachtoma Aleksandra 4	Sosnowski Kajetan 36
Jackiewicz Władysław 42–43	Stajuda Jerzy 39
Kaliska Łódź 47	Stańczak Julian 10
Kierzkowski Bronisław 25	Stażewski Henryk 15–16
Kobzdej Aleksander 37	Strelnik Piotr 51
Korolkiewicz Łukasz 41	Szajna Józef 26
Kowalski Andrzej S. 27	Tarasin Jan 23
Kraśiński Edward 18	Tatarczyk Tomasz 34
Kuwayama Tadasuke (Tadasky) 8	Tyniec Jan 50
Lenica Alfred 21	Tyszkiewicz Teresa 22
Lewandowska Danuta 9	Winiarski Ryszard 12–13
Lewczuk Sławomir 45	Ziemiński Jacek 48
Markowski Eugeniusz 55	Ziemski Rajmund 38
Maziarska Jadwiga 28	

1 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Rozkoszny chód", 1969

olej/ płótno, 198 x 148 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN DOBKOWSKI "DOBSON" | "ROZKOSZNY CHÓD" 69 r'
opisany i datowany na blejtramie: '1969 | ROK | OLEJ'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

42 500 – 64 000 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, 2019

kolekcja prywatna, Polska

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

Jan Dobkowski, „Przegląd Powszechny”, czerwiec 1986





SIŁA EROTYKI JANA DOBKOWSKIEGO

„Rozkoszny chód” przynależy do cieszącego się największą popularnością wśród kolekcjonerów i publiczności cyklu prac czerwono-zielonych, który Jan Dobkowski zapoczątkował pod koniec lat 60. i kontynuował w latach 70. Powstałe wówczas obrazy były z jednej strony wynikiem radykalnej rozprawy z dominującym na uczelni koloryzmem, z drugiej zaś krytycznym odniesieniem się do antymalarskich tendencji, dominujących w tym czasie w nurtach awangardowych. Nie ulega wątpliwości, iż niezależny od wszelakich wpływów Dobkowski wypracował zupełnie pionierską i dystynktywną formułę malarstwa, która nie znajduje podobnych analogii w tym czasie. Sam artysta wspomina z kolei: „Mój okres czerwono-zielony (...) wywodził się z natury, z poszukiwania linearnego, z tropienia płaszczyzny, konturu. Chciałem coś wyrzeźbić 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 Dziłkowska, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011, s. 48).

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

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

W prezentowanej kompozycji z 1969 mamy do czynienia z pojedynczą figurą. Jakkolwiek dolna część sylwetki jest anatomicznie rozpoznawalna, to górna budzi wiele wątpliwości i może wprawić widza w rodzaj konsternacji. Twarz i ręce postaci zastąpione są bowiem przez kształt przywodzący na myśl kobiece piersi lub serce. W omawianym obrazie, podobnie jak w wielu innych przedstawieniach Dobkowskiego, 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 zmnożone. Czy na tych obrazach widzimy mężczyzn, czy kobiety? Któż to wie! Nawet jeśli postać odsłania 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 zwijają się w spirale, a srom może znajdować się w dowolnym miejscu, pod dowolnym kątem, odwrócony, zwielokrotniony” (Kuźmich, op. cit. s. 27).

2 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Macierzyństwo", 1970

olej/płótno, 46 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "MACIERZYŃSTWO" 1970 R | OLEJ 46 cm x 33 cm'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

12 800 – 17 000 EUR

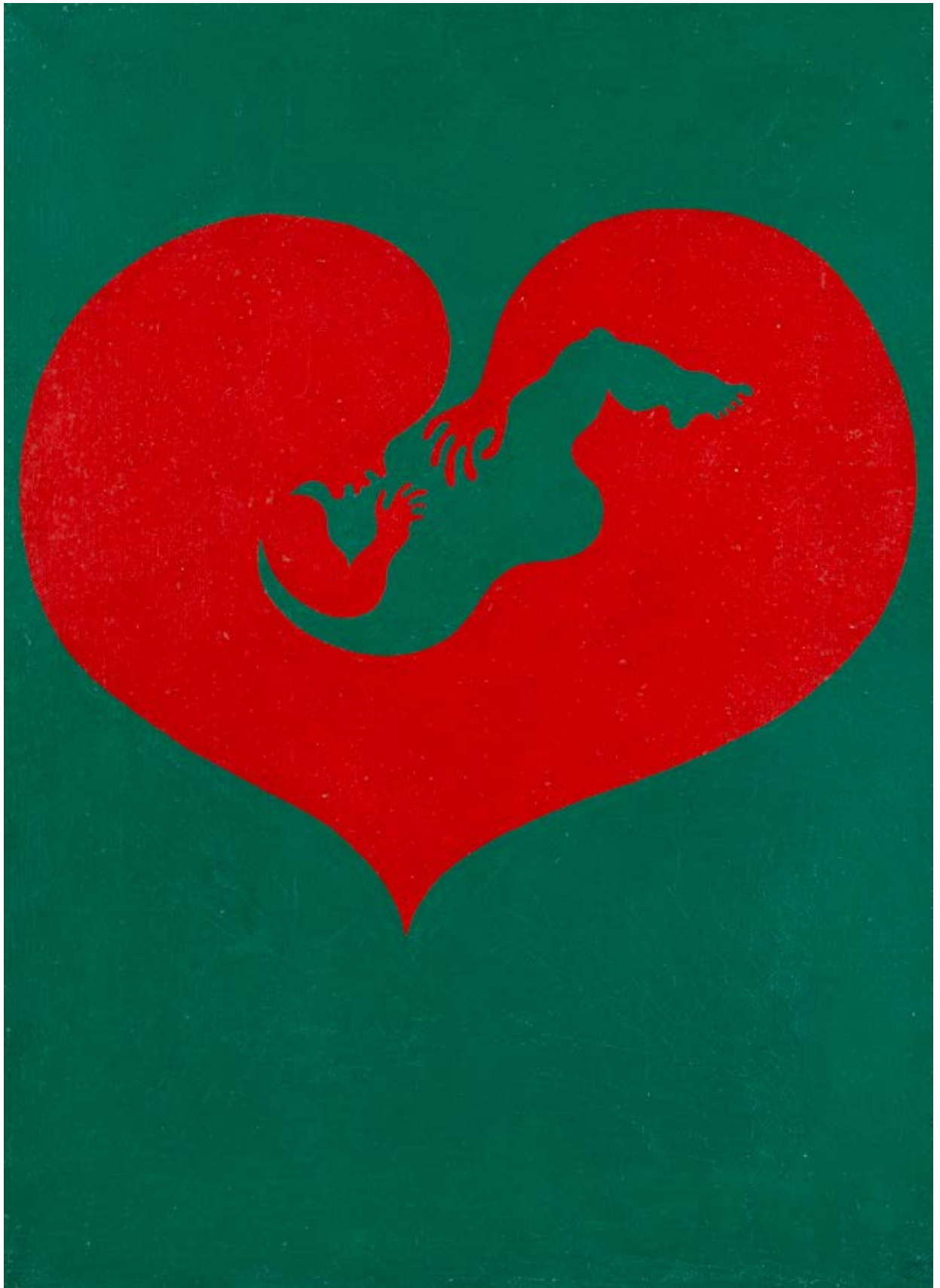
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

Desa Unicum, 2020

kolekcja prywatna, Warszawa

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



3 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"XXIII" z cyklu "Obrazy magiczne", 1975/2020

akryl/ płótno, 54 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | Z CYKLU "OBRAZY MAGICZNE "XXIII" 1975/2020 | AKRYL | 54 cm x 54 cm'

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

8 500 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jan Dobkowski. Obrazy magiczne, Galeria Artemis, Kraków, wrzesień 2020

Prezentowany w katalogu obraz oznaczony numerem „XXIII” przynależy do serii cieszących się dużą popularnością wśród miłośników twórczości Jana Dobkowskiego „Obrazów magicznych”. Na sam cykl składa się 25 płócien utrzymanych w formacie 54 × 54 cm, które autor stworzył, nawiązując do noszącej ten sam tytuł serii z połowy lat 70. Obrazy, choć powstały w ostatnich latach, noszą charakterystyczne dla malarstwa Dobkowskiego cechy stylistyczne, a także dotyczą typowej dla autora tematyki. Malarz, powracając niejako do wcześniejszego cyklu, nadał jednak pracom nowe znaczenie, formę oraz odmienną kolorystykę.

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



4 †

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Kompozycja, 1989

olej/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | KOMPOZYCJA |
WYM. 100 x 80 | TECH. OLEJ | ROK. 1989 | 14.04.1989 | 4' oraz wskazówka montażowa

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 400 – 8 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Powietrze nie jest ani bezbarwne, ani przezroczyste.
Powietrze to kwintesencja koloru”.

Aleksandra Jachtoma



KOLOR, KTÓRY WZRUSZA

Prezentowany obraz to reprezentatywny przykład malarstwa Aleksandry Jachtomy, autorki określanej mianem najważniejszej polskiej abstrakcjonistki. Pozornie płaska i jednobarwna kompozycja, którą twórczyni namalowała w 1989, to w istocie wysmakowane studium kolorystyczne. Błękitny kwadrat otoczony ciemniejszą bordiurą jaśnieje od spodu własnym wewnętrznym światłem, dzięki czemu sprawia wrażenie otwierającego się przed odbiorcą wnętrza. Co ciekawe niesamowite wrażenie głębi emanujące z płótna Jachtoma osiągnęła wyłącznie poprzez gradację tonów błękitu oraz jedwabiste wygładzenie powierzchni. O szczególnym oddziaływaniu odcieni niebieskiego w obrazach Jachtomy pisała Monika Małkowska, która powoływała się na fragment rozprawy Goethego „Farbenlehre” (Nauka o barwach). Jak cytuje Małkowska, Goethe tak pisał o błękicie: „Na ten kolor w sposób szczególny i wprost niewymowny reaguje oko. Jako barwa jest energią, sama stoi po stronie negatywnej i w swej najwyższej czystości znaczy tyle, co nic. Jej widok ma w sobie coś sprzecznego – podniecie i spokój”. Dla krytyczki Jachtoma swoim malarstwem wskazuje nieznane wartości barw i ich wpływ na ludzkie zmysły i psychikę. (Monika Małkowska, Goethe i... Jachtoma, „Życie Warszawy”, nr 61, 1992). Natomiast krytyczka sztuki Wiesława Wierchowska zwróciła uwagę, że określenia „ascetyczny” czy „minimalistyczny” są przeciwieństwem bogactwa, jakie oferuje malarstwo Jachtomy. Na konkretny odcień składa się nieraz i dziesięć warstw koloru, aż do momentu, w którym następuje przemiana płótna pokrytego farbą w skończone dzieło sztuki. Malarka wierzyła, że temat nigdy nie odgrywa istotnej roli, celem malarstwa nie jest narracja, a raczej skłanianie się ku zagadnieniom czysto plastycznym, dotyczącym rozwiązań konstrukcyjnych i kolorystycznych. Artystka mówiła, że w jej odczuciu: „kolor wzrusza, daje radość, budzi wstępną zachwyt; sądzę, że dłuższe obcowanie z nim może nawet zmienić naszą świadomość (...). Chciałabym, aby niewielka ilość farby zawarta w kwadracie płótna, na skutek ukrytej w niej siły emocjonalnej, która jest tajemnicą malarstwa, czyniła człowieka lepszym, odciągała go od przyziemności, zapewniała mu przeżycia wewnętrzne, które dawniej nazywano wyższymi” (Aleksandra Jachtoma, [w:] Artyści mówią, [red.] Elżbieta Dzikowska, Warszawa 2011, s. 118).

W sztuce Jachtomy z przełomu lat 80 i 90. widać u autorki rosnącą tendencję ku szukaniu wartości malarstwa w jego fizycznym wymiarze. Obrazy artystki z tego okresu charakteryzują się redukcją malarskich poszukiwań do właściwości barwy. Już od lat 60. w swojej autotematycznej twórczości Jachtoma skupiała się głównie na eksploracji koloru, jednak jej wcześniejsze prace komplikowało więcej podstawowych elementów konstrukcyjnych sztuki; w szczególności linie i kształty. W latach 90. pozostaje wyłącznie kolor. Ponadto twórczość artystki w tym okresie jest dużo bardziej zrównoważona. Z palety znika bijąca intensywność koloru widoczna w jej pracach z wcześniejszych lat. Podobne do siebie prostotą, formą geometryczną i gładkością pędzla obrazy różnią się od siebie tylko lekkim niuansem koloru. Barwy, które pokrywają płótna Jachtomy na przełomie minionego stulecia są wręcz monochromatyczne. Odejście artystki od krzykających kontrastów do wyciszających barw ukazuje się przejawem pewnej wyklarowanej postawy wobec malarstwa i świadczy o pewnym nabytym przez nią przekonaniu o samym sensie rozważania nad barwą. Sugeruje, że artystka nie musi udowadniać ani tłumaczyć krzykliwością i zróżnicowaniem koloru jej zawziętości co do skupienia na pigmentach. W tych obrazach nie o to już chodzi. Obrazy Jachtomy, takie jak prezentowana praca, są ostoją dojrzałości, w której prostota nie jest obiektem polemiki, lecz rzeczą oczywistą, a najważniejszym ich celem jest poszukiwanie doznań sensorycznych.

**„MALARSTWO FIGURATYWNE MOŻNA KONTROLOWAĆ,
ODNOSZĄC JEGO REZULTATY DO MODELA, PRZEDMIOTU;
W ABSTRAKCJI KAŻDY RUCH PĘDZLA STWARZA NOWĄ SYTUACJĘ,
NIGDY NIE JEST ONA OSTATECZNA. WCIAŻ TRZEBA PODEJMOWAĆ
DECYZJĘ NA NOWO. ZAWSZE NAJTRUDNIEJSZA JEST NIEUCHWYTNA
GRANICA, KIEDY RODZI SIĘ PYTANIE, CZY ZAMALOWANE PŁÓTNO
JEST JUŻ OBRAZEM, CZY NIM JESZCZE NIE JEST”.**

ALEKSANDRA JACHTOMA

5 †

JANUSZ EYSYMONT

1930–1991

"Szary obraz ze śladem zieleni", 1988–90

olej/płótno, 117 x 89 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Janusz Eysymont 88–90'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Janusz Eysymont | [...] | "SZARY OBRAZ ZE ŚLADEM ZIELENI" 1988–90 | olej, 116 x 89'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 200 – 4 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„(...) przestrzeń i światło, użyte jako główne środki przekazu, mają cechy tajemniczości, wzniosłości i magii przykuwającej oczy i zmuszającej do kontemplacji. Jest w nich niezwykłość ciszy i prostoty, jakby spoza zgiełku ziemskiej rzeczywistości. Wyzbyte sentymentalizmu i nawet śladu jednostkowej obecności, emanują nie tylko blaskiem, ale i napięciem emocjonalnym o dużej sile. Jest w nich czynnik metafizyczny, medytacyjne zapatrzenie w nieskończoność”.

Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 255



6

JANUSZ ORBITOWSKI

1940–2017

"Kompozycja 3/95", 1995

akryl, relief/płyta, 80 x 61,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 1995 | 3/95 | 80 x 61,5 cm'

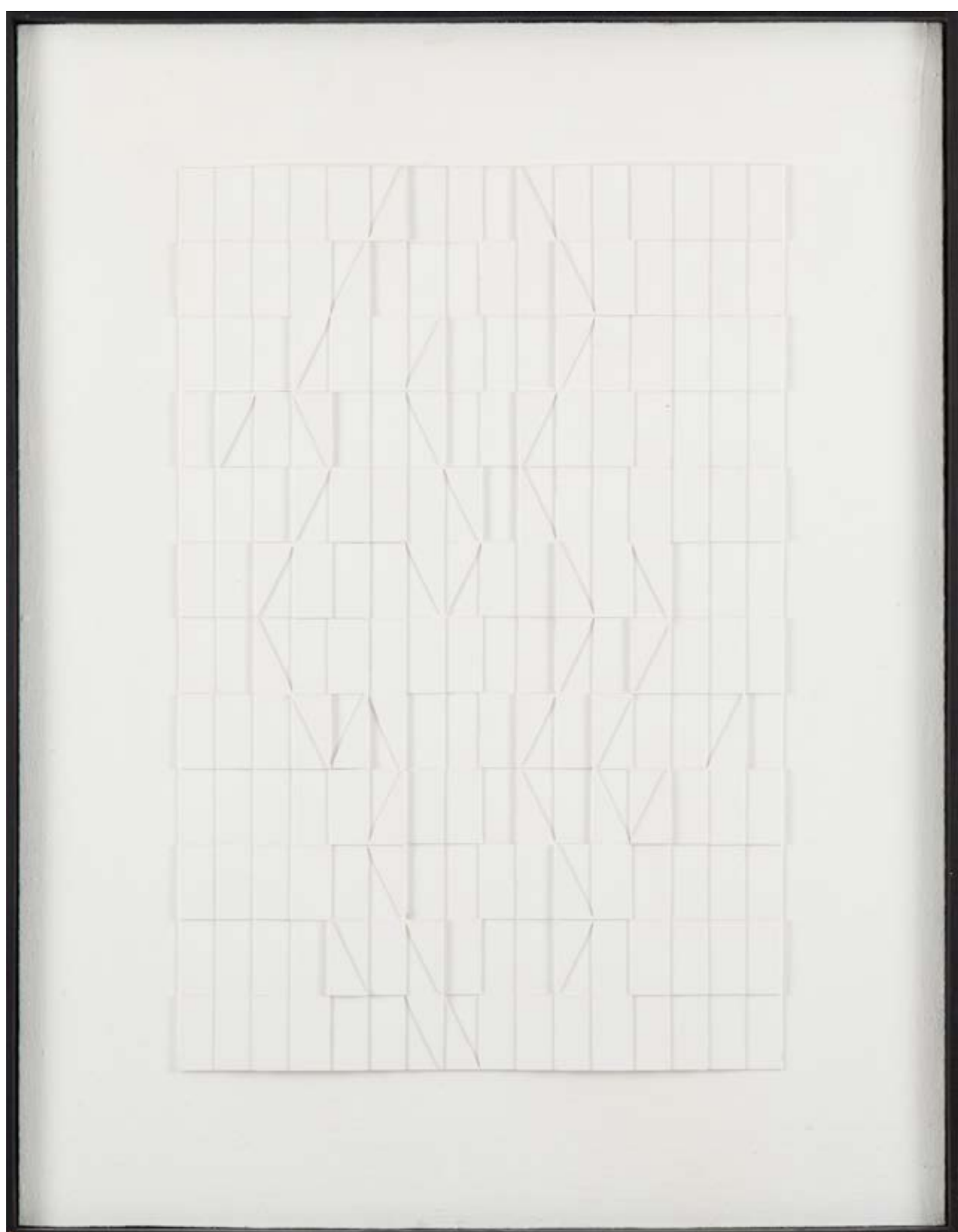
estymacja:

55 000 – 80 000 PLN

11 700 – 17 000 EUR

„Tu, gdzie spodziewalibyśmy się gładkiej powierzchni, ujawnia się jej chropowatość, tu, gdzie oczekujemy jasnego podziału, ten zdaje się rozmywać. Nie ma tu dehumanizacji, mimo iż autor wielokrotnie podkreślał swoją pozycję dystansu w stosunku do procesu tworzenia. I choć być może przez to obrazy rozmiągają się ze swoimi ascetycznymi ideami, nie tracą tak specyficznej i trudnej do określenia szlachetności”.

Michał Zawada, Janusz Orbitowski, Białe Plamy, katalog wystawy, Galeria Malarstwa ASP w Krakowie, Kraków 2011



GRAMATYKA BIELI

Podobnie jak dla wielu twórców polskiej awangardy punktem wyjścia dla Janusza Orbitowskiego stały się teoria unizmu, wypracowana przez Władysława Strzemińskiego, oraz zdobycze konstrukttywizmu. W sztuce artysty wybrzmiewa konieczność przeniesienia punktu ciężkości na obraz, jego budowę, a także pochwała geometrii, dzięki której można przekroczyć treść i zasady dyktowane przez codzienne życie i utylitarne reguły. Opowiadanie się za autonomią sztuki i odrzuceniem wszelkiej aluzyjności, przynależne w odczuciu autora nawet malarstwu abstrakcyjnemu, zaowocowało redukcją wszelkich elementów mogących skierować myśli widza na cokolwiek prócz skrętnie przemyślanej kompozycji czy roli światła. Ascetyczne prace Orbitowskiego zdają się funkcjonować poza czasem i kontekstem, a w bliskim oglądzie widać ich odrębny charakter, niuanse będące tworem ludzkiej ręki. Czasami owe pozorne niedoskonałości przypominają o obecności osoby artysty, a także o obcowaniu z dziełem sztuki, nie zaś przemysłowym wytworem. Zwrócenie uwagi na sensualne oblicze tych płócien pozwala widzom docenić nie tylko zawarty w nich walor intelektualny, lecz także estetyczny.

Do najbardziej rozpoznawalnych i poszukiwanych prac w dorobku Orbitowskiego należą białe reliefy. Przewijały się one przez całe jego twórcze życie. Do tej grupy należy prezentowana w niniejszym katalogu praca – niezwykle subtelna, monochromatyczna kompozycja geometryczna, której clue stanowi – słowami Rafała Solewskiego – „światło bieli, podkreślone jedynie cieniem rzucanym przez reliefowe wzebrania” (Umiar i namietność. Życie i sztuka Janusza Orbitowskiego, [red.] Rafał Solewski, Kraków 2019, s. 176). Choć eksperymentował z wielobarwnymi kompozycjami, Janusz Orbitowski najlepiej czuł się w bieli – symbolizującej czystość i ascezę. Pierwsze monochromatyczne reliefy pojawiły się w połowie lat 70. Były to prace zbudowane ze skośnych wiązek listewek, co nadawało im przestrzenności i dynamiki. Później powstawały też prace budowane z małych, kilkucentymetrowych prostokątów, które Orbitowski układał w poziome rzędy, na wzór pisma.

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

„CO ZADZIWIAJĄCE DLA UWAŻNEGO OBSERWATORA TYCH PRAC, NALEŻĄCYCH W SPOSÓB OCZYWISTY DO NURTU SZTUKI OPERUJĄCEJ GEOMETRIĄ - TO WYCZUWALNY JEJ ZWIĄZEK Z INSPIRACJĄ NATURĄ. WYSTĘPUJĄCE TU RYTMY KOJARZĄ SIĘ Z RUCHEM FAL, KTÓRE WIATR MARSZCZY NA POWIERZCHNI WODY, ALBO Z WARSTWAMI GAŁĘZI ŚWIERKA CZY JODŁY NARASTAJĄCYMI NAD SOBĄ CZY Z REGULARNYM UKŁADEM ŻYŁEK NA LIŚCIU GRABU. JEDNAK TEN ZWIĄZEK Z PRZYRODĄ JEST NIEPORÓWNYWALNIE SILNIEJSZY NIŻ W MALARSTWIE - W RYSUNKACH ORBITOWSKIEGO. JEGO PRACE NA BIAŁYM PAPIERZE, BUDOWANE CZARNYM TUSZEM, BARDZO CIENKIMI KRESKAMI, SĄ TAK SUBTELNE, TAK DELIKATNE JAKBY UTKANE BYŁY Z MGŁY. UKSZTAŁTOWANE Z NICH NIEREGULARNE FORMY WYŁANIAJĄ SIĘ FRAGMENTARYCZNIE Z PRZESTRZENI, ALBO ODWROTNIE: ZDAJĄ SIĘ W NIEJ ROZPŁYWAĆ I ZANIKAĆ. SKOJARZENIA ROŚLINNE NASUWAJĄ SIĘ NIEODPARCIE. ZE SZPILKOWĄ GĘSTOŚCIĄ ŁODYGI SKRZYPY, Z MISTERNĄ STRUKTURĄ LIŚCIA PAPROCI CZY ULOTNOŚCIĄ PUCHU DMUCHAWCA. WOKÓŁ OSI KOMPOZYCYJNYCH RYSUNKÓW KRESKI SĄ ZAGĘSZCZONE, WIĘC POCIEMNIAŁE, IM DALEJ OD NICH - JAŚNIEJSZE, NA KRAŃCU FORM POSTRZĘPIONE I WTAPIAJĄCE SIĘ W TŁO. BYWAJĄ SPROWADZONE LUB WRĘCZ ZAMKNIĘTE W JAJOWATĄ FORMĘ OWALU”.

7 †

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"M 67", 1970

olej/płótno, 102 x 102 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 67 | 40" x 40"'

estymacja:

1 800 000 – 2 500 000 PLN

385 000 – 540 000 EUR

OPINIE:

Praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak pod numerem: P.829

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna (zakup bezpośrednio od artysty około 1975)

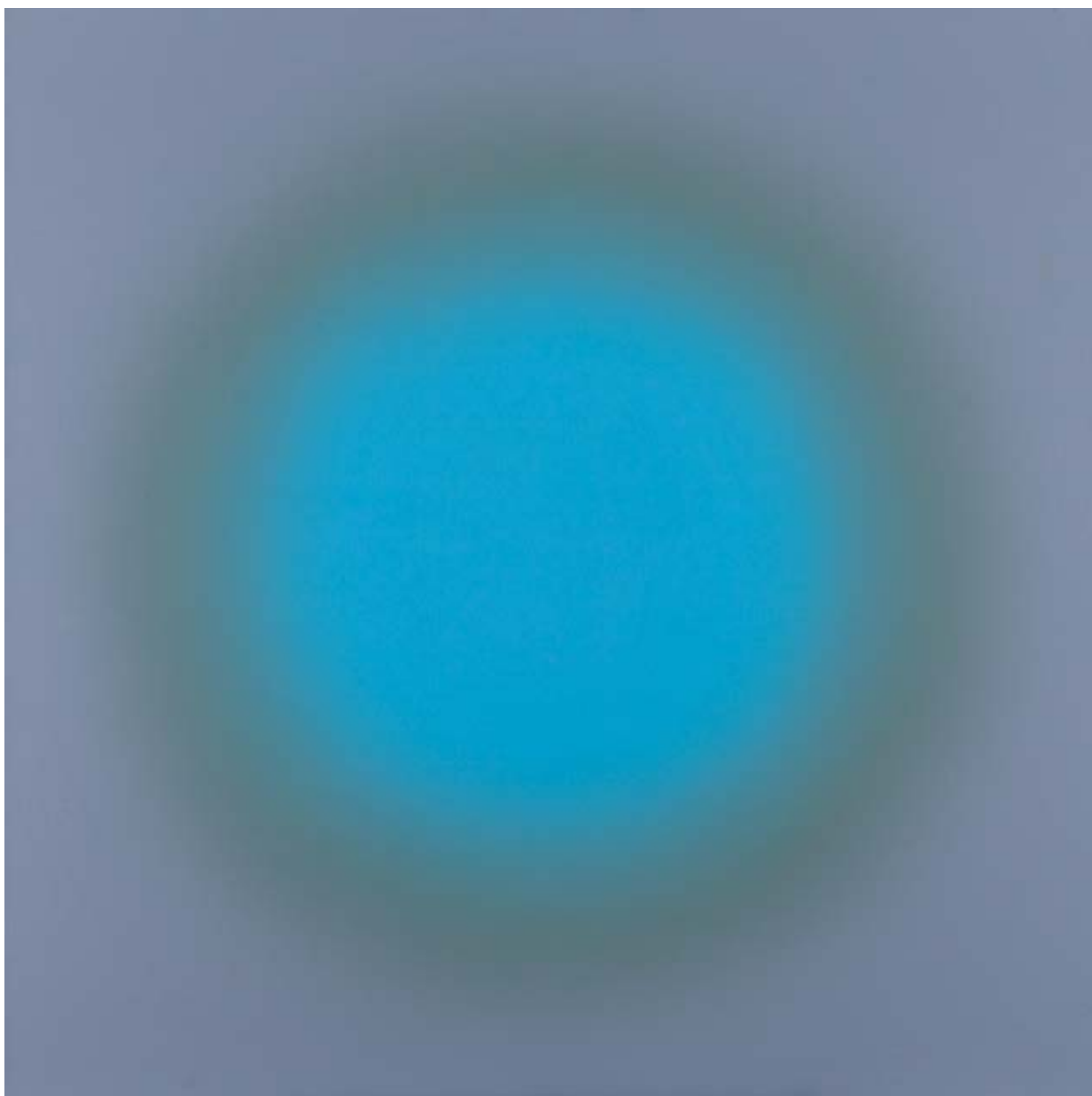
Christie's, Nowy Jork 2018

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Przełożyłem stosunki między ludźmi na przestrzeń, na rzeczy tak oczywiste jak przedmiot i tło, ich wzajemne relacje”.

Wojciech Fangor



WYSTAWA WOJCIECHA FANGORA W MUZEUM GUGGENHEIMA

Prezentowany w katalogu magnetyzujący okrag „M 67” to kompozycja, która powstała w 1970, w momencie, kiedy Wojciech Fangor – jeden z najwybitniejszych polskich artystów, a także przełomowy twórca sztuki optycznej – był u szczytu swojej amerykańskiej kariery. Tytuł rozpoczynający się literą M to określenie pracowni artysty w Madison, w której zostało namalowane dzieło. Oznaczenie „67” to z kolei numer porządkowy, jaki Fangor nadał kompozycji. Błękitne koło na szarym tle należy do eksperymentalnych kompozycji artysty, które przedstawiają różnokolorowe, pulsujące okręgi. Obok fal koła Fangora stanowią współczesną ikonę malarstwa optycznego, która nie znajduje analogii w ówczesnej sztuce.

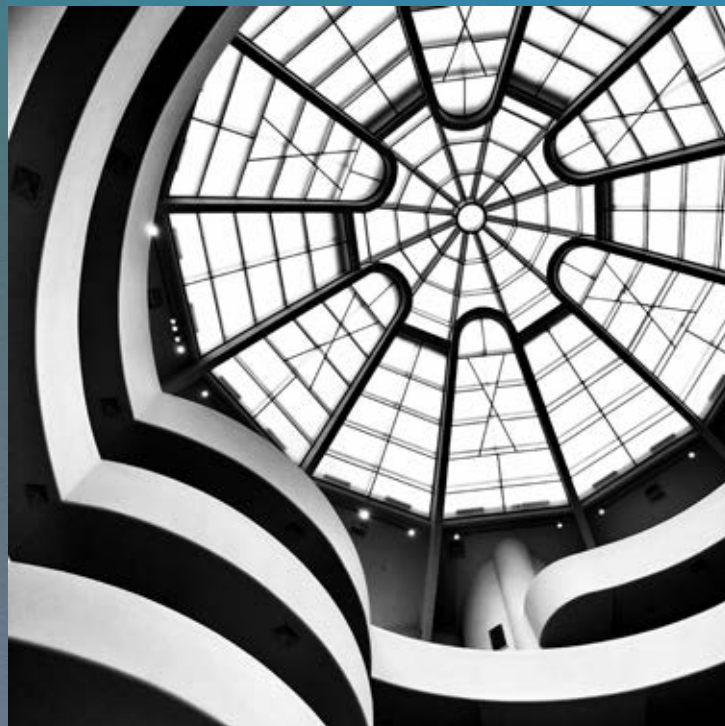
W roku powstania omawianej kompozycji, czyli w 1970, w Guggenheim Museum w Nowym Jorku została zorganizowana indywidualna wystawa prac Wojciecha Fangora. Ekspozycja w światowej stolicy sztuki współczesnej stanowiła symboliczne ukoronowanie twórczości artysty i była potwierdzeniem jego głównej roli na międzynarodowej scenie artystycznej. Było to nie tylko najważniejsze wydarzenie w karierze Fangora, ale także jedno z bardziej nobilitujących w historii sztuki polskiej. Na ekspozycji znalazły się 34 obrazy, które powstały w latach 1965–70 – jak pisał Stefan Szydlowski – szczytowego okresu twórczości artysty. Pięć wielkoformatowych płócien artysta namalował specjalnie na tę wystawę. We wstępie do katalogu wystawy Thomas Maria Messer, dyrektor instytucji, pisał, że główną przyczyną współpracy z malarzem była chęć pokazania jego sylwetki szerszej publiczności. Do tej pory nieznanego w szerszych kręgach, a prace pojawiały się jedynie pojedynczo na dużych zbiorowych wystawach.

Ekspozycję Wojciecha Fangora w ikonicznym gmachu muzeum należy uznać za kolejny przykład działania w przestrzeni. Trudna przestrzeń wystawiennicza okazała się doskonale współgrać z malarstwem polskiego artysty. Zdaniem Magdaleny Dabrowskiej, która miała okazję obejrzeć wystawę na żywo: „Spiralna forma ramp Guggenheima wydawała się wręcz stworzona do eksponowania jego dzieł. Architektura i malarstwo komponowały się w sposób organiczny. Tak więc oko widza stojącego w centrum rotundy, na parterze, ślizgało się po wibrujących, kolorystycznych przestrzeniach ramp, rozmieszczonych na różnych poziomach, stwarzających wrażenie wnętrza wypełnionego drgającymi barwami” (Magdalena Dabrowska, Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970, [w:] Wojciech Fangor, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, [red.] Milada Ślazińska, s. 22).

O wadze organizacji wystawy Fangora przez Muzeum Guggenheima może stanowić fakt, że do tej pory był on jedynym Polakiem eksponującym tam na jednoosobowej wystawie. Muzeum od wielu dziesięcioleci jest jedną z najważniejszych i poważanych instytucji wystawiających sztukę nowoczesną oraz współczesną. Kolekcja założyciela muzeum powstawała już od 1929 i szybko rozrosła się do ogromnych rozmiarów. Już 10 lat później otwarto pierwsze muzeum – pod szyldem Museum of Non-Objective Painting. W 1944 Salomon Guggenheim i Hilla von Rebay zgłosili się do Franka Lloyd Wrighta z prośbą o zaprojektowanie budynku mającego pomieścić ciągle powiększający się zbiór. Ponieważ praca nad projektem zajęła architektowi wiele lat, ostateczna forma wykrystalizowała się w 1959 i obecnie jest jedną z ikonicznych budowli na Manhattanie. Muzeum znane jest nie tylko koneserom i historykom sztuki, ale też turystom odwiedzającym Nowy Jork. Przez wiele lat swojej działalności zgromadziło jedną z największych kolekcji sztuki współczesnej oraz wystawiało w swoich murach największe nazwiska.



Okładka katalogu wystawy Wojciecha Fangora w Muzeum Guggenheima
w Nowym Jorku, 1970



Wnętrze Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, źródło: Wikimedia Commons

„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 POPRZECZ 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



8 †

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY

1935

"B-110", 1964

akryl/plótno, 172 x 172 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1964 | Tadasky | Tadasuke Kuwayama | #B-110'

estymacja:

250 000 – 400 000 PLN

53 500 – 85 000 EUR

POCHODZENIE:

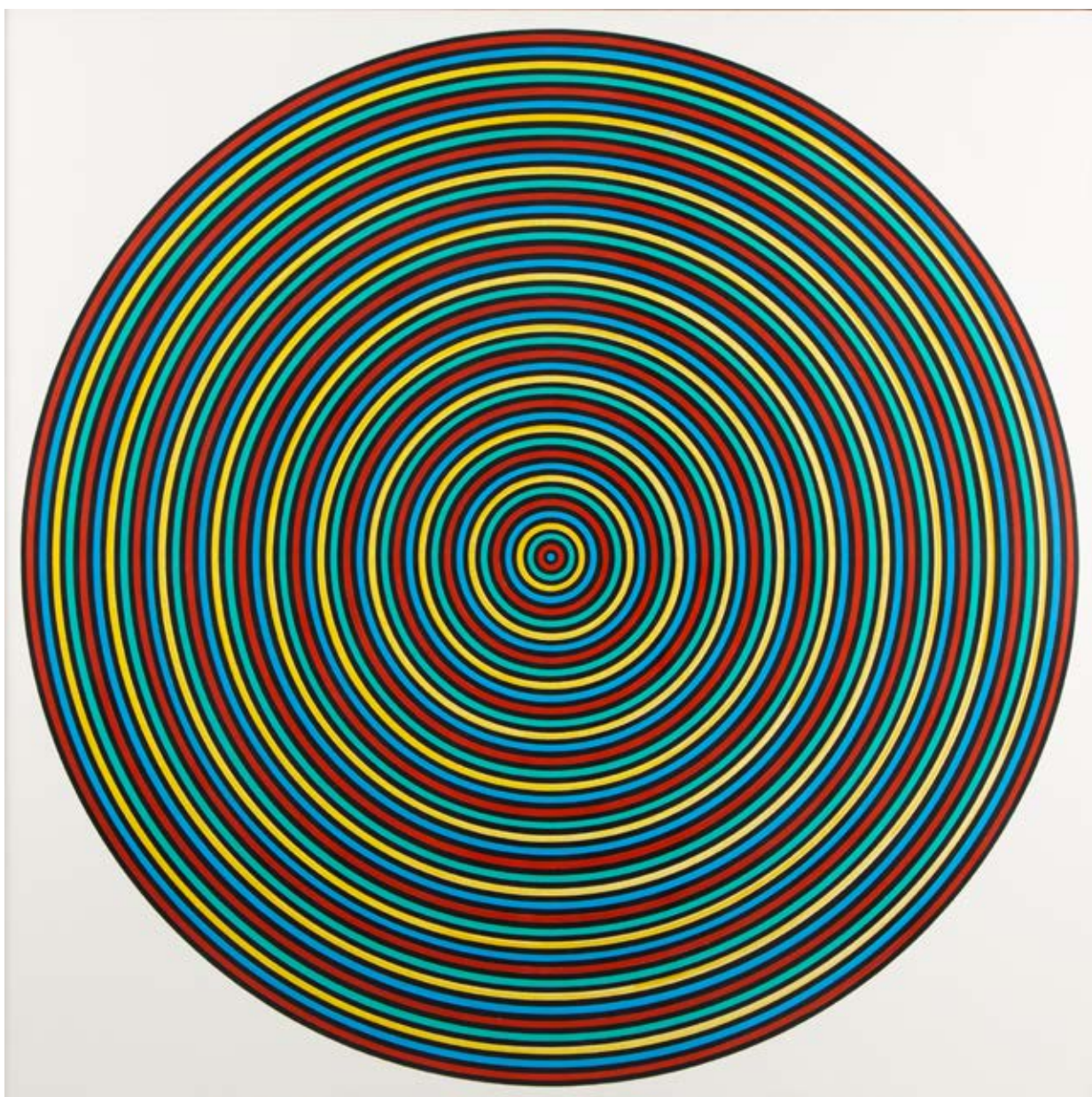
D. Wigmore Fine Art, Inc., Nowy Jork

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Zamiast tytułów literackich używam numerów porządkowych, ponieważ moje prace nie mają kojarzyć się z żadnym kontekstem. Nie ma w nich filozofii, ani teorii, nie ma religii czy ideologii. Widzowie mogą je interpretować na wiele różnych sposobów. Według mnie artysta jest osobą kreującą coś nowego, unikatowego. Wynika to z długotrwałych ćwiczeń, doskonalenia swojego warsztatu i idei. Każdy człowiek może namalować koło, ale każdy artysta musi znaleźć [na to] własny sposób. Nikt nie jest w stanie cię tego nauczyć. Wykorzystuję motyw koła do tworzenia mojego świata, świata, którego nikt nigdy wcześniej nie widział”.

Wywiad Julie Karabenick z Tadasuke Kuwayamą dla Geoform, luty 2013,

źródło: <https://geoform.net/interviews/an-interview-with-artisttadasuke-tadasky-kuwayama/>, [tłum.] Anna Kowalska





Kompozycja „B-110” to praca Tadasuke Kuwayamy, artysty japońsko-amerykańskiego pochodzenia, posługującego się pseudonimem Tadasky. Obraz przynależy do emblematycznego cyklu hipnotyzujących okręgów, dzięki którym Tadasky znalazł się w czołówce najważniejszych artystów reprezentujących nurt op-art.

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. Do Stanów Zjednoczonych po raz pierwszy przyjechał w 1961. Wówczas rozpoczął studia artystyczne – początkowo w Art Students League w Nowym Jorku, a później w Brooklyn Museum Art School. Od lat 60. Tadasky rozwijał swój własny, indywidualny język artystyczny w obrębie rodzącego się nurtu sztuki optycznej. Jego pierwsza indywidualna wystawa odbyła się w Kootz Gallery w Nowym Jorku w 1965 i w tym samym roku jego prace zostały zaprezentowane podczas słynnej ekspozycji The Responsive Eye w Museum of Modern Art. Nowojorska instytucja zakupiła do swojej stałej kolekcji dwa płótna Japończyka i od tego momentu jego kariera potoczyła się w zaskakująco szybkim tempie. Po wystawie Kinetic and Optic Art Today w Galerii Albright-Knox prace Tadasky’ego zaczęły być jednym z najbardziej pożądanym obiektów artystycznych w wielu prestiżowych, prywatnych i instytucjonalnych kolekcjach sztuki. Dziś jego koncentryczne, pulsujące wielobarwnymi liniami koła znajdują się między innymi w Baltimore Museum na Florydzie, Boca Raton Museum of Art, Lowe Art Museum na Uniwersytecie w Miami, Columbus Museum of Art w Massachusetts, Harvard Art Museums w Cambridge, Indianapolis Museum of Art, Krannert Art Museum na Uniwersytecie w Illinois, Museum of Fine Arts w Houston, University of Iowa Museum of Art, University of Virginia Art Museum, Yale University Art Gallery, Museo de Arte Contemporáneo w Buenos Aires oraz w licznych galeriach w Japonii.

Już we wczesnych latach 60. Tadasky stworzył specjalną maszynę, dzięki której z łatwością, pietyzmem i sobie tylko właściwym spokojem mógł realizować wyjątkowe prace. Wykonaną z drewnianych desek konstrukcję przykrył niewielką ławką, na której siadał niezmiennie od dekad i w ten sam sposób maluje idealnie równe, okrągłe linie. W wywiadzie udzielonym stacji telewizyjnej Hallmark Tadasky przyznaje, że dla niego malarstwo jest formą medytacji, odpoczynku i relaksu. Gdy maluje, czuje się najbliższą swojego wewnętrznego „ja”. Nie rozumie tych twórców, dla których sztuka jest walką i ciągłym zmaganiem się z własnymi słabościami. Dla Daniela Kuspita koła realizowane przez Tadasky’ego przypominają swoim kształtem mandale. W jednym z tekstów krytyk przywołał również podobieństwa pomiędzy sposobem pracy Tadasky’ego a usypywaniem ornamentalnych kształtów przez buddyjskich mnichów – był nim właśnie ów duchowy charakter procesu tworzenia, drobiazgowość i pełna spokoju wrażliwość. Kuwayama zaznaczał, że jego fascynacja prostotą i geometrią wywodziła się ze środowiska, w którym wzrastał. Świątynie Shinto – z którymi obcował ze względu na profesję ojca – były niezwykle proste, oparte na symetrycznych układach pionów i poziomów. „Ich kształt był wypracowywany i redefiniowany przez kolejne generacje. Wywarło to na mnie wielkie wrażenie. Niezwykle cenię japońską tradycję za respektowanie umiejętności i szanowanie rzemiosła. To jest również bardzo ważna część mojej pracy i osobowości” – mówił Tadasky.



9 †

DANUTA LEWANDOWSKA

1927–1977

"Nr 48", 1975

akryl, żyłka, płótno, drewno, 52,5 x 48 cm
opisany i datowany na blejtramie: 'nr 48/1975'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 500 EUR

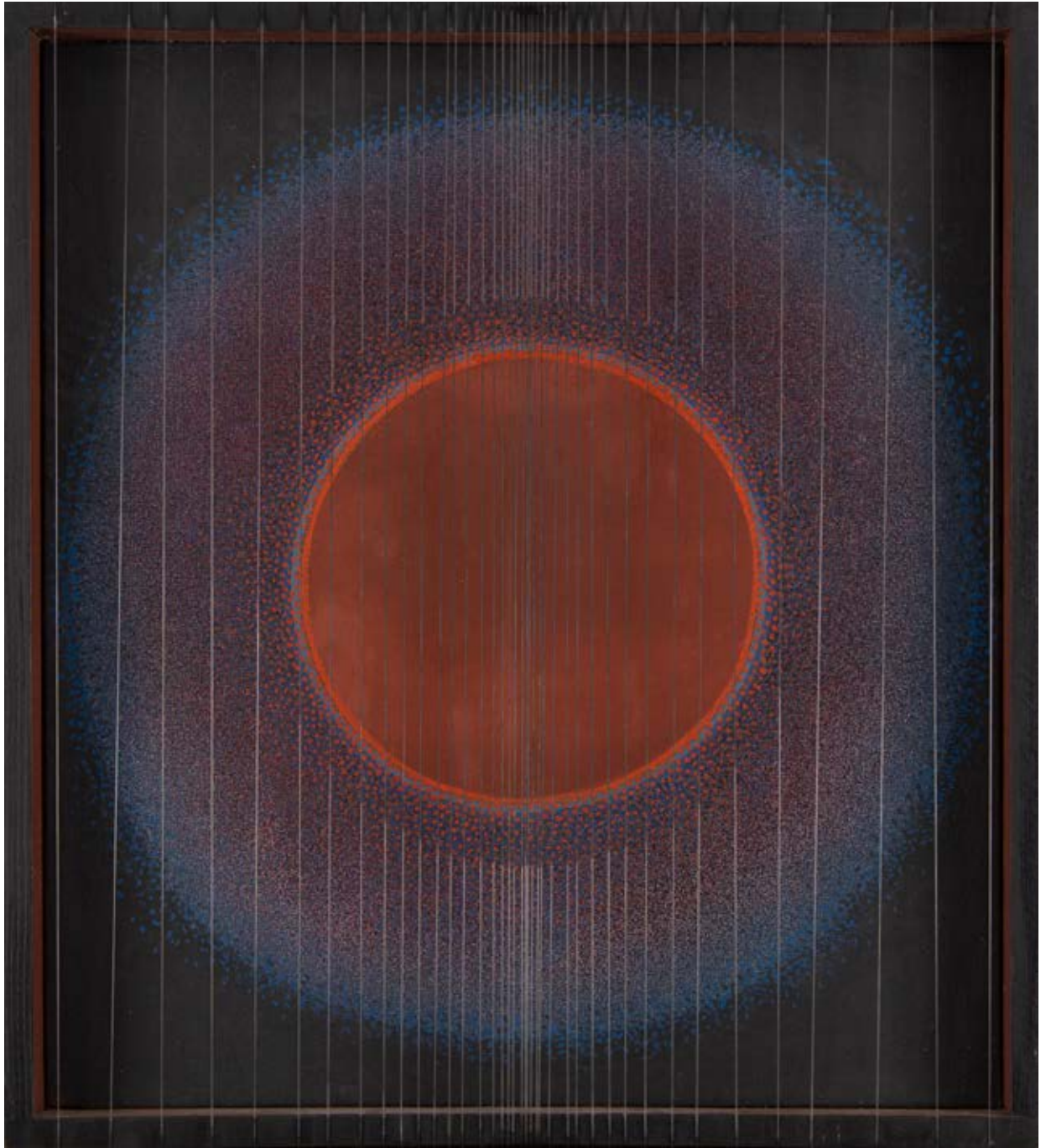
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna (zakup bezpośrednio od spadkobierców artystki)

Polswiss Art, 2019

kolekcja prywatna, Kraków

Danuta Lewandowska to artystka wszechstronna, realizująca się w całym wachlarzu technik artystycznych. Obok malarstwa tworzyła również projekty, prace z zakresu projektowania wnętrz oraz architektury. Wiedzę tę zdobyła w trakcie studiów pod okiem wybitnego architekta Jerzego Sołtana. Poświęcenie się zagadnieniom konstrukcji kompozycji oraz precyzja charakterystyczna dla rysunku architektonicznego znalazły również odbicie w jej malarskich realizacjach. Obrazy utrzymane w duchu abstrakcji powstały już w dojrzałym okresie jej twórczości, który trwał zaledwie cztery lata i został przerwany przedwczesną śmiercią artystki w 1977. Od 1974 autorka tworzyła kompozycje bazujące na tradycji konstruktywizmu i abstrakcji geometrycznej, wizualnie bliskie realizacjom opartowym. Danuta Lewandowska pozostawała w serdecznej przyjaźni z Henrykiem Stażewskim, który jej obrazy zwykł nazywać „automatycznymi maszynami”. Zazwyczaj w pracach autorstwa Lewandowskiej można wyodrębnić trzy płaszczyzny. Pierwsza to utrzymane w ciemnej tonacji podłoże, z kolei drugą warstwą jest pozostający w centrum kompozycji motyw okręgu lub owalu, na który składają się drobne kropki, zagęszczone w środku i rozrzedzające się ku krawędziom. Artystka nazywała swoją charakterystyczną technikę „rastrem”, różna wielkość i gęstość punktów, nakładanych czubkiem pędzla destabilizowała płaszczyznę i jej odbiór przez widza. Najchętniej sięgała po odcienie czerwieni, która kulturowo kojarzona jest z życiem, miłością, krwią oraz po błękit kojarzony z kolorem duchowym, symbolicznie utożsamianym z sacrum. Kształty te przywodzą na myśl dalekowschodnie mandale. Źródło tego wizualnego powinowactwa znaleźć można w fascynacji artystki wschodnimi religiami i filozofiami. Często ponad powierzchnią malarską artystka rozpiniała trzecią płaszczyznę rytmicznie rozmieszczonych strun. Wraz ze zmianą położenia widza i sposobu padania światła obiekty te zdają się mienić i organicznie przeobrażać.



10 †

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Hot Boreal", 1984

akryl/plótno, 130 x 207 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: 'JULIAN STAŃCZAK "HOT BOREAL" 1984'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 84'

estymacja:

400 000 – 600 000 PLN

85 000 – 128 000 EUR

POCHODZENIE:

Charles Foley Gallery, Columbus, Ohio

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone (nabyty w powyższej transakcji około 1984)

Sotheby's, Nowy Jork, 2014

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2019

kolekcja instytucjonalna, Polska

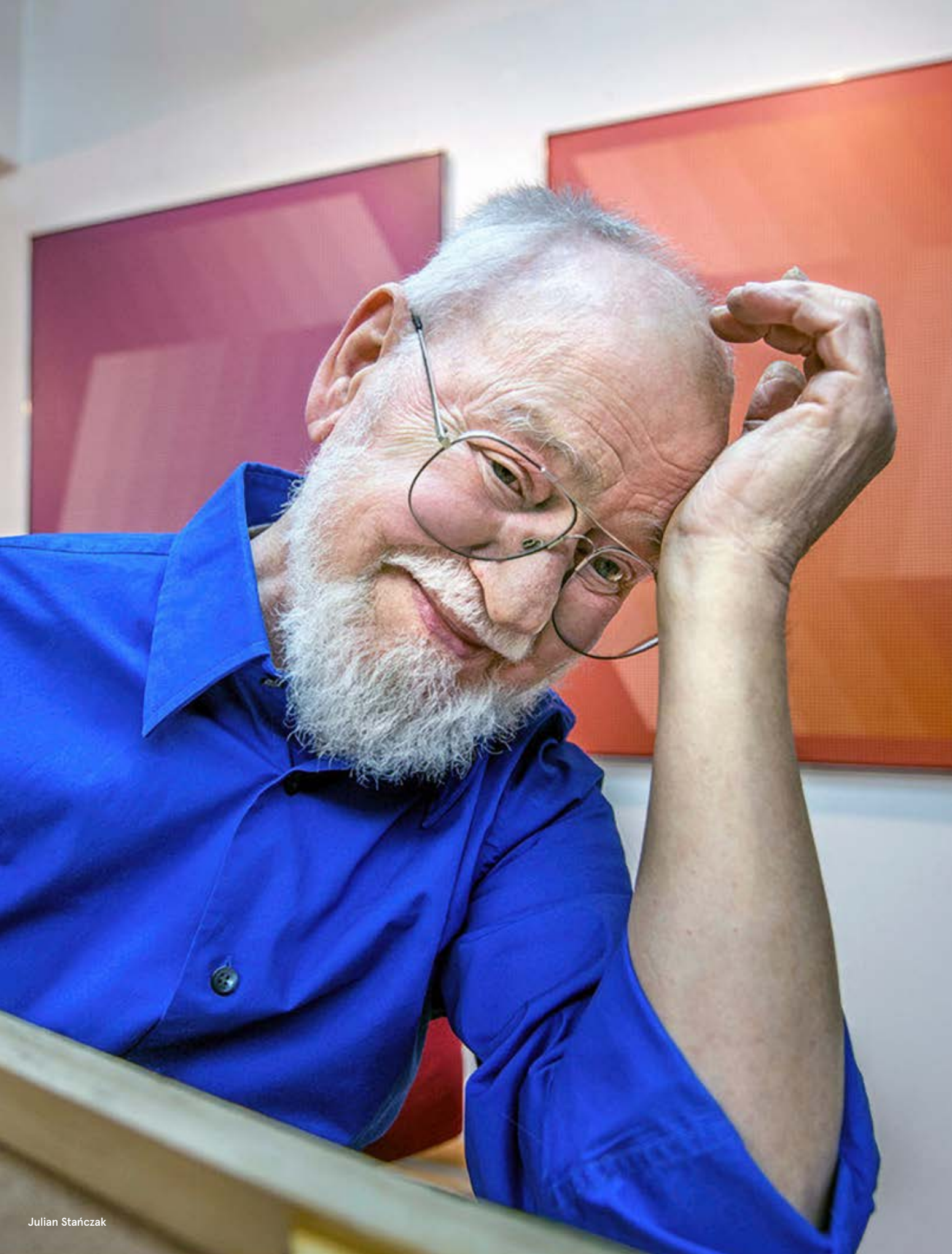
LITERATURA:

Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, [red.] Maria Smolińska, Anna Gogut, Warszawa 2014, s. 252 – 253 (il.)

„Przede wszystkim interesuję się kolorem – energią różnych długości fal świetlnych i ich przeciwieństwem. Podstawowym zadaniem koloru jest zrodzenie światła. Ale światło nieustannie się zmienia: jest nieuchwytnie”.

Julian Stańczak





PRZED WSZYSTKIM INTERESUJĘ SIĘ KOLOREM

Julian Stańczak zyskał międzynarodową sławę w 1964, kiedy Martha Jackson, wiedząca niezawodnym instynktem dobrego marszanda, zaprosiła go do współpracy, organizując wystawę jego prac w swojej nowojorskiej galerii. W sytuacji dominacji abstrakcji taszystowskiej i action paintingu Pollocka praca Stańczaka wywoływała niemałą sensację, która była dodatkowo potęgowana niezwykle dyscypliną techniczną, którą artysta opracował wbrew przeciwnościom losu. W wywiadach Stańczak wielokrotnie podkreślał, iż jego największym wyzwaniem w karierze było wyćwiczenie prawej – niesprawnej w wyniku urazu wojennego – ręki. Uraz ten stał się dla młodego artysty przeszkodą na drodze do przelewania na płótna i papier wymarzonych kompozycji. Być może to właśnie ta potrzeba twórcza przełożyła się również na ogromne pokłady cierpliwości, które z kolei pozwoliły Stańczakowi osiągnąć perfekcję w tworzeniu bardzo złożonych kompozycji. Jest tym samym uważany za jednego z pionierów malarstwa op-art, którego nazwa wzięła się od wystawy samego Stańczaka z 1964, zatytułowanej „Optical Paintings”. Termin ten po raz pierwszy został zamieszczony na łamach tygodnik „Time”, do określenia pracy malarza definiowanych przez autorów tekstu jako sztuka nieobiektywna, podtyp abstrakcjonizmu wykorzystujący złudzenia optyczne. Julian Stańczak utożsamiany jest z ustawicznymi artystycznymi poszukiwaniami i odkrywaniem możliwości geometrii, tekstury oraz – co było jego największą pasją – operowaniem kolorem.

Zaprezentowana praca zatytułowana „Hot Boreal” z 1984 dowodzi jego niezwykłej wrażliwości oraz niesamowitych umiejętności łączenia barw. Początkowo Stańczak inspirował się spuścizną Paula Klee, ale także barwami natury, która zachwycała go już od wczesnych lat. Po deportacji na Syberię w 1942 i uzyskaniu amnestii Stańczak uciekł wraz z rodziną na południe, gdzie podróżował po Bliskim Wschodzie i odwiedził takie odległe miejsca jak Pakistan czy Indie. Te doświadczenia zapiszą się niezwykle wyraźnie w pamięci artysty, a w szczególności krajobraz zobaczonych przez niego miejsc. Ostatecznie w 1942 Stańczak został ulokowany w obozie dla polskich uchodźców w Afryce Wschodniej, a wydarzenie to odcisnęło na nim szczególnie piętno. W 1948 odbyła się też pierwsza wystawa indywidualna artysty – w hotelu Stanley w Nairobi pokazał serię swoich akwarel. Malarz w wywiadach i wspomnieniach nieraz potem wracał do wrażeń, jakie odcisnęła na nim dzika natura oraz jej barwy. Jak wspominał: „Dla mnie był to całkowicie fantastyczny fenomen, który, ku mojej radości rozgrywał się przed moimi oczami każdego dnia. Mogłem przyglądać się, jak dżungla zmienia kolory od purpury po nieledwie czerwień, potem znowu z powrotem do niebieskozielonego lub czarnego. To były przepyszne barwne czary. Fascynowałem się tym dramatem i chciałem go przedstawić” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 14).

Stańczak początkowo starał się na swoich obrazach sprowadzić żywioły natury do graficznych zapisów – w ten sposób powstały jego białe-czarne realizacje z lat wcześniejszych. Źródła wrażliwości kolorystycznej można doszukiwać się w naukach, jakie artysta pobierał w Stanach Zjednoczonych: oprócz wspomnianego Albersa, autora „Interaction of Color”, twórca inspirował się także tekstami Rudolfa Arnheima – czołowego badacza psychologii percepcji: jego „Art and Visual Perception” miała formatywny wpływ na definicję sztuki Stańczaka, którego płótna z czasem stawały się rodzajem płaszczyzn, na których artysta za pomocą środków plastycznych rozprawiał o długości fal, czystych barwach oraz ich psychofizycznym oddziaływaniu na człowieka.

Prace Stańczaka znajdują się w kolekcjach takich instytucji jak Cleveland Institute of Art, The Metropolitan Museum of Art, Miami University Art Museum, Museum of Fine Arts Boston czy Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Ostatnio można zaobserwować renesans zainteresowania twórczością artysty. W 2012 malarz znalazł się na 6 pozycji listy „15 najgorętszych nazwisk rynku sztuki” ogłoszonej przez Bloomberg-Artnet.

11 ↑

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"06.10.05", 2005

relief, akryl/płyta pilśniowa, 99 x 99 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '06.10.05. | A.NOWACKI 2005'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

10 700 - 17 000 EUR

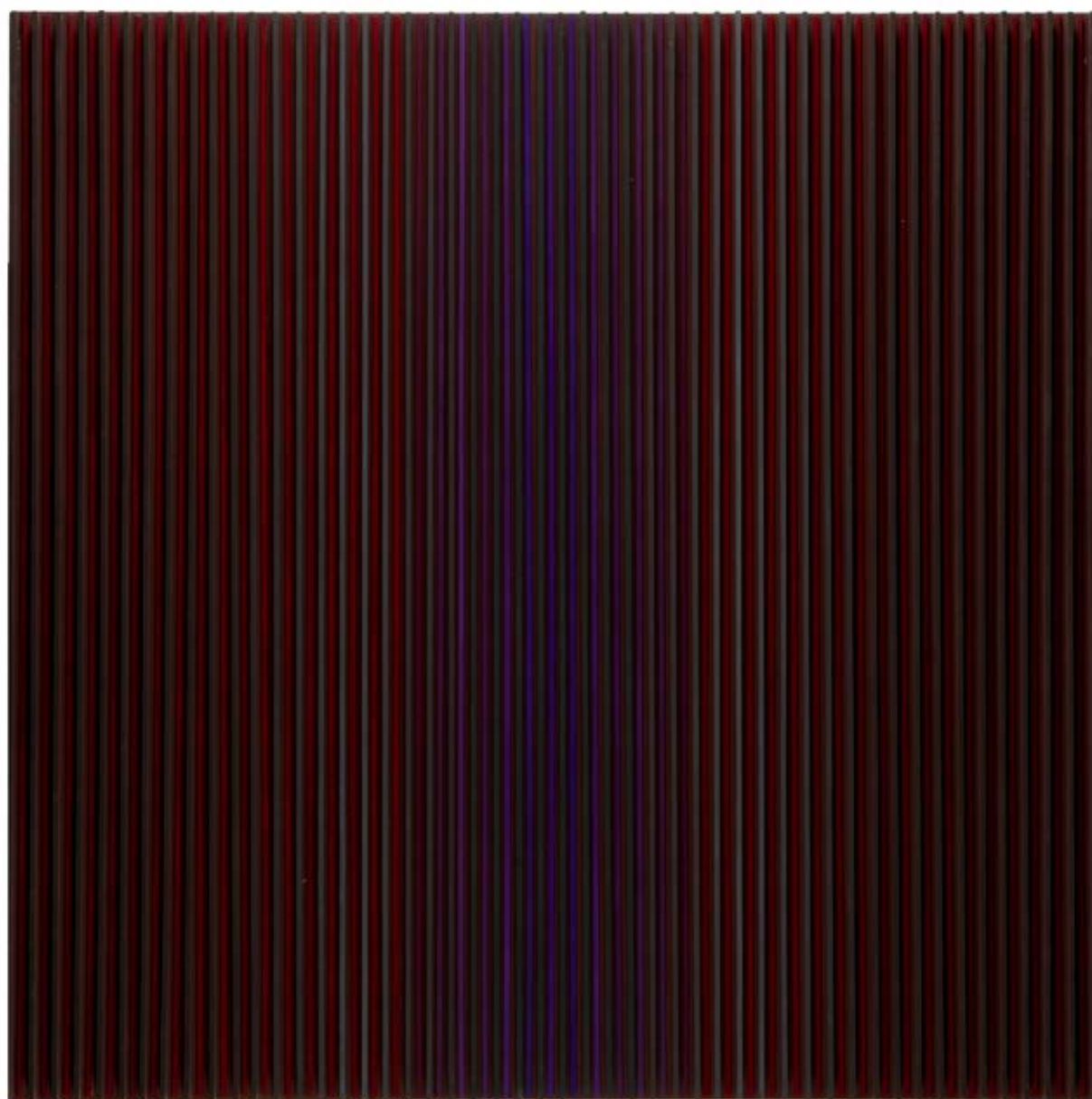
POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja instytucjonalna, Polska

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

Andrzej Nowacki



Andrzej Nowacki to artysta, który od lat porusza się w kręgu twórczości nieprzedstawiającej, określanej za Maxem Bilem sztuką konkretną, zarzucającą naśladowanie rzeczywistości widzialnej na rzecz swobodnej kreacji, która swe źródło ma w świadomości twórcy, poza światem realnym. Historyk sztuki Wilhelm Worringer udowydniał, że najpierwotniejsze ludzkie potrzeby estetyczne prowadzą właśnie ku formom geometrycznym i nieorganicznym, które nie implikują utożsamiania z rozpoznanymi zjawiskami. Prace Nowackiego, nieraz zestawiane z dokonaniem takich twórców jak Wojciech Fangor czy Bridget Riley, wykraczają poza możliwości tradycyjnego malarstwa, jednocześnie zaspokajają najdawniejsze tęsknoty i upodobania człowieka.

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

Nowacki traktuje formy geometryczne nie jak dekorację pozbawioną pokładów znaczeń, ale jako reprezentację niezwykle ważkich treści filozoficzno-religijnych, metafizycznej koncepcji świata i sztuki. W latach 70. miał szansę obcować na żywo z dziełami przedstawicieli abstrakcji geometrycznej o silnym zabarwieniu metafizycznym, takich jak Mondrian i Malewicz. Duży wpływ wywarły na niego także prace Henryka Stażewskiego, którego odwiedził, jeszcze nim na dobre odczuł potrzebę ekspresji artystycznej. W połowie następnej dekady twórca rozpoczął eksperymenty z malarstwem. Na początku w jego obrazach można rozpoznać predylekcję do prostych geometrycznych form, wiele z płócien wypełniały różnych formatów prostokąty i kwadraty o bardzo dynamicznym charakterze. Napięcia pomiędzy elementami autor potęgował kontrastami barwnymi. Świadome i konsekwentne zwrócenie się w stronę sztuki przypadło na ciężki okres w jego życiu, praktykował ją jako formę terapii, nadawania ładu chaotyczności codziennego życia.

Kwadratowe kompozycje z powtarzalnie usytuowanymi drewnianymi listewkami, pozornie poddane standaryzacji i mające ściśle określone wymiary, dalekie są do ponadnaturalnej perfekcji form. Nowacki świadomie używa drewna, eksponuje jego materialność i niepowtarzalność rysunku słojów. Wykonane samodzielnie deseczki o chropowatej powierzchni pokrywa żywymi, czystymi kolorami przy zachowaniu zasady, że na każdy z boków powinna przypadać inna barwa. W obrębie jednej realizacji autor stosuje od czterech do siedmiu harmonijnie dobranych odcieni, które dzięki swej trójwymiarowej formie w miarę ruchu widza zdają się pulsować i ulegać z każdym krokiem ciągłym przeobrażeniom. Hubertus Gaßner, wieloletni przyjaciel artysty, ową specyficzną relację, jaka tworzy się między dziełem a odbiorcami, opisał w bardzo metaforyczny sposób: „reliefy te szeroko otwartymi oczami odwzajemniają nasze spojrzenie”.



12 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Game of pattern and chance", 1986

akryl, ołówek/płyta, 43 x 43 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'winiarski 86.' oraz opisany l.d.: 'game of pattern and chance'
na odwrociu naklejka Christie's

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 800 - 17 000 EUR

POCHODZENIE:

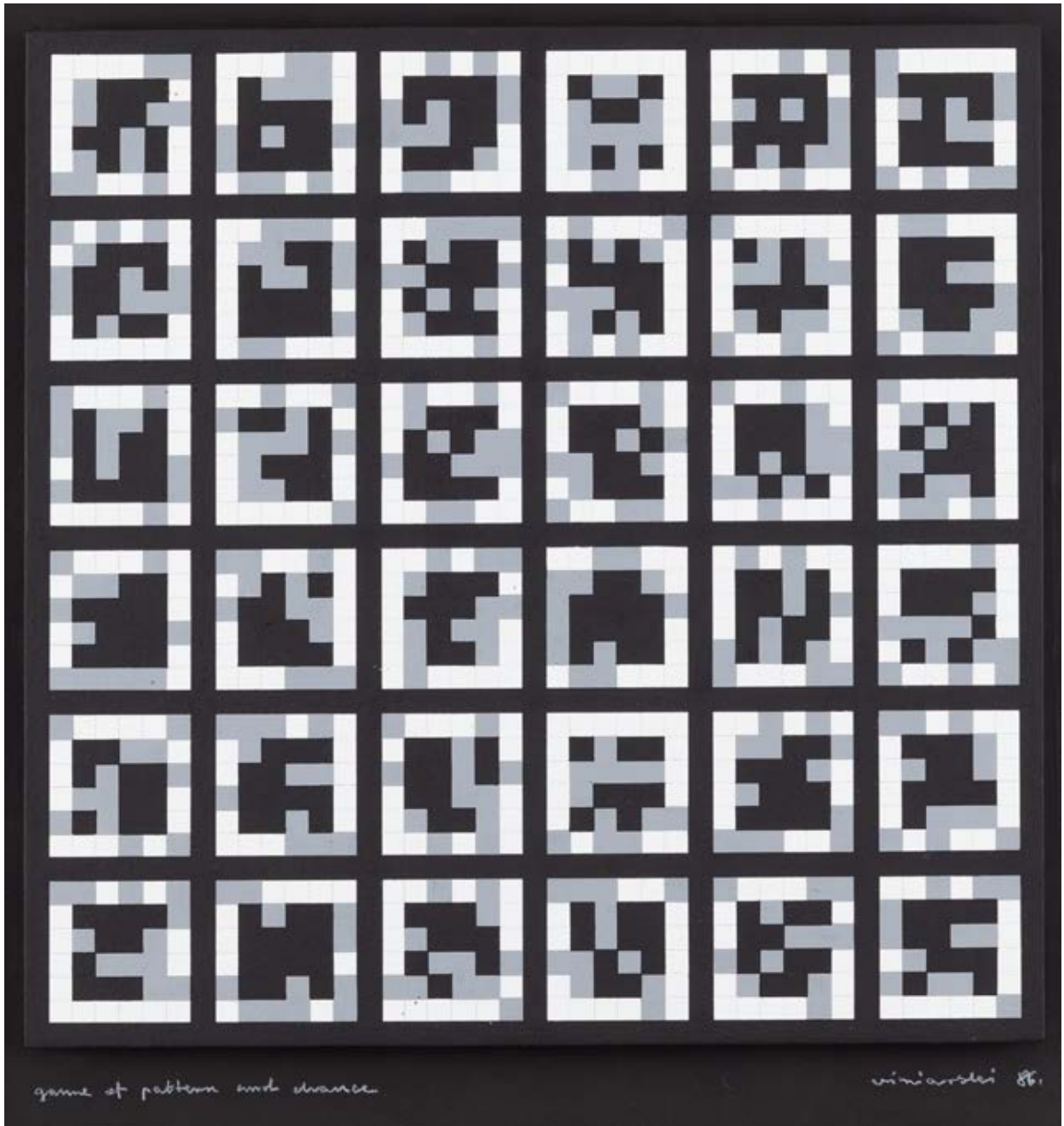
kolekcja prywatna, Szwajcaria

Christie's, Paryż 2020

kolekcja prywatna, Warszawa

„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 rygorem urzeczywistnić modelowe przesłanki, aby obraz narzucał się w odbiorze jako coś nieodwracalnie koniecznego”.

Stefan Morawski



13 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

Seria 12 prac z cyklu "Vertical Game 4 x 4", 1981

akryl/płyta pilśniowa, 91,5 x 124 cm (wymiary oprawy)

każdy element o wymiarach: 68 x 4 x 2 cm

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

estymacja:

350 000 - 400 000 PLN

74 500 - 85 000 EUR

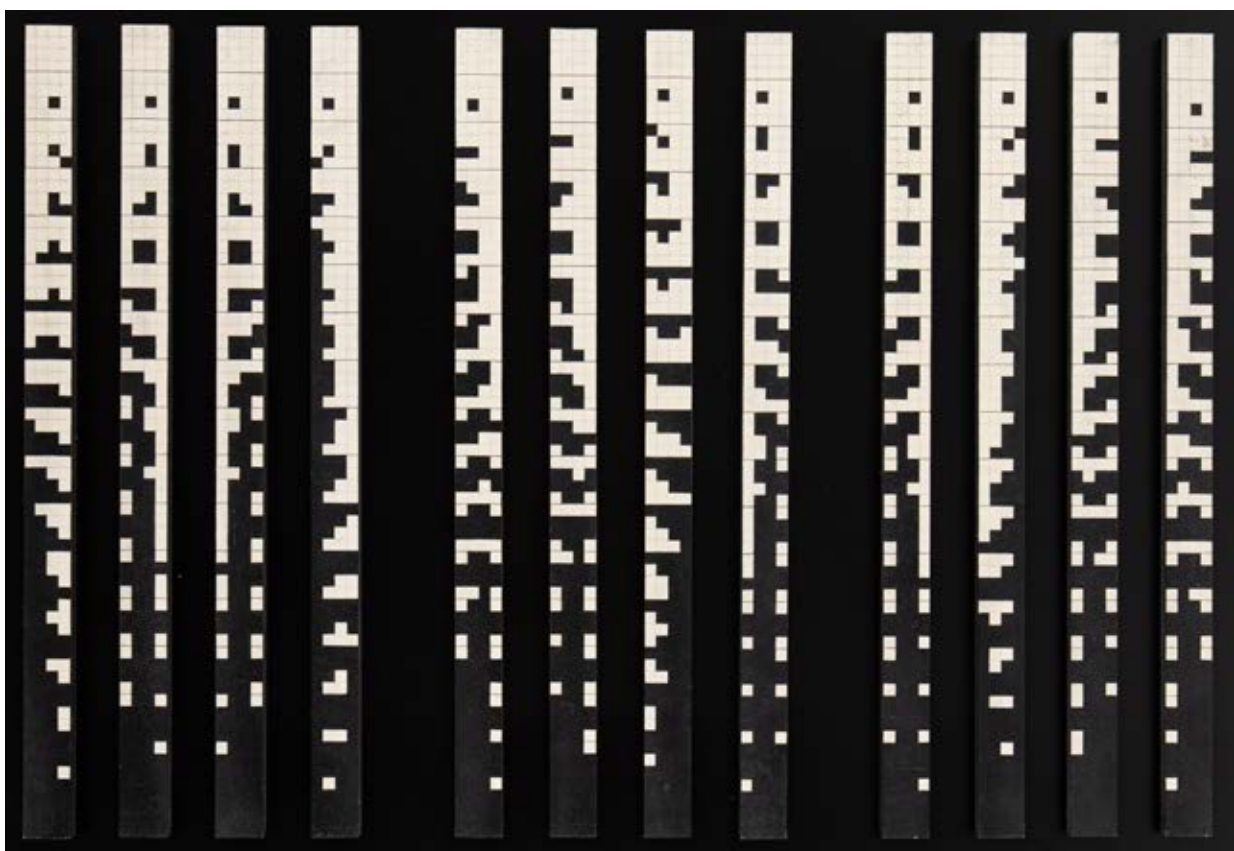
POCHODZENIE:

Sopocki Dom Aukcyjny, 2020

kolekcja prywatna, Warszawa

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

Stach Szablowski



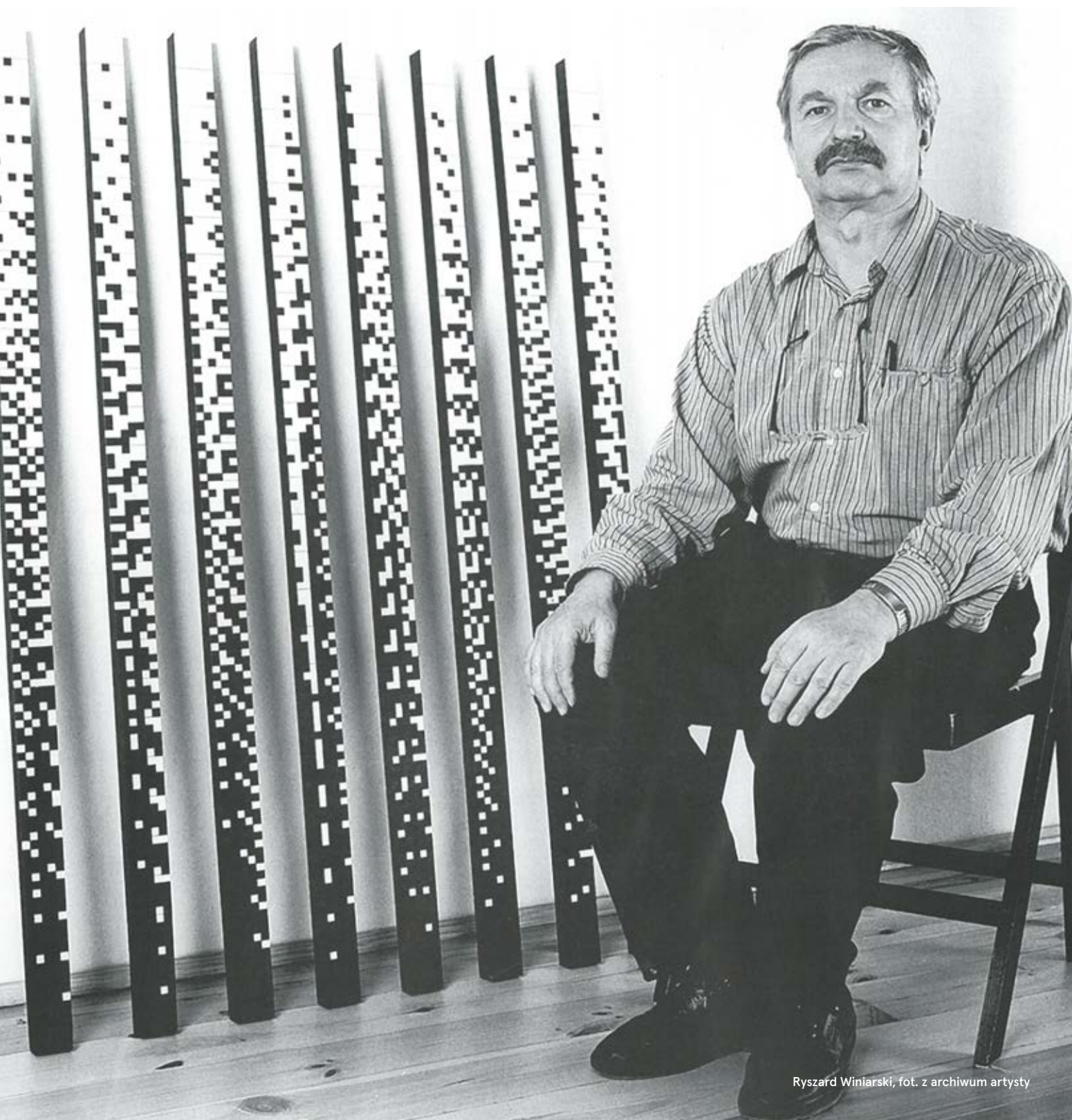
ZDARZENIE - INFORMACJA - OBRAZ

Obiekty przestrzenne i reliefy stanowią jeden z ważniejszych obszarów jednorodnej i spójnej formalnie twórczości Ryszarda Winiarskiego. Jego pierwsze prace realizowane od połowy lat 60. miały charakter dwuwymiarowych kompozycji na płótnie, szczególnie wypełnionych siatką czarnych i białych kwadratów. To, które pole zostało pokryte czarną, a które białą farbą, było określane przez artystę na podstawie przypadkowego rzutu kostką lub monetą. Winiarski wielokrotnie podkreślał, że nie interesuje go zapis procesu aleatorycznego, ale samo działanie, prowadzące do powstania faktu materialnego, czyli dzieła. Dla artysty clou działalności twórczej było więc przesunięcie w stronę myśli artysty, konceptu i aktu twórczego, a same dzieła powstawały niejako „przy okazji”.

Winiarski, zachowując pierwotne założenia twórcze, stopniowo rozszerzał je o nowe możliwości, dodając między innymi trzeci wymiar. Doprowadziło to do realizacji szczególnie ciekawych i wyjątkowych w jego dorobku prac, czyli obiektów noszących cechy reliefu. Artysta zaczął budować trójwymiarowe artefakty przypominające architektoniczne modele nowoczesnego miasta. Na płaskich powierzchniach, które przybierały kształty już nie tylko tradycyjnego prostokąta lub kwadratu, ale także rombu lub wysokich, cienkich listewek, pojawiała się gra z iluzją perspektywną. Jak pisała Kowalska, „już w 1968 roku Winiarski zaczął tworzyć nowe programy, na podstawie których powstawały obiekty wielobarwne, próby penetracji przestrzeni iluzorycznej oraz obiekty rzeczywiście trójwymiarowe dzięki reliefowej konstrukcji, iluzyjnie przedstawione przedmioty ukształtowane losowo zbiory z wylosowaną strefą pustą, a nawet, incydentalnie, obiekty kinetyczne. Powstawały obrazy o nietypowych, meandrycznie powycinanych kształtach i realizacji przestrzenne, które zainicjowało przeniesienie dekoracji do 'Medei' Eurypidesa z Teatru Polskiego do Galerii Współczesnej (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki, [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, katalog wystawy w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego Sztuka, Kraków 2002, s. 12). Dla Ryszarda Winiarskiego wprowadzenie dodatkowego czynnika kształtującego realną formę własnej sztuki – aktywność widzów i partycypację – doprowadziła do znacznego rozwoju form w przestrzeni, również tej publicznej. Artysta wspominał: „Wiosną 1972 roku udało mi się jedną z sal Galerii Współczesnej w Warszawie przemienić w salon gier, jako imprezę towarzyszącą mojej wystawie. Widzowie włączyli się w zaproponowaną zabawę (...). Równocześnie powstawały na planszach czarno-białe lub barwne elementy (...), jako rezultat różnego przebiegu gry, która rozwijała się wedle precyzyjnych reguł. Było to dla mnie ważne doświadczenie”.

Projekt ten rozpoczął serię wystaw Winiarskiego, w których twórca angażował publiczność do współtworzenia dzieł sztuki. Ośmielony wyjściem poza trzeci wymiar i imperatyw samodzielnej pracy jednostki Winiarski w 1974 zrealizował niezwykle cykl, będący emanacją i konsekwencją prac przestrzennych oraz reliefów. Instalacja „Geometria w krajobrazie” została umieszczona w Gorinchem w Holandii, gdzie z ziemi wynurzały się podstawowe figury: walec, stożek, kula, sześciąt i ostrosłup. Podobny projekt powstał w 1978 w Chełmnie: artysta ulokował w ziemi stożek w trzech różnych położeniach. W obydwu przypadkach, na wzór gór lodowych, sześć części bryły znajdowało się pod ziemią, a tylko jedna – na powierzchni.

Dla Winiarskiego praca w przestrzeni – zarówno prywatnej, funkcjonującej w obrębie ram reliefu, jak i publicznej – była rozszerzeniem możliwości twórczych o dodatkowy aspekt matematycznej analizy rzeczywistości.



Ryszard Winiarski, fot. z archiwum artysty

14 †

JÓZEF ROBAKOWSKI

1939

Z cyklu "Kąty energetyczne", 1975-1992

akryl/plótno, 92 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'z cyklu KĄTY ENERGETYCZNE | (1975 – 1992) | J. Robakowski'
na odwrociu stempel z Galerii Wymiany

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 400 – 7 500 EUR

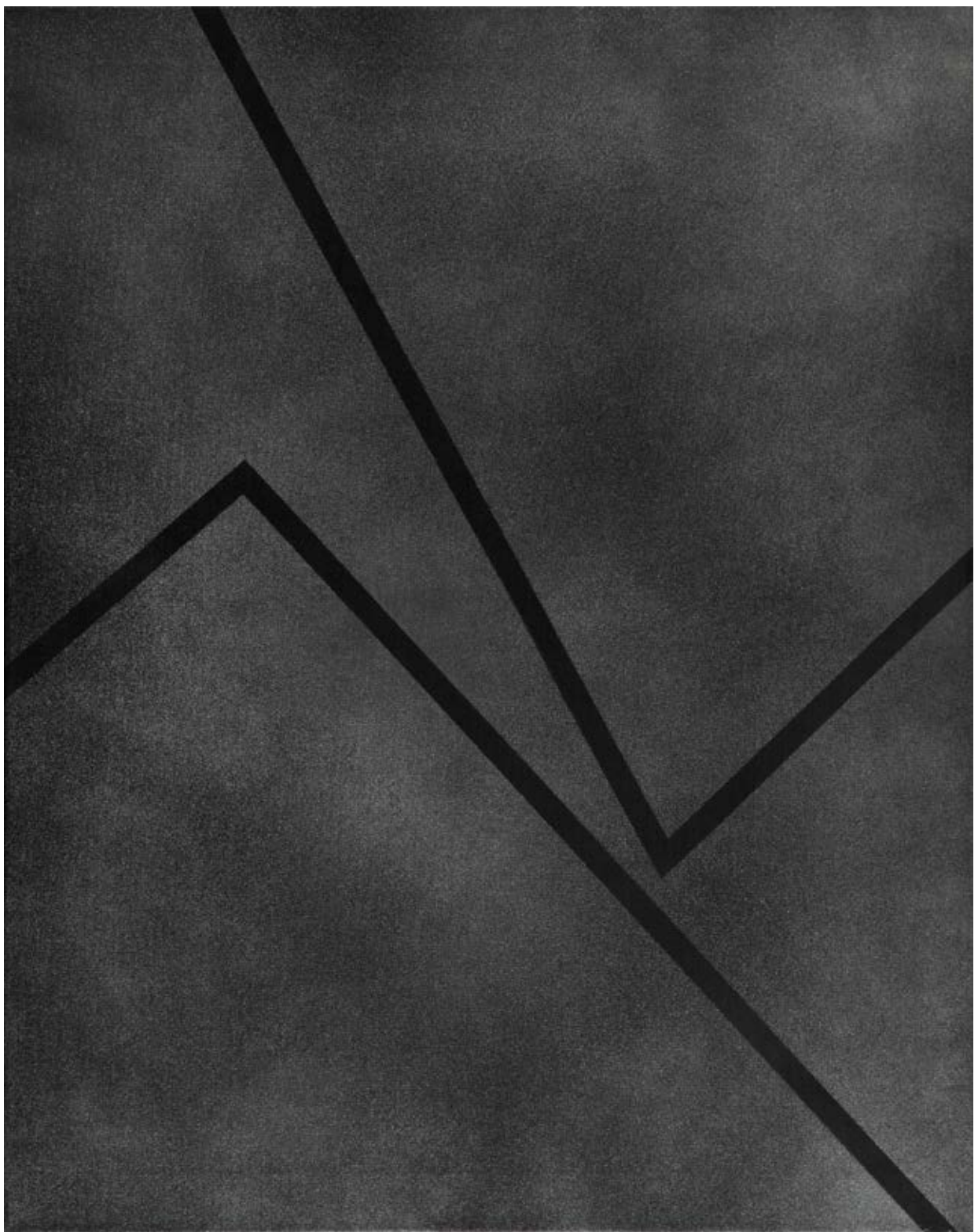
POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Kąty energetyczne”, do których przynależy omawiana kompozycja, to cykl prac Józefa Robakowskiego. Pierwsze obrazy z serii zaczęły powstawać w latach 70. XX wieku, czyli w okresie, gdy artysta tworzył sztukę uważaną za przejaw tendencji neoawangardowych. Działalnością z tamtego okresu, która przyniosła Robakowskiemu najwięcej uznania i stała się jego znakiem rozpoznawczym, była oczywiście twórczość filmowa. Robakowski pozostawał członkiem Warsztatu Formy Filmowej – grupy artystycznej, która działała przy łódzkiej szkole filmowej. Razem z innymi członkami warsztatu interesowała go analiza medium filmu i tworzenie filmowych obrazów, które nie miały wiele wspólnego z tradycyjnym, narracyjnym filmem znanym wszystkim z sal kinowych. Jednak – jak wskazuje prezentowana tutaj praca – twórczość Robakowskiego, również z okresów najradikalniejszych awangardowych eksperymentów, nie ograniczała się do mediów takich jak film i fotografia. Artysta tworzył wówczas również rysunki, a następnie kontynuując poszukiwania wizualne, malował także obrazy.

„Kąty energetyczne” zaczęły powstawać w związku z fascynacją artysty, którą zaczął przejawiać względem – wydawać by się mogło – dość banalnego zjawiska, jakim jest kąt w geometrii. „Prace z cyklu kąty energetyczne są wyrazem fascynacji problemem istnienia kątów jako swego rodzaju geometrii intuicyjnej. Ten wyimaginowany przez umysł człowieka model stał się od wielu lat głównym motywem mojej aktywności artystycznej. Zastanawiam się, na ile 'geometria', mająca przecież jedynie w swej intencji cele praktyczne, może funkcjonować w sztuce? Aby ten problem stał się istotny, postanowiłem powołać KĄTY jako energetyczny znak kulturowy w formie osobistego fetyszu” – stwierdzał artysta. Przedmiotem namysłu i wizualnej fascynacji w tym cyklu pozostaje zatem samo zjawisko kąta jako takiego – jego wszechobecność w ludzkiej cywilizacji oraz istnienie w sztuce. W tej ostatniej – jak zauważał artysta, jego obecność wydaje się o tyle dziwna, że kąty stanowią część świata techniki i projektowania użytkowego, zatem dlaczego tak często „zamieszkują” przestrzenie nieużytkowej działalności, jaką jest sztuka?

W omawianej serii Robakowski poszukiwał „napięcia energetycznego”. Na zaprezentowanym obrazie, utrzymanym w czarno-szarej tonacji, widoczne są załamujące się linie, które tworzą wertykalną kompozycję. Załamują się one, tworząc ostre kąty, które w sensie wizualnym można by uznać za stwarzające „napięcie kompozycyjne”. Motyw ten artysta wykorzystywał i eksplorował w różnych mediach. W malarstwie, rysunku, fotografii oraz filmie. Wszystkie te prace podejmowały temat w odmienny sposób, charakterystyczny dla swojego medium – niezmiennie pozostawały w nich wizualnie dynamiczne sekwencje kątów, które rytmicznie artykułowały pole obrazowe.



15 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Nr 28", 1978

akryl/płyta pilśniowa, 60 x 60,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 28 - 1978 | H. Stażewski'
na odwrociu papierowa nalepka z Galerii Foksal w Warszawie

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

19 200 - 25 500 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

Galeria Foksal w Warszawie (depozyt)

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Doświadczenia z kolorem są dla mnie jednym z etapów, podobnie jak prowadzone równoległe eksperymenty z przestrzenią. Wszystko to znajdzie swoje miejsce w następnym etapie mojej twórczości”.

Henryk Stażewski, „Odra”, nr 2, 1968



POSZUKIWANIA KOLORYSTYCZNE STAŻEWSKIEGO

Prezentowana praca oznaczona numerem 28 przynależy do serii barwnych obrazów, które Henryk Stażewski tworzył w latach 70. W tym czasie paleta kolorystyczna w twórczości artysty zostaje wzbogacona, zaś on sam rozluźnia typowe dla wcześniejszego okresu analityczne podejście do pracy artystycznej. W obrazach i reliefach zaczynają się pojawiać zaskakujące rozwiązania, a pod koniec tej dekady można w nich dostrzec także subtelne ślady malarskiej ekspresji. Twórczość Stażewskiego staje się bardziej urozmaicona: nie postępuje już kolejno poszczególnymi seriami, cechuje ją coraz większa różnorodność rozwiązań podejmowanych równocześnie. Jest to czas, kiedy pracownia artysty zapełnia się też coraz większą liczbą prac.

Henryk Stażewski starannie dokumentował swoją twórczość, nierzadko odnosząc się do niej z dozą autorefleksji. Chętnie tłumaczył prawidłowości, według których rozwijała się jego działalność: „Wykorzystuję w malarstwie pogładowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu barw – bąka. Przechodzę stopniowo od barw zimnych

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

Istotę wprowadzenia wspomnianej przez artystę „niespodzianki” łatwo zrozumieć na przykładzie prezentowanej pracy, gdzie przez jednolite granatowe tło kompozycji przebiegają pasy skontrastowanych barw.



Badając naturę barw, Stażewski porządkował je w wiązki jakby kolorowych promieni lub smug tęczy. Powstałe w ten sposób prace z lat 70. stanowiły jeden z nurtów nieustannych doświadczeń malarza, na który sumowało się wiele poprzednich. W kompozycjach tych fascynuje siłą i jaskrawość koloru wydobytego z natury i zszyntezowanego albo wybranego swobodnie i zestawionego z innymi. Zadziwia też lakoniczność kreski, która – jak pisała Bożena Kowalska, jest siłą „najprostszą i wyznaczającą przestrzeń nieskończoności. Wydaje się – kontynuowała – jakby w tych ostatnich latach wewnętrzną potrzebę artysty intelektualnego rygoru, analitycznej dociekliwości i dyscypliny formalnej spełniały, skłaniające widza do kontemplacji, ascetyczne obrazy kreskowe i białe, w których wszystkie barwy widma skupiają się w jeden promień świetlny. Natomiast cykle barwnych jego dzieł stanowią odejście od wszelkich sztywnych programów. (...) nie jest to już ten surowy rygor nadto ortodoksyjnej młodości” (Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Warszawa 1985, s. 37).

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

16 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

Kompozycja, 1986

akryl, relief/płyta pilśniowa, 44 x 44 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'H. Stażewski | 1986'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 800 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

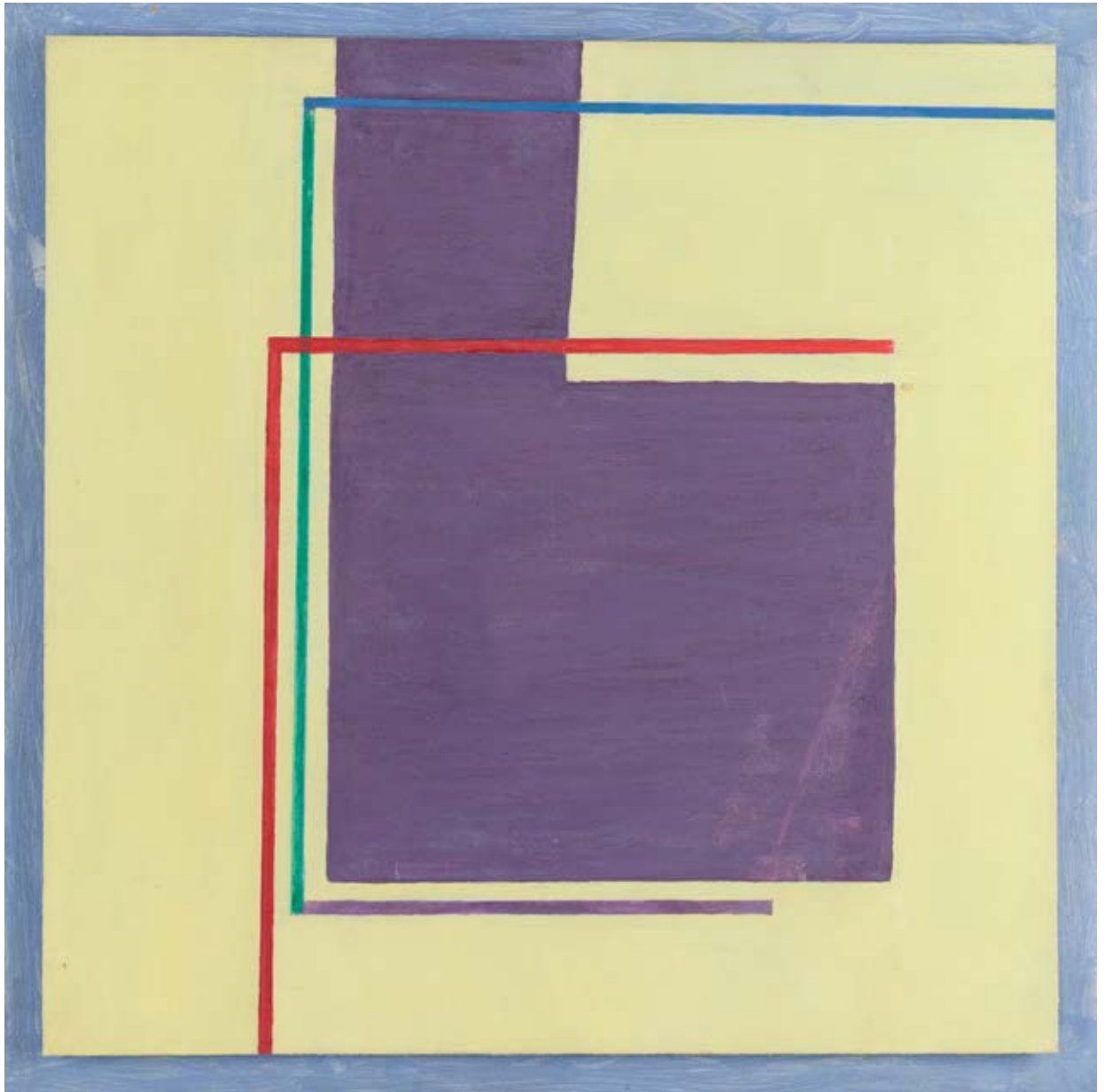
POCHODZENIE:

Agra Art, 2008

kolekcja prywatna, Warszawa

„Dla Stażewskiego geometria miała swoją fizjologię i socjologię. Pierwsza – w czystym widzeniu pozwalała ujmować świat w jego totalności, druga – w sztuce abstrakcyjnej widziała szanse docierania do głębokich zasad życia społecznego”.

Andrzej Turowski



17 †

ZOFIA ARTYMOWSKA

1923-2000

"Poliformy CXIV", 1986

akryl/płótno, 75 x 75 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zofia ARTYMOWSKA | Poliformy CXIV, 1986 | akryl | komp. wielokierunkowa'
na odwrociu nalepka z III Międzynarodowego Biennale w Kairze

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

10 700 – 17 000 EUR

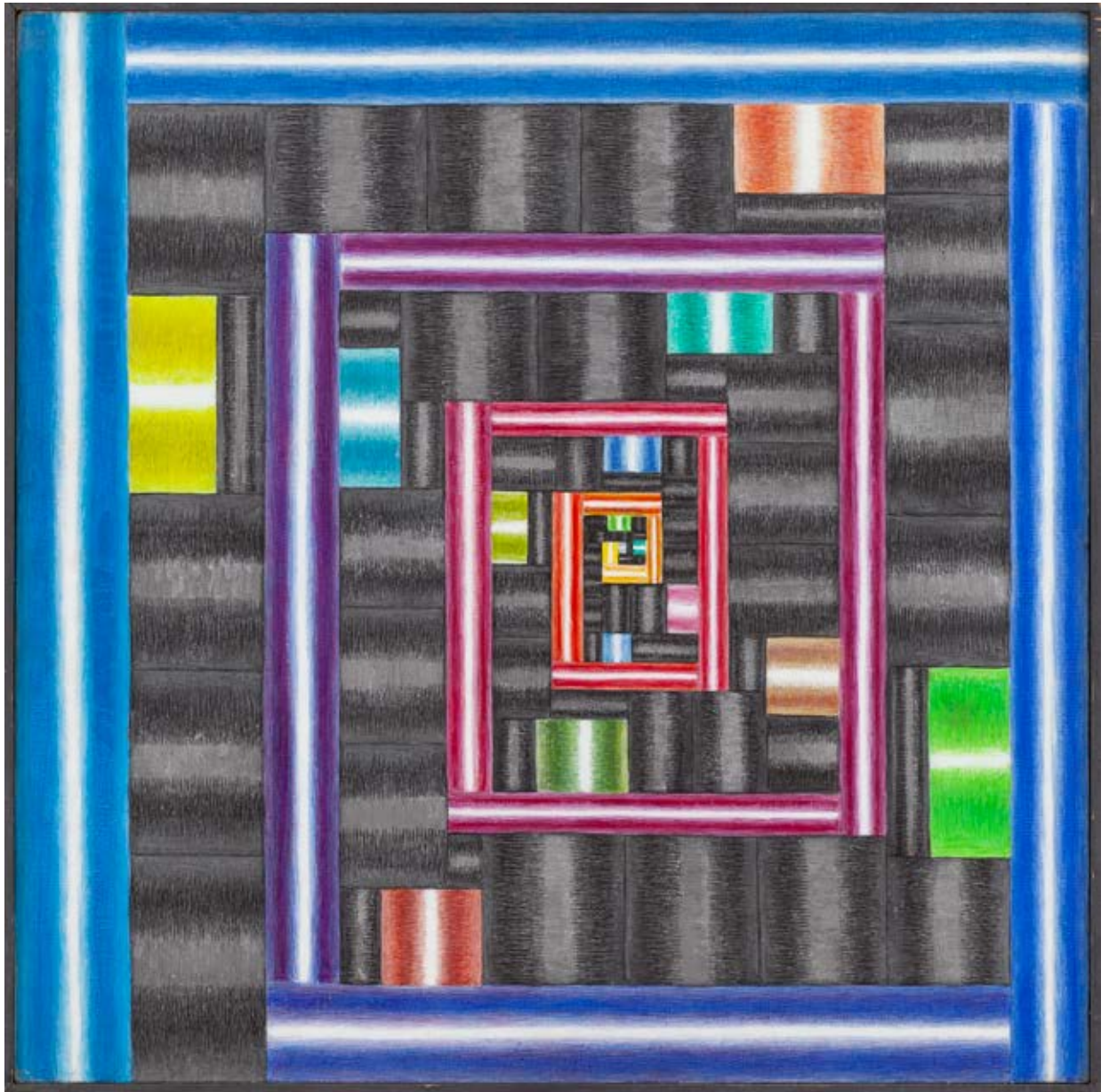
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana w katalogu kompozycja przynależy do najbardziej uznanego cyklu Zofii Artymowskiej zatytułowanego „Poliformy”. Ich cykl artystka rozpoczęła w 1970, wpisując się w nurt abstrakcji geometrycznej obdarzonej jednak indywidualnym charakterem i opierającym się na – charakterystycznym dla malarstwa spod znaku op-artu – złudzeniu trójwymiarowości.

Za punkt wyjścia i główny „moduł” kompozycji artystka obrała formę walca potraktowanego jednostkowo bądź jako część większego układu. Z podobnymi kształtami mamy do czynienia np. w twórczości Malewicza i niewykluczone, że to on stanowił dla malarki bezpośredni punkt odniesienia. Podczas gdy u Malewicza walcowe kształty są zazwyczaj wyosobnione, u Artymowskiej łączą się w zespoły. Artystka skupia się na badaniu relacji przestrzennych w obrazie, odkrywaniu mnogości efektów rozmaitych zestawień form. Tym bardziej trafny wydaje się tytuł wymyślony przez artystkę. „Poliformy” nie tylko wprost odnosi się do mnogości i różnorodności układów, ale również, metaforycznie, do muzyczności malarstwa. Również w tym aspekcie Artymowska korzysta z tradycji rosyjskiej awangardy abstrakcyjnej czy awangardy lat 20. w ogóle (we Francji „balety mechaniczne” tworzył w tym samym czasie co Malewicz Fernand Léger).

Jak pisała o cyklu „Poliformy” sama autorka: „Ostatni, przeszło dziesięcioletni okres pracy poświęciłam poszukiwaniom możliwości wyrazowych budowy obrazu przy użyciu jednej formy (powielonej). Do tych eksperymentów użyłam formy walca (cylindra) jako modułu. Cykl nazwałam Poliformami. Fundamentalne założenie moich poszukiwań wywodzi się z przekonania, że podstawowym elementem wszystkiego, co nas otacza, co istnieje dokoła nas, jest jednostka, ułożona, powielona lub zakomponowana w różny sposób. Definicja ta stanowi credo działań ostatnich lat mojej pracy twórczej” (Zofia Artymowska, wstęp do katalogu wystawy indywidualnej „Zofia Artymowska. Poliformy 1970-1983”, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 10.01 – 29.01.1984).



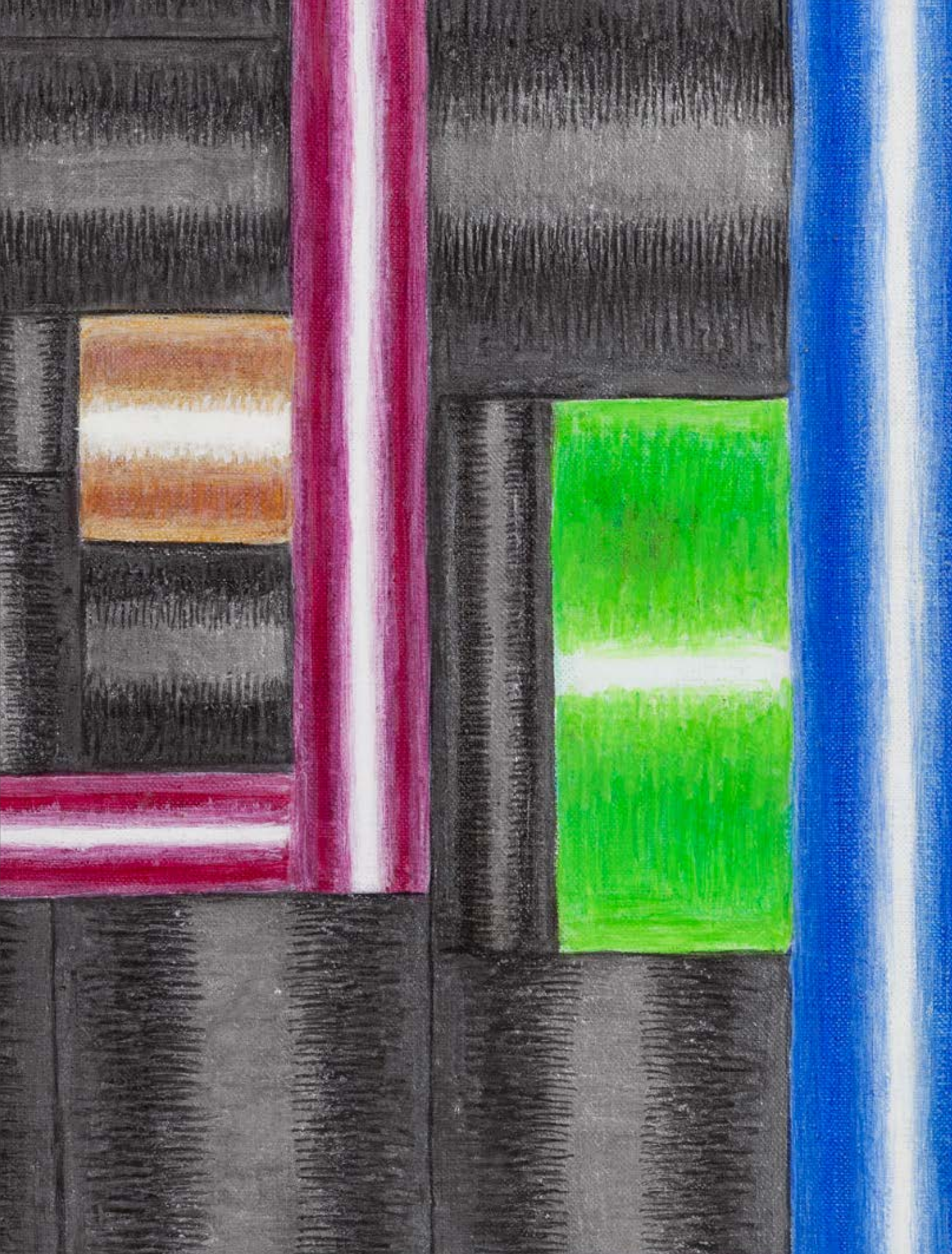
„Lubię sytuacje graniczne, kiedy obraz napomyka o jakiejś sprawie w sposób wieloznaczny, kiedy uświadamia dwie różne rzeczy jednocześnie, kiedy umożliwia widzowi balansowanie na pograniczu kilku możliwych interpretacji w całkowicie odmiennych 'rejestrach'. Mówi się potocznie, że taka sytuacja zachodzi zawsze, odkąd obraz jest płaszczyzną płótna i zarazem wyobrażeniem form trójwymiarowych (realnych czy nierealnych), ale nie o tym chcę tu mówić. Chodzi o wyższy jakby, szczególny stan podwójnych znaczeń, właściwych dziełu. Stan ten cechuje malarstwo Zofii Artymowskiej.

Faktem jest, że Artymowska rozpatruje najwytrwalej i najbardziej wnikliwie problem przestrzeni trójwymiarowej. Powtarza wielokrotnie takie formy o kształcie naśladującym walce, które dzięki iluzji bryłowości rozbijają płaszczyznę, wciągają wzrok w głąb, ustalają porządki perspektywiczne. Co więcej, sugerują swoją hierarchię wzajemnych odległości i proporcji. Obrazy Zofii Artymowskiej przez proporcje tych walców dyktują widzowi przyjęcie realnej a wyimaginowanej skali – jakiegoś mechanizmu, jakiejś metropolii, czy skali, powiedzmy, planety. Walce te, kiedy bywają zrozumiane jako część mechanizmu – nie są jedynie dowolnym wytworem natrętniej wyobraźni widza, zakotwiczonej na stałe w realności, lecz przeciwnie, stanowią świadomie użyty przez autorkę repertuar aluzji do wyjętych z kontekstu fragmentów świata rzeczywistego. Tę aluzyjność podkreśla autorka ustawicznie, choćby przez wyczelowanie poszczególnych odcinków aż do metalicznego połysku jakby wypolerowanej okrągłości. Dlaczego jednak autorka, można by zapytać, nie idzie dalej i tym cylindrom tak sugerującym sprawność, perfekcję, nie dodaje jeszcze np. zaworów, przekładni, nie zaopatruje ich w tablice rozdzielcze, czyli nie tworzy pejzażu przemysłowego? Bo chodzi jej o coś całkowicie innego, chodzi o to, aby systemem skojarzeń pobudzić widza i, nie poprzestając na tym, skierować go na aluzje jej zdaniem istotniejsze, bardziej otwarte, które ćwiczą sprawność percepcji wzrokowej, aluzje do uogólnionego, wynikającego z doświadczenia poczucia przestrzennego. (...)

Fakt, że artystka chce, żeby jej sztuka komentowała z dala inną sztukę, wydaje mi się najbardziej bezsporny wtedy, kiedy oglądam jej obrazy największe rozmiarami, najbardziej barwne, najbardziej 'święteczne' aż do pewnej euforii. Czini tam aluzję – zwykle z odcieniem ironii – do malarstwa amerykańskiego lat 60., do jego gigantycznych rozmiarów, do ujarzmiających wzrok pasów, deseni, tęczy, rozbłysków, zórz, czyli do tego malarstwa, które nazwano „hard edge” „Big Show”, „Disneyland” i które, nawiasem mówiąc, odezwano się w naszym kraju strawersowane na przykład w niektórych dekoracjach festiwalu na estradach, czego świadomość Artymowska daje do zrozumienia. Artystka czini też w niektórych swych obrazach aluzję do kolorystyki malarzy z tego środowiska, a także takich, jak James Rosenquist, drwiąc sobie jawnie z kolorystyki jasnej, rozbielonej, rodem z plansz reklamowych, kremów owocowych i lodów. Robi to z taką dyskrecją, że niełatwo to w szczegółach wykazać i mój wywód już słowami tę dyskreję burzy, ale przecież mamy tu do czynienia z taką trafnością i nieraz humorem, że nie sposób tę obserwację pominąć.

Ta gra wtajemniczenia odzywa się także i w innych odniesieniach. Na przykład z jawnej satysfakcji wyniknę stąd, że i w pewnych obrazach Fernanda Légera połyskiwały podobne metaliczne formy jakby rur i bloków: gdzie indziej w obrazach artystki pojawia się zielona, bujna, lekko przebielona trawka, o której wiemy przecie, że jest 'impresjonistyczna'. Gdzie indziej wyczuwamy, że Artymowska chciała na swój sposób oddać hołd twórcom malarstwa konstruktywistycznego. Gra jest tym bardziej czysta, że artystka nie posługuje się gotowymi motywami, ale własną abstrakcyjną kompozycję przetyka jedynie sporadycznie oderwanymi wątkami – czy to koloru, czy wykończenia jakiejś formy geometrycznej, integrując je z całością kompozycji i z historią swego własnego malarstwa. Nie muszę dodawać, że cenię tego rodzaju uczestnictwo świadomości o malarstwie w procesie twórczym i taką właśnie jego dyskretną manifestację. Tę samą powściągliwość i zarazem konsekwencję cenię w obrazach Artymowskiej mających za temat przede wszystkim problem iluzji przestrzennej, czy też problem równowagi i harmonii utrzymanej między cegiełkami złożonych struktur”.

Urszula Czartoryska, wstęp do katalogu wystawy indywidualnej „Zofia Artymowska”, Związek Polskich Artystów Biuro Wystaw Artystycznych w Łodzi, Łódź 1974



18 †

EDWARD KRASIŃSKI

1925–2004

"Intervention", 1981

taśma klejąca, technika własna, emulsja światłoczuła na tkaninie/ płótno, 115 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na blejtrame na odwrociu: 'E. KRASIŃSKI - INTERVENTION - 1981'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

42 500 – 64 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

Desa Unicum, private sale, 2014

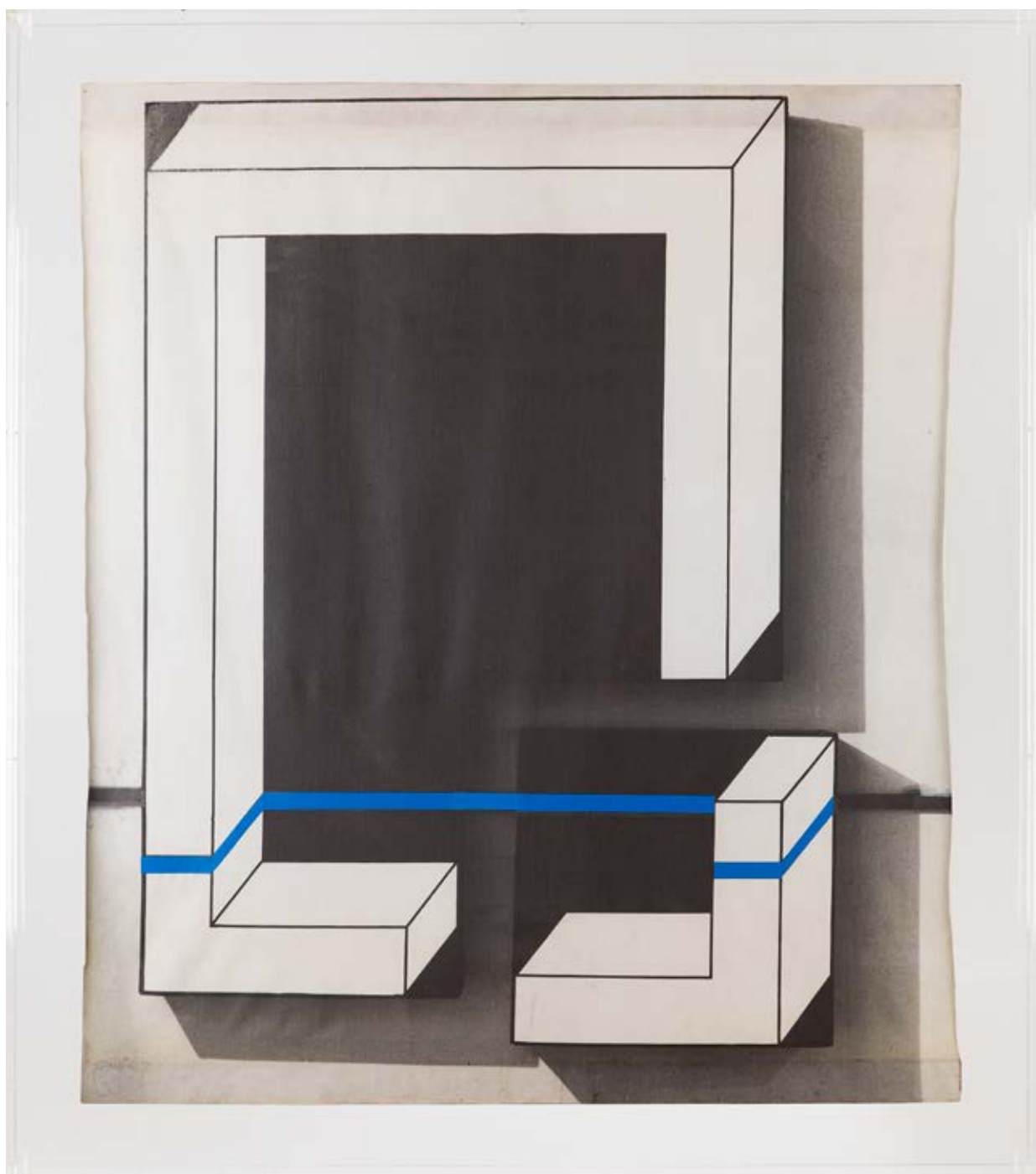
kolekcja prywatna, Poznań

Desa Unicum, 2019

kolekcja instytucjonalna, Polska

„To jest niebieski pasek Scotch szerokości 19 mm (...). On interweniuje W i demaskuje TO. ON istnieje. Mam do niego zaufanie”.

Edward Krasiński



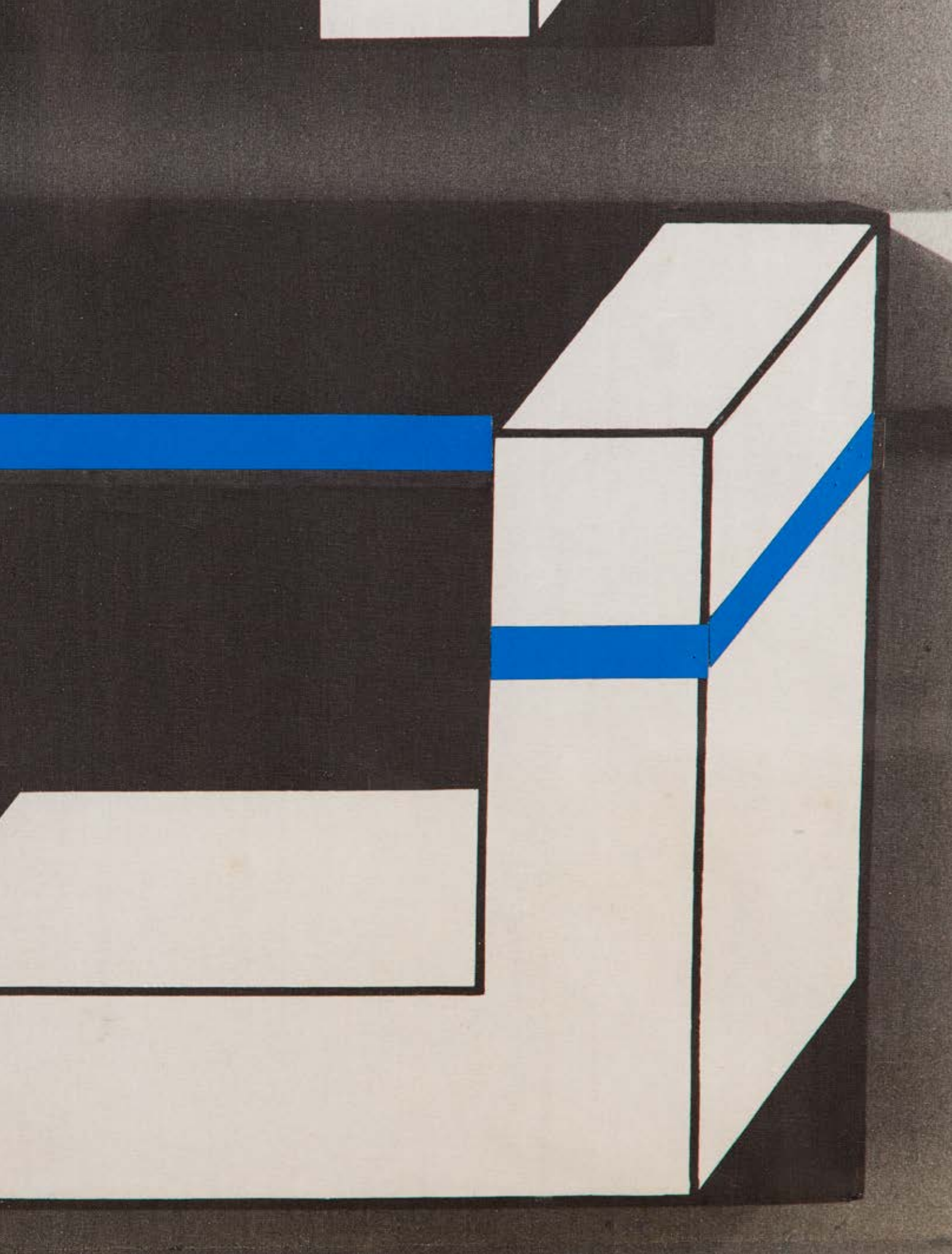
Prezentowana praca przynależy do emblematycznej serii „Interwencje” Edwarda Krasińskiego – autora, którego nazwisko wymieniane jest jednym tchem z najważniejszymi twórcami konceptualnymi tworzącymi po II wojnie światowej. O wartości tych prac może świadczyć fakt, że są one częścią kolekcji najważniejszych instytucji sztuki na świecie: Tate Modern w Londynie, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Centre Pompidou w Paryżu oraz znajdują się we wszystkich najważniejszych muzeach narodowych w kraju.

Krasiński dziś jest jednoznacznie kojarzony z niebieską taśmą, którą w ramach swojej działalności artystycznej umieszczał na różnorodnych podłożach: wypełniał nią wnętrza pomieszczeń, nie zważając na elementy ich wyposażenia. „Interwencje” Krasińskiego zaczęły powstawać pod koniec lat 60. XX wieku i szybko stały się znakiem rozpoznawczym artysty. Tytuł serii odzwierciedla funkcje, które miały pełnić prace Krasińskiego: „interweniować” w przestrzeń, kształtować ją. Niebieską linią artysta zakreślał swój „duchowy krąg”: jego interwencja w przestrzeni nie nadawała jej żadnych nowych znaczeń, organizowała ją i uwypuklała, a jednocześnie urealniała i stawiała pod znakiem zapytania. Interpretowana bywała jako wizualizacja linearnego czasu, a sam artysta widział w tym działanie podobne do dadaistycznych żartów. Interwencje przestrzenne wiązały się z wcześniejszymi seriami „rzeźb rysowanych” z drutów, prętów, plastikowych kabli i krążków zawieszanych w powietrzu. Krasiński interesował się dynamiką martwego przedmiotu. Linie w przestrzeni pojawiały się na wystawach artysty w galeriach Foksal i Krzysztofor – budował z nich nieoczekiwane struktury, skręcał w spirale, pozwalał żyć autonomicznym życiem i zaskakiwać widza pojawieniem się w nieoczekiwanym miejscu. W 1968 zmienił twarde zwoje na miękką, plastikową linkę w kolorze niebieskim. Wypływała ona z butelek i kranów, wydobywała się z maszyny do mięsa, stanowiła zakładkę do książki. Przedmiotom w ten sposób odebrano ich pierwotną funkcję i znaczenie, dzięki czemu stały się obszarem poetyckiej refleksji, niepozbawionej ironii i autoironii.

Zawieszony na wysokości 130 cm pasek pojawił się pierwszy raz na przyjęciu w domu artysty w Zalesiu Górnym pod Warszawą. Podarowaną wówczas niebieską taśmą Krasiński zamarkował grupę drzew znajdujących się naprzeciwko budynku. Z czasem artysta oznaczał coraz większe obszary, oklejając ściany, przedmioty i ludzi. Mówił: „Taśma to przypadkowość, ale ja oczekiwałem takiej przypadkowości”. 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. Jego słynna niebieska taśma pierwszy raz za granicą pojawiła się w 1970 na wystawie „3e Salon International de Galeries Pilotes” na dziedzińcu Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. W tym samym roku Krasiński uczestniczył w Biennale w Tokio. Kiedy transport z pracami artysty opóźnił się i wiadomo już było, że nie dotrze na czas do Japonii, Krasiński wysłał do organizatorów telegram w alfabecie Morse’a o długości 80 metrów z powtarzającym się 5 tysięcy razy słowem: blue. Taśma ta została wyeksponowana na Biennale w miejscu prac Krasińskiego, które nie dotarły na czas. Miesiąc po wernisażu prace Krasińskiego dostarczono na wystawę, a wtedy, zgodnie z instrukcją artysty, taśmę z telegramem zamknięto w gablocie z kuloodpornego szkła i przekazano jako dar do muzeum w Tokio.

Z perspektywy czasu twórczość Edwarda Krasińskiego jest zjawiskiem bardzo złożonym, ulotnym i nieuchwytnym. Najważniejszym jej aspektem było bowiem samo życie tego artysty i jego twórcza postawa wobec rzeczywistości, która wyrażała się poprzez „życie w sztuce”. Nieustannie oddziaływał on na świat swoją osobowością, ironią, humorem, podważając i kwestionując w subtelny sposób tradycyjne formy przejawiania się sztuki i jej sens.

ŻYCIE W SZTUCE



19 ↑

JERZY NOWOSIELSKI

1943

Kobieta we wnętrzu, 1964

olej/piótno, 80 x 60 cm

sygnowany l.d.: 'J. Nowosielski'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI | 1964'

estymacja:

380 000 - 500 000 PLN

80 700 - 106 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Polska

Sopocki Dom Aukcyjny, 2020

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Kraków, kwiecień 1994

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Galeria Starmach, Kraków, 1994, s. nlb. (il.)

Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, poz. 374, s. 295 (il.)

„Chciałbym, aby to było cielesne, aby to było ciało subtelne ze wszystkimi właściwościami ciała realnego. Cała sprawa polega na tym, aby jak najwięcej elementów rzeczywistości biologicznej wprowadzić na wyższe piętra świadomości. Ale to jest bardzo trudne. Bardzo rzadko się udaje. Z chwilą bowiem, gdy swoje malowidło zanadto obciążę elementami pewnych uwarunkowań biologicznych, przestaje ono być ikoną. I odwrotnie, przez zbytne wysublimowanie postaci powstaje symbol. A tu chodzi o to, aby ta 'winda' jadąca na wyższe piętra świadomości mogła jak najwięcej udźwignąć”.

Jerzy Nowosielski





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

JERZY NOWOSIELSKI

KOBIETA W UJĘCIU NOWOSIELSKIEGO

Prezentowana w katalogu kompozycja przedstawiająca kobietę we wnętrzu przynależy do kanonicznych kompozycji autorstwa Jerzego Nowosielskiego. Decyduje o tym nie tylko jakże charakterystyczny styl malarstwa, oparty na płaskiej, zgeometryzowanej plamie barwnej, lecz także, a może przede wszystkim, tematyka przedstawienia skupiona wokół postaci kobiecej, która dla Nowosielskiego była nieodgadnioną tajemnicą – a co za tym idzie – niewyczerpanym źródłem poszukiwań i inspiracji do pracy twórczej.

Fascynacja nagim, kobiecym ciałem była widoczna w malarstwie Nowosielskiego niemalże od początku jego działalności artystycznej. Już około 1950, trzy lata po ukończeniu studiów malarskich na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, malarz rozpoczął poszukiwania plastyczne w obrębie kobiecego aktu. Wówczas wykonywał olejne cykle sportsmenek – pływaków, koszykarek i gimnastyczek – które starał się uchwycić w intymnych, migawkowych momentach. Jan Gondowicz pisał: „(...) Z wyjątkiem jednych ‘Gimnastyczek’ z 1952 roku technika olejna uderzająco uwydatnia ich brylowatą cielesność, modelując mięsiste uda, napięte pośladki, podkreślone krojem kostiumów wcięcia talii, posępne twarze. Niezgrabne, uchwycone w ocieżałych susach, skrupowane własną masą kobiety emanują jednocześnie iście zwierzęcą żywotnością, którą podkreśla oranżowy, przechodzący wręcz w karmin kolorystyka ciał. Prace te malarz, jak gdyby nigdy nic, posyłał zresztą na rozmaite wystawy, budząc zgorznienie pruderyjnych jurorów” (Jan Gondowicz, Jerzy Nowosielski, Warszawa 2006, s. 32).

W jednym z wywiadów artysta wyznał: „Cennino Cennini napisał we wstępie do swojego traktatu o malarstwie, że sztuki malarstwa nauczył ludzi Adam, kiedy trudząc się na ziemi wygnania, również i malarstwo uprawiał. A cóż on mógł malować? Krajobraz Raju, Raju utraconego, bo to najlepiej pamiętał. Co jeszcze? (...) Ależ oczywiście: malował Ewę, swoją towarzyszkę, taką, jaką pamiętał do momentu, zanim nie poczęstowała go połową owocu wiadomości dobrego i złego”.

W II połowie lat 50. nagie, kobiece sylwetki pojawiają się w pracach Nowosielskiego zdecydowanie częściej – artysta przedstawia je zazwyczaj ze swojej męskiej, voyerystycznej perspektywy, w której ciało jest fetyszizowane i wtórnie erotyzowane, również poprzez poddawanie go geometryzującej stylizacji.

Według cytowanego wcześniej Jana Gondowicza „kobiety Nowosielskiego” to postaci „o śmigłych, prostych nogach, wąskich biodrach, stożkowatych piersiach, ukrytych często lub podniesionych ramionach, wydłużonej szyi, drobnej, owalnej głowie. Ich pełne wdzięku pozy – nieśmiałe, a pełne determinacji – odcina od tła czysto umowny już zarys modelunku”. Z pewnością ich ciała stały się głównymi motywami pełnych wysmakowanego erotyzmu przedstawień, w których artysta odwoływał się do surrealistycznej wizji pożądania. Janusz Bogucki, na przełomie 1969 i 1970, we wstępie do katalogu indywidualnej wystawy Jerzego Nowosielskiego w warszawskiej Galerii Współczesnej pisał: „(...) Hieratyczne ukształtowanie kobiet przy toalecie, gimnastyczek czy pływaków nie przytłumia ich współczesności, nie przesłania drażniącego erotyzmu postaci – lecz przeciwnie, uwydatnia jeszcze przez kontrast te cechy, przydaje im 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” (Janusz Bogucki, [w:] Jerzy Nowosielski, wystawa w Galerii Współczesnej KMPiK Ruch, grudzień 1969 – styczeń 1970, s. nlb.). W latach 70. Jerzy Nowosielski utrwalił unikatowy sposób kształtowania kobiecego aktu – jak pisał Tadeusz Kantor: „Nowosielski miał początki nostalgii bizantyjskiej. Niemniej jego akty były wyrazem sadyzmu, a jabłka i gruszki w martwych naturach wyglądały jak resztki po kataklizmie Pompei”. Kobiety na obrazach Nowosielskiego zaczynały być poddawane coraz dalej idącej, geometryzującej deformacji, a co za tym idzie – włączaniu ich ciał w kontekst sztuki sakralnej. Gondowicz zauważył, że „w aktach kobiet ujawnia się też rychło modelowanie ciał na wzór obnażonych świętych męczenników w sztuce ikony; poziome linie obojętów, elipsy wokół piersi, uwydatniona światłami muskulatura ujętego w owal, wpadniętego brzucha, jasne bliki ramion, łokci, bioder, kolan i kostek. Na wydłużonych ascetycznie figurach o nieproporcjonalnie drobnych dłoniach i stopach nawet majtki kostiumu kąpielowego przybierają formę antycznego perizonium (...). Śniade, zamknięte w sobie oblicza zdają się skrywać tajemnicę. Zaznaczone niekiedy plażowe czy łażeniowe realia przedstawiają się w tym kontekście dziwnie nieostojnie”.

Sam artysta w wypowiedziach często łączył swoją fascynację cielesnością z pierwiastkami boskimi, wyniesionymi z jednej strony z tradycji chrześcijaństwa, z drugiej zaś – odwołując się do klasycznej mitologii, jak w przywołanym cytacie: „Ponieważ miłość (...) jest boska – ponieważ Bóg jest miłością, sztuka ludzka zajmuje się przede wszystkim miłością, bo jest to właściwie jedyny przedmiot prawdziwej, poważnej ludzkiej ciekawości, ludzkich zainteresowań i ludzkiej tęsknoty. Oczywiście Eros, najbardziej związany z doświadczeniem człowieka w jego cielesności i w jego trwaniu, wypełnia sztukę ludzką po same brzości. Jest właściwie jedyną, najgłębszą treścią sztuki. Ale tak jak sam boski Eros w doświadczeniu człowieka wędruje z góry w dół i z dołu do góry, jego przejawianie się, jego manifestacje mają charakter wchodzenia i schodzenia, są tak różnorodne. Jednym z ubocznych przejawów tej ewolucji i inwolucji jest to, co nazywamy pornografią, czyli rysowaniem, malowaniem opisywaniem brudu. Nie wiem, czy istnieje jakaś kultura, poza chrześcijańską, w której powstałaby pornografia w stanie czystym. Może to świadczyć o kulturze społeczeństw chrześcijańskich bardzo źle, ale i bardzo dobrze. Bo może znaczyć, że właśnie w kręgu kultury chrześcijańskiej i chrześcijańskiego doświadczenia duchowego doszło do bardzo precyzyjnej artykulacji przeżycia miłości, miłości seksualnej, która jako produkt uboczny wytworzyć miała odpad – wartość ujemną, to, co my nazywamy pornografią i określamy jako pornografię. Wartość ujemna (pornografia) w sztuce zawsze istniała. Ale istniała w jakiejś niepokojącej symbiozie z wartościami boskimi. To, że w kręgu kultury chrześcijańskiej nastąpiło wyprępowanie z naszego doświadczenia artystycznego tego właśnie odpadu, tej wartości ujemnej, pozwoliło może na ruch wyobraźni artystycznej w stronę większej, pogłębionej analizy Erosa, jednego z czterech przejawów Miłości. A samo zjawisko pornografii stanie się przez to mniej groźne dla duchowego rozwoju człowieka. Stanie się bezsilne” (Jerzy Nowosielski, Eros przeciwko pornografii, [w:] Ars Erotica, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 16).

A black and white photograph of a man with a beard and glasses, identified as Jerzy Nowosielski, sitting on a wooden floor. He is wearing a quilted jacket over a collared shirt and patterned socks. Behind him is a large, dark, abstract painting. To the left of the painting is a white sculpture of a headless figure with a long neck and a dark, rectangular face. The text "MALARSTWO I EROTYKA" is overlaid in red capital letters across the middle of the image.

MALARSTWO I EROTYKA

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

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

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

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

Hinduistyczna religia jest pornograficzna...

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

A co o tym pisał Sołowjow?

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

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

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

Tylko aktu kobiecego?

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

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

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

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

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

W Pana obrazach są elementy formalne ikony.

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

Na czym więc polega różnica między obrazem hiperrealistycznym a ikoną?

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

A więc ten schemat ikon to jest raczej osobisty wybór?

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

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

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

Jest wiele odwagi w tym stwierdzeniu.

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

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



20 †

JERZY NOWOSIELSKI

1943

"Próba w cyrku", 1965

olej/płótno, 25 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "PRÓBA I W I CYRKU" | 25 X 70 | OLEJ 1965 | JERZY NOWOSIELSKI'
na odwrociu nalepki BWA w Krakowie, Galerii Współczesnej przy Km PiK "RUCH" w Warszawie,
wywózowa Muzeum Sztuki w Łodzi

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

38 300 - 53 100 EUR

POCHODZENIE:

Rempex, 2009

kolekcja Art New Media, Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa

Desa Unicum, 2019

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Galeria Współczesna, Warszawa, grudzień-styczeń 1969/70

Peinture moderne polonaise. Sources et recherches, Musee Galliera, Paryż 1969



„W roku 1951 spotkałam go powtórnie w jego pracowni w Łodzi. Pokazał mi obrazy z kobietami w kostiumach kąpielowych, w różnych wariantach: tłem dla nich bywały sale gimnastyczne z osobliwym akcentem ubranego trenera. Schemat kompozycyjny zrytmizował się. Forma tak pływaczek, jak i mężczyzn szokowała przez brak precedensu. Ta właśnie forma miała narastać przez lata, a jej rozwój stać się wielką przygodą. Precyzowała się i oczyszczała, nabierała ostrości i z biegiem lat miała zaistnieć, podobna do najczystszej kryształu. Wtedy wykluwała się, skupiając już wszystkie zadatki późniejszego szczytu”.

Teresa Tyszkiewicz

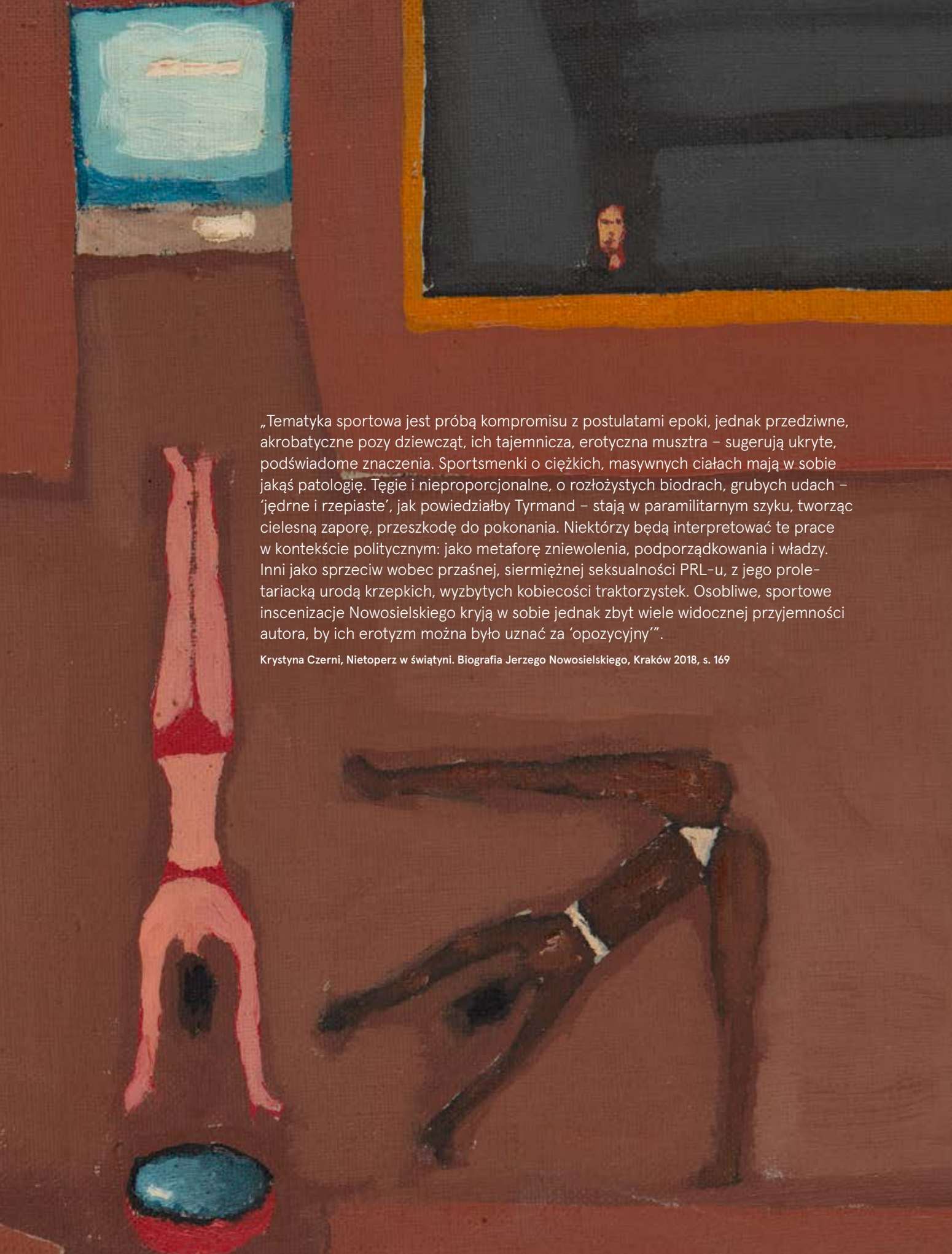


PRÓBA W CYRKU



Powracającymi tematami w twórczości Jerzego Nowosielskiego były motywy ćwiczeń fizycznych i zaprezentowanego w ich trakcie obnażonego ciała: zwłaszcza kobiecego (choć nie tylko), poddanego erotyzacji i wystawionego na ogląd widzów. Świetnym pretekstem do takiego ukazania ciała były sceny ćwiczeń i aktywności fizycznej. Artysta przedstawiał zatem próby baletu, ćwiczenia na wolnym powietrzu (jak w obrazie „Przebudzenie wiosny”) czy zawody sportowe (jak przykładowo na obrazach „Pływaczki”, „Gimnastyczki”, „Koszykarki”). Oddzielnym typem przedstawień w twórczości artysty są te, gdzie widok nagiego lub półnagiego ciała nie jest uzasadniony czymkolwiek – są to klasyczne akty, gdzie przedstawienie ciała jest celem samym w sobie. Prezentowany tutaj obraz na płótnie „Próba w cyrku” z 1965 pozostaje jednak utrzymany w wyżej zarysowanej konwencji, gdzie kolejne akty, tym razem wyłącznie kobiece, potrzebują niejako pewnego usprawiedliwienia, pretekstu, którym staje się tutaj scena rodzajowa.

„Próba w cyrku” z 1965 to przedstawienie horyzontalne, o układzie zbliżonym do symetrii, gdzie mamy do czynienia ze sceną rozgrywającą się w cyrku. Jej głównymi bohaterkami – co dość charakterystyczne dla Nowosielskiego – są roznegliżowane kobiety. Trzy tancerki-akrobatki wykonują ćwiczenia na arenie w obecności nielicznych, zgromadzonych na trybunach widzów oraz znajdującego się również na arenie mężczyzny w garniturze; być może reżysera spektaklu czy trenera. Mamy tutaj do czynienia z sytuacją, gdzie performowanie i ukazywanie ciała w różnorodnych, dość nietypowych pozach jest usprawiedliwione tematem obrazu i ściśle powiązane z przedstawioną w nim narracją. Biorąc pod uwagę niezwykłą mnogość przedstawień nagich figur u Nowosielskiego i jego predylekcję do ukazywania rozebranych, żeńskich ciał, pojawia się pytanie: czy była to realnie zaobserwowana przez artystę sytuacja, znana z własnego doświadczenia lub fotografii, czy może artysta wymyślił ją jako pretekst dla powstania takiego właśnie obrazu?



„Tematyka sportowa jest próbą kompromisu z postulatami epoki, jednak przedziwne, akrobatyczne pozy dziewcząt, ich tajemnicza, erotyczna musztra – sugerują ukryte, podświadome znaczenia. Sportsmenki o ciężkich, masywnych ciałach mają w sobie jakąś patologię. Tęgie i nieproporcjonalne, o rozłożystych biodrach, grubych udach – ‘jędrne i rzepiaste’, jak powiedziała by Tyrmand – stają w paramilitarnym szyku, tworząc cielesną zaporę, przeszkodę do pokonania. Niektórzy będą interpretować te prace w kontekście politycznym: jako metaforę zniewolenia, podporządkowania i władzy. Inni jako sprzeciw wobec przaśnej, siermiężnej seksualności PRL-u, z jego proletariacką urodą krzepkich, wyzbytých kobiecości traktorzystek. Osobliwe, sportowe inscenizacje Nowosielskiego kryją w sobie jednak zbyt wiele widocznej przyjemności autora, by ich erotyzm można było uznać za ‘opozycyjny’”.

Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2018, s. 169

21 †

ALFRED LENICA

1899-1977

Kompozycja, 1958

olej/piótno, 55 x 46 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A.LENICA | WARSZAWA | 1958'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

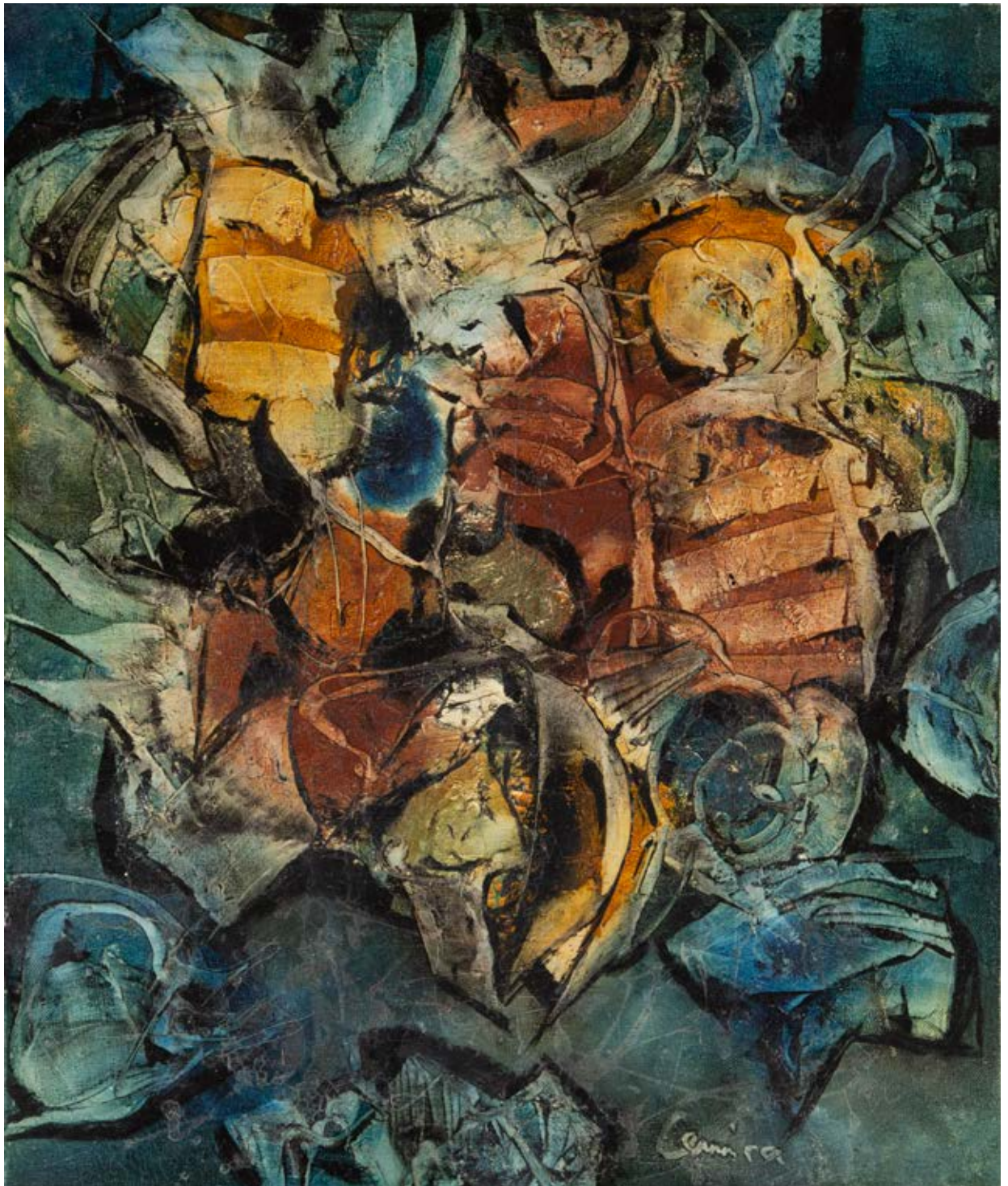
12 800 - 17 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Alfred Lenica jest wśród społeczności polskich malarzy nie tylko jednym z najwybitniejszych twórców nowej sztuki, ale także postacią o szczególnym znaczeniu w dziejach pokolenia obejmującego swym życiorysem dwa 'dwudziestolecia' rozdzielone ostatnią wojną. Malarz ten, który jako jeden z niewielu uniknął regularnej edukacji akademickiej, reprezentuje konsekwentnie nurt twórczości światowej w plastyce polskiej (...). Mowa tu o rozgałęzionym nurcie sztuki emocjonalnej i imaginacyjnej, który w plastyce europejskiej wyznacza twórczość Redona i symbolistów, dadaizm i nadrealizm”.

Janusz Bogucki, Alfred Lenica, katalog wystawy, Galeria Krzysztofory, Kraków 1965



NIE UMIEM ŻYĆ BEZ MALARSTWA

„Raz zatopione w księżycowej poświacie, prawie monochromatyczne, kiedy indziej aestetyczne w nadmiernej barwności surowych połączeń czerwieni, błękitów, zieleni i żółcieni – malarstwo to pozostawia możliwość wielowarstwowej interpretacji. Zawsze jednak charakteryzuje je swoista poetyka, stanowiąca tak dla nas typowy genius loci”.

Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 233

Prezentowana w katalogu praca jest reprezentatywnym przykładem twórczości Alfreda Lenicy – jednego z najważniejszych polskich artystów kształtujących oblicze powojennej sceny artystycznej. Omawiana kompozycja powstała w 1958, w okresie, w którym dojrzały styl artysty był już w pełni wyklarowany. Pod koniec lat 50. twórca wypracował bowiem własną, rozpoznawalną formułę malarską charakteryzującą się połączeniem wpływów tasyzmu, ekspresjonizmu, surrealizmu, informelu i drippingu. Ten moment w historii trafnie opisała Bożena Kowalska, pisząc: „Artysta, błakający się w ciągu długich lat między surrealistyczną metaforą, wynalezionym przezeń tasyzmem, eksperymentami dekalomani, collage’u, realizmu socjalistycznego – około 1958 r. odnalazł swój język wypowiedzi łączący szczególny typ malarstwa gestu z zawsze żywymi u niego tęsknotami do metafory” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 213).

Niewątpliwie klucz do zrozumienia nieszablonej twórczości Alfreda Lenicy stanowią muzyczne odniesienia – życie i sztuka artysty rozpięte były pomiędzy malarstwem a muzyką. W jednym z wywiadów Lenica wspominał, co wpłynęło na decyzję o definitywnym zwróceniu się w stronę plastyczną: „W końcu mój głód sztuki skryzalizował się i zostałem przy malarstwie. Nawet w okresach, kiedy nie mogłem malować, brałem do rąk farby, wyciskałem tubki, miętosłem je, wachałem, formowałem bezkształtną masę. Nie umiem żyć bez malarstwa”. W surrealistycznych, budzących pełen wachlarz skojarzeń obrazach Lenicy najistotniejszy był performatywny proces malarski będący odpowiednikiem muzycznej improwizacji. Lenica pokrywał powierzchnie płócien kilkoma warstwami farby o różnych kolorach, a na koniec czernią lub ciemnym brązem. Kolejno wykonanymi przez siebie papierowymi lub tekturowymi narzędziami odsłaniał spodnie warstwy. W ten sposób z mrocznego tła kompozycji wydobywał sugestywne, pełne blasku, witalne formy. Sprecyzowany końcem lat 50. sposób malowania Lenica kontynuował przez następne dwie dekady, aż do swojej śmierci w 1977.

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, „samowystarczającego” 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 niezapośredniczonym 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 świata otaczającego artystę. 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.





22 †

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Blue forme", 2001

olej, szpilki/plótno, 125 x 90 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Teresa TYSZKIEWICZ 2001'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Teresa TYSZKIEWICZ | "Blue forme" | 2001 | (90 x 125) cm | T. Tyszkiewicz'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

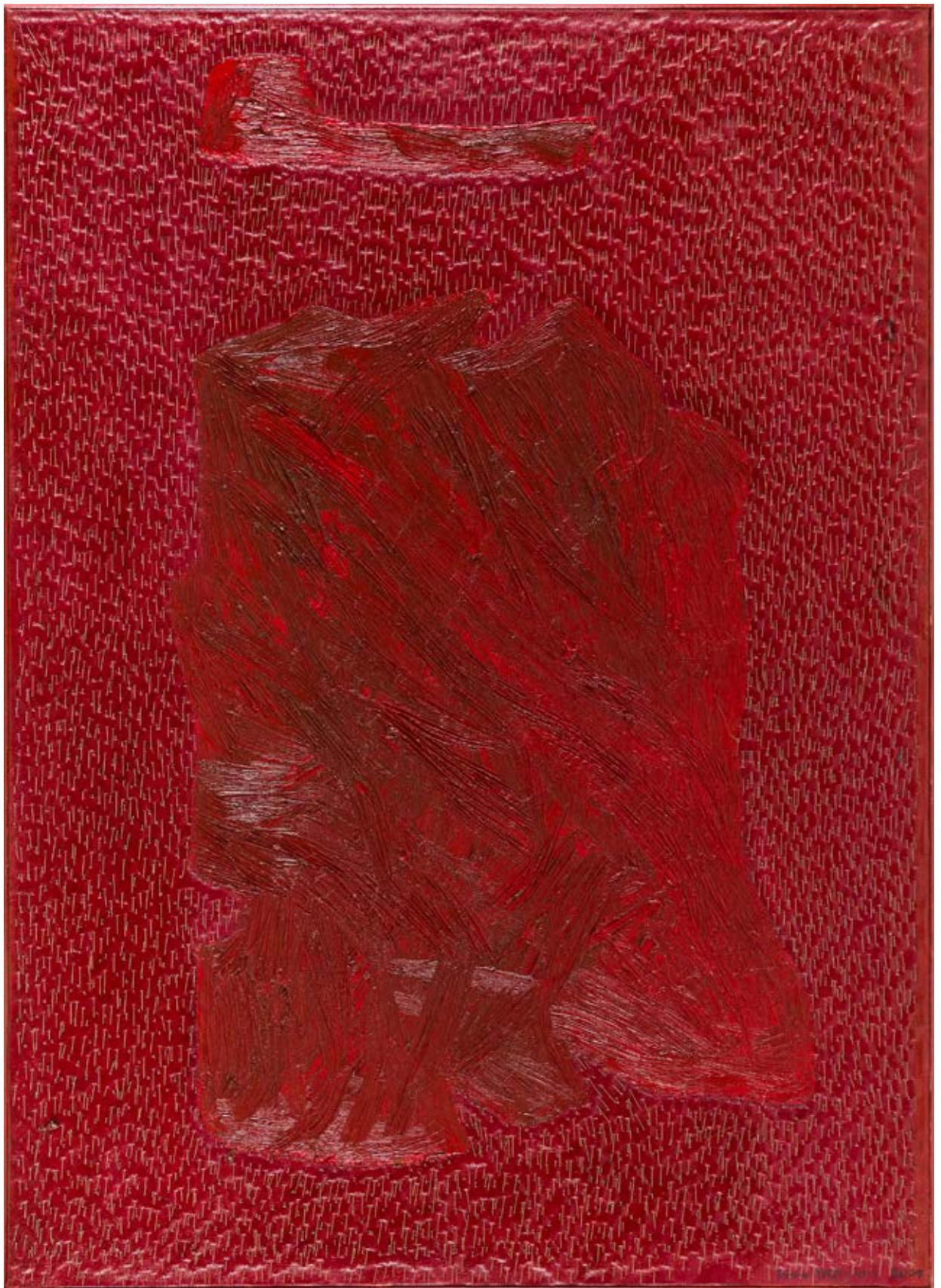
19 200 - 25 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

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

Zofia Machnicka



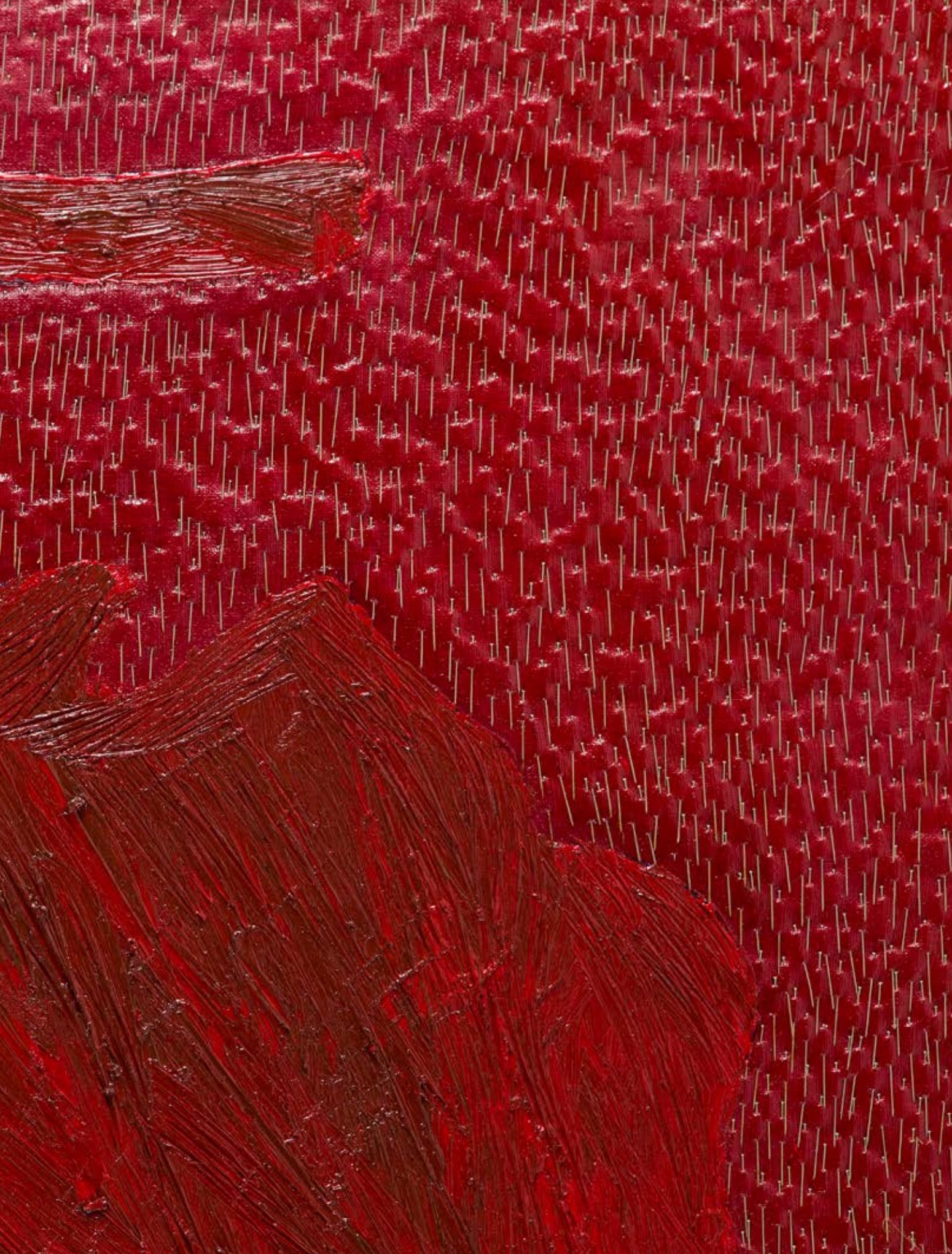
PRZEDMIOT MAGICZNY - SZPILKA

Teresa Tyszkiewicz to jedna z tych artystek, której sztuka w szczególny sposób spletała się z życiem prywatnym, a artystyczna praktyka była niezwykłym fragmentem jej codzienności. Twórczyni nie była wykształconą artystycznie, wielu krytyków zwraca jednak uwagę na fakt, że pozwoliło jej to na zachowanie świeżego spojrzenia i wypracowanie niezwykle oryginalnego języka wypowiedzi. Istotnie, tym, co cechuje wszystkie przejawy jej działalności artystycznej: filmy, fotografię, obrazy i obiekty, jest ich autentyczność, zazwyczaj bezkompromisowa. W artystycznych losach Tyszkiewicz doskonale widać także typowy i powtarzalny charakter karier kobiet-artystek, prywatnie związanych z mężczyznami tej samej profesji. W 1977 Tyszkiewicz wyszła za mąż za Zdzisława Sosnowskiego, który był jedną z czołowych postaci polskiej neoawangardy lat 70. Realizował głównie filmy i fotografie, a od połowy lat 70. pracował przede wszystkim z żoną. Po wyjeździe na 10 Biennale w Paryżu i osiedleniu się na obrzeżach miasta, gdy jego gwiazda powoli zaczynała słabnąć, twórczość Tyszkiewicz wysunęła się na pierwszy plan, czego kulminacją były dwie wystawy w warszawskiej Zachęcie: udział w „Jesteśmy” w 1991 oraz indywidualna ekspozycja „Szpilki” w 1988.

Znakiem rozpoznawczym twórczości Teresy Tyszkiewicz są szpilki, które autorka zaczęła włączać w swoje prace już od początku lat 80., zaczynając tym samym proces „nakładania rzeczywistości”. Prace 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 i delikatności. Proces ten szybko przerodził się w obsesyjną wręcz pracę nakładania 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. 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). Na przestrzeni lat szpilki pojawiały się w ogromnej liczbie prac i wystąpień – czasem stłoczone, wbite rytmicznie w powierzchnię płótna, pokryte farbami, przylutowane, innym razem rzucone na twarz leżącej artystki lub zdobiące maskę przywdziewaną przez nią do fotografii. W obrazach szpilkowych zawarte jest doświadczenie bólu, który jest składową ko-biecego istnienia. Tak otwarte komunikowanie tego aspektu życia kobiet było odkrywcze. Teresa Tyszkiewicz jako pierwsza, używając tego języka sztuki, wskazała drogę wielu innym współczesnym artystkom.

Jak opowiada o cyklu Zofia Machnicka: „Powstające do końca życia artystki ‘prace szpilkowe’ są efektem długotrwałego, wielomiesięcznego procesu nabijania szpilek papieru, fotografii, płótna czy obiektów. Ten swego rodzaju rytualny performans angażuje ciało Tyszkiewicz w działanie polegające na rytmicznej kumulacji gestu, powtarzalności i ciągłości. W efekcie ruch ciała nad płaszczyzną pozostawia na niej kształty będące jego ‘obrazem’. W tym sensie struktura ‘prac szpilkowych’ jest cielesna i organiczna, a procesualność i powtarzalność tej metody warunkuje jej performatywny charakter” (Zofia Machnicka, Ciało, erotyzm, śruby i vagina dentata. O twórczości Teresy Tyszkiewicz, [w:] Teresa Tyszkiewicz. Dzień po dniu, [red.] Agnieszka Hatowska, Łódź 2020, s. 11).



23 †

JAN TARASIN

1926–2009

"Antykwarjat", 1965

olej/płótno, 90 x 120 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JTarasin 65'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | "ANTYKWARIAT" | 1965'

estymacja:

300 000 – 400 000 PLN

63 700 – 85 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków

Polswiss Art, 2016

kolekcja instytucjonalna, Polska

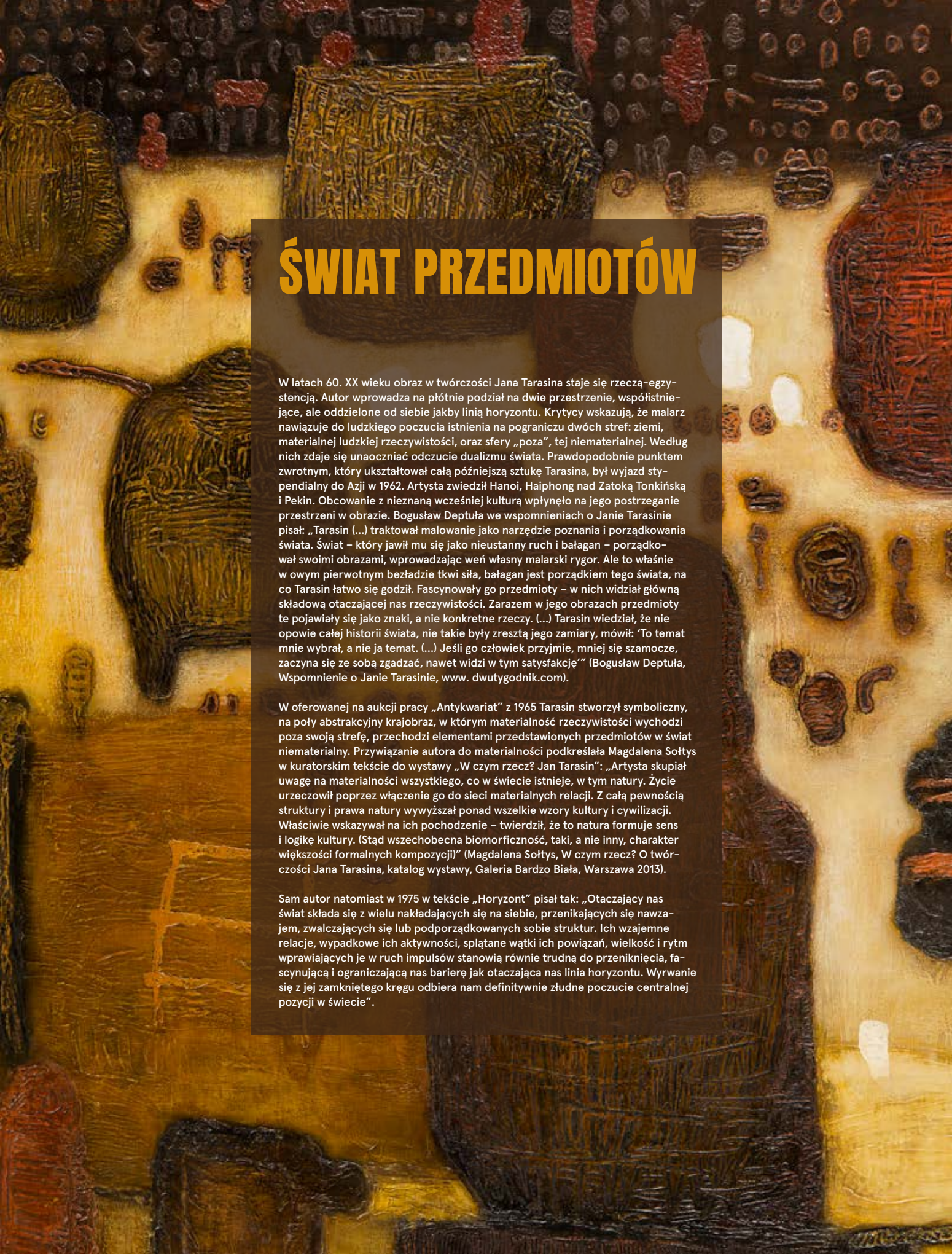
Desa Unicum, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska

Prezentowany na aukcji obraz zatytułowany „Antykwarjat” to wybitne, o ile nie przełomowe dzieło w dorobku Jana Tarasina. Praca, która jak w soczewce skupia pierwsze poszukiwania stylistyczne autora, powstała w 1965, czyli okresie, w którym idea „przedmiotów policzonych” zaczęła się krystalizować. Do momentu powstania pracy abstrakcyjne formy pojawiające się na płótnach artysty zdawały wymykać się autorowi. W przestrzeni kompozycyjnej toczyła się swoista walka pomiędzy nimi a samym Tarasinem, którą ten określał mianem „przyłapywania na gorącym uczynku autentycznego życia”. Po 1965 autor rozpoczął artystyczną wędrówkę od malarstwa figuratywnego do coraz bardziej wyabstrahowanych form i elementów, które nazywał przedmiotami.







ŚWIAT PRZEDMIOTÓW

W latach 60. XX wieku obraz w twórczości Jana Tarasina staje się rzeczą-egzystencją. Autor wprowadza na płótnie podział na dwie przestrzenie, współistniejące, ale oddzielone od siebie jakby linią horyzontu. Krytycy wskazują, że malarz nawiązuje do ludzkiego poczucia istnienia na pograniczu dwóch stref: ziemi, materialnej ludzkiej rzeczywistości, oraz sfery „poza”, tej niematerialnej. Według nich zdaje się unaoczniać odczucie dualizmu świata. Prawdopodobnie punktem zwrotnym, który ukształtował całą późniejszą sztukę Tarasina, był wyjazd studyjny do Azji w 1962. Artysta zwiedził Hanoi, Haiphong nad Zatoką Tonkińską i Pekin. Obcowanie z nieznaną wcześniej kulturą wpłynęło na jego postrzeganie przestrzeni w obrazie. Bogusław Deptuła we wspomnieniach o Janie Tarasinie pisał: „Tarasin (...) traktował malowanie jako narzędzie poznania i porządkowania świata. Świat – który jawił mu się jako nieustanny ruch i bałagan – porządkował swoimi obrazami, wprowadzając wery własny malarski rygor. Ale to właśnie w owym pierwotnym bezładzie tkwi siła, bałagan jest porządkiem tego świata, na co Tarasin łatwo się godził. Fascynowały go przedmioty – w nich widział główną składową otaczającej nas rzeczywistości. Zarazem w jego obrazach przedmioty te pojawiały się jako znaki, a nie konkretne rzeczy. (...) Tarasin wiedział, że nie opowie całej historii świata, nie takie były zresztą jego zamiary, mówił: 'To temat mnie wybrał, a nie ja temat. (...) Jeśli go człowiek przyjmie, mniej się szamocze, zaczyna się ze sobą zgadzać, nawet widzi w tym satysfakcję'” (Bogusław Deptuła, Wspomnienie o Janie Tarasinie, www.dwutygodnik.com).

W oferowanej na aukcji pracy „Antykwariat” z 1965 Tarasin stworzył symboliczny, na poły abstrakcyjny krajobraz, w którym materialność rzeczywistości wychodzi poza swoją strefę, przechodzi elementami przedstawionych przedmiotów w świat niematerialny. Przywiązanie autora do materialności podkreślała Magdalena Sołtys w kuratorskim tekście do wystawy „W czym rzecz? Jan Tarasin”: „Artysta skupiał uwagę na materialności wszystkiego, co w świecie istnieje, w tym natury. Życie urzeczowił poprzez włączenie go do sieci materialnych relacji. Z całą pewnością struktury i prawa natury wywyższał ponad wszelkie wzory kultury i cywilizacji. Właściwie wskazywał na ich pochodzenie – twierdził, że to natura formuje sens i logikę kultury. (Stąd wszechobecna biomorficzność, taki, a nie inny, charakter większości formalnych kompozycji)” (Magdalena Sołtys, W czym rzecz? O twórczości Jana Tarasina, katalog wystawy, Galeria Bardzo Biała, Warszawa 2013).

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

24 †

TERESA RUDOWICZ

1928–1994

"Kompozycja 63/22", 1963

kolaż, olej/płótno, 81 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Teresa Rudowicz | 63/22"

estymacja:

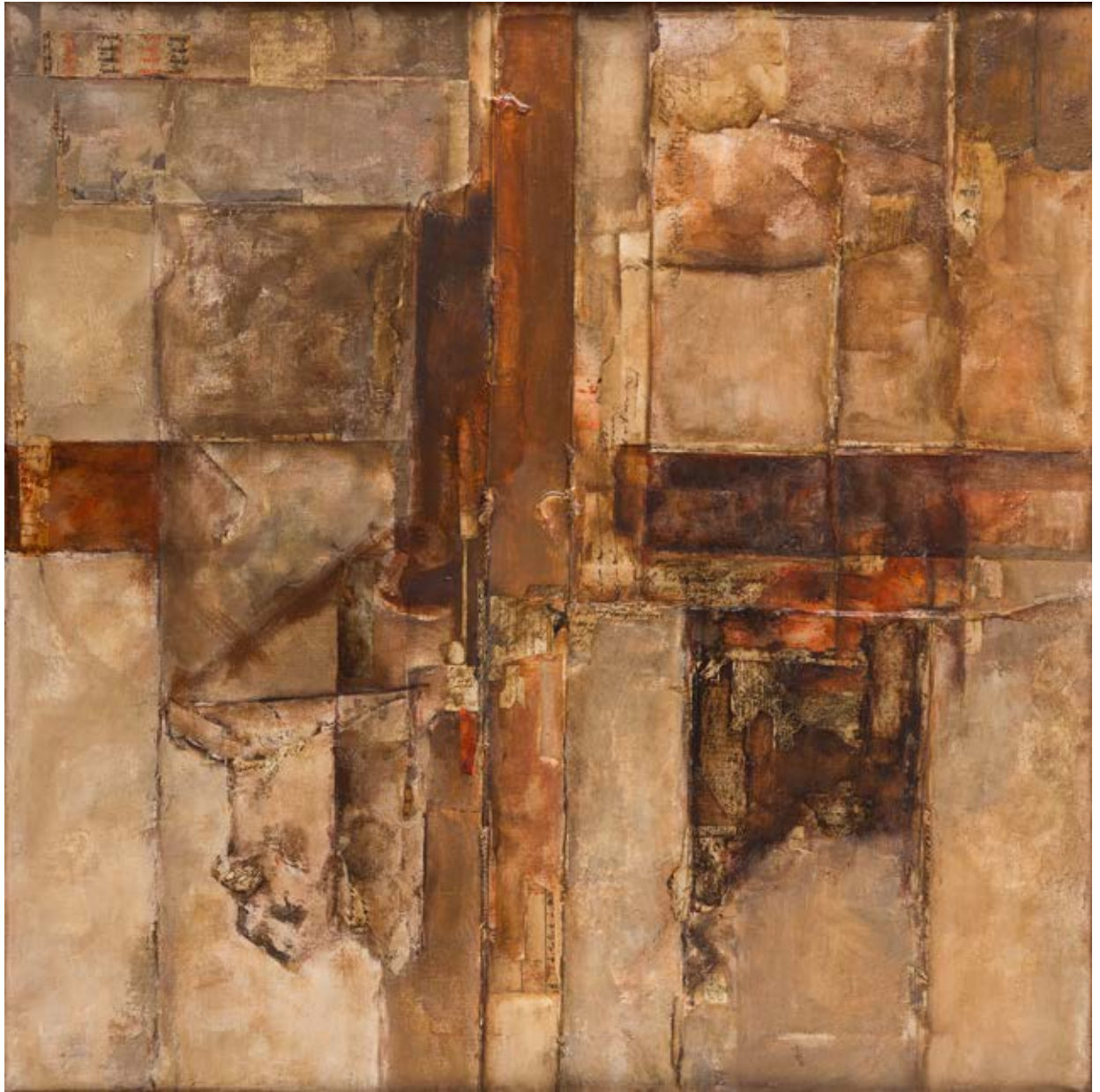
38 000 – 50 000 PLN

8 100 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

Prezentowana „Kompozycja 63/22” stanowi bardzo interesujący przykład ewolucji malarstwa Teresy Rudowicz – z jednej strony cechuje ją rys minimalizmu i podporządkowanie regułom geometrii zbieżne z niemal monochromatycznymi, eterycznymi kompozycjami z początku lat 60., z drugiej – wzbogacona kolorystyka i zbrudzona faktura zwiastują dążenie materii do niezależności, które swoje zwieńczenie znajdzie w obrazach z końca dekady – pracach z pogranicza malarstwa i obiektu przestrzennego, w których artystka zaczęła wykorzystywać znalezione obiekty ready made. Na ukształtowanie dojrzałej twórczości Rudowicz istotny wpływ miały dwa biograficzne epizody. Pierwszy z nich to trzyletni pobyt artystki w Sanoku, gdzie podjęła pracę w tamtejszym Muzeum Historycznym. Zetknęła się wówczas z ginącą kulturą Łemków, zaczęła kolekcjonować cerkiewne starodruki i ruskie grafiki, które później wykorzystała w swoich kompozycjach. Okres ten zbiegł się z zainteresowaniem Rudowicz malarstwem materii. Epizod drugi to przypadkowy zakup w 1960 na jednym z rzymskich pchlich targów książki z notatkami genealogicznymi, która przez kilka następnych miesięcy służyła artystce jako materiał do studiów i przyczyniła się do wypracowania oryginalnej formuły łączącej malarstwo z kolażem. Prace z wykonanej w Rzymie serii zyskały uznanie krytyki artystycznej i marszandów. Rudowicz i jej mąż Marian Warzecha odnieśli we Włoszech finansowy i artystyczny sukces – obrazy kupili do swoich kolekcji nie tylko prywatni kolekcjonerzy, lecz także muzea. Nawiązali kontakty z włoskimi galeriami: La Tartaruga, w której wystawiali między innymi Rauschenberg i Cy Twombly, oraz z odpowiedzialną za sukces Burriego L'Obelisco. Dzięki udziałowi w wystawie „15 Polish Painters” w nowojorskim MoMA dostrzeżeni zostali przez amerykański rynek sztuki.



25

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924–1993

"K.F. 252", 1960

asamblaż/gips, metal, płyta, 115 x 74 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'B. KIERZKOWSKI | 1960 | K.F. 252 | 115x74'

estymacja:

130 000 – 180 000 PLN

27 700 – 38 300 EUR

„Będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu piękne. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitach. Jest to sprawa bardzo osobista, własne przeżycia, które gdzieś tam istnieją w naszej duszy. Innym dla mnie przeżyciem był wyjazd do Maroka w 1955 r. Spostrzegłem, że tamtejsza zielen i plener nie mają nic wspólnego z Gauguinem, który malował tak barwnie Polinezję. Tam, w Afryce, wszystko jest spalone, zielen szara, cały krajobraz sprawia wrażenie przysypanego piaskiem. Ostre słońce wszystko zmienia w błyszczący metal”.

Dorota Kierzkowska-Czahorowska, O Bronku Kierzkowskim, [w:] Bronek Kierzkowski. Intuicja i wyobraźnia, katalog wystawy w galerii Renesans, Warszawa – Poznań kwiecień 2001, s. nlb







GIPS I ŻŁOM

„Zbiórka złomu? Tak! Jeden z warszawskich malarzy zbiera tutaj tworzywo do swej pracy twórczej. Zbrzydły mu już tradycyjne środki wyrazu, sięgnął więc po nowe, znamienne dla naszego uprzemysłowionego stulecia – metalowe ścinki, odpadki z fabryk. Nim zastygną w gipsowej polewie, trzeba im nadać artystyczny kształt”. Od tych słów rozpoczyna się sekwencja Polskiej Kroniki Filmowej zatytułowana „Gips i złom” poświęcona twórczości Bronisława Kierzkowskiego. Artysta został sfilmowany w trakcie poszukiwań komponentów do obrazów na jednym z warszawskich złomowisk, w dalszej części materiału filmowego Kierzkowski z pietyzmem komponuje jeden ze swoich przestrzennych obrazów – drewnianą ramę zalewa gipsem, w którym zatapia następnie metalowe elementy. Realia, w których rodziła się artystyczna tożsamość Bronisława Kierzkowskiego i artystów jego pokolenia, były specyficzne – Warszawa w trakcie wojennej pożogi i późniejszej odbudowy. Oglądany z perspektywy czasu ówczesny krajobraz wywołuje rozbieżne konotacje. Z jednej strony reprezentuje proces kreacji, rodzenie się miasta z gruzów, rzeczywistość w trakcie konstrukcji, z drugiej zaś uderza pośpiech postapokaliptycznego pejzażu. Podobnie obiekty Kierzkowskiego dają się interpretować wielorako. Architektoniczne kompozycje, z jednej strony ułożone z elementów szpetnych, zbędnych odpadów, tworzą jednak dekoracyjne w swej formie kompozycje. Czy są, jak sugeruje narrator Kroniki Filmowej, peanem na cześć nowoczesności, czy stanowią trawestację i krytykę ponurej PRL-owskiej rzeczywistości? Sam artysta unikał definicji i zamykania swojej twórczości w estetyczne kategorie. Miejsce dla swoich prac widział zarówno we wnętrzu galerii, jak i na elewacjach domów.

Bronisław Kierzkowski był bez wątpienia najbardziej radykalnym przedstawicielem malarstwa materii w środowisku warszawskim. Nie bez wpływu na całokształt jego twórczości pozostały sympatie konstruktywistyczne wyniesione z pracowni Władysława Strzemińskiego. Bożena Kowalska uważa natomiast, że podwaliny pod kompozycje strukturalne stworzyły podejmowane na studiach eksperymenty Kierzkowskiego z techniką collage. Własną formułę sztuki balansującej na granicy malarstwa i obiektów przestrzennych wypracował w II połowie lat 50. i pozostał jej wierny przez kolejne dziesięciolecie. Kolejne okresy odróżniają się jednak stosowanymi przez artystę zabiegami kompozycyjnymi. Prezentowana „Kompozycja fakturalna nr 252” dobrze ilustruje ówczesne zamiłowanie artysty do uporządkowanych układów poddanych rygorom geometrii. Pierwszy typ kompozycyjny reprezentują zarówno malarskie, jak i graficzne prace Kierzkowskiego przełomu lat 50. i 60. cechujące się kompozycyjną klarownością, w której dominują kierunki horyzontalne i wertykalne. W drugim typie układów geometrycznych poszczególne, zazwyczaj owalne formy zyskują coraz większą autonomię, podporządkowując sobie pozostałe elementy. Piotr Majewski tak charakteryzował typ pierwszy: „Jest on tak uporządkowany, aby wywołać wrażenie spokoju i ładu. Kierzkowski dążył w ten sposób do harmonii kompozycyjnej, zależało mu na wyeliminowaniu elementów łamiących kompozycyjny spokój. Postępował trochę jak Piet Mondrian, który dzielił prostokąt płótna pionowo i poziomo za pomocą linii i płaszczyzn w podstawowych kolorach. Kierzkowski postępował podobnie, tyle że podzielił płaszczyznę, jej zróżnicowanie kolorystyczne i fakturalne, daleko bardziej urozmaicone od tego, które znane jest z obrazów Mondriana, wynikało z zastosowanych elementów metalowych i gipsowego tła. (...) Patrząc na reliefy Kierzkowskiego, można zauważyć, że są one wykonane z dużą pieczołowitością, a nawet ‘przepracowaniem’. To cecha, która generalnie odróżnia malarstwo materii od na przykład tasiemizmu – sztuki także posługującej się materia, ale raczej materia samą farbą, bez charakterystycznych dla omawianego nurtu dodatków. Jednak obok tego podstawowego rozróżnienia, wynikającego z rozszerzenia środków malarskich, w malarstwie materii widać też różnicę w sposobie opracowania materii na płaszczyźnie. Obrazy tasiemowskie, na przykład Kantora, były malowane spontanicznie i gwałtownie. Pełne były przypadkowych plam i kresek, rejestrowały gest malarski. Inaczej jest w malarstwie materii. Tutaj pośpiech i spontaniczność jest eliminowana na rzecz niemal pedantycznego postępowania malarskiego, które niekiedy kojarzy się z długotrwałym i mozolnym procesem dochodzenia do właściwej formy. Nie jest to sztuka, której towarzyszy spontaniczny, gwałtowny proces twórczy, ale raczej wynika ona z postawy medytacyjnej i cierpliwego oczekiwania na efekt końcowy” (Piotr Majewski, Malarstwo jako formuła nowoczesności, Lublin 2006, s. 158)

26

JÓZEF SZAJNA

1922-2008

Postać siedząca, 1967

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

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 800 - 17 000 EUR

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

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

Józef Szajna. Kanon i remix przestrzeni polskiego teatru XX i XXI w., katalog wystawy, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2016, s. 88 (il.)

„Człowiek nie jest wolny od lęku. Więc sięgam w swojej sztuce po symbole,
po znaki przedmiotów, aby stała się ta sztuka uniwersalna, w każdym czasie
i w każdej kulturze zrozumiana”.

Józef Szajna





Józef Szajna, fot. Nada-Film G. Junker



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

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

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

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

Choć powojenne dzieła Józefa Szajny cechuje niebywała różnorodność, odnajdujemy w nich pewne lejtmotywy odzwierciedlające jego niebywałą biografię. Jeden z owych tematów przewodnich to anonimowość człowieka. Obrazy, rysunki i kompozycje przestrzenne, w których Józef Szajna porusza wątek rozpacz i samotności, to wyraz drogi człowieka, jego życia i śmierci.

Prezentowana w katalogu kompozycja jest dobrym przykładem takiego dzieła. W „Postaci siedzącej” widzimy kadrowe ujęcie bezimiennego bohatera (bohaterki?) ograniczone do części głowy, korpusu oraz górnej partii nóg. Pofragmentowane ciało ukazuje przed widzem wnętrze, przez które możemy przejrzeć na wskroś pozuającego. Dramatyzm sceny podkreślają ciemne, kontrastowe barwy oraz zastosowane przez artystę różne faktury. Obiekty tej klasy rzadko pojawiają się na rynku aukcyjnym i są z pewnością przykładami malarstwa Szajny w najlepszym wydaniu.

27 †

ANDRZEJ S. KOWALSKI

1930–2004

"Obraz R-p-f 2", 1960

olej/płótno, 120 x 60 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'A.S.KOWALSKI 60'
na odwrociu dwie nalepki z opisem pracy

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 400 – 7 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

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

Piotr Skrzynecki, 1962



28 †

JADWIGA MAZIARSKA

1913–2003

Kompozycja, lata 60. XX w.

akryl/plótno, 75 x 100 cm
sygnowany na odwrociu: 'Jadwiga Maziarska'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 400 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Swoją drogę odkryłam po akademii, gdy już nie mogłam się niczym podpierać i stanęłam sama wobec pustego płótna na sztaludze. Bo ono jest i wszechświatem, i niczym. Fascynuje mnie takie puste płótno. Dopiero gdy przed nim stoję i zaczynam pracować, widzę, czym jestem. Tylko wtedy. Czyste, białe płótno jest lustrem mojego wnętrza. Ono mnie przenika. Albo jestem, albo mnie nie ma. I jeżeli nic nie widzę w białym płótnie, to mnie nie ma”.

Jadwiga Maziarska



„TO, CO MALARZE MÓWIĄ O SOBIE, JEST W NIEZGODZIE Z ICH MALARSTWEM.
W KAŻDYM CZŁOWIEKU JEST DUŻO NIEZGODNOŚCI, A TA NIEZGODNOŚĆ
MIĘDZY OBRAZEM A WYPOWIEDZIĄ AUTORA JEST BARDZO WAŻNA”.

JADWIGA MAZIARSKA



METAMORFOZY MAZIARSKIEJ

Twórczość Jadwigi Maziarskiej można określić mianem różnokierunkowej. Malarka na przestrzeni kilku dekad twórczej aktywności wielokrotnie zmieniała stylistykę, estetykę oraz ekspresję swoich prac. Nie ograniczała się jedynie do prac na płótnie, tworzyła także reliefy, kolaże, aplikacje oraz obiekty przestrzenne. Co warto zaznaczyć, styl Maziarskiej zmieniał się niezależnie od otoczenia. Ominęła ją chociażby, tak charakterystyczna dla twórców skupionych wokół Tadeusza Kantora, fascynacja surrealizmem. Z przynależną jej konsekwencją zgłębiała natomiast tajemnice materii, co spowodowało, że z perspektywy zarówno środowiskowej, jak i ogólnopolskiej, jej twórczość uznano za innowacyjną, a wręcz pionierską. Maziarska świadomie, z własnego wyboru, pozostawała na uboczu środowiska artystycznego. Chętnie opowiadała jednak o swojej twórczości, przyjmowała gości w krakowskiej pracowni, nigdy nie zdradzając przy tym tajemnic swojego warsztatu. Pozycja outsiderki łączyła ją z Erną Rosenstein, jej serdeczną przyjaciółką. Często korespondowały, wymieniały się obrazami, odwiedzały pracownie i wspólnie tworzyły.

W przypadku Jadwigi Maziarskiej nawet ta najbardziej podstawowa kwalifikacja – abstrakcja i figuracja – nie jest łatwa. W 1998, kiedy nastąpiło ponowne odkrycie jej twórczości, okazało się, że prace, dotychczas uznawane za samorodne dzieła abstrakcyjne, mają swój rodowód w osobliwym zbiorze obrazów: fotografii wycinanych z pism ilustrowanych i gazet. Co ciekawe, choć zaprzysiężeni z nią artyści i krytycy wiedzieli o jej manii zbieractwa, nikt nie przypuszczał, że owe skrawki stanowią podstawę jej sztuki. Okazało się, że ów „Atlas Wyobrażonego” (jak kolekcję nazwali twórcy retrospektywnej wystawy Jadwigi Maziarskiej w CSW Zamek Ujazdowski) był używany jako bezpośrednia matryca malarska, z której wyłaniał się obraz. Maziarską interesowały rytmy, sekwencje, układy: ludzkich ciał na plaży, prętów rusztowań, budynków widzianych z lotu ptaka, komórek powiększonych pod mikroskopem. Artystka przenosiła fotograficzne kadry na płótno przy pomocy kratownicy. Zmieniały się skala, technika, faktura, ale prace były wierne swojemu pierwowzorowi.

Jak pisał Andrzej Turowski: „Malarstwo Maziarskiej ‘obiektywizujące to, co subiektywne’, mimo iż rozciągnięte na przestrzeni ponad 50 lat, charakteryzowała pewna niezmiennosc relacji plastycznych polegająca na płynnym i jakby pulsującym zwielokrotnianiu i dopasowywaniu do siebie podobnych form tworzących ożywione rozgałęzienia i płata-niny kształtów, zgodne z ‘jakimiś wewnętrznymi regułami istnienia naturalnych organizmów’”. W całej twórczości Maziarskiej przejawiał się pewien biomorfizm materii, widoczny najpierw w witalnej świetlistości kompozycji barwnych z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych, później w konstrukcji cielesnej matowości powierzchni pokrywanych woskiem (lata sześćdziesiąte), a wreszcie w latach osiemdziesiątych, w ‘odkrywanych i konserwowanych śladach’ ręki wycierającej umazany pędzel lub w ‘abstrakcji przestworzy’ ludzkiej wyobraźni odcisniętych w farbie. Zainteresowanie w malarstwie tak rozumianą zmysłową materią, wyjaśniała Maziarska, spowodowało ‘szukanie powodów jej istnienia, co inspirowało do poszukiwania równie głęboko umieszczonych motywacji w sobie samej, a w następstwie – do autonomicznego działania. To wszystko niełatwo poddaje się analizie, i nie od razu ujawnia... Myślę, że los ludzki złączony jest z nieosiągalnymi krańcami kosmosu – z jego organizacją wiecznie krążących cząstek, skupiających się w różnych układach i w odmiennych jakościowo zbiorach – lecz nieraz aktywnych indywidualnie, poruszających się we własnych rytmach, wyzwalających energię, dynamizujących ruch innych struktur. Myślę też, że ta materialna różnorodność jest jednocześnie fragmentami myśli, rozsypanymi i ukrytymi w przestrzeni, a więc także i to, że każde zjawisko fizyczne zawiera w sobie jakieś inne – psychiczne. Można by powiedzieć to jeszcze inaczej: każdy przedmiot, wraz ze swym cieniem, obrazuje swą podwójność, pozostającą, z jednej strony w związkach z Bytem o ogólnym charakterze, a z drugiej ze swą własną zawartością” (Andrzej Turowski, Paraliżujące spotkanie, „Obieg”, 11.11.2009, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/14633>, dostęp: 2.02.2019).



29

JACEK SIENICKI

1928–2000

"Wnętrze pracowni", 1971

olej/płótno, 171 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SIENICKI | JACEK | "WNĘTRZE PRACOWNI" | | 1971 | 171 x 110'

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

17 000 – 25 500 EUR

„Podstawową, metafizyczną materią dzieł Jacka Sienickiego jest srebrzysto-szara poświata z przebłyskami bieli, sugerującymi istnienie jeszcze bardziej odległego świata w jeszcze odleglejszym tle, o którym nie wiemy nic”.

Jacek Jaszczuk





Jacek Sienicki poruszał w swojej twórczości wątki związane z jego najbliższym otoczeniem. Na jego płótnach oraz papierach możemy dostrzec fragmenty pracowni, fikusy, dachy domów. Zawsze są to jednak szczątki, fragmenty rzeczywistości. Jak zauważa Janusz Jaremwicz wspomniane części „zdają się tutaj pełnić funkcję metaforyczną, reprezentując granicę egzystencji – i skończoność i zależność. Cała ta ikonografia jest skrajnie uboga. Pomijając to, co z niej jest poza życiem, jak czaszki, wszystko tu – kształty roślinne i ludzkie – nosi piętno istnienia utrudzonego, poddanego erozji, trwającego na przekór odrzuceniu”. (Janusz Jaremwicz, Malarz osobny [w:] Jacek Sienicki, Łowicz, s. 19).

W przypadku zaprezentowanej pracy, powstałej w 1971, artysta przedstawił fragment swojej pracowni. Artysta w typowy dla siebie sposób zorientował swoją kompozycję wertykalnie. Praca, jak wiele z realizacji Sienickiego, została pozbawiona detali przedmiotowych. Głównym środkiem ekspresji pozostaje kolor – autor posługuje się nim w wyrafinowany i niezwykle świadomy sposób. Zawężona gama barwna oraz redukcja motywów służyły artyście doskonaleniu warsztatu. W przypadku zaprezentowanego wnętrza pracowni na pierwszy plan wysuwa się intensywny granatowy zestawiony z czystym białym kolorem. Farba położona została w sposób ekspresyjny, za pomocą wyraźnych impastów.

Janusz Jaremwicz upatruje źródeł wspomnianej kolorystycznej wirtuozerii w fakcie, iż w trakcie podjętych studiów w warszawskiej akademii panowała moda na postimpresjonizm. Jak wspomina krytyk, nurt ten ukształtował jednak styl artysty w przewrotny sposób: „Nie uformował go jednak ten wpływ w sposób rozstrzygający, gdyż sztukę swoją zbudował w całkowitej opozycji do postimpresjonizmu, do jego estetyki i filozofii. Nie ma tu postimpresjonistycznych utopii piękna. U Sienickiego gry kolorów obciążone są ciężarem egzystencji. Dużo tu czerni i szarości, a nade wszystko stanów barwnych pośrednich – brązo-czerni, fioleto-szarości. Gdy występuje na przykład czerwień – a Sienicki umie rozjarzyć czysty, nasycony kolor – wydaje się, że i na niej spoczywa jakaś odpowiedzialność. Z tej sztuki niefrasobliwość została wykluczona” (Janusz Jaremwicz, Malarz osobny [w:] Jacek Sienicki, Łowicz, s. 21).



„SZTUKA SIENICKIEGO JEST POCZĘTA Z TAKIEJ OTO SPRZECZNOŚCI:
SPOTKANIA SENSUALISTY, BAŁWOCHWALCY JAKIM MUSI BYĆ KAŻDY MALARZ
Z CZŁOWIEKIEM, KTÓRY BYŁ ŚWIADKIEM KATASTROFY. MYŚLĘ, ŻE DOŚWIADCZENIA
WOJENNE, ZWŁASZCZA POWSTANIA WARSZAWSKIEGO, W DUŻYM STOPNIU
PRZYCZYNIŁY SIĘ DO UKSZTAŁTOWANIA MALARSKIEGO ŚWIATOPOGLĄDU ARTYSTY.
JEST W MALARSTWIE SIENICKIEGO COŚ Z DUCHA POEZJI MIRONA BIAŁOSZEWSKIE-
GO: SENSUALNA WITALNOŚĆ, KTÓREJ PRZYSZŁO UCZESTNICZYĆ W CZYMŚ
ABSOLUTNIE NIEZROZUMIAŁYM, W CZYMŚ CO MOŻEMY OKREŚLIĆ SKANDAŁEM BUTY,
MAM TY NA MYŚLI ZAGŁADĘ MIASTA. JEGO SZTUKA TO RODZAJ MALARSKIEJ
FENOMENOLOGII, PRÓBA ZOBACZENIA SZKIELETU OBRAZÓW I PRZEDMIOTÓW,
WRAZ Z PYTANIEM DLACZEGO ONE JESZCZE ISTNIEJĄ, KORO TAK NAPRAWDĘ
DAWNO POWINNY SIĘ ROZPAŚĆ? TU TROPEM BĘDZIE WYBÓR PRZEDMIOTÓW
BŁAHYCH W MOMENCIE ICH ROZPADU, A TAKŻE OBRAZY PRZEDSTAWIAJĄCE
PRACOWNIE, KTÓRYCH PRZESTRZEŃ WCIŚNIĘTA JEST W OSTRO ZARYSOWANE
KRAWĘDZIE SUGERUJĄCE JAKIŚ SZKIELET”.

MACIEJ MAZUREK, „MALARZ TRUDNEGO PIĘKNA” [W:] JACEK SIENICKI. MALARSTWO, POZNAŃ 2001, S. NLB

30 †

JUDYTA SOBEL

1924–2012

Martwa natura z krzesłem, 1960

olej/płótno, 76 x 91 cm
sygnowany l.d.: 'J. SOBEL'
datowany na odwrocie: '1960'

estymacja:

38 000 – 50 000 PLN

8 100 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

Urodzona we Lwowie w 1925 Judyta Sobel już jako dziecko wykazywała talent plastyczny. Edukację, która pomogłaby jej rozwijać zdolności, przerwała II wojna światowa i ciężkie doświadczenia spowodowane żydowskim pochodzeniem. Po zakończeniu wojny, w latach 1947–50, Sobel studiowała w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Była jedną z ulubionych uczennic Władysława Strzemińskiego. Jak wspominała artystka: „było nas na roku, w pracowni, siedmiu studentów, w tym dwóch moich najbliższych przyjaciół: Antoni Starczewski i Stanisław Fijałkowski. Strzemiński kochał się w mojej koleżance – Hance Orzechowskiej. Hanka była bardzo atrakcyjną mężatką, która na co dzień przychodziła do pracowni szalenie elegancko ubrana; natomiast na plenerach chodziła jedynie w trenczu przewiązanym sznurkiem, bez ubrania i żadnej bielizny pod spodem. Byłam kurierem – przekazywałam obojgu listy, które do siebie pisali” (Ibid.). Na przełomie 1948/49, jako studentka zaledwie II roku, uczestniczyła w „I Wystawie Sztuki Nowoczesnej” zorganizowanej w Pałacu Sztuki w Krakowie. Znalazła się w gronie najlepszych artystów powojennych. W liście do Marka Świcy po latach artystka pisała: „Szczególnie serdecznie dziękuję za list. Nie piszę na maszynie, ale postaram się pisać wyraźnie, chociaż oczy mam pełne łez, ręka mi się trzęsie i serce stuka na wspomnienia z lat 1947–50, gdy byłam studentką Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. Nie zwracałam uwagi na to, co się dzieje w Polsce ani w polskim malarstwie i tylko uczyłam się malować całymi dniami.

Wszystko, co teraz posiadam, zawdzięczam Prof. Władysławowi Strzemińskiemu. Nauczył mnie kompozycji, wrażliwości na kolor i głębokiego przeżycia emocjonalnego podczas obserwacji natury. Szkoła nasza była prawdziwą komórką sztuki, małe grono studentów i profesorów było jedną, poważną i pracowitą rodziną. We wszystkich katalogach z moich skromnych wystaw w Izraelu i USA podkreślam nazwę mojej szkoły i uważam się za malarzkę polską i tylko polską. Do końca życia moimi najlepszymi i ukochanymi przyjaciółmi pozostaną Antoni [Starczewski] i Stanisław [Fijałkowski]. (...) N.Y. November 3/98 Judyta Sobel” (Judyta Sobel, list do Marka Świcy w związku z przygotowaniem wystawy „I WSN. 50 lat później”, I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później, katalog wystawy, [red.] Marek Świca, Józef Chrobak, Starmach Gallery, Kraków 1998, s. 258). Gdy wyjechała do Izraela w 1951, twórczość tej młodej artystki w Polsce spotykała się z bardzo dobrym odbiorem. W nowym miejscu, choć z początku nie było jej łatwo, święciła nie mniejsze triumfy. Brała udział w licznych wystawach. W 1956 otrzymała I Nagrodę Ambasady Izraela w Paryżu, dzięki czemu mogła wyjechać do Europy. W tym czasie uzyskała stypendium Edward A. Norman Foundation i wyruszyła do Stanów Zjednoczonych. Osiadła na stałe w Nowym Jorku i od razu włączyła się w życie artystyczne miasta. Brała udział w licznych ekspozycjach zarówno muzealnych, jak i galeryjnych do lat 90.



31 †

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Pejzaż", 1980

akryl/plótno, 65 x 54 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 1980 | PEJZAŻ AKRYL | 65 x 54'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 500 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Charakterystyczną dla Cybisa wyrafinowaną wibrację, rozdrobnionych plam i zgrużeń fakturalnych [Dominik] przekłada na inne wymiary. Jego płótna przybierają charakter wielokrotnych, jak gdyby powiększeń centymetrowych wycinków z obrazów starych kapistów”.

Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945–1970, Warszawa 1971, s. 93





Tadeusz Dominik, fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty



Tadeusz Dominik był jednym z najważniejszych twórców polskiej sztuki po wojnie. Bardzo wcześnie wypracował indywidualny, niepowtarzalny styl w malarstwie, któremu pozostał wierny przez wiele lat, konsekwentnie doskonaląc język artystycznej wypowiedzi. Choć był twórcą głęboko zanurzonym w tradycji malarstwa polskiego, na jego płótnach nie widzimy bezpośrednich nawiązań, lecz raczej subtelne echa twórczości postimpresjonistów, Makowskiego, Wojtkiewicza, czy nawet Chełmońskiego. Nie ulega wątpliwości, że jego oryginalny styl był niezależny od modnych nurtów i popularnych tendencji.

Przez liczne opracowania twórczości Dominika przewija się postać Jana Cybisa, wybitnego kolorysty, profesora warszawskiej akademii, u którego Dominik kształcił się w latach 1946–51. Niejednokrotnie w Dominiku upatrywano bowiem kontynuatora tradycji polskiego koloryzmu, co zawdzięczano właśnie naukom Cybisa. Mawiano, że „zasługą profesora pozostanie rozbudzenie kolorystycznej wrażliwości i ogólnotwórczej inwencji” młodego wówczas artysty. Jak przystało na ucznia impresjonistów, Tadeusz Dominik był wrażliwy na kolor. Choć nieraz wydają się wręcz abstrakcyjne, jego prace przedstawiają kwiaty i kwieciste ogrody; są to przede wszystkim fantastyczne pejzaże, w których definicją materii jest kolor – najważniejszy element tej sztuki. Jak napisał Herbert: „Bo Tadeusz Dominik jest zarazem tradycyjny i nowoczesny, abstrakcyjny i konkretny, ludowy i tkwiący w nurcie sztuki europejskiej”. Trudno lepiej podsumować tę twórczość, będącą wyrazem autentycznie artystycznego postrzegania rzeczywistości.

Dominik wielokrotnie powtarzał, że jego twórczość jest wynikiem zachwytu nad pięknem i bogactwem natury trwającym już od najmłodszych lat. Artysta często powracał do swojego dzieciństwa i podkreślał swoje pochodzenie. „Urodziłem się na wsi – mówił – i zawsze, jak pamiętam, obserwowałem świat dookoła siebie. (...) Nieustannie byłem zafascynowany otaczającym mnie światem, a ten świat był kolorowy”. To właśnie dzieciństwo spędzone w gospodarstwie w rodzinnym Szymanowie miało być bezpośrednim źródłem twórczości tego artysty.

Prezentowane pejzaże, ogrody, wycinki i skrawki natury przeniesione na płótno stanowią ulotną impresję będącą wewnętrzną, wykreowaną przez wyobraźnię wizją otaczającego świata. Efekt ten podkreśla sposób pracy artysty – formy budowane są za pomocą szerokich, zamazanych pociągnięć pędzla. Jednak postrzeganie płócien Dominika wyłącznie przez pryzmat wrażeniowości tworzy obraz niepełny, ponieważ poza świeżością wizji, drugim czynnikiem stanowiącym o ich wyjątkowości są dyscyplina oraz malarska erudycja. Dominik z żelazną konsekwencją realizował przez całą drogę twórczą własną wizję: oparł się presji socrealizmu i nie dał się zwieść nowym kierunkom w sztuce. Odwaga i upór doprowadziły go do malarstwa z jednej strony niezwykle osobistego, z drugiej wielce uniwersalnego, otwierającego widzowi drogę do własnego przeżywania świata. Sam Cybis o swoim uczniu powiedział: „Pozostaje zjawiskiem zaskakującym, jak szybko zdobył sympatię publiczności sztuką na pozór niezrozumiałą, a w istocie komunikatywną”. Zdanie to pozostaje aktualne do dziś, kiedy obrazy Dominika wciąż wzbudzają ten sam zachwyt.

32 †

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

Pejzaż

olej/ płótno, 40,5 x 50 cm
sygnowany l.d.: 'Dominik'

estymacja:

30 000 – 45 000 PLN

6 400 – 9 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Jestem zwolennikiem żelaznej dyscypliny i metody, ale każde prawdziwe dzieło musi mieć świeżość, musi być zaśpiewane, a nie wydrukane”.

Tadeusz Dominik w rozmowie ze Zbigniewem Herbertem, „Więź”, nr 61, 1981



33 †

TERESA PAŁGOWSKA

1926–2007

"Mój pies" ("Mon chien"), 2002

olej/piótno, 46,5 x 56 cm

sygnowany l.d.: 'T.P.'

sygnowany datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAŁGOWSKA | MON CHIEN | 2002'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Sądzimy, jesteśmy pewni, że stwarzamy swój własny świat. Że ten świat kogoś zainteresuje. Pozwoli inaczej rozejrzeć się dookoła. Skąd to zaufanie? Bowiem inaczej cała nasza praca nie miałaby sensu, poza indywidualną pasją, która ogarnęła nas i podporządkowała sobie nasze życie. Skazani jesteśmy na samych siebie, na własne kłęski, na olśnienie fałszywe i to prawdziwe, dające szczęście. Patrzę, żeby widzieć i opowiedzieć to w obrazie, zafascynowana paradoksalnością sztuki, tajemnicą i logiką każdego obrazu”.

Teresa Pałgowska





„Zachęcone podobnym, wrażliwym spojrzeniem, zjawiały się na płótnach artystki także zwierzęta – kolejny, ulubiony powód jej obrazów. Doskonale podpatrzone w swych naturalnych pozach i zachowaniach, ukazywały się systematycznie w seriach prawdziwych, a niekiedy też bardzo wzruszających opowieści. Bohaterami Pagowskiej bywały czasem zwierzęta dzikie i niebezpieczne, jednak najczęstszym gościem jej obrazów pozostawały domowe psy i koty. Sprowadzane uprzednio do roli rozdokazywanych towarzyszy nadmorskich spacerów lub niemych świadków kobiecego aktu, z czasem wywalczyły sobie pełną autonomię. Prężące swoją potężną indywidualność koty, czupurne, pełne niezdarnego wdzięku psiaki, zastępy zmarzniętych ptaków zza okna, a nawet przemykające chyłkiem po pracowni myszy pojawiły się nagle na obrazach Pagowskiej najczulszych, najbardziej celnych portretach. Malarzki, skulony na rozmigotanej, ośnieżonej gałęzi, zielonooki ptaszek, pełen charakteru Szczur czy rozbrykany Biały Myszon prezentowały się na swych niezwykłych konterfektach jak wielcy aktorzy w popisowych rolach”.

Joanna Stacewicz, Osobny teren pejzażu wewnętrznego. O Teresie Pagowskiej, Aspiracje, zima 2008-2009, s. 60

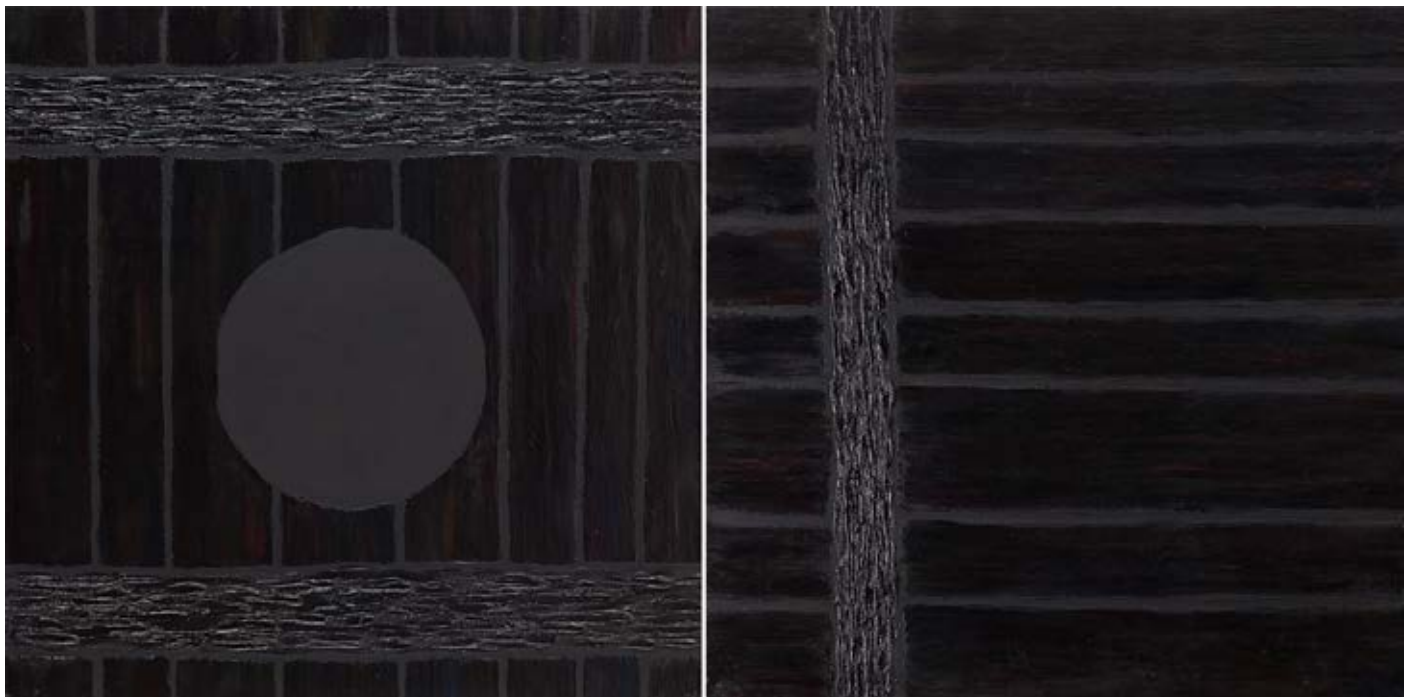
PUPILE TERESY PĄGOWSKIEJ

Świat zwierząt był niewątpliwie jednym z ulubionych motywów malarskich w twórczości Teresy Pagowskiej. Twórczyni kochała zwierzęta i to właśnie im poświęciła znaczną część swojej twórczości, zwłaszcza w późniejszych latach praktyki artystycznej. W latach 90. wizerunki zwierząt zaczęły wypierać sylwetkę ludzką, jak gdyby stanowiły świadectwo rozczarowania ludźmi. Oprócz psów i kotów Pagowska malowała ptaki, szczury, pojawił się też hipopotam, koza, krowa, ocelot i inne.

Zwierzęta na płótnach Pagowskiej były utrwalane za pomocą płaskiej plamy koloru, pełne ekspresji, czasem sprawiające wrażenia graficznych, jakby stworzonych przy użyciu szablonu. Dla artystki charakterystyczne było również pozostawianie fragmentów surowego, niezamalowanego płótna. Na płótnach Pagowskiej świat zwierząt jest pełen ekspresji. W takiej estetyce powstawały zarówno wizerunki domowych pupili, jak i dzikich drapieżników. Niekiedy pojawiały się na płótnach razem z ludźmi, w innych przypadkach występowały samodzielnie: pojedynczo lub w grupach (czy stadach). Zwierzęta Pagowskiej, podobnie jak przedstawiane przez nią postacie ludzkie, zostają uchwycone w trudnej do zdefiniowania pozie.

Na prezentowanym w ofercie obrazie widoczne dla oka pozostają trzy łapy zwierzęcia, czwarta zostaje ukryta w domyśle ludzkiego spojrzenia. Dynamiczna kompozycja figury w połączeniu z mocnym kolorem tworzy wyrazisty efekt, afektywnie oddziałujący na widza.

Prezentowana kompozycja przynależy do późniejszej serii prac Teresy Pagowskiej, kiedy artystka porzuciła wielkoformatowe realizacje dla niewielkich obrazów figuralnych. Krytyk sztuki Bogusław Deptuła zauważył, że późniejsze dzieła malarki były opowieściami o spotkaniach ze zwykłymi, codziennymi obiektami oraz istotami. Charakteryzowały się one zwięzłością oraz oszczędnością – zarówno formy, jak i tematu. „Kwadratowe malarskie haiku o wymiarach 50 × 50 lub 40 × 40 streszczają krótkie historie codziennych spotkań z przedmiotami najprostszymi. Owe, jeśli odwołać się do tradycji śródziemnomorskiej, malowane epigramaty, są arcydziełami malarskiej zwięzłości i koncentracji. Właściwie wszystko jest – tak jak zazwyczaj u Pagowskiej – oszczędne, czasami nieco zagadkowe, epigramatyczne właśnie” (Bogusław Deptuła, Tajemnicza szarość koloru płótna, [w:] Teresa Pagowska, Warszawa 2001, s. nlb.).



34 †

TOMASZ TATARCZYK

1947-2010

Czarna skrzynka - tryptyk, 1985

olej/ płótno, 1. 60 x 60 cm, 2. 120 x 60 cm, 3. 60 x 60 cm

sygnowany i datowany na odwrociu środkowej części tryptyku: 'TOMASZ TATARCZYK | 1985'
na odwrociu nalepka wystawowa z Moderna Museet w Sztokholmie

estymacja:

180 000 – 250 000 PLN

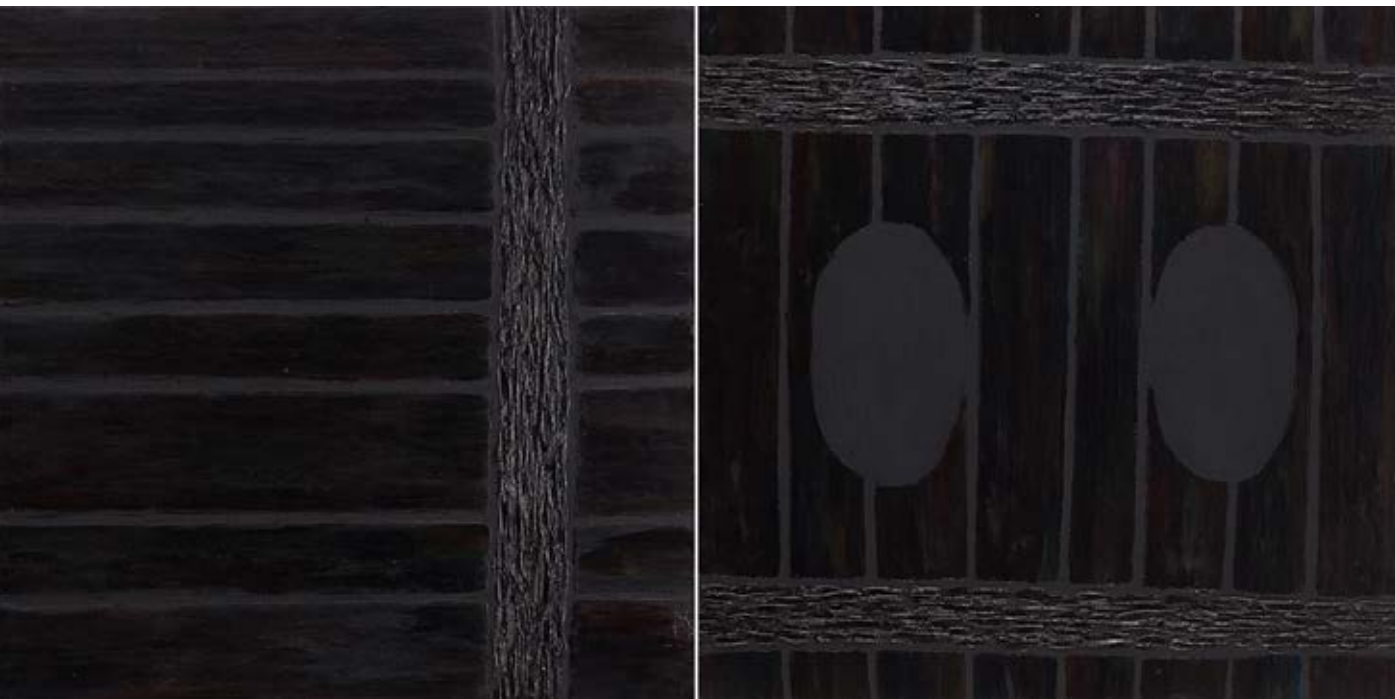
38 300 – 53 100 EUR

WYSTAWIANY:

Dialog, Moderna Museet, Sztokholm, 7.09-20.10.1985

LITERATURA:

Dialog, katalog wystawy, Moderna Museet, Sztokholm, poz. kat. 114, s. 110



„Tworzenie to praca umysłu i ciała, rozumu i intuicji, a zarazem oczu i ręki, pochylanie się i odchodzenie od płótna, malowanie na stojąco lub na klęczkach. Oglądanie to uczucie oderwania od świata realnego, kiedy godzinami potrafimy przechodzić od obrazu do obrazu, chcąc nasycić swoje oczy i zmysły. Potem czujemy fizyczne zmęczenie, a zarazem jakieś zaspokojenie i satysfakcję, rozluźnienie mięśni i tęsknotę za tym, co się oglądało, a także doświadczenie prozy otaczającej rzeczywistości. Myślę oczywiście o dobrym malarstwie, które daje wiarę w sens życia i sens własnej pracy”.

Tomasz Tatańczyk

DIALOG

HENRYK STAŻEWSKI

DANIEL BUREN

EDWARD KRASIŃSKI

LARS ENGLUND

MARIA STANGRET

CHRISTIAN BULIANSKI

ZBIGNIEW GOSTOMSKI

BARRY FLANAGAN

LESLAW & WACŁAW JANICKI

GILBERT & GEORGE

TOMASZ TATARCZYK

SUSAN ROTHENBERG

LEON TARASEWICZ

IAN MCKEEVER

MODERNA MUSEET STOCKHOLM

„Twórczość Tomasza Tatarczyka wybiega w stronę przedmiotu. Mimo to jego prace są bardziej obrazami, przypominającymi o funkcjach rzeczy niż pełnymi obiektami przestrzennymi. Istnieją na krawędzi malarstwa. (...) Księgi, parawany, pudła i obrazy, dzięki sposobowi uprzedmiotowienia, a także dzięki dominacji czerni i bieli, wyraźnie nawiązują do obiektów sakralnych – żydowskich i katolickich – stosowanych w serii rytuałów, organizujących przebieg ludzkiego życia i jego zakończenie – śmierć”.

Zbigniew Taranienko, katalog wystawy, Tomasz Tatarczyk. Marek Warzykowski. Malarstwo, Galeria Centrum Sztuki Studio, Warszawa 1985

W STRONĘ PRZEDMIOTU

Tryptyk „Czarna skrzynka” prezentowany był na jednej z najważniejszych wystaw zagranicznych w dorobku Tomasza Tatarczyka. Mowa o zbiorowej ekspozycji „Dialog”, która odbyła się w sztokholmskim Moderna Museet w 1985. Dyrektor tej instytucji zaprosił ośmiu polskich artystów związanych ze słynną Galerią Foksal w Warszawie, aby pokazali tam swoje prace i jednocześnie sami wytypowali ośmiu zagranicznych artystów, z którymi chcieliby wystawić. Obok Tatarczyka na wystawie prezentowali najważniejsi awangardowi twórcy, jak: Henryk Stażewski, Edward Krasiński czy Zbigniew Gostomski. Tomasz Tatarczyk wybrał Susan Rothenberg. Obrazy amerykańskiej malarki Tatarczyk miał okazję zobaczyć podczas wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie. Jak wspominał, twórczość artystki wywarła na nim ogromny wpływ. Na kartach powojennej historii sztuki malarka zapisała się bowiem w gronie twórców „nowego obrazu”, którzy w latach 70. ponownie wprowadzili figurację do sztuki abstrakcyjnej. Jak o zależnościach pomiędzy Tatarczykiem a Rothenberg pisała Asta Bolin: „Magia u Tomasza Tatarczyka jest złowroźnie brutalna, dając jednak w swym niewzruszonym zwielokrotnieniu rzeczy ostrych i tnących linii próbkę najdokładniejszej woli kształtowania oraz utrzymania w silnych ryzach desperacji – ze współczesnym odzewem w postaci nacechowanego strachem i nadwrażliwie intensywnego malarstwa Susa Rothenberg” (Asta Bolin, Mote och dialog [Spotkanie i dialog], „Svenska Dagbladet” 1985).

Omawiana kompozycja to praca, która powstała w 1985. To właśnie w latach 80. kompozycje artysty organizuje jeden prozaiczny motyw, jedna forma, często wielokrotnie powtórzona, ale pozostająca zwróceniem uwagi – nie tylko malarskiej, ale również znaczeniowej. Bywały to przedmioty, które artysta znajdował w swoim najbliższym otoczeniu, związane przykładowo z miejscem zamieszkania, jak chociażby piły, pudełka, skrzynie, obrazy, książki. Pojawiając się w monochromatycznej estetyce czerni i bieli, stawały się tematem będącym punktem wyjścia dla malarskiego „rozstrzygnięcia”, preludium dla kwestii czysto obrazowych – kompozycyjnych i kolorystycznych. Tematyka prac Tatarczyka, powtarzająca się w jego twórczości przez lata, była dla artysty sposobnością dla stosowania różnorodnych rozwiązań czysto malarskich. Dlatego też powtarzalna treść pozwalała artyście na stosowanie coraz to innych środków formalnych, co pozwalało mu uniknąć monotonii. Wspomniane środki to: zróżnicowane faktury, barwy, układy kompozycyjne. Zatem twórczość Tatarczyka można postrzegać jako zbiór wariantów do rozwiązywania podobnego problemu malarskiego. O wyborze malarskiego motywu tak mówił sam artysta: „Rodzą się czasami przypadkowo. Chodzę, krążę wokół tematu, wokół wycinków rzeczywistości, która na mnie szczególnie oddziałuje – i mam coraz wyraźniejszą, mocniejszą potrzebę, żeby coś z tym zrobić. Wtedy zaczynam pracować i rozwijam temat w cykl, aby przyjrzeć mu się z różnych stron. Oczywiście, na wybór tematu ma też wpływ stan mojego ducha, a także muzeum wyobraźni – dzieła sztuki, sceny z dzieciństwa, nawet kadry z filmu. Na przykład z filmów Jarmuscha, czarno-białych, tchnących pustką i zagubieniem” (Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Izabelin – Warszawa 2011, s. 252).

Tatarczyk przez krytyków jest uważany za wnikliwego analityka jednej barwy – malarza, który osiągnął perfekcję w operowaniu różnymi tonami czerni. Jarosław Mikołajewski pisał: „Tomasz Tatarczyk jest autorytetem w doniosłej dziedzinie czerni. Jest jej znawcą i analitykiem, badaczem wrażliwym na czystość tonu, tropicielem rzetelnych efektów wydestylowanych z jej potyczek ze światłem. Podobno Eskimosi posługują się wielką, niepojętą dla nas różnorodnością słów na określenie bieli, która jawi się im wielobarwna na kształt pawiego ogona. Dla nich, żyjących wśród śniegu, to terminologiczne bogactwo jest sprawą tożsamości i podstawowej władzy jej nazywania. Wszak na biel nakładają się narodziny i śmierć, pragnienie i melancholia, karnawał i post, dzieciństwo i starość. Jaka zaś jest owa tożsamość, która domaga się tak czarnego wyrazu? Tak niewyobrażalnie czarna, bezbrzeżna, tak przyrodzona jak biel dla Eskimosów? A jeśli tak, to czy jej treści zbieżne są z powszechnym pojmowaniem? Jaki jej gatunek, jaki ciężar? Pytania o czerń jako materię tożsamości artysty nabiorą wagi, jeżeli przypomnimy sobie XIII-wiecznych mistrzów świętych przedstawień. W pozornie niezmiennym, a przecież obdarzonym intensywnością złota tle odbijał się wciąż ten sam majestat, niewzruszona harmonia wszechświata poddana próbie wydarzenia. Jak gdyby należało bezustannie sprawdzać, czy zwiastowanie, czy przytulenie przez matkę dziecka do policzka nie kruszy porządku kosmosu. Sądzę, że i u Tatarczyka zachodzi fenomen ćwiczeń z wiary, jaką jest własna tożsamość, testowanie jej wytrzymałości na formy życia świata. Lecz czym wreszcie jest owa religia, tożsamość, czerń warszawsko-mędmiejskiego malarza? Otóż nie wątpię, że znajdując się one poza sferą wystawionych idei, aktów przynależności, deklaracji przywiązań, krępkich definicji wiary. Czerń stanowi dlań raczej substancję tożsamości emocjonalnej, jest stanem najcisłej odpowiadającym właściwej mu potrzebie skupienia. Praca w czerni jest bowiem działaniem na samych krańcach modulacyjnych możliwości. Badacz czerni jest jak fizyk, ulegający wzruszeniu i pasji tylko wobec takich napięć, które umykają powszechnej świadomości. Za intuicją i rozpoznaniem czerni idzie precyzja – twórca odpowiedź na przenikniętą i odgadniętą złożoność własnego skrawka egzystencji. Czerń, a raczej czernie Tomasza Tatarczyka wypełniają wzgórza, piły, bramy, drogi: twory i przedmioty z orbit najmocniej zaplecionych wokół podkazińskiego życia artysty. Formy najczęściej, bo za każdym wyjściem do sieni, na ganek, za każdym spojrzaniem w okno, nakładające się na jego indywidualną fakturę. Przeto twórca udziela im swojego skupienia. Przeto dla własnego skupienia je pozyskuje: wielokrotnie, aż staną się do końca zgłębnym i niezawodnym znakiem prywatnej religii. Osadzone w czerni, istnieją i nie istnieją, są tym, czym są i równocześnie są własnym widmem. Zdumiewające, jak bezwiednie stają się nagle symbolami, z nieprzewidywalną złożonością swoich znaczeń. A Tomasz? Poznaj świat i siebie samego tak dalece jak to tylko jest możliwe, i bezustannie stwarza na nowo. Robi więc wszystko, co da się w życiu uczynić. I to przy rzadkim już dzisiaj wtórze zapachu olejnej farby i zmysłowego mięsa impastu, na dużych powierzchniach płócien, w ostatecznym wyrazie niezwykle jędrzych i pięknych” (Jarosław Mikołajewski, Tomasz Tatarczyk, katalog wystawy w galerii Stara, Lublin 1993, s. nlb.).

35 †

WŁADYSŁAW HASIOR

1928–1999

"Ostatni lot Ikara", 1980

asamblaż/płyta pilśniowa, 61 x 73 cm

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

12 800 – 17 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Rempex, 2019

kolekcja prywatna, Polska

„Używam materiałów, które coś znaczą. Każdy przedmiot ma swój sens, a złożone dają aforyzm. Aforyzm jest bardzo podobny do prawdy, ale nie jest samą prawdą. Działalność artystyczną uważam za prowokację: intelektualną, twórczą”.

Władysław Hasior





SZTUKA ASAMBLAŻU

Władysław Hasiór wyróżniał się nieograniczoną fantazją i niebywałą odwagą artystyczną. Zastąpił przede wszystkim jako twórca asamblaży, których istotą jest łączenie elementów pozornie do siebie nieprzystających, odrębnych, tworzących dziwaczne połączenia. Sam asamblaż jest techniką odrębną, niedającą się zaklasyfikować całkowicie jako rzeźba, nie jest też kolażem, chociaż dzieli z nim pewne cechy. Ponadto, chociaż artysta wykorzystywał w swoich kompozycjach proces malowania, z pewnością nie można jego twórczości uznać również za malarstwo w tradycyjnym sensie. Asamblaż jest zatem techniką pośrednią, występującą poza granicami tradycyjnych podziałów i kategorii, lokującą się gdzieś pomiędzy nimi. Wspomniane techniki oraz ich status wydają się metonimią całej twórczości i postawy Hasióra, artysty lokującego się między, czy też na granicy, pola artystycznego swoich czasów. Dlatego też, chociaż artysta czerpał w swojej sztuce motywy ze sztuki ludowej, z pewnością jego twórczość nie może zostać uznana za folklorystyczną w tradycyjnym sensie. Mimo że jego prace bywały interpretowane jako posiadające analogie z surrealizmem, również w tym przypadku nie można uznać ich za surrealistyczne w słownikowym sensie tego terminu. Sztuka Hasióra przekracza podziały stylistyczne i teoretyczne, pozostaje zjawiskiem szczególnym.

O dokonaniach Hasióra często pisze się jako o wyprzedzeniu światowych trendów, szczególnie w sztuce pop-artu, szeroko inspirującej się codziennością (Bożena Kowalska). Wydawałoby się jednak, że nowatorskie podejście Hasióra do materii narodziło się w oderwaniu od głównych trendów światowych i okraszono było lokalnym kolorytem. Artysta, wywodząc się ze szkoły Antoniego Kenara, początkowo tworzył rzeźby w duchu zakopiań-

skim. Pod koniec lat 50. zafascynowała go nowa technika, w której pracę kontynuował przez kolejne lata. Bożena Kowalska pisała o tym czasie: „Było w tym początkowo dużo z przewrotnej, trochę infantylnej zabawy, kiedy ze starych, zardzewiałych grzejników i drzwiczek do pieca, drutu, piór, skrawków futra i innych zużytych rekwizytów montował groteskowe postacie 'Wdów', 'Czarowników', 'Papuasów'. Zapewne w jakimś nieuchwytnym momencie, jak w sakralnych widowiskach kultur archaicznych – pierwiastkom ludzemu towarzyszyć zaczął element magii i powagi obrzędu. Śmietnikowy złom 'objets trouvés' – przedmiotów znalezionych: aluminiowych widelców i gipsowych baranków wielkanocnych – z czułością dziecka ożywił Hasiór w nową egzystencję, nobilitowaną artystycznie. Zbędne odrzuty powszechności układały się w znaki i kształty, w zestawienia ewokujące doznania, ożywiające z nagłą pamięć odległych faktów i przeżyć” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska, Warszawa 1975, s. 90–91).

Około 1960 twórca na dobre porzucił rzeźbę, skupiając się niemal wyłącznie na montażach swoich prac z różnych znalezionych przedmiotów. Główną materią stały się przeważnie zużyte, porzucone elementy, które dzięki ingerencji artysty zyskiwały nowy charakter. Łączone w nowe całości stawały się dziwaczными rzeźbami, totemami o magicznym charakterze. Warto wspomnieć też, że zapędy zbierackie Hasióra były ogromne – w jego pracowni można było znaleźć niezliczoną ilość „odpadów codzienności”, z których wiele nie zostało nigdy wkomponowanych w prace. W atelier artysty panował jednak idealny porządek: wszystkie elementy były posegregowane w odpowiednie kategorie i znajdowały własne miejsce w przestrzeni.



„W PRACACH ARTYSTY RELIGIA WSPÓŁISTNIEJE Z RACJONALIZMEM;
SYMBOLE WIARY – ZE ZNAKAMI HEREZJI; CHOCHOŁY, LALKI – Z POGIĘTYMI
KAROSERIAMi SAMOCHODÓW. KULTURA PRYMITYWNA ŁĄCZY SIĘ ZE STYLEM
PROWINCJONALNYCH KAPLICZEK, Z POP-ARTEM, CZASEM Z KONSTRUKTYWIZMEM.
DZIEŁA WŁADYSŁAWA HASIORA SĄ UNIWERSALNE, A JEDNOCZEŚNIE NACECHOWANE
POLSKOŚCIĄ. ZWIĄZANE Z PODHAŁEM – Z JEGO KULTURĄ, WIARĄ, HISTORIĄ,
PRZYRODĄ – MAJĄ TAKŻE ZNACZENIE POWSZECHNE. NIE JEST ONO ELEMENTEM
DODATKOWYM, WYSTĘPUJĄCYM OBOK INNYCH, LOKALNYCH WARTOŚCI.
PRZECIWNIE. WSZYSTKO, CO HASIOR ROBI, ZAWIERA CECHY OGÓLNE”.

MARIUSZ HERMANDSORFER

36 †

KAJETAN SOSNOWSKI

1913–1987

Kompozycja z cyklu "Obrazy puste", 1964

olej/ płótno, 93,5 x 61 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kajetan 64'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'OI 6/2 - 6 [przekreślone] | O III - 32 | KAJETAN SOSNOWSKI | 137'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 800 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Czy to możliwe, aby nasz Sosnowski odkrył naprawdę nowe światło, to jest nową jego zjawę malarską? (...) To, co maluje, światło, ujął malarsko w sposób niepraktykowany, bo ujrzał je inaczej: jakby je zgarnął z oczu impresjonistów, skupił i tę rzeczywistość trudno uchwytną wtopił we wnętrze obrazu, żeby przebijało przez farby...”.

Julian Przyboś





MALARSKA ZJAWA

Prezentowana kompozycja z cyklu „Obrazy puste” powstała w 1964 i jak w soczewce skupia wszystkie charakterystyczne dla Sosnowskiego założenia zarówno ideowe, jak i formalne. Z pozoru minimalistyczna, niemal ascetyczna, pozbawiona przedstawieniowego odniesienia kompozycja, jest utrzymana w typowej dla artysty beżowej tonacji, gdzieś tam tylko ożywiona plamami w kolorze kobaltu będącymi wynikiem malarskiego gestu. Warto zwrócić uwagę na bogactwo efektów fakturalnych oraz niezwykłą świetlistość, jaką emanuje praca. Sama kompozycja przywodzi na myśl kontemplacyjną, mikrobiologiczną strukturę, której prostota oraz surowość stanowią o niebywałym kunście Sosnowskiego i składają się na wyjątkowy wyraz magii.

Malarstwo Kajetana Sosnowskiego przynależy do tradycji awangardy, w której rolę artysty miało być dążenie do wykorzystywania w twórczości wiedzy empirycznej oraz czerpania ze zdobyczy nauk ścisłych. Kompozycje Sosnowskiego wyrastają z zainteresowania tą wiedzą. Matematyka była bowiem dla artysty niepodważalnym fundamentem logicznego działania i to na jej zasadzie Sosnowski oparł swoją koncepcję sztuki. Dzięki temu twórczość artysty wydaje się mieć walor ponadczasowości, a podejmowane przez niego tematy nie tracą na aktualności. Malarstwo stało się dla niego zagadnieniem, fizycznym zjawiskiem, które mógł badać i opisywać. Każde płótno było zatem osobnym naukowym eksperymentem.

Sosnowski był artystą nieustająco poszukującym i eksperymentującym. Pociągała go wieloznaczność nieokreślonych form, które na płótnie mógł kojarzyć w dowolnych konfiguracjach oraz konstruować ich barwne i fakturowe kombinacje. Końcem lat 50. artysta niemal całkowicie odrzucił wartości emocjonalne i skupił się na materialnych cechach swojej twórczości. Sam proces redukcji środków malarskich oraz oczyszczania prac ze zbędnych elementów kompozycyjnych doprowadził go do sformułowania koncepcji ‘pustego obrazu’. Te utrzymane w jednolitej barwie kompozycje, rozświetlone wewnętrznym światłem, powstawały na przełomie lat 50 i 60. Artysta rozprowadzał farbę dłonią po płótnie, bez użycia dodatkowych narzędzi. Ujawniona została wówczas fascynacja Sosnowskiego urodą i naturą światła, która stała się podstawą tworzonych przez niego ascetycznych kompozycji. Niezwykle skrupulatne studia nad zjawiskami barwnymi, przestrzenią kompozycji oraz światłem zaowocowały powstaniem kolejnych prac, które artysta częstokroć łączył w serie. W II połowie lat 60. Sosnowski podejmował eksperymenty mające na celu wywołanie doznań powidokowych. Te liczne badania oraz analiza widma spektralnego dały swój rezultat w rozpoczętym w 1965 cyklu ‘Polipityków’, gdzie artysta zestawiał ze sobą kilka obrazów o np. dopełniających się kolorach. Wyjątkiem w twórczości Sosnowskiego opierającej się na rozważaniach intelektualnych był cykl ‘obrazów szytych’ z 1975, gdzie na pozszywanych z fragmentów surowego płótna kompozycjach artysta podkreślał związek sztuki ze światem natury.

Wybitna krytyczna sztuki Bożena Kowalska tak scharakteryzowała istotę twórczości Kajetana Sosnowskiego: „Sosnowski, poszukujący we wszystkim racjonalnego ziarna, z nauki czerpał inspiracje dla swojej sztuki i starał się ją oprzeć na tym, co najpewniejsze: fundamencie wiedzy. Nie znaczy to, by całkowicie negował rolę intuicji. Tym niemniej utrzymywał, że dzieło sztuki tylko wtedy jest prawdziwe, więc godne akceptacji, gdy da się jego sens, jego koncepcję, sposób budowy kompozycyjnej i zastosowanie w nim takiego a nie innego koloru uzasadnić logicznie, rozumowo” (Bożena Kowalska, Kajetan Sosnowski (1913–1987). W poszukiwaniu prawdy, Łódź 2013, s. 10).

37 †

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920–1972

Kompozycja, 1958

olej/ płótno, 67 x 50 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1958'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 400 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Kto lubi Kobzdeja? To proste, ci wszyscy (...), którzy miast z różnych przyczyn zastanawiać się, kim on mianowicie nie jest, wolą cieszyć się z tego, że jest tu, wśród nich, właśnie taki artysta o sangwinicznej posturze i flamandzkim rozmachu, umiejący śmiać się głośno, nie awangardysta, a przecież nowator, nietypowy autonomista z recydywą polskiej kultury koloru, a przecież malarz o nieposzlakowanej rasowej czystości, nie męczennik, a przecież nie konformista. Malarz, który zawsze pasuje do aktualnych map, a przecież trudno powiedzieć, na jakich zasadach, bo sam te zasady tworzy. Malarz, który się zmienia, a przecież pozostaje niezmienny; gdy robi wystawę, to ciągłość, a niezmiennność, narzuca się jako wrażenie pierwsze (...). Powinienem z nim walczyć, ale mu tylko zazdroszczę. Ów poganin nie maluje wbrew artystycznym strategiom w imię innych tylko strategii, obce mu są trapiące wielu bliźnich uczucia pustki do wypełnienia, nie korkuje władz kreacyjnych nadmiarem niepłodnych refleksji. Realizuje się przez obrazy i w tak partykularny, bezpretensjonalny sposób udaje mu się często odnajdywać symbole o uniwersalnym znaczeniu”.

Jerzy Stajuda, Aleksander Kobzdej, Zachęta, Warszawa 1969



38 †

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

Pejzaż, 1972

olej/płótno, 160 x 70 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI | 72'

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
10 700 – 15 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

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

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

Mimo podobnych środków formalnych od malarstwa gestu odróżniał sztukę Ziemińskiego klasyczny warsztat – wykorzystywał owszem efekt przypadku, nie grał on jednak w jego malarstwie nigdy roli prymarnej. Każda praca była dziełem wystudiowanym, stworzonym według tradycyjnych zasad sztuki malarskiej – opartym na zasadach kompozycyjnych, powstającym w pełnej świadomości użycia koloru i efektów malarskich. Nie należy zapominać o tym, że, jak przystało na wychowanka kapistów, Ziemiński był wytrawnym kolorystą. W różnych okresach twórczości zamiłowanie do koloru ujawniało się z większą lub mniejszą mocą, niezmienna natomiast pozostała wrażliwość Ziemińskiego na kolorystyczne niuanse widoczna nawet, a może szczególnie, w pracach bardziej mrocznych, niemal monochromatycznych. Jerzy Stajuda pisał: „Bywają – rzadko – malarze, którzy potrafili tworzyć dla barw nowe prawa. Tak – pogodiliśmy się z niezwykłą paletą Brzozowskiego, i tak będziemy musieli się pogodzić z paletą Ziemińskiego” (Jerzy Stajuda, Nieco szczerego udzielania pochwał, [w:] Piotr Majewski, Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności, Lublin 2006, s. 96).



FRAGMENT ROZMOWY DANUTY ŁOMACZEWSKIEJ Z RAJMUDEM ZIEMSKIM

„(...) Pozwolę sobie na małą prowokację: w Pana ostatnich obrazach nie ma tradycyjnego opiewania uroków pejzażu.

Zachwyty w tym zupełnie banalnym sensie rzeczywiście nie ma. W końcu patrząc na pejzaż, można odczuwać bardzo różne rzeczy. Można smakować jego kolor czy harmonię form, a można także myśleć o tym, że jest on kreacją naszych zmysłów, zastanawiać się nad przemijaniem naszych ludzkich spraw. Dla mnie pejzaż nie jest pretekstem. Czerpię soki z pejzażu, bo natura właśnie pobudza we mnie wszystkie te niepokoje, które nazwała tu pani moją obsesją. Współczesna cywilizacja zafundowała nam tyle grózb, z groźbą atomowej zagłady na czele, że sądzę, iż podstawowym zadaniem artystów w tej chwili jest: ostrzegać. I to właśnie chcę robić. Moje obrazy nie mówią o urokach świata, a przestrzegają przed najgorszym, przed obłędem, przed dehumanizacją. Tak rozumiem swój obowiązek, swoją współodpowiedzialność człowieka za to, co się na tym najlepszym ze światów dzieje.

Wszystko to, co Pan mówi, świadczy o głęboko humanistycznych korzeniach Pańskiego malarstwa. A tak często sądzi się, że malarstwo abstrakcyjne jest ahumanistyczne.

To jest oczywisty banał, któremu chciałbym jak najostrzej zaprzeczyć. Zupełnie nie rozumiem, dlaczego uważa się abstrakcję za warsztat dla tworzenia nowych form w dziedzinie użytkowej, dla projektowania nowych modeli maszyn, lodówek itp., natomiast nie docenia się jej roli w sferze intelektualnej czy uczuciowej. W końcu malarstwo ilustratywne nie jest w stanie sprostać tym pytaniom, które stoją przed dzisiejszym człowiekiem. Używając starego systemu skojarzeń, nie można mówić o dzisiejszych problemach, trzeba szukać nowego języka, nowych skojarzeń, które udźwigną współczesne treści. Trzeba także rozbijać banały, wśród których jest wiele banatów groźnych.

Mówi Pan, że jego obrazy są ostrzeżeniem przed potwornościami, do jakich zdolny jest człowiek, a czy nie sądzi Pan, że mogłyby być one odczytane jako przerożenie światem, jako jego negacja?

Moje intencje są jasne i wydaje mi się, że przy dobrej woli dadzą się zgodnie z moimi zamierzeniami odczytać. Obawa wynikająca z troski i miłości to zupełnie coś innego niż przerożenie. Niestety, wytworzył się pewien szablon; uważa się, że malarstwo niefiguratywne zawsze ukazuje pustkę, bezadziejność, "księżycowe pejzaże" itp. To nieprawda. Bywa zupełnie inaczej. Naturalnie, w malarstwie abstrakcyjnym są obrazy dobre i złe, wnoszące coś nowego i nic nieznaczące. O ich jakości decyduje zupełnie coś innego, a nie to, czy są, czy też nie są figuratywne.

Czy uważa Pan siebie za abstrakcjonistę?

Z tym pojęciem związanych jest wiele nieporozumień. Najogólniej mówiąc, wydaje mi się, że nie można o żadnym twórcy mówić, że jest abstrakcjonistą, w tym potocznym rozumieniu tego słowa, jeśli w jego pracach poza sprawami czysto technicznymi o coś chodzi, zawarte są jakieś treści. Za czyste malarstwo abstrakcyjne uważam takie, w którym jego twórcę obchodzą jedyne problemy formalne: współzależność kolorów, zręczne zakomponowanie płaszczyzny, dekoracyjność itp. Natomiast wszędzie tam, gdzie problemy formalne podporządkowane są treści, o abstrakcjonizmie można mówić tylko umownie. I w tym sensie nie mogę się uważać za abstrakcjonistę. Punktem wyjścia każdego mojego obrazu jest treść. Pragnę być jak najbardziej zaangażowany w problematykę swego czasu, chcę tej problematyce dać wyraz, szukam dla niej najbardziej adekwatnych form. Bliscy mi są ludzie z ich potrzebą szczęścia, stawiam sobie pytania, jak każdy dzisiejszy człowiek i odpowiadam na nie w granicach moich możliwości. To wcale nie abstrakcja, a zupełnie fakty.

Co Pan ostatnio maluje?

Robię sporo gwaszy, chcę spotęgować emocję obrazu, szukam możliwości zwiększenia jego sugestywności. Nie będę jednak jeszcze o tym mówić. Niełatwo jest opowiadać o tym, co już zostało zrobione, a o zamierzeniach jeszcze trudniej. A poza tym to obrazy należy raczej oglądać, niż o nich rozmawiać. Po to są”.

Danuta Łomaczewska. Twarze w zwierciadle. Rajmund Ziemiński, „Zwierciadło”, 1962, nr 22.



39 †

JERZY STAJUDA

1936-1992

Kompozycja

olej/piótno, 73 x 66 cm

sygnowany i opisany na blejtramie na odwrociu: '01 II 04 | 75 | 23 | Jerzy Stajuda'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„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



40 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Leśna przygoda", 1967

olej/piótno, 70 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski 1967 | "LEŚNA PRZYGODA" | 70 cm x 90 cm'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„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



41 †

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ

1948

"Trucizny", 1995

olej/piótno, 135 x 190,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'ŁUKASZ KOROLKIEWICZ | 1995'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

17 000 – 25 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Łukasz Korolkiewicz. Epifanie, Galeria Kordegarda w Warszawie (czerwiec-lipiec 1996), Galeria Pałacowa, Muzeum Narodowe w Gdańsku, kwiecień-czerwiec 1997

Łukasz Korolkiewicz. Obrazy z lat 1983–1996, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, luty-marzec 1997

Łukasz Korolkiewicz. W nieruchomym punkcie, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 8.11.2002–5.01.2003

LITERATURA:

Łukasz Korolkiewicz. Epifanie, katalog wystawy, Warszawa 1996, s. nlb (il.)

Łukasz Korolkiewicz. Obrazy z lat 1983–1996, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 1997, s. 53 (il.)

„(...) [chodzi o to], by przez rekonstrukcję (i niekiedy przekształcenie) pewnych chwil, miejsc, sytuacji, twarzy ludzkich, banalnych przedmiotów, wszystkiego, czego byłem świadkiem, a co należy już do przeszłości – dotrzeć do sedna rzeczywistości i jej tajemnicy. Do świata zastygłego, istniejącego poza codziennością i potocznym przyzwyczajeniem. Świata przesyczonego nostalgią, niepokojem i klimatem niewysłowionego – paradoksalnie jakby na granicy snu czy halucynacji (...).”

Łukasz Korolkiewicz





Zagadkowy, marzycielsko-senny nastrój obrazów Łukasza Korolkiewicza ujawnia jego fascynację malarstwem modernizmu, między innymi: Jacka Malczewskiego, Józefa Mehoffera czy Władysława Podkowińskiego. Znamy sztuki dodają również Edgara Degasa. Można byłoby tę listę uzupełnić o nazwiska zafascynowanych światem dziecka pisarzy: Marcela Prousta „W poszukiwaniu straconego czasu” oraz Brunona Schulza – opowiadanie „Wiosna”. Do dzieł tych artystów malarz odwołuje się często – poprzez imiona bohaterów. W jego pracach spotykamy Proustowską Albertynkę i Schulzowską Biankę.

Korolkiewicz urodził się w Warszawie w 1948. Pochodził z artystycznej rodziny – jego ojcem był malarz Józef Korolkiewicz, portrecista. Wychodząc od doświadczenia nowej figuracji, stworzył własną formułę malarstwa. Studia odbył w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dyplom uzyskał w pracowni Stefana Gierowskiego. W 1980 rozpoczął pracę w macierzystej uczelni. Od 1996, jako profesor, prowadził własną pracownię malarstwa na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego.

Najwcześniejsze, debiutanckie prace malarskie Korolkiewicza były niemal monochromatyczne, o motywach, figuracji w stylu Francisca Bacona. Siłę zagadkowej ekspresji tych kompozycji podkreślały ich wielkie rozmiary. Pokazane w warszawskiej Galerii Współczesnej prace zdawały się wyprzedzać ducha czasu. Z perspektywy przemian, jakie zachodziły w twórczości artysty, można nawet w tych młodzieńczych realizacjach dopatrywać się sugestii tematów, które zdominowały całą jego sztukę. Kluczowe znaczenie miał dla niego kontakt z hiperrealizmem, między innymi poznanie malarstwa Davida Honckey’a. Nigdy jednak nie stał się wiernym wyznawcą tego kierunku. Możliwość wykorzystania fotografii w warsztacie malarza zafascynowała go na tyle, że zaczął używać aparatu fotograficznego jako swego rodzaju notatnika. Aparat pozwala szybko i wierniej niż ołówkowy szkic utrwalić wygląd świata. Wykonywał przezroczyste częściej niż odbitki na papierze. Przede wszystkim z tego względu, że mógł je rzutować na płótno i ów rzut traktować jako podstawę kompozycji malarskiej.

Interesowała go atmosfera przedstawianego świata. Tym, co cechuje większość jego kompozycji malarskich, to pewna statyczność. Z końcem lat 70. zaczął stosować realistyczniejsze środki ekspresji, coraz bardziej też eksponował rolę fotografii w swojej twórczości. Przeobrażeniu została też poddana tonacja barwna: początkowo subtelniejsza, stonowana – wręcz przygniona, później stała się intensywniejsza i bardziej zróżnicowana. Wcześniej ugruntował się również zespół tematów poruszanych przez mistrza. Jednym z nich jest motyw zapomnianego miejskiego podwórka-studni. Przytoczyć tu można „Czarne podwórko” z 1987.

W 1995 powstał podobny obraz „Trucizny”. Został on ożywiony obecnością małej dziewczynki – bywalczyńki podwórka. To właśnie ten obraz prezentujemy na aukcji. Dzieło to przedstawia zagracone i brzydkie podwórko, którego ponury klimat rozświetla jasna sukienka oraz jaskrawy sweterek podwórkowej „księżniczki”. Kojąca dla oczu jest też plama roślinności, która dodaje odrobiny uroku temu posępnemu miejscu. Obraz cechuje znakomity warsztat artysty i niewiarygodna wręcz mnogość szczegółów. Dzieło odwołujące się do podświadomości balansuje na granicy realności i imaginacji. Znamienne dla pędzla Korolkiewicza niedopowiedzenie intryguje i wręcz uwodzi odbiorcę. Co znajduje się na końcu różowej tasiemki, którą trzyma prześliczna dziewczynka? Oto jest pytanie.



42 †

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924–2016

"Nud corpo IV", 1974

olej/piótno, 154 x 123,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jackiewicz | 74'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'W. JACKIEWICZ | NUD CORPO IV/74'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 400 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Począwszy od lat 70. charakterystycznym motywem malarstwa Władysława Jackiewicza stał się akt. Pozbawiony klasycznej formy, wymykający się realistycznej konwencji, stanowi wyjątkowy przykład postrzegania cielesności. Są to kompozycje tworzone często w technice laserunku, przedstawiają syntetyczne, wykadrowane sylwetki pozbawione szczegółów anatomicznych.



MALARZ KOBIECEGO CIAŁA

Dzięki książce „Poza ramami. Rozmowy z artystami” poznajemy lepiej sposób myślenia wielu wybitnych polskich malarzy. Władysław Jackiewicz to jeden z artystów, który zgodził się udzielić wywiadu jej twórcom. Z publikacji dowiadujemy się między innymi, że artysta chciał, aby przede wszystkim pamiętano o nim jako o malarzu kobiecego ciała, które uważał za najdoskonalszy z kształtów stworzonych przez Boga. Nagość chciał pokazywać w sposób dyskretny i elegancki. Wiele jego obrazów nosi ślady wyraźnej inspiracji twórczością mistrza artysty, którym był Amadeo Modigliani. Jednak w odróżnieniu od wielkiego Włocha, Jackiewicz zacierał indywidualne cechy modelki, za sprawą czego jego „opowieści o nagości” mają półabstrakcyjną formę, prowadzą odbiorcę do świata kształtów i barw, w którym erotyzm staje się kategorią czysto estetyczną.

Twórczość Władysława Jackiewicza charakteryzuje się różnicowaną fakturą oraz bogatą i wyrafinowaną kolorystyką. Również jego życie prywatne obfitowało w różnorodność. Urodził się na Wileńszczyźnie, później był związany z Pomorzem, gdzie związał się z gdańskim ASP. Studia artystyczne skończył dyplomem w 1952 na gdańskiej PWSSP w pracowni prof. Artura Nachta-Samborskiego. Od 1951 wykładał malarstwo na PWSSP, w latach 1965–69 był dziekanem Wydziału Malarstwa, a od 1969 do 1981 pełnił funkcję rektora. Był jednym z twórców Grupy Gdańskiej. Wystawiał swoje prace na ponad 40 wystawach indywidualnych i grupowych. Stał się malarzem uznanym w Polsce i za granicą. Jego debiut przypadł na lata socrealizmu, więc i dokonania artysty początkowo mieściły się w duchu tej epoki. Jackiewicz ze względu na walory estetyczne swoich prac był utożsamiany z tzw. szkołą sopocką – malował wówczas kolorystyczne pejzaże, często ze sztafażem figuralnym.

Po socrealizmie jego poszukiwania artystyczne poszły w kierunku kubizmu i „aluzyjnej abstrakcji”. Jackiewicz zwrócił się w kierunku aktu. Od tego czasu przedstawienia kobiecego ciała stały się głównym obszarem malarskiej fascynacji Jackiewicza. Jeden z recenzentów pisał: „To poeta palety o absolutnie wyzwolonej wyobraźni, twórca czułego, lirycznego języka kolorów, przy pomocy którego wypowiada najsztubtelniejsze treści uczuciowe, przekazując widzenie świata w sposób dyskretny, skupiony, opamowany”. Akt pozbawiony klasycznej formy, wymykający się realistycznej konwencji, stanowi wyjątkowy przykład postrzegania cielesności.

Prezentowane obrazy to „Ciało I” i „Ciało II”. Obrazy te doskonale wpisują się w wyżej opisaną konwencję. Są bardzo minimalistyczne w formie. Na obrazach Jackiewicza – kompozycjach i aktach – ciało kobiety sprowadzone jest do plam koloru. Kształty postaci kadrował tak, że w polu kompozycji pozostawał zazwyczaj sam tors, pozbawiony szczegółów anatomicznych. Malował rozjaśnione, syntetyczne sylwety, wykorzystując efekt prześwitywania gruntu barwnego przez cienką warstwę laserunku.

43 †

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924–2016

"Ciało XXX", 1975

olej/ płótno, 152 x 133 cm

sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'W. JACKIEWICZ CIAŁO XXX/75.'

sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 400 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Artysta odbywa własny dialog z Naturą, wdaje się z nią w subtel-
ną grę, włącza w nią osobiste doświadczenia z formą, strukturą
kompozycji, dyscypliną i konstrukcją obrazu. Kompozycje Jackie-
wicza, choć bliskie abstrakcji i nowoczesne, budowane są z usza-
nowaniem tradycyjnych wartości malarskich. Wzbudzają zachwyt
zdystansowaniem, spokojem, lekkością, elegancją, a także rzadką
dziś czystością gatunku”.

Gabriela Kurowska



44 †

ZBYLUT GRZYWACZ

1939–2004

"Fasada", 1975

olej/płótno, 80 x 120 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Zbylut 75'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ZBYLUT GRZYWACZ | "FASADA" (FACADE) 1975 | 80 x 120 cm.'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 500 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

50 Peintres Polonais d'Aujourd'hui – II aukcja malarstwa polskiego, Palais Galliera, Paryż, 1975

kolekcja prywatna, Paryż

„Chciałoby mi się pomalować taką naszą surową polską rzeczywistość, realność – nie budowaną symbolami, ogólnikami – hasłami, lecz uzmysłowioną, przedstawioną, drastyczną i ohydną. Motyw 'kolejek', ohydnych pustych sklepów, brudu i ciemności”.

Zbylut Grzywacz

Datowana na 1975 rok praca Zbyluta Grzywacza „Fasada” to przykład serii prac, które artysta poświęcił studiom architektonicznym. Przedstawia widzianą z poziomu ulicy kamienicę. Kompozycja opiera się na kontraście pomiędzy ciemnym, zaniedbanym parterem, a utrzymaną w żywych barwach górną częścią elewacji, która „migruje” w dół – widzimy spływającą, przypominającą sople farbę o grubej fakturze.

W archiwum zachowały się szkice na kartkach z kalendarza, na których zostały uwiecznione fasady kamienic przy ulicy Krakowskiej. Oprócz Krakowa, „złożone” miejskie pejzaże artysta poświęca Harendzie, osiedlu w katowickim Nikiszowcu i Łodzi. Prezentowana praca powstała najpewniej w kwietniu, wraz z innymi pracami o charakterze architektonicznym, m.in. „Dworzec”, „Gazownia” czy „Urwany dom”. W tym samym roku „Fasada” została sprzedana w Paryżu na aukcji w Palais Gallier na II aukcji malarstwa polskiego.



45

SŁAWOMIR LEWCZUK

1938-2020

"Trawy I"

olej/piótno, 99 x 80 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: "TRAWY I LEWCZUK "TRAWY" I"

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 700 - 2 600 EUR

„Kalejdoskop malarskiej opowieści artysty stanowi przestrogę i bezlitosne obnażenie ludzkiej natury. W wymawianych głośno, często wręcz wykrzyczanych problemach poruszanych w obrazach i zawartych w nich znakach i symbolach kryje się prawdziwa troska i ból człowieka inteligentnego, wrażliwego i niezwykle dociekliwego, którego mądrość i przewidywalność następstw popycha do konieczności obnażania tego wszystkiego, w co uwiłkany oraz zagmatwany i pogrążony jest człowiek”.

Joanna Warchoła



46 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962–2020

"Age of Wonders", 2014

olej/płótno, 60 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. CISOWSKI | 2014 | Age of Wonders'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 400 - 8 500 EUR

POCHODZENIE:

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 konkurwaliśmy między sobą, zwłaszcza z grupką kolegów z sąsiedniej pracowni, źródeł inspiracji szukaliśmy w sobie i pomiędzy sobą”.

Andrzej Cisowski



Dump Me
Crush Me

Do you
believe in
Garp?

Age of Wonders II
The Wizard's Throne

The Awakening

Total Immersion
Facing

(for the first time)

Age



Andrzeja Cisowski to jeden z najciekawszych artystów debiutujących w latach 80. i reprezentujących rodzaj się wówczas nurt malarstwa neoekspresjonistycznego. Twórczość artysty kształtowała się na przestrzeni wielu lat, wpływ na nią wywierały różne środowiska artystyczne, w których kręgu się obracał. W latach 1982–87 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Był uczniem profesora Rajmunda Ziemskiego w pracowni malarstwa. Po klasycznej szkole warszawskiej zafascynował 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). U schyłku lat 80. pozostawał pod silnym wpływem twórczości Jeana Dubuffeta czerpiącego z nieskrępowanej estetyki art brut, podjął wówczas także współpracę z japońskim artystą Yoshitomo Nara i odbył podróż studyjną do Nowego Jorku, gdzie miał okazję konfrontować się z płótnami Jean-Michela Basquiata, które, co wielokrotnie podkreślał, wpłynęły znacząco na jego malarski język, o czym opowiedział 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 zwariowanie, 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).

Amerykańska wolność dodała artyście swobody, którą wielokrotnie pokazywał w swoich pracach sytuujących się na pograniczu malarstwa figuratywnego i ekspresji. Cisowski poszukiwał różnych rozwiązań formalnych, bawił się znanymi motywami i eksperymentował. Jego obrazy były wizualnym znakiem dla wyobraźni zaśmieconej chaotycznymi komunikatami. Cisowski czerpał z już rozpracowanych symboli czy kształtów, mówiąc, że współczesna kultura wyprodukowała ich tak wiele, że nie ma sensu generować kolejnych. Dlatego też na jego obrazach pojawiają się postacie z pop-kultury, kreskówek, telewizyjnych reklam. Z powodzeniem przerabiał rzeczy już powstałe, czasami sięgając po materiały zaskakujące, takie jak serwety czy obrusy. Korzystał również z inspiracji filmem i fotografią, przenosząc odtworzone wydarzenia na język współczesny. Za pomocą zróżnicowanej stylistyki zespalał lokalne symbole z uniwersalnymi mitami, których znaczenie mogli odczytać odbiorcy z różnych kultur całego świata. Pozostawał twórcą aktualnym, zanurzonym w realiach, które go otaczały. Jego prace były często sarkastycznym komentarzem do pseudorozwoju ludzkości, która bezmyślnie korzysta z wytworów pop-kultury, poddając się jej manipulacjom.

47 †

ŁÓDŹ KALISKA

1979

"Instrukcja zabijania sztuki w hołdzie Andy Warholowi dla pieniędzy / 21", 2007

akryl, druk/ płótno, 60 x 62 cm

sygnowany wzdłuż prawej krawędzi: 'A. Wielogórski Janiak | Rzepecki Świetlik'

oraz opisany i datowany u góry: 'INSTRUKCJA ZABIJANIA SZTUKI. I W HOŁDZIE ANDY WARHOLOWI DLA PIENIĘDZY. I / 21 | ŁÓDŹ KALISKA 2007'

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

8 500 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Łódź Kaliska. Kolekcja Jana Franasika, Łódź 2022, s. 199 (il.), s. 313 (spis)

Prezentowana w niniejszym katalogu praca to dzieło awangardowego kolektywu Łódź Kaliska. W serii „Instrukcja zabijania sztuki. W hołdzie Andy Warholowi dla pieniędzy” artyści odwołują się do pop-artowego stylu amerykańskiego artysty, który słynnym puszkom Campbell czy butelkom coca-coli nadawał status przedmiotu w sztuce. W pracach z serii artyści komentują komercję i populizm polskiego rynku reklamowego. Wykorzystują ujęcia ze swoich fotograficznych inscenizacji z lat 90. Przerabiają je, dodając kolorowe napisy i wizerunki zaczerpnięte z rodzimego konsumpcjonizmu. Prezentacjom realizacji z tej serii towarzyszył manifest „Oda do naroda” wykpiwający trwałość patriotycznych i narodowych resentymentów w polskiej kulturze.

Omawiana praca wpisuje się w działania grupy Łódź Kaliska, jako formacji neoawangardowej, wywodzącej się z tradycji konceptualizmu, a posługującej się fotografią, filmem czy performance. Jej założycielami w 1979 byli Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Adam Repecki, Andrzej Świetlik i Makary (Andrzej Wielogórski). W latach 1980–81 grupa zmieniła swój program artystyczny na zdecydowanie bardziej dadaistyczno-surrealistyczny. Posługując się happeningami, atakowali i ośmieszali polską formację neoawangardy oraz absurdalność życia w PRL-u. Kwietniewski i Janiak pisali w tym czasie dużo manifestów, w tym np. istotny dla lat 90. manifest „Sztuki żenującej” Janiaka. Od II połowy lat 90. Łódź Kaliska zaczęła mocniej komentować aktualną sytuację społeczno-polityczną oraz poczynania mass mediów. Ich przesłanie ukształtowało się w kierunku propagowania hedonizmu we wszystkich przejawach życia, nie tylko twórczego.

INSTRUKCJA ZABIJANIA SZTUKI.
W HOŁDZIE ANDY WARHOLA DLA PIENIĘDZY. 2002, KACISKA, 2007
121



2x MAYONEZ KIELECKI



48

JACEK ZIEMIŃSKI

1953

"On, ona?", 1994

olej/piótno, 140 x 200 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JACEK ZIEMIŃSKI | "ON, ONA?" '1994 | 140 x 200 cm. olej'

estymacja:

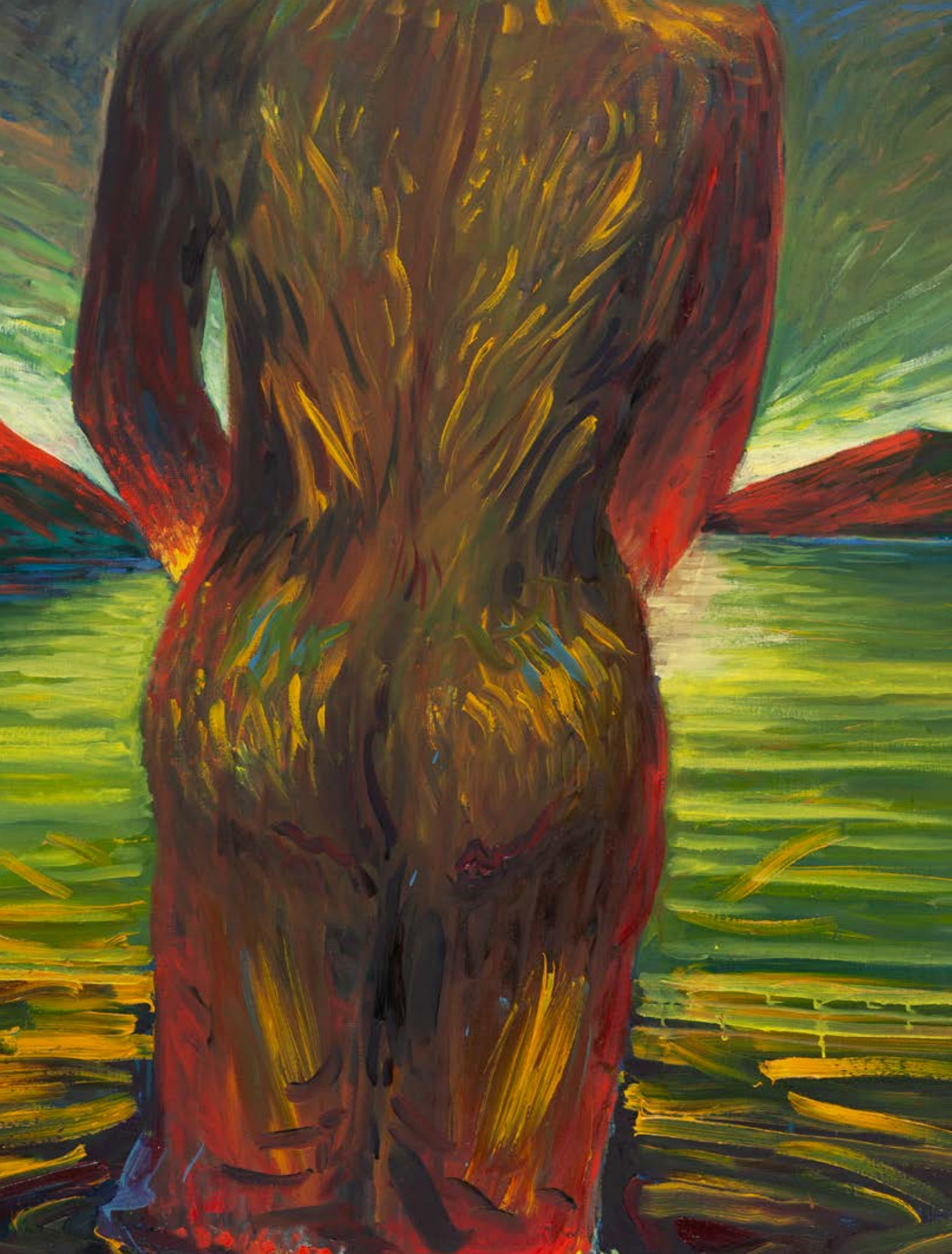
15 000 – 25 000 PLN

3 200 – 5 400 EUR

„Te obrazy to w istocie niesłychanie wyrafinowane kolorystycznie kompozycje malarskie, których cichym bohaterem jest wewnętrzne światło. Ich idea wywiedziona z jednego z najefektowniejszych nurtów artystycznych XX wieku, op-artu, polega mianowicie na delikatnych oszustwach optycznych, grach światłem wciągających widza w nieprzeczuwanie głęboką przestrzeń obrazu”.

Tadeusz Nyczek







Nadrzędnym tematem prac Jacka Ziemińskiego we wczesnym okresie jego działalności artystycznej pozostawał pejzaż, obojętnie czy złożony z abstrakcyjnych pasków, falistych linii morskich czy motywów przedstawieniowych, ale zawsze z predylekcją do poziomych form i ponadnormatywnych rozmiarów. To właśnie w latach 80. oraz I połowie lat 90. ujawniają się u twórcy poszukiwania w obrębie nowej ekspresji. Nie inaczej jest w przypadku prezentowanej w katalogu pracy o niejednoznacznym tytule „On, ona?”, którą artysta namalował w 1994. Na wielkoformatowym płótnie uwiecznił enigmatyczną postać stojącą tyłem do widza. W kompozycji przepełnionej światłem, utrzymanej w charakterystycznej dla ekspresjonistów paletce barwnej, uwidacznia się mistrzowski warsztat artysty przywołujący skojarzenia z malarstwem Van Gogha. To właśnie z fascynacji malarstwem holenderskiego artysty powstała technika Ziemińskiego.

Jacek Ziemiński obronił dyplom na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w pracowni profesora Jacka Sienickiego w 1979 i w latach 80. włączył się, chociaż nie bez pewnych wahań i różnic, w nurt nowej ekspresji. Do połowy lat 90. malował obrazy o symbolicznym znaczeniu: morza, góry i przeskalowane obiekty w nieodgadnionym krajobrazie.

W kolejnym etapie poszukiwań twórca zwrócił się ku malarstwu abstrakcyjnemu – kompozycjom wielobarwnych pasów oraz geometrycznych form, nierzadko kojarzonych z projektami wzornictwa przemysłowego. O pracach z tego cyklu pisał między innymi Krzysztof Żwirblis: „Obecne obrazy to malarska przyjemność, powrót do stale obecnych wartości koloru i światła, które stwarzają widzialny świat. Malowane z gestu i z projektu. Projektowane są świecące podkłady: pomarańczowy, czerwony, zielony. Same pasy, ich ułożenie, kierunki, rozkład barw są określane przez charakter emocji, które konkretyzują się w każdej pracy. Obraz wychodzący od pejzażu, jego struktury, zmieniających się relacji przestrzennych i światła, może być malowany na śmierć przyjaciela. Te prace są rozpięte między malarskim gestem a liniami odrysowywanymi od przykładnicy. Bez mimesis starają się powtórzyć z natury materię i jej właściwości: wchłanianie i odbijanie światła. Dobrze jest spotkać artystę, który dokonuje tak zdecydowanego zwrotu, rezygnuje z drogi, którą szedł kilkanaście lat. Sam mówi, że najbardziej interesujące okazało się to, co dzieje się na styku ciężkiej materii i światła. Także w dawnych pracach było to najważniejsze, reszta jest tylko pretekstem i zbędnym balastem” (źródło: <https://culture.pl/pl/tworca/jacek-ziemiński>, dostęp: 29.08.2022).



49

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

"Apollo waha się", 1988

akryl/plótno, 150 x 300 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'TU | TAM RATAJSKI 88'

każda z części tryptyku sygnowana, datowana i opisana:

1. 'SŁAWOMIR RATAJSKI | "APOLLO WAHA SIĘ" | 1980 - 150x300 | 1' oraz wskazówka montażowa
2. 'SŁAWOMIR | RATAJSKI | 1988 | 150 x 300 | 2' oraz wskazówka montażowa
3. 'SŁAWOMIR RATAJSKI | "APOLLO WAHA SIĘ" | 1988, akryl, plótno | 150x300 | 3' oraz wskazówka montażowa

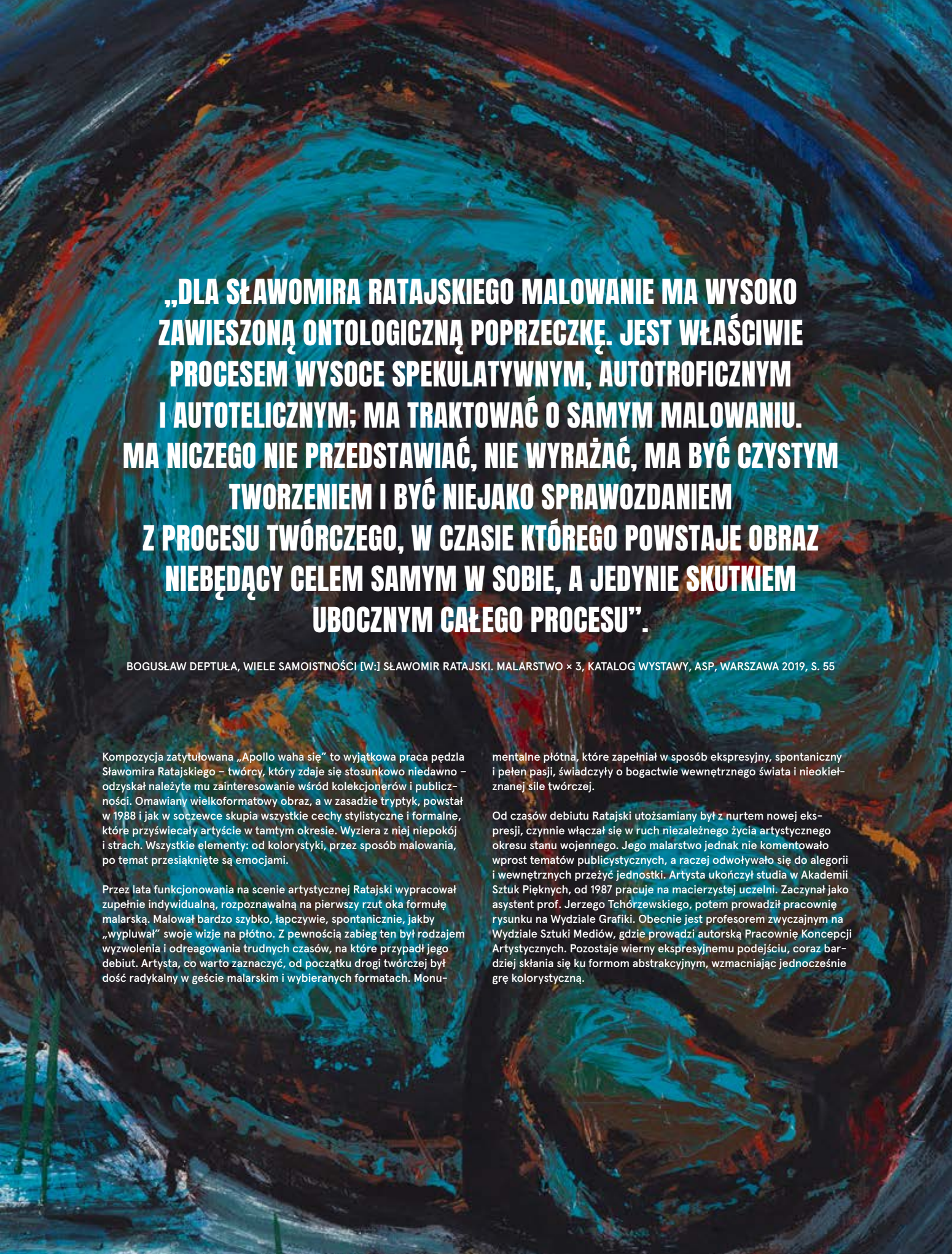
estymacja:

55 000 - 80 000 PLN

11 700 - 17 000 EUR







**„DLA SŁAWOMIRA RATAJSKIEGO MALOWANIE MA WYSOKO
ZAWIESZONĄ ONTOLOGICZNĄ POPRZECZKĘ. JEST WŁAŚCIWIE
PROCESEM WYSOCIE SPEKULATYWNYM, AUTOTROFICZNYM
I AUTOTELICZNYM; MA TRAKTOWAĆ O SAMYM MALOWANIU.
MA NICZEGO NIE PRZEDSTAWIAĆ, NIE WYRAŻAĆ, MA BYĆ CZYSTYM
TWORZENIEM I BYĆ NIEJAKO SPRAWOZDANIEM
Z PROCESU TWÓRCZEGO, W CZASIE KTÓREGO POWSTAJE OBRAZ
NIEBĘDĄCY CELEM SAMYM W SOBIE, A JEDYNIIE SKUTKIEM
UBOCZNYM CAŁEGO PROCESU”.**

BOGUSŁAW DEPTUŁA, WIELE SAMOISTNOŚCI [W:] SŁAWOMIR RATAJSKI. MALARSTWO × 3, KATALOG WYSTAWY, ASP, WARSZAWA 2019, S. 55

Kompozycja zatytułowana „Apollo waha się” to wyjątkowa praca pędzla Sławomira Ratajskiego – twórcy, który zdaje się stosunkowo niedawno – odzyskał należące mu zainteresowanie wśród kolekcjonerów i publiczności. Omawiany wielkoformatowy obraz, a w zasadzie tryptyk, powstał w 1988 i jak w soczewce skupia wszystkie cechy stylistyczne i formalne, które przyświecały artyście w tamtym okresie. Wyziera z niej niepokój i strach. Wszystkie elementy: od kolorystyki, przez sposób malowania, po temat przesiąknięte są emocjami.

Przez lata funkcjonowania na scenie artystycznej Ratajski wypracował zupełnie indywidualną, rozpoznawalną na pierwszy rzut oka formułę malarską. Malował bardzo szybko, łąpczywie, spontanicznie, jakby „wypluwał” swoje wizje na płótno. Z pewnością zabieg ten był rodzajem wyzwolenia i odreagowania trudnych czasów, na które przypadł jego debiut. Artysta, co warto zaznaczyć, od początku drogi twórczej był dość radykalny w geście malarskim i wybieranych formatach. Monu-

mentalne płótna, które zapełniał w sposób ekspresyjny, spontaniczny i pełen pasji, świadczyły o bogactwie wewnętrznego świata i nieokieł-
zanej sile twórczej.

Od czasów debiutu Ratajski utożsamiany był z nurtem nowej eks-
presji, czynnie włączając 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, 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 bar-
dziej skłania się ku formom abstrakcyjnym, wzmacniając jednocześnie
grę kolorystyczną.

50

JAN TYNIEC

1960

"Początek Ziemi, Ocean", 1993

olej, technika własna/płótno, 153 x 230 cm

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

10 700 - 17 000 EUR

„(...) Tyniec świadomie i konsekwentnie gmatwa stylistyki, piętrzy znaczenia i symbole, nieustannie balansuje pomiędzy skrajnościami – od kokieteryjnego estetyzmu do brzydoty formalnej, od groteski po dramat, od banału po rudymentalne pytania natury wręcz ontologicznej”.

Marta Leśniakowska





Związek natury i kultury to jeden z najważniejszych, realizowanych konsekwentnie przez lata tematów w twórczości Jana Tyńca. Artysta znajduje w tym zestawieniu elementy ponadczasowe, świadomie patrząc wstecz i sięgając do tradycji, ma wielką wrażliwość na współczesne aspekty tego duetu. Motywy, które pojawiają się w jego pracach, to pejzaż rozległej, szerokiej doliny, skalne urwiska, a także szczyt wysokiej góry oraz widok nieba. Każdy z tych elementów niesie określone konotacje z kultury wizualnej, literatury, filozofii czy nauki.

Nie inaczej jest w prezentowanej w katalogu kompozycji zatytułowanej „Początek Ziemi, Ocean”, gdzie widok pełnego przestrzeni zachodzącego słońca został zestawiony z reprezentacją Ziemi w postaci mapy. Płaszczyzny map są pełne umownych znaków topograficznych, które są możliwe do odczytania jedynie dzięki znajomości kontekstu miejsca, czasu, kultury. Podobnie jak malarstwo jest zatrzymaniem idei nieba w jej wizerunku. Natura zarówno na mapie, jak i obrazie jest przefiltrowana przez wytworzone reguły. Siła malarstwa Jana Tyńca tkwi także w zestawieniach barwnych, które są niezwykle ekspresyjne, odważne, kreślone zarówno szerokimi płamami, jak i z dbałością o szczególnie cienkiej linii łączącej dwie reprezentacje.

Jan Tyniec jest obecny na światowej scenie artystycznej od kilkudziesięciu lat, pracuje zarówno w Polsce, jak i Stanach Zjednoczonych; formami jego ekspresji artystycznej są: malarstwo, rysunek i fotografia. Każdą z tych dziedzin rozwija równolegle, są one polem do eksperymentów i rozwoju idei, które swobodnie meandrują pomiędzy nimi. Artysta debiutował w burzliwych społecznie i politycznie latach 80., jak wiemy, sztuka także żywo reagowała na tę sytuację nowymi sposobami ekspresji. Wyjątkowym miejscem, w którym Jan Tyniec miał pierwszą wystawę indywidualną, była legendarna galeria „Dziekanka” – miejsce alternatywne, będące wówczas kolebką kultury niezależnej. W tym klimacie wolności, niekomercyjności i interdyscyplinarnego rozumienia sztuki powstawały pierwsze prace artysty. Jak pisała Marta Leśniakowska: „Obrazy Janka Tyńca są takim właśnie przykładem malarstwa niełatwego, które, choć bez trudu odnaleźć w nim można związki z postmodernizmem czy Neue Wilde, poza tym stwierdzeniem nie daje się łatwo określić. Ta niejednoznaczność jest tu zresztą programowa: Tyniec świadomie i konsekwentnie gmatwa stylistyki, piętrzy znaczenia i symbole, nieustannie balansuje pomiędzy skrajnościami – od kokieterijnego estetyzmu do brzydoty formalnej, od groteski po dramat, od banału po rudymentalne pytania natury wręcz ontologicznej” (Marta Leśniakowska, Jan A. Tyniec. Malarstwo, katalog wystawy indywidualnej, Galeria Desa, Warszawa 1986).



51

PIOTR STRELNİK

1956

Bez tytułu, 2015

akryl/płótno, 81 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Strelnik 15'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 400 EUR

„Strelnik to egoista w malarstwie. Ale takim był Pollock, Picasso czy Klein. Zadufany w sobie, podążający swoją ścieżką. Trochę wariata, a trochę aktor – jakby powiedział Gombrowicz. Bo siła i dojrzałość Strelnika to jego filozofia, intelektualne przesłanie, czasami irytujące, lecz nigdy wszak obecne u wojskowych, inżynierów, urzędników czy sprzedawców. To ogromny talent, który mocno go osadził w nim samym. Dał mu poczucie, że jest skazany na ponadczasowość”.

Tomasz Rudomino





Piotr Strelnik, fot. dzięki uprzejmości artysty



Piotr Strelnik należy do najciekawszych postaci polskiej sztuki na emigracji. Edukację artystyczną zdobył pod okiem Teresy Pagowskiej na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, lecz, co warto zaznaczyć, nie dotrwał do końca kursu. Odszedł z akademii i skupił się na poszukiwaniu własnego stylu. Na początku lat 80. przeprowadził się do Paryża, gdzie mieszka i tworzy do dziś.

Malarstwo Strelnika sytuuje się na pograniczu abstrakcji i figuracji, można więc przypuszczać, że nauki Pagowskiej – mentorki artysty z czasów akademii – odcisnęły wyraźne piętno w jego poszukiwaniach stylistycznych. Strelnik jest ascetą, widać to szczególnie w pracach z cyklu biało-czarnego, do których przynależy omawiany w katalogu obraz z 2015. Kompozycje z serii zbudowane są na bazie zaledwie kilku plam barwnych, rozjaśnionych gdzieniegdzie kontrastującymi smugami. Siły płócien Strelnika należy doszukiwać się w ekspresyjnym, wiedzionym z odwagą ruchu pędzla, który przy użyciu ograniczonej palety kolorystycznej buduje mocną, architektoniczną wręcz kompozycję.

Prace Strelnika pokazywane były na wielu wystawach. Jedną z najbardziej znaczących była zorganizowana w 1989 ekspozycja w słynnym Bateau-Lavoir. Obrazy Strelnika gościły także na salach wystawowych Découverte w Grand Palais w Paryżu w 1992 oraz Galerie d'Orsay w 1996. Autor brał też wielokrotnie udział w największym na świecie salonie prac na papierze „Works on Paper” w nowojorskiej ARMORY.

RYSZARD GIERYSZEWSKI

1936–2021

"Fragmenty", 1967

olej, technika własna/ płótno, 88 x 60,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'R. GIERYSZEWSKI 67'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "'FRAGMENTY' | R. GIERYSZEWSKI | 1967"

oraz wskazówka montażowa

na odwrociu nalepka transportowa Desa Works of Modern Art Foreign Trade Company

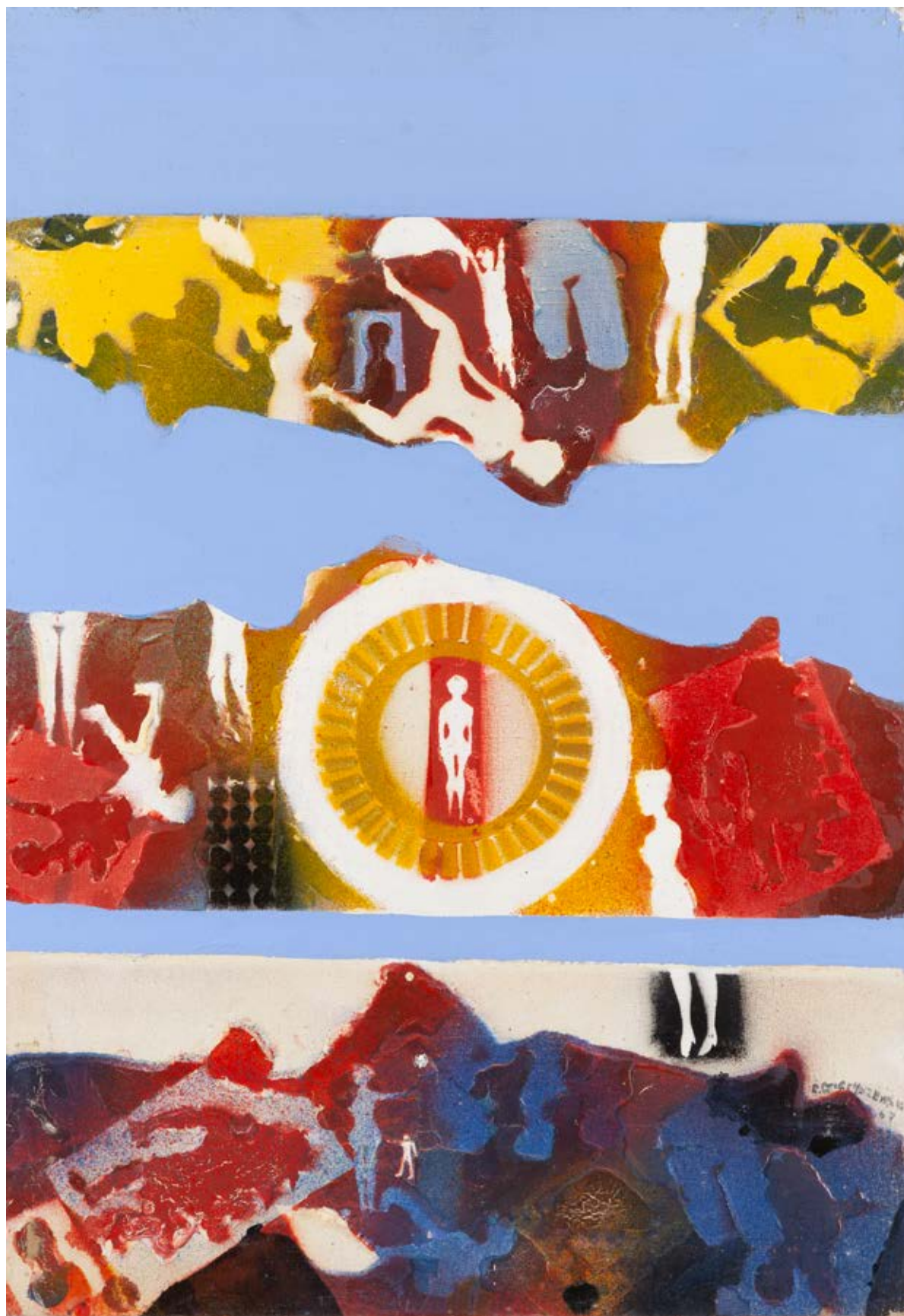
estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 700 – 2 600 EUR

„W tym, co robię, szukam pewnej równowagi, symetrii i ciszy w kontakcie z otaczającą mnie rzeczywistością. Dążę też do przekazania poprzez symbole, znaki, figury geometryczne, kolor – jakiegoś piękna, które jest ostatecznie nieosiągalne, bo inaczej postrzegane, odbierane i definiowane przez każdego człowieka. Bardzo ważne jest dla mnie samookreślenie – poszukiwanie kontaktu, więzi, uniwersalnego języka, kodu, który umożliwi mi odnalezienie się w tłumie i chaosie informacyjnym. Pracę swoją traktuję jako samodoskonalenie siebie. Sztuka jest moim wyborem. Wierzę, że każdy ma przed sobą jakiś cel, własną niepowtarzalną drogę wiodącą ku odnalezieniu tego, czego nie jest w stanie zdefiniować”.

Ryszard Gieryszewski



53 †

MAREK SOBCZYK

1955

"BHP Stocznia", 1987

olej/płótno, 300 x 200 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MAREK SOBCZYK 1987 | BHP STOCZNIA | 300 x 200 cm | OLEJ'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

42 500 – 64 000 EUR

WYSTAWIANY:

Marek Sobczyk. Dobre słowo, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1990

Marek Sobczyk. Dokładność i Doskonałość Obrazu, Bunkier Sztuki, Kraków, 16.10–11.11.2001

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

Badania mózgu w Polsce 1979–2013 [Pinakoteka], wystawa z okazji otrzymania Nagrody Cybisa, Galeria DAP, Warszawa, 2013

LITERATURA:

Marek Sobczyk. Dokładność i Doskonałość Obrazu, katalog wystawy, Bunkier Sztuki, Kraków 2001, s. 80 (il.), poz. kat. 57. (spis)

Marek Sobczyk. Badania mózgu w Polsce 1979–2012, katalog wystawy, Legnica 2012, s. 83 (il.), poz. kat. 177

„Moje pojmowanie malarstwa jest bliskie pojmowaniu życia.
W malarstwie zajmują mnie sprawy dotyczące mojej osoby,
środowiska czy społeczności, sprawy, które mogą objąć
wzrokiem–umysłem”.

Marek Sobczyk



BHP STOCZNIA

„Samopodnosząca siebie, czy samodźwigająca siebie ogromna klasa robotnicza, Olbrzymka w windzie, wieziona w górę czy w dół i omiatana, może odkurzana (również winda) przez pewną niepodlegającą grawitacji kobietę o naprawdę dużym biuście niepodlegającym grawitacji. W windzie napis BHP, pod stopami (lekkimi) Olbrzymki niezdeptana biała róża”.

Marek Sobczyk. *Badania mózgu w Polsce 1979–2012, katalog wystawy*, Legnica 2012, s. 83

„BHP Stocznia” to nie tylko bardzo istotna kompozycja w dorobku Marka Sobczyka, ale również znamienne świadectwo nastrojów społecznych lat 80. Obraz został namalowany w 1987, w niezwykle ważnym z historycznego punktu widzenia okresie przemian polityczno-gospodarczych w Polsce. Konkretyzując, debiut Sobczyka, będący co do zasady pierwszą próbą zmierzenia się z wyzwaniami wybranej przez autora profesji, zbiegł się w czasie z wyjątkową kondensacją wydarzeń wewnątrz kraju – wybuchem „Solidarności”, wprowadzeniem w Polsce stanu wojennego czy licznymi strajkami i wyrazami niepokojów społecznych w pierwszej połowie dekady lat 80. Wielkoformatowa kompozycja ukazuje dwie enigmatyczne postaci ujęte na tle równie nieokreślonej przestrzeni. W zamyśle autora było to przedstawienie „samopodnoszącej siebie i samodźwigającej siebie klasy robotniczej”, które twórca umieścił z widocznymi na ścianach windy napisami „BHP”. Użycie szablonowego komunikatu „BHP” nie było przypadkowe. W tym miejscu należy przypomnieć, że to właśnie w sali BHP Stocznii Gdańskiej pomiędzy opozycją demokratyczną a komunistycznym rządem zostało podpisane słynne porozumienie sierpniowe. Jak podpowiada artysta, odbiorca ma także do czynienia z „przedstawieniem niepodlegającej powszechnym prawom grawitacji klasy eksperckiej”. Co więcej, Sobczyk przyznaje: „To psychoanalityczne, zarazem tylko moje odreagowanie na sterowany proces emancypacji klasy robotniczej, której ‘Solidarność’ zaczynała od postulatów wolnych związków zawodowych, a kończyła na modłach pod stoczniową bramą”.

Odważne komentowanie rzeczywistości to znak rozpoznawczy twórczości Marka Sobczyka. Począwszy od wczesnych prac z lat 80., gdy był związany ze słynną formacją „Grupa”, aż po ostatnie realizacje twórczość malarza jest silnie osadzona w obecnych realiach. Prace artysty charakteryzują się niezwykle szerokim wachlarzem tematycznym w zakresie kulturowym, jak również rozbudowaną strukturą narracyjną – Sobczyk jest niewątpliwym erudyta, który na potrzeby swojej twórczości podejmuje rozległe studia filozoficzne, religioznawcze i antropologiczne. To wszystko jest dla autora punktem wyjścia do coraz to nowszych ujęć narracyjnych. Jak pisał Waldemar Baraniewski: „Sobczyk jest artystą monumentalnym. Ale nie o pomnikowość jego postaci czy wielkość płócien tu chodzi, lecz o niezwykle kształt całego projektu artystycznego, realizowanego konsekwentnie, z uporem – ale też ze wciąż nowymi inicjatywami. Uderzające jest przy tym podejście Sobczyka do realizowanych zamierzeń. Jego metoda ma walor jednostkowego doświadczenia, nicującego zarówno antropologię natchnionego artysty, jak i pozytywistyczny model poznania” (Waldemar Baraniewski, [w:] katalog wystawy, Marek Sobczyk. Dokładność i doskonałość obrazu, Kraków 2001, s. 27–28).



54 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Partytura do baletu Sokratesa XXXVI", 2004

akryl, otówek/plótno, 100 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'WŁODZIMIERZ PAWLAK | PARTYTURA DO BALETU SOKRATES | XXXVI | 100 x 81 | 2004'

estymacja:

32 000 – 40 000 PLN

6 800 – 8 500 EUR

„Z pewnością ‘zapis’ malarza nie jest alfabetem konwencjonalnym (jak notacja muzyczna), tylko raczej pozostaje subiektywną kombinacją barw i gestów, za którą kryje się – jak można sądzić – przeżycie muzyczne. Dodajmy, że balet Sokrates faktycznie nie istnieje albo istnieje tylko w wyobraźni malarza. Jak zatem może spojrzeć muzyk na tego typu zapis? Czy tylko jako na nieprzydatną z punktu widzenia wykonawczego impresję oddającą bliżej niesprecyzowane echo przeżycia muzycznego? Czy też dla muzyka o zdolnościach improwizacyjnych mogłyby te obrazy-partytury być punktem wyjścia do zabawy z dźwiękowymi strukturami – odpowiednikami tych barwnych kompozycji? I na ile mogłaby tego typu zabawa spełnić intencje partytury?

Rzeczywiste partytury są w pewnym stopniu nieme, ale w pewnym stopniu są intencjonalnie nasycone dźwiękami. Wprawny muzyk odsłuchuje je w myślach bez większego wysiłku, ale jak przełożyć na wrażenia muzyczne partytury Pawlaka? Czy w ogóle jest to możliwe? Tak czy inaczej, malarz, nawiązując do pomysłu graficznego zapisu muzyki, który dość burzliwie kształtował się przez długie stulecia, zanim przyjął formę znaną nam dzisiaj, sprawia, że jego obrazy do tego właśnie chcą prowokować”.

Piotr Majewski



55 †

EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912-2007

"Due Persone", 2000

olej/ płótno, 100 x 80,5 cm

sygnowany p.g.: 'E. Markowski'

opisany na odwrociu: '78/98 "DUE PERSONE" 142'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

12 800 – 17 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

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

Eugeniusz Markowski







EKSPRESJA MARKOWSKIEGO

„Z powodu późnego debiutu krytycy mają z Markowskim problem. Jego malarstwo zaliczane jest niekiedy do nurtu nowej figuracji, chociaż artysta nie należy do pokolenia jego przedstawicieli. Niemniej, na taką opinię wpływa charakter jego sztuki”.

Małgorzata Kitowska-Lysiak

„Due persone” to reprezentatywny przykład twórczości jednej z najciekawszych postaci polskiej sztuki powojennej, czyli Eugeniusza Markowskiego. Sam twórca ma niebywale ciekawą biografię, 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 „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 szczególny 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).

Choć Eugeniusz Markowski nie należał do pokolenia twórców nowej figuracji, bardzo często zaliczano go w ich poczet. Bohaterem obrazów malarza najczęściej jest człowiek poddany presji emocji i atawistycznych pragnień, postać zdeformowana, na poły śmieszna, na poły tragiczna. „Twórczość Markowskiego pozostaje w kręgu dość jednolitej tematyki. Artystę interesują (...) ludzie. Ale nie ludzie w ich cechach pozytywnych i szlachetnych, lecz raczej w przywarach i ułomnościach duchowych, ludzie odarci z konwencji sposobu bycia i form towarzyskich. Smaga więc swymi obrazami walkę o byt i robienie kariery za wszelką cenę, pychę i służalczość, przebiegłość, wyzysk, obłudę i głupotę. Twórczość Markowskiego nacechowana jest silną ekspresją. Artysta uzyskuje ją z jednej strony za pomocą deformacji, która z malowanych przez niego ludzi czyni raczej ‘człekokształtne’ figury o wyolbrzymionych znamionach brzydoty, z drugiej strony – za pomocą środków malarskich. Będąc rasowym malarzem, obdarzonym wybitną wrażliwością na kolor i materię malarską, a przy tym programowym antyestetą, umie on uwypuklić podejmowane przez siebie oskarżycielskie treści gamą kolorystyczną i specyficznym, gruboziarnistym sposobem malowania, przypominającym fakturę stary, zniszczony przez czas tynk. W sposobie deformacji i w środkach malarskich zbliża się często do ‘art brut’, czyli ‘sztuki surowej’, której twórcą i najwybitniejszym przedstawicielem jest malarz francuski Jean Dubuffet” (Jerzy Zanoziński, Współczesne malarstwo polskie, Warszawa 1974, s. 78).

56 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Miłosierny Samarytanin", 1991

olej/ płótno, 210 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu kompozycji: 'MIŁOSIERNY SAMARYTANIN 91. E.D.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1991 | E. DWURNIK | "MIŁOSIERNY SAMARYTANIN" | NR: XVI – 259 – 1690'

estymacja:

130 000 – 180 000 PLN

27 700 – 38 300 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”, (08.09–07.10.2001), Cykl XVI „Robotnicy” (1975–1991), poz. 259, nr 1690, s. nlb







„Robotnicy” to cykl prac Edwarda Dwurnika, który powstał w reakcji na bieżące wydarzenia, które malarz obserwował od 1975. Początkowo w ramach serii powstawały wyłącznie dzieła na papierze (rysunki, kserografie, litografie, kolaże), z biegiem lat malarz włączył do niego także obrazy olejne. Ostatnie prace w ramach „Robotników” powstały w 1991, a cały cykl, zgodnie ze spisem autora liczy ich 260. W połowie lat 70. uwaga Dwurnika ze „Sportowców” przeniosła się głównie na strajkujących pracowników zakładów. W filmie „Portret artysty” Edward Dwurnik mówi: „W 1980 i 1981 r. robiłem bardzo dużo kolaży i rysunków, słuchając telewizji i Radia Wolnej Europy, gdzie były relacje ze strajków w Gdańsku i postanowiłem zająć jakieś stanowisko wobec tych wydarzeń. Wtedy zacząłem malować taki dosyć szeroki i brzydki cykl ‘Robotników’. Bo to są okropne obrazy, które, jak powiedział kiedyś Czapski, są malowane smołą i atramentem”.

Płótna z tego okresu, uważanego za jeden z najważniejszych w dorobku artysty, przepełnione są dramatyzmem. Autor, mimo że, jak sam mówił, nie angażował się w sprawy polityczne, żyjąc wówczas w Polsce, bezpośrednio doświadczał trudów codzienności. Seria prac jest swoistym dokumentem, mającym zdecydowanie osobisty charakter. Kolory, tak zazwyczaj żywe w innych pracach Dwurnika, tu stały się poszarzałe, a sposób malowania – bardziej niedbały niż w poprzednich cyklach: „Gdybym mógł zamazać te wszystkie brudy, sosy, może byłoby bardziej świetliście, uroczyście, pięknie. Niechlujna kreska, niechlujny wyraz, przesadzony ruch, te wszystkie powykrzywiane wstrętne geby są jednak założeniem. Oni tacy muszą być, trzeba ich więc byle jak malować” (Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią: wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 78). To w tym cyklu można też najwyraźniej zauważyć potwierdzenie słuszności porównań malarstwa Dwurnika do twórców spod sztandaru Neue Wilde. Uprozczone, szybko malowane twarze, nabierają niemal groteskowych form poprzez przekształcenia.

„Miłosierny Samarytanin” to jeden z ostatnich obrazów, jaki powstał w ramach serii „Robotnicy”. Na tle innych płócien z cyklu jest to obraz wyjątkowo poruszający, gdyż przypomina biblijną przypowieść o miłosiernym Samarytaninie, który udzielił pomocy napadniętemu i okradzionemu bliźniemu. Tytułowe miłosierdzie widać również na płótnie Dwurnika. W bliżej nieodgadnionej zimowej scenarii widzimy ujętą w ciemnych barwach tajemniczą postać z plecakiem, która w akcie pomocy podnosi z ziemi cierpiącego mężczyznę. Obok widzimy charakterystyczną dla „Niech żyje wojna” pojedynczą głowę w granacie kontrastującym z całością kompozycji. Prace z cyklu „Robotnicy” niewątpliwie należy odczytywać w sposób symboliczny, biorąc pod uwagę współczesny artystyczny kontekst społeczno-polityczny. Zapytany, czy wierzy w posłanniczą rolę sztuki Dwurnik odpowiedział twierdząco. „Staram się w niej sygnalizować problemy, które nikomu nie powinny być obojętne. Jednak nie uprawiam ani agitacji, ani propagandy. Z podpatrzonych sytuacji komponuję na płótnie opowiadania. Czasem jest to zabawna anegdota, kiedy indziej drastyczna, brutalna czy tragicomiczna scena wzięta z życia. Dopiero dziesiątki, a nawet setki obrazów malowanych w dłuższych okresach są w stanie wyczerpać intrygujący mnie problem” (rozmowa z Joanną Boniecką, „Gazeta Wyborcza”, nr 148, 25.06.1992).

57 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Londyn" z cyklu "Podróże autostopem", 2016

olej/piótno, 81 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. DWURNIK | 2016'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2016 | E. DWURNIK | "LONDYN" | NR: IX - 2133 - | - 5855'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

19 200 - 25 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

Desa Unicum, 2020

kolekcja prywatna, Warszawa

„Autostopy były obrazami dwudziestoletniego chłopaka, który nie miał żadnych doświadczeń życiowych ani malarskich. Były to po prostu historyjki, sam się zastanawiam, dlaczego je wówczas malowałem... Pamiętam, że pokazywałem je znajomym w domu, odślaniałem jeden po drugim i opowiadałem im małomiasteczkowe przygody. Te obrazy trwały w czasie. To znaczy, jeśli był tam człowiek, który pokłócił się z żoną i został pobity przez jej kochankę, pojawiał się on dziesięć centymetrów dalej w innej sytuacji. Poszedł na przykład na piwo z kolegami, potem znowu wrócił do żony, kupili sobie pralkę i mieli kłopoty z jej transportem, urodziło im się następne dziecko, wreszcie zestarzelili się”.

Edward Dwurnik, [w:] Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Elżbieta Dzikowska, Warszawa 2011, s. 72







ŚWIAT Z LOTU PTAKA

Kompozycja „Londyn” to część emblematycznego cyklu w dorobku Edwarda Dwurnika, czyli „Podróży autostopem”. Prace nad serią będącą nieodłączną częścią niezwykle bogatej twórczości Dwurnika zapoczątkował wyjazd autora na Dolny Śląsk w 1966. „Podróże” to zazwyczaj widoki polskich miast uchwycone z lotu ptaka, pozbawione linii horyzontu i wypełnione architekturą oraz ludźmi. Artysta wybierał punkty charakterystyczne przedstawianych miejsc, jednak nie pozostawał wierny ani topografii, ani perspektywie. Niczym za pomocą sznurka zagęszczał i rozluźniał miejski krajobraz, tworząc weduty będące syntezą magii i realności. Dzięki temu prace łączą w sobie cechy dokumentu i malarstwa symbolicznego, oddając atmosferę polskiej rzeczywistości. Reporterskie spojrzenie malarza nie pozbawia ich jednak poczucia humoru oraz subtelnego dowcipu, wyrażanego poprzez absurd i groteskę.

Wzorem, obiektem fascynacji i siłą napędową dla Dwurnika była twórczość Nikifora. Krynickiego samouka spotkał przy pracy tylko raz, jednak było to wystarczające do nadania kierunku rozwoju twórczości: „W 1967 przywieźli go (Nikifora – przyp. red.) do Warszawy, do Akademii. Posadzono go na ławeczce, a on na nikogo nie zwracał uwagi, tylko rysował, machał cały czas ołówkiem w takim niesamowitym rytmie. Potem zawieźli go pod hotel Bristol i Europejski, na rynek Nowego Miasta, Stadion Dziesięciolecia i gdzieś tam jeszcze. Szedłem za nimi, a po paru dniach zrobiłem tę samą trasę, rysując te same obiekty” („O Nikiforze” z Edwardem Dwurnikiem rozmawia Mirosław Ratajczak, „Odra” 1996, nr 4). Malarstwo Nikifora było wybawieniem dla studenckiego umysłu Dwurnika, niezwykle chłonnego i nieustannie poszukującego inspiracji oraz świeżego spojrzenia.

Poprzez prezentowaną pracę Dwurnik kolejny raz, z niebywałym wdziękiem i wrażliwością spojrzenia, wprowadza widza w kolorowy świat miast i widoków. Z charakterystyczną dla siebie zagęszczoną kompozycją, jaskrawym kolorem i rysunkowym konturem prowadzi dynamiczną narrację ulicami tłoczego skrzyżowania. Prace z cyklu „Podróże autostopem” powstawały niemal do śmierci Dwurnika w 2018. To właśnie artystyczna sumienność i skrupulatne spisywanie nowo powstałych prac pozwala mieć dziś całościowy przekrój twórczości malarza. Sam przyznawał, iż ma słabość do porządkowania i klasyfikowania swoich obrazów, co przy tak płodnym malarstwie okazuje się bezcenne. W jednym z wywiadów wyznał: „To problem ilości, który wymaga profesjonalności w pracy. Codziennej harówki doprowadzającej do wyczerpania”.

Łączenie antyestetyki i uproszczonego realizmu z równoczesnym naciskiem na barwę i narracyjność przedstawienia są sumą niezwyklej stylu jednego z najbardziej charakterystycznych artystów ostatniego półwiecza. Specyficzne operowanie formą i treścią w połączeniu z bujnym życiem prywatnym oraz mocnym charakterem, sprawiło, iż Dwurnik często nazywany był prowokatorem. Do wybrków młodości przyznawał się nawet w latach 90. w pracach z serii „Wyliczniki”. W wywiadach wielokrotnie przyznawał jednak, iż jego największą fascynacją pozostają ludzie oraz otaczająca ich codzienność: „Interesują mnie przeciętni Polacy, uważam, że znam ich sprawy, ubiór, zwyczaje, przekonania, żargon – kocham ich i mam radość wystawić im pomnik swoim malarstwem”.

Warto zauważyć, że w twórczości Dwurnika, oprócz Polski (przedstawionej w najdrobniejszych szczegółach – od miasteczek powiatowych do głównych placów największych miast), pojawiały się dokumentacje podróży zagranicznych. Przykładem takiej pracy jest prezentowany tu „Londyn”. Artysta przy ich tworzeniu niejednokrotnie korzystał ze zdjęć lotniczych oraz albumów Adama Bujaka. Posiłkował się również pocztówkami i planami poszczególnych miast, wybierając szczególnie chętnie te o ciekawej strukturze zabudowy.

58 †

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Pomarańczowe tulipany", 2017

olej/ płótno, 65 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: '2017 | E.DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2017 | E.DWURNIK | "POMARAŃCZOWE | TULIPANY" | NR: XXIII - 1385. I - 7219'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

10 700 - 17 000 EUR

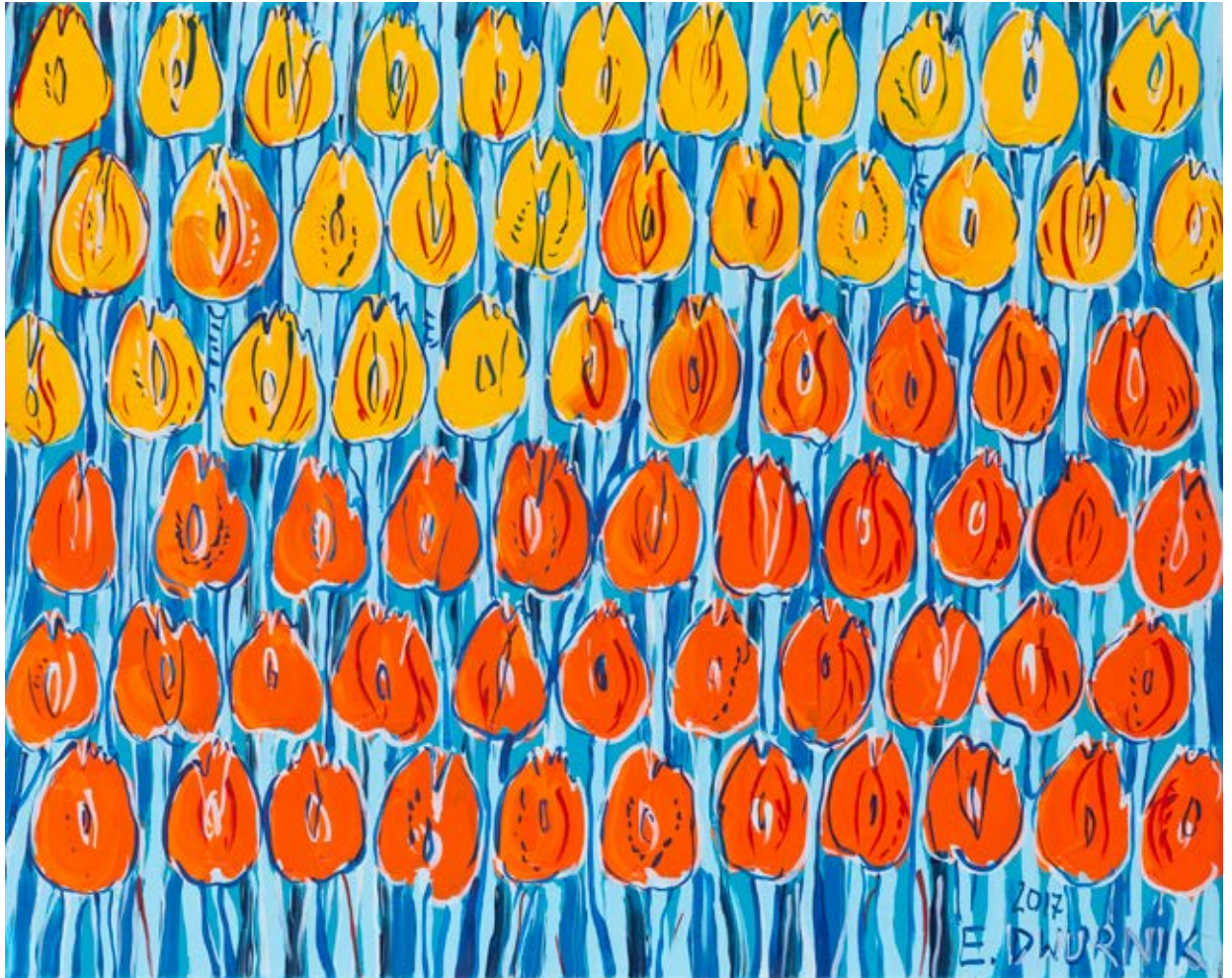
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Anna Szawiel: Widzę, że w pracowni ma pan więcej ‘Tulipanów’. Przypominają żeńskie genitalia.

Edward Dwurnik: Tak, to są same waginki, gdzieś tam się trafi fiutek, trzeba się dobrze przyjrzeć”.

Pędzel ostry jak brzytwa. Wystawa Edwarda Dwurnika, rozmowa Anny Szawiel z artystą, „Gazeta Wyborcza”, 28.06.2014





Jednymi z najbardziej rozpoznawalnych motywów późnej twórczości Edwarda Dwurnika są obrazy utkane z dziesiątek regularnie rozmieszczonych główek tulipanów. Odmalowane w wielu wersjach kolorystycznych przedstawienia są zawsze niezwykle graficzne, a dzięki powtarzalnemu elementowi stają się niejednokrotnie wręcz kompozycjami z pogranicza abstrakcji. Artysta malował je pojedynczo lub gęsto wypełniał nimi całe pole obrazowe, tworząc długie pasy pstrzące się w oczach widza. Główki kwiatów przedstawiane są w równych rzędach, jeden pod drugim, jakby precyzyjnie ułożone do prezentacji. Niekiedy malarz posługiwał się dodatkowo impastową fakturą, za pomocą której podkreślał sensualny charakter motywu. Artysta przez wiele lat przedstawiał wybrane kwiaty na różne sposoby i prezentował ich kolejne warianty.

Tulipany Dwurnika są estetyczne oraz hipnotyzujące, aczkolwiek ich urok nie ograniczają się wyłącznie do aspektów dekoracyjnych. Istotą rzeczy jest treść, której malarz nadał wydźwięk erotyczny. Poprzez uproszczenie malunku uzyskał kształt, w którym zaznaczone konturem płatki nasuwają na myśl formę kobiecych genitaliów. Takie symboliczne odczytanie sugerował zresztą sam artysta. W jednym z wywiadów tłumaczył: „A to kielich kwiatka przypomina waginę, a to kieliszek” (Edward Dwurnik, Matejko Polski współczesnej, „Newsweek”, <https://www.newsweek.pl/edwarddwurnik-poznaj-jego-sztuke/86gm2em>, dostęp: 29.08.2022).

Dwurnik ukazał jednak nie tylko tematykę seksualności, ale też towarzyszącą człowiekowi zabawę oraz życiową przyjemność. Metafora wynikała z utożsamienia florystycznego okazu z alkoholowym upojeniem. Przy tak szerokim wachlarzu możliwej symboliki Dwurnik zestawiał ze sobą dwa przeciwne sobie światy – uporządkowany i symetryczny naprzeciw wypełnionego żywiołowością i zmienną symboliką. W tym przypadku można zaryzykować stwierdzenie, iż w pozornie prostym przedstawieniu artysta skonfrontował ze sobą dwie filozoficzne postawy. Poprzez skupiające się na porządku uosobienie arcyzmu oraz harmonii kompozycji uwiódł nawiązanie do postawy apollinijskiej. Sfera dionizyjska ujawnia się natomiast poprzez kultywację natury oraz piękna, przywołując na myśl zabawę, stan upojenia oraz erotyzm, do których odnoszą się tulipany Dwurnika. Obie koncepcje zdają się symbolicznie „ukrywać” pod powierzchnią płótna, przecierając przy tym nowe szlaki znaczeniowe w sztuce artysty.



59 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Kaczeńce", 2017

olej/piótno, 64,5 x 80,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: '2017 | E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2017 | E. DWURNIK | "KACZEŃCE" | NR: XXIII - 1201 | - 6898'

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

8 500 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Dlatego, że jestem profesjonalistą (...) nie mogę sobie pozwolić na jakieś zahamowania mentalne, twórcze czy moralne. Po prostu muszę wykorzystać ten czas, kiedy jestem sprawny fizycznie i umysłowo i podchodzę do tematu bardzo spontanicznie, szczerze. Niedawno na nowo odkryłem van Gogha i stwierdziłem, że to jest niesamowity dzikus, i to mnie strasznie podbudowało (...). Uważam, że ta nasza witalność i dzikość – van Gogha i moja – się sprawdza, to działa i ma szansę przetrwać próbę czasu. A te wszystkie takie ułożone i nieśmiałe próby znikają bardzo szybko i ludzie o nich zapominają”.

Edward Dwurnik. Bitwy pod Grunwaldem, katalog wystawy, Jerzy Tadeusz Petrus, Delfina Piekarska, Maria Poprzęcka, Maria Anna Potocka, Kraków 2010, s. 63



60 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Maki", 2016

olej/ płótno, 33 x 41 cm

sygnowany i datowany p.d.: '2016 | E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2016 | E. DWURNIK | "MAKI" | NR: XXIII – 967 – I – 5846'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 400 – 8 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„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



61

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

"Opus D.A", 1973/1974

olej/piótno, 35 x 40 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'CIAPAŁO 73'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'CZESŁAW PIUS CIAPAŁO | OPUS D.A. - 73/74 | OL/PŁ 35 x 40 cm 1974 r.'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 200 EUR

„Postawa indywidualizmu ukształtowana w latach licealnych, gdy wstępował egzystencjalizm, ośmielała eksponować powab ciała z jego seksualizmem, a to skłaniało ku głębokim refleksjom na temat dualizmu gatunku, celowości istnienia libido i imperatywowi prokreacji człowieczej; aspektom rozumowania odległym malarstwu, trudnym do papugowania.

Puryzm środków, asceza codzienności życia, jak również uniwersalizm problematyki rychło przekształca nieco hedonistyczne motywy ‘modnych modelek’ w uniwersalne znaki. W nieznane sztuce, monstrualne 3D symbole seksualizmu, wyrażające wewnętrznym światłem przemożne DESIRE”.

Czesław Pius Ciapało, 2009





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:



SZTUKA FANTASTYCZNA
SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY
25 PAŹDZIERNIKA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 25 WRZEŚNIA 2022
kontakt: Anna Szynkarczuk
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE
27 PAŹDZIERNIKA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 16 WRZEŚNIA 2022
kontakt: Agata Matusielarska
a.matusielarska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
8 LISTOPADA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 7 PAŹDZIERNIKA 2022
kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



SZTUKA WSPÓŁCZESNA.
KLASYCY AWANGARDY PO 1945
24 LISTOPADA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 21 PAŹDZIERNIKA 2022
kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 12, 502 994 177

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecydował 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 cenom 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 poświęcającej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieuwjawnione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

☐ – obiekty bez ceny gwarancyjnej

✚ – obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo 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 telefonicznie lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa <https://bid.desa.pl/> oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji

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

nione przez aukcjonerę lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie 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 przesłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta paucyjna. 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 Salii 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
8 000 000 – 10 000 000	wg uznania aukcjonerę

1. Płatność

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

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość sioniowa, 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 (tj. 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 aukcjonerę 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 dokładnie w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażone uzgodnienie na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej 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 aukcjonerę, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonerę 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 uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
 - 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. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również 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 te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

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

DESA
UNICUM

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

☐ Zlecenie telefoniczne

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

[illegible]

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych | | z imiennego zaproszenia | | inna droga

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

1 Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

| Tak

Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie



REDAKTORKI TEKSTÓW

Karolina Jankowska poz. 41, 42, 43

Agata Matusielańska poz. 29

Alicja Sznajder poz. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61

Anna Szynkarczuk poz. 44

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 22 WRZEŚNIA 2022

ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 1 Jan Dobkowski w pracowni, fot. Paweł Bobrowski/Desa Unicum

poz. 7 Wojciech Fangor, Wojciech Fangor, fot. Włodzimierz Wasyluk

poz. 8 Tadasuke Kuwayama

poz. 10 Julian Stańczak

poz. 11 Andrzej Nowacki, fot. z archiwum artysty

poz. 13 Ryszard Winiarski, fot. z archiwum artysty

poz. 19 Jerzy Nowosielski, fot. Włodzimierz Wasyluk

poz. 23 Jan Tarasin, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA

poz. 26 Józef Szajna, fot. Nada-Film G. Junker

poz. 31 Tadeusz Dominik, fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

poz. 33 Teresa Pągowska, fot. Erazm Ciołek/FOTONOVA

poz. 38 Rajmund Ziemiński

poz. 50 Jan Tyniec, fot. Marek Krzyżanek/Desa Unicum

poz. 51 Piotr Strelnik, fot. dzięki uprzejmości artysty

okładka front poz. 3 Wojciech Fangor, „M 67”, 1970

okładka II – strona I poz. 13 Ryszard Winiarski, Seria 12 prac z cyklu „Vertical Game 4x4”, 1981

strony 2–3 poz. 22 Teresa Tyszkiewicz, „Blue forme”, 2001

strony 4–5 poz. 10 Julian Stańczak, „Hor Boreal”, 1984

strony 6–7 poz. 20 Jerzy Nowosielski, Kobieta we wnętrzu, 1964

strony 8–9 poz. 41 Łukasz Korolkiewicz, „Trucizny”, 1995

strony 10–11 poz. 8 Tadasuke Kuwayama/Tadasky, „B-110”, 1964

strony 12–13 poz. 6 Janusz Orbitowski, „Kompozycja 3/95”, 1995

strona 14 poz. 53 Marek Sobczyk, „BHP Stocznia”, 1987

strona 20 poz. Tomasz Tatarczyk, Czarna skrzynka – tryptyk, 1985

strona 233 poz. 1 Jan Dobkowski, „Rozkoszny chód”, 1969

strona 234 poz. 21 Jan Lenica, Kompozycja, 1958

strony 236–237 poz. Teresa Pągowska, „Mój pies” („Mon chien”), 2002

strony 238–239 poz. 58 Edward Dwurnik, „Pomarańczowe tulipany”, 2017

strona 240 – okładka III poz. 19 Jerzy Nowosielski, „Próba w cyrku”, 1965

okładka tył poz. 23 Jan Tarasin, „Antykwariat”, 1965

konceptcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka













