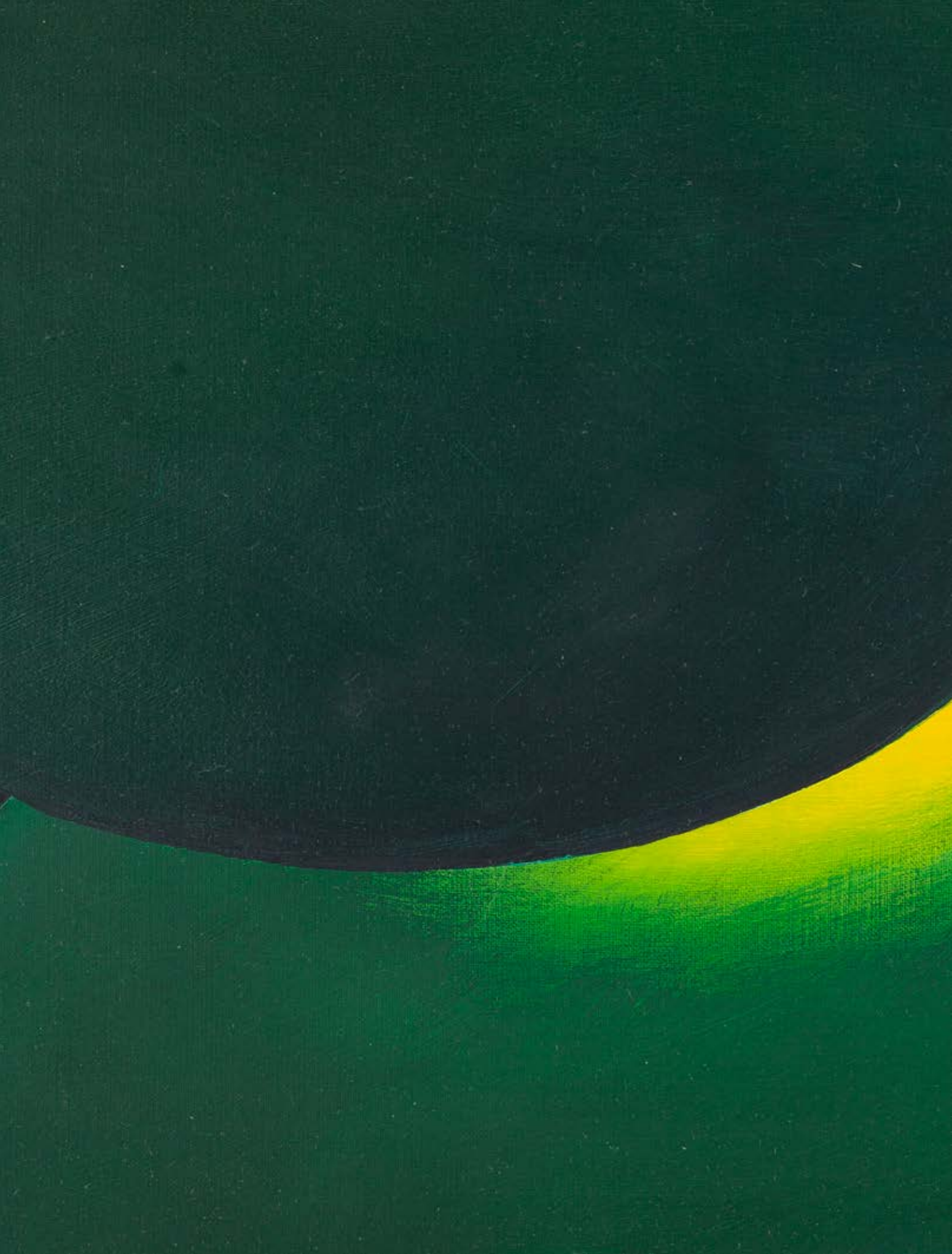
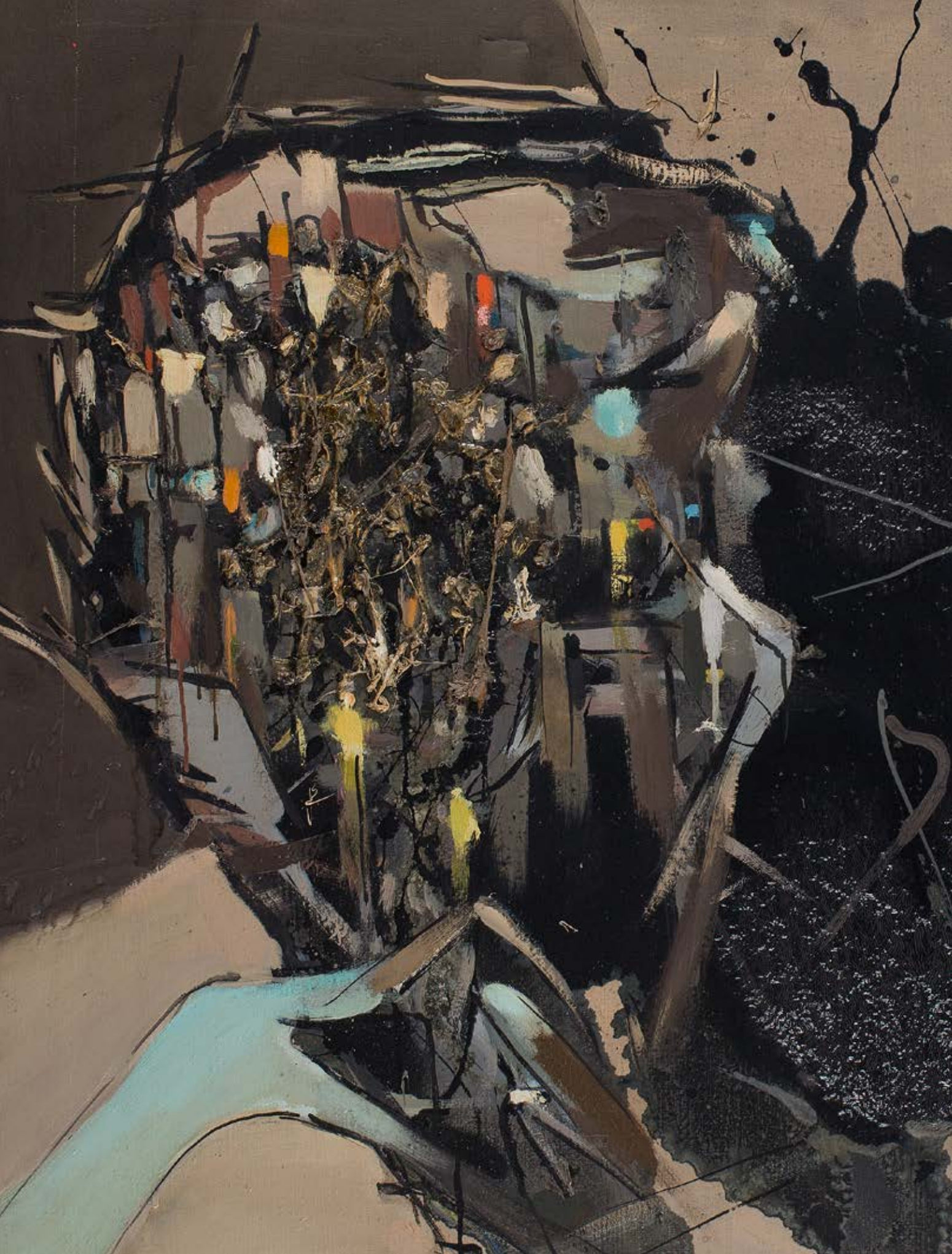
DESA UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 1 GRUDNIA 2022 WARSZAWA





SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 1 GRUDNIA 2022

CZAS AUKCJI
1 grudnia 2022 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
25 listopada - 1 grudnia
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, środa: 13:00 – 17:00, 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 Tomaszkiewicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
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 CIESIELSKA–SOPIŃSKA
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447

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

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

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

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

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

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

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

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

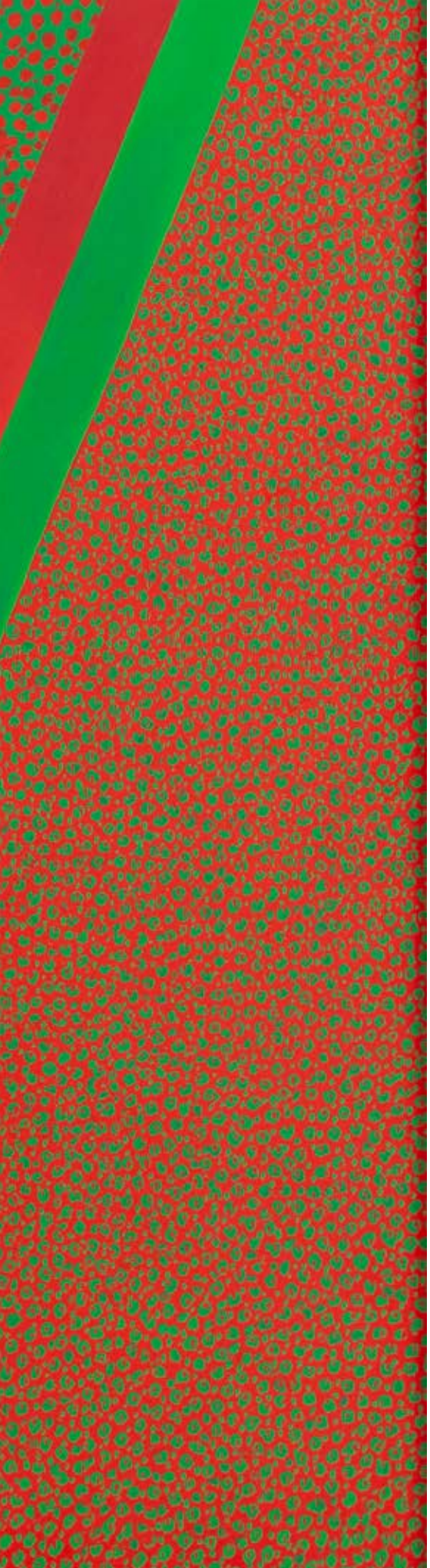
JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Dawna
j.rybinski@desa.pl
880 525 282

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

KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
w.komorowski@desa.pl
539 222 774

KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



INDEKS

Anto Maria **32**

Baj Stanisław **63**

Berdyszak Jan **22**

Brzozowski Tadeusz **21**

Burstein Pinchas (Maryan) **28**

Ciapało Czesław Pius **50**

Ciecierski Tomasz **34–35**

Cisowski Andrzej **60**

Dobkowski Jan **1–4**

Dwurnik Edward **68–71**

Fijałkowski Stanisław **14**

Gierowski Stefan **25**

Gronowski Tadeusz **76**

Grzywacz Zbylut **33**

Hałas Józef **45**

Hasior Władysław **41**

Kamieński Marek Dariusz **73**

Kantor Tadeusz **11–13**

Kierzkowski Bronisław **23–24**

Kobzdej Aleksander **40**

Kowalewski Paweł **53**

Krzysztofiak Hilary **38**

Kujawski Jerzy **48**

Kunz Włodzimierz **43**

Lebenstein Jan **20**

Leszczyńska-Kluza Danuta **61**

Markowski Eugeniusz **29–30**

Matecki Przemysław **35**

Mierzejewski Jerzy **64**

Mikulski Kazimierz **31**

Modzelewski Jarosław **51–52**

Modzelewski Roman **78**

Musiałowicz Henryk **47**

Nitka Zdzisław **75**

Nowacki Andrzej **36**

Nowosielski Jerzy **15–16**

Opałka Roman **8–10**

Pawlak Włodzimierz **56**

Pągowska Teresa **17–18**

Ratajski Sławomir **74**

Rittersschild Małgorzata **54**

Sienicki Jacek **37**

Sobczyk Marek **55**

Sobel Judyta **79**

Sobocki Leszek **59**

Sosnowski Kajetan **44**

Sroka Jacek **72**

Stajuda Jerzy **62**

Stern Jonasz **39**

Strelnik Piotr **77**

Szajna Józef **42**

Tarasewicz Leon **67**

Tarasin Jan **7, 19**

Tselkov Oleg **49**

Tyniec Jan **65**

Woźniak Ryszard **57–58**

Wróblewski Andrzej **26–27**

Zieliński „Jurry" Jerzy Ryszard **5–6**

Ziemiński Jacek **66**

Ziemski Rajmund **46**

1 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Miłość", 1970

olej/płótno, 200 x 147 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN DOBKOWSKI (DOBSON) | "MIŁOŚĆ" 1970 R | [...]'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
43 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, CBWA „Zachęta", Warszawa, 17.03-2.04.1978

LITERATURA:
Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, katalog wystawy, CBWA „Zachęta", Warszawa 1978, poz. 235

„Tworzę nastrój. Jest on elementem intymności, tak jak intymność – nastroju. Erotyka to nie tylko bliskie kontakty między ludźmi. Płodność to erotyka, która dotyczy całego świata, także zwierząt, roślinności".

Jan Dobkowski

MOŻNA ŻYĆ LEPIEJ

„(...)

Marianna Dobkowska: Czyli na czwartym roku, jesienią 1965, zacząłeś malować ‘płaszczyznowo’.

Jan Dobkowski: Tak.

M.D.: Kiedy przeglądaliśmy materiały z twojego archiwum, znaleźliśmy tam kalendarzyk z 1966 roku.

J.D.: Tak, robiłem notatki właśnie w takich kalendarzykach. Adresy, pomysły, rysunki.

M.D.: Od tego roku używałeś w tych notesach dwóch długopisów: czerwonego i zielonego. I napisałeś: „Czerwień i zieleń to kolory życia.

J.D.: Trudno to analizować, miałem to jakoś wrodzone. Oczyszczałem obrazy z kolorków i doszedłem do płaszczyzny, do obrysu kształtu, plamy sylwety. Chciałem się uwolnić z malarskiej magmy. Upraszczałem i budowałem obraz tymi kolorami, tak jakby to był dom. Część światła była jednym kolorem, a część cienia innym.

M.D.: W akcji ‘Neo-Neo-Neo’ w Klubie Medyka w 1967 roku zrobiłeś obiekt: trumienkę z nazwami nurtów artystycznych, łącznie z pop-artem. Jaka była twoja relacja z tym ruchem?

J.D.: Krytyczna. Kiedy miałem wystawę w Nowym Jorku w 1972 roku, to nikt mnie nie włączał do pop-artu, nie było tam takiego malarza. A poparty-stów, tak jak kolorystów, było bardzo dużo i to na różnym poziomie. Dlatego napisałem na trumience także ‘pop-art’.

M.D.: To był bardzo mocny gest. Odcięcie się od wszystkich ‘-izmów’.

J.D.: Tak. Odciąłem się. Uważam, że w Nowym Jorku byłem reprezentantem ruchu tworzącego nową sztukę, a nie jakimś post-kolorystą czy post-po-partystą.

(...)

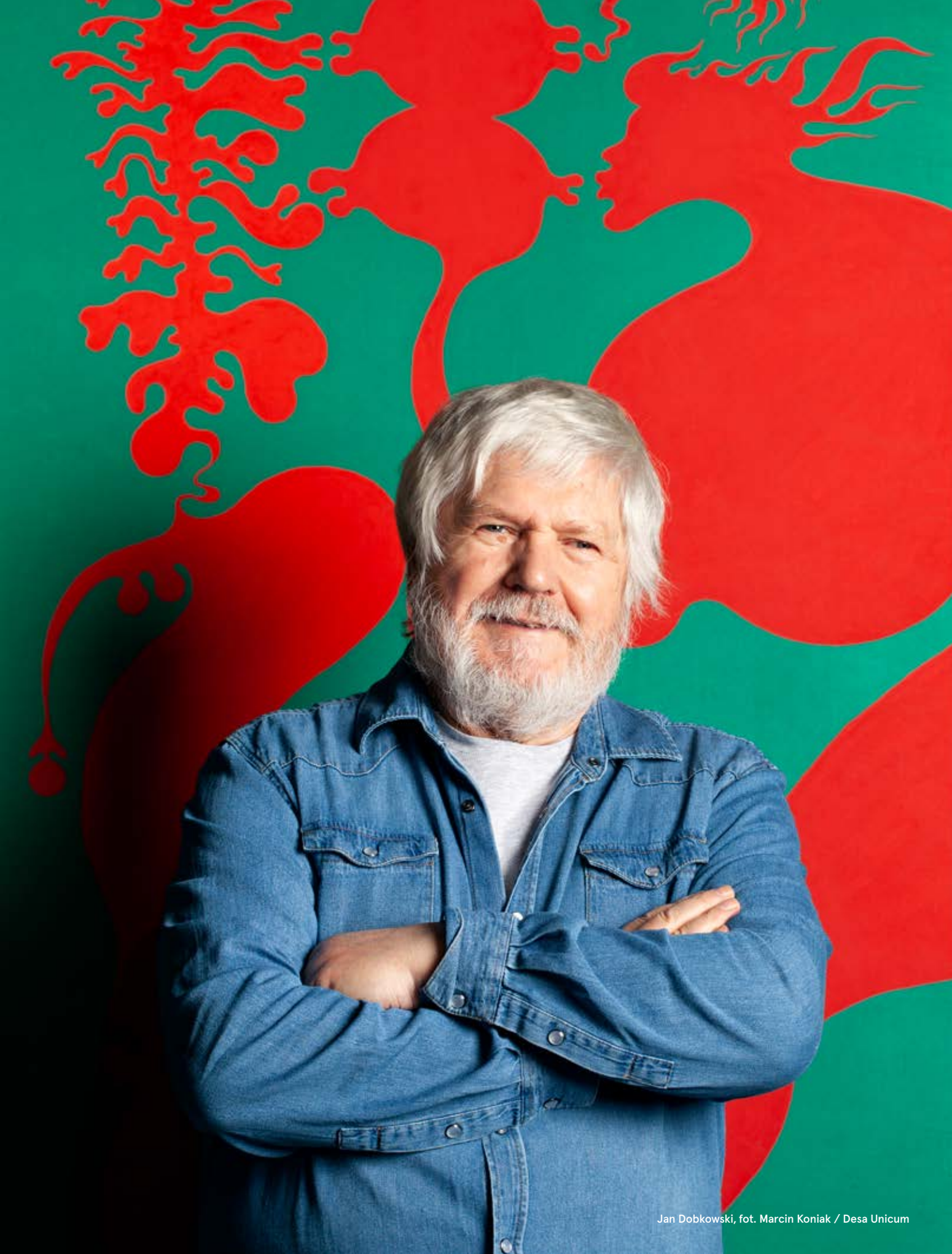
M.D.: Zawsze była dla mnie fascynująca twoja dyscyplina pracy. Wstajesz rano i idziesz do pracowni. Wciągałeś mnie w ten rytm – pamiętam, że kiedy myślałam o studiach na ASP, co tydzień, w sobotę rano, robiliśmy różne zadania malarskie. Czym jest dla ciebie twórczość?

J.D.: To słowo jest jak wielki kosmos. Ma w sobie tyle różnych treści. Zawsze odkrywałem w twórczości coś dla siebie. Powstawali we mnie różni ludzie, czyli ja, tylko w różnych formach. Te formy opisywały mnie, moje myślenie, moje ciało, moje widzenie. O, zobacz tu jest obraz z dyplomowego roku 1967, ‘Zwierzę patrzy na świat’. W brzuchu krowy jest dziecko – to człowieczeństwo połączone z wrażliwością zwierzęcą. Ja też byłem takim zwierzęcym, które patrzyło na świat, coś tworzyło, coś rodziło, w moim wypadku obrazy.

M.D.: Formy się zmieniały, ale we wszystkich patrzyłeś na świat ludzki, zwierzęcy i roślinny jako na jedno uniwersum, którego człowiek jest częścią. ‘Przedłużenie lata’ to były jabłko-kobiety, kobieto-ptaki, gruszko-kobiety – wychodziły w przestrzeń jako obiekty twórczości, ale też jako obiekty naturalne, stworzenia.

J.D.: Zielone i czerwone jabłka konkurowały ze śniegiem, śpiącymi drzewami. To było przedłużenie lata, żywej natury. Od tego się zaczęło. Potem takie przestrzenne działania tworzyłem z użyciem pleksi. Powstali ‘Pierworodni’, w których cała rodzina figur przedstawiała cielesność i różne typy człowieczeństwa. W tytule chodziło o to, że ludzkość była wcześniej, nie jest produktem kapitalizmu i socjalizmu”.

Fragment wywiadu Marianny Dobkowskiej z Janem Dobkowskim, [w:] Jan Dobkowski, [red.] Marika Kuźmicz, Warszawa 2020, s. 68–77



Jan Dobkowski, fot. Marcin Koniak / Desa Unicum

2 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Kobieta kocha siebie", 1969

olej/płótno, 200 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski [...] | "Kobieta kocha siebie" 1969 | 200 cm x 150'
oraz wskazówka montażowa
na odwrociu nalepka wystawowa Biennale de São Paulo
oraz nalepka transportowa Desa Works of Modern Art Foreign Trade Company

estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
43 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:
Rempex, 2011
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
XI Biennale w São Paulo, 1971
Malarstwo Jana Dobsona Dobkowskiego, BWA Bydgoszcz, luty-marzec 1973
Jan Dobkowski. Malarstwo, Ośrodek Propagandy Sztuki Łódź, wrzesień 1978
Jan Dobkowski. Prace z lat 1963–1978, CBWA „Zachęta", Warszawa, 17.03–2.04.1978

LITERATURA:
XI Biennale w São Paulo, katalog wystawy, São Paulo 1971, poz. kat. 2, s. 150 (jako „Mulher se Amando")
Jan Dobkowski, katalog wystawy, São Paulo 1971, poz. kat. 3, s. nlb. (il.)
Malarstwo Jana Dobsona Dobkowskiego, katalog wystawy, BWA Bydgoszcz, Bydgoszcz 1973, poz. kat. 2, s. nlb.
Jan Dobkowski. Malarstwo, katalog wystawy, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź 1978, poz. kat. 9, s. nlb. (il.)
Jan Dobkowski. Prace z lat 1963–1978, katalog wystawy, CBWA „Zachęta", Warszawa 1978, poz. 217

Jan Dobkowski, „Przedłużenie lata”, 1970 /fot. dzięki uprzejmości artysty oraz Fundacji Arton

KOLORY ŻYCIA

Jana Dobkowskiego już od dawna doceniają krytycy, kolekcjonerzy oraz entuzjaści sztuki. Dorobek tego artysty jest budowany nieprzerwanie i konsekwentnie od lat 60. XX wieku. Obrazy z poszczególnych serii, pomimo różnych rozwiązań formalnych, składają się na spójną całość pod względem myśli i filozofii.

Intensywne zainteresowanie pracami Dobkowskiego rozpoczęło się w 1968, za sprawą jego udziału w wystawie „Secesja-Secesja?" w Galerii Współczesnej w Warszawie. Wystawiane prace spotkały się z pozytywnym odbiorem mediów oraz krytyków sztuki, co zaowocowało prezentacją prac na prestiżowej wystawie „Polskie malarstwo współczesne. Źródła i poszukiwania" w Paryżu. W kolejnych latach artysta stworzył cały cykl obrazów opartych na zielono-czerwonej palecie barwnej oraz o najczęściej ujednoliconym formacie 200 × 150 cm. Właśnie za sprawą powstania tej serii artysta stał się bardzo rozpoznawalny i doceniany w świecie sztuki. Dziś czerwono-zielony okres twórczości uznawany jest wręcz za kanoniczny. Jak mówił sam artysta: „Mój okres czerwono-zielony (...) wywodził się z natury, z poszukiwania linearnego, z tropienia płaszczyzny, konturu. Chciałem coś wydrzeć naturze, choćby na zasadzie obrysu. Doszedłem wówczas do syntezy dwóch barw i stało się to moją filozofią na dłużej. To był początek mojego ja, mojego samookreślenia" (Jan Dobkowski. Linia – ślad myślenia, [w:] Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011, s. 48).

Indywidualny język plastyczny Dobkowskiego został wypracowany jeszcze podczas studiów na warszawskiej ASP. Odpowiadał on nastrojom końca lat 60., będących wynikiem rewolucji mentalno-obyczajowej oraz rozwojem kultury kontestacyjnej, zwanej kontrkulturą. Celem sztuki kontrkultury tego czasu była pomoc w przezwyciężeniu skażenia cywilizacji i wyzwolenie człowieka z opresji pruderyjnej kultury. Zwłaszcza psychodeliczne elementy graficznych kompozycji wiążą obrazy Dobkowskiego z seksualnością lat 60. i kulturą hippisów.

Obrazy oscylujące na granicy abstrakcji a figuracji, utrzymane w czerwono-zielonej kolorystyce, stały się znakiem rozpoznawczym Jana Dobkowskiego. Artysta, posługując się płaską plamą barwną, intensywnymi kontrastami kolorystycznymi oraz falującym konturem wydobywał pełne naturalności i swobody postaci, które wyglądają, jakby były wytyczone za pomocą szablonu. Artysta upodobał sobie najbardziej sylwetki kobiece o bujnych kształtach, które zbliżają się do form dorodnych jabłek i gruszek. Niekiedy kobietom towarzyszą również mężczyźni, wówczas kompozycje posiadają silniejszy ładunek erotyczny, można by stwierdzić, że wręcz pornograficzny. Ciała w obrazach Dobkowskiego przypominają poszatkowane, wiotkie struktury. Widoczne jest czerpanie inspiracji z form biologicznych, przekształcanych przez artystę w skomplikowane, splątane układy linii, plam i kształtów. Wszystko w tych kompozycjach jest płynne i niedookreślone, jednak przy bliższym oglądzie z pozornie nieczytelnych form zaczynają wydobywać się symboliczne przedstawienia.

„Kobieta kocha siebie" to praca będąca wyraźnym przykładem formuły malarstwa Jana Dobkowskiego przełomu lat 60. i 70. XX wieku. Widoczne są charakterystyczne cechy wcześniej wspomnianej stylistyki zielono-czerwonego okresu. Artysta, posługując się dwoma kontrastującymi ze sobą barwami i falującym konturem, wydobył sylwetkę kobiety. Poprzez zmysłową czerwień, ułożenie ciała oraz uwydatnienie kształtu nóg i piersi kobiety, malarzowi udało się nadać przedstawieniu szczególny, erotyczno-zmysłowy wydźwięk. Barwa i kształt posłużyły artyście do opowiedzenia historii o intymności i pragnieniach bohaterki przedstawienia. Kompozycja jest aż przesycona pierwotną energią życiową i erotyką. Obraz pozostawia liczne niedopowiedzenia i skłania do własnych interpretacji.

3 †

JAN DOBKOWSKI
1942

"Droga miłości", 1971

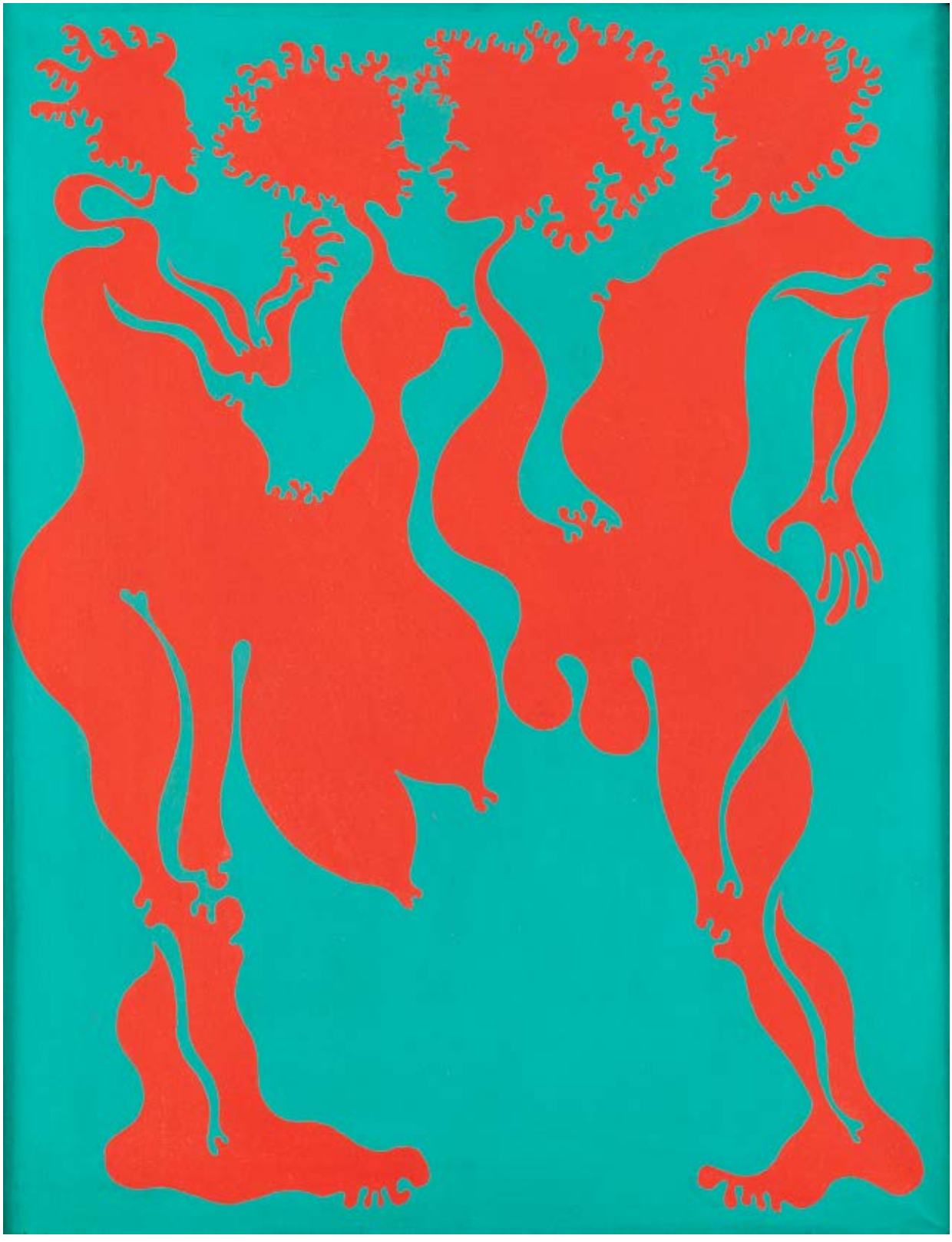
olej/płótno, 65 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "DROGA MIŁOŚCI" 1971 R | OLEJ'

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
13 000 – 18 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Polska

„Chciałem coś wydrzeć naturze, choćby na zasadzie obrysu. Doszedłem wówczas do syntezy dwóch barw i stało się to moją filozofią na dłużej. To był początek mojego ja, mojego samookreślenia".

Jan Dobkowski w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, [w:] Artyści mówią, Warszawa 2011, s. 48



4 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Erotyczne A", 1981

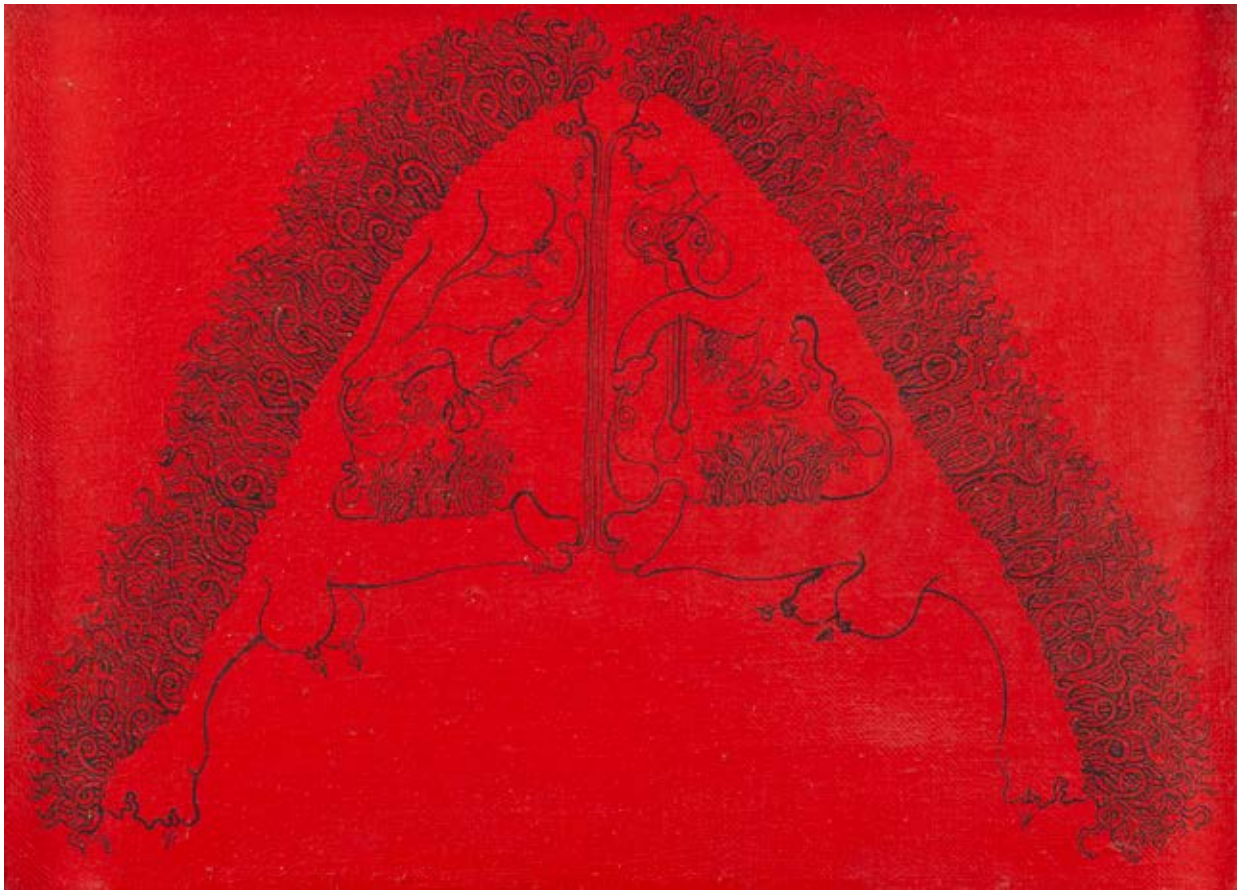
olej/płótno, 24,5 x 33,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "EROTYCZNE A" 1981 | OLEJ'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 000 - 13 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Polska

„Nie potrzebuję żadnych środków do pobudzania swojej wyobraźni. Świat jest bezkresem, czas jest nieograniczony, tak samo przestrzeń. Tworząc, bronię się przed zagubieniem w tej czasoprzestrzeni".

Jan Dobkowski w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, [w:] Artyści mówią, Warszawa 2011, s. 48



5 †

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "JURRY"

1943-1980

"Pożądanie (PoŻądanie)" z cyklu "Nowe stworzenie świata", 1967

olej/płótno, 128,5 x 128,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jurry ZIELIŃSKI | 1967 "POŻĄDANIE"'
na odwrociu nalepka K.M.P. i K "RUCH" Warszawa Galeria Współczesna
oraz nalepka transportowa DESA Works of Modern Art Foreign Trade Company

estymacja:
600 000 - 800 000 PLN
128 000 - 171 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Fri polsk konst", Sveagalleriet, Sztokholm, 21.09-13.10.1968
„Secesja-Secesja?", Galeria Współczesna, luty-marzec 1968
Malarstwo Jerzego Zielińskiego (wystawa otwierająca Autorską Galerię „ZA"), Rawka, czerwiec 1976

LITERATURA:
Secesja-Secesja?, katalog wystawy, Galeria Współczesna, Warszawa 1968, poz. kat. 5
Malarstwo Jerzego Zielińskiego, katalog wystawy, BWA w Szczecinie
Klub Związków i Stowarzyszeń Twórczych „13 Muz", Szczecin 1971
Malarstwo Jerzego Ryszarda Zielińskiego, katalog wystawy, ZPAP, BWA Bydgoszcz, Bydgoszcz 1972
Wystawa malarstwa, Jerzy Ryszard Zieliński JURRY, katalog wystawy, BWA Zielona Góra, Zielona Góra 1972
Neo-neo-neo, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta", Warszawa 1994, ss. 56 (il.), 90
Powrót Jurry'ego, Galeria Zderzak, Kraków 2010, poz. kat. 38, ss. 141 (il.), 441

„Czy Jurry'ego da się jakoś wykorzystać w sytuacji, gdy pop-art jest już historią, i to odległą? Czy Jurry może się na coś przydać? Myślę, że warto kopiować nie tyle efekt – co grozi osunięciem się w dekoracyjną manierę – lecz sam styl wywoływania efektu. Warto obserwować tę ulotną wieloznaczność, płynny apeiron, granice, które granicami nie są. Jurry jest jak film. Oglądaj".

Andrzej Szczerski

PRAWDA W OCZY

Malarstwo Jerzego „Jurrego" Zielińskiego bardzo trudno przypisać do obowiązujących po II wojnie światowej tendencji artystycznych. Krytycy, ze względu na prostą, plakatową stylistykę oraz ograniczoną paletę kolorystyczną „doszukiwali się w twórczości artysty konotacji z dominującym na Zachodzie pop-artem czy secesją, podkreślając przy tym, że Jurry był przede wszystkim indywidualistą, artystą osobnym. Wyjątkowości jego malarstwa należy upatrywać w symbolicznym przekazie, odnoszącym się zarówno do treści uniwersalnych, jak i ówczesnego kontekstu politycznego. Artysta otwarcie kontestował system PRL, wskazując na jego paradoksy i wynikające z nich dylematy. Sięganie po zużyte przez oficjalną propagandę symbole miało na celu aktywizację odbiorcy, który musiał zrekonstruować znane sobie znaczenia. Jak pisał Andrzej Szczerski: „Symboliczne elementy w pracach Jurry'ego można traktować jako próbę stworzenia nowego języka malarskiego, który pozwalałby na komentowanie współczesnego świata, zarówno poza konwencją realistyczną, wciąż kojarzoną z socrealistycznymi manipulacjami, jak i estetyzującym malarstwem abstrakcyjnym, dominującym w okresie odwilży. W ten sposób Jurry starał się znaleźć odpowiednie środki wizualne, aby zrealizować cel mówienia prawdy 'w oczy', o których pisał. Artysta potrafił uniknąć zbyt prostego moralizowania, w zamian proponując dostrzeżenie problemów, o których nie chciano pamiętać" (Andrzej Szczerski, Jurry w historii sztuki, [w:] Powrót Jurry'ego, Galeria Zderzak, Kraków 2010, s. 13).

W czasie studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1962–68) Zieliński zaprzyjaźnił się z Janem Dobkowskim i wraz z nim w 1965 założył grupę artystyczną „Neo--neo-neo". Jak tłumaczyli swoją nazwę we wspólnym manifeście: „Nazwa (...) oznacza maksymalne podkreślenie różnicy, jaka dzieli nas od tego, co już było w sztuce. Jesteśmy 'najnowsi'". Pierwsza wystawa duetu miała miejsce w warszawskim Klubie

Medyka. Wydarzenie, które odbyło się w atmosferze prowokacji i skandalu, przeszło do historii. Młodzi artyści urządzili symboliczny pogrzeb dotychczasowych kierunków sztuki. Przy suficie w Klubie Medyków powiesili trumienkę z napisami: „kubizm", „abstrakcjonizm", „dadaizm". Wystawę obejrzeli znakomici goście: rektor ASP Marian Wnuk, profesor Jan Cybis, poeta Stanisław Grochowiak oraz wielu pisarzy, poetów i malarzy słynnych w tamtych latach. Znany autor tekstów, aktor i piosenkarz kabaretowy – Jonasz Kofta – podjął się konferansjerki imprezy. Wystawa odbiła się szerokim echem w środowisku artystycznym Warszawy. Jak wspominał Dobkowski: „Zrobiliśmy nawet katalog – taką składankę z trzech kartek. A na wernisażu urządziliśmy wyścig – 'bieg do sławy'. Mieliśmy koszulki z napisami, jak sportowcy. Te przezwiska mieliśmy już przedtem: JURRY – to od JURek i Ryszard. Dobson – od Dobkowski, 'syn Doba'; razem nazywali nas 'Dobsoy'. Przyszły tłumy: był rektor, Cybis, prof. Porębski, Grochowiak, Grochowiakowa... Koledzy nas podziwiali. Kto wygrał bieg? Niestety, ja wygrałem. Wszyscy to zapamiętali..." (Jurry, powrót artysty, [red.] Marta Tarabuła, Kraków 2010, s. 73). To właśnie „Jurry" i „Dobson" we dwóch proklamowali w Polsce sztukę pop-art, w ich recepcji wyrażającą się w płaskich biologicznych formach rysowanych dekoracyjną linią. Było to wyrazem nie tylko buntu, ale i zachwytu.

„Jurry" był jedną z artystycznych legend Warszawy lat 60. i 70. Obracał się w kręgach cyganerii artystycznej. Był częstym gościem w kawiarni „U Hopfera", gdzie widywano go w towarzystwie bliskiego przyjaciela Edwarda Stachury. Jak przywołuje Anda Rottenberg: „Trafiałam na niego w różnych miejscach, zawsze był w tym samym stanie: lekko napity, uśmiechnięty. Ale zaciskał zęby, nawet jak się uśmiechał. Miał w sobie generalną niezgodę na wszystko. Był jednym z niewielu artystów, którzy naprawdę żyli sztuką, a przy tym nie godzili się na otaczającą rzeczywistość. O tej złej rzeczywistości malował obrazy. To było parcie naprawdę, próba powiedzenia prawdy o tym, co jest. Samotny, bardzo wyobcowany. Gdyby po błyskotliwym debiucie Neo-Neo-Neo poszedł po tej linii, co Dobson – malował dekoracyjne obrazy – na niczym by mu nie zbywało. Ale on poszedł w drugą stronę. Taki charakter. Owszem, był wesoły – ale to była wesołość wisielcza. Więc trochę się bałam tej jego straceńczej postawy. Nie umiałam z nim nawiązać rozmowy. Pytasz 'Jak leci?'. I dostajesz odpowiedź zaczepną. To nie była wesołość pogodna. Czy lubił ludzi? Nie wiem. Chyba nie, nie za bardzo. Miał kumpli, kochał kobiety. Pewno za dużo od nich oczekiwał. Był niewątpliwie radykalny, przynajmniej w życiu. I chyba daleki od chodzenia na kompromis" (Anda Rottenberg, [w:] Powrót Jurry'ego, Galeria Zderzak, Kraków 2010, s. 88).

6 †

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "JURRY"

1943–1980

"Kapelusz na święto", 1975

olej/płótno, 65 x 92 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jurry | IV 75 | "KAPELUSZ NA ŚWIĘTO" | JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI | [...]'

estymacja:
250 000 - 400 000 PLN
54 000 - 86 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
Powrót Jurry'ego, Galeria Zderzak, Kraków 2010, poz. kat. 130, ss. 188 (il.), 453

„Jurry maluje poezję. Dla malarza zabrzmieć to może jak wyrzut, choć przecież – dlaczego? Ogranicza coraz bardziej środki wyrazu, w kilku kolorach, w kilku prostych kształtach zawiera ideę, przefiltrowaną przez myśl, przechwyconą przez oczy. Jurry, w wojskowej kurtce, kolorowej kamizelce kupionej na bazarze za pięć złotych, wędruje, malując kwintesencję zabawy w życie, z całkiem świeżą szramą na czole".

Paweł Kwiatkowski, Patrzeć i spostrzegać, [w:] „Nowa Wieś", nr 2, 8.01.1978, s. 7

7 †

JAN TARASIN

1926-2009

"Pożar", 1978

olej/płótno, 130 x 97 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tarasin 78'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | 1978 | "POŻAR"

estymacja:
220 000 - 300 000 PLN
47 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty, 1979
kolekcja prywatna, Warszawa

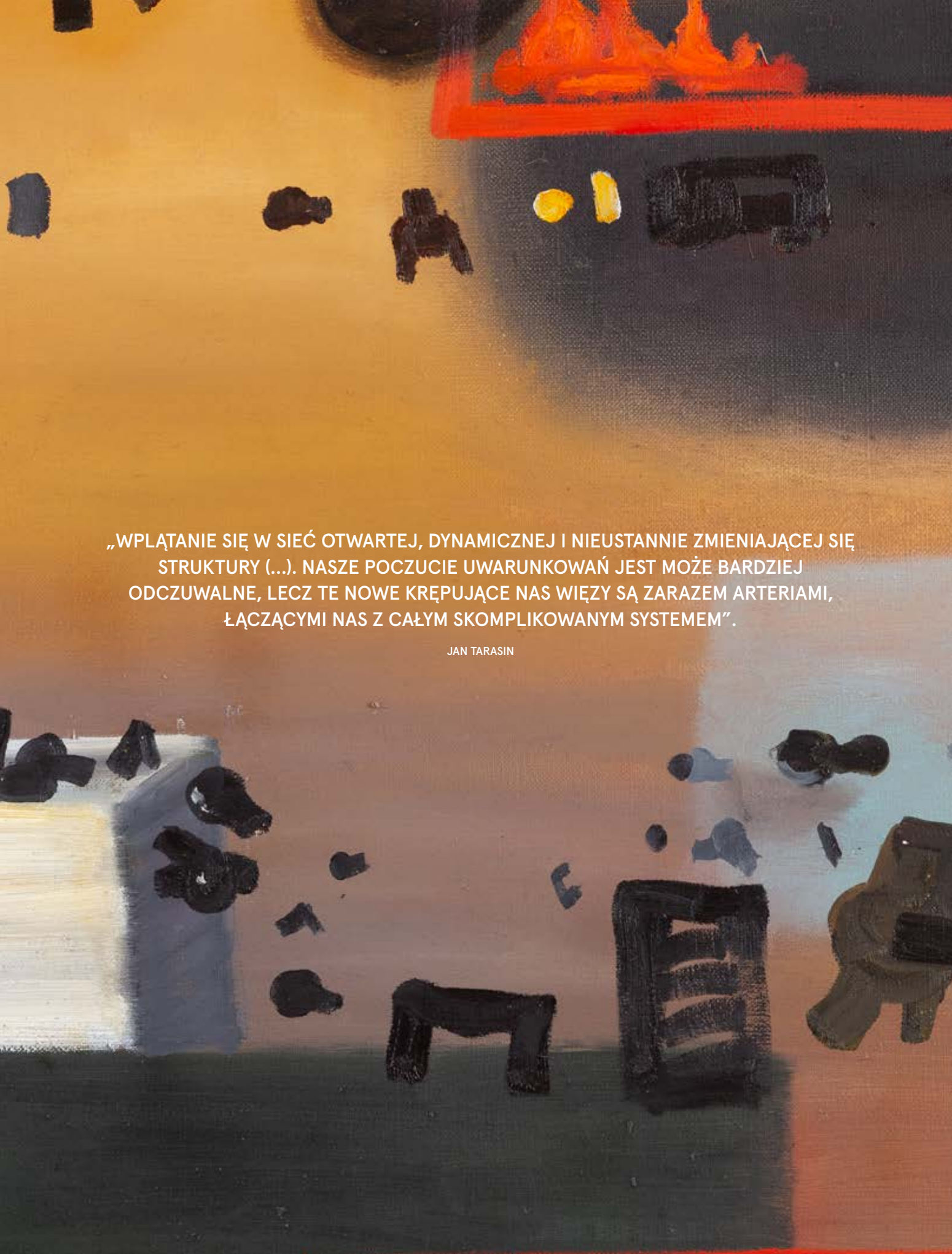
„Tarasin dokumentuje też zakorzenioną w ludzkiej psychice, wyrastającą z naszych codziennych doświadczeń, tendencję do segmentowania rzeczywistości, dualistycznego jej postrzegania. Dlatego też różnorakie wysiłki ludzie, naszą ekspansję w czasie i w przestrzeni, artysta postrzega jako ludzkie przeciwstawianie się wyrokowi zamknięcia w umownym kręgu horyzontu ograniczającym nasz zasięg odbierania rzeczywistości w jej pełni. Stąd też nasze kolekcjonowanie – utrwalanie w pamięci (czy też na kliszy fotograficznej) uciekających efemerycznych wrażeń, obrazów – fragmentów owej całości".

Jerzy Nowosielski

Prace pod tytułem „Pożar" artysta tworzył w latach 70. XX wieku. Charakterystyczną cechą wspólnych obrazów jest dominanta intensywnej czerwieni oraz koloru pomarańczowego. Przedstawione przedmioty, usytuowane w dolnych partiach obrazu, zdają się płonąć. W górnych partiach charakterystyczne dla twórczości Tarasina elementy oraz cząstki sprawiają wrażenie unoszących się w powietrzu pod wpływem ciepła. W dobrze nam znanym organicznym, spokojnym i statecznym świecie malarstwa artysty wkrada się niepokój. To, co łączy obrazy zatytułowane „Pożar", to fakt, że artysta, odmiennie niż w innych seriach, posłużył się mocno zarysowanymi przedmiotami, które pozostają dla widza enigmatyczne, ale wyczuwalna jest ich materialności. Zaprezentowane prostokąty, kwadraty, tuby sugerują swoimi kształtami, że są wytworem ludzkim, nie świata natury. Patrząc na realizacje z serii, odnosimy wrażenie, że ogniste promienie pochłaniają wyroby ludzkich rąk, pomimo, iż ich konkretne nazwanie pozostaje trudnym zadaniem.

Obrazy Tarasina są oddzielnym uniwersum, które wytworzył artysta, przez lata konsekwentnie rozwijając swoja wizje, jego świat zbudowany jest ze swoistych symboli, które zawsze są porząd-kowane właściwym mu zasadom kompozycji. Artysta operuje zbliżonym kadrem, powiększa nie-wielki fragment rzeczywistości, dopatrując się w detalu natury istoty rzeczy. Jakby przypadkowo wybrane kadry tworzące obraz Tarasina próbują uchwycić i pokazać świat wzajemnych powiązań, napięć i odniesień. Na płaszczyźnie zamkniętej kwadratem ramy przedmioty i znaki rozpychają się i walczą o uwagę widza kolorem i kształtem. Każdy z nich wydaje się chcieć zaznaczyć, że jest w tej układance najważniejszym elementem. Krytyczka sztuki, Ewa Gorządek, tłumaczyła, że obrazy Jana Tarasina na przestrzeni całej jego twórczości były podporządkowane jednej idei – „konkretyzacji świata przenikających i nakładających się układów, ruchu sprzecznych sił, ich uwikłań i relacji, po-rządku, ale i nieustającej zmienności. Traktował je jako model intelektualny, mówiący za pomocą plastycznych znaków o harmonii i dysharmonii w świecie" (Ewa Gorządek, Jan Tarasin, cultu-re.pl/pl/tworca/jan-tarasin, dostęp: 12.11.2015, [cyt. za:] Monika Jadzińska, Rytm nieregularny, zmienny..., [w:] Jan Tarasin. Metamalarstwo, [red.] Iwona Szmelter, Warszawa 2017, s. 83.

Lata 70. XX wieku to okres, kiedy Tarasin w swoich obrazach, rysunkach oraz serigrafiach ukazywał porządek poprzez zrytmizowanie rzeczywistości. Jak pisywał artysta w katalogu wystawy w BWA w Białymstoku: „ Większość rysunków i zanotowanych pomysłów, które udało mi się zebrać, dotyczy bardzo bliskich sobie spraw. (...) Rysowanie ruchliwych, niekończących się układów o zmiennym rytmie i nasyceniu, ułożonych w monotonne szeregi, czasem zanikające lub zagęszczające się do granic zagubienia własnego rytmu, katastrofalnego rozpadu lub zaniku, sprawia mi czysto zmysłową przyjemność, jaką daje np. malowanie pejzażu z natury lub wystukiwanie nieskomplikowanego rytmu na jakimś perkusyjnym instrumencie (Jan Tarasin, Spotkania z Tarasinem, Płock 2007, s. 16).



„WPLĄTANIE SIĘ W SIEĆ OTWARTEJ, DYNAMICZNEJ I NIEUSTANNIE ZMIENIAJĄCEJ SIĘ STRUKTURY (...). NASZE POCZUCIE UWARUNKOWAŃ JEST MOŻE BARDZIEJ ODCZUWALNE, LECZ TE NOWE KRĘPUJĄCE NAS WIĘZY SĄ ZARAZEM ARTERIAMI, ŁĄCZĄCYMI NAS Z CAŁYM SKOMPLIKOWANYM SYSTEMEM".

JAN TARASIN

8 †

ROMAN OPAŁKA
1931-2011

"Detal 5572367 - 5583849" z cyklu "1965/1 - ∞", 1965

akryl/płótno, 196 x 135 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OPALKA 1965/1 - ∞ | DETAIL - 5572367 - 5583849'
na odwrociu nalepka Yvon Lambert Gallery w Paryżu

estymacja:
4 000 000 - 6 000 000 PLN
852 000 - 1 277 000 EUR

OPINIE:
Praca zostanie uwzględniona w katalogu raisonné artysty przygotowywanym przez Michaela Baudsona

POCHODZENIE:
pracownia artysty
Yvon Lambert Gallery, Paryż
kolekcja prywatna (zakup podczas Art Basel, 2010)
Maruani Mercier Gallery, Bruksela, 2021
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
„Passages, Roman Opalka", Yvon Lambert Gallery, Paryż;
Yvon Lambert Gallery, Nowy Jork, 2010
„Qi Is Full", Daegu Art Museum, Daegu, Korea Południowa, 26.05-25.09.2011

„Moją Eureką była świadomość, że po raz pierwszy artysta może zdefiniować, określić skończoność obrazu poprzez śmierć".

Roman Opałka, [w:] Opałka Indeks. Rozmowy z Romanem Opałką w Bazérac, Joanna i Paweł Sosnowscy, Warszawa 2016, s. 38

KU NIESKOŃCZONOŚCI

Prezentowane w katalogu płótno „Detal 5572367 – 5583849" autorstwa Romana Opałki jest częścią rozpisanego na całe dekady programu „1965/1 - ∞". Sam cykl to nie tylko „opus vitae" artysty, ale przede wszystkim znamienity przykład sztuki konceptualnej zarówno w Polsce, jak i na świecie. Pierwszy „Obraz liczony" powstał w 1965 i jak zaznacza Bożena Kowalska, podkreślenie tej daty ma nad wyraz szczególne znaczenie, jeżeli weźmiemy pod uwagę, że pierwsze międzynarodowe wystawy sztuki konceptualnej, jak: „Art in serie" w The Finch College Museum of Art, „Language to be Looked at and for Things to be Read" w Dawn Gallery, „Opening Exhibition: Normal Art" w Lannis Museum of Normal Art, zorganizowane w Nowym Jorku, odbyły się dopiero dwa lata po rozpoczęciu serii Opałki. „Obrazy liczone", śmiało można więc określić mianem dzieł pionierskich i protokonceptualnych w skali światowej.

Życiowy projekt Romana Opałki to forma konceptualnej instalacji, której celem było uchwycenie czasu. Obok obrazu malowanego akrylem na płótnie o ujednoliconych wymiarach 196 × 135 cm integralną częścią owej instalacji był fotograficzny autoportret na jego tle oraz taśmy z nagraniem głosu artysty wymawiającego kolejne liczby. Opałka opisywał cykl następująco: „W mojej postawie, która jest programem na całe życie, progresja rejestruje proces pracy, dokumentuje i określa czas. Występuje tylko jedna data – data powstania pierwszego detalu, idei programowego liczenia. Każdy następny detal jest elementem jednej całości. Oznaczony jest datą powstania pierwszego detalu – 1965 otwartą znakiem nieskończoności oraz pierwszą i ostatnią liczbą danego detalu. Liczę progresywnie od 1 do nieskończoności, na jednakowych formatach detali (z wyjątkiem kartek z podróży) odręcznie, pędzlem, białą farbą na szarym tle z założeniem, że tło każdego następnego detalu będzie o 1% bielsze od poprzedniego. W związku z tym przewiduję dojście do momentu, w którym detale będą wyliczane bielą na bieli. Każdy detal uzupełniony jest zapisem fonetycznym na taśmie magnetofonowej oraz fotografią dokumentującą moją twarz" (Roman Opałka, tekst z obwoluty płyty winylowej „Detal 1987108 – 2010495" i „Detal 2136352 – 2154452" z cyklu „1965/1 - ∞").

Pierwszą pracę z serii pisaną białym duktem na czarnym tle określiła cyfra 1 i przy przyjętej przez Opałkę progresji, o jeden – osiągnął on jako ostatnią liczbę 35 327. Obraz ten znajduje się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. O emocjach, jakie towarzyszyły zainicjowaniu pierwszego „Detalu", mówił we wspomnieniach sam Opałka: „Oszołomienie odpowiedzialnością wobec mojego życia i sztuki (...) było tak wielkie, że niewiele brakowało, aby ładunek emocjonalny zawarty w tym malutkim znaku jedności (1), jaki namalowałem, drżącą ręką, w górnym lewym narożniku pierwszego 'Detalu', skończył się w momencie poczęcia – obrazu jednej egzystencji – z powodu zabójczej emocji, jaka temu początkowi towarzyszyła". Następne płótno rozpoczęła liczba 35 328. Artysta kontynuował zapis na kolejnych płótnach w dosłowny sposób, nie przerywając podróży ku nieskończoności. Malowanie każdego obrazu Opałka rozpoczynał pędzlem, tzw. zerówką, na który nabierał dużą porcję farby i używał go do momentu, dopóty farba całkowicie się nie wyczerpała i nie spłynęła z włosia. Potem ponownie zanurzał pędzel w farbie i rozpoczynał pracę malarską od momentu, w którym się zatrzymał. Artysta malował w ten sposób, dopóki nie skończył szczelnie pokrywać całego płótna ciągami liczb. Dzięki temu każdy obraz ma lekko pulsującą fakturę, mieniącą się przeróżnymi odcieniami czerni, szarości, aż ku bieli. Opałka dążył do tego, aby tło ostatniego zapisu było czysto białe, wówczas podkład wchłonąłby wymalowane bielą kolejne rzędy cyfr. Byłyby one widocznie jedynie przez chwilę, a artyście udałoby się połączyć trzy wymiary czasu: przeszłość, teraźniejszość oraz przyszłość.

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

Koncepcja odmierzania czasu nieustannie zaskakuje widzów od kilkudziesięciu lat, poruszając emocje i wyobraźnię, pozwalając konfrontować się z własnymi przeżyciami i poglądami. Szczególne wrażenie przynosi pierwszy kontakt z obrazem. Przy pobieżnym spojrzeniu jawi się widzowi jako monochromatyczna połać lśniących, rozwibrowanych tonów jasnych szarości. Dopiero bliższa obserwacja pozwala dostrzec uporządkowane szeregi białych cyfr naniesionych na powierzchnię płótna. Odkrywszy hipnotyczne ciągi znaków, dajemy się pochłonąć odliczaniu chwil w sposób, który burzy koncepcję przemijania opartą na logice czasu.

Roman Opałka, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

9 †

ROMAN OPAŁKA
1931-2011

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

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

estymacja:
320 000 - 400 000 PLN
68 000 - 86 000 EUR

OPINIE:
Praca zostanie uwzględniona w katalogu raisonné artysty przygotowywanym przez Michaela Baudsona

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

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

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

BIEL MENTALNA

Biel była nieodłącznie związana z twórczością Romana Opałki. Zachwycał się nią. Była jego wielką tęsknotą, pragnieniem, a także – a może przede wszystkim – zagadnieniem metafizycznym, któremu poświęcił całe swoje życie. Gdy powracała zima, a śnieg przykrywał wszystko grubą warstwą – zdaniem malarza – był to jeden z piękniejszych widoków. Wielokrotnie mówił o „zasłużonej bieli", która – jak twierdził – przybliżała kres jego egzystencji. Ową zasługą miało być stworzenie przezeń dzieła unistycznego, konkretnego, spełnienie programu będącego syntezą jego życia. W rozmowie z Joanną i Pawłem Sosnowskimi Opałka pytany o biały obraz na bieli odpowiedział: „Można też tak to ująć: jest to dochodzenie do tego jakby gubienia się w bieli. Na jednej z niedawnych wystawy najbardziej aktualny 'Detal' wisiał na ścianie niby-białej, ale okazało się, że obraz był bielszy od niej. Trzeba było przemalować całe wnętrze, żeby pokazać, jak daleko jest mi do tej bieli, do tego zgubienia się w nicości.

Światło. Ja mam światło. To, co ja zrobiłem, w sensie programowym, to ograniczenie się, wzięcie wszystkich elementów, wszystkich archetypów malarstwa i stworzenie konceptualnej racji dla malarza, który stoi przed sztalugą, przed obrazem, i maluje malarstwo. I to jest malowanie światła. Zawsze malarstwo było dla mnie malowaniem światła, kolorami takimi czy innymi, ale każdy malarz jest zafascynowany światłem, a nie kolorem. Kolor niesie światło. I w końcu zredukowałem kolor właśnie do malowania światła i dochodzenia do tej zasłużonej bieli. Ja przed moim 'Programem' byłem malarzem takim jak wszyscy malarze – dodam: jak ci, którzy mieli naiwność malowania jeszcze jak w XIX wieku, bo byliśmy w szkole okresu stalinowskiego. Musiałem, jak moi koledzy, moje pokolenie, uczyć się malować tak, jak malowało się w XIX wieku. Byłem zafascynowany Rembrandtem, Vermeerem czy Velázquezem, batalistyczne jakieś sceny malowałem, stąd byłem zakorzeniony głęboko w malarstwie i opuszczanie tego obszaru było dla mnie nie do pomyślenia. Moje starzenie się – wracam do państwa pytania – jest szansą na pogłębienie 'Programu'. Im dłużej, tym głębiej – to wynika z samej koncepcji, z samej logiki tej koncepcji. Starzejąc się, dochodzę do tego, co nazywam bielą zasłużoną (...). To jest biel mentalna. To biel, która właśnie będzie pogłębiana, nawet gdybym doszedł do tej bieli, którą fizycznie można nazwać absolutną bielą. To sens znaku nieskończoności. To jest coś, co jest niewidoczne, ta biel jako fizyczna, wizualna biel nie istnieje" (Opałka Indeks. Rozmowy z Romanem Opałką w Bazérac, Joanna i Paweł Sosnowscy, Warszawa 2016, s. 35-36).

Roman Opałka, fot. Zbigniew Wdowiński / PAP

10 †

ROMAN OPAŁKA

1931-2011

Z cyklu "Alfabet grecki", 1964

olej/płótno, 145,5 x 65,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OPAŁKA | Z cyklu alfabet grecki - 1964 | Opałka'

estymacja:
250 000 - 400 000 PLN
53 500 - 85 500 EUR

OPINIE:
Praca zostanie uwzględniona w katalogu raisonné artysty przygotowywanym przez Michaela Baudsona

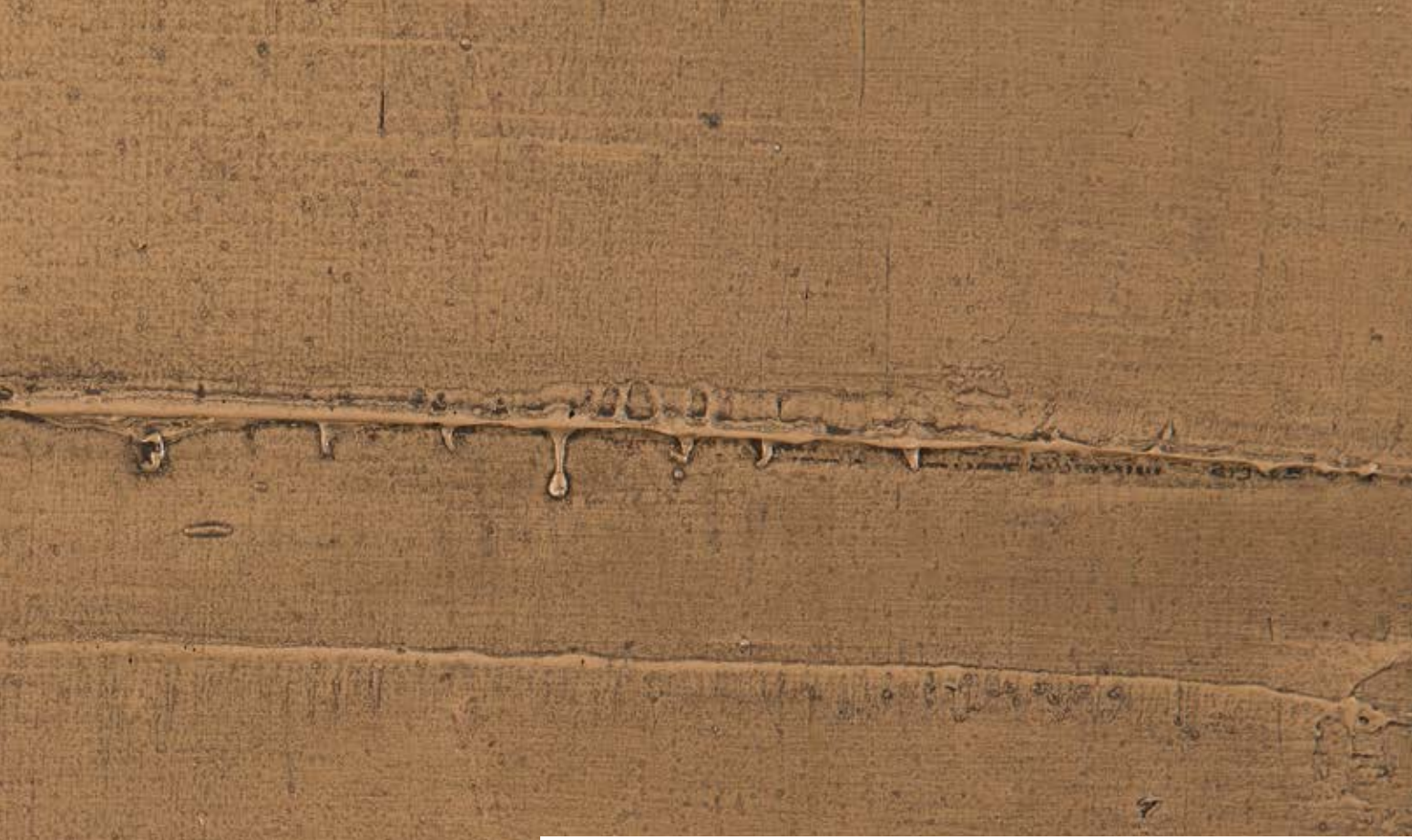
POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

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

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

„Alfabet grecki" to obok obrazów liczonych jedna z najważniejszych serii w twórczym dorobku Romana Opałki. Prace przynależące do tej serii, choć pozornie minimalistyczne w wyrazie, przynależą do nurtu malarstwa materii. Artysta wzbogacił w nich swoje fakturowe kompozycje o nowe aspekty egzystencjalne i filozoficzne, które w oryginalny i interesujący sposób uzupełniły program tego kierunku w sztuce. Cykl obrazów, które Roman Opałka oznaczał literami alfabetu greckiego, był technicznie zbliżony do wcześniejszych serii temper i rysunków tuszem. Stanowił kolejny krok po reliefowych kompozycjach z końca lat 50., w których pojawiały się nieokreślone i niepokojące formy organiczne, czasem o gruzowatej – lub wręcz przeciwnie – jakby wypolerowanej powierzchni. Tworząc „Alfabet grecki", artysta pokrywał płótno warstwą farby i szeroką szpachlą zgarniał ją, tworząc „listewki" – wypukłości wokół gładkich, prostokątnych pól.

Prace z cyklu „Alfabet grecki", jak wspomniano wyżej, wiążą się zwykle z malarstwem materii. Było to malarstwo rozwijające się w sztuce polskiej po przemianach październikowych i związane z przyjmowaniem przez polskich artystów wpływów z Zachodu. Swoistym wstępem do niego był informel i powtarzane za Amerykanami „action painting", jak miało to miejsce na przykład w sztuce Tadeusza Kantora. Polscy twórcy i twórczynie szybko wypracowali jednak własne metody kształtowania powierzchni obrazu, które znacznie wykraczały poza francuskie i amerykańskie wzorce. Tak postąpił też Roman Opałka. Malarstwo materii było, uogólniając, kształtowaniem powierzchni farby w sposób dający najrozmaitsze, najciekawsze efekty fakturowe. Stosowano również „niemalarskie" techniki, to znaczy wprowadzanie w powierzchnię obrazu obiektów i surowców o nieartystycznym pochodzeniu dla urozmaicenia faktury i wizualnego efektu. Obrazy Opałki z cyklu „Alfabet grecki" realizowały ten „czysto malarski" wariant wspomnianej tendencji. Były to obrazy formowane przez artystę za pomocą płaskiego narzędzia, którym rozprowadzał grubo kładzioną farbę. W ten sposób powstały płótna podzielone na poziome pasy, będące swojego rodzaju ekranami – płaszczyznami farby, których faktura, rytmiczne podziały i lekko zmienne odcienie barwy stawały się główną treścią tej sztuki.



O pracach z omawianego cyklu pisała Bożena Kowalska, przyjaciółka artysty i krytyczka sztuki: „Opałka w obrazach z cyklu ‘alfabetu greckiego’ posługiwał się tymi samymi co malarstwo materii środkami, ale zużytkował je dla własnych i odmiennych celów. Narzucił materii czystość gładkich i rozległych płaszczyzn i ascetyczny porządek geometrycznych podziałów. Odrzucając programową dla tego nurtu rolę artysty jako demiurga powołującego do życia obiekty analogiczne do tych, które tworzy przyroda, wprowadził do swoich prac element ładu charakterystycznego dla kreacyjnej myśli człowieka. Nie rezygnując z atrakcyjności wizualnych i dotykowych kontrastów w ukształtowaniu powierzchni materii – nadał im sens biologiczno-zmysłowej dosłowności, ale przestrzeni kontemplacyjnej. Dzięki tak przeprowadzonym zabiegom Opałka podporządkował ten rodzaj działania obcemu mu rygorowi geometrii” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 28).

Warto zaznaczyć, że obrazy z cyklu „Alfabet grecki” stanowią przedłużenie równoległej serii „Fonematów” z lat 1964-65. Były to jasne formy wydobyte z przestrzennej czerni, które tworzyły wielowarstwowe konstrukcje przywodzące na myśl potężne płaty spawanych blach, masywy skalne, zbite deski lub arkusze dykty czy wreszcie żagle łodzi odbijające się w wodzie. Podobnie jak w „Fonematach” kształty w cyklu „Alfabet grecki” były podporządkowane geometrii. Bożena Kowalska pisała o nich następująco: „Można by nazwać te obrazy ‘fugami’ lub ‘etiudami na jedno narzędzie’, co wydaje się tym bardziej usprawiedliwione, że skojarzenie ich rytmów z muzycznymi nasuwa się dość sugestywnie. Prace te, monochromatyczne, w barwach ugrów, metalicznej szarości, wyszukanej zieleni, niebieskości czy wręcz czerni lub bieli, na innej zasadzie niż ‘Fonematy’ rozgrywały problem światła. Załamywało się ono na reliefowych ‘listewkach’ z farby, odbijając się nikłym blaskiem i dając wąskie smużki cienia. W obramieniach matowe płaszczyzny równomiernie wchłaniały światło lub nim emanowały” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 23).

Mimo pozornych różnic Opałka w cyklu „Alfabet grecki” posługiwał się tymi samymi środkami ekspresji co w malarstwie materii, ale wykorzystywał je do innych celów. Odrzucił programową rolę artysty jako demiurga, który tworzy obiekty analogiczne do wytworów natury, wprowadzając do swoich prac ład charakterystyczny przy kreacji ludzi. Zamiast biologicznej, zmysłowej dosłowności nadał swoim kompozycjom sens kontemplacyjny. Dzięki temu artysta podporządkował malarstwo materii rygorowi geometrii, zwyciężając zasady tego nurtu i wybierając własną indywidualność twórczą.

11 †

TADEUSZ KANTOR
1915-1990

"Człowiek Atrapa" - projekt kostiumu, 1984

akryl/papier naklejony na płytę, 180 x 110 cm
na odwrociu nalepka z opisem pracy, nalepka Galerie de France oraz stemple wywozowe

estymacja:
800 000 - 1 200 000 PLN
171 000 - 256 000 EUR

POCHODZENIE:
Galerie de France, Paryż
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Tadeusz Kantor, Maison de la Culture, Grenoble, 5.10-20.12.1984
Tadeusz Kantor, Festival d'Avignon, Awinion, lipiec 1985
„Tadeusz Kantor et après...", Collégiale Saint-Pierre-Le-Puellier, Orléans, 22.09-29.10.2000
„Malowanie progów w 100. rocznicę urodzin Tadeusza Kantora", Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice, 16.05-31.07.2015

LITERATURA:
porównaj: Tadeusz Kantor - Rysunki z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Galeria Bielska BWA, 2001
porównaj: Tadeusz Kantor - malarstwo i rzeźba, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1991, s. 16

„Ostatecznym celem człowieka jest wolność, uwolnienie się od wszelkich konfliktów nieleżących w sferze psychiki ludzkiej – konfliktów nieludzkich. Sztuka jest terenem, na którym realizuje się przyszła wolność człowieka".

Tadeusz Kantor

Tadeusz Kantor, fot. Jacek Maria Stokłosa

CZŁOWIEK ATRAPA

Idea „człowieka atrapy" zrodziła się w twórczości Tadeusza Kantora na początku lat 60. przy okazji pracy nad adaptacją spektaklu „W małym dworku" Stanisława Ignacego Witkiewicza zrealizowanym w krakowskim Teatrze Cricot 2. Premierze spektaklu, która odbyła się 14 stycznia 1961 w Krzysztoforach, towarzyszył napisany przez Kantora manifest „Teatru Informel". Twórca proklamował w nim otwarcie nowego etapu w historii teatru, który, podobnie jak w przypadku malarstwa taszystowskiego, dopuszczał przypadek jako konstytutywny element spektaklu. Wedle idei Kantora akcja przedstawienia miała przebiegać w szafie wyposażonej w wieszaki, na których reżyser planował zawiesić postacie dramatu. Tym samym grę aktorską miała determinować sytuacja permanentnego zawieszenia, powodującego stany wirowania, zderzania się ze sobą postaci, bezwładnego zwisania. W premierowym spektaklu w Krzysztoforach Kantor zrezygnował z pomysłu zawieszenia aktorów w szafie, lecz powrócił do niego w późniejszych realizacjach Teatru Informel, np. w przedstawieniu „Der Schrank (Szafa)" zrealizowanym w Baden-Baden w 1966.

W eksperymentalnych działaniach Kantora w dziedzinie teatru Aleksander Wojciechowski słusznie dopatruje się związków z twórczością Brunona Schulza: „Dekoracje teatralne budował Kantor ze szmat, worków, przedmiotów zniszczonych, które określił po latach mianem 'przedmiotów unieważnionych' czy też 'przedmiotów w stanie porzucenia'. Brzozowski sięgał również chętnie do lamusa; żywił kult starych gratów, tandety, rupieci. Była to widać naleciałość galicyjska, której najwspanialszy pomnik wystawił w swych dziełach Bruno Schulz" (Aleksander Wojciechowski, Młode malarstwo polskie 1944-1974, Wrocław 1983, s. 24). Skojarzenia z utworami Brunona Schulza nasuwa również idea człowieka atrapy, której prototyp odnajdujemy w Schulzowych „manekinach". W zredukowaniu człowieka do artefaktu, metafory, materii, poprzez którą wyrażają się myśli twórcy, odnajdujemy wiele zbieżnych z koncepcją pisarza, który tak charakteryzował swoje manekiny: „Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów, często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia (...). Naszą ambicję pokładać będziemy w dewizie: dla każdego gestu inny aktor. Dla obsługi każdego słowa, każdego czynu powołamy do życia osobnego człowieka". Filozofia, jaką reprezentował Schulz, nie była bynajmniej nowa. W dziele „Midrasz Pinches", którego autorem jest reb Pinches z Korca, czytamy między innymi: „Pewni ludzie musieli urodzić się tylko po to, by dokonać jednego jedynego szczególnego czynu w ciągu całego swojego życia, a może nawet tylko jednego, ściśle określonego gestu, w ściśle określonej sytuacji". Kontynuację podjętego przez Schulza wątku odnajdujemy w filmowej twórczości przyjaciela Tadeusza Kantora – Wojciecha Hasa i jego adaptacji „Sanatorium pod Klepsydrą". Wojciech Has podjął się niezwykle trudnego dzieła filmowej egzegezy twórczości Brunona Schulza, wywiązał się zresztą z tego zadania doskonale – „Sanatorium..." można traktować jako swoiste kompendium jego prozy. Manekin, człowiek atrapa, golem – jak pisze w swoim eseju „Traktat o Manekinach według Bruno Schulza i Wojciecha Hasa" Małgorzata Burzyńska-Keller: „Niewątpliwie twory te mają swoją stronę bluźnierczą, są bowiem kopią boskiego stworzenia. Podobnie jak Schulz, Has jest pod wrażeniem heretyckiego procederu kreacji manekina, będącego symptomem ciemnych obszarów ludzkiej aktywności. Używając tych pustych bytów, wypełnionych pozorami życia, pobudzając ich szlachetność przez pielęgnację idée fixe, jakimi niegdyś żyli, Has odnalazł środek, aby wyrazić życie. Jak bowiem twierdził Tadeusz Kantor, bliski przyjaciel Wojciecha Hasa: 'Manekin symbolizuje niemoc człowieka gotowego, osoby ludzkiej wobec historii'" (Kantor, Wielopole, Wielopole, Wyd. Literackie, Kraków – Wrocław 1984).

12 † Ω

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Peinture IV", 1958

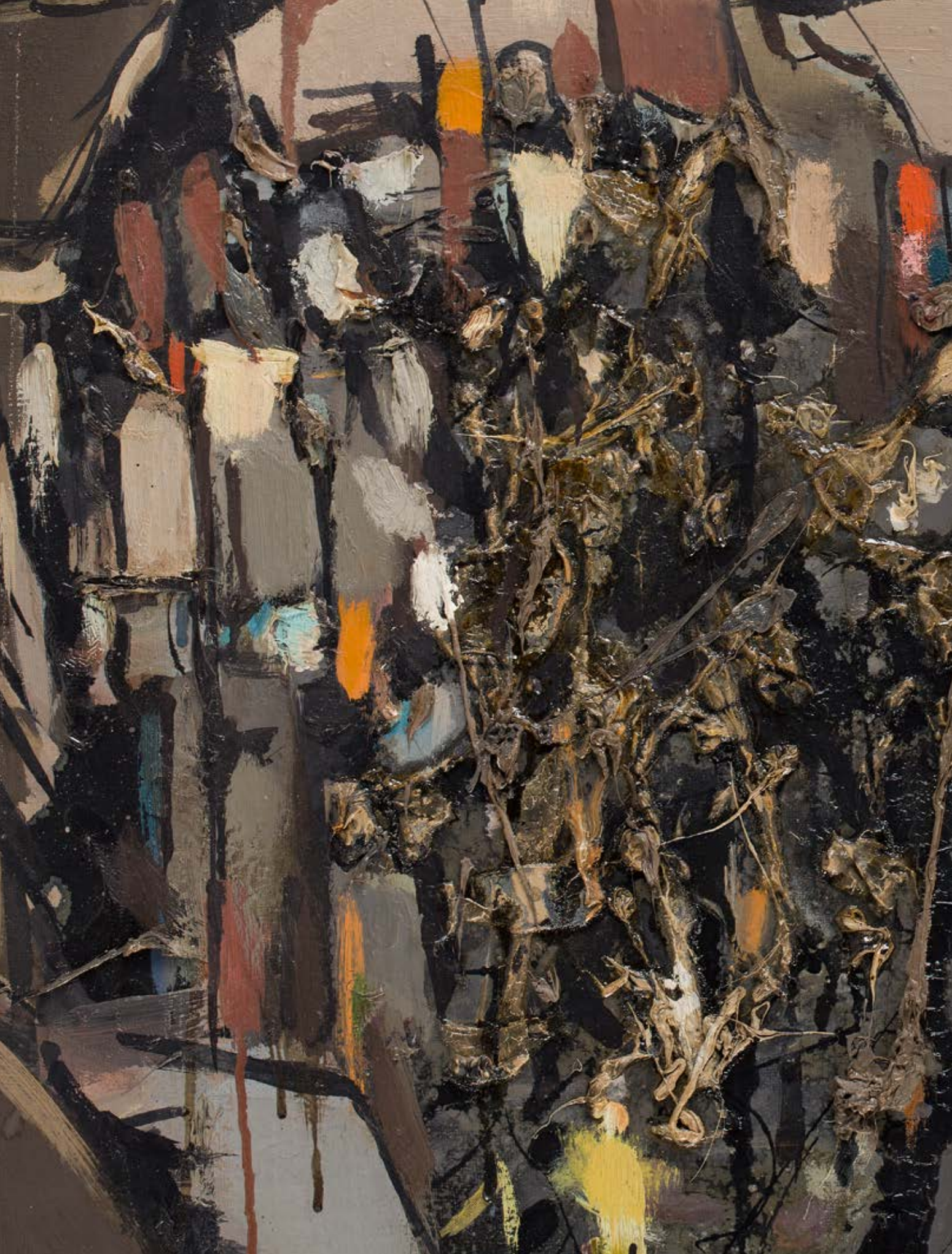
olej/płótno, 100 x 120 cm
sygnowany p.d.: 'Kantor'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. KANTOR | IV 1958 | CRACOVIE | POLOGNE | le titre: | "PEINTURE"
na odwrociu nalepka transportowa EXPOSITIONS Natural Le Coultre SA Geneva, New Art Center Gallery w Nowym Jorku oraz Galerii Fibak

estymacja:
280 000 - 350 000 PLN
60 000 - 75 000 EUR

POCHODZENIE:
New Art Center, Nowy Jork
kolekcja prywatna (zakup bezpośrednio od powyższego)
Sotheby's, Nowy Jork, 2009
kolekcja Wojciecha Fibaka
kolekcja prywatna, Europa

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

Tadeusz Kantor



„Epidemia informelu" w Polsce rozpoczęła się właśnie od Tadeusza Kantora. Tak jak dziewięć lat wcześniej, kiedy lider środowiska krakowskiego zafascynował się francuskim nadrealizmem, inspiracją ponownie był Paryż. Do stolicy Francji Kantor udał się w 1955 wraz z zespołem krakowskiego Starego Teatru na II Międzynarodowy Festiwal Sztuki Dramatycznej. Roman Zawistowski miał tam wystawiać „Lato w Nohant" Jarosława Iwaszkiewicza. Za scenografię i kostiumy do spektaklu odpowiedzialny był właśnie Kantor, który jak się okaże, wykorzysta tę szansę, aby skierować podmuch nowoczesności w stronę polskiej sceny artystycznej. Dla artysty była to znakomita okazja do ponownego zapoznania się ze sztuką światową, z którą – podobnie jak wielu innych artystów – stracił kontakt na prawie dekadę. Podczas wyjazdu Kantor pochłania wszystkie godne uwagi wystawy (skrzętnie odnotowuje wrażenia w „Notatkach paryskich" na łamach „Życia Literackiego"), poznaje twórczość Wolsa, Jeana Fautriera, Georges'a Mathieu, Jacksona Pollocka czy Françoisa Arnala. Zaznajamia się z postacią Michela Tapié, który od początku lat 50. głosi prymat malarstwa informel – bezforemnego, powstającego w wyniku spontanicznego rozlewania farb na płótnie, często za pomocą wymyślnych technik. Kantor po latach wspominał, że był to zdecydowanie moment wiekopomny: „Malarstwo, jakie nadchodziło, manifestowało kres doraźnego doświadczenia, zmierzyło się z siłami ciemnymi i żywiołowymi, ujawniając ich naturę i mechanizm" (Krzysztof Pleśniarowicz, „Kantor", Warszawa 2018, s. 106). Krystyna Czerni przypominała jednak, że równocześnie krakowski artysta z tworzenia setek obrazów czerpał przede wszystkim przyjemność: „taszyzm to po prostu malowanie i świetna zabawa..." (Krystyna Czerni, „Tadeusz Kantor. Spacer po linie", Kraków 2015, s. 37).

Po powrocie do Polski Kantor staje się orędownikiem nowej formuły abstrakcji. Krzysztof Pleśniarowicz wyliczył, że tylko w ciągu dwóch lat napisał o niej aż 17 artykułów, w tym najbardziej znany pod tytułem „Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja" z grudnia 1957. Zaangażowanie Kantora spotykało się z różnym odzewem, stało się też przedmiotem drwin – o artyście mówiono jako o „kapłanie taszyzmu". On sam od słowa „taszyzm" stronił, gdyż polscy krytycy ironicznie przekładali je na „plamizm". Wolał „abstrakcję ekspresjonistyczną", chociaż i tak uważał, że najwięcej godności temu kierunkowi odda określenie „abstrakcja liryczna". Jego prace starano się poddać rozmaitym interpretacjom. Czerni wymienia próby odnalezienia w żywiołowych formach: pejzażu, teatralności, metafory wolności czy symbolu walki z opresją totalitaryzmu. Krytycy mieli nie lada zagwozdkę z samymi tytułami kompozycji – dźwiękonaśladowczymi, jak „Hopai-siupai", „Ramamaganga", „Rach-ciach-ciach", czy topograficznymi, jak „Pacyfik", „Akonkagua", „Amarapura". Te drugie ewokować miały dalekie egzotyczne krainy. Artysta ostatecznie zrezygnował z owego dadaistycznego w duchu zabiegu, od 1959 ograniczał się do stonowanych tytułów, by materia malarska mogła przemawiać sama za siebie.

Omawiana praca jest reprezentatywnym przykładem opisywanego powyżej nurtu w twórczości Tadeusza Kantora. W kompozycji widoczne są wyraźnie kluczowe dla malarstwa taszystowskiego tendencje: malarstwo gestu, gdzie kompozycja obrazu bierze się ze spontanicznego pomysłu artysty i w efekcie stanowi odbicie jego wnętrza, a także inwencja opierająca się na przypadku, gdzie obraz jest rejestracją indywidualnych, żywiołowych pomysłów bądź reakcji artysty. Nie pojawiają się tutaj żadne uchwytne powiązania z formami, znanymi nam z doświadczenia, które wykazywałyby jakiekolwiek związki z realnością. Plamy barwne nakładane są spontanicznie, ale jednocześnie budują harmonijną dramaturgię barwną obrazu. Warstwa tła pokryta jest szerokimi pociągnięciami pędzla farb w różnych odcieniach brązu, beżu i szarości. Warstwa wierzchnia jest malowana zróżnicowanymi, przeważnie cienkimi pociągnięciami pędzla. Kolorystyka poszerzona jest tu o odcienie błękitu i żółcieni z mocnymi akcentami oranżu. Prezentowany obraz jest na tle innych dzieł z tego okresu pracą niezwykle atrakcyjną. Wyróżnia się rozmiarem, dopracowaniem detalu, konsekwencją w kształtowaniu całości, bogatymi zapiskami na odwrociu oraz miejscem powstania.

13 †

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

Informel, 1960

olej/płótno, 50 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'Kantor'

estymacja:
180 000 – 250 000 PLN
39 000 - 54 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa

„Okres sztuki 'informel', jak już wspominałem, nazwałem 'zejściem do piekieł', do 'infernum' Zniknął świat zewnętrzny, przedmiotowy i otworzył się przede mną inny. Ale to 'infernum' nie miało nic z antyku. Należało do naszego wieku, w którym piekłem stało się nasze wnętrze. Obraz stał się po prostu wydzieliną mego wnętrza".

Tadeusz Kantor

14 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

"Autostrada LXXV", 1988

akryl/płótno, 100 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: '1/88 ST. FIJAŁKOWSKI - LXXV Autostrada, 1988'

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 000 - 39 000 EUR

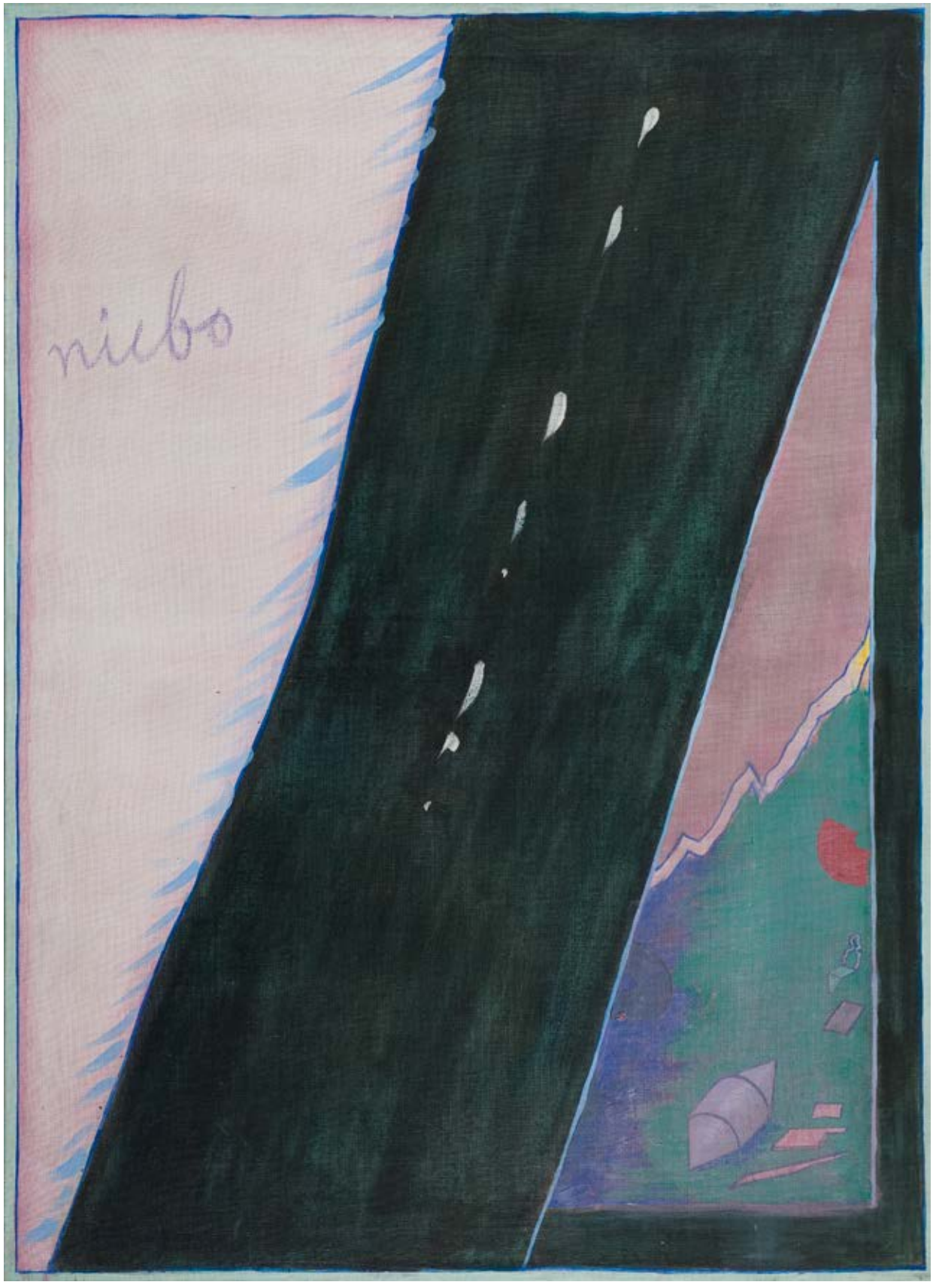
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań
kolekcja prywatna, Warszawa
Desa Unicum, 2015
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2003

LITERATURA:
Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 252, poz. kat. 154 (spis)

„Symbole są sposobem uruchamiania w naszej nieświadomości archetypów, czyli treści stanowiących strukturalną tkankę naszego życia duchowego. Symbol – to uświadomiony archetyp. Ale nie jest on jednowarstwowy, posiada także treści nieuświadomione. Pewne archetypy stanowią tkankę nieświadomości indywidualnej, inne są częścią nieświadomości kolektywnej. Wydaje się, że większość form w malarstwie ma naturę symboliczną – samo malowanie jest czynnością symboliczną".

Stanisław Fijałkowski w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, [w:] Artyści mówią, Warszawa 2011, s. 98


nieb

Stanisław Fijałkowski, „Autorstrada III", 1972. Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu

Stanisław Fijałkowski, „Autorstrada XX", 1974. Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

DROGA KU GÓRZE

„Autostrady" to jedna z najważniejszych i najbardziej rozpoznawalnych serii w twórczym dorobku Stanisława Fijałkowskiego. Pierwsze prace o tej tematyce artysta tworzył już na początku lat 70., a samą ideę cyklu rozwijał przez kolejne dekady. Malarz, który skrupulatnie dokumentował wszystkie swoje dzieła, odnotował wśród nich aż 108 płócien, które w tytule zawierały słowo „autostrada". Oddzielną grupę, co warto zaznaczyć, stanowiły obrazy korespondujące z omawianą serią, a które artysta numerował wyłącznie kolejnymi cyframi rzymskimi. Sam Fijałkowski o cyklu pisał następująco: „Na początku lat siedemdziesiątych namalowałem pierwszy obraz, który zapoczątkował najdłuższy ze wszystkich cykl 'Autostrad'. Zaczął się jako cykl malarski, lecz wkrótce włączyłem doń także grafiki i rysunki. W komputerze zapisałem 77 obrazów, 7 rysunków i 24 grafiki – razem 108 prac mających w tytule słowo Autostrada. W latach dziewięćdziesiątych kontynuowałem go jako 'Nowe autostrady'. Większość z nich należy do cyklu numerowanego kolejnymi rzymskimi liczbami, reszta przynależy doń luźniej. Łączy je ze sobą pojmowanie autostrady jako drogi ku górze, przede wszystkim wznoszenia się w duchu. Żeby nikt nie miał najmniejszych wątpliwości, że nie należy w obrazie doszukiwać się zwyczajnej autostrady, nie namalowałem na żadnej samochodu. Autostrada jest w tym ujęciu nowoczesnym symbolem Drabiny Jakubowej, po której, jak wiemy, wstępowali w niebo i zstępowali na ziemię Aniołowie" (Stanisław Fijałkowski, Lata nauki i warsztat, Łódź 2002, s. 59-60).

Wszystkie powstałe w ramach cyklu prace łączył wywodzący się ze Starego Testamentu motyw wspomnianej Drabiny Jakubowej, traktujący o wizji Jakuba, który we śnie ujrzał drabinę sięgającą nieba. To właśnie po niej na ziemię mieli zstępować aniołowie. Omawiana scena, co warto zaznaczyć, stanowiła inspirację i temat prac artystów już od czasów średniowiecza. Obrazowali ją m.in. angielski romantyk William Blake czy oniryczny symbolista Marc Chagall. W interpretacji Fijałkowskiego Drabina Jakubowa była symbolem zakorzenionym zarówno w świadomości człowieka wywodzącego się z kręgu kultury judeochrześcijańskiej, jak i funkcjonującym w podświadomości każdego człowieka. Symbolizowała ona bowiem drogę ku transcendencji, była pomostem łączącym niebo z ziemią. Autostrada stanowiła dla Fijałkowskiego uwspółcześnioną trawestację biblijnego motywu i odczytywana jako metafora drogi duchowej stawała się uniwersalną prawdą o poszukiwaniu szczęścia i doskonałości bliską wszystkim ludziom.

Prace z cyklu „Autostrad", mimo że są kojarzone z motywem Drabiny Jakubowej, nie ilustrują dosłownie biblijnej sceny. Żadna z prac ze wspomnianej serii nie przedstawia bowiem postaci Jakuba. Fijałkowski całkowicie zrezygnował z malarstwa figuratywnego, przedstawiając jedynie starotestamentową wizję widzianą oczami Jakuba. Nie ma również znanej ze snu drabiny, którą w ujęciu artysty zastąpiła autostrada. W obrazach tej serii dominuje przestrzeń zagarniająca widza. Kompozycje tworzą pasy – drogi przecinające się pod różnymi kątami prowadzące w górę, w dół, na boki. Ich wyjście poza płótno ogranicza cienki kontur, utrzymujący je w granicach wyznaczonych przez przestrzeń obrazu.

15 †

JERZY NOWOSIELSKI
1923-2011

Monografia nieznajomej, 1982

olej/płótno, 100 x 90 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI | 1982'

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
64 000 - 86 000 EUR

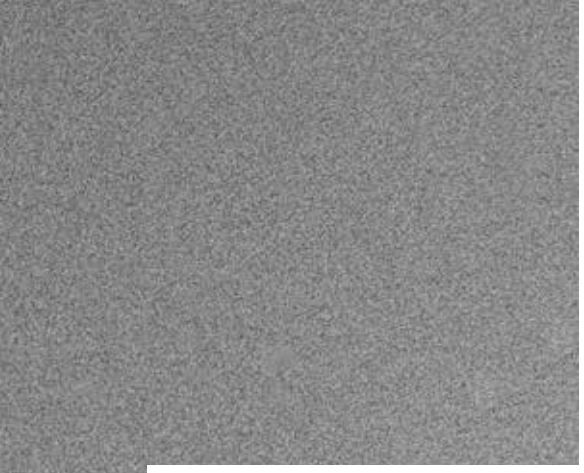
OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Surowy smak ikon tkwi może w intrygującej płaskości form, w sztywności konturu, jak też na pewno w antyestetycznym, obsesyjnym zamiłowaniu do pospolitych znamion codziennej wegetacji, która każe artyście podkreślać krawieckie szczegóły jednorzędowych marynarek, szwy, szpiczaste kołnierzyki".

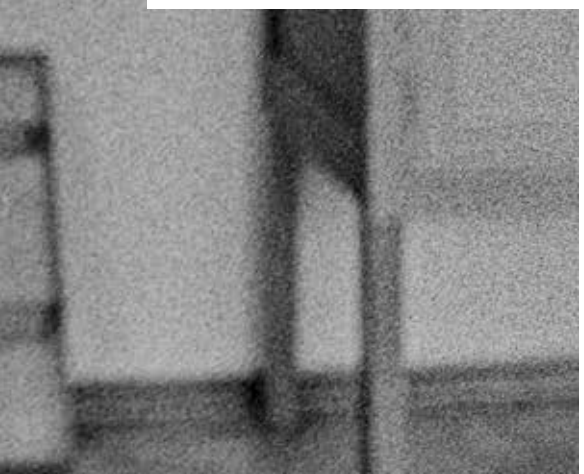
Andrzej Osęka, Ikony, „Po Prostu", nr 14, 1957

Jerzy Nowosielski, fot. Jacek Maria Stokłosa



„SAM NOWOSIELSKI W WIELU POWAŻNYCH WYPOWIEDZIACH PODKREŚLA ROLĘ SEKSU W SWOJEJ TWÓRCZOŚCI. UŚWIĘCA CIAŁO, ALE RÓWNOCZEŚNIE PRZY POMOCY RÓŻNYCH (MAGICZNYCH?) ZABIEGÓW WYDOBYWA Z TEGO CIAŁA TRUCIZNY, JĄTRZY WYOBRAŹNIĘ. NOWOSIELSKI WIERZY I MALUJE. W JEGO MALARSTWIE 'RELIGIJNYM' ZASTANAWIA MNIE BRAK 'ZŁEGO DUCHA', DEMONA, JEDNYM SŁOWEM 'DIABŁA' (...). WIĘKSZĄ ROLĘ OD DIABŁA W OBRAZACH NOWOSIELSKIEGO GRA JAKIŚ RONDEL, GARNEK, WAŁEK, SAMOCHÓD, LUSTRO. GDZIE SIĘ PODZIAŁ 'ZŁY'? (...) UKRYŁ SIĘ. W CIAŁACH I LUSTRACH, W SAMOCHODZIE I DAMSKIM KOLANIE. KRYJÓWKĄ 'ZŁEGO DUCHA' JEST CIAŁO KOBIETY. SCHRONIENIEM DIABŁA W MALARSTWIE N. JEST AKT KOBIECY".

TADEUSZ RÓŻEWICZ, NOTATKI DO NOWOSIELSKIEGO, [W:] JAN GONDOWICZ, JERZY NOWOSIELSKI, WARSZAWA 2006, S. 63



16 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Wnętrze z aktem, 1971

olej/płótno, 80 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WNĘTRZE | Z | AKTEM | JERZY | NOWOSIELSKI | 1971'
oraz dedykacja: 'Kochanej | Pani Basi | w | dniu imienin | J.N. | 4.XII.74'
na odwrociu naklejka Muzeum Sztuki w Łodzi – wywozowa na Festiwal Sztuki w Edynburgu w 1972

estymacja:
250 000 – 400 000 PLN
54 000 – 86 000 EUR

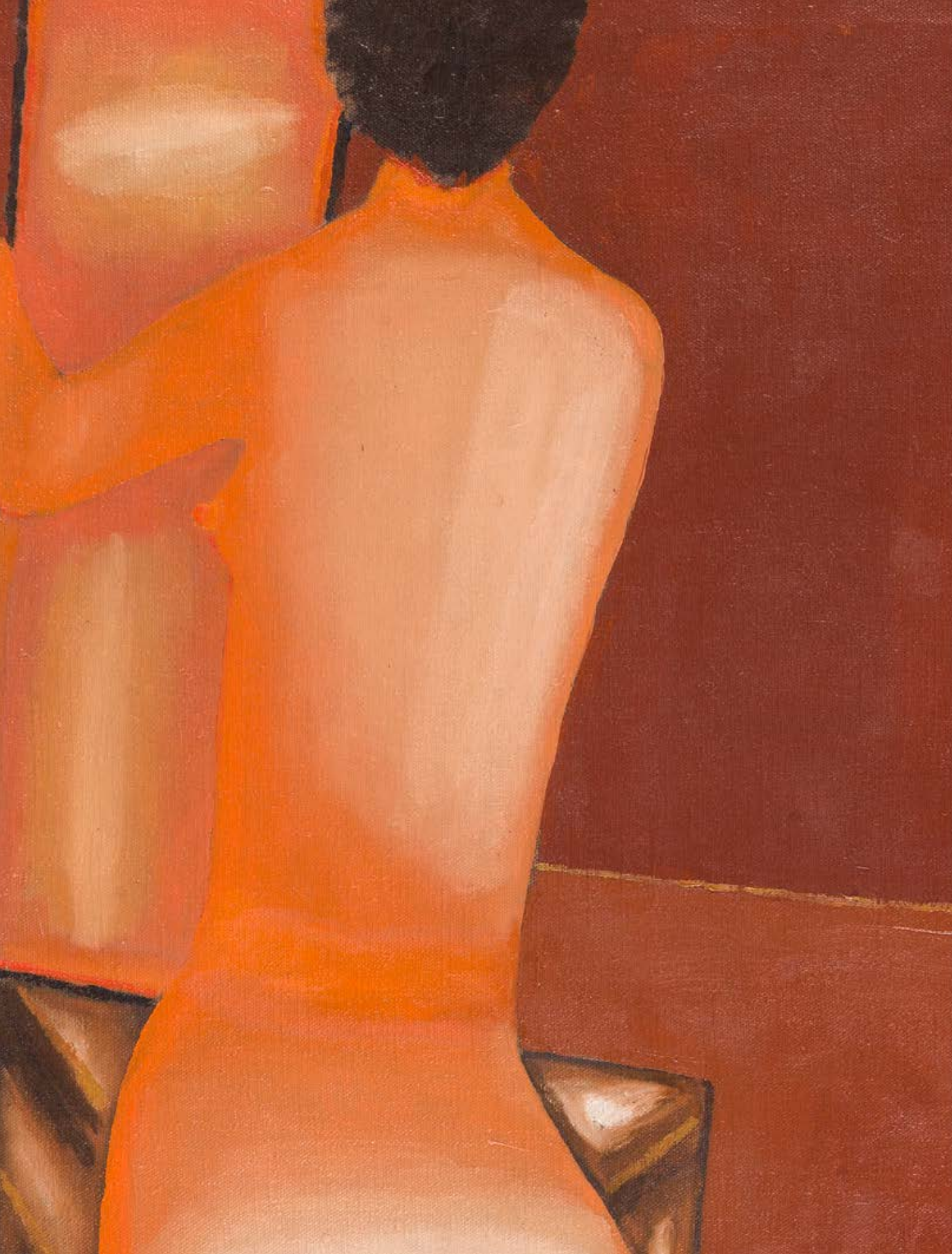
OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Pawilon Wystawowy BWA, Kraków, 1974
Krzysztofory, Kraków, 1972
Festiwal Sztuki, Edynburg, 1972
Krzysztofory, Kraków, 1971

„Hieratyczne ukształtowanie kobiet przy toalecie, gimnastyczek czy pływaczek nie przytłumia ich współczesności, nie przesłania drażniącego erotyzmu postaci – lecz przeciwnie, uwydatnia jeszcze przez kontrast te cechy, przydaje ich realności szczególną, perwersyjną powagę. Zaskakująca żywotność starej konwencji wynika oczywiście nie tylko z nakładania się jej na współczesny przedmiot czy temat. Decydujące wydaje się to, że sposób użycia tej konwencji, jej przyswojenie dla potrzeb własnej wizji – osiągnął Nowosielski poprzez nowatorskie doświadczenia przeżywane w kręgu krakowskiej awangardy".

Janusz Bogucki



KOBIETY NOWOSIELSKIEGO

Jerzy Nowosielski fascynował się w malarstwie nagim, kobiecym ciałem niemalże od początku swojej kariery artystycznej. Około 1950, trzy lata po ukończeniu studiów malarskich na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, rozpoczął poszukiwania plastyczne w obrębie kobiecego aktu. Wówczas wykonywał olejne cykle sportsmenek – pływaczek, koszykarek i gimnastyczek – które starał się uchwycić w intymnych, migawkowych chwilach. Jan Gondowicz pisał: „(...) Z wyjątkiem jednych 'Gimnastyczek' z 1952 roku technika olejna uderzająco uwydatnia ich bryłowatą cielesność, modelując mięsiste uda, napięte pośladki, podkreślone krojem kostiumów wcięcia talii, posępne twarze. Niezgrabne, uchwycone w ociężałych susach, skrępowane własną masą kobiety emanują jednocześnie iście zwierzęcą żywotnością, którą podkreśla oranżowy, przechodzący wręcz w karmin koloryt ciał. Prace te malarz, jak gdyby nigdy nic, posyłał zresztą na rozmaite wystawy, budząc zgorszenie pruderyjnych jurorów" (Jan Gondowicz, Jerzy Nowosielski, Warszawa 2006, s. 32).

W jednym z wywiadów artysta powiedział: „Cennino Cennini napisał we wstępie do swojego traktatu o malarstwie, że sztuki malarskiej 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 fetyszyzowane 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 pływaczek nie przytłumia ich współczesności, nie przesłania drażniącego erotyzmu postaci – lecz przeciwnie, uwydatnia jeszcze przez kontrast te cechy, przydaje ich realności szczególną perwersyjną powagę. Zaskakująca żywotność starej konwencji wynika oczywiście nie tylko z nakładania się jej na współczesny przedmiot czy temat. Decydujące wydaje się to, że sposób użycia tej konwencji, jej przyswojenie dla potrzeb własnej wizji – osiągnął Nowosielski poprzez nowatorskie doświadczenia przeżywane w kręgu krakowskiej awangardy" (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 obojczyków, 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 łazienkowe realia przedstawiają się w tym kontekście dziwnie niestosownie".

17 †Ω

TERESA PĄGOWSKA
1926-2007

"Żółty", 1969

olej/płótno, 160 x 140 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'T.P. 69'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PĄGOWSKA 1969 | 160 x 140 cm | XII/69 | ŻÓŁTY | JAUNE'
oraz wskazówka montażowa
na odwrociu nalepka V Jubileuszowego Festiwalu Malarstwa Współczesnego, nalepka K.M.P.I.K. „RUCH" WARSZAWA, Galeria Współczesna oraz nalepka Centralnego Biura Wystaw Artystycznych „Zachęta"

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
64 000 - 107 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:
V Jubileuszowy Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin 1970
Pągowska, wystawa w Pawilonach PWA w Sopocie w ramach XXIV Festiwalu Sztuk Plastycznych, Sopot, 31.07-5.09.1971
Galeria Współczesna, Warszawa, 1972

LITERATURA:
„Literatura", nr 32, 21.09.1972, s. nlb. (il.)
Pągowska, wystawa w Pawilonach BWA w Sopocie w ramach XXIV Festiwalu Sztuk Plastycznych, broszura z wystawy, Sopot 1971, poz. kat. 6, s. nlb.

Teresa Pągowska, fot. Anna Beata Bohdziewicz / REPORTER

„MÓJ OBRAZ JEST MOIM OBRAZEM, A JEGO SIŁA MOJĄ SIŁĄ. NAPIĘCIE POŁĄCZONE Z LUZEM BLISKIM FRUWANIA RODZI SIĘ W TYCH WIELU GODZINACH PRACY, KTÓRA JEST PRACĄ CIĘŻKĄ RZEMIEŚLNIKA-POETY. TO WTEDY ZACHOWANIE DZIECINNEJ RADOŚCI MALOWANIA ŁĄCZY SIĘ Z MAKSYMALNĄ KONTROLĄ UMOŻLIWIAJĄCĄ ZOBACZENIA TAK OSTRE, TAK JASNE, AŻ NIEMOŻLIWE I NIEOCZEKIWANE (‘FANABERYJNE I NIEPRZEWIDYWALNE’) SAMO ZAISTNIEJE NA PŁÓTNIE, PRZEKSZTAŁCONE W CZYSTĄ FORMĘ.
TRZEBA DUŻO WIEDZIEĆ, BY DUŻO ODRZUCAĆ.
CIĄGLE SIĘ MYLĘ, NIE TRAFIAM, WALCZĘ Z PŁÓTNEM - MOIM PRZYJACIELEM I WROGIEM JEDNOCZEŚNIE.
JESTEŚMY W TYM SAMI - ONO I JA”.

TERESA PĄGOWSKA

18 †Ω

TERESA PĄGOWSKA

1926-2007

"Fotel" ("Fauteuil à bascule"), 1973

olej/płótno, 130 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PĄGOWSKA 1973 | FOTEL | 130 x 150 cm | FAUTEUIL À BASCULE'
oraz wskazówka montażowa
na odwrociu nalepka transportowa EXPOSITIONS Natural Le Coultre SA Geneva oraz nalepka Galerii Fibak

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
43 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Fibaka
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:
Teresa Pągowska, ZPAP BWA Białystok, styczeń 1977

LITERATURA:
Teresa Pągowska, katalog wystawy, ZPAP BWA Białystok 1977, poz. kat. 7, s. nlb.

„Postacie pojawiające się na płótnach są bardziej cieniami czy widmami niż ludźmi. Niedopowiedziane, wynurzają się z tła jak zza zasłony, ujawniają się jedynie fragmentarycznie. Są jak osoby przyłapane przez wścibskiego widza w chwilach największej intymności, lecz nie intymności cielesnej, a psychicznej. Ich stan emocjonalny wyraża gest".

Monika Małkowska

„W nurcie rozjaśniającej się palety zdarza się więcej zaskoczeń i – jak pokaże przyszłość – to z niego wypłyną najwspanialsze obrazy późnych lat. W tym nurcie pojawiają się plamy barwne ostre i przeszywające oko jak strugi światła, krzykliwe, ale na ułamek sekundy, przyciągające jednym kolorowym punktem w masie bieli, szarością, błękitów czy beżów, głównie to gorące czerwienie, ale też lekkie róże, świetliste żółcie o fosforyzujące zielenie, ten nurt nasila się w miarę upływu lat" – tak o pracach z lat 70. XX wieku pisał Krzysztof Lipka (Teresa Pągowska. Przesypywanie czasu, Warszawa 2008, s. 89). Zaprezentowana praca „Fotel" („Fauteuil à bascule") jest znakomitym przykładem opisywanego przez krytyka zjawiska w twórczości artystki. Wśród bieli, szarości oraz kolorów szarych uwagę widza przyciąga intensywny kolor różowy. Artystka na monochromatycznym tle przedstawiła kształty sugerujące bujany fotel oraz dwie nogi, potraktowane krzykliwy różem. Artystka z dużą wirtuozerią operuje nie tylko kontrastami, ale także efektem zaskoczenia. Jedynie poprzez lekko zarysowane znajome kształty można spróbować dostrzec postać, lub jej część, wraz z tytułowym fotelem.

Pągowska w swojej twórczości od początku zdradzała dużą wrażliwość kolorystyczną. W II połowie lat 50. XX wieku położyła szczególny nacisk na ekspresyjną wartość barwy. Był to również okres, w trakcie którego skupiła się na postaci ludzkiej. W latach 60. XX wieku figura ludzka stała się zdeformowana i została potraktowana skrótowo przez twórczynię. Dodatkowo zaskakiwała ich forma – przedstawione w tanecznych, dynamicznych układach. Zawsze jednak była ona pozbawiona rysów indywidualnych, bez szczegółów i w sposób uniwersalny. Dynamizm postaci, podobnie jak w przypadku przedstawione pracy, często podkreślała kontrastowymi zestawieniami barwnymi.

Relacja Teresy Pągowskiej do zjawiska tzw. nowej figuracji była podejmowana wielokrotnie przez badaczy i akademików. Zazwyczaj dochodzono do zbliżonych konkluzji: mimo pozornych podobieństw sztuka Pągowskiej pozostaje osobna, oparta na lokalnej tradycji oraz własnych, indywidualnych przeżyciach artystki, paralelna, choć nieobojętna wobec zachodnich tendencji. Jak notował końcem lat 70. Aleksander Wojciechowski: „mimo zainteresowań tzw. nową figuracją, wspólną dla wymienionych tu artystów (Francisa Bacona, Karela Appela, Richarda Diebenkorna, Nathana Oliviery, Jamesa McGarrella), nieco inny jest rodowód sztuki polskiej malarki. Prócz niewątpliwych związków ze zbliżonymi poszukiwaniami prowadzonymi na Zachodzie Pągowska wyciągnęła wnioski z nauk wybitnego kolorysty i pedagoga Piotra Potworowskiego. Posługując się kontrastem form i zestawień barwnych, dążąc do dramatyzowania kompozycji, do operowania widmowymi postaciami o płaszczyznowej sylwecie, w dziełach swych kolorowi przyznawała Pągowska nadrzędną funkcję – działającemu sugestywnie kolorowi emocjonalnemu" (Aleksander Wojciechowski, Polskie malarstwo współczesne: kierunki – programy – dzieła, Warszawa 1977, s. 84).

„SĄDZIMY, JESTEŚMY PEWNI, ŻE STWARZAMY SWÓJ WŁASNY ŚWIAT.
ŻE TEN ŚWIAT KOGOŚ ZAINTERESUJE.
POZWOLI INACZEJ ROZEJRZEĆ SIĘ DOOKOŁA.
STĄD TO ZADUFANIE? 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 KLĘSKI,
NA OLŚNIENIE FAŁSZYWE I TO PRAWDZIWE, DAJĄCE SZCZĘŚCIE.
PATRZĘ, ŻEBY WIDZIEĆ I OPOWIEDZIEĆ TO W OBRAZIE,
ZAFASCYNOWANA PARADOKSALNOŚCIĄ SZTUKI, TAJEMNICĄ
I OSOBISTĄ LOGIKA KAŻDEGO OBRAZU.
ZACHWYCIŁO MNIE OKREŚLENIE JEDNEGO Z PRZYJACIÓŁ,
ŻE SĄ W MYM MALARSTWIE ‘FANABERYJNOŚĆ
I NIEPRZEWIDYWALNOŚĆ’”.

TERESA PĄGOWSKA

19 †

JAN TARASIN

1926–2009

"Przedmioty III", 1965

olej/płótno, 73 x 92 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'J. Tarasin 65'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J. Tarasin | 1965 | "PRZEDMIOTY"' oraz wskazówka montażowa na odwrociu nalepka wystawowa D'Arcy Galleries w Nowym Jorku, nalepka transportowa Desa Works of Modern Art Foreign Trade Company oraz nalepka z opisem pracy

estymacja:
250 000 - 400 000 PLN
54 000 - 86 000 EUR

POCHODZENIE:
D'Arcy Galleries, Nowy Jork
kolekcja prywatna, USA
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
„17 Polish Painters", D'Arcy Galleries, Nowy Jork, 1966–1967
Jan Tarasin, Konstsalongen Kavaletten, Uppsala, 30.01–13.02.1966

LITERATURA:
17 Polish Painters, katalog wystawy, D'Arcy Galleries, wstęp Ryszarda Stanisławskiego, tłum. Krzysztof Klinger, Nowy Jork 1966, s. nlb. (il.)
Jan Tarasin, katalog wystawy, Konstsalongen Kavaletten, Uppsala 1966, poz. kat. 15

„W początku lat sześćdziesiątych, kontynuując te same założenia, wzbogaca Tarasin swoją sztukę o elementy przestrzenne. Materia malarska gęstnieje, uwypukla się, przy jednoczesnym ściemnieniu tonacji barwnej. Nie tracąc nic z dotychczasowej dekoracyjności, kompozycje artysty stają się bardziej monumentalne i nastrojowe. Znaki plastyczne mają teraz pozór form organicznych, wyolbrzymionych rozmiarów, uporządkowanych w pewnym rytmie, na płaszczyźnie płótna".

Sławomir Bołdok

DUALIZM ŚWIATA

Lata 60. to czas, kiedy 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 w ten sposób do ludzkiego poczucia istnienia na pograniczu dwóch stref: ziemi, materialnej ludzkiej rzeczywistości oraz sfery „poza", tej niematerialnej. Według nich zdaje się unaoczniać odczucie dualizmu świata. Prawdopodobnie punktem zwrotnym, który ukształtował całą późniejszą sztukę Tarasina, był wyjazd stypendialny do Azji w 1962. Artysta zwiedził Hanoi, 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 weń własny malarski rygor. Ale to właśnie w owym pierwotnym bezładzie tkwi siła, bałagan jest porządkiem tego świata, na co Tarasin łatwo się godził. Fascynowały go przedmioty – w nich widział główną składową otaczającej nas rzeczywistości. Zarazem w jego obrazach przedmioty te pojawiały się jako znaki, a nie konkretne rzeczy. (...) Tarasin wiedział, że nie opowie całej historii świata, nie takie były zresztą jego zamiary, mówił: 'To temat mnie wybrał, a nie ja temat. (...) Jeśli go człowiek przyjmie, mniej się szamocze, zaczyna się ze sobą zgadzać, nawet widzi w tym satysfakcję'" (Bogusław Deptuła, Wspomnienie o Janie Tarasinie, www.dwutygodnik.com).

W prezentowanej w niniejszym katalogu pracy „Przedmioty III" Tarasin stworzył symboliczny, na poły abstrakcyjny krajobraz, w którym materialność rzeczywistości wychodzi poza swoją sferę, przechodzi elementami przedstawionych przedmiotów w świat niematerialny. Wyjątkowości przedstawieniu dodaje fakt, iż praca prezentowana była na wystawie „17 Polish Painters", mającej miejsce w Nowym Jorku w okresie 1966-67. Ekspozycja zorganizowana przez warszawską Galerię Desa we współpracy z D'Arcy Galleries celowo nawiązywała do słynnej poprzedniczki „15 Polish Painters" w MoMA oraz cyklu mniejszych wystaw – w Gres Gallery w Waszyngtonie, Contemporary Art Gallery w Chicago, Felix Landau Gallery w Los Angeles i Gallerie Chalette w Nowym Jorku. Głównym zamysłem było zaprezentowanie rozwoju artystów znanym już w USA oraz pokazanie kilku nowych, niemniej interesujących. Wybitnie dobra prasa wystawy w MoMA w 1961 spowodowała długofalowe zainteresowanie twórczością polskich artystów awangardowych. „17 Polish Painters" podsycało ową fascynację, dzięki której sztuka zza żelaznej kurtyny w dalszym ciągu cieszyła się uznaniem międzynarodowego gremium kolekcjonerów i ekspertów. Przed 1967, prace urodzonego w 1926 Jana Tarasina nie były znane za oceanem. W Polsce był artystą popularnym i uznanym, członkiem reaktywowanej Grupy Krakowskiej, wykładowcą krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Przed „17 Polish Painters", poza Polską prezentował swoje prace na wystawach indywidualnych w Galerie Lambert w Paryżu, Konstsalongen w Uppsali i Pinka Gallery w Rotterdamie. Obrazy Tarasina znalazły się też na genewskiej wystawie „Pologne – 50 Ans de Peinture" w Musée d'Art et d'Historie w 1959, Biennale w Paryżu, Ljubljanie, San Marino, wystawach polskiej sztuki w Bochum i Kassel oraz zbiorowej wystawie sztuki współczesnej w Uppsali. W 1962 Jan Tarasin wyjechał w bardzo ważną dla jego twórczości podróż do Chin i Wietnamu. Nowojorska wystawa była więc swoistym aktem podbicia nowego lądu i możliwością nadania nowego tempa międzynarodowej karierze tego artysty.

20 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Figura nr 92", 1960

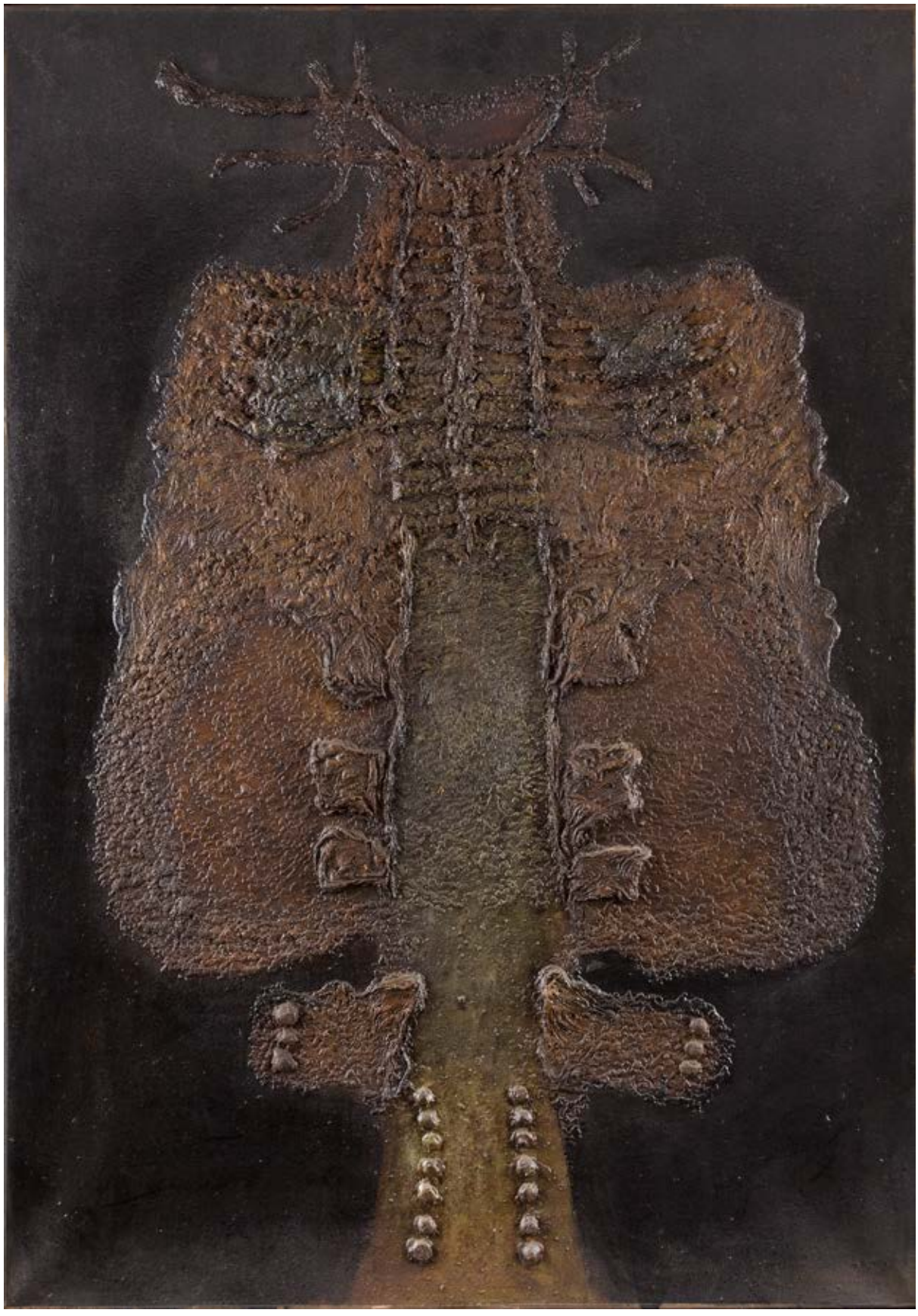
olej/płótno, 163 x 115 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 1960'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein | 1960 | figure no 92'
oraz na blejtramie: 'figure no 92'

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

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Nowy Jork, od 1970
Sotheby's, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska

„Przedstawiając przed kilku laty 'Figury osiowe' Jana Lebensteina w amerykańskim miesięczniku 'ARTS' pisałem, że nowojorskie panie, z dumą patrząc na 'swojego Lebensteina', byłyby zdumione, gdyby wiedziały, że te hieratyczne formy są kryptogramami i że zamiast modnej abstrakcji na ścianie ich salonu wiszą pieczęcie Erosa i Thanatosa".

Konstanty A. Jeleński, Jan Lebenstein, „Oficyna Poetów i Malarzy", Londyn 1966, nr 3



„Figury osiowe" to jeden z najbardziej rozpoznawalnych motywów w historii malarstwa powojennego, jednocześnie pozostający niebywale charakterystycznym i niepowtarzalnym elementem wczesnych dzieł Jana Lebensteina. Prezentowana w ramach aukcji kompozycja jest znamienitym przykładem formuły, jaką „figury osiowe" osiągnęły około 1960. „Figura nr 92" to kompozycja o silnie zaznaczonej osi pionowej, zamknięta w wąskim kadrze całkowicie wypełnianym przez centralne wyobrażenie. Charakterystyczne opracowanie powierzchni, skupienie na materii malarskiej, owocuje chropowatością przypominającą fakturę kory drzewa, gadziej skóry lub owadziego pancerza. Okres około 1960 stanowi końcowy etap fascynacji artysty hieratycznymi, niemal posągowymi postaciami. To okres, w którym artysta przewartościowuje swoją ideę: bardziej niż na geometryczną, abstrakcyjną regułę kładzie nacisk na przedstawienie figur, wzbogaca fakturę i materię malarską. Dominująca w płytkiej, płasko opracowanej przestrzeni kompozycji postać wciąż wydaje się przytwierdzona do głównej, wertykalnej osi płótna, jednak zyskuje coraz bardziej organiczne, coraz mniej „ludzkie" kształty. Powierzchnia „figury" zyskuje wymiar reliefu, wobec czego prace z tego cyklu są zaliczane do nurtu tzw. malarstwa materii.

Tytułowa figura to postać całkowicie abstrakcyjna, przypominająca prehistoryczne lub antyczne figury, o rudymentarnie zaznaczonych częściach „głowy", „ramion", „korpusu". Sposób przedstawienia obiektu pozostawia szerokie pole dla imaginacji widza: czy jest to jeszcze figura ludzka, czy może ćma albo chrabąszcz? Skojarzenie z kafkowską „Metamorfozą" nasuwa się samoistnie. „Właśnie w cyklu, nie w jednostkowym tworze, ale w ciągłości procesu twórczego następuje ustanawianie obrazu, budowanie jego nieprzekładalnej struktury. Rozważając jedną z koncepcji obrazu, zakładamy jednocześnie, że istnieje jakaś oś, wokół której narastają czynniki ustanawiające obraz, zakreślające obszar jego istnienia. Taką osią dla obrazów Jana Lebensteina z lat 1956-60 jest mniej lub bardziej czytelny ideogram ludzkiej figury, złożony z linii poddanych rygorom szczególnej geometrii" – stwierdzał Waldemar Baraniewski (Waldemar Baraniewski, O Figurach Jana Lebensteina, [cyt. za:] Jan Lebenstein. Demony, [red.] Grażyna Grochowiakowa, Warszawa 2005, s. 162-163). Sam artysta zaś dopowiadał: „Zawsze miałem kłopoty z naturą: moją własną, naturą innych, naturą przedmiotów. To, co maluję, wyraża moje kłopoty, czasami je oswajając. Wolałbym z pewnością być 'szczęśliwym człowiekiem' niż malować. Malarstwo jest związane z moimi własnymi, osobistymi problemami. Obraz jest skrótem długiej historii i jakby zaklinaniem tej historii. Dobrze jest żyć w epoce, kiedy tego rodzaju przesądy prywatne uważane są znowu za sztukę. Ale to nie jest zwykły zbieg okoliczności: problemy innych ludzi są różne od moich, lecz natykają się oni na takie same trudności zewnętrzne".

Lata 1959-61 były niewątpliwie kluczowe w karierze artysty. W 1959 Lebenstein otrzymał Grand Prix pierwszego Biennale de Paris i choć przyznanie nagrody artyście zza żelaznej kurtyny było w dużej mierze motywowane politycznie, to bez wątpienia podtrzymało tendencję zainteresowania sztuką artystów z Europy Środkowej, która ku zaskoczeniu zachodniej krytyki, mimo swej izolacji, okazała się zaskakująco aktualna w stosunku do najnowszych zachodnich tendencji. W tym samym roku Lebenstein w ramach stypendium związanego z nagrodą przenosi się Paryża. Kontynuuje swój cykl „Figur osiowych", zapoczątkowany jeszcze w latach 50. w Rembertowie: „Czytał wtedy 'Biesy' Dostojewskiego, jeszcze w przedwojennym tłumaczeniu. Nie chodzi oczywiście o wpływ, przeniesienie. Raczej o podobieństwo doświadczenia (Lebenstein był wspaniałym czytelnikiem): tak jak Dostojewski odnalazł figurę nihilistycznej części siebie samego w postaci Stawrogina, tak Lebenstein doświadczył wtedy 'szoku rozpoznania', że najbardziej prawdziwe jest to, jak głęboko potrafi siebie 'obrysować'. Manierystyczny termin 'disegno interior' ściśle do tej inwencji 'Figury osiowej' pasuje. Wtedy, w Rembertowie zyskał pewność, że dotknął czegoś najbardziej prawdziwego, czegoś nie do ruszenia. Potem była już alchemia, praca nad transpozycją" (Piotr Kłoczowski, [w:] Jan Lebenstein, Warszawa – Paryż. Prace z lat 1956-1972, katalog wystawy w Zachęcie, Warszawa 2010, s. 11).

„ʹFIGURY OSIOWEʹ BYŁY OBRAZAMI POJĘCIOWYMI, TZN. RZUTOWAŁY NATURĘ W SPOSÓB WYABSTRAHOWANY NA OBRAZ, A NIE PRZEDSTAWIAŁY PRZEDMIOTU W SPOSÓB BEZPOŚREDNI. WBREW TWIERDZENIU, ŻE SYMETRIA JEST IDEĄ GŁUPCÓW, ODWOŁYWAŁEM SIĘ DO JEDNEJ Z PRAWD ZASADNICZYCH, DO JEDNEJ Z NAJBARDZIEJ DLA MNIE FRAPUJĄCYCH STRUKTUR W NATURZE. FRAPOWAŁA MNIE TAKŻE PEWNA STATYKA, ZASTYGŁOŚĆ ORGANIZMU W FORMIE NIERUCHOMEJ, CO WYDAJE MI SIĘ IDEAŁEM W MALARSTWIE. ŁĄCZYŁO SIĘ TO TAKŻE Z WEWNĘTRZNĄ STRUKTURĄ MALARSTWA, KTÓRE SAMO W SOBIE JEST PRZECIEŻ SZTUKĄ STATYCZNĄ. BYŁY TO WŁAŚCIWIE ZNAKI ŻYWYCH ORGANIZMÓW, TOTEMY, PRZEDSTAWIONE – JAK DZISIAJ WIDZĘ – W SPOSÓB ZAKAMUFLOWANY. KAMUFLAŻ TEN ULEGŁ Z CZASEM SKASOWANIU NA KORZYŚĆ PRZEDSTAWIENIA SAMEGO OBIEKTU NATURALNEGO. ZNAK PRZESTAŁ BYĆ IDEALNY, ZACZĄŁ SIĘ UCIELEŚNIAĆ. DAWNA IDEALNA SYMETRIA ZMIENIŁA SIĘ TERAZ W PRZEDSTAWIENIE PROFILOWE, PRZEDSTAWIAJĄCE OBIEKT Z PROFILU, W ZASTYGŁYM RUCHU. NIEKTÓRZY SZUKAJĄ DOŚĆ POWIERZCHOWNIE W TYCH STWORACH – CAŁKOWICIE PRZECIEŻ IMAGINOWANYCH – JAKICHŚ ANALOGII DO PALEONTOLOGII. BĘDĄC CZŁOWIEKIEM WSPÓŁCZESNYM, ZNALAZŁEM NATURĘ NIE GDZIE INDZIEJ, A W MUZEUM. KOMICZNE JEST, ŻE DZIŚ, MIESZKAJĄC W WIELKICH MIASTACH, IDZIEMY OGLĄDAĆ NATURĘ DO MUZEUM, A NIE DO LASU ALBO W POLE. DO MUZEUM NIE IDĘ JEDNAK PO INSPIRACJĘ, ALE PO POTWIERDZENIE WŁASNYCH IMAGINACJI”.

JAN LEBENSTEIN, PORTRETY WEWNĘTRZNE. ROZMOWA Z JANEM LEBENSTEINEM, „KULTURA” NR 11, 12.03.1967

21 †

TADEUSZ BRZOZOWSKI

1918-1987

"Garnitur", 1959

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

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
64 000 - 107 000 EUR

POCHODZENIE:
Gres Gallery, Chicago
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Poolse schilderkunst van nu", Stedelijk Museum, Amsterdam, 2.10-2.11.1959
„Polsk maleri", Frederiksberg Raadhus, Kopenhaga, 14.11-3.12.1959
„Contemporary Polish Painting and Sculpture", Gres Gallery, Waszyngton, maj 1961

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

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

Tadeusz Brzozowski

TASZYSTOWSKA NAWAŁNICA

Prezentowany w katalogu obraz zatytułowany „Garnitur" to niezwykle istotne dzieło w twórczym dorobku Tadeusza Brzozowskiego. Praca jak w soczewce skupia wszystkie charakterystyczne dla artysty cechy stylistyczne przełomu lat 50. i 60. Problemem, który pod koniec lat 50. zaprzątał umysły młodych twórców, był abstrakcyjny ekspresjonizm – informel, taszyzm rozpaliły wyobraźnię Brzozowskiego, podobnie jak większość malarzy z krakowskiego środowiska, dla których pojęcia te stały w najdalszej opozycji do realizmu, po doświadczeniu konserwatywnej doktryny socrealistycznej dawały poczucie największej swobody. „Rozszalała się nad Polską taszystowska nawałnica – żywioł malarski pokazywał, co potrafi" – pisał Jerzy Tchórzewski. W tym czasie zeszły się drogi artystyczne Brzozowskiego, Kobzdeja, Tchórzewskiego, Kantora i wielu innych. Kolejne wystawy polskiego malarstwa w Wenecji i Genewie, udział w Biennale w São Paulo, Biennale Młodych w Paryżu, indywidualne wystawy w Paryżu, kolejno: Kantora, Kobzdeja, Lebensteina, Gierowskiego, Brzozowskiego i Dominika, doprowadziły do spektakularnego sukcesu polskiego malarstwa za granicą, który francuska prasa ochrzciła mianem „le miracle polonais".

Około 1960 obrazy Brzozowskiego ostatecznie uległy defiguracji – w sposobie malowania uznał prymat materii i potraktowanego ekspresyjnie koloru. „Uprzedmiotawia sam tylko tytuł obrazu – aluzyjny i groteskowy, mający wszelkie cechy nieobowiązującej i potraktowanej nie całkiem serio umowy" – pisał Mieczysław Porębski. Na sztukę nieprzedstawiającą krytyka patrzyła często przez pryzmat tajemnicy i wzniosłości. Brzozowski świadomie unikał tej retoryki i w krakowskim środowisku odznaczał się specyficzną ironią. Jak uzasadniał: „W moich obrazach tytuły są przede wszystkim ironią, tytuły śmieszne, groteskowe, osadzone w Galicji, niezrozumiałe, prowincjonalne, a w każdym razie dla przeciętnego człowieka raczej śmieszne. Ale zawsze powtarzam aż do znudzenia, że jeśli dzisiaj ktoś chce coś powiedzieć naprawdę serio, to przegrywa. Dzisiaj nikt nie wierzy tego typu działaniom. Trzeba jednak zawsze mrugnąć okiem albo jakoś dać do zrozumienia, że to jednak są właściwie śmichy-chichy. Moja formacja to jest formacja surrealistyczna. (...) Otóż będąc blisko z surrealizmem, po prostu się przyzwyczaiłem, pojawił się taki nawyk, że w tytułach nadawanych według norm, które surrealizm narzucił – to śmieszne mówić o normach w surrealizmie, ale chyba coś takiego było – w tytułach surrealistycznych dzieł zderzały się równocześnie różnego rodzaju pojęcia, przedmioty, idee, które w życiu codziennym są raczej odległe. I stąd te tytuły, które były bardzo dalekie od przedmiotów czy od układów przedmiotów, które zresztą troszeczkę śmiesznawe były często. A potem ten moment groteski... Nie jestem teoretykiem. Wymyśliłem takie piękne powiedzenie, że jestem za mądry na to, żeby być mądralą. Bo zdaję sobie sprawę, że aby być mądrym, to trzeba być mądrym, a często ludzie są tylko mądralami, zwłaszcza – niestety – artyści w swoich wypowiedziach, w swoich działaniach, bo to jakieś takie często głupkowate..." (Muzeum Wyobraźni, mówi Tadeusz Brzozowski, „Tygodnik Powszechny", 14.06.1992, nr 24).

Druga połowa lat 50. to niezwykle intensywny okres w karierze artysty. W 1956 Brzozowski zaczyna podróżować – poznaje drezdeńską kolekcję sztuki, zwiedza Włochy. W tym samym mniej więcej czasie reaktywowana zostaje Grupa Krakowska, której Brzozowski staje się ważną figurą. W 1957, kiedy wystawia swoje prace na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, cieszy się już statusem artysty uznanego. Obrazy Brzozowskiego trafiają do kolekcji muzealnych. W 1959 reprezentuje Polskę na V Biennale w São Paulo. Brzozowski nie zdobywa tego roku żadnej nagrody, natomiast Biennale to jest istotne dla polskiej sztuki o tyle, że Aleksander Kobzdej wygrywa drugą, prestiżową nagrodę (tzw. Prix Materazzo) za cykl obrazów „Idole". W 1960, za sprawą Kazimierza Karpuszki poznaje Petera Selza – kuratora związanego z Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Zapada wówczas decyzja o udziale artysty w legendarnej nowojorskiej wystawie „15 Polish Painters". Większość obrazów z tego okresu zostaje sprzedana poza granicami Polski, częściowo dzięki relacjom nawiązanym podczas wizyty Brzozowskiego w Paryżu w grudniu 1959 i 1961. W stolicy Francji – jak wielu polskich artystów – Brzozowski wiąże się z Galerie Lambert. W grudniu 1960 ma tam miejsce wystawa jego prac (prezentowanych w październiku tego samego roku w Galerii Krzywe Koło). Zarówno nad Wisłą, jak i nad Sekwaną kompozycje artysty wzbudzają duże zainteresowanie. W 1960 jego międzynarodowa kariera nabiera rozpędu. Zostaje nominowany do dwóch ważnych nagród – Guggenheima i Hallmark. Choć żadnej z nich nie otrzymuje, jego prace wystawia się wtedy w Nowym Jorku. Przed artystą otwierają się nowe perspektywy. On sam niejako dystansuje się od zamętu i pozostaje we względnej izolacji w Zakopanem. Stosunek Brzozowskiego do zachodnich środowisk artystycznych przełomu lat 50 i 60. jest ambiwalentny. Z jednej strony – artysta był świadom rangi i dynamiki paryskiego i nowojorskiego życia artystycznego. Z drugiej – mimo nadarzającej się możliwości emigracji, nie czynił żadnych starań. W czasie krótkiego pobytu w Paryżu w 1961 Brzozowski wziął udział w filmie dokumentalnym „Pourqoui Paris". Zapytany przed kamerą, czy chciałby zamieszkać we Francji na stałe, odpowiedział przecząco, argumentując, że od Paryża woli Zakopane. Ponieważ artysta malował stosunkowo mało (od kilku do kilkunastu obrazów rocznie), nie zdecydował się również na podpisanie kontraktu z żadną z amerykańskich galerii wymagających stałych dostaw obrazów. W tym samym czasie Brzozowski przygotowywał obrazy na XXI Biennale w Wenecji, na którym w 1962 miał reprezentować Polskę razem z Aliną Szapocznikow i Eugeniuszem Eibischem.

Tadeusz Brzozowski, fot. Jacek Maria Stokłosa

22 †Ω

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Kompozycja kół XIV", 1963

olej/płótno, 200 x 136 cm
sygnowany l.d.: 'BER | DYSZ | AK' oraz datowany p.d.: '19 | 63'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Kompoz. | KÓŁ | XIV | 1963 | JAN | BER | DYSZ | AK'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
43 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa

„Pustka zawsze intryguje. Wszyscy chętnie zaglądają w rożne dziury, w miejsca, o których wiedzą, że nic w nich nie ma. I tak dotknęliśmy problemu nieobecności. (...) Obraz nie może nic nie przedstawiać, jest bowiem szczególnym rodzajem konkretu. Paul Klee stwierdził: 'obraz patrzy na nas'. Wytwarza się wtedy porozumienie, albo jego brak – co też jest rodzajem bycia sobą".

Jan Berdyszak

Jan Berdyszak, Lyon /fot. dzięki uprzejmości Jeana de Breyne

Jan Berdyszak został zapamiętany jako artysta poszukujący i burzący ustalone konwencje, przede wszystkim te formalne, wynikające bezpośrednio z fizycznych właściwości dzieł sztuki. Twórczość Berdyszaka cechuje bardzo analityczne podejście do kwestii związanych z percepcją materialności dzieła sztuki. Drobiazgowa analiza Berdyszaka jest wsparta długofalową i wyjątkowo konsekwentną postawą wobec prowadzonych przez siebie studiów. Berdyszak jest autorem dwóch ważnych wizualno-teoretycznych rozważań, które podważyły tradycyjne pojmowanie dzieł sztuki jako materialnych bytów dwu- lub trójwymiarowych. Jedno dotyczyło obalenia mitu obrazu jako przedstawienia zamkniętego w kwadratowych lub prostokątnych ramach. Drugie – zmiany pojmowania natury obiektu malarskiego rozumianego jako przedmiot o fizycznych, przestrzennych właściwościach. Efektem tych rozważań była stopniowa dematerializacja dzieła sztuki i wykrystalizowanie się koncepcji przestrzeni mentalnej, rozumianej jako relacyjny związek pomiędzy dziełem sztuki i odbiorcą.

Drogę od dwuwymiarowego dzieła do przestrzeni mentalnej Berdyszak rozpoczął w latach 1958–60, kiedy powstały jego pierwsze całkowicie abstrakcyjne gipsoryty przedstawiające koła i elipsy, takie jak na przykład prace z cyklu „Czarne formy". Kluczowy moment przypadł na lata 1962–64, kiedy to Berdyszak stworzył cykl obrazów „Koła podwójne", w których dokonał przełamania tradycyjnego malarskiego prostokąta, uwalniając kompozycję od odseparowującej jej przestrzeni ramy. Prace te nazwał często formatami integralnymi. „Koła podwójne" następnie ewoluowały w cykl znany jako „Kompozycja kół", w której artysta zaczął rozdzielać jedno z kół i umieszczać jego fragmenty nad i pod drugim kołem. Prezentowana praca pochodzi właśnie z tego okresu.

„Koła podwójne" i „Kompozycje kół" następnie ewoluowały w kierunku obiektów malarskich, które można ulokować na pograniczu malarstwa i rzeźby. W 1965 powstał „Obraz strukturalny z otworem III", który wyznaczył nowy etap poszukiwań wiążących się z wprowadzeniem do obrazu przestrzeni rzeczywistej. Berdyszak bardzo intensywnie poszukiwał relacji między wnętrzem a zewnętrzem dzieła sztuki. Kluczowym zagadnieniem w tym obszarze była właśnie koncepcja przestrzeni. Artysta starał się oddać poczucie przestrzenności dzieł sztuki za pomocą wycinania różnego rodzaju otworów, nakładaniu na siebie płaszczyzn i stosowaniu kontrastowych kolorów. Zabiegi te miały ujawniać kolejne fizyczne cechy dzieła sztuki, takie jak gęstość, ciemność, przezroczystość i potencjalność.

Punktem wyjścia do tej analizy przestrzennej były zdobycze teoretyczne cykli „Koła podwójne" i „Kompozycje kół". Jak pisała Marta Smolińska, dekonstrukcja tradycyjnie pojmowanego dzieła sztuki doprowadziła Berdyszaka do zdefiniowania go jako przestrzeni mentalnej. Jak pisała Marta Smolińska-Byczuk „Obraz wyzwala swój potencjał, ośmielony porzuceniem okowów prostokątnego formatu objawia się w najrozmaitszych postaciach, także jako obraz fotograficzny, obraz efemeryczny – umykające, nietrwałe odbicie, czy jako obraz 'mentalny', projektowany przez odbiorcę na 'ekran' dzieła. Nawet obrazy natury, oparte na motywach zaobserwowanych w przyrodzie, stają się obrazami natury obrazu. Sforsowane zostają granice między gatunkami i konwencjami; trwałą wartością jest jedynie poszukiwanie kolejnych, nieprzebytych dotychczas dróg. A poszukiwanie to omija trakt tradycyjnie pojmowanej syntezy i analizy, wybierając wariantowość, która zapewnia bogactwo i możliwość pochylenia się nad każdą sytuacją z osobna" (Marta Smolińska-Byczuk, O Obrazie obrazami, [w:] Jan Berdyszak. Prace 1960–2006, [red.] Marta Smolińska-Byczuk, Wojciech Makowiecki, Poznań 2006, s. 121).

„Kompozycja kół XIV", poza właściwościami czysto artystycznymi, stanowi również zapis badań teoretycznych prowadzonych przez Berdyszaka. Biorąc pod uwagę znaczącą skalę tego płótna, jak również numerację tego dzieła, która sugeruje dojrzałe stadium badań nad tym zagadnieniami dwuwymiarowości, jest to wręcz cały rozdział wyjęty z teorii malarskiej tego artysty. W przypadku tej pracy widoczna jest wyraźnie początek tendencji do dematerializacji obrazu, co przejawia się w odseparowaniu przedstawionych kół od tła obrazu. Koła te wydają się lewitować w przestrzeni i „wychodzić" z rozmytych ram dzieła. Zachwiana zostaje tym samym relacja pomiędzy głównym motywem przedstawienia a tłem. Gradacja brunatnych kolorów dodatkowo wzmaga zależności ustanowione w polu obrazowym. Jak pisała Marta Smolińska-Byczuk: „W pewnym momencie motyw emancypuje się z tła, uwalnia się od niego, 'przepoczwarza', porzucając tradycyjny, prostokątny 'kokon' formatu, którym był spowity. Kształt pola obrazowego drastycznie się zmienia; zaczyna absorbować otaczającą przestrzeń – jednocześnie rozpychając się w niej i 'zasysając' ją ku sobie. Granica wnętrze – zewnętrze zostaje przekroczona. Upada kolejna tradycyjna, oswojona kategoria, służąca opisowi obrazu" (Marta Smolińska-Byczuk, O Obrazie obrazami, [w:] Jan Berdyszak. Prace 1960–2006, [red.] Marta Smolińska-Byczuk, Wojciech Makowiecki, Poznań, 2006, s. 120).

23 †

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"Kompozycja fakturowa nr 372", 1957

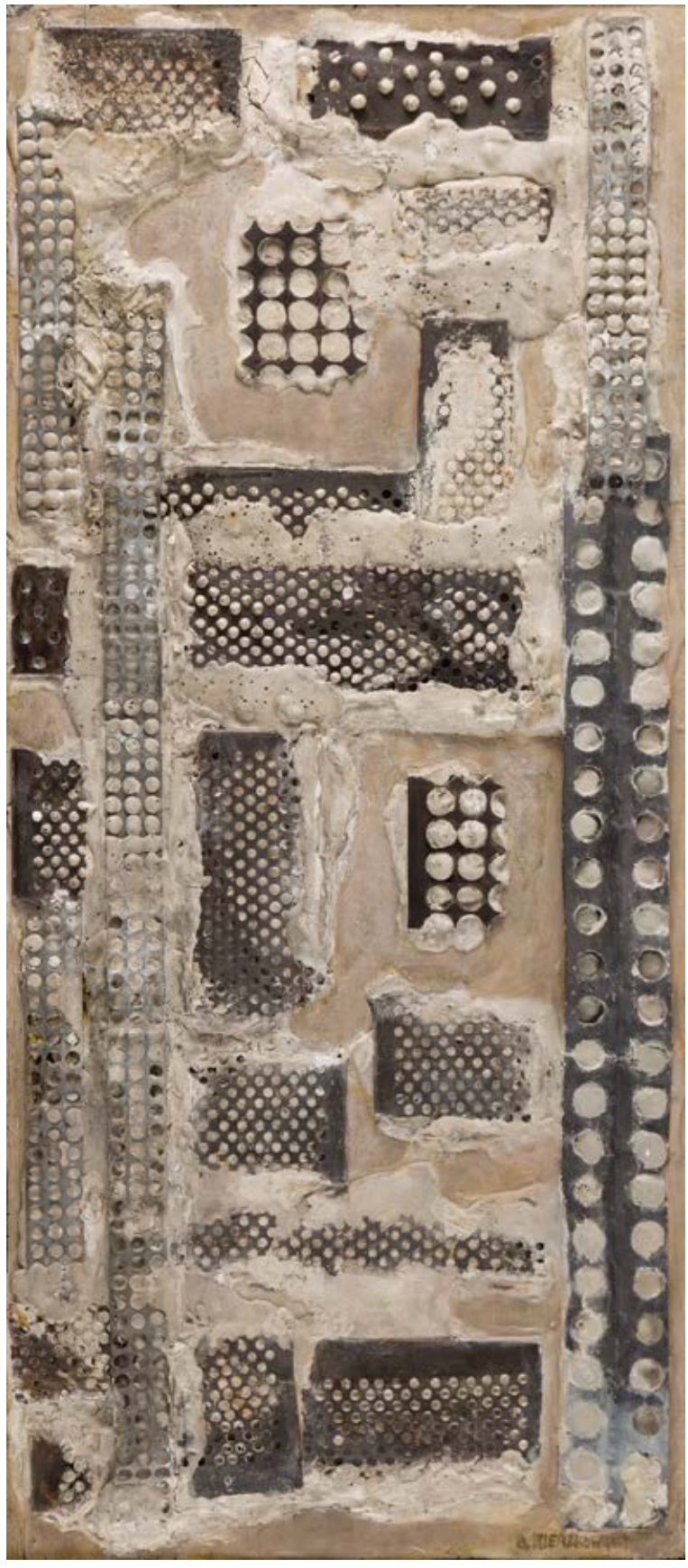
asamblaż/płyta, beton, metal, 124 x 54 cm
sygnowany p.d.: 'B. KIERZKOWSKI'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | KOMP. FAKTUROWA | 372/57 R.'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 000 - 32 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Fibaka
kolekcja prywatna, Warszawa

„Jakość życia i otaczająca ją szczelnie bylejakość. To właśnie tę ostatnią gloryfikowała rzeczywistość przed zmianą systemową, i ona jest żerem dzisiejszych czasów, oferujących szybkozmiennie atrakcje i płytkie marzenia. Twórczość Bronka Kierzkowskiego wniosła i wnosi najcenniejsze wartości w te mgławe przestrzenie. Jest siłą zdolną poruszyć tych, którzy pragną widzieć więcej niż tylko wygodną płytkość otaczających nas zjawisk".

Aneta i Marcin Muszczyńscy



Bronisław Kierzkowski na wystawie 15 Polish Painters w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, 1961

Pierwsze prace, gipsowe asamblaże Kierzkowskiego, powstały w 1957. Na fascynację materią oraz fakturą wpłynęły dwa ważne wydarzenia w życiu artysty. Pierwszym z nich było zetknięcie z Darwinem i biologią. Kierzkowski przygotowywał panneau na wystawę i, jak sam opowiada, dostał olśnienia, docierając do biologicznych podstaw materii. W tym zetknięciu można doszukiwać się fascynacji perforacjami oraz komórkami, które widoczne są w formach asamblaży.

Drugim ważnym wydarzeniem w życiu młodego twórcy była podróż do Maroko w 1955. Jak opowiada Kierzkowski: „Spostrzegłem, że tamtejsza zieleń i plener nie mają nic wspólnego z Gaugauinem, który malował tak barwnie Polinezję. Tam w Afryce wszystko jest spalone, zieleń szara, cały krajobraz sprawia wrażenie przysypanego piaskiem. Ostre słońce wszystko zmienia w błyszczący metal". (Bronisław Kierzkowski, o Bronku Kierzkowski, [red.] Dorota Kierzkowska-Czahorowska, [w:] Bronisław Kierzkowski, Warszawa 2001, s. 2). Jak dodaje Dorota Kierzkowska-Czahorowska: „W Maroko Kierzkowski natknął się na bezimienne dzieło tubylca. Była to skóra zdjęta z jakiegoś zwierzęcia, gdzie na lewej stronie w kolorze szarozielonożółtym, powstał obraz malowany jego krwią. Zrobiło to na Kierzkowskim tak ogromne wrażenie, że nawet gdy w drodze powrotnej zatrzymał się w Paryżu i oglądał zgromadzone tam dzieła, nie mógł zapomnieć o widzianej w Maroku skórze" (O Bronku Kierzkowski, [red.] Dorota Kierzkowska-Czahorowska, [w:] Bronisław Kierzkowski, Warszawa 2001, s. 2).

Niedługo po tym wydarzeniu artysta zaczął tworzyć gipsowe dzieła. Odkryta fascynacja naturą oraz organicznością były źródłem fascynacji materią, którą można dowolnie kształtować. Twórca zatapiał w gipsie różnorodne elementy: kawałki blachy, skrawki drutów, elementy metalowych siatek czy ażurowych taśm. Zdegradowane obiekty, nierzadko znalezione na śmietniku, pod wpływem interwencji artystycznej zmieniają swoje znaczenie oraz stają się abstrakcyjnymi znakami. Powstałe kompozycje wyrastają z fascynacji światem przyrody, zapamiętanym krajobrazem pustynnym, oszronionymi parkanami oraz refleksami promieni słonecznych igrającymi na przedmiotach. Prace te zachwycają mnogością i różnorodnością surowców, przywołują, pomimo użytych materiałów industrialnych, świat natury – tkanek, pełzających podłużnych macek czy pęcherzyków powietrza. Dzieła należące do cyklu to unikalne obiekty z pogranicza malarstwa oraz rzeźby, zachwycające fakturą i przestrzennością, których charakter zmienia się w zależności od padania promieni słońca. Artysta wykorzystuje w nich naturalne światło, szczególnie to odbijane przez czystą blachę i kolor rdzy. Te elementy w zestawieniu z bielą gipsu oraz siatka dają fascynujące zestawienia kolorystyczne, tworząc niepowtarzalny efekt.

24

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"KF 85", 1963

gips, metal, 71 x 94 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | KF 85 | 1963'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 000 - 32 000 EUR

„Zainteresowania artysty i jego eksperymenty są wielokierunkowe i różnorodne. Przy tym głównym nurcie działań pozostaje Kierzkowski zawsze konsekwentny, preferując – najbliższą mu od zarania twórczości – problematykę materii, przestrzeni, ruchu i światła. Jego sztuka, nawiązująca w sposób różny i nie zawsze afirmatywny, do cywilizacji przemysłowej, sprzęgnięta jest niezawodnie z kształtem naszego czasu".

Bożena Kowalska

25 †

STEFAN GIEROWSKI

1925-2022

"Obraz CCCXCIII", 1977

olej/płótno, 81 x 65 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Stefan | Gierowski | Ob. CCCXCIII | 1977'
opisany na blejtramie na odwrociu: 'Exhibited at Simone von Dormeel, Brussel 1977'

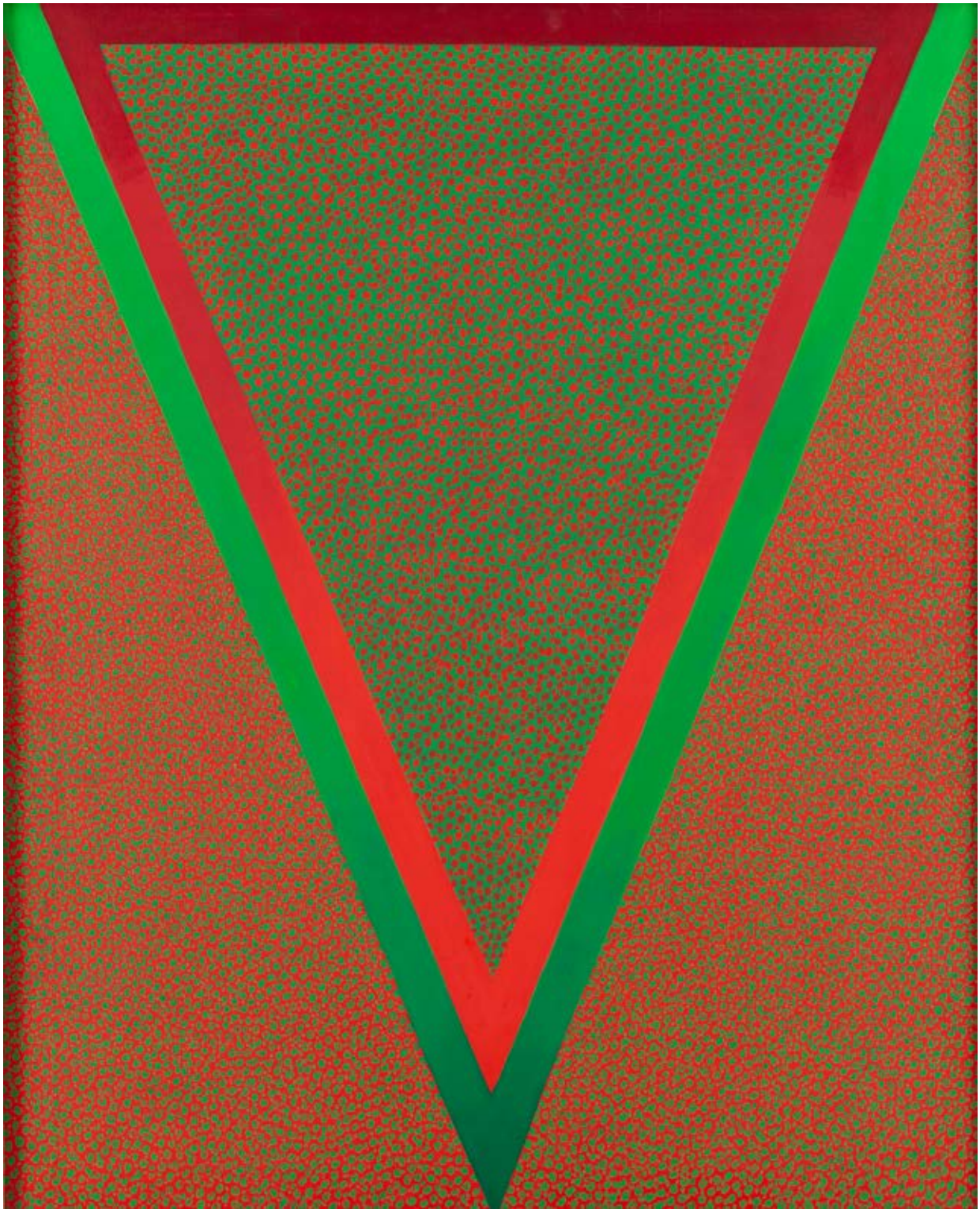
estymacja:
250 000 - 400 000 PLN
54 000 - 86 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Stefan Gierowski, Galerie Simone van Dormael, Bruksela, 12.10-15.11.1977

„Przestrzeń odczuwamy fizycznie, bo mamy zmysł wzroku, ale kryje ona w sobie najrozmaitsze tajemnice. Namalowana w jednym kolorze daje zupełnie odmienne odczucia, niż gdy przedstawi się ją w innym. Ma własną dynamikę, układy. Jakże jednak uzmysłowić sobie nieskończoność? To ciągle wzbudza niepokój, nawet lęk. Sądzę, że właśnie ten lęk, ale także afirmację, można przekazać za pomocą malarstwa lepiej niż w jakikolwiek inny sposób".

Stefan Gierowski



Stefan Gierowski, fot. Wojciech Okulśnik / Agencja Wyborcza

GRANICA MALARSTWA

Stefan Gierowski wniósł nieoceniony wkład w kształtowanie się rodzimej sceny artystycznej po wojnie, a jego numerowane rzymskimi cyframi obrazy to dziś jedne z najważniejszych artefaktów polskiej historii sztuki. Artysta chciał pozostać poza wszelkimi kanonami. Bronił się przed schematycznymi próbami interpretacji swojego malarstwa, jakby dobrowolnie rezygnował z pozycji klasyka, a przede wszystkim wiążącego się z nią ustalonego sposobu patrzenia na jego obrazy. Zamiast o konsekwentnym artystycznym rozwoju wolał mówić przede wszystkim o roli przypadku, jaka rządziła w jego wieloletniej, bogatej twórczości. Twórca świadomie docierał do krańców malarskich rozwiązań, wykorzystując jego środki i pojęcia prawie do końca. Nigdy jednak nie przekraczał granic malarstwa. Przeciwnie – w takim momencie odchodził od rozpatrywanego problemu, pozornie z niego rezygnując i malował kolejny obraz, przyglądając się interesującemu go zjawisku zupełnie od nowa.

Momentem przełomowym w twórczości Stefana Gierowskiego był rok 1957. To właśnie wówczas zafascynowany kubizmem, futuryzmem i dość szczególną, ekspresyjną odmianą realizmu młody twórca zwrócił się w stronę sztuki nieprzedstawiającej. Rozpoczął swoje wieloletnie poszukiwania formalne w obrębie informelu, by w efekcie stworzyć szczególną, sobie tylko właściwą odmianę malarstwa – jak zwykł o nim mówić – bezprzedstawieniowego. Gierowski przez lata unikał terminu „abstrakcja", tłumacząc to faktem, że „sam akt malowania sprawia, że jest to już wielki konkret". Według twórcy malarstwo abstrakcyjne daje większe możliwości formułowania ogólnych pojęć – nie ogranicza bowiem artysty i widza materialnymi skojarzeniami. Od końca lat 50. Gierowski zrezygnował również z tytułów nadawanych swoim kompozycjom: jego „Obrazy" są jedynie numerowane rzymskimi cyframi. Anda Rottenberg pisała: „Nazwa 'Obraz' opatrzona kolejnym rzymskim numerem stała się czynnikiem porządkującym jego twórczość w sposób chłodny i obiektywny, oddalającym – z definicji – możliwość spekulowania na temat pozamalarskich okoliczności powstawania dzieła. To bardzo ważny czynnik, podpowiada on bowiem coś więcej niż narzucającą się arytmetycznie kolejność tworzenia obrazów. Mówi o sposobie, w jaki artysta traktuje malarstwo. Kiedy bowiem spróbujemy ustawić obrazy wedle kolejności powstawania – okaże się, że nie bardzo do siebie 'pasują', bo każdy należy do nieco innej 'rodziny'. Nieuważny widz mógłby nawet przypisać poszczególne płótna różnym autorom. Bo też, istotnie, co mogą mieć ze sobą wspólnego wibrujące kolorem powierzchnie tłusto kładzionej farby i suchy rygor geometrii, rozgrywające się między bielą a czernią, albo czernią i szarością? Co ma wspólnego migotliwa połać barwnego płótna z cienką białą linią 'wyrysowaną' na matowej, jednorodnej płaszczyźnie? Te i podobne pytania zdają się jednak nie zakłócać ani spokoju, ani poczucia tożsamości artysty. Skoro tak jest – widocznie jest to potrzebne malarstwu. Malarstwu, nie malarzowi. Samo malarstwo traktuje bowiem wciąż o tym samym. O świetle. O napięciach, jakie z niego wynikają. O sposobach niwelowania tych napięć. O wewnętrznej przestrzeni obrazu. O dyscyplinie w sposobie jej organizowania. I – wreszcie – o nieskończonej liczbie odcieni i zestawień. Oraz o tym, jak w obrębie ramy pogodzić te wszystkie elementy tak, by tworzyły całość" (Anda Rottenberg, Ćwiczenie czyni mistrza, [w:] Stefan Gierowski, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 2000, s. nlb.).

W latach 70., w okresie powstania prezentowanego obrazu, Gierowski w centrum swoich artystycznych zainteresowań umieścił gradacje kolorystyczne. Jak pisała Bożena Kowalska: „W latach siedemdziesiątych podejmował wciąż absorbujące go zagadnienie przestrzeni na kilka różnych sposobów. Otaczał jednobarwne, prostokątne pola obrazów zróżnicowaną kolorystycznie wstęgą obrzeżenia, dzięki czemu zdawały się one uginać i uwypuklać, zmieniając przy tym złudnie odcienie barwy. Na podobnej zasadzie w kompozycjach pasmowych poziome strefy, w zależności od własnego koloru i koloru pasm sąsiadujących, wysuwają się na plan pierwszy lub cofają w głąb. Kropkowane, migotliwe płótna z kolei budują plany przestrzenne. Czarne, matowe powierzchnie, prószone połyskliwymi plamkami, albo też białe, prószone inną w odcieniu bielą, tworzą złudę nie tyle dostrzegalnych, ile domyślnych czy przeczuwanych dali" (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska. Szanse i mity 1945–1980, Warszawa 1988, s. 212). Wskazane powyżej cechy malarstwa Stefana Gierowskiego dają się odnaleźć w omawianym obrazie oznaczonym numerem „CCCXCIII". Kompozycja składa się z dwóch barw, intensywnej zieleni oraz czerwieni, zestawionych w kontrastowy sposób. W centrum kompozycji znajduje się odwrócony trójką dzielący płótno na trzy obszary barwne. Każdy z nich został jednak pokryty serią niewielkich nieregularnie rozmieszczonych czerwonych plam. W efekcie klarowny geometryczny układ kompozycyjny zdaje się pulsować oraz drgać. Sposób nakładania wspomnianych plam przypomina stosowany przez neoimpresjonistów – takich jak George Signac czy Paul Seurat – pointylizm, czyli technikę polegającą na budowaniu kompozycji poprzez zapełnienie jej płaszczyzny gęsto rozmieszczonymi, nieraz różnobarwnymi, punktami.

26 †

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

1927-1957

"Portret mężczyzny", 1950

olej/płótno, 90 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ WRÓBLEWSKI | PORTRET MĘŻCZYZNY | 90 x 70 olej 1950'
na odwrociu stempel z Galerii Zderzak

estymacja:
2 000 000 - 3 000 000 PLN
426 000 - 639 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków
Desa Unicum, 2019
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
„Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna", Pałac Sztuki, CBWA, Kraków, 5-27.01.1958;
Galeria Zachęta, Warszawa, 6-23.02.1958;
Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź, 4-25.05.1958
„Andrzej Wróblewski 1927-1957. Wystawa w 10-lecie śmierci", Muzeum Narodowe w Poznaniu, 10.04-14.05.1967;
Muzeum Narodowe w Warszawie, 5.02-3.03.1968
„Andrzej Wróblewski (1927-1957). Retrospektywa", Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 30.10-03.12.1995
„Andrzej Wróblewski (1927-1957). Retrospektywa", Muzeum Narodowe, Kraków, 26.01-31.03.1996

LITERATURA:
Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Kraków 1958, s. 13, poz. kat. 21
Andrzej Wróblewski: 1927–1957, katalog wystawy w 10. rocznicę śmierci, [red.] Irena Moderska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1967, s. 37, poz. kat. 39
Spis obrazów Andrzeja Wróblewskiego wykonany przez Krystynę Wróblewską 25 marca 1968, znajdujących się w mieszkaniu artysty - na pawlaczu - (przy ul. Ks. Józefa 55a), będących własnością jego żony, Teresy Wróblewskiej, nr 2
Andrzej Wróblewski. Retrospektywa, katalog wystawy, [red.] Zofia Gołubiew, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, poz. kat. 72, s. 93

NIKT MI NIE BĘDZIE NARZUCAŁ SOCREALIZMU, JEŻELI JA SAM BĘDĘ GO NARZUCAŁ INNYM

Prezentowany w katalogu „Portret mężczyzny" został namalowany w 1950, w momencie obowiązywania w polskiej sztuce realizmu socjalistycznego, który dla młodego wówczas Wróblewskiego był zarówno jedynie słusznym programem, jak i źródłem utraty swobody artystycznej. Sztywne ramy oficjalnie propagowanego programu artystycznego były powodem niebagatelnego problemu nawet dla tych twórczyń i twórców, którzy chcieli czynnie angażować się w przemiany ustrojowe zachodzące w powojennej Polsce. Na fali rozpoczętej po wojnie dyskusji o nowej rzeczywistości, tzw. nowym realizmie, Wróblewski sformułował jednak swoją zupełnie indywidualną artystyczną metodę. Jak pisał w 1949 w liście do Anny Porębskiej: „Ponieważ jestem nieszczęśliwy, więc zajmuję się problemami realizmu socjalistycznego. Wymyśliłem między innymi głęboką prawdę, że tylko wtedy nikt mi nie będzie narzucał socrealizmu, jeżeli ja sam będę go narzucał innym".

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

Jak pisał Charles Esche: „W swoich pracach Wróblewski zdaje się obserwować i reagować na dramatyczne wydarzenia tamtych lat we własny, indywidualny sposób. Jako artysta (oraz, od przypadku do przypadku, krytyk) tworzył wtedy obrazy i rysunki, których płynny, zmienny styl w miarę potrzeb nasycał się realizmem, to znów od niego odsuwał. Możemy sobie tylko wyobrazić wpływ, jaki wywarł na młodym artyście wyjazd z Wilna w ramach akcji przesiedleńczej po 1945 i przybycie do Krakowa. Dowody nazistowskiego terroru były dobrze widoczne w życiu codziennym jeszcze przez długi czas, jednak u Wróblewskiego przedstawienia okropności wojennych stopniowo ustępują miejsca rysunkom ukazującym wysiłki zmierzające ku odbudowie. Przebija z nich szczera, acz niewypowiedziana wprost nadzieja na to, że nowy kraj robotniczy zbuduje lepszą przyszłość: przyszłość, w której solidarność, ciężka praca i technika zastąpią przypadkowe aresztowania, zagładę i zmechanizowaną wojnę. Ten umiarkowany optymizm przeszedł następnie w atmosferę apatii i bezwładu, która zdominowała późniejsze prace artysty, będąc, jak można przypuszczać, wyrazem zawodu wywołanego niespełnionymi, przeciąganymi obietnicami władzy – podstawowego doświadczenia polskiego socjalizmu. Jednak fakt, że obietnica nowej republiki została bez pokrycia, nie wyklucza całkowicie możliwości jej zaistnienia – z tego też względu uczucie rozczarowania sprawia, że późniejsze prace Wróblewskiego są jeszcze bardziej bolesne i przejmujące" (Charles Esche, Andrzej Wróblewski. Sprzeczność u podstaw Dążenia do doskonałości, [w:] Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957), [red.] Magdalena Ziółkowska i Wojciech Grzybała, Warszawa 2014, s. 373-374).

Prezentowany w niniejszym katalogu „Portret mężczyzny" Andrzeja Wróblewskiego przedstawia postać w tradycyjnym ujęciu, w którym portretowany siedzi w statycznej pozie, ujęty od linii kolan w górę, z dłońmi ułożonymi na nogach. Układ ciała mężczyzny wydaje się typową pozycją, w której model prezentuje się malarzowi – statycznie eksponuje swoją postać. Jego tożsamość nie jest znana. Być może jest to model prezentujący się artyście podczas „typowego" pozowania będącego dla Wróblewskiego ćwiczeniem z zakresu malowania postaci ludzkiej. Rok powstania obrazu może jednak sugerować również, że nie jest to portret przypadkowego modela, ale przedstawiciela grupy społecznej szczególnie dowartościowanej wówczas w oficjalnej propagandzie – przedstawiciela klasy robotniczej. Mogłyby wskazywać na to wyeksponowane, masywne dłonie mężczyzny, niejednokrotnie będące w dziejach sztuki symbolem wykonywania ciężkiej, fizycznej pracy.

Sposób, w jaki Wróblewski uchwycił w mężczyznę w prezentowanej pracy, ale także w wielu innych, późniejszych dziełach sugeruje brak więzi z przedstawianym modelem – przedstawicielem pierwszego pokolenia wkraczającego w socjalistyczną przyszłość. Taki rodzaj przedstawienia należy odczytywać jako bardzo rzadkie i przejmujące świadectwo porażki rzeczywistego komunizmu w sferze osobistej. Jak dodaje wyżej cytowany Charles Esche: „Fakt, że owe wyalienowane przedmioty są jednocześnie ludźmi, którzy ocaleli od zagłady za sprawą minionego totalitaryzmu, usiłującego ich odczłowieczyć, dodaje jedynie patosu całej sytuacji. Widziana z tej perspektywy, twórczość Wróblewskiego stanowi przejście od czynnej do biernej tragedii: od uderzająco czytelnych przedstawień przemocy i prześladowań, do mniejszych niesprawiedliwości zachodzących w poddawanym nieustannej kontroli społeczeństwie, gdzie jednostki nie są w stanie porozumieć się ze sobą czy nawet wykonać jakiegokolwiek ruchu" (Charles Esche, tamże, s. 374).

PERON 3

Widok wystawy „Andrzej Wróblewski (1927–1957). Retrospektywa", CBWA Zachęta w Warszawie, 1995, fot. Jerzy Sabara, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

27 †

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

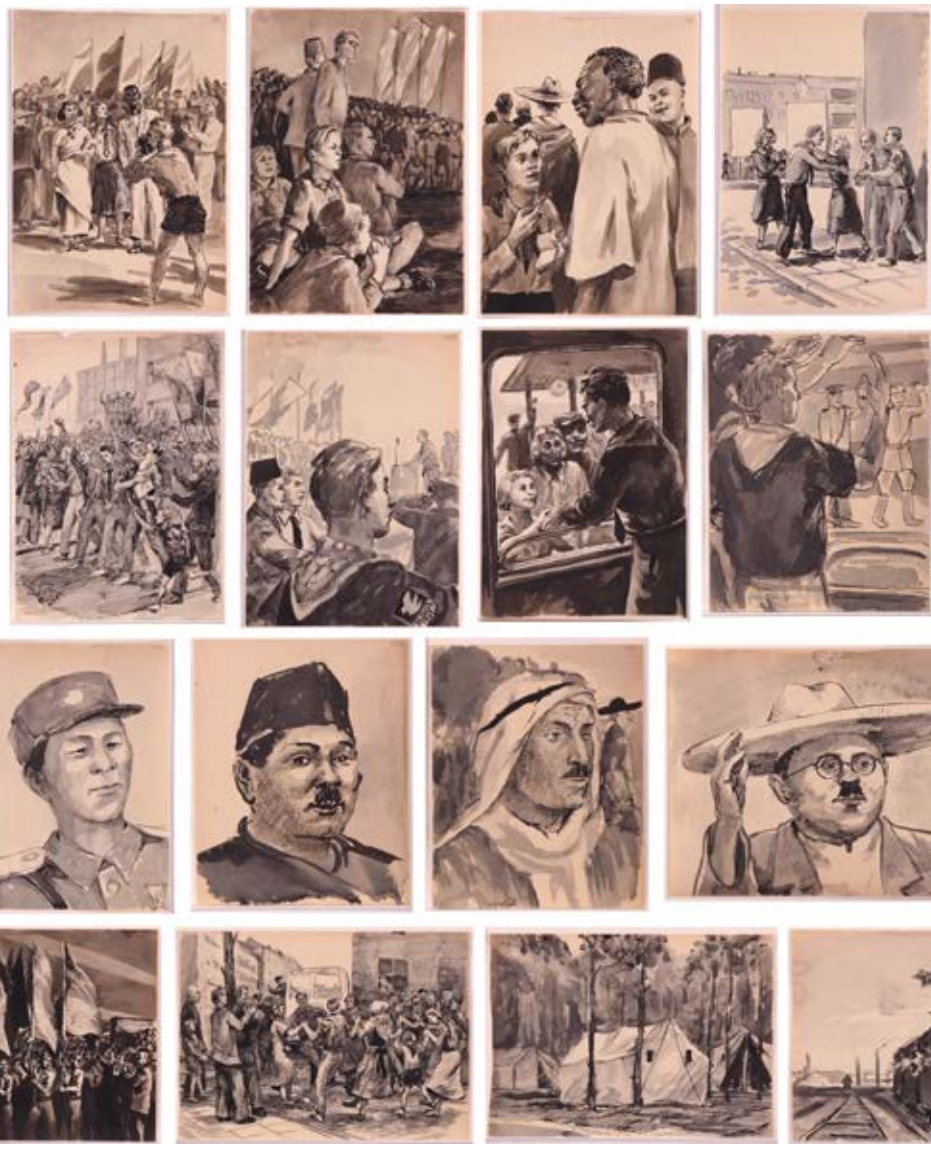
1927–1957

Zestaw 16 szkiców z "III Zlotu Młodzieży w Berlinie", 1951

estymacja:
1 300 000 – 1 600 000 PLN
277 000 – 341 000 EUR

POCHODZENIE:
Teresa Wróblewska, Kraków
spadkobiercy artysty, Kraków
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957), [red.] Magdalena Ziółkowska i Wojciech Grzybała, Warszawa 2014, ss. 352–357
Wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie w 50. rocznicę śmierci Andrzeja Wróblewskiego, katalog wystawy, Warszawa 2007, s. 108
Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Kraków 1958, spis prac niewystawionych, poz. 489–502



1. **"Wspólne zdjęcie"**
tusz/ papier, 31,5 x 22,8 cm
opisany p.g.: '191' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
sygnowany i opisany tuszem na odwrociu: '"Wspólne zdjęcie" AWróblewski' oraz datowany i opisany ołówkiem: 'wspólne zdjęcie | 1951'
nalepka CBWA Kraków z odwrocia przeniesiona pod passe-partout
2. **"Na wieczornym występie, Oglądamy występ zespołu radzieckiego"**
tusz/papier, 31,8 x 22,5 cm
opisany p.g.: '190' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
sygnowany i opisany tuszem na odwrociu: '"Oglądamy występ zespołu radzieckiego" AWróblewski' oraz datowany i opisany ołówkiem: 'wieczorny występ | 1951'
nalepka CBWA Kraków z odwrocia przeniesiona pod passe-partout
3. **"Pożegnalna defilada, Pożegnalna defilada przez Berlin"**
tusz/papier, 22,6 x 31,7 cm
opisany l.d.: '192' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
sygnowany i opisany tuszem na odwrociu: '"pożegnalna defilada przez Berlin" AWróblewski' oraz datowany i opisany: 'pożegnanie z Berlinem | 1951'
opisany numerem depozytowym Muzeum Narodowego w Warszawie
nalepka CBWA Kraków oraz nalepka z tytułem i numerem zgłoszenia z odwrocia przeniesiona pod passe-partout
4. **"Prośba o autograf, Bitte'ne Adresse!"**
tusz/papier 31,6 x 22,8 cm
opisany p.g.: '189' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
sygnowany i opisany tuszem na odwrociu: '"Bitte'ne Adresse!" AWróblewski' oraz datowany i opisany ołówkiem: 'Bitte'ne Adresse! | 1951'
nalepka CBWA Kraków oraz nalepka z tytułem i numerem zgłoszenia z odwrocia przeniesiona pod passe-partout
5. **"W wolnej chwili, W oczekiwaniu na autobus"**
tusz/ papier, 22,8 x 31,4 cm
opisany p.g.: '193' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
sygnowany, datowany i opisany tuszem na odwrociu: '"W oczekiwaniu na autobus" AWróblewski 51' oraz opisany ołówkiem: 'czekamy na autobus'
nalepka CBWA Kraków oraz nalepka z tytułem i numerem zgłoszenia z odwrocia przeniesiona pod passe-partout
6. **"[Szkice z III Zlotu Młodzieży w Berlinie, Kompozycja figuralna nr 423]"**
tusz/papier, 31,5 x 22,5 cm
opisany p.g.: '423' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Zlot Młodzieży w Berlinie 1951 | A. Wróblewski'
7. **"[Szkice z III Zlotu Młodzieży w Berlinie, Kompozycja figuralna nr 425]"**
tusz/papier, 31,5 x 22,5 cm
opisany p.g.: '425' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: '1951 | Zlot Młodzieży w Berlinie | A. Wróblewski'
8. **"[Szkice z III Zlotu Młodzieży w Berlinie, Kompozycja figuralna nr 426]" – praca dwustronna**
tusz/papier, 31,2 x 22,7 cm
opisany p.g.: '426' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'A. Wróblewski | 1951 | Zlot młodzieży w Berlinie'
na odwrociu szkic postaci
9. **"[Szkice z III Zlotu Młodzieży w Berlinie, Kompozycja nr 422]"**
tusz/papier, 22,7 x 31,5 cm
opisany p.g.: '422' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Zlot Młodzieży w Berlinie 1951 | A. Wróblewski'
10. **"Przywitanie we Frankfurcie" – praca dwustronna na odwrociu [Szkic]**
tusz/papier, 31,4 x 22,7 cm
opisany p.g.: '489' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
i opisany tuszem na odwrociu: '"Przywitanie | we Frankfurcie" | AWróblewski'
11. **"[Szkice z III Zlotu Młodzieży w Berlinie, Kompozycja nr 420]"**
tusz/papier, 22,7 x 31,5 cm
opisany p.g: '420' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Zlot Młodzieży w Berlinie 1951 | A. Wróblewski'
12. **"[Szkice z III Zlotu Młodzieży w Berlinie, Kompozycja figuralna nr 424]"**
tusz/papier, 31,3 x 22,8 cm
opisany p.g.: '424' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Zlot młodzieży w Berlinie 1951 | A. Wróblewski'
13. **"[Szkice z III Zlotu Młodzieży w Berlinie, Kompozycja figuralna nr 430]"**
tusz/papier, 26 x 20,7 cm
opisany p.g.: '430' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Berlin 1951 | A Wróblewski'
14. **"[Szkice z III Zlotu Młodzieży w Berlinie, Kompozycja figuralna nr 431]"**
tusz/papier, 26 x 20,7 cm
opisany p.g.: '431' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Berlin 1951 | A. Wróblewski'
15. **"Towarzysz z Meksyku"**
tusz/papier, 20,7 x 26 cm
opisany p.g.: '433' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
i opisany tuszem na odwrociu: '"Towarzysz z Meksyku" (ręką artysty) A. Wróblewski' oraz opisany i datowany ołówkiem: 'A. Wróblewski | Berlin 1951'
16. **"[Szkice z III Zlotu Młodzieży w Berlinie, Kompozycja figuralna nr 432"**
tusz/papier, 26 x 20,7 cm
opisany p.g.: '432' ręką matki artysty, odnosi się do pośmiertnej inwentaryzacji
datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Berlin 1951 | A. Wróblewski'
na odwrociu szkice

Socrealizm w sztukach plastycznych zaordynowano w 1949, gdy Andrzej Wróblewski był studentem malarstwa na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wprowadzenie socrealizmu jako kierunku obowiązującego w sztuce nie oznaczało jednak dla Wróblewskiego – jak dla niektórych artystów i artystek – konieczności podporządkowania się obcej doktrynie będącej znakiem wrogiej im ideologii. Jego stosunek do socrealizmu był bardziej skomplikowany. W 1948 powstała Grupa Samokształceniowa na ASP, którą współtworzył właśnie Wróblewski. Była ona odpowiedzią grona młodych artystów i artystek sprzeciwiających się programowi dominującemu na akademii, który w zakresie malarstwa był zdominowany przez koloryzm. Nie chodziło jednak wyłącznie o postulowanie odmiennego programu artystycznego wobec tego, który wdrażali wykładowcy i wykładowczynie. Artyści i artystki zrzeszeni w Grupie Samokształceniowej na czele z Wróblewskim domagali się ideologicznego zaangażowania sztuki. Jak pisał sam Wróblewski: „Grupa samokształceniowa powstała w wyniku narastania walki ideologicznej na terenie uczelni. Poczynając od pierwszych lat rektoratu prof. Eibischa, nauczanie malarstwa było jednostronnie kapitalistyczne. Nie pozostawiano dużo swobody przy poszukiwaniu nowych ideologii i form artystycznych. Poszukiwanie to odbywało się więc 'nielegalnie'. Prowadziły je drobne środowiska studentów, bez bezpośredniego oddziaływania na całą uczelnię, to znaczy na liczne niekontaktujące się ze sobą pracownie. (...) Sytuacja na uczelni i mały zasięg zespołu wymagały wystąpienia najradykalniejszego, nacechowanego bojowością i czystością ideologiczną" (Andrzej Wróblewski, [red.] Zofia Gołubiew, katalog wystawy, Warszawa 1998, s. 174). Poparcie dla ideologii nie oznaczało jednak, że proponowane przez władzę komunistyczną środki artystyczne, znane jako socrealizm, budziły jednoznaczną aprobatę młodych artystów i artystek z Grupy Samokształceniowej. Kiedy zaprezentowali swoje prace artystyczne w Poznaniu podczas „Międzyszkolnych Popisów Państwowych Wyższych Szkół Artystycznych", zostały negatywnie przyjęte przez krytykę. Jedną z przyczyn była szczególna estetyka prezentowanego tam płótna z cyklu „Rozstrzelań" Wróblewskiego, zbyt wyeksponowana w stosunku do ideologicznej treści. Był to wyraźny sygnał, że ideowe zaangażowanie nie wystarczy, by sprostać wymogom socrealizmu; należy również podporządkować się regułom stylistycznym, które wcale nie musiały odpowiadać Grupie Samokształceniowej.

5. „W wolnej chwili, W oczekiwaniu na autobus"

11. „[Szkice z III Zlotu Młodzieży w Berlinie, Kompozycja nr 420]"

Należy przypuszczać, że poznański „wybryk" Wróblewskiego znacząco przyczynił się do zaostrzenia polityki władzy i już w 1950 definitywnie zakazano artystom dowolnej interpretacji sztuki socrealistycznej, co oznacza, że wszelaka inna twórczość była po prostu zabroniona. Niemal wszyscy polscy artyści byli zmuszeni do przedefiniowania własnych założeń twórczych i uprawiania sztuki wedle ściśle obowiązujących wytycznych, zarówno w warstwie formalnej, jak i treściowej. Jak pisał Jerzy Tchórzewski: „Z perspektywy czasu założenia socrealizmu wydają się monstrualnie absurdalne (czy tylko się wydają, po prostu są!). Jedyną sensowną odpowiedzią na te pytania byłoby osądzenie wszystkich tych artystów bez wyjątku jako karierowiczów, koniunkturalistów, głupców. Czy jednak można bez żadnych wątpliwości posądzić całe środowisko artystyczne o zbiorowy obłęd, zbiorową prostytucję? Całe? Tak, prawie całe, bo tych 'sprawiedliwych' było kilkunastu i tylko jedna 'święta' (Marysia Jaremianka), ponieważ nawet ci 'sprawiedliwi' musieli popełnić, chcąc nie chcąc (raczej nie chcąc), drobne grzechy. Właściwszą klasyfikacją win byłoby, myślę, pojęcie obłęd, nie prostytucja. Oczywiście w wielu przypadkach i to drugie pojęcie mogło być stosowne" (Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią, Warszawa 2002). Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że socrealizm był dla młodego Wróblewskiego ideologicznie słusznym programem, ale też źródłem utraty artystycznej swobody. Twórca, tak jak wielu innych, musiał tworzyć prace w socrealistycznym duchu. Czynił to jednak na swój indywidualny sposób, bo jak pisał: „Nikt mi nie będzie narzucał socrealizmu, jeżeli ja sam będę go narzucał innym".

FREUNDE
AMI GO HOME

15. „Towarzysz z Meksyku"

4. „Prośba o autograf, Bitte'ne Adresse!"

8. „[Szkice z III Zlotu Młodzieży w Berlinie, Kompozycja figuralna nr 426]" – praca dwustronna

6. „[Szkice z III Zlotu Młodzieży w Berlinie, Kompozycja figuralna nr 423]"

Już od 1949 Andrzej Wróblewski w swoich tekstach krytycznych wyrażał aprobatę dla idei socrealizmu. W artykule „Plastycy w poszukiwaniu właściwej drogi" pisał: „Obecnie przezwyciężamy formalistyczne i drobnomieszczańskie obciążenia w twórczości artystycznej i zmieniamy zasadniczo funkcję sztuki, stawiamy plastyka wobec zwielokrotnionego odbiorcy i wobec obowiązku żywego, bezpośredniego udziału w aktualnym życiu społeczeństwa" (Andrzej Wróblewski, Plastycy w poszukiwaniu właściwej drogi, „Trybuna Wolności" 1950, nr 12, s. 9). W myśl realizowania tych postulatów 20 grudnia 1950 Wróblewski został zarejestrowany jako kandydat na członka PZPR na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jego dwa podania o pobyt stypendialny w Związku Radzieckim złożone w latach 1950 i 1951 zostały odrzucone. Nie przeszkodziło to jednak jego udziałowi w oficjalnej delegacji Związku Akademickiego Młodzieży Polskiej, której w sierpniu 1951 pozwolono pojechać na otwarcie III Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Berlinie Wschodnim.

Prezentowany w ramach niniejszego katalogu zestaw 16 szkiców Andrzeja Wróblewskiego jest unikalnym zapisem wyjazdu Wróblewskiego do Berlina Wschodniego na otwarcie III Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów (5-19.08.1951). Twórca był wówczas 24-letnim studentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i jednym z aż 26 tysięcy młodych ludzi z 104 krajów, którzy z razem z ponad 2 milionami członków FDJ (Freie Deutsche Jugend – Wolna Młodzież Niemiecka) z Niemieckiej Republiki Demokratycznej przybyli na odświętnie przystrojony stadion im. Waltera Ulbrichta. Wyjazd do Berlina młodego artysty będzie szczególnie ważny, gdyż odciśnie głębokie piętno na jego twórczości, co będzie widoczne w jego pracach aż do 1954. Jak pisał historyk i krytyk sztuki Eckhart Gillen na łamach swojego tekstu: „Dwudziestoczteroletni Andrzej Wróblewski, jako jeden z 26 tysięcy młodych ludzi z ponad 2 milionami członków FDJ i 25 tysiącami uczestników z Niemiec Zachodnich, po raz pierwszy zmysłowo i wyraźnie doświadczył potęgi oddziaływania komunistycznego ruchu na świecie. Wróblewski był 'w środku wydarzeń', począwszy od przemarszu narodów w dniu otwarcia, w którym wzięły udział delegacje z 90 krajów, aż do 'Międzynarodowej Wystawy Sztuki'" (Eckhart Gillen, Andrzej Wróblewski. Między realizmem społecznym a socjalistycznym, [w:] Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski 1927-1957, s. 341).

Spoglądając na omawiane szkice można odnieść wrażenie, iż sam Wróblewski był dość entuzjastycznie nastawiony do idei spotkań młodzieży świata, co mogło być prawdą. Wymyślone przez komunistów Festiwale Młodzieży i Studentów były właściwie jedyną możliwością spotkań z ludźmi spoza „żelaznej kurtyny". W prezentowanych szkicach Wróblewski zawarł entuzjastyczną, wielonarodowościową atmosferę festiwalu, wachlarz flag i spontaniczne uściski, jakie towarzyszyły demonstracji przeciwko remilitaryzacji Niemiec Zachodnich (12.08.1951) o czym pisał wspomniany już wyżej Eckhart Gillen: „Być może to na jednym z nich [szkiców] widzimy uchwycone sceny z tej demonstracji, opisywanej w prasie niczym zjawisko przyrodnicze, w którym młodzież była jak 'szalejąca kipiel, by zamanifestować wolę pokoju, jak fala szczęścia, która godzina po godzinie płynie przez Marx-Engels-Platz. W formie gwiazdy wypływa ulicami z centrum, rozbija się o trybuny i napływa od nowa, porywając za sobą wszystko po drodze, wielki czworobok Marx-Engels-Platz'. Wróblewski portretuje uczestników z Meksyku, aktywistów i studentów z krajów arabskich i afrykańskich, ubranych w stroje ludowe, w wesołych ulicznych tańcach, oklaskiwanych przez przechodniów. Pojedyncze postacie bądź grupy młodych nierzadko zostają wyróżnione dzięki wyrazistości i oświetleniu na tle naszkicowanych zaledwie tłumów drugiego planu. Jeden z rysunków przedstawia pożegnanie przy oknie odjeżdżającego pociągu, widoczny z okna fragment stacji pozwala ją zidentyfikować jako Frankfurt nad Odrą. Inny rysunek ukazuje z pewnością dopiero wjeżdżający do miasta pociąg przepełniony wiwatującą entuzjastycznie młodzieżą" (Eckhart Gillen, Andrzej Wróblewski. Między realizmem społecznym a socjalistycznym, tamże, s. 342-343).

Kraków, dnia 7 grudnia 1953 r[oku]

OBYW[ATEL] WRÓBLEWSKI ANDRZEJ – UR. DN. 15 CZERWCA 1927 R[OKU] W WILNIE (ZSRR). POCH[ODZENIE] SPOŁ[ECZNE]: INT[ELIGENCJA] PRAC[UJĄCA]. OJCIEC – BRONISŁAW – DO R[OKU] 1933 PROFESOR UNIW[ERSYTETU] STEFANA BATOREGO W WILNIE – BEZPARTYJNY. OBECNIE JUŻ NIE ŻYJE. MATKA – ADIUNKT WYDZ[IAŁU] POLITECHNIKI W KRAKOWIE – BEZPARTYJNA. BRAT – JERZY – ST[ARSZY] ASYST[ENT] WYDZIAŁU PRAWA .U[NIWERSYTETU J[AGIELLOŃSKIEGO] W KRAKOWIE – BEZPARTYJNY

CHARAKTERYSTYKA

Wróblewski ukończył historię sztuki na U[niwersytecie] J[agiellońskim] (m[a]g[iste]r fil[ozofii]), następnie studiował na Akademii Sztuk Pięknych – ukończył w r[oku] 1951– złożył dyplom w 1952 r[oku] i został zaan- .gażowany jako asystent na Wydziale Malarstwa

Od 1949 r[oku] czł[onek] b[ratniaka] Z[wiązku] A[kademickiej] M[łodzieży] P[olskiej]. Był członkiem Prezydium Z[arządu] U[czelnianego] Z[wiązku] M]łodzieży] P[olskiej] A[kademii] S[ztuk] P[ięknych] oraz pracował w F[ederacji] P[olskich] O[rganizacji] S[tudenckich], Z[rzeszeniu] S[tudentów] P[olskich] oraz w stu- .denckich zespołach artystycznych

.Jest kandydatem Partii od 20 XII 1950 r[oku][1]

W latach 1947–[194]8 był przedstawicielem burżuazyjnych, formalistycznych kierunków w sztuce. Potem przechodzi coraz głębiej na pozycję realizmu socjalistycznego. Był uczestnikiem i inspiratorem przełomów w dziedzinie plastyki. W tym czasie oddał Partii duże zasługi. Brał czynny udział w wystawach młodzieżowych i ogólnopolskich, wystawiając prace o wyraźnym obliczu ideowym. Ostatnio wyróżniony na Festiwalu .w Bukareszcie[2]

1. Wróblewskiego wprowadzili Włodzimierz Buczek i Jan Świderski. Podaję za: Ankieta personalna wypełniona przez Wróblewskiego 20 XII 1954 roku, Archiwum ASP, Kraków, teczka nr 775.
2. Płótno Wróblewskiego Na zebraniu zostało odznaczone dyplomem honorowym na V Światowym Festiwalu Młodzieży w Bukareszcie, który odbył się w dniach 31 VII – 15 VIII 1953 roku. 14 VII 1954 roku przyznano Wróblewskiemu wyróżnienie w wysokości 3000 zł za ten sam obraz wystawiony na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Warszawie. Podaję za: pismo nr SPW-I-7/115/54, Archiwum spadkobierców.

Z pracy pedagogicznej wywiązuje się przeciętnie. Pracuje i rozwija się pod poważnym naciskiem mieszczańskiego środowiska, z którego wyszedł. Politycznie i ideowo wysoko wyrobiony. Posiada dużą marksistowską wiedzę, zwłaszcza w dziedzinie estetyki, jednak na skutek nacisku środowiska, słabości charakteru i złego stanu zdrowia (często choruje) jego wiedza polityczna i duże uświadomienie ma dość nikły wpływ na pracę wewnątrzpartyjną, jako kandydata. Stąd przedłużony .staż kandydacki

Artystycznie wysoko uzdolniony i pracowity, reprezentujący wyraźne ideowe stanowisko. Wymaga jeszcze duże[j] opieki politycznej, gdyż .skłonny jest do zniechęcenia i wahań

Nałogów nie posiada. Jest sumienny i koleżeński. Postawa moralna i zachowanie dobre. W dalszym ciągu napotyka na trudności rodzinne. Wpływy obcej ideologii ze strony matki i żony hamują jego aktywny sto- .sunek do pracy politycznej i społecznej na Uczelni

AKADEMIA SZTUK PLASTYCZNYCH
W KRAKOWIE

Nr 76

DYPLOM

Ob. Króblewski Andrzej

urodzony dnia 15 m-ca lipca 1927 r.

w Wilnie

odbył w latach 1945/46, 1946/47, 1947/48, 1949/50, 1950/51

WYŻSZE STUDIA ARTYSTYCZNE

na wydziale Malarstwa

Akademii Sztuk Plastycznych

w Krakowie i uzyskał stopień zawodowy

dyplomowanego artysty - plastyka - malarza

Rektor Dziekan

Kraków dnia 22 VI 1952 r.

Druk. PDASP Warszawa

AUTOR NIEZNANY

ŹRÓDŁO: ARCHIWUM AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH, KRAKÓW, TECZKA NR 75 DZIĘKI UPRZEJMOŚCI FUNDACJI ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO

ŹRÓDŁO: ARCHIWUM ASP, KRAKÓW, TECZKA NR 775.

28 †

PINCHAS BURSTEIN (MARYAN)

1927–1977

Postać, 1973

olej/płótno, 87,5 x 95 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Maryan 73'

estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
43 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
Rossini, Francja, 2020
kolekcja prywatna, Polska

Podczas wojny jego policzek przebiła kula. Wskutek gangreny, której nabawił się w obozie koncentracyjnym, stracił nogę. Po wojnie zamieszkał na Manhattanie. Niestety nie potrafił odciąć się od bolesnej przeszłości. Swoje przepełnione cierpieniem życie poświęcił sztuce. Z jego twórczości wyłania się obraz pełnego goryczy człowieka, zmagającego się z chorobą psychiczną, podświadomie tęskniącego do czasów dzieciństwa. Dzieciństwa, które spędził w Polsce...

Pinchas Burstein jest autorem dzieł budzących niepokój odbiorcy, zapełnionych przez przedziwne postacie. Artysta urodził się w 1927 w Nowym Sączu, miał ojca piekarza. Podczas wojny przebywał w rozmaitych gettach. Jako jedyny członek swojej rodziny ocalał z Auschwitz. Niestety radość z ocalenia przyćmił fakt, że w 1945 amputowano mu nogę. Po dwóch latach od zakończenia wojny wyjechał do Palestyny. Studiował w New Bezalel School of Art w Jerozolimie. A następnie w l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu. Jego kariera malarska rozpoczęła się od końca lat 50. Dosyć szybko został doceniony, już bowiem w 1959 otrzymał Prix des Critiques d'Art à la Biennale de Paris. Trzy lata później przeniósł się na stałe do Nowego Jorku. W 1969 otrzymał obywatelstwo amerykańskie i przyjął pseudonim artystyczny Maryan. W grudniu 1976 otrzymał francuskie odznaczenie państwowe – kawalerski Order Sztuki i Literatury.

Jego twórczość zaliczana jest do ekspresjonizmu. Widać w niej niczym w soczewce zmagania z powojenną traumą. Piekło holocaustu na stałe odcisnęło piętno w jego psychice. Czuł się inwalidą zarówno fizycznym, jak i psychicznym. Na tych gruzach stworzył obraz człowieka od wątków osobistych do uniwersalnych, człowieka, który cierpi. Pomimo pesymistycznego przekazu ego dzieła zyskały ogromne uznanie, znajdują się w najbardziej cenionych muzeach na świecie, między innymi w Museum of Modern Art w Nowym Jorku czy w Musée National d'Art Moderne Centre George Pompidou w Paryżu. Artysta zmarł 15 czerwca 1977 w Nowym Jorku.
W 2012 dokonano interesującej inicjatywy, w ramach której przywieziono rzeczy osobiste artysty i pokazano je podczas wystawy „Pokój Maryana" w Galerii Dawna Synagoga w Nowym Sączu – czyli rodzinnym mieście artysty. Do Polski trafiło kilkadziesiąt pudeł, łącznie cztery palety pamiątek po artyście. „Pokój Maryana" był w pewien sposób podobny do jego sztuki i nieco groteskowy. Nagromadzone meble, ozdoby i inne wyposażenie stanowiły trzy perspektywy: pokoju dziennego, świata artysty i utraconego dzieciństwa. Obok akcesoriów do malowania i mebli w pokoju pojawiły się pluszowe misie, samochodziki, kilka zabawek, z najbardziej przykuwającym wzrok konikiem na stojaku. Wszystkie przebyły daleką podróż – przyjechały z mieszkania na Manhattanie. Obiekty te przekazała wdowa po artyście – Annette Maryan. To dzięki niej, w trzech ścianach między kolumnami bimy w Synagodze zatrzymał się czas z lat 70.

Prezentowane na aukcji dzieło również pochodzi z tamtych lat. A dokładnie z 1973. Obraz przedstawia postać. Widzimy ją w znoju, pod wpływem ogromnego zmęczenia, praktycznie u kresu sił czy nawet życia. Na twarzy owej tajemniczej postaci możemy zobaczyć krew, pot, ślinę i łzy. Praktycznie całe jej ciało jest pokryte tymi wydzielinami. Co jednoznacznie pokazuje nam, w jak bardzo „opłakanym" stanie się ona znajduje. Postać jest sportretowana na kolanach, co nie dziwi, biorąc uwagę ogromne zmęczenie, jakie jej towarzyszy (lecz może też symbolizować jej uniżoność). To, co jednak jest w owym obrazie zaskakujące to czynność, jaką wykonuje ów strudzona istota. Żongluje. Niestety pomimo wysiłku nie idzie jej to najlepiej. Obraz jest zapewne bolesną refleksją na temat życia i jego niesprawiedliwości. Maryan często dawał upust swemu smutkowi w namalowanych pracach. Tak jest również w tym przypadku. Jest to obraz bardzo intymny i prawdziwy. Wręcz biją od niego emocje.

Maryan, Nowy Jork, 1963, fot. Bernard Gotfryd /Wikimedia Commons

29 †

EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912-2007

"Czerwony koń" ("Cavallo rosso")

olej/płótno, 135 x 125 cm
sygnowany p.g.: 'E. Markowski | WARSZAWA'
opisany na odwrociu: '125x135 OL CAVALLO ROSSO'

estymacja:
90 000 - 150 000 PLN
20 000 - 32 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Narodziny światowego ruchu 'Neue Wilde' oznaczały dla Markowskiego – od początku samotnika i outsidera w swoim sposobie widzenia i malowania świata – zupełnie nieoczekiwane znalezienie się w sytuacji malarza modnego i w dodatku otoczonego tłumem innych".

Bożena Kowalska

Eugeniusz Markowski to jeden z najbardziej charyzmatycznych polskich malarzy, którego twórczość, ze względu na stosunkowo późny debiut, trudno przypisać do jakiekolwiek formacji artystycznej. Malarstwo twórcy, z racji jego cech stylistycznych i tematycznych jest zaliczane nierzadko do nurtu nowej figuracji, choć on sam nigdy nie należał do pokolenia jego przedstawicieli. Sam Markowski odżegnywał się od wszelakich prób segregowania jego twórczości, pozostając przede wszystkim artystą osobnym. W latach 80., pomimo swojej pozycji prekursora neoekspresjonistycznego malarstwa, z rezerwą podchodził do zaliczania go do nurtu nowej figuracji, deklarując:

„Nie malowałem brutalnych figur po to, żeby gonić za modą. Po prostu taka wydaje mi się prawdziwa natura ludzka. Wszyscy bywamy poddani namiętnościom i zapominamy wówczas o ogładzie".

Monika Małkowska, Zamieszany w sprawy świata, „Rzeczpospolita", 22.10.2007, https://www.rp.pl/rzezba/art16497241-zamieszany-w-sprawy-swiata,

dostęp: 30.08.2022

Swojemu światu – zamieszkanemu przez nagie postacie, które w tumulcie walczą ze sobą, jeżdżą na koniach, tańczą, kopulują, wykonują cyrkowe akrobacje – Markowski był wierny od lat. Na drogę ekspresjonizmu, zaangażowanego w namysł nad kondycją ludzką i piętnującego faszyzm, wkroczył w latach 40. we Włoszech, dokąd wyemigrował w czasie wojny. Na szczęście dla swojej sztuki ominął go epizod socrealizmu panujący w polskiej sztuce w latach 1949-56. Libera Associazione Arti Figurative, z którym związał się w Rzymie, o kilka lat wyprzedał legendarny warszawski „Arsenał", organizując już w początku lat 50. wystawy przeciw faszyzmowi i terrorowi wojny. Ukazując przez dekady bestialską stronę człowieka, z erudycją nawiązywał do mitów, Biblii, nasycał obrazy dodatkowymi znaczeniami poprzez tekst, wkomponowywał w przedstawienia niewielkie naturalistyczne obrazki niby fotografie – opracował indywidualny repertuar symboli. Jednym z ulubionych motywów malarstwa Markowskiego było przedstawienia walki. Czasem przybiera formę groteskowych, cyrkowych wyczynów, niekiedy, przywodzi na myśl mitologiczną scenę. Artysta z jednej strony ujawnia krytyczny stosunek do wszelkich form rywalizacji i dostrzega pozbawioną głębszego sensu jałowość tych wysiłków, z drugiej nie ocenia i nie deprecjonuje bohaterów swoich obrazów. Wszyscy uwikłani są w rządzące nimi nadrzędne prawa lub popędy, podobnie jak portretujący ich artysta są świadomi tragizmu swojej egzystencji. Innym emblematycznym motywem, po który często sięgał Markowski, była sylwetka konia lub byka, niekiedy przeistoczonego w centaura, o mocno zarysowanym korpusie. Koń lub centaur – symbol witalnej siły, ale również symbol odwołujący się do większego uniwersum, świata mitologii, baśni i tajemniczych, odwiecznych sił władających prawami ziemskimi oraz tym, co nadludzkie. Obecność uniwersalnych mitów i zainteresowanie zagadnieniem archetypu jest jednym z wyróżników malarstwa tego artysty.

30 †

EUGENIUSZ MARKOWSKI
1912-2007

"Manekin - R1.", 1982

olej/płótno, 100,5 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'E. Markowski'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '"MANEKIN - R1." 1982 ol. 100x65 | 105'
na odwrociu nalepka Galerii Milano oraz dwie nieczytelne nalepki z opisem pracy

estymacja:
70 000 - 100 000 PLN
15 000 - 22 000 EUR

POCHODZENIE:
Agra Art, 2018
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2020
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Galeria DAP, ZPAP, Warszawa, 8.03-3.04.2005
Galeria Milano, Warszawa, październik - listopad 2007

W centrum artystycznych zainteresowań Markowskiego pozostawał człowiek, zawsze poddany ciśnieniu rozmaitych emocji. Jak pisał Jerzy Zanoziński: „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 jest nacechowana 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 fakturą 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).

Prezentowana kompozycja zatytułowana „Manekin – R.1" z 1982 to charakterystyczne dla Eugeniusza Markowskiego studium postaci. Figura jest umiejscowiona na pierwszym planie, w centrum kompozycji, co prowadzi do jej monumentalizacji. Rysunek zastygłego w ruchu manekina jest uogólniony. Markowski celowo oczyszczał powierzchnie swoich płócien z treści przypadkowych czy elementów dekoracyjnych, także tutaj artysta zrezygnował ze szczegółowego potraktowania dalszych planów na rzecz wyeksponowania głównego bohatera swojej pracy. Kolorystyka kompozycji jest utrzymana w charakterystycznej dla Markowskiego palecie – żywych, jaskrawych barw z dominantą koloru czerwonego, budzącą konotacje z ekspresjonistycznym malarstwem „nowych dzikich".

31 †

KAZIMIERZ MIKULSKI
1918–1998

"Przyszliśmy tu po kolędzie", 1982

olej/płótno, 73 x 60 cm
wtórnie sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: '[nieczytelnie] "DOMOWE" OBRAZY - TYTUŁ | "PRZYSZLIŚMY TU PO KOLĘDZIE' AUTORSTWO KAZIMIERZA MIKULSKIEGO | DN-6-LUTY-1999 r.'

estymacja:
120 000 – 180 000 PLN
26 000 - 39 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Prawie nigdy nie mam gotowego projektu obrazu. Przystępując do pracy, istnieje we mnie niedookreślony pomysł, który w miarę malowania konkretyzuje się, rozwija i często prowadzi mnie w zupełnie nieprzewidzianym kierunku”.

Kazimierz Mikulski

Kazimierz Mikulski całe życie spędził w Krakowie. Tam się urodził i tam zmarł w 1998. Po realnym świecie podróżował niechętnie, za to po światach sennych marzeń to i owszem. We wspomnieniach o Kazimierzu Mikulskim powtarza się słowo „magia", za to o „prozie życia" ledwie kilka słów. Na studiach przyjaciele zaczęli nazywać go „Balzakiem" – bo nie dość, że przypominał z wyglądu słynną rzeźbę Rodina, to jeszcze miał podobny styl pracy do wielkiego powieściopisarza. Aby tworzyć, potrzebował spokoju i izolacji od świata. I tak jak Honoré de Balzac uwielbiał czarną kawę. Niemal codziennie siadywał w kawiarni „Warszawianki" i nad filiżanką małej czarnej kontemplował życie. Nie oznacza to jednak, że był wyłącznie marzycielem. W 1945 Mikulski w końcu mógł dać upust swojej energii twórczej. Zadebiutował na I Wystawie Grupy Młodych Plastyków w Zakopanem. Niedługo potem uznał, że malarstwo to za mało i podjął naukę w Studiu Dramatycznym. Przydało się jego doświadczenie z czasów wojny, kiedy występował w konspiracyjnym Teatrze Niezależnym Kantora. W owym okresie posiadał niebywałą wenę twórczą. Pisał wiersze, studiował jednocześnie aktorstwo i reżyserię, a także tworzył abstrakcyjne obrazy w stylu Joana Miró. Na tle kolorowych plam i figur malował kobiety-lalki, ptaki, koty oraz motyle. Artysta lubił kojarzyć ze sobą rozmaite elementy na zasadzie pokrewieństw podsuwanych przez wyobraźnię, a nie rzeczywistość. Często odwoływał się do marzenia sennego – z erotycznymi podtekstami, fantazji oraz do poetyki baśni. Kompozycje malarskie Mikulskiego często przywodzą na myśl sceny rozgrywane w teatrze z udziałem znieruchomiałych postaci-manekinów, otoczonych przez przedmioty pełniące funkcje rekwizytów. Z pewnością nie bez znaczenia było tu doświadczenie teatralne Mikulskiego. To dzięki niemu w jego pracach mamy do czynienia z rzeczywistością traktowaną umownie, kreowaną dla potrzeb sztuki, malowniczą, a przy tym wielce zagadkową.

Malarstwo Mikulskiego jest klasyfikowane jako surrealistyczne, metaforyczne i oniryczne. Prezentowany obraz nosi taki sam tytuł jak spektakl z 1975, do którego Mikulski wykonał pacynki – np. diabełka. Również na prezentowanym obrazie widzimy dosyć nietypowy duet – dorosłego diabła oraz uroczą dziewczynkę – aniołka. Zarówno tytuł, jak i tematyka dzieła nawiązują do pięknej polskiej tradycji kolędowania. Kiedyś kolędy śpiewało się w określonym czasie, przez co zachowywały swój wyjątkowy, świąteczny charakter. W liturgii Kościoła katolickiego kolędy powinno się wykonywać od mszy (pasterki) o północy w Wigilię Bożego Narodzenia do święta Chrztu Pańskiego (6 stycznia). W polskiej tradycji dopuszcza się śpiewanie ich do Święta Ofiarowania Pańskiego (2 lutego). Co ciekawe, w swym pierwszym znaczeniu kolęda była noworoczną pieśnią powitalną i pochwalną na cześć gospodarzy. Przekazywała dla nich życzenia szczęścia i pomyślności. W rozumieniu pieśni religijnej, związanej z narodzinami Chrystusa, wykształciła się później, wraz z rozwojem chrześcijaństwa. Terminem kolęda określa się również obrzęd ludowy związany z okresem słowiańskiego Święta Godowego, a następnie świąt Bożego Narodzenia, polegający na obchodzeniu domów przez kolędników. I to właśnie takich kolędników Mikulski uwiecznił na swym płótnie. Przy czym kolędnicy w jego ujęciu wyglądają bardzo wiarygodnie, nie widać u nich masek. Czupryna diabła wygląda wręcz jak płomienie piekielne. Nad aniołkiem lewituje jakiś stworek. To wszystko sprawia, że nabieramy przekonania, iż postaci są prawdziwe i wcale nie mamy do czynienia z przebierańcami...

Kazimierz Mikulski, fot. Jacek Maria Stokłosa

32 †

MARIA ANTO

1937-2007

"Anioł tańczy", 1991

olej/płótno, 120 x 90 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Maria Anto 1991 [zapis w odbiciu lustrzanym]'
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: 'MARIA ANTO 1991 "ANIOŁ TAŃCZY" 120x90'
oraz poniżej: 'Maria Anto 91 | 966'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Język malarski Marii Anto jest pełen symboli, alegorii, tajemniczych stworzeń i zagadkowych postaci. Artystka snuje oniryczne i fantazyjne opowieści, umiejętnie wykorzystując do tego swoją bogatą wyobraźnię. W odrealnionych artystycznych wizjach nie działają zasady znane z realnego życia. Anto bawi się perspektywą, relacjami światła i cienia i proporcjami postaci, dzięki czemu malowany świat nabiera poetyckiego wymiaru. Zwraca również uwagę specyficzna atmosfera panująca w jej pracach, mogąca wywołać w odbiorcy emocjonalne poruszenie. Z pozoru spokojne przedstawienia intrygują dziwnym nastrojem grozy i tajemnicy.

Maria Anto już w trakcie studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych preferowała stylistykę wyłamującą się z obowiązujących konwencji. Pojawiają się w niej elementy przypominające sztukę nieprofesjonalną czy surrealistyczną. Anto nie była jednak buntowniczką, szła obok, a nie na przekór ważniejszych nurtów malarstwa XX wieku. Z powodzeniem wystawiała swoje prace, odnosząc sukcesy zarówno na arenie krajowej, jak i międzynarodowej. Jej debiut malarski przypadł na 1966, kiedy odbyła się obszerna wystawa indywidualna artystki w warszawskiej Zachęcie, gdzie kilka lat temu zorganizowano również wystawę retrospektywną. Artystka wymykała się schematom pod wieloma względami. Musiała znaleźć swój własny język malarski, by mieć szanse zaistnieć w świecie zdominowanym przez mężczyzn. Lokalizowała się jednocześnie w centrum i na peryferiach życia artystycznego, była lubiana, choć uważana za ekscentryczną pracoholiczkę. O swoim życiu prywatnym powiedziała następująco: „Nie poświęciłam żadnych ważnych spraw. Wychowałam czworo dzieci, zbudowałam dom, maluję. To sprawa determinacji. Taka jedność między sztuką a rodzinną codziennością uważana jest za bardzo kobiecą cechę. Moje malarstwo jest kobiece. Mówią, że sztuka nie jest płciowa, a jednak cechy psychiczne przekładają się na obraz. To, że jestem kobietą, zwiększa moje możliwości, jeśli chodzi o wyraz, ale też stawia większe wymagania. Nie mogłabym dla malarstwa porzucić domu. Gdybym nie miała wyboru, przestałabym malować. Choć wówczas czułabym się tak, jakby uszła ze mnie cała krew" (Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska, [w:] Maria Anto, [red.] Elżbieta Olszewska, Warszawa 2004, s. 51).

Obrazy Anto są przepełnione magią i fantastyką. Stosowane przez nią ujęcia przypominają sztukę klasycznego, francuskiego surrealizmu, w którym przedmioty codziennego użytku, zwierzęta czy postaci są ukazywane w sposób zaskakujący i niespodziewany. Szczególną rolę w malarstwie Marii Anto zajmowały najróżniejsze stworzenia, które nie były jedynie sztafażem czy towarzyszami ludzi, ale głównymi bohaterami przedstawienia. Nadanie szczególnej pozycji magicznym postaciom można zaobserwować w przypadku obrazu prezentowanego na aukcji „Anioł tańczy" z 1991. W obrazie jak w wizji sennej przeplatają się wątki z różnych światów. Namalowany tańczący anioł góruje nad galopującym jednorożcem. Widać charakterystyczną zabawę artystki proporcjami między postaciami i perspektywą.

33

ZBYLUT GRZYWACZ

1939-2004

"Dziewczyny Torstena Renqvista", 1998

olej/płótno, 110 x 170 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Zbylut 98'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zbylut GRZYWACZ | "DZIEWCZYNY TORSTENA RENQVISTA | 1998 | 110 x 170 cm'

estymacja:
90 000 – 150 000 PLN
20 000 - 32 000 EUR

WYSTAWIANY:
Zbylut Grzywacz. Malarstwo, Galeria na Kozińcu, Zakopane, luty 2000
Wystawa malarstwa Zbyluta Grzywacza. Obrazy z lat 1957-2000, „Galeria Zbyluta", Kraków, czerwiec 2000 - lipiec 2005
Zbylut Grzywacz. Obrazy i rysunki, Galeria Sztuki Współczesnej „Format", Kraków, grudzień 2000
Zbylut Grzywacz. Obrazy i rysunki 1958-2001, Wirydarz Galeria Sztuki, Lublin, kwiecień - maj 2001
Zbylut Grzywacz 1939-2004, pierwsza pośmiertna retrospektywa, Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec - czerwiec 2009
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Ośrodek Propagandy Sztuki, czerwiec - sierpień 2009
Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, Płocka Galeria Sztuki, wrzesień - październik 2014

LITERATURA:
Zbylut Grzywacz. Obrazy i rysunki 1958-2001, folder wystawy w Galerii Sztuki Wirydarz, Lublin, 2001
Zbylut Grzywacz 1939-2004, katalog wystawy, [red.] Joanna Boniecka, Jacek Waltoś, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008, poz. kat. 402, ss. 256 (il.), 355
Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, katalog wystawy, [red.] Joanna Boniecka, Płocka Galeria Sztuki, 2014

„Bardzo lubię rozmawiać z malarzami. Rozmawiać z dawnymi malarzami. Rozmawiać z dawnymi malarzami poprzez ich obrazy. Rozmawiać obrazami. Wiele moich obrazów w ten sposób powstało. Z Caravaggiem rozmawiałem, malując dwie wersje 'Opuszczonej'. Inna powstała z rozmowy z Grünewaldem. 'Anioł marnotrawny' to była moja rozmowa z Rembrandtem, a 'Piety' – z Mistrzem z Avignonu. Z Andrzejem Wróblewskim rozmawiałem o kolejkach po wszystko i nic, a z Hansem Baldungiem Grienem, malując największą z moich kolejek – 'S i e b e n [Siedem] okresów z życia kobiety'. Właściwie to z Hansem rozmawiałem o kobietach. Nie zawsze były to rozmowy śmiertelnie poważne; z Goyą na przykład, malując 'Corridy', żartowałem na temat wołowiny na kartki, a mój 'Szał' był niesmacznym rechotem na temat smakowitego Podkowińskiego".

Zbylut Grzywacz, katalog wystawy, Wobec Matejki, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1994

Fotografia z domu publicznego

Pablo Picasso „Panny z Awinionu", 1907

„Zbylut Grzywacz był erudytą, ale swoją erudycję nosił lekko. Do wymienionych można by dodać kolejne nazwiska mistrzów, których dzieła malarz interpretował, bądź które posłużyły mu za źródło inspiracji: El Greco, Tintoretto, Rodin, Degas, Manet, Schiele czy Grosz, a także szwedzki malarz i rzeźbiarz, osobiście przyjaciel, Torsten Renqvist (1924-2007).

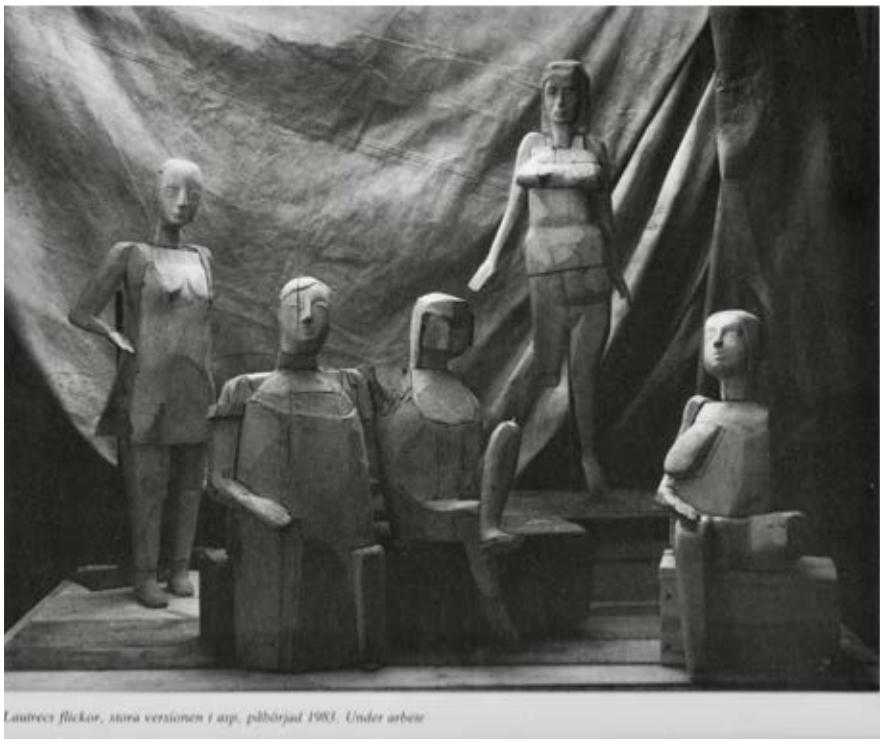
Z autorem grupy rzeźbiarskiej 'Dziewczyny Lautreca' (1985, osika, 230 × 251 × 150 cm) Zbylut Grzywacz wraca do rozmowy o kobietach, malując jedno z największych swoich płócien, równocześnie z późnymi, interwencyjnymi cyklami, jak „9 obrazów" a szczególnie 'Przyjdź precz'. Obraz 'Dziewczyny Torstena Renqvista' podejmuje za pierwowzorem temat losu kobiet 'najstarszego zawodu świata', motyw obecny w sztuce krytycznego realizmu i naturalizmu, w twórczości Toulouse-Lautreca i wczesnego Picassa. Słynne dzieło tego ostatniego 'Panny z Awinionu' (1907, MoMa, NY) przedstawia nagie prostytutki, a nazwa obrazu odnosi się do ulicy Avinyó w Barcelonie, przy której znajdował się dom publiczny. Pierwotny, długo używany przez samego autora tytuł obrazu to 'Awinioński burdel', a szkice do obrazu ujawniają pomiędzy aktami kobiet postaci mężczyzn – klientów.

Punktem wyjścia do pracy nad dziełem, zarówno dla Renqvista, jak i Grzywacza, stała się konkretna fotografia z paryskiego burdelu, odwiedzanego przez Toulouse-Lautreca, z dziewczętami, z którymi się przyjaźnił. Fotografia ta często pojawia się w publikacjach o francuskim artyście, towarzysząc malowanym przez niego w domu publicznym portretom dziewcząt. Można tę fotografię odbierać jako realistyczny, a jednocześnie przyjazny wizerunek, a można też postrzegać ją jako groteskowy portret rodzinny z układem postaci podyktowanym mieszczańską tradycją francuską – niczym zniekształcone lustrzane odbicie wizerunku francuskiej rodziny, którą naśladują. Trzy ubrane postaci kobiece po lewej i trzy rozebrane po prawej stoją po przeciwnych stronach środkowej osi: z jednej strony 'widzialna' grupa w społeczeństwie patriarchalnym, z drugiej 'niewidzialna', rządzona przez matriarchat podporządkowany regułom i normom określającym miejsce nagości w społeczeństwie.

Torsten Renqvist i Zbylut Grzywacz

Ten atrakcyjny malarsko obraz wciela charakterystyczną dla Zbyluta Grzywacza strategię artystyczną, którą wyraża słynne, wielokrotnie przez niego cytowanie zdanie Andre Malraux: 'La premiere matiere de l'artiste ne jamais la vie, c'est toujours une autre oeuvre d'art.' (Pierwszym tworzywem artysty nigdy nie jest życie, ale zawsze inne dzieło sztuki).

Krzysztof Jegliński pisał w 2011, z okazji wystawy Renqvista w sztokholmskiej Galerii Andersson-Sandström: 'Torsten Renqvist reprezentował Szwecję na Biennale w Wenecji, pokazywał swoją twórczość w najważniejszych galeriach i muzeach w Szwecji, w Europie i na świecie. Wielokrotnie nagradzany, powszechnie znany i ceniony grafik, znakomity malarz, nagle przestał malować i zajął się rzeźbą. Pod koniec lat 60. zeszłego stulecia, kiedy artyści szwedzcy masowo ruszyli na podbój świata – do Paryża, a odważniejsi do Nowego Jorku – Torsten Renqvist pojechał z wystawą grafiki i malarstwa do Krakowa. Było to wydarzenie bez precedensu – akt solidarności z polskimi artystami, z polską sztuką i z marzeniami Polaków o wolności. Drugiego marca 1966 artysta napisał: 'Nie znam jeszcze Polski, teraz, po jednym miesiącu. Mam jednak w nozdrzach zapach. I jeszcze obrazy. Jest to przedziwne, ile wrażeń można nazbierać przez zaledwie kilka tygodni. Hasiora w Sztokholmie nie było. Spotkać go tak, jak z Leszkiem [Sobockim] i Włodkiem [Kamińskim] go spotkaliśmy, późnym wieczorem w Zakopanem, było przeżyciem, którego nikt nigdy nie doświadczył. Ta wizyta zmieniła moje życie'. Do Polski pojechał, będąc malarzem, w Polsce stał się rzeźbiarzem" (Aspiracje nr 64-11, s. 70).



Torsten Renqvist, „Dziewczyny Lautreca", 1985

34 †

TOMASZ CIECIERSKI
1945

Kompozycja (dyptyk), 1985

olej/płótno, 174 x 230 cm
sygnowany i datowany p.d.: '85 T.Ciecierski'

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

POCHODZENIE:
Desa Unicum, 2019
kolekcja prywatna, Europa

LITERATURA:
Tomasz Ciecierski. Obrazy i prace na papierze 1972-2007, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2007, s. 43 (il.)

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

Tomasz Ciecierski

Kompozycja, a właściwie dyptyk, prezentowana w katalogu, to niezwykle interesujący przykład twórczości Tomasza Ciecierskiego lat 80. Dynamizująca, zdecentralizowana kompozycja została rozłożona na dwa połączone ze sobą, pionowe płótna tworzące razem monumentalny, płaszczyznowy efekt. Szkicowo nakreślone figury zbudowane z barwnych konturów lub płaskich plam jaskrawego koloru, uchwycone w ruchu – biegu, tańcu, rozedrganiu – mogą przypominać z jednej strony pradawne malowidła naskalne, z drugiej zaś – ikoniczne dokonania włoskich futurystów realizowane zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie. Co znamienne, poprzez specyficzne kadrowanie, „ucięcie" postaci na krawędziach płótna kompozycja zdaje się fragmentem większej, rozszerzającej się w nieskończoność całości, którą widz dobudowuje w wyobraźni.

O pracach Ciecierskiego z lat 70. i 80., przy okazji wystawy artysty w Muzeum Sztuki w Łodzi, pisał w 1990 Ryszard Stanisławski: „Poszukiwania malarstwa lat osiemdziesiątych mają swoje źródło w indywidualnych odkryciach wartości aktu malowania w czasach poprzedniej dekady, gdy jak wszędzie, tak i w Polsce, większość wystaw o dużych aspiracjach poświęcano najczęściej innym mediom. Tomasz Ciecierski od połowy lat 70. do tych poszukiwań przyczyniał się w sposób znaczący, tworząc od początku obrazy wielkich rozmiarów, których właściwością był ich z zamierzenia jakby szkicowy charakter. Biel tła i rozsypanie na nim całych zbiorów sylwetek sprawiały wrażenie, że obrazy te pochodzą wprost ze szkicownika nerwowo zapełnionego barwnym tuszem. Zdawało się, że obraz na przekór monumentalizmowi formatu i gęstości farby jest jakby ekranem czegoś innego".

35

TOMASZ CIECIERSKI/PRZEMYSŁAW MATECKI

Nr 5 z cyklu "Always Look at the Left Side of Life", 2020

olej/płótno naklejone na sklejkę, 130 x 110 x 11 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. CIECIERSKI | 2020 | olej | P. MATECKI | 5'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 000 - 20 000 EUR

WYSTAWIANY:
„Always Look at The Left Side of Life", Wizytująca Galeria, Warszawa, 6.02-10.04.2021

ALWAYS LOOK AT THE LEFT SIDE OF LIFE

Prezentowana kompozycja przynależy do serii 15 obrazów namalowanych wspólnie przez Tomasza Ciecierskiego i Przemysława Mateckiego. Sam cykl nosi znaczący tytuł „Always Look at the Left Side of Life". Jest trawestacją słów piosenki „Always Look on the Bright Side of Life" i jednocześnie wyrazem lewicowego światopoglądu obu artystów. Według nich szukanie w dzisiejszych czasach jasnej strony rzeczywistości brzmi dość karkołomnie, lepiej poszukać sposobu wyrażenia swoich politycznych poglądów i je zamanifestować. Oczywiste są tutaj skojarzenia ze sztuką zaangażowaną, krytyczną, ale nie tylko tytuł nawiązuje do polityki. Owa polityczność przebija się przede wszystkim w samej kompozycji stanowiącej swoistą grę z odbiorcą. To właśnie w lewą stronę biegną bohaterowie obrazów z cyklu. Potraktowana skrótowo postać, ideogram człowieka, kpiąco przedostająca się z obrazu na obraz zaczerpnięta jest z twórczości Ciecierskiego. Kolażowo-montażowy charakter kompozycji wypełniony piktogramami i kształtami przywodzi na myśl dadaistyczne konotacje i jest charakterystycznym elementem prac Mateckiego. Sama kompozycja pracy jest skonstruowana na zasadzie mapy, jak gdyby artyści dzielili płaszczyznę płótna na geometryzujące terytoria. Wiele z prac z cyklu operuje biało-czerwoną kolorystyką, przywodzącą na myśl barwny narodowej flagi. Operowanie tak radykalną gamą kolorystyczną jest oczywistą alegorią politycznego wymiaru cyklu.

Omawiany cykl „Always Look at the Left Side of Life" jest niezwykle ciekawym przykładem artystycznej współpracy. W dziele, z powodzeniem można doszukiwać się recepty na to, jak w spolaryzowanym świecie wiele może wnieść odnalezienie tego, co wspólne. I właśnie to fascynuje w serii Ciecierskiego i Mateckiego: wspólne artystyczne zaangażowanie, które łączy nie tylko dwie wyjątkowe postaci twórców, ale staje się także łącznikiem międzypokoleniowym. Oznacza to, że obaj artyści znaleźli formę porozumienia – zarówno na tle artystycznym, jak i światopoglądowym. Trafnie ujął to Stach Szabłowski, pisząc: „Spotkanie Mateckiego z Ciecierskim mogło się wydawać nieoczywiste, zanim do niego nie doszło. Kiedy jednak ma już ono miejsce, wszystko zaczyna układać się w logiczną całość. Nie chodzi nawet o to, że Ciecierski należy do na wpół legendarnego malarskiego sprzysiężenia znanego jako grupa „Pędzle", którego członkiem jest również Paweł Susid. Istotne jest to, że choć mogłoby się na pozór wydawać, iż Ciecierski i Matecki poruszają się po pokoleniowych i środowiskowych orbitach, które są od siebie odległe, to w rzeczywistości stawiają podobne pytania; nadchodząc z dwóch różnych kierunków, spotykają się w bliskich sobie rewirach" (http://tugaleria.pl/wp-content/uploads/2021/03/Stach-Szablowski-Ciecierski-Matecki-Hybryda.pdf, dostęp: 28.10.2022).

36 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"27.05.05", 2005

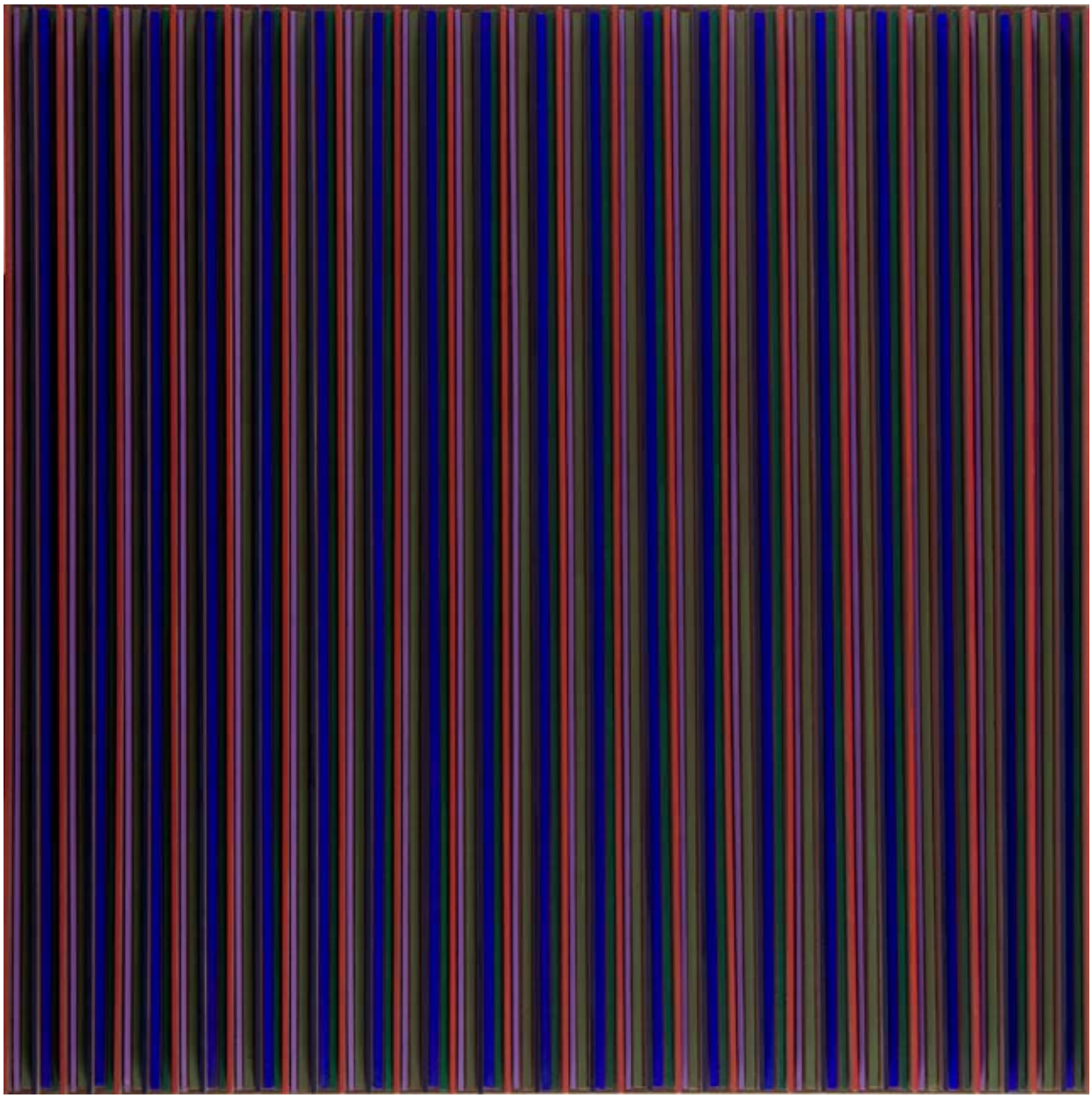
akryl, relief/płyta pilśniowa, 99 x 99 cm
sygowany i datowany na odwrociu: '27.05.05. | A. NOWACKI 2005'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
13 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Gdybym miał przed sobą płótna, materiał niestawiający oporu, musiałbym eksplodować. Geometryczny, matematyczny i symetryczny porządek jest dla mnie kręgosłupem. Dopiero po ustaleniu wymiarów, proporcji materialnej struktury i odpowiednich relacji form czuję się na tyle wolny, by dać płynąć barwom, to znaczy emocjom".

Andrzej Nowacki



37

JACEK SIENICKI
1928-2000

Wnętrze pracowni, 1981

olej/płótno, 160 x 110 cm
sygnowany i datowany p.g.: '3 VIII 81 JS.'
opisany p.d.: 'JC. 8 IX 80'
numerowany na krośnie malarskim na odwrociu: '576'

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
20 000 - 26 000 EUR

„Sienicki maluje to, co postrzega i ogarnia intuicją w bliskim kręgu egzystencjalnym. Maluje fragmenty swego pokoju, widok przez okno, rośliny w doniczkach i garnkach, drzewka pod domem, postacie ludzkie zawsze jakoś spowinowacone z własną sylwetką – szczupłą, o pociągłej twarzy. (...) 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".

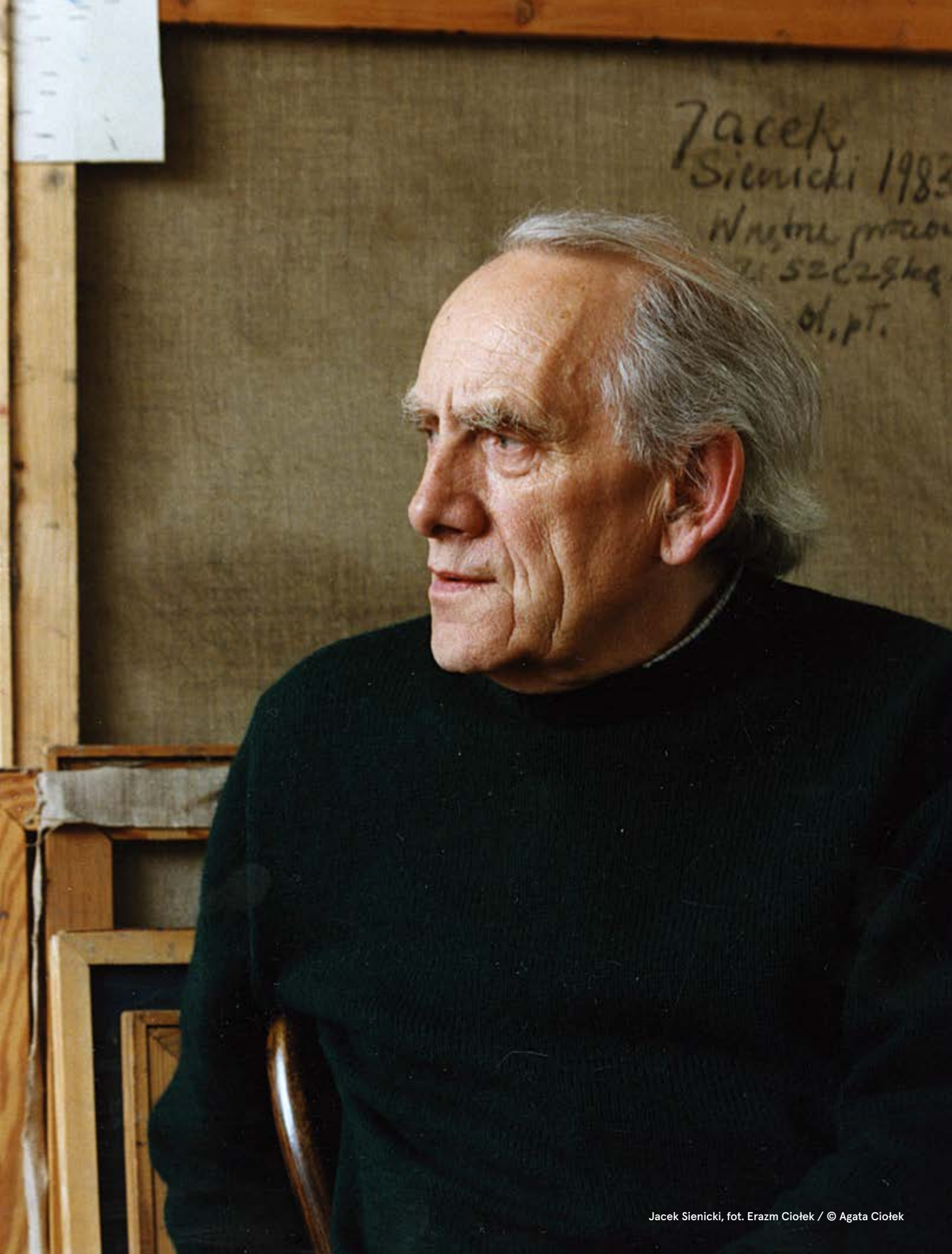
Janusz Jaremowicz

Jacek Sienicki był wierny doskonalonemu przez lata własnemu językowi malarskiemu. Miał w zwyczaju mierzyć się wciąż na nowo z już wcześniej podejmowanymi tematami. Dzięki stosowaniu rozmaitych wariantów kolorystycznych i kompozycyjnych przedstawienia zyskiwały kolejne, interesujące kreacje. Wachlarz podejmowanych tematów był dosyć wąski, najczęściej to przedstawienia martwych natur, czyli garnków, kwiatów, czaszek zwierząt czy kawałków mięsa. Pojawiały się również autoportrety czy szczupłe postaci o pociągłych ciałach, widoki z okna lub wnętrza pracowni. Ponowne mierzenie się z tymi samymi tematami stanowiło wyzwanie dla artysty, które nieustannie sam przed sobą stawiał.

W każdym obrazie Jacek Sienicki zawierał cząstkę własnego ja. W dziełach malarza zawarta jest jego wrażliwość i doświadczenie. Przed pracą bardzo ważne było dla niego, aby wprowadzić się w odpowiedni nastrój, dać się porwać intuicji, ponieważ ostateczna wizja ujawniała się podczas tworzenia, nigdy przed. Pracował w pełnym skupieniu. Fragmenty otaczającej go rzeczywistości stawały się odbiciem wizerunku samego artysty. Jacek Sienicki szedł z boku głównych nurtów malarskich swoich czasów, dzięki czemu pozostawił twórczość pod wieloma względami odrębną, a jego prace są na tyle wyjątkowe, że trudno jest je pomylić z dziełami jakiegokolwiek innego malarza.

Wnętrze pracowni z 1981 powstało w dojrzałym okresie twórczości Jacka Sienickiego, gdy artysta osiągnął już w pełni proces samookreślenia i wypracował swój własny, niepowtarzalny styl. Zaprezentowana praca jest studium wnętrza pracowni artysty. Sienicki świadomie nobilituje wybrane elementy swoich kompozycji. Przestrzeń oraz przedmioty, które odgrywają główną rolę w malarstwie artysty, zostały jedynie zarysowane ostrymi pociągnięciami pędzla. Jest to cecha charakterystyczna malarstwa Sienickiego, który nie miał zamiaru odwzorowywać powszedniego wyglądu rzeczywistości. Dążył natomiast do uchwycenia prawdy kryjącej się w głębi przedstawienia. Sienicki zazwyczaj doprowadzał obrazy do granicy abstrakcji, jednak zawsze wychodził od rzeczywistości, życia, które go otaczało, w tym przypadku realnego wnętrza, w którym na co dzień przebywał. W toku pracy nakładał i zdrapywał farbę z płótna, modyfikował i przetwarzał obraz czasem tak intensywnie, że wizerunek zaczynał oddalać się od wyglądu pierwowzoru i zbliżał się do obrazu „nieprzedstawiającego". Jak sam artysta mówił: „Po drodze tak często wszystko się zmienia, przetwarza, że komuś, kto nie zna początku, obraz wydaje się abstrakcyjny. Dla mnie pozostaje jednak na przykład wnętrzem pracowni, bo ono było źródłem i wciąż nim pozostaje" (Jacek Sienicki w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Izabelin – Warszawa 2011, s. 208). Wygląd pracowni artysta określił kolorem, którym potrafił posługiwać się doskonale. Kompozycja jest utrzymana w odcieniach niebiesko-zielonych, ale pojawiają się również złamane odcienie innych barw. Równoległymi pociągnięciami pędzla artysta namalował refleksy światła wpadającego przez okno do wnętrza pomieszczenia. Światło w obrazie miało dla Jacka Sienickiego naczelne znaczenie, o czym świadczą jego własne słowa: „Obraz to światło wypowiedziane barwą, tworząc przestrzeń" (op. cit., s. 204).

Obrazy Sienickiego wymagają poświęcenia czasu na refleksję, zatrzymania się i zgłębienia kryjącego się za nimi przesłania. Kompozycje zawsze orientowane są wertykalnie. Sienicki, malując wnętrza, zazwyczaj nie zapełniał ich niczym, nie prowadzał też wielu przedmiotów, które jeżeli już się pojawiały, to były rozmyte. Najczęściej Sienicki nakładał grube warstwy farby na powierzchnię płótna, uzyskując interesującą fakturę. Obrazy utrzymane były w odcieniach szarości preferowanych przez artystę, który stronił od mocnych kontrastów. Jeżeli już wprowadzał intensywniejszy kolor, to stanowił on zaledwie akcent koncentrujący na sobie uwagę. Zredukowana tonacja była środkiem do uzyskania klarowności i prostoty wypowiedzi artystycznej.



Jacek Sienicki, fot. Erazm Ciołek / © Agata Ciołek

38 †

HILARY KRZYSZTOFIAK

1926-1979

"Kompozycja XVII" z cyklu "Totemy białostockie", 1964

olej/płótno, 155 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hilary 64'
na odwrociu na blejtramie papierowe nalepki z opisem pracy

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 000 - 15 000 EUR

WYSTAWIANY:
„Hilary. Malarstwo i rysunek", Muzeum Narodowe w Warszawie
Galeria Zachęta, Warszawa, marzec-kwiecień 1997
Muzeum Śląskie w Katowicach czerwiec-wrzesień 1997
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, grudzień 1997 – luty 1998

LITERATURA:
Hilary. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, [red.] Hanna Kotkowska-Bareja, Warszawa 1997, s. 281, poz. kat. 53

„Hilary był ekspresjonistą z temperamentu, jego postawa wobec natury, wobec świata, była postawą ekspresjonisty (i pozostała taką do końca życia), nie był natomiast nigdy ekspresjonistą w ścisłym, malarskim znaczeniu tego słowa, w żadnym z okresów swej twórczości, w żadnej z wypróbowywanych i stosowanych technik".

Włodzimierz Odojewski

39 †

JONASZ STERN

1904-1988

Pejzaż, 1970

technika własna/płótno, 53 x 64 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Stern | 1970'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 000 - 20 000 EUR

POCHODZENIE:
Desa Unicum, 2019
kolekcja prywatna, Polska

„Człowiek zawsze maluje siebie. Nawet w abstrakcji. Życiorys jest najważniejszy. Mówi, kim człowiek jest, co w nim siedzi. Sztuka dopiero wtedy znajduje oddźwięk, kiedy artysta zdoła przedstawić siebie sugestywnie".

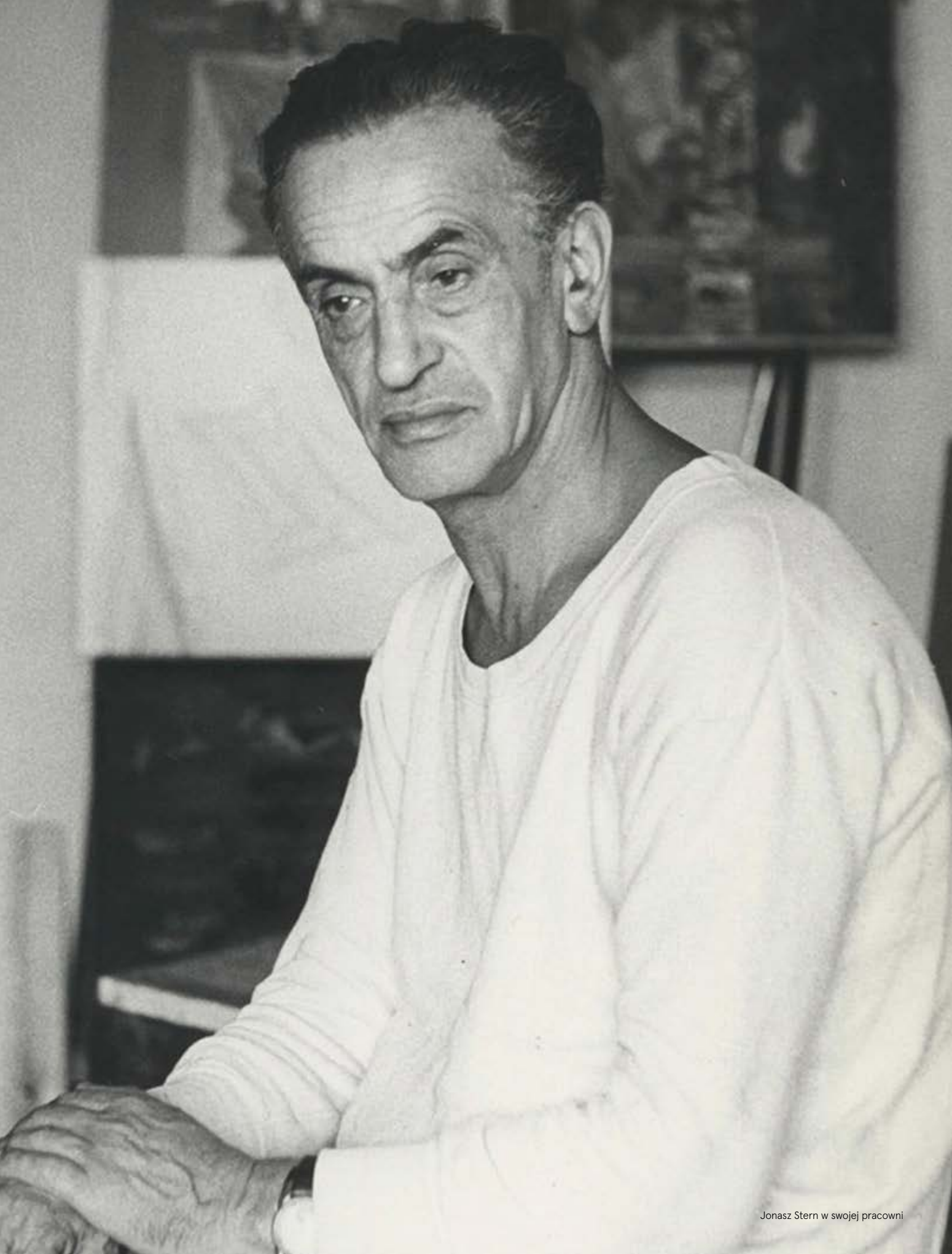
Jonasz Stern

MANIFESTACJA ISTNIENIA

Prezentowana w ramach aukcji kompozycja jest reprezentatywnym przykładem twórczości Jonasza Sterna z lat 70. To właśnie w tym okresie artysta odnajduje swoją na wskroś dystynktywną formułę malarską, która pozwala mu wyrażać przeżycia związane z czasem zagłady II wojny światowej. Rolę determinującą zarówno życie, jak i twórczość artysty w znacznym stopniu miało traumatyczne przeżycie: w 1943 cudem ocalał podczas likwidacji getta, wydostając się spod zwałów rozstrzelanych ciał. W rozmowie z Elżbietą Dzikowską Stern przyznał, że wielokrotnie, zupełnie nieświadomie, powracał myślami do tego wydarzenia. Jak pisał: „Zawsze, nawet podświadomie, tamte przeżycia dochodziły do głosu. Namalowałem kiedyś obraz i nie wiedziałem wcale, dlaczego nadałem mu taką, a nie inną formę. Niedługo potem pojechałem do Lwowa i przyjaciel sfotografował mnie na miejscu straceń. Kiedy przypadkowo porównałem zdjęcie z obrazem, okazało się, że namalowałem to właśnie miejsce – dół" (Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, [red.] Elżbieta Dzikowska, Warszawa 2011, s. 214).

Stern budował własne światy złożone z nieokreślonych kształtów kojarzących się ze światem organicznym. Wykorzystywał ich metaforyczną energię i łączył ze sobą w nierealistyczne całości. Płynące w tajemniczej przestrzeni na poły abstrakcyjne formy akcentowały surrealistyczny klimat przedstawień. Cecha ta charakteryzuje wiele prac artysty, bez względu na technikę ich wykonania. Pozornie mechaniczny gest montowania na podłożu drobnych przedmiotów lub organicznych „resztek" ma znaczenie symboliczne. Wynika ze wspomnianych wyżej doświadczeń wojennych i mającego w nich swoje źródło przekonania o nietrwałości życia i nieuchronności śmierci. Umieszczane w zaszklonych kasetonach elementy nie są jednak bezosobowymi śladami minionego czasu, ale wręcz osobowymi – bo związanymi z konkretnym, indywidualnym doświadczeniem – świadkami. Pełnią funkcję epitafiów i zarazem relikwiarzy. Szczątki zwierząt stają się tutaj także rodzajem pamiątek po człowieku. Ślady, które „rejestrował" Stern, stanowią wszakże pamiątki niejako w dwójnasób: są rzeczywistymi „dowodami na istnienie" konkretnego człowieka (rybie szczątki to pozostałości wędkarskich wypraw, które były pasją malarza; zob. np. Formy zabite II, 1973), ale również symbolicznymi figuracjami cierpień narodu żydowskiego (Upokorzenie, 1984). Oba aspekty fenomenalnie łączy obraz Tablica czerwona (1971), który Jan Trzupek przekonująco zinterpretował jako rodzaj macewy. Tworząc swoje reliefy, kolaże, asamblaże, dbał zarazem Stern o to, aby ocalić formę. Jego „gablotki", niczym w muzealnym skarbcu, skrywają drogocenne drobiazgi. Barwa i światło, traktowane po malarsku, czynią z nich przedmioty artystyczne, ale zarazem nie pozbawiają rzeczywistościowego wymiaru i symbolicznych odniesień.

Sugestie pejzaży zaczął przedstawiać bez farby, komponując obrazy z materii. W asamblażach umieszczał pomiętą tkaninę, piasek, kamienie, często fragmenty kości, a także fotografie. Abstrakcyjnie obrazował świat unicestwiony. Jednak w twórczości Sterna nie ma rozpaczy, jego prace są przesłaniem wzywającym do człowieczeństwa i dającym nadzieję na odrodzenie. Maria Anna Potocka w tekście „Jonasz Stern. Krajobraz po Zagładzie" nazwała Jonasza Sterna prekursorem „abstrakcji znaczącej" w sztuce polskiej: „Ta tendencja artystyczna jest szczególnie atrakcyjna dla artystów, którzy operują tematami zagrożonymi patosem, tematami, w których każda dosłowność zamienia się w krzyk będący zbrodnią wobec treści. Zagłada to temat niezwykle wrażliwy na realizm. Dlatego twórcy o wybitnym słuchu znaczeniowym zamykają ją w sformułowaniach abstrakcyjnych. Ta forma zamienia dramatyzm doraźny w odwieczny. Nie poraża bezpośrednio – tak jak na przykład stosy ciał – ale na zawsze osiada w wyobraźni, a raczej w czymś, co należałoby nazwać pamięcią wyobraźni. Ta pamięć ucieka od patetycznego szoku, poddaje się natomiast abstrakcyjnemu modelowi. W takim podejściu zawiera się dogłębne zrozumienie psychologii percepcji. Abstrakcja znacząca jest również szczególnym wyznaniem filozoficznym w odniesieniu do tego, co ukształtowało nasz światopogląd" (Maria Anna Potocka, Jonasz Stern. Krajobraz po Zagładzie, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, 2017).



Jonasz Stern w swojej pracowni

40 †

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920–1972

"Hors cadre nr 47", 1971

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

estymacja:
80 000 – 120 000 PLN
18 000 – 26 000 EUR

POCHODZENIE:
Sopocki Dom Aukcyjny, 2018
kolekcja prywatna, Polska

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

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

„Pasjonuje mnie szukanie współzależności przestrzeni metafizycznej z przestrzenią fizyczną. Chcę, aby trafne spotkanie kształtu i skali reliefu ze skalą barwną, zestrojenie obu tych niewspółmiernych formacji, określało zawartość emocjonalną i treściową. Aby było miarą wartości kompozycji".

Aleksander Kobzdej

41 †

WŁADYSŁAW HASIOR
1928–1999

"Wojenne wspomnienie", 1963

asamblaż, 15 x 24 x 83 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'W. HASIOR | 1963 | WOJENNE WSPOMNIENIE'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 000 - 13 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„U Hasiora rzecz ma się inaczej. Nie dlatego, że jest mniej nowoczesny, ale dlatego zapewne, że przeżywa ten sam wiek w innej strefie ludzkiego doświadczenia. Jego sztuka jest ekspresyjna i uczuciowa w sposób jawny. Kojarzenie przedmiotów służy tu budowie metafor i działaniu symboli – które mówią i znaczą, jątrzą niepokój sumienia obok niepokoju wyobraźni – sugeruje nie tylko emocje, ale i sąd moralny".

Janusz Bogucki, Sztuka Polski Ludowej, Warszawa 1983, s. 305

„POP-ART OZNACZAŁ SKIEROWANIE UWAGI NA PRZEDMIOT ZNALEZIONY, PRZEDMIOT BYLE JAKI, ODPADEK ODRZUCONY I BEZUŻYTECZNY, A ZARAZEM REPREZENTUJĄCY TO, CO NAJPOWSZECHNIEJSZE. ALE HASIOR NIE DZIAŁAŁ W WIELKICH CENTRACH WSPÓŁCZESNEGO ŚWIATA, WIĘC PRZEDMIOTY-ODPADKI, KTÓRE DZIAŁAŁY NA JEGO WYOBRAŹNIĘ, BYŁY PRZEDMIOTAMI Z MAŁOMIASTECZKOWEGO LAMUSA, BYŁY SOCZEWKĄ NIE CYWILIZACJI WIELKOPRZEMYSŁOWEJ, LECZ POLSKIEJ PROWINCJI. NOBILITOWANIE PRZEDMIOTU W SZTUCE OZNACZAŁO DLA HASIORA NOBILITOWANIE TEGO, CO WIDZIAŁ NA PROWINCJONALNYCH TARGACH I ODPUSTACH: TANDETY, CZĘSTO SZMIROWATEJ I BŁYSZCZĄCEJ, A TAKŻE SZARZYZNY, ODPRYSKÓW TEGO, CO KIEDYŚ BYŁO LUB UCHODZIŁO ZA PIĘKNE”.

ANDRZEJ OSĘKA, WOJCIECH SKRODZKI, WSPÓŁCZESNA RZEŹBA POLSKA, WARSZAWA 1977, S. 32

Władysław Hasior należał do grona oryginalnych artystów, których twórczość zarówno ze względu na jej znaczenie, jak i zastosowane techniki wymyka się typowym kategoryzacjom i definicjom. Szerszej publiczności Hasior znany jest 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 Hasiora, 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 Hasiora przekracza podziały stylistyczne i teoretyczne, pozostaje zjawiskiem szczególnym.

Twórczość Hasiora charakteryzuje się tym, co bywa określane jako „niesamowitość”. Jest to pojęcie pochodzące z psychoanalizy Sigmunda Freuda. Przez „niesamowite” wiedeński psychoanalityk rozumiał to, co znane i swojskie, powszednie. Kiedy jednak to coś zostało zobaczone czy pomyślane w innej perspektywie, w innym ujęciu, stawało się zaskakujące, fascynujące, ale mogło okazać się również straszne i niepokojące. Tak rozumiana niesamowitość dobrze opisuje transformację, której ulegają w dziele Hasiora codzienne, banalne obiekty. Artysta dawał im drugie życie, ze zwyczajnych i śmieciowych przedmiotów uczynił zaskakujące i często bardzo zabawne kompozycje. Zdarza się jednak, że przywołują one wydarzenia tragiczne. Artysta chętnie posługiwał się językiem groteski. Humor łączył się w swoich pracach z przekraczaniem granic obyczajowych. Przykładowo to, co przynależne do sfery sacrum, staje się u Hasiora swojskie i kiczowate.

Ta na wskroś nowatorska na forum polskiej sztuki działalność artysty spotykała się z pozytywnymi recenzjami krytyki, ale wywoływała również niemałe kontrowersje, nierzadko szokując i zaskakując tradycyjnie nastawioną publiczność. Część odbiorców sztuki Hasiora niejednokrotnie zarzucała artyście, że swoją skandalizującą twórczością ośmiesza święte prawdy wyznawane przez katolików. W jednym z listów do redakcji „Tygodnika Powszechnego” możemy przeczytać „Jest to (...) kretyńskomałpi grymas w kierunku ludzi, którzy je czczą. Dlatego nie wystarczy być rzeźbiarzem. Trzeba być ponadto facetem o jakiej takiej kulturze osobistej. Wtedy zostawia się w spokoju owe symbole nawet wówczas, gdy samemu nie podziela się owej czci. Hasior tego nie umie”. Cel sztuki Hasiora był jednak zupełnie odmienny. Nie zgadzał się, że jego twórczość jest bezbożna. Nie potwierdzał również, że jest religijna. Odwoływał się do atmosfery sakralnej, gdyż według niego stanowiła najlepszy nośnik do realizacji własnych założeń artystycznych. Jak pisał w jednej ze swoich notatek zamieszczonych w zbiorze „Myśli o sztuce” z 1987: „Każda religia daje tak potężny ładunek przeżyć i odczuć, że nie oprze im się żaden artysta, który zacznie na tym polu działać. Sprawa, która mnie interesuje, a nie umiem jej rozwiązać, to sprawa wartości obrazu czy rzeźby polegającej na sakralności. Nie jestem uwolniony od obsesji takich wartości. (...) Wydaje mi się, że ich siła leży w jakimś emocjonalnym ładunku możliwym tylko w kręgu głębokiej wiary w to, co się robi, głębokiej wiary, że to się musi robić w hołdzie dla jakiejś idei. Są rzeźby świeckie, absolutnie nie z kręgu tematów religijnych, które ze swoją wstrząsającą siłą są sakralne, bo istotnie w mocny sposób uzmysławiają istnienie ważnych wartości ludzkich. I jeżeli zjawi się dzieło, które, nie dając nawet jeszcze odpowiedzi, stawia jakieś dramatyczne pytanie o wieczne sprawy ludzkie, to ono jest ważnym społecznie zjawiskiem i na pewno właśnie sakralnym”.

Podobne kontrasty cechują całą twórczość artysty. Kategorie takie jak estetyka umiaru, oszczędność środków wyrazu czy decorum często nie znajdowały miejsca w jego sztuce i jak można przypuszczać, nie cieszyły się uznaniem u samego artysty. Te właśnie wartości estetyczne, często powodujące, że prace Hasiora pozostają trudne w odbiorze, są przyczyną jego popularności, ale też trudności w uznaniu jakości tej sztuki. Spotkanie z twórczością Hasiora często nie pozostawia widzów obojętnymi. Zajmują oni różne pozycje w ocenie jego artystycznego dorobku, dyskredytując go i podważając jego wartość lub pozostają pod silnym wrażeniem fantazji i nieposkromionej wyobraźni artysty.

42

JÓZEF SZAJNA

1922-2008

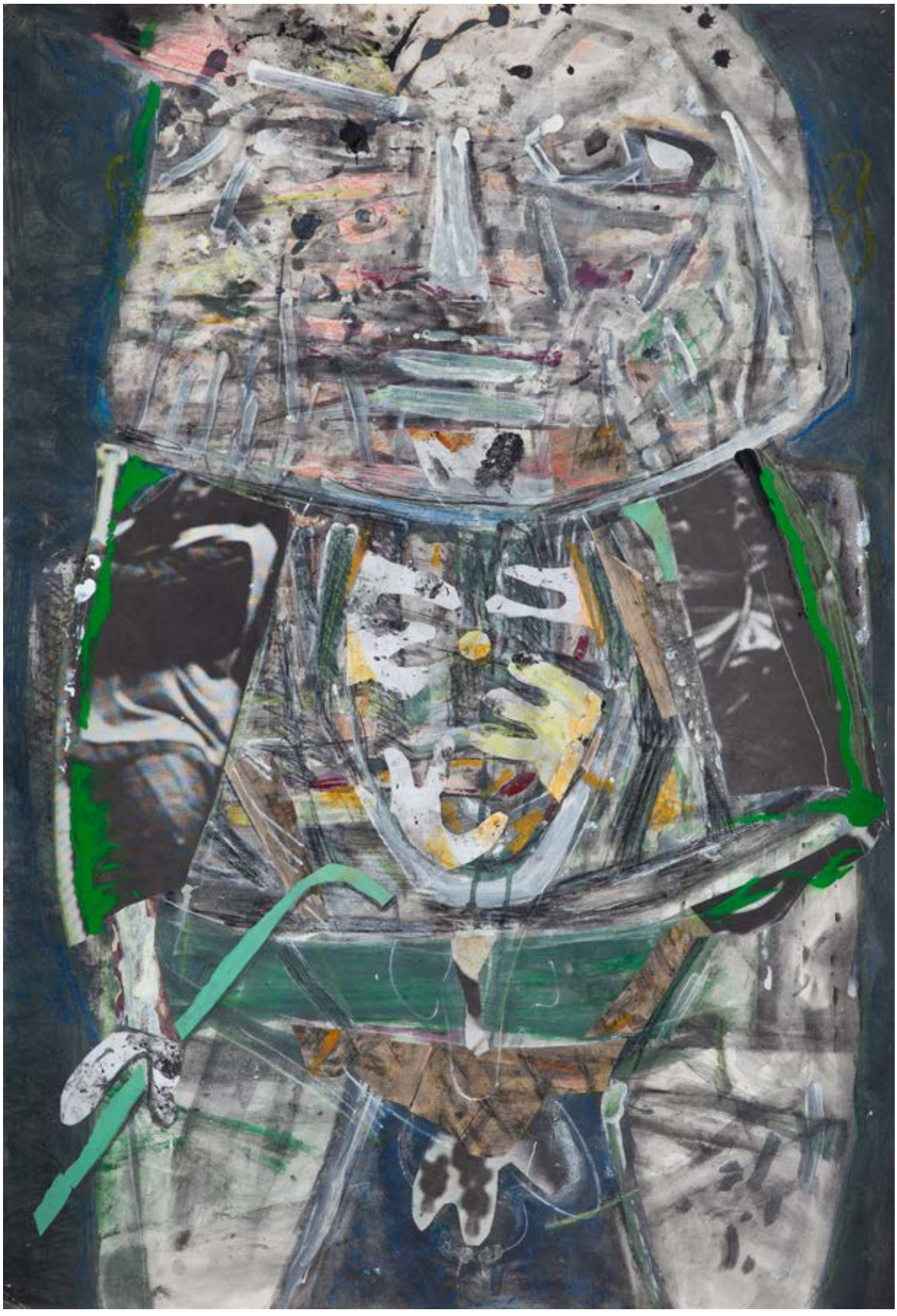
"Człowiek z laską", 1985

kolaż, technika mieszana/tektura, 99,5 x 69 cm
sygnowany p.d.: 'J. Szajna' oraz opisany l.d.: 'Człowiek z laską'

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

„Wokół mnie przez wiele lat przewijały się różne pojęcia, aż dorobiłem się jednego: ‘artysta kontrowersyjny’”.

Józef Szajna



43 †

WŁODZIMIERZ KUNZ

1926-2002

"St.Tropez plaża", 1993

olej, kolaż/płótno, 82 x 130 cm
sygnowany p.g.: 'WŁ. KUNZ'
sygnowany i opisany na odwrociu: 'WŁ. KUNZ ST. TROPEZ PLAŻA 82x130' oraz sygnowany poniżej: 'WŁ. KUNZ'

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

POCHODZENIE:
Galeria Andzelm, Lublin

„Sztuka i człowieczeństwo Włodzimierza Kunza są jednako godne uznania: jedno i drugie wielkiego formatu. Jako artysta jest powszechnie znany. Jako człowiek był otwarty, wszechstronnie wykształcony, pełen ciepła i życzliwości. Dbał o swoich studentów i był przez nich lubiany, ceniony; gdy kończył zajęcia w akademii i odchodził na emeryturę, miał dwie pełne pracownie".

Janina Górka-Czarnecka

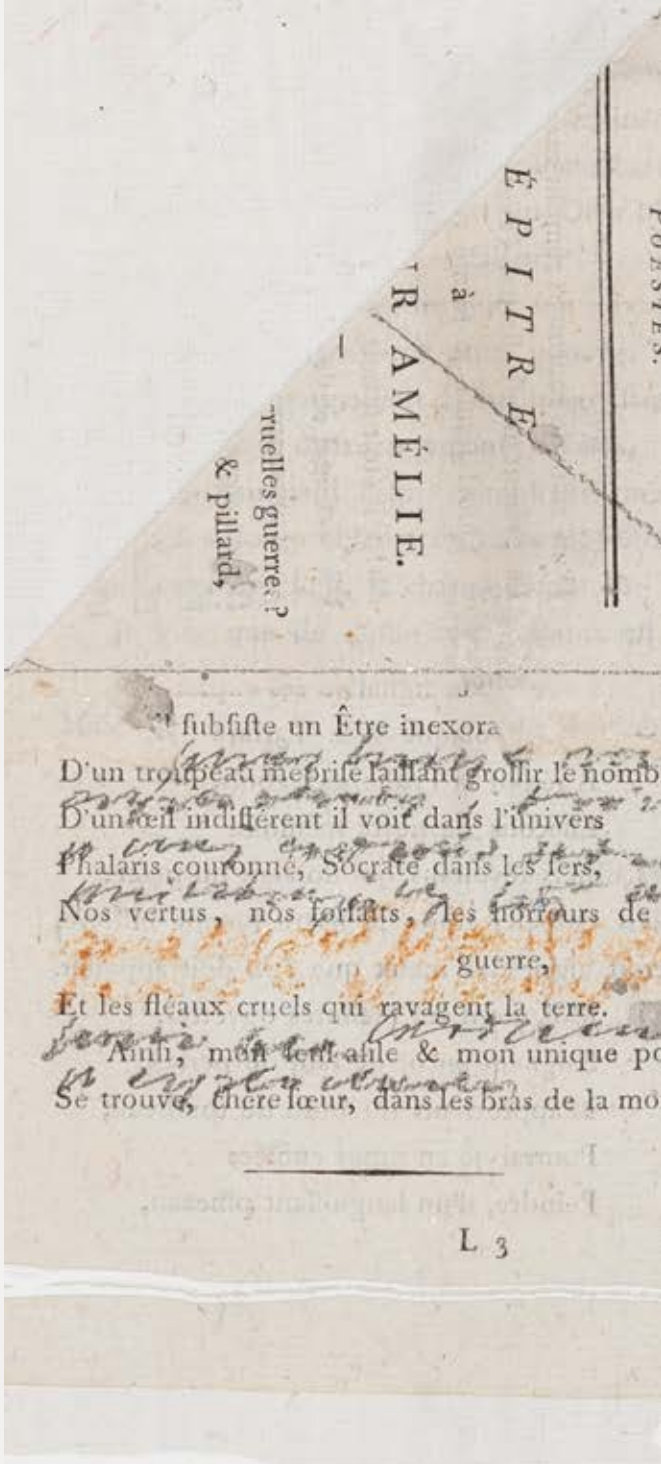
Włodzimierz Kunz aktywnie uczestniczył w polskim życiu kulturalnym jako artysta, pedagog oraz organizator przedsięwzięć artystycznych. W centrum jego zainteresowań twórczych znajdowało się malarstwo sztalugowe, monumentalne oraz grafika artystyczna. Przez całe swoje życie był związany z krakowską Akademią Sztuk Pięknych, gdzie początkowo studiował malarstwo pod kierunkiem prof. Zbigniewa Pronaszki, Adama Marczyńskiego, Hanny Rudzkiej-Cybisowej, a następnie został zatrudniony i przeszedł przez wszystkie szczeble kariery pedagogicznej i naukowej. Na krakowskiej ASP piastował stanowisko kierownika Katedry Litografii, dwukrotnie został wybrany dziekanem Wydziału Grafiki, był także kierownikiem Pracowni Malarskiej na Wydziale Malarstwa oraz rektorem trzech kadencji. Poza uczelnią został m.in. Rzeczoznawcą Ministerstwa Kultury i Sztuki do spraw sztuki współczesnej. Kunz przeszedł na emeryturę w 1996.

Włodzimierz Kunz był autorem wielu cykli obrazów i grafik. Tematy podejmowane przez niego w cyklach malarskich to: Morze Śródziemne, Pejzaż przemysłowy, Kompozycje z anegdotą, Viola d'Amore, Róża wiatrów, natomiast w grafikach można odnaleźć nawiązania do wydarzeń takich jak: Wyścig Pokoju, lot w kosmos czy trzęsienie ziemi w Banja Luce. Artysta potrafił zainspirować się pozornie drobnymi rzeczami oraz mało istotnymi sytuacjami i wydarzeniami. Tematy, po jakie sięgał, to pejzaże miejskie, śląskie hałdy, fabryki czy elementy świata przyrody. Kunz był bacznym obserwatorem rzeczywistości, który kreował intymny świat doznań i przywoływanych znaczeń zawartych.

Artysta był znany przede wszystkim z kompozycji wykonanych w technice litografii łączonej z collage'em i rysunkiem. Oszczędnie konstruował formalnie obrazy złożone z precyzyjnych i logicznych układów geometrycznych. W przeciwieństwie do minimalistycznej kompozycji, kolor był nakładany przez artystę spontanicznie, którym z pełną swobodą i lekkością pociągnięć pędzla przekraczał wyznaczone struktury. Artysta doskonale posługiwał się bielą w obrazach, to właśnie ta barwa był mu najbliższa. Sam siebie określał kolorystą bieli. Przywołując słowa artysty: „Biel jest tym, od czego zaczyna się kolor. Każdy malarz musi się zdecydować na wybór trzech, czterech barw, żeby z ich pomocą oddać cały świat. (...) Dla mnie malarstwo jest właśnie magią, tajemniczym światem kolorów, form i ich wzajemnych oddziaływań. Chciałbym, by moje obrazy przekazywały radość życia. Nie posługuję się w tym celu ani literaturą, ani fabułą, Chociaż figuracja nie jest mi zupełnie obca. Zwłaszcza ta, której korzenie wywodzą się z basenu Morza Śródziemnego – historycznej ojczyzny Homera". Kunz uzyskiwał także ciekawe efekty wizualne, dzięki różnorodnym fakturom, które uzyskiwał przez zadrapania, uderzenia pędzla i ściekanie farby.

Prezentowana na aukcji praca ujawnia nie tylko zamiłowanie artysty do bieli, ale również jego fascynację klimatem i kulturą regionów basenu Morza Śródziemnego. W statyczną kompozycję artysta wprowadził detal – fragment wiersza, który stanowi element dekoracyjny, a także pełni funkcję objaśnienia obrazu. Kunz często stosował w swojej twórczości najróżniejsze napisy, niekiedy czytelne tylko w lustrzanym odbiciu. Wprowadzone fragmenty cytatów i własnych notatek urozmaicają obrazy, które pomimo upływu czasu wciąż pozostają aktualne i nowoczesne. Jerzy Madeyski pisał „Kunz staje się z roku na rok bardziej swobodny i radosny w rozmachu plam, przywodzących niekiedy na myśl spontaniczność malarstwa – gestu. I muzyczność kompozycji. Więc też nam się jego sztuka coraz bardziej podoba. I podobać powinna, bo jest sztuką, z którą można się identyfikować".

Prace Włodzimierza Kunza prezentowano na kilkudziesięciu wystawach indywidualnych w Polsce i na świecie. Dzieła znajdują się w zbiorach Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Tokio, Muzeum Sztuki Hawanie, Muzeum Miejskiego w Darmstadt, Kunsthalle Nürnberg, w zbiorach muzeów narodowych Warszawy, Krakowa, Poznania i Wrocławia, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą. Włodzimierz Kunz był wielokrotnie nagradzany: odznaczony Krzyżem Komandorskim OOP, stypendystą rządu holenderskiego, laureatem nagrody miasta Krakowa, zdobył pierwszą nagrodę w dziedzinie grafiki na Międzynarodowym Biennale Sztuki w Madrycie oraz drugą nagrodę na Bienale Grafiki w Frechen, Fredrikstad oraz Listowel.



Le mépris

Parut en c

Les moins

Mais le nor

La Victoire

De la Prusse aux abois on crut la chute
sûre;
On présageoit sa mort d'une foible blessure.
Ce qu'il restoit de rois jusqu'en ces jours
d'horreurs,
De nos combats sanglans tranquilles specta-
teurs,
L'esprit préoccupé de frivoles attentes,
Flattés de partager nos dépouilles sanglantes,
Des triumvirs vainqueurs grossissent le parti.
Ce peuple confiné vers le pôle applati,
Sous des rois belliqueux si redouté naguère,
Qu'avilit maintenant un sénat mercenaire,
La Suède long-temps l'émule des Germains,
S'arme pour profiter de leurs maux intestins.

44 †

KAJETAN SOSNOWSKI
1913–1987

Bez tytułu z cyklu "Katalipomena", 1978

bawełna, 110 x 111 cm
datowany i opisany na blejtramie: 'Z cyklu "METALEPSIS" 1978 110 x 110 58'

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

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Kajetan Sosnowski odbył długą, samotną i mozolną drogę, zanim udało mu się tak drastycznie zredukować swoje środki artystycznego wyrazu. Jego ponadczasowe spojrzenie na sztukę wyprzedza, jak sądzę, również dzisiejszą awangardę".

Janusz Michalik

Kajetan Sosnowski uprawiał malarstwo wykraczające poza ramy własnej dyscypliny. Przez wiele lat konsekwentnie rozwijał własny język plastyczny. Jego twórczość charakteryzuje się niespotykaną u innych ówczesnych artystów logiczną wynikowością form prac. Artysta tworzył dzieła w cyklach, w których każdy krążył wokół konkretnej dominanty.

Zaprezentowana praca należy do cyklu prac „Katalipomena", które tworzył w latach 1976–77. W tym fascynującym cyklu artysta nie posługiwał się ani farbą, ani pędzlem, a jego środkiem wyrazu stało się naturalne, surowe oraz ekologiczne płótno lniane. Sam artysta podkreślał wyjątkowość wybranego materiału, lnu oraz bawełny, jako produktu przemiany materii zachodzącej w roślinie. Cykl „Katalipomeny", czyli po grecku „zachować", stał się hołdem dla doskonałości natury. Prace artysty powstawały poprzez różnorodne ingerencje w czysty materiał. Jak opisywał sposób tworzenia prac Janusz Michalik: „Narzędziem jest maszyna do szycia. Kawałki materiału o różnym nachyleniu osnowy, zszywane po skosach, po liniach prostych lub krzywych, tworząc monochromatyczne figury geometryczne, bardzo delikatnie zaznaczone przez różnie odbite światło. Dodatkowym urozmaiceniem bywa zmarszczenie materiału lub niedokończony szew. Subtelność zróżnicowania zarówno kolorystycznych płaszczyzn, jak i krawędzi (szwów), jest nie do osiągnięcia przy pomocy tradycyjnych środków malarskich. Można uznać to za przedostatni etap upraszczania. Następny oznaczałby powierzchnię całkowicie gładką i jednorodną. Ten stan przedfinalny jest zatrzymaniem, kolorystyczną zjawą optyczną, migotliwym stanem równowagi chwiejnej" (Janusz Michalik, Przedostatni etap upraszczania, Lublin 2017, s. 2).

Sosnowski w swoich „szytych obrazach" chciał zwrócić uwagę na zagrożenie cywilizacyjne, na które nie powinniśmy pozostawać obojętni. Formalnie nie sposób nie zauważyć nawiązań do XX-wiecznego malarstwa europejskiego – konstruktywizmu, abstrakcji geometrycznej, minimalizmu.

Pierwsze prace, wykonane po studiach na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, nosiły znamiona wpływu postimpresjonizmu. Okres wojenny, lata 30. oraz 40. XX wieku były również czasem, gdy powstawały pierwsze próby graficzne takie jak fluoroforty oraz drzeworyty. Po wojnie artysta rozpoczął intensywny okres organizacji życia artystycznego. Jego dokonaniami było m.in. założenie szkoły plastycznej w Siedlcach oraz szkoły artystycznej w Łodzi. Pod koniec lat 40. XX wieku rozpoczął współpracę z tygodnikiem „Kuźnica", gdzie odpowiadał za szatę graficzną oraz był autorem tekstów. Po przeniesieniu się do Warszawy nawiązał kontakty z takimi twórcami jak Miron Białoszewski. Najbliższe kontakty łączyły go z innymi członkami oraz współzałożycielami Grupy 55 – Marianem Boguszem czy Zbigniewem Dłubakiem. Cykl „Katalipomena" poprzedziły takie jak „Epitafia", „Pejzaże myśli wieczornych"(lata 50. XX wieku), „Portrety biblijnej" czy „Erotyki" (1957–1958).

„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

45 †

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"Podział O", 1979

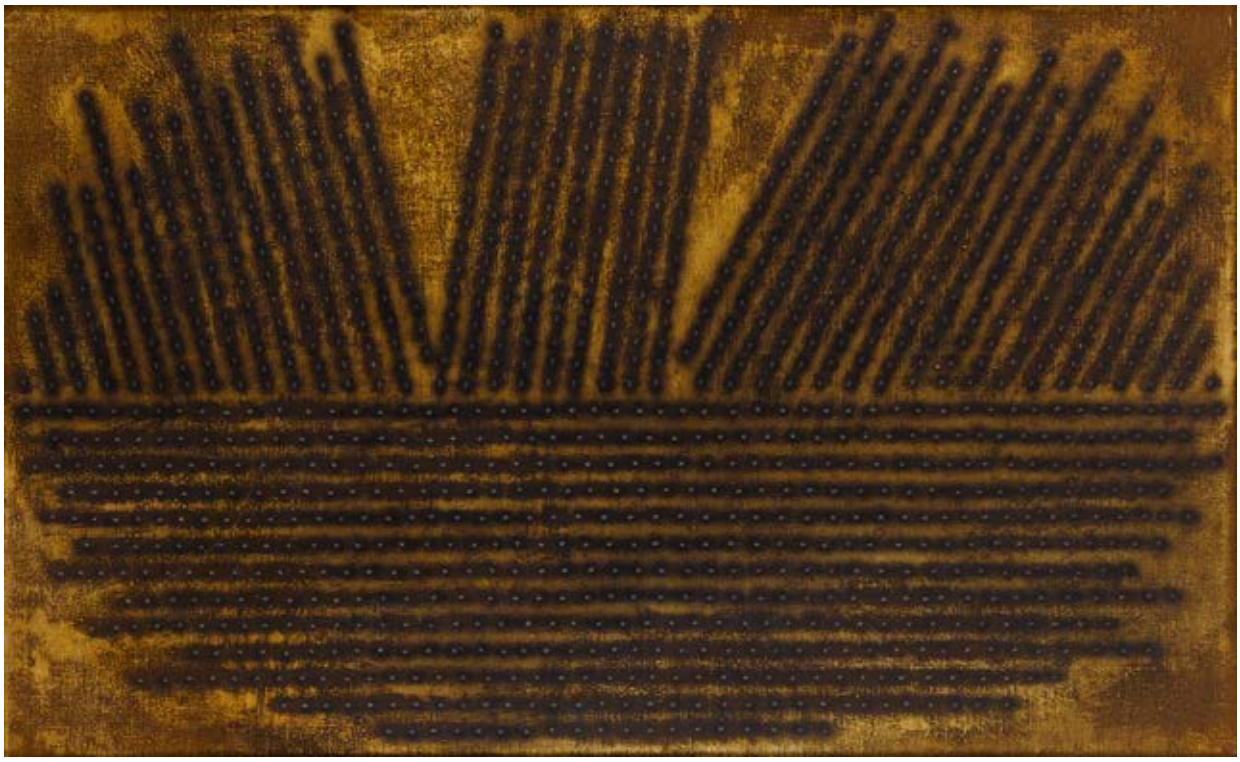
olej/płótno, 129,5 x 79,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim na odwrociu: 'Podział O JHałas 1979'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

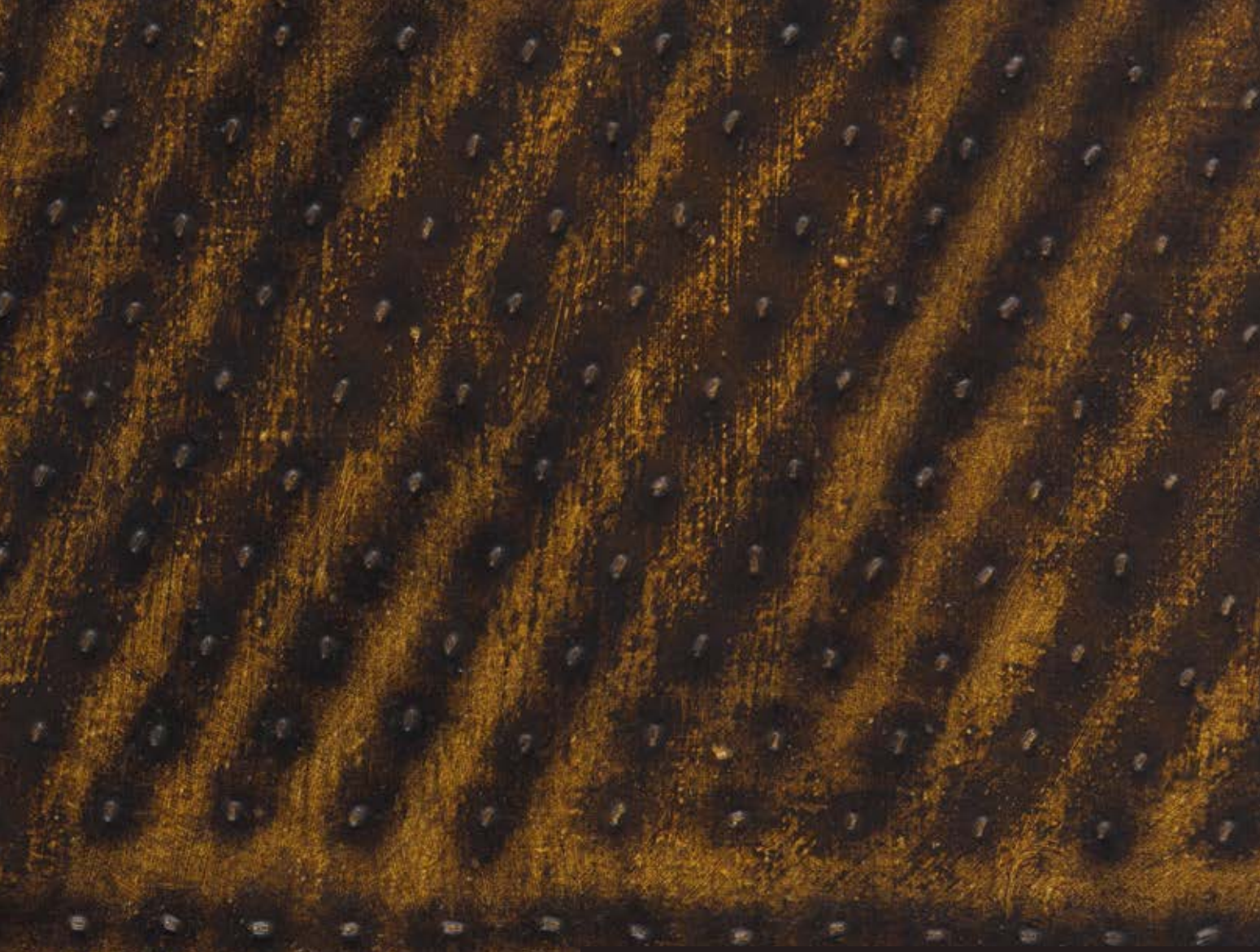
„Jednak zmysłowy zachwyt nad urodą świata stanowi dla niego głównie inspirację do namysłu nad możliwościami artystycznego przetworzenia indywidualnego przeżycia w uniwersalne dzieło sztuki. Wychodząc od owego bezpośredniego doznania, bardzo szybko dochodzi do uogólnień; jego obrazy stają się malarskimi znakami".

Małgorzata Kitowska-Łysiak



Józef Hałas zapisał się w historii polskiego malarstwa współczesnego jako jeden z najciekawszych artystów kręgu wrocławskiego. Na początku swojej drogi artystycznej koncentrował się głównie na motywach figuralnych. Tworzył wówczas rozbudowane cykle malarskie. Po 1962 skierował swoją uwagę ku zagadnieniom pejzażu odnoszącym się do znajomych krajobrazów Nowego Sącza, z którego artysta pochodził i do którego chętnie wracał, gdy już mieszkał na stałe we Wrocławiu. Kompozycje Hałasa często nawiązują do lasów i wzgórz jego rodzinnych okolic. Rzeczywiste widoki natury, przepuszczone przez wyobraźnię artysty, przyjmowały abstrakcyjne formy w jego obrazach. Nieustanne przeobrażenia formalne dążyły do coraz większego syntezowania kształtów. Następnie Józef Hałas zaczął tworzyć obrazy stylistycznie pokrewne malarstwu materii, co nasuwałoby twierdzenie, że są one pewnym rozwinięciem koncepcji obrazów-obiektów. Jednak mimo tych pokrewieństw należałoby uznać Józefa Hałasa za indywidualność artystyczną, tworzącego w pewnym oderwaniu od powojennych tradycji malarskich. Jego obrazy, w przeciwieństwie do malarstwa strukturalnego, wykazują się dużym uporządkowaniem i zachowaniem symetrii. Artysta, poszukując swojego własnego języka malarskiego, ostatecznie skupił się na wnikliwej obserwacji natury, dlatego też wyrzekał się klasyfikowania siebie jako abstrakcjonisty, twierdząc, że jest bliższy malarstwu przedstawiającemu.

Obrazy Józefa Hałasa najczęściej były malowane grubą warstwą farby, która w naturalny sposób tworzyła mięsistą fakturę. Walory estetyczne płócien najlepiej jawią się w zamkniętych przestrzeniach, gdy zostaną oświetlone skupioną i jednocześnie delikatną wiązką światła. Takie eksponowanie pozwala wydobyć z pozornie monochromatycznych obrazów mnogość niuansów kolorystycznych i walorów tonalnych. Wyjątkowość obrazów Hałasa kryje się właśnie w głębi zastosowanego koloru. Dokładnie przemyślane barwy zostawały podporządkowane głównej koncepcji, jednak nigdy nad nią nie dominując. Artysta chętnie sięgał po farby o kolorach żółcieni czy brązów, można by powiedzieć „ziemistych" barw.



Dzieła Józefa Hałasa niewątpliwe uzyskują kontemplacyjny charakter, który sprawiają odwołania do metafizycznego dualizmu, ciągłych konfrontacji i nieoznaczoności wyborów. W sytuacji zetknięcia się widza z obrazem ma on możliwość zagłębienia się w rozważaniach sfery estetycznej. Natomiast w sferze znaczeniowej tych kompozycji pojawią się pewne napięcia i niepokoje, które instalują się w świadomości widza. Spokój płynący z zastosowanych zabiegów formalnych zostaje zestawiony z mocną wymową jego płócien. Malarstwo Hałasa nie może znudzić, ponieważ pozwala nieustannie odkrywać nowe znaczenia i dostarcza różnych, niezwykle interesujących dostań wzrokowych.

W przypadku pracy prezentowanej na aukcji widzimy typowy dla artysty geometryzująco-syntetyzujący język malarski. Uporządkowane rzędy wypukłych prążków, jakby nakropionych farbą na płótno, składają się na wzór symetrycznego, poziomego owalu. Rytm i symetria nadają harmonii kompozycji. Umieszczone w równych odstępach wypukłe „grudki" przydają ponadto obrazowi interesującą fakturę. Obraz „Podział O" został namalowany w ulubionej gamie barwnej artysty, czyli ciepłych, „ziemistych" odcieniach. Efekt oddziaływania koloru został wzmocniony przez wspomnianą fakturę. Od razu widać, że wybory kolorystyczne i formalne dokonane przez Józefa była skrupulatnie zaplanowane. Abstrakcyjny, symetryczny znak, może wydać się z pozoru chłodny i analityczny, jednak po bliższym przyjrzeniu staje się subtelnym przedmiotem kontemplacji.

46 †

RAJMUND ZIEMSKI

1930-2005

"Pejzaż VIII/84", 1984

olej/płótno, 130 x 97 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 84'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 8/84 | 130 x 97'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 000 - 15 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Te obrazy najpierw odbiera się fizycznie, z ochotą na zbliżenie i dotknięcie ręką. Wszystko inne – przychodzi potem. Na płótnie horyzont raz ucieka w skosie, kiedy indziej podnosi się aż pod górną krawędź. Czasem jest nieuchwytny okiem, ale czuje się jego miejsce. To ta obecność oraz płachty światła raz tu, raz tam zaczepione o wybrzuszenie faktury akrylu, godzą nas z tytułem 'Pejzażów'. Te ogrody koloru są pogodną ramą zdarzeń centralnych. W ich przestrzeń Ziemski wprowadza mocną architekturę budowli-znaków. Choć dla każdego widza mówi ona o czymś innym, jest dobrym schronieniem dla wyobraźni".

Danuta Wróblewska, Rajmund Ziemski. Pejzaże, katalog wystawy w Galerii Kordegarda w 1997, Warszawa 1997, s. nlb.

RAJMUND ZIEMSKI SR.

PEJZAŻ WEWNĘTRZNY

„Pejzaże", do których przynależy prezentowana w katalogu kompozycja, to najbardziej rozpoznawalny cykl w twórczości Rajmunda Ziemskiego. Artysta malował seriami, skupiał się na jednym motywie i realizował go w długich ciągach prac, jedynie nieznacznie zmieniając jego formę. Inspirację naturą i bogactwem przyrody Ziemski wyniósł nie tylko z akademickiego środowiska kolorystów, podobne skłonności miało wielu ówczesnych malarzy wypowiadających się głosem współczesności – malarstwem materii oraz sztuką informel. Był wśród nich Rajmund Ziemski, Aleksander Kobzdej, Bronisław Kierzkowski czy z mniej radykalnych – Tadeusz Dominik. Natura w przypadku Ziemskiego 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. Z kolei stosunek do materii i poszukiwania w jej obrębie wartości kolorystycznych i fakturalnych mogą przywodzić na myśl konotacje z „alchemicznym" malarstwem Tadeusza Brzozowskiego.

Od początku Ziemski był artystą osobnym, odpornym na mody, bardzo szybko znalazł jednak własny, niepowtarzalny język wypowiedzi artystycznej. Od początku lat 60. konsekwentnie, aż do śmierci tytułował swoje obrazy „Pejzażami" i oznaczał numerem łamanym przez rok powstania. Cechy malarstwa Ziemskiego pozwalają łączyć je z ideą pejzażu wewnętrznego – inspirowanego naturą, o cechach abstrakcyjnych, choć potencjalnie rzeczywistego, będącego jednak odzwierciedleniem stanów emocjonalnych artysty. Jak przyznał w rozmowie z Danutą Łomaczewską: „(...) 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" (Twarze w „Zwierciadle", Rajmund Ziemski w rozmowie z Danutą Łomaczewską, „Zwierciadło" 1962, nr 22).

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

Rajmund Ziemski fot. dzięki uprzejmości Krystyny Ziemskiej

47

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

"Reminiscencje", 1975

olej/płyta, 71 x 53,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'REMINESCENCJE | 1975 | 71 x 53,5 | 16M | MUSIAŁOWICZ'
na odwrociu nalepka Galerii Sztuki Współczesnej w Warszawie

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
11 000 - 15 000 EUR

„Malarstwo Musiałowicza porywa szczerością, pasją, bezwzględną wiernością raz obranej drodze. Czujemy w nim artystę, który całe swoje życie podporządkowuje malowaniu. Bardziej od świata zewnętrznego interesuje go świat wewnętrzny indywidualnych wzruszeń i przeżyć. Kontur ludzki lub zwierzęcy jest sprowadzony do symbolu – znaku. Ornamentowi nadaje artysta moc magiczną".

Teresa Grzybkowska

„Jego twórczość, jakkolwiek otwarta na wartości duchowe, nie jest bowiem religijna w sensie tematycznym (w każdym razie w powszechnym rozumieniu) i, rzecz jasna, nie ma nic wspólnego z kultem chrześcijańskim. Pragnieniem artysty było natomiast tworzenie dzieł głęboko humanistycznych, dotykających prymarnych prawd o człowieku, o jego dramatycznej kondycji – kruchej, przesyconej bólem przemijania, nieustannie zagrożonej cierpieniem, samotnością, niebytem, ale też pełnej tęsknoty za tym, co boskie i wieczne".

Renata Rogozińska

Henryk Musiałowicz był artystą o niezwykłej biografii, która miała ogromny wpływ na jego twórczość, zarówno pod względem tematu, jak i formy. Jedne z pierwszych cykli twórca poświęcił doświadczeniom wojennym, przede wszystkim tym mającym miejsce w zniszczonej stolicy. Kwestie egzystencjalne, dotyczące ludzkiej natury oraz miejsca człowieka w świecie artysta poruszał także w swojej późniejszej twórczości.

Dla Henryka Musiałowicza wielka sztuka, czyli taka, którą warto tworzyć, była identyfikowana ze sztuką prymitywną, czyli taką, gdzie prym wiedzie instynkt i gdzie twórcy operują przede wszystkim symbolem i znakiem. Jest ona wyrazem prastarych impulsów, które miały na celu ukazanie tego, co wspólne dla ludzi, bez względu na kultury i tego, co odwieczne. Jak opowiadał sam twórca: „Wierzę w wewnętrzną funkcję malarstwa i ufam, że obraz jest potrzebny ludzkości, która pragnęła go zawsze. Ważne jest jednak, jak korzysta się ze sztuki i co z kontaktów się wynosi. Myślę, że ludzkość bez sztuki byłaby smutna i zubożona, nie potrafię jednak wyjaśnić tego jedynego i niepowtarzalnego, co w dziele sztuki jest naprawdę istotne. Sądzę, że sztuka nie ma określonych reguł, artysta musi kierować się instynktem, wewnętrznym głosem, który podpowiada, jak należy postępować" (Henryk Musiałowicz, Moja droga w sztuce [w:] Musiałowicz/Cieślak, [red.] Jolanta Musiałowicz, Marta Kaczmarek, Anna Szoc, Wrocław 2013, s. nlb.).

Zaprezentowana praca należy do cyklu „Reminiscencje", w której artysta posłużył się mocno zawężoną, biało-czarną gamą kolorystyczną, którą okazjonalnie łamał szarościami lub niewielką ilością koloru. Ważnym elementem cyklu oraz innych prac artysty była udramatyzowana forma. Twórca, wraz z opisywanym cyklem, powoli i sukcesywnie odchodził od jednolitej, scalonej formy. Pojawiły się wykrojone sylwetki ludzkie oraz rzeźbiarskie struktury. „Reminiscencje" to jeden z cyklów, które były efektem zwrotu ku naturze oraz ku kwestiom egzystencjalnym. Jego prace z tego okresu stanowiły próbę przedstawienia metafory ludzkiego losu, próbę odpowiedzi na tragiczne pytania człowieka. W tym, co uniwersalne i ponad podziałami artysta szukał kwestii duchowo solidaryzujących wszystkich ludzi. Postrzegał instynkt, emocje oraz zdrowy rozsądek jako kwestie najważniejsze. Nawoływał do zrozumienia, że miejsce ludzkości nie znajduje się ponad światem natury, a wręcz przeciwnie.

Twórca pozostał wierny formule artystycznej, którą wypracował w latach 50. Zgodnie z nią, co widać również na zaprezentowanej pracy, komponował swoje dzieła na osi zarysu figury ludzkiej lub zwierzęcej. Czynił z nich metaforyczne znaki, a wokół umieszczał lekko zarysowany ornament, dzięki czemu uzyskuje aurę tajemniczości. Niezmiennie ważnym aspektem twórczości Musiałowicza jest faktura – niezwykle bogata, a wręcz półreliefowa. Na niektórych realizacjach można dostrzec inkrustowania opiłkami złota lub srebra, które artysta wtapiał w warstwę malarską.

Artysta brał udział w ponad 100 wystawach indywidualnych oraz 250 zbiorowych w kraju i za granicą. Jego prace były prezentowane publiczności m.in. w Genewie, Paryżu, Nowym Jorku, Londynie, Rzymie czy Toronto. Za swoją twórczość został nagrodzony licznymi nagrodami, takimi jak Medal „Zasłużonym Kulturze Gloria Artist" oraz Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski. W 2002 odbył się wystawa retrospektywna w poznańskim Muzeum Narodowym.

Henryk Musiałowicz /fot. dzięki uprzejmości Jolanty Musiałowicz

48 †

JERZY KUJAWSKI
1921-1998

Kompozycja

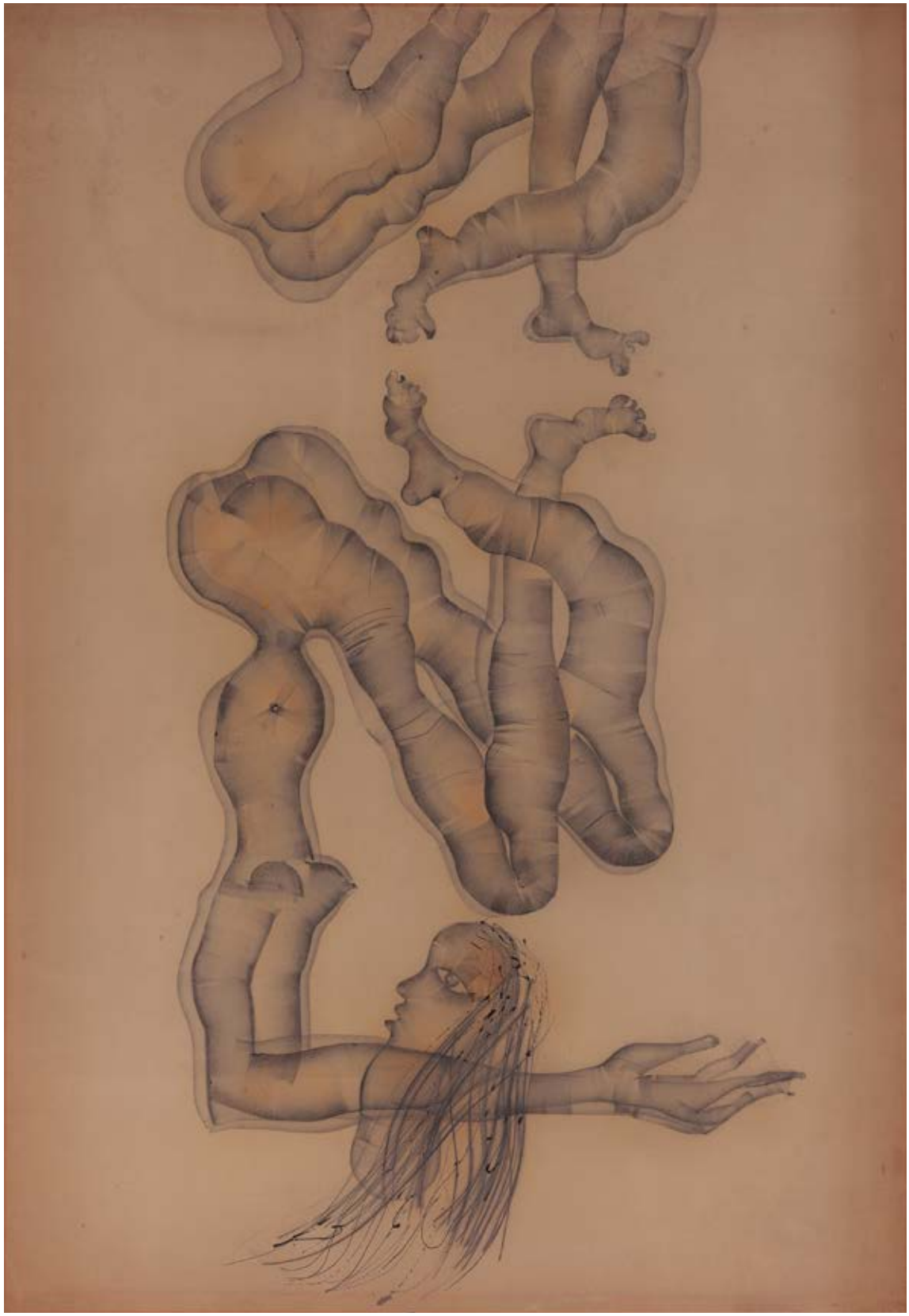
technika własna/tkanina, 117 x 80 cm

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

POCHODZENIE:
kolekcja Grażyny Kulczyk

„Kujawski współtworzył w Europie zręby powojennego surrealizmu, był jednym z pierwszych malarzy informel, w sztuce abstrakcyjnej eksperymentował z materią, w malarstwie figuratywnym dyskutował z kulturą popularną, a wreszcie – w odwołaniu do nieortodoksyjnej tradycji surrealizmu – stworzył podwaliny pod późniejszą sztukę ciała. Poszczególne problemy artystyczne nie były w jego twórczości sztucznym kolażem nurtów. Wynikały z zainteresowania współczesnym światem i człowiekiem".

Andrzej Turowski



49 †

OLEG TSELKOV

1934-2021

"Portret", 2005

olej/płótno, 200 x 170 cm
sygnowany p.d.: 'O.Tselkov'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu [cyrylicą]: 'Oleg Tselkov. 2005. Portret - 200 x 170'

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
64 000 - 107 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2016
kolekcja instytucjonalna, Polska

Omawiana kompozycja to praca jednego z najciekawszych, ale też najważniejszych przedstawicieli sztuki współczesnej, Rosjanina Olega Tselkova. Sama kompozycja przynależy do serii prac, które przedstawiają groteskowe postaci w parach, ciasno skomponowane, nieco płaskie – niczym wycinek gigantycznej rzeczywistości. Oleg Tselkov urodził się w 1934 w Moskwie. Swój niepowtarzalny styl, wyrażony przez figuralne, niezwykle metaforyczne kompozycje, wypracował u progu dekady lat 60. Jak przyznał w jednym z wywiadów: „Po dekadzie ciężkiej i bezowocnej pracy, w 1960 stworzyłem moją pierwszą ważną pracę, namalowałem po raz pierwszy coś swojego – obraz dwóch twarzy, PORTRET. (...) Przez ponad 40 lat, dzień za dniem, maluję niezliczone płótna, jedno za drugim. Coś się w nich zmieniło z czasem, wychodzą do światła, lub toną w ciemności... ale zawsze – zawsze! – te twarze, te PORTRETY TWARZY, powtarzają siebie same".

Zanim wyjechał ze Związku Radzieckiego w 1977, by na stałe osiąść w Paryżu, Tselkov był niekwestionowanym przywódcą rosyjskiego podziemia artystycznego. W tamtym czasie, który pełen był zarówno artystów, jak i ich idei, Tselkov miał swoją oddaną publiczność z łatwością umiejącą odczytać ukryte w jego płótnach kody i metafory. Rozmawiając o poezji płócien Tselkova, nie sposób pominąć ich specyficznej charakterystyki. Przez lata jego paleta się klaruje: syntetyczne, nieco metaliczne barwy inspirowane późnymi pracami Malewicza, o teksturze przypominającej miejską sztukę uliczną. Klaruje się także charakterystyczna przestrzeń obrazów Tselkova, nacechowana pewną ciasnotą i teatralnością. Pewną sztuczność tego świata można połączyć z wpływem jedynego nauczyciela Olega Tselkova, wybitnego reżysera i artysty Mikołaja Akimova. Jednak cechą główną malarstwa tego artysty jest niebywale stanowcza obrazowość, której pozostaje zawsze wierny: czerwonolice, agresywne postaci o zgniłych zębach, posiadających ludzką formę, lecz przeczących idei człowieczeństwa. Istota tych postaci była wielokrotnie interpretowana przez krytyków. Niektórzy uważali, że jest to antropologiczna ekspresja (lub degeneracja) eksperymentu społecznego, którym był Związek Radziecki. Alain Basquet uznał je za wizualizację pewnego rodzaju inkarnacji Tselkova jako „humorysty i nieuleczalnego terrorysty". Artysta zaś przyznał – z typową dla siebie modernistyczną, filozoficzną pewnością, że jest to odwrotność tego, co boskie – twarze, w których „nie ma nic z boga". Jak stwierdził słynny artysta, Erik Bulatov, w obrazach Tselkova nie ma satyry, nie mówiąc już o satyrze społecznej. Nie odnoszą się do miejsca, ani do czasu, w którym zostały stworzone i w którym egzystują. Płótna te zdają się należeć do innego wymiaru. Bardziej aniżeli o zewnętrznych aspektach rzeczywistości opowiadają one o fizjologii. Pochodzą z ciemnych i grzesznych źródeł przyczajonych w ludzkiej duszy. W poszukiwaniu analogii bardziej niż do tradycji malarstwa zwrócić można się w kierunku literatury – bohaterowie Tselkova są jak Dr Jekyll i Mr Hyde z prozy Louisa Stevensona. Ewokują to, co kryje się w świadomości lub nawet głębiej – podświadomości i to, co się stamtąd wyłania, nie okazuje się ani piękne, ani genialne, zazwyczaj bowiem są to uczucia nienawistne i złe. Artysta daje upust potworom drzemiącym w jego duszy, nadając kształt i wizerunek tym zjawom, pozbywa się ich, odkupując siebie. Rzeczywiście, obrazy te mogą być oferowane widzowi jako środek leczniczy. Lekarstwo, które jest dobre dla autora, powinno być również zbawienne dla jego publiczności. Choć niektórzy krytycy odnoszą się do malarstwa Tselkova jak gdyby było ono dosłowne, inni dostrzegają metaforykę tych płócien. Fizyczność w pracach tego artysty jest stworzona wedle z góry ustalonego schematu, chociaż jest w nich coś niebywale żywego, niezależnego i niespodziewanego. Bez wątpliwości powoduje to umocnienie artystycznej rzeczywistości Tselkova w wizualności naszego świata.

50

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

"Wariacje na temat symfonii nr 3 – Zielonej" – zestaw 10 prac, 1981

olej/płótno, 65 x 80 cm (wymiary każdej pracy)
każda z części sygnowana, datowana i opisana na odwrociu: 'CIAPAŁO | WARIACJE NA TEMAT SYMFONII NR 3 - "ZIELONEJ" | "OPUS A-81 Nr [numer każdej z części] | OLEJ 65 x 80 cm, ROK 1981 | [wskazówka montażowa] | WYM. UTWORU 1.60 x 3.70 m.'

estymacja:
120 000 – 180 000 PLN
26 000 - 39 000 EUR

WYSTAWIANY:
Czesław Pius Ciapało. Symfonie wizualne 1974-1982, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 9.08-29.08.1982
„Ciapało. Miniatury con variatione. Na temat symfonii niekomercyjnej nr 3- zielonej", Galeria Sztuki Współczesnej, Opole, marzec 1985

LITERATURA:
Ciapało. Symfonie wizualne 1974-1982, katalog wystawy, [red.] Witold Starzewski, CBWA Zachęta, Warszawa 1982, poz. kat. 27, s. nlb. (il. nr 17 - fragment)
Pius Ciapało. Malarstwo, Poznań, 2021, s. 53 (il.)
Ciapało. Miniatury con variatione. Na temat symfonii niekomercyjnej nr 3- zielonej, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole 1985, okładka (il.)

„Są jak gdyby trzy poziomy odczytania pozornie niezwykle prostego malarstwa Czesława Ciapało. Pierwszy zawiera się w zmysłowej przyjemności estetycznej. Drugi w odczytaniu znaczeniowym. Trzeci w głębszej warstwie znaczeń, w sensach filozoficznych, do których dochodzimy niespodziewanie i z pewnym zaskoczeniem, poprzez dwa pierwsze".

Maciej Gutowski

Ekspozycja wystawy „Ciapało. Symfonie wizualne 1974–1982", w warszawskiej Zachęcie, 1982, fot. z archiwum artysty

Czesław Pius Ciapało to jeden z najbardziej charyzmatycznych artystów pokolenia debiutującego na przełomie lat 60. i 70. Jego twórczość z pewną dozą śmiałości można przyrównać do malarskich poszukiwań tego czasu Jana Dobkowskiego czy Jerzego „Jurrego" Zielińskiego, z którymi studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ciapało pozostał nade wszystko artystą osobnym, którego twórczość nie znajduje żadnej analogii w tym czasie, a co za tym idzie – nie sposób jej jednoznacznie sklasyfikować i wpisać w sztywne ramy. Mimo upływu lat i rosnącego zainteresowania wśród kolekcjonerów pozostaje zjawiskiem równie intrygującym, co nieodkrytym, zwłaszcza od strony zawartych w nim treści, tym bardziej mamy przyjemność prezentować jedną z najciekawszych prac w jego ouvre.

Stworzony przez Ciapało język plastyczny współgrał z rewolucją obyczajową końca lat 60. I to właśnie w niej należy upatrywać korzeni tej twórczości. Ruch społeczny hipisów, o którym mowa, swoje apogeum osiągnął w latach 60. XX wieku. Polscy hipisi głosili idee uwolnienia się od skomercjalizowanej cywilizacji i propagowali zbliżenie do natury. Celem sztuki kontrkultury tego czasu była pomoc w przezwyciężeniu skażenia cywilizacji i wyzwolenie człowieka z opresji pruderyjnej kultury. Owo zwycięstwo kontrkultury nad kulturą miało zachodzić poprzez wyzwolenie biologicznej energii, która czyni człowieka szczęśliwym jako część Uniwersum. W tym czasie (1969–74), w inspiracji nową figuracją, Ciapało stworzył cykl zatytułowany „Formy Nieprawdopodobne i Nieprawdopodobnie Podobne" z przedstawieniami zbliżonych w kadrze fragmentów ciała i towarzyszącymi im na drugim planie sylwetkowo traktowanymi postaciami ujętymi w ruchu. Twórca, akcentując kobiecy seksualizm, zamieniał te wizerunki w archaizowane symbole seksu. To właśnie te prace, ze względu na swój insynuowany ostry erotyzm, sprawiły, że twórca odczuł na sobie inkwizycję moralizmu w formie oficjalnej peerelowskiej cenzury. Drugi okres jego twórczości (1974–88) wyznaczają wielkoformatowe kompozycje, które Ciapało nazywał „symfoniami" – utworami strukturalnymi, poprzez które badał zależności pomiędzy językiem muzyki a plastyki. W tym czasie powstały między innymi złożona z 48 elementów i mierząca blisko 120 metrów kwadratowych symfonia „Pory Roku", „Koncert na lewą rękę", „Oratorium Kosmiczne", symfonia niekomercyjna Nr 3 „Zielona", „Studium – struktura barwy a system dźwięków", rozległy cykl obrazów trójkątnych nazwany przez artystę „Kaprysami" („Capriccio"), „Rzecz czarna", „Pasaż", symfonia trzynastu błękitnych „Feralna", parawany symfoniczne „koncertujące", symfonia „Kryształowa", czy prezentowane w ramach katalogu „Wariacje" na temat symfonii niekomercyjnej nr 3 „Zielonej". To właśnie prace z tego okresu były prezentowane na robiącej olbrzymie wrażenie swoim rozmachem ekspozycji „Symfonie wizualne 1974–1982" w warszawskiej Zachęcie w 1982. Jak pisał o nich Brent Collins: „Trzeba też wspomnieć o symfoniach wizualnych Czesława, wielkich, malowanych seriami zespołach pokrywających całe ściany sal muzealnych, w których skali człowiek staje się zaledwie karzełkiem. Niektóre zespoły są zintegrowane płynnym rytmem abstrakcyjnych form, inne progresją odcieni kolorystycznych. Wszystkie obezwładniają tą samą niezmienną formą ikonograficzną. Każdy zaś z osobna wygrywa na instrumentarium umysłu rozróżnialny nastrój w kontemplacji owej formy. Przejścia od jednego do drugiego są jak nagłe delikatne powiewy wolności. W symfonicznej formie wszystko w tym obrazach zyskuje nowy rodzaj impetu i staje się prawdą to, co można określić już tylko jako jasność kosmiczna".

„Wariacje" na temat symfonii niekomercyjnej nr 3 „Zielonej" to wybitny przykład twórczości Ciapały, który jak w soczewce skupia wszystkie przyświecające mu w tym czasie cechy stylistyczne i formalne. Warto również zaznaczyć, że omawiana kompozycja jest pierwszą ze stworzonych przez artystę „Wariacji". Formalnie, utwór, bo tak należy określać to dzieło, składa się z dziesięciu prac o formacie 65 × 80 cm, które komponują się w polifoniczną całość, kompletne i wieloczęściowe utwory. Układ kompozycji jest niezwykle „melodyjny", artysta bowiem zbudował ją na wzór formy muzycznej. Jego zamiarem było stworzenie dzieła malarskiego porównywalnego do klasycznego dzieła muzycznego, gdzie „współbrzmienia" nie są rozciągnięte w czasie, ale są ogarniane całościowo i jednocześnie. Również kolorystyka dzieła jest wyjątkowa – trzymana w stonowanej, rozjaśnionej gdzieniegdzie, zielonej tonacji.

51 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Przedwiośnie", 2017

tempera żółtkowa/płótno, 120 x 135 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław | Modzelewski | "Przedwiośnie" | 120 x 135 | tempera żółtkowa | 2017'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 000 - 15 000 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Zderzak, Kraków
Desa Unicum, 2020
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

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

Marta Tarabuła

52 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI
1955

"Łódka Pirat", 2007

tempera żółtkowa/płótno, 180 x 140 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław Modzelewski | "Łódka Pirat" 2007 | temp. ż. | 180 x 140'

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 000 - 39 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„W roku 2001 Modzelewski kupił posiadłość pod Czerwińskiem, nad Wisłą – i stanął wobec ‘prawdziwego’ pejzażu. Pejzażu o wyraźnej tradycji, krajobrazu par excellence polskiego, domeny malarzy i poetów. Melancholijne równiny Mazowsza, rzeka-matka, wierzby płaczące, pracowici rybacy, wschody i zachody... duchy Chopina, Iwaszkiewicza, Broniewskiego...”.

Marta Tarabuła

PIRAT

Jacek Modzelewski jest jednym z czołowych i zarazem najbardziej rozpoznawalnych malarzy figuratywnych w Polsce ostatnich dekad. Jego własny, wypracowany styl sięga swoimi korzeniami „nowej ekspresji" lat 70. i 80. Rozwijany przez lata stał się charakterystycznym emblematem artysty. Jak pisała Marta Tarabuła w eseju na temat malarza: „Obraz Modzelewskiego poznaje się na pierwszy rzut oka. Trudno o pomyłkę – nawet wtedy, gdy oko należy do niezbyt wprawnego widza. Zjawisko to, z rzadka spotykane na artystycznej scenie, kwituje się na ogół pospolitym komplementem: oto artysta oryginalny, który ma swój własny styl" (Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 8). Patrząc na dorobek artysty, ciężko się nie zgodzić z tym twierdzeniem. Już od czasów studiów Modzelewski konsekwentnie budował własny język malarski, opierając go na intensywnej kolorystyce oraz czytelnej, choć symbolicznej kompozycji. Podczas plenerów studenckich zetknął się między innymi ze sztuką ikony, której podstawy całkowicie zmieniły sposób podejścia artysty do malarstwa. Innym, niewątpliwie ważnym elementem budującym język Modzelewskiego, były studia pod skrzydłami Stefana Gierowskiego. Od mistrza abstrakcji młodszy malarz mógł przejąć między innymi myślenie o obrazie jako przestrzeni o własnej, wewnętrznej konstrukcji oraz autonomiczne rozumienie koloru.

Pejzaże stanowią istotną część malarstwa Modzelewskiego. Powtarzającym się motywem w jego pracach po 2000 stała się rzeka Wisła, którą w ujęciu Modzelewskiego możemy oglądać o różnych porach dnia i roku. Od kiedy artysta zamieszkał nieopodal jej brzegu, zaczął podejmować się przedstawień ludzi nad wodą, rybaków, czy łodzi, czego przykładem jest prezentowany na aukcji obraz „Łódka Pirat" z 2007. Modzelewski często maluje puste łodzie, jakby czekające na swoich pasażerów. Owe pejzaże wynikają z zainteresowania artysty rzeczywistymi krajobrazami, które obserwuje w otoczeniu podmiejskiego domu nieopodal Czerwieńska lub podczas spacerów nad Wisłą i Zalewem Zegrzyńskim. Jak sam mówi – maluje on przede wszystkim dla siebie, a na płótna trafia to, co zaobserwuje w ota-

czającym go świecie. Wybrany temat jest jedynie pretekstem do tego, co się naprawdę liczy, czyli oddania koloru, światła i kompozycji. Modzelewski dzięki talentowi oraz wypracowanemu warsztatowi malarskiemu niezwykle umiejętnie potrafi zamienić sceny zwyklej codzienności w interesujący obraz. Jak sam opowiadał: „Patrząc na z pozoru zwykłe zdarzenie, widzę obraz".

Artysta w swojej twórczości zaskakuje niesamowitymi zestawieniami nasycanych barw. Kolorystyka jest często oderwana od rzeczywistości, brak w niej płynnych przejść kolorystycznych, poszczególne elementy odróżniają się od siebie mocnymi kontrastami. Warto zauważyć, że Modzelewski potrafi także mistrzowsko ukazywać światło o różnych porach dnia. Światłem również buduje specyficzną atmosferę swoich obrazów. O swojej praktyce twórczej pisał następująco: „Malowanie obrazu jest poprzedzone koniecznością wyboru. Odnoszę to do siebie: nie wymyślam obrazu, ani nie składam go z własnych klocków, jest on wynikiem obserwacji świata rzeczywistego. Wynik obserwacji może być użyty natychmiast albo przechowywany w pamięci, wspartej niekiedy szkicem. W takim przypadku niektóre fragmenty ulegają zatarciu i w razie realizacji trzeba wymyślać. Zobaczone obrazy możliwe nie są prostym opisem tego, co znajdzie się na płaszczyźnie płótna po namalowaniu. Ich zawartość jest o wiele bardziej wieloznaczna, gęsta, rozciągnięta w czasie i przestrzeni. Taki powołany do istnienia obraz możliwy ma formę opisu stanów, zdarzeń i obiektów, które potencjalnie mogłyby zainspirować zaistnienie obrazu namalowanego. Zwracam tu szczególną uwagę na fakt, że nie jest nim fotografii lub film, które z mechanicznego punktu widzenia (rejestracja danych) wydawałyby się najodpowiedniejsze. Rzeczywistość samego procesu malowania wymusi szereg spłaszczeń i uproszczeń, można by więc uważać, że obraz możliwy do namalowania jest zawsze pełniejszy i doskonalszy, o ile nie zostanie zmaterializowany. Uważam, że tak nie jest".

53 †

PAWEŁ KOWALEWSKI

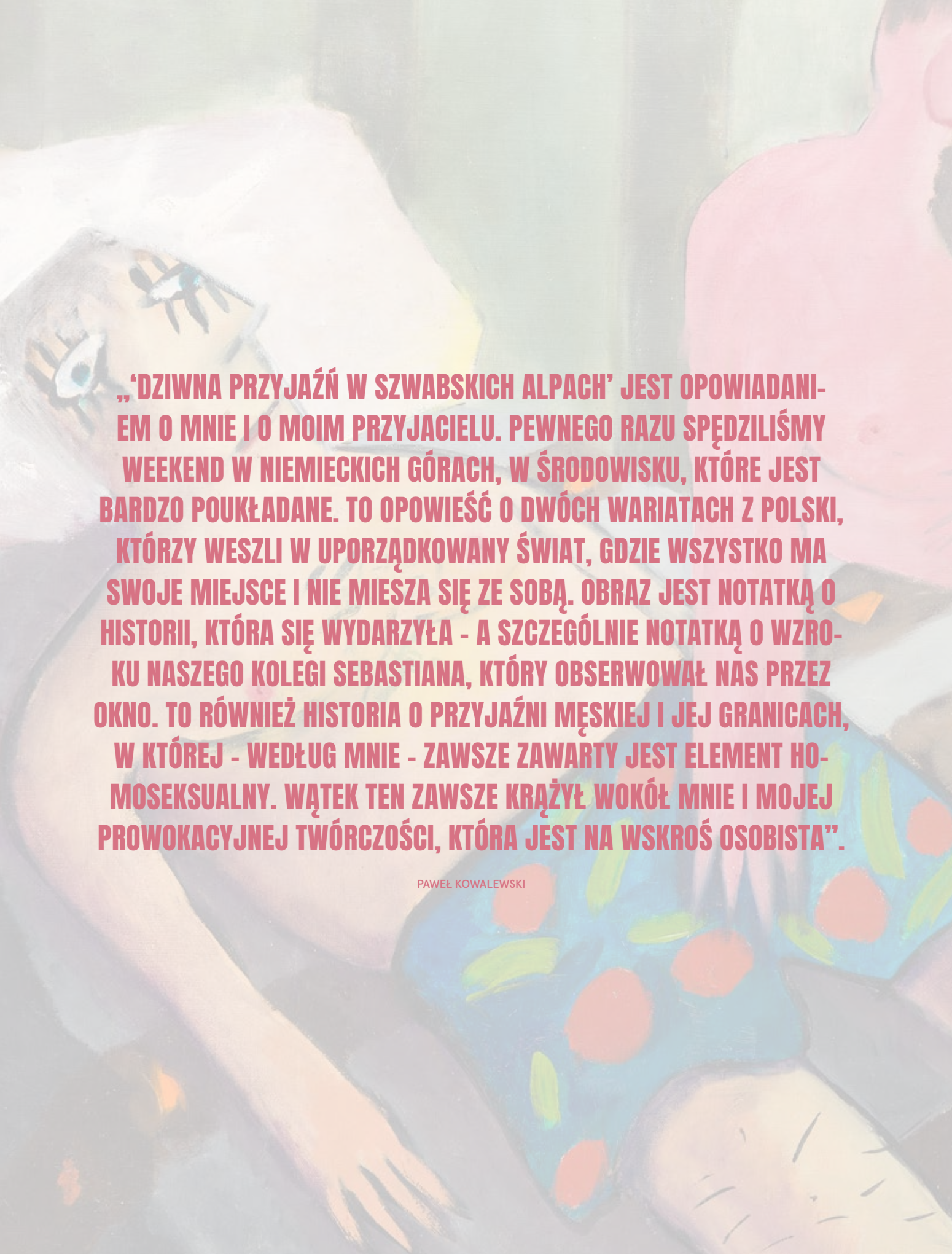
1958

"Dziwna przyjaźń w szwabskich Alpach", 1988

olej/płótno, 130 x 160 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TYTUŁ: "DZWINA PRZYJAŹŃ W SZWABSKICH ALPACH" | TECHN: OL/PŁ | WYM: 130 X 160 | PAWEŁ KOWALEWSKI '88'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 000 - 32 000 EUR

POCHODZENIE:
Desa Unicum, 2020
kolekcja instytucjonalna, Polska



„‘DZIWNA PRZYJAŹŃ W SZWABSKICH ALPACH’ JEST OPOWIADANIEM O MNIE I O MOIM PRZYJACIELU. PEWNEGO RAZU SPĘDZILIŚMY WEEKEND W NIEMIECKICH GÓRACH, W ŚRODOWISKU, KTÓRE JEST BARDZO POUKŁADANE. TO OPOWIEŚĆ O DWÓCH WARIATACH Z POLSKI, KTÓRZY WESZLI W UPORZĄDKOWANY ŚWIAT, GDZIE WSZYSTKO MA SWOJE MIEJSCE I NIE MIESZA SIĘ ZE SOBĄ. OBRAZ JEST NOTATKĄ O HISTORII, KTÓRA SIĘ WYDARZYŁA - A SZCZEGÓLNIE NOTATKĄ O WZROKU NASZEGO KOLEGI SEBASTIANA, KTÓRY OBSERWOWAŁ NAS PRZEZ OKNO. TO RÓWNIEŻ HISTORIA O PRZYJAŹNI MĘSKIEJ I JEJ GRANICACH, W KTÓREJ - WEDŁUG MNIE - ZAWSZE ZAWARTY JEST ELEMENT HOMOSEKSUALNY. WĄTEK TEN ZAWSZE KRĄŻYŁ WOKÓŁ MNIE I MOJEJ PROWOKACYJNEJ TWÓRCZOŚCI, KTÓRA JEST NA WSKROŚ OSOBISTA”.

PAWEŁ KOWALEWSKI

Paweł Kowalewski, fot. Andrzej Świetlik /dzięki uprzejmości artysty

54 †

MAŁGORZATA RITTERSSCHILD

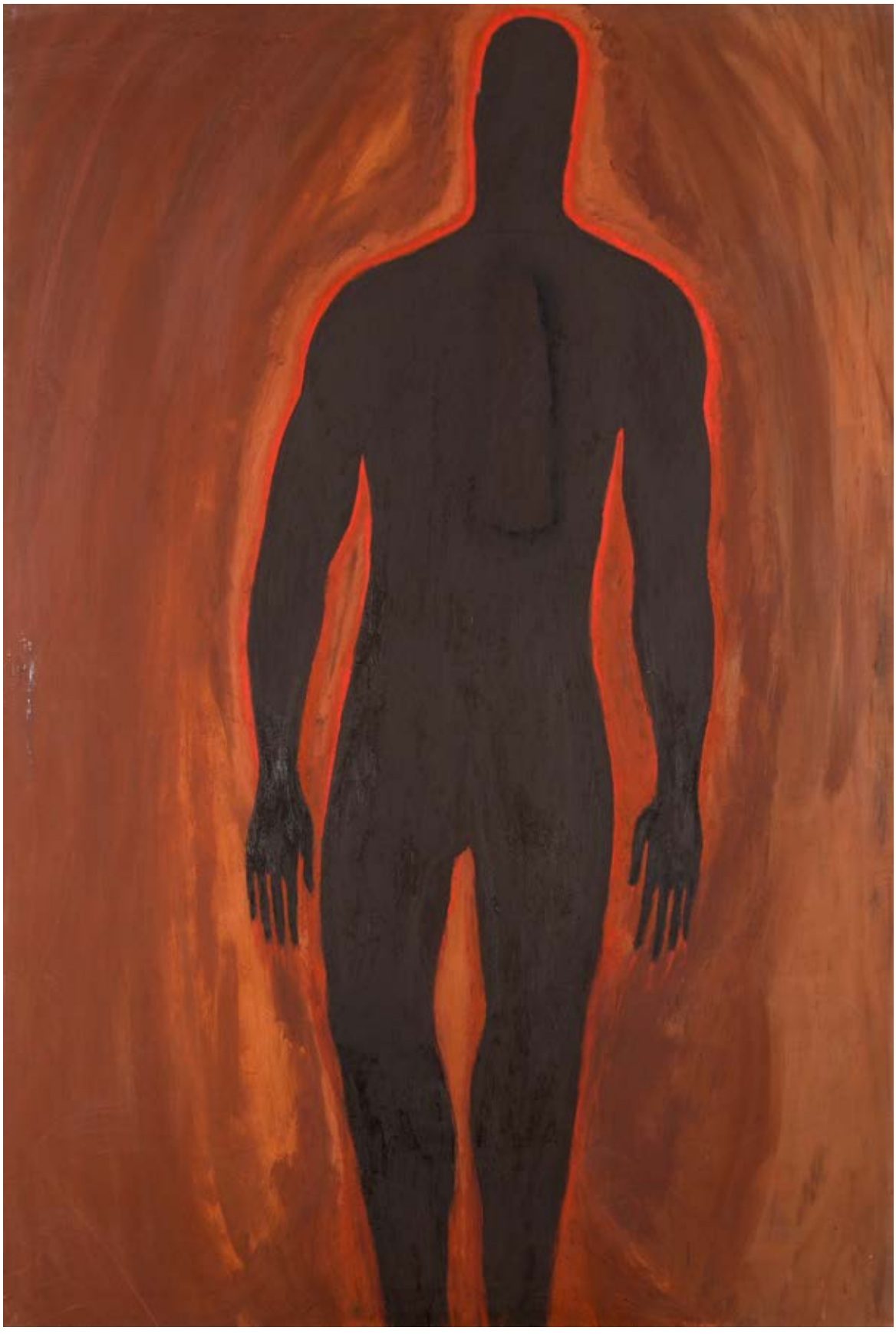
1960

"Cesar", 1986

olej/płótno, 200 x 135 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'M. RITTERSSCHILD | TYTUŁ: CESAR | ZIMA 1986 | [...] | olej/płótno | 200 x 135' oraz wskazówka montażowa

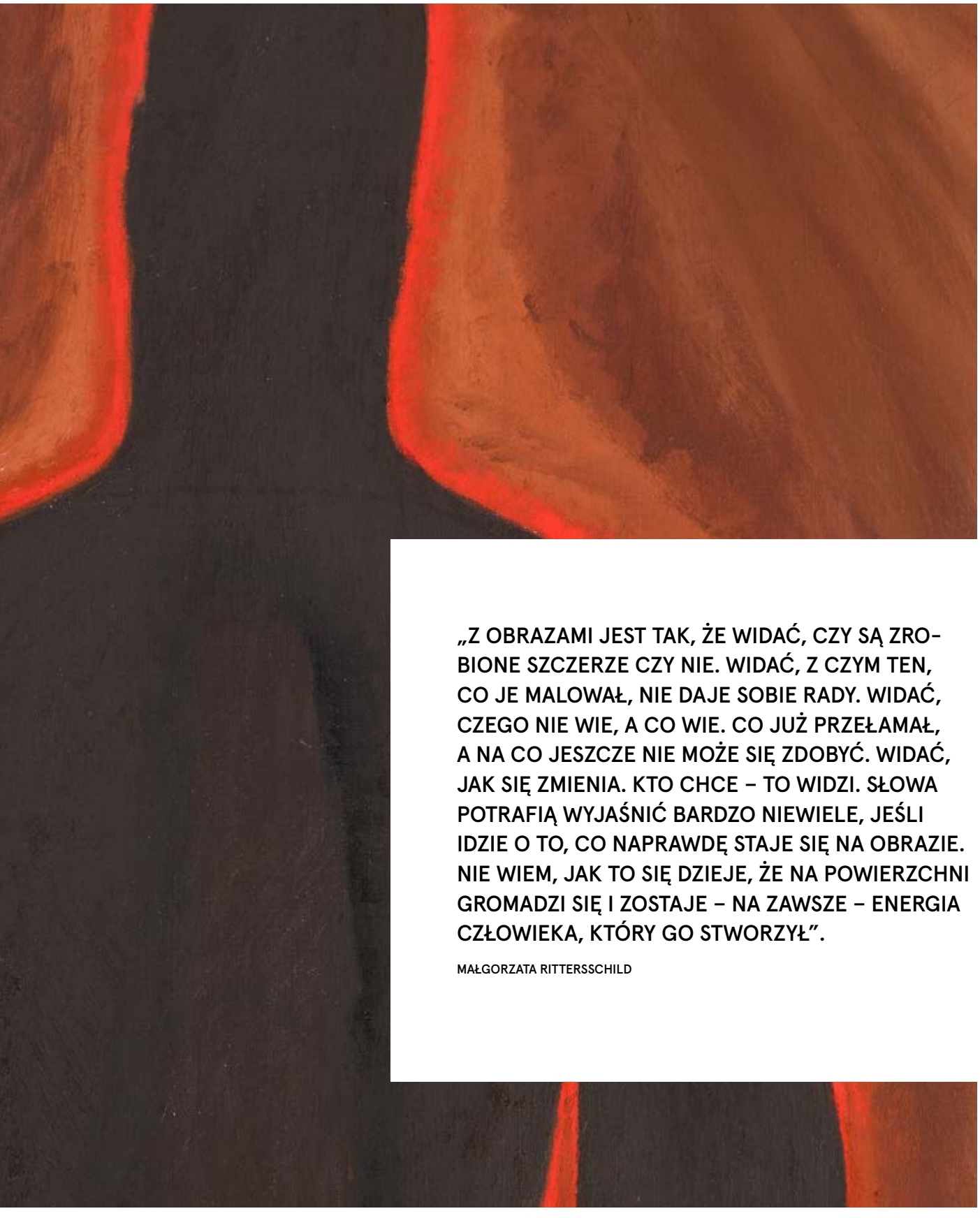
estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 000 - 39 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska



Prezentowana w katalogu kompozycja to dzieło Małgorzaty Rittersschild, malarki, której nazwisko właściwie nie pojawia się w opracowaniach dotyczących sztuki lat 80., mimo że twórczyni była czynnie zaangażowana w działalność artystyczną tamtego czasu. Rittersschild wywodzi się ze środowiska warszawskiej Gruppy, którą współtworzyła i z którą wystawiała w pierwszym okresie jej działalności. Autorka odbyła studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1984 obroniła dyplom w pracowni profesora Stefana Gierowskiego. Debiutowała w tym samym roku wystawą „Dzień dobry, do widzenia" w słynnej Galerii Dziekanka. Również w 1992 odbyła się tam druga indywidualna wystawa prac artystki zatytułowana „Rano, wieczór, we dnie, w nocy". Rok później, w 1993 wystawiała w białostockiej Galerii BWA Arsenał.

Omawiana praca jest przykładem przeskalowania, które częstokroć stosuje Rittersschild. Namalowana przez autorkę postać, zdaje się przekraczać ramy płótna i ma swoją wyobrażoną kontynuację poza nim. Samo przedstawienie jest nietypowe dla twórczyni, która co do zasady unikała przedstawień sylwetki ludzkiej, skupiając swoją uwagę na obiektach codziennego użytku oraz zwierzętach. Równie ważnym komponentem omawianego obrazu jest kolor. Zazwyczaj kładziony płasko, dużymi płaszczyznami kontrastowanymi ze sobą, co jest widoczne w omawianym dziele. Jest w tym zestawieniu coś niepokojącego, krzykliwego. Kolor dopełnia formę, która nie jest delikatną kreską, ale grubą, mocną, odważnie kreśloną – krechą. Rebelia lat 80. przybierała bardzo różne formy, dla jednych była jawną kontestacją wyrażoną wprost, dla innych, tak, jak dla Rittersschild dotyczyła form, skali, tematu i mocnych zestawień kolorystycznych.



„Z OBRAZAMI JEST TAK, ŻE WIDAĆ, CZY SĄ ZROBIONE SZCZERZE CZY NIE. WIDAĆ, Z CZYM TEN, CO JE MALOWAŁ, NIE DAJE SOBIE RADY. WIDAĆ, CZEGO NIE WIE, A CO WIE. CO JUŻ PRZEŁAMAŁ, A NA CO JESZCZE NIE MOŻE SIĘ ZDOBYĆ. WIDAĆ, JAK SIĘ ZMIENIA. KTO CHCE – TO WIDZI. SŁOWA POTRAFIĄ WYJAŚNIĆ BARDZO NIEWIELE, JEŚLI IDZIE O TO, CO NAPRAWDĘ STAJE SIĘ NA OBRAZIE. NIE WIEM, JAK TO SIĘ DZIEJE, ŻE NA POWIERZCHNI GROMADZI SIĘ I ZOSTAJE – NA ZAWSZE – ENERGIA CZŁOWIEKA, KTÓRY GO STWORZYŁ”.

MAŁGORZATA RITTERSSCHILD

55 †

MAREK SOBCZYK

1955

"Połowa przestrzeni wypełniona kochającymi się ludźmi", 1984

olej/płótno, 136 x 136 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Marek Sobczyk | 1984 | Połowa przestrzeni | wypełniona kochającymi | się ludźmi | 136 x 136 cm | olej / płótno | [...]'

estymacja:
70 000 - 100 000 PLN
15 000 - 22 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

Marek Sobczyk tworzy sztukę silnie osadzoną w realiach. Na potrzeby twórczości zgłębia zagadnienia natury filozoficznej, religijnej oraz antropologicznej. Niekiedy jest nazywany artystą – erudytą. Zdobyta wiedza stanowi punkt wyjścia do podejmowania tematów z szerokiego zakresu kultury. Jak pisał Waldemar Baraniewski: „Sobczyk jest artystą monumentalnym. Ale nie o pomnikowość jego postaci czy wielkość płócien tu chodzi, lecz o niezwykły 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).

Debiut artystyczny Marka Sobczaka przypadł na opresyjne lata 80, czyli okres przemian polityczno-gospodarczych, pełen niepokojów społecznych wywołanych kondensacją wydarzeń wewnątrz kraju – protestami robotniczymi, zalegalizowaniem związku zawodowego „Solidarność", wprowadzeniem stanu wojennego. Był to czas transformacji systemowej w Polsce. Wówczas Sobczyk malował wielobarwne, abstrakcyjne obrazy – kompozycje składające się z uproszczonych, syntetycznych kształtów, które stanowiły komentarz do trudnej sytuacji społeczno-politycznej państwa. Odważne komentowanie rzeczywistości wyróżnia malarstwo Sobczyka od samego początku jego kariery artystycznej. Interesował się tematyką szeroko pojętej brzydoty życia już w okresie studenckim, gdy uczęszczał na warszawską Akademie Sztuk Pięknych. Na ostatnim roku studiów rozpoczął projekt dotyczący czasów realnego socjalizmu zatytułowany „Badania Mózgu w Polsce". W 1983 Sobczyk został członkiem Gruppy, z którą regularnie wystawiał, a także redagował pismo „Oj, dobrze już". Z czasem jego obrazy stawały się coraz bardziej ekspresyjne, intensywniej działające fakturą i kolorem. Sobczyk kumulował wątki treściowe, odniesienia i symbole. Wykorzystywał aluzyjne, lekko surrealistyczne połączenia znaków i idei, skojarzenia wydobywające absurd rzeczywistości i atrofię pojęć. W zasadzie każda praca Sobczyka zawiera w sobie ładunek impulsów historii i kultury przeżytej jako osobiste doświadczenie, rozumianej jako wewnętrzna biografia malarza.

56 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Choroba nerwów", 1986

olej/płótno, 180 x 160 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODEK PAWLAK | CHOROBA NERWÓW | 160 x 180 | 1986'

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
32 000 - 43 000 EUR

OPINIE:

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Warszawa
Desa Unicum, 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Niemrawy młodzian śpiewa, sztywna wiruje dziewa", Pracownia Dziekanka, Warszawa, 1-14.11.1986
„Avanguardia polacca. Esposizione dell'arte indipendente polacca", Centro Direzionale Colleoni, Agrate „Brianza", Lombardia, 28.05-16.061987
„Lengyelország Művészet 1945-1996", Szépművészeti Múzeum, Műscarnok, Budapeszt, 20.01-23.02.1997
„Potencjał. Kolekcje sztuki współczesnej dla Muzeum", Budynek Metropolitan, Warszawa, 14-29.05.2005

LITERATURA:
Włodzimierz Pawlak, Autoportret w powidokach, katalog wystawy, [red.] Agnieszka Szewczyk, Galeria Zachęta, Warszawa 2008, nr kat. 98 (il.), s. 130

ANDA ROTTENBERG

NIEMRAWY MŁODZIAN ŚPIEWA... 1986

„Dodane do siebie czynności Gruppy nie tworzą summy. Gruppa, inaczej niż summa, nie jest jednością, a tym bardziej całością w jedności.

Na przykład Woźniak nie pije, nie ma żony i dzieci. Sobczyk i Grzyb nie pracują na Akademii. I tak dalej.

Gruppa jednak popada w stany ogólne, trudne do osiągnięcia przez jednostkę. Gruppa przytłacza, odpycha, wydobywa, przekracza, wdaje się, odrzuca propozycje, przyjmuje oferty. Gruppa dąży, Gruppie jest ciasno. Gruppa jest nierówna, faluje i wystawia nibynóżki. Gruppa kręci się wokół siebie i ze zmęczenia wchodzi w konszachty. Gruppa nie ćwiczy woli i łatwo się rozgrzesza. Gruppa udaje Greka, chociaż czas ucieka. Gruppa patrzy sobie w oczy, ale nie słucha. Gruppa jest ślepym Narcyzem. Domaga się aplauzu, ale nie lubi być definiowana. Wyrzuca przymiotniki i czeka na inne części mowy.

Rodzi się z tego opis na zamówienie, oparty na związkach rzeczownika z czasownikiem:

1. Ojciec
Karmi, wczuwa się, patrzy i podziwia, nadaje imiona sprawom i zjawiskom, zachowuje pogodę ducha, wyzbywa się agresji, dostrzega piękno w innych, ustawia namioty dla dziewczynek.

2. Kawaler
Szuka, ocenia, wymaga od siebie i innych, planuje na lato, bada, doskonali się, doświadcza na sobie, przestrzega dyscypliny, otwiera się na Boga, daje upust, konfrontuje się, pisze prozą.

3. Maestro
Czyta Höderlina, snuje refleksje, maluje, pisze rozprawy, przeprowadza się, wydaje sądy, podlewa rośliny, pielęgnuje psa, podziwia dziecko, wozi Majkę na rowerze, zrzuca Grzyba, dąży do elegancji.

4. Muchotłuk
Słucha, cierpi na ból istnienia, uprawia poezję, przepycha się, wykręca kota ogonem, wygłasza odczyty, plasuje się na przedzie, pokrzykuje, śpiewa, zabiega, wdaje się w znajomości.

5. Hodowca kanarków
Kumuluje energię, napręża się, pisze czyta Gombrowicza i Apollinaire'a, medytuje, dostaje światła w oku, wyrzuca ciosy w powietrze, zdobywa pasy, rozpręża się, śpiewa, oddaje ziemi nadwyżki.

6. Młodzian
Siedzi w wykopie kultury Zachodu, traci czas, zarabia, wydaje, przeżywa, przebiera się, podszywa, przymila, zagrywa, cierpi.

Wyrzucone przymiotniki nie chcą odpowiedzieć na wołanie. Zbitą gromadą tłamszą się w rogach marginesu, zatykają uszy i śledzą z zazdrością imiesłowy rozwalające się na opuszczonych miejscach. Co chwila rozlega się jednak złośliwy chichot na widok byle jak skleconej konstrukcji, tylko z pozoru surowej i prostej, a naprawdę — siermiężnym prostactwem zakrywającej ubóstwo i bezstylowość.

Przymiotnik wie, ze jest duszą Gruppy, ale może nie zechce wrócić. Za nim podąży rzeczownik.
Odejście rzeczownika jest dla Gruppy tylko kwestią Czasu.
Wówczas może nastąpić wzlot.
Jeśli wyrzucimy przymiotniki, takie jak niemrawy i sztywna, nie będzie wiadomo, jaki młodzian śpiewa i jaka dziewa wiruje".

Tekst jest zapisem odczytu wygłoszonego na otwarciu wystawy Gruppy „Niemrawy młodzian śpiewa, sztywna wiruje dziewa" w Pracowni Dziekanka, Warszawa 11–14.11.1986
Źródło: maszynopis z archiwum autorki

Cyt. za: Anda Rottenberg, Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80., Warszawa 2009, s. 278–279

57 †

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Abraham i jego syn Izaak", 1986

olej/płótno, 160 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ABRAHAM I JEGO SYN IZAAK | 1986 | RYSZARD WOŹNIAK | OLEJ 120 x 160'
oraz opisany na krośnie: 'G.R. "ABRAHAM I SYN (OFIARA IZAAKA) NR 14. (2028)'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 000 - 20 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Berliner Kindl, Atelier DAAD, Berlin Zachodni, czerwiec 1986
„Grand Reserva, obrazy z lat 1982-89, odnalezione", Galeria Studio, Warszawa, 2008

LITERATURA:
Grand Reserva, obrazy z lat 1982-89, odnalezione, katalog wystawy, Galeria Studio, Warszawa 2008

„Obraz powstał w 1986 roku podczas stypendialnego pobytu w Berlinie Zachodnim (Stypendium Funduszu Solidarności, ufundowanego przez artystów niemieckich dla artystów polskich). Pobyt w podzielonym Berlinie przebiegał w atmosferze, jaka panowała tuż po awarii reaktora elektrowni w Czarnobylu.

Praca należy do cyklu inspirowanego wybranymi wątkami biblijnymi. Odkryłem wówczas Stary Testament jako źródło wstrząsających obrazów ukazujących niestabilną ze swej natury relację Stwórcy i stworzenia, Boga i człowieka. Opowieść o ofierze z jedynego syna mimo swej prostoty posiada niezwykle złożoną treść. Dla mnie najważniejsza wydała się sprzeczność zawartego w niej nakazu z wyrażonym w przykazaniach zakazem zabijania. Sprzeczność ta, stanowiąc niewyczerpane źródło duchowych energii, wskazuje na wagę naszych moralnych wyborów.

Scena ukazuje apogeum dramatu, tuż przed pojawieniem się anioła podpowiadającego ojcu nowy scenariusz rytuału ofiary, dramatu obu namalowanych postaci; Abrahama tracącego swą ojcowską tożsamość, którego twarz „staje się" twarzą samego Boga i Izaaka, a ciało musi w tej sytuacji być jednocześnie zdolne do pełni życia, silne i uległe".

58 †

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Wgląd/Łąka" z cyklu "Power of repetition, joy of creation", 2010/11

olej/płótno, 100 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RYSZARD WOŹNIAK | WGLĄD/ŁĄKA 2010/11 | Z cyklu Power of repetition, | joy of creation | olej | 100 x 80'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Ryszard Woźniak to rasowy malarz. Jego obrazy są mocne, mają pazur, dodatkowo podbity prowokacyjnymi konceptami. W Polsce narzeka się, że młodzi artyści, którzy z racji metryki powinni być buntownikami, są letni, grzeczni, neutralni. O wiele bardziej zadziorni i niepokorni potrafią być twórcy z ‘generacji mistrzów’, tacy jak Ryszard Woźniak. Ten malarz pozostaje wciąż młody w swojej odświeżającej przekorze”.

Stach Szabłowski

59 †

LESZEK SOBOCKI
1934

"Zsunęło się ze stołu", 1989

olej/płyta, 92 x 122 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'SOBOCKI 89'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PINXIT: L. SOBOCKI 1989 A.D | "ZSUNĘŁO SIĘ ZE STOŁU" | 92 x 122'

estymacja:
18 000 - 25 000 PLN
4 000 - 6 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Sobocki był zawsze twórcą osobnym i niezależnym od otoczenia. Niezbyt przywiązanym do warsztatu i rytuału malarskiego, uznającym swoją ‘nieczystość’ wynikającą z pomieszania środków, przywiązanym za to do treści sztuki tworzonej, szukał i szuka dla siebie pobudek poza prostym horyzontem świata rzeczy. Nie zważa na wielki klaser, w którego przegródki wkłada się artystów, działa po swojemu. Jest nadwyrazowym, literackim w swoich malarskich poczynaniach, gorączkującym od przeżycia, psychologii i historii malarzem krakowskim, bo tylko tam mógł się taki rozwinąć”.

Danuta Wróblewska, 1993

SOBOCKI 89

60 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962-2020

"Startopia", 2007

olej/płótno, 190 x 250 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. CISOWSKI | "STARTOPIA" | 190 x 250 | 8/07 | 09.05.07'

estymacja:
60 000 - 100 000 PLN
13 000 - 22 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

Andrzej Cisowski należy do grona nielicznych artystów, którzy z powodzeniem wprowadzili do rodzimej sztuki fascynację popkulturą i pop-artem. Dodatkowo jest on jednym z najciekawszych artystów debiutujących w latach 80. i reprezentujących rodzący się wówczas nurt malarstwa neoekspresjonistycznego.

Na obrazach Andrzeja Cisowskiego pojawiają się postaci zaczerpnięte z popkultury. Artysta eksperymentował ze znanymi motywami. Jego indywidualny styl malarski opierał się na zabawie formą, techniką i kompozycją. Cisowski był zdania, że współczesna kultura masowa wyprodukowała już tak wiele symboli i kształtów, że nie ma sensu zaśmiecać ludzkiej wyobraźni kolejnymi. Ponadto był krytycznie nastawiony do komercjalizacji kultury wizualnej oraz nadmiaru wizerunków, informacji, plotek, twarzy znanych z show-biznesu czy polityki, które otaczają ludzi w nadmiarze. Nie generował więc kolejnych wizerunków, lecz korzystał z rozpoznawalnych postaci znanym z kreskówek, telewizji czy reklam. Inspirował się również filmem i fotografią oraz sztuką graffiti. Z jego płócien wyłania się wizerunek współczesnej, powszechnej wyobraźni zatopionej w morzu kolorowych, lecz nonsensownych obrazów. Za pomocą zróżnicowanej stylistyki zespalał lokalne symbole z uniwersalnymi mitami, których znaczenie mogli odczytać odbiorcy z różnych kultur całego świata. Z powodzeniem przetwarzał rzeczy już powstałe, pozostając zarazem twórcą oryginalnym i autentycznym.

Twórczość artysty kształtowała się w ciągu wielu lat. Wpływ na Andrzeja Cisowskiego wywarły różne środowiska artystyczne, w których kręgu się obracał. Kształcił się on na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Rajmunda Ziemskiego oraz Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie. Znacząca dla jego twórczości była również amerykańska kultura masowa zarówno ta wielkoformatowa, jak i wyrażona w komiksach, reklamach, opakowaniach produktów i prasie. Pozostając świadom otaczających go wpływów i tendencji, postawił na swój własny język artystyczny, w którym główną zasadą był brak wszelkich zasad. Wielkie wrażenie wywarło na nim także malarstwo Jean-Michel Basquiata, z którym zapoznał się pod wpływem częstych porównań swoich prac do twórczości tego amerykańskiego artysty. Zresztą sam opowiadał o zetknięciu się z dziełami Basquiata 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, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2009, s. 111-112).

SuperStar
3rdREICH
MAX PAYNE
FREEDOM
Edge of the
Groove
StarTopia

61 †

DANUTA LESZCZYŃSKA-KLUZA

1926-2019

"Walka z niedźwiedziem", 1998

olej/płótno, 110 x 150 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'DANUTA LESZCZYŃSKA-KLUZA 1998'
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: '"WALKA Z NIEDŹWIEDZIEM" D. LESZCZYŃSKA-KLUZA | 1998 - II'
oraz poniżej: '"WALKA Z NIEDŹWIEDZIEM" | D. LESZCZYŃSKA-KLUZA | POLOGNE - KRAKÓW | 1998'

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

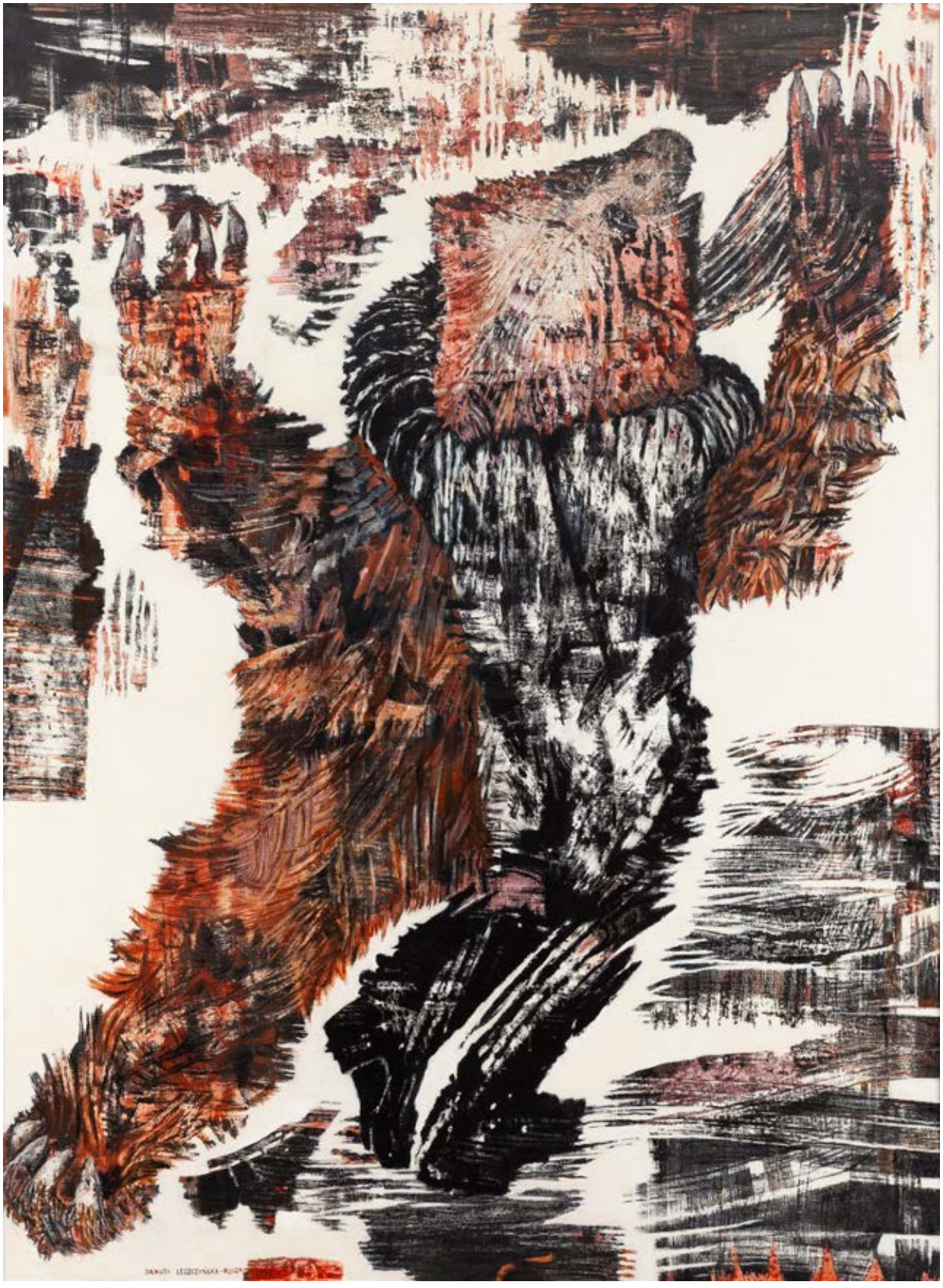
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Danuta Leszczyńska-Kluza była absolwentką Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie w 1952 zdobyła dyplom w pracowni Zbigniewa Pronaszki. Artystka miała talent nie tylko plastyczny, ale również aktorski i muzyczny, jednak postanowiła poświęcić się malarstwu, rysunkowi i rzeźbie. W swojej twórczości eksperymentowała przez łączenie ze sobą wybranych dyscyplin sztuki, w których się wyspecjalizowała. Nieustannie poszukiwała nowatorskich form wyrazu. To właśnie autorskie koncepcje i niepowtarzalny język malarski sprawiają, że twórczość Danuty Leszczyńskiej-Kluzy ma niezwykle autonomiczny i indywidualny charakter.

Artystka od początku szła drogą niezależną od głównych nurtów i prądów artystycznych. Jej obrazy często ocierają się o niegeometryczne abstrakcje. Kluza czerpała formy wprost z natury i poddawała je różnym stylizacjom. Poszukując nowatorskich form wyrazu, łączyła ze sobą niejednorodne znaki i symbole plastyczne. Artystka, jeżeli nie operowała wyłącznie bielą i czernią, to wybierała ograniczoną paletę kolorystyczną, adekwatną do treści obrazu. Oszczędność formy i koloru, duże, często nieregularne powierzchnie oraz wyrafinowana barwa i bogata faktura to cechy charakterystyczne jej dzieł.

Leszczyńska-Kluza była obdarzona niezwykłym darem poetyckiej wypowiedzi. Jej twórczość nie należy do prostych w odbiorze, ponieważ stałym jej elementem są liczne symbole, metafory i aluzje do literatury, historii i mitologii. Leszczyńska-Kluza z łatwością posługiwała się tymi nawiązaniami. Często bez wyjaśnienia czy komentarza odczytanie obrazu może sprawić trudność. Zrozumienia treści prac nie ułatwia również sposób narracji charakterystyczny dla artystki, prowadzony symultanicznie, nie zachowujący chronologii wydarzeń. Kluczem do odczytywania jej obrazów może być sama artystka, a konkretniej znajomość jej osobowości. Również tytuły prac budzą liczne skojarzenia, a aluzje i metafory stają się dzięki nim czytelniejsze. Tytuły pomagają odczytać intymny przekaz myślowy zawarty w przedstawianiach. Przywołując fragment z katalogu towarzyszącemu indywidualnej wystawie artystki: „Są to obrazy trudne, pełne aluzji, niedomówień, podtekstów, wymagające nie tyle oglądania, co odczytania. A przede wszystkim wymagające zaufania, a może nawet znajomości osoby samej Danuty Kluzowej" (katalog wystawy: Danuta Leszczyńska-Kluza, malarstwo, grafika, Warszawa 1967.)

Leszczyńska-Kluza najbardziej znana jest z melancholijnych, ponurych wyobrażeń. W dojrzałym okresie twórczości jej obrazy stały się bardziej intelektualne, nakierowane na tematy dotyczące sensu egzystencji, wpływu fatum na los człowieka, kruchości życia wobec zagrożeń ze strony świata oraz zintensyfikowaniu agresji. Artystka zawsze odpowiednio dobiera środki malarskie pod program wybrany ikonograficzny.



62 †

JERZY STAJUDA

1936-1992

"Laguna", 1975

olej/płótno, 65,5 x 81 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jerzy Stajuda | LAGUNA 1975/78 OL/PŁ 65 x 81 | WARSZAWA | [...]'

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

POCHODZENIE:
Ostoya, 2017
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2019
kolekcja prywatna, Polska

Jerzy Stajuda był niezwykle barwną postacią powojennej Warszawy. Studia ukończył na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, jednak w życiu zawodowym zajął się krytyką artystyczną, równocześnie rozwijając własną twórczość malarską. Publikował m.in. w „Przeglądzie Artystycznym", „Więzi", „Współczesności" i „Miesięczniku Literackim". Stajuda znał się doskonale na realiach świata sztuki i potrafił się w nich doskonale odnajdywać. Jego nieulegający żadnym modom język artystyczny kształtował się na początku lat 70. Realizując się jako malarz, tworzył subtelne, abstrakcyjne akwarele oraz obrazy olejne, które stanowią przykład jego własnego, indywidualnego stylu. Prace olejne Stajudy wykazywały cechę charakterystyczną akwarel, czyli umiejętne posługiwanie się rozmytą plamą barwną. Kolory były przez niego nakładane intuicyjnie, poza kontrolą własnej świadomości. Biologiczne, nieregularne formy jakby „rozlewały" się po całej powierzchni podłoża malarskiego. Artysta powoływał do życia tajemniczy świat wizyjnych struktur, imaginacyjnych pejzaży czy refleksów archaicznej roślinności. Jak pisze Teresa Anna Stepnowska, „[Stajuda] pozostaje (...) przede wszystkim autorem prac olejnych; charakterystycznych obrazów, na których abstrakcyjne, nieco nadrealistyczne formy, wyłaniające się wśród wielu warstw laserunków, konstruują tajemnicze i niezmierzone przestrzenie" (Jerzy Stajuda. Nieznane rysunki. Znane obrazy, katalog wystawy, Galeria Kordegarda 28.01 – 2.03.2003, Warszawa 2003, s. 5).

63 †

STANISŁAW BAJ

1953

"Rzeka Bug", 2017

olej/płótno, 70 x 99,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Stanisław Baj | Rzeka Bug | 2017 | 9'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 000 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Baj maluje tak, jak gdyby miał świadomość, że z każdym kolejnym wizerunkiem płynącej rzeki upływa czas ludzkiego istnienia. To malarstwo błysków na tafli wody, metafizyki chwili, nostalgii, ale także w pewnym sensie świadectwo pogodzenia się z losem i akceptacji przemijania".

Tomasz Malinowski

64 †

JERZY MIERZEJEWSKI

1917–2012

"Park", 1982

olej/płótno, 80 x 80 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Mierzejewski 82'
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: 'Jerzy Mierzejewski - POLAND - "PARK" 35 80 x 80 | 1982 HAARLEM'

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
7 000 – 9 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna (zakup bezpośrednio od artysty)
kolekcja instytucjonalna, Polska

„W sztuce można robić wszystko, byle tylko nie ilustrować, lecz wyrażać".

Jerzy Mierzejewski

Pejzaż był bez wątpienia jednym z ulubionych motywów Jerzego Mierzejewskiego. Pełne powściągliwości i prostoty krajobrazy wyrażają intencjonalne dążenia artysty do zwięzłości. Mierzejewski, wykorzystując tylko niezbędne elementy do konstruowania obrazów, zawierał w nich silny ładunek emocjonalny. W efekcie powstałe kompozycje są przesycone harmonią i melancholią. Artysta mawiał, że maluje ciszę, syntezę i spokój, ponieważ to ich brakuje w codziennym życiu, a obraz powinien zwracać się do wnętrza, czyli myśli i uczuć.

W zgeometryzowanych fragmentach natury, pozbawionych człowieka, spokój paradoksalnie przenika się z głębokim niepokojem. Motyw przemijania, który łączy w sobie zarówno temat trwania, jak i wieczności, kryje się w osobistej symbolice Jerzego Mierzejewskiego. Aby symbolika zawarta w przedstawieniu mogła zostać odpowiednio odczytana, to znaczy zgodnie z intencją artysty, obraz musi trafić na osobę o podobnej wrażliwości co sam twórca. Jerzy Mierzejewski był zdania, że artysta i odbiorca różnią się między sobą tylko tym, że artysta ma umiejętność wyrażania tego, co odbiorca wyłącznie przeczuwa. Zrozumienie między tymi dwoma podmiotami nastąpi wtedy, kiedy odbiorca będzie zdolny odczuć to, co artysta chciał mu przekazać.

Cykl bezludnych pejzaży utrzymanych w przygaszonej, stonowanej kolorystyce Mierzejewski rozpoczął na początku lat 70. i kontynuował przez kolejne dwie dekady. Kompozycje z tej serii są peanem na cześć warsztatu malarskiego, pieczołowitego traktowania struktury, płaszczyzny, a także równowagi w relacji między formami i barwą. Prezentowany na aukcji obraz z 1982 zachowuje charakterystyczne cechy malowanych przez tego artystę, pozbawionych szczegółów widoków natury. Obok statycznych form fundamentalne znaczenie ma kolor tworzący nastrój. Mierzejewski przyprószał swoje pejzaże bielą, dzięki czemu zdają się one wynurzać jakby z mgły. Artysta zachował atmosferyczną jedność obrazu przez stosowanie wąskiej gamy barw i delikatnych przejść tonalnych. Bogactwo kolorystyczne objawiało się natomiast w mnogości wykorzystywanych odcieni i niuansów. Mierzejewski uważał, że kolory w obrazie muszą mieć przybliżoną jakość, jasność i nasycenie. Te wartości tworzą harmonie kompozycji, która samoistnie jest już zawarta w naturze. Jakość determinowana jest kolorem właściwym, jasność to energia, a nasycenie jest stosunkiem czerni do bieli. Światłem natomiast Mierzejewski operował pod wpływem nastroju, jaki w danej chwili odczuwał, jest ono dzięki temu nieplanowaną tajemnicą, powstającą poza świadomą intencji artysty.

Jerzy Mierzejewski był świadom, że wpływy innych artystów są czymś naturalnym. Podkreślał istotność przetwarzania przez siebie wszystkiego, z czego czerpie się natchnienie, czyli konfrontacji i zrozumienia tego, z czego się korzysta. Sam chętnie inspirował się nie tylko z naturą, ale również dorobkiem artystycznym poprzednich pokoleń wielkich artystów, w szczególności malarstwem Paula Cézanne'a oraz Lyonela Feiningera. Jeśli czerpał bezpośrednio z natury czy z własnego doświadczenia, którego źródło też widział w naturze, to wykorzystywał odczuwane emocje przy tworzeniu. Podczas patrzenia na piękno natury najważniejsza była świadomość własnych uczuć oraz precyzyjność w ich określeniu. Dobry artysta musi czuć więcej, ponieważ, gdyby odczuwał życie tylko powierzchownie, to nie mógł stworzyć nic wartościowego. Oprócz uczuć Mierzejewski wyróżniał również dwa pozostałe elementy, które były konieczne, aby obraz lub każde inne dzieło sztuki można było uznać za wartościowe – warstwę intelektualną oraz warsztat.

Artysta był przekonany o konieczności ciągłej aktywności. Wiedział, jak istotny do osiągnięcia celu jest charakter i praca. „Talent" nie wystarczał do stworzenia dobrego obrazu. Był zdania, że tylko dzięki wielogodzinnej, mozolnej pracy człowiek rozwija się twórczo. Także malował systematycznie, nawet wtedy, gdy nie miał na to ochoty. Nie szukał prostej drogi do celu.

65

JAN TYNIEC
1960

"Design for the sky", 1998

kolaż, olej/płótno, 23 x 115 cm
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: '1998 [sygnatura artysty] DESIGN FOR THE SKY 1998 JAN TYNIEC'

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

„Od 1996 nie tylko pracowałem nad obrazami i rysunkami, ale coraz więcej fotografowałem, co zmieniło moje myślenie o malarstwie. Doświadczenia z fotografii i te malarskie zaczęły się przenikać.

Odbitki fotograficzne nieba i wody wykorzystywałem jako inspiracje i punkt wyjścia do moich prac malarskich. Takich jak ta z 1998. To kolaż z minimalnym tylko użyciem tradycyjnych narzędzi malarskich, a z większym wykorzystaniem kontrolowanego 'przypadku'.

'Przypadku' nie w znaczeniu losowym, ale konsekwentnych procesów, które nieustannie zachodzą w przyrodzie. Tego, co utrwalałem, zwalniając migawkę aparatu w trakcie moich podróży fotograficznych, kiedy całymi dniami obserwowałem zmieniające się niebo i światło. Były płynne, żywe, jakby w przeciwieństwie do czterech ścian mojej nowojorskiej pracowni i do czterech krawędzi obrazu.

Chciałem, by moje kolejne obrazy wyzwoliły się ze swych tradycyjnych ograniczeń".

Jan Tyniec

66

JACEK ZIEMIŃSKI

1953

"Drzewa" - tryptyk, 1995

olej/płótno, 145 x 300 cm (całość)
sygnowany, datowany i opisany na każdej części tryptyku: 'JACEK ZIEMIŃSKI 1995 | "DRZEWA" 145 x 300 cm olej | TRYPTYK | [wskazówka montażowa]'

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

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. Koronnym tematem artysty był zawsze pejzaż, obojętnie czy złożony z abstrakcyjnych pasków, falistych linii morskich czy motywów przedstawieniowych, ale zawsze z predylekcją do poziomych formatów i ponadnormatywnych rozmiarów. W latach 1987-96 w jego malarstwie dominuje repertuar romantyczny, na który składają się widoki skał, gór, grot, samotnych wysp oblewanych wodami mórz i konfrontowanych z powietrznymi przestrzeniami. Melancholia, poczucie osamotnienia i pesymizm to stany emocjonalne charakterystyczne dla okresu stanu wojennego w Polsce. „Drzewa" znajdują się u końca tej serii. Obraz był inspirowany widokiem z Dębek, gdzie artysta spędzał wakacje, podobnie jak wielu przedstawicieli intelektualnej opozycji w latach 80. XX wieku. Kompozycja składa się z trzech kolejno następujących po sobie do góry równoległych planów: oliwkowego poszycia leśnego, żółtego piasku plaży i kobaltowego morza. Kierunkom horyzontalnym na obrazie przeciwstawia się rytm wznoszących się pni masztowych sosen, rzucających głębokie cienie w przedwieczornej porze. Ten porywający obraz zasadza się na perfekcyjnie zrównoważonej, statycznej kompozycji, wytyczanej przez krzyżujące się pod kątem prostym linie poziome i pionowe, przez co przypomina obrazy włoskiego quattrocenta, podobnie oparte na ostentacyjnie ujawnianym matematycznym modelu przestrzeni. Kojarzy się najbardziej z malarstwem Paola Uccello. Z włoskim renesansem łączy Ziemińskiego także gama barwna – zestawienie kobaltów i żółcieni. Przede wszystkim jednak obraz przyciąga uwagę swoją magiczną atmosferą, której źródłem jest światło przenikające wszystkie plany.

67 †

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 2013

akryl/płótno, 135 x 170 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz. 2013 | 170 x 130 | Acryl on canvas.'

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

POCHODZENIE:
Desa Unicum, 2020
kolekcja instytucjonalna, Polska

Leon Tarasewicz na początku swojej kariery zdecydował się odrzucić wszelką figuratywność i odwołania do tradycji. Ponieważ nie nadaje tytułów swoim pracom, zostawia odbiorcom pełną dowolność interpretacji obrazów oraz realizacji przestrzennych, na które składają się charakterystyczne, odręcznie kreślone pasy pulsujących kolorów oraz rytmiczne, geometryzujące formy. Artystę od dzieciństwa inspirował pejzaż rodzinnych stron (wsi podlaskiej) i tamtejsze zwierzęta. Pomimo przywiązania do małej ojczyzny Tarasewicz stara się w swych pracach zacierać wszelkie tropy, które umożliwiłyby jednoznaczną identyfikację genezy wykorzystanych motywów. Jego ornamentalne kompozycje, przywodzące na myśl stada ptaków, gęstwiny drzew czy przeorane zagony, stanowią przejaw zachwytu nad witalnością i cyklicznością przyrody. Pozbawione są wszelkiej narracji oraz dominant, stanowią wycinek pewnej rzeczywistości, konstytuowanej głównie poprzez barwę i najczęściej zunifikowanej do jednego modułu.

Krajobraz w twórczości Tarasewicz odgrywa ważną rolę. Artysta wielokrotnie powraca do tego zagadnienia, przedstawiając przykładowo horyzontalne widoki drzew. Kompozycje malarza często balansują na granicy rozpoznawalności motywu, lokują się gdzieś pomiędzy abstrakcją i figuracją – jak w przypadku prezentowanego tu płótna – często bywają również zupełnie nieprzedstawiające. Wówczas artysta skupia się na zagadnieniu zestawień kolorystycznych, ich wzajemnym oddziaływaniu. To właśnie intensywne barwy są rozpoznawczym znakiem malarstwa artysty. Ta barwność sprawia, że sztuka artysty bywa opisywana jako nosząca znamiona tradycji polskiego koloryzmu. Sam artysta tak komentował tę kwestię: „Rodziny się nie wybiera. Cybis to dziadek, pradziadek Józef Pankiewicz, a prapradziadek to Jan Matejko. Widzisz, jaka linia! Żartuję trochę z koloryzmu, bo to taka choroba, która w Polsce opanowała cały świat kształcenia. On jest strasznie obciążony koloryzmem francuskim, nawet jeżeli niektórzy chcieli być bardzo ekspresyjni. Jesteśmy w takim kręgu kulturowym, że koloryzmu nie da się ominąć. To jest w edukacji i koniec" (Czas jest szybszy niż my, z Leonem Tarasewiczem rozmawiała Olga Wysocka, [w:] Co po Cybisie?, [red.] Michał Jachuła, Małgorzata Jurkiewicz, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 190). Tarasewicz, zwłaszcza w ostatnich latach, przekraczał granice płótna w malarstwie, stosował też nietradycyjne materiały, jak chociażby barwioną zaprawę tynkową. Niekiedy artysta używał nawet sproszkowanego pigmentu. Rozsypywał go na podłodze galerii, która stawała się wówczas malarskim podłożem. Zajmował się również projektowaniem dekoracji ceramicznej czy tworzeniem obrazów-instalacji pokrywających ściany, szczelnie wypełniających przestrzeń architektoniczną – za każdym razem powracał wówczas do podstawowych dla siebie zagadnień czysto malarskich, eksponował kolor, fakturę oraz ich wzajemną „pracę", uwidaczniającą się w oddziaływaniu na zmysły widzów.

68 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Rajski ogród", 2006

olej/płótno, 120 x 280 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2006 | E. DWURNIK | >> RAJSKI OGRÓD << | NR: XXIII - 191 - 3466'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
43 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Raster, Warszawa
kolekcja prywatna, Polska

Edward Dwurnik był niezwykle płodnym artystą. W swoim życiu stworzył ponad 8 tysięcy obrazów na płótnie oraz trzy razy tyle rysunków i szkiców. Swoją twórczość skrupulatnie katalogował i opisywał. Artysta usystematyzował obrazy w rozbudowanych seriach malarskich, przypisując cyfry rzymskie konkretnym cyklom, natomiast płótna numerując kolejno cyframi arabskimi. Najbardziej znaną serią oraz tą, która uczyniła Dwurnika rozpoznawalnym, są „Podróże autostopem". W niej artysta uwiecznił widoki polskich i zagranicznych miast widziane z lotu ptaka.

Zaprezentowana praca „Rajski ogród" została przyporządkowana do cyklu XXIII, który artysta rozpoczął w 1998 i kontynuował do końca swojego życia. Seria dwudziesta trzecia jest niezwykle eklektyczna, gdyż należą do niej obrazy o tematyce historycznej, czy żydowskiej, magiczne zakątki rodzimego krajobrazu obfite w kwiaty (tulipany, hiacynty, maki) i bujne drzewa (sosny, brzozy, buki) oraz widoki skał i jezior. Serie spaja w całość intensywna kolorystyka, ekspresyjność oraz skrótowość przedstawień. Pejzaże mają częściowo fantastyczny charakter, a częściowo odnoszą się do realnych widoków polskiego krajobrazu. Artysta wybierał motywy, które doskonale nadają się do powielania i tworzenia coraz to nowych wariacji kompozycyjnych i kolorystycznych. Dwurnik w tych przedstawieniach bawi się konwencjonalnością przedstawień pejzażowych.

„Rajski ogród" Dwurnika przedstawia brzozowy zagajnik, który kompozycyjnie może przywodzić na myśl malowane przez artystę tulipany, również należące do serii opatrzonej numerem XXIII. Tu zamiast gęsto utkanych główek kwiatów mamy do czynienia z równorzędnie umieszczonymi drzewami, które sprawiają wrażenie kompozycji idealnie uporządkowanej przez człowieka, niczym w szkółce leśnej. Podobieństwo ponadto można dostrzec w intensywności barw, graficzności przedstawienia i powtarzalności elementu. Tak jak i tulipany, tam i brzozy zostały przedstawione jedynie w umowny sposób. Artysta, posługując się plamami barwnymi i długimi pociągnięciami pędzla, odmalował korony i konary drzew, sygnalizując

jedynie ich kształt. Dwurnik użył bardzo czystych, intensywnych oraz kontrastujących ze sobą kolorów do odwzorowania elementów kompozycji. W obrazie dominuje nasycona biel oraz żółcienie przechodzące w tony pomarańczowe. Dzięki dużym płaszczyznom i plamom koloru żółto-oranżowego, którymi artysta namalował liście oraz podłoże, można odczuć jesienny klimat przedstawienia. Na obrazie panuje niczym niezakłócona cisza i spokój. W tle tego rozległego przedstawienia na linii horyzontu widoczny jest gęsty zielony las. Niebu nadano barwę intensywnego granatu. Artysta zastosował nienaturalne źródło światła oraz nie namalował żadnych cieni, co powoduje, że przestrzeń, tak jak i pora dnia pozostają niedookreślone. Również nie możemy być pewni, gdzie dokładnie wyrastają drzewa lub, czy w ogóle skądś wyrastają. Te wątpliwości słusznie mogą przywodzić na myśl słynny spór dwóch wielkich humanistów, Derridy i Heideggera, o „buty van Gogha".

Na obrazie również odnajdziemy charakterystyczne kratkowania, które pojawiły się w malarstwie Dwurnika pod wpływem inspiracji Nikiforem Krynickim. Nikifor stosował skośne linie układające się w kratę, aby odwzorować motywy lasów, pól szachownicowych czy torów. Od lat 60 XX wieku echo zainteresowania ikonografią Nikifora bardzo silnie odbija się w twórczości Dwurnika, czego artysta nigdy nie ukrywał. Dzięki szczęśliwemu zbiegowi wydarzeń Edward Dwurnik miał okazję osobiście poznać mistrza z Krynicy. Stało się to w latach 60., gdy był jeszcze młodym artystą poszukującym własnego stylu malarskiego oraz studentem warszawskiej ASP. Zafascynował się wówczas kompozycjami pejzażowymi i architektonicznymi oraz biografią Nikifora. Stał się on dla młodego Dwurnika drogowskazem twórczym i światopoglądowym. Pod wpływem tej nieoczekiwanej inspiracji Edward Dwurnik rozpoczął liczne podróże po Polsce, praktykując żywot artysty wędrownego dokumentującego napotkane miasta i krajobrazy. Podróżując, spędzał czas na rysowaniu i malowaniu. Z malarstwa Nikifora Dwurnik zaczerpnął również m.in. pospieszną formę, powtarzalność motywów, skłonność do syntezy, płaskie plany oraz samodzielnie interpretowany prymitywizm.

69 †

EDWARD DWURNIK
1943-2018

"Lublin" z cyklu "Podróże autostopem", 1993

olej/płótno, 155 x 210 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'LUBLIN | E.DWURNIK | 1993'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1923 | E.DWURNIK | 1993 maj. | (LUBLIN - panorama | IX - 661.'

estymacja:
180 000 - 250 000 PLN
39 000 - 54 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

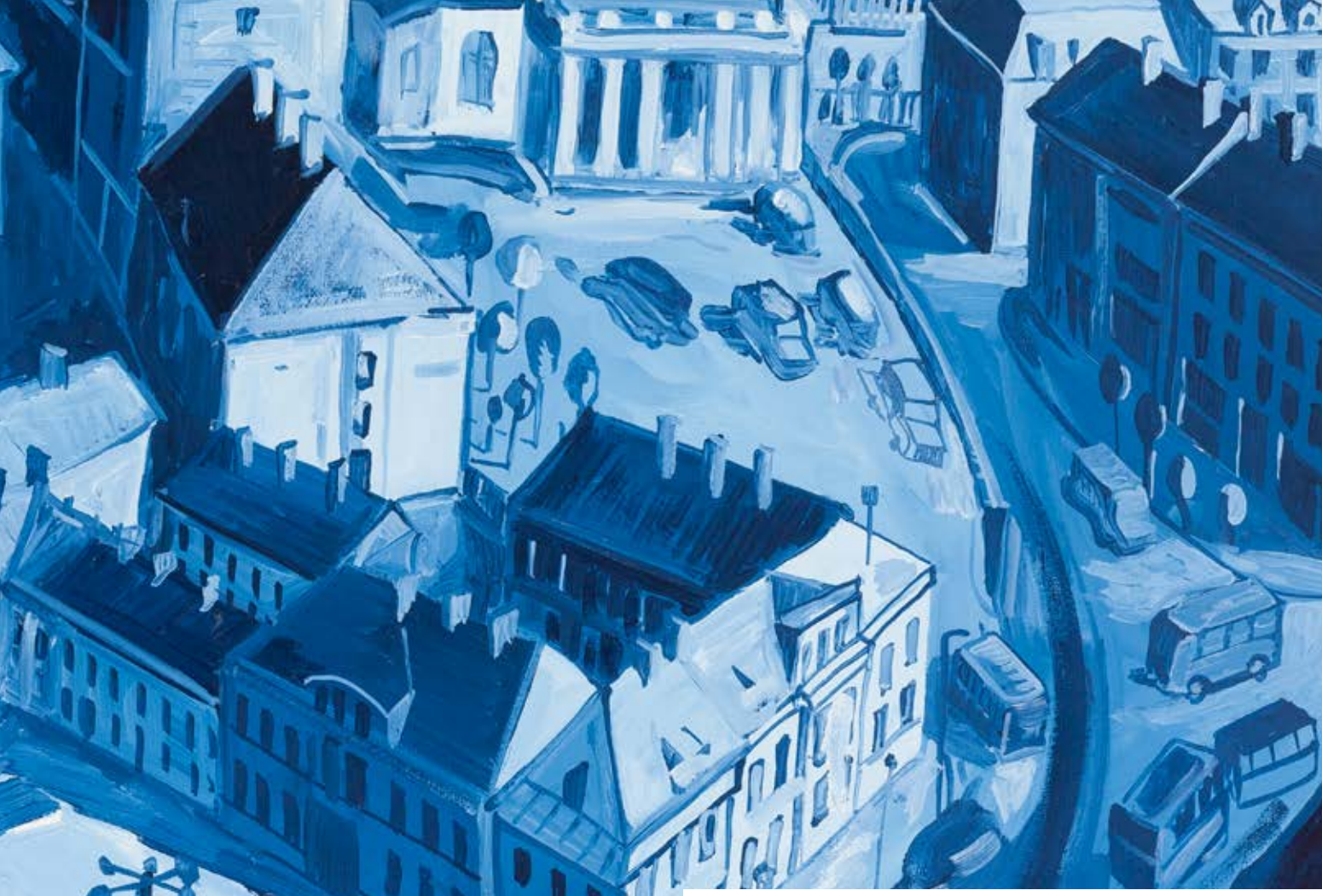
LITERATURA:
Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy", (08.09-07.10.2001), Cykl IX „Podróże autostopem" (od 1967), poz. 661, nr 1923, s. nlb.

„Dla mnie malarstwo to właściwie życie, przez nie widzę świat. (...) To, co widzimy, trzeba w końcu przełożyć na obraz, na płaski obiekt, który w pewnym momencie musi zamienić się w mały świat".

Edward Dwurnik

Najbardziej znanym i najliczniejszym cyklem Edwarda Dwurnika są malowane od lat 60. „Podróże autostopem". Na początku lat 70., kiedy Dwurnik sporządzał spis swoich prac, nadając odpowiednie numery cyklom, „Podróżom autostopem" przypisał numer IX, co jest o tyle interesujące, że to najstarszy cykl rozpoczęty jeszcze w latach studiów artysty na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dwurnik kontynuował serię, malując znane miasta do końca swojego życia. Wśród „Podróży autostopem" z lat 90. można wyróżnić dwie nieoficjalne podserie tzw. miasta diagonalne i niebieskie miasta. Przykład miasta malowanego w odcieniach niebieskich pojawia się na grudniowej aukcji i jest to obraz „Lublin" z 1993.

„Niebieskie miasta" Edwarda Dwurnika przedstawiają scenerie miejskie widziane z lotu ptaka. Malując je, Dwurnik sięgał po ultramarynę, błękit pruski czy kobalt, dzięki czemu utrzymywał jednolitą kolorystykę kompozycji. Wbrew pozorom te obrazy nie są wiernym odwzorowaniem prawdziwych układów urbanistycznych, lecz scenerią miejską złożoną z charakterystycznych dla danego miejsca motywów architektonicznych. Można powiedzieć więc, że nie są to realistyczne przestawienia, ale ujęcia po części fantastyczne. Pomimo że widoki nie są odtworzeniem topografii, to odwzorowywane miasta pozostają bez problemu rozpoznawalne. Dwurnik umiejętnie nakreślał ogromne przestrzenie niezależnie od wielkości podłoża malarskiego. Udawało mu się to dzięki wprawie i rutynie w stosowaniu geometrycznych zabiegów i uproszczeń, które pomagały mu w porządkowaniu obiektów na płaszczyźnie obrazu. Jak pisała Maria Anna Potocka, Dwurnik „(...) próbował dopasować zawiłą naturę miasta (za każdym razem rozpoznawalnego) do płaskości rysunku czy obrazu. Starał się ująć miasto w taki sposób, aby z jednej strony uchwycić jego istotę, z drugiej – i to wydaje się ważniejsze – osiągnąć obraz pozwalający na 'przeżycie' miasta, na wrażenie obecności w mieście. Próbował różnorodnych



metod: szerokiego kąta, dekomponowania wyglądów realnych, przeinaczania proporcji, zmiennych punktów widzenia i zawieszenia. W końcu pojawiło się 'spojrzenie' zadowalające; namalowane miasto pozwalało po sobie chodzić, pozwalało doświadczać swoich komplikacji, ujawniało swoją strukturę i nastroje. Było to spojrzenie wielkoluda, zawieszonego nad miastem i patrzącego pod kątem 45° do przebiegu ulic" (Maria Anna Potocka, Thanks Jackson Dwurnik 2001–2004, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 2005, s. 93.) W obrazie „Lublin" bez problemu można więc rozróżnić detale, czyli najważniejsze zabytki tego miasta. Widać .in.. Bramę Krakowską, Trybunał Koronny (Stary Ratusz), Zamek Lubelski wznoszący się w oddali na wzgórzu oraz Archikatedrę św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty wraz z placem katedralnym i Wieżą Trynitarską.

Podróże autostopem były malowane pod wpływem inspiracji malarstwem Nikifora, jedynego mistrza w życiu Dwurnika. Edward Dwurnik dzięki Nikiforowi odnalazł swoją drogę w malarstwie. Czerpał ze sposobu obrazowania mistrza z Krynicy oraz ze sztuki naiwnej, co doprowadziło go do określenia swojego indywidualnego stylu malowania. Dobrze opisują to słowa zawarte w katalogu do wystawy w Galerii OPUS, która odbyła się w 2004: „Oryginalność jego malarstwa nie polega więc na charakterystycznym, łatwo i z czasem coraz chętniej rozpoznawalnym przez publiczność stylu, lecz na tym, że styl ów został zbudowany na zapożyczeniu i zmianie kontekstu różnych języków i wprowadzeniu ich w obręb sztuki. Degeneruje tym samym przyjęte konwencje malarstwa, rezygnując z 'własnego' głosu na rzecz ujawniania 'cudzych' głosów. Automatycznie, i może nawet nie do końca świadomie, przestaje się mieścić w profilu modernistycznego artysty" (katalog wystawy „Pastele 1967", Galeria OPUS, Wrocław 2004).

70 †

EDWARD DWURNIK
1943-2018

"Wrocław (Rajd Orlenu)" z cyklu "Podróże autostopem", 2002

olej/płótno, 114 x 146 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'WROCŁAW E.DWURNIK. 02'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'NR IX - 1012 | 2833 | 2002 | E. DWURNIK | "WROCŁAW" | (RAJD ORLENU)'

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 000 - 39 000 EUR

POCHODZENIE:
Ostoya, 2002
kolekcja prywatna, Polska

„Zawsze karmiłem się tłumem i to widać na tych rysunkach. Miałem taki etap, że w moich pracach w ogóle nie było nieba, bo szkoda mi było na nie miejsca. Każdy skrawek papieru zapełniałem szczelnie ludzikami. Rysowałem gęsty tłum, ale zawsze starałem się zróżnicować postacie. Człowieczek w przestrzeni jest jak kleksik, prawda? A ja go przyozdabiałem po swojemu, fryzowałem, dawałem mu kostium, przyczepiłem szabelkę, ostrogi, kapelusik z piórkiem, i człowieczek od razu nabierał indywidualności".

Edward Dwurnik. Od początku, katalog wystawy, [red.] Małgorzata Czyńska, Wojciech Tuleya, Warszawa 2016, s. nlb.

ORLEN
WROCŁAW
E. DWURNIK. 99.

71 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Niech żyje wojna!", 1991

akryl, olej/płótno, 275 x 451 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'E. DWURNIK | 1991 | NIECH ŻYJE WOJNA'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OBRAZ DUŻY NR: 40 | E. DWURNIK | CYKL NR: XIX | PT: "NIECH ŻYJE WOJNA!" | 20'

estymacja:
250 000 – 400 000 PLN
54 000 – 86 000 EUR

POCHODZENIE:
Desa Unicum, 2020
kolekcja instytucjonalna, 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 XIX „Podróże autostopem" (1991-1993), poz. 20, nr 1714, s. nlb.

„Łatwiej mi malować niż mówić, u mnie obraz jest formą wypowiedzi, malarstwo to mój sposób na życie (...). Malując, komentuję rzeczywistość".

Edward Dwurnik

NIECH ŻYJE WOJNA!

„Na otwartym niebie – gładkich, błękitnych, niebieskich i szafirowych tłach – unoszą się głowy. Głowy na kolumnach jak pomniki, jak figurki szachowe, głowy ucięte przy szyi i głowy ujęte w popiersiu. Głowy w czapkach wojskowych i hełmach, i bez czapek, uśmiechnięte, krzyczące, plujące, grożące, szczerzące, smutne. A pomiędzy nimi, gdzieniegdzie, pojedyncza płonąca budowla, samochód, samolot, szachownica z wroną rozpościerającą skrzydła, przewracająca się kolumna, unoszący się samotnie wieniec laurowy... Tematyka prac ma związek z problemami współczesnego świata, z wojnami prowadzonymi przez różne mniejszości i większości. Prowokacyjny tytuł nadany przez artystę temu cyklowi wskazywałby na zasadność tej metody walki o niepodległość. Ale same obrazy – użyte w nich symbole, alegorie, atrybuty oraz ich autorska interpretacja – zdają się podważać ten pogląd, a nawet go ośmieszać".

Katarzyna Pikoń, „Niech żyje wojna", „Gazeta Wyborcza", nr 22/126, 28-31.05.1992

Edward Dwurnik był twórcą silnie zaangażowanym w aktualne sprawy społeczno-polityczne, co najpełniej oddają prace z lat 90. Cyklem „Niech żyje wojna!" artysta rozpoczął pracę nad obrazami-komentarzami do wydarzeń już nie tylko w kraju, ale i na świecie. Jednym z pierwszych asumptów były ruchy polityczno-społeczne w krajach byłej Jugosławii, później okrzyknięte jednym z najkrwawszych konfliktów w tej części świata od czasów drugiej wojny światowej. Rozpoczął się w 1991, kiedy bałkańska federacja rozpadła się na pomniejsze frakcje. Celem artysty było pobudzenie widza do myślenia i w konsekwencji – reakcji: „Chodzi o to, byśmy byli mniej obojętni. Te pełne ironii obrazy powinny zmusić do myślenia. Do oderwania się od codzienności i małych kłopotów: zbyt łatwo zapominamy o tragediach, które dzieją się obok nas.

W Jugosławii dla młodych i wspaniałych ludzi, którzy chwytają za broń i chcą walczyć, hasło 'niech żyje wojna' jest bliskie i prawdziwe. Ale tylko do momentu, kiedy młodość zastępuje śmierć, a w dominującym kolorem jest czerwień krwi. Bo wojna to także ból, cierpienie, nędza i rozpacz" („Niech żyje wojna!", rozmowa z Joanną Boniecką, „Gazeta Wyborcza", nr 148, 25.06.1992).

„Niech żyje wojna!" to cykl niezwykle ekspresyjny, przejmujący. Dwurnik przedstawia w nim dryfujące w nieokreślonej przestrzeni groźne twarze, malowane szybko, zdecydowanie i w ostrych kolorach. „Są to głowy w hełmach, czapkach wojskowych, całe ich mnóstwo, a wszystko umieszczone na błękitnym tle. Obrazy te mówią o walce. Mają być zachętą, akceptacją wojen wyzwoleńczych prowadzonych przez małe państwa. Uważam, że im więcej takich wojen wybuchnie, tym lepszy będzie tego skutek dla świata" (Edward Dwurnik, „Polityka" nr 13, 28.03.1992). Zapytany, czy wierzy w posłanniczą rolę sztuki malarz, 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 tragikomiczna scena wzięta z życia. Dopiero dziesiątki, a nawet setki obrazów malowanych w dłuższym czasie są w stanie wyczerpać intrygujący mnie problem" (rozmowa z Joanną Boniecką, „Gazeta Wyborcza", nr 148, 25.06.1992). Wojna w rozumieniu Dwurnika to rzecz nieuchronna i powszechna. Odpowiadając na pytania związane z powstawaniem nowego cyklu, wspominał o aktualnych konfliktach, które dla pewnych grup są częścią codzienności. Dwurnik swoim cyklem dał wyraz poparcia dla dążeń niepodległościowych na Bałkanach, secesji Abchazji od Gruzji oraz działań militarnych w Górskim Karabachu, jednocześnie zwracając uwagę na ogrom militarnego okrucieństwa. Turpistyczny sposób przedstawienia ludzkich sylwetek podkreśla dramatyczny wydźwięk prac.

Motyw pojedynczych głów, nieco wyjętych z kontekstu tematycznego pracy, zaczął pojawiać się już we wcześniejszych cyklach, nad którymi pracował artysta. Jedna z pierwszych serii to „Gipsowy plener", powstająca z przerwami kolejno w latach 1970-71, 1985 i 1990. Serię prac, malowanych w różnych stylach, spajają właśnie gigantyczne głowy: wyalienowane, pominięte, zapomniane jak relikty archeologiczne, wyłaniają się z tła przedstawień. W jednym z wywiadów artysta przyznawał, że za każdym razem, gdy przed jego oczami pojawia się krajobraz, w swojej wyobraźni malarz umieszcza w nim ogromną głowę.

72

JACEK SROKA

1957

"La Boheme (3)", 2021

olej/płótno, 100 x 141 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'SROKA 2021'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'LA BOHEME | (3) | 27K73 | 2021 | JACEK SROKA'

estymacja:
18 000 - 25 000 PLN
4 000 - 6 000 EUR

„Od początku archaicznie wierzyłem, że sztuka jest odpowiednim narzędziem dla opisu (i stwarzania) świata. Ważne, by zapis taki pełen był nie tylko ‚obiektywnych' spostrzeżeń, ale miał też własny charakter ‚pisma', refleksji czy emocji artysty. To się do dziś nie zmieniło. Mówiąc szczerze nie snuję głębszych rozważań o tym czym jest, lub czym powinna być sztuka. Uważam, że do tego, starego jak ludzkość, sposobu wyrażania siebie niezbędna jest, przede wszystkim wyobraźnia".

Jacek Sroka

73

MAREK DARIUSZ KAMIEŃSKI

1953

"Ptaki egzotyczne", 1993-2003

akryl, kolaż, olej/płótno, 180 x 270 cm
sygnowany p.d.: 'MKamieński'

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

WYSTAWIANY:
Galeria Promocyjna, Warszawa, 1993
Galeria pod Atlantami, Wałbrzych, 1994
Galeria ZPAP "Pryzmat", Kraków, 1996
Galeria TPSP im. Tadeusza Kulisiewicza, Warszawa, 1996
Galeria BBK, Kolonia, 1997
Galeria ZPAP Art Nova, Katowice, 1998
Galeria T&T, Norymberga, 1998-1999
Galerie Meyer, Schwelm, 1998-1999
Galeria BWA, Rzeszów, 2011
Galeria MM, Chorzów, 2011

Wielkoformatowe płótno zatytułowane „Ptaki egzotyczne" to dzieło pędzla Marka Kamieńskiego – jednego z najbardziej charyzmatycznych przedstawicieli „nowych dzikich". Malarstwo artysty robi wrażenie rozmachem, olbrzymią swobodą malunku oraz odważną tematyką, która nierzadko wzbudzała wiele kontrowersji. Ogromnych rozmiarów płótna z lat 80. zapełniały głównie kobiece akty w otoczeniu szalonej ferii ekspresyjnych barw. Ukazane hiperrealistycznie dodatkowo rozpalały emocje na materiałach wideo, które towarzyszyły ekspozycjom. Kamieński nie stronił również od żartobliwych, fantastycznych wizji, jak choćby silnie naładowanych ekspresją, monstrualnie powiększonych pluszowych zabawek, cytatów z obrazów Jana Matejki czy fantazyjnych stworzeń. Pod koniec lat 80. artysta zmienił styl i zaczął gromadzić i łączyć motywy dowolnie, mieszając elementy kultury wysokiej i plebejskiej z ikonami europejskiej sztuki. Zaczął odchodzić od „dzikiego" malarstwa na rzecz postmodernistycznej zabawy z różnymi konwencjami. Przykładem tych poszukiwań jest prezentowana w katalogu praca. Jak sam podsumował swoją twórczość: „To jest tylko opowiadanie dowcipów na różne tematy, to moje malowanie. Jeśli to jest postmodernizm, to raczej naturalny, bo ja właśnie taki jestem: świecę światłem odbitym, nie własnym. Moje obrazy są z naczytania, namyślenia, ale nie są 'mądre'. Czytam, słucham, czasem coś mi się kojarzy. Właściwie mogę powiedzieć, że nawet moje przejście do sztuki wzięło się z prenumeraty 'ARTnews'. Ale – malarzem nie zostaje się przez przypadek. Kolejarzem, woźnym, urzędnikiem – może. Twórcą – nie. To jest ograniczony mus, albo decyzja świadoma, naturalną koleją rzeczy, pociągającą również świadomość celu, jaki przez bycie artystą chce się osiągnąć".

PATERNOSTER
FUNNY

my
MON
art of
little shoe
Kaligula
But
alce B. shoe

74

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

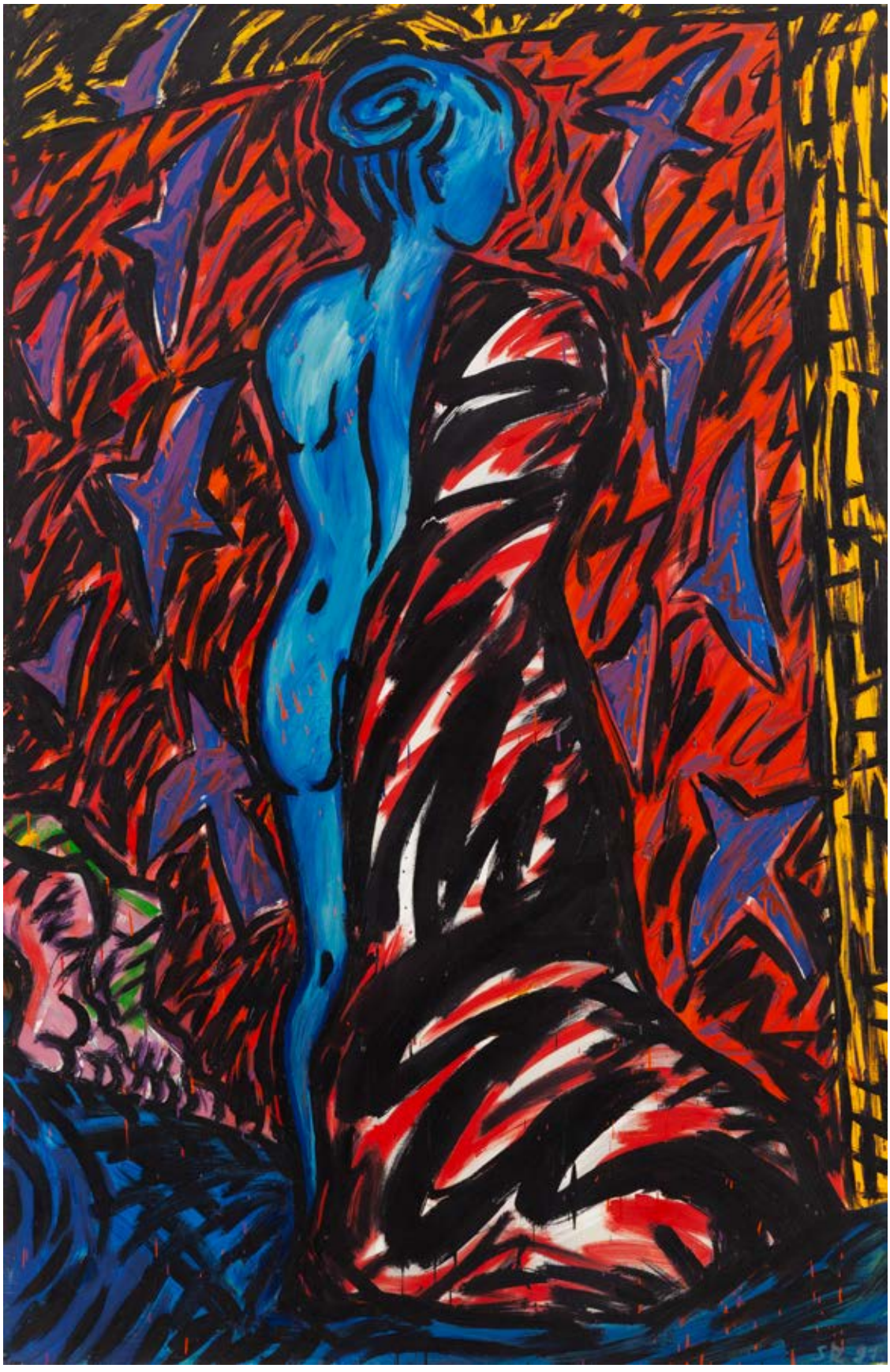
"Błękitna Wenus", 1987

olej/płótno, 170 x 110 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'SR 87'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SŁAWOMIR | RATAJSKI | olej 1987 | płótno | 170 x 110 "BŁĘKITNA WENUS" oraz wskazówki montażowe

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
11 000 – 15 000 EUR

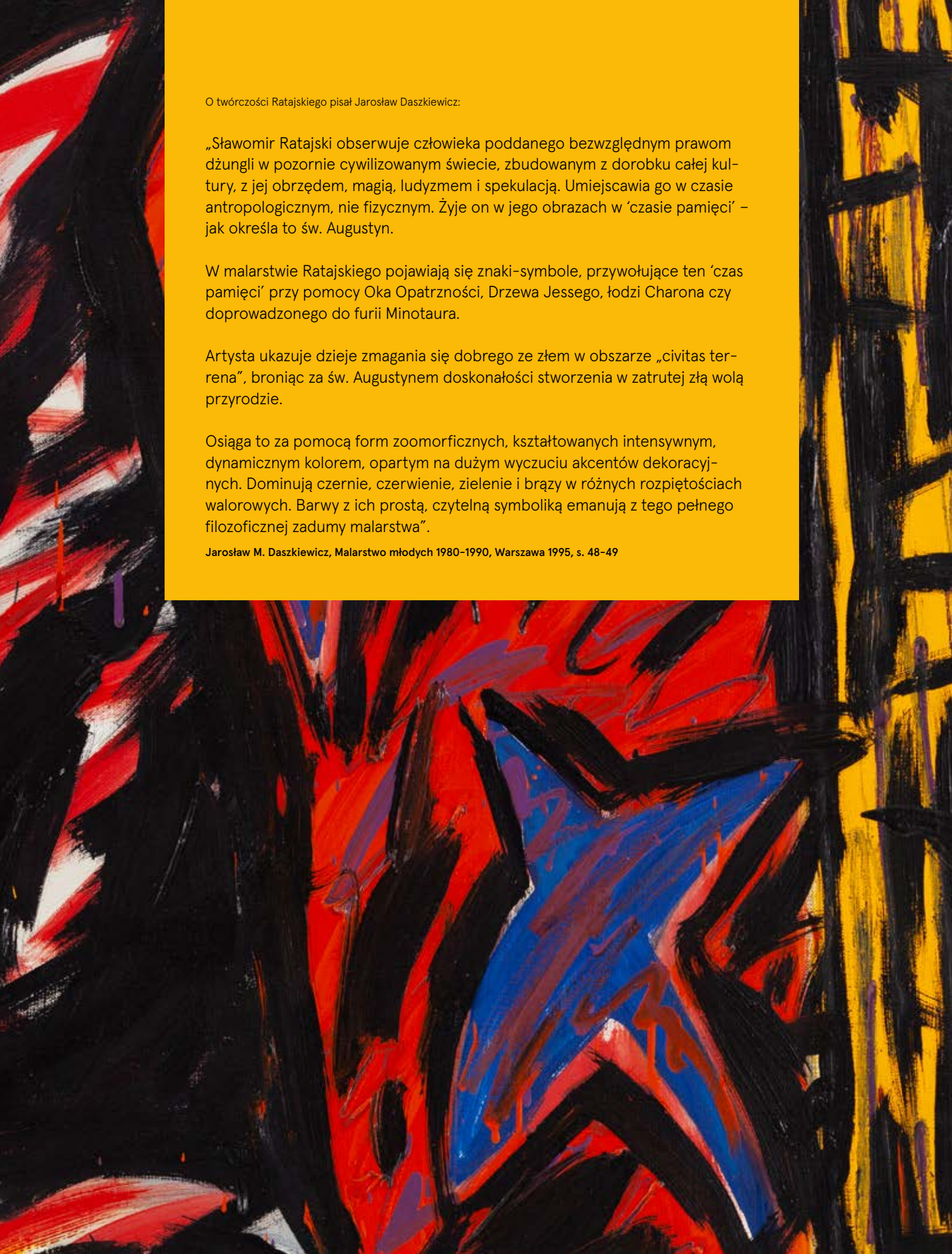
„Ukazanie w obrazie mego stanu emocjonalnego podczas malowania jest dla mnie bardzo ważne. To konsekwencja szczerości. Bez niej przecież nie można wydobyć prawdziwej ekspresji. Zanim zacznę malować, mam jakieś założenia, właściwie szkic przyszłej improwizacji. Wiem, o co mi chodzi, co chcę pokazać, ale dopiero wtedy, kiedy zaczynam łapać kontakt z obrazem, dogłębnie to przeżywam".

Sławomir Ratajski



Sławomir Ratajski to jeden z najbardziej charyzmatycznych przedstawicieli nurtu Nowej Ekspresji. W obrębie tych ram twórca wypracował jednak własną oryginalną pozycję, pozostając nade wszystko artystą osobnym. Debiutował w latach 80. w warszawskim środowisku i już wtedy czynnie włączał się w ruch niezależnego życia artystycznego okresu stanu wojennego. Jak pisał Aleksander Wojciechowski o rozpoczynających wówczas artystach: „Najmłodsza generacja, kończąca studia około roku 1980, zasługuje na szczególną uwagę. Ograniczona możliwość wystaw, publikacji, wyjazdów, szerszych kontaktów z odbiorcami i krytyką – wytworzyła sytuację, w której artyści, u progu swej drogi twórczej, 'skazani' zostali na samodzielność. Ktoś może powiedzieć: przecież jest to podstawowy warunek każdej autentycznej twórczości! Zgoda, ale zazwyczaj samodzielność jest wynikiem dojrzałości artystycznej, zaś sama dojrzałość jest pochodną gromadzonych przez lata doświadczeń" (https://www.slawomirratajski.pl/teksty-krytyczne/#tk13, dostęp: 2.11.2022). Malarstwo Ratajskiego nigdy nie komentowało wprost tematów publicystycznych, a raczej odwoływało się do alegorii i wewnętrznych przeżyć jednostki. Z czasem twórca stopniowo ograniczał narrację i symbolikę swych obrazów na rzecz form abstrakcyjnych, nie rezygnując z ekspresjonistycznych efektów fakturowych.

Można uznać, że Ratajski od początku drogi twórczej był radykalny w geście malarskim i wybieranych formatach. Było to rodzajem wyzwolenia i odreagowania niepokojów, które byłe wówczas przedmiotem refleksji młodego twórcy. Malował zamaszyście, szybko, z przynależną mu lekkością, jakby „wypluwał" wizje na płótno. Wybierał popularne wówczas wśród młodych artystów wielkoformatowe płótna, które zapewniały mu swobodę tworzenia. W repertuarze jego środków malarskich na pierwszy plan wysuwa się ostra kreska, łamana zwykle pod ostrym kątem i tworząca wyrazisty czarny kontur wokół plam barwnych, jednocześnie zarysowująca przedmiot czy postać ludzką. Kreska występuje także autonomicznie, stanowiąc bezpośredni wyraz stanów psychicznych autora. Warto też poświęcić kilka słów kolorystyce, będącej fundamentem tego kanonu. W malarstwie twórcy, mimo oczywistej roli nośnika emocjonalnego przekazu, zdaje się jednak schodzić na drugi plan. Ograniczona jest do zaledwie kilku podstawowych barw i wyraźnie podporządkowana kresce.



O twórczości Ratajskiego pisał Jarosław Daszkiewicz:

„Sławomir Ratajski obserwuje człowieka poddanego bezwzględnym prawom dżungli w pozornie cywilizowanym świecie, zbudowanym z dorobku całej kultury, z jej obrzędem, magią, ludyzmem i spekulacją. Umiejscawia go w czasie antropologicznym, nie fizycznym. Żyje on w jego obrazach w 'czasie pamięci' – jak określa to św. Augustyn.

W malarstwie Ratajskiego pojawiają się znaki-symbole, przywołujące ten 'czas pamięci' przy pomocy Oka Opatrzności, Drzewa Jessego, łodzi Charona czy doprowadzonego do furii Minotaura.

Artysta ukazuje dzieje zmagania się dobrego ze złem w obszarze „civitas terrena", broniąc za św. Augustynem doskonałości stworzenia w zatrutej złą wolą przyrodzie.

Osiąga to za pomocą form zoomorficznych, kształtowanych intensywnym, dynamicznym kolorem, opartym na dużym wyczuciu akcentów dekoracyjnych. Dominują czernie, czerwienie, zielenie i brązy w różnych rozpiętościach walorowych. Barwy z ich prostą, czytelną symboliką emanują z tego pełnego filozoficznej zadumy malarstwa".

Jarosław M. Daszkiewicz, Malarstwo młodych 1980–1990, Warszawa 1995, s. 48–49

75

ZDZISŁAW NITKA

1962

"Edvard Munch", 2022

olej/płótno, 60 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu kompozycji: 'Edvard Munch Z. Nitka '22'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z. Nitka | "Edvard Munch" | 2022'

estymacja:
7 000 - 9 000 PLN
2 000 - 2 000 EUR

„Kręcą mnie czarne historie ekspresjonistów: Kirchnera, Muncha czy Noldego. Jest to dla mnie źródło inspiracji oraz energia, która sprawia, że ciągle chcę być malarzem. Maluję, słuchając The Rolling Stones, ponieważ podobnie jak im, odpowiada mi rola outsidera i rebelianta. Nie chcę być modnym i nie mam ochoty identyfikować się ze współczesnością, czyli polityką, zdobyczami techniki i wątpliwymi obyczajami".

Zdzisław Nitka

Edvard Munch - Natt

Edvard Munch

Już od czasów studiów na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu (1982–87) Zdzisław Nitka wyróżniał się indywidualnym stylem, na który wpływ miało przede wszystkim doświadczenie niemieckiego ekspresjonizmu. Wielkie wrażenie zrobiła na artyście obejrzana w 1979 wystawa „Die Brücke" we wrocławskim Muzeum Narodowym, sposób malowania korespondował z niespokojną sytuacją społeczno-polityczną, w którą artysta czynnie się angażował. Malarstwo było bliskie życiu, komentowało je i pozwalało odreagować. Motywy w ówczesnym malarstwie Nitki zawierały się pomiędzy tematyką publicystyczną a abstrakcją, ostatecznie tę drugą wyparła figuracja. Młodzieńcze fascynacje niemieckimi artystami będą powracać w kolejnych pracach i przyjaźniach, m.in. z Georgiem Baselitzem, który nawet dedykował Nitce jeden z obrazów. Inne postacie, które stanowiły dla Nitki punkt odniesienia, to Edward Munch czy Paul Klee. Do pierwszego odwołuje się prezentowana w niniejszym katalogu praca obrazująca norweskiego artystę. Wiele razy w jego obrazach wracają motywy z ekspresjonistycznych prac Muncha, jednak artysta przetwarza je na własny sposób. Andrzej Saj pisał o tym następująco: „Obrazy tego nurtu cechuje pewien ład geometryczny w komponowaniu widoków, harmonijnie kładzione ciepłe barwy, świadomie dobrane motywy prezentują tu rodzaj dystansu do przedstawianych tematów – są więc to prace o swoiście ściszonej ekspresyjności, choć niepozbawione wewnętrznej dynamiki i mocnego wyrazu kolorystycznego" (Andrzej Saj, Neoekspresyjne trofea Zdzisława Nitki, „Format", nr 56, 2009, s. 16–17).

Obrazy Zdzisława Nitki powstają szybko, ale są niezwykle precyzyjne. Zestawienia barw, kompozycja, mimo że kreślone pośpiesznie, są wynikiem długiego przygotowania, uważnych obserwacji, przetwarzania rzeczywistości. Wygląda tak, jakby dojrzałe wizje gwałtownie „wyskakiwały" na płótno. Prace są pełne znaków, symboli, humorystycznych komentarzy, absurdu i życia. W tym zawiera się ich ekspresja. Dzikie, ostre, kanciaste formy przywołują niemieckie inspiracje, a tym samym sytuują Nitkę w międzynarodowym gronie. Ostre zestawienia kolorystyczne, brutalność form, emocjonalne potraktowanie tematu były jedyną drogą do wyrażenia niepokojów związanych ze stanem wojennym i sytuacją w kraju. Jednocześnie w tych kompozycjach nie ginie człowiek, jako jednostka, ze wszystkimi jego dylematami, bólem istnienia i żalem. Postać ludzka na niektórych pracach zostaje dosłownie wydrapana w grubej warstwie farby, która staje się materią stworzenia. Podobnie jak na obrazie „Kain", gdzie poszczególne fragmenty anatomiczne zlewają się w jedną płaszczyznę płótna. Brutalnie potraktowana postać męska została nakreślona mocnymi, czarnymi krechami gęsto kładzionej farby. Trafnie działalność artystyczną Nitki podsumował wspomniany wcześniej Andrzej Saj, pisząc: „Twórczość Zdzisława Nitki celnie oddaje niepokoje i problemy estetyczne trudnych lat 80. (...) jest też ciągle wyrazem aktualnych, polskich obciążeń naszą historią, jej zaletami i przywarami. Artysta czerpie z tego siłę dla swej aktywności – mimo postmodernistycznego upodobania do cytatów, do fascynacji mistrzami ekspresji, mimo że z lubością nosi na swych ramionach 'cudzych' malarzy – stworzył swój własny, rozpoznawalny styl. To jego osobny trakt, w którym zbiegły się te wszystkie poplątane ścieżki, i którym teraz wyprawia się po kolejne trofea" (Andrzej Saj, Neoekspresyjne trofea Zdzisława Nitki, „Format" nr 56, 2009, s. 18).

76 †

TADEUSZ GRONOWSKI

1894-1990

Akt kubistyczny, 1964

olej/sklejka, 113 x 61 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Gronowski | 1964 r.'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Tadeusz Gronowski był artystą niezwykle wszechstronnym, jednak w historii zapisał się przede wszystkim jako mistrz ilustracji, plakatów i grafiki użytkowej I połowy XX wieku. Charakterystyczne prace Gronowskiego tworzone w nurcie art deco były i wciąż pozostają doskonale rozpoznawalne. Styl, który upodobał sobie artysta, wyróżniał się na polskich ulicach lat 20. Gronowski silnie inspirował się nowoczesnością: zmianami w modzie i postępem technologicznym. Potrafił zilustrować styl i tempo życia tamtego czasu. Gdy mieszkał we Francji, był na bieżąco ze zmianami plastycznego języka plakatu i reklamy, które z powodzeniem wprowadzał w polską przestrzeń publiczną, tworząc nowatorskie projekty reklam komercyjnych, m.in. dla branży modowej, kosmetyczny czy jubilerskiej.

W kontekście prezentowanego na aukcji aktu kubistycznego należy wspomnieć, że Gronowski z powodzeniem zajmował się także malarstwem, do czego przygotowała go edukacja w paryskiej École Supérieure des Beaux-Arts. Obraz, który namalował w 1964, nawiązuje do estetyki kubizmu. Kubistyczne formy artysta upodobał sobie już w latach 50. i rozpoczął wówczas pracę nad serią dynamicznych obrazów o ciekawej fakturze i zmiennym rytmie linii. Gronowski malował zgeometryzowane kompozycje przedstawiające kobiecy akt, którym nadawał stylizacje zgodne z ówczesną modą. Malowane postaci charakteryzowały się wydłużonymi sylwetkami oraz miękkim modelunkiem. Artysta sam przyznawał, że „kobieta" stanowi dla niego silną inspirację – nie konkretyzował jednak dokładnie, czy chodzi o znaną mu kobietę, czy może wyimaginowaną muzę.

77

PIOTR STRELNIK
1956

Bez tytułu, 2010

olej/płótno, 81 x 60 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Strelnik 2010'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
4 000 - 6 000 EUR

„Cierpliwość. Czym jest cierpliwość w malarstwie? Chyba tym, czym woda dla ryby. Trzeba wciąż w niej pływać. Malarstwo to chemia, fizyka, matematyka, geometria wreszcie technika i dopiero potem cała reszta... Mimo to oczekiwanie jest czymś dla mnie depresyjnym, złym. Nie potrafię siedzieć tygodniami przed czystym płótnem w oczekiwaniu, aż moja wizja się skrystalizuje. Jestem Piotrusiem Panem...".

Piotr Strelnik

Piotr Strelnik zalicza się do grona najciekawszych polskich artystów tworzących współcześnie na emigracji. Od 1982 mieszka i tworzy we Francji. Edukację artystyczną zdobywał, mieszkając w Polsce, wpierw w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w rodzinnym Lublinie, a następnie pod okiem wybitnej Teresy Pągowskiej na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Strelnik postanowił jednak nie ukończyć studiów. Odszedł z uczelni, ponieważ wolał skupić się na poszukiwaniach własnego stylu i w pełni poświęcić się tworzeniu. Na drodze artystycznych poszukiwań odkrył szeroką gamę różnych materiałów, technik i stylów. Sposób obrazowania Strelnika wywodzi się z figuracji, jednak artysta stopniowo upraszczał formę i obecnie komponuje przede wszystkim średnio i wielkoformatowe obrazy abstrakcyjne.

Strelnik jest artystą niezależnym, nie ulega presji rynku i nie podąża za modnymi nurtami. Nie utożsamia się również z żadnych ruchem czy grupą. Maluje w pełnej zgodzie ze sobą i w podziwie dla wielkich mistrzów przeszłości. Znamienne dla artysty są jego eksperymenty artystyczne, które dokonuje podczas pracy nad obrazem. Zaskakuje, wybierając różne często niekonwencjonalne rozwiązania, niekiedy już przy wyborze podobrazia – gdy sięga po plandekę lub książkę zamiast po tradycyjne płótno czy papier. Ponadto tworząc, używa najróżniejszych narzędzi, takich jak wałki, szczotki, druty oraz narzędzi, które sam stworzy lub znajduje na ulicy, jak np. szczotki do czesania sierści zwierząt. Artysta skonstruował ponad 100 narzędzi służących do wykonywania monotypii.

Prezentowana w katalogu aukcji abstrakcyjna kompozycja Piotra Strelnika z 2010 wykazuje wszystkie charakterystyczne cechy jego twórczości. Namalowany w technice oleju na płótnie obraz został zbudowany przy zastosowaniu kilku mocnych plam barwnych, które tworzą dramaturgię kompozycji. Strelnik rozprowadza barwy po powierzchni płótna odważnymi pociągnięciami pędzla. Dzięki grubo nakładanej farbie uzyskuje interesującą fakturę, przywodzącą na myśl malarstwo materii. Wydobywa również wrażenie głębi w obrazie, dzięki temu, że płaszczyzny bieli, czerni i szarości przenikają się wzajemnie. Kolory budują poczucie przestrzeni i tworzą mocną, niemalże architektoniczną kompozycję. Artysta sięga raczej po czyste, nasycone i świeże kolory, jakby wyciskane prosto z tuby. Dominująca jest czerń, która wypełnia większość powierzchni pola obrazowego. Gęsta, smolista czerń utrzymuje równowagę kompozycji. Resztę zajmują kontrastujące smugi bieli i szarości. Ascetyczna i prosta forma oraz minimalizm kolorystyczny nie umniejszają w tym przypadku dynamicznego charakteru dzieła, gdyż siła płótna leży głównie w ekspresyjnym sposobie nakładania farby.
Prace Piotra Strelnika były powszechnie prezentowane w publikacjach, pokazach i kolekcjach w całej Europie. Obrazy wielokrotnie znalazły na wystawach we Francji m.in. w słynnym Bateau-Lavoir w 1989, Découverte w Grand Palais w 1992 oraz Galerie d'Orsay w 1996. Natomiast w Stanach Zjednoczonych, gdzie jego twórczość jest reprezentowana przez Galerię Caldwell Snyder, Strelnik uczestniczył w wielu międzynarodowych targach sztuki, jak np. wystawie Sztuki Nowoczesnej The Armory Show w Nowym Yorku czy Art Miami, Art Chicago. Na terenie europejskim uczestniczył w prestiżowych pokazach, takich jak Art Cologne w Niemczech czy Art London w Wielkiej Brytanii.

Piotr Strelnik, fot. dzięki uprzejmości artysty

78 †

ROMAN MODZELEWSKI
1912-1997

Kompozycja,

olej/płótno, 44 x 22 cm
sygnowany l.d.: 'ROMAN MODZELEWSKI'

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

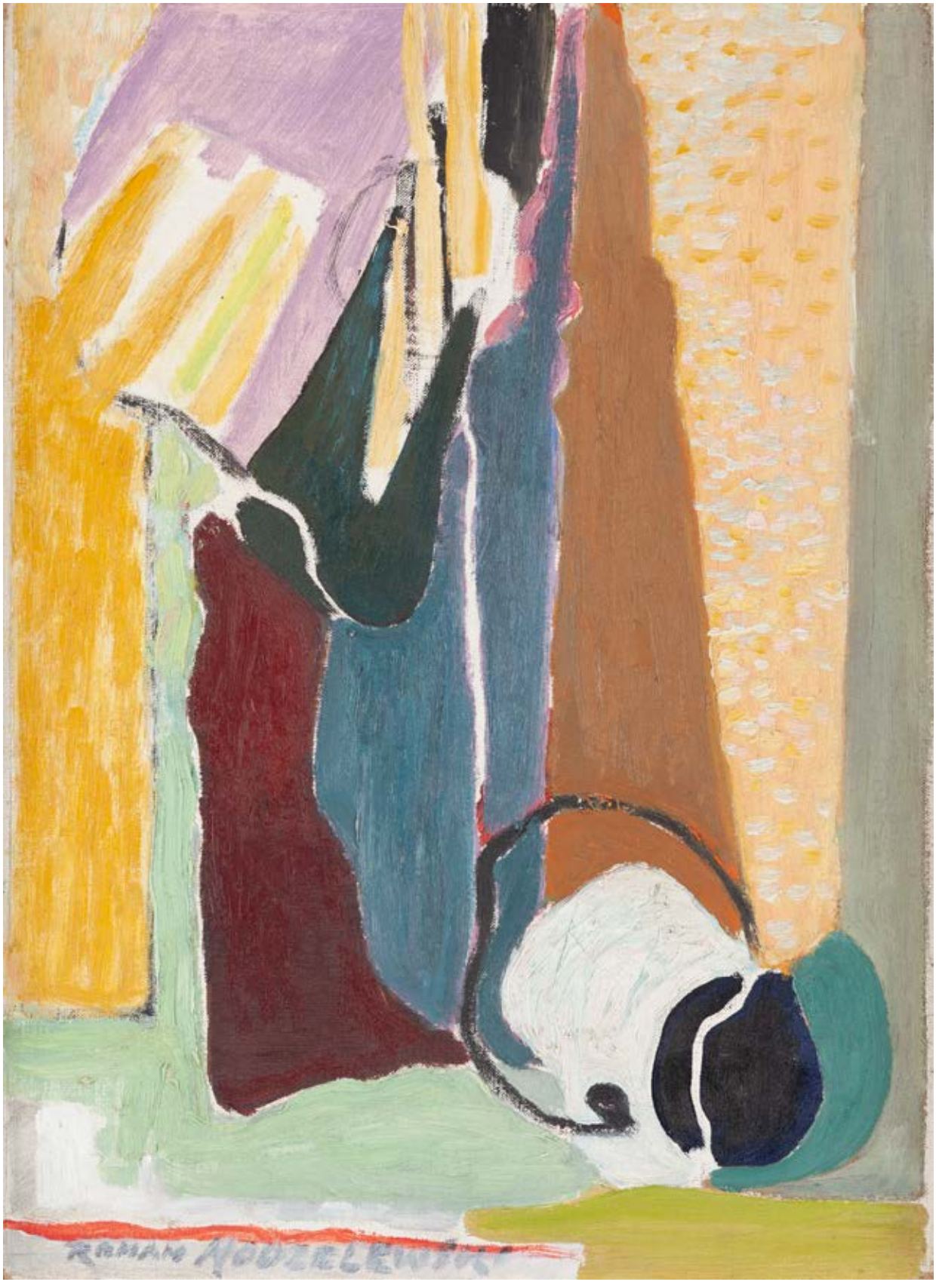
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Roman Modzelewski był malarzem, projektantem, rzeźbiarzem, pedagogiem, żeglarzem i melomanem, który całe swoje twórcze życie i karierę zawodową związał z Łodzią. Można powiedzieć, że był pierwszym polskim dizajnerem, gdyż to właśnie on opatentował w latach 60. model fotela RM58, który zawojował praktycznie cały świat".

Adam Klimczak

Roman Modzelewski był niezwykle utalentowanym i wszechstronnym artystą: malarzem, rzeźbiarzem, projektantem mebli i jachtów. Kształcił się na warszawskiej ASP, jednak na wiele lat związał swoje życie zawodowe z Łodzią, gdzie pełnił funkcję rektora na Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnie Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego). Artysta jest znany przede wszystkim jako twórca kultowego fotela RM58, którym zachwycił się sam Le Corbusier. RM58 znajduje się w kolekcji Victoria & Albert Museum w Londynie i jest sprzedawany w sklepie MoMa w Nowym Jorku. A dzięki staraniom wdowy po artyście oraz Jakuba Sobiepanka projekt udało się wdrożyć do seryjnej produkcji w 2012 w studiu Vzór. Roman Modzelewski okazał się pionierem projektowania, a jego nowatorski projekt zasłużył na miano ikony designu.

Poszukiwania malarskie Roberta Modzelewskiego były bliskie tym prowadzonym przez Władysława Strzemińskiego przy malowaniu obrazów powidokowych. Modzelewski był zainteresowany analizą efektów, jakie wywołują promienie słoneczne. Eksperymenty malarskie, jakie prowadzał Modzelewski, Strzemiński nazywał solaryzmem. Do lat 90. w jego twórczości dominowały kompozycje abstrakcyjne i obrazy reliefowe, w których artysta zestawiał ze sobą różne faktury.



79 †

JUDYTA SOBEL

1924–2012

Martwa natura, około 1955

olej/płótno, 45 x 62 cm
sygnowany p.d [sygnatura w zapisie hebrajskim]

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
7 000 – 9 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Izrael (zakup od artystki 1955)
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2021
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Tylko emocjonalne ujęcie świata przez artystę może stworzyć dzieło pełnowartościowe, które pobudzi widza do rozmyślań i spowoduje w nim przeżycia takie, jakie pragnie wywołać autor".

Judyta Sobel

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

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

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

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

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

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

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

5. 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 przebicia) w tracie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył ofertę korzystniejszą. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień

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

III. PO AUKCJI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 • 1224ASW114 • 1 grudnia 2022

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

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

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....

Miasto Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

.....

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

DESA UNICUM

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

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie

DESA
UNICUM

PREZENT PEŁEN SZTUKI

**Chcesz podarować komuś prezent wyjątkowy, o ponadczasowej wartości?
Podaruj sztukę.
Karta podarunkowa to zupełnie nowa propozycja w ofercie DESA Unicum.
Obdarowany może przeznaczyć środki z niej na wybrane przez siebie dzieło sztuki.
Otwórz bliskiej osobie drzwi do świata Sztuki Współczesnej, Dawnej, Art Deco, Designu, Rzeźby, Biżuterii, Komiksu, Plakatu czy Młodej Sztuki.
Elegancko zapakowaną kartę nabędziesz i zasilisz w siedzibie największego polskiego Domu Aukcyjnego DESA Unicum przy ulicy Pięknej 1A w Warszawie.**

DESA.PL

REDAKTORKI TEKSTÓW

Joanna Boniecka poz. 33
Karolina Jankowska poz. 28, 31
Wiktor Komorowski poz. 22
Nicole Lewandowska poz. 2, 3, 4, 32, 42, 43, 45, 48, 52, 55, 58, 60, 61, 62, 64, 68, 69, 72, 76, 77, 78
Agata Matusielańska poz. 7, 17, 18, 23, 24, 37, 44, 47
Dorota Monkiewicz poz. 66
Alicja Sznajder poz. 1, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 29, 30, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 46, 49, 50, 51, 53, 54, 59, 63, 67, 70, 71, 73, 74, 75, 79

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 1 GRUDZIEŃ 2022

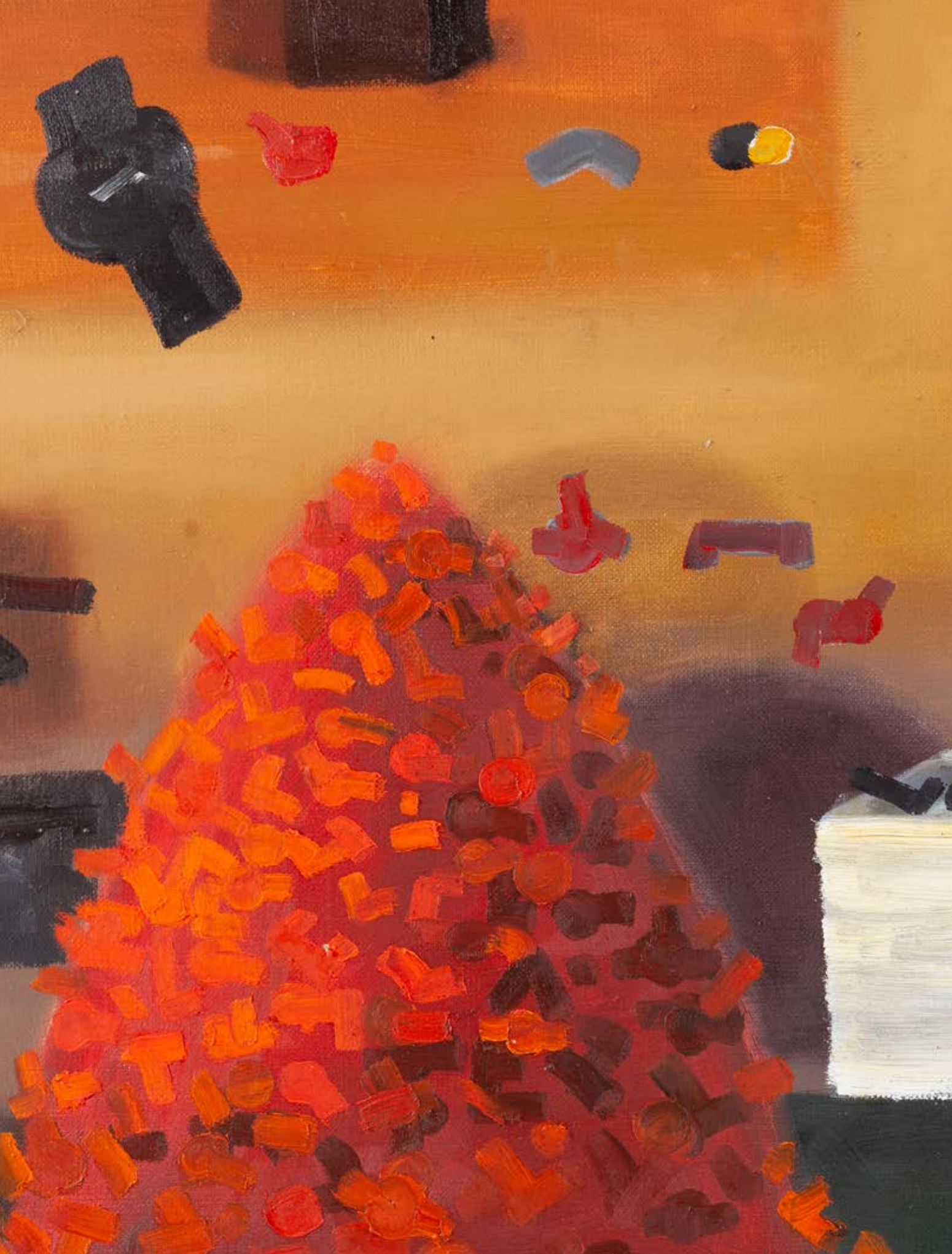
ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 1 Jan Dobkowski, fot. Marcin Koniak / Desa Unicum
Poz. 2 Jan Dobkowski, „Przedłużenie lata", 1970 / fot. dzięki uprzejmości artysty oraz Fundacji Arton
Poz. 8 Roman Opałka, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA
Poz. 9 Roman Opałka, fot. Zbigniew Wdowiński / PAP
Poz. 11 Tadeusz Kantor, fot. Jacek Maria Stokłosa
Poz. 15 Jerzy Nowosielski, fot. Jacek Maria Stokłosa
Poz. 17 Teresa Pągowska, fot. Anna Beata Bohdziewicz / REPORTER
Poz. 21 Tadeusz Brzozowski, fot. Jacek Maria Stokłosa
Poz. 22 Jan Berdyszak, Lyon /fot. dzięki uprzejmości Jeana de Breyne
Poz. 23 Bronisław Kierzkowski na wystawie 15 Polish Painters w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, 1961
Poz. 25 Stefan Gierowski, fot. Wojciech Okulśnik / Agencja Wyborcza
Poz. 26 Widok wystawy „Andrzej Wróblewski (1927–1957). Retrospektywa", CBWA Zachęta w Warszawie, 1995, fot. Jerzy Sabara, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki
Poz. 27 Dyplom Andrzeja Wróblewskiego, źródło: archiwum ASP, Kraków, teczka nr 775
Poz. 31 Kazimierz Mikulski, fot. Jacek Maria Stokłosa
Poz. 33 Fotografia z domu publicznego
Poz. 33 Pablo Picasso „Panny z Awinionu", 1907
Poz. 33 Torsten Renqvist i Zbylut Grzywacz
Poz. 33 Torsten Renqvist, „Dziewczyny Lautreca", 1985
Poz. 37 Jacek Sienicki, fot. Erazm Ciołek / © Agata Ciołek
Poz. 39 Jonasz Stern w swojej pracowni
Poz. 46 Rajmund Ziemski fot. dzięki uprzejmości Krystyny Ziemskiej
Poz. 47 Henryk Musiałowicz /fot. dzięki uprzejmości Jolanty Musiałowicz
Poz. 50 Ekspozycja wystawy „Ciapało. Symfonie wizualne 1974–1982", w warszawskiej Zachęcie, 1982, fot. z archiwum artysty
Poz. 53 Paweł Kowalewski, fot. Andrzej Świetlik /dzięki uprzejmości artysty
Poz. 77 Piotr Strelnik, fot. dzięki uprzejmości artysty

---

okładka front poz. 5 Jerzy Ryszard Zieliński „Jurry", „Pożądanie (PoŻądanie)" z cyklu „Nowe stworzenie świata", 1967
II okładka – 1 strona poz. 18 Teresa Pągowska, „Fotel" („Fauteuil à bascule"), 1973
strony 2–3 poz. 33 Zbylut Grzywacz, „Dziewczyny Torstena Renqvista", 1998
strony 4–5 poz. 50 Czesław Pius Ciapało, „Wariacje na temat symfonii nr 3 – Zielonej" – zestaw 10 prac, 1981
strony 6–7 poz. 12 Tadeusz Kantor, „Peinture IV", 1958
strona 8 poz. 11 Tadeusz Kantor, „Człowiek Atrapa" – projekt kostiumu, 1984
strony 14–15 poz. 25 Stefan Gierowski, „Obraz CCCXCIII", 1997
strona 286 poz. 28 Pinchas Burstein (Maryan), Postać, 1973
strona 288 – III okładka poz. 7 Jan Tarasin, „Pożar", 1978
okładka tył poz. 8 Roman Opałka, „Detal 5572367 - 5583849" z cyklu „1965/1 - ∞", 1965
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

ISBN 978-83-67145-94-7
kod aukcji 1224ASW114



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