

DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 2 MARCA 2023 WARSZAWA













SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 2 MARCA 2023

CZAS AUKCJI

2 marca 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

15 lutego – 2 marca
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: BREXPLPWBK
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

Magdalena Oltarzewska
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.wołyniak@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 Tomaszkiwicz
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



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



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



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



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



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



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



MARTA LISIAK
m.lisiak@desa.pl
22 163 67 04, 788 265 344



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



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 ROŹNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



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



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



ALEKSANDRA PRAWUCKA
a.prawucka@desa.pl
734 666 508

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



TOMASZ DZIEWICKI
Kierownik Działu
Sztuka Dawna
t.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



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



MAŁGORZATA SKWAREK
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



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



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



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



AGATA MATUSIELŃSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na papierze
a.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.szajder@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 ZABIŁOWICZ
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
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



KAMIL PREIS
Specjalista
Zegarki luksusowe
k.preis@desa.pl
795 122 717



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



WERONIKA JAKUBOWSKA
Specjalista
Projekt Specjalne
w.jakubowska@desa.pl
788 244 922



NICOLE LEWANDOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
n.lewandowska@desa.pl
788 244 975



INDEKS

- Anuszkiewicz Richard **13**
- Berdyszak Jan **19**
- Broll Urszula **34**
- Brzozowski Tadeusz **29**
- Ciapała Czesław Pius **22, 65**
- Cisowski Andrzej **60-61**
- Dłubak Zbigniew **24**
- Dobkowski Jan **1**
- Dominik Tadeusz **66-67**
- Dwurnik Edward **53-54**
- Fangor Wojciech **9-11**
- Gieraga Andrzej **23**
- Gierowski Stefan **31**
- Gieryszewski Ryszard **44**
- Gostomski Zbigniew **40**
- Grynczel Dorota **2**
- Grzyb Ryszard **62**
- Grzywacz Zbylut **50**
- Janikowski Mieczysław Tadeusz **25**
- Joniak Juliusz **73**
- Kalinowski Tadeusz **21**
- Kalińska Łódź **48**
- Kałucki Jerzy **26**
- Kamieński Marek Dariusz **57**
- Kantor Tadeusz **27**
- Kobzdej Aleksander **30**
- Korolkiewicz Łukasz **49**
- Kozłowski Jarosław **38**
- Kujawski Jerzy **42**
- Kunka Lech **71**
- Kunz Włodzimierz **45**
- Kuryluk Ewa **4**
- Kuwayama Tadasuke (Tadasky) **12**
- Lebenstein Jan **28**
- Lenica Alfred **6**
- Lewczuk Sławomir **56**
- Mac Entyre Cristian **15**
- Markowski Eugeniusz **51**
- Maziarska Jadwiga **36**
- Mieczkowski Ed (Edwin) **16**
- Modzelewski Jarosław **63**
- Musiłowicz Henryk **46**
- Nitka Zdzisław **59**
- Niziurska Agnieszka **64**
- Orbitowski Janusz **32**
- Owidzki Roman **37**
- Partum Andrzej **70**
- Pągowska Teresa **5**
- Pierzgalski Ireneusz **20**
- Ratajski Sławomir **52**
- Rosenstein Erna **3**
- Rudowicz Teresa **35**
- Schlabs Bronisław **33**
- Sempoliński Jacek **43**
- Sienicki Jacek **47**
- Sobel Judyta **72**
- Sroka Jacek **55**
- Stażewski Henryk **8**
- Strelnik Piotr **68**
- Szajna Józef **69**
- Tarasewicz Leon **41**
- Tarasin Jan **7**
- Tatańczyk Tomasz **39**
- Urbański Szymon **58**
- Vasarely Victor **14**
- Winiarski Ryszard **18**
- Ziemski Jan **17**

1 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Himalaje XVII", 2003

akryl/plótno, 197 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | Z CYKLU "HIMALAJE XVII" 2003 ROK | ACRYL | 197 x 147 cm'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 000 – 17 000 EUR

POCHODZENIE:

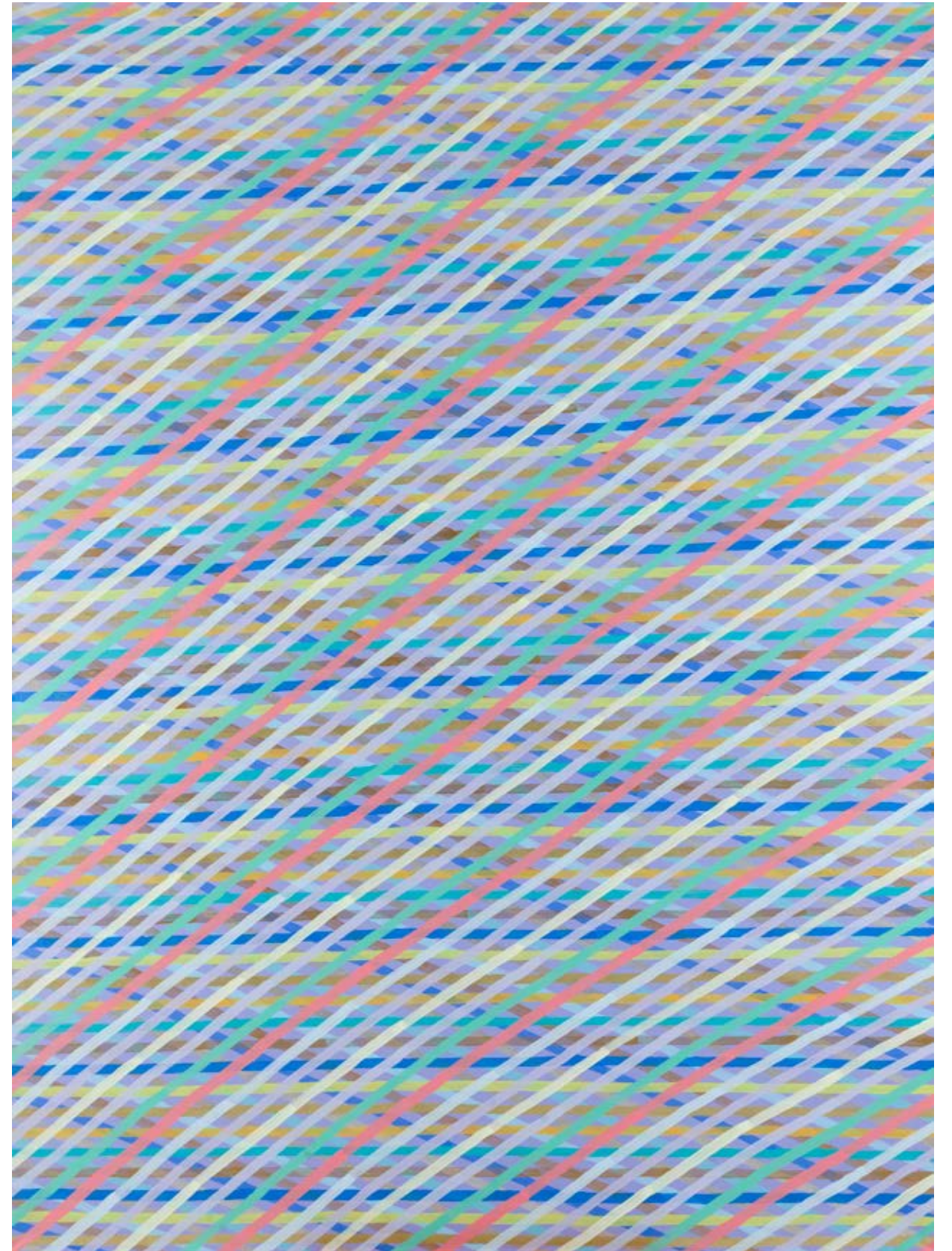
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja instytucjonalna, Polska

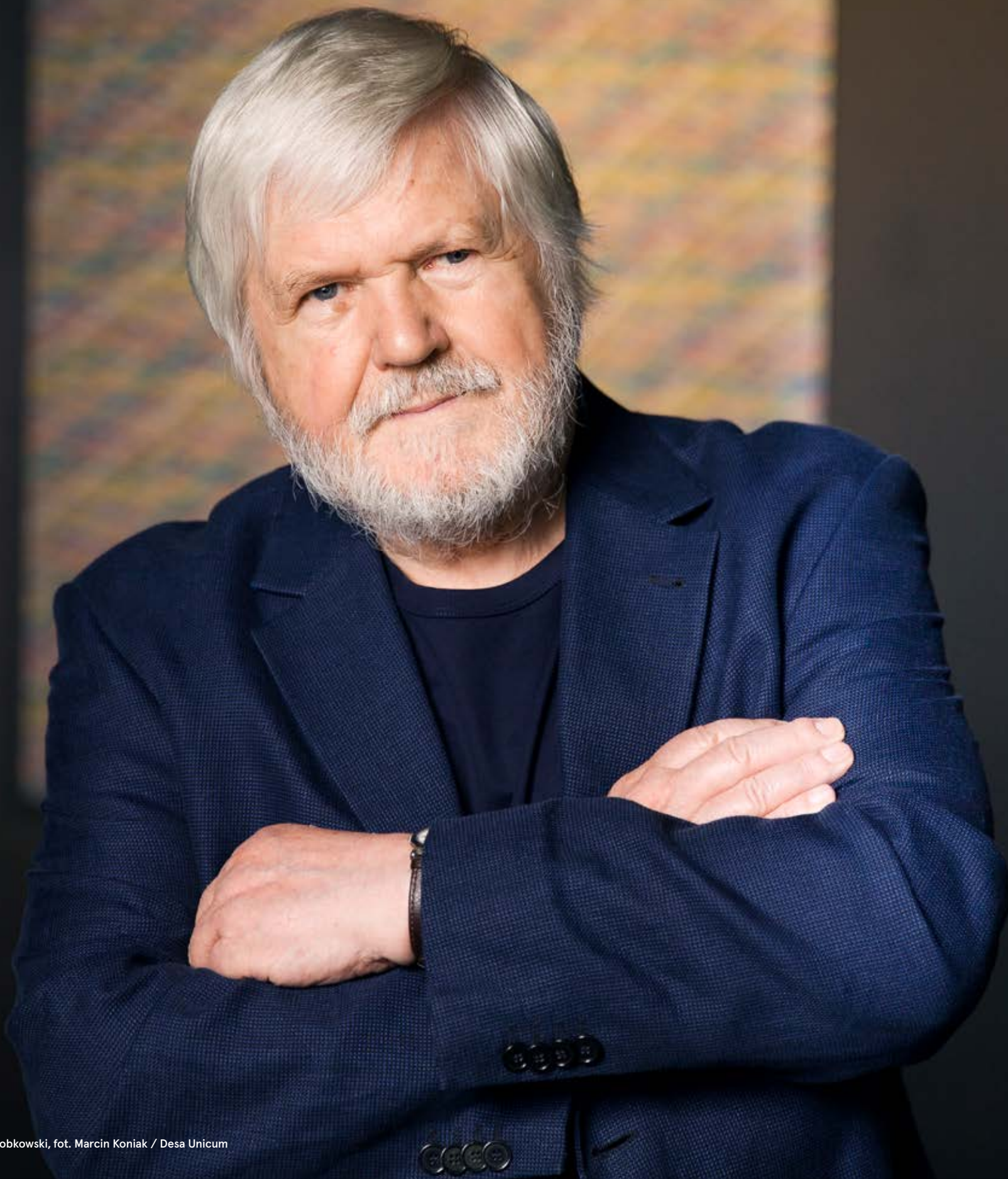
LITERATURA:

Jan Dobkowski. Podróż przez Uniwersum, katalog wystawy, DESA Unicum, Warszawa 2022, s. 191 (il.)

Natura, jej piękno, zmienność oraz bogactwo jest wielką pasją Jana Dobkowskiego, a także nieskończonym źródłem inspiracji do pracy twórczej. Jak pisał: „Tworzenie jest ciągłym powstawaniem i dla mnie Genesis jest refleksją nad istniejącym i wiecznie zmieniającym się Światem. W miarę możliwości staram się dużo podróżować, aby poznać świat przyrody i różnych kultur, gdyż jedno i drugie to natchnienie dla mojej sztuki”.

Przykładem prac, które Jan Dobkowski stworzył w wyniku fascynacji pięknem przyrody, jest cykl „Himalaje”, do którego przynależy omawiana kompozycja. „Himalaje” to seria wielkoformatowych, abstrakcyjnych płócien powstałych na kanwie wrażeń z podróży nad najwyższymi szczytami świata. Obrazy te zostały namalowane w dwóch wersjach kolorystycznych: chłodnej z dominantą odcieni błękitu oraz gorącej z przewagą barw czerwonych, będących symbolem majestatu gór, zmieniających swój wygląd w zależności od pory dnia. Z tych charakterystycznych geometrycznych układów skośnych i krzyżujących się linii, które wypełniają płaszczyznę płócien, Dobkowski wykreował rozwibrowaną kolorem i światłem kompozycję, z której emanuje klimat zbudowany przez twórcę.





„Michał Jachuła: Co jest najważniejsze w malarstwie i praktyce malarza?”

Jan Dobkowski: Gdy mówimy o malowaniu, najważniejszy jest proces. Jest to dyskusja ze sobą i cały czas jest coś do powiedzenia. Powstają coraz to nowe kierunki, sam artysta, gdy długo żyje, ma nowe przemyślenia i to się rozwija w czasie. Cały czas się o tym myśli i żyje się tym. Nie chodzi o pieniądze ani wystawy, ani o nic innego, tylko o przygodę tworzenia. To jest najważniejsze.

MJ: Czy ważna jest również dyscyplina pracy, codziennego przychodzenia do pracowni?

JD: To nie jest możliwe, ponieważ życie płynie swoim rytmem. Ale trzeba sobie wypracować system, zając się 'powstawaniem wizji'. Ona się tworzy w czasie pracy, tworzenia. I to jest przygoda. Lubiłem podróżować, poznawać nowe kraje. Tak samo jest ze sztuką. Sztuka powstaje, jeżeli się cały czas myśli o świecie i próbuje złapać jakąś prawdę. Natomiast powielanie i produkowanie dzieł – to nie dla mnie. Radość tworzenia jest podobna do miłości, związanej z fascynacją i ruchem w człowieku. Sztuka jest jedną z najważniejszych emocji w życiu, połączenie przygody i intuicji ma tu szalone znaczenie. Jak się wszystko wie o sztuce, to już lepiej to zostawić. Bo musi być przygoda. Nic na siłę”.

Fragment wywiadu opublikowanego [w:] *Co po Cybisie?*, [red.] Michał Jachuła, Małgorzata Jurkiewicz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 167

2

DOROTA GRYNCEL

1950-2018

"Kompozycja 2/92", 1992

olej/piótno, 92,5 x 72 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na krośnie malarskim: 'DOROTA GRYNCEL "Kompozycja 2/92" 92,5 x 72 cm olej'
oraz wskazówka montażowa
sygnowany, datowany i opisany na płótnie: 'DOROTA GRYNCEL | 92,5 cm x 72 cm | "Kompozycja 2/92"'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 000 - 11 000 EUR

WYSTAWIANY:

Dorota Grynczel, Muzeum Sztuki w Radomiu, Radom, listopad 1993

LITERATURA:

Dorota Grynczel, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Radomiu, Radom 1993, s. nlb. (il.)

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

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



Dorota Grynczel to znakomita twórczyni tkanin artystycznych oraz malarka. Studia artystyczne ukończyła w 1977 na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie swoje umiejętności rozwijała pod kierunkiem prof. Jana Tarasina i prof. Wojciecha Sadleya. Oprócz wspomnianych mistrzów szczególny wpływ na artystkę wywarł niewątpliwie prof. Stefan Gierowski.

Krytycy docenili innowacyjność i nowatorstwo tkanin wykonywanych przez Grynczel, jednak sama artystka uznawała malarstwo za dziedzinę sztuki bardziej zajmującą i stawiającą większe wyzwania. To w malarstwie najpełniej ujawnia się styl artystyczny Doroty Grynczel. „(...) było ono [malarstwo] znacznie bardziej nastawione na poszukiwania niż tkanina. W niej miałam dość szybko rozwiązana sprawę przestrzeni, w której mogłam spokojnie budować interesujące mnie sprawy. W malarstwie musiałam bardzo długo szukać, dokładniej to przemyśleć, więcej pracować i wielokrotnie coś zrobić – pochłaniało to wiele czasu. Ale jednocześnie mnie budowało. Walka o malarstwo dawała dużo satysfakcji, wpływała też na tkaninę. Pomagała w uświadomieniu wielu różnych rzeczy, do których inaczej bym nie doszła”. Dorota Grynczel. Twórczość, [red.] Rafał Kowalski, Warszawa 2017, s. 60-61). Doświadczenia malarskie artystki płynnie przeplatają się z twórczością na polu tkaniny artystycznej, w taki sposób, że praca nad nowymi rozwiązaniami przestrzennymi w malarstwie, miała bezpośredni wpływ na tworzone wyroby tkackie. Wpływ malarstwa Doroty Grynczel na tkaninę artystyczną jest widoczny do tego stopnia, że niektóre tkaniny do złudzenia przypominają prace na płótnach.

Kompozycje Doroty Grynczel potrafią „wchłonąć” widza do swojego wnętrza poprzez złudzenie głębi przestrzeni. Zaskakują one mnogością złudzeń optycznych, za których pomocą generują stany napięcia u widza. Inspirację do powstawania prac stanowiły przede wszystkim: przyroda, światło oraz przestrzeń. Wszystkie te trzy elementy odnajdujemy w działalności artystycznej tej twórczyni tkanin i obrazów. Zarówno wyroby tkackie, jak i obrazy wyrażają głębokie zamiłowanie do precyzji ich autorki, cechuje je niesłychany ogrom pracowitości. To właśnie uwielbienie dla dokładności sprawiło, że zainteresowała się sztuką abstrakcyjną. Każdy obraz Grynczel jest wręcz czelestersko opracowany. Forma staje się ważniejsza od koloru, jednak nie oznacza to, że nie ma on w ogóle znaczenia. Wypracowana metoda artystyczna Grynczel polegała na umiejętnym wykorzystaniu tonacji kolorów.

W pracach artystki z wczesnego okresu prym wiodą szarości, niekiedy z akcentami zieleni czy czerwieni. Od lat 80. do głosu dochodzi błękit, który staje się z czasem dominującym kolorem w twórczości artystki. Jak sama mówiła: „Dla mnie jest to kolor, o którym można powiedzieć, że nie ma ani początku, ani końca... Nie ma ram czy jakiegoś innego otoczenia – jest gdzieś w przestrzeni...” (Zbigniew Taranienko, Dialog z Dorotą Grynczel: w perspektywie nowych obrazów, [w:] Dorota Grynczel. Twórczość, [red.] Rafał Kowalski, Warszawa 2017, s. 56). Bez wątplenia artystka wykorzystuje w pełni potencjał błękitu. Z wielką wrażliwością Grynczel różnicuje natężenie tonu barwy, płynnie przechodząc on jaśniejszych plam koloru do ciemniejszych. Dzięki takiej metodzie kompozycje nabierają „życia”, zdają się wręcz pulsować i emanować wewnętrzną energią. Prace artystki wyróżniają się także nietypową, dokładnie opracowaną fakturą. Żłobione rowki w warstwie farby rytmizują kompozycję, w wybranych fragmentach dynamizując ją bądź uspokajając. Rytmiczne wypukłości płócien przywodzą na myśl sploty tkaniny. Aby je od siebie odróżnić, mimo tak licznych podobieństw, wystarczy się przyrzeć ich powierzchni, która mniej lub bardziej oddziałuje ze światłem. Tkaniny, które są bardziej matowe, dają też mniejsze wrażenie ruchu i głębi niż płótna. Artystka w wywiadzie ze Zbigniewem Taranienką mówiła o wypracowanej przez siebie technice pracy: „Chciałam, by bardziej intensywnie wędrowało po nich światło, a odbiorca mógł je odebrać jak w naturze... Byłam kiedyś na prowincjonalnym odpuszcisku i sprzedawano na nim kiczowate pocztówki ze zmieniającymi się obrazkami świętych, na przykład Matka Boska Częstochowska zmieniała się w matkę karmiącą, dwie różne reprodukcje były umieszczone na obu stronach gęsto biegnących prążków podłoża. Właśnie wtedy wpadł mi pomysł stosowania faktur, które różnicowałyby padające światło. Nakładane pod różnym kątem faktury wprowadzały jego grę w obrazach. Pozostało mi to do dzisiaj, choć nie zmieniam kierunku ich układow, jak robiłam dawniej, i pozostaję przy jednym kolorze. Niuanse powstają jedynie w zależności od umiejscowienia obrazu (...). Cały czas pracowałam nad swego rodzaju ikoną, zależało mi na świetle i formie. Światło w ostatnio malowanych obrazach nie jest rozproszone, nie pada z góry czy z boków, tylko jakby od tyłu obrazu. I przez to forma zmienia się przy brzegach: niekiedy się przy nich rozmywa. To rozwiązanie pozwala mi na skupienie się w pracy wyłącznie na niej. We wcześniejszych obrazach wszystko było rozproszone, a światło w nich wibrowało...” (Zbigniew Taranienko, Dialog z Dorotą Grynczel: w perspektywie nowych obrazów [w:] Dorota Grynczel. Twórczość, [red.] Rafał Kowalski, Warszawa 2017, s. 14).

3 †

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Drabina niebieska", 1988

olej, technika własna/plyta pilśniowa, sklejka, 30 x 29 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ERosenstein 1988'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1988 | 30 x 29 | "DRABINA | NIEBIESKA | E. Rosenstein'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 000 - 13 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Człowiek w świecie współczesnym zagrożony jest przez biurokrację, rutynę, wygodnictwo oraz jałowe, a nazbyt szczelne wypełnianie czasu. Towarzyszy temu mechaniczne powielanie stereotypów. Bywają one przyjmowane bez chęci kontrolowania. Bywają też odrzucane z pozycji 'retrostereotypów'. Sztuka stanowi antidotum. Jej zasadniczą funkcją jest otwieranie drzwi. Z tej zasadniczej – wynikają inne”.

Erna Rosenstein





SZTUKA JAKO ANTIDOTUM

Twórczość i życie Erny Rosenstein naznaczyły w oczywisty sposób doświadczenia tragedii wojny i zagłady. Artystka, która na własne oczy widziała egzekucję swoich rodziców, zawarła w tworzonych przez siebie obrazach, rysunkach, przedmiotach i tekstach poetyckich koszmar pamięci, ból codziennej nieobecności. Jak notuje Andrzej Turowski, prace Rosenstein przesiąknięte są „(...) wielokrotnie powracającym krzykiem matki. Krzykiem zapamiętanym w banalności niesamowitych przedmiotów, krzykiem ukrytym w poświęceniu nokturnów, wdzierającym się w kalezione ciało, w formy bezdomne ociekające krwią” (Andrzej Turowski w recenzji książki Doroty Jareckiej i Barbary Piwowskiej, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 2).

Prezentowana na aukcji praca pod tytułem „Drabina niebieska” została wykonana w technice mieszanej na płycie, z wykorzystaniem farb olejnych, jednak z pewnej odległości bardziej przypomina technicznie rysunek. Krytyczka sztuki Dorota Jarecka pisała o tym, że podobieństwo prac malarskich Erny do tych rysowanych dostrzega już w obrazach lat 60. – „prace na płótnie sprawiają wrażenie narysowanych raczej niż namalowanych”, zaś „cielesna” treść kontrastuje z płaskim, „bezcieleśnym” wykonaniem” (Dorota Jarecka, Barbara Piwowska, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 178). „Okolo połowy lat 60. powstaje grupa takich ‘obrazo-rysunków’ wykonanych farbami olejnymi i temperą na płótnie, czasem z dodatkiem flamastrów. (...) Krążą wokół tematów ciała, brzucha, wypełniania jednego organizmu przez drugi, a także oddzielenia, separacji” (ibid.). Prezentowana praca pochodzi już z lat 80., a jednak pewna rysunkowość w niej zawarta wciąż jest dostrzegalna. Obraz został namalowany w zimnej gamie kolorów, z dominującymi odcieniami błękitu i fioleto. W centrum kompozycji artystka umieściła tytułową drabinę.

Dla Rosenstein nadawanie tytułów obrazom, rysunkom nie było zwykłą zabawą językową, choć nią bywało. „Kiedy pracowałam w Zachęcie, obsługiwałam ekspedycję polskich wystaw za granicę. Wszystkie prace musiały posiadać tytuł dla Urzędu Celnego. Przyszła Erna Rosenstein z obrazkiem, mówi: trzeba go jakoś nazwać. – To niech będzie ‘gryzmołak włochaty’, rzuciła bez zastanowienia” – wspomina Anda Rottenberg (rozmowa Doroty Jareckiej z Andą Rottenberg, Warszawa 2013). W tytułach, a także w materii obiektów, dukcie linii w pracach odznacza się typowa dla Erny Rosenstein wizja sztuki jako pragnienia, swego rodzaju abstrakcji. Dla malarki tytuł pracy często świtał w jej umyśle najpierw w formie dźwięku, po wypowiedzeniu go na głos. Rosenstein słynęła z tego, że przekładała na obrazy to, co „nieobrazowe”. Posiadała ona oryginalne przekonanie, że maluje się to, co w postaci wrażeń dociera do aparatu zmysłowego. W jej koncepcji, którą wyznawała, malowało się to, co do zmysłów nie docierało, czego nie widać oraz czego nie słychać. Dla niej właśnie to, co znajdowało się „poza” zasięgiem zmysłów, było w istocie najciekawsze i właśnie to powinno być wydobyte przez malarstwo. Jak sama pisała: „Wydaje mi się, że coś, co wydobywam w obrazie, naprawdę niewidzialnie istnieje” („Miesięcznik Literacki”, Kraków 2008, s. 177). Erna Rosenstein oprócz sztuk plastycznych pisała również wiersze.

4

EWA KURLUK

1946

"Mały utwór na oko", 2000

kolaż/bawełna, jedwab, liście eukaliptusa, 25,5 x 20 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ewa, 2000 | mały utwór na | oko'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

5 000 - 7 000 EUR

„Moje własne utopie artystyczne wywodzą się z irracjonalnego przeświadczenia, że sztuka powinna być unikatową odbitką jednostkowego losu: nie tyle tworzeniem, co utrwalaniem na czułej kliszy (...) ziarnistości naskórka, gestu ręki, rytmu serca i własnego cienia w ostrym słońcu”.

Ewa Kuryluk



5 †

TERESA PAĞOWSKA

1926–2007

"Znaki", lata 70. XX w.

olej/piótno, 120 x 109 cm
opisany na blejtramie: 'ZNAKI'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

53 000 - 74 000 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, 2018

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Pağowska wie, co chce powiedzieć widzowi i wie dobrze, jakimi środkami to uczynić. Jej wyabstrahowany świat kształtów plastycznych zawiera dostateczną sumę elementów znaczeniowych, które, niczym narkotyki, pobudzają wyobraźnię widza, angażują go we współuczestnictwo aktu twórczego. Zatem jej malarstwo nie tylko 'gładzi wzrok', nie tylko bawi samoistną grą plastyczną, lecz wciąga nas również w kredowe koło dramatów współczesnego człowieka”.

Tadeusz Konwicki



SUBTELNOŚĆ I MELANCHOLIA

Obrazy Teresy Pagowskiej od samego początku zdradzały nieprzećiętną wrażliwość artystki na kolor oraz głęboką analizę i przeżywanie emocjonalne. Z obrazów wyłania się zawarta w nich subtelność i melancholia. Przez niedomknięcie, brak cudzysłowu, obrazy umożliwiają widzowi wejście w dialog i budowanie własnej narracji. Tematem sztuki Pagowskiej jest akt. Jak pisał Zdzisław Kepiński: „W efekcie ostatecznym akt kobiety, obnażony w swych niezgrabnościach, w spółośności wielu aspektów i odruchów, czasami boleśnie niespokojny w swych pragnieniach, objawia jednak dominującą nad nędzami potęgę swych atrakcji i władczość swego żywiołu” („Trop figury – o malarstwie Teresy Pagowskiej”, wstęp katalogu wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. nlb.).

Temat kobiecego aktu, którego przykładem jest prezentowana praca „Znaki”, zajmował ze szczególną intensywnością artystkę w latach 60. i 70. Ekspresyjne, pulsujące formy uciekają od opisowości; gubią się w niuansach cech fizycznych, zaskakując jednocześnie precyzyjną projekcją szerokiej gamy doznań i uczuć. Z czasem jej obrazy nabrały dosłowności w wyrazie, pewnej zamasyżności. Twórczość Pagowskiej odznacza się obecnością kobiety będącej nie tylko jej przedmiotem, ale również twórczym podmiotem. Jej kobieca intuicja nie pozwalała odejść od własnej osoby i to właśnie z niej czerpała natchnienie. Kobięce akty były, jak chciała sama Pagowska, jej własnymi „portretami psychicznymi”, manifestacją głęboko odczutyh i najbardziej prywatnych stanów emocjonalnych. W twórczości artystki nie mamy do czynienia z sytuacją, gdy kobieca figura wynika z erotycznych preferencji twórczyni obrazu (choć krytyka artystyczna niejednokrotnie posługiwała się w kontekście jej malarstwa pojęciem „erotyku”), zatem zmienia się w tej sztuce relacja łącząca tą, która obrazuje oraz te, które są obrazowane. Nie oznacza to, że twórczość Pagowskiej jest pozbawiona erotyki, często prowokacyjnych widoków nagich kobiecych ciał. To właśnie czyni ją wyjątkową: Pagowska wiele razy zgłębiała temat kobiecego aktu, nie wahała się ukazywać tego, co mogło uchodzić za obsceniczne. Tym samym wyszła

w swojej sztuce poza to, co ogranicza się do męskiej, seksualnej fantazji, nie rezygnując jednak z ukazywania widoków kobiet, ich ciał i tego, co w dziejach sztuki zwykle służyło zmysłowej satysfakcji malarzy.

„Teresa Pagowska maluje swoje obrazy od dawna w podobny, oszczędny sposób. Od zawsze czyni oszczędności dwojakiego rodzaju: na farbach i na formach. Nie daje się ich porównywać, ale obie są równie ważne. Miłość do szarego płótna sprawia, że malarka nieledwie z bólem pokrywa je farbami. Może najchętniej pozostawiłaby je nietkniętym, ale wtedy nie wiedzielibyśmy, jak wyglądają jej obrazy. (...) Owa lekka, barwna mgła, to może najbardziej specyficzna malarska cecha Pagowskiej. Barwne zestawienia bezbłędnie wydobywają to, co niezbędne. Druga oszczędność to forma, sprowadzana często tylko do znaku, do najbardziej niezbędnych sygnałów, koniecznych, by nie osunąć się w całkowitą abstrakcję. Wrażliwość kolorystyczna rodem z koloryzmu i doświadczenia ‘nowej figuracji’ w sposobie traktowania ludzkiej postaci, tworzyły od lat fundament malarskiego sposobu Pagowskiej. W ostatnio stworzonych, owych niewielkich, obrazowych ‘portretach przedmiotów’ (...), świadome ograniczanie do minimum i upraszczanie sposobu tworzenia, do złudzenia przypomina wierszowo-kaligraficzną specyfikę japońskiego haiku. O prostych, zwykłych zdarzeniach pisać, rysując, językiem prostym, choć to nie znaczy, że niewyszukanym. Te obrazy mają charakter odmienny od dotychczas znanego. Domowy i przydomowy katalog tematów: pies, czajniczki do herbaty, klucze, szklanki, filiżanki, patera z owocami, krzesła; a przed domem: koty (bardzo dużo kotów), psie pary, ptaki zlatujące się do drzewa, konewka. Można nie opuszczać czterech ścian własnego domu i malować najświetniej. Można stać przed najpiękniejszymi pejzażami tego świata i pozostać w swej sztuce zupełnie niemym. Malarstwo, jak i każda inna sztuka płynie ze środka, z wnętrza, które u Pagowskiej zdaje się być nieograniczone w swym bogactwie” (Bogusław Deptuła, Teresa Pagowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 2001, s. 13-15).



6 †

ALFRED LENICA

1899-1977

"Ukłon", 1965

olej/płyta, 35 x 25 cm
sygnowany p.d.: 'lenica'

na odwrociu nalepka z opisem pracy: '35 x 25 | A. Lenica | 1965 | ukłon'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

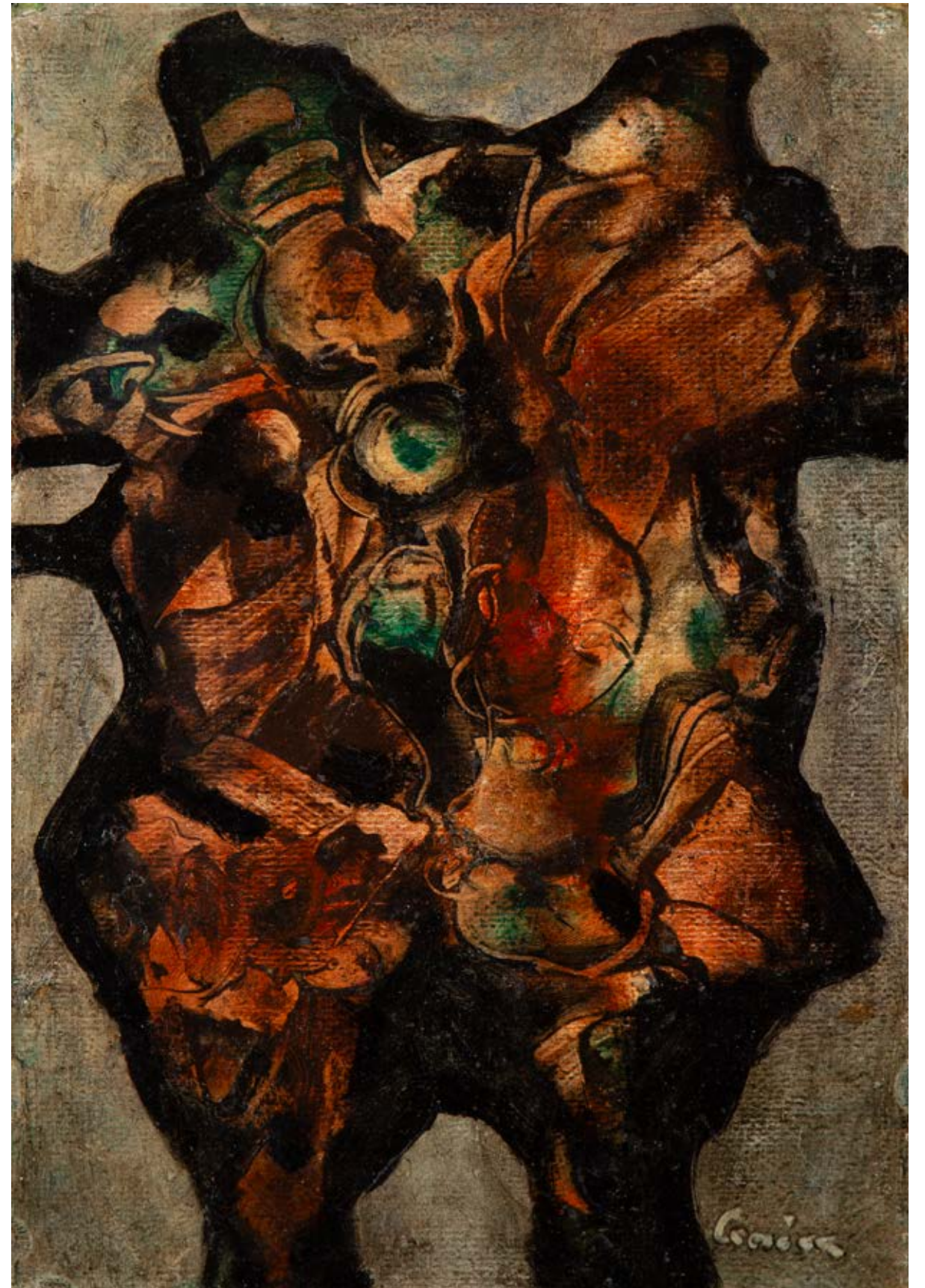
10 000 - 13 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„W końcu mój głód sztuki skryzalizował się i zostałem przy malarstwie. Nawet w okresach, kiedy nie mogłem malować, brałem do rąk farby, uciskałem tubki, miętosłem je, wachałem, formowałem bezkształtną masę. Nie umiem żyć bez malarstwa”.

Alfred Lenica





Dekada lat 60. to najważniejszy okres w twórczości Alfreda Lenicy. Wykryształował się wówczas dojrzały, rozpoznawalny na pierwszy rzut oka styl, będący kontynuacją eksperymentów z końca lat 40. Malarstwo artysty można określić mianem „abstrakcyjnego surrealizmu”, choć jego korzenie tkwią w sztuce figuratywnej. O pracach z początku lat 60. mówił: „Prezentują one nowy w mojej twórczości typ obrazów. Rozpocząłem malować w ten sposób już w 1948 roku. Później przerwałem, robiłem inne rzeczy, a w ostatnich latach powróciłem do poszukiwań w kierunku abstrakcyjnego surrealizmu. (...) Gdybym miał określić odleglejsze koligacje dla tego co robię (...) wymienilibym chyba Boscha. (...) Bosch pierwszy zdobył się na odwagę malowania nie tego, co człowieka otacza, a tego, co w człowieku się dzieje” (Twarze w Zwierciadle. Alfred Lenica, „Zwierciadło”, nr 14, 8.02.1962).

Głównym obszarem zainteresowań dla Lenicy były stany emocjonalne, doznania i uczucia nieuchwytnie, niemożliwe do określenia słowami, a zatem wymykające się także możliwościom malarstwa figuratywnego. Jak pisała Bożena Kowalska we wstępie do katalogu wystawy Alfreda Lenicy, którą zorganizowała w Galerii 72 w Chełmie: „(...) z malarstwem tasyzmu łączył Lenicę zawsze obecny w jego malarstwie moment akceptowanego, a nawet programowanego przypadku, z malarstwem gestu – ‘grafologiczny’ ślad ruchu dłoni prowadzącej narzędzie po powierzchni płótna. Z surrealizmem – spontaniczny, automatyczny zapis stanów psychicznych (...) i ten związek wydaje się podstawowy. Gdy tamte bowiem dotyczą tylko metody i techniki działania – ten określa postawę twórcy” (Bożena Kowalska, Alfred Lenica, katalog wystawy, Galeria 72, Muzeum Okręgowe w Chełmie, Chełm 1973).

Opatrzony sugestywnymi tytułami płótna Lenicy z tego okresu – komponowane są z nieokreślonych, świetlistych, biologicznych form abstrakcyjnych, choć budzących asocjacje ze światem rzeczywistym. Dynamiczne układy rozrastają się, niekiedy rozsadzają wręcz powierzchnię płótna. Bożena Kowalska pisała, że „jest w nich niekiedy agresja dramatycznych starć, ale też czasem groza martwego pejzażu, jakby po wojnie, która zniszczyła wszelkie życie” (Bożena Kowalska, Alfred Lenica. Malarz zadumy, żywiołów i muzyki [w:] Alfred Lenica, Warszawa 2014, s. 26).

W tej, najważniejszej fazie twórczości Lenicy lat 60. dają o sobie znać lęki i niepokoje doświadczonego wojną i nędzą twórcy. W pełnych napięcia obrazach metaforyczne odbicie znajdują: „Groźny chaos sprzecznych dążeń i namiętności ludzkich, odwieczna walka przeciwności, dramat katastrof i zagłady. Zastanawiając się nad uniwersalnymi problemami współczesnego mu świata, stawiał twórca także pytania o losy i sens sztuki. Czy sztuka – pisał w owych ważkich latach sześćdziesiątych – jako motor biologicznego życia, jako religia, jako społeczna oraz polityczna funkcja w warunkach cywilizacji nowoczesnej ma rację istnienia – nie wiem. Maluję, ponieważ chciałbym wiedzieć” (Alfred Lenica, [moje przejście...], Alfred Lenica, Galeria Krzysztofory, katalog wystawy, Kraków 1965, s. 90).

7 †

JAN TARASIN

1926-2009

"Pożar", 1976

olej/piótno, 81 x 65,5 cm

sygnowany i datowany p.d: 'J. Tarasin | 76'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | "POŻAR" | 1976'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

53 000 - 74 000 EUR

POCHODZENIE:

Rempex, 2007

kolekcja prywatna, Polska

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

Jan Tarasin



Jan Tarasin jest zaliczany do grona najwybitniejszych twórców, którzy kształtowali oblicze nowoczesnej sceny artystycznej w Polsce. Wkład, jaki malarz wniósł do rodzących się po wojnie trendów w malarstwie, jest słusznie coraz bardziej doceniany. Artysta wypracował indywidualny, dystyngowany język wypowiedzi artystycznej, który w powojennym malarstwie nie miał żadnej analogii. Pomimo wielu prób przypisywania stylu Tarasina do konkretnych tendencji czy kierunków w historii sztuki – malarstwa materii, minimalizmu, sztuk abstrakcyjnych – zapisał się on jako artysta umykający wszelkim konwencjom – i co warto zaznaczyć – konsekwentny w realizacji wypracowanej przez siebie strategii twórczej. W swojej działalności dążył do uproszczeń, doprowadzając do ostatecznej syntezy form realnych sytuacji, pejzażu, martwej natury.

Jan Tarasin od lat konsekwentnie rozwijał swoją wizję świata przedstawionego, zbudowanego ze swoistych symboli, uporządkowanych według zasad panujących w wykreowanym przed nim uniwersum. Artysta operował zbliżonym kadrem, powiększał niewielki 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 granicami krawędzi podłoża 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, porządku, ale i nieustającej zmienności. Traktował je jako model intelektualny, mówiący za pomocą plastycznych znaków o harmonii i dysharmonii w świecie” (Ewa Gorządek, Jan Tarasin, culture.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).

Pracę prezentowaną na aukcji Jan Tarasin wykonał w 1976. Należy ona do serii obrazów o wspólnym tytule „Pożar” powstającej w latach 70. ubiegłego wieku. Obrazy, rysunki czy serigrafie Jana Tarasina z tego

okresu ukazują porządek poprzez zrytmizowanie rzeczywistości. Jak pisał artysta do 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). 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 materialność. 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.

Kompozycja „Pożar” z 1976 wykazuje charakterystyczne cechy dla wspomnianej serii, czyli intensywność barwy czerwonej oraz lewitowanie przedmiotów-znaków. Jan Tarasin odmalowywał przedmioty w dwóch strefach: dolnej i górnej, które oddzielał linią horyzontu. Artysta wprowadza na płótnie podział na dwie przestrzenie, współistniejące, ale oddzielone od siebie jakby linią horyzontu. Krytycy wskazują, że malarz nawiązuje do ludzkiego poczucia istnienia na pograniczu dwóch stref: ziem, materialnej ludzkiej rzeczywistości oraz sfery „poza”, tej niematerialnej. Według nich zdaje się unaoczniać odczucie dualizmu świata. Umieszczone elementy poniżej linii pochłania ognia, a wytworzone przez niego ciepło jakby unosi w powietrzu pozostałe znaki, które zdają się trwać w stanie zawieszenia. Tarasin w ten stateczny świat uporządkowanych przedmiotów wprowadza atmosferę niepokoju, którą uzyskuje dzięki wybranym środkom malarskim.



8 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Bez tytułu, 1979

olej/płyta pilśniowa, 64 x 64 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1979 | H. Stażewski'
na odwrociu nalepka z Galerii Seestrasse w Rapperswil w Szwajcarii

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

26 000 - 38 000 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Seestrasse, Rapperswil, Szwajcaria

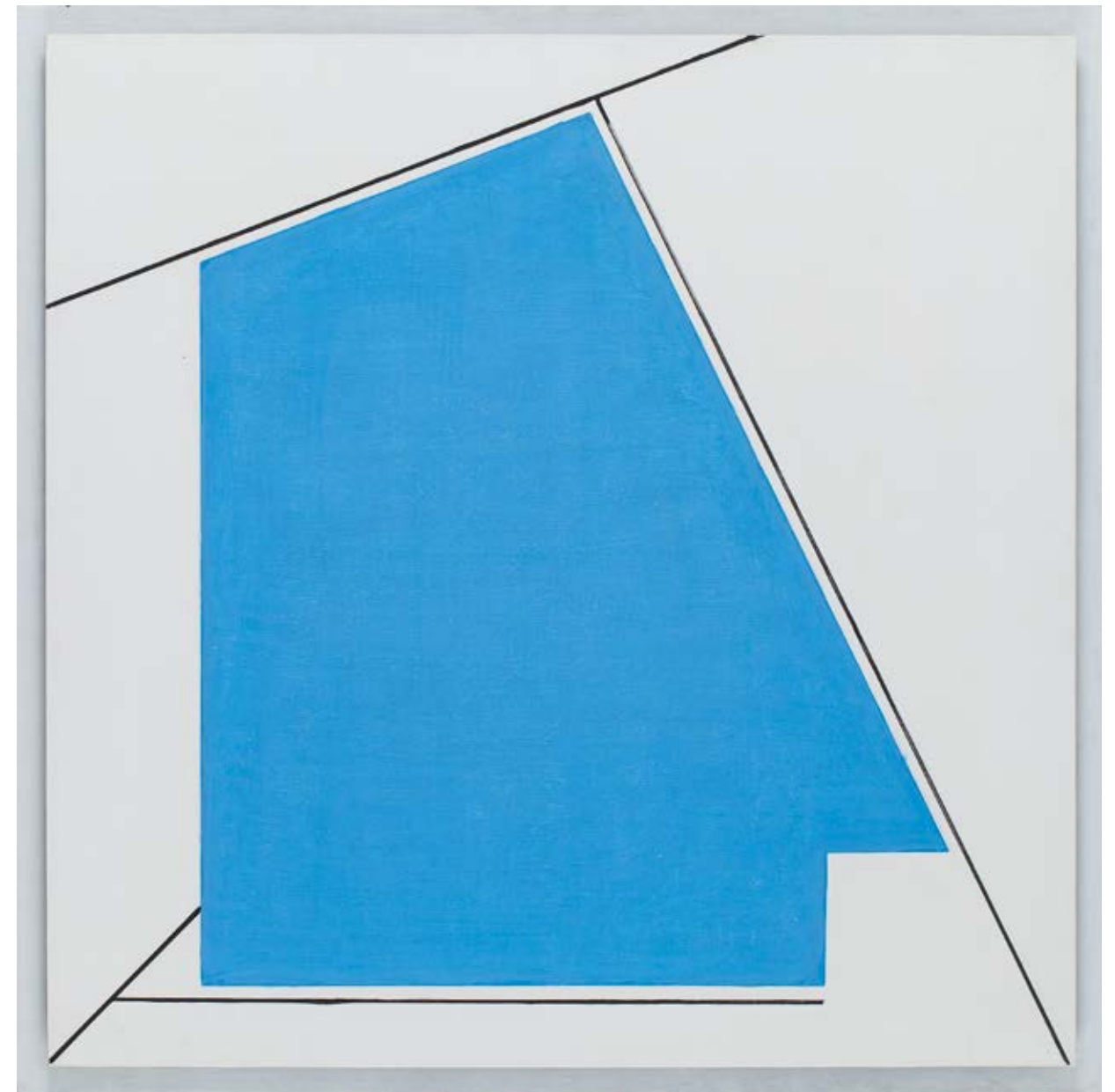
kolekcja prywatna, Szwajcaria

Ketterer&Kunst, Monachium, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

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

Henryk Stażewski



RYTM I KOLOR

Przedstawiona w ramach katalogu kompozycja z 1979 to reprezentatywny przykład twórczości Henryka Stażewskiego z siódmej dekady XX wieku. W tamtym czasie najśłynniejszy polski awangardzista malował dużo – na ten rok datowanych jest około 100 prac. Stażewski przestał je numerować. W tym i kolejnym roku wiele jego prac – podobnie jak prezentowana w niniejszym katalogu – trafiło do zagranicznych kolekcji za sprawą kilku ważnych wystaw, m.in. dwóch solowych pokazów w Edynburgu, Bottrop (pierwsza retrospektywa za granicą) i zbiorowych wystaw w Rzymie, Genui, Belgradzie i Dreźnie.

W latach 70. paleta barwna reliefów i obrazów Stażewskiego została wzbogacona, sam artysta zaś rozluźnił nieco typowe dla wcześniejszego okresu analityczne podejście do działalności artystycznej. W jego pracach zaczynają się pojawiać nietypowe rozwiązania, a pod koniec tej dekady można w nich dostrzec także subtelne ślady ekspresji malarskiej. Twórczość Stażewskiego stała się bardziej urozmaicona: nie postępowała już kolejno poszczególnymi seriami, cechowała ją coraz większa różnorodność rozwiązań podejmowanych równocześnie.

Barwy miały dla artysty głębokie znaczenie. Stażewski interesował się kolorami oraz badał ich kontekst psychologiczny, a nawet terapeutyczny i nieraz testował swoje obserwacje na płótnach i reliefach. Artysta eksperymentował, stopniując jasność, temperaturę i nasycenie barw. Szczególnie upodobał sobie kolor niebieski, ponieważ wierzył, że jest to barwa, która ma działanie uspokajające i pozytywnie wpływa na odbiorcę. Wysoko cenił także rolę intuicji w procesie twórczym. Możemy się tego dowiedzieć z licznych tekstów, które artysta pisał od lat 70. i które powstawały równoległe do twórczości plastycznej. Są one niezastąpionym źródłem wiedzy o sztuce Stażewskiego i pozwalają spojrzeć na nią na nowo.

O roli koloru i jego znaczeniu artysta pisał w jednym z rękopisów: „Gdy jest się zdominowanym przez kolor, odczuwa się przez naskórek tonację własnego wewnętrznego ja, warunkującego uczucia, warunkującego uczucia z góry predestynowane do tworzenia struktury obrazu. Dostrzeganie dysonansów pozwala widzieć powiązanie barw wyzwolone z obowiązującej logiki – doktryny. Jak promienie kosmiczne barwią niewidocznymi kolorami – ultrafioletowymi, infraczerwonymi, powodując zmiany fizyczne – tak artysta może powodować barwami zmiany trwające jak powietrze, którym oddychamy. Należy zająć się obserwacją świata niewidzialnego, który wymaga wysiłku myślowego, by dostrzec zjawiska gnicia, zamierania, usychania świata roślinnego, podobnie jak w mikro lub makrokosmosie odbywa się to gnicie i zamieranie, by na nowo się odrodzić (taką samą śmiercią w kosmosie ginie wszystko, co nieorganiczne). Jest to więcej, aniżeli automatyczne postrzeganie tego, co istnieje jako rzeczywiste” (Henryk Stażewski, [red.] Andrzej Turowski, Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Fundacja Galerii Foksal, Galeria, Foksal, Warszawa 2005, Teksty Henryka Stażewskiego, s. 282).

Jak pisała krytyczka sztuki Stażewskiego, Janina Ładnowska, opisując kolorystyczne realizacje artysty, mogły być one efektem pojmowania świata intuicyjnie przez artystę w tym późniejszym okresie twórczości: „Kolor wyzwala się z naturalnych struktur kwadratów, przenika, tworząc zgodne z optyką transparencje. Przecina stałą formę kwadratu, unieważnia jego strukturę, wypycha kwadrat z jego przewidywanego położenia, nachodzi agresywnym promieniem mącąym spokój oka, spycha kwadrat na granice widoczności, zwielokrotnia cieniem, a w ostatnich latach niemal roztopia kontur. Płaszczyzna koloru Stażewskiego jest płaska, mocna, jednorodna, czysta, czasem świeżąca. Kolorowe obrazy malował artysta do ostatnich miesięcy życia, nakładają się one na inne działania. Kolorowe obrazy wydają się wątpliwym w stałość struktury racjonalizmu w postawie obronnej” (Janina Ładnowska, „Sztuka wolnego ładu”, [w:] Henryk Stażewski 1894–1988. W setną rocznicę urodzin, Muzeum Sztuki, Łódź 1995, s. 24).



9 † Ω

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 1", 1969

olej/ płótno, 122 x 122 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M1 1969'

estymacja:
1 600 000 – 2 400 000 PLN
340 000 – 500 000 EUR

OPINIE:

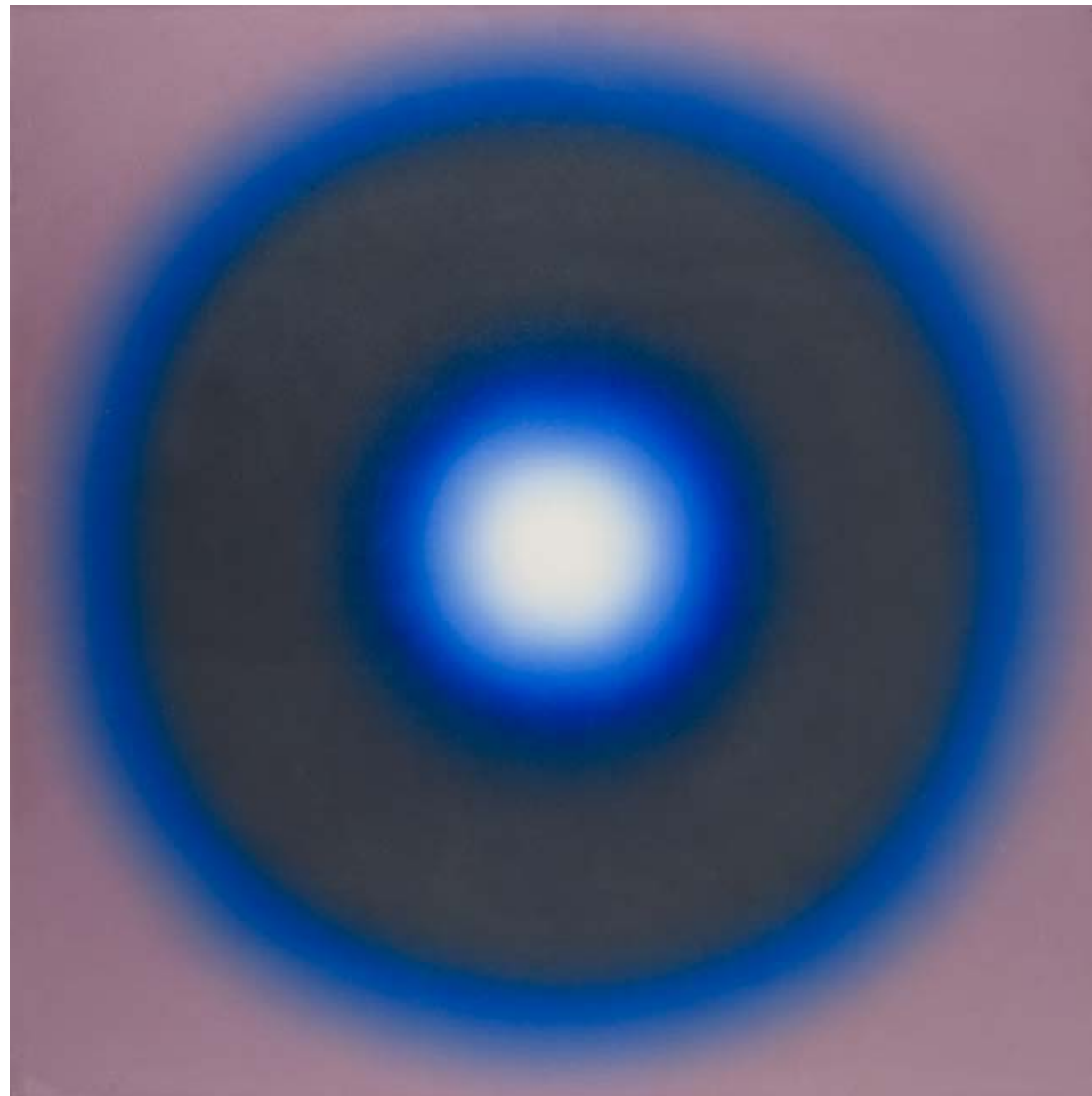
praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak, poz. kat. P. 671

POCHODZENIE:

Galeria Chalette, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Nowy Jork (zakup od powyższego w 1969)
Michaan's Auctions, Alameda, 2015
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

„The Illusive Eye. An International Enquiry on Kinetic and Op Art”, El Museo del Barrio, Nowy Jork, 3.02-21.05.2016





POWRÓT FANGORA

Ubiegły rok w rodzimym świecie sztuki obfitował w wystawy poświęcone twórczości Wojciecha Fangora. Rok 2022 markował bowiem setną rocznicę urodzin artysty. Z tej okazji w całym kraju można było obserwować inicjatywy upamiętniające jego malarstwo. Bardzo słusznie zresztą, ponieważ – zdaje się – w kwestii Fangora jest wiele do nadrobienia. Organizowane wystawy – między innymi w gdańskiej Oliwie oraz Elektrowni w Radomiu przypominały różne okresy aktywności artysty: od twórczości kubizującej, przez malarstwo bezkrawędziowe, do obrazów telewizyjnych. Artysta na wiele lat zapomniany staje się nad Wisłą ulubieńcem, co widać szczególnie w wynikach aukcji, na których pojawiają się jego „koła” oraz „fale”. To prace z tego okresu cieszą się największą popularnością wśród kolekcjonerów i triumfują na niemal każdej aukcji poświęconej polskiej sztuce współczesnej po 1945.

W niniejszym katalogu prezentowane są aż trzy płótna z okresu, w którym Fangor rozwinął swój warsztat malarski do perfekcji. To właśnie lata 60. i 70. przyniosły ikoniczne wręcz dzieła, w których realizował swoje odkrycia na temat obrazów i przestrzeni. Szczególnie upodobał sobie nieskończone i niekanciaste formy, jakie stanowiły koła oraz fale. Bożena Kowalska pisała o nich: „Koła artysty były nieustannym, wielostronnym eksperymentem. Sprawdzał w nich wciąż w nowy sposób efekty działania jaskrawości czy stonowanych kolorów w ich zestawieniach, nasycenia i stopnia jasności barwy, wielkości kręgów, większej i mniejszej szerokości jej pasm oraz ich zagęszczenie lub ascetycznej oszczędności i dyskrekcji wyrazu. Stosował też artysta w swoich obrazach wszelkie, znane z teorii barw, kontrasty, zwłaszcza zaś kontrasty kolorów występujących i wstępujących, a także zjawiska powidoków”.

Wibrujące koła szczególnie zyskują na wyrazie w bezpośrednim zetknięciu się widza z płótnem. „Bekrawędziowe” kompozycje, ze względu na swój koncentryczny charakter oraz płynne przejścia pomiędzy zastosowanymi barwami, pulsują i, zdaje się, wychodzą poza zwykły obszar ograniczającego je płótna. W „M 20” oraz w „M 1” jak i innych pracach powstałych w pracowni w Madison (skąd wywodzi się tytuł obrazu) najlepiej realizuje się idea „Pozytywnej przestrzeni iluzyjnej”, którą Wojciech Fangor rozwijał wraz ze Stanisławem Zamecznikiem od 1958. „Artysta przez kilkanaście lat eksperymentował z formą. Najlepszy efekt pozytywnej przestrzeni iluzyjnej dawał format kwadratowy z przedstawieniem koła. Niekiedy sięgał do techniki pointylistycznej, by spotęgować efekt zmieniającego się obrazu – z różnych odległości widzimy w głównej roli bądź przechodzące w siebie barwy, bądź potęgujące się przez kropki odczucie przestrzeni” (Stefan Szydlowski, Wojciech Fangor. Mała retrospektywa, [w:] Fangor. Malarstwo, katalog wydany z okazji wystawy „Fangor. Malarstwo” zorganizowanej przez Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku w ramach ceremonii nadania Wojciechowi Fangorowi tytułu doktora honoris causa ASP w Gdańsku, październik 2015, s. 17–18).

Choć w międzynarodowym środowisku artystycznym osiągnął więcej niż jakikolwiek Polak, paradoksalnie w ojczyźnie jego malarstwo doceniono bardzo późno. W rodzinnym kraju był uznanym autorem socrealistycznych kompozycji, wielokrotnie nagradzanych, takich jak słynne „Postaci” i „Matka Koreanka”. Zdaniem Jarosława Modzelewskiego wynikało to ze słabego dostępu do nowych, opartowskich dzieł Fangora, połączonego z „niepokojącymi” obrazami socrealistycznymi, które polska publiczność znała z muzeów: „Skąpe wiadomości o sukcesach Wojciecha Fangora w op-artcie, kilka reprodukcji – to było w zasadzie wszystko, co wtedy wiedziałem o tym mitycznym dla mnie artyście. Sytuację komplikowały jeszcze jego niepokojące obrazy z lat 50., które oglądałem w muzeach. Dorobek Fangora docierał do mnie nierozzerwalnie spleciony z historią i jego osobistymi doświadczeniami, których doznawał za jej sprawą” (Jarosław Modzelewski, Recenzja dorobku Wojciecha Fangora w postępowaniu o nadanie tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, realizowanym na Wydziale Malarstwa, Warszawa 2015).

10 †Ω

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 20", 1970

olej/piótno, 173 x 203 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 20 1970 | 68 x 80"'

na odwrociu nalepka transportowa EXPOSITIONS Natural Le Coultre SA Geneva

estymacja:

2 000 000 - 3 000 000 PLN

420 000 - 630 000 EUR

OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak, poz. kat. P. 779

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

LITERATURA:

Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, [red.] Stefan Szydłowski, Kraków 2012, s. 211 (il.)

Wojciech Fangor. Color and Space, [red.] Magdalena Dabrowski, Milano 2018, poz. kat. 134, ss. 140 (il.), 219





Wojciech Fangor, „M 17”, 1970, kolekcja prywatna, fot. Desa Unicum



Wojciech Fangor, „M 46”, 1969, kolekcja prywatna, fot. Desa Unicum

SFUMATO

Mówiąc o pracach Wojciecha Fangora z lat 60. i 70. XX wieku nie można zapomnieć o technice ich wykonania, która zdecydowanie odpowiada za ostateczny efekt wizualny płócien. W przeciwieństwie do większości artystów, którzy w swoich dziełach skupiali się głównie w tym czasie na barwie, przedstawiając ją w technice akrylowej, polski malarz pracował w technice olejnej na zagruntowanych płótnach. Płaskie i jednorodne powierzchnie osiągał dzięki sukcesywnemu dodawaniu kolejnych półprzezroczystych warstw przy użyciu miękkiego pędzla. Malowanie olejem było w tym wypadku podwójnie ważne: farby schły znacznie dłużej niż akryl, co pozwalało na kolejne poprawki oraz wyróżniały się dużo większą głębią barw ze względu na rozpuszczenie pigmentu w olejowej bazie. Łagodne, rozmyte przejścia pomiędzy kolorami powstawały właśnie na tym etapie i można było je uzyskać jedynie dzięki zastosowanej technice.

Fangor, malując w ten charakterystyczny sposób, odnalazł swoje miejsce w historii sztuki, o czym pisał Stefan Szydlowski: „Odnajdujemy technikę ‘sfumato’, praktykowaną i opisaną przez Leonarda da Vinci. W 1958, w pracach ze ‘Studium przestrzeni’, Fangor sięgnął po nią, by ze środka uczynić cel, z narzędzia sposób. Synonimem ‘sfumato’ na gruncie twórczości Fangora jest penetracja i nieokreśloność. Dzięki zmiękczeniu przejść między kolorami, zmianie granicy/krawędzi między białym i czarnym na bezgraniczną szarość, zyskuje przestrzeń penetracji wzrokowej, najwyższą wartość. Nieokreśloność pokazana w obrazie zyskuje najwyższą wartość, bo jest przestrzenią otwarcia, ruchu, życia niedającego się zamknąć w jakiegokolwiek abstrakcyjnej formule. Fangor praktykował w swoich obrazach ‘bezkrawędziowość’ miękkiego zatracania się koloru aż do bólu oczu, ale nie dla niego samego, jak to miało miejsce u opartowskich artystów (co też sami przyznawali), lecz, by znaleźć nowe środki wyrazu, adekwatniejsze nieokreśloności naszych

czasów, których stawał się coraz bardziej świadomy” (Stefan Szydlowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, Kraków 2012, s. 133).

Fangor, skupiając się głównie na kolorze, jego wartościach i oddziaływaniu na oglądającego, niejako kontynuował tradycję artystów badających zagadnienia optyki, co unaocznio się szczególnie w przypadku dokonani impresjonistów oraz postimpresjonistów. W ich przypadku największym odkryciem było rozszczepienie światła białego oraz wczesne badania optyczne pomagające zrozumieć postrzeganie koloru przez nasze oko. Fangor od 1958 badał działanie koloru na przestrzeń. Twórczość artysty w pewien sposób plasuje się więc w granicach op-artu, jednocześnie wymykając się tym ramom ze względu na skupienie bardziej na kolorze niż formie. O tym problemie pisała kuratorka wystawy w Muzeum Guggenheima: „Biorąc pod uwagę iluzjonistyczną grę i nacisk na kolor w malarstwie Fangora, porównanie go zarówno do malarstwa op-artu, jak i koloryzmu (color painting), wydaje się słuszne. Jednak, w przeciwieństwie do wielu twórców op-artowych, obrazy Fangora nie są dyktowane przesłankami formalnymi. Nie są ani przesyczone myślą, ani surowe, nie są też poddane żadnemu programowi, ani nie narzucają jednej słusznej interpretacji. Przeciwnie, obrazy Fangora odwołują się głównie do innego aspektu widzenia – przyjemności. Są szlachetne w warstwie kolorystycznej, zmysłowe w formie i ekspresyjne w przekazie. Wybór barwy odbywa się intuicyjnie i dlatego prowokuje też emocjonalne reakcje. Organiczne kształty ostatnich prac Fangora mają bogaty i nieograniczający charakter. Duże nasycenie barw, otwartość formy i nieskończona witalność kinetyczna zniechęcają do doszukiwania się w nich powiązań z konceptualizmem” (Margit Rowell, wstęp do katalogu wystawy Fangora w Museum Salomon R. Guggenheim, s. 13).

11 †

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"N 48", 1963

olej/piótno, 82 x 82 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | N 48 1963'

estymacja:

1 300 000 - 1 800 000 PLN

275 000 - 380 000 EUR

OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak, poz. kat. P. 370

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Fangor”, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, Leverkusen, Niemcy, 12.06-19.07.1964



„Od prawie stulecia artyści dążyli do spłaszczenia przestrzeni iluzyjnej i starali się ją utrzymać jak najbliżej powierzchni płótna. W latach dwudziestych niektórym prawie się udało stanąć na samej powierzchni i ucy-
nić z obrazu przedmiot. Jaki jest mechanizm przestrzeni rozwijającej się w głąb obrazu, czyli negatywnej
przestrzeni iluzyjnej – jest wszystkim wiadome. Natomiast uzyskanie przestrzeni iluzyjnej, zawieszanej między
obrazem a widzem jest mniej oczywiste i wydaje się paradoksem, choć każda iluzja, łącznie z perspektywą
jest z natury rzeczy paradoksalna.

Obrazy o pozytywnej przestrzeni iluzyjnej wydają się poruszać, kolory przenikają się lub pulsują. To jest
spowodowane spontanicznymi reakcjami oka. Brak ostrości granic pomiędzy formami i kolorem powoduje
zwężanie i rozszerzanie się źrenicy, a nawet mrużenie oczu. To z kolei zmniejsza lub zwiększa ilość światła.
Różnice w sile światła powodują zmianę wielkości kształtów i pozorny ruch. Pozorny ruch z kolei powoduje
asocjacje z ruchem paralaktycznym, które jest jednym z ważnych czynników postrzegania przestrzennego.
Dodatkowo soczewka oka daremnie stara się zogniskować niewyraźne kontury, co powoduje pulsowanie
kształtów.

Te frustracje i zakłócenia naturalnej funkcji aparatu wizualno–optycznego tworzą iluzję przestrzeni rozciąga-
jącej się pomiędzy obrazem a widzem. Jest to nakładanie się przestrzeni iluzyjnej na rzeczywistość. Zjawiska te
dają znakomite możliwości do manipulowania przestrzenią, a więc do tworzenia dzieł, które nazywają się dziś
environments, a które w 1958 roku nazywaliśmy z Zamecznikiem – malarstwem przestrzennym.

Obrazy oparte na pozytywnej przestrzeni iluzyjnej muszą być niedokontrastowane. Muszą być wręcz głodne
kontrastów, wtedy kradną je z otoczenia i spełniają się razem z otoczeniem jako sztuka przestrzenna
lub environment”.

Wojciech Fangor, fragment manuskryptu „Fangor o sobie” napisanego w Santa Fe w 1989 r. do katalogu wystawy „Wojciech Fangor – 50 Lat malar-
stwa” w Zachęcie (1990).

12 †

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY

1935

"E-145", 1970

akryl/plótno, 150 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E-145 | 1970 | Tadasky Tadasuke Kuwayama'
na odwrociu nalepka z D. Wigmore Fine Art, Inc.

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

POCHODZENIE:
D. Wigmore Fine Art, Inc., Nowy Jork
kolekcja prywatna, USA
kolekcja instytucjonalna, Polska



KONCENTRYCZNE OKRĘGI TADASKIEGO

Koncentrycznie nałożone na siebie okręgi sprawiające wrażenie odśrodkowego ruchu – niczym wykres obrazujący rozchodzenie się fal. Tak w skrócie można opisać twórczość Tadaskiego, czyli Tadasuke Kuwayamy, artysty japońskiego pochodzenia, realizującego się w nurcie sztuki optycznej.

Tadasuke Kuwayama działa na styku dwóch kultur – Wschodu i Zachodu. Proponowane przez niego formy, struktury i kolory są wynikiem fascynacji pięknem i prostotą symetrii, a także japońskim szacunkiem do rzemiosła i warsztatowej perfekcji. W karierze artystycznej Tadaskiego koło stało się najważniejszym tematem, wykorzystywanym w niezliczonej liczbie konfiguracji i różnorodnych wariantach kolorystycznych. Jak sam mówi: „artysta to osoba, która kreuje coś nowego i unikatowego. To przychodzi po wielu latach doświadczeń, a także rozwijania narzędzi i pomysłów. Każdy może namalować koło, ale też każdy, kto chce być nazywany artystą, musi odnaleźć swoją własną ścieżkę. Nie można nauczyć innych, jak tego dokonać” (www.geoform.net). Tadaski doszedł do definicji koncentrycznych pierścieni wkomponowywanych w płaszczyznę kwadratowego płótna na początku lat 60. i realizował je konsekwentnie przez wiele dekad. Artysta kilkakrotnie próbował malować również układy symetrycznych, barwnych pasów, jednak zawsze powracał do wypracowanej wcześniej formuły okręgu.

Tadaski realizuje swoje koła z precyzją, łącząc przeróżne odcienie barw i odmienne faktury, tworząc przy tym iluzje optyczne. „Najczęściej używam symetrycznych, geometrycznych form. Kwadrat jest bardzo powszechną formą stworzoną przez człowieka, ona nas przyciąga. Kiedy umieszczam koło w innej formie, np. w kwadracie, tworzę wymiar głębi w moich obrazach. Nawet za 100 lat formy, których używam, będą zrozumiałe dla ludzi” – stwierdzał Tadaski. W tej wypo-

wiedzi widoczna jest charakterystyczna dla wielu malarzy abstrakcji geometrycznej chęć bezpośredniego oddziaływania na widzów. Ma się to dokonywać właśnie poprzez użycie najprostszyc elementów – barwy i figur geometrycznych, które – jak się może wydawać – pozostają uniwersalnym językiem, odbieranym podobnie niezależnie od uwarunkowań kulturowych.

Od lat 60., w ciągu których wielką karierę zrobił op-art, Tadaski stał się nieodłączną częścią tej kultury. Jego dzieła znalazły się zarówno na kultowej już wystawie „The Responsive Eye” w MoMA, jak i wielu kolejnych, łącznie z tymi, które inaugurowały „zmartwychwstanie” sztuki optycznej w XXI wieku: „Extreme Abstraction” w Albright-Knox Art Gallery w 2005 lub „Optic Nerve: Perceptual Art of the 1960s” w Columbus Museum of Art w 2007. Wspaniałe „mandale” Tadaskiego do dziś fascynują, na co wskazują kolejne wystawy oraz coraz silniejsza pozycja tego artysty na rynku sztuki.

Kolor w obrazach Tadaskiego wydaje się zmieniać, jego okręgi wychodzą z płótna i sprawiają wrażenie wchodzenia w przestrzeń widza. Jak sam mówi o swojej twórczości, zawsze chciał, żeby jego prace były klarowne. Jego obrazy nie mają odnosić się do niczego innego poza sobą. Nie stoi za nimi żadna filozofia, teoria, religia czy ideologia. A jednocześnie Tadaski, który jest uznawany za jednego z najważniejszych artystów ruchu op-art, w swoją twórczość wplata motywy należące do różnych kultur. W jego malarstwie odnajdujemy połączenie rodzimej dla niego tradycji japońskiej opartej na harmonii i optycznej geometrii, która fascynowała nowojorskie środowisko artystyczne początku lat 60. Sam twórca zapytany o przynależność do op-artu odpowiada, że optyczne triki nigdy nie były tym, co w malarstwie interesowało go najbardziej – najwyższymi wartościami dla niego są czystość, prostota i piękno.

13 †

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930-2020

Bez tytułu, 1962

akryl/plótno, 61 x 56 cm
sygnowany na odwrociu: 'R. Anuszkiewicz'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

19 000 - 26 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Avivy i Jacoba Baal-Teshuva

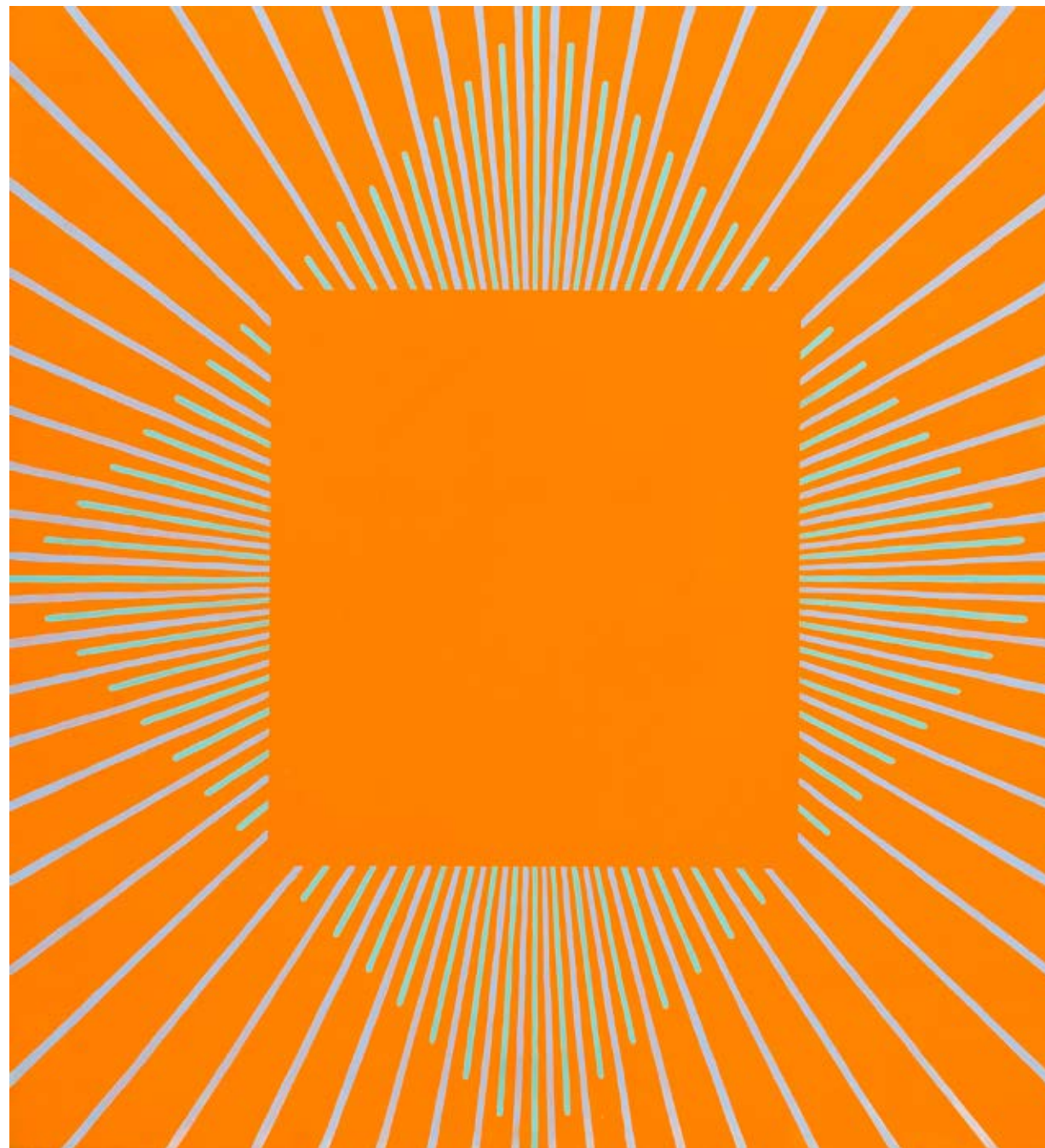
kolekcja prywatna, Nowy Jork

Wright, Stany Zjednoczone, 2017

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Sztuka musi stać się hojna i całkowicie upowszechniona. Sztuka musi być szczerze współczesna. Od tego momentu nowe technologie są po to, by niezwłocznie rozpowszechniać sztukę ludziom”.

Victor Vasarely



BARWA I KSZTAŁT

W latach 60. Anuszkiewicz cieszył się już międzynarodowym uznaniem w kręgach artystycznych. W 1955 artysta ukończył Wydział Sztuki i Architektury na prestiżowym Yale University. Edukację artystyczną odbywał pod okiem Josepha Albersa. Wówczas jego zainteresowania powędrowały w stronę sztuki abstrakcyjnej. Swoją pracę dyplomową poświęcił tematowi kreowania przestrzeni poprzez rysunek liniowy. Racjonalne myślenie o przestrzeni i liniach pozwoliły mu dojść do zaskakującego przeświadczenia, że kolor nigdy nie jest płaski, a także, że pewne kontrasty potrafią generować niespodziewane efekty. W jednej ze swoich wypowiedzi wyznał także, że starał się wcześniej przewidzieć rezultat, a następnie korzystać z wiedzy zdobytej z obserwacji, m.in. w czasie kolejnych realizacji.

Richard Anuszkiewicz od 1957 zaczął już świadomie i dojrzałe budować swoją karierę. Wówczas wyprowadził się z Ohio do Nowego Jorku. „Byłem gotowy. Przyjechałem do Nowego Jorku ze znaczną ilością prac, byłem gotowy na to, żeby zaprezentować je w galeriach. Byłem przygotowany, bo wiedziałem, że coś rzeczywiście mam do powiedzenia” – wspominał po latach. Jednak abstrakcyjny ekspresjonizm był wówczas nad wyraz popularny, a to zniechęcało marszandów do jego prac. „Moje rzeczy były bardzo silne w kolorze, miały wyraźne, ostre krawędzie. Wszyscy mówili: oo, to jest ciekawe, ale tak ciężko się na to patrzy. Oczy mnie boją”. Wystawianie prac Anuszkiewicza poważnie rozważali m.in. tak znani i szanowani marszandzi jak Leo Castelli i Martha Jackson, ale w efekcie do ekspozycji w tamtym czasie nie doszło. Debiutancka, nowojorska wystawa młodego absolwenta Cleveland odbyła się w The Contemporaries Gallery przy Madison Avenue 992 w marcu 1960. Z początku wystawa nie okazała się dużym sukcesem z komercyjnego punktu widzenia. Jednak ostatniego dnia jej trwania do galerii wszedł Alfred F. Barr Jr. i kupił jedno z płócien do stałej kolekcji MoMA. Reszta prac znalazła nabywców głównie wśród prywatnych kolekcjonerów.

W twórczości Anuszkiewicza następowała powolna ewolucja. Zmiany można dostrzec zarówno w myśleniu artysty o barwach, jak i sposobie ich eksplorowania. To, co pozostało niezmiennie dla artysty, to stawianie koloru w centrum swoich zainteresowań i eksperymentów malarskich. Jego twórczość pozostawała ściśle połączona z pracą intelektualną, skupioną na analizie i właśnie eksperymentowaniu. Badając możliwości, jakie niesie ze sobą operowanie kolorowymi liniami przesywającymi kolorowe pola, prowadziło do sytuowania ich w coraz to nowszych układach i zestawieniach. Płótna już nie były płaską powierzchnią, ale polem otwierającym nieskończone możliwości. Anuszkiewicz twierdził, że próbowanie pozostawało dla niego czymś nie tylko pożytecznym, ale i w pewien sposób pięknym, ponieważ w pozornie perfekcyjnej konstrukcji kolorowych linii i pól zawsze ujawnia się jakiś niespodziewany aspekt, o którego istnieniu nie zdawał sobie wcześniej sprawy. Anuszkiewicz stał się jedną z najważniejszych postaci badających w swoich abstrakcyjnych realizacjach wpływ kolorów na percepcję ludzkiego oka.

Prezentowana na aukcji praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości Richarda Anuszkiewicza. Zwiastuje ona już dopracowany i dojrzały styl artysty. Jego kompozycje cechują się opanowaniem i precyzją. Za pomocą relacji barw i kształtów uzyskiwał on wrażenie ruchu w obrazie. Malował przy wykorzystaniu bardzo intensywnych kolorów, często ograniczając się do barwy cieplej, nakładanej na tło utrzymane w zimnej tonacji. Zabieg ten dawał efekt ekspansji i cofania się form, dzięki czemu obraz zdawał się „oddychać” (John Thomas Spike, Richard Anuszkiewicz [w:] Anuszkiewicz. Painting & Sculptures 1945–2001, Florencja 2001). W 1962, czyli w roku, w którym został namalowany prezentowany obraz, artysta wziął udział w wystawie „Geometric Abstraction in America”, która miała miejsce w Whitney Museum of American Art. Jego obrazy zawiśły wtedy obok prac takich twórców jak Alexander Calder czy Ellsworth Kelly, stając się zapowiedzią jego dużej popularności i sukcesów, które pozwolą na stałe zapisać się na kartach światowej historii sztuki.

14 †

VICTOR VASARELY

1906-1997

"VP. 120", 1970

akryl/plótno, 120 x 60 cm

sygnowany w kompozycji: 'vasarely-'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'VASARELY- | 2198 | "VP. 120" | 120 x 60 | 1970'

na odwrociu nalepka Studio d'Arte Condotti oraz nalepka Christie's

estymacja:

250 000 – 400 000 PLN

53 000 – 85 000 EUR

POCHODZENIE:

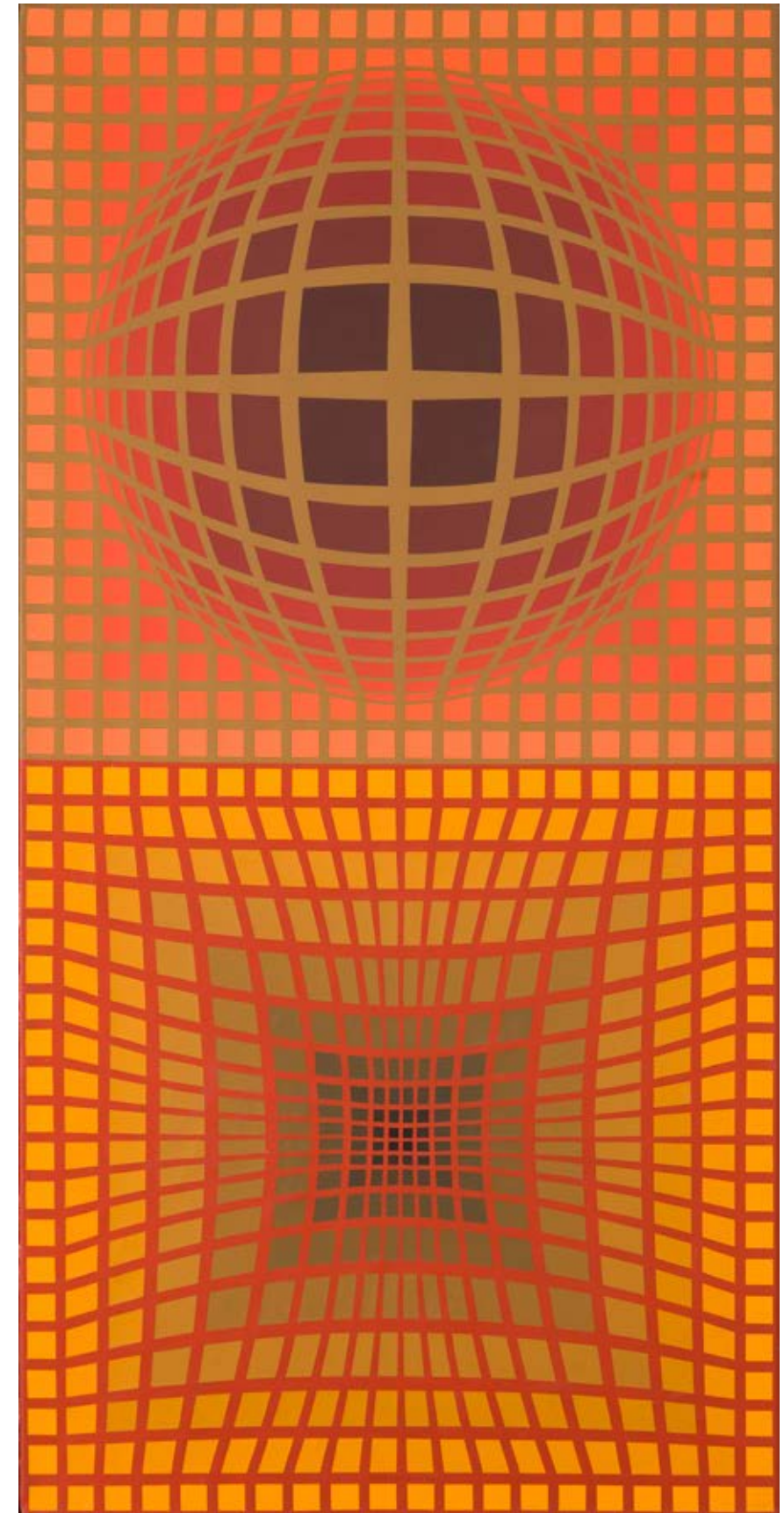
Studio d'Arte Condotti, Rzym

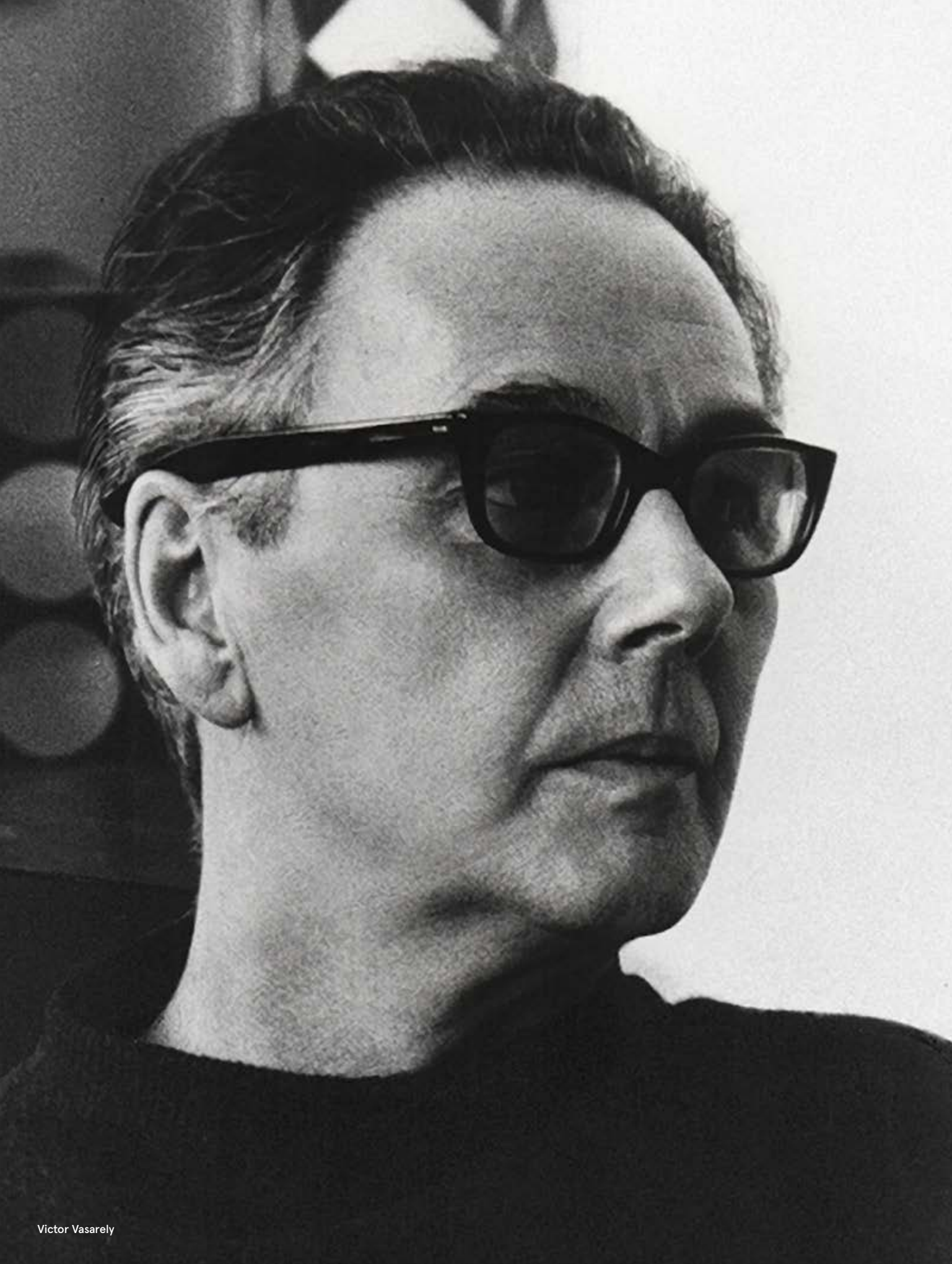
kolekcja prywatna (zakup od powyższego w latach 70.)

kolekcja prywatna

Christie's, Paryż, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska





Victor Vasarely tworzył obrazy, które od samego początku hipnotyzowały widzów swą intensywnością. Artysta jako jeden z pierwszych zaczął poszukiwać i badać mechanizmy widzenia w sztukach plastycznych. Fascynował się sformułowaną przez twórców Gestaltu teorią percepcji. Własne teorie opierał na plastycznych eksperymentach, koncentrując się na zależnościach zachodzących pomiędzy formą i barwą. Victor Vasarely obecnie jest uważany za jednego z prekursorów nurtu op-art, czyli sztuki operującej złudzeniami optycznymi. Stał się również jedną z najbarwniejszych postaci związanych z sztuką abstrakcyjną XX wieku, pozostawiając po sobie ogromny dorobek artystyczny.

W latach 30. zarysowały się główne kierunki poszukiwań artysty: dynamika, geometria i złudzenia optyczne. Mimo to był daleki od dogmatyzmu i eksperymentował również z figuracją, surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem. We wczesnych pracach artysta podjął się przede wszystkim analizy związków, jakie zachodziły między pojedynczymi motywami a całością. Z początku wykorzystywał ograniczoną paletę barw zestawianych ze sobą na zasadzie kontrastu, np. biele i czerni oraz konkretnych figur. Za pomocą wybranych środków wyrazu uzyskiwał efekt iluzji rozwibrowanej struktury. Również stosując naprzemiennie białe i czarne linie – stopniowo pokrywając nimi obraz – wydobywał z ich nieregularności drgający kształt. Nieco później, bo w latach 60. artysta zaczął wprowadzać kolor do swoich realizacji. Obrazy powstające w końcu lat 60. pełne już były wibrujących barw, stając się opozycją do wcześniejszej serii czarno-białej. Wówczas Vasarely zaczął też postulować używanie komputerów w sztuce. Uważał bowiem, że powinna się ona dostosować do dynamizmu swoich czasów.

Lata 70. to czas, gdy węgiersko-francuski modernista stał się artystą globalnym, docenianym przez krytyków, podziwianym przez widzów, zapraszany do współpracy przez najważniejsze instytucje. Był wówczas u szczytu swej popularności. Prezentowana w katalogu praca Victora Vasarelyego z 1970 wykazuje cechy charakterystyczne dla tego okresu twórczości artysty. Dzieła powstające między 1964 a 1970 należą bowiem do okresu zwanego „Vonal”. Obraz „VP. 120” jest zatem późnym przykładem twórczości określanej właśnie tym terminem. Prace z okresu „vonal” cechowały się linearyzmem oraz wykorzystaniem struktury siatki. Jest to dobrze widoczne na prezentowanym obrazie. Kompozycja została podzielona na dwie części: dwa kwadraty, w których artysta właśnie przez wykorzystanie struktury siatki uzyskał efekt iluzji wklęsłości i wypukłości oraz optycznego pulsowania kompozycji w oczach odbiorców. Okres „vonal” był powrotem zainteresowań Vasarelyego do liniowych struktur. „Vonal” w stosunku do wczesnych prac artysty wyróżniał się bogactwem barw i pulsujących w oczach widzów kolorów. Pulsowanie barw to jedna z podstawowych cech sztuki optycznej.

Victor Vasarely zdecydowanie wyprzedzał swoją epokę. Przewidując erę technologii komputerowej, tworzył swoje nieskazitelne geometryczne kształty. Wykorzystywał w tym celu jedynie podstawowe środki wyrazu artystycznego, które w rezultacie były bardzo blisko grafiki cyfrowej. W tym sensie Vasarely przewidział obszary, gdzie technologia będzie miała gruntowny wpływ na ludzkość w następnych dekadach. Ku udoskonalaniu swojej techniki artysta badał związki pomiędzy sztuką a nauką, mawiał, że te dwie formy ludzkiej ekspresji powinny pozostawać ze sobą w bliskiej styczności, aby tworzyć nową, wymagowaną jakość, która jest w zgodzie z ludzką wrażliwością i dotychczasową wiedzą. Dzięki temu rosła świadomość działalności twórcy w późnych latach 40. i początku lat 50. XX wieku. Jego pomysły zostały zaadaptowane przez wiodące media, w tym reklamę i modę. Koncepcja przenikania idei z jednej dziedziny życia do drugiej była bliska wizji Vasarelyego, który optował za tym, by wszyscy twórcy, począwszy od architektów, skończywszy na malarzach i rzeźbiarzach, współpracowali ze sobą, aby dążyć do stworzenia nowej jakości, która powinna pozostawać dostępna dla wszystkich ludzi w równym stopniu.

15 †

CRISTIAN MAC ENTYRE

1967

"Secuencia generativa"

akryl/plótno, 80 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "SECUENCIA | GENERATIVA" | ACRILICO SOBRE TELA | 80 X 80 cm |
CRISTIAN MAC ENTYRE | [sygnatura] | ANO: | DIRECCIONES | PARA COLGAR'
oraz wskazówki montażowe

estymacja:

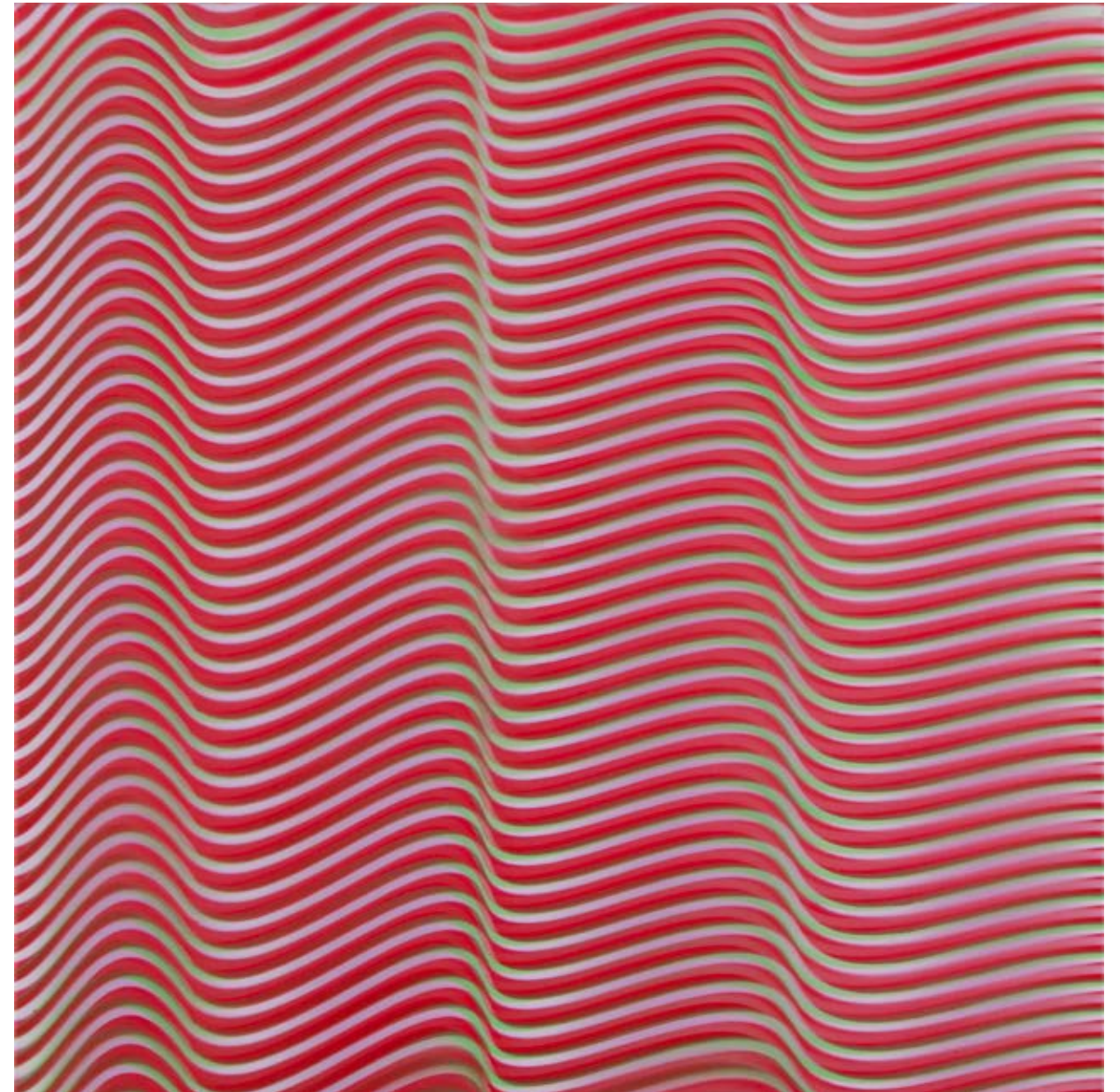
9 000 - 15 000 PLN

2 000 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Cristian Roy Maria Mac Entyre, urodzony w 1967 w Argentynie, to artysta, którego twórczość skupia się na sztuce geometrycznej, kinetycznej i optycznej. Jest synem artysty Eduardo Mac Entyre'a (współtwórcy Sztuki Generatywnej) i Marii Carmen Apicella, po której odziedziczył pasję do muzyki. Mac Entyre w bardzo młodym wieku zainteresował się grą na instrumentach, a jego umiejętności gry na gitarze i wiolonczeli miały duży wpływ na jego prace wizualne. Sztuki plastyczne i muzyka ukształtowały jego główne obszary zainteresowań, a nauki humanistyczne i filozofia stopniowo komplementowały je podczas jego rozwoju artystycznego. W swoich pracach kinetycznych i opartych artysta wykazuje zainteresowanie obszarami psychologii, próbując uchwycić grę pomiędzy wyglądem/odbiciem a rzeczywistością, tym, co widoczne i tym, co ukryte. Wykorzystuje do tego lustra, prowadzi poszukiwania wśród wielości możliwych znaczeń i przypomina nam, że obiekt jest przedstawiany jeszcze jeden raz na powierzchni lustrzanej poprzez obraz, który zwraca to odbicie. Jego prace można znaleźć w kolekcjach muzealnych w Argentynie (MBAS, MACLA, Ambasada Hiszpanii), USA (MOLAA w Kalifornii) oraz Rosji (Art-Center Exposed w Moskwie). Od 1997 do dziś, zmieniając tematykę oraz wykorzystywane materiały, Mac Entyre podejmuje działania artystyczne (jak uratowanie starego domu malarza Benito Quinquela Martina i przekształcenie go w galerię sztuki) oraz uczestniczy w bardzo wielu wystawach, zarówno indywidualnych, jak i grupowych – dotychczas w Argentynie, USA i Rosji.



16 †

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI

1929-2017

"Monoframe", 1966

akryl/płyta, 91 x 91 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Property of Baldwin-Wallace College | [...] |
Return to Department of Art | "MONOFRAME" | E. MIECZKOWSKI | DECEMBER 1966 | 5-3-1-67'
na odwrociu nalepka D. Wigmore Fine Art., Inc.

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

32 000 - 43 000 EUR

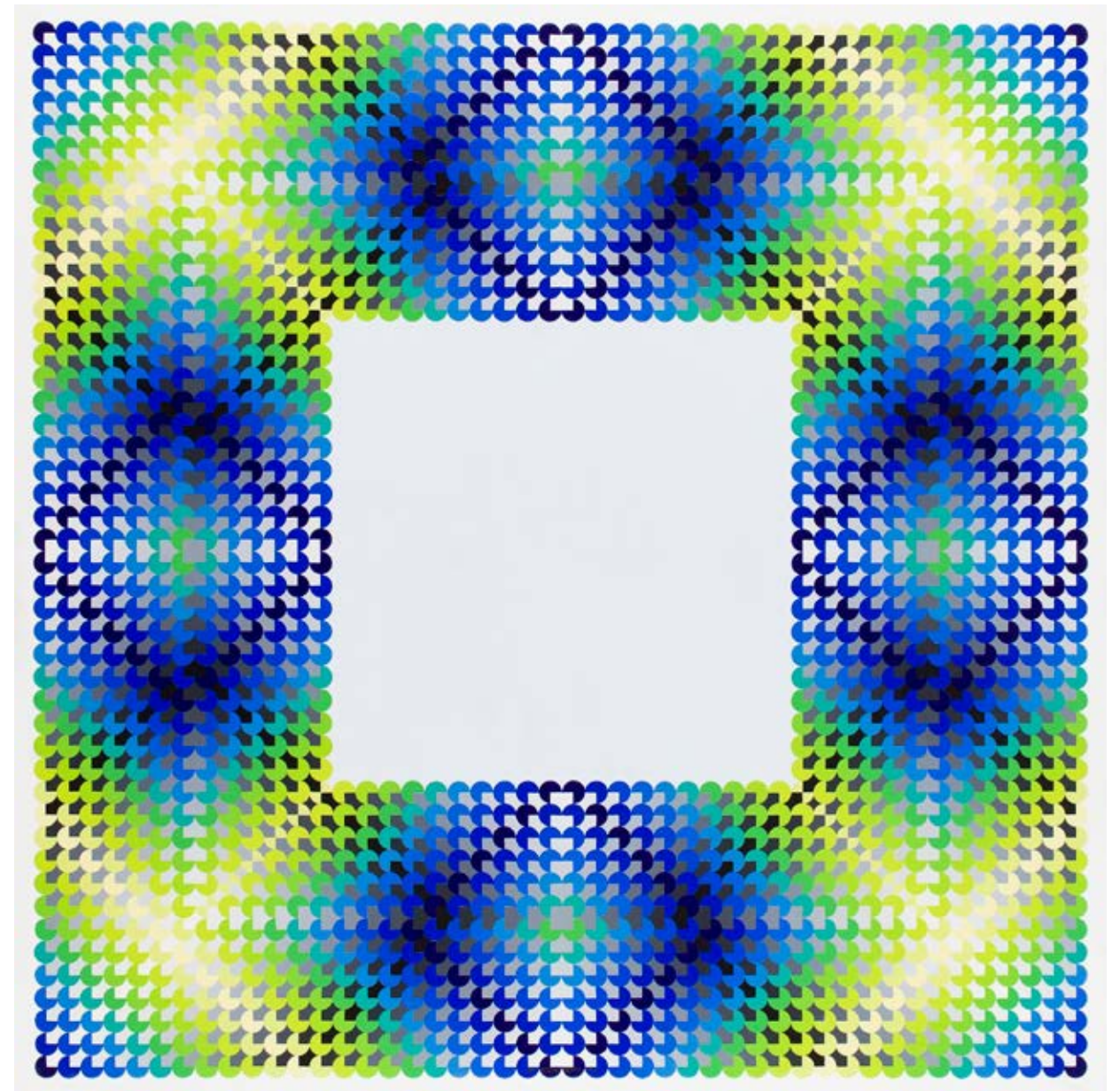
POCHODZENIE:

Baldwin-Wallace College, Berea, Ohio

Rachel Davis Fine Arts, Cleveland, Ohio, 2009

D. Wigmore Fine Art, Inc., Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska (zakup w 2012)



W KRĘGU ANONIMA GROUP

W 1966 roku w przestrzeniach stołecznej Galerii Foksal odbyła się niecodzienna wystawa o tytule „Obrazy czarno-białe i szare”, która prezentowała twórczość artystów skupionych wokół grupy Anonima. Należeli do niej Ernst Benkert, Francis Hewitt i Edwin Mieczkowski. Artyści wywodzili się z Ohio, żywego wówczas ośrodka nowoczesnej twórczości, skupiającej się głównie wokół zagadnienia sztuki optycznej. Twórcy sprzeciwiali się skrajnemu konsumeryzmowi oraz dostosowywaniu się artystów i ich sztuki do potrzeb widza. Celem ich twórczości było precyzyjne śledzenie naukowych fenomenów oraz psychologii percepcji optycznej. Jako kolektyw działali w sposób bardzo usystematyzowany: występowali jedynie grupowo, pozostawali poza obiegiem rynkowym i mocno trzymali się opracowanego wspólnie credo artystycznego. Jako grupa działali do 1971 roku. Działalności malarskiej towarzyszyła także aktywność pisarska w postaci programów, projektów i manifestów. W swoim oświadczeniu pisali:

„Anonima oznacza anonimowość swoich członków wobec świata. Anonimowość niekoniecznie musi być sama w sobie cnotą ani stanem idealnym, do którego wypada dążyć. Musi być jednak podstawą każdej grupy, która wyżej sobie ceni rezultaty współpracy, niż indywidualne wyróżnienia współpracujących.

Anonima wobec świata ma ten cel, by niweczyć wszelkie próby sprowadzania na manowce, zniekształcania lub wypaczania jej poczynań (...). Członkowie Anonima zgodzili się wystawiać wyłącznie jako grupa. Aby to uczynić i urzeczywistnić swoje grupowe zamysły, założyli w Nowym Jorku galerię i pracownię. Choć służy ona im przede wszystkim, Anonima oferuje swoją galerię jako miejsce wystaw innym grupom oraz pracom powstałym we współdziałaniu z innymi grupami. W obecnym systemie galerii-muzeów nie jest możliwa konfrontacja artystów, porównywanie rezultatów pracy indywidualnej i zespołowej, ani swobodna dyskusja o wszystkim, co tej pracy dotyczy (...).” („Anonima wobec świata” [w:] Obrazy czarno-białe i szare, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1966, s. 6).

Prace członków grupy Anonima były tworzone według przyjętych przez nich zasad. Dowód na to możemy znaleźć w opisach niektórych dzieł. Edwin Mieczkowski oznaczał swoje prace, dodając do tytułów słowo „ISO”, będące skrótem od International Organization for Standardization – Międzynarodowej Organizacji Standaryzacji. Mieczkowski, Hewitt i Benkert tworzyli prace utrzymane w duchu monochromatycznej awangardy geometrycznej, wykorzystując głównie różnorodne odcienie trzech kolorów: czerni, szarości i bieli. Prezentowane w niniejszym katalogu prace: „Foksal II” i „Model for Color Bloc #2” Eda Mieczkowskiego, „Warszawa 5” Ernsta Benkerta oraz „Treasure Trove” Francis’a Hewitta doskonale oddają założenia kolektywu artystycznego, którego twórczość była odpowiedzią na fenomeny naukowe oraz założenia psychologii percepcji optycznej. Ich metoda twórcza polegała między innymi na budowaniu kompozycji płótna na trzech neutralnych kolorach, równomiernym rozmieszczeniu płaszczyzn barwnych i dzieleniu ich siatką równoległych linii.

Przy okazji ekspozycji w Programie wydanym przez Galerię Foksal można było znaleźć notatkę Mariusza Tchorka, podsumowującą pokaz. Podsumowując swój wywód autor pisał o Anonimie: „Z jednej strony stara się być ‘anonimowością wobec świata’, mówić ‘NIE komercyjnym galeriom, biennialom, konkursom, nagrodom, komisjom, masowej reklamie, krytykom i architektom’, z drugiej – nie uciec w ‘pracownię’, w idealną prywatność, co, ich zdaniem, możliwe jest przez stworzenie, do klasztoru trochę podobnego, grupowego mikrokosmosu, który ‘uwolni artystów od struktury narzuconej przez świat sztuki, zastępując ją strukturą zbudowaną przez nich samych’. Reguła Anonima nie zabrania swoim adeptom kontaktów ze światem, ale każde się im wystrzegać próżności, nie zabrania, z pewnością nawet poleca, ‘wystawę’, lecz nie zezwala na wystawy stawiane gdzieś blisko centrum dzisiejszego rynku artystycznego. Decydując się na wystawę w Warszawie, Anonima miała podstawy sądzić, że od tego centrum rynkowego znajdzie się w odpowiedniej odległości – ‘z dala od wrzawy i zgiełku’ (Mariusz Tchorek, Anonima w Warszawie [w:] Program Galerii Foksal, Warszawa 1966, s. 15).

17 †

JAN ZIEMSKI

1920-1988

"Interferencje", 1960

akryl, relief/płyta, 61 x 80 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: "Jan Ziemiński | Lublin | DEP. ART. 24/69"

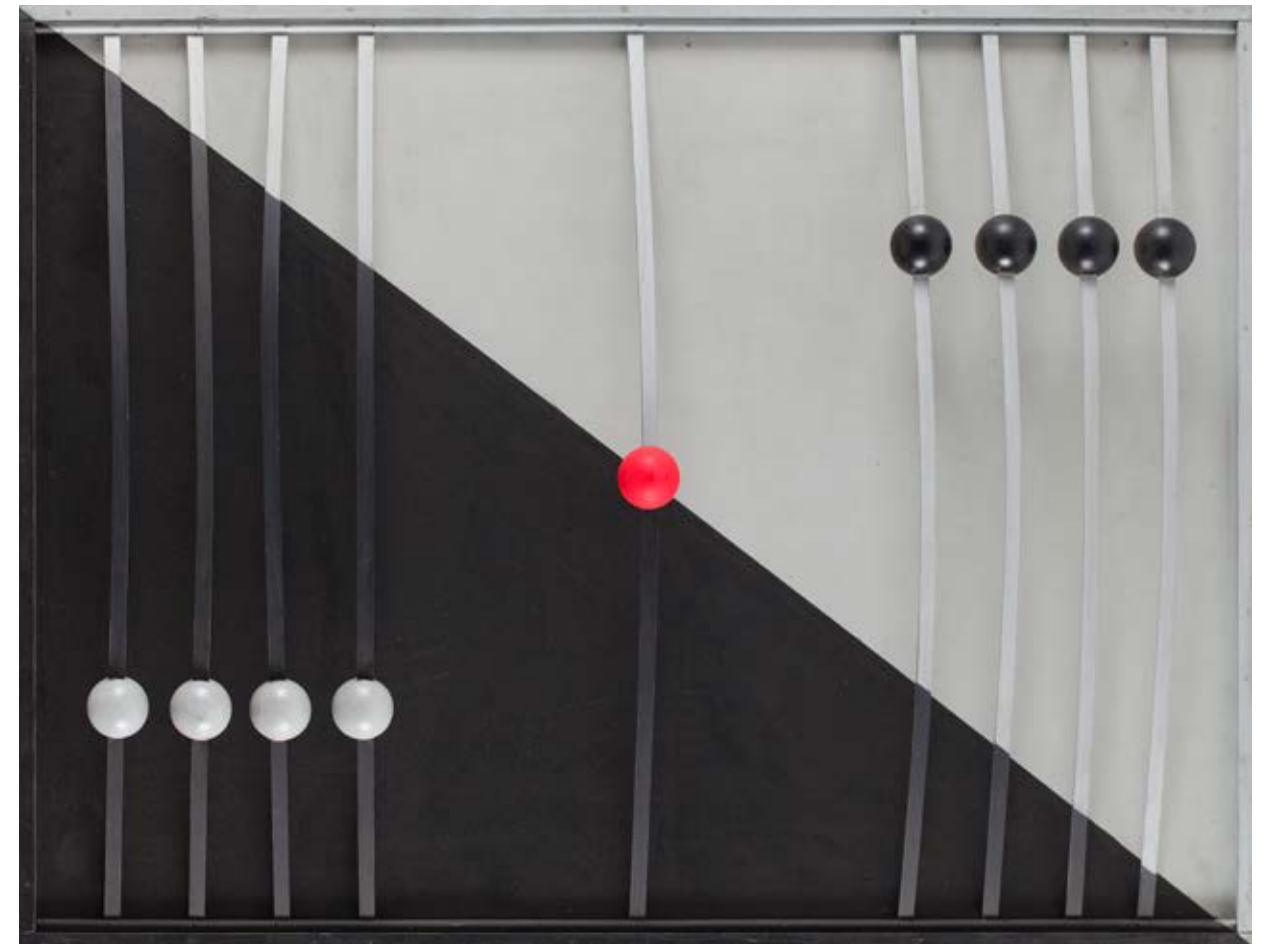
estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 000 - 17 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa



„Interferencje” to praca Jana Ziemskiego, która powstała, kiedy artysta już w pełni ukształtował swój styl wypowiedzi plastycznej. Pozostawił daleko za sobą powojenne realistyczno-surrealistyczne portrety oraz słynne „formury” z pierwszej połowy lat 60. Wspomniane przestrzenne obiekty/obrazy były istotnym elementem ewolucji sztuki autora. Podczas ich tworzenia skupiał się na bogatej gipsowej fakturze. Skomplikowane powierzchnie, często monochromatyczne, urozmaicał, włączając w przestrzeń kompozycji obce, naturalne materię, takie jak kamienie. Budował trójwymiarowe płaszczyzny poprzez nakładanie kolejnych grubych warstw farby i ingerował w nie przez wprowadzanie zamierzonych spękań i bruzd. Dzieła z tego okresu charakteryzowały się archaicznym, monumentalnym wyrazem. Często budziły skojarzenia z pomnikami, nagrobkami czy prehistorycznymi malowidłami.

W drugiej połowie lat 60. uwidocznił się w pracach Ziemskiego duch konstruktywizmu. Artysta wzbogacił paletę barwną o wyraziste, czyste kolory, zestawiane ze sobą kontrastowo. Przestrzeń, coraz częściej kształtowana za pomocą sferycznie wygiętych listewek, całkowicie straciła przypadkowość na rzecz harmonijnych, geometrycznych układów. W dziełach pojawiła się iluzja optyczna. Prezentowane w katalogu „Interferencje” opierają się na zasadzie kontrastów. Na statycznym czarnym tle zaznacza się niezakłócony rytm licznych pionowych, czerwonych i białych listewek. Wygięte do boków obrazu, wprowadzają całą kompozycję w ruch, budują iluzję i stanowią o niezwyklej dynamice całości.

Ziemski należał do lubelskiej grupy Zamek i podobnie jak wielu jej innych członków nie odebrał profesjonalnego wykształcenia na akademii sztuk pięknych. Artyści ci nie zważali na konwenanse czy panujące tradycje i odcięli się od koloryzmu panującego na uczelniach. Jerzy Ludwiński, krytyk związany z grupą, tak scharakteryzował jej dokonania: „Jeżeli przeciwstawienie się akademizmowi sztuki oficjalnej i tęsknota za twórczością inną może być uważana za program, to taki jest program lubelskich plastyków” (Magdalena Moskalewicz, Grupa Zamek – pół wieku później, „Arteon” 2008, nr 2 [94]). Malarze z Lublina pod egidą charyzmatycznego historyka sztuki nawoływali do zerwania ze sztucznym kopiowaniem świata widzialnego i do – z góry skazanych na porażkę – prób dopasowania złożonej rzeczywistości do płaskiego płótna, oferowanego przez medium, jakie wybrali: „Dzieła sztuki miały być organizmami żyjącymi po swojemu, jak twory natury, i tkwiącymi w świecie, jak wszystkie inne przedmioty” (Jerzy Ludwiński, Młodzi ludzie wielkiej ambicji, „Polska” 1961, nr 10, s. 20). Świeże spojrzenie na sztukę i swoista organiczność form stosowanych przez Ziemskiego wynikała również z odebranej edukacji: poza historią sztuki studiował medycynę na Wydziale Lekarskim UMCS.

W początkach swojej kariery artysta wykonywał kompozycje surrealistyczno-metaforyczne, które z czasem – poprzez liczne eksperymenty z abstrakcją – zaowocowały zainteresowaniem malarstwem materii. Autor porzucił je jednak na rzecz poszukiwań w zakresie form geometryczno – przestrzennych, akcentujących rolę harmonii i rytmu. Próby budowania wielowarstwowej przestrzeni rozpoczął pod koniec lat 50. Ówczesne prace utrzymane były w stonowanych, monochromatycznych kolorach, zbliżających je do skorodowanych powierzchni tworów natury.



18 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Area 167 with a Center of Symmetry", 1973

akryl/plótno, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na blejtramie: 'AREA 167 I Winiarski 1973'
opisany na odwrociu na blejtramie: 'BOX 12'
na odwrociu nalepka wystawowa Loyola Marymount University oraz dwie nalepki z opisem pracy

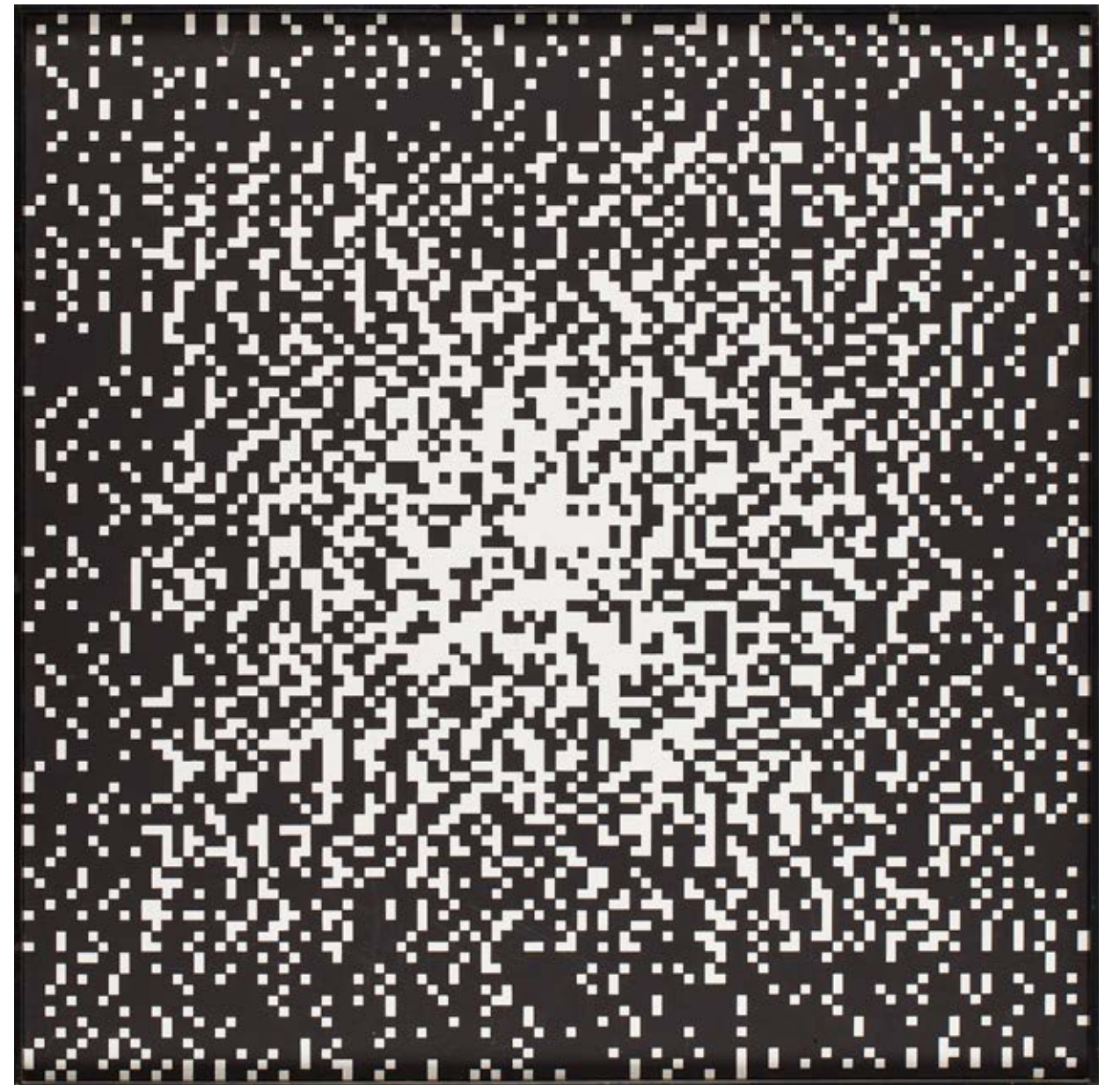
estymacja:
220 000 - 350 000 PLN
47 000 - 74 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Hanny i Witolda Sylwestrowiczów, Bernardsville, USA
kolekcja Bohdana W. Oppenheima, Santa Monica, USA
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:
„Escapes: Polish Art in the Communist Era”, Loyola Marymount University, 3.01-21.03.2010

„Biel i czerń w swej jednoznaczności są dla Winiarskiego ‘zerem’
i ‘jedyką’, ulubioną parą, której kolory i walory ustępowały rzadko”.

Dobrosława Horzela



OBRAZY BINARNE

„Winiarski był rewelacyjny. Stworzył nowy sposób myślenia i tworzenia w malarstwie” – takimi słowami podsumowała twórczość artysty Bożena Kowalska w eseju napisanym z okazji wystawy towarzyszącej wydarzeniom otwarcia 57. Biennale Sztuki w Wenecji w 2017. „Koncepcja twórcza Winiarskiego – nowatorska, burząca zastane reguły i kryteria w sztuce, oparta na niezawodnym i sprawdzalnym fundamencie matematyki – doskonale spełniała postulaty epoki. A równocześnie wyprzedzała swój czas: zawierała bowiem istotne pierwiastki konceptualizmu. Dla Winiarskiego bowiem, co wielokrotnie podkreślał, ważny był nie rezultat pracy, czyli dokonany już zapis przeprowadzonych czynności aleatorycznych, ale sam proces.

Ryszard Winiarski, dążąc do uproszczenia środków artystycznego wyrazu do potrzebnego minimum, zaczął posługiwać się wyłącznie bielą i czernią oraz figurą kwadratu. Biel i czerni w kompozycjach Winiarskiego były odpowiednikami matematycznych zer i jedynek stanowiących podstawę systemu binarnego. Kwadrat natomiast pełnił funkcję stałego modułu budującego kompozycje, która powstała w wyniku zastosowania przypadku w procesie tworzenia pracy (rzut kostką do gry, losowanie, wybór przypadkowych liczb). Zgodnie z koncepcją artysty jego prace były wynikiem połączonych ze sobą czynników zdarzenia losowego i zaprogramowania. Program przewidywał np. wybór wielkości kwadratu, koloru lub narożnika obrazu, od którego zaczynała się rozwijać kompozycja. O ostatecznym wyborze elementów decydował jednak przypadek, czyli rzut kostką lub monetą. Pod ręką artysty przypadek nabierał cech logiczności.

Historia świadomego praktykowania przypadku w sztuce sięga początku XX wieku. Na niego zdawali się przede wszystkim dadaiści, tacy jak Tristan Tzara czy Marcel Duchamp. Jean Arp pozwalał na przykład, by wyrzucone z jego dłoni papierowe kwadraty same ułożyły się w finalną kompozycję kolażu. Kilkadziesiąt lat później twórcy ze środowiska Fluxusu, nawiązując do odważnych działań dadaizmu, również pozwalali losowi determinować swoje dzieła plastyczne. Słynny brytyjski artysta, Kenneth Martin, tworzył prace abstrakcyjne, które – podobnie jak dzieła Winiarskiego – opierały się na połączeniu przypadku i zaplanowania. Z kolei u holenderskiego artysty Hermana de Vriesa przypadek jest metodą osiągnięcia jak największego obiektywizmu. Z Martinem i de Vriesem Ryszarda Winiarskiego zestawiała nawet Janina Ładnowska w katalogu wystawy Henryka Stażewskiego z 1994. To de Vries zarekomendował Winiarskiego do uczestnictwa w sympozjum w holenderskim Gorinchem w 1974. Udział w tym prestiżowym wydarzeniu pozwolił polskiemu artyście zaprezentować się międzynarodowej publiczności. Winiarski był najbardziej zafascynowany cyfryzacją, przepływem informacji oraz rosnącą maszynizacją różnorodnych procesów. Dlatego też tak bardzo zależało mu na istocie procesu powstawania sztuki. Do wielu dzieł dołączał tytuły i opisy z dokładnym objaśnieniem ich genezy. Prezentowane prace są wynikiem serii gier losowych. Rezultat każdej z nich definiuje kolejność i układ kwadratów w jednym obrazie. Podobne prace są obecnie prezentowane na wystawie Winiarskiego, „Event-Information-Image” w Palazzo Bollani, która towarzyszyła 57. Biennale Sztuki w Wenecji.

Przypadek i zaprojektowanie w pracach Winiarskiego – choć inspirowane przez nowoczesnym programowaniem – wpisują się w jedno z najdłuższych trwających rozważań filozoficznych, czyli spór o determinizm i indeterminizm w losach człowieka, o którym pisze Bożena Kowalska: „Jak dla Anaksymandra i jońskich filozofów przyrody ‘zasadą świata’ był bezkres, dla Heraklita z Efezu – ogień, a dla Mondriana walka przeciwieństw symbolizowana przez przeciwstawione sobie pion i poziom, tak dla Winiarskiego tą główną zasadą rzeczywistości jest współlistnienie programu i przypadku, przy czym ten ostatni raz wspomaga, a kiedy indziej uniemożliwia realizację tego pierwszego (jak – egzemplifikując kometa, która burzy ład w częście wszechświata, albo jak przypadkowe zdarzenie w życiu ludzkim, które skutkuje czasem przyspieszeniem urzeczywistnienia jakichś planów, a kiedy indziej radykalnie je niweczy). To założenie filozoficzne, implikujące podstawowe pytanie o determinizm czy indeterminizm i stanowiące punkt wyjścia i inspirację do działania artysty, stanowiło dla Winiarskiego sprawę najistotniejszą. Było źródłem rozważań i niewyczerpanej przygody, w której niebłahą rolę odgrywał ludyczny element gry” (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu nauki i sztuki [w:] Ryszard Winiarski. Praca z lat 1973–1974, [red.] Józef Grabski, Kraków 2002, s. 11).

19 †

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Requiem I", 1965–67

olej/piótno, 190 x 130 cm

sygnowany l.d.: 'JAN | BER | DYSZ | AK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN | BER | DYSZ | AK | REQUIEM I | 1965 | 67'

oraz wskazówka montażowa

na odwrociu nalepka Muzeum Narodowego w Poznaniu

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

32 000 – 43 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

Jan Berdyszak, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, 5.04–18.08.1974

LITERATURA:

Jan Berdyszak, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1974, poz. kat. 50

„Jego aktywność twórcza obejmuje wiele wątków sztuki, podejmuje zagadnienia zarówno sposobów istnienia sztuki jako bytu niezależnego, jak też praktycznych wymiarów zastosowania jej praw w niemal potocznym doświadczeniu każdego z nas. Ta niezwykła jasność dyskursu i oczywistego podejścia do spraw skomplikowanych oraz odkrywania w rzeczach prostych zawartości kosmosu jest jedną z najcenniejszych zdobyczy sztuki Jana Berdyszaka”.

Elżbieta Kościelak, 2013





POMIĘDZY

Berdyszak w swojej twórczości artystycznej skupiał się na zagadnieniu pustki w obszarze dzieła, poszukiwał nowych relacji między wnętrzem i zewnątrz, podważał konwencjonalną relację pomiędzy przedstawieniem a tłem. Jego artystyczna koncepcja była oparta na oszczędnym języku geometrii, w różnych momentach odmiennie operując wycinkiem, resztką, wydartym fragmentem czy pojęciem pozytywu i negatywu. Jednak „(...) słowem, które być może zasługuje w kontekście twórczości Jana Berdyszaka na największej uwagi, jest ‘pomiędzy’. Nawiązuje ono do procesualności, dyskursywności i mediacji. Wskazuje na przestrzeń pytań i refleksji, stan ciągłych dociekań i przekształceń. Między jednoznacznymi kategoriami światła i ciemności, bieli i czerni, odkrywamy nieskończoną liczbę niuansów i wygląda na to, że w tym właśnie świecie możliwości i potencjalności artysta ma nam najwięcej do zaprezentowania” (Dobriła Denegri).

Berdyszak rozpoczął swoją karierę artystyczną na początku lat 60. Poszukiwał wówczas indywidualnej formy wyrazu i własnego języka wypowiedzi plastycznej. W efekcie tych poszukiwań powstały wielkoformatowe, abstrakcyjne kompozycje malarskie, utrzymane w oszczędnej kolorystyce, przedstawiające wielkie, obłe kształty. W dziedzinie malarstwa wynajdywał własne metody na rozpracowywanie malarskich zagadnień, robił to zasadniczo na dwa sposoby – pracował bardzo długo nad jedną kompozycją lub powtarzał ten sam motyw po wielokroć, mierząc się z rozwiązaniem danego problemu, który go aktualnie nurtował: „To wynikało nie tyle z idei, ile z niedowierzania sobie, że na jednym egzemplarzu obrazu przez przemalówki i nakładania mogę osiągnąć to samo, co osiągnę, pracując na wielu obrazach”. Artysta prowadził również notatniki, w których umieszczał zapiski i notatki malarskie. Stanowią one świadectwo trudności, z jakimi się mierzył podczas procesu dochodzenia do form znanych z późniejszych lat jego twórczości. Wyłania się również z nich obraz artysty skupionego w pełni na tworzonej sztuce i marginalizującego własną sprawczość.

Jan Berdyszak dążył do pełnej autonomii sztuki, przez co postrzegał swoją twórczość jako funkcjonującą niejako niezależnie od niego samego. Takie podejście artysty skierowało go w stronę sztuki nieprzedstawiającej, która była w centrum jego zainteresowań i stanowiła dla niego pole zmagania artystycznych. Artysta malował w cyklach. Jednym z pierwszych były „Koła podwójne” realizowane od 1962. W nim podjął próbę przezwyciężenia tradycyjnego sposobu konstruowania obrazu. Rozwinięciem tej problematyki był rozpoczęty w 1963 cykl „Kompozycje kół”, których otwartą formę twórca określił mianem formatu integralnego. „Cykle były wieloletnie (...) to zależało od tego, czy uznałem, że coś się wyczerpuje bądź w czasie pracy powstawał nowy problem, który w międzyczasie rozpoczynał nowy cykl – przejścia między cyklami w jakimś sensie istniały”. W latach 1965–69 artysta pracował nad obrazami z serii „Requiem”, do której należy prezentowany na aukcji obraz „Requiem I” z lat 1965–67. Obraz noszący numer I jest jednym z 20 obrazów olejnych, które powstały w obrębie serii. „Requiem” to pierwszy cykl, w którym została zawarta sprecyzowana symbolika zarówno na poziomie kolorystycznej, jak i formalnej. W kolejnych latach obrazy Jana Berdyszaka wykazywały coraz większe skłonności artysty do geometryzacji i kolorystycznych uproszczeń.

Twórca zajmował się problematyką doświadczania przez sztukę potencjalności, przestrzeni, przezroczystości, nieobecności i obecności czy raczej obecności nieobecnego. Uprawiał refleksję teoretyczną, w której poruszał się na niezbadanych wcześniej obszarach w ramach analizy funkcji sztuki. „Chciałem wychodzić do malarstwa od świadomości twórczości aniżeli od stosunku do natury, to znaczy od świadomości sztuki, a nie tylko natury” – mówił artysta. Przełom w jego działalności stanowiły grafiki z przełomu lat 50. i 60., w których została odwrócona hierarchia ważności pomiędzy tłem a zawartością obrazu. W kompozycjach tych Berdyszak oddał przestrzeni rolę równorzędną, a nawet nadrzędną nad figuratywną treścią. Ten cykl potwierdził możliwości, które tworzyła przed nim równoległe także rzeźba.

20

IRENEUSZ PIERZGALSKI

1929-2019

"P'i - stagnacja", 1982

olej/ płótno, 65 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "P'i 12 | stagnacja 1982 | IRENEUSZ PIERZGALSKI | 65 x 54 cm."

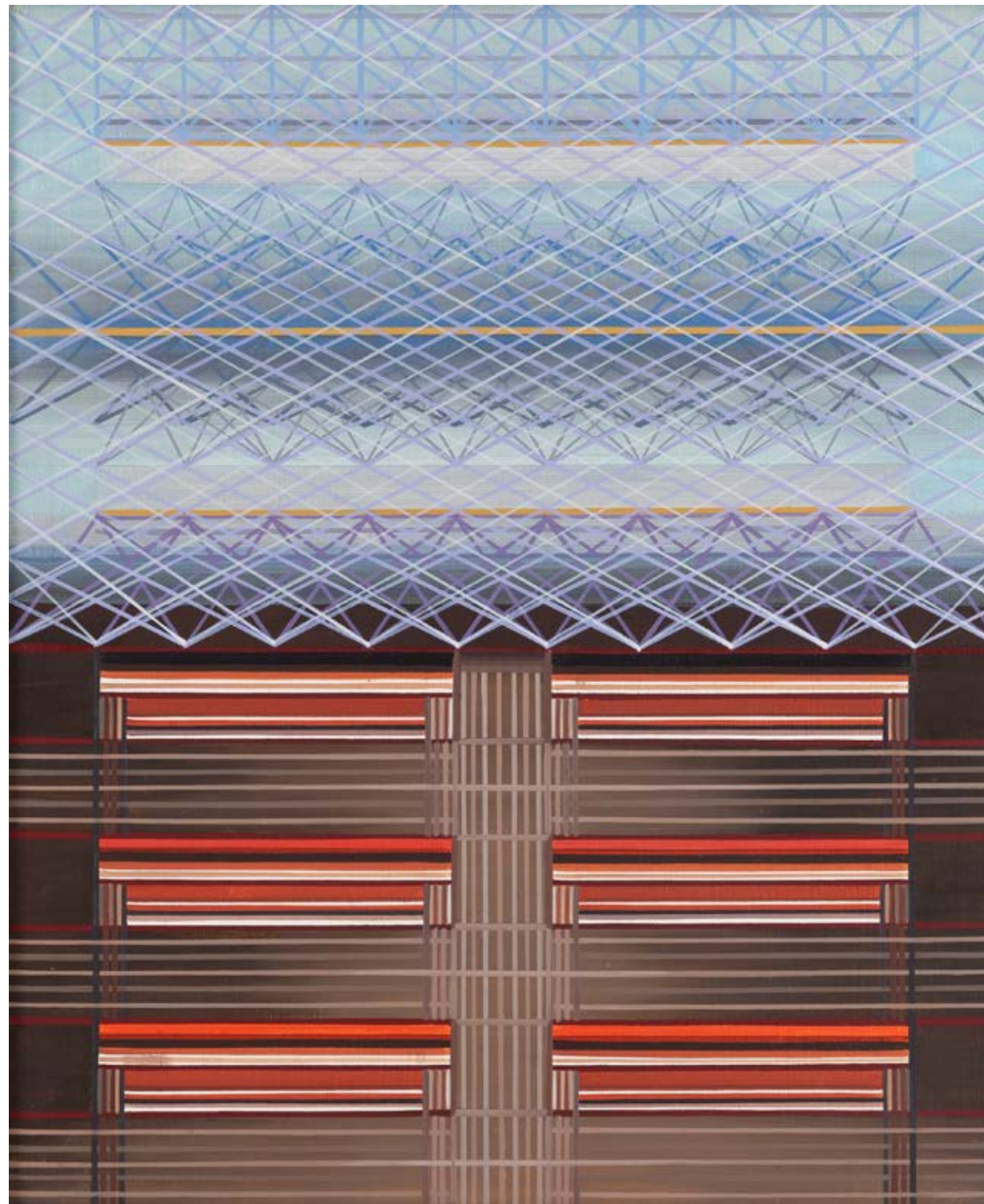
estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

4 000 - 6 000 EUR

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

Ireneusz Pierzgalski



21 †

TADEUSZ KALINOWSKI

1909-1997

Bez tytułu, 1968

olej/piótno, 120 x 120 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'TK I 68'
opisany na blejtramie: 'MN P.R. I [nieczytelnie] ARSENAŁ'

estymacja:
20 000 – 40 000 PLN
5 000 – 9 000 EUR

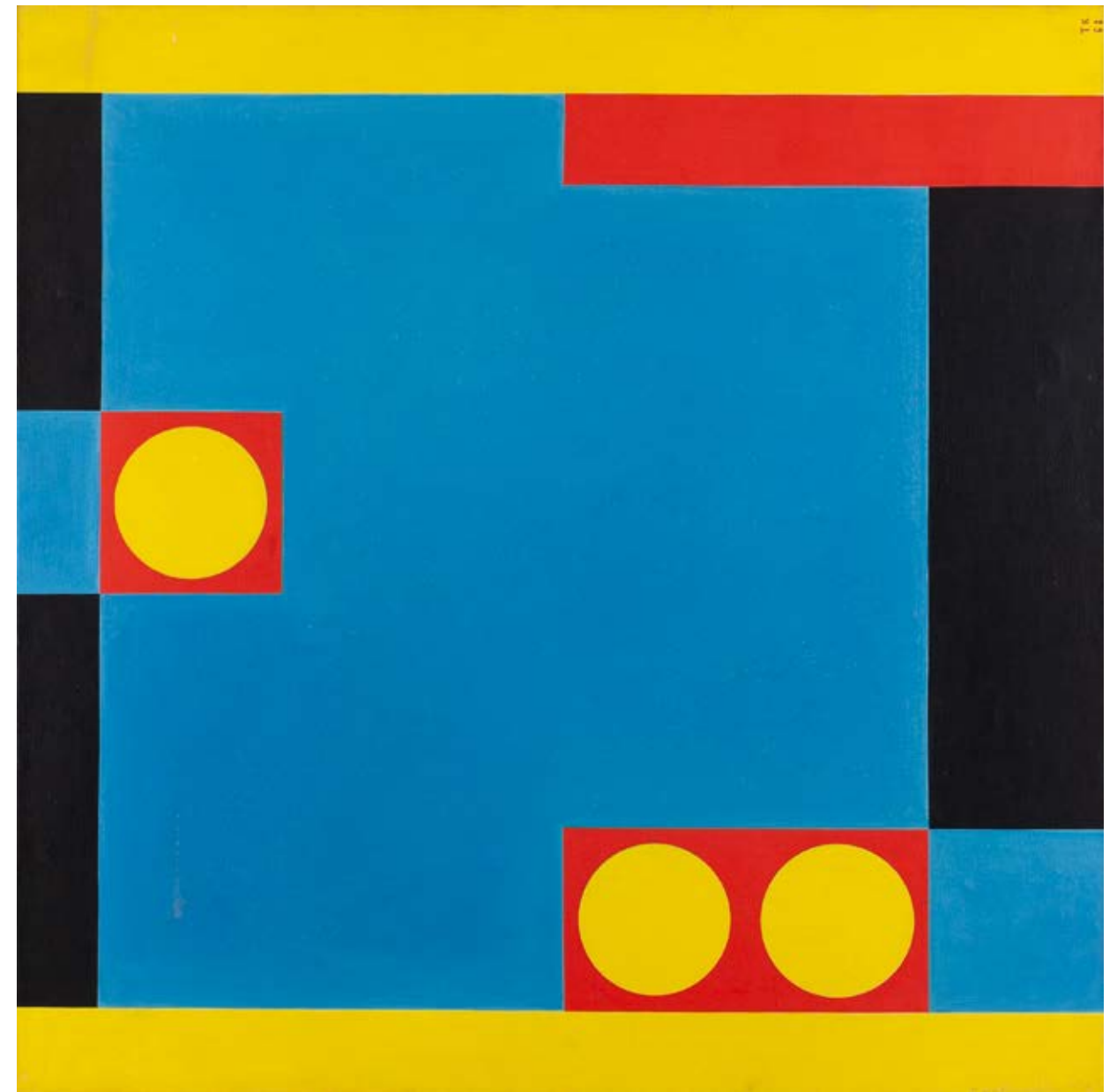
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Tadeusz Kalinowski 1909-1997. W stulecie urodzin, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, 4-29.12.2009

LITERATURA:
Tadeusz Kalinowski 1909-1997. W stulecie urodzin, katalog wystawy, Poznań 2009

„Obrazy Tadeusza Kalinowskiego z końca lat 60. komponowane były z kół, prostokątów i trójkątów. Na wielu z nich obserwujemy rzędy jednakowych figur tej samej wielkości, co wprowadza moduł jako podstawę podziału pola obrazowego. Granice form są zawsze precyzyjnie wykreślone, a kolorystyka jest rygorystycznie zawężona do kilku czystych, jaskrawych barw. Farbę rozprowadzono równomier- nie, bez widocznych pociągnięć pędzla i efektów fakturalnych”.

Maria Niemyjska, Kilka spostrzeżeń na temat abstrakcji geometrycznej Tadeusza Kalinowskiego
[w:] Tadeusz Kalinowski, W stulecie urodzin, Poznań 2009, s. 33



22 †

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

"Kaprys monochromatyczny poziomy-różowy" nr 4, 1980/1982-84

olej/piótno, 104 x 171 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'C. PIUS CIAPAŁO I -CAPRICCIO MONOCHROMATIQUE- I
"KAPRYS MONOCHROMATYCZNY | POZIOMY-RÓŻOWY | Nr 4 | OLEJ/PLÓTNO 6 OBRAZÓW TRÓJKĄTNYCH
52 x 57 x 77 cm | TZN. 104 x 171 cm | ROK 1980/82-84'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

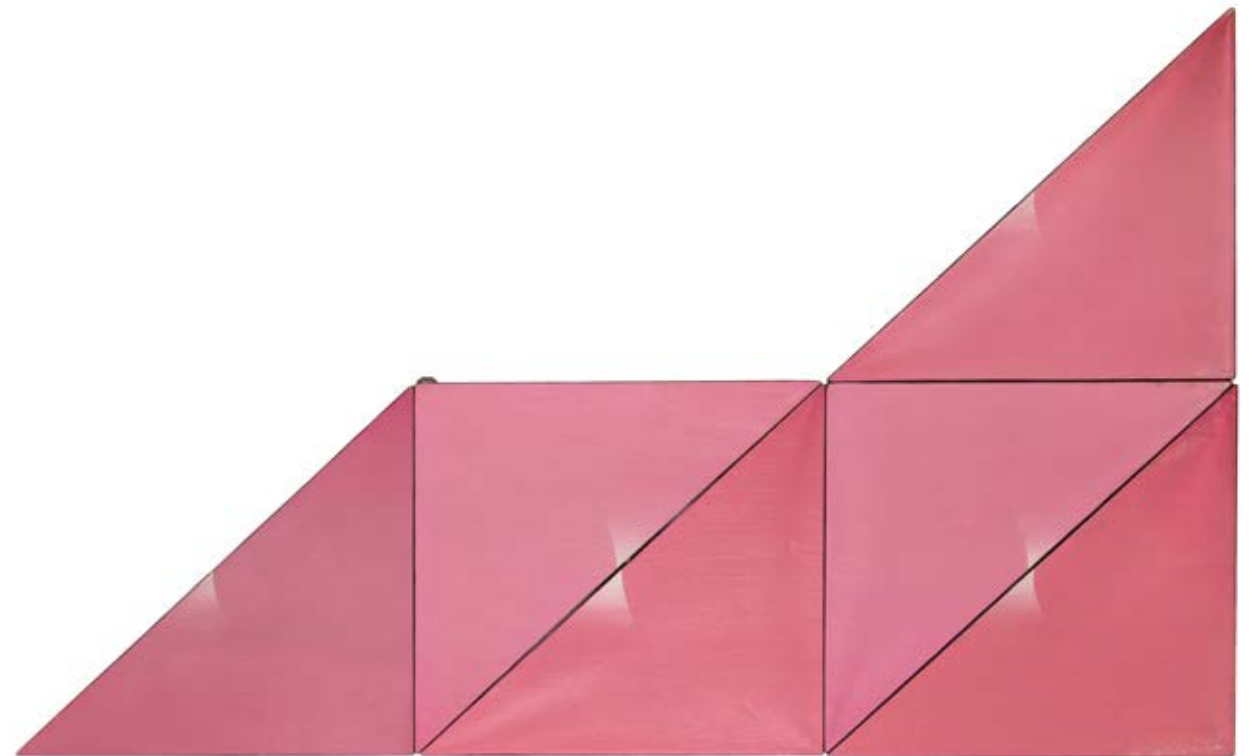
7 000 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Polska

„Lata 70. to triumf sztuki konceptualnej. Ja zawsze opowiadałem się za emocją, za głębokim przeżywaniem tego, co poprzez bodźce odbierałem; sfera sensualna i emocjonalna są dla mnie szalenie ważne. Dopóki żyję – odczuwam. To w elementarnej geometrii euklidesowej znalazłem odpowiedź; trzy punkty w przestrzeni wyznaczają płaszczyznę, a to jest właśnie trójkąt”.

Czesław Pius Ciapało



DOPÓKI ŻYJĘ - ODCZUWAM

Seria „Capriccio” została rozpoczęta przez artystę w 1979. W tworzonych przez Czesława Piusa Ciapała pracach często niezwykle istotne stają się odniesienie muzyczne, których obecność zawarta jest już w nazwach cykli, takich jak „Symfonie” czy właśnie „Capriccio”. Capriccio, w tłumaczeniu z języka włoskiego – kaprys, ma wiele znaczeń zarówno w muzyce, jak i sztukach wizualnych. Przytaczając jedną z definicji słownikowych, tę, na którą wskazuje sam Ciapało – capriccio jest polifonicznym, wirtuozerskim utworem instrumentalnym, rodzajem zróżnicowanej brzmieniowo etiudy, w której artysta może wykazać się pomysłowością i nieograniczoną wyobraźnią.

„Kaprysy” Piusa Ciapała to wielobarwne abstrakcje geometryczne składające się ze zwielokrotnionych trójkątów prostokątnych. Artysta udało się w tej serii znakomicie połączyć dziedzinę matematyki ze sztuką. W każdej kompozycji artysta operuje tylko 6 figurami, zestawianymi w różnych konfiguracjach. Dla Ciapały trójkąt stanowi bowiem najczystsza formę geometryczną. W pewnym momencie podczas powstawania serii, chcąc podjąć pewną rywalizację z postępującą „komputeryzacją” świata, zaangażował komputery do opracowania kształtów instalacji, które mogły umknąć wcześniej jego wyobraźni. Skrupulatne wyliczenia komputerowe poszerzyły wcześniejszy zakres możliwości aranżacyjnych. „Kaprysy” dzielą się więc na te w pełni wymyślone przez artystę oraz na te będące po części wynikiem eksperymentu zaangażowania technologii w powstawanie dzieł sztuki.

Czesław Pius Ciapało w ramach serii „Kaprysów” stworzył różnorodne obrazy, lite i ażurowe, prezentujące szeroką gamę form o rozmaitej skali i barwach. Wśród „Kaprysów” znajdują się zarówno prace chromatyczne, jak i monochromatyczne. Ciapało sięga po zawężoną gamę barw, ograniczając się do sześciu barw widmowych, dodając występujące poza spektrum kolorów – złoto i srebro. Inspiracje kolorystyczne artysta odnalazł w otaczającej go naturze. Dbał także o to, aby przenieść do swoich dzieł towarzyszące mu emocje i przeżycia. Pretekstem do stworzenia kaprysów złotych, czyli „Gruzińskich”, były góry Kaukazu. Jak wypowiadał się sam artysta w rozmowie z Heleną Sienkiewicz: „Stałem po kolana w Morzu Czarnym, nagle odwróciłem się i zobaczyłem rude zbocza gór i białe czapy wiecznego lodowca”. Za to inspiracją do stworzenia kaprysów srebrnych, czyli „Bałtyckich”, były refleksy świetlne pojawiające się w załamaniach fal polskiego morza.

Na marcowej aukcji klasyków awangardy mamy przyjemność zaprezentować dwupoziomowy, lity „Capriccio” namalowany przez tego wybitnego artystę w latach 80. Praca, wykonana w technice oleju na płótnie, tworzy poziomą strukturę składającą się z 6 różowych, przystających ze sobą, prostokątnych trójkątów. Każdy z nich posiada odmalowany „prześwit”, czyli punkt największego rozjaśnienia w okolicy środka przeciwprostokątnej. Kontury tych prześwitów są niewielkimi trójkątami o zakrzywionych bokach. Miejsce największego rozjaśnienia powoduje, że oko ludzkie zostaje w pewien sposób oszukane i lokuje ten punkt bliżej poziomej podstawy trójkąta, gdy tymczasem odległość tego punktu jest identyczna do wszystkich trzech wierzchołków trójkąta prostokątnego. Jak pisał matematyk Janusz Czyż o „Kaprysach” Czesława Piusa Ciapały: „W malarstwie abstrakcyjnym występują dwie sytuacje skrajne, częste i nieudane, a mianowicie: gmatwanina lub – z drugiej strony – banalna prostota. ‘Kaprysy’, dzięki umiarowi i swoistej różnorodności koloru, jego układów, światła i formy, są z pewnością odległe od obu tych abstrakcyjnych skrajności. A przy tym są dekoracyjne i wywierają na obserwatorze przyjemne wrażenie poruszające wyobraźnię, co sprawia nie tylko ich geometria i kolorystyka, ale też, a może przede wszystkim, artystyczna intuicja autora...”



23 †

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Progresja", 2000

akryl/sklejka, tektura, 60 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ANDRZEJ GIERAGA | PROGRESJA, 2000, AKRYL, I TEKTURA, SKLEJSKA | [średnica] 120 1/2'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 000 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Gieraga jest poetą światła. Wszystko, co od początku swych artystycznych działań tworzy, powstało w kontekście ze światłem i przy wykorzystaniu różnych jego możliwości wyrazowych. (...) Ono rysuje duktem wzmożonego blasku lub kreską cienia kontury reliefowych wypukłości i zagłębień. Odgrywa w pracach artysty nie tylko rolę głównego czynnika w konstruowaniu kompozycji, ale też istotnego nośnika znaczeń”.

Bożena Kowalska



HARMONIA ŚWIATŁA I KOLORU

Andrzej Gieraga jest jednym z najbardziej uznanych żyjących przedstawicieli nurtu abstrakcji geometrycznej, a jego twórczość zalicza się już do klasyki nurtu nieprzedstawieniowego. Jest on nie tylko cenionym grafikiem i malarzem, ale również dydaktykiem i animatorem kultury. Aktywnie udziela się w środowisku artystycznym, m.in. jako członek Związku Polskich Artystów Plastyków czy inicjator i kurator licznych wystaw indywidualnych i zbiorowych.

Prace Andrzeja Gieragi są pełne spokoju i harmonii. Artysta wypracował swój własny styl wypowiedzi artystycznej, która bazuje na formach geometrycznych, choć najważniejsze dla artysty stają się światło i kolor, którymi operuje z wielką swobodą i lekkością. Mimo że twórczość Gieragi ulegała przez lata wielu przeobrażeniom, to pozostaje w pewnych aspektach niezmienna, a mianowicie w podstawowych środkach wyrazu, po jakie sięga artysta, którymi są wspomniane wyżej światło i relief. Od wczesnych prac powstałych w latach 70. i 80. można dostrzec jednak zmiany, jakie zachodziły stopniowo w twórczości Gieragi. Przez pierwsze dwie dekady swojej działalności artystycznej operował wyłącznie bielą oraz czernią. Kolor w jego obrazach pojawia się dopiero pod koniec lat 80. Dramatyzm i ekspresje zastąpiła wówczas subtelność, wyciszenie i kontemplacja. Z biegiem lat powstające obrazy i grafiki wykazują coraz większe dążenie do uniwersalizmu. Gieraga nadal kształtuje geometrycznie przestrzeń, jednak stosuje coraz więcej uproszczeń, dążąc do wrażenia jednolitości.

Prezentowane dzieło „Progresja” Andrzeja Gieragi z 2000 należy do serii prac, którą artysta rozpoczął w latach 90. Wraz z serią „Progresje i...” zaczął tworzyć symetrycznie zakomponowane płótna, na których oś symetrii przebiega na środku kompozycji. Początkowo artysta multiplikował geometryczne formy zbliżone do prostokątów oraz kwadratów, wykorzystując przy tym chłodną, stonowaną paletę kolorystyczną. Ascetyczne kompozycje z tego okresu urzekają prostotą formy, precyzją warsztatową oraz niezwykle, kontemplacyjnym charakterem. Stopniowo artysta zaczął wprowadzać do swoich obrazów barwy ciepłe, o czym wspomina Bożena Kowalska w swojej wypowiedzi na temat serii: „I naraz, jakby zabrakło artyście w jego pracach radości i słońca – w samym początku dwudziestego pierwszego stulecia wystąpił z nową, zaskakującą serią reliefów w jaskrawych barwach żółci i oranżu. Tytułowane były ‘progresje’, ale to nie kolor w tych obrazach rozjaśniał się czy ciemniał fazami, ale pionowe rowki o silnie zintensyfikowanej barwie gęstniały ku środkowej osi obrazu albo ku jego obu bocznym krawędziom. Zawsze przy zachowaniu symetrii. Przy optymizmie i afirmacji życia, czytelnymi we wszystkich – poza wczesnymi, ekspresjonistycznymi – obrazach Andrzeja Gieragi, ten cykl jego słonecznych ‘Progresji’ ma w sobie najwięcej niepohamowanej, spontanicznej radości, promiennego rozjarzenia dla oczu i wzruszeń” (Bożena Kowalska, Andrzej Gieraga [w:] Andrzej Gieraga. Progresje. Obrazy i grafiki z lat 1972–2016, katalog w Muzeum Miasta Łodzi, Łódź 2016, s. 6).

Andrzej Gieraga nigdy nie poddał się presji wykorzystywania nowych mediów, nie uległ hasłom zwolenników sztuki zaangażowanej, która powinna według nich szokować, wytrącać ze stanu spokoju i zadowolenia. Wyciszone dzieła Gieragi przynoszą wytchnienie widzom we współczesnym świecie, emanują spokojem, ale i optymizmem. Artysta kreuje takie modele rzeczywistości, które według niego są tym doskonalsze, im bardziej zredukowane. Sprzyja temu oszczędność form, kolorów i doskonałe wykonanie techniczne zacierające wszelkie ślady działania narzędzia malarskiego. Gieraga niewątpliwie jest wyczulony na kolor, posługuje się tonami subtelnymi, poszukując coraz to nowych gradacji i zestawień.



24 †

ZBIGNIEW DŁUBAK

1921-2005

"Asymetria 6", 1982

akryl/płyta pilśniowa, 60 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na na odwrociu na krośnię malarskim:
'ZBIGNIEW DŁUBAK "ASYMETRIA 6" 1982 akryl 60 x 60 cm'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 000 – 11 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„(...) forma fotografii nie pokrywa się z formą malarstwa. Ja nie biorę z jednego i nie przekładam ma drugie. One spotykają się tylko w problemie asymetryczności”.

Zbigniew Dłubak



Praca należy do cyklu „Asymetrie”, nad którym artysta pracował od lat 80. XX wieku. Prace zostały pokazane na indywidualnej ekspozycji w warszawskiej Zachęcie w 2003. Dłubak pracował nad nim prawie 20 lat. Był to rozbudowany cykl fotograficzno-malarski, na który początkowo składały się prace malarskie, do których artysta z czasem zaczął wykonywać fotografie. Podłożem teoretycznym była teoria widzenia Władysława Strzemińskiego, mistrza oraz przyjaciela Dłubaka. Inspiracjami były pytania i kwestie dotyczące struktury rzeczywistości, która, według twórcy, była asymetryczna. Była to filozoficzna zasada, wedle której wszystkie elementy, wydarzenia czy przedmioty były niepowtarzalne.

Obrazy, które powstały w ramach cyklu, są minimalistycznymi kompozycjami figur geometrycznych. Były one malowane na gładkich, jednolitych tłach. Artysta sięgał po kolory oraz barwy zbliżone do siebie. Nierzadko powstałe kompozycje zdają się okłamywać ludzkie oko i trudno jest określić, gdzie kończą się granice danej figury, a zaczyna tło.

Jak opisuje fotograficzny cykl towarzyszący pracom malarskim Karolina Puchała-Rojek: „Na fotografie z cyklu 'Asymetria' składają się mniejsze serie, podzielone wedle ukazanych na nich przedmiotów (kartonów, ścian czy murów), roślin i drzew oraz ciał i twarzy. Artysta fotografował w dużych zbliżeniach, kadrował bardzo wąsko, koncentrował ostrość obiektywu na niewielkich fragmentach, co sprawiło, że przedstawione obiekty stały się trudne do rozpoznania. Jak w obrazach zwodził wzrok, korzystając z czysto malarskich środków, tak w fotografiach posługiwał się właściwościami medium: grą światłem i cieniem na fakturach, by patrzącemu każdy temat wydawał się niepowtarzalny” (Karolina Puchała-Rojek, Zbigniew Dłubak, Asymetria, 1981–2000, 11.01.2021, dostępny na: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artykuly/290>).

Zbigniew Dłubak urodził się w 1921 w Radomsku. Już w czasie II wojny światowej kształcił się w kierunku fotografii oraz malarstwa. W czasie pobytu w obozie koncentracyjnym w Mauthausen zrealizował krótkie pokazy artystyczne. Znany jako malarz, fotograf oraz teoretyk sztuki, w 1982 zamieszkał w Meudon pod Paryżem. We wczesnych latach twórczości nawiązywał do surrealizmu oraz abstrakcji, po czym dokonał zwrotu ku sztuce kontekstualnej, w ramach fotograficznego cyklu „Gestykulacje”. Jednak rewolucyjnym w twórczości Dłubaka momentem okazał się cykl fotograficzno-malarski „Asymetrie”, który został wyeksponowany w 2003 w warszawskiej Zachęcie.

Dla artysty istotą rozmyślań stał się zabieg desymbolizacji. Zagadnienie, które podjęte zostało przez Dłubaka na przełomie lat 60. i 70., zarówno w tekstach, jak i twórczości plastycznej. Artysta wprowadzał unieważnienia wytworzone przez powtarzalność elementów oraz neutralizację pierwotnego bytu. Sprzeczność między symboliką a desymbolizacją była pozorna, jej miejsca zastąpiły dywagacje nad wzajemnym uzupełnieniem pojęć oraz stworzeniem łącznika między tym co wykreowane a światem rzeczywistym.

Na przełomie lat 60. i 70. Dłubak pełnił funkcję wykładowcy na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, poprzez którą wraz ze studentami i absolwentami stworzył Seminarium Warszawskie skupiające się na procesie teorii twórczym. Artysta był również redaktorem naczelnym magazynu „Fotografia” oraz współpracował z wieloma galeriami, choćby „Krzywe Koło”, „Współczesna”, „Foksal” oraz „Remont”.

25 †

MIECZYŚLAW TADEUSZ JANIKOWSKI

1912-1968

Kompozycja, 1959

olej/plótno, 81 x 64 cm

sygnowany na odwrociu: 'M. T. Janikowski'

na odwrociu dwie nalepki z inwentarza rodziny artysty z numerem 34

nalepka wystawowa z Muzeum Narodowego w Warszawie

oraz nalepka transportowa

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 000 - 15 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny artysty, Paryż (?)

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Mieczysław Tadeusz Janikowski. 1912-1968. Wystawa monograficzna, TPSP Kraków, 1986

BWA Bydgoszcz, 1987

BWA Poznań, 1987

CBWA Warszawa, 1987

„Mieczysław T. Janikowski: w stronę abstrakcji”, Muzeum Narodowe w Warszawie, październik - listopad 2004

„Mieczysław T. Janikowski. Medytacje euklidesowe”, Galeria Piekary, Poznań, 21.05-30.07.2021

LITERATURA:

Mieczysław Tadeusz Janikowski. Wystawa monograficzna, katalog wystawy, CBWA Warszawa, TPSP Kraków, Kraków 1987, poz. kat. 261, s. 43.

Mieczysław T. Janikowski. Medytacje euklidesowe, Poznań 2021, s. 174 (il.)



Sztuka Mieczysława Janikowskiego to w znaczącym stopniu pochodna jego burzliwego życiorysu. Janikowski część swojego życia związał z wojskiem i to właśnie kariera wojskowa niejako warunkowała charakter jego pracy twórczej. Od 15 sierpnia 1932 do 30 czerwca 1933 odbył ochotniczą służbę wojskową w Szkole Podchorążych Rezerwy Kawalerii w Grudziądzu. Następnie praktykował w 3. Pułku Ułanów Śląskich w Tarnowskich Górach. 1 stycznia 1936 został mianowany na stopień podporucznika i trafił do korpusu oficerów rezerwy kawalerii. Po zwolnieniu do rezerwy podjął studia na Wydziale Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego, jednak już rok później zdecydował się podjąć naukę na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, którą ukończył w 1939. Do tego momentu Janikowski poruszał się głównie dobrze przetartymi artystycznymi szlakami, które wyznaczyli mu jego profesorowie, a wśród nich przede wszystkim Jarocki, Sichulski i Filipkiewicz.

W momencie wybuchu wojny Janikowski trafił do 22. Pułku Ułanów Podkarpackich, w której szeregach walczył do 1 października. Jego szlak bojowy jednak się nie skończył. Po kapitulacji przedostał się na Węgry, a stamtąd ruszył dalej na zachód, by wstąpić w szeregi 1 Dywizji Pancerniej, biorąc udział w wyzwaniu Francji, Belgii i Holandii.

Wskutek walk Janikowski został ranny, a leczenie podjął w Szkocji, gdzie znalazł nie tylko azyl, ale też inspirację artystyczną. Ukończył College of Art w Edynburgu, co miało kluczowy wpływ na charakter jego późniejszej twórczości w duchu akademickiego realizmu, który uzupełniał jego wcześniejsze zdobycze na polu krakowskiego koloryzmu. Otrzymał w tym czasie stypendium, pozwoliło mu w 1947 wyjechać do Paryża oraz Londynu. Zachwycony atmosferą stolicy Francji zdecydował się osiąść tam w 1952. Od tego momentu swoją uwagę poświęcił pracom nad własnym niepowtarzalnym stylem artystycznym, który nie wykrystalizowałby się, gdyby nie szlak bojowy, który przeżył i powstała w wyniku konsekwencji udziału w walkach możliwość wyjazdu ze Szkocji do Paryża. Choć życie polskich weteranów na Wyspach Brytyjskich często nie było usłane różami, to jednak do polskich wojskowych potrafiło uśmiechnąć się szczęście.

W tym czasie uprawiał równoległe malarstwo figuratywne, tworząc pejzaże inspirowane widokami Prowansji, a także kompozycje utrzymane w duchu informelu. Moment przejścia z malarstwa, jak sam to określił, o charakterze abstrakcji impresjonistycznej do abstrakcji geometrycznej jest uważany za punkt zwrotny w jego karierze. Począwszy od końca lat 50. Janikowski tworzył głównie geometryczne abstrakcje, które z biegiem czasu ulegały coraz większej dekonstrukcji, a prezentowana praca pochodzi właśnie z tego kluczowego dla całej twórczości Janikowskiego momentu.

W tym czasie na płótnach Janikowskiego zaczynają zapełniać figury geometryczne, przede wszystkim koła, elipsy i trójkąty co zabawnie skomentował Czapski: „Janikowski nieskończenie przesuwając swe trójkąty i wciąż jeszcze i jeszcze upraszcza swe płótna (...)” Józef Czapski, Nagroda plastyczna „Kultury”, „Kultura” Paryż 1960, nr 6/152, s. 119. Jego wcześniejsze prace geometryczne najczęściej utrzymane są w ciemnej tonacji i ciepłych zestawieniach barwnych, z czasem jednak stają się one coraz bardziej ascetyczne i jednocześnie wysmakowane kolorystycznie, a artysta angażuje w układ kompozycyjny tylko dwie figury geometryczne.

Redukcja na rzecz klarowności wyrazu świadczy o pełnej dojrzałości stylu artysty, co zresztą potwierdzają słowa artysty, które przytoczone zostały na łamach londyńskiego „Życiu” z dnia 21 października 1956: „Osobiście (...) nie wychodzę (...) w swoim malarstwie niefiguratywnym z natury. (...) Jestem, jak Pan widzi, zwolennikiem (...) kierunku, nazwanego też geometrycznym. Tszyszem (...) nie uznaje w ogóle kształtów, lecz tylko rozlane barwne plamy. W tym kierunku jest wiele przypadkowości i nieodpowiedzialności. (...) Dla mnie niezrównanym mistrzem plastycznej strony jest Węgier, osiadły w Paryżu, Vasarely. Niestety gardzi on treścią, a więc wszystkim tym, co jest w obrazie nienazwanym jego nurtem i wewnętrznym znaczeniem. Poza tym Manessier, witrażysta, uchodzący za malarza religijnego, oraz Bissière. (...) Sztuka, której się poświęciłem, nie ściele życia różami. Będę żył nadal, jak żyję: dla mojej sztuki. Wierzę w jej przyszłość. O chleb się nie martwię, przeżyłem już wiele (...). A farby? Maluję cienko i ekonomicznie. Nie na darmo studio-wałem w Edynburgu wśród Szkotów.” J. B. Rozmowa z Mieczysławem Janikowskim, „Życie” (Londyn) 21.10.1956, nr 43, s. 11.

Progresja w kierunku abstrakcji geometrycznej przyniosła Janikowskiemu spore uznanie, co zaowocowało zaproszeniem do udziału w szeregu wystaw zbiorowych. W 1955 po raz pierwszy wziął udział w Salon des réalités nouvelles, natomiast rok później Janikowski mógł już zaprezentować swoje prace na dwóch wystawach solowych: w galerii Colette Allendy w Paryżu i w Gallery New Vision w Londynie. Artysta niezwykle rzadko wystawiał swe prace i tylko w miejscach, które naprawdę cenił.

Przez ponad 20 lat kompozycje Janikowskiego przebyły długą drogę od akademickiego realizmu, przez krakowski koloryzm, następnie francuski informel aż do neokonstruktivistycznej geometryzacji. Cały ten czas artysta koncentrował się na stopniowym upraszczaniu i redukowaniu elementów kompozycji, zmierzając do coraz większej ascezy. Żył dla sztuki i był jej całkowicie oddany, a wyrazem tego całkowitego poświęcenia i niejako jego ilustracją są zredukowane geometryczne kompozycje artysty.

26 †

JERZY KAŁUCKI

1931-2022

Bez tytułu 3, 2016

akryl/plótno, 125 x 95 cm
sygnowany i datowany na odwrociu na krośnie malarskim: 'Jerzy Kałucki 2016'
opisany na odwrociu: 'BEZ TYTUŁU 3'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 000 - 32 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Starmach, Kraków

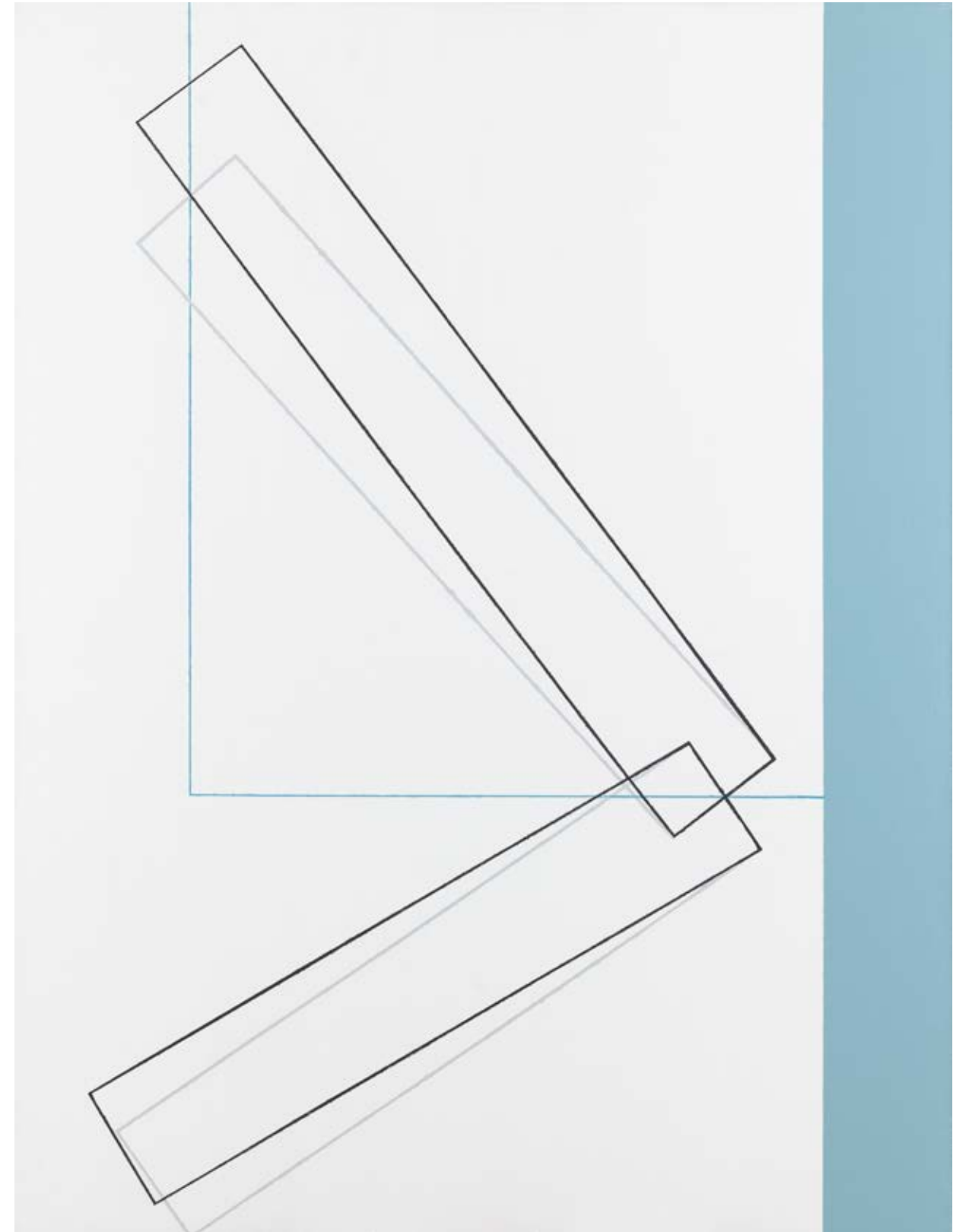
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Przebiegi i Konteksty, Galeria Starmach, Kraków, 28.02-31.03.2017

„Nowe obrazy od dotychczas powstałych, odróżnia zmiana spojrzenia na przestrzeń, a ściślej zmiana pozycji obserwatora. O ile wcześniejsze były próbami syntezy, nadania przestrzeni arbitralnej struktury, zawierającej całokształt doświadczonego świata we wszystkich jego punktach – to nowe obrazy są tymi punktami, jednostkowymi zdarzeniami w ułamkach czasu, przemijającymi, i one są tymi, co konstytuują wszechświat”.

Jerzy Kałucki



Prezentowana w katalogu kompozycja z 2016 jest charakterystycznym przykładem twórczości Jerzego Kałuckiego. Zdezintegrowane geometryczne figury, wycięte i multiplikowane są bowiem wyznacznikiem stylu tego artysty od późnych lat 60. Jak pisała Marta Kucio: „Od 1968 w pracach Jerzego Kałuckiego pojawia się motyw koła, łuku, elipsy, które to konsekwentnie stosowane przez artystę do chwili obecnej stały się znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Po prawie dwudziestu latach, w roku 1986 do tego repertuaru form malarz dodał linię prostą, rozumianą jednak jako fragment gigantycznego łuku. (...) Te silne uproszczenia, skondensowane pod względem formy i koloru kompozycje sprawiają wrażenie ładu, harmonii i spokoju. Z pozoru jednoznaczne i oczywiste przedstawienia przy wnikliwym oglądzie ulegają swoistej przemianie. Płaskie powierzchnie odkrywają głębie i wypukłości, łuk niespodziewanie 'wyprostowuje' się, a prosta 'zakrzywia'. Okręgi, proste, wycinki łuku zdają się wybiegać poza ramy obrazu. Artysta zwraca uwagę widza właśnie na to, co znajduje się poza obrębem płótna, na przestrzeń, w której przecina się nieskończenie wiele łuków i nieskończenie wiele prostych, także tych, których fragmenty udało się zatrzymać i utrwalić w prostokącie płótna. Chodzi więc o wyjście poza ramy bieżącej, o sięgnięcie w przestrzeń możliwą do ogarnięcia już nie wzrokiem, ale jedynie wyobraźnią” (Marta Kucio, Koło, łuk, elipsa, [w:] Kwartalnik literacki „Kresy”, nr 3, 1988, s. 183).

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

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

27 †

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

Bez tytułu, 1965

olej/piótno, 56 x 63 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'a notre Ami Adrian | tadeusz Kantor | New York | Mai 1965'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

32 000 - 53 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna (dar od artysty)

Sotheby's, Nowy Jork, 2015

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Sztuka dzisiejsza jak życie wciągnięta jest w sens, którego nigdy do końca nie znamy. (...) Tu już nie ma mowy o jakiegokolwiek imitacji, imitacji przedmiotu czy imitacji wymaginowanej rzeczywistości. Obraz staje się samą twórczością i manifestacją życia, jego przedłużeniem. Jest to zupełnie nowa koncepcja dzieła sztuki i nowa estetyka”.

Tadeusz Kantor



Przełom lat 50. i 60. to w polskiej sztuce czas hegemonii formuły abstrakcyjnej, szczególnie zaś wpływ na młodych twórców wywarła „epidemia informelu”, która zaczęła się właśnie od Tadeusza Kantora i jego wystawy w salonie Po prostu w 1956. Do połowy lat 50. Kantor malował obrazy z pogranicza abstrakcji i sztuki figuratywnej. W 1955, po wyjeździe do Paryża, gdzie nawiązał bliski kontakt z malarzami informelu i obejrzał prace takich artystów jak Wols, Jean Fautrier, Georges Mathieu i (być może) Jackson Pollock, rozwinął własny taszystowski język i wprowadził do Polski oryginalny typ abstrakcji. Komentując stosunek Kantora do wpływu innych artystów, Mieczysław Porębski pisał: „Kantor nieomylnie chwytą żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją ‘na warsztat’, bo wie, że istotna siła nowoczesnego artysty polega na stałym odnawianiu się, stałym, twórczym współuczestnictwie w jednym, wspólnym i nieprzerwanym procesie. Nie boi się ‘obcego tekstu’, nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną samodzielną kreację, rozegra własną sprawę” (Mieczysław Porębski, Maria Jarema, Tadeusz Kantor w Salonie Po prostu, „Po prostu”, nr 52-53, 1956). W ciągu następnych pięciu lat twórczość Kantora ewoluowała od taszizmu typowego dla szkoły paryskiej – autonomiczny kolor kładziony spontanicznie płynnymi rytмами, wspaniale realizowane burzliwe orgie barw – do współczesnych, impastowych, mrocznych i dzikich płócien przypominających pejzaże spustoszone strumieniami płonącej lawy. Podobnie w prezentowanej pracy – powierzchnia obrazu przypomina malarską mapę, widziana

z lotu ptaka spiętrzoną formacją skalną. Skojarzenie to potęguje paleta barw sprowadzona do kolorów ziemi przełamanych turkusowymi akcentami. Centralną część kompozycji artysta oddaje żywiołowi farby, drapieżność impastowych bruzd łagodzi półprzezroczystą, złocistą warstwą, co przydaje przytłaczającemu w formie obrazowi waloru lekkości i efemeryczności. Poprzez wyraźnie określone obszary barw kompozycyjnie odbiega ona nieco od płócien z tego okresu rozstrzyganych za pomocą programowej przypadkowości.

„Gorąca abstrakcja”, jak zamiennie nazywano informel, stała w opozycji do „zimnej abstrakcji” geometrycznej. Spór pomiędzy zwolennikami jednej i drugiej rozgrzewało ówczesne środowisko artystyczne. Tadeusz Kantor zdecydowanie opowiadał się po stronie żywiołu malarskiego, obecności przypadku i żywotności materii, czemu dał wyraz w głośnym manifestie „Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!”: „Jesteśmy dopiero u progu zrozumienia ogromnej siły inspirującej, jaką zawiera to słowo. Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia. Brak wszelkiej konstrukcji, jedynie konsystencja i struktura. Inna przestrzeń i inne pojęcie ruchu. Jak ująć i zdobyć materię, która jest samym życiem?” (Tadeusz Kantor, Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!, „Plastyka”, nr 16, dodatek do „Życia Literackiego”, nr 50, 1957, s. 6).



28 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Figura XX", 1959

olej/plótno, 122 x 60 cm

sygnowany i datowany p.d.: "LEBENSTEIN 59"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN LEBENSTEIN | FIGURA | XX 122 x 60 | 1959'
na odwrociu stempel Kolekcja Fibak Monte Carlo

estymacja:

250 000 - 400 000 PLN

53 000 - 85 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Polswiss Art, 2016

kolekcja prywatna, Europa

„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





„Figury osiowe” Jana Lebensteina stanowią jeden z najbardziej rozpoznawalnych cykli malarskich w historii współczesnej sztuki polskiej. Artysta tworzył je od końca lat 50. – początkowo w Rembertowie pod Warszawą, następnie zaś w Paryżu, dokąd wyemigrował w 1959. Genezą „Figur osiowych” są tzw. Figury kreślone – wertykalne obrazy z II połowy lat 50. przedstawiające figurę ludzką dość ciasno umiejscowioną w ramach kompozycji. Figury te zmieniały się w kierunku coraz większych uproszczeń i stopniowego zatracania rozpoznawalnych cech ludzkich ku celebracji formy i materii malarskiej. „Figury osiowe” powstawały zarówno w technice olejnej na płótnie, jak i były malowane gwaszem na papierze – pierwotnie milimetrowym, skąd pochodziła nazwa „kreślone”. Charakteryzuje je wertykalny, osiowy podział, wzdłuż którego rozkładają się płaszczyzny barw. W ten sposób tworzy się w obrazie aluzja do przedstawienia nieokreślonej natury postaci czy stworzeń.

Prezentowana praca stanowi znamienity przykład formuły, jaką osiągnęły „Figury osiowe” około 1960: kompozycja o silnie zaznaczonej osi pionowej, zamknięta w wąskim kadrze całkowicie wypełnianym przez centralne wyobrażenie, mieni się ciepłymi barwami ochry, sieni i ciepłych brązów. Charakterystyczne opracowanie powierzchni, skupienie na materii malarskiej, owocuje chropowatością przypominającą fakturę kory drzewa, gadziej skóry lub owadziego pancerza. Rok 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, mniej „ludzkie” kształty. Powierzchnia „figury” zyskuje wymiar reliefu – prace z tego cyklu są zaliczane do nurtu tzw. malarstwa materii.

Tytułowa figura to postać całkowicie abstrakcyjna, przypominająca prehistoryczne lub antyczne figury, o rudymenarnie 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 ustanawiające obraz czynniki, 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 zaklinaliem tej historii. Dobrze jest żyć w epoce, kiedy tego rodzaju przesady prywatne uważane są znowu za sztukę. Ale to nie jest zwykły zbieg okoliczności: problemy innych ludzi są różne od moich, lecz natykają się oni na takie same trudności zewnętrzne”.

Lata 1959–61 były niewątpliwie kluczowe w karierze artysty. W 1959 Lebenstein otrzymał Grand Prix I Biennale de Paris i choć przyznanie nagrody artyście z za żelaznej kurtyny było w dużej mierze motywowane politycznie, to bez wątplenia 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 przeniósł się do Paryża. Kontynuuje i rozwija swój cykl „Figur osiowych” zapoczątkowany jeszcze w latach 50. w Rembertowie.

Dzięki bogatej dokumentacji fotograficznej jego studia („Life” i „Time” po sukcesie paryskim kilkakrotnie wysyłały do niego fotoreporterów) wiemy dość dużo o sposobie, w jaki artysta tworzył swoje kompozycje. Lebenstein, twórca niewysoki, rozkładał zazwyczaj płótno na podłodze albo na stole. Tworzył poprzez rozprowadzanie farby na płaszczyźnie płótna, a nie kładzenie jej płasko – stąd reliefowy charakter wielu „figur”.

W 1961 z kolei, dzięki współpracy z nowojorską galerią Chalette, Lebenstein zaprezentował swoje prace na legendarnej wystawie „Fifteen Polish Painters” w MoMA. Tym samym został uznany za jednego z najważniejszych polskich malarzy. Jak pisał we wstępie do katalogu komisarz wystawy Peter Selz: „Jego wyobraźnia jest wysoce oryginalna: wytworzył on osiowe, niemniej asymetryczne figury, które łączą geometryczne i mechaniczne formy z organizmami, które przypominają zarówno rośliny, jak i postacie. Same figury rozpościerające się i rozciągnięte wzdłuż pionowych osi są obrysowane wyraźnym konturem i zdecydowanie wypełnione – jednak często zderzone zostają z płynnym tłem naruszającym ich powierzchnie. Przywołują one ludzki szkielet, ale człowieczeństwo nie jest nigdy naprawdę zaznaczone. Całościowy obraz człowieka pozostaje jednak niejednoznaczny i nawet bardziej ambiwalentny” (15 Polish Painters, katalog wystawy, New York 1961, s. 11).

29 †

TADEUSZ BRZOWSKI

1918-1987

"Kuglarz", 1984

olej/piótno, 50 x 47 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski | 84,' oraz wskazówka montażowa

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "'KUGLARZ" | 50 x 47 | T. BRZOWSKI. | 1984'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

43 000 – 64 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Barbary Komarnickiej, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2021

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

„Masters of Contemporary Art in Poland”, Ithaca (Nowy Jork), Herbert F. Johnson Museum of Art (Cornel University),

2.04-18.05.1986

LITERATURA:

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, [red.] Wawrzyniec Brzozowski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,

Warszawa 1997, poz. kat. 467, s. 242

„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



SŁOWA PRZEKSZTAŁCONE W OBRAZY

Tadeusz Brzozowski jest jednym z największych twórców polskiej sztuki XX wieku. Bezpośrednio przed wojną, w 1936, rozpoczął studia na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, którą kontynuował w okupacyjnej Kunstgewerbeschule. Dyplom uzyskał w 1946. Już w czasie trwania okupacji związał się z kręgiem Grupy Krakowskiej i grał w sławnym, wojennym spektaklu w reżyserii Tadeusza Kantora „Powrocie Odysa”. W tamtym czasie zauważalne były większe lub mniejsze zainteresowanie artystów krakowskich surrealizmem. Te inspiracje dostrzegalne są również we wczesnych dziełach Tadeusza Brzozowskiego. Zależności między słowem a obrazem w twórczości Brzozowskiego, właśnie w kontekście surrealizmu, ciekawie interpretował Mieczysław Porębski, historyk sztuki, ale też przyjaciel Brzozowskiego: „Przyzwyczajiliśmy się do tego, że obraz komentuje się słowami. (...) Ten sposób rozumienia malarstwa przeniósł w krąg myśli awangardowej nie kto inny tylko założyciel doktryny surrealizmu, André Breton. To on właśnie w znanym swym przepisie na dekalokomanię uznał za najbardziej osobisty i słuszny sposób wypowiedzi stanowi samo automatyczne nazwanie tego, czego dopatrzone się w wytworzonej uprzednio, przypadkowej, niekontrolowanej niczym plamie. Rola artysty sprowadzona tu została do samookreślenia się – może raczej należałoby powiedzieć – samoujawnienia wobec pełniącego funkcję wywoławcą obrazu. Brzozowski sytuację tę odwrócił. Malował słowa przekształcone w obrazy” (Mieczysław Porębski, Tadeusz Brzozowski [w:] Tadeusz Brzozowski 1918–1987, [red.] Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 12). Porębski zrekonstruował proces powstawania wielu obrazów Brzozowskiego. Zwrócił również uwagę na fakt, że wobec surrealistycznej praktyki mają one charakter odwrócony, twórczo przetworzony przez krakowskiego artystę. Dalej Porębski nazwał słowa, punkty wyjścia dla Brzozowskiego, „znaleziskami”. To kolejna obserwacja, która może wskazywać na pewnego rodzaju związku z praktyką surrealistyczną, dowartościowywała ona przecież obiekty znalezione, dziwaczne, niechciane i porzucone, które miały wywoływać strumienie niekontrolowanych skojarzeń. Obiekty u Brzozowskiego zamieniły się w słowa, a dopiero on sam nadawał im materialne, rzeczowe właściwości. Poetyckie, „dziwaczne” tytuły towarzyszyły jego malarstwu już od lat 40. To z tamtego okresu pochodzą takie obrazy jak „Pogrzeb rekina” czy „Czkawka chirurga”. Rzecz jasna żaden z nich nie przedstawiał tego, co wizualnie można by rozpoznać właśnie jako sytuacje opisane – czy raczej wykreowane – przez tytuły. Brzozowski gromadził nawet w kolejnych latach te „znaleziska”, notował słowa i frazy, które wydawały mu się ciekawe, i, prawdopodobnie, warte zobrazowania. W jego dziełach nieustannie powracało zagadnienie szczególnego napięcia między słowem a obrazem. Praktykę wizualizowania podobnych, zaskakujących, ale też często zabawnych słów i związków wyrazowych, artysta kontynuował przez cały czas trwania swojej aktywności artystycznej. Nie traktował sztuki z wielką powagą, w kategoriach posłannictwa. Mimo że w pełni zasłużył sobie na miano wybitnego artysty, potrafił traktować swoją twórczość i rolę artysty z dystansem i humorem. Trudnym momentem dla Brzozowskiego okazała się końcówka lat 70. W atmosferze ogólnie panującego marazmu artysta zaczął coraz mniej malować, pojawiły się u niego również problemy zdrowotne. Twórca zwrócił się wówczas w stronę rysunku. Na przełomie 1981 i 1982 wykonał 50 doskonałych prac tuszem na papierze. W ostatnich latach życia wykonał również serię monumentalnych gobelinów pt. „Kwartet zapustny” na zlecenie Filharmonii Bydgoskiej. W publikacji „Brzozowski” z serii „Ludzie. Dzieła. Czasy” Wawrzyniec Brzozowski pisał: „Po roku 1985 przestał właściwie tworzyć obrazy – jeśli malował, to jedynie maleńkie ‘deseczki’, przeznaczone głównie na prezenty dla przyjaciół. Jedyńm wyjątkiem była, powstała tuż przed śmiercią, seria czterech niedużych wizerunków Chrystusa oraz pięć małych obrazków, które nie są datowane, a jeden z nich nie posiada nawet tytułu – zapewne nie uznał ich za skończone. Na malowanie po prostu chyba zabrakło mu czasu”. Słowa te potwierdzają, że prezentowany w katalogu „Kuglarz” jest jedną z niewielu prac wykonanych przez artystę w schyłkowym okresie twórczości, w dalszym ciągu jednak reprezentuje najwyższy poziom dokonań malarskich Brzozowskiego.



30 †

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Urodziny II", 1963

olej/ płótno, 100 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: "Kobzdej | 63"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Aleksander Kobzdej | 1963 | "Urodziny II" | 100 x 81"

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 000 - 15 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

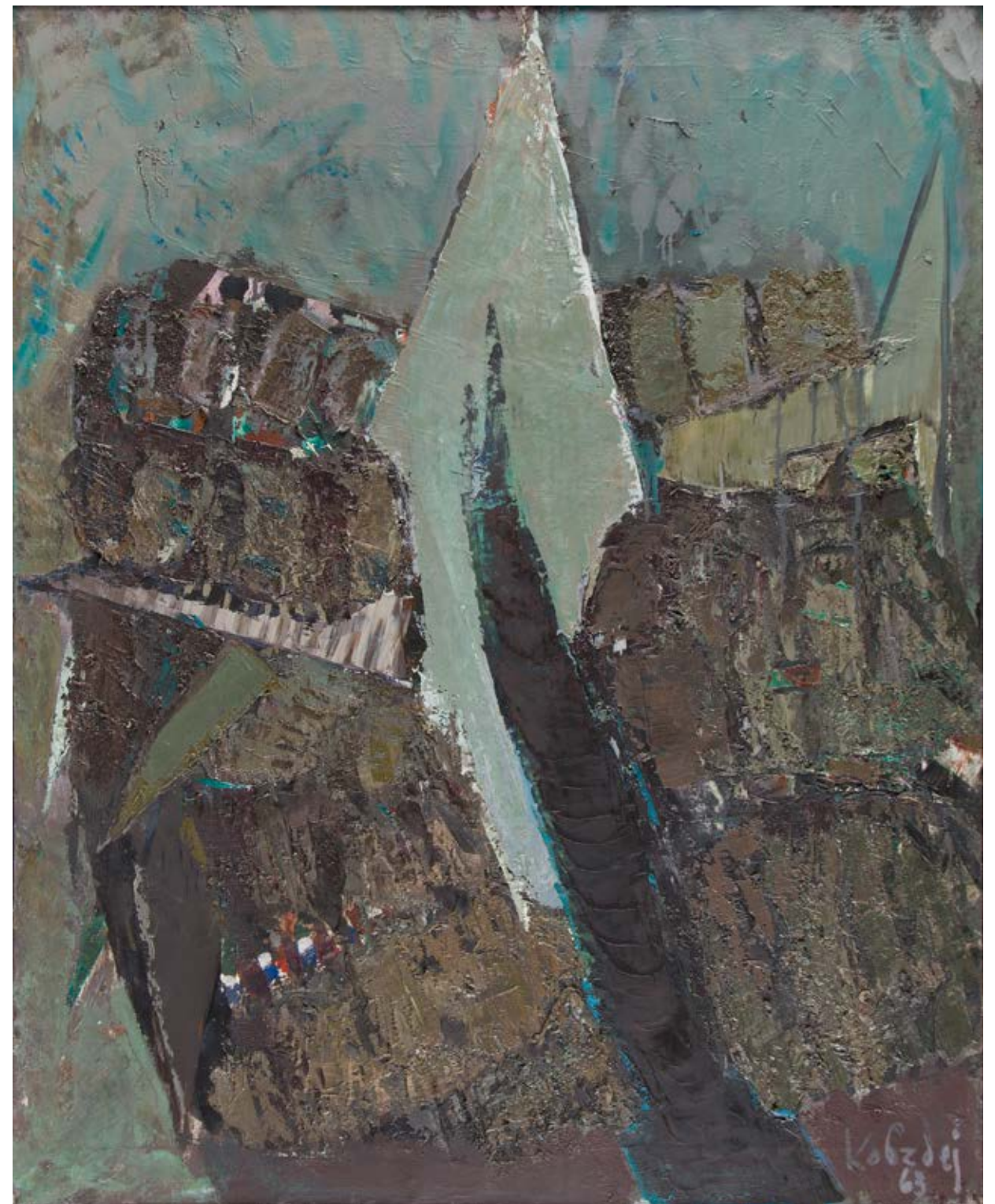
kolekcja Barta N. Stephensa

Shapiro Auctions, Nowy Jork, 2017

kolekcja instytucjonalna, Polska

„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





Aleksander Kobzdej to niewątpliwie jeden z najbardziej uznanych polskich malarzy tworzących po wojnie, a prezentowana w ramach katalogu kompozycja zatytułowana „Urodziny II” to wyjątkowa pozycja w jego twórczym dorobku. Niezwykle popularny za granicą, we wczesnych latach 60. jako jedyny Polak miał wystawy indywidualne w Stanach Zjednoczonych. Mimo iż popularność zyskał jako socrealista, po upadku doktryny Kobzdej był artystą awangardowym i eksperymentatorem, którego obrazy zachwyciły międzynarodowe gremium kolekcjonerów i specjalistów. Międzynarodowy rozgłos przyniósł Aleksandrowi Kobzdejowi sukces na V Biennale w São Paulo, gdzie otrzymał najważniejszą w swojej karierze nagrodę za cykl „Idole”. Miało to długofalowy wpływ na całą jego karierę – to wtedy dostrzegł go krytyk sztuki Pierre Courtion, który stał się jednym z najważniejszych mecenasów jego sztuki. Jak wspominał Kobzdej: „Zostałem zaproszony przez krytyka p. Pierre Courtion do wzięcia udziału w niewielkiej rozmiarami wystawie kilku francuskich malarzy, która to wystawa odbyła się w Paryżu, w grudniu 1959. Wystawiałem wówczas w galerii L’ancienne Comedie wraz z Leonem Zack, Boilu i Debre. Następnym tej wystawy był indywidualny pokaz około trzydziestu, już w Paryżu powstałych obrazów, zorganizowany w tejże galerii w lutym 1960 r. I znowu konsekwencją tej wystawy było zaproszenie ekskluzywnej galerii nowojorskiej French et Co. oraz propozycja szwajcarskiego krytyka p. Benadora. Tak więc część obrazów została przewieziona do New Yorku, zaś pozostałe płótna powędrowały wraz z panem Benadorem do Genewy”. Po wystawie w nowojorskiej galerii French and Company pojawiły się lakoniczne, acz pełne entuzjazmu wzmianki w polskiej prasie. Przekrój pisał: „Aleksander Kobzdej wystawiał w Nowym Jorku 25 obrazów malowanych w Polsce i Paryżu; żywe zainteresowanie, b. przychylnie oceny”. Równie entuzjastyczna była wzmianka w „Gazecie Białostockiej”, gdzie cytowano „New York Timesa”: „Kobzdej jest malarzem niezwykle uzdolnionym, który mimo posługiwania się współczesną techniką malarską nie wpada w manierę ornamentalizmu”. W polskiej prasie nazwisko Aleksandra Kobzdeja nadal używane jest zamiennie z autorem „Podaj cegłę”, choć wystawiane wówczas obrazy nie mają żadnego związku z cytowanym dziełem. Kolejnym amerykańskim sukcesem jest wystawa w waszyngtońskiej Gres Gallery. Tam ściąga go młoda, energiczna kuratorka Beatrice Perry, która malarstwo Kobzdeja odkrywa podczas swojej krótkiej wizyty w Polsce na początku lat 60. Ona też przyczynia się do tego, że wystawienie prac Kobzdeja w nowojorskim MoMA staje się realne – trzy z wystawionych obrazów pochodzą z Gres Gallery. Waszyngtońska publiczność jest zachwycona pracami Kobzdeja, a pochwałą nie ma końca. Leslie Judd Ahlander w artykule, który ukazał się w „The Washington Post”, pisała: „W malarstwie Kobzdeja odczuwa się międzynarodowe tchnienie. Jest ono nie tylko pozbawione całkowicie charakteru przedstawiającego, lecz jest zaabsorbowane fakturą i materią, tak charakterystyczną dla obecnej awangardy. Podobnie jak współcześni malarze hiszpańscy prezentowani ubiegłej zimy w Nowym Jorku, którzy mają być niebawem ponownie pokazani w tutejszej Corcoran Gallery, Kobzdej przedstawia prace, które mają niemalże kształt płaskorzeźb, ze starannie zbudowanymi fakturami, żłobionymi, nacinanymi, wyciąganymi i wciskanymi w powierzchnię przypominającą kruszejący gips lub ceglany mur, wygarbowaną skórę, archeologiczną ruinę albo śnieżny nawis. (...) Kobzdej jest kolorystą o rzadkiej wrażliwości i przenikliwości. Potrafi podejmować najbardziej delikatne i kobiece niuanse i wbudowywać je w pomniki. Błady róż, delikatny błękit i błady fiolet, seledynowa zieleń, wszystkie te barwy są wyważone i znajdują przeciwagę w innych tonach o wielkiej sile i męskości, co czyni z nich tonacje tak świetliste, że zdają się być od tyłu podświetlone” (Leslie Judd Ahlander, Polski malarz otwiera sezon w Gres Gallery, „The Washington Post”, marzec 1960, tłum. Konrad Niemira).

31 †

STEFAN GIEROWSKI

1925-2022

Martwa natura z czajnikiem, 1948-1949

olej/ płótno, 49,5 x 61 cm
sygnowany l.d.: 'S. Gierowski'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 000 – 15 000 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy została potwierdzona przez Fundację Stefana Gierowskiego w Warszawie
praca zostanie umieszczona w archiwum Fundacji

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Stefan Gierowski to jeden z najwybitniejszych polskich malarzy kształtujących oblicze powojennej sceny artystycznej. Malarz odbył studia artystyczne w Krakowie (1945-48), w pracowniach Zbigniewa Pronaszki i Karola Frycza. Twórczą praktykę wsparł gruntowną wiedzą historyczną zdobytą jako słuchacz Wydziału Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W 1949 Gierowski przeniósł się do Warszawy. Od połowy lat 50. (do roku 1960) zaangażował się w działania nowopowstałej Galerii Krzywe Koło, ściśle współpracując z Marianem Boguszem przy tworzeniu programu galerii.

Równocześnie w jego twórczości od 1957 dokonuje się ważna zmiana, uważana za decydujące obranie kierunku na resztę życia. Zaczyna malować obrazy oznaczane numeracją łacińską, które już niedługo staną się jednymi z najważniejszych artefaktów polskiej historii sztuki. Początkowo nawiązuje w nich do informelu, ale od połowy lat 60. w jego malarstwie na pierwszy plan zaczynają wychodzić zagadnienia światła, barwy, przestrzeni i ruchu. Jest to równocześnie czas pierwszych wystaw (Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale w 1955, konkurs eliminacyjny do Międzynarodowej Wystawy Sztuki Młodych w Zachęcie w 1955, Wystawa

Młodego Malarstwa i Rzeźby w Sopocie w 1957). O pracach artysty pisali z uznaniem najwybitniejsi przedstawiciele ówczesnej krytyki artystycznej: Aleksander Wojciechowski, Jerzy Stajuda, Julian Przyboś i Zbigniew Herbert. Jednak nim artysta osiągnął ten przełomowy moment, minęło przecieź dobrych kilka lat. Jak artysta doszedł do miejsca, w którym tak prychylnie wyrażała się o nim krytyka? Na rynku aukcyjnym niezwykle rzadko zdarzają się prace z tego okresu (między zakończeniem studiów a inicjacją cyklu „Obrazów”). Jedną ze wskazówek w odpowiedzi na to pytanie jest „Martwa natura z czajniczkim”, praca powstała w latach 1948-49. Młody Stefan Gierowski wyruszał tu w kilkuletnią podróż, która zawiodła go do abstrakcji. Świat Gierowskiego zmierza ku abstrakcji w sposób subtelny. „Łamiąca się” przestrzeń, lewitujące przedmioty, obwiedzione grubym konturem, niepewność odnośnie tożsamości przedstawionych rzeczy (czy artysta przedstawił okno, czy obraz w obrazie?) oraz użycie koloru, które nie opisuje i nie ma rzetelnie opisywać rzeczywistości. A w tle, dosłownie w tle, tapeta pokoju (?), wróżąca już malarskie osiągnięcia artysty nadchodzących dekad.



32 †

JANUSZ ORBITOWSKI

1940-2017

Martwa natura, 1965

olej/deska, 52 x 75 cm

sygnowany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 000 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„W twórczości Orbitowskiego, programowo chłodnej i zobiektywizowanej, jest nie tylko – charakterystyczne dla sztuki operującej językiem geometrii – dążenie do osiągnięcia porządku jako wartości kreatywnej, przeciwstawionej chaosowi człowieka i świata. Poza warstwą rozważań nad problemami czysto plastycznymi odczytać się dają odniesienia do innych jeszcze zagadnień ogólnych o znaczeniu uniwersalnym. Znamiennej jako początkowa oschłość prawie inżynierijno-technicznych eksperymentów znajduje potem, w rysunkach zwłaszcza, przeciwwagę w sprzężeniu z naturą, zachwyceniu jej koronkową subtelnością, w refleksji nad jej niezrównanym ładem, logiką i mądrością”.

Bożena Kowalska



33 †

BRONISŁAW SCHLABS

1920–2009

Kompozycja, 1960

technika własna/płyta, 59,5 x 120 cm

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 000 – 13 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Bronisław Schlabs. Prace z lat 1952–1995, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2004

LITERATURA:

Bronisław Schlabs. Prace z lat 1952–1995, katalog wystawy, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2004 (il.)

Bronisław Schlabs był jedną z najważniejszych postaci powojennego środowiska fotograficznego w Polsce nie tylko jako praktyk, ale również popularyzator dziedziny. W 1957 w Galerii Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego zorganizował międzynarodową ekspozycję fotografii „Ku nowoczesności”. Wówczas poznał również Jerzego Lewczyńskiego i Zdzisława Beksińskiego, z którymi utworzył nieformalną grupę artystyczną. W kolejnych latach twórcy kilkakrotnie wystawiali wspólnie, między innymi w klubie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Gliwicach. Pokaz ich prac został okrzyknięty „antyfotografią”. Termin ten na długo pozostał jednym z określeń działalności trójki artystów.

W tym samym roku (1958) Schlabs zaczął eksperymentować na polu technik wykonywania tradycyjnej fotografii. W jego działalności pojawiły się próby tworzenia obrazów bezpośrednio na kliszy, z pominięciem aparatu fotograficznego. Schlabs poprzez cięcie, podgrzewanie, a niekiedy wydrapywanie materii matrycy, kreował oniryczne, abstrakcyjne kompozycje. Dojście Schlabsa do tego etapu twórczości nie było jednak oczywiste. Jak pisze Małgorzata Santarek: „Analiza drogi twórczej Schlabsa daje nam wgląd w niezwykle ciekawy okres w polskiej sztuce, rozerwanej między różnie pojmowaną nowoczesnością a ograniczającą ją polityką. (...) Artysta otarł się o niemal każdy nurt uprawiany wówczas w fotografii (...)” (Małgorzata Santarek, Bronisław Schlabs a poszukiwanie nowoczesności w sztuce lat 50. [w:] Beksiński. Lewczyński. Schlabs. Pokaz otwarty, Bytom – Wrocław 2019, s. 16–22), co też świadczy o jego wszechstronności i artystycznych poszukiwaniach. Nawet jeśli przyjrzymy się jego pracom, związanym z tematami typowymi dla socrealizmu, zauważymy, że jest on w nich daleki

od szablonów postrzegania. To raczej widzenie inspirowane dokonaniem Aleksandra Rodcenki – skrót perspektywy, żabia perspektywa, ujęcie z lotu ptaka. Nawet pokazując robotnika, pozbawiał go cech czy atrybutów bohatera tamtych czasów, wpisując go po prostu w obraz i czyniąc z niego niejako fragmentaryczną część. Podobne cechy innego myślenia obrazem znajdziemy w jego zdjęciach przyrodniczych, kiedy ponownie możemy się dopatrzeć indywidualnych rysów – tu nie ma oczywistości. Artysta skupia się na pewnych wyimkach otoczenia, wręcz surrealistycznie splecionych liniach, wycinkach falującej wodnej tafli, wreszcie konstrukcji samego fotografowanego przedmiotu. To wszystko nosi znamiona intrygujących, artystycznych chwytów, z odwołaniem do charakterystycznej dla lat 20. i 30. XX wieku „nowej wizji” Bauhausu, czy po prostu wpływ niemieckiej fotografii subiektywnej. Liczy się odrealnienie obrazu, którego zadaniem jest brak możliwości zidentyfikowania danego, sfotografowanego obiektu.

Doświadczenia z fotografią abstrakcyjną niejako powiązane były z jego twórczością malarską. „Artysta doszedł do wniosku, że tworzywo fotograficzne jest analogiczne do obrazu malarskiego i można z nim przeprowadzać różne eksperymenty, podobnie jak czynił to w swym abstrakcyjnym malarstwie, w którym poprzez stosowanie metody ‘drippingu’ uzyskiwał efekt zbliżony do surrealistycznej metafory. Zarówno w jego bezkamerowych fotografiach, jak i w obrazach z drugiej połowy lat 50. i z początku 60. silny jest element ekspresjonistyczny” (Krzysztof Jurecki, biogram artysty w portalu Culture.pl). Prezentowane w katalogu płótno jest reprezentatywnym przykładem tego typu działalności. Jego powierzchnia została wzbogacona o dynamizujące, reliefowe elementy.



34 †

URSZULA BROLL

1930-2020

"Kompozycja przestrzenna", 1957

olej/piótno, 96 x 124 cm
sygnowany na odwrociu: 'URSZULA | BROLL'

estymacja:
85 000 – 100 000 PLN
18 000 – 22 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Urszula Broll, malarstwo (lata 50. i 60.), Galeria Czas, Będzin, 19.10-29.10.2004; Galeria Nautilus, Kraków, 3.11-16.11.2004

LITERATURA:
Urszula Broll, malarstwo (lata 50. i 60.), katalog wystawy, Kraków 2004, poz. kat. 11, s. 19 (il.)

„Tylko dźwięki są ciepłe jak motyle – ćma w dzwon zamknięta biel ściera
o blaszany księżyc – mieszam kurz i złota – spopielate pióra kołyszają
drewniane dzwony – godzina jak paw fiolety otwiera – wskazówki w ostrych
gwoździach nie poranią już słońca – w powietrzu ukrzyżowane
rozpięty cień kołyszają – białe kamienie snu sprawiedliwego”.

Urszula Broll, 1961



35 †

TERESA RUDOWICZ

1928-1994

Bez tytułu, 1958

kolaż, technika własna/płótno, 60 x 50 cm
sygnowany i datowany na nalepce na odwrociu: 'Teresa Rudowicz 1958'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 000 – 13 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Pokazywałem później ten rękopis w jednym z antykwariatów we Włoszech. Podobno były to genealogiczne wywody dotyczące rodzin włoskich, między innymi Orsinich. Spisane zostały w formie notatek i zawierały niesprawdzone, często ponaciągane fakty – ale przynajmniej pismo było ładne. Powróciwszy do Grottaferrata, obejrzeliśmy z Teresą rękopis, a następnie zabraliśmy się do pracy. Najpierw ja wybierałem strony, a z tego, co zostało, Teresa stworzyła swoje kolaże”.

Marian Warzecha, *O wojnie, edukacji i Wystawie Sztuki Nowoczesnej, Grupie Krakowskiej oraz latach 60.*
[w:] Marian Warzecha, *Collage 1946–1949*, Kraków 2014, s. 19



Poetycka interpretacja czasu to chyba najczęściej pojawiająca się w literaturze definicja twórczości Rudowicz, bez wątpienia najlepiej ją ilustrująca. Tę artystyczną formułę artystka obrała u schyłku lat 50. i pozostała jej wierna przez kolejne dekady. W minimalnym stopniu wzbogacając środki formalne, oscylowała wokół uniwersalistycznej koncepcji czasu i pamięci. We wstępie do katalogu krakowskiej wystawy artystki Bogusław Schaeffer pisał: „Pozbawiona ‘chwytów’ i rezygnująca z pracy nad ‘własnym stylem’ Rudowicz uprawia swoją sztukę bez owej nudnej walki o własne miejsce (niektórzy malarze własny styl wypracowują kosztem wartości odkrywczosci – wówczas cała ta pertraktacja ze sztuką jest śmieszna: malarz Y maluje całe życie z ową wyszukaną nieporadnością, którą tak wszyscy chwala, bo jest w tym coś z uroku ‘niedorzeczności’ mowy dziecięcej, która tak zachwyca dorosłych, a która u dziecka nigdy nie jest niedorzeczna – takich fałszywych przekształceń jest w sztuce więcej!). Malarstwo Rudowicz rozgrywa się na przeciwie-żonym już, bo gruntownie poznanym, podłożu techniki assemblage’u i collage’u, w punkcie, w którym nie jest już istotna szufladka, lecz to, co się już w niej nie mieści. Oglądając obrazy Rudowicz, dostrzegam w nich jeden główny wątek, na który warto zwrócić uwagę: są to wariacje na temat czasu, a bliżej może – na temat jego przemijania: oto fragment jakby żywcem wyjęty z ‘tamtych czasów’; oto fragment płótna, z którego jakby coś odpadło, wykruszyło się (może to było coś ważnego – jak imiona własne wytarte na starych pomnikach); oto wkomponowany w całość wbrew rozsądkowi element – wskazujący na to, że obraz ten nie mógł powstać przed rokiem 60. Kompozycje, ‘zestawienia’ Rudowicz mają dla mnie w sobie coś z poezji: to w poezji nieważne są słowa, lecz interwały znaczeniowe pomiędzy nimi, owe wartości konsytuacyjne, które nie pozwalają wyszukanej poezji ‘od razu’ zrozumieć, a które przemawiają właśnie przez swoją siłę pobudzającą; i rzeczywiście: obrazy Rudowicz nie nadają się do komentowania – właśnie one nie; z całą pewnością dlatego, że – jak już powiedziałem, są zbyt wieloznaczne, zbyt znaczące” (Bogusław Schaeffer, Teresa Rudowicz, katalog wystawy w Galerii Krzysztofory, Kraków 1967).

Prezentowana praca z 1958 stanowi bardzo interesujący przykład ewolucji malarstwa Rudowicz – z jednej strony cechuje ją rys minimalizmu i podporządkowanie regułom geometrii zbieżne z niemal monochromatycznymi, eterycznymi kompozycjami z początku lat 60., z drugiej – wzbogacona kolorystyka i zbrudzo-na faktura zwiastują dążenie materii do niezależności, które swoje zwieńczenie znajdzie w obrazach z końca lat 60. – pracach z pogranicza malarstwa i obiektu przestrzennego, w których artystka zaczęła wykorzystywać znalezione obiekty ready-made. Na ukształtowanie dojrzałej twórczości Rudowicz istotny wpływ miały dwa biograficzne epizody. Pierwszy z nich to trzyletni pobyt artystki w Sanoku gdzie podjęła pracę w tamtejszym Muzeum Historycznym. Zetknęła się wówczas z ginącą kulturą Łemków, zaczęła kolekcjonować cerkiewne starodruki i ruskie grafiki, które później wykorzysta w swoich kompozycjach. Okres ten zbiegł się z zainteresowaniem Rudowicz malarstwem materii. Epizod drugi to przypadkowy zakup w 1960 na jednym z rzymskich pchlich targów księgi z notatkami genealogicznymi, która przez kilka następnych miesięcy służyła artystce jako materiał do studiów i przyczyniła się do wypracowania oryginalnej formuły łączącej malarstwo z kolażem. Prace z wykonanej w Rzymie serii zyskały uznanie krytyki artystycznej i marszandów. Rudowicz i jej mąż Marian Warzecha odnieśli we Włoszech finansowy i artystyczny sukces – obrazy kupili do swoich kolekcji nie tylko prywatni kolekcjonerzy, lecz także muzea. Nawiązali kontakty z włoskimi galeriami: La Tartaruga, w której wystawiali między innymi Rauschenberg i Cy Twombly, oraz z odpowiedzialną za sukces Burriego L’Obelisco. Dzięki udziałowi w wystawie „15 Polish Painters” w nowojorskim MoMA zostali dostrzeżeni przez amerykański rynek sztuki.

36 †

JADWIGA MAZIARSKA

1913-2003

Bez tytułu, 1980

olej/piótno, 100 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jadwiga | Maziarska | Kraków, 1980 r.'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 000 - 15 000 EUR

OPINIE:

do pracy dołączona ekspertyza Barbary Piwowarskiej

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

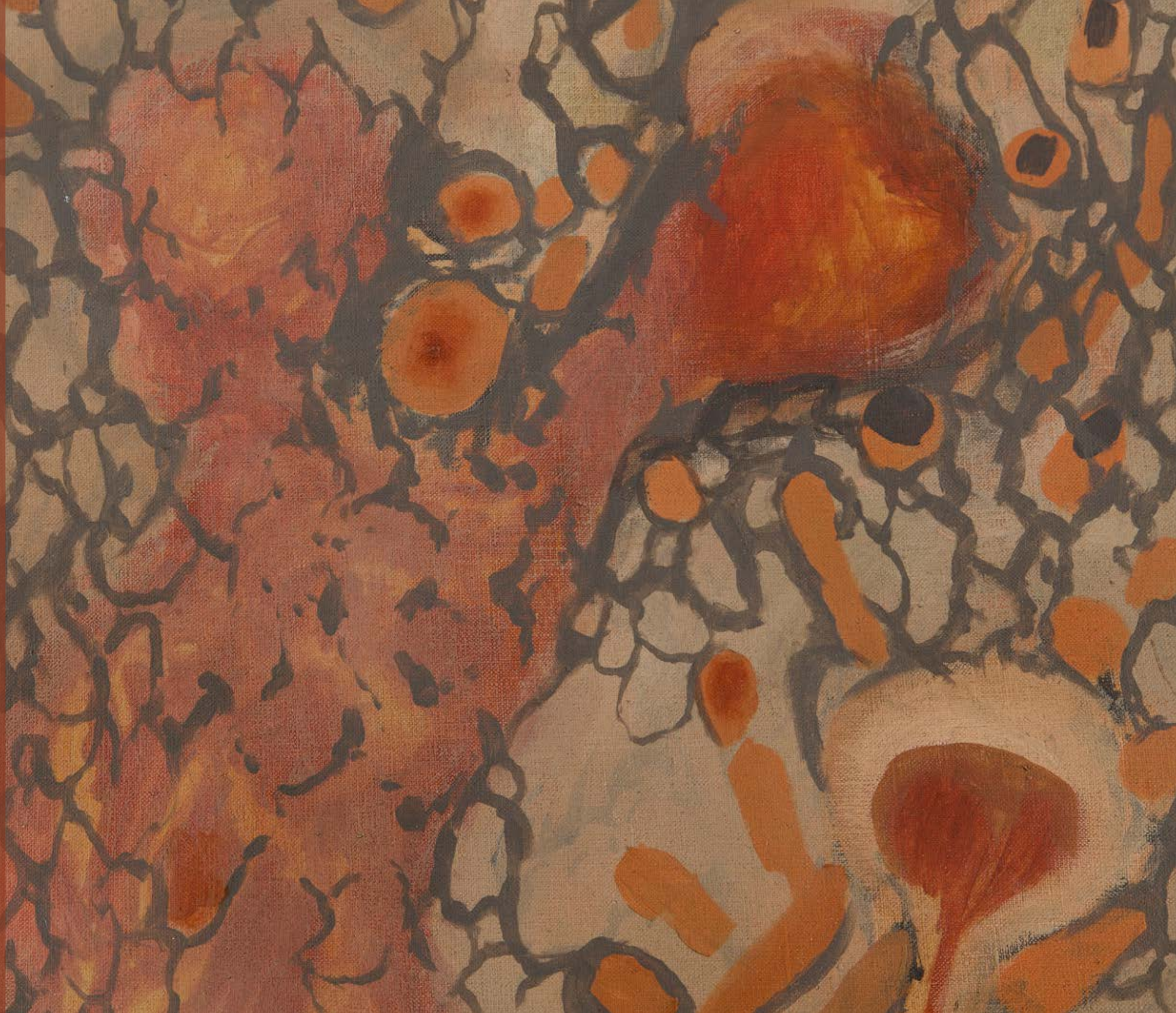
kolekcja instytucjonalna, Polska



Jadwiga Maziarska na przestrzeni kilku dekad twórczej aktywności wielokrotnie zmieniała stylistykę, estetykę oraz ekspresję swoich prac. Próbując jednak scharakteryzować jej dorobek artystyczny w sposób całościowy, nie da się nie zauważyć zawartej w jej pracach fascynacji biomorfizmem materii. Przejawy wykorzystywania form biomorficznych są dostrzegalne najpierw w witalnej świetlistości kompozycji barwnych z przełomu lat 40. i 50., później w konstrukcji cielesnej matowości powierzchni pokrywanych woskiem (lata 60.), a wreszcie w latach 80., w „odkrywanych i konserwowanych śladach” ręki wycierającej umazany pędzel lub w „abstrakcji przestworzy” ludzkiej wyobraźni odcisniętych w farbie. Zainteresowanie w malarstwie tak rozumianą zmysłową materią, wyjaśniała Maziarska, spowodowało „szukanie powodów jej istnienia, co inspirowało do poszukiwania równie głęboko umieszczonych motywacji w sobie samej, a w następstwie – do autonomicznego działania. To wszystko niełatwo poddaje się analizie, i nie od razu ujawnia... Myślę, że los ludzki złączony jest z nieosiągalnymi krańcami kosmosu – z jego organizacją wiecznie krążących cząstek, skupiających się w różnych układach i w odmiennych jakościowo zbiorach – lecz nieraz aktywnych indywidualnie, poruszających się we własnych rytmach, wyzwających energię, dynamizujących ruch innych struktur. Myślę też, że ta materialna różnorodność jest jednocześnie fragmentami myśli, rozsypanymi i ukrytymi w przestrzeni, a więc także i to, że każde zjawisko fizyczne zawiera w sobie jakieś inne – psychiczne. Można by powiedzieć to jeszcze inaczej: każdy przedmiot, wraz ze swym cieniem, obrazuje swą podwójność, pozostającą, z jednej strony w związkach z Bytem o ogólnym charakterze, a z drugiej ze swą własną zawartością” (Andrzej Turowski, Paraliżujące spotkanie, „Obieg”, 11.11.2009, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/14633>, dostęp: 07.02.2023).

Prezentowana w katalogu praca została namalowana przez Jadwigę Maziarską w 1980. Uwaga artystki skierowała się wówczas ku refleksjom nad kolorem. Kompozycje z wcześniejszych lat były utrzymane raczej w monochromatycznej palecie barw. W latach 80. Maziarska zaczęła wprowadzać do swoich obrazów zdecydowanie więcej kolorów, które znakomicie ze sobą harmonizowała. Wynikało to bezpośrednio z jej fascynacji barwą jako środkiem organizowania kompozycji i budowania napięć pomiędzy poszczególnymi elementami. Krytycy zwrócili uwagę, że prace z lat 80. sprawiają wrażenie swobodniejszych i pogodniejszych. Małgorzata Kitowska-Łysiak pisała o nich: „Obrazy z ostatnich lat życia robią wrażenie bardziej elastycznych, jakby powstały z ruchliwych form, luźno, które swobodnie przesypują się po powierzchni płócien, kolorystyka jest delikatniejsza, a faktura skromniejsza, pozbawiona strukturalnych fajerwerków (...). Wydaje się, że w latach 80. owe ‘wewnętrzne reguły istnienia’, do których poznania Maziarska cały czas dążyła, stały się dla niej na tyle czytelne, że czuła się zwolniona z obowiązku dalszych upartych studiów” (Małgorzata Kitowska-Łysiak, profil artystki w serwisie Culture.pl).

Można stwierdzić, że artystka pewna już swego programu, konsekwentnie realizowanego przez kilka dekad, w końcu pozwoliła sobie dać wyraz radości tworzenia i wolności, którą tak skrupulatnie sobie wypracowała. Jadwiga Maziarska dążyła do kontroli nad niesforną materią, poddawaną przemyślanej obróbce. Zamiast gwałtownego rozlewania farby i nakładania materii zamasztyłym gestem, w odniesieniu do swojej twórczości używała słowa „konstruowanie”. Wskazywało to na intelektualny i eksperymentalny aspekt działań z materią. Co więcej, poprzez odniesienia do tekstów kultury, czynność konstruowania wskazuje na pewien sprawczy i aktywny aspekt procesu powoływania dzieła sztuki do życia. Przywiązanie do precyzyjnego operowania językiem świadczy o kultywowaniu konstruktywistycznej tradycji. Jednocześnie w pracach Maziarskiej można dostrzec wizualne powinowactwo ze światem organicznym, obserwowanym pod lupą czy mikroskopem. Owo podobieństwo artystka uzasadniała wewnętrzną potrzebą uchwycenia pewnych reguł rządzących istnieniem żywych organizmów. Nie miało to jednak charakteru naśladownictwa, lecz raczej poszukiwania coraz nowszych form, wykraczających ponad to, co nas otacza.



37 †

ROMAN OWIDZKI

1912–2009

"Czerwony", 1963

olej, technika własna/plótno, 65 x 81 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'R. OWIDZKI. 63.'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'R. OWIDZKI | 63 | "CZERWONY"'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 000 – 13 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska (dar artysty)

Roman Owidzki to jeden z najważniejszych rodzimych twórców, rozwijających konsekwentnie język sztuki niefiguratywnej. Jego nazwisko należy wymieniać jednym tchem wraz z artystami jego pokolenia, takimi jak Stażewski (obydwoje związani byli z Galerią Foksal), Włodarski, Urbanowicz czy Kałucki, który na polskim gruncie położył podwaliny pod rozwój abstrakcji geometrycznej w jej purystycznej odmianie. Należy w tym miejscu przytoczyć słowa Bożeny Kowalskiej, która tak opisywała te początki: „Z nader rzadko spotykaną w tym czasie rygorystycznie geometryczną koncepcją malarstwa wszedł z końcem lat pięćdziesiątych w życie artystyczne kraju Jerzy Kałucki. Około 1960 r. zaczynają zresztą w owym kierunku, podjętym przez seniora polskiego geometryzmu zmierzać Adam Marczyński, Maria Ewa Łunkiewicz i Roman Owidzki” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska. Szanse i mity 1945–1980, s. 118).

Działalność pedagogiczna profesora Owidzkiego prowadzona w latach 1957–83 w ramach Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP była kluczowa dla rozwoju sztuki abstrakcyjnej w Polsce w II połowie XX wieku. Jako artysta i pedagog Owidzki wypracował oryginalną postawę malarską opartą na działaniach w obszarze formy i faktury. Początek dojrzałego etapu twórczości Romana Owidzkiego przypadł na przełom lat 50. i 60. Odszedł wówczas definitywnie od języka sztuki figuratywnej na rzecz

kompozycji o charakterze abstrakcyjnym. Z czasem artysta skupił się wyłącznie na rozważaniach nad formą i wprowadził redukcję koloru, ograniczając paletę barwną do odcieni ugrowych i ciemnych brązów. W połowie lat 50. XX wieku tworzył dwuwymiarowe kompozycje na płótnie skonstruowane ze swobodnych, najczęściej owalnych form obrysowanych grubym konturem – już w pracach z tego okresu widoczne są przewodnie tendencje obecne w późniejszych, reliefowych realizacjach. Z czasem wzbogacił fakturę swoich obrazów, wprowadzając nowe materiały pozwalające na oderwanie się kompozycji od płaskiej powierzchni płótna – folię metalową, impregnowany papier i masę plastyczną. Tworzył reliefy formowane na różne sposoby – w pracach z lat 60. do często stosowanych przez niego zabiegów stylistycznych należało umieszczanie abstrakcyjnych form o chropowatej fakturze zbliżonej do tynku na powierzchni pokrytej zaprawą w odcieniu ciemnej umbry. Elementem charakterystycznym były linearne, ukośne i krzyżujące się żłobienia, którymi pokrywał najczęściej półkoliste, skomponowane wertykalnie formy. Wkrótce chropowate struktury ewoluowały w kierunku kształtów o wygładzonych powierzchniach i konturach, a linie rzeźbione w plastycznej masie nabrały cech trójwymiarowych przypominających żebrowanie. Powstał wówczas szereg wysmakowanych kolorystycznie abstrakcji ukazujących totemiczne figury i obłe geometryczne kształty, których źródeł dopatrywać się można w kubizmie czy ekspresjonizmie.



38 †

JAROSŁAW KOZŁOWSKI

1945

"Zastona przed podłością", 2002-2005

akwarela/papier, 185 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAROSŁAW KOZŁOWSKI | "ZASŁONA PRZED I PODŁOŚCIĄ" | 2002-5 (akwarela)'

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

4 000 - 6 000 EUR

Jarosław Kozłowski jest określany mianem jednego z najważniejszych przedstawicieli sztuki konceptualnej w Polsce, a także jednego z twórców sztuki pojęciowej. Na dorobek artysty składają się rysunki, instalacje, książki artystyczne, a także performance. Prace z cyklu „Zastony”, a także dopełniające je „Maski” zostały pokazane w krakowskiej Galerii Starmach w 2006. Były one, jak opowiadał sam artysta, próbą znalezienia schronienia przed różnego rodzaju przejawami zła, zła spersonifikowanego. W przypadku tych wielkoformatowych prac „intencjonalna treść malowidła znajduje uzasadnienie w funkcji, jaką pełni kolorowy pigment wobec białej powierzchni papieru, którą przykrywa. Bardzo ważnym aspektem obu tych cykli są nakładające się na malarskie obrazy wizerunki oglądających je osób, odbite w szybach zabezpieczających akwarele” (Jarosław Kozłowski w rozmowie z Andrzejem Szczepaniakiem, Jarosław Kozłowski, Zastony Curtains, Poznań, maj 2006, s. 18).



„[Jest to] nowy cykl dwudziestu dwóch dużego formatu ‘Zasłon’, pomyślanych jako swoista protekcja przed różnego rodzaju przejawami zła. Malowidłu przypisana została zatem intencja praktyczna, w istocie rzeczy ściśle związana z budową i elementarną funkcją każdego obiektu malarskiego: warstwa farby zasłania powierzchnie papieru, na którą została nałożona, obraz zasłania fragment ściany, na której został powieszony”.

Jarosław Kozłowski

Twórczość artysty, wielowymiarowa i różnorodna, ma swoją genezę konceptualną oraz cechuje ją krytyczno-analityczne podejście. Od końca lat 90. w sztuce Kozłowskiego coraz bardziej wyczuwalna stawała się tendencja do reagowania oraz przyjmowania postawy wobec faktów współczesnej rzeczywistości. Wiele realizacji artysty ma charakter komentatorski – w ironiczny sposób ilustrują przemiany społeczne oraz polityczne. Jak opowiadał artysta w rozmowie z Andrzejem Szczepaniakiem w 2006:

„Jakie według Pana jest zadanie sztuki w obecnej dobie?”

To dla mnie trudne pytanie, ponieważ od pewnego czasu coraz częściej zastanawiam się, czy w epoce totalnie zdominowanej ideologią użyteczności i wymiernych korzyści sztuka w ogóle musi mieć jakieś zadania. I muszę przyznać, że coraz bardziej bliska jest mi idea sztuki, której najwyższą jakością jest beżużyteczność. Wiem oczywiście, że nie da się całkowicie wypreparować sztuki z kontekstów społecznych, politycznych czy kulturowych, ani też z pewnych implikacji ekonomicznych. Te odniesienia obecne są w twórczości wielu artystów, także w moich pracach. Wynikają zazwyczaj z potrzeby określenia własnej postawy wobec niepokojących faktów i zdarzeń w świecie, którego jesteśmy częścią i za który – jako obywatele – ponosimy współodpowiedzialność. I tylko tyle. Bo zgodzimy się chyba również z poglądem, że trudno byłoby przytoczyć przekonujące przykłady praktycznej skuteczności działań artystycznych, ich realnego wpływu na społeczne bolączki czy konflikty polityczne. Chyba że oddamy swoją sztukę w służbę takiej lub innej formacji ideologicznej czy partii, ale wówczas nie mówimy już o sztuce tylko o mniej lub bardziej skutecznej propagandzie” (Jarosław Kozłowski w rozmowie z Andrzejem Szczepaniakiem, Jarosław Kozłowski, Zasłony Curtains, Poznań, maj 2006, s. 14).

39 †

ZBIGNIEW GOSTOMSKI

1932-2017

Lightbox z cyklu "Dom", 2004

szkło, drewno, plexi, 48 x 63 cm
do pracy dołączony zasilacz

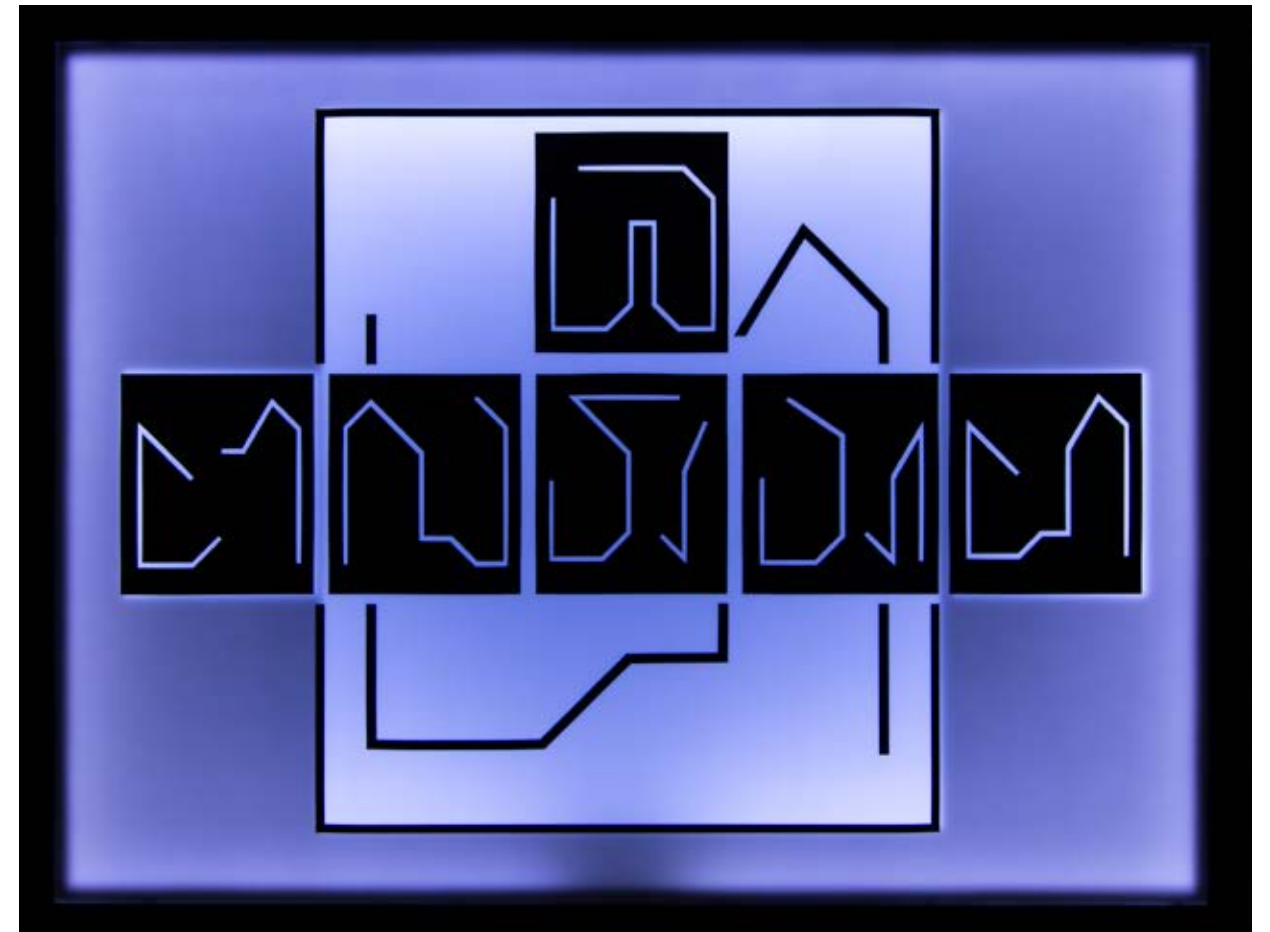
estymacja:
28 000 – 35 000 PLN
6 000 – 8 000 EUR

LITERATURA:

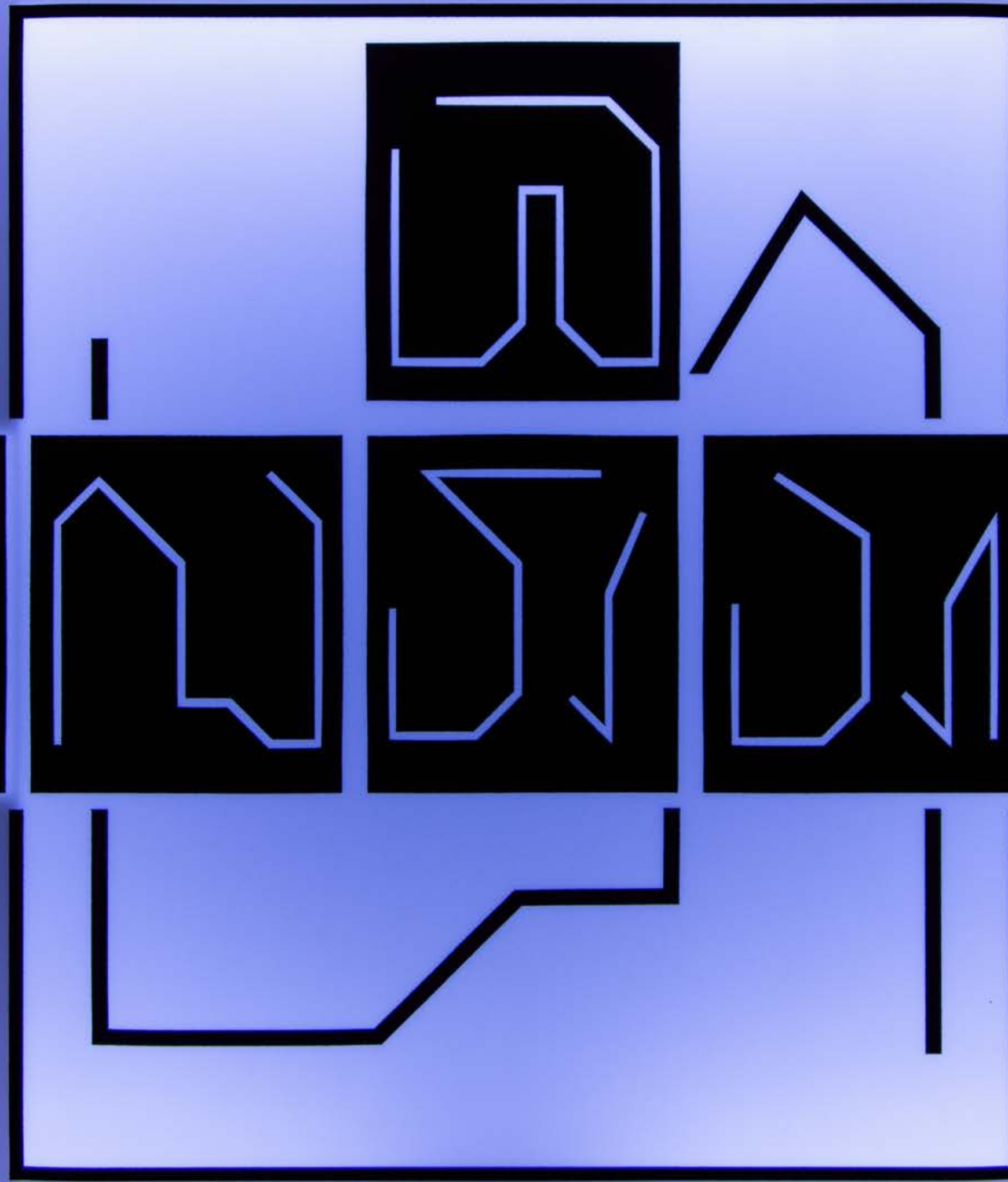
porównaj: Lech Stangret, Zbigniew Gostomski. Ad Rem, Radom 2012, s. 258

„Gostomski gra znaczeniami, zmuszając widza do poszukiwania punktów, które decydować mają o wartości jego dzieła. Tworzy zamknięte i otwierające się przestrzenie, w których konstatacja stanów rzeczy przebiegać może od pojedynczych mikroelementów aż do totalnego kontekstu oddziaływania wnętrza i zewnątrz”.

Lech Stangret, Zbigniew Gostomski. Ad Rem, Radom 2012, s. 17



„Dom” to wyjątkowa seria prac w twórczym dorobku Zbigniewa Gostomskiego. Sam cykl stworzony po 2000 miał charakter interdyscyplinarny. Składał się z wielu prac wykonanych w różnych mediach, począwszy od rysunków pastelem, węglem i tuszem na papierze, przez obrazy, aż po efektowne neony, do których przynależy omawiana kompozycja. Wszystkie charakteryzowały się formalną prostotą: za pomocą linii ułożonych wewnątrz prostokąta artysta nakreślił zarysy architektury, obrazy tytułowego domu. Za każdym razem posłużył się liczbą od kilku do kilkunastu prostych, które na monochromatycznym tle przedstawiają w sposób niezwykle oszczędny widoki architektury, w której daje się rozpoznać widziany w przekroju dwuspadowy dach lub drzwi. Jest to zatem obraz domu niezwykle oszczędny i bazujący na wizualnych skojarzeniach, przywołujący język piktogramów. Niewielka liczba prostych w obrębie monochromatycznego, „pustego” pola obrazowego, za każdym razem ułożonych w inną figurę, którą mimo wszystko daje się rozpoznać jako dom, może być traktowana jako artystyczne ćwiczenie. Kolejne obiekty z cyklu mają charakter wariacji na ten sam temat.



Co interesujące, cykl „Dom” interpretuje się w kontekście średniowiecznej maksy, na którą powoływał się Gostomski, ukazującej artystyczną doskonałość jako sprawę świetnego opanowania formy. Jak pisał Lech Stangret: „Przywołując gotycki czterowiersz, w którym tajemnica tworzenia – budowania ukryta została w słowach opisujących geometryczne konfiguracje punktu, koła, kwadratu i trójkąta. Gostomski przypomina, że wielkość dzieł na przestrzeni wieków wyrażała się przede wszystkim w formie, która zawsze dawała się opisać za pomocą abstrakcyjnych – geometrycznych figur. Treść, temat, symbolika znaków nigdy nie była w historii sztuki czynnikiem decydującym o doskonałości. Użycie przez artystę świecących neonów wydaje się łączyć iluminacyjny charakter jego pracy z ‘oświeceniowymi’ – ‘iluminatorskimi’ cechami dawnej sztuki, której forma miała być w założeniu zdominowana przez treść przekazu. Jednocześnie Gostomski odnosi sens średniowiecznego zapisu do aktualności, do praw niezmiennie rządzących w sztuce, w których zwerbalizowany schemat, proporcje i reguły przekształceń nigdy nie są aksjomatyczną receptą na powstanie doskonałego dzieła, lecz tajemnicą, którą można zgłębić poprzez własną intuicję, talent i imaginację” (Lech Stangret, Zbigniew Gostomski. Ad Rem, Radom 2012, s. 17).

40

TOMASZ TATARCZYK

1947-2010

"Vellano 2", 2008

olej/piótno, 90 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMASZ TATARCZYK | 2008 | VELLANO 2'

estymacja:

90 000 - 150 000 PLN

19 000 - 32 000 EUR

„W pewnym sensie moje kolory są ukryte, także dosłownie. Na monochromatyczną z pozoru powierzchnię moich obrazów składa się wiele warstw farby. Jak dobrze się przyjrzeć bielom – widać, że mogą być one różne: ciepłe, zimne, wchodzące w błękit, błyszczące, matowe.

Tak samo czernie: czasem chcę, żeby odbijały światło, innym razem, żeby były głucho. Dodaję różne komponenty, to kuchnia malarska”.

Tomasz Tatarczyk





Nazwa zaprezentowanej pracy pochodzi od miejscowości Vellano, miejsca, gdzie Tomasz Tatarczyk gościł na plenerach. Vellano to urokliwa miejscowość w Toskanii położona w górach. Prowadzi do niej droga pełna zakrętów, ale warto ją pokonać, by zawitać w rejonie zwanym potocznie Szwajcarii Pesci, a tereny te zyskały nazwę od porównania tamtejszych gór Pesci do szwajcarskich szczytów.

Artysta, odwiedzając urokliwą miejscowość, został gościem Tomasza Musiała. Plenery organizowane były od 2004, a na edycje w 2008 zostało zaproszonych sześciu uznanych artystów: Tomasz Ciecierski, Ryszard Grzyb, Robert Maciejuk, Paweł Susid, Włodzimierz Jan Zakrzewski i Tomasz Tatarczyk (tworzących wówczas towarzyską grupę Pędzle). Były to niezwykle wydarzenia, w którym w porównaniu z poprzednimi edycjami uczestniczyli nie młodzi adepci sztuki, a dojrzały twórcy. Malowaniu towarzyszyły dyskusje o sztuce i jej miejscu we współczesnym świecie.

Co ciekawe w trakcie pleneru oprócz realizacji malarskich powstały filmy. Jeden z nich został nakręcony przez Tomasza Tatarczyka, drugi natomiast przez Pawła Susida. Jak opisuje szczególnie charakter spotkania malarzy Agnieszka Szewczyk na łamach „Dwutygodnika”: „W jakimś stopniu prezentują dwie odmienne plenerowe wrażliwości uczestników spotkania w Toskanii. Tatarczyk zarejestrował nieruchomo ustawioną kamerą widok z tarasu domu na piękną dolinę Vellano – rozległą perspektywą, lekko pofalowany krajobraz, cyprysy, słońce, bicie dzwonów pobliskiego kościoła – homeostaza. Susid zwrócił kamerę w przeciwną stronę – na siedzących na tym samym, jak podejrzewam, tarasie kolegów, którzy przy stole, na poczekaniu, w poetyce absurdu, rymują o wielkich klasykach malarstwa. Istota pleneru malarskiego jest tu wyraźnie podważona. To już nie tyle czas wykrojony z codzienności, kiedy artysta zmagają się z przyrodą, studiuje ją, stara się znaleźć sposób na jej odwzorowanie – kolejny raz zobrazować otaczający go pejzaż. Istota

pleneru tkwi raczej we wspólnym przebywaniu, rozmowach, dyskusjach i zabawach – tym wszystkim, co dla nas, nieuczestniczących w plenerze, pozostaje ukryte” (Agnieszka Szewczyk, Plenery w Galerii aTAK, dwutygodnik.com, 11/2009, dostępny na: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/615-plenery-w-galerii-atak.html>).

W trakcie pobytu powstało kilka prac, jedną z nich jest przedstawiony pejzaż. Utrzymany w ciemnej tonacji przedstawia majestatyczne wzgórza wieczorową porą. Trudno określić dokładnie porę, ale widoczne przebliski wskazują na brzask.

Od lat 90. dominuje w obrazach Tatarczyka fragmentaryczność motywu i swoiste „niedopowiedzenie”. Wprowadza to element tajemnicy, a jednocześnie potęguje ciszę, którą tchną obrazy. Buduje również wrażenie monumentalności – widzimy tylko część tego, co w rzeczy-

wistości wykracza poza ramy określone przez płaszczyznę blejtramu. Ten stan rzeczy podkreśla sposób malowania: autor mozolnie pokrywa powierzchnię obrazu drobnymi, krótkimi maźnięciami, budując jednolite kolorystycznie, jakby dziergane tło. Rytmiczne powtarzanie owych jednobarwnych plam można odczytać jako gest medytacyjny, refleksyjne skupienie nad światem widzianym w soczewce, którą stanowią fragmenty bliskiej, oswojonej rzeczywistości.

41 †

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 2014

akryl/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Leon Tarasewicz | acryl on canvas | 50 x 50 | 2014 | Walify'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 000 - 17 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„(...) granice malarstwa nie są określone i nigdy nie będą, ponieważ to nie granice wyznaczają ramy malarstwa, lecz odwrotnie”.

Leon Tarasewicz



42 †

JERZY KUJAWSKI

1921-1998

Pejzaż futurystyczny, 1970

olej/papier naklejony na płótno, 65 x 100 cm
sygnowany p.d: 'KUJAWSKI'
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY KUJAWSKI | 1970'

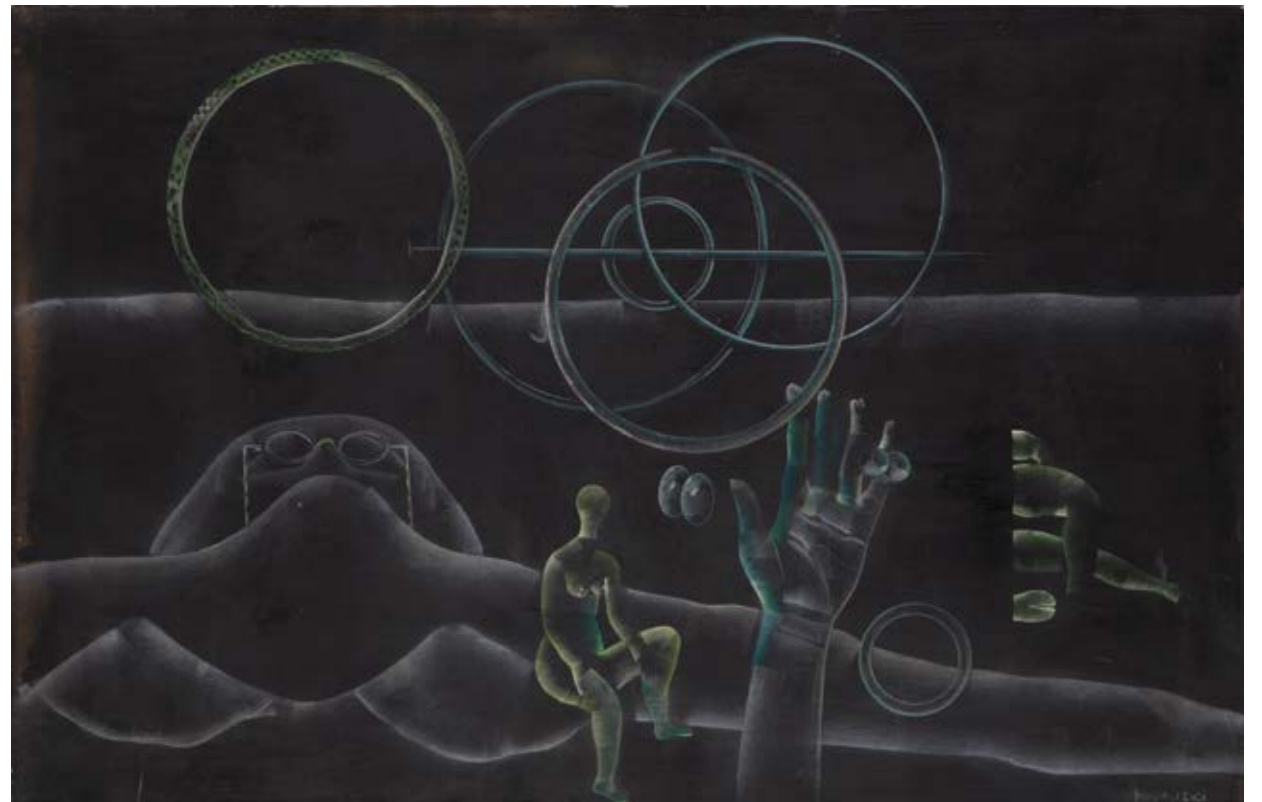
estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

17 000 - 26 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja





POLSKI SURREALISTA

Jerzy Kujawski był artystą o polskim pochodzeniu, a większość swojego życia spędził na emigracji we Francji. Jeszcze w Polsce związał się z grupą krakowskich artystów, zwanych Grupą Młodych. Razem z nimi debiutował w 1945. Po dwóch latach studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1945 wyjechał do Francji, gdzie spędził resztę życia. Artysta był silnie związany ze środowiskiem francuskich surrealistów skupionych wokół André Bretona i to właśnie z nimi wystawiał podczas słynnej międzynarodowej wystawy surrealizmu w Galerii Maeght w Paryżu w 1947. Jego zainteresowanie surrealizmem przyczyniło się do późniejszego rozwinięcia sztuki zajmującej się zagadnieniem ciała.

W swojej twórczości otarł się o wiele z głównych wówczas w Europie kierunków: abstrakcję liryczną, malarstwo materii czy nadrealizm, każda jednak z faz jego twórczości nosiła charakterystyczny dla ręki artysty rys. Wydawać by się mogło, że jednym z najważniejszych nurtów, do których należałoby przypisać działalność Kujawskiego, była ta ostatnia dziedzina, do której powracał w kolejnych dziesięcioleciach. Andrzej Turowski pisał: „W połowie lat 60. nastąpił gwałtowny zwrot w sztuce Kujawskiego. Zbliżył się do kręgu krytyków, poetów i malarzy skupionych wokół czasopisma „Opus International” i jego redaktora Jean-Clarence’a Lamberta. Porzucił abstrakcję i ponownie nawiązał do surrealistycznej wyobraźni, ale przetworzonej w kontekście współczesnego świata. Powrócił do figuracji. Początkowo inspirował się współczesnym otoczeniem i kliszami zaczerpniętymi z kultury masowej. Coraz częściej sięgał po monotypię, kalkomanie i serigrafie, techniki używane przez artystów pop kultury. Później w jego obrazach zagęściła się surrealistyczna poetyka pokawałkowanego ciała i erotycznych obsesji. Wkroczył z własnym przeżyciem i odrębnymi kształtami w świat sztuki Hansa Bellmera. Formy coraz bardziej efemeryczne nabrały przezroczyści muślinowej materii. Ten typ twórczości, skierowany wyraźnie ku sztuce końca wieku, będzie dominował aż po ostatnią dekadę minionego wieku” (fragment tekstu kuratorskiego wystawy Jerzy Kujawski. Malarstwo. „Tylko wyobraźnia mówi o tym, co być może...”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 22.04–28.05.2006).

Warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki Kujawski pracował w omawianym okresie. Od lat 60. artysta zaczął stosować niezwykle ciekawą technikę: po stworzeniu dwóch niemalże identycznych kompozycji na płachtach muślinu rozpościł je po obu stronach blejtramu, pozostawiając wolną przestrzeń pomiędzy obrazami. Dzięki takiemu zabiegowi przedstawienia nabierały lekkości oraz dynamiki, można było je oglądać z wielu stron, nigdy nie uzyskując jednakowego efektu. Przedstawiane, rozczłonkowane postaci, często pojawiają się również w formie kolażu nakładanego wieloma warstwami.

Przedstawione w katalogu dzieło jest datowane na początek lat 70. Wielowarstwowa kompozycja „Pejzażu futurystycznego” wydaje się bardziej oszczędna w barwie i nieco uboższa w elementy ją budujące, wciąż charakteryzuje ją jednak duch surrealizmu, dzięki któremu widz nieustannie może próbować zgłębiać ukazane w niej historie. Lata 70. to czas, w którym artysta wycofał się z życia wskutek złego samopoczucia po wypadku, jakiemu uległ. Od tego momentu nie uczestniczył już w wystawach i zerwał kontakty ze środowiskiem artystycznym. Jego twórczość stała się dostępna jedynie twórcy i jego najbliższym.

43 †

JACEK SEMPOLIŃSKI

1927-2012

"Twarz", 1974

olej/plótno, 73,5 x 64,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Sempoliński | '74 | Twarz'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

6 000 – 8 000 EUR

POCHODZENIE:

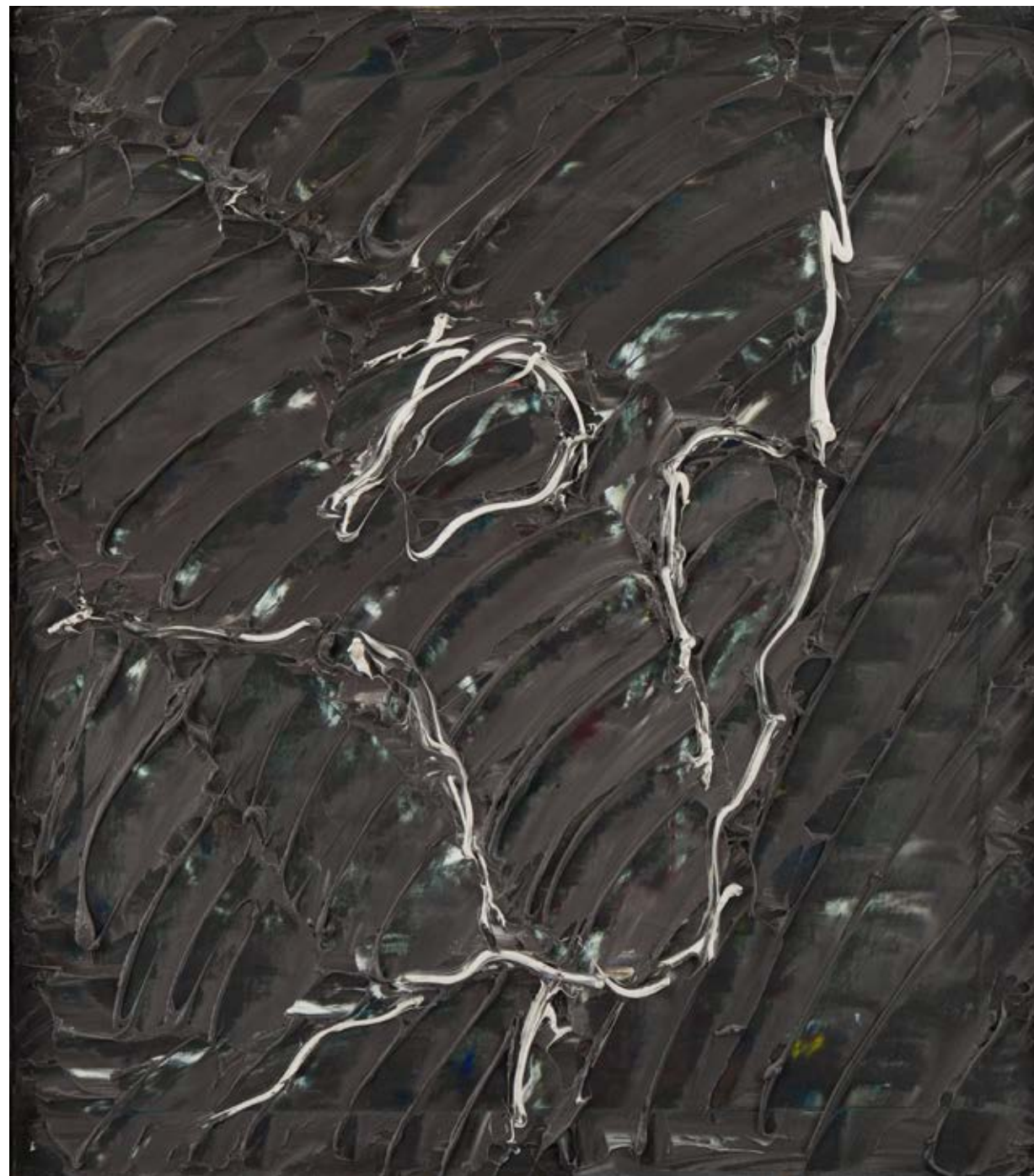
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Leksykon Sztuki Polskiej XX wieku, Andrzej Pierńkos, Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Poznań 1996, (il.)

„Sztuka to przede wszystkim znaczy wolność. Ja po pierwsze, nie wiem co to ‘wolność’, a po drugie tego znaku równości nie uznaję, ponieważ sztuka nie jest wolnością, tylko jest rodzajem zniewolenia, zniewolenia artysty przez imperatyw sztuki”.

Jacek Sempoliński



44

RYSZARD GIERYSZEWSKI

1936–2021

"Niepokoje", 1979

akryl/plótno, 130 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'NIEPOKOJE | KADR. 130 x 100 | RYSZARD GIERYSZEWSKI | 1979 X 79'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

4 000 – 6 000 EUR

Obraz zatytułowany „Niepokoje” pochodzi z 1979 i stanowi jeden z bardziej okazałych i znaczących przykładów wczesnej twórczości Ryszarda Gieryszewskiego. Dzieło jest kontynuacją cyklu zawierającego malarstwo szablony, które Gieryszewski zapoczątkował zaraz po ukończeniu warszawskiej ASP, gdzie studiował w latach 1959–64 w pracowni Aleksandra Kobzdeja i Andrzeja Ruzińskiego. W pracy tej widać zainteresowanie artysty stylistyką, która zdominowała polską scenę artystyczną po Odwilży. „Portrety Cienie” wpisują się w dominujący od późnych lat 50. nurt egzystencjalny i charakterem i swoją wymową zbliżają się do prac Józefa Szajny czy też Andrzeja Wróblewskiego. Tym samym, prace te zawierają spory ładunek emocjonalny. Stanowią też świadectwo czasu, co jest podkreślone przez wymiar społeczny kreacji Gieryszewskiego. Większość jego prac wynika z bacznej obserwacji życia społecznego Warszawy, w szczególności mikrospołeczności zamieszkujących warszawskie Osiedle za Żelazną Bramą, gdzie artysta żył i tworzył.

Jednocześnie jest coś bardzo powściągliwego w sposobie prowadzenia narracji przez Gieryszewskiego, co stanowi zdecydowanie cechę wspólną wszystkich jego prac. Dobrze podsumowała sposób komunikacji z widzem Maria Domurat-Krawczyk we wstępie do katalogu przygotowanego do wystawy artysty w Opolskiej BWA: „Gieryszewski unika mówienia wprost o rzeczach oczywistych. Sztuka jego jest pozornie chłodna, nieco hermetyczna, oscylująca na krawędzi abstrakcji. W istocie reaguje na wszystko, co jest dla autora ważne z humanistycznego i czysto artystycznego punktu widzenia. Unika prostej anegdoty, a także przydługich opowieści tak charakterystycznych dla znacznej części prac powstających w kręgu sztuki metaforycznej. Maksimum wyrazu i wieloznaczności przekazu stara się uzyskać nie poprzez mnożenie szczegółów, ale ich eliminację, przez uproszczenie formy niekiedy aż do jej celowej chropawości. W rezultacie powstaje syntetyczna notacja zdarzeń i przemyśleń”. Maria Domurat-Krawczyk, „Ryszard Gieryszewski: grafika, malarstwo, Biuro Wystaw Artystycznych w Opolu, wrzesień – październik 1986, Galeria Sztuki Współczesnej BWA.

W pracy zatytułowanej „Niepokoje”, podobnie zresztą jak w innych obrazach z tego okresu, pojawia się zapowiedź zmiany stylu i mającego nadejść u niego zainteresowania sztuką pop, co w tym obrazie szczególnie ujawnia się w zastosowaniu szablonu. „Niepokoje”, podobnie jak chociażby „Portrety Cienie” są pracami wyjątkowymi dla twórczości całego pokolenia dziedziczącego dorobek intelektualny artystów wystawiających swoje prace na przełomowej Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, zwanej też często „Arsenałem”. To właśnie artyści wchodzący w dorosłe życie artystyczne w połowie lat 60. – tak jak Gieryszewski – mogli w pełni korzystać ze swobód wywalczonych przez artystów starszych od nich o pokolenie.



45 †

WŁODZIMIERZ KUNZ

1926-2002

"List z St. Tropez do Józefa Marka"

kolaż, olej/piótno, 60 x 63 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'WŁ. KUNZ | LIST Z ST. TROPEZ | DO JÓZEFA MARKA'

estymacja:

9 000 - 14 000 PLN

2 000 - 3 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Andzelm, Lublin

„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”.

Włodzimierz Kunz



46

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Z cyklu "Oczekiwanie", 1990/91

technika własna/płyta, 80 x 133 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU | OCZEKIWANIE | 1990/91 | 80 x 133 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 000 – 13 000 EUR

„Długi pobyt w kontakcie z naturą dał mi impuls do głębokich refleksji. Do jeszcze jednego stwierdzenia, że natura może nam bezgranicznie wiele powiedzieć. Pojęciem źródlaną prawdę życia – umieranie i odradzanie. Wobec tych prawd człowiek jest zagubiony i samotny. Bezradny wobec zła, które go otacza, które pochodzi z niezrozumienia natury, niesłyszania ziemi, łąk, roślin, zwierząt i ptaków. Natura ma moc inspirowania i wzbogacania naszego życia duchowego, prowadząc nas ku prawdzie o dobru, tajemnicy bytu, harmonii i ładu”.

Henryk Musiałowicz



Henryk Musiałowicz był artystą o niezwyklej biografii, która miała ogromny wpływ na jego twórczość, zarówno pod względem tematu, jak i formy. Jedne z pierwszych cykli twórcy 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 późniejszej twórczości. Swoją sztukę realizował w długich, malowanych latami cyklach. Najważniejsze z nich to „Wojna przeciwko człowiekowi”, „Dno morskie”, „Krajobraz animalistyczny”, „Portret wyobraźni”, „Harnasie”, „Reminiscencje”, „Oczekiwanie”, „Rodzina” i „Sacrum”.

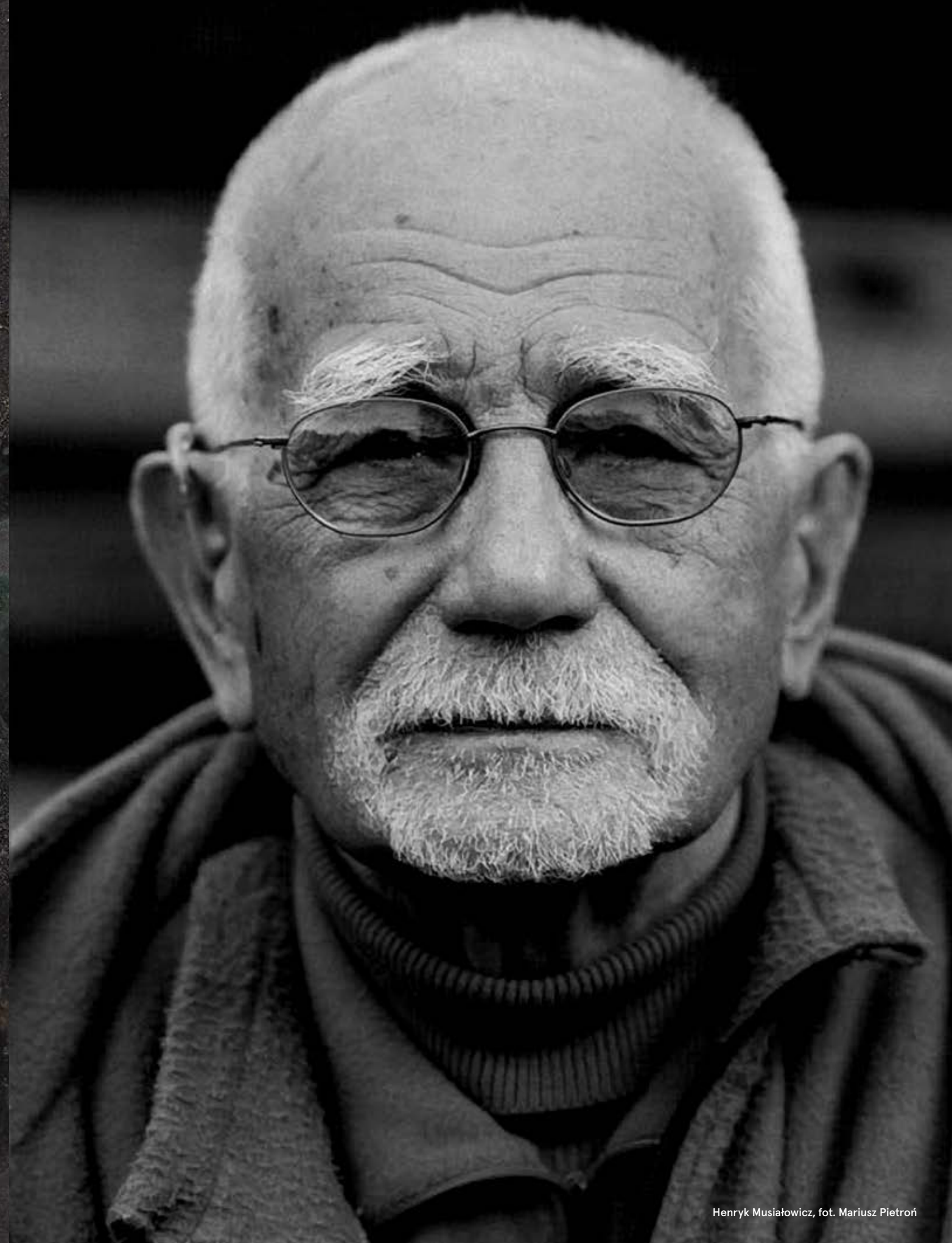
W centrum kompozycji umieszcza człowieka – symbol, który staje się pretekstem do eksperymentów formalnych. To właśnie sylwetka ludzka stała się dla autora kompozycyjnym szkieletem. Uproszczenia oraz geometryzacja zbliżają ludzkie kształty do formy metaforycznego znaku. Obrazy powstałe w ramach serii są niezwykle lapidarne, jeśli chodzi o paletę barwną – artysta posługiwał się przede wszystkim czernią, czerwienią, ciemnymi błękitami oraz srebrną i złotą farbą. W efekcie prace ze wspomnianych cykli charakteryzuje atmosfera tajemniczości oraz złowieszczy nastrój.

Sztuka Musiałowicza podejmowała wielokrotnie temat człowieka nie tylko w sensie odwzorowywania figury ludzkiej. Musiałowicza interesowały również zagadnienia egzystencjalne, które chciał wyrażać swoją twórczością. Jego sztuka pozostawała zatem zdecydowanie humani-

styczna. Jak sam stwierdzał: „Chodzi o to, by patrząc na obraz znalazł podstawowe prawdy. (...) Zastanawiam się, jak przez moją sztukę mówić. Jak dać odpowiedzi na tragiczne pytania człowieka, który może zagubił sens swego istnienia wobec przerażającej gołgoty człowieczej” (Ewa Bogusz-Bołtuć, Człowiek i artysta. Wywiad z Henrykiem Musiałowiczem, „Estetyka i krytyka”, nr 6 (1/2004), s. 55–56).

„Lata dziewięćdziesiąte to czas kontynuowania poprzednich wątków, narastania dzieła malarskiego i stopniowa ewolucja ku formom trójwymiarowym. Początek tej dekady przeniósł wzrost zainteresowania twórczością artysty. Musiałowicz postrzegany jest jako twórca własnej, konsekwentnie wytyczonej drogi. Jawi się jako samotnik z Cieřisy, w której przebywa coraz dłużej, którą coraz rzadziej opuszcza. Czas spędzany w letniej pracowni wyznaczył rytm jego twórczości; aktywności wiosenno-letniej towarzyszy refleksja miesięcy przeżytych w Warszawie” (Włodzimirz Nowaczyk, Świat Henryka Musiałowicza i świat według Niego w: Henryk Musiałowicz, Poznań 2002, s. 26). Tak opisywał świat Henryka Musiałowicza Włodzimirz Nowaczyk w latach 90. XX wieku.

Koniec lat 90. to okres wielu ważnych wystaw twórcy. W 1998 zaprezentowano pokaz malarstwa oraz rysunku Musiałowicza w Muzeum w Zielonej Górze. Kolejna natomiast odbyła się w Galerii Sztuki w Legnicy. Jednym z ważniejszych wydarzeń była wystawa indywidualna Henryka Musiałowicza „Stworzenie Ziemi” w Galerii „Oranżeria” w Centrum Rzeźby Polskiej.



Henryk Musiałowicz, fot. Mariusz Pietroń

47

JACEK SIENICKI

1928-2000

"Wnętrze pracowni", 1987

olej/plótno, 150 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jacek Sienicki | 1987. | ol. pl. | "Wnętrze | pracowni"
opisany na krośnie malarskim na odwrociu: '570'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

19 000 - 26 000 EUR

„Ten malarz jakby trochę zatajony przed szerszą publicznością, cieszy się u znawców bardzo wysokim prestiżem, należy z pewnością do grona kilku naszych najwybitniejszych. W panoramie polskiej sztuki stanowi indywidualność bardzo silnie wyodrębnioną przez szczególne nakładanie się losów i własnej postawy, programu i sensu dzieła. Uczulani dziś jesteśmy na wartości. To one są w stopniu najwyższym treścią przesłania, które nam przynosi ten artysta”.

Janusz Jaremowicz



OBRAZ TO ŚWIATŁO

Jacek Sienicki w swojej twórczości konsekwentnie powracał do podejmowanych już wcześniej tematów, doskonaląc tym samym swój język artystycznej wypowiedzi. Powtarzanym motywom nadawał nowe kreacje, stosując rozmaite warianty kolorystyczne i kompozycyjne. Dzięki tym różnorodnym wariacjom malarskim ten wąski wachlarz tematyczny wciąż pozostawał interesujący. Sienicki najczęściej malował martwe natury, składające się z garnków, kwiatów, czaszek zwierząt czy kawałków mięsa. Zajmował się też malowaniem autoportretów oraz enigmatycznych postaci o wydłużonych ciałach, widoków z okna i wnętrza pracowni. Mierzenie się wciąż na nowo z przedmiotami swoich zainteresowań stanowiło dla artysty intrygujące wyzwanie, które sam przed sobą nieustannie stawiał.

Jacek Sienicki ułożył się na obrzeżach głównych nurtów malarskich swoich czasów. Szedł z boku modnych tendencji, dzięki czemu pozostał twórczość pod wieloma względami odrębną i wyjątkową. Jego dzieła trudno pomylić z pracami jakiegokolwiek innego malarza. W obrazach Jacka Sienickiego można dostrzec zawartą w nich wrażliwość i doświadczenie artysty. Aby przetransponować „własne ja” na kompozycję, Sienicki musiał wprowadzić się w odpowiedni nastrój przed pracą, a następnie dać się porwać swojej twórczej intuicji. Ostateczna wizja obrazu kreowała się podczas tworzenia, ujawniając stopniowo. Artysta malował w pełnym skupieniu i koncentracji. Starał się, aby fragmenty otaczającej go rzeczywistości stały się odbiciem jego własnego wizerunku.

Prezentowana na aukcji praca, przedstawiająca jedno z wielu ujęć wnętrza pracowni artysty, powstała w 1987. Był już to dojrzały okres twórczości Jacka Sienickiego. Wówczas artysta osiągnął w pełni proces samookreślenia i wypracował własny, niepowtarzalny język artystycznej wypowiedzi. Kameralne studium wnętrza pracowni wprowadza widza w prywatną, intymną przestrzeń artysty. Sienicki nobilituje pomieszczenie, w którym odgrywające główną rolę przedmioty oraz ściany zostały zarysowane szybkimi, pewnymi pociągnięciami pędzla. Sienicki, malując wnętrza, zazwyczaj nie wypełniał niczym tła, a obrazy nie zawierały wielu przedmiotów, które jeżeli już się pojawiały, to były rozmyte. Najczę-

ściej Sienicki malował, nakładając grube warstwy farby na powierzchnie płótna, uzyskując interesującą fakturę. Obrazy były utrzymane w preferowanych przez artystę odcieniach szarości, który stronił od mocnych kontrastów. Jeżeli już wprowadzał intensywniejszy kolor, to stanowił zaledwie akcent koncentrujący na sobie uwagę. Zredukowana tonacja była środkiem do uzyskania klarowności wypowiedzi i prostoty wypowiedzi artystycznej. Meble, przybory malarskie, okno, przez które wpada światło do pracowni, są głównymi bohaterami kompozycji, mimo że ich obecność zostaje jedynie zaszyfrowana. Sienicki nie miał zamiaru odwzorowywać powszedniego wyglądu rzeczy, zgodnie z zasadami mimesis. Zamiast dosłownie naśladować rzeczywistość, dążył do uchwycenia prawdy kryjącej się w głębi przedstawienia. W toku pracy nakładał i zdrapywał farbę z płótna, modyfikował i przetwarzał czasem tak intensywnie obraz, że wizerunek zaczynał się oddalać od wyglądu pierwowzoru i zbliżać 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 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.) Obrazy Sienickiego doprowadzone do granicy abstrakcji, pozostają wciąż sztuką przedstawiającą. Ich źródło zawsze stanowi prawdziwe otoczenie artysty, czyli widziana przez Sienickiego rzeczywistość, miejsca, w których na co dzień przebywał oraz przedmioty, z których korzystał. Pracownia malarska z prezentowanego na aukcji obrazu jest miejscem, w którym artysta spędzał bardzo dużą część swojego czasu.

Aby w pełni docenić obrazy Jacka Sienickiego, należy się przy nich zatrzymać na dłużej. Poświęcając czas na refleksję, mamy szansę dotrzeć do kryjącego się za nimi przesłania oraz docenić doskonały warsztat malarski artysty. Sienicki perfekcyjnie posługiwał się kolorem oraz zawierał światło w swoich kompozycjach, które było dla niego szczególnie ważne, o czym świadczą jego własne słowa: „Obraz to światło wypowiedziane barwą, tworząc przestrzeń” (op. cit., s. 204).

48

ŁÓDŹ KALISKA

1979

"Instrukcja zabijania w hołdzie Andy Warholowi dla pieniędzy (8)", 2007

druk, akryl/plótno, 49 x 54 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu kompozycji: "INSTRUKCJA ZABIJANIA SZTUKI
W HOŁDZIE ANDY WARHOLOWI DLA PIENIĘDZY /8 ŁÓDŹ KALISKA 2007"
na odwrociu pieczęć Łodzi Kaliskiej

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Łódź Kaliska. Instrukcja zabijania sztuki. W hołdzie Andy Warholowi dla pieniędzy”, Galeria Program,
Warszawa, 13–31.12.2007

LITERATURA:
Łódź Kaliska. Kolekcja Jana Franasika, Łódź 2022, s. 205 (il.), s. 313 (spis)

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

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



49 †

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ

1948

"Pies", 1981

olej/piótno, 135 x 200 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ŁUKASZ KOROLKIEWICZ | "PIES" | II 1981'

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

22 000 – 32 000 EUR

POCHODZENIE:

Rempex, Warszawa, 2001, 2003

kolekcja Wojciecha Fibaka

Polswiss Art, Warszawa, 2016

kolekcja prywatna, Polska

Art Krajewski, Warszawa, 2019

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:


Łukasz Korolkiewicz, Galeria MDM, Warszawa, październik 1981

LITERATURA:

Łukasz Korolkiewicz, Galeria MDM, katalog wystawy, Warszawa 1981, poz. kat. 20, s. nlb.

Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, [red.] Krzysztof Wejman, Cezary Ślaziński, Warszawa 2010, s. 121 (il.)





**„MOJE ARCHIWUM FOTOGRAFICZNE ZACZĘŁO POWSTAWAĆ OD CZASU,
KIEDY POSTANOWIŁEM ZMIEŃĆ SWOJE MALARSTWO,
MNIJ WIĘCEJ OD POŁOWY LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH.
ZAWIERA KAWAŁ MOJEGO ŻYCIA, UTRWALONEGO Z MYŚLĄ
O OBRAZACH – PRZYJACIELE, ZNAJOMI, WNĘTRZA, W KTÓRYCH
BYWAŁEM, MIEJSCA PRZYPADKOWE I NIE, FRAGMENTY
KRAJOBRAZÓW, PRZEDMIOTY. WSZYSTKO WIDZIANE MOIM OKIEM,
A POTEM OKIEM KAMERY. SUROWY MATERIAŁ POTRZEBNY
DO STWORZENIA OSOBNEGO ŚWIATA ZAWARTEGO W MOICH OBRAZACH,
CZYLI NAJPIERW POWSTAŁEGO W MOJEJ GŁOWIE.
NIGDY NIE DZIAŁAM NA OŚLEP”.**

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ W ROZMOWIE Z GRZEGORZEM KOZERĄ, CO PO CYBISIE? [RED.] MICHAŁ JACHUŁA, MAŁGORZATA JURKIEWICZ,
WARSZAWA 2018

Korolkiewicz wypracował niezwykle oryginalny język wypowiedzi będący połączeniem fotorealistycznego obrazowania z neomodernizmem. Artysta najczęściej przenosi widza do prywatnych wnętrz, ogrodów czy parków w swoich obrazach. Do jego ulubionych tematów malarskich należą bowiem sceny otaczającej go codzienności. Korolkiewicz utrwała chwile oraz często nawiązuje do dzieciństwa i wspomnień. Nie są to jednak zawsze przedstawienia radosne i beztroskie. Często przebija się w nich atmosfera melancholii oraz osobliwej poetyki. Artystę bardziej od przedstawienia konkretnych motywów interesuje oddanie atmosfery i nastroju chwili. Zagadkowy, marzycielsko-senny nastrój obrazów Łukasza Korolkiewicza oraz zawarta w nich doza tajemnicy ujawnia jego fascynację malarstwem modernizmu. Obrazy Korolkiewicza są również bliskie estetyce hiperrrealizmu, jednak artysta nigdy nie stał się wiernym wyznawcą tego nurtu.

Na początku swojej drogi artystycznej Łukasz Korolkiewicz malował w nurcie abstrakcji. Zmianę przyniosły podróże, które artysta odbył na początku lat 70. Zetknął się wówczas z twórczością Davida Hockneya i hiperrealizmem, co stanowiło silną inspirację na jego drodze artystycznej i iskrę do wyrobienia swojego własnego stylu malarskiego. Artysta odwrócił się od malowania sztuki nieprzedstawiającej i zainteresował się wykorzystywaniem fotografii w malarstwie, która dostarczyła nowych możliwości. Aparat umożliwiał mu szybsze i wierniejsze utrwalanie wycinków rzeczywistości niż ołówkowy szkic, dlatego też artysta zaczął używać odbitek jako swego rodzaju notatnika i podstawę swoich kompozycji malarskich.

Uchwycone przez aparat momenty Korolkiewicz wyświetla na płótna, a następnie za pomocą pędzla i farby kontynuuje pracę nad obrazem. Artysta wzbogaca kompozycje, wprowadza intencjonalne zmiany, takie jak intensyfikacja kontrastów i nasycenie kolorystycznych, które tworzą unikalną, tajemniczą atmosferę tak charakterystyczną jego twórczości. Artysta we właściwy sobie sposób przekłada właściwości obrazu fotograficznego na język malarstwa. Wydobywa w obrazach cechy typowe dla medium fotografii, czyli statyczność, załamania świetlne czy kierowanie ostrości na obiekty umieszczone w głębi kompozycji.

W filmie „Łukasz Korolkiewicz. Portret artysty” malarz opowiadał o swojej twórczości: „Zacząłem się po prostu interesować konkretnymi: swoim otoczeniem, swoim życiem, swoimi znajomymi. Do tego mi niezwykle przydatny okazał się aparat fotograficzny. Robiłem wtedy setki, dziesiątki zdjęć, w bardzo różnych sytuacjach. Powolutku zacząłem przekształcać ten okres wymyślenia i fantazjowania w sceny – jakoś kreowane, ale też bardzo realistyczne. Zaczęli się na tych obrazach pojawiać konkretni ludzie. Ogromną cezurą w moim życiu było wprowadzenie stanu wojennego, tym bardziej że to się łączyło z przeniesieniem mojej osoby z Saskiej Kępy w samo centrum Warszawy, i moje malarstwo też się zmieniło. Wtedy zacząłem czerpać z atmosfery o wiele bardziej obiektywnej. Zacząłem studiować też sferę dziwnie miejską, z tą aurą rozpadu – bo wtedy Polska faktycznie się rozpadała, (...) a jednocześnie malowałem drugi nurt ludzi, którzy żyli w tej aurze, w zamkniętych wtedy domach. Wtedy życie społeczne i towarzyskie było czymś absolutnie fenomenalnym, ponieważ ludzie naprawdę się spotykali i rozmawiali ze sobą (...). Potem przyszły nowe czasy i postanowiłem troszkę zaczerpnąć oddechu”.

Prezentowany na aukcji obraz „Pies” Łukasza Korolkiewicza przedstawia efemeryczną scenę nocną. Praca jest niemal impresjonistycznie rozświetlona. Artysta za pomocą środków malarskich odtwarza efekt użytego z bliska flesza, który nienaturalnie unieruchamia scenę, przez wyzwolenie w krótkim czasie, ale bardzo intensywnym błysku wiązki sztucznego światła. W efekcie tego zabiegu sylwetka psa wydaje się niemal nierzeczywista, niczym zjawą objawiająca się w ciemności. Obraz zaciekawia nie tylko nastrojowością światła, lecz również wąskim kadrowaniem, które pozostawia wiele niedopowiedzeń. Jedyne co jest nam dane zobaczyć to fragment ciemnozielonej trawy, wśród której leży tytułowy pies. Niedoświetlenie sceny wywołuje uczucie tajemniczości i niepokoju oraz wzmacnia dramaturgię przedstawienia. Zwierzęcy bohater kompozycji zostaje przyłapany przez obserwatora na czynności wykonywanej w ukryciu. Artysta skupia się na ukazaniu ulotnego momentu codzienności, za którym odsłania się głębszy sens. Korolkiewicz w interesujący sposób połączył autentyczności uchwyconej sceny z pewnym wrażeniem odrealnienia czy imaginacji.

50 †

ZBYLUT GRZYWACZ

1939-2004

"Corrida-Pegaz" z cyklu "Wołowy", 1977

olej/piótno, 80 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ZBYLUT GRZYWACZ | "CORRIDA - PEGAZ" | 80 x 120 cm. 1977'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 000 - 17 000 EUR

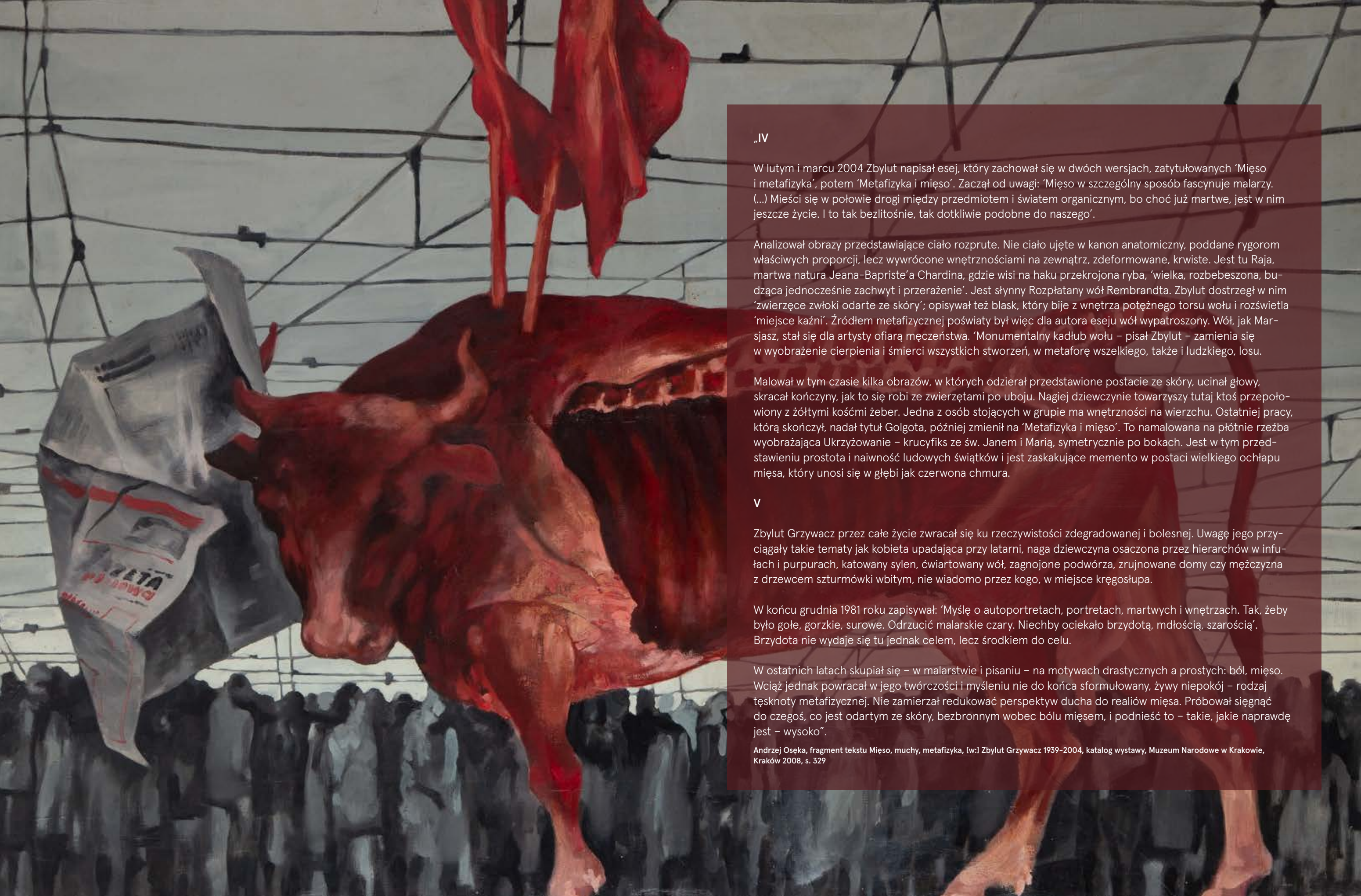
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Zbylut Grzywacz 1939-2004, katalog wystawy, [red.] J. Boniecka, J. Waltoś, MNK, Kraków 2008, s. 72 (il.)





„IV

W lutym i marcu 2004 Zbysław Grzywny napisał esej, który zachował się w dwóch wersjach, zatytułowanych 'Mięso i metafizyka', potem 'Metafizyka i mięso'. Zaczął od uwagi: 'Mięso w szczególny sposób fascynuje malarzy. (...) Mieści się w połowie drogi między przedmiotem i światem organicznym, bo choć już martwe, jest w nim jeszcze życie. I to tak bezlitośnie, tak dotkliwie podobne do naszego'.

Analizował obrazy przedstawiające ciało rozprute. Nie ciało ujęte w kanon anatomiczny, poddane rygorom właściwych proporcji, lecz wywrócone wnętrznościami na zewnątrz, zdeformowane, krwiste. Jest tu Raja, martwa natura Jeana-Baptiste'a Chardina, gdzie wisi na haku przekrojona ryba, 'wielka, rozbebeszona, budząca jednocześnie zachwyt i przerażenie'. Jest słynny Rozpłataný wół Rembrandta. Zbysław Grzywny dostrzegł w nim 'zwierzęce zwłoki odarte ze skóry'; opisywał też blask, który bije z wnętrza potężnego torsu wołu i rozświetla 'miejsce kaźni'. Źródłem metafizycznej poświaty był więc dla autora eseju wół wypatroszony. Wół, jak Marsjasz, stał się dla artysty ofiarą męczeństwa. 'Monumentalny kadłub wołu – pisał Zbysław Grzywny – zamienia się w wyobrażenie cierpienia i śmierci wszystkich stworzeń, w metaforę wszelkiego, także i ludzkiego, losu.

Malował w tym czasie kilka obrazów, w których odzierał przedstawione postacie ze skóry, ucinął głowy, skracał kończyny, jak to się robi ze zwierzętami po uboju. Nagiej dziewczynie towarzyszy tutaj ktoś przepoławiony z żółtymi kośćmi żeber. Jedna z osób stojących w grupie ma wnętrzności na wierzchu. Ostatniej pracy, którą skończył, nadał tytuł Golgota, później zmienił na 'Metafizyka i mięso'. To namalowana na płótnie rzeźba wyobrażająca Ukrzyżowanie – krucyfiks ze św. Janem i Marią, symetrycznie po bokach. Jest w tym przedstawieniu prostota i naiwność ludowych świątków i jest zaskakujące memento w postaci wielkiego ochłapu mięsa, który unosi się w głębi jak czerwona chmura.

V

Zbysław Grzywny przez całe życie zwracał się ku rzeczywistości zdegradowanej i bolesnej. Uwagę jego przyciągały takie tematy jak kobieta upadająca przy latarni, naga dziewczyna osaczona przez hierarchów w infułach i purpurach, katowany sylen, ćwiartowany wół, zagnojone podwórza, zrujnowane domy czy mężczyzna z drzewcem szturmówki wbitym, nie wiadomo przez kogo, w miejsce kręgosłupa.

W końcu grudnia 1981 roku zapisywał: 'Myślę o autoportretach, portretach, martwych i wnętrzach. Tak, żeby było gołe, gorzkie, surowe. Odrzucić malarskie czary. Niechby ociekało brzydotą, mdłością, szarością'. Brzydota nie wydaje się tu jednak celem, lecz środkiem do celu.

W ostatnich latach skupiał się – w malarstwie i pisaniu – na motywach drastycznych a prostych: ból, mięso. Wciąż jednak powracał w jego twórczości i myśleniu nie do końca sformułowany, żywy niepokój – rodzaj tęsknoty metafizycznej. Nie zamierzał redukować perspektyw ducha do realiów mięsa. Próbował sięgnąć do czegoś, co jest odartym ze skóry, bezbronny wobec bólu mięsem, i podnieść to – takie, jakie naprawdę jest – wysoko".

Andrzej Oseka, fragment tekstu Mięso, muchy, metafizyka, [w:] Zbysław Grzywny 1939–2004, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008, s. 329

51 †

EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912-2007

"Diablo"

olej/piótno, 60 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'E. Markowski'

sygnowany na odwrociu: 'E. Markowski'

opisany na odwrociu na krośnię malarskim: '125 XI 13. "DIABLO" 3-1'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

17 000 – 26 000 EUR

POCHODZENIE:

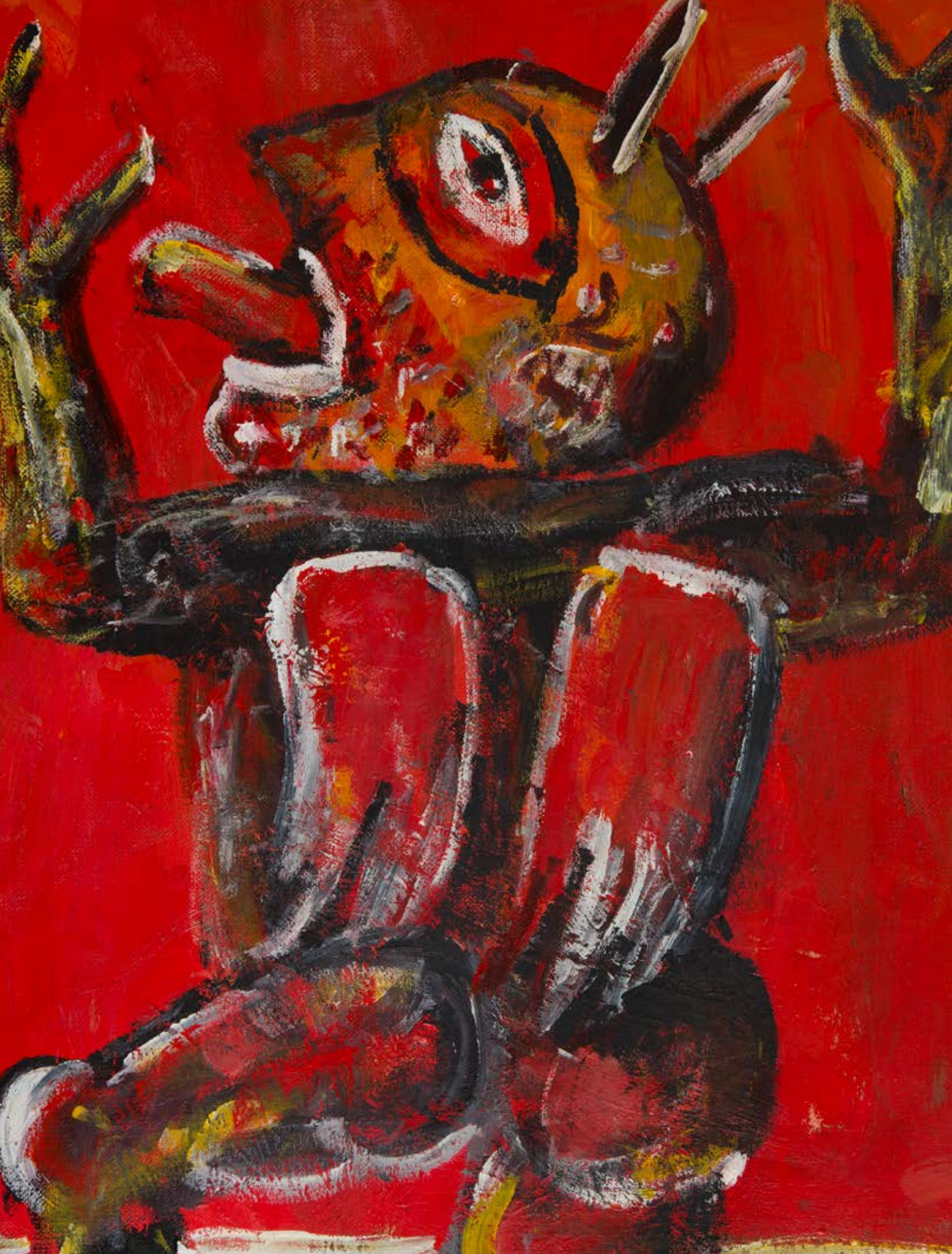
kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, 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, „Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity”, Warszawa 1988, s. 243





Eugeniusz Markowski stosunkowo późno zadebiutował jako artysta. Sztuką zaczął zajmować się aktywnie dopiero w latach 50. XX wieku, gdy powrócił do kraju po czasie spędzonym za jego granicami. Dzięki temu opóźnionemu debiutowi trudno go definitywnie połączyć z jakąkolwiek występującą wówczas formacją artystyczną. Markowski, formując swój własny, indywidualny styl artystycznej wypowiedzi, stał się jednym z najbardziej charakterystycznych polskich malarzy i prekursorem neoekspresjonizmu. Jego malarstwo nierzadko jest zaliczane do nurtu nowej figuralności, choć sam Markowski odżegnywał się od wszelkich prób przyporządkowania jego twórczości do jakiegoś stylu. Chciał pozostać artystą osobnym, wyrzekając się jakiegokolwiek porównań i odniesień. W latach 80., pomimo swojej pozycji prekursora malarstwa neoekspresjonistycznego, deklarował: „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 oglądzie” (Monika Małkowska, Zamieszany w sprawy świata, „Rzeczpospolita”, 22.10.2007, <https://www.rp.pl/rzezba/art16497241-zamieszany-w-sprawy-swiatea>, dostęp: 04.02.2023).

Markowski wkroczył na drogę ekspresjonizmu w latach 40., mieszkając jeszcze w tamtym czasie we Włoszech. Dołączył wówczas do grupy Libera Associazione Arti Figurative, z którą kilkakrotnie wystawiał. Nie poświęcał się wtedy całkowicie malarstwu, raczej na co dzień zajmował się sprawami dyplomatycznymi, a tworzył tylko sporadycznie. Jednak patrząc na jego najwcześniejsze prace, aż po te najpóźniejsze, można spostrzec, że Eugeniusz Markowski był od lat wierny kreowanemu przez siebie światu. Ten świat zamieszkały nagie postacie, które w tłumie walczyły ze sobą, jeździły na koniach, tańczyły, kopulowały, wykonywały cyrkowe akrobacje. Libera Associazione Arti Figurative, z którym związał się w Rzymie, o kilka lat wyprzedzał legendarny warszawski „Arsenał”, organizując już w początku lat 50. wystawy przeciw faszyzmowi i terrorowi wojny. W pracach artysty z tamtego czasu, a także z późniejszych lat, widoczny jest namysł nad kondycją człowieka. Markowski dobitnie piętnował faszystowską ideologię, z którą zetknął się w kraju położonym na południu Europy. W dalszych latach kontynuował ukazywanie bestialskiej strony człowieka, z erudycją nawiązując do mitów, Biblii, nasycając obrazy dodatkowymi znaczeniami poprzez tekst i komponując w przedstawieniach niewielkie naturalistyczne obrazki niży-fotografie – opracował indywidualny repertuar symboli. Jednym z ulubionych motywów malarstwa Markowskiego były przedstawienia walki. Czasem przybierające formę groteskowych, cyrkowych wyczynów, niekiedy, przywodzących na myśl mitologiczną scenę. Artysta z jednej strony ujawniał krytyczny stosunek do wszelkich form rywalizacji i dostrzegał pozbawioną głębszego sensu jałowość tych wysiłków, z drugiej nie oceniał i nie deprecjonował bohaterów swoich obrazów. Wszyscy uwikłani są w rządzące nimi nadrzędne prawa lub popędy, podobnie jak portretujący ich artysta są świadomymi tragizmu swojej egzystencji. Innym emblematycznym motywem, po który często sięgał Markowski, była sylwetka konia lub byka, niekiedy przeistoczonego w centaury, o mocno zarysowanym korpusie. Konia lub centaury – 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.

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 'człękokszałtne' figury o wylbrzymlonych 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).

PODDANY NAMIĘTNOŚCIOM

52 †

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

"Pochylony obywatel", 1985/2022

olej/ płótno, 170 x 120 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RATAJSKI '22'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SŁAWOMIR | RATAJSKI | "POCHYLONY | "OBYWATEL" | '85 - '22 | olej, płótno'

estymacja:

20 000 - 40 000 PLN

5 000 - 9 000 EUR

„Dla Sławomira Ratajskiego malowanie ma wysoko zawieszoną ontologiczną poprzeczkę. Jest właściwie procesem wysoce spekulatywnym, autotroficznym i autotelicznym; ma traktować o samym malowaniu. Ma niczego nie przedstawiać, nie wyrażać, ma być czystym tworzeniem i być niejako sprawozdaniem z procesu twórczego, w czasie którego powstaje obraz niebędący celem samym w sobie, a jedynie skutkiem ubocznym całego procesu”.

Bogusław Deptuła, *Wiele samoistności [w:] Sławomir Ratajski. Malarstwo × 3 [kat. wyst.], ASP, Warszawa 2019, s. 55*



53 †

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Dziś mam odwyk" z cyklu "Sportowcy", 1984

olej, akryl/plótno, 145 x 115 cm

opisany w kompozycji: 'Dziś mam odwyk' oraz sygnowany, datowany i opisany p.d.:

'CYKL: SPORTOWCY E. DWURNIK. 84. | NR XV-169-897'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '897 | 1984 | E. DWURNIK | NR: XV-169-897'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 000 - 32 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

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 XV „Sportowcy”, poz. 169, nr 897, s. nlb.





Edward Dwurnik w 1972 rozpoczął serię prac zatytułowaną „Sportowcy”, w której skupił się na zobrazowaniu losów Polaków w czasach komunizmu. Obrazy z serii są numerowane od 1 do 277, choć obejmuje ona 274 dzieła. Rozbieżność wynika z błędów w numeracji popełnionych przez artystę. W latach 90. Dwurnik doszedł do wniosku, że nie ma już sensu dłużej obrazować rzeczywistości PRL-u, skoro nastał w Polsce kapitalizm. Artysta zakończył serię w 1992. Obrazy powstające do roku 1978 są w większości poświęcone życiu przeciętnych ludzi. Artysta sięgał po intensywne barwy, a same kompozycje były utrzymane w komiksowej konwencji. Zmiana w stylistyce nastąpiła w 1981, po wprowadzeniu stanu wojennego. Wówczas Dwurnik sięgnął po ciemniejsze, przybrudzone barwy, które nakładał na płótno energicznymi, wręcz agresywnymi pociągnięciami pędzla. Obrazy są wyraźniej zaangażowane politycznie. Bohaterowie przedstawień zostali ulokowani w nowej rzeczywistości, która nie jest sprzyjająca dla szarego obywatela.

Wbrew nazwie cyklu postaci pojawiające się na obrazach wcale nie są sportowcami. Tytuł nawiązuje do popularnych w latach 80. papierosów „sportów”. „Sportowcami” można w tym przypadku nazwać zatem palaczy, co w dosyć zabawny sposób kontrastuje z pierwotnym znaczeniem słowa. Tytuł serii ma również drugie dno. W szarej codzienności życia za żelazną kurtyną czynności dnia powszedniego stawały się sportem, a samo przetrwanie wyczynem, osiągnięciem godnym zwycięstwa w dowolnej dyscyplinie sportowej. Jak mawiał Dwurnik, człowiek musi „walczyć, żeby przetrwać”.

W prezentowanym w katalogu obrazie pt. „Dziś mam odwyk” z 1984 została ukazana scena, w której bohater kompozycji wykonuje zupełnie zwyczajną czynność – prasuje biały materiał we wnętrzu domu. Za mężczyzną czołga niewielka, rogata postać. Czerwony diabełek, będący personifikacją nałogu, trzyma w ręce butelkę z alkoholem. Mężczyzna zdaje się zmagać nie tylko z żelazkiem i tkaniną, ale także z samym sobą. Karykaturalny portret wyraża sprzeczne emocje, przepełnia go zarówno empatia, jak i zjadliwy krytycyzm. Ironia tkwiąca w tytule jest wyjątkowo celna, ponieważ zdaje się, że bohater kompozycji wcale nie ma zamiaru przestać pić. Można przypuszczać, że w jego głowie wciąż pojawia się myśl o kolejnym tyku, a prasowanie jest jedynie krótką chwilą przerwy w nieustannym piciu. W końcu butelki pełne trunku wciąż stoją w gotowości nieopodal mężczyzny. Dwurnik w swoich kompozycjach często nawiązuje do największej z chorób okresu PRL, czyli nieopohamowanego nadużywania alkoholu. Temat zobrazowany przez artystę niestety pozostaje aktualny do dziś, będąc wciąż powszechnym społecznym problemem.

Dwurnik nie był szczęśliwy w PRL-owskiej rzeczywistości, nienawidził władzy komunistycznej, wszechobecnej nędzy, zakłamania i chamstwa. Jednocześnie jednak bliscy mu byli prości, zwyczajni ludzie z małych miasteczek i wsi. Z takiej zresztą rodziny sam pochodził. Jego prace zazwyczaj nie mają poważnej i ciężkiej wymowy, chociaż opowiadają o trudnym okresie w dziejach kraju – o PRL-u. Bohaterami „Sportowców” są mieszkańcy Polski Ludowej, którzy po swojemu muszą się mierzyć z codziennością. Niektórzy zmagają się z alkoholizmem, inni czekają na prostytutki, a jeszcze inni po prostu żyją i pełnią przypisaną w społeczeństwie funkcję. W skrócie cykl opowiada o peerelewskich typach ludzi i o ich życiu codziennym. O swojej inspiracji Dwurnik mówi w następujący sposób: „Nie sposób było nie czuć niedoli komuny, stykałem się z nią na co dzień. Wielokrotnie mówiłem w wywiadach o swoich „Robotnikach Sportowcach”... Malowałem ich życie codzienne – jak rano wstawali, jechali do pracy, po pracy stali pod budką z piwem, jak się nawalali, kombinowali, stali w kolejce po salceson, jedli salceson, zakochiwali się, randkowali, pchali wózki z dziećmi, chcieli kupić pralkę czy auto... Jeździłem przecież do akademii pociągami, kolejką elektryczną z Otwocka do Warszawy. Ten cały ścisk, ludzka ciżba, natłok twarzy, ciał, bluzgów, przepitych oddechów, przepalonych głosów, te tramwaje, to wszystko było dla mnie niesamowitą pożywką twórczą”.

54 †

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Płock" z cyklu "Podróże autostopem", 2003

olej/piótno, 46,5 x 55 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'PŁOCK E. DWURNIK 2003'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2003 | E. DWURNIK | "Płock" | NR: IX - 1169 | 3011'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 000 - 15 000 EUR

„W młodości dużo rysowałem w plenerze. Tyle zakątków Polski obrysowałem, że gdyby przyszło mi wymienić wszystkie nazwy miast i miasteczek, to zrobiłby się z tego indeks miejscowości atlasu samochodowego. 'Podróże autostopem' to najpopularniejszy cykl moich prac. Zaczęło się oczywiście od fascynacji Nikiforem. (...) Chciałem malować architekturę i pejzaż tak jak on, podebrałem od niego perspektywę i takie tam tricki. Jeździłem po Polsce z blokiem rysunkowym. Odbyłem taką podróż à la Nikifor z mojego rodzinnego Międzyzlesia pod Warszawą do Międzyzlesia na Dolnym Śląsku. Ojciec przysłał mi pięćset złotych na poste restante. Chodziłem na pocztę i pobierałem pensyjkę, tak się umawialiśmy. Oczywiście miałem o wiele łatwiej, niż miał Nikifor, bo mieszkałem sobie wygodnie w hotelu, a on sypiał byle gdzie i, zamiast jechać PKS-em czy pociągiem, nieraz zasuwał na piechotę. Po drodze oczywiście malował. Ja też, to było jak nałóg, byłem w ciągu. Przyjeżdżałem do miasteczka, wysiadałem z autobusu i od razu siadałem na chodniku i zaczynałem rysować”.

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



55

JACEK SROKA

1957

"Les dangers de la ville" ("Niebezpieczeństwa miasta"), 2003

olej/piótno, 140 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JACEK SROKA 2003 | LES DANGERS DE LA VILLE'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'LES DANGERS DE LA VILLE [numer inwentarzowy] 14 | NIEBEZPIECZEŃSTWA MIASTA JACEK SROKA | 2003'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

5 000 – 7 000 EUR

WYSTAWIANY:

Jacek Sroka, Post Garcia, Maastricht, 2005


„Niebezpieczeństwa Miasta”, Galeria BWA Jelenia Góra, styczeń 2011

Jacek Sroka, Galerie Raulin-Pompidou, Paryż, listopad 2021 – luty 2022

„Codzienność bywa na pewno bardziej makabryczna niż moje prace. Trzeba ‘czytać’ obiekty sztuki przez pryzmat konwencji, w jakiej zostały wykonane – ta zresztą z upływem czasu zmienia się, łagodnieje, wreszcie zyskuje paradoksalnie nowy aspekt (vide obrazy Bacona, o których śmiało możemy teraz powiedzieć, że są piękne, a jeszcze niedawno budziły odmienne uczucia). Nie zapominajmy, że sztuka, jak sama nazwa wskazuje, jest czymś sztucznym, to fikcja”.

Jacek Sroka





W zakresie zainteresowań Jacka Sroki leży grafika, rysunek i malarstwo. Podczas studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych artysta był zafascynowany zagranicznymi pracami w nurcie ekspresjonizmu abstrakcyjnego, a w szczególności jednym z czołowych jego przedstawicieli Williamem de Kooningiem. Tworzył wówczas dynamiczne kompozycje, malowane zamaszystymi pociągnięciami pędzla. Sroka ukończył studia w 1981 na Wydziale Grafiki. Zaraz po zakończeniu szkoły wyższej zaczął pracę jako asystent na macierzystym wydziale.

Młodzieńcze dla artysty lata 80. były czasem trudnym politycznie i społecznie, komunikacja polegała na prostych, stanowczych przekazach, opartych na peerelowskiej propagandzie. Kontekst ówczesnej rzeczywistości przyczynił się do artystycznej potrzeby odnalezienia równie prostego, plastycznego przekazu. Władze Polski Ludowej kontrolowały urzędy, instytucje, a nawet ludzi. W tym wszystkim wyjątkiem była sztuka, również nadzorowana, jednak tworzona bezpośrednio przez człowieka zawierająca emocje, które nie tylko dawały się we znaki politykom, ale też wywoływała u zwykłego widza niezwykle doznania w czasie trudnej do zniesienia rzeczywistości.

Sroka od początku swojej drogi artystycznej był pełen wiary w siłę przekazu sztuki, która według niego może nie tylko obrazować realne lub fikcyjne postaci i zdarzenia, ale co ważniejsze, skłaniać do rozmyślań. Refleksje te powinny prowadzić do uświadomienia sobie zmian potrzebnych w społeczeństwie, a w konsekwencji do działania. W malarstwie Sroki przed powstaniem obrazu zawsze w pierw konstruuje się idea. Gdy ona jest już ukształtowana, najważniejsze staje się odpowiednio dobranie środków malarskich do treści. Jest to poniekąd wytłumaczenie, czemu powstałe w tym samym okresie prace są tak zróżnicowane.

Niezależnie od indywidualnych rozważań artysty dywagacje dotyczące wartości sztuki czy jej formy nigdy nie były częścią poruszanej przez niego problematyki. Tak jak tworzy w imię swojej własnej wyobraźni, tak twierdzi, iż każdy powinien wyrażać się w odpowiedni dla siebie sposób. Obrazy Sroki, wprowadzając zróżnicowane tematycznie, mają pewne charakterystyczne cechy malarskie – intensywne kontrasty barwne, ekspresyjną formę oraz ciekawe zestawienia kompozycji z tytułem.

Prezentowany w katalogu obraz pod tytułem „Les dangers de la ville” został namalowany w 2003. Artysta przedstawił na nim dwie siedzące postaci tej samej płci. Jedna kobieta usadzona wyżej, najprawdopodobniej na oparciu siedziska, wskazuje coś w książce, która spoczywa na udach drugiej z nich. Gest wykonuje prawą ręką. Lewą ręką natomiast obejmuje siedzącą niżej postać, kładąc dłoń na jej ramieniu. Komunikacja odbywa się przez mowę ciała. Kobieta powyżej, ubrana w pasiasty strój i beret, reprezentuje dominujący typ osobowości, natomiast ta poniżej, ubrana na czerwono, uległy. Gesty nadają przedstawieniu silnego nastroju erotycznego. Scenie towarzyszy także uczucie opresji, wynikające z przewagi jednej z kobiet nad drugą oraz napisów umieszczonych na żółtym tle, które kompozycyjnie ograniczają przestrzeń i możliwość ruchu kobiety w czerwieni. Dziwność sceny podkreśla również tytuł, który został zaczerpnięty z książki autorstwa N.E. Restif De La Bretonne’a opublikowanej pod tytułem „Le Paysan perverti, ou les Dangers de la ville” (Zboczony wieśniak, czyli niebezpieczeństwa miasta) w 1775. Sukces książki skłonił autora do napisania również „La Paysanne pervertie” (Zboczona wieśniaczka) wydanej w 1784. Pełen tytuł książki, a zarazem obrazu, możemy odnaleźć w kompozycji. Autor naniósł go w widoczny sposób, angażując go w wymowę dzieła.

LES DANGERS DE LA VILLE

56

SŁAWOMIR LEWCZUK

1938-2020

"Identyfikacja zbiorowa I"

olej/piótno, 101 x 81 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'ID. ZBIOROWA I | LEWCZUK'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

2 000 - 2 000 EUR

WYSTAWIANY:

Sławomir Lewczuk. Malarstwo, ZPAP Kraków, listopad 1978

LITERATURA:

Sławomir Lewczuk. Malarstwo, katalog wystawy, ZPAP, Kraków 1978, s. nlb. (il.)

„Sławomir Lewczuk jest malarzem, który wybrał dla siebie drogę, której początków można by szukać w surrealizmie. Ale też patrząc dzisiaj na jego płótna, trzeba przyznać, że surrealizm był (lub może był) dla malarza tylko szczególnego rodzaju sygnałem metody czy poetyki obrazu. Od surrealistów Lewczuk nauczył się tworzenia sytuacji, w których na płótnie spotykają się lub zderzają różne rzeczywistości, obce sobie światy, ale też i tego, że niemożliwe jest kreowanie tego świata bez opanowania tradycyjnego warsztatu i bez uważnego kontaktu z naturą. Tak więc w obrazach naszego artysty surrealizm jest już dzisiaj wspomnieniem. Nie znajdziemy na jego płótnach poetyckich aluzji czy teatralnych gestów. Mocno malowane postaci ludzi i zwierząt, draperie, drzewa, samochody czy samoloty zanurzone są w dramatycznym świetle, niekiedy zaskakują pełnym kontrastów lub delikatnym kolorem. Lewczuk umie malować człowieka, jego napięte mięśnie, jak rzeźbiarz modeluje głowy i sylwety postaci. Właśnie dlatego dramat, jaki obserwujemy na jego płótnach, jest tak czytelny i wyrazisty”.

Stanisław Rodziński



57

MAREK DARIUSZ KAMIŃSKI

1953

"P.I.M.", 1995

akryl, olej/piótno, 160 x 140 cm
sygnowany p.d.: 'mkamieński'

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
2 000 - 3 000 EUR

„Kamieński lubi kpić z tradycji artystycznej, w zaskakujący sposób zestawia najbardziej sprzeczne stylistyki, np. popartowskie motywy z mass mediów i malarstwo gestu (Idol, 1983) lub elementy malowane w manierze neoekspresjonistycznej i kubistycznej (Pracownia artysty wg Courbeta, 1992). Artysta żongluje konwencjami i cytatami, łączy w swoich obrazach motywy z dzieł Siemiradzkiego, Matejki, van Gogha, Picassa i innych znanych twórców”.

Ewa Gorządek





Marek Kamieński był jednym z najgłośniejszych „Nowych Dzikich” i to w dosłownym znaczeniu, gdyż działał równolegle jako malarz, producent muzyczny i wokalista. Swoje prace pokazywał w Remoncie, Stodole i Galerii Promocyjnej. Zadebiutował w Katowickim Biurze Wystaw Artystycznych w 1983, ale jego sztukę dostrzeżono dopiero po pokazie w Starej Kordegardzie w Warszawie. Muzykę zespołu Zilch, którego czasami był wokalistą, można było usłyszeć m.in. na festiwalu w Jarocinie. Sztuka Kamieńskiego wzbudzała kontrowersje. Wielkoformatowe płótna zapiełniały głównie akty kobiece w otoczeniu szalonej ferii ekspresyjnych barw. Ukazane hiperrealistycznie kobiety dodatkowo rozpałyły emocje na materiałach wideo, które towarzyszyły ekspozycjom. Krytyka uznała go wówczas za reprezentatywnego artystę młodego pokolenia lat 80. Pod koniec dekady artysta zmienił styl i zaczął poszukiwać w postmodernistycznych zestawieniach znaczeń i symboli, które przerwała jego choroba i niemożność powrotu do wielkoformatowych płócien. Jako źródło swoich inspiracji artysta podaje wystawę „Malarstwo amerykańskie”, która miała miejsce w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1976, doskonale znał estetykę Neue Wilde,

jednak od Niemców wolał włoską transawangardę: Cucchię czy Chię. Starał się jednak nikogo nie naśladować, choć krytycy mocno kojarzyli jego twórczość ze Schnablem.

Obrazy Kamieńskiego są ostre, wrażeniowe, malowane z ręki. Na nich zawsze były widoczne dwa żywioły: element hiperrealistyczny i ekspresyjny w formie malarstwa gestu. Artysta komentował swoją twórczość następująco: „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 nacytania, 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. Kolejarem, woźnym, urzędnikiem – może. Twórcą – nie. To jest ograniczony mus, albo decyzja świadoma, naturalną kolejną rzeczą pociągającą również świadomość celu, jaki przez bycie artystą chce się osiągnąć”.

58 †

SZYMON URBAŃSKI

1963

"Na kuchennych schodach (Przyjaciele)", 2004

akryl, olej/plótno, 100 x 136 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SZYMON URBAŃSKI I NA KUCHENNYCH SCHODACH (PRZYJACIELE) I
2004 huile + acrylic I les amis'

estymacja:
12 000 - 16 000 PLN
3 000 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Szymon Urbański - Malarz pustelnik”, Galeria Schody, Warszawa, 1-12.10.2009

„(...) Wymyślę receptę na obraz. Nie chcę się męczyć – mówię. Znajdź zasadę, regułę! Trochę ukierunkowanego wysiłku i – jest reguła! Zapisuję grubymi literami w zeszycie. Wybiła pierwsza w nocy. W moim tv latają mrówki. Szumy kosmiczne. I gorzkie myśli. Jutro wyjrzę oknem i znowu zobaczę te szare istoty. Biedne, ale dumne. Ani złe ani dobre – wyzerowane (...)”.

Szymon Urbański



59 †

ZDZISŁAW NITKA

1962

"Górska wycieczka", 2001-2003

akryl, olej/płótno, 130 x 150 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'ZDZISŁAW NITKA | "GÓRSKA WYCIECZKA" | 2001 - IX 2003 | olej, akryl, płótno | 130 x 150 cm'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy

„W pracach Zdzisława Nitki, oprócz ludzi, zazwyczaj pojawiają się zwierzęta, najczęściej psy. Jego twórczość jest surowa, budząca skojarzenia z tzw. sztuką prymitywną; najistotniejszym jej elementem staje się czysty, żywy kolor, a także wyraźnie zarysowane, zdecydowany kontur”.

Michał Arkadiusz Krakowiak





ZWIERZĘCA EKSPRESJA

Zdzisław Nitka to jeden z najciekawszych artystów kręgu wrocławskiego. Już od czasów studenckich wypracował zupełnie indywidualną, rozpoznawalną na pierwszy rzut oka formułę artystyczną, nawiązującą w dużej mierze do doświadczeń niemieckiego ekspresjonizmu, zwłaszcza ugrupowania Die Brücke, a także późniejszego ruchu Neue Wilde z lat 80. XX wieku. Najbardziej zafascynowała go niedoskonałość i surowość prac niemieckich artystów, którą także można dostrzec w jego dziełach.

Twórczość Nitki jest swoistym ukłonem w stronę docenionych mistrzów ekspresyjnego malarstwa. W swoich obrazach odwołuje się do artystów takich jak Vincent van Gogh, Edvard Munch, Ernst Ludwig Kirchner. Jak przyznał w jednym z wywiadów: „Jest to dla mnie źródło inspiracji oraz energia, która sprawia, że ciągle chcę być malarzem. Maluję, słuchając 'The Rolling Stones', ponieważ podobnie jak oni odpowiada mi rola outsidera i rebelianta. Nie chcę być modnym i nie mam ochoty identyfikować się ze współczesnością – tzn.: polityką, zdobyczami techniki i wątpliwymi obyczajami”. Zdzisław Nitka maluje swoje obrazy szybko i gwałtownie, choć warto zaznaczyć, że kreślona pośpiesznie kompozycja jest wynikiem długiego przygotowania, uważnych obserwacji oraz przetwarzania rzeczywistości. Twórczość artysty może wydać się nieco surowa, budząca żywe skojarzenia ze sztuką prymitywną. Najistotniejszym jej elementem jest czysty, żywy kolor oraz wyraźnie zarysowany kontur. Co ciekawe, prace autora kryją w sobie wiele znaków, symboli, nierzadko humorystycznych komentarzy, absurdu i życia.

Na obrazach Nitki bardzo często pojawiają się zwierzęta, o czym w następujący sposób wspominał sam artysta: „Zwierzęta są dla mnie ważniejsze niż cała ta techniczna cywilizacja. Zastanawiające jest, że jak się ogląda ekspresjonizm, chociażby dzieła najważniejszego ekspresjonisty lat 80. Georga Baselitza, to nie znajduje się tam motywów zaczerpniętych ze współczesnej cywilizacji. Nigdy nie pojawia się u niego miasto, samochody; tylko człowiek, drzewo, te elementy najbliższe naturze” (Zaufać własnej intuicji [w:] Malarz Nitka. Zdzisław Nitka. Twórczość z lat 1986–2008, katalog wystawy indywidualnej, Wrocław – Katowice 2008, s. 36).

60 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962-2020

"Wyzwanie", 2007

olej, kolaż/piótno, 190 x 250 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '15.05.07 | A. CISOWSKI | 18/07 | 190 x 250 | "WYZWANIE"

estymacja:

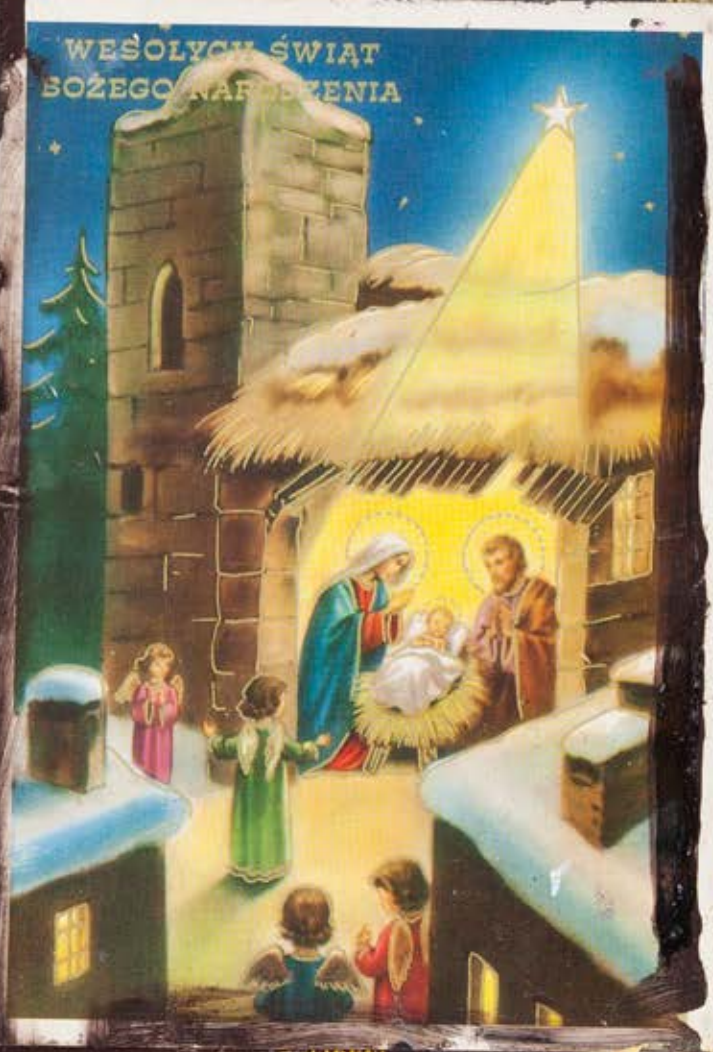
60 000 - 80 000 PLN

13 000 - 17 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska





KRYTYKA KONSUMPCJONIZMU

Andrzej Cisowski jest jednym z ciekawszych twórców lat 80. Zainteresowany początkowo stylem neoekspresjonizmu niemieckiego, art brutem, ostatecznie wniósł do rodzimej sztuki także fascynację kulturą popularną i nawiązujący do niej popart. Język artystycznej wypowiedzi Cisowskiego kształtował się etapami, rozkwitając pod wpływem otaczających go inspiracji. Jego malarstwo niejednokrotnie było porównywane do twórczości Dubuffeta czy Jean-Michel Basquiat'a, czyli wielkich osobowości, z których niewątpliwie czerpał, zachowując przy tym swój własny, niepowtarzalny styl. Z powodzeniem przetwarzał rzeczy już powstałe, pozostając zarazem twórcą oryginalnym i autentycznym.

Andrzej Cisowski studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Rajmunda Ziemskiego oraz Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie w pracowni Konrada Klaphecka i A.R. Pencka. Podczas studiów w Düsseldorfie Cisowski zetknął się z malarstwem Jean-Michel Basquiat'a, do którego był porównywany. Jak sam powiedział 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 zwirowanie, tym lepiej dla obrazu” (Krzysztof Stanisławski, Nowa ekspresja. 20 lat. Vol 2, [kat. wyst.] Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2009, s. 111-112). Wielki wpływ na kształt jego twórczości miała także amerykańska kultura masowa wyrażana w filmach, kreskówkach, komiksach, reklamie, a nawet opakowaniach produktów.

Andrzej Cisowski był świadom wpływu otaczających go tendencji artystycznych na malarstwo. Wśród tych wszystkich artystycznych bodźców udało mu się jednak wypracować własny język malarski, w którym naczelną zasadą stał się brak wszelkich zasad.

Tematy zaczerpnięte z popkultury amerykańskiej zaczęły przenikać do twórczości Andrzeja Cisowskiego na początku lat 90. Artysta wyjechał wówczas do Nowego Jorku, gdzie osobiście spotykał się z amerykańską sztuką, pop-artem i kulturą konsumpcjonizmu. Amerykańska wolność dodała mu swobody, którą pokazuje w swoich pracach będących na granicy malarstwa figuratywnego i ekspresji. Andrzej Cisowski zaczął zabawę formami, technikami i kompozycją. Wprowadzał w swoje obrazy znane już postaci z kultury, co wynikało z poglądu artysty o zbyt dużej nadprodukcji wizerunków. Uważał, że w przeszłości wyprodukowano już tak wiele znaków i symboli, że wymyślanie kolejnych jest niczym innym jak zaśmiecaniem ludzkiej wyobraźni. Artysta nie był również przychylnie nastawiony do komercjalizacji kultury wizualnej oraz nadmiaru informacji, plotek, twarzy osób znanych z show-biznesu czy polityki, które każdego dnia otaczają ludzi. Postanowił zatem nie generować kolejnych obrazów, lecz wykorzystać w swojej twórczości wytwory wyobraźni znane i rozpoznawalne.

Z płócien Cisowskiego wylania się wizerunek współczesnej, powszechnej wyobraźni zatopionej w morzu kolorowych, lecz nonsensownych obrazów. Cisowski wskazuje na bezsens konsumpcjonizmu, zostawiając miejsce na śmiech i komizm. Produkty marketingu mimo swojej różnorodności i dostępności zaczynają wywoływać już znudzenie. Cisowski w malarstwie widział siłę ujawniającą ten cały marazm dzisiejszego świata i zdolność wyrwania konsumentów z bierności i podświadomej podatności na wpływ wszechotaczających reklam.

61 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962-2020

Gnom, 2007

tempera/plótno, 52 x 79 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '44/06 | A. CISOWSKI' [nieczytelnie]
opisany na odwrociu na krośnie malarskim: 'GNOM'

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 500 - 2 000 EUR

POCHODZENIE:

Abbey House, Warszawa
kolekcja prywatna, Polska

„Bawię się formą oraz motywami, odszukuję ich fragmenty w nowych
sytuacjach i zestawieniach, a kieruje mną potrzeba eksperymentowania”.

Andrzej Cisowski



62 †

RYSZARD GRZYB

1956

Bez tytułu, 1992

olej/piótno, 92 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ryszard Grzyb | bez tytułu | 92 x 120 cm | 1992'

estymacja:

35 000 - 55 000 PLN

8 000 - 12 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Obrazy powinny być nierzeczywiste. Nie powinny odzwierciedlać pragnienia, aby przedstawiać dany przedmiot. Od razu musi być widoczna ich sztuczność, umowność. Malarstwo może jedynie 'mówić' o tym, że niczego nie można wyrazić wprost, o tym braku bezpośredniego przełożenia naszych pragnień na formę. Obrazy powinny reprezentować kategorię niemożliwego. Malarstwo, gdy staje się zbyt przekombinowane, traci swój pierwotny impet, swoją naturalność, siłę i polot”.

Ryszard Grzyb





Ryszard Grzyb należy do głównych artystów polskich, którzy w latach 80. zmieniali historię rodzimej sztuki. Gdy współtworzył Grupę, zrzeszającą twórców, których dziś uznaje się za najważniejszych przedstawicieli kultury współczesnej, Grzyb wykonywał przede wszystkim kompozycje malowane temperą na kartonie, przedstawiające walki fantastycznych stworów i karykaturalnie ukazanych ludzi. Tworzył też sceny erotyczne. Jego prace były pełne humoru i ironii. Artysta komentował ludzkie zachowania i aktualną sytuację polityczną. Omawiając poruszaną przez niego w latach 80. tematykę, Joanna Szeligowska-Farquhar pisała: „Jest w nich [dziełach Ryszarda Grzyba] dużo o przemocy, okrucieństwie i śmierci, a innym razem o seksualnym pożądaniu widzianym rubasznie obscenicznie” (Wstęp do katalogu wystawy Ryszarda Grzyba w Muzeum Śląskim w Katowicach, Katowice 2006, s. 5). W latach 90. nastąpiła widoczna zmiana w twórczości artysty. Ryszard Grzyb odszedł od ekspresji i narracji, co przez niektórych krytyków było interpretowane jako osiągnięcie dojrzałości artystycznej. Zatem owe „dojrzewanie” oznacza rodzaj wyciszenia, który można dostrzec w twórczości artysty w latach 90. Kolory jego obrazów stały się subtelniejsze, bardziej pastelowe, a motywy łagodniejsze. Twórca zrezygnował z tytułów, starając się skupić uwagę widza na zabiegach kompozycyjnych.

Prezentowana na aukcji praca swoją tematyką nawiązuje do animalistycznych przedstawień z lat wcześniejszych, choć powstała już w latach 90. Jak twierdzi sam Ryszard Grzyb: „Zwierzęta malowane z zapalem i tęsknotą do odległych krain i przygód. Malowanie z adoracją kształtów innych niż codzienne i kolorów jaśniejących swym blaskiem w pełni. Fascynacja kształtami i kolorami z egzotykiem, innej rzeczywistości. Zachwyt. Powrót do tematów z dzieciństwa z możliwością stwarzania czegoś więcej niż to, o czym się dawniej marzyło”. Z powyższej wypowiedzi artysty można wywnioskować, że to właśnie wizualna forma zwierzęcia, jego wyjątkowy kształt, stający się wyzwaniem dla twórcy, jest kluczem do zrozumienia obrazu i całej serii jemu podobnych. Obecność zwierząt w ujęciu Grzyba jest zaznaczona niezwykle wyraźnie. Ich poetyckość, groteskowość, sensualność odzwierciedla światopogląd artysty, w którym przedstawienie malarskie jest nacechowane myśleniem magicznym i totemicznym, odsyłającym do obecnej w kulturach pierwotnych filozofii jedności człowieka z kosmosem.

63 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Wisła. Stara barka", 2003

tempera żółtkowa/piótno, 110 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław Modzelewski | "Wisła. Stara barka" 2003 | temp. ż. | 110 x 140'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

17 000 - 26 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Zderzak, Kraków

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Jarosław Modzelewski. Pejzaże i Martwe natury (z kolekcji Galerii Zderzak), Galeria Opus, Łódź, grudzień 2004

Jarosław Modzelewski. Wisła. Galeria Zderzak, Kraków, 27.05-10.07.2004

Jarosław Modzelewski. Wisła, Broniewski i inne - malarstwo, Galeria Arsenał, Białystok, styczeń-luty 2004

Jarosław Modzelewski. Kilka wątków, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2005

LITERATURA:

Jarosław Modzelewski. Wisła, katalog wystawy, Galeria Zderzak, Kraków 2004, s. 14 (il.)

(WJur), Wspomnienie po Gruppie, „Gazeta Krakowska” 2004, nr 147 (25.06), s. 9 (il.)

M. Żmijewska, Błędy i plakat, „Gazeta Wyborcza – Białystok” 2004, nr 9, (12.01)

Kilka wątków, katalog wystawy, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2005, s. 45 (il.)

Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, kat. poz. 288, s. 216 (il.)



Charakterystyczny styl Jarosława Modzelewskiego stał się już jego emblematem i uczynił z niego jednego z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystów sztuki figuratywnej ostatnich dekad. Jak pisała Marta Tarabuła w swoim 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).

Indywidualny język artystycznej wypowiedzi Modzelewski kształtował już w trakcie studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Stefana Gierowskiego. Intensywna kolorystyka oraz czytelna, choć symboliczna kompozycja stały się podstawą jego obrazów. W młodości, podczas plenerów studenckich, zetknął się ze sztuką ikon, która wpłynęła na artystę, zmieniając jego podejście do malowania. Kolejnym ważnym bodźcem doprowadzającym twórczość Modzelewskiego do dojrzałej formy były studia pod okiem Stefana Gierowskiego. Przejął on od swojego nauczyciela myślenie o obrazie jako o przestrzeni, mającej własne granice i wewnętrzną konstrukcję. Gierowski przekazał swojemu uczniowi także wiedzę na temat autonomicznego rozumienia koloru.

Ważną część twórczości Jarosława Modzelewskiego stanowią pejzaże. Interesujący jest motyw rzeki Wisły, który powtarza się w różnych okresach malarstwa artysty. Jak napisano w opisie monograficznej wystawy odbywającej się w Zamku Ujazdowskim

w 2022: „Rzeka jest tematem wielu obrazów Modzelewskiego, powracającym w kolejnych dekadach. Jest także symbolem obecnej w malarstwie Modzelewskiego polskiej tożsamości, ujawniającej się nie poprzez przedstawienie doniosłych i patetycznych zdarzeń i postaci, ale w szczegółach tworzących kontekst codziennych, zwyczajnych czynności czy w specyfice pejzażu, charakterystycznego właśnie dla kraju nad Wisłą”. Po przeprowadzce w okolice Czerwińska nad Wisłą motyw rzeki zaczął się pojawiać coraz częściej w malarstwie artysty. Tematy ludzi nad wodą, rybaków czy łodzi ujmowane o różnych porach dnia i roku zaczęły być coraz chętniej podejmowane przez artystę, czego doskonałym przykładem jest prezentowany na aukcji obraz „Wisła. Stara barka” z 2003.

Wspomniane pejzaże wynikają z żywego zainteresowania Jarosława Modzelewskiego otaczającymi go krajobrazami. Mieszkając w okolicy brzegu rzeki Wisły, artysta ma sposobność do obcowania z przyrodą podczas długich spacerów. Obserwowane krajobrazy podmiejskiej natury Modzelewski maluje, jak sam mówi, przede wszystkim dla siebie. Umiejętnie przenosi sceny zwykłej codzienności na podłoże malarskie, w wyniku czego powstaje obraz, który intryguje i przyciąga wzrok. Jak sam opowiadał: „Patrząc na z pozoru zwykłe zdarzenie, widzę obraz”. W istocie, wybrany przez artystę temat kompozycji jest drugoplanowy względem wartości malarskich, budowania kompozycji, światłocienia i doboru barw. 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 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 zatarcu 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 fotografią 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”.

„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, pracownicy rybacy, wschody i zachody... duchy Chopina, Iwaskiewicza, Broniewskiego...”.

Marta Tarabuła

64

AGNIESZKA NIZIURSKA

1955

"The King", 1990

olej/piótno, 105 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'THE KING | AGNIESZKA | NIZIURSKA | 1990 105 x 150'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

4 000 - 6 000 EUR



GÓRY TO WOLNOŚĆ

„Pejzaże, zwyczajnie malowane z natury pejzaże. Jeszcze parę lat temu takie malarstwo wydawałoby się anachronizmem, możliwym jako ćwiczenie, ale zupełnie niemożliwym jako pełnoprawna twórczość. Jeszcze parę lat temu, jeszcze w latach siedemdziesiątych, zarysował się kres totalnych, awangardowych programów, osobista wypowiedź powstawała przez tworzenie magicznych znaków, odnoszenie się do konwencji i konwencjonalności obrazowania; rodziła się w szybkich, spontanicznych działaniach, konstruowała w oparciu o wyobrażenia, a nie o proste oglądanie świata, zwłaszcza krajobrazu. (...) Pejzaże Agnieszki Niziurskiej-Sobczyk są jakby nieważne i skromne. Małutkie obrazki, malowane zwykle z jakiegoś nieomal przypadkowego, niczym niewyróżniającego się świata. (...) W owym nieruchomym trwaniu; rozproszonym świetle; bogatym, zróżnicowanym, ale gąszonym kolorystycznie; intensywnych kontrastach jedynie walorowych; kryje się bardzo osobisty klimat i nastrój tych obrazów. Ale może właśnie dlatego, że jest on tak osobisty i tak bardzo oparty o najprostszą obserwację otaczającego, najbliższego świata: jest tak bardzo polski. (...)”.
Maciej Gutowski, marzec 1984

W wielu kompozycjach namalowanych przez Agnieszkę Niziurską odnajdziemy widoki gór. Motyw ten, zdaje się, zawładnął niemal całą twórczością artystki, która od początku lat 80. zaczęła używać go jako metafory poczucia wolności. Prywatnie zagorzała taterniczka Niziurska od zawsze żyje w bliskim kontakcie z naturą. Zdobywanie szczytów i drogę do nich kojarzy z uczuciem nieograniczonej swobody. Metafora ta jest szczególnie ważna w przypadku wczesnych prac artystki, powstających tuż po jej debiucie w 1980 (wówczas ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom broniąc w pracowni Jana Tarasina), gdy w rodzimej sztuce zaczął rodzić się nurt nowej ekspresji. Tworzący wówczas młodzi artyści (za najlepszy przykład możemy podać tu Grupę, w której kręgach obracała się malarka) pragnęli dać wyraz poszukiwaniu wolności w opresyjnym systemie politycznym panującym wówczas w kraju. Jednym z najpopularniejszych motywów

było palmowe drzewo odzwierciedlające to, co dalekie i niedostępne. W przypadku Niziurskiej tym symbolem stały się górskie szczyty – wielkie twory natury, które nie podlegały żadnym systemom politycznym. W szeroko i odważnie rozmalowywanych pejzażach niejednokrotnie pojawiali się anonimowi ludzie – często byli to wymyśleni bohaterowie. W prezentowanym płótnie tytułowy „The King” to symboliczny człowiek-yeti, który na stałe mieszka w najwyższych partiach gór. Ciemna postać może być więc ucieleśnieniem niedoścignionego w tamtym dziesięcioleciu ideału osoby funkcjonującej poza obowiązującymi systemami.

Historie opowiadane przez Niziurską nie odnosiły się bezpośrednio do wydarzeń politycznych. Jedną z inspiracji dla młodej artystki w tym okresie były głośne historie z wielkich wypraw w Himalaje, które stały się popularnym kierunkiem entuzjastów wspinaczki w latach 80. Niziurska, dzięki wydawanym wówczas masowo publikacjom poświęconym temu zagadnieniu, mogła przenosić się do krainy ośmiotysięczników, którą później odmalowywała na płótnach. Maryla Sitkowska pisała o artystce: „Pejzażowe, rzadziej figuralne kompozycje w soczystych barwach malowane były z rozmachem, rzadko jednak nawiązywały do historii czy polityki, co należało do kanonu malarstwa młodych tych lat. Były za to bardziej wyszukane, formalnie i kolorystycznie, zdradzały wrażliwość i bogatą wyobraźnię oraz pewność ręki. Ulubione motywy górskie artystka łączyła z dramatycznymi przedstawieniami erupcji ognia i lawy (‘Opowieść Łukasza’, 1986; ‘Opowieść Pawła’, 1987), malowała tajemnicze postacie i zjawiska w górach, czasem poprzez nadanie tytułu przewrotnie ‘konkretyzującego’ małą, zagubioną w ogromie pejzażu sylwetkę (‘Korosadowicz w Alpach’, 1987). Na początku lat 90. odeszła od figuracji i malarstwa pejzażowego na rzecz kompozycji budowanych płasko o zgaszonych, naturalnych barwach ziemi, zieleni, ugrów i szarości” (Maryla Sitkowska [w:] Słownik malarzy polskich, Anna Lewicka-Morawska i in., Arkady, Warszawa, 2001, s. 250).

65

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

"Opus W-73 Nr 5 czyli Erotyk V", 1973

olej/piótno, 35 x 40 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'CZESŁAW PIUS CIAPAŁO I

"OPUS W-73 Nr 5 czyli: EROTYK V" | OLEJ/PŁÓTNO 35x40 cm 1973'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

5 000 – 7 000 EUR

„Dowiaduję się, że inspiracją twórczą trzydziestoparoletniego malarza jest erotyka, zaś tematem jego poszukiwań – pragnienie, tak nierozdzielnie z erotyką związane. Tworzy swoje niekończące się układy kolorystyczno-formalne, poszukując ideału formy, barwy, ich wzajemnych relacji. Swój specyficzny erotyk, który nazwał pragnieniem, realizuje za pomocą owych jednoznacznych form – raz w odniesieniu do harmonijnych przemian natury związanych z porami roku, to znów do innej harmonii, którą niesie świat muzyki, w jej najdosłowniej przejawach”.

Maria Olszewska



66 †

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

Owoce

olej/piótno, 80 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'Dominik'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 000 – 13 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Abstrakcja klasyczna, powiedzmy Mondriana czy Malewicza, jest zawsze płaska. A ja nie umiałbym namalować płaskiego obrazu. Może to, co teraz powiem, jest śmieszne, ale uważam, że jest to chyba znowu genetyczne związanie z naturą, która nigdy, od dziecka, nie była dla mnie płaska. Była ona raczej pulsującym obrazem...”.

Tadeusz Dominik



67 †

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Kompozycja", lata 60.

olej/deska, 40 x 53 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'TADEUSZ DOMINIK | "KOMPOZYCJA" 40 x 53'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 000 – 13 000 EUR

„Jak tak sobie przypominam czasy tej zgniłej, szarej komuny, że był okres, kiedy namalowałem dość sporo takich ciemnych obrazów... Tak, czas, w jakim się żyje, wpływa na obraz. O tym się nie myśli, ale to potem widać”.

Tadeusz Dominik



DOSKONAŁOŚĆ NATURY

Prace Tadeusza Dominika od lat 50. służą głównie przeżyciom malar-
skim, doświadczaniu oddziaływania barwnych płaszczyzn. Artysta już w
wczesnych obrazach wyżył się anegdot i prowadzenia narracji. Jego
kompozycje to układy plam i linii, których geneza tkwi w widokach two-
rzonych przez naturę. Artysta jednak oddala się w swojej twórczości od
sztuki przedstawiającej i lokuje się na obrzeżach abstrakcji. Tadeusz Do-
minik był sceptycznie nastawiony do określenia go mianem abstrakcyj-
nisty. Podczas swojej pierwszej indywidualnej wystawy w warszawskiej
Zachęcie w 1969 powiedział: „Czy jestem abstrakcjonistą? Nie wiem,
nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Uważam, że jest to rodzaj pewnej
swobody, na którą w świecie zamkniętym konwenansami swojego czasu
właśnie my, malarze, możemy sobie pozwolić. Po wystawie w Zachę-
cie byłem mile zaskoczony tym, że ludzie spoza kręgu artystycznego
oglądający moje obrazy mówili mi, że jest to nareszcie abstrakcja,
która jest zrozumiała”. Dominik bardzo wcześniej wypracował zupełnie
indywidualną formułę malarstwa, której pozostał wierny przez wiele lat,

konsekwentnie doskonaląc język artystycznej wypowiedzi. Styl artysty
pozostaje jednym z najbardziej charakterystycznych zjawisk w polskim
malarstwie współczesnym.

Prezentowana na aukcji praca należy do wczesnych kompozycji Tade-
usza Dominika, w których artysta zbliżał się do estetyki charaktery-
stycznej dla taszyzmu. W latach 50. i na początku 60. w obrazach Do-
minika dominują ciemne barwy: brązy, butelkowe zielenie i granaty. Farba
jest nakładana szybkimi pociągnięciami pędzla, a plamy barw rozłożone
szeroko i zamasyście, z odwagą i energią, co wzmacnia dynamizm kom-
pozycji. Nawet w tych kompozycjach, tak bliskich abstrakcji, wybrzmie-
wają silne związki twórczości Dominika z naturą. Natura była źródłem
niekończących się inspiracji dla artysty. Podkreślał on w wypowiedziach
swoją zachwyty nad jej bogactwem, pięknem i doskonałością. Fundamen-
tów obrazów Tadeusza Dominika należy zawsze szukać w przyrodzie.
Malował pejzaże, ogrody i roślinność, które przefiltrowywał przez swoją

wrażliwość, a następnie transponował na podłoże malarskie. Twórca
pragnął przede wszystkim wyrazić prawdę o świecie, zgodnie ze swoimi
odczuciami. Zarówno tytuły prac, jak i same kompozycje ujawniają wy-
raźny związek z szerokim wachlarzem pejzaży i martwych natur. Obrazy
spod pędzla artysty stanowią ulotną impresję wykreowaną w jego wy-
obraźni pod wpływem otaczającego go świata. Całością twórczości
Tadeusza Dominika można więc uznać za autorską próbę konsolidacji
osiągnięć impresjonizmu i abstrakcjonizmu. Artystyczne wizje funk-
cjonują jako przełożenia nieskończonej różnorodności i dobrodziejstw
przyrody na jak najprostszy i bezpośredni przekaz, czyli świadectwo
bezwartownej afirmacji świata wokół.

Tadeusz Dominik ukończył studia malarskie w warszawskiej Akademii
Sztuk Pięknych w 1953. Już jako student rozpoczął pracę naukową na
tej samej uczelni. W 1988 otrzymał tytuł profesora zwyczajnego. Był
laureatem wielu nagród, w tym Nagrody im. Cybisa (1973), ponad-

to stypendystą Ford Foundation. Dominik z czasów studiów wyniósł
doskonały warsztat malarski, kształtowany pod okiem wybitnego Jana
Cybisa, uznawanego za jednego z mistrzów koloryzmu. Dominik przejął
od Cybisa szacunek do barw i przekonanie o bezcelowości mimetyzmu.
Nie chciał jednak dokładnie odwzorowywać krajobrazów i zjawisk,
wiedział bowiem, że jest to z gruntu skazane na porażkę, bo pozostaje
zawsze dalekie od rzeczywistej, naturalnej perfekcji. Jego obrazy świad-
czą o ogromnym kunszcie i wybitnym zrozumieniu malarskiej materii.
Odwaga i upór doprowadziły go z kolei do malarstwa z jednej strony
niezwykle osobistego, z drugiej wielce uniwersalnego, otwierającego
wiznowi drogę do własnego przeżywania świata. Cybis o swoim uczniu
powiedział: „Pozostaje zjawiskiem zaskakującym, jak szybko zdobył sym-
patię publiczności sztuką na pozór niezrozumiałą, a w istocie komuni-
katywną”. Zdanie to pozostaje aktualne do dziś, kiedy obrazy Dominika
wciąż wzbudzają ten sam zachwyty.

68

PIOTR STRELNİK

1956

Bez tytułu, 2015


olej/plótno, 81 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Strelnik 15'

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
4 000 - 6 000 EUR

„Otwiera się brama między światami na parę minut. Jeśli jestem akurat przy obrazie, to będę umiał ją sobie otworzyć, moim cudownym wytrychem...”.

Piotr Strelnik





Piotr Strelnik podąża konsekwentnie własną drogą twórczą, nie oglądając się na modne nurty. Pozostaje wierny stworzonej przez siebie formule malarstwa opartej na własnych korzeniach, doświadczeniach emigracyjnych i wiedzy z zakresu historii sztuki. Nie czuje także potrzeby wiązania się z żadną grupą czy ruchem. Jawi się jako artysta niezależny, a co ważniejsze, w pełni świadomy i ukształtowany.

Strelnik urodził się w Lublinie, gdzie uczęszczał do Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych. Później podjął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie kształcił się pod okiem wybitnej artystki Teresy Pagowskiej. W tamtym czasie specjalizował się w grafice i rysunku. Monotypie wychodzące spod jego ręki były inspirowane pismami o neurozach psychiatry Dąbrowskiego. W 1983 Strelnik wyemigrował do Francji, gdzie osiedlił się w Paryżu. Jego zainteresowania powędrowały wówczas w stronę malarstwa. Zaczął intensywnie czerpać ze spuścizny artystycznej fowistów oraz neoimpresjonistów, co nie wykluczało indywidualnego charakteru jego prac, który był wynikiem niezłomnych poszukiwań artystycznych. W swojej pracowni, zlokalizowanej przy Montreuil, Strelnik w pełni poświęcił się tworzeniu. Na drodze artystycznych eksperymentów odkrył szeroką gamę różnych materiałów, technik i stylów. Stopniowo zaczął odchodzić od figuracji i zmierzać ku abstrakcji. Nie zrezygnował jednak z charakterystycznej dla swojej twórczości prostoty i spójności kompozycji.

Piotr Strelnik zalicza się do grona najciekawszych polskich artystów tworzących współcześnie na emigracji. Obecnie maluje przede wszystkim średnio i wielkoformatowe obrazy, w których najważniejszy staje się gest malarski, możliwość swobodnego wyrażania się poprzez formę i kolor. Przypatrując się kompozycjom Piotra Strelnika, można jedynie domyślać się odniesień do natury. Tomasz Rudomiño w swoim artykule pt. „Strelnika potwór na kazalnicy” napisał: „Strelnik maluje naturę. Patrzy świadomie na otaczający świat, jakby siedział u stóp wielkiej góry, zamierzając się na nią wdrapać, choć być może jest to pewne, fizyczne szaleństwo” (<http://wsztuce.net/2022/03/06/strelnika-potwor-na-kazalnicy/> dostęp: 03.02.2023). Strelnik, malując, sięga po mocne, nasycone barwy, które nakłada pewnie i dynamicznie na podłoże malarskie. Uzyskuje często przy tym interesujące faktury, które mogą przywołać na myśl malarstwo materii. Te kompozycje, dzięki zastosowanym środkom malarskim, są pełne dramaturgii i wrażenia głębi.



Piotr Strelnik w paryskiej pracowni, fot. Paulina Babicka

69

JÓZEF SZAJNA

1922-2008

"Babon", 1995

asamblaż/płyta, 100 x 70 cm
opisany na odwrociu: "BABON" 46'
numerowany na odwrociu na krośnie malarskim: '947/7 N 16 46'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 000 EUR

WYSTAWIANY:

Józef Szajna. 50 lat twórczości, Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku, 4.10-31.08.1997; Zamek Książąt Pomorskich

w Szczecinie, 3.03-5.04.1998

Józef Szajna - wystawa jubileuszowa, Galeria Domu Artysty Plastyka, Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków,

Warszawa, 17.12.2002-31.01.2003

Józef Szajna, Galeria Delfiny, Warszawa, 2-29.04.2014

LITERATURA:

Józef Szajna. 50 lat twórczości, katalog wystawy, Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku,

Orońsko 1997, poz. kat. 37, ss. 59 (il.), 99

Józef Szajna był jednym z najważniejszych polskich artystów kształtujących oblicze powojennej sceny artystycznej. Wraz z Tadeuszem Kantorem i Jerzym Grotowskim przez lata aktywnej działalności tworzył rodzimą scenę teatralną, nadając kierunek wielu tendencjom, między innymi integracji różnych dziedzin plastycznych oraz „wyjściu malarstwa w przestrzeń” (Bożena Kowalska). Podobnie jak inne wyrazy plastycznej aktywności twórcy, obrazy uzupełniały jego działalność teatralną. W stworzonym przez Szajnę teatrze, nazywanym przez Zbigniewa Taranienkę „plastycznym”, główny akcent stanowiła ekspresja wizualna. Na charakter jego wczesnych prac wpłynęła powszechna wówczas w Polsce fascynacja sztuką informel. Z czasem na jego płótnach zaczęły się pojawiać niemalarskie materiały, z których powstawały kolaże. W kolejnej dekadzie elementy te oderwały się od płaszczyzny obrazu – Szajna, podobnie jak wielu artystów w tym czasie, coraz wyraźniej zmierzał w kierunku asamblażu. Przedmioty czy ich fragmenty, których używał, tworząc dzieło, były dla artysty nośnikiem przekazu dramatycznych treści. Strzępy materiałów, przypalone i postrzępione ubrania, bezużyteczne już przedmioty, makabryczne kukły, miały pokazywać przemijanie. W dematerializacji i zapomnieniu artysta pragnął zachować Pamięć.



70 †

ANDRZEJ PARTUM

1938–2002

"Manifest sztuki bezczelnej" ("Manifesto of Insolent Art")

olej, technika mieszana/blacha, 103 x 77 cm

sygnowany l.d.: 'a. partum'

opisany wewnątrz kompozycji: 'manifesto | of | insolent | art | bureau de la poésie'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 000 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Bliski był Partumowi przede wszystkim dadaistyczny irracjonalizm, przedstawiony przez samych dadaistów jako transakcjonalizm, zaufanie do nieuprzedzonego intelektu, wiara w wartość sztuki niezacieśniającej się w granicach zrozumiałości”.

Grzegorz Dziamski



71 †

LECH KUNKA

1920-1978

Pejzaż z drzewami, 1946

olej/piótno, 60 x 73 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'L. Kunka. 46 r.'
na odwrociu papierowa nalepka domu aukcyjnego Agra-Art

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

4 000 - 6 000 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, Warszawa, 2003

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Przypuszczam, że Strzemiński wykładający historię sztuki i zasady formy, mógł ukierunkować twórczość Kunki. W pracach z lat 1946 i 1947 widać wpływy Cézanne’a i sztuki francuskiej. Wyjazd do Paryża na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych na stypendium w pracowni Légera odbił się bardzo wyraźnie na jego twórczości (...). Późniejsze prace to już samodzielne poszukiwania Kunki, które cieszyły się uznaniem, choć może nie tak dużym jak na to zasługiwały. Dziś wydają się ciekawsze niż za jego życia, ponieważ dopiero teraz umiemy docenić ich oryginalność”.

Stanisław Fijałkowski, Krótkie wspomnienia o Lechu Kuncie



72 †

JUDYTA SOBEL

1924-2012

Kompozycja, 1955

olej/piótno, 88 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: '[sygnatura w języku hebrajskim] | 55 J. SOBEL'

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

6 000 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, 2019

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



73 †

JULIUSZ JONIAK

1925-2021

"Smögen I", 1984

olej/piótno, 81 x 100 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'JONIAK 84'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JULIUSZ JONIAK I "SMÖGEN I" I 81 x 100 I 1984'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

3 000 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„[Juliusz Joniak] zalicza się raczej do sztuki światła i jednakiej z nim barwy. Do sztuki jednak ekspresji, a nie do tego klasycznego postimpresjonizmu, który bardzo szybko został ujęty w pewne normy, reguły, i stał się receptą na wykonanie poprawnego dzieła sztuki. Czymże bowiem jest ten postimpresjonizm w wydaniu akademickim? Jest grą tonów ciepłych i zimnych, jest płaszczyzną, jest sztuką dekoracyjną. Tymczasem sztuka Juliusza Joniaka jest przecież sztuką emocjonalną i, mało tego, kiedy brał się za najwybitniejszych malarzy europejskich, wybrał El Greca, Goyę, Rembrandta, czyli samych ekspresjonistów... bo taka de facto jest jego sztuka. Jest sztuką bardzo silnego nastroju”.

Jerzy Madeyski, fragment audycji Malarstwo Juliusza Joniaka, [reż.] Stefan Szlachtycz, TPSP Kraków 2002



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 oprav.

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 od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

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

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

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

◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji
Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje 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 zaferował 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 równoległe prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista
W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie 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 zgodnie 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 wszytskich 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 trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relacje 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 - 1500 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: BREXPLPWWBK. 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 większa od opłaty 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
Wszystkie 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 wygodą 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 aukcjniera 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 postapień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postapień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dokoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
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 postapień. 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 sprzedającej, 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.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż **WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI** w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody 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 reprodukcji obiektu.
2) Prawa autorskie od wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem sporządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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.



REDAKCJA TEKSTÓW

Wiktor Komorowski poz. 25, 44

Anna Kowalska poz. 1, 9, 10, 11, 16, 32, 33, 42, 64, 69, 73

Nicole Lewandowska poz. 2, 3, 4, 5, 7, 13, 14, 18, 19, 20, 22, 23, 29, 36, 41, 43, 47, 49, 51, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 70, 72

Agata Matusiełańska poz. 24, 38, 40, 46

Alicja Sznajder poz. 6, 8, 12, 15, 17, 21, 26, 27, 28, 30, 31, 34, 35, 37, 39, 45, 48, 50, 52, 54, 57, 71

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 2 MARCA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 1 Jan Dobkowski, fot. Marcin Koniak / Desa Unicum

Poz. 3 Erna Rosenstein, fot. z archiwum rodziny artystki

Poz. 5 Teresa Pągowska w pracowni, fot. Jacek Domiński / Reporter

Poz. 8 Henryk Stażewski, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

Poz. 9 Wojciech Fangor, fot. Włodzimierz Wasyluk

Poz. 14 Victor Vasarely

Poz. 22 Fragment wystawy Czesława Piusa Ciapała w warszawskiej Zachęcie, 1982 fot. dzięki uprzejmości artysty

Poz. 27 Tadeusz Kantor, fot. Włodzimierz Wasyluk

Poz. 29 Tadeusz Brzozowski, fot. Piotr Barącz / East News

Poz. 46 Henryk Musiałowicz, fot. Mariusz Pietroń

Poz. 49 Łukasz Korolkiewicz, fot. Anna B. Bohdziewicz / REPORTER

Poz. 64 Agnieszka Niziurska, fot. dzięki uprzejmości artystki

Poz. 68 Piotr Strelnik w paryskiej pracowni, fot. Paulina Babicka

II okładka – 1 strona poz. 28 Jarosław Kozłowski, „Zastłona przed podłością”, 2002-2005

strony 2-3 poz. 5 Teresa Pągowska, „Znaki”, lata 70. XX w.

strony 4-5 poz. 49 Łukasz Korolkiewicz, „Pies”, 1981

strony 6-7 poz. 50 Zbysław Grzywacz, „Corrida-Pegaz” z cyklu „Wołowy”, 1977

strony 8-9 poz. 7 Jan Tarasin, „Pożar”, 1976

strona 10 poz. 53 Edward Dwurnik, „Dziś mam odwyk” z cyklu „Sportowcy”, 1984

strony 16-17 poz. 4 Ewa Kuryluk, „Mały otwór na oko”, 2000

strona 267 poz. 51 Eugeniusz Markowski, „Diablo”

strona 268 poz. 58 Szymon Urbański, „Na kuchennych schodach (Przyjaciele)”, 2004

strony 270-271 poz. 29 Tadeusz Brzozowski, „Kuglarz”, 1984

strona 272 – III okładka poz. 2 Dorota Grynczel, „Kompozycja 2/92”, 1992

okładka tył poz. 12 Tadasuke Kuwayama / Tadasky, „E-145”, 1970

konceptcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka





