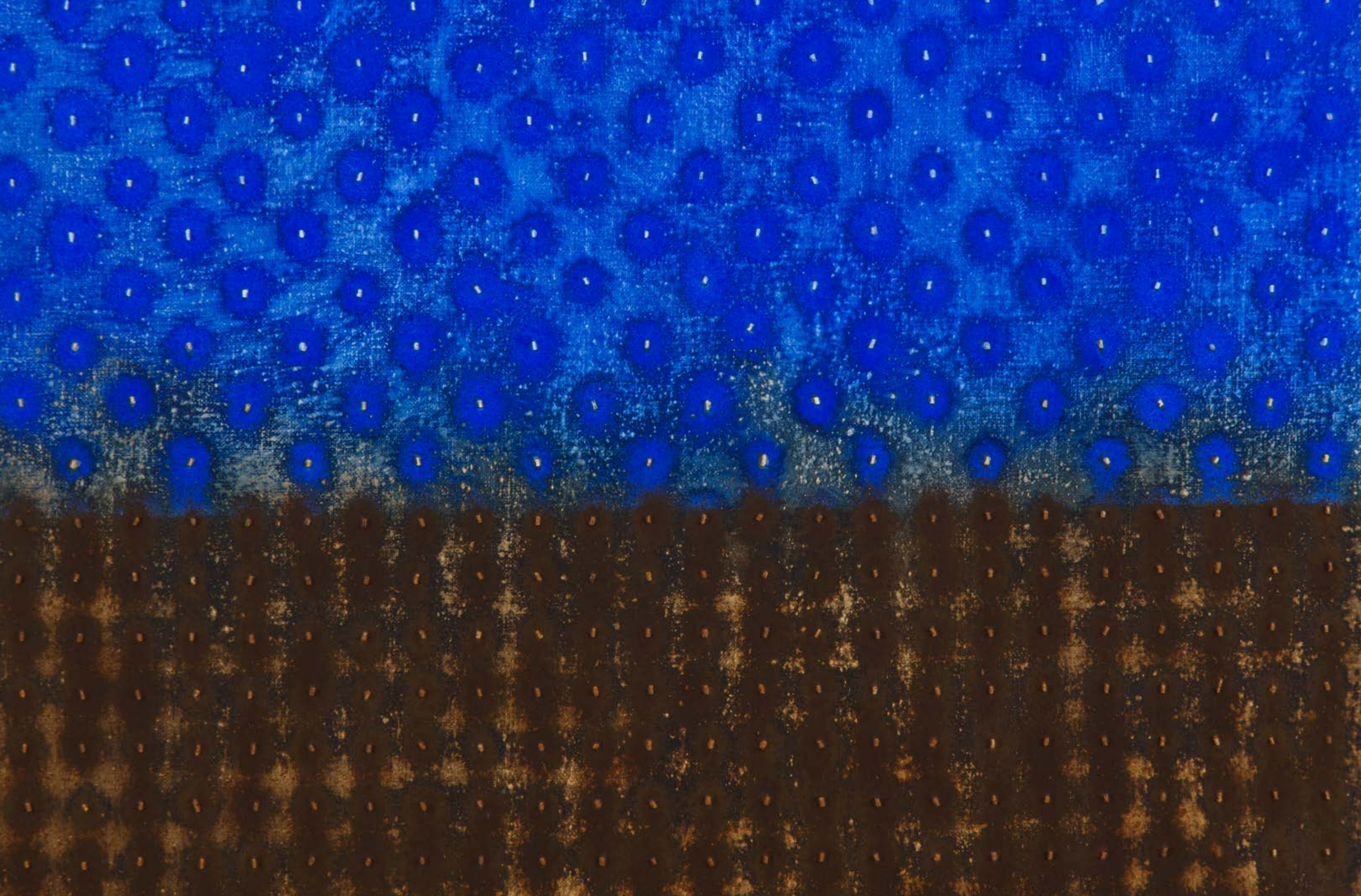


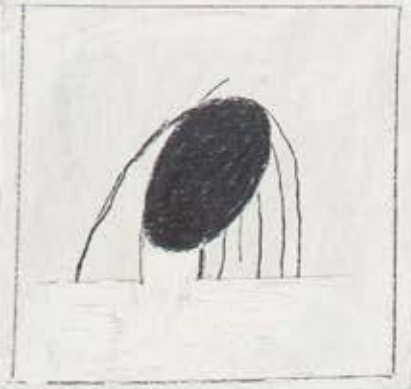
DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 29 CZERWCA 2023 WARSZAWA

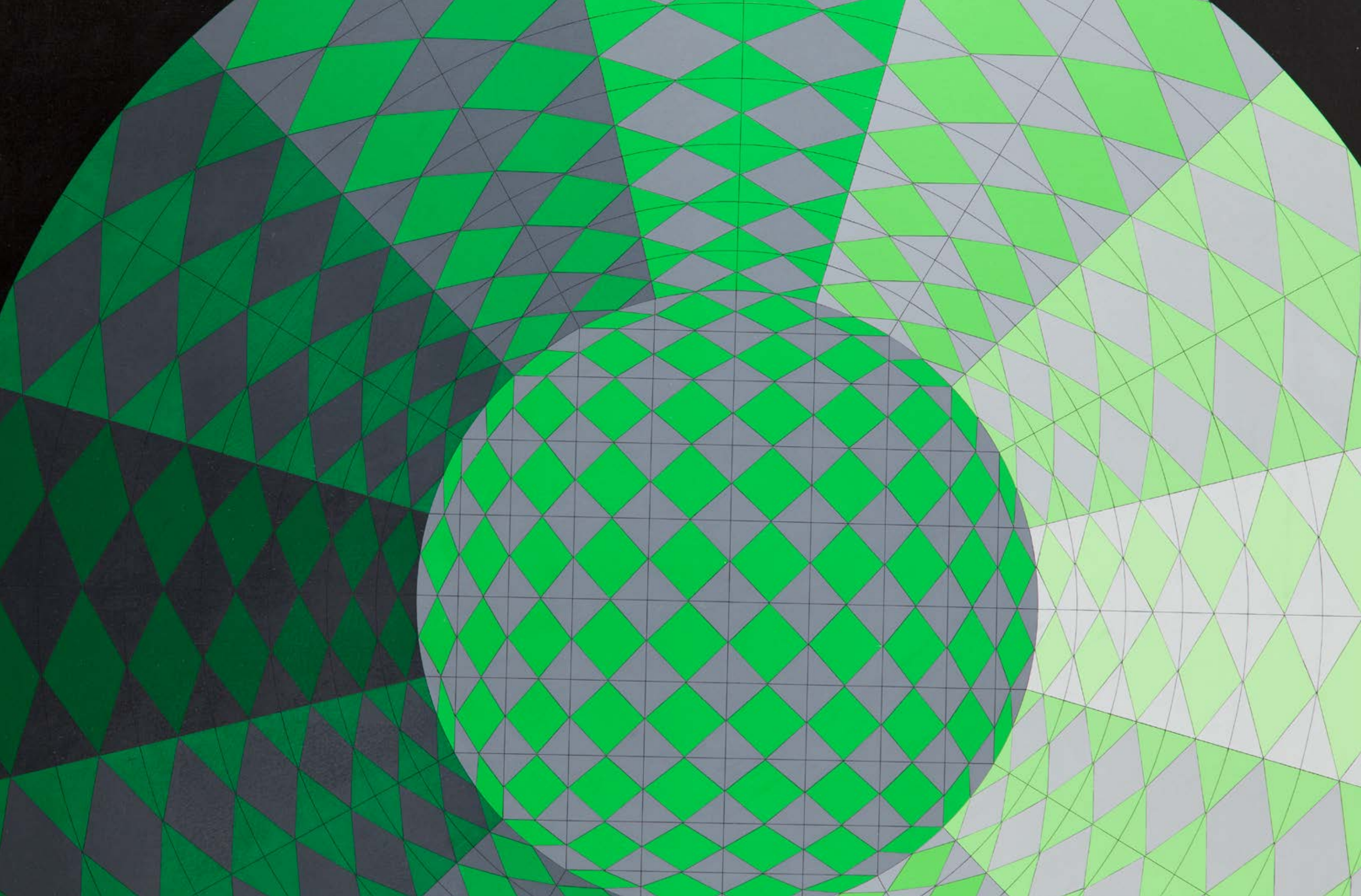




1.
ВОТ, ГРАЖДАНЕ, РАЗИТЕЛЬНЫЙ ПРИМЕР—
НЕ ПЕРВЫЙ ЧЕСТНЫЙ ОФИЦЕР
НЕСЕТ НАМ ЗНАНИЕ И ТРУДЫ,
ВСТУПАЯ В КРАСНЫЕ РЯДЫ.











SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 29 CZERWCA 2023

CZAS AUKCJI

29 czerwca 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

16 – 29 czerwca
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

Kamil Lisek
Kierownik
k.lisek@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 818 480

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

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

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



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.kasprzynska@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



OKTAWIA WRZESIEŃ
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666

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



MAREK WASILEWICZ
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
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 MATUSIELAŃSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na Papierze
a.matusielawska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



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



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



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



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



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



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



JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
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
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



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



KATARZYNA SZCZESNA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



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



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



MARTYNA KOLANOWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



DAWID KULKIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kulkiewicz@desa.pl
532 792 536



INDEKS

- Abakanowicz Magdalena 31
Baj Stanisław 46
Beckmann Hannes 20
Broll Urszula 28
Ciecierski Tomasz 39
Dobkowski Jan 1-3
Dominik Tadeusz 24-25
Dwurnik Edward 36-37
Eidrigėvicius Stasys 32-33
Fangor Wojciech 14-15
Geppert Eugeniusz 54
Gieraga Andrzej 12
Hałas Józef 8
Jurkiewicz Zdzisław 4
Kalinowski Tadeusz 45
Kamoji Koji 41
Kowalewski Paweł 34
Kowalski Andrzej S. 52
Kozłowski Jarosław 40
Krzysztofiak Hilary 27
Kujawski Jerzy 53
Kuryluk Ewa 30
Lenica Alfred 26
Lewczuk Sławomir 43
Mieczkowski Ed (Edwin) 19
Modzelewski Jarosław 38
Musiałowicz Henryk 49
Niziurska Agnieszka 42
Nowacki Andrzej 21-22
Nowosielski Jerzy 5-7
Pamuła Jan 23
Pawlak Włodzimierz 35, 44
Pągowska Teresa 29
Rudowicz Teresa 47
Stańczak Julian 16-17
Stażewski Henryk 9-11
Vasarely Victor 13
Winiarski Ryszard 18
Zakrzewski Włodzimierz Jan 48
Ziemski Jan 50
Ziemski Rajmund 51

1 ↑

JAN DOBKOWSKI

1942

"Himalaje XVI", 2003

akryl/plótno, 197 x 147 cm

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

estymacja:

30 000 – 60 000 PLN

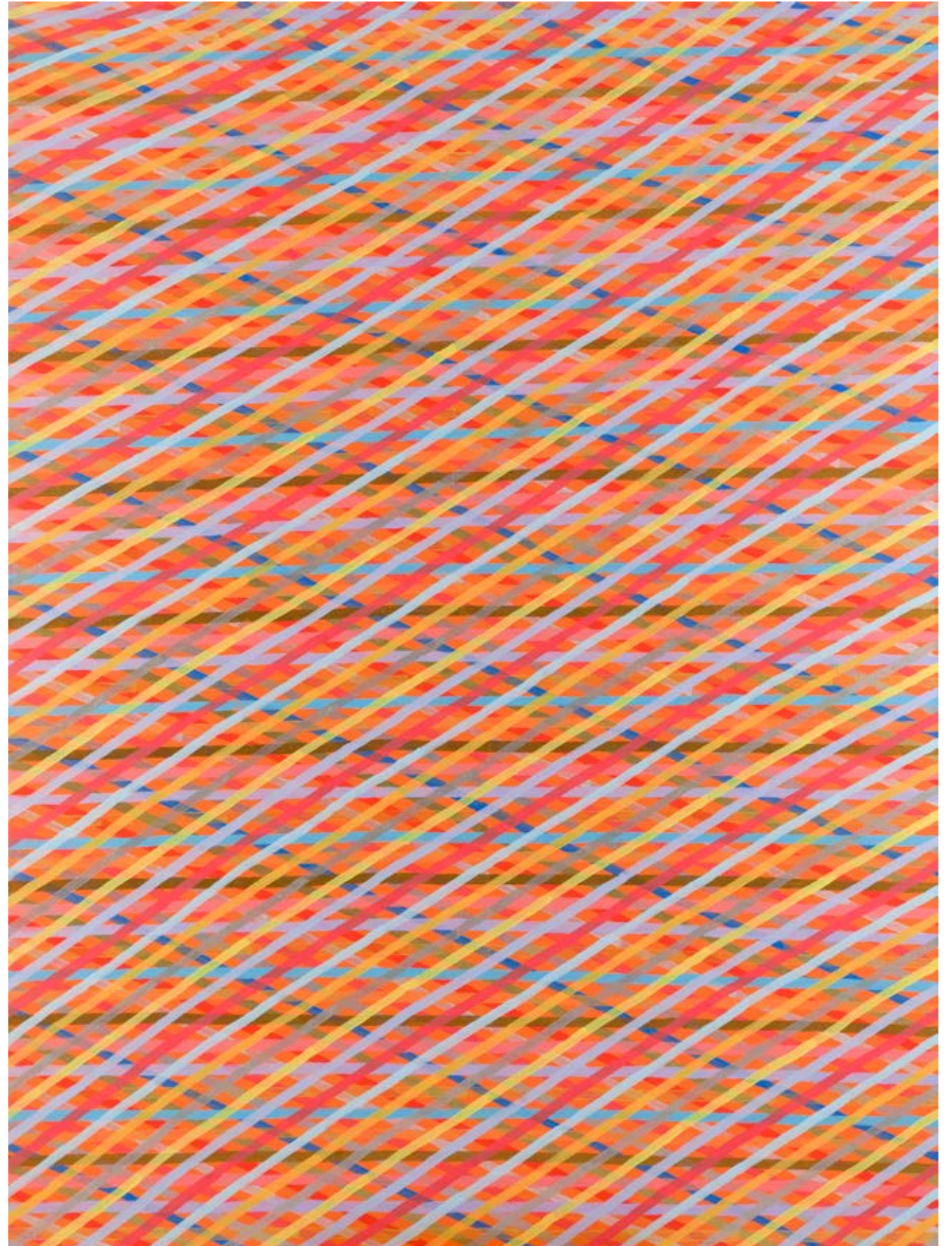
6 800 – 13 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

Jedną z największych inspiracji twórczych Jana Dobkowskiego były podróże. Pierwszą, najbardziej znaczącą, odbył do Stanów Zjednoczonych. W 1972, dzięki otrzymaniu stypendium Fundacji Kościuszkowskiej wyjechał do Nowego Jorku. W tym czasie tworzył przede wszystkim biomorficzne kompozycje w zieleni i czerwieni oraz formy przestrzenne w pleksi. W latach 80. odbył kolejną długą podróż, tym razem do Ameryki Południowej. Doświadczenia z wędrówki przez Andy, Amazonię i Karaiby zaowocowały nowym cyklem „Ocean”. W przeciwieństwie do wcześniejszych obrazów operujących głównie mocną plamą barwną, w oceanicznych pracach przeważały linie formujące kompozycje pulsujące kolorami. W kolejnych latach odwiedził Brazylię i Argentynę oraz Północną Afrykę, skąd zaczerpnął inspiracje do cyklu „Orgie i tańce rytualne”, w którym przedstawiał pozostałości nieskrępowanej, dionizyjskiej natury człowieka. W latach 90. Dobkowski stworzył kolejne podróżnicze cykle – „Karnawał w Rio” odzwierciedlający wizytę w Brazylii oraz „Oceanidy” łączący ekspresję wcześniejszych prac oceanicznych i doświadczeń rejsu po ulubionych przez artystę wyspach Grecji. Pod koniec lat 90. artysta odwiedził również Australię, skąd przywiózł wspomnienia ujęte w pełnym życia cyku „Australijski sen”.

Kolejną destynacją stały się dla niego Indie i Nepal. To właśnie wtedy w trakcie wędrówek i lotów widokowych podziwiał potęgę Himalajów. Po powrocie z dachu świata, wraz z wejściem w XXI wiek, stworzył bogaty cykl geometrycznych prac oddających zachwyty nad ogromem gór. Prezentowany obraz „Himalaje XVI” pochodzi właśnie z tego na wskroś abstrakcyjnego okresu twórczego artysty. Płótna „Himalajów” pokrywa gęsta siatka ukośnie krzyżujących się barwnych linii tworzących mozaikę trójkątnych kształtów przywodzących na myśl górskie szczyty. Dobkowski podzielił cykl na kilka grup kolorystycznych, reprezentujących zmienność górskiego krajobrazu. Artystę fascynował majestat widoków i plastyczność światła. Wielkie połacie skał, w zależności od warunków atmosferycznych i ułożenia słońca mieniły się począwszy od lodowatego błękitu, przez łagodny beż, aż po ognistą czerwień.



2 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Fragment nieba", 1982

akryl, olej/płyta, 54 x 74 cm (w świetle oprawy)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "FRAGMENT NIEBA" 1982 | OLEJ + AKRYL'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

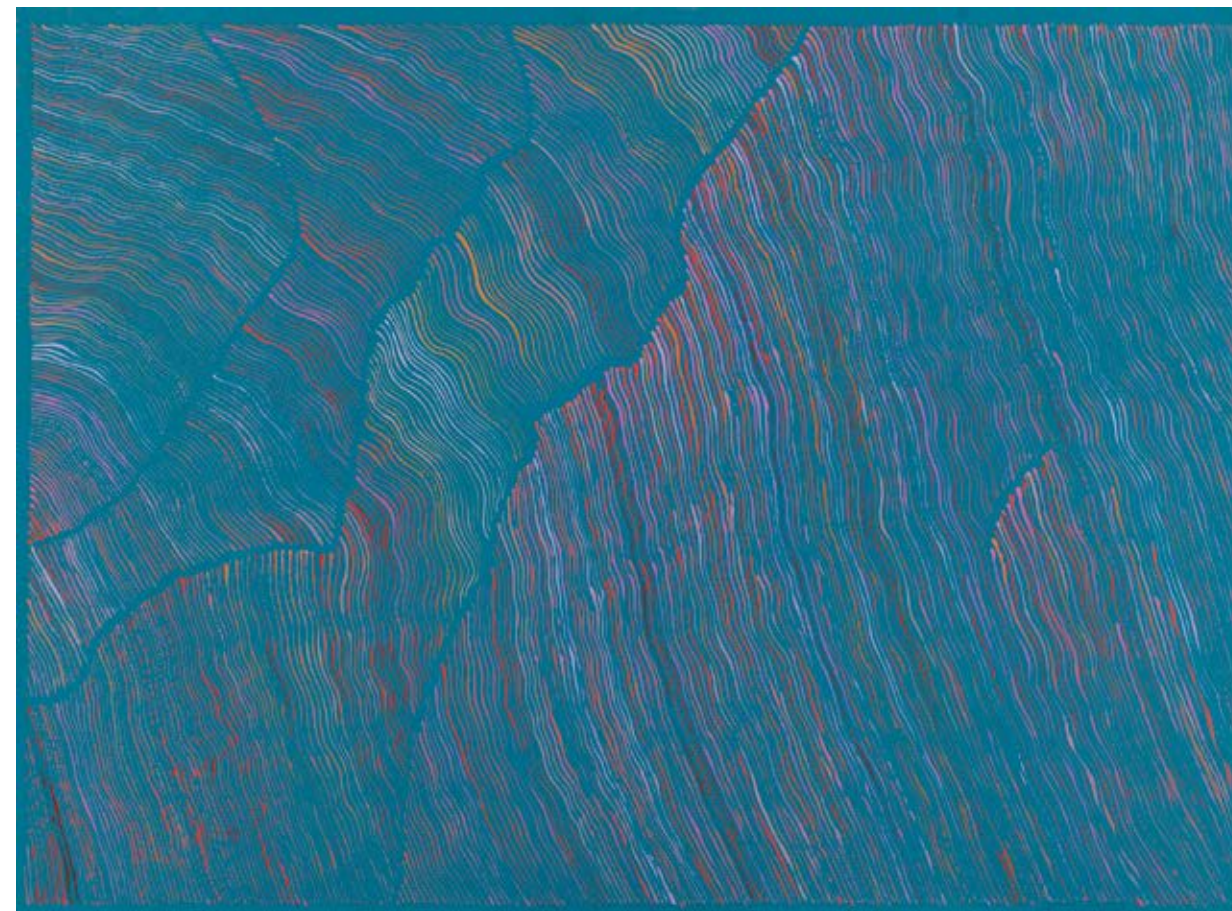
9 000 – 13 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa (dar od artysty)

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

Jan Dobkowski





LINIA PRZEDE WSZYSTKIM

Z perspektywy historycznej twórczość Jana Dobkowskiego, legendy polskiego malarstwa po wojnie, należy podzielić zasadniczo na dwa okresy. Pierwszy z nich to grupa ikonicznych obrazów czerwono-zielonych, w których za pomocą płaskiej plamy barwnej i wyraźnego konturu tworzył kompozycje figuratywne. Tematyka tych prac obracała się przede wszystkim wokół człowieka, jego seksualności, afirmacji życia i pierwotnej siły natury. Kolejny etap twórczości Dobkowskiego trwa od około połowy lat 70. Głównym środkiem wyrazu artysty stała się linia, która zdominowała niemalże wszystkie przedstawienia. Jest ona głównym środkiem wypowiedzi artystycznej Dobkowskiego. Twórca posługuje się barwnymi liniami, a właściwie ich wiązkami, które częstokroć, jak w przypadku prezentowanych prac, pokrywają całe powierzchnie płócien. Tworzone za pomocą linii kompozycje bywają również figuratywne. W wielu przedstawieniach Dobkowski powraca do tematyki z wczesnego okresu swojej twórczości: wówczas erotyzujące sceny powstają właśnie poprzez specjalne ułożenie wąskich pasów koloru, tworząc na płaszczyźnie płótna dekoracyjny, rytmiczny efekt.

Prezentowane w katalogu kompozycje z początku lat 80. łączą w sobie wspomniane wyżej modusy: sugestię figuratywnego przedstawienia z dekoracyjną płaszczyzną utworzoną z falujących wiązek linii. Tematem tych przedstawień, jak sugerują same tytuły, jest przyroda. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że natura, jej bliskość, piękno i bogactwo były nieodłącznym motywem działalności artystycznej Dobkowskiego, a także źródłem inspiracji i twórczych poszukiwań. O dziełach tego typu Magdalena Sołtys pisała: „Obrazy liniowane – zarówno te utkane z gęstej materii równomiernie, najczęściej współbieżnie, dość gęsto plasowanych włókien, pociągłych lub meandrycznych, czasem dzielonych na mozaikowe odcinki, wypełniających całą przestrzeń płótna, jak i te, w których przedmiot przedstawienia jest artykułowany przez urwanie konsekwencji linii, ich konstytutywny dla wyrażanego sensu deficyt – nie mniej definiują malarskie decyzje Jana Dobkowskiego. Jednoznaczność, bezkompromisowość, niemal geometryczne spasowanie barwnych pól, a także zmysłność linii, ich niespotykana lekkość i eteryczność, miękka organiczność i dekoracyjność, umiejętność mocnego sygnalizowania wyrazu oraz komponowania graficznego czynią Dobkowskiego zawsze bezbłędnie rozpoznawalnym. Ze zdumiewającą skrupulatnością stawia swe orzeczenia formalno-kolorystyczne, dowodzące doskonałości wewnętrznych rozstrzygnięć w obrazie, które jednocześnie idą w kierunku gier, nawet igraszek z okiem odbiorcy w nieco opartowskim duchu. Sztuka ta jednak oddala się od racjonalnego dyskursu w drodze dochodzenia do malarskiego efektu – jest prowadzona instynktem, intuicyjną” (Magdalena Sołtys, *Mitologia Dobkowskiego* [w:] Jan Dobkowski 70, katalog wystawy, Sopot 2012, s. 7).

3 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Smutny świat", 1982

olej/płyta, 54 x 74 cm (w świetle oprawy)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "SMUTNY ŚWIAT" 1982 | OLEJ'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

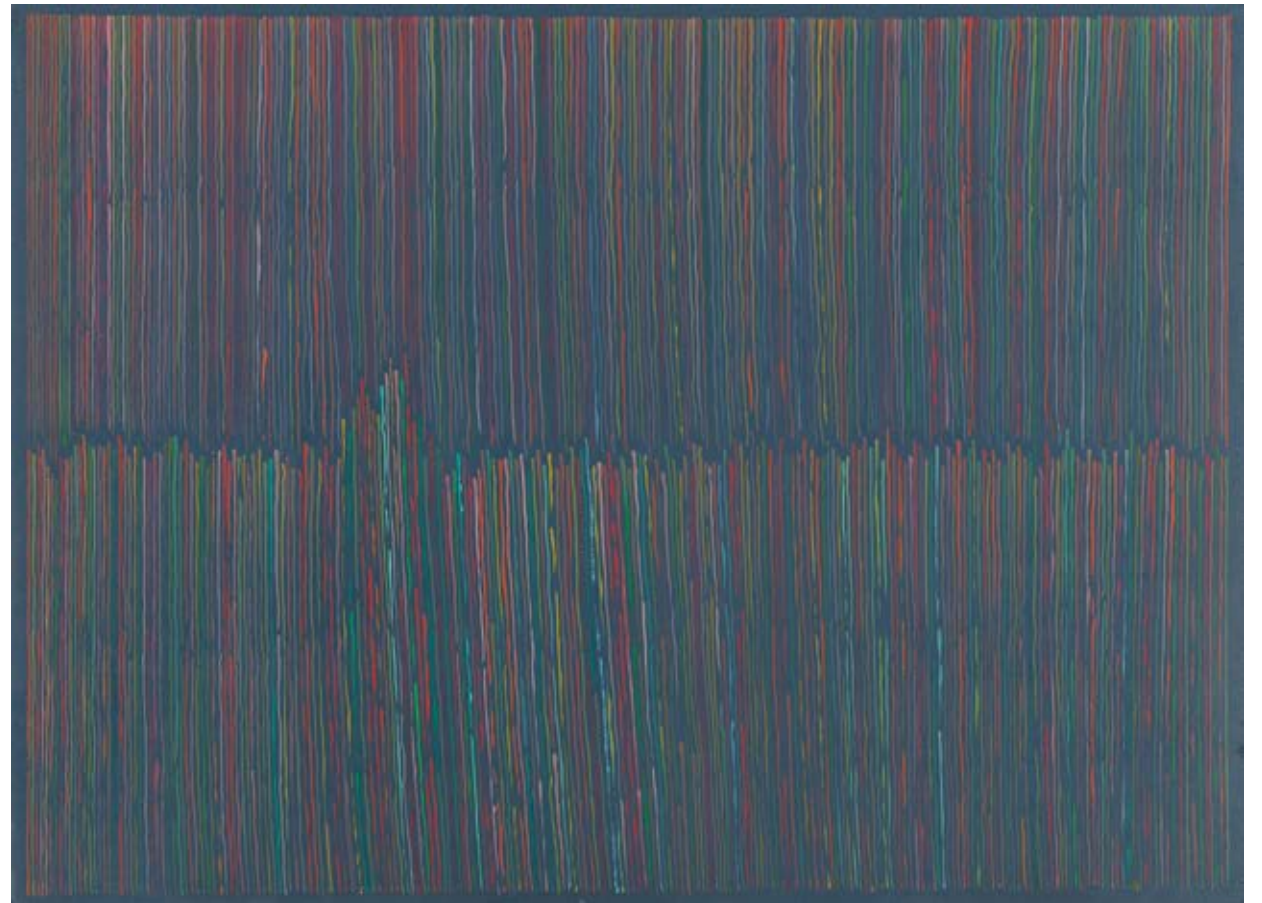
9 000 - 13 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa (dar od artysty)

„Pragnę w bogactwie świata i przeżyć wprowadzić jakiś porządek, dlatego używam abstrakcyjnej linii”.

Jan Dobkowski



4 †

ZDZISŁAW JURKIEWICZ

1931-2012

"Do bieli", lata 70. XX wieku

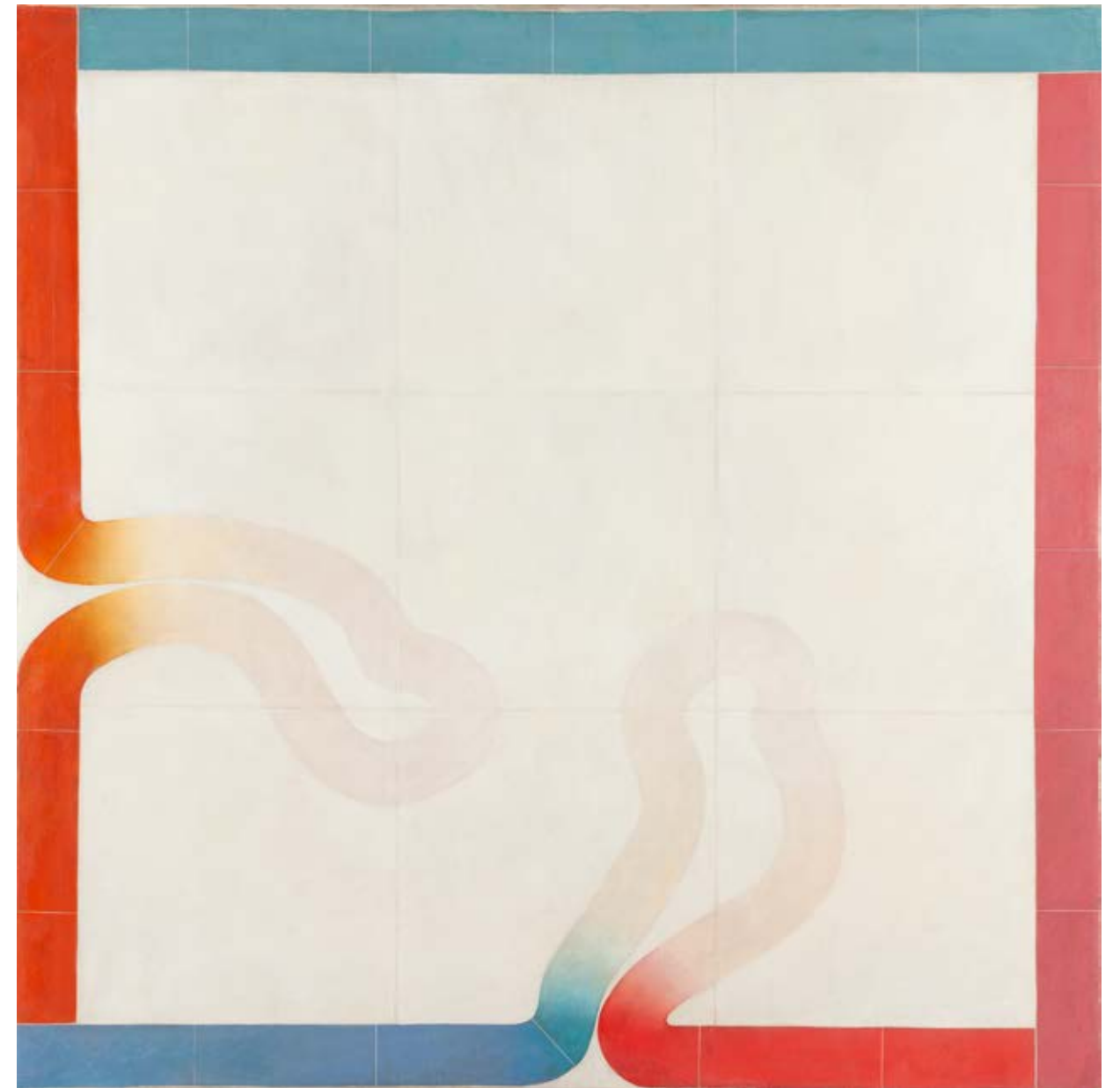
akryl/ płótno, 120 x 120 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Zdzisław Jurkiewicz | "DO BIELI"'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 500 - 6 800 EUR

„Continuum

W porównaniu ze 'Strefami' chodziło tu o wytracenie cech, piękna manualności, wszelkiego 'painterly'. Ciągłość: dobitny chwilami kształt roztapia się niepostrzeżenie w tle. Z tzw. harmonizowania barw, bogactwa tonów, szlachetnego etc. etc. zostało nieco błękitu u czerwieni jednoczącego się w bieli... jakby zapomniano malować”.

Zdzisław Jurkiewicz



OD KOLORU DO BIELI

Zdzisława Jurkiewicza, od samego początku jego działalności artystycznej, inspirowała głównie natura. Impet do tworzenia dały mu również spotkania z malarstwem informel wywodzącym się ze środowiska paryskiego, między innymi działalnością Wolsa. Twórcza aktywność artysty od samych początków była powiązana z jego fascynacją nauką. Jako absolwent architektury żywił też pewną niechęć do geometrii i ustalonych mondrianowskich kształtów, dużo więcej inspiracji znajdował w świecie przyrody. W wywiadzie z 2000 sam przyznawał się do tego powinowactwa: „Kto tam tyle gadał o entropii? Robert Smithson, Bruce Nauman? Wszyscy wtedy wrzeszczeliśmy słowo ‘entropia’; było czarodziejskie. Pamiętam, że wertowałem książki o fizyce, choćby słynnego Feynmana, i o tej entropii wypisywałem sobie wzory. Była to wielka fascynacja nauką, a zwłaszcza fizyką i kosmologią, przynajmniej jeśli o mnie chodzi. Za Panem stoją narzędzia, lunety... Ta jedna zrobiona jest przeze mnie, ta duża biała. Tylko montaż zrobiła Politechnika – części stalowe, żelazne, ale tubusy, wszystko, z brystolu... To było aktualne oczywiście znacznie później, kiedy zajmowałem się fotografowaniem nieba. Ale początki to była rzeczywiście owa biologia czy też botanika...” (Paweł Polt, W kręgu malarstwa. Rozmowa ze Zdzisławem Jurkiewiczem [w:] „Obieg”, 06.09.2011, źródło: archiwum-obieg.u-jazdowski.pl, dostęp: 4.06.2023).

Końcówka szóstej i początek kolejnej dekady przynoszą u Jurkiewicza refleksję nad medium, jakim jest malarstwo. Wówczas powstał cykl „Stref”, charakteryzujący się rozmyciem silnego podziału na partię tła oraz figury w przedstawieniu. Jurkiewicz zdefiniował również kolory, które eksploatował przez kolejne lata. Czerwony i niebieski stały się znakami rozpoznawczymi jego twórczości. O tym okresie mówił: „Trzeba było dokonać jakiegoś wyboru, z czegoś zrezygnować, więc uznałem, że nie będą to czerwona i zielona jako barwy dopełniające, tylko czerwona i niebieska: czerwień jako biegun ciepła i błękit jako chłód, i że trzeba spróbować coś z tego zrobić. To jeszcze się działo w ramach cyklu ‘Strefy’; prawie równocześnie pojawiły się ‘Continua’. Znowu problemem było to, że chciało się wprowadzić jakieś formy, ale chodziło również o odrzucenie dychotomii formy i tła. Wobec tego niech będzie ta ciągłość; zastosowałem taśmę, która była odległym echem wstęgi Möbiusa. Jako tło przyjmowałem biel; na tym tle niebieska taśma stopniowo się rozbiła, staje się tłem, i znowu stopniowo wyradza się w kolor, tym razem już czerwony, który znowu gdzieś ginie. Byłem wtedy dość dumny z tego, że to jest taka ciągłość, że tu nie ma tej opozycji figury i tła, że są to tło-formy, że jedno i drugie jest tym samym. Wszystko mi pasowało: niebieski, czerwony – to się aż narzucało, biały jako tło. Żółty w żadnym wypadku, bo by się zrobił banał: czerwona, żółta, niebieska, czyli trzy podstawowe barwy. Z czegoś trzeba było zrezygnować, wydawało mi się, że żółta mi absolutnie tu nie pasuje (tamże)”. W tym czasie powstała również ważna dla Jurkiewicza koncepcja „kształtu ciągłości”, która będzie rozwijana przez kolejne lata w wielu realizacjach.

Lata 70. wyznaczyła praca nad cyklem „Continuum”, w którym artysta jeszcze bardziej dążył do połączenia tła z malowanym kształtem. Rozciągał przedstawienia na całą płaszczyznę płócien, integrował je z tłem poprzez stopniowe rozmycie. Charakterystyczne gradientowe wstęgi, wijące się w kompozycjach, jak w przypadku prezentowanej w katalogu pracy, zostały zainspirowane koncepcją wstęgi Möbiusa. W dużym uproszczeniu pojęcie to odpowiada powierzchni utworzonej poprzez złączenie ze sobą dwóch końców paska „na opak”, odwracając jeden z nich o 180 stopni. Analiza jej własności dała początek ważnemu działowi matematyki – topologii. Często wstęga Möbiusa mylnie jest łączona z symbolem nieskończoności, jednak dzięki swoim właściwościom może przyjmować różne formy. Zainteresowanie ciągłym kształtem wstęgi podkreśla po raz kolejny naukowy charakter twórczości Jurkiewicza, a seria prac z cyklu „Continuum”, oprócz właściwości abstrakcyjnych, pokazuje nieskończone możliwości układów opisywanej wstęgi.

5 †

JERZY NOWOSIELSKI

1943

Abstrakcja, praca dwustronna, 1958

olej/piótno, 56 x 66 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1968'
na odwrociu "Dwie kobiety" z około 1945

estymacja:
320 000 - 380 000 PLN
71 600 - 85 100 EUR

OPINIE:

do pracy dołączone potwierdzenie autentyczności Fundacji Nowosielskich w Krakowie

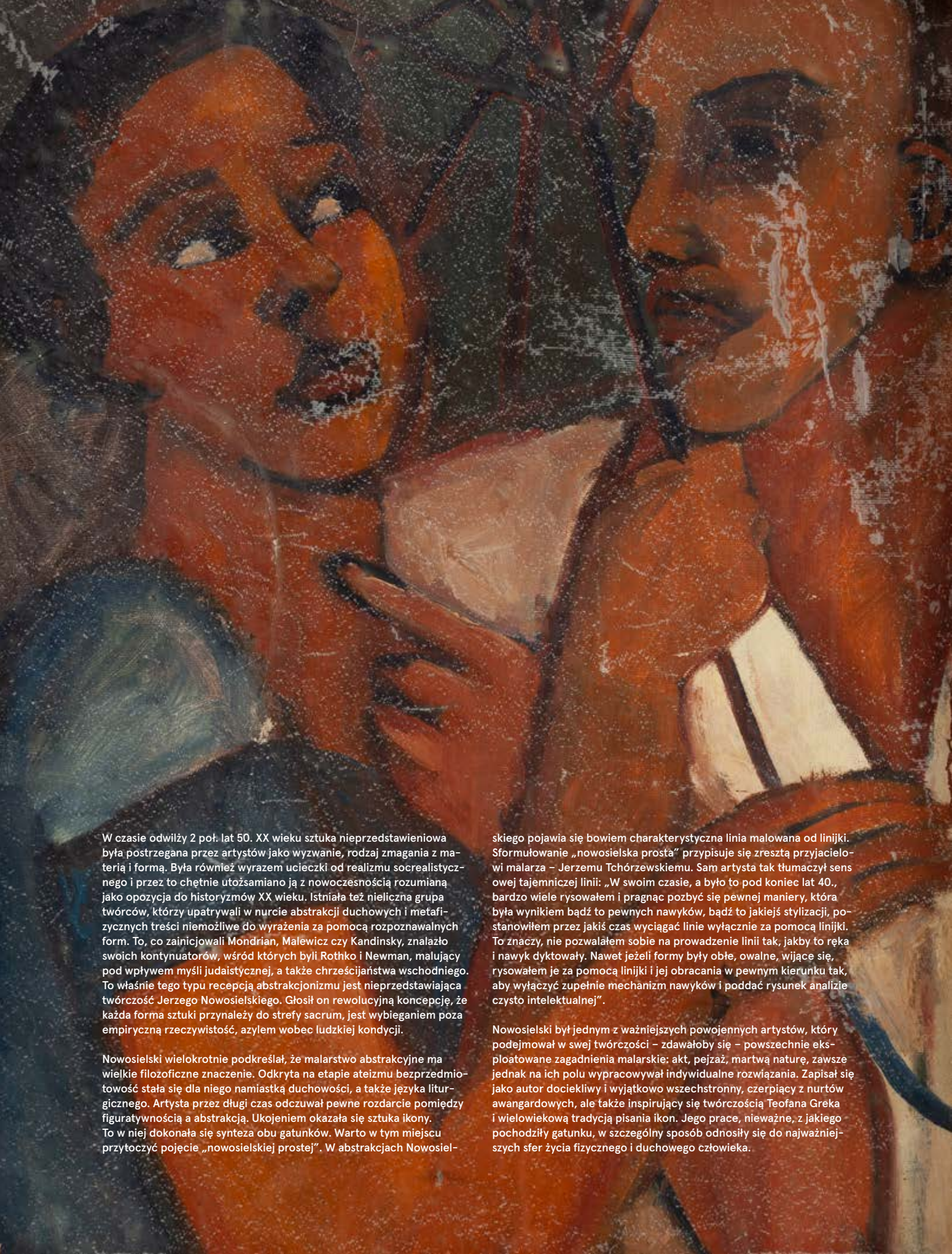
POCHODZENIE:

Galeria Fibak, Warszawa
kolekcja prywatna, Polska

„'Abstrakcja' w malarstwie nigdy nie była dla mnie zabiegiem optycznym. A uprawiam ją od 1947 roku, od czasu kiedy namalowałem pierwsze moje niefiguracywne obrazy. Od razu narzucały mi się ich tytuły... 'Skrzydło archanioła', 'Zima w Rosji', 'Pierwszy śnieg'... Tytułów tych nie wymyślałem. Pojawiały się one same poprzez bardzo trudny do wyjaśnienia dla mnie proces kojarzenia. Tylko niektóre elementy tego procesu mogłem pewnie zlokalizować w określonych miejscach malowidła. Jeżeli tak mało wagi przywiązujemy (i przywiązuję) do optycznej 'warstwy' moich malowideł abstrakcyjnych, to czymże właściwie one są dla mnie? W dużym stopniu zabiegiem magicznym”.

Jerzy Nowosielski, 1969





W czasie odwilży 2 poł. lat 50. XX wieku sztuka nieprzedstawieniowa była postrzegana przez artystów jako wyzwanie, rodzaj zmagania z materią i formą. Była również wyrazem ucieczki od realizmu socrealistycznego i przez to chętnie utożsamiano ją z nowoczesnością rozumianą jako opozycja do historyzmów XX wieku. Istniała też nieliczna grupa twórców, którzy upatrywali w nurcie abstrakcji duchowych i metafizycznych treści niemożliwe do wyrażenia za pomocą rozpoznawalnych form. To, co zainicjowali Mondrian, Malewicz czy Kandinsky, znalazło swoich kontynuatorów, wśród których byli Rothko i Newman, malujący pod wpływem myśli judaistycznej, a także chrześcijaństwa wschodniego. To właśnie tego typu recepcją abstrakcjonizmu jest nieprzedstawiająca twórczość Jerzego Nowosielskiego. Głosił on rewolucyjną koncepcję, że każda forma sztuki przynależy do strefy sacrum, jest wybieganiem poza empiryczną rzeczywistość, azylem wobec ludzkiej kondycji.

Nowosielski wielokrotnie podkreślał, że malarstwo abstrakcyjne ma wielkie filozoficzne znaczenie. Odkryta na etapie ateizmu bezprzedmiotowość stała się dla niego namiastką duchowości, a także języka liturgicznego. Artysta przez długi czas odczuwał pewne rozdarcie pomiędzy figuratywnością a abstrakcją. Ukojeniem okazała się sztuka ikony. To w niej dokonała się synteza obu gatunków. Warto w tym miejscu przytoczyć pojęcie „nowosielskiej prostej”. W abstrakcjach Nowosielskiego

pojawia się bowiem charakterystyczna linia malowana od linijki. Sformułowanie „nowosielska prosta” przypisuje się zresztą przyjacielowi malarza – Jerzemu Tchórzewskiemu. Sam artysta tak tłumaczył sens owej tajemniczej linii: „W swoim czasie, a było to pod koniec lat 40., bardzo wiele rysowałem i pragnąc pozbyć się pewnej maniery, która była wynikiem bądź to pewnych nawyków, bądź to jakiejś stylizacji, postanowiłem przez jakiś czas wyciągać linie wyłącznie za pomocą linijki. To znaczy, nie pozwalałem sobie na prowadzenie linii tak, jakby to ręka i nawyk dyktowały. Nawet jeżeli formy były obłe, owalne, wijące się, rysowałem je za pomocą linijki i jej obracania w pewnym kierunku tak, aby wyłączyć zupełnie mechanizm nawyków i poddać rysunek analizie czysto intelektualnej”.

Nowosielski był jednym z ważniejszych powojennych artystów, który podejmował w swej twórczości – zdawałoby się – powszechnie eksplloatowane zagadnienia malarskie: akt, pejzaż, martwą naturę, zawsze jednak na ich polu wypracowywał indywidualne rozwiązania. Zapisał się jako autor dociekliwy i wyjątkowo wszechstronny, czerpiący z nurtów awangardowych, ale także inspirujący się twórczością Teofana Greka i wielowiekową tradycją pisania ikon. Jego prace, nieważne, z jakiego pochodziły gatunku, w szczególny sposób odnosiły się do najważniejszych sfer życia fizycznego i duchowego człowieka.



ó †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Pejzaż abstrakcyjny, 1973

olej/piótno, 57 x 80,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI | 1973' oraz opisany '101 | R. 13'

estymacja:

130 000 – 180 000 PLN

29 100 – 40 300 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska (dar od artysty)

WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski, BWA Rzeszów, marzec–kwiecień 1975

Jerzy Nowosielski, Muzeum Okręgowe, Galeria 72, Chełm, 1–30.06.1976

Jerzy Nowosielski, BWA Katowice, luty 1989

Sztuka indywidualności, Galeria Test, Warszawa, 21.12.2011–13.01.2012

LITERATURA:

Sztuka indywidualności w Galerii Test w Warszawie [w:] News.O2.pl, 9.12.2011, strona internetowa (il.)

„Podobnie pejzaże Nowosielskiego ewoluowały od nieco Utrillowskich lirycznych i sennych ewokacji łódzkich ulic z kolorowymi tramwajami i szarzyną okalających je domów – do krajobrazów o wymowie refleksyjnej. Stworzył dla nich artysta nowy układ perspektywiczny, dzięki któremu, tracąc bezpośrednio swą więź z konkretem natury, zyskiwały szczególną monumentalizację i wskutek swej prostoty i niezwykłości zdobywały nową egzystencję: nieznanego lądu odkrytego wyobraźnią. Domki, widziane niemal w zgodzie z perspektywą zbieżną, zwiślały na stromych stokach olbrzymiej niecki, w jaką przeobraziła się tu ziemia. Ciężki masyw zielony lub ugrowo-brązowy wznosił się groźnie – znieruchomiły symbol nieprzemijalności planety i papierowej nietrwałości człowieczego na niej śladu”.

Bożena Kowalska, 1975



7 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Święty Mikołaj

olej/płyta pilśniowa, 57 x 40,5 cm

estymacja:

200 000 - 250 000 PLN

44 800 - 56 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Osobny rozdział w twórczości artysty stanowi malarstwo sakralne. Obrazy o treści religijnej i freski dla świętyń prawosławnych i katolickich wykazują najbardziej bezpośrednie związki ze starym malarstwem bizantyjskim. Artysta, swobodnie poruszający się w schematach ikonograficznych, swój świat form konstruuje intuicyjnie. Madonny, święci i apostołowie, to nie echo, ale kontynuacja malarstwa ikonowego. Artysta rozumie każdy gest postaci z ikonostasu, każdy symbol, całą powagę zawartych w ikonie treści. Kompozycje są pełne ciszy, świetlistych barw, czytelnych linii i kształtów. Wątki kultu wschodniego stapiają się z wątkami katolickimi”.

Teresa Anna Stepnowska, 1974





Krystyna Czerni: Czy jest jakaś różnica między tym, jak maluje malarz 70- i 30-letni? Czym różni się ich stosunek do procesu twórczego? Czy artysta bardziej dojrzały ma więcej odwagi, może mniej złudzeń?

Jerzy Nowosielski: Nie wiem. Bo ja nie pamiętam, jak to było, kiedy miałem 30 lat, i nie umiem tego porównać z moją obecną kondycją. Jak ja teraz maluję? – Ano grzebię się, przygotowuję, muszę się jakoś psychicznie zmobilizować... Ale jak było wtedy, po prostu nie pamiętam! Pewno malowałem z wielką ochotą, o wiele łatwiej niż teraz. Artysta dojrzały ma mniej odwagi. Może ma więcej pewności siebie, ale odwagi ma mniej, bo pewność siebie w jakimś sensie człowieka zwalnia od tego, żeby był odważny. Jak jest się pewnym siebie, to się nie musi być odważnym! A jak się jest niepewnym siebie, to się musi być odważnym, bo można coś bardzo złego zrobić, bardzo nie tak... Do tego właśnie trzeba odwagi.

K.Cz.: Wiem, że twórcy z dużym stażem mają problem z rutyną, z pewnym automatyzmem malowania. Ich ręka jakby się od nich uniezależnia, jest już tak doświadczona, że wymyka się spod kontroli. Niektórzy zaczynają wręcz malować lewą ręką...

J.N.: Tak, tak! Z ust mi to pani wyjęła. Ja właśnie wtedy zaczynam malować lewą ręką. I lewa ręka jest mi bardziej posłuszna, bo ta prawa jest jakaś autonomiczna w stosunku do mojej świadomości, do mojego rozumu. Lewa ręka też jest dość sprawna, ale bardziej mnie słucha w takiej chwili. (...)

K.Cz.: Powiedział pan kiedyś, że dwoistość praktyki malarzkiej – równoczesne malowanie abstrakcji i figuracji – było dla pana bolesnym rozdarciem, schizofrenią. Ja zawsze bardzo lubiłam pana abstrakcje i trochę mi żal, że coraz rzadziej je pan maluje... Czy dalej odczuwa pan to rozdarcie? Bliższy jest panu świat malarstwa figuratywnego?

J.N.: To rozdarcie zawsze było. I rzeczywiście, wtedy kiedy była ta erupcja mojego malowania w konwencji abstrakcji geometrycznej, równocześnie było bardzo silne rozdarcie w stosunku do moich ciągłotek figuracyjnych w malarstwie. Ale potem to zanikło. Ja myślę, że po prostu są pewne nurty w świadomości malarza, które się jakoś muszą spełnić, a potem się w jakimś sensie wyczerpują... Nie wiem, czy w tej chwili byłbym zdolny do jakichś kreacji abstrakcyjnych. (...)

K.Cz.: Czy pan wierzy, że sztuka, że malarstwo może być dla człowieka pociechą?

J.N.: Tak, tak, na pewno. Jest pociechą. Wie pani, my mamy bardzo mało pociech w tym życiu. Bo co to jest nasze życie? Życie to jest wyczekiwanie w celi śmierci, w celi tortur. Te tortury są odraczane, stopniowane, potem ich jest coraz więcej, aż przychodzi moment egzekucji... No i w tym procesie wyczekiwania w celi śmierci człowiekowi potrzeba pociechy. Mnie się wydaje, że między innymi właśnie sztuka jest taką pociechą, co do której właściwie nie wiemy, na czym to pocieszenie, które z niej płynie, w rzeczywistości polega... W naszej sytuacji wszystko, co nas odrobinę pocieszy, jest coś warte. Nic lepszego nie możemy wymyślić. Bo właściwie cóż ludzie mają innego oprócz sztuki? Naprawdę to sztuka zawsze była, jest i będzie w środku ludzkiej uwagi, ludzkiej świadomości. Tyle że tej świadomości rozwiniętej, dojrzałej, zawsze było i jest bardzo mało. (...)

K.Cz.: Powiedział pan kiedyś, że podstawowym grzechem jest zaniechanie obowiązku zdobywania mądrości, że mądrość jest obowiązkiem człowieka. Czy dla malarstwa ten impuls intelektualny też jest taki istotny? Nazywa się pana czasem malarzem prymitywnym, wystawiał pan z Nikiforem. Co jest więc ważniejsze dla malarza: intuicja czy erudycja?

J.N.: Niewątpliwie intuicja! To, że intuicja bazuje na jakichś pokładach świadomości, które moglibyśmy nazwać taką czy inną erudycją, to inna sprawa. Ale gdyby nie było intuicji, to nic by nie było! Jednak sztuka musi się także odwoływać do intelektu. Bo byli artyści bardzo utalentowani, którzy osiągnęli apogeum swojej twórczości powiedzmy w 30 roku życia, a potem – im dalej, tym gorzej. To znaczy, że u nich te impulsy, które płynęły z intuicji, nie znalazły sobie podłoża w rozwiniętej umysłowości. No i uwiędły, bo potem umysłowość rozwijała się samodzielnie, bez wpływu bodźców płynących z intuicji. Nie nastąpiło sprzężenie tych dwóch elementów. I kiedy poddmuchy pierwszej młodszej intuicji przeminęły, ich twórczość karłowaciała, karłała...

Fragmenty rozmowy przeprowadzonej jesienią 1994 roku, przy okazji realizacji programu TVP Kraków Album krakowskiej sztuki (realiz. telewizyjna: Andrzej Kornecki, Krystyna Czerni).

8

JÓZEF HAŁAS

1927–2015

"M-u", 1998

olej/piótno, 70 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na bieżym ramie na odwrociu: "M-u" | Józef Hałas | 1998'

estymacja:

50 000 – 75 000 PLN

11 200 – 16 800 EUR

WYSTAWIANY:

Józef Hałas. Mała retrospektywa, katalog wystawy, [red.] Andrzej Jarosz, BWA Wrocław Galeria Sztuki Współczesnej, Wrocław 2001

„Poszukiwania/In Pursuit. Józef Hałas”, Muzeum Architektury we Wrocławiu, 23.03–28.05.2017

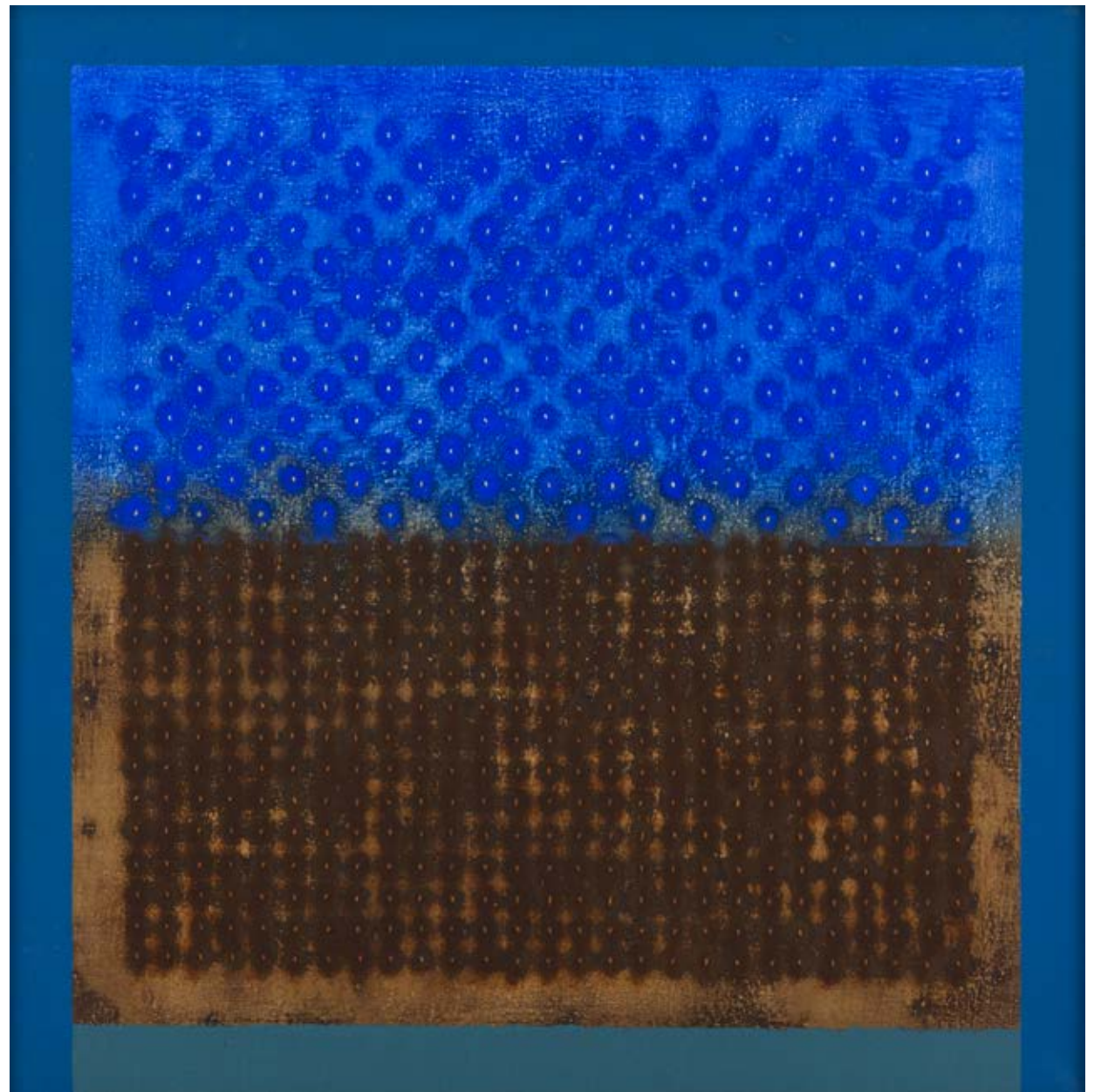
LITERATURA:

Józef Hałas. Mała retrospektywa, katalog wystawy, BWA Wrocław Galeria Sztuki Współczesnej, Wrocław, 2001, (il.)

Poszukiwania/In Pursuit. Józef Hałas, katalog wystawy, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2017, s. 28 (il.)

„Malując naturę, odkryłem, że w naturze wszystko jest sobie przeciwstawione: statyka, dynamika, kolory i kierunki. Dam przykład: horyzont – pień drzewa, przeciwstawiony poziomowi pion, w drzewie poziome gałęzie przeciwstawione znowu temu pionowi pnia, i żyłkowanie liści przeciwstawione sobie. I w ten sposób zbudowana jest cała natura, na konstrukcji, którą ja nazwałem 'przeciwstawieniem' i zacząłem malować pod tym kątem”.

Józef Hałas



PEJZAŻE HAŁASA

Omawiany obraz o tytule „M-u” jest reprezentatywnym przykładem malarstwa Józefa Hałasa, jednego z najwybitniejszych artystów tworzących po wojnie, którego nazwisko wymawia się jednym tchem z Wojciechem Fangorem, Stanisławem Fijałkowskim, Stefanem Gierowskim czy Janem Tarasinem. Jak to często bywa u tego malarza, bezpośrednią inspiracją dla kompozycji była natura. Jak pisał Bogusław Deptuła: „Najważniejsze dla Józefa Hałasa były jednak spotkania z naturą, a nie z czyjąkolwiek sztuką. Pozostał oczarowany wielkim widowiskiem natury, z jego uniwersalnym, teatralnym niejako przeciwstawieniem poziomej linii ziemi i pionu nieba. Wiem, niebo nie zawsze jest pionowe, ale bywa – kiedy lecą z niego strugi deszczu – takim na pewno się staje. To przeciwstawienie wielokrotnie powraca w szkicach, rysunkach, grafikach i obrazach wrocławskiego malarza. Urodzony w Nowym Sączu dotarł nad morze jeszcze przed wojną i już wtedy zobaczył ów odwieczny teatr, który był pożywką dla tylu pokoleń artystów, którzy nawet widząc ten sam pejzaż, przedstawiali go na wiele różnych sposobów. Zatem deszcz zsywa niebo z ziemią, a co więcej scala przeciwności, wszak w naszej kulturze nie ma większej opozycji niż między niebem a ziemią” (Bogusław Deptuła, Błogosławiona niepewność. O malarstwie Józefa Hałasa, [w:] katalog wystawy, Poszukiwania / In Pursuit. Józef Hałas, mia Art Gallery, Wrocław 2017, s. 5).

Hałas był wielką osobistością wrocławskiego środowiska artystów plastyków. Stworzył swój niepowtarzalny styl oparty na rytmie, geometrii i syntezie. Jego kompozycje, pełne niuansów i wysmakowanych detali, są dowodem głębokiej wrażliwości na kolor i piękno natury. Uniwersalne wartości tego malarstwa przemawiają zarówno do wytrwanych znawców, jak i początkujących miłośników sztuki, którzy dopiero odkrywają arkaną sztuki współczesnej.

Według krytyków sztuka Józefa Hałasa jest wynikiem nie tyle syntezy, co sublimowania krajobrazu. Na płótnach tego wrocławskiego artysty widzimy odrealnione, zgeometryzowane pejzaże, które były wynikiem artystycznej refleksji nad uniwersalnym pięknem natury. Jest to sztuka o charakterze kontemplacyjnym, umiejscowiona na pograniczu abstrakcji i figuracji, która cechuje się szczególną wrażliwością na kolor. Kompozycje Hałasa miały zadanie oddawać najogólniejsze zarysy pejzażu z prawie całkowitym pominięciem realistycznych szczegółów. Szczegółowość tego malarstwa realizuje się na innej płaszczyźnie: przede wszystkim geometrii form, koloru i faktury. Ważny jest też rytm i strukturalny porządek. Mięsiście plamy koloru o postrzępionych krawędziach symbolizują biologiczną energię przyrody.

9 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Relief nr 11, 1973

akryl, relief/płyta, drewno, 61 x 61 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 11 | 1973 | H. Stażewski'

estymacja:

150 000 - 300 000 PLN

33 600 - 67 200 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

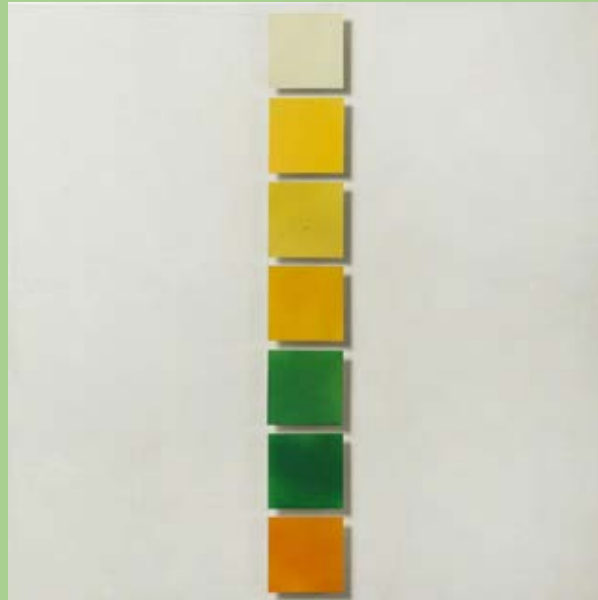
kolekcja prywatna, Kraków

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Reliefy, które ostatnio robię, zbudowane są przeważnie z powtarzających się identycznych elementów. Są to formy niezindywidualizowane, anonimowe, pogrupowane w zbiory. Służą one do odmierzenia i porządkowania przestrzeni w obrazie”.

Henryk Stażewski, 1968





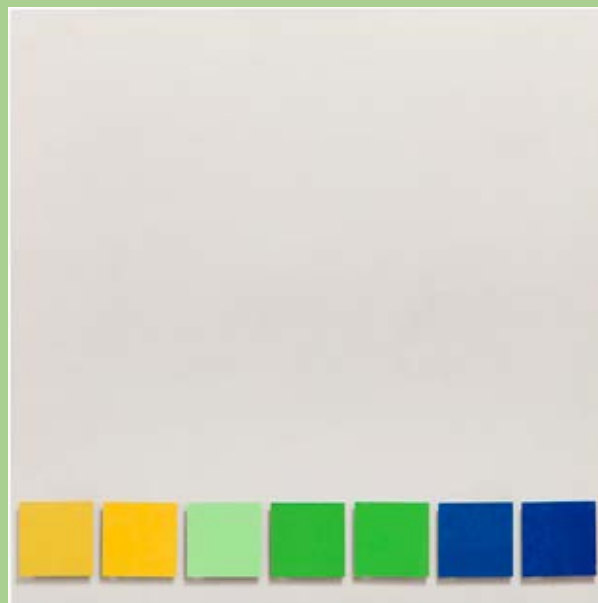
Henryk Stażewski, Relief nr 56, 1973, fot. Desa Unicum

Prezentowany w katalogu relief nr 11 to charakterystyczny przykład twórczości Henryka Stażewskiego z I połowy lat 70. Powstałe w tym czasie prace były próbą uchwycenia nieporządku w uporządkowanym układzie, a może precyzyjniej: próbą przewyciężenia reguły kompozycyjnej samej kompozycji. Współgrała w tych pracach konceptualizacja procesu twórczego z sensualizacją jego efektów artystycznych. Barwne gradacje, a następnie kontrasty, gry następujących po sobie szarości, a także opozycje czerni i bieli, rytmy ascetycznych linii obok nawarstwiających się płaszczyzn, były w twórczości Stażewskiego ustawicznym wyłamywaniem się z zasady, która próbowała je sobie podporządkować.

Pierwsze kontakty Stażewskiego ze sztuką współczesną nastąpiły po I wojnie światowej, gdy do Polski zaczęły docierać wzmianki o kubizmie i neoplastycyzmie. Przypominał, że właśnie ostatni z tych kierunków wywarł na nim szczególnie silne wrażenie. Zasady, na których opierały się realizacje takich artystów jak Piet Mondrian, Bart van der Leek, Theo van Doesburg, przeciwstawiły się emocjonalności oraz subiektywnym uczuciom artysty, skupiając się na kolektywnych doświadczeniach wyrastających z doświadczeń nowej epoki. Zaobserwowane rozwiązania i kryteria bliskie matematyce i logice skłoniły Stażewskiego do prób zdyscyplinowania działalności artystycznej oraz wypracowania i konsekwentnego aplikowania metody, która kierowałaby jego pracą twórczą. Henryk Stażewski w swojej działalności przechodził przez rozliczne etapy, które następowały po sobie w logicznym ciągu. Jednak konsekwentnie skupiał się na analizie stosunków elementów plastycznych, jednocześnie odrzucając romantyczne kryterium indywidualności i subiektywności.

Po serii białych reliefów, budowanych z identycznych białych form umieszczanych na białym tle, i reliefach metalicznych Stażewski tworzy serię kolorowych reliefów. Niezmiennie jednak ustanawia kwadrat podstawowym kształtem, na którym opiera się cała konstrukcja reliefu. Kształt ten w odczuciu artysty pozostaje najbardziej uniwersalną formą. Aby zaś odwzorować pojęcie skali, stosował wielokrotność dwóch, trzech lub większej ilości prostokątów. Kolor w owym okresie stał się nie tylko celem, ale i głównym komponentem jego twórczości, jednak postrzeganym przez pryzmat zagadnień kolorimetrii, teorii barw, fotometrii. Przypominał, że wciąż o kolorze wiemy niewiele, pomimo prowadzonych przez Ittena i Albersa rozlicznych naukowych badań, które Stażewski śledził na bieżąco. Podkreślał też, że kluczem do sukcesu tych badań jest wyrugowanie z nich chaosu emocjonalnego i zastąpienie go matematyką. Kategorycznie odrzucił psychologiczny aspekt barw, ich rolę jako środka wyrazu opartego na ekspresji, ich możliwości przedstawieniowe i ewokujące różne stany uczuciowe. Artysta nie ograniczał się do jednego koloru, żadnego nie preferował i nie powielał, operował całą dostępną gamą kolorów, ich niuansami, w sposób równomierny i, chciałoby się rzec, arbitralny. Celem usuwania kontrastów było dążenie do ładu i osiągnięcia wrażenia spokoju i porządku. Tym sposobem wyraził swój sprzeciw wobec chaosu i silnych emocji, mających swe źródło w kolorystycznych kontrastach.

W wywiadzie publikowanym w katalogu wystawy w Galerii Foksal w 1969 przyznał: „Zajmuję się zagadnieniem koloru. W ostatnich reliefach stosuję najostrzejsze rygory, które upodabniają je do tablic używanych w optyce i kolorimetrii. Kolory rozłożone są według zasad widma rozszczepionego promienia. Wyeliminowane są wszystkie kontrasty, a stosowane jedynie stopniowe przejścia i gradacje kolorów(...) Obliczanie stosunków kolorów otrzymuje się na krążku kolorów spektralnych, rozmieszczonych według określonych długości fal. Można z niego wybrać albo kolory zasadnicze o największej różnicy długości fal, albo kolory zbliżone – o małej różnicy. Matematyczną precyzję w wyborze kolorów osiągam przez intuicję. W naszym oku jest miara, która daje niezawodne oparcie dla intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych” (Henryk Stażewski, [cyt. za:] wywiad Wiesława Borowskiego, [w:] Henryk Stażewski, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1969, s. nlb.).



Henryk Stażewski, Relief nr 31, 1973, fot. Desa Unicum



10 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Kompozycja nr 60, 1975

akryl/płyta, 60 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 60 - 1975 | H. Stażewski'

estymacja:

90 000 – 150 000 PLN

20 200 – 33 600 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

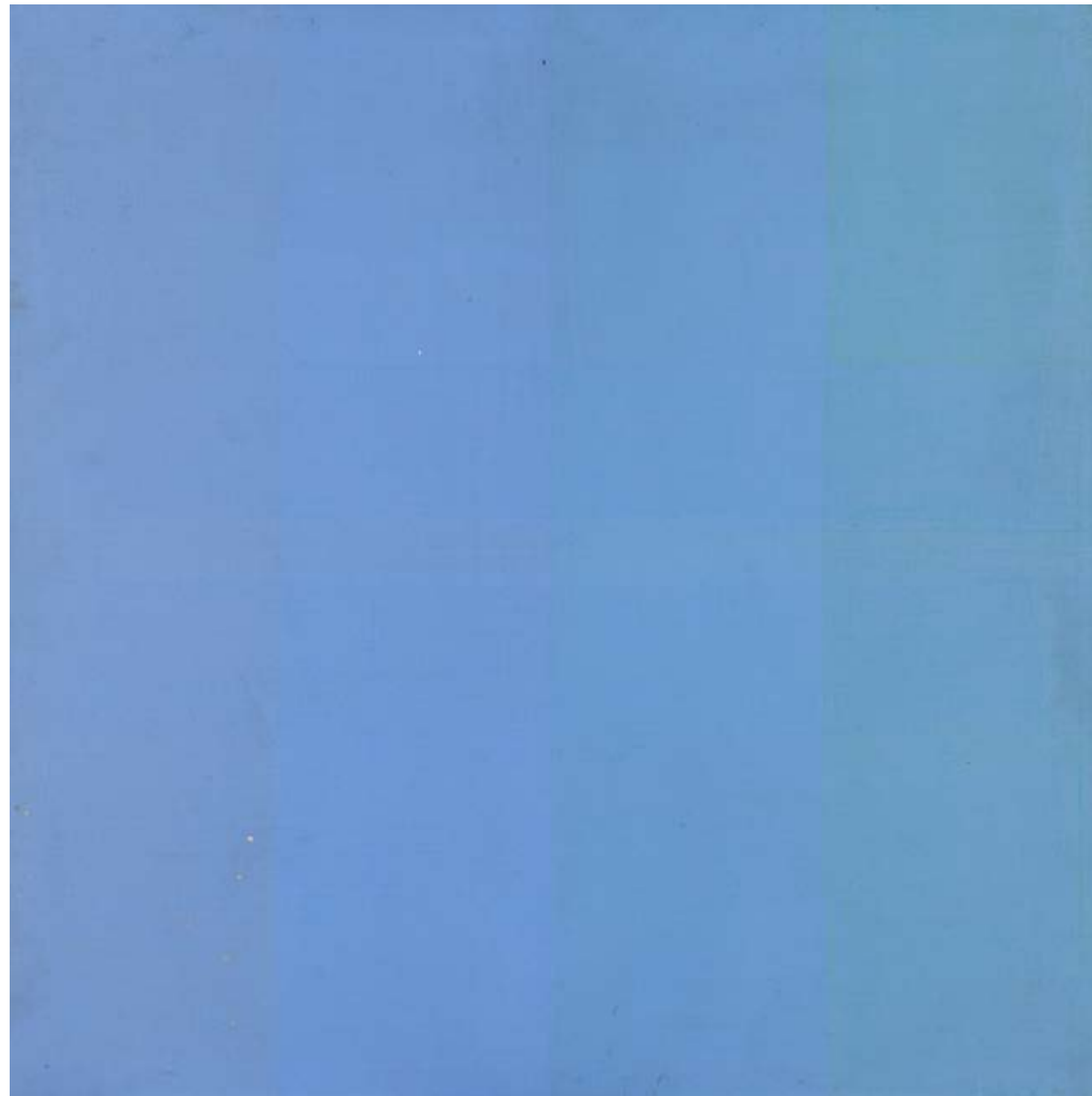
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Henryk Stażewski. Codziennie obecny. Warszawa w budowie 6, Instytut Awangardy, Warszawa, 12.10-9.11.2014

W latach 70. paleta barw Henryka Stażewskiego po raz kolejny zostaje wzbogacona, sam artysta zaś rozluźnia nieco typowe dla wcześniejszego okresu analityczne podejście do pracy artystycznej. W jego obrazach i reliefach zaczynają się pojawiać zaskakujące rozwiązania, a pod koniec tej dekady można w nich dostrzec także subtelne ślady ekspresji malarskiej, co doskonale widać w prezentowanych w katalogu dwóch pracach z 1975. Twórczość Stażewskiego staje się bardziej urozmaicona: nie postępuje już kolejno poszczególnymi seriami, cechuje ją coraz większa różnorodność rozwiązań podejmowanych równocześnie. Jest to czas, kiedy pracownia artysty zapełnia się też coraz większą liczbą prac.





11 ↑

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Kompozycja nr 70, 1975

akryl/płyta, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 70 - 1975 | H. Stażewski'

estymacja:

90 000 - 150 000 PLN

20 200 - 33 600 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Henryk Stażewski. Codziennie obecny. Warszawa w budowie 6, Instytut Awangardy, Warszawa, 12.10-9.11.2014

„Sztuka abstrakcyjna jest najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów. Ma ona na celu najwyższe wyczulenie naszego oka, osiągnięcie 'absolutnego słuchu' wrażliwości kolorystycznej i matematycznej precyzji w wyczuwaniu formy i proporcji. Sztuka abstrakcyjna nie pokazuje zewnętrznego aspektu materii, 'przedmiotu', może jednak zachować kontakt ze zjawiskami i faktami konkretnymi i obiektywnymi świata zewnętrznego, gdyż jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wyczuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki, w której odbywają się przewroty, powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itd. Wszystko to powoduje gruntowne zmiany w charakterze naszego życia i musi znaleźć oddźwięk w sztuce i stworzyć nowe środki wyrazu plastycznego”.

Henryk Stażewski, tekst z katalogu wystawy indywidualnej, styczeń 1978, Zachęta, Warszawa 1978



12

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Impresyjny", 2016

akryl/płyta pilśniowa, tektura, 100 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ GIERAGA | IMPRESYJNY 2016 |
AKRYL, TEKTURA, PŁYTA I PILŚNIOWA | 100 x 80'
na odwrociu autorski stempel

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 600 – 7 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Wielkie znaczenie w jego przypadku ma wykonawcza maestria i precyzja; jego dzieła wyglądają właściwie nie jak uczynione ludzką ręką. Bo jest Gieraga zawsze w tym co robi absolutnym perfekcjonistą i zawsze to bardzo mocno widać i czuć w jego pracach. W swych twórczych poszukiwaniach, zdaje się nawiązywać do twórczości wielkiego klasyka sztuki abstrakcyjnej w Polsce, czyli do Henryka Stażewskiego, który był mistrzem tej techniki”.

Bogusław Deptuła



13 † Ω

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Lynx", 1979

akryl/plótno, 145 x 145 cm

sygnowany u dołu: 'Vasarely-'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'P. 1044 VASARELY | "LYNX" | 145 x 145 | 1979 | Vasarely-'
na bieżymie nalepka wystawowa z Muzeum Sztuki Seibu w Tokio

estymacja:

600 000 – 800 000 PLN

134 300 – 179 000 EUR

OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego

praca będzie uwzględniona w powstającym katalogu raisonné dzieł Victora Vasarely'ego

POCHODZENIE:

The Vasarely Center, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Greenwich (zakup około 1980)

Bonhams, Nowy Jork, 2017

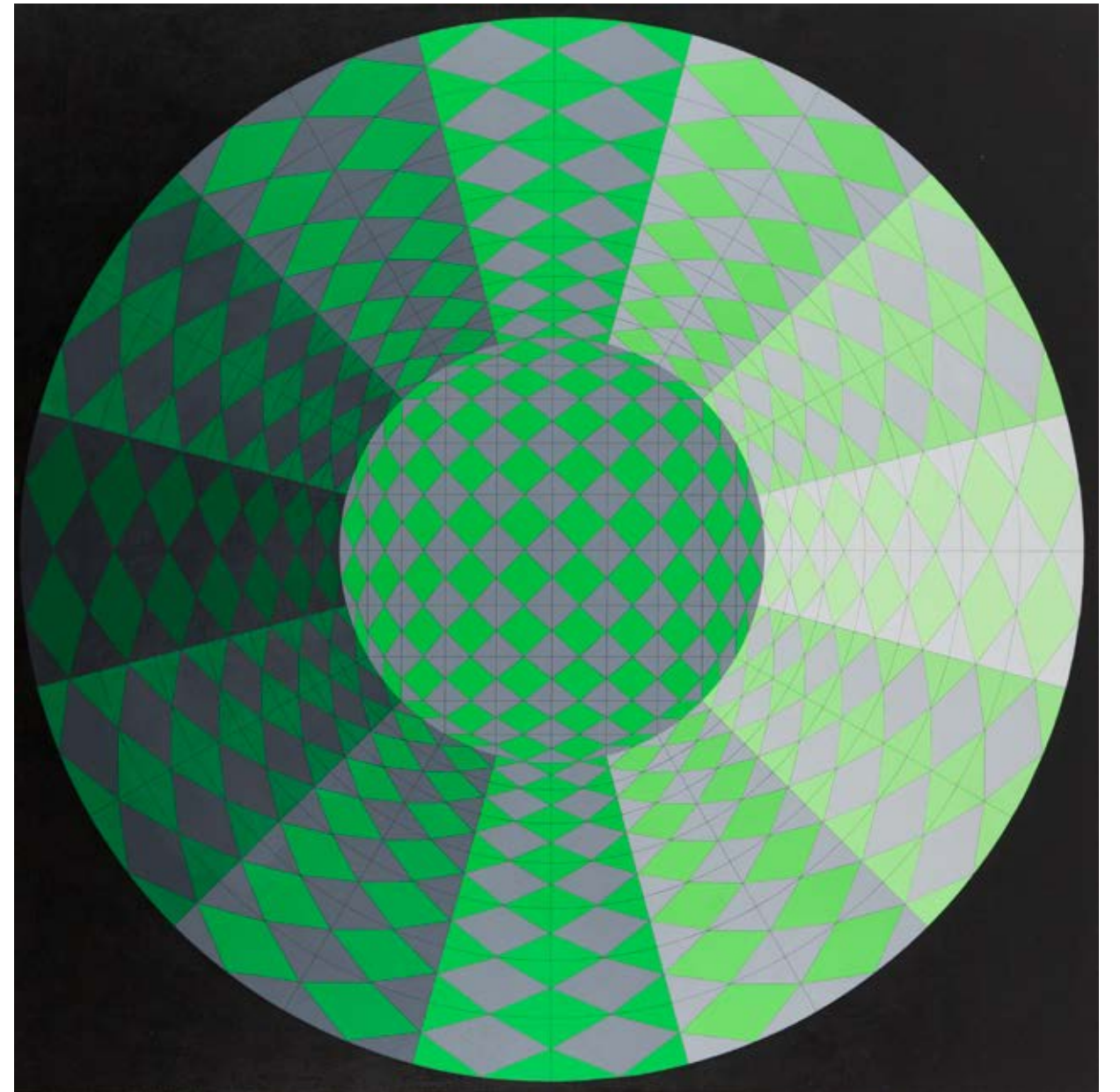
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

Vasarely, Muzeum Sztuki Seibu, Tokio, 2.01-25.02.1981

LITERATURA:

Vasarely, katalog wystawy, Tokio, 1981, poz. kat. 17, s. 101 (il.)



ROMANTYCZNY ASTRONAUTA

„Romantyczny astronauta”, Victor Vasarely, jest nie tylko jednym z najważniejszych twórców op-artu, ale również jedną z najbarwniejszych postaci związanych z XX-wieczną sztuką abstrakcyjną. Sama biografia artysty może służyć za ilustrację kilku kluczowych dla modernizmu problemów. Vasarely był bowiem nie tylko jednym z ojców założycieli sztuki optycznej, ale także niezwykle barwną postacią, w której twórczości splótł się typowy dla awangardy utopijny optymizm i oryginalne poszukiwania artystycznej perfekcji.

Artystyczna droga Vasarelyego mogłaby służyć za podręcznikowy model poszukiwań wielu XX-wiecznych twórców. Zaczynał swoją edukację, studiując klasyczne, akademickie formy w konserwatywnej Akademii Podolini – Volkmann. Jego horyzont zaczął się jednak wkrótce zbliżać do poszukiwań awangardowych. Tożsamość Vasarelyego uformowała się dlatego nie na akademii, ale w budapesztańskich warsztatach Műhely – szkole wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu. W pierwszym okresie swojej twórczości Victor Vasarely projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Sztuka użytkowa, dająca projektantowi dużą swobodę twórczą, stała się dla artysty swoistym laboratorium. W latach 30. zarysowały się główne kierunki artystycznych poszukiwań Vasarelyego: dynamika, geometria i złudzenia optyczne. Artysta był daleki od dogmatyzmu i eksperymentował również z figuracją, surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem. Po II wojnie światowej zaczął jednak flirtować z XX wiecznymiizmami traktować jako „ślepa uliczkę”.

Od lat 50., wychodząc od studium przyrody, transponował empiryczne formy na abstrakcyjny język. Obserwując uporządkowane składniki pejzażu, powtarzał rytm form, wprowadzając je w geometryczny schemat kompozycji. Artysta doszukiwał się podobieństw między abstrakcyjnymi kształtami a chaotyczną naturą wszechświata. Następnym etapem tej artystycznej strategii był okres „Dentfert”. Jego nazwa pochodzi od bukaresztańskiej stacji metra. Wzory płytek, którymi był wyłożony przystanek, wywoływały w artyście złudzenia optyczne, które następnie przekładał na płótno. W 1955 w paryskiej galerii Denise René została otwarta głośna wystawa „Le Mouvement” prezentująca dzieła podejmujące problem ruchu ukazanego na płaszczyźnie dwuwymiarowego płótna. Jednym z prezentowanych wtedy artystów „sztuki kinetycznej” był Vasarely. Od czasów paryskiej wystawy można datować konsolidację op-artowskiego programu malarza. W latach 50. i 60. artysta tworzył monochromatyczne, dynamiczne czarno-białe kompozycje. W jego pracach coraz wyraźniej rysowała się strategia polegająca na komplikacji procesu percepcji oraz tworzeniu wieloaspektowej wizualnej przestrzeni.

Prezentowany obraz powstał w latach 70., kiedy Vasarely był u szczytu swoich twórczych możliwości. W 1970 działało już poświęcone mu Muzeum w Gordes. Niespełna pięć lat później w Aix-en-Provence otwarto fundację jego imienia (jednym z jej patronów był Georges Pompidou) i nieco później Centrum w rodzinnym mieście artysty – Peczu. Sztuka Vasarelyego nabrała w tym okresie subtelnej dekoracyjności. Malarz coraz częściej eksperymentował z kolorem i rozwijał mozaikowe układy swoich kompozycji. Wyraźne stały się poszukiwania malarskiej głębi – bardzo dobrze widoczne w kompozycji „Lynx”.

14 † Ω

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 90", 1967

olej/piótno, 61 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 90 | 1967'

estymacja:

700 000 - 1 000 000 PLN

156 600 - 223 800 EUR

OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak, poz. kat. P.592

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Maryland, USA (dar od artysty)

kolekcja prywatna

Bonhams, Londyn, 2018

kolekcja prywatna, Europa



MOMENT PRZEŁOMU

„Zbuntowane dziecko, przekorny lewicowiec, oportunistą? A może ambitny człowiek w nienormalnych czasach?” – pytał retorycznie Marcin Wicha, opisując karierę Wojciecha Fangora na łamach „Dziennika”. Ten ceniony grafik i felietonista zwrócił tym samym uwagę na społeczne zaplecze, czy, jakbyśmy dziś powiedzieli, kapitał kulturowy Fangora: „Ojciec był bogatym przedwojennym biznesmenem. Swoje pierwsze pejzaże Wojtek malował podczas wakacji na francuskiej Riwierze. Świat jego dzieciństwa to mieszkanie na Mokotowie, willa w Klarysewie, prywatne lekcje malarstwa (...) Podczas okupacji jego profesorem był Tadeusz Pruszkowski. Świetny malarz i jeden z najbogatszych polskich artystów. Przed wojną zarabiał krocie na zamówieniach rządowych. Dekorował statki, urzędy, pawilony wystawowe. Był pierwszym polskim artystą, który dorobił się własnego samolotu. Młody Fangor poszedł w jego ślady, choć w innych czasach i w innych warunkach” (Marcin Wicha, Fangor: od ‘Lenina w Poroninie’ do designu, <https://kultura.dziennik.pl/artykuly/83958,fangor-odlenina-w-poroninie-do-designu.html>, dostęp 29.10.2019).

Fangor jawi się nie tylko jako geniusz eksplorujący kolejne sfery związane z percepcją przestrzeni, medium i obrazu, ale także brawurowy przedsiębiorca, wierzący w swój talent i szczęście. Opisując swój epizod socrealistyczny wspomina: „Po pierwsze uważałem, że z socjalizmu nic już nie będzie. A po drugie chciałem sprawdzić, czy dam sobie radę w tej kapitalistycznej dżungli. Bo w Polsce nie można było zginąć. Jak już znałeś ministra kultury i kogoś z wydziału propagandy KC, jak wypieś ćwiartkę tu i ćwiartkę tam – to byt miałeś zapewniony. Więc pomyślałem: a gdyby tak spróbować na Zachodzie?” Kiedy indziej zaś stwierdził: „Ja nigdy nie należałem do partii. Ja tylko zarabiałem pieniądze” (cyt. za: Marcin Wicha, op. cit.).

Prezentowana praca stanowi przykład najbardziej rozpoznawalnego, ikonicznego okresu w twórczości artysty. Powstała w 1967 kompozycja została namalowana w pracowni artysty w Madison w stanie Wisconsin, na co wskazuje inicjał w tytule pracy. Podobnie jak w poprzednich realizacjach, artysta kontynuował swoją koncepcję pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, która rozciąga się między płótnem a widzem i opiera się na naturalnych funkcjach aparatu optycznego. Obrazy z tego okresu nie są ograniczone ramami, stanowią otwarte kompozycje, które pulsują ruchem i kolorem. Ważna była rzeczywistość budowana w relacji między formą, kolorem i światłem. Próba skupienia się na rozmytych, płynnych kompozycjach powoduje złudzenie wibrowania, czy też przestrzenności kompozycji. Iluzjonistyczny obraz, zbudowany na kanwie intensywnych barw i wywołujących złudzenie kształtów, jest efektem kontrolowania procesu percepcji.

Poglądy Fangora na problemy przestrzenne w malarstwie stanowiły novum również w Stanach Zjednoczonych. O ile inni artyści tworzący w duchu op-artu, z takimi postaciami jak Richard Anuszkiewicz, Victor Vasarely czy Tadasky na czele, w swoich dokonaniach skupiali się na płaszczyźnie obrazu, o tyle Fangor swoje zainteresowania skierował ku przestrzeni realnej, bowiem „uważał, że istotą jest realna przestrzeń otaczająca widza, odnotowana w czasie jako element powodujący powstanie nowych relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem” (Magdalena Dąbrowski, Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970, [cyt. za:] „Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra”, [red.] Stefan Szyłowski, Kraków 2012, s. 133).

Zwieńczeniem sukcesu za oceanem i potwierdzeniem istotnej roli na międzynarodowej arenie artystycznej była indywidualna wystawa Fangora w The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku z grudnia 1970. Odbyla się dzięki wsparciu i zaangażowaniu marszandów Artura Lejwy oraz jego żony Madeleine. Wystawionych zostało 37 prac, z których wszystkie stanowiły zbiór wibrujących dla oka kół, kwadratów i fal. Dominowały rozmyte kontury, zatarte barwy o niezwykle delikatnych przejściach oraz idealnie wypracowane płótno. „M 90” utrzymany jest w tej samej stylistyce. Jak pisała Magdalena Dąbrowski, która miała okazję widzieć wystawę osobiście: „Spiralna forma ramp Guggenheima, wydawała się wręcz stworzona do wystawiania jego dzieł. Architektura i malarstwo komponowały się w sposób organiczny. Tak więc oko widza stojącego w centrum rotundy, na parterze, ślizgało się po wibrujących, kolorystycznych przestrzeniach ramp, rozmieszczonych na różnych przestrzeniach, stwarzających wrażenie wnętrza wypełnionego różnymi drgającymi barwami” (Magdalena Dąbrowski, Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim, [w:] Wojciech Fangor, katalog wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 16 września – 26 października 2003, [red.] Milada Ślizińska, Warszawa 2003, s. 20). Miejscem bliskim Fangorowi na przełomie lat 60. i 70. była nowojorska Galeria Chalette, prowadzona przez małżeństwo wspomnianych wyżej Lejwów. Znaczna część obrazów z tego okresu została sprzedana właśnie w tym miejscu. Kolejno w latach 1967, 1969, 1970 odbywały się tu indywidualne wystawy optycznego malarstwa Fangora. Jak powiedział artysta w rozmowie z Martą Gnyp w 2014: „Lejwa sprzedawał bardzo dużo [moich obrazów – przyp. red.]. Cena za jeden obraz to było 1 500 dolarów, z czego ja dostawałem połowę. Miałem dobre życie dzięki swojej sztuce: pomiędzy 1966 i 1973 Lejwa sprzedał ponad 100 moich obrazów”.

„SĄ ARTYŚCI, I WOJCIECH FANGOR DO NICH NALEŻY, KTÓRZY MIMO CIĄGŁYCH POSZUKIWAŃ I EKSPERYMENTOWANIA ZACHOWUJĄ CIĄGŁOŚĆ UJAWNIAJĄCĄ SIĘ W SZCZEGÓLNEJ WRAŻLIWOŚCI KOLORYSTYCZNEJ, WRAŻLIWOŚCI NA KOMPOZYCJĘ, NA WYBRANE SPOSOBY MALOWANIA, POSŁUGIWANIA SIĘ FARBĄ, PĘDZLEM I PŁÓTNEM. OBRAZY WOJCIECHA FANGORA MIMO TEGO, ŻE SĄ TAK RÓŻNE, ŻE POWSTAWAŁY NA PRZESTRZENI BLISKO OSIEMDZIESIĘCIU LAT, ZDRADZAJĄ, ŻE POCHODZĄ SPOD JEDNEJ RĘKI”.

WOJCIECH FANGOR

15 † ◻

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"Square 1", 1962

olej/ płótno, 91 x 91 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR 1962 | SQUARE I'

estymacja:

700 000 - 1 000 000 PLN

156 600 - 223 800 EUR

OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak, poz. kat. P.280

praca udokumentowana w archiwum Wojciecha Fangora dostępnym na stronie internetowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

POCHODZENIE:

kolekcja Hanny i Witolda Sylwestrowiczów, Bernardsville, USA

kolekcja Bohdana W. Oppenheima, Santa Monica, USA

kolekcja prywatna, Europa

„W nurcie op-art, [Fangor] jest wielkim romantykiem, który nie pracuje według zasad, lecz łącząc intuicję z eksperymentem, odwołując się nie do rozsądku, lecz do naszej tęsknoty za tajemniczością. Kiedy czysto wizualne nowinki tracą swoją aktualność, iluzja optyczna okazuje się być czymś więcej, niż tylko sztuczką i ujawnia się jako portal – przejście do nowych doświadczeń koloru w przestrzeni”.

John Canaday, 1970



**„DZISIAJ TAJEMNICA ZNAJDUJE SIĘ GDZIE INDZIEJ NIŻ W PRZESZŁOŚ-
CI. NIE ISTNIEJE DZISIAJ PRZECIWSTRAWIENIE CZŁOWIEKA
JAKO ZAMKNIĘTEJ, SKOŃCZONEJ OSOBOWOŚCI WOBEC SKOŃCZONEJ I
ZAMKNIĘTEJ KONSTRUKCJI OBRAZU. TAK POJĘTY CZŁOWIEK
I OBRAZ NIE MAJĄ SOBIE WIELE DO POWIEDZENIA. WYDAJE MI SIĘ,
ŻE DZISIAJ BARDZIEJ NIŻ KIEDYKOLWIEK JEDNOSTKA ODCZUWA
ZALEŻNOŚĆ OD OTOCZENIA I WZGLĘDNOŚĆ SWEGO POŁOŻENIA.
INTERESUJE MNIE, JAK WOBEC TYCH ZMIAN UPRAWIAĆ SZTUKĘ”.**

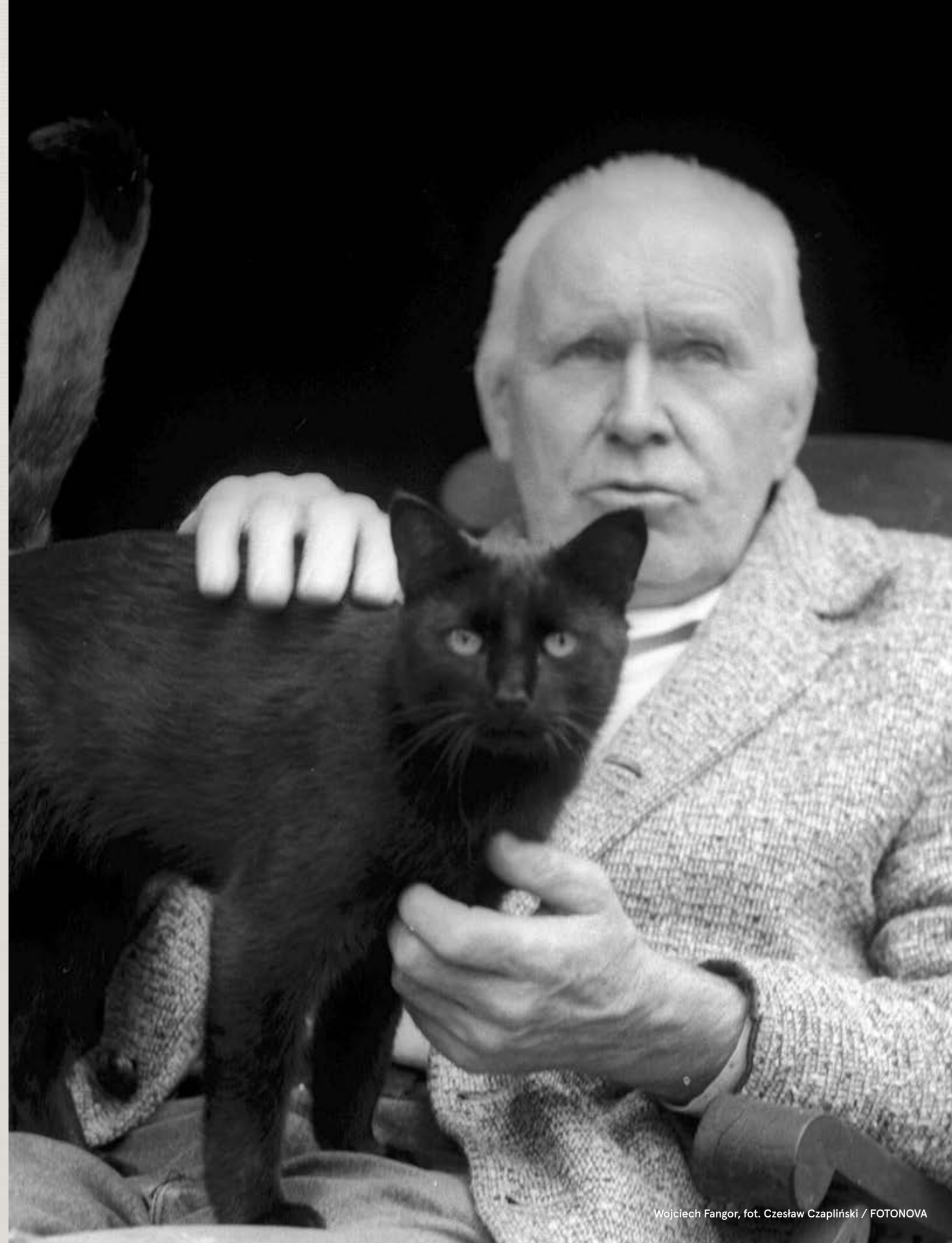
WOJCIECH FANGOR

WIBRUJĄCE & SFUMATO

Fangor zachwycił krytyków amerykańskich swoim zaskakująco tradycyjnym podejściem do sztuki malarskiej. W latach 60. i 70. technika olejna, stosowana z maestrią przez artystę, była doprawdy wyjątkowa. John Gruen nazwał ją „wibrującym sfumato”, odnosząc się bezpośrednio do renesansowych mistrzów, na czele z Leonardem da Vinci. Fangor stosował sfumato od 1958, przekuwając tę technikę na nieokreśloność koloru. Jak określiła Magdalena Dabrowski (która miała możliwość obejrzenia słynnej wystawy Fangora w Guggenheim Museum), choć większość krytyków amerykańskich uznawała Fangora za op-artystę i kolorystę, to taka klasyfikacja odbiera wymiar intelektualny poszukiwaniom twórczym tego artysty. Dla takich twórców jak Victor Vasarely czy Briget Riley (których prace również prezentowano podczas wystawy The Responsive Eye), głównym środkiem ekspresji była sama powierzchnia płótna. Dla Fangora zaś jest to przestrzeń otaczająca widza, wpływająca na relacje pomiędzy formą, kolorem i światłem.

W 1970 sławny amerykański krytyk sztuki John Canaday pisał o Fangorze: „Ludzie często pytają, jakiego pigmentu fluorescencyjnego używa Fangor. Nie używa żadnego. Gdzie uzyskuje ten wyjątkowy odcień czerwieni – żywszy niż jakikolwiek inny? Bierze go z tuby i to jest olej (Fangor jest pośród tej mniejszości dzisiejszych malarzy, którzy – niezwykle odważnie – nadal wybierają olej zamiast akrylu). Czy jest jakiś specjalny trick świetlny w galerii? Nie. Kiedy uchwycony w ciemnym wnętrzu, obraz Fangora wydaje się wręcz przezroczysty – jakby świecił ze swego wnętrza (...)”. Kolory u Fangora – nieraz intensywne, nieraz zgaszone i stonowane, wydają się płynąć przez płótno jak przywiedzione wcześniej przez Albersa chmury. Canaday porównał je do „ameby obserwowanej pod mikroskopem”.

Obok różnorodności rozwiązań formalnych prace Fangora charakteryzuje mnogość rozwiązań aranżacyjnych. Istotne staje się przy tym umiejscowienie danego dzieła w kontekście całego cyklu obrazów. Za przykład posłużyć może ‘Studium przestrzeni’, składające się z wielu płócien, wypełnionych barwnymi nieostrymi kształtami, dającymi złudzenie ruchu. Niewątpliwie prace Fangora oddziałują najsilniej, kiedy doświadczane są wspólnie, tworząc niejako jedno, spójne dzieło.



16 †

JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Fragments of shadow", 1966

akryl/plótno, 114 x 132 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julian Stańczak - 1966'

sygnowany i opisany na blejtramic na odwrociu: 'JULIAN STAŃCZAK "FRAGMENTS OF SHADOW"

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

89 500 - 134 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Jamesa H. Stone'a

kolekcja prywatna

Wright, Stany Zjednoczone, 2017

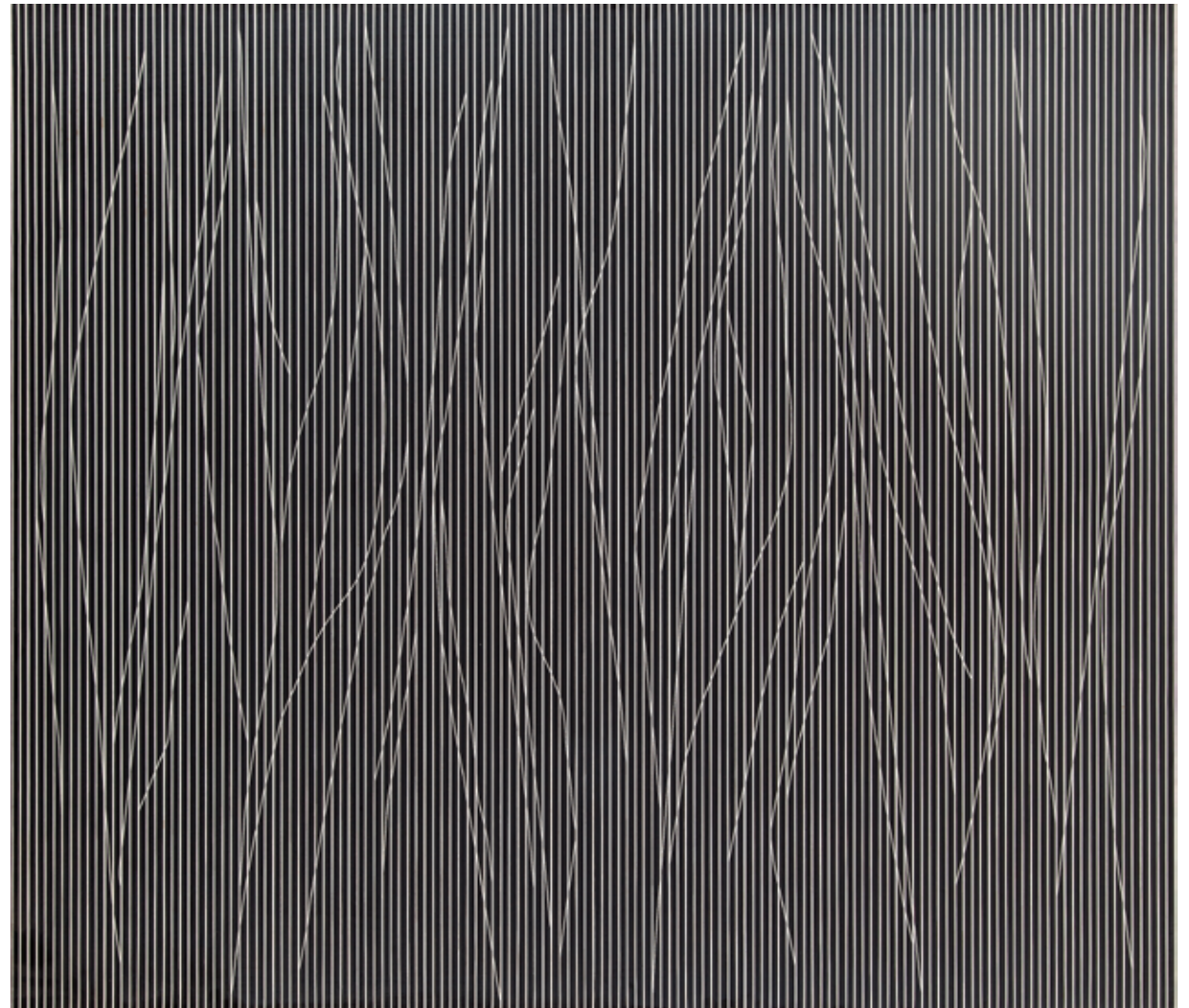
kolekcja instytucjonalna, Polska

Desa Unicum, 2019

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Między jasnym a ciemnym (...) istnieje coś pośredniego, czego nie można nazwać ani jasnym, ani ciemnym, a co uczestniczy zarówno w jasności, jak i ciemności; niekiedy jest równie odległe od światła, jak od cienia, niekiedy bliższe jednego niż drugiego”.

Leonardo da Vinci



FRAGMENTS OF SHADOW

Julian Stańczak jest określany czołowym przedstawicielem sztuki koncentrującej się na geometrycznych złudzeniach optycznych uzyskiwanych przez odpowiedni dobór barw i kształtów. Op-art, jak obecnie nazywa się ten kierunek w sztuce, otrzymał swoją nazwę od „The Optical Painting” – indywidualnej wystawy prac Juliana Stańczaka, którą zorganizowała w 1964 nowojorska marszandka Martha Jackson. Była ona pod wielkim wrażeniem prac artysty, które silnie wyróżniały się swoją gładkością na tle wówczas dominującego abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Wystawa była początkiem wielkiej międzynarodowej kariery artysty. Na niej zostały zaprezentowane najnowsze prace malarza oparte przede wszystkim na rytmie poziomych i pionowych pasów, w które zostały zaaranżowane wibrujące kontrasty kolorystyczne. Wystawa nie tylko nadała nazwę kierunkowi, ale także uczyniła Juliana Stańczaka prekursorem nurtu op-art.

Przy tworzeniu geometrycznej abstrakcji artysta inspirował się naturą i jej pejzażami, a także własnymi przeżyciami, z tego powodu był przeciwny postrzeganiu swojej twórczości jako czysto formalnych rozwiązań opierających się na tworzeniu iluzji. Obrazy powstawały jako suma ówczesnych, a także wcześniejszych doświadczeń – naznaczonych niezliczonymi podróżami. Zanim artysta przeniósł się do Stanów Zjednoczonych, gdzie osiągnął niezaprzeczalny sukces, jako nastolatek został deportowany na Syberię w trakcie II wojny światowej. Na skutek opisanych wydarzeń stracił władzę w prawej ręce. Wydarzenia wojenne odcisnęły piętno na artyście, a także w znacznym stopniu wpłynęły na jego sztukę. Dopiero w 1942 po uzyskaniu amnestii Stańczak udał się wraz z rodziną na południe. W trakcie wyprawy odwiedził m.in. Pakistan czy Indie. Następnie został ułokowany w obozie dla polskich uchodźców w Ugandzie. Tamtejsze krajobrazy, a przede wszystkim kolorystyka natury, miały znaczący wpływ na późniejszą malarską twórczość artysty. Abstrakcja geometryczna była dla artysty ulgą i oderwaniem od przeszłości. Sam artysta o genezie swojej sztuki mówił: „Moje młodzieńcze doświadczenia związane z okrucieństwami wojny są ze mną – ale chciałem je zapomnieć, wieść ‘normalne’ życie i pełniej zaadaptować się w społeczeństwie. Nie chciałem być codziennie bombardowany przeszłością – w sztuce antyreferencjalnej, abstrakcyjnej szukam anonimowości ludzkich czynów”.

Julian Stańczak zajął się zagadnieniem czerni i bieli w swojej twórczości w latach 60. Było to okres szczególnego nacisku na eksplorację potencjału, jaki daje użycie oraz zestawienie ze sobą tych dwóch barw. Znamienny jest fakt, że to właśnie fascynacja cieniem i próba uchwycenia go na swoich płótnach spowodowała, że artysta wybrał te dwie barwy. Jedną z takich realizacji, w ramach której twórca malował obrazy o zredukowanej gamie barwnej oraz badał układy formalne i interakcje kształtów, była praca pt. „Walking Shadows” z 1962. To właśnie wspomniany obraz stanowi pierwszą próbę podjętą przez artystę oddania tak ulotnego zjawiska, jakim jest cień, a także jego „wędrówki” uzależnionej od położenia obiektu wobec światła. Podobny temat stał się pretekstem do powstania prezentowanej na aukcji pracy – „Fragments of Shadow” z 1966. Jak opisuje prace z tej serii Marta Smolińska: „Stańczak wybrał [więc] niezwykle trudny motyw i na dodatek postawił sobie za cel oddanie cienia w ruchu czy ruchu cienia. Nie wiemy, co rzuci ów cień – to on sam, ów był negatywny, staje się głównym i jedynym bohaterem dzieła. Jeden z badaczy tradycji obrazowania cieni w malarstwie zachodnioeuropejskim podkreśla, że o ile w rzeczywistości cień jest niestabilny i ulotny, o tyle w dziele sztuki staje się stabilny i utrwalony. Autor obrazu Walking Shadows próbuje jednak wyłączyć się z tej zasady i tak ukazać tytułowy motyw, by sprawiał on wrażenie poruszenia i dążył do optycznej zmiany swego położenia” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 73).

17 †

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Folding Secrets", 1967

akryl/plótno, 76 x 76 cm

sygnowany, datowany i opisany na bieżymie na odwrociu: 'JULIAN STANCZAK "FOLDING SECRETS" 1967'
na odwrociu dedykacja odautorska: 'To Mat | Julian Stańczak 1968'

estymacja:

220 000 - 280 000 PLN

49 300 - 62 700 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja Matthew Wysockiego

Skinner, 2013

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2017

kolekcja prywatna, Szwajcaria

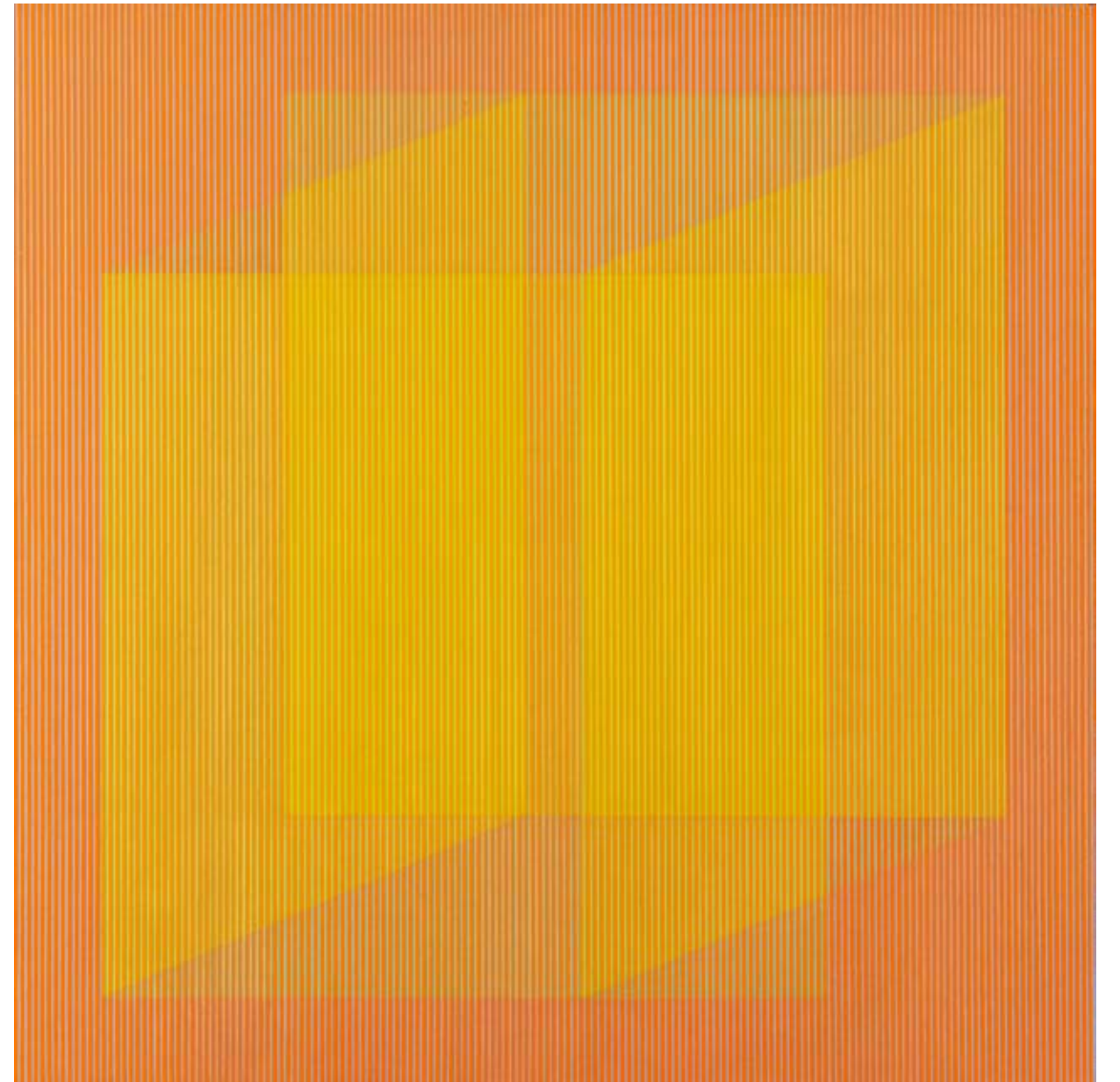
LITERATURA:

Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op-art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 178 (il.)

„Przede wszystkim interesuję się kolorem – energią różnych długości fal świetlnych i ich przeciwieństwem. Podstawowym zadaniem koloru jest zrodzenie światła.

Ale światło nieustannie się zmienia: jest nieuchwytnie”.

Julian Stańczak



18 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Surface 72", 1970

akryl, relief, ołówek/płyta pilśniowa, 80 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WINIARSKI | SURFACE 72 Acryl, 80 x 80 cm 1970'
na odwrociu szkic pomocniczy oraz kartka z opisem pracy

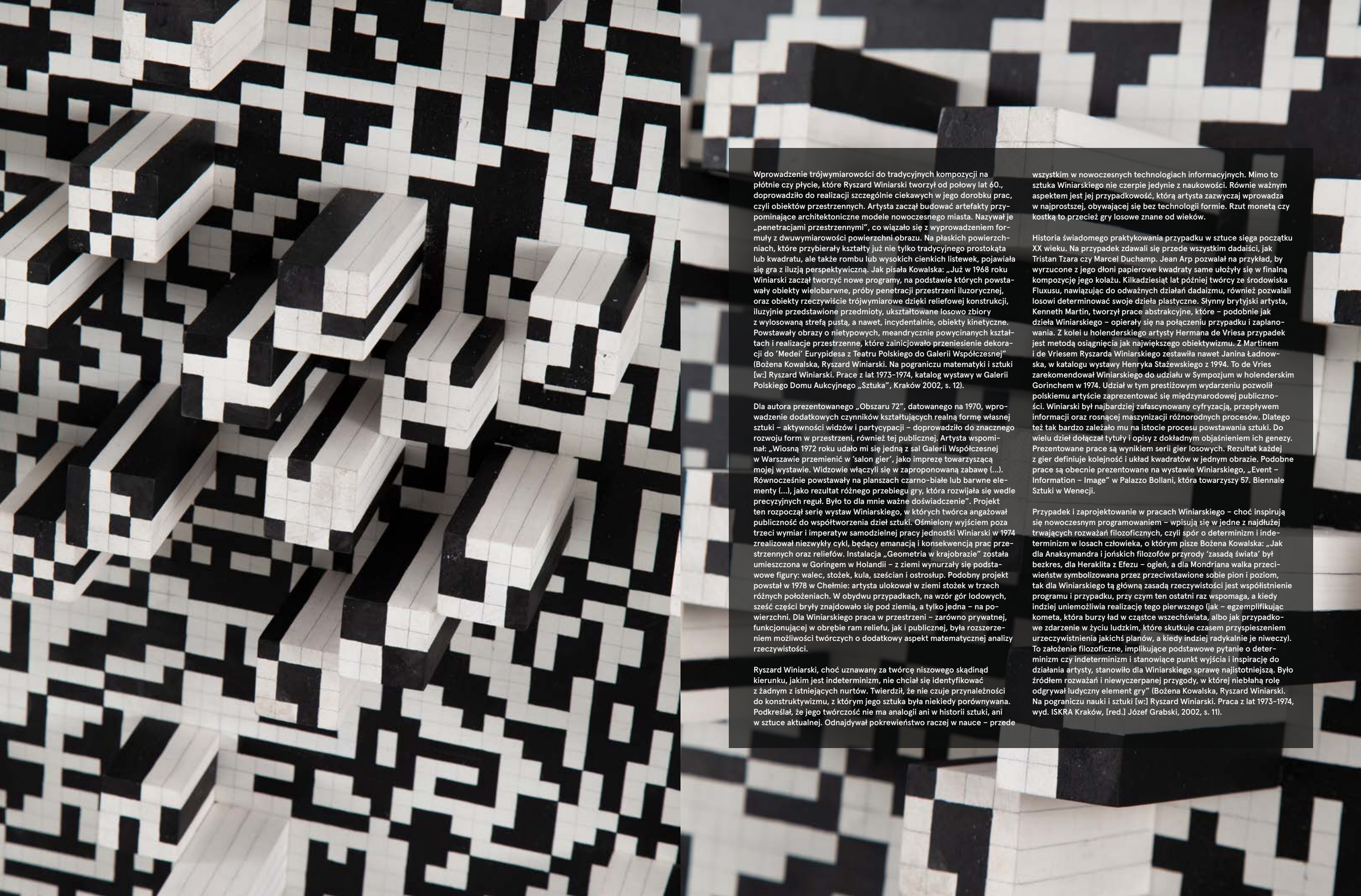
estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
89 500 - 134 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Cała moja twórczość, do dzisiaj, z grubsza biorąc, jest budowana na tych dwóch obiektywnych mechanizmach, na porządku i przypadku. Porządkiem nazywam te doświadczenia, które są przypisane ciągom liczbowym, przypadkiem zaś te, w których uruchomiony został taki czy inny mechanizm losowy”.

Ryszard Winiarski





Wprowadzenie trójwymiarowości do tradycyjnych kompozycji na płótnie czy płycie, które Ryszard Winiarski tworzył od połowy lat 60., doprowadziło do realizacji szczególnie ciekawych w jego dorobku prac, czyli obiektów przestrzennych. Artysta zaczął budować artefakty przypominające architektoniczne modele nowoczesnego miasta. Nazywał je „penetracjami przestrzennymi”, co wiązało się z wyprowadzeniem formuły z dwuwymiarowości powierzchni obrazu. Na płaskich powierzchniach, które przybierały kształty już nie tylko tradycyjnego prostokąta lub kwadratu, ale także rombu lub wysokich cienkich listewek, pojawiała się gra z iluzją perspektywiczną. Jak pisała Kowalska: „Już w 1968 roku Winiarski zaczął tworzyć nowe programy, na podstawie których powstawały obiekty wielobarwne, próby penetracji przestrzeni iluzorycznej, oraz obiekty rzeczywiście trójwymiarowe dzięki reliefowej konstrukcji, iluzynie przedstawione przedmioty, ukształtowane losowo zbiory z wylosowaną strefą pustą, a nawet, incydentalnie, obiekty kinetyczne. Powstawały obrazy o nietypowych, meandrycznie powycinanych kształtach i realizacji przestrzenne, które zainicjowało przeniesienie dekoracji do 'Medei' Eurypidesa z Teatru Polskiego do Galerii Współczesnej” (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–1974, katalog wystawy w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, Kraków 2002, s. 12).

Dla autora prezentowanego „Obszaru 72”, datowanego na 1970, wprowadzenie dodatkowych czynników kształtujących realną formę własnej sztuki – aktywności widzów i partycypacji – doprowadziło do znacznego rozwoju form w przestrzeni, również tej publicznej. Artysta wspomina: „Wiosną 1972 roku udało mi się jedną z sal Galerii Współczesnej w Warszawie przemienić w 'salon gier', jako imprezę towarzyszącą mojej wystawie. Widzowie włączyli się w zaproponowaną zabawę (...). Równocześnie powstawały na planszach czarno-białe lub barwne elementy (...), jako rezultat różnego przebiegu gry, która rozwijała się wedle precyzyjnych reguł. Było to dla mnie ważne doświadczenie”. Projekt ten rozpoczął serię wystaw Winiarskiego, w których twórca angażował publiczność do współtworzenia dzieł sztuki. Ośmielony wyjściem poza trzeci wymiar i imperatyw samodzielnej pracy jednostki Winiarski w 1974 zrealizował niezwykle cykl, będący emanacją i konsekwencją prac przestrzennych oraz reliefów. Instalacja „Geometria w krajobrazie” została umieszczona w Gorینگem w Holandii – z ziemi wyruszyły się podstawowe figury: walec, stożek, kula, sześcian i ostrosłup. Podobny projekt powstał w 1978 w Chełmie: artysta ułożył w ziemi stożek w trzech różnych położeniach. W obydwu przypadkach, na wzór gór lodowych, sześć części bryły znajdowało się pod ziemią, a tylko jedna – na powierzchni. Dla Winiarskiego praca w przestrzeni – zarówno prywatnej, funkcjonującej w obrębie ram reliefu, jak i publicznej, była rozszerzeniem możliwości twórczych o dodatkowy aspekt matematycznej analizy rzeczywistości.

Ryszard Winiarski, choć uznawany za twórcę niszowego skądinąd kierunku, jakim jest indeterminizm, nie chciał się identyfikować z żadnym z istniejących nurtów. Twierdził, że nie czuje przynależności do konstrukttywizmu, z którym jego sztuka była niekiedy porównywana. Podkreślał, że jego twórczość nie ma analogii ani w historii sztuki, ani w sztuce aktualnej. Odnajdywał pokrewieństwo raczej w nauce – przede

wszystkim w nowoczesnych technologiach informacyjnych. Mimo to sztuka Winiarskiego nie czerpie jedynie z naukowości. Równie ważnym aspektem jest jej przypadkowość, którą artysta zazwyczaj wprowadza w najprostszej, obywającej się bez technologii formie. Rzut monetą czy kostką to przecież gry losowe znane od wieków.

Historia świadomego praktykowania przypadku w sztuce sięga początku XX wieku. Na przykład zdawali się przede wszystkim dadaści, jak Tristan Tzara czy Marcel Duchamp. Jean Arp pozwalał na przykład, by wyrzucone z jego dłoni papierowe kwadraty same ułożyły się w finalną kompozycję jego kolażu. Kilkadzieci 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 Ryszard Winiarskiego zestawiała nawet Janina Ładnowska, w katalogu wystawy Henryka Stażewskiego z 1994. To de Vries zarekomendował Winiarskiego do udziału w Sympozjum w holenderskim Gorینگem w 1974. Udział w tym prestiżowym wydarzeniu pozwolił polskiemu artyście zaprezentować się międzynarodowej publiczności. Winiarski był najbardziej zafascynowany cyfryzacją, przepływem informacji oraz rosnącej maszynizacji 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 gier definiuje kolejność i układ kwadratów w jednym obrazie. Podobne prace są obecnie prezentowane na wystawie Winiarskiego, „Event – Informaton – Image” w Palazzo Bollani, która towarzyszy 57. Biennale Sztuki w Wenecji.

Przypadek i zaprojektowanie w pracach Winiarskiego – choć inspirowane przez nowoczesny programowanie – 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 współistnienie programu i przypadku, przy czym ten ostatni raz wspomaga, a kiedy indziej uniemożliwia realizację tego pierwszego (jak – egzemplifikując kometa, która burzy ład w cząstce 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 przagydy, w której nieblań rolę odgrywał ludyczny element gry” (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu nauki i sztuki [w:] Ryszard Winiarski. Praca z lat 1973–1974, wyd. ISKRA Kraków, [red.] Józef Grabski, 2002, s. 11).

19 †

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI

1929-2017

"**Cornered Rounds**", 1965

akryl/płyta, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'EDWIN MIECZKOWSKI | "CORNERED ROUNDS" | 24 x 24 INCHES | 1965'

estymacja:

90 000 - 150 000 PLN

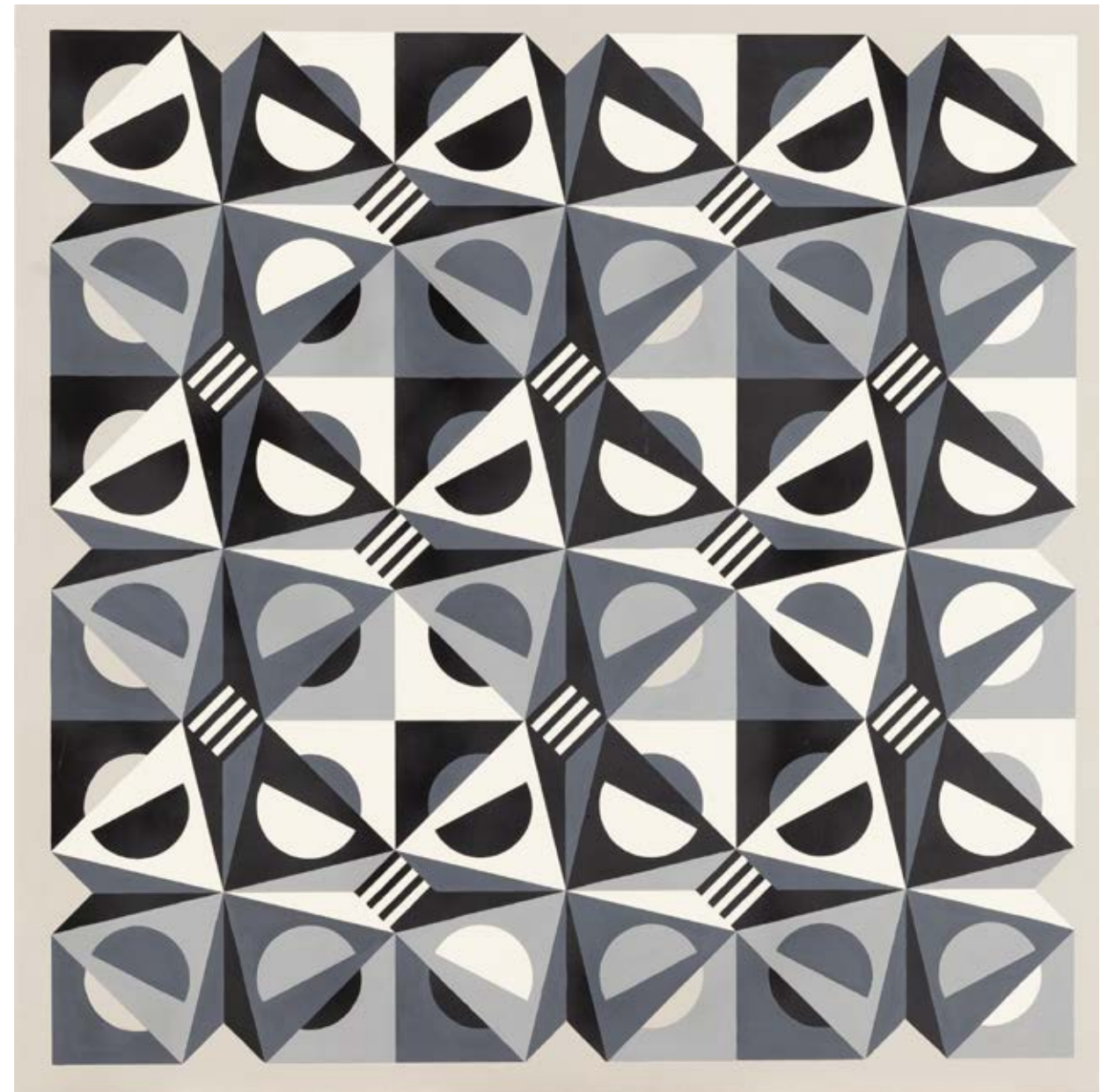
20 200 - 33 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

W lipcu 1966 w warszawskiej Galerii Foksal odbyła się wystawa amerykańskiej awangardowej grupy Anonima. Artyści tworzyli prace utrzymane w duchu monochromatycznej awangardy geometrycznej, wykorzystując różnorodne odcienie trzech kolorów: czerni, szarości i bieli. W swoim oświadczeniu pisali: „Anonima nie oznacza anonimowości wewnątrz grupy. Przeciwnie, oznacza uznanie indywidualnych różnic (wynikających zarówno z temperamentów, jak i z ideologii) wśród swoich członków. Z tej zasady wynika jednocześnie podstawa dla programu grupowej współpracy oraz możliwość wykorzystania owych indywidualnych różnic dla szerszych celów bez pozabawiania ich siły. (...) 'Problem uzgodnionych ograniczeń' grupy Anonima oparty jest na wynikach badań psychologii percepcji wizualnej i ich zastosowaniach w stabilnych realizacjach dwuwymiarowych. Grupa działająca jako zespół bada jednocześnie jeden aspekt doświadczenia wizualnego. Grupa nakreśliła sobie czteroletni plan produkcji cyklu – niekoniecznie zamkniętego – dwuwymiarowych sprawdzianów rezultatów tych badań. Plan koncentruje się kolejno na pewnych określonych znamionach struktur wizualnych: będą to sprawdzalne, dwuwymiarowe i monokularne bodźce doświadczenia w domniemaniu trójwymiarowego, wylczone (i przeznaczone do zbadania) w kolejności ich psychologicznie potwierdzonej ważności i rzetelności. (...) Indywidualnym artystom pracującym jako grupa plan czteroletni pozwoli na wytrwałe osiągnięcie celów. Uwolni artystów od struktury narzucanej przez świat sztuki, zastępując ją strukturą zbudowaną przez nich samych” (www.anonimagroup.org).

Mieczkowski współtworzył grupę Anonima od początku lat 60. Prezentowana praca doskonale oddaje charakterystyczne założenia kolektywu artystycznego. Jest wizualną odpowiedzią na fenomeny naukowe oraz założenia psychologii percepcji optycznej. Budowanie kompozycji płótna na trzech neutralnych kolorach, równomierne rozmieszczenie płaszczyzn i dzielenie ich siatką równoległych linii tworzy wyjątkową całość, opierającą się na wizjonerskich założeniach grupy.



„Kiedy zacząłeś interesować się sztuką?”

Wydaje mi się, że zawsze kierowałem się w stronę sztuki. Zaczynałem od kredek i kolorowanek i nigdy nie zszedłem z tej ścieżki zainteresowań. Pamiętam, że zamiast wypełniać rysunki kolorami, przerysowywałem je na oddzielne kartki ołówkiem. Niedługo potem zacząłem szkicować, zajmowałem się tym przez cały okres uczęszczania do szkoły podstawowej. W szkole doprowadziłem do tego, że za moje szkicowanie byłem karany. Miałem na tyle szczęścia, że nauczyciel wysłał mnie do pracowni plastycznej, kiedy źle się zachowywałem! Miałem opinię osoby, która umie rysować. W naszej paczce był kolega, który grał bardzo dobrze na skrzypcach, a ja byłem zazdrosny o jego umiejętności, więc któregoś dnia na mieście namalowałem ogromny, ok. 180-centymetrowy akt, co błyskawicznie przyniosło mi sławę.

Zalecano mi wybranie się do Connelley Vocational High School, ponieważ mieli tam program nauczania w zakresie grafiki reklamowej, a nauczyciele dobrze znali się na rzeczy. Byłem szczególnie pod wrażeniem Pana Sullivana, niezwykle życzliwego zrzędy, który był dla mnie najważniejszym nauczycielem, jakiego miałem w życiu. Pan Sullivan przydzielał nam małe plastyczne zadania, a później je analizował. Co najważniejsze, był niesamowitym gawędziarzem, który zaczynał zajęcia od zrzucenia z siebie wszystkiego, co mu chodziło po głowie danego dnia. Pan Sullivan otworzył mi oczy na literaturę, politykę i historię. Uczęszczanie na jego wykłady były najlepszą częścią szkoły średniej. Wtedy też zacząłem czuć, że chciałbym dalej uczyć się w szkole artystycznej. Kiedy został mi tylko semestr do zakończenia szkoły średniej, Pan Sullivan powiedział mi o otwarciu w Ad Art oddziału grafiki reklamowej w centrum Pittsburga. Wszyscy byliśmy dziećmi z biednych dzielnic, więc nie można było kręcić nosem na pracę. Dlatego rzuciłem szkołę i zostałem praktykantem. Spędziłem kilka lat, retuszując fotografie. W tamtym czasie nigdy nie pomyślałbym o sobie jako artyście, tylko jako o osobie zajmującej się sztuką komercyjną. Tak właściwie to czułem, że nie pasuję do tej organizacji handlowej.

W trakcie odbywania praktyki także zacząłeś uczęszczać na lekcje rysunku.

Tak, chodziłem na studia wieczorowe w Instytucie Technologii Carnegie, aby potem uczyć się na Carnegie Mellon University. Na tym etapie moje zainteresowania zmieniły się z Cézanne’a na Picassa. Pamiętam, że na lekcjach malarstwa namalowałem postać Cesarza Jonesa z utworu Eugene’a O’Neilla, tworząc cały obszar ciemnego listowia z drzewami kołyszącymi się na wietrze oraz małą uciekającą postacią po prawej stronie. Obraz został pozytywnie przyjęty. Namalowałem także ogromny półtorametrowy obraz przedstawiający mnie leżącego na brzuchu na ławce.

Wojna w Korei wybuchła w 1950, a skończyła się moje studenckie zwolnienie z wojska, więc zostałem wysłany do Korei. Moje życie było w zagrożeniu, dlatego postanowiłem zakończyć pracę w firmie i zrobić coś, co zawsze chciałem – studiować w szkole artystycznej w pełnym wymiarze godzin. Powiedziałem jednemu z wykładowców, że chciałbym pójść na akademię sztuk pięknych, a on załatwił mi stypendium w Instytucie Sztuki w Cleveland. Tym sposobem mogłem nadal być zwolniony z obowiązku służby wojskowej. Wydział składał się z konserwatywnych artystów, którzy interesowali się amerykańskim regionalizmem. Nie akceptowali nawet kubizmu. To było dość zacofane miejsce. Początkowo malowałem realistycznie, ale po kilku latach zacząłem eksperymentować z abstrakcją. Na czwartym roku studiów ożeniłem się i zrezygnowałem ze studiów i nie byłem już zwolniony od obowiązku służby wojskowej.

Wróciłeś do Pittsburga, aby uzyskać tytuł magistra w Instytucie Technologii Carnegie.

Szanowałem wspaniałego malarza, Balcomba Greene’a, który uczył w Carnegie w tamtym czasie, na którego wykłady z historii sztuki uczyłem się jako wolny słuchacz. Otworzył mi oczy na wiele nowych pomysłów. Tworzyłem mnóstwo rysunków piórkiem, intuicyjnie i abstrakcyjnie. Interesowały mnie cykle, w moich pracach było dużo cieniowania. Nauczałem w trakcie starania się o stopień magistra. Byłem potrzebny do nauczania litografii, dziedzinie, z którą nie miałem wcześniej do czynienia. Po trzech tygodniach zwolnienia studentów zaproponowałem, że możemy nauczyć się litografii wszyscy razem. Na zajęciach poznałem znakomitego studenta Franka Hewitta. Mieliśmy podobne upodobania i dzielił się pasję rysowania. Dość szybko zaprzyjaźniliśmy się i mogliśmy wciągać się w intensywne rozmowy o sztuce o szerokim zasięgu.

Po ukończeniu studiów magisterskich w 1959 zacząłeś uczyć w Instytucie Sztuki w Cleveland, gdzie ponownie spotkałeś Hewitta.

Uczyłem już trochę ponad rok w Cleveland, kiedy dyrektor wezwał mnie i oznajmił, że zastanawia się nad zatrudnieniem Franka Hewitta. Podekscytowany, nie ujawniałem, że ja i Frank byliśmy bliskimi przyjaciółmi, żeby nie przeszkodzić jego zatrudnieniu. Frank dostał pracę i powróciliśmy do naszych dyskusji.

Gibson zidentyfikował jednooczne stereoskopowe sygnały dotyczące postrzegania głębi. Wierzył, że percepcja była aktywnym procesem – transakcją pomiędzy osobą postrzegającą a środowiskiem.

Tak, Frank i ja wykorzystywaliśmy informacje z prac Gibsona oraz innych zajmujących się nauką i psychologią percepcji, żeby opracować wyjątkowy kurs, który nazwaliśmy „rysowaniem wymiarowym”. Nasz kurs kładł nacisk na systematyczną, rozwiązującą problemy metodę tworzenia sztuki. Uczyliśmy studentów, jak artyści byli zdolni do zmieszczenia przestrzeni na dwuwymiarowej powierzchni. Skupialiśmy się w szczególności na głębi szczegółów względnego rozmiaru, względnej jasności zachodzenia na siebie. Pracowaliśmy gorączkowo, żeby rozwijać ten kurs, prowadząc cały czas poszukiwania i pasjonowało nas to. Obydwaj wiele się nauczyliśmy, prowadząc te zajęcia”.

www.geoform.net, tłum. W. Giedrojc.



20 †

HANNES BECKMANN

1909-1977

"Tai-chi tu", 1968

olej/piótno naklejone na płytę, 96,5 x 96,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tai-chi tu | canvas on masonite | oil 1968 | Hannes Beckmann'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 500 - 17 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

Hannes Beckmann: artist in residence, katalog wystawy, Beaumont-May Gallery, Hopkins Center, Dartmouth College,
Hanover 1969, s. 12 (il.)

Hannes Beckmann: Dessau - Prague - New York, Praga 2017, poz. kat. 220, s. 262 (il.)





Hannes Beckmann to artysta niemieckiego pochodzenia urodzony w Stuttgarcie w 1909. Swoją drogę twórczą rozpoczął w szkole Bauhausu w Dachau w wieku 20 lat. Tam poznał głównych przedstawicieli malarstwa XX wieku: m.in. Josefa Albersa, Paula Klee i Wassily'ego Kandinsky'ego. Mistrzowie zapoznali go z teorią koloru, kompozycji oraz ruchu w dziele plastycznym. W kolejnych latach podejmował również kursy w dziedzinie scenografii oraz fotografii. Po dramatycznych wydarzeniach II wojny światowej, które zmusiły artystę do wyemigrowania z Europy, w 1948 przybył do Stanów Zjednoczonych i osiadł w Nowym Jorku. Stary Kontynent opuścił dzięki pomocy Hilli Rebay, współzałożycielki Fundacji Salomona R. Guggenheima oraz dyrektorki muzeum Non-Objective Painting (jak wówczas nazywano słynną instytucję wybudowaną przez Franka Lloyda Wrighta). Dekady lat 50. i 60. były w środowisku amerykańskim szczytowym momentem rozwoju nurtu abstrakcji geometrycznej oraz wykrystalizowanego z niego op-artu. Niewątpliwie wpływ na rozwój amerykańskiej sceny artystycznej w owym okresie mieli właśnie ci liczni europejscy twórcy, którzy wyemigrowali w obawie przed polityką i represjami ze strony nazistowskich Niemiec. Ze Starego Kontynentu przywieźli ze sobą doświadczenia futuryzmu oraz kubizmu, których fundament języka malarskiego stanowiła geometryzacja form. Beckmann poprzez odwołania do filozofii i duchowości w swoim malarstwie opierającym się na geometrycznych kształtach przyczynił się do stworzenia szczególnej odmiany tego kierunku, nacechowanej zarówno liryczną aurą, jak i pokładami treści, które wymagają znacznie większego zaangażowania niż wykorzystanie samego zmysłu wzroku. Udział artysty w słynnej wystawie „The Responsive Eye” w 1965 w Museum of Modern Art w Nowym Jorku potwierdził przynależność Beckmanna do nurtu op-art. Zaprezentował na niej obraz z 1964 zatytułowany „Inca”. Obok Beckmanna swoje prace pokazali wówczas między innymi tacy artyści jak Josef Albers, Julian Stańczak, Richard Anuszkiewicz czy Tadasuke Kuwayama, którego twórczość, poprzez odwołania do symboliki Wschodu w szczególny sposób koreluje z podejmowanymi przez Beckmanna zagadnieniami. Do najbardziej znanych dzieł Beckmanna z okresu amerykańskiego należą właśnie akrylowe obrazy w stylu op-art, które powstawały w jego pracowni od lat 40. Beckmann znany jest nie tylko jako malarz, lecz również fotograf – był współtwórcą kolekcji i kuratorem działu fotografii w muzeum Solomona L. Guggenheima w Nowym Jorku i wykładał w Cooper Union, na Yale i Dartmouth. W swojej pracy fotograficznej eksperymentował z solarizacją, kontrolowanym prześwietleniem i silnymi kontrastami.

W swojej twórczości Beckmann czerpał często z repertuaru motywów filozofii Wschodu. W wielu jego kompozycjach pojawia się popularny symbol yin i yang, opisujący, w jaki sposób pozornie przeciwstawne siły mogą być kompletne, wzajemnie połączone i współzależne. Zgodnie z tą filozofią wszechświat i wszystko znajdujące się w nim jest zarówno stałe, jak i cykliczne. W tym nieskończonym cyklu równowagi siły są zastępowane przez swoje przeciwności. W prezentowanym obrazie artysta przełożył te założenia na język malarski. Kompozycję płótna tworzą geometryczne formy, które, choć wyraźnie wyodrębnione, zdają się wzajemnie, płynnie przenikać. Siedem symboli yin i yang zostało zamkniętych w jednym zbiorze – okręgu reprezentującym wszechświat. W filozofii chińskiej niebo symbolizowane jest przez okrąg, zaś ziemia poprzez kwadrat, który w przypadku prezentowanej pracy wyznacza kształt pola obrazowego płótna. Użycie niemal wyłącznie koloru fioletowego, zróżnicowanego jedynie intensywnością odcieni, również można interpretować jako połączenie dwóch fundamentalnych żywiołów – ognia i wody, reprezentowanych przez kolor czerwony i niebieski. Prezentowana praca formalnie nawiązuje w bezpośredni sposób do teorii koloru i środków artystycznych wypracowanych przez Josefa Albersa, z którym Beckmann współtworzył środowisko Bauhausu na przełomie lat 20. i 30.

21 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"31.05.21", 2021

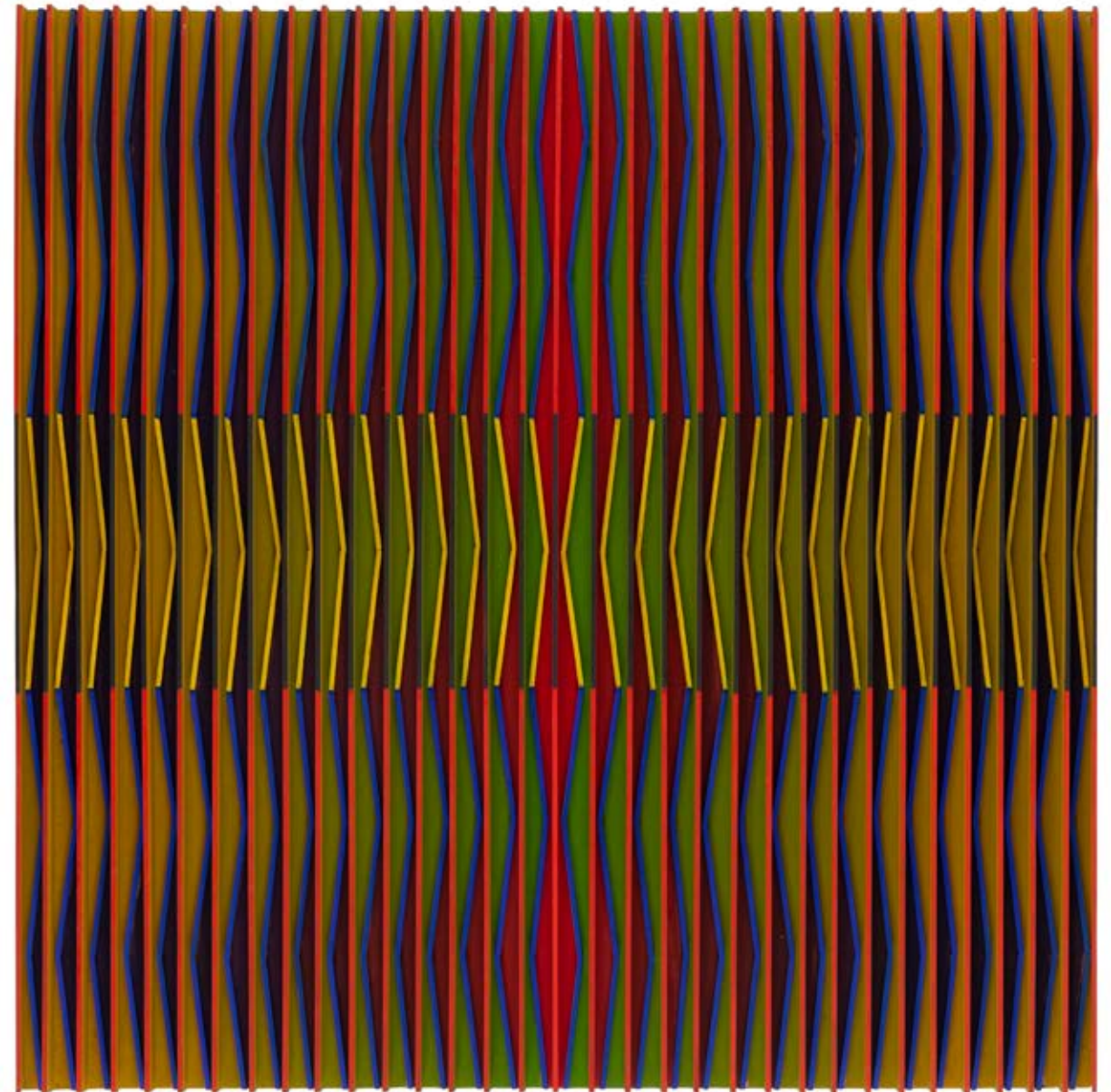
akryl, relief/sklejka, 64 x 64 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '31.05.21 | A.NOWACKI | 2021'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 000 – 13 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy (zakup bezpośrednio od artysty)

„Współdziałanie spętania i swobody, labilności i stabilności, równowagi i rozchwiania nadaje (...) reliefom Andrzeja Nowackiego zasadniczy ton kontemplacyjnego napięcia. Pulsujące we wnętrzu serce, choć ujęte listwami w kąty proste, nie jest jednak spętane. Rytm jego uderzeń sprawia, że kwadraty zaczynają tańczyć”.

Hubertus Gaßner



Prezentowana kompozycja to charakterystyczny przykład artystycznej metody Andrzeja Nowackiego. Jest nią przestrzenny relief, który powstał w 2005. Artysta posłużył się w nim odcieniami czerwieni, żółci i fioletów. Najnowsze prace Nowackiego są kontynuacją oryginalnych rozwiązań, które twórca wypracował już w połowie lat 80.

Andrzej Nowacki stworzył swoje pierwsze reliefy pod koniec lat 80. Wcześniej zajmował się głównie projektowaniem wnętrz oraz pracami konserwatorskimi. To właśnie w tym okresie poznał dwóch ważnych polskich twórców działających w obszarze abstrakcji geometrycznej – Kajetana Sosnowskiego oraz Henryka Stażewskiego. Stażewski odcisnął ogromne piętno na Nowackim i jego twórczości, a ich przyjaźń trwała przez wiele kolejnych lat. Lata 80. to moment, od którego artysta konsekwentnie podążał nową drogą i rozpoczął eksperymenty

w obrębie wybranego zagadnienia. Przełomowym rokiem dla malarza był 1984, kiedy to postanowił skupić się tylko na malarstwie.

W 1987 w berlińskiej Galerie Pommersfelden odbyła się pierwsza indywidualna wystawa dzieł Nowackiego. W rok później zaczął tworzyć reliefy poprzedzone konstruktywistycznymi eksperymentami. Wielokolorowe przestrzenne kompozycje powstające za pomocą wąskich listewek naklejonych na podłoże z twardej płyty pilśniowej stały się znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Nowacki w nowatorski sposób przekracza granice malarstwa rozumianego jako układ plam farby na płótnie. W efekcie powstałe prace zdają się delikatnie migotać kolorami i jednocześnie podążać za wzrokiem widza, tworząc pulsujące i intrygujące realizacje. Dzięki przestrzenności i różnym warstwom kolorystycznym reliefy zmieniają się również wraz ze zmianą kąta patrzenia.

Tym, co odróżnia reliefy Nowackiego od dokonań Stażewskiego, jest ich niezwykła dynamiczność i szczególny rodzaj emocjonalności wyrażonej przez kolor – artysta dobiera barwy z niezwykłą precyzją, własnoręcznie tworzy farby, w obrębie jednego reliefu używa od czterech do siedmiu różnych odcieni, które harmonijnie ze sobą współbrzmia. Idea trójwymiarowości reliefów daje okazję do igrania subtelnościami barwnymi, zmiennymi w zależności od wypukłości listewek i cienia kryjącego się w interwałach między nimi. Wartość plastyczną mają zatem nie tylko materialne elementy reliefów, lecz także przestrzeń, którą opasują – owo „nierealne, nieistniejąca samodzielnie” terytorium unaoczniające się dzięki uwolnieniu energii światła.

Obcowanie z pracami Nowackiego to nieustające źródło wizualnych doznań – zmiana kąta patrzenia odkrywa przed widzem coraz to nowe wartości. Bożena Kowalska pisała o reliefach: „Ich uroda jest harmonijna, działa prostotą najczęściej i spokojem; rzadziej, dzięki ostrym kontrastom barw, niesie poczucie zagrożenia czy niepokoju. Te prace częściej emanują melancholią niż radością życia. Zawsze przykuwają wzrok i cieszą wyważaniem form i barw. Najprostsze z nich, o najmniejszej liczbie elementów, działają swoistym dostojemstwem i powagą. Zapraszają do medytacji”. Warto również zauważyć, że w przeciwieństwie do prac niektórych mistrzów op-artu, w sztuce Nowackiego jest miejsce na ludzką niedoskonałość. W wielu dziełach artysty dość wyraźnie widać rękę malarza.

22 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"26.04.05", 2005

akryl, relief/sklejka, 99 x 99 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '26.04.05 | A. NOWACKI 2005'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 000 - 13 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Zaczęło się od kwadratu. Ta doskonała forma geometryczna ucieleśnia harmonię i równowagę, a zarazem oferuje ograniczoną, na pozór więc bezpieczną płaszczyznę różnych malarskich poczynań. Szttywne granice kwadratu nie zamykają, raczej są pokusą, by je przełamywać, wychodzić poza obramowaną przestrzeń, nie burząc przy tym harmonijnego ładu. Taki jest kierunek eksperymentów pierwszego okresu twórczości Andrzeja Nowackiego. Najprostsze, wycinane ze sklejki figury geometryczne stosunkowo swobodnie wypełniają płaszczyznę obrazu. Jest to różnorodna wielość większych i mniejszych kwadratów i kół, niekiedy przepołówionych lub połamanych, a także linii, które przecinają obraz lub usamodzielniają się w postaci pustych ram. Wzajemne relacje tych pozornie ruchomych figur określają wewnętrzną dynamikę obrazu wzmocnioną dodatkowo coraz swobodniejszym stosowaniem koloru. Artysta używa farb akrylowych, które sam miesza, tworząc jedyną w swoim rodzaju paletę. W świecie jego pierwszych kwadratów współgrają formy i barwy, zaś oba elementy są w pełni równouprawnione i niekiedy nawet zamieniają się rolami: barwa staje się formą, forma zaś barwą”.

Ewa Czerwiakowska



23 †

JAN PAMUŁA

1944–2022

"Układ z trójkątem", 1975

akryl/plótno, 183 x 99 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN PAMUŁA | UKŁAD Z TRÓJKĄTEM | /WYSOKI/ | 1975'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 500 – 17 900 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, 2017

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Jan Pamuła. Malarstwo”, Biuro Wystaw Artystycznych w Łodzi ZPAP, Łódź 1977

„Jan Pamuła. Układ z trójkątem”, Galeria Sztuki Współczesnej ESTA, Gliwice 2017

„Bardzo trudno jest się zdecydować na porzucenie swoistej atmosfery obrazu otaczającego nas świata, mimo że jest on częściej przesycony okrucieństwem niż urodą i ciepłem. Gdy jednak uświadamiamy sobie, że to, co istnieje, po jakiś czasie w ogóle przestanie dla nas istnieć – wybieramy się w daleką podróż”.

Jan Pamuła



INTENSYWNIESTNIE WEWNĄTRZ SZTUKI

„Głęboka kolorystyka ekspozycji pozwala wybrzmieć harmonijnym konstelacjom motywów malarskich, systemom geometrycznych form, zmultiplikowanym punktom i elementom. Wprężnięte przez artystę w ruch i rytm przenoszą widza w przeszłość, jak i w przyszłość, przemawiając językiem żywej współczesności. Intensywnie istnieć wewnątrz sztuki – to wymiar twórczości Jana Pamuły, który z elegancją i szlachetnością nadaje swoim pracom mistyczny i duchowy sens”.

Monika Wanyura-Kurosad

Prezentowana w katalogu kompozycja zatytułowana „Układ z trójkątem” to reprezentatywny przykład twórczości Jana Pamuły z lat 70. Dekada ta stanowi niezwykle ważny okres w twórczości krakowskiego artysty, określany przez niego samego jako czas przełomu, związany z licznymi zmianami formalnymi. Pod wpływem lektury Hegla, Kierkegaarda i Swedenborga Pamuła płynnie przeszedł od tworzenia poetyckich i metaforycznych kompozycji do prac o charakterze nieprzedstawieniowym. Początkowo obrazy te miały związek z abstrakcją „kosmiczną”. Jak podkreślał, chodziło mu o wyrażenie „czystej duchowości”, a wszelkie działania koncentrowały się wokół „zbudowania jednolitej, uniwersalistycznej koncepcji rzeczywistości”. Prace te, mimo swej abstrakcyjnej formy, nawiązywały jeszcze do wcześniejszych obrazów, w których dużą rolę odgrywał ładunek emocjonalny i metafora. Jak pisał Pamuła: „Zwrot wiązał się z bardzo poważnymi konsekwencjami. Po pierwsze – zaniechanie przedstawiania było dla mnie czymś w rodzaju całkowitego zawalenia się świata. Po drugie – całkowita zmiana stosunku do malarstwa w najogólniejszym sensie: wyzbycie się pikturalizmu, bezpośrednich sensualistycznych doznań malarskich i zastąpienie tego wszystkiego chłodną kontemplacją abstrakcyjnych, geometrycznych form, stworzyło pełną niepokoju sytuację. Była to jednak droga oczyszczenia i odnowy przez całkowitą zmianę formy plastycznej”.

Podstawowe założenia obrazów z lat 70. stanowią konstrukcja, jako element stabilizujący kompozycję, oraz barwa, będąca wyrazem uczuć i ekspresji autora. Na płótnach z tego czasu możemy odnaleźć więcej figury kół i wielokątów, często dzielonych na płaszczyźnie płótna na mniejsze obszary. Oprócz tego w procesie twórczym niezwykle istotną stała się sama metoda, czyli system konturowania obrazu. Parametry płócien stworzyły pewnego rodzaju algorytm, ujmujący materię widzialnego świata w formułę zestawień barw i figur, wedle określonych założeń. Każdy algorytm tworzył możliwość dalszego rozwijania układu, bez ograniczeń, w nieskończoną liczbę wersji, zaskakujących barwnymi rozwiązaniami. Dzięki temu prace Pamuły cechują się dużą różnorodnością form przy zastosowaniu bardzo prostych transformacji. Jak pisał sam artysta: „Największa emocja pojawia się w momencie odkrywania zasady. To jest malarstwo oparte na pewnej zasadzie i odkrycie tej głębszej warstwy powoduje, że później z tego jednego punktu ‘wysypuje się’ wiele różnych możliwości. Najważniejsza jest warstwa konceptualna, to jest właśnie myślenie”.





24 †

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

"Pejzaż", 2009

olej/piótno, 90 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 2009 | OL.PŁ. 90 x 90 | PEJZAŻ'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 700 EUR

POCHODZENIE:

Dom Aukcyjny Libra, 2018

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



25 †

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

Kompozycja, 1962

olej/piótno, 76 x 91,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Dominik 62'

estymacja:

75 000 - 100 000 PLN

16 800 - 22 400 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2013

kolekcja prywatna, Warszawa

„Ode mnie, od mojego formatu zależy czy to, co po sobie zostawię, będzie autentycznym śladem mojej obecności, czy tylko nagromadzeniem efektów o iluzorycznym bogactwie, chaotycznie w życiu, ponad potrzeby i pojemność jednego artysty, ilustrujących wątpliwą erudycję. Tak mówiłem kilkanaście lat temu w jednym z wywiadów. Dziś myślę podobnie. Przez wszystkie lata mojego malowania starałem się, aby to, co robię, było czymś więcej niż tylko bezmyślnym kopiowaniem rzeczywistości, czymś więcej niż popisem możliwości formalnych, oczyszczając – w miarę upływu lat – mój obraz świata ze zbędnych elementów, bezwiednych zapożyczeń, aby przekaz był bardziej klarowny i czytelny. Chciałbym, żeby to była moja cząstka prawdy o świecie”.

Tadeusz Dominik





Tadeusz Dominik już na początku kariery artystycznej wyżył się anegdot i prowadzenia narracji w swoich kompozycjach. Jego obrazy to fantazyjne układy plam i linii, których geneza tkwi w widokach stworzonych przez naturę. Od lat 50. służą one głównie przeżyciom malarskim oraz doświadczaniu barwnych płaszczyzn. Tadeusz Dominik oddala się w swojej twórczości od sztuki przedstawiającej i lokuje się na obrzeżach abstrakcji. Artysta był jednak sceptycznie nastawiony do określania go mianem abstrakcjonisty. 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 Zachęcie 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 Tadeusza Dominika, w których artysta zbliżał się do estetyki charakterystycznej dla taszczizmu. W latach 50 i na początku 60 w obrazach Dominika dominują ciemne barwy: brązy, butelkowe zielenie i granaty lub, jak w przypadku kompozycji z 1962, pojawiają się również głębokie odcienie czerwieni. Farba jest nakładana szybkimi pociągnięciami pędzla, a plamy barw rozłożone szeroko i zamasyżycie, z odwagą i energią, co wzmacnia dynamizm kompozycji. Nawet w tych kompozycjach, tak bliskich abstrakcji, wybrzmiewają silne związki twórczości Dominika z naturą. Natura była źródłem niekończących się inspiracji dla artysty. Podkreślał on w wypowiedziach swój zachwyt nad jej bogactwem, pięknem i doskonałością. Fundamentów 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 wyraźny związek z szerokim wachlarzem pejzaży i martwych natur. Obrazy spod pędzla artysty stanowią ulotną impresję wykreowaną w jego wyobraźni pod wpływem otaczającego go świata. Całokształt twórczości Tadeusza Dominika można więc uznać za autorską próbę konsolidacji osiągnięć impresjonizmu i abstrakcjonizmu. Artystyczne wizje funkcjonują jako przełożenia nieskończonej różnorodności i dobrodziejstw przyrody na jak najprostszy i jak najbardziej bezpośredni przekaz, czyli świadectwo bezwarunkowej afirmacji świata wokół.

Tadeusz Dominik malarskie studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych ukończył w 1953, zdążywszy już rozpocząć pracę naukową na tej samej uczelni. W 1988 otrzymał tytuł profesora zwyczajnego. Był

laureatem wielu nagród, w tym Nagrody im. Cybisa (1973), a ponadto stypendystą Ford Foundation. Dominik z czasów studiów wyniósł doskonały warsztat malarski, kształtowany pod okiem wybitnego Jana Cybisa, uznawanego za jednego z mistrzów koloryzmu. Od Cybisa przejął 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 świadczą 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 widzowi drogę do własnego przeżywania świata. Cybis o swoim uczniu powiedział: „Pozostaje zjawiskiem zaskakującym, jak szybko zdobył sympatię publiczności sztuką na pozór niezrozumiałą, a w istocie komunikatywną”. Zdanie to pozostaje aktualne do dziś, kiedy obrazy Dominika wciąż wzbudzają ten sam zachwyt.

26 †

ALFRED LENICA

1899-1977

"Biesiada", 1967

olej/piótno, 35 x 47 cm

sygnowany w kompozycji: 'lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. Lenica | 1967 | Biesiada'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 200 – 15 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

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

Mariusz Hermansdorfer





„Biesiada” to charakterystyczny przykład twórczości Alfreda Lenicy z lat. 60., dojrzałego okresu działalności artysty, w którym jego nieznajująca analogi formuła malarska była już w pełni sprecyzowana. Sformułowana końcem lat 50. stanowiła sposób tworzenia, której artysta był wierny do swojej śmierci w 1977. Jak zauważył Mariusz Hermansdorfer: „Alfred Lenica znalazł swój styl w informelu. Znalazł go stosunkowo późno, po latach wahań, zwątpień, błędów, po okresie impresjonizmu, kubizmu, ekspresjonizmu, fascynacji sztuką Miró i Chirico, po etapie socrealizmu. Uczestnik wystaw drugiej awangardy, współorganizator poznańskiej Grupy Plastyków Nowoczesnych z 1947, która potem zmieniła nazwę na 4F+R (forma, farba, faktura, fantastyka + realizm) poznawał malarstwo tak, jak robili to niektórzy prekursorzy sztuki naszego wieku – samodzielnie. Poznawał długo, zmieniał koncepcje i sposoby malowania, aby w końcu odkryć swój cel – wolność. Wolność od tego, co zewnętrzne, od sprecyzowanej formy dogmatów, kanonów, praw budowy obrazu, logiki matematycznej, wolność w tym, co prowokuje chwilą, nastrój, przeżycie wewnętrzne” (Mariusz Hermansdorfer, Alfred Lenica [w:] Alfred Lenica, Malarstwo/Painting, wstęp Beata Gawrońska-Oramus, [red.] Sabina Florczak, Olszanica 2016, s. 28).

Jak zauważa krytyk, od połowy lat 50. w Polsce było wielu artystów zainteresowanych oraz zafascynowanych nową sztuką informelu. Alfred Lenica potrafił jednak wybrać indywidualną formułę w ramach szerszego zjawiska. Malarza wyróżniało spontaniczne działanie oraz otwarcie na przypadkowe rozwiązania. Artysta komponował swoje prace z trzech warstw: tła, swobodnie rozmieszczonych form oraz wąskich, wręcz reliefowych linii. Jak opisywał krytyk: „Tło i formy malowane są farbą olejną, linie czarnym lub białym lakierem. Odmienność materiałów nie tylko poszerza efekty piktoralne, ale ma także głębszy sens. Lenica pracuje bowiem dwustopniowo, przy czym stopień dzieli się na fazy – wstępną i końcową. Do wstępnej należy wybór określonej powierzchni, ‘decyzja namalowania obrazu’, do końcowej realizacja tego zamiaru. Natomiast między obu fazami, w trakcie pracy, artysta postępuje tak, jakby robił coś zupełnie innego niż komponowanie płaszczyzny płótna. Pomija jego kształty, powierzchnię, krawędzie. Traktuje jak miejsce przypadkowe, które w każdej chwili można zastąpić ścianą pracowni, murem domu lub czymś również dowolnym, co utrwali ślad jego obecności, nastrój, aktualne wrażenia, spontaniczną reakcję. Istotne są wówczas tylko dwie rzeczy – przeżycie i tworzywo. Właściwości obu wpływają na siebie tak silnie, że ich rozdzielenie, wskazanie kierunku determinant, jest absolutnie niemożliwe. Pierwsze rozlane strugi farby, ich kolor, nieoczekiwana forma, sugerują wybór następnego tonu, rodzaj gestu, siłę uderzenia. Kompozycje powstają intuicyjnie, nie ma w nich miejsc bardziej lub mniej ważnych, mogą rozwijać się we wszystkich kierunkach, opierać się na dowolnych punktach, na wydobytych lub zatopionych w mroku kształtach” (ibid., s. 29).

Oprócz eksperymentów formalnych dla Lenicy ważnym obszarem zainteresowania były stany emocjonalne, doznania i uczucia nieuchwytnie, niemożliwe do określenia słowami, a zatem wymykające się także możliwościom malarstwa figuratywnego. Opatrzony sugestywnymi tytułami płótna Lenicy z tego okresu budzą 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).

HILARY KRZYSZTOFIAK

1926-1979

"Papierowe kształty VI", 1977

olej/ płótno, 68,5 x 83 cm

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

na odwrociu naklejka z opisem pracy, numerem wystawowym oraz katalogowym dołączonymi przy okazji redakcji katalogu przez Muzeum Narodowe w Warszawie w 1997

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 800 - 9 000 EUR

WYSTAWIANY:

Hilary. Malarstwo i rysunek, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 1997

LITERATURA:

Hilary. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, [oprac.] Hanna Kotkowska-Bareja, Elżbieta Zawistowska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 1997, nr kat. 237, s. 289 (spis)

„Można by jeszcze zwrócić uwagę na jego techniki mieszane: obok nieraz z naturalistyczną precyzją potraktowanej fantastycznej roślinności widzimy metodą pozornego kolażu wykonane chmury czy niektóre przedmioty, choć nie w postaci przyklejonych szmatek albo papieru, ale namalowanych. Można by iść dalej i mówić też o odrębności technik w różnych okresach tak znacznej, że wydawało się to już niemal innym malarstwem – w ostatnich latach życia natura w jego obrazach, chmury, słońca, nawet człowiek, powstawały z namalowanego zmiętego papieru. Gdyby jednak próbować wyliczyć stałe elementy, które nieodmiennie znajdujemy w każdym z okresów, ułożyłaby się z nich długa lista: fauna i flora rozmieszczane w niepokojących przestrzeniach, zafascynowanie drzewem, a szczególnie korzeniami, podniesionymi jak gdyby do rangi bóstwa, jak również do rangi bóstwa podniesione słońca, które czasem są tylko kołem lub kulą, różne symbole religijne, a wreszcie przenikający wszystko erotyzm, od figuralnych symboli płodności poprzez rozbuchaną, wybujałą biologię samej fantastycznej natury, do erotyzmu ukrytego w abstraktach, ni to zbitkach zmiętego papieru, ni to chmurach”.

Włodzimierz Odojewski





KOSMICZNE OBRAZY

Prezentowana w katalogu kompozycja pochodzi z końca lat 70. – okresu, w którym powstawały najciekawsze bodaj prace Hilarego Krzysztofiaka. Cykl był realizowany przez malarza do końca życia, przerwano niespodziewaną śmiercią w 1979. Wówczas artysta przebywał w Stanach Zjednoczonych, gdzie przeprowadził się w 1968. Za granicę przyjął pseudonim Christopher Hilary.

Seria, z której pochodzi dzieło, nazywana również „obrazami kosmicznymi”, przedstawiała oniryczne pejzaże budowane na podstawie zwykłych przedmiotów i narzędzi. Zastosowane przez Hilarego środki artystyczne pozwalały na wydobycie „niesamowitości” obrazowanych obiektów. Tworzone przez Krzysztofiaka kosmiczne pejzaże na pierwszy rzut oka przypominają abstrakcyjne, zanurzone w nasyconej kolorach przestrzeni konstrukcje, bryły lodu czy ukazane z lotu ptaka skaliste wzgórza, kłębowiska chmur czy mgławic o ostrych krawędziach rodem z późnogotyckich przedstawień. Tytuły niektórych z kompozycji zdradzają jednak swój pierwowzór: to pognieciona materia, kartka papieru czy chusteczki, której nowa, przestrzenna forma skłania artystę do utrwalenia jej kształtu i nadania mu nowego znaczenia. Powstałe w wyniku tych eksperymentów kompozycje noszą z jednej strony znamiona hiperrealizmu, z uwagi na precyzję w odwzorowaniu pierwotnego materiału. Z drugiej zaś strony metoda Hilarego zdaje się w dwójnasób nawiązywać do tradycji surrealizmu – pochylając się nad przedmiotami o niskiej wartości, proponując niespodziewane zestawienia obiektów, wreszcie – sugerując oniryczny, metafizyczny nastrój rodem z kompozycji Maxa Ernsta.

„Te formy abstrakcyjne, jakby wyrastające z lasów tropikalnych, ze snów niesamowitych, przypominały mi nagle zadziwiający obraz Maxa Ernsta, tego już klasyka surrealizmu. Jego ‘Wielki las’, robiący wrażenie potężnego tropikalnego gąszczy, w rzeczywistości to parę deseczek w cętki chyba na stole ustawionych, na szarym tle ze świetlistym kołem. Skąd to złudzenie potęgi? Sekret proporcji?” – pisał na temat twórczości Krzysztofiaka Józef Czapski.

Kategorię „niesamowitości” przedstawień Hilarego można odczytywać tu we freudowskim sensie. Według Zygmunta Freuda, austriackiego psychoanalityka – szczególnie cenionego przez surrealistów – to cecha pozwalająca opisać zjawiska, które pozostają swojskie i dobrze nam znane. Jednak kiedy zostają dostrzeżone inaczej, w niespodziewany i odmienny od zwyczajnego sposób – dają wrażenie wspomnianej „niesamowitości”, poruszają i silnie oddziałują na psychikę odbiorcy. Nawet jeśli pozostają niepozornymi i nikomu niepotrzebnymi kawałkami pomiętego, pogniecionego papieru.

Niezależnie od tego, jak bliska była artyście teoria tego ruchu surrealistycznego, w której ważne okazały się zagadnienia, takie jak psychoanaliza czy poszukiwanie we własnym otoczeniu „nadrealności”, wizualnie jego sztuka odpowiadała pewnym założeniom tego kierunku i daje się w niej odnaleźć charakterystyczną dla niego atmosferę. Krzysztofiak zaczynał swoją karierę artystyczną w awangardowej grupie ST-53, która składała się z artystów i artystek zafascynowanych teorią twórczą czołowego polskiego konstruktysty – Władysława Strzemińskiego. Następnie uczestniczył w ważnych dla polskiej sztuki powojennej wydarzeniach, takich jak wystawa w Arsenalu w 1955 czy Biennale Form Przestrzennych w Elblągu dekadę później. Pod koniec lat 60. wyemigrował z kraju, początkowo do Niemiec. Jego malarstwo, na poły abstrakcyjne, często bywało zapisem fantastycznych wizji.

28 †

URSZULA BROLL

1930-2020

"P-13", 1958

olej/piótno, 106 x 33 cm

na odwrociu nalepka wystawowa CBWA "Zachęta" w Warszawie oraz nalepka z opisem pracy

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 500 - 17 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Tylko dźwięki są ciepłe jak motyle – ćma w dzwon zamknięta biel ściera o blaszany księżyc – mieszam kurz i złota – spopieliałe 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



29 †

TERESA PAĞOWSKA

1926-2007

Kompozycja

olej/ptótno, 81 x 100 cm

estymacja:

140 000 - 220 000 PLN

31 400 - 49 300 EUR

POCHODZENIE:

dar od artystki

kolekcja Krzysztofa Teodora Toeplitza

kolekcja prywatna, Polska

„Tym, co zajmuje mnie najgłębiej, jest postać ludzka. Nie tylko ze względu na bogactwo formy. Sądzę, że właśnie człowiek zawiera najwięcej magii treściowej”.

Teresa Pağowska



Obrazy Teresy Pągowskiej od wielu dekad nieprzerwanie fascynują niedostownością tematu i niezwykłą otwartością formy. Jest to malarstwo mocno kontemplacyjne, którego najważniejszą cechą jest wyjątkowa podatność na interpretacje. Pągowska w swojej twórczości zazwyczaj stosuje program otwarty, unika zatem definiowania i sztywnego opisywania rzeczywistości, co w przypadku malarstwa nurtu nowego realizmu jest zjawiskiem stosunkowo rzadkim. Twórczyni nie narzuca też widzowi swojej wizji, prace tytułuje lapidarnie, jedynie sugerując pewien scenariusz. W jednym z wywiadów powiedziała: „Staram się jak najoszczędniej – szymi środkami powiedzieć jak najwięcej”. Krótkie stwierdzenie doskonale oddaje charakter tego malarstwa, które ucieleśnia złotą zasadę modernistów: mniej znaczy więcej. Redukcja środków wyrazu u Teresy Pągowskiej nie miała jednak charakteru puryzmu, który stosowali abstrakcyjniści. Formuła sztuki artystki zdaje się raczej operować subtelnymi niedopowiedzeniami i afirmować materię malarstwa jako taką. To właśnie z tego wynika ekspozycja surowego płótna i czystego koloru, którego plamy układają się w syntetyczne, figuralne sceny i tematy. Pomimo oszczędności środków, jej malarstwo jest niezwykle bogate w treść, co dotyczy zarówno wielorakości zastosowanych zabiegów formalnych, jak i różnorodności tematów podejmowanych przez artystkę. Jej pulsujące kolorem prace bardzo silnie działają na wyobraźnię widza, nierzadko zachęcając go do budowania własnych interpretacji i umożliwiając mu swobodne popuszczenie wodzy fantazji.

Teresa Pągowska po okresie studiów na poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, gdzie studiowała malarstwo i techniki ściennie pod kierunkiem Wacława Taranczewskiego i Eustachego Wasilkowskiego i była asystentką Jacka Piaseckiego, w latach 1950–64 przeprowadziła się wraz z mężem na Wybrzeże, by objąć stanowisko docenta na Wydziale Malarstwa gdańskiej PWSSP. Po jego powrocie do Polski współpracowała z wykładowcą tam Piotrem Potworowskim, z którym dzieliła zainteresowanie zagadnieniem koloru w kompozycji. Prezentowana w katalogu praca powstała właśnie we wczesnym okresie twórczości Teresy Pągowskiej, w latach 50. i zdradza powinowactwo artystki z tzw. szkołą sopocką. Omawiana praca nosi wiele znamion typowych dla nowoczesnego, postkapistycznego malarstwa lansowanego przez placówkę, jak ostre, nasycone, kładzione płaszczyznowo barwy, uproszczona, „prymitywizująca” budowa brył, nieco surrealna tematyka przedstawienia, przywodząca na myśl stylistykę dziecięcego rysunku. Wyjątkowości przedstawieniu dodaje fakt, że praca była częścią kolekcji Krzysztofa Teodora Toeplitza, wybitnego krytyka filmowego, scenarzysty i publicy.



30 †

EWA KURLUK

1946

"Pelikan", 1974

akryl, kolaż/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
opisany na odwrociu: 'Pelikan król'
na odwrociu naklejka z opisem pracy

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

22 400 – 33 600 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Artemis, Kraków

DESA Unicum, 2019

kolekcja prywatna, Europa

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

„Ewa Kuryluk. Obrazy”, Galerie Lambert, Paryż, 6–30.1974

„Ewa Kuryluk. Obrazy i rysunki”, Galeria Pryzmat, Kraków, wrzesień 1975

„Człkopejzaże”, Galeria Nowa, Poznań, maj 1977

„Ewa Kuryluk. Malarstwo”, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, lipiec 1977

„Ewa Kuryluk: instalacje, autofotografie, malarstwo”, Galeria BWA-Dizajn, Wrocław, 25.03–23.04.2011

„Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–78”, Muzeum Narodowe w Krakowie, 6.05–14.08.2016

LITERATURA:

Gesty intymne. Z Ewą Kuryluk rozmawia Marta Kowalewska [w:] „Art&Business”, październik 2009, s. 24 (il.)

Ewa Kuryluk. Obrysować cień. 1968–1978. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Design-BWA, Wrocław, Czytelnia Sztuki, Gliwice, Artemis Galeria Sztuki, Kraków, 2011, s. 35 (il.)

Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–78, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016, s. 71 (il.)

„W latach 1968–1974 dominują w twórczości Ewy Kuryluk dwa tematy: ‘człkopejzaże’ i ‘ekrany’. O pierwszych pisała w ulotce swojej wystawy w warszawskiej Galerii Współczesnej w 1973 roku, że powstały ‘z pragnienia odbudowania harmonii między człowiekiem i naturą przez jej ucłowieczenie – postawienie znaku równości między naturą a kształtami ludzkiego ciała’; o drugich, późniejszych, że zaczęła w nich dochodzić do głosu współczesna rzeczywistość. A wszechobecny ekran telewizyjny odgrywał rolę katalizatora treści ‘wywołując dysonans między tym, co na „zewnątrz” a tym, co „wewnątrz”, między naturą i światem a wnętrzem pokoju, w którym rozgrywa się nasze życie”.

Kinga Kawalerowicz





Prezentowana w katalogu praca Ewy Kuryluk jest jednym z najlepszych przykładów twórczości artystki przełomu lat 60. i 70. XX wieku. Pokażonych rozmiarów płyta została pokryta płaską plamą farby akrylowej oraz elementami wycinanek z gazet i druków ulotnych. „Pelikana” można sytuować jako dzieło przejściowe pomiędzy dwiema ważnymi w karierze artystki cyklami: „Człəkopejzaży” oraz „Ekranów”. Noszą w sobie bowiem jeszcze wielokolorowe elementy i groteskowe postaci (a właściwie ich cienie), rozlewające się w centralnej części kompozycji, charakterystyczne dla pierwszej z serii oraz typowe już dla drugiej przejścia i widoki, objawiające się tu w postaci okien ukazujących widzowi kolejne obrazy (tym samym odwołując się do słynnych przedstawień w historii sztuki). Agnieszka Taborska pisała o tym okresie jako pierwszej fazie dojrzałej twórczości artystki: „Te najbardziej w jej dorobku kolorowe obrazy malowała w najtrudniejszym dla siebie okresie, po śmierci ojca. Pierwszą reakcją widza jest zachwyt radosnym pejzażem. Przy bliższym wejrzeniu dopiero widzimy ponure detale, budujące metaforę kondycji człowieka maltretowanego, ‘wtłoczonego’ w głębę. Wrastające w grunt ludzkie embriony to plon zainteresowania fin de siècle’em i własnych doświadczeń (Agnieszka Taborska, *Od Człəkopejzaży do Ekranów* [w:] Ewa Kuryluk. *Obrysować cień* 1968–1978, Kraków 2011, s. 46)”. I dalej: „Na drugim etapie twórczości, w bardziej realistycznych ‘Ekranach’ z pierwszej połowy lat 70., Ewa Kuryluk wykorzystywała efekty okien czy obrazów w obrazie, sprawiające, że przedmioty i postacie zdają się być w innym wymiarze (...) (tamże)”.

„Pelikan” to obrazy w obrazie: budowana stopniowo kompozycja początkowo ukazuje tytułowe zwierzę w postaci rzeźby afrykańskiej, kolejno, jakby przez uchylone okno, zaprasza nas do wnętrza, za którym rozpościerają się nowe przestrzenie. Malowane płaską plamą barwną, ale z zachowaniem zasad perspektywy, jednocześnie mogą jawić się jako plakaty lub przedstawienia ukazywane na ekranie. Pierwszy widok to wnętrze łazienki z kąpiącą się postacią, drugi pokazuje niejednoznaczną scenę w toalecie z udziałem dwóch osób. Artystka popisuje się tu niesłychaną erudycją w budowaniu przestrzeni i niejako puszcza do widza oko: wnętrze toalety otwiera się na kolejną przestrzeń, natomiast widok centralnie umieszczonej rzeźby antycznej składa się z dwóch elementów kolażowych, znów widzimy tu obraz w obrazie.

Twórczyni opisywała późniejszą serię słowami: „Wnet po wypadku na nartach zabrałam się do ‘Ekranów’, nowego cyklu obrazów przedstawiających cierpienie, tortury i agonię w celach więziennych i salach operacyjnych, zakładach psychiatrycznych i obozach koncentracyjnych raz in vivo, raz in vitro – na szklanym ekranie telewizyjnym. (...) ‘Ekran’ to cykl dojrzały od ‘Człəkopejzaży’. Jednolity tematycznie i formalnie ma jasne przesłanie. Za ‘ekran’ szczególnie udane uważam ‘Egzekucję’ (1970) w Muzeum Historii Żydów Polskich i ‘Czarnego kota’ (1973) w zbiorach Marty Petrusiewicz we Włoszech. Zarówno młoda para (Ja z Helmutem), jak stara łysa kobieta z kotem (mama) oglądają na ekranach telewizyjnych sceny z getta warszawskiego. Widzisz teraz, Agnieszko, jak te ‘kontrapunktowe’ okienka pozwalają mi się zmierzyć z przeszłością w teraźniejszości i ze światem wspomnień, koszmarów, halucynacji” (Agnieszka Drotkiewicz, Ewa Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, Warszawa 2016, s. 136–137).

31 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Bez tytułu, 2006

relief/plótno, tkanina jutowa, 70 x 70 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'M.Abakanowicz 2006'

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
33 600 - 44 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska (dar od artystki)

„Formy powstają z codziennych doznań, jak dziennik. Są wytworem i zapisem swego czasu: doświadczeń, rozczarowań, tęsknot i lęków. Zmieniają się, tak jak czas zmienia moją twarz”.

Magdalena Abakanowicz





TWARZ ZAPISEM CZASU

Portrety, a nierzadko i autoportrety wykonywane przez Magdalenę Abakanowicz od lat 80. były niezwykle istotną częścią jej oeuvre. Pierwsze wizerunki ludzkich twarzy powstawały w latach 1985–87 w ramach cyklu „Inkarnacje” oraz następujących po nim „Anonimowych portretach”. Realizacje te nasuwają skojarzenia z pośmiertnymi maskami, magicznymi totemami i przedmiotami kultu. Owo gatunkowe novum stanowiło również istotne przesunięcie z afirmacji biologicznej siły i witalizmu na rzecz prób zgłębienia natury człowieka.

Wraz ze zmianami formalnymi – skupieniu się na trójwymiarowych rzeźbach – artystka programowo odrzuciła wszelkie elementy dekoracyjne i zredefiniowała przyświecające jej dotychczas pojęcie piękna. Mariusz Hermansdorfer scharakteryzował jej dążenia w następujący sposób: „Abakanowicz odrzuca wszystko, co piękne, dekoracyjne, co ubiera, kamufluje. Zdiera warstwa po warstwie, jakby ściągała skórę z człowieka. Zostaje tylko to, co niezbędne, co – być może – jedynie prawdziwe” (Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, Wrocław 2011, s. 17).

W cyklu „Inkarnacje” autorka po raz pierwszy wykorzystwała własne rysy twarzy i jej ekspresję jako źródło artystycznych inspiracji. Twórczyni w miękkim wosku rzeźbiła model, który utrwalał obiektywny wizerunek, a jednocześnie dzięki swoim właściwościom, pod wpływem ciepła, nabierał coraz płynniejszej konsystencji, deformował kształty i narzucał efekt. Po zastąpieniu maski artystka odlewała brązową rzeźbę, którą następnie osadzała na drewnianym wsporniku. Wspominała, że zapach wosku towarzyszył jej nie tylko wtedy, gdy przylegała do jej twarzy, włosów i palców, lecz także wiele dni po zamknięciu tego etapu procesu twórczego. Ta intensywna, drażniąca woń nieprzerwanie przypominała jej o odsłoniętej tajemnicy podświadomości i duchowości, właśnie przez nią uzewnętrznionej i wystawionej na widok publiczny.

Monika Małkowska w katalogu wystawy artystki w Orońsku zwróciła uwagę na fakt, że wykorzystanie własnego nazwiska w nazwie gatunku sztuki, a także znaczna liczba reprodukcji przedstawiających twarz autorki w katalogach i notkach poświęconych jej twórczości świadczą o ciągłej potrzebie akcentowania i analizowania własnej osobowości. Jednocześnie w pracach Abakanowicz można dostrzec odbicie uniwersalnych wątpliwości i niepokojów towarzyszących człowiekowi od zawsze.

W dzieła Abakanowicz wpisana jest wielość niezwykle różnorodnych interpretacji i skojarzeń, pomimo że artystka często przygotowywała komentarz autorski i pisała o własnych, subiektywnych odczuciach towarzyszących powstaniu prac. Wielu krytyków i historyków sztuki odczytywało je przez pryzmat jej indywidualnych, osobistych doświadczeń wojennych. Rzeźbiarka w obliczu emigracji przyznawała, że sztuka wyrasta zarówno z jej osobowości, jak i charakteru i historii ojczystego kraju, a także, że powstawała w kontrze wobec komunistycznego reżimu. Stwierdziła: „Dopiero mówiąc o sobie, mówi się o całym świecie. Ważne, żeby to było wyznaczenie prawdziwe, wtedy może stać się odkryciem. (...) Uciec można tylko w siebie, w jedność własnej świadomości, w konkret własnej egzystencji. Ucieczka trwa do dziś” (Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy, Orońsko 2013, s. 25).

32 †

STASYS EIDRIGEVICIUS

1949

Bez tytułu, 1989

pastel/papier naklejony na płótno, 220 x 159 cm
sygnowany p.d.: 'stasys'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 800 EUR

POCHODZENIE:

Spicchi dell' Est, Rzym

kolekcja prywatna, Włochy

WYSTAWIANY:

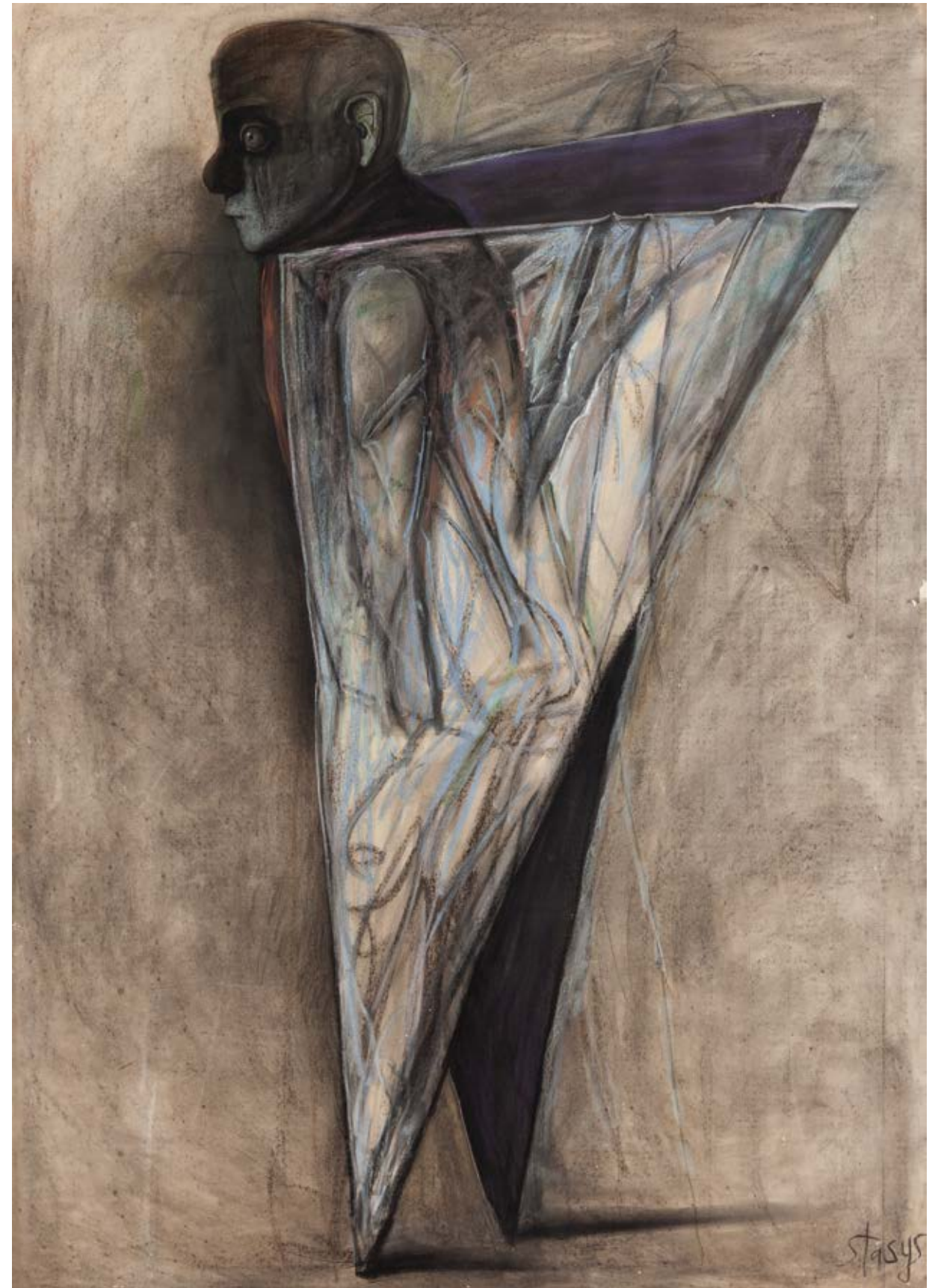
„Stasys o della solitudine. Opere di Stasys Eidrigevičius”, Spicchi dell' Est, Rzym, 11.02-6.04.1991

LITERATURA:

Stasys o della solitudine. Opere di Stasys Eidrigevičius, katalog wystawy, Spicchi dell' Est, Rzym 1991, s. nlb. (il.)

„Obserwuję uważnie ludzi wokół mnie. Przyglądam się ich twarzom, postaciom, ruchom. Z tych okruchów rzeczywistości nieustannie tworzę własny teatr gestów i sylwetek”.

Stasys Eidrigevicius





MOTYW MASKI W TWÓRCZOŚCI STASYSA

Prezentowane w ramach aukcji dwie wielkoformatowe prace Stasysa to wybitne przykłady jego twórczości z przełomu lat 80. i 90. „Maski”, „Twarze”, „Wieczna Maskarada” to powtarzające się określenia malarstwa Stasysa. Motyw maski istotnie przewija się przez wszystkie praktykowane przez twórcę techniki artystyczne. Pojawia się zarówno w malarstwie (pastelach, obrazach olejnych, akrylach i temperach), ale też w formach przestrzennych, działaniach performatywnych, fotografii i plakatach. Jak pisał Wojciech Skrodzki: „Wszystko, co można powiedzieć na temat maski i osoby w twórczości Stasysa prowadzi do pewnej konstrukcji fundamentalnej: sztuka Stasysa jest w istocie swojej poszukiwaniem porozumienia się z drugim człowiekiem, porozumienia – ale i głębokiego zrozumienia tego drugiego człowieka. Tym wyróżnia się ona bardzo zdecydowanie na tle całej sztuki współczesnej, dla której drugi człowiek, jeśli już w ogóle zaistnieje, to jako najzupełniej anonimowy znak plastyczny, lub całkowicie bezosobowy i wyłącznie doraźny partner happeningowej gry”.

Gdy zapoznamy się z bogatą i różnorodną twórczością twórcy, pierwszym słowem, które nasuwa się na myśl, jest wszechstronność. Stasys nieustannie zadziwia zmiennością, ale i swobodą poruszania się w tak wielu dyscyplinach, a zarazem konsekwencją, jeżeli chodzi o podejmowaną tematykę. Wszystkie jego realizacje łączy jednak specyficzna atmosfera surrealistu z akcentami ironii i groteski. Nadzędnym motywem, który zdaje się spajać prace Stasysa jest bohater – postać o uproszczonym konturze z charakterystycznymi zdziwionymi, pustymi oczami, który może przywołać dziecięcą twarz bądź zatraconego w dziecięcej wrażliwości dorosłego. Hipnotyzując przenikliwością spojrzenia, wyraża on różne stany emocjonalne rozpięte pomiędzy euforią a melancholią. Jak często wskazuje się w literaturze i opracowaniach twórczości Stasysa, za maską kryje się alter ego samego artysty. To właśnie w pastelach różnorodność wariantów masek jest najbardziej uwidoczniła. Prace te zachwycają swoją malarską wrażliwością, baśniową, oniryczną otoczką, w której jesteśmy skonfrontowani z postaciami cyrkowych clownów, smutnych pierrotów, człowieczo-zwierzęcych hybryd, groźnych, poważnych, groteskowych postaci.

33 †

STASYS EIDRIGEVICIUS

1949

"Dybbuk", 1995

pastel/papier naklejony na płótno, 246 x 150 cm

sygnowany p.d.: 'stasys'

opisany i datowany w kompozycji: 'Dybbuk | Teatr Olimpico | 9.XI.1995 | Roma'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 800 EUR

POCHODZENIE:

Spicchi dell' Est, Rzym

kolekcja prywatna, Włochy

„Gdy mowa o maskach, Stasys zwykle przypomina, że zaczął je robić w Stanach Zjednoczonych w połowie lat osiemdziesiątych XX w. pod wrażeniem masek północnoamerykańskich Indian. Aby uniknąć nieporozumień, trzeba zastrzec, że ta deklaracja dotyczy wyłącznie masek-obrazów i masek-rzeźb, które w jego sztuce często 'schodzą' ze ścian galerii i stają się obiektem przestrzennym. Już maski – obrazy o kształtach powiększonych twarzy i głów zyskiwały nowe życie na przykład jako fotografowane ilustracje do książek (wielkie maski w drobnych rączkach małych wówczas dzieci artysty – Barbary, Justyny, Ignacego i innych ich rówieśników – zyskiwały teatralną ekspresję i przemieniały się w niepokojąco dziwne figury)”.

Monika Kuc, 2010



34 †

PAWEŁ KOWALEWSKI

1958

"Rewolucja Ewolucji", 1985

olej/piótno, 80 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "REWOLUCJA EWOLUCJI" | PAWEŁ KOWALEWSKI '85'

estymacja:

160 000 - 200 000 PLN

35 800 - 44 800 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Propaganda, Warszawa

kolekcja prywatna, Polska





EWOLUCJA REWOLUCJI

„Ewolucja Rewolucji” to charakterystyczny przykład twórczości Pawła Kowalewskiego z lat 80. To właśnie prace z tego okresu są najrzadsze, a co za tym idzie, cieszą się największym zainteresowaniem wśród kolekcjonerów sztuki współczesnej. Sam Kowalewski jest artystą wywodzącym się z kręgu warszawskiej Grupy – najsłynniejszej artystycznej formacji lat 80., którą współtworzył wraz z Jarosławem Modzelewskim, Ryszardem Grzybem, Włodzimierzem Pawlakiem, Ryszardem Woźniakiem oraz Markiem Sobczykkiem. Samo ugrupowanie było w istocie zbiorem indywidualności twórczych połączonych artystycznymi przyjaźniami wyraźnie akcentującymi swoją autonomię, niżeli kolektywem pracującym wedle ogólnie ustalonego programu. Członkowie Grupy wywodzili się z kręgu warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W momencie założenia wskazanego ugrupowania niektórzy spośród nich byli jeszcze studentami, inni uzyskali już tytuł absolwentów. Ich pierwsza wspólna wystawa zatytułowana „Zwieszenie metafizyczne” była zaplanowana na 13 grudnia 1982, w rocznicę wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. Ostatecznie ze względu na obawy przed represjami władzy ekspozycja została pokazana miesiąc później pod tytułem „Las, góra, a nad górą chmura”. Twórczość Grupy wpisywała się stylistycznie w międzynarodowy kontekst przemian w sztuce, jakie miały miejsce w latach 80. Malarstwo „gruppowców” przywodziło bowiem na myśl estetykę popularnej na Zachodzie fali Nowej Ekspresji czy jej niemieckiej odmiany – Neue Wilde. Tematyka obrazów malowanych przez twórców Grupy uchodziła za wywrotową i nierzadko budziła opór publiczności. Wynikało to zarówno z ogólnej prudencji życia społecznego w kraju, jak i z niekanonicznego, prowokacyjnego interpretowania uświęconych tematów religijnych, politycznych czy historycznych. Owa neoeskpresyjna stylistyka została przez twórców zaadaptowana do ówczesnej napiętej sytuacji społeczno-politycznej. Malowali krzykliwe, figuratywne obrazy, często świadomie antyestetycznie, które na tle szarości lat 80. zdawały się krzyknąć kolorem.

Twórczość Pawła Kowalewskiego na tle kolegów z Grupy była najbardziej prowokująca i to właśnie jego prace najczęściej dotykała cenzorska interwencja. Jak pisał sam o sobie pod pseudonimem wymagowanej amerykańskiej dziennikarki Sharm Yarn w jednym z numerów „Oj dobrze już”: „Paweł Kowalewski to bezsprzeczny geniusz”. Z owym typem humoru korespondowała silna ekspresja przekazu, dzika, drapieżna forma, ostre kolory oraz cięte kształty. Dzieła twórcy zaliczają się do sztuki osobistej, prywatnej, ukazującej uniwersalizm na tle emocji i przeżyć jednostki. Malarstwo Kowalewskiego jest wypełnione wątkami autobiograficznymi oraz kontekstami literackimi, tworząc spójną syntezę ze słowem, którego odbiorca prac artysty doświadcza w formie słownych komentarzy, a nierzadko poetyckich tytułów prac zamieszczonych na materiałowych szarfach. Twórca nie unikał także problemów egzystencji oraz tematów zaczerpniętych z codzienności. Jak pisała Anda Rottenberg: „Twórczość Pawła Kowalewskiego może być odebrana tylko wówczas, gdy odrzucimy nawyk myślenia kategoriami osobistego stylu, warstw ikonograficznych, wielokrotnionych znaczeń; kiedy przewyciężymy zniecierpliwienie i powściągniemy odruch podejrzliwości; kiedy wreszcie przestaniemy się przedzierać przez to, co widać, by dotrzeć do ukrytego za anegdotą ziarna prawdy. To, co oferuje nam artysta, powiedziane jest wprost, bez przeinaczeń, kamuflażu, twórczej deformacji. Gdy uda się nam, odrzuciwszy cały bałast historii sztuki, wejść w świat tego artysty, zobaczymy, że zajmujące go problemy są odwieczne, a język, jakim do nas przemawia, jest boleśnie prosty i bezbronnie czysty” (Anda Rottenberg, Paweł Kowalewski, 1983 [w:] Anda Rottenberg, Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80., Warszawa 2009, s. 282).

35 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"W. Strzemiński. Notatki o sztuce rosyjskiej", 1988

olej, ołówek/pióro, 150 x 160 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODEK PAWLAK | W. STRZEMIŃSKI. NOTATKI O SZTUCE | ROSYJSKIEJ | 150 x 160 | 1989'

estymacja:

90 000 – 150 000 PLN

20 200 – 33 600 EUR

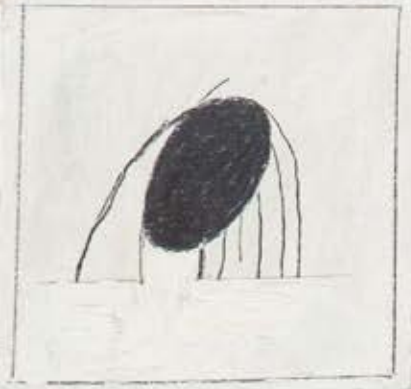
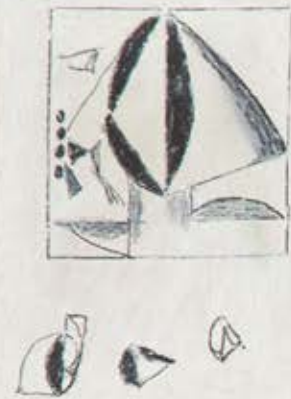
LITERATURA:

Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, poz. kat. 160, ss. 90 (il.), 142 (spis)

„Podstawę istnienia nowej sztuki rosyjskiej stanowią prace Malewicza – artysty wielkości niezmierniej – olbrzymia, decydującego o losach sztuki przez całe stulecie. Tam, gdzie Picasso zaprzestał na samym początku drogi i skierował się wstecz – tam podążył Malewicz i dotarł – do suprematyzmu, jako systemu składania elementów abstrakcyjnych w całość organiczną, złożoną według prawa obiektywnego”.

Władysław Strzemiński





1.
ВОТ, ГРАЖДАНЕ, РАЗИТЕЛЬНЫЙ ПРИМЕР—
НЕ ПЕРВЫЙ ЧЕСТНЫЙ ОФИЦЕР
НЕСЕТ НАМ ЗНАНИЕ И ТРУДЫ,
ВСТУПАЯ В КРАСНЫЕ РЯДЫ.



FILOZOFIA KOLORU I FORMY



Włodzimierz Pawlak to jeden z najoryginalniejszych artystów polskiej sztuki współczesnej. Należy do pierwszego pokolenia artystów, które było promowane za granicą i przetrąciło polskiej sztuce drogę na Zachód. Debiutował jako członek warszawskiej Grupy. W przeciwieństwie do konceptualizmu lat 70. twórczość Pawlaka często interpretowana była jako nowa ekspresja. Tym, co nieustannie podkreślają krytycy, właściwe sztuce Pawlaka jest traktowanie malarstwa jako świadectwa osobistych doświadczeń i metodę radzenia sobie z własną egzystencją.

Styl Pawlaka na przestrzeni lat okazał się niezwykle konsekwentny. Z jednej strony działa on pod wpływem swoich indywidualnych doświadczeń, z drugiej zaś: zagadnień teoretycznych, których analiza wynika ze swoistej potrzeby porządkowania wiedzy. Oba te aspekty są nieustannie obecne w różnym natężeniu. Dialog z mistrzami, Malewiczem i Strzemińskim, rozpoczął się po okresie publicystycznym, w którym Pawlak bezpośrednio odnosił się do rzeczywistości lat 80. w Polsce. Dzięki dogłębnej analizie „Tablic teoretycznych” Kazimierza Malewicza oraz teorii unizmu Władysława Strzemińskiego, członek Grupy przekonał się, że artysta może określić swoją postawę nie tylko przez sztukę, ale również badania nad formą i strukturą. Rozpoznawanie „przestrzeni logicznej” u Pawlaka następowało etapami: „krok po kroku wycofując się z tradycyjnych koncepcji obrazu, odrzucam zdobniczo, maluję najskromniej, najprościej” (Włodzimierz Pawlak, Notatki pośmiertne 1987-1989, 1-109 (40) [w:] Włodzimierz Pawlak.

Tablice dydaktyczne, katalog wystawy, Pawilon SARP, Warszawa 1989). Następne było zgłębianie suprematyzmu, a potem tekstów teoretycznych Strzemińskiego. Zaowocowało to powstaniem prezentowanej w katalogu kompozycji, a właściwie traktatu o malarstwie „W. Strzemiński. Notatki o sztuce rosyjskiej” z 1988. Płaszczyznę omawianego płótna wypełniły symbole sierpa i młota, w które artysta wplótł drobne szkice i miniatury słynnych obrazów Malewicza – w tym ikonicznego czarnego kwadratu na białym tle oraz suprematycznych sylwetek sportowców. Kolejnym krokiem było opracowanie „Alfabetu Strzemińskiego” i wielkoformatowego płótna „Malewicz – Malevich”, które odnosi się do błędnego zapisu nazwiska malarza, utrwalonego na Zachodzie. Obrazy, które są częścią dialogu z przedwojennymi awangardzistami, pozwoliły mu uzyskać pewnego rodzaju jedność poetyckiego przekazu, która charakteryzuje całokształt jego twórczości. Jak napisał Janusz Zagrodzki, trafnie opisując relację pomiędzy sztuką Pawlaka i jego odbiorcami: „Artysta napięciem, subtelnością i bezpośredniością rejestruje swoje odczucia i przekazuje je odbiorcom. Jest to ten rodzaj oddziaływania, w którym widz zatrzymuje wzrok na szczególnie, włącza się w strukturę obrazu, współistnieje z nim, pozwala zawładnąć sobą. (...) Celem było zawarcie w obrazie pełni doznań, od duchowości ku fizyczności” (Janusz Zagrodzki, Poważny jak biel i czern [w:] Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, [red.] Agnieszka Szewczyk, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 26).

36 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Sieradz" z cyklu "Podróże autostopem", 1968

olej/piótno, 82 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E.DWURNIK | 1968 X (1)'

estymacja:

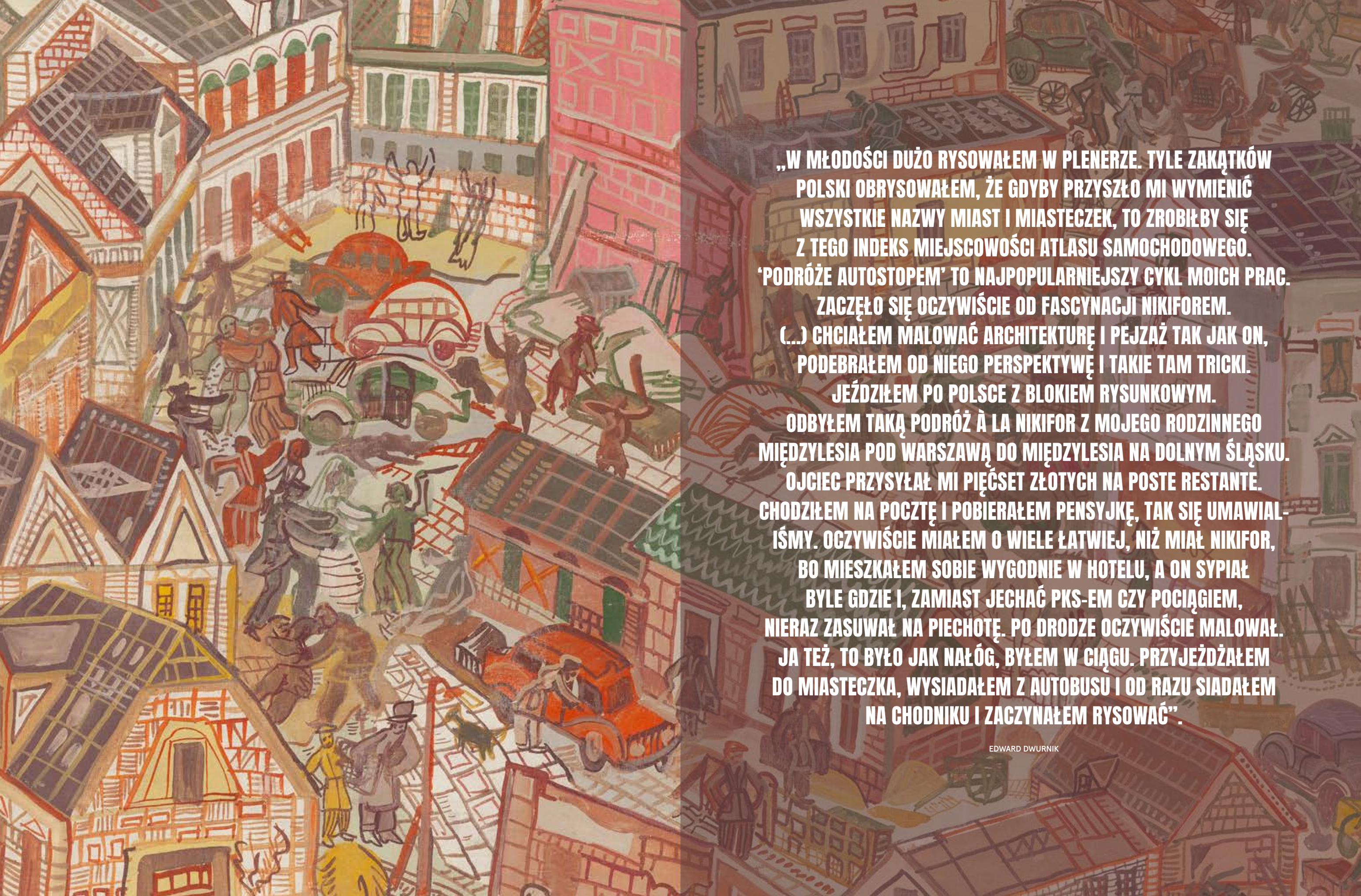
120 000 – 180 000 PLN

26 900 – 40 300 EUR

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

Edward Dwurnik





**„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 MAŁOWAĆ 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
MIĘDZYLESIA POD WARSZAWĄ DO MIĘDZYLESIA NA DOLNYM ŚLĄSKU.
OJCIEC PRZYSYŁAŁ MI PIĘĆSET ZŁOTYCH NA POSTE RESTANTE.
CHODZIŁEM NA POCZTĘ I POBIERAŁEM PENSYJKĘ, TAK SIĘ UMAWIAL-
IŚMY. OCZYWIŚCIE MIAŁEM O WIELE ŁATWIEJ, NIŻ MIAŁ NIKIFOR,
BO MIESZKAŁEM SOBIE WYGODNIE W HOTELU, A ON SYPIAŁ
BYŁE GDZIE I, ZAMIAST JECHAĆ PKS-EM CZY POCIĄGIEM,
NIERAZ ZASUWAŁ NA PIECHOTĘ. PO DRODZE OCZYWIŚCIE MAŁOWAŁ.
JA TEŻ, TO BYŁO JAK NAŁÓG, BYŁEM W CIĄGU. PRZYJEŹDZAŁEM
DO MIASTECZKA, WYSIADAŁEM Z AUTOBUSU I OD RAZU SIADAŁEM
NA CHODNIKU I ZACZYNAŁEM RYSOWAĆ”**

EDWARD DWURNIK

37 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Płock (Spichlerz)" z cyklu "Podróże autostopem", 1985

olej, akryl/piótno, 137 x 152 cm
sygnowany i datowany p.d.: '1985 | E. Dwurnik'
opisany wewnątrz kompozycji: 'SPICHLERZ I PŁOCK'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

17 900 – 26 900 EUR

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy "Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy", (08.09–07.10.2001), Cykl IX "Podróże autostopem" (od 1967), poz. 292, nr 1029, s. nlb.

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

Edward Dwurnik



PODRÓŻE AUTOSTOPEM

„Płock (Spichlerz)” to wyjątkowa praca w twórczym dorobku Edwarda Dwurnika. Mimo że kompozycja powstała w ramach cyklu „Podróże autostopem” obrazującego miasta i miasteczka Polski, ma w sobie wiele z prac dotyczących lat 80. w Polsce, pokazanych głównie w cyklu „Robotników” oraz „Sportowców”. Płock, w odróżnieniu od zwykle barwnych przedstawień charakterystycznych miejsc z kraju, został wykonany w ciemnej tonacji. Kompozycja przywodzi na myśl przedstawienia Dwurnika o stanie wojennym oraz czasach „Solidarności”. Drugą, niezwykle interesującą pracą jest kompozycja „Sieradz” z 1968. Pojawienie się tej pracy na rynku aukcyjnym to prawdziwe wydarzenie, jest to bowiem jedna z pierwszych prac namalowanych w ramach cyklu „Podróże autostopem”.

„Podróże autostopem” to cykl rozpoczęty w 1966 wyjazdem na Dolny Śląsk, z biegiem lat seria stała się natomiast nieodłączną częścią niezwykle bogatej twórczości Edwarda Dwurnika. „Podróże” to zazwyczaj widoki polskich miast uchwycone z lotu ptaka, pozbawione linii horyzontu i wypełnione architekturą oraz ludźmi. Artysta wybierał charakterystyczne punkty przedstawianych miejsc, jednak nie pozostawał wierny ani topografii, ani perspektywie. Dzięki specyficznym zabiegom artysty prace łączą w sobie cechy dokumentu i malarstwa symbolicznego, oddając atmosferę polskiej rzeczywistości. Patrząc na przedstawiane sceny niejednokrotnie ma się wrażenie, że architektura w miastach Dwurnika jest jedynie scenografią dla życia bohatera pokazywanego przez artystę (który w kolejnych cyklach zostanie powiększony do rozmiarów portretowych i stanie się głównym aktorem – m.in. „sportowcem” lub „robotnikiem”). Widok Płocka jest w tym przypadku wyjątkiem – ciężko malowany grubymi pociągnięciami pędzla pejzaż przedstawia wyludnioną, mroczną ulicę. Jako dzieło z połowy lat 80. jest idealnym przykładem stylu artysty, którym wówczas oddawał otaczającą go rzeczywistość.

Płótna z tego okresu, uważanego za jeden z najważniejszych w dorobku artysty, są przepełnione dramatyzmem. Autor, mimo że, jak sam mówił, nie angażował się w sprawy polityczne, żyjąc wówczas w Polsce, bezpośrednio doświadczał trudów codzienności. Seria prac jest swoistym dokumentem mającym zdecydowanie osobisty charakter. Kolory, tak zazwyczaj żywe w innych pracach Dwurnika, tu stały się poszarzałe, a sposób malowania – bardziej niedbały niż w poprzednich cyklach: „Gdybym mógł zamazać te wszystkie brudy, sosy, może byłoby bardziej świetliście, uroczyście, pięknie. Niechlujna kreska, niechlujny wyraz, przesadzony ruch, te wszystkie powykrzywiane wstrętne gęby są jednak założeniem. Oni tacy muszą być, trzeba ich więc byle jak malować” (Elżbieta Dziękowska, „Artyści mówią: wywiady z mistrzami malarstwa”, Warszawa 2011, s. 78).

38 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Martwa natura z krzyżykiem", 2001

tempera żółtkowa/piótno, 150 x 190 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław Modzelewski 2001 | "Martwa natura z krzyżykiem" | tempera ż. 150 x 190'

estymacja:

95 000 – 120 000 PLN

21 300 – 26 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

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

„Namalowałem każdą stronę mojej pracowni oprócz tej, gdzie maluję (...). Okno, przez które patrzę, stół, przy którym pracuję, szklanka po kawie, którą wypilem, fotel z lat 60., którego nikt chyba jeszcze nie namalował w martwej naturze. (...) Fujarka, strzelawka i scyzoryk kupione tanio (pewnie kradzione). Narzuta ręcznej roboty za 50 zł. (...) Laurka od Zosi, lampka z brązową, podświetlaną cieczą”.

Jarosław Modzelewski





POCHWAŁA CODZIENNOŚCI

Jarosław Modzelewski jest wnikliwym obserwatorem rzeczywistości. Na swoich płótnach prezentuje prozaiczne zdarzenia z życia codziennego będące efektem dogłębnej analizy. Słowa malarza: „Kiedy przyglądam się moim obrazom, to zauważam, że w przytłaczającej większości są one wynikiem obserwacji, a właściwie wynikiem bardzo konkretnego zaobserwowania jakiejś sytuacji, która miała miejsce w rzeczywistym czasie i miejscu” – mówi artysta (Jarosław Modzelewski, [red.] Maryla Sitkowska, „Jarosław Modzelewski”, Culture.pl, 2021). Swoje motywy malarz odnajduje w realnym świecie, a te często podsuwa przypadek. Konkretna sytuacja zaobserwowana w konkretnym miejscu i czasie, zatrzymana w pamięci, jak stop-klatka, staje się powodem do namalowania obrazu. Tak stworzone historie twórca wystawia na próbę odnalezienia się w szeroko pisanym kontekście społeczeństwa.

Artysta kreuje przedstawienia łagodnej melancholii, która równowagi się poprzez skromne użycie ironii. Jako malarz umiaru wprowadza do obrazów spokój oraz poczucie ładu poprzez jasno określoną kompozycję. W pracach pojawiają się postacie oraz przedmioty wyodrębnione z naturalnego tła. Zatrzymany gest wstrzymuje czas i skłania do przemyślenia, czym jest zaprezentowana scena oraz jaki jest cel jej pokazania. Obserwując twórczość Modzelewskiego, można odnieść wrażenie, iż artysta sięga po klasycyzm zdefiniowany przez grupę „Rytm”. Klasycyzm nie w znaczeniu historycznym, ale pewnych ujęć plastycznych, przemyślanej kompozycji oraz dystansu. Na obrazach malarza każdy element ma swoje miejsce, nic nie jest wprowadzone przypadkiem. Skonstruowany porządek idzie w parze z pierwotnymi założeniami autora. Klarowność wyrazu jest wytworzona poprzez częste

zastosowanie kompozycji centralnej, zrównoważonej, opartej na strukturze barw i kształtów. Płasko nakładany kolor jest daleki od emocjonalności czy sentymentalności. Jak w przypadku obrazu „Martwa natura z krzyżykiem” artysta stosuje zimną paletę barw, w tym szarości, brązy i przełamane błękity, dzięki którym wprowadza pewną surowość czy nawet wychłodzenie przedstawienia.

Modzelewski jest jednym z najśłynniejszych polskich artystów współczesnych. W latach 1975–80 studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Kształcił się pod okiem Stefana Gierowskiego, od którego przejął podejście do koloru jako wartości autonomicznej. Kiedy lata 80. przyniosły ze sobą nowy ekspresjonizm, w duchu buntowniczym wyłoniła się słynna Grupa, której współzałożycielem był Modzelewski. Mimo członkostwa artysta był na obrzeżach ideowych Grupy. Prace artysty nie były tak swobodne czy żartobliwe, w zamian epatowały formą, dysonansem oraz porządkiem przedstawienia.

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

39 †

TOMASZ CIECIERSKI

1945

Bez tytułu, 1994

kolaż, olej/piótno, 56 x 56 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. Ciecierski | 1994 | untitled'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 800 - 11 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2021

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Krzążając się po pracowni, co jakiś czas coś wpada w ręce, coś się zauważa, choćby wyglądając przez okno. I często właśnie w takich momentach i z takich marginaliów powstają obrazy

Tomasz Ciecierski





PRZESTRZEŃ JAKO ELEMENT OBRAZU

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

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

Prezentowana w katalogu kompozycja jest charakterystycznym przykładem twórczości Ciecierskiego z lat 90. To właśnie w tej dekadzie artysta stworzył serię prac złożonych z przedmiotowych struktur – obrazomontaży – oraz kolaże. Cechują się one, podobnie zresztą jak cała twórczość Ciecierskiego, dynamiką. Wielowarstwowe kompozycje, wypełnione syntetycznie ujętymi figurami ludzkimi i fragmentami pejzażu, nie tworzą bynajmniej układów chaotycznych. Wręcz przeciwnie, charakteryzuje je kompozycyjna równowaga, którą artysta uzyskuje przez powtarzalność konfiguracji i rytmiczne relacje powtarzających się barw. Całą powierzchnię płótna pokrywają ślady lekkiego gestu artysty, który w sposób typowy dla tego czasu balansuje między abstrakcją i sugestią kształtu możliwego do rozpoznania.

40 †

JAROSŁAW KOZŁOWSKI

1945

"Zasłona przed cierpieniem", 2002-2005

akwarela/papier, 185 x 140 cm

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

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Rysowanie jest bliskie myśleniu. To najbardziej bezpośredni zapis idei i emocji, a zarazem najbardziej analityczny, wolny od rytuałów warsztatowych”.

Jarosław Kozłowski (cyt. za: Alicja Kępińska, Rysunek w przestrzeniach umysłu, [w:] Jarosław Kozłowski. Cudzysłowy, [red.] Bożena Czubak, s. 123).



41

KOJI KAMOJI

1935

"Kamyczki nr 30", 2019

asamblaż, atrament, ołówek, tusz, akryl/sklejka, 70 x 100 x 4 cm
sygowany, datowany i opisany na odwrociu: "Kamyczki Nr 30/ 小石たち No 3o I 2019 I Koji Kamoji"

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 500 - 17 900 EUR

WYSTAWIANY:

Kamyczki / Koishitachi, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 31.01-14.03.2020

„Kamienie są częścią przyrody, a jednocześnie osadami naszej pamięci, świadkami wydarzeń – skamienieliną uczuć”.

Koji Kamoji



Duże kamienie lub mniejsze kamyczki stanowią materiał, po który często sięga w swojej twórczości Koji Kamoji. Znajomość jego sztuki pozwala zauważyć, że nie traktuje on ich bynajmniej wyłącznie jako budulca swoich kompozycji, ale raczej wykorzystuje je jako element wprowadzający pewne cechy materialne, które można odbierać zmysłowo i które wpływają także na psychikę odbiorcy. Taka kontemplacja, w której przedmiotem oglądu są kamienie i inne naturalne elementy, przywodzi na myśl sytuację, która może zajść w ogrodzie zen. Automatycznie kieruje to uwagę widzów ku japońskim wątkom w twórczości tego artysty.

Prezentowana praca jest reliefem składającym się z drewnianej płyty, na której powierzchni przytwierdzono białe kamienie. Płyta pokryta jest czarną i białą farbą, a w jednym niewielkim obszarze po lewej stronie farbą czerwoną. Przypomina ona pole gry, w którego obrębie rozmieszczono kamyczki przypominające pionki. Relief eksponuje zatem różne powierzchnie, zarówno pod względem barwy, jak i faktury. Oferuje cały szereg wizualnych niuansów, które można dostrzec podczas bliskiej, skupionej, uważnej obserwacji. Wydaje się, że to podstawowa cecha zarówno tej pracy, jak i wielu innych w twórczości tego artysty – projektowanych z zamiarem uruchomienia u odbiorców sposobu patrzenia, który obcy jest nam w życiu codziennym. Idzie tutaj o bliski ogląd rzeczy, w którym zwraca się uwagę na cechy materialne przedmiotu, jego fakturę, barwę i wszystkie te wizualne niuanse, które nie angażują percepcji wzrokowej w życiu codziennym.

Prezentowane tutaj „Kamyczki nr 30” wystawiano wraz z innymi, podobnymi pracami na indywidualnej wystawie artysty w Fundacji Galerii Foksal w 2020. W związku z tą wystawą artysta stwierdzał: „Kamyczki to są u mnie przeważnie ludzie, ale niekoniecznie”. Trudno jednak stwierdzić, czy w przypadku prezentowanej tutaj kompozycji można by uznać tytułowe „kamyczki” za metaforę postaci ludzkich. Wiele spośród analogicznych kompozycji Kamojiego wydaje się pozostawać pracami abstrakcyjnymi, choć jedna spośród nich – eksponowana na wskazanej wystawie – nosiła tytuł „Pożar w Notre-Dame”. Artysta za pomocą swoich prac upamiętniał zatem również wydarzenia historyczne, co pozwala zauważyć szeroki semantyczny zakres tej twórczości przy jednoczesnej niepozorności, abstrakcyjnej formy.

Kamoji jest artystą pochodzącym z Japonii. Jego twórczość można by określić jako połączenie wartości modernistycznych z dalekowschodnią duchowością. Te pierwsze widoczne są zwłaszcza w oszczędności stosowanych przez niego środków artystycznych – często (choć nie zawsze) cechuje je swoisty minimalizm zachęcający odbiorców do wzmożonej uwagi i wnikliwego oglądu. Artysta często eksponuje materialne właściwości obiektu, nie rozpraszając uwagi widzów szczegółową czy przeładowaną kompozycją. Aspekt duchowy w twórczości Kamojiego to zachęta do kontemplacji i wyciszenia w odbiorze – w tym sensie twórczość artysty zdecydowanie wykracza poza modernistyczny idiom redukujący znaczenia sztuki do wartości czysto formalnych i wizualnych. Tę szczególną cechę jego twórczości, łączącej to, co wschodnie z tym, co zachodnie Anna Król nazwała „efektem transkulturowym”: „Koji Kamoji mieszka w Polsce blisko 60 lat, uważa się za artystę polskiego. W interpretacjach jego twórczości powraca w sposób naturalny odwołanie do sztuki, estetyki i filozofii Wschodu, do buddyzmu, a kluczowym słowem staje się dialog. (...) Sztuka Kamojiego, realizowana z użyciem minimalnych środków (kamienie, woda, pustka, linia), jest prosta i syntetyczna. W pierwszym rzędzie chodzi tu o pojmowanie jej sensu (malowania) i postrzegania natury. Dla niego ostatecznym celem malarstwa jest, podobnie jak dla japońskich mistrzów, przedstawienie ‘ducha przedmiotów’, dotarcie do ich sedna” (Anna Król, Koji Kamoji – efekt transkulturowy [w:] Koji Kamoji. Cisza i wola życia. [red.] Maria Brewińska, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa–Kraków 2018, s. 44–45).

KAMIEŃ JAKO NOŚNIK HISTORII



42

AGNIESZKA NIZIURSKA

1955

"Alpiniści", 1989

olej/piótno, 81 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALPINIŚCI | AGNIESZKA | NIZIURSKA | 1989 | 81 x 110'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 100 EUR

„Serce zostało w Tatrach (chyba na zawsze). Już w dzieciństwie spędzałam każde wakacje w Witowie koło Zakopanego. W moich wspomnieniach był to raj na ziemi: zabawy z dziećmi gazdów, kąpiele w zimnym potoku, zbieranie rydzów, prawdziw-
ków i jagód, no i pierwsze wycieczki w góry”.

Agnieszka Niziurska





W wielu kompozycjach namalowanych przez Agnieszkę Niziurską odnajdziemy widoki gór. Motyw ten, zdaje się, zawiądnął niemal całą twórczością artystki, która od początku lat 80. zaczęła używać go jako metafory poczucia wolności. Niziurska wybór motywu gór komentowała w następujący sposób: „W latach 80. jedni w poszukiwaniu wolności i egzotyki malowali palmy, ja natomiast malowałam góry – symbol siły, piękna, natury i pokonywania słabości”.

Agnieszka Niziurska od wczesnego dzieciństwa żyje w bliskim kontakcie z naturą. Ogromną radość sprawia jej pokonywanie trudno dostępnych partii Tatr, zdobywanie szczytów, do których drogę utożsamia z uczuciem nieograniczonej wolności i swobody. Metafora ta jest szczególnie ważna w przypadku wczesnych prac artystki, powstających tuż po jej debiucie w 1980. Gdy Niziurska ukończyła warszawską Akademię Sztuk Pięknych w 1980 w pracowni Jana Tarasina, w rodzimej sztuce rodził się nurt nowej ekspresji. Tworzący wówczas młodzi artyści, w tym członkowie Grupy, w których kręgach obracała się artystka, 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 „Alpiniści” to anonimowe, ciemne postaci ukazane w sekwencji wspinania się na szczyt, zdobycia go, a następnie schodzenia w dół. Ludzie przedstawiani na obrazach Niziurskiej mogą być więc zatem ucieleśnieniem niedoścignionego w tamtych dziesięcioleciach ideału osoby funkcjonującej poza obowiązującymi systemami.

Jedną z ważnych inspiracji dla młodej artystki, oprócz własnych pieszych wędrowek w góry, stały się głośne historie z wielkich wypraw

w Himalaje, które były popularnym kierunkiem entuzjastów wspinaczki w latach 80. Niziurska, dzięki wydawanym wówczas masowo publikacjom poświęconym temu zagadnieniu, mogła przenieść 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 postaci i zjawiska w górach, czasem poprzez nadanie tytułu przewrotnie ‘konkretyzującego’ małą, zagubioną w ogromie pejzażu sylwetkę (‘Korosadowicz w Alpach’, 1987)”.

Jak pisał o obrazach Niziurskiej Maciej Gutowski: „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. Malutkie obrazki, malowane zwykle z jakiegoś nieomal przypadkowego, niczym niewyróżniającego się świata. (...) W owym nieruchomym trwaniu; rozproszonym świetle; bogatym, zróżnicowanym, ale gaszonym kolorycie; 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”.

SŁAWOMIR LEWCZUK

1938-2020

"Wokół przestrzeni II" z cyklu "Symptomy", 2012

olej/piótno, 185 x 135 cm (wymiary każdej pracy)

każda z części dyptyku sygnowana, datowana i opisana na odwrociu na bieżym:

'SŁAWOMIR LEWCZUK 2012 R. OLEJ-PEŁ. 190 x 270 CM [numer pracy] | CYKL "SYMPTOMY" - "WOKÓŁ PRZESTRZENI II"

oraz wskazówki montażowe

opisany na odwrociu każdej części dyptyku: 'BUNKIER I LEWCZUK'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu 4”, BWA Galeria Sanocka, Sanok, marzec 2012

„Sławomir Lewczuk. Symptomy”, Galeria Dom Artysty Plastyka 3, Warszawa, lipiec 2012

„Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu. Malarstwo”, Biuro Wystaw Artystycznych Ostrowiec Świętokrzyski, styczeń 2013

„Sławomir Lewczuk. Malarstwo” Galeria Sztuki Współczesnej BWA „Sokół” Nowy Sącz, styczeń 2014

„Sławomir Lewczuk. Malarstwo”, BWA Tarnów (wystawa we foyer Teatru im. L. Solskiego w Tarnowie), luty 2014

„Sławomir Lewczuk. Malarstwo”, Muzeum „Dwory Karwacjanów i Gładyszów”, Gorlice, marzec 2014

„Sławomir Lewczuk. Malarstwo”, Galeria Sztuki BWA, Krosno, 2016

„Sławomir Lewczuk. Malarstwo”, Galeria BWA Sandomierz, marzec 2017

„Sławomir Lewczuk. Malarstwo”, Wystawa Galeria Centrum NCK, Kraków, październik 2017

„Sławomir Lewczuk. Druga strona”, ZPAP OK, Galeria Pryzmat, Kraków, 2018

„Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu”, Galeria Pryzmat, Kraków, 2019

LITERATURA:

Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu 4, folder wystawy, BWA Galeria Sanocka, Sanok 2012 (il.)

Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu. Malarstwo, Biuro Wystaw Artystycznych Ostrowiec Świętokrzyski 2013, s. 25 (il.)

Sławomir Lewczuk. Malarstwo, folder wystawy we foyer Teatru im. L. Solskiego w Tarnowie, 2014 (il.)

Sławomir Lewczuk. Malarstwo, folder wystawy, Galeria Sztuki BWA Krosno 2016 (il.)

Sławomir Lewczuk. Malarstwo, folder wystawy, Galeria 72, Chełm 2017 (il.)

Sławomir Lewczuk. Malarstwo, folder wystawy, Galeria BWA, Sandomierz 2017 (il. okładka)

Łukasz Gazur, Nadmiar «ale. Sławomir Lewczuk – Nagroda im. Witolda Wojtkiewicza 2019 [w:] „Głos plastyków”, 02.2019 (8), ss. 13-15, okładka (il.)

Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu, ZPAP OK, Galeria Pryzmat, Kraków 2019, ss. 110-111 (il.)





Sławomir Lewczuk w centrum swoich malarskich i pozamalarskich zainteresowań stawia przestrzeń międzyludzką, czyli relacje jednostki ze społeczeństwem, relacje między różnymi grupami społecznymi. Bada ich wzajemne oddziaływanie oraz towarzyszące temu napięcia. Istotny dla artysty jest także wpływ otoczenia na człowieka oraz człowieka na otoczenie. Nie stawia on w swoich obrazach ostatecznych tez ani przysłowiowej kropki nad „i”. Nie formułuje ściśle określonych poglądów, a tym bardziej wzbrania się przed narzucaniem odbiorcom dzieł swoich racji. Stara się za to nadać kierunek myślom, zaszczyć u widza zainteresowanie nurtującymi go tematami oraz skłonić go do dalszych refleksji. Dzięki niejednoznacznościom swoich wypowiedzi malarskich artysta otwiera niezwykle szerokie pole dla interpretacji, pozwalające na dowolność analiz zasygnalizowanych przez siebie kwestii.

W obrazach Lewczuka odnajdziemy człowieka jako istotę samotną i wyalienowaną. Artysta chętnie wykorzystuje zabiegi zwielokrotniania jednej postaci, dzięki któremu uzyskuje efekt odrealnienia. Zwielokrotniona postać ludzka nie ma żadnych znaków szczególnych, stając się często tak dalece anonimowa, że pozbawiona twarzy. Jak sam artysta wspomina w jednym z wywiadów, zabieg ten zrealizował celowo: „To jest, po prostu, mój wybór. Zabrzmiałoby to może trochę pesymistycznie, ale uważam, że człowiek rodzi się samotny, żyje w gruncie rzeczy samotny i umiera na pewno smutny. Myślę, że wszelka forma kontaktów międzyludzkich, jeżeli one są autentyczne i rzeczywiście budowane jakąś, powiedzmy życzliwością, jest szalenie cennym zjawiskiem, ponieważ występuje bardzo rzadko” (Sławomir Lewczuk, Wywiad ze Sławomirem Lewczukiem przeprowadzony przez redaktor Alicję Karłowską z Radia Rzeszów z 1 sierpnia 2019 roku, emitowany w programie kulturalnym 9 sierpnia 2019 roku). Przestrzeń w obrazach Sławomira Lewczuka jest traktowana w sposób umowny. Artysta nie odrzuca tradycyjnego wyznaczania przestrzeni, korzystając z podstaw perspektywy linearnej, jednak chętnie go zaburza, wprowadzając przy tym element zasko-

czenia, a czasem nawet ironii czy humoru. Lewczuk niejednokrotnie zderza ze sobą różne punkty zbiegu, które umieszcza na różnych liniach horyzontu.

Jak pisała Małgorzata Garapich we fragmencie tekstu do katalogu wystawy „Dyscyplina zapisu”: „Wewnętrzna przestrzeń obrazów Lewczuka przywodzi na myśl rozwiązania scenograficzne. Na obrazach pojawiają się wazy, ściany działowe, parawany, kurtyny. Wszystkie te elementy organizują ruch postaci, czyniąc je aktorami malarskich przypowieści. (...) Artysta mierzy się z presją codzienności, koniecznością znalezienia dla siebie miejsca w warunkach niewygodnych. Przy czym z tej właśnie niewygodności czerpie energię”. Przy budowaniu przestrzeni w obrazie artysta dużą wagę przykładają także do światła i koloru. Sławomir Lewczuk dowolnie przetwarza rzeczywiste barwy przedmiotów przez swoją wyobraźnię i nadaje im tym samym znaczenie symboliczne. Ponadto operuje oświetleniem z różnych kierunków i punktów, co dodaje wyrazistości i dramaturgii ukazanim formom i postaciom. Najważniejsze fragmenty kompozycji artysta podkreśla bielą oraz różnicuje natężenie światła od niemal całkowitego mroku do bardzo dużego zintensyfikowania.

Sławomir Lewczuk dąży za pomocą wybranych środków artystycznego wyrazu do uzyskania dużego natężenia i „dźwięczności” barw. Jego kompozycje są zdyscyplinowane, uporządkowane, rządzą nimi surowy rygor; w wielu z nich treść zamknięta jest w prostym, lakonicznym znaku. Zaskakujące konteksty, w jakich pojawiają się postaci na obrazach Lewczuka, nasuwają skojarzenia z surrealizmem. Konteksty te są głęboko przemyślane, a przekaz jego prac bardzo wyrazisty. Przedstawienia ukazują z jednej strony niezwykle zaangażowanie w obserwowanie zjawisk współczesnego świata, z drugiej zaś dystans uwidaczniający się w stosowanej przez artystę ironii i humorze. Opowieść malarska Sławomira Lewczuka przedstawia świat widziany jakby w krzywym zwierciadle.

44

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 4/VIII", 2021

olej/piótno, 130 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE 4/VIII | 130 x 110 | 2021"

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 700 EUR

„Poezje, moralitety i rozprawy Pawlaka są w swej większości monotonne, męczące, zdolne wpędzić w stan depresji (co nie znaczy nieciekawe). Obrazy przeciwnie – zadziwiają różnorodnością tematów i ujęć, zachwycają bogactwem środków formalnych, łatwością obrazowania, celnością plastycznej metafory, spajającej 'co' i 'jak' w spójną całość. Każdy inny, każdy o czymś, każdy będący odpowiedzią i rozwiązaniem, nie wątpliwością i wahaniem. A jeśli nawet taki jak inne i o niczym, to jednak dobry jako przedmiot, w którym widać talent i pracę. Tak czy inaczej – nie nużą, choćby nie wiem, ile i jak długo je oglądać. Ich tajemnicę artysta ujawnia ze śmiechem, przywołując jako motto do jednego ze swych tekstów słowa Nietzschego: 'Wszystkie rzeczy dobre mają w sobie coś niedbałego i leżą jak krowa na łące'”.

Maryla Sitkowska



45 †

TADEUSZ KALINOWSKI

1909-1997

Kompozycja 2 z cyklu "Białoczerwone", 1967

olej/piótno, 60 x 85 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'T. Kalinowski 1967'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'T. KALINOWSKI POZNAŃ | z cyklu "Białoczerwone" 2 | wym. 60 x 85 olej'

estymacja:

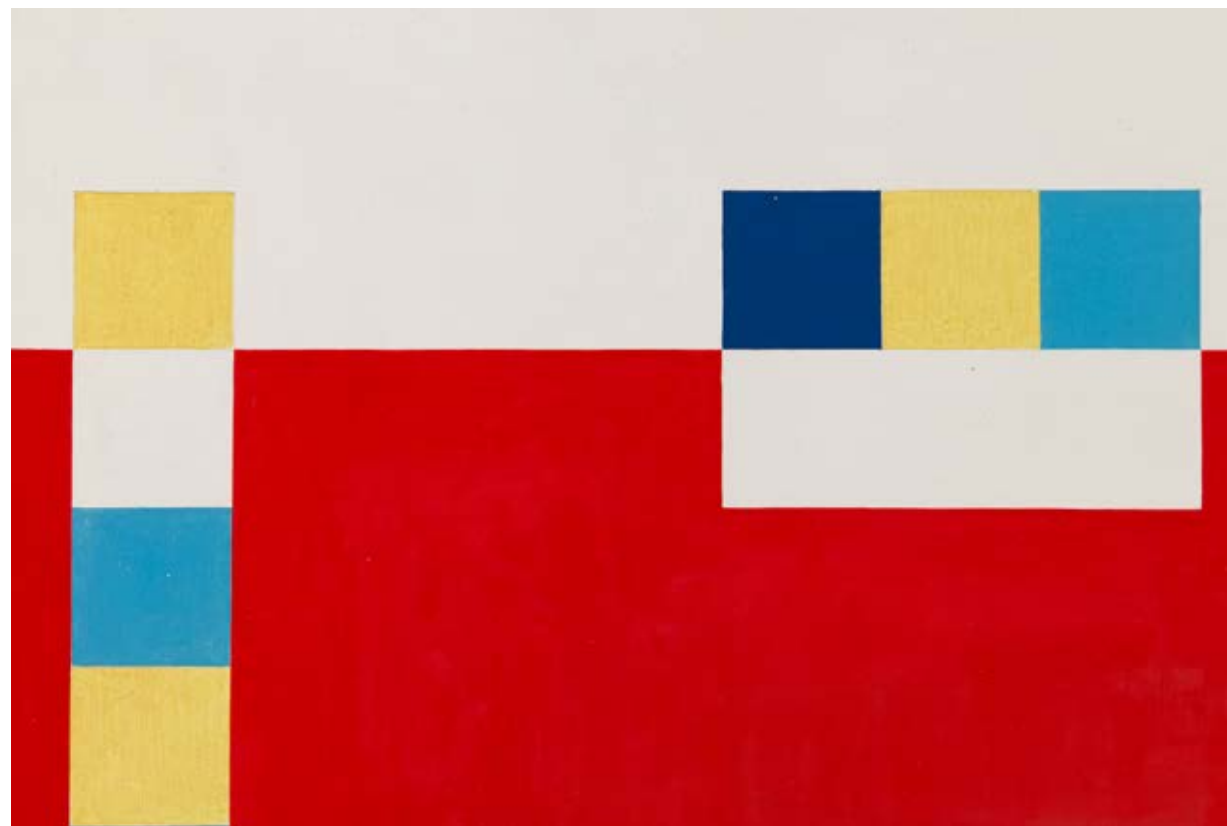
20 000 – 30 000 PLN

4 500 – 6 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

Tadeusz Kalinowski tworzył obrazy i grafikę, realizacje z zakresu scenografii, malarstwa ściennego czy projekty użytkowe. Z wykształcenia był architektem wnętrz oraz scenografem, w trakcie wojny współpracował m.in. z teatrem Leona Schillera. Po wojnie rozpoczął eksperymenty zasadzające się na dorobku formistów, następnie tworzył w konwencji realistycznej. Jednak już w 2 poł. lat 50 zwrócił się ku twórczości utrzymanej w duchu informelu, tworzył liczne kolaże z wykorzystaniem tanich materiałów, takich jak skrawki materiałów, ilustracje wycięte z gazet. W swojej twórczości malarskiej często sięgał po doświadczenie zdobyte w trakcie pracy w teatrze, do realizacji swych obrazów wykorzystywał scenograficzne szkice. Od 1957 konsekwentnie poruszał się w obrębie sztuki abstrakcyjnej, porzucając utrzymane w fantastycznych konwencjach pejzaże i akty oraz fascynację malarstwem materii. Postawa artysty ulegała postępującej radykalizacji, która ujawniła się w coraz bardziej ascetycznych płótnach, oszczędność form rekompensowała ich rytmizacja, jednolicie kładziony żywy kolor. Jego prace zaliczane do realizacji z nurtu abstrakcji geometrycznej nie były jednak tworzone pod dyktando obiektywizmu i stabilności. Wielu krytykom prace Kalinowskiego nasuwały skojarzenia z herbami, emblematami, flagami, jednak w przeciwieństwie do tych znaków rozpoznawczych głównym celem ich powstania nie była potrzeba politycznych, społecznych asocjacji, lecz ciągła chęć zestawienia w coraz to nowszych układach geometrycznych kształtów i barw. Prezentowany obraz stanowi egzemplifikację zagadnienia autorefleksyjności, która zajmowała artystę od dawna. Obraz jest wyrazem zmagania z prawidłami kompozycji, zależnościami pomiędzy barwami i ich oddziaływaniem na widza.



46 †

STANISŁAW BAJ

1953

Rzeka Bug

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

estymacja:

28 000 – 35 000 PLN

6 300 – 7 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Dla mnie mistrzem nad mistrze jest Vermeer, on po prostu używał rzeczy wyłącznie potrzebnych do życia obrazu, do istnienia tego organizmu obrazu. Mało tego, siła również w tym jest, że to są rzeczy proste, oczywiste, takie, które po prostu mogą się wszędzie zdarzyć i to jest nieprawdopodobna siła również w tej prostocie – ale użyte w sposób genialny, że te obrazy są niezaśmiecone. Nie ma rzeczy przypadkowych, nie ma rzeczy niepotrzebnych i są to jednocześnie z tych rzeczy prostych, niezwykle malarskie, ale i filozoficzne i poetyckie traktaty. Wszystko w to można wpisać”.

Stanisław Baj



47 †

TERESA RUDOWICZ

1928-1994

"Kompozycja 61/16", 1961

kolaż, tusz/tektura, 49 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA RUDOWICZ | 61/16'

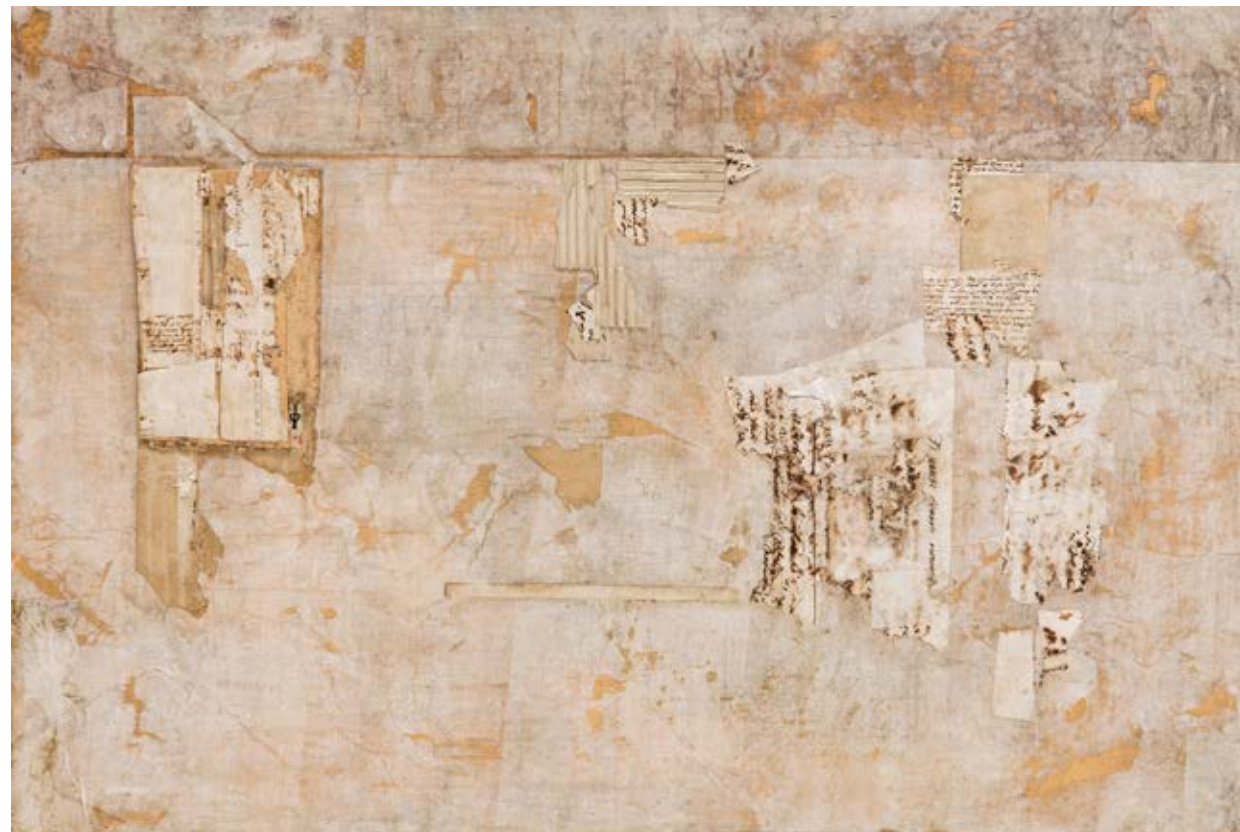
estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 900 EUR

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

Guillaume Apollinaire, [cyt. za:] Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, wyd. II, Wrocław 1986, s. 7.



48 †

WŁODZIMIERZ JAN ZAKRZEWSKI
1946

Bez tytułu ("Obraz z dnia 27.07.79"), 1979

olej/ płótno, 46 x 61 cm

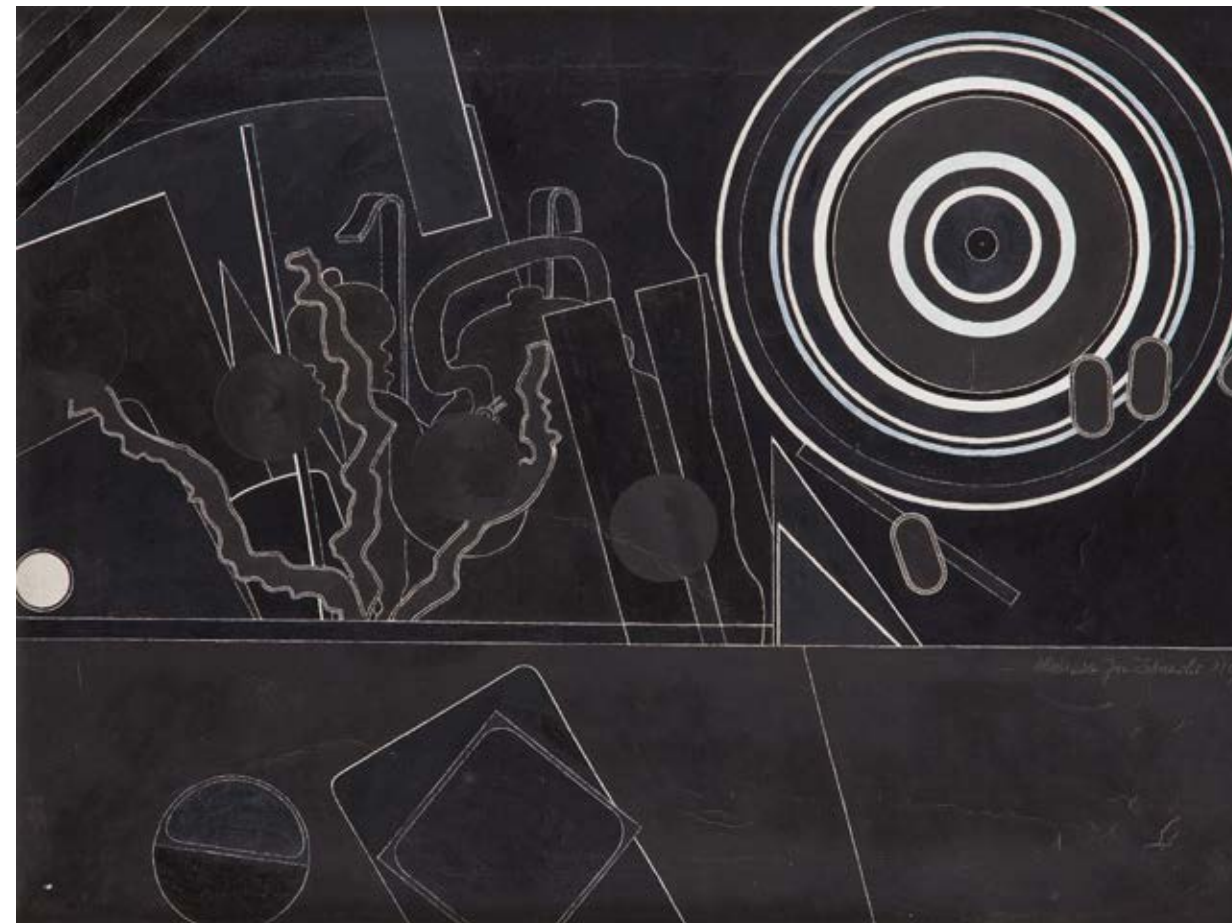
sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji: 'Włodzimierz Jan Zakrzewski 27.07.1979'


sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ JAN ZAKRZEWSKI I OBRAZ Z DNIA 27.07.1979 R. I 46 X 61 CM OLEJ, PŁÓTNO'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR





Włodzimierz Jan Zakrzewski pochodzi z artystycznej rodziny: jego ojciec, Włodzimierz Zakrzewski, był słynnym malarzem-weducistą, matka Elżbieta Owsepian-Zakrzewska, również trudniła się tą profesją. Malarz studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i w 1970 obronił dyplom w pracowni prof. Krystyny Łada-Studnickiej. Lata 70. to moment, w którym wykształcił się indywidualny styl artysty. Mimo że z czasem ewoluował, wiele z jego elementów utrzymało się przez wszystkie lata twórczości. Wczesne dzieła artysty charakteryzują się dużym uproszczeniem przedstawień. Jego pejzaże i martwe natury zbliżały się niemal do abstrakcji. „Budowane były wielopłaszczyznowo, z dynamicznych układów składających się z płaskich, barwnych form i ostrych, kategorycznych podziałów liniowych, często prowadzonych po diagonalu. Płasko kładziony kolor sąsiadował na jego obrazach z partiami półprzezroczystymi, malarskimi lub fragmentami pokrytymi geometrycznymi wzorami. W tamtym okresie artysta był szczególnie zainteresowany ukazaniem w konkretnym obrazie zmian, jakie zachodzą pod wpływem czasu” (Ewa Gorządek, profil artysty w serwisie Culture.pl). W drugiej połowie lat 70. w dziełach Zakrzewskiego zaczęły pojawiać się znaki graficzne i ich pochodne. Malarz przedstawiał obrysy przedmiotów, liter, figury geometryczne. Tego rodzaju formy zauważyć można również w prezentowanym w katalogu dziele „Obraz z dnia 27.07.79”. Niemalże monochromatyczna kompozycja została zbudowana tu na subtelnym zarysach nieznanymi przedmiotów oraz okręgów. Na początku lat 80. artysta wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie kontynuował pracę w obranej konwencji, dążąc jednak do coraz większych uproszczeń.

Anda Rottenberg pisała o nim: „Włodzimierz Jan Zakrzewski przez lata zajęty był rozważaniami nad funkcjonowaniem we współczesności klasycznych tematów malarskich: pejzażu i martwej natury. Doprowadzał te malarskie archetypy do rozmaitych konkluzji; raz była to – tworzona na zimno – imitacja ‘malarstwa ruchu’, innym razem oszczędna abstrakcja geometryczna. Z biegiem lat treścią jego twórczości stała się autobiografia. W obrębie jednego płótna godził artysta fragmenty wspomnień o widzianych miejscach i przeżytych wydarzeniach – osobistych i publicznych – z wysiłkiem zgłębiania własnej tożsamości człowieka i artysty. Na płótnach Zakrzewskiego widzimy więc nakładające się na siebie obrazy, rysunki i symbole, nie zawsze budujące jedną semantyczną całość – jak nielogiczne są strzępy wspomnień pomieszane ze snami. W ostatnim okresie artysta wyszedł w swej twórczości poza dwuwymiarową przestrzeń malarską i buduje skomplikowane, wieloelementowe narracje, stopniowo wprowadzając wodza w zagadnienia wykraczające poza osobiste problemy, w doświadczenie historii” (Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2020, s. 201).

W działaniach Zakrzewskiego można zauważyć osadzenie w tradycji malarstwa polskiego i europejskiego, przede wszystkim szkołę Piotra Potworowskiego i słynnych twórców martwych natur: Giorgio Morandi i Amédée Ozenfanta. Zakrzewski był również związany z polską awangardą. W wywiadzie z Adamem Mazurem przyznawał: „[o Stażewskim] Tak, znałem go, komentował moje obrazy. Tutaj jest zdjęcie z 1979 roku w mojej pracowni. Stażewski mnie wspierał, był moim mentorem. Ciągłe powtarzał: ‘Upraszczać, upraszczać, upraszczać’. Chyba nie zastosowałem się do jego rad. Upraszczenie jest tak samo ważne jak komplikowanie... Poznałem przez niego Ankę Ptazkowską, podczas wyjazdu do Paryża. Ze Stażewskim miałem szczególny związek, zwłaszcza w kontekście mojego ojca, socrealizmu i tak dalej (...) Ryszard Winiarski, Kajetan Sosnowski... Nie mówię tutaj o Tomku Ciecierskim, z którym spotkałem się w jednej klasie liceum, a potem równolegle studiowaliśmy malarstwo na ASP i mieliśmy przez lata wspólnie szereg wystaw. Winiarski powiedział mi pod koniec lat 70.: ‘Włódku, mieliśmy z tobą problem, bo niby jesteś malarzem, ale z drugiej strony coś kombinujesz’. Po chwili dodał: ‘Wiesz, stwierdził, że jesteś OK’” (Włodzimierz Jan Zakrzewski w rozmowie z Adamem Mazurem [w:] Punkt zwrotny. Rozmowa z Włodzimierzem Janem Zakrzewskim, „Szum”, 25.11.2016, <https://magazynszum.pl/punkt-zwrotny/>, dostęp: 4.06.2023).

49 †

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Bez tytułu z cyklu "Reminiscencje", 1984

technika mieszana/płyta, 94 x 77,5 cm

sygnowany p.g.: 'MUSIAŁOWICZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU: REMINISCENC I 1984 | 94x78 | MUSIAŁOWICZ'

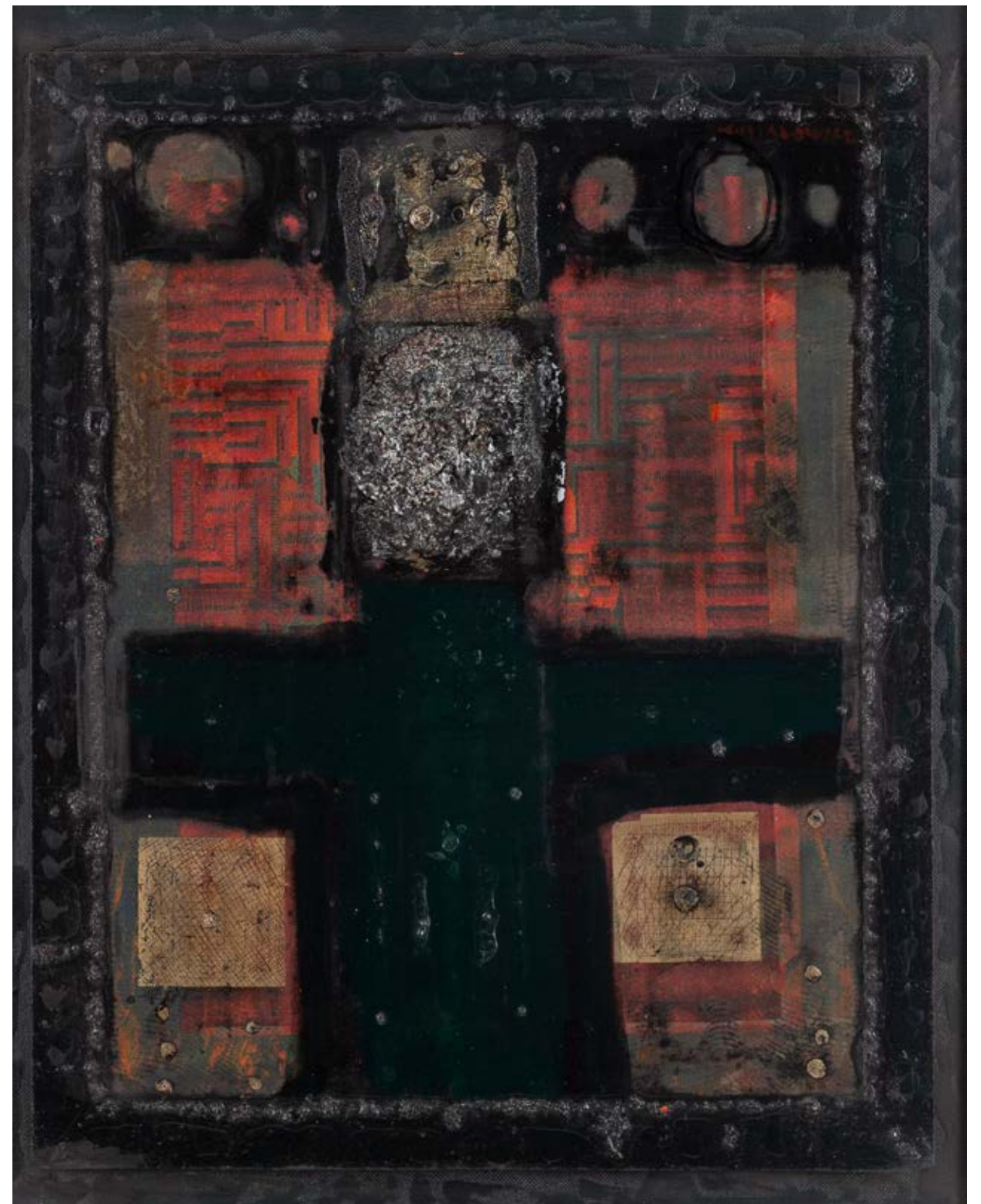
estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 100 - 13 500 EUR

„Ten wynalazek Musiałowicza: szorstkiej, dramatycznie poszarpanej faktury, rozbudowanej następnie w płaskorzeźbową strukturę w jego późniejszym malarstwie, i zawsze utrzymanej w minorowej tonacji, stanowi główny znak rozpoznawczy jego sztuki. Czy nieświadomiona inspiracją do tych dramatycznych, jakby zwęglonych czy spopielających powierzchni w dziełach Musiałowicza nie były owe obrazy zdewastowanej materii miasta, wśród nich widok spalonego wraz z ludźmi powstańczego szpitala?”.

Bożena Kowalska





Henryk Musiałowicz, fot. Jacek Kucharczyk



Lata 80. XX wieku były ważnym okresem w jego twórczości. Zdaje się, że wyprawy artystyczne po Europie, szczególnie te który odbył do Holandii, doprowadziły go do zmiany swojego nastawienia. Jedną z takich podróży twórca odbył w 1956 (Holandia) oraz rok później (Francja). To wtedy zapoznał się on z malarstwem dwóch wielkich mistrzów – Rembrandta i van Gogha – a przede wszystkim ich późnymi płótnami. Jak opowiadał o tym doświadczeniu sam Musiałowicz:

„Zobaczyłem w Holandii dużo dzieł Rembrandta i van Gogha. Zacząłem śledzić drogi poszukiwań tych mistrzów. Wydaje mi się, że najlepsze dzieła Rembrandta to właśnie obrazy, które powstały w ostatnich latach jego życia. A więc wynik jego stałych poszukiwań. Wtedy, gdy nie tylko rejestrował naturę, ale przede wszystkim przekazywał doznania ze spotkań z naturą. Na pewno trzeba szukać, szukać przez całe życie” (Henryk Musiałowicz [cyt. za:] Świat Henryka Musiałowicza i świat według Niego, Henryk Musiałowicz, Poznań 2002, [red.] Małgorzata Waller, s. 11).

Był to okres podjęcia decyzji o samotnej drodze twórczej. Musiałowicz, jak wielu innych w tym czasie, z trwogą przyjął decyzję o proklamacji stanu wojennego. Jego miejscem spokoju oraz schronienia okazała się letnia pracownia w Ciełszy koło Pułtuska. To właśnie w tym ustronnym miejscu artysta zaczął spędzać coraz więcej czasu i pracował nad najważniejszymi pracami z nowych cykli, wśród których należy wymienić

ten, z którego pochodzi prezentowana praca – „Reminiscencje”. W tym okresie Musiałowicz zaczął kłaść duży nacisk na wygląd ram swoich prac. Podobnie jak w zaprezentowanej pracy przykuwa ich dekoracyjność oraz rozbudowana ornamentyka. Jak opisuje zmiany, które zaszły w twórczości Musiałowicza w latach 80. Włodzimierz Nowaczyk: „Faktura stała się zagęszczona, farba została zmieszana ze żwirem, nastał czas ‘czarnych obrazów’. One to zbudowały kanon tej twórczości. Artysta stał się klasykiem” (Włodzimierz Nowaczyk [w:] Henryk Musiałowicz, [red.] Małgorzata Waller, Poznań 2002, s. 25).

Drugim, ważnym źródłem inspiracji dla artysty była wojna. Jak opowiada o wpływach na sztukę Musiałowicza Bożena Kowalska: „Droga Henryka Musiałowicza była prosta i klarowna. Wyrosła i czerpała, a i czerpie do dziś z dwóch źródeł. Po pierwsze z przeżyć wojennych i szukania sensu istnienia w sacrum. Jest to źródło duchowe. Po drugie zaś z odkrycia języka wypowiedzi zaczerpniętego z wojennego doświadczenia oczu, którym była powierzchnia unicestwionej materii żywej i martwej. I jest to źródło formalne. Z tym bagażem obciążeń, imperatywu spłacania długu własnego życia, potrzeby znalezienia dobra, odkrycia tajemnicy sacrum, i mimo wszystko, co widział, nadziei, a nawet optymizmu Musiałowicz rozwijał swoją, do samego dnia własną i właściwie przez całe życie niezmienną sztukę. Ani nowoczesna, ani w pełni tradycyjna. Osobną.” (Bożena Kowalska, O twórczości Henryka Musiałowicza, s. 2).

50 †

JAN ZIEMSKI

1920-1988

Z cyklu "Formury", 1959

olej, kamień/płyta, 60 x 40 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan ZIEMSKI | LUBLIN 1959'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

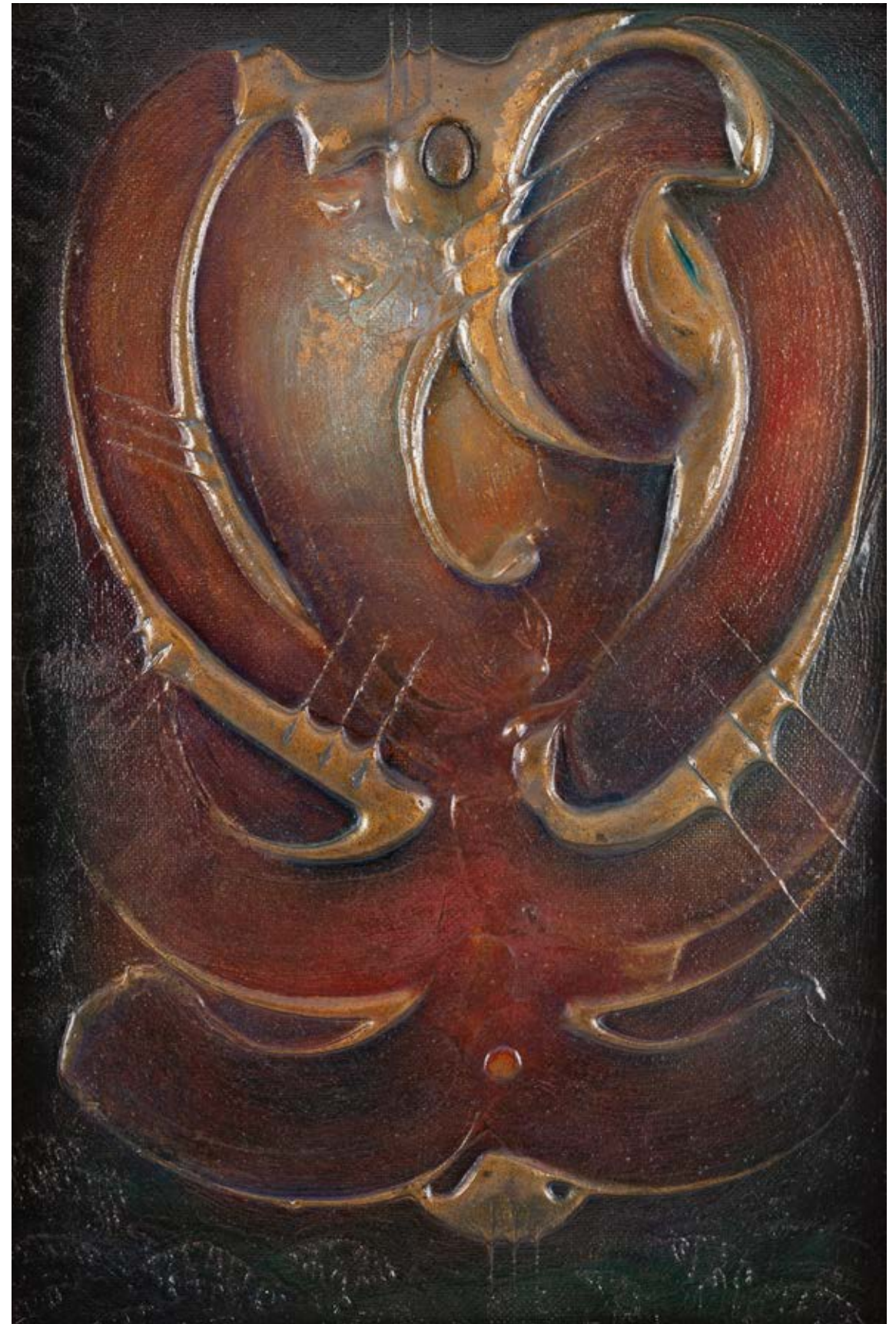
6 800 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Jan Ziemiński z grupy 'Zamek' od kompozycji surrealistno-metaforycznych, w latach 1957-58 przeszedł poprzez asocjacyjne obrazy jak 'Upadek Ikarusa', gdzie gładką powierzchnię obrazu tworzyła regularna, nakrapiana tkanina – do iluzyjnie osiągniętego efektu chropowatości powierzchni, a potem para-rzeczywistej konsystencji muru. W rezultacie tego procesu przemian w 1959 r. doszedł artysta do prac kształtowanych reliefowo, modelowanych w gipsie i zamalowanych jednym kolorem. Podobne niekiedy do skorodowanych powierzchni ciał stałych, lub wypukłych żeber, nabierały one konkretyzacji tworów natury. W połowie lat sześćdziesiątych przeszedł Ziemiński od tego typu działań do konstrukcji barwno-przestrzennych, sprzęgniętych już nie z naturą organiczną, ale ze światem cywilizacji technicznej”.

Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity, Warszawa 1998, s. 110



51 †

RAJMUND ZIEMSKI

1930-2005

"Pejzaż", 1983

olej/piótno, 60 x 42 cm

sygnowany p.d.: 'R. Ziemski'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | pejzaż 60 x 42 | 1983 r'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

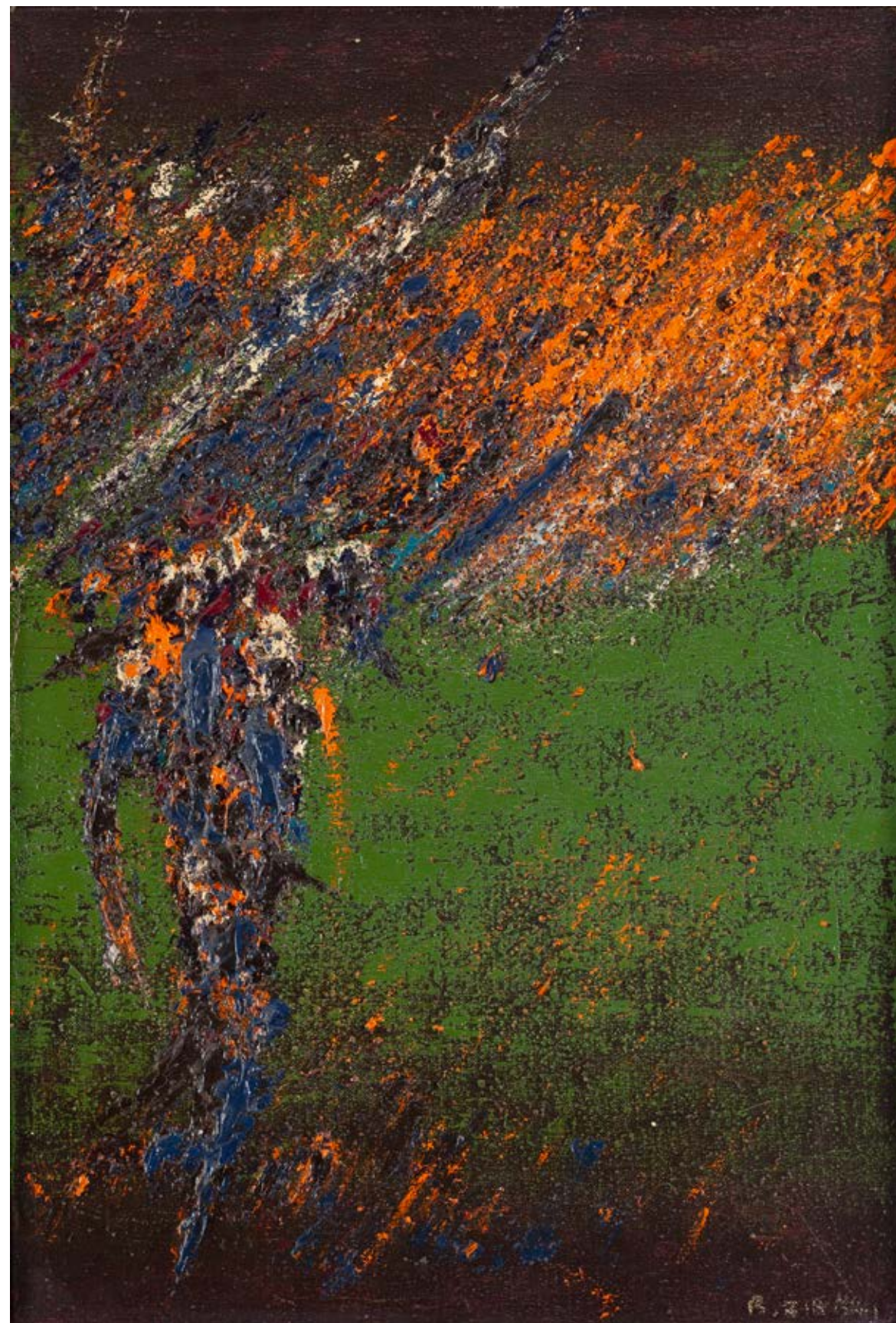
5 600 - 7 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„W okresie wystawy w Arsenale, a zresztą i później, w latach 1956-57, moje obrazy bliskie były malarstwu figuratywnemu; obracałem się w świecie realiów znanych, realia te wystarczały jeszcze treściom, które chciałem pokazać. Ale z czasem okazało się, że dla spraw, jakie mam do powiedzenia, dla treści, jakie chcę w swoich obrazach zamknąć, muszę znaleźć formy będące czymś w rodzaju syntezy, formy kreujące, a nie naśladowczo-powtarzające; formy, których sugestywność odpowiadałaby zamierzonemu celowi”.

Rajmund Ziemski



52 †

ANDRZEJ S. KOWALSKI

1930-2004

"Obraz brunatny", 1960

olej/piótno, 120 x 60 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'A.S. Kowalski 60'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 600 – 7 900 EUR

WYSTAWIANY:

Andrzej S. Kowalski, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 5.04-5.05.2013

LITERATURA:

Andrzej S. Kowalski, katalog wystawy, [red.] Jan Trzupek, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2013, ss. 75 (il.), 167 (spis)

„Obrazy moje mogą być potraktowane jak pismo, którego właściwości tak czy inaczej świadczą o człowieku, a nawet tak czy inaczej go określają. To, co na tej zasadzie zostanie z moich obrazów odczytane, będzie jednak całkowicie poza moimi intencjami i założeniami. (...) Żaden malarz nie jest uwolniony od działania determinantów nieświadomych, w wyniku których powstają niezamierzone rezultaty. Nikt przecież nie jest wolny od dyktanda podświadomości i jej wpływu na szereg elementów decyzji i wyborów”.

Andrzej S. Kowalski, 1964



53 †

JERZY KUJAWSKI

1921-1998

Kompozycja, 1959-62

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

estymacja:

40 000 - 50 000 PLN

9 000 - 11 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„[Kujawski] był artystą, którego wkład w tworzenie awangardy europejskiej XX wieku jest znakomitym przykładem związków, jakie łączyły polskich artystów z międzynarodowym modernizmem. Kujawski współtworzył w Europie zręby powojennego surrealizmu, był jednym z pierwszych malarzy abstrakcji lirycznej, w sztuce abstrakcyjnej eksperymentował z materią, w malarstwie figuratywnym dyskutował z kulturą popularną, a wreszcie w odwołaniu do nieortodoksyjnej tradycji surrealizmu stworzył podwaliny pod późniejszą sztukę ciała”.

Jerzy Turowski





PIONIER MALARSTWA INFORMEL

Jerzy Kujawski, dziś pozostający nieco w cieniu innych twórców wywodzących się z krakowskiego środowiska, odegrał znaczącą rolę jako ich łącznik ze światem sztuki zachodnioeuropejskiej. Jak pisał Jerzy Turowski w katalogu retrospektywnej wystawy artysty w Zachęcie: „był artystą, którego wkład w tworzenie awangardy europejskiej XX wieku jest znakomitym przykładem związków, jakie łączyły polskich artystów z międzynarodowym modernizmem. Kujawski współtworzył w Europie zręby powojennego surrealizmu, był jednym z pierwszych malarzy abstrakcji lirycznej, w sztuce abstrakcyjnej eksperymentował z materia, w malarstwie figuratywnym dyskutował z kulturą popularną, a wreszcie w odwołaniu do nieortodoksyjnej tradycji surrealizmu stworzył podwaliny pod późniejszą sztukę ciała”.

Studiował w krakowskiej ASP, był związany z kręgiem młodych twórców skupionych wokół Tadeusza Kantora, z którymi tworzył pierwszy teatr podziemny. Nieobce było mu także środowisko warszawskie, przyjaźnił się między innymi z Marianem Boguszem. Do Paryża wyemigrował na stałe w 1945, szybko nawiązał nowe kontakty artystyczne i zbliżył się do środowiska surrealistów z kręgu André Bretona. Już dwa lata później zaprezentował swoje prace na Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w Galerii Maeght w Paryżu. Charakterystyczne dla płócien z tego okresu są organiczne formy. Malowane wówczas pejzaże są w swoim kształcie bliskie wyobrażonym światom Rolanda Topora, przyjaciela artysty.

W 1957, w warszawskiej galerii Krzywe Koło, odbyła się pierwsza indywidualna wystawa artysty w Polsce. Kujawski przez cały okres emigracji utrzymywał żywe kontakty z rodzimym środowiskiem: twórcami z kręgu grupy krakowskiej, Marianem Boguszem, Jerzym Skarżyńskim, Alfredem Lenicą. Szczególnie w lirycznych abstrakcjach tego ostatniego daje się odnaleźć wiele dowodów na pokrewieństwo wrażliwości i wymianę doświadczeń obu artystów. Od końca lat 40. do mniej więcej II połowy

dekady lat 50. Kujawski uprawiał sztukę abstrakcyjną, należał do grupy międzynarodowych pionierów informel. Systematyczne kontakty z polskimi twórcami pozwalają na postawienie tezy, że inspiratorem taśzystowskiej zawieruchy, która przetoczyła się nad polskim malarstwem lat 50., w dużej mierze był właśnie Kujawski.

Turowski pisał o tym okresie: „W twórczości Kujawskiego, podobnie jak u wielu malarzy mu współczesnych, właśnie informel, po przygodzie z surrealizmem, otwierał nowe drogi eksperymentowania w sztuce. To też zwrot ku malarstwu gestu wydawał się sprawą naturalną i był w przekonaniu tych wszystkich twórców zgodny z logiką ich rozwoju artystycznego. Warto więc podkreślić, iż to nie sprawa formy w sposób istotny różniła awangardowych artystów, lecz ich przekonania dotyczące relacji między abstrakcyjną formą i społeczeństwem, a w praktyce, różne sposoby zaangażowania politycznego. Było to szczególnie widoczne w kontekście napiętej sytuacji politycznej we Francji lat 50. oraz zimnej wojny na świecie. Kujawski, podpisując deklarację ‘Rupture inaugurale’ dał jednoznaczny wyraz swej postawie, która wobec dobrze mu znanej sytuacji na stalinowskim Wschodzie uległa teraz tylko utwierdzeniu. Nic też dziwnego, że nie wyzbywając się pojęcia materializmu dialektycznego, wpisanego w apolityczną poetykę surrealizmu i abstrakcji, zachował wyraźny dystans wobec polityzacji ruchu ‘Cobra’, a akceptując generalną linię intelektualnej lewicy z kręgu artystycznego ‘Phases’”.

Początek lat 60. wyznacza zainteresowanie przede wszystkim malarstwem materii. Artysta pozostał abstrakcjonistą, eksperymentował z różnymi technikami – nieoczekiwane skojarzenia wywoływała faktura olejnych obrazów malowanych na papierze i naklejanych na płótno. W tym okresie odbyło się wiele indywidualnych wystaw artysty na całym świecie, a jego prace trafiły do prywatnych i instytucjonalnych kolekcji.

54 †

EUGENIUSZ GEPPERT

1890-1979

Polska kawaleria, 1962

olej/płótno, 96 x 127 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Eugeniusz Geppert 1962'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 700 - 4 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna
Christie's, Londyn, 2002
kolekcja prywatna

„Dwie sprawy są istotne dla obecnego malarstwa Gepperta i obie czarują. Pierwszą z nich jest świat jego przedstawień związanych z jakimś motywem noszącym na sobie często cechy surrealizmu. Dawny powiew romantyzmu doprowadził artystę do surrealistycznego kojarzenia różnych elementów treściowych i nieoczekiwanych skojarzeń (...) Ułani, wycworni jeźdźcy, cyrkowcy, wołyżerki, konie, motywy ludowe, świątki, dzbany, naczynia – wszystko pomieszane, niekiedy połączone kwiatami. Ale nie ten moment jest istotny, lecz to, że wszystkie motywy pojawiające się na obrazach (...) istnieją przede wszystkim przez swe wartości kolorystyczne (...) Drugim ważnym osiągnięciem artysty jest zdolność tworzenia odpowiednich zestawień, opartych nieraz na kilku tylko barwach, ale jakże żywych w swojej orkiestracji (...) Nie bez znaczenia jest również stosunek koloru do formy, do motywu. Zazwyczaj kolor nie pokrywa się z formą, występuje niezależnie od formy, to znów niekiedy (...) przechodzi przez formę”.

Helena Blum, Eugeniusz Geppert. Malarstwo, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1964



SZTUKA DZISIAJ

WYBÓR KURATORA

22 CZERWCA 2023, 19:00

PATRYK PALIWODA
"Po drugiej stronie", 2022



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
15 – 22 czerwca 2023

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

POP-ART · POPKULTURA · POSTMODERNIZM

AUKCJA 27 CZERWCA 2023, 19:00

ANDY WARHOL
"Grevy's Zebra" z cyklu "Endangered Species", 1983



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

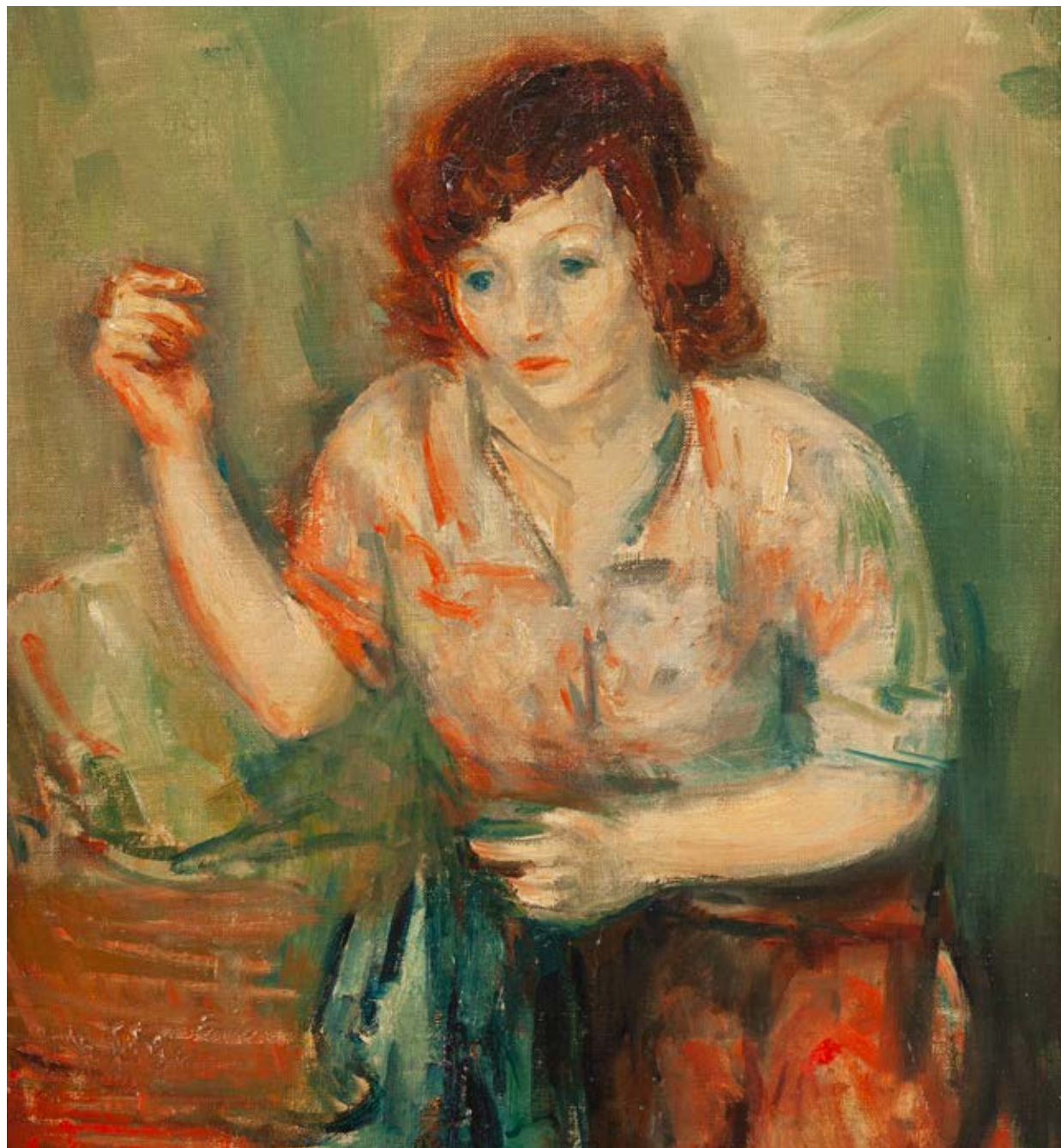
WYSTAWA OBIEKTÓW
15 – 27 czerwca 2023

ART OUTLET

SZTUKA DAWNA

AUKCJA 6 LIPCA 2023, 19:00

JAKUB ZUCKER
Szwaczką



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

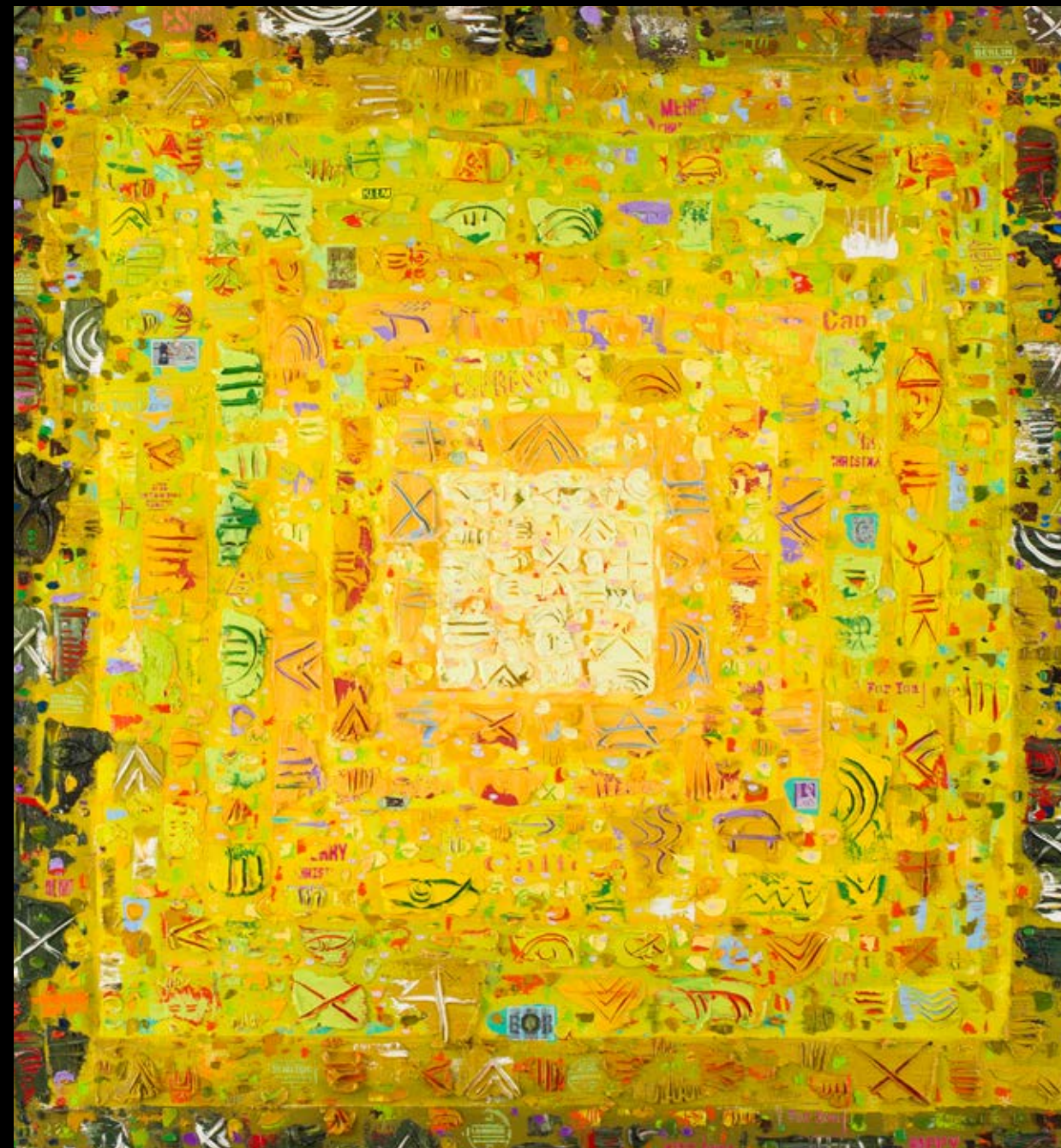
WYSTAWA OBIEKTÓW
21 czerwca – 6 lipca 2023

ART OUTLET

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

11 LIPCA 2023, 19:00

KRZYSZTOF PAJĄK
"Przedwiośnie", 2022



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
28 czerwca – 11 lipca 2023



REDAKCJA TEKSTÓW

Paulina Brol poz. 1

Anna Kowalska poz. 4, 5, 6, 7, 20, 27, 30, 52, 53

Nicole Lewandowska poz. 16, 17, 24, 25, 42, 43

Agata Matusiełańska poz. 49

Alicja Sznajder poz. 2, 3, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 54

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 29 CZERWCA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 2 Jan Dobkowski, fot. Marcin Koniak / Desa Unicum

Poz. 5 Jerzy Nowosielski, fot. Michał Mutor / Agencja Wyborcza

Poz. 9 Józef Hałas, fot. Andrzej Rybczyński / PAP

Poz. 10 Henryk Stażewski, fot. Irena Jarosińska / PAP

Poz. 11 widok wystawy „Henryk Stażewski. Codziennie obecny”, fot. Bartosz Stawiarski, WARSZAWA W BUDOWIE 6 © Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2014

Poz. 16 Wojciech Fangor, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

Poz. 21 Hannes Beckmann, fot. dzięki uprzejmości David Hall Gallery, LCC

Poz. 24 Widok wystawy Jana Pamuły w Galerii Piekary w Poznaniu

Poz. 31 Ewa Kuryluk, fot. Jacek Domiński / REPORTER

Poz. 36 Widok wystawy Włodzimierza Pawłaka w warszawskiej Zachęcie w 2008

Poz. 41 Tomasz Ciecierski, fot. Paweł Bobrowski / Desa Unicum

Poz. 43 Koji Kamoji, fot. Adam Tuchliński / REPORTER

Poz. 51 Henryk Musiałowicz, fot. Jacek Kucharczyk

okładka front poz. 9 Henryk Stażewski, Relief nr 11, 1973

okładka 2 – strona 1 poz. 8 Józef Hałas, „M-u”, 1998

strony 2–3 poz. 35 Włodzimierz Pawlak, „W. Strzemiński. Notatki o sztuce rosyjskiej”, 1988

strony 4–5 poz. 26 Alfred Lenica, „Biesiada”, 1967

strony 6–7 poz. 14 Wojciech Fangor, „M 90”, 1967

strony 8–9 poz. 13 Victor Vasarely, „Lynx”, 1979

strony 10–11 poz. 24 Tadeusz Dominik, „Pejzaż”, 2009

strona 12 poz. Paweł Kowalewski, „Ewolucja Rewolucji”, 1985

strony 18–19 poz. Edward Dwurnik, „Sieradz” z cyklu „Podróż autostopem”, 1968

strona 213 poz. 42 Agnieszka Niziurska, „Alpiniści”, 1989

strona 214 poz. 32 Stasys Eidrigevicius, Bez tytułu, 1989

strona 216 – okładka III poz. 40 Jarosław Kozłowski, „Zastona przed cierpieniem”, 2002–05

okładka tył poz. 30 Ewa Kuryluk, „Pelikan”, 1974

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka



