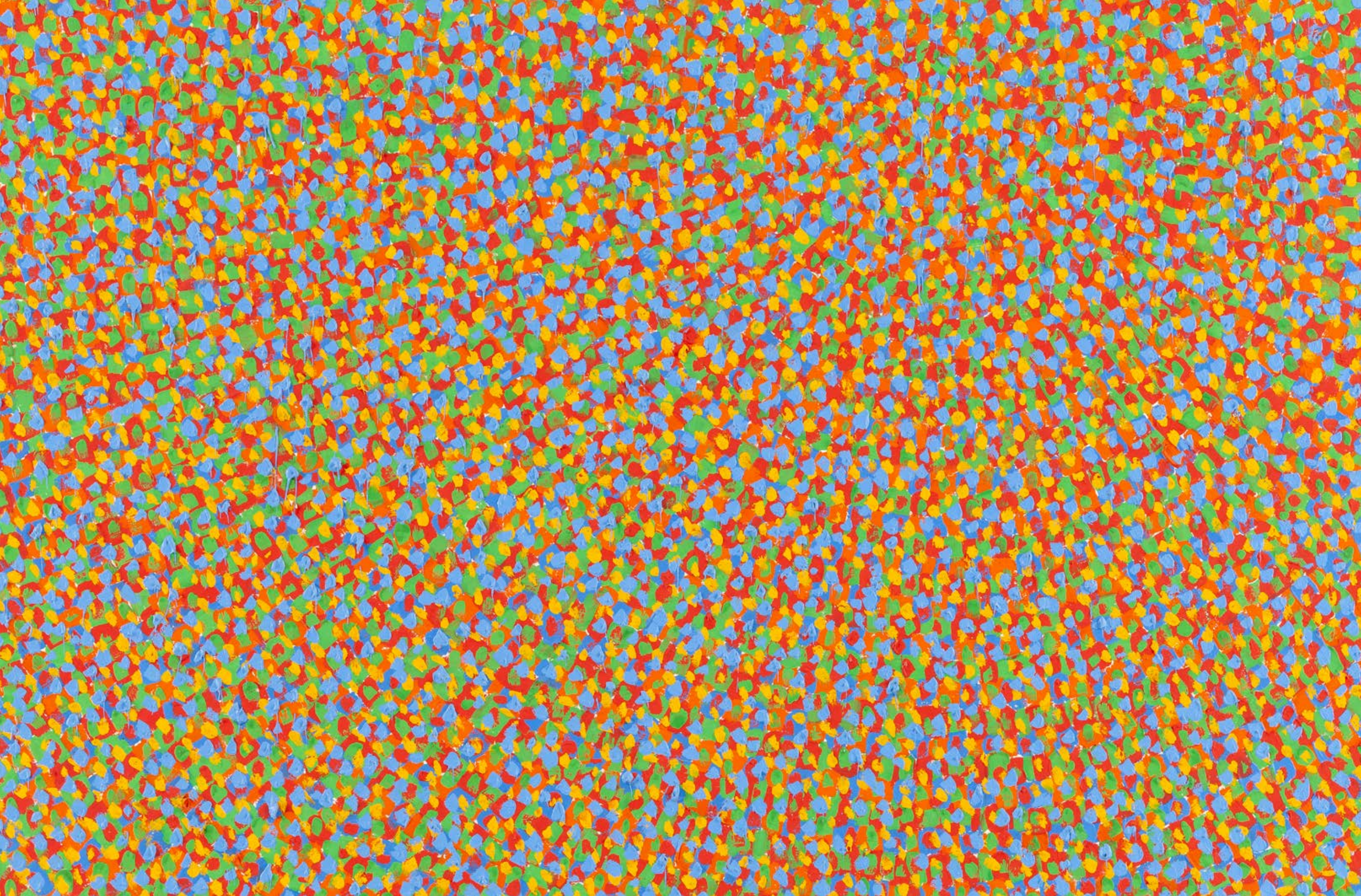


An abstract painting featuring a central figure in a vibrant red garment. The figure's face is partially obscured by a blue band, and their hands are also bound in blue. The background is a deep, dark blue, with a bright red horizontal band at the bottom. The overall style is expressive and modern, with visible brushstrokes and a rich color palette.

DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 30 LISTOPADA 2023 WARSZAWA















SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 30 LISTOPADA 2023

CZAS AUKCJI
30 listopada 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
24 – 30 listopada
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

Alicja Sznajder
tel. 22 163 66 12, 502 994 177
a.sznajder@desa.pl

Michał Bolka
tel. 22 163 67 03, 664 981 449
m.bolka@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI
zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

poniedziałek, środa: 13:00 – 17:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWMBK
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



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 | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Członek Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

Kacper Tomasziewicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

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

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.wolyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

DZIAŁ KRZYZANEK

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.kopiec@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
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Karolina Modrykamień-Krzyżanowska
Młodszy specjalista ds. kampanii online
k.modrykamien@desa.pl
tel. 795 122 723

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 CIEŚLIŃSKA-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
506 251 835



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



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



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



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



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



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



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



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



MAGDALENA KRAJENTA
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ALEKSANDRA JASZKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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.kulkiwicz@desa.pl
532 792 536



WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



INDEKS

Abakanowicz Magdalena 33	Madeyska Arika 34
Beksiński Zdzisław 27	Mierzejewski Jerzy 66
Berdyszak Jan 44–45	Modzelewski Jarosław 59
Bogusz Marian 52	Musiałowicz Henryk 49
Brzozowski Tadeusz 25–26	Nitka Zdzisław 57
Burstein Pinchas (Maryan) 9	Nowosielski Jerzy 14–19
Cisowski Andrzej 64	Nowosielski Leszek 69
Cześniak Henryk 67	Opalka Roman 12–13
Dobkowski Jan 20	Pawlak Włodzimierz 61–62
Dominik Tadeusz 53–56	Pągowska Teresa 29–30
Drózd Stanisław 39	Potworowski Piotr 28
Dwurnik Edward 70–73	Rittersschild Małgorzata 65
Fijałkowski Stanisław 10	Rosenstein Erna 31
Gierowski Stefan 11	Rudowicz Teresa 36
Grynczel Dorota 1	Sempoliński Jacek 51
Grzyb Ryszard 58	Sobczyk Marek 63
Hałas Józef 2–4	Sosnowski Kajetan 37
Kantor Tadeusz 5–8	Tarasin Jan 21–22
Kierzkowski Bronisław 46–47	Tatarczyk Tomasz 40–41
Kobzdej Aleksander 48	Twardowski Lech 42
Kraśński Edward 38	Tyszkiewicz Teresa 32
Kuryluk Ewa 35	Węglowski Apoloniusz 43
Lebenstein Jan 23–24	Woźniak Ryszard 60
Lewczuk Sławomir 68	Ziemski Rajmund 50

1

DOROTA GRYNCEL

1950–2018

"Kompozycja 14/14"

olej/plótno, 92,5 x 73 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Kompozycja 14/14 Grynczel'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

10 000 – 14 000 EUR

„Skąd wziął się ten błękit? Potrzebowałam dużej, niczym niezamkniętej przestrzeni, w której można by się było poruszać nawet bez podłoża – i był to kolor niebieski”.

Dorota Grynczel



„Zbigniew Taranienko: Jaki był powód pojawienia się na twoich obrazach tak bardzo nietypowo wypracowanych faktur?”

Dorota Grynczel: Chciałabym, by bardziej intensywnie wędrowało po nich światło, a odbiorca mógł je odbierać jak w naturze...

Byłam kiedyś na prowincjonalnym odpuscie i sprzedawano na nim kiczowate pocztówki ze zmieniającymi się obrazkami świętych, na przykład Matka Boska Częstochowska zamieniała się w matkę karmiącą, dwie różne reprodukcje były umieszczone na obu stronach gęsto biegnących prążków podłoża. Właśnie wtedy wpadł mi pomysł stosowania faktu, które różnicowałoby wpadające światło. Nakładane pod różnym kątem faktury wprowadzały jego grę w obrazach. Pozostało to do dzisiaj, choć nie zmieniam kierunku ich układów, jak robiłam dawniej, i pozostaję przy jednym kolorze. Niuanse powstają jedynie w zależności od umiejscowienia obrazu.

Z.T.: Powstają jeszcze drobne zmiany faktur przy krawędziach...

D.G.: Ale tylko w obrębie ukazywanej formy. Cały czas pracowałam nad swego rodzaju ikoną, zależało mi na świetle i formie. Światło w ostatnio malowanych obrazach nie jest rozproszone, nie pada z góry czy z boków, tylko jakby od tyłu obrazu. I przez to forma zmienia się przy brzegach: niekiedy się przy nich rozmywa. To rozwiązanie pozwala mi na skupienie się w pracy wyłącznie na niej. We wcześniejszych obrazach wszystko było rozproszone, a światło w nich wibrowało...

Z.T.: Twoje malarstwo zmieniło się w sposób istotny.

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

Z.T.: Czy obie ukierunkowane zmiany koloru przenoszą dla ciebie jakieś znaczenia?

D.G.: Wybór przyciemniania czy rozjaśniania barwy uzależniony jest chyba przede wszystkim od nastroju, choć czerń nie jest dla mnie jedynie wyrazem negacji. Ale może być ona zrobiona także z błękitu – wtedy ma inny wyraz. Ważna jest forma, dlatego przy świetle idącym od tyłu, zza obrazu, pojawiają się obie zmiany barwy. W tych świeżych obrazach, które teraz oglądamy, widać to nawet wyraźniej po brzegach – płótna, jeszcze nie wyschły, a maluję woskowo. Ten typ padania światła podbija kolor”.

Fragment rozmowy Zbigniewa Taranienko z Dorotą Grynczel [w:] Dorota Grynczel, [red.] Rafał Kowalski, Warszawa 2017, s. 14–15

2 †

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"Podział V", 1977

olej/piótno, 100 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnię: '1977 Podział V Józef Hałas'

estymacja:

90 000 – 150 000 PLN

21 000 – 34 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna artysty

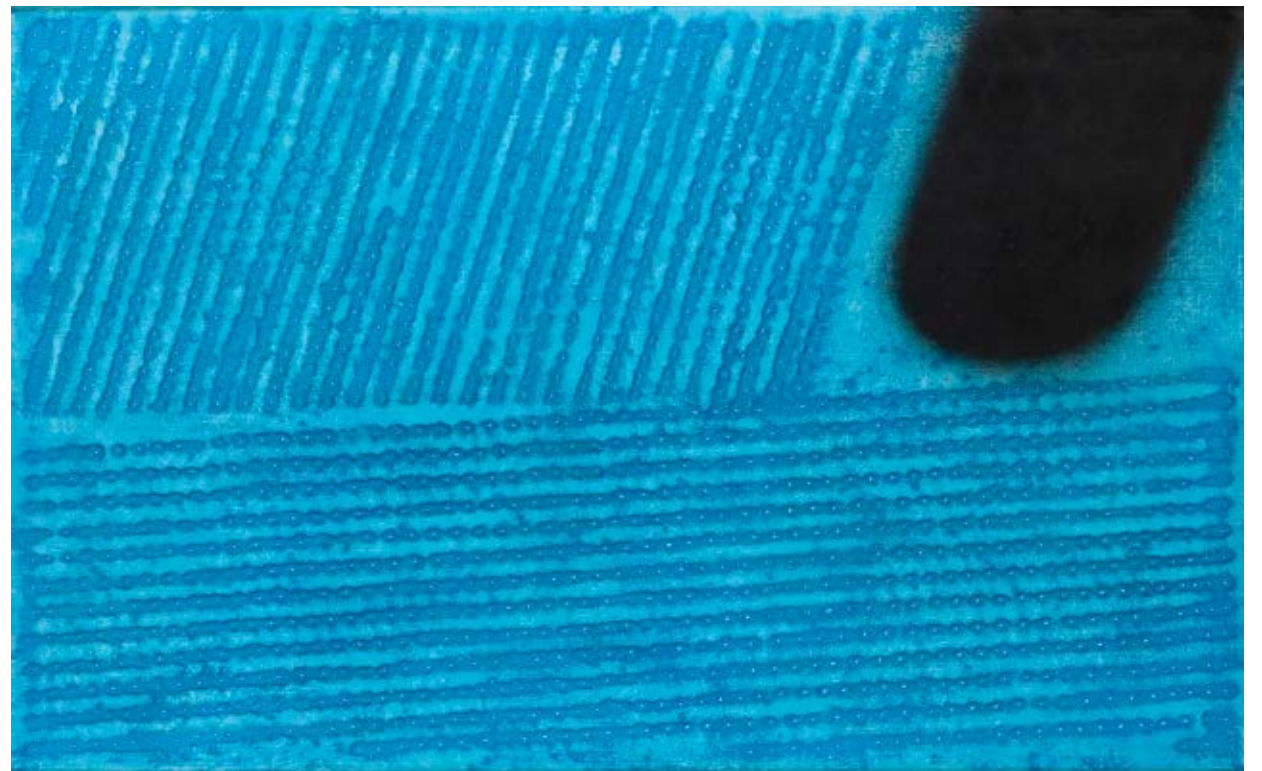
kolekcja prywatna, Polska

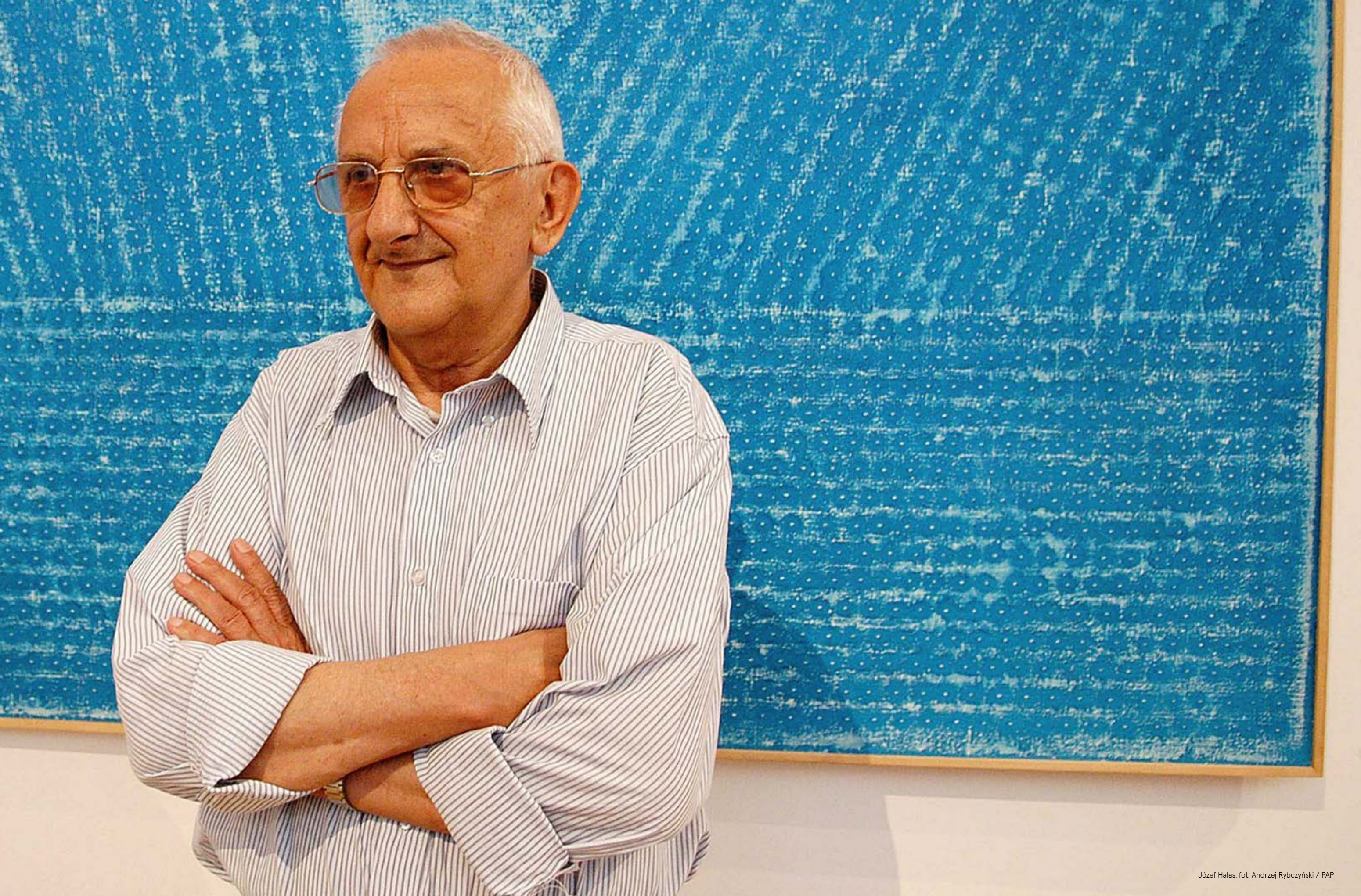
LITERATURA:

Andrzej Jarosz, Józef Hałas, Wrocław 2007, s. 53 (il.)

„Obraz, którego cała powierzchnia zostaje ‘opanowana’ przez relief punktów, staje się formalnie skrajną wersją zatomizowanej i monochromatycznej kompozycji”.

Andrzej Jarosz





3

JÓZEF HAŁAS

1927–2015

Z cyklu "Góry", 2014

akryl/plótno, 190 x 196 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JHałas 2014'

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

23 000 – 34 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

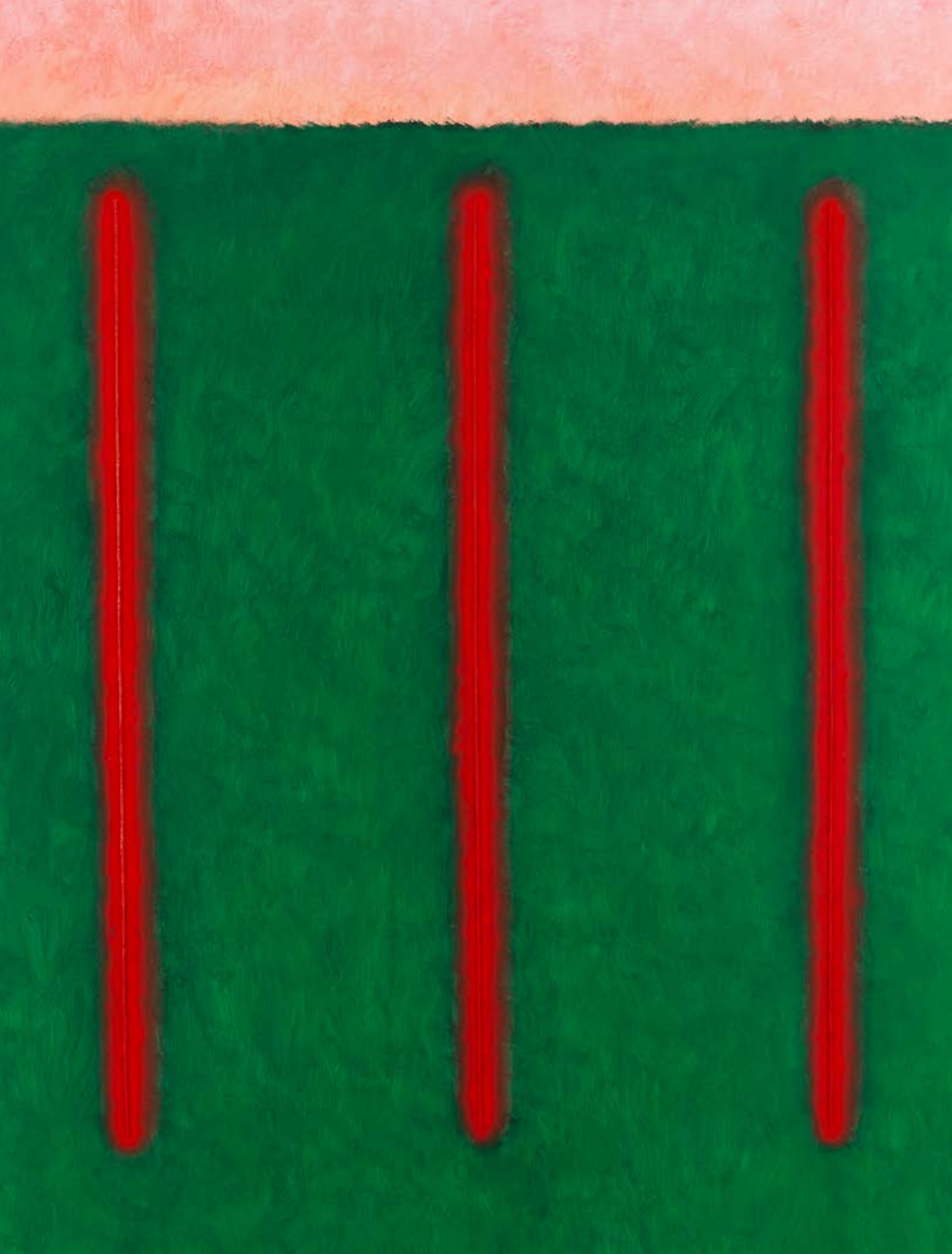
LITERATURA:

Józef Hałas, wyd. Skira, Paryż 2023, s. 120 (il.)

„Nowy Sącz, a zwłaszcza góry, to fundament, na którym Hałas oparł podstawy swojej sztuki, realizując w ciągu lat własny i wielokrotnie opracowywany model malarstwa pejzażowego. Ten uczuciowy związek z krainą dzieciństwa naznaczył sztukę, która, świadcząc o ciągłym rozwoju artystycznym Hałasa, nie wyzbyła się nigdy po trosze sentymentalnego, ale też lirycznego tonu”.

Andrzej Jarosz





Józef Hałas był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli wrocławskiej szkoły malarstwa. Należał do pierwszego pokolenia absolwentów wrocławskiej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, którą ukończył w 1954. Dyplom obronił u Eugeniusza Gepperta. W latach 70. XX wieku związał się ponownie z wrocławską uczelnią, podejmując się pracy wykładowcy. Jako artysta i pedagog Hałas wypowiadał się otwarcie o wartościach, które uważał za kluczowe w sztuce: „Na dobre malarstwo muszą złożyć się dwa elementy: wrażliwość i świadomość plastyczna. Są obrazy, w których najważniejsza jest wrażliwość, zbudowane głównie na niej. Są też takie, gdzie zachowana jest równowaga między wrażliwością a świadomością plastyczną. No i są takie, gdzie przeważa właśnie świadomość plastyczna, ale nie ma jej bez wrażliwości” (źródło: <https://zpap.wroclaw.pl/jozef-halas-gwasze>, dostęp: 7.09.2023). Mimo że Hałas związał niemal całe swoje życie z Wrocławiem, wspomnieniami powracał do miasta swojego dzieciństwa i wczesnej młodości – Nowego Sącza. Zapamiętany górski krajobraz był dla artysty źródłem inspiracji i najczęściej pojawiającym się motywem w jego twórczości.

Józef Hałas malował awangardowo, a jego innowacyjne prace odnajdywały się w różnych kontekstach na ponad 300 przeglądach sztuki. Pierwszy indywidualny przegląd jego twórczości odbył się rok po ukończeniu edukacji wyższej, gdzie zadebiutował lirycznymi obrazami, nawiązującymi do sztuki naiwnej. W latach 50. XX wieku brał udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” (Arsenał), która stała się synonimem niezależnych tendencji występujących na polskiej scenie artystycznej 2 połowy XX wieku. Od lat 60. XX wieku w monochromatycznych pejzażach Hałasa można zaobserwować skierowanie się artysty ku operowaniu wyłącznie rytmem barwnych plam i piaszczyn. U progu pierwszej dekady XXI wieku obrazy Hałasa były już zestawiane nie tylko z modernistyczną twórczością Stanisława Fijałkowskiego czy Jerzego Nowosielskiego, ale także pokazywane w kontekście dawnych mistrzów, takich jak Michał Willmann w klasztornych przestrzeniach (wystawa „Lubiąż. Od Willmanna do Hałasa”, Lubiąż 2011).

Góry należące do najchętniej realizowanych tematów przez Józefa Hałasa wyrażały ambicje stworzenia polskiego pejzażu we współczesnym wydaniu. Jak pisał Andrzej Jarosz w książce poświęconej artyście: „Pejzaż rodzinnych stron malarza oraz obecny w nim podział połaci ziemi na drobne fragmenty za sprawą sieci wąskich, wydłużonych uprawnych pól, olśnienie nim i emocjonalne wzruszenie, stały się podstawą formalnego przetwarzania krajobrazu w ogóle. Wraz z powstaniem uniwersalnego modelu ‘Drogi’ był to kolejny etap służący wykreowaniu przez niego ideogramu pejzażu” (Andrzej Jarosz, Józef Hałas, Wrocław 2007, s. 31–32). Prezentowane na niniejszej aukcji prace ukazujące właśnie góry stanowią przykłady dojrzałej twórczości artysty. Kompozycje nie przedstawiają jednak realistycznego oddania natury, lecz za sprawą wprowadzenia geometrycznego porządku jej zsintezowaną formę. „Chęć porządkowania, syntezy, była naczelnym motorem jego sztuki. Można przecież jeden motyw drażnić przez całe życie, malować i nawet nie zdawać sobie sprawy z tego. Można do motywu wracać, przez całe życie realizować go na nowo, z nową inwencją i siłą. Małe epifanie Hałasa – stodółki, górkę, wnętrza, figury, do których wracał latami, by po latach prób znajdować rozwiązania, które wcześniej nie były możliwe, a teraz stawały się wprost naturalne” (Bogusław Deptuła, Błogosławiona niepewność. O malarstwie Józefa Hałasa [w:] Poszukiwania / In Pursuit. Józef Hałas, katalog wystawy, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2017, s. 8). Prace Hałasa charakteryzują się aluzyjnością i uogólnieniami. Artysta poprzez selekcjonowanie z zapamiętanego krajobrazu fragmentów tworzył obraz będący reprezentacją większej całości, a powtarzany wielokrotnie motyw stawał się rodzajem znaku.

Drugim znaczącym motywem dla artysty, zaczerpniętym z krajobrazu, było morze. Inspiracje Hałasa ogromem bezkresnej wody doskonale odzwierciedla praca „Podział V” z 1977, należąca do cyklu „Podziały”, stworzonego między 1972 a 1981. Nowa wizualna koncepcja obrazów olejnych była następstwem rozwiązań formalnych wcześniej podejmowanych w seriach takich jak „Piony i skosy” oraz „Przeciwstawienia”. Przytaczając słowa Andrzeja Jarosza: „O rozpoczęciu kolejnego etapu artystycznej ewolucji przekonuje wyabstrahowany z płócien ‘Przeciwstawień’ tylko jednego elementu: fakturalnego, istniejącego realnie punktu, gruzełka materii w zawiesinie błękitu. (...) Mijmy jednak świadomość, że kompozycje zbudowane na bazie tysiąckrotnie zwielokrotnionych punktów miały dla Hałasa bardzo konkretne źródło. Artystę fascynowało morze, oglądane po raz pierwszy jeszcze przed wojną. W wieku dojrzałym Hałas odbył kilka wypraw morskich, sycąc się nieskończonością widzianego pejzażu – trudno oprzeć się wrażeniu, że do swojego malarstwa przeniósł jego poetykę. W obrazach mógł pojawić się oczywiście tylko fragment, w którym mieściła się kadrowana powierzchnia morza i niebo rozciągające się ponad nim. Stosując horyzontalne układy płócien, zbliżał Hałas swoje ‘mariny’ do ujęć panoramicznych, choć skala i proporcje syntezy krajobrazu są trudne do uchwycenia. (...) Hałas nie wykluczał także możliwości zestawienia punktu i linii z niezależną od nich szeroką plamą. Niekiedy więc ponad taflą wody obecne są miękkie, ‘puszyste’, czarne i ciemnoniebieskie formy, które regularnym półkolem prawie dotykają horyzontu” (Andrzej Jarosz, Józef Hałas, Wrocław 2007, s. 52–56).

IDEAOGRAMY PEJZAŻU

4 †

JÓZEF HAŁAS

1927–2015

"Góra P-B", 1990

olej/ płótno, 115 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie: 'góra P-B Józef Hałas – 90'

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

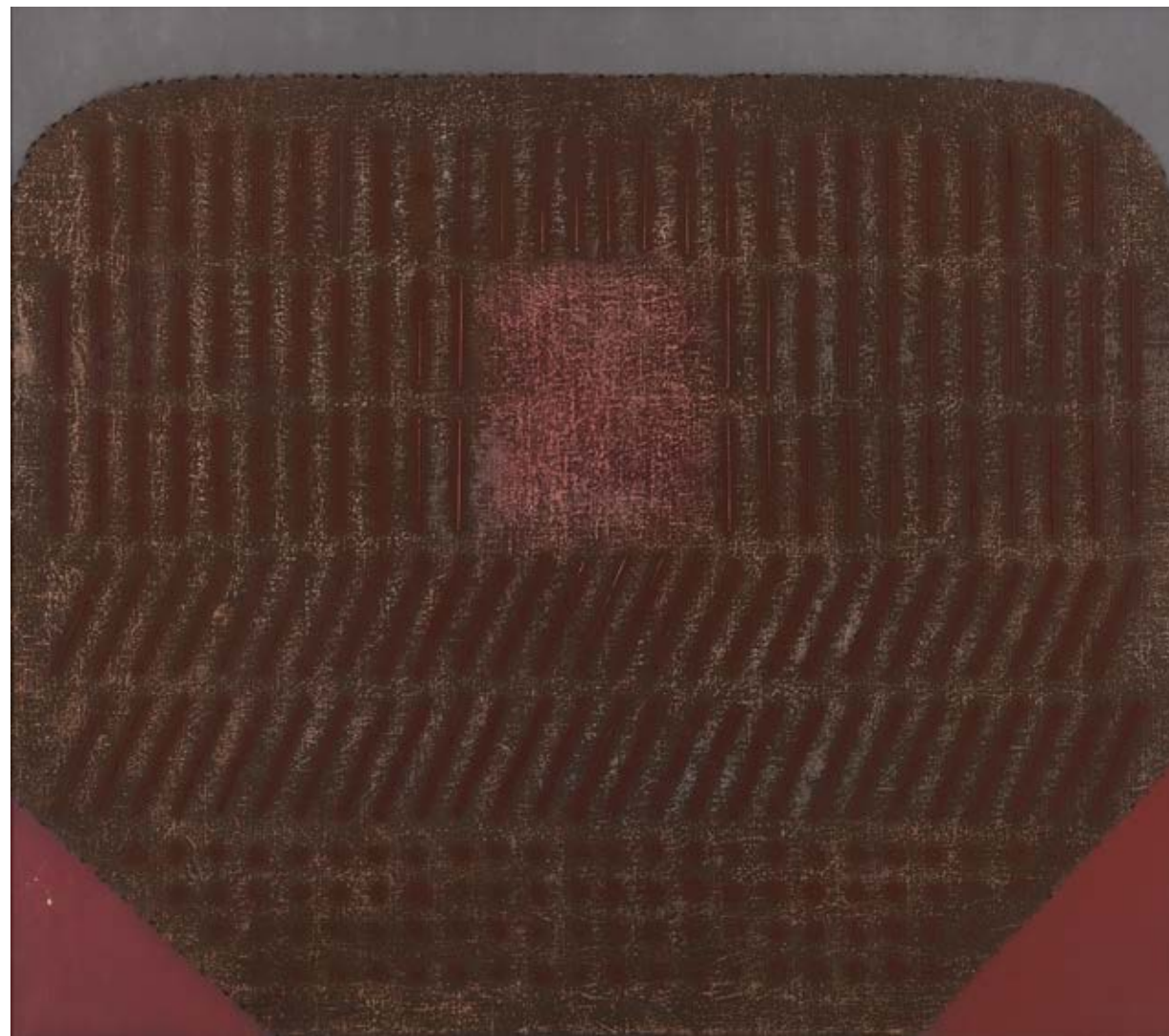
21 000 – 28 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Charakterystyczne jednak, że z komponentów znaczeń góry jako rozpowszechnionego we wszystkich kulturach symbolu łączności Ziemi i Nieba, takich jak wysokość i osiowość, masa i kształt, wybrał artysta zdecydowanie tę drugą parę”.

Andrzej Jarosz



5 †

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Egzekucja według Goi" ("Emballage d'après Goya: L'exécution"), 1970

olej, tusz, kolaż/plótno, 90 x 100 cm

sygnowany okrągłą pieczęcią p.d.: 'T. Kantor' oraz odręcznie 'T. Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: 'Kantor 1970 Execution' oraz sygnowany: 'T. KANTOR'
na odwrociu nalepka wystawowa Whitechapel Gallery w Londynie

estymacja:

1 000 000 - 1 500 000 PLN

227 000 - 340 000 EUR

„Nie wolno identyfikować rzeczywistości z realizmem. Realizm jest metodą naśladowania rzeczywistości, a więc nie jest z nią tożsamy. To zawsze prowadzi do nieporozumień. Realizm jest metodą przedstawiania rzeczywistości. Ekspresjonizm byłby metodą przedstawiania nie rzeczywistości zewnętrznej, lecz świata wewnętrznego. Goya i El Greco są jednymi z pierwszych wielkich ekspresjonistów”.

Tadeusz Kantor





POCHODZENIE:

Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź (depozyt artysty)
Galerie de France, Paryż (zakup bezpośrednio od artysty)
kolekcja prywatna, Niemcy (od 2001)
kolekcja prywatna, Polska (od 2006)
Desa Unicum, 2020
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

„La Chaise. Stolen.Tadeusz Kantor”, Henie-Onstad Kunstsenter, Oslo, 1971
„Tadeusz Kantor. Emballages 1960-76”, Whitechapel Gallery, Londyn, 22.09-31.10.1976
„Tadeusz Kantor. Emballage”, Kulturhuset, Sztokholm, 31.10.1975-6.01.1976
„Kantor, peintures, dessins”, Centre d'Arts Contemporains, Grande Galerie, Petite Galerie, Orlean 1990
„Tadeusz Kantor 1915-1990. Leben im Werk”, Kunsthalle Nürnberg, Norymberga, 19.09-1.12.1996
„Tadeusz Kantor: L'escena de la memoria”, Fundacio Caixa Catalunya, Barcelona, 14.03-18.05.1997
„Kantor. Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora”, Muzeum Narodowe w Krakowie, Krakow, 1999
„Tadeusz Kantor et après...”, Ville d'Orleans, 23.09-28.10.2000
„Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego”, Kunsthalle Wien, Wiedeń, 8.07-3.10.2005
Barbican Centre, Londyn, 3.02-17.04.2006
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 9.05-2.07.2006

LITERATURA:

Tadeusz Kantor. Emballages 1960-76, katalog wystawy, Whitechapel Gallery, Londyn 1974, s. nlb.
porównaj: Borowski Wiesław, Tadeusz Kantor, Warszawa 1982, s. 73
Tadeusz Kantor. Ma création, mon voyage, katalog wystawy, Galerie de France, wstęp: Guy Scarpetta, Paryż 1991, s. 134, poz. kat. 154 (il.)
Denis Bablet, Tadeusz Kantor, [w:] „Les voies de la création théâtrale”, Paryż 1993, s. 33, poz. kat. 15 (il.)
porównaj: Tadeusz Kantor, My creation, my journey, katalog wystawy, [red.] Oka Shigemi, Suzuki Takashi, Tokio, 1994 s. 211, poz. kat. 159
Tadeusz Kantor, katalog wystawy, Kunsthalle Nürnberg, Norymberga 1996, poz. kat. 38 (il.)
Tadeusz Kantor, la escena de la memoria, Madryt 1997, s. 99, poz. kat. 21 (il.)
Krzysztof Pleśniarowicz, Kantor. A to Polska właśnie, Wrocław 1997, s. 184 (il.)
Kantor. Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora [red.] Zofia Gołubiew, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1999, s. 21, poz. kat. 10 (il.)
Jolanta Antecka, Hiszpania Tadeusza Kantora, [w:] „Dziennik Polski”, nr 141, 19.06.1999, s. 43 (il.)
Tadeusz Kantor. Fini comme la mort, [w:] „Pleine Marge”, tom 33, Paryż 2001, s. 21 (il.)
porównaj: Tadeusz Kantor. Interior imaginacji, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, Kraków 2005, s. 165
porównaj: Lech Stangret, Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła, Kraków 2006, s. 110
Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego, katalog wystawy, Warszawa 2006, s. 105 (il.)



Francisco Goya, Rozstrzelanie powstańców madryckich, 1814 r., Prado, Madryt



Prezentowany obraz, wykonany przez Tadeusza Kantora w 1970 roku, należy do serii ambalaży tworzonych przez artystę od 1965. Odbyte w tym okresie podróże do USA zaowocowały zwrotem artysty w kierunku sztuki konceptualnej. Jako bodaj jedyny polski twórca awangardowy podjął w latach 60. aktualny i polemiczny dialog z dziełami konceptualistów, już od dłuższego czasu pełnił bowiem w polskim życiu artystycznym rolę medium, przetwarzającego artystyczne impulsy napływające do Polski z zachodniej Europy, a później także Stanów Zjednoczonych. Wynikało to z kantorowskiej wizji sztuki poszukującej takich sposobów artystycznej wypowiedzi, które mogłyby sprostać wyzwaniom współczesności. Chłonał wszelkie nowinki, umiejętnie asymilował to, co okazywało się przydatne, przetwarzał, mody-

fikował. Technika ambalażu uwiodła Kantora, ponieważ zawierała w sobie właściwość zawieszania dotychczasowych sensów i znaczeń obiektów, które znalazły się w obszarze zainteresowania artysty. Kantor zauważył, że zakrywanie pozwalało paradoksalnie poznać ukrytą treść tego, co opakowywane. Mieszanie porządków, wydobywanie tego, co ukryte, mistyfikacja, sięganie do głębokich warstw pamięci to podstawowe wyznaczniki zarówno realizacji teatralnych, jak i obrazów i instalacji Tadeusza Kantora. W twórczości artysty nowy sposób artystycznego działania – opakowywanie przedmiotów, scenografii, aktorów czy dzieł sztuki – zaznaczył się również w malarstwie, gdzie bohaterami obrazów były utrwalone, wizualne pierwowzory postaci. „Egzekucja według Goi...” należy do cyklu ambalaży muzealnych, w których

kwestionował wartość dzieła sztuki i testował trwałość pewnych archetypów, poszukując języka uniwersalizującego przekaz. Tak powstały „Infantki” inspirowane obrazem Velázquez, „Żołdacy” według Goi i słynny ambalaż „Hołdu Pruskiego”. Przesłonięcie znanych postaci z płócien wielkich klasyków przewrotnie zwraca uwagę na sam obraz. Strategia ambalażu w wydaniu Kantora pozwala bowiem na zawieszenie utrwalonych sensów i znaczeń obiektów, które artysta uczynił przedmiotem swego zainteresowania. Według artysty zakrywanie umożliwia poznanie skrytej treści obiektów – czyni je dostępnymi, ale jednocześnie chroni, pozwala na przechowanie czy utrwalenie. Eliminując to, co zbędne i stanowiące o najbardziej charakterystycznych, wizualnych cechach dzieła, sięga głębiej do

koncepcji i treści, które nabierają uniwersalnego znaczenia. W ambalażach muzealnych posługuje się także figurą retoryczną „Realności Najniższej Rangi”, „która każe mi zawsze sprawy umieszczać i wyrażać w materii jak najniżej, jak najniższej, biednej, pozbawionej godności, prestiżu, bezbronnej, często nawet nikczemnej” (Tadeusz Kantor). Geniusz Kantora objawiał się w umiejętności dotarcia do odbiorcy poprzez zabieranie go w głąb jego własnej pamięci, w budowaniu ze strzępów myśli i wspomnień zrozumiałych i bliskich każdemu człowiekowi obrazów.



Tadeusz Kantor, Infantka wedle Velazqueza, z cyklu Persyflaże muzealne, 1966–1970 r. (obok oryginał)



Tadeusz Kantor, Pewnego razu do mojego pokoju wyobraźni wtargnął żołnierz napoleoński z obrazu Goi, 1988 r.

Tadeusz Kantor, Pewnej nocy weszła do mego pokoju Infantka Velazqueza, 1988



Tadeusz Kantor, Emballage Hołdu Pruskiego Jana Matejko, 1975 r., włas. MNK Kraków (powyżej oryginał)

Fascynacja Tadeusza Kantora kulturą i sztuką Hiszpanii sięga lat 50., w kolejnej dekadzie podjął w swojej twórczości nigdy niezakończony dialog z malarstwem wielkich mistrzów hiszpańskich. Pomiedzy rokiem 1981 a 1989 odwiedził Hiszpanię, dziewięć razy prezentując tam wszystkie najważniejsze spektakle: „Umrłą klasę”, „Wielopole-Wielopole”, „Niech szczeną artyści” i „Nigdy tu już nie powrócę”. W swoich obrazach i sztukach odnosił się Kantor do różnych związków z Hiszpanią – w realizacjach scenograficznych (Don Kichot, Alkade z Zalamei, Czarująca szewcowa) ujawniał fascynację jej literaturą; również w teatrze, ale przede wszystkim w malarstwie, nawiązywał do wielkich malarzy, wprost przenosząc wątki i postaci na współczesne płótna. Oprócz dzieł powstałych z inspiracji sztuką Hiszpanów obecny jest jeszcze jeden motyw – lapidarne szkice z cyklu „Dziennik z podróży” – wizualny zapis fascynacji krajobrazem, architekturą czy prozaicznymi obserwacjami.

Najpełniej związki te realizują się w malarstwie Kantora, w którym prowadził dialog z dwoma wielkimi mistrzami – Velázquezem i Goyą. Po raz pierwszy nawiązania te pojawiają się w połowie lat 60. w asamblażach, na których maluje infantkę z obrazu Velázquez – motyw, który po-

wraca w całej późniejszej twórczości Kantora. Pomiedzy 1965 a 1981 rokiem powstało kilka wersji asamblażu z postaciami infantek, schemat kompozycyjny zawsze był podobny: w górnej części pojawia się efemeryczna, namalowana głowa infantki, poniżej – w miejsce dworskiej sukni – stara, zniszczona torba listonosza. Całość asamblażu zamontowana była na dwóch płótnach połączonych zawiasami, które przeobrażały dzieło w składany, mobilny obiekt. „...likwiduję kolor, wprowadzam zawias, by obraz można było złożyć i zabrać ze sobą jak walizkę” – wyjaśniał artysta w jednym z wywiadów.

Motyw infantki powraca w trzech obrazach olejnych z końca lat 80.: „Pewnej nocy weszła do mojego pokoju Infantka Velazqueza”, „Pewnej nocy po raz drugi weszła do mojego pokoju Infantka Velazqueza” i „Nie zagląda się bezkarnie przez okno”. W serii tych prac infantka przybiera bardziej realne kształty. Pojawia się także w konkretnym kontekście – unosząca się niczym zjawa nad kościołkiem w Wielopolu, obojętna na gest przedstawionego na obrazie artysty spadającego głową w dół i wyciągającego do niej rękę w błagalnym geście. Innym razem przedstawiona zostaje jako modelka w pracowni lub nocny gość zaglądający przez okno do „Biednego Pokoiku

Wyobraźni”, w którym przy stole siedzi artysta. Infantka pojawia się raz jeszcze w pokoju artysty, tym razem w spektaklu „Dziś są moje urodziny”, gdzie w rolę żywego obrazu, zjawy z przeszłości wcieliła się aktorka.

Pierwsze bezpośrednie nawiązania do obrazów Francisca Goi sięgają czasów odkrywania przez Kantora możliwości wyrazu przez asamblaż. „Podobnie jak ‘Infantka’, również ‘Żołdacy z obrazu Goi’ znaleźli się najpierw na rysunkach i płótnach Kantora jako ambalaże (1970). Słynny obraz z 1814 roku ‘Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808’ odesłał Kantor do muzealnego składu, opakowując postacie strzelających żołnierzy w toboły i skrzynie oznaczone symbolami i numerami, jakimi opatruje się zmagazynowane przedmioty. Zapakował nawet widoczne w oddaleniu miasto, a postacie zabijanych zakładników zastąpił samymi ich ubraniami, ożywionymi pełnym ekspresji ruchem. W roku 1988 żołdak powrócił, ale już tylko jeden i nie ‘zaambalowany’. W serii ‘Dalej już nic’ powstał obraz (poprzedzony kilkoma szkicami) o przydługim tytule: ‘Pewnego razu do mojego pokoju wyobraźni wtargnął żołnierz napoleoński z obrazu Goi’. Motyw ten, podobnie jak to było z Infantką, powtórzył autor w roku 1990 dla rzymskiej galerii (‘Powtórnie zaszedł mi drogę napoleoński żołdak z ob-

razu Goi’). Na obu tych obrazach i na rysunkach wychylony w dynamicznym wyroku żołnierz strzela, celując do pojedynczej postaci, która zajęła miejsce grupy rozstrzeliwanych powstańców. Tą postacią jest sam Kantor – rozpoznajemy kapelusz, powiewający szalik i wytworny płaszcz – z najwyższą nonszalancją i obojętnością reagujący na strzał ogniem i dymkiem z... papierosa. Postać autora również namalowana jest w lekkim wyroku, lecz jest to gest nie brutalnej siły, ale elegancji. ‘Żołdak z obrazu Goi’ nie zagrał w ostatnim spektaklu autora, lecz jego teatr zawsze zaludniały postacie żołnierzy i oprawców. (...) Wśród tekstów do spektaklu ‘Dziś...’ znajduje się i taka notatka: ‘...wyliczenie scen, sytuacji, które mnie nękały i które można byłoby z łatwością stworzyć na scenie z pomocą takiego środka, jakim jest obraz: egzekucja, wojna, mordowanie ludzi, kaleki wojenne, dziwki, burdel, panowie ministrowie, generałowie, policjanci, szpicle...’ Jeśli nawet napoleoński żołnierz nie znalazł się w spektaklu, to z pewnością był jedną z tych postaci, które często nawiedzały wyobraźnię Kantora. Podobnie jak to było z ‘Infantką’, stracił z czasem rolę muzealnego ambalażu i stał się symbolem” (Kantor. Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, oprac. Barbara Kōnig, red. Zofia Gołubiew, Kraków, 1999, s. 21-22).

Egzekucja według Goi (Emballage d’après Goya: L’exécution) to wybitne dzieło pędzla Tadeusza Kantora z 1970 podejmujące, tak charakterystyczne dla artysty, motywy związane ze sztuką hiszpańską. Praca przynależy do serii ambalaży muzealnych, tworzonych przez artystę od 1965, w których kwestionował wartość dzieła sztuki i testował trwałość pewnych archetypów, poszukując języka uniwersalizującego przekaz. Tak powstały „Infantki”, inspirowane obrazem Velázquez’a, „Żołdacy” według Goi i słynny ambalaż „Hołdu Pruskiego”. Przesłonięcie znanych postaci z płócien wielkich klasyków przewrotnie zwraca uwagę na sam obraz. Strategia ambalażu w wydaniu Kantora pozwala bowiem na zawieszenie utrwalonych sensów i znaczeń obiektów, które artysta uczynił przedmiotem swego zainteresowania. Według artysty zakrywanie umożliwia poznanie skrytej treści obiektów – czyni je dostępnymi, ale jednocześnie chroni, pozwala na przechowanie czy utrwalenie. Eliminuje to, co zbędne i stanowiące o najbardziej charakterystycznych, wizualnych cechach dzieła, sięga głębiej do koncepcji i treści, które nabierają uniwersalnego znaczenia. W ambalazach muzealnych posługuje się także figurą retoryczną „Realności Najniższej Rangi”, która jak przyznał sam artysta, każe mu „zawsze sprawy umieszczać i wyrażać w materii jak najniżej, jak najniższej, biednej, pozbawionej godności, prestiżu, bezbronnej, często nawet nikczemnej”. Geniusz Kantora objawiał się w umiejętności dotarcia do odbiorcy poprzez zabieranie go w głąb jego własnej pamięci, w budowaniu ze strzępów myśli i wspomnień zrozumiałych i bliskich każdemu człowiekowi obrazów.

Fascynacja Tadeusza Kantora kulturą i sztuką Hiszpanii sięga lat 50., w kolejnej dekadzie podjął w swojej twórczości nigdy niezakończony dialog z malarstwem wielkich mistrzów hiszpańskich. Pomiędzy rokiem 1981 a 1989 odwiedził Hiszpanię, dziewięć razy prezentując tam wszystkie najważniejsze spektakle: „Umarłą klasę”, „Wielopole–Wielopole”, „Niech szczęzną artyści” i „Nigdy tu już nie powrócę”. W swoich obrazach i sztukach Kantor odnosił się do różnych związków z Hiszpanią – w realizacjach scenograficznych (Don Kichot, Alkada z Zalamei, Czarująca szewcowa) ujawniał fascynację jej literaturą; również w teatrze, ale przede wszystkim w malarstwie, nawiązywał do wielkich malarzy, wprost przenosząc wątki i postaci na współczesne płótna. Oprócz dzieł powstałych z inspiracji sztuką Hiszpanów obecny jest jeszcze jeden motyw – lapidarne szkice z cyklu „Dziennik z podróży” – wizualny zapis fascynacji krajobrazem, architekturą czy prozaicznymi obserwacjami.

Najpełniej związki te realizują się w malarstwie Kantora, w którym prowadził dialog z dwoma wielkimi mistrzami – Velázquezem i Goyą. Po raz pierwszy nawiązania te pojawiają się w połowie lat 60. w asambłażach, na których maluje infantkę z obrazu Velázquez’a – motyw, który powraca w całej późniejszej twórczości Kantora. Pomiędzy 1965 a 1981 rokiem powstało kilka wersji asambłażu z postaciami infantek, schemat kompozycyjny zawsze był podobny: w górnej części pojawiała się efemeryczna, namalowana głowa infantki, poniżej – w miejsce dworskiej sukni – stara, zniszczona torba listonosza. Całość asambłażu zamontowana była na dwóch płótnach połączonych zawiasami, które przeobrażały dzieło w składany, mobilny obiekt. „Likwiduję kolor, wprowadzam zawias, by obraz można było złożyć i zabrać ze sobą jak walizkę” – wyjaśniał artysta w jednym z wywiadów.

Motyw infantki powraca w trzech obrazach olejnych z końca lat 80.: „Pewnej nocy po raz drugi weszła do mojego pokoju Infantka Velazqueza” i „Nie zagląda się bezkarnie przez okno”. W serii tych prac infantka przybiera bardziej realne kształty. Pojawia się także w konkretnym kontekście – unosząca się niczym zjawą nad kościółkiem w Wielopolu, obojętna na gest przedstawionego na obrazie artysty spadającego głową w dół i wyciągającego do niej rękę w błagalnym geście. Innym razem przedstawiona zostaje jako modelka w pracowni lub nocny gość zaglądający przez okno do „Biednego Pokoiku Wyobraźni”, w którym przy stole siedzi artysta. Infantka pojawia się raz jeszcze w pokoju artysty, tym razem w spektaklu „Dziś są moje urodziny”, gdzie w rolę żywego obrazu, zjawy z przeszłości wcieliła się aktorka.

Pierwsze bezpośrednie nawiązania do obrazów Francisca Goi sięgają czasów odkrywania przez Kantora możliwości wyrazu przez asambłaż. „Podobnie jak ‘Infantka’, również ‘Żołdacy z obrazu Goi’ znaleźli się najpierw na rysunkach i płótnach Kantora jako ambalaże (1970). Słynny obraz z 1814 ‘Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808’ odesłał Kantor do muzealnego składu, opakowując postacie strzelających żołnierzy w toboły i skrzynie oznaczone symbolami i numerami, jakimi opatruje się zmagazynowane przedmioty. Zapakował nawet widoczne w oddaleniu miasto, a postacie zabijanych zakładników zastąpił samymi ich ubraniami, ożywionymi pełnym ekspresji ruchem. W 1988 żołdak powrócił, ale już tylko jeden i nie ‘zaambalowany’. W serii ‘Dalej już nic’ powstał obraz (poprzedzony kilkoma szkicami) o przydługim tytule: ‘Pewnego razu do mojego pokoju wyobraźni wtargnął żołnierz napoleoński z obrazu Goi’. Motyw ten, podobnie jak to było z Infantką, powtórzył autor w 1990 dla rzymskiej galerii (‘Powtórnie zaszedł mi drogę napoleoński żołdak z obrazu Goi’). Na obu tych obrazach i na rysunkach wychylony w dynamicznym wyroku żołnierz strzela, celując do pojedynczej postaci, która zajęła miejsce grupy rozstrzeliwanych powstańców. Tą postacią jest sam Kantor – rozpoznajemy kapelusz, powiewający szalik i wytworny płaszcz – z najwyższą nonszalancją i obojętnością reagujący na strzał ogniem i dymkiem z... papierosa. Postać autora również namalowana jest w lekkim wyroku, lecz jest to gest nie brutalnej siły, ale elegancji. ‘Żołdak z obrazu Goi’ nie zagrał w ostatnim spektaklu autora, lecz jego teatr zawsze zaludniały postacie żołnierzy i oprawców. (...) Wśród tekstów do spektaklu ‘Dziś...’ znajduje się i taka notatka: ‘...wylczenie scen, sytuacji, które mnie nękały i które można byłoby z łatwością stworzyć na scenie z pomocą takiego środka, jakim jest obraz: egzekucja, wojna, mordowanie ludzi, kaleki wojenne, dziwki, burdel, panowie ministrowie, generałowie, policjanci, szpicle...’. Jeśli nawet napoleoński żołnierz nie znalazł się w spektaklu, to z pewnością był jedną z tych postaci, które często nawiedzały wyobraźnię Kantora. Podobnie jak to było z ‘Infantką’, stracił z czasem rolę muzealnego ambalażu i stał się symbolem” (Kantor. Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, oprac. Barbara König, [red.] Zofia Gołubiew, Kraków, 1999, s. 21–22).



6 †

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Monsieur Incroyable", 1980

akryl, deska/płótno, 146 x 120 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 't. Kantor | SIGNÉE | en 1989'

na odwrociu nalepka z Galerie de France oraz nalepka transportowa

estymacja:

1 500 000 – 2 000 000 PLN

340 000 – 570 000 EUR

POCHODZENIE:

Galerie de France, Paryż

Polswiss Art, 2004

kolekcja Grażyny Kulczyk

DESA Unicum, 2022

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Métamorphoses”, Galerie de France, Paryż, 1982

„Tadeusz Kantor. Ma Création, Mon Voyage”, Galerie de France, Paryż 1991

„Tadeusz Kantor, my creation, my journey”, Sezon Museum of Art, Tokio, 27.10–24.12.1994

Itami City Museum of Art, Hyogo, 4.01–12.02.1994

„GK Collection #1”, Art Stations Gallery, Poznań, 18.03–17.06.2007

LITERATURA:

Métamorphoses, katalog wystawy, Galerie de France, Paryż 1982

Tadeusz Kantor. Ma Création, Mon Voyage, katalog wystawy, Galerie de France, wstęp: Guy Scarpetta , Paryż 1991, nr 28

Tadeusz Kantor, My Creation, my journey, katalog wystawy, [red.] Oka Shigemi, Suzuki Takashi, Tokio, 1994

Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 209 (il.)



PRZEDMIOTY UNIEWAŻNIONE

W latach 80. Tadeusz Kantor niemal całkowicie poświęcił się sztuce teatralnej. W tym czasie stworzył najbardziej uznane spektakle, poczynając od „Wielopole, Wielopole” (1980), „Niech szczerą artyści” (1985), „Nigdy już tu nie powrócę” (1988) oraz wystawione pośmiertnie „Dziś są moje urodziny” (1991). Pasma sukcesów teatralnych uzupełnia monumentalna, indywidualna wystawa artysty w Galerie de France w Paryżu, zatytułowana „Métamorphoses”, na której został pokazany prezentowany tu obraz. Nakładem Edition Chene/Hachette i Galerie de France zostaje wydana także publikacja Métamorphoses, zawierająca zbiór tekstów i esejów Tadeusza Kantora. W Polsce ukazuje się od dawna oczekiwana książka Wiesława Borowskiego: „Tadeusz Kantor”, zawierająca obszerny wywiad przeprowadzony z artystą w latach 1973–74. Cykle malarskie Kantora z tego okresu stają się coraz bliższe stylistyce teatru i stanowią pewnego rodzaju pożegnanie z malarstwem, a przynajmniej okresem eksperymentów i intensywnego poszukiwania nowych, formalnych rozwiązań. W latach 70. Kantor powraca do obrazów figuratywnych. Charakterystyczne dla 2 połowy dekady i początku lat 80. są szczegółowe studia postaci, których obecność zaznacza się także w utworach scenicznych artysty. Są wśród nich postaci kanoniczne dla teatru Kantora, jak chociażby człowiek–manekin. Bodaj najlepiej rozwija się ta tendencja w licznych, ekspresyjnych szkicach na papierze. Kantor tworzy sztukę totalną, w której teatr nieodłącznie spleta się z malarstwem – powstające wówczas cykle prac stanowią świadectwo dojrzewania jego artystycznej wizji wizualnej strony przedstawień. Już zresztą w czasie pracy nad spektaklem „Umarła klasa”, którego premiera odbyła się w 1975, powstała cała seria kompozycji pod tym samym tytułem.

Omawiana kompozycja wpisuje się w tendencje rozwijane w latach 80. Centralny punkt dzieła stanowi studium samotnej postaci, tytułowego „Monsieur”. Aleksander Wojciechowski słusznie dopatruje się w nich związków z twórczością Brunona Schulza: „Dekoracje teatralne budował Kantor ze szmat, worków, przedmiotów zniszczonych, które określił po latach mianem ‘przedmiotów unieważnionych’ czy też ‘przedmiotów w stanie porzucenia’. Brzozowski również sięgał chętnie do lamusa; żywił kult starych gratów, tandety, rupieci. Była to widać naleciałość galicyjska, której najwspanialszy pomnik wystawił w swych dziełach Bruno Schulz” (Aleksander Wojciechowski, Młode malarstwo polskie 1944–1974, Wrocław 1983, s. 24). Skojarzenia z utworami Brunona Schulza nasuwa również idea człowieka–pojęcia, człowieka–atrapy, której prototyp odnajdujemy w Schulzowych „manekinach”. W zredukowaniu człowieka do artefaktu, metafory, odnajdujemy wiele zbieżnych z koncepcją pisarza, który tak charakteryzował swoje manekiny: „Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów, często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia (...). Naszą ambicję pokładać będziemy w dewizie: dla każdego gestu inny aktor. Dla obsługi każdego słowa, każdego czynu powołamy do życia osobnego człowieka”.



7 †

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

Informel, 1961

olej/piótno, 81 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. KANTOR | VI 1961 | HAMBURG | 40 FIG.'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

57 000 - 80 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Marka Mary Spiegła, Rzym, do 1980

kolekcja T. Spalvieri, Rzym

kolekcja prywatna, Włochy

Dorotheum, Wiedeń

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Kantor nieomylnie chwyta żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją ‘na warsztat’, bo wie, że istotna siła nowoczesnego artysty polega na stałym odnawianiu się, stałym, twórczym współuczestnictwie w jednym, wspólnym i nieprzerwanym procesie. Nie boi się ‘obcego tekstu’, nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną, samodzielną kreację, rozegra własną sprawę”.

Mieczysław Porębski, Maria Jarema, Tadeusz Kantor w Salonie Po prostu, „Po prostu”, nr 52-53, 1956



TASZYZM, PLAMIZM, RACH-CIACH-CIACH

Pierwszego czerwca 1955 zespół krakowskiego Starego Teatru wyjechał na kilka tygodni do Paryża na II Międzynarodowy Festiwal Sztuki Dramatycznej. Roman Zawistowski miał tam wystawić „Lato w Nohant” Jarosława Iwaszkiewicza. Scenografię i kostiumy do spektaklu zaprojektował Tadeusz Kantor, który, jak się okaże, wykorzysta tę szansę, aby skierować podmuch nowoczesności w stronę polskiej sceny artystycznej. Podczas wyjazdu służbowego pochłania bowiem wszystkie godne uwagi wystawy (skrętnie odnotowuje wrażenia w „Notatkach paryskich” na łamach „Życia Literackiego”), poznaje twórczość Wolsa, Jeana Fautriera, Georges Mathieu, Jacksona Pollocka czy François Arnala. Zaznaja się z postacią Michela Tapié, który od początku lat 50. głosi prymat malarstwa informel – bezforemnego, powstającego w wyniku spontanicznego rozlewania farb na płótnie, często za pomocą wymyślnych technik. Kantor po latach wspominał, że był to zdecydowanie moment wiekopomny: „Malarstwo, jakie nadchodziło, manifestowało kres doraźnego doświadczenia, zmierzyło się z siłami ciemnymi i żywiołowymi, ujawniając ich naturę i mechanizm” (Krzysztof Pleśniarowicz, „Kantor”, Warszawa 2018, s. 106). Krystyna Czerni przypominała jednak, że równocześnie krakowski artysta z tworzenia setek obrazów czerpał przede wszystkim przyjemność: „taszyzm to po prostu malowanie i świetna zabawa...” (Krystyna Czerni, „Tadeusz Kantor. Spacer po linie”, Kraków 2015, s. 37).

Zaangażowanie spotykało się z różnym odzewem, stało się też przedmiotem drwin – o Kantorze mówiono jako o „kapłanie taszyzmu”. On sam od słowa „taszyzm” stronił, gdyż polscy krytycy ironicznie przekładali je na „plamizm”. Wolał „abstrakcję ekspresjonistyczną”, chociaż i tak uważał, że najwięcej godności temu kierunkowi odda określenie „abstrakcja liryczna”. Jego prace starano się poddać rozmaitym interpretacjom. Czerni wymienia próby odnalezienia w żywiołowych formach: pejzażu, teatralności, metafory wolności czy symbolu walki z opresją totalitaryzmu. Krytycy mieli nie lada zagwozdkę z samymi tytułami kompozycji – dźwiękonaśladowczymi, takimi jak „Hopai-siupai”, „Ramamaganga”, „Rach-ciach-ciach” czy topograficznymi, jak „Pacyfik”, „Akonkagua”, „Amarapura”. Te drugie miały ewokować dalekie, egzotyczne kraje. Artysta ostatecznie zrezygnował z owego dadaistycznego w duchu zabiegu, od 1959 ograniczał się do stonowanych tytułów, by materia malarska mogła przemawiać sama za siebie. Kantorowska wersja informelu spodobała się kuratorom, kolekcjonerom i krytykom na Zachodzie. Wystawa w Samlaren w Sztokholmie z 1958, podczas której Kantor zaprezentował swoje dzieła z ostatnich ośmiu lat, zainicjowała międzynarodowe tournée. W kolejnych latach jego twórczość prezentowano między innymi w Galerii H. Le Grande w Paryżu, Kunsthalle w Düsseldorfie, Galerii Eleanore B. Saïdenberg w Nowym Jorku, a także na wystawach światowych – documenta 2 w Kassel oraz w pawilonie polskim na XXX Biennale w Wenecji. W czasie licznych podróży nie wstrzymywał prac nad kolejnymi obrazami. W 1961 akademia Staatliche Kunsthochschule w Hamburgu złożyła mu propozycję prowadzenia gościnnych wykładów z malarstwa. W liście do Lili Krasickiej, aktorki, która stanowiła jeden ze stałych i najważniejszych punktów jego teatru, opowiadał: „Fakt, że malowałem kilka obrazów na tydzień, wywoływał u profesorów lekki stan niepokoju (ponieważ profesorscy przeważnie nie malują, jedynie przechowują pieczołowicie dawne idee) – u studentów natomiast fakt ten stał się powodem wystąpienia publicznie jednego z nich z oświadczeniem, że jedynie ten profesor jest dobry, który dba o swój rozwój” (Krzysztof Pleśniarowicz, dz. cyt., s. 145).

Informelowa euforia Kantora dość szybko, bo na początku lat 60., opadnie. Wyczerpanie się formuły doprowadzi go do pytania o możliwość spojenia malarskiego płótna z rzeczywistością. Kolejnym etapem poszukiwania wolności na polu sztuki będzie więc wypełnianie obrazów przedmiotami wziętymi z życia codziennego, na przykład powtarzającymi się parasolami czy też powrót do przedstawiania figury ludzkiej.



8 †

TADEUSZ KANTOR

1915–1990

Informel, 1961

olej/ płótno, 85,5 x 100 cm

datowany i sygnowany p.d.: '61 Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. KANTOR | V 1961 | Hamburg'

na odwrociu pozostałość naklejki z dedykacją autorską artysty

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

46 000 – 68 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwecja

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Tadeusz Kantor, *Ma création, mon voyage – commentaires intimes*, wstęp Guy Scarpetta, wyd. Plume, Calman-Lévy, Paryż 1991, s. 73, poz. kat. 77 (il.)

„Jesteśmy dopiero u progu zrozumienia ogromnej siły inspirującej, jaką zawiera to słowo. Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia. Brak wszelkiej konstrukcji, jedynie konsystencja i struktura. Inna przestrzeń i inne pojęcie ruchu. Jak ująć i zdobyć materię, która jest samym życiem?”.

Tadeusz Kantor, *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!*, „Plastyka”, nr 16, dodatek do „Życia Literackiego”, nr 50, 1957, s. 6



9 †

PINCHAS BURSTEIN / MARYAN

1927-1977

Bokser, 1956

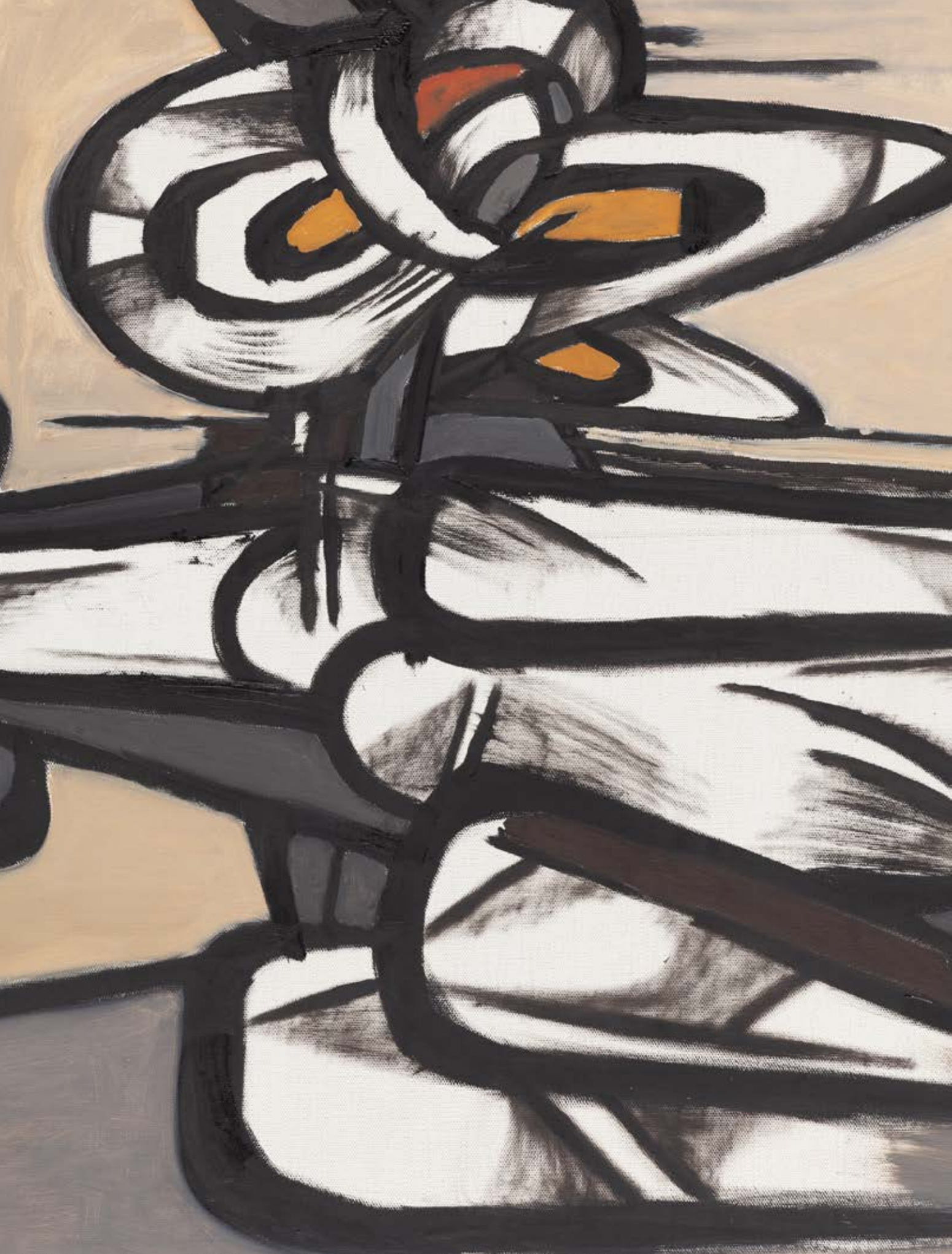
olej/piótno, 96 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'Marian 56'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
57 000 - 80 000 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Ariel, Paryż
Galerie De France, Paryż, 1960
Galerie Nova Spectra, Haga
kolekcja instytucjonalna, Polska





EKSPRESYJNE NIEPOKOJE

Pinchas Burstein, czyli Maryan, to postać o wyjątkowej biografii. Artysta urodził się w 1927 w Nowym Sączu jako syn ubogiego piekarza żydowskiego pochodzenia. Podczas wojny przebywał w rozmaitych gettach. Jako jedyny członek swojej rodziny ocalał z Auschwitz. Po opuszczeniu obozu na skutek nabytej tam gangreny amputowano mu nogę, co jeszcze bardziej odcisnęło piętno na jego psychice. Po dwóch latach od zakończenia wojny wyjechał do Palestyny. Studiował w New Bezalel School of Art w Jerozolimie. A następnie w l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu. Jego kariera malarska rozpoczęła się od końca lat 50. Dosyć szybko został doceniony, już bowiem w 1959 otrzymał Prix des Critiques d'Art à la Biennale de Paris. Trzy lata później przeniósł się na stałe do Nowego Jorku, gdzie w pełni rozwinął się jako malarz. W 1969 otrzymał obywatelstwo amerykańskie i przyjął pseudonim artystyczny Maryan. W grudniu 1976 otrzymał francuskie odznaczenie państwowe – kawalerski Order Sztuki i Literatury.

Przedstawiona w katalogu praca to reprezentatywny przykład twórczości Maryana z lat 60. Praca, jak w soczewce skupia wszystkie charakterystyczne cechy jego malarstwa, w którym przede wszystkim wybrzmiewają doświadczenia wojny, a także spowodowanej nią traumy, z którą artysta mierzył się przez całe swoje życie – wiele z przedstawionych na jego płótnach postaci to wizerunki zapisanych w pamięci gestapowców. Malarstwo Bursteina jest niezwykle ekspresyjne. Wyziera z nich niepokój i strach. Wszystkie jego elementy, od użytej kolorystyki, przez sposób malowania aż do samego tematu przedstawienia prześiąknięte są emocjami. Maryan, zdaje się, malował szybko, spontanicznie, jakby „wypłukał” wizję na płótno. Widać to doskonale w oferowanej w ramach licytacji kompozycji z 1969. Dzieło naładowane jest silnym ładunkiem emocjonalnym, charakteryzuje się niezwykłą siłą wyrazu i ekspresji – tak bardzo wpisujące się w siłę i przekaz całej twórczości artysty.

W Polsce twórczość Maryana była praktycznie nieznana, aż do 2009, kiedy to Krzysztof Bojarczuk założył Stowarzyszenie Maryan, by móc pogłębić wiedzę o tym niezwykłym artyście. Udało mu się odnaleźć wdowę po sądeckim malarzu, która opowiedziała, jak wyglądało jego życie prywatne i artystyczne. W 2012 w Galerii Dawna Synagoga w ramach wystawy Andy Rottenberg zatytułowanej „VOID” została zaprezentowana ekspozycja „Pokój Maryana”, na której potrzeby z mieszkania artysty na Manhattanie zostały sprowadzone po nim pamiątki przekazane przez Annette Maryan. 5 lat później, w 2017, Stowarzyszenie Maryan wydało książkę „POKÓJ MARYANA. Maryan (Pinchas Burstein) w Nowym Sączu i w Nowym Jorku”. W 2019 do Nowego Sącza przyjechała nowojorka kuratorka Alison Gingeras, aby zobaczyć osobiste przedmioty Pinchasa Bursteina. Do przygotowywanej przez siebie wystawy poświęconej twórczości Maryana w North Miami (a potem w Tel Awiwie) wybrała paletę, konia na biegunach, odręczny spis leków, postacie z papier mâché oraz meksykańskie maski pogrzebowe. Prawdziwe miejsce powojennej historii sztuki przywróciła Maryanowi wystawa w North Miami, która odbywała się od listopada 2021 do października 2022. Ekspozycja ta bezpośrednio umieściła artystę w szerszym kontekście ówczesnych mu Europejczyków i Amerykanów. Dzieła Maryana w ramach wystawy zostały także zestawione z pracami artystów jego pokolenia, takich jak Asger Jorn, Constant, Egill Jacobsen czy członków grupy COBRA oraz twórców amerykańskich. W grudniu 2022 otwarto tę samą ekspozycję (kuratorowaną przez Alison Gingeras i Noeę Rosenberg) w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie. To właśnie tu padło kolejne, najnowsze określenie twórczości Maryana, jako zapomnianego prekursora sztuki Holocaustu. W 2027 przypadnie setna rocznica urodzin i 50 śmierci Pinchasa Bursteina.

10 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922–2020

"7 września 83", 1983

olej/płótno, 100 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie: 'S. Fijałkowski "7 września 83"'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

46 000 – 68 000 EUR

POCHODZENIE:

Andzelm Gallery, Lublin

kolekcja Manfreda Kluckerta

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2013

kolekcja prywatna, Warszawa

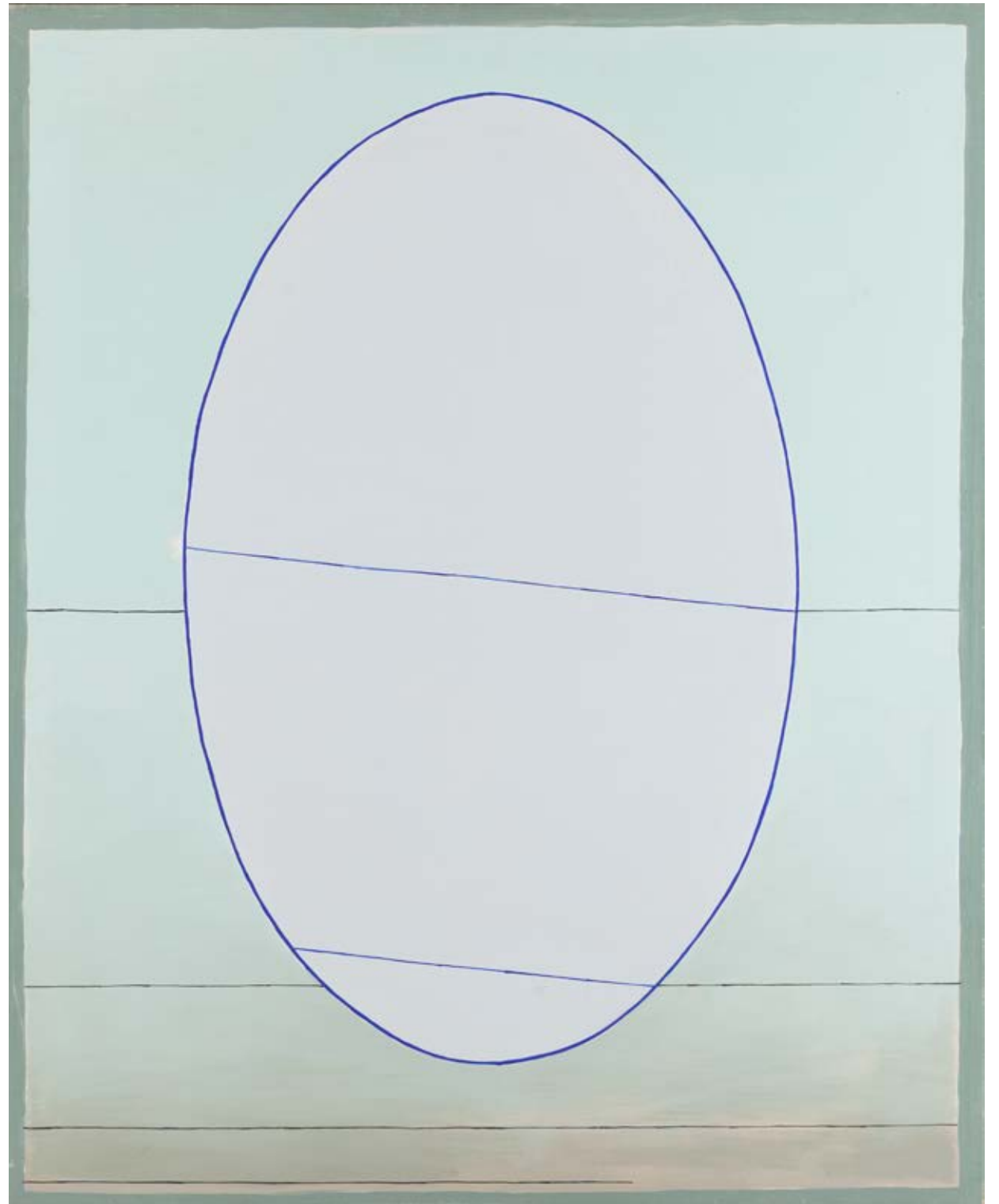
LITERATURA:

Bożena Kowalska, Stanisława Fijałkowskiego strefa magii, „Projekt”, nr 3 (180), 1988, ss. 2–8 (il.)

Grzegorz Józefczuk, Profesor Fijałkowski u Andzelma, „Gazeta Wyborcza” (Lublin), nr 258, 4.11.2008 (il.)

„(...) w pracach z okresu stanu wojennego dominował kontrast. Z jednej strony była to przejmująca pustka niemal opuszczonej przez rysunek i barwę kartki papieru lub rozpo-
startego płótna; z drugiej, złowroga ‘czarna szarfa’, kładąca się żałobą na linii horyzontu, lub
ponawiane wśród dat dziennych lat 80. ‘stawianie pytań’, na które nie było bezpośredniej
odpowiedzi”.

Andrzej Turowski





„Wojciech Skrodzki: W kontakcie z Pańską twórczością uderza przede wszystkim prostota środków plastycznych, będących nośnikiem bogatych treści duchowych.

Stanisław Fijałkowski: Istotnie, dążę do niewielkiej ilości elementów. Nie zawsze jednak jest to równoznaczne z prostotą środków. Na zakres treści ma duży wpływ kontekst, w jakim formy są użyte. Poza tym nawet niewielka ilość elementów może tworzyć bogate kombinacje. Interesuje mnie, ile możemy wyrazić ograniczonymi środkami i od czego zależy znaczenie, jakie przydajemy formie. Forma musi być precyzyjnie zorganizowana, tak aby drzemiące w człowieku treści duchowe mogły być w odpowiedniej chwili pobudzone przez działanie barwnych plam, ich rytmów, pozycji zajmowanych na płaszczyźnie, a przede wszystkim przez nadawanie związkom pomiędzy użytymi elementami funkcji semantycznej. Aby jednak nastąpiło uruchomienie wyobraźni widza, musi powstać jego silne zaangażowanie emocjonalne. Praca wyobraźni poruszanej emocjami rozjaśnia światło świadomości i jednocześnie uwalnia energię duchową, drzemającą w głębokościach życia nieświadomego, w poważnej swej części zorganizowaną w postaci przedstawień archetypowych. Bogate i głębokie treści duchowe powstają przez zaangażowanie emocjonalne i intelektualne oraz uwolnienie stłumionego lub nieświadomego życia psychicznego, przez uruchomienie wszystkich władz i pokładów pojmowania.

W.S.: Podkreśla Pan działanie emocjonalne, a jednocześnie jest Pan niezwykle precyzyjny we wszystkim, ścisły i podporządkowany rygorom myślenia naukowego.

S.F.: Sądzę, że malarz może działać skutecznie tylko wtedy, gdy jego wiedza znacznie przerasta to, co realizuje on w swoim działaniu. Jedynie wiedza żarliwie skoncentrowana może poruszyć u kogoś emocje.

W.S.: Czy przystępując do malowania obrazu, wie Pan dokładnie, jaki on będzie?

S.F.: Mam tylko bardzo ogólny obraz pewnych nadziei. Kiedy wchodzi Pan do lasu, spodziewa się Pan określonych wrażeń. Las może Pan sobie nawet dokładnie wyobrazić, ale realne przeżycie lasu jest zupełnie nowym doświadczeniem. Obrazy jawią mi się jako osoby – prowadzą ze mną dialog, w trakcie pracy stawiają pytania, zmuszają do poszukiwania właściwych rozwiązań, angażują całą moją wiedzę. Jestem najbardziej przywiązany do samego procesu malowania. Obraz funkcjonuje jednak w wielu płaszczyznach i trudno byłoby mówić o wszystkim naraz. Między innymi jest uwarunkowany społecznie. Moim celem w tym względzie jest wytworzenie klimatu napięcia emocjonalnych i moralnych, w którym możliwe jest poruszenie wyobraźni człowieka.

W.S.: A czym dla Pana jest malowanie?

S.F.: Dla mnie samego jest techniką koncentracji, być może zbliżoną do jogi. Jest metodą harmonizowania obrazu świata z życiem wewnętrznym człowieka. Wydaje mi się, że w momencie prawdziwie twórczego zaangażowania otwierają się przed nami inne płaszczyzny rzeczywistości. Choć jestem przekonany, że piękno duchowe może pojawiać się również w najprostszych czynnościach, uprawiam swój zawód malarza w nadziei na taką właśnie perspektywę dla siebie i tych, którzy zechcą mi towarzyszyć. W tej perspektywie wszystko da się połączyć, zjednoczyć. Wszystko może się zdarzyć.

W.S.: Jaki, zdaniem Pana, jest w tym udział ‘nieświadomego’?

S.F.: Myślenie jest jedną z form aktywności duchowej człowieka, decydującą o przebiegu procesu twórczego, ale ogromną rolę odgrywają również inne czynniki, w znacznej części nieświadome. Wpływać na nie możemy wyłącznie nie przez grę świadomości. Poprzez pogłębienie i wyostrenie świadomości możemy uchwycić i odnaleźć właściwe relacje nieświadomego i świadomego. Dla procesu integracji duchowej człowieka potrzebna jest wytężona praca świadomości. W tak zwanym życiu codziennym jesteśmy bardzo rozproszeni, żyjemy tylko drobną częścią naszych możliwości duchowych. W malarstwie dążę do zharmonizowania świadomości i intuicji. Można to osiągnąć wtedy, między innymi, gdy formę traktuje się jako symbol”.

Fragment wywiadu Wojciecha Skrodzkiego ze Stanisławem Fijałkowskim [w:] Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Małgorzata Waller, Poznań 2001, s. 62–64

11 ↑

STEFAN GIEROWSKI
1925–2022

"Obraz DXX", 1984

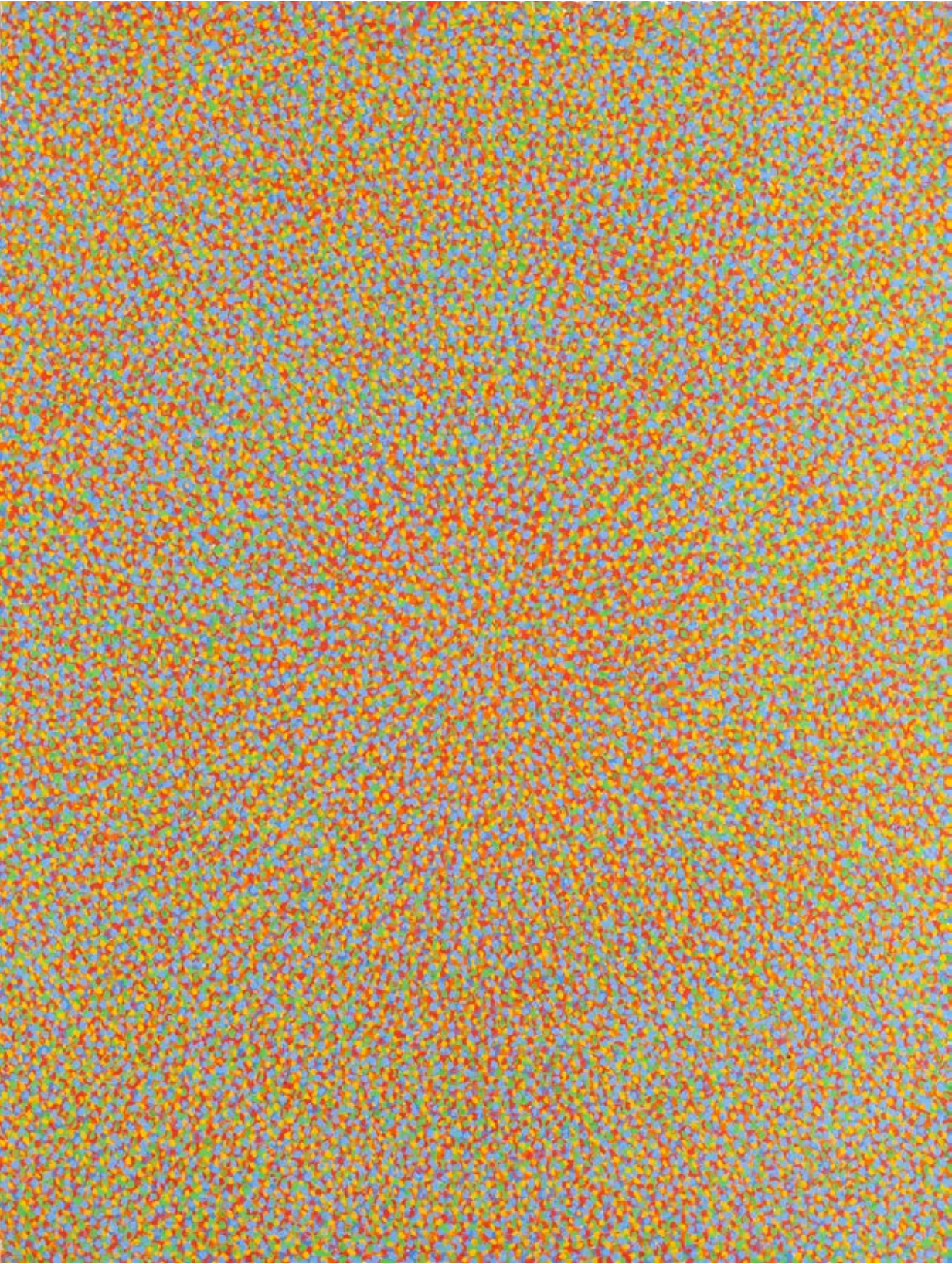
olej/ płótno, 120 x 90 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'S. GIEROWSKI | OB DXX W-wa 84 | [...] z przyjaźnią oddaję | Stefan | 14. VIII 86'

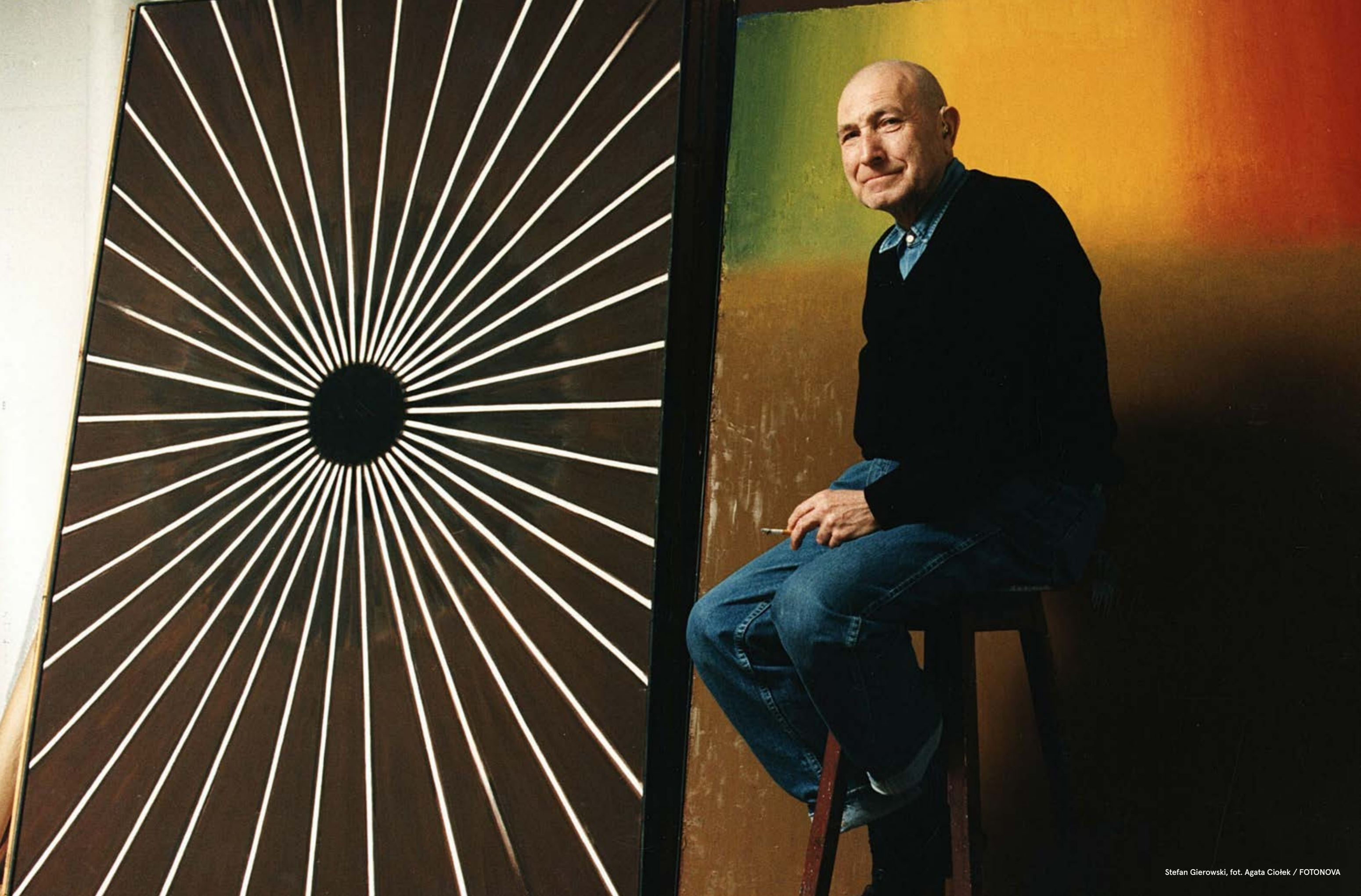
estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
46 000 – 68 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa (dar od artysty)

„Światło jest treścią malarstwa, ono stanowi o jego wyjątkowości i tajemnicy warsztatu wielkich mistrzów. Ale światło ma również znaczenie symboliczne – które towarzyszy ludzkości od zarania wieków”.

Stefan Gierowski





„Elżbieta Dzikowska: Panie Profesorze, czy jest pan malarzem abstrakcyjnym?

Stefan Gierowski: Tak uważam, ale pod pojęciem abstrakcji nie zawsze kryje się to, co ludzie sobie wyobrażają.

E.Dz.: Co zatem znaczy abstrakcja, jeśli w ogóle może coś znaczyć?

S.G.: Może. Abstrakcja jest nie do wyjaśnienia w sposób realistyczny, jednakże pojęcia abstrakcyjne są szalenie konkretne.

E.Dz.: Na pana płótnach abstrakcja staje się faktem materialnym...

S.G.: Jeśli ktoś maluje niefiguratywnie, mówi się zazwyczaj, że jest abstrakcyjny. A przecież może to być jedynie zwykłe malarstwo dekoracyjne, które nic nie wyraża. Abstrakcja zaś – moim zdaniem – musi coś wyrażać. Nie przedstawiać, ale właśnie wyrażać.

E.Dz.: Co decyduje o tym, że powstał obraz, a nie dekoracja?

S.G.: Nie łączyłbym tego problemu tylko z abstrakcją. Jeśli malarstwo posiada w sobie jakąś tajemnicę, jeśli posiada głębię, daje możliwość wielo-warstwowych odczuć, wyraża więcej niż zarejestrowanie faktu – wtedy staje się dobrym malarstwem, staje się sztuką. Dotyczy to zarówno malarstwa abstrakcyjnego, jak i wszystkich innych kierunków. Malarstwo figuratywne też może być obojętną dekoracją, ale w sztuce abstrakcyjnej widać te dekoracje łatwiej, wyraźniej się czuje, że chodzi tylko o połączenie różnych elementów i rytmów. Taki obraz daje mało możliwości interpretacyjnych; ot – plama na ścianie, układ prostokątów czy trójkątów. Byłbym jednakże ostrożny w osądach i sformułowaniach, choćby dlatego, że wiele obrazów w naszej świadomości jest czymś więcej niż w naszym postrzeganiu. Istnieje więc pewna dwuznaczność i ona także sprawia, że malarstwo staje się czymś więcej niż zwykłą rejestracją przedmiotów, zjawisk, sposobów widzenia.

E.Dz.: Co zatem decyduje, że obraz jest dziełem sztuki?

S.G.: Gdyby istniał na to przepis, każdy mógłby stworzyć arcydzieło!

(...)

E.Dz.: Czy malarstwo abstrakcyjne też jest związane z czasem, w którym artysta tworzy?

S.G.: I z pewnymi poglądami na świat, z filozofią, która potrzebowała takiego przekazu. Jak malarstwo wywodzące się z filozofii zen. Ale jeśli ktoś nie zna klucza do zen – odbierze te obrazy jako zwykłą abstrakcję. Malarstwo abstrakcyjne naszego wieku też pragnie przekazać myśli związane z naszym stosunkiem do życia, do świata.

E.Dz.: Nie mogło spełnić tego zadania malarstwo figuratywne?

S.G.: Malarstwo figuratywne od czasów hellenistycznych znajdowało dla pewnych pojęć symbole w postaciach, ale nie były to prawdziwe symbole. Istnieją bowiem wyobrażenia i pojęcia, których nie da się w ten sposób wyrazić. Malarstwo abstrakcyjne wypełnia więc pewną lukę w zapisie świata.

E.Dz.: Czyli jego powstanie było procesem koniecznym?

S.G.: Jestem o tym przekonany.

E.Dz.: Pojawily się nowe pojęcia. Mówi się, że pan jest właśnie malarzem pojęć.

S.G.: Chciałbym, aby tak było. Obawiam się, że mój temat jest często zrozumiały tylko dla mnie. Pragnę, aby dotyczył on spraw, których nie da się opisać; można je tylko namalować.

E.Dz.: Nie da się ich zwerbalizować?

S.G.: Przynajmniej nie w tej chwili. To zjawiska z zakresu pojęć, ale także przeżyć, odczuć, napięć.

E.Dz.: Co było punktem wyjścia do pana rozważań na płótnie?

S.G.: Chyba przestrzeń. To był w ogóle jakiś punkt wyjścia dla mojej sztuki. Przestrzeń odczuwamy fizycznie, bo mamy zmysł wzroku, ale kryje ona w sobie najrozmaitsze tajemnice. Namalowana w jednym kolorze daje zupełnie odmienne odczucia, niż gdy przedstawi się ją innym. Ma własną dynamikę, układy. Jakże jednam uzmysłowić sobie nieskończoność? To ciągle wzbudza niepokój, nawet lęk. Sądzę, że właśnie ten lęk, ale także afirmację, można przekazać za pomocą malarstwa lepiej niż w jakikolwiek inny sposób.

E.Dz.: Lęk – to emocja.

S.G.: Właśnie problemy związane z naszym odczuwaniem, percepcją wzrokową, choć badane dziś naukowo, mają dużo elementów emocjonalnych. Żeby je przedstawić, sięgam do archetypów, do pewnych układów i pewnych działań istniejących niezależnie od tego, czy fizyka potrafiła je już wyjaśnić. Pragnienie kontaktu z rzeczywistością emocjonalną, często jeszcze nienazwaną, jest chyba powodem, dla którego maluje właśnie tak, a nie inaczej. Trzeba przekroczyć pewną granicę, aby sprawy filozoficzne, abstrakcyjne, były równie konkretne jak podstawowe elementy biologicznego istnienia. Na przykład szczęście zamyka się nie tylko w życiu biologicznym”.

Rozmowa Elżbiety Dzikowskiej ze Stefanem Gierowskim [w:] Polscy artyści w sztuce świata. Rozmowy Elżbiety Dzikowskiej, Izabelin–Warszawa 2005.

12 ↑

ROMAN OPAŁKA

1931-2011

"Detal 2806353 – 2828874" z cyklu "1965/1 – ∞", 1965

akryl/plótno, 196 x 135 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'OPALKA 1965/1 – ∞ | DETAIL – 2806353 – 2828874'
na odwrociu nalepka John Weber Gallery oraz Dominique Lévy Gallery

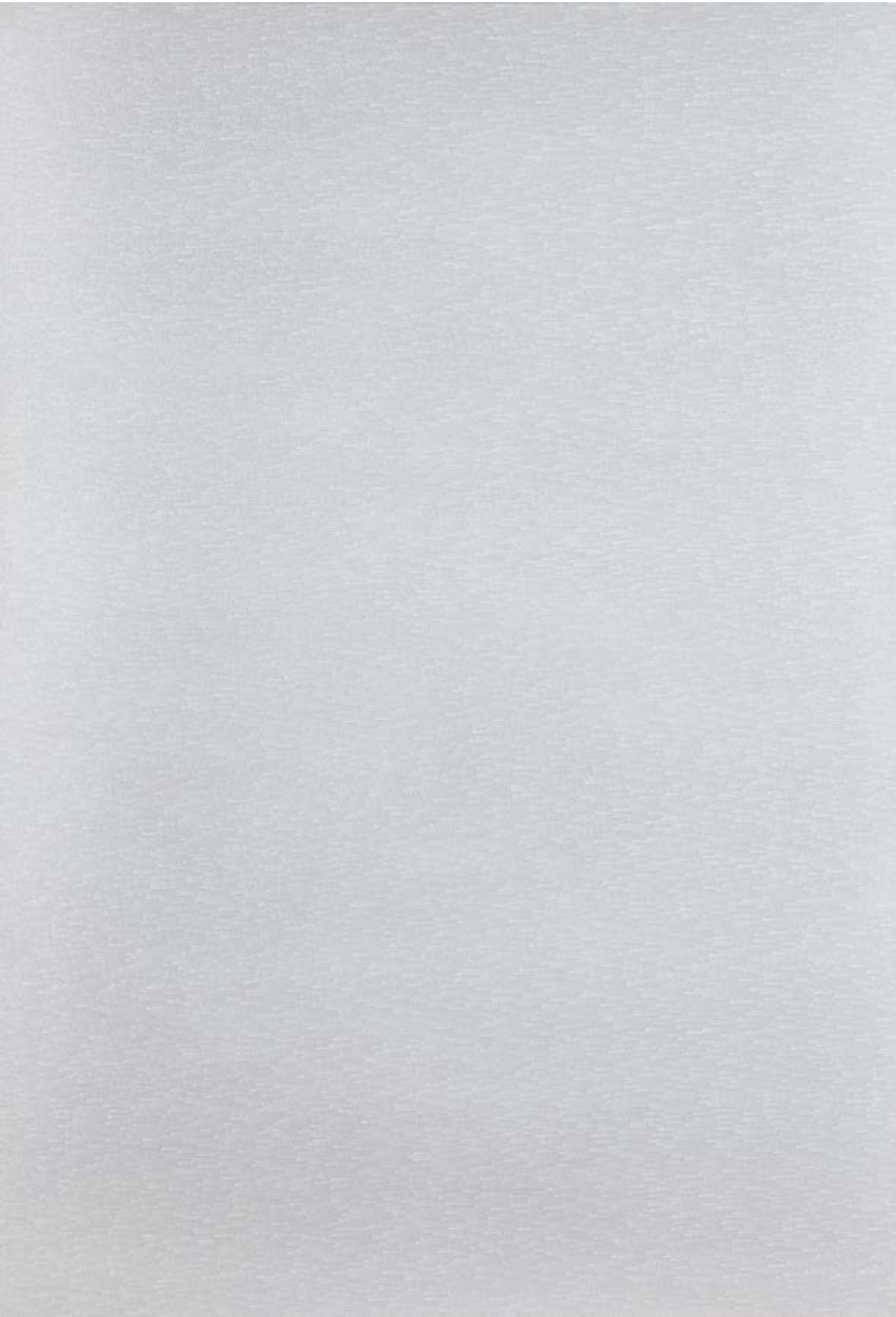
estymacja:
4 000 000 – 6 000 000 PLN
905 000 – 1 400 000 EUR

POCHODZENIE:
John Weber Gallery, Nowy Jork
Dominique Lévy Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
„Artists from the John Weber Art Gallery”, NYC, Art Department/College of Fine Arts, University of South Florida,
Tampa, 3.11-13.12.1980
wystawa pokazywana następnie w:
Visual Arts Gallery, Florida International University, Miami, 9-30.01.1981
Roman Opalka: Painting ∞, Lévy Gorvy, Nowy Jork, 4.09-18.10.2014
Serialities, Houser&Wirth, Nowy Jork, 15.02-8.04.2017

„Miałem już trzydzieści trzy lata i dojrzały stosunek do swojego życia. Pomyślałem, że to wszystko nie ma sensu. Byłem na skraju samobójstwa. Ten program mnie uratował”.

Roman Opalka



PODRÓŻ DO NIESKOŃCZONOŚCI

Zapoczątkowany w 1965 cykl tzw. obrazów liczonych, a raczej, jak chciał artysta – „Detali” należy niewątpliwie do kanonu współczesnej sztuki światowej, stanowiąc jeden ze sztandarowych przykładów wywodzącego się z minimal artu konceptualizmu, a także sztuki procesualnej opartej na koncepcji czasu – obok prac takich artystów, jak Bruce Nauman, Tehching Hsieh czy On Kawara. Cykl „1965/1 – ∞” to rozpisane na całe dekady, realizowane aż do śmierci artysty w 2011 „opus vitae” Romana Opałki. Składał się z formalnego punktu widzenia z trzech elementów: wielkoformatowych płócien o ujednoliconych wymiarach 196 × 135 cm, nagrań audio, na których artysta rejestrował na taśmie magnetofonowej recytowane na głos kolejne liczby oraz fotograficznych autoportretów wykonywanych każdorazowo po pracy, które po latach w sposób najbardziej jaskrawy obrazują upływ czasu, dokumentując zmieniającą się fizjonomię artysty. W 1965 Roman Opałka czekał na swoją partnerkę, rzeźbiarkę Halszkę Piekarczyk, w kawiarni w warszawskim hotelu Bristol. Dziewczyna spóźniła się już dobrych kilkanaście minut. Dla zabicia czasu młody artysta zaczął zapisywać na serwetce kolejne ciągi cyfr. Z przypadkowych notatek na kawiarnianych bibułkach zrodził się wieloletni projekt, który stał się prawdziwym dziełem życia Romana Opałki – artysta postanowił rozpocząć proces malarskiego odliczania mijającego czasu na płótnie. Działanie Opałki miało utopijny charakter dążenia do niemożliwego, czyli ciągłego, bezustannego liczenia do nieskończoności. W 1972 artysta pisał:

„W mojej postawie, która jest programem na całe życie, progresja rejestruje proces pracy, dokumentuje i określa czas. Występuje tylko jedna data – data powstania pierwszego detalu idei progresywnego liczenia. Każdy następny detal jest elementem jednej całości. Oznaczony jest datą powstania pierwszego detalu – 1965, otwartą znakiem nieskończoności, oraz pierwszą i ostatnią liczbą danego detalu. Liczę progresywnie od 1 do nieskończoności na jednakowych formatach detali (z wyjątkiem 'kartek z podróży'), odręcznie pędzlem, białą farbą na szarym tle, z założeniem, że tło każdego następnego detalu będzie o 1% bledsze od poprzedniego. W związku z tym przewiduję dojście do okresu, w którym detale będą wyliczane bielą na bieli”.

Opałka rozpoczął malowanie każdego obrazu pędzlem o numerze „0”, na który nabierał dużą porcję farby i używał go do momentu, dopóty farba całkowicie się nie wyczerpała i nie spłynęła z włosia. Potem ponownie zanurzał pędzel w farbie i rozpoczynał pracę malarską od momentu, w którym się zatrzymał. Artysta malował w ten sposób, dopóki nie skończył pokrywać szczerlnie całego płótna ciągami liczb. Dzięki temu obraz ma lekko pofalowaną fakturę, mieniącą się przeróżnymi odcieniami czerni, szarości,

aż ku bieli. Pierwszy obraz namalowany w ramach tego projektu znajduje się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. To czarne płótno o wymiarach 193 × 135 cm pokryte białymi liczbami od 1 do 35327 namalowanymi cienkim pędzelkiem, zapisanymi kolejno w ciasnych, równych, poziomych rzędach. Następne obrazy są kontynuacją pierwszego – wypełnione są kolejnymi rzędami następujących po sobie liczb. Każda kolejna liczba jest większa o jedną liczbę całkowitą od poprzedniej, i tak ciągną się bez przerwy z jednego płótna na drugie.

Opałka, niezwykle konsekwentny w tworzeniu cyklu „Opałka 1965. Od jednego do nieskończoności”. Ujednolicił ilość dziennie poświęconego czasu na swoją pracę, usystematyzował również formaty obrazów, sposób nakładania oraz intensywności wykorzystywanej farby. Zdarzało się jednak, że okoliczności, w których przebywał (np. podróż), zmuszały go do delikatnych odstępstw od przyjętych przez siebie zasad tworzenia. Aby nie przerywać ciągłości pracy w utrudnionych warunkach, tworzył kolejne detale czarnym tuszem na podłożu papierowym. Tak powstałe detale artysta nazwał „Kartkami z podróży”. Wprowadzenie ujednoliconego formatu 33 × 24 dla kart z podróży pozwoliło artyście uniknąć nadmiernego chaosu. Tuż przed śmiercią, pod koniec kwietnia 2011, kiedy w Berlinie otworzono wystawę Opałki „Oktogon”, liczbą, jaką artysta osiągnął w swoich płótnach było 5 590 000. Jego marzeniem było dojście do siedmiu siódemek. Miał to być moment, w którym jak obliczył, jego obraz stanie się zupełnie biały. Tego celu nie udało się jednak zrealizować.

Obecnie prace z cyklu „obrazów liczonych” należą do najdroższych dzieł malarskich na polskim rynku. W sierpniu 2019 krakowskie Muzeum Narodowe poinformowało, iż otrzymało w depozyt pracę z tego cyklu, której deklarowana wartość rynkowa to 1,3 mln euro, czyli ponad 5 mln zł. Imponujących rozmiarów program to bez najmniejszej wątpliwości największe osiągnięcie w karierze Romana Opałki. To sztuka oparta o harmonię formy i treści.

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

13 †

ROMAN OPAŁKA

1931-2011

"Detal 4253356 - 4273404" z cyklu "1965/1 - ∞", 1965

akryl/plótno, 196 x 135 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'OPALKA 1965/1 - ∞ | DETAIL - 4253356 - 4273404'
na odwrociu nalepki John Weber Gallery, Centralnego Biura Wystaw Artystycznych - Zachęta oraz Neues Museum Weserburg Bremen

estymacja:
4 000 000 - 6 000 000 PLN
905 000 - 1 400 000 EUR

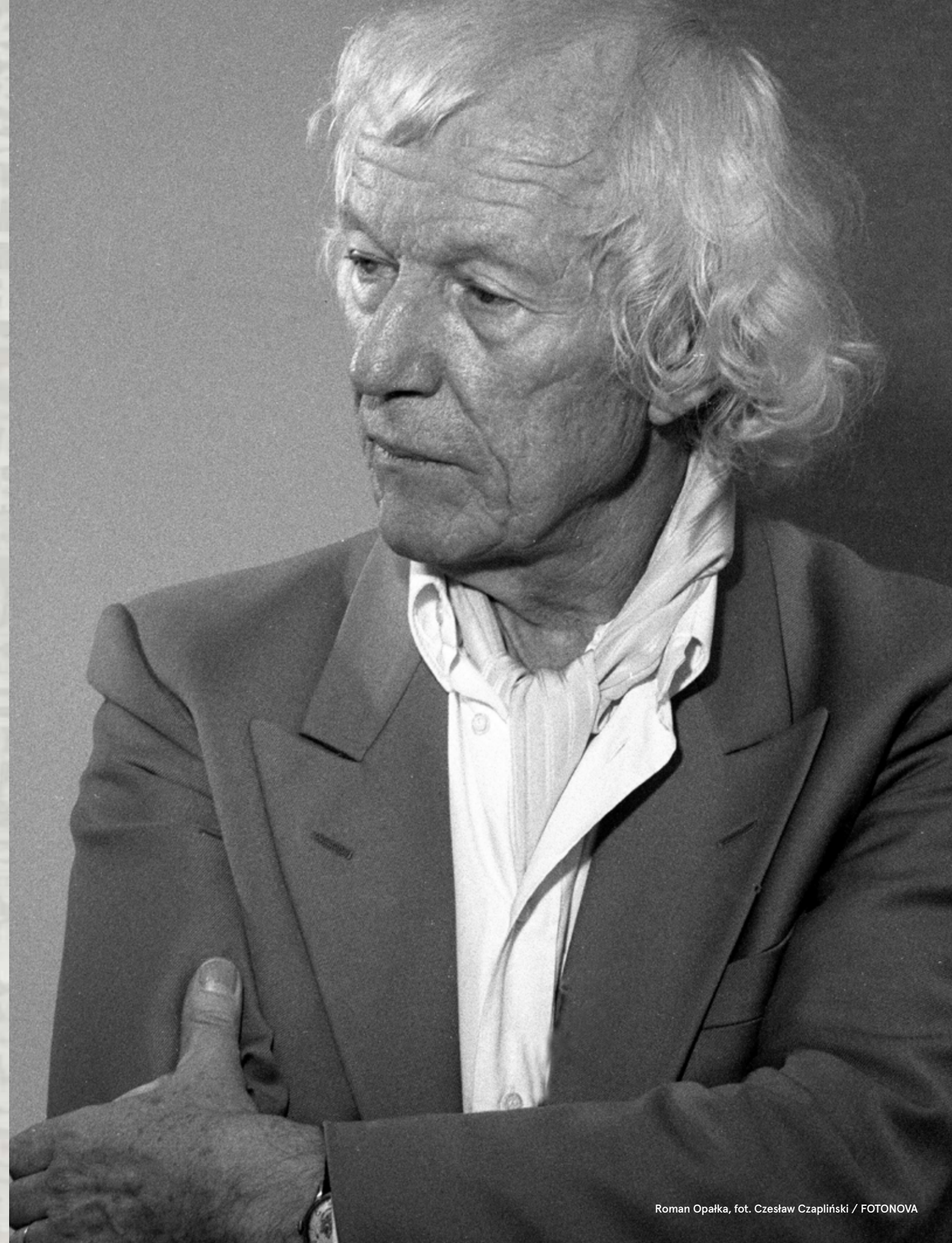
POCHODZENIE:
John Weber Gallery, Nowy Jork, 1989 (bezpośrednio od artysty)
kolekcja prywatna, Paryż

WYSTAWIANY:
Jesteśmy. Wystawa dzieł artystów polskich tworzących za granicą, Galeria Zachęta, Warszawa, 1.09-27.10.1991
OPALKA 1965/1 - ∞. Spur der Zeit, Neues Museum Waserburg, Brema, 23.03-8.06.1992;
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paryż, 6.07-4.10.1992;
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monachium, 11.11.1992-6.01.1993;
Palais Liechtenstein, Museum des 20. Jahrhunderts, Wiedeń, 18.02-4.04.1993;
Städtische Galerie, Göppingen, 9.05-9.06.1993



„BYŁO TO W ROKU 1965. ZACZAŁEM MYŚLEĆ O OBRAZACH, Z KTÓRYMI USIŁOWAŁEM SOBIE PORADZIĆ W MOIM KRÓTKIM JESZCZE WÓWCZAS ŻYCIU ARTYSTYCZNYM. MOŻE SZKODA, UBOLEWAŁEM, ŻE ZARZUCIŁEM SPOSÓB MALOWANIA, KTÓRY ŁĄCZYŁ SIĘ Z WIZUALIZACJĄ CZASU, OBRAZY ZWANE PRZEZE MNIE CHRONOMAMI. BYŁY ŹŁE INTERPRETOWANE, KOJARZONO JE FAŁSZYWIE. W PEWNYM MOMENCIE ZDAŁEM SOBIE SPRAWĘ, ŻE W MOICH OBRAZACH TRZEBA PUNKTY ZAMENIAĆ NA LICZBY! I NATYCHMIAST ZROZUMIAŁEM, ŻE BĘDZIE TO MIAŁO SENS TYLKO WÓWCZAS, KIEDY BĘDĘ TAK ROBIŁ PRZEZ CAŁE ŻYCIE. KIEDY ZACZNĘ OD JEDYNKI I BĘDĘ LICZYŁ OD NIESKOŃCZONOŚCI. MUSZĘ WSZYSTKO POSTAWIĆ NA JEDNĄ KARTĘ I BYĆ JEJ WIERNY. NIE JA WYMYŚLIŁEM LICZENIE, BO ZNAJĄ JE WSZYSCY, ALE TYLKO JA ZROZUMIAŁEM, CO MOŻNA Z LICZENIA ZROBIĆ”.

ROMAN OPAŁKA



„WSZYSTKO DETERMINUJĄ CYFRY. NIE MA POWODU SZUKAĆ CZEGOŚ INNEGO NA TYM, CO SAMO MÓWI, CZYM JEST, CZYM MA BYĆ. BŁĄD STAJE SIĘ ŚWIADECTWEM PRAWDY. I JESZCZE JEDEN FENOMEN MOICH PRAC – JAKO OSTATNI POWSTANIE KIEDYŚ OBRAZ NIESKOŃCZONY, KTÓRY STAJE SIĘ DOWODEM SKOŃCZENIA CZEGOŚ. KIEDY BRAKNIE MI JUŻ SIŁ FIZYCZNYCH, A MOŻE NAWET PRZESTANĘ ISTNIEĆ – ON BĘDZIE TRWAŁ DALEJ JAKO NIESKOŃCZONY DOWÓD SKOŃCZONOŚCI. KAŻDY Z ARTYSTÓW PRZERYWA COŚ, GDY PRZESTAJE ŻYĆ, ALE W MOIM WYPADKU BĘDZIE TO NIE TYLKO OSTATNI ODDECH TWÓRCY, LECZ UKOŃCZENIE CAŁOŚCI MEGO DZIEŁA”.

ROMAN OPAŁKA

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

Światło. Ja mam światło. To, co ja zrobiłem, w sensie programowym, to ograniczenie się, wzięcie wszystkich elementów, wszystkich archetypów malarstwa i stworzenie konceptualnej racji dla malarza, który stoi przed sztalugą, przed obrazem, i maluje malarstwo. I to jest malowanie światła.

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

14 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Portret męski, 1973

olej/ płótno, 36 x 27 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. NOWOSIELSKI 1973'

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

12 000 – 19 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 21.03–27.04.2003

Jerzy Nowosielski. Malarstwo, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki Galeria Extravagance,

Sosnowiec, 11.01.2013–10.02.2013

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, poz. kat. 511, s. 395 (il.), s. 723 (spis)

Jerzy Nowosielski. Malarstwo, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki,

Extravagance Gallery, Sosnowiec, styczeń – luty 2013, s. 30 (il.)

„Odbiorcy pozbawieni odczuwania sacrum są mało podatni na działanie sztuki, a twórca nie może bez tej specyficznej intuicji istnieć. Owszem, będzie on w stanie produkować obiekty sztuki, ale pozbawione siły działania. Nie ma zaś dobrego obrazu bez jego działania niewytłumaczalnego. Sztuka, która powstała pod wpływem prądów zupełnie racjonalistycznych, jest bezsilna”.

Jerzy Nowosielski





15 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Portret pani w niebieskiej sukni, 1961

olej/plótno, 88,5 x 64 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1961 J.Nowosielski'

estymacja:
180 000 - 250 000 PLN
41 000 - 57 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Jerzy Nowosielski. Malarstwo, BWA, Szczecin, 11.06–19.07.1962
Wystawa malarstwa Jerzego Nowosielskiego, Zachęta, Warszawa, 6–26.03.1963
Jerzy Nowosielski, Galeria Krzysztofora, Kraków, 3.10–7.11.1964
Jerzy Nowosielski, Dom Turysty, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki (KMPIK), Galeria Pegaz, Zakopane, grudzień 1964 – luty 1965
Jerzy Nowosielski, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków, 19.01–17.02.1974 (uznana później przez Sekcję Krytyki SDP w Krakowie za najlepszą wystawę roku)
Jerzy Nowosielski, BWA, Arsenał, Poznań, 19.08–5.09.1976

LITERATURA:
Jerzy Nowosielski. Malarstwo, katalog wystawy, Szczecin 1962, wstęp: Aleksander Wojciechowski [przedruk z kat. J.N., Galeria Krzywe Koło, 1961], poz. kat. 1–49 z lat 1953–1962, 4 repr. cz.–b.
Wystawa malarstwa Jerzego Nowosielskiego, Warszawa, marzec 1963, wstęp: Mieczysław Porębski, poz. kat. 1–139 z lat 1946–1963, 10 repr. cz.–b., skrócona nota biograficzna
Jerzy Nowosielski. Kraków, październik 1964, wstęp: Tadeusz Chrzanowski, poz. kat. 1–66 z lat 1950–1964, 5 repr. cz.–b.
Jerzy Nowosielski. Wystawa malarstwa, Kraków 1974, wstęp: Jerzy Nowosielski, skrócona nota biograficzna, poz. kat. 1–120, 5 repr. cz.–b.
Jerzy Nowosielski. Malarstwo, Poznań 1976, wstęp: Jerzy Nowosielski, skrócona nota biograficzna, poz. kat. 1–80 z lat 1958–1976, 5 repr. cz.–b.
Julita Deluga, Jerzy Nowosielski, Wydawnictwo BOSZ, maj 2023, reprodukowany w obydwu wersjach polskiej i angielskiej, ss. 68

„Ja tkwię po prostu w tym nurcie, którego początkiem było ukształtowanie się ikony, ale który ma swoją kontynuację. Nie został on jeszcze wyeksploatowany. Ten sposób obrazowania zawiera w sobie ciągle nowe możliwości, których się dawniej nie domyślano”.

Jerzy Nowosielski



16 †

JERZY NOWOSIELSKI

1943

"Dziewczyna z lustrem", 1976

akryl/ płótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski | 1976 | ACRYL'

na odwrociu nalepka z Desy, nalepka z opisem pracy i stemple wywozowe

estymacja:

500 000 – 800 000 PLN

115 000 – 180 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

praca figuruje w archiwum Fundacji Nowosielskich w Krakowie oraz w archiwach fotograficznych działu dokumentacji

Zachęty Narodowej Galerii Sztuki

POCHODZENIE:

kolekcja Grażyny Kulczyk

DESA Unicum, 2022

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski, Institut Polonaise, Paryż, maj-czerwiec 1983

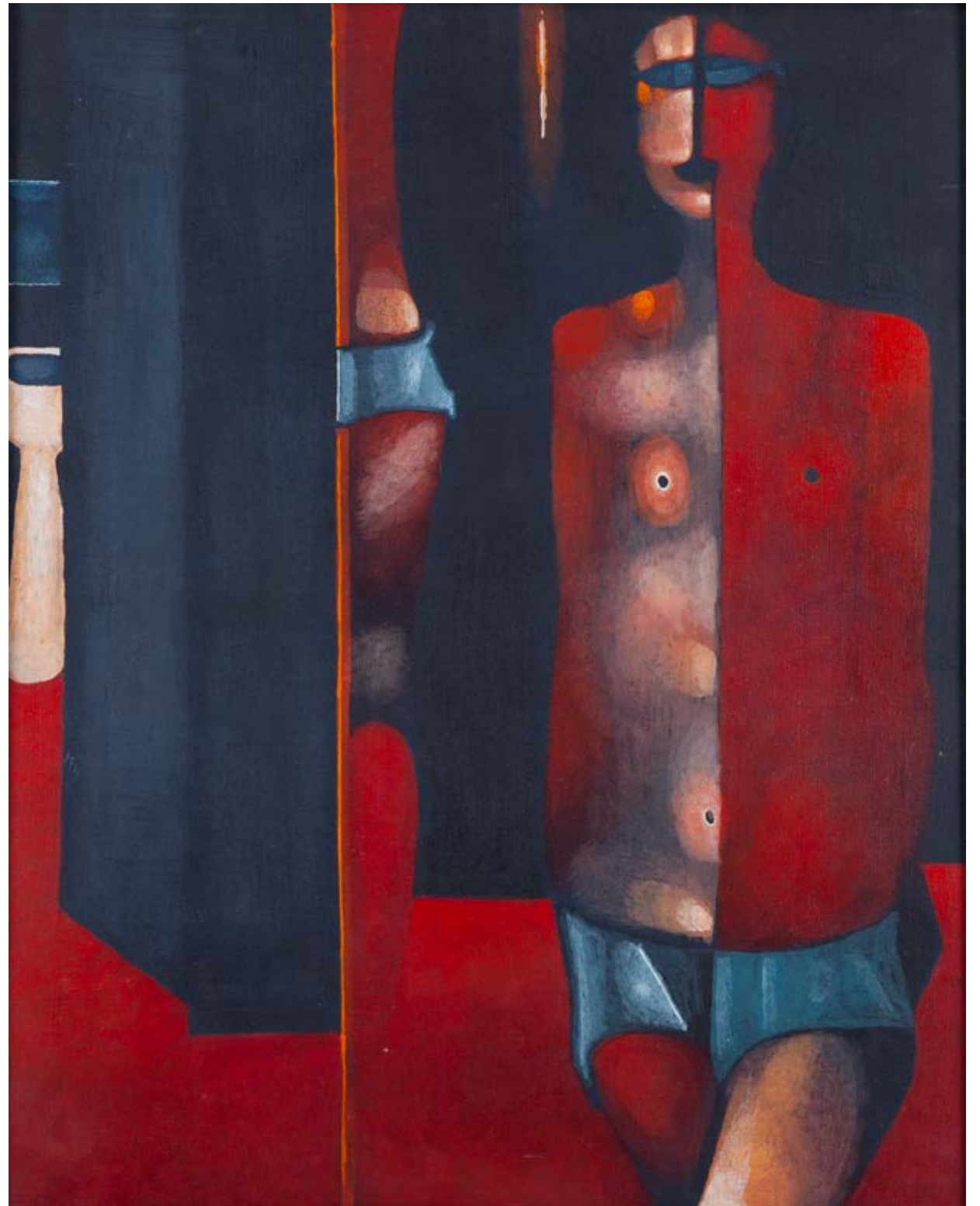
LITERATURA:

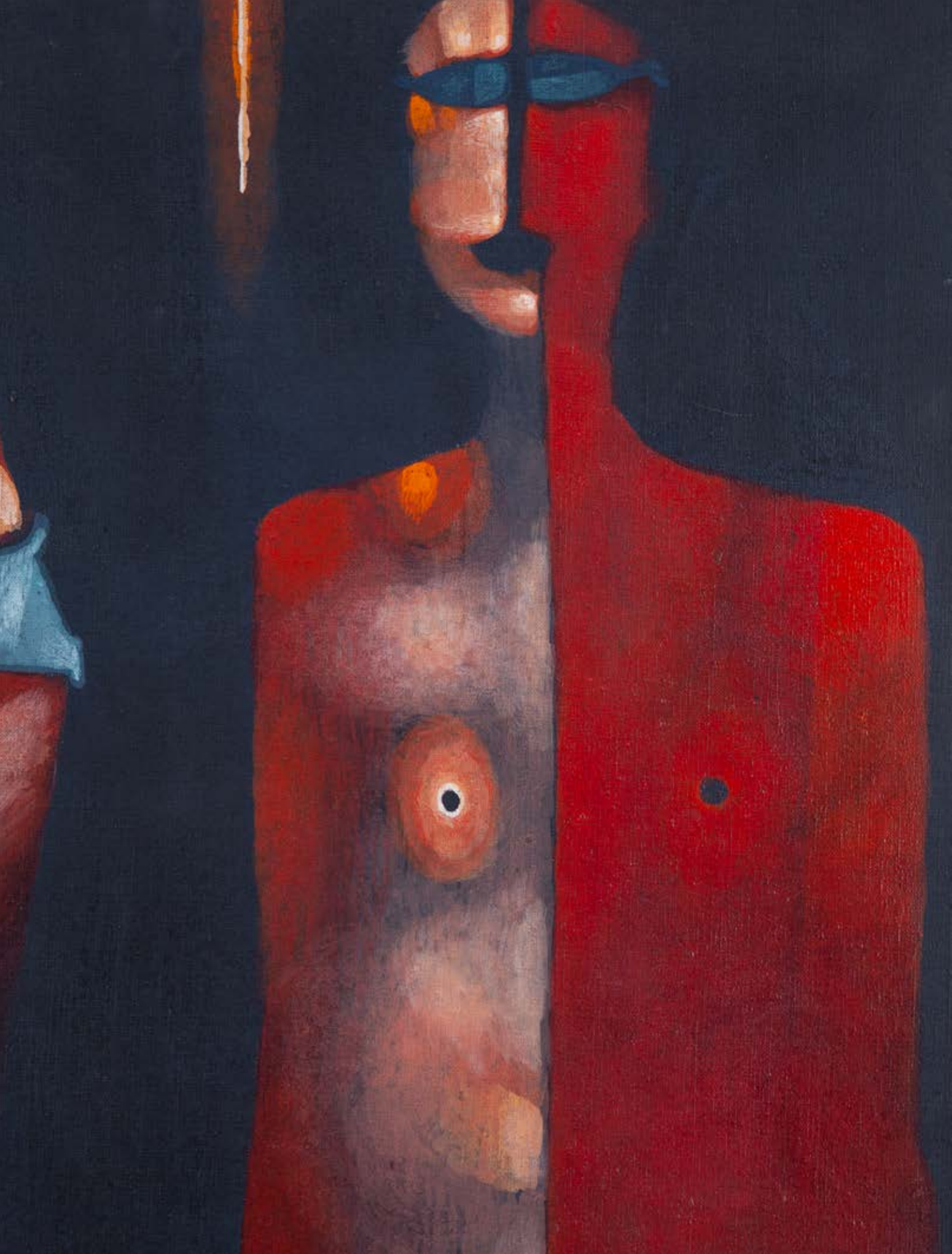
Jerzy Nowosielski, [red.] Maja Płażewska, teksty: Jerzy Madeyski, Dorota Kaźmierska-Nyczek, Radeusz Nyczek,

Warszawa 1992, s. 49 (il.)

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

Janusz Bogucki





W LUSTRZANYM ODBICIU

Obraz prezentowany w katalogu to ikoniczne dzieło w twórczym dorobku Jerzego Nowosielskiego. Praca przynależy do serii tworzonych w 2 połowie lat 70. tzw. aktów czarnych i powiela częstokroć wykorzystywany przez artystę motyw lustrzanego odbicia.

Jak pisała Katarzyna Chrudzimska: „W obrazach tych Nowosielski postać kobiety umieszcza w płytkiej, jednoplanej przestrzeni, ‘wycina’ jej fragment ramą płótna, a następnie powiela. Powstaje w ten sposób kompozycja rytmiczna i symetryczna, zarazem jednak nigdy nie w pełni rytmiczna, o zawsze zachwianej osi symetrii. Obrazy te mają ogromną siłę oddziaływania. Z jednej strony wynika ona na pewno z kontrastów barwnych mocnej czerwieni i głębokiej czerni (w większości są to tzw. czarne akty), a z drugiej – z nietypowej, intrygującej kompozycji planu. Trudno dokonać analizy tych obrazów. Trudno odnaleźć punkt oparcia, wokół którego udałoby się uporządkować przedstawione elementy. Dopiero tytuł, zdradzający istnienie lustra, pozwala odczytać ledwo zasygnalizowany kształt ramy i daje klucz do odczytania obrazu” (Katarzyna Chrudzimska, *Speculum mundi* – motywy lustra w twórczości Jerzego Nowosielskiego, „Konteksty” 1996, nr 3–4, s. 24).

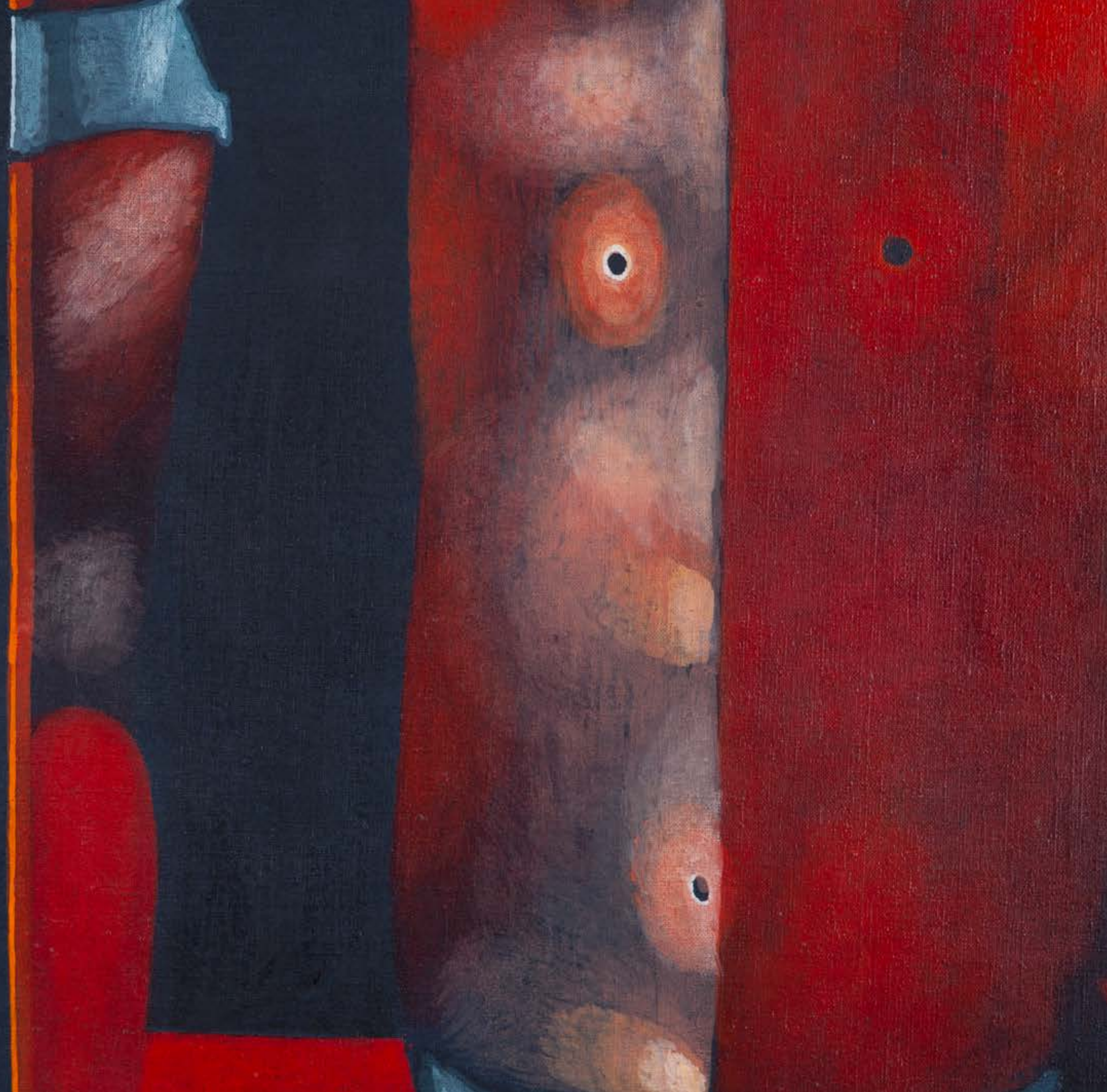
Charakterystycznym zabiegiem dla obrazów z tego cyklu jest kadrowanie, pozostawiające widza w sferze niedopowiedzenia. Nie sposób rozsądzić, co jest odbiciem, a co rzeczywistością. Lustra zacierają się tak jak linia wyznaczająca granice obrazu, przecinająca w pół przedstawione postaci. Czarne akty przypominają bardziej figury totemiczne, obiekty kultu. Mniej jest w nich prowokacyjnego erotyzmu, znanego z „sadomasochistycznych” kompozycji artysty z lat 50., a więcej kobiecej siły, mistyki ciała, sakralizacji samej kobiecości. Niewątpliwie kluczowym dla uformowania się artystycznego języka Nowosielskiego było zainteresowanie surrealizmem, odzwierciedlające się w odważnych rozwiązaniach perspektywicznych i kompozycyjnych, splatające się z prowokacyjną śmiałością tematyczną cechującą ten nurt. Sam malarz był jednak przekonany, że bez kontaktu z religijną ortodoksją rezultaty jego recepcji sztuki nowoczesnej wyglądałyby zupełnie inaczej. Wizerunki kobiet, pochodzące – jak zaznaczał – prawie wyłącznie z wyobraźni i marzeń Nowosielskiego, stały się lejtymotywnem całej jego twórczości, w której ikonopisarstwo łączy się z nieskrępowanym i bezpośrednim erotyzmem. Może właśnie dlatego malowane w punktu widzenia obserwatora, lub nawet podglądacza kompozycje Nowosielskiego nieustannie fascynują widzów i należą do tych prac, które są najwyżej cenione przez kolekcjonerów.

Jerzy Nowosielski właściwie od samego początku swojej twórczości fascynował się kobiecą nagością w sztuce i przedstawiał ją w różnorodny sposób. Zawsze jednak jego modelki charakteryzowały się stateczną postawą, oszczędnością gestów i schematycznością postaci, zbliżającą je do malarstwa ikonowego. Jego pierwsze, często rysunkowe akty zdradzały najszybsze, sadomasochistyczne fascynacje artysty – w swoich pracach mizoginistycznie wiązał kobiety, łączył je kołem, przedstawiał w karkołomnych skrętach ciała, często batożone, poniżane, uprzedmiotowione w akcie seksualnym. Kolejne prace, już z lat 50. i 60. to kultowe wręcz przedstawienia sportsmenek – pływaczek, gimnastyczek, woltyżerek. Ich posągowe ciała były malowane w bardzo prosty, szablonowy, wręcz hieratyczny sposób, a stoicki spokój bijący z ich twarzy doskonale współgrał z oszczędną formą przedstawienia.

O kobietach w przedstawieniach Nowosielskiego Tadeusz Różewicz pisał: „Sam Nowosielski w wielu poważnych wypowiedziach podkreśla rolę seksu w swojej twórczości. Uświęca ciało, ale równocześnie przy pomocy różnych (magicznych?) zabiegów wydobywa z tego ciała trucizny, jątrzy wyobraźnię. Nowosielski wierzy i maluje. W jego malarstwie ‘religijnym’ zastanawia mnie brak ‘złego ducha’, demona, jednym słowem ‘diabła’ (...). Większą rolę od diabła w obrazach Nowosielskiego gra jakiś rondel, garnek, wałek, samochód, lustro. Gdzie się podział ‘zły’? (...) Ukrył się. W ciałach i lustrach, w samochodzie i damskim kolanie. Kryjówką ‘złego ducha’ jest ciało kobiety. Schronieniem diabła w malarstwie N. jest akt kobiecy” (Tadeusz Różewicz, *Notatki do Nowosielskiego*, [w:] Jan Gondowicz, Jerzy Nowosielski, Warszawa 2006, s. 63).

„Z PUNKTU WIDZENIA TAJEMNICZOŚCI I SUGEROWANIA PRZEJŚCIA ‘NA DRUGĄ STRONĘ LUSTRA’, SPECJALNE MIEJSCE W TEJ TWÓRCZOŚCI MAJĄ AKTY, JAK TEŻ I PRZEDSTAWIENIA KOBIET W OGÓLE. ZE STAROŻYTNEJ GRECJI ZNANY JEST SCHEMAT, KTÓRY NAKAZYWAŁ PRZEDSTAWIAĆ MĘŻCZYZN NAGO (JAK KUROSÓW), ZAŚ KOBIETOM (KOROM) PRZYDZIELAŁ SZCZELNIE OTULAJĄCE JE SZATY. NOWOSIELSKI CZYNI TO AKURAT ODWROTNIE: JEGO MĘŻCZYŻNI UBRANI SĄ DOŚĆ PRECYZYJNIE, ODŚWIĘTNIE I NIE BEZ IRONICZNIE PODKRĘSLANEJ SZYKOWNOŚCI CZY ELEGANCJI. KOBIETOM ZAŚ WYZNACZA ARTYSTA ROLĘ UKAZANIA WŁASNEGO CIAŁA, I TO ZARÓWNO W WERSJI PEŁNEJ NAGOŚCI, JAK I W KOSTIUMIE KĄPIELOWYM. (...) AKT, JAKO JEDEN Z GŁÓWNYCH TEMATÓW JEGO MALARSTWA, DOSTARCZA WYJĄTKOWYCH OKAZJI ROZWIĄZANIA PARADOKSÓW PODWÓJNOŚCI, KTÓRYMI ARTYSTA JEST WCIĄŻ JAKBY OSACZONY. (...) ZWRÓĆMY TEŻ UWAGĘ NA AKTY ‘CZARNE’. ŻARZĄCE SIĘ W NICH POSTACIE SĄ JAK ZJAWY Z LUMINISTYCZNYCH MISTERIÓW. ICH GENEZA SIĘGA 1971, KIEDY TO ARTYSTA OPRACOWAŁ SCENOGRAFIĘ DO ‘ANTYGONY’ W REŻYSERII HELMUTA KAJZARA. OWE ETERYCZNE AKTY SĄ PRÓBĄ PRZEKROCZENIA WŁASNYCH KANONÓW MALOWANYCH POSTACI, A TAKŻE WYSIŁKIEM BUDOWY CIEMNYCH OBRAZÓW, KTÓRE JESZCZE MOCNIEJ NIŻ WE WCZEŚNIEJSZYCH DZIELACH SUGEROWAŁYBY NIESKOŃCZONOŚĆ, CZYLI UNAOCZNIE NIE DUCHOWOŚCI”.

ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI [W:] JERZY NOWOSIELSKI, KATALOG WYSTAWY, MUZEUM NARODOWE W POZNANIU 1993, S. NLB



17 ↑

JERZY NOWOSIELSKI

1943

Siedząca gimnastyczka, 1951

olej/piótno, 100 x 67,2 cm
na odwrociu pieczętka wywozowa

estymacja:
350 000 – 500 000 PLN
80 000 – 115 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja malarza Adama Hoffmanna
Galeria Inny Świat Tadeusz Nyczek & Maciej Szybist, Kraków
kolekcja Helen de Borchgrave, Londyn
Agra-art, 2019
kolekcja instytucjonalna, Polska
Desa Unicum, 2021
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
„Modern Polish Masters”, Helen de Borchgrave Fine Art, Londyn, 6–27.06.1989

LITERATURA:
Modern Polish Masters, katalog wystawy, Helen de Borchgrave Fine Art, London 1989, kat. poz. 26, s. 19

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

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



18 †

JERZY NOWOSIELSKI

1943

"Popiersie dziewczyny" ("Portret kobiety"), 1971

olej/plótno, 51 x 40 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "POPIERSIE DZIEWCZYNY" | 1971 | JERZY NOWOSIELSKI'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

34 000 - 57 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja Magdaleny i Tadeusza Spychały

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski, Galeria Studio, Warszawa, maj-czerwiec 1972

Jerzy Nowosielski, Galeria Krzysztofory, Kraków, 4.11-10.12.1972

Jerzy Nowosielski, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków, 19.01-17.02.1974

Jerzy Nowosielski, Galeria Zapiecek, Warszawa, marzec 1974

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Galeria Krzysztofory, Kraków 1972, s. 12 (il.)

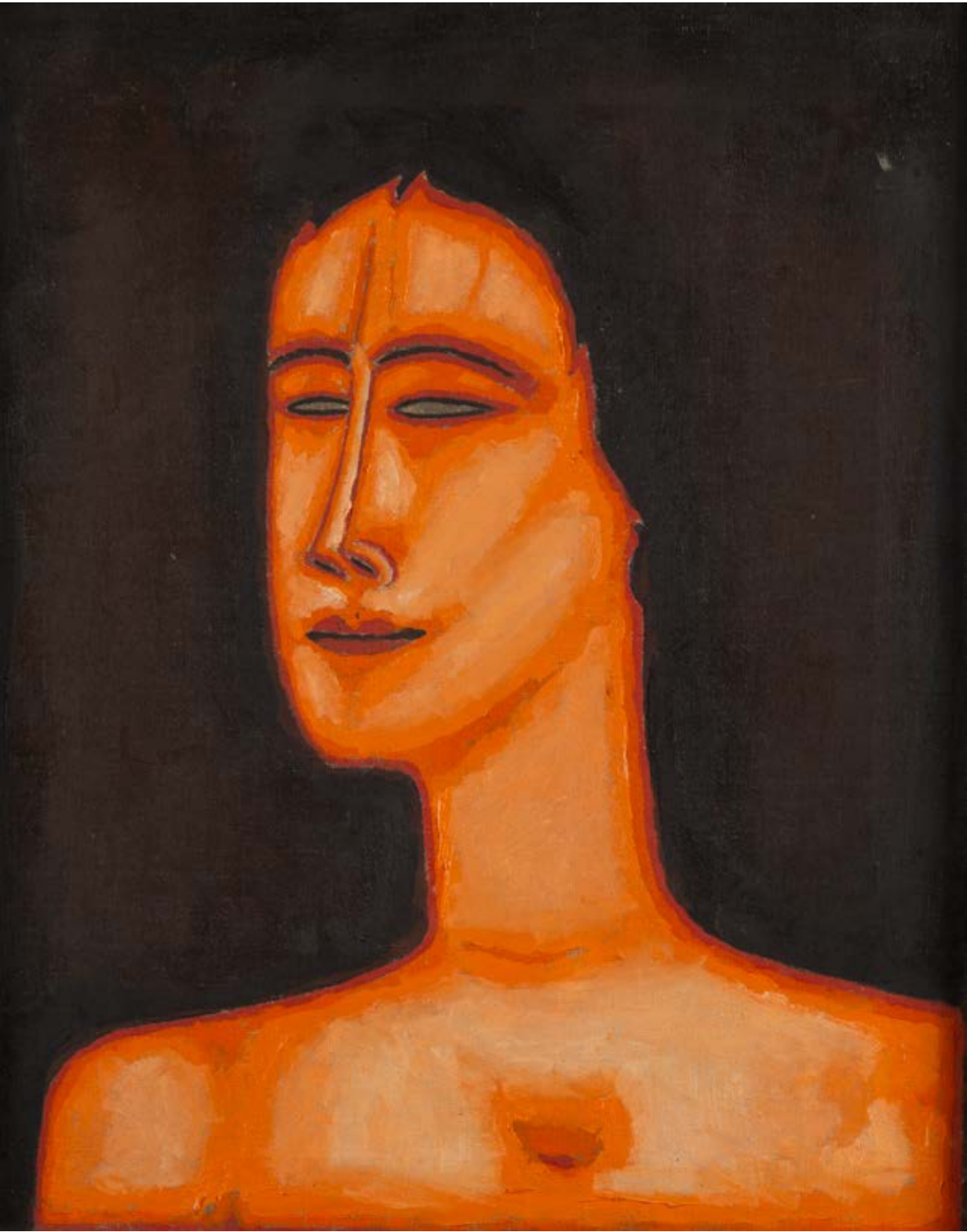
Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków 1974, poz. kat. 1-120, s. 5 (il.)

Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, poz. kat. 475, ss. 394 (il.), 722 (spis)

oraz widoczny na zdjęciu z wystawy, s. 622

„(...) pełna synteza spraw duchowych z rzeczywistością empiryczną dokonuje się właśnie w postaci kobiety (...). Jeżeli malarza interesuje problem cielesności, jakiś sposób łączenia spraw duchowych ze światem bytów fizycznych, to zupełnie naturalne jest, że zaczyna się interesować wyglądem kobiety”.

Jerzy Nowosielski





Fragment wystawy indywidualnej, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków, styczeń-luty 1974, fot. archiwum Fundacji Nowosielskich



„Kobiety Nowosielskiego bywają zmysłowe, uduchowione, zalotne. Pozbawione są jednak cech indywidualnych, jakby były sumą wszystkich kobiet. Figura kobiecego ciała kreślona jest przez malarza z niewzruszoną pewnością ręki, nawet jeśli ta ręka błądzi po manowcach estetycznej, upiększającej nieco stylizacji i manieri. Przedstawienia myjących się, pochylonych nad umywalką czy brodzących w wodzie kobiet osiągają czystość archetypu. Nowosielski uwalnia je jednocześnie od przekleństwa Freudowskiej symboliki, która mogłaby je bezpowrotnie zepchnąć w sferę profanum. Domeny tego, co zanadto dosłowne i wulgarne – nie tylko w treści samej nawet, co formie. Forma jest bowiem dla Nowosielskiego kwestią malarskiego języka, w którym zawiera się cały jego światopogląd. Stąd dbałość o to, aby jako malarz wypowiadać się nawet w sprawach pozornie błahych, takich choćby jak poranna damska toaleta, z metafizyczną powagą i – jeśli trzeba – spirytualnym humorem. W tym sensie erotyka Nowosielskiego staje się bezgrzeszna. Nowosielski nie musi się spowiadać ze swojego podglądactwa. W jego malarskiej religii bowiem kobieta została stworzona m.in. po to, aby być obiektem nieustannej malarskiej adoracji.

Ale to dla Nowosielskiego było za mało. Dla niego kobieta staje się równocześnie medium, poprzez które Bóg i diabeł transmitują swoje idee: miłości prawdziwej – niewinnej, czystej i wzniosłej, i tej nie do końca prawdziwej – cielesnej, pogrążonej w anatomii i fizjologii ciała, stawiającej metonimiczny znak równości pomiędzy pragnieniem i pożądaniem. Poprzez ciało kobiety wreszcie ujawnia się patos piękna i dramat przemijania... Ale o ile – mówiąc słowami Georges’a Bataille’a – ‘natura chce, aby człowiek umarł i zgnił’, o tyle Nowosielski pragnie, aby kobieta pozostała wiecznym wspomnieniem ludzkiej świadomości. Jakby nagie ciało było tym stanem skupienia materii, poprzez który przeziiera się światło pozaziemskie... W jego blasku pojąć można więcej?!

Kobiety Nowosielskiego różnią się – i to bardzo – od kobiet, które możemy spotkać na obrazach innych malarzy. Przywołany na wstępie Amadeo Modigliani eksponował zmysłową naturę kobiety. Ciało w jego obrazach nabierało często cech pejzażu, zaś owłosione łona ‘bohaterki’ jego płócien były wyzwaniem wobec mieszczańskiej pruderii, były aktem przekroczenia pewnego tabu. Nowosielski żadnego tabu nie przekracza, a łona jego kobiet są bardziej umowne, w jego malarstwie dokonuje się przekroczenie zupełnie innego progu. Być może Nowosielski – podobnie jak ostatni z surrealistów, wielki belgijski malarz Paul Delvaux – mógłby powiedzieć, że jego kobiety są rodzajem kompromisu pomiędzy Ewą i dziewicą Marią. Z kolegi rasowy polski surrealista Kazimierz Mikulski – także współtwórca Grupy Krakowskiej – traktuje swoje kobiety, i w tym może nie różni za bardzo od Nowosielskiego, jako wysłanniczki z innego świata, ale zapewne dla obu malarzy są to dwa różne światy, z których przybywają ich ‘bohaterki’. Nowosielski daleki jest także od barokowej w swoim rodowodzie wizji kobiety, z jaką mamy do czynienia w malarstwie Jana Lebensteina. Gdy Lebenstein – mówiąc słowami Czesława Miłosza – dobrze czułby się w skórze jezuity księdza Baki, ‘czerpiącego przyjemność z opowiadania damom, co z ich piersiami i biodrami śmierć będzie wyprawiać’, Nowosielski jako malarz nie przestaje być młodym mężczyzną przeżywającym swoje pierwsze, wzniosłe i czyste emocje na widok nagiej kobiety, zdolnym do ‘podnoszenia spraw biologicznych na wyższe piętra świadomości’. Dla niego nie istnieje ani problem szkieletu ciała, ani problem jego deformacji i rozpadu. Nie, u Nowosielskiego nie odnajdziemy śladu gniewu, na ciało, ‘że jest tylko tym, czym jest’ – żeby raz jeszcze użyć słów Miłosza. W tym sensie archetyp kobiety Nowosielskiego daleki jest także od archetypu kobiety na obrazach Eugeniusza Markowskiego – równie wielkiego malarza współczesnego. U Markowskiego kobiety są rzeczniczkami instynktów, aparaturami – by raz jeszcze użyć określenia Andrzeja Kostołowskiego – nie uduchowienia, lecz rozkoszy i namiętności, wreszcie kapłankami wojen. U Nowosielskiego tymczasem demonstracja ciała kobiety służy wysubtelnieniu cielesności. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że dla Nowosielskiego ciało jest w pewnym sensie transparentne, będąc siedliskiem zmysłów, posiadając naturę na wskroś zmysłową, filtruje rzeczywistość innego rzędu. ‘Tylko nie negując ciała i ziemskości – konstatowała w znakomitym eseju ‘Diabeł Nowosielskiego’ Magdalena Ujma – która symbolizuje upadek, ale i zawiera odbłask prawdziwej, pierwotnej rzeczywistości, wyrazić można człowieka. Trzeba poszukać tych odbłasków, destylować je ze świata zmierzającego ku katastrofie...’.

Fragment notatek Mateusza Rosiaka, *Metafizyka (kobiecego) ciała*. Notatki na marginesach obrazów Jerzego Nowosielskiego

19 †

JERZY NOWOSIELSKI

1943

Abstrakcja, 1956

olej/plótno, 46 x 75 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI | 1956'

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
34 000 - 57 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
Galeria Starmach, Kraków
kolekcja prywatna, Kraków
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, poz. kat. 230, s. 164

„'Abstrakcja' w malarstwie nigdy nie była dla mnie zabiegiem optycznym. A uprawiam ją od 1947 roku, od czasu kiedy namalowałem pierwsze moje niefiguratywne 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, Wyznanie, „Polska”, nr 5, 1969.



20 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Markietanka", 1982

akryl, olej/plótno, 42 x 28 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Dobkowski 82'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN DOBKOWSKI | "MARKIETANKA" | 1982 | OLEJ, ACRYL'

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

12 000 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2015

kolekcja prywatna, Polska

„Tworzę nastrój. Jest on elementem intymności, tak jak intymność – nastroju. Erotyka to nie tylko bliskie kontakty między ludźmi. Płodność to erotyka, która dotyczy całego świata, także zwierząt, roślinności. Nie zajmuję się kontekstem kulturowym i socjologicznym erotyki, widzę człowieka jako część natury. W moich obrazach staram się wymieszać elementy roślinne, zwierzęce i ludzkie, pokazać bogactwo linii tych światów, które tworzą jedną całość. Chce pokazać kipiące życie”.

Jan Dobkowski



21 †

JAN TARASIN

1926-2009

"Pożar", 1976

olej/ płótno, 117 x 90 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Tarasin 76'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 76 | "POŻAR"'

estymacja:

250 000 – 350 000 PLN

57 000 – 80 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

Polswiss Art, 2021

kolekcja prywatna, Warszawa

„Tarasin (...) traktował malowanie jako narzędzie poznania i porządkowania świata. Świat – który jawił mu się jako nieustanny ruch i bałagan – porządkował swoimi obrazami, wprowadzając weń własny malarski rygor. Ale to właśnie w owym pierwotnym bezładzie tkwi siła, bałagan jest porządkiem tego świata, na co Tarasin łatwo się godził. Fascynowały go przedmioty – w nich widział główną składową otaczającej nas rzeczywistości”.

Bogusław Deptuła





ŚWIAT PRZEDMIOTÓW W OGNIU

Zainteresowania malarskie Jana Tarasina krążą niemal od zawsze wokół świata przedmiotów. Twórca zaczął od realistycznego zapisu obiektów, które stopniowo redukował, upraszał do systemu abstrakcyjnych symboli. Są to znaki-przedmioty, ślady kształtów zaczerpniętych z bezpośredniej, otaczającej nas rzeczywistości, przywodzące na myśl litery nieistniejącego alfabetu. W przestrzeni obrazów Tarasina rozgrywają się skomplikowane i wielowątkowe sytuacje. Przedmioty i ludzie, a raczej znaki przedmiotów i ludzi, uproszczone i skondensowane, wprowadzone do plamy barwnej, grupują się i rozpraszają zgodnie z wewnętrzną logiką kompozycji. Porządek, któremu podlegają kompozycje autora, zezwala jednak na wyjątki – system jest elastyczny, wyrósł z obserwacji przyrody, nie w warunkach klinicznych. Obrazy Tarasina są oddzielnym uniwersum, które wytworzył artysta, przez lata konsekwentnie rozwijając swoją wizję. Jego świat został zbudowany ze swoistych symboli, które zawsze są podporządkowane właściwym mu zasadom kompozycji. Artysta operuje zbliżonym kadrem, powiększa niewielki fragment rzeczywistości, dopatrując się w detalu natury istoty rzeczy. Jakby przypadkowo wybrane kadry tworzące obraz Tarasina próbują uchwycić i pokazać świat wzajemnych powiązań, napięć i odniesień. Na płaszczyźnie zamkniętej kwadratem ramy, przedmioty i znaki rozpychają się i walczą o uwagę widza kolorem i kształtem. Każdy z nich wydaje się chcieć zaznaczyć, że jest w tej układance najważniejszym elementem. Krytyczka sztuki, Ewa Gorządek, tłumaczyła, że obrazy Jana Tarasina na przestrzeni całej jego twórczości były podporządkowane jednej idei: „konkretyzacji świata przenikających i nakładających się układów, ruchu sprzecznych sił, ich uwikłań i relacji, porządku, ale i nieustającej zmienności. Traktował je jako model intelektualny, mówiący za pomocą plastycznych znaków o harmonii i dysharmonii w świecie” (Ewa Gorządek, Jan Tarasin, źródło: <https://culture.pl/pl/tworca/jan-tarasin>, dostęp: 10.11.2023, [cyt. za:] Monika Jadzińska, Rytm nieregularny, zmienny... [w:] Jan Tarasin. Metamalarstwo, [red.] Iwona Szmelter, Warszawa 2017, s. 83.

Prezentowana na niniejszej aukcji praca Jana Tarasina należy do serii obrazów występujących pod wspólnym tytułem i tworzonych przez artystę w latach 70. XX wieku. W tym okresie dla Tarasina charakterystyczne było ukazywanie porządku poprzez zrytmizowanie rzeczywistości. Cecha ta dotyczyła obrazów, rysunków oraz serigrafii. Jak pisywał artysta w katalogu wystawy w BWA w Białymstoku: „Większość rysunków i zanotowanych pomysłów, które udało mi się zebrać, dotyczy bardzo bliskich sobie spraw. (...) Rysowanie ruchliwych, niekończących się układów o zmiennym rytmie i nasyceniu, ułożonych w monotonne szeregi, czasem zanikające lub zagęszczające się do granic zagubienia własnego rytmu, katastrofального rozpadu lub zaniku, sprawia mi czysto zmysłową przyjemność, jaką daje np. malowanie pejzażu z natury lub wystukiwanie nieskomplikowanego rytmu na jakimś perkusyjnym instrumencie (Jan Tarasin, Spotkania z Tarasinem, Płock 2007, s. 16). Charakterystyczną cechą obrazów z serii „Pożar” jest dominanta intensywnej czerwieni oraz koloru pomarańczowego. Przedstawione przedmioty, usytuowane w dolnych partiach obrazu, zdaje się pochłaniać ogień. Za to w górnych partiach elementy oraz cząstki sprawiają wrażenie unoszących się w powietrzu pod wpływem ciepła. W dobrze nam znany, organiczny, spokojny i stateczny świat malarstwa artysty wkrada się niepokój. To, co łączy obrazy zatytułowane „Pożar”, to fakt, że artysta, odmiennie niż w innych seriach, posłużył się mocno zarysowanymi przedmiotami, które pozostają dla widza enigmatyczne, ale wyczuwalna jest ich materialność. Zaprezentowane prostokąty, kwadraty, tuby sugerują swoimi kształtami, że są wytworem ludzkim, nie świata natury. Patrząc na realizacje z serii, odnosimy wrażenie, że ogniste promienie pochłaniają wyroby ludzkich rąk, pomimo iż ich konkretne nazwanie pozostaje trudnym zadaniem.

22

JAN TARASIN

"Przedmioty", 1968

olej/plótno, 73 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tarasin 68'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | WARSZAWA | "PRZEDMIOTY" | 1968'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

80 000 - 115 000 EUR

OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez spadkobiercę artysty

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwecja

Uppsala Auktionskammare, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

DESA Unicum, 2022

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Jan Tarasin, wystawa indywidualna, Konstsalongen Kavaletten, Uppsala, 1968



W 1967, na rok przed powstaniem prezentowanych w niniejszym katalogu „Przedmiotów”, Muzeum Śląskie we Wrocławiu zorganizowało VIII Wystawę Grupy Krakowskiej. „Nietrudno jest dla krakowskiej wystawy wznieść hierarchiczną piramidę” – pisano. „U jej szczytu umieścilibyśmy nazwiska Brzozowskiego, Kantora i Tarasina” (Paweł Banaś, „Odra” 1967, nr 10, [cyt. za:] Joanna Egit-Pużyńska, Jan Tarasin. Malarstwo, rysunek. 12.11–3.12.1968, publikacja w ramach projektu badawczego „Historia wystaw w Zachęcie – Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970”, źródło: <http://zacheta.art.pl>). Jan Tarasin był jednym z najmłodszych stażem członków tego stowarzyszenia, absolwentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zadebiutował na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. W krótkim czasie po otrzymaniu dyplomu w 1951 zyskał opinię zdolnego grafika, „najlepszego – jak głosi fama – rysownika wśród młodego pokolenia, i (...) jednego z najsilniejszych indywidualności twórczych wśród młodych”, Ewa Garztecka, „Trybuna Ludu” 1958 lub 1959, nr 214, [cyt. za:] Joanna Egit-Pużyńska, dz. cyt.).

W 1968 odbyła się solowa wystawa w Zachęcie, następnie przeniesiona do Galerii Krzysztofory w Krakowie. To właśnie wtedy wykształcił się jego unikalny styl. Jan Tarasin jako artysta w pełni wyraził się w latach 70. Wówczas to chętnie malowane przezeń w martwych naturach przedmioty zaczęły ostatecznie przyjmować odrealnione formy, stając się dryfującymi w przestrzeni, nieoczywistymi kształtami. Malowanie ruchliwych, niekończących się układów o zmiennym rytmie i nasyceniu, ułożonych w monotonne szeregi, czasem zanikające lub zagęszczające się do granic zgubienia własnego rytmu, rozpadu lub zaniku było dla artysty sposobem uchwycenia rzeczywistości na „gorącym uczynku”. Jak pisał sam Tarasin w 1999: „Malarstwo jest dla mnie czymś w rodzaju notatnika. (...) Formy przypominają nieokreślone do końca embriony, ale nie chcę ich zanadto komplikować (...). Chcę zatrzymać je w takim momencie, kiedy wszystko się jeszcze może zdarzyć, kiedy wszystko jeszcze przed nami”.

Kluczowy wpływ na zmianę stylu Tarasina miała stypendialna podróż do Chin i Wietnamu, którą odbył w 1962. Artysta zaznajomił się z odmienną, azjatycką kulturą, co wpłynęło na zmianę jego postrzegania przestrzeni na obrazie. W rezultacie w twórczości Tarasina na stałe zagościł motyw symbolicznej linii, dzielącej sferę obrazu i nadającej poszczególnym elementom znaczenie wedle ich wzajemnej relacji. Swobodniejsze, zmierzające ku abstrakcji zestawienia przedmiotów mają w sobie coś ze wschodniej, medytacyjnej estetyki i uwagi poświęcanej najdrobniejszym detalom, poszczególnym przedmiotom. Ów system organizowania przestrzeni ma charakter poznawczy. Obiekty niekonieczne oznaczają materialne przedmioty, ale znaki, co pozwala na „czytanie” obrazów Tarasina jako swoistych ciągów logicznych. Pomimo, jak wydawać by się mogło, pewnych prawd rządzących kompozycją, indywidualne znaki są często, jak artysta zaznaczał, przypadkowe. Nieprzewidywalność jest więc postrzegana jako konieczny element harmonii świata, harmonii, której artysta nie stara się kontrolować.

W szczególny sposób o twórczości Jana Tarasina pisał Aleksander Wojciechowski przy okazji wystawy artysty w 1968: „Przed dziesięciu laty napisał Tarasin traktat ‘O przedmiotach’. Zawarł w nim swe credo artystyczne. Od tego momentu konsekwentnie realizuje wyłożony tam program. Wszystkie rozważania teoretyczne artysty, dotyczące ogólnej sytuacji w plastyce współczesnej, wytrzymały próbę czasu z wyjątkiem jednego zdania: ‘Przedmioty degradowane z racji niedoskonałości pełnionych przez nie funkcji, pozbawione całego splendoru, którym cieszyły się przez pokolenia, usuwane z pola widzenia – zostaną w znacznej mierze opanowane’. Nie liczył się z możliwością odwrotnego procesu: powtórnego opanowania sztuki przez przedmioty. Nie mógł przewidzieć narodzin op-artu, a więc kierunku, który nie tylko hamował proces degradacji przedmiotu, lecz nawet przyczynił się do jego apoteozy. Ale właśnie dlatego, że pop-art spotęgował presję przedmiotu na człowieka, że dzięki ponownemu odkryciu secesji przedmioty wędrują zwycięsko ze strychu do muzeów i wewnątrz mieszkalnych, że znów heroizowane są przez malarstwo i grafikę – konieczne jest malarstwo Tarasina. Jego dzisiejsze ‘przedmioty’ są dokładnie właśnie takie, o jakich sam niegdyś marzył: ‘Dają one świadectwo nowemu faktowi, który zaistniał dzięki artyście. Dostarczają bezinteresownych wzruszeń, pobudzają wyobraźnię’” (Aleksander Wojciechowski, Jan Tarasin. Malarstwo, rysunek, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa listopad 1968, s. nlb.).



23 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Figura nr 116", 1961

olej/piótno, 197 x 132 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'LEBENSTEIN 61'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Lebenstein | figure no 116 | 1961 | format 120F'

estymacja:

300 000 – 500 000 PLN

68 000 – 115 000 EUR

OPINIE:

dokumentacja fotograficzna pracy znajduje się w Archiwach Galerii Chalette w Smithsonian Institution w Waszyngtonie

POCHODZENIE:

Galerie Lacloche, Paryż

Galerie Chalette, Nowy Jork (do 1962)

kolekcja Leonarda S. Levine, Kenotah w stanie Nowy Jork

Sotheby's, Nowy Jork, 2019

kolekcja instytucjonalna, Polska

Desa Unicum, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Jan Lebenstein, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paryż, 22.09-4.11.1961

Jan Lebenstein, Galerie Chalette, Nowy Jork, marzec-kwiecień 1962

LITERATURA:

Jan Lebenstein, katalog wystawy, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, wstęp: Clovis Eyraud, Raymond Cogniat,

Paryż 1961 (spis)

Michel Ragon, Jan Lebenstein – Cimaïse: Art et Architecture Actuels, nr 55 (IX-X 1961), s. 58 (il.)

Jan Lebenstein, katalog wystawy, [red.] Jean Cassou, Galeria Chalette, Nowy Jork, 1962, poz. kat. 19, ss. 51 (il.), 69

„Totem, mityczny dawca życia, zyskuje kształty obłe, organiczne. Pęka zwarta struktura figur na osi. Zgeometryzowany kształt wysuwa macki i odnóża, materia pulsuje na wzór żywej tkanki. Z nieforemnych grud powstają stwory bliskie tym, które przed wiekami wyłoniły się z mórz i oceanów, które ukształtował proces ewolucji. Wizje te nie mają jednak nic wspólnego z transpozycją mniej lub bardziej realnych zjawisk. Wszystko jest umowne, wyobrażone, dotyczy idei, a nie konkretnego. Powstaje bowiem mit o dziejach ludzkości, o naturze człowieka, o jej archetypach”.

Mariusz Hermansdorfer [w:] Jan Lebenstein, katalog wystawy w Zachęcie, Warszawa 1992, s. nlb.



NA OSI ŻYCIA

„Figury osiowe” Jana Lebensteina stanowią jeden z najbardziej rozpoznawalnych cykli malarskich w historii współczesnej sztuki polskiej, chętnie kolekcjonowany na świecie w latach 60. równoległe z pracami Marka Rothko. Płótna Lebensteina znalazły się między innymi w prestiżowych kolekcjach Albrechta Grokhosta i Davida Rockefellera. Na cykl składa się w sumie około trzydziestu obrazów, powstałych w późnych latach 50. w Rembertowie i wczesnych 60. w Paryżu, gdzie w niespełna rok po emigracji Lebensteina odbyła się duża, indywidualna wystawa jego prac w Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Okres powstawania „Figur osiowych” był prawdopodobnie najważniejszym momentem w międzynarodowej karierze artysty. Grand Prix Biennale de Paris otrzymane przez Lebensteina w 1959 z jednej strony może być postrzegane jako polityczny zabieg, mający na celu pochylenie się nad artystami z bloku wschodniego, niemniej dowodzi uznania krytyków dla sztuki zza żelaznej kurtyny, zwłaszcza, jak w przypadku Lebensteina, tej wpisującej się w zachodnie tendencje.

Punkt wyjścia dla „Figur osiowych” stanowią wcześniejsze, powstałe w 2 połowie lat 50. „Figury kreślone”, wertykalne rysunki wykonane na papierze milimetrowym, umiejscawiające ludzką postać w ciasnych granicach kartki papieru. To właśnie techniczne konotacje papieru milimetrowego zainspirowały określenie „Figury kreślone”. Kolejnym stadium figur są „Figury hieratyczne”, często malowane farbą olejną na płótnie. Późniejsze „Figury osiowe” cechuje naprzemiennność medium – wertykalne formy o charakterystycznym osiowym podziale powstawały zarówno w technice olejnej na płótnie, jak i były malowane tuszem, flamastrem, węglem, pastelami lub gwaszem na papierze. Równoległe eksplorowanie różnych technik pozwala na ocenę konsekwencji artysty w tworzeniu antropomorficznej figury. Przeniesienie narysowanego delikatnymi liniami czarnego tuszu szkieletu na płótno stanowi wyzwanie samo w sobie, co tym bardziej dowodzi niesamowitej spójności cyklu. Bogata dokumentacja fotograficzna jego studia („Life” i „Time” po sukcesie paryskim kilkakrotnie wysyłały do niego fotoreporterów) stanowi klucz do poznania techniki artysty. Lebenstein tworzył wielkoformatowe „Figury osiowe”, rozprawdzając farbę na leżącym poziomo, na stole lub podłodze, płótnie, co nadawało wielu „figurom” reliefowy charakter, powstały w wyniku akumulacji warstw impast. Chropowatość farby przywodzi na myśl fakturę owadziego pancerza lub rybiej łuski, lecz osiowość kompozycji często nie pozwala na klasyfikację formy jako jednoznacznie ludzkiej lub zwierzęcej.

Zainteresowanie Lebensteina literaturą starożytną, mitologią i Biblią jest szczególnie widoczne w jego pracach z 2 połowy lat 60., które pomimo bardziej figuratywnego charakteru, cechuje ten sam, znany z „Figur osiowych”, niepokojący klimat. W liście do Lebensteina z 1985, szukając uzasadnienia dla konwulsyjnych form, Czesław Miłosz pisał: „Uważam Ciebie za barokowego malarza, spokrewnionego z Włochami. Choć posuwasz bardzo daleko sprzeczność pomiędzy formą ludzkiego ciała i jego rozpadem, jego szkieletowością, jest to u Ciebie prawdziwa pasja erotyczna, gniew na ciało, że jest tylko tym, czym jest”. Szkieletowe kompozycje, sugerujące różne stadia rozkładu materii, są często postrzegane przez pryzmat cierpienia, które Lebenstein obserwował na ulicach Paryża. Przeważająca liczba „figur” z lat 1960–62 powstała przy użyciu farb z gamy sjeni, ochry, w palecie dominująco brązowej, piaskowej, z elementami fioletu, co zdaje się korespondować z asocjacjami z cierpieniem i gniciem.

Prezentowana w katalogu „Figura 116” to kwintesencjonalny przykład formy, jaką „figury” osiągnęły we wczesnych latach 60. Kompozycja jest silnie osiowa, symetryczna, ze wpisanym we wnętrze figury okręgiem. Charakterystyczny szkielet zdaje się być przytwierdzony do płótna, niemalże odrębny od niego. Prace z tego cyklu są zaliczane do nurtu tzw. malarstwa materii. Sztuka Lebensteina z tego okresu, pomimo iż osadzona w figuracji, sugerującej paleontologiczną poprawność szkieletów, nie jest całkowicie wyzbyta nawiązań do abstrakcji, czego dowodem jest chociażby „Figura 116”, której miejscami luźna forma zdaje się bliższa runicznemu znakowi niż zwierzęcej sylwetce. Na tle całego cyklu „Figur osiowych” kolorystyka prezentowanej pracy jest niespotykana, morska, z przewagą dość jasnej palety błękitów i szarości. Jeśli „Figury osiowe” jako kategoria przywołują skojarzenia ze szkieletami wykopywanymi z ziemi, to „Figura 116” jest widziana jak gdyby pod powierzchnią płytkiej, przejrzystej wody. Podobna gama kolorystyczna może być zidentyfikowana w nieco wcześniejszych pracach z 1958. Kolorystyka „Figury 116” przypomina efekt, jaki najłatwiej można uzyskać przy pomocy gwaszu zmieszanego z wodą. Owa „rozwodniona” paleta barw jest rzadziej utożsamiana z olejnymi reliefami Lebensteina, czyniąc powyższą pracę prawdziwie unikatową w skali całego cyklu „Figur osiowych”.

24 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Figura", 1956

olej/ płótno, 119 x 59 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'JAN LEBENSTEIN I 1956 I ol. pł. 119 x 59'
na odwrociu nalepka Galerii u Jezuitów w Poznaniu

estymacja:

140 000 - 180 000 PLN

32 000 - 41 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„W kręgu przyjaciół III. Wystawa kolekcji polskiej sztuki współczesnej prof. Aleksandra Wojciechowskiego”, Galeria u Jezuitów, Poznań, 16.05-8.06.2002

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

Jan Lebenstein, 1961



25 †

TADEUSZ BRZOWSKI

1918–1987

"Pątnice", 1979

olej/piótno, 102 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski | 1979' oraz wskazówka montażowa

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: "'PĄTNICE" | 102 x 100 1979. | T. BRZOWSKI'

estymacja:

500 000 – 800 000 PLN

114 000 – 180 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Polswiss Art, 2020

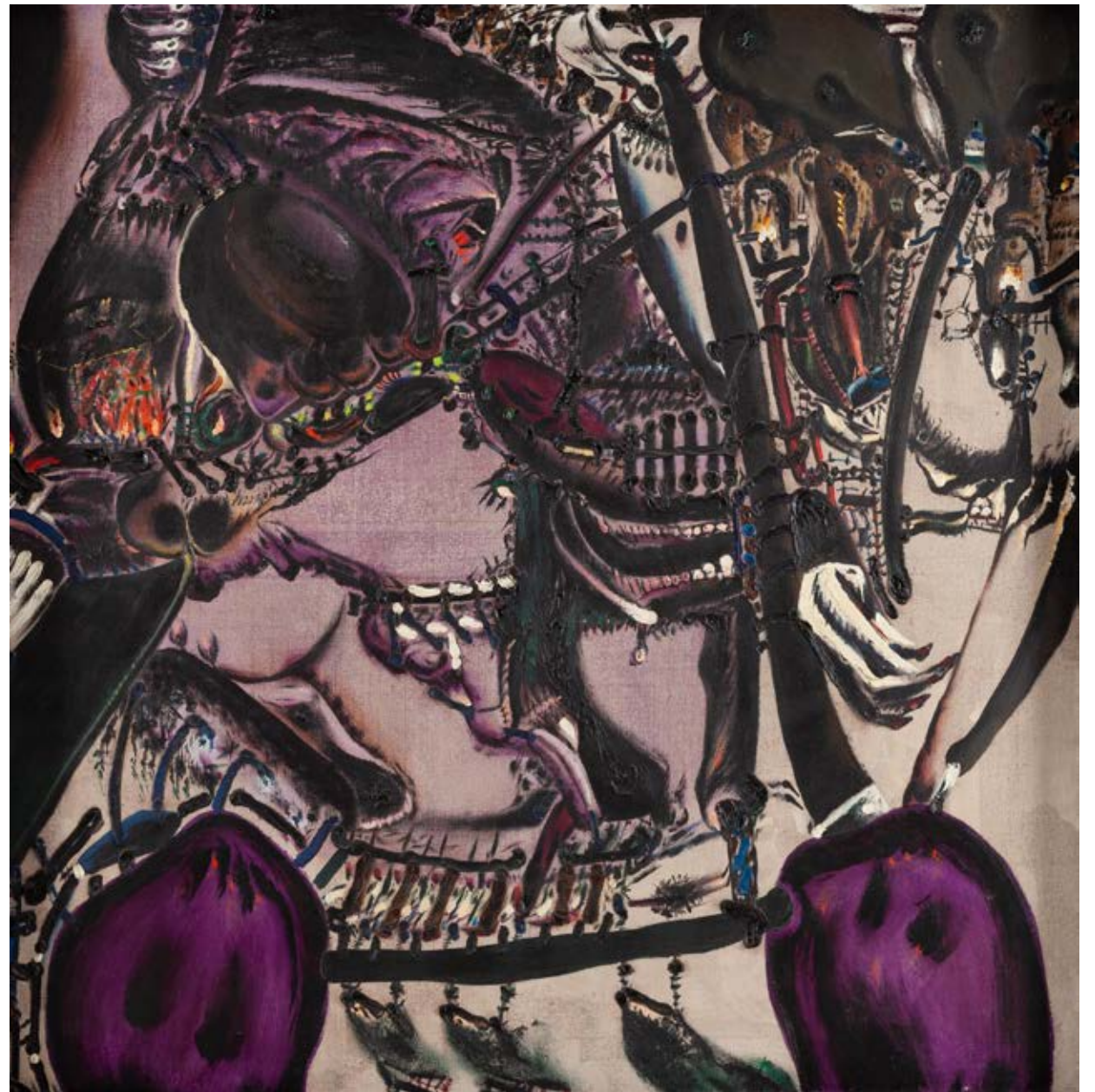
kolekcja instytucjonalna, Polska

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Tu jesteśmy – Prace z kolekcji Krzysztofa Musiała, wyd. Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2017, s. 74

Zapisy przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała, [red.] Barbara Ilkosz, Wrocław 2008, s. 293





„W TWÓRCZOŚCI BRZOWSKIEGO PRZEPLATAJĄ SIĘ ZE SOBĄ SPRAWY NA SERIO I NA NIBY. ŻART STAJE SIĘ NIEOCZEKIWANIE POWAGĄ. POWAGA - ŻARTEM. ZACIERAJĄ SIĘ GRANICE MIĘDZY UŚMIECHEM A GRYMASEM BÓLU. ARTYSTA POTRAFI PRZEŻYWAĆ GŁĘBOKO DRAMATYCZNE UCZUCIA, AŻ NAGLE JEDNĄ PLAMĄ, LINIĄ, BŁYSKIEM ŚWIATŁA ZACZYNA DRWIĆ Z NICH. NADYMA SWOJE BALONIKI - BY JE NATYCHMIAST PRZEKŁUĆ. TO SAMOOBRONA PRZED PATOSEM. (...) W SAMYM DZIAŁANIU KOLORU, W JEGO NATĘŻENIU, BLASKU, NAGŁYCH WYBUCHACH I NAGŁYM GAŚNIĘCIU - ZAWARTA JEST EMOCJA. ODCZUWAMY JĄ W SPIĘCIACH MIĘDZY ZIMNYMI A CIEPŁYMI TONAMI. POMIĘDZY POWIERZCHNIĄ GŁADKĄ, LŚNIĄCĄ, POKRYTĄ RÓWNOMIERNIE FARBĄ - A PARTIAMI MALOWANYMI GRUBO, NIEMAL BRUTALNIE. W ROZŻARZENIU DO MAKSYMUM PLAMY BARWNEJ I JEJ NIEOCZEKIWANYM PRZYDUSZENIU. POWSTAJĄ ZGRZYTY, KONTRASTY. I W DZIAŁANIU KOLOREM JEST WIĘC BRZOWSKI KONSEKWENTNY. UDERZA RÓWNOCZEŚNIE W STRUNĘ DŹWIĘCZĄCĄ OSTRO I FAŁSZYWIE. WZMAGA NAPIĘCIE. POGŁĘBIA WEWNĘTRZNE ROZDARCIE SWYCH KOMPOZYCJI. POTĘGUJE ICH DRAMATYCZNOŚĆ”.

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI, TADEUSZ BRZOWSKI, „PRZEGLĄD ARTYSTYCZNY”, NR 3, MAJ-CZERWIEC 1958

26 †

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

"Huncwoty", 1966

olej/plótno, 151 x 119 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'T. BRZozowski | 151 x 119 | "HUNCWOTY" 1966'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

700 000 - 900 000 PLN

160 000 - 204 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Jean-Marie Drot, Paryż

Polswiss Art, 2017

kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

Brzozowski, wystawa indywidualna, Galerie Lambert, Paryż 14.04-9.07.1966

LITERATURA:

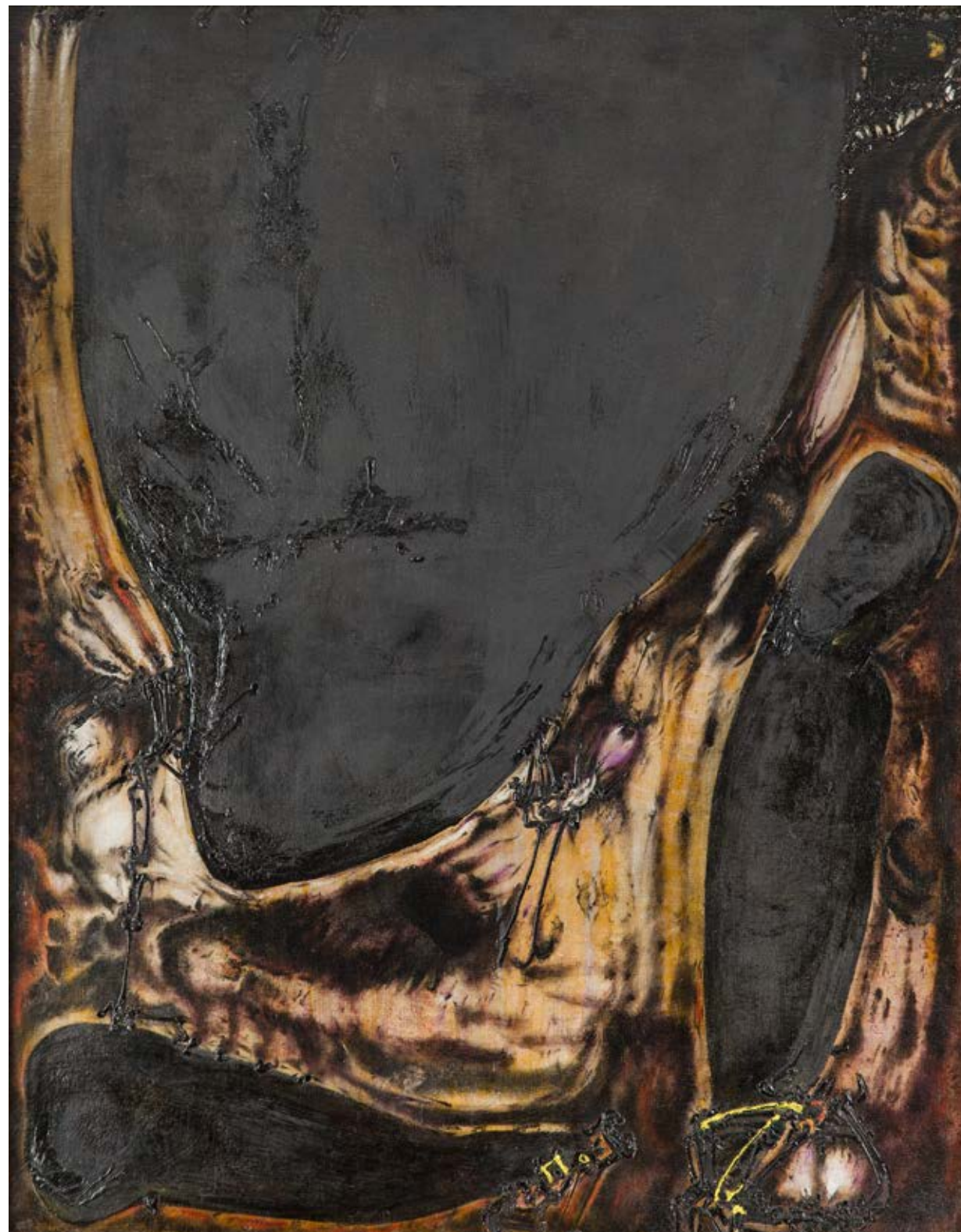
Brzozowski, katalog wystawy, Galerie Lambert, wstęp Edouard Jauer, Paryż 1965, s. nlb.

Jacques Lambert, Cimaies parisiennes, „Combat”, 1966, 27.06.1966

Frederic Megret, En Pologne, les peintres abstraits gagnent maintenant leur vie (Z Tadeuszem Brzozowskim rozmawiał...),

„Figaro Littéraire”, lipiec 1960 Happening pour objets, „Arts”, nr 41, 1966

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, [red.] Anna Żakiewicz, Warszawa 1997, nr kat. 174





Tadeusz Brzozowski, fot. Tadeusz Rolke / Wyborecza.pl



Choć obrazy Tadeusza Brzozowskiego były inspirowane w głównej mierze francuskim nadrealizmem, formalnie zbliżały się do malarstwa materii i sztuki informel. Stopniowo tendencja do odrealniania form się pogłębiała. Problemem, który pod koniec lat 50. zaprzętał umysły młodych twórców, był abstrakcyjny ekspresjonizm – informel, taszyzm rozpałił wyobraźnię Brzozowskiego podobnie jak większości malarzy z krakowskiego środowiska, dla których pojęcia te stały w najdalszej opozycji do realizmu, po doświadczeniu konserwatywnej doktryny socrealistycznej dawały poczucie największej swobody. „Rozszałała się nad Polską taszystowska nawałnica – żywioł malarski pokazywał, co potrafi” – pisał Jerzy Tchórzewski. Końcem lat 50. zeszyły się drogi artystyczne Brzozowskiego, Kobzdeja, Tchórzewskiego, Kantora i wielu innych. Kolejne wystawy polskiego malarstwa w Wenecji i Genewie, udział w Biennale w São Paulo, Biennale Młodych w Paryżu, indywidualne wystawy w Paryżu, kolejno: Kantora, Kobzdeja, Lebensteina, Gierowskiego, Brzozowskiego i Dominika doprowadziły do spektakularnego sukcesu polskiego malarstwa za granicą, który francuska prasa ochrzciła mianem „le miracle polonais”.

Około 1960 obrazy Brzozowskiego ostatecznie uległy defiguracji – w sposobie malowania artysta uznał prymat materii i koloru potraktowanego ekspresyjnie. „Upprzedmiotawia sam tylko tytuł obrazu – aluzyjny i groteskowy, mający wszelkie cechy nieobowiązującej i potraktowanej nie całkiem serio umowy” – pisał Mieczysław Porębski. Na sztukę nieprzedstawiającą krytyka patrzyła często przez pryzmat tajemnicy i wzniosłości. Brzozowski świadomie unikał tej retoryki i w krakowskim środowisku odznaczał się specyficzną ironią. „Huncwoty”, „Egzercyrka”, „Łapiduch”, „Pludry”, „Fraucymer”, „Fatlitki” – żartobliwy charakter archaizujących tytułów jego kompozycji obrazuje stosunek Brzozowskiego do sztuki. Specyficzny język, niezrozumiałe dla laika zwroty, były charakterystyczne dla zaboru austriackiego, gdzie słowa niemieckie łączono z wyrażeniami w języku narodowym. Szczególnie uwidoczniło się to w mowie koszarowej – językiem używanym w armii był niemiecki. Z wymową tego języka było różnie, dlatego często słowa niemieckie były spolszczane i tworzone nowe wyrażenia. I tak niemiecki termin „Hundsfoth”, oznaczający łajdaka, łotra czy tchórza, stał się „huncwotem”.

Sam artysta uzasadniał: „W moich obrazach tytuły są przede wszystkim ironią, tytuły śmieszne, groteskowe, osadzone w Galicji, niezrozumiałe, prowincjonalne, a w każdym razie dla przeciętnego człowieka raczej śmieszne. Ale zawsze powtarzam aż do znudzenia, że jeśli dzisiaj ktoś chce coś powiedzieć naprawdę serio, to przegrywa. Dzisiaj nikt nie wierzy tego typu działaniom. Trzeba jednak zawsze mrugnąć okiem albo jakoś dać do zrozumienia, że to jednak są właściwie śmichy – chichy. Moja formacja to jest formacja surrealistyczna. (...) Otóż, będąc blisko z surrealizmem, po prostu się przyzwyczaiłem, pojawił się taki nawyk, że w tytułach nadawanych według norm, które surrealizm narzucił – to śmieszne mówić o normach w surrealizmie, ale chyba coś takiego było – w tytułach surrealistycznych dzieł zderzały się równocześnie różnego rodzaju pojęcia, przedmioty, idee, które w życiu codziennym są raczej odległe. I stąd te tytuły, które były bardzo dalekie od przedmiotów czy od układów przedmiotów, które zresztą troszeczkę śmieszne były często. A potem ten moment groteski... Nie jestem teoretykiem. Wymyśliłem takie piękne powiedzenie, że jestem za mądry na to, żeby być mądrą. Bo zdaje sobie sprawę, że aby być mądrym, to trzeba być mądrym, a często ludzie są tylko mądralami, zwłaszcza – niestety – artyści w swoich wypowiedziach, w swoich działaniach, bo to jakieś takie często głupkowate...” (Muzeum Wyobraźni, mówi Tadeusz Brzozowski, „Tygodnik Powszechny”, 14.06.1992, nr 24).

U progu lat 60. nastąpił rozwój międzynarodowej kariery Brzozowskiego. W 1960 artysta został nominowany do dwóch prestiżowych nagród – Guggenheima i Hallmark. Choć żadnej z nich nie otrzymał, przed artystą otworzyły się nowe perspektywy. Brzozowski dystansował się jednak od zamętu, pozostał w Zakopanem, odrzucając propozycję przeprowadzki do Paryża. Jego stosunek do zachodnich środowisk artystycznych przełomu lat 50. i 60. był ambiwalentny. Z jednej strony był świadom rangi i dynamiki paryskiego i nowojorskiego życia artystycznego. Z drugiej, mimo nadarzającej się możliwości emigracji, nie czynił żadnych starań ku temu. W 1961 równoległe z przygotowaniem do przełomowej dla polskiego środowiska artystycznego zbiorowej wystawy „15 Polish Painters” w nowojorskim MoMA Brzozowski nawiązał dzięki tamtejszemu kuratorowi Peterowi Selzowi kontakt z chicagowską Gres Gallery i K. Kashmir Gallery. Ponieważ malował stosunkowo niewiele, nie zdecydował się na podpisanie kontraktu z żadną z amerykańskich galerii, wymagających stałych dostaw obrazów. W tym samym czasie Brzozowski przygotowywał obrazy na XXI Biennale w Wenecji, na którym w 1962 miał reprezentować Polskę razem z Aliną Szapocznikow, Stanisławem Horno-Popławskim i Eugeniuszem Eibischem.

27 †

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

1929–2005

Relief, 1958

technika własna/płyta, 60 x 88 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'BEKSIŃSKI | 1958'

estymacja:
300 000 – 500 000 PLN
68 000 – 114 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska (dar od artysty)

„Owoce twórczości są dla mnie tym doskonalsze, im bardziej określają jednostkę, która je wydała. Są czymś, co porównałbym do odcisków palców, rozpatrywanych z punktu widzenia daktyloskopii. O ile zarzuci się estetykę, wtedy nie ma już odcisków palców estetycznie lepszych lub gorszych. Pozostaje tylko świadectwo tożsamości”.

Zdzisław Beksiński





RELIEFY BEKSIŃSKIEGO

Zdzisław Beksiński rozpoczął swoją karierę artystyczną jako projektant form przemysłowych i fotograf. Z wykształcenia była architektem, co sprawiało, że nabył zdolności w zakresie rysunku, ale nieobce były mu też zagadnienia inżynierskie. Pierwszą dziedziną twórczości, którą zajmował się Beksiński, była fotografia. Zainteresował się nią jeszcze w czasach studenckich. W latach 50. artysta należał, wraz z Bronisławem Schlabsem i Jerzym Lewczyńskim, do grupy młodych innowatorów fotografii. Tworzył zarówno portrety – choć nigdy w klasycznym wydaniu – jak i fotografie zupełnie abstrakcyjne. Zyskał uznanie jako twórca fotogramów o estetyce fakturowej. W początkowym okresie tworzył także abstrakcyjne obrazy-reliefy, którego przykład mamy przyjemność zaprezentować Państwu na dzisiejszej aukcji. Reliefy Beksińskiego charakteryzują się wielowarstwową strukturą powierzchni, zróżnicowaną fakturą i zmiennymi walorami barwnymi. Artysta wykorzystywał różne rodzaje metali, które poddawał obróbce chemicznej. Jednorodna materia dzieł rozdziła się w długotrwałych procesach trawienia, wykuwania i polerowania fragmentów blach i metalowych elementów. Cykl reliefów, wykonywanych najczęściej w metalu i masie plastycznej, jest wyjątkowo ciekawym etapem w twórczości Beksińskiego. Z racji tego, że powstała niewielka liczba tych dzieł, a większość z nich znajduje się w zbiorach muzealnych, prace z tego cyklu są rzadkością na rynku kolekcjonerskim. Zdzisław Beksiński tworzył reliefy przez krótki okres czasu, w latach 1958–62. Potem skierował się ku rysunkowi, malarstwu i grafice komputerowej.

Dorobek artystyczny Beksińskiego można podzielić na dwa okresy: awangardowy, trwający zaledwie przez kilka pierwszych lat wczesnej twórczości, i drugi, podczas którego artysta wypracował charakterystyczny i rozpoznawalny wizerunek. O odejściu od tworzenia z duchem awangardy lat 60., w tym reliefów, artysta wypowiedział się w wywiadzie z Wojciechem Skrodzkiem: „Zawsze najtrudniej odpowiedzieć na pytanie zaczynające się od ‘jak to się stało’. Oceniając coś ex post, zapomina się o motywach, które stały u źródła jakiejś decyzji. (...) Inną sprawą jest zmiana sposobu widzenia i obrazowania. To chyba też dokonywało się bardzo powoli i płynnie. Sądzę, że moment, w którym działałem zgodnie z ówczesną awangardą, był już drugim okresem mojej twórczości. Zaczynałem jako ekspresjonista, podobnie jak zaczynało wielu młodych polskich malarzy tego okresu. Nie wiem, na ile znali się wzajemnie, faktem jest jednak, że ja nie znałem żadnego z nich, a tym niemniej to, co w tym okresie robiłem i co wynikało mi jakby ‘z duszy’, było niemal analogiczne: Krzyczące postacie na pustyni, ludzie z głowami z kamienia, jakieś kobiety rodzące, jacyś ludzie w trakcie kopulowania, defekacji, umierania, rozstrzeliwani czy wieszani, więzienia, miasta bez okien itp., itp. Stylistycznie było w tym coś z ducha Cwenarskiego czy Wróblewskiego, potrafiłem machnąć nawet pięć obrazów dużego formatu dziennie, byłem absolutnie bezkrytyczny, szybko się niecierpliwiłem, więc nie widziałem sensu w malarstwie dopracowywaniu tego, co już zostało błyskawicznie namazane temperą lub węglem na ogromnym arkuszu tektury. Tym niemniej myślę, że tylko wtedy naprawdę byłem szczerzy. A może tylko naiwny? Gdyż potem nadszedł okres refleksji i przekonałem się, że nie ja pierwszy odkryłem ekspresjonizm oraz nie ja pierwszy wpadłem na myśl, że życie jest bezsensowne. Nawet zacząłem się trochę siebie wstydzić i im głośniejsze poprzednio wrzeszczałem, tym większy teraz dystans starałem się wytworzyć. Sądzę, że fakt włączenia się do awangardy był w istocie pierwszym nałożeniem maski. Nie znaczy to oczywiście, że zmieniłem poglądy, ale zawstydzony tym, że chyba się poprzednio wygłupiłem, przyjąłem styl jako maskę. No, a styl przyjąłem taki, jaki wtedy był. Chociaż też nie sądzę, bym zbyt wiele zawdzięczał oglądaniu tego, co robią inni. W ogóle tym, co robią inni, nigdy nie interesowałem się nadmiernie. Sądzę, że jakieś uboczne, lecz wspólne dla wszystkich czynniki powodują, iż w konsekwencji dzieła artystyczne jakiegoś okresu są do siebie dosyć podobne. Dziś nie dziwię się, że zarzucano mi naśladowanie ludzi, o których istnieniu nawet nie miałem pojęcia, gdyż rzeczywiście moje obrazy, a raczej reliefy z tego okresu, w dosyć niewielkim stopniu różniły się od przeciętnej krajowej. No i wreszcie trzecia zmiana prowadząca w kierunku tego, co robię do tej chwili. Jak sądzę, wynikała ona z kolei z niewygód płynących z faktu noszenia maski, ale ponieważ drogę prowadzącą do naiwnej szczerości miałem już zamkniętą, wybrałem coś, co chyba nadal jest maską, ale jakby mniej uwierającą. To wszystko oczywiście to ćwierćprawda, ale wyszukanie i opisanie wszystkiego, co złożyło się na takie, a nie inne uszeregowanie faktów życiowych zajęłoby tysiące stron druku. I też nie byłoby wyczerpujące” (Fragment wywiadu Wojciecha Skrodzkiego dla czasopisma „Projekt” nr 6’81 (145), źródło: <https://projektczasopismo.wordpress.com/portfolio/zdzislaw-beksinski-wywiad-nr-681-145/> dostęp: 9.11.2023).

28 ↑

PIOTR POTWOROWSKI

1898–1962

Bez tytułu, 1961

olej/płótno naklejone na sklejkę, 70 x 78,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: '61 P. P.'
na odwrociu pieczętka Kolekcji Fibak Monte Carlo

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

16 000 – 21 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka

WYSTAWIANY:

Sztuka Współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018

LITERATURA:

Sztuka Współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018, s. 201 (il.)

Prezentowany obraz Piotra Potworowskiego powstał w 1961, to znaczy w pierwszych latach po powrocie artysty z Wielkiej Brytanii do Polski. Potworowski wrócił do kraju po kilkunastu latach pobytu za granicą. Tworzył wówczas malarstwo na poły abstrakcyjne, posługujące się uproszczonym językiem form. Barwne płaszczyzny kolorów, wypełniające jego płótna, tworzyły dekoracyjne kompozycje, lokujące się na granicy abstrakcji i malarstwa figuratywnego. Jest to dobrze widoczne w prezentowanym tutaj płótnie: część pejzażu stanowią prostokąty ustawione w kształt zbliżony do szachownicy. Widoki pól, przyrody, przemieniają się w tych kompozycjach w kompozycje niemalże dywanowe, ornamentalne, których kolejne segmenty tyleż znaczą płaską powierzchnię płótna, co wskazują kolejne elementy krajobrazu.

Czas, kiedy powstał prezentowany obraz, to moment, gdy Potworowski był już dojrzałym artystą i człowiekiem. Przechodził wówczas okresy przewlekłego zmęczenia i załamania zdrowia, musiał zrezygnować z pracy dydaktycznej na Akademii Sztuk Pięknych, której podjęcie planował po powrocie do Polski. Interesował go wtedy lokalny pejzaż. Nosił się wówczas z zamiarem zrealizowania dużego obrazu przedstawiającego żniwa. „W gorące dni lipcowe, w czasie żniwnym, kiedy słońce świeci i jest cicho, czas jest jakby zawieszony – zatrzymany na jedną sekundę. Obraz musi być jak najkrótszy w czasie i właśnie dlatego interesowała mnie od dawna ta sprawa gorącego lata, kiedy czas zatrzymuje się na jedną chwilę, szukam elemen-

tów widzialnych tego faktu” (Piotr Potworowski 1898–1962, [red.] Joanna Ślódowska, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 230). Kolorystyka prezentowanego obrazu może wskazywać na to, że on również był malowany w letniej porze, że jest on być może częścią opisanego tutaj przez malarza zjawiska – szczególnych kolorów lata.

Sztuka Piotra Potworowskiego wywodziła się z tradycji polskiego koloryzmu. W 1924 wraz z grupą studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zgromadzonych wokół Józefa Pankiewicza Potworowski wyjechał do Paryża. Założyli tam tzw. Komitet Paryski, KP. Od tej nazwy wzięła się nieformalna nazwa ich grupy – „kapiści”. Tam studiowali oni dzieła malarstwa europejskiego w muzeach, a także żywo interesowali się malarstwem postimpresjonistycznym. Stąd w ich sztuce wzięły się żywe, dźwięczne barwy, które stały się znakiem rozpoznawczym ich sztuki. Czasy drugiej wojny światowej oraz okres do 1958 spędził w Wielkiej Brytanii.

Późna twórczość Potworowskiego, do której zalicza się prezentowane tutaj płótno, odznacza się dużym stopniem syntetyczności kształtów. W malarstwie Potworowskiego nadal zauważalna jest wówczas predylekcja do swobodnego posługiwania się barwą. Jest ona jednak składnikiem tworzącym płaszczyzny, niekiedy geometryczne, nadające obrazowi zdecydowanie modernistycznego charakteru – eksponuje on swoją płaszczyznę, własne materialne jakości, co niemalże przesłania temat.



29 † Ω

TERESA PAŁOWSKA

1926–2007

"Żółty", 1969

olej/ płótno, 160 x 140 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'T.P. 69'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAŁOWSKA 1969 | 160 x 140 cm | XII/69 | ŻÓŁTY | JAUNE'

oraz wskazówka montażowa

na odwrociu nalepka V Jubileuszowego Festiwalu Malarstwa Współczesnego, nalepka K.M.P.I.K. "RUCH" WARSZAWA, Galeria Współczesna oraz nalepka Centralnego Biura Wystaw Artystycznych "Zachęta"

estymacja:

300 000 – 500 000 PLN

68 000 – 114 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

V Jubileuszowy Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin 1970

Pałowska, wystawa w Pawilonach PWA w Sopocie w ramach XXIV Festiwalu Sztuk Plastycznych, Sopot, 31.07–5.09.1971

Galeria Współczesna, Warszawa, 1972

LITERATURA:

„Literatur”, nr 32, 21.09.1972, s. nlb. (il.)

Pałowska, wystawa w Pawilonach BWA w Sopocie w ramach XXIV Festiwalu Sztuk Plastycznych, broszura z wystawy, Sopot 1971, poz. kat. 6, s. nlb.

„Kiedy maluję, nie myślę o odbiorcy. I nie liczę na odbiorcę masowego. Widz musi chcieć zrozumieć mój świat – jeśli czuje tego potrzebę. Sens moich obrazów, temat, powód, nie są przekazywane bezpośrednio, tym bardziej więc ich percepcja wymaga obycia ze sztuką”.

Teresa Pałowska





„W NURCIE ROZJAŚNIAJĄCEJ SIĘ PALETY ZDARZA SIĘ WIĘCEJ ZASKOCZEŃ I - JAK POKAŻE PRZYSZŁOŚĆ - TO Z NIEGO WYPŁYNĄ NAJWSPANIALSZE OBRAZY PÓŹNYCH LAT. W TYM NURCIE POJAWIAJĄ SIĘ PLAMY BARWNE OSTRE I PRZESZYWAJĄCE OKO JAK STRUGI ŚWIATŁA, KRZYKLIWE, ALE NA UŁAMEK SEKUNDY, PRZYCIĄGAJĄCE JEDNYM KOLOROWYM PUNKTEM W MASIE BIELI, SZAROŚCIĄ, BŁĘKITÓW CZY BEŻÓW, GŁÓWNIIE TO GORĄCE CZERWIENIE, ALE TEŻ LEKKIE RÓŻE, ŚWIETLISTE ŻÓŁCIE O FOSFORYZUJĄCE ZIELENIE, TEN NURT NASILA SIĘ W MIARĘ UPŁYWU LAT”.

KRZYSZTOF LIPKA, [W:] TERESA PĄGOWSKA. PRZESYPYWANIE CZASU, WARSZAWA 2008, S. 89

30 †Ω

TERESA PAŁOWSKA

1926–2007

"Figura", 1963

olej/ płótno, 130 x 150 cm

sygnowany l.d.: 'TP'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAŁOWSKA 63 I "FIGURA" I 130 x 150'

oraz wskazówka montażowa

estymacja:

300 000 – 500 000 PLN

68 000 – 114 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwajcaria

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Wyobraźnia i intuicja są podstawą tworzenia. Sądzę, że siła intuicji jest jednym z elementów tego, co nazywamy talentem. Instynkt, a dopiero potem rozum, pozwala zaakceptować to, co stało się na płótnie. Rozum, ten tak bardzo ważny kontroler, czeka na propozycję i niedobrze się dzieje, kiedy wkracza wbrew instynktowi. Boję się generalizować, ale bez intuicji trudno wskazać w obrazie tajemnicę”.

Teresa Pałowska



SIŁA KOLORU

Prezentowany tutaj obraz Pagowskiej „Figura” to doskonały przykład twórczości Teresy Pagowskiej z początku lat 60. Kompozycja gra z utrwalonymi w tradycji sztuki schematami. W pewnym sensie, ze względu na dynamiczny charakter postaci, bliski jest malarstwu Edgara Degasa (myjące i czeszące się kobiety, które przez niektórych historyków sztuki odczytywane były jako znak mizoginizmu artysty). Z jednej strony na płótnie widoczne jest częściowo ciało kobiety, z drugiej jednak strony figura ta nie została poddana łatwej w odbiorze estetyzacji. Malarka posłużyła się tutaj charakterystycznymi dla niej środkami wyrazu: szkicowym rysunkiem, którym określiła kontur figury oraz wypełniającymi ją, jakby pośpiesznie naniesionymi plamami farby. Całość daje wrażenie szybkiej pracy i swoistego „niewykończenia” – które było świadomym zabiegiem autorki, powtarzającym się wielokrotnie w jej twórczości. Zastosowane środki malarskie: niedbała, „nerwowa” plama urozmaicają ten widok, nie pozwalają mu na zamknięcie się w konwencjonalnej formule „wyestetyzowanego” aktu, który powstaje dla estetycznej satysfakcji widzów. „Lata sześćdziesiąte przynoszą ze sobą zdecydowane pomnożenie dzieł obrazujących tak czy inaczej pojmowany akt; można by nawet zaryzykować tezę, że coraz rzadziej mamy do czynienia z postaciami odzianymi” – pisze Krzysztof Lipka, analizując rozwój malarstwa Teresy Pagowskiej. W połowie lat 60., krótko po powstaniu omawianej kompozycji, malarka zrealizowała jeden z najstojniejszych w jej twórczości cykl „Dni”. „Odmierzając czas płótnami”, Pagowska obrazowała zmienność ludzkiej figury w enigmatycznej, niedookreślonej przestrzeni. W tym czasie zaczęła się jakościowa przemiana w dorobku artystki. Porzucała techniki i paletę przysposobioną z malarstwa koloryzmu (na którym została wykształcona) na rzecz rozjaśnionej palety i konwencji dalekiej od naturalizmu, można by rzec „nowej figuracji” (co poprzedzi w jej dziele epizod informelu). „Figura” sugestywnie zaświadcza o „stawaniu się” obrazu Pagowskiej. Malarka, do ostatnich lat twórczości, konsekwentnie wypowiadała się w rozpoczętej właśnie w latach 60. stylistyce. Nie osiągnęła jednak nigdy pełnej jednorodności w wyciszeniu gamy barwnej, jak również „transparencji” i „światlistości” materii malarskiej.



31 †

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Zielony gong", 1983

olej/płyta pilśniowa, 20 x 31 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'E.Rosenstein 1983'
opisany na odwrociu: 'ZIELONY I GONG'
na odwrociu nalepka wystawowa z Galerii Krzysztofora

estymacja:
70 000 – 90 000 PLN
16 000 – 21 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy

WYSTAWIANY:
Erna Rosenstein. Obrazy i rysunki, Galeria Krzysztofora, Kraków 6.09-5.10.1985

LITERATURA:
Erna Rosenstein, Galeria BWA, Bydgoszcz 2004, s. 43
Bożena Kowalska, Erna Rosentstein, „Projekt”, 1991, nr 2 (197), s. 25-29 (il.)

„U podstaw wszystkiego, co jest sztuką, leży wzruszenie człowieka, który ma w sobie inny rytm (mierzony pulsowaniem krwi, oddechem, szybkością kroków), aniżeli świat zdający się być wiecznością. Stosunki form tego świata, stosunki wyobrażeń, próba uchwycenia najbardziej zasadniczych praw – oto poczucie nadzwyczajności, które wyrzucone oknem wraca drzwiami w każdej nawet najbardziej ‘logicznej’ sztuce”.

Erna Rosenstein



Twórczość Erny Rosenstein rozpina się pomiędzy tym, co zamierzone i świadome, a tym, co podświadome i wypływające z wewnątrz. Obcując z tą sztuką, w sposób szczególny doświadczamy znaczenia inspiracji i ducha czasu w zderzeniu z silną i osobną indywidualnością autorki, która reinterpretuje otaczający ją świat i dochodzi do zaskakujących wniosków. Rosenstein czerpała natchnienie, zdawałoby się, zewsząd. Swoją wrażliwość artystyczną postrzegała jako swoisty przewodnik. Mówiła: „Jakieś rzeczy ze świata przepływają przeze mnie, ja je tylko urealniam” i „mogę powtarzać tylko nieświadomie” (obie wypowiedzi pochodzą z tekstu Zbigniewa Taranienki „Ślady rzeczy, sygnały przestrzeni...” [w:] Erna Rosenstein. Rzeczy, ślady, papiery z szafy, [oprac.] Zbigniew Taranienko, Galeria 86, Łódź 2002, s. 42, 46). To, co czerpała z zewnątrz, zderzało się – czy też raczej współgrało – z podświadomością Rosenstein, uwalnianą za pomocą typowych środków wyrazu surrealistów, takich jak rysunek automatyczny czy zapisy skojarzeń i snów. Owocowało to powstaniem twórczości oryginalnej, aczkolwiek nadal silnie osadzonej w powojennej Polsce i Europie.

Podobieństwa i inspiracje, które odnajdujemy w prezentowanej pracy Erny Rosenstein, są dość oczywiste: pojawiają się w niej pewne ślady twórczości Marii Jaremy i Jonasza Sterna. Obie kształty, przywodzące na myśl biologiczne cząsteczki i komórki, to też modne w tym czasie formy sztuk wizualnych przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Fascynacja tym, co biologiczne, w pewnym sensie wiązała się z odkryciami naukowymi. Tadeusz Kantor w latach 50. tworzył kompozycje inspirowane obrazami mikroskopowymi, które obejrzał w paryskim muzeum techniki Palais de la Découverte. Jednocześnie biologizmy to nieodłączny aspekt „cielesności” surrealizmu, będącego kluczem interpretacyjnym całej twórczości Rosenstein. Co nieoczywiste z dzisiejszej perspektywy, wybory twórcze Erny Rosenstein wiązały się z silną i nonkonformistyczną postawą. Jak pisała Dorota Jarecka: „Surrealizm jest jak Czarny Piotruś: kto go dostanie, przegrywa, ale bez niego gra nie ma sensu, traci swój urok, który tkwi w lęku przed przegraną oraz w nadziei, że to inni odpadną z gry” (Dorota Jarecka, Surrealizm i polityka, [w:] Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 28). To zdanie dobrze podsumowuje postrzeganie surrealizmu w powojennej Polsce. Wroga postawa, prezentowana swego czasu przez krytyków i artystów na czele z Władysławem Strzemińskim i Julianem Przybosiem, przeplata się z nieustannym wpływem owego kierunku na całe rzesze polskich twórców – łącznie z jego krytykami.

Wyparcie nadrealizmu, który uparcie powraca jak mantra w historii polskiej sztuki, wiązało się zapewne z konstruktywistycznymi korzeniami polskiej awangardy i jej modernistycznej postawie twórczej. Indywidualistyczne podejście surrealistów kontrastowało z uniwersalizmem abstrakcjonistów. Podobny kontrast tworzył absolut modernistów i cielesność nadrealistów oraz postawa związana z aspektem psychologicznym sztuki – awangardowi konstruktywiści wierzyli w to, że ich sztuka może edukować, czy nawet czynić lepszymi swoich odbiorców (z tego powodu należało ją usilnie reprodukować czy wręcz kolportować); surrealiści poszukiwali raczej ujęcia dla własnej podświadomości, chcieli szokować i ironizować. Paradoksalnie, mimo ataków, nasilonych zwłaszcza w okresie stalinizmu, kiedy surrealizm utożsamiano z faszyzmem, imperializmem i mieszczaństwem, wątki tego nurtu stanowią echo lat 50. i 60. Mniej lub bardziej otwarcie sięgnęli po niego Alfred Lenica, Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski, Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Mikulski, Jan Lebenstein, Zbigniew Makowski, Andrzej Wróblewski, Jonasz Stern, Jerzy Tchórzewski i inni. Choć pozostawała poza wewnętrznym kręgiem czy wręcz na uboczu wpływowej II Grupy Krakowskiej, na czoło propagatorów nadrealizmu wysunęła się Erna Rosenstein. Jej powojenne prace to na poły figuratywne, enigmatyczne kompozycje, opatrzone intrygującymi tytułami, rozmaite ready-mades, kolaże i asamblaże.

Dziś surrealizm jest zazwyczaj postrzegany w kategorii tematu malarstwa figuratywnego. Być może to skutek deprecjonowania tego nurtu na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat. Dla Rosenstein stanowił on raczej nonkonformistyczną postawę twórczą, której wyraz dał André Breton w 1959 w „Przesłaniu do polskich intelektualistów”, proklamujący nade wszystko wolność i rewizjonizm, czyli intelektualny opozycjonizm wewnątrz systemu.

„JAKIEŚ RZECZY ZE ŚWIATA
PRZEPŁYWAJĄ PRZEZE MNIE,
JA JE TYLKO UREALNIAM”.

32 †

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Tournesoles", 2004

farba drukarska, szpilki/piótno, 103 x 202 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Teresa TYSZKIEWICZ 2004'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Teresa TYSZKIEWICZ | 2004 | TOURNESOLES'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

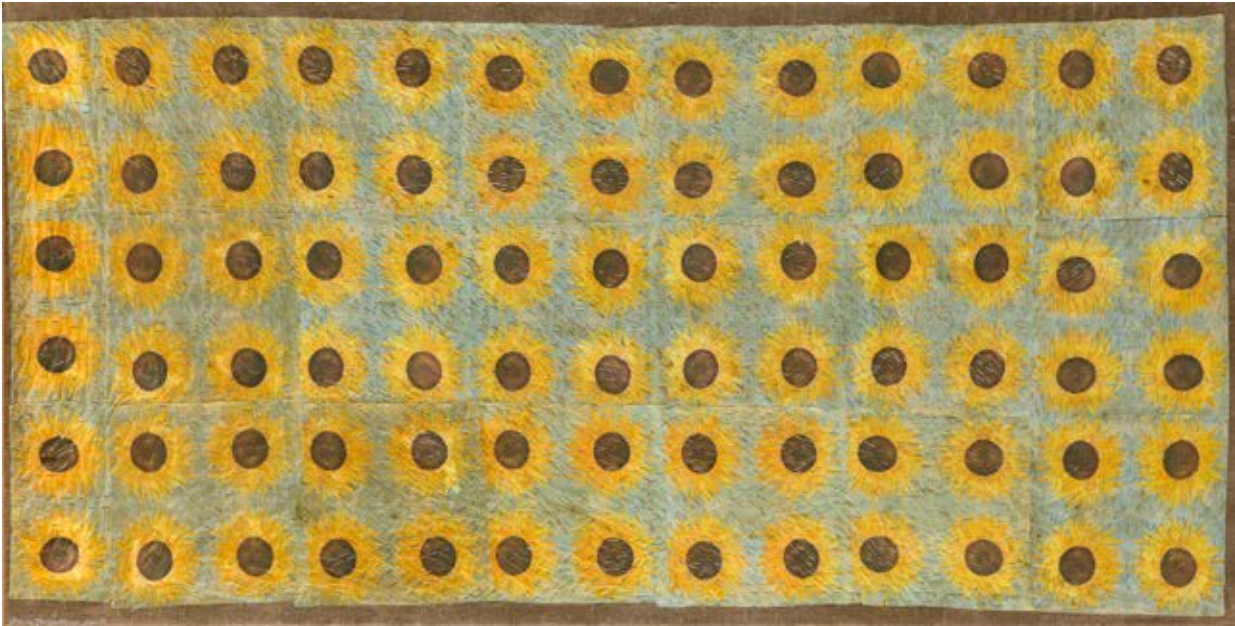
23 000 - 34 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Twórczość Tyszkiewicz, radykalnie subiektywna i oparta na intuicji, łączy się z praktyką życiową i w prekursorski sposób otwiera język sztuki na refleksje o kobiecości, obejmującej zarówno sensualność, erotyzm i kruchość, jak i fizjologię, brutalność, ból i siłę”.

Zofia Machnicka



NAKŁUWANIE RZECZYWISTOŚCI

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

Znakiem rozpoznawczym twórczości Teresy Tyszkiewicz są szpilki, które autorka zaczęła dołączać do swoich prac już od początku lat 80., zaczynając tym samym proces „nakłuwania rzeczywistości”. Prace z tego okresu wyglądały nieco inaczej niż znane nam dziś przedstawienia. Tyszkiewicz owijała główki szpilek watą lub końskim włosiem. Miały one w sobie dużo zmysłowości i delikatności. Proces ten szybko przerodził się w obsesyjną wręcz pracę nakłuwania nimi coraz trudniejszych podłoży: artystka zaczęła tworzyć kompozycje na płótnach pokrywanych papierem oraz zamalowywanych grubą warstwą farby. Od delikatnej pracy, kojarzonej z robótkami ręcznymi, przeszła do mozołnej, brutalnej, trudnej fizycznie obsesji. Szpilki w twórczości Teresy Tyszkiewicz mają symboliczne znaczenie. Artystka mówiła o nich: „One po prostu mnie ścigały. Ten biedny przedmiot stał się dla mnie magiczny. Ukłucie, opór i chęć, aby go zwalczyć. Szpilka prowokuje mnie i wywołuje nowe propozycje. Jest łagodna po ujarzmieniu, ale w trakcie pracy boję się, bo jest niebezpieczna, atakująca. Może symbolizuje zmaganie z przeszkodami” (opis dzieła artystki w bazie kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: zasoby.msl.org.pl). Na przestrzeni lat szpilki pojawiały się w ogromnej liczbie jej prac i wystąpień – czasem stłoczone, wbite rytmicznie w powierzchnię płótna, pokryte farbami, przylutowane, innym razem rzucone na twarz leżącej artystki lub zdobiące maskę przywdziewaną przez nią do fotografii. W obrazach szpilkowych zawarte jest doświadczenie bólu, który jest składową kobiecego istnienia. Tak otwarte komunikowanie tego aspektu życia kobiet było odkrywcze. Teresa Tyszkiewicz jako pierwsza, używając tego języka sztuki, wskazała drogę wielu innym współczesnym artystkom.

Obraz „Tournesoles” Teresy Tyszkiewicz jest dla tej artystki zarówno charakterystyczny, jak i zupełnie wyjątkowy. Ta odmienność zaznacza się w elementach figuratywnych – soczyscie żółtych, zwielokrotnionych kwiatach słonecznika, które rozmieszczone zostały w równych rzędach, jeden obok drugiego. Motyw kwiatu w jej twórczości nie jest spotykany często. Charakterystyczne dla jej działalności artystycznej są natomiast wcześniej wspomniane szpilki. Jak opowiada Zofia Machnicka: „Powstające do końca życia artystki ‘prace szpilkowe’ są efektem długotrwałego, wielomiesięcznego procesu nabijania szpilek papieru, fotografii, płótna czy obiektów. Ten swego rodzaju rytualny performans angażuje ciało Tyszkiewicz w działanie polegające na rytmicznej kumulacji gestu, powtarzalności i ciągłości. W efekcie ruch ciała nad płaszczyzną pozostawia na niej kształty będące jego ‘obrazem’. W tym sensie struktura ‘prac szpilkowych’ jest cielesna i organiczna, a procesualność i powtarzalność tej metody warunkuje jej performatywny charakter” (Zofia Machnicka, Ciało, erotyzm, śruby i vagina dentata. O twórczości Teresy Tyszkiewicz [w:] Teresa Tyszkiewicz. Dzieri po dniu, [red.] Agnieszka Hatowska, Łódź 2020, s. 11).

33 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Bez tytułu z serii "Twarze nie będące portretami", 1983

olej/płótno, 73,5 x 54,3 cm

estymacja:

150 000 – 250 000 PLN

34 000 – 57 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna (zakup bezpośrednio od artystki)

Art Basel, 2018

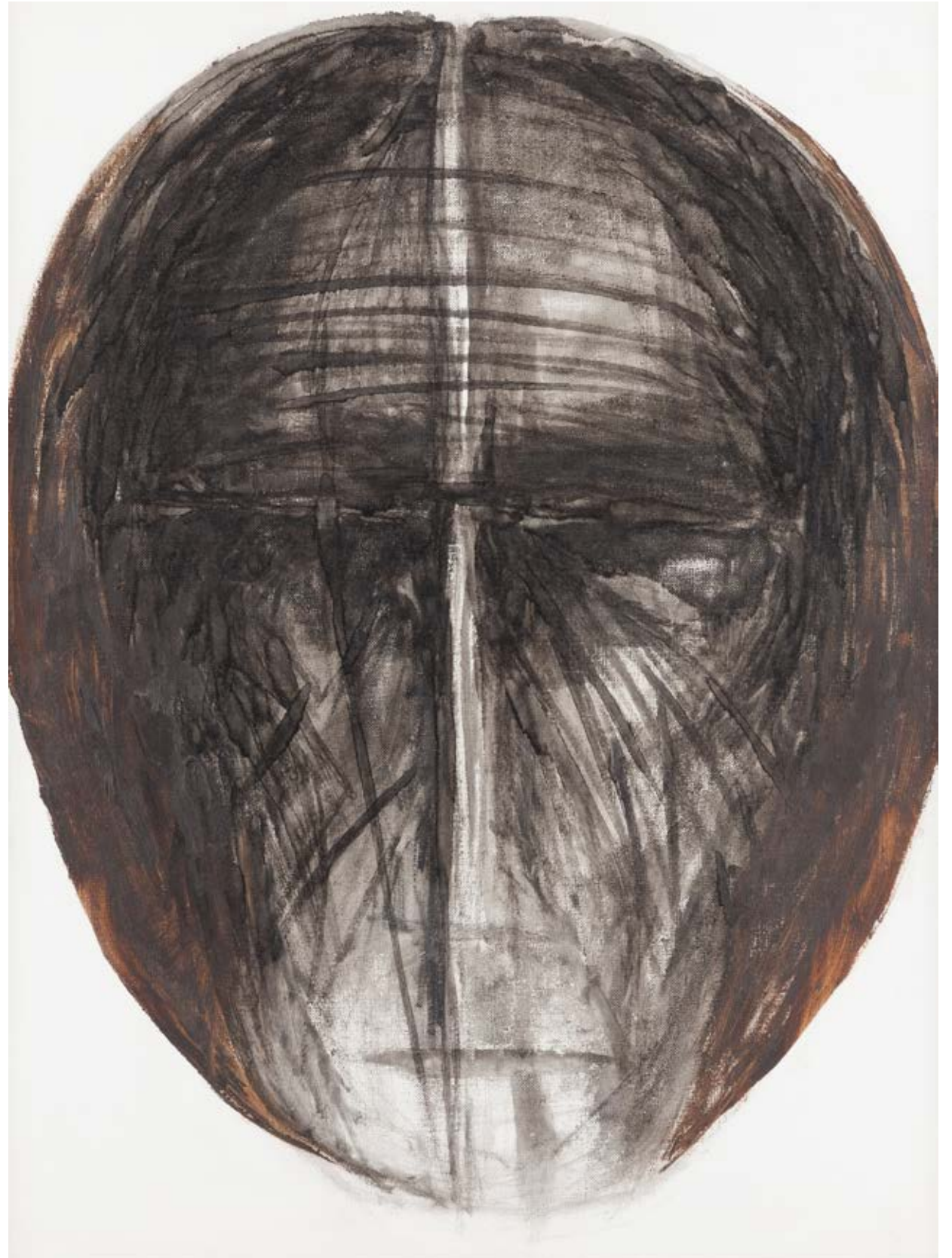
kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2019

kolekcja prywatna, Polska

„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





MAGDALENA ABAKANOWICZ
1950-2017

MAGDALENA ABAKANOWICZ
1950-2017



MAGDALENA ABAKANOWICZ
1950-2017

Twarze, torsy oraz maski to głównym motyw, które pojawiają się w pracach na papierze autorstwa Magdaleny Abakanowicz. Przedstawienia zdają się niekiedy enigmatyczne. Przy pierwszym spojrzeniu nie dają one prostych odpowiedzi, co przedstawiają. Wynika to z tego, że artystka posługiwała się syntetycznymi, umownymi kształtami, które zaledwie sugerowały przedstawiane formy. Często odbiorca próbuje odnaleźć odpowiedź na pytanie, co przedstawia dana realizacja. Abakanowicz – w celu osiągnięcia efektu lekkości kompozycji – posługiwała się metodą tuszu lawowanego. Lawowanie jest techniką cieniowania oraz nakładania warstw koloru, nieraz jednolitej barwy, jak w przypadku prezentowanej pracy, za pomocą pędzla, piórka, a także rapidografu. Opisana technika służy między innymi do wykonywania ciemnych partii, zabiegu nazywanego potocznie cieniowaniem plamą czy tworzenia i oddawania efektów światłocieniowych. Metodę tę stosuje się najczęściej w przypadku pejzaży, nieraz jej efekty można podziwiać na obrazach impresjonistycznych oraz dziełach, na których autorzy pragnęli oddać wrażenie głębi, gry światła czy zjawisk atmosferycznych, takich jak mgła czy deszcz. Za pomocą lawowania autorka stworzyła delikatną, lekko rozmytą, dynamiczną kompozycję. Rysunki Abakanowicz wywołują u odbiorcy duże emocje. Emanuje z nich niezwykła energia. Wzbudzają niemalże mistyczny respekt. Kuratorka jednej z wystaw, na której je prezentowano, dr Dorota Grubba-Thiede, pisała: „swoista nitkowość tworzy szereg metaforycznych rysunków i gwaszokolaży, wykonywanych przez artystkę na większą skalę od lat 70. XX wieku. Torsy są jakby sugestiami ukrzyżowania, a zarazem brzemienności. Wyrażna symetria wobec osi centralnej wydaje się łączyć je z tradycją ikony, a przebiegające przez wnętrza torsów światło zmienia obiekt w wizyjny, jakby z romantyzmu wywiedziony motyw mistyczny, majestatyczności Natury. Łunę światła przepuszcza artystka również przez rysunkowe sugestie głów ludzkich i zwierzęcych” (Dorota Grubba-Thiede, Magdalena Abakanowicz – Potnia Theron, katalog wystawy, Sopot 2012, s. 7).

Brutalność i dehumanizacja człowieka, jaką niosła ze sobą II Wojna Światowa, ukształtowały twórczość Magdaleny Abakanowicz. Jednym ze sposobów wyrażania przez artystkę tego przeszywającego odczłowieczenia stała się deformacja twarzy w serii form przestrzennych i rysunków. Na początku latach 80. Abakanowicz stworzyła obszerny cykl wielkoformatowych, monochromatycznych rysunków twarzy. Jego wymowny tytuł: „Twarze nie będące portretami” wprost odnosi się do wojennego doświadczenia odczłowieczenia. Pozbawienie przedstawianej twarzy osobowości i wyjątkowości jej właściciela sprowadza ją do rangi przedmiotu. Wszystkie rysunki stworzone na tej samej bazie posiadają równie wiele podobieństw, co różnic. Pomimo tytułowego braku portretowości nie są w stanie uciec od różnorodności swoich pierwowzorów, jedynie pogłębiając swój mroczny charakter. Zamknięte oczy i martwota przywodzą na myśl śmierć, która tężając na twarzach, unifikuje ich rysy. Niektóre twarze przedstawione są wprost, inne natomiast zakrawają już o abstrakcję, gubiąc swoje rysy w gąszczu obłych linii. Artystka, ukrywając cechy charakterystyczne portretowanego, zdaje się zastanawiać nad źródłem subiektywnego postrzegania innych ludzi i powodami wpisywania ich w predefiniowane kategorie społeczne. Wiele rysunków z cyklu „Twarzy nie będące portretami” wyziera z ciemnego tła, natomiast prezentowane na aukcji „Głowy” odmiennie, zaznaczają się ciemnym kształtem na czystej powierzchni papieru. Każdą z nich definiuje wyraźnie zaznaczona linia nosa, przebiegająca od podbródka aż po czoło. Drugą dominującą osią są natomiast zamknięte oczy, wyznaczone pierwotnie ciemną linią. Krzyżowy szkielet uzupełniają obłe zarysy oczodołów i mnożące, dynamicznie stawiane kreski formujące czaszkę, wypukłe czoło i zapadnięte policzki postaci. Na ich strukturę składa się płatanina kresek i roztarć, ciemnych pociągnięć węglem oraz jasnych śladów gumki.

NIEDOŚŁOWNOŚĆ PORTRETU



34 †

ARIKA MADEYSKA

1928–2004

"Kompozycja", 1995

olej/ płótno, 100 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. MADEYSKA | 95'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Kręcę się ciągle w koło. Forma okrągła jest najdoskonalsza i można ją bez przerwy eksploatować na nowo. Maluję na niej nie to, co widzę, ale co już widziałam”.

Arika Madeyska



35

EWA KURLUK

1946

"We dwoje" (autoportret), 1982

akryl, tusz/surówka bawełniana, 100 x 40 cm

estymacja:

110 000 - 160 000 PLN

25 000 - 37 000 EUR

„Z platońskiej bajeczki wynika, że tęsknota za idealnym partnerem czy partnerką życia bierze się stąd, że zostaliśmy stworzeni jako niezgrabny z czterema nogami i rękami, a następnie przecięci na pół i rozproszeni po świecie. Każdy szuka więc uparcie swojej drugiej połowy. Mnie poszczęściło się i szybko znalazłam Helmuta”.

Ewa Kurluk





SUBTELNA BLISKOŚĆ

Platon podczas jednej ze swych uczt wygłosił tezę, że ludzie kiedyś byli pełnią, niczym jabłko. Lecz kiedy pojawiają się na Ziemi, jako istoty cielesne, są jabłkiem przeciętym na pół. W ten sposób ten wielki filozof tłumaczył fakt, dlaczego posiadamy wewnętrzny imperatyw, by szukać swojej drugiej połówki. A jak już ją znajdziemy, to czujemy się kompletni i szczęśliwi.

Choć w obecnych czasach teza ta często jest poddawana w wątpliwość (mówi się, że każdy z nas jest skończonym projektem i nikogo do szczęścia nie potrzebuje, to należy przyznać, że Ewa Kuryluk i jej partner stanowili bardzo zgraną parę, choć pozornie pochodzili z dwóch różnych światów. Helmut Kirchner był fizykiem, przyjechał z Niemiec zwiedzać Polskę i tak poznał Ewę Kuryluk. Od tamtej pory dzielili wspólne życie. Helmut pojawiał się także bardzo często na pracach ukochanej. Kuryluk była szalenie pomysłowa. W 1978, idąc ulicą Piotrkowską w Łodzi, Ewa Kuryluk zauważyła w sklepie materiał podszewkowy w trzech kolorach – białym, różowym i czarnym. Kupiła każdego po dziesięć metrów. Następnie rozwiesiła je w prawie pustym mieszkaniu w Stuttgarcie, które wynajmowała z Helmutem. Na podszewkach wyrysowała ich życie codzienne. Były to scenki rodzajowe bez zadęcia: typu: Ewa sportretowana podczas konsumpcji jajka, gdy grała z Helmutem w szachy, lub gdy Helmut czyta jej na głos „Prinzip Hoffnung” Blocha.

Prezentowane podczas aukcji dzieło „We dwoje” również przedstawia Ewę i jej ukochanego. Jest wykonane na białej surówce. Ta bawełna przed oczyszczeniem i wybieleniem – jest „biała” jedynie z nazwy. O barwie surówki – beżowej, piaskowej, żółtawej, rdzawej, różowawej – decyduje proces wytwarzania, a konkretnie resztki łodyg, liści, łusek... Surówka jest czymś pośrednim między przemysłem a przyrodą – pachnie słomą. Ewa Kuryluk podczas swej bytności w Nowym Jorku wzbudzała zainteresowanie, pracując na tak oryginalnej tkaninie. Tam bowiem była mało dostępna, wręcz zapomniana. Intrygowало również to, co artystka tworzyła i jak to robiła. Na surówce rysowała „filcowymi piórami” (felts pens) tuszem w różnych odcieniach krwi. Czerwone pióro, którym malowała, przypomina cięcie nożem. To sugeruje agresję, a jednocześnie miłość, intymność, bliskość, które były przewodnim tematem tych dzieł. Z drugiej strony wszak intymność i bliskość nie wykluczają agresji. Z miłości popełnia się rozmaite zbrodnie i samobójstwa. Amor strzela z łuku. Miłość zatem w pewnym sensie już od samego początku okraszona jest przemocą. Zatem po głębszym zastanowieniu to połączenie nie jest wcale takie dziwne.

Na prezentowanym dyptyku widzimy miłość zobrazowaną w „tradycyjny”, łagodny sposób. Ewa jest wtulona w Helmuta (trzyma go za ramię), z ich twarzy emanuje spokój. Widać, że dobrze czują się we własnym towarzystwie. Choć ich sylwetki widnieją na dwóch oddzielnych częściach materiału, to jednak wiemy, że są blisko siebie (dosłownie i w przenośni).

Dla Ewy Kuryluk motyw spotkania baraniej duszy jest bardzo ważny. Zarówno w jej twórczości, jak i w życiu prywatnym. Dla niej spotkanie dwojga ludzi to jedna chwila, podobnie jak akt miłosny i śmierć. Taką jedną chwilą zaważyła na życiu całej jej najbliższej rodziny. Ojciec artystki – Karol Kuryluk – uratował jej mamę od zagłady. Los sprawił, że podczas wojny przypadkiem siedł przez Park Stryjski. Zobaczył tam siedzącą na ławce młodą kobietę. Z jej oczu emanował strach i smutek. Domyślił się, że jest Żydówką, która nie ma dokąd iść. Był to człowiek honorowy i wrażliwy na innych ludzi. Świadom niebezpieczeństwa, przygarnął ją do siebie i w ten sposób ocalił jej życie. Z czasem zakochali się w sobie i doczekali się potomstwa: Ewy i Piotra. Zatem to spotkanie Miriam i Karola nie tylko przyczyniło się do uratowania jestestwa jednego człowieka, ale też do stworzenia dwóch kolejnych istnień. Przykład ten doskonale obrazuje, że to człowiek wypełnia rzeczywistość sensem. Przypadkowe spotkanie w parku lub kupno trzech odcieni materiału może mieć ogromny wpływ na nasze dalsze życie.

36 †

TERESA RUDOWICZ

1928–1994

Kompozycja, 1958

monotypia/papier, płótno, 50 x 65 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Teresa Rudowicz 1958'

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
12 000 – 16 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2015
kolekcja Wojciecha Fibaka

WYSTAWIANY:
Sztuka Współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2.07–18.09.2022

LITERATURA:
Sztuka Współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018, s. 204 (il.)
Magdalena Piłakowska [red.], Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, s. 241 (il.)

„Taszyzm operuje wieloma nowymi materiałami właściwymi naszej epoce. Na przykład lakiery szybkoschnące, różne masy plastyczne... Nie ma ograniczeń w stosowaniu materiałów. Można tworzyć kompozycje taszystowskie nawet tynkiem. Można malować bardzo cienko – można też szukać konstrukcji fakturalnych uzyskiwanych przez nawarstwienie materiału. Rzeczywistość obrazu taszystowskiego jest bardzo różna i nie podlega żadnej z dotychczas przyjętych poetyk malarskich. Artysta prowokuje proces techniczny powstawania nowej materii obrazu”.

Teresa Rudowicz



37 †

KAJETAN SOSNOWSKI

1913–1987

Bez tytułu, 1961

olej/piótno, 92 x 72,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kajetan 61'

estymacja:
70 000 – 90 000 PLN
16 000 – 21 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Fibaka
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Inga Kopciewicz, Jolanta Baziak, Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, kat. wyst., Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszcy, 2018, s. 209 (il.)

„Mimo ciągłego, przyspieszonego rozwoju dokonującego się w sztuce Sosnowskiego, żył on w stałym poczuciu niezadowolenia ze wszystkiego, co namalował. Trawiła go niecierpliwość. Oczekiwał stworzenia obrazu, który mógłby zaakceptować bez zastrzeżeń, który by mu nic nie przypominał już zawidzianego i z niczym się nie kojarzył. Oczekiwał na obraz, który by go samego zaskoczył, wytyczając mu nieznane i nieprzeczuwane drogi dalszego działania”.

Bożena Kowalska



POTĘGA CISZY

Prezentowana kompozycja powstała w 1961 i jak w soczewce skupia wszystkie założenia charakterystyczne dla Sosnowskiego, zarówno ideowe, jak i formalne. Z pozoru minimalistyczna, niemal ascetyczna kompozycja, pozbawiona przedstawieniowego odniesienia, jest utrzymana w typowej dla artysty beżowej tonacji, gdzieśkolwiek tylko ożywiona plamami w kolorze kobaltu, będącymi wynikiem malarskiego gestu. Warto zwrócić uwagę na bogactwo efektów fakturalnych oraz niezwykłą świetlistość, jaką emanuje praca. Sama kompozycja przywodzi na myśl kontemplacyjną, mikrobiologiczną strukturę, której prostota oraz surowość stanowią o niebywałym kunszcie Sosnowskiego i składają się na wyjątkowy wyraz magii. Malarstwo Kajetana Sosnowskiego należy do tradycji awangardy, w której rolę artysty miało być dążenie do wykorzystywania w twórczości wiedzy empirycznej oraz czerpania ze zdobyczy nauk ścisłych. Kompozycje Sosnowskiego wyrastają z zainteresowania tą wiedzą. Matematyka była bowiem dla artysty niepodważalnym fundamentem logicznego działania i to na jej zasadzie Sosnowski oparł swoją koncepcję sztuki. Dzięki temu jego twórczość wydaje się mieć walor ponadczasowości, a podejmowane przez niego tematy nie tracą na aktualności. Malarstwo stało się dla niego zagadnieniem, fizycznym zjawiskiem, które mógł badać i opisywać. Każde płótno było zatem osobnym naukowym eksperymentem. Sosnowski to artysta nieustająco poszukujący i eksperymentujący. Pociągała go wieloznaczność nieokreślonych form, które na płótnie mógł łączyć w dowolnych konfiguracjach oraz konstruować ich barwne i fakturowe kombinacje. Końcem lat 50. artysta niemal całkowicie odrzucił wartości emocjonalne i skupił się na materialnych cechach swojej twórczości. Sam proces redukcji środków malarskich oraz oczyszczania prac ze zbędnych elementów kompozycyjnych doprowadził go do sformułowania koncepcji „pustego obrazu”. Te kompozycje utrzymane w jednolitej barwie, rozświetlone wewnętrznym światłem, powstawały na przełomie lat 50. i 60. Artysta rozprowadzał farbę dłonią po płótnie, bez użycia dodatkowych narzędzi. Ujawniona została wówczas fascynacja Sosnowskiego urodą i naturą światła, która stała się podstawą tworzonych przez niego, ascetycznych kompozycji. Niezwykle skrupulatne studia nad zjawiskami barwnymi, przestrzenią kompozycji oraz światłem zaowocowały powstaniem kolejnych prac, które artysta częstokroć łączył w serie. W 2 połowie lat 60. Sosnowski podejmował eksperymenty, mające na celu wywołanie doznań powidokowych. Te liczne badania oraz analiza widma spektralnego dały swój rezultat w rozpoczętym w 1965 cyklu „Poliptyków”, gdzie artysta zestawiał ze sobą kilka obrazów o przykładowo dopełniających się kolorach. Wyjątkiem w twórczości Sosnowskiego, opierającej się na rozważaniach intelektualnych, był cykl „obrazów szytych” z 1975, gdzie na pozszywanych z fragmentów surowego płótna kompozycjach artysta podkreślał związek sztuki ze światem natury. Wybitna krytyczna sztuki Bożena Kowalska tak scharakteryzowała istotę twórczości Kajetana Sosnowskiego: „Sosnowski, poszukujący we wszystkim racjonalnego ziarna, z nauki czerpał inspiracje dla swojej sztuki i starał się ją oprzeć na tym, co najpewniejsze: fundamencie wiedzy. Nie znaczy to, by całkowicie negował rolę intuicji. Tym niemniej utrzymywał, że dzieło sztuki tylko wtedy jest prawdziwe, więc godne akceptacji, gdy da się jego sens, jego koncepcję, sposób budowy kompozycyjnej i zastosowanie w nim takiego, a nie innego koloru, uzasadnić logicznie, rozumowo” (Bożena Kowalska, „Kajetan Sosnowski (1913–1987). W poszukiwaniu prawdy”, Łódź 2013, s. 10).

38 †

EDWARD KRASIŃSKI

1925–2004

Interwencja (dyptyk), 1981

technika własna, taśma klejąca/płótno światłoczułe, 108 x 82 x 2,2 cm

część lewa sygnowana, datowana i opisana na blejtramie: 'EDWARD KRASIŃSKI - INTERVENTION - 1981 - A'

część prawa sygnowana, datowana i opisana na blejtramie: 'EDWARD KRASIŃSKI - INTERVENTION - 1981 - B'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

46 000 – 68 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Starmach, Kraków

kolekcja prywatna, Niemcy

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Échange entre artistes 1931-1982. Pologne-USA, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paryż 1982

Medytacje Fibonacciego + sztruksowy zając. Wobec Katarzyny Kobro, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 26.04-15.08.2018

LITERATURA:

Archiwum Tadeusza Rolke – dokumentacja fot. wystawy Échange entre artistes 1931-1982. Pologne-USA, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paryż 1982; nr il. 11672-11675, 11677-11681, dostęp online: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustache-go-kossakowskiego/147>

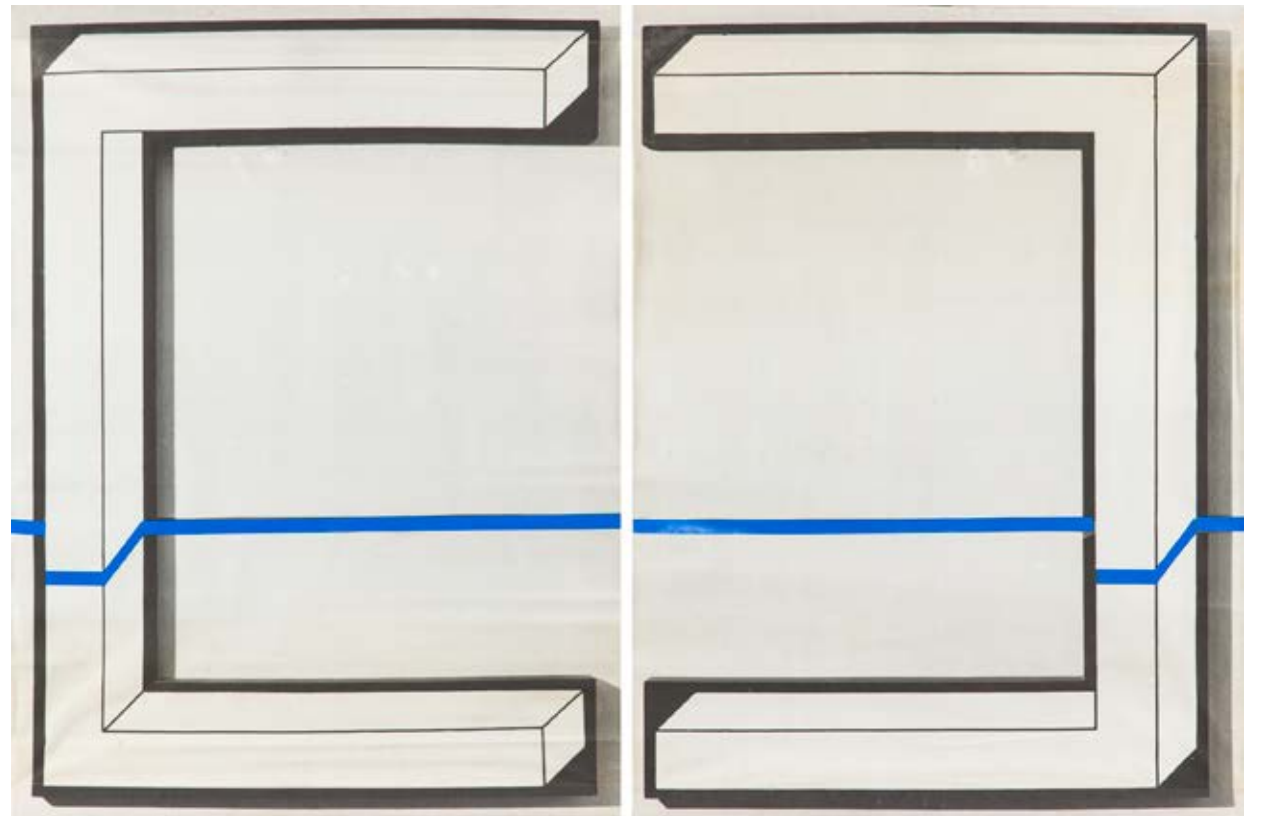
Medytacje Fibonacciego + sztruksowy zając. Wobec Katarzyny Kobro, kat. wyst., Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2018,

ss. 82-83 (il.)

„To jest niebieski pasek Scotch szerokości 19 mm (...) On interweniuje W i demaskuje TO.

ON istnieje. Mam do niego zaufanie”.

Edward Krasiński





Edward Krasiński to niewątpliwie jeden z najślawniejszych rodzimych twórców koncepcyjnych. Jego prace znajdują się w prestiżowych kolekcjach, takich jak Tate Modern w Londynie, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Centre Pompidou w Paryżu oraz wszystkich najważniejszych muzeach narodowych w Polsce. Krasiński rozpoczął karierę jako ilustrator i scenograf. Pod koniec lat 60. zaczął tworzyć pierwsze instalacje, które w nadchodzących latach przyniosły mu międzynarodowe uznanie.

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

Niebieski pasek, zawieszony na wysokości 130 centymetrów, pojawił się pierwszy raz na przyjęciu w domu artysty w Zalesiu Górnym pod Warszawą. Podarowaną wówczas taśmą Krasiński zamarkował grupę drzew znajdującą się naprzeciwko budynku. Z czasem artysta oznaczał coraz większe obszary, oklejając ściany, przedmioty i ludzi. Mówił: „Taśma to przypadkowość, ale ja oczekiwałem takiej przypadkowości”. Zdumionej publiczności swoich prac Krasiński po latach tłumaczył, że pomysł zrodził się podczas długiego pobytu w szpitalu. Patrząc na depresyjny biały sufit, zdecydował się urozmaicić go, dodając do szpitalnej rzeczywistości niebieską linię. Jego słynna niebieska taśma pierwszy raz za granicą pojawiła się w 1970 na wystawie „3e Salon International de Galeries Pilotes” na dziedzińcu Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. W tym samym roku Krasiński uczestniczył w Biennale w Tokio. Kiedy transport z pracami artysty opóźnił się i wiadomo już było, że nie dotrze na czas do Japonii, Krasiński wysłał do organizatorów telegram w alfabecie Morse’a o długości 80 metrów z powtarzającym się 5 tysięcy razy słowem: „blue”. Taśma ta została wyeksponowana na Biennale w miejscu prac Krasińskiego, które nie dotarły na wystawę. Miesiąc po vernisażu prace Krasińskiego dostarczono na wystawę, a wtedy, zgodnie z instrukcją artysty, taśmę z telegramem zamknięto w gablocie z kuloodpornego szkła i przekazano jako dar do muzeum w Tokio. Lata 70. to okres, w którym Krasiński zamieszkał wraz z Henrykiem Stażewskim na ostatnim piętrze wysokościowca przy Alei Solidarności 64 w Warszawie. Pracownia w mieszkaniu była miejscem wymiany myśli i intensywnej pracy twórczej dwóch z najważniejszych polskich artystów powojennych. Otoczenie nie służyło jedynie za miejsce pracy i odpoczynku – stało się pewnego rodzaju podłożem i materiałem dla działalności artystycznej (szczególnie Krasińskiego) oraz ważnym ośrodkiem, w którym spotykało się całe środowisko.

Jednocześnie Krasiński tworzył całą serię prac będących rozwinięciem jego idei interwencji w zastane przestrzenie. Maciej Gutowski opisywał je w 1972 tymi słowami: „Ostatnio Krasiński wybrał drogę inną. Montuje obrazy. Ściślej – assamblages. Są one w zamysłu fragmentami pokoju, łazienki, korytarza. Składają się na nie przedmioty najprostsze, takie, które można zawsze w tym miejscu znaleźć. Assamblages te, ponieważ ich elementy zostały wybrane, ustawione i uporządkowane, a na dodatek podporządkowane świadomie lub też intuicyjnie pewnej organizacji kolorystycznej, ponieważ są stworzone na zasadzie działań bezinteresownych – stanowią nieomal klasyczne dzieła sztuki i jak każde dzieło sztuki posiadają swój byt niezależny, wymykający się nawet samemu twórcy. Dlatego Krasiński na powrót maniuje je, naklejając niebieski pasek” (Maciej Gutowski, Sztuka Edwarda Krasińskiego, „Poezja”, nr 8, sierpień 1972, s. 103–105, [cyt. za:] Dorota Monkiewicz, „Las rzeczy”. Kronika życia i sztuki Edwarda Krasińskiego, [w:] Edward Krasiński, Warszawa 1998, s. 117). Obiekty z serii, powstawały zawsze w formacie 100 × 70 cm i przedstawiały wyimaginowane formy geometryczne ukazane w przestrzeni. Oszczędne w formie kształty przypominały fragmenty ścianek działowych, których nieodłącznym elementem był wzór utworzony ze słynnej niebieskiej taśmy, ciągnącej się przez całą przestrzeń wystawienniczą, zahaczającej jakby automatycznie o przedstawienie na płótnie. Obok ascetycznych płócien w galerii prezentowane były również reprodukcje znanych z historii sztuki dzieł, między innymi „Bitwy pod Grunwaldem”, w której artysta wyciął przejście rozmiaru drzwi.



39 †

STANISŁAW DRÓŹDŹ

1939-2009

"Dlaczego" (25 plansz), 1975

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 22 x 20,5 cm (wymiary każdej pracy)

sygnowany na pierwszej planszy: "SDróżdź"

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

28 000 – 41 000 EUR

POCHODZENIE:

pracownia artysty
Galeria Muzalewska, Poznań
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Stanisław Dróżdź: dlaczego-why-pourquoi-warum”, Galeria Foksal PSP, Warszawa, luty 1975
Stanisław Dróżdź: Galeria Muzalewska, Poznań, 10-11.2019

LITERATURA:

Stanisław Dróżdź: dlaczego-why-pourquoi-warum, kat. wyst. Galeria Foksal PSP, Warszawa, luty 1975 (dostępny online, archiwum Anki Ptaszkowskiej, nr fot. 3484-3509, <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-anki-ptaszkowskiej/2489/123615>)
Andrzej Przywara, Stanisław Dróżdź. Pojęciokształty. Poezja konkretna 1967-2003, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014, ss. 102, 263-289 (il.)



„(...) POEZJA KONKRETNA POLEGA NA WYIZOLOWANIU, ZAUTONOMIZOWANIU SŁOWA. WYIZOLOWANIU GO Z KONTEKSTU JĘZYKOWEGO, WYIZOLOWANIU GO TAKŻE Z KONTEKSTU RZECZYWISTOŚCI POZAJĘZYKOWEJ, ŻEBY SŁOWO JAK GDYBY SAMO W SOBIE I DLA SIEBIE ZNACZYŁO. W POEZJI KONKRETNEJ FORMA JEST ZDETERMINOWANA TREŚCIĄ, A TREŚĆ FORMĄ. POEZJA TRADYCYJNA OPISUJE OBRAZ. POEZJA KONKRETNA PISZE OBRAZEM”.

STANISŁAW DRÓŻDŻ

POEZJA KONKRETNA

Twórczość Stanisława Dróżdża funkcjonuje na pograniczu plastyki i poezji. W dziedzinie sztuki jest zaliczana do konceptualizmu, kierunku artystycznego, który pojawił się w 1953 na Zachodzie. Dróżdż tworzył wydruki, odbitki, maszynopisy, obiekty, instalacje oraz prace interaktywne. Ponadto zajmował się poezją konkretną. Sam autor uważał się jednak za poetę, nie artystę wizualnego: „Ja jestem wręcz zniesmaczony, jeżeli ktoś mówi, że to, co robię, to jest plastyka, mimo że należę do ZPAP (śmiech). Poezja konkretna jest dziedziną zupełnie integralną, natomiast może wykorzystywać środki innych dziedzin sztuki (nie poezji!), ale poprzez to nie przestaje być poezją konkretną. Woda, która przepływa przez koło młyńskie, jest tą samą wodą, która jest przed kołem młyńskim. Ona wykonuje pewną pracę i wraca do siebie. Tylko wie Pani, historyk sztuki może popełnić błąd. Musi Pani wyraźnie zaznaczyć w swoim tekście, że Dróżdż powiada, że nie ma nic wspólnego ze sztuką, tylko z poezją (Małgorzata Dawidek-Grylicka, Odyprysk poezji. Stanisław Dróżdż mówi. Ha!art, Kraków–Warszawa 2012, s. 98). Pierwsze poematy konkretne Stanisław Dróżdż zaczął tworzyć pod koniec lat 60.; oficjalnie zadebiutował w 1968 w nieistniejącej już Galerii „Pod Moną Lisą” we Wrocławiu. Jego utwory można określić mianem poezji wizualnej, która charakteryzuje się tym, że poematy mają postać kompozycji wizualnych, zbudowanych z układów liter i znaków typograficznych, niepodporządkowanych żadnym związkom semantycznym czy syntaktycznym.

Stanisława Dróżdża fascynowały słowa. Rozważania nad językiem prowadziły go do wyabstrahowania słów i liter z kontekstu językowego, dzięki czemu stawały się autonomicznymi tworam, wyizolowanymi z języka i rzeczywistości. Tak powstały „Pojęciokształty”, które artysta zaczął tworzyć pod koniec lat 60. „Pojęciokształty” są czystymi słowami. Dzięki temu ich znaczenie jest mocniejsze niż słów istniejących w powszechnym użyciu, nie są naznaczone żadnym wartościującym sensem. Są jak zawieszzone w przestrzeni przedmioty, których nie trzeba czytać, wystarczy zobaczyć. Nazwa wprowadzona przez artystę wywodzi się od przestrzennego uformowania słów, cyfr, znaków i doskonale oddaje sens dziedziny, którą się zajmował. Od 1977 jego dzieła były aranżowane przestrzennie, w skali całego pomieszczenia galerijnego. Dróżdż pokazywał je w przestrzeni dwu- i trójwymiarowej, w myśl zasady, że „poezja tradycyjna opisuje obraz. Poezja konkretna pisze obrazem”. W swoich pracach często odwoływał się do metafory gry – przywoływanej zarówno w kontekście języka (jedną ze swoich wystaw nazwał wprost „Język to gra”), jak i strictly egzystencjalnym, przypominającym nieco lejtmotyw Siódmej pieczęci Bergmana (prace „Warcaby”, „Szachy”). Co ważne, Dróżdż nie różnicował słów-obiektów typografią. W swoich pracach i instalacjach wykorzystywał najpierw dwuelementową czcionkę maszynową, a później prostą czcionkę jednoelementową.

Przytaczając wypowiedź artysty: „Pojęciokształty są jednocześnie tekstem i obrazem: konkretyzują plastycznie (graficznie) kształt materialny pojęcia (...) są więc merytorycznoformalnie syntetycznymi – jak ideogramy – kodyfikatorami rzeczywistości, integrującymi naukę (matematyka, logika) i sztukę (poezja, plastyka). Poprzez ekstremalnie uproszczony, ascetyczny w treści i w formie zapis można osiągnąć maksymalny efekt skojarzeniowy. Poezja konkretna jako język radykalnego skrótu stanowi sygnał, impuls dla odbiorcy, od którego wkładu zależy obfitość odbioru, polegającego na ‘tworzeniu tekstu poetyckiego’, torowanego kanwą ‘zapisu’”. „Pojęciokształty” zdominowały całą twórczość Dróżdża. Punktem wyjściowym dla poezji konkretnej było zawsze słowo, które wyjęte z kontekstu reguł języka zostaje wstawione w nowy, wizualny kontekst. Od strony plastycznej dzieło może ulegać pewnym modyfikacjom formy, ponieważ nie wpływa to na sens pracy, a jedynie na sugestywność jej recepcji przez widza. W twórczości Dróżdża aspekt wizualny zawsze był zminimalizowany i neutralny w odbiorze. „Pojęciokształty” były tworzone od samego początku z dużą dyscypliną i rygiorem, co do spójności formy i treści.

Prezentowany na aukcji zestaw 25 plasz autorstwa Stanisława doskonale ukazuje, jak artysta wykorzystywał słowa, znaki, litery, interpunkcyjne i symbole matematyczne przy tworzeniu tekstowo-wizualnych kontekstów i znaczeń w swojej twórczości. Tytuł pracy „Dlaczego” jest zarówno fragmentem obrazów, jak i tytułem wystawy, na której dzieło było eksponowane w 1975. Szczególna dla Dróżdża estetyka prac, konsekwencja w prostocie i precyzji formy, pozwala odbiorcy skupić się na relacji między wyrazami, która została zaznaczona także poprzez układ liter. Artysta podjął grę z percepcją widza, który w trakcie oglądania pracy odkrywa w niej coraz więcej szczegółów i zabiegów wizualnych, mogących zmienić perspektywę odbioru. Co jest charakterystyczne dla Dróżdża, wszystkie plansze łączy zarówno aspekt wizualny, jak i językowy. Pierwotny materiał językowy został wyjęty z kontekstu reguł języka i wstawiony w kontekst wizualny. Koncepcja była przygotowywana zawsze na samym początku, przy pierwszej realizacji pracy, na etapie powstawania maszynopisu. Dalsze modyfikacje wprowadzane przez artystę miały większe znaczenie dla sugestywności kompozycji niż dla samego znaczenia pracy. Artysta często podejmował w swoich problematykę ontologiczną czy eschatologiczną, prowadząc rozważania nad takimi tematami jak życie i śmierć, przypadek i los, czasoprzestrzeń, nieskończoność, koniunkcja przeciwieństw, system językowy i wszelkie systemy znaków. Przy próbie zrozumienia dzieł artysty istotna jest pamięć o tym, że uważał się on za poetę, nie twórcę sztuk plastycznych.

40 †

TOMASZ TATARCZYK

1947-2010

"Czarne wzgórze" (dyptyk), 1988

olej/płótno, 170 x 260 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMASZ TATARCZYK I "CZARNE WZGÓRZE" 1988'
oraz wskazówka montażowa
na odwrociu nalepka Galerii Foksal z 1988

estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
46 000 – 68 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Tomasz Tatarczyk, Galeria Foksal, Warszawa, sierpień-wrzesień 1988

„Moja pracownia znajduje się w miejscu oddalonym od zgiełku wielkiego miasta. Jest tutaj szeroka rzeka, są wzgórza, lasy, pola, wąwozy i urwiska, dzikie i oswojone zwierzęta, dobrzy i źli ludzie oraz miejsca i rzeczy naznaczone ich obecnością, a także zmieniające się pory roku i dnie niepodobne do siebie. Wszystko tu odczuwa się z większą intensywnością niż w mieście”.

Tomasz Tatarczyk



SZTUKA PEJZAŻU

W twórczości Tomasza Tatarczyka zasadniczą rolę odegrało miejsce, w którym artysta się osiedlił. Rozpatrywanie jego obrazów w oderwaniu od lokalnego kontekstu wydaje się niemożliwe. Męćmierz, wieś niedaleko Kazimierza nad Wisłą, w którym mieściła się pracownia artysty, stała się dla niego oazą spokoju i podstawowym przedmiotem malarskich poszukiwań. Wszystko, co oglądamy na obrazach artysty – czy jest to wycinek drogi, tafla rzeki, zalesione wzgórza czy brodzący w wodzie pies – stanowią elementy męćmierskiego pejzażu. Tatarczyk malował to, co widział i to, co wzbudzało w nim emocje. Uczciwość jego malarstwa jest pierwszą wartością, którą wymieniają zarówno krytycy, jak i przyjaciele artysty. Niewątpliwie autentyzm, skromność i szczerłość jego obrazów stanowią o tym, że dzieła artysty spotkały się z uznaniem tak wielu odbiorców.

Dostrzegając piękno tego, co zwyczajne czy nudne, artysta stał się orędownikiem prostego życia i jego małych radości. Cisza, która je otacza, zbliża widza jego obrazów do subiektywnego sposobu widzenia malarza. Wydaje się, że mimo pewnego stopnia abstrakcji, widoki, które ukazywał Tatarczyk, pozostają łatwo rozpoznawalne. Jak opowiadał o swoich pracach sam artysta: „Rodzą się czasami przypadkowo. Chodzę, krążę wokół tematu, wokół wycinków rzeczywistości, która na mnie szczególnie oddziałuje – i mam coraz wyraźniejszą, mocniejszą potrzebę, żeby coś z tym zrobić. Wtedy zaczynam pracować i rozwijam temat w cykl, aby przyjrzeć mu się z różnych stron. Oczywiście, na wybór tematu ma też wpływ stan mojego ducha, a także muzeum wyobraźni – dzieła sztuki, sceny z dzieciństwa, nawet kadry z filmu. Na przykład z filmów Jarmuscha, czarnobiałych, tchnących pustką i zagubieniem (...). Najpierw mam ogólną ideę. Potem zastanawiam się nad kompozycją. To w znacznej mierze sprawa intuicji, która mi podpowiada, że powinienem zorganizować obraz w ten, a nie inny sposób. Istotne też jest moje doświadczenie. I praca. W jej procesie obraz zaczyna na mnie działać, jakby to on mną kierował” (Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011, s. 256).

W pracach Tatarczyka ujawnia się refleksyjny stosunek do natury. Jego malarstwo jest sensualne, dominuje w nim aura skupienia i kontemplacji. Przytaczając słowa artysty: „Tworzenie to praca umysłu i ciała, rozumu i intuicji, a zarazem oczu i ręki, pochylanie się i odchodzenie od płótna, malowanie na stojąco lub na klęczkach. Oglądanie to uczucie oderwania od świata realnego, kiedy godzinami potrafimy przechodzić od obrazu do obrazu, chcąc nasycić swoje oczy i zmysły. Potem czujemy fizyczne zmęczenie, a zarazem jakieś zaspokojenie i satysfakcję, rozluźnienie mięśni i tęsknotę za tym, co się oglądało, a także doświadczenie prozy otaczającej rzeczywistości. Myślę oczywiście o dobrym malarstwie, które daje wiarę w sens życia i sens własnej pracy”. Ogromna poetyka prac malarza wynika właśnie z wnikliwej obserwacji i analizy,

skutkujących w długiej pracy nad płótnem. Ćwiczenia malarskie traktował na zasadzie poszukiwania porządku, którego naturalną konsekwencją jest charakterystyczna dla jego obrazowania synteza. W opinii malarza, im większa powierzchnia, tym bardziej syntetyczne powinno być przedstawienie. Szczegóły należne są miniaturom, duże płótna natomiast powinny być możliwe do odczytania przy jednym spojrzeniu.

Tym, co charakterystyczne jest zainteresowanie Tatarczyka wycinkiem rzeczywistości odartym z anegdoty – wybierał motyw, który studiował aż do osiągnięcia pożądaných rezultatów. W twórczości artysty próżno szukać pogoni za aktualnymi trendami w malarstwie. Nie wynika to z braku erudycji, a jedynie ze świadomej decyzji wyboru drogi twórczej. Patrząc na całość jego dorobku, jawi się nam artysta w pełni dojrzały, który osiągnął pewność i spokój ducha. Tatarczyk najlepiej realizował się w sztuce pejzażowej. Warto zwrócić uwagę na rozmiary płócien. Według artysty temat obrazu winien być dostosowany do skali ludzkiej. Nie dziwi więc fakt monumentalnych przedstawień ciemnego lasu w „Czarnym wzgórzu”. Choć niektóre z jego obrazów mogą budzić grozę swoim monumentalizmem, to daje się odczytać z nich szczególny rodzaj szczęścia towarzyszącego doniosłości przeżywanej chwili. Co bardzo ciekawe, większość z jego prac powstawała jednak z pamięci – była rezultatem zapisanego w myślach wrażenia o danym miejscu lub osobie. Artysta wielokrotnie pracował nad tym samym tematem do momentu, w którym nie był pewien, że osiągał perfekcję.

Wizja wzgórza gęsto porośniętego drzewami jest jedną z flagowych kompozycji Tomasza Tatarczyka. Jest to po wielokroć powtarzane przedstawienie pejzażu z lat 90., którego głównym składnikiem jest linia drzew zderzona z jasną płaszczyzną nieba. Praca prezentowana na niniejszej aukcji charakteryzuje się typowymi dla artysty mocnymi kontrastami i wręcz graficzną organizacją przestrzeni płótna. Obraz jest na pozór monochromatyczny – zachowany w odcieniach bieli, czerni i szarości. Spośród wielu walorów czerni wyłaniają się delikatne akcenty kolorystyczne barwy oranżu. Sam artysta mówił: „Kolory w moich obrazach oczywiście są, ale odkrywa się je w miarę uważnego oglądania. Kiedy przystępuję do malowania, mam płótno zagruntowane, przeklejone, zaznaczone węglem podstawowe proporcje i już samo zaznaczenie węglem tych odległości, zarys kompozycji, jest czarny na białym. Czasami robię grunt bielą złamaną – wtedy, kiedy mam już sprecyzowaną wizję. Czasem używam koloru, maluję po prostu kolorem, ale potem, w miarę jak postępuje proces malowania, im dłużej pracuję, tym bardziej gama kolorystyczna zbliża się do swoich przeciwstawień: czerni i bieli” (Michał Jachuła, Małgorzata Jurkiewicz [red.], Co po Cybisie, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2018, s. 265).

41 †

TOMASZ TATARCZYK

1947–2010

"Czarne pudło" (tryptyk), 1984

olej/ płótno, 60 x 120; 50 x 120; 59 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu pierwszej części: "TOMASZ TATARCZYK | 1984 | "CZARNE PUDŁO"

estymacja:
130 000 - 180 000 PLN
30 000 - 41 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
Polswiss Art, 2014
kolekcja Wojciecha Fibaka

WYSTAWIANY:
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2.07–18.09.2022
Magdalena Piłakowska [red.], Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, s. 280 (il

„W pewnym sensie moje kolory są ukryte, także dosłownie. Na monochromatyczną z pozorowi powierzchnię moich obrazów składa się wiele warstw farby. Jak się dobrze przyjrzeć nawet bielom – widać, że mogą być one różne: ciepłe, zimne, wchodzące w błękit, błyszczące, matowe. Tak samo czernie: czasem chcę, żeby odbijały światło, innym razem, żeby były głuche. Dodaję różne komponenty, to kuchnia malarska”.

Tomasz Tatarczyk



42

LECH TWARDOWSKI
1952

"Puste-pełne / czarne na czerni", 2021

akryl/płótno, 200 x 200 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'LECH TWARDOWSKI | "PUSTE-PEŁNE / CZARNE NA CZERNI" |
EMPTY - FUL | akrylic 200 cm - 200 cm | WROCŁAW 2021 | [sygnatura artysty]'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
10 000 – 14 000 EUR

„Kiedyś związek między wolnością a uczciwością, bo do tego się on zazwyczaj sprowadza, widziałem w twórczości Twardowskiego jako dynamiczną relację między gestem artysty, cielesnym uczestnictwem twórcy w akcie tworzenia, a szaloną materią pikturalną i furią obrazów tworzących malarstwo”.

Andrzej Turowski



43

APOLONIUSZ WĘGŁOWSKI

1951

"Kompozycja", 2017

olej/piótno, 104 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'APOLONIUSZ WĘGŁOWSKI | OLEJ 2017 R | "KOMPOZYCJA"'

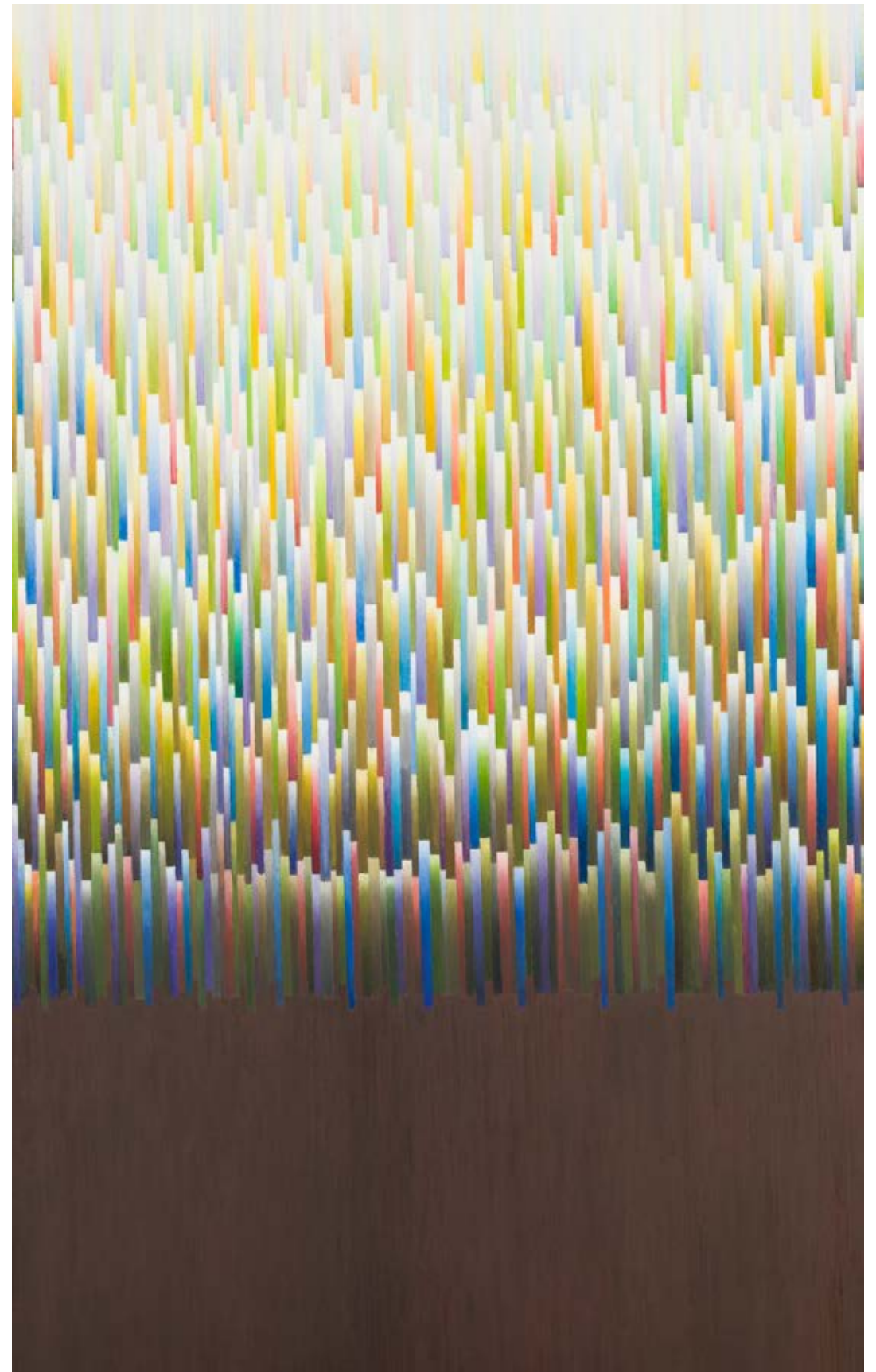
estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

4 000 – 6 000 EUR

„Gdy oglądam obrazy Apoloniusza, znajduję w nich coraz to nowe wątki do dalszej rozmowy, która jest przecież tylko refleksją obok właściwego wydarzenia, jakim jest malowanie. Największa radość, gdy spotkam obraz, który rozszerza zasięg przygody intelektualnej o trudne do przyjęcia w słowach odczucia, wtedy znowu nabieram pewności, że malarstwa nie da się niczym zastąpić”.

Stefan Gierowski



44 †

JAN BERDYSZAK

1934-2014

"Obraz XI", 1968

olej/ płótno, 190 x 136 cm
datowany i opisany na odwrociu: 'OBRAZ I XI I 1968'
na odwrociu stempel z Galerii Fibak Monte Carlo

estymacja:
220 000 - 300 000 PLN
50 000 - 68 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
kolekcja prywatna, Poznań
Dom Aucyjny Libra, 2017
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Jan Berdyszak, BWA Arsenał, Poznań, 1968
Jan Berdyszak. Malarstwo, rzeźba, grafika, CBWA Zachęta, Warszawa, marzec 1969

LITERATURA:
Jan Berdyszak, katalog wystawy, BWA Arsenał, Poznań 1968, poz. kat. 15
Jan Berdyszak. Malarstwo, rzeźba, grafika, katalog wystawy, CBWA Zachęta, Warszawa 1969, poz. kat. 5

„Nieustannie nurtują mnie stany pomiędzy tym, o czym możemy najprościej powiedzieć,
że JEST, a tym, co najczęściej pomijamy przez opozycję i mówimy NIE MA”.

Jan Berdyszak



45 † Ω

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Kompozycja kół XIV", 1963

olej/płótno, 200 x 136 cm

sygnowany l.d.: 'BER | DYSZ | AK' oraz datowany p.d.: '19 | 63'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Kompoz. | KÓŁ | XIV | 1963 | JAN | BER | DYSZ | AK'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

46 000 – 68 000 EUR

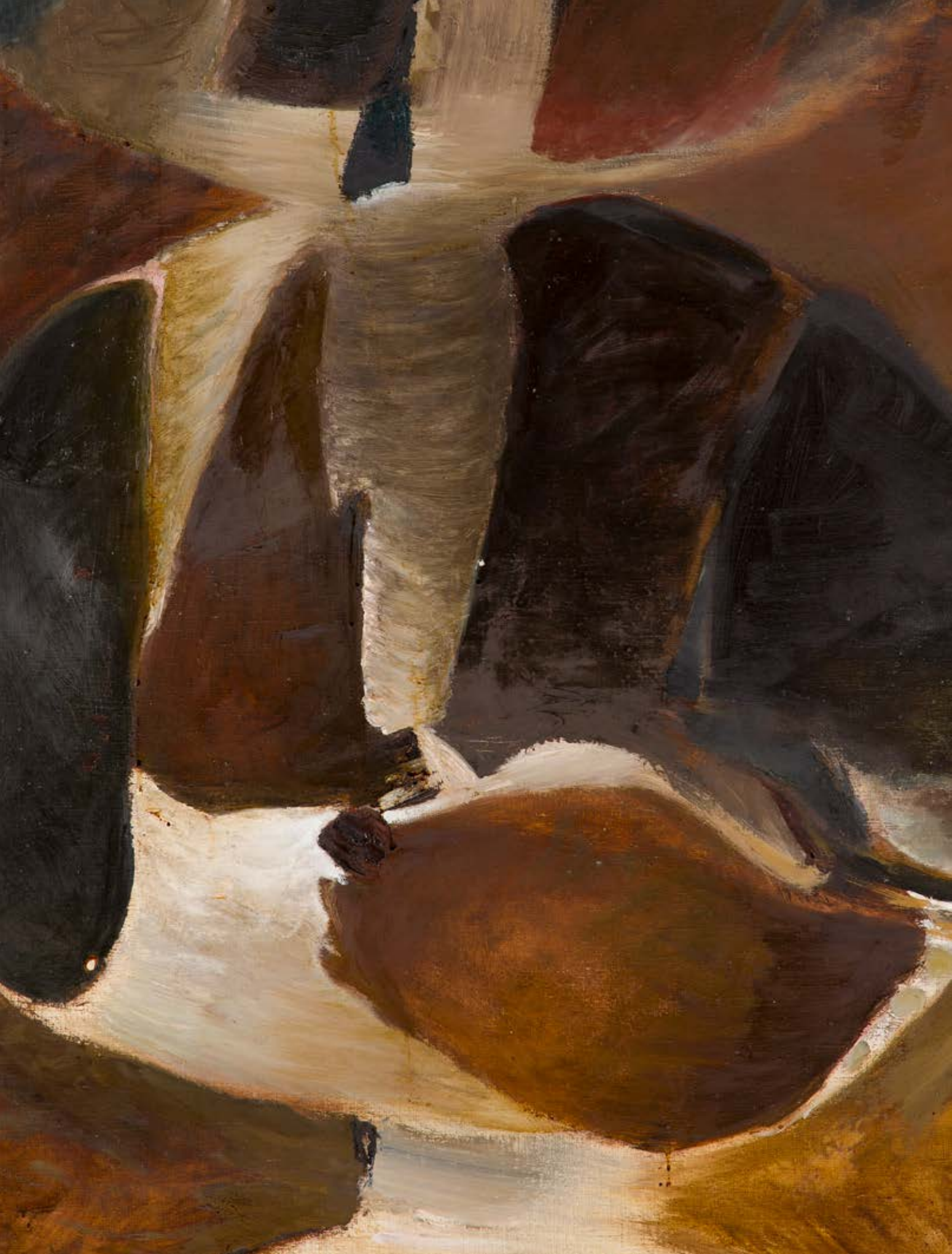
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

„ISTOTNE nie jest dane, powiedziane, przedstawione czy uczynione. ISTOTNE istnieje pomiędzy. ISTOTNE zmierza ku mocy niewyraźności”.

Jan Berdyszak, 1977





Na kartach polskiej historii sztuki Jan Berdyszak zapisał się jako artysta poszukujący, obalający tradycyjne konwencje, szczególnie te związane z formalnymi aspektami dzieł sztuki, wynikającymi z ich fizycznych właściwości. Twórczość Berdyszaka cechuje bardzo analityczne podejście do kwestii związanych z percepcją materialności dzieła sztuki. Drobiazgowa analiza Berdyszaka jest wsparta długofalową i wyjątkowo konsekwentną postawą wobec prowadzonych przez siebie studiów. Berdyszak jest autorem dwóch ważnych wizualno-teoretycznych rozważań, które podważyły tradycyjne pojmowanie dzieł sztuki jako materialnych bytów dwu- lub trójwymiarowych. Jedno dotyczyło obalenia mitu obrazu jako przedstawienia zamkniętego w kwadratowych lub prostokątnych ramach. Drugie – zmiany pojmowania natury obiektu malarskiego rozumianego jako przedmiot o fizycznych, przestrzennych właściwościach. Efektem tych rozważań była stopniowa dematerializacja dzieła sztuki i wykrystalizowanie się koncepcji przestrzeni mentalnej, pojmowanej jako relacyjny związek pomiędzy dziełem sztuki a jego odbiorcą.

Drogę od dwuwymiarowego dzieła do przestrzeni mentalnej Berdyszak rozpoczął w latach 1958–60, kiedy powstały jego pierwsze, całkowicie abstrakcyjne gipsorły, przedstawiające koła i elipsy, takie jak na przykład prace z cyklu „Czarne formy”. Kluczowy moment przypadł na lata 1962–64, kiedy to Berdyszak stworzył cykl obrazów „Koła podwójne”, w których dokonał przełamania tradycyjnego malarskiego prostokąta, uwalniając kompozycję od odseparowującej jej przestrzeni ramy. Prace te nazywał często formatami integralnymi.

„Koła podwójne” następnie ewoluowały w cykl znany jako „Kompozycja kół”, w której artysta zaczął rozdzielać jedno z kół i umieszczać jego fragmenty nad i pod drugim kołem. Prezentowana praca pochodzi właśnie z tego okresu. Oba te cykle następnie ewoluowały w kierunku obiektów malarskich, które można ulokować na pograniczu malarstwa i rzeźby. W 1965 powstał „Obraz strukturalny z otworem III”, który wyznaczył nowy etap poszukiwań, wiążących się z wprowadzeniem do obrazu przestrzeni rzeczywistej. Berdyszak bardzo intensywnie poszukiwał relacji między wnętrzem a zewnątrz dzieła sztuki. Kluczowym zagadnieniem w tym obszarze była właśnie koncepcja przestrzeni. Artysta starał się oddać poczucie przestrzenności dzieł sztuki za pomocą wycinania różnego rodzaju otworów, nakładania na siebie płaszczyzn i stosowania kontrastowych kolorów. Zabiegi te miały ujawniać kolejne fizyczne cechy dzieła sztuki, takie jak gęstość, ciemność, przezroczystość i potencjalność. Punktem wyjścia do tej analizy przestrzennej były zdobycze teoretyczne cykli „Koła podwójne” i „Kompozycje kół”. Zdaniem Marty Smolińskiej dekonstrukcja tradycyjnie pojmowanego dzieła sztuki doprowadziła Berdyszaka do zdefiniowania go jako przestrzeni mentalnej. Jak pisała Marta Smolińska-Byczuk: „Obraz wyzwala swój potencjał, ośmielony porzuceniem okowów prostokątnego formatu objawia się w najrozmaitszych postaciach, także jako obraz fotograficzny, obraz efemeryczny – umykające, nietrwałe odbicie czy jako obraz ‘mentalny’, projektowany przez odbiorcę na ‘ekran’ dzieła. Nawet obrazy natury, oparte na motywach zaobserwowanych w przyrodzie, stają się obrazami natury obrazu. Sforsowane zostają granice między gatunkami i konwencjami; trwałą wartością jest jedynie poszukiwanie kolejnych, nieprzebytych dotychczas dróg. A poszukiwanie to omija trakt tradycyjnie pojmowanej syntezy i analizy, wybierając wariantowość, która zapewnia bogactwo i możliwość pochylenia się nad każdą sytuacją z osobna” (Marta Smolińska-Byczuk, O obrazie obrazami, [w:] Jan Berdyszak. Prace 1960–2006, [red.] Marta Smolińska-Byczuk, Wojciech Makowiecki, Poznań 2006, s. 121).

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

46 †

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924–1993

"Kompozycja fakturowa", 1959

asamblaż/deska, 140 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'B.KIERZKOWSKI 59 R'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | KOMP. FAKTUROWA | NR 235/59 R.'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

46 000 – 68 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2015

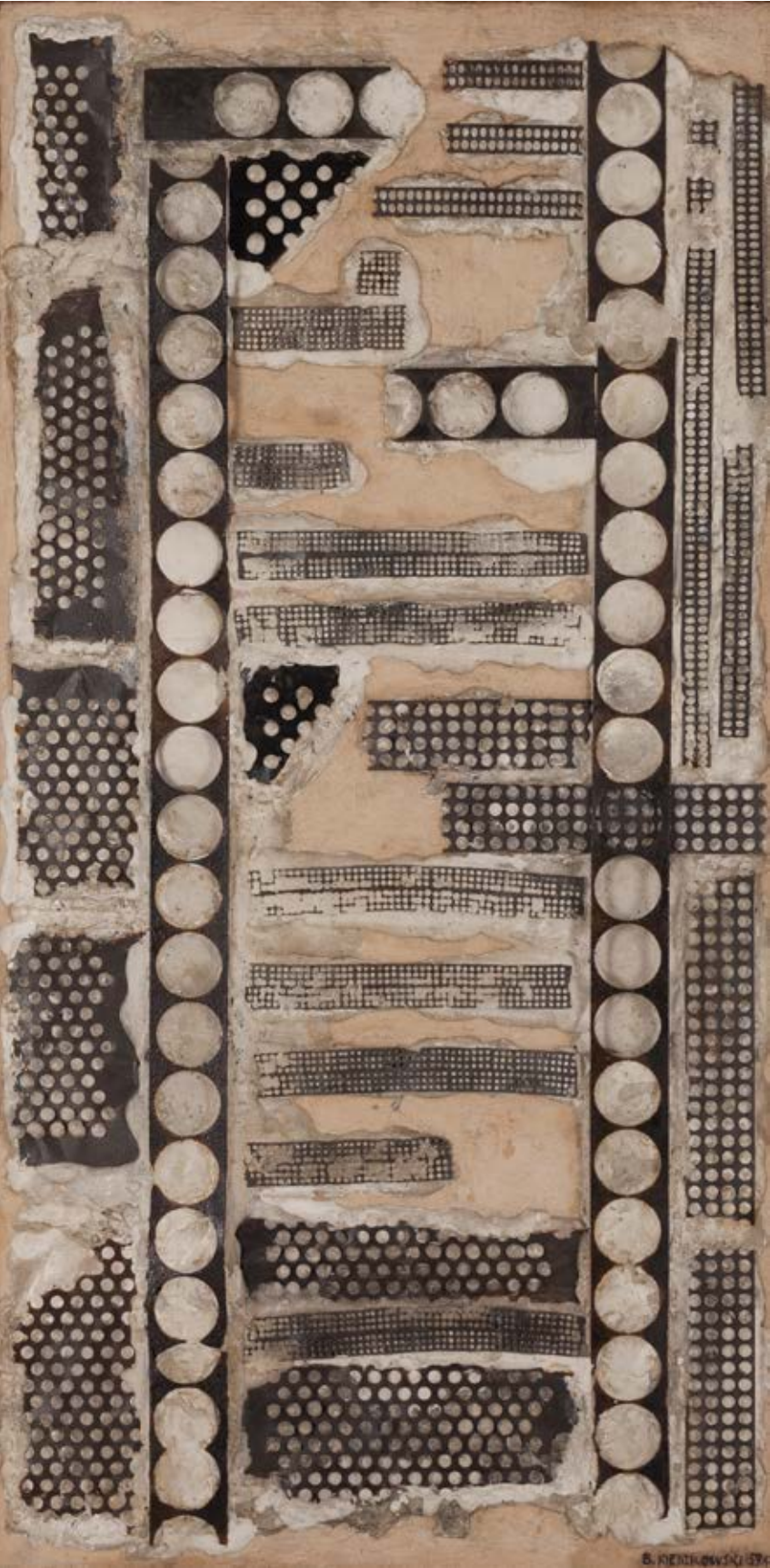
kolekcja Grażyny Kulczyk

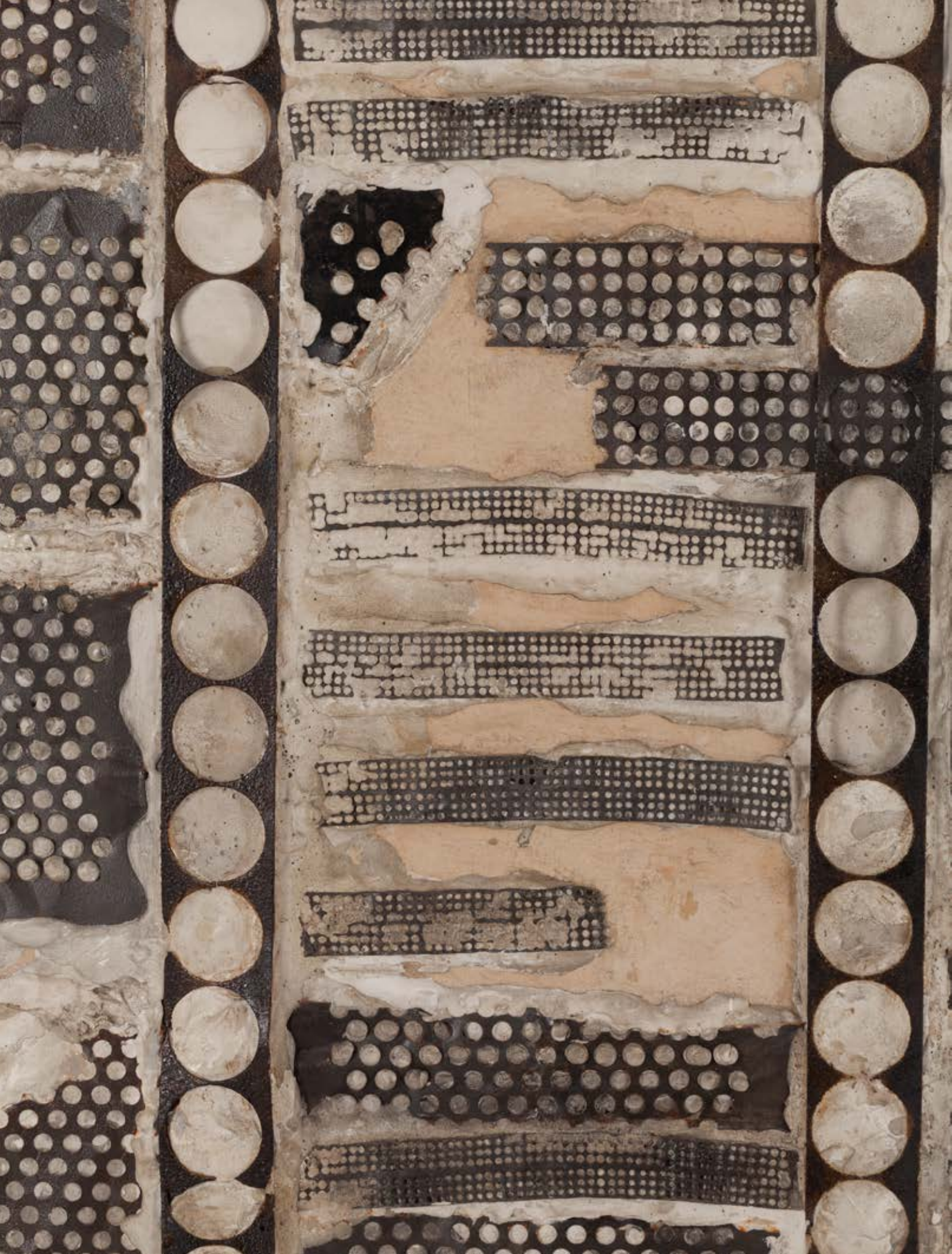
Desa Unicum, 2022

kolekcja prywatna, Warszawa

„W miarę rozwoju w początku lat sześćdziesiątych upraszczał swoje struktury, nadając im spokojniejszą rytmiczność układów. W odróżnieniu od większości twórców Kierzkowski prowadzić będzie konsekwentnie ten typ działania strukturalnego, nie rezygnując z niego i później, w ciągu następnych wielu lat”.

Bożena Kowalska





Kompozycje fakturowe Bronisława Kierzkowskiego stały się najbardziej rozpoznawalną częścią jego twórczości. Dzieła z tej serii były eksponowane na wielu międzynarodowych wystawach, m.in. w Galerii Chalette przy okazji wystawy „15 Polish Painters” w Museum of Modern Art oraz na „The Art of Assemblage”, podczas której nazwisko Polaka znalazło się w towarzystwie między innymi Man Raya, Salvadora Dalí czy Pabla Picassa. Udział w wystawie wyniósł nazwisko Kierzkowskiego do czołówki awangardowych artystów 2 połowy XX wieku.

Idea pracy z malarstwem fakturowym zrodziła się z inspiracji naturą: „Będąc już w Warszawie, dla zasilenia swojej kasy, zrobiłem panneau na wystawę ‘Darwin’. Aby znaleźć się w temacie, sporo przeczytałem i przejrzałem dostępny mi materiał. I tu doznałem olśnienia, dotarłem do biologicznych podstaw materii. Stąd wzięły się punkty, perforacje, komórki. To był materiał dosłownie i w przenośni. Jednym słowem przylgnęły do mnie właśnie te elementy, faktycznie elementy. A tak na marginesie, to będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu pięknie. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitech. Jest to sprawa bardzo osobista, własne przeżycia, które gdzieś tam istnieją w naszej duszy. Innym dla mnie przeżyciem był wyjazd do Maroka w 1955 r. Spostrzegłem, że tamtejsza zieleni i plener nie mają nic wspólnego z Gauguinem, który malował tak barwnie Polinezję. Tam w Afryce wszystko jest spalone, zieleni szara, cały krajobraz sprawia wrażenie przysypanego piaskiem. Ostre słońce wszystko zmienia w błyszczący metal” (Bronisław Kierzkowski cytowany we wstępie Doroty Czahorowskiej-Kierzkowskiej [w:] Bronisław Kierzkowski, katalog wystawy w Galerii Renesans, Poznań 2001, s. nlb.).

Metalowo-cementowe reliefy Kierzkowskiego również są obrazami natury, rozumianej jako natura przedmiotu i materiału. Artysta eksponuje naturalne właściwości materii, będącej jego środkiem wyrazu, przekształcając ją, ale i poddając się jej. Choć mogą kojarzyć się z organicznymi formami, reliefy te nie przedstawiają nic poza tym, czym są – abstrakcyjną kompozycją, która składa się z wielu pozaartystycznych materiałów. Przez wiele lat Kierzkowski wyznawał spójną filozofię obrazu, który jego zdaniem powinien być czymś więcej niż dwuwymiarową kompozycją. Dzieła powstawały w dużej mierze ze znalezionych materiałów: Kierzkowski łączył na obrazach kawałki siatki, blach, prętów i gipsu. Plastyczność tego ostatniego przyczyniła się do rozbudowania tekstury kompozycji artysty. Kompozycje fakturowe wyróżniają się również bardzo stonowaną kolorystyką, którą malarz świadomie ograniczał, nie chcąc ingerować w proces odbioru dzieła przez widza podatnego na różne bodźce. Miejsce dla swoich prac widział zarówno we wnętrzu galerii, jak i na elewacjach domów. Bronisław Kierzkowski był bez wątpienia najbardziej radykalnym przedstawicielem malarstwa materii w środowisku warszawskim. Nie bez wpływu na całokształt jego twórczości pozostały sympatie konstruktywistyczne wyniesione z pracowni Władysława Strzemińskiego. Bożena Kowska uważa natomiast, że podwaliny pod kompozycje strukturalne stworzyły podejmowane na studiach eksperymenty Kierzkowskiego z techniką collage.

Bronisław Kierzkowski wypracował w 2 połowie lat 50. własną formułę sztuki balansującej na granicy malarstwa, której pozostał wierny przez kolejne dziesięciolecia. Pierwszy typ kompozycyjny reprezentują zarówno malarskie, jak i graficzne prace Kierzkowskiego przełomu lat 50. i 60., cechujące się kompozycyjną klarownością, w której dominują kierunki horyzontalne i wertykalne. W drugim typie układów geometrycznych poszczególne, zazwyczaj owalne formy zyskują coraz większą autonomię, podporządkowując sobie pozostałe elementy. Piotr Majewski tak charakteryzował typ pierwszy: „Jest on tak uporządkowany, aby wywołać wrażenie spokoju i ładu. Kierzkowski dążył w ten sposób do harmonii kompozycyjnej, zależało mu na wyeliminowaniu elementów łamiących kompozycyjny spokój. Postępował trochę jak Piet Mondrian, który dzielił prostokąt płótna pionowo i poziomo za pomocą linii i płaszczyzn w podstawowych kolorach. Kierzkowski postępował podobnie, tyle że podziały płaszczyzny, jej zróżnicowanie kolorystyczne i fakturalne, daleko bardziej urozmaicone od tego, które znane jest z obrazów Mondriana, wynikało z zastosowanych elementów metalowych i gipsowego tła. (...) Patrząc na reliefy Kierzkowskiego, można zauważyć, że są one wykonane z dużą pieczołowitością, a nawet ‘przepracowaniem’. To cecha, która generalnie odróżnia malarstwo materii od na przykład taszyzmu – sztuki także posługującej się materia, ale raczej materia samej farby, bez dodatków charakterystycznych dla omawianego nurtu. Jednak obok tego podstawowego rozróżnienia, wynikającego z rozszerzenia środków malarskich, w malarstwie materii widać też różnicę w sposobie opracowania materii na płaszczyźnie. Obrazy taszystowskie, na przykład Kantora, były malowane spontanicznie i gwałtownie. Pełne były przypadkowych plam i kresek, rejestrowały gest malarski. Inaczej jest w malarstwie materii. Tutaj pośpiech i spontaniczność jest eliminowana na rzecz niemal pedantycznego postępowania malarskiego, które niekiedy kojarzy się z długotrwałym i mozolnym procesem dochodzenia do właściwej formy. Nie jest to sztuka, której towarzyszy spontaniczny, gwałtowny proces twórczy, ale raczej wynika z postawy medytacyjnej i cierpliwego oczekiwania na efekt końcowy” (Piotr Majewski, Malarstwo jako formuła nowoczesności, Lublin 2006, s. 158).

47 †

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924–1993

"Kompozycja fakturowa nr 1", 1961

olej/płótno, 130 x 90 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | WARSZAWA | 130 x 90 | NR. 1'
na odwrociu nalepka Galerii Fibak & Program oraz stempel 'Kolekcja Fibak Monte Carlo'

estymacja:

85 000 – 100 000 PLN

20 000 – 23 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

„Czarnobiata”, Galeria Fibak & Program, Warszawa, 2004

„Obudziło się wówczas we mnie jakieś atawistyczne zamięrowanie do materii, którą mogłem kształtować. A co najważniejsze, nie był to papier ani płótno. W ten sposób uzyskałem fakturę, której nie otrzymałbym w malarstwie olejnym. Sprawa techniczna i sam sposób pracy był dla mnie nowy i niemalże siedział we mnie. Wykorzystywałem światło naturalnej barwy czystej blachy i przede wszystkim rdzy, która w zestawieniu z bielą gipsu dawała niepowtarzalny efekt”.

Bronisław Kierzkowski



48 †

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Brzeg", 1961

olej/piótno, 50 x 90 cm

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

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

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

10 000 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2012

kolekcja instytucjonalna, Polska

„W malarstwie Kobzdeja odczuwa się międzynarodowe tchnienie. Jest ono nie tylko pozbawione całkowicie charakteru przedstawiającego, lecz jest zaabsorbowane fakturą i materią, tak charakterystyczną dla obecnej awangardy. (...) Kobzdej przedstawia prace, które mają niemalże kształt płaskorzeźb, ze starannie zbudowanymi fakturami, żłobionymi, nacinanymi, wyciąganymi i wciskanyymi w powierzchnię przypominającą kruszejący gips lub ceglany mur, wygarbowaną skórę, archeologiczną ruinę albo śnieżny nawis”.

Leslie Judd Ahlander



49

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

Bez tytułu z cyklu "Reminiscencje", 1979

olej, technika własna/płyta pilśniowa, 70 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'MUSIAŁOWICZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU I "REMINISCENCJE"' | 1979 | 70 x 50 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

10 000 – 14 000 EUR

„Malarstwo mi najbliższe jest przejawem sztuki subiektywnej, syntetycznej i symbolicznej. Wielką sztukę identyfikuję ze sztuką prymitywną, ze sztuką taką, jaką przeczuwali instynktownie twórcy pierwszych artystycznych wyobrażeń – symbolu i znaku. Były one źródłem mądrości i siły magicznej”.

Henryk Musiałowicz



50

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż 26/72", 1972

akryl/plótno, 160 x 70 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 72'

opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 26/72 | 160 x 70'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

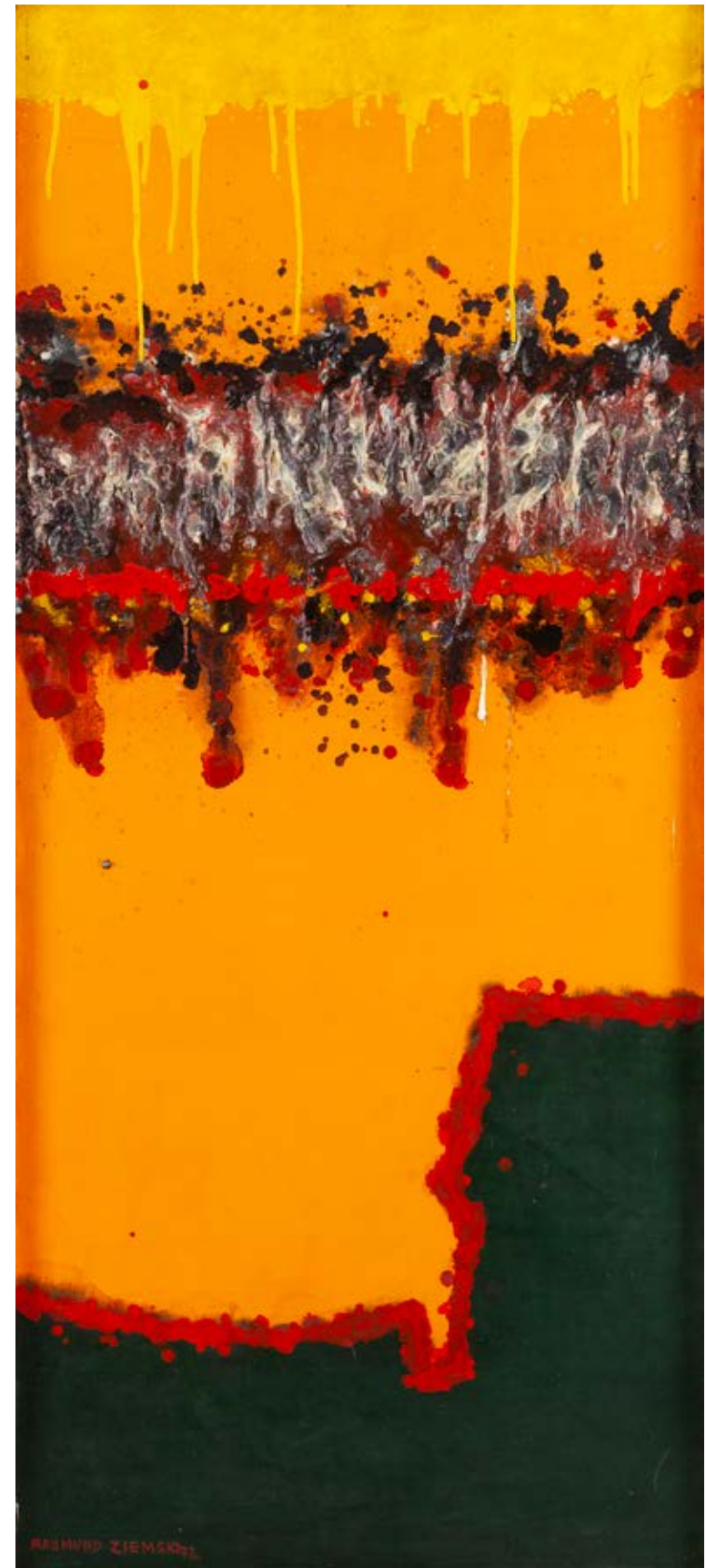
11 000 – 14 000 EUR

WYSTAWIANY:

Rajmund Ziemiński, malarstwo, wystawa w Galerii Sztuki Współczesnej Zapiecek w Warszawie, 1974

„(...) W końcu patrząc na pejzaż, można odczuwać bardzo różne rzeczy. Można smakować jego kolor czy harmonię form, a można także myśleć o tym, że jest on kreacją naszych zmysłów, zastanawiać się nad przemijaniem naszych ludzkich spraw. Dla mnie pejzaż nie jest pretekstem. Czerpię soki z pejzażu, bo natura właśnie pobudza we mnie wszystkie te niepokoje, które nazwała tu pani moją obsesją”.

Twarze w „Zwierciadle”, Rajmund Ziemiński w rozmowie z Danutą Łomaczewską, „Zwierciadło” 1962, nr 22



51 †

JACEK SEMPOLIŃSKI

1927–2012

"Mochnaczka", 1970

olej/piótno, 60 x 75 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Sempoliński '70 | Mochnaczka'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

10 000 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Sztuka to prawdopodobnie potrzeba innego życia. Tylko że na ogół ludzie to zagłuszają. Na ogół nie pamiętają, że kiedyś odczuwali momenty uniesienia nad urodą świata albo nad siłą jakichś przeżyć. Jest energia, która daje człowiekowi poczucie, że świat nie jest dokładnie takim, w jakim żyjemy, tylko trochę czymś innym. I ta energia jest prawdopodobnie istotą sztuki, którą niektórzy wariaci usiłują przetworzyć w utwory materialne, czyli w dzieła sztuki”.

Jacek Sempoliński



52 †

MARIAN BOGUSZ

1920-1980

"Skos", 1975

akryl/aluminium, 100 x 70 cm
na odwrociu nalepka Galerii u Jezuitów w Poznaniu

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
5 000 – 6 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„W kręgu przyjaciół III. Wystawa kolekcji polskiej sztuki współczesnej prof. Aleksandra Wojciechowskiego”, Galeria u Jezuitów,
Poznań, 16.05-8.06.2002

„W sztuce nie liczą się polne, sentymentalne, prymitywnie wydeptane liryczne i westchnieniowe ścieżki. Liczą się autostrady”.

Marian Bogusz



53 †

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Dwa światy", 1964

akryl/plótno, 103 x 130 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'RYSUNEK W/G. SARKOFAGU RZYMSKIEGO / T.DOMINIK 1964'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. DOMINIK | LIQUITEX 103 x 130 | DWA ŚWIATY 1964'
na odwrociu nalepka wywozowa Desa Works of Modern Art Foreign Trade Company oraz nalepka domu aukcyjnego Agra-Art
na górnej listwie nalepka Städtische Kunstgalerie Bochum z tytułem wystawy: Profile IV 1964/65 | Polnische Kunst heute

estymacja:
130 000 – 160 000 PLN
30 000 – 37 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
Agra Art, 2020
kolekcja Wojciecha Fibaka

WYSTAWIANY:
„Profile IV. Polnische Kunst heute”, Städtische Kunstgalerie, Bochum, 8.11.1964–17.01.1965
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2.07–18.09.2022

LITERATURA:
Profile IV. Polnische Kunst heute, katalog wystawy, Städtische Kunstgalerie, Bochum 1964, s. nlb (il.)
Magdalena Piłakowska [red.], Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, s. 124 (il.)





Tadeusz Dominik, fot. z archiwum artysty

Elżbieta Dzikowska: *Czy na sposób pana myślenia plastycznego, myślenia kolorem, miały wpływ studia pod kierunkiem Jana Cybisa?*

Tadeusz Dominik: Widocznie taki profesor był mi potrzebny, w instynktowny sposób dobrze wybrałem pracownię. Ale korzenie mojej fascynacji kolorem tkwią pewnie w dzieciństwie. Były w nim barwy sztuki ludowej, jaskrawe, symboliczne. Pamiętam palmy świąteczne ze sztucznych kwiatów, kościelne bukiety z krepiny, kolorowe Zielne Świąta. Był to kolor tani, narzucający się, przesadny, lapidarny; został mi w postaci obrazów. Zachował się też utrwalony wówczas sposób widzenia świata. Gdyby jeszcze można było posługiwać się nim nieomylnie, jak w dzieciństwie... Niestety, potem człowiek ma prawo wyboru i nie zawsze wybiera właściwie.

E.Dz.: *Mówi się, że jest pan twórczym kontynuatorem szkoły polskiego koloryzmu...*

T.D.: Nigdy nie było to moim zamiarem. Tylko obłąkańcy tworzą szkoły. Albo też szkoła powstaje, gdy słabsi ciągną za mocniejszym. W wypadku koloryzmu – kto malował barwnie, był do niego zaliczany. Irytowało to prawdziwych kolorystów, bo wrzucano im w ten worek zbyt wielu 'knociarzy'. Może dlatego tak bardzo krytykowano później cały ruch.

E.Dz.: *Zbigniew Herbert napisał kiedyś, że potrafił pan uczynić z tradycji narzędzie malarstwa bardzo własnego i bardzo współczesnego.*

T.D.: Tylko prymitywny malarz może nie zauważać tradycji. Profesjonalista musi widzieć nie tylko to, co się dzieje wokół niego, ale i to, co było dawniej. Istotne jest, żeby po przepuszczeniu tego przez maszynkę umysłu robił swoje.

E.Dz.: *Panu przypisuje się wpływ van Gogha i Moneta.*

T.D.: Van Gogh nigdy nie był moją wielką miłością. Moneta niegdyś lubiłem, ale nie tak jak Renoira. Nie odżegnuję się jednak od nich. Mieć takich przodków to żaden wstyd.

E.Dz.: *Do tego dochodzą parantele z taszyzmem i action painting.*

T.D.: Istotne, w latach 1955–1958 te kierunki pomogły mi uwolnić się od malarstwa figuratywnego.

E.Dz.: *Artysta nie jest zatem oderwany ani od tradycji, ani od życia.*

T.D.: Jednakże w tworzeniu pozostaje niebywale samotny. Sam musi decydować o wszystkim, za wszystko brać odpowiedzialność. Żadne rady nie pomagają.

E.Dz.: *Zawód malarza jest więc niebywale trudny...*

T.D.: Czasami pracuję osiemnaście godzin na dobę. Gdyby to była tylko praca – nie podjąłbym tak wielkiego wysiłku, jestem leniwy. Tworzenie to fascynacja tym, co się robi, to radość, ciekawość, co z tego wyniknie. Konieczność i potrzeba. Nic innego nie jest w stanie wypełnić mi życia tak przyjemnie. Mimo wszelkich udręk. Bo nigdy w procesie tworzenia nie jest tak, że 'Pan śpi, a las rośnie'.

E.Dz.: *Sztuka jest więc dla Pana przyjemnością, a nie posłannictwem?*

T.D.: Nigdy mi do głowy nie przyszło uszczęśliwianie ludzkości! Ze wszystkich sztuk malarstwo pozostaje najbardziej odległe od wszelkiej agitacji. Nawet obrazy batalistyczne nie spowodują, że lud wyjdzie z kłonicą na wroga. Malarstwo jest sztuką pokojową. Emocje tłumu bardziej rozbudzają film, muzyka...

E.Dz.: *Wydaje się, że Pan lubi muzykę. Dźwięczy ona w pana obrazach.*

T.D.: Jako dziecko miałem ponoć słuch absolutny i pragnąłem grać na jakimś instrumencie. Nie było jednak takiej możliwości, później zaś zająłem się malowaniem. Uznaję za naturalną prawidłowość, że wielu muzyków inspiruje malarzy i odwrotnie. Taka sama wymiana wartości istnieje pomiędzy malarstwem a poezją. Można znaleźć powinowactwa pomiędzy różnymi gałęziami sztuki. Artysta jest tylko bardziej wrażliwy na jedną z tych dziedzin.

E.Dz.: *A zatem jest Pan uwrażliwiony na sztukę w ogóle?*

T.D.: Jestem o tym przekonany.

E.Dz.: *Czy dlatego nie wystarczy Panu jeden sposób wypowiedzi? Uprawiał Pan oprócz malarstwa grafikę, karykaturę, tkactwo...*

T.D.: Gobelin to sposób wyrażania się za pomocą innej techniki. Pracę nad nim traktuję tak samo jak malarstwo. Malowanie jest jednak zajęciem bardzo nerwowym, tkanie zaś uspokaja. Jaki będzie efekt obrazu – trudno przewidzieć. W gobelinie wiadomo wszystko od początku, choć nie robię projektu i kolor ustalam w trakcie pracy. Tkam sam. Może i dlatego gobelin to wytchnienie.

E.Dz.: *Panie profesorze, czy krytyka ma wpływ na to, co robi artysta?*

T.D.: Na artystów prawdziwych nie ma żadnego wpływu. Ale może mieć wpływ na odbiorców, przygotowując ich do rozumienia dzieła sztuki. Fragment rozmowy Elżbiety Dzikowskiej z Tadeuszem Dominikiem, [w:] Polscy Artyści w sztuce świata. Rozmowy Elżbiety Dzikowskiej, Izabelin–Warszawa 2005, s. 55–56.

Fragment rozmowy Elżbiety Dzikowskiej z Tadeuszem Dominikiem, [w:] Polscy Artyści w sztuce świata. Rozmowy Elżbiety Dzikowskiej, Izabelin–Warszawa 2005, s. 55–56.

54 †

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Pustynia", 1963

akryl/płyta pilśniowa, 48 x 61 cm
sygnowany i.d.: 'Dominik'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "T. DOMINIK | "PUSTYNIA" | 1963 48 x 64"
na odwrociu nalepka wystawowa Plastyki i Sympozjum Złotego Grona oraz Centralnego Biura Wystaw Artystycznych "Zachęta"

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
10 000 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
I Wystawa Plastyki i Sympozjum Złotego Grona. Dni Zielonej Góry, październik 1963

LITERATURA:
I Wystawa Plastyki i Sympozjum Złotego Grona, katalog wystawy, s. 12

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

Tadeusz Dominik





W istocie prace Tadeusza Dominika z wczesnego okresu zdają się wyłaniać z mroku. Na ciemne zazwyczaj tła, oscylujące w kolorystyce zbliżonych do czerni, brązów, butelkowych zieleni czy granatów, artysta nakładał wibrujące, świetliste plamy czystego koloru. Wywołane przez tak silne kontrasty efekty dynamiczne były wzmocnione dodatkowo ekspresyjnym gestem i zbrudzoną fakturą. W pracach z końca lat 50. i początku 60. Dominik zbliżał się do estetyki i środków formalnych bliskich malarzom identyfikującym się z taszyzmem, którzy stali w otwartej opozycji do doktryny socrealistycznej. Kompozycje z tego okresu, mimo ewidentnych inspiracji naturą, wykazują daleko idące związki z abstrakcją. Niemniej zasadniczy fundament malarstwa Dominika, zarówno w tych, jak i późniejszych obrazach, pozostaje ten sam – przedstawione pejzaże, ogrody, wycinki natury przetransponowane na płótno stanowią ulotną impresję, będącą wewnętrzną, wykreowaną przez wyobraźnię wizją otaczającego świata. Innym czynnikiem stanowiącym o ich wyjątkowości są dyscyplina i malarska erudycja, wyniesione przez artystę z czasów studiów artystycznych pod okiem Jana Cybisa. Kształtowana przez niego u studentów postawa artystyczna opierała się „na zdrowym rozsądku przede wszystkim. Inaczej mówiąc, na stałej, wewnętrznej czujności, aby nie dać się omamić żadnym, efektownym kierunkom, żadnym hokus-pokus formalnym i bluffom”. Wczesne płótna Tadeusza Dominika zdobyły uznanie także za granicą. W czasie kiedy na Zachodzie zapanowała moda na wystawy artystów zza żelaznej kurtyny, będąca poniekąd orężem wymierzonym przeciwko Związkowi Radzieckiemu w kulturalnej zimnej wojnie, Dominik znalazł się w gronie piętnastu polskich malarzy, którzy zaprezentowali swoje prace na legendarnej wystawie w nowojorskim Museum of Modern Art w 1961.

55 †

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Kolorowe pola", 1969

akryl/plótno, 89 x 116 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK | KOLOROWE POLA | LIQUITEX 1969 | 89 X 116'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 000 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„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, [cyt. za:] Zbigniew Taranienko, *Wizja natury. Dialogi z Tadeuszem Dominikiem*, Warszawa–Olszanica 2016, s. 165.



Tadeusz Dominik z pewnością jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich malarzy tworzących po wojnie. Choć artysta był głęboko zakorzeniony w tradycję polskiego malarstwa, próżno szukać na jego płótnach bezpośrednich nawiązań. Są to raczej subtelne echa twórczości postimpresjonizmu, wraz z przynależnym im naśladownictwem natury oraz koncepcją mimesis. Dominik bardzo wcześniej wypracował zupełnie indywidualną formułę malarstwa, której pozostał wierny przez wiele lat, konsekwentnie doskonaląc język artystycznej wypowiedzi. Pierwsze na poły abstrakcyjne pejzaże zaczął tworzyć już w połowie lat 50. Od tego momentu podejmował wiele różnorodnych prób i poszukiwań sprowadzających się jednak do najbardziej nurtującego go problemu, jakim stał się dla niego kolor. Jak pisał Aleksander Wojciechowski w katalogu wystawy artysty: „Zacierają się granice między technikami, wszystko służyć zaczęło wspólnemu celowi; przeżycia koloru. Pokazaniu emocjonalnego działania barwnej płaszczyzny, plamy, linii...”.

Przez liczne opracowania twórczości Dominika przewija się postać Jana Cybisa, wybitnego kolorysty, profesora warszawskiej Akademii, u którego Dominik kształcił się w latach 1946–51. Niejednokrotnie w Dominiku upatrywano bowiem kontynuatora tradycji polskiego koloryzmu, co zawdzięczano właśnie naukom Cybisa. Mawiano, że „zasługą profesora pozostanie rozbudzenie kolorystycznej wrażliwości i ogólnotwórczej inwencji” młodego wówczas artysty. Sięgając po siłę koloru, Dominik oddawał ją w służbie zgoła odmiennej niżeli w przypadku jego mentora – pokładał on bowiem większą wiarę w jej artystyczną samoistność i samowystarczalność. Barwa była dla artysty kluczem do interpretacji wewnętrznych stanów emocjonalnych, wyzwolonych przy obcowaniu z naturą. „Natura ma większy wpływ na moje malarstwo niż wszyscy mistrzowie” – mawiał. To właśnie natura pozostaje głównym tematem twórczości Dominika. Zachwyt nad otaczającym go światem wyrażał w swoim malarstwie, podkreślając piękno i doskonałość przyrody, dając wyraz jej bogactwu i różnorodności. W wywiadach niejednokrotnie zaznaczał, iż przyroda sama maluje obrazy i nie wyobrażał sobie, że mogłoby jej zabraknąć w jego twórczości.

Malarstwo Dominika niemal od początku było abstrakcyjne, chociaż sam artysta sceptycznie podchodził do wszelkich porównań stylistycznych. 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”. Artysta tworzył pejzaże, które składały się z kół, pasów, kropek. Choć jak zaznacza, nie aspirował do opinii malarza abstrakcyjnego, nie chciał też dokładnie odwzorowywać krajobrazów i zjawisk, wiedział bowiem, że jest to z gruntu skazane na porażkę, bo pozostaje zawsze dalekie od rzeczywistej, naturalnej perfekcji. W swoim malarstwie pragnął przede wszystkim wyrazić prawdę o świecie, jego pięknie, zgodnie ze swoim przeżyciem.

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



56 †

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Pejzaż", 1978

akryl/plótno, 110 x 110 cm

sygnowany l.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 1971 | 110 x 110 AKRYL | PEJZAŻ'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 000 – 19 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Tadeusz Dominik. Za oknem jest ogród...”, Muzeum Narodowe w Warszawie, 28.11.2008–18.01.2009.

LITERATURA:

Tadeusz Dominik. Za oknem jest ogród..., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2008, poz. kat. 118, ss. 92, 224 (il.)

„Jestem ‘etatowym’ optymistą w malarstwie, więc pewnie i w życiu. Urodziłem się na wsi i tam mieszkałem przez pierwsze dziewięć lat. To one nadały ton późniejszym. O moim charakterze zdecydowało więc w znacznym stopniu obcowanie z naturą. Natura nigdy nie nastraja agresywnie. Uspokaja, daje nam pogodę ducha”.

Tadeusz Dominik w rozmowie z Elżbietą Dzikowską [w:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011



57 ↑

ZDZISŁAW NITKA

1962

"Pejzaż z miłosierną hieną", 1988

olej/piótno, 135 x 116 cm
sygnowany l.d.: 'ZNITKA' oraz opisany p.d.: 'PEJZAŻ I Z MIŁOSIERNĄ I HIENĄ'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z. NITKA I – PEJZAŻ Z MIŁOSIERNĄ HIENĄ I 1988'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki Arsenał '88, Hala Gwardii, Warszawa, 1988

LITERATURA:
Każdemu czasowi jego sztuka: Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki Arsenał '88, katalog wystawy, Hala Gwardii, Warszawa 1988, s. 130 (il.)

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

Zdzisław Nitka



Dekadę nowej ekspresji w malarstwie polskim lat 80. można określić mianem totalnego scalenia sztuki z życiem. Wszystko, co działo się w tym czasie na polskiej scenie artystycznej, było pokłosiem najpierw niespokojnej rzeczywistości stanu wojennego, a kolejno beznadziei schyłkowej fali komunizmu. Jak zaznacza Katarzyna Zahorska, twórca wizualny w równym stopniu jak artystą stawał się zaangażowanym politycznie i społecznie obywatelem. Dlatego też jak pisze krytyczka: „równocześnie z nierzadko kontestującymi ówczesną rzeczywistość dziełami malarskimi, rzeźbiarskimi i multimedialnymi, powstawały agitatorskie ulotki, szablonny i plakaty. Festiwałe, plenery artystyczne i happeningi przeplatały się z akcjami ulicznymi, manifestacjami i wiecami. Figura artysty–obywatela wyzwoliła także silną potrzebę wspólnotowości, dlatego licznie zawiązywały się coraz to nowe formacje, poczynawszy od Łodzi Kaliskiej, poprzez wrocławski Luxus i poznańskie Koło Klipsa, na warszawskiej Gruppie i gdańskim Totarcie skończywszy. Wiele z nich, bojkotując konserwatywny i skostniały program działania oficjalnych instytucji kultury, eksponowało efekty swojej twórczej pracy w zaciszach własnych pracowni bądź powoływało do życia kolejne galerie autorskie” (Katarzyna Zahorska, Outsiderzy ekspresji [w:] katalog wystawy, Po nitce do kłębka, Wrocław 2021, s. 6–7). Na tym tle twórczość wywodzącego się z wrocławskiego kręgu artystycznego Zdzisława Nitki pozostaje zjawiskiem osobnym. Malarz, w przeciwieństwie do innych twórców, którym bliskie było myślenie kolektywne, postawił na indywidualne poszukiwania w dziedzinie sztuki. W czasach debiutu największą inspirację do pracy twórczej dostarczała mu sztuka ekspresjonistyczna, nie tylko ta spod znaku transawangardy, lecz także, a może przede wszystkim, z początków XX wieku, reprezentowana przez van Gogha, Muncha, Ensora i rozwijanym potem przez francuskich fowistów, członków niemieckich grup Die Brücke i Der Blaue Reiter, a także Austriaków, m.in. Kokoschkę czy Schielego. Motywy w ówczesnym malarstwie Nitki balansowały pomiędzy tematyką komentującą sytuację społeczno–polityczną a abstrakcją, ostatecznie tę drugą wyparła figuracja. Młodzieńcze fascynacje niemieckimi artystami będą powracać w kolejnych pracach i przyjaźniach, m.in. z Georgiem Baselitzem, który nawet dedykował Nitce jeden ze swoich obrazów.

Choć mogłoby się wydawać, że w malarstwie Nitki dominuje postać człowieka, poddanego deformacji, zastygłego w swoich groteskowych gestach, częstym bohaterem prac artysty są także zwierzęta: niedźwiedzie, pantery, orły czy wilki. Szczególnym umiłowaniem malarz darzy zające. Jest to związane z pewną wyjątkową akcją w Düsseldorfskiej Galerii Schmela w 1965, gdzie artysta conceptualny, Joseph Beuys, prowadził performatywny wykład. Z twarzą wysmarowaną miodem i obłożoną płatkami złota tłumaczył martwemu zającowi znaczenie swoich prac. Atmosfera tego zdarzenia była bardzo intymna – Beuys tulił truchło zwierzęcia, natomiast wyproszona z galerii publiczność mogła obserwować wydarzenie jedynie przez okna. Zając, według artysty, był symbolem wyższej świadomości, miód i wytwarzające go pszczoły odwoływały się do wizji idealnego społeczeństwa i współdziałania, natomiast złoto, jako kruszec alchemiczny, symbolizowało przemianę. Pozostaje pytanie: do jakiej zmiany nawoływał artysta? Działanie Beuysa można rozpatrywać na wiele różnych sposobów. Z jednej strony niesie ono mocną krytykę instytucji kultury, która przestaje pełnić funkcje społeczne; z drugiej w akcjach Beuysa często pojawiały się elementy nieokiełznanej przyrody, kiedy to np. zamknął się w jednej z galerii w USA z dzikim kojotem. Wydaje się, jakby natura miała dla artysty o wiele większą wartość niż dobra intelektualne wypracowane przez człowieka. Wielokrotnie podkreślał znaczenie intuicji, pierwotnych rytuałów, a sztuka miała być pomostem łączącym gatunek ludzki i zwierzęta. Cywilizację traktował jak zagrożenie i skłaniał się ku teoriom wskazującym świat fauny i flory jako źródło ładu i dobrych rozwiązań. Beuys głosił, że sztuka jest dla wszystkich ludzi, zwierząt, a nawet przedmiotów. Angażował się w akcje ekologiczne, był jednym z założycieli niemieckiej Partii Zielonych, a jego ostatnią akcją było sadzenie 7 tysięcy dębów, co zostało ukończone już po śmierci artysty w 1986. Pod wielkim wrażeniem sztuki Josepha Beuysa pozostawał Zdzisław Nitka, z którym niewątpliwie łączy go wielka autentyczność wypowiedzi, podejmowanie uniwersalnych tematów w surowy, ekspresyjny, a czasami wręcz brutalistyczny sposób.

Jak przystało na jednego z bardziej konsekwentnych polskich ekspresjonistów, prace Zdzisława Nitki powstają szybko i pod wpływem emocji, a jednak zestawienia barw, kompozycje, mimo że kreślone pośpiesznie, są wynikiem długiego przygotowania, uważnych obserwacji i przetwarzania rzeczywistości. Wygląda tak, jakby dojrzałe wizje gwałtownie „wyskakiwały” na płótno. Prace są pełne znaków, symboli, humorystycznych komentarzy, absurdu i życia. W tym zawiera się ich ekspresja. Dzikie, ostre, kanciaste formy przywołują niemieckie inspiracje, a tym samym sytuują Nitkę w międzynarodowym gronie reprezentantów nowej ekspresji.



58 †

RYSZARD GRZYB

1956

"Nosorożec i motyle", 1991

olej/piótno, 220 x 230 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ryszard Grzyb I "Nosorożec i motyle" I 220 x 230 1991'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

12 000 - 16 000 EUR

POCHODZENIE:

Starmach Gallery, Kraków

kolekcja prywatna, Polska

„Zwierzęta malowane z zapałem i tęsknotą do odległych krain i przygód. Malowanie z adoracją kształtów innych niż codzienne i kolorów jaśniejących swoim blaskiem w pełni. Fascynacja kształtami i kolorami z egzotycznej, innej rzeczywistości. Zachwył. Powrót do tematów z dzieciństwa z możliwością stwarzania czegoś więcej niż to, o czym się dawniej marzyło”.

Ryszard Grzyb





Krzysztof Lipka tak opisał zmiany w twórczości Grzyba, dokonujące się w ostatnich dekadach, już po „okresie ekspresjonistycznym”: „Zmiana polega na tym, że – moim zdaniem – malarstwo Grzyba w warstwie fabularnej zbliżyło się do realizmu; co oczywiste, o ile portret ma pozostać portretem. Nie jest to jednak zwrot mimetyczny, przeczy temu typowa dla Grzyba fantazja, silna ekspresja, skłonność do deformacji, gry form, ocierających się o abstrakcję geometryczną czy motywy dodane spoza rzeczywistości. Obrazy te zmierzają ku realizmowi, ale chwytanemu bez domieszki karykatury, eksponują siłę kreacji, ale bez żywiołowości, zachwycają kolorystyką, jednak mniej intuicyjną niż wyszukaną z zastanowieniem, uderzają formą monumentalną i zarazem wystylizowaną” (Krzysztof Lipka, *Zwierzę w klatce człowieka*, czyli o portretach i parawanach Ryszarda Grzyba [w:] Ryszard Grzyb. *Zwierzę w klatce z człowieka*, Galeria aTAK, Warszawa 2014, s. 8).

Cytowany powyżej historyk sztuki wydobyl zmiany zachodzące w twórczości Ryszarda Grzyba po okresie lat 80. XX wieku, kiedy malarz należał do Grupy, formacji artystycznej uznawanej obecnie za jedną z ważniejszych w tamtej dekadzie. Prace Grzyba z lat 80. charakteryzowały się neоекспresjonistyczną estetyką. Cechował je gruby, wyraźny kontur oraz silne kontrasty barwne. Odznaczały się one również pełnym dezygnolurą podejściem do tematów, czy to historycznych, czy obyczajowych. Osobne miejsce w sztuce artysty powstającej we wspomnianej dekadzie zajmowały obrazy przedstawiające zwierzęta oraz hybrydyczne, jakby totemiczne stwory. Wydaje się to ciekawą analogią w stosunku do sztuki „pierwszego” ekspresjonizmu, w którego obrębie artyści w pierwszych latach XX wieku chętnie podejmowali tematykę, czy to wyobrażeń zwierząt, czy tajemniczych stworzeń-totemów.

Prezentowana tutaj praca swoją tematyką nawiązuje do wspomnianych animalistycznych przedstawień z dekady lat 80., choć powstała już w kolejnym dziesięcioleciu. Z cytowanej powyżej wypowiedzi artysty daje się wywnioskować, że to wizualna forma zwierzęcia, jego wyjątkowy kształt, stający się wyzwaniem dla artysty, jest kluczem do zrozumienia tego obrazu i całej serii podobnych, w których pojawia się to zwierzę. Grzyb w kolejnych latach często powracał do tego motywu, malując nosorożce w najróżniejszych barwach, których ciała zdobiły rozmaite wzory. Takie spojrzenie na nosorożce pozwala zauważyć zarówno ich wyjątkowość, jak i banalność. To bowiem nie „tajemnicze” znaczenie kryje się za „egzotycznym” wizerunkiem stworzenia, ale sama fascynacja formą, jego kształtem, które artysta z lubością maluje, okazują się treścią przedstawienia.

„W latach dziewięćdziesiątych rozpędziłem się i zacząłem eksplorować motyw figury zwierzęcej. Tu widać moje studia linearno-graficzne. Na tej zasadzie starałem się budować atrakcyjne kompozycje, dla których punktem wyjścia były różne zwierzęta” – mówił artysta. Prezentowana tutaj praca jest przykładem tej tendencji. Malarstwo Grzyba po okresie działalności Grupy oraz to powstające obecnie posiada znacznie mniej narracyjny charakter, operuje raczej symbolem, figuralnym motywem, który łączy się z abstrakcyjnym, dekoracyjnym dopełnieniem. W tym sensie zdaje się „cichsze” i bardziej metaforyczne, pozostawiające więcej miejsca na interakcję z widzami. Obrazy te wydają się mniej opowiadać, a więcej sugerować, pozostając otwartymi na projekcje widzów oraz ich skojarzenia.

59 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI
1955

"Styczeń", 2022

tempera jajkowa/ płótno, 130 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2022 | Jarosław | Modzelewski | "Styczeń" | 130 x 100 | tempera jajowa'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

12 000 – 16 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Poszukuję miejsc odpowiednich i wystarczających dla mojej postawy wobec pejzażu. Widzę wyraźnie, że takim miejscem jest obszar prowincjonalny, poboczny, z pozoru pozbawiony wszelkich cech tzw. malarskości. Rejon, który nie rości sobie pretensji (...).”

Jarosław Modzelewski



60 †

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Śmierć – jedno z najskrytszych marzeń każdej żywej istoty", 1985-86

olej/piótno, 180 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ŚMIERĆ – JEDNO I Z NAJSKRYTSZYCH MARZEŃ I KAŻDEJ ŻYWEJ ISTOTY I RYSZARD WOŹNIAK I OLEJ, 1985/86 I 180 x 130 cm'

estymacja:

90 000 – 150 000 PLN

21 000 – 34 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Andy Rottenberg

DESA Unicum, 2021

kolekcja prywatna, Warszawa

„Jestem malarzem. Moim życiowym mottem jest: wiara i praca. Dlaczego wiara? Moim wysiłkom w sztuce zawsze towarzyszyła wiara w możliwość rozjaśnienia obrazem mroku ukrytej prawdy o rzeczywistości. Oznacza to, że maluję po to, aby widzieć, aby rozumieć i wiedzieć więcej. Maluję również po to, aby to, co ja widzę, pokazywać innym. Malarstwu stawiam więc cel poznawczy. Gdyby ktokolwiek zapytał mnie, w co wierzę, odpowiem, że wierzę w wartość prawdy, w możliwość rozwoju poprzez sztukę i sens międzyludzkiej wymiany”.

Ryszard Woźniak



Poetycki tytuł pracy: „Śmierć – jedno z najszybszych marzeń każdej żywej istoty” Woźniaka harmonijnie konweniuje z kompozycją opartą na zrozumiałej symbolice. Obraz dosłownie kipi kolorami. Z otoczonej nimbem postaci wyłania się antropomorficzny „duch”, czyli symbol gościa z zaświatów. Farba jest nakładana warstwowo, dzięki czemu artyście udało się uzyskać rozedrgany obraz o znamionach ruchu. Malarstwo jest podstawowym sposobem wypowiedzi Woźniaka. Używa go jako zbiór narzędzi umożliwiających wgląd w rzeczywistość. Obraz jest dla niego czymś więcej niż przedstawieniem określonego wizerunku. Stanowi zapis ładunku energetycznego. Zdaniem Woźniaka jakość obrazu jest zależna od zawartej w nim energii i od jej mocy działania na widza. Najważniejszy wydaje się obieg sił i wartości, ruch i zmiana. Dlatego Woźniak głosi tezę, że jednolity styl jest hamulcem dla sztuki. Artysta świadomie podjął próbę zastosowania tych założeń do własnej pracy twórczej. Wiązało się z odejściem od tradycyjnego podejścia do malowania wartości takiego jak: rozpoznawalność manieri czy tematyki. To dzięki tym założeniom Woźniak mógł realizować prace czerpiące wprost z jego własnej egzystencji, dostrzec możemy progres w jego malarstwie. Ten wysiłek, aby poprzez sztukę nawiązać kontakt z czasem i innymi ludźmi, Andrzej Szewczyk określił jako „wbijanie się w istnienie” (mosart.pl/galeriabwa-archiwum-2015/detail,nID,5593). Jego celem było odwoływanie się do konkretów oraz poruszanie uniwersalnych tematów. Formalne aspekty swych dzieł Woźniak traktował jako element niezbędny, lecz zawsze współpracujący z jego tematem i treścią. Niebagatelny był też dla niego efekty zaskoczenia lub zdziwienia, wywołany u odbiorców jego prac. Aspekty te były tak samo ważne jak wybór kształtu i koloru.

Bez wątpienia spośród wszystkich członków Gruppy, to właśnie prace Woźniak wydają się najbardziej liryczne czy wręcz metafizyczne. W szczególności te namalowane w latach 80. przez krytyków opisywane były jako najbardziej ekspresyjne. Mimo że zakorzeniona w słynnej Pracowni Dziekanka grupa hołdowała postmodernistycznym wartościom absurdu i groteski i jednocześnie określana jako „pogańska”, to nie stroniła od popularnych wątków eschatologicznych i religijnych, a nawet brali udział w przykościelnych wystawach. Jak wynika z informacji napisanych na odwrociu prezentowanego obrazu, dzieło to zostało namalowane na przełomie 1985 i 1986, czyli w tak zwanym okresie ekspresjonistycznym artysty. Powstałe w tym czasie obrazy odznaczają się bogatą fakturą, wynikającą z pośpiesznego i spontanicznego sposobu malowania oraz ostrą kolorystyką. Okres ten wieńczy dramatyczny „Dom dla nieuleczalnie chorych – pamięci Katarzyny Kobro”, nagrodzony na wystawie „Droga i Prawda” we Wrocławiu.

Podczas pobytu na stypendium w Berlinie Zachodnim (zrealizowanym w 2 połowie lat 80.) artysta rozwijał malarstwo symboliczno-metaforyczne. Wychodząc od symboliki chrześcijańskiej, namalował obrazy takie jak: „Bramy raju”, tryptyk „Przemiana” oraz cykl z Upadłym Aniołem. Woźniak nie stronił od indywidualnych ujęć kompozycyjnych, które zachowały jednak „sakralny” wysoki ton. Z kolei w nieco późniejszych kompozycjach z pustymi wnętrzami artysta odchodził od przedstawiania postaci. I tak oto możemy prześledzić poszczególne okresy twórczości tego wybitnego artysty. Kierując się własnym gustem i upodobaniami każdy z nas może wybrać swoje ulubione dzieła. Z pewnością prezentowany obraz zasługuje na uwagę.



61 ↑

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Partytura do balety Sokrates XII A", 2003-2011

olej, ołówek/piótno, 100 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK |
PARTYTURA DO BALETU SOKRATES XIII A | 100 x 73 | 2003-2011'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

10 000 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa





Praca Włodzimierza Pawlaka dowodzi, że muzyczne inspiracje są wciąż żywe we współczesnym malarstwie. Można uznać, że ich obecność świadczy o pewnej ciągłości powinowactwa sztuk, odsyłającej do historii sztuki, a przede wszystkim do romantycznych źródeł nowoczesność i współczesności. Cykl „Partytura do baletu Sokratesa” to obszerna seria, której wspólną cechą ponad kilkudziesięciu prac jest zastosowanie przez artystę pięciolinii jako tła. W przypadku pracy nr VIII Włodzimierz Pawlak proponuje zgeometryzowane układy barwne w pięciu rzędach, po pięć figur w każdym. Trop interpretacyjny nasuwa autorska nazwa cyklu. W ogólnym zaznaczeniu partytura jest to zapis nutowy, gdzie za pomocą pisma muzycznego zapisane zostały partie wszystkich instrumentów i głosów potrzebnych do wykonania utworu. W odróżnieniu od nut partytura jest zapisem, który odnosi się do utworów przeznaczanych dla wielu instrumentów i materiałem służącym przede wszystkim dyrygentowi. Wprawiony muzyk bez trudu odsłuchuje je w myślach. Notacja muzyczna to system znaków graficznych, ukazujących konstrukcję dzieła muzycznego. Obrazy wykonane w tym cyklu przez Pawlaka to subiektywna kombinacja barw i gestów, za którą, jak można zakładać, kryje się przeżycie muzyczne. Trzeba dodać, że „Balet Sokratesa” jako utwór nie istnieje, stanowi bowiem założenie, pomysł artysty. Obrazy z cyklu mogą kojarzyć się z archaicznymi systemami notacyjnymi, w których to pojawiały się znaki również wielokolorowe, od-

zwierciedlające ogólny schemat utworu, będący podstawą do improwizacji. Możliwe również, że odnoszą się do najnowszych form zapisu muzyki, które dążą do ukazania zjawisk muzycznych, wykraczających poza możliwości tradycyjnego zapisu. Cykl Pawlaka stawia pytanie o to, czy można (a jeśli tak, to w jaki sposób) odzwierciedlić muzykę za pomocą znaków malarsko-rysunkowych. W efekcie prace z cyklu można interpretować jako zapis emocji wywołanych przeżyciem muzycznym. Partytury Pawlaka to niejako „obrazy” utworów muzycznych, na których twórca sugeruje zapis ogólnej relacji, napięcie oraz współzależności poszczególnych partii, który ma celu zasugerowanie w przybliżonym stopniu pewnych muzycznych przeżyć. Artysta zadaje w cyklu pytania o relację pomiędzy muzyką i sztuką oraz czy muzykę można odzwierciedlić za pomocą znaków malarsko-rysunkowych. Tak jak partytury są wizualnym zapisem melodii, które dla wprawionego muzyka są do odczytania w myślach niemal instynktownie, tak Włodzimierz Pawlak stara się oddać ten sam zapis za pomocą abstrakcyjnych barw, kształtów oraz relacji pomiędzy tymi elementami i można by rzec: dostarczyć tych samych przeżyć w sposób mniej skodyfikowany, a może dzięki temu bardziej uniwersalny. Cykl najczęściej odczytywany jest jako synestezyjna próba transkrypcji muzyki na język form wizualnych lub realizowany w określonym czasie proces zapisu afektu, wzbudzonego przez muzykę.

„Sam autor traktuje te obrazy jako kontrapunkt – powstały niejako z potrzeby reakcji na muzykę. To dość – nazwijmy go – prywatny, osobisty zestaw obrazów, a zarazem mniej znany obszar zainteresowań współtwórcy Gruppy. Z drugiej strony cykl ten, aktualizując pytanie o korespondencję sztuk, świadczy o tym, że idea ta – jedna z najbardziej wyrafinowanych w teorii sztuki, tak ożywiająca malarstwo Delacroix, jak też jego myśl teoretyczną o malarstwie, tak inspirująca Baudelaire’a do nasycania języka krytyki artystycznej terminami muzycznymi – nie wyczerpała się wraz z Kandinskim, Klee czy Mondrianem i jego muzycznymi boogie-woogie, lecz pozostaje żywa. Jest żywa tam, gdzie malarska praktyka spotyka się z jej teoretycznym pogłębieniem i czystym umiłowaniem muzyki, a w tym właśnie miejscu – pośród nielicznych już dzisiaj spadkobierców romantycznego parnasu – odnaleźć można Włodzimierza Pawlaka”.

Piotr Majewski

62 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 1/VI", 2021

olej/płótno, 130 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE | 1/VI | 130 x 110 | 2021"

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

12 000 – 16 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

Od połowy lat 90. Włodzimierz Pawlak realizuje serie „Notatek o sztuce”, która stanowi wyjątkowy traktat na temat malarstwa, przywołujący najważniejsze dzieła artystów awangardowych. W pracach można odnaleźć liczne nawiązania do twórczości takich artystów jak Kazimierz Malewicz, Władysław Strzemiński czy Henryk Stażewski. Obrazy te stanowią jednocześnie hołd dla spuścizny klasyków, która na płótnach Pawlaka podlega systematyzacji i analizie.



63 †

MAREK SOBCZYK

1955

"13 słów - fala", 2002

tempera jajkowa/ płótno, 130 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Marek Sobczyk 2002 | 13 słów - FALA | 130 x 130 cm | temp. jajkowa'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

5 000 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Twórczość Marka Sobczyka to sztuka najwyższej próby. (...) Sobczyk mierzy się z ontologią, aksjologią, estetyką, metafizyką sztuki. A robi to z pełną odpowiedzialnością i intelektualną rzetelnością. Jest krytyczny, ironiczny, przewrotny, tworzy obrazy-hipotezy, złożone, wielo-warstwowe, ale zarazem konkretne i uniwersalne”.

Waldemar Baraniewski



64 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962-2020

"Tomato", 1988

akryl/tkanina, 68 x 45 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnię: '4/08 TOMATO A. CISOWSKI I 17.01.88'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

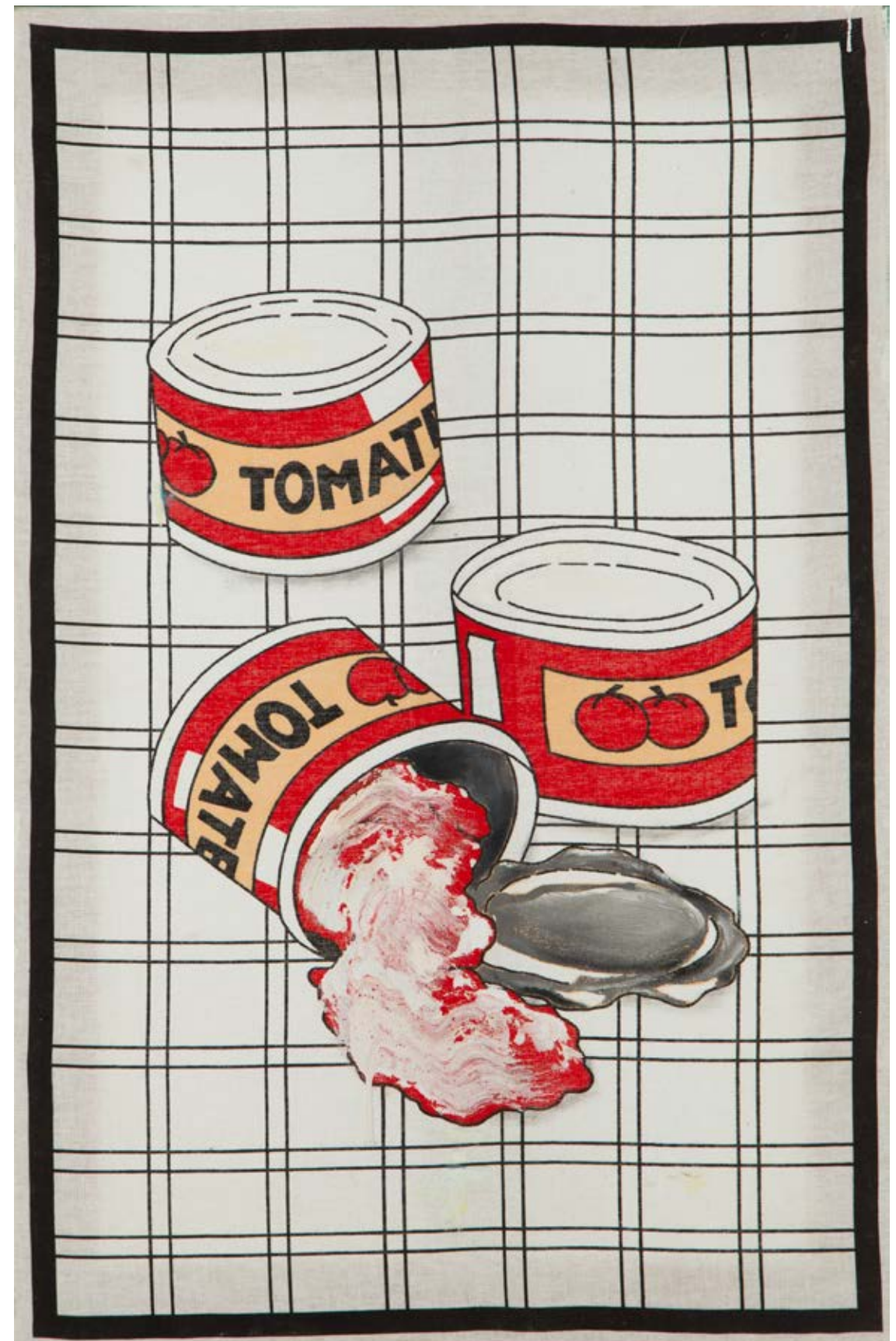
1 500 - 2 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

właśnie z nim mnie kojarzyło. Nie pozostawało mi nic innego jak pójść do księgarni i dowiedzieć się czegoś o artyście, z którym byłem utożsamiany. W tej düsseldorfskiej księgarni doznałem niemal olśnienia, odkryłem sam dla siebie wielką indywidualność, prawdziwą gwiazdę sztuki, którą miałem okazję poznać na dwa miesiące przed jej śmiercią. Wtedy nastąpił prawdziwy zwrot w mojej twórczości, następny etap fascynacji ekspresją, ale ani nie niemiecką, ani polską. Zbliżyłem się do graffiti. Dużo pisałem na obrazach. Przyjąłem za dewizę nową zasadę: im bardziej zwariowanie, tym lepiej dla obrazu”.

Andrzej Cisowski



65 †

MAŁGORZATA RITTERSSCHILD

1960

"Śnieg", 1982

olej/płótno, 46 x 55 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'śnieg | M. Ritterschild | zima 1982 12.I | 46 x 55 | olej/płótno'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

16 000 – 23 000 EUR

„Z obrazami jest tak, że widać, czy są zrobione szczerze, czy nie. Widać, z czym ten, co je malował, nie daje sobie rady. Widać, czego nie wie, a co wie. Co już przełamał, a na co jeszcze nie może się zdobyć. Widać, jak się zmienia. Kto chce – to widzi. Słowa potrafią wyjaśnić bardzo niewiele, jeśli idzie o to, co naprawdę staje się na obrazie. Nie wiem, jak to się dzieje, że na powierzchni gromadzi się i zostaje – na zawsze – energia człowieka, który go stworzył”.

Małgorzata Rittersschild



66 †

JERZY MIERZEJEWSKI

1917–2012

"Zima w górach", 1966

olej/plótno, 74 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Mierzejewski 1966'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MAL. JERZY MIERZEJEWSKI | POLSKA 1966 | OLEJ "ZIMA W GÓRACH" | 100 x 74,5 cm. | 18 14- II'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

10 000 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2017

kolekcja prywatna, Polska

„Jerzemu Mierzejewskiemu udało się w malarstwie rzecz najtrudniejsza. Jest to zdolność przeniknięcia ciszy (...). Cisza w jego obrazach nie jest straszna, ani zimna, ani niema, ani pusta. Cisza wraz ze smutkiem tworzą w jego obrazach elegijną aurę tego malarstwa”.

Maciej Mazurek



67 †

HENRYK CZEŚNIK

1951

Bez tytułu, 2020

olej/płótno, 200 x 300 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'H. Cześnik 20'

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

12 000 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska (zakup bezpośrednio od artysty)

„Kończę z nieukrywaną ulgą, porównywalną ze stanem psychicznym człowieka w kolejce do dentysty. Na całe szczęście brzmi jeszcze w uszach powiedzenie profesora Kazimierza Ostrowskiego, który mawiał, że najlepszy dentysta to taki, który nie przyjmuje”.

Henryk Cześnik



Wielkoformatowa praca, którą mamy przyjemność prezentować w niniejszym katalogu, należy do cyklu dzieł nawiązujących do osobistego doświadczenia Cześnika, jakim był pobyt w szpitalu chorób płuc. Długi czas choroby zaowocował w twórczości artysty pojawiającymi się na powierzchni płócien przedstawieniami elementów szpitalnego wyposażenia, mrocznym klimatem wewnątrz kojarzących się z bólem i cierpieniem, postaciami sanitariuszek, zakonnic, a także scen biblijnych – szczególnie motywu ukrzyżowania i Piety. Zawsze jednak, co podkreślają krytycy, w jego obrazach można dostrzec zawarte w nich człowieczeństwo. Niezwykle trafnie opisał to Andrzej Matynia: „Częstym motywem rysunków i obrazów Cześnika jest sala szpitalna. To zaobserwowane przez niego theatrum mundi, gdzie objawia się to, co w człowieku najszlachetniejsze, ale również i to, co najpodlejsze. Jak w teatrze marionetek bohaterowie naprowadzani są przez Erosa i Tanatosa. Przemijanie, degradacja materii, a więc i ludzi w twórczości Cześnika jest wszechobecna. (...) U Cześnika to nie jest groźne memento mori, lecz konstatacja. Tak jest w naturze i nie ma co się dziwić, a tym bardziej przerażać. Biologiczność prześcieradeł jest przejmująco widoczna. Jak w turyńskim całunie człowieczeństwo jest na nich widoczne spod tego, co namalował na nich Cześnik” (<http://zbrojowniasztuki.pl/pracownice-i-pracownicy/obecne-dydaktyczki-i-obecni-dydaktycy/Henryk-czesnik,652>, dostęp: 10.11.2023).

Ekspresyjnie malowane, utrzymane zazwyczaj w mrocznej paletie kompozycje Cześnika ukazują postaci groteskowo zdeformowane, zarysowane cienką, „pajęczynowatą” kreską. Niekiedy elementy ich twarzy są wycięte z magazynów ilustrowanych, co dodatkowo potęguje wrażenie pozaracjonalnego, surrealistycznego źródła przedstawienia. Zabiegiem typowym dla artysty jest wykorzystanie jako podobrazia pozorne przypadkowych materiałów, takich jak znaki drogowe, stare drzwi, lustro, tektury opakowaniowe, karty z kalendarzy ściennych czy szpitalne prześcieradła, które artysta wiesza bezpośrednio na ścianie jako rodzaj całunu. Ma to swoje źródło w pierwszych doświadczeniach plastycznych z dzieciństwa, kiedy to młody Cześnik rysował na prospektach reklamowych swojego ojca, mistrza cukiernictwa i dekoratora tortów.

Jak wspomina Cześnik, ojciec był jedynym przykładem twórcy – choć nie artysty – z którym miał styczność we wczesnym wieku. Dla znawców sztuki „ważny i natychmiast rozpoznawalny”, „ekstatyczny czciciel codzienności”, artysta niewątpliwie wypracował własny, charakterystyczny styl, w którym pobrzmiewają echa ekspresjonizmu spod znaku Georga Grosza, wyrafinowanego prymitywizmu Dubuffeta, groteski Hansa Bellmera, ale także motywy przypominające prace Teresy Pagowskiej (roczłonkowane, zdefragmentowane postaci w zaskakujących pozach rodem z kabaretu), Jana Lebensteina czy Józefa Wilkonía (motywy zwierząt, zwłaszcza żubry, konie). Sam artysta o swoich inspiracjach wypowiadał się enigmatycznie: „Wielokierunkowość poszukiwań stwarza dodatkowe komplikacje. Na ile inspiracją są stany mrocznej podświadomości, a na ile na wpół dojrzałe, ale racjonalne zachwyty nad mistrzami gotyku czy renesansu. I to nic, że nie znajdujemy odpowiedzi. Od tego są wykształceni fachowcy, którzy w roli krytyków sztuki pełnią funkcję naszych osobistych psychoanalityków” (Henryk Cześnik. Malarstwo, katalog wystawy indywidualnej, PGS w Sopocie, 2001, s. 68). Podkreślał przy tym rolę emocji i szczególnego rodzaju obsesji, która stanowi siłę napędową dla jego twórczości.

Rozmach Cześnika w rysunkach na tkaninie, mistrzowskie przekazywanie treści i budowanie narracji, tworzy z tych prac prawdziwe opowieści. Henryk Cześnik jest w tym sposobie malowania „artystą zdecydowanie osobnym”, jak określał malarza Jerzy Krechowicz, podkreślając: „Rozpadająca się, butwiejąca przestrzeń i wpasowany w nią bluźnierczy rejestr absurdu. Realna, dotykalna obecność zastygłej farby sprawia, że rozumie się go bardziej poprzez fizyczne cechy materii niż kontekst literacki. A obraz zawsze jest jak czyste sumienie nurkującego kameleona. Zawsze, niczym gąbka, nasiąknięty koniakiem, obłędem i dziecięcą gorliwością. I zawsze pełno w nim doklepanych wąsów, wtrąconych zdań, krwawych śladów po brzytwie i skrzętnie zacieranych tajemnic” (Jerzy Krechowicz, „Czyste sumienie kameleona” [w:] Henryk Cześnik. Cięcie Cześnika, „ARTEON”, kwiecień 2005, s. 11b.).



68 †

SŁAWOMIR LEWCZUK

1938–2020

"W biegu II" z cyklu "Symptomy", 1993

olej/piótno, 106 x 148 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: 'Z CYKLU "SYMPTOMY" – "W BIEGU II" 1993'
oraz poniżej na płótnie: 'LEWCZUK'

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

4 000 – 6 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Malarstwo Sławomira Lewczuka pełne jest ludzi. Szarych, bezimiennych postaci w liczbie pojedynczej i mnogiej, odwróconych plecami lub pozbawionych twarzy. Nierzadko zdeformowanych i okaleczonych, a czasem sprowadzonych do samego tylko zarysu sylwetki (...)”.

Małgorzata Garapich



69 †

LESZEK NOWOSIELSKI

1918-1999

"Modelki", 1997

olej/ płótno, 81 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Leszek Nowosielski'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '90/1 306 | Leszek | Nowosielski | Modelki 1997'

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
14 000 – 19 000 EUR

Głównym obszarem zainteresowań artystycznych Leszka Nowosielskiego była cera- mika. Wraz z żoną Hanną Modrzewską-Nowosielską artysta tworzył zarówno drobne, jak i monumentalne formy ceramiczne: od epickich przedstawień historycznych, po malatury talerzy dekoracyjnych, serwisy i galanterię stołową. We dwoje stworzyli jedną z najbardziej znanych w Polsce pracowni. Ale ten artysta należący do najwybitniej- szych polskich twórców ceramiki, tworzył też dzieła malarskie, a wśród nich najbar- dziej wyróżniają się reliefowe prace abstrakcyjne oraz krótki cykl swobodnych, wyrazi- stych kompozycji figuratywnych, które przedstawiają kobiety – tytułowe modelki.



70 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Gdańsk" z cyklu "Podróże autostopem", 2018

akryl/plótno, 72,5 x 100 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2018 | E. DWURNIK | "GDAŃSK" | NR: IX - 2417 - 7385'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

19 000 – 23 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska (zakup bezpośrednio od artysty)

„Puste na początku miasto zaczęli stopniowo zaludniać ludzie. Jedni byli olbrzymami z zewnątrz, obserwatorami i intruzami o niejasnych intencjach, inni byli małąkimi mieszkańcami miasta, logicznie wkomponowanymi w jego układ, sprawiającymi wrażenie silnika napędzającego architekturę. Geometryczne, puste miasto z wczesnych rysunków porzuciło swoją psychiczną stabilność i poddało się niepokojom, jakie wprowadza człowiek...”.

Maria Anna Potocka





PODRÓŻ ŚLADAMI DWURNIKA

Najbardziej znanym i najliczniejszym cyklem Edwarda Dwurnika są malowane od lat 60. „Podróże autostopem”. Inspiracją do powstania widoków miast i miasteczek stała się wystawa twórczości Nikifora Krynickiego z 1965 oraz spotkanie z krynickim artystą, do którego doszło dwa lata później w warszawskiej akademii. Początkowa fascynacja młodego Dwurnika nadała kierunek jego twórczości oraz przerodziła się w projekt rozwijany przez całe życie. Na początku lat 70., kiedy Dwurnik sporządził spis swoich prac, nadając odpowiednie numery cyklom, „Podróżom autostopem” przypisał numer IX, co jest o tyle interesujące, że to najstarszy cykl rozpoczęty jeszcze w latach studiów artysty na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dwurnik kontynuował serię, malując znane miasta do końca swojego życia. Wśród „Podróż autostopem” z lat 90. można wyróżnić dwie nieoficjalne podserie, tzw. miasta diagonalne i niebieskie miasta.

Edward Dwurnik już w czasie studiów czuł się znudzony panującymi ówczesnie trendami w malarstwie. Potrzebował świeżego spojrzenia, które odnalazł w kluczowym momencie kształtowania swojego artystycznego credo. Jak sam wspominał: „Miałem problem po ukończeniu Akademii, właściwie już podczas trwania studiów, bo wszyscy malowali mniej więcej tak samo, rysowali tak samo (...). Mieliśmy zawężone horyzonty i równie nieciekawe perspektywy. (...) I właśnie wtedy pomógł mi Nikifor”. O sztuce samego Nikifora mówił zaś: „To jest bardzo proste i naiwne malarstwo, niektórzy mówią, że prymitywne albo niedzielne, ale to nieprawda. Nikifor był znakomitym kolorystą. Mieszkałem kilka lat w Józefowie, w otoczeniu drewnianych domów z drewnianymi werandami w stylu świdermajer i to wszystko tak utkwiło w mojej podświadomości, że kiedy zetknąłem się z akwarelami Nikifora, wspomnienia, otoczenie, w którym wyrosłem, w pewien sposób podbiły znaczenie tych akwarel i nabrały one dla mnie jeszcze większego znaczenia, i mocno wpłynęły na moją psychikę. Poczułem się, jakbym trafił na coś absolutnie swojego. Dlatego postanowiłem rysować i malować tak jak on. Trochę z przekory, trochę dla zabawy. Mocno się z nim identyfikowałem, stylizowałem, podsywiałem” (Małgorzata Czyńska, *Moje królestwo*. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem, *Wołowiec* 2016, s. 103).

To właśnie w serii „Podróże autostopem” wpływ sztuki Nikifora jest najbardziej zauważalny. Dwurnik zaczął świadomie nawiązywać do pejzaży krajobrazowych i architektonicznych komponowanych przez krynickiego artystę, stając się jednym z najważniejszych oraz najbardziej rozpoznawalnych twórców polskiej sztuki współczesnej. Swą podróż po Polsce, wzorem krynickiego artysty, rozpoczął w 1996 od wyjazdu na Dolny Śląsk. Każde odwiedzane miejsce skrupulatnie dokumentował. Weduty Dwurnika z podróży są w większości pejzażami po części realistycznymi, po części fantastycznymi, o swobodnie traktowanej perspektywie i topografii. Jedynie na pierwszy rzut oka mogą one wydawać się wiernymi odwzorowaniami prawdziwych układów urbanistycznych, jednak po dłuższym oglądzie dostrzegalne stają się modyfikacje, jakie artysta niewymuszennie wprowadził do obrazowanej przestrzeni miejskiej. Dwurnik we właściwy dla siebie sposób zagęszczał i rozluźniał zabudowę, zmieniał położenie niektórych budynków lub zupełnie z nich rezygnował. Przekształcał i skalował według własnego uznania motywy architektoniczne i budowle charakterystyczne dla danego miejsca. Jednak pomimo swobodnie traktowanej perspektywy i topografii miasta Edwarda Dwurnika pozostają bez problemu rozpoznawalne, czego doskonałym przykładem są prace z serii „Podróże autostopem” prezentowane na niniejszej aukcji.

Z biegiem lat seria stała się nieodłączną częścią niezwykle bogatej twórczości artysty, która była uzupełniana przez niego o kolejne dzieła do końca życia. Niejednokrotnie stawiał podróż w centralnym punkcie swojej twórczości. Obrazy łączą w sobie cechy dokumentu i malarstwa symbolicznego. Estetyczne układy zaproponowane przez artystę zachęcają swą malowniczością do odwiedzenia danego miejsca. Prace imponują niezwykłą umiejętnością Edwarda Dwurnika do nakreślania wybranych fragmentów miast niezależnie od wielkości podłoża malarzkiego. Udało się to artyście dzięki wprawie i rutynie w stosowaniu geometrycznych zabiegów i uproszczeń, które pomagały mu w porządkowaniu obiektów na płaszczyźnie obrazu.

71 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Poznań" z cyklu "Podróże autostopem", 2017

akryl/ płótno, 65 x 81 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2017 | E. DWURNIK | "POZNAŃ" | NR: IX - 2290 - I - 6856'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

16 000 – 21 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska (zakup bezpośrednio od artysty)

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

Edward Dwurnik



72 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"**Żółte tulipany**", 2018

akryl/plótno, 65 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2018 | E. DWURNIK | "ŻÓŁTE TULIPANY" | NR: XXIII - 1735 - I - 7958'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

21 000 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

aukcja charytatywna na rzecz uchodźców z Ukrainy, DESA Unicum, 2022

kolekcja prywatna, Polska

„Edward Dwurnik został uznany za jednego z tych artystów, których spojrzenie jest na tyle wartościowe i inspirujące, że wart je zaanektować na rzecz umysłu społecznego. Jego prywatny sposób oglądania świata potraktowano jako propozycje dla innych”.

Maria Anna Potocka



73 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Biało-czerwone tulipany", 2018

akryl/plótno, 100 x 73 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2018 | E. DWURNIK | "BIAŁO-CZERWONE | TULIPANY" | NR: XXIII 1667 - I - 7620'

estymacja:

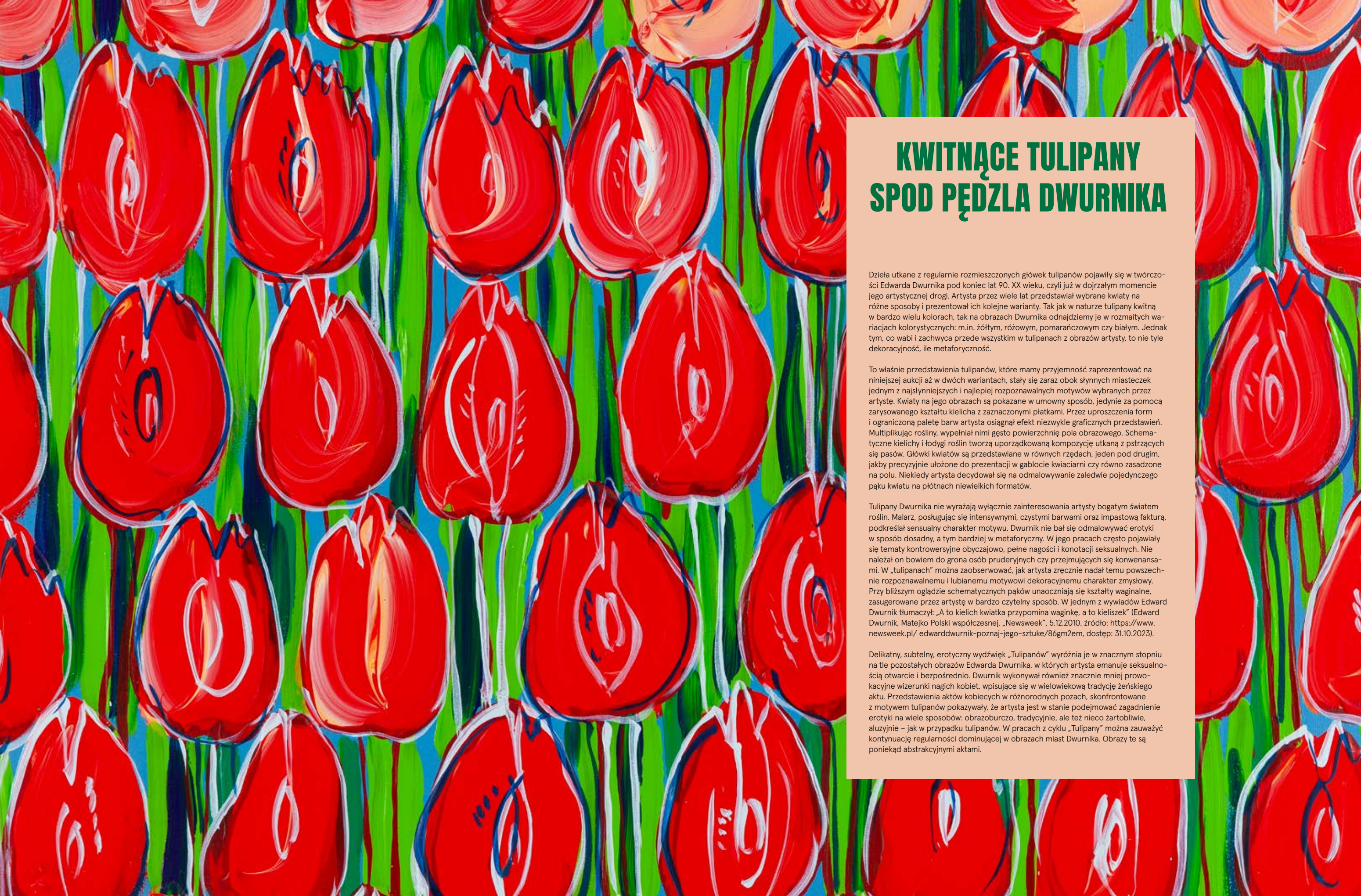
100 000 - 150 000 PLN

23 000 - 34 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





KWITNĄCE TULIPANY SPOD PĘDZLA DWURNIKA

Dzieła utkane z regularnie rozmieszczonych główek tulipanów pojawiły się w twórczości Edwarda Dwurnika pod koniec lat 90. XX wieku, czyli już w dojrzałym momencie jego artystycznej drogi. Artysta przez wiele lat przedstawiał wybrane kwiaty na różne sposoby i prezentował ich kolejne warianty. Tak jak w naturze tulipany kwitną w bardzo wielu kolorach, tak na obrazach Dwurnika odnajdziemy je w rozmaitych wariacjach kolorystycznych: m.in. żółtym, różowym, pomarańczowym czy białym. Jednak tym, co wabi i zachwyca przede wszystkim w tulipanach z obrazów artysty, to nie tyle dekoracyjność, ile metaforyczność.

To właśnie przedstawienia tulipanów, które mamy przyjemność zaprezentować na niniejszej aukcji aż w dwóch wariantach, stały się zaraz obok słynnych miasteczek jednym z najsłynniejszych i najlepiej rozpoznawalnych motywów wybranych przez artystę. Kwiaty na jego obrazach są pokazane w umowny sposób, jedynie za pomocą zarysowanego kształtu kielicha z zaznaczonymi płatkami. Przez uproszczenia form i ograniczoną paletę barw artysta osiągnął efekt niezwykle graficznych przedstawień. Multiplikując rośliny, wypełniał nimi gęsto powierzchnię pola obrazowego. Schematyczne kielichy i łodygi roślin tworzą uporządkowaną kompozycję utkaną z pstrzących się pasów. Główki kwiatów są przedstawiane w równych rzędach, jeden pod drugim, jakby precyzyjnie ułożone do prezentacji w gablocie kwiatarni czy równo zasadzone na polu. Niekiedy artysta decydował się na odmalowywanie zaledwie pojedynczego pąku kwiatu na płótnach niewielkich formatów.

Tulipany Dwurnika nie wyrażają wyłącznie zainteresowania artysty bogatym światem roślin. Malarz, posługując się intensywnymi, czystymi barwami oraz impastową fakturą, podkreślał sensualny charakter motywu. Dwurnik nie bał się odmalowywać erotyki w sposób dosadny, a tym bardziej w metaforyczny. W jego pracach często pojawiały się tematy kontrowersyjne obyczajowo, pełne nagości i konotacji seksualnych. Nie należał on bowiem do grona osób pruderyjnych czy przejmujących się konwenansami. W „tulipanach” można zaobserwować, jak artysta zręcznie nadał temu powszechnie rozpoznawalnemu i lubianemu motywowi dekoracyjnemu charakter zmysłowy. Przy bliższym oglądzie schematycznych pąków unaoczniają się kształty waginalne, zasugerowane przez artystę w bardzo czytelny sposób. W jednym z wywiadów Edward Dwurnik tłumaczył: „A to kielich kwiatka przypomina waginę, a to kieliszek” (Edward Dwurnik, Matejko Polski współczesnej, „Newsweek”, 5.12.2010, źródło: <https://www.newsweek.pl/edwarddwurnik-poznaj-jego-sztuke/86gm2em>, dostęp: 31.10.2023).

Delikatny, subtelny, erotyczny wydzźwięk „Tulipanów” wyróżnia je w znacznym stopniu na tle pozostałych obrazów Edwarda Dwurnika, w których artysta emanuje seksualnością otwarcie i bezpośrednio. Dwurnik wykonywał również znacznie mniej prowokacyjne wizerunki nagich kobiet, wpisujące się w wielowiekową tradycję żeńskiego aktu. Przedstawienia aktów kobiecych w różnorodnych pozach, skonfrontowane z motywem tulipanów pokazywały, że artysta jest w stanie podejmować zagadnienie erotyki na wiele sposobów: obrazoburczo, tradycyjnie, ale też nieco żartobliwie, aluzyjnie – jak w przypadku tulipanów. W pracach z cyklu „Tulipany” można zauważyć kontynuację regularności dominującej w obrazach miast Dwurnika. Obrazy te są poniekąd abstrakcyjnymi aktami.

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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

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

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

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

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

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

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

8. Obiekty katalogowe
Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

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

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

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

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

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

II. AUKCJA

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

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

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

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

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

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

5. Aplikacja online
We wszytskich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, a następnie zarejestrować się do konkretnej aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem licytacji na żywo. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relacje online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył ofertę korzystniejszą. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień		
cena	postapienie	
0 – 2 000	100	
2 000 – 3 000	200	
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)	
5 000 – 10 000	500	
10 000 – 20 000	1 000	
20 000 – 30 000	2 000	
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)	
50 000 – 100 000	5 000	

100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

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

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

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

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

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

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

7. Pozwolenie na eksport
Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz: w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.

2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
2) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody spowodowanych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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



REDAKCJA TEKSTÓW

Mikołaj Chmieleński 16
Karolina Jankowska 35, 60
Nicole Lewandowska 2, 3, 4, 21, 27, 32, 33, 37, 39, 40, 42, 46, 47, 48, 49, 52, 57, 63, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73
Małgorzata Słomska 6
Alicja Sznajder 1, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 34, 36, 38, 41, 43, 44, 45, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 64, 65, 67
Olga Winiarczyk 61, 62

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 30 LISTOPADA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 2 Józef Hałas, fot. Andrzej Rybczyński / PAP
Poz. 5 Francisco Goya, Rozstrzelanie powstańców madryckich, 1814, Prado, Madryt
Tadeusz Kantor, Infantka wedle Velazqueza, z cyklu Persyflarze Muzealne, 1966–1970
Tadeusz Kantor, Pewnego razu do mojego pokoju wyobraźni wtargnął żołnierz napoleoński z obrazu Goi, 1988
Tadeusz Kantor, Pewnej nocy weszła do mojego pokoju Infantka Velazqueza, 1988
Tadeusz Kantor, Emballage Hołdu Pruskiego Jana Matejko, 1975, własność MNK Kraków
Poz. 7 Tadeusz Kantor, fot. Tadeusz Rolke / Wyborcza.pl
Poz. 10 Stanisław Fijałkowski, fot. Danuta B. Łomaczewska / East News
Poz. 11 Stefan Gierowski, fot. Agata Ciołek / FOTONOVA
Poz. 13 Roman Opałka, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA
Poz. 14 Jerzy Nowosielski, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 21.03–27.04.2003, fot. Marek Gardulski
Poz. 18 Fragment wystawy indywidualnej, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków, styczeń–luty 1974, fot. archiwum Fundacji Nowosielskich
Jerzy Nowosielski, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA
Poz. 26 Tadeusz Brzozowski, fot. Tadeusz Rolke / Wyborcza.pl
Poz. 27 Zdzisław Beksiński, fot. Wojciech Druszcz / Eastnews
Poz. 33 Art Basel, 2018, fot. Andrzej Szczepaniak
Poz. 38 Edward Krasiński w swojej pracowni przy Świerczewskiego, fot. Maciej Musiał / PAP
Poz. 53 Tadeusz Dominik, fot. z archiwum artysty

okładka front poz. 16 Jerzy Nowosielski, „Dziewczyna z lustrem”, 1976
okładka II – strona 1 poz. 11 Stefan Gierowski, Obraz DXX, 1984
strony 2–3 poz. 3 Józef Hałas, z cyklu „Góry”, 2014
stront 4–5 poz. 9 Pinchas Burnstein (Maryan), Bokser, 1956
strony 6–7 poz. 20 Jan Dobkowski, „Markietanka”, 1982
strony 8–9 poz. 32 Teresa Tyszkiewicz, „Tournesoles”, 2004
strony 10–11 poz. 57 Zdzisław Nitka, „Pejzaż z miłosierną hieną”, 1988
strony 12–13 poz. 21 Jan Tarasin, „Pożar”, 1976
strona 14 poz. 15 Jerzy Nowosielski, Portret Pani w niebieskiej sukni”, 1961
strony 20–21 poz. 25 Tadeusz Brzozowski, „Pątnice”, 1979
strona 275 poz. 30 Teresa Pagowska, „Figura”, 1963
strona 276 poz. 23 Jan Lebenstein, „Figura nr 116”, 1961
strony 278–279 poz. 29 Teresa Pagowska, „Żółty”, 1969
strony 280–281 poz. 61 Włodzimierz Pawlak, „Partytura do baletu Sokrates XII a”, 2003–2011
strony 282–283 poz. 41 Tomasz Tatarczyk, „Czarne pudło” (tryptyk), 1984
strony 284–285 poz. 22 Jan Tarasin, „Przedmioty”, 1968
strony 286–287 poz. 6 Tadeusz Kantor, „Monsieur Incroyable”, 1980
okładka III – strona 288 poz. 1 Dorota Grynczel, „Kompozycja 14/14”
okładka tył poz. 2 Józef Hałas, „Podział V”, 1977
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka



