



SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 5 PAŹDZIERNIKA 2017 WARSZAWA











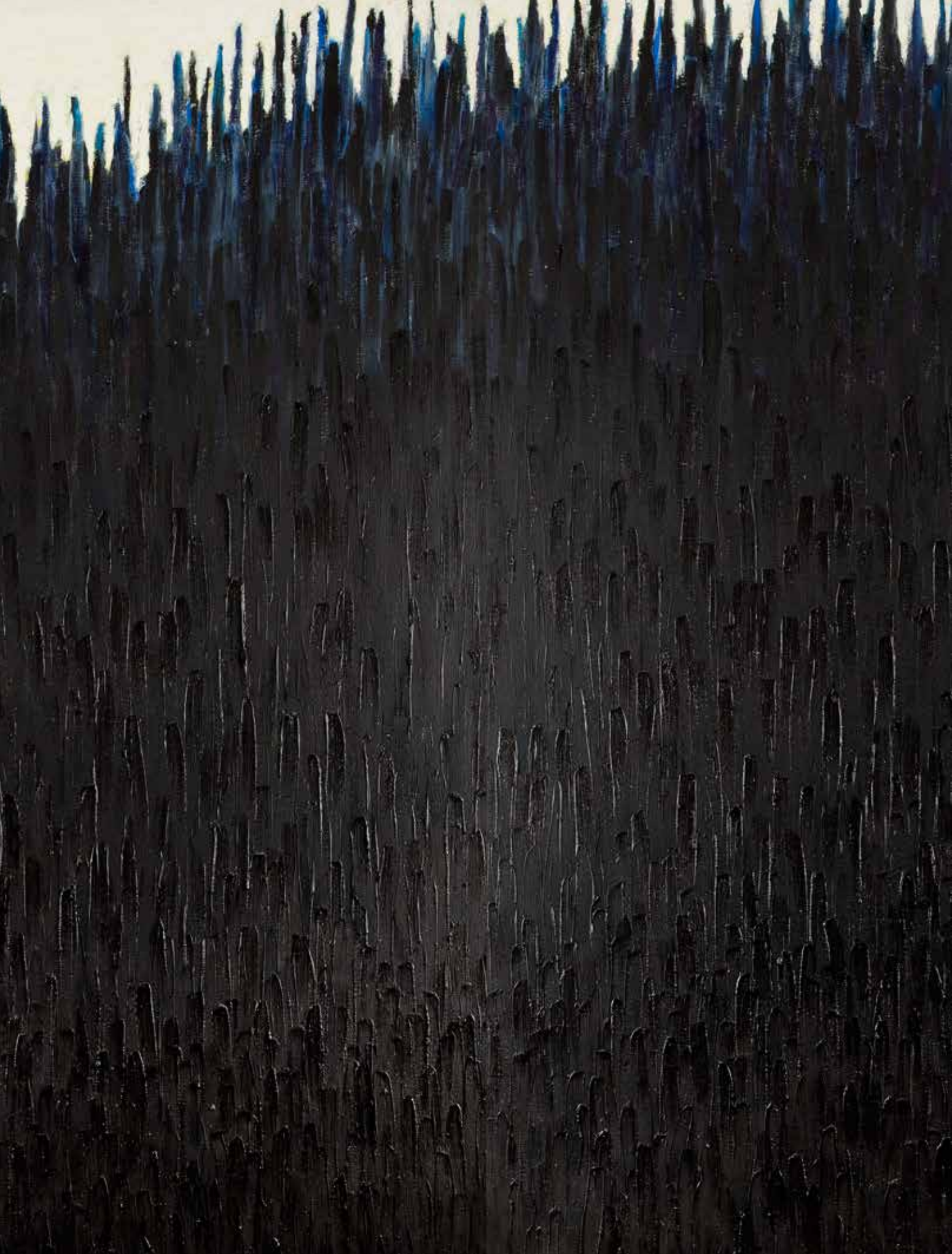


















SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

5 PAŹDZIERNIKA 2017 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

18 WRZEŚNIA – 5 PAŹDZIERNIKA 2017

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

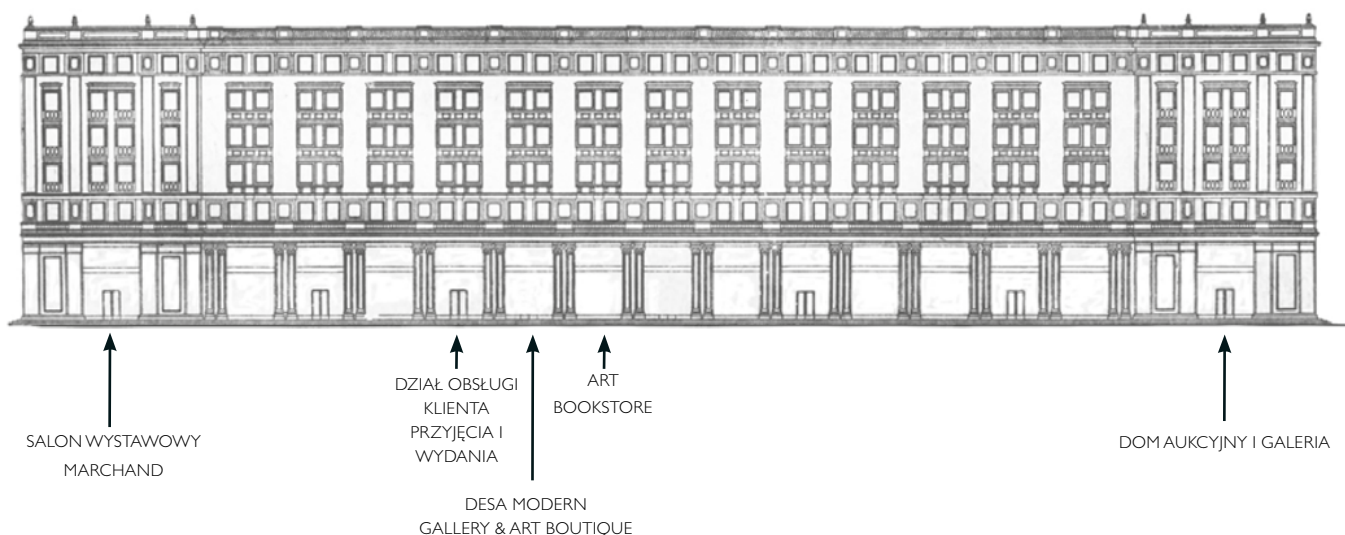
ANNA SZYNKARCZUK *Redakcja katalogu, a.szynkarczuk@desa.pl, 664 150 866*

AGATA SZKUP *Koordynator sprzedaży, a.szakup@desa.pl, 692 138 853*



INDEKS

- Anto Maria **58**
- Anuszkiewicz Richard **26-27**
- Beksiński Zdzisław **56**
- Bereźnicki Kiejstut **59**
- Brzozowski Tadeusz **13**
- Cyronek Anna **31**
- Dobkowski Jan **1-2**
- Dominik Tadeusz **51-52**
- Duda-Gracz Jerzy **57**
- Dwurnik Edward **66-67**
- Fałat Antoni **63**
- Fangor Wojciech **15**
- Feuerring Maximillian **54**
- Fijałkowski Stanisław **3-4**
- Jackiewicz Władysław **38**
- Jackiewicz Władysław **53**
- Kalinowski Tadeusz **32**
- Kantor Tadeusz **9**
- Kochanowski Mikołaj **30**
- Kowalski Andrzej S. **14**
- Lebenstein Jan **33**
- Lenica Alfred **10**
- Makowski Zbigniew **55**
- Modzelewski Jarosław **64-65**
- Nowacki Andrzej **28-29**
- Nowosielski Jerzy **6-8**
- Ociepka Teofil **60-61**
- Pągowska Teresa **62**
- Robakowski Józef **23**
- Rosenstein Erna **11-12**
- Roszkowski Aleksander **44-45**
- Sempoliński Jacek **37**
- Sobel Judyta **50**
- Sosnowski Kajetan **39-40**
- Stańczak Julian **24-25**
- Stażewski Henryk **17-19**
- Szajna Józef **34**
- Szwacz Bogusław **36**
- Tarasewicz Leon **47-49**
- Tarasin Jan **5**
- Tatarczyk Tomasz **43**
- Tymoszewski Zbigniew **35**
- Tyszkiewicz Teresa **46**
- Vasarely Victor **16**
- Winiarski Ryszard **20-22**
- Ziemski Rajmund **41-42**



DOM AUKCYJNY I GALERIA

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 34, marszalkowska@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

BIURO PRZYJĘĆ I WYDAŃ OBIEKTÓW

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 30, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 23
kasa: pon.-pt. 11-19

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

Pl. Konstytucji 2, 00-552 Warszawa
tel. 22 621 66 69, marchand@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

GALERIA BIŻUTERII

Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa
tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
wyceny biżuterii: śr. 15-19, czw. 11-15

OKŁADKA FRONT poz. 15 Wojciech Fangor, "SU 16", 1972 r. • II OKŁADKA – I STRONA poz. 55 Zbigniew Makowski, "Ter vocata diva triformis", 1973 r.
STRONY 2-3 poz. 17 Henryk Stażewski, Relief nr 35, 1970 r. • STRONY 4-5 poz. 64 Jarosław Modzelewski, "Bohater i anioł", 1987 r.
STRONY 6-7 poz. 16 Victor Vasarely, "Firaxo", 1977 r. • STRONY 8-9 poz. 10 Alfred Lenica, "Wisząca groźba", 1969 r.
STRONY 10-11 poz. 43 Tomasz Tatarczyk, "Czarne Wzgórze", 1988 r. • STRONA 12 poz. 33 Jan Lebenstein, "Plongée III", 1965 r.
STRONY 13-14 poz. 9 Tadeusz Kantor, "Parapluie - Emballage" z cyklu "Multipart", 1970 r. • IV OKŁADKA poz. 21 Ryszard Winiarski, "Tenth Game 5 x 5", 1981 r.
Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945. Aukcja 5 października 2017 r. • ISBN 978-83-65519-68-9 • Kod aukcji 492ASW048
Nakład 2 500 egzemplarzy • Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak
Rys. arch. wg B. Garliński, Architektura polska 1950-1951, Warszawa 1953, s. 70 • Druk Print Studio Kobyłka



JULIUSZ WINDORBSKI

Prezes Zarządu
tel. 22 584 95 25
j.windorbski@desa.pl



JAN KOSZUTSKI

Członek Zarządu
tel. 22 584 95 30
j.koszutski@desa.pl

MONIKA MATUSEWICZ

Asystentka Zarządu
tel. 22 584 95 25, 795 121 557
m.matusiewicz@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

Małgorzata Kulma, *Główna Księgowa*
tel. 22 584 95 20, m.kulma@desa.pl

Marlena Ulejczyk, *Zastępca Głównej Księgowej*
tel. 22 584 95 20, m.ulejczyk@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*
tel. 22 584 95 20, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ IT

Piotr Gołębiowski, *Koordynator Projektów IT*
tel. 502 994 225, p.golebiowski@desa.pl

DEPARTAMENT MARKETINGU I INNOWACJI

Agata Scheffner, *Dyrektor Marketingu*
tel. 514 446 830, a.scheffner@desa.pl

Marta Wiśniewska, *Koordynator ds. Marketingu*
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Business & Culture
Joanna Andruszko
tel. 793 919 167, pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY

Katarzyna Minkiewicz-Grzeszczuk, *Dyrektor administracyjny*
tel. 532 750 005, k.minkiewicz@desa.pl

Kacper Tomaszkiwicz, *Kierownik ds. logistyki*
tel. 795 122 708, k.tomaszkiwicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

Bank Pekao S.A., SWIFT PKOP PL PW
PLN: 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449
EURO: 58 1240 6292 1978 0010 6772 6191
USD: 78 1240 6292 1787 0010 6772 6263

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



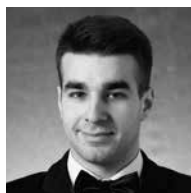
IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
i.rusiniak@desa.pl
664 981 463



BARBARA RYBNIKOW
Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
664 150 862



ANNA SZYNKARCZUK
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.szynkarczuk@desa.pl
664 150 866



ARTUR DUMANOWSKI
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
a.dumanowski@desa.pl
795 122 725



MARTYNA MERKIŚ
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
m.merkis@desa.pl
664 150 864



MAREK WASILEWICZ
Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
795 122 702



MAŁGORZATA SKWAREK
Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 584 95 39



**KAROLINA
ŁUŻNIAK-MARCHLEWSKA**
Specjalista
Sztuka Użytkowa i Komiks
k.luzniak@desa.pl
664 981 453



MAGDALENA KUŚ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.kus@desa.pl
795 122 718



MARTYNA MAJEWSKA
Asystent
Sztuka Współczesna
m.majewska@desa.pl
22 584 95 39



TOMASZ DZIEWICKI
Asystent
Sztuka Dawna
t.dziewicki@desa.pl
22 584 95 39

DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
668 666 189



KALINA JAROSZEK
Specjalista
k.jaroszek@desa.pl
698 668 221

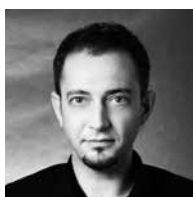


ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 584 95 30



ANETA DMOCHOWSKA
Asystent
a.dmowska@desa.pl
532 759 980

STUDIO FOTOGRAFICZNE



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
664 981 456



ALEKSANDRA BRZozowska
Fotodryt
a.brzozowska@desa.pl
795 122 717

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu
a.szkup@desa.pl
692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii Marszałkowska
a.lukaszevska@desa.pl
664 981 465



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
664 981 449



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
795 122 721



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
795 122 712



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
795 121 574



MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
506 251 833



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
506 252 031



PAULINA WOJDAT
Doradca Klienta
p.wojdat@desa.pl
664 981 450



MAGDALENA RYBAK
Asystent
m.rybak@desa.pl
22 584 95 41

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



URSZULA PRZEPIÓRKA
Kierownik Działu Rozliczeń
u.przepiorka@desa.pl
22 554 95 23



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzevska@desa.pl
506 252 044



KATARZYNA MICKIEWICZ
Asystent ds. rozliczeń
k.mickiewicz@desa.pl
795 122 723

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

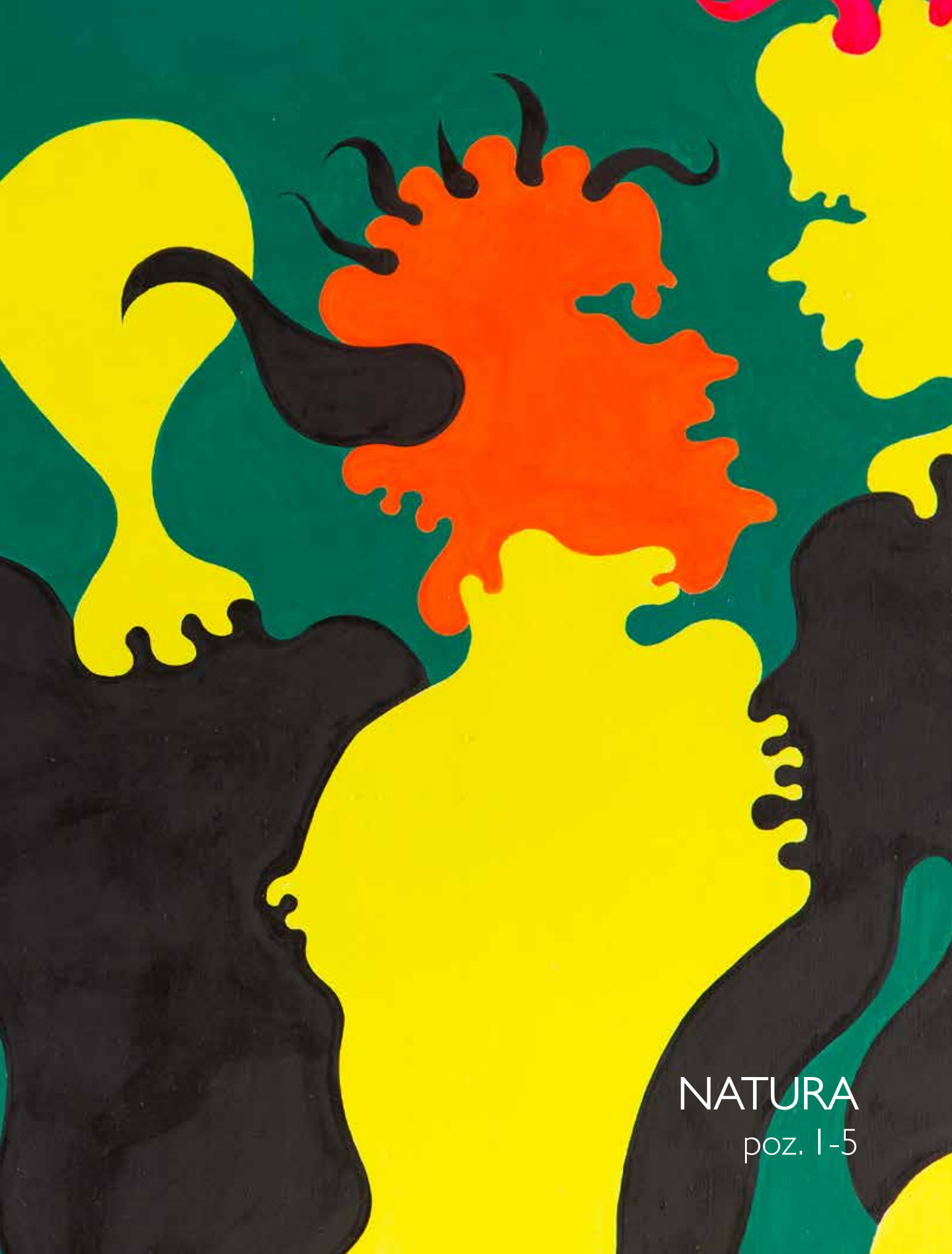


KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Magazynu
k.sliwinska@desa.pl
795 121 575



PAWEŁ WOŁYNIAK
Asystent ds. logistyki
p.wolyniak@desa.pl
506 251 934





NATURA
poz. 1-5

I

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Karnawał" (dyptyk), 1973 r.

akryl/plótno, 197 x 294 cm

opisany na odwrociu: 'JAN DOBKOWSKI | "KARNAWAŁ" 1973 R. |

ACRYL | 197 cm x 294 cm' i kolejno 'CZĘŚĆ PRAWA', 'CZĘŚĆ LEWA'

cena wywoławcza: 19 000 zł [†]

estymacja: 30 000 - 50 000

WYSTAWIANY:

- Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, Zachęta Centralne Biuro

Wystaw Artystycznych, Warszawa 17.03-2.04.1978

„Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągłe przekształcanie się przyrody. Człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba, wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam uczucie, że istniejemy”.

JAN DOBKOWSKI



Ważnym był dla Jana Dobkowskiego rok 1973, w którym powstała prezentowana praca zatytułowana „Karnawał”. Niedługo przedtem, powróciwszy ze stypendialnego wyjazdu do Nowego Jorku, artysta rozpoczął zupełnie nowy okres swojej twórczości. Po kilku latach malowania czerwonych figur na zielonym tle sięgnął po nowe rozwiązania: przede wszystkim badał oddziaływanie kolejnych barw. Postaci wycięte z kolorowych płyt pleksiglasu, wystawiane w nowojorskiej Bodley Gallery, to kolejny po „Przedłużeniu lata” eksperyment form w przestrzeni, tym razem z wykorzystaniem innych kolorystyki i materiału. Malarz nie powrócił już do charakterystycznych kompozycji i rozpoczął nowe rozważania nad barwą i sposobem wydobywania głębi. Zerwał tym samym z pewnymi środkami ekspresji, charakteryzującymi jego dzieła w latach 60., i zmienił styl, choć pozostał wierny hołdowaniu naturze w znamiennej dla siebie linearności.

Pokaźnych rozmiarów dyptyk, wypełniony przez płasko malowane, czarno-żółte postaci o pomarańczowych, różowych i czerwonych głowach, rękach i włosach, artysta umieścił na zielonym tle. Mimo nowej kolorystyki odbiorca bez problemu może odnaleźć charakterystyczne cechy abstrakcyjnych symboli, które artysta umieszczał na swoich płótnach w latach 60. Tytułowy „Karnawał” to lekka, dynamiczna kompozycja, mająca przywołać na myśl taniec splecionych figur. Odnajdujemy tu wątki erotyczne, może nawet pierwotne i rytualne, uznawane przez Dobkowskiego za ukłon w stronę natury. Jak powiedział po kilkunastu latach: „Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągle przekształcanie się przyrody. Człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba, wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam uczucie, że istniejemy. Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka. Człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnąłem ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że jest ona dobra” (Jan Dobkowski, „Przegląd Powszechny”, czerwiec 1986). Obserwując „Karnawał”, widzimy owo „przekształcanie” inspirowane naturą – wibrujące, nieco secesyjne, finezyjne formy mogą wyobrażać ludzkie postaci w dynamicznym, erotycznym tańcu; mogą też przywołać na myśl bujną roślinność i egzotyczne kwiaty, podobnie jak sesyjne obrazy z lat 60. W ten sposób, dzięki linearności, płaskiej plamie barwnej, abstrakcyjności formy, malarz unika wulgarnej dosłowności aktu seksualnego, sugerując go kształtami, które jednocześnie wydają się organiczne, jak pnącza i kwiaty.

Istnieje jeszcze kilka obrazów z tego krótkiego cyklu dyptyków. Obrazy o tytułach „Osaczony”, „Przeżycie” i „Walka” – wraz z wspomnianymi dwudziestoma pięcioma pleksiglasowymi figurami w układzie przestrzennym – znalazły się na wystawie w Galerii Współczesnej w Warszawie w 1974. Kolejny, zatytułowany „Euforia”, znajduje się w kolekcji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie. Postaci, umieszczone na zielonym tle, zdają się jeszcze bardziej organiczne: w oczach widza ciała wypełniające powierzchnię płótna stają się kwiatami lub nawet kroplami atramentu na powierzchni wody.

Skojarzenie z wodą nabiera szczególnego sensu w obliczu akcji artystycznej, zorganizowanej przez Dobkowskiego wraz z żoną w 1973, podczas XI Spotkania w Osiekach, którego komisarzem artystycznym był Marek Łęgowski. W spotkaniu pod hasłem „Nauka i sztuka w procesie ochrony strefy widzenia człowieka” wzięło udział trzydziestu pięciu artystów oraz sześciu naukowców i teoretyków sztuki. W dniu akcji zatytułowanej „Zarybianie jeziora” Dobkowski wraz z żoną Marią wypłynęli łodzią na środek martwego biologicznie jeziora Jamno i tam „wypuścili” 118 form, przygotowanych wcześniej przez malarza: rybokobiet i żałazkorybek. Wyciął je ręcznie z płyty wiórowej i pomalował na żółto. Dryfowały po powierzchni, symbolicznie ożywiając akwen. Fale zanosły je na brzeg, gdzie figury wyłowili widzowie akcji. Jej szkic możemy znaleźć w notesie twórcy z grudnia 1968 pod hasłem „Zapłodnienie rzeki rybami z dykty”.



Jan Dobkowski i Richard Anuszkiewicz podczas wernisażu wystawy w Bodley Gallery w Nowym Jorku, 1972. Archiwum Jana Dobkowskiego/Dzięki uprzejmości Fundacji Artion

2

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"S", 1971 r.

olej, akryl/plótno, 196 x 146 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "S" 1971'

cena wywoławcza: 17 000 zł[†]

estymacja: 30 000 - 40 000

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

JAN DOBKOWSKI



3

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"Późna i gwałtowana wiosna", 1996 r.

olej/plótno, 92 x 73 cm

sygnowany, datowany i pisany na odwrociu, na blejtramie:

'S. FIJAŁKOWSKI - PÓŻNA I GWAŁTOWNA WIOSNA 1996 13/96'

cena wywoławcza: 40 000 zł [†]

estymacja: 70 000 - 90 000

LITERATURA:

- Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, cz. X., nr 139, kat. 237, s. 216 (il.), s. 253 (katalog).



Prezentowana na kolejnej stronie, zatytułowana „5 I 63”, to kompozycja z wczesnych lat 60., jednego z najciekawszych okresów twórczości Stanisława Fijałkowskiego. W dekadzie tej w pełni objawił się unikalny język obrazów artysty, rozwijany przez kolejne dziesięciolecia, aż w efekcie stał się istotną częścią kultury wizualnej polskiej współczesności. Przyrównywany do wielkich modernistów, dostarczających mu inspiracji: Strzemińskiego, Malewicza i Kandinskiego, twórca uznawany jest za surrealistę, który porzucił dosłowną metaforę na rzecz na poły abstrakcyjnych, fragmentarycznych i zagadkowych znaków. Podobnie jak inny wybitny malarz tego pokolenia – Zbigniew Makowski – Stanisław Fijałkowski stworzył własną ikonografię, pełną pewnych powracających motywów, funkcjonujących na zasadzie symboli. Jeden z nich to rama, widoczna również na powierzchni pracy zatytułowanej „5 I 63”.

Trudno podważyć to, że rama namalowana na powierzchni płótna jest lejtymotytem twórczości Stanisława Fijałkowskiego. Nieraz zamglona lub rozmyta, nieraz wyraźnie oddzielona od reszty kompozycji, zamyka ją w sposób dosłowny. W pracy „5 I 63” stalowe i błękitne wnętrza obrazu otacza grafitowe obramowanie, dzielące go na trzy poziome pasy. W tekście Fijałkowskiego „Wokół ramy” czytamy: „Rama, w którą wstawiamy obraz, mechanicznie wyodrębnia go, zamyka w sobie malunek, jako przedmiot, nie zamyka jednak obrazu, jako dzieła sztuki. Dopiero zamknięcie lub otwarcie napięć istniejących wewnątrz dzieła ukazuje nam otwarty lub zamknięty charakter kompozycji. Kompozycja otwarta przynajmniej częściowo odwołuje się do rzeczywistości poza obrazem i rozprasza naszą uwagę. Koncentracja uwagi na obrazie-dziele sztuki wymaga zamknięcia napięć istniejących wewnątrz niego. Zamknięte muszą zostać dynamiki wszystkich składających się na obraz elementów bądź ich wypadkowe” (Stanisław Fijałkowski, „Wokół ramy”, [w:] Stanisław Fijałkowski. Atlas Sztuki, [red.] Anna Leniecka-Leder, Agata Mendrychowska, Łódź 2010, s. 33). Magiczna „siła środka” opisana przez artystę to opór centrum wobec brzegów, działający tym silniej, im mocniej go tłumią. Powtórzenie fizycznych krańców obrazu poprzez zaciemnienie krawędzi lub narysowanie ramki włącza granicę do kompozycji i jeszcze silniej oddziałuje na wnętrzu dzieła. Rama stwarza niejednoznaczny sytuację, w której trudno uchwycić, kiedy jedna forma przeradza się w drugą. Dzięki temu, przywołując wyżej cytowany tekst Fijałkowskiego, „(...) forma staje się migotliwa. Migotliwość znaczeń jest najważniejszym stopniem działania formy – przez nią osiągamy maksimum wyrazu, cel naszych wszystkich zabiegów artystycznych”.

Maksymalizowanie skupienia na wnętrzu obrazu wiązało się z pragnieniem artysty, by uczynić swoje prace obszarami medytacji. Napięcie pomiędzy dziełem i rzeczywistością miało wyzwalać „nieświadome i świadome życie wewnętrzne” odbiorcy. We wstępie do katalogu wystawy w Galerii Krzywe Koło w 1962 czytamy: „Fijałkowski szuka (...) nieprzemijających wartości w psychice człowieka. (...) to wszystko, co zajmowało człowieka już w epoce wierzeń magicznych, znajduje tutaj nową, nowoczesną interpretację. Symbol, bogaty niegdyś i wieloznaczny, upraszcza się do znaku, któremu dopiero widz ma nadać właściwe, odpowiadające jego własnemu doświadczeniu wewnętrznemu znaczenie” (Malarstwo Stanisława Fijałkowskiego, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1962). Owe poszukiwanie sensu spowodowało bunt Stanisława Fijałkowskiego wobec jego mentora i nauczyciela, Władysława Strzemińskiego: „Strzemiński oficjalnie nigdy nie przyznawał się do tego, że w obrazie jest cokolwiek innego poza tym, co dosłownie widać, to znaczy poza jego formą. Tymczasem mnie się wydawało — i na tym polega moje odstępstwo, — że w obrazie obecne są nie tylko napięcia i forma, ale że to, co się robi, i to, jak się robi, ma swoje znaczenie symboliczne. A także, że malowanie jest działalnością symboliczną, a przez to jest nieco zbliżone do działalności sakralnej” (Wypowiedź Stanisława Fijałkowskiego, [cyt. za:] Zbigniew Taranienko, Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim, Warszawa 2012, s. 9).

Owe wnętrza napięcia obrazu, wspomniane przez twórcę, opisuje w książce „Punkt i linia a płaszczyzna” Vassily Kandinsky. Fijałkowski tłumaczył teksty wielkiego artysty, doskonale, więc znał jego dorobek. Ważny jest wątek erudycji polskiego malarza i grafika, o którym pisała Maria Poprzeczka: „Podjęcie podobnego trudu płynie z chwałobnej potrzeby upowszechnienia znajomości tłumaczonego autora, przekazania nauk płynących z jego dzieła, rozszerzenia horyzontu intelektualnego polskiego czytelnika. Przede wszystkim jest jednak wskazaniem mistrza, wyrazem żywnego dlań szacunku i podziwu. Jest holdem. Fijałkowski, artysta, który zaczął malować jeszcze przed połową ubiegłego stulecia i maluje do dziś, jest doskonałym wcieleniem renesansowego ideału doctus pictor — malarza uczzonego. Nie tylko maluje, lecz także pisze raptularz. Jest erudyta w starym, dobrym sensie tego słowa. Nie kumulującym wiedzę encyklopedystą, lecz poszukiwaczem mądrości. W ciągu długiego życia artysta wchłania, przetwarza i wtapia w swoje malarstwo lektury, przemyślenia, sztukę, naturę, życie swoje i życie toczące się wokół niego. I osiąga własny, szlachetny stop”.



4

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"5 I 63", 1963 r.

olej/plótno, 42 x 36 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na bieżymie:

'S. Fijałkowski - 5 I 63 2/63'

cena wywoławcza: 55 000 zł [†]

estymacja: 70 000 - 100 000

„... ale malarz nie może zapominać o tym, że jest również człowiekiem. Nie musi to przejawiać się w jednoznacznej, bezpośredniej wypowiedzi, lecz może przez sugestię, że nasze życie duchowe jest kalekie, w swej duchowości urażone. Że tego nie można akceptować, tylko trzeba się za coś opowiedzieć. Za dobrem albo za złem. Malarz, który by opowiedział się za jakimkolwiek złem, straciłby fundament swojej pracy duchowej, twórczej”.

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI



5

JAN TARASIN (1926 - 2009)

"Kontynuacja", 1987 r.

olej/plótno, 97 x 76 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'JAN TARASIN 87'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 87 |
"KONTYNUACJA"'

cena wywoławcza: 80 000 zł ⁺

estymacja: 130 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja Galerii Art-On, Halmstad
- kolekcja prywatna, Szwecja

„Interesuje mnie pewien typ przedmiotowości doprowadzonej do abstrakcji”.

JAN TARASIN





Jan Tarasin w pracowni. Fot. Marek Pietkiewicz

Jako przełom w swojej twórczości Jan Tarasin wskazuje rok 1966, kiedy to zmęczony różnorodnością elementów w dotychczasowych kompozycjach zrozumiał, że pragnie dążyć do uproszczenia, ujednolicenia form i wydobyć pewnej uniwersalności. Prezentowana praca jest efektem tej dążności: pochodzi z okresu dojrzałej pracy twórczej Tarasina i chociaż dostrzec w niej można obłe, nieco embrionalne kształty znane z poprzednich dekad, to zmierzają one coraz bardziej w stronę abstrakcyjnego znaku. Znaki te składają się na rodzaj paralingwistycznego systemu, stanowiącego spójny malarski język, który czyni prace Tarasina tak charakterystycznymi, a jego samego – wolnym od porównań i niezależnym od jakichkolwiek nurtów czy szkół artystycznych.

Do zbudowania języka, który napędza obrazy takie jak „Kontynuacja”, artystę skłoniła chęć zrozumienia mechanizmów rządzących światem. Jest to jednak język na wskroś malarski i plastyczny, obciążony fizycznym wręcz ciężarem. Formy, które wchodzi w jego skład, mają swój ciężar, fakturę i gęstość. Powstały na kształt rzeczywistych procesów system Tarasina jest zarazem uporządkowany – oparty na pewnym stałym rytmie i podległy hierarchizacji – oraz dynamiczny, czyli pełen dramatycznych zmian i nieoczekiwanych zaburzeń. Tytuł prezentowanej pracy nie oznacza, że ciąg zdarzeń w jej kompozycji możemy przewidzieć. Artystę fascynuje naukowość, jednak nigdy nie ufa jej w pełni. Wnikliwa analiza zjawisk naturalnych i społecznych każe mu wątpić w niezawodne zasady i w pełni zdefiniowane kategorie.

Porządek, któremu podlegają kompozycje Tarasina, zezwala na wyjątki; jego system jest elastyczny, wypracowany na obserwacji przyrody, nie zaś w warunkach klinicznych. Artystę fascynują w takim samym stopniu możliwe do wyodrębnienia, powtarzalne schematy, co anomalie

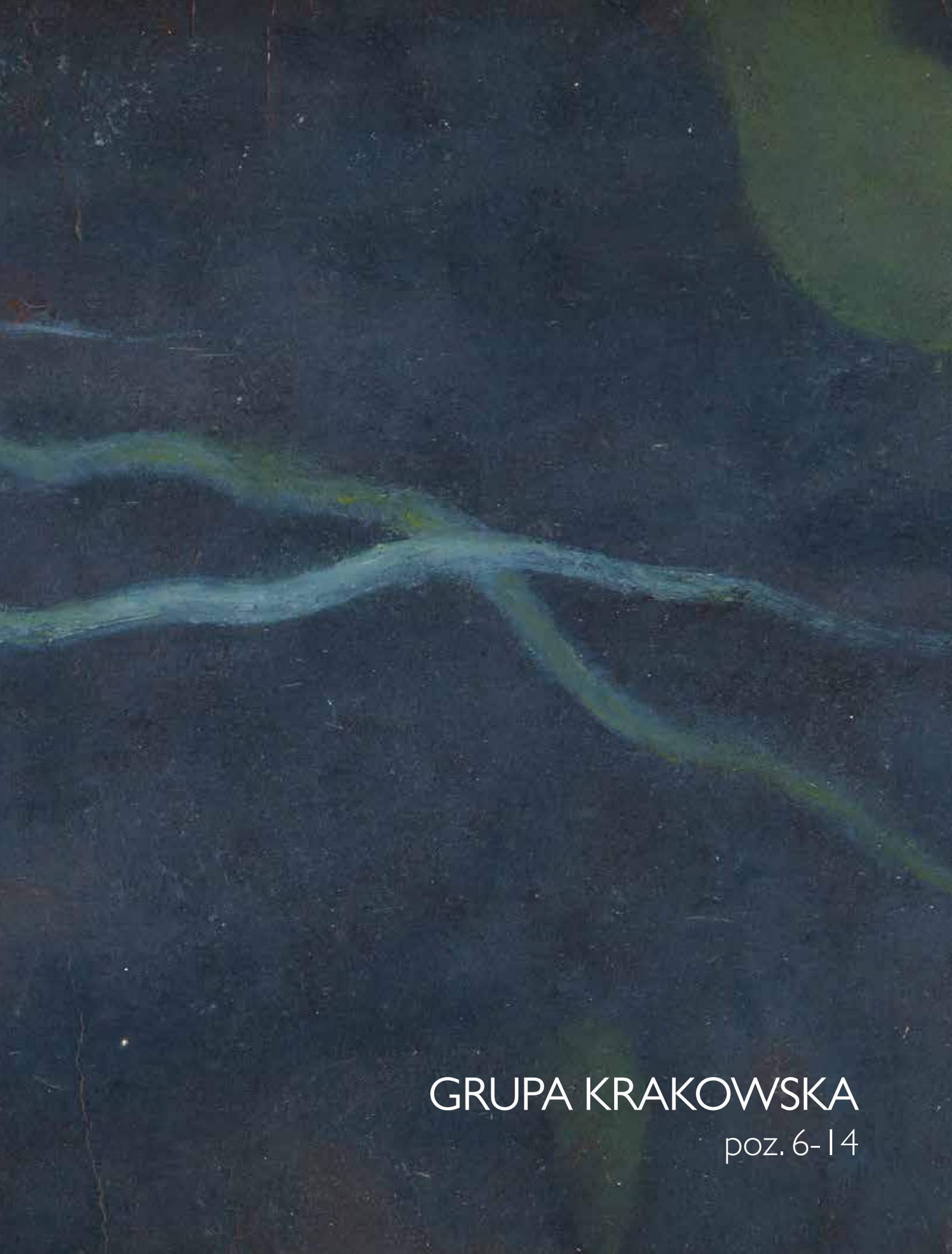
i nietypowe ciągi przyczynowo-skutkowe. Innymi słowy, malarstwo Tarasina charakteryzują zarówno chłodny zmysł analityczny i empatia, a nade wszystko jest ono motywowane rozważaniami natury filozoficznej. Nie bez powodu prace takie jak „Kontynuacja” porównywane były zarówno do muzycznych partytur, jak i elektrokardiogramów – są one połączeniem zaplanowanych i przypadkowych zdarzeń.

Przeróżne serie, ciągi elementów, wyliczenia i układy interesowały Tarasina od najwcześniejszych lat pracy artystycznej, przy czym zmieniały się kształty elementów, stopień ich uproszczenia, oraz relacje przestrzenne, w jakich je umieszczał. Czasami składowymi jego kompozycji były najprostsze figury geometryczne, innym razem były to formy organiczne; w kilku przypadkach można się w nich doszukać podobieństwa do liter alfabetu. Swoje obserwacje zapisywał w słynnych „Zeszytach”, czyli kolekcji autorskich zdjęć i szkiców zbieranej przez kilka lat od połowy lat 70. Służyły mu za osobisty pamiętnik i zarazem wzorzec prac malarskich. W dostrzeżeniu mechanizmów przyrody, niezauważalnych na pierwszy rzut oka, pomagała mu fotografia.

Jan Tarasin pragnął stworzyć styl malarski niemający analogii. Działał według samodzielnie wypracowanych reguł. Od figuracji odszedł w drugiej połowie lat 50., wkrótce po ukończeniu studiów w krakowskiej ASP pod kierownictwem profesora Zbigniewa Pronaszkę. Od lat 60. był członkiem Grupy Krakowskiej, zachowując jednak autonomię i ciągłość swoich artystycznych poszukiwań. Wykładał na Wydziale Architektury Wnętrz macierzystej uczelni, a od 1974 roku – na Wydziale Malarstwa Akademii w Warszawie. Za swoją działalność artystyczną i pedagogiczną otrzymał wiele nagród, w tym Nagrodę im. Cypriana Kamila Norwida (1976) i Nagrodę im. Jana Cybisa (1984).





An abstract painting featuring a dark, textured blue background. Several wavy, light green lines are painted across the canvas, creating a sense of movement and depth. The lines vary in thickness and intensity, with some appearing more vibrant than others. The overall composition is minimalist and evocative.

GRUPA KRAKOWSKA
poz. 6-14

6

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Bez tytułu, 1950-51 r.

olej/plótno, 55 x 40 cm

sygnowany na odwrocie: 'Jerzy Nowosielski'

cena wywoławcza: 80 000 zł [†]

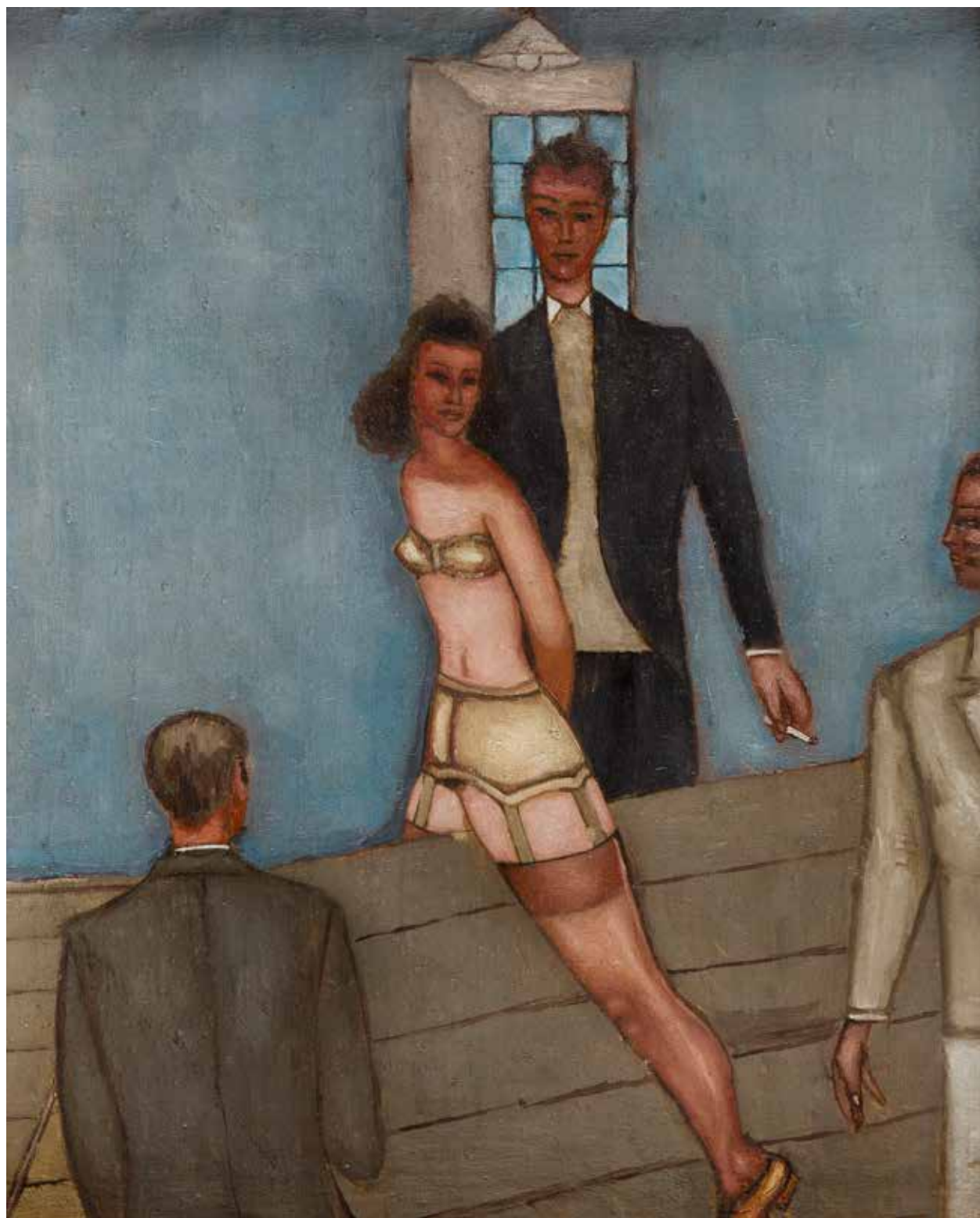
estymacja: 120 000 - 200 000

OPINIE:

- praca posiada certyfikat Fundacji Nowosielskich

„Nie było rozdarcia między mną, malarzem świeckim, i mną, malarzem kościelnym czy cerkiewnym. To była ciągle moja sztuka. Taka sama. Nie ma takiej rzeczy jak sztuka sakralna, osobno istniejąca od sztuki w ogóle. Sztuka jest w ogóle sakralna, cała. Albo nie jest sztuką”.

JERZY NOWOSIELSKI





Jerzy Nowosielski, „Egzekucja”, 1949 r. Muzeum Narodowe w Poznaniu



Jerzy Nowosielski, „Beatrix Cenci”, 1950 r. Kolekcja prywatna

Podobnie jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jerzy Nowosielski uważał rzeczywistość doczesną za z gruntu złą, pełną cierpienia i bólu. Przyczyny były dwie: upadek aniołów (nazywanych przez artystę „bytami subtelny”) i grzech pierworodny, czyli upadek człowieka. Wobec tego sztuka powinna pozwolić na przekraczanie granic złego świata, a nade wszystko – pełnić rolę eskapistyczną.

W twórczości Nowosielskiego pojawił się stosunkowo wczesny etap fascynacji tym, co mroczne i perwersyjne. W owym czasie, przypadającym na lata 50., powstały kompozycje ukazujące torturowane kobiety. Krystyna Czerni pisała: „Kobiety spętane, torturowane, ujarzmione – przedziwny splot okrucieństwa i seksualności (...) Nagie kobiety poddane wymyślnym torturom: rozpięte na obręczy koła, przerzucone bezwładnie przez drążek, podwieszane na wyłamanych do tyłu ramionach. Dłonie związane na plecach, pętla na szyi, rozdzielane i rozciągane sznurami ciała. Brutalnym zabiegom towarzyszy złowrogi kontekst egzekucji: przegierz lub szubienica, narzędzia tortur – i kat, obowiązkowo w garniturze. Scenom brak wulgarności, jest w nich raczej dziwny 'erotyzm poddaństwa', zaskakujący spokój, a nawet piękno uległego, dręczonego ciała” (Krystyna Czerni, Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego, Kraków 2011, s. 170).

Z łaciny „passio” oznacza zarówno mękę i cierpienie, jak i cielesną namiętność. Zdaniem Nowosielskiego w gruncie rzeczy to jedno uczucie. Według cytowanej Krystyny Czerni artystę fascynowało badanie granic ciała, a przede wszystkim zbieżność erotyzmu i cierpienia. Mrok walczył w umyśle malarza z potrzebą duchowości, szukał on więc usprawiedliwienia dla swoich wizji, przyrównując tworzone przez siebie kompozycje z męczeństwem pierwszych chrześcijan. Teoretycznych uzasadnień dla swoich fantazji szukał nie tylko u wczesnochrześcijańskich teologów, lecz także u de Sade’a.

Niemniej jednak teksty o naturze religijnej były nie tylko źródłem wstydu i poczucia winy, lecz także wodą na młyn sadystycznych wizji Jerzego Nowosielskiego. Inspirowały go między innymi opisy wymyślnych tortur

w legendarnym mariażu religii i przemocy: „Młocie na czarownice” – katalogu spisany przez profesorów teologii ze skrupulatną metodycznością, a zarazem rozpasaniem wyobraźni.

Inny punkt widzenia przynosi współczesna interpretacja sztuki z lat 40. i 50. – to próby radzenia sobie z traumą i przemocą II wojny światowej. Zresztą zgadza się z tym Karol Irzykowski w eseju „Alchemia ciała”, pisząc o terapeutycznym znaczeniu cudzego cierpienia. Opisuje też „pociąg do przepaści bytu”, oparty na prostej ciekawości dziecka, które patroszy lalkę: „Ile człowiek może wytrzymać? Jak to jest, gdy podda się ciało takiej a takiej męce? (...) jak wygląda człowiek wpleciony w koło?” (Karol Irzykowski, Alchemia ciała i inne szkice oraz aforyzmy, Wrocław 1996). Ostatecznie pisarz dochodzi do wniosku, że podstawę sadyzmu stanowi potrzeba komunikacji, „wzajemnego przenikania się dusz”. „Prócz świata największą zagadką dla człowieka jest drugi człowiek – pisze Irzykowski. – W żadnym innym stosunku, chyba w orgazmie erotycznym, nie wchodzi człowiek tak intymnie, tak daleko w istotę drugiego człowieka, jak w okrucieństwie. Wspólna z orgazmem jest tu nawet pewnego rodzaju degradacja ciała. Obcowanie ludzi ze sobą przez okrucieństwo było dotychczas silniejsze niż obcowanie przez litość”.

Samego siebie Nowosielski niechętnie uznawał za sadystę. Być może dlatego, że uważał seksualne tortury nie tyle za okrucieństwo, ile raczej erotyczne przeżycie, przekraczające granice fizjologii. W wypowiedzi z 1995, którą cytuje Krystyna Czerni w biografii artysty, malarz twierdził: „Wydaje mi się, że ten mój sadyzm jest jakby 'osobno' i dość dobrze odpowiada stosunkowi kobiety i mężczyzny. Ona jest istotą bierną, on aktywną. Ta bierność kobiety jest czymś w rodzaju przyzwolenia na niewolę, na związanie rąk, na aktywność mężczyzny”. O swoich doświadczeniach powie: „Ja stosunkowo mało grzeszyłem w moim życiu frywolnością seksualną. Kobiety zawsze były dla mnie wielką świętością. (...) gdybym się miał spowiadać, to ja w ogóle grzechów nieczystrych w myśli nie popełniam. Bo na nieprzyzwoite obrazy nie patrzę z upodobaniem, tylko z przykrością. Mógłbym je oglądać bez szkody dla sumienia, tylko że mi się nudzi”.



Jerzy Nowosielski, Bez tytułu, 1955 r. Kolekcja prywatna

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Dziewczyna w pokoju, 1948 r.

olej/plótno, 88 x 68 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY | NOWOSIELSKI | 1948'

cena wywoławcza: 100 000 zł [†]

estymacja: 150 000 - 250 000

OPINIE:

- praca posiada certyfikat Fundacji Nowosielskich

„Jestem zafascynowany kobietą, jako zjawiskiem, jako stworzeniem boskim. Ja w ogóle nie rozumiem, jak to możliwe, że coś takiego istnieje. To mnie zachwyca, wprowadza w osłupienie. Jestem erotomanem”

JERZY NOWOSIELSKI

„Kobieta zajmuje w twórczości artysty miejsce szczególne. Nowosielski często mawiał, że jest ona dla niego tajemnicą, a co za tym idzie – niegasnącym źródłem inspiracji i poszukiwań. Kobieta pojawia się u malarza w rozmaitych sytuacjach i pozach często wielokrotnie powtarzanych, ale za każdym razem odsłaniających jakiś nowy aspekt kobiecości” (Julia Deluga, *Realizm bytów subtelnych*, [w:] Jerzy Nowosielski. Byty subtelne, [red.] Agnieszka Dela-Kropidłowska, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole 2013). Kobiety Nowosielskiego wydają się odrębnym gatunkiem – ich ciała są mocno zarysowane, mają charakterystycznie wydłużone kończyny, pociągłe twarze o owalnym kształcie, ciemne, migdałowe oczy i ciepły odcień skóry. Długie, smukłe sylwetki postaci można przypisać ikonopisarskiej pasji artysty. Natomiast wysublimowany erotyzm, spowijający kobiece przedstawienia Nowosielskiego, pochodzi z jego szczególnej, nieukrywanej fascynacji płcią przeciwną.

Kobiety w pracach artysty przyjmują najróżniejsze pozy – zawsze pełne wdzięku i zharmonizowane z otoczeniem. Co więcej, przestrzeń, w jakiej odnajdujemy malowane przez artystę dziewczyny, wydaje się z nimi współistnieć. Wymyka się zasadom perspektywy linearnej, co nie znaczy, że zastępuje ją jakiś inny konkretny system przedstawiania głębi. Artysta buduje przestrzeń z barw i form, łączy płaszczyznowość obrazu z iluzorycznym trzecim wymiarem przedstawionej rzeczywistości. W prezentowanej pracy to postać dziewczyny – a nie żaden znikający punkt – zdaje się organizować strukturę obrazu. W późniejszej twórczości Nowosielski z coraz większym zdecydowaniem czynił z kobiecych ciał nadrzędny element kompozycji – element, który definiował przestrzeń i pozycję wszelkich innych form w dziele.



JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Akt, 1980 r.

olej/plótno, 70 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski 1981'

cena wywoławcza: 70 000 zł [†]

estymacja: 120 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- Galeria Starmach, Kraków
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Kraków, maj 1992

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, [red.] Piotr Cypriański, Andrzej Szczepaniak, Kraków 2003, s. 466, poz. 587 (il.)
- Jerzy Nowosielski, katalog wystawy w Galerii Starmach, Kraków 1992 (okładka)

„Malarz kończy się wtedy, kiedy zaczyna się doktryner, rezoner, teoretyk, ideolog. Wtedy się zaczyna coś innego, co może oczywiście mieć rezultaty bardzo dobre w produkcji artystycznej, ale tu się kończy malarstwo. A sztuka to jest właśnie ten dar prorocstwa i mówienia językami.

Możliwe, że ten barbarzyński etap naszej cywilizacji – zaniedbanie kultury słowa na rzecz kultury obrazkowej, telewizja – to nowa faza rozwoju komunikacji międzyludzkiej.

Znam bardzo wielu prostych ludzi, którzy mają zupełnie bezpośrednie dojście do odbioru obrazu, natomiast znam też uczonych i profesorów historii sztuki, teoretyków, estetyków, którzy z obrazu nic nie rozumieją. Doskonale znają się na historii malarstwa, na kierunkach artystycznych, ale patrzą się na to wszystko jak na malowane wrota! Jednemu dane jest to, drugiemu, co innego. Duch wieje, kędy chce...”

WYPOWIEDŹ JERZEGO NOWOSIELSKIEGO Z REPORTAŻU „OKOLICE WYOBRAŹNI”,
REŻ. KRZYSZTOF GLONDYS, TVP KRAKÓW, 1993



TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

"Parapluie - Emballage" z cyklu "Multipart", 1970 r.

asamblaż, olej/plótno, 111 x 122 cm
na odwrociu papierowa naklejka z opisem obrazu z Galerii Foksal w Warszawie

cena wywoławcza: 140 000 zł ↑
estymacja: 200 000 - 300 000

WYSTAWIANY:

- Tadeusz Kantor; Multipart, Galeria Foksal, Warszawa, luty 1970

Prezentowana praca należy do cyklu „Multipart”, należącego do jednego z najśłynniejszych przykładów działalności Tadeusza Kantora. W 40 jednakowych, numerowanych egzemplarzach obrazu o identycznych wymiarach artysta nie tylko przekraczał konwencjonalną formę wyrazu, ale dzielił się refleksją nad bezpośrednim kontaktem dzieła sztuki z życiem, komercją, a nierzadko ingerencją w sferę twórczości. Parateatralna akcja wernisażu tych prac miała miejsce w lutym 1970 w Galerii Foksal w Warszawie. Widzowie mogli je nabywać za niezwykle atrakcyjną cenę 500 złotych pod warunkiem podpisania z autorem umowy zobowiązującej do przeobrażenia asamblażu i udostępnienia go do oglądania podczas

kolejnej wystawy. Wszystkie warunki spisano na ulotce kolportowanej przez Kantora. Możliwość zniszczenia obrazu, zawarta w umowie, zainspirowała studentów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej do wykonania quasi-politycznej akcji: egzemplarz „Parapluie-emballage, zakupiony w Galerii Foksal, postanowili nieść niczym transparent podczas pochodu pierwszomajowego, a później uroczystie i z wielkimi honorami zakopać niedaleko miejsca wernisażu. Wydarzenie utrwalił film Krzysztofa Kubickiego i Marka Młodeckiego pt. „Multipart”. 19 maja 2012 nastąpiło uroczyste odkopanie dzieła Kantora., które wraz z kawałkiem ziemi zostało przeniesione z ogrodu Pałacu Zamoyskich do macierzystej galerii.





MULTIPART

Nazwa „Multipart” (multiplikacja + partycypacja)
powstała post factum.
Fakt nie jest więc ilustracją nazwy.
Tym lepiej dla faktu,
jak każda nazwa jest bowiem
uproszczeniem.
Później, kiedy autor przyzwyczaił się
już do nazwy, spostrzegł, że
sam fakt
jest czymś więcej.
Ale było już za późno.
Twórczość nie jest jednoznaczna
z tzw. dziełem sztuki.
Pojęcie dzieła sztuki jest nieustannie
nadużywane jako
hierarchalny parawan
kamouflujący objawy skostnienia
imaginacji i autentycznej aktywności.
Tę zakłamaną sytuację
kompromituje
multiplikacja dzieła sztuki,
poddając w wątpliwość
jego unikalną wartość.
Autora nie interesuje
w multiplach
aspekt popularyzacji i szerokiego
przekazu informacyjnego.
Widzi w nich raczej
możliwość
osobistego wyjścia
poza granice estetycznego faktu.
Autor jest w gruncie rzeczy
przeciw multiplom,
ale nie neguje ich egzystencji,
chce sprowadzić je z powrotem
do punktu wyjścia,
nic nie tracąc z ich typowego
działania,
chce wycisnąć na nich szczególne
i niepowtarzalne piętno
przez p a r t y c y p a c j ę.
Partycypację innych ludzi.
Ta kontradykcja wydaje się
być
niezwykle kusząca.
Rozliczne prerogatywy
tzw. twórczości
przelewa autor na innych ludzi,
których nie pozbawia
nadziei
i pozorów
posiadania dzieła sztuki.

Jednak przez fakt, że ów
szczególny przedmiot posiadania
staje się przedmiotem
p o w s z e c h n e g o u ż y t k u,
autor kwestionuje
naiwne
i fikcyjne
pojęcie posiadania dzieła sztuki.
Dzieła sztuki
grozi ustawicznie
komercyjność.
Autor nie zaprzecza możliwości
stworzenia dzieła sztuki
o walorach wymykających się
komercyjności.
Autor nie jest jednak pewien,
czy w dzisiejszym społeczeństwie
konsumpcyjnym
może jeszcze zaistnieć coś,
na co nie znajdzie się
zachłanny nabywca.
Dlatego
autora interesuje metoda bardziej perwersyjna
i nie wiadomo, czy nie
skuteczniejsza.
Stworzyć pozory komercyjności,
rozdmuchać je,
nadać
do kolosalnej fikcji
i fascynującej iluzji,
i do tego stopnia,
kiedy już jej właściwy sens
traci się kompletnie z oczu,
a
dzieło sztuki przestaje być
t o w a r e m,
autor nie zamierza
określać
czym się staje.
Woli nie zamykać sobie
dalszej drogi.
Autor wszelkie inne
prerogatywy i korzyści
wynikłe z tego postępowania
zachowuje dla siebie.
Praktycznie
są one takie znikome,
że nie uważa za słuszne
tłumaczyć się
ani przed sobą
ani przed nikim.

Tadeusz Kantor
Paris, octobre 1969

10

ALFRED LENICA (1899 - 1977)

"Wisząca groźba", 1969 r.

olej/plótno, 87,5 x 65,5 cm

sygnowany p.d.: 'lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'A.Lenica | WARSZAWA | 1969 | Wisząca | Groźba'

cena wywoławcza: 40 000 zł[†]

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- spadkobiercy artysty
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Alfred Lenica, Galeria Zapiecek, Warszawa, grudzień 1977

LITERATURA:

- Alfred Lenica, katalog wystawy, red. Beata Gawrońska-Oramus, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2014, s. 188 i 220 (il.)

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

MARIUSZ HERMANDORFER



„Wisząca groźba” to obraz pochodzący z końca najważniejszej dekady twórczości Alfreda Lenicy, która przypadła na lata 60. Jako przykład dojrzałego stylu tego artysty, praca oddaje istotę malarstwa, na formę, którego złożył się szereg inspiracji i wpływów. Autorska technika i specyficzna kolorystyka, w której niebywałą rolę spełnia czerń – konstrukcja i spoiwo kompozycji – idą w parze z bogactwem formy, przywodzącej na myśl formy biologiczne. W budzących pełen wachlarz skojarzeń obrazach Lenicy nie chodzi li tylko o treść; tak samo ważny jest proces malarski, któremu trudno nie przypisać pewnej performatywności.

Najbardziej charakterystyczne obrazy Lenicy, do których należy prezentowana „Wisząca groźba”, zaczęły powstawać dość późno. Po latach zmagania z impresjonizmem, kubizmem, ekspresjonizmem i socrealizmem Lenica odnalazł się w taszystowskim informelu, który umożliwił mu wyrażenie własnej osobowości twórczej. Choć nieprzede wszystkim, formy malowane przez Lenicę przywodzą na myśl struktury organiczne. Kształty te zdają się być wynikiem pewnej „metamorficznej” przypadkowości, która nieobca jest samej naturze. W recenzji wystawy z lat 60. czytamy: „Fantastyczne 'motory biologiczne' nie odnoszą się do żadnego konkretnego zjawiska – są jedynie formą myślenia o przyrodzie. (...) Nadrealizm Lenicy wynika, więc z wybitnie emocjonalnej wyobraźni, a jego sztuka – pełna urwanych nurtów i wciąż nowych poszukiwań – nadaje tym wizjom kształt dojrzały, oryginalny. Prezentowane na wystawie malarstwo wywodzi się z taszystowskich doświadczeń” (Stefan Papp, Alfred Lenica w Krakowie, „Współczesność” 14-21.04.1965).

Niezależnie od tego, czy Lenica był surrealistą, taszystą, czy stosującym automatyzm ekspresjonistą abstrakcyjnym, pewnym jest, że wybrał on drogę artysty awangardowego. Silnie związany z Grupą Krakowską – mimo tylko krótkiego pobytu w tym mieście – aktywnie współtworzył środowisko artystów nurtów eksperymentalnych i kontestacyjnych. W poczet członków kantorowskiej II Grupy Krakowskiej został przyjęty u szczytu kariery, w 1965 roku, formalizując tym samym związek, który istniał od dawna. Związek ów zainicjowany został w czasie odwilży, podczas wystawy grupy 4F+R i II Wystawy Nowoczesnych w Zachęcie, gdzie pojawił się Kantor, Jaremiński, Brzozowski, Stażewski i Kujawski. To właśnie z tym ostatnim związkiem Lenicę nie tylko przyjaźnił, ale i artystyczne pokrewieństwo.

Tym, co fascynuje w malarstwie Lenicy, są związki tej sztuki z muzyką. Marek Świca pisał: „Wydaje się, że opisywany po wielokroć w naukowej literaturze psychologicznej fenomen synestezji, czyli naturalnej, unikalnej i intensywnej percepcji polimodalnej, mógłby stanowić pewien punkt odniesienia dla postrzegania malarstwa Lenicy” (Marek Świca, „Kilka refleksji o sztuce Alfreda Lenicy”, [w:] Alfred Lenica, katalog wystawy, red. Beata Gawrońska-Oramus, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2014, s. 49). Kontekstu tej interpretacji nadaje fakt, że Alfred Lenica był niepospolitym skrzypkiem i to właśnie jako muzyk zaangażował się w życie artystyczne okupowanego Krakowa. I chociaż Lenica z czasem został „pełnoetatowym” malarzem, muzyka była obecna w całym jego życiu i twórczości.





II

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

"Kontynuacja", 1966 r.

tempera, olej/plótno, 60 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. Rosenstein | 1966'

na odwrociu: 'E. ROSENSTEIN KONTYNUACJA | 60 x 73 | 1966'

cena wywoławcza: 80 000 zł[†]

estymacja: 100 000 - 200 000

WYSTAWIANY:

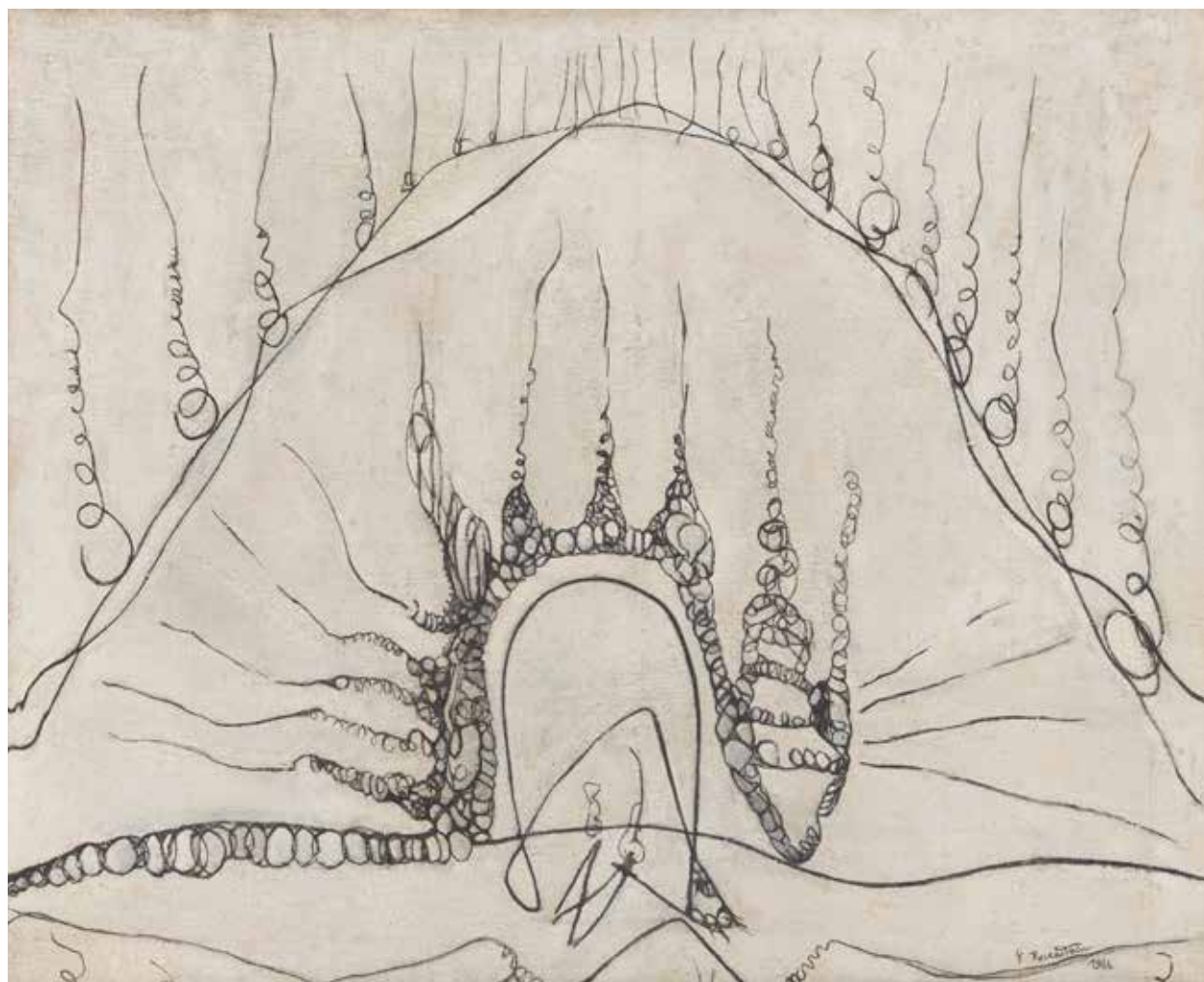
- Erna Rosenstein. Organizm, Art Stations, Poznań 18.05.-19.09.2013
- Erna Rosenstein. Malarstwo, Zachęta, Warszawa, maj 1967

LITERATURA:

- Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, Erna Rosenstein.
Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 178
- Erna Rosenstein. Malarstwo, katalog wystawy, Zachęta,
Warszawa 1967, s. nlb. (spis)

„Okolo połowy 1960 r. powstaje grupa takich 'obrazo-rysunków' wykonanych farbami olejnymi i temperą na płótnie, czasem z dodatkiem flamastrów. Mam na myśli takie obrazy jak 'Kontynuacja' (1966) czy 'Podróż astrologa' (1969). Krążą wokół tematów ciała, brzucha, wypełniania jednego organizmu przez drugi, a także oddzielenia, separacji”.

DOROTA JARECKA





Erna Rosenstein/Archiwum Adama Sandauera

Obrazy Erny Rosenstein powstałe w późnych latach 60. i na przestrzeni kolejnych dwóch dekad często nazywane są „organicznymi”: dominują w nich obłe kształty, formy przypominające komórki i inne elementy ciał zwierząt i roślin. Zapożyczenia z natury można powiązać z wpływem surrealizmu, który oddziaływał na twórczość Rosenstein od wczesnych lat jej pracy artystycznej. Z surrealizmu pochodzi też fantastyczny, oniryczny charakter jej wizji. Dla Rosenstein malarstwo nie służyło jednak odcięciu się od rzeczywistości, lecz unaocznieniu najsilniejszych emocji, najostrzej zarysowanych wyobrażeń i procesów zachodzących w psychice. Obok form biologicznych, kolejnym charakterystycznym elementem późnych lat 60. i 70. w sztuce Erny Rosenstein była wyraźna, cienka kreska, podobna tej, którą widzimy w prezentowanej pracy. Artystka dodatkowo potęgowała kaligraficzny charakter swoich obrazów, stosując efekt matowego płótna.

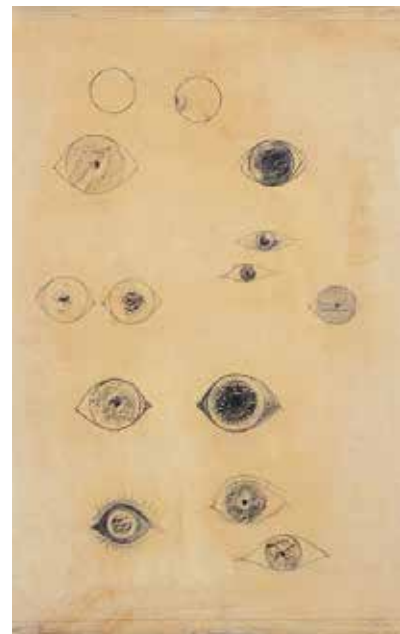
Cienka, poskręcana i wibrująca kreska w „Kontynuacji” nadaje obrazowi dynamiki; pojedyncze kreski są niczym najeżone ze strachu włosy, zaś dziwne stworzenie u dołu kompozycji wydaje się kulic z przerażenia. Oczywiście, nie sposób jest zidentyfikować kształty lub nazwać przedstawione figury – należą do symbolicznego kodu wypowiedzi artystycznej Rosenstein – nieprzeniknionego, hieroglificznego języka jej osobistej ekspresji, obecnego we wszystkich jej dziełach. Artystka wyrażała emocje nie tylko poprzez figuratywne elementy wkomponowane w pozornie abstrakcyjne kompozycje. Już sam sposób malowania sprawia wrażenie nieustannego drżenia form i nasycia wizje malarki napięciem.

Rosenstein urodziła się we Lwowie w 1913 roku. Kształciła się w prywatnej szkole plastycznej w Wiedniu, a także u Wojciecha Weissa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie równolegle z nią studiowali Jadwiga Maziarska i Tadeusz Kantor. Była związana z I Grupą Krakowską, współpracowała z Teatrem Cricot. Pod koniec lat 30. podróżowała po Europie Zachodniej, chłonąc tamtejsze trendy, przede wszystkim francuski surrealizm i niemiecki ekspresjonizm, piętnowany przez nazistów jako „zdegenerowany”. Za debiut artystki uznaje się rok 1939, kiedy jej malarstwo zaprezentował krakowski Dom Plastyków. Po wybuchu wojny rodzina Rosenstein została przesiedlona do lwowskiego getta. Tylko Ernie udało się z niego wydostać. Do końca wojny zmuszona była ukrywać się pod różnymi nazwiskami.

Zaraz po wojnie wzięła udział w wystawie Młodych Plastyków w Krakowie; później, do roku 1955, nie wystawiała swoich prac, nazywając obowiązujący wtedy socrealizm „schematyzmem” i otwierając się mu sprzeciwiając. W 1957 uczestniczyła w powstaniu II Grupy Krakowskiej, a następnie we wszystkich organizowanych przez Grupę wystawach. Jej prace prezentowane były na słynnej wystawie „Dziewięciu”

w Krakowie, a także na Wystawach Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. W 1958 roku warszawska galeria Krzywe Koło pokazała wystawę indywidualną artystki. Największy rozgłos Rosenstein zyskała dzięki wystawie w Zachęcie w 1967 roku. Aranżacją przestrzenną tego przedsięwzięcia zajął się Tadeusz Kantor. Artystka brała udział w jego słynnych happeningach.

W 1977 roku otrzymała Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida, a w roku 1966 Nagrodę im. Jana Cybisa za całokształt twórczości. Oprócz malarstwa tworzyła kolaże; znana jest także jej twórczość poetycka. Ostatnio jej monograficzne wystawy, przygotowane przez Dorotę Jarecką i Barbarę Piwowską, można było oglądać w Królikarni i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Obrazy Rosenstein pokazywano także w ramach zakończonego niedawno przeglądu sztuki współczesnej Documenta 14 w Atenach i Kassel.



Max Ernst, „Système de monnaie solaire”, 1925 r. Galerie Jeanne Bucher



Rysunek automatyczny
Andre Masson, „Delire Vegetal” („Vegetal Delirium”),
1925 r. Kolekcja prywatna, Paryż



12

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

"Kłębią się myśli", 1981 r.

olej, kolaż/płyta pilśniowa, 20,5 x 42,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. Rosenstein 1981'

opisany na odwrociu: "Kłębią się myśli" | E. Rosenstein'

cena wywoławcza: 12 000 zł[†]

estymacja: 15 000 - 35 000



Nieduża kompozycja „Kłębą się myśli” Erny Rosenstein powstała w 1981. Należy do licznych dzieł słynnej poetki i malarki odznaczających się małym formatem i charakterystyczną dowolnością w doborze artystycznych środków. Rosenstein darzyła szczególną estymą rzeczy niewielkie, stanowiące zapis refleksji i doświadczeń autorki. Znana z działalności literackiej, dopisywała przedmiotom ich własne historie, przez co nadawała im zupełnie nową rangę, a i nierzadko osobowość. Było to

odbiciem jej przeżyć i refleksji, takich jak samotność. W jednej ze znanych bajek pisarki, o tytule „Złota kula”, czytamy: „Słyszac tę odpowiedź, posązek westchnął głęboko i zamilkł. Przez jedną tylko chwilę, szybszą od westchnienia, widać było kroplę rosy, która spłynęła po jego policzku. Wtedy barńce mydlanej zrobiło się żal biednego posążka, który wprowadził z kamienia, lecz serce miał czułe. Nim zdążyła pomyśleć, dotknęła w przelocie jego czoła (...)” (Erna Rosenstein, Bajki, Warszawa 2014).

13

TADEUSZ BRZozowski (1918 - 1987)

"Życie to, to gra jak w szachy. Kończy się matem", 1980 r.

asamblaż/deska, 28 x 14,5 cm

sygnowany i datowany we wnętrzu: 'T. BRZozowski. POZNAŃ. 1980 r.'

cena wywoławcza: 8 000 zł [†]

estymacja: 12 000 - 15 000

„Maluję nie tylko przy sztalugach. Jak w dziecinnej zabawie 'chodzę po świecie i zbieram śmiecie'. Te śmiecie mogą być bardzo piękne. Dlatego to, co robię, nie jest tragiczne ani pesymistyczne. (...) Chciałbym, by ktoś, kto się obrazowi podda, wejdzie w świat jego symboli, odczuł prawdę o sobie samym”.

TADEUSZ BRZozowski



ANDRZEJ S. KOWALSKI (1930 - 2004)

"Kompozycja M-I", 1958 r.

olej/plótno, 74,5 x 100 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'A.S. KOWALSKI 58'

na odwrociu naklejka autorska z opisem obrazu: 'AS. Kowalski | Sosnowiec
[nieczytelne] | "Kompozycja M-I" | olej, plótno | wys. 75 szer. 100'

cena wywoławcza: 18 000 zł [†]

estymacja: 25 000 - 40 000

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

- Andrzej S. Kowalski, [red.] Jan Trzupek, Katowice 2013, s. 42 (il.), s. 168 (spis prac)

Praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości artysty, jeszcze przed wypracowaniem autorskiej techniki r-p-f (roto-picturo-faktura). Przedstawia kompozycję abstrakcyjną, zbudowaną z prostokątów i trapezów, których powierzchnię przecinają swobodnie poprowadzone linie. Kowalski zastosował typową dla siebie stonowaną paletę: ciepłe brązy i beże tworzą harmonijną całość z punktowo zastosowaną czerwienią. Pomimo że nie należy do malarzy materii, widoczna jest jego fascynacja fakturą, czy – jak to określiła Wieczorek – 'dramatem materii':

każda z oddanych figur geometrycznych zyskała nieco inną teksturę, od gładkiej po sprawiającą wrażenie chropowatej. W kwestii poruszanej tematyki, sam autor nie chciał narzucać interpretacji widzom i wkraczać na terytorium literatury, stąd lakoniczne tytuły prac, pozostawiające swobodę odbioru. Jednakże za cel sztuki malarz uznał transpozycję dokonań nauki na język artystyczny: 'Dzięki wiedzy zobaczyliśmy wszechświat jako potężny, energetyczny tygiel. Świadomość twórcy przejmuje drgania tego tygla, rejestruje je'.







ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA I OP-ART
poz. 15-32

15

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"SU 16", 1972 r.

olej/plótno, 142,24 x 142,24 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'FANGOR | SU 16 1972 | 56 x 56' "

cena wywoławcza: 350 000 zł [†]

estymacja: 500 000 - 800 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od Artysty, Nowy Jork, 1973
- kolekcja prywatna, New Jersey, USA

„Dzisiaj, gdy słyszę, że Fangor jest taki dobry, bo miał wystawę u Guggenheima, to uważam, że jest odwrotnie. Dlatego miałem wystawę u Guggenheima, że jestem dobry”.

WOJCIECH FANGOR



„SU 16” Wojciecha Fangora to obraz, który powstał w szczytowym momencie jego kariery. W grudniu 1970 Fangor został pierwszym Polakiem, któremu nowojorskie Muzeum Solomona Guggenheima poświęciło wystawę indywidualną. Cykl „SU” powstawał w pierwszych latach lat 70. i jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych w dojrzałej twórczości artysty. Prace z tej serii stanowią zwierciadło czysto abstrakcyjnego etapu w malarstwie – tuż po jego zakończeniu rozpoczął zupełnie nowy, figuratywny etap. Zamglone, pozbawione krawędzi plamy koloru zdają się wirować w nieustannym ruchu, tworząc iluzję przestrzeni. I to właśnie zainteresowanie przestrzenią, a nie wyłącznie kolorem, było motorem plastycznych poszukiwań Fangora.

Na początku lat 70. Fangor zakupił i odremontował stary dom farmerski w miejscowości Summit w stanie Nowy Jork. Tam też powstał prezentowany obraz – stąd w jego nazwie skrót „SU”. Ciekawostka, o której warto wspomnieć przy okazji tego epizodu, to zainteresowania artysty astronomią. Kiedy popularność jego sztuki przynosić zaczęła również profity finansowe, zarobione pieniądze Wojciech Fangor przeznaczył na rozwinięcie swoich astronomicznych zainteresowań. We wspomnianym Summit – sielankowej okolicy pełnej wzgórz i lasów, skąd nocami rozciągał się niezakłócony światłami miasta widok na rozgwieżdżone niebo, wybudował niewielkie obserwatorium astronomiczne.

Spokojne okolice Summit zamieszkiwało wielu artystów i ludzi związanych ze sztuką. Do grona sąsiadów i najbliższych przyjaciół Fangora należał również wybitny architekt i teoretyk architektury Jerzy Soltan. W opublikowanym po śmierci malarza wspomnieniu tak opisuje ten okres synowa architekta – profesor filologii angielskiej na waszyngtońskim uniwersytecie – Margaret Soltan: „W latach 70. Wojtek Fangor i jego żona Magdalena Shummer-Fangor zakupili dom farmerski wraz ze 105 akrami ziemi na północ od Nowego Jorku, około godziny drogi z Albany. Był to wielki biały dom, pełen zakamarków, z ogromnym gankiem z widokiem na staw. Wojtek, który dotychczas mieszkał w Nowym Jorku, kupił farmę i przeprowadził się tam wkrótce po swojej indywidualnej wystawie w Guggenheim Museum”.

Ikoniczne „koła” i „fale” Wojciecha Fangora cechowały nieskomplikowane figury geometryczne, które przenikały się ze sobą w sposób niemający w historii malarstwa precedensu. „Obrazy bezkrawędziowe powstały w okresie, kiedy zajmowałem się współpracą z architektami. Fascynowała mnie wtedy nie tylko funkcja architektury, jej praktyczne konieczności czy estetyczne i historyczne dziedzictwo, ale tajemnicze medium, w którym powstała. Trójwymiarowa przestrzeń, którą można było formować i którą można było penetrować” – opowiadał (Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydlowski, *Atlas Sztuki*, <http://www.atlassztuki.pl/pdf/fangor2.pdf>, s. 6). Przestrzenność w obrazie Fangora osiągnął dzięki zastosowaniu rozmazanego, mgławego konturu, który za Kowalską można nazwać efektem sfumato – Fangor jednak nie stosował go na modłę Leonarda da Vinci, u którego technika ta podkreślała perspektywiczną głębię, lecz odwrotnie: tak, aby obraz wybijał się poza ramy. Istotnie – stworzenie wibrujących, nieuchwytnych przejść z jednej formy w drugą motywowane wynikało z przekonania Fangora, że obraz ma za zadanie „emanować swą powierzchnią na zewnątrz. (...) Współczesny obraz przestał być dziurą w ramie do zaglądania w głąb” (Wojciech Fangor, *Fangor o sobie*, [w:] *Fangor. 50 lat malarstwa, katalog wystawy*, [red.] Zdzisława Tyman, Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa 1990, s. 9). To właśnie dzięki promieniowaniu na zewnątrz, które jednocześnie przyciągało i odpychało, płaskie z pozoru dzieło mogło wejść w przestrzenną relację z widzem. „Pozytywna przestrzeń iluzyna” to koncepcja, która przyświecała malarstwu Fangora do połowy lat 70.

Abstrakcyjne, „bezkrawędziowe” prace o zredukowanej fakturze i często najprostszym, kwadratowym formacie powstały w dużej mierze w Stanach Zjednoczonych, do których Fangorowi udało się przenieść w 1966. Wcześniej odbył już stypendium w Institute for Contemporary Art w Waszyngtonie, był też stypendystą w Berlinie Zachodnim i wykładowcą w angielskim Bath. W USA szybko zainteresowały się nim renomowane galerie sztuki. Nawiązał współpracę z Galerie Chalette z siedzibą na Manhattanie.

Po roku 1972 artysta wrócił do figuracji: rozpoczął cykl „Interface Space” („Przestrzenie międzytworzone”), w którym stopniowe przejścia między abstrakcyjnymi formami zastąpione zostały przenikaniem się humanoidalnych figur. Koła i fale Fangor zamienił na ludzkie twarze. Ta transformacja jego twórczości wynikała ze społecznych obserwacji, a także rosnącego zainteresowania malarza poezją i nowoczesnymi mediami. Jedno z nich, telewizja, miało też wywrzeć decydujący wpływ na jego późniejsze dzieła, do połowy lat 80. Zmiany, jakie zachodziły w twórczości Fangora, nigdy nie były jednak rewolucyjne – składały się na naturalny i przemyślany zarazem proces rozwoju. Szydłowski pisze: „Są artyści, i Wojciech Fangor do nich należy, którzy mimo ciągłych poszukiwań i eksperymentowania zachowują ciągłość ujawniającą się w szczególnej wrażliwości kolorystycznej, wrażliwości na kompozycję, na wybrane sposoby malowania, posługiwania się farbą, pędzlem i płótnem. Obrazy Wojciecha Fangora mimo, że są tak różne, że powstały na przestrzeni blisko osiemdziesięciu lat, zdradzają, że pochodzą spod jednej ręki” (Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor: Mała retrospektywa, [w:] Fangor: Malarstwo / Painting, [red.] Iwona Ziętkiewicz, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2015, s. 26). Przez całą swoją karierę, za pośrednictwem różnego rodzaju działań artystycznych, Fangor pokazywał, że żadnych kategorii nie da się określić w sposób definitywny, a ludzie, zjawiska i pojęcia nieustannie zbiegają się i przenikają.

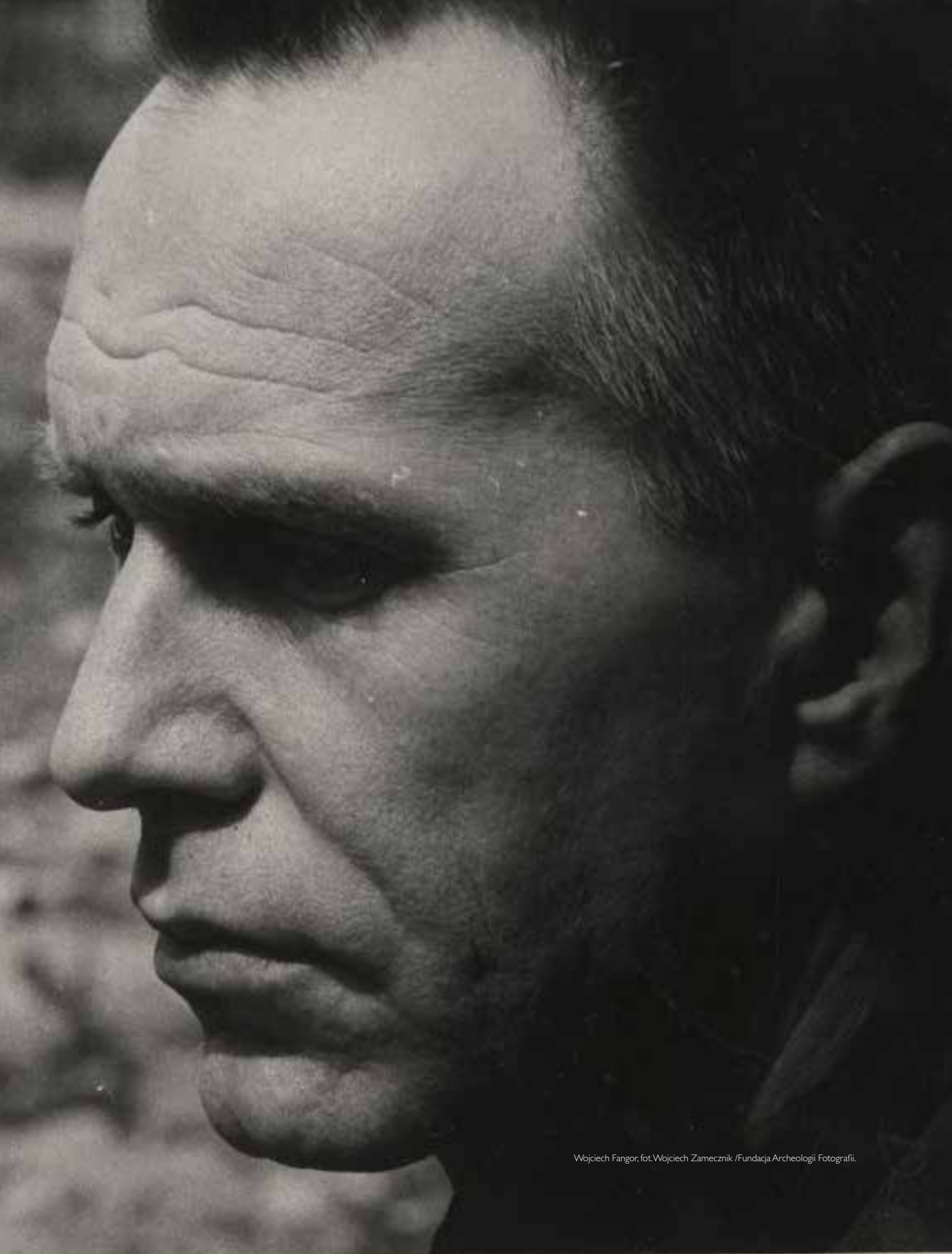
Wojciech Fangor wykształcenie malarskie rozpoczął podczas II wojny światowej – uczył się prywatnie. W pierwszych latach twórczości, w okresie stalinowskim, artysta osiągnął popularność dzięki projektom plakatów. Choć powszechnie uznawany za jednego z tych artystów, którzy proklamowali socrealizm, Fangor niezaprzeczalnie wyrósł ponad konwencję, tworząc w okresie stalinizmu sztukę innowacyjną, a nawet wybitną, która oparła się zapomnieniu. Po odwilży przyszedł czas społecznych przeobrażeń i przewartościowań. Fangor obserwował je bacznie i zastanawiał się, gdzie umiejscowić sztukę w tym natłoku zmian.

Pomogła mu znajomość z architektami: Stanisławem Zamecznikiem, Oskarem Hansenem i Jerzym Sołtanem. Zafascynowały go rozmaite rozwiązania wystawiennicze, kreowanie przestrzeni dla sztuki – przestrzeni rozumianej jako pole swoistej gry pomiędzy dziełem a odbiorcą. Jak sam tłumaczył: „Współpraca z Sołtanem, Hansenem, a nade wszystko ze Stanisławem Zamecznikiem rozbudziła we mnie zainteresowanie przestrzenią jako środkiem i tworzywem do wyrażania treści artystycznych” (Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydłowski, „Atlas Sztuki”, s. 5).

Przełomowe znaczenie dla Fangora, ale także dla sztuki polskiej i światowej w ogóle, miało „Studium przestrzeni”, stworzone we współpracy z Zamecznikiem. Było to pionierskie environment, zbudowane z obrazów Fangora, zaprojektowane tak, by intensywnie angażowało zmysł wzroku odbiorcy przez oddziaływanie na jego relację z całością instalacji. Przede wszystkim to przedsięwzięcie nauczyło malarza rozumieć wystawę sztuki jako dzieło i jednocześnie pojmować prezentację obrazu i sam obraz jako spektakl. Tak opisuje to wydarzenie Bożena Kowalska: „W dniu 31 lipca 1958 roku udostępnione zostało publiczności, jako kolejny pokaz w Salonie Nowej Kultury w Warszawie przy ul. Królewskiej (w miejscu dzisiejszego hotelu Victoria), 'Studium przestrzeni' Wojciecha Fangora. Było to pierwsze na świecie environment, o kilka lat wyprzedzające podobne poszukiwania i osiągnięcia w sztuce amerykańskiej. Ta aranżacja przestrzeni obejmowała 20 płócien, na których namalowane były: na jednych smugi, na innych kształty sferyczne jak półkole czy koła albo jeszcze inne, geometryzowane, proste formy. Wszystkie charakteryzowało zatracenie wyraźnych konturów, niepokojąca wzrok strefa sfumato, występująca pomiędzy formami a ich tłem. Większość tych płócien ograniczona była do barw achromatycznych; w niewielu tylko występowała czerwień bądź żółcień lub niebieski, a także zieleń czy brąz. Przy wejściu do sali postrzegało się jednak tylko biel i czerni namalowanych, mgławicowych kształtów. W głębi nieoczekiwanie i nie bez zdziwienia natrafiały oczy na rzadkie plamy barwnych pól. Płótna rozmieszczone zostały w sposób nietypowy. Część stała na topornych stelażach, część zawieszona była na ścianach, przy czym jedne wysoko, inne nisko, jedne w zagęszczonych grupach i pod różnym kątem wobec siebie, inne – wyosobnione, same w rozległej przestrzeni” (Bożena Kowalska, Iluzyjna przestrzeń pozytywna – odkrycie Wojciecha Fangora, [w:] Wojciech Fangor: Laureat Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2014, [red.] Stefan Szydłowski, Okręg Warszawski Związku Artystów Plastyków, Warszawa 2014, s. 27).



Wojciech Fangor, „Black I”, 1960 r. i „Black IV”, 1959 r. na ekspozycji „15 Polish Painters”, MoMA, Nowy Jork 1961/Archiwum MoMA



16

VICTOR VASARELY (1906 - 1997)

"Firaxo", 1977 r.

akryl/plótno, 94 x 94 cm

sygnowany u dołu: 'Vasarely'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2986 VASARELY | "FIRAXO" |
92 x 92 | 1977 | [sygnatura]' opisany na bieżym: '2986 "FIRAXO" 92 x 92'

cena wywoławcza: 280 000 zł ↑

estymacja: 400 000 - 500 000

OPINIE:

- autentyczność potwierdzona przez Pierre'a Vasarely

POCHODZENIE:

- The Vasarely Center, Nowy Jork

- kolekcja prywatna, USA, od 1979

„Nieodmiennie mówimy o 'naturze', która rozwija się przepięknie w stronę zarówno porządku, jak i wielkości. Najważniejsi artyści do dnia dzisiejszego dostosowują rzeczy do skali człowieka, formując je na własne podobieństwo. W przyszłości jedyny porządek wyznaczać będzie abstrakcja, na wzór relacji między gwiazdami i atomami...”

VICTOR VASARELY, 1955



Obraz „Firaxo” został namalowany w 1977, kiedy kariera Victora Vasarely’ego osiągnęła zenit. Kompozycja podzielona na cztery pola to iluzja przestrzeni, uzyskana przy pomocy geometrii sześcianu. Zwiłokrotnie figure zdają się zarówno wypukłe, jak i wklęsłe, co potęgują kontrastowa kolorystyka i światłocierń. W tym czasie węgiersko-francuski modernista został artystą globalnym, czczonym przez krytyków, podziwianym przez widzów, zapraszany do współpracy przez najważniejsze instytucje. Jak pisała Maria Poprzęcka, „op-art był wszędzie”, a na jego czele stała barwna postać Victora Vasarely’ego. Jego sławę ukoronowało otwarcie muzeum w Aix-en-Provence, a następnie w rodzinnym Peczku.

„Romantyczny astronauta”, jak nazwali go krytycy, był nie tylko jednym z najważniejszych przedstawicieli op-artu, lecz także jedną z najbarwniejszych postaci związanych z dwudziestowieczną sztuką abstrakcyjną. W jego biografii spleta się typowy dla awangardy utopijny optymizm i oryginalne poszukiwania artystycznej perfekcji. Twórca zaczynał swoją edukację od studiowania klasycznych, akademickich form w konserwatywnej Akademii Podolini-Volkmann. Szybko jego horyzont zaczął się jednak zbliżać do poszukiwań awangardowych. Tożsamość Vasarely’ego uformowała się w budapesztańskich warsztatach Műhely – szkole prowadzonej przez Sandora Bortnika, wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu.

W pierwszym okresie swojej twórczości Victor Vasarely projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Sztuka użytkowa stanowiła laboratorium dla jego przyszłych działań artystycznych. To wtedy, w latach 30., zarysowały się główne kierunki poszukiwań malarza: dynamika, geometria i złudzenia optyczne. Daleko mu jednak było do dogmatyzmu: eksperymentował również z figuracją, surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem.

Podobnie jak wszyscy wielcy moderniści, Vasarely widział rzeczywistość jako jednię, pojmowaną w sposób naukowy, doświadczalny. Język abstrakcyjnych form, którym się posługiwał, wywodził się od studiów przyrody i jej empirycznych form. Rytm i porządek natury stanowił archetyp dla geometrycznego schematu kompozycji artysty. Abstrakcyjne kształty oddawały naturę wszechświata i kosmicznego porządku, opisywanego przez matematykę i geometrię. Zainteresowanie astronomią oddawały tytuły prac, m.in. „Vega”, czyli najjaśniejsza gwiazda Łutni.

Ciekawy wątek op-artu odświeżyła Maria Poprzęcka w artykule „Przypomnienie opartowskiej sukienki”, w którym opisała historyczne tło działalności Victora Vasarely’ego. Na powojennej scenie artystycznej we Francji dominowali epigoni „kubizmu, surrealizmu przez taszyzm, zwany też abstrakcją liryczną, czy też sentymentalny mizerabilizm, któremu dopisywano filozoficzne, egzystencjalne treści”. Swoiste novum oferowała galeria Denise René, promująca abstrakcję geometryczną. Miała na celu przywrócenie „jasności, stabilności i ładu” jako remedium na traumatyczne doświadczenie II wojny światowej.

Sztuka geometryczna, znana doskonale od początków XX wieku i obarczona łatką akademizmu, budziła w młodym wówczas Vasarelym bunt. Wtedy właśnie wprowadził do swych obrazów iluzje optyczne, które dawniej stosował w projektach użytkowych. Jego twórczość centralizowała idea wirtualnego ruchu. Nawiązywał do przedwojennych mobili Alexandra Caldera i Marcela Duchampa, czym jeszcze silniej pogłębiał związek z przedwojenną lewicującą awangardą.

Ekspozycja wystawy „Le Mouvement”, Galerie Denise Rene, Paryż 1955



Jean Tinguely, „Méta-Matic No 9”, 1958-59 r.
The Museum of Fine Arts, Houston



„Przyszłość rysuje się jako nowe geometryczne miasto, barwne i słoneczne. Sztuki plastyczne będą w nim kinetyczne, wielowymiarowe, społeczne, bezsprzecznie abstrakcyjne i zbliżone do nauk”.

VICTOR VASARELY

Przedstawicielom op-art nie zależało jednak na fizycznym ruchu, który nadawali swoim dziełom dadaści. Interesowało ich ożywienie powierzchni płótna. Posługiwali się więc formami geometrycznymi odnoszącymi się do fizjologii widzenia i tym samym przesunęli punkt ciężkości dzieła z autora na odbiorcę. Obcy był im mit arcystwórcy i jego ekspresji; hołdowali nauce i technice, czego dowodziło skonstruowanie „Mathematics” – zaprezentowanej na wystawie „Le mouvement” rysującej maszyny w postaci robota, wykonującego prace na papierze przy użyciu flamastra. Vasarely uważał, że nie maluje, lecz programuje swoje dzieła, posługując się stworzonym przez siebie systemem.

Choć gigantyczny sukces nurtu op-art wkrótce doprowadził do zbanalizowania innowacyjnych rozwiązań jego pionierów, motorem działań artystycznych Victora Vasarely'ego pozostało utopijne marzenie o „nowym, wspaniałym świecie”. Podobnie jak Duchamp, wierzył, że to widzowie tworzą obrazy, a zarazem uznawał zbawczą rolę sztuki. Do końca życia pozostał prawdziwym modernistą, który podzielał wiarę dawnych awangard w uniwersalność języka abstrakcji, opartego na racjonalistycznych systemach.

17

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief nr 35, 1970 r.

akryl, relief/płyta pilśniowa, 53 x 53 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 35 - 1970 | H. Stażewski'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Galerii Foksal w Warszawie

cena wywoławcza: 220 000 zł ↑
estymacja: 300 000 - 500 000

POCHODZENIE:

- galeria Foksal, Warszawa, lata 70. XX w.
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- "350 km szybkiej jazdy samochodem", Galeria Foksal,
Warszawa 10.06.-15.10.1988

„(...) gdy jest się zdominowanym przez kolor, odczuwa się przez naskórek tonację własnego wewnętrznego ja, warunkującego uczucia z góry predestynowane do tworzenia struktury obrazu. Dostrzeganie dystansu pozwala widzieć powiązania barw, wyzwolone z obowiązującej logiki – doktryny”.

HENRYK STAŻEWSKI, 1974





Prezentowany relief należy do ikonicznej serii prac Henryka Stażewskiego z przełomu lat 60. i 70., kiedy wielki awangardzista prowadził badania nad zmatematyzowaniem praw rządzących barwami spektrum. „Znowu zaczynam od rzeczy najprostszych – pisał. – Wykorzystuję w malarstwie poglądowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu barw – bąka. Przechodzę stopniowo od barw zimnych do ciepłych, według ich długości fal, od barw czystych do szarych. (...) mechanicznie zastosowanie praw matematyki i fizyki w obrazie jest pożyteczne, ale nie jest wystarczające” (Henryk Stażewski, W sztuce interesowały mnie zawsze formy najprostsze..., „Odra” 1968, nr 2, s. 63). Powstające wtedy obrazy nie zdradzają już zainteresowania przestrzenią: składają się z uszeregowanych pionowo i poziomo kwadratów. Ładnowska pisała o serii: „Obraz możliwy ustępuje miejsca formie obiektywnej, serialnej, mechanicznej, wolnej od indywidualnego gestu, multiplikowanej, pozbawionej napięcia kierunkowego, dynamiki. Jest to forma bez granic, lecz ujęta w surowy system, próba uczynienia systemu artystycznego z metafizycznej idei kwadratu” (Janina Ładnowska, Sztuka wolnego ładu, [w:] Henryk Stażewski 1899-1988. W setną rocznicę urodzin, [red.] Janina Ładnowska, Zenobia Karnicka, Jadwiga Janik, Łódź 1994, s. 24).

U progu lat 70. kolor staje się decydujący i osiąga swoiste apogeum w całej twórczości autora w akcji „9 promieni światła na niebie” (1970). Być może wyrażał w niej tęsknotę za irracjonalną intuicją, niesprecyzowaną energią, która wykracza poza logikę symetrii i geometrię kwadratu. Teksty twórcy, równoległe do jego działalności plastycznej, w tej dekadzie nie były artystycznymi manifestami, ale dowodem na poszukiwanie siebie. Awangardzista odnajdywał się w tradycji artystów-myślicieli-poetów, słuchających swojego umysłu i duszy dużo bardziej, niż innych. W swych wyborach artystycznych często kierował się intuicją. Stąd też w jego dziełach powstających ówczesnie pojawia się wiele formalnych „niedomknięć”, zakłóceń czy nawet niepokoju.

To, co niejasne i intuicyjne, sprzęgało się w twórczości Stażewskiego z tym, co proste, geometryczne i jasne. Lata 70. były czasem, kiedy artysta jeszcze intensywniej uprawiał kult arcymodernistycznej, przedwojennej awangardy. Malarz należał do głównych uczestników wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi „Grupa a.r. – 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej”. Utrzymywał, że został wierny programowi Bloku tak, jak go rozumiał Strzemiński. Jak głosił manifest zawarty w katalogu I Wystawy Nowej Sztuki w Wilnie z 1923, celem awangardy jest: (1) oczyszczenie plastyki z obecnych jej zadań „literackich, historycznych, mistycznych, pseudoklasycznych, muzycznych, anatomicznych”; (2) odrzucenie subiektywizmu i indywidualizmu w sensie wyrażania osobistych doznań i wzruszeń na rzecz „bezwzględnego obiektywizmu formy”, osiąganego na drodze dyscypliny, ekonomii i mechanizacji procesu twórczego; (3) odrzucenie pojęcia estetyki tradycyjnej na rzecz nieustannej odkrywczości form, upraszczania środków i doskonałości techniki. O dualizmie intuicji i obiektywizmu w postawie artystycznej Henryka Stażewskiego w latach 70. Janina Ładnowska pisała, że były to „badania sprawdzalności geometrii” rozumianej jako coś, co „łączy sztukę różnych epok, jest wrodzoną w oku człowieka miarą, pozwalającą ustalić stosunki i proporcje”. Poprzez wiarę w geometrię twórca paradoksalnie nawiązywał kontakt z tym, co nierealistyczne i nieperspektywiczne, poszukując – jak określił Ryszard Stanisławski – drogi ku porządkowi idealnemu. Mimo wierności przedwojennym poglądom nie był Stażewski ortodoksyjnym modernistą. Nie pozostawał obojętny na świat zmieniający się wokół niego, gdyż – jak sam twierdził – „Sztuka abstrakcyjna (...) jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wycuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki”.

18

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief nr 28, 1978 r.

akryl/plyta pilśniowa, 60 x 60,5 cm

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

cena wywoławcza: 50 000 zł[†]

estymacja: 80 000 - 120 000

POCHODZENIE:

- Galeria Foksal w Warszawie, depozyt
- kolekcja prywatna, Polska

Jednym z najważniejszych artystycznych wyzwań Henryka Stażewskiego w latach 70. było działanie w obszarze koloru – wiązanie barw w harmonie i kontrasty. Prezentowany Relief nr 28 z 1978 należy do cyklu prac, w których przez jednolite tło kompozycji przebiegają pasy skontrastowanych barw. Badając naturę barw, twórca porządkował je w wiązki jakby kolorowych promieni lub smug tęczy. Obrazy te aż po schyłek lat 70. stanowiły jeden z nurtów nieustannych doświadczeń malarza, na który sumowało się wiele z poprzednich. W kompozycjach tych fascynują siłą i jaskrawością koloru, wydobytego z natury i zszytowanego albo wybranego swobodnie i zestawionego z innymi.

Zadziwia też lakoniczność kreski, która – jak pisała Bożena Kowalska, jest siłą „najprostszą i wyznaczającą przestrzeń nieskończoności. Wydaje się – kontynuowała – jakby w tych ostatnich latach wewnętrzną potrzebę artysty intelektualnego rygoru, analitycznej docieklivosti i dyscypliny formalnej spełniały, skłaniające widza do kontemplacji, ascetyczne obrazy kreskowe i białe, w których wszystkie barwy widma skupiają się w jeden promień świetlny. Natomiast cykle barwnych jego dzieł stanowią odejście od wszelkich sztywnych programów. (...) nie jest to już ten surowy rygor nadto ortodoksyjnej młodości” (Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Warszawa 1985, s. 37).



HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief nr 30, 1976 r.

olej, relief/płyta pilśniowa, 43,5 x 43,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 30 | 1976 | H. Stażewski'
na białym nalepka z opisem pracy w języku niemieckimcena wywoławcza: 30 000 zł[†]

estymacja: 45 000 - 90 000

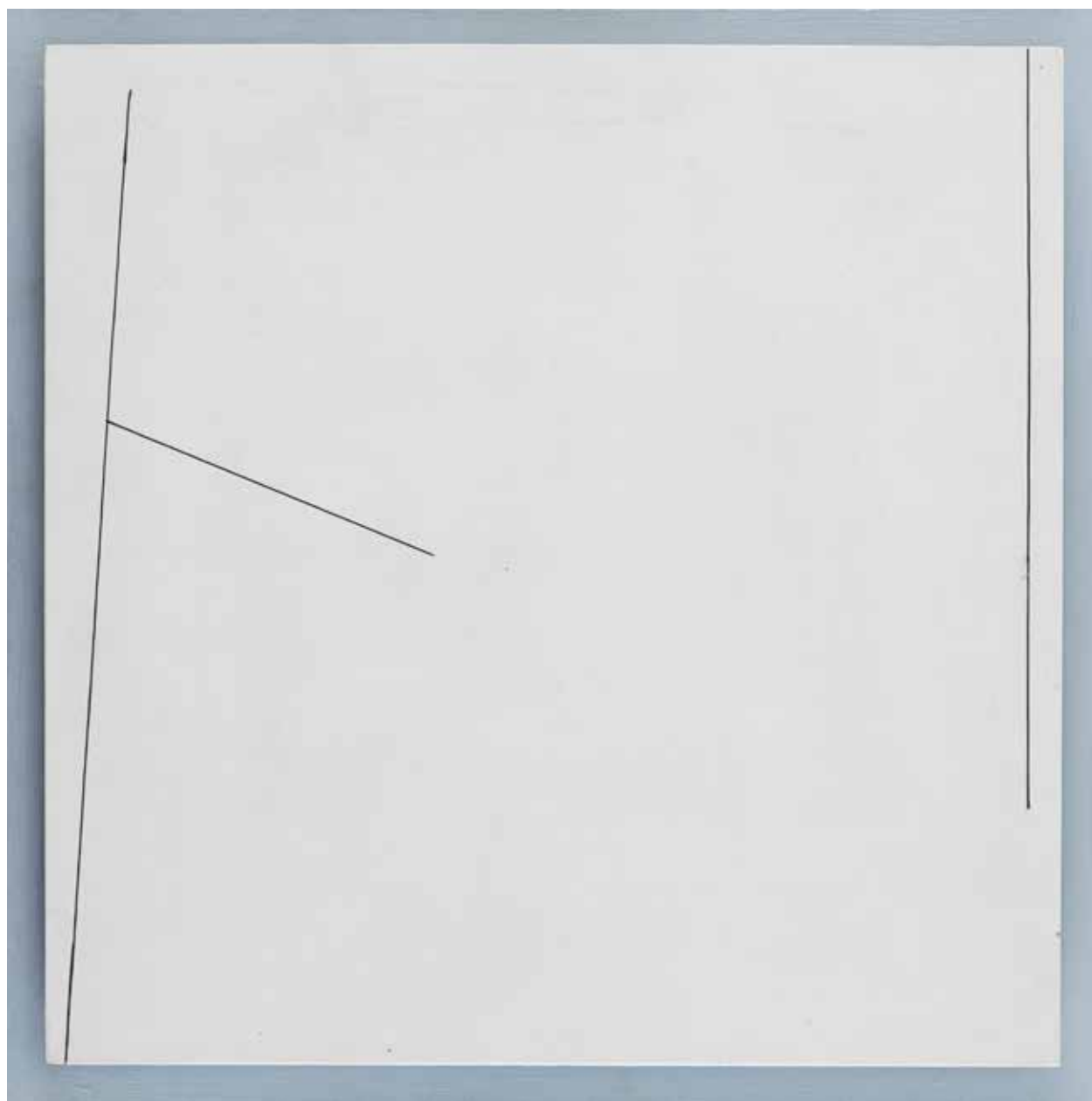
POCHODZENIE:

- Galerie Hoffman
- kolekcja prywatna, Polska

„Henryk Stażewski nawiązał bardzo szczególny dialog z rzeczywistością nierealistyczną, niemimetyczną, nieperspektywiczną. Maluje białe obrazy z siatką czarnych linii. Niekiedy są to gęste układy równoległych linii, lekko przesuniętych względem siebie lub trąconych, jakby były strunami. Czasem jedna linia przecina powierzchnię, tworząc trudne do zdefiniowania układy geometryczne, czasem linie umykają ukosem na brzegi obrazu. W obrazach tych Stażewski podejmuje wielki mit współczesnej kultury, pasjonujący wielu artystów – poszukiwanie porządku w chaosie. Inspiracją były nieuporządkowane, przedwiosenne krajobrazy. Problem porządku i przypadku podejmował François

Morellet, zajmował się nim Ryszard Winiarski, także Kenneth Martin, Herman de Vries. Winiarski i Martin swoje poszukiwania opierali na metodycznych działaniach – na przykład rzut kostką, przypadkowy wybór liczb, Herman de Vries rozsypywał zapalki. Choć czasem efekt Martina i Stażewskiego jest podobny, kiedy wiązki linii zagęszczają się lub swobodnie rozsypują – Stażewski nie powierzał artystycznych wyborów działaniom spoza artystycznego pola. Raczej odczytywał cienie...”

JANINA ŁADNOWSKA, SZTUKA WOLNEGO ŁADU, [W:] HENRYK STAŻEWSKI 1899-1988. W SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN, [RED.] JANINA ŁADNOWSKA, ZENOBIA KARNICKA, JADWIGA JANIK, ŁÓDŹ 1994, s. 25)



20

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"E-I", 1977 r.

akryl/plyta pilśniowa, 37,2 x 37,2 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E-I Winiarski 77'

poniżej pola obrazowego legenda wyniku rzutu monetą

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E-I | ACCIDENTAL | COURSE
| MUTABLE LOT - | COIN / HEADS | TAILS | Winiarski 77'

na odwrociu dwie nalepki wywozowe DESA

cena wywoławcza: 40 000 zł [†]

estymacja: 70 000 - 150 000

POCHODZENIE:

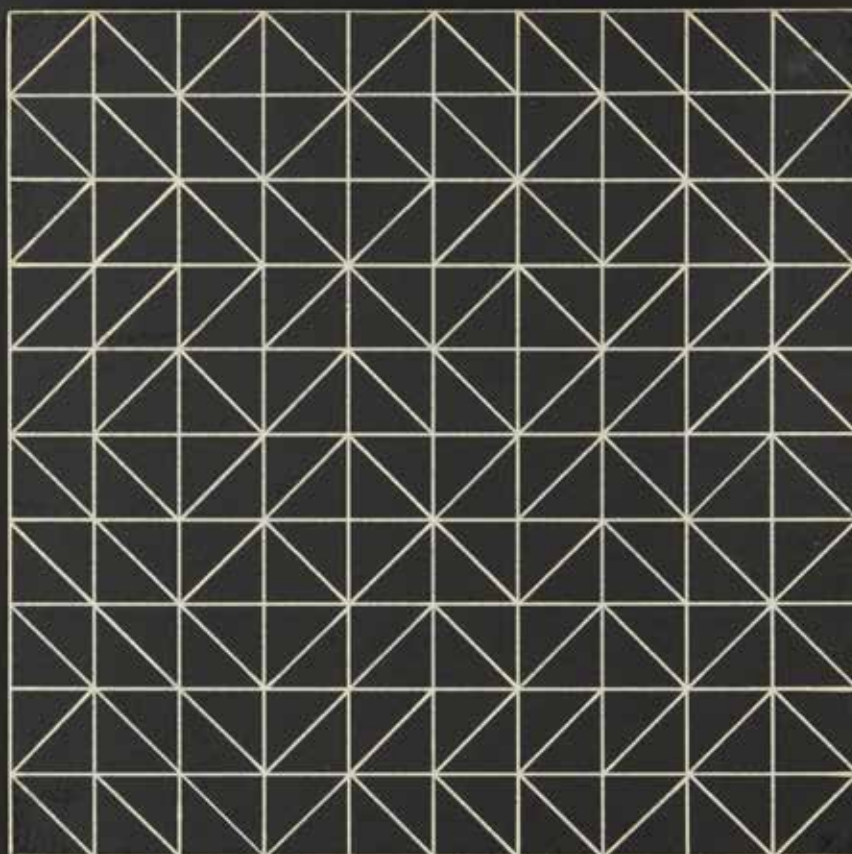
- Galerie Hoffmann
- kolekcja prywatna, Niemcy
- Lampertz, Kolonia, 2014
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Art Basel, Bazylea, sierpień 1977

OPINIE:

- autentyczność potwierdzona przez spadkobierców artysty



□ Heavy □ Grid (Grid)

E-1 Wm. 1977



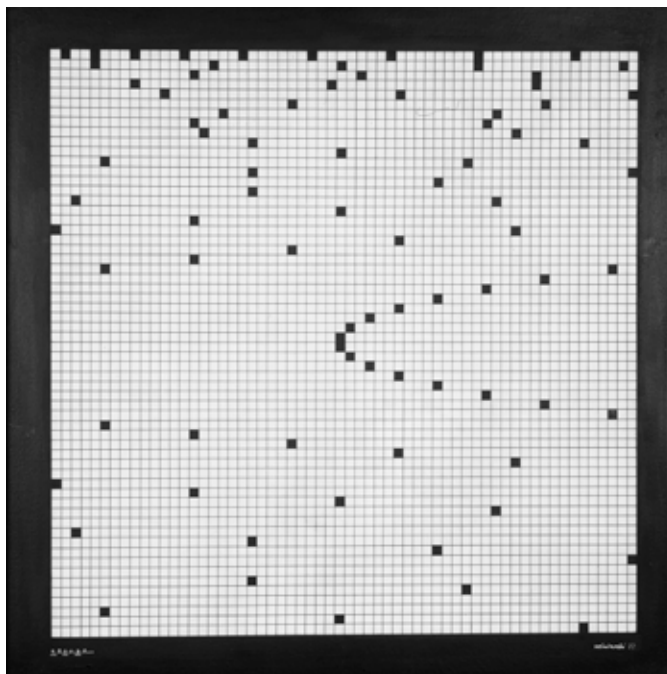
Ryszard Winiarski, fot. Hendrik Jan van Brandwijk/Fundacja Rodziny Staraków

Prezentowana praca należy do rzadkich kompozycji, w tworzeniu których Ryszard Winiarski zastąpił czarne kwadraty skreśleniami podyktowanymi przypadkiem: układ poszczególnych fragmentów białej siatki – wybór linii prostej bądź ukośnej – zdefiniował wynik rzutu. Praca była prezentowana podczas targów Art Basel w 1977 roku.

Podobnie jak w całej twórczości Ryszarda Winiarskiego, tworzeniu „E-I” przyświecały zasady systematyczności i obiektywizmu. Do połowy lat 80. artysta starał się oczyścić swoje prace z emocjonalności, opierając je na matematycznych zasadach i aleatoryce. Naukowość, na której bazuje jego sztuka, wynikała w dużej mierze z jego wykształcenia. W latach 1953-59 studiował na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej Politechniki Warszawskiej, później kształcił się na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, na której związkami nauki i sztuki zafascynował się dzięki seminarium profesora Mieczysława Porębskiego. Winiarski zaczął pojmować sztukę jako grę znaczeń i rozpatrywać ją jako doświadczenie naukowe, przedmiot kalkulacji i chłodnej analizy.

Lata 60., kiedy kształtowała się koncepcja pracy artystycznej artysty, były czasem eksplozji kreatywności, eksperymentacji i powstania wielu neoawangardowych idei. Narodziła się też wówczas sztuka konceptualna, której prekursorem można nazwać właśnie Winiarskiego – jego koncepcje wypracowane w tym okresie wyprzedziły myśl konceptualistyczną propagowaną na Zachodzie przez Solę LeWitta. W swojej pracy magisterskiej twórca zaproponował teorię programowania obrazów, a na praktykę przełożył ją w serii zatytułowanej „Próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”. Swoje poglądy artysta prezentował w tamtym czasie także na Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach. Unikatowość rozumienia sztuki i brak precedensu dla programu teoretycznego Winiarskiego sprawiły, że dołączył on do grona polskich twórców, którzy zyskali rozgłos po przeciwnej stronie żelaznej kurtyny. Jego prace wystawiano między innymi na Biennale w São Paulo (1969), Biennale Konstrukttywizmu w Norymberdze (1969 i 1971) i monachijskiej edycji festiwalu „Konstrukcja w procesie” (1985).

Za podstawę tworzenia Winiarski uważał połączenie czynników przypadku i programu. Pragnienie ich syntezy pochodziło z refleksji filozoficznej o współistnieniu determinizmu i indeterminizmu w losach świata. Stanowiło to niezmiennie sedno różnych eksperymentów prowadzonych przez artystę od początku do końca kariery. Jego obrazy były produktem programu – czyli zestawu danych – oraz zdarzenia przypadkowego, jak rzut monetą czy seria liczb z tabeli giełdowej. Artysta ustalał pewne zasady, jak na przykład wielkość części składowych kompozycji i miejsce jej rozpoczęcia w przestrzeni obrazu, przy czym podstawowym elementem każdego dzieła czynił kwadrat. Po takim zaprogramowaniu pozostawiał kształt pracy losowi. Winiarski skupiał się na wypracowaniu metody, jego zainteresowanie skupiało się na procesie i tam też się kończyło: finalny efekt estetyczny miał dla niego znaczenie drugorzędne. Dzieła artysty należy rozumieć jako zapis swoistego naukowego eksperymentu; sam autor wolał nie nazywać ich „obrazami”.



Ryszard Winiarski, „I.1.2.1.3.1...”, 1977 r., Kolekcja Zachęty Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa

21

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

Seria czterech prac z cyklu "Gra 5 x 5", 1981 r.

"Ninth Game 5 x 5"

"Tenth Game 5 x 5"

"Twelfth Game 5 x 5"

"Fourteenth Game 5 x 5"

akryl/płyta pilśniowa, 37 x 37 cm

sygnowane, datowane i opisane u dołu

sygnowane, datowane i opisane na odwrociu

cena wywoławcza: 95 000 zł [†]

estymacja: 200 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- Galerie Hoffman
- kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:

- autentyczność potwierdzona przez spadkobierców artysty

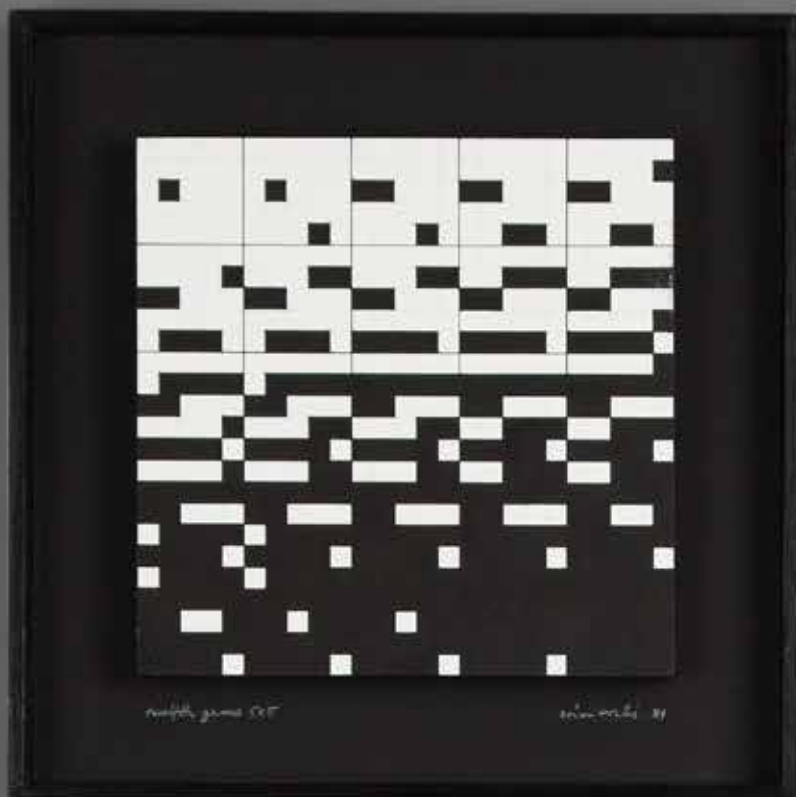
„Kiedy zaczynałem przygodę ze sztuką, nie znałem innych artystów, którzy zajmowaliby się podobnymi problemami, za to na terenie teorii informacji zetknąłem się z działaniami strukturyzującymi obraz, choć były one, rzecz jasna, podejmowane dla zupełnie innych celów”.

RYSZARD WINIARSKI W ROZMOWIE Z JERZYM OLKIEM, PORZĄDEK W PRZYPADKU,
CZYLI O WINIARSKIM, [W:] RYSZARD WINIARSKI. PRACE Z LAT 1973-1974, [RED.] JÓZEF GRABSKI, ISKRA, KRAKÓW 2002, s. 18











Ryszard Winiarski nie chciał się identyfikować z żadnym nurtem; sam twierdził, że nie czuje przynależności do konstruktivismu, z którym niekiedy porównywano jego dzieła. Podkreślał, że w sztuce zarówno dawnej, jak i współczesnej trudno było mu znaleźć analogie do swoich poszukiwań. Odnajdywał je raczej w postępie nauki – przede wszystkim w nowoczesnych technologiach informacyjnych. Jednakże Winiarski nie czerpie jedynie z naukowości: równie ważny aspekt jego twórczości to jej przypadkowość, wprowadzana zazwyczaj w najprostszej formie, obywatel się bez technologii. Rzut monetą czy kostką to przecież gry losowe znane od stuleci.

Historia świadomego wykorzystywania przypadku w sztuce sięga początku XX wieku. Zdawali się na niego przede wszystkim dadaści, jak Tristan Tzara czy Marcel Duchamp. Jean Arp pozwalał na przykład, by papierowe kwadraty, wyrzucone z jego dłoni, same ułożyły się w finalną kompozycję kolażu. Kilkadziesiąt lat później twórcy ze środowiska Fluxusu, nawiązując do odważnych działań dadaistów, również pozwalali losowi kształtować ich dzieła plastyczne. Słynny brytyjski artysta, Kenneth Martin, tworzył prace abstrakcyjne, które – podobnie jak u Winiarskiego – opierały się na połączeniu losowości i zaplanowania. Z kolei u Holendra Hermana de Vriesa przypadek jest metodą osiągnięcia jak największego obiektywizmu. Z Martinem i de Vriesem Ryszarda Winiarskiego zestawiała nawet Janina Ładnowska w katalogu wystawy Henryka Stażewskiego z 1994. To de Vries zarekomendował Winiarskiego do udziału w sympozjum w holenderskim Gorinchem w 1974. Udział w tym prestiżowym wydarzeniu pozwolił Polakowi zaprezentować się przed międzynarodową publicznością.

Winiarski jest spośród artystów pracujących z przypadkiem tym, który najbardziej fascynuje się cyfryzacją, przepływem informacji oraz rosnącej maszynizacji różnorodnych zjawisk. Dlatego tak bardzo zależy mu na istocie procesu powstawania sztuki. Do wielu dzieł dołączał tytuły i opisy z dokładnym objaśnieniem ich genezy. Prezentowane prace to wynik serii gier losowych. Rezultat każdej z nich definiuje kolejność i układ kwadratów w jednym obrazie. Podobne prace można obecnie zobaczyć na wystawie Winiarskiego „Event – Information – Image” w Palazzo Bollani, towarzyszącej 57. Biennale Sztuki w Wenecji.

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

22

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

Przypadek w grze 4 x 4, 1981 r.

akryl/deska, 68 x 4 x 2,3 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'chance | vertical | game | 4 x 4 | winiarski | 81'

cena wywoławcza: 15 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- Galerie Hoffman
- kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:

- autentyczność potwierdzona przez spadkobierców artysty



JÓZEF ROBAKOWSKI (ur. 1939)

Z cyklu "Kąty energetyczne", 1975/2003 r.

akryl/plótno, 70 x 70 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'z cyklu: KĄTY ENERGETYCZNE | 1975-2003 | J. Robakowski'

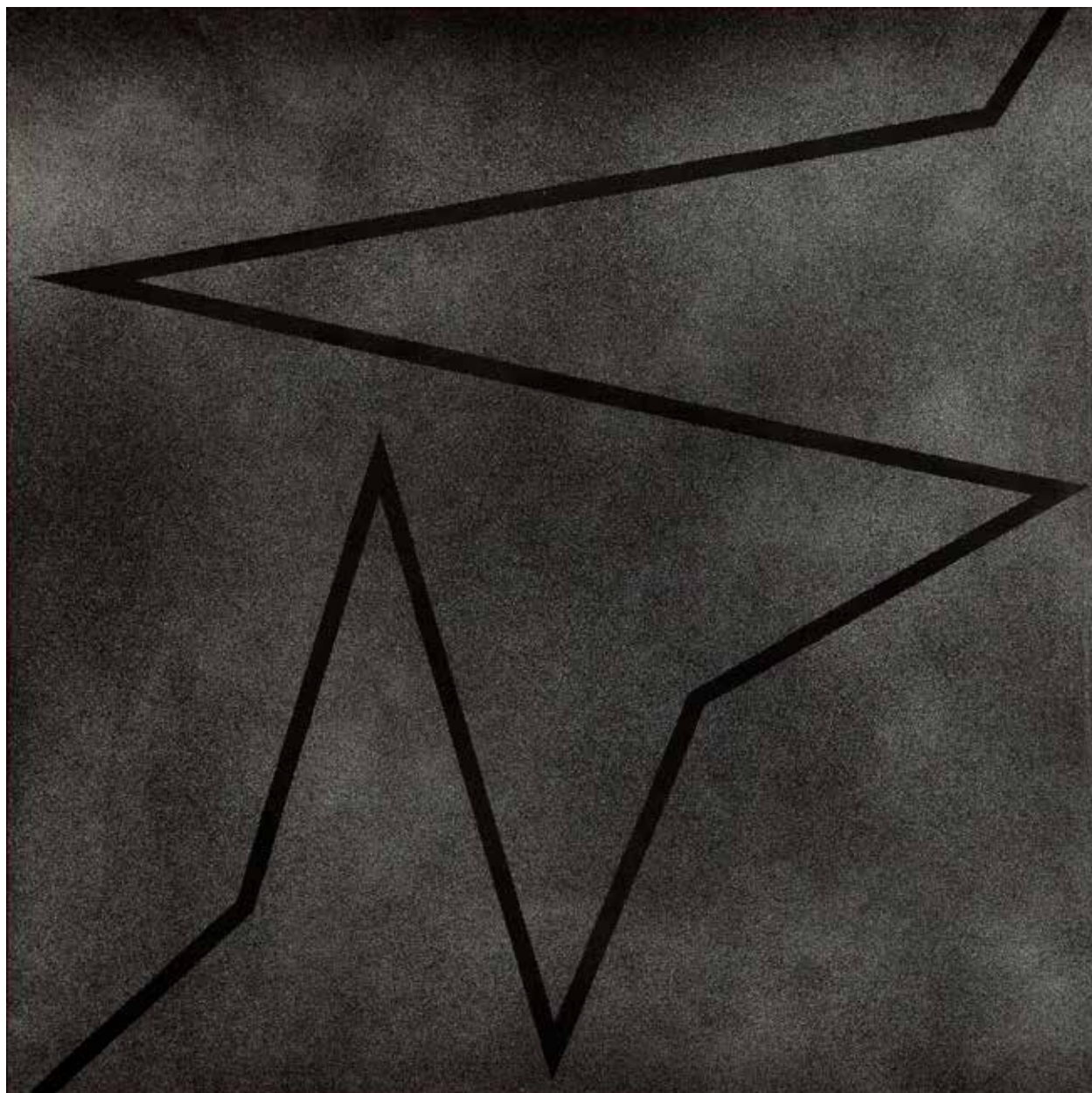
opisany i datowany na odwrociu: 'z cyklu: "KĄTY ENERGETYCZNE" | 1979-1989 | J. Robakowski | www.robakowski.net'

cena wywoławcza: 12 000 zł[†]

estymacja: 15 000 - 35 000

Cykl „Kątów energetycznych” Robakowski realizował od 1975 roku przez kolejne 30 lat. Był on wyrazem rozważań nad problemem istnienia kątów jako kategorii geometrycznej, mającej bezpośrednie przełożenia na ludzkie stany emocjonalne. Dla Robakowskiego tytułowy „kąt” stał się osobistym fetyszem, swoistym znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Artysta pisał: „Mam intuicję, że dysponując trzema kątami uda mi się w dowolny sposób narzucić je na tzw. RZECZYWISTOŚĆ, ale też na moją motoryczność biologiczną. Dzięki takiemu zabiegowi pragnę spowodować coś w rodzaju napięcia energetycznego. To NAPIĘCIE ma być sensem tej absurdałnej pracy, czyli sposobem nadania własnej artykulacji niezależnie istniejącej już ode mnie materii”.

Napięcie, o którym pisze Robakowski, nieodłącznie wiąże się z rytmem. Potwierdza to obecność „Kątów energetycznych” na wystawie w Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie „140 uderzeń na minutę. Kultura rave i sztuka w latach 90. w Polsce” (22.07 – 27.08.2017). Choć może się takowa wydawać, interpretacja działalności twórczej Robakowskiego przez pryzmat eksperymentalnej muzyki elektronicznej i jej kultury nie jest ani nowa, ani zaskakująca. Będąc pionierem sztuki eksperymentalnej, artysta łączył to, co wizualne, z tym, co audialne. Przykładem może być film z 1971 „Prostokąt dynamiczny”: konceptualna animacja wraz z muzyką Eugeniusza Rudnika, inżyniera i reżysera dźwięku, kompozytora i pioniera muzyki elektronicznej w Polsce.



24

JULIAN STAŃCZAK (1928 - 2017)

"Folding Secrets", 1967 r.

akryl/plótno, 76 x 76 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramie: 'JULIAN STANCZAK

"FOLDING SECRETS" 1967'

na odwrociu dedykacja: 'To Mat | Julian Stańczak 1968'

cena wywoławcza: 120 000 zł

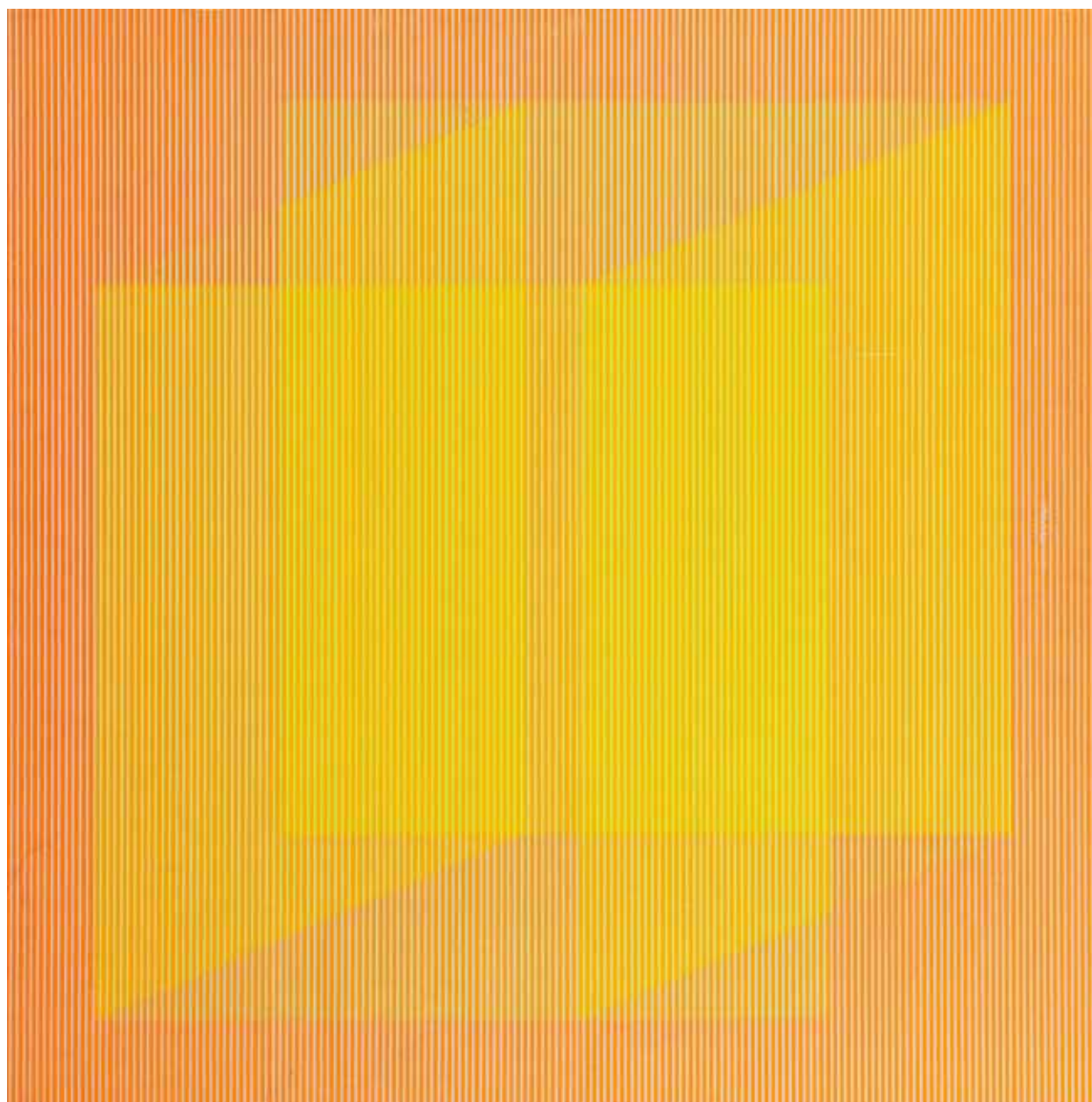
estymacja: 200 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja Matthew Wysockiego
- Dom Aukcyjny Skinner, 2013
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

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



Ekspozycja wystawy „Julian Stanczak - The Life of the Surface.
Paintings 1970 – 1975”, Mitchell-Innes, Nash New York, 2017



„Folding Secrets” powstały w 1967, kiedy Julian Stańczak właśnie wkroczył w apogeum swojej wielkiej kariery. A rozpoczęła się ona w 1964, gdy jego wystawę w Ohio zobaczyła nowojorska marszałka Martha Jackson. Zupełnie odmienne od abstrakcyjnego ekspresjonizmu, modnego w tamtym czasie, a w Europie nazywanego tasyzmem, precyzyjnie wykonane i gładkie prace artysty bardzo się wyróżniały i stanowiły prawdziwy „powiew świeżości”. Zafascynowana Jackson jeszcze w tym samym roku zorganizowała Stańczakowi wystawę w swojej galerii w Nowym Jorku i nadała jej nazwę „The Optical Paintings”. Obrazy oparte na rytmie poziomych i pionowych pasów, które młody malarz z Polski aranżował w wibrujące układy, przyniosły mu sławę, przez co stał się częścią jednego z najważniejszych zjawisk w historii XX-wiecznej



sztuki: malarstwa optycznego. To właśnie od nowojorskiej wystawy Stańczaka wzięła się nazwa op-art, a on sam stał się prekursorem tego nurtu w latach 60.

Wkrótce, jak pisała Maria Poprzęcka, op-art był „(...) wszędzie. Były opartowskie wystawy, sukienki, tkaniny, biżuteria, naczynia, pościel, gadzety, plakaty, reklamy...” (Maria Poprzęcka, Przypomnienie opartowskiej sukienki, [w:] Abstrakcja i kinetyka, katalog wystawy w Atlasie Sztuki, 19.06-13.09.2009, s. nlb). Niezbywalną pozycję nurtu na międzynarodowej arenie sztuki ostatecznie ugruntowała wystawa „The Responsive Eye”, zorganizowana w 1965 w słynnym Museum of Modern Art w Nowym Jorku, na której znalazły się prace Juliana Stańczaka.

Paradoksalnie, Stańczak nigdy nie utożsamiał się z op-artem. Mówił: „Nie uważam się za 'ojca op-artu', nienawidziłem tytułu mojej pierwszej solowej wystawy”. Jego dzieła abstrakcyjne nie miały łudzić oka, lecz stanowić emocjonalny zapis codziennych wrażeń zmysłowych. Artysta za pomocą prostych form geometrycznych – kwadratów, prostokątów i kół – przekazywał odbiorcom złożony świat swoich własnych przeżyć. Ich pełne zrozumienie jest możliwe dzięki spokojnemu, kontemplacyjnemu obcowaniu z obrazem. Sztuka ta ma narracyjny charakter: zachęca widzów do kontaktu z wewnętrznym światem przeżyć twórcy i odczytywaniem jego historii w linearny sposób.

Główną inspiracją autora „Folding Secrets” stało się wnikliwe studio-
wanie natury i relacji kolorystycznych występujących w obserwowanej rzeczywistości. W realizacjach tych widać również inspirację dźwiękiem – spójność poszczególnych elementów kompozycji, ich złożoność i współbrzmienie nawiązują do stabilnej linii melodycznej w utworze muzycznym. Artysta mówił o swojej sztuce: „Przede wszystkim interesuję się kolorem – energią różnych długości fal świetlnych i ich przeciwieństwem. Podstawowym zadaniem koloru jest zrodzenie światła. Ale światło nieustannie się zmienia: jest nieuchwytnie. [W swojej pracy] wykorzystuję energię tego przepływu, gdyż oferuje mi on plastyczność akcji na powierzchni płótna... Kolor jest abstrakcyjnym, uniwersalnym – ale też osobistym i prywatnym doświadczeniem. Przede wszystkim oddziałuje na nasze emocje, nie zaś logikę, tak jak rzeczy namacalne”.

Różnicę pomiędzy twórczością Juliusza Stańczaka a innymi przedstawicielami op-artu rozpoznał już w latach 60. słynny krytyk Donald Judd. Dostrzegł on w dziełach polsko-amerykańskiego artysty ekspresję angażującą widza zupełnie obcą tym malarzom, którzy skupiali się na eksperymentach formalnych.

Donald Judd widział twórczość Stańczaka przez pryzmat jego niebywałej biografii. Urodzony w małej miejscowości w Polsce, jeszcze jako dziecko został wywieziony wraz z rodziną na Syberię, gdzie wkrótce stracił władzę w prawej ręce. Pomimo niepełnosprawności udało mu się zbiec. W wieku 14 lat dołączył do armii i zdezerterował. Przebył drogę przez Bliski Wschód, południową Azję i Afrykę, by wreszcie udać się najpierw do Wielkiej Brytanii, a następnie do USA. Artysta, podobnie jak wielu innych, odcinał się od traumatycznej przeszłości. Aczkolwiek cytowana Maria Poprzęcka zauważyła, że sztuka geometryczna głęboko łączyła się z wojną jako programowe poszukiwanie „jasności, stabilności i ładu”, który miał położyć kres wspomnieniu o okrutnej przeszłości.

25

JULIAN STAŃCZAK (1928 - 2017)

"Centered Duality Low", 1981/1982 r.

akryl/plótno, 76,2 x 76,2 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 81-82'

sygnowany, opisany i datowany na blejtramie: 'JULIAN STAŃCZAK
"CENTERED DUALITY - RED "I" 1981-82'

cena wywoławcza: 95 000 zł

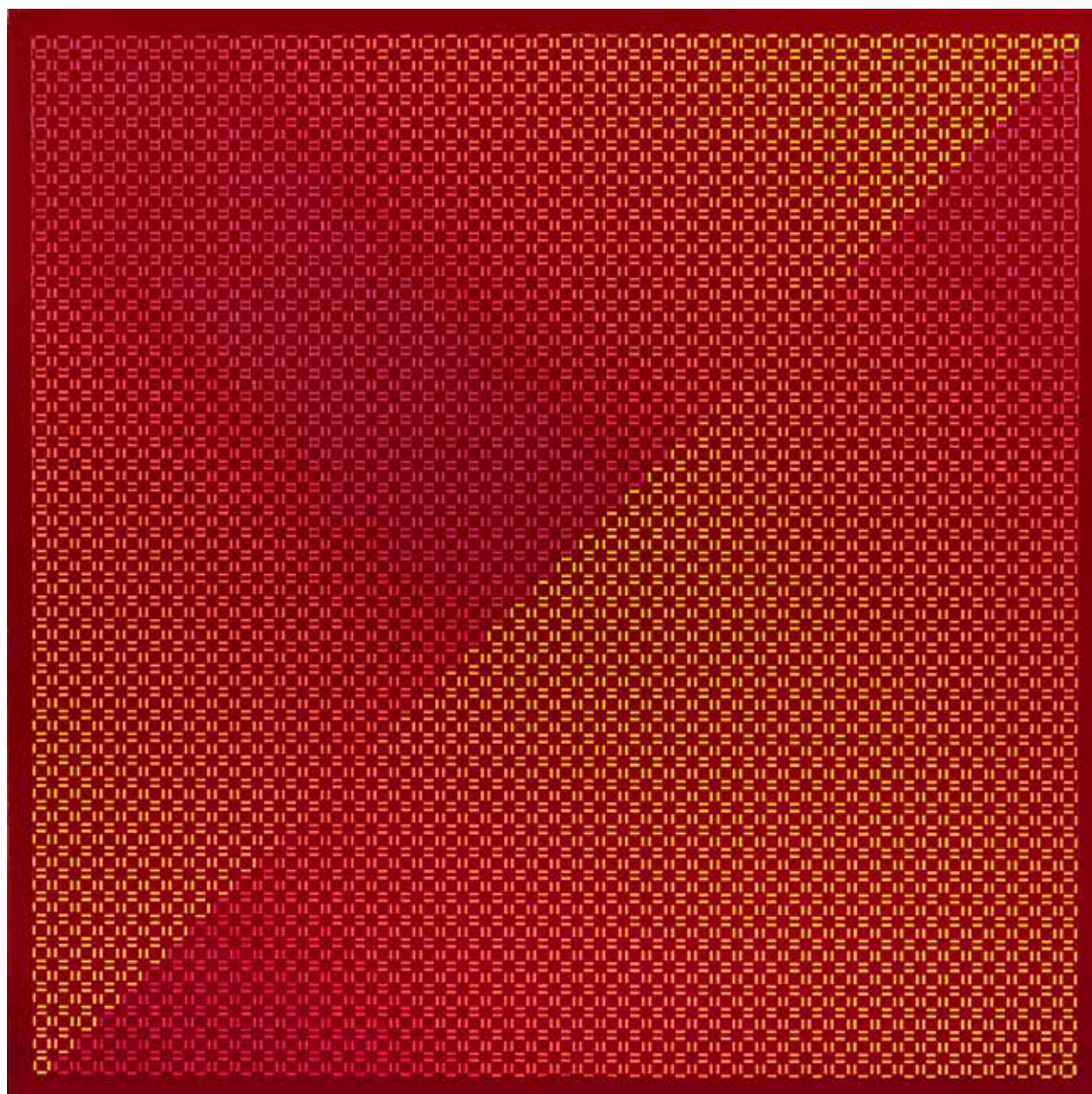
estymacja: 150 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- Danese/Corey Gallery, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska
- Desa Unicum, 2014
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji,
Warszawa 2014, s. 235 (il.)



26

RICHARD ANUSZKIEWICZ (ur. 1930)

"Triangulated Orange", ed. 21/50, 1977 r.

akryl, szablon/płyta, 212 x 122 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'ANUSZKIEWICZ 21/50 1977'
na odwrociu pieczęć z monogramem autorskim oraz
pieczęć: '©RICHARD ANUSZKIEWICZ - 1977' i numer '23'

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty, 1978
- kolekcja prywatna, Nowy Jork
- kolekcja instytucjonalna, Polska od 2013

„Eksperymentalny charakter mojej pracy polega na badaniu oddziaływania koloru o pełnej intensywności w momencie zestawienia z jego przeciwieństwem. Interesują mnie optyczne zmiany, które są tego rezultatem oraz dynamika zmian koloru pod wpływem światła”.

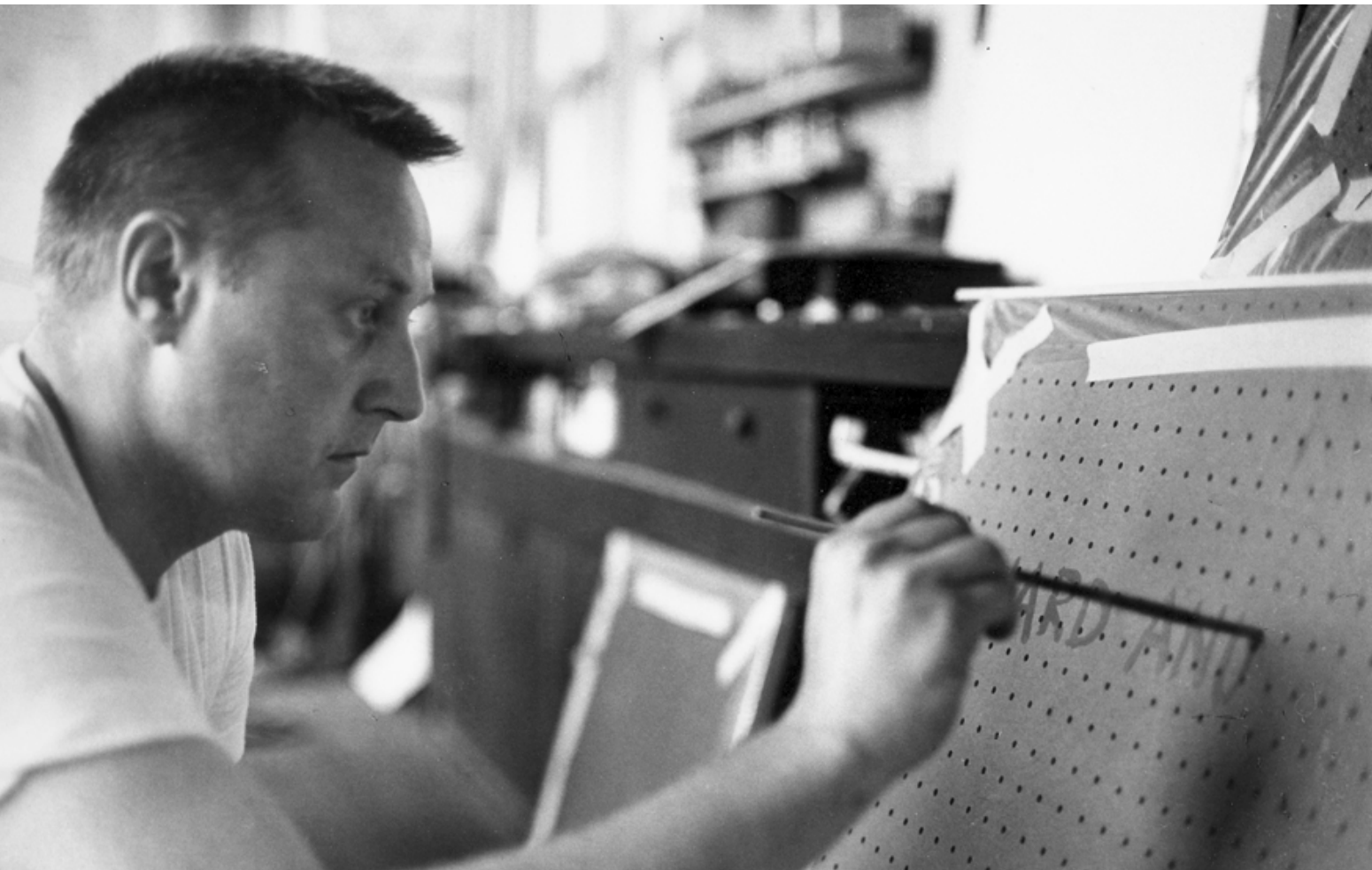
RICHARD ANUSZKIEWICZ



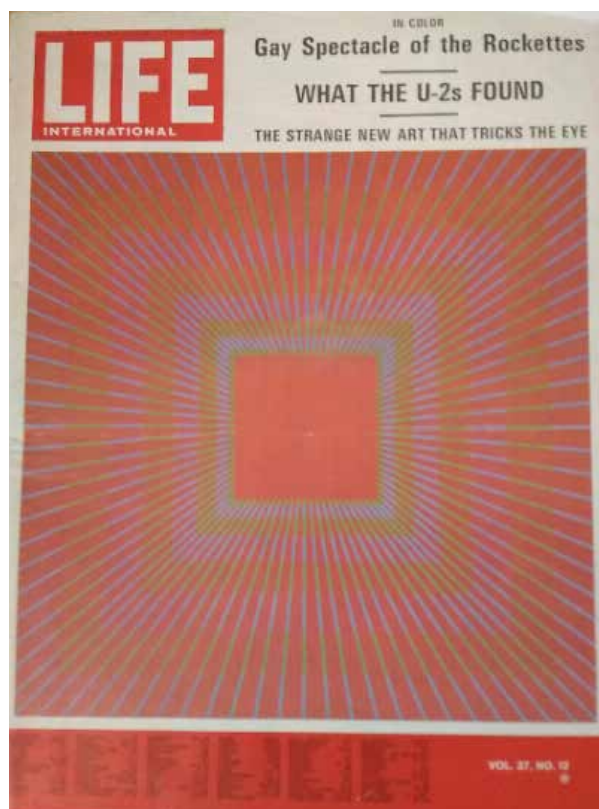
Malarstwo Richarda Anuszkiewicza w znaczącym stopniu ukształtowały studia pod kierunkiem Josefa Albersa, odbyte w Yale School of Art, uznawanej za najbardziej prestiżową uczelnię artystyczną w Stanach Zjednoczonych. Albers z kolei kształcił się u Johanna Ittena, wielkiego teoretyka koloru z Bauhausu. Po tych dwóch mistrzach modernizmu Anuszkiewicz odziedziczył głębokie zainteresowanie problemem barwy, przede wszystkim jej oddziaływaniem na odbiorcę. Artysta należał do pokolenia amerykańskich malarzy, które dorastało w cieniu ekspresjonistów abstrakcyjnych. Młodzi nie chcieli kontynuować głęboko emocjonalnej, osobistej twórczości, jaką uprawiali Pollock i de Kooning – czuli, że rosnący wpływ nowoczesnych mediów i rozbuchany konsumpcjonizm, panujący w latach 60. w USA, potrzebują innej reakcji z ich strony. Zainteresowali się wzrokowym pojmowaniem świata, sposobami, w jaki obraz oddziałuje na zmysły i psychikę. Wraz z Adamem Reinhardtem, Robertem Indianą i Edwardem Higinsem Anuszkiewicz wziął udział w wystawie „Americans 1963” w nowojorskim Museum of Modern Art. Nakreśliła ona nowy kierunek we współczesnej sztuce amerykańskiej – zwrot ku abstrakcji geometrycznej i eksperymentom związanym z percepcją. Sam twórca mówił wtedy, że interesują go przede wszystkim zjawiska optyczne, które można osiągnąć kombinacjami intensywnych kolorów komplementarnych.

W 1964 magazyn „Life” nadał Anuszkiewiczowi przydomek „czarodzieja op-artu”. On sam wolał nie zamykać się w ramach jakiegokolwiek kategorii czy nurtu, skupiał się przede wszystkim na tym, by jego sztuka była eksperymentem, ciągłym badaniem postrzegania koloru, czym nawiązywał do dokonań Albersa. Ważnym sukcesem Anuszkiewicza stał się udział

Richard Anuszkiewicz/Archiwum Richarda Anuszkiewicza



„Mountain in the Fire” Richarda Anuszkiewicza na okładce magazynu „LIFE international”, grudzień 1964



w kolejnej, jeszcze bardziej prestiżowej wystawie w MoMA, zatytułowanej „The Responsive Eye”. Dostrzegł go wtedy sam Sidney Janis, właściciel kultowej galerii na Manhattanie, promującej największych amerykańskich artystów, jak choćby Franz Kline i Mark Rothko. Sukces ten nie polegał jedynie na wkroczeniu do świątyni awangardowego, abstrakcyjnego malarstwa – w 1965 Janis poświęcił twórcy pierwszą wystawę indywidualną, której eksponaty cieszyły się ogromnym zainteresowaniem wśród kolekcjonerów.

Ważnym aspektem twórczości Anuszkiewicza jest to, że w odróżnieniu od wielu malarzy op-artowskich nie pozwolił wyczerpać się swoim optycznym poszukiwaniom, lecz nieustannie je rozwijał. Tą konsekwencją zasłużył sobie na pochwałę samego Johna Gruena, jednego z najbardziej szanowanych krytyków sztuki w Stanach Zjednoczonych. Artysta traktował każdy obraz jako część dzieła, które kontynuuje do dziś. W 2009 w przedmowie do swojego katalogu raisonné podsumowuje: „Przeciwstawianie sobie linii i pól koloru zajęło większość mojego życia. Przy odpowiednim zestawieniu linii płaskie płótno staje się nieskończonym otwarciem, jak w moim cyklu 'Centered Squares'”. Otwarcie, o którym mowa, to wrażenie przestrzenności dzieła, jaką autor potrafił osiągnąć za pomocą odpowiednich kombinacji geometrycznych elementów i styków kontrastujących barw.

Prezentowana praca również sprawia, że odbiorca zapomina, iż ma przed sobą płaskie płótno. Zmniejszające się ku środkowi trójkąty wydają się na przemian wybijać poza dwa wymiary płaszczyzny i tworzyć w niej głębokie wklęsnięcie. Stłoczone, cienkie linie pojawiają się w dorobku artysty już pod koniec lat 60., a w kolejnej dekadzie zaczynają na niego wpływać rozważania z kręgów ścisłych – przede wszystkim zagadnienia matematyczne. W latach 80., zainspirowany podróżą po Egipcie, Anuszkiewicz namalował słynny cykl „Temples”, a następnie zajął się dziełami trójwymiarowymi. W ostatnich latach natomiast wrócił do geometrycznych obrazów, z którymi jest najsilniej kojarzony.

27

RICHARD ANUSZKIEWICZ (ur. 1930)

"Triangulated Green", ed. 21/50, 1977 r.

akryl, szablon/płyta, 212 x 122 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'ANUSZKIEWICZ 21/50 1977'

na odwrociu pieczęć z monogramem autorskim oraz pieczęć:

'©RICHARD ANUSZKIEWICZ - 1977' i numer '24'

cena wywoławcza: 30 000 zł

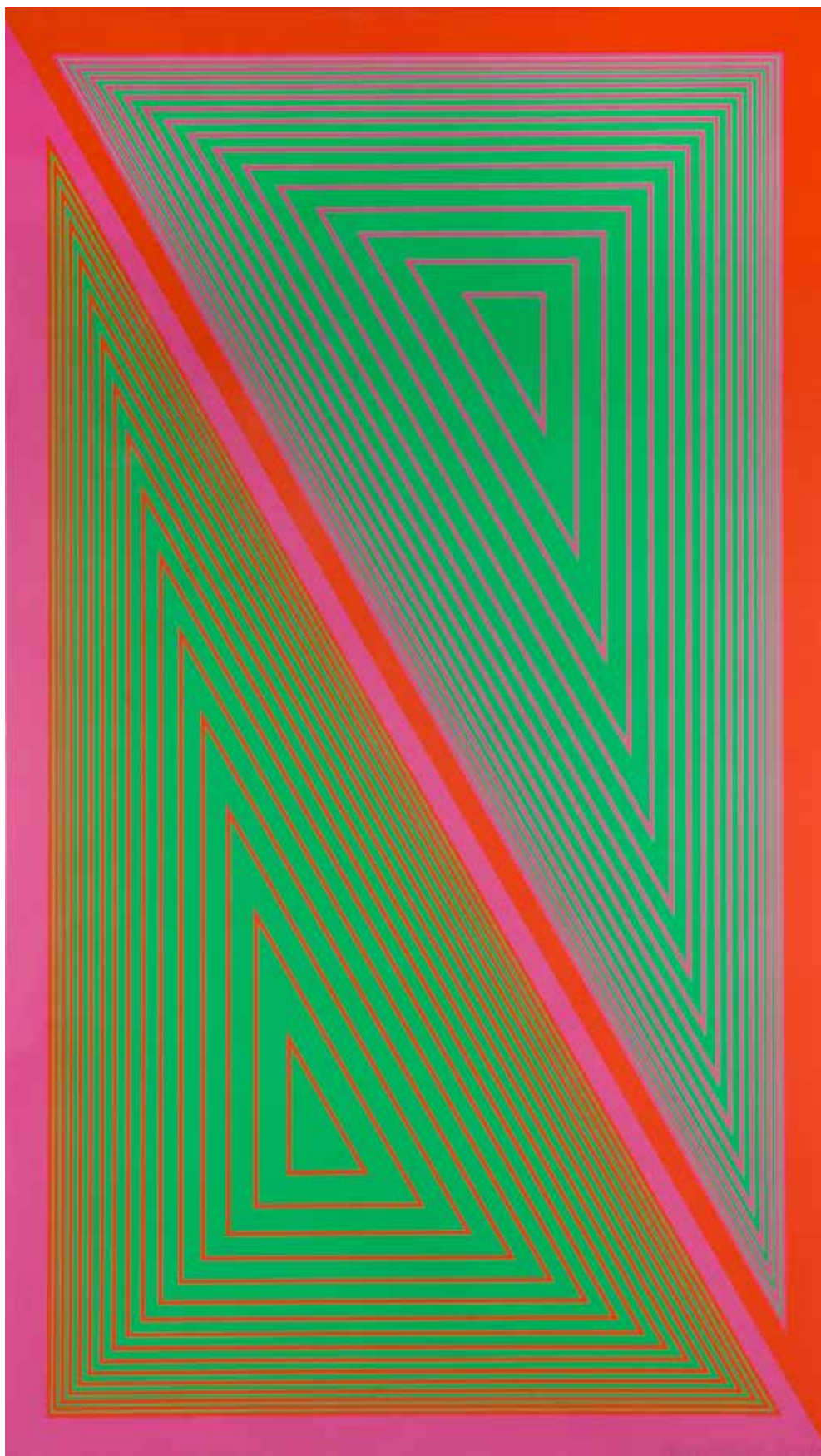
estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty, 1978
- kolekcja prywatna, Nowy Jork
- kolekcja instytucjonalna, Polska od 2013

„Czasem patrzę na swoje obrazy jako na dzieła architektoniczne, ponieważ najpierw wypracowuję swój plan, wypracowuję swoją ideę i dopiero potem przystępuję do konstruowania obrazu”.

RICHARD ANUSZKIEWICZ, 1970



28

ANDRZEJ NOWACKI (ur. 1953)

"15.05.17", 2017 r.

akryl/relief, sklejka, 100 x 100 cm

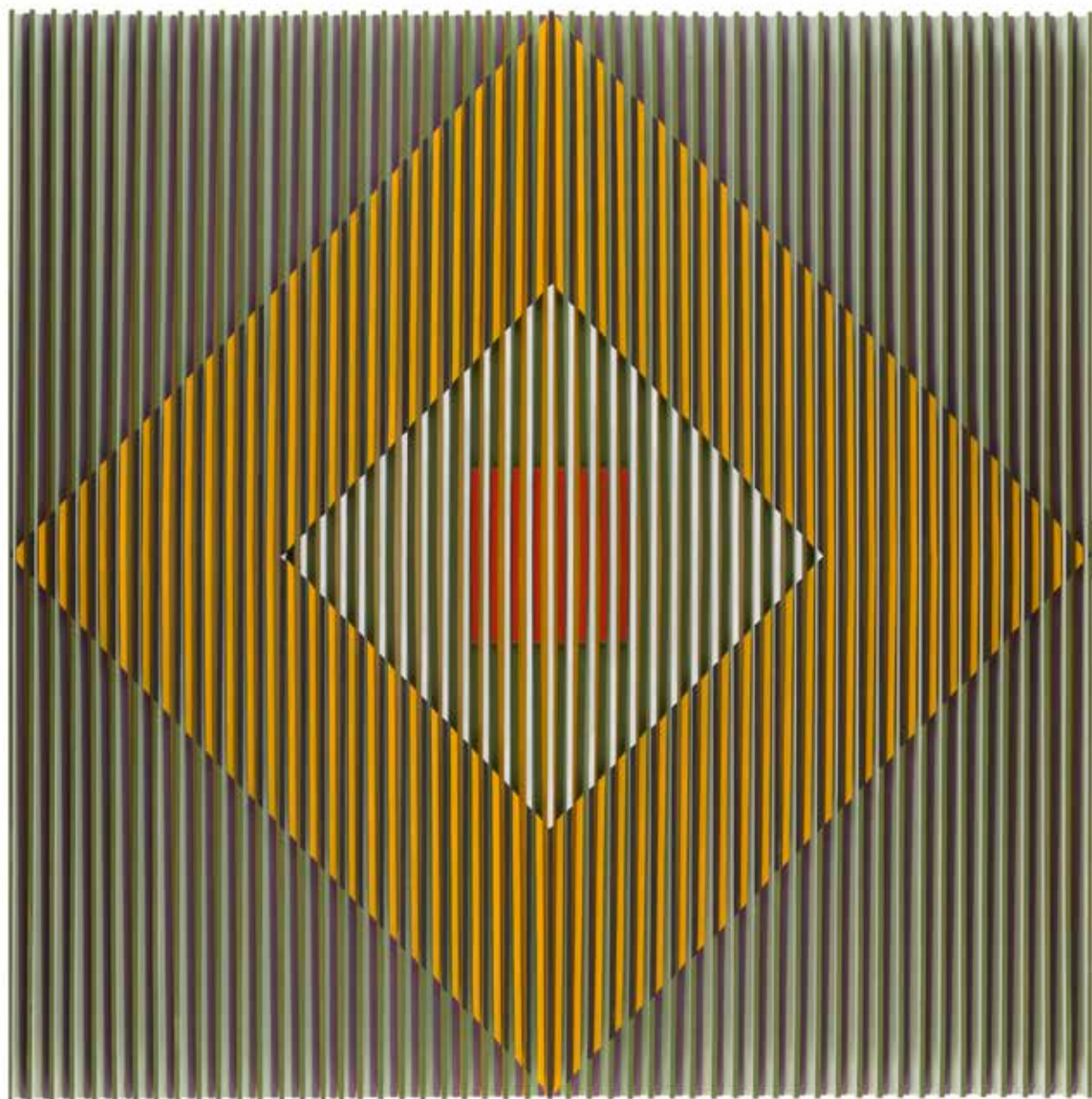
sygnowany i datowany na odwroci: '15.05.17 | A. NOWACKI | 2017'

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

„... nierealna, nieistniejąca samodzielnie przestrzeń jest wynikiem uwolnienia energii światła. Powstaje w ten sposób iluzoryczna głębia, w której zanika siła ciężkości. Nie ma ona sztywnych ograniczeń, jest płynna, zależna od barw, ich wzajemnych relacji, kąta padania światła lub punktu odniesienia”.

ANDRZEJ NOWACKI



Twórczość Andrzeja Nowackiego około roku 1998 oznaczała intensywną analizę twórczości Maxa Billa i Josefa Albersa. Pierwsze zaś wertykalne kompozycje reliefowe zaczęły powstawać pod wpływem malarstwa Antonia Calderary i Bridget Riley. Zrytmizowane układy pionowych listew, układanych w kwadratowe pola, zastąpiły wcześniejszą dynamikę ekspresji Nowackiego.

Interesujący jest wątek podobieństw i różnic pomiędzy mieszkającym i tworzącym w Berlinie Andrzejem Nowackim i słynną Bridget Riley. Łączy ich stosowanie wyłącznie pionowych pasm barwnych i dalsza redukcja repertuaru form w postaci tworzenia identycznych, równomiernych wzorów. Oboje stosują od czterech do maksymalnie siedmiu barw w obrębie jednego obrazu. W podobny sposób artyści grupowali linie i barwy, rytmicznie je powtarzając. W końcu zarówno u Nowackiego, jak i Riley, pojawiają się ukośne modyfikacje.

Twórczość polskiego artysty i Brytyjki nie jest bynajmniej identyczna. Zdaniem Hubertusa Gaßnera artystów różni o wiele więcej niż sama natura reliefu i obrazu na płótnie. Jak pisze badacz, różnice te uwarunkowane są „inną koncepcją i praktyką odniesień barwy i struktury, innym traktowaniem materiału w procesie tworzenia oraz indywidualną semantyką abstrakcyjnych płaszczyzn barwnych, które tylko pozornie ograniczają się do działania wzrokowego” (Hubertus Gaßner, „Wzory relacji”, [w:] Andrzej Nowacki, katalog wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Sopot 2017 s. nlb.). Ostatecznie tym, co rozstrzyga o odrębności tworzenia Nowackiego i Riley, jest podejście do przedmiotowości, którą Brytyjka odrzuca zupełnie, w odróżnieniu od autora prezentowanej pracy.

Choć tworzy on sztukę nieprzedstawiającą, przedmiotowość struktury odgrywa w niej decydującą rolę, determinując ostateczną formę.

Ciekawym wątkiem jest dyskusyjna przynależność Nowackiego i Riley do nurtu op-art. Jak pisze Hubertus Gaßner: „Nieporozumieniem byłoby przypisanie tych wielkoformatowych obrazów o intensywniej kolorystyce rytmicznych szeregów pasm do kierunku tak zwanego op-artu, podobnie nie można opatrzyć tą etykietką liniowych reliefów Nowackiego. Pasmowe dzieła obojga artystów są bowiem równie dalekie od optycznie agresywnych obrazów i reliefów op-artu, wywołujących nie tylko wzrokowe złudzenia, ale też boleśnie drażniących oko osoby patrzącego. Nadwyrężanie wzroku poprzez stymulowanie uwarunkowanego fizjologią oka błędnego postrzegania było celem op-artu, a także wczesnych prac Riley, jednak nie może być o nim mowy w jej późniejszych obrazach pasmowych, podobnie zresztą jak w liniowych reliefach Nowackiego, powstających od początku lat 2000. Nie dążą one do spowodowania fizjologiczno-wizualnych reakcji ludzkiego aparatu postrzegania ani nie nadwyrężają wzroku. Ponadto nie wykluczają bynajmniej reakcji i skojarzeń psychologicznych lub ściślej: skojarzeń wywołanych atmosferą obrazu; to zaś przynależało do programowych ograniczeń twórców op-artu, których celem był czysto wizualny odbiór pozbawiony kognitywnych bądź emocjonalnych dodatków. Postulowali oni zastąpienie subiektywnych i symbolicznych znaków racjonalnymi regułami programu obrazu, który miał być dostępny każdemu, nawet zwykłemu laikowi, na drodze czysto wizualnego postrzegania, niewymagającego wiedzy ani wyjaśnień” (Hubertus Gaßner, „Wzory relacji”, [w:] Andrzej Nowacki, katalog wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Sopot 2017 s. nlb.).

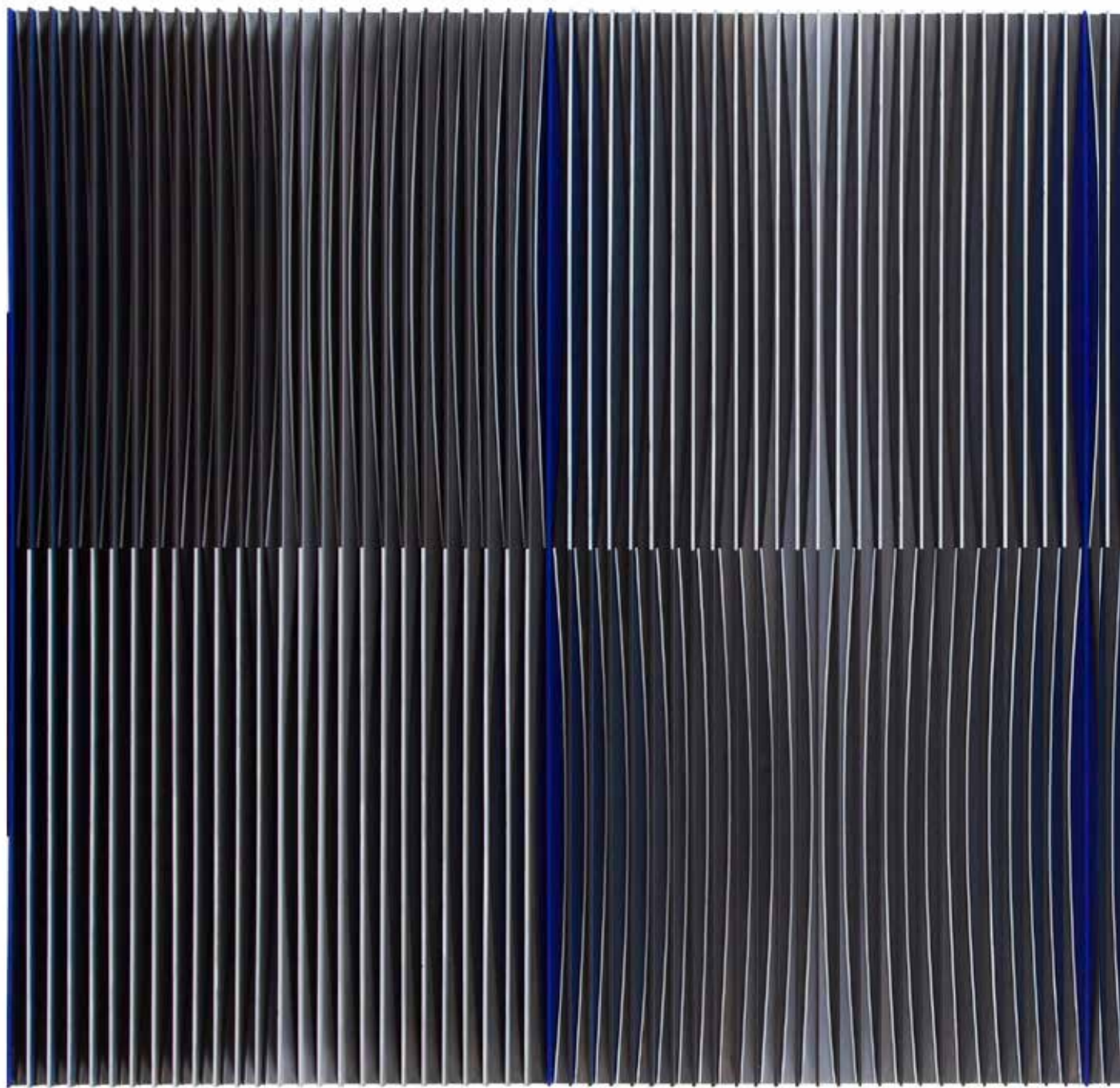
Bridget Riley, „Nataraja”, 1993 r. Kolekcja Tate, Londyn





Andrzej Nowacki i Henryk Stażewski w jego pracowni, 1982 r./Archiwum Andrzeja Nowackiego

Opinia Hubertusa Gaßnera wpisuje się w popularną krytykę nurtu op-art, zbudowaną na kanwie negatywnych opinii przeciwników komercyjnego sukcesu tej sztuki. Choć odwoływali się do fizjologii widzenia i nauki, odrzucali narracyjność i hołdowali rozwojowi techniki, artyści sztuki optycznej, podobnie jak wszyscy moderniści, dalece wykraczali poza ludzenie narządu wzroku. Dobrym przykładem są prace Wojciecha Fangora, których celem nie było „nadwyrażanie wzroku” – używając określenia cytowanego badacza, lecz ukazanie koloru jako doświadczenia przestrzennego. Nie można zaprzeczyć kontemplacyjnej naturze malarstwa Japończyka Tadasky’ego, którego hipnotyzujące mandale odnoszą się do kultury Dalekiego Wschodu. Julian Stańczak, podobnie jak Richard Anuszkiewicz, pragnęli ukazywać piękno i doskonałość natury, de facto syntezując figuratywne kompozycje. Podobnie jak w przypadku reliefów Andrzeja Nowackiego, sztuka optyczna nie była przeznaczona do wyłącznie wizualnego odbioru; potwierdza to sam Vasarely, który nawiązywał swoim malarstwem do astronomii, pragnąc przekazać, jak rozumiał naturę doskonałego porządku kosmosu.



29

ANDRZEJ NOWACKI (ur. 1953)

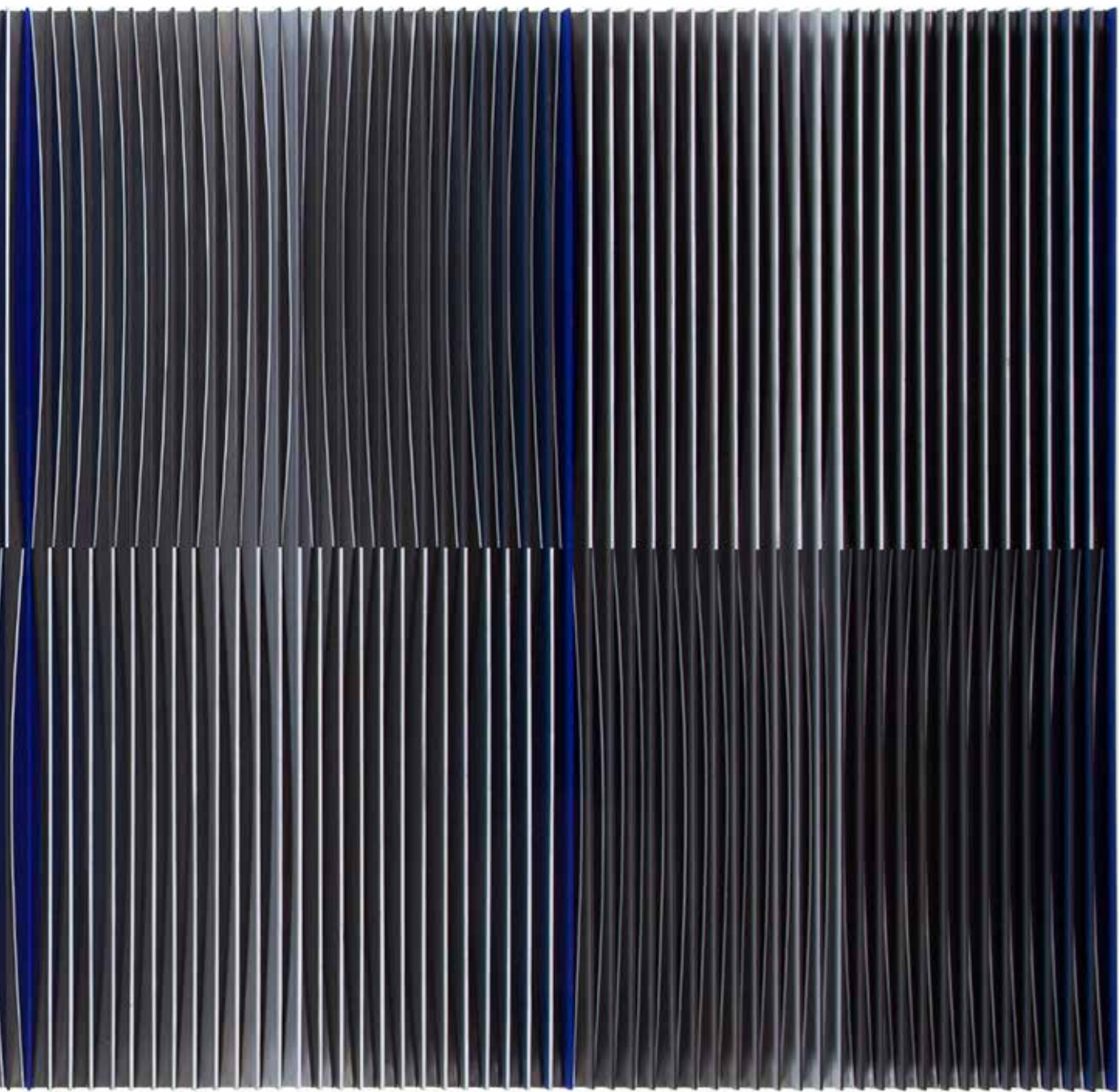
"17.04.17", 2017 r.

akryl/relief, sklejk, 96 x 196 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. NOWACKI 17.04.17 | 2017 |
A. NOWACKI 2017'

cena wywoławcza: 38 000 zł

estymacja: 50 000 - 65 000



„Chcę pogłębić ten rodzaj malarstwa, dla którego kolor czysty, istniejący fizycznie, jest zaledwie środkiem uwalniania energii – nie tej zaczerpniętej z zewnątrz, lecz ukrytej w barwie, we wzajemnym ich oddziaływaniu, malarstwa, które powstaje nie w martwej płaszczyźnie obrazu, ale w spojrzeniu odbiorcy, jego zmysłach i wyobraźni”.

ANDRZEJ NOWACKI

MIKOŁAJ KOCHANOWSKI (1916 - 1987)

"Relief biały II", 1971 r.

olej, relief, technika własna/plótno, 75,5 x 92 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "RELIEF BIAŁY" II. | 75 x 92 cm | MIKOŁAJ KOCHANOWSKI | KRAKÓW, DZIERŻYŃSKIEGO 21 c/6 | 1971 r.'

opisany na odwrociu: 'TOPSIDE | góra | ^ | "RELIEF BIAŁY" II | 75 x 92 CM. | MIKOŁAJ KOCHANOWSKI | KRAKÓW [dane adresowe artysty] | 1971'

cena wywoławcza: 16 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 35 000

WYSTAWIANY:

- Mikołaj Kochanowski (1916-1987). Malarstwo - Ready Made,
Galerii Pryzmat, Kraków 6-19.09.2017

LITERATURA:

- Mikołaj Kochanowski (1916-1987). Album twórczości, red. Anna Baranowa,
Dariusz Mielczarek, Maciej Jakubowski, Karolina Bańkowska, Paulina
Józefczyk, Karolina Jarmóz, Kraków 2017, s. 43 (il.)

„Eksperyment, który podejmuje M. Kochanowski w obrazach (...), ma dwa główne aspekty. W pierwszym rzędzie dokonuje on doświadczeń w warstwie artystycznego tworzywa warunkującego byt obrazu. Druga część jego dokonań leży w kręgu ustalania pojęć składających się na słownictwo obrazowe. Gdy zdamy sobie sprawę, jak powstaje dzieło sztuki zawierające autentycznie nowe problemy we wszystkich jego znaczeniowych planach – przekonamy się, jak bolesny jest element ryzyka, który musi podjąć twórca w celu tworzenia każdej nowej twórczości”.

JAN PAMUŁA, 1971



Dojrzała twórczość Mikołaja Kochanowskiego zdominowana jest przez kompozycje abstrakcyjne i konstrukcje reliefowe. Przeplatane w postaci dokładnie rozplanowanych układów formy wklęsłe i wypukłe oraz pasy i koła potrafią oszukiwać wzrok odbiorcy i skłonić go, by dłużej przyjrzał się pracy i przemyślał jej rozplanowanie przestrzenne. Wiele reliefów artysty z lat 70. składa się z abstrakcyjnych form, których zestawienia i kształty mogą się jednak kojarzyć z przedmiotami codziennego użytku. Artysta czerpie również poszczególne formy z produkcji przemysłowej.

Prezentowana praca stanowi natomiast przykład czysto abstrakcyjnego reliefowego dzieła Kochanowskiego. Połączenie niezwykle stonowanego doboru prostych form z monochromatyczną bielą może przypominać reliefy Henryka Stażewskiego. Pracę Kochanowskiego odróżnia jednak mnogość obłych i okrągłych kształtów, które charakteryzują wszystkie jego obrazy i reliefy z tej – uważanej za najbardziej udaną w jego pracy artystycznej – dekady. Rozróżnienie form obłych i prostokątnych, monochromatyczność i maksymalne uproszczenie kompozycji umożliwiają Kochanowskiemu wnikliwe studium istoty obrazu, skupienie się na wzajemnych relacjach i hierarchii jego elementów. W swoich abstrakcyjnych, analitycznych reliefach artysta wykazuje zafascynowanie powiązaniem pomiędzy materialnymi bytami i logicznymi pojęciami, światem fizycznym i światem idei.

Studia Mikołaja Kochanowskiego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych po pierwszym roku przerwał wybuch drugiej wojny światowej, podczas której aspirujący wtedy jeszcze artysta walczył w obronie kraju. Po zakończeniu wojny Kochanowski wrócił do edukacji artystycznej – w 1947 roku ukończył studia. Następnie, przez ponad trzydzieści lat, pracował w Akademii, karierę naukową wierząc tytułem docenta. Za swoją pracę pedagogiczną Kochanowski otrzymał m.in. srebrny i złoty Krzyż Zasługi oraz Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski. Uczestniczył w licznych zagranicznych wyjazdach artystycznych oraz wystawach w kraju i za granicą. Przez kilka dekad był także aktywnym uczestnikiem i organizatorem artystycznego środowiska w Krakowie.

Kochanowski został zapamiętany jako świetny pedagog – cierpliwy, pełen zrozumienia, zawsze okazujący wsparcie i służący radą. Jeden z jego uczniów, malarz i grafik, Tadeusz Gustaw Wiktor, tak opowiada o doświadczeniu nauki pod kierunkiem profesora Kochanowskiego: „Miałem do Mikołaja pełne zaufanie od samego początku; był przekonujący pod każdym względem; niewielu pedagogów zdobywało moje bezgraniczne zaufanie momentalnie. To było modelowe spotkanie Mistrz-Uczeń. Swą dydaktyczną grę wobec mnie stopniował z niebywałą mądrością; jakże bardzo był wymagający a zarazem jakże bardzo był delikatny, psychologicznie mądry. Dopiero to spotkanie prawidłowo ukierunkowało moje widzenie w zakresie ontologii obrazu. A gdy po wakacjach już na drugim roku dziękowałem mu za to wszystko, zaskoczył mnie po raz kolejny mniej więcej takimi słowami: – Proszę Pana, pan mi nic nie zawdzięcza, pan sobie to wszystko zawdzięcza, ja niczego pana nie nauczyłem, to pan się sam nauczył rysować. Ja tylko proces ten kontrolowałem i to wszystko. Gdy studentowi brak zdolności, nawet najlepszy profesor nic z niego nie wyciągnie. Ja byłem po to, aby wyzwolić z pana to, co pan w sobie miał od dawna” (Tadeusz Gustaw Wiktor, „Fragmenty z Kalendarium indywiduacyjnego” (1994), [w:] Mikołaj Kochanowski (1916-1987), [red.] Konstanty Węgrzyn, wyd. Salon Dzieł Sztuki Connaissance, Związek Polskich Artystów Plastyków i Galeria Pryzmat, Kraków 2017, s. 23-24).





31

ANNA CYRONEK (1919 - 2008)

"Owal I", 1973 r.

olej/plótno, 120 x 85 cm

opisany i datowany na odwrociu: 'Anna Cyronek | 110x85 | "Owal I" | 1973 r.'

cena wywoławcza: 20 000 zł [†]

estymacja: 25 000 - 35 000

WYSTAWIANY:

- Anna Cyronek-Kalinowska. Malarstwo, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu,
13-31.10.1999

LITERATURA:

- Anna Cyronek-Kalinowska. Malarstwo, red. Wojciech Makowiecki,
Poznań 1999, s. 5 (il.)

„U mnie nie ma przypadku. Staram się być precyzyjna w malowaniu obrazu. Uważam, że obraz musi mieć założenia ogólne”.

ANNA CYRONEK

Prezentowana praca pochodzi z dorobku poznańskiej abstrakcjonistki Anny Cyronek, której twórczość rozwijała się najintensywniej w latach 70. i 80. Choć abstrakcyjne i geometryczne, dzieła malarki łączą się ściśle z naturą. Jak pisał Andrzej Kostołowski, „Jej szkicowniki oraz małe, zdumiewająco przemyślane i zorganizowane gwasze (będące pierwowzorami obrazów), wykonane w kontekście plenerów, to dowody wielkiej pasji. Jest w nich wnikanie w atmosfery, nastroje, odczucia czy przecucia, ściśle związane z miejscami utopionymi w gąszczach drzew, krzewów, ziół, wśród kamyków, w piasku czy wodzie. Jej szkice, a potem

obrazy, opowiadają i nie są iluzjonistyczne ani też nie prezentują migotania aluzji w stylu Cybisa czy Rudzkiej. Natomiast wykazują się tym, co jest „malarską wypowiedzią kolorysty bez kolorystycznych tradycji”. To znaczy: są bardzo oszczędnie i z niezawodnym wycuciem działania form i kolorów przeprowadzanymi narracjami malarskimi, zatrzymującymi się dokładnie w tym punkcie, w którym mógłby się zmienić w anegdotę” (Andrzej Kostołowski, Powściągliwość i nastrój, [w:] Anna Cyronek-Kalinowska. Malarstwo, red. Wojciech Makowiecki, Poznań 1999, s. 7-8).



32

TADEUSZ KALINOWSKI (1909 - 1997)

Bez tytułu, 1966 r.

olej/plótno, 66,5 x 90,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'T. Kalinowski 1966'

cena wywoławcza: 15 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 35 000

WYSTAWIANY:

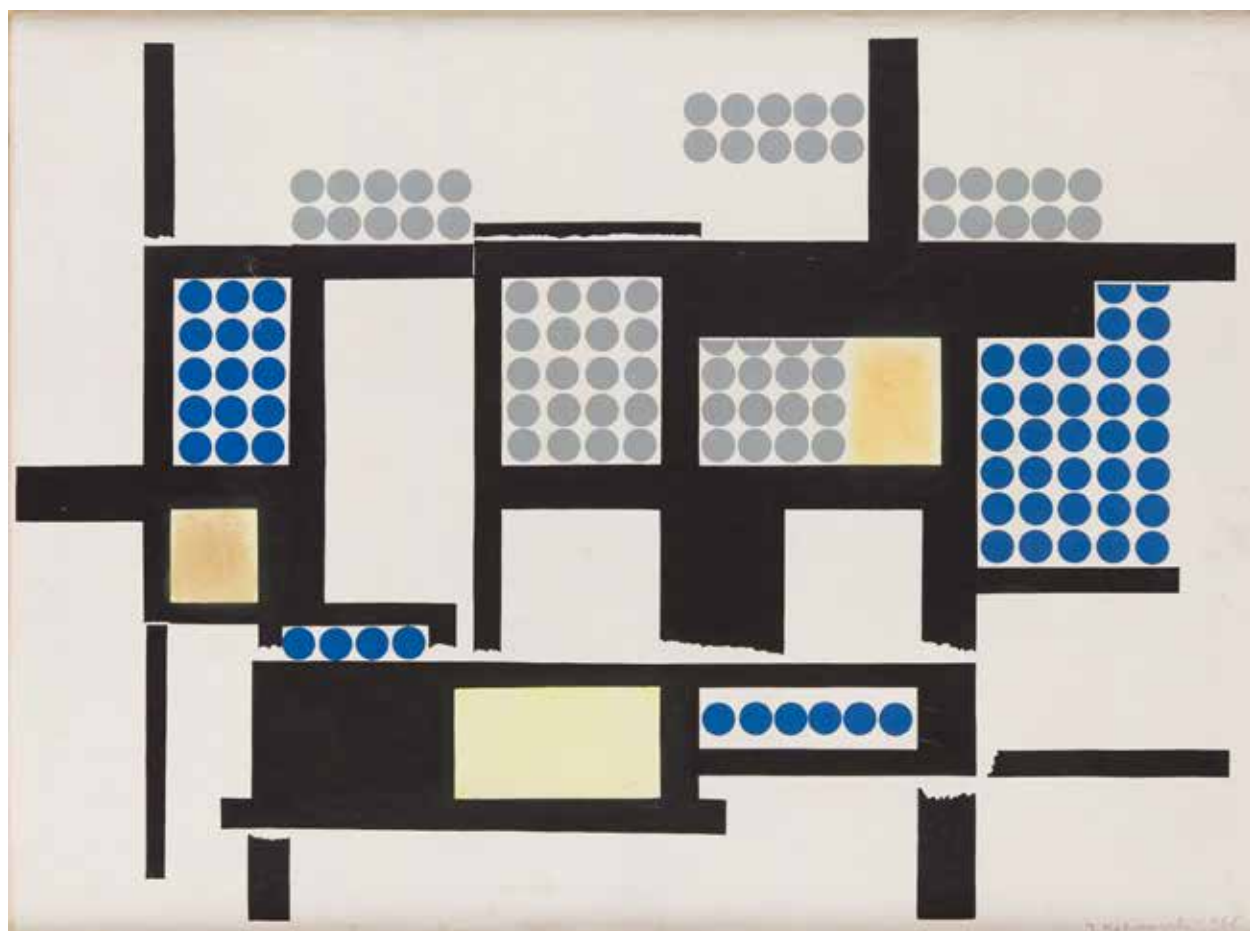
- Tadeusz Kalinowski (1909-1997). W stulecie urodzin,
Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 4-29.12.2009

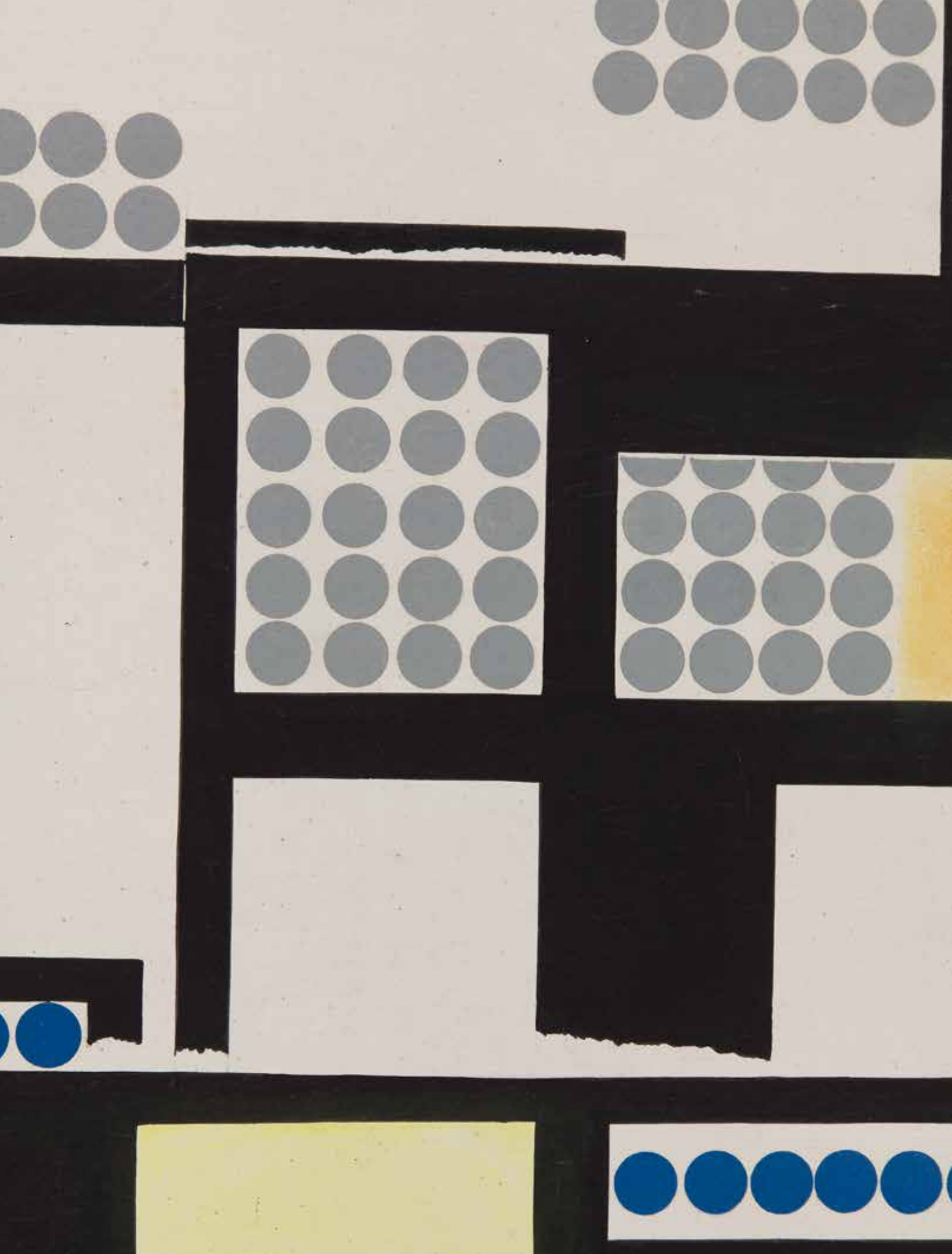
LITERATURA:

- Tadeusz Kalinowski (1909-1997). W stulecie urodzin,
red. Wojciech Makowiecki, Poznań 2009, s. 71 (il.)
- Małgorzata Stalmierska, Gra w abstrakcję, "Art & Business",
nr 1-2, 2008, s. 171 (il.)

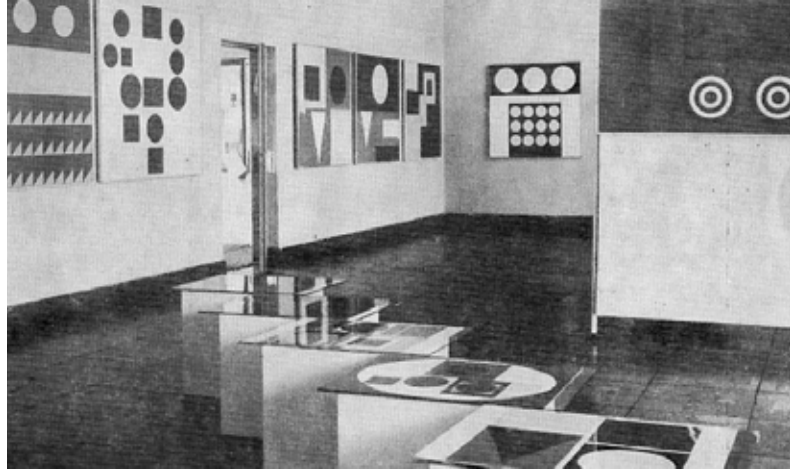
„Dbam o to, żeby konstrukcja i kolor rodziły jedno drugie, by kompozycja zdawała się wynikać z gry kolorów i służyła jako dogodne rusztowanie dla koloru”.

TADEUSZ KALINOWSKI





Ekspozycja wystawy „Tadeusz Kalinowski. Jubileuszowa wystawa prac” BWA „Arsenał”, Poznań 8-28.05.1971

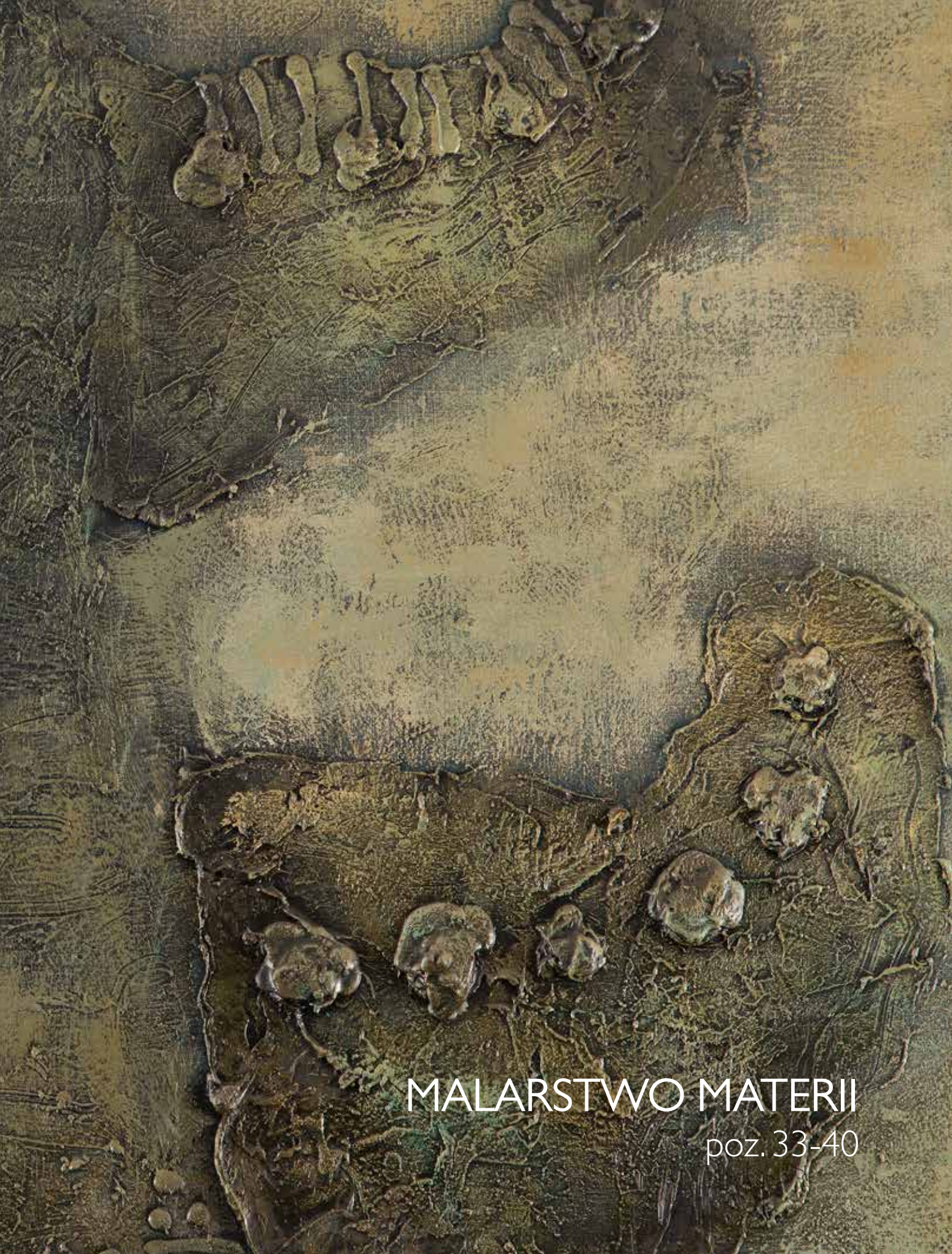


Prezentowana praca z 1966 pochodzi z okresu twórczości Tadeusza Kalinowskiego, w którym tworzył, jak sam określał, „twardą” abstrakcję geometryczną. Przy użyciu „pełnego”, „mocnego” koloru malował podstawowe figury geometryczne, uporządkowane modulem kratki, ale tworzące kompozycje o swobodnym układzie. I chociaż są nieprzedstawiające, obrazy z tego czasu mają pewną sceniczną narracyjność. Zdaniem Andrzeja Kostołowskiego wynikało to z lekkości czy nawet dowcipu, z jakim poznański artysta traktował swoją twórczość. „W przeciwieństwie do klasyków abstrakcji geometrycznej, działających z zaciśniętymi zębami, Kalinowski bawił się, wciągał w grę widza, nie udawał mistyka. Pokazywał swój trochę prywatny, radosny karnawał form” (Andrzej Kostołowski, Gry i wygłady. Uwagi o malarstwie Tadeusza Kalinowskiego, [w:] Tadeusz Kalinowski (1909-1997). W stulecie urodzin, red. Wojciech Makowiecki, Poznań 2009, s. 14).

Wspomniana teatralność kompozycji nie jest przypadkowa. Kalinowski, absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, z wykształcenia malarz, scenograf i architekt wnętrz, w latach 20. (gdy uczył się jeszcze w Szkole Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie) pracował w Teatrze Wielkim, gdzie terminował u Wincentego Drabika, wziętego scenografa. Następnie zajmował się scenografią w Teatrze Łódzkim. Podczas wojny współpracował z teatrem Leona Schillera, a później – z Wilhelmem Horzycą w poznańskim Teatrze Polskim. „Pełnoetatowym” malarzem został dopiero po okresie socrealizmu, a jego twórczość wyewoluowała w abstrakcję geometryczną.

Choć sam raczej nie poruszał tego zagadnienia, prace Kalinowskiego z lat 60. mają mniej wspólnego z teorią konstruktywizmu, a więcej – z popularną w tym czasie sztuką optyczną, co wynikało ze stosowanego przez niego „strefizmu”. Jak mówił: „Moimi środkami wyrazu są układy, które nazywam układami streficznymi. Słowo 'strefizm' pochodzi od Leona Chwistka. Ja, nie wiedząc o tym, zupełnie przypadkowo sam na ten termin czy nazwę wpadłem, czyniąc doświadczenia, dzieląc na strefy płaszczyznę obrazu” ([tekst autorski z:] katalog Tadeusz Kalinowski, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Łodzi, maj 1967). Zauważalny u artysty moduł kraty – przy jednoczesnym odrzuceniu zasad konstruktywizmu – skutkował napięciami i konfliktami wizualnymi. Zgodnie z naturą postrzegania pole widzenia obserwatora układa się w najprostszy, najbardziej regularny i symetryczny wzór. Gdy oglądamy obrazy Kalinowskiego, nasz wzrok próbuje pogodzić dwa odrębne systemy modularne, co skutkuje pozornym przemieszczaniem się figur. W cytowanym powyżej tekście Kostołowskiego czytamy: „Niejednokrotnie odczytujemy te dzieła, jakby miały tzw. tła, na których pulsują czy 'hasają' wprawione w ruch elementy, poustawiane jak na szachownicy lub scenie”. Podobną refleksję miał Adam Radajewski: „Konkretnie formy geometryczne, z pozoru określone, wymierne i sprawdzalne, utraciły wszelką substancyjną trwałość, stały się czystymi 'fenomenami optycznymi', przelotnymi migotaniami i wzrokowymi uludami. Stabilny niegdyś układ dekoracyjnych form stał się dzisiaj czystym ruchem, dynamicznością w stanie wrzenia. Jeżeli już koniecznie szukać inspiracji i efektownych analogii, można by je znaleźć we współczesnych dziełach fizyki lub matematyki, która na miejsce tradycyjnej ścisłości wprowadza rachunek prawdopodobieństwa, prawo wielkich cyfr” (Adam Radajewski, [wstęp do:] katalog Kalinowski, Salon ZPAP Arsenał, Poznań 1968).





MALARSTWO MATERII
poz. 33-40

JAN LEBENSTEIN (1930 - 1999)

"Plongée III", 1965 r.

olej/plótno, 194,9 x 96,5 cm

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

opisany na odwrociu: 'Lebenstein | Plongée III | 1965'

cena wywoławcza: 220 000 zł [†]

estymacja: 300 000 - 400 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, USA

„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 kształcił się w Warszawie: po ukończeniu Państwowego Liceum Plastycznego studiował w Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Artura Nachta-Samborskiego. Zadebiutował na wystawie „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale w 1955. Pierwsza wystawa indywidualna artysty odbyła się w Teatrze na Tarczyńskiej, prowadzoną przez Mirona Białoszewskiego. Poeta był jedną z wielu osobistości środowiska literackiego, z którym Lebenstein utrzymywał częste kontakty. Otrzymawszy Grand Prix na I Międzynarodowym Biennale Młodych w Paryżu w 1959, malarz postanowił przenieść się na stałe do stolicy Francji. Wkrótce został jednym z najbardziej cenionych za granicą polskich artystów. Również w Paryżu współpracował z literatami, zilustrował m.in. tamtejsze wydanie opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Twórcę wielokrotnie nagradzano – w tym Nagrodą im. Jana Cybisa – a jego prace znajdują się w kolekcjach nowojorskiego Museum of Modern Art i paryskiego Musée d'Art Moderne. Uhonorowano go też Krzyżem Wielkim Orderu Odrodzenia Polski za zasługi dla polskiej kultury.

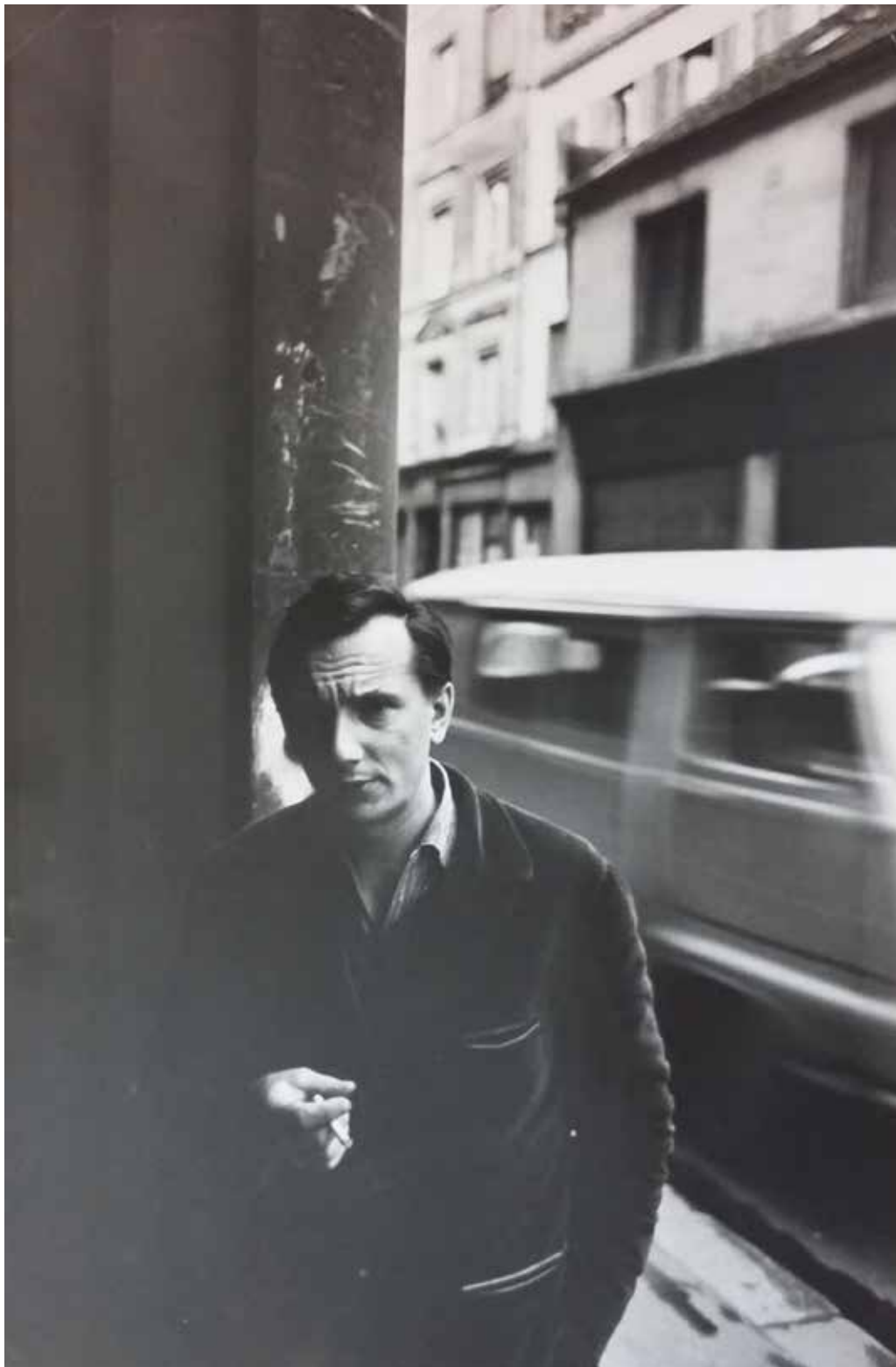
Sztuka Jana Lebensteina ociera się niekiedy o abstrakcję, jest jednak głęboko osadzona w figuracji, zaś same postaci to często ludzko-zwierzęce hybrydy, dziwaczne twory inwencji autora. Do jego najbardziej znanych motywów malarskich należą figury osiowe, przedstawione w symetrycznych kompozycjach, ukazujących pojedyncze, potworne stworzenia, zawieszone w ponurej przestrzeni. Ich kształty każą wyobrazić sobie istotę, która w cierpieniach została rozplaszczona, by widz mógł zbadać jej anatomię w przekroju. Pierwsze takie postaci pochodzą jeszcze z Rembertowa i Warszawy, z końca lat 50. – wtedy znacznie bardziej przypominały ludzi. Po przeprowadzce do Paryża twórca zaczął nadawać figurom coraz bardziej zwierzęce cechy, które często mogły się kojarzyć z obrzydliwymi insektami. Faktura wiąże prace z malarstwem materii, ponieważ artysta nakładał na nie grube warstwy farby, drapane i modelowane różnorodnymi narzędziami, nie zaś samym pędzlem. Powstałe w tym procesie obrazy miały zazwyczaj reliefową formę.

Odpychający, potworny wygląd postaci często przypisuje się wrażliwości autora na cierpienie, zepsucie i umieranie otaczającego go świata. Podczas nocnych wędrówek po Paryżu silnie oddziaływał na twórcę widok zdeformowanych uliczników, doświadczonych przez los, czy brudnych, groteskowych kłoszardów. Choć większość figur osiowych ma niewiele wspólnego z sylwetkami ludzi, ich wykoślawienie i odstręczający wygląd wynikają z obserwacji życia człowieka. W liście do Lebensteina z 1985 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”.

Prezentowana praca to jedna z późniejszych figur osiowych Lebensteina. Od wielu innych obrazów tego typu – zazwyczaj w brązowo-fioletowej kolorystyce – odróżnia ją typowo morska gama barw: figura wydaje się zanurzona w zielonkawej wodzie. Sam kształt postaci jasno przypomina rybę. W istocie: tytuł dzieła oznacza nurkowanie. Zastanawiać może, jak odnaleźć ciągłość pomiędzy przedstawieniami pięknych, długowłosych kobiet, przerażających hybryd i zwierząt oraz scen narracyjnych w twórczości jednego artysty. We wszystkich jego obrazach panują jednak podobne niepokój, napięcie i groteskowość. Francuski profesor estetyki, Jean-Noël Vuarnet w ten sposób tłumaczy spójność i jednocześnie niepowtarzalność stylu malarza: „Zadziwiające jest to, że od jednego dzieła do drugiego, aż po obrazy przedstawiające piaszczyste i kamienne pustynie, nawet tam, gdzie brak jakiegokolwiek śladu ludzkiego, odnajdujemy nieodmiennie pieczęć własną, wewnętrzny podpis Lebensteina. Bowiem nie ma wielkiego malarza bez podpisu wewnętrznego, bez wierności obsesji, bez piętna chimery. Dzięki temu ustawicznemu powrotowi do niepowtarzalnej, niejako przedjednostkowej, przedświadomościowej, każdy czyn twórczy jest jedyny i niezastąpiony. Toteż w każdej swojej odmianie świat Lebensteina jest podobny wyłącznie do siebie. Niemniej jednak jego człowiekoidalne zwierzęta na tle wystroju onirycznego i cały ten zwierzęco-ludzki karnawał nasuwają na myśl karykatury Gogola, biesy Dostojewskiego, operetki Gombrowicza i niejedną stronicę z Diderota, opisującą świat jako system karmiony odradzającymi się wiecznie własnymi formami i metaforami”.

„Figura Lebensteina wpisuje się dla nas dzisiaj w szerszą i mało jeszcze rozpoznaną genealogię poszukiwań, inwencji figuratywności: od poszukiwań Fautriera w latach 40., przez hermetyzm paryskiego Rumuna Braunera, aż po 'Corps de Dames' Dubuffeta. (...) To był nurt ukryty. Szkoła londyńska lat 40. i 50. z Baconem na czele szukała również – idąc innymi tropami – wyjścia z kredowego koła abstrakcji”.

PIOTR KŁOCZOWSKI



Jan Lebenstein

JÓZEF SZAJNA (1922 - 2008)

"Lament", 1984 r.

olej/plótno, 140,5 x 98,5 cm

na odwrociu opis: 'SZAJNA - "LAMENT" 1984',

numery inwentarzowe i zdarta papierowa nalepka

cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 35 000 - 50 000

WYSTAWIANY:

- Sylwety i cienie, environment, Biennale Sztuki w São Paulo, 1989
- XLIV Biennale Sztuki w Wenecji, 1990
- Europa-Europa, Bonn, 1994
- Świat Józefa Szajny. W hołdzie pomordowanym, Oświęcim-Brzezinka 1995
- Józef Szajna, Bochum, 1995
- Józef Szajna: hommage à Auschwitz. W pięćdziesiąt rocznicę wyzwolenia obozu w Oświęcimiu-Brzezince, Instytut Polski w Düsseldorfie, 1995
- Appell, wystawa z okazji 50-lecia wyzwolenia obozu koncentracyjnego Weimar-Buchenwald, 1996
- Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1998
- TEART, Pałac Sztuki w Krakowie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Związek Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, 2002
- Czy ktoś to słyszy, Weimar-Buchenwald
- TEART, Józef Szajna, Festiwal Zdarzenia, Tczew 2009
- Kanon i remix przestrzeni polskiego teatru XX i XXI w. Józef Szajna, Centrum Scenografii Polskiej Oddziału Muzeum Śląskiego w Katowicach, 2016-2017

LITERATURA:

- Kanon i remix przestrzeni polskiego teatru XX i XXI w. Józef Szajna, [red.] Krzysztofa Frankowska-Piechowicz, Katowice, s. 98 (il.)

„Z odległości kilku kilometrów zbliża się front. Amerykanie posuwają się szybko, a drogi tarasują tłumy ludzi. (...) Pędzą nas gdzieś na południe i tak zbliżamy się do brzegów Łaby. Ktoś zrywa się do ucieczki, padają za nim strzały. Volksstrum pilnuje. Kto słabszy, zostaje przy drodze na zawsze (...). Nie ma czasu na grzebanie zmarłych, którzy patrzą w niebo. Wojna trwa”.



Choć powojenne dzieła Józefa Szajny cechuje niebywała różnorodność, odnajdujemy w nich pewne lejtmotywy, odzwierciedlające jego niebywałą biografię. Jeden z owych tematów przewodnich to anonimowość człowieka. Próbą wyrażenia refleksji nad tak pojmowaną kondycją ludzką jest prezentowana praca „Lament”, przedstawiająca zwiłokrotniony obrys postaci. Cytując Joannę Czopowicz: „Na każdym niemal obrazie powielany jest motyw kształtu ludzkiej sylwetki z charakterystyczną, dużą głową i obciętym tułowiem. Można pokusić się nawet o stwierdzenie, że ten motyw jest podpisem, sygnaturą Szajny, którą wybrał jako swój rozpoznawalny znak. Niektórzy dopatrują się w tych kształtach, wypełniających sobą całą przestrzeń prac, czegoś, co można byłoby uznać za „pismo”. Podobnie jak „słowa-obrazy” Mariana Kołodziejczyka, tak „pismo” Szajny kreśli kolejną historię Ocalonego” (Joanna Czopowicz, *Obrazy przemocy. Współczesne przedstawienia „Ikony zagłady”*, Warszawa 2012, s. 60).

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

Obrazy, rysunki i kompozycje przestrzenne, w których Józef Szajna porusza wątek rozpacz, anonimowości i samotności, to wyraz drogi człowieka, jego życia i śmierci. W prezentowanym dziele sylwety anonimowych, szarych ludzi-cieni to więźniowie. Choć nie mają twarzy, emanują rozpaczą. Tworzą szarą masę, spośród której najwyraźniejszy staje się wzór paskowanego obozowego uniformu.

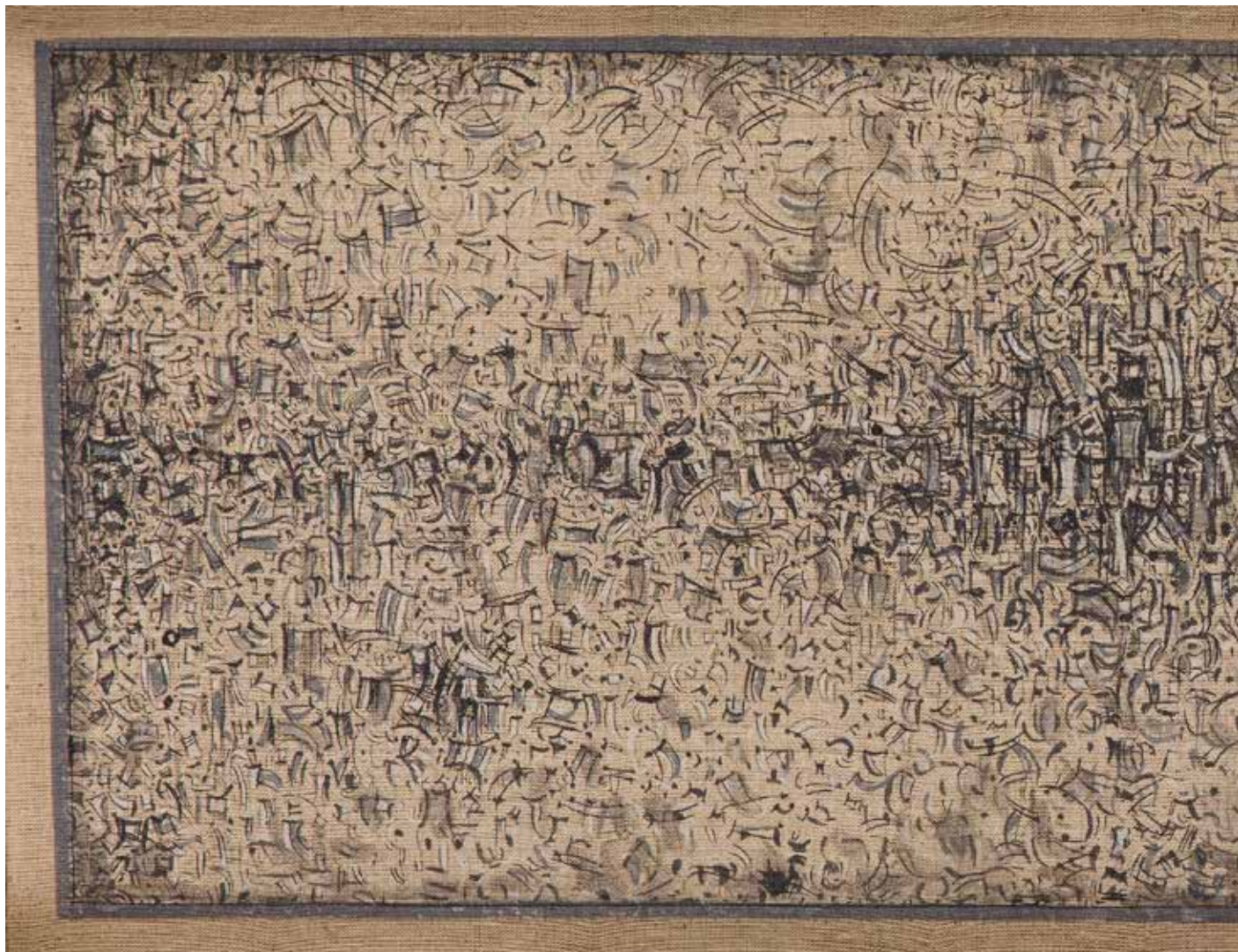
W twórczości Szajny szary, więzienny pasiak nabiera szczególnej rangi. Podstawą instalacji „Drang nach Osten – Drang nach Westen”, powstałej w 1987, były dwa elementy: niekończące się tableau zdjęć więźniów i więźniarek oraz ustawione w rzędach buty z cholewami. Ciężkie, zdeformowane od wysiłku oficerki należały do żołnierzy, którzy wkroczyli na „skrwawione ziemie” – jak nazywał je Timothy Snyder. Kontrastują z utrwalonym w kulturze obrazem obuwia oprawcy, które zazwyczaj przedstawia się jako błyszczące i nowe w odróżnieniu od zniszczonych butów ofiar. Podobne odwrócenie stosuje Steven Spielberg w „Liście Schindlera”, tytułowego bohatera czyni eleganckim w przeciwieństwie do komendanta obozu w Płaszowie, niechlujnego odrażającego.

„Lament” jest nie tylko uniwersalną metaforą ludzkiego losu, lecz także dowodem pamięci o ofiarach, pomnikiem gwarantującym im przetrwanie wbrew przemijającemu czasowi. Autor pokazuje nam ogrom osobnych historii, które zlewają się w olbrzymią, niewyobrażalną tragedię. Jak powiedział artysta: „(...) pamięć towarzyszy ludziom; jak długo pamiętamy, tak długo pozostajemy ludźmi, a jeśli mamy żyć, to nie w nienawiści, ale miłości i szacunku dla bliźniego”.

Zarówno teatralna, jak i malarska twórczość Józefa Szajny niesie z sobą ogromny ładunek emocjonalny. Jako były więzień obozu koncentracyjnego swoją sztuką przestrzega przed zagrożeniami, które nie są obce współczesności. Jednocześnie odpowiada na pytanie o egzystencję człowieka i wyraża obawę, że Zagłada może się powtórzyć. Jak napisał Zbigniew Taranienko: „(...) nieznanemu tłum, (...) atakujący widza swoją nieobecnością, został zatopiony w rozproszonym świetle. Odczytując go wprost – poprzez odniesienie do Oświęcimia – można by powiedzieć, że jest to tłum skazany na zagładę” (Zbigniew Taranienko, *Kolekcja Studio. Dzieła i twórcy*, katalog Centrum Sztuki Studio, 1997).



Józef Szajna, „Drang nach Osten – Drang nach Westen”,
1987 r./Archiwum Łukasza Szajny



35

BOGUSŁAW SZWACZ (1912 - 2009)

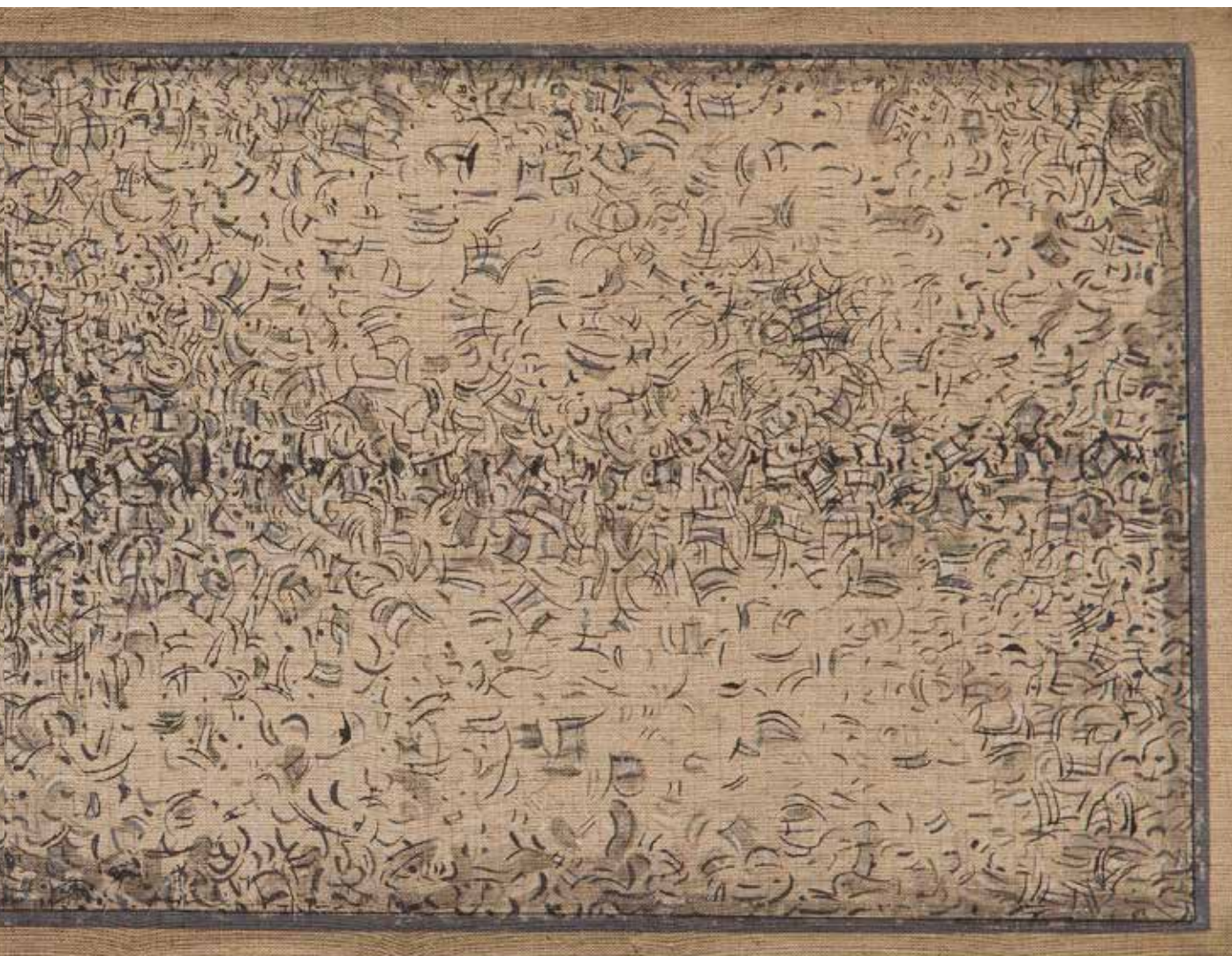
"Horme Klasyczne N° 6", 1975 r.

technika mieszana, olej, tempera/plótno naklejone na płytę, 36 x 96 cm
opisany na odwrociu: '1975 | GODŁO HORME 75 B | HORME
KLASYCZNE N°6 | TECHNIKA MIESZANA TEMP. OLEJ | WYMIARY:
40 cm x 99 cm cena 25 000 zł | W WARSZAWA'
powtórzone na blejtramie
powyżej: 'KONKURS IM. Z. SPYCHAŁSKIEGO POZNAŃ 1975'

cena wywoławcza: 6 000 zł ↑
estymacja: 10 000 - 15 000

WYSTAWIANY:

- Wystawa II Ogólnopolskiego Konkursu Malarzkiego na Obraz im. Jana
Spychałskiego, Biuro Wystaw Artystycznych "Arsenał", Poznań 1975



Prezentowane „Hormy Kasyczne” to typowy przykład dzieła Ars-Horme, czyli autorskiego programu artystycznego Bogusława Szwacza. Praca powstała na Konkurs im Jana Spychalskiego, organizowany niegdyś w Poznaniu przez tamtejszy oddział ZPAP. Ars-Horme, które stworzył i praktykował twórca, miało być Sztuką Poruszania Wyobraźni. Jej manifest autor zaprezentował na plenerze w Osiekach w 1977. Prace typu Horme charakteryzuje mnogość drobnych, niefiguratywnych form i delikatnych, często wygiętych kresek, których połączenie wprawia kompozycję w ruch. Małutkie elementy rozsypane po okazałym płótnie zdają się wibrować i tańczyć, zazwyczaj tworząc skupiska się w centrum kompozycji. Najbardziej znane dzieła Ars-Horme pochodzą z lat 70., ale artysta tworzył abstrakcyjne obrazy według tej teorii już od połowy lat 50. Wcześniej natomiast malował figuratywnie, inspirowany przede wszystkim kubizmem.

Bogusław Szwacz był związany z krakowskim środowiskiem artystycznym. Po wojnie wraz z Tadeuszem Kantorem założył Grupę Młodych Plastyków i wystawiał z nią w latach 40. Artysta wykładał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, którą ukończył w 1939 roku. W 1947 wyjechał do Paryża, gdzie wstąpił do grupy Le Surréalisme Révolutionnaire. Nawiązał wtedy kontakty z wieloma cenionymi twórcami, m.in. z Fernandem Légerem i Hansem Hartungiem. Po powrocie do Polski współpracował z Klubem Młodych Artystów i Naukowców. Wystawiał na I, II i III Wystawie Sztuki Nowoczesnej oraz w Galerii Krzywe Koło w Warszawie (1962 i 1963), brał też udział w I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965. W tym ostatnim mieście, przy ul. Giermków, do dziś można podziwiać jego monumentalną rzeźbę, zbudowaną z elementów maszyn przemysłowych.

36

ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI (1924 - 1963)

Kompozycja, lata 60. XX w.

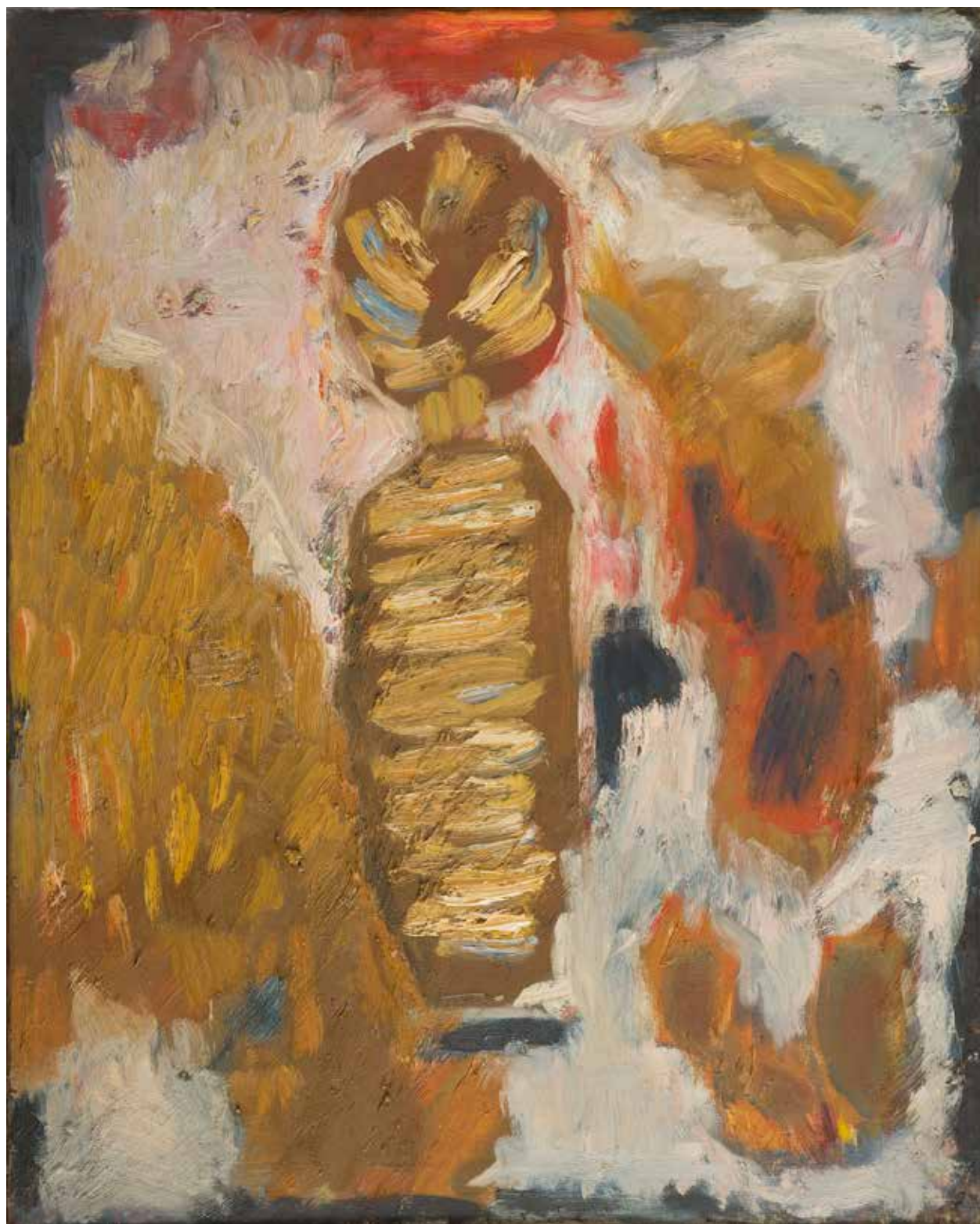
olej/plótno, 82 x 66 cm

cena wywoławcza: 18 000 zł [†]

estymacja: 30 000 - 40 000

„Duże płótna pokryte jakby 'tkanką mięsa, żył, ścięgien'. Koloryt stężącej krwi, metalicznego połysku błon zwierzęcych, zieleniejących włókien, obnażonych mięśni. Tragiczne, obsesyjne malarstwo. Krzyk ujęty w okowy konwencjonalnych i nieistotnych dla tego malarstwa sposobów komponowania obrazu. (...) Jest w tym malarstwie wewnętrzne wrzenie, gorączka twórcza, jest temperament Soutine'a, jest rembrandtowska cielesność (...)"

ANONIMOWA WYPowiedź PODPISANA J.K., „PRZEGLĄD ARTYSTYCZNY”, 1963





Gdy patrzy się na obrazy Zbigniewa Tymoszewskiego z dzisiejszej perspektywy, można stwierdzić, że tkwi w nich zapowiedź samobójczej śmierci autora – jest coś niepokojącego w tych dramatycznych pociągnięciach pędzla, kompozycjach sugerujących cierpienie i rozkład czy w paletach barw o mrocznych konotacjach. Zbyt łatwo jednak snuje się takie interpretacje post factum: nikt nie potrafił przewidzieć tragicznego końca malarza, więcej – jego przedwczesna śmierć była dla warszawskich kręgów artystycznych szokiem. Wiele osób, w tym Jan Cybis – nauczyciel Tymoszewskiego, wspominało go jako pogodnego, uśmiechniętego człowieka; wielu się z nim przyjaźniło. Oczywiście znane były jego artystyczne rozterki, odkąd w 1959 postanowił wycofać się z życia twórczego. Nie odnajdywał się w wernisażowych konwenansach i nigdy nie łaknął rozgłosu. Powszechnie uważano go natomiast za ogromny talent – Jacek Sempoliński uważał nawet, że spośród całej rzeszy uczniów Cybisa to właśnie Zbigniew Tymoszewski był najzdolniejszy. W tytule swojego tekstu o koledze określił go krótko i dobitnie: „wielki malarz”.

Studia w warszawskiej Akademii Sztuki Pięknych artysta ukończył w 1952. Cybis, jako wybitny kolorysta, przekazał mu przede wszystkim wirtuozerskie traktowanie barwy. Podczas studiów Tymoszewski malował figuratywnie i stosunkowo klasycznie, ale już wtedy w jego pracach było widać nieprzeciętną łatwość w osiągnięciu harmonii kompozycyjnej. Po uzyskaniu dyplomu twórca odrzucił pomysł pracy na akademii i w 1955 objął stanowisko nauczyciela malarstwa i rysunku w Państwowym Liceum Techniki Teatralnej w Warszawie. Utrzymywał jednak kontakt z innymi absolwentami uczelni, przede wszystkim z Tadeuszem Dominikiem. W latach 50. silnie zainspirował się skomplikowanymi fakturami informelu i coraz bardziej odchodził od figuracji w kierunku abstrakcji. Znaczący wpływ na jego dzieła miała podróż do Włoch i Austrii,

którą odbył w ramach stypendium w 1958. Chłonał wtedy dokonania europejskich mistrzów, przy czym najbardziej zafascynowali go weneccy malarze, a przede wszystkim Tycjan, słynący z niezrównanego kunsztu kolorystycznego. Dzięki zaznajomieniu z zagranicznymi arcydziełami i powojennymi nurtami w sztuce europejskiej Tymoszewskiemu udało się wzbogacić kolorystyczną wiedzę uzyskaną u Cybisa bogatą, interesującą fakturą.

Twórca nie skupiał się jednak wyłącznie na kolorze i fakturze czy innych kwestiach formalnych. Nawet w najbardziej abstrakcyjnych dziełach widać nieujarzmioną ekspresję i napięcie, wyczuwa się ból, zamęt i niepokój. Nie sposób nie zauważyć mocy i żarliwości, z jaką nałożono na płótno grube pasy farby. Dzieje się tak też w dziełach figuratywnych z ostatnich lat życia autora. Prace z lat 60. porównywano do tkanek ludzkiego ciała. Ich faktura ma aspekt organiczny, przez który Tymoszewskiego często kojarzy się z malarzami takimi jak Jan Lebenstein, Jan Sienicki i Jacek Sempoliński.

Tymoszewski świadomie stronił od warszawskich imprez i instytucji kulturalnych. Skupiał się przede wszystkim na pracy, na wiecznym poszukiwaniu i udoskonalaniu swych obrazów. Nigdy nie uważał, że jest dość dobry. Dopiero po jego śmierci jego koledzy i bliscy pojęli, jak niszczący wpływ na psychikę malarza miały brak wiary w swój talent i surowy perfekcjonizm. Chociaż jedyna wystawa indywidualna zorganizowana za jego życia – w salach wystawowych dawnego IPS w 1958 – zebrala liczne pochwały, postanowił po niej usunąć się cień. W 1959 prace artysty wzięły udział w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Wystawie Malarstwa Nowoczesnego w Jugosławii. W 1963 w Galerii Sztuki ZPAP zorganizowano pośmiertną wystawę obrazów Tymoszewskiego z lat 1960-63. W 30-lecie jego śmierci warszawska Zachęta pokazała retrospektywną wystawę jego twórczości.



Zbigniew Tymoszewski

37

JACEK SEMPOLIŃSKI (1927 - 2012)

"Czaszka", 1983 r.

olej/plótno, 100 x 75 cm

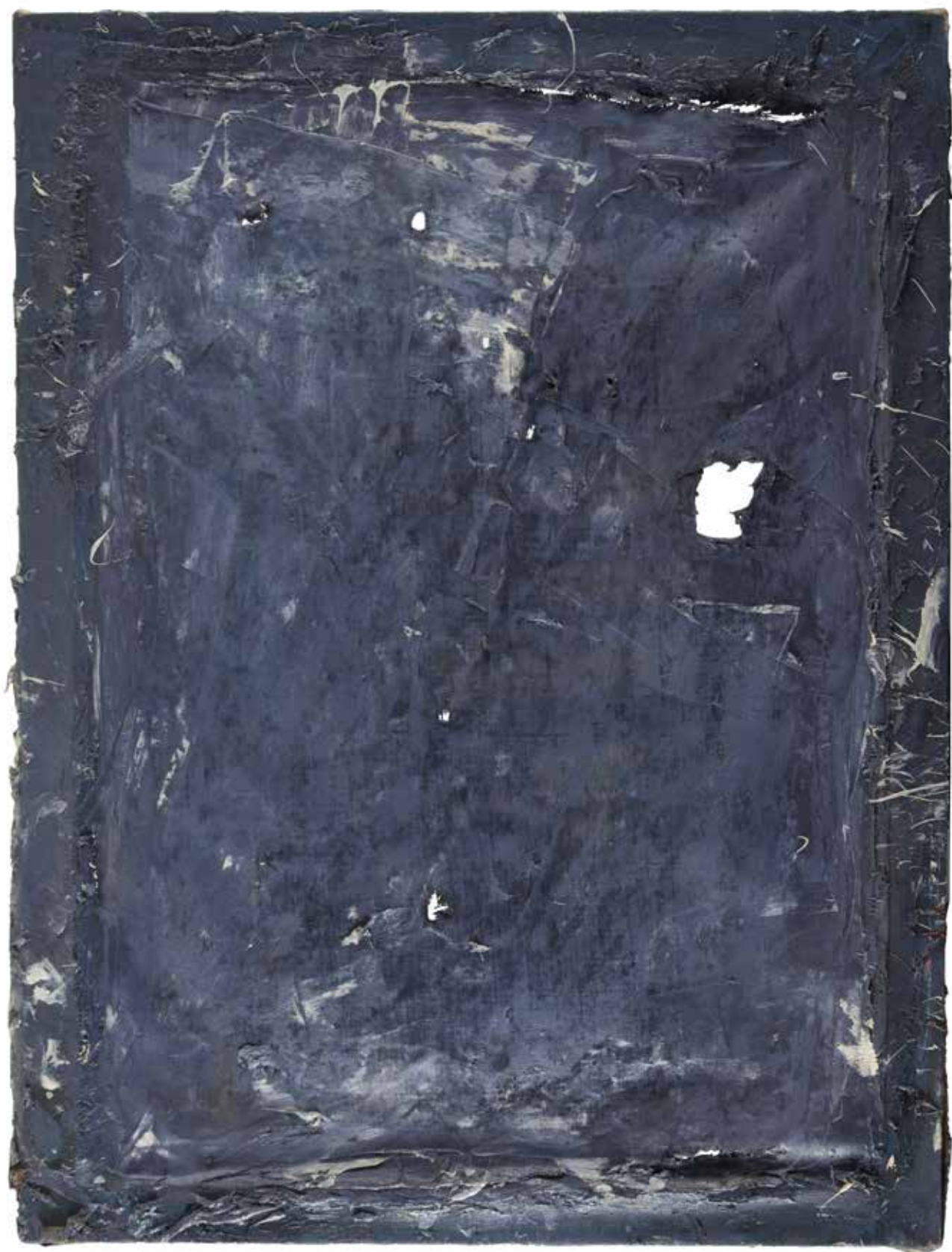
sygnowany, datowany i opisany na odwroci: "Sempoliński | '83 | czaszka"

cena wywoławcza: 14 000 zł †

estymacja: 20 000 - 40 000

Malarstwo Jacka Sempolińskiego zawieszono jest pomiędzy głęboką refleksją nad zagadnieniem materii a zainteresowaniem metafizyką. Obraz zdaje się być żywym, doświadczonym fizycznie ziemskim bytem, ale mimo wszystko także zjawiskiem bliskim transcendencji. Prace takie jak słynne „Czaszki” powstały, jak mówił sam artysta, w wyniku obsesji na punkcie płaszczyzny obrazu, a nade wszystko – jego formy. To właśnie formę Sempoliński uważał za cel sztuki i, co za tym idzie, każda jego praca stanowiła studium formalne, badanie, które nie mogło dać wyniku ostatecznego, a było jedynie kolejną próbą w dążeniu do nieosiągalnego

ideału. Umiejscowiwszy płótno na podłodze, Sempoliński poddawał je różnorodnym gestom i procesom: dziurawił, tarł i drapał narzędziami – to właśnie efekt tych działań jest tym, co przykuwa uwagę w prezentowanej pracy. „Czaszka” pozostaje również w charakterystycznej dla artysty, niezwykle skromnej – nieomal monochromatycznej – gamie barw, z wyraźną przewagą niebieskiego. Sempoliński przyznawał, że kolor ma dla niego znaczenie symboliczne, zaś barwa niebieska nie tylko niesie konotacje związane z duchowością, ale według malarza z największą mocą epatuje własną, a nie odbitą energią.



WŁADYSŁAW JACKIEWICZ (1924 - 2016)

"Figura II", 1964 r.

olej/plótno, 105 x 90 cm

sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

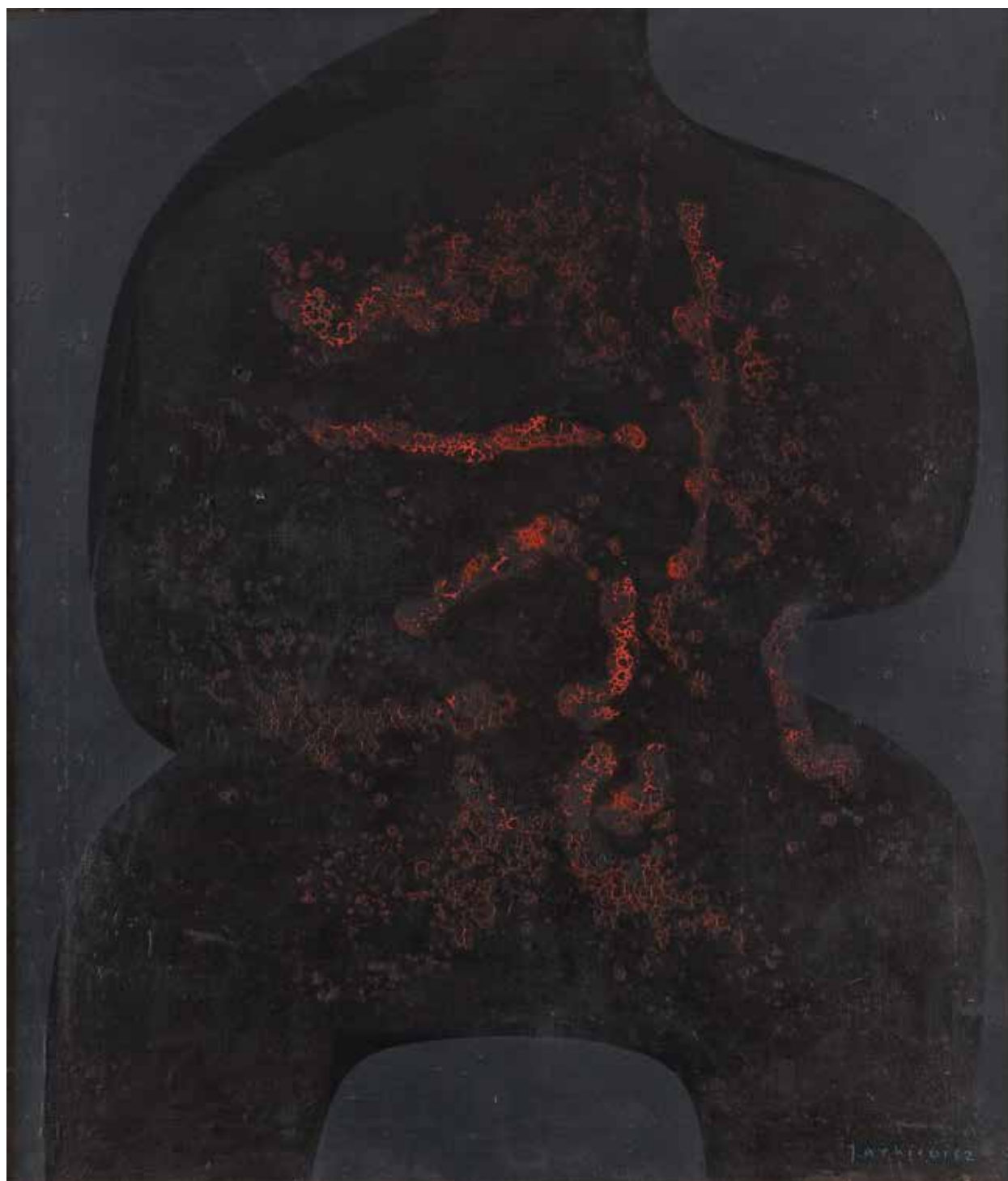
opisany na odwrociu: 'W.JACKIEWICZ | 1964 | FIGURA II'

cena wywoławcza: 12 000 zł [†]

estymacja: 15 000 - 30 000

Obraz pochodzi z wczesnego okresu twórczości artysty, kiedy dopiero wprowadzał on do niej uproszczone ludzkie sylwetki, pojawiające się początkowo w geometrycznych wnętrzach. Ciało, ukazane syntetycznie, wyraźnie odcinające się od ciemnego tła, ma obły kształt. Fragmentaryczne ujęcie postaci – bez głowy i z jedynie zasugerowanymi kończynami – jest charakterystyczne dla sztuki Jackiewicza. Tors przecinają swobodnie poprowadzone smugi czerwonej farby. Różnią się one od dominujących w pracy płaskich plam swą chropowatą fakturą, a ich forma nasuwa skojarzenie ze śladami trawienia. Interesujące jest opracowanie faktury i kolorystyka, nieobca popularnemu wówczas malarstwu materii. Po zniesieniu socrealizmu, Jackiewicz rozpoczął nowy etap twórczości, inspirowany sztuką niefiguratywną, geometryzującą,

w której najistotniejszą rolę odgrywał kolor i faktura. Jak napisała Gabriela Kurowska: „Malarstwo Jackiewicza to malarstwo rozważne, porządkujące, czyste i nienadużywające środków wyrazu. Nie pozwala też na zbyt egzaltację. Kompozycje są wytworne i przemyślane. (...) Artysta odbywa własny dialog z Naturą, wdaje się z nią w subtelny grę, włącza w nią osobiste doświadczenia z formą, strukturą kompozycji, dyscypliną i konstrukcją obrazu. Kompozycje Jackiewicza, choć bliskie abstrakcji i nowoczesne, budowane są z uszanowaniem tradycyjnych wartości malarskich. Wzbudzają zachwyt zdystansowaniem, spokojem, lekkością, elegancją, a także rzadką dziś czystością gatunku” (Gabriela Kurowska, [w:] Władysław Jackiewicz, malarstwo, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2004, s. 3).



KAJETAN SOSNOWSKI (1913 - 1987)

"13-16; 16-4", 1966 r.

olej/plótno, 108 x 77 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: '108 x 77 | KAJETAN |
SOSNOWSKI | obraz olejny | 05/27 [wykreślone] "13-16, 16-4" | 1959
[wykreślone] | Warszawa 1966-63 | ul. Świerczewskiego 95-7 | [podpis]'

cena wywoławcza: 35 000 zł [†]

estymacja: 40 000 - 80 000

„Proces redukcji użytych środków malarskich doprowadził go do sformułowania koncepcji 'pustego obrazu', w którym monochromatyczne płótno jest rozświetlone wewnętrznym światłem. Efektem kolejnego etapu poszukiwań były obwiedzione czarnym konturem ramy, jednobarwne płótna o intensywnej, nasyconej barwie (...) oraz cykle Polptyków, w których zestawiał w jedną całość kilka obrazów, np. o kolorach dopełniających się. Sosnowski mówił, że jego 'obrazy (...) ukazywały barwę jako wartości kwantowe energii'. Dalej wyjaśniał: 'W tym celu uczyłem się na nowo widzieć kolor, pokonując naturalne odruchy'”.



Kajetan Sosnowski od początku inspirował się prawami rządzącymi materią i energią. Na równi z osiągnięciami sztuki fascynowała go istota życia biologicznego, jeszcze nie rozszyfrowane tajemnice mikro- i makroświata, zjawiska energetyczne czy struktury występujące w przyrodzie. Cytując Bożenę Kowalską: „Odkrywanie nowych praw, prawd i języków w każdym rejonie poszukującej i twórczej myśli ludzkiej czy ludzkiej wrażliwości było i jest dla artysty miarą najwyższych wartości człowieczeństwa” (Bożena Kowalska, Kajetan Sosnowski, [w:] Katalog wystawy laureatów Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida z lat 1967-1976, [red.] Wiesława Wierchowska, Warszawa 1977, s. nlb.).

Niegasnącą ciekawość odnajdywanych lub jeszcze nigdy wcześniej nieodkrytych zagadek naszego świata można jednak znaleźć nie tylko w rozległych rejonach intelektualnych zainteresowań i rozważań artysty. Ponieważ Kajetan Sosnowski przypisywał szczególnie istotną rolę naukom ścisłym, czy nawet uznawał je za wiodący obszar myśli ludzkiej, wiązał wielokrotnie z tą problematyką całą swoją działalność artystyczną.

Właśnie zagadnienie nie do końca zdefiniowanej energetyczno-korpuskularnej natury świata stało się inspiracją dla odkrywczą koncepcji „obrazów pustych”, do których należy prezentowana w katalogu kompozycja. Seria monumentalnych polityków wzięła się z malarskiej interpretacji efektów studiów nad barwami i analizy porównawczej naukowego pojmowania zjawisk koloru. „Wywiedzione – pisze Bożena Kowalska – z teoretycznych dociekań i pracy wyobraźni abstrakcyjnej w dziedzinie matematyki czy mikrobiologii, struktury przywołujące wizualne przybliżenie badanych zjawisk zainspirowały go do budowania nowych, własnych struktur przestrzennych”. Niepokojące myśli autora, a także niewytłumaczone do końca przez przyrodoznawców fenomeny zmian barwnych, zachodzących przy pewnych reakcjach fizyko-chemicznych, dały początek serii obrazów chemicznych „Metalepseis”. Zdawałoby się, że świat wizualnych zjawisk zawładnął wyobraźnią artysty w nie mniejszym stopniu, niż władą myślą naukowców.

Mimo to relacja działalności twórczej Kajetana Sosnowskiego i obszaru nauk ścisłych nie polega na bezpośrednich uwarunkowaniach czy zależności. Nauka dostarczyła artyście li tylko źródła intelektualnego zadrażnienia i ekscytacji wyobraźni. Bynajmniej nie jest to prosty związek. Nie samo zjawisko, nie samo zagadnienie naukowe i malarskie stanowiło dla twórcy sprawę pierwszej wagi, ale problem egzystencjalny zawarty w fenomenie. U podstaw tych matematyczno-przyrodoznawczych fascynacji naprawdę leżało rozumienie energii jako podstawy bytu, jedynie manifestującej się w materii, oraz struktur matematycznych jako wyrazu potencji kreacyjnej umysłu człowieka, a także pytanie o autentyczną istotę zjawisk natury, niemożliwej do uchwycenia wyłącznie metodą ścisłą.

I to właśnie czyni dzieła Kajetana Sosnowskiego obiektami kontemplacji, których prostota czy niemal surowość środków składa się na ów szczególny wyraz magii.

Tak też nie jest to sztuka wyspekulowanej konstrukcji. Jak ujęła to wzmiankowana Kowalska, „Od wczesnych obrazów Kajetana, na których farba rozprowadzana była dłońmi, bez użycia pędzla, po ostatni cykl zszywanych płócien 'Katalipomena' – obok tendencji konstrukcyjno-porządkującej, obok dążenia do ascezy i obiektywizacji – zawsze ujawniała się w jego pracach intelektualna refleksja i emanacja nieprzekładalnej na słowa siły ezoterycznej, bez której nie ma prawdziwej sztuki” (Bożena Kowalska, Kajetan Sosnowski, [w:] Katalog wystawy laureatów Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida z lat 1967-1976, [red.] Wiesława Wierchowska, Warszawa 1977, s. nlb.).

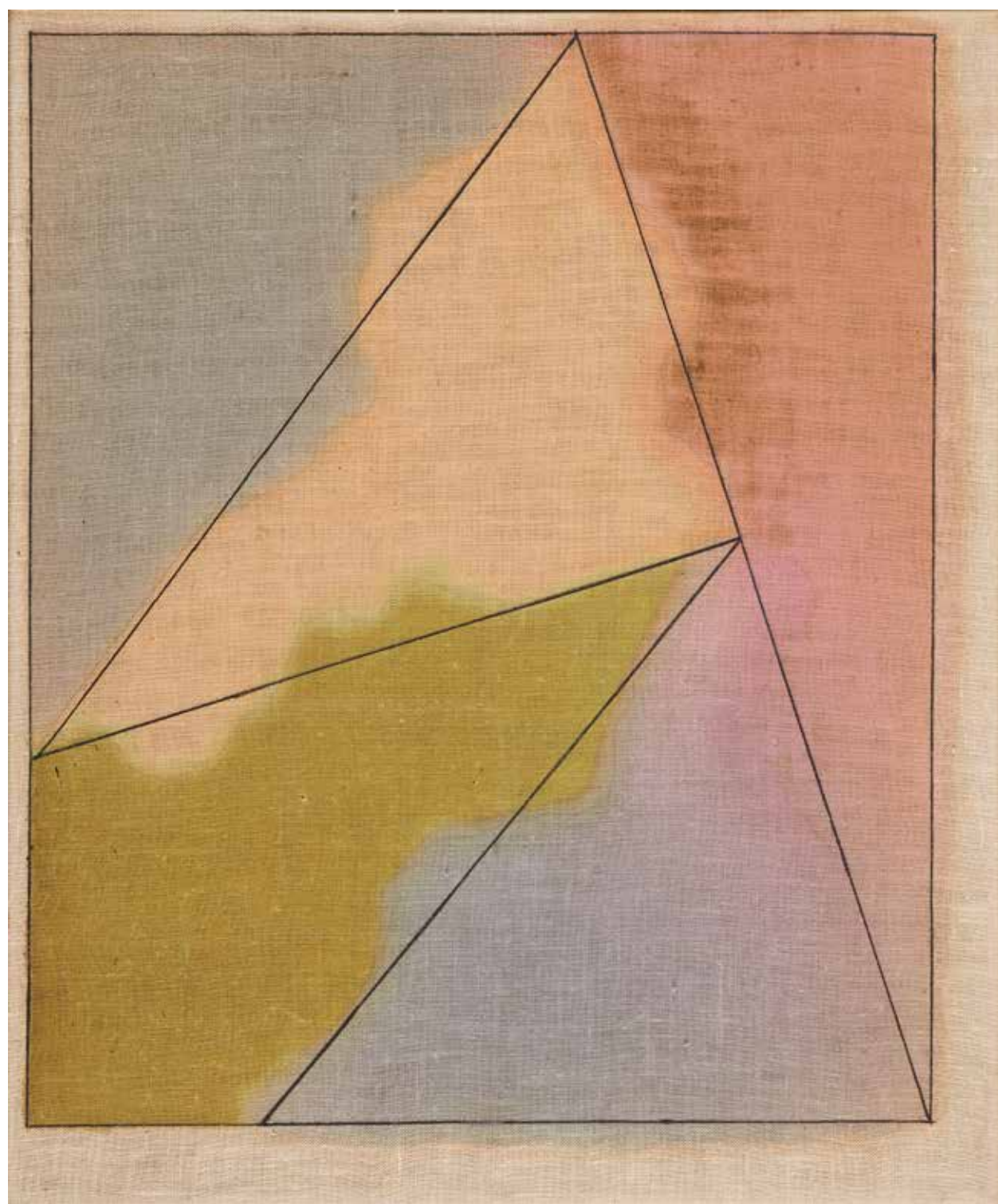
40

KAJETAN SOSNOWSKI (1913 - 1987)

Z serii "Obrazy chemiczne - Metalepseis", lata 70. XX w.

technika własna, krzemian chlorku kobaltu/plótno, 60 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KAJETAN SOSNOWSKI
z cyklu METALEPSEIS [nieczytelne]'
opisany na blejtrame: 'KAJETAN SOSNOWSKI'

cena wywoławcza: 24 000 zł [†]
estymacja: 30 000 - 80 000



RAJMUND ZIEMSKI (1930 - 2005)

"Pejzaż 88/61", 1961 r.

olej/plótno, 140 x 50 cm

sygnowany i datowany l.d.: '61 | R. ZIEMSKI'

opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 88/61 | 140 x 50 | 1961'
na odwrociu, na bieżymie dwie naklejki wywozowe z opisem obrazu: z DESY
oraz z CBWA "Zachęta" w Warszawie z nazwą wystawy: "Wystawa malarstwa
do Egiptu" i datą: '1964' na odwrociu naklejka z numerem '204' i wymiarami
obrazu poniżej

cena wywoławcza: 60 000 zł[†]

estymacja: 80 000 - 120 000

WYSTAWIANY:

- Wystawa malarstwa polskiego w Egipcie, 1964

„W Galerii Klubu Staromiejskiego Rajmund Ziemiński na trzeciej swej tu wystawie eksponuje zamknięty cykl 21 pejzaży bezprzedmiotowych. Powstały one w okresie od jesieni 1961 do wiosny 1962. Sceneria pejzaży przypomina swą organizacją koszmary 'Zamku' czy 'Kolonii karnej' Kafki. Autor odwołuje się w swych założeniach do treści filozoficznych głoszonych przez Camusa, pomimo to moralistykę jego pozostaje w kręgu 'vanitas'. Podobnie jak Kafkę i Camusa interesuje go problem odpowiedzialności – i tu powstaje możliwość realizacji malarskiej. Rajmund Ziemiński nie uprawia ilustratorstwa, nie posługuje się również metaforami literackimi.

Maluje rozkład, niepowodzenie, rozdarcie wewnętrzne. Demonstrując rozpad symbolicznego organizmu, odrywa go od siebie, od własnej osobowości – ukrywając ją. To znaczy: stara się używać swych środków artystycznych – kompozycji, koloru, zróżnicowania materii, form 'wykrojów' i rodzajów pikturalności, eliminując czynniki subiektywne, psychiczne nim powodujące. Unika sugestywnego przedstawiania swoich stanów podświadomości, unika automatyzmu, a nawet ekspresyjności. Nieustannie siebie kontroluje. Pracuje tak, jak gdyby mierzył każdym dotknięciem pędzla w pustkę, zakładając, że wszystkie te pociągnięcia mogą składać się na obraz tylko dlatego, że wzajemnie siebie postulują.

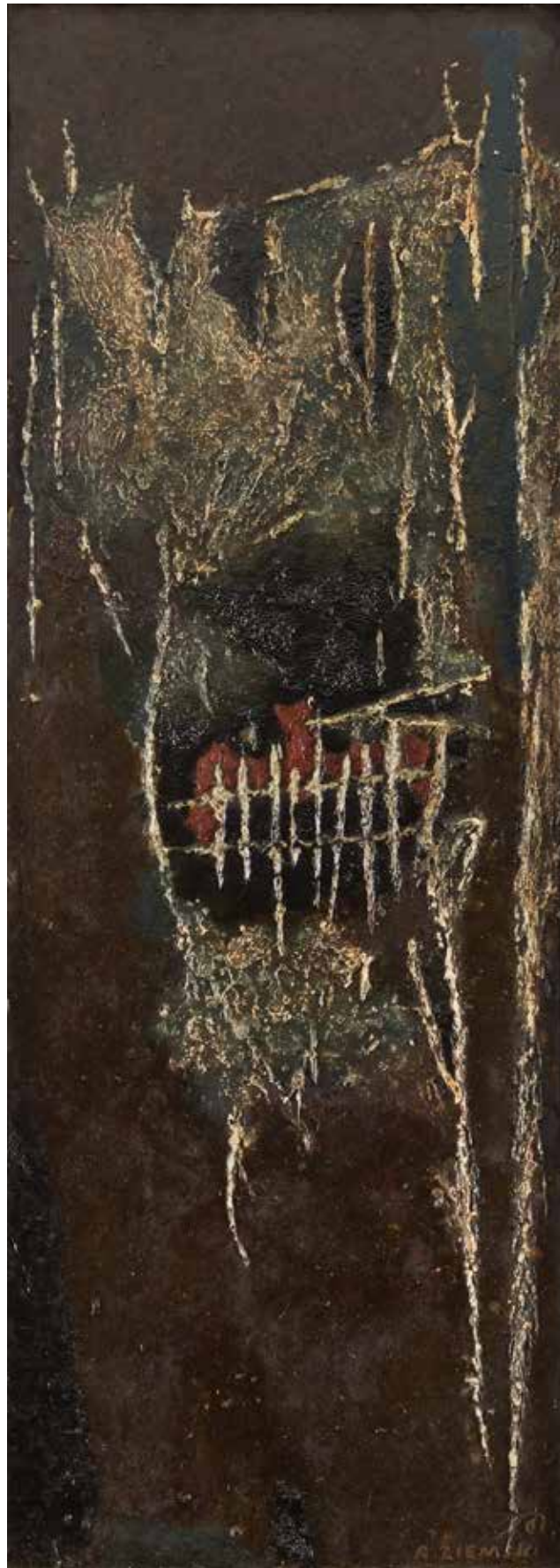
Jest malarzem, który w swej pracy kieruje się metodą krytyka pragnącego ustalić 'artystyczną obiektywność' dzieła. To właśnie dążenie do obiektywizacji, do absolutnej odpowiedzialności za każde uderzenie pędzlem nadaje ogólny ton ćwiczenia moralnego jego obrazom. Jest pryncypialny. Nie znosi patosu i dekoracyjności. Skojarzenia, które sugerują jego płótna o chropawej fakturze i zgrzytliwym kolorystyce – są lapidarne. Pomimo wyrażania wywodzą się z wyobraźni prawie ludowej. Są tu maski diabłów, kostuchy, 'danse macabre', a także poharatane skrzydła. Są to skojarzenia bliskie chrześcijańskim 'misteriom religijnym', 'miracle'om, które odbywały się to na cmentarzach, to na placach jarmarcznych. Także budowa tego cyklu

pejzaży nasuwa na myśl 'miracle'. Podstawą wszystkich zwrotek misterium, prowadzonego w formie dialogu, była jedna melodia. Tu we wszystkich niemal płótnach o jednolitej zawartości treściowej skonstruowane zostały ciemne, głuche, miętko rozmalowane tła z wykrojami o dramatycznie spiętrzonej, migotliwej fakturze. W materii tej, mięsistej, ruchliwej i zagęszczonej (brunatnej, czarno-białej czy nawet niebiesko-białej) otwierają się bądź niepokojące rude kawerny, bądź szerokie rozdarcia wypełnione drętą fioletowością. Warstwy gąszczu rozchylają się czasem nieoczekiwanie, by załsnąć dźwięcznymi zestawieniami różów i zieleni, jednak ograniczonymi do rozegrania szarości.

W swych głęboko lirycznych, pięknie malowanych obrazach Rajmund Ziemiński poszukuje cierpkich zestawień kolorystycznych, korzysta z doświadczenia postimpresjonistów. Ale nie ma tu nic z płynności czy egzaltacji. Jest to malarstwo gorzkie jak piołun. Sztuka bezprzedmiotowa posługuje się swoistą ikonografią figur, symboli i znaków. Nie ma w tym jednak żadnego uchwytne ogólnego systemu. Są to zadania podejmowane indywidualnie. Rajmund Ziemiński posługuje się, jak zresztą wynika z ogólnego założenia pejzaży, własnym systemem ikonograficznym. Symboliczne są tu nie tylko 'wykroje' i materia, ale również i kolor. W obrazach jego odczytać można sens znaczeniowy, w jakim używa choćby fioleto, smoczjej krwi czy ziem (tak niegdyś haftowano ornaty).

Przeprowadzony suchy rozbiór może spowodować wrażenie, że jest to malarstwo w pewien sposób skrępowane i w zestawieniu z dziś odbieraną częstotliwością różnorodnych bodźców anachroniczne. Tak nie jest. Chodziło mi jedynie o przedstawienie skomplikowanej struktury warsztatu malarskiego, który, zrywając z anegdotą literacką, usiłuje opisać specyficznie ujmowane niepokoję współczesnego człowieka".

HEDDA BARTOSZEK, MALARSTWO RAJMUNDA ZIEMSKIEGO,
„NOWA KULTURA” 1962, NR 18



RAJMUND ZIEMSKI (1930 - 2005)

"Pejzaż 23/72", 1972 r.

akryl, gwasz, olej/plótno, 130,50 x 80,50 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI | 72'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 23/72 |

130 x 80' na odwrociu nalepka wywozowa Desy do Düsseldorfu

oraz nalepka wystawowa

cena wywoławcza: 16 000 zł[†]

estymacja: 20 000 - 40 000

WYSTAWIANY:

- Rajmund Ziemiński. Malarstwo, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010
- Kunst aus Polen, Düsseldorf i Dortmund 1982/1983

LITERATURA:

- Rajmund Ziemiński. Malarstwo, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 98 (il.)

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







FAKTURA I KOLOR
poz. 43-54



43

TOMASZ TATARCZYK (1947 - 2010)

"Czarne Wzgórze" (tryptyk), 1988 r.

olej/plótno, 180 x 390 cm

sygnowany i opisany na odwrociu części środkowej: 'TOMASZ TATARCZYK | CZARNE WZGÓRZE'

cena wywoławcza: 70 000 zł[†]

estymacja: 150 000 - 200 000



POCHODZENIE:

- kolekcja Dario i Stefanii Piga
- Desa Unicum, 2014
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Tomasz Tatarczyk, Dipinti, Galeria Spicchi dell'Est, Roma 3.VI – 30.IX.1991

LITERATURA:

- Tomasz Tatarczyk, katalog wystawy Dipinti [teksty: Mario de Candia, Jaromir Jedliński], Galeria Spicchi dell'Est, Roma 3.VI – 30.IX.1991, Rzym 1991, s. 22 (il.)

Kompozycja „Czarne wzgórze”, namalowana przez Tomasza Tatarczyka w 1988, przedstawia mroczny, nieco abstrakcyjny krajobraz. Ciemny zarys zalesionego pagórka należy do najważniejszych motywów w pracach artysty. Wzniesienie, malowane krótkimi, wyraźnymi liniami, stanowi zamkniętą, niemalże jednolitą przestrzeń. Monumentalny, tajemniczy nastrój potęguje pozorna oszczędność środków ekspresji. I choć przy bliższej obserwacji obraz urzeka feerią odcieni, historycy sztuki i krytycy nazywali jego autora „wirtuozem czerni”, wskazując na poniekąd typową u malarzy fascynację bogactwem jednego koloru. Ale dzieła te to nie tylko barwa – to też niepowtarzalna i niemożliwa do pomylenia faktura, której obserwacja ujawnia nie żywą ekspresję, lecz pietyzm i kontemplację.

Tomasz Tatarczyk był samotnikiem, mieszkał wraz z żoną w Mięciemierzu niedaleko Kazimierza nad Wisłą, z dala od wielkomiejskiego szumu. „Moja pracownia znajduje się w miejscu oddalonym od zgiełku wielkiego miasta – wyznawał artysta. – Jest tutaj szeroka rzeka, są wzgórza, lasy, pola, wąwozy i urwiska, dzikie i oswojone zwierzęta, dobrzy i zli 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. Jednocześnie mam świadomość tego, że przynależę do tak zwanego świata cywilizacji. Stwarza to swoisty chaos, w którym, kiedy maluję, staram się znaleźć pewien porządek, niejako przefiltrowany przez to, co wiem, i to, co czuję; znaleźć porządek, kiedy patrzę na fragment jakiejś całości, na detal oczyszczony z reszty i tego detalu magnetyzm”.

Główną inspiracją Tatarczyka było najbliższe otoczenie. Przenosił na płótno obiekty zaobserwowane w naturze, przepuszczone przez filtr własnej wrażliwości i sposobu widzenia świata. W jednym z wywiadów mówił o wątkach pojawiających się w jego pracach: „Rodzą się czasami przypadkowo. Chodzę, krążę wokół tematu, wokół wycinków rzeczywistości, która na mnie szczególnie oddziałuje – i mam coraz

wyraźniejszą, mocniejszą potrzebę, żeby coś z tym zrobić. Wtedy zaczynam pracować i rozwijam temat w cykl, aby przyjrzeć mu się z różnych stron. Oczywiście, na wybór tematu ma też wpływ stan mojego ducha, a także muzeum wyobraźni – dzieła sztuki, sceny z dzieciństwa, nawet kadry z filmu. Na przykład z filmów Jarmuscha, czarno-białych, tchnących pustką i zagubieniem” ([cyt. za:] Artyści mówią. Z Tomaszem Tatarczykiem rozmawia Elżbieta Dzikowska, www.rosikonpress.com).

Sięganie do klasycznego motywu pejzażowego wpisuje dorobek Tomasza Tatarczyka w konwencję malarstwa romantyzmu, otwartego na interpretację symboliczną. Nie unika tego sam artysta, tytułujący swoje obrazy „Brama Caspara Davida Friedricha” lub „Archanioł”. Dorota Monkiewicz pisała: „Chodzi wszak o transcendencję, o nasycony pierwiastkiem duchowym spektakl natury, z którym stapia się postrzegający podmiot. Wydaje się, że z Malarstwem, które tu rozważamy i które być może nie jest 'sztuką', problem transcendencji jest immanentnie związany. Jednakże – w przypadku twórczości Tomasza Tatarczyka – odczytanie go ze względu na romantyczną symbolikę odczuwam jako zbyt 'szybkie' i całkowicie niesatysfakcjonujące” (Dorota Monkiewicz, Wyświetlone. O twórczości Tomasza Tatarczyka, www.tugaleria.pl).

Obrazy Tomasza Tatarczyka to przepełniona ciszą apoteoza świata. Artysta opowiada nam o rzeczach najprostszych, ulotnym pięknie życia, ukazując to, co skrywa ukryte piękno – odbicie światła w wodzie, słońce zachodzące za wzgórzem, psa brodzącego w nurcie rzeki. Nie sili się na skomplikowaną symbolikę, działa bez znamion autorytaryzmu, najprostszymi środkami opowiada bieg istnienia, a także jego nieuchronny koniec. Prace twórcy są nie formą moralitetu, lecz raczej próbą ukazania natury rzeczy i zachętą do jej kontemplacji. Według nauk buddyjskich gdy uświadamiamy sobie istotę bytu, zyskujemy egzystencjalny spokój. Podobna nauka płynie z obcowania z dziełami Tomasza Tatarczyka.



Tomasz Tatarczyk w trakcie pleneru malarskiego w Vellano, 2008. Fot. Jerzy Wojciechowski

44

ALEKSANDER ROSZKOWSKI (ur. 1961)

"Oranżowy okrąg", 2017 r.

olej/plótno, 150 x 150 cm

sygnowany p.d. monogramem wiązonym: 'AR'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER |
ROSZKOWSKI | 1166 "ORANŻOWY OKRĄG" 2017 | DZ.'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000



Aleksander Roszkowski jest artystą, którego prace są zarówno nieprzedstawiające, jak i figuratywne, co umieszcza jego sztukę pomiędzy abstrakcją i figuracją. Wiodące tematy twórcy to pejzaże, figury geometryczne (okrąg, koło, trójkąt, kwadrat), ale i kompozycje, których narracja dotyka przede wszystkim gradacji barw. Cechą zespalaającą wszystkie te realizacje jest całkowicie unikatowa faktura, jaką autor uzyskuje poprzez nakładanie kolejnych warstw farby olejnej. Roszkowski nie tworzy jednak chaotycznej impastowej powierzchni, w której swobodny dukt pędzla mógłby wskazywać na taszystowską proveniencję. Żmudnie kreuje on pojedynczymi i precyzyjnymi pociągnięciami albo hipnotyzującą iluzję przestrzennej struktury, albo delikatnie wypukłą siatkę, często przypominającą luźno splecioną tkaninę. Ich linie o regularnej szerokości nasuwają skojarzenie z wypukłodrukiem, gdzie techniczne mistrzostwo decyduje o sukcesie dzieła.

Szerokie zakrojenie tematyki nie wydaje się być przypadkowe – Roszkowski zdaje się podejmować próbę opisu różnych zjawisk wypracowanym przez siebie językiem artystycznym. Pozwala to mówić o działaniach artysty jako o realizowanym eksperymencie, mającym na celu poszerzyć możliwości sztuki. W efekcie ukazuje w swoich pracach nową alternatywną rzeczywistość, stanowiącą konglomerat znanych motywów i nowych środków artystycznych.

Proces twórczy Roszkowskiego charakteryzuje się obecnie rzadko spotykanym przywiązaniem do rzemiosła – w dobie natłoku informacyjnego i mody na proste rozwiązania, on wykazuje się wręcz benedyktyńską cierpliwością. Jak powiedział: „Słyszałem, że podobno malarstwo jest passe, że umarło śmiercią naturalną. Wyczerpało swoją formułę, niczego nowego nie wnosi już do światowego dziedzictwa. Teraz mają się liczyć tylko nowe media, sztuka krytyczna, sztuka w przestrzeni publicznej i mitologia artysty. Kiedy patrzę na programy wiodących polskich sal wystawienniczych, słucham elokwentnych kuratorów wypowiadających się w mediach czy artystów rozprawiających o dziełach, których jeszcze nie zrealizowali, dochodzę do wniosku, że... chyba mają rację!”

I robi mi się smutno!

Smutno mi i tęskno za całym tym pracownianym rzemiosłem, zapachem

farb i oleju lnianego, za rozpuszczaną w terpentynie damarą i woskiem pszczelim. Smutno, że mogę być obojętny na zmiany światła w ciągu dnia. Obce mają już mi być zachwyty nad milionami odcieni szarości jesiennie-zimowego pejzażu strefy klimatycznej, w której przyszło mi żyć. Smutno, że mogę już zrezygnować z mojego ulubionego nawyku nieustannego obserwowania wszystkiego, co mnie dookoła otacza i zachwyca. Że koniec z tym szukaniem, tropieniem niebanalnych form piękna, zestawień kolorów i form malarskich... Smutno, że kategoria piękna w sztuce już przeminęła i wydano na nią wyrok śmierci.

Dziwnie się robi, gdy pomyśli się o tym, że namalowanie zwykłych kwiatów wymaga już od artysty większej odwagi aniżeli kolejne publiczne pastwienie się nad genitaliami czy gumową kukłą papieża.

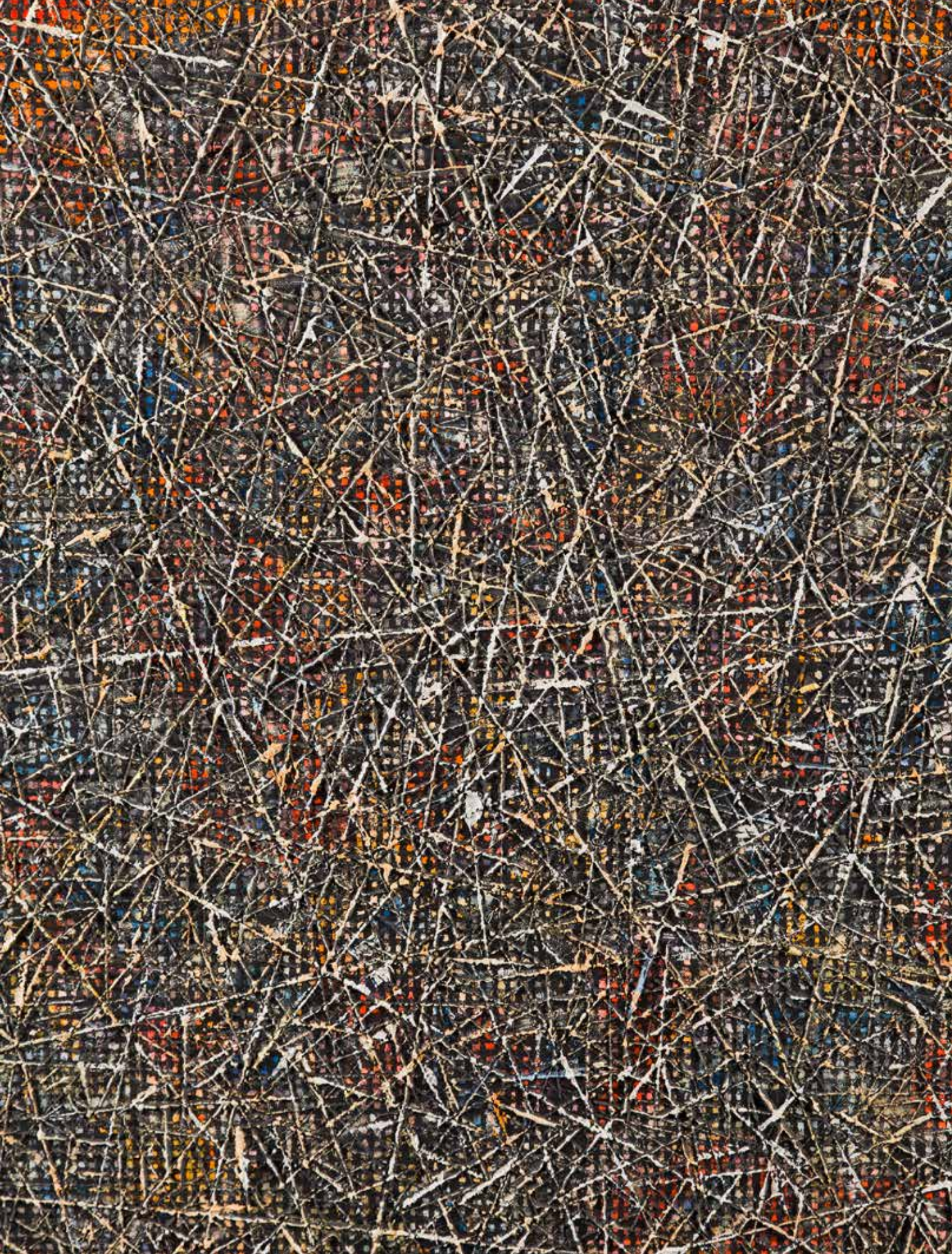
Cóż zatem robić?

O dziwo, nie mam tu żadnych wątpliwości, choć czasem mam wrażenie, że z wątpliwości jestem utkany.

Będę malował, ale nie z powodu naturalnej przekory czy awersji do wszelkich stadnych zachowań i wspólnotowych przeżyć. Będę malował, gdyż ta czynność jest dla mnie najlepszą formą wyrażania zachwyty nad życiem, uwielbieniem życia we wszystkich przejawach, również tych najprostszych”.

Szacunek dla techniki był cechą wychwalaną u Roszkowskiego także przez Franciszka Starowieyskiego: „Pamiętam z Akademii paraliżujące przepisy technologii: grunty kredowe chude, serowe półtłuste, tłuste jajowo pokostowe, temperowe podmalówki, jak panować nad warstwami, kolejność błyszczących i matowych, i to wszystko co nie wiedziałem, że jest wielkim czarowaniem. Malarzowi sprawia radość patrzenie na to, co było martwą regułą, jeszcze wzbogacone własnymi pomysłami, stało się bogatym językiem. Bo malarstwa w całej okazałości bez wirtuozerii warsztatu nie ma.

To cudowna – w męce samotności – zabawa w mówienie wielkich i wzniosłych prawd oka, współzawodniczenie ze Stwórcą w stwarzaniu natury obok natury” (cyt za: <http://www.alexanderroszkowski.pl/>).



45

ALEKSANDER ROSZKOWSKI (ur. 1961)

Bez tytułu, 2017 r.

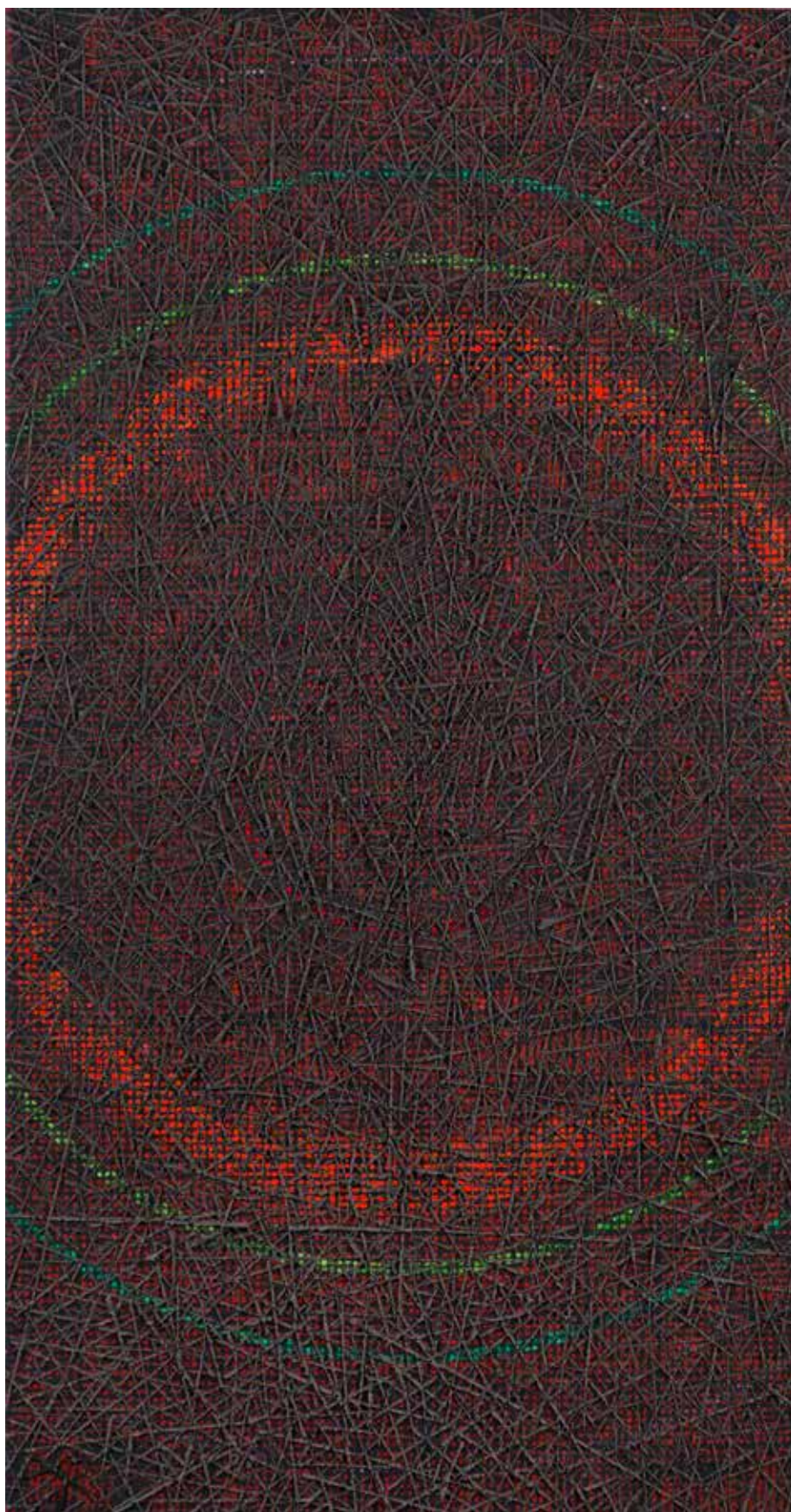
olej/plótno, 190 x 100 cm

sygnowany l.d. monogramem wiązany: 'AR'

opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1159 | DZ.'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000



TERESA TYSZKIEWICZ (ur. 1953)

"Motivation 2", 1988 r.

szpilki, technika własna/plótno naklejone na sklejkę, 63 x 57,5 cm
 sygnowany i datowany p.d.: 'T.TYSZKIEWICZ 1988'
 sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Teresa | TYSZKIEWICZ |
 1988 | FRANCE | "MOTIVATION 2"' oraz nalepka wystawowa'

cena wywoławcza: 5 000 zł [†]
 estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

WYSTAWIANY:

- Comparaison, Grand Palais, Paryż 1988

„Motivation 2” to praca pochodząca z 1982 roku, kiedy Teresa Tyszkiewicz, jedna z najciekawszych artystek współczesnej awangardy, mieszkała we Francji. To właśnie tam stworzyła swój nietypowy sposób wypowiedzi artystycznej. Jak mówiła: „We Francji zaczęłam rozwijać pomysł, który przywiozłam z kraju, czyli komponowanie obrazów ze szpilek. 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 przeszkoami”.

Wbijane szpilek w podłoże sposobem, w który czynią to krawcowe, stało się nie tylko aktem tworzenia, ale swego rodzaju mantrą. Według artystki: „Proces jest przeżyciem. Jest akcją.(...)W czasie pracy czuję się punktem, ukłuciem mojej szpilki.” Początkowo Tyszkiewicz wbijała w podłoże setki szpilek dziennie, pracując przede wszystkim na papierze, a miejsca nakłuć w punkcie krzyżowania się szpilek maskowała cienkimi paskami waty. Następnie zaczęła komponować prace dużo większe, na powierzchni których mogło znaleźć się nawet 30 tysięcy szpilek.



47

LEONTARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 2014 r.

akryl/plótno, 170 x 130 cm

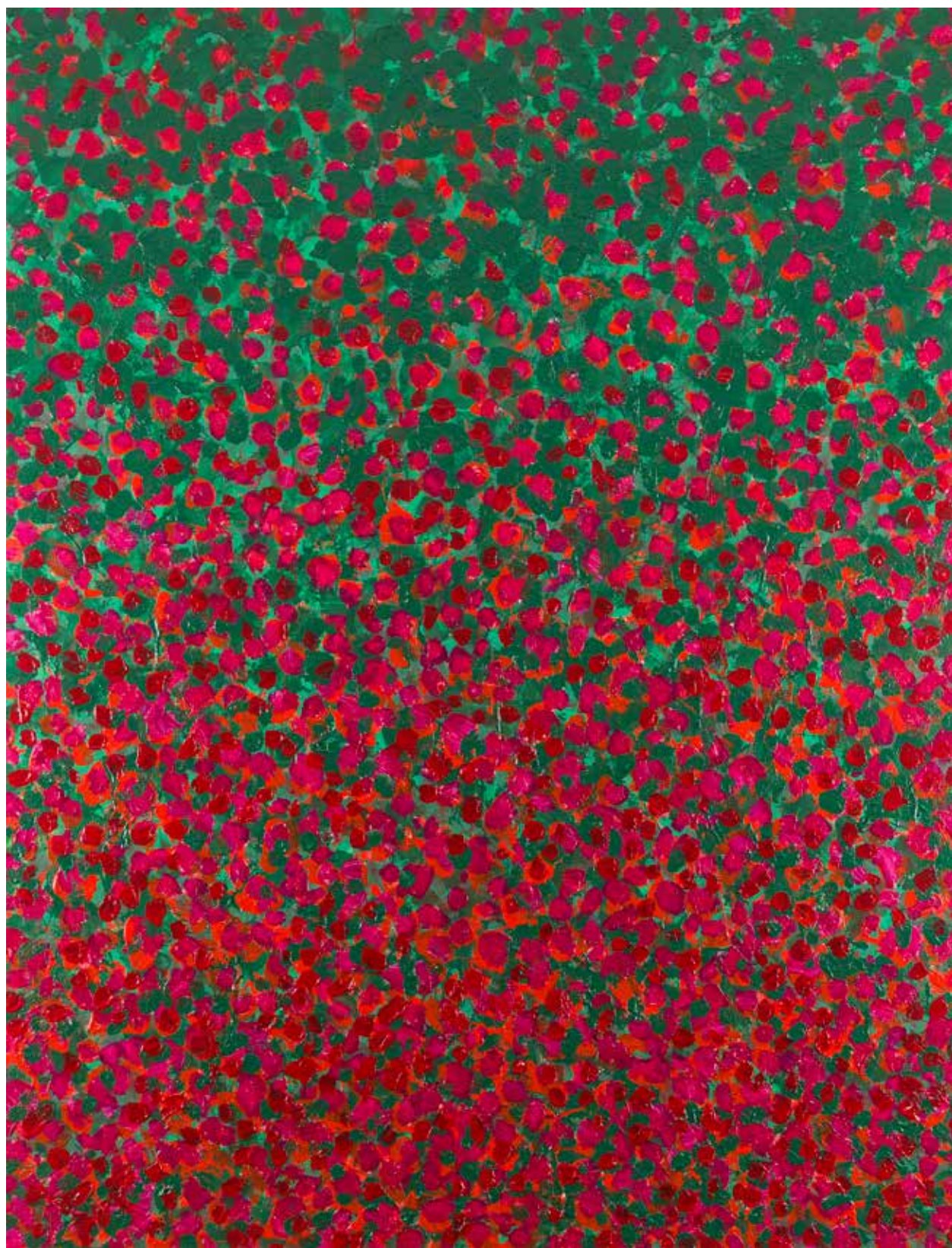
opisany na odwrociu: 'Leon Tarasewicz 2014 | 130 X 170 |
ACRYLIC ON CANVAS'

cena wywoławcza: 55 000 zł [†]

estymacja: 90 000 - 120 000

„Nie ma na moich obrazach rzeczy, które nie miałyby odniesienia do rzeczywistości. Często osoby działające w opozycji do zastanych idei powracają do klasyki. Artyści, którzy tworzą – wydawałoby się – abstrakcyjne obrazy, wcale nie wywodzą ich z idei abstrakcji”.

LEONTARASEWICZ



Twórczość Leona Tarasewicza cechuje dualizm. Z jednej strony jest ekspresyjna, niefiguratywna, taszystowska. Wykracza poza płótno, przez co artysta redefiniuje dzieło – grube warstwy malowidła pokrywają ściany, podłogi, konstrukcje i place, co skazuje je na tymczasowość i zniszczenie. Pozbawione tytułów, powtarzalne kompozycje zdają się nawiązywać do korzeni abstrakcji – momentu, w którym obraz stał się farbą na powierzchni płótna, śladem ekspresji, kolorem i fakturą, a twórcy porzucili swój wyobrażony świat i ustaloną ikonografię. Z drugiej strony może zaskoczyć fakt, że dokonania Tarasewicza wywodzą się przekornie z tradycyjnego motywu sztuki – pejzażu. Aczkolwiek autor prezentowanej pracy przekracza zarówno abstrakcję, jak i figurację.

Leon Tarasewicz, podobnie jak inny wybitny artysta Tomasz Tatarczyk, tworzy sztukę na własnych zasadach. Istnieje wiele podobieństw pomiędzy nimi. Obaj inspirowali się naturą, działali pomiędzy abstrakcją i figuracją. Obaj nadali wyjątkowy status barwie i fakturze. Obaj wypracowali własny, niepowtarzalny i niemożliwy do pomylenia styl. Wreszcie obaj byli outsiderami, którzy porzucili miasto, a jednocześnie osiągnęli niebywałą popularność. Aczkolwiek dorobek Tarasewicza zdaje się mieć zupełnie odmienny cel. Niczego nie utrwała, za to cechuje się niebywałą ekspresją i performatywnością malarskiego aktu. Wielu żyło w XX wieku performerów i happeningów, którzy wyprowadzili sztukę z galerii i muzeum. Tarasewicz chciał tego samego, ale by pozostać malarzem, musiał przesunąć granicę swojej dziedziny. Płótno to za mało – artysta zamalowuje więc ściany i podłogi w galeriach, następnie wychodzi ze

swoją sztuką na zewnątrz, pozwala jej dotykać, bawić się nią, czy nawet obojętnie po niej stąpać, a następnie zmyć ją lub zdemontować. Nie tworzy li tylko obrazów, lecz sytuacje przestrzenne, dzięki czemu przynosi odbiorcy zupełnie nowe doznanie malarstwa.

Spędziwszy młodość na Białostocczyźnie, w 1984 Leon Tarasewicz obronił dyplom w pracowni malarskiej profesora Tadeusza Dominika w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wystawę dyplomową artysty przeniesiono do Galerii Foksal, z którą współpracuje on aż do dziś. Mimo rozgłosu, jaki swoimi dziełami zdobył w Warszawie, i wystaw w najbardziej prestiżowych galeriach w kraju i za granicą, najsilniej związany jest z rodzinnymi stronami – pozostał w rodzinnej wsi Waliły.

Od lat angażuje się w życie lokalnej społeczności białoruskiej i wspiera walkę o równe prawa dla tej mniejszości. Rodzinne okolice stanowią najważniejszą inspirację twórczości Tarasewicza. To krajobraz, który zna on na wskroś, który na stałe wrósł w jego tożsamość. Anda Rottenberg pisze: „Właściwie wszystkie obrazy Leona są pejzażami. Można też powiedzieć więcej: są to pejzaże równinne, które przez miejsce urodzenia autora nawiązują do okolic wsi Waliły, a szerzej – do obszaru mającego wiele nazw geograficznych, takich jak Podlasie, Białostocczyzna, Białoruś... Naprawdę jednak mogą to być pejzaże wielu miejsc tej szerokości geograficznej. I żadnego konkretnego. Można je dookreślać inaczej: pole, las, łąka. Albo: drzewa, ptaki, skiby, pnie” (Anda Rottenberg, 1989, tekst napisany do katalogu wystawy w Visby, Gotlandia).



Leon Tarasewicz. Fot. Grzegorz Dąbrowski/Agencja Gazeta

48

LEONTARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 2004 r.

akryl/deska, 50 x 50 cm

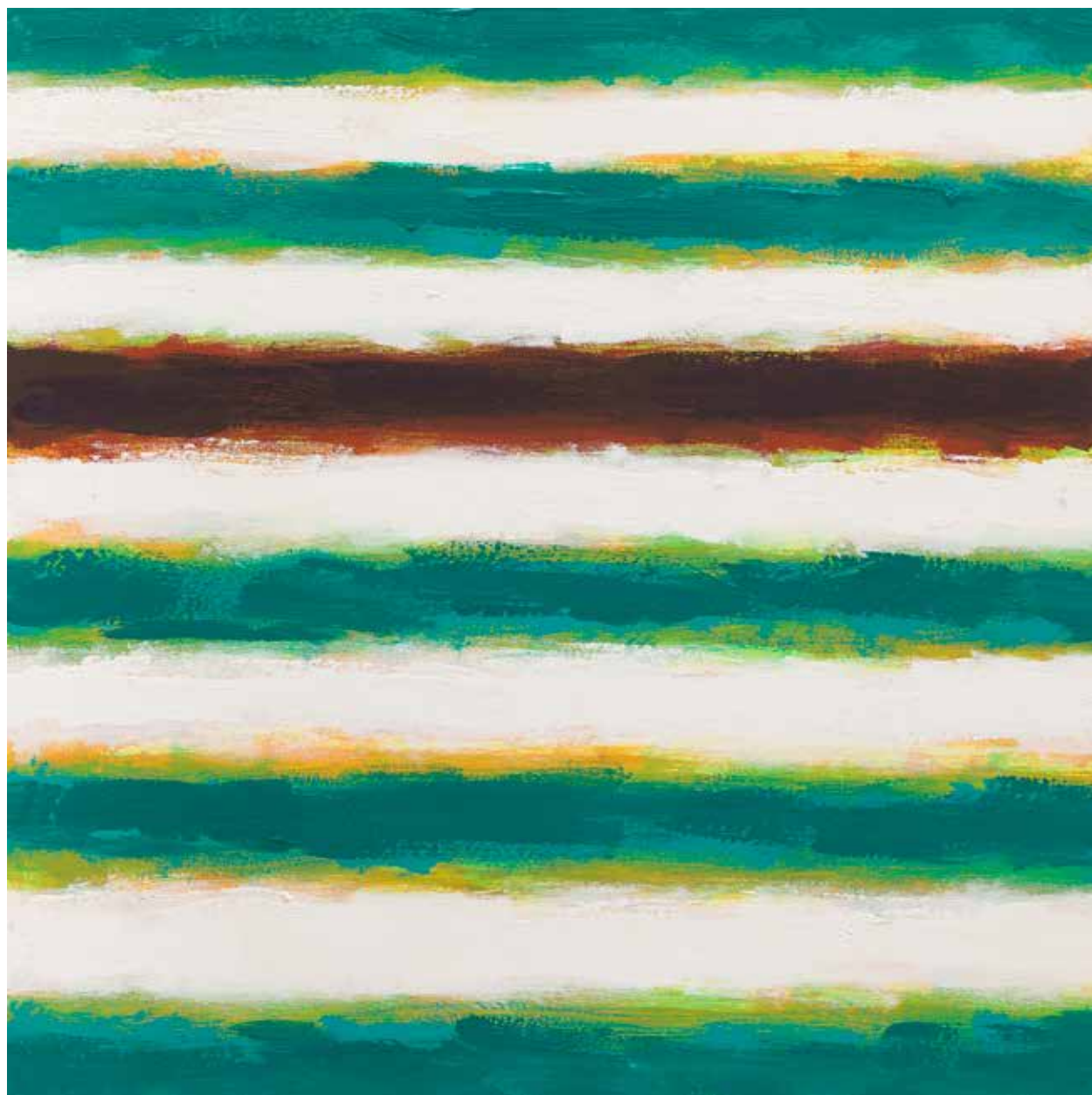
opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2004 | 50 x 50 akryl'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]

estymacja: 15 000 - 20 000

„...często obserwuję w przyrodzie niezwykle zestawienia barw. (...) Chciałbym na przykład zestawić zielen z błękitem w taki sposób, aby to w którymś momencie stało się prawie świecące. (...) Czasami uzyskanie takiego świecącego zderzenia kolorów jest możliwe poprzez przełamanie – a więc przekształcenie naturalizmu zaobserwowanego zjawiska. (...) Ale jak to zrobić, jeszcze tego nie wiem”.

LEONTARASEWICZ



49

LEONTARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 2004 r.

akryl/deska, 50 x 50 cm

opisany na odwrociu: 'L.Tarasewicz 2004 | 50 x 50 akryl'

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]

estymacja: 15 000 - 20 000

„...marzy mi się obraz, w którym mógłbym całkowicie się zanurzyć i brodzić w cementowym kolorze, swobodnie go kształtując, by później to wszystko mogło zastygnąć”.

LEONTARASEWICZ



50

JUDYTA SOBEL (1924 - 2012)

Kompozycja, 1956 r.

olej/plótno, 62 x 50 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J.SOBEL | 56'

cena wywoławcza: 8 500 zł [†]

estymacja: 30 000 - 50 000

Prezentowany obraz stanowi wyjątkowe dzieło w dorobku Sobel ze względu na podjętą tematykę – ukazuje kompozycję abstrakcyjną, a nie pejzaże i martwe natury, typowe dla artystki. Utrwalała ona m.in. scenerie Harlemu, Morningside Drive i City Island oraz sceny z życia amerykańskich miasteczek. W jej pracach dopatrywano się wpływu Strzemińskiego, którego miała być ulubioną studentką, a także inspiracji ze sztuki Matisse'a, Braque'a i postimpresjonistów.

Ze względu na swoje umiłowanie koloru Sobel zyskała miano malarki „rozradowanej chwili”, ukute przez Erikę Dyche. Zawsze podkreślała, że jej twórczość jest pełna uczuć, które najlepiej może ukazać barwa.

Żywiła przekonanie, że cel sztuki to wywołanie żywej reakcji w odbiorcy. Jak powiedziała, „Tylko emocjonalne ujęcie świata przez artystę może stworzyć dzieło pełnowartościowe, które pobudzi widza do rozmyślań i spowoduje w nim przeżycia takie, jakie pragnie wywołać autor”.

W „Kompozycji” autorka odważyła się ustanowić tematem głównym dzieła ukochany przez siebie kolor. Widz staje przed koniecznością zawierzenia swojej intuicji w kwestii interpretacji – musi skupić się na wrażeniach, jakie wywołują w nim zderzone ze sobą plamy barwne, kontrastujące z giętkimi liniami, formującymi się w nieokreślone kształty.



51

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

Seria "Cztery Żywioły", 2012 r.

"Powietrze"

"Ziemia"

"Woda"

"Ogień"

olej/plótno, 100 x 100 cm (wymiary każdej części)

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 2012 | OL.PŁ.
100 X 100 | 4 ŻYWIOŁY – POWIETRZE/ZIEMIA/WODA/OGIEŃ'

cena wywoławcza: 85 000 zł[†]

estymacja: 100 000 - 200 000

LITERATURA:

- Zbigniew Taranienko, Wizja natury. Dialogi z Tadeuszem Dominikiem,
Warszawa-Olszanica, 2016, s. 262 il. ("Ziemia")

„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 DOMINIEM, WARSZAWA-OLSZANICA, 2016, S. 165





"Woda" z cyklu "Cztery pory roku"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'DOMINIK 2012 | OL.PŁ. 100 x 100 | 4 ŻYWIŁY - WODA'



"Ogień" z cyklu "Cztery pory roku"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'DOMINIK 2012 | OL.PŁ. 100 x 100 | 4 ŻYWIŁY - OGIEŃ'



"Powietrze" z cyklu "Cztery pory roku"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'DOMINIK 2012 | OL. PŁ. 100 x 100 | 4 ŻYWIŁY - POWIETRZE'



"Ziemia" z cyklu "Cztery pory roku"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'DOMINIK 2012 | OL. PŁ. 100 x 100 | 4 ŻYWIŁY - ZIEMIA'

Tadeusz Dominik nieustannie powtarzał, że jego malarstwo jest owocem zachwyty nad naturą, trwającego od najmłodszych lat. W swoich wypowiedziach podkreślał jej bogactwo, piękno, doskonałość, a także jej życiodajny wpływ na sztukę. Twierdził, że przyroda sama maluje obrazy i nie potrafił wyobrazić sobie, by jego twórczość mogła się bez nich obejść. Choć od początku wybierał formy abstrakcyjne – koła, kropki i pasy – zarówno tytuły prac, jak i same kompozycje ujawniały wyraźny związek z szerokim wachlarzem pejzaży i martwych natur. Artystyczne wizje funkcjonują jako przełożenia nieskończonej różnorodności i dobrodziejstw przyrody na jak najbardziej prosty i bezpośredni przekaz, czyli świadectwo bezwarunkowej afirmacji świata wokół. Dominik nigdy nie aspirował do opinii malarza abstrakcyjnego, właśnie dlatego, że otaczające go życie uparcie wkładało się w jego plastyczną przestrzeń. Stąd też nigdy nie siłił się na przeprowadzanie eksperymentów czysto formalnych. Z drugiej strony, 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. Twórca pragnął przede wszystkim wyrazić prawdę o świecie, zgodnie ze swoimi odczuciami.

Już jako dziecko Dominik ochoczo rysował i malował, a obserwacja naturalnego otoczenia stała się źródłem jego wizji plastycznych. Choć jego obrazy świadczą o ogromnym kunszcie i wybitnym zrozumieniu malarzkiej materii, charakteryzują się niezmiennie młodzieńczą radością, impulsywnością i niepomąganą emocjonalnością. Cechy te sprawiają, że nawet w najbardziej dojrzałych dziełach panuje atmosfera pełna otwartości na świat i witalności. Prezentowana seria prac, pochodząca z ostatnich lat życia autora, stanowi tego doskonały przykład. Kolory są zdecydowane i żywe, przywodzą na myśl barwy znane z polskiego folkloru, urodzajne plony, dojrzałe owoce i spektakularne zjawiska atmosferyczne.

Dominik kładzie plamy barw na płótnach szeroko i zamasyżuje, z odwagą i namacalną wręcz energią. Mistrzowskie operowanie kolorem to bodaj najbardziej wyróżniająca się cecha malarstwa artysty. Doskonale zna on jego wszechstronny potencjał – potrafi samymi płaskimi połączkami koloru zbudować całą przestrzeń obrazu, zdefiniować jego światło oraz rozróżnić ciężar i odległość części składowych kompozycji. Za pomocą abstrakcyjnych plam, pasów i bloków plastyk tworzy kolorystyczne symfonie, które przenoszą odbiorcę w silnie stymulujący świat zapachów, dźwięków i wrażeń wzrokowych znanych z pól, łąk i lasów. Artystę zresztą porównywano do muzyka, co – jak się okazuje – jest niezwykle trafne, bo sam zainteresowany opowiadał: „Jeżeli mógłbym decydować w dzieciństwie, co wybrać, zająłbym się raczej muzyką. Miałem, jak mówiono, słuch absolutny, wyśmienitą pamięć muzyczną... Ale rysowanie od dziecka przeważało – prawdopodobnie było mocniejsze” ([cyt. za:] Zbigniew Taranienko, *Wizja natury. Dialogi z Tadeuszem Dominikiem*, Warszawa-Olszanica, 2016, s. 100).

Tadeusz Dominik był nie tylko wybitnym artystą, ale też zasłużonym pedagogiem, spod którego skrzydeł wyszło wielu znanymi polskimi twórcami. Sam kształcił się pod okiem innego słynnego mistrza koloru, Jana Cybisa. Malarzskie studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych ukończył w 1953, zdążywszy już rozpocząć pracę naukową na tej samej uczelni. W 1988 otrzymał tytuł profesora zwyczajnego. Był laureatem wielu nagród, w tym Nagrody im. Cybisa (1973), ponadto był stypendystą Ford Foundation. Wśród licznych kolekcji sztuki mogących się poszczycić dziełami Dominika warto wymienić zbiory Museum of Modern Art w Nowym Jorku, wiedeńską Albertinę oraz Stedelijk Museum w Amsterdamie. Wszelkie prestiżowe osiągnięcia nie zmieniły twórcy – pozostał wierny swojej pasji do natury, którą kultywował, pielęgnując ogród i malując do ostatnich sił.





52

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Alaska", 1998 r.

olej/plótno, 73 x 93,50 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'DOMINIK 1998 | OL. PŁ. 73x92 | ALASKA'

cena wywoławcza: 17 000 zł [†]

estymacja: 22 000 - 30 000

„Moje malarstwo jest w całości efektem otwarcia na naturę, jest inspirowane naturą. Nie ilustruję natury, ale swoimi obrazami otwieram drogę widzowi do jej własnego przeżywania”.

TADEUSZ DOMINIK



53

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ (1924 - 2016)

"Obraz XVII", 1989 r.

olej/plótno, 150 x 110 cm
sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

cena wywoławcza: 14 000 zł[†]
estymacja: 18 000 - 35 000

LITERATURA:

- Władysław Jackiewicz, red. Janusz Jankowski, Gdańsk 2007, s. 48 (il.)

Dzieło należy do realizowanego od 1973 cyklu „Sytuacje i obrazy”, w skład którego wchodzi subtelne akty, niedopowiedziane przez swą fragmentaryczność – ukazują ludzkie torsy na neutralnym tle. Ciało, przedstawione poniżej linii ramion, bez widocznych rąk i do wysokości połowy kolan, zostało uchwycone w momencie delikatnego ruchu, o czym świadczą nieznaczne wygięcie bioder i widoczna część ugiętej lewej łydki. Dążenie do ukazania dynamiki jest charakterystyczne dla prac powstałych po 1980.

Twórczość Jackiewicza cechuje się dążeniem do ciągłego rozwoju – artysta obiektem swoich dociekań uczynił ludzkie ciało i na przestrzeni lat starał się osiągnąć jego syntezę, sprowadzić istotę człowieczeństwa do formy przekładalnej na język plastyczny. Zofia Watrak napisała: „Torsy Jackiewicza (...) są w pewnym sensie metaforą, znakiem kulturowym, nawiązującym do klasycznej idei harmonii natury, wyrażonej w pięknie ludzkiego ciała”.



54

MAXIMILLIAN FEUERRING (1896 - 1985)

Pejzaż z rzeką

olej/deska, 90 x 121 cm
sygnowany l.d.: 'M. Feuerring'

cena wywoławcza: 10 000 zł
estymacja: 20 000 - 30 000

Maksymilian Feuerring dorastał w ortodoksyjnej żydowskiej rodzinie we Lwowie. Kształcił się w Berlinie (1916), Florencji (1922) i Rzymie (1923-27), a następnie spędził kilka lat w Paryżu, gdzie wstąpił do Związku Artystów Polskich we Francji. Po wybuchu wojny brał udział we wrześniowej obronie Polski. Trafił do obozu w Murnau, w którym uczył malarstwa Kazimierza Koczyńskiego i innych współwięźniów, używając materiałów plastycznych dostarczanych przez Czerwony Krzyż. Z obozu wydostał się dopiero pod koniec wojny. Kilku z jego krewnych, w tym żona i dzieci, zginęło w obozach koncentracyjnych. W latach 40. twórca wykładał na Uniwersytecie w Monachium, a w 1950 wyemigrował do Australii, gdzie spędził resztę życia i odnosił największe sukcesy jako artysta. Mieszkał w Sydney i nauczał malarstwa w swoich pracowniach

w Bellevue Hill i Woollahra. Jego prace znajdują się m.in. w kolekcjach National Gallery of Australia i Muzeum Sztuki w Łodzi.

Ekspresjonistyczne wizje Feuerringa przepełniają skomplikowaną symboliką oraz osobiste przeżycia. Malował on akty i pejzaże, budowane rozdręganymi pociągnięciami pędzla i jaskrawymi, kontrastującymi barwami. Prezentowana praca przedstawia Sydney Harbour Bridge, otwarty w latach 30., a dziś sąsiadujący ze słynnym budynkiem opery. Charakterystyczna łukowa konstrukcja mostu pojawia się również w innych obrazach artysty. W tym przypadku towarzyszy jej rajska scena, przywodząca na myśl słynną „Radość życia” Henriego Matisse’a. Feuerring jednak zastępuje dziewiczy Matisowski krajobraz widokiem na cud nowoczesnej techniki, co stwarza nieco groteskowy i nieoczywisty obraz szczęścia i vitalności.







SURREALISM
poz. 55-61

55

ZBIGNIEW MAKOWSKI (ur. 1930)

"Ter vocata diva triformis", 1973 r.

olej/plótno, 70 x 120 cm

sygnowany w obrębie kompozycji: 'Zbigniew Makowski 1973 |

Ter vocata diva triformis'

na odwrociu: 'TERVOCATA | DIVA TRIFORMIS |

Zbigniew Makowski | 1973 | 70 x 120'

cena wywoławcza: 40 000 zł [†]

estymacja: 60 000 - 100 000

OPINIE:

- praca posiada certyfikat autentyczności podpisany przez autora

POCHODZENIE:

- Galerie Alice Pauli, Lozanna

- kolekcja prywatna, Szwajcaria

Gór opiekunko i gajów, dziewico,
która cierpiące w połogu kobiety,
trzykroć wzywana, słyszysz i wybawiasz,
o ty trójkształtna,

pinia przed domem niechaj będzie twoja,
którą cieszyłem się w minione lata,
teraz ją daję z krwią wieprza, co ciosu
markotny czeka.

HORACY, DO DIANY, [W:] TENŻE, DZIEŁA WSZYSTKIE,
TŁUM. I OPR. ANDRZEJ LAM, WARSZAWA 2011



„Ter vocata diva triformis” to tytuł pracy Zbigniewa Makowskiego, namalowanej w 1973. Głównymi bohaterami obrazu są przedmioty spośród utopijnego pejzażu. Dzięki precyzyjnemu modelunkowi zdają się wyizolowane z otoczenia. Na łące pośród lasów widzimy zwyczajną, zdawałoby się, architekturę, w otoczeniu zupełnie niepasujących obiektów: gigantycznych sznurów pereł, świecy, lewitujących kuli, ramki na zdjęcia i drabiny, prowadzącej wprost w przestworza. Sygnatura i tytuł w charakterystyczny sposób umieszczono w obrębie kompozycji, przez co stały się jej równoprawną częścią. Tym samym nieco poszatkowany cytat z hymnu Horacego, który w wolnym tłumaczeniu oznacza: "po trzykroć wzywana bogini trójkształtna", staje się kolejnym bohaterem sceny.

Dzieła Zbigniewa Makowskiego przypominają ilustracje do tajemniczych ksiąg chiromanty, swego rodzaju mistyczne traktaty dotyczące spraw ostatecznych. W pojęciu XVIII-wiecznych twórców pejzaż idealizowany, utopijny, fantastyczny i irracjonalny zarazem, pokazywać miał pranaturę i prarosiłny. Te ostatnie, według Goethego, powinny być aż tak niezwykle, by sama przyroda zazdrościła ich artyście. Dzisiaj nazwalibyśmy je archetypami, które stanowią wyobrażenie ideału. Makowski pisał:

„Kiedyś napisałem, iż ruchome tylko ruchomym zatrzymać można.
Znaczyło to może, że aby zrozumieć świat, trzeba by samemu stać się światem.

Napisałem też, że jeśli dzieło nie jest doskonałe, to już prawie wszystko jedno, jakie jest...

Powiedział ktoś, że istnieje norma dnia i pasja nocy: sztuka zawiera je obie i dlatego podobna jest do ziemi, na której żyjemy.

Dlatego podobna do kołowrotu studni.

Dlatego podobna jest do ogrodu podległego porom roku.
Pośrodku ogrodu stoi drzewo. Weź owoc z drzewa i przełam na dwie połowy. Popatrz”.

Artysta łączy w swoich dziełach konkretność i umowność, przedmiot i znak, przyrodę i działalność człowieka. Łączy też malarstwo i poezję. Wszystko to przeplata się z jego zamiłowaniem do kultury antycznej i godną podziwu erudycją. Zdaniem Anny Baranowej „Cała twórczość Zbigniewa Makowskiego – to, co robi na płótnie i na papierze – ma charakter autobiograficzny. Jest to autobiografia ducha – ducha zachłannego na życie, na przeżywanie, na poznawanie. Tkanka jego dzieł – i malarskich, i poetyckich – jest gęsto spleciona i poprzerstana autorefleksją. Większość wątków wciąż się powtarza, ale w różnych reparykach, odsłonach, w różnych kontekstach i oświetleniu. Długie przebywanie z twórczością Mistrza pozwala odkrywać tę powtarzalność i różnorodność zarazem. Ale im bardziej wnikam w to dzieło, tym bardziej się ono wymyka. Chodząc po tropach artysty; przemierzając z nim rozległe przestrzenie kultury, po których z zamiłowaniem prowadzi; docierając do miejsc, które wydają mi się całkowicie nowe albo znajome, lecz inaczej pokazane – ciągle doświadczam własnych granic. To, co najbardziej istotne, jest niepoznawalne. Jednak przebywanie w domenie Makowskiego pozwala rozepchnąć ograniczenia wrażliwości i przybliżyć się do źródeł piękna” (Anna Baranowa, Zbigniew Makowski – pictor laureatus, „Arttak – Sztuki Piękne” 2012, nr 3, s. 31).

Poeta-malarz w 1962 spotkał w Paryżu André Bretona i przez kilka lat wystawiał wraz z grupą Phases. Chociaż wiele łączy jego sztukę z surrealizmem, to nie sny i podświadomość go inspirowały. Surrealiści sięgali do tego, co nieokreślone, wydobyte z chaosu, nieświadome, posługując się nierzadko automatyzmem. Makowski – wręcz przeciwnie: zanurza się w wiedzy i kulturze, penetruje obszary mistycyzmu, języka, filozofii, literatury, poezji. Wraz z fragmentami wspomnień i komentarzy autora jego dzieła to wizja doskonałego świata twórcy, który wypełniając symbole i ukryte znaczenia. W tym znaczeniu artysta staje się filozofem – miłośnikiem wiedzy, oddającego jej cześć przez tworzenie.

HORATII FLACCI LIBER PRIMUS IN TU

Mecenas atavis edite regibus.
nomini scribit officio
qui accide cui liberatit bruti. q. p. g. ad. laus e placere meliori

O & presidium & dulce decus meum.

Sunt quos curriculo pulvere olympicu
salu
1. delectat
1. uelocit

Collegisse uiuat. meta q. feruidis
de circumdata. ne offendat
q. nobiles fac

Euitata rotis. palma q. nobilis

Terrarum dominos euehit ad deos;
1. reges
R uilgus facile mouetur

Hunc simobiliu turba quiritium
finit numerus punitio

Ertet ter geminis tollere honoribus.

Illu si pprio condidit horreo
fructus p genere

Quicqd de libicis uerritur areis

Gaudente patrios findere sarculo
1. federe
geni rustici ferantur qd go
colit uoce

Agros attalicis conditionibus.
uxta qd rex attala rex p gonicor. pmi inuenit
abusine p qd qd posuit. sine qd illi uati
dioces st.

Nunqua dimoueas ut trabe cypria

Myrroum pauidus nauta secet mare.

Ultante icareis fluctibus. africanum
uehente uenti

Mercator metuens. otium & oppidi

Laudat rura sui. mox reficit rates
dece tam
recreat

Quassas indocilis pauperiem pati.

Et qui nec ueteris pocula massici
Massicius locus e in capana ubi cy
cup ung nascent. vng.
de qd munera pifica badi. uere. rati. q. timo. pome

Nec parte solido demere de die

Spernit nunc uiridi membra sub arbuto
1. caput
lente fluent

Straeis nunc ad aque lene caput sacre.

Multos castra uiuant. & lituo tuba

Ami di ducunt erigunt
crusis regibus. i. ducunt. qd. p.
dignitate. mansisse aut. p.
magnos. h. erigunt.

B. Cypria uaria hominum in gen
ce. nati. u. uoluptates. n. u. u.
gante. qd. sub. p. p. p. p. p.
re. uider. e. u. u. u. u. u. u.
altis. d. u. u. u. u. u. u.

C. A tuos palma nobilitat. u. u. u.
t. u. u. u. u. u. u. u. u. u.
n. u. u. u. u. u. u. u. u. u.
p. h. e. n. e. q. u. u. u. u. u. u.
a. u. u. u. u. u. u. u. u. u.

D. Quipades. q. d. u. u. u. u. u. u.
f. u. u. u. u. u. u. u. u. u.
u. u. u. u. u. u. u. u. u.
h. o. n. o. r. e. u. u. u. u. u. u.
e. l. i. p. u. e. u. u. u. u. u. u.

E. A tuos palma nobilitat. u. u. u.
t. u. u. u. u. u. u. u. u. u.
n. u. u. u. u. u. u. u. u. u.
p. h. e. n. e. q. u. u. u. u. u. u.
a. u. u. u. u. u. u. u. u. u.

F. A tuos palma nobilitat. u. u. u.
t. u. u. u. u. u. u. u. u. u.
n. u. u. u. u. u. u. u. u. u.
p. h. e. n. e. q. u. u. u. u. u. u.
a. u. u. u. u. u. u. u. u. u.

G. A tuos palma nobilitat. u. u. u.
t. u. u. u. u. u. u. u. u. u.
n. u. u. u. u. u. u. u. u. u.
p. h. e. n. e. q. u. u. u. u. u. u.
a. u. u. u. u. u. u. u. u. u.

H. A tuos palma nobilitat. u. u. u.
t. u. u. u. u. u. u. u. u. u.
n. u. u. u. u. u. u. u. u. u.
p. h. e. n. e. q. u. u. u. u. u. u.
a. u. u. u. u. u. u. u. u. u.

I. A tuos palma nobilitat. u. u. u.
t. u. u. u. u. u. u. u. u. u.
n. u. u. u. u. u. u. u. u. u.
p. h. e. n. e. q. u. u. u. u. u. u.
a. u. u. u. u. u. u. u. u. u.



56

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI (1929 - 2005)

"WY", 1992 r.

olej/płyta pilśniowa, 87 x 73 cm

opisany na odwrociu: 'WY | BEKSIŃSKI'

cena wywoławcza: 95 000 zł[†]

estymacja: 130 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

- Zdzisław Beksiński (1929-2005), Galeria SD, Warszawa, 2008

LITERATURA:

- Zdzisław Beksiński, [red.] Wiesław Banach, Olszanica 2016, s. 159 (il.)



Zdzisław Beksiński, urodzony w 1929 w Sanoku, studiował architekturę na Politechnice Krakowskiej. Po studiach, utrzymując się z projektowania autobusów i znaków graficznych dla sanockiej fabryki „Autosan”, pracując w niej na pół etatu, bez reszty poświęcił się fotografii. Jego prace z lat 50. i 60., w których artysta łączył fotomedializm, body art i abstrakcję, należą do najbardziej nowatorskich w historii sztuki polskiej i nie tylko. Mimo sukcesów Beksiński wkrótce poczuł się ograniczony przez niezwykle specyficzne fotograficzne medium. Nie był też zadowolony ze swoich eksperymentów z fotomontażem. Oddał się więc twórczości malarskiej. Jego styl od samego początku wyróżniał się na tle polskiego malarstwa. Pomimo – a może z powodu – braku wykształcenia w tej sztuce, Beksiński wyprzedził o kilka lat epokę, która zaczęła się w drugiej połowie lat 60., epokę tzw. neofiguracji. Choć wielu młodych malarzy zaczęło wtedy kreować pesymistyczne, a nawet katastroficzne wizje, tylko Beksiński mieszał z takim zaangażowaniem i konsekwencją tak wielką mnogość i intensywność ludzkich perypetii, traumatycznych przeżyć, emocji. Swoje najbardziej charakterystyczne obrazy artysta namalował już w Warszawie, dokąd paradoksalnie przeniósł się, aby uciec od rozpoznawalności, dławiącej go w Sanoku. Postapokaliptyczne wizje malarz tworzył, odcięty od świata, w małym mieszkaniu w bloku przy nieustających dźwiękach muzyki.

Jak pisała Bożena Kowalska: „Wciąż powracały w jego pracach motywy złowieszczej przemocy przez uwięzienie, wyrafinowane spętanie powrozami czy okrucieństwo wymyślnych tortur i temat fizjologii erotycznej, budzącej grozę i obrzydzenie. Wątek owych erotyków, ukrzyżowań, uwięzień i zamęczeń układał się w symboliczną opowieść o egzystencji ludzkiej, której najistotniejszą cechą stanowi niewola: wobec innych ludzi, własnych instynktów, praw fizjologii i tyranii najbliższych istot. Opowieść o ludzkich przywarach, rozpacz, bezsilności i okrucieństwie – wstrząsająca, ale i zaprawiona sadyzmem. U Beksińskiego nie chodziło o wydumaną metaforę atrybutów i sytuacji, ale konieczność nieustannego uwalniania się od obsesyjnej wizji koszmarów przez jej wciąż ponawiane utrwalanie. Pasja, upór i pracowitość doprowadziły Beksińskiego do swoistego mistrzostwa formy, którego antenatów szukać by trzeba w grafice Goyi i Redona” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945-1970. Szanse i mity, PWN, Warszawa 1975, s. 118-119).

Po okresie fascynacji religiami Dalekiego Wschodu i inspiracji barokowym ornamentem, w połowie lat 80., Beksiński zaczął wprowadzać zmiany w swojej twórczości. Coraz mniej w jego obrazach było głębi, coraz częściej pojawiały się osamotnione figury na neutralnym, prawie płaskim tle. W konsekwencji zniwelował narracyjne czy anegdotyczne aspekty swych dzieł. Same figury, podobnie jak ta obecna w prezentowanej pracy, zostały pozbawione konkretnej roli i historii. „Tak jakby gęsta mgła spowiła teraz na wpół prawdziwy, na wpół wyśniony świat z wcześniejszych obrazów Beksińskiego. Pozostaje tylko pierwszy plan. W tych pierwszych planach znajdują się figury, zazwyczaj osamotnione” (Tadeusz Nyczek, *Autophychotherapies de Bekinski*, [w:] Beksiński. *Peintures et dessins*. 1987-1991, [red.] Piotr Dmochowski, AP International, Paryż 1991, tłumaczenie własne, s. 11). W ten sposób Beksiński mógł całkowicie skupić się na sposobie, w jaki malował. Pozostał w gamie kolorystycznej znanej z poprzednich dekad – świadczy o tym m.in. charakterystyczna kombinacja jego ulubionych ocr i błękitów w prezentowanym obrazie.

Nie sposób rozszyfrować ani konkretnych znaczeń, ani przesłania dzieł Beksińskiego. To zresztą kluczowa właściwość całej jego twórczości. Tadeusz Nyczek pisał: „Beksiński, który od dwudziestu lat maluje te dziwne sceny dziejące się w jego półteatrze, nigdy nie będzie w stanie pozbyć się odbiorcy, który będzie uparcie forsował stawianie pytań o ich znaczenie. Beksiński odpowie, że nie ma tam nic poza wizjami z podświadomości. I że nie próbował wyrazić żadnego konkretnego przekazu, kiedy malował rozkładające się ciało albo watahę wilków pod latającym balonem wznoszącym się ku niebu. I że te obsesje są zaczerpnięte bezpośrednio z psychoanalizy. Wtedy odbiorca zadaje znowu to samo pytanie i nieporozumienie będzie trwało, niemożliwe do zagłuszenia, bo każda ze stron będzie twardo obstawała przy swoim” (Tadeusz Nyczek, *Autophychotherapies de Bekinski*, [w:] Beksiński. *Peintures et dessins*. 1987-1991, [red.] Piotr Dmochowski, AP International, Paryż 1991, tłumaczenie własne, s. 11).

Frapująca nieoczywistość i niezwykłość obrazów Beksińskiego przyniosły mu międzynarodowy rozgłos, o który nigdy nie zabiegał. Dzięki staraniom wielbicieli jego twórczości, Piotra Dmochowskiego, wystawy prac artysty organizowano we Francji, Belgii, Niemczech i Japonii. W 1999 Muzeum Historyczne przygotowało na zamku w Sanoku największą retrospektywną wystawę malarza. Posiada ono również najbogatszą kolekcję jego dzieł. Ponadto w grudniu 2016 w Nowohuckim Centrum Kultury powstała galeria prac Beksińskiego licząca 50 obrazów, 100 rysunków oraz 100 fotografii artystycznych. Można tam było obejrzeć także spektakl muzyczny pt. „Kryptonim 27”, zainspirowany twórczością artysty. W tym samym roku powstała stała wystawa 30 obrazów oraz 30 rysunków w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie. Rok 2016 zaowocował również filmem „Ostatnia rodzina”, poświęconym rodzinie artysty, który nagrodzono 15 statuetkami na festiwalach filmowych (w tym nagroda dla najlepszego aktora Andrzeja Seweryna w roli Zdzisława Beksińskiego na MFF w Locarno), oraz książką Małgorzaty Grzebałkowskiej „Beksińscy. Portret podwójny”.





57

JERZY DUDA-GRACZ (1941 - 2004)

"Motyw polski", 1982 r.

olej/płyta pilśniowa, 35 x 30 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'DUDA GRACZ 82'
na odwrociu naklejka autorska

cena wywoławcza: 20 000 zł[†]
estymacja: 30 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska (dar od artysty)

Mimo że prace Jerzego Dudy-Gracza do dziś wzbudzają kontrowersje, pokazując Polaków w krzywym zwierciadle, sam artysta twierdził, że jest „chory na Polskę”. Jego związek z krajem można określić mianem krytycznego i niekiedy kąśliwego, ale jednak nieuleczalnego patriotyzmu. Cykl malarski „Motyw Polski”, z którego pochodzi prezentowana praca, jest jednym z najważniejszych i najdłuższych w jego twórczości. Stanowi on wachlarz portretów polskiego społeczeństwa, ze wszystkimi jego przywarami, lękami i pragnieniami ujętymi w nieskrywanie prześmiewczy sposób.

Prezentowana praca to obraz kobiety, która usilnie pragnie epatować bogactwem i dobrobytem – świadczą o tym jej okazała biżuteria, niezdjęte do łóżka kozaki oraz perski dywan i liczne bibeloty. Duda-Gracz demaskuje to pragnienie i nie pozwala bohaterce obrazu zwyczajnie zaprezentować swoich dóbr materialnych. Poprzez karykaturalne przedstawienie artysta naświetla teatralny charakter sceny, a także zwraca uwagę na lenistwo, gnuśność i naiwną dumę kobiety. Tak jak w innych obrazach z cyklu „Motyw Polski” i tutaj Duda-Gracz unaocznia Polakom ich najbardziej wstydlive cechy, których są albo nieświadomi, albo które nieudolnie próbują tuszować.



MARIA ANTO (1937 - 2007)

"Zdążyć przed zmrokiem", 1979 r.

olej/plótno, 90 x 120 cm

opisany na odwrociu: 'MARIA ANTO 1979 "ADELAIDA" 90 X 120 |

Maria Anto 1979 | "ZDAŻYĆ PRZED | ZMROKIEM" | 751'

cena wywoławcza: 6 500 zł †

estymacja: 8 000 - 15 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

„Wiem, co chciałabym na płótnie zobaczyć, a czego nie zobaczę nigdy, jeśli sama nie namaluję. Ale spodziewam się spotkać w swoim własnym obrazie coś, o istnieniu czego do tej pory nie wiedziałam”.

MARIA ANTO

Maria Anto ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierunkiem Stefana Płuźańskiego i Michała Byliny w 1962 roku. Szybko wykształciła swój własny rozpoznawalny styl. Tworzyła świat fantastyczny, o bogatej kolorystyce, nastroju i kompozycji. Jej obrazy wyróżniają się tajemniczą atmosferą. W pracach przeważają ciemne barwy rozświetlane pojedynczymi, jaskrawymi plamami. Zwykłe przedmioty nabierają niezwykłego znaczenia. W katalogu jej indywidualnej wystawy w Zachęcie z 1966 roku czytamy: Śliczne malarstwo Marii jest

zjawiskiem jednorodnym, a jednocześnie bardziej złożonym niżby to się wydawało na pierwszy rzut oka. Pierwsze wrażenia nie zawsze są słuszne. Pozornie korzenie tej sztuki zdają się tkwić głęboko w urodzajnej glebie naiwnego realizmu i stamtąd czerpać jej fantastyczne soki. Ale po krótkim czasie wrażenie to pryska, mgła opada z oczu i oto odsłania się obraz inny i czysty, świat nowy i uroczy, rządzący się własnymi prawami” (Michał Walicki, Wystawa malarstwa Marii Anto, Zachęta, Warszawa 1966, s. nlb.)



KIEJSTUT BEREŹNICKI (ur. 1935)

"Uczta weselna III", 2006-2008 r.

olej/ płótno, 120,5 x 130,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Kiejstut Bereźnicki | Uczta weselna III. | 2006-2008.'

cena wywoławcza: 24 000 zł [†]

estymacja: 30 000 - 50 000

Obraz ukazuje tytułową ucztę weselną: nowo poślubiona para siedzi przy stole w towarzystwie dwóch kobiet i dziecka, usadzonego bezpośrednio na blacie, unoszącego sweterek na podobieństwo welonu panny młodej. Pozostała trójka bohaterów sprawia wrażenie właśnie przybyłych – kobiety zdejmują kapelusze, trzymają w dłoniach kartki, może zaproszenia? Sama „uczta” sprowadza się do skromnego poczęstunku, składającego się z kilku ciast i karafki wina. Wszyscy zdają się pogrążeni w głębokim zamyśleniu, wręcz nieobecni. Bożena Kowalska określiła postacie Bereźnickiego jako „odindywidualizowane i posągowo znieruchomiałe”. Niewątpliwie ich odrealnienie bezpośrednio wpłynęło

na zbudowanie wrażenia dystansu pomiędzy ich światem a światem rzeczywistym. Z kolei Paweł Huelle dopatrywał się tajemnicy zawartej w obrazach tego artysty i widział w nich moc pozostawiania w obiorcy „trwałego osadu”, wrażenia nieuchwytnego i nieprzekładalnego na słowa. Uczucie niedopowiedzenia jest efektem zamierzonym przez autora, twierdzącego, że malowanie scen rodzajowych pozwala mu rozmawiać z utraconymi ludźmi, z którymi wcześniej nie był w stanie się porozumiewać ze względu na trudność z wyrażaniem emocji. W tym świetle „Uczta weselna III” może zostać odczytana jako intymny zapis tęsknoty za ludźmi i wydarzeniami, które bezpowrotnie przeminęły.



60

TEOFIL OCIEPKA (1891 - 1978)

Pejzaż ze smokiem, 1973 r.

olej/plótno, 50 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'T. Ocieпка 73 r.'

cena wywoławcza: 13 000 zł [†]

estymacja: 18 000 - 40 000

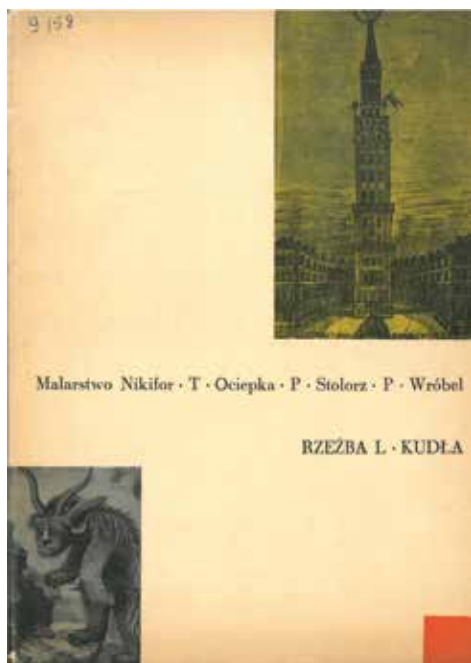
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Austria





Teofil Ociepka



Katalog wystawy Nikifora, Ociepki, Stolorza, Wróbla i Kudła w Zachęcie, Warszawa 1957

Dzieła Teofila Ociepki przedstawiają fantastyczny świat, pełen bogatej roślinności i dziwnych stworzeń w tajemniczej, onirycznej aurze. Wiele z nich nawiązuje do baśni i legend – stąd tytułowy smok w prezentowanej pracy. Artysta miał jedynie wykształcenie podstawowe, był jednak człowiekiem wiecznie głodnym wiedzy i nieustannie rozwijał swoje rozliczne zainteresowania; dużo czytał. Pasjonował się okultyzmem, teozofią, alchemią, astrologią, hipnozą, a także podaniami z regionu śląskiego, z którego pochodził. Dziś uznaje się go za jednego z największych polskich twórców sztuki naiwnej. Należy także do grona prymitywistów uznanych na całym świecie. To zarazem jedna z najbardziej fascynujących postaci w polskim malarstwie XX wieku.

Artysta urodził się w Janowie – niegdyś wsi, dziś dzielnicy Katowic. Uczęszczał do niemieckiej szkoły powszechnej, której zakończenie okazało się – ze względu na śmierć ojca – końcem jego edukacji. Piętnastoletni Teofil musiał wspierać matkę w utrzymaniu rodziny. Imał się więc najróżniejszych zajęć: pomagał w gospodarstwie, pracował na poczcie i jako kolejarz. W końcu zatrudnił się w elektrowni przy kopalni „Giesche”, istniejącej dziś pod nazwą „Wieczorek”. Był maszynistą obsługującym turbiny aż do 1958, kiedy przeszedł na emeryturę. Ponieważ zależało mu na rozwoju i samodoskonaleniu, Ociepka w czasie kariery elektryka zgłosił dwa patenty usprawniające działanie turbiny prądowniczej.

Jako żołnierz cesarskiej armii niemieckiej Ociepka walczył na kilku frontach pierwszej wojny światowej. Po zakończeniu konfliktu powrócił do Janowa i przywiózł ze sobą zainteresowanie okultyzmem. Z pewnością wiązało się to z doświadczeniem wojny, było formą ucieczki od traumy i doczesności. Elektryka z Janowa przyjęto do loży różokrzyżowców. Utrzymywał kontakt korespondencyjny z Filipem Hohmannem, Szwajcarem zamieszkałym w Wittenberdze. Nakazał on uczniowi utworzyć w Janowie gminę okultystyczną. W 1927, także z polecenia Hohmanna, Ociepka rozpoczął swoją przygodę z malarstwem. Wierzył, że jego obrazy powstają pod wpływem jego duchowego mistrza, z którym miał pozostawać w duchowej łączności. Równolegle na mistycyzm artysty wpływ miała z pewnością żona Julia, posiadająca zdolności jasnowidzenia i podróży astralnych.

Twórca malował z Bożego posłannictwa, które nadawało jego dziełom charakter moralizatorski – nie miało to być jedynie hobby rozwijane w chwilach wolnych od pracy. Ociepka kształcił się z zakresu okultyzmu i szeroko pojętej ezoteryki, czytając przysyłane mu przez Hohmanna książki. Stał się jednym z liderów „Grupy Janowskiej”, skupiającej śląskich amatorskich artystów o podobnych zainteresowaniach. Malarstwo stanowiło dla członków grupy formę eskapizmu i sposób rozwijania duchowości, a jednocześnie naznaczyły je lokalne, śląskie krajobrazy i atmosfera. Ociepka pełnił funkcję nie tylko przywódcy grupy, lecz także duchowego przewodnika, najbardziej poświęconego mistycyzmowi spośród kolegów.

W 1930 Ociepka przerwał praktykę po tym, jak dyrektor Muzeum Śląskiego w Katowicach skrytykował jego prace. Powrót do sztuki nastąpił po kilkunastu latach dzięki Józefowi Lidze, dyrektorowi Muzeum w Bytomiu, który docenił talent twórcy i zainteresował go zapisami legend i baśni śląskich, przez co wskazał mu niezwykle bogatą tematykę do nowych obrazów. Ponadto, zainspirowany dziełem „Saturn. Opisanie planety wraz z pierścieniem i księżycami oraz znajdującym się w niej światem żywym, objawionym przez Ojca światła” autorstwa Jacoba Lorbera, artysta namalował wiele kompozycji nawiązujących do wyobrażonego życia na Saturnie.

W 1948 w Warszawie odbyła się wystawa indywidualna Teofila Ociepki. Stało się to dzięki impresariatowi Izabeli Czajki-Stachowicz, pisarki oczarowanej jego twórczością, która promowała go jako polskiego Henriego Rousseau. Literatka nie rozumiała jego okultystycznych zainteresowań i zachęcała go do przedstawiania dżungli i fantastycznych pejzaży. Ociepka zerwał kontakty z „Grupą Janowską” i poświęcił się kreowaniu rajszych, wyobrażonych światów. Po przejściu na emeryturę przeniósł się z żoną do Bydgoszczy. Kontynuował dzieło, poświęcając każdemu płótnu ogrom pracy i uwagi. Na swoich wernisażach zwykł wygłaszać długie, zawile mowy na temat swych obrazów w językach polskim i niemieckim. Ostatnie lata życia spędził na Kujawach. Od 1966 w Bydgoszczy organizowany jest Ogólnopolski Konkurs Malarski im. Teofila Ociepki. W ubiegłym roku bydgoskie Muzeum Okręgowe pokazało największą dotąd wystawę malarza.



61

TEOFIL OCIEPKA (1891 - 1978)

"Dżungla ze smokiem", 1967 r.

olej/plótno, 50 x 70 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'T. Ocieпка 67 r.'

opisany na odwrociu: 'Dżungla ze smokiem'

cena wywoławcza: 15 000 zł [†]

estymacja: 20 000 - 40 000

POCHODZENIE:

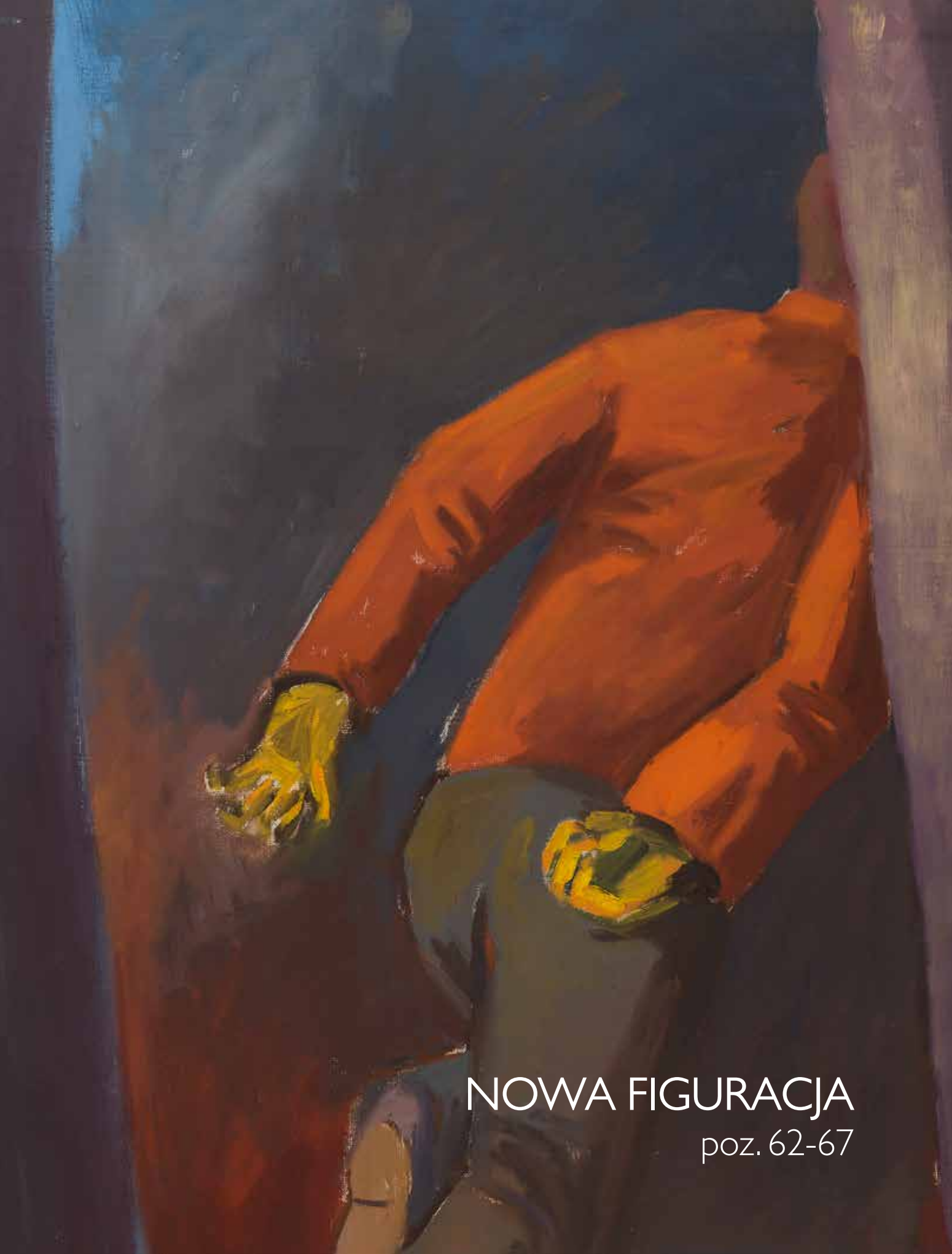
- kolekcja prywatna, Austria

„Ekspresjonizm ze swą manią zmieniania świata, a więc deformacji, reformacji, rewolucji - był wyrazem malarstwa powszedniego. Ten świat jest niedobry. Trzeba nad nim pracować. Trzeba go ciągle zmieniać. Baśniowy świat Ocieпки jest dobrym i pięknym światem legendy, odpoczynku, doskonałej ciszy”.

ANDRZEJ BANACH







NOWA FIGURACJA
poz. 62-67

TERESA PAĞOWSKA (1926 - 2007)

"Kot" z cyklu "Zwierzęta", 1996 r.

olej/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany l.d. monogramem wiązany: 'TP'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TERESA PAĞOWSKA 96 | KOT | 50 x 50'

cena wywoławcza: 16 000 zł [†]

estymacja: 20 000 - 30 000

Niewielki obraz przedstawiający kota należy do serii późnych prac Teresy Pağowskiej, która w ostatnich latach kariery zrezygnowała z wielkoformatowych, wieloznacznych, neofiguralnych kompozycji. Ówczesne prace miały charakter nieco szkicowych „portretów rzeczy”. Obok butelek, filiżanek, warzyw i kluczy artystka uwieczniała też zwierzęta. Kot ukazany na prezentowanej pracy należał najprawdopodobniej do męża autorki – Henryka Tomaszewskiego. Jak pisał Bogusław Deptuła, „Kwadratowe malarskie haiku

o wymiarach 50x50 lub 40x40 streszczają krótkie historie codziennych spotkań z przedmiotami najprostszymi. Owe, jeśli odwołać się do tradycji śródziemnomorskiej, malowane epigramaty, są arcydziełami malarskiej zwięzłości i koncentracji. Właściwie wszystko jest — tak jak zazwyczaj u Pağowskiej — oszczędne, czasami nieco zagadkowe, epigramatyczne właśnie” (Bogusław Deptuła, Tajemnicza szarość koloru płótna, [w:] Teresa Pağowska, Warszawa 2001, s.nlb.).



63

ANTONI FAŁAT (ur. 1942)

Dzieci z psem, 1989 r.

olej/plótno, 91 x 72 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ant. Fałat 9.VI.89'

cena wywoławcza: 5 000 zł [†]

estymacja: 10 000 - 15 000

Obraz wpisuje się w strategię twórczą artysty, konsekwentnie rozwijaną od lat 70., kiedy to zaczął czerpać inspirację z fotografii. W ten sposób dążył do wypracowania nowego języka malarskiego. Obecnie jego sztukę sytuuje się na pograniczu nowej figuracji i hiperrealizmu.

Dwójka dzieci na czarnym tle wraz z towarzyszącym im psem oddana została głównie za pomocą płaskich plam; jedynie ich twarze stanowią niemalże kopię starego zdjęcia. Poprzez kontrast autor uzyskał niemalże oniryczną wizję – białe twarze zdają się nie pasować do namalowanych postaci, a na nocnym niebie widać fragment błękitnego nieba. Takie surrealistyczne zabiegi zainspirowały Macieją Mazurka do określenia

tej twórczości jako sztuki przejścia: „Dramatyczność tej sztuki wynika z faktu, że Fałat dociera do takiego momentu, w którym nie bardzo wiemy, czy obraz należy do sfery życia, czy może jesteśmy już w Hadesie. Najprawdopodobniej zmęczony przeprawą Charon zatrzymał łódź na krótki moment na środku Styksu. Znajduje się więc ona pomiędzy światem żywych i umarłych. Podobnie jest ze sztuką Fałata, która ma ambicję pośredniczenia. Budzi refleksje, podobne do tych, jakie pojawiają się, gdy oglądamy dokumentalny film sprzed pierwszej wojny światowej i uzmysławiamy sobie, że całe to kłębiące się w przyspieszonym tempie mrowisko ludzkie już nie istnieje”.



JAROSŁAW MODZELEWSKI (ur. 1955)

"Bohater i anioł", 1987 r.

olej/plótno, 150 x 115 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław Modzelewski |

"Bohater i anioł" 1987 | olej 115 x 150'

cena wywoławcza: 35 000 zł[†]

estymacja: 45 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

WYSTAWIANY:

- "Mam 32 lata i mieszkam w Warszawie", Pawilon SARP, Warszawa 1987

- "Grupa "Gruppa"", Galeria na Ostrowie, Wrocław 17-04-1988

LITERATURA:

- Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, [red.] Maryla Sitkowska, Marta Tarabula, Kraków 2006, poz. 125, s. 164 (il.)

- Jarosław Modzelewski (kat.), 1987, poz. 53; Kalendarium w: Gruppa 1982-1992: Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak, [oprac.] Maryla Sitkowska, Galeria Zachęta, Warszawa grudzień 1992 - luty 1993





Jarosław Modzelewski, „Siewca i żniwiarz”, 1985. Kolekcja Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie



Jarosław Modzelewski, „Strzeмиński oplakujący Malewicza”, 1985. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie

„Zaczynamy w czasach, gdzie wszystko jest nieokreślone, nie ma żadnych odniesień. Wszystko pływa w bajorze. Wszystko wolno, bo jest bez znaczenia. Dlatego chcemy coś wyrazić i prosto nazwać językiem malarstwa, znaleźć grunt bez kręcenia, choćby okazać się miało, że to, co nazywamy, to tylko mała radocha z podglądniętych kalesonów wystających z nogawek jednego z nich”.

JAROSŁAW MODZELEWSKI, 1983

Powstały w 1987 „Bohater i anioł” to jeden z najlepszych przykładów stosunkowo wczesnej twórczości Jarosława Modzelewskiego, w której artysta odchodzi od dosłowności na rzecz nadawania ukazywanej codzienności atmosfery intrygującego niepokoju. Kompozycja powstała podczas pobytu na biwaku niedaleko jeziora Wigry. „Anioł (jak go namalować?), zwyczajny gość, ucieka przed kroczącym dumnie panem w spodenkach gimnastycznych” – powiedział malarz, zapytany o genezę prezentowanej pracy. Sprawy poważne, jak przyznaje, próbował ukrywać pod nieco groteskowym lub patetycznym przedstawieniem.

Genezą tej sztuki jest inspiracja manierą socrealizmu, który na płótnach Modzelewskiego nabiera zupełnie nowego sensu. We wspomnianym 1985 roku powstał cykl obrazów według fotografii rodzinnych z lat 50., poprzedzający bardzo znaną serię małoformatowych prac, wzorowanych na ilustracjach w podręczniku języka rosyjskiego dla republik nierosyjskich. Postaci, ustawione w rzędach, prezentują – podobnie jak dziecięcy elementarz – czynności takie jak mycie, siedzenie, chodzenie czy uczenie się. O tej serii Krystyna Czerni pisała: „Czas ich powstania – bełkotliwy i nieczytelny – prowokował do jednoznacznych, elementarnych pytań właśnie mniej więcej wtedy, kiedy Kieślowski i Piesiewicz wpadli na pomysł swojego 'Dekalogu'. Jednak elementarze Modzelewskiego nie były pomysłem na odkłamanie załganej rzeczywistości, ich powód był nie tyle etyczny, ile magiczny – przypominały ów gest José Arcadia Buendí z 'Stu lat samotności', który – by uchronić mieszkańców Macondo przed zanikiem pamięci – pędzelkiem umoczoną w farbie malował na każdej rzeczy jej nazwę: stół, krzesło, zegar, drzwi, ściana, łóżko, garnek” (Krystyna Czerni, *Samotność długodystansowca*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 47).

Z biegiem lat malarstwo Modzelewskiego ewoluuje w stronę niezwykłości, choć artysta do dziś pozostaje wierny konwencji realizmu,

wyrażonej poprzez kolor, modelunek i perspektywę. Rzecz jasna, nie tyle imituje rzeczywistość, ile hołduje samej sztuce malowania i jej figuratywnym tradycjom. Jego styl przesuwając ekspresję w sferę wyobrażonej treści i odnosi się do ludzkiego doświadczania świata. Odejście od dosłowności zawiera się w ukazaniu okoliczności, w których znajdują się namalowane postaci. Twórca umieszcza swoich bohaterów w sytuacjach niepewności lub zagrożenia upadkiem bądź modyfikuje otaczającą ich przestrzeń. Nierzadko dubluje figury lub przedstawia je w surrealistycznej atmosferze egzystencjalnej. Być może te rzeczywiste-nierzeczywiste obrazy to subtelna gra autora z widzem, pewnego rodzaju zagadka lub wyzwanie. Równie prawdopodobne wydaje się, że artysta próbował definiować świat w sposób wydający się mu odpowiedni. Powstałe dzieła są zaś tak niezwykle i niepokojące, jak sama rzeczywistość.

W twórczości Jarosława Modzelewskiego z lat 80. i 90. można zaobserwować wpływ dwóch zbliżonych zjawisk w polskiej sztuce. Pierwsze źródło to spadek po Andrzeju Wróblewskim, drugie – ikonografia charakterystyczna dla malarstwa socrealizmu. Owe związki opisała Barbara Wróblewska-Bogoon w recenzji wystawy w Zderzaku w 1995: „Modzelewski pozyskane 'substytuty formy' wykorzystuje dla zobrazowania filozofii nieco innej, niż to było u jego stylistycznych protoplastów. Byt odczytuje w horyzoncie śmierci. Jeśli Wróblewski dramat istnienia tragiczną śmiercią kończy (cykl 'Rozstrzelania'), to Modzelewski odnajduje ów tragizm w samej istocie życia, nieuchronnie zmierzającego donikąd. Jeśli Wróblewski w 'Ukrzesłowieniach' postać czyni bezbronną i bierną – Modzelewski pozwala jej na rytuał codzienności (praca, spacer). Z tak odczytanej perspektywy każda opowiedziana scena, będąc błahą, jednocześnie zaczyna mieć wymiar ostateczny. Z kolei wspomniana 'klisza socrealizmu' z motywem dzielnego spawacza nabiera musi nowej treści” (Barbara Wróblewska-Bogoon, *Ten snajper Modzelewski*, „Echo Krakowa”, 30.01.1995).

65

JAROSŁAW MODZELEWSKI (ur. 1955)

"Drzewko oliwne", 2007 r.

tempera żółtkowa/plótno, 146 x 114 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław 2007 | Modzelewski
| "Drzewko oliwne" | temp.ż. | 146x114'

cena wywoławcza: 30 000 zł [†]

estymacja: 45 000 - 60 000

WYSTAWIANY:

- Salon Letni, Galeria aTak, Warszawa | 1-19.09.2009

„Trzeba ustalić, że nie chodzi tu o piękno typu 'ach, jakie to piękne'. Wiadomo, że nie chodzi tu o kategorię piękna, lecz o pewną wieczność, która może być zauważona nawet w geście wyciągnięcia ręki. To jest moment, gdy coś cię łapie po prostu z tej drugiej strony, na którą patrzysz. Ty jesteś poszukiwaczem, czujnym, uważnym, nastawionym na to, żeby to znaleźć – jesteś jak antena”.

JAROSŁAW MODZELEWSKI



66

EDWARD DWURNIK (ur. 1943)

"Dwie kobiety grają w tysiąca" z cyklu "Robotnicy", 1986 r.

olej/plótno, 148 x 114 cm

opisany u dołu: 'DWIE KOBIETY GRAJĄ W TYSIĄCĄ'

sygnowany, datowany i opisany: '1986 | DWURNIK. | [DWIE KOBIETY |
GRAJĄ W | TYSIĄCĄ] | XVI - 187 [1171]'

cena wywoławcza: 20 000 zł [†]

estymacja: 30 000 - 45 000

LITERATURA:

- Spis cykli malarskich Edwarda Dwurnika, oprac. Pola Dwurnik,
Cykl XVI Robotnicy (1975-1991), poz. 187, s. nlb.

„Pierwszą przyczyną, dla której maluję właśnie ludzi, jest żal nad swoją i ich niedoskonałością”.

EDWARD DWURNIK



Cykl „Robotnicy”, z którego pochodzą prezentowane „Płonąca głowa” i „Dwie kobiety grają w tysiąca”, należą do najważniejszych w dorobku Edwarda Dwurnika. Seria, rozpoczęta w latach 70., stanowiła reakcję artysty na sytuację społeczną i polityczną PRL, a zarazem alternatywną, pozbawioną ironii wersję cyklu „Sportowców”, którego bohaterowie nie uprawiali sportu, tylko palili „Sporty”, a poza tym pili wódkę, bili się, przeklinali i nie lubili pracować. Zdaniem malarza to właśnie sportowe życie Polaka w PRL.

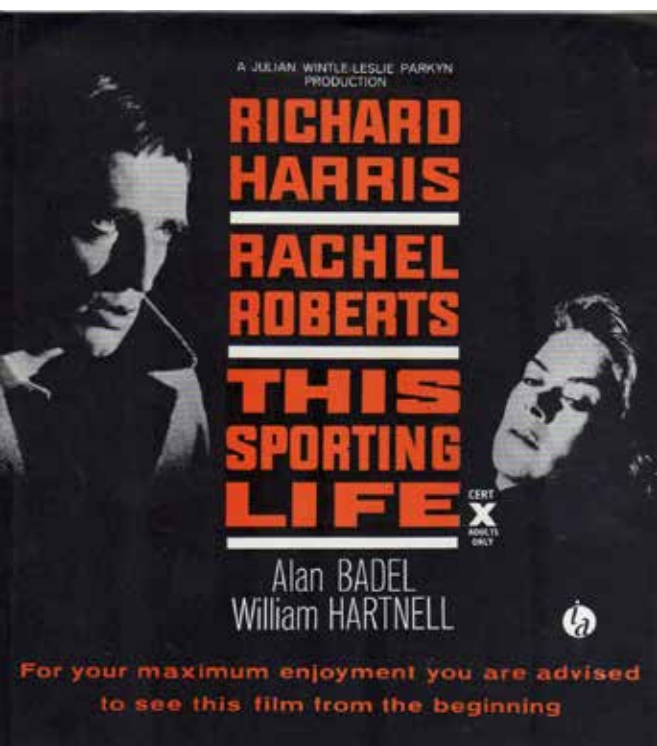
W obrazie, ukazującym błękitne miasto w stylu „Podróży autostopem”, nie tkwiłoby nic szczególnego, gdyby nie gigantyczny, płonący meteor, który zaraz uderzy w ziemię. Intrigującą scenę wyjaśnia tytuł, odwołujący się do jednego z najważniejszych motywów ikonograficznych Dwurnika. Gigantyczna głowa, przedziwny i nietypowy element malarstwa artysty, pojawił się już w 1970. Jak pisze Pola Dwurnik, tajemnicze głowy na tle przedstawionych scen, wyłaniające się zniecka, są niczym „(...) anonimowi świadkowie, Wielki Brat, ucieleśnienie wyższej inteligencji lub spiritus movens; a może po prostu element wzbogacający kompozycję (...). Inne głowy to te ucięte, odrąbane, skopane” (Pola Dwurnik, To sportowe życie..., [w:] Sportowcy. Edward Dwurnik, [red.] Osman Djajadisastra, Warszawa, 2011, s. 11-15). Z czasem motyw ten zaczęło symbolizować władzę, totalitaryzm, hierarchię, kontrolę i zniewolenie. W prezentowanej pracy przybiera postać kataklizmu o niewyobrażalnym potencjale zniszczenia.

Bezczelna głowa to specyficzny fragment „folkloru” obrazów Edwarda Dwurnika. Odgrywa kluczową rolę w kolejnym cyklu, „Niech żyje wojna!”. Podobnie jak w przypadku prezentowanej pracy, znaczenie ikonografii nie jest oczywiste. Interpretacyjny zamęt potęguje sam artysta, znany z prowokacji. Choć widz spodziewałby się raczej kontestacji przemocy, złowieszcze, lewitujące lub napędzane rakietowo głowy nie mają złych konotacji. Autor komentuje je w ten sposób: „Właśnie skończyłem nowy cykl zatytułowany NIECH ŻYJE WOJNA! Są to głowy w hełmach, czapkach wojskowych, całe ich mnóstwo, a wszystko umieszczone na błękitnym tle. Obrazy te mówią o walce. Mają być zachętą, akceptacją

wojen wyzwoleniczych prowadzonych przez małe państwa. Uważam, że im więcej takich wojen wybuchnie, tym lepszy będzie tego skutek dla świata” (Edward Dwurnik, „Polityka”, nr 13, 28.03.1992). Inna wypowiedź zupełnie temu przeczy: „Chodzi o to, byśmy byli mniej obojętni. Te pełne ironii obrazy powinny zmusić do myślenia. Do oderwania się od codzienności i małych kłopotów. Zbyt łatwo zapominamy o tragediach, które dzieją się obok nas. W Jugosławii dla młodych i wspaniałych ludzi, którzy chwytają za broń i chcą walczyć, hasło „niech żyje wojna” jest bliskie i prawdziwe. Ale tylko do momentu, kiedy młodość zastępuje śmierć, a dominującym kolorem jest czerwień krwi. Bo wojna to także ból, cierpienie, nędza i rozpacz” ([cyt. za:] Joanna Boniecka, „Niech żyje wojna!” Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem, „Gazeta Wyborcza”, nr 148, 25.06.1992).

Dwurnika interpretowanie rzeczywistości to swoista ilustracja życia w PRL. Zaliczany do przedstawicieli nowej figuracji, artysta wypracował swój odrębny styl. Choć nieobce mu poczucie humoru i ironia, daleki jest od cynizmu lub dydaktyki. Jak pisze Pola Dwurnik, rzeczywistość Polski Ludowej go uwierała, „(...) nienawidził władzy komunistycznej, wszechobecnej nędzy, zakłamania i chamstwa”. Mimo to nie poddaje ocenie postaci, które uwiecznia, lecz w przedziwny sposób utożsamia się z nimi. Zdawałoby się, że wulgarność żywota nie uwiera go, lecz raczej fascynuje.

Edward Dwurnik, malarz robotników, obecnie należy do najlepiej rozpoznawalnych twórców współczesnych. Jego obrazy – zwłaszcza niebieskie miasta – stały się powszechnym elementem dzisiejszej kultury wizualnej. Komentując swój sukces finansowy (który zmitologizował), powiedział: „Jest taki mit, że artysta musi mieć gruźlicę albo syfilis. To zabobon, który mnie śmieszy. Znam wielu artystów z mojego pokolenia, których celem było ubóstwo. Celebrowali je niesamowicie. Ile razy spotykałem się z kolegami, którzy celowo byli ubrani w łachy; ze sznurkiem zamiast paska. I pożyczałem im na papierosy. Kochali być biednymi wisielcami”.



„This Sporting Life”, 1963 r., reż. Lindsay Anderson – film, który zainspirował serie „Sportowcy” i „Robotnicy”



Edward Dwurnik, „Niech żyje wojna!”, 1992 r. Kolekcja prywatna



Edward Dwurnik, „Niech żyje wojna!”, 1992 r. Kolekcja prywatna

67

EDWARD DWURNIK (ur. 1943)

"Płonąca głowa" z cyklu "Robotnicy", 1985 r.

akryl/plótno, 120 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Płonąca Głowa. | E.DWURNIK. 85'

opisany na odwrociu: '120X 100 | 1985 | E. DWURNIK | PŁONAĆA
GŁOWA | NR: XVI-130-1055'

cena wywoławcza: 24 000 zł [†]

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

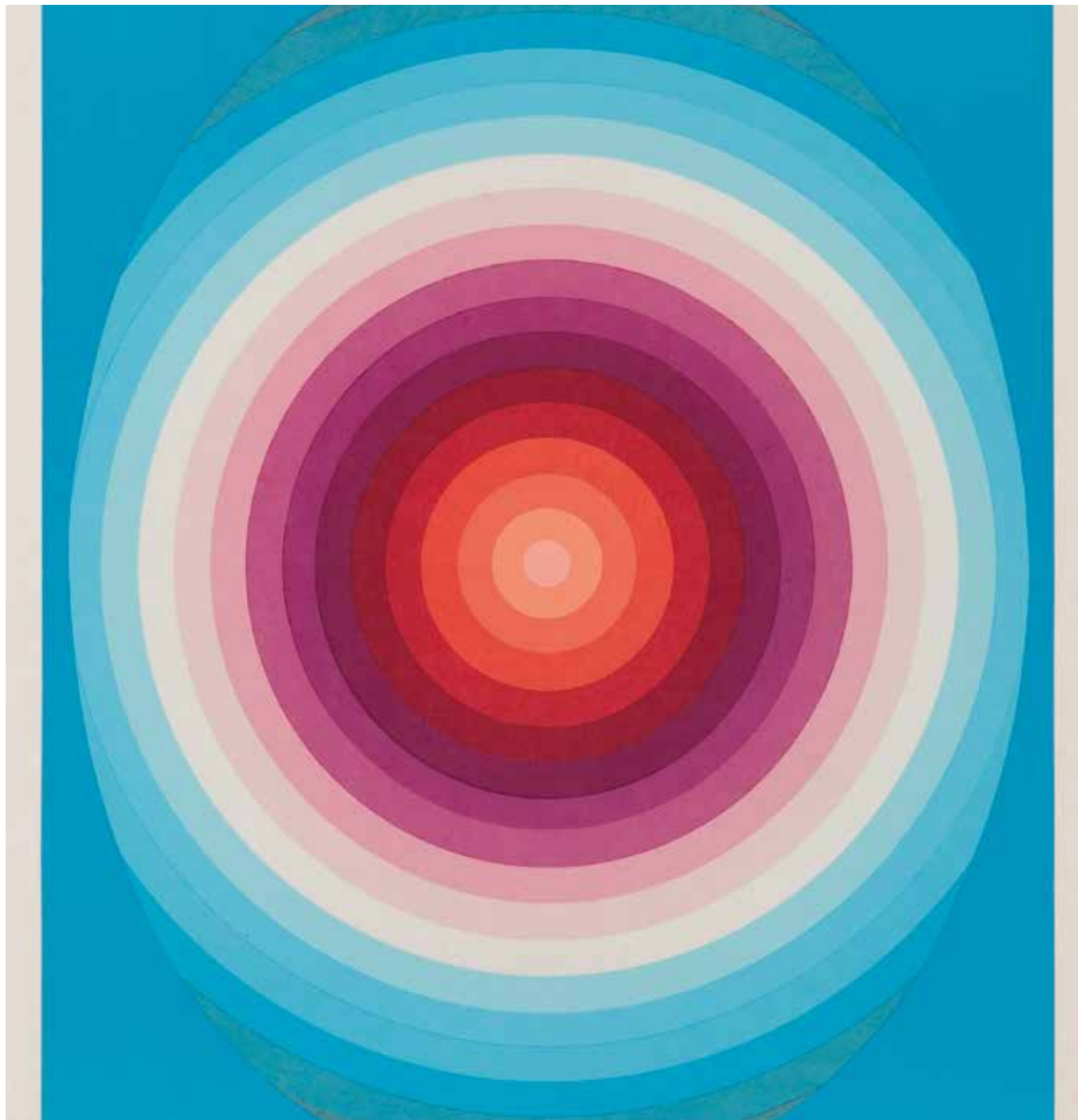
LITERATURA:

- Spis cykli malarskich Edwarda Dwurnika, oprac. Pola Dwurnik,
Cykl XVI Robotnicy (1975-1991), poz. 130, s. nlb.

„Wstaje się rano i maluje. Nic innego nie muszę robić i nic innego nie potrafię. Jestem robotnikiem sztuki”.

EDWARD DWURNIK





Victor Vasarely, Kompozycja

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

Aukcja 10 października 2017 r., godz. 19
wystawa obiektów: 2 – 10 października 2017 r.



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa, tel. 22 584 95 34, www.desa.pl



Włodzimierz Pawlak, Dziennik nr 100 A, 1998 r.

ART OUTLET - SZTUKA WSPÓŁCZESNA

Aukcja 26 października 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 17 – 26 października 2017 r.



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa, tel. 22 584 95 34, www.desa.pl



Alina Ślesińska, Święty Franciszek, 1977

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE

Aukcja 9 listopada 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 30 października – 9 listopada 2017 r.



Zofia Stryjeńska, Zaloty

SZTUKA DAWNA XIX WIEK - MODERNIZM - MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 12 października 2017 r., godz. 19
wystawa obiektów: 2-12 października 2017 r.



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa, tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

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 aukcyjone.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza zamieszczona w katalogu pod opisem obiektu jest kwotą, od której rozpoczynamy licytację. Obiekty licytowane są w górę, tzn. licytacja może zakończyć się na kwocie wyższej niż cena wywoławcza lub równej tej kwocie.

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. 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, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

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. Zawarta jest pomiędzy ceną wywoławczą a dolną granicą estymacji. Jej wysokość jest informacją poufną. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje zawarciem transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony przez aukcyjone po uderzeniu młotkiem.

6. Transakcja warunkowa

Zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej. 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.

7. 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 poświęconej 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.

8. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultację z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę

jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. 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. 19-195 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

○ - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

11. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 584 95 32 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.

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjone, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjone. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaakceptował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjone 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. Aukcyjone 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 zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60–100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postępień

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postępień. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości postąpienia.

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:
Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW
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 Banku Pekao 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.

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,

c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji.

Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem 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, faxem, mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej 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 jakiegokolwiek 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 czyni 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, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany.

4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonera oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. 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 10 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

Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

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, w tym opłaty aukcyjnej. 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 działem sprzedaży pod numerem tel. 22 584 95 32, 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 zewnętrznego, 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: 22 584 95 32.
- 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 w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przebrać obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwole będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wiarytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- 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 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- 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) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególnie, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- 5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przysyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- 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 obowiązku 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 przepis:

- 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,
- 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,
- ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

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:

- DESA UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
 - 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”, „szkola” bądź „naśladowca”;

- obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- 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;
- 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.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 • 492ASW048 • Aukcja 5 października 2017 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłać na konto bankowe Banku Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

Desa Unicum Dom Aukcyjny Sp. z o.o., ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000372817.

tel. 22 584 95 32, fax 22 584 95 26
e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dom Aukcyjny będzie reprezentował w licytacji Nabywcę do podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dom Aukcyjny nie przyjmuje zleceń bez górnego limitu. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości Dom Aukcyjny będzie reprezentował Klienta, którego zlecenie zostało złożone najwcześniej.

Zgadzam się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy Domu Aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez Desa Unicum. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem.

W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- 1) zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI Domu Aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym,
- 2) zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droite-de-suite) w terminie 10 dni od daty aukcji,
- 3) wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności,
- 4) wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach koniecznych do realizacji niniejszego zlecenia, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 5) ☐ wyrażam zgodę ☐ nie wyrażam zgody na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz na przysyłanie katalogów wydawanych przez DESA Unicum, a także przysyłanie drogą elektroniczną informacji handlowych, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 6) zostałem poinformowany/-a, że administratorem moich danych osobowych jest DESA Unicum oraz że przysługuje mi prawo wglądu do treści moich danych oraz prawo do ich poprawienia,
- 7) zostałem poinformowany, że dane osobowe podane w niniejszym formularzu nie będą nikomu udostępniane, z wyjątkiem wypadków obowiązkowego udzielania informacji określonych w przepisach ustaw.

Data i podpis Klienta składającego zlecenie

POLIN

MUZEUM HISTORII
ŻYDÓW POLSKICH



The European Museum of the Year 2016
European Museum Academy Prize
Europa Nostra Award

www.polin.pl

Odwiędź Muzeum POLIN, któрым zachwycił się świat

VISIT POLIN MUSEUM, WHICH HAS TAKEN
THE WORLD BY STORM

Muzeum Historii

Żydów Polskich POLIN

POLIN Museum of the History
of Polish Jews

Ul. Anielewicza 6, Warszawa

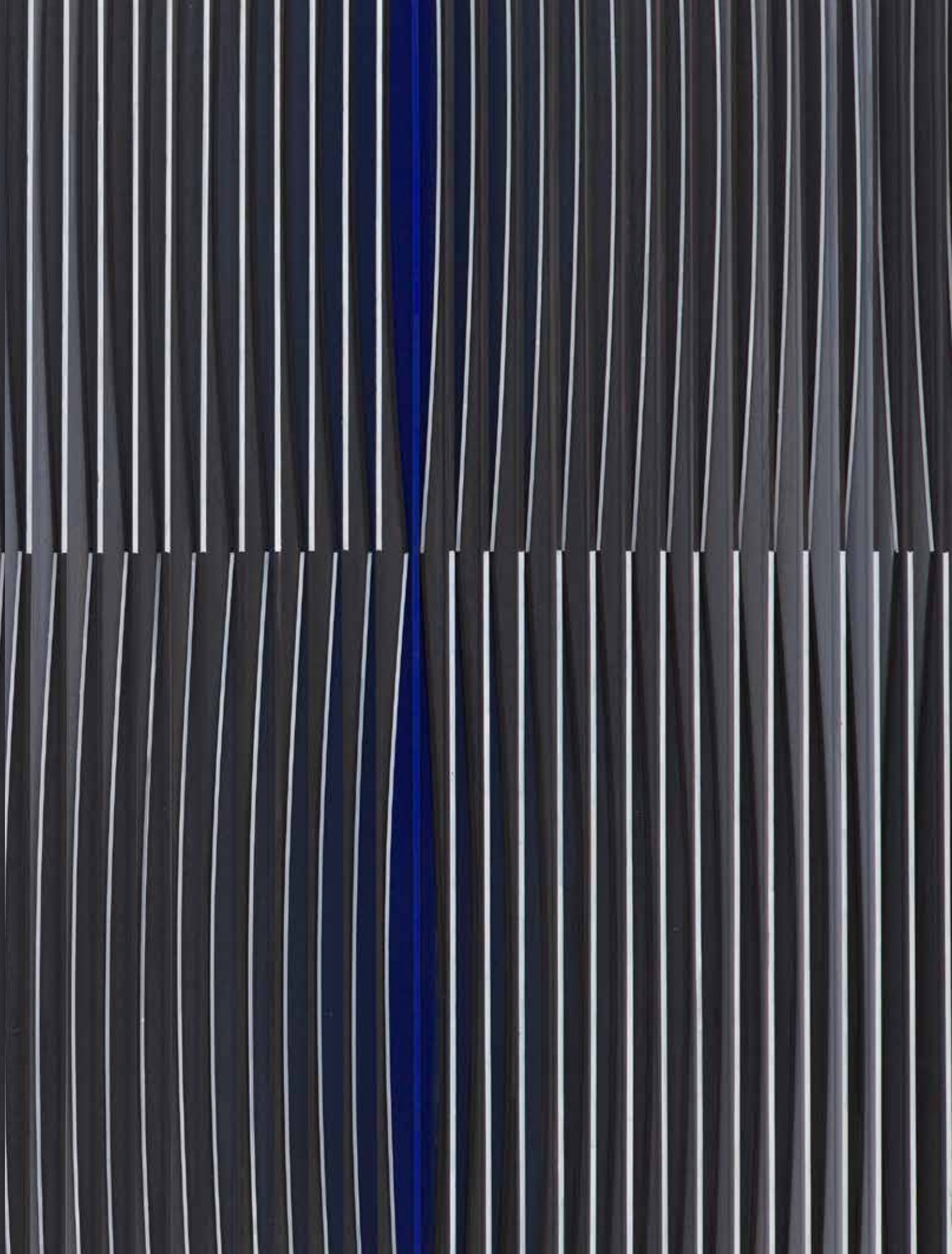
Patroni medialni

Wprost sens wyborcza cojestgrane24 TOKO Dobre
Pracownicy

Newsweek L'ARVIE TYGODNIK
POWSECHNY naszemiasto. VIVA!

insider empik GLO onet









DESA.PL

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

00-554 WARSZAWA

TEL.: 22 584 95 25

EMAIL: BIURO@DESA.PL

CENA 39 zł (z 5% VAT)