

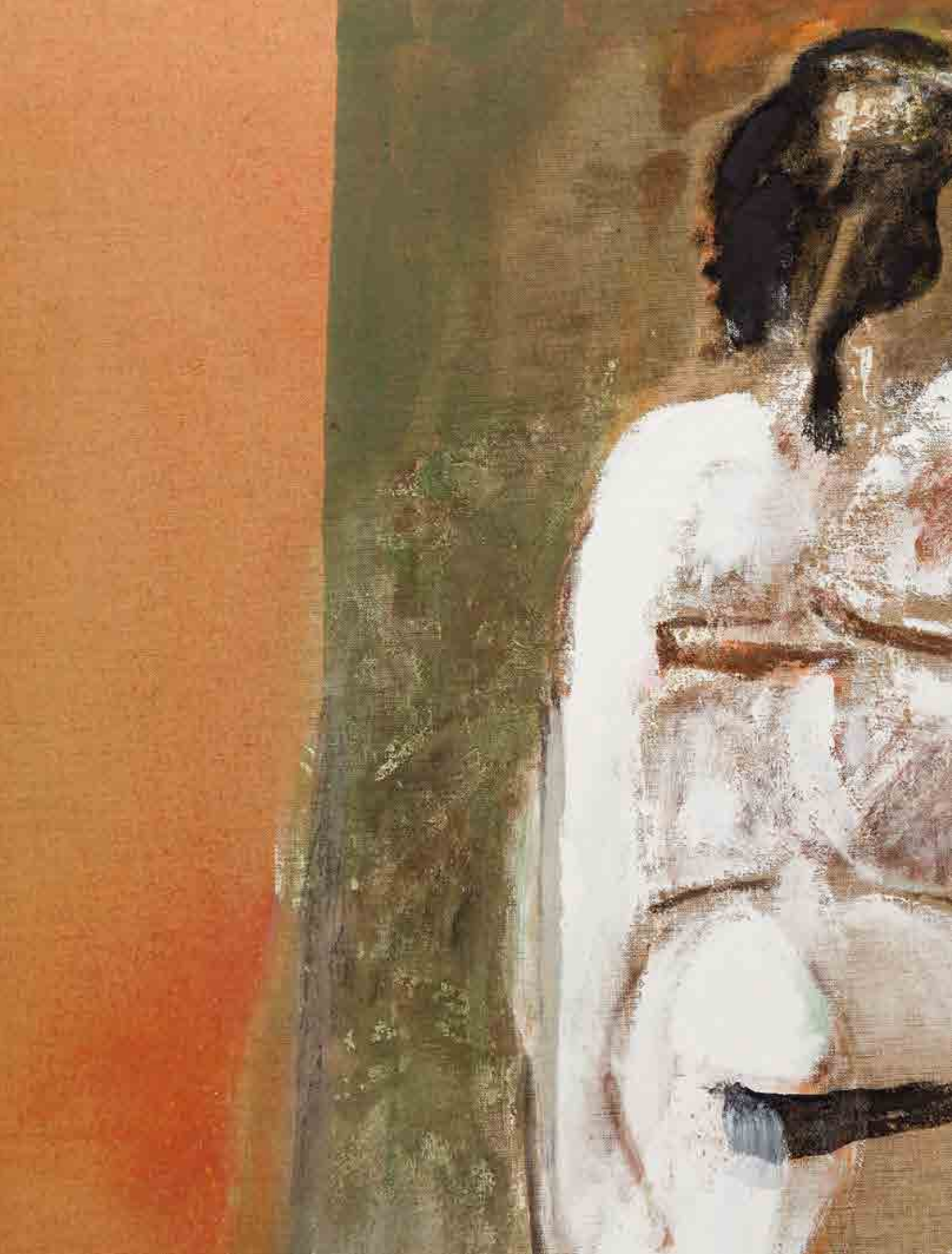
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

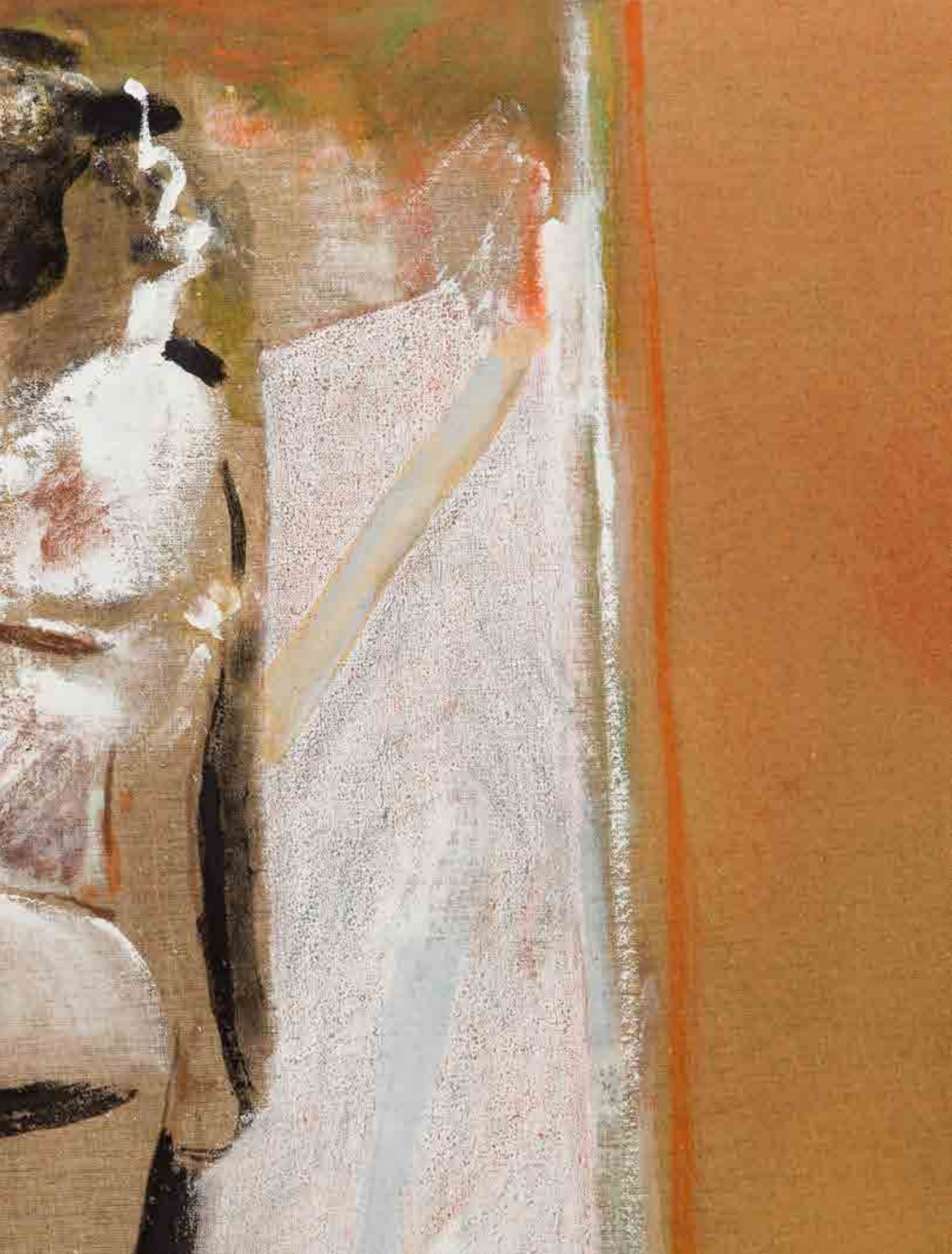
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

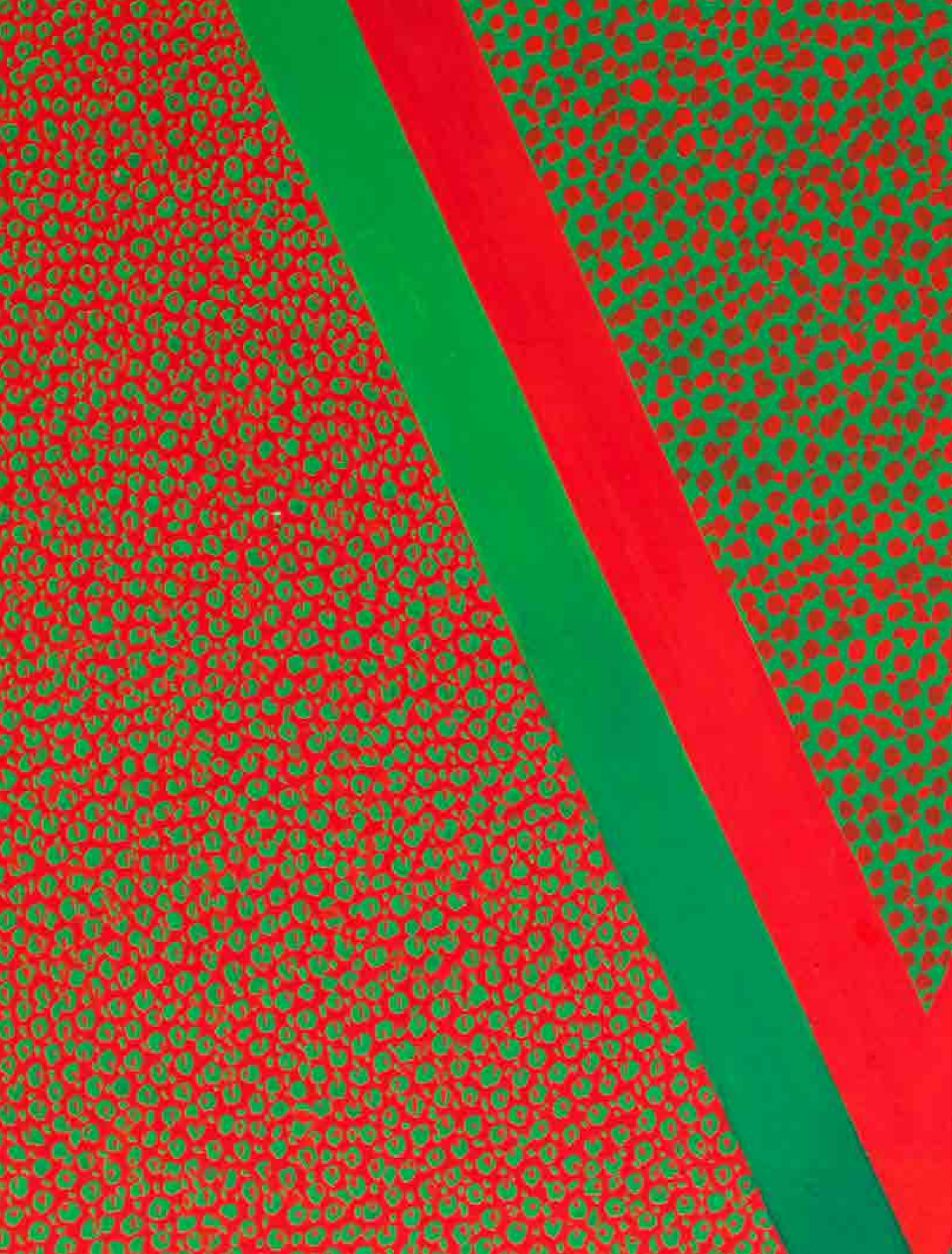
Aukcja 6 grudnia 2018 Warszawa

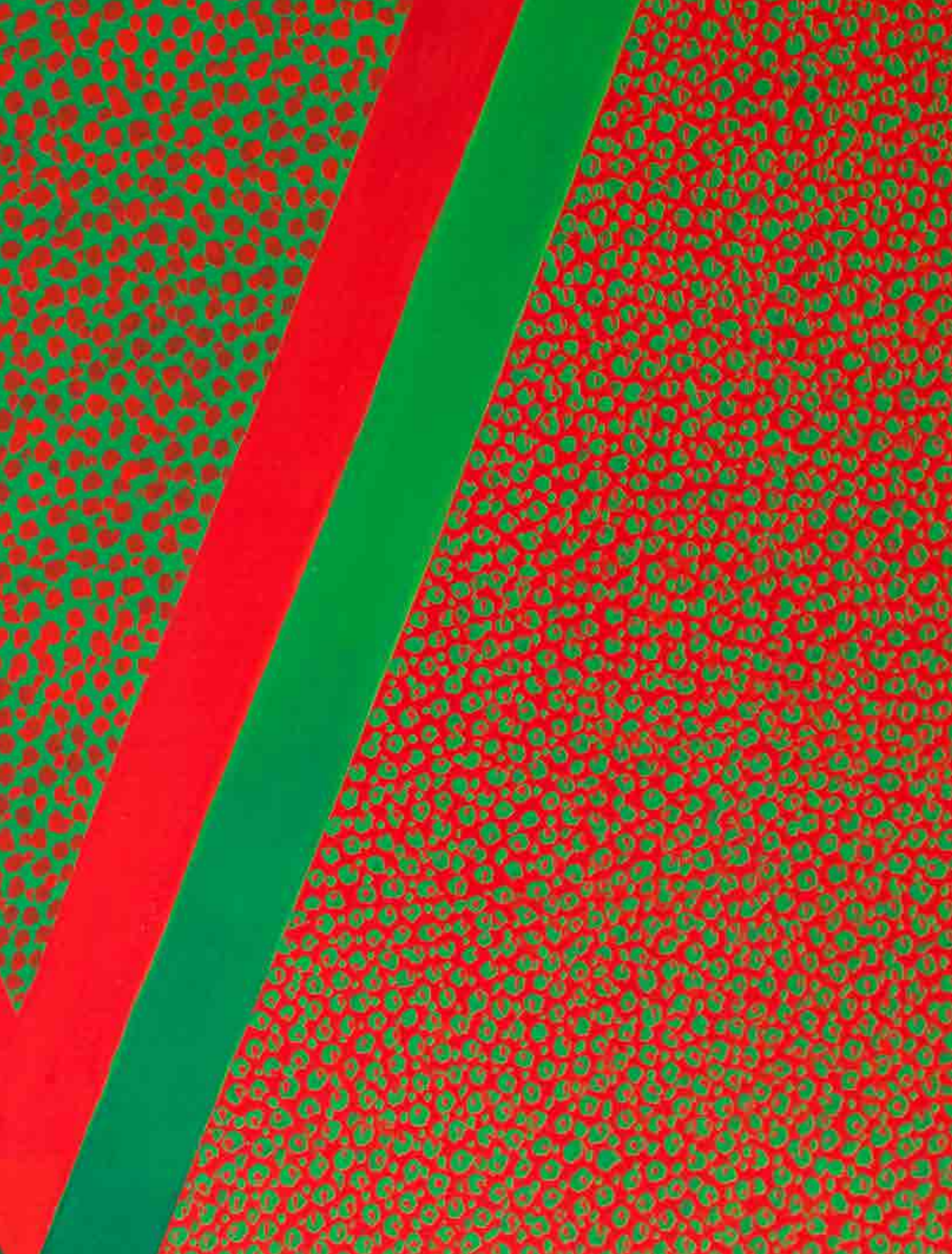










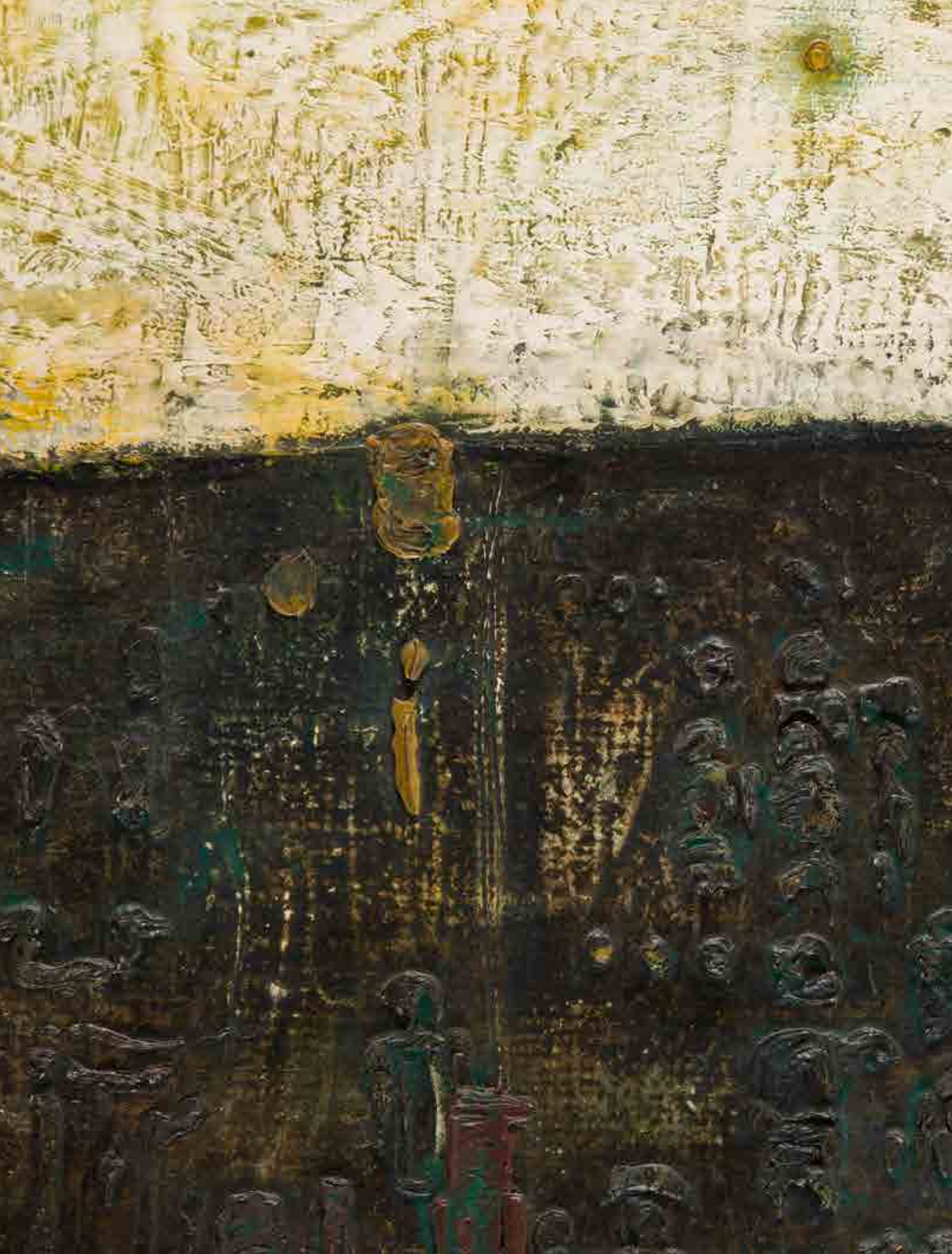


















SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

6 GRUDNIA 2018 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

26 LISTOPADA – 6 GRUDNIA 2018 r.

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

Anna Szynkarczuk, Redakcja katalogu, a.szynkarczuk@desa.pl, 22 163 66 41, 664 150 866

Agata Matusielańska, Redakcja katalogu, a.matusielanska@desa.pl, 22 163 66 50, 539 546 699

Agata Szkup, Koordynator sprzedaży, a.szkup@desa.pl 22 163 67 01, 692 138 853

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, tel. 22 163 67 00



INDEKS

- Beksiński Zdzisław 54
- Berdyszak Jan 40
- Bereźnicki Kiejstut 61
- Bogusz Marian 33
- Brykałski Przemysław 63
- Cyronek Anna 47
- Dobkowski Jan 1-3
- Dominik Tadeusz 7-8
- Duda-Gracj Jerzy 55-56
- Dwurnik Edward 65-66
- Fangor Wojciech 16
- Fijałkowski Stanisław 4-5
- Gierowski Stefan 18-19
- Hasior Władysław 53
- Herling-Grudzińska Krystyna 46
- Jackiewicz Władysław 58
- Jarema Maria 6
- Kantor Tadeusz 14-15
- Kierzkowski Bronisław 31-32
- Kobzdej Aleksander 39
- Korolkiewicz Łukasz 59
- Kozłowski Jarosław 30
- Krzysztofiak Hilary 51
- Kuryluk Ewa 52
- Lebenstein Jan 22-23
- Lenica Alfred 27
- Makowski Zbigniew 34
- Maziarska Jadwiga 38
- Mikulski Kazimierz 12-13
- Musiałowicz Henryk 28-29
- Nowosielski Jerzy 9-11
- Nowosielski Leszek 17
- Opałka Roman 42
- Pągowska Teresa 43-45
- Rosenstein Erna 36-37
- Rudowicz Teresa 26
- Sapetto Marek 57
- Sempoliński Jacek 50
- Sienicki Jacek 62
- Sobczyk Marek 60
- Sobel Judyta 64
- Stern Jonasz 24
- Tarasewicz Leon 48-49
- Tarasin Jan 20-21
- Tchórzewski Jerzy 25
- Zieliński Krystyn 41
- Ziemski Rajmund 35

OKŁADKA FRONT poz. 9 Jerzy Nowosielski, Kobiety na statku, 1980 r. • **II OKŁADKA** poz. 27 Alfred Lenica, „Wojna”, 1957 r.
III OKŁADKA poz. 5 Stanisław Fijałkowski, „12 XI 70”, 1970 r. • **IV OKŁADKA** poz. 14 Tadeusz Kantor, „Zostałem porwany przez dziewczynę”, 1988 r.
Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945 Aukcja 6 grudnia 2018 r. • **ISBN** 978-83-66038-63-9 • **Kod aukcji** 582ASW058
Nakład 2 500 egzemplarzy • **Koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska • **Opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski • **Zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski
PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl
DRUK ArtDruk Kobyłka

ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu, Główna Księgowa



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

Paulina Predygier, Digital Manager
tel. 22 163 67 61, 539 196 530, p.predygier@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ IT

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

Wojciech Kosmala, Asystent Projektów IT
tel. 664 150 861, w.kosmala@desa.pl

DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski, Aplikant Radcowski
tel. 22 163 67 86, 664 981 452, w.dziakowski@desa.pl

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma, Główna Księgowa
tel. 22 163 66 80, m.kulma@desa.pl

Marlena Ulejczyk, Zastępca Głównej Księgowej
tel. 22 163 66 81, m.ulejczyk@desa.pl

Katarzyna Krzyżanowska, Księgowa
tel. 22 163 66 83, k.krzyzanowska@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, Specjalista ds. kadr i płac
tel. 22 163 66 90, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomska, Dyrektor Działu
tel. 795 122 714, m.lutomirska@desa.pl

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

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWWA3
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, e-mail: biuro@desa.pl
NIP: 527 26 44 731 REGON: 142733824 KRS 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
i.rusiniak@desa.pl
22 163 66 40, 664 981 463



ANNA SZYKARCZUK
Kierownik Działu
Sztuka Współczesna
a.szykarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 862



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



ARTUR DUMANOWSKI
Kierownik Działu
Sztuka Najnowsza i Projekty Specjalne
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



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



BARBARA RYBNIKOW
Starszy Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
22 163 66 45, 664 150 862



MALGORZATA SKWAREK
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 50



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



KAROLINA ŁUŹNIAK
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa i Komiks
k.luzniak@desa.pl
22 163 66 48, 664 981 453



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



CEZARY LISOWSKI
Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 42



JULIA MATERNA
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 46, 538 649 945



KATARZYNA PISKORZ
Asystent
Sztuka Współczesna
k.piskorz@desa.pl
22 163 66 50, 788 260 055



AGATA MATUSIELAŃSKA
Asystent
Sztuka Współczesna
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KAROLINA KOLTUNICKA
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunicka@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864

DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW

BIURO PRZYJĘĆ: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

WYCENY BIŻUTERII: śr. 15-19, czw. 11-15, DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



ELŻBIETA KOPEC
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 163 66 15, 502 994 227



STEFANIA AMBROZIAK
Asystent
s.ambroziak@desa.pl
22 163 66 12, 539 196 531



KAROLINA GREŚ
Asystent
k.gres@desa.pl
22 163 66 14, 698 668 221



OLGA PRZYBYLIŃSKA
Asystent
o.przybylinska@desa.pl
22 163 66 13, 532 759 980

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
22 163 67 01, 692 138 853



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



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



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
22 163 67 08, 795 121 574



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 163 67 15, 795 122 712



KAROLINA CIESIELSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 163 67 09, 506 252 031



MALGORZATA NITNER
Doradca Klienta
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



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



BARBARA RZEŚNA
Doradca Klienta
b.rzesna@desa.pl
22 163 67 10, 664 981 450

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



URSZULA PRZEPÍORKA
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01



ANNA MAZUREK
Specjalista ds. rozliczeń
a.mazurek@desa.pl
22 163 66 09



MAGDALENA OTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.otarzewska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044



MARIA OLSZAK
Asystent ds. rozliczeń
m.olszak@desa.pl
22 163 66 02, 795 122 723



KORA KULIKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 20, 788 262 366

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW: tel. 22 163 66 20, wydaniam@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 20, 795 121 575



PAWEŁ WĄTROBA
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
22 163 66 21, 514 446 849



PAWEŁ WOŁYŃSKI
Asystent ds. obiektów
p.wolyinski@desa.pl
22 163 66 21, 506 251 934



AGNIESZKA JARMOŚZEWSKA
Asystent ds. obiektów
a.jarmoszevska@desa.pl
22 163 66 21



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74, 664 981 456



MARLENA TALLINAS
Fotograf
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717



PAWEŁ BOBROWSKI
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
22 163 66 75

STUDIO FOTOGRAFICZNE

1

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

„Upatrywanie nadziei”, 1971 r.

olej/ płótno, 60 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

Jan Dobkowski | „UPATRYWANIE NADZIEI” 1971 |

60 cm x 50 cm | OLEJ | [dedykacja] | Jan Dobkowski

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN †

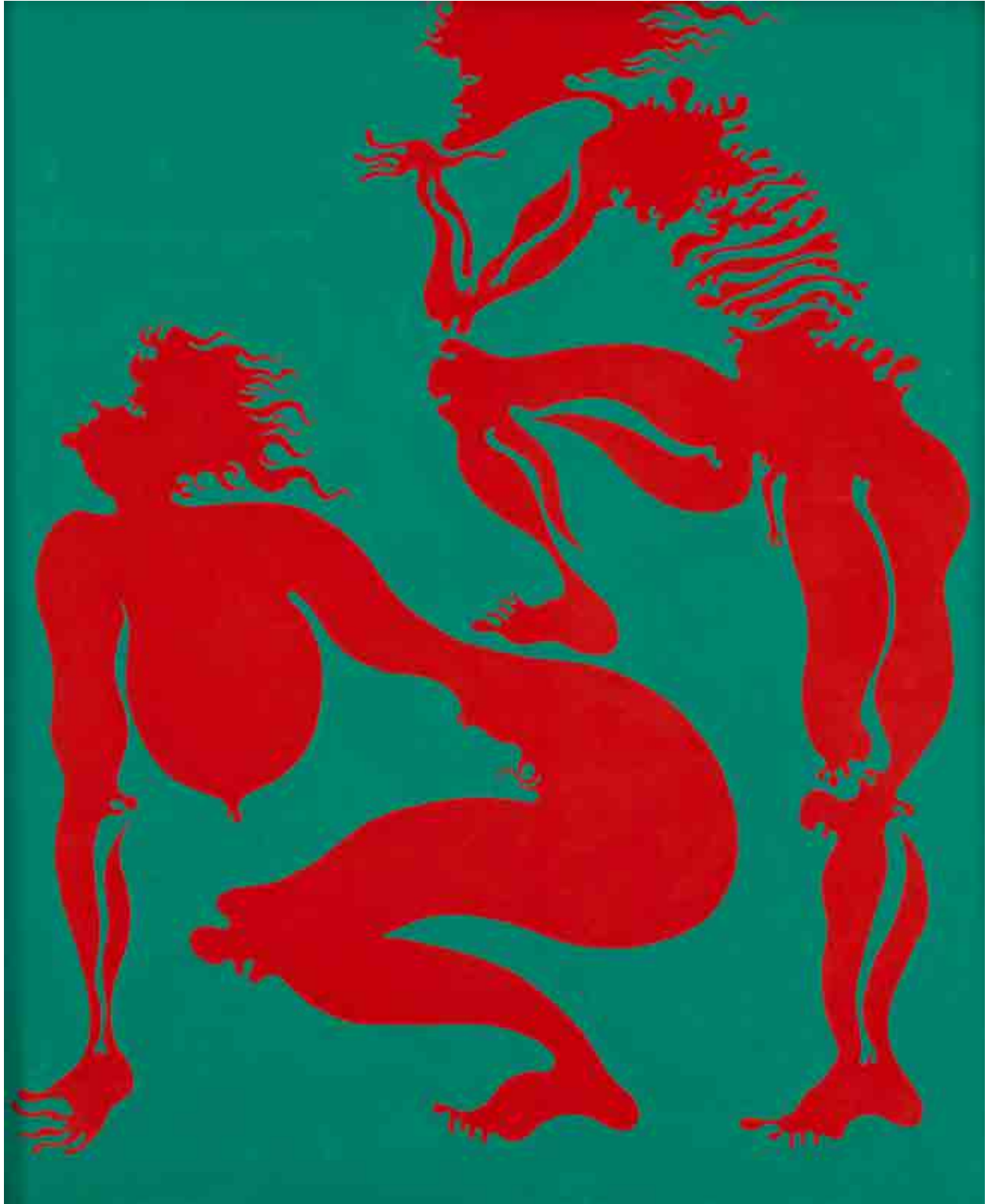
1 900 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Kraków

„Twórczość Jana Dobkowskiego nie da się sklasyfikować pod etykietą któregoś z istniejących kierunków w sztuce, tak jak jej narodziny nie dadzą się wytłumaczyć ani szczególną sytuacją w plastyce w okresie jego startu artystycznego, ani dążeniami charakterystycznymi dla jego pokolenia”.

– BOŻENA KOWALSKA



2

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

„Pełnia natury”, 1988 r.

akryl/plótno, 240 x 160 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘Jan Dobkowski | “PEŁNIA NATURY” 1988 | ACRYL, 240

cm x 160 cm | DYPTYK | CZĘŚĆ GÓRNA’

estymacja: 22 000 - 30 000 PLN

5 200 - 7 000 EUR

„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





„Pracę twórczą Dobkowskiego można określić mianem osobistego przewodnika emocjonalnego, w którym znalazły się tematy układające się w logiczny ciąg narracyjny. (...) Zakorzeniona w świadomości artysty fizjologiczna potrzeba tworzenia, ujawnia się poprzez obrazy wypełnione barwną linią, które w graficznych splotach układają się w motywy będące wytworem nieokiełznanej fantazji, finezyjnie wijące się linii będącej śladem myślenia. W sztuce Dobkowskiego spotykają się refleksje towarzyszące naszej egzystencji, ścierających się namiętności, a ludzkie ułomności stają się przemożną siłą (...)”.

– ANNA MARIA LEŚNIEWSKA

Jan Dobkowski uznawany jest za prekursora pop-artu w sztuce polskiej. Jego silnie graficzne kompozycje o kontrastowych kolorach i organicznych formach uplasowały go w gronie światowej klasy artystów lat 70. Stworzony przez niego język plastyczny współgrał z rewolucją obyczajową końca lat 60., często określaną jako kontrkultura „hippies”. Ruch społeczny hipisów swoje apogeum osiągnął w latach 60. XX wieku. Polscy hipisi głosili idee uwolnienia się od skomercjalizowanej cywilizacji i propagowali zbliżenie się do natury. Celem sztuki kontrkultury tego czasu była pomoc w przezwyciężeniu skażenia cywilizacji i wyzwolenie człowieka z opresji pruderyjnej kultury. Owo zwycięstwo kontrkultury nad kulturą miało zachodzić poprzez wyzwolenie biologicznej energii, która czyni człowieka szczęśliwym jako część Uniwersum.

Twórczość Jana Dobkowskiego od samego początku była właśnie wiązana z ikonosferą hipisów. Płynnie przenikające się obłe formy, wyrazista kolorystyka, „pęczniejące” motywy biologiczne i stylizowana na secesyjną linia składały się na wyjątkowy styl artysty. Sam Dobkowski przyjmował pozycję zaangażowanego obserwatora, który czerpał inspiracje nie tylko z okładek i plakatów zachodnich zespołów rockowych, ale także z kultury intelektualnej ruchu. Nieskrępowany erotyzm, fascynacja naturą i ludzkim ciałem obecna w pracach Dobkowskiego wynikały nie tylko z zainteresowań formalnych artysty, lecz także panującego wówczas równościowego dyskursu, proklamującego otwarcie na drugiego człowieka, jego seksualność i jej związek z przyrodą. Przykładem obecnych w ówczesnej debacie środowisk artystycznych poglądów może być cytowany wyżej Manifest Proroka, jednego z najważniejszych polskich hipisów, „ojca-założyciela” ruchu. W dalszej części tekstu Prorok pisał: „(...) Trzeba dać siebie innym. Ja daję im siebie. Nie ma mnie, jestem przy nich, i oni są przez mnie. Zapominać o sobie – powoli wyrzucać siebie – z siebie. (...) Siebie widzieć tylko w drugiej istocie. Rozszerzyć człowieka nie tylko w czasie, ale w przestrzeni – tej szczególnej przestrzeni, jaką są wrażenia, uczucia innych ludzi. Może tak odbarwiająć się, nieustannie do bieli, przezroczystości – znikniemy?” (Manifest Proroka, [w:] Kamil Sipowicz. Hipisi w PRL-u, Warszawa 2008, s. 152).



Jan Dobkowski

„Jan Dobkowski traktuje sztukę jako wiedzę tajemną. Odkrywa świat astralny, spirytualny, polifoniczny, gdzie wiedza o istocie życia wynika z dociekań filozoficznych, korygowanych przez odczucia indywidualne. (...) Powołana przez Dobkowskiego grupa Neo-Neo-Neo (1967), wspólnie z Jerzym Zielińskim, ironicznie opisywała zewnętrzny kształt ziemskiego istnienia, odrzucając utrwalony tradycją, dopuszczalny przez krytykę sposób widzenia. Artysta eliminował obiekty związane z techniką, łącząc figury lub formy organiczne o wyraźnych cechach płciowych w układach precyzyjnie skoordynowanych elementów”.

– JANUSZ ZAGRODZKI, „NA NITCE ŻYCIA”, [W:] JAN DOBKOWSKI. POHUŚTAJ SIĘ NA NITCE ŻYCIA, KATALOG WYSTAWY TAKE A SWING ON THE THREAD OF LIFE/POHUŚTAJ SIĘ NA NITCE ŻYCIA W GALERII BIELSKIEJ BWA, BIELSKO-BIAŁA 2014, s. nlb.

Sztuka Jana Dobkowskiego do dziś jest wierna pierwotnemu programowi. Początkowo malował, wypełniając finezyjnie nakreślony kontur płasko położonymi plamami czerwieni i zieleni. Kolejnym etapem były barwne konstrukcje linearne, które przenosiły przedmiotowość w sferę abstrakcji. Z „pierwszych odczuć”, jak mówił Dobkowski, określonych linią „niepójętą i nieskończoną”, rodzi się wizualny komentarz, będący wyrazem przepelnionych erotyzmem sił witalnych człowieka i zawartej w nim twórczej energii. Linia stała się ostatecznym wyrazem stylu artysty, definiując cechy indywidualne przedstawianych postaci, reprezentatywnych dla toku akcji dzieła.

Wraz z upływem lat młodzieńcze intuicje Dobkowskiego przeradzają się w mistrzostwo formalne, zdolne uchwycić szalone idee. Jak powiedział Jan Dobkowski w 1986 roku: „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).

Jan Dobkowski jest laureatem nagrody Ministra Kultury i Sztuki przyznawanej za upowszechnianie twórczości plastycznej (1970). Był również stypendystą Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku (1972). W roku 1970 otrzymał złoty medal i nagrodę na sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze, a w roku 1978 nagrodę krytyki artystycznej imienia Cypriana Norwida za najlepszą wystawę roku. W roku 1994 Dobkowski został uhonorowany nagrodą im. Jana Cybisa za całokształt twórczości.



3

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

"Ku sobie", 1977 r.

olej/plótno, 147 x 197 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JAN DOBKOWSKI | "KU SOBIE" 1977 olej | 147 cm x 197 cm'

estymacja: 22 000 - 30 000 PLN

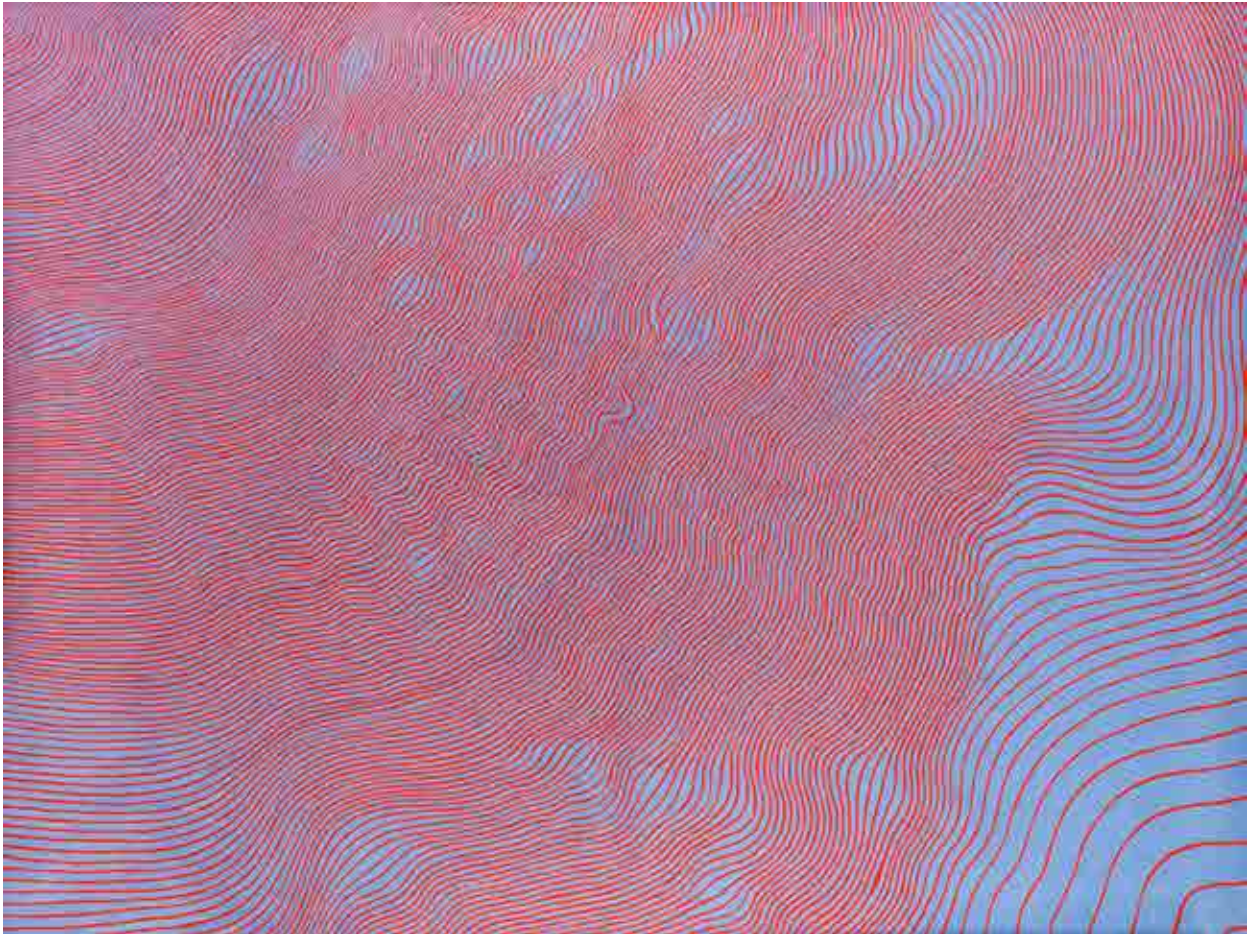
5 200 - 7 000 EUR

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

- Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, katalog wystawy, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 1978, poz. 158, s. nlb. (spis)



4

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

(ur. 1922)

Kompozycja, 1958 r.

olej/ płótno, 61 x 46,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'S. Fijałkowski 58'
opisany na odwrociu na blejtramie: 'haut bras'
na odwrociu nalepka z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych

estymacja: 60 000 - 90 000 PLN †

14 000 - 21 000 EUR

OPINIE:

- do pracy dołączony odautorski certyfikat autentyczności

„W twórczości nie da się niczego przemyśleć do końca przed namalowaniem. Moim ideałem jest połączenie intuicji ze świadomością, uaktywnienie obu płaszczyzn naszego życia duchowego”.


– STANISŁAW FIJAŁKOWSKI





Stanisław Fijałkowski w swoim mieszkaniu, Łódź, listopad 1969, fot. Danuta Tomaczewska/EASTNEWS





Prace Stanisława Fijałkowskiego, pomimo całej swej różnorodności stylistycznej, od razu zdradzają dystyngowany charakter jego twórczości, który zawiera się w tematyce, kompozycji, zestawieniach barwnych, lokujących się między efektem przypadku a skrupulatnie przemyślanego procesu. Artysta urodził się na Wołyniu, jednak koleje losu wiodły go przez Królewiec, gdzie został zesłany przez Niemców na przymusowe roboty, następnie poprzez zdevastowaną wojenną zawieruchą Polskę, aby finalnie dotrzeć do Łodzi, miasta będącego ośrodkiem myśli i sztuki awangardowej. Pierwsze twórcze poszukiwania przypadały jeszcze na trudny okres okupacji, jednak zaraz po wojnie Fijałkowski rozpoczął studia na łódzkiej PWSSP, gdzie uczył się na zajęciach prowadzonych przez Władysława Strzemińskiego i Stefana Wegnera. Pierwszego z nich traktował jako swojego mentora, jednak jego stylu nie starał się nigdy naśladować, ponadto na przestrzeni lat wyklarował zupełnie inną koncepcję roli sztuki i artysty.

Prezentowana praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości Fijałkowskiego i powstała trzy lata po odebraniu przezeń dyplomu. Artysta miał już za sobą okres impresjonistycznych eksperymentów, które celowo lokował na przeciwnym biegunie wobec eksperymentów zainicjowanych przez słynnego profesora. Jak wielu innych malarzy w owym czasie zwrócił się ku informelowi i doświadczeniom z abstrakcją i ekspresyjnym sposobem wyrażania stanów emocjonalnych. W okresie tym artysta otwarcie przyznawał się do fascynacji twórczością, zarówno malarzką, jak i teoretyczną Wassily'ego Kandinskiego. Samodzielnie dokonał tłumaczenia i podjął się wydania jednego z jego pism, z którego wyniósł zainteresowanie duchowością w sztuce i uznanie szczególnej roli formy, jako nośnika treści w obrazie. Drugą ważną inspiracją w poszukiwaniach artystycznych Fijałkowskiego w początkach jego kariery był twórca neoplastycyzmu oraz jeden z prekursorów abstrakcji geometrycznej – Piet Mondrian. Kontakt z twórczością obydwu artystów przerodził się w przeświadczenie o niemożności tworzenia dzieła wyczonego z pierwiastka duchowego.

Prezentowana na aukcji kompozycja znamionuje także jego zainteresowanie sztuką surrealistyczną, jednak jego płótna są pozbawione dosadnych, łatwo czytelnych form, bezpośrednio odsyłających do archetypów, obaw czy żądz głęboko osadzonych w zbiorowej podświadomości. Oczywiście forma i jej sposoby oddziaływania na psychikę widza były ważnym zagadnieniem rozważań Fijałkowskiego. Artysta przez lata zajmował się także aspektami teoretycznymi sztuki, zwracając uwagę na oddziaływanie poszczególnych kształtów, ich zestawień, barw oraz napięć na ludzką percepcję. Kompozycja z 1958 roku zdaje się być egzemplifikacją myśli Kandinskiego, który uważał, że każde dzieło malarskie powinno być odbierane nie tylko w procesie patrzenia, ale powinno aktywnie oddziaływać na wszystkie zmysły.

Szczególną rolę odgrywa kolor, który jest źródłem określonej dynamiki i dzięki temu jest w stanie aktywizować zarówno oko widza, jak i jego postrzeganie ruchu i przestrzeni. Fijałkowski zdaje się eksperymentować z wiedzą zdobytą z lektury, zestawiając ze sobą barwy dopełniające – błękit i żółć, biel i czerń. Podobne doświadczenia prowadzi z gradacją grubości linii, sposobem jej wykreślenia. Poddając pod rozwagę sposoby odmalowania kształtów, odkrywa pokłady emocji w nich tkwiących. Według autora symbol, w przeciwieństwie do znaku, nie jest skonwencjonalizowany, a raczej stanowi wyraz indywidualnych przeżyć i życia wewnętrznego. Wynikiem tych przemyśleń było unikanie narzucania widzowi jednej, słusznej interpretacji, celem jego malarstwa po dziś dzień pozostaje oddanie widzowi pełnej swobody tworzenia asocjacji, budowania znaczeń. Tym samym kontemplacja jego prac jest zaproszeniem do aktywnego kreowania dzieła poprzez zanurzenie się we własnym świecie emocji i treści, którym na co dzień nie pozwalamy dojść do głosu.



5

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

(ur. 1922)

"12 XI 70", 1970 r.

olej/ płótno, 79,5 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie na odwrociu:

'S. Fijałkowski | 12 XI 70 | 43/70'

na blejtramicie nalepka z międzynarodowej firmy transportowej

estymacja: 100 000 - 140 000 PLN †

23 300 - 32 600 EUR

LITERATURA:

- Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy,
[red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe
w Poznaniu, Poznań 2003, poz. kat. 106, s. 143



ó

MARIA JAREMA

(1908 - 1958)

Kompozycja, 1955 r.

tempera, monotypia, kolaż/plótno, 86 x 60,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'MARIA JAREMA | 1955'

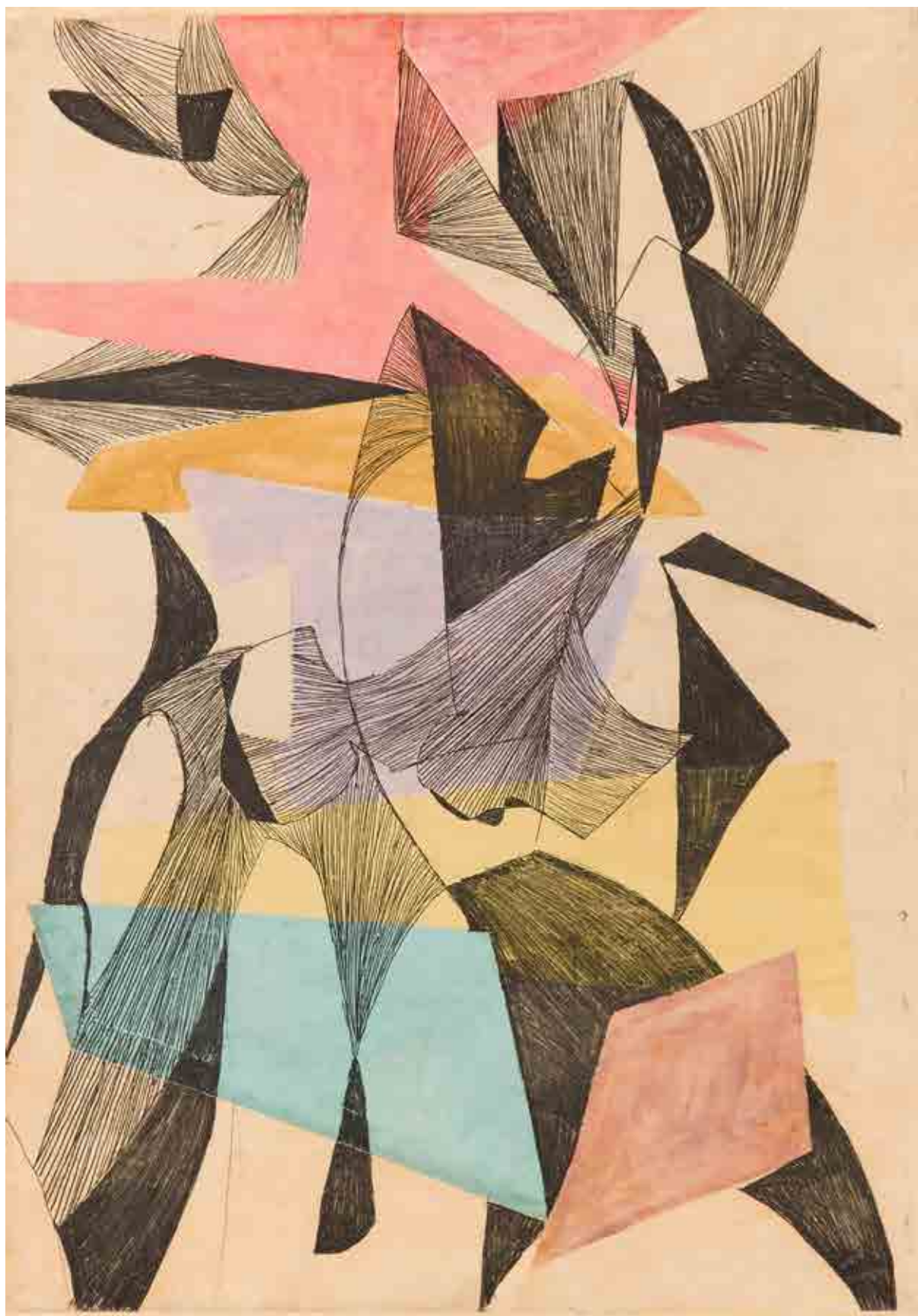
estymacja: 600 000 - 800 000 PLN †
139 600 - 186 100 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja artystki
- Galeria Zapiecek, Warszawa
- kolekcja prywatna, Kraków

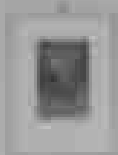
„Sztuka jest agresją. Burzy zastane pojęcia
i wyobrażenia przeciwstawiając im nowe”.

– MARIA JAREMA





Pracownia Marii Jaremy, © Anka Ptaszkowska. Negatywy są własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
Kompozycja z 1955 jest druga od lewej strony



Cricot 2

1.000.000
1.000.000



Maria Jarema

„Malarstwo tracąc swój własny
język ginie, przestaje być
twórczością, traci rację bytu.
Gałąź sztuki, która może być
przetłumaczona na inną, czy na
słowo, nie ma powodu istnieć (...).”

– MARIA JAREMA

UCHWYCIĆ RUCH

MARIA JAREMA

Maria Jarema uznana była za bezkompromisową artystką, która wciąż na nowo podejmowała kolejne artystyczne wyzwania, ale także niezłomie broniła swej pozycji kobiety i artystki. Prezentowana na aukcji kompozycja została namalowana trzy lata przed przedwczesną śmiercią i stanowi podsumowanie jej doświadczeń i artystycznych poszukiwań. W okresie powojennym twórczyni rozpoczęła intensywne eksperymenty wokół zagadnień przestrzenni oraz ruchu. Poszukiwała także nowych form wyrazu poprzez niecodzienne zestawianie różnych artystycznych mediów. W latach 50. w obrębie jednej pracy łączyła technikę monotypii oraz tempery. Czerń, będąca pokłosiem użycia grafiki, zestawiona z lekkimi i barwnymi płaszczyznami, tworzyła wrażenie przenikania się kolorów. Zestawianie form solidnych z efemerycznymi, ciemnych z pastelowymi, stanowiło źródło budowania napięć, tworzenia iluzji przestrzenności i dynamiki.

„Abstrakcyjne formy półprzezroczyste, nasuwające się na siebie w kilku planach przestrzennych są lekkie jak muślinowe wykroje, lotne jak motyle, są nieuchwytnie i jednocześnie proste i skomplikowane w swojej dziwnie organicznej geometrii”.

– BOŻENA KOWALSKA, WIELCY NIEOBECNI. MARIA JAREMA (1908 – 1958), „SZTUKA ANTYKWARYCZNA”, NR 10 (151), PAŹDZIERNIK 2008, s. 6

Maria Jarema wywodziła się z artystycznej rodziny, jej matka była pianistką, zaś starszy brat był uczniem Pankiewicza, który kontynuował swoją edukację w Paryżu. W ramach sprzeciwu wobec kierunku obranego przez brata, ale także wobec społecznych konwenansów i podziału na role, podjęła decyzję do zapisania się do pracowni rzeźby profesora Xawerego Dunikowskiego. Wbrew obiegowej opinii jakoby rzeźba była typowo męskim zajęciem, artystka szybko zyskała uznanie w oczach wymagającego nauczyciela. Bliskie znajomości zawarte na studiach wkrótce ewoluowały, by przemienić się w Grupę Krakowską. Jaremianka należała do niej przed wojną i pomagała w reaktywowaniu grupy po odwilży w 1957 roku. Młodych twórców należących do tego stowarzyszenia jednoczyła fascynacja nowoczesnymi kierunkami w sztuce europejskich pierwszych dekad XX wieku, oraz artystami takimi jak Chagall, Picasso, Léger.

Tworzone przez Marię Jaremę formy przestrzenne znamionowały zainteresowanie światem organicznym i lokowały się między abstrakcją a przetworzonymi i deformowanymi kształtami wywiedzionymi z obserwacji otaczającej rzeczywistości. Artystka od początku swej drogi twórczej była niezwykle wyczulona na wszelkie nowe impulsy artystyczne i bacznie obserwowała rozwój europejskiej sztuki. W poszukiwaniu inspiracji była bardzo selektywna i pozwalała dojść do głosu tym rozwiązaniom i przeczuciom, które pozostawały w sferze jej własnych zainteresowań. Ważnym aspektem jej twórczości było zaangażowanie wiedzy i intelektu. Jej prace pozostawały silnie sprzężone z rozwojem nauk ścisłych, takich jak fizyka, oraz rozważaniami z zakresu filozofii. Szczególnie ważne było dla Jaremiarki zagadnienie ruchu, jako jednego z głównych problemów nowoczesności. W jej dorobku znajdują się całe cykle, będące próbą rozwikłania konkretnego problemu, a na które składały się samodzielne rozwiązania połączone wspólną koncepcją, o czym świadczą tytuły tych serii takie „Filtry”, „Rytm”, „Obroty”, „Turbina”, „Ruch”. Nazwy te ujawniają szerokie spektrum zainteresowań autorki prezentowanej pracy, które sięgało od sztuki wizualnych, po literaturę, muzykę aż po zagadnienia kinetyczne.

Jej eksperymenty rozwijały się symultanicznie z rozważaniami artystów takich jak Mortensen oraz Mario Nigro, czy Vistor Vasarely. Wystawę ostatniego z artystów Jaremianka miała okazję zobaczyć osobiście w trakcie pobytu w Paryżu w 1955 roku. Na jej płótnach dostrzec można formy nawiązujące do biologicznych form, ściągaj i mięśni, jako mechanizmów odpowiedzialnych za ruch. Precyzyjnie budowane kompozycje składają się z wzajemnie przenikających się płaszczyzn oraz kształtów połączonych pulsującym rytmem, zdając się zbliżać i oddalać. Obrazy te sugerują trójwymiarowość, przypominając o rzeźbiarskim doświadczeniu artystki.

7

TADEUSZ DOMINIK

(1928 - 2014)

"Bez tytułu", 1968 r.

liquitex/ płótno, 90 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'
na odwrociu nalepka z Biura Wystaw Artystycznych z opisem pracy

estymacja: 30 000 - 50 000 PLN †
7 00 - 11 700 EUR

WYSTAWIANY:

-Tadeusz Dominik Malarstwo, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych,
10.01-02.02.1969

„To, co zaskakuje najbardziej w obrazach Dominika, nie dotyczy samej tylko biegłości w posługiwaniu się malarskim tworzywem, nie jest wyłącznie kwestią obranej przed laty metody twórczej. Specyficzny charakter na wskroś pogodnych płócien, pełnych radości życia, wynika ze stosunku artysty do świata”.

- ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI



TADEUSZ DOMINIK

BARWNE PLAMY

Powstałe w latach 50. oraz 60. kompozycje na płótnach Tadeusza Dominika przypominały rozedrgane powierzchnie, na których wyróżniały się pojedyncze rozświetlone plamy. Artysta w tym okresie utrzymywał tło w ciemnych barwach, nieraz w naturalnym kolorze płótna, a w poszczególnych przypadkach stosował białe lub czarne. Już na tych wczesnych kompozycjach można było dostrzec charakterystyczne dla całej twórczości Dominika cechy formalne, które stanowią znaki rozpoznawcze jego stylu, czyli przede wszystkim owalne, w szczególności sposób nieregularne plamy barwne. Często, po bliższej analizie, można na nich dostrzec dukt pędzla – szybkie pociągnięcia w różnych kierunkach. Zaprezentowany obraz stanowi kwintesencję artystycznych poszukiwań Dominika z tego okresu – wyraz pełnych spontaniczności oraz ekspresyjności eksperymentów z barwą i formą. Realizacja składa się z trzech kwadratów oraz pół koloru utrzymanych w paletcie żółci, beżów, zieleni, czerwieni i delikatnych fioletów. Kompozycja przywołuje na myśl kwiatniki, z których wylewają się kwitnące kwiaty. W kolejnej dekadzie styl Tadeusza Dominika uległ zmianie. Uderzenia pędzla, które zostawiały po sobie nieregularne plamy, zastąpiły bardziej zdefiniowane kształty. Zmianom uległa także paleta barwna – artysta znaczenie ją rozjaśnił, a szarości i przybrudzone odcienie zastąpiły intensywniejsze kolory. Dodatkowo wypukła oraz chropowata faktura uległa wygładzeniu.

Wizje natury proponowane przez Tadeusza Dominika były efektem nauk pobieranych u profesora Jana Cybisa. Autor kształcił się w pracowni mistrza w latach 1946-51. Wielu z krytyków dostrzegało w młodym malarzu kontynuatora tradycji polskiego koloryzmu. Inni natomiast wskazywali na Cybisa jako na nauczyciela, któremu Dominik zawdzięczał rozbudzenie wrażliwości kolorystycznej. Sam autor nieraz wspominał, iż zawdzięcza swojemu profesorowi

bardzo wiele oraz podkreślał swoją fascynację i szacunek dla niego. Artysta na przestrzeni lat udoskonalał swój język, ale zawsze był wierny idei, że malarstwo nie może stanowić konkurencji dla fotografii. W efekcie twórczość Tadeusza Dominika to niezwykła kolekcja subiektywnych wrażeń, jakie odcisnęła na autorze natura.

Koniec lat 60. to szczególny okres w twórczości malarza. W 1968 ukazała się monografia autora nakładem Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego. Parę miesięcy później odbyła się jego druga indywidualna wystawa w Zachęcie. Otwarta 10 stycznia 1969 wystawa była największą prezentacją dorobku artysty, a na ekspozycji można było zobaczyć prace powstałe na przestrzeni czterech ostatnich lat, m.in. prezentowany obraz. Dominik był autorem projektu całej ekspozycji. Krytycy w tym czasie określali go mianem malarza w pełni rozkwitu talentu oraz twórczych możliwości. Inni natomiast, np. Ewa Garztecka, podkreślali autentyzm oraz widoczną uczciwość artystyczną bijącą z płócien malarza. Dostrzegano w kompozycjach autora fascynację abstrakcją. Sam artysta jednak pytany o bycie abstrakcjonistą odpowiadał w następujący sposób:

„Czy jestem abstrakcjonistą? Nie wiem, nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Uważam, że jest to rodzaj pewnej swobody, na którą w świecie zamkniętym konwenansami swojego czasu właśnie my, malarze, możemy sobie pozwolić. Po wystawie w Zachęcie byłem mile zaskoczony tym, że ludzie spoza kręgu artystycznego oglądający moje obrazy mówili mi, że jest to nareszcie abstrakcja, którą jest zrozumiała” [Tadeusz Dominik, [cyt. za:] 10.01–02.02.1969. Tadeusz Dominik. Malarstwo, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/tadeusz-dominik-malarstwo>].

Ekspozycja wystawy Tadeusza Dominika w Zachęcie Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych, Warszawa, 1968 r. "Bez tytułu" jest czwartym obrazem od lewej strony.





8

TADEUSZ DOMINIK

(1928 - 2014)

„Pejzaż”, 2007 r.

olej/plótno, 90 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'DOMINIK 2007 | 90 x 90 OL. PŁ. | PEJZAŻ'

opisany na odwrociu: 'POTWIERDZAM AUTENTYCZNOŚĆ | OBRAZU
MOJEGO OJCA | KWIECIEŃ 2016 | [sygnatura] TOMASZ DOMINIK'

estymacja: 28 000 - 36 000 PLN †
6 600 - 8 400 EUR

OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat autentyczności podpisany przez spadkobiercę artysty

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

- TADEUSZ DOMINIK



9

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

Kobiety na statku, 1980 r.

olej/plótno, 100 x 120 cm
sygnowany i datowany na odwrociu:
'JERZY NOWOSIELSKI | 1980'

estymacja: 600 000 - 800 000 PLN †
139 600 - 186 100 EUR

OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat autentyczności Fundacji Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1982
- kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

- Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, BWA, Piła, 1980-81

„Nowosielski miał początki nostalgii bizantyńskiej.
Niemniej jego akty były wyrazem sadyzmu, a jabłka
i gruszki w martwych naturach wyglądały jak resztki
po kataklizmie Pompei”.

- TADEUSZ KANTOR



BEZIMIENNE PODRÓŻNICZKI

Motyw kobiet na statku – bezimiennych podróżniczek przemierzających bezkresne wody – pojawiał się w twórczości Jerzego Nowosielskiego wielokrotnie i stał się niemalże ikoniczny. W typowy sposób pozbawione cech osobowych, hieratyczne i przez to niebywale tajemnicze pasażerki statku miały stanowić trawestację greckiego mitu o porwaniu Europy. Fenicka księżniczka, córka Agenora, uprowadzona przez Zeusa, matka pierwszych Europejczyków: króla Krety Minosa i walecznego Sarpedona, dająca początek naszemu kontynentowi, zaginęła bezpowrotnie.

Jednym z pierwszych tego typu przedstawień jest akwarela z 1951, na której malarz ukazał marynarzy torturujących porwane nagie kobiety. Erotyczna scena o perwersyjnym wydźwięku w późniejszym okresie wyewoluowała w pełen niedopowiedzeń motyw nacechowany aurą refleksyjności. W pracy „Porwanie Europy” z 1976 Nowosielski umieszcza główną bohaterkę w centrum kompozycji. Zwrócona tyłem do widza, wpatruje się w dziób statku stawiającego czoło wzburzonemu morzu, a wokół niej w prostokątnych kwaterach, rozłożonych równomiernie z trzech stron kompozycji, niczym w stopklatkach, ukazane są migawki z podróży, którą odbywa. Postaci zdają się nie znać czasu: marynarze, którzy uprowadzili kobiety, już dawno zniknęli, one zaś, znudzone, zobojętniałe, przemierzają kolejne mile morskie, ich podróż wydaje się nie mieć początku ani końca.

Jerzy Nowosielski – choć w pełni zależny od czasu, w którym przyszło mu żyć, i środowiska – jest artystą wyosobnionym. To „wyosobnienie” daje o sobie znać bardzo wcześnie. Już jako nastolatek artysta przeżywa fascynację malarstwem ikonowym, zupełnie wtedy przez historię sztuki marginalizowanym. W krąg krakowskiej awangardy wchodzi bardzo wcześnie, jesienią 1940 roku, kiedy ma 17 lat i studiuje na jednym roku z Ewą Jurkiewicz, przyszłą żoną Tadeusza Kantora. Związki między artystami zacieśniają się od 1943 roku. Kantor wspominał po latach, że w czasie okupacji „Nowosielski miał początki nostalgii bizantyjskiej. Niemniej jego akty były wyrazem sadyzmu, a jabłka i gruszki w martwych naturach wyglądały jak resztki po kataklizmie Pompei” (Tadeusz Kantor, Teatr niezależny w latach 1942-1945, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-4, 1963).

Jerzy Nowosielski wystawiał swoje prace razem z Grupą Młodych Plastyków w Krakowie i w Warszawie (w Klubie Artystów i Naukowców). Jeden z jego obrazów został w 1948 roku wystawiony w Nowym Jorku na wystawie organizowanej przez Fundację Kościuszkowską. Tego samego roku na Wystawie Sztuki Nowoczesnej osiem prac Nowosielskiego zajęło prawie całą ścianę galerii. Obecność artysty z entuzjazmem odnotowała wtedy krytyka, m.in. Helena Blum i młody, przyjaźniący się z Nowosielskim Mieczysław Porębski. Kiedy nawiązała się socrealistyczna propaganda, Nowosielski, choć wcześniej należący do Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej, wystąpił z ostrym sprzeciwem. Po zwolnieniu Kantora z ASP dobrowolnie wycofał się z jej życia i za namową żony przeprowadził do Łodzi. Wrócił do Krakowa w 1956 roku na monograficzną wystawę w Domu Plastyków, tym samym, w którym Kantor niebawem wskrzesi Grupę Krakowską. Nowosielski malował w tym czasie nie tylko obrazy, lecz także polichromie dla kościołów i cerkwi. W sztuce artysty z tego okresu, dotychczas pozostającej pod silnym wpływem sztuki wschodniej, widać coraz wyraźniejsze fascynacje abstrakcją. Nasilił się one na tyle, że w styczniu 1957 roku w ulotce towarzyszącej wystawie artysty w łódzkim CBWA wyznawał on: „W czasie pracy w ostatnim roku stwierdziłem, że wszelka figuratywność jest dla mnie przeszkodą w spontanicznym stwarzaniu efektów plastycznych, które by mnie w pełni zadowalały”. W ankiecie „Przeglądu Kulturalnego” z 25-30 kwietnia 1957 roku jako źródła inspiracji jednym tchem wymienia: „malarstwo staroegipskie, ikona bizantyjska XII-XV w., Tadeusz Kantor”.

Chociaż Nowosielski coraz częściej flirtuje w latach 50. z abstrakcją, krytyka nieustannie skupia się na prymitywizmie, rzeczowości i konkretności jego prac: „Surowy smak ikon – pisał Andrzej Osęka – tkwi może w intrygującej płaskości form, w sztywności konturu, jak też na pewno w antyestetycznym, obsesyjnym zamiłowaniu do pospolitych znamion codziennej roślinności, która każe artyście podkreślać krawieckie szczegóły jednorzędowych marynarek, szwy, szpiczaste kołnierzyki” (A. Osęka, Ikony, „Po Prostu”, nr 14, 1957). Jedną chyba Joanna Guze rozgryza wtedy tajemnicę Nowosielskiego. Píše: „(...) wbrew dość rozpowszechnionym opiniom, wartość malarstwa Nowosielskiego to nie ów wysilony nieco prymitywizm, ale po prostu sztuka malowania, którą Nowosielski opanował jak niewielu z jego pokolenia” (Joanna Guze, Jerzy Nowosielski, Salon „Po Prostu”, „Sztandar Młodych” nr 76, 30.03.1957).



Jerzy Nowosielski, Kraków 1989, fot. Czesław Czaplński / FOTONOVA

10

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

Kobieta we wnętrzu, 1964 r.

olej/ płótno, 80 x 60 cm

sygnowany l.d.: 'J. Nowosielski'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1964'

estymacja: 240 000 - 330 000 PLN †

55 900 - 76 800 EUR

OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat autentyczności Fundacji Nowosielskich w Krakowie

WYSTAWIANY:

- Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Kraków, kwiecień 1994

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Galeria Starmach, Kraków, 1994, s. nlb. (il.)

- Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, poz. 374, s. 295 (il.)

„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



11

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

“Akt nad morzem”, 1982 r.

olej/ płótno, 80 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘Jerzy Nowosielski 1982 | “AKT NAD MORZEM”

na odwrociu naklejka z Galerii Starmach w języku angielskim, papierowa naklejka

wywozowa w języku angielskim, nalepka domu aukcyjnego AGRA ART oraz

nalepka Galerii Grafiki i Plakatu

estymacja: 250 000 - 350 000 PLN †

58 200 - 81 400 EUR

OPINIE:

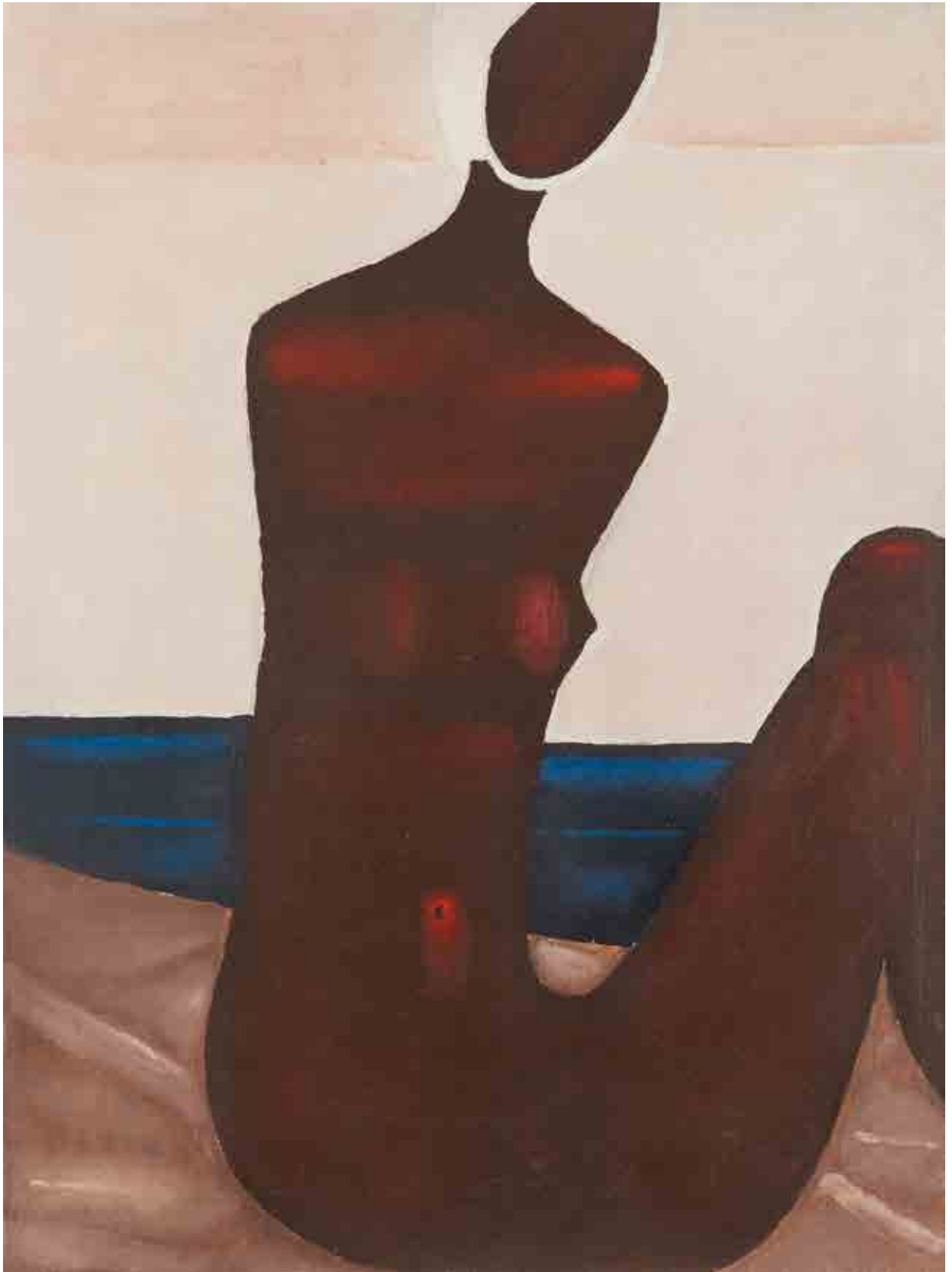
- do pracy dołączony certyfikat autentyczności Fundacji Nowosielskich w Krakowie


WYSTAWIANY:

- Kolekcja Grupy Krakowskiej, Galeria Krzysztofory, Kraków, 1983
- Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, BWA, Katowice, 1989
- Kunst uit Krakau - Nowosielski, Chromy, Bandurka, ABB-Galerij, Leuven, 1992
- Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Galeria Starmach, Kraków, 1992

LITERATURA:

- Kunst uit Krakau - Nowosielski, Chromy, Bandurka, katalog wystawy, ABB-Galerij, Leuven, 1992, s. nlb. (il.)





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. Jak pisała Julia Deluga: „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 odświeżających jakiś nowy aspekt kobiecości” (Julia Deluga, Realizm bytów subtelnych, [w:] Jerzy Nowosielski. Byty subtelne, [red.] Agnieszka Dela-Kropidłowska, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole 2013).

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.



12

KAZIMIERZ MIKULSKI

(1918 - 1998)

"Nocne kąpiele" 1961 r.

olej/ płótno, 60 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'K. Mikulski | [nieczytelny] 1961'

estymacja: 100 000 - 140 000 PLN †

23 300 - 32 600 EUR

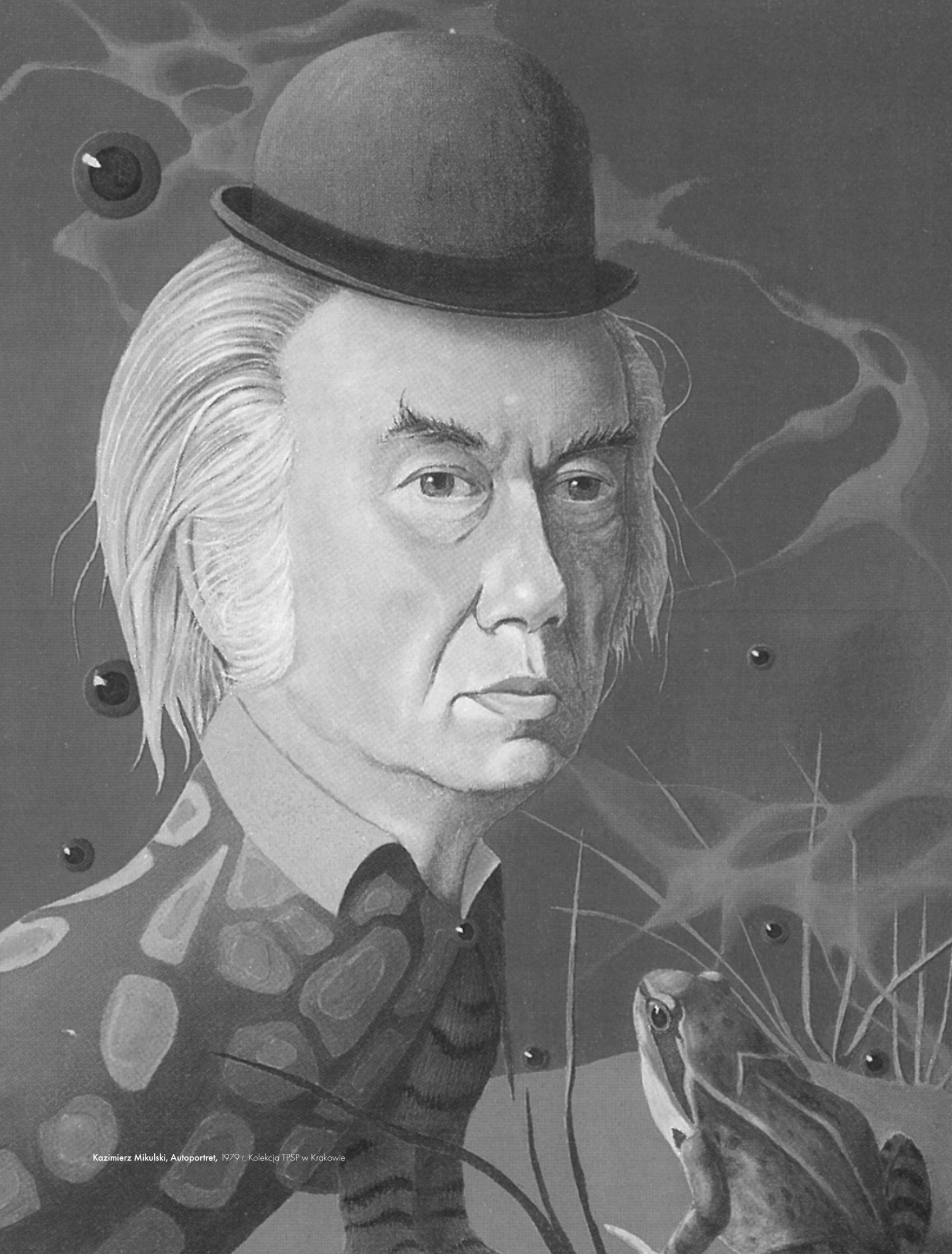
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„W przeciwieństwie do większości awangardy Mikulski zaczął malować to, co widział w swym otoczeniu. Malując realne przedmioty odrzucił jednak płynący z rozumu i doświadczenia porządek rzeczy. Jął ustawiać rzeczywiste przedmioty w nierzeczywistych sytuacjach, tworząc klimat marzenia i baśniowej tajemnicy”.

– JERZY MADEYSKI





Kazimierz Mikulski, Autoportret, 1979 r. Kolekcja TPSP w Krakowie

STRZĘPKI SNÓW

KAZIMIERZ MIKULSKI

W latach 50. oraz 60. XX wieku Kazimierz Mikulski, autor prezentowanych prac, poszukiwał własnej wersji klasycznego ideału. Często opierał treść swoich kompozycji na pozornych sprzecznościach. W tym okresie jego płótna zamieszkały postacie i zwierzęta charakteryzujące się ilustratorskim, a nawet geometrycznym wyrazem. Kobiety – jeden z ulubionych tematów twórcy – przyjmowały archetypiczne kształty. Dodatkowo Mikulski lubował się w ostrej, kontrastowo zestawionej kolorystyce. Intensywne czerwienie łączył z ostrymi odcieniami niebieskiego, kolor pomarańczowy często zestawiał z zielenią. Pochodzące z tego okresu prace obraz to obraz magicznego świata – mocno zgeometryzowany oraz pozbawiony wszelkiej brzydoty czy cieni.

Choć nie zatracił swojego rozpoznawalnego stylu, artysta w latach 70. zamienił ten wyidealizowany świat na obraz nieco bardziej rzeczywisty. Wtedy jego twórczość uległa zmianie: częściej pojawiały się elementy o zabarwieniu złowieszczym – u stóp postaci wyrosła niesforna trawa, nad ich głowami zawisły ciemne chmury. W miejsce kobiet – porcelanowych lalek pojawiły się niesamowite postacie przypominające pokraczne chimery o wytrzeszczonych oczach i zębach. Geometria, która była nadrzędną zasadą, wedle której artysta komponował swoje prace, została zmarginalizowana do roli podskórnego szkieletu obrazów.

„Co inspiruje moją twórczość? Na pewno obrazy i nastroje zapamiętane i przeżyte, strzępki snów, jakieś skojarzenia. Często dopiero po namalowaniu obrazu zdaję sobie sprawę ze źródeł, które mnie zainspirowały, a i to nie zawsze...”

– KAZIMIERZ MIKULSKI

W tym okresie malarz próbował swoich sił oraz eksperymentował z malarstwem materii i tasmem. Radykalnie zmieniła się stosowana przez artystę paleta barwna. Zamiast intensywnych barw, coraz częściej malował subtelne, monochromatyczne realizacje. Jedno nie uległo zmianom na przestrzeni lat w twórczości Mikulskiego – wyczuwalny liryzm oraz poetyka malowanych przez niego obrazów. Jak opisywał sztukę artysty Jerzy Madeyski: „(...) lepiej zaufać prawom poezji, gdyż Mikulski jest w pierwszym rzędzie lirycznym poetą pięknej baśni. I był nim, zanim stał się malarzem i scenografem i zanim napisał swój pierwszy wiersz. Z tej też zapewne przyczyny nawet rzeczowi i chłodni w swych analizach krytycy uciekają w zetknięciu się z jego sztuką w poezję. I mają rację, gdyż drzwi do ujętej w widzialny kształt wyobraźni artysty najłatwiej otwiera się kluczem poezji. Bo czyż bez niej pojmie się wymowę obrazów, czy pojmie się znaczenie girland, okręgów i pióropuszy, źrenic w ich tęczowych otoczkach chociażby? Patrząc w obrazy Mikulskiego odnosi się wszak niemal żenujące wrażenie pozostawiania pod baczna obserwacją niezliczonych oczu, w jakie artysta wyposaża nawet martwe przedmioty lub zawiesza je w umownej przestrzeni. Może pytają nas o sens istnienia, a może o najgłębszą istotę sztuki Kazimierza Mikulskiego, którą jest stworzenie życzliwego świata?” (Jerzy Madeyski, Kazimierz Mikulski. Malarstwo, Warszawa 2000, s. 26)

13

KAZIMIERZ MIKULSKI

(1918 - 1998)

"Przed śniadaniem", 1965 r.

olej/ płótno, 66 x 47 cm

sygnowany, datowany i opisywany na odwrociu:

'Przed śniadaniem | Kazimierz Mikulski | [nieczytelny] 1965'

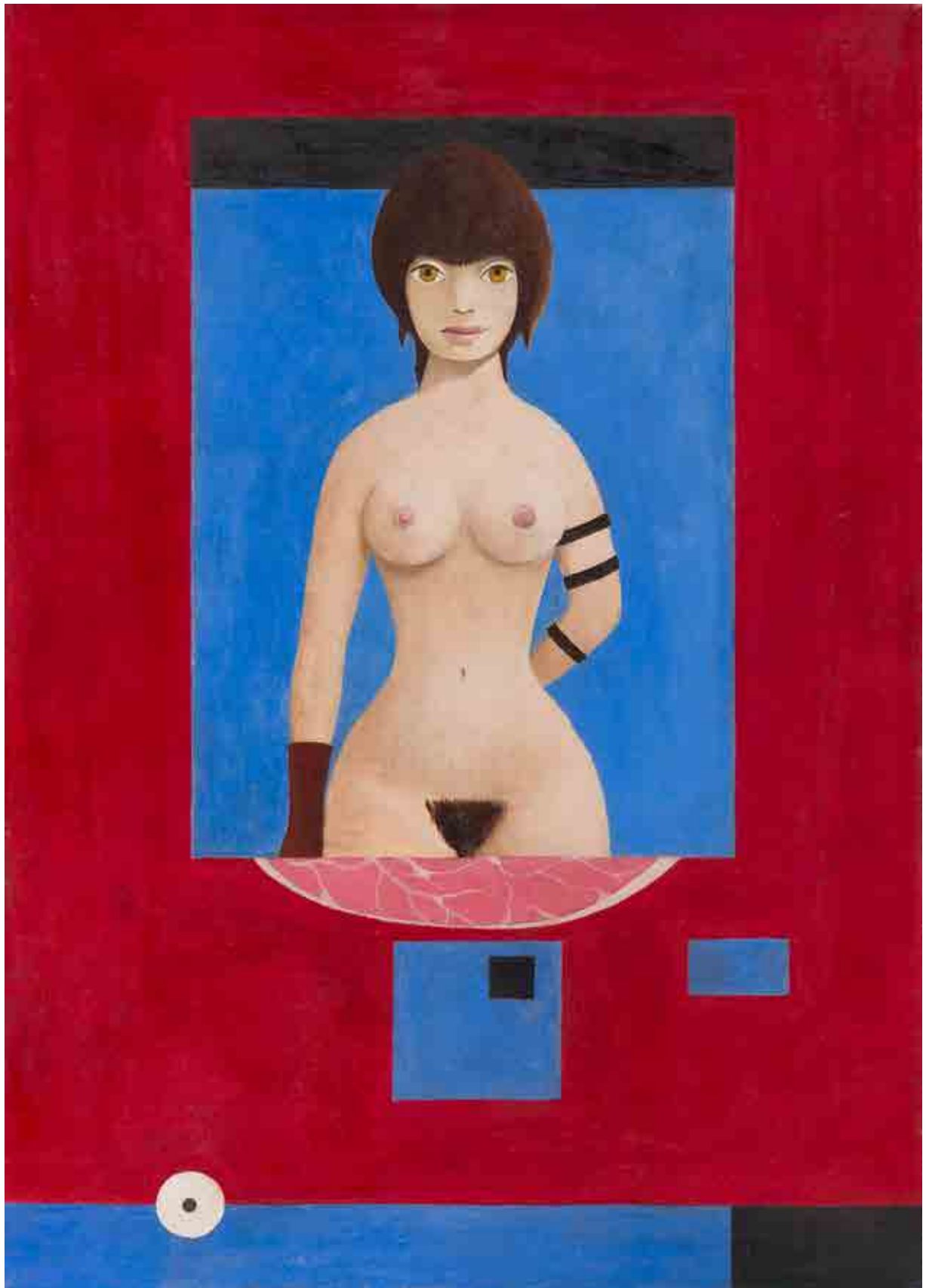
oraz naklejka z opisem pracy w języku angielskim

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN †

28 000 - 37 300 EUR

„Mikulski jest w pierwszym rzędzie lirycznym poetą pięknej baśni. I był nim, zanim stał się malarzem i scenografem i zanim napisał swój pierwszy wiersz. Z tej też zapewne przyczyny nawet rzeczowi i chłodni w swych analizach krytycy uciekają w zetknięciu się z jego sztuką w poezję. I mają rację, gdyż drzwi do ujętej w widzialny kształt wyobraźni artysty najłatwiej otwiera się kluczem poezji”.

– JERZY MADEYSKI



TADEUSZ KANTOR

(1930 - 1999)

„Zostałem porwany przez dziewczynę” z cyklu „Dalej już nic”, 1988 r.

akryl/plótno, 130 x 115 cm
na odwrociu nalepka wystawowa Muzeum Sztuki w Łodzi oraz nalepka wystawowa Galerie De France

estymacja: 500 000 - 700 000 PLN †
116 300 - 162 800 EUR

POCHODZENIE:

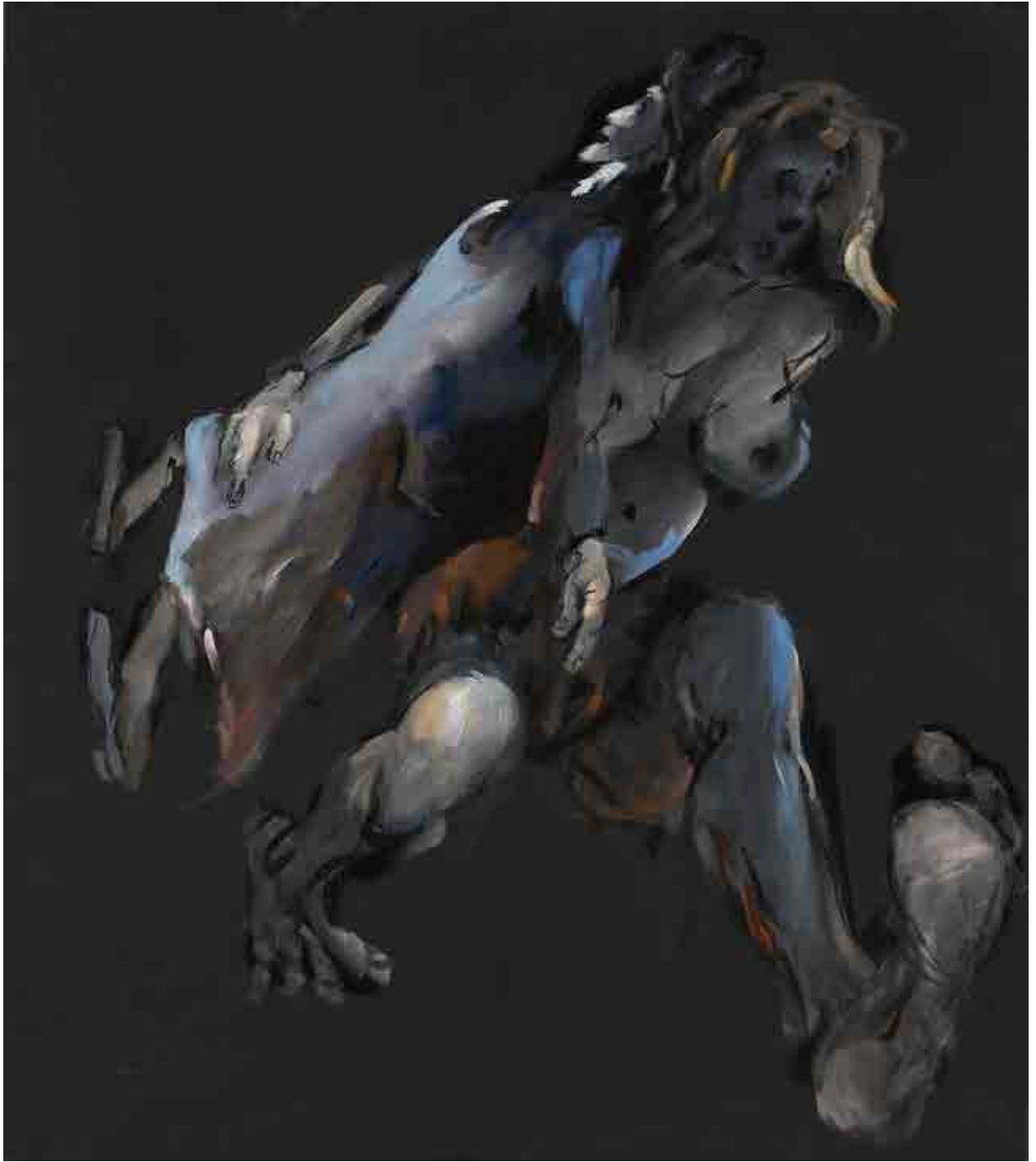
- Galerie De France, Paryż
- Muzeum Sztuki w Łodzi
- kolekcja prywatna, Polska


„Zostałem porwany przez dziewczynę” wiąże się z czasem końca lat 80. XX w., kiedy Tadeusz Kantor był u szczytu sławy na skalę międzynarodową. Za spektakle „Wielopole, Wielopole” i „Niech szczenią artyści” otrzymał francuską Legię Honorową, niemiecki Wielki Krzyż Zasługi i włoską Prix Pirandello. W Europie organizowano wystawy i konferencje poświęcone jego twórczości, między innymi „Tadeusz Kantor. Le voyage” w Centre Georges Pompidou oraz międzynarodową konferencję „Tadeusz Kantor, peintre, homme de théâtre, ses résonances a la fin du XX siècle”. Był to okres, w którym nad malarstwem dominował teatr, a sztuka Kantora powstawała w podróży. Jego szkicownik przepelniały osobiste przeżycia, które składają się na intymny pamiętnik – dyskretny autoportret twórcy.

Wątek autobiograficzny i autoportretowy jest obecny w całej twórczości Tadeusza Kantora. Przejawiał się on jako oznaka głębokiego namysłu nad własną artystyczną biografią, często przeradzającego się w mechanizm powracania do przeszłości i źródeł, z których czerpał natchnienie. Jest to silnie zauważalne w spektaklu „Wielopole, Wielopole”, gdzie słynny twórca teatru i artysta ukazał swoje wspomnienia w sposób niemający precedensu. Tematyka nie oscylowała wokół odtwarzania pamięci, lecz raczej demistyfikacji jej mechanizmów. Oprócz aktorów, którzy stawali się realnymi osobami, sam Kantor obecny był na scenie w podwójnej roli: autora swoich przeżyć, a zarazem ich obserwatora. Wychodził poza spektakl, stawał się widzem, czasem zwielokrotniając swoją obecność poprzez sobowtóra. Kantor tym samym ujawniał iluzyjność sztuki, degradując ją i niejako kompromitując.

Malarstwo, które powstawało w 2 połowie lat 80., było aktem powrotu do figuracji. „Dalej już nic” to cykl autoportretów, które stanowią malarski zapis koncepcji „teatru osobistego wyznania”. Na płótnach pojawiały się nie tylko wspomnienia i zapisy wyobraźni, lecz także aktualne życie osobiste artysty. Umieszczone na metalowych, mobilnych konstrukcjach obrazy nieraz uzupełniane były atrapami części ciała, które stanowiły ich „realną” kontynuację. Tym samym malarska iluzja przechodziła w „realność”, która też okazywała się teatralną atrapą.

„Dalej już nic” to symboliczna i emocjonalna strona twórczości Tadeusza Kantora. Utrzymane w ciemnych, ponurych barwach obrazowały samotność, udękę złamanego serca, rozczarowanie, niemożliwy powrót do młodości. To właśnie ta emocjonalna spowiedź jest siłą tego malarstwa. Według słów Lecha Stangreta: „Tadeusz Kantor zdecydował się zamieszkać w swoim dziele wraz z odwiedzającymi go gośćmi: żywymi i umarłymi. Przychodzili z pamięci i wyobraźni, z fikcji i rzeczywistości życia. W ostatnim płótnie z cyklu: „W tym obrazie już pozostaną” artysta namalował sam siebie na marach, formułując ostatnie przesłanie swojej sztuki: „Bo obraz musi zwyciężyć i mój Biedny Pokoik Wyobraźni też! W dniu 8 grudnia 1990 w trakcie prób do ostatniego spektaklu „Dziś są moje urodziny” Tadeusz Kantor zmarł, zamykając już na zawsze swój niepowtarzalny BIEDNY POKOIK WYOBRAŹNI” (Lech Stangret, Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła, Kraków 2006, s. 112).





Powstawały postacie coraz liczniejsze,
całe pochody:
Wędrowcy i ich bagaże,
Chłopczy z czasów mojej szczęśliwej młodości,
Staruszkwie powracający do Umarłej Klasy
szkolnej,
Dzieci zamknięte w ławkach szkolnych jak
uwięzione,
Klozardzi, Żydzi Wieczni Tułacze.
Ludzie zrośnięci ze swymi przedmiotami,
ze stołem,
z krzesłem,
z drzwiami,
z oknem,
ze śmiercią,
ze swoją kochanką.
Wykolejeńcy, wisielcy, kaci, prostytutki, cała, jak
to nazywam,
świta świętego François Villona,
Żołnierze idący na front,
moja rodzina, moja matka, ojciec, krewni...
Czasami wpadałem w złość i wtedy stawiałem
się okrutnym Sędzią,
przybijiałem gwoździami, przywiązywałem
sznurami, ręce zastępowałem
drewnianymi, surowymi deskami,
wykrzywiałem twarze, robiłem z nich „pierogi”
i „naleśniki”
bez śladu myśli
i uczucia.
Brałem odwet.
Było to również oskarżenie.

- TADEUSZ KANTOR, „KOMENTARZE INTYMNE”, 1986-88,
MASZYNOPIIS ARCHIWUM CRICOTEKI, s. 40-41.



Tadeusz Kantor, Scena Teatru Starego. Spektakl Teatru Cricot 2 Tadeusza Kantora „Nigdy tu już nie powrócę”, fot. Maciej Sochoł/PAP

15

TADEUSZ KANTOR

(1915 - 1990)

Kompozycja abstrakcyjna, 1959 r.

olej/ płótno, 80 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'T. KANTOR | CRACOVIE | 1959'

na odwrociu naklejka wywozowa w języku angielskim

estymacja: 170 000 - 240 000 PLN †

39 600 - 55 900 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- Drouot-Richelieu, Paryż, 2009
- kolekcja prywatna, Szwajcaria

„Przypadek Tadeusza Kantora jest szczególny i nie sądzę, że może być porównywany do czegokolwiek; a to z zasadniczego powodu, że sztuka Kantora jest 'ucieleśnieniem' ego samego artysty. Kantor sam w sobie jest 'dziełem sztuki', jest bowiem w stanie przekazać – zawsze – nawet przy pomocy tylko gestów, swego malarstwa lub swego głosu myśl płynącą z serca i umysłu”.

– GILLO DORFLES







WTARGNIĘCIE ŻYCIA

TADEUSZ KANTOR

Zaprezentowana praca powstała w szczególnym okresie dla twórczości Tadeusza Kantora, jak również dla całej polskiej historii sztuki współczesnej. Dla samego artysty ważnym momentem była połowa lat 50. oraz śmierć Józefa Stalina, która przyniosła rozluźnienie zasad socrealistycznej doktryny. W tym okresie Kantor udał się do Paryża na zaproszenie II Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Dramatycznej jako autor dekoracji oraz kostiumów do pokazu „Lato w Nohant” autorstwa Iwaszkiewicza. Dla Kantora była to znakomita okazja do ponownego zapoznania się ze sztuką światową, z którą – podobnie jak wielu innych – stracił kontakt na prawie dekadę.

Jego uwagę przykuło abstrakcyjne malarstwo, które określane było szeregiem nazw, a wśród nich m.in. pojawiała się nazwa informel. Do najważniejszych cech tego rodzaju malarstwa należały przede wszystkim spontaniczność oraz całkowite porzucenie geometrii. Był to nurt, który pozwalał na odrzucenie wszelkich krępujących więzi, zarówno formalnych, jak i akademickich. Rok 1955 przyniósł ogromne zmiany w polskiej sztuce, a zmianom tym formę nadała Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale. Kantor wraz z wciąż świeżymi wspomnieniami paryskich salonów sztuki i dokonani tamtejszej awangardy wszedł w wir zmian chętnie oraz odważnie. W tym okresie zainteresowania artysty zwróciły się w stronę obrazów informel. To właśnie w najnowszym nurcie odnalazł realizacje godne najwyższych osiągnięć sztuki nowoczesnej, które były etapem końcowym wszystkich poprzednich stylów. Kantora fascynował przypadek i efekt, który osiągał na płótnie poprzez niekontrolowane i pełne spontaniczności rozpryskiwanie farby. Nieraz wyciskał substancje prosto z tubek.

Dostrzeżenie roli przypadku było przełomowe dla artysty. Jak opowiada o tym momencie w twórczości mistrza Lech Stangret: „W niezaplanowanych, nagłych zdarzeniach zobaczył wtargnięcie samego życia, jego bezpośrednie wkroczenie, które kompromitowało iluzję sceny czy obrazu” (Lech Stangret, Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła, Kraków 2006, s. 30).

Z czasem jednak Kantor inaczej niż artyści przypisywani do nurtu tasyzmu zaczął traktować fakturę obrazu. Poprzez nakładanie większej ilości farby powstające kompozycje przypominały reliefowe realizacje. Pod koniec dekady artysta poszedł o krok dalej i w strukturę obrazu zaczął wtapiać fragmenty spróchniałego drewna czy korzenie. Dla odpowiedniego efektu wypukłe elementy pokrywał czarnym lakierem. W ciekawy sposób nowe podejście do sztuki Kantora analizuje Lech Stangret, ujmując je w szerszym kontekście ówczesnych zmian społecznych: „Gdyby pokusić się o analizę społecznej wymowy tej sztuki i potraktować informel Kantora jako „sztukę swojego czasu” – można uznać, że jeśli wczesne tasyzystowskie obrazy odpowiadały jeszcze na zmiany w życiu Polaków po zniesieniu stalinizmu, to późne – ilustrowały raczej rozczarowanie pozorami gomułkowskiej „odwilży” (Lech Stangret, Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła, Kraków 2006, s. 33).

Nowatorskie realizacje Kantora zostały pokazane publiczności w 1959 na wystawie w warszawskim Salonie „Po Prostu”. Szybko wzbudziły zainteresowanie publiczności oraz krytyków. Obrazy Kantora wystawiano nie tylko w Polsce, ale także zagranicą, m.in. w Monachium, Paryżu, Düsseldorfie, Kassel, Nowym Jorku, Göteborgu czy Wenecji, a sam malarz zaczął być postrzegany jako jedna z centralnych postaci polskiej sztuki.

16

WOJCIECH FANGOR

(1922 - 2015)

„Nr 37”, 1963 r.

olej/ płótno, 113 x 88 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
‘FANGOR | N 37 | 1963’

estymacja: 400 000 - 550 000 PLN †

93 100 - 128 000 EUR

OPINIE:

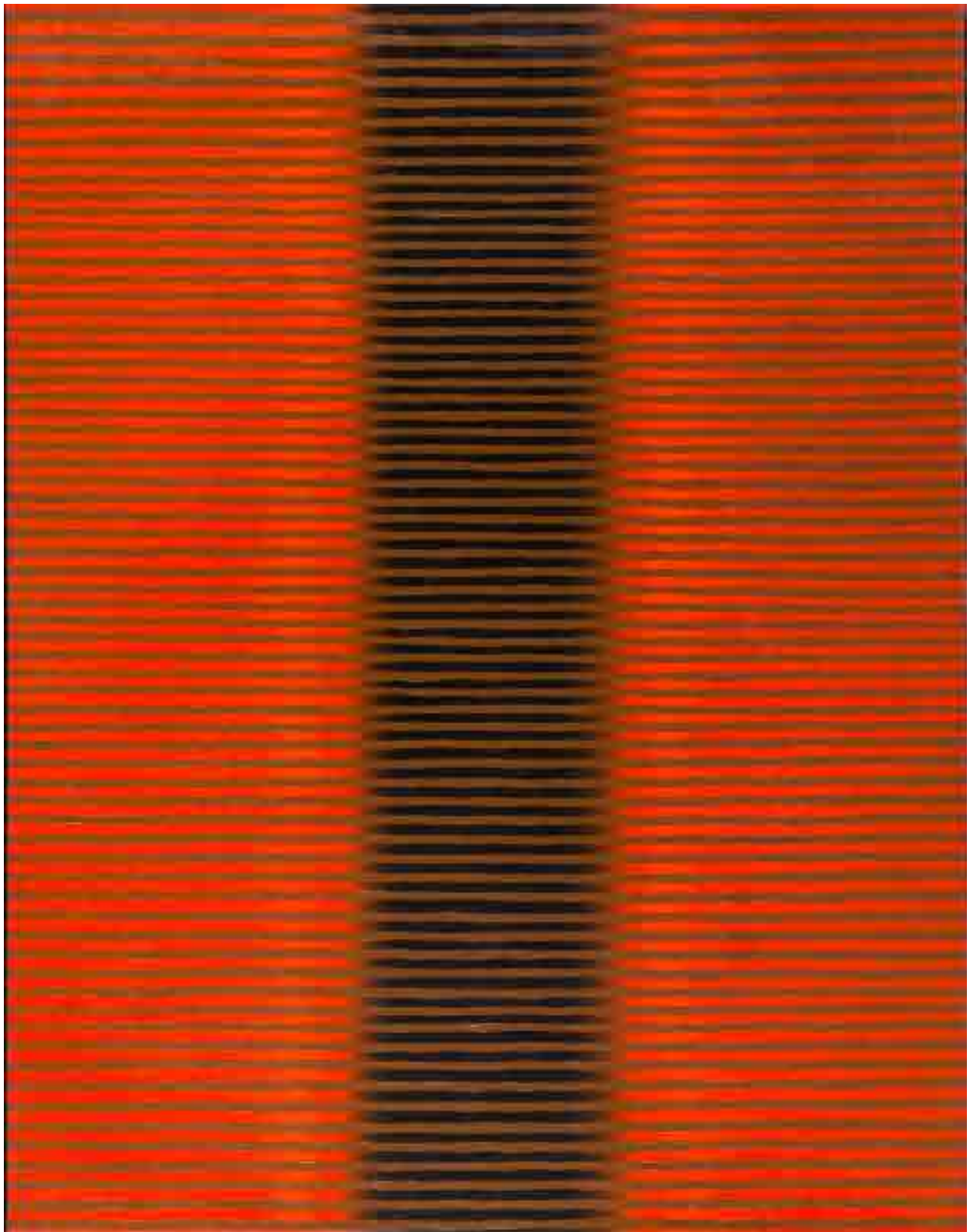
- do pracy dołączony odautorski certyfikat autentyczności

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Fangor więcej osiągnął niż inni od czasu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego, wykorzystując wszystko to, co przed nim przygotowało malarstwo. Wojciech Fangor przekroczył granicę dzieła zdefiniowanego wówczas jako 'obraz', nie naruszając w niczym jego materialności, fizycznej struktury, nie dewastując płótna ani ramy, nie rezygnując z żadnego z odwiecznych zagadnień malarstwa; ustawił je w nowym świetle”.

– PIOTR ŻUCHOWSKI



„Nr 37” powstał w 1963 roku, kiedy Wojciech Fangor po raz pierwszy wyjechał do Stanów Zjednoczonych. W tamtym czasie spod jego pędzla wychodziły przede wszystkim monochromatyczne kompozycje na różnych formatach, nieoznaczone jeszcze charakterystycznymi tytułami, wskazującymi na nazwę pracowni, w której powstały. O dziełach z tego czasu autor mówi: „Począwszy od 1960 roku malowałem obrazy, w których rozproszone kolory kształtów były pokrywane rajami kropek, w równomiernym rytmie wydobywającymi powierzchnię płótna jakby przed rozproszonymi zdarzeniami, przedzierającymi się poprzez drobne odległości między kropkami. W przekroju można to tak pokazać:

1. Obraz i jego powierzchnia;
2. Iluzyjne falowanie przestrzeni obrazu;
3. Ekran kropek dający drugą powierzchnię;
4. Przenikanie przestrzeni przez ekran.

Ten rodzaj działania uprawiałem za pomocą kropek, pasków poziomych bądź pionowych. Systemy wzbogacały i różnicowały wrażenia przestrzeni iluzyjnej, która bądź przylegała, bądź opuszczała powierzchnię obrazu i kierowała się w stronę widza. W obrazach, w których głównymi aktorami były koła lub fale, stosowałem symetrię. Symetrię prostą lub odwróconą. Wydaje mi się, że symetria w tego rodzaju sztuce, której treść jest związana z wywoływaniem iluzji przestrzeni pozytywnej, usztywnia i unieruchamia rzeczywistą powierzchnię obrazu i daje w ten sposób bardziej kontrastujące warunki dla spełniania się dynamicznych iluzji. Stwarza to dobry spring-board dla iluzji przestrzennych. Symetria występuje w układzie kształtów, ale także w układzie zastosowanych kolorów” [Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydłowski, [w:] Wojciech Fangor, katalog wystawy indywidualnej w Atlasie Sztuki, Łódź 2009, s. 41-55].

Dziś, z perspektywy kilkudziesięciu lat, łatwo dostrzec, jak innowacyjna i nietypowa była sztuka Wojciecha Fangora u progu szóstej dekady XX wieku. Początek lat 60. w Polsce to wszechobecny ekspresjonizm abstrakcyjny spod znaku malarstwa materii i tasyzmu. Za sprawą zafascynowanego francuską sztuką Tadeusza Kantora w Polsce panowała moda na informel: artyści tworzyli bezformenne, ekspresyjne obrazy, malowane poprzez wylewanie farby na płasko położone płótno. Tasyści, tworząc asamblaż i dzieła o reliefowej strukturze, stosowali techniki spoza spektrum tradycyjnych środków wyrazu artystycznego. To właśnie wtedy The Museum of Modern Art urządziło wielką, przekrojową wystawę „The Art of Assemblage”, na której obok Pabla Picassa zawisły prace Kierzkowskiego i Warzechy. Najbardziej innowatorscy, awangardowi artyści amerykańscy, odreagowując modę na action painting Jacksona Pollocka, nierzadko wybierali matematyczną precyzję i geometrię, zwiastując niebywałą popularność op-artu, ale i malarstwa hard-edge. Wojciech Fangor eksperymentował z przestrzenią, ale nie przestrzenią wyobrazoną, czy nawet wykreśloną, ale iluzją prawdziwej przestrzeni, która niejako opuszcza powierzchnię płótna.

Do wielkich osiągnięć Wojciecha Fangora należało opracowanie Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej: „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. Stanisław Zamecznik, z wykształcenia architekt, ale z powołania i tęsknoty artysta – niezależny, odkrywca i niezaspokojony – był w moim życiu artystycznym osobą, z którą omawialiśmy osobliwości przestrzenne przy okazji współpracy nad konkretnymi zamówieniami na pawilony czy wystawiennictwo. W 1956 roku, przygotowując tło do obrazu, który planowałem kontynuować linearnie, nagle zobaczyłem, że tło, które składało się z bezkrawędziowego przepływu czerni w biel, działa w sposób magiczny, zadrażniając postrzeganie przestrzeni rozciągającej się przed płótnem. Namalowałem kolejne obrazy oparte na przenikaniu się ograniczonych do minimum prostych kształtów. Wprowadziłem kolory zasadnicze, które, podobnie jak czerni, w sposób ciągły przenikały w biel. Pod koniec 1957 roku, nie wiedząc czy i co maluję, zaproponowano mi wystawę w lokalu 'Po prostu' (dawniej Klub Artystów i Naukowców, przed wojną Instytut Propagandy Sztuki) na placu Saskim. Była to okazja do sprawdzenia naszych tęsknot przestrzennych w układzie elementów, które monochromatyczne i sprowadzone do minimum kształtów i kontrastów, będą tworzyły otoczenie wzbogacone o zakłócającą iluzję przestrzeni pulsującej na zewnątrz powierzchni obrazów. Zamecznik pożyczyl z Zachęty stojaki, na których ustawiliśmy 7 elementów organizujących przestrzeń całej sali. Tak powstało Studium Przestrzeni – pierwszy environment” [Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydłowski, „Atlas Sztuki” nr 41, 2009, s. 6-7].

[The text in this block is completely illegible due to heavy horizontal blurring.]

17

LESZEK NOWOSIELSKI

(1918 - 1999)

„Przenikanie czerwone”, 1990 r.

olej/ptótno, 130 x 87 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘LESZEK NOWOSIELSKI | [sygnatura] 1990 | l’

estymacja: 18 000 - 30 000 PLN

4 200 - 7 000 EUR

Leszek Nowosielski był artystą różnorodnym. Z wykształcenia malarz, zasłynął przede wszystkim ze względu na swoje ceramiczne realizacje. Początkowo wykonywał dekoracje naszkliwne na wyrobach porcelanowych, później specjalizował się w realizacjach architektonicznych z płaskorzeźbionych kafli ceramicznych.

Zaprezentowane „Przenikanie czerwone” z 1990 należy do serii monochromatycznych realizacji malarza. W centrum zainteresowania autora w tym okresie znajdowały się przede wszystkim faktura obrazu oraz gradacje kolorystyczne. Jak opisywała abstrakcyjne kompozycje artysty Małgorzata Devosges-Cuber: „Powstają płyty gęsto wypełniane abstrakcyjnymi, organicznymi formami inspirowanymi materią przyrody, jej nieregularnymi, rozlewającymi się i pulsującymi barwą kształtami, z których tworzy artysta nowe, naznaczone osobistą ekspresją i wrażliwością plastyczne organizmy. Powstają ekwiwalenty ceramicznych obrazów w malarstwie olejnym” (Małgorzata Devosges-Cuber, katalog wystawy: Atelier Nowosielskich. Ceramiczny świat Hanny i Leszka Nowosielskich, Gdańsk 2016, s. 82).

Leszek Nowosielski kształcił się na Politechnice Warszawskiej w dziedzinie chemii. Zainteresowanie sztuką pogłębiał podczas wojny na prywatnych lekcjach malarstwa udzielanych mu przez kolorystę, malarza i grafika, Jana Rubczaka. Po wojnie prowadził przez kilka lat własną wytwórnię chemiczną w Gliwicach, co okazało się przydatne w późniejszej pracy ceramika. Debiutował w 1949 wystawą w BWA w Gliwicach. Jego prace znajdują się w kolekcjach Muzeum Narodowego w Warszawie, Wrocławiu i Gdańsku, w Muzeum Ziemi Mazowieckiej w Płocku, Muzeum Archeologicznym w Warszawie, a także w galeriach i kolekcjach prywatnych w Polsce i na świecie.



18

STEFAN GIEROWSKI

(ur. 1925)

“CCCXCIII”, 1977 r.

olej/ płótno, 81 x 65,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘Stefan | Gierowski | ob. CCCXCIII | 1977’

na bieżym papierowa nalepka z nazwiskiem autora

opisany na bieżym: ‘Exhibited at Simon von Dormeelm, BRUSSEL 1977’

estymacja: 90 000 - 150 000 PLN †

21 000 - 34 900 EUR

POCHODZENIE:

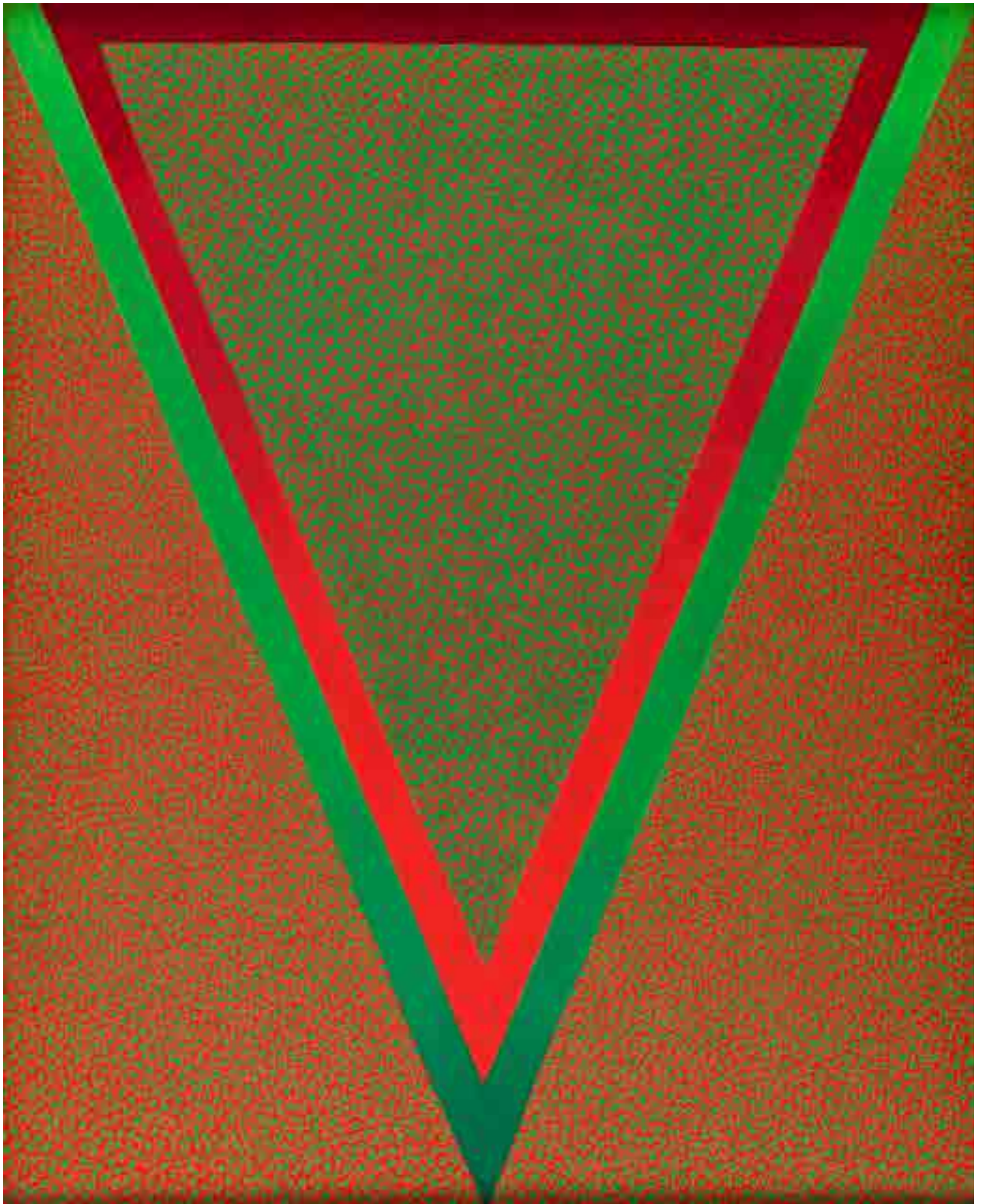
- kolekcja prywatna, Kraków

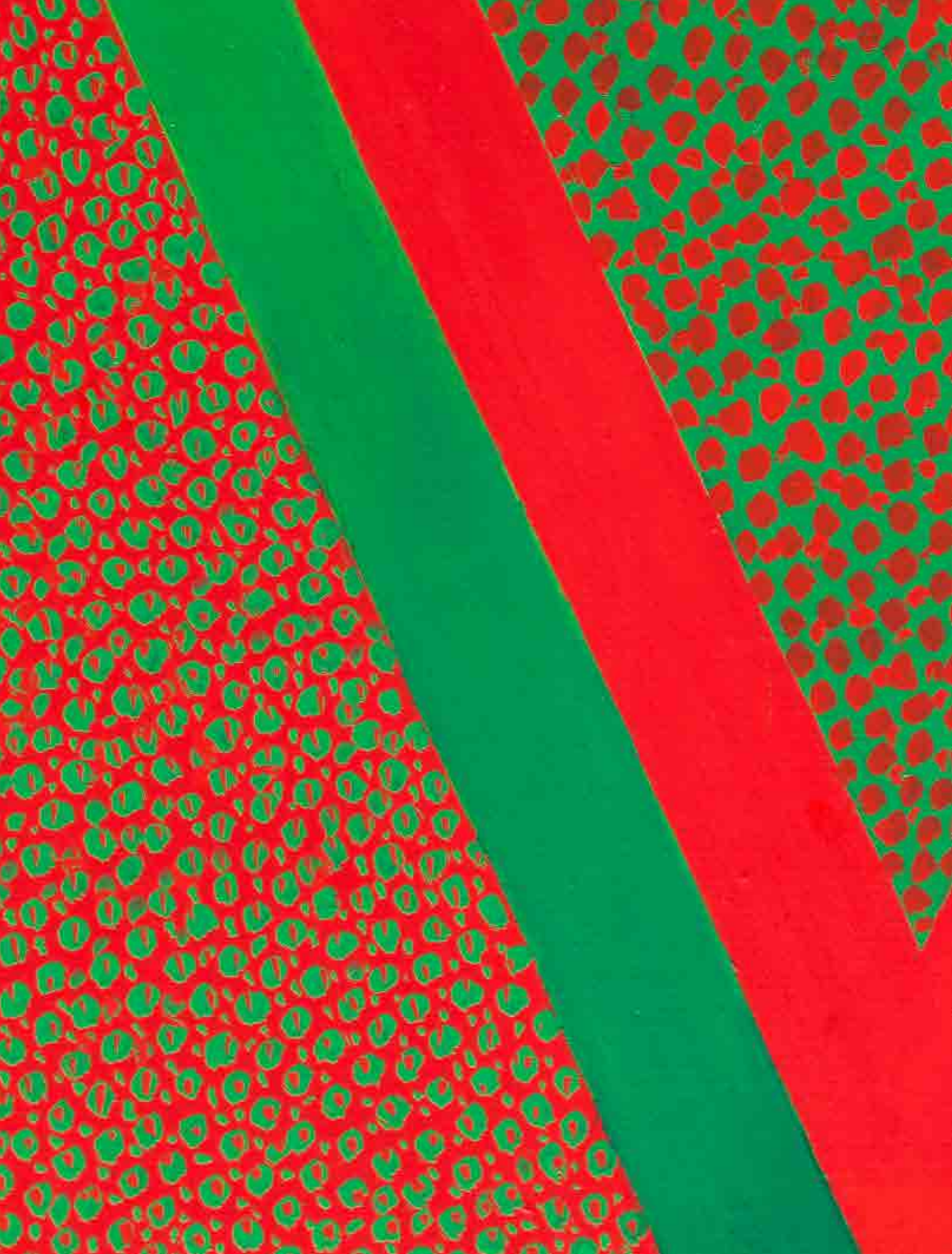
WYSTAWIANY:

- Wystawa indywidualna, Galerie Simone van Dormael, Bruksela, 1977

„Futuryści bardzo krzyczeli, że ich sztuka to ten właściwy obecny świat. Impresjoniści mówili o sobie to samo. Czyli idąc dalej, dochodzi się aż do abstrakcji i ona jest tak samo współczesnym światem jak wyższa matematyka. Obraz abstrakcyjny również się odnosi do swego czasu. Tyle że powinien działać dłużej niż doraźnie”.

– STEFAN GIEROWSKI





BEZ DROGOWSKAZÓW

STEFAN GIEROWSKI

Stefan Gierowski zadebiutował na wystawie, która zyskała miano kultowej – w warszawskim Arsenale w roku 1955. Niedługo potem zaczął współpracę z Galerią Krzywe Koło, która trwała do 1961. Jak wspomina artysta, były to niezwykle kształtujące lata: „Pod koniec lat 50., w pierwszym okresie istnienia warszawskiej Galerii Krzywe Koło, razem wymyśliśmy każdą wystawę. Wtedy uprawiających sztukę nowoczesną była nas w Polsce garstka, nie wiem czy 20 osób, i wszyscy o sobie wiedzieli” (Stefan Gierowski w rozmowie z Małgorzatą Piwowar, [w:] Stefan Gierowski: jak namalowałem Dekalog, „Rzeczpospolita”, 18.05.2017, dostępny na <https://www.rp.pl/Plus-Minus/305189904-Stefan-Gierowski-Jak-namalowałem-Dekalog.html>).

Autor początkowo skupił się na figuracji, a na jego płótnach z tego okresu widoczne są wpływy postkubistyczne. Na przełomie lat 50. i 60. artysta zwrócił się w stronę abstrakcji, która stała się głównym obszarem jego eksploracji oraz eksperymentów. Równocześnie ze zmianami w stylu Gierowski zaprzestał nazywania swoich obrazów. Literackie tytuły zastąpiły rzymskie numery. Jak opowiada sam autor, celem tej praktyki było zmuszenie widza do spojrzenia na jego sztukę bez żadnych drogowskazów, aby skłonić odbiorcę do myślenia i posłużenia się własną wyobraźnią. Około roku 1960 autor skupił się przede wszystkim na geometrycznej budowie obrazu, jednocześnie zaczął mocno zawężać kolorystę swoich kompozycji.

W latach 70., w okresie powstania prezentowanego obrazu, Gierowski w centrum swoich artystycznych zainteresowań umieścił gradację kolorystyczne. Zaprezentowana kompozycja składa się z dwóch barw, intensywnej zieleni oraz czerwieni, zestawionych w kontrastowy sposób. W centrum kompozycji znajduje się odwrócony trójkąt dzielący płótno na trzy obszary barwne. Każdy z nich został jednak pokryty serią niewielkich nieregularnie rozmieszczonych czerwonych plam. W efekcie klarowny geometryczny układ kompozycyjny zdaje się pulsować oraz drgać. Sposób nakładania wspomnianych plam przypomina stosowany przez neoimpresjonistów – takich jak George Signac czy Paul Seurat – pointylizm, czyli technikę polegającą na budowaniu kompozycji poprzez zapełnienie jej płaszczyzny gęsto rozmieszczonymi, nieraz różnobarwnymi, punktami.

O swoich wyborach kolorystycznych, które stały się niezwykle ważne, oraz ich emocjonalnym oddziaływaniu Stefan Gierowski opowiadał w rozmowie z Jackiem Michalakiem oraz Martą Skłodowską: „Myślę, że było różnie, w zależności od tematu, który mnie w danym momencie intrygował. Studiowałem fizyczne cechy koloru, czytałem prace z zakresu fizyki i optyki, ale ta wiedza o kolorze, którą można otrzymać poprzez badania światła czy innych rzeczy, to jest jedna część tej prawdy. Druga część to jest po prostu własne odczucie tego. Tym bardziej, że większość ludzi – ja też, nawet kiedy jeszcze dobrze widziałem – ma w widzeniu kolorów pewne błędy. Czyli ta idea i idealne podziały kolorów, prezentowane w książkach traktujących o kolorze i świetle, generalnie są niezupełnie prawdziwe. To znaczy są prawdziwe, ale tylko dla pewnej grupy ludzi. Można powiedzieć, że one są prawdziwe w układzie fizycznym. Ale jest jeszcze ten układ psychiczny, który nie reaguje na naukowe dane, ponieważ ich nie odczuwa. A bardzo dużo rzeczy w malowanym obrazie mieści się właśnie w odczuciu psychicznym. W tym, co się dzieje w mózgu. Co się tam rodzi i dlaczego się tam rodzi. To niewiadome i stąd pochodzi cała tajemnica ikwiąca w malarstwie. Ludzie często nawet chcą odczytać jakiś obraz, a nic do nich nie dochodzi. Mogą odczytać tylko to, czego się nauczyli, a nie mają bezpośredniego wewnętrznego przekazu” (Stefan Gierowski w rozmowie z Jackiem Michalakiem i Martą Skłodowską, [w:] Nie maluję z urzędu, „Szum”, 14.10.2016, dostępny na: <https://magazynszum.pl/nie-maluje-z-urzedu-rozmowa-z-prof-stefanem-gierowskim/>).

Zaprezentowana kompozycja w roku powstania była ekspozowana na wystawie w Galerie Simone van Dormael w Brukseli. Ta belgijska galeria rok wcześniej zorganizowała wystawę współczesnej polskiej sztuki, a na przestrzeni kolejnych lat były tam prezentowane prace także innych polskich artystów, m.in. Rajmunda Ziemińskiego czy rzeźbiarza Ryszarda Wojciechowskiego.

19

STEFAN GIEROWSKI

(ur. 1925)

„Król Dawid”, 1956 r.

olej/ płótno, 110 x 64 cm

sygnowany i opisany ołówkiem na bieżym: 'Gierowski Król Dawid'
na odwrociu papierowa naklejka z opisem pracy w języku francuskim:
'Stefan GIEROWSKI | 12. "Le roi David" | huile 105 x 70'
na odwrociu papierowa naklejka z Centralnego Biura
Wystaw Artystycznych z opisem pracy

estymacja: 100 000 - 130 000 PLN †

16 300 - 28 000 EUR

Zaprezentowana praca „Le roi David” („Król Dawid”) wyróżnia się w sposób szczególny na tle dorobku artysty. Gierowski zadebiutował w 1949 na wystawie przeglądowej zorganizowanej przez kielecki oddział ZPAP. Od połowy lat 50. młody twórca był związany przede wszystkim z Galerią Krzywe Koło, której współtworzył program wraz z Marianem Boguszem, a pod koniec dekady ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych, gdzie pobierał nauki w pracowniach profesorów Zbigniewa Pronaszki i Karola Frycza.

„Król Dawid” powstał rok po najważniejszej w dorobku młodego artysty wystawie, która miała miejsce w warszawskim Arsenale w 1955. Jest to figuratywna realizacja utrzymana w ciemnych barwach fioletów, granatów, brązów oraz beżów. Przedstawiona przez malarza postać to biblijny król Izraela, autor psalmów, wyobrażony przez licznych artystów z harfą. Król Dawid ze względu na swoją historię oraz niejednoznaczność moralną działań stał się inspiracją dla wielu twórców, m.in. Michała Anioła, Berniniego czy licznych współczesnych artystów.

Badacze twórczości Gierowskiego podkreślają, iż połowa lat 50. to okres przełomowy w rozwoju jego stylu. To właśnie w tym momencie artysta obrał nowy kierunek w swojej sztuce. Młody malarz rozpoznał w świetle i przestrzeni istotę obrazów: „Uznałem za najbliższą moim skłonnościom krańcową decyzję poprzedników, że barwa, forma i materia są treścią obrazu i jedynym autonomicznym malarskim środkiem przekazu. Dawało to szansę istotnego pogłębienia moich wyobrażeń o rzeczywistości i oparte go na faktach realistycznego widzenia przedmiotu moich zainteresowań, którym stał się problem światła i przestrzeni” (Stefan Gierowski, 07.07–30.07.1967, Wystawa Malarstwa Stefana Gierowskiego, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, dostępny na: <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/stefan-gierowski>).



20

JAN TARASIN

(1926 - 2009)

"Kolekcja" I, 1973 r.

olej/ płótno, 100 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Tarasin 73'

sygnowanym, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN
TARASIN | „KOLEKCJA” I | 1973'

estymacja: 60 000 - 90 000 PLN †
14 000 - 21 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa





Nad cyklem „Kolekcja” Jan Tarasin pracował od 1971. W tym okresie wcześniejsze „przedmioty” przeobraziły się w bardziej graficzne, płasko malowane znaki o mocniejszych barwnych akcentach. Utrzymana w ciepłych odcieniach czerwieni, żółci, ugrów oraz brązów „Kolekcja” I w szczególny sposób przywołuje na myśl dalekowschodnią kulturę Chin, jej pismo oraz sztukę. Seria rytmicznych, sprawiających wrażenie powtarzających się znaków przywołuje piktograficzne pismo.

Skojarzenia ze sztuką Chin nie są przypadkowe w twórczości Jana Tarasina. Lata 50. to okres pierwszych wystaw artysty. Płótna Tarasina zostały pokazane m.in. na III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, która szybko została zdjęta. Pomimo podania innych oficjalnych powodów było wiadomo, że faktyczną przyczyną zdjęcia ekspozycji były wytyczne ówczesnej polityki kulturalnej. W 1962 młody Tarasin wyjechał na stypendium do Chin oraz Wietnamu. W trakcie swojego kilkutygodniowego pobytu w Azji twórca zwiedził m.in. Pekin, Hajfong nad Zatoką Tonkińską oraz Hanoi. To właśnie w podróży, którą artysta odbył na początku swojej kariery, można doszukiwać się źródeł późniejszych fascynacji. Jan Tarasin podziwiał malarzy Dalekiego Wschodu za cechy, które były niespotykane u europejskich twórców, m.in. „dyscyplinę wewnętrzną, umożliwiającą koncentrację na małej kartce papieru wiecznie żywej dawki energii” (Izabela Mizerska, Spotkanie z Tarasinem, [red.] Zbigniew Chlewiński, Jacek Czuryła, Marek Pietkiewicz, Płock 2007, s. 24).

Sam artysta wypowiadał się o wschodnich twórcach w następujący sposób: „Cenię ich za ich stosunek do natury, metodę pracy, dzięki której mogli się z nią identyfikować, doprowadzając do maksymalnej koncentracji nie tylko każdy ruch ręki, ale rytm oddechu, napięcie niemal każdego mięśnia, nerwu. Dzięki temu, być może, artysta może stać się na moment tym drgającym na wietrze liściem” (Jan Tarasin, 22 X 2001, [w:] Izabela Mizerska, Spotkanie z Tarasinem, [red.] Zbigniew Chlewiński, Jacek Czuryła, Marek Pietkiewicz, Płock 2007, s. 24).





W szczególny sposób podziwiał Tarasin średniowieczne malarstwo chińskie, a zwłaszcza twórczość Muk'i'ego, żyjącego na przełomie XII i XIII wieku buddyjskiego mnicha. Artystę zafascynowały kompozycje mnicha wykonane tuszem na papierze – oszczędne studium owoców. Izabela Mizerska wskazuje, że buddyjski mnich miał jeden cel – koncentrację na wycinku otaczającej go fauny oraz flory, co staje się obiektem kontemplacji – a studium pozwala na medytacyjne doznania. Sposób pracy średniowiecznego twórcy, co trudno zauważyć w samych kompozycjach, był szybki, a wręcz momentalny. Uczony w skrótowy, intuicyjny sposób, za pomocą linii oraz zakoli, oddawał otaczającą go rzeczywistość. Opisana metoda malowania pomagała osiągnąć zwięzłość kompozycji, a także jasność wizji duchowej.

Jak opisywała fascynacje artysty Izabela Mizerska: „Ideogramowy charakter znaków, pionowy dukt ich zapisu, pociągą za sobą skojarzenia z pismem dalekowschodnim. Chińskie przysłowie 'Jeden obraz wart jest stu słów' mówi tu samo za siebie... Znaki Tarasina, podobnie jak ideogramowe, zdają się być maksymalną syntezą rzeczy, zachowując niejako kontakt z bogactwem rzeczywistości. To dalekowschodnie skojarzenie jest tylko, i aż, pokrewieństwem ducha. Pewnie nieprzypadkowo Jerzy Nowosielski, jeden z najbardziej znanych polskich malarzy, stwierdził kiedyś: 'Otóż każdy mój kontakt z obrazami Tarasina jest jakąś wewnętrzną podróżą do Chin'” (Izabela Mizerska, Spotkanie z Tarasinem, [red.] Zbigniew Chlewiński, Jacek Czuryła, Marek Pietkiewicz, Płock 2007, s. 23).

Krytyczka sztuki, Ewa Gorządek, tłumaczyła, że obrazy Jana Tarasina na przestrzeni całej jego twórczości były podporządkowane jednej idei – „konkretyzacji świata przenikających i nakładających się układów, ruchu sprzecznych sił, ich uwikłań i relacji, porządku, ale i nieustającej zmienności. Traktował je jako model intelektualny, mówiący za pomocą plastycznych znaków o harmonii i dysharmonii w świecie” (Ewa Gorządek, Jan Tarasin, culture.pl/pl/tworca/jan-tarasin, dostęp 12.11.2015, [cyt. za:] Monika Jadzińska, Rytm nieregularny, zmienny..., [w:] Jan Tarasin. Metamalarstwo, [red.] Iwona Szmelter, Warszawa 2017, s. 83).



21

JAN TARASIN

(1926 - 2009)

"Brzeg" I, 1965 r.

olej/plótno, 100 x 75 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'J. Tarasin 65'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'J.Tarasin | 65 | "Brzeg" I'

na odwrociu naklejka wywozowa oraz pieczęć galerii Fibak

estymacja: 140 000 - 200 000 PLN †

32 600 - 46 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Szwecja
- Uppsala Auktionskammare, 2008
- kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
- kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

- Konstsalongen Kavaletten, Uppsala, 1965







Zaprezentowana praca powstała w okresie, kiedy Jan Tarasin wykładał na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Niedługo potem, w 1967, artysta zamieszkał w Warszawie, a w 1974 objął samodzielną Pracownię Malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych.

Połowa lat 50. to okres zmian w twórczości artysty. Wcześniejsze kompozycje uległy wyraźnemu uabstrakcyjnieniu, a malowane kształty odprzedmiotowieniu. Malarz zaczął prezentować formy, które określał mianem „przedmiotów” oraz umieszczał w aluzyjnej, umownej przestrzeni. Przedstawione przez autora przedmioty straciły swoją łatwo rozpoznawaną tożsamość, stając się alegoriami – znalazły się na granicy tego, co przedstawiające i przedstawione. Jak opisuje ten okres w swojej twórczości sam Tarasin: „W 1955 roku zaczynam więcej malować. Nieco wyabstrahowane przedmioty z moich martwych natur coraz bardziej nabierają autonomicznych cech, odrealniają się w swojej warstwie znaczeniowej, ale nic nie tracą ze swoich cech materialnych, jak ciężar, materia, dynamiczność lub statyczność itp. Przede wszystkim jednak zasadniczego znaczenia nabiera nie ich jednostkowa charakterystyka, a wzajemne stosunki między nimi, cała sytuacja” [Jan Tarasin, [w:] Odszedł Jan Tarasin, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2009, dostępny na: <https://www.asp.krakow.pl/index.php/pl/aktualnoci/wydarzenia-aktualnosc-116/34-wydarzenia/307-odszed-jan-tarasin>].

Artysta stworzył kilka realizacji zatytułowanych „Brzeg”. Był to cykl, nad którym pracował po „Przedmiotach” oraz „Drobniagach”. Praca pod tytułem „Czerwony brzeg” z tego samego roku, co prezentowany obraz, znajduje się w kolekcji Zachęty w Warszawie. Prace te łączą podział kompozycji na dwie części – jaśniejsze bezowe niebo oraz tytułowy brzeg utrzymany w ciemnych kolorach, na którym można dostrzec tajemnicze kształty oraz plamy barwne. Przedmioty i kształty, widoczne na płótnie „Brzeg”, przywodzą na myśl zoomorficzne oraz antropomorficzne formy. Wyraźny jest także niezwykle jasny podział kompozycji na pasy. W realizacjach takich jak ta widać cechy, które z czasem staną się znakiem rozpoznawczym twórczości Jana Tarasina – podział płótna na segmenty wypełnione enigmatycznymi symbolami przywodzącymi na myśl alfabet, tylko czekający na odczytanie przez widza. Z czasem artysta zaczął przedstawiać fascynujące go znaki w zbiorach. Dodatkowo zdaje się analizować relacje pomiędzy nimi, umieszczając je jedno za drugim. Tarasin konsekwentnie zajmował się tym problemem w swojej twórczości, przy jednoczesnym niezwyklej różnicowaniu tych realizacji, które zachwycają do dziś.

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

JAN LEBENSTEIN

(1930 - 1999)

"Figura osiowa 187" ("Sowa"), 1963 r.

olej/ płótno, 100 x 65 cm

sygnowany l.d.: 'Lebenstein' oraz datowany p.d.: '63'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Lebenstein | figure no 187 | 1963 | 187 | 1965'

na odwrociu papierowa naklejka z opisem pracy, naklejka

wystawowa oraz pieczęćka: 'Lebenstein | ARCHIWUM'

estymacja: 150 000 - 220 000 PLN †

34 900 - 51 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Zofii Brezy
- kolekcja Wojciecha Fibaka, 1991
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Jan Lebenstein, Palais des Beaux-Arts, Bruksela, 25.04 – 6.05.1964
- Jan Lebenstein, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 29.04 – 10.06.1977
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23.05-9.08.1992
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22.08-25.10.1992
- École de Paris: artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki w Krakowie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, 07 - 08.1998
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, 6.07-3.05.1998
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka. Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Stary Ratusz, 30.10-31.12.1998
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź, 02.1999
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, 10.06-26.09.1999
- Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem - od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 12.1999 - 03.2000 - École de Paris - artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem - od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Okręgowe w Lesznie, 5.05-2.07.2000
- Polski Paryż XX wieku. Od Władysława Ślewińskiego do Jana Lebensteina - z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki "Zamek" w Poznaniu, Poznań 17.07.2000-09. 2000
- Jan Lebenstein. Demony, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 04-06.2005
- Jan Lebenstein. Demony, Muzeum Lubelskie w Lublinie, 06-07.2005
- Jan Lebenstein. Demony, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 07 – 09.2005
- Jan Lebenstein. Demony, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 10 – 11.2005
- Zbliżenie: Jan Lebenstein (1930-1999), Galeria Senatorska, Warszawa, 10.07-6.08.2007
- Jan Lebenstein. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaka, Hotel Bohema, Bydgoszcz, 2009

LITERATURA:

- Jan Lebenstein, katalog wystawy, [wstęp] Jean Cassou, Palais des Beaux-Arts, Brussels, 25.06-5.05.1964
- Jan Lebenstein, katalog wystawy, [oprac.] Mariusz Hermansdorfer, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław, 29.04-10.06.1977, poz. kat. 14, s. 4
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie 23.05-9.08.1992, Muzeum Narodowe w Poznaniu 22.08-25.10.1992, Oficyna Wydawnicza Auriga, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992, s. 266 (il.)
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 8.07-4.10 .1998, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 1998, s. 130 (il.)
- Polski Paryż - od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historyczne we Wrocławiu, 1998, s. 130 (il.)
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 02.1999, wyd. Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999, s.130 (il.)
- Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem - od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 12.1999-03.2000, wyd. Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2000, s. 268 (il.)
- Jan Lebenstein. Demony, katalog wystawy, [red.] Grażyna Grochowiakowa, [oprac.] J.Gola, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 04-06.2005, s. 131, nr 82 (il.)
- Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Galeria Fibak, Warszawa, 2007, s. 107 (il.)
- Jan Lebenstein. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Fibak, 2009, s. 4 (il.)
- Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Galeria Fibak, Warszawa, 2010, s. 130 (il.)





„Figura osiowa 187” z 1963 to jedna z najbardziej wyjątkowych prac Jana Lebestaina, pochodząca ze szczytowego okresu jego twórczości. Wielokrotnie wystawiana i reprodukowana, znajdowała się w ważnych kolekcjach. Praca została również zaprezentowana w filmie „Jan Lebestain – dziennik samotnika”, zrealizowanym przez Andrzeja Wolskiego w 1999. W 2000 na Krakowskim Festiwalu Filmowym film zdobył Nagrodę Główną „Srebrnego Lajkonika” za udany portret artysty, pozwalający w pełni ujawnić talent i mądrość Jana Lebestaina.

Międzynarodowa sława, którą przyniosły Lebestainowi jego figury osiowe, sprawiła, że ten rodzaj kompozycji znalazł się na szczycie najbardziej rozpoznawalnych motywów malarstwa współczesnego. Sam artysta mówił o nich: „„Figury osiowe” były obrazami pojęciowymi, tzn. rzutowały naturę w sposób wyabstrahowany na obraz, a nie przedstawiały przedmiotu w sposób bezpośredni. Wbrew twierdzeniu, że symetria jest ideą głupców, odwoływałem się do jednej z prawd zasadniczych, do jednej z najbardziej dla mnie frapujących struktur w naturze. Frapowała mnie także pewna statyka, zastygłość organizmu w formie nieruchomej, co wydaje mi się być ideałem w malarstwie. Łączyło się to także z wewnętrzną strukturą malarstwa, które samo w sobie jest przeciwieństwem statycznej. Były to właściwie znaki żywych organizmów, totemy, przedstawione – jak dzisiaj widzę – w sposób zakamuflowany. Kamuflaż ten uległ z czasem skasowaniu na korzyść przedstawienia samego obiektu naturalnego. Znak przestał być idealny, zaczął się ucieleśniać. Dawna idealna symetria zmieniła się teraz w przedstawienie profilowe, przedstawiające obiekt z profilu, w zastygłym ruchu. Niektórzy szukają dość powierzchownie w tych stworach – całkowicie przeciwieństwem – jakichś analogii do paleontologii. Będąc człowiekiem współczesnym, znalazłem naturę nie gdzie indziej, a w muzeum. Komiczne jest, że dziś, mieszkając w wielkich miastach, idziemy oglądać naturę do muzeum, a nie do lasu albo w pole. Do muzeum nie idę jednak po inspirację, ale po potwierdzenie własnych imaginacji” (Jan Lebestain, portrety wewnętrzne. Rozmowa z Janem Lebestainem, „Kultura” nr 11, 12.03.1967).

„Figura osiowa 187” jest interesująca również ze względu na swoją nietypową ikonografię. Zazwyczaj bowiem „potworną” anatomię „Figur osiowych” trudno rozszyfrować. W tym przypadku kompozycja przypomina figuratywne przedstawienie sowy. Wiąże się to z przemianą w twórczości Lebestaina, która nastąpiła około 1962. Artysta zaczął wówczas pracować nad „Bestiariuszem”. Inspirował go, jak sam przyznawał, wycieczki do paryskiego Muzeum Historii Naturalnej, w którym obserwował szkielety zanurzone w skamielinach. Znamienne o biologicznych zainteresowaniach artysty pisał niedawno Krzysztof Pomian: „Pewien zoolog, który odwiedził w latach 60. pracownię Lebestaina, zauważył, że choć przedstawione na nich zwierzęta nie istnieją, ale mogłyby istnieć, są biologicznie przekonujące. Wyobrażenia dorównały przyrodzie. Stąd kolejny krok doprowadził do malowania rzeczywistości widzialnej, ale tak, by odsłonić w niej to, co pozostaje niedostępne dla normalnego spojrzenia. By za ciałem zobaczyć szkielet, za zachowaniem – jego ukryte pobudki i skatę pod warstwą piasku. (...) Podjęcie bliskiej Witkacemu problematyki człowieczeństwa i zwierzęcości świadczy, że istotnym czynnikiem tej ostatniej przemiany było świadome nawiązanie do sztuki okresu modernizmu, wyprzedzające o co najmniej dziesięć lat paryską wystawę symbolizmu europejskiego i inne przejawy powrotu tej epoki do łask. Jakoż już w 1965 roku Jan Cybis notował w swym dzienniku: „Tadeusz Brzozowski i Jan Lebestain mówią o Böcklinie – nie o Cézannie – jako o gwiazdzie pierwszej wielkości” (Krzysztof Pomian, Czas Lebestaina, [w:] Jan Lebestain, [red.] Małgorzata Kurasiek, Teresa Rostkowska, Galeria Zachęta, Warszawa 1992, s. nlb.).



Jan Lebestain, „Lekcja zoologii”, 1972 r. Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Obraz zawiera fragment kompozycji „Raptie” z 1974, którą prezentujemy na kolejnej stronie

JAN LEBENSTEIN

(1930 - 1999)

"Reptile", 1974 r.

akryl, olej/plótno, 100 x 50 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 74'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "'Reptile" | Lebenstein | Diptere (przekreślone) | 1974 | acrylique et huile'
na odwrociu naklejka wystawowa Galerii u Jezuitów oraz papierowa naklejka z opisem pracy**estymacja: 120 000 - 180 000 PLN †**
28 000 - 41 900 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Poznań
- AGRA-ART, 2007
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Jan Lebenstein: malarstwo, grafika, Galeria "U Jezuitów", Poznań, 16.06-5.07.1997

LITERATURA:

- Jan Lebenstein. Malarstwo, grafika, katalog wystawy, [wstęp] Gustaw Herling-Grudziński, Czesław Miłosz, Mariusz Rosiak, Galeria u Jezuitów, ZPAP, Poznań, 16.06-5.07.1997, kat.poz.15.

„Potwory Lebensteina wyrażają symbole życia lub – jak to proponuje krytyk francuski G. Gassiot-Tablot – symbole instynktu. Stanowią iluzję do pierwotnych i wiecznie odradzających się sił natury. Bliższe są mitologii niż antropologii czy zoologii (...). Są przede wszystkim dziełem wyobraźni. Mówią o wewnętrznych przeżyciach człowieka, o dręczących go snach, o samotniczych rozmyślaniach na temat zjawisk przemijających i niezniszczalnych – na temat egzystencji”.

– ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI

Na figuratywną twórczość Jana Lebensteina należy spoglądać przez pryzmat prób wyjścia poza popularną podówczas abstrakcję. Jego płótna były odpowiednikiem poszukiwań takich twórców jak Fautrier, Bauner, Dobuffet czy Bacon. Lebenstein, pomimo iż w mieszkał w Paryżu w latach 60., nie przejawiał również chęci podjęcia tematów takich jak industrializm, konsumpcja masowa, tak popularnych w latach 60. Pierre Restany ponoć sam namawiał Lebensteina do eksperymentów z pop-artem, jednak próby te ponoć zostały zwięzione zrzuceniem piewicy nowoczesności i „papieża pop-artu” ze schodów (I zaczynam obejrzeć się mam w pustynnej diasporze waszych miast? W o wystawie Jana Lebensteina w Zachęcie z Piotrem Kłoczowskiem rozmawia Agnieszka Sabor, [w:] Jan Lebenstein. Warszawa – Paryż. Prace z lat 1956 - 1972, Warszawa 2010, s. 13).

Prezentowana praca jako jedną z ostatnich i zamyka okres malowania przez artystę na płótnie, który trwał do drugiej połowy lat 80. XX wieku. Stworzenie

pracy zatytułowanej „Reptile” jest tylko jednym z setek okazów bestiariusza, rozbudowywanego przez artystę przez dziesięciolecia, który pojawia się również na innych jego rysunkach i płótnach. Podobny motyw pojawia się między innymi w jednym z najbardziej znanych i docenianych dzieł zatytułowanym „Lekcja zoologii” z 1972 roku, które obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum we Wrocławiu. Krytycy w pracach Lebensteina dostrzegali fascynujące piękno, jednak będące dalekie od jego klasycznego ujęcia. Swoiste postawienie równości między insektami i gadami jest wyrazem filozofii artysty, który w domyśle zniósł różnicę pomiędzy wszystkimi grupami żywych istot, w tym również człowiekiem a resztą fauny. Lebenstein często nawiązywał do mitów o pochodzeniu i animalistycznej naturze człowieka. Konsekwentnie wykorzystując przygaszoną paletę barwną, z przeważającą obecnością brązów i szarości, nasuwających skojarzenia z ziemią i gliną, artysta zwraca uwagę na genezę wszystkich organizmów, zrodzonych z ziemi i poddanych jej regułom: narodzin, obumierania, ewolucji.



24

JONASZ STERN

(1904 - 1988)

„Krajobraz”, 1975 r.

asamblaż/ płótno, 48 x 30 cm

sygnowany i datowany p.d: 'STERN | [nieczytelny]'

sygnowany, datowany i opisany na kartce na odwrociu:

'JONASZ STERN | „KRAJOBRAZ” | 1975 | 48/30 cm | COLLAGE'

na odwrociu nalepka wystawowa z Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku z 1977 roku

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN †

9 400 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

- Jonasz Stern, wystawa indywidualna, Muzeum Mikołaja Kopernika,
Frombork, 08-09.1977

„W swoich obrazach potrafił Stern przeżytemu przez siebie dramatowi nadać sens bardziej ogólny, poruszając zwłaszcza widza, który przeżył wojnę i okupację. Ale nie tylko to. Jednocześnie wciąż od nowa tworzy własny język i jego elementy, wprowadza innowacje do swego warsztatu”.

– HELEN BLUM





JONASZ STERN

UWOLNIĆ SIĘ OD WSPOMNIEŃ

Jonasz Stern od lat 60. tworzył abstrakcyjne kompozycje, w których nawiązywał do dramatycznych wojennych doświadczeń. Jego obrazy to osobiste refleksje nad przemijaniem oraz własnym losem. Drugim punktem odniesienia w połowie lat 60. była pasja, której artysta oddawał się bez reszty – wędkarstwo. Autor nieraz tworzył za pomocą gotowych fragmentów rzeczywistości. Po wnikliwej obserwacji, pod warstwą farby można dostrzec m.in. kawałki szmat, elementy organiczne, a także stare fotografie, a nawet fragmenty tałesów – modlitewnej prostokątnej chusty zakładanej przez Żydów podczas modlitwy. W centrum kompozycji zaprezentowanej pracy można dostrzec płataninę form pokrytych głęboko granatowym oraz czerwonym kolorem. Spod grubej warstwy farby wyciera m.in. fragment szkieletu ryby.

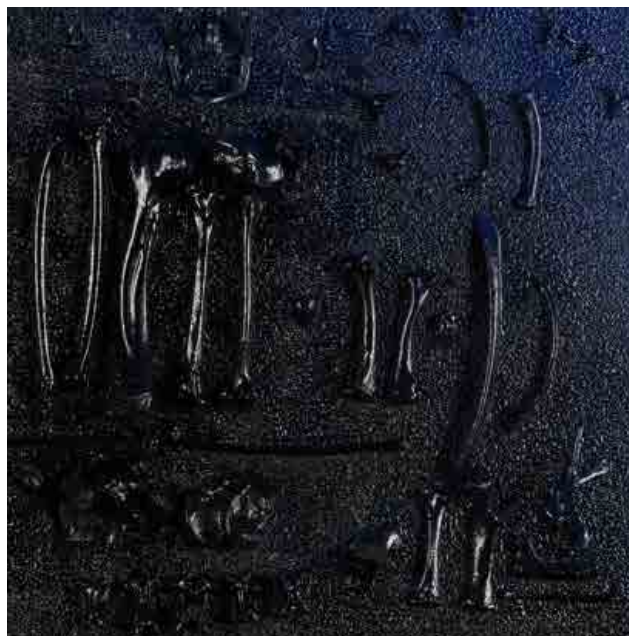
Artysta niejednokrotnie nawiązuje do osobistych doświadczeń oraz procesu przemijania. Traumatycznym wydarzeniem, które zmieniło Jonasza Sterna na zawsze, było przeżycie egzekucji w trakcie likwidacji lwowskiego getta w czerwcu 1943. Twórca znalazł się w grupie osób wyselekcjonowanych do rozstrzelania. Przed salwą z pistoletów artysta upadł na ziemię, dzięki czemu uratował swoje życie. Pomimo uniknięcia śmierci dramatyczne wydarzenia i chwile, które artysta spędził w rowie, odcisnęły na nim piętno do końca życia. Autor następnie udał się na Węgry, gdzie doczekał końca wojny. Po powrocie do kraju osiadł w Krakowie, gdzie trafił do grona artystów skupionych wokół Tadeusza Kantora. W późniejszym okresie, w latach 1954-74 został pedagogiem na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych.

Jak opowiadał sam artysta: „Przez długi czas pragnęłam uwolnić się od tych wspomnień, uciekając w malarstwo, wędkarstwo, działalność społeczną. Teraz jednak, kiedy ukończyłam lat 80, znowu wracam myśląc do tamtych czasów. I wciąż nie mogę pojąć, dlaczego w kraju, dla którego mam tyle uwielbienia, w kraju Cranacha, Dürera, Goethego mogła się narodzić tak okropna zbrodnia (...). Bo zawsze, nawet podświadomie, tamte przeżycia dochodziły do głosu. Namalowałam kiedyś obraz i nie wiedziałam wcale, dlaczego nadałam mu taką, a nie inną formę. Niedługo potem pojechałam do Lwowa i przyjaciel sfotografował mnie na miejscu straceń. Kiedy przypadkowo porównałam zdjęcie z obrazem, okazało się, że namalowałam to właśnie miejsce – dół” (Jonasz Stern w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon Press, 2012, dostępny na: https://www.rosikonpress.com/wywiad_393/Jonasz_Stern.html).

W latach 40. artysta stworzył swoje pierwsze kompozycje abstrakcyjne, w których niejednokrotnie sięgał po technikę dekalomanii. Technika ta polega na rozczkaniu farby pomiędzy dwiema warstwami materiału – może to być np. papier. W tym okresie jego twórczość zbliżyła się do dokonań surrealistów. W 1956 roku rozwinął swój styl pod wpływem panującego ówczesnie informelu oraz malarstwa materii. To właśnie w tym okresie twórca zaczął tworzyć reliefowe struktury, wykorzystując szkielety ryb czy inne odpadki organiczne i nieorganiczne. Wiele z realizacji z tego okresu nawiązywało bezpośrednio do tragicznej historii narodu żydowskiego w trakcie II wojny światowej i wspomnianych już osobistych doświadczeń.



Jonasz Stern, „Kości”, 1977, kolaż/ceramika, fot. Marcin Koniak, kolekcja prywatna



Jonasz Stern, „Noc”, 1977, asamblaż, kość/ płótno, fot. Marcin Koniak, kolekcja prywatna

25

JERZY TCHÓRZEWSKI

(1928 - 1999)

"Misterium I", 1965 r.

olej/ płótno, 99 x 80 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tchórzewski 65'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'J.Tchórzewski 65 | „MISTERIUM I”'
oraz wskazówka montażowa

estymacja: 110 000 - 180 000 PLN

25 600 - 41 900 EUR

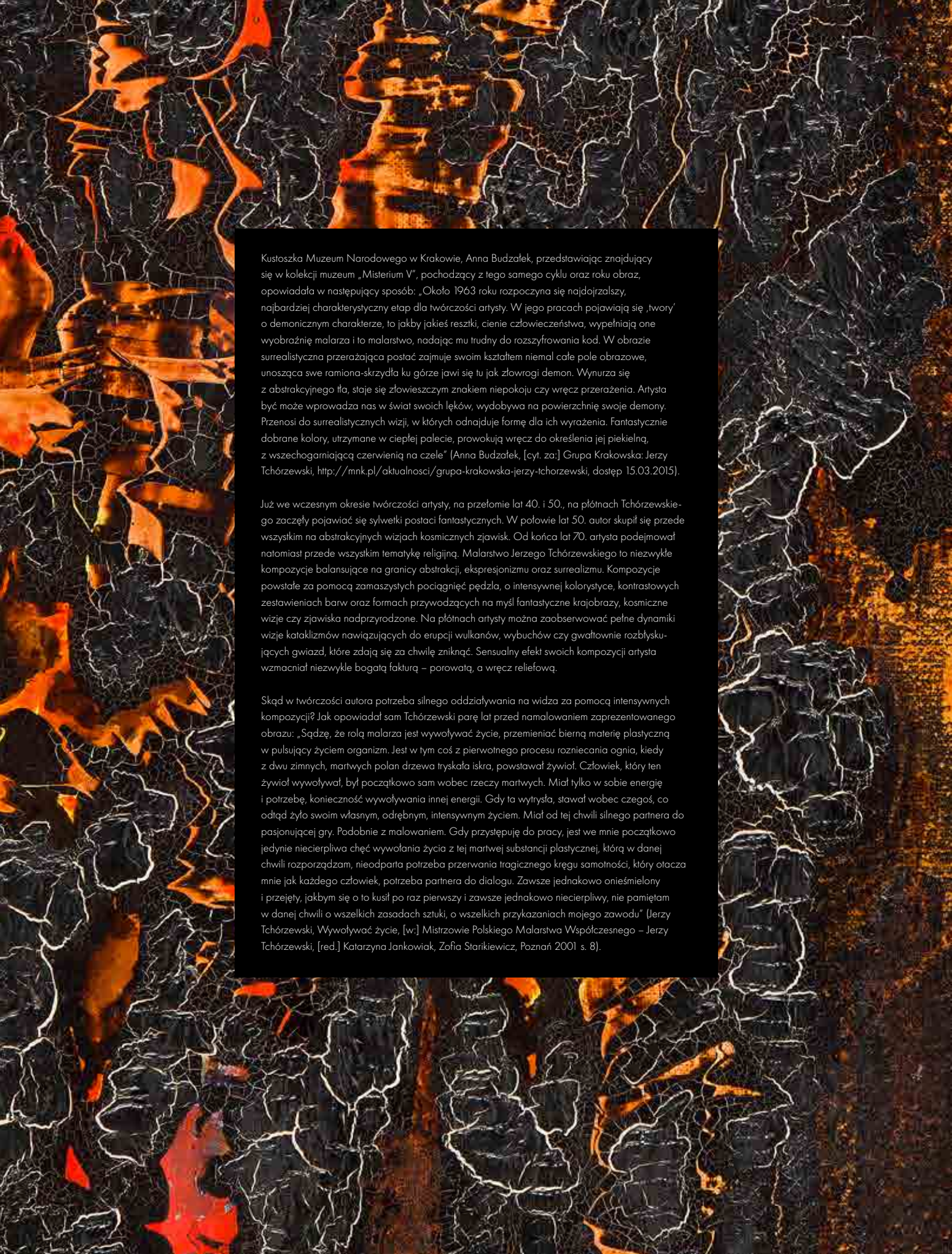
POCHODZENIE:

- Art New Media, Warszawa
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Forma Tchórzewskiego otwiera stale przed sobą i przed nami wrota otchłani lub niebios. Natężenie formy w niektórych jego utworach sprawia, że wszelkie podziały i klasyfikacje, wszelkie interpretacje jego malarstwa trzeba uznać za spekulacje. Ale trzeba też przyznać, że malarstwo artysty tak pogmatwane i złożone wyjątkowo owe spekulacje prowokuje. Można sobie na nich połamać zęby – jest to bowiem sztuka liźnięta płomieniem piekielnym”.

– JACEK SEMPOLIŃSKI

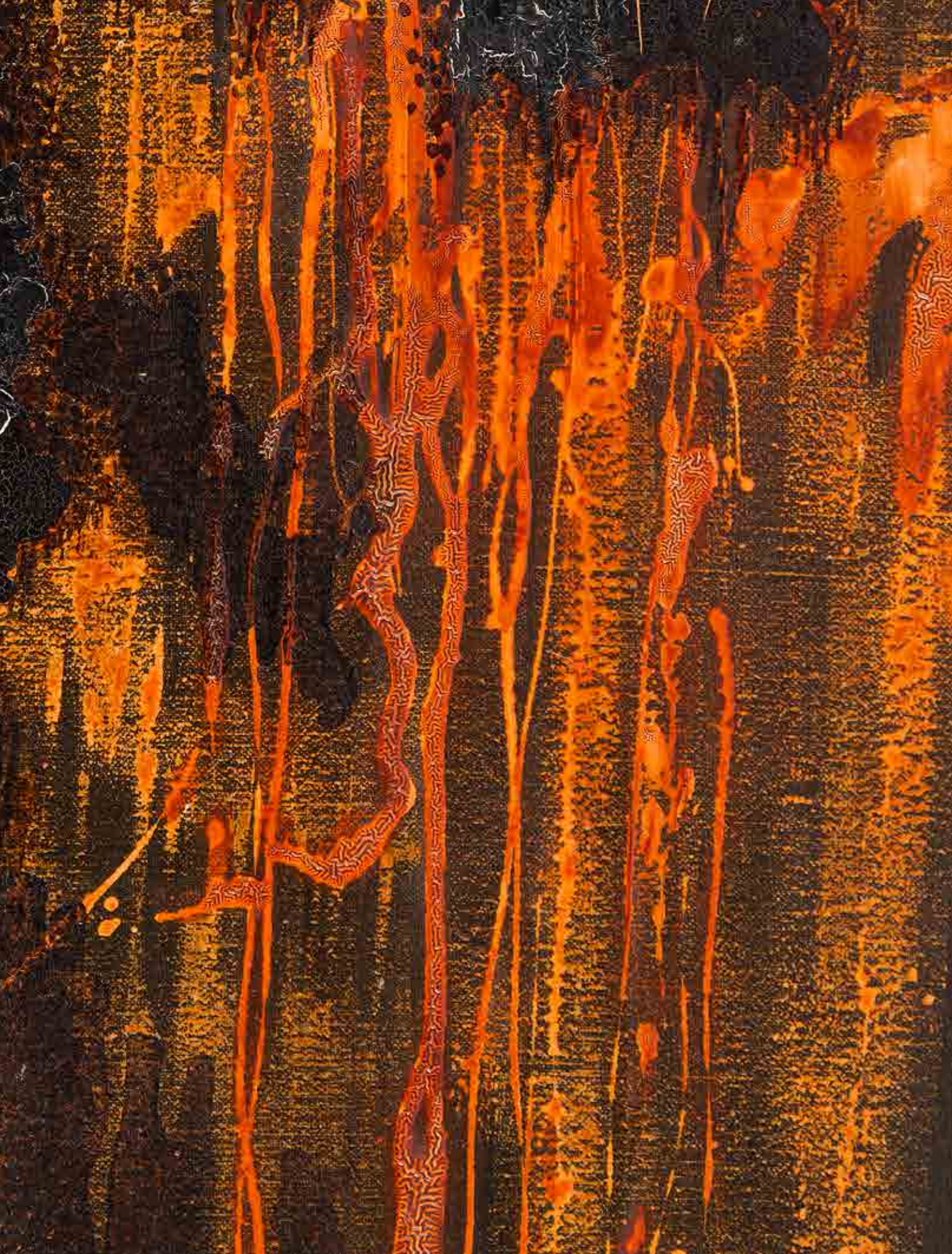




Kustoska Muzeum Narodowego w Krakowie, Anna Budzałek, przedstawiając znajdujący się w kolekcji muzeum „Misterium V”, pochodzący z tego samego cyklu oraz roku obraz, opowiadała w następujący sposób: „Okolo 1963 roku rozpoczyna się najdojrzalszy, najbardziej charakterystyczny etap dla twórczości artysty. W jego pracach pojawiają się „twory” o demonicznym charakterze, to jakby jakieś resztki, cienie człowieczeństwa, wypełniają one wyobraźnię malarza i to malarstwo, nadając mu trudny do rozszyfrowania kod. W obrazie surrealistyczna przerażająca postać zajmuje swoim kształtem niemal całe pole obrazowe, unosząca swe ramiona-skrzydła ku górze jawi się tu jak złowrogi demon. Wynurza się z abstrakcyjnego tła, staje się złowieszczym znakiem niepokoju czy wręcz przerażenia. Artysta być może wprowadza nas w świat swoich lęków, wydobywa na powierzchnię swoje demony. Przenosi do surrealistycznych wizji, w których odnajduje formę dla ich wyrażenia. Fantastycznie dobrane kolory, utrzymane w cieplej paletcie, prowokują wręcz do określenia jej piekielną, z wszechogarniającą czerwienią na czele” (Anna Budzałek, [cyt. za:] Grupa Krakowska: Jerzy Tchórzewski, <http://mnk.pl/aktualnosci/grupa-krakowska-jerzy-tchorzewski>, dostęp 15.03.2015).

Już we wczesnym okresie twórczości artysty, na przełomie lat 40. i 50., na płótnach Tchórzewskiego zaczęły pojawiać się sylwetki postaci fantastycznych. W połowie lat 50. autor skupił się przede wszystkim na abstrakcyjnych wizjach kosmicznych zjawisk. Od końca lat 70. artysta podejmował natomiast przede wszystkim tematykę religijną. Malarstwo Jerzego Tchórzewskiego to niezwykle kompozycje balansujące na granicy abstrakcji, ekspresjonizmu oraz surrealizmu. Kompozycje powstałe za pomocą zamasztych pociągnięć pędzla, o intensywnej kolorystyce, kontrastowych zestawieniach barw oraz formach przywodzących na myśl fantastyczne krajobrazy, kosmiczne wizje czy zjawiska nadprzyrodzone. Na płótnach artysty można zaobserwować pełne dynamiki wizje kataklizmów nawiązujących do erupcji wulkanów, wybuchów czy gwałtownie rozbłyskujących gwiazd, które zdają się za chwilę zniknąć. Sensualny efekt swoich kompozycji artysta wzmacniał niezwykle bogatą fakturą – porowatą, a wręcz reliefową.

Skąd w twórczości autora potrzeba silnego oddziaływania na widza za pomocą intensywnych kompozycji? Jak opowiadał sam Tchórzewski parę lat przed namalowaniem zaprezentowanego obrazu: „Sądzę, że rolą malarza jest wywoływać życie, przemieniać bierną materię plastyczną w pulsujący życiem organizm. Jest w tym coś z pierwotnego procesu rozniecania ognia, kiedy z dwu zimnych, martwych polan drzewa tryskała iskra, powstawał żywioł. Człowiek, który ten żywioł wywoływał, był początkowo sam wobec rzeczy martwych. Miał tylko w sobie energię i potrzebę, konieczność wywoływania innej energii. Gdy ta wytrysła, stał wobec czegoś, co odtąd żyło swoim własnym, odrębnym, intensywnym życiem. Miał od tej chwili silnego partnera do pasjonującej gry. Podobnie z malowaniem. Gdy przystępuję do pracy, jest we mnie początkowo jedynie niecierpliwa chęć wywołania życia z tej martwej substancji plastycznej, którą w danej chwili rozporządzam, nieodparta potrzeba przerwania tragicznego kręgu samotności, który otacza mnie jak każdego człowieka, potrzeba partnera do dialogu. Zawsze jednakowo nieśmielony i przejęty, jakbym się o to kuśił po raz pierwszy i zawsze jednakowo niecierpliwym, nie pamiętam w danej chwili o wszelkich zasadach sztuki, o wszelkich przykazaniach mojego zawodu” (Jerzy Tchórzewski, Wywoływać życie, [w:] Mistrzowie Polskiego Malarstwa Współczesnego – Jerzy Tchórzewski, [red.] Katarzyna Jankowiak, Zofia Starikiewicz, Poznań 2001 s. 8).



26

TERESA RUDOWICZ

(1928 - 1994)

“Kompozycja 68/8”, 1968 r.

olej, kolaż/plótno, 53 x 43 cm
sygnowany, datowany i opisany na naklejce na odwrociu:
‘teresa | Rudowicz | 68/8’
na odwrociu naklejka wywozowa

estymacja: 18 000 - 24 000 PLN †

4 200 - 5 600 EUR

Pewnie inaczej potoczyłyby się losy twórczości Teresy Rudowicz, jednej z najwybitniejszych polskich artystek XX wieku, gdyby nie jej wyjazd do Włoch. To wtedy zaczęła tworzyć obrazy ze skrawków i ścinków starych manuskryptów – zarówno dziś, jak i wtedy uznawanych za cenne ślady przeszłości. I choć kolaż nie był nowością w latach 50. i 60., artystka stworzyła sposób wypowiedzi artystycznej, który po dziś dzień jest intrygujący i specyficzny, co wiąże się przede wszystkim z wojenną przeszłością Polski.

Po wyjeździe z rodzinnego kraju, gdzie kultura materialna uległa dewastacji, niebywały wręcz ogrom śladów przeszłości we Włoszech musiał budzić w Teresie Rudowicz silne odczucia. W powojennej Polsce cięcie manuskryptu byłoby aktem świętokradczym. Zupełnie inne materiały wykorzystywały Erna Rosenstein czy Jadwiga Maziarska, podobnie jak autorka prezentowanej pracy nawiązujące w swojej twórczej praktyce do zbieractwa. Były to raczej mało wartościowe wycinki z gazet, pudełka, deseczki i zepsute „rupiecie”, którym artystki chciały nadać zupełnie nową rangę.

Cięcie starych ksiąg nie było jednak aktem transgresji. We Włoszech obiekty tego typu uważano za „starocie” i częstokroć sprzedawano za bezcen. Seria kolaży tego typu zaczęła się od kupionego przez Mariana Warzechę, męża Rudowicz, starego rękopisu. Jak po latach wspominał artysta, nie był to biały kruk, lecz po prostu „starość”. „Pokazywałem później ten rękopis w jednym z antykwariatów we Włoszech. Podobno były to genealogiczne wywody dotyczące rodzin włoskich, między innymi Orsinich. Spisane zostały w formie notatek i zawierały niesprawdzone, często ponaciągane fakty – ale przynajmniej pismo było ładne. Powróciliśmy do Grottaferrata, obejrzelśmy z Teresą rękopis, a następnie zabraliśmy się do pracy. Najpierw ja wybierałem strony, a z tego, co zostało, Teresa stworzyła swoje kolaże” (Marian Warzecha, O wojnie, edukacji i Wystawie Sztuki Nowoczesnej, Grupie Krakowskiej oraz latach 60., [w:] Marian Warzecha, Collage 1946-1949, Kraków 2014, s. 19).



27

ALFRED LENICA

(1899 - 1977)

„Wojna”, 1957 r.

olej/ płótno, 87,5 x 108 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALFRED LENICA | WARSZAWA | 1957 | „WOJNA” | 108 x 87'

estymacja: 90 000 - 150 000 PLN †

21 000 - 34 900 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„W okresie formalizmu byłem pod wrażeniem pewnych teorii naukowych i stąd czerpałem tematykę, jak dno morza, formy spod mikroskopu, biologia; potem przyszedł nawrót do człowieka i jego pracy, zerwanie z formalizmem i realizm będący sprawdzianem twórczości artysty i jego pracy nad sobą”.

– ALFRED LENICA






Alfred Lenica był jednym z artystów, który wpłynął na powojenny obraz awangardowej sztuki, uważany był zarówno za prekursora taszczizmu, jak i jednego z nielicznych przedstawicieli sztuki surrealistycznej w Polsce. Krytycy, między innymi Janusz Bogucki, zwrócili uwagę, że Lenica konsekwentnie reprezentował nurt międzynarodowy, wypracowując nowatorskie rozwiązania formalne, nie tylko na gruncie polskim, lecz również w skali światowej.

Prezentowany obiekt nawiązuje do doświadczeń wojennych artysty, który jako Polak zamieszkujący ziemię okupowaną przez niemieckie wojska został przymusowo przesiedlony wraz z rodziną z Poznania do Mielca. W jego twórczości powojennej do głosu dochodzi zaangażowanie w kwestie polityczne, jednak przykryte pod płaszczem poetyki nadrealizmu. Za pomocą techniki kolażu, przetarć kolejnych warstw farby, rozlewanego tuszu odmalował dekoracyjne i tajemnicze formy budzące skojarzenia zarówno ze skamielinami, podziemnym światem organicznym, a także cmentarzyskiem gęsto usianym kośćmi czy polem bitwy.

Ważnym czynnikiem kształtującym oblicze sztuki Lenicy był jego niewątpliwy talent muzyczny, oraz życzenie zostania zawodowym skrzypkiem w przyszłości. Po opuszczeniu rodzinnego miasta znalazł zatrudnienie w Teatrze Wielkim w Poznaniu, a wkrótce postanowił także dalej kształcić swoje umiejętności w tej materii w Państwowym Konserwatorium Muzycznym. Dopiero po uzyskaniu dyplomu, ale także swojej pewności w swój talent, pozwolił malarstwu odegrać istotniejszą rolę w jego życiu. Wiedzę dotyczącą historii sztuki i technik artystycznych zdobywa początkowo kierując się własną konsekwencją. A w kolejnych latach dzięki studiom w prywatnym Instytucie Sztuk pod okiem Adama Hannytkiewicza. Lenica nigdy nie odebrał profesjonalnej edukacji na żadnej z akademii sztuk pięknych, do wirtuozerskich rozwiązań z zakresu kompozycji i doboru barw doszedł na drodze samodzielnie prowadzonych eksperymentów i prób. Od lat 30. symultanicznie



„(...) czy okrągłość i ostrość siła witalna
niektórych kolorów
odrzuć tradycyjnych interpretacji
estetycznych i etycznych
automatyzm psychiczny morfologia
ciekawość świętokradczych propozycji
konieczne są do ukonstytuowania obrazu
czy sztuka jako motor biologiczny życia jako religia
jako społeczna oraz polityczna funkcja w warunkach
cywilizacji nowoczesnej ma rację istnienia
nie wiem
maluję ponieważ chciałbym wiedzieć”.

– ALFRED LENICA

realizował się w roli muzyka, jak i malarza. Jego znajomi wspominali, że, będąc w operze, zawsze miał ze sobą szpicownik, dzięki któremu szybko szpicował otaczającą go rzeczywistość. Również jego malarstwo w tym okresie było raczej tradycyjne, tworzył pejzaże, portrety i martwe natury, które jednak dążyły do syntezy, geometryzacji form. Rok 1940 stanowił pewien zwrot, bowiem zauważalna stała się predylekcja ku sztuce abstrakcyjnej, jednak malowanej w bardzo ekspresyjny sposób, przy wykorzystaniu gęstej i grubo nakładanej farby olejnej.

W 1940 decyduje się na wyjazd do Krakowa, gdzie wstąpił do powołanej przez władze niemieckiej orkiestry, co zapewniło mu nie tylko zabezpieczenie finansowe, lecz także ochronę w trudnych czasach. Dzięki znajomości z Kujawskim nawiązał kontakt z awangardowym krakowskim środowiskiem, pomimo decyzji o powrocie do rodzinnego Poznania, w 1948 bierze udział w słynnej Wystawie Sztuki Nowoczesnej w krakowskim Pałacu Sztuki. W stolicy Wielkopolski, wraz z Idefonsem Houwaltem, Feliksem Nowowiejskim powołał do życia grupę 4F + R, której nazwa jest szpicowym zarysowaniem programu młodych twórców, aliteracja ta oznaczała formę, farbę, fakturę i fantastykę. Litera R była dodatkiem Lenicy, który optował za programowym realizmem, oznaczającym przede wszystkim zaangażowanie w kwestie społeczne. Kolejnym postulatem młodych artystów był wymóg inwencji, nie podążanie za znanymi skądinąd rozwiązaniami, ale tworzenie całkowicie nowych i oryginalnych form. Już od końca dekady lat 40. prowadził pionierskie eksperymenty, w których niektórzy krytycy widzą narodziny taszyzmu. Korzystał z technik używanych niezależnie przez surrealistów oraz przez Jacksona Pollocka, a polegających na rozlewaniu farby na płótnie, które następnie ustawiał pionowo i tworzył zacieki. Angażując przypadek oraz automatyzm psychiczny do repertuaru narzędzi malarskich, wypracował styl, który był konstytutywnym elementem i polegał na nonkonformizmie i podważaniu tego, co pewne i znane.

28

HENRYK MUSIAŁOWICZ

(1914 - 2015)

Z cyklu „Anioły”, 1994/6 r.

relief, olej/płyta plišniowa, 109 x 89 cm
sygnowany p.d.: 'MUSIAŁOWICZ'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU |
„ANIOŁY” | 110 X 90 | 1994/96 | MUSIAŁOWICZ”
na odwrociu papierowa nalepka z wymiarami pracy

estymacja: 17 000 - 25 000 PLN †

4 000 - 5 900 EUR

„Musiałowicz jest i zawsze był outsiderem. Dlatego nie da się jego twórczości zakwalifikować do żadnego z nurtów czy tendencji w sztuce, które mają swoje nazwy. Artysta zawsze był przeświadczony o tym, że celem tworzenia sztuki jest zawarte w niej przesłanie, że jej zadaniem jest skłanianie widza do kontemplacji, zadumy, rozważań”.

– BOŻENA KOWALSKA

W cyklu „Reminiscencje” Henryk Musiałowicz podejmował szereg zagadnień egzystencjalnych. Sam artysta tak wypowiadał się o swojej sztuce: „Chcę, aby moja sztuka miała jakąś wewnętrzną siłę i zmuszała do refleksji. By niosła nadzieję, będąc metaforą ludzkiego losu, w który wpisane są zarówno cierpienie, odrodzenie odradzenie i ukojenie” (Ewa Bogusz-Bołtuć, Człowiek i artysta. Wywiad z Henrykiem Musiałowiczem, „Estetyka i krytyka” 2004, nr 6 (1/2004), s. 55–56).

Artysta we wspomnianym cyklu, podobnie jak w „Sacrum” czy „Epitafium”, odwołuje się do osiowości, a w centrum – zarówno formalnym, jak i treściowym obrazu – stawia człowieka. To właśnie sylwetka ludzka stała się dla autora kompozycyjnym szkieletem. Uproszczenia oraz geometryzacja zbliżają ludzkie kształty do formy metaforycznego znaku. Obrazy powstałe w ramach serii są niezwykle lapidarne, jeśli chodzi o paletę barwną – Musiałowicz posługiwał się przede wszystkim czernią oraz czerwienią. W efekcie prace z cyklu „Reminiscencje” charakteryzuje atmosfera tajemniczości oraz złowieszczy nastrój.

Henryk Musiałowicz często w swojej twórczości, zarówno malarskiej, jak i rzeźbiarskiej, powraca do atmosfery oraz wydarzeń czasu wojny i okupacji. Tym zagadnieniom artysta poświęcił przede wszystkim swoje pierwsze realizacje. W licznych pracach nawiązywał do zniszczonej Warszawy oraz jej powojennej atmosfery.



29

HENRYK MUSIAŁOWICZ

(1914 - 2015)

Z cyklu „Reminiscencje”, 1984 r.

olej/płyta pilśniowa, 65 x 52,5 cm
sygnowany wewnątrz kompozycji: 'MUSIAŁOWICZ'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU |
REMINISENCJE | 1984 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja: 9 000 - 14 000 PLN †
2 100 - 3 300 EUR

„Artysta (...) przeżył obie wojny światowe, zryw polskości na początku międzywojnia, klęskę wszelkich nadziei w 1939 roku, zmorę niemieckiej okupacji i poniżenie czasów budowania 'szczęścia mas' przez nieomylnych. Ma za sobą chwile euforii i chwile załamania, ale pozostaje sobą – artystą pełnym dobroci, radości, entuzjazmu i marzeń”.

– JANUSZ MICHALIK



30

JAROSŁAW KOZŁOWSKI

(ur. 1945)

Kompozycja, 1966 r.

asamblaż, olej/plótno, 60 x 82,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'JAROSŁAW KOZŁOWSKI 66 | Wdzydze'

estymacja: 18 000 - 26 000 PLN †

4 200 - 6 100 EUR

OPINIE:

- autentyczność została potwierdzona przez artystę

POCHODZENIE:

- dar od artysty
- kolekcja prywatna, Poznań

Jarosław Kozłowski to artysta, który przez długi czas związany był z nurtem konceptualizmu. W drugiej połowie lat 60. studiował na Wydziale Malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Prezentowana kompozycja powstała na plenerze we Wdzydzych w 1966 roku, gdy artysta był na trzecim roku studiów. Prace tworzone po 1967 najczęściej miały formę instalacji z użyciem rysunku, światła, dźwięku, fotografii, przedmiotów.

Prace z lat 60. stanowiły punkt wyjścia dla solowej wystawy Kozłowskiego „Jarosław Kozłowski. Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne”, która odbyła się w MOCaKu na przełomie 2016 i 2017 roku. Kompozycje z czasów studiów w PWSSP artysta wykonywał z użyciem nietypowych, zgoła nie-artystycznych technik asamblażu. Wykonywane tuszem i krwią rysunki oraz kolaże, w których wykorzystane zostały zdjęcia oczu artysty, odnoszą się do wszechobecnej w komunistycznej Polsce inwigilacji, ciągłego poczucia bycia obserwowanym oraz związanego z tym niepokoju. W późniejszym okresie Kozłowski zainteresował się fenomenem języka jako środka komunikacji.



31

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

(1924 - 1993)

"Kompozycja fakturowa nr 241", 1959 r.

asamblaż, metal, gips, olej/deska, 110 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW KIERZKOWSKI
| KOM. FAKTUROWA NR. 241/59'

na odwrociu papierowa nalepka oraz pieczęć 'Kolekcja Fibak Monte Carlo'

estymacja: 70 000 - 100 000 PLN †
16 300 - 23 300EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:

- Nowe Obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Warszawa 2007, s. 94 (il.)



„Kompozycja fakturowa nr 241 należy do cyklu najbardziej rozpoznawalnych dla twórczości Bronisława Kierzkowskiego prac – strukturalnych reliefowych realizacji. Jako punkt odniesienia artysta przyjął unistyczne rozważania Władysława Strzemińskiego. Autor jako główny środek artystycznego wyrazu wybrał elementy plastyczne – kolor, kształt, a przede wszystkim podział płaszczyzn obrazu. Do swoich rozwiązań dochodził od czasów studenckich. W centrum zainteresowań autora znalazła się faktura. Początkowo tworzył kolaże z elementami figuralnymi, ale szybko jego realizacje stały się wyłącznie abstrakcyjne. Kierzkowski z czasem podejmował coraz śmielsze i odważne eksperymenty.

Zaledwie dwa lata przed powstaniem zaprezentowanej pracy artysta wypracował swój artystyczny styl. Znakiem rozpoznawalnym autora stały się gipsowe abstrakcyjne kompozycje o nieregularnej powierzchni. W początkowej fazie Kierzkowski duży nacisk kładł na rolę koloru. Dopiero z czasem zafascynował naturalnej barwie stosowanych materiałów i zmniejszył znaczenie barwy w swoich realizacjach. W tym okresie zaczął posługiwać się nowym sposobem tworzenia – w kompozycję wtapiał wyselekcjonowane kawałki otaczającej go rzeczywistości. W ambażach można dostrzec zarzewiały blachy, ażurowe siatki oraz metalowe elementy. W efekcie powstawały niemal monochromatyczne realizacje, które zachwycały wysublimowanymi delikatnymi kolorystycznymi połączeniami. Obrazy-reliefy komponował pieczołowicie. O sztuce Kierzkowskiego z tego okresu pisała Bożena Kowalska: „Kiedy w 1957 roku fala gorącej abstrakcji rozlała się po całym naszym kraju, znajdując wyraz w technice taszystowskiej, Kierzkowski miał już wypracowany własny kod języka plastycznego. Tworzył płyty gipsowe o nieregularnie ukształtowanej powierzchni, w pierwszej fazie łączone jeszcze z kolorem, ale już od 1958 roku wyzbyte barwy, uznanej przez artystę za zbędną. (...) Te objects d'arts miały wielorakie znaczenie. W ogólnym obrazie ówczesnej sytuacji polskiej odgrywały rolę pionierskich propozycji, przeciwstawiających się w pewnym stopniu nadmiernej żywiołowości i ekspresji taszystwu. Wiążąc się w szczególności z światem współczesnej cywilizacji maszynowej, były u nas jedną z pierwszych po wojnie manifestacji zainteresowania tą problematyką, choć odbijały ją w krzywym zwierciadle. Stanowiły wyraz pojmowania przez twórcę jego roli jako demiurga kształtującego obiekty w sposób dowolny i niepodporządkowany żadnym celom utylitarным, podobnie jak przyroda nadaje formy kamieniom, powierzchni zboczy górskich czy zmurszałym pniom drzewnym. (...) Mimo znacznego różnicowania poszczególnych prac – pozostał jednak artysta wierny swym pierwotnym założeniom. Jest to jednak fakt nie bez znaczenia, jeśli się sobie uświadomi, że niemal wszyscy nasi twórcy, którzy pod koniec lat 50. przeszli w swej sztuce okres fascynacji malarstwem materii i strukturalizmem typu informel, potraktowali go w swojej twórczości jako tylko incydent przemijający lub otwierający im dalsze drogi poszukiwań” [Bożena Kowalska, [w:] Bronisław Kierzkowski, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, 20.07-28.08.1994, s. nlb.]

Inspiracji powstałych fakturowych realizacji należy szukać w biografii autora: „będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu piękne. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitach. Jest to sprawa bardzo osobista, własne przeżycia, które gdzieś tam istnieją w naszej duszy. Innym dla mnie przeżyciem był wyjazd do Maroka w 1955 r. Spostrzegłem, że tamtejsza zieleń i plener nie mają nic wspólnego z Gauguinem, który malował tak barwnie Polinezję. Tam, w Afryce, wszystko jest spalone, zieleń szara, cały krajobraz sprawia wrażenie przysypanego piaskiem. Ostre słońce wszystko zmienia w błyszczący metal” (Dorota Kierzkowska-Czahorowska, O Bronku Kierzkowskim, [w:] Broniek Kierzkowski. Intuicja i wyobraźnia, katalog wystawy w galerii Renesans, Warszawa –Poznań, kwiecień 2001, s. nlb.).





BRONISŁAW KIERZKOWSKI

(1924 - 1993)

Bez tytułu #1, 1958 r.

olej/plótno, 89,5 x 127 cm
 sygnowany i datowany p.d.: 'KIERZKOWSKI 58.'
 na bieżym numerze inwentarzowe i nalepka z opisem
 pracy po angielsku

estymacja: 80 000 - 100 000 PLN †

18 700 - 23 300 EUR

WYSTAWIANY:

- Broniek Kierzkowski. Intuicja i wyobraźnia, Galeria Renesans,
 Warszawa - Poznań, kwiecień 2001

LITERATURA:

- Broniek Kierzkowski. Intuicja i wyobraźnia, katalog wystawy w galerii
 Renesans, Warszawa - Poznań, kwiecień 2001, s. nlb. (il.)
 - Polska awangarda malarska 1950 - 1970,
 [red.] Wojciech Zmorzyński, Paryż/Gdańsk 2004, s. 31 (il.)

Zaprezentowana praca powstała we wczesnym okresie twórczości Bronisława Kierzkowskiego. Artysta studiował w latach 1946-47 w dzisiejszej Akademii Sztuki Pięknych pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego. Później autor podjął studia na Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Sopocie w pracowni Juliusza Studnickiego, następnie w 1951 roku na akademii warszawskiej u Eugeniusza Eibischa. Najważniejszym punktem odniesienia w twórczości młodego artysty były dokonania łódzkiego pedagoga, Władysława Strzemińskiego. To pod jego wpływem artysta już na początku swojej artystycznej drogi podkreślał rolę faktury obrazu. Twórczość mistrza stanowiła jednak punkt odniesienia, nie natomiast źródło bezpośredniej

inspiracji. Początkowo Kierzkowski zajmował się kolażami, a z czasem porzucił zupełnie farbę jako środek ekspresji na rzecz gotowych materii. Jak wielu ówczesnych twórców, którzy podporządkowali swoją twórczość poszukiwaniom artystycznym, artysta wziął udział w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 1959 roku. Zaprezentowana kompozycja z 1958 roku pozwala na prześledzenie ścieżki artystycznego rozwoju autora. Widoczne są już w tej wcześniejszej realizacji fascynacje artysty gestem malarskim oraz wspomnianą fakturą. Z czasem artysta zawężył swoją paletę barwną i zestawione na zasadzie kontrastów kolory zastąpiły monochromatyczne barwy.



33

MARIAN BOGUSZ

(1920 - 1980)

"Obraz w czerni", 1958 r.

olej/ płótno, 81 x 107 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'mbog | 58'

estymacja: 60 000 - 80 000 PLN †

14 000 - 18 700 EUR

WYSTAWIANY:

- Galerie Die Palette, Wuppertal-Barmen, 1958
- Galerie Stuttgarter Hausbuecherei, Monachium, 1959
- Muzeum Okręgowe, Koszalin, 1963
- Marian Bogusz, 1920-1980. Wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe, Poznań, 1982

LITERATURA:

- Marian Bogusz, 1920-1980. Wystawa monograficzna, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Poznań 1982 (il.)
- Polska awangarda malarska 1950 - 1970, [red.] Wojciech Zmorzyński, Paryż/Gdańska 2004, s. 10-11 (il.)
- Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego, Kraków 2011 (il.)

„(...) uważam, że malarz musi żyć współczesnością i studiować ją. Obraz powinien mieć treść wydobytą przy pomocy środków czysto plastycznych: koloru i formy”.

– MARIAN BOGUSZ

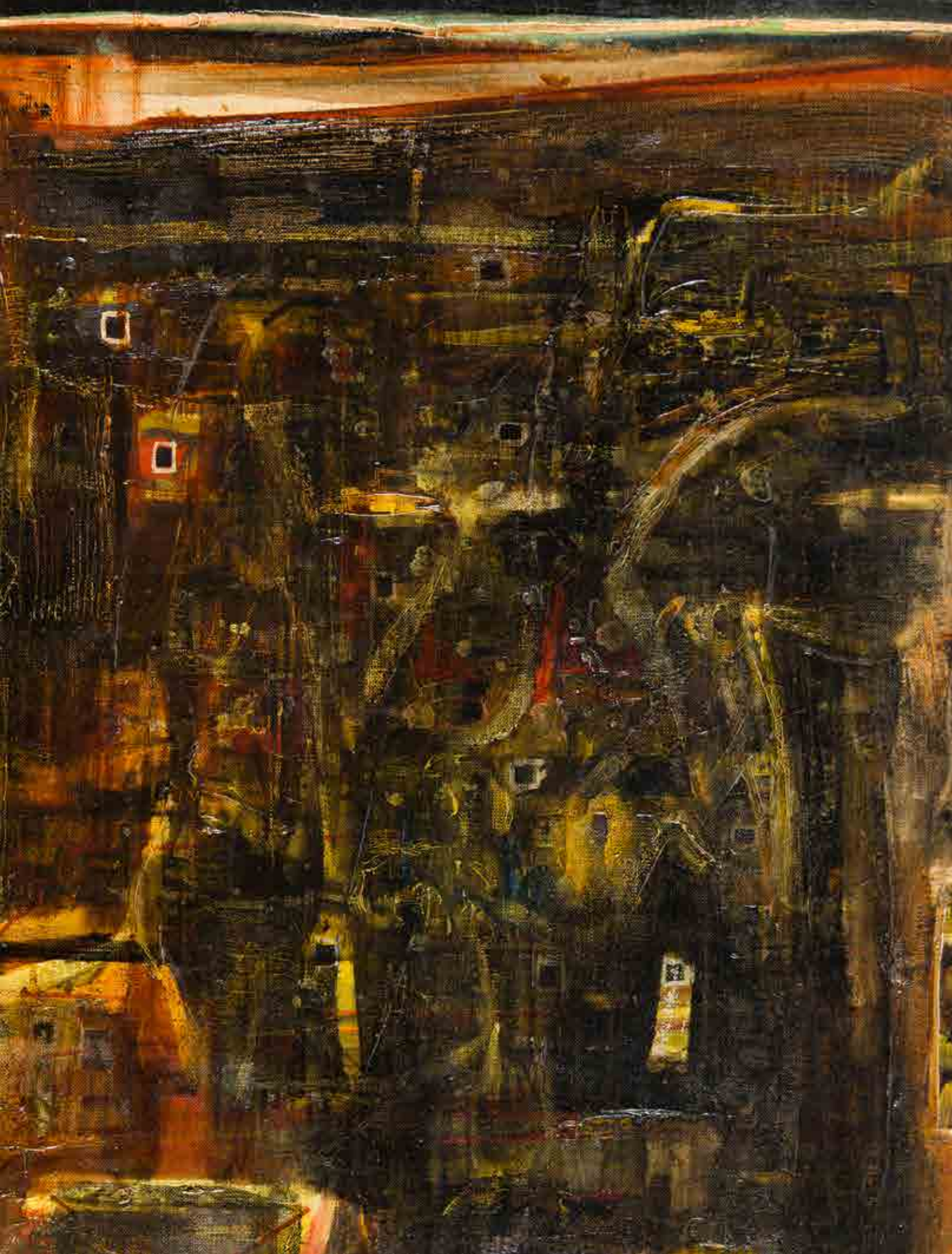


Zaprezentowany „Obraz w czerni” z 1958 powstał w okresie silnych zmian, które zaszły w malarstwie Mariana Bogusza. Autor w połowie lat 50., wraz ze Zbigniewem Dłubakiem i Kajetanem Sosnowski, założył Grupę 55. Oprócz wspomnianych twórców do ugrupowania należeli także Andrzej Zaborowski oraz rzeźbiarka Barbara Zbrożyna. To właśnie w warszawskim Salonie Desy artyści zorganizowali swoją pierwszą wystawę. Bezpośrednią przyczyną powstania Grupy 55 był buntów wobec dominacji socrealizmu, zarówno w sztukach wizualnych, jak i w innych dziedzinach życia kulturalnego. Ponadto przyczyniła się do tego sytuacja w akademiach sztuk pięknych, które promowały skostniały kanon, który istniał w oderwaniu od ówczesnych trendów i zjawisk w sztuce. Zgodnie z programem grupy artysta w tym okresie starał się łączyć ekspresyjne środki wyrazu z nadrzędną potrzebą nadawania swoim realizacjom metaforycznego sensu i znaczenia. Podejście do sztuki reprezentowane przez Bogusza uległo zmianie około roku 1960, kiedy autor zwrócił się w stronę malarstwa materii. Zrezygnował z metafory oraz wszelkiej aluzyjności. Dodatkowo, jego nowym artystycznym celem stała się chęć wyeksponowania autonomicznych wartości dzieła. Szczególny status zyskała faktura obrazu. Podobnie jak we wcześniejszych obrazach, prace Bogusza charakteryzowały się niezwykłą wrażliwością na kolor. Artysta kładł nacisk przede wszystkim na barwne połączenia w celu wydobycia lekkich niuansów oraz odcieni, poprzez odpowiednie ich zestawienia na płótnie.

Opisane zmiany w sztuce Mariana Bogusza pokrywają się z innym ważnym wydarzeniem w biografii artysty – działalnością w Galerii Krzywe Koło. Otwarta w 1955 instytucja zapoczątkowała nowatorski typ galerii autorskiej. Celem jej było promowanie nowych rozwiązań w sztuce, zarówno formalnych, jak i ideowych. Pomysłodawcy realizowali te założenia przede wszystkim poprzez częste zmiany ekspozycji, ale także wydawanie towarzyszących wystawom publikacji, do których dodawane były oryginalne prace. Galeria stworzyła unikatowe środowisko dla artystów, pozwalające na nawiązanie dialogu ze sztuką światową. Dodatkowo działalność Galerii Krzywe Koło była skupiona wokół pomysłu zorganizowania podstawy stałej muzealnej kolekcji, w skład której wchodziłyby prace polskich twórców współczesnych. Prace zebrane przez instytucję trafiły do Muzeum Narodowego w Warszawie. Galeria działała do roku 1962, a Marian Bogusz był jej pierwszym kierownikiem.

Zaprezentowany „Obraz w czerni” jest utrzymany w ciepłych barwach brązów, ugrów oraz żółci. Można go było zobaczyć na kilku wystawach, również zagranicznych, m.in. w Niemczech. Już w 1958 trafił na ekspozycję w Galerie Die Palette w Wuppertal-Barmen, a rok później na wystawę w Galerie Stuttgarter Hausbücherei w Monachium.

Na szczególną uwagę zasługuje galeria w Wuppertal, gdzie obraz został wystawiony po raz pierwszy. Powstała w 1950 z inicjatywy niemieckiego malarza Adolfa Rödera oraz jego żony i była niezwykle ważnym miejscem dla wielu regionalnych oraz zagranicznych artystów. Galeria organizowała wystawy międzynarodowym artystom nawet pięć razy w roku. Oprócz roli centrum kulturalnego Galerie Die Palette miała pozycję ważnego miejsca ze względu na swój polityczny status. Bywał tam m.in. Johannes Rau (major Wuppertal oraz późniejszy prezydent Niemiec). Od roku 1958 właściciel galerii utrzymywał kontakt z artystami bloku wschodniego. To właśnie tutaj odbyły się pierwsze w regionie od czasu zakończenia II wojny światowej wystawy artystów z Polski, Węgier, Czechosłowacji oraz Rosji. Zaprezentowana praca była jedną z pierwszych, jakie galeria pokazała niemieckiej publiczności.



34

ZBIGNIEW MAKOWSKI

(ur. 1930)

Kompozycja, 1961 r.

technika własna/sklejka, 61 x 93,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu:
'Zbigniew | Makowski | 1961'

estymacja: 70 000 - 100 000 PLN †

16 300 - 23 300 EUR

OPINIE:

- do pracy dołączone odautorskie potwierdzenie autentyczności

POCHODZENIE:

- kolekcja Bernarda Davisa, Filadelfia
- Miami Museum of Modern Art, Miami, Floryda
- kolekcja prywatna, Maryland, od 1963

WYSTAWIANY:

- Makowski, Miami Museum of Modern Art, Miami, 1963

„Życie człowieka składa się z tak różnych elementów, które trzeba nanizać na jedną nitkę, jak paciorki różańca. Tą nitką jest, czy ja wiem, przeświadczenie, że jestem tą samą osobą. Kiedy jednak jak widzę swoje bardzo stare prace, to patrzę na nie z pewnym chichotem. Młody człowiek, nawet interesujące, ale ja? Ja?!”

– ZBIGNIEW MAKOWSKI



Abstrakcyjna kompozycja, która nosi wiele podobieństw z malarstwem spod znaku informelu, to jeden z najrzadziej spotykanych obrazów autorstwa Zbigniewa Makowskiego. Pochodzi z wczesnego – i często pomijanego – etapu jego twórczości. Dzieło prezentowano na solowej wystawie artysty w Miami Museum of Modern Art w 1963 roku. Trafiło tam ze zbiorów dyrektora muzeum Bernarda Davisa z Filadelfii, znanego bankiera, kolekcjonera i filantropa. Milioner najpewniej zakupił je w nowojorskim oddziale Cepellii, gdzie Makowski miał wystawę w 1962. Davis był także założycielem National Philatelic Museum – krótko istniejącego muzeum, które miało na celu zwiększenie świadomości filatelistyki. Artysta studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1950-1956 pod kierunkiem Kazimierza Tomorowicza. Po studiach malował kompozycje pokrewne lirycznej i strukturalnej abstrakcji. Jego płótna w tym czasie wypełniały zgeometryzowane kształty o monochromatycznych szarościach, bielach i czerniach. W 1957, na rok przed powstaniem prezentowanej pracy, Makowski uczestniczył w Biennale São Paulo, poświęconym sztuce surrealistycznej i fantastycznej. Zbiegło się to z jego zainteresowaniami, skierowanymi na pozaartystyczne dziedziny, takie jak filozofia, psychologia, historia kultury. Równoległe do abstrakcyjnych kompozycji powstawały figuratywne gwasze na papierze, nieco silniej ukazujące szerokie spektrum zainteresowań autora.

„[Makowski] Jest coraz bardziej o b e c n y w sztuce polskiej i – nie tylko polskiej. Ta wzrastająca obecność jest wynikiem ogromnej, uporczywej, s k u t e c z n e j pracy”.

– FRAGMENT RECENZJI WYSTAWY W ZBIGNIEWA MAKOWSKIEGO W ZACHĘCIE W. B., GEOMETRIA TĘSKNIĄCA, „ITD ILUSTROWANY MAGAZYN STUDENCKI” 1966, NR 7

W latach 60. Zbigniew Makowski był już znanym artystą. W recenzjach podkreślano, że mimo młodego wieku artysta ma już na swoim koncie kilkanaście wystaw indywidualnych. Większość z nich odbyła się za granicą. W 1963 Makowski pokazał swoje prace w Miami Museum of Modern Art i Museo de Arte Moderna w Rio de Janeiro. Rok później wystawił w Lozannie, Dusseldorfie, Bochum, a w kolejnym roku w St. Gallen, Lund i Brukseli. W połowie lat 60. XX wieku jego prace znajdowały się w ważnych zbiorach muzealnych, m. in. w MoMA oraz w kolekcjach prywatnych we Francji i Stanach Zjednoczonych.

Indywidualny styl Zbigniewa Makowskiego, charakterystyczny dla jego późniejszych dzieł, wykształcił się u progu lat 60. Bardzo silny wpływ miał pobyt w Paryżu w 1962. Makowski poznał wtedy André Bretona i nawiązał kontakty z artystami z międzynarodowego ruchu PHASES, z którymi przez jakiś czas wystawił swoje prace. Surrealizm był od tego czasu jednym z pojęć-kluczy do interpretacji jego malarstwa. W wywiadzie z 2008 Makowski powiedział, że we Francji najbardziej zachwycało go „to, że sztuka figuralna istnieje nadal. A najbardziej ze wszystkiego zachwycałem się lalką Bellmera, która była jak żywa. Ona była jak żywa. Miała dwanaście lat. Przekonałem się, że sztuka figuralna w tej odmianie surrealistycznej lekceważy sobie doktryny. Jakies tam kubizmy, fowizmy to wszystko jest pestka. W obliczu Bogów, w obliczu tej wielkiej prawdy pojętej przez Bretona to, czy jesteś kubistą, fowistą, formalistą, nie ma żadnego znaczenia. Trzeba grać w zupełnie inną grę. Te kategorie gier, które się uprawiało w Paryżu od czasu epifanii nadrealizmu, nie mają żadnego znaczenia” (Zbigniew Makowski, Wąski Dunaj No. 5. Ze Zbigniewem Makowskim rozmawiają Agnieszka Kuczyńska i Krzysztof Cichoń, [red.] Agata Mendrychowska, Agnieszka Kuczyńska, tódź 2008, s. 27).





35

RAJMUND ZIEMSKI

(1930 - 2005)

"Pejzaż 15/59", 1959 r.

olej/ płótno, 72,5 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'R. ZIEMSKI | 59'

sygnowany i opisany na odwrociu:

'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 15/59 | 72 x 100'

na odwrociu numery inwentarzowe

estymacja: 75 000 - 100 000 PLN †

17 500 - 23 300 EUR

WYSTAWIANY:

- Rajmund Ziemiński. Malarstwo, katalog wystawy, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2010

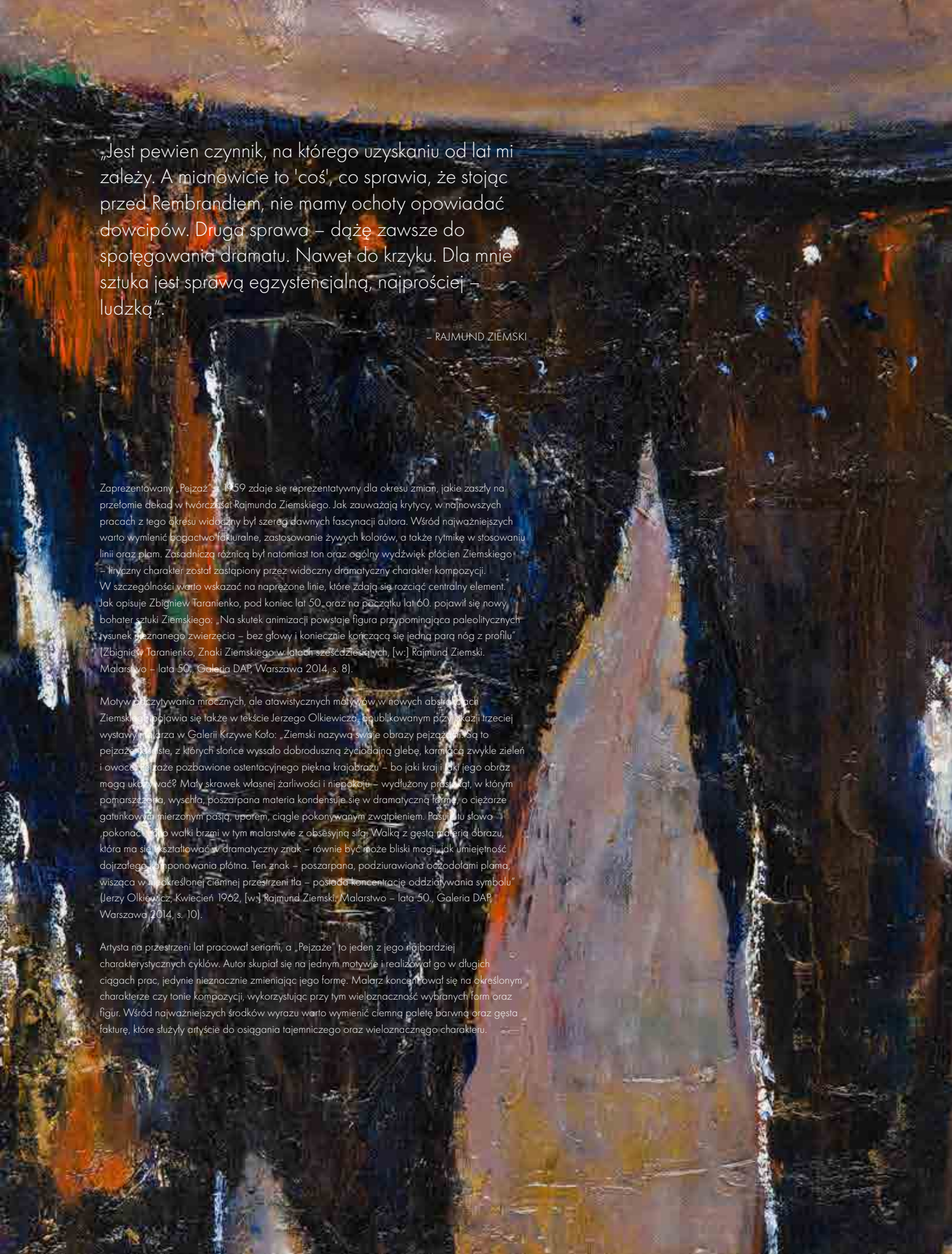
LITERATURA:

- Polska awangarda malarska 1950-1970, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2004, s. 10-11, (il.)
- Rajmund Ziemiński Malarstwo, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 20, (il.)
- Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego, Kraków 2011, s. nlb., (il.)





Rajmund Ziemiński w pracowni



„Jest pewien czynnik, na którego uzyskaniu od lat mi zależy. A mianowicie to 'coś', co sprawia, że stojąc przed Rembrandtem, nie mamy ochoty opowiadać dowcipów. Druga sprawa – dążę zawsze do spotęgowania dramatu. Nawet do krzyku. Dla mnie sztuka jest sprawą egzystencjalną, najprościej – ludzką”.

– RAJMUND ZIEMSKI

Zaprezentowany „Pejzaż” z 1959 zdaje się reprezentatywny dla okresu zmian, jakie zaszły na przełomie dekad w twórczości Rajmunda Ziemskiego. Jak zauważają krytycy, w najnowszych pracach z tego okresu widoczny był szereg dawnych fascynacji autora. Wśród najważniejszych warto wymienić bogactwo fakturalne, zastosowanie żywych kolorów, a także rytmikę w stosowaniu linii oraz plam. Zasadniczą różnicą był natomiast ton oraz ogólny wydźwięk płócien Ziemskiego – liryczny charakter został zastąpiony przez widoczny dramatyczny charakter kompozycji. W szczególności warto wskazać na naprężone linie, które zdają się rozciąć centralny element. Jak opisuje Zbigniew Taranienko, pod koniec lat 50. oraz na początku lat 60. pojawił się nowy bohater sztuki Ziemskiego: „Na skutek animizacji powstaje figura przypominająca paleolitycznych rysunek narysowanego zwierzęcia – bez głowy i koniecznie kończąca się jedną parą nóg z profilu” [Zbigniew Taranienko, Znaki Ziemskiego w latach sześćdziesiątych, [w:] Rajmund Ziemiński, Malarstwo – lata 50., Galeria DAP, Warszawa 2014, s. 8].

Motyw pacytowania mrocznych, ale atawistycznych motywów w nowych abstrakcjach Ziemskiego pojawia się także w tekście Jerzego Olkiewicza, opublikowanym przy okazji trzeciej wystawy malarza w Galerii Krzywe Koło: „Ziemski nazywa swoje obrazy pejzażami. Są to pejzaże niekoniste, z których słońce wysysa dobroduszną życiodajną glebę, karmiącą zwykle zieleni i owoc. Pejzaże pozbawione ostentacyjnego piękna krajobrazu – bo jaki kraj i jaki jego obraz mogą ukazywać? Mały skrawek własnej żarliwości i niepokoju – wydłużony prostokąt, w którym pomarszczona, wyschła, poszarpana materia kondensuje się w dramatyczną formę, o ciężarze gatunkowym mierzonym pasją, uporem, ciągle pokonywanym zwątpieniem. Pasją i tu słowo „pokonać” – bo walki brzmi w tym malarstwie z obsesyjną siłą. Walką z gęstą materią obrazu, która ma się kształtować w dramatyczny znak – równie być może bliski magii, jak umiejętność dojrzałego komponowania płótna. Ten znak – poszarpana, podziurawiona oczodołami plama, wisząca w nieokreślonej ciemnej przestrzeni tła – posiada koncentrację oddziaływania symbolu” [Jerzy Olkiewicz, Kwiecień 1962, [w:] Rajmund Ziemiński, Malarstwo – lata 50., Galeria DAP, Warszawa 2014, s. 10].

Artysta na przestrzeni lat pracował seriami, a „Pejzaże” to jeden z jego najbardziej charakterystycznych cyklów. Autor skupiał się na jednym motywie i realizował go w długich ciągach prac, jedynie nieznacznie zmieniając jego formę. Malarz koncentrował się na określonym charakterze czy tonie kompozycji, wykorzystując przy tym wieloznaczność wybranych form oraz figur. Wśród najważniejszych środków wyrazu warto wymienić ciemną paletę barwną oraz gęstą fakturę, które służyły artyście do osiągnięcia tajemniczego oraz wieloznacznego charakteru.

36

ERNA ROSENSTEIN

(1913 - 2004)

"Odrzucone śmieci", 1990 r.

deska, blacha, puszka, aksamit, tkanina, 26 x 35 cm
sygnowany śr.d.: 'Rosenstein' oraz datowany p.d. '1990'
opisany na odwrociu: "Odrzucone śmieci"

estymacja: 30 000 - 50 000 PLN †
7 000 - 11 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Każde dziecko jest artystą. Każde ma ochotę malować, śpiewać. Dzieci odgrywają teatr. Gdy dorosną, tracą to wszystko. Trzeba umieć te skłonności rozwinąć, żeby były żywe. Gdy byłam dzieckiem, chciałam malować, interesowały mnie różne baśniowe rzeczy. To było we mnie”.

– ERNA ROSENSTEIN



W. H. R. 1980

37

ERNA ROSENSTEIN

(1913 - 2004)

“Mgła”, 1988 r.

technika mieszana/plótno, tektura, 23 x 33 cm
sygnowany i datowany p.d.: ‘E.Rosenstein 1988’
sygnowany i opisany na odwrociu: ‘ERNA ROSENSTEIN |
“MGŁA” | tech. miesz.’

estymacja: 16 000 - 30 000 PLN †

3 800 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Na twórczość Erny Rosenstein składało się wiele drobnych, wielobarwnych asambłaży z niewielkich, a czasami wręcz tandetnych przedmiotów codziennego użytku. Należą do nich pocztowe znaczki, skrawki materiału, deseczki, sprzączki, haczyki, pudełka po zapalkach i czekoladkach, kapsle, guziki, kawałki tekturek, szkiełka, papierki. Zdawać by się mogło, że znana surrealistka wierzyła w uszlachetniającą moc twórczej decyzji – w to, że drobiazg, który stracił swoją pierwotną funkcję i przestał być użyteczny, może otrzymać nowe życie od artysty. Nie należy jednak twierdzić, by sztukę Erny Rosenstein determinował programowy charakter tego rodzaju gestu – owo podnoszenie do rangi sztuki przedmiotów zużytych, nieużytecznych, które stało się jednym z postulatów wielu artystów XX-wiecznych, począwszy od kubistów, dadaistów i surrealistów, a spośród przyjaciół artystki chociażby Kantora. Chodziło w tej twórczości raczej o zachowanie śladów kruchości życia, które – w postaci swoistych fetyszy codzienności – stają się świadectwem pamięci. To, co widzi w owych niewielkich kolażach odbiorca, zależy już tylko od niego.



38

JADWIGA MAZIARSKA

(1913 - 2003)

Bez tytułu, 1980 r.

olej/ płótno, 100 x 65 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jadwiga |
Maziarska | Kraków, 1980 r.'

estymacja: 45 000 - 60 000 PLN †
10 500 - 14 000 EUR

OPINIE:

- do pracy dołączona ekspertyza Barbary Piwowskiej

„Abstrakcja mieści się w naturze bardzo głęboko. Przekuwam, że wiedzano o tym od dawna, symbolizując to wartościami liczb. Wyraz tego mniemania pozostał w sztuce. W wielu epokach doceniano abstrakcję. I oczywiście jest to w sztuce współczesnej – otwartej na tak wiele możliwości. Bardzo ją sobie cenię”.

– JADWIGA MAZIARSKA





NIESFORNA MATERIA

Jadwiga Maziarska

Jadwiga Maziarska uznana jest za jedną z prekursorów malarstwa materii w Polsce.

W przeciwieństwie do innych artystów, którzy również prowadzili eksperymenty z tasiemcem, autorka wielu przełomowych kompozycji odrzuciła przypadek jako formę ekspresji. Prezentowana praca pochodzi z początku dekady lat 80., kiedy Maziarska swoją uwagę skierowała ku refleksjom nad kolorem. Pochodzące z tego okresu obrazy różnią się od wcześniejszych prac, utrzymanych w raczej monochromatycznej paletce. Prezentowane płótno zaskakują feerią harmonijnie zestawionych kolorów. Widoczna staje się również fascynacja barwą jako środkiem organizowania kompozycji, budowania napięć pomiędzy poszczególnymi elementami. Krytycy zwrócili uwagę, że prace z lat 80. sprawiają wrażenie swobodniejszych i pogodniejszych. Można stwierdzić, że artystka pewna już swego programu, konsekwentnie realizowanego przez kilka dekad, w końcu pozwoliła sobie dać wyraz radości tworzenia i wolności, którą tak skrupulatnie sobie wypracowała.

Jadwiga Maziarska dążyła do kontroli nad niesforną materią, poddawanej przemyślanej obróbce. Zamiast gwałtownego rozlewania farby i nakładania materii zamaszystym gestem, w odniesieniu do swojej twórczości używała słowa „konstruowanie”. Wskazywało to na intelektualny i eksperymentalny aspekt działań z materią. Co więcej, poprzez odniesienia do tekstów kultury, czynność konstruowania wskazuje na pewien sprawczy i aktywny aspekt procesu powoływania dzieła sztuki do życia.

Przywiązanie do precyzyjnego operowanie językiem świadczy o kultywowaniu konstruktywistycznej tradycji. Jednocześnie w pracach Maziarskiej dostrzec można wizualne powinowactwo ze światem organicznym, obserwowanym pod lupą czy mikroskopem. Owe podobieństwo artystka uzasadniała wewnętrzną potrzebą uchwycenia pewnych reguł rządzących istnieniem żywych organizmów. Nie miało to jednak charakteru naśladownictwa, lecz raczej poszukiwania coraz nowszych form, wykraczających ponad to, co nas otacza.

„Uważam, że artysta, nawet bardzo uwrażliwiony na proste, zmysłowe jakości, nie powinien powielać wzorów ze świata zewnętrznego lecz raczej odkrywać nowe struktury, śledzić je, jak wtajemniczony, i poprzez swoje w nich uczestnictwo przedłużać ich istnienie w obiektywnym świecie przedmiotów sztuki. Jednak to wcale nie forma, i nie nowe techniki tworzą nowoczesne obrazy, lecz przyporządkowanie ich wewnętrznej struktury artysty”

– JADWIGA MAZIARSKA W ROZMOWIE ZE ZBIGNIEWEM TARANIENKO,
[W:] JADWIGA MAZIARSKA. MALARSTWO, KATALOG WYSTAWY INDYWIDUALNEJ,
GALERIA STUDIO, WARSZAWA, 1988, s. nlb.

Jadwiga Maziarska należała do II Grupy Krakowskiej oraz kręgu twórców skupionych wokół Tadeusza Kantora. Świadomie unikała rozgłosu i nadmiernego komentowania swojej twórczości, wierząc, że ta powinna bronić się sama. Spowodowało to wieloletnie marginalizowanie jej dorobku artystycznego, często postrzeganego jako niespójny i niezrozumiały. Pozornie na wskroś abstrakcyjna sztuka Jadwigi Maziarskiej stanowiła wyraz najgłębszych myśli i uczuć artystki i wynikała z przeświadczenia o jedności człowieka ze światem. O swoim doświadczeniu malarskim pisała następująco: „Nie przedstawiam realnych wariantów materii. Nie wymyślam. Odkrywam. Uznaję konstrukcję. Obrazy maluję, gdy pojawia się impuls - wtedy, gdy pojawia się iluminacja. A może nie podlegam także czasowi? Istnieje on przecież za sprawą obrotów Ziemi” (Jadwiga Maziarska, [red.] Józef Chrobak, katalog wystawy, Kraków 1991, s. 57).



Jadwiga Maziarska wraz z mężem Stanisławem Pochwalskim, 1958 r.

39

ALEKSANDER KOBZDEJ

(1920 - 1972)

"E'largi", 1959 r.

olej/plótno, 73 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Aleksander Kobzdej | "e'largi" 1959'

sygnowany na bieżym: "E'LARGI" oraz numery inwentarzowe

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN †

11 700 - 16 300 EUR

WYSTAWIANY:

- Alexandre Kobzdej. Prix de la Biennale de Sao-Paulo 1959,
Galerie de l'Ancienne Comédie, Léon Lipschutz, Paryż, 2-27.02.1960
- wystawa indywidualna, French and Company, Nowy Jork, 07.1960

LITERATURA:

- Polska awangarda malarska 1950 – 1970, [red.] Wojciech Zmorzyński,
Paryż/Gdańska 2004, s. 32-33 (il.)



Zaprezentowany obraz „E'largi” powstał w przełomowym dla Aleksandra Kobzdeja okresie. Artysta ukończył studia po koniec lat 40. Początkowo w swoich realizacjach nawiązywał przede wszystkim do realizmu, a w szczególności do związanych z nim dziewiętnastowiecznych tradycji. Uprawiany przez malarza styl cieszył się uznaniem ówczesnych władz. W efekcie artysta był szeroko nagradzany za swoje kompozycje. Tworzenie w nurcie wspieranym przez władzę przyczyniło się do szybkiego zdobycia wysokiej pozycji wśród przedstawicieli sztuki socrealistycznej przez młodego artystę. Warto wspomnieć o namalowanym w 1950 obrazie „Podaj cegłę”, wyróżnionym na Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Muzeum Narodowym w Warszawie, który stał się symbolem ery socrealistycznej.

Początkowe fascynacje szybko zastąpiły nowe źródła inspiracji. Widoczne zmiany w stylu oraz podejściu do sztuki przyniosł cykl rysunków, nad którym Kobzdej pracował na początku lat 50. Powstał on po odbyciu przez artystę dwóch egzotycznych podróży, do Chin oraz Wietnamu. Wcześniej zyskało na sile zainteresowanie malarza abstrakcją. W tym okresie Kobzdej zrezygnował z odzwierciedlania otaczającej go rzeczywistości i sięgnął po bardziej subtelne środki wyrazu. Pełne zerwanie z wcześniejszą doktryną nastąpiło w 1955 wraz z cyklem „Gęstwiny”. Niedługo potem młody artysta odbył podróż po Europie Zachodniej, która tylko umocniła go w decyzji o poddaniu się nowym inspiracjom.

W centrum artystycznych zainteresowań i fascynacji znalazła się faktura obrazu. Autor zaczął odważnie eksperymentować z farbą oraz trójwymiarowością dzieł poprzez podkreślenie materialnych właściwości farby. Z pracowni malarza zaczęły wychodzić metaforyczne kompozycje, wiele z nich utrzymanych było w dramatycznym nastroju. W podobnym charakterze nowych fascynacji i zainteresowań formalnych malarza została zachowana przedstawiona praca z 1959. Autor zastosował przygaszoną gamę kolorystyczną składającą się z żółci, szarości oraz brązów. Kolorystyczne zestawienia, nieraz na zasadzie kontrastu, są pełne wysublimowanego smaku oraz dużego wyczucia na walory kolorystyczne. Dodatkowo praca jest niezwykle zróżnicowana ze względu na fakturę, którą artysta dodatkowo urozmaicił poprzez dodanie w poszczególnych miejscach gęsto nakładanej lekko czerwonej farby. W efekcie kompozycja zachwyca niezwykle delikatnymi połączeniami kolorystycznymi oraz ciekawą powierzchnią.

W interesujący sposób Jerzy Stajuda opisuje twórczość Kobzdeja w katalogu towarzyszącemu wystawie artysty zorganizowanej w Zachęcie w 1969. Krytyk zwraca uwagę na niezwykłą umiejętność malarza do jednoczesnego bycia innowatorem oraz wpisywania się w panujące w danym momencie artystyczne trendy:

„Kto lubi Kobzdeja?

To proste, ci wszyscy (...), którzy miast z różnych przyczyn zastanawiać się, kim on mianowicie nie jest, wolą cieszyć się z tego, że jest tu, wśród nich, właśnie taki artysta o sangwicznej posturze i flamandzkim rozmachu, umiejący śmiać się głośno, nie awangardysta, a przecież nowator, nie typowy autonomista z recydywą polskiej kultury koloru, a przecież malarz o nieposzlakowanej rasowej czystości, nie męczennik, a przecież nie konformista. Malarz, który zawsze pasuje do aktualnych map, a przecież trudno powiedzieć, na jakich zasadach, bo sam te zasady tworzy. Malarz, który się zmienia, a przecież pozostaje niezmienny; gdy robi wystawę, to ciągłość, a nie zmienność, narzuca się jako wrażenie pierwsze (...). Powinienem z nim walczyć, ale mu tylko zazdroszczę. Ów poganin nie maluje wbrew artystycznym strategiom w imię innych tylko strategii, obce mu są trapiące wielu bliźnich uczucia pustki do wypełnienia, nie korkuje władz kreatywnych nadmiarem nieplodnych refleksji. Realizuje się przez obrazy i w tak partykularny, bezpretensjonalny sposób udaje mu się często odnajdywać symbole o uniwersalnym znaczeniu” (Jerzy Stajuda, Aleksander Kobzdej, Zachęta, Warszawa czerwiec 1969, dostępny na <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5a0afc8a017ec.pdf>).



40

JAN BERDYSZAK

(1934 - 2014)

„Kompozycja kół X”, 1962 r.

olej/ płótno, 140 x 93 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘Kompozycja | Kół X. | JAN | BER | DYSZ | AK | 1962’

estymacja: 60 000 - 80 000 PLN †

14 000 - 18 700 EUR

„Twórczość Jana Berdyszaka jest jednym z najwybitniejszych zjawisk sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej w kraju i na świecie. Ukształtowana w wyniku dialogu między dociekaniem, intencjami a dziełami wskazuje na zdolność do wielkiej syntezy i wnikliwej analizy każdego działania artysty”.

– TAMARA WOŹNIAK-KSIĄŻEK





Artysta już na początku swojej twórczości skupił się na zagadnieniach przestrzeni. Koła natomiast były formami, które nierzadko służyły mu do eksperymentów z nią związanych. Nad cyklem „Koła podwójne” Berdyszak pracował w latach 1962-64 oraz 1967-69. W tym okresie dążył do przełamania konwencji malarskiej prostokąta. Płótna przyjmowały kształt okręgów, które twórca ustawiał jeden na drugim. Na nich natomiast malował kontrastowe formy sprawiające wrażenie przestrzennych.

Zaprezentowana „Kompozycja kół X” z 1962, czyli z początku okresu, w którym Berdyszak rozpoczął swoje eksperymenty z kształtem płócien, została skomponowana w sposób przywodzący na myśl opisany później cykl. Artysta przedstawił dwa koła, jedno pod drugim. Cała kompozycja utrzymana jest w ciemnych kolorach brązów, szarości oraz beżów. Dzięki licznym przecinającym koła liniom widz odnosi wrażenie przestrzenności tego przedstawienia.

Jak opisywał wczesną twórczość Berdyszaka Marian Grześcak: „[...] Powierzchnie malarskie Berdyszaka to kompozycje kół i półkoli, form eliptycznych i geometrycznych. Istotną funkcję pełnią również ażury. Powierzchnie malowane są w głąb lub w wypukłość, tzn. atakują płaskość. Kolorystyka pełni w nich funkcje równoprawne, a nie jedyne. Nawet formaty wykonywane zostały w ten sposób, aby wielokrotnie obramowane nimi treści plastyczne, a tym samym wywierać na nie wpływ. W niektórych dziełach ta tożsamość elementów staje się wartością suwerenną” [M.G. [Marian Grześcak], Jan Berdyszak, „Poezja”, Warszawa 1968, s. 107, [w:] Marta Smolińska-Byczuk, Wojciech Makowiecki, Mirosław Pawłowski [oprac.], Jan Berdyszak. Prace 1960-2006, Arseniał, Poznań 2006, s. 289).

Eksperymenty, które artysta podejmował w latach 60. oraz 70., doprowadziły ostatecznie do wprowadzenia w przestrzeni rzeczywistej obrazu otworów, wycinanych przez artystę w płótnie. Od 1967, czyli zaledwie w pięć lat po powstaniu zaprezentowanej pracy, artysta zaczął dzielić swoje płótna na oddzielne części, które następnie zestawiał w różnorodne sekwencje. W ten sposób Berdyszak zaczął tworzyć obiekty z pogranicza malarstwa oraz rzeźby. Niedługo potem w jego twórczości pojawiły się wieloczęściowe formy z barwionej blachy, które przygotowywał do dowolnego zestawiania.

Jak opowiadał sam twórca: „Pustka zawsze intryguje. Wszyscy chętnie zaglądną w różne dziury, w miejsca, o których wiedzą, że nic w nich nie ma. I tak dotknęliśmy problemu nieobecności. Może ona być określonym stanem pustki, która może być przypadkowa albo spowodowana przez nas, a także przez jakąś sytuację bądź wydarzenie. Ja posługuję się właśnie nieobecnością, jak komplementarnym negatywem” (Jan Berdyszak w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, Artysty mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Rosikon Press, dostępny na: https://www.rosikonpress.com/wywiad_382/Jan_Berdyszak.html).

41

KRYSTYN ZIELIŃSKI

(1929 - 2007)

„M.XXIV.65”, 1965 r.

stal spawana/deska, 31,5 x 25,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Krystyn
Zieliński | Łódź | M XXIV 65'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN †
2 800 - 4 200 EUR

WYSTAWIANY:

- Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960 – 1967, Galeria Olimpus, Łódź, Galeria Miejska Arsenal, Poznań, 2007
- Anna Günter, Krystyn Zieliński, wystawa obrazów, Sveagalleriet, Sztokholm, 1967

LITERATURA:

- Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960 - 1967, katalog wystawy w Galerii Olimpus w Łodzi i w Galerii Miejskiej Arsenal w Poznaniu, Łódź 2007, s. 23 (il.) s. 39 (spis)

Krystyn Zieliński jest zaliczany do nurtu sztuki konstruktywistycznej. Zajmował się malarstwem, rysunkiem, grafiką, a także utworami z pogranicza plastyki i muzyki. Jak wskazywał Gustaw Romanowski: „Interesowało Zielińskiego bowiem zawsze tworzenie takich układów kompozycyjnych, aby w najbardziej lapidarnej formie zmieścić możliwie bogatą harmonię wizualnej urody. Właśnie urody, bowiem prace Zielińskiego, z jakiegokolwiek okresu jego twórczości by nie pochodziły – nawet te, które na pierwszy rzut oka są samą wypreparowaną matematyczną oszłochą – po bliższym wejrzeniu zawsze zyskują pewien swoisty walor dekoracyjny” (Gustaw Romanowski. Sztuka ładu i odpowiedzialności, katalog wystawy Krystyn Zieliński [1929-2007] Sztuka bez granic, Muzeum Miasta Łodzi. Styczeń-luty 2010).

Praca prezentowana na aukcji, „M.XXIV.65” z 1965 roku, jest jedną z metalowych kompozycji Krystyna Zielińskiego, które tworzył od 1959 roku do 1968 roku. Powstało w tym czasie ponad sto takich dzieł z metalu. Autor próbował połączyć w nich, jak twierdzi Romanowski „niemalarską” brutalność materiału z lekkością kompozycyjnej finizji. Te płaskorzeźby, a właściwie pełne ekspresji obrazy wykonane z metalu,

wzbudziły zainteresowanie krytyki artystycznej, wyrażającej przekonanie, że w osobie Zielińskiego ujawnił się wybitny przedstawiciel tak zwanego malarstwa materii” (tamże).

Romanowski podkreśla również bardzo starannie budowaną wizualność i wyjątkową dbałość o wymiar estetyczny abstrakcyjnych kompozycji Zielińskiego, akcentując społeczny wymiar zaangażowania autora: „Jest w tych obrazach niewątpliwym przejawem szacunku społecznego okazywanego przez artystę otoczeniu, a przemawiające niewątpliwą urodą geometryczne kompozycje zawierają w sobie optymistyczną energię, której potrzebę przekazywania odbiorcom tak często lubią negować artyści. Zielińskiemu widać tej pozytywnej energii nie brakowało. Ostatnie już prace artysty – kamienne kompozycje inkrustowane metalem – dedykowane niewidomym dzieciom, którym ten twórczy pomysł miał umożliwić dotykowy kontakt ze sztuką, noszą w sobie znak uważnej i przyjacielskiej obecności. Ale, co ważne, wyzbyte są całkowicie taniej czułościowości, w którą tak często popadają artyści pochyłający się nad słabszymi” (tamże).



42

ROMAN OPAŁKA

(1931 - 2011)

Postać z "Komediantów", 1957 r.

olej/ płótno, 100,5 x 70 cm
sygnowany l.g.: 'R.OPAŁKA'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'R. OPAŁKA
| IC MON | W-WA | "Z KOMEDIANTÓW" | Roman
OPAŁKA 1957" oraz sygnatura autora

estymacja: 70 000 - 100 000 PLN †
16 300 - 23 300 EUR

POCHODZENIE:

- dar od artysty
- kolekcja prywatna, Warszawa

Moment pojawienie się pomysłu na „Obrazy liczone” jest ściśle powiązany z Halszką, partnerką artysty, oraz prawdopodobną modelką do zaprezentowanego obrazu. Artysta wpadł na jego pomysł, czekając na ukochaną w jednej z warszawskich kawiarni:

„Czekałem na Halszkę w Bristolu. Miałem już trzydzieści trzy lata i dojrzały stosunek do swojego życia. Pomyślałem, że to wszystko nie ma sensu. Byłem na skraju samobójstwa. Ten program mnie uratował. To taki skok z wysokiego piętra. Spadam, spadam, do dołu... A może do góry? Nie wiem. Halszka przyszła spóźniona, bardzo zdenerwowana, myślała, że zrobię jej scenę, a ja powiedziałem: „jesteś genialna!”. Stworzyłem coś, bo miałem ten czas. Tę szansę, że ona się spóźniła, że nie znaleźli się akurat koledzy, którzy by mnie zagadali...

Ten stół wciąż znajduje się w Bristolu w tym samym miejscu... Kiedy bywam w Warszawie, staram się tam zajrzeć... (Roman Opałka w rozmowie z Katarzyną Drogą, Roman Opałka – Spacer w czasie, 8 sierpnia 2011, dostępny na: <https://zwierciadlo.pl/kultura/kultura-wywiady/roman-opalka-spacer-w-czasie>).





Zaprezentowany obraz powstał we wczesnym okresie twórczości Romana Opalki. Artysta studia ukończył na łódzkiej PWSSP, obecnej Akademii Sztuk Pięknych, w latach 1949-50. Następnie trafił do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował do 1956 roku. W tym okresie podejmował także równoległe próby w zakresie rysunku i malarstwa realistycznego, które kontynuował do 1958 roku. Na początku lat 60., podobnie jak inni mu ówczesni artyści, zafascynowała go malarstwo materii.

Prezentujemy Państwu obraz szczególnie, ponieważ łączący w sobie cechy charakterystyczne zarówno dla wczesnego okresu twórczości artysty, jak i prezentujący już rozwiązania formalne, które staną się znakiem rozpoznawczym sztuki Opalki okresu dojrzałego. Portret dziewczyny siedzącej profilem został utrzymany w monochromatycznych barwnych. Artysta wykazał się niezwykłym wyczuciem kolorów, co w późniejszej fazie rozwoju stanie się jednym z najważniejszych elementów jego stylu. Cechy fizyczne przedstawionej kobiety wskazują, iż jest to prawdopodobnie Halszka, ówczesna towarzysząca życia Opalki.

Warto zwrócić uwagę na odwrocie obrazu, na którym można dostrzec zarysowaną ołówkiem sylwetkę mężczyzny w wojskowej czapce i koszuli. Utrzymany w realistycznym nurcie szkic mógł stanowić jedną z wprawek młodego artysty zafascynowanego wiernym odwzorowaniem rzeczywistości jeszcze przed abstrakcyjnym okresem lub zarysem artystycznego zlecenia dla instytucji wojskowych, który młody Opalka często przyjmował. Brak sygnatur oraz jakichkolwiek wskazówek powoduje, że możemy jedynie spekulować, z jakiego powodu znajduje się ono na odwrocie przedstawienia.

Jak pisał o wczesnych, studenckich szkicach Paweł Sosnowski: „Dla krytyki były to skończone dzieła warte komentarza i ekspozowania na wystawie, dla Romana Opalki stanowiły jedynie drogę dojścia do celu. Artysta nigdy ich nie lekcewał, ale też zawsze pozostawiał w cieniu swojego wyjątkowego Programu. Tym bardziej wszystko, co wyszło spod jego ręki w okresie poprzedzającym liczenie, jest niezmiernie interesujące dla dzisiejszego widza. Dopiero teraz okazuje się, jak niebywale wszechstronnym artystą był Opalka w młodzieńczych latach. Już jego studenckie szkice ujawniają biografię artysty żyjącego w komunistycznym schemacie. Są to projekty ilustracji i okolicznościowych plakatów, rozmaite przykłady prób zarobienia jakichkolwiek pieniędzy (projekty zaproszeń, pocztówek, znaczków). Jest też wiele różnorodnych szkiców, pomysłów rzuconych na papier, rysunków wykonanych wyłącznie z pasji rysowania... Po wnikliwym przyjrzeniu się z pewnym zaskoczeniem spostrzegamy, że właściwie we wszystkich pracach, nawet tych wykonanych na zlecenie instytucji wojskowych, Opalka nie poddaje się obowiązującemu kanonowi i zawsze próbuje rozwiązywać swoje własne problemy artystyczne” (Paweł Sosnowski, Roman Opalka, Katalog wczesnych prac, Fundacja Opalka, Warszawa 1998, s. nlb.).

Dla wielu miłośników sztuki nazwisko Opalki wiąże się bezpośrednio z cyframi na płótnie, które pojawiły się w ramach tzw. obrazów liczonych. Pierwszy obraz namalowany w ramach cyklu został nazwany przez autora „Detalem”. Znajduje się on obecnie w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi. Czarne płótno artysta pokrył białymi liczbami, od 1 do 35 327. Kolejne realizacje w cyklu były nawiązaniem do tej wspomnianej realizacji. Składały się one z następujących po sobie liczb zapisanych w rzędach. Artysta starał się za ich pomocą zapisać upływający czas. W efekcie obrazy stały się zapisem życia artysty, aż do jego śmierci.

43

TERESA PAŁGOWSKA

(1929 - 2007)

„Kot z różowym uchem”, 1996 r.

olej/plótno, 54,5 x 54 cm
sygnowany monogramem autorskim l.d.: 'TP'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA
PAŁGOWSKA | 1996 | 55 x 55 | KOT Z RÓŻOWYM UCHEM'

estymacja: 22 000 - 30 000 PLN †

5 200 - 7 000 EUR

„Myślę, że całe malarstwo Pałgowskiej jest jak pocafunek pozostawiony na chustce, jak odcisk, jak ślad. Ulotne i ezoteryczne, zaledwie zahaczone na powierzchni płótna. Można by powiedzieć, że Pałgowska zatrzymuje obraz w momencie, w którym inni malarze byliby skłonni go dopiero zacząć. A jednak powierzchnie obrazów Pałgowskiej mają magię i dźwięk, nie mówiąc o walorach czysto dekoracyjnych”.

– MARIUSZ ROSIAK

Prezentowana praca pochodzi już z dojrzałego okresu artystki, o którym tacy krytycy jak Bogusław Deptuła mawiali, że pozornie wszystko jest jak dawniej, a jednak dostrzegalna staje się chęć dokonywania zmian w wypracowaniu formatu, poszukiwaniu nowych tematów. W pracach tych artystka operuje czystszyimi kolorami, a także kontrastem, celowym dysonansem, przy zachowaniu oszczędnych środków.

Niepokojące, zdeformowane sylwetki ludzkie ustąpiły miejsca zwierzętom, a wraz z nimi do twórczości artystki wdał się humor i lekkość. Tworzone przez nią prace są zazwyczaj małego formatu i skupiają się na jednym konkretnym zjawisku, bohaterze. Płótna Pałgowskiej są zamieszkałe przez zwierzęta domowe, takie psy, koty, a nawet szczury. Występują na nich też stworzenia, które artystka obserwuje zza okna lub w trakcie spacerów. Nieraz są to stworzenia całkowicie fantastyczne, takie jak myszony, zielone koty. Artystka starała się odmalować indywidualną osobowość każdego ze stworzeń, sugerują to także tytuły. Kot na płótnach Pałgowskiej zostaje scharakteryzowany jako kanapowiec lub jako myśliciel czy po prostu roześmiany. Zwierzęta z obrazów Pałgowskiej, w przeciwieństwie do ludzkich postaci, są zindywidualizowane, mają własną osobowość, która przekłada się również na ich aparycję. Kot z prezentowanej pracy został odmalowany przy pomocy pewnie nałożonych plam barwnych, uchwycony w momencie drzemki i odpoczynku, daje wyraz nastrojom artystki, która porzuciła ekspresyjność i mroczną tajemniczość na rzecz cichej i pogodnej kontemplacji.



44

TERESA PAĞOWSKA

(1929 - 2007)

"W lustrze", 2001 r.

tempera, akryl/plóćno, 145 x 135 cm
sygnowany monogramem autorskim i datowany l.d.: 'TP 2001'
sygnowany, datowany i opisany:
'TERESA PAĞOWSKA 2001 W LUSTRZE 145 x 135'
sygnowany na odwrociu: 'Pağowska' oraz wskazówka montażowa

estymacja: 140 000 - 180 000 PLN †
32 600 - 41 900 EUR

LITERATURA:

- Teresa Pağowska. Przesypywanie czasu/Malarstwo. Measuring Time/
Paintings/1962-2006, wstęp Krzysztof Musiał, Warszawa 2008, s. 100, poz. 84 (il.)

„Pağowska dba, by obraz pozostał lekki. Wciąż trzeba się ograniczać. Nie da się pomieścić wszystkiego w jednym obrazie. Trzeba umieć rezygnować. Może nawet jest tak, że rezygnacja, poniechanie i opuszczenie są ważniejsze od tego, co zostaje”.

- BOGUSŁAW DEPTUŁA



Teresa Pągowska przyznawała, że proces myślenia nad dziełem zajmuje jej więcej czasu niż jego realne wykonanie. Pomimo iż malarka rozpoczęła swoją karierę w czasach dominacji koloryzmu, jej twórczość zasadza się na innych wartościach, niżli perfekcyjne opanowanie kwestii warsztatowych. Pągowska była uczennicą Wacława Taranczewskiego i Eustachego Wasilowskiego na poznańskiej PWSSP, następnie jako bliska znajoma Piotra Potworowskiego przez pewien czas była związana ze środowiskiem twórców tworzących w tym nurcie, jednocześnie nieustępliwie poszukiwała własnej drogi. Ważnym źródłem inspiracji pozostawało dla niej współczesne malarstwo hiszpańskie, reprezentowane przez takich twórców jak: Antonio Tápies oraz Antonio Saura, dzięki którym zwróciła się ku czerniom, bielom i szarościom. Artystka zyskała popularność tuż po odebraniu dyplomu, wzięła udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Arsenal”, zaś ekspozycja jej prac w ramach wystawy École de Paris w Galerie Cherpentier oraz I Biennale Młodych w Paryżu w 1959 roku przesyłała o jej związkach z francuskim nurtem Nouvelle Figuration. Jej ascetyczne, a zarazem ekspresyjne i pełne deformacji realizacje bliskie formalnie były dokonaniom takich artystów, jak Bernard Dufour oraz Francis Bacon. Mariusz Rosiak jednak w kontekście malarstwa Pągowskiej użył sformułowania „figuracji w zaniku, atroficznnej” (Mariusz Rosiak, Ślady Teresy Pągowskiej, „Gazeta Malarzy i Poetów”, nr 6/7, 1996).

Artystka samodzielnie wykonywała każdy z etapów tworzenia obrazu, porównując proces malarski do nieustannej walki z płótnem, które traktowała zarazem jako wroga i przyjaciela. Pracę zawsze rozpoczynała od skrupulatnego nabijania płótna na blejtram. Zdając sobie sprawę z ascetyczności i minimalizmu swoich prac, widziała, że wszelkie niedoskonałości w tej materii będą widoczne. Artystka korzystała z płótna Inianego, w kolorze szarym, które często przebijało przez farbę i było wartością samą w sobie. Bogusław Deptuła porównał szarość płócien Pągowskiej do prostego stroju, który niejako świadczy o skromności, klarowności myśli i przywiązaniu do etosu pracy i tworzenia. (Bogusław Deptuła, Tajemnicza szarość koloru płótna, [w:] Teresa Pągowska, [red.] Janusz Fogler, Warszawa 2011, s. 7). Sama Pągowska mawiała, że nie powinno się epatować wiedzą malarską, tylko pozostawiać ją ukrytą. Płótna autorki zdają się być niedokończone, dzięki temu są lekkie i tym samym otwarte na wielość interpretacji. W prezentowanej pracy artystka również malowała na płótnie surowym, zaledwie przeciągniętym klejem, nakładając farbę tak oszczędnie i delikatnie, że całość sprawia wrażenie efemeryczności i nieuchwytności. Przedstawienie spaceru zostało sprowadzone do uproszonego zarysu poruszających nóg pary postaci i zarysowanego w oddali horyzontu. Pomimo deformacji, zbliżania się do antropomorficznych form abstrakcyjnych, dzięki indywidualnej pamięci i doświadczeniom każdego z odbiorców, przedstawienie to ewokuje ludzką sylwetę uchwyconą w pośpiechu.

Artystka wielokrotnie podkreślała, że w centrum jej zainteresowań pozostaje człowiek, jako istota zawierająca w sobie najwięcej treści. Charakterystycznym dla jej malarstwa było tworzenie sylwet ludzkich pozbawionych poszczególnych członków, najczęściej głowy, artystka wyznała: „(...) przez wiele lat bałam się głowy, twarzy, malowanie ich było zawsze dla mnie problemem. Uważam, że wszystko można przełożyć na abstrakcję” (Ostatnie obrazy, rozmowa Teresy Pągowskiej z Katarzyną Soltan i Piotrem Młodożeńcem, Art & Business, nr 3, 2007, s. 5). Pągowska przyznawała także, że starała się w płótnach nie zawrzeć za wiele z siebie, nawet gdy z nim obcowala, spoglądała na nie przez wiele godzin. Czasami dochodząc do wniosku, że jest „przeladowane”, zanosiła płótno do wanny, aby szczytką zmyć to, co uważała za nadmiar.



Teresa Pągowska, Warszawa 1998,
for Jacek Domiński / Reporter

45

TERESA PAĞOWSKA

(1929 - 2007)

„Wielki spacer (Cienie na plaży)”, 1995 r.

akryl, tempera/plótno, 160 x 135 cm

sygnowany i datowany na odwrociu na blejtramie:

‘TERESA PAĞOWSKA 95 (CIENIE NA PLAŻY) | WIELKI SPACER’

na odwrociu naklejka z wystawy ‘Teresa Pağowska. Malarstwo’

z Muzeum Narodowego w Poznaniu

estymacja: 160 000 - 220 00 PLN †

37 300 - 51 200 EUR

WYSTAWIANY:


- Teresa Pağowska. Malarstwa, Muzeum Narodowe w Poznaniu,
10.10 - 7.12.2003

„Najważniejsze jest, by istniał POWÓD OBRAZU.
Tym powodem może być wszystko, byleby było
odczute przeze mnie z taką siłą, która sięga głębiej
niż moje ‘wiem’. Mieści się w tym radość i rozpacz
jednocześnie, zmaganie nie tylko z sobą, ale czymś
tak ludzkim, że aż pozaludzkim, zmaganie się
z tym, co przekracza pole naszej bezpośredniej
obserwacji...”

– TERESA PAĞOWSKA





An abstract painting with a textured surface. The background is a mix of warm orange and red tones, with a prominent greyish-brown horizontal band across the middle. The texture is visible, suggesting a canvas or paper with some grain. The colors are layered and blended, creating a sense of depth and movement.

„Gdy nie maluję, jestem jak samochód bez kierowcy.
Rdzewieję.

(...)

Sen może być drogą do obrazu. Snów
najważniejszych nie mogę zdradzić
- przyszły tylko do mnie.

Ich ślady pojawiają się w obrazach.

(...)

Marzę i patrzę. Widzę.

Malując, nie pamiętam (na szczęście)
o zasadach sztuki.

Szukam.

I tak rodzę moje światy.

Gdy nie ma pasji – mnie nie ma.

Tysiące pytań stawiam obrazowi.

Odpowiedź muszę znaleźć w sobie”.

- TERESA PAŁOWSKA

46

KRYSTYNA HERLING-GRUDZIŃSKA (1915 - 1952)

Postać z kotem

olej/ płótno, 57,5 x 44,5 cm
opisany na odwrociu: 'Kolekcja Alicji i Wiesława Zdaniewskich'

estymacja: 13 000 - 20 000 PLN †
3 100 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Kraków

Krystyna Herling-Grudzińska, żona Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, była towarzyszką pisarza, o której życiu niestety nie zachowało się wiele informacji. Aby zrozumieć i poznać losy artystki, należy bazować na skrawkach źródeł, a przede wszystkim sięgnąć do książek, pism oraz wywiadów jej męża. Autorka wykonała kilka prac pod tym samym tytułem – „Kobieta z kotem” lub „Postać z kotem”. Jak zauważa autorka monografii malarki, Joanna Bielska-Krawczyk, szereg przedstawionych elementów, a w szczególność obecność czarnej kotki, wskazuje na to, że prezentowaną na obrazie kobietą jest sama artystka. W efekcie realizacja nabiera charakteru niezwykle intymnej sceny z życia codziennego. Jak podkreśla znawczyni twórczości Herling-Grudzińskiej, większość scen utrzymanych w raczej niedużych oraz ciemny pomieszczeniach zostało prawdopodobnie namalowanych w trakcie pobytu artystki i jej męża w Londynie. Był to szczególnie ciężki okres w życiu małżeństwa ze względu na trudne warunki finansowe. Krytyczka sugeruje także, iż wiele z intymnych portretów rodzinnych zostało wykonanych pod koniec życia malarki. Był to depresyjny okres dla artystki, zakończony jej samobójczą śmiercią w 1952.

Jak podkreśla krytyczka, na podstawie analizy tekstów Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, pisarz dostrzegał tragiczny stan, w jakim znalazła się jego ukochana żona, i często używał wobec niej określenia zaczerpniętego z wiersza Leśmiana: „Owo ,odczłowieczenie duszy i oddechu’, które dostrzegł w Krystynie Herling, stało się zaś z całą pewnością udziałem bohaterów jej obrazów. Potwierdzają one więc intuicję pisarza, odnoszące się do osobowości jego tragicznie zmarłej pierwszej żony, pozwalając niejako wejrzeć w jej obolałe wnętrze i zbliżyć się do sekretu jednej z najbardziej dramatycznych decyzji, jakie może podjąć człowiek. Tym samym zaś antropologiczny wymiar malarstwa Krystyny Herling-Grudzińskiej nie tylko ujawnia jej walory, uświadamiające wagę tych wypowiedzi artystycznych jako cennych komunikatów (...), ale staje się też źródłem pewnej wiedzy na temat samej malarki – wiedzy niepełnej, kalekiej, ale przecież odślaniającej w jakiś sposób jej sylwetkę i pogłębiającej jej zrozumienie. Obrazy te, potwierdzając częściowo pewne informacje natury biograficznej i wspomnieniowej” (Joanna Bielska-Krawczyk, Antropologiczny wymiar malarstwa K. Herling-Grudzińskiej, „Roczniki Kulturoznawcze” 2010, tom II, s. 47).



47

ANNA CYRONEK

(1919 - 2008)

"Formy drobne", 1985 r.

akryl/plótno, 96 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Anna
Cyronek Kalinowska | Poznań, 1985 r. wym. 96 x 110 |

"Formy drobne" akryl | '1c'

na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †

4 700 - 7 000 EUR

„Jeżeli sztuka jest odkryciem prawdy bogatszej niż sama natura, to moim jedynym problemem jest zobaczyć świat takim, jakim go nie zauważano. Poszukuję form uproszczonych, czytelnych, które sugerują ukryte znaczenie wspólne wszelkiemu życiu”.

– ANNA CYRONEK-KALINOWSKA





Anna Cyronek, zdjęcie dzięki uprzejmości Fundacji Artystycznej im. Tadeusza Kalinowskiego

Anna Cyronek ukończyła studia na poznańskiej PWSSP, otrzymując dyplom z zakresu architektury wnętrz. W pierwszych latach swojej malarskiej kariery, jak wielu innych artystów, przeszła przez okres fascynacji infomelem, zasadzając się na eksperymentach z konsystencją farby, zamasztyści gestu. Sama artystka zauważyła, że wraz z dojrzewaniem, następują istotne zmiany w myśleniu o własnej twórczości. Ewolucji podlega forma artystycznego wyrazu, a także sposób podstrzegania otaczającej rzeczywistości. Wielokrotnie podkreślała, że niezmiennie istotnym jest odmalowywanie tego, co pozostaje bliskie wyznawanym wartościom i pozostawanie szczerym w swej wypowiedzi. W jej bogatej twórczości z łatwością można wyodrębnić cykle, które jednocześnie pozostają niezwykle zróżnicowane stylistycznie, cechując się konsekwencją i ciekawością w poszukiwaniu nowych rozwiązań formalnych. Jej twórczość można sytuować zarówno w kontekście abstrakcji pomalarskiej, jak i op-artu.

Anna Cyronek w 2. połowie lat 60. odeszła od eksperymentalnych pociągnięć pędzla i bogatej faktury na rzecz płaskich, malarskich powierzchni, niwelowania widoczności duktów pędzla. W etapie poprzedzającym powstanie prezentowanego obiektu, zainicjowanym w końcu lat 60., artystka tworzyła obrazy zasadzające się na powtarzalnym motywie elipsy, zazwyczaj usytuowane centralnie i zajmujące dominującą część płótna. Autorka ową geometryczną formę uznawała za kosmiczną, będącą gwarantem równowagi. Przykładała dużą wagę do klarowności i precyzji warsztatowej, konstrukcje odmalowywane na jej płótnach cechowały się czytelnością, regularnością i uproszczeniem.

Artystka realizowała cykl „Drobne formy” w latach 1981-85, który można by określać mianem abstrakcji organicznej, zupełnie odmiennej od jej poprzednich realizacji. Na jej płótnach zaczęły pojawiać się formy nieregularne, różnej wielkości, które organizowały płaszczyznę, jednocześnie tworząc iluzję ruchu. Ważnym budulcem jej prac była linia, kontur obwodziący formy, które poddane multiplikacji, sytuowane w różnych układach tworzyły wzajemne zależności. Dynamikę uzyskiwała zarówno dzięki skomplikowanym układom figur, jak i poczuciu nieograniczoności kompozycji krawędziami płótna.

W realizacjach z tego cyklu artystka zdecydowała się na ograniczenie palety barwnej, najchętniej sięgając po czerwień, zieleń i żółć. Również gradacja barwy tła wpływała na dynamikę całości i jednocześnie wyzbywa je napięć, tworząc efekt pozornego niewykończenia. Artystka więcej uwagi poświęciła na niuansach walorowych. Barwy, nawet jeśli stanowią swoje dopełnienie, nie tworzą wrażenia dysonansu, a raczej zaskakującej harmonii, tym bardziej angażującej uwagę widza. W latach 80. często pozostawiała prześwity, spod których wzyierał widoczny biały grunt. Prace artystki, zaliczane do nurtu abstrakcji geometrycznej, cechują się zarówno racjonalnością, bezkompromisowym i systematycznym podążaniem za własnymi wytycznymi, jak i biologiczną sensualnością. Jerzy Truskowski postawił tezę, jakby płótna artystki stanowiły przejaw afirmacji kobiecości, w których ujawnia się aktywna kobieta, dająca poprzez swoje malarstwo wyraz pełni swojej prawdziwej natury (Jerzy Truskowski, *Feministyczne abstrakcje*, „Arteon”, nr 10, 2002, s. 28 – 29).

W 1984 roku o swojej twórczości pisała w następujący sposób: „W swoich obrazach maluję światy widziane jakby pod mikroskopem. Są to struktury gęste, ukierunkowane pionowo, poziomo, układy na przekątną wychodzące jakby za obraz. Granica krawędzi płótna jest otwarta. Elementy leżą za obraz, wydają się niekończące. Całość kompozycji ma ustalony porządek, jest krwioobiegiem złożonym z form jakby podskórnych” (Anna Cyronek-Kalinowska, wstęp katalogu wystawy w BWA w Koninie, Poznań 1984, s. nlb.).

Dopiero w ostatnich latach dorobek Anny Cyronek-Kalinowskiej zostaje odkrywany i doceniany na nowo. Jako żona znanego artysty, matka trojga dzieci, dbająca o mieszkanie będące jednocześnie niewielką pracownią, miejscem wychowania potomstwa, ale również ośrodkiem twórczych spotkań znajdowała także czas, aby tworzyć prace będące łącznikami z awangardą, odzwierciedleniem niezwykle wrażliwego postrzegania świata w jego mikro i makro skali.

48

LEON TARASEWICZ

(ur. 1957)

Kompozycja, 1993 r.

olej/ płótno, 130 x 190 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'L.Tarasewicz | 1993'

estymacja: 110 000 - 180 000 PLN †
25 600 - 41 900 EUR

„Długo czas patrzono na to, co robię, jak na jakieś kolorki, estetyczne obrazki. Dopiero po paru latach od skończenia studiów zacząłem być zapraszany do wystaw zbiorowych. Na wystawie w Lubecie powstał tekst, o tym, że moje malarstwo dotyka kontekstu Malewicza i Rothko, Rublowa. Ci artyści zawsze byli energetyczni, dzięki kolorom. Ale takie malarstwo w Polsce właściwie nie istnieje. To jest nieobecny, pomijany świat”.

– LEON TARASEWICZ



Leon Tarasewicz od początku swojej kariery wyróżniał się na tle innych artystów. W czasach, gdy młodzi autorzy fascynowali się malarstwem „nowej ekspresji”, Tarasewicz konsekwentnie podążał inną drogą. Już na studiach, na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, wierzył, że obraz nie powinien odnosić się do pozaartystycznego kodu. Malarz już w tym okresie stawiał na niezależność i autonomiczność. Jak wspomina Sokrat Janowicz: „Same studia upływały mu, rzec by można, banalnie. Bez pretensji na zostanie profesorskim ulubieńcem. Brakło Lonikowi zbywających się po temu: równoległe z zajęciami na uczelni zarabkował na swe utrzymanie. Jego Stary bowiem niewiele był w stanie odpalić młodzianowi; córki akurat paliły się do zameścia. Za samodzielność płacił Lonik wypruwaniem z siebie flaków, ale czuł się kontent” (Sokrat Janowicz, Bez korzeni nie ma kwiatów, Krynki, wiosna 1995, s. 23, [w:] Jola Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. nlb.).

Jednym ze wspomnień studenckich były sobotnie wyprawy na targ gołębi, które autor podsumowuje w następujący sposób: „Trafivszy w środowisko podwarszawskiego ludku gołębiarzy i honornych główkowców w beretach z antenkami, zafrapował się lekturami o kulturze pogańskiej. Jakoś mu to korespondowało z subkulturą na Wysrance na Stacji Walily: to samo powierzchowne chrześcijaństwo i odświętne małpowanie zachowań z wyższych sfer, a na co dzień autentyk z innego, niewmawianego przez książki i gazety świata” (Sokrat Janowicz, Bez korzeni nie ma kwiatów, Krynki, wiosna 1995, s. 23, [w:] Jola Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. nlb.).

Autentyzm oraz naturalność były ważne dla artysty zarówno w życiu, jak i w sztuce. Również wspomniane Walily miały szczególny wpływ na twórczość artysty i były stałym punktem odniesień w jego obrazach. Autora, pomimo przeprowadzki do Warszawy, łączyła emocjonalna więź z tradycjami oraz naturą rodzinnych stron. To właśnie tamtejsze krajobrazy można odnaleźć w abstrakcyjnych kompozycjach Tarasewicza.

Mariusz Hermansdorfer pisał o niezwykłym charakterze rodzinnych stron artysty: „Urodzony i wychowany na wsi, dojrzał Leon Tarasewicz w stałym kontakcie z przyrodą. Lasy, pola i łąki ziemi białostockiej, jej piękno, ale i zaniedbanie, jej wielokulturowość kształtowały mentalność artysty. Świat, w którym rósł, był i ciągle jest między. Między Wschodem i Zachodem, na rubieżach dwóch kultur, między wartościami i mankamentami współczesnej cywilizacji a wartościami i trudnościami, które występują w bezpośrednim współżyciu z naturą. Między prawosławiem i katolicyzmem, Białorusią i Polską... (...) Uczestniczy w życiu artystycznym” (Mariusz Hermansdorfer, Nasza Galeria – Leon Tarasewicz, „Odra” 1988, nr 12, [cyt. za:] Mariusz Hermansdorfer, Emocja i ład, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2004, [w:] Jola Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. 51).

Jak opisuje Hermansdorfer, analizując dzieła Tarasewicza właśnie poprzez pryzmat jego więzi z rodzinną miejscowością, twórczość artysty sprawia wrażenie logicznej oraz niejako nieuniknionej. Krytyk określa ją mianem „dokumentów przeżyć natury”, z których bije fascynacja florą oraz radość tworzenia. W rytmice kompozycji dostrzega rytm form występujących w naturze, takich jak szum wiatru. Jak opisuje, Tarasewicz nie odwarza natury, to natura przenika jego płótna: „zaklina naturę, aranżuje i przeprowadza misterium bliskie pierwotnym działaniom magicznym, dokonuje metamorfozy rzeczy, po to, aby zbliżyć nas do natury” (Mariusz Hermansdorfer, Nasza Galeria – Leon Tarasewicz, „Odra” 1988, nr 12, [cyt. za:] Mariusz Hermansdorfer, Emocja i ład, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2004, [w:] Jola Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. 51).





49

LEON TARASEWICZ

(ur. 1957)

Bez tytułu, 2009 r.

olej/ płótno, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2009'

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †
4 700 - 7 000 EUR

„Rzadko, bardzo rzadko spotyka się artystę, który ma pełną, dobrze opanowaną wiedzę fachową, orientuje się w dziejach sztuki i w założeniach najnowszych kierunków, a równocześnie to, co robi, jest tak szczere i spontaniczne, jak szczere i spontaniczne mogą być obrazki malowane przez dzieci lub dzieła twórców prymitywnych”.

– MARIUSZ HERMANDORFER



50

JACEK SEMPOLIŃSKI

(1927 - 2012)

„Otwarty mózg”, 2008 r.

olej/ płótno, 92 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Sempoliński | marzec 2008 | Otwarty mózg'
datowany na bieżym: '2008/7'

estymacja: 14 000 - 20 000 PLN †

3 300 - 4 700 EUR

WYSTAWIANY:

- Jacek Sempoliński. Obrazy patrzące, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków, 20.01-21.03.2017

„Nastawienie, że obraz ma patrzeć na kogoś, a nie tylko być 'oglądany', wyjaśnia pewien odruch, jaki się ma, malując. Ma patrzeć, a więc to 'spojrzenie' obrazu jest najważniejsze”.

– JACEK SEMPOLIŃSKI

„Otwarty mózg” z 2008 to jeden z „obrazów patrzących”, które stały się tematem dużej wystawy prac artysty, jaka miała miejsce w Krakowie w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w 2017. We wstępie do wystawy Anna Król w taki sposób określała twórczość Sempolińskiego: „Jego malarska wypowiedź jest totalna, wszechogarniająca, pozornie kusi otchłanią, a obrazy patrzą na nas znad otchłani. Podziurawione płótna, gwałtownie pokreślone ich powierzchnie, niemal dalekowschodnio uproszczone gesty przyciągają naszą uwagę, nasz wzrok, wręcz przykuwają, zamieniając się z nami miejscami”. Ich autor porusza tematy egzystencjalne, zadające pytania o tożsamość. Twórczość Sempolińskiego nigdy nie była przyjemna ani łatwa w odbiorze, choć jej styl z biegiem lat ulegał zmianom. Tworzył abstrakcje, inspirował się muzyką i architekturą. Zmiany w sposobie malowania Sempolińskiego, które można było zauważyć z biegiem lat, wyraziście nakreśliła Maria Poprzęcka: „Białe, prawie nieskalane, o widocznym grubym splocie płótna. Na jaśniejącej bieli mocno kreślone linie. Kreślone jednym ruchem. Jednym pociągnięciem pędzla, na ile starczy farby, która to ocieka, to jej resztki wcierane są siłą. Owe linie – co jest zupełną nowością malarstwa Sempolińskiego – są czytelnymi znakami. Te znaki to litery i cyfry. Litery łacińskie i hebrajskie. Cyfry arabskie. Bardziej lub mniej wyraźne, ale rozpoznawalne (w: materiały promocyjne do wystawy „Jacek Sempoliński. Obrazy patrzące”, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków, 2018).



51

HILARY KRZYSZTOFIAK

(1926 - 1979)

„Wierzba”, 1973 r.

olej/ptótno, 100 x 80 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Hilary | 73'

sygnowany i opisany na odwrociu na blejtramic: 'HILARY

| 6 | 22'

estymacja: 16 000 - 22 000 PLN †

3 800 - 5 200 EUR

LITERATURA:

- Hilary (Hilary Krzysztofak) 1926 - 1979 Malarstwo i rysunek, [opr.] Hanna Kotowska-Bareja, Elżbieta Zawistowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1997, s. 43 (il.)

„Drapieżność, atakowanie tradycyjnej mentalności, penetrowanie mroków podświadomości, ukazywanie świata groźnego, niepokojącego, pełnego namiętności, ukrytych znaczeń i niedomówień – wszystko to są, jeśli chodzi o treść, elementy jego nadrealistycznych wizji rozgrywających się gdzieś na pograniczu świata codziennego i świata snu, czy też poetyckiej baśni. Klimat nocnych koszmarów zmieszany z nastrojem sennego marzenia, z którego jednak nie budzimy się z uczuciem przerażenia, a raczej utraty czegoś, co niepokoiło, ale piękne”.

– WŁODZIMIERZ ODOJEWSKI





Hilary Krzysztofak na tle prezentowanego w katalogu obrazu. Fot. z archiwum Krystyny Hilary



Hilary Krzysztofiak jest artystą, który pomimo swego konsekwentnego odrzucania norm narzucanych artystom przez reżim komunistyczny, a także niemały sukces, jaki odniósł w Niemczech i Stanach Zjednoczonych, pozostaje autorem wciąż niewystarczająco docenionym w rodzinnym kraju. Jego twórczość, na którą składają się cykle, których tematyka, jak i aspekt formy oscylują wokół konkretnych zjawisk i rozwiązań warsztatowych. Hilary Krzysztofiak tworzył w opozycji wobec wytycznych władz politycznych, ale także modnych podówczas tendencji, jednocześnie nie poszukiwał rewolucyjnie nowej formy czy treści. Był przeświadczony, że malarstwo, wraz z całą swoją wielowiekową tradycją, wciąż jest na tyle aktualne i sprawne, by móc wyrażać zamysł artysty niezależnie od czasów, w którym przyszło mu żyć.

Danuta Wróblewska zauważyła, że stosowana przez niego paleta barwna, bardzo czysta, intensywna i jednocześnie organizująca kompozycję płótna, świadczyła o niezwyklej radości, jaką malarz czerpał z tworzenia, a także o jego wrażliwym i radosnym zachwycie nad światem (Danuta Wróblewska, Hilary. Malarstwo, wstęp katalogu do wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa 1991). Hilary w notatkach zanotował, że tworzenie jest koniecznością artysty, która pozwala mu na nowo odrywać reguły rządzące malarskimi technikami, zrywać z przyzwyczajeniami w sposobie myślenia i jednocześnie dążyć do kreowania pojęć i coraz to nowszych form. Tym samym spod pędzla nie wychodzi jeden obraz, a cały jego światopogląd oraz osobowość.

W twórczości Hilarego można wyodrębnić kilka etapów, a prezentowaną pracę zaliczyć do tak zwanych obrazów roślinnych stworzonych w latach 70., czyli po wyjeździe artysty z Polski, kiedy to powstały kolejne dwie podgrupy dzieł. Pierwszą stanowią te płótna, których dominantą jest pojedyncze drzewo, do drugiej zaś zalicza się te, na których oddane zostały kłębowiska pnączy rozprzestrzeniające się na całe płótno. Według Jana Zielińskiego drzewa w ujęciu Hilarego zawsze mają wymiar mityczny, nie są wyrwanym, przypadkowym motywem, ale funkcjonują na zasadzie symbolu, który ma nasuwać skojarzenia z biblijnymi opowieściami (Drzewo Poznania), mitologicznymi historiami i pradawnymi wierzeniami (Jan Zieliński, Hilary: obraz albo świat cały, [w:] Hilary. Malarstwo i rysunek, [red.] Hanna Katkowska-Bareja, Elżbieta Zawistowska, Warszawa 1997, s. 27). W obrazie zatytułowanym „Chrystus” z 1966 roku ciało Boga zlewa się guzłowatymi gałęziami, które następnie rozwidlają się, tworząc sieć drobnych pędów. Z kolei w „Drzewie Zielonym” drzewo nawiązuje zarówno do ukrzyżowania, człowieczeństwa Jezusa, ale i do biologicznej płodności. Wizerunki te potwierdzają wiarę artysty w ciągłość i ważność pewnych tematów powracających na przestrzeni dziejów w każdym zakątku świata, a także przekonanie o istnieniu repertuaru motywów wspólnych wszystkim ludzkim zbiorowościom.

Artysta nie maluje drzew w sposób realistyczny, wyobcowuje je ze znanego widzowi pejzażu i osadza w odrealnionych przestrzeniach, „na tle kosmicznym”, otaczając je kulistymi formami, które zarówno nawiązują do mandali, przedstawień sfer niebieskich znanych ze średniowiecznych i renesansowych rycin. Z rzadka zaś wyrastają też z przestrzeni udomowionych, z szuflad i kątów. Zawsze są to formy krule, przypominające nerwowe tkanki, które rozprzestrzeniają się podskórnym w każdym z nas, tworząc nasz świat emocjonalny i duchowy.

52

EWA KURYLUK

(ur. 1946)

„Dwa pejzaże”

akryl/płyta, 59 x 37 cm
sygnowany p.d.: 'EWA.K.'
na odwrociu opis pracy w języku angielskim z Richard
Bradley Atelier oraz nalepka z Woodstock Gallery

estymacja: 14 000 - 18 000 PLN †
3 300 - 4 200 EUR

WYSTAWIANY:

- Malarstwo i grafika, Woodstock Gallery, Londyn, 8.-27.06.1970

„Życie to teatr i cyrk, arabeska i makabreska. łowimy
na wędkę sny i komplementy, ulegamy akrobatyce
zmysłów i hormonów”.

– EWA KURYLUK

Ewa Kuryluk, choć ukończyła warszawską Akademię Sztuk Pięknych, za najistotniejszą część swojej artystycznej edukacji uznawała studia z historii sztuki pod kierunkiem profesora Mieczysława Porębskiego. To właśnie z dogłębnej świadomości artystyczno-historycznej młodej adeptki sztuki wynikała forma jej prac powstających na przełomie lat 60. i 70. W sposób szczególny artystka interesowała się renesansową sztuką włoską i wiedeńską secesją, które poznała bardzo dobrze dzięki swoim licznym podróżom po Europie.

Tuż po odebraniu dyplomu w 1970 roku miała miejsce pierwsza zagraniczna wystawa artystki w londyńskiej Woodstock Gallery. Zagranicznej widowni zaprezentowano szereg obrazów, akwafort oraz litografii, świadczących o dużej wiedzy warsztatowej młodej artystki. Prace Kuryluk zachwycają estetyczną wrażliwością, ale także pogłębioną autoanalizą stanów emocjonalnych. Drugim obszarem jej artystycznych poszukiwań jest przyroda. Z zainteresowania związków człowieka z naturą, braterstwa ze zwierzętami i światem roślin, narodziły się „człokopejzaże”, które z pogodnych wizji zaczęły ewoluować ku przedstawieniom rodem z nocnych koszmarów i napiętnowanych dramatycznymi doświadczeniami zakamarków ludzkiej psychiki. Prezentowany na aukcji praca zatytułowana „Dwa pejzaże” odnosi się właśnie do tych dwóch obszarów jej zainteresowań: umiłowania natury i potrzeby zgłębienia ludzkiej psychiki.



53

WŁADYSŁAW HASIOR

(1928 - 1999)

"Kapliczka domowa z Brukseli", 1990 r.

ceramika szklwiona, drewno, wełna, 70 x 40 x 15 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '70 x 40 x 15 | Hasior |
Zagraniczka | Kapliczka | Domowa | z Brukseli | 1990 | HW'

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †
4 700 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska





„Ktoś zapytał Hasióra, z czego tworzy. 'Z wyobraźni' – odpowiedział. Potężna jego fantazja wypowiada się w niezliczonych drobnych odkryciach i w wielkich zamierzeniach artystycznych. Powaga i głębia ideowego przesłania, potrzeba integracji społecznej, kapłański wręcz wymiar sztuki Hasióra po szekspirowsku splatają się z komedią istnienia. Czarny humor, groteska, szyderstwo, satyra, dowcip artystycznej niespodzianki, pogodny żart przenikają całe jego dzieło” (Hanna Kirchner, O Hasiórze – po latach, [w:] Władysław Hasiór. Europejski Rauschenberg?, [red.] Józef Chrobak, katalog wystawy, MOCAK, Kraków 2014, s. 32).

Motyw kapliczki był mocno akcentowany w twórczości Władysława Hasióra, który wykonał szereg realizacji pod tym samym tytułem. Ważnym źródłem inspiracji dla autora były fotografie. Artysta nie rozstawał się z aparatem fotograficznym, był zarazem dokumentalistą, jak i kolekcjonerem widoków Polski – takich, jakimi jawiła się poza dużymi miastami. Artysta wykonał cykl „Sztuka powiatowa”, na który składało się 16 tysięcy slajdów. Hasiór utrwalił na nich domy polskiej prowincji lat 60. oraz 70. Kolekcja była niezwykła, ponieważ artysta starał się uchwycić rzeczowość w jej całokształcie. Na slajdach utrwalił wszelkie elementy składające się na środowisko prowincjonalne – kosze na śmieci, nagrobki cmentarne, witryny mijanych sklepów czy krasnale w ogródkach. Ważną częścią cyklu był także kapliczki. Artysta udokumentował różnorodność ich wyglądu, ale także kreatywność ich twórców. Za pomocą fotografii opowiadał historie o niezwykłej ludzkiej potrzebie upiększania życia codziennego, która przejawia się w trywialnych jej składnikach.

W podobny sposób Hasiór traktował wychodzące z jego pracowni asamblaże. Te niesamowite kompozycje, z pogranicza malarstwa, rzeźby, architektury oraz rzemiosła artystycznego, to połączenia religijnych tematów oraz form z kiczem. Składnikami trójwymiarowych wyrobów były przedmioty odrzucone przez społeczeństwo – plastikowe laleczki, kawałki blachy, materiałów czy przedmiotów użytkowych. Artysta za pomocą swoich realizacji prowadził nieustający dialog z polską rzeczywistością oraz tradycją, który nie był pozbawiony ironii oraz nierzadko drwiny.

W centrum zaprezentowanej „Kapliczki domowej z Brukseli” artysta umieścił Matkę Boską w śnieżnobiałej sukni. Niewielkich rozmiarów figurka, usytuowana na postumencie, została zaprezentowana na tle beżowego materiału. Artysta często powracał do motywu kapliczki, a w centrum kompozycji umieszczał różnorodne elementy – od figurek Matki Boskiej po baranki. W przypadku eksponowanego asamblażu nazwa „Kapliczka domowa z Brukseli” może nawiązywać do pierwszych podróży zagranicznych, jakie odbył artysta. Hasiór, jeszcze jako student Akademii Sztuk Pięknych, podróżował wraz z kolegami. Grupa odwiedziła Berlin, a następnie Brukselę i Antwerpię.

Choć uznawane za obrazoburcze, dzieła Hasióra nigdy nie miały na celu prowokować. Jak sam twierdził w 1997: „Posądzanie mnie o świadome prowokacje artystyczne samo w sobie jest prowokacją pod moim adresem. Nigdy, powtarzam, nigdy nie wykonałem żadnego eksponatu z intencją prowokacji. Nie miałem w sobie nic z natury szturmowego wynalazcy, tworzącego ze świadomością, że jest w awangardzie. (...) Koncentrowałem się wyłącznie na dramacie ludzkim czy dramacie natury i przyrody. Liczyła się dla mnie, i liczy nadal, ekspresja, nie ta fryzjersko-kosmetyczna, sztucznie wymyślona, ale naturalna i autentyczna. Jeżeli natomiast tworzyłem prace, przy których się nie zasypia, to znaczy, że coś mi się udało, że nie pozostałem obojętny” (Władysław Hasiór w rozmowie z Piotrem Sarzyńskim, Jestem powiatowym plastykiem, „Polityka” 1997, nr 21 [2090], s. 58-60).



Władysław Hasiór, „Kapliczka Błękitnej Nadziei”, 1991, asamblaż,
fot. Marcin Koniak, kolekcja prywatna

54

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI
(1929 - 2005)

Bez tytułu, 1972 r.

olej/plyta pilśniowa, 62 x 73 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'BEKSIŃSKI 1972'

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN †
28 000 - 37 300 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- Agra-art, 2009
- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

- Tadeusz Nyczek, Zdzisław Beksiński, Warszawa 1989, poz. 16, s. 52 (il.), cz-b. powtórzona na wewnętrznej stronie okładki
- Beksiński. Photographies, Dessins, Sculptures, red. Piotr Dmochowski, Peintures, Paris 1991, poz. 379, s. 293 (il.)
- Beksiński 2, [red.] Joanna Kufakowska, Olszanica 2002, (il.)





Zdzisław Beksiński, Autoportret, 1956-57 r.

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

– ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

„Natura jest ohydna! Las bym pewnie zaakceptował, pod warunkiem, żeby wyciąć te cholerne drzewa, wyasfaltować wszystko, postawić McDonalda, sklepy i kino, fotografa z niedźwiedziem... No i postoje taksówek, a już las stałby się miłym miejscem do zaakceptowania”.

– ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

Zdzisław Beksiński malarstwu olejnemu poświęcił się całkowicie w latach 70. XX wieku. Według Henryka Wańka właśnie oddanie się tej dziedzinie sztuki zagwarantowało Beksińskiemu sławę i uznanie: „Kontrowersyjną popularność Beksiński zawdzięcza wyłącznie swemu malarstwu. To różni go od większości popularnych artystów, którzy do swego artystycznego dorobku, aby utrwalić się w świadomości publicznej, muszą dorzucić jakieś zasługi towarzyskie, bywać w telewizji, udzielać wywiadów. Nawet kompletny analfabeta postawiony przed dziełem Beksińskiego musi to zauważyć: skrajną doskonałość warsztatu artystycznego i zaskakującą osobliwość treści. Nie chodzi przy tym o to, że zaskakują pomysły okrutne czy prowokujące idee. Na wszelkie sugestie, że rozpowszechnia trwogę i lęk, Beksiński odpowiada przecząco, choć czasem zdaje się to robić z przekory. Ale uwierzmy mu. Dlaczegoż by nie wierzyć artyście? I uznajmy, że w sztuce nie ma miejsca na propagandę strachu i okrucieństwa. A nawet – że właściwie sztuka może nas uwalniać spod władzy wszystkich okropności, jakich nam nie szczędzi samo życie” (Henryk Waniek, *Lęki epoki*, „Panorama” 1981, nr 43).

Obraz prezentowany na aukcji pochodzi z 1972 roku i wykazuje cechy typowe dla wczesnego malarstwa Beksińskiego. Widzimy obraz fantastycznego, wynionego świata, wymagowanego krajobrazu zatrzymanego pomiędzy realnością i ułudą. Utrzymany w kolorach ochry i błękitu jest mniej mroczny niż późniejsze prace, jednak zawiera podobną dozę niepokoju i tajemnicy. Wylaniające się z chmur, niemalże płynące w powietrzu budynki artysta namalował ze znajomością sztuki architektonicznej. Beksiński był z wykształcenia inżynierem architektem, przez kilka lat pracował nawet w zawodzie.

Artysta po mistrzowsku operował warsztatem malarskim, dzięki któremu tworzył niepowtarzalną aurę emanującą z jego dzieł. Jak pisała Dorota Szomko-Osękowska: „Widz zostaje wciągnięty w wizyjność tych przedstawień, ukazujących metafizyczne pejzaże, fantastyczną architekturę, wylaniające się gdzieś fantomy postaci. W obrazach współgrają brzydota i piękno, tragizm i persyflaż, biologizm i metafizyka. Ten dualizm wydaje się być artyście potrzebny do wytworzenia niejednoznacznej, niepokojącej atmosfery. Doskonały warsztat, idealnie płaska faktura wywołują wrażenie niemal graficzności tych dzieł” (Dorota Szomko-Osękowska, <http://www.muzeum.sanok.pl/pl/zbiorzy/zdzislaw-beksinski/malarstwo>).

55

JERZY DUDA GRACZ

(1941 - 2004)

“Porozumienie wstępne”, 1986 r.

olej/płyta pilśniowa, 42,5 x 32 cm
sygnowany, datowany i opisany l.g.: ‘DUDA GRACZ 1097/86.’
na odwrociu autorska nalepka z opisem pracy: ‘DUDA GRACZ | TYTUŁ:
OBRAZ 1097 / STUDIUM / POROZUMIENIE WSTĘPNE / TECHNIKA:
OLEJ, PŁ PILŚN | WYMIARY: 42,5 X 32 | SYGN. DUDA GRACZ | ROK
1986 / NR. KATAL. AUTOR. 1097 | UWAGI: 1 WERNIKS. VI.‘87’
na odwrociu naklejka wystawowa w języku rosyjskim z Moskwy
opisany na odwrociu na blejtramicie: ‘37.300.000 (14.700) | IX/94’

estymacja: 45 000 - 60 000 PLN †
10 500 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Jerzy Duda Gracz - malarstwo (1968-1986), Centralny Dom Artysty Plastyka,
Moskwa, 1987

DUDA GRACZ-1097/86.

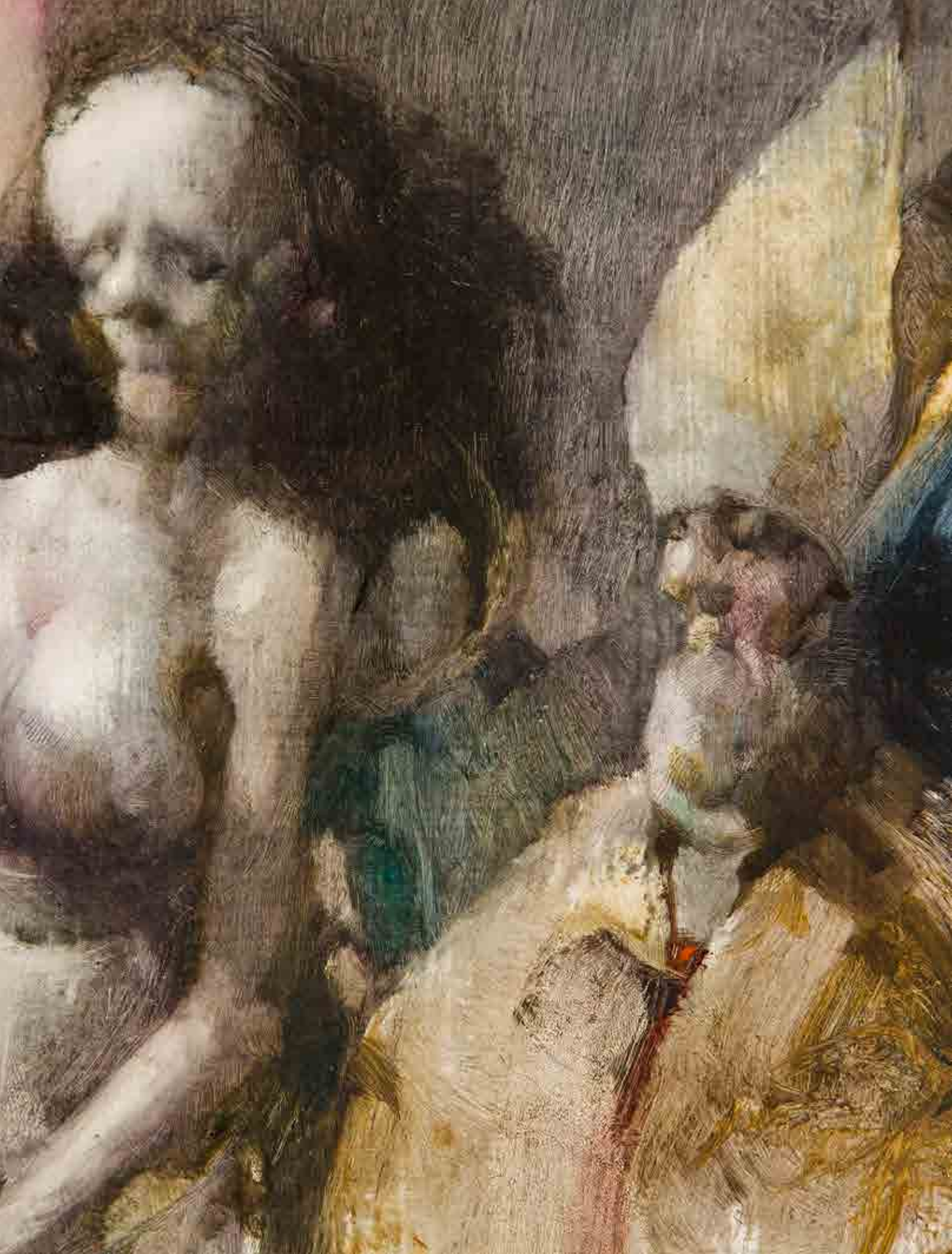


Jerzy Duda-Gracz uważany jest za naczelnego satyryka polskiego malarstwa. Od początku twórczości malował w stylu, który trudno porównać do jakiegokolwiek nurtu czy prac innego artysty. Z jednej strony był kontynuatorem realistycznego malarstwa dziewiętnastowiecznego i tradycji symbolizmu, z drugiej – jego przedstawienia są poddane groteskowej deformacji, nacechowane gorzką refleksją nad współczesnością.

Artysta był bacznym obserwatorem życia na polskiej prowincji, przy czym jego obrazy nigdy nie prezentowały swojskiej idylli, ale bezlitośnie obnażają i obśmiewają ludzkie słabości, zacierzwienia i przywary. Duda-Gracz znany jest z cykli scen rodzajowych i portretów, był też malarzem zafascynowanym pejzażem, który przewija się w większości jego obrazów. Choć jego charakterystyczne wizje mają swoje korzenie w wyobraźni, uważny widz może odczytać znajome motywy, zapożyczone m.in. z historii i religii. Szczególnie istotny wątek religijny u Dudy-Gracza jest zaczerpnięty zarówno z tradycji żydowskiej, jak i ikonografii chrześcijańskiej. Fascynował go nie tylko obrządek katolicki w prowincjonalnym ujęciu, ale też niewyjaśnione zagadnienia ze sfery sacrum. Artysta jednocześnie podchodził do religijności satyrycznie i był zafascynowany tajemnicą wiary i mistycyzmem. Portrety trumienne, wielokrotnie pojawiające się motywy ukrzyżowania i piety świadczą o wpływie, jaki wywarło na artyście dzieciństwo spędzone pod Jasną Górą. O swoim związku z rodzinnym miastem artysta mówił: „...Częstochowa była na swój sposób dobra i na swój sposób piękna. Dlatego pozostała moja - nigdy się jej nie wstydzilem i nie zaparłem, bo ona przecież jest we mnie. Noszę ją w sobie, co udowadniam światem moich obrazów. Zawsze byłem jej, dlatego nie wracam do niej jak syn marnotrawny, lecz jak stary, sentymentalny włóczęga, który po latach miałby ochotę wtulić się w ramiona pierwszej miłości, nie pamiętając żadnych okaleczeń serca i duszy. Wracam do niej, ujawniając swoje przywiązania i swój prowincjonalizm, chociaż jest to przyznanie może spóźnione i trochę anachroniczne, bo nie przystające do błyskawicznie zmieniającej się dzisiaj Częstochowy.”

Swoją warsztat malarski Duda-Gracz oparł o fascynację twórczością takich mistrzów polskiego malarstwa, jak Józef Chełmoński, Maksymilian Gierymski czy Jacek Malczewski. Artysta malował cienkimi warstwami farby, akcentując ślady pędzla, przy każdym cyklu malarskim stosując indywidualne rozwiązania kolorystyczne: od ostrych kontrastów po barwy pastelowe. Postacie ludzi są zazwyczaj zdeformowane, jak w przypadku prezentowanej pracy. Groteskowe przedstawienia postaci spotykają się w obrazach Dudy-Gracza z wiernie oddanym pejzażem – to połączenie sprawia, że prześmiewcze ujęcie ludzi jest u artysty jeszcze tak bardzo dobitne.





56

JERZY DUDA GRACZ

(1941 - 2004)

„Sztafeta”, 1990 r.

olej/plyta pilśniowa, 52,3 x 42 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.:
‘DUDA GRACZ 1395/90’

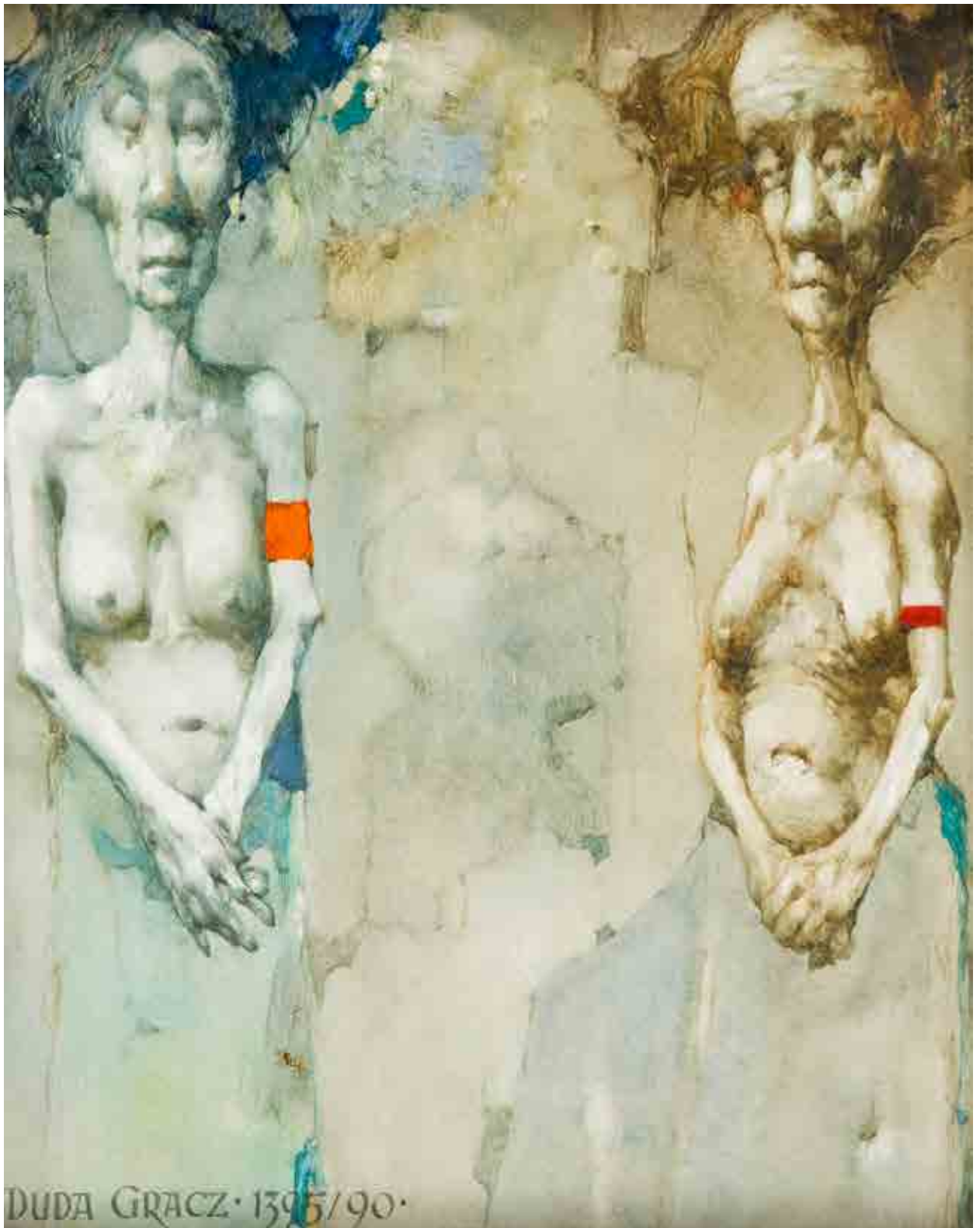
na odwrociu autorska nalepka z opisem obrazu: ‘OBRAZ 1395/KAPRYS
POLSKI | -SZTAFETA | OLEJ, PŁ. PILŚŃ | 52,5 x 42 cm | DUDA GRACZ |
1990/NR KATAL. AUTOR. 1395 | 1 WERNIKS. VIII/91’

estymacja: 45 000 - 60 000 PLN †

10 500 - 14 000 EUR

„Częstochowa była na swój sposób dobra i na swój sposób piękna. Dlatego pozostała moja - nigdy się jej nie wstydziłem i nie zaparłem, bo ona przecież jest we mnie. Noszę ją w sobie, co udowadniam światem moich obrazów”.

- JERZY DUDA-GRACZ



57

MAREK SAPETTO

(ur. 1939)

„Manekin”, 1974 r.

akryl/plótno, 81 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'M.Sapetto 74'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

„Manekin” | 81 x 65 cm | akryl | 1974 r. | Marek Sapetto | Warszawa'

estymacja: 5 000 - 8 000 PLN †

1 200 - 1 900 EUR

„Programowo założona przedmiotowość i wiara w społeczne oddziaływanie sztuki wpływają na ekspresję mojej twórczości. Nadawanie dominanty i uporządkowanie znaczeń, rzeczy, przedmiotów, idei jest dla mnie równoznaczne z kreowaniem”.

– MAREK SAPETTO

Twórczość Marka Sapetty zaliczana jest do nurtu nowej figuracji. Razem z Wiesławem Szamborskim, z którym wystawiał swoje prace, był zaliczany do głównych reprezentantów tego nurtu w latach 70. Artystów łączyły artystyczne idee oraz aspiracje. Obydwóch interesowała sztuka przestawiająca, operująca niezwykle dobitnym wizerunkiem figury ludzkiej lub przedmiotów, obieranych przez malarzy za bohaterów swoich płócien. Zarówno Sapetto, jak i Szamborski stawiali sobie za cel, by wychodzące z ich pracowni obrazy były przede wszystkim antyabstrakcyjne oraz antyimpresjonistyczne. Jednak artyści nie skupiali się jedynie na formie. Ważnym aspektem twórczości Sapetty był fakt, iż pragnął on, by jego przedstawienia miały charakter zaangażowany oraz by w wręcz publicystyczny sposób komentowały otaczającą nas rzeczywistość.

Ważnym środkiem wyrazu artystycznego dla Sapetty jest kolor. Artysta przykłada dużą wagę do ekspresyjności barwy. Kolory w swoich kompozycjach nakłada na zasadzie kontrastów za pomocą płaskich plam barwnych. Niejednokrotnie przedstawione przedmioty czy postacie ludzkie dla większego wyodrębnienia obwiedzione zostają czarnym ostrym konturem. Pomimo wyboru agresywnej wręcz kolorystyki płótna Sapetty charakteryzują się aurą niedopowiedzenia oraz enigmatyczności. Malarz stara się ukazywać nieupiękuszony świat oraz zwracać uwagę widza na ludzkie przywary oraz małości.



58

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

(1924 - 2016)

Kompozycja

olej/ płótno, 81,5 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN †
2 800 - 4 200 EUR

„Mam w głowie obrazy zrobione przez lepszych
ode mnie – to eliminuje potrzebę korzystania
z modela”.

– WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

Ciała, które malował na swoich obrazach, odtwarzał z pamięci. Nie chciał pracować z modelkami, ponieważ twierdził, że obecność w pracowni innej osoby zakłócałaby skupienie, które uważał za niezbędne do powstania dzieła. A tak subtelne i wrażliwe malarstwo wymagało skupienia absolutnego. Cechujące je delikatność, pastelowe przygaszone barwy i nienaganny sposób prowadzenia pędzla widać doskonale w pracy „Kompozycja” prezentowanej na aukcji. „Sugerowany” kobiecy akt zawiera w sobie czułość i pewną dawkę tajemnicy, co zauważył w 1980 Tadeusz Marciniak, pisząc o malarstwie Jackiewicza: „Władysław Jackiewicz (...) wprowadza odbiorców we własny intymny świat odczuć, przemyśleń, fascynacji. Jednak ta zgoda na przekroczenie i wejście do owego sanktuarium artysty jest w pewnym sensie zwodnicza i pozorna. Twórca zdecydowanie opuszcza każdego gdzieś w połowie drogi, zostawia samego sobie w obliczu nieznanego i tajemnicy, której sam do końca nie może rozwikłać, zrozumieć, dopowiedzieć. Ową frapującą tajemnicą i zagadką jest forma ciała ludzkiego, ciała kobiety, życie...” (Tadeusz Marciniak, wystawa w Landesmuseum, Bremen 1980, Biuro Wystaw Artystycznych, Zielona Góra).



59

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ

(ur. 1948)

„Bliźniaczk”, 1988 r.

akryl/plótno, 134 x 188 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ŁUKASZ
KOROLKIEWICZ | "BLIŹNIACZKI" | IX 1988'

estymacja: 80 000 - 120 000 PLN †

18 700 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Jestem wpychany w szufladkę fotorealizmu, niektórzy piszą nawet o hiperrealizmie, co jest dosyć śmieszne i nieprawdziwe. Wystarczy popatrzeć na obrazy prawdziwych hiperrealistów, o co w nich chodzi, jak one są robione. Moje obrazy są właściwie tradycyjne”.

- ŁUKASZ KOROLKIEWICZ



Łukasz Korolkiewicz ze zwykłego człowieka czyni bohatera swojej sztuki. Do asortymentu ulubionych tematów autora należą sceny prywatne oraz prozaiczne. Ważną częścią jego twórczości stanowią sceny oraz wspomnienia związane z dzieciństwem. Dodatkowo, częsty motyw to rozbudzona wiosenna zieleń. Realizacje autora nie są jednak jednoznacznie radosne i bez troskie. Są nasycone osobliwą poetyką, melancholią oraz ogarniającą pustką. Artystę bardziej niż konkretne motywy interesowała atmosfera oraz nastroje obrazów. Sceny, które odwarza na swoich płótnach malarz, uwodzą, ale jednocześnie budzą niepokój poprzez aurę tajemniczości i nieodpowiedzenia.

W podobnym tonie został utrzymany zaprezentowany obraz „Bliźniaczki” z 1988. Bohaterkami sceny są dwie dziewczynki ubrane w pastelowe kolory, nachylające się nad sadzawką pełną ryb. W tej idyllicznej sceny można dostrzec pomnik przedstawiający mężczyznę, ledwo dostrzegalny wśród bujnej zieleni parku. Artysta w typowy dla swojej twórczości sposób zderza ze sobą pozorną bez troskę z tym, co tajemnicze oraz niepokojące.

Korolkiewicz studiował w latach 1965-71 na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie dyplom uzyskał w pracowni Stefana Gierowskiego. Niedługo po zakończeniu studiów rozpoczął pracę na macierzystej uczelni. Na samym początku swojej kariery tworzył przede wszystkim w nurcie abstrakcji. Już wtedy jednak można było dostrzec wątki, które z czasem stały się kluczowe dla artysty. Na płótnach Korolkiewicza od początku pojawiały się wieloznaczne tajemnicze sceny, na których można było dostrzec zarysy wnętrza czy przedmiotów. W latach 1973-75 Korolkiewicz sporo podróżował. W trakcie zagranicznych wojaży jego uwagę przykuły m.in. dokonania Davida Hockneya, brytyjskiego malarza, często inspirowanego się fotografiami. Korolkiewicza zafascynowała możliwość wykorzystywania fotografii w warsztacie malarskim. Odiąd aparat staje się narzędziem, za pomocą którego artysta utrwała chwile oraz zdarzenia, aby następnie częściowo odwarzać je za pomocą pędzla. Autor nieraz wykorzystywał utrwalone obrazy jako podstawy własnych kompozycji. W efekcie sceny odwarzone na płótnach pełne są załamań świetlnych tak charakterystycznych dla medium, jakim jest fotografia. W 1977 Korolkiewicz zaprezentował pierwsze obrazy fotorealistyczne, których głównym tematem były ogrody oraz wnętrza.

Artysta podkreślał jednak, że bardziej niż to, co widoczne i rozpoznawalne, interesuje go atmosfera. Jak opowiadał sam Korolkiewicz: „Maluję w taki sposób, że być może właśnie więcej mam wspólnego z malarzami przelomu XIX i XX wieku niż ze współczesnymi, na przykład fotorealistami. Przez to często nie uchodzę w ogóle za tzw. malarza nowoczesnego. Taki malarz z reguły posługuje się dosyć płaskimi formami, bardzo uproszczonymi. To są obrazy trochę planszowe. Ja nie bardzo je lubię, ponieważ one przedstawiają na powierzchni tylko to, co przedstawiają. Nie ma w nich, przynajmniej dla mnie, jakiejś drugiej czy trzeciej warstwy, którą się zauważa dopiero po dłuższej kontemplacji. W moich obrazach takie rzeczy są. Staram się jeszcze w taki „staroczesny” sposób patrzeć na świat i moja materia malarska na obrazie jest właściwie bardzo tradycyjna” (Łukasz Korolkiewicz, Prof. Łukasz Korolkiewicz: Staram się patrzeć na świat w sposób „staroczesny”, 16.05.2018, dostęp: <https://www.polskieradio.pl/8/3869/Artykul/2121895,Prof-Lukasz-Korolkiewicz-staram-sie-patrzec-na-swiat-w-sposob-staroczesny>).





60

MAREK SOBCZYK

(ur. 1955)

“Wielbłądzica Dżudda (Korewolucja)”, 2006 r.

tempera żółtkowa/plótno, 125 x 136 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'MAREK SOBCZYK 2006 | WIELBŁĄDZICA | DŻUDDA |
[KOREWOLUCJA] | 125 x 136 cm | temp. jajkowa'

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †
4 700 - 7 000 EUR

Marek Sobczyk odebrał dyplom warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, który realizował w pracowni Stefana Gierowskiego. Artysta, wraz z pięcioma innymi malarzami, był członkiem stycznej Grupy – związku niezwykle indywidualnych osobowości, połączonych nie tyle programem co sposobem postrzegania rzeczywistości.

W twórczości Sobczyka dopatrywano się emanacji postaw i sposobu ekspresji charakterystycznych dla dekady lat 80., jego twórczość wyrastała z buntu przeciwko polityce PRL, szarżyny ówczesnego życia, konwencji i mód panujących w sztuce. Także jego prace powstałe już po upadku komunizmu wciąż charakteryzują się dominacją tematów odnoszących się do palących, współczesnych kwestii. Malarstwo to bazuje przede wszystkim na obserwacji i trafnych spostrzeżeniach, zestawianych ze sobą na zasadzie skojarzeń.

W dobie skomercjalizowania sztuki i pewnego populizmu Sobczyk konsekwentnie tworzy figuratywne obrazy, świadomie ignorując konwencje realistyczne, ale i samą estetykę. Stylistyka prezentowanego dzieła nawiązuje do grafiki użytkowej, projektów billboardów, plakatów. Zarówno sam wizerunek wielbłąda, mimo iż dwugarbnego, a także sformułowanie napisu, znajdującego się w dolnej partii obrazu, nawiązuje do estetyki opakowań, w tym przypadku przede wszystkim paczek papierosów znanej marki. Słowo korewolucja jest terminem ukończonym przez artystę przy okazji wystawy zorganizowanej w 2013 roku, której towarzyszyło hasło: „Zwierzę pomaga człowiekowi korewoluować, ale nie do końca wiadomo, czy to się dobrze dla gatunku homo sapiens skończy”. Słowo to ma początek w terminie koewolucji, oznaczającym ewolucję dwóch lub większej liczby gatunków, z których w każdym zachodzi stopniowe dostosowanie do pozostałych. W odniesieniu do ludzi wyciąganie szyi kojarzy się z bacznością obserwacją lub podglądactwem, zaś garb z mozolnym i wycierczającym przepracowaniem. W tym kontekście pracę można odczytywać jako krytykę współczesnego człowieka, który w toku ewolucji nabiera cech zwierzęcych, o zdecydowanie negatywnym wydźwięku.



KOREWOLUCJA

PODŁUŻONA, WYCIĄGNIĘTA SZYJA

PODWOJONY, ZDUBLOWANY GARB

61

KIEJSTUT BEREŻNICKI

(ur. 1935)

„Przeistoczenie”, 1974 r.

olej/ płótno, 80 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.:

‘1974 KBereżnicki | Przeistoczenie’

na odwrocie naklejka wywozowa oraz naklejka domu aukcyjne Agra Art

estymacja: 15 000 - 25 000 PLN †

3 500 - 5 900 EUR

„A jeżeli chodzi o pytania o sens życia, rozważania egzystencjalne, to jeśli są, to w każdym obrazie niezależnie od tematu. Są w czasie, który został zawarty w materii obrazu. Tam jest ukryta cała ludzka bieda, zagadka życia, dla której nie ma prostej odpowiedzi czy rozwiązania. Zawsze będziemy skazani na świat człowieczy i wszystkie ograniczenia, jakie się z tym wiążą. Tutaj właśnie musimy szukać sensu, ładu i bogactwa”.

– KIEJSTUT BEREŻNICKI



Sztuka Kiejstuta Bereźnickiego to nieustanny dialog ze sztuką dawną oraz jej mistrzami. Artysta w latach 60. malował przede wszystkim martwe natury. W latach 70. zaczęły pojawiać się w jego twórczości elementy scen chryzologicznych oraz pasyjnych. W kolejnej dekadzie natomiast malarz rozpoczął pracę nad serią obrazów, których bohaterami były chorągwie oraz postacie i elementy związane z karnawalem. Podobny temat artysta podejmuje w zaprezentowanym „Przeistoczeniu”. Przedstawiona scena przypomina karnawałową zabawę, w trakcie której uczestnicy zakładają maski, przebrania oraz przeistaczają się w aktorów. Zarówno kozioł, jak i postacie ludzkie poprzez płaską plamę barwną oraz uproszczenia w sposobie przedstawiania sprawiają wrażenie marionetkowych lalek, których maski oraz spiczaste czapki jedynie uwydatniają ten efekt.

Podobnie jak w innych realizacjach to człowiek pozostaje w centrum zainteresowań artysty. Na początku swojej twórczości autor stosował przede wszystkim chłodną paletę barwną, w której przeważały odcienie błękitu. Dopiero z czasem, czego przykładem jest zaprezentowana praca, malarz zwrócił się w stronę ugrów oraz ciepłych czerwieni. Charakterystyczne dla twórczości Bereźnickiego jest także nagromadzenie szczegółów, którymi artysta wypełnia swoje kompozycje. Także w późniejszych realizacjach widoczne są echa horroc vacui, przyświecającego artyście już na początku kariery artystycznej.



62

JACEK SIENICKI

(1928 - 2000)

Portret, 1992 r.

olej/ płótno, 46 x 38 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'JS | XI | 92'

estymacja: 26 000 - 35 000 PLN †

€ 100 - 8 200 EUR

OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat autentyczności

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Portretuję wnętrza pracowni i portretuję siebie,
portretuję kwiaty, wszystkie te rzeczy, które muszę
mieć obok siebie (...). Nadaję piętno obrazowi,
wynikające ze mnie”.

– JACEK SIENICKI

Sztuka Jacka Sienickiego, jak każda twórczość, która na pierwszy rzut oka uderza widza swoją osobnością i nieprzystawalnością do różnorodnych dwudziestowiecznych „izmów”, przekornie domaga się również od tego widza osadzenia w kontekście. Artystę porównywano przede wszystkim do jego nauczyciela, wybitnego kolorysty, Artura Nachta-Samborskiego. Sam Sienicki, pytany o artystów, którzy wywarli największy wpływ na jego twórczość, bez wahania wymieniał ponadto Olę Boznańską oraz Witolda Wojtkiewicza – mistrzów stonowanej, melancholijnej ekspresji. Patrząc na kompozycje Sienickiego nie sposób nie pomyśleć też o Giacomettim i jego monochromatycznych kompozycjach, wyobrażających samotne ludzkie postaci. W sztuce twórcy podobne motywy zajmują pierwszorzędne miejsce. Artysta uprawiał malarstwo w ograniczonej palecie barw, analizując szarości i przygaszone kolory. Dążył do maksymalnej syntezy przekazu. Tematy czerpał z natury: pojedynczej rośliny, pejzażu i najbliższego otoczenia – na przykład wnętrza pracowni, mieszkania. Używając oszczędnie środków malarskich, tworzył obrazy o ogromnym bogactwie materii. Nie zważając na trendy panujące w sztuce, Sienicki przez lata opracowywał swój własny, niepowtarzalny styl. Tło, a raczej otoczenie przestrzenne, nie przejawiało żadnych oznak szczegółów. Określany mianem „malarza osobnego” malował przedmioty „osobne”, oderwane od realnej przestrzeni, w „osobny”, wypracowany przez siebie sposób.



PRZEMYSŁAW BRYKALSKI

(1929 - 1995)

„Le golfe” („Zatoka”), 1991 r.

olej/ płótno, 100 x 101 cm

opisany na papierowej nalepce: 'Le golfe | Zatoka'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'PRZEMYSŁAW BRYKALSKI, 1991, PARIS'

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN †

1 900 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

- dar od artysty
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Przemysław Brykalski. Malarstwo, Galeria Kordegarda, Warszawa, marzec-kwiecień 1994

LITERATURA:

- Przemysław Brykalski. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1994, s. nlb. (il.)

Zaprezentowany obraz „Zatoka” powstał w momencie powrotu Brykalskiego do malarstwa. Jego twórczość pełna była zmian, a także eksperymentów z rodzajami uprawianej sztuki. W latach 40. artysta wstąpił do Grupy Samokształceniowej przy krakowskiej ASP. Do grupy należało już dwóch innych twórców – Andrzej Wróblewski oraz Andrzej Strumiłło. Warto zaznaczyć, że to właśnie Brykalski został modelem do serii „Rozstrzelań” Wróblewskiego. W latach 50. oraz 60. autor zbliżył się w swoim malarstwie do abstrakcji ekspresyjnej. W kolejnej dekadzie na okres około dwudziestu lat odszedł od malarstwa. Ta radykalna decyzja była podyktowana uczuciem wypalenia, do którego przyczynił się ogromny nakład pracy, zarówno fizycznej, jak i emocjonalnej, towarzyszącej artyście podczas tworzenia. W tym okresie artysta oddawał się m.in. projektowaniu, rysowaniu czy fotografii.

Jacek Sempoliński o powstałych w latach 90. kompozycjach Brykalskiego pisał: „Krajobrazy, malarstwo wynikłe z obserwacji natury, jej kontemplacji, przeżycia. Jak to malarz ma zrobić, gdy z prostym wyglądem rzeczy niechętnie miewał związki. Nie lubił koloru branego z obserwacji, „impresjonistycznego”, a zawsze transponował, znajdował brzemienne, „sztuczne”, jak manieryści. Tu przypomnieć można piękne obrazy sprzed lat, którym, mimo że były abstrakcyjne, patronował Zurbarán i Ribera. To przypomnienie jest konieczne, bo one, te właśnie obrazy, można chyba uznać za centralny punkt w dziełach inspiracji i realizacji Brykalskiego. Teraz, po latach, mamy jakby ich echo, ale nie jest to powrót, lecz projekcja wprzód, wydestylowanie esencji, a jednocześnie swobodne i wielkopańskie zwrócenie nas naturze” (Jacek Sempoliński, Mroczny punkt rozjaśnienia, [w:] Przemysław Brykalski. Malarstwo. Painting, [red.] Dorota Wróblewska, Warszawa 1994, s. 5).



64

JUDYTA SOBEL

(1924 - 2012)

“Woodstock”, 1960 r.

olej/plótno, 76,5 x 76,76,50 cm

sygnowany i datowany p.d.: ‘J.SOBEL | 1960’

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘[nieczytelny] Sobel [nieczytelny] | Woodstock 1960/12’

estymacja: 8 000 - 14 000 PLN †

1 900 - 3 300 EUR

Już w roku 1949 w „Zwierciadle” napisano o Sobel, wówczas jeszcze studentce, „jest młodą, utalentowaną malarką”. Artystka w latach 1947-50 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Była jedną z najbardziej cenionych przez Władysława Strzemińskiego uczennic. Na przełomie 1948 i 1949 uczestniczyła w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej, która była zorganizowana w Pałacu Sztuki w Krakowie. Było to niezwykle wydarzenie dla młodziutkiej malarki, jej prace znalazły się wśród płócien takich klasyków, jak Henryk Stażewski, Andrzej Wróblewski czy Alfred Lenica. Już dwa lata później, w 1951, w recenzji jednej z wystaw artystki podkreślono, iż znalazła miejsce w polskim malarstwie. Niedługo potem Sobel wyjechała do Izraela. Pomimo trudnych początków w nowym miejscu, prace autorki szybko zaczęły pojawiać się na licznych wystawach m.in. w 1954 w muzeum w Tel Awiwie czy w 1955 w Muzeum Sztuki Współczesnej w Haifie. Po uzyskaniu stypendium Edwarda A. Normana Sobel udała się do Paryża, a docelowo do Stanów Zjednoczonych.

Na twórczość artystki składają się obrazy olejne, akwarele, rysunki oraz grafiki. Pierwsze realizacje Sobel powstawały pod wpływem dokonań Władysława Strzemińskiego. Dopiero potem, w latach 50. oraz 60., malarka obrała bardziej niezależny kierunek. Rodzime inspiracje zastąpiła fascynacja globalnymi kierunkami XX wieku. Artystka najczęściej podejmowała tradycyjne tematy krajobrazu, martwej natury oraz wnętrz, ale poprzez ekspresyjną formę oraz bogatą, kontrastową kolorystykę nadawała im niezwykle żywy charakter.



65

EDWARD DWURNIK

(1943 - 2018)

"Czarne Tulipany", 1991 r.

olej/ptótno, 114,5 x 147 cm
sygnowany i datowany p.d.: '1991 | E.DWURNIK'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1991 |
E.DWURNIK | NR: IX.591. [1620] | =CZARNE TULIPANY'

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †

4 700 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy

LITERATURA:

- Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001,
wydane jako dodatek do katalogu wystawy "Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba
retrospektywy", 8.09-7.10.2001





Zaprezentowany obraz „Czarne tulipany” powstał w ramach cyklu IX „Podróże autostopem”, który Dwurnik zaczął tworzyć w 1967. Artysta pracował nad tym obrazem w styczniu 1991. Na zaprezentowanej kompozycji oglądamy dwa charakterystyczne dla jego twórczości motywy – tulipany oraz widok miasta. Artysta na pierwszym planie namalował trzy błękitne kielichy kwiatów, za którymi odtworzył miejską scenę. Jednymi z głównych bohaterów obrazu są wszelkiego rodzaju ptaki – żurawie, kaczki oraz gęsi, przechadzające się ulicami miasta. Na dalszym planie, ulicach znajdujących się na tyłach zaprezentowanej architektury, można dostrzec ciemne postacie trzymające elementy przypominające broń.

Cykl „Podróże autostopem” to niebotycznych rozmiarów, ze względu na ilość wykonanych obrazów, seria, nad którą malarz pracował na przestrzeni prawie pół wieku. Jak podkreśla Maria Poprzęcka, te realizacje stanowią panoramę kraju, na którą składają się sceny przedstawiające ludzi oraz wydarzenia. Krytyczka zauważa, że cykl jest „panoramą, która nigdy się nie skończyła ani nie zamknęła, rozrasta się w czasie i w przestrzeni, która pochłania wciąż nowo powstające obrazy. Malarz maluje dużo. Maluje szybko. Maluje zachłannie, jakby chciał namalować wszystko, namalować życie w swoim nieładnym locie, oddać świat takim, jaki jest – zwyczajny, zachłystnąć się rzeczywistością oraz wszystkim, co się na nią składa. Rzeczywistość przewija się przez jego prace niczym podstawowe, niezatrzymywane źródło, które wylewa się z ram obrazów i rozlewa się na tysiące płócien” (Maria Poprzęcka, Edward Dwurnik's world presented, tłum. Agata Matusielińska, [w:] Edward Dwurnik. Painting. An attempt at a retrospective, Zachęta Gallery of Contemporary Art, Warszawa 2001, s. 8).

Jak tłumaczy krytyczka, Dwurnik jest jedynym współczesnym artystą, w którego twórczości można dostrzec kronikę polskiej rzeczywistości, wyróżniającą się tym, że jednocześnie jest nierzeczywista. Artysta kieruje się przede wszystkim intuicją, a na swoich płótnach tworzy kompozycje z zidentyfikowanych przez siebie składników zwyczajnej polskiej egzystencji. Na jego obrazach to, co sprawia wrażenia bycia nieważnym, drugorzędnym oraz trywialnym, ale jest nierozzerwalną częścią zwykłego życia, zostaje przedstawione w osobliwy i charakterystyczny dla Dwurnika sposób.



Szczególne role odgrywają na jego płótnach postacie ludzkie. Artysta w swoich osobliwych portretach ukazuje nie najpiękniejszą stronę Polaków, ale na pewno pełną ekspresji. Dwurnik obrazuje w ramach cyklu zwyczaje oraz zmiany zachodzące w zwykłym „szarym” człowieku. Bohaterem swojego cyklu „Podróże autostopem” czyni anonimowego zwykłego człowieka. Zdaje się towarzyszyć mu w trakcie przystępowania do strąków, gdy wychodzi na ulice wraz z innymi mieszkańcami, dzierży flagi z politycznymi hasłami, niesie krzyż czy – jak na zaprezentowany obrazie – broń prawdopodobnie służącą do polowań.

Artysta nie upiększał swoich realizacji i pokazywał także tragiczne wydarzenia ostatnich lat. Mirosław Ratajczak niezwykle trafnie opisuje rolę Dwurnika jako malarza czy też kronikarza tych wydarzeń: „Całe to piekło oglądane na obrazach Dwurnika (życzyłbym wszystkim, aby mogli kiedyś obejrzeć wystawę jego obrazów w liczbie, powiedzmy, dwustu, trzystu) jest jego własnym piekłem, wyrąbywaniem sobie drogi w żywiołach zbiorowości, tworzeniem wizji zdolnej objąć i przikenknąć je wszystkie. To walka o własną wybitność jako artysty, i daje ona rezultaty. Pole się oczyszcza, pojawia się wielka, dojrzała metafora ludzkiego losu, synteza, filozoficzna głębość. Dwurnik stał się dla samego siebie jeszcze bardziej okrutnym niż czas. Zanurzył się (jako artysta – powtarzam) w jego wrzasku i smole, doznając oczyszczenia. To klasyczna formuła: katharsis. Potrafił stanąć przeciw sobie, żeby ocalić siebie, potrafił też zaakceptować siebie niegdysiejszego i obecnego. (To nie jest sprzeczność ani pusty paradoks). Dobrał się w końcu do jedności własnego stworzenia, a więc do każdego w sobie, i tu pojawia się uniwersalizm. To, co znajduje się na jego obrazach, ta „publicystyka”, znane nam postacie i wydarzenia, to tylko tło „małej świętej wojny ze światem”. Całość jest wizją ogólnoludzką, przerażającą i niemal piękną w tej intensywności, wizją Edwarda Dwurnika. Ma do niej prawo. (Ktoś napisał o jego obrazach, że są: „namalowanymi olejną farbą formami naszej powszechnej i narodowej świadomości” i że są to „wyobrażenia zbiorowe”. Śmiem twierdzić, że to nieprawda; a jeżeli – to tylko „poniekąd”, „mimoходом”. Nie muszę nawet powoływać się na fakt, że pewien sukces, jaki Dwurnik odniósł w RFN, Francji, Holandii czy w Stanach Zjednoczonych, świadczy o uniwersalności jego malarstwa)” (Mirosław Ratajczak, Dwurnik. Konspekt, „Odra” 1990, nr 12, dostępny: <http://www.dwurnik.pl/teksty.php?ID=5>).



66

EDWARD DWURNIK

(1943 - 2018)

“Chrystus na kolumnie”, 1980 r.

olej/ płótno, 73,5 x 54 cm
sygnowany i datowany l.d.: ‘E.D. 80.’ oraz opisany p.g.:
‘CHRYSTUS NA KOLUMNIE’

estymacja: 15 000 - 20 000 PLN †
3 500 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy

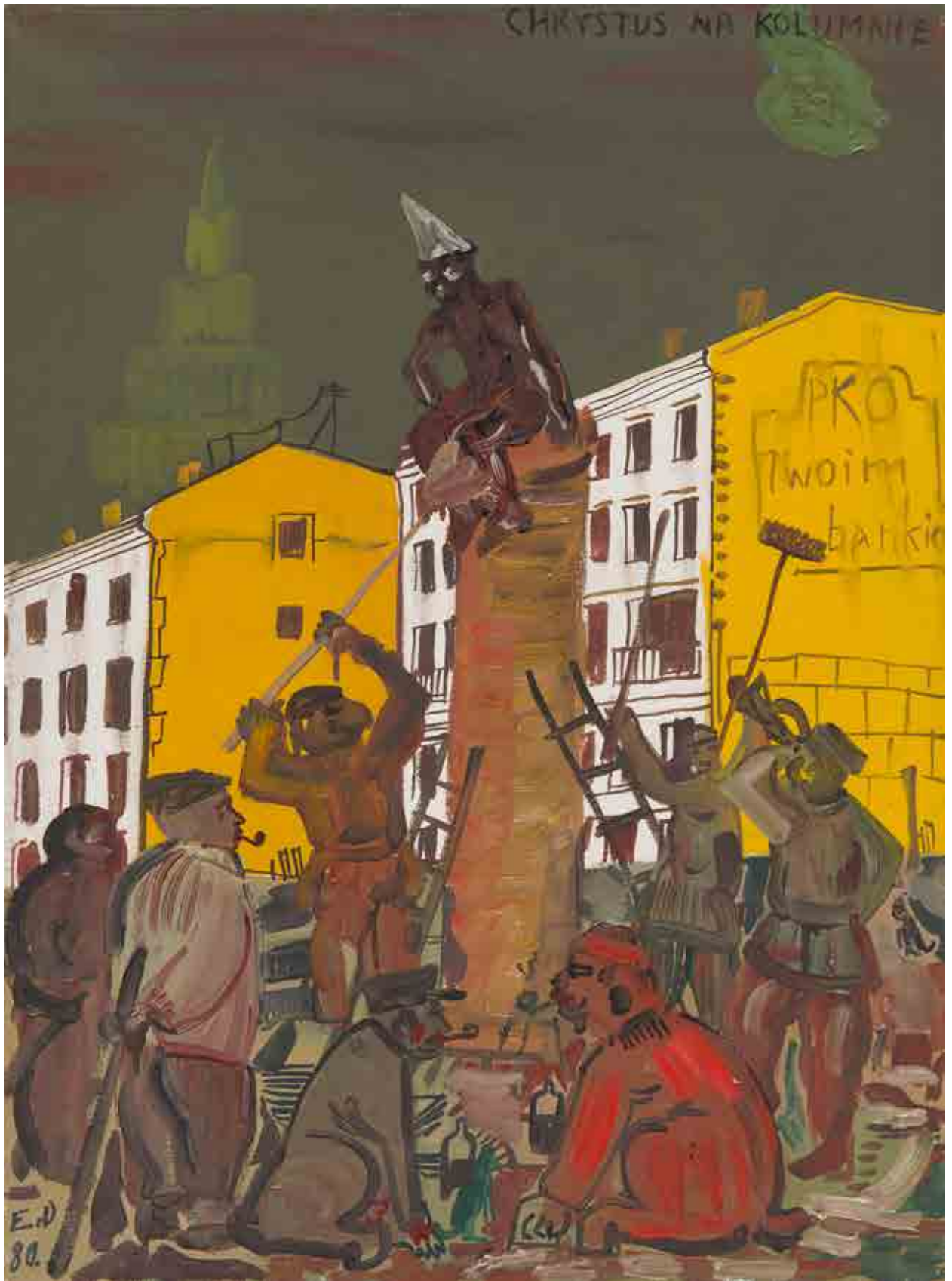
LITERATURA:

- Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy “Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, 8.09-7.10.2001, Cykl X, “Krzyż”, poz. 23, nr 623

Edward Dwurnik od prawie pół wieku pełnił niezwykle istotną rolę skrupulatnego obserwatora polskiej rzeczywistości, który z zaangażowaniem przyglądał się najdrobniejszym jej niuansom. W powszechnej świadomości zapisał się jako portrecista najważniejszych przemian politycznych, niemalże współczesny kronikarz dający świadectwo, nawet o tych niechlubnych, aspektach życia w PRL, a następnie w czasach transformacji.

Artysta na przełomie lat 70. i 80. stworzył cykl, w którym sięgnął po motyw drogi krzyżowej; wrócił do niego jeszcze w latach 90. W pewien sposób działanie to wpisuje się w nurt sztuki zaangażowanej lat 80., o ile jednak artyści wówczas chętnie sięgali po motywy patriotyczne i martyrologiczne, a na płótnach odmalowywali alegorię umęczonej Polski jako świętej, Dwurnik wykorzystał motyw nowotestamentowy jako asumpt do skomentowania aktualnej historii oraz skrytykowania polskiej mentalności. Artysta osadził drogę krzyżową oraz postać Chrystusa w Warszawie, na jednym z blokowisk, zaś w tle majaczy uproszona sylweta Pałacu Kultury i Nauki. Nie tylko postaci oprawców, ale i samego Chrystusa zostały ukazane w groteskowy sposób, daleko odbiegając od dramatycznych przedstawień biczowania znanych z historii sztuki. W przedstawieniu ukazał, jak MO, ale także cywile dokonują egzekucji. Krytycy zwracali uwagę, że malarstwo Dwurnika wpisuje się w sztukę programowo antyestetyczną, a ów sposób malowania wyrasta z potrzeby komentowania każdego aspektu rzeczywistości polskiej, przepełnionej nietolerancją, hipokryzją i agresją.

CHRYSSTUS NA KOLUMNIE





Jacek Malczewski, "Zadumanie" (Na ganku w Lusławicach), 1920 r.

SZTUKA DAWNA
XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 13 grudnia 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 1 – 13 grudnia 2018

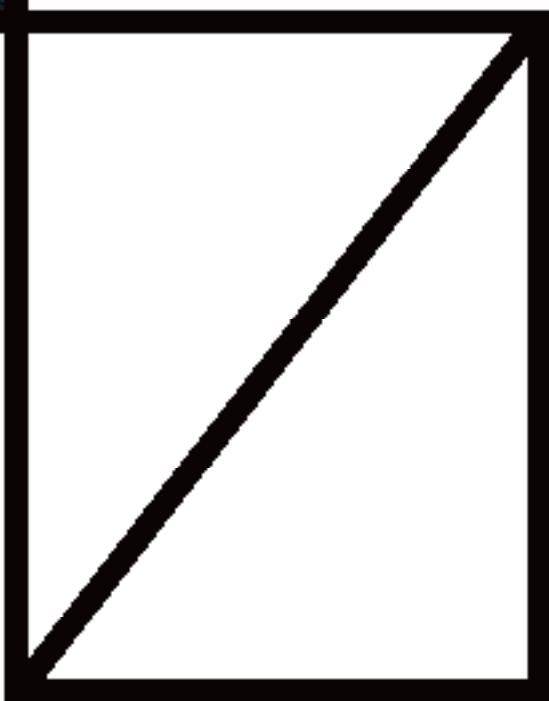




Fundacja Andrzeja Wróblewskiego
w związku z przygotowaniem katalogu dzieł artysty
poszukuje obrazów, rysunków, innych prac
oraz informacji na temat
ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO (1927-1957).

Będziemy wdzięczni za informacje.
Gwarantujemy anonimowość.

Prosimy o kontakt telefoniczny: +48 606 516 100
lub e-mail: fundacja@andrzejwroblewski.pl





PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA DAWNA



PRACE NA PAPIERZE: 14 LUTEGO 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 7 STYCZNIA 2019

kontakt: Tomasz Dziewicky t.dzewicky@desa.pl, 735 298 999



GRAFIKA ARTYSTYCZNA: 7 LUTEGO 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 4 STYCZNIA 2019

kontakt: Karolina Łuzniak-Marchlewska k.luzniak@desa.pl, 795 122 718



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE: 14 MARCA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 8 LUTEGO 2019

kontakt: Marek Wasilewicz m.wasilewicz@desa.pl, 795 122 702



IKONY I SZTUKA ROSYJSKA: 2 KWIETNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 22 LUTEGO 2019

kontakt: Magdalena Kuś m.kus@desa.pl, 795 122 718



Terminy nadchodzących aukcji: www.desa.pl

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA WSPÓŁCZESNA



PRACE NA PAPIERZE: 21 LUTEGO 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 14 STYCZNIA 2019

kontakt: Barbara Rybnikow b.rybnikow@desa.pl, 664 150 862



NOWE POKOLENIE PO 1989: 21 MARCA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 14 LUTEGO 2019

kontakt: Artur Dumanowski a.dumanowski@desa.pl, 795 122 725



KLASYCY AWANGARDY PO 1945: 28 LUTEGO 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 18 STYCZNIA 2019

kontakt: Anna Szyrkarczuk a.szyrkarczuk@desa.pl, 664 150 866



FOTOGRAFIA KOLEKCYJONERSKA: 11 KWIETNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 4 MARCA 2019

kontakt: Katarzyna Żebrowska k.zebrowska@desa.pl, 539 546 701



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:

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- 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 aukcjoner 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 pisemnie zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz "zlecenie licytacji", który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza "zlecenie licytacji", dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie 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 dochowac 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 zaofiarować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.

3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".

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

5) Licytujący, który zaofiarował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner 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 pozwoleń na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczane w polskich złotych gotówką (do równowartości 10 000 EUR), kartą lub przelewem bankowym:

a) DESA Unicum akceptuje płatności kartami płatniczymi MasterCard, VISA,

b) DESA Unicum akceptuje płatności przelewem bankowym na konto mBank S.A.: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3

W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, 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 Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.

2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu 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 zapewni podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiszczy pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować 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 wycytywował obiekt, nabywca pozostający w zwłoce 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 wierzytelności 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, poświadczania tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać 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, klient zgadza się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- 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

obiektem.

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 następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.

2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.

3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,

2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wycytywaną powiększoną o opłatę aukcyjną,

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośrednio 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;
 - obiektem, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obiektem, 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: "przybliżony/e/a", "Attributed" lub skrót "Attrib.,";
 - obiektem powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: "krąg", "szkoła" bądź "naśladowca";

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;

f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;

g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);

h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu "na korzyść" obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;

i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945 • 582ASW058 • 6 grudnia 2018 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

- Wpłacę na konto bankowe mBank S.A.: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002,
 Wpłacę w kasie firmy (pn.-pt. w godz. 11 – 19)
 Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

z prasy z mailingu z reklamy internetowej z reklamy zewnętrznej z radia
od rodziny/znajomych z imiennego zaproszenia inną drogą _____

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

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



Zlecenie licytacji z limitem

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

Tak Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Tak Nie

Numer telefonu do licytacji _____

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przesyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.
- Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.
- Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.
- Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.
- Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie _____



PROMEMORIA®

PROMEMORIA WARSAW
COMING SOON

promemoria.com

📍 📞 🌐

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW







Cena 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL