



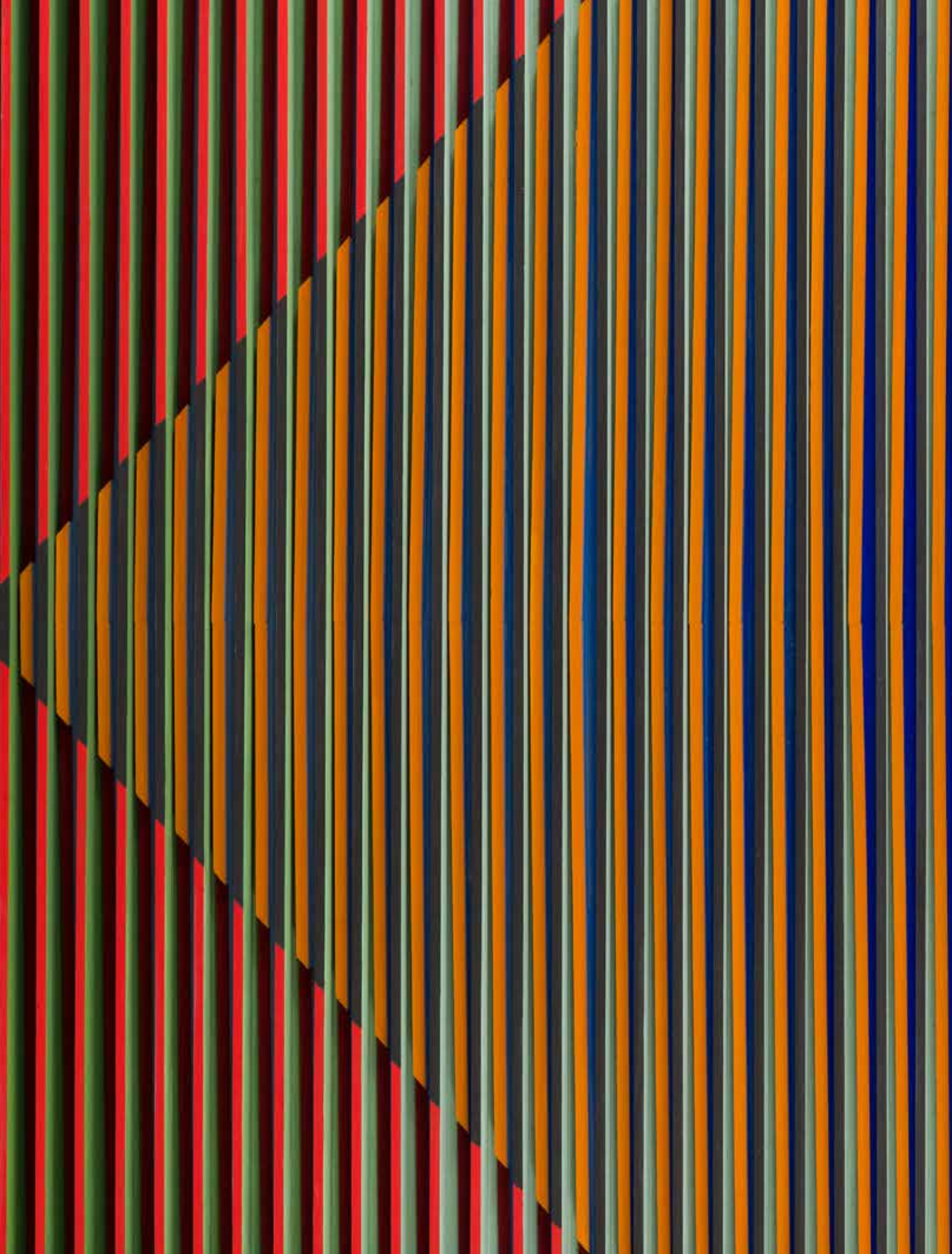
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

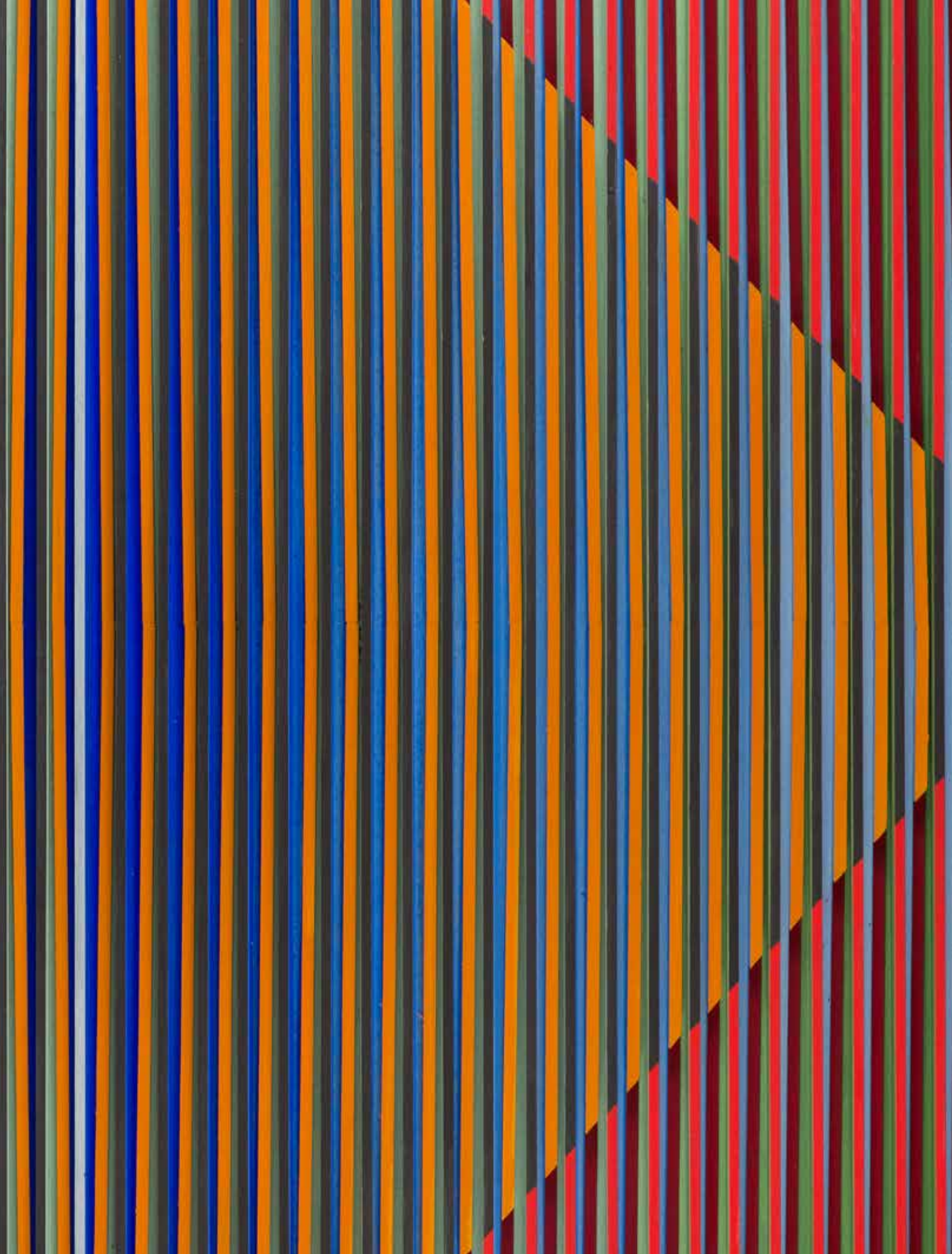
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 1 MARCA 2018 WARSZAWA



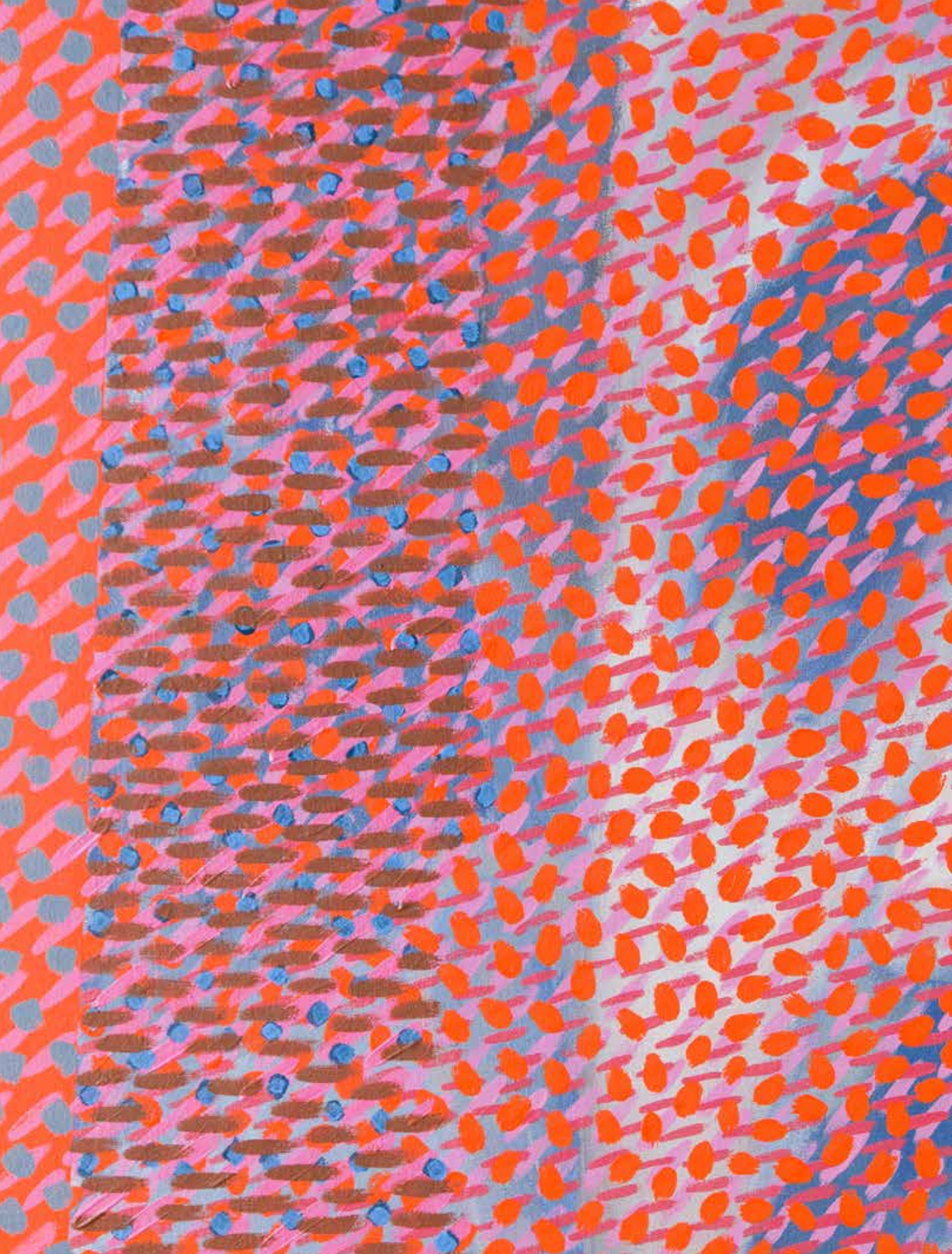


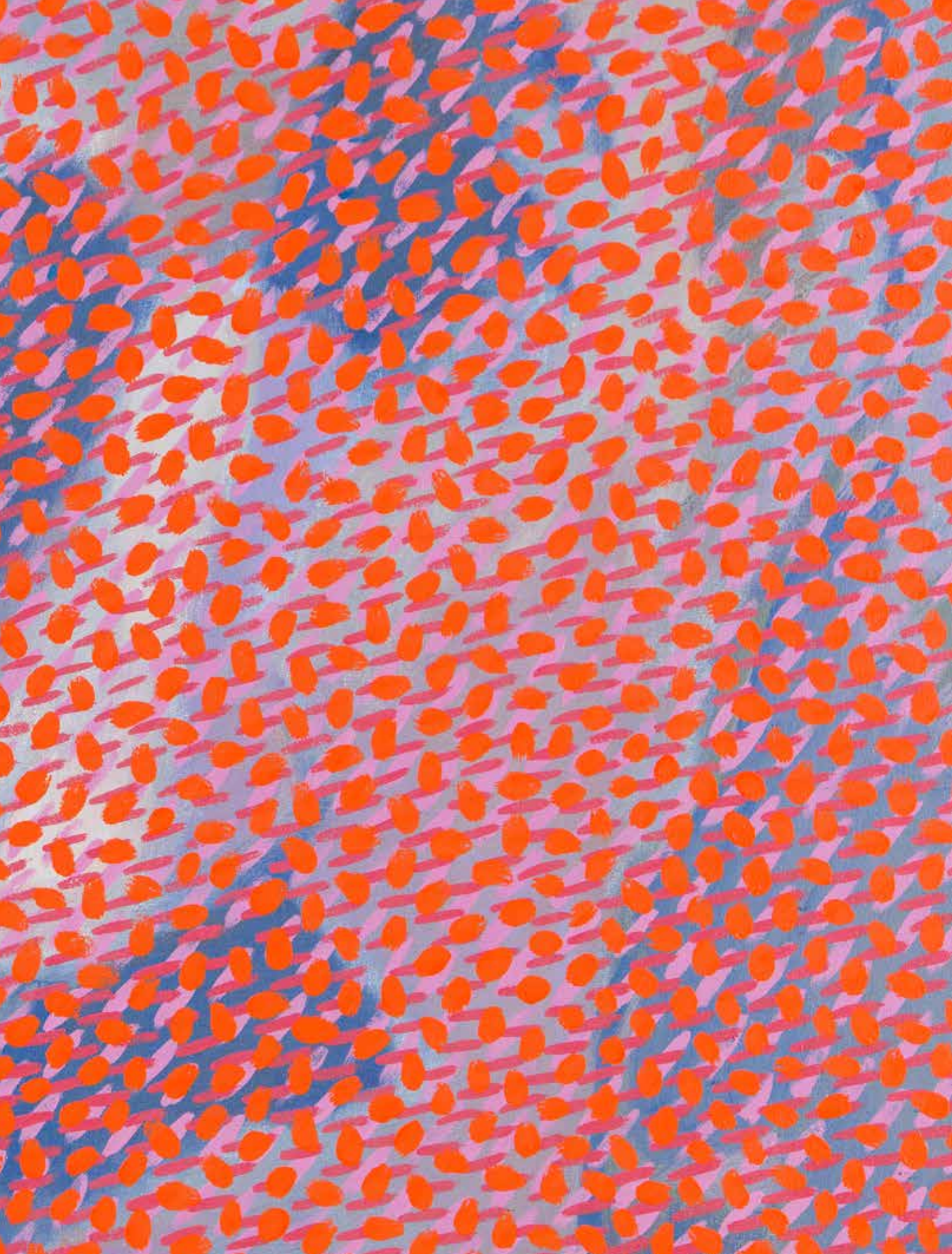






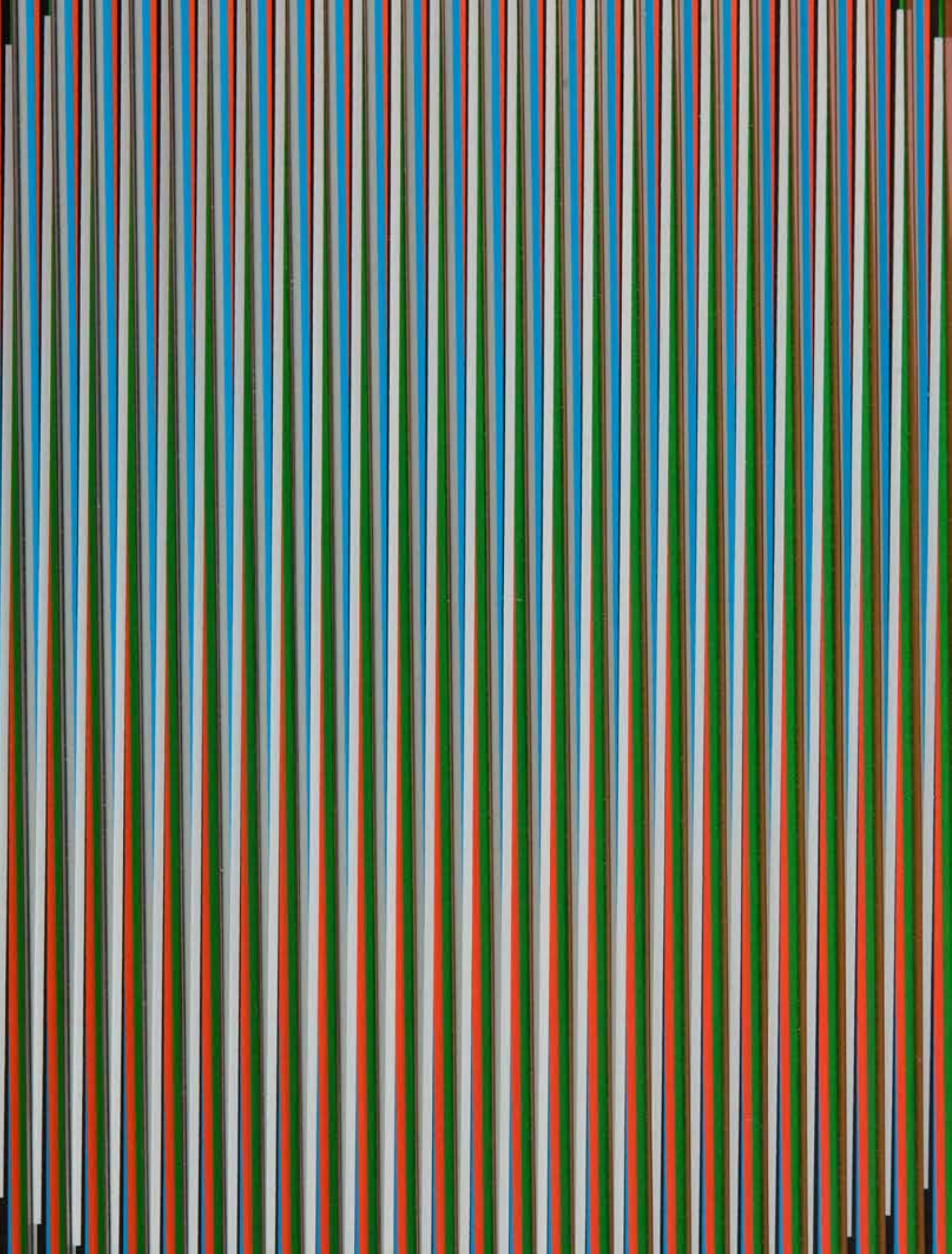














SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

1 MARCA 2018 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

19 LUTEGO – 1 MARCA 2018

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

PIĘKNA 1A

WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

ANNA SZYNKARCZUK *Redakcja katalogu, a.szynkarczuk@desa.pl, 22 163 66 41, 664 150 866*

AGATA SZKUP *Koordynator sprzedaży, a.szakup@desa.pl, 22 163 67 01, 692 138 853*





INDEKS

- | | |
|--|-----------------------------|
| Anuszkiewicz Richard 29 | Maziarska Jadwiga 11 |
| Bereźnicki Kiejstut 44 | Modzelewski Jarosław 65 |
| Brzozowski Tadeusz 18 | Musiałowicz Henryk 64 |
| Cruz-Diez Carlos 33 | Nowacki Andrzej 36-37 |
| Dobkowski Jan 1-2 | Nowosielski Jerzy 15-17 |
| Dominik Tadeusz 7-8 | Orbitowski Janusz 25-26 |
| Duda-Gracz Jerzy 46 | Pamuła Jan 39 |
| Dwurnik Edward/Sasnal Wilhelm 43 | Pawlak Włodzimierz 60-61 |
| Dwurnik Edward 70 | Pągowska Teresa 66-68 |
| Eibisch Eugeniusz 47 | Rosenstein Erna 10 |
| Fangor Wojciech 27, 42 | Roszkowski Aleksander 57-58 |
| Fijałkowski Stanisław 3-4 | Sempoliński Jacek 63 |
| Gieraga Andrzej 35 | Sobel Judyta 9 |
| Gierowski Stefan 55 | Sosnowski Kajetan 40 |
| Grzyb Ryszard 69 | Stańczak Julian 30-31 |
| Hasier Władysław 49 | Stażewski Henryk 28 |
| Kałucki Jerzy 34 | Tarasewicz Leon 53-54 |
| Kantor Tadeusz 12-14 | Tarasin Jan 5-6 |
| Kobzdej Aleksander 50 | Tatarczyk Tomasz 52 |
| Kochanowski Mikołaj 41 | Tchórzewski Jerzy 20 |
| Kowalski Andrzej 21 | Tymoszewski Zbigniew 56 |
| Kunka Lech 59 | Wejchert Aleksandra 38 |
| Kuwayama Tadasuke (Tadasky) 32 | Winiarski Ryszard 22-24 |
| Lach-Lachowicz Natalia (Natalia LL) 45 | Zieliński Krystyn 51 |
| Lebenstein Jan 48 | Ziemski Rajmund 62 |
| Lenica Alfred 19 | |



DOM AUKCYJNY I GALERIA

Piękna 1A, 00-477 Warszawa
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

BIURO PRZYJĘĆ OBIEKTÓW

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl
tel. 22 163 67 00

PRENUMERATA KATALOGÓW

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

GALERIA BIŻUTERII

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

KONTA BANKOWE

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

OKŁADKA FRONT poz. 48 Jan Lebenstein, "Figura osiowa 71" ("Figure Axiale 71"), 1960 r. • **II OKŁADKA – I STRONA** poz. 10 Erna Rosenstein, "Przygody pawia", 1967 r. • **STRONY 2-3** poz. 36 Andrzej Nowack, "Kompozycja ponura", 2016 r. • **STRONY 4-5** poz. 17 Jerzy Nowosielski, Pejzaż, 1963 r. • **STRONY 6-7** poz. 42 Wojciech Fangor, "Panocek 3", 1977 r. • **STRONY 8-9** poz. 5 Jan Tąrasin, Bez tytułu, 1963 r. • **STRONA 10** poz. 33 Carlos Cruz-Diez, "Physichromie N° 2523", 2005 r. • **STRONY 12-13** poz. 12 Tadeusz Kantor, "Parasol I" ("Parapluie I"), 1966 r. • **IV OKŁADKA** poz. 15 Jerzy Nowosielski, Dziewczyna, lata 50. XX w. Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945. Aukcja 1 marca 2018 r. • ISBN 978-83-66038-00-4 • Kod aukcji 524ASW52
Nakład 2 500 egzemplarzy • **Koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska • **Opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski • **Zdjęcia** Marcin Koniak
Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny; www.artdruk.com



JULIUSZ WINDORBSKI

Prezes Zarządu
tel. 22 163 66 65
j.windorbski@desa.pl



JAN KOSZUTSKI

Członek Zarządu
tel. 22 163 66 36
j.koszutski@desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

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

DZIAŁ HR

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

DZIAŁ IT

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

**DEPARTAMENT
MARKETINGU I INNOWACJI**

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

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

PUBLIC RELATIONS

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

**DZIAŁ
LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY**

Kacper Tomasziewicz, *Kierownik ds. logistyki*
tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



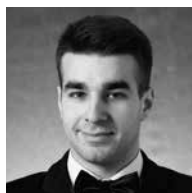
IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
i.rusiniak@desa.pl
22 163 66 40, 664 981 463



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



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



ARTUR DUMANOWSKI
Starszy Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



MARTYNA MERKIŚ
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
m.merkis@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



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



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



KAROLINA ŁUŹNIAK-MARCHLEWSKA
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



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



TOMASZ DZIEWICKI
Asystent
Sztuka Dawna
t.dzewicki@desa.pl
22 163 66 46



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

DEPARTAMENT POZYSKIWIANIA OBIEKTÓW



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



KALINA JAROSZEK
Specjalista
k.jaroszek@desa.pl
22 163 66 14, 698 668 221



ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 163 66 15

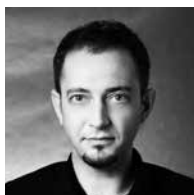


ANETA DMOCHOWSKA
Asystent
a.dmochowska@desa.pl
22 163 66 13, 532 759 980



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE



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



ALEKSANDRA BRZozowska
Fotoedytor
a.brzozowska@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
22 163 67 02, 795 122 721



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 163 67 13, 795 122 712



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



MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
22 163 67 11, 506 251 833



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



PAULINA WOJDAT
Doradca Klienta
p.wojdat@desa.pl
22 163 67 10, 664 981 450



IGOR BLOCH
Doradca Klienta
i.bloch@desa.pl
22 163 67 07, 664 150 861

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzevska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 004



MARTA KOŁAKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.kolakowska@desa.pl
22 163 66 03, 795 121 557

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI



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



PAWEŁ WOŁYŃIAK
Asystent ds. logistyki
p.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21, 506 251 934





NATURA
poz. 1-9

I
JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Psyche-Physis", 1976 r.

olej/plótno, 197 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "PSYCHE PHYSIS" 1976 R | olej 197 cm x 147 cm'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

WYSTAWIANY:

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

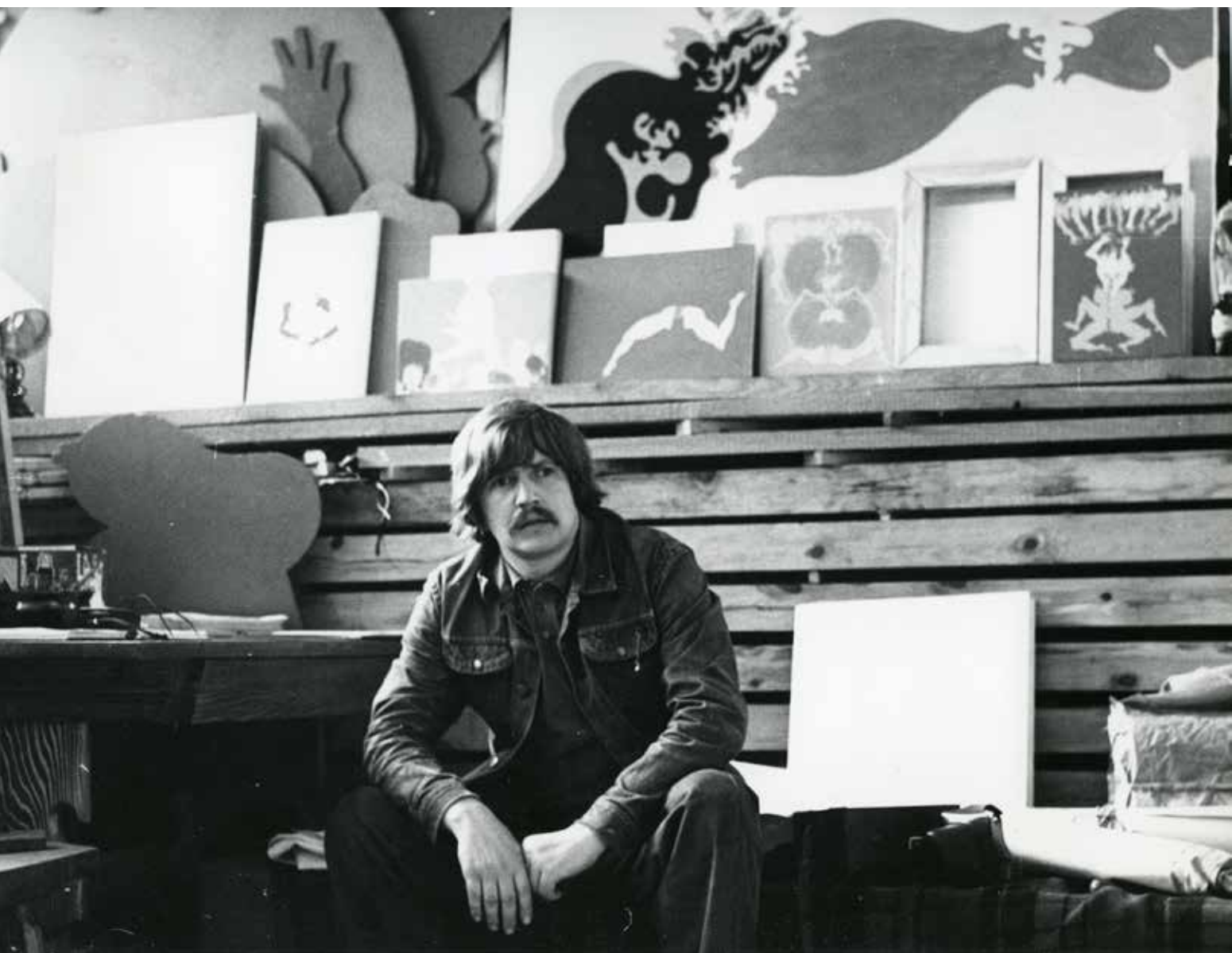
LITERATURA:

- Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, katalog wystawy w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych „Zachęta”, wstęp Bożena Kowalska, Warszawa 1978, s. nlb., poz. 142 (spis)

„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





Jan Dobkowski w swojej pracowni, Warszawa 1970 r., fot. z archiwum artysty. Dzięki uprzejmości Fundacji Arton w Warszawie

Imponująca, błękitno-czerwona kompozycja autorstwa Jana Dobkowskiego powstała w 1976 roku. Tytuł „Psyche – Physis” odnosi się do tego, co psychologiczne i fizjologiczne, postulując jedność, ale i odwrócenie. Dwa lata po powstaniu obraz został zaprezentowany na wielkiej wystawie artysty w Zachęcie, na której znalazły się prace z lat 1963-78. We wstępie do katalogu czytamy: „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, Wstęp [w:] Jan Dobkowski. Prace z 1963-1978, katalog wystawy w Zachęcie, Warszawa 1978, s. nlb.).

Trudno o trafniejsze podsumowanie twórczości Jana Dobkowskiego, która już wtedy, w dziesiątą rocznicę uzyskania dyplomu, osiągnęła wielką popularność. Będąc od początku w opozycji do wzorców akademickich, artysta torował swoją własną drogę. Pracował z niesłychaną intensywnością, prawie nieustannie. Już w okresie studiów jego malarstwo osiągnęło stylistyczną dojrzałość: charakterystyczną tendencję do płaszczyznowości, linearyzmu, poruszania zagadnień natury tak, jak czynili to artyści nurtu secesji.

Lata 70. w twórczości Jana Dobkowskiego były dekadą intensywnych zmian. Artysta bezpowrotnie przestał tworzyć czerwonofigurowe kompozycje na zielonym tle, dzięki którym zyskał znaczną popularność. Źródłem przemiany, która miała wtedy miejsce, był stypendialny wyjazd do Nowego Jorku. Podczas kilku raptem miesięcy nawiązał współpracę z nowojorską Bodley Gallery, a na zorganizowanej tam wystawie indywidualnej pokazał – obok obrazów – kolorowe figury wycięte z płyt pleksiglasu. Kolejny w dorobku artysty eksperyment budowania form w przestrzeni rozpoczął nowy okres rozważań nad kolorem i sposobami wydobycia głębi.

W zależności od potrzeb wyrazowych formy antropomorficzne w obrazach Jana Dobkowskiego są wyolbrzymiane lub zmniejszane, multiplikowane i kawałkowane. Czasem trudno jest je odczytać jednoznacznie. Erotyzm przedstawienia stanowi jedność z wątkami floralnymi. Kształty spletały się ze sobą i wnikają w siebie, potęgując inwersję i równoległość form. To właśnie natura ratuje Dobkowskiego od wulgarnej dosłowności aktu seksualnego, sugerując go kształtami, które jednocześnie wydają się organiczne niczym pnącza i kwiaty. Jednia kompozycyjna uderza jednocześnie kontrastem kolorystycznym.

Sztuka Jana Dobkowskiego, uznawanego za prekursora pop-artu w Polsce, miała pomagać człowiekowi przezwyciężać skażenie cywilizacją, wyzwalać go z opresji pruderyjnej kultury. Miała wyzwalać w nim spontaniczność biologicznych energii, które przynoszą człowiekowi szczęście, a także uczynić go częścią uniwersum. Temu programowi Dobkowski pozostał wierny do dziś; jego młodzieńcze intuicje nasiliły się wraz z upływem lat, w miarę pogłębiania się mistrzostwa formalnego, zdolnego pochwycić w plastyczną formę szalone idee, które w młodości pojawiły się u źródła twórczości. W wypowiedzi udzielonej „Przeglądowi Powszechnemu” w czerwcu 1986 roku Dobkowski wyznał: „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”.

2

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Sen Ziemi", 1989/1990 r.

akryl, olej/plótno, 120 x 160 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 1990'

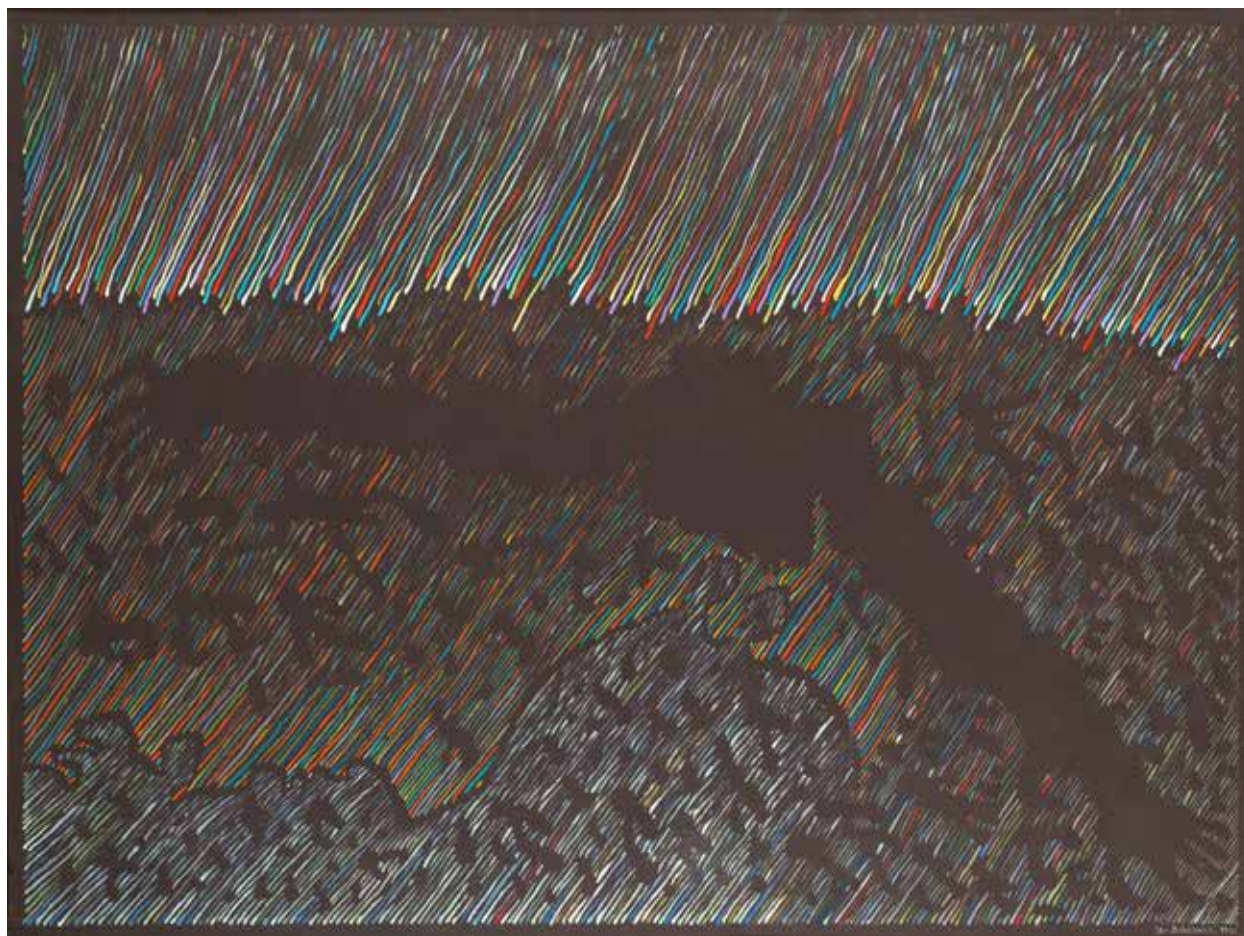
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "SEN
ZIEMI" 1989/90 | 120 cm x 160 cm | olej + acryl'

cena wywoławcza: 19 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

„Wszystko może ludzi dzielić, ale nie erotyka. To przecież współlistnienie. Prawdziwa miłość jest zawsze naturalna i piękna. Wydaje mi się, że jeżeli ktoś nie ma głębokich przeżyć erotycznych, to nie ma i malarskich”.

JAN DOBKOWSKI



3

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"13 VII 71", 1971 r.

olej/plótno, 41 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FIJAŁKOWSKI 13 VII 71'
na blejtranie: '2/71'

cena wywoławcza: 55 000 zł [†]

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Polska

„Stanisław Fijałkowski bliższy jest alchemikowi szukającemu kamienia filozoficznego niż wynalazcy pracującemu nad nieznanym stopem metali. Zresztą, jak wiadomo, w procesie stapiania składniki tracą swe pierwotne cechy, ich śledzenie niewiele nam mówi o finalnym dziele, nawet jeśli w jego powstaniu miały swój udział”.

MARIA POPRZĘCKA



Prezentowana praca to kompozycja z wczesnych lat 70. XX wieku, kiedy Stanisław Fijałkowski w pełni odkrył już swoją twórczą drogę. Początkowo uprawiał malarstwo figuratywne, ukazując przedmioty, ludzi i zdarzenia. Nawiązywał do wielkich impresjonistów i kubistów. Mimo obowiązkowej doktryny, udało mu się uniknąć socrealizmu. W końcu lat 50. XX w. zaczął malować abstrakcje. Obecnie przyrównywany do wielkich modernistów, Fijałkowski uznawany jest za surrealistę, który porzucił dosłowną metaforę na rzecz na poły abstrakcyjnych, fragmentarycznych i zagadkowych znaków.

Jedną z najważniejszych cech obrazów Stanisława Fijałkowskiego jest ich przeznaczenie – kontemplacja. Podobnie jak Jan Berdyszak, artysta tworzył „obszary koncentracji”, nie zaś li tylko obrazy. By wyzwolić umysł odbiorcy, twórca prezentowanej pracy otoczył ramą każdą z namalowanych przez siebie kompozycji – łącznie z prezentowaną, radykalnie je zamykając. Nieraz zamglona lub rozmyta, nieraz wyraźnie oddzielona od reszty kompozycji, zamyka ją w sposób dosłowny. W tekście Fijałkowskiego „Wokół ramy” czytamy: „Rama, w którą wstawiamy obraz, mechanicznie wyodrębnia go, zamyka w sobie malunek jako przedmiot, nie zamyka jednak obrazu jako dzieła sztuki. Dopiero zamknięcie lub otwarcie napięć istniejących wewnątrz dzieła ukazuje nam otwarty lub zamknięty charakter kompozycji. Kompozycja otwarta przynajmniej częściowo odwołuje się do rzeczywistości poza obrazem i rozprasza naszą uwagę. Koncentracja uwagi na obrazie-dziele sztuki wymaga zamknięcia napięć istniejących wewnątrz niego. Zamknięte muszą zostać dynamiki wszystkich składających się na obraz elementów bądź ich wypadkowe” (Stanisław Fijałkowski, „Wokół ramy”, [w:] Stanisław Fijałkowski. Atlas Sztuki, red. Anna Leniecka-Leder, Agata Mendrychowska, Łódź 2010, s. 33). Magiczna „siła środka”, opisana przez artystę, to opór centrum wobec brzegów, działający tym silniej, im mocniej go tłumią. Powtórzenie fizycznych krańców obrazu poprzez zaciemnienie krawędzi lub narysowanie ramki włącza granicę do kompozycji i jeszcze silniej oddziałuje na wnętrze dzieła. Ramka stwarza niejednoznaczną sytuację, w której trudno uchwycić, kiedy jedna forma przeradza się w drugą. Dzięki temu, przywołując wyżej cytowany tekst Fijałkowskiego, „(...) forma staje się migotliwa. Migotliwość znaczeń jest najważniejszym stopniem działania formy – przez nią osiągamy maksimum wyrazu, cel naszych wszystkich zabiegów artystycznych”.

Owe wewnętrzne napięcia obrazu, wspomniane przez twórcę, opisuje w książce „Punkt i linia a płaszczyzna” Wassily Kandinsky. Fijałkowski tłumaczył teksty wielkiego artysty, doskonale więc znał jego dorobek. Ważny jest wątek erudycji polskiego malarza i grafika, o którym pisała Maria Poprzęcka: „Podjęcie podobnego trudu płynie z chwalebnej potrzeby upowszechnienia znajomości tłumaczonego autora, przekazania nauk płynących z jego dzieła, rozszerzenia horyzontu intelektualnego polskiego czytelnika. Przede wszystkim jest jednak wskazaniem mistrza, wyrazem żywnego dlań szacunku i podziwu. Jest hołdem. Fijałkowski, artysta, który zaczął malować jeszcze przed połową ubiegłego stulecia i maluje do dziś, jest doskonałym wcieleniem renesansowego ideału doctus pictor – malarza uczonego. Nie tylko maluje, lecz także pisze raptularz. Jest erudyta w starym, dobrym sensie tego słowa. Nie kumulującym wiedzę encyklopedystą, lecz poszukiwaczem mądrości. W ciągu długiego życia artysta wchłania, przetwarza i wtapia w swoje malarstwo lektury, przemyślenia, sztukę, naturę, życie swoje i życie toczące się wokół niego. I osiąga własny, szlachetny stop” (Maria Poprzęcka, Zasada Wewnętrznej Konieczności: Spotkanie Stanisława Fijałkowskiego z Wasylem Kandyńskim, [w:] Stanisław Fijałkowski. Atlas Sztuki, red. Anna Leniecka-Leder, Agata Mendrychowska, Łódź 2010, s. 3).

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

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI



Wassily Kandinsky, „Taut at an Angle”, 1930 r. Kolekcja Kunstmuseum Bern



Wassily Kandinsky, „Gegenwichte”, 1926 r. Kolekcja Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr

„Artysta ma pełne prawo oprzeć się o wewnętrzne fundamenty swojej sztuki, bez wma-
wiania sobie pochodzących z zewnątrz ograni-
czeń. Można by to określić tak: artyście wolno
skorzystać z każdej formy jako środka wyrazu”.

WASSILY KANDINSKY

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"Początek września 2001", 2001 r.

olej/plótno, 162 x 114 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na bieżymie:

'S. Fijałkowski Początek września 2001, 18/2001'

cena wywoławcza: 90 000 zł[†]

estymacja: 120 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Łódź
- kolekcja prywatna, Warszawa
- Desa Unicum, 2015
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum

Narodowe we Wrocławiu, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
w Warszawie, 2003

LITERATURA:

- Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, red. Włodzimierz Nowaczyk,
Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 255, poz. kat. 353
(spis)

W obrazach Stanisława Fijałkowskiego dominują barwy stonowane i chłodne, a oszczędność środków wyrazu skłania do skupienia i kontemplacji. Tendencja ta pogłębiła się od lat 80. XX w., kiedy niektóre obrazy zostały zredukowane do niemal jednolitych powierzchni, tylko nieznacznie zróżnicowanych kolorem. Artysta powiedział: „Z czasem coraz ważniejsze stawało się dla mnie dążenie do maksymalnego uproszczenia formy. Coraz bardziej zależało mi na tym, aby forma była tak oszczędna, jak tylko to możliwe; aby obraz nie zawierał niczego zbędnego, a jedynie to, co nieodzowne – to, bez czego nie mógłby istnieć, co jest warunkiem jego bytu”.

Zdaniem wybitnego artysty, prawdziwą wartością obrazu jest jego odkrywczość. „Im mniej ulegamy banalom, którymi żywi się kultura

masowa, im staranniej unikamy rzeczy byle jakich, czyli wulgarnych, im częściej dajemy zaskoczyć się nieoczekiwanym rezultatem, tym szerzej otwieramy drogę naszej własnej duchowości. Prawdziwe jej źródła są nawet przed nami głęboko ukryte i nigdy nie mamy pewności, że nasze wysiłki pozwolą rozproszyć mroki otaczającej nas Tajemnicy, która jest także najgłębszym naszym jestestwem. Nie martwię się więc tym, że zaczynając obraz, prawie nigdy nie wiem, jak go skończyć, ani tym, czy moja praca da jakiegokolwiek rezultat” (Stanisław Fijałkowski, wykład wygłoszony we wrześniu 2002 roku z okazji otrzymania doktoratu honoris causa Akademii Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego w Łodzi, [w:] katalog wystawy indywidualnej, Atlas Sztuki, Łódź 2010, s. 29-32).



5

JANTARASIN (1926 - 2009)

Bez tytułu, 1963 r.

olej/plótno, 70 x 60 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'JANTARASIN 63'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JANTARASIN 63' i na bieżymie:

'JANTARASIN'

na bieżymie dwie nalepki z Christie's

cena wywoławcza: 80 000 zł[†]

estymacja: 100 000 - 150 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy
- Christie's Amsterdam, 2012
- kolekcja prywatna, Niemcy

„Nie chcę, (...) żeby to, co robię, miało bezpośrednie odniesienia do jakiegoś gotowego tworu natury. Zajmuję się 'przedmiotami' na wielu piętrach ich odprzedmiotowania”.

JANTARASIN





Pozbawiona tytułu kompozycja z 1963 roku autorstwa Jana Tarasina to obraz pochodzący z jednego z najciekawszych okresów malarskich tego twórcy. To wtedy z ascetycznych, figuratywnych kompozycji, stworzonych w latach 50. XX w., zaczynają wyłaniać się znaki-objekty, które artysta nazywał „przedmiotami”. Jak czytamy we wstępie do katalogu wystawy artysty w Galerii Krzywe Koło: „Przedmioty bezinteresowne, przedmioty policzone pojawiają się od kilku lat na płótnach Tarasina. Układa je rytmicznie na śmiało rozmalowanej płaszczyźnie. Znajduje dla nich miejsce po dłuższej rozwadze. Czasem szybko przygważdża wymykającą się smugę, plamę, kreskę... Napiecie zawarte jest w ruchu przedmiotów. W skupieniu drobnych elementów wokół formy centralnej, która zostaje przez nie osaczona, atakowana, niepokojona z różnych stron. Natomiast układ kompozycyjny obrazu, rozłożenie akcentów, ściśle określenie formy brył i płaszczyzn – jest wyrazem dążności

do harmonii i równowagi” (Aleksander Wojciechowski, wstęp do katalogu wystawy indywidualnej Jana Tarasina, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1960).

Prezentowany obraz przedstawia horyzontalny pejzaż wypełniony tajemniczymi symbolami. Dystyngtywnym elementem jest centralnie umieszczony, ciemny fragment ponad horyzontem, który przecina błękitny obszar w górze obrazu. Owo kompozycyjne posunięcie pojawia się w większości dzieł Tarasina z tego czasu.

W odróżnieniu od późniejszych, bardzo dobrze znanych kompozycji z lat 70. i 80., wielką rolę w prezentowanym dziele z 1963 gra faktura i jej materia. Charakterystyczny wolumen tego obrazu, oddający specyficzny *Zeitgeist* europejskiego malarstwa lat 60. XX wieku, tworzą grube, reliefowe



warstwy farby. Artysta podkreślił je postarzającą, ciemną patyną, z której chętnie korzystał w latach 60. Mimo nawiązywania do malarstwa materii, trudno jednak dostrzec tu wszechdobylski wpływ kantorowskiego informelu czy bezformennej abstrakcji. Poprzedzając o całe dekady Tatarczyka i Tarasewicza, Tarasin tworzył symboliczny, na poły abstrakcyjny krajobraz, którego inspiracje sięgały daleko poza europejską kulturę.

Punktem zwrotnym, który ukształtował całą późniejszą twórczość Jana Tarasina, był wyjazd stypendialny do Azji w 1962. Artysta zwiedził Hanoi, Haiphong nad Zatoką Tonkińską i Pekin. Obcowanie z nieznaną wcześniej kulturą wpłynęło na jego postrzeganie przestrzeni w obrazie. Po raz pierwszy pojawiła się wyrazista, odcinająca całość linia symbolicznie rozumianej granicy – horyzontu czy tytułowego brzegu – która otwierała jego abstrakcyjne kompozycje na nowe konteksty i interpretacje. Motyw dwóch odcię-

tych od siebie plam kolorystycznych z wplecionymi w nich pozornie przypadkowymi układami przedmiotów odwołuje się do wschodniej, medytacyjnej estetyki. Bogusław Deptuła pisał: „Tarasin (...) traktował malowanie jako narzędzie poznania i porządkowania świata. Świat – który jawił mu się jako nieustanny ruch i bałagan – porządkował swoimi obrazami, wprowadzając w nich własny malarski rygor. Ale to właśnie w owym pierwotnym bezładzie tkwi siła, bałagan jest porządkiem tego świata, na co Tarasin łatwo się godził. Fascynowały go przedmioty – w nich widział główną składową otaczającej nas rzeczywistości. Zarazem w jego obrazach przedmioty te pojawiały się jako znaki, a nie konkretne rzeczy. (...) Tarasin wiedział, że nie opowie całej historii świata, nie takie były zresztą jego zamiary, mówił: 'To temat mnie wybrał, a nie ja temat. (...) Jeśli go człowiek przyjmie, mniej się szamocze, zaczyna się ze sobą zgadzać, nawet widzi w tym satysfakcję'” (Bogusław Deptuła, Wspomnienie o Janie Tarasinie, źródło: www.dwutygodnik.com).

JAN TARASIN (1926 - 2009)

"Sytuacja II", 1980 r.

olej/plótno, 115 x 89 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tarasin 80'

opisany i dedykowany na odwrociu: 'JAN TARASIN | 1980 "SYTUACJA"

II | Panu Franco Ferrucci | na pamiątkę spotkania | w Warszawie | Jan

Tarasin | I I.XI.1981'

cena wywoławcza: 95 000 zł[†]

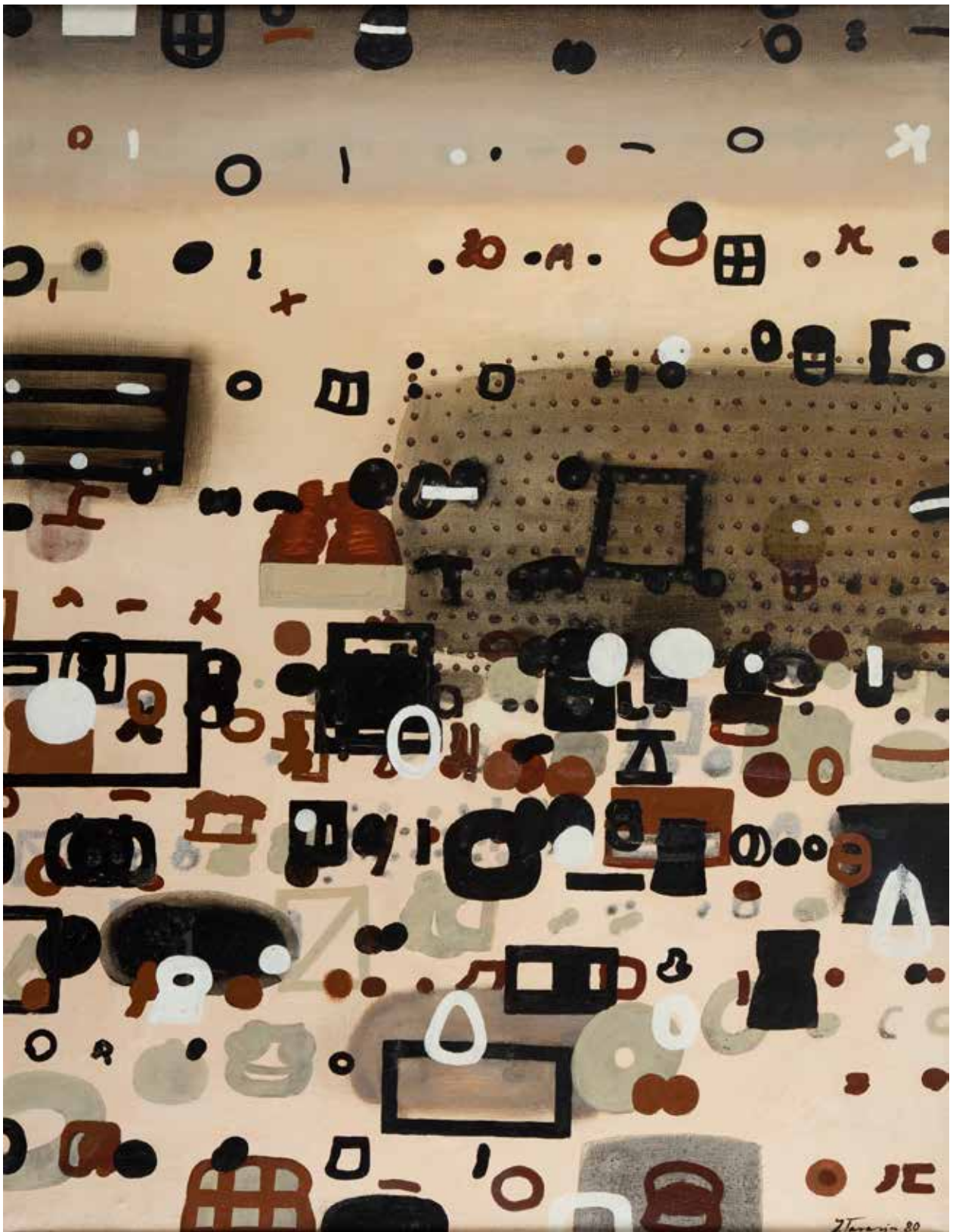
estymacja: 140 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Włochy
- Agra-Art, Warszawa
- kolekcja prywatna, Polska
- Desa Unicum, Warszawa
- kolekcja prywatna, Polska

„Sytuacja II” z 1980 roku to przykład niebywale rozpoznawalnego malarstwa Jana Tarasina, którego fascynacją stała się struktura obrazowa znaku jako elementu komunikacji wizualnej. Zawieszone w nierzeczywistych przestrzeniach, nieraz uporządkowane z pomocą równoległych linii niczym „rzeczy na półkach”, przedmioty-znaki wypełniają „linijki” obrazów-listów. Choć samego siebie Tarasin określił „buchalterem, który zapisuje wszystkie możliwe, niekończące się sytuacje”, oryginalna koncepcja tego artysty miała swoje źródło w azjatyckim liternictwie. Motywy w obrazach Tarasina są bardzo zróżnicowane: przypominają formy

organiczne, piktogramy, litery, proste figury geometryczne, łuki, owale, kwadraty, krzyże, koła, kropki i kreski występujące w wielu kombinacjach. Złożone w obrębie jednej, organicznej i uporządkowanej struktury obrazu stają się znakiem rozpoznawczym artysty, jego „idée fixe”. Dla artysty malarstwo to ukazywanie ruchu sprzecznych sił, ciągłej zmienności, budowanie układów cząstek pozostających ze sobą w różnych związkach. Zanim Tarasin doszedł do formuły malarstwa jako przedstawiania systemu uporządkowanych w chaosie znaków, prowadził wieloletnie studia nad formami natury, zapisywane w swoich „Zeszytach”.



7

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Pejzaż", 2008 r.

olej/plótno, 54 x 65 cm

sygnowany l.p.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'DOMINIK 2008 | OL PŁ. 54 x 65 | PEJZAŻ'

na odwrociu: 'POTWIERDZAM | AUTENTYCZNOŚĆ | OBRAZU

MOJEGO OJCA | KWIECIEŃ 2016 [sygnatura] TOMASZ DOMINIK'

cena wywoławcza: 20 000 zł [†]

estymacja: 25 000 - 35 000

OPINIE:

- w załączeniu certyfikat autentyczności

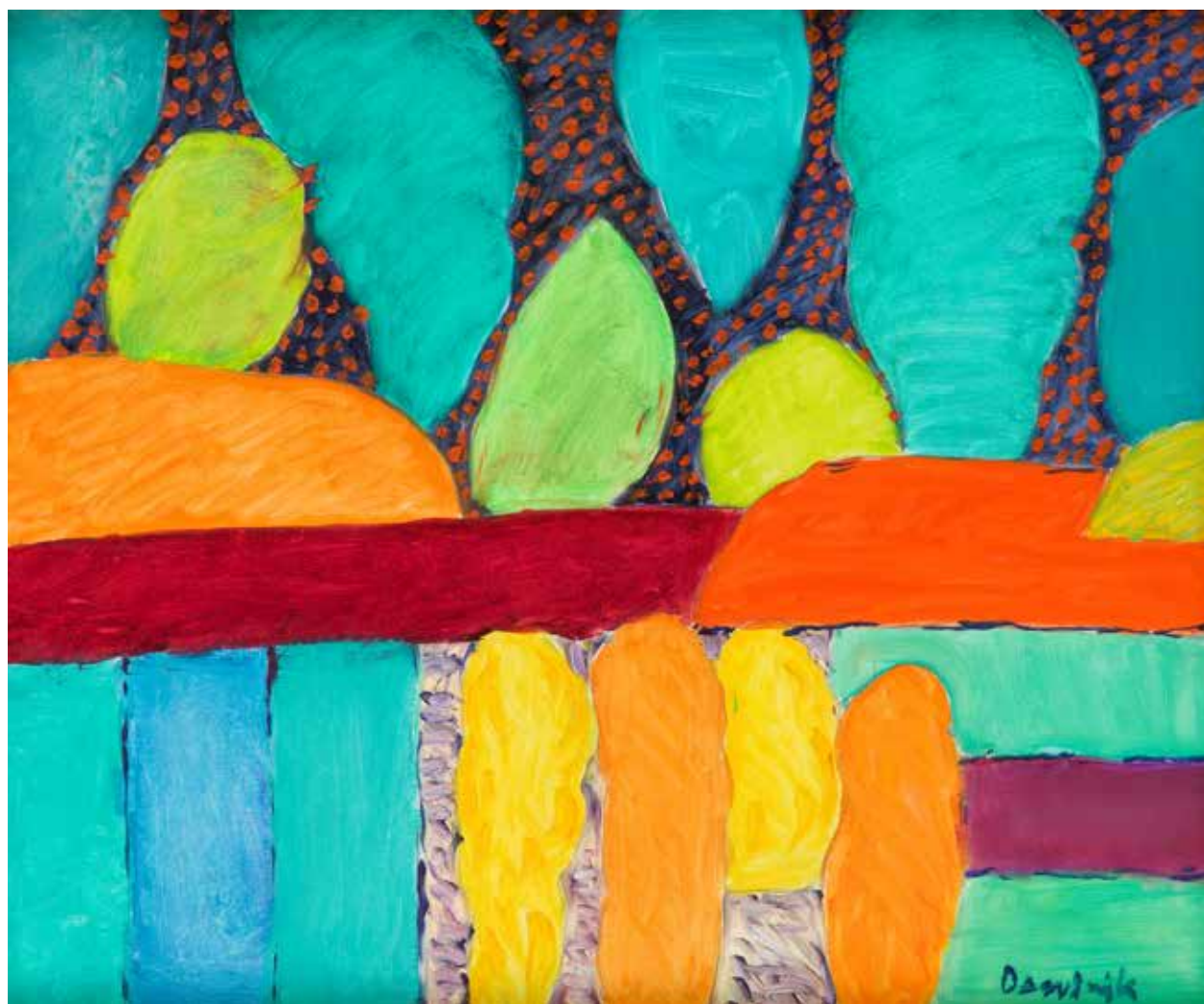
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Unikalny styl obrazów Tadeusza Dominika kształtował się na przestrzeni wielu dekad. Jego sztukę charakteryzowała konsekwencja i chęć doskonalenia indywidualnego języka artystycznego. Jak wspomniał w jednym z wywiadów, starał się, aby płótna były jego częścią prawdy o świecie. Nie chciał kopiować rzeczywistości i wytrwale dążył do klarowania języka malarskiego i pozbawiania kompozycji zbędnych elementów. Odrzucał koncepcję dzieła jako prezentacji artystycznej wirtuozerii. Swoje obrazy sam określała mianem „dominików” – malarskich interpretacji otaczającej go rzeczywistości.

Dominik przede wszystkim posługiwał się kolorem i wierzył w jego samostanność i samowystarczalność. To właśnie barwa stała się manifestem pro-

gramowym twórczości artysty. Intensywne kolory na płótnach Dominika, od czerwieni po beże, przede wszystkim oddają stany emocjonalne towarzyszące obcowaniu z naturą. Podobnie jak na zaprezentowanej pracy abstrakcyjne kształty, formy czy smugi farb przywodzą na myśl mnogość kształtów drzew, ścieżek, ogrodów. Jak napisał serdeczny przyjaciel artysty, Zbigniew Herbert: „Świat Dominika to ogniste słoneczne koła, kwiaty, patyki w płocie, dzbany, bochny chleba, trawa” (Zbigniew Herbert, cyt. za: <https://www.wprost.pl/448974/Blisko-natury-i-abstrakcji-Nie-zyje-wybitny-malarz-Tadeusz-Dominik.html>). Skróty plastyczne, którymi po mistrzowsku operuje artysta, pobudzają wyobraźnię widza, a jego płótna stają się afirmacją urody świata.



TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Amazonia", 2011 r.

olej/plótno, 60 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 2011 | ol. pl. 60 x 73 | AMAZONIA'

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

cena wywoławcza: 20 000 zł [†]

estymacja: 25 000 - 35 000

OPINIE:

- w załączeniu certyfikat autentyczności

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Jak opisuje sposób, w jaki artysta przedstawia naturę Jerzy Hryniewicki we wstępie do katalogu wystawy Tadeusz Dominik w 1969 r.: „Malarstwo Dominika jest samym malarstwem! Obrazy jego są w dalszym ciągu obrazami, a więc dziełami żyjącymi swym własnym autonomicznym życiem, płaszczyzna malowana jest przestrzenią, a abstrakcja jest pełnym skojarzeń realizmem. Tematyka abstrakcyjnych obrazów jest tematyką życia przestrzeni, krajobrazami, wizjami prześwieconych skał, pól, kwiatów czy całych ogrodów; jeśli nawet zatytułowane są tylko 'kompozycja' to i wówczas czujemy w nich odbicie istniejącego świata tylko bardziej barwnego, bardziej przestrzennego, żyjącego nie tylko w świetle dziennym naturalnym, ale prześwieconego własnym emanującym z siebie światłem. Śmiało możemy nazwać Dominika pejzażystą – ale jednocześnie twórcą malowanych przez siebie pejzaży. Obrazy jego zresztą w swym formacie, który prawie nigdy nie przyjmował proporcji pionowego prostokąta, są dla nas szerokoekranowym obrazem świata barw, gdzie żywa przestrzeń dynamicznych wibrujących elementów jest czasem silnie skonstrastowana geometrycznym układem regularnych form o jednolitego powierzchni koloru. Zestawienie geometrycznych elementów z dynamiką pozostałej powierzchni nasuwa skojarzenia dyscypliny architektonicznej – łączenia

statyki dzieł człowieka z bogactwem i dynamiką przyrody” (Tadeusz Dominik. Malarstwo, wst. Jerzy Hryniewicki, Warszawa 1969, s. nlb.).

Styl Dominika został ukształtowany poprzez studia, które odbył w latach 1946-51 na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Jana Cybisa, czołowego reprezentanta nurtu kolorystycznego w polskim malarstwie. Po zakończeniu studiów podjął pracę pedagogiczną na uczelni. Był laureatem licznych wyróżnień, m.in. był stypendystą Ford Foundation (1962) oraz laureatem nagrody im. Jana Cybisa (1973). Prace Dominika były prezentowane na licznych wystawach indywidualnych w najbardziej prestiżowych galeriach i w trakcie wydarzeń artystycznych m.in. na Guggenheim International Award (Nowy Jork, 1958), w Galerii Lambert (Paryż, 1959), Galerie für Moderne Kunst Varrelbisch (Hamburg, 1988), Gallerie Lanterna (Sztokholm, 1990), Muzeum Archidiecezji Warszawskiej („Tadeusz Dominik i uczniowie”, 1992) i na Expo '92 (Sewilla). Znajdują w zbiorach w Muzeach Narodowych: w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu, Szczecinie, a także w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Stedelijk Museum w Amsterdamie, Galerii Albertina w Wiedniu czy Museo de Bellas Artes w Caracas.



JUDYTA SOBEL (1924 - 2012)

Kompozycja, lata 50. XX w.

olej/plótno, 77 x 92 cm
sygnowany l.d.: 'J. Sobel Zucker'

cena wywoławcza: 12 000 zł
estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

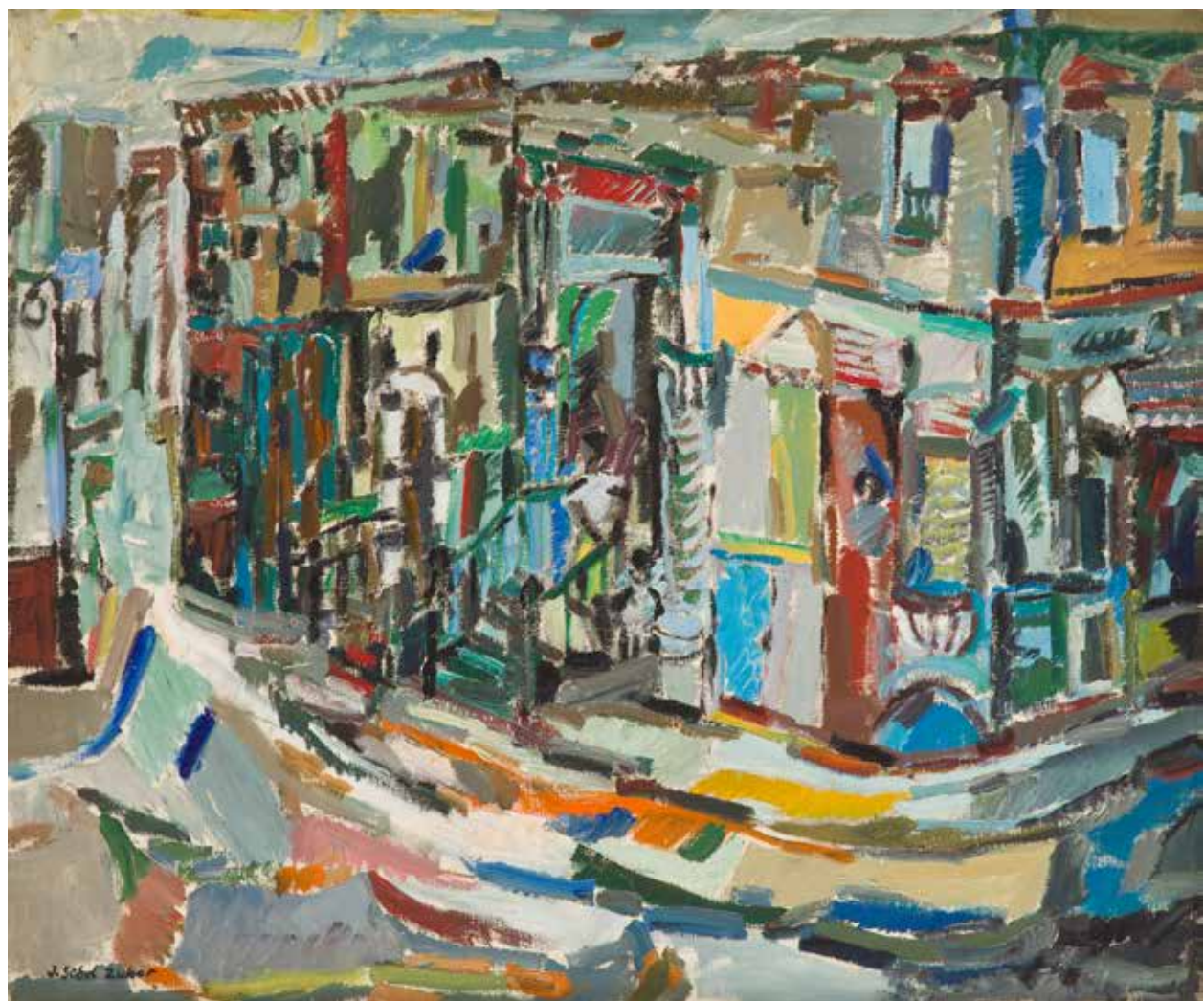
- kolekcja prywatna, Polska

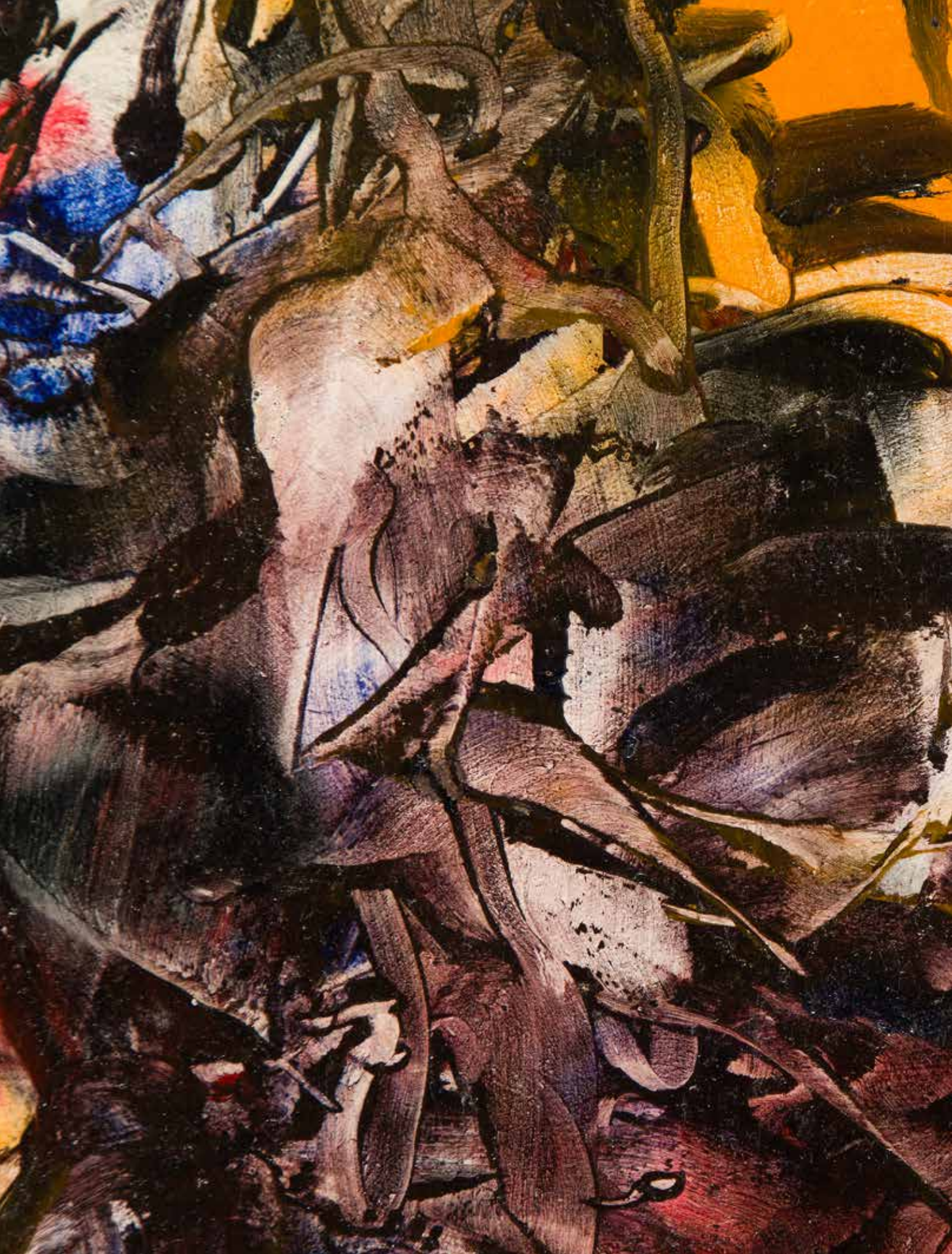
Judyta Sobel posługiwała się kolorem jako głównym elementem artystycznej ekspresji. To właśnie wysublimowane połączenia barw i ich niezwykle wyczuwanie stały się cechą rozpoznawalną jej twórczości. Artystka zawsze podkreślała, że jej płótna są efektem emocjonalnego ujęcia rzeczywistości i mają na celu wywołanie żywej reakcji u odbiorcy. Wyrastają z niezwykle wrażliwości autorki na codzienność ją otaczającą. Malarka zajmowała się przede wszystkim motywami martwych natur, wnętrz oraz krajobrazów.

Krytycy podkreślają, że na początkowych pracach Judyty Sobel zaznaczył się wpływ Władysława Strzemińskiego, twórcy teorii unizmu, oraz restrykcyjnych zasad wyniesionych z Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk

Plastycznych w Łodzi, obecnie Akademii Sztuk Pięknych. Lata 50. natomiast to okres, gdy artystka rozpoczęła poszukiwanie stylu indywidualnego, lecz opartego na ówczesnych światowych kierunkach sztuki. Wzorowała się na dziełach francuskiego przedstawiciela fowizmu Henriego Matisse'a oraz pozostawała pod wpływem fascynacji kubizmem Georges'a Braque'a.

Malarka niedługo po studiach ukończonych w Łodzi wyjechała na stypendium do Izraela, po czym przeprowadziła się na stałe do Nowego Jorku. W 1956 otrzymała pierwszą nagrodę podczas wystawy w Gallery Saks w Paryżu. Obrazy Sobel znajdują się w licznych kolekcjach, m.in. Muzeum Sztuki w Łodzi, The Jewish Museum w Nowym Jorku, Museum of Contemporary Art w Hajfie oraz w wielu kolekcjach prywatnych.







GRUPA KRAKOWSKA
poz. 10-21

10

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

"Przygody pawia", 1967 r.

olej/plótno, 90 x 123 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. Rosenstein | 1967'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PROPOZYCJE |
ARCHITEKTONICZNE [wykreślone] | 90 x 122 | E. Rosenstein |

"PRZYGODY PAWIA" | olejny | 1967'

na odwrociu pieczęć inwentarzowa

cena wywoławcza: 90 000 zł [†]

estymacja: 150 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Holandia

„Tytuł obrazu rodzi się długo i nabiera w procesie tworzenia wielorakich znaczeń. Obraz zmienia się w tym procesie jak każdy twór organiczny. Nie wiadomo, kiedy jest jego początek. (...) Nie wiadomo też, gdzie jest jego koniec”.

ERNA ROSENSTEIN









Erna Rosenstein, Stanisław Fijałkowski, Wernisaż w Galerii Krzywe Koło,
Warszawa 1951, fot. Tadeusz Rolke/Agencja Gazeta

„Przygody pawia” z 1967 roku to imponująca praca malarska autorstwa jednej z najważniejszych polskich artystek XX wieku – Erny Rosenstein. Typowa dla drugiej połowy lat 60. praca przez lata była częścią prywatnej kolekcji sztuki. Choć obraz najprawdopodobniej powstał zbyt późno, by znaleźć się na słynnej wystawie w Zachęcie w 1967 roku, wystawiono tam szkic do obrazu o tym samym tytule, narysowany kolorowymi długopisami.

Płasko malowaną kompozycję „Przygód pawia”, linearną, pozbawioną śladów pędzla i nierówności faktury, pozornie trudno jest uchwycić. Dopiero po chwili kontemplacji, z pogmatwanych nici wyłania się tytułowy paw w fantastycznym krajobrazie. Podobnie jak „Kontynuacja” i „Podróż astrologa”, obraz z 1967 roku różni się znacząco od mięsistych, „informelowych” kompozycji z wcześniejszych lat. Jest to malarstwo, które zbliża się do rysunku. Choć treść serii, do której należą „Przygody pawia”, nawiązuje do cielesności – krąży wokół ciała, brzucha, wzajemnego wypełniania się organizmów – to efekt jest nieco „bezcieleśny”. Wykonane farbami olejnymi i temperą na płótnie, czasem z wykorzystaniem flamastrów, „obrazo-rysunki” to też wizualna reprezentacja separacji i oddzielenia.

Ważnym tropem w interpretacji „rysunkowych” prac Rosenstein jest rysunek automatyczny, jako specyficzny sposób pracy z podświadomością, uprawianej przez francuskich surrealistów. Próbując uchwycić rolę podświadomości dzieł autorki „Przygód pawia”, Dorota Jarecka i Barbara Piwowarska pisały: „Według znanej analizy Freuda, nieświadomość sama dąży do powtórzenia, a to, co wyparte, wydobywa się na powierzchnię świadomego pod wpływem zewnętrznych bodźców. Twórczość Rosenstein rozpięta jest między pracą świadomości, która ocala integralność jednostki, chroniąc ją przed osunięciem się w niemoc i melancholię, a tym

obszarem, którego skontrolować ani nazwać się nie da, który wciąż wyłania z siebie to, co nowe i nieznane” (Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 9).

W wypowiedziach Erny Rosenstein obraz jawi się jako skóra, rysunek stanowi zaś „zadrapanie”: „Kreska rani powierzchnię, która zaczyna świecić i mieć kolor. Jakbym zadrapała. Kreska jest przerwaniem pewnej ciągłości, promieniuje jak rana. Jest to wejście w głąb przestrzeni. Rozdarcie” (Wypowiedź Erny Rosenstein w tekście Zbigniewa Taranienki, Ślady rzeczy, sygnały przestrzeni, [w.] Erna Rosenstein. Rzeczy, ślady, papiery z szafy, oprac. Zbigniew Taranienko, Galeria 86, Łódź 2002, s. 44). Uwypukla to nie tylko biologiczny aspekt twórczości artystki, lecz również przepracowywaną przez nią traumę II wojny światowej i trudnej sytuacji politycznej około 1968 roku.

Malarka i poetka miała własny sposób na tytułowanie prac, oparty na szczególnej operacji na słowach – artystka szukała takiego zetknięcia słów, by powstało pytanie zarówno o status dzieła, jak i języka. W 1980 roku skomentowała to w następujący sposób: „Tytuł obrazu rodzi się długo i nabiera w procesie tworzenia wielorakich znaczeń. Obraz zmienia się w tym procesie jak każdy twór organiczny. Nie wiadomo też, kiedy jest jego początek. (...) Nie wiadomo też, gdzie jest jego koniec. Pozornie skończony obraz przeistacza się wciąż z otaczającym światem. Pęka. Osadzają się nowe warstwy. Kolory nabierają innych odcieni. W ten sposób zyskuje on swój czwarty wymiar – czas. (...) Artysta zostawił go własnemu losowi. (...) Puścił go w świat. (...) Puszczając w świat, dał mu imię. Nazwanie było ową decyzją. Było odcięciem się” (Erna Rosenstein. Malarstwo, katalog wystawy w BWA, Piła 1980, s. nlb.).

„Kreska rani powierzchnię, która zaczyna świecić i mieć kolor. Jakbym zadrapała. Kreska jest przerwaniem pewnej ciągłości, promieniuje jak rana. Jest to wejście w głąb przestrzeni. Rozdarcie”.

II

JADWIGA MAZIARSKA (1913 - 2003)

"N° 6", 1976 r.

akryl, olej/plótno, 75 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'N° 6. | Jadwiga Maziarska |
Kraków Pologne | 1976 r. | 75 cm x 54 cm.'

na bieżymie nalepka: 'olej | 76'

na odwrociu pieczęć

cena wywoławcza: 26 000 zł [†]

estymacja: 35 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Józefa Chrobaka, Kraków

WYSTAWIANY:

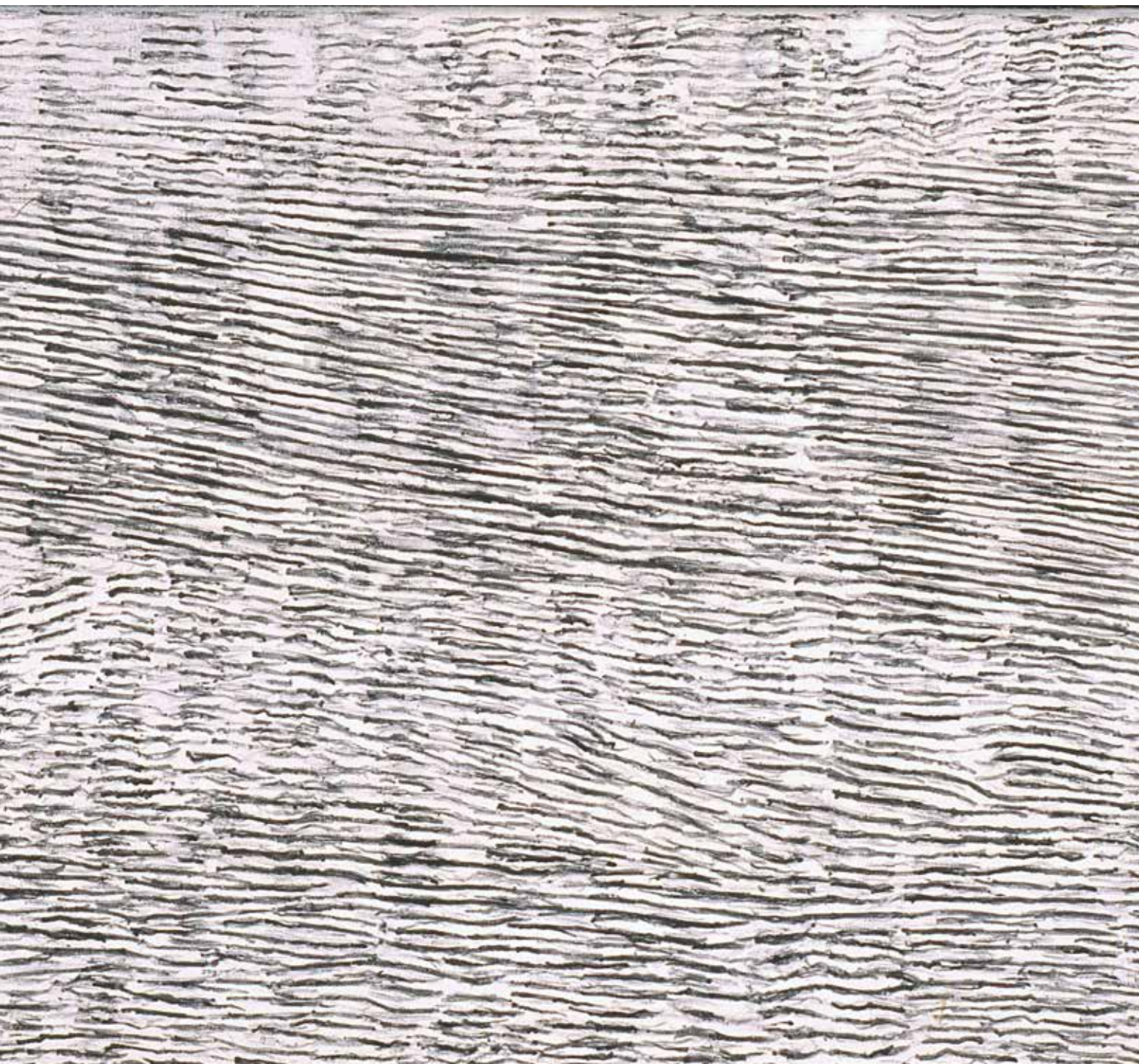
- Jadwiga Maziarska, wystawa indywidualna, Galeria Pawilon, Kraków,
grudzień 1976 – styczeń 1977

„Można byłoby zauważyć do pewnego stopnia gry narracyjne form, które malowane są z wielką lekkością drobnymi pociągnięciami pędzla. I już bylibyśmy skłonni dopatrzeć się w tych dziełach tego lub owego skojarzenia, gdyby nie to, że każdy obraz zbija jakby świat poprzedniego swą innością. Prostota w różnorodności”.

ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI



Jadwiga Maziarska, „Transmisja”, 1980 r. fot. Jerzy Grzegorski, Kolekcja Dariusza Bieńkowskiego, Łódź



Maziarska była wybitną prekursorką i przedstawicielką malarstwa materii w Polsce. W 1957 została członkinią-założycielką II Grupy Krakowskiej. Brała udział w trzech Wystawach Sztuki Nowoczesnej (Kraków 1948-49, Warszawa 1957 i 1959). W swojej karierze współpracowała m.in. z Galerie Stadler i Galerie Louise Leiris w Paryżu. W 2001 roku otrzymała nagrodę im. Jana Cybisa. Artystyczna droga, którą przebyła Maziarska, dowodzi, iż wciąż eksperymentowała ze strukturą dzieła sztuki i jego problematyką. Początkowo artystka skupiała się na nakładaniu na płótno grubych warstw pigmentu. Pod koniec lat 40. stworzyła swoją pierwszą aplikację – pracę z różnokolorowych fragmentów materiałów o nieregularnych kształtach oraz tkanin o zaskakujących spłotkach. Następnym krokiem były eksperymenty z nowatorską metodą malarską, w której łączyła farby ze stearyną. W latach 70. skupiała się na jednolitych fakturach i ograniczonych kolorystycznie kompozycjach, aby w latach 90. zwrócić się w stronę mniej rygorystycznych jaskrawych zestawień kolorystycznych na swoich płótnach.



Artystka była prawdziwą pionierką ówczesnego polskiego środowiska artystycznego. Była nie tylko pierwszą w Polsce artystką, która zajmowała się malarstwem materii, ale jej osiągnięcie polegało także na tym, że do tej formy wypowiedzi malarskiej doszła absolutnie samodzielnie. W przeciwieństwie do wielu twórców ze środowiska krakowskiego artystka nie była zafascynowana surrealizmem, ale konsekwentnie zgłębiała zagadnienia materii. Nowatorstwo Maziarskiej nie zostało jednak należycie docenione przez ówczesnych krytyków sztuki. Dopiero po latach historycy sztuki dostrzegli zbieżność działań artystycznych Maziarskiej z ówczesnymi próbami podejmowanymi przez artystów zachodnioeuropejskich, takich jak Jean Dubuffet, Jean Fautrier czy Serge Poliakoff. Z perspektywy środowiskowej, ale także ogólnopolskiej, twórczość Maziarskiej była szczególnie oryginalna.

Prezentowana praca jest reprezentacyjna dla twórczości Maziarskiej z lat 70. Było to okres, gdy artystka stworzyła serię dzieł o zawężonej kolorystyce i jednolitej fakturze. Powstałe w tym czasie kompozycje to prawie monochromatyczne, akrylowe realizacje prezentujące spłoty i pulsowanie niewielkich elementów. Najczęściej przybierają one formę nitek, kresek, kropek czy wiązek. Te składowe elementy sprawiają wrażenie wielokrotnie powielonych, a następnie ułożonych w szeregi oraz rzędy. Maziarska w tworzeniu kompozycji z tego okresu inspirowała się fotografią mikroskopową minerałów, a także tkanek roślinnych i krwionośnych. Jak opisuje kompozycje Andrzej Kostołowski: „można byłoby zauważyć do pewnego stopnia gry narracyjne formy, które malowane są z wielką lekkością drobnymi pociągnięciami pędzla. I już bylibyśmy skłonni dopatrzeć się w tych dziełach tego lub owego skojarzenia, gdyby nie to, że każdy obraz zbija jakby świat poprzedniego swą innością. Prostota w rozmaitości” (Andrzej Kostołowski, Jadwiga Maziarska, Kraków 1991, s. 10). „Kompozycje” sprawiają wrażenie schematów istniejących w świecie natury, których pochodzenie jest bardzo trudne do określenia. Uderza jednak po mistrzowsku oddana elastyczność, płynność i rytmiczność właściwa formom kształtowanym przez naturę. Każdy z przedstawionych elementów jest częścią większej całości i płynnie się w nią wpasowuje. Jak opowiada o swojej sztuce sama autorka: „Myślę, że los ludzki złączony jest z nieosiągalnymi krańcami kosmosu, z jego organizacją wiecznie krążących części, skupiających się w różnych układach i odmiennych jakościowo zbiorach – lecz nieraz aktywnych indywidualnie, poruszających się we własnych rytmach, dynamizujących ruch innych struktur. Myślę też, że materialna różnorodność jest jednocześnie fragmentami myśli, rozsypanymi i ukrytymi w przestrzeni, a więc także i to, że każde zjawisko fizyczne, zawiera w sobie jakieś inne – psychiczne. Można by powiedzieć jeszcze inaczej: każdy przedmiot, wraz ze swym cieniem, obrazuje swoją podwójność, pozostającą, z jednej strony w związkach z Bytem o ogólnym charakterze, a z drugiej ze swą własną zawartością” (Andrzej Kostołowski, Jadwiga Maziarska, Kraków 1991, s. 52-53).

12

TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

"Parasol I" ("Parapluie I"), 1966 r.

tynk malarski, olej/plótno, 66 x 73,5 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. Kantor | CRACOVIE | 1966'

na blejtramie: '"Parapluie" I | Nr 6. | Katal. | exposit. | G. Pierre | Stockholm | 1966'

na odwrociu etykieta ze stemplem, datą 2 lipca 1968 oraz opisem obrazu

cena wywoławcza: 95 000 zł[†]

estymacja: 140 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, USA

WYSTAWIANY:

- Tadeusz Kantor; wystawa indywidualna, Galerie Pierre, Sztokholm,
26.11-1.12.1966

LITERATURA:

- Tadeusz Kantor; katalog wystawy indywidualnej w Galerie Pierre,
Sztokholm 1966, poz. 6, s. nlb. (spis)

„Parasol 'rozpinał' i 'zwijał' przestrzeń. Wciskał ją w ostre łuki. Właściwie chodziło mi bardziej o sam szkielet drutów. Parasole wybuchały swoimi szkieletami jak fajerwerki. Uzyskiwałem w ten sposób wielką skalę napięć”.

TADEUSZ KANTOR





Tadeusz Kantor; Otwarcie wystawy Sztuki Nowoczesnej, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 1957, fot. Tadeusz Rolke/Agencja Gazeta

Kompozycja z parasolem autorstwa Tadeusza Kantora powstała w 1966 roku, kiedy wybitny artysta porzucił niefiguralne malarstwo informel i „powrócił do przedmiotu”. Obraz od 1969 roku znajdował się w prywatnej kolekcji amerykańskiej. Wcześniej był wystawiany na indywidualnej wystawie Tadeusza Kantora w Galerie Pierre w Sztokholmie.

Trochę wcześniej, w końcu lat 50., przebywając w Hamburgu, Kantor napisał tekst „Czy jest możliwy powrót Orfeusza?”, w którym porównał swoją sytuację do mitu o Orfeuszu pragnącym odzyskać Eurydykę. W poetyckiej refleksji opisał problem „odzyskania” przedmiotu, przy jednoczesnej niemożliwości naturalizmu – ewolucja zaszła za daleko, by móc powrócić do tradycyjnego malarstwa.

W „Parapluie I” kluczowym elementem jest tynk i piasek, które uwypuklają fakturę kompozycji. Był to sposób na wyjście z zakłętą kręgu informelu. Kantor obrał drogę podobną do tej, którą wybrali twórcy malarstwa materii: Antoni Tàpies czy Alberto Burri. Wykorzystywał w obrazach niemalarskie środki wyrazu artystycznego, takie jak piasek, cement, stare płótno, nadpalone drewno.

Rozwiązanie ostatecznie dostarczył teatr i jego „materia”. Artysta zaczął dodatkowo wykorzystywać materiały i przedmioty znajdujące się „u progu przejścia w stan materii”: łachmany, szpargały, zbutwiałe książki i deski. Odrzucając możliwości iluzyjnego przedstawienia rzeczy, Tadeusz Kantor napisał „Manifest ambalaży”. Jako zjawisko w sztuce, ambalaż stał się dla niego zjawiskiem o wielkiej skali rozpiętości znaczeń, funkcjonującym „między wiecznością a śmietnikiem”.

„Użyłem przedmiotu,
którego jego wyjątkowy utylitaryzm
daje realność
natarczywą
i brutalną
w pozycji
urągającej praktyce,
dałem ruch i funkcję
w stosunku do jego własnej
absurdalną,
ale przeniósłem
go w sferę
wieloznaczności
bezinteresowności = poezji”.

TADEUSZ KANTOR, MANIFEST AMBALAŻY, 1964

13

TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

"Postać i parasol"

olej/plótno, 100 x 81 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

na odwrociu napis: '1950T.K. | Tadeusz Kantor | "Postać i parasol" | kraków | 1950'

na bieżymie nalepka z domu aukcyjnego Agra-Art w Warszawie

cena wywoławcza: 250 000 zł [†]

estymacja: 350 000 - 500 000

POCHODZENIE:

- Agra-Art, Warszawa

- kolekcja prywatna, Polska

„Czy sztuka odzwierciedla rzeczywistość? Nie! – Ona ją buduje. Chcę, jak robotnik, wznoszący dzieła ręki ludzkiej – nie reprodukować, lecz stwarzać formy nowe – ręką plastyka”.

TADEUSZ KANTOR, 1948





Tadeusz Kantor, „Postać z parasolem”, 1949 r. Kolekcja prywatna, Polska

„Oburzano się, gdy Gericault namalował 'Tratwę Meduzy', do której modelami nie były gipsy starożytnie, lecz chorzy i trupy ze szpitala. Oburzano się na 'Olimpię' Maneta (...). Z parasolami rzucano się na obrazy Cézanne'a. (...) Policję musiała być chroniona wystawa surrealistów. Kto kogo tutaj obraża i o co czuje się obrażonym? Najsilniej obraża prawda”.

TADEUSZ KANTOR

„Powiedzieć o Kantorze, iż należy on do grona najwybitniejszych artystów polskich drugiej połowy dwudziestego wieku, to powiedzieć niewiele. Dla sztuki polskiej jest on tym, kim dla sztuki niemieckiej jest Joseph Beuys, a dla amerykańskiej Andy Warhol...”

JAROSŁAW SUCHAN

Trudno jest przecenić rolę Tadeusza Kantora, autora „Postaci i parasola”, w rodzimej kulturze XX-go wieku. Był wybitną i oryginalną osobowością teatru, znaną daleko poza granicami Polski. Scałił powojenne środowisko, początkując najważniejsze ugrupowanie artystyczne – II Grupę Krakowską. Malarstwo, które tworzył, powstawało w nierozdzielnej więzi z działalnością happeningową i teatralną. Był pionierem i innowatorem, którego twórczość wyznaczyła kroki milowe nieustannie zmieniającego się oblicza polskiej sztuki.

Jeden z owych kroków miał miejsce w drugiej połowie lat 40. XX wieku, kiedy Tadeusz Kantor wyjechał do Paryża. Przez blisko sześć miesięcy intensywnie pracował i chłonił atmosferę światowej stolicy sztuki. Oglądał dzieła starych mistrzów, prace Picassa, Matty, Tanguy’ego, Miró. Za źródło metamorfozy w twórczości Kantora krytycy uznali przede wszystkim słynną wystawę „Le surréalisme en 1947” w Galerii Maeght, w stworzenie której zaangażowali się Breton i Duchamp.

Nie stał się jednak Tadeusz Kantor kolejnym „ślepy” wyznawcą surrealizmu – do Paryża zabral bagaż własnych przemyśleń, teorii i doświadczeń, a przede wszystkim świeżą jeszcze fascynację postkubizmem, która zaowocowała serią obrazów, będących wyrazem „spotęgowanego realizmu”. Łącząc wpływy fowizmu, kubizmu i nadrealizmu, młody artysta – jak stwierdził Mieczysław Porębski – szedł w stronę „wielkiej metafory malarskiej spotęgowania i to zmierzało ku temu, co nazywał obrazami metaforycznymi”. Tym, co skłoniło Kantora do zerwania z dotychczasową architekturą organizowania przestrzeni płótna, była również wizyta w Palais de la Découverte – muzeum odkryć naukowych i technicznych. Dzięki nowoczesnej technologii artysta ujrział obrazy mikroskopowe, które odrysował, chcąc uczynić z nich modele realnego świata. Wiara w prawdziwość introspekcji w twórczości artysty zbliżyła go jeszcze silniej do surrealizmu, choć Kantor odrzucał jego zasadnicze tezy.

Pobyt w Paryżu zaszczepił u Kantora poczucie odpowiedzialności za losy polskiej sztuki. Po powrocie powziął ideę zorganizowania wielkiej ekspozycji sztuki nowoczesnej, stanowiącej przegląd wszystkich współczesnych trendów rodzimej plastyki. Zarówno w sztuce wielkiego twórcy teatru, jak i samej organizacji wystawy, pobrzmiewały echa Paryża. Pomysłodawca wiedział, że rozwój jest konieczny. W tekście przygotowanym do katalogu pisał, uprzedzając krytyków: „Ludzie przywykli do odczytywania w dziele sztuki fabuły, a nie jego treści, mówią: Sztuka nowoczesna jest niezrozumiała i hermetyczna, odizolowana od życia i ludzi, przerafinowana, schyłkowa, nieludzka i okrutna, niemoralna i obrażająca. – Jedni mówią to bezmyślnie, inni z tupetem, broniąc podświadomie czy ze świadomością swoich unormowanych, zastałych i osiadłych pozycji życiowych. – Czy naprawdę życiowych? Czy nie jest to raczej gest ludzi biernych i zasiedziały melanczików i limfatyków – nietwórczych, o stępionej wyobraźni – gest zasłaniania się przed życiem, które się zmienia i zaskakuje. Czy nie jest to raczej gest rezygnacji?” (Tadeusz Kantor; Do katalogu Wystawy Sztuki, rękopis w archiwum Mieczysława Porębskiego).

Na wystawie zaprezentował serię obrazów metaforycznych, na których pojawiły się zniekształcone postaci ludzkie, parasole. Niedługo po wystawie, na VI Walnym Zjeździe ZPAP w Katowicach przyjęto program realizmu socjalistycznego jako jedynie obowiązującą doktrynę twórczości w Polsce. Szybko zwolniony z pracy na uczelni, Kantor przez kolejne lata tworzył oryginalne kompozycje metaforyczne „do szuflady”. Między nimi znalazła się „Postać i parasol”, prezentowana w katalogu.

14

TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

"Informel", 1963 r.

olej/plótno, 81 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: '63 | Kantor'
na blejtramie nalepka transportowa z opisem obrazu oraz z domu aukcyjnego Agra-
Art w Warszawie z 2004 roku

cena wywoławcza: 140 000 zł †
estymacja: 180 000 - 220 000

POCHODZENIE:

- Desa Unicum, 2003
- kolekcja prywatna, Polska
- Agra-Art, 2004
- kolekcja instytucjonalna, Polska

„Obrazy informel z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych o zgrubiałej, reliefowej powierzchni – prowokowały odbiorców do odczytywania ich treści w korespondencji z realizmem natury”.

LECH STANGRET







Rozluźnienie, które nastąpiło po upadku doktryny socrealizmu, stało się dla Tadeusza Kantora kolejnym pretekstem do wyjazdu do Paryża. W 1955 roku dołączył do przedstawienia Iwaszkiewicza jako autor dekoracji i kostiumów. Ze stolicy Francji przywiózł tym razem tasyzm i informel, czerpany wprost od Wolsa, Georges Mathieu, Jeana Fautriera, Hansa Hartunga i Jacksona Pollocka. Po powrocie wraz z Nowosielskim, Brzozowskim, Jaremą, Rosenstein, Skarżyńskim i Sternem zorganizował „Wystawę Dziewięciu”, która stała się początkiem II Grupy Krakowskiej. Choć na wystawie znalazły się prace tworzone „do szuflady” w okresie surrealizmu, największa uwaga skupiła się na kantorowskim informelu.

Zastygłą w bezformennej masie materię Kantor odczytywał jako realny wizerunek żywego organizmu, jawiący się „przed naszymi oczami niemal jak RUCH”. Z czasem malarstwo wybitnego artysty zaczęło odchodzić od tasyzystowskich reguł. Powierzchnia nabierała cech reliefu. Choć gdzieś widać dripping, Kantor posługiwał się raczej malarskim gestem szpachli i pędzla. Z czasem zaczął uwypuklać kompozycje kawałkami spróchniałego drewna i korzeni, a następnie pokrywać je czarnym lakierem lub polichlorkiem winylu.

Zasadą tworzenia kompozycji informelowych było wyciskanie farb olejnych wprost z tubelek i rozlewanie puszek różnobarwnych lakierów na płasko położoną powierzchnię płótna. Ostateczny kształt kompozycja uzyskuje dzięki użyciu dowolnych narzędzi, takich jak pędzel lub szpachla. Nowej wagi nabrały nadrealistyczne techniki automatyzmu i przypadku. „Nowa ocena pojęcia 'przypadku' otworzyła zaskakujący rozdział w historii sztuki. Dla mnie zjawisko 'przypadku' i bezformności, które pojawiło się wtedy w malarstwie, stanowiło istotę rzeczy. Przez porównanie uświadomiłem sobie obecność podobnej tendencji w mojej twórczości. Obecność, ale i odmiennność jej źródeł i przebiegu. (...) Dla mnie przypadek to była metoda działania, znajdująca się 'poniżej' normalnego oceniania zjawisk. Sztuka zmierzyła się z takim pojęciem, które było dotychczas ignorowane, spychane w najniższe kategorie działalności ludzkiej, opatrzone stemplem nieodpowiedzialności” (Tadeusz Kantor o sztuce informel rozmawia z Wiesławem Borowskim, [w:] Wiesław Borowski, Tadeusz Kantor, Warszawa 1982).

Nowy styl Tadeusza Kantora w Polsce spotkał się z wielkim entuzjazmem. Jak pisał Janusz Bogucki, jeden z najaktywniejszych krytyków tego czasu: „Otóż ten moment zanurzenia się choćby na krótko w informelu, w swobodnym i bezkształtnym istnieniu materii malarskiej, był w owym czasie zabiegiem odświeżającym, kąpielą, która wyzwalała formę z akademickich zwąpnień wyobraźni. Informel stał się więc pewnego rodzaju kuracją na schorzenia nabyte w poprzednim okresie. Był oczywiście również malarską modą (...)” (Janusz Bogucki, Sztuka Polski Ludowej, Warszawa 1983, s. 128). Nowy rodzaj malowania wpłynął na szerokie grono artystów, o czym Mieczysław Porębski pisał: „Kantor nieomylnie chwytą żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją 'na warsztat', bo wie, że istotną siłą nowoczesnego artysty polega na stałym odnawianiu się, stałym twórczym współuczestnictwie w jednym, wspólnym i nieprzerwanym procesie. Nie boi się 'obcego tekstu', nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną samodzielną kreację, rozegra własną sprawę” (Mieczysław Porębski, Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po prostu”, „Po prostu”, nr 52-53, 1956).

15

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Dziewczyna, lata 50. XX w.

olej/plótno, 40 x 30 cm

sygnowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski'

cena wywoławcza: 60 000 zł [†]

estymacja: 150 000 - 250 000

OPINIE:

- w załączeniu certyfikat Fundacji Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Ja stosunkowo mało grzeszyłem w moim życiu frywolnością seksualną. Kobiety zawsze były dla mnie wielką świętością. (...) gdybym się miał spowiadać, to ja w ogóle grzechów nieczystych w myśli nie popełniam. Bo na nieprzyzwoite obrazy nie patrzę z upodobaniem, tylko z przykrością. Mógłbym je oglądać bez szkody dla sumienia, tylko że mi się nudzi”.

JERZY NOWOSIELSKI



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

JERZY NOWOSIELSKI

Wizerunek młodej dziewczyny w sportowym stroju to niebywale rozpoznawalny temat malarstwa Jerzego Nowosielskiego. Właśnie taką postać, ukazaną tyłem na tle wielkomiejskiego krajobrazu, widzimy na prezentowanej w katalogu pracy z lat 50. Tajemnicza, bo pozbawiona twarzy sportsmenka, zdaje się nieruchomo obserwować architekturę. Nie ma w niej nic perwersyjnego; nie widać charakterystycznego rozerotyżowania, jakże typowego dla postaci ukazywanych przez Nowosielskiego. Potraktowana nieco konturowo, zgeometryzowana sylwetka emanuje pewnego rodzaju nieświadomą niewinnością, jaką cechowała siatkarki podczas meczu, które artysta umieszczał na wczesnych rysunkach z lat 40. i 50. XX wieku.

Zdaniem Krystyny Czerni sportowa dyscyplina, której poddawane są kobiety portretowane przez Jerzego Nowosielskiego, mimo wielorakich konotacji, ma znamiona erotycznej przyjemności sprawianej samemu sobie: „Tematyka sportowa jest próbą kompromisu z postulatami epoki, jednak przedziwne, akrobatyczne pozy dziewcząt, ich tajemnicza, erotyczna musztra – sugerują ukryte, podświadome znaczenia. Sportsmenki o ciężkich, masywnych ciałach mają w sobie jakąś patologię. (...) Niektórzy będą interpretować te prace w kontekście politycznym: jako metaforę zniewolenia, podporządkowania i władzy. Inni – jako sprzeciw wobec przaśnej, siemiężnej seksualności PRL-u, z jego proletariacką urodą krzepkich, wyzbytych kobiecości traktorzystek. Osobliwe, sportowe inscenizacje Nowosielskiego kryją w sobie jednak zbyt wiele widocznej przyjemności autora, by ich erotyzm można było uznać za 'opozycyjny'. 'Mnie sport interesuje jako manifestacja nagości' – przyznaje malarz. Sport to jest zastępcza aktywność człowieka tęskniącego za autentycz-

nym przeżyciem erotycznym” (Krystyna Czerni, Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego, Kraków 2011, s. 169).

Jak mawiał Jerzy Nowosielski, kobieta była dla niego tajemnicą, a co za tym idzie, niegasnącym źródłem inspiracji i twórczych poszukiwań. Stąd też szczególne miejsce kobiet w twórczości tego artysty. Choć pochodziły tylko z wyobraźni malarza, młode dziewczyny na jego płótnach otacza duszna atmosfera przesładowania czy zwyczajnego podglądactwa, które jest udziałem odsłaniania co i rusz innych aspektów ich kobiecości. Są jakby odrębnym gatunkiem – ich ciała są mocno zarysowane, mają charakterystycznie wydłużone kończyny, pociągłe twarze o owalnym kształcie, ciemne, migdałowe oczy. Długie, smukłe sylwetki postaci można przypisać wpływowi ikonopisarstwa. Natomiast wysublimowany erotyzm, spowijający kobiece przedstawienia Nowosielskiego, pochodzi z jego szczególnej, nieukrywanej fascynacji płcią przeciwną. W pracach artysty przyjmują najróżniejsze pozy – zawsze pełne wdzięku i zharmonizowane z otoczeniem. Co więcej, przestrzeń, w jakiej odnajdujemy malowane przez artystę dziewczyny, wydaje się z nimi współistnieć. Wymyka się zasadom perspektywy linearnej, co nie znaczy, że zastępuje ją jakiś inny konkretny system przedstawiania głębi. Artysta buduje przestrzeń z barw i form, łączy płaszczyznowość obrazu z iluzorycznym trzecim wymiarem przedstawionej rzeczywistości. W prezentowanej pracy to postać dziewczyny – a nie żaden znikający punkt – zdaje się organizować strukturę obrazu. W późniejszej twórczości Nowosielski z coraz większym zdecydowaniem czynił z kobiecych ciał nadrzędny element kompozycji – element, który definiował przestrzeń i pozycję wszelkich innych form w dziele.



Jerzy Nowosielski, Gimnastyczka, Kolekcja prywatna, Polska



Jerzy Nowosielski, Postać, 1955 r. Kolekcja prywatna, Polska

16

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Akt we wnętrzu, 1976 r.

olej/plótno, 60 x 49 cm

sygnowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI | 1978'

cena wywoławcza: 50 000 zł [†]

estymacja: 80 000 - 140 000

OPINIE:

- w załączeniu certyfikat Fundacji Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„W czasach, w których nikt nie stawiał tak skomplikowanych problemów plastycznych, nikt nie dyskutował nad racją istnienia malarstwa iluzyjnego lub abstrakcyjnego, zaistniał fakt, który wiele nam może wyjaśnić. Fakt współżycia tych dwóch rodzajów malarstwa obok siebie w jednym okresie historycznym, w tych samych warunkach społeczno-politycznych...”

JERZY NOWOSIELSKI



JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Pejzaż, 1963 r.

olej/płyta pilśniowa, 43 x 60 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: '1965 | J. NOWOSIELSKI'

na odwrociu nalepka z opisem pracy: '28 | JERZY NOWOSIELSKI | [adres] |

'PEJZAŻ' 1963 | (olej, pilśniówka) | 43 x 60 cm | CENA: 430 £'

obok nalepka handlu zagranicznego Desy z opisem pracy i datą 1963

cena wywoławcza: 95 000 zł[†]

estymacja: 140 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

- Jerzy Nowosielski, wystawa retrospektywna, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, 6.03-26.03.1963
- Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Wojewódzki Dom Kultury, Klub Zamek, Lublin 1963
- Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Cassel Gallery, Londyn 1963

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, katalog wystawy indywidualnej w Cassel Gallery, Londyn 1963, poz. 28, s. nlb. (spis)

„Możliwości plastyki zaczynają się tam, gdzie język ludzi jako środek porozumienia jest już bezsilny. (...) Nie maluję obrazów. Uważam, że obraz tradycyjny z jego konwencjonalną przestrzenią z obojętnymi napięciami, z jego tradycyjnym tematem jest nieaktualny”.

JERZY NOWOSIELSKI



18

TADEUSZ BRZozowski (1918 - 1987)

"XXX", 1969 r.

olej/deska, 20,5 x 13 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T.BRZozowski. | "XXX" |
1969. | KOCHANEMU W.W. od T.B.'
na odwrociu wskazówka montażowa

cena wywoławcza: 20 000 zł[†]
estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Paryż

LITERATURA:

- Tadeusz Brzozowski 1918-1987, katalog wystawy monograficznej,
red. Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa
1997, poz. 214, s. 234 (spis)

„Ja w ogóle nie jestem intelektualistą, na to nie ma rady. W moich obrazach jest natomiast inny typ głębi, tak przemieszany z emocją, że go zwerbalizować nie można”.

TADEUSZ BRZozowski

Niewielkich rozmiarów kompozycja „XXX” wyszła spod pędzla Tadeusza Brzozowskiego w 1969 roku. Tym, co najlepiej charakteryzuje to malarstwo, jest kolor, faktura, gra laserunków i walorów. To właśnie te elementy składają się na całą „alchemię”, jaką stosował w swoich obrazach artysta. Cechy te stały się częściami składowymi niepowtarzalnego zjawiska malarstwa abstrakcyjnego, które zdolne było „opowiadać” samą swą formą.

Artysta stworzył szereg dzieł urzekających niebywałym znawstwem pigmentu. Przyciągały one oko śmiałością kolorystyczną, wyszukaną materią, niejednokrotnie także silnie zaakcentowaną fakturą i zadziwiały wymyślnymi, archaizującymi tytułami o „galicyjskiej” proveniencji. Prace te zdumiewały także siłą ekspresji i wyróżniały się odrębną stylistyką, która zapewniła malarzowi uznanie krytyki i publiczności.



19

ALFRED LENICA (1899 - 1977)

"Obstawanie przy swoim", 1971 r.

olej/tektura, 36 x 45 cm

sygnowany p.d.: 'lenica'

opisany na odwrociu: 'obstawanie [nieczytelne] | 1971 | 37 x 45'

cena wywoławcza: 30 000 zł[†]

estymacja: 50 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- kolekcja spadkobierców artysty
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Świat malarskiej metafory, Galeria Zapiecek, Warszawa, lipiec 1973

LITERATURA:

- Alfred Lenica – malarstwo, red. Helena Szustakowska, Halina Zacharewicz, katalog wystawy w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1974, poz. 668 (spis)



Życie Alfreda Lenicy może stanowić doskonały przykład późnej kariery. Artysta bowiem dopiero w wieku 40 lat postanowił porzucić dobrze płatną posadę muzyka i zająć się malarstwem. Jak mówił jego zięć Tadeusz Konwicki: „Pierwszą połowę życia przegrał na skrzypcach w operze i filharmonii, drugą przemałował w tłoku dzieci i wnuków”. Autor prezentowanej kompozycji pochodził z rodziny robotniczej, wychował się w Pabianicach. Jego ojciec był majstrem w fabryce, matka zajmowała się dziećmi i domem. Alkoholizm zaprowadził ojca przyszłego malarza do szpitala psychiatrycznego, gdzie zmarł, osierocając dziesięcioletniego syna.

W młodości Lenica zafascynował się muzyką i zaczął naukę gry na skrzypcach. Bardzo szybko wyprowadził się do Poznania, gdzie w 1922 roku rozpoczął studia na wydziale prawno-ekonomicznym Uniwersytetu Poznańskiego. Rok później wstąpił do Konserwatorium Muzycznego w Poznaniu, gdzie studiował w klasie instrumentów smyczkowych. W 1925 roku podjął studia w Prywatnym Instytucie Sztuk Pięknych u Adama Hannytkiewicza i Piotra Kubowicza.

Wkrótce ożenił się z córką swojego nauczyciela, Janiną Kubowicz, a niedługo potem do nowego domu sprowadził swoją matkę. W tamtym czasie artysta na stałe grał na skrzypcach w Filharmonii Poznańskiej, a po godzinach tworzył – często na zamówienie – figuratywne obrazy wzorowane na formach kubistycznych, martwe natury, pejzaże, syntetyczne portrety. Znajdywał nabywców i dzięki temu rodzinie udało się zmienić mieszkanie na większe i bardziej przestronne. Jednak dobra passa nie trwała zbyt długo. W 1940 roku Lenicowie zostali przesiedleni do Krakowa i – paradoksalnie – to wydarzenie miało największy, pozytywny wpływ na późniejsze życie i twórczość Alfreda. W Krakowie zaprzyjaźnił się z malarzem Jerzym Kujawskim i dzięki niemu zainteresował się surrealizmem, a także włączył się w nurt działań krakowskiej awangardy skupionej wokół Tadeusza Kantora. Poznał m.in. Tadeusza Brzozowskiego, Marię Jaremə i Kazimierza Mikulskiego, którzy uświadomili czterdziestoletniemu już skrzypkowi, że twórczość plastyczna jest tym, co tak naprawdę powinien robić w życiu. Związek ze środowiskiem krakowskich artystów był na tyle silny, że zaowocował zaproszeniem Lenicy do udziału w Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w grudniu 1948 roku, a następnie przyjęciem w 1965 roku do Grupy Krakowskiej.

W 1945 roku Alfred Lenica powrócił do Poznania, gdzie zaangażował się w działalność artystyczną. Zapisał się również do PZPR i Związku Polskich Artystów Plastyków, a dwa lata później został prezesem poznańskiego oddziału. Również w 1947 roku założył wraz z Ildefonsem Houwaltem i Feliksem M. Nowowiejskim awangardową grupę artystyczną 4F+R (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka + Realizm). Grupa powoływała się na ekspresjonistyczne tradycje „Zdroju” czasów Przybyszewskiego i Zegadłowicza, a za bezpośredniego prekursora uznawała Jana Spyckalskiego, poznańskiego malarza metaforystę. Artyści inspirowali się przede wszystkim surrealizmem, ekspresjonizmem i abstrakcjonizmem. Społeczne akcenty

wyrażone w manifestie grupy wiązały się z socjalistycznymi przekonaniami jej członków, którzy czerpali po trosze z wzorów wypracowanych przez twórców rosyjskiej awangardy początku XX wieku.

Lenica swoje poszukiwania twórcze realizował w obrębie surrealizmu i tasyzmu, który – według Bożeny Kowalskiej – „wynalazł” tuż przed Jacksonem Pollockiem. Lenica rozlewał farby na płótno, które następnie przekrzywał i czekał, aż utworzą się charakterystyczne zacieki. Drapał płótno żyłkami, miękkimi kolodion farby rozcierał palcami i w efekcie – głównie na zasadzie przypadku – tworzył surrealistyczne, abstrakcyjne kompozycje, przenoszące widza w niezwykle świat jego kosmicznej wyobraźni. Jednak już pod koniec lat 40. Lenica niejako „zawiesił” tasyzowskie poszukiwania na rzecz działania w obrębie proklamowanego przez władze socrealizmu. Fascynacja nowym sposobem malowania wynikała z jego żarliwych przekonania politycznych i społecznego zaangażowania na rzecz poprawy jakości życia klasy robotniczej, które zdradzał już w latach 20. i 30. Na przełomie lat 40. i 50. powstały takie prace, jak: „Młody Bierut wśród robotników”, „Pstrowski i towarzysze”, „Przyjęcie do partii” czy „Czerwony plakat”.

W okresie odwilży Lenica powrócił do przerwanych eksperymentów z informem i tasyzmem i właśnie wtedy ostatecznie wyklarował się jego styl malarstwa, któremu będzie wierny aż do swojej śmierci w 1977 roku. To specyficzne połączenie tasyzmu, surrealizmu, informelu i drippingu, w którym przypadek miał ogromne znaczenie.

Alfred Lenica przeprowadził się do Warszawy, gdy dobiegał sześćdziesiąci lat. Mimo to warszawski okres jego twórczości był niezwykle płodny: indywidualna prezentacja prac artysty w 1958 roku w Galerii Zachęta zapoczątkowała całą serię wystaw w innych miastach w Polsce i zagranicą. Lenica wiele podróżował; na zaproszenie ONZ-u przebywał na przełomie 1959/60 roku w Genewie, gdzie w siedzibie tej organizacji wykonał malowidło ściennie „Trzy żywioły” (woda, ogień i miłość). Utrzymywał stały kontakt z rodzimą awangardą artystyczną, wystawiał z Grupą Krakowską, brał udział w większości plenerów w Osiekach koło Koszalina, uczestniczył w sympozjum „Sztuka w zmieniającym się świecie” w 1966 roku w Puławach. O jego twórczości tak pisał Janusz Bogucki we wstępie do katalogu indywidualnej wystawy Lenicy w 1965 roku w Galerii Krzysztofory: „(...) Twórczość, o której tu mowa, karmiąc się bardziej rzeczywistością odkrywaną we wnętrzu świadomości człowieka, niż w optycznej urodzie przedmiotów, rodzi z natury rzeczy owe formy wspomniane na wstępie, które nie z światła dnia się wywodzą, ale raczej z głębin snu. Formy nieważkie, bezcielesne, podobne do widm świetlistych rojących się pod powiekami – mają w sobie jednak żywotność agresywną i niepokojącą, zdają się być wizjonerską materializacją namietności i dążeń, urojeń i zamyśleń wynurzających się z dna sfery psychicznej człowieka lub przyczajonych w jej cieniu. Są to więc jakby krajobrazy wewnętrzne osobowości, czy też introspekcyjne portrety głębinowe. Spokrewnione metaforycznie z wyglądem głębin podwodnych, kosmicznych czy mikroskopowych, w które po raz pierwszy wniknęła myśl i wyobraźnia ludzi naszego wieku”.



20

JERZY TCHÓRZEWSKI (1928 - 1999)

"Pająk", 1958 r.

olej/plótno, 65 x 85 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J. Tchórzewski 58.'

cena wywoławcza: 130 000 zł
estymacja: 180 000 - 220 000

WYSTAWIANY:

- Jerzy Tchórzewski, wystawa indywidualna, Galeria Furstenberg, Paryż,
kwiecień 1960

LITERATURA:

- Jerzy Tchórzewski – słowa i obrazy, red. Dorota Folga-Januszewska,
Krzysztof Tchórzewski, Olszanica 2009, poz. 104, s. 75 (il.)



„Na początku Jerzy Tchórzewski stworzył światło. Wszystko, co było przedtem, dokonywało się w nocy i dlatego pełne było lęków, obsesji i ekshibicjonizmu. (...) Światło [to] różni się od wszystkich światel, do których przyzwyczaiło się nasze postrzeganie (...). Rozzerając się na obrzeżach form, które uparcie tkwią w podświadomości, (...) izolując je i ograniczając, staje się ono wykładnikiem napięcia (...)”.

MIECZYSLAW PORĘBSKI, JERZY TCHÓRZEWSKI, [W:] TENŻE, POŻEGNANIE Z KRYTYKĄ, KRAKÓW 1983, s. 289-290

„Kochany Tadeuszu” – pisał w kwietniu 1959 roku Jerzy Tchórzewski do Różewicza – „Przepraszam Cię, że tak dawno nie pisałem, ale pracuję jak koń po dwanaście i więcej godzin dziennie (...). Namalowałem od chwili Twojego wyjazdu dwa obrazy. Żałuję, że ich nie zobaczysz, bo pojadą zdaje się do Paryża” (11 kwietnia 1959, archiwum Krzysztofa Tchórzewskiego, cyt. za: Jerzy Tchórzewski – słowa i obrazy, red. Dorota Folga-Januszewska, Krzysztof Tchórzewski, Olszanica 2009, s. 27). Tchórzewski nie mylił się. Rzeczywiście, owe dwa nowopowstałe obrazy pojechały na wystawę w prestiżowej Galerie Furstenberg w Paryżu, która okazała się miała niewątpliwym, bezprecedensowym sukcesem artysty. Wraz z wspomnianymi pracami na wystawie zawisła prezentowana w katalogu kompozycja „Pająk” z 1958 roku – jeden z ostatnich lub nawet ostatni obraz z paryskiej ekspozycji, który znajduje się w Polsce.

Charakterystyczny koloryt „Pajaka”, ostra, nieco rozedrgana linia, zdynamizowana i mało przestrzenna forma, a nade wszystko wolumen oddaje ducha tego czasu, znanego z prac Jerzego Kujawskiego i – nieco później – Alfreda Lenicy. Skojarzenie nie jest przypadkowe. Wszyscy trzej artyści związani byli z nurtem surrealizmu spod znaku międzynarodowej federacji PHASES. Ruch założony przez słynnego poetę, krytyka i badacza Edouarda Jaguera, choć nawiązywał do spuścizny wielkich surrealistów lat 20. i 30., był nowym, odrębnym głosem przeciwko klasycznemu nurtom abstrakcji i figuracji powojennej. Odmianę świetnie uchwycił Jacek Woźniakowski, w recenzji wystawy PHASES w Krzysztoforach, zauważając odejście od oklasyfikacyjnego surrealizmu na rzecz tworzenia nowego rodzaju materii i poszukiwania przez artystów „mikrokosmosu obrazu” (Jacek Woźniakowski, Co się dzieje ze sztuką, Warszawa 1974,

s. 181-182, cyt. za: Jerzy Tchórzewski – słowa i obrazy, red. Dorota Folga-Januszewska, Krzysztof Tchórzewski, Olszanica 2009, s. 26). Celna uwaga oddaje też charakter surrealistycznej twórczości Tchórzewskiego, którego kontakty z PHASES były pomostem do międzynarodowej kariery.

Nieco wcześniej, w 1957, Ryszard Stanisławski konstatował: „Prace Tchórzewskiego, niestety, mniej są znane w kraju, niż za granicą, gdzie spotkały się z dobrym przyjęciem (...)” (Ryszard Stanisławski, Twórczość Jerzego Tchórzewskiego, „Sztandar Młodych”, nr 124, s. 3). Choć artysta miał za sobą dużą wystawę w Zachęcie, lata 50. i 60. zdają się raczej potwierdzać, niż zaprzeczać temu stwierdzeniu. Wielkim osiągnięciem dla 32-letniego malarza była solowa wystawa w znanej Galerie Furstenberg (z którą blisko związany był artysta André Breton), na której znalazł się „Pająk”. Wstęp do katalogu napisał Edouard Jaguer. Z dzisiejszego punktu widzenia absurdem zdaje się fakt, że Jerzemu Tchórzewskiemu nie dane było zobaczyć własnej wystawy z powodu braku paszportu, którego wydania odmówiły mu władze. W realizacji pomógł – poza Jaguerem – Mieczysław Porębski, Tytus Dzieduszycki, Mieczysław Janikowski oraz wybitny malarz Zbigniew Makowski. W liście do Tchórzewskiego pisał: „Vernissage udał się. Czekam z biciem serca 1) na krytyki 2) czy się coś sprzeda? Wystawa znacząca na pewno, nowe przeżycie szczere, własne, wyrażone z siłą środkami wynalazczymi, wyrażająca sprawy ogólnoludzkie, ważna dla wszystkich. Powinna stać się jednym z wydarzeń sezonu paryskiego. Z pochlebnych wrażeń madame Picabia stwierdzająca, że jest to najważniejsze wydarzenie, jakie oglądała w tym roku (...)” (list Zbigniewa Makowskiego do Jerzego Tchórzewskiego, Paryż, kwiecień 1960).

GALERIE FURSTENBERG

4, Rue Furstenberg, PARIS-VI*

DAN. 17-89

**JERZY
TCHORZEWSKI**

Du 22 Avril au 8 Mai 1960

Vernissage le Vendredi 22 à 21 heures

INVITATION



21

ANDRZEJ S. KOWALSKI (1930 - 2004)

Kompozycja nr 4, 1958 r.

olej/płyta, 67 x 44 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'A. S. KOWALSKI 58'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka z opisem obrazu

cena wywoławcza: 18 000 zł [†]

estymacja: 25 000 - 40 000

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

- Andrzej S. Kowalski, red. Jan Trzupek, Katowice 2013, s. 42 (il.)

W roku 1958 młody, zaledwie po studiach, Andrzej S. Kowalski został zaproszony przez Kantora do Grupy Krakowskiej. Jako jeden z najmłodszych przyjętych twórców znalazł się od razu w centrum najważniejszych wydarzeń sztuki współczesnej. Kowalski wziął udział już w pierwszej wystawie Grupy w 1958, która odbyła się w świeżo otwartej galerii Krzysztofory. Jego prace zostały zauważane, a nawet wyróżniane wśród wybitnego grona takich artystów jak Janusz Stern, Tadeusz Kantor, Jerzy Tichorzewski czy Adam Marczyński. Piotr Skrzynecki, pisząc o pierwszej wystawie w Galerii Krzysztofory, oznajmił, że „jedynym chyba ciekawym odkryciem wystawy jest Andrzej Kowalski”, a jego cykl „Kompozycje”, z którego pochodzi przedstawiona praca, wskazał jako jeden z ważniejszych punktów ekspozycji.

Przytoczony opis pierwszej wystawy w sławnej galerii Krzysztofory ukazuje, jak ważny w twórczości Kowalskiego był cykl „Kompozycje” z lat 50., który stał się podwaliną jego sukcesu. W tym czasie artysta wprowadził w swoich obrazach podział na pola o różnych barwach. Na ich powierzchniach, niczym na osobnych fragmentach, malował ekspresyjne

motywy, nieraz przywołujące organiczne skojarzenia ze światem przyrody. Artysta zastosował w tych pracach dwoisty podział – rysunkowe, wyraźne rozstrzygnięcia, z których buduje i dzieli kompozycje oraz malarskie wypełnienia tych przestrzeni. Zastosowane rozwiązania kolorystyczne stały się znakiem rozpoznawczym i artystycznym podpisem Kowalskiego. Artysta operował zazwyczaj kolorami związanymi z ziemią – ciemnymi brązami, zieleniami w odcieniach oliwki, ochrami, zgaszonymi beżami i żółciami. Nie był zwolennikiem podkreślania w swoich dziełach treści utajonych. Zdawał sobie jednak sprawę z niemożności uwolnienia się od nieświadomości i jej wpływu na rezultaty osiągnięte na płótnach. Jak zauważył Jan Trzupek, kurator wystawy artysty w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, twórczość Kowalskiego można rozpatrywać w kontekście przeżyć wojennych czy katastroficznej atmosfery lat 50. Z drugiej strony jednak krytyk podkreślał, że fascynująca geologia, subtelne nawiązania do ziemi i treści zawarte w manifestach artysty sugerują, aby ziemię, materię obecną w twórczości artysty rozpatrywać jako substancję przede wszystkim symbolizującą trwanie.



OP-ART I ABSTRAKCJA
GEOMETRYCZNA

poz. 22-41

22

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Przejsie I" ("Transition I"), 1974 r.

olej/plótno, 103 x 103 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtrame: 'TRANSITION

I | WŁASNOŚĆ JOANNA JAWORSKA | WINIARSKI 74'

na odwrociu materiałowa nalepka z numerem inwentarzowym:

'ID 484/75 | S0BBB' oraz papierowa nalepka z opisem pracy w języku

angielskim: 'WINIARSKI | Attempts of visual presentation | of statistical

layouts | Transition I' obok opis gry: 'Program | rules: [nieczytelne] | 3 cm - I

| 3 cm - 2 | 3 cm - 3 | 3 cm - 4 | 3 cm - 5 | 15 cm | mutable | left - | dice |

acryl | 100 x 100 cm | 1974'

cena wywoławcza: 140 000 zł [†]

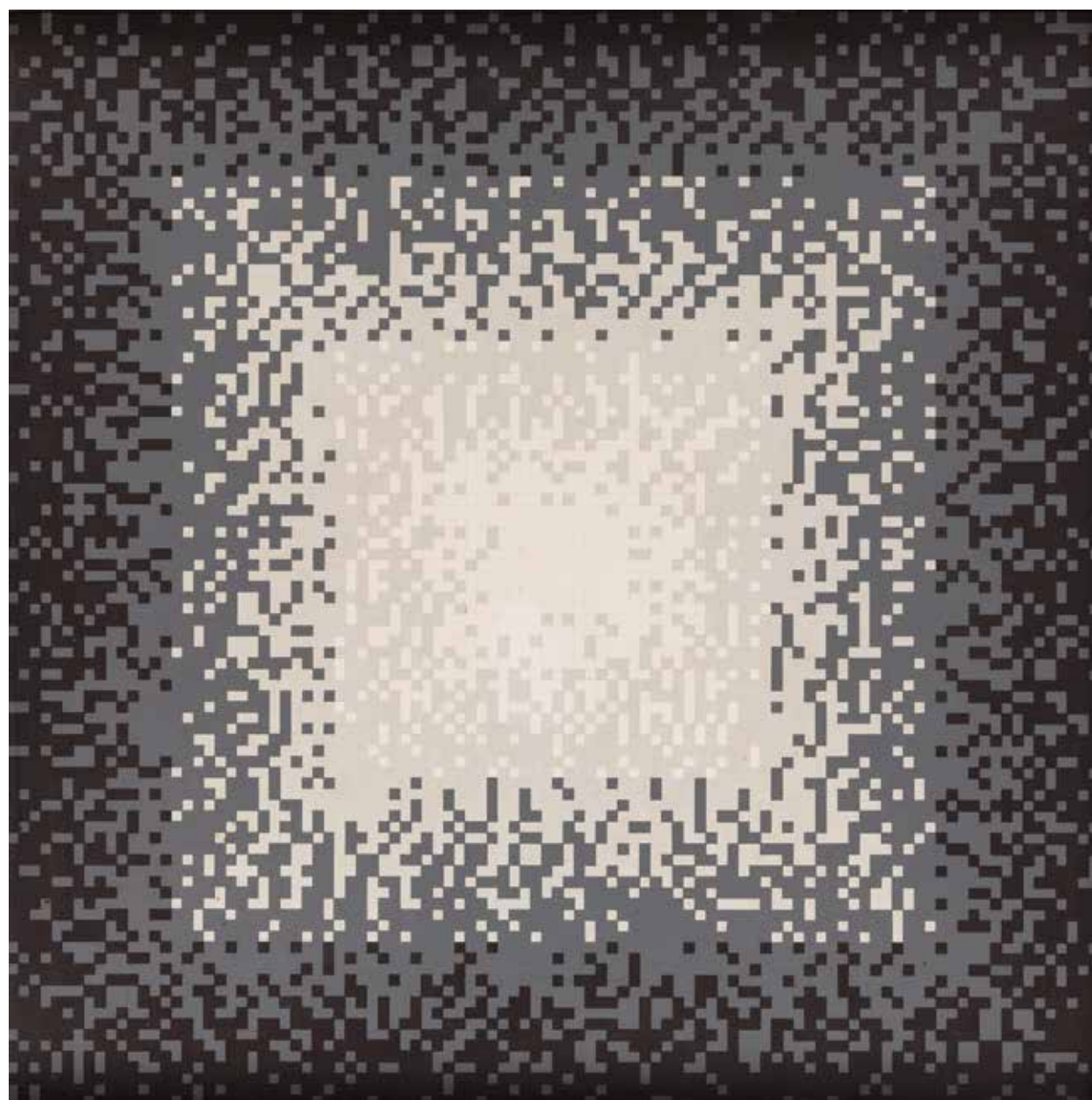
estymacja: 200 000 - 300 000

OPINIE:

- w załączeniu certyfikat autentyczności

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska



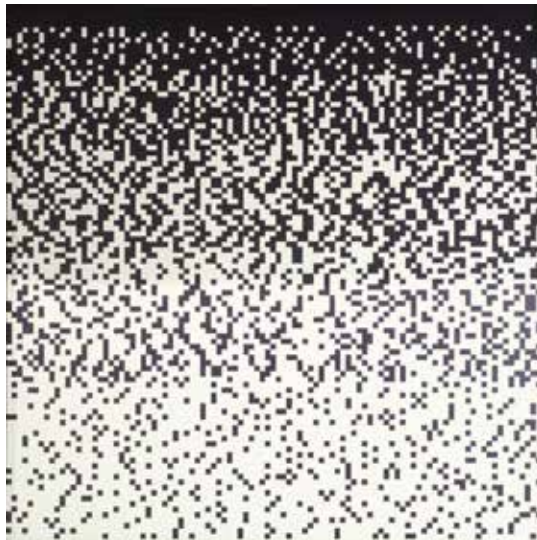
Zaprezentowana praca jest pierwszą z cyklu „Przejścia”. Późniejsze realizacje, stanowiące wtórny tryptyk „Przejście IV”, „Przejście V” oraz „Przejście VI”, znajdują się obecnie w zbiorach kolekcji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie. Dzieło dostępne na aukcji wyróżnia się w serii rozłożeniem elementów na kształt kwadratu. Artysta zastosował mocno uproszczoną kolorystykę – od głębokiej czerni na obrzeżach płótna przez szarości aż do bieli w centrum kompozycji. Podobna gama barwna pojawia się w późniejszych pracach serii. W nich jednak autor przedstawił stopniowe przejścia kolorystycznie pionowo, modyfikując odcienie z góry na dół obrazu.

Winiarski konsekwentnie trzymał się założenia powstałego na początku jego twórczości – pragnieniu połączenia sztuki z nauką. Artysta o podwójnym wykształceniu – malarskim i inżynierskim – przyświecał cel wypracowania zasad regulujących powstawanie dzieła. Jednocześnie dążył do uproszczenia środków wyrazu. W tym zakresie przedstawiona praca w pełni realizuje formułę, z których słynie twórca. Na ręcznie napisanej notatce w języku angielskim, zamieszczonej na odwrocie obrazu, możemy przeczytać, że jest on „próbą wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”. Autor w typowy dla siebie sposób opisał idee swojej sztuki za pomocą liczb, miar oraz kolorów. W notatce określił szerokości pasów kolorystycznych i ich rozkład oraz uwzględnił skrupulatne obliczenia. Adnotacjami tego typu opisywał algorytmy, według których powstały dane prace, a dodatkowo wprowadzał dodatkową zmienną, wprawiając algorytm w ruch. Na zaprezentowanym płótnie Winiarski podporządkował efekt końcowy rzutowi kostką. Słynął z procesów malarskich, które zaczynał od szczegółowego określenia zasad warunkujących wygląd jego kompozycji jeszcze przed ich namalowaniem. To właśnie założenia wyznaczające proces powstawania dzieła były dla artysty kluczowe. Niejednokrotnie swoje realizacje określał mianem efektów ubocznych i unikał nazywania ich obrazami.

Cykl „Przejście” powstał w okresie, gdy autor zaczął komplikować swoje matematyczne formuły i w efekcie wyglądały swych prac. Zmianom uległy nie tylko kształty, w które układały się kwadraty, lecz także kolory. Wszystkie dzieła powstałe w połowie lat 70. były jednak podporządkowane skrupulatnym kalkuляcjom oraz stanowiły swoistą grę dla wyobraźni widzów. Formuły, którym artysta determinował swoją sztukę w pierwszej połowie swojej działalności, były wyjątkowo jednolite. Jego płótna przekazywały koncepcję o znaczeniu bardziej uniwersalnym – o roli siły sprawczej w dziejach świata i ludzi. Wyrażał reguły, prawa oraz zasady, które, jak wierzył, zawsze współdziałają ze wszechobecnym przypadkiem. Jak opisał prace Winiarskiego Stach Szablowski przy okazji jego retrospektywnej wystawy na Biennale Sztuki w Wenecji w 2017, „Winiarski, który nie tyle malował, ile programował swoje obrazy, pojawia się tu jako twórca, który był artystą cyfrowym, zanim cały świat uległ totalnej digitalizacji. Komputery nie były mu obce, ale nie używał ich do tworzenia. Interesowały go nie same maszyny, lecz ich język, kody programowania, zwłaszcza zero-jedynkowy kod binarny, ten sam, który stał się mową współczesnej rewolucji informatycznej. Podobnie jak kody QR, jego prace są widzialnymi formami czystej informacji. O czym jednak „informują”? Cóż, wielkim tematem artysty jest sama struktura istnienia – i jej dwoista natura. Wszystko, co się dzieje – funkcjonowanie ludzkiego organizmu, procesy fizyczne, koleje czyjegoś życia – przebiega w ramach pewnych stałych reguł, zgodnie z rodzajem programu, algorytmu – i na określonym obszarze. Z drugiej strony w te programy nieustannie wprowadzone są losowe zmienne – przypadkowe spotkania, wpływ innych ludzi, wypadki, choroby, szanse i przeszkody – to wszystko, co sprawia, że życie jest z jednej strony ściśle zaprogramowane od narodzin do śmierci, a jednocześnie absolutnie nieprzewidywalne” (Stach Szablowski, Artysta systemu, czyli Winiarski w Wenecji, „Przekrój”, <https://przekroj.pl/kultura/artysta-systemu-czyli-winiarski-w-wenecji-stach-szablowski>).

„Winiarski, który nie tyle malował, ile programował swoje obrazy, pojawia się tu jako twórca, który był artystą cyfrowym, zanim cały świat uległ totalnej digitalizacji. Komputery nie były mu obce, ale nie używał ich do tworzenia. Interesowały go nie same maszyny, lecz ich język, kody programowania, zwłaszcza zero-jedynkowy kod binarny, ten sam, który stał się mową współczesnej rewolucji informatycznej”.

STACH SZABLOWSKI



Ryszard Winiarski, „Przejście IV” („Transition IV”), 1975 r. Kolekcja Zachęty Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa



Ryszard Winiarski, „Przejście V” („Transition V”), 1975 r. Kolekcja Zachęty Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa



Ryszard Winiarski, „Przejście VI” („Transition VI”), 1975 r. Kolekcja Zachęty Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa



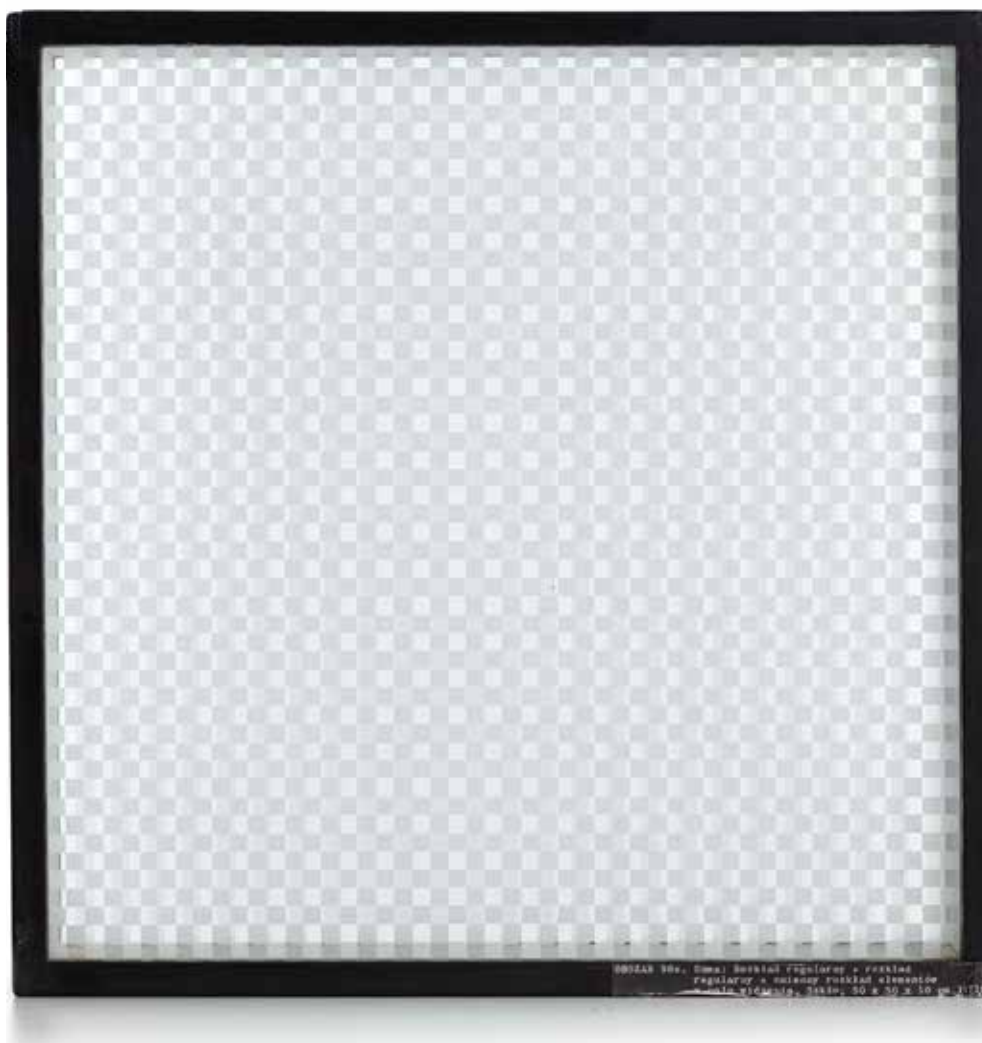
23

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

Zestaw 2 prac: "Obszar 98 d" i "Obszar 98 e", 1971 r.

podwójne tafle trawionego szkła w drewnianej ramie,
 50 x 50 x 10 cm (wymiary dotyczą każdej z części)
 na ramie "Obszaru 98 d" papierowa nalepka: 'OBSZAR 98 d Suma: rozkład
 statystyczny + roz - | kład regularny + zmieniony rozkład wywołany przez |
 widza w polu widzenia. | Szkło, 50 x 50 x 10 mm, 1971'
 na ramie "Obszaru 98 e": 'OBSZAR 98 e. Suma: Rozkład regularny + rozkład |
 regularny + zmienny rozkład elementów | w polu widzenia. Szkło,
 250 x 50 x 10 cm, 1971 r.'

cena wywoławcza: 440 000 zł[†]
 estymacja: 600 000 - 800 000



OPINIE:

- w załączeniu certyfikat autentyczności

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Ryszard Winiarski. Wystawa indywidualna w Galerii Opera, Warszawa, 13.03-29.04.2017
- Za Żelazną Kurtyną, wystawa zbiorowa, Muzeum Historii Jugosławii, Belgrad, 04.12.2010-15.02.2011

LITERATURA:

- Ryszard Winiarski, katalog wystawy indywidualnej w Galerii Opera, Warszawa 2017, s. 42-43 (il)



„Obszar 98 d” i „Obszar 98 e” na wystawie indywidualnej Ryszarda Winiarskiego w Galerii Opera w Warszawie, 2017 r.



Behind the Iron Curtain, Official and Independent Art in Soviet Union and Poland, 1945-1989, Museum of Yugoslav History, Belgrad 2010
 fot. Tycjan Gniew Podskarbiński, dzięki uprzejmości Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej

„Kiedy na przełomie lat 60. i 70. Winiarski rozpoczynał realizację swojego obliczonego na całe życie projektu, niektórzy widzieli w nim jednego z jeźdźców apokalipsy, zapowiadających ostateczny koniec sztuki. Oto nadchodziła sztuka bez emocji, bez człowieka, tworzona z naukowym obiektywizmem godnym maszyny liczącej. Pół wieku później (...), twórczość Winiarskiego jawi się w zupełnie innym świetle”.

STACH SZABŁOWSKI

„Obszar 98 d” oraz „Obszar 98 e” są pracami szczególnie wyróżniającymi się na tle twórczości Ryszarda Winiarskiego. Zestaw składa się z dwóch obiektów, przypominających iluzyjne gabloty. Frontowy ich element stanowią podwójne tafle szkła trawionego, na których artysta wytrawił niewielkich rozmiarów kwadraty, ułożone w kształty np. nieregularnych trójkątów. Szło, trawione kwasem po jednej stronie, daje efekt idealnie jednolitej, matowej powierzchni. Nakładające się na siebie pola stanowią przestrzenną interpretację typowych dla autora geometrycznych kompozycji.

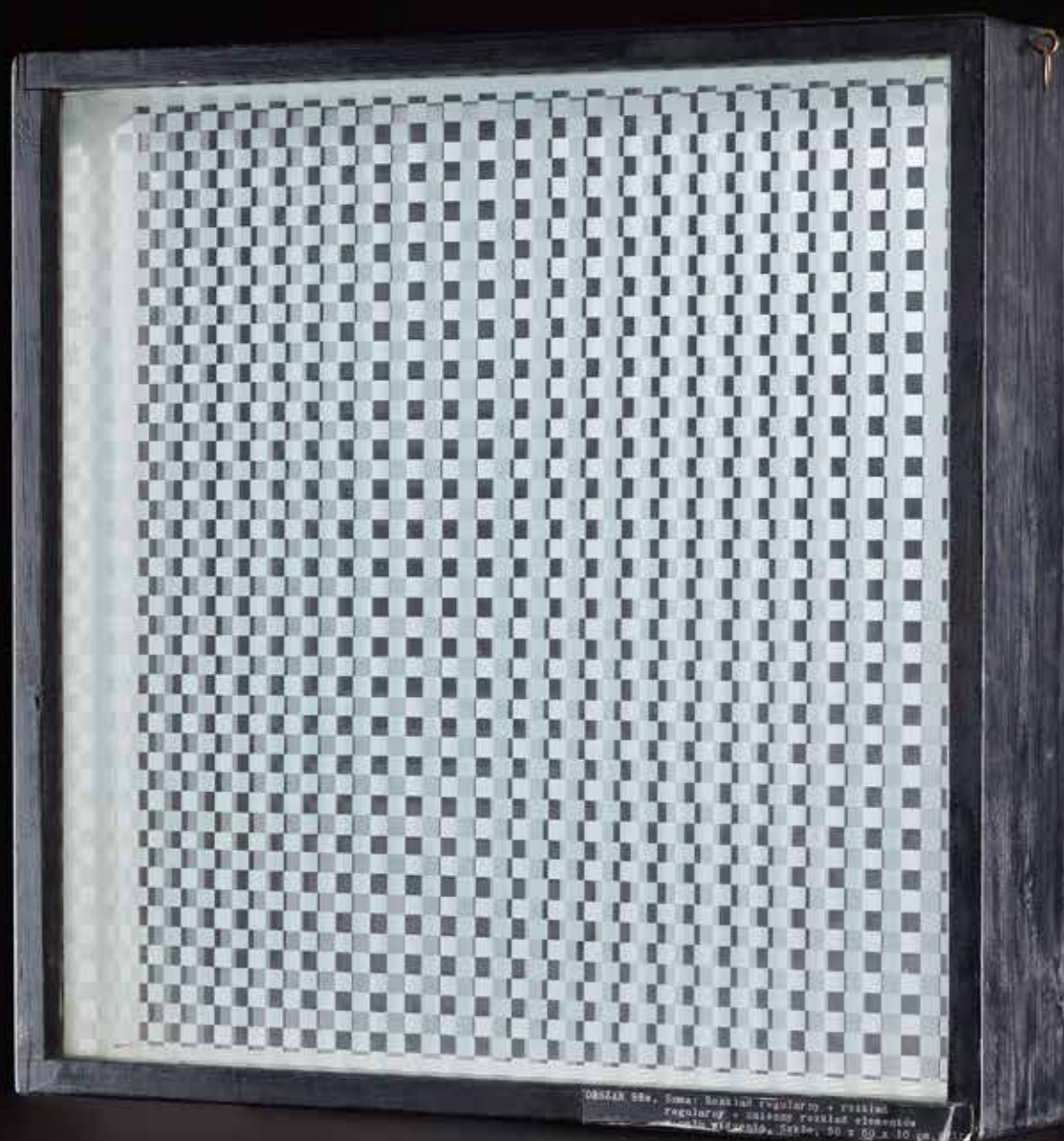
Cykl „Obszary”, z którego pochodzi zestaw, składa się z dzieł dwóch rodzajów. Były to zarówno realizacje niewielkich formatów (50 x 50 cm), jak i metrowe prace, których powierzchnie artysta wykorzystywał do zaprezentowania efektów zaawansowanych kalkulacji matematycznych. Seria powstała zgodnie z założeniami typowymi dla twórcy – na podstawie losowego układu punktów, których położenie zależało od rzutu kostką lub było określane na podstawie tablic liczb przypadkowych.

W ramach cyklu „Obszary” artysta tworzył prace, które dziś na nowo pozwalają spojrzeć na jego dorobek. Na początku lat 70. eksperymentował nie tylko z wymiarem swoich dzieł, ale także z materiałami. W 1970 wykonał pierwsze kompozycje przestrzenne, a w 1971 rozpoczął eksperymenty z lustrem i szkłem. Pierwsze kompozycje tego typu pojawiały się na sympozjum we Wrocławiu w 1971. Zmiany te były efektem kolejnych prób

problematyzowania założeń, jakie podejmował Winiarski. W miejsce białych i czarnych kwadratów zaczął stosować ich lustrzane odpowiedniki, co miało na celu uchwycenie zmienności obrazu oraz wprowadzenie widza w proces twórczy. Zaprezentowany zestaw musiał powstać z podobnych pragnień autora.

Trójwymiarowe realizacje dały publiczności okazję doświadczenia przestrzeni, która we wcześniejszych pracach była jedynie iluzyjna. Za pomocą nowych kompozycji obserwatorzy mogli współuczestniczyć w kreacji dzieła, kontrolując to, co widzą. Słowa artysty: „Suma: rozkład statystyczny + rozkład regularny + zmienny rozkład wywołany przez widza w polu widzenia”. Przemieszczając się względem szklanych tafli, widz uwzględnia ruch, zmieniając zaprogramowany układ – to od ustawienia względem przypadkowej sytuacji zaistniałej na pracy zależał zaobserwowany efekt. Pomimo, iż pozostaje on przypadkowy, jego interpretacja staje się subiektywna i zależy od widza. Warto podkreślić, że zaprezentowany zestaw powstał jedynie rok przed pierwszym „Salonem Gier” w Galerii Współczesnej, w trakcie którego autor przemieniał widzów w autentycznych partnerów oraz współtwórców swoich realizacji. „Obszar 98d” oraz „Obszar 98e” mogą być zatem postrzegane jako naturalny krok w rozwoju sztuki Winiarskiego, który zmierzał w stronę progresywnego włączania odbiorców w kreowanie swoich dzieł.





ОБЪЕКТ 000, Тема: Решетка. Регулярно + хаотично
регулярно + хаотично решетки элементов
в ширину, высота, глубина: 50 x 50 x 10 см.

24

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Przypadek w grze dla jednego" ("Chance in Game for One"), 1984 r.

akryl, ołówek/płyta pilśniowa, 36,5 x 36,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Winiarski 84' oraz opisany l.d.: 'chance in game for one'

cena wywoławcza: 18 000 zł [†]
estymacja: 30 000 - 45 000

OPINIE:

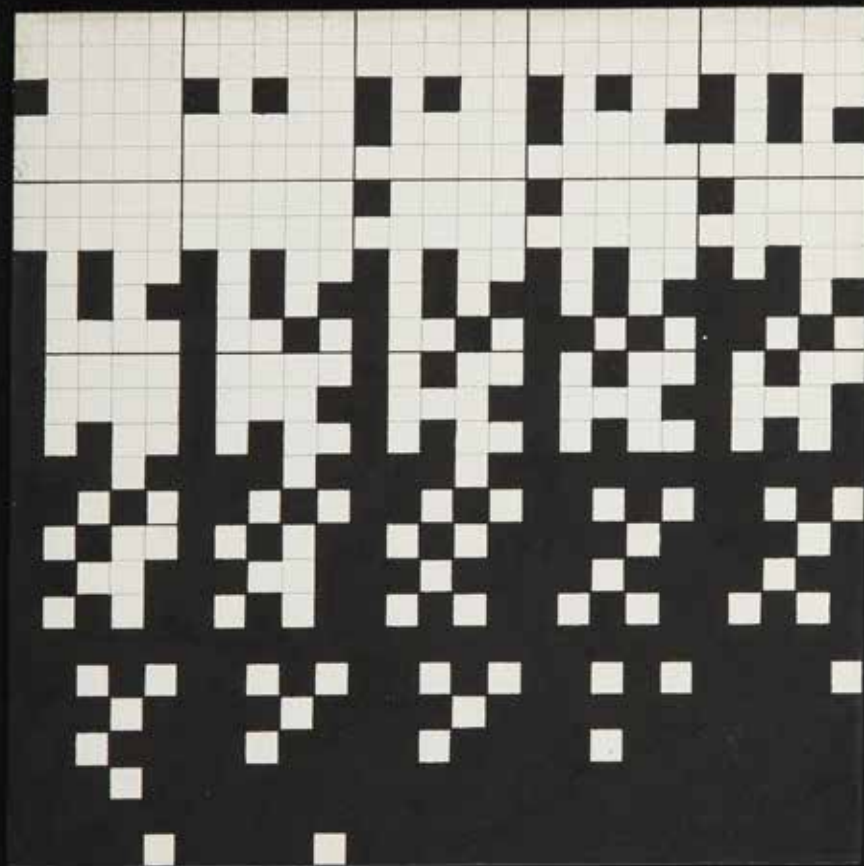
- w załączeniu certyfikat autentyczności

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Istnieje bardzo prosty mechanizm, dobrze znany matematykom, który zdaje się stwarzać nieograniczone możliwości – nazywa się on PRZYPADKIEM. Jak się człowiek zda na to, co mu przynosi seria przypadków, seria rzutów monetą czy kostką do gry, (...) otrzymuje mechanizm, który mu daje szansę nieskończonej ilości doświadczeń”.

RYSZARD WINIARSKI



Chance in game for me

minim'ngsk'84.

25

JANUSZ ORBITOWSKI (1940 - 2017)

"4/93", 1993 r.

akryl, tektura/płyta, 80 x 60 cm

opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 1993 | 4/93 80x60 cm' oraz

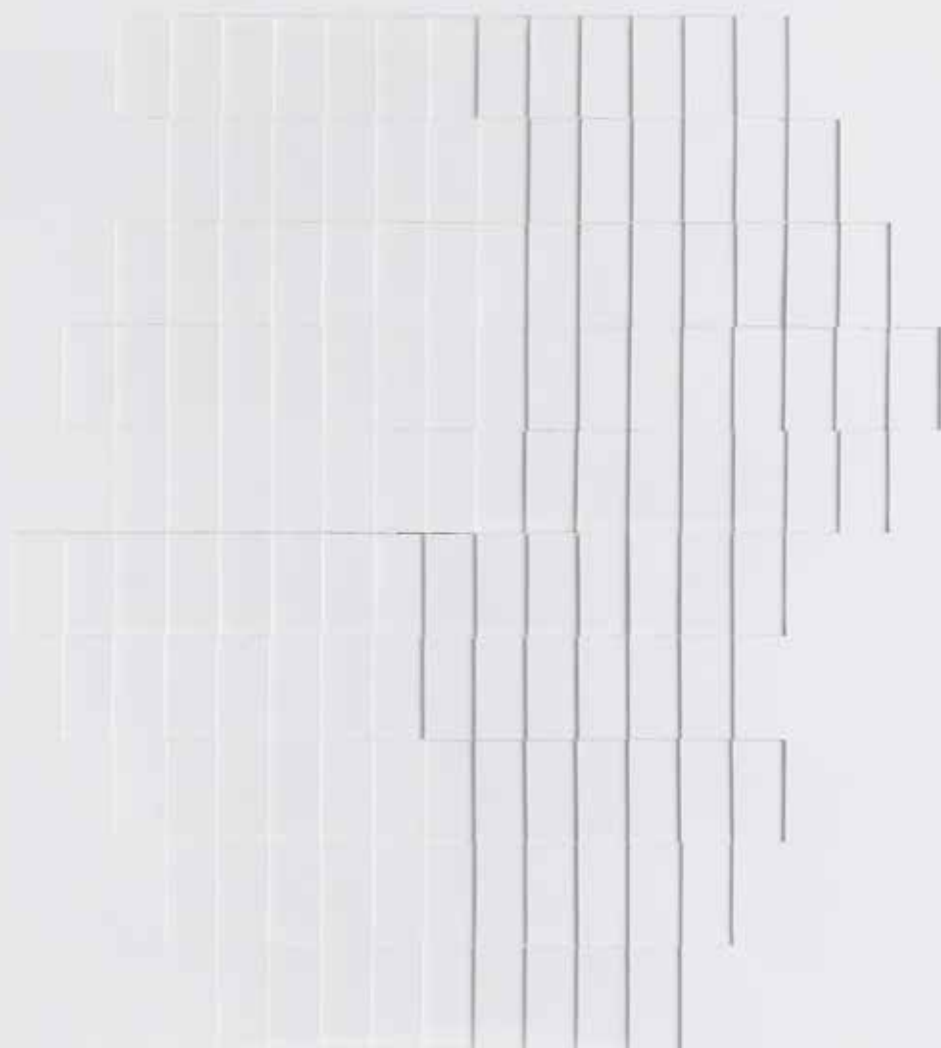
pieczęć konserwatora zezwalająca na wywóz za granicę

cena wywoławcza: 8 000 zł [†]

estymacja: 12 000 - 18 000

„Dramaturgię linii tworzy (...) tylko światło, a raczej – jego brak. To cienie rysują w ramach kompozycji konkretne układy. Dialektyka światła i cienia, oparta niemal na zero-jedynkowym systemie, przesyła nam więc sprowadzoną do minimum informację wizualną. To w pewnym sensie relacja owej pustki oraz jałowej powierzchni podobrazia tworzy hermetyczne uniwersum obrazów Orbitowskiego”.

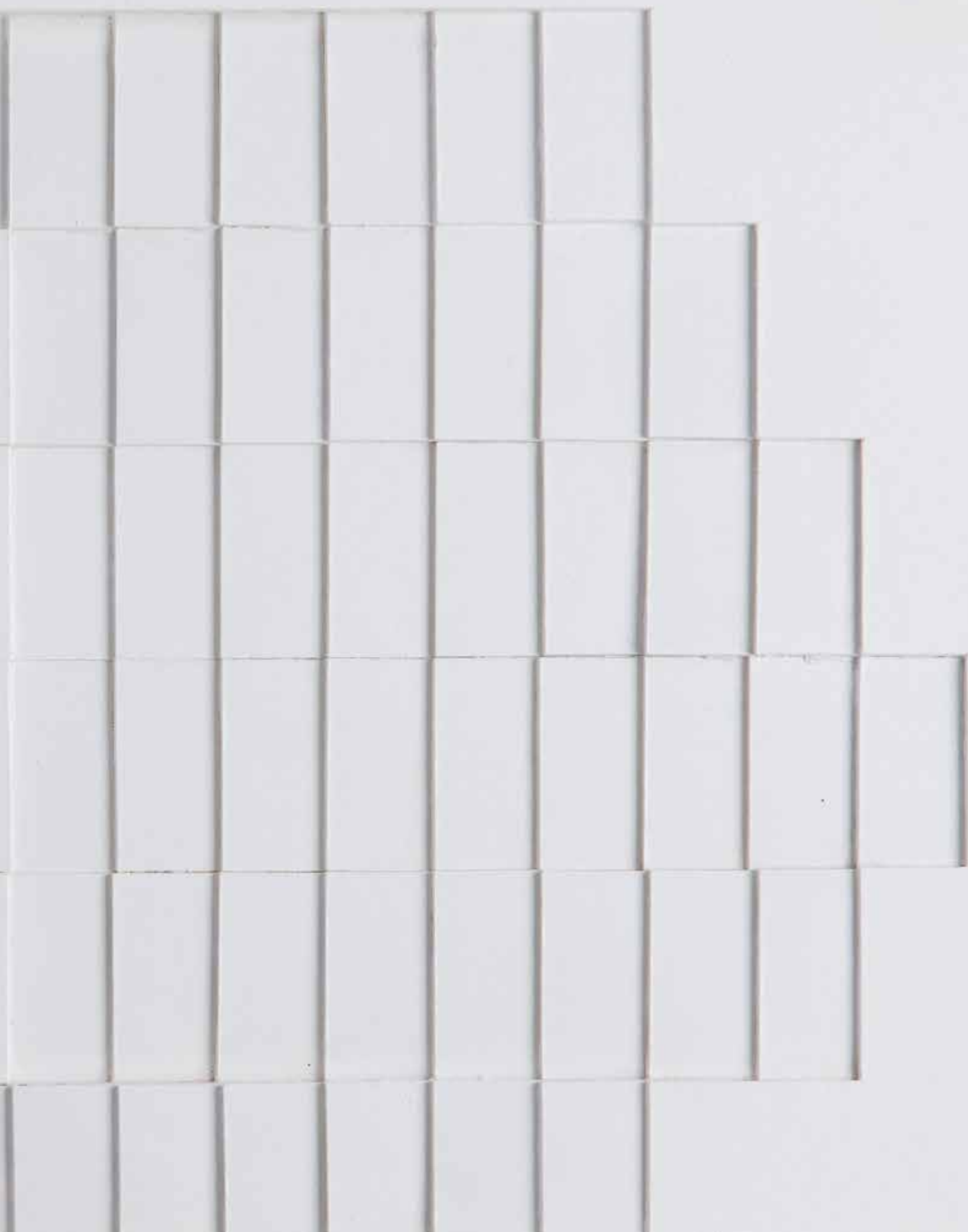
MICHAŁ ZAWADA



Prezentowana praca jest typowa dla Janusza Orbitowskiego. To monochromatyczna kompozycja geometryczna, wykonana w kolorze ważnym dla malarza – czystej bieli. Wybór barwy wynika z przemyślanych reedukacji oraz dążenia do ascezy. Kluczowymi obszarami artystycznych zainteresowań autora stały się przestrzeń, światło oraz ruch. Pierwsze reliefy twórcy składały się z listewek nakładanych na obraz skośnymi wiązkami, potem zaczął operować także niewielkimi prostokątami w formie cegiełek, które zestawiał w rytmiczne układy. W jego sztuce wyraźnie widać inspirację naturą. Kompozycje przywodzą na myśl ruch fal, marszczenia na tafli wody przy podmuchu wiatru czy układy żyłek na liściach. Są pełne równowagi, harmonii oraz porządku. Pomimo iż reliefy sprawiają wrażenie jednakowych, po dłuższej obserwacji można zauważyć, iż znacznie się różnią ze względu na zaprezentowane układy. Autor eksperymentował z zagęszczaniem elementów lub ich luźniejszym rozstawianiem. Wrażenie ruchu i migotania płaszczyzny zostało podkreślone poprzez zestawienie elementów pod różnym kątem. Postrzeganie prac, uwidacznianie się wypukłości czy zagłębień, zależy od punktu widzenia odbiorcy i zmienia się wraz z jego ruchem.

Ważnym elementem, którym posługuje się artysta, jest światło. Kąt padania blasku wydobywa niewielkie elementy, nieraz niedostrzegalne na pierwszy rzut oka. To pod jego wpływem odbiorca może dostrzec wszystkie składowe pracy i jej przestrzenny układ. To właśnie światło wprawia całe dzieło w ruch. Jak zauważył Michał Zawada, „Dramaturgie linii tworzy (...) tylko światło, a raczej – jego brak. To cienie rysują w ramach kompozycji konkretne układy. Dialektyka światła i cienia, oparta niemal na zero-jedynkowym systemie, przesyła nam więc sprowadzoną do minimum informację wizualną. To w pewnym sensie relacja owej pustki oraz jałowej powierzchni podobrazia tworzy hermetyczne uniwersum obrazów Orbitowskiego. Światło zyskuje tu swoją własną materialność – wnikliwy ogląd prac sprawia, iż pozbawione wszelkiego odniesienia abstrakcyjne obiekty emanują je ze szczególną mocą. Gdy zbliżamy się do ich powierzchni, zaczynamy je odczuwać wręcz fizjologicznie. Obrazy zaczynają razić (...). Orbitowski wciąga widza w niekończący się proces łudzenia ich wizualną strukturą: nie wiadomo, gdzie kończy się przestrzeń wyobrażona, gdzie zaczyna się realny obiekt, gdzie kończą się konkretne linie kompozycji, a gdzie zaczyna przypadkowy, uzależniony od oświetlenia system cieni. Nie ma tu już tej pozornej niewinności plastycznej gry. Struktura obrazu zmusza do nawiązania dialogu. Do rozerwania początkowej aporii (...)” (Michał Zawada, wstęp do katalogu wystawy, Janusz Orbitowski, galeria Malarstwa ASP, Kraków 2011, s. nlb.).

W swojej sztuce artysta odwoływał się do op-artu, minimalizmu oraz abstrakcji geometrycznej. Jego dorobek składa się cyklów, które poświęcał wybranym przez siebie zagadnieniom, a jego prace stały się obszarem badań i analiz artystycznych. Orbitowski studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, na Wydziale Malarstwa i Grafiki, w pracowni Adama Marczyńskiego. W 1967 otrzymał dyplom z wyróżnieniem. Od 1970 związał się zawodowo z macierzystą uczelnią, gdzie w latach 1987-93 pracował jako docent. Doktoryzował się w 1976, w 1986 habilitował, tytuł profesora sztuk plastycznych uzyskał w 1993, a w 2001 został profesorem nadzwyczajnym. Twórcy poświęcono ponad 20 wystaw indywidualnych w kraju i za granicą, uczestniczył on w ponad stu wystawach zbiorowych. Był stypendystą m.in. Fondation Romana (1972), Fundacji Kościuszkowskiej (1983), The Pollock-Krasner Foundation (2002). Jego dzieła znajdują się w zbiorach najważniejszych instytucji w kraju, m.in. Muzeów Narodowych w Krakowie, Warszawie, Wrocławiu i Gdańsku czy Muzeum Sztuki w Łodzi. Dodatkowo współtworzą liczne kolekcje prywatne w Polsce oraz za granicą, m.in. we Francji, Szwecji, Niemczech oraz Stanach Zjednoczonych.



26

JANUSZ ORBITOWSKI (1940 - 2017)

"14/97", 1997 r.

olej/plótno, 100 x 100 cm

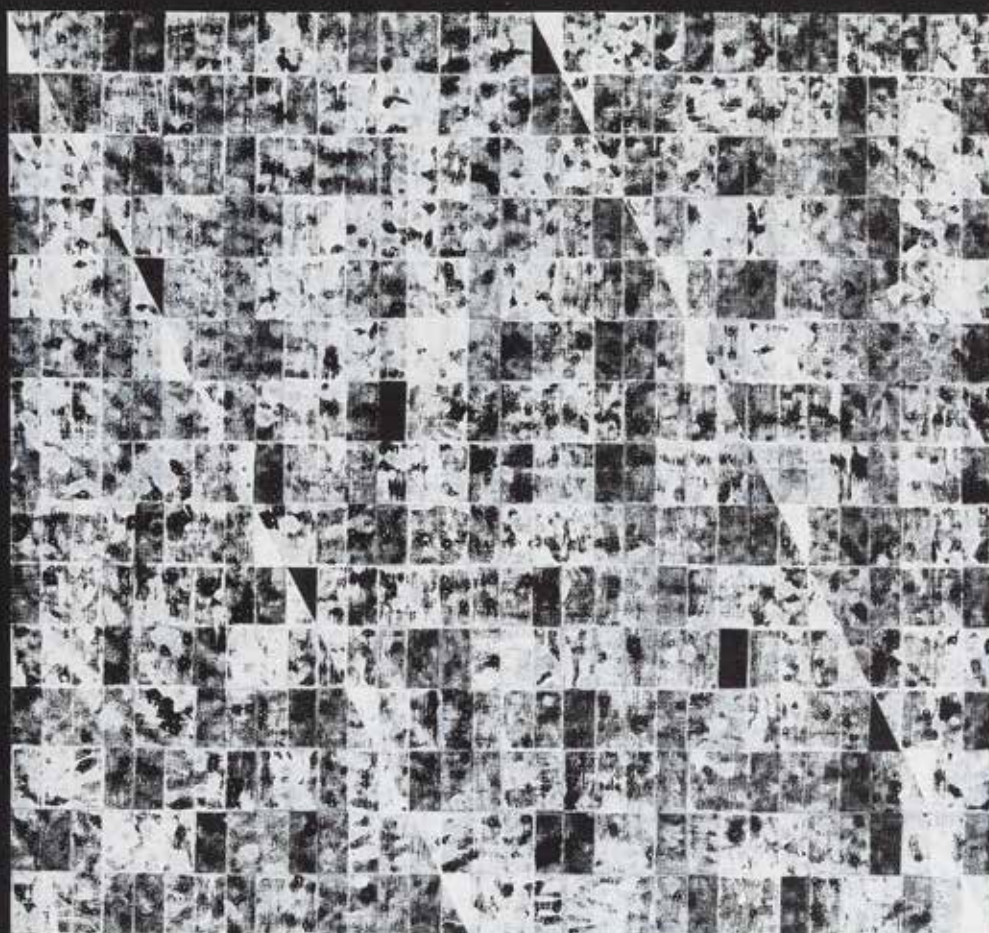
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 1997 | 14/97
| 100 x 100 cm'

cena wywoławcza: 8 000 zł †

estymacja: 12 000 - 18 000

„A jednak świadomości próbującej przeniknąć w złożoność ich struktury obrazy te same stawiają opór; barierę. (...) Tworzą obszar aporii, której nie da się ominąć klasycznymi sformułowaniami, nic nie wnoszącymi do rozpatrywania płaszczyzny i przestrzeni konkretnych prac. Właśnie gra powierzchni podobrazia i otaczającego go kontekstu stanowi fundamentalny gest artysty”.

MICHAŁ ZAWADA



27

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"SU 13", 1972 r.

olej/plótno, 127 x 127 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'FANGOR | SU 13 1972 | 50 x 50"

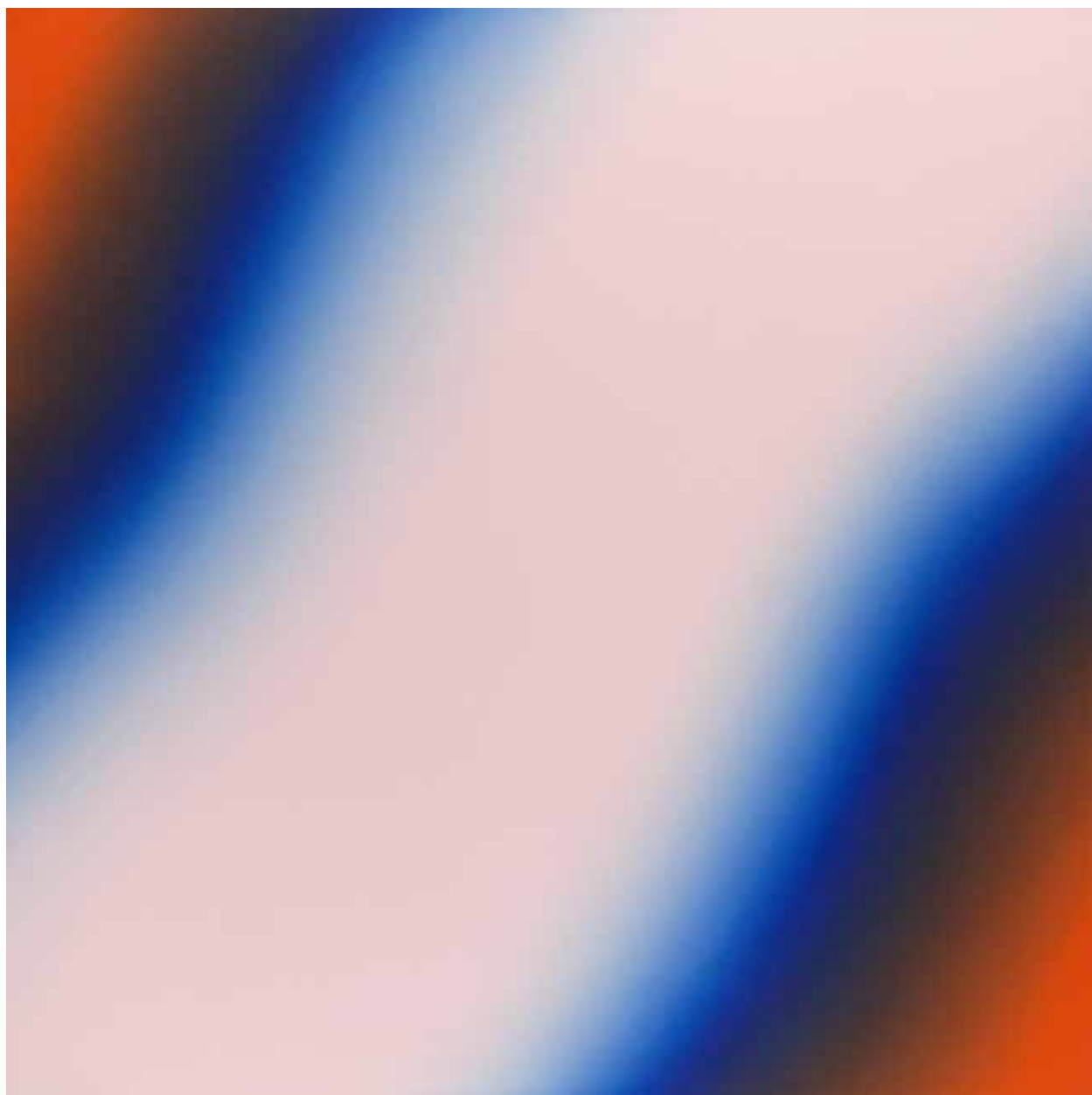
cena wywoławcza: 400 000 zł †
estymacja: 650 000 - 800 000

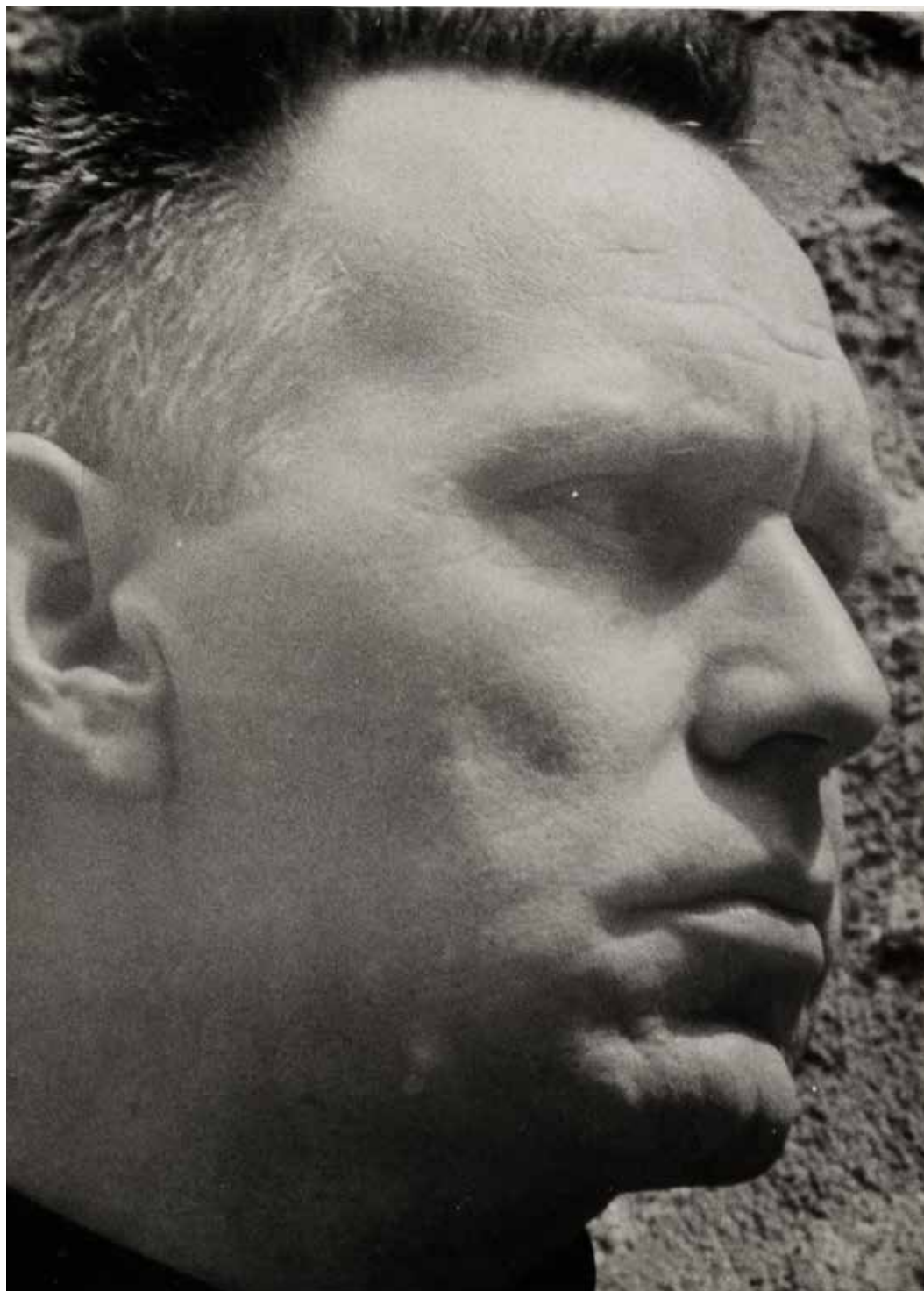
POCHODZENIE:

- Chalette Gallery, Nowy Jork
- Gimpel und Hannover Galerie Zürich, od 1976
- kolekcja instytucjonalna, Polska

„Jeśli sztukę pięćdziesięciu powojennych lat trzeba byłoby opisać jednym słowem, byłby to Fangor. Artysta swoimi pracami przekroczył wszystkie znane w jego czasach granice interdyscyplinarności i, co niezwykle rzadkie w sztuce polskiej, z wirtuozerią poruszał się w niezliczonej liczbie konwencji artystycznych”.

ALEK HUDZIK WE WSTĘPIE DO WYSTAWY TRIBUTE TO WOJCIECH FANGOR, WARSZAWA 2011





Wojciech Fangor, fot. Wojciech Zamecznik/ Fundacja Archeologia Fotografii

Prezentowany obraz „SU 13” z 1972 roku to hipnotyzująca kompozycja z ikonicznej serii op-artowskich fal autorstwa Wojciecha Fangora, które powstawały na przestrzeni lat od 1958 do 1975. Przepelnione poetyzmem dzieło to nie tylko kolorystyczne badanie przestrzeni, lecz również pokaz technicznej wirtuozerii tego artysty. Jednocześnie jest to niepowtarzalne i nowatorskie malarstwo, które nie znalazło odpowiednika w ówczesnej sztuce.

Seria SU, z której pochodzi prezentowany obraz Wojciecha Fangora, powstała w Summit w stanie Nowy Jork, gdzie artysta wraz z żoną Magdaleną kupił i wyremontował stary dom farmerski. Był to okres, kiedy pozycja wybitnego polskiego artysty na arenie światowej sztuki była już bez wątpienia ugruntowana, po najważniejszych wystawach polskiej (i nie tylko) sztuki w USA, takich jak *Fifteen Polish Painters* w MoMa w 1961, „*The Responsive Eye*” z 1965 i jego solowej wystawie w Muzeum Guggenheima w 1970 roku.

Wojciech Fangor lejtymotywnie całej swojej twórczości uczynił przestrzeń. Początkowo była to „przestrzeń traumy” okupacyjnego przeżycia z 1943, które zaowocowało namalowaniem w 1946 „*Rozstrzelania*”. Powojenna rzeczywistość szybko rzuciła wybitnego artystę w przestrzeń polityki. Mimo obowiązującego kanonu Wojciech Fangor odnalazł własny język wypowiedzi, nawiązujący do tradycji figuratywnego malarstwa europejskiego początku XX wieku. Po upadku doktryny socrealizmu artysta rozpoczął badania nad przestrzenią architektoniczną, czego efektem było pierwsze *environment* w Polsce. Mimo negatywnego przyjęcia przez krytyków i publiczność artysta kontynuował eksperymenty, tworząc op-art w nowatorskiej odsłonie. Dzięki niebywałym umiejętnościom warsztatowym tworzył iluzje przestrzeni i ruchu, takie jak „SU 13”, które oczarowały międzynarodową publiczność i przyniosły mu sławę. Kolejną przestrzenią interesującą wielkiego malarza była przestrzeń międzyludzka, a następnie przestrzeń wirtualna, której owocem stała się seria „obrazów telewizyjnych”.

Z punktu widzenia dzisiejszej historii sztuki nie sposób dziwić się międzynarodowemu uznaniu, które było udziałem sztuki Wojciecha Fangora. Był artystą wybitnym od początku swojej drogi; niezależnie od tego, czy tworzył figuralne prace socrealistyczne, grafikę użytkową, bezkrawędziowe, op-artowskie kompozycje czy postmodernistyczne „obrazy telewizyjne”. Doskonałość jego warsztatu szła w parze z głębokim przekonaniem o znaczeniu, które niesie. Stojąc gdzieś pomiędzy europejską tradycją malarstwa olejnego a radykalnym eksperymentatorstwem, Wojciech Fangor torował nowe drogi malarstwu XX-go wieku.

Paradoksalnie, w Polsce, mimo międzynarodowej sławy, malarstwo Wojciecha Fangora zostało docenione bardzo późno. Zdaniem Jarosława Modzelewskiego kluczowy był słaby dostęp do nowej, op-artowskiej twórczości tego artysty, połączony z „niepokojącymi” obrazami socrealistycznymi, które polska publiczność знаła z muzeów: „Skąpe wiadomości o sukcesach Wojciecha Fangora w op-arcie, kilka reprodukcji – to było w zasadzie wszystko, co wtedy wiedziałem o tym mitycznym dla mnie artyście. Sytuację komplikowały jeszcze jego niepokojące obrazy z lat 50., które oglądałem w muzeach. Dorobek Fangora docierał do mnie nierozzerwalnie spleciony z historią i jego osobistymi doświadczeniami, których doznawał za jej sprawą” (Jarosław Modzelewski, Recenzja dorobku Wojciecha Fangora w postępowaniu o nadanie tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, realizowanym na Wydziale Malarstwa, Warszawa 2015).

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Kompozycja geometryczna, 1983 r.

akryl/płyta pilśniowa, 50 x 50 cm
 sygnowany i datowany na odwrociu: '1983 | H. Stażewski'
 na odwrociu nalepka transportowa i nalepka z domu aukcyjnego Agra-Art w
 Warszawie z 2003 roku

cena wywoławcza: 40 000 zł [†]
 estymacja: 55 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- Agra-Art, 2003
- kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

- Henryk Stażewski. Reliefy, Galeria Starmach, Kraków, styczeń - marzec 2001

LITERATURA:

- Henryk Stażewski. Reliefy / Reliefs, katalog wystawy w Galerii Starmach, Kraków 2001, s. 15 (il.)

„Gdy jest się zdominowanym przez kolor, odczuwa się przez naskórek tonację własnego wewnętrznej ja, warunkującego uczucia, warunkującego uczucia z góry predestynowane do tworzenia struktury obrazu”.

HENRYK STAŻEWSKI





Henryk Stażewski, Łyżki, 1977 r. Kolekcja prywatna, Polska



Henryk Stażewski, Łyżki. Kolekcja prywatna, Polska

Zaprezentowana praca należy do późnego okresu twórczości Henryka Stażewskiego – artysty określanego mianem pioniera awangardy. Artysta w połowie lat 50. uprawiał już wyłącznie sztukę abstrakcyjną powstającą z konstruktywistycznych fascynacji. Tworzył realizacje oparte na studiach płaszczyzn, linii oraz kolorów, których układy nieprzerwanie testował i zmieniał. W okresie, gdy powstała praca, artysta kontynuował poszukiwania w nurcie abstrakcji geometrycznej i wciąż realizował zamierzony wcześniej program artystyczny.

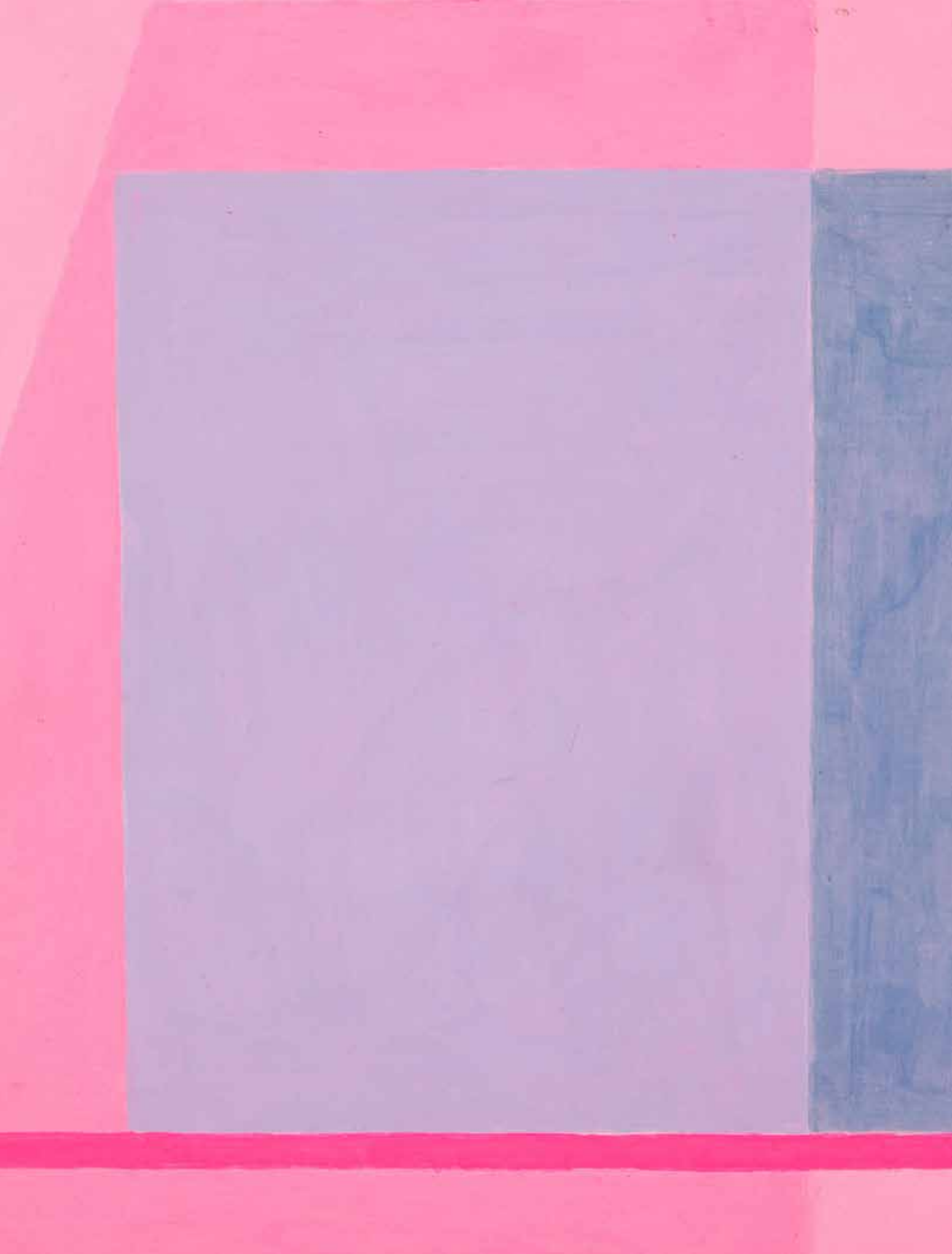
W latach 70. paleta barwna Stażewskiego uległa wzbogaceniu i artysta nieco rozluźnił typowe dla jego wcześniejszej twórczości analityczne podejście do sztuki. Pod koniec dekady na reliefach i obrazach można zaobserwować zaskakujące rozwiązania, a jego twórczość staje się bardziej urozmaicona. W latach 80. artysta zaczął stosować barwę jako element, który współtworzył dynamiczną grę geometrycznych figur. Artysta używał wtedy intensywnych, jednolitych kolorów. Pokrywał nimi nie tylko płótna czy reliefy, lecz także, jako formę żartu, pantofle czy biżuterię.

Barwy miały dla artysty głębokie znaczenie. Stażewski interesował się kolorami oraz badał ich kontekst psychologiczny, a nawet terapeutyczny i nieraz testował swoje obserwacje na płótnach i reliefach. Artysta eksperymentował, stopniując jasność, temperaturę i nasycenie barw. Szczególnie upodobał sobie kolor niebieski, ponieważ wierzył, że jest to barwa, która ma działanie uspokajające i pozytywnie wpływa na odbiór.

Pomimo że dla Stażewskiego bardzo ważne były podstawy naukowe, artysta wysoko cenił także rolę intuicji w procesie twórczym. Możemy się tego dowiedzieć z licznych tekstów, które artysta pisał od lat 70. i które powstawały równoległe do twórczości plastycznej. Są one niezastąpionym źródłem wiedzy o sztuce Stażewskiego i pozwalają spojrzeć na nią na nowo. O roli koloru i jego znaczeniu pisał artysta w jednym z rękopisów:

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

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



29

RICHARD ANUSZKIEWICZ (ur. 1930)

"Indigo", 1972 r.

akryl/plótno, 91,5 x 91,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1972'
na blejtramie napis długopisem: 'INDIGO' oraz nalepka depozytowa

cena wywoławcza: 1 10 000 zł

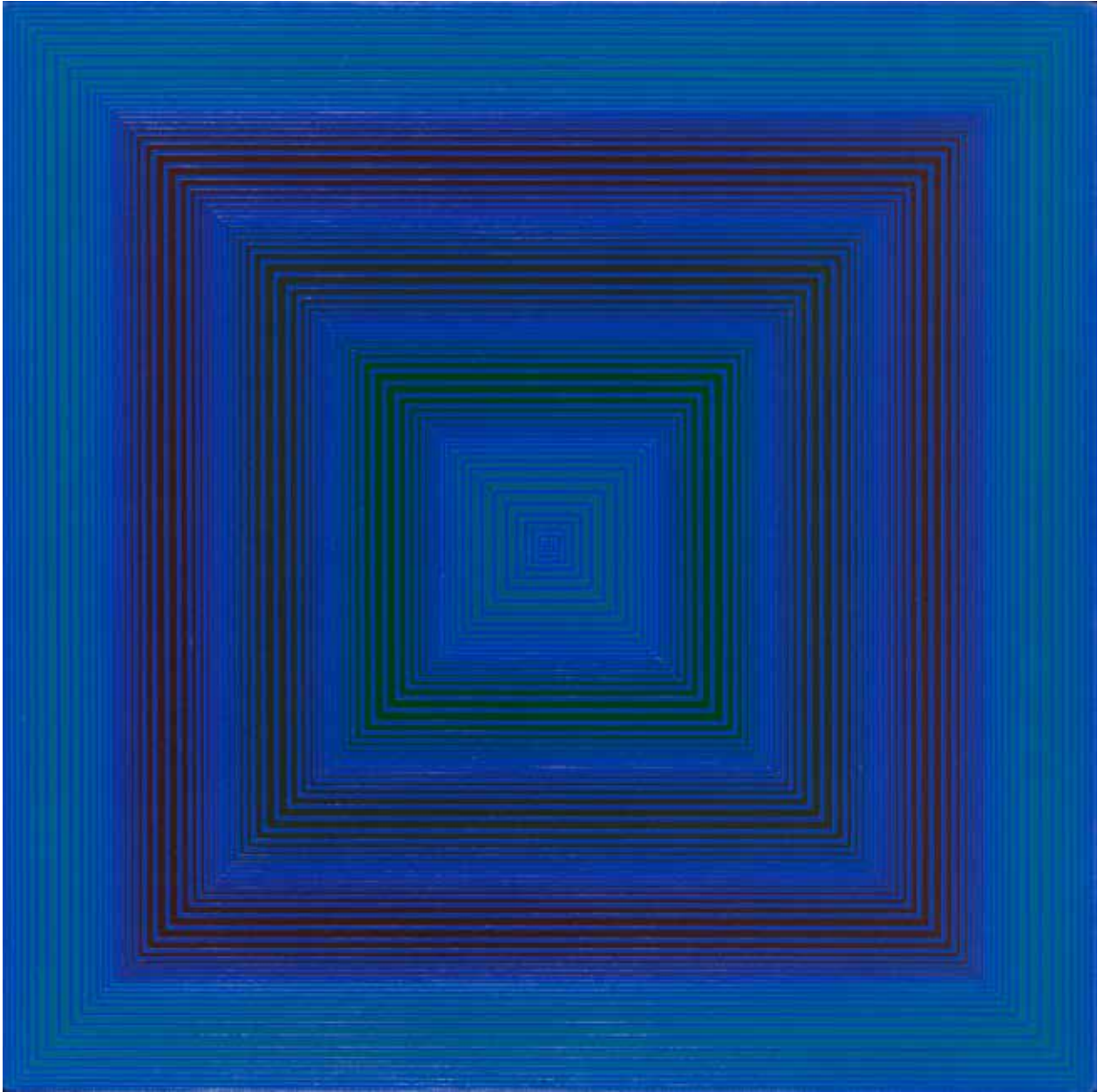
estymacja: 180 000 - 250 000

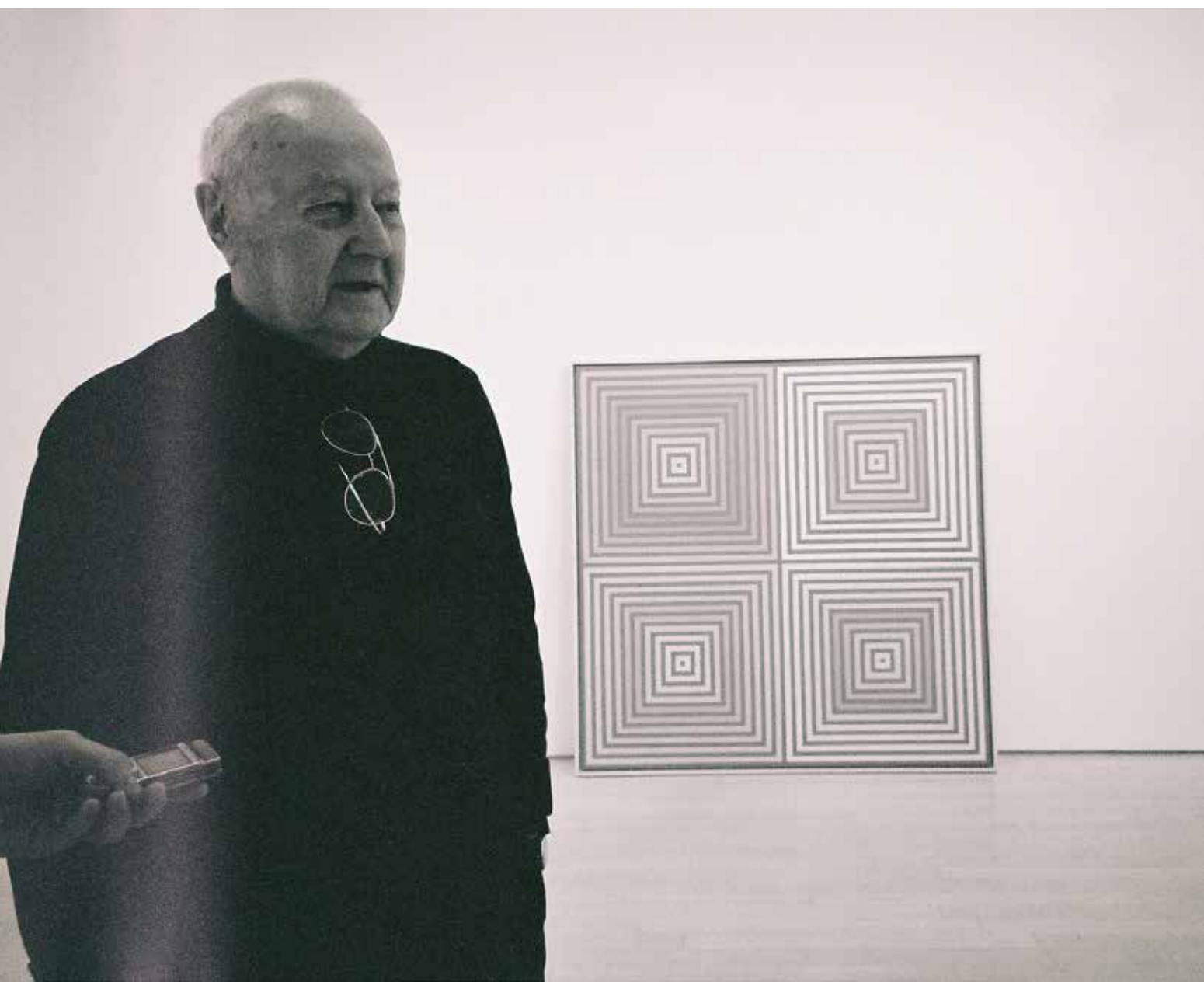
POCHODZENIE:

- Jane Haslem Gallert, Waszyngton
- kolekcja Milтона S. Frankel, Jr., Potomac, USA
- Freeman's, Filadelfia
- kolekcja prywatna, Polska

„Myślę, że za każdym razem jak umieszczam element w centrum płótna, dostarcza to widzom kontemplacyjnego doświadczenia, które ich wciąga (...). Słyszałem, że ludzie określają obrazy Albersa jako religijne i tak samo wypowiadają się o moich. One nie są religijne, one są duchowe... W każdym razie każdy i tak interpretuje rzeczy na swój własny sposób”.

RICHARD ANUSZKIEWICZ





Richard Anuszkiewicz, 2017 r.

Wywodzący się z kręgu twórców związanych z Cleveland Institute of Art, Anuszkiewicz jest jedną z kluczowych postaci rodzącego się w drugiej połowie XX wieku op-artu. Na początku jego kariery panowało duże zainteresowanie w Europie i Ameryce wszelkimi rodzajami sztuki abstrakcyjnej oraz kontrastów kolorystycznych, które pobudzały i wymagały współdziałania umysłu i zmysłu wzroku. Niewielu jednak artystów poświęciło się w pełni sztuce op-artu i jej zagadnieniom. Anuszkiewicz był jednym z czterech i krytycy wymieniają go wśród takich artystów jak Josef Albers, Victor Vasarely oraz Bridget Riley. W swojej twórczości rozwijał wypracowane przez Josefa Albersa koncepcje dotyczące współoddziaływania na siebie barw. Jego sztuka różniła się jednak zasadniczo od twórczości Albersa. Estetyka kształtów oraz kolorów została przez niego znacznie rozbudowana i artysta w swojej twórczości zastanawiał się nad relacjami pomiędzy barwami oraz ich zestawieniami. „Ludzie zawsze myśleli, że moim celem było optyczne szokowanie”, mówił artysta w wywiadzie. „Ja nie chciałem szokować. Chciałem łączyć kolory w taki sposób, w jaki nie były dotychczas łączone. Wciąż robię to, co robiłem, ale teraz analizuję to bardziej dogłębnie. Tak jak impresjoniści, chciałem, by kolory łączyły się w oku obserwatora. Nie chciałem mieszać ich na palecie. W ten sposób osiągam większą intensywność koloru oraz jego czystość. Inaczej niż impresjoniści, nie prowadziłem tych eksperymentów w obrębie tematyki dzieł i odkryłem większą wolność w sztuce niefiguratywnej” (David L. Shirey „A colorist still flouts convention”, The New York Times, 3 lutego, 1985 cyt. za.: <http://www.nytimes.com/1985/02/03/nyregion/a-colorist-still-flouts-convention.html>, tłum. Agata Matusielańska).

W centrum zainteresowań Anuszkiewicza znajdują się optyczne zmiany w postrzeganiu, które pojawiają się przy zestawieniu intensywnych barw w powtarzalne, geometryczne układy. Na zaprezentowanej pracy efekt ten wzmacnia zastosowanie barw komplementarnych, a więc tych

widniejących po przeciwnych stronach koła kolorów. Dramatyczność powstałego efektu znajdowała się w centrum zainteresowań artysty. „Moje prace mają charakter eksperymentalny i skupiają się na badaniu zestawień intensywnych kolorów komplementarnych, a także na optycznych zmianach, jakie zachodzą w efekcie, oraz na badaniu osiągniętego dynamicznego efektu, kiedy ten jest poddawany działaniom promieni światła i oddziaływaniu światła na kolor” (Anuszkiewicz, *Americans* 1963. *Statements by the artists and others*, red. Dorothy C. Miller, 1963, tłum. Agata Matusielańska).

Zaprezentowana praca powstała w dojrzałym okresie twórczości artysty, gdy jego zainteresowanie matematyką osiągnęło najbardziej wyraźną formę. Już wtedy Anuszkiewicz miał ugruntowaną pozycję w świecie sztuki, potwierdzoną licznymi wystawami. Krokiem milowym był udział w słynnej wystawie zorganizowanej w MoMA „The Responsive Eye” w 1965 roku. Jego twórczość została zaprezentowana obok prac takich artystów jak Bridget Riley czy Victor Vasarely. Wydarzenie cieszyło się dużym uznaniem wśród publiczności, a zaprezentowane kształty i rozwiązania artystyczne zaczęły pojawiać się w kulturze masowej – w świecie reklamy czy mody.

Artysta współpracował m.in. ze słynną Sidney Janis Gallery, z którą związani byli m.in. Josef Albers, Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Jackson Pollock czy Mark Rothko. Prace Anuszkiewicza pojawiły się także w tej samej galerii na wystawie grupowej, gdzie zawisły obok dzieł Lichtensteina, Oldenburgera, Riley czy Vasarely’ego. Wystawa podróżowała po Stanach Zjednoczonych przez kolejne dwa lata, ugruntowując pozycję artysty w kanonie najważniejszych amerykańskich twórców tego okresu. Prace Anuszkiewicza znajdują się w zbiorach takich instytucji jak Corcoran Art Gallery w Waszyngtonie, Whitney Museum of American Art oraz Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

30

JULIAN STAŃCZAK (1928 - 2017)

"Turn Pink #2", 1977 r.

akryl/plótno, 127 x 127 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Julian Stańczak 1977 | e'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'JULIAN STAŃCZA

"TURN PINK #2" 77'

na blejtramie nalepka z opisem obrazu

cena wywoławcza: 170 000 zł

estymacja: 250 000 - 300 000

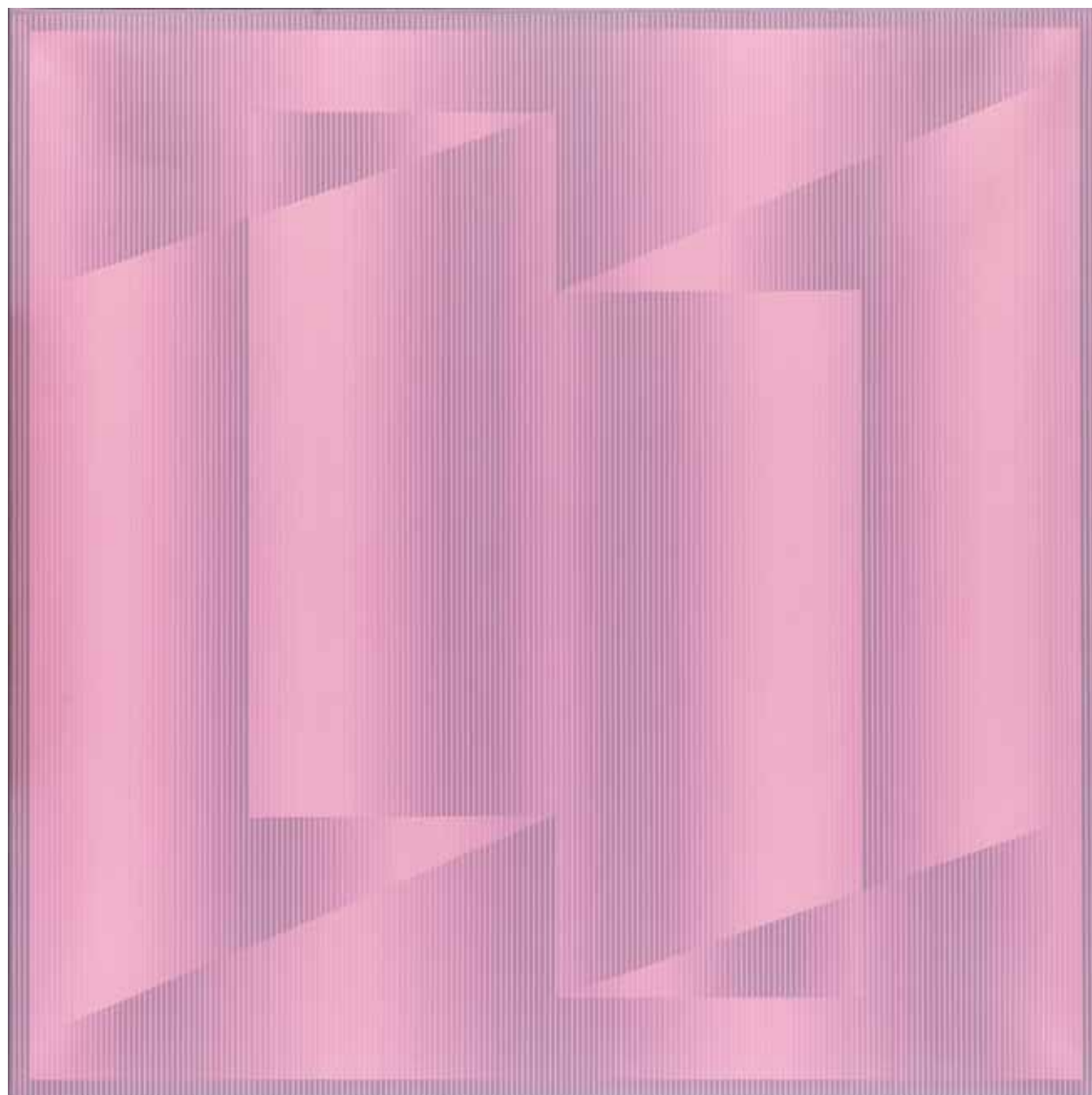
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, USA

- kolekcja prywatna, Polska

„Piękno w naturze polega na różnorodności jej kształtów i działań; abstrakcja w sztuce jest wyodrębnioną syntezą tych działań (...). Nie potrafię odtworzyć natury; ona kryje tajemnicę własnej świętości. Ona jest doskonała (...). Mogę jej użyć jako wyzwanie do znalezienia nowej rzeczywistości, która powieli doświadczenia natury, nie kopiując jej”.

JULIAN STAŃCZAK



„Formy (...), jakie stosuję, nie zmierzają po prostu do łudzenia oka, próbują raczej wzmocnić działanie powierzchni i chwilowo przyciągnąć percepcyjną uwagę”.

JULIAN STAŃCZAK

Prezentowana kompozycja autorstwa Juliana Stańczaka pochodzi z wczesnych lat 70., kiedy tworzone przez niego przestrzenie malarskie otrzymały nowy walor: światło emitowane przez barwy. Wzajemne przenikanie i przesłanianie się płaszczyzn w oku widza komplikuje się i wikła; półprzezroczyste ekrany pozostają w ciągłym ruchu, rozsuwając i zsuwając, wtapiając w tło po to, by znów pojawić się na pierwszym planie. Rytm i linia doprowadzone są do skrajności, skutkując powtarzalnością wzorów geometrycznych, które paradoksalnie, zamiast nudzić, nieustannie angażują uwagę.

Julian Stańczak to twórca należący do wybitnego grona eksperymentatorów, których działania wytyczyły nowe drogi rozwoju sztuki modernistycznej. Do końca życia pozostał wierny modernizmowi, chcąc oddać piękno porządku natury i kosmosu. Jego międzynarodowa sława rozpoczęła się w 1964, kiedy Martha Jackson, wiedzioną niezawodnym instynktem dobrze marszanda, zaprosiła go do współpracy, organizując artyście wystawę w swojej nowojorskiej galerii. W okresie hegemonii abstrakcji spod znaku taszyzmu i action painting Pollocka, pojawienie się kompozycji Stańczaka, opartych na zdyscyplinowanej formule, stało się przełomowym odkryciem, które wstrząsnęło ówczesnym światem sztuki. Głośna wystawa o tytule „Optical Paintings” nie tylko przyciągnęła uwagę środowiska artystycznego, ale wypromowała nazwę op-art, która zjednoczyła cały nurt twórców eksperymentujących w swojej sztuce z psychofizjologią widzenia.

W latach 60. sztuka Stańczaka znalazła się więc w centrum uwagi. Wbrew obiegowym opiniom, jego malarstwo optyczne posiadało bogate zaplecze teoretyczne, wyrażając wiarę w uporządkowany kosmos, którego praw nie jesteśmy w stanie zgłębić intelektualnie, potrafimy je za to wyczuć w sposób intuicyjny. Abstrakcyjna rzeczywistość Stańczaka pełna jest odniesień do otaczającej natury i świata sensualnych wrażeń fenomenów natury. W obrazach tego artysty zrytmizowane układy równoległych linii wyłaniają

się i znikają w nieokreślonej przestrzeni. Mimo precyzyjnego wyrysowania, zdają się nieuchwytnie. „To, co postrzegamy, to rozwibrowanie eterycznej materii, która, poddając się doświadczeniu optycznemu, umyka dotykowi. To, co nas intryguje, to wyrafinowane współistnienie ukierunkowanego biegu linii z ich iluzyjnością” (Irena Kossakowska, Julian Stańczak. „Optyczne obrazy” czy „wyselekcjonowana energia wizualna”? „Biuletyn Historii Sztuki”, R.LVIII, 1996, Nr 1-2, s. 109).

Tym, co w dużej mierze wpłynęło na twórczość młodego Juliana Stańczaka, były koncepcje słynnego Josefa Albersa. Trudno jednak zaprzeczyć wpływowi wielkich klasyków przełomu wieków. Artysta powoli odchodził od figuratywności, udając się w stronę form poddanych rygorom geometrii. Nie chciał odwoływać się do wspomnień i ewokować emocji; jego sztuka nie miała nieść literackich znaczeń. Tematycznym centrum, wokół którego zaczęły krążyć jego kompozycje, stała się gra płaszczyzn obrazu. Podnosząc eksperymenty postimpresjonistów, Stańczak rozpoczął naukową analizę oddziaływania pigmentów barwnych na płótnach Seurata i Signiaca. W reakcji na swoje wnioski, rozpoczął tworzenie kompozycji złożonych z równomiernie rozłożonych punktów, de facto dezintegrując kształty i ponownie scalając je w wymiarze wyspekulowanej kompozycji obrazów.

Dziela Juliana Stańczaka ewoluowały na przestrzeni lat. Artysta poddawał je nieustannym eksperymentom. Jak powiedział: „Nie próbuję imitować czy interpretować natury; lecz poprzez reakcję na zachowanie kolorów, kształtów, linii, próbuję tworzyć relacje, które przebiegałyby równolegle do doświadczenia rzeczywistości przez człowieka” (Julian Stańczak, wypowiedź z katalogu wystawy Vibration Eleven, The Martha Jackson Gallery, Nowy Jork, 1965). Elementem zasadniczym w całej przestrzeni tej twórczości była jednak precyzja linii, warunkująca tworzenie form zmiennych, umykających i iluzyjnych.



Julian Stańczak na swojej wystawie w Carl Solway Gallery, Cincinnati,
1991 r. fot. z archiwum artysty

JULIAN STAŃCZAK (1928 - 2017)

"Relations", 1971 r.

akryl/plótno, 92 x 122,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J. Stańczak 1971'

opisany na blejtramie: 'JULIAN STAŃCZAK "RELATIONS" 1971'

na blejtramie nalepka wystawowa z Martha Jackson Gallery

cena wywoławcza: 140 000 zł

estymacja: 200 000 - 300 000

POCHODZENIE:

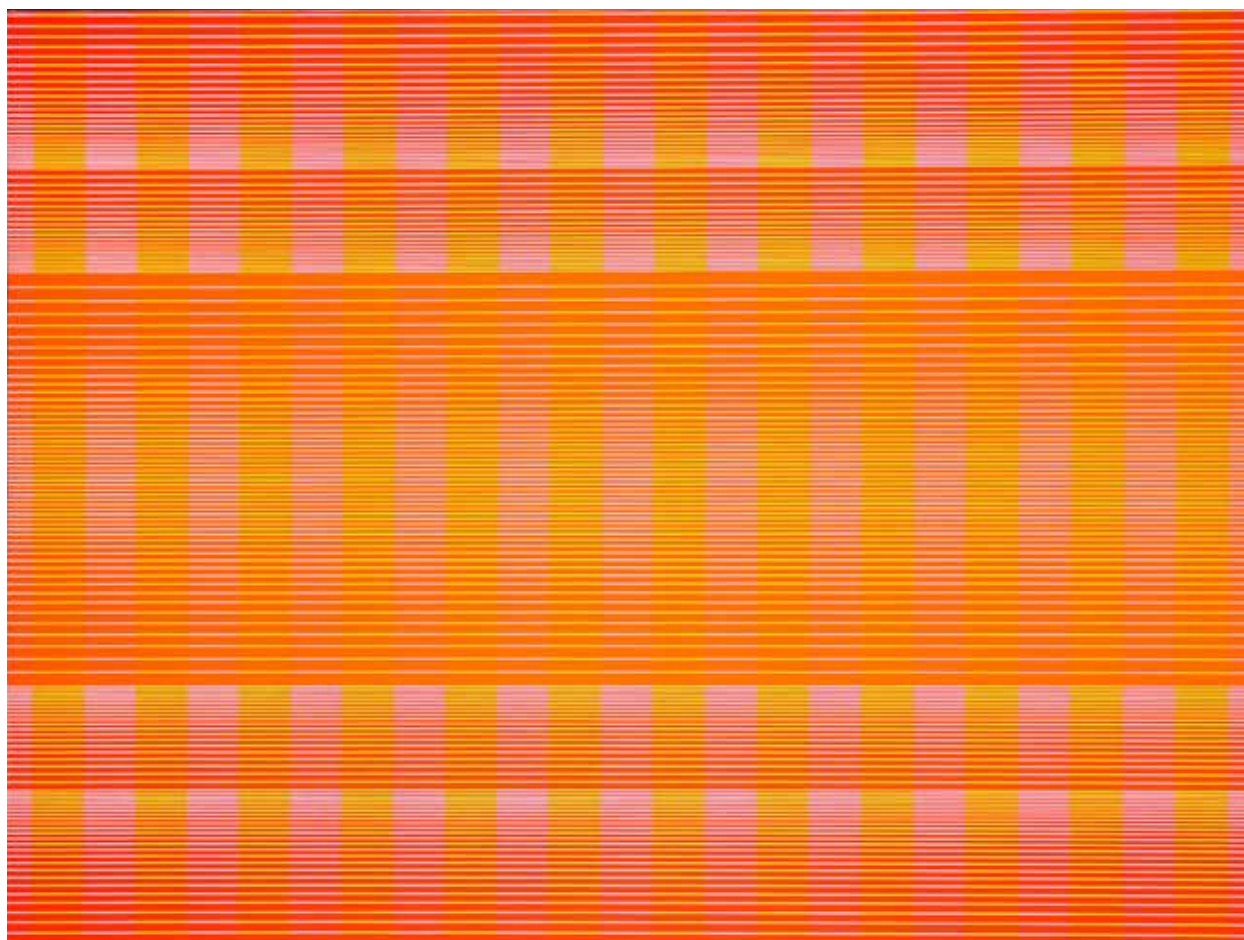
- Stux Gallery, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, USA, do 2012
- SBI Art Auction Co, Tokio
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Julian Stańczak. Color And Constellation, wystawa indywidualna, Stux Gallery, Nowy Jork, 15.01-19.02.2005
- Julian Stanczak, wystawa indywidualna, Martha Jackson Gallery, Nowy Jork, 1972

„Głównym przedmiotem mojego zainteresowania jest kolor; energia fal o różnej długości oraz ich zestawienia. Lecz kolor nie jest łatwo przedstawić w próżni. Maluję na płaszczyźnie, żeby poprzez linie i ich sekwencje oddać element czasowości, oraz nadać plastyczny kształt zmianom. Sam kształt ma dla mnie drugorzędne znaczenie”.

JULIAN STAŃCZAK



32

TADASKY (ur. 1935)

Tadasuke Kuwayama

"B-108", 1964 r.

akryl/plótno, 102 x 102 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '#B-108 Tadasky Sep 1964'

na odwrociu nalepka z Kootz Gallery w Nowym Jorku oraz z D.Wigmore Fine Art, Inc.

cena wywoławcza: 90 000 zł

estymacja: 130 000 - 180 000

POCHODZENIE:

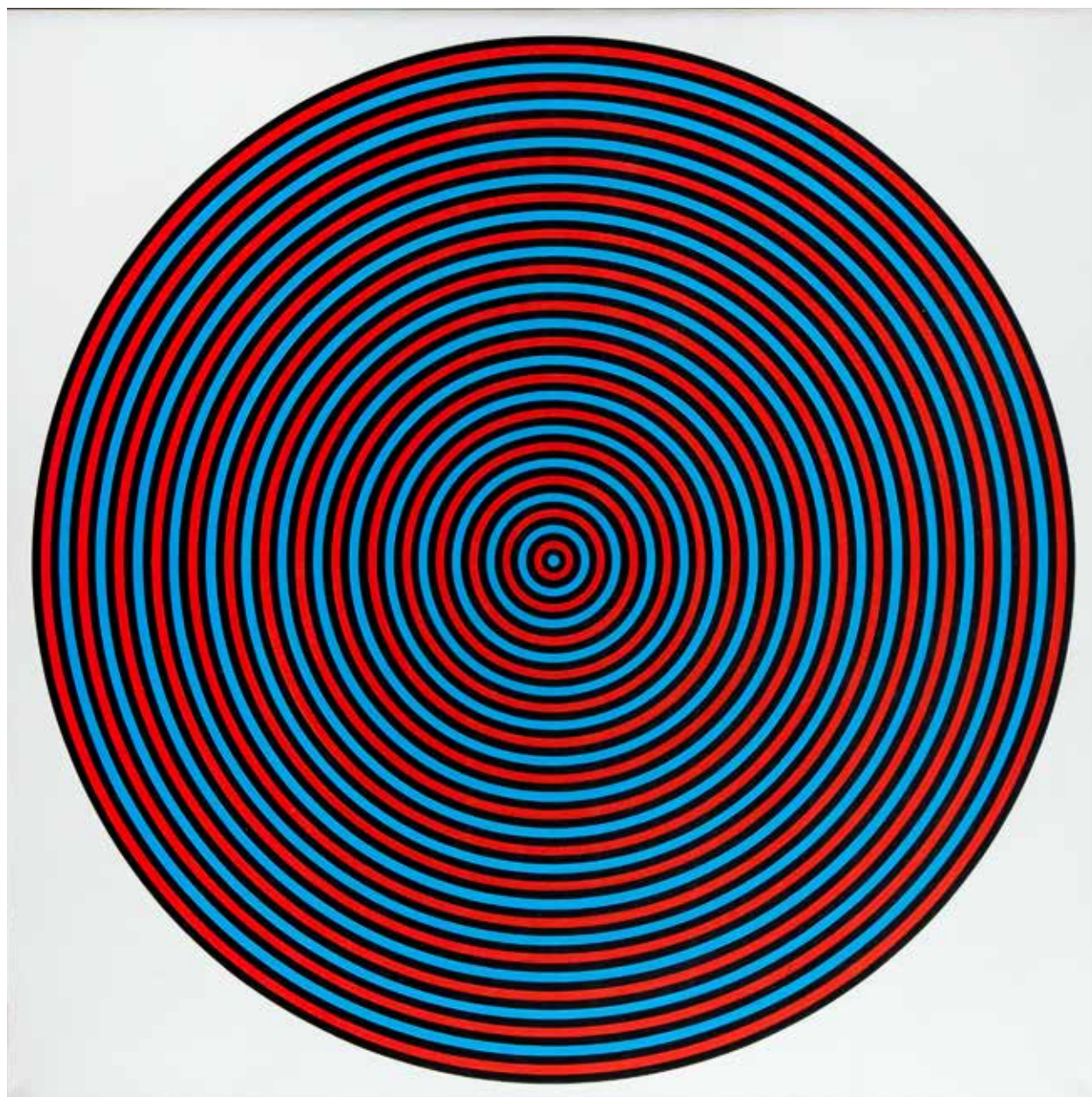
- Kootz Gallery, Nowy Jork
- D.Wigmore Fine Art, Inc., Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Tadasky, wystawa indywidualna, Kootz Gallery, Nowy Jork, styczeń 1965

„Zawsze chciałem, aby moje prace były klarowne. Koło jest figurą pochodzącą z Natury, jedną z najbardziej popularnych dla człowieka form, której nie sposób uniknąć. Dlatego koło jest proste do zrozumienia i nie odnosi się do niczego poza samym sobą. Nie nawiązuję do żadnej filozofii, religii czy ideologii. Ludzie mogą oglądać moje prace w nieskrępowany sposób”.

TADASKY





Tadasky w swojej nowojorskiej pracowni na Ferry Street, 1964 r. fot. z archiwum artysty



Tadasuke Kuwayama, znany jako Tadasky, jest twórcą japońskiego pochodzenia, który od 1961 mieszka i działa w Nowym Jorku. Od lat 60. rozwijał swój własny, indywidualny język artystycznych dokonań w obrębie rodzącego się nurtu sztuki optycznej. Jego prace zaprezentowano na słynnej wystawie „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art, gdzie pojawiły się obok realizacji Victora Vasarely’ego, Josefa Albersa czy Bridget Riley. Instytucja zakupiła do swojej kolekcji dwa płótna japończyka, co spowodowało, że jego kariera potoczyła się w zaskakująco szybkim tempie. Dziś jego kompozycje znajdują się w wielu prestiżowych instytucjach, takich jak Baltimore Museum na Florydzie, Boca Raton Museum of Art, Lowe Art Museum na Uniwersytecie w Miami, Columbus Museum of Art w Massachusetts czy Harvard Art Museums w Cambridge.

Tadasky łączy tradycje Dalekiego Wschodu ze sztuką zachodnią i jej ówczesnymi trendami, co czyni z niego postać nietuzinkową w gronie artystów zaliczanych do twórców op-artu. W nowatorski sposób wykorzystał tradycyjne japońskie wykształcenie, zdobyte w domu rodzinnym. Dzięki ojcu już we wczesnych latach zetknął się z sekretną sztuką miysdaiku – wyrafinowanego rzemiosła budowy japońskich świątyń. Niedługo potem na studiach inżynierskich poznał dokonania Zachodu, w szczególności dziedzictwo Bauhausu i Josefa Albersa, które wywarło na niego trwały wpływ. Bauhausowskie integralne podejście do sztuk – jako połączenie architektury, malarstwa i designu – było bliskie artyście, podziwiałemu od najmłodszych lat siłę fachu i umiejętności japońskich rzemieślników. Symetria, czystość i prostota to wartości widoczne w każdej pracy Tadasky’ego. Jak powiedział w wywiadzie z Julie Karabenick, „Patrzanie na moje obrazy jest dla mnie jak wchodzenie do tradycyjnej świątyni shinto. Ponieważ obydwie struktury są proste oraz symetryczne, wywierają potężne wrażenie. Nie jestem osobą wierzącą, ale niektórzy określają to doświadczenie spirytualnym” (Tadasky w rozmowie z Julie Karabenick, 2013, [cyt. za:] http://japanesescreens.com/catalogue/modernpost-war/7304/?wpp_export=pdf, [tłum.] Agata Matusielarska).

Od początku lat 60., od czasu przybycia na stypendium do Nowego Jorku, Tadasky skupił się na okrągłych kompozycjach – koncentrycznych pierścieniach, wkomponowanych w płaszczyznę kwadratowego płótna. Jak twierdzi artysta, koło jest unikalnym kształtem, umożliwiającym osiągnięcie upragnionego przez niego efektu. Pozwala na zainicjowanie interakcji pomiędzy kolorami, która sensorycznie wpływa na odbiorców. Prace, tak jak zaprezentowana „B-189”, powstały za pomocą narzędzi zbudowanych przez malarza, pozwalających dokładne zrealizowanie jego wizji: na potrzeby swoich scentralizowanych realizacji wyprodukował on obrotowy stół. Tworzył obrazy, siedząc na desce położonej powyżej płócien. Do nakładania farb używał tradycyjnych, precyzyjnych japońskich pędzli.

Przeglądając się prezentowanej pracy, możemy zauważyć, że linie nie są przypadkowe. Płótna Tadasky’ego pokrywają dokładnie obliczone i ostrożnie namalowane cienie, pulsujące i wibrujące kolorowe okręgi. W cyklu „B”, z którego pochodzi omawiane dzieło, autor uprościł kompozycję do konturów o równej grubości i powtarzających się kolorystycznych wzorów oraz zastosował głównie barwy podstawowe, natomiast każdą z barwnych linii oddzielił linią czarną. Zabieg ten artysta stosował, aby uwidocznić i nadać wrażenie głębi każdemu z okręgów. Ich jednolitość i jednakowa grubość sprawiają efekt wirowania, a nasycenie barw nie pozwala na odczytanie orientacji dzieła.

CARLOS CRUZ-DIEZ (ur. 1923)

"Physichromie N° 2523", 2005 r.

sitodruk, akryl, listwy/PCV, relief w metalowej ramie, 51 x 51 x 4 cm
sygnowany, datowany i opisany na plakietce autorskiej na odwrocie:
'PHYSICHRO MIE N° 2523, CRUZ-DIEZ, CARACAS 2005, C.D.'
na odwrocie nalepki z domu aukcyjnego Christie's w Nowym Jorku

cena wywoławcza: 200 000 zł
estymacja: 250 000 - 350 000

POCHODZENIE:

- Sala Trasnóche Arte Contacto, Caracas
- kolekcja prywatna, Caracas
- Christie's, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska
- Desa Unicum, Warszawa
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

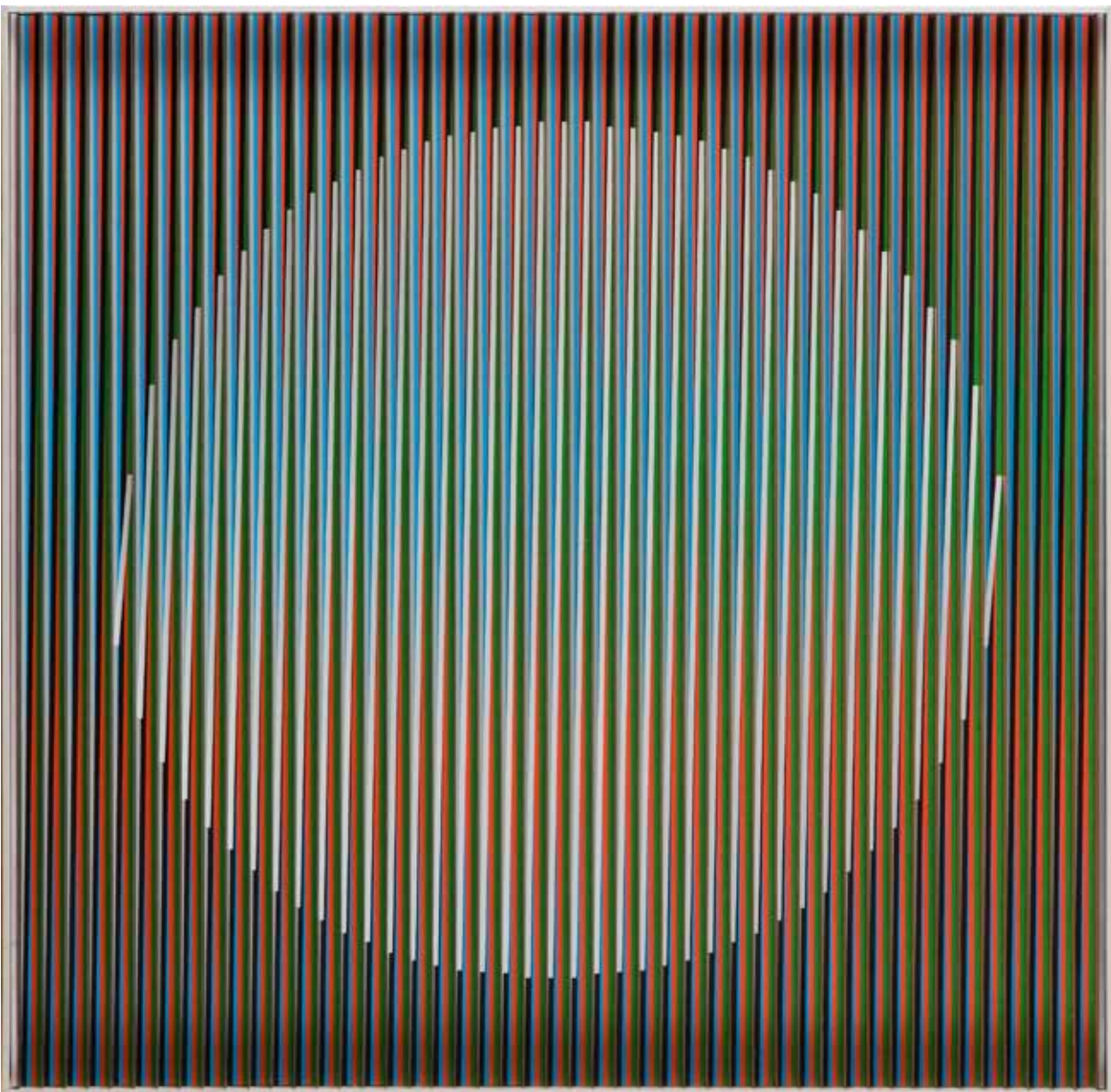
- 50 x 50 Carlos Cruz-Diez, Sala Trasnóche Arte Contacto, Caracas,
listopad 2006 - styczeń 2007

LITERATURA:

- 50 x 50 Carlos Cruz-Diez, katalog wystawy indywidualnej w Sala Trasnóche
Arte Contacto, Caracas 2006, s. 33 (il.)

„Przyzwyczailiśmy się do tego, by kolor uznawać za właściwość przypisaną obiektom – coś, co istnieje dzięki określaniu czegoś innego. Kolory jednak są nie tyle własnościami rzeczy, ile autonomicznymi istnościami, które zamiast towarzyszyć bytom, warunkują ich postrzeganie”.

CARLOS CRUZ-DIEZ



Carlos Cruz-Diez to artysta wenezuelskiego pochodzenia, który od 1960 roku żyje i tworzy w Paryżu. Jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych malarzy działających w nurcie sztuki optycznej i uznanym twórcą współczesnej teorii koloru. Na stronie londyńskiej Tate Modern możemy przeczytać, że wenezuelski artysta jest jednym z największych artystycznych innowatorów XX i XXI wieku. Naukowe prace Wenezuelczyka dotyczące koloru przyczyniły się do lepszego rozumienia tego zjawiska w sztuce. W swojej twórczości fascynował się pracami Georgesa Seurata oraz Josefa Albersa – artystów, którzy w centrum artystycznych rozważań stawiali barwne korelacje oraz eksperymentowali z percepcją. Ponadto inspirował się rozważaniami na temat percepcji i koloru autorstwa takich myślicieli jak Johann Wolfgang von Goethe, Diego Velázquez czy Victor Vasarely. Artysta tłumaczy w jednym z wywiadów: „Przyzwyczailiśmy się do tego, by kolor uznawać za właściwość przypisaną obiektom – coś, co istnieje dzięki określaniu czegoś innego. Kolory jednak są nie tyle własnościami rzeczy, ile autonomicznymi istnościami, które zamiast towarzyszyć bytom, warunkują ich postrzeganie” (cyt. za: <http://transatlantic.artmuseum.pl/pl/artist/carlos-cruz-diez>).

Nad cyklem „Psychromie”, w wolnym tłumaczeniu „fizyczny kolor”, artysta pracował od 1959 r. Prace powstałe w tej serii to wielobarwne reliefy składające się z pionowych pasów umiejscowionych prostopadle względem płótna. Oglądane pod różnym kątem ukazują cały wachlarz barw i optycznych złudzeń ruchu. Jak tłumaczy twórca, są to struktury zaprojektowane do stworzenia określonych okoliczności oraz warunków dla kolorów, których właściwości ulegają zmianie w zależności od ruchu widza czy natężenia padającego na niego światła. Cruz-Diez nazywa je „pułapkami świetlnymi”, ponieważ „są to przestrzenie, gdzie serie kolorowych pasów wchodząc ze sobą w interakcje, zmieniają się nawzajem” (cyt. za: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/cruz-diez-psychromie-no-113-t02094>, tłum. Agata Matusiełńska).



Trójwymiarowy charakter realizacji i ich rytmiczny układ pozwoliły na stworzenia wyjątkowej iluzji głębi. Sposób wykorzystania formy reliefu przez Cruz-Dieza Marta Smolińska porównuje do zastosowań Juliana Stańczaka i Andrzeja Nowackiego: „Wszyscy ci trzej twórcy, Stańczak, Cruz-Diez i Nowacki, stosujący pokrewną technikę reliefu, aplikują kolor nie tylko na górne krawędzie listewek, lecz również na ich powierzchnie boczne, a także w strefach pomiędzy listewkami, które to strefy stanowią w tych kompozycjach rodzaj tła. Barwa anektuje więc dla siebie zakamarki powstające za sprawą zastosowania trójwymiarowych elementów, co w znacznym stopniu przyczynia się do powstawania bardziej wyrazistej iluzji głębi i rozchwiania całości, niż ma to miejsce w obrazie na płaszczyźnie. Obserwowany układ zdaje się pozostawać w stanie nieustannych drgań, poruszeń, pulsacji, prowadzić własne optyczne życie, jakby niezależne od fizycznego związku farby z konkretną przeciw powierzchnią, na którą ją nałożono” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 93-95). Stworzone przez Cruz-Dieza reliefy nie służą jednak jedynie optycznym eksperymentom. Wenezuelski artysta podkreśla, że rozedrganie koloru uzyskane na jego reliefach oddaje ducha naszej epoki. Według niego współczesnych ludzi, w odróżnieniu od ludzi średniowiecza, interesuje to, co efemeryczne i ulotne w swojej naturze, nie natomiast to, co trwałe i wieczne.

Artysta w 1997 został honorowym członkiem prestiżowej Akademii de Ciencias w Wenezueli. Swoje prace eksponował na indywidualnych wystawach w m.in. Museo de Bellas Artes w Caracas (1955), Museum am Ostwall w Dortmundzie (1966), XXXV Biennale w Wenecji (1970) i Museo de Arte Moderno w Meksyku (1976). Jego prace znajdują się w zbiorach największych instytucji zajmujących się sztuką współczesną m.in. w londyńskim Tate Modern, Museum of Modern Art w Nowy Jorku, Centre Georges Pompidou w Paryżu czy Wallraf-Richartz Museum w Niemczech.



JERZY KAŁUCKI (ur. 1931)

"Na czerwonym dywanie", 2017 r.

akryl/plótno, 124 x 105 cm

sygnowany i datowany na bieżąco: "Jerzy Kałucki 2017"

opisany na odwroci: "NA CZERWONYM DYWANIE"

cena wywoławcza: 38 000 zł [†]

estymacja: 45 000 - 70 000

WYSTAWIANY:

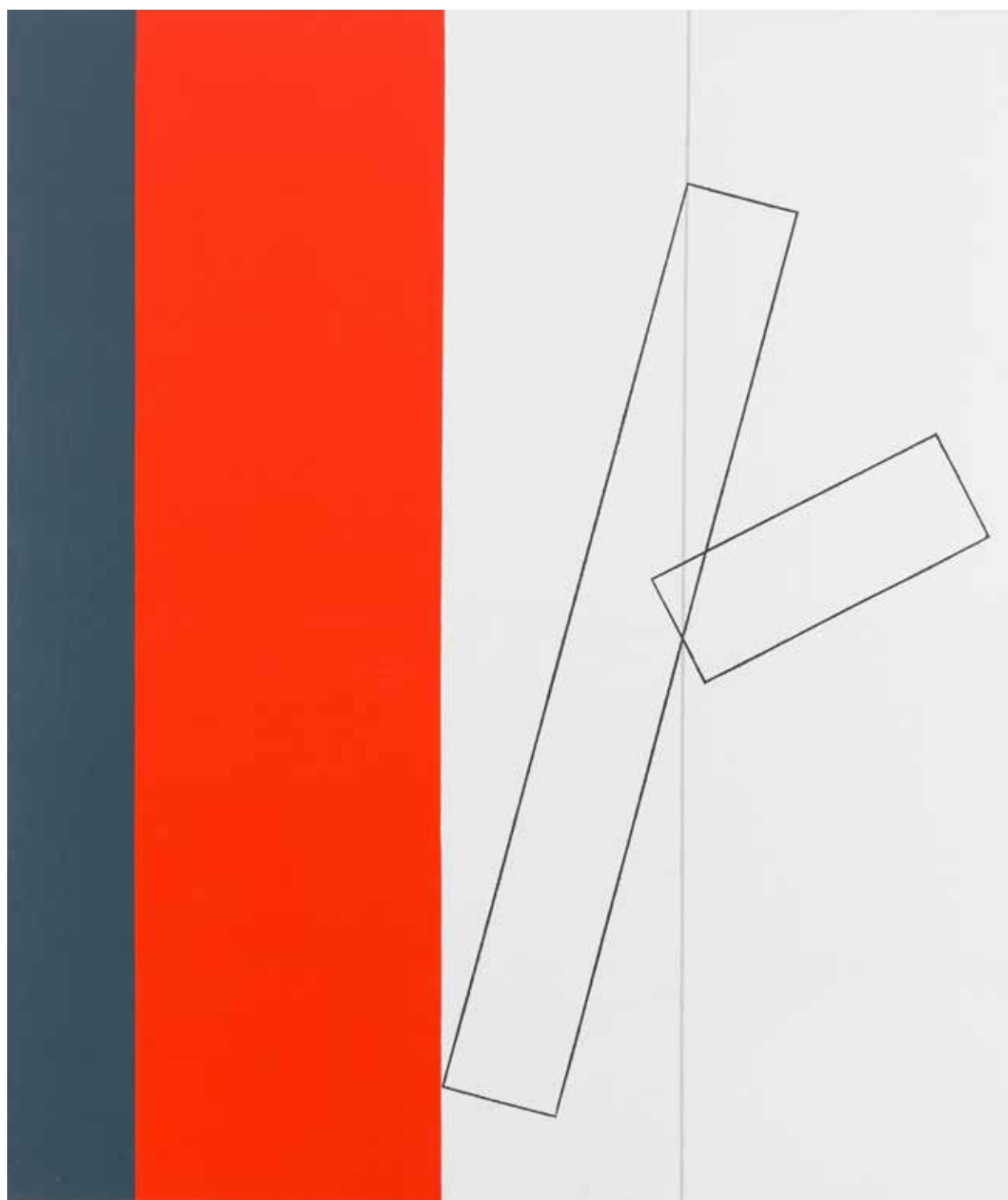
- Jerzy Kałucki. Przebiegi i konteksty, Galeria Starmach, Kraków,
28.02-31.03.2017

„Na czerwonym dywanie” to obraz Jerzego Kałuckiego pochodzący z serii „Konteksty”. Dystyngującą cechą tego cyklu jest skumulowane napięcie, które występuje pomiędzy poszczególnymi elementami kompozycji. Śledząc wzrokiem prostą krawędź, widz zniechcący dostrzega „punkt zwrotny, punkt zatrzymania”, a kolejne „trasy przełamują się” w jego umyśle. Struktury, które zostały wykreślone prostym konturem, kontrastują z barwą: geometryczną plamą czystego koloru o niezwyklej intensywności. Czerwień ma tu szczególnie znaczenie: o ile konstrukcja powiązana jest ściśle z umysłem, to barwa odzwierciedla emocje. Artysta przytoczył postać Aleksandra Skriabina, rosyjskiego pianisty i kompozytora, który zwrócił uwagę na zależności między dźwiękiem a kolorem i przedstawił owe relacje na kole kwintowym (np. dźwiękowi C odpowiada czerwień). Marzeniem muzyka, jego obsesją i pragnieniem stało się stworzenie pełnego misterium, działającego multisensorycznie, misterium pełnego zapachów, barw i dźwięków.

Często krytycy, opisując sztukę Kałuckiego, posługiwali się określeniem „konstruktywizm filozoficzny”. Pierwsze obrazy tworzył w latach 50. XX w., kiedy był studentem. Malowane były płasko – cechowała je rygorystyczna geometria i surowość kompozycyjna. Dominantą były linie, dzielące obraz na barwne pola. Dostrzegalne są tam echa twórczości Pieta Mondriana. Potwierdził to też Kałucki: „Pierwsze samodzielne próby malarskie podjąłem pod wrażeniem odkrycia neoplastycyzmu, a w szczególności Pieta Mondriana. (...) Był rok 1955. Myślałem, że oświeciła mnie wtedy nowa dla mnie, wspaniała, jasna forma, o filozoficznej wykładni tych dzieł miałem ogólnikowe pojęcie. Jednak zawarty w nich ładunek metafizycznego napięcia był dostatecznie silny i to zdecydowało o moim zachwyceniu tą

sztuką” (J. Kałucki, „Spojrzenie na twórczość”, [w:] B. Kowalska, W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce, Katowice 2001, s. 91). W późnych latach 60. na płótnach Kałuckiego pojawiły się kręgi niemieszczące się w ramach obrazu, ucięte jego krawędziami. Zniekształcone koła i półkola, rozcinające je trójkąty i pasy początkowo malowane były wyłącznie w czerni i bieli. W roku 1970 pojawiły się też inne barwy, które Kałucki kontrastowo zderzał. Podczas VIII Spotkania Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin-Osieki '70 Jerzy Kałucki zaprezentował malarsko-przestrzenną realizację „Obraz odcinka łuku o r=1970 cm”. Nie był to przypadek – w tamtym czasie trwała gorąca dyskusja dotycząca sztuki pojęciowej i toczył się spór pomiędzy traktowaniem sztuki nadal jako konkretnego przedmiotowego i pojęciowego. Kompozycja stała się indywidualnym manifestem twórczym artysty. Jednocześnie było to wyjście w kierunku trójwymiarowości.

Od tego czasu wszystko, co tworzy Jerzy Kałucki, oscyluje wokół problematyki przestrzeni. Z kół i łuków budował linearne konstrukcje, które cechują oszczędność i surowość. Trudno im jednak odmówić lekkości i ulotności, która zawiera się gdzieś pomiędzy płaszczyzną i przestrzenią. Izometryczne przekształcenia realizują się w pełni w przestrzennych pracach Kałuckiego. Podobnie jak w przypadku jego obrazów, instalacje Kałuckiego odnoszą się do doznań metafizycznych. Artysta powiedział: „Subiektywizm doznań można zobiektywizować, nadając mu formę upostaciowioną, posługując się przy tym wybranym systemem znaków. Użytecznym do tego celu jest system linii i figur geometrycznych, jako najbardziej rzeczowy i precyzyjny. Z ich pomocą można stworzyć zapis doznania przestrzeni – rodzaj paralelnej rzeczywistości” (Jerzy Kałucki, [w:] Jerzy Kałucki, katalog wystawy w Galerii „Grodzka”, Lublin 1994).



35

ANDRZEJ GIERAGA (ur. 1934)

"Obraz LXXXVII a", 1988 r.

akryl, drewno lipowe/plótno naklejone na płytę, 120 x 100 cm
na odwrociu nalepka autorska z opisem pracy: 'ANDRZEJ | GIERAGA |
OBRAZ LXXXVIIa | WYM. 120 x 100 | TECH. MIESZANA | ROK 1988'

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]
estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:

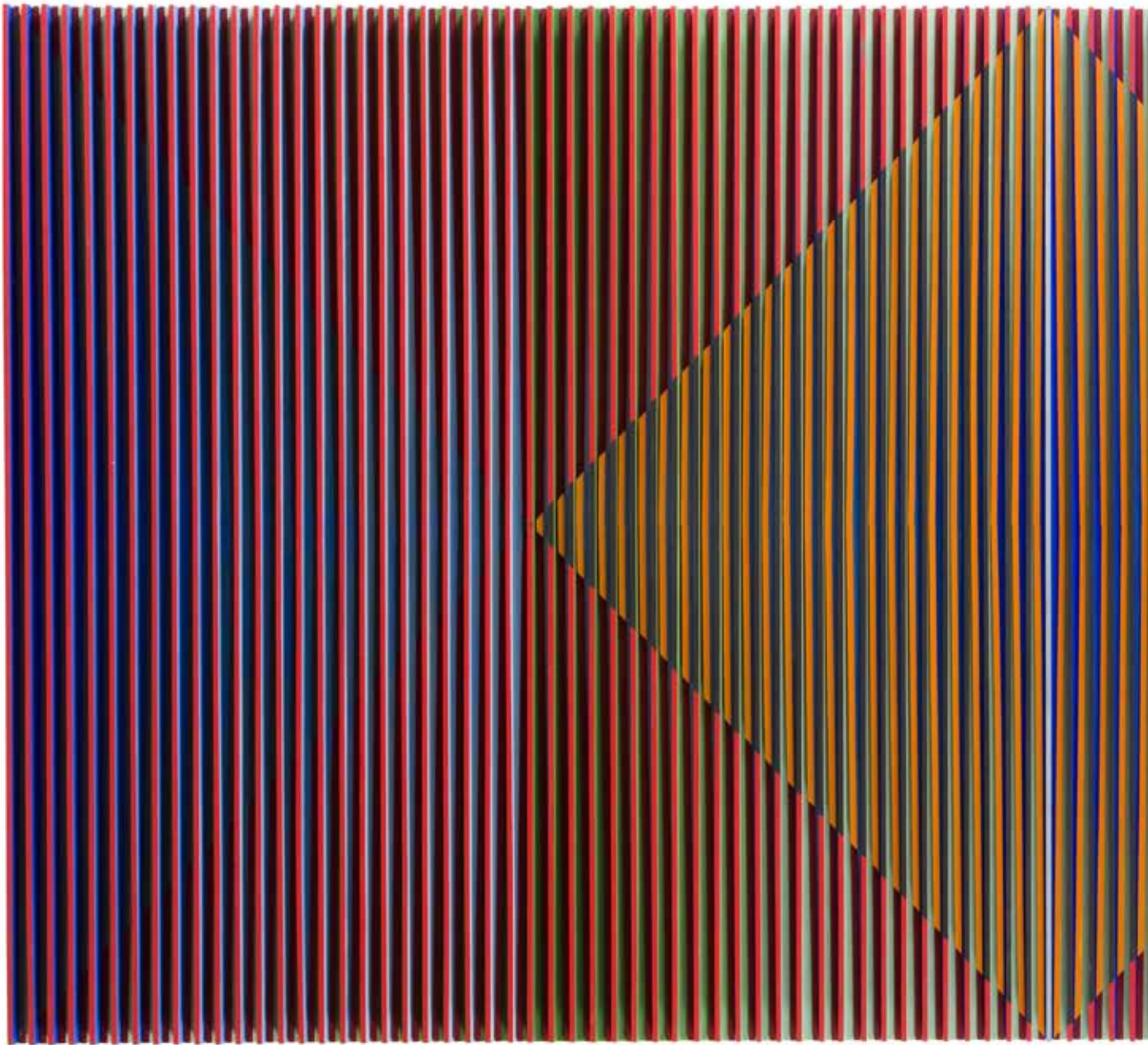
- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana kompozycja z 1988 roku to świetny przykład tego, jaką rolę w twórczości Andrzeja Gieragi odgrywa światło i relief. Jest to też praca z przełomowego okresu, w którym ekspresyjne kompozycje artysty zaczynają nabierać geometrycznego charakteru. Dzieła artysty na przestrzeni lat ulegały diametralnym zmianom. To, co pozostało niezmiennie od początku, to precyzja i czystość technicznego wykonania, posunięta do pedanterii. Niepohamowaną ekspresję, cechującą pierwsze dwadzieścia lat twórczości Gieragi, podkreślało skonstrastowanie ze sobą dwóch achromatycznych barw: czerni i bieli.

Mimo dramatyzmu, od połowy lat 70. obserwujemy u Gieragi dążność do geometrycznego uporządkowania kompozycji. Jak pisała Bożena Kowalska:

„Te najwcześniejsze jego prace, z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – erupcje i skłębienia czarnej, smolistej masy, były ostentacyjnie dramatyczne. Budziły niepokój, poczucie zagrożenia. A światło (...) nie łagodziło tych odczuć, ale jeszcze je podsycalo. (...) Był to okres 'burzy i naporu' w twórczości młodego artysty, okres, z którego mogło wykształcić się jeszcze wszystko. (...) Jednak pierwsze symptomy zmian, wtedy jeszcze nieczytelne, a postrzegane dopiero a posteriori, pojawiały się od połowy lat siedemdziesiątych. Były to próby geometrycznego porządkowania kompozycji przez wprowadzenie w nie kształtów prostokątnych i romboidalnych (...)” (Bożena Kowalska, Andrzej Gieraga [w:] Andrzej Gieraga. Progresje. Obrazy i grafiki z lat 1972-2016, katalog wystawy w Muzeum Miasta Łodzi, Łódź 2016, s. 5).





36

ANDRZEJ NOWACKI (ur. 1953)

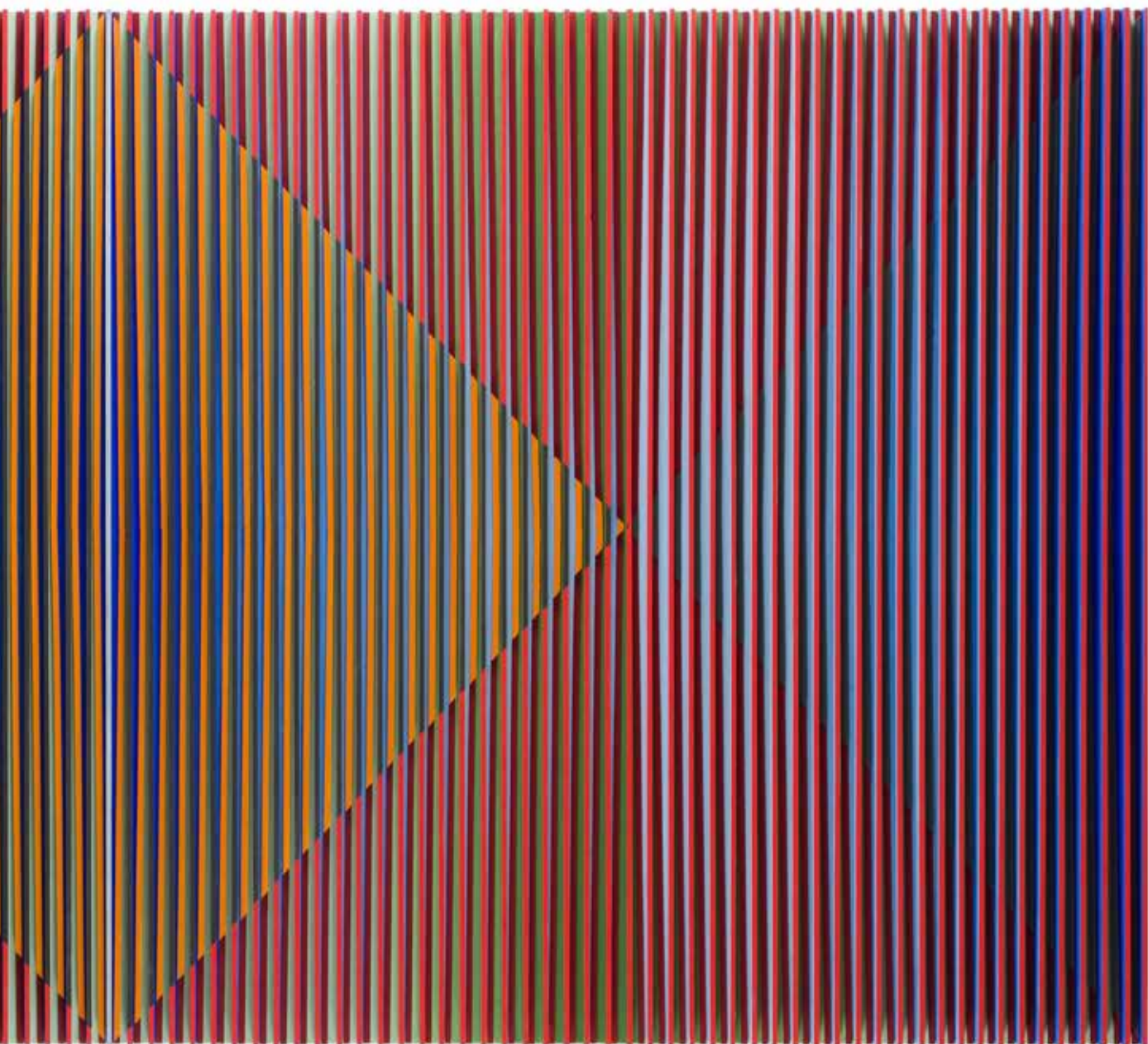
"Kompozycja ponura", 2016 r.

akryl/relief, sklejka 99,5 x 200 cm

opisany na odwrociu: 'Kompozycja | ponura | A. NOWACKI | 2016 |
22.06.16 | A. NOWACKI | 2016'

cena wywoławcza: 38 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000



„...to ciekawość każdego kolejnego kroku każe mi go uczynić, powoduje, że niczym w eksperymencie naukowym staram się znaleźć barwy (...), ułożyć je w linie wertykalne obok siebie tak, by wypierając się wzajemnie czy też nakładając na siebie, emanowały strumień energii, który niweluje wymiary rzeczywiste obrazu, pozbawia go ciężkości i uwalnia od ciężenia ku ziemi”.

ANDRZEJ NOWACKI



Andrzej Nowacki. Fot. z archiwum artysty

Prezentowana praca jest jedną z typowych realizacji reliefowych charakterystycznych dla twórczości Andrzeja Nowackiego. Innowacyjny charakter reliefów Nowackiego w ciekawy sposób opisał Hubertus Gaßner, kurator i krytyk sztuki niemieckiego pochodzenia, w katalogu zeszłorocznej wystawy „U progu nowoczesności” w Sopocie. We wstępie możemy przeczytać o analogiach pomiędzy reliefami Nowackiego i obrazami brytyjskiej malarzki i graficzki Bridget Riley, jednej z czołowych artystek II połowy XX wieku w Wielkiej Brytanii. Jak pisze krytyk: „Ważne impulsy dla rozwoju repertuaru form i kolorystyki reliefów Andrzeja Nowackiego płynęły z obrazów pasmowych tworzonych od 1980 roku przez angielską malarzkę Bridget Riley, niech więc będzie tu wolno dokonać porównania z jej pracami, by ułatwić zrozumienie specyfiki liniowych reliefów. Nieporozumieniem byłoby przypisanie tych wielkoformatowych obrazów o intensywniej kolorystyce rytmicznych szeregów pasm do kierunku tak zwanego op-artu, podobnie nie można opatrzyć tą etykietką liniowych reliefów Nowackiego. Pasmowe dzieła obojga artystów są bowiem równie dalekie od optycznie agresywnych obrazów i reliefów op-artu, wywołujących nie tylko wzrokowe złudzenia, ale też boleśnie drażniących oko osoby patrzącego (...). Nie dążą one do sprowokowania fizjologiczno-wizualnych reakcji ludzkiego aparatu postrzegania, ani nie nadwyrężają wzroku. Ponadto nie wykluczają bynajmniej reakcji i skojarzeń psychologicznych lub ściślej: skojarzeń wywołanych atmosferą obrazu; to zaś przynależało do programowych ograniczeń twórców op-artu, których celem był czysto wizualny odbiór pozbawiony kognitywnych bądź emocjonalnych dodatków. Postulowali oni zastąpienie subiektywnych i symbolicznych znaków racjonalnymi regułami programu obrazu, który miał być dostępny każdemu, nawet zwykłemu laikowi, na drodze czysto wizualnego postrzegania, niewymagającego wiedzy ani wyjaśnień” (Hubertus Gaßner, „U progu nowoczesności”, Sopot 2017, s. nlb.).

Krytyk dostrzegł kolejne analogie pomiędzy obojgiem artystów dotyczące wyboru wertykalnych linii: „(...) U schyłku lat 70. Bridget Riley decyduje się na wyłączenie stosowanie pionowych pasm barwnych, Andrzej Nowacki podejmuje tę radykalną decyzję w odniesieniu do swych prac powstających na początku lat 2000., których najnowsze realizacje prezentowane są na

tej wystawie. Oboje artystów redukuje repertuar form do wertykalnych, jednakowo szerokich, ułożonych równolegle pasm, które w równomiernym powtarzającym się wzorze całkowicie pokrywają płaszczyznę płótna czy płyty (...) Podobnie jak Riley, która na użytek jednego obrazu wybiera od czterech do maksymalnie siedmiu różnych barw, Nowacki od ok. 2000 roku stosuje porównywalną ilość kolorów w obrębie jednego reliefu. Porównywalna jest również liczba barwnych pasm, stosowanych przez Riley w pracach z lat 80. i przez Nowackiego od ok. 2006 roku. Z reguły można naliczyć ponad sto takich linii. W podobny sposób artyści łączą barwy w podgrupy liczące od jednego do trzech kolorów, przy czym owe wiązki powtarzają się w poziomych szeregach do miejsca, w którym zastępuje je inna grupa dwu- lub trójdźwięków” (op. cit.).

Krytyk zwraca uwagę na skośne pasma w reliefach Nowackiego i opisuje osiągnięty dzięki temu efekt wizualny: „Ponadto u obojga artystów obok prostych pionowych zdarzają się pasma lekko ukośne, które w obu przypadkach mogą spowodować modyfikację wertykalnych przebiegów, wprowadzając element falowania – z racji listew u Nowackiego fale te sprawiają nieco kanciaste wrażenie, gdy tymczasem u Riley płyną miękkimi łukami. Powtarzalność równomiernych wzorów na płaszczyźnie sprawia, iż pofalowane pasma reliefów wywołują wrażenie miękkich przejść – rodzaj sfumato, które rozpościera się jak woal nad surowym taktem szeregów listew lub podkładu pod nie barwy, działając odurzająco na oko. (...)” (op. cit.).

Pomimo podobieństw łączących sztukę obojwojga artystów, Hubertus Gaßner zwraca uwagę na różnice dotyczące m.in. procesów tworzenia: „Niezależnie od pokrewieństwa w strukturze all-over wertykalnych obrazów pasmowych obojga artystów dostrzegalne są zasadnicze różnice, wynikające nie tylko z odmienności obrazu na płótnie i drewnianego reliefu, lecz uwarunkowane również inną koncepcją i praktyką odniesień barwy i struktury, innym traktowaniem materiału w procesie tworzenia oraz indywidualną semantyką abstrakcyjnych płaszczyzn barwnych, które tylko pozornie ograniczają się do działania wzrokowego” (op. cit.).

37

ANDRZEJ NOWACKI (ur. 1953)

"Kompozycja liryczna", 2016 r.

akryl/relief, sklejka, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '22.05.16. | A. NOWACKI |

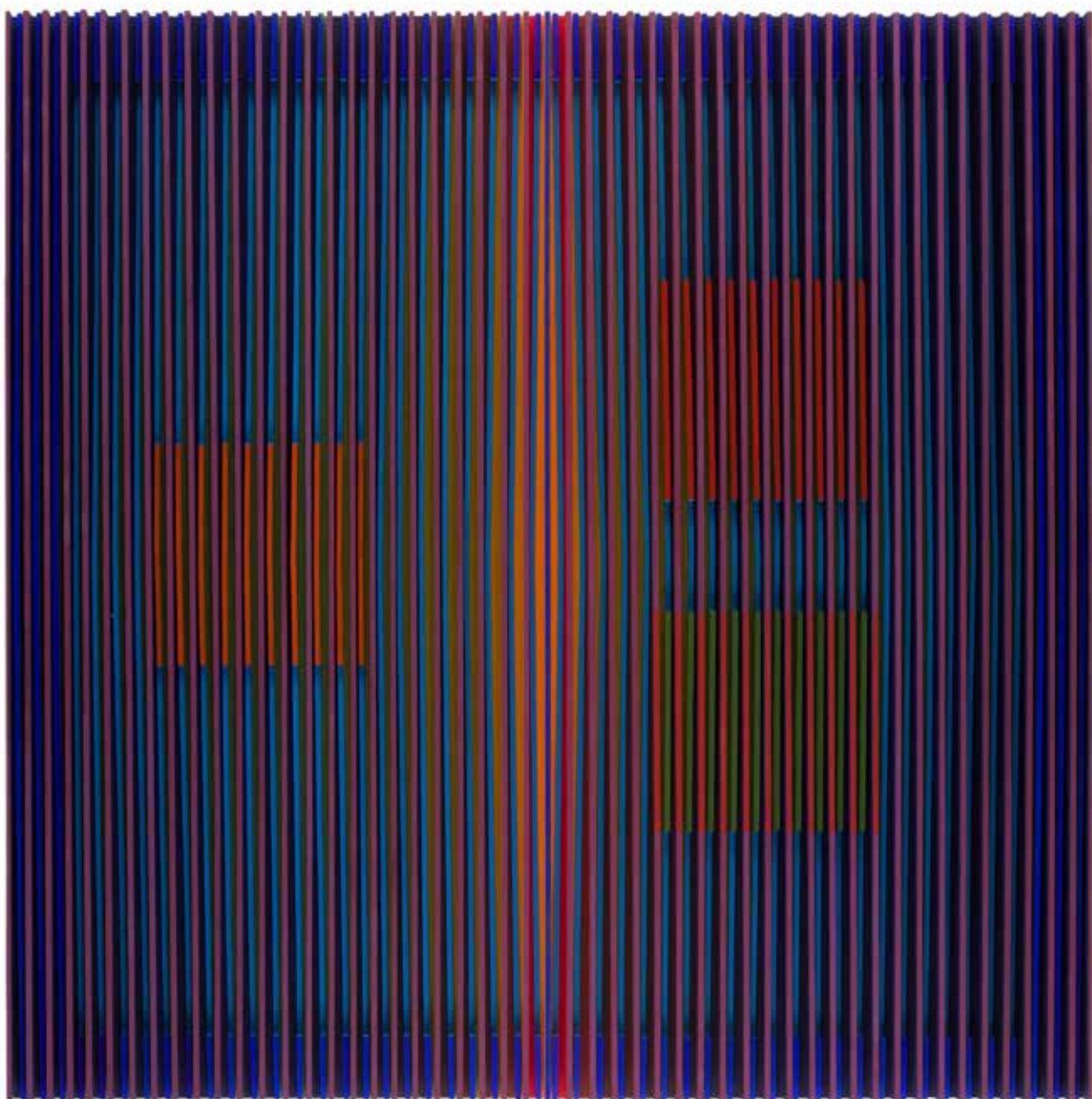
2016 | Kompozycja | liryczna'

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 35 000 - 50 000

„Tworzenie przestrzeni abstrakcyjnej w moim odczuciu to proces poszukiwań, prób i eksperymentów. W czasie jego trwania nie wyznaczam celu, nie przewidyuję też efektu końcowego”.

ANDRZEJ NOWACKI



ALEKSANDRA WEJCHERT (1921 - 1995)

Bez tytułu

akryl, drewno/sklejka, 123 x 81 cm
na odwrociu naklejka z numerem 38

cena wywoławcza: 9 000 zł
estymacja: 15 000 - 20 000

Twórczość Aleksandry Wejchert sytuuje się na pograniczu malarstwa i rzeźby. Dużą część dorobku artystki stanowią reliefy, na których za pomocą drewnianych elementów o zróżnicowanych kształtach i wysokościach autorka uzyskuje efekt ruchu – falowania, wibrowania, pulsowania. Dodatkowo pracowała ona z pleksiglasem i metalem (w zależności od zamierzonego efektu). Faktura dzieła była dla niej tak samo ważna jak kolor. W tym znaczeniu sztuka Wejchert ma pewne punkty styżne z op-artem, ponieważ artystka chętnie operowała barwnymi pasmami tonalnymi. Ich kształty i zestawienia jedynie potęgują wszechobecne na jej reliefach wrażenie ruchu. W efekcie, jak zauważyła krytyk sztuki Cyril Barrett, trudno umieścić twórczość Wejchert na scenie artystycznej. W swoich pracach autorka nawiązuje

do różnych nurtów abstrakcji bez wyraźnego podporządkowania się żadnemu z nich. Wyraźne są u niej zarówno zainteresowania strukturami abstrakcji formalnej, jak i wspomnianym op-artem. Dodatkowo na jej płótnach widać minimalistyczne formy, które nawiązują kształtem do świata natury.

Charakter twórczości artystki wynika z jej podwójnego wykształcenia. W 1949 ukończyła studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, a w latach 1952-56 studiowała na Wydziale Grafiki na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierunkiem Leona Michałskiego. Poświęcono jej liczne wystawy indywidualne, m.in. w Rzymie (1959), Dublinie (1966 i 1969) oraz Paryżu (1968).



JAN PAMUŁA (ur. 1944)

"Seria komputerowa I, 1990 (3)", 1990 r.

akryl/plótno, 101 x 101 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'PAMUŁA 90'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramic: 'JAN PAMUŁA "SERIA KOMPUTEROWA I, 1990 (3)"

na odwrociu nalepka ze Galeriai Starmach i stempel

cena wywoławcza: 11 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 35 000

WYSTAWIANY:

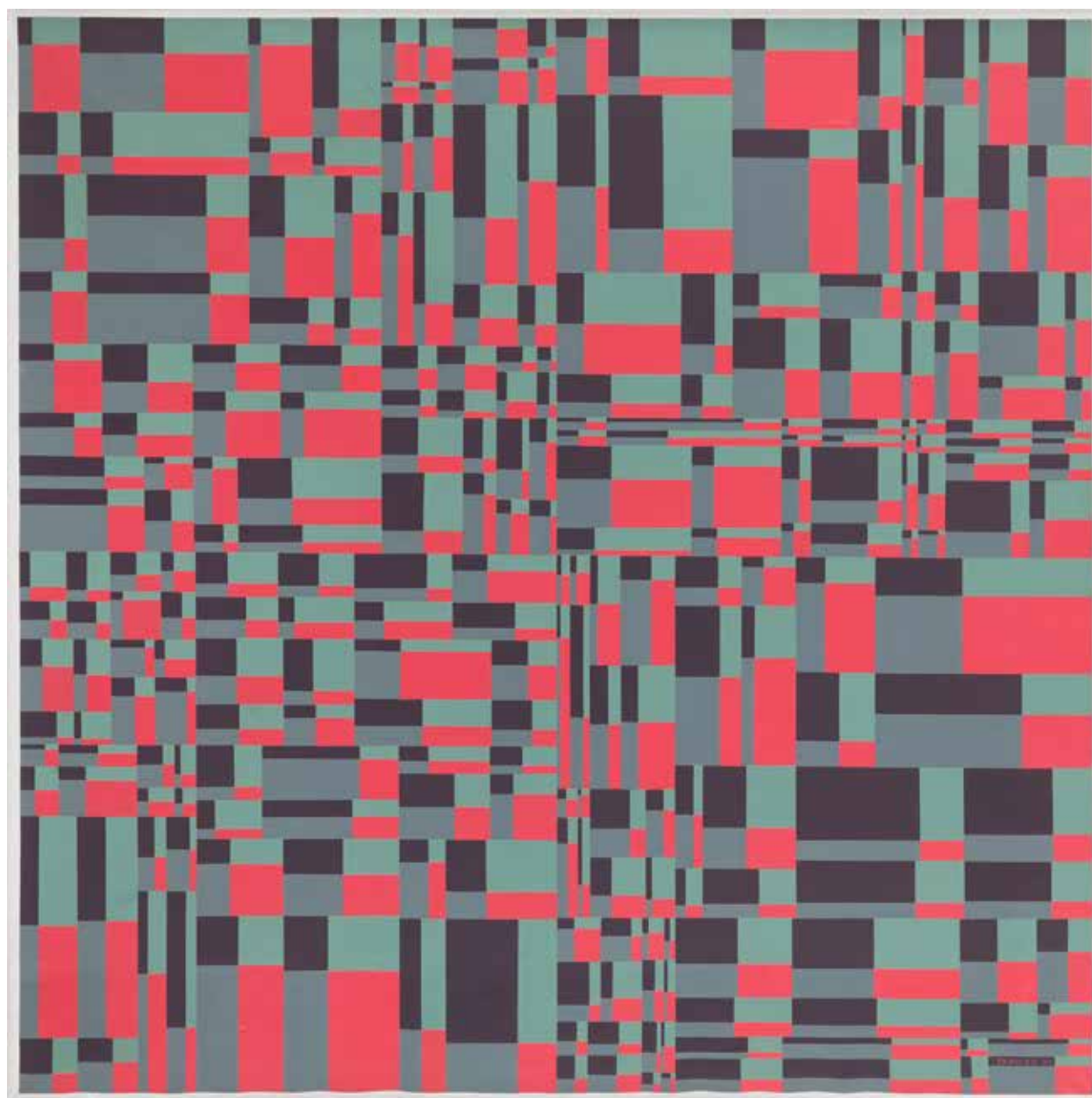
- Jan Pamuła, wystawa indywidualna, Galeria Starmach, Kraków,
luty-marzec 1999

Seria jest efektem eksperymentów artystycznych, które Jan Pamuła podjął w latach 80. Rozpoczął je w trakcie wyjazdu stypendialnego do Paryża, w pracowni ARTA (Atelier de Recherches Techniques Avancees), znajdującej się w Centre Georges Pompidou. Środkiem realizacji stał się komputer. Na życzenie twórcy Philip Keller napisał program mający na celu dzielenie wyznaczonej przestrzeni na mniejsze części. Kompozycja powstaje w wyniku wielokrotnego podziału powierzchni płótna aż do uzyskania rozbudowanej sieci prostokątów.

Materiałem wyjściowym akrylowych realizacji, których przykładem jest prezentowana praca, był cykl grafik powstałych w Paryżu. Swoim komputerowym rysunkom twórca chciał nadać wartość artystyczną. Realizacje malarskie powstały w wyniku dokładnego przeniesienia układu z wydruków komputerowych na płótno. Tak jak w niniejszym obrazie, Pamuła wybierał cztery barwy, odpowiadające czterem częściom podziału (prostokątom). Wykonywał je z dbałością o najmniejszy szczegół, a w jednym dziele nie znaj-

dziemy dwóch identycznych prostokątów. Wybór kolorów był podyktowany stanem emocjonalnym autora w danym momencie bądź mimowolnym skojarzeniem.

„Seria komputerowa” to cykl, do którego Jan Pamuła nadal chętnie powraca. Artysta dążył, aby przyjęty przez niego system odzwierciedlał uniwersalne prawdy. Jak zauważa Agata Włodarczyk, „dzielenie, które zwykle kojarzy się z redukcją, rozbiciem, tutaj jest siłą tworzącą. Prostokąt zmienia proporcje i wielkość zgodnie z zasadą progresji. W obrębie jednego obrazu, choć trudno w to uwierzyć, nie ma dwóch jednakowych prostokątów. Przeciwnie niż w op-artcie, gdzie zasadą jest powtarzalność – tutaj każdy, najmniejszy nawet element obrazu jest jedyny w swoim rodzaju. Celem jest stworzenie zaskakującej sytuacji. Dzięki użyciu komputera artysta dociera do obiektywizmu niemożliwego do wydobycia innymi metodami” (Agata Włodarczyk, *Obiekty geometryczne, Seria komputerowa*, [w:] Pamuła, katalog wystawy w Galerii Prezydenckiej, Pałac Branickich, Warszawa 2003, s. nlb.).



40

KAJETAN SOSNOWSKI (1913 - 1987)

Komplet czterech kompozycji polimerowych z serii "PS", 1971 r.

"PS-3 I"

"PS-37"

"PS-38"

"PS-4 I"

akryl, polimery/plótno, 65 x 65 cm (wymiary dotyczą każdej z części)

cena wywoławcza: 120 000 zł [†]

estymacja: 170 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Kajetan Sosnowski, Roman Opalka, Jerzy Rosołowicz, wystawa zbiorowa,
Galleria „LP220”, Turyn, 1971





"PS-31", 1971 r.

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'PS-31 | 65 x 65 | KAJETAN SOSNOWSKI | polimery | 1971 | WARSZAWA [adres] | [sygnatura nieczytelna]'
na odwroci nalepka z Galerii "LP220" w Turynie z opisem obrazu w języku włoskim



"PS-37", 1971 r.

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'PS-31 | 65 x 65 | KAJETAN SOSNOWSKI | polimery | 1971 | WARSZAWA [adres] | [sygnatura nieczytelna]'
na odwroci nalepka z Galerii "LP220" w Turynie z opisem obrazu w języku włoskim

Malarstwo Kajetana Sosnowskiego posiada pewnego rodzaju walor ponadczasowości. Podejmowane przez niego zagadnienia nie straciły na swej aktualności, dzięki obiektywnym podstawom, na których artysta oparł swoje malarstwo. Tym, co je charakteryzuje, jest nierozzerwalny związek z różnymi dziedzinami nauk ścisłych: fizyką, matematyką, chemią. W rzetelnej publikacji, starającej się ująć dokonania artysty w określone ramy i szerszy kontekst, Bożena Kowalska pisze: „Sosnowski, poszukujący we wszystkim racjonalnego ziarna, z nauki czerpał inspiracje dla swojej sztuki i starał się ją oprzeć na tym co najpewniejsze: fundamencie wiedzy. Nie znaczy to, by całkowicie negował rolę intuicji. Tym niemniej utrzymywał, że dzieło sztuki tylko wtedy jest prawdziwe, więc godne akceptacji, gdy da się jego sens, jego koncepcję, sposób budowy kompozycyjnej i zastosowanie w nim takiego a nie innego koloru uzasadnić logicznie, rozumowo” (Bożena Kowalska, Kajetan Sosnowski 1913-1987. W poszukiwaniu prawdy, Łódź 2013, s. 10).

Formalnie, wyrosłe na gruncie sztuki abstrakcyjnej, malarstwo Kajetana Sosnowskiego, mimo że powstające w dopiero co otrząsającej

się z absurdu socrealizmu rzeczywistości, wpisało się w aktualne poszukiwania artystów europejskich, które określić można najogólniej jako nurt sztuki scjentystycznej. Do jej przejawów zaliczyć można przede wszystkim rozkwit abstrakcji geometrycznej, w Europie Zachodniej uznany za wiodącą tendencję już od drugiej połowy lat 40., wspierany zarówno przez instytucje prywatne, jak i państwowe oraz krytyków sztuki. Jednym z największych jej protagonistów był Michel Seuphor, który stał na stanowisku, że sztuka abstrakcyjna jest jedyną formą wypowiedzi artystycznej, która odpowiada współczesności i potrzebom odbiorcy żyjącego „technicznym rytmem dzisiejszego dnia”. Bogatej refleksji artystycznej towarzyszyła również ta teoretyczna, publikowana w formie erudycyjnych, filozoficznych esejów w katalogach wystaw czy manifestów grup artystycznych.

Kajetan Sosnowski związki z wszelką figuratywnością zerwał definitywnie już w latach 50. Pierwszym, w pełni dojrzałym cyklem, zapowiadającym kierunek jego dalszych poszukiwań, były „Obrazy puste”, w których starał się uchwycić istotę światła, malując zjawisko



"PS-38", 1971 r.

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PS-31 | 65 x 65 | KAJETAN SOSNOWSKI | polimery | 1971 | WARSZAWA [adres] | [sygnatura nieczytelna]'
na odwrociu nalepka z Galerii "LP220" w Turynie z opisem obrazu w języku włoskim



"PS-41", 1971 r.

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PS-31 | 65 x 65 | KAJETAN SOSNOWSKI | polimery | 1971 | WARSZAWA [adres] | [sygnatura nieczytelna]'
na odwrociu nalepka z Galerii "LP220" w Turynie z opisem obrazu w języku włoskim

jako takie – emanujące z wnętrza obrazu. Cykl monochromatycznych płócien prześwietlonych strumieniem światła o nieznanym pochodzeniu wpisuje się w poszukiwania bliskie takim artystom jak chociażby Yves Klein czy Lucio Fontana. W kolejnym cyklu „Poliptyki”, oscylującym wokół zagadnienia barwy, podejmuje Sosnowski wątek dialektyki pomiędzy sztuką a nauką. Wchodzi w obszar badań nad wartościami energetycznymi barw, gdzie prawda malarska skonfrontowana zostaje z prawdą naukową. W serii „Poliptyków” – jednobarwnych płaszczyzn obrazów zestawionych na kształt wieloskrzydłowych ołtarzy – podejmuje próbę zilustrowania fizycznego stwierdzenia, że barwy zimne emitujące promieniowanie świetlne o krótszej długości fal i większej częstotliwości drgań mają wyższą wartość energetyczną niż barwy ciepłe. Jeszcze głębiej na grunt nauki wkracza artysta w „Obrazach chemicznych”, które pokrywa tlenkiem kobaltu zmieniającym właściwości pod wpływem warunków atmosferycznych i przyjmującym barwę w skali od błękitu do różu w zależności od stopnia wilgotności powietrza. Kolejnym cyklem, zapowiadającym długą fascynację podjętą tematyką, jest „Katalipomena”. Równocześnie jest to seria prac bliższa refleksji humanistycznej

aniżeli naukowej: „W innych jeszcze rejonach myśli i wyobraźni szukał Kajetan istoty prawdy, gdy w 1975 roku zaczął tworzyć płótna szyte – 'Katalipomena'. Te nowe obrazy były niezwykle proste: surowe płótno lniane o wyraźnej strukturze wątku i osnowy ciął artysta skośnie i zszywał w taki sposób, by kierunki biegu struktury na dwóch częściach tkaniny zderzały się na linii szwu pod kątem. Intencja artysty u źródła tej koncepcji była ekologiczna, ale Sosnowski sięgał zawsze myślą dalej, do głębszej istoty zjawiska. Tu także. W 'Katalipomena' – jeszcze bliższych naturze, choć w innym sensie niż obrazy chemiczne – ważnym czynnikiem wyobraźniowym był czas, czwarty ukryty wymiar. Ten czas wstecz, w którym rozwijały się i kwitły w słońcu i deszczu rośliny lnu, kiedy później były zbierane przez ludzi i przerabiane, aż stały się przędzą i wytkanym płótnem. Ale też i ten czas wprzód, kiedy stworzone z płótna obrazy będą pokrywać się kurzem, płowieć aż do zetlenia i pełnej destrukcji. Ta faza twórczości Kajetana, stosunkowo krótka, bo zakończona już w 1977, choć zawarta w niej refleksja sięgała do niezdefiniowanego i niewyjaśnionego do końca przez naukę zjawiska czasu, więcej miała cech poetyckiej zadumy, niż zaangażowania intelektualnego” (op. cit., s. 12).

MIKOŁAJ KOCHANOWSKI (1916 - 1987)

"Sen", 1975 r.

akryl/plótno, 174 x 119 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "SEN" | 174 x 119 cm | TECHN.

ACRYL | 1975. | MIKOŁAJ KOCHANOWSKI'

opisany na blejtramie: '174 x 119 cm. KOCHANOWSKI'

cena wywoławcza: 16 000 zł[†]

estymacja: 20 000 - 30 000

WYSTAWIANY:

- Mikołaj Kochanowski. Malarstwo, ready-made, Galeria Pryzmat, Kraków, 6.09-19.09.2017

LITERATURA:

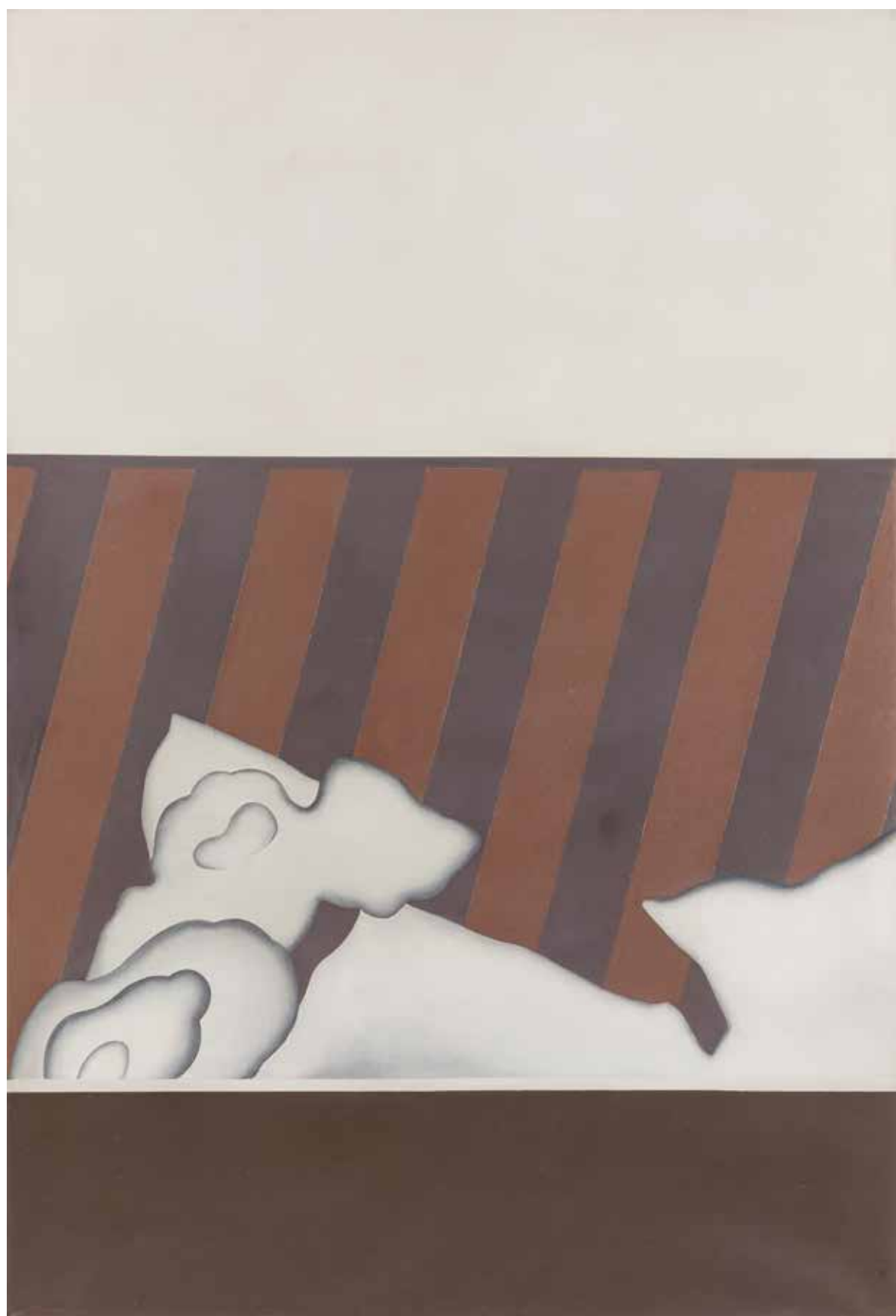
- Mikołaj Kochanowski (1916-1987). Album twórczości, katalog wystawy w Galerii Pryzmat, Kraków 2017, poz. 5, s. 38 (il.)

Mikołaj Kochanowski był artystą wszechstronnym: zajmował się malarstwem olejnym, tworzył kolaże i abstrakcyjne reliefy, projektował wnętrza. Studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 30. W latach 40. został powołany jako asystent na Wydział Malarstwa, gdzie pełnił funkcję nauczyciela rysunku do 1982. Krytycy uważają okres od drugiej połowy lat 60. do końca lat 70. za najintensywniejszy w rozwoju twórczym autora, wielokrotnie zmieniającego wówczas stylistykę dzieł. Powstały wtedy jedno z jego najbardziej rozpoznawalnych prac.

Kompozycję zaprezentowanego obrazu artysta oparł na kontrastach. Przedstawił dwa kształty – statycznemu elementowi o charakterze geometrycznym przeciwstawił organiczne plamy, sprawiające wrażenie niespokojnych i rozdrzanych. Kochanowski zerwał odmienne formy, ale także barwy i nastroje. Całość, podobnie jak inne realizacje z tego okresu, jest jednak wyjątkowo harmonijna i zrównoważona. Za zaprezentowaną pracę Kochanowski otrzymał Złoty Medal Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych na Dorocznym Salonie Malarstwa Krakowskiego w 1976.

Mikołaj Kochanowski należy do artystów odkrytych na nowo w ostatnich latach. Jego pierwszą wystawę zorganizowano w 1960 w Domu Plastyków. Ponadto autor uczestniczył w ponad 120 ekspozycjach w Polsce i za granicą. Zeszlóroczna wystawa w Krakowie, upamiętniająca 30-lecie śmierci malarza, pozwoliła na nowo zapoznać się z jego twórczością i osiągnięciami artystycznymi.

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







CZŁOWIEK/PORTRET

poz. 42-47

42

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"Panocek 3", 1977 r.

olej/plótno, 188 x 127 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | 1977 | PANOCEK 3.
| 74" x 52"

cena wywoławcza: 140 000 zł ↑
estymacja: 300 000 - 500 000

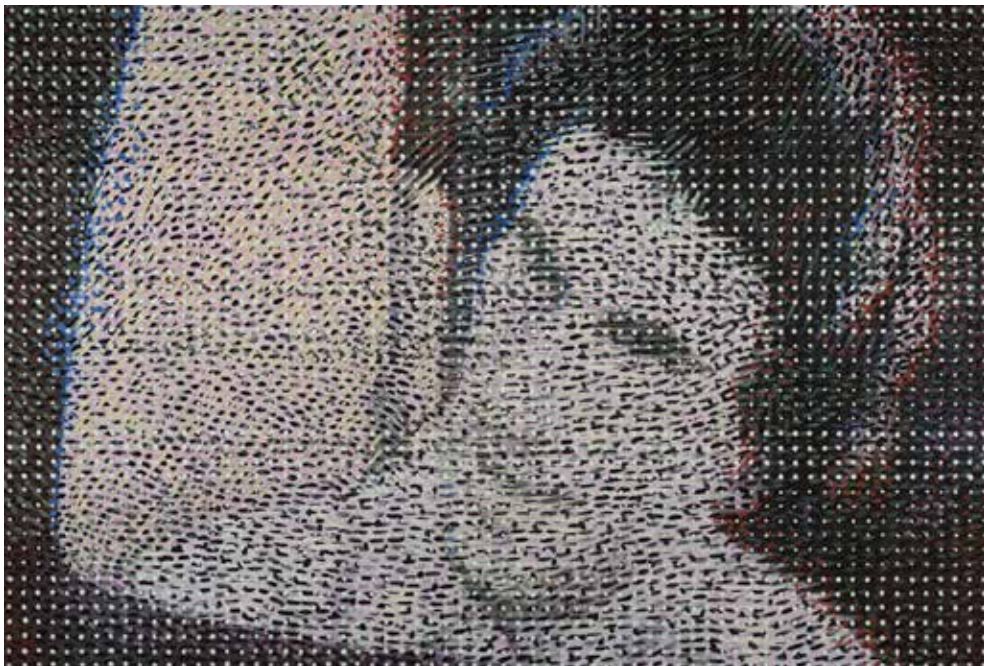
POCHODZENIE:

- kolekcja Jerzego Sołtana, USA

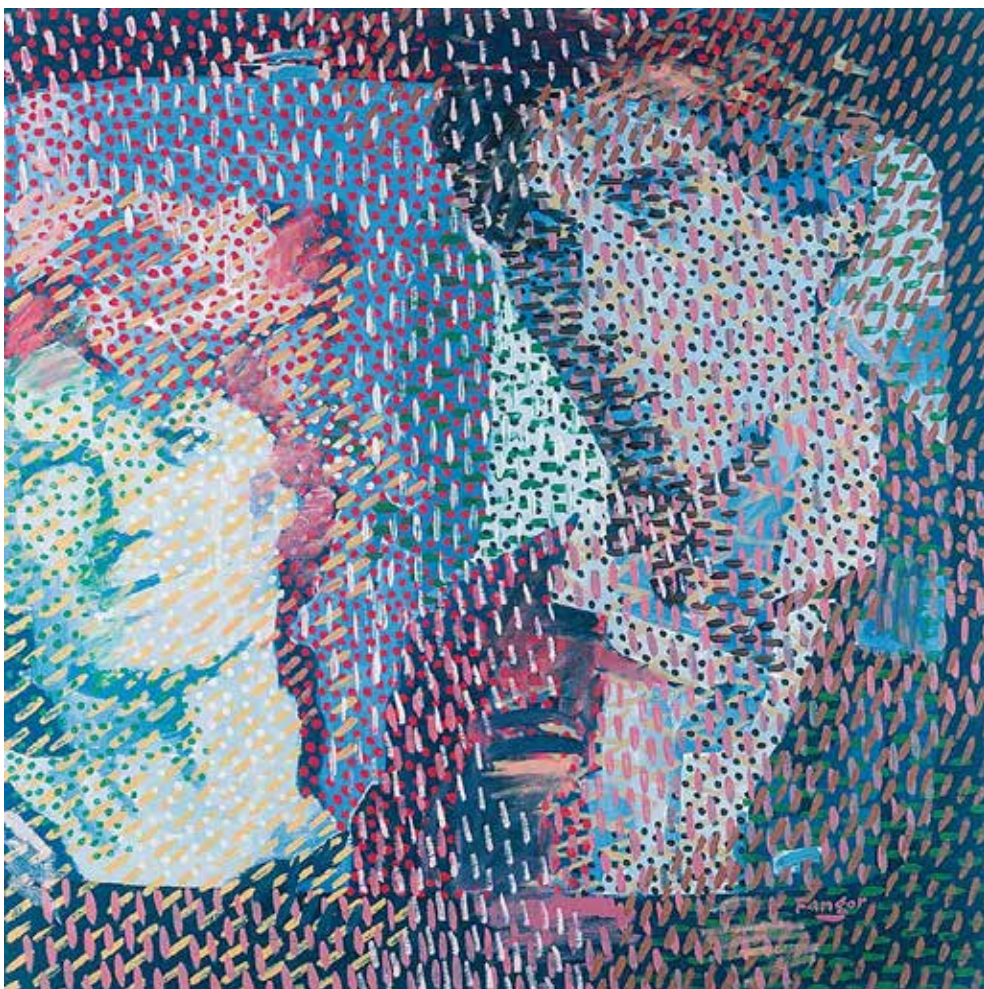
„Wbrew temu co się sądzi o kompletnym przestawieniu się Fangora na inny malarski tor, on sam twierdzi z naciskiem, że 'impresjonizm telewizyjny', do czego doszedł na początku lat osiemdziesiątych, płynący z fascynacji uniwersum elektroniki, jest kontynuacją jego dotychczasowych zainteresowań światłem i kolorem. Różnica polega tylko na tym, że przedtem źródła światła nie były sprecyzowane, natomiast teraz nie ma wątpliwości, co do jego telewizyjnej proveniencji”.

SZYMON BOJKO





Wojciech Fangor, „Kosiński”, 1980 r. Kolekcja Jerzego Staraka, Warszawa



Wojciech Fangor, „Soap Opera 2”, 1979 r. Kolekcja prywatna, Polska

„Przez jakiś czas fascynowała mnie telewizja, w sensie medium. W tym okresie modna była filozofia Marshalla McLuhana, który mówił 'The medium is the message', że w samym medium jest zawarta treść, a nie w tej anegdocie, którą to medium przekazuje. Na tej podstawie robiłem trochę obrazów i rysunków, które miały związek z obrazem telewizyjnym”.

WOJCIECH FANGOR

„Panocek 3” to praca Wojciecha Fangora, która powstała w 1977. Należy do słynnej serii „obrazów telewizyjnych”, rozpoczętej przez artystę w połowie lat 70. XX w. Kompozycja przedstawia portret ubranego w smoking tytułowego „panocka”, czyli po prostu „pana”, stanowiącego typowy dla kultury masowej wizerunek osobowości telewizyjnej; prowadzącego teleturniej mężczyzny w średnim wieku. Płaskie, przekrzywione przedstawienie zostało przeniesione z ekranu telewizora za pośrednictwem fotografii. Następnie Fangor pokrył kompozycję gęstą siatką kropek – pikseli.

To właśnie wizerunki typowe dla amerykańskiej telewizji lat 70., obserwowane i uwielbiane przez miliony widzów, zainspirowały całą serię „obrazów telewizyjnych” Wojciecha Fangora. Oprócz kilku „Panocków” (analogiczny obraz „Panocek 2” z 1976 reprodukowany jest w katalogu „Fangor: Malarstwo”, wydanym przez Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku z okazji nadania artyście tytułu doktora honoris causa) artysta przeniósł na płótno słynne gwiazdy estrady, sceny z oper mydlanych czy reklam. Najbardziej inspirujące stało się znaczenie medium. Wspominając tamten czas, Wojciech Fangor powiedział: „Przez jakiś czas fascynowała mnie telewizja, w sensie medium. W tym okresie modna była filozofia Marshalla McLuhana, który mówił 'The medium is the message', że w samym medium jest zawarta treść, a nie w tej anegdocie, którą to medium przekazuje. Na tej podstawie robiłem trochę obrazów i rysunków, które miały związek z obrazem telewizyjnym” (Bzik kulturalny: Wojciech Fangor, 10.08.2011, Culture.pl).

Marshall McLuhan to niezwykle trafna referencja do postmodernistycznych wątków twórczości Wojciecha Fangora. Herbert Marshall McLuhan był kanadyjskim teoretykiem komunikacji, którego wypowiedzi o mediach i komunikacji przyniosły mu szeroki rozgłos w latach 60. XX w. To właśnie on był autorem tezy „globalnej wioski”, w której sposób komunikacji ma większe znaczenie, niż jej treść. Współcześnie uznawany jest za jednego z najwybitniejszych teoretyków kultury masowej. Jego prowokacyjne i przełomowe tezy o zmodernizowanym społeczeństwie pozwalają nam lepiej zrozumieć najważniejsze tematy sztuki Wojciecha Fangora tego

okresu: problemy społeczeństw późnego kapitalizmu, kultury masowej, znaczenia medium, wizerunku i przestrzeni wirtualnej. Co więcej, w sztuce wybitnego polskiego artysty do głosu doszły również typowe dla postmodernistów referencje do grafiki użytkowej.

Powrót do grafiki użytkowej Wojciecha Fangora szedł w parze z powrotem do figuratywności, który wydarzył się mniej więcej w tym samym czasie, co „obrazy telewizyjne” – w serii kompozycji zatytułowanych „Interface Space” (przestrzeń międzytworząwa). Choć punkt odniesienia nadal stanowiła przestrzeń, w połowie lat 70. XX w. celem artysty nie była iluzja koloru w przestrzeni, a przestrzeń jako zjawisko materialne. W „Interface Space” artysta posługiwał się całą feerią znanych sobie środków malarskich, choć nadal pozostawał orędownikiem zapomnianej nieco za oceanem techniki olejnej. W tradycji europejskiego malarstwa osadził go jeszcze głębiej impresjonistyczny pointyizm, choć niepozbawiony op-artowskiej tradycji teorii koloru. Nienowoczesne rozwiązania malarskie stały się doskonałą formą do wyrażania refleksji o późnym kapitalizmie, nadając sztuce Fangora z lat 70. niebywale spójny, postmodernistyczny charakter. W tamtym czasie, na długo przed latami 90. i Jeffem Koonsem, było to świadectwem twórczej odwagi, a może i radykalizmu Wojciecha Fangora.

Przełom w malarstwie Fangora, który naznacza odejście od ikoniznych fal i kół do własnych, figuratywnych i graficznych korzeni, jest dobrą metaforą końca modernizmu. Po upadku wielkich, uniwersalistycznych tez, ich miejsce zajęły zagadnienia bliższe przyziemnym sprawom. Kosmiczny porządek zastąpił vox populi. Jak pisał Stefan Szydlowski, podsumowując eksperymentalny charakter twórczości tego artysty: „Po latach penetracji przestrzeni we wszelkich jej możliwych wymiarach, z kosmicznym włącznie, [Wojciech Fangor] nagle mówi, że równie ważne jest to, byśmy poznali samych siebie. My sami, nasze charaktery, temperamenty emanują, czasami się uzupełniają, przenikają, innym razem konfrontacyjnie zderzają” (Stefan Szydlowski, Wojciech Fangor: mała retrospektywa, [w:] „Fangor: Malarstwo”, katalog wystawy, Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku, red. Iwona Ziętkiewicz, Gdańsk 2015, s. 18).

43

EDWARD DWURNIK (ur. 1949)

WILHELM SASNAL (ur. 1972)

"Kibole" / "Mościce", 2000/2009 r.

akryl, olej/plótno, 210 x 170 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'2009 | E. DWURNIK (W. SASNAL | "MOŚCICE") | >>KIBOLE<< | NR: XXIII-375-4136'

cena wywoławcza: 60 000 zł[†]

estymacja: 90 000 - 150 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Warszawa



Edward Dwurnik należy do najbardziej charakterystycznych polskich malarzy. Jego dorobek składa się z rozbudowanych cyklów obrazów. Jednym z nich i prawdopodobnie najszerzej rozpoznawalnym są „Podróż autostopem”, rozwijane do dziś. Składają się z widoków polskich miast widzianych z lotu ptaka. Inne cykle to m.in. „Portrety” (od lat 70.), „Robotnicy” (lata 80.), „Niech żyje wojna!” (1991-93), „Niebieskie miasta” (1993), „Diagonalne” (od 1996), „Wylizanka” (od 1996).

Jak określają krytycy, twórczość artysty to „permanentny stan roboczy”, w którym granice pomiędzy cyklami i motywami pozostają płynne i umowne. Dwurnik wciąż dokonuje przewartościowania doświadczeń, ale także zagadnień moralnych czy estetycznych. Stworzył kolekcję znaczących rozmiarów, stanowiącą niepowtarzalną kronikę życia materialnego i duchowego Polaków. Jego prace można obejrzeć m.in. w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie i Poznaniu, Muzeach Sztuki Współczesnej w Krakowie i Radomiu oraz Muzeum Sztuki w Łodzi.

Przedstawiona praca jest połączeniem obrazów dwóch autorów – Edwarda Dwurnika i Wilhelma Sasnała. Dwurnik zdjął z blejtramu płótno młodszego malarza i przykleił je w prawym górnym rogu kolejnego płótna. U dołu zaś namalował tytułowych kiboli. Jak powiedział w jednym z wywiadów: „Kupiłem jego [Sasnała] obraz z kawałkiem stadionu, fragmentem dachu ze światłami. To chyba był stadion w Mościcach, dzielnicy Tarnowa. Dorysowałem mu kiboli. Sasnał nie wiedział, że w niego zaingerowałem”. Co ciekawe, do faktu zakupu jego obrazu (tuż po studiach) przez tak znanego artystę odniósł się sam autor „Moście” na antenie RMF Classic w maju 2017 roku: „To było coś niesamowitego, myślałem wtedy: Jezus, ten facet kupuje ode mnie obrazy! Wielka nobilitacja”. Wilhelm Sasnał raczej nie wiedział, że jego obraz stał się trybikiem w maszynie produkcji obrazów Dwurnika.

Prezentowany obraz należy do licznej grupy. Należy do grupy obrazów powstałych poprzez przemalowywanie przez Dwurnika płócien innych artystów. Służą one, jak twierdzi, jako gotowe podłoże do pracy. Lista dzieł zamalowanych przez Dwurnika jest niezwykle długa, a wśród ich twórców znaleźli się Andrzej Wróblewski, Łukasz Korolkiewicz, Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski, Przemysław Matecki. Jak komentuje twórca, jest to szczególnie wygodny sposób działania, ponieważ „najtrudniejsze dla malarza to zacząć obraz, kiedy stajesz przed pustym, białym płótnem” ([cyt. za:] <http://www.newsweek.pl/kultura/wiadomosci-kulturalne/edward-dwurnik--matejko-polski-wspolczesnej,68933,1,1.html>)

W przypadku zaprezentowanej pracy Edward Dwurnik posłużył się obrazem Wilhelma Sasnała – malarza, rysownika, filmowca i twórcy komiksów, współzałożyciela nieistniejącej już Grupy Ładnie. Zalicza się go do czołowych artystów jego pokolenia. Operuje na swoich płótnach syntetycznym skrótem, zredukowanymi, prostymi znakami graficznymi. Tworzy sceny pozbawione kontekstu, które sprawiają wrażenie stopklatek z filmu. Autora inspirują pojedyncze detale lub elementy, stara się bazować na fragmentach rzeczywistości. W podobnej atmosferze została utrzymana praca, która posłużyła Edwardowi Dwurnikowi jako, jak określa, „podmalówka”. Młody twórca przedstawił fragment

stadionu w Tarnowie. To minimalistyczna scena ze stadionowymi lampami na niebieskim tle, umieszczonymi u dołu płótna. Malarz niejako rozbudował obraz: dodał widok blokowisk oraz promienie padania światła lamp. Głównym nowo dodanym elementem jest grupa postaci o skrótno przedstawionych sylwetkach i twarzach, sprawiająca wrażenie groźnie wyglądającego tłumu kibiców piłkarskich. Powyżej artysta umieścił postać świętego z aureolą, spoglądającego na scenę z górnego lewego rogu.

Dlaczego twórca zajmuje się przemalowywaniem cudzych dzieł? Jak tłumaczy Joanna Ryszczuk w gazecie Newsweek z 2010 na przykładzie przedstawionej pracy, „zdaniem Dwurnika na rynku jest bardzo dużo złych obrazów, które kupuje, przerabia i sprzedaje jako własne. Podobno tak potraktował płótno Wilhelma Sasnała 'Moście', przedstawiające stadion na tle błękitu nieba i dwa słupy oświetleniowe. Dwurnik zostawił niebo, doświetlił stadion – czyli domalował więcej lamp – a przede wszystkim dorobił kiboli. Zmienił tytuł na 'Kibole' i sprzedał” ([cyt. za:] <http://www.newsweek.pl/kultura/wiadomosci-kulturalne/edward-dwurnik--matejko-polski-wspolczesnej,68933,1,1.html>).

Edward Dwurnik od lat zajmuje się w swojej sztuce dokumentacją życia polskiego społeczeństwa. Nieraz wytyka na płótnach jego wady, pokazuje mniej atrakcyjne jego oblicze i prezentuje własny obraz jego mentalności. Stara się odczarować powszechny stereotyp Polaka poprzez pokazywanie go w krzywym zwierciadle.



„To było coś niesamowitego, myślałem wtedy: Jezus, ten facet kupuje ode mnie obrazy! Wielka nobilitacja”.

WILHELM SASNAL O ZAKUPIE JEGO OBRAZU „MOŚCICE” PRZEZ EDWARDA DWURNIKA

Stadion Miejski w Tarnowie w dzielnic Mościce, 2011 r. fot. Creative Commons



KIEJSTUT BEREŻNICKI (ur. 1935)

"Akt na sofie"

olej/plótno, 110 x 135 cm
 na odwrociu nalepka firmy transportowej z opisem obrazu

cena wywoławcza: 18 000 zł[†]
 estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- Polswiss Art, Warszawa, 2014
- kolekcja instytucjonalna, Polska

Kiejstut Bereżnicki wypracował własną formułę malarstwa i rozpoznawalny styl artystyczny. Na swoich płótnach nieraz wchodził w dialog z dawnymi mistrzami i przekładał ich twórczość na współczesny język sztuki. Wykonywał autorskie wersje tradycyjnych tematów, a na jego obrazach pojawiają się przede wszystkim motywy martwych natur, uczt, sceny mitologiczne oraz portrety, podwójne i zbiorowe.

Krytycy nieraz określali twórcę mianem „neotradycjonalisty w obrębie neofiguracji”. Jego płótna sprawiają wrażenie poetyckich realizacji z typizowanymi postaciami, co nadaje pracom ponadczasowy oraz monumentalny charakter. Wynika to po części z uproszczonego, jednocześnie realistycznego i umownego potraktowania sylwetek ludzkich. Na obrazach można wyczuć tajemniczą atmosferę wnętrza oraz

relacji pomiędzy bohaterami. Jak określa autora jego przyjaciel Paweł Huelle, jest on „malarzem ciszy”. Pisarz dodaje, że „patrzac na obrazy Bereżnickiego, widzę w nich zaproszenie do medytacji. Ich rytm, ich wewnętrzna cisza, wreszcie nieustanne pogłębianie kilku zaledwie, ale niesłychanie ważnych motywów egzystencji, są jak powrót do źródeł” (Paweł Huelle, Kiejstut Bereżnicki: Malarstwo i rysunek, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2001, s. nlb.).

Prace artysty znajdują się w zbiorach m.in. Muzeów Narodowych w Warszawie, Poznaniu, Gdańsku i Krakowie, Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie oraz licznych galeriach zagranicznych, a wśród nich Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris czy Städtische Kunstgalerie w Bochum.



45

NATALIA LL (ur. 1937)

Natalia Lach-Lachowicz

"Głowa wizyjna IV", 1989 r.

akryl/fotopłótno, 130 x 105 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'NATALIA LL 1989'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'NATALIA LL "GŁOWA WIZYJNA" IV 1989 Photocanvas + akryl 130 x 105' | "THE VISION HEAD IV"

cena wywoławcza: 20 000 zł [†]

estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

Prezentowana praca pochodzi z przełomu lat 80. i 90., kiedy Natalia Lach-Lachowicz obrała nowy kierunek w swojej twórczości. Początkowo stawiającą w centrum swoich działań ciało atrakcyjnej młodej kobiety, tym razem artystka skupiła się na wizerunku twarzy. Erotyzm prac ze słynnego cyklu „sztuka konsumpcyjna” zastąpiło zainteresowanie zagadnieniami fatalistycznymi związanymi z cierpieniem, przemijaniem oraz destrukcją. Powstałe w tym okresie prace to drukowane na płótnie fotografie-autoportrety przedstawiające przekształcone oblicze artystki. Często rysy twarzy artystki wykrzywione są w grymasie krzyku, przerażenia, rozpacz. Dodatkowo opresyjny i niepokojący charakter portretów potęguję fakt, iż artystka została ubrana w elastyczny materiał, z którego w latach 80. produkowano

damskie pończochy. Swoje płótna Lachowicz poddawała rozmaitym interwencjom malarskim, pokrywała kreskami (cykl „Trwoga Paniczna” 1989) czy malowała na nich formy geometryczne (cykl „Formy Platońskie” 1990). Prace z tego okresu są, jak napisał Ryszard Ratajczak w katalogu wystawy Natalii LL w BWA w Łodzi, „wyrazem grozy istnienia”. Zmiana w twórczości Lachowicz w tym okresie jest interpretowana przez krytyków sztuki dwójako. Z jednej strony zastosowane mocne deformacje mogą być rozpatrywane w szerszym kontekście doświadczeń kobiet, które z wiekiem stają się ofiarami społecznej niewidzialności. Z drugiej strony zmiany w twórczości Natalii Lach-Lachowicz można interpretować w kontekście historii samej artystki i choroby, z którą się zmagала.



JERZY DUDA-GRACZ (1941 - 2004)

"Portret podwójny", 1981 r.

olej/płyta pilśniowa, 69 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany l.g.: 'DUDA-GRACZ 513/1981'

na odwrociu papierowa nalepka autorska z opisem pracy: 'PORTRET

PODWÓJNY | OLEJ, PŁ. PILŚN. | 69 X 60 } DUDA GRACZ | 1981/

NR KATALOGU AUT. R. 513 | I. WERNIKS, KWIECIEŃ 1982 |

FOTOGRAFIA 18 X 24 cm | ZAKLEIĆ PAPIER, KLEJ.'

cena wywoławcza: 32 000 zł[†]

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska (dar od artysty)

WYSTAWIANY:

- Wystawa obrazów Dudy Gracza z lat 1968-1984, Centralne Biuro

Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, luty 1984

LITERATURA:

- Wystawa obrazów Dudy Gracza z lat 1968-1984, katalog wystawy
w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych Zachęta, red. Helena
Szustkowska, Warszawa 1984, s. nlb. (il.)

Zaprezentowana praca, która pojawiła się na indywidualnej wystawie malarza w Zachęcie w 1984, różni się od znacznej części twórczości Jerzego Dudy-Gracza, określanego przez krytyków mianem „społecznego analityka rzeczywistości”. Artysta często malował mocno zdeformowane postacie, które jeśli przedstawiał we wnętrzach, to utrzymanych w małomiasteczkowej atmosferze, upstrzonych tapetami o jaskrawych kolorach. Swoje obrazy zapełniał sylwetkami groźnymi i złowieszczymi, o ciałach sprawiających wrażenie napęczniałych i zbutwiałych. Przedstawiał świat niezgodnie z konwencjami przyjętymi w sztuce, a krytycy określali jego twórczość mianem „lamentu nad nędzą konwencji”. Patrząc na rzeczywistość w posępny sposób i odzwierciedlał ją chłodno i przenikliwie, chętnie sięgając po groteskę i satyrę. Pomimo demaskatorskiego charakteru dzieł Dudy-Gracza obecny jest w nich zawsze osobliwy humor autora.

W tym sensie przedstawiona praca zdaje się wyróżniać na tle dorobku Jerzego Dudy-Gracza. Przedstawia dwie kobiety, młodszą i starszą, przytulone do siebie w serdecznym uścisku. Artysta przedstawił modelki takimi, jakimi je w danym momencie widział – z lekkim rumieńcem, zamysłonym wyrazem twarzy, patrzące rozmytym wzrokiem w dal. W typowy dla siebie sposób ukazał bohaterki bez upiększeń. Brak tu anegdotyczności czy satyrycznego podejścia do przedstawionej sceny. Twórca zastosował charakterystyczne dla siebie wyolbrzymienia cech fizycznych postaci,

ale w porównaniu z jego typowymi obrazami są one łagodne i subtelne. Gesty kobiet, ich wyczuwalna więź oraz spokój widoczny na ich twarzach przywodzą na myśl poczucie powrotu do domu po długim dniu. Dzieło utrzymane jest w ciepłych barwach, typowych dla malarza, który sprawnie operuje kolorem oraz jego walorami i za ich pomocą buduje nastrój. Duda-Gracz zastosował kontrastowe połączenie ciepłej pomarańczowej sukienki młodszej kobiety oraz czerni sędziowskiej togii kobiety starszej, co podkreśla różnicę pomiędzy dwoma postaciami.

Jak zaznaczają krytycy sztuki, Duda-Gracz ukazuje postaci w szczerzy sposób. Aleksandra Stępakowa przytacza fragment recenzji jednej z wystaw autora z końca lat 70.: „świat Jerzego Dudy-Gracza jest prawdziwy. Postacie z jego obrazów to tylko odrobinę zdeformowani prawdziwi ludzie. Pozbawieni upiększeń, gładkich szminek, wymyślnych ubrań, wyglądają tak, jak nie chcemy siebie oglądać, uważając wciąż własne ciało i własny umysł za godne naśladowania wartości, za wieczną doskonałość. Odsłanianie tych cech ludzkich charakterów, którymi się nie chlubimy, tych części ciała, które wstydliwie ukrywamy jako mniej reprezentacyjne, nie jest, jak sądzę, zajęciem łatwym i wdzięcznym. Aby tak widzieć świat i człowieka, pozbywszy się raz na zawsze pozy wielkiego artysty, który ma do spełnienia ważną misję i którego nikt nie rozumie, trzeba być tak, jak Duda-Gracz, normalnym człowiekiem. Dlatego właśnie Duda-Gracz jest taki dziwny” (Jerzy Duda-Gracz, [red.] Aleksandra Stępakowa, Warszawa, 1985, s. 78).

Duda Gracz - 5/5/1981



EUGENIUSZ EIBISCH (1895-1987)

*Autoportret z paletą*olej/plótno, 130 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Eibisch'cena wywoławcza: 18 000 zł [†]
estymacja: 25 000 - 45 000

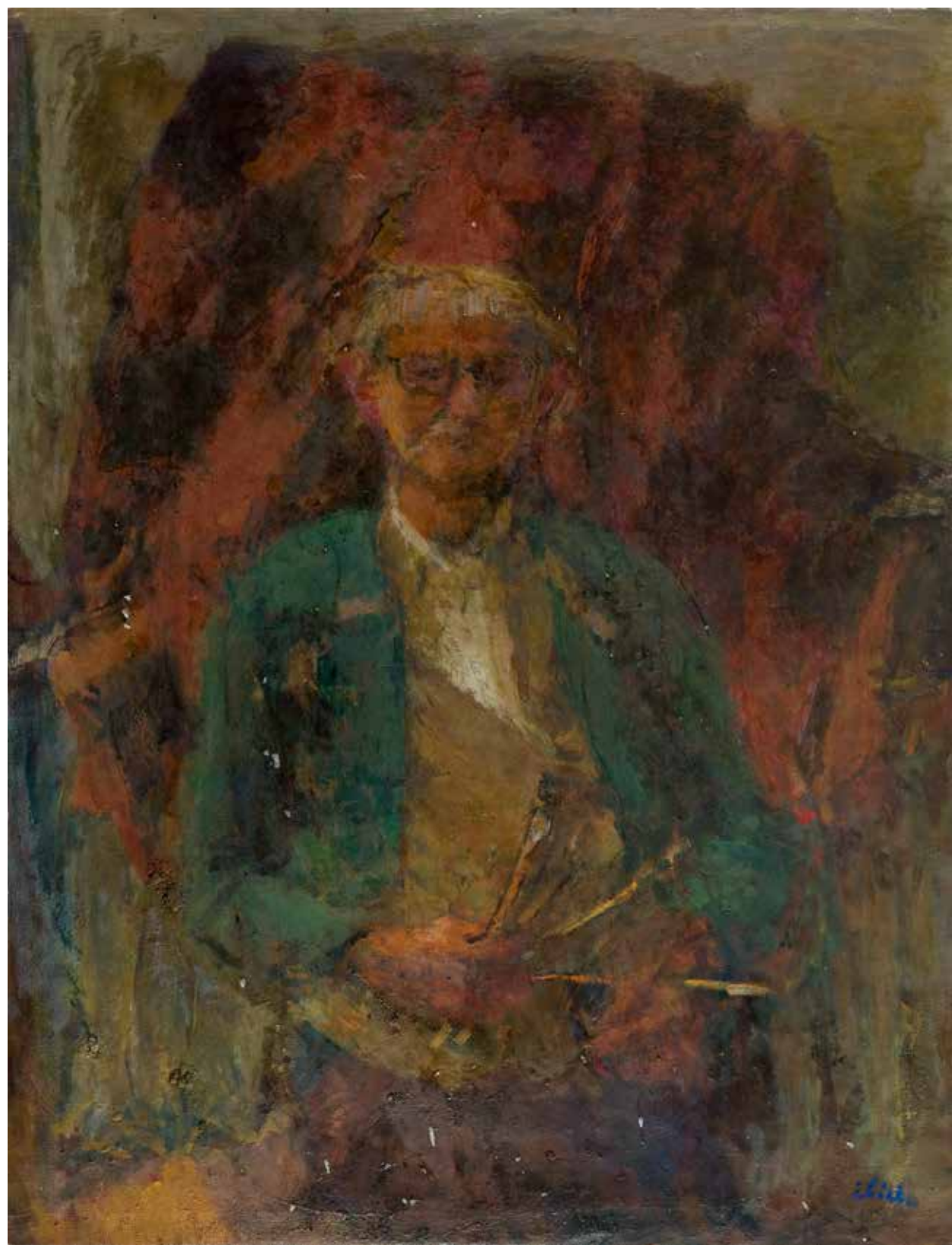
„Wyznam, że od dawna dręczy mnie to pytanie, gdy myślę o sztuce Eugeniusza Eibischa, gdy powracam do jego obrazów po dłuższej lub krótszej przerwie.

Mówi się o nim: 'kolorysta', czołowy, znakomity przedstawiciel polskiego 'koloryzmu'... Czy jednak słowa te, niby to pełne uwagi, nie zwodzą nas na manowce?... Zawarta w nich absolutyzacja środków, ściślej mówiąc – jednego ze środków malarstwa – czy nie oznacza poniekąd uchylenia innych, niemniej chyba istotnych, gdy mowa o sztuce, pytań psychologicznych lub zgoła filozoficznej natury (...).

Jest rzeczą jasną: artysta tego typu i tej moralności co Eibisch w twórczej transpozycji motywu dojść może do progu abstrakcji, ale go nie przekracza –

po prostu dlatego, że takie jest jego miejsce i wola w aktualnym sporze 'o istnienie świata'. W dziele twórczej transpozycji, której celem jest poznanie świata poprzez ekspresję własnej myśli artysty, posługuje się on wszystkimi środkami, jakie w swej dyspozycji posiada sztuka malarska. Zrozumiałem, że proces abstrahowania w stosunku do rzeczywistości naturalnej – tak istotny, by nie rzec: decydujący dla kompozycji malarskiej – w malarstwie Eibischa dokonuje się w samym wyborze motywu, bardziej nawet niż w jego późniejszym zaaranżowaniu. W dalszym ciągu rozmowy, gdy rozpatrywane były poszczególne przesła budowy obrazu, uwidatniła się raz jeszcze niesłuszność – wręcz absurdalność! – terminu 'koloryzm', którym nagminnie częstuje się sztukę Eibischa. W ogóle te etykiety...”

JULIUSZ STARZYŃSKI, O MALARSTWIE EIBISCHA,
[W:] EUGENIUSZ EIBISCH. OBRAZY OLEJNE, RYSUNKI, WARSZAWA 1967, s. 11-13





MATERIA, FAKTURA, GEST
poz. 48-64

JAN LEBENSTEIN (1930 - 1999)

"Figura osiowa 71" ("Figure Axiale 71"), 1960 r.

olej, żywica/plótno, 180 x 67 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 1960'

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'Jan Lebenstein | figure axiale 71 | 1960 | 180 x 67'

na blejtramie opis: 'figure axiale 71 1960 | Designated MR Bernstein | New York' oraz dwie nalepki z Christie's w Nowy Jorku, dwie nalepki transportowe i stempel z Gmurzynska Gallery w Kolonii

cena wywoławcza: 160 000 zł[†]

estymacja: 250 000 - 400 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja Ralpha Bernsteina, Nowy Jork
- Christie's, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

„Janka Potęga Smaku nie tylko kazała mu 'skrzywić się, wycedzić szyderstwo', ale wprost spuścić rozmówców ze schodów. Ze szkodą dla sławy i spraw bytowych – zapewne. Ale z korzyścią wywoływania sobie tej najtrudniejszej dziś do uzyskania pozycji – d'un artiste maudit”.

KONSTANTY A. JEDLIŃSKI, 1985





„Figury Osiowe” Jana Lebensteina na ekspozycji wystawy „15 Polish Painters” w Museum of Modern Art, Nowy Jork 1961

Figura osiowa to jeden z najbardziej rozpoznawalnych motywów malarstwa współczesnego, jednocześnie pozostający niebywale charakterystycznym i niepowtarzalnym elementem wczesnych dzieł Jana Lebensteina. Prezentowana praca należy do trzeciego z kolei podzespołu cyklu. Pierwsze „Figury osiowe”, tworzone jeszcze w Rembertowie i w Warszawie pod koniec 1958, przypominały sylwetki ludzkie. W 1959 artysta zaczął eksperymentować z geometrią, aby już na początku 1960 zwrócić się ku formom zwierzęcym. Figury z tego okresu przypominają niekiedy owady, ćmy czy surrealistyczne, rozplaszczone potwory. Prezentowany obraz z 1960 nie tylko pochodzi z najlepszej fazy twórczości autora, najbardziej interesującej kolekcjonerów, lecz także swymi początkami wiąże się z ciekawym fragmentem historii artysty.

W końcu lat 50. i na początku 60. Jan Lebenstein wystawiał i sprzedawał swoje „Figury osiowe” za pośrednictwem trzech różnych galerii. Początkowo była to polonijna Galerie Lambert w Paryżu, należąca do Kazimierza i Zofii Romanowiczów. Następnie – Galerie LaCloche, mieszcząca się na Place Vendôme. W Nowym Jorku artystę reprezentowała zaś Galerie Chalette, prowadzona przez polskiego biochemika Artura Lejwę i jego żonę Madelaine. Mimo obowiązującego kontraktu na wyłączność prezentowanej „Figury” nie sprzedawała jednak żadna z powyższych galerii. Autor sprzedał ją Ralphowi Bernsteinowi, bliskiemu przyjacielowi, a później – swojemu reprezentantowi w trwającym 10 lat sporze z Arturem Lejwą, a następnie Madeleine Lejwą.

To niejedyne dzieło przekazane Bernsteinowi, o czym świadczą krótkie dedykacje „dla mojego przyjaciela Ralpha Bernsteina” m.in. na „Figurze osiowej 188” z 1963 czy szkicu do obrazu „Vertical Blue” z 1965. Podobnie jak owe prace, „Figura osiowa 71” nie figuruje w dokumentacji żadnej z galerii. O tym, że Amerykanin kupił je bezpośrednio od Lebensteina, świadczy notatka z 1967, która zachowała się w dokumentacji z procesu sądowego pomiędzy artystą a właścicielem Chalette. Wynika z niej, że w bliżej nieokreślonym momencie pomiędzy 1960 a 1965, Ralph Bernstein kupił obraz Jana Lebensteina w Nowym Jorku, a następnie udał się do Paryża, by nabyć kolejne prace bezpośrednio od twórcy. Autor notatki – niejaki Mr Brooks – wyraził przypuszczenie, że malarz i prawnik złamali kontrakt na wyłączność z Galerią Chalette.

Nie tylko Bernsteina oskarżono o spiskowanie z Janem Lebensteinem przeciwko amerykańskiemu marszandowi. O charakterze relacji pomię-

dzy Arturem Lejwą i polskim artystą świadczy konflikt, który wydarzył się nieco wcześniej, jeszcze w okresie ich niespełna 3-letniej współpracy. Kością niezgody stał się wstępnie wybrany przez marszanda obraz o numerze 93 – obecnie w kolekcji Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris – przekazany przez autora do sprzedaży Jacques’owi LaCloche. Choć twórca uzyskał wcześniejszą zgodę na to, właściciel Galerie Chalette po fakcie domagał się prowizji od transakcji pod groźbą odwołania wystawy indywidualnej Lebensteina w Nowym Jorku, przygotowywanej od dłuższego czasu, a mającej odbyć się w tym samym miesiącu. Artur Lejwa był przekonany, że LaCloche i Lebenstein współpracowali, by cynicznie wykorzystać go do przedstawienia amerykańskiej publiczności dorobku malarza znanego przed wszystkim w Paryżu. Z pomocą przyjaciół Polakowi udało się przekonać marszanda do wycofania się z podjętej decyzji i wystawa się odbyła – przede wszystkim ze względu na poniesione już koszty.

Nowojorski galernik słynął z konfliktowości. Z zachowanych listów wynika, że wieloletnia współpraca z Wojciechem Fangorem również naznaczona była trudnymi chwilami. W jednym z listów w 1966 artysta pisał do Lejwy: „Strasznie mnie Pan ostrofował, co przypominało mi młodość i lata i mojego srogięgo ojca”. Jeszcze wcześniej biochemik pokłócił się z organizatorami wystawy „15 Polish Painters” w MoMA, zarzucając im za duży udział innych galerii w tym przedsięwzięciu.

Ostatecznie współpraca Jana Lebensteina z Lejwą skończyła się w sądzie. Artysta, reprezentowany przez Ralpha Bernsteina, zarzucił galerii niedopełnienie warunków umowy: nie informowano go o niektórych transakcjach, nie płacono w terminie, ignorowano prośby o zwrocie obrazów. Co więcej, Chalette nie poinformowała twórcy o zorganizowaniu kolejnej jego wystawy – dowiedział się o niej z „New York Timesa”. W sądzie przedstawiciele galerii skutecznie udowadniali, że Lebensteinowi – pijakowi i komuniście – nie należą się ani płótna, ani pieniądze ze względu na koszty poniesione przez Lejwę. Same dzieła zresztą, ich zdaniem, miały bardzo niską wartość, a artysta miał się wielokrotnie dopuścić złamania kontraktu – między innymi nie dostarczał odpowiedniej ilości prac w roku (a zwłaszcza tych, które obiecał się dać Lejwie za darmo). Dlatego pozwali go na 100 000 dolarów. Spór zakończyła śmierć galernika. Ostatnim zachowanym dokumentem jest rachunek na kwotę jednego dolara od malarza dla Madeleine Chalette-Lejwy, połączony z oświadczeniem, że Lebenstein nie ma dalszych roszczeń wobec wdowy.



49

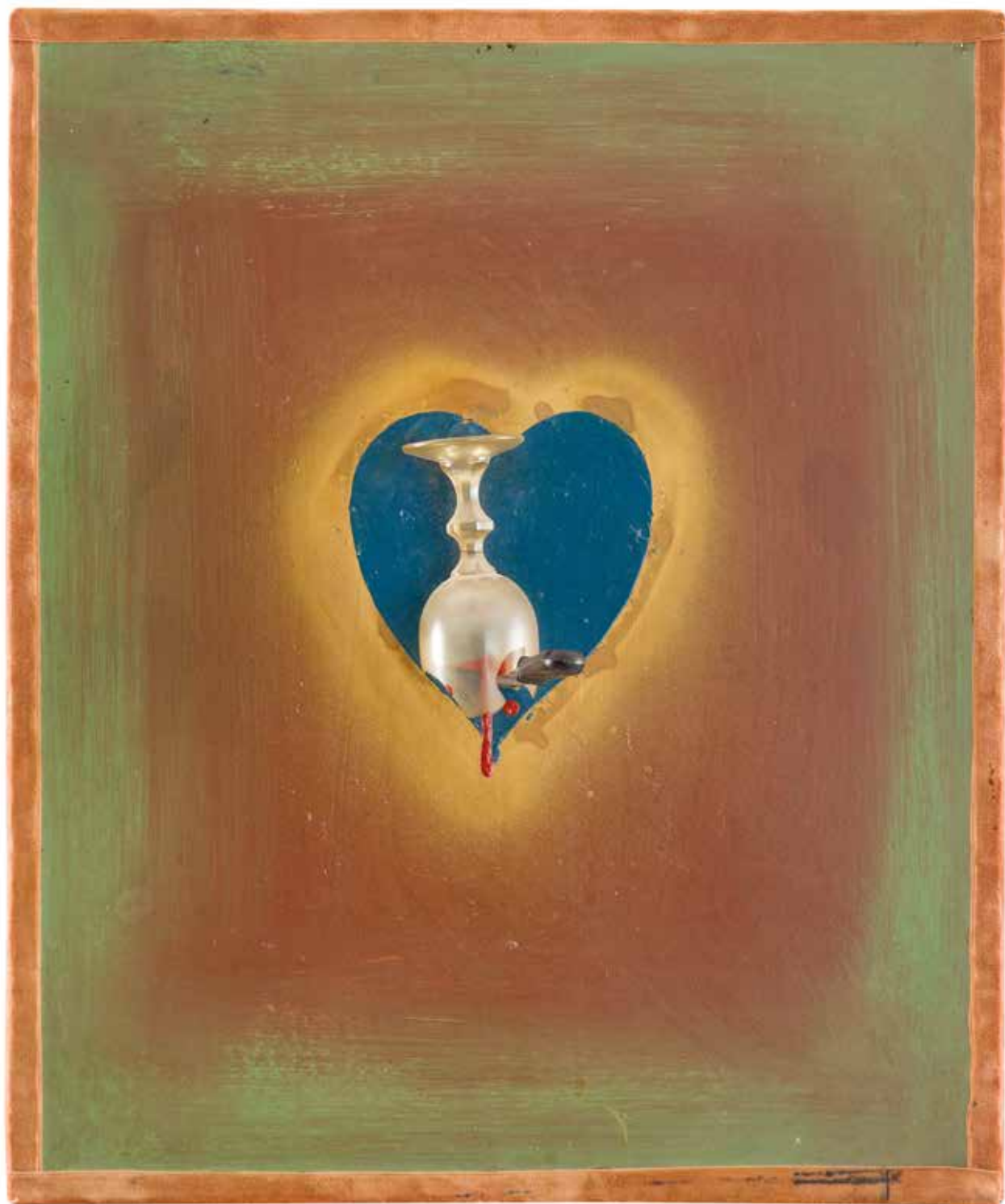
WŁADYSŁAW HASIOR (1928 - 1999)

"Ostatni toast", 1982 r.

asamblaż, olej/plyta pilśniowa 59 x 49 cm
na odwrociu papierowa nalepka: 'Ostatni Toast | 1982 | Hasior Wład.'

cena wywoławcza: 17 000 zł [†]
estymacja: 30 000 - 50 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Paryż







Instalacja „Ostatni toast” powstała w pracowni artysty w Zakopanem w czerwcu 1982 roku po realizacji filmu dokumentalnego pod tytułem „Hasior” w reżyserii Jerzego Passendorfera. Jest to asamblaż złożony ze stłuczonego kieliszka i noża wbitego w wyobrażenie krwawiącego serca. Kompozycja stanowi próbę rozliczenia artysty z własnym alkoholizmem, który rujnował jego życie i zdrowie.

Władysław Hasior znany jest przede wszystkim z wyjątkowych asamblaży i instalacji wykonywanych z przedmiotów codziennego użytku. W obrębie jednego dzieła łączył ze sobą potłuczone butelki, fragmenty tkanin, futer; drutów, włosów, gwoździ, instrumentów muzycznych, jarmarcznych, plastikowych zabawek i gipsowych odlewów ludzkich organów, tworząc nowe konteksty parareligijne i często postrzegane jako bluźniercze. To właśnie za archetypiczne narracje zawarte w czerpiących zarówno z folkloru, jak i kultury masowej, za dramatyczny potencjał i motywy misterium religijnego, najbardziej doceniono twórczość tego artysty.

Choć uznawane za obrazoburcze, dzieła Hasiora nigdy nie miały na celu prowokacji. Jak powiedział w 1997 roku: „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 Hasior w rozmowie z Piotrem Sarzyńskim, *Jestem powiatowym plastykiem*, „Polityka”, nr 21 [2090], 24.05.1997, s. 58-60).

Artysta, urodzony w Nowym Sączu, związany był z Zakopanem. To właśnie tam w latach 1947-52 uczył się u Antoniego Kenara. Następnie studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Mariana Wnuka, Oskara Hansena i Jerzego Soltana. Pierwsze asambláže zaczął tworzyć w 1957 roku. Nieustannie eksperymentował z materiałem – interesowała go ceramika, drewno, kamień, ready-made, fotografia. Mimo międzynarodowego uznania, pozostawał na uboczu ogólnopolskiego środowiska artystycznego. Prężnie działał lokalnie – w Zakopanem nie tylko jako twórca, lecz także animator kultury. Podsumowując jego twórczość, Anna Potocka pisała: „Język artystyczny Hasiora operuje oczywistymi wyrażeniami i tajemniczymi frazami. Wnikliwe przyglądnięcie się większej grupie prac pozwala dostrzec konsekwencję lingwistyczną tej sztuki. Spójność językowa wynika u outsiderów z domkniętej, wewnętrznie uzasadniającej się struktury osobowości. Dotyczy to zarówno artystów, jak i pisarzy. U każdego z nich istotne jest źródło symboli. Dla Hasiora tym źródłem są rzeczy codziennego użytku, kiczowate dewocjonalia i przedmioty zużyte lub zniszczone. Ten zestaw znaczeniowy otwiera przed nim spore możliwości, ponieważ obejmuje najważniejsze tematy gnębiące wszystkich outsiderów: banalność codzienności, autorytarność religii i nieodwracalność przemijania. Bycie outsiderem kryje w sobie wielki potencjał twórczy, który jednak często milczy, bo nie potrafi zbudować wypowiedzi. Hasiora to nie dotyczy. Wypracował skuteczne narzędzie wypowiedzi, dostosowane do treści, które przeczuwał. Nie chciał ich płoszyć powagą i patosem, więc dobrał słowa obiegowane, kiczowate i naiwne. Nauczył się nimi podstępnie operować i pokazał, że można je zamienić w przekażniki niemalże ewangeliczne. Magiczna metamorfoza 'tandetnego' we 'wzniosłe' ujawnia wielki talent lingwistyczny” (Maria Anna Potocka, *Outsider – między Bogiem a sobą samym*, [w:] Władysław Hasior: *Europejski Rauschenberg?*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2014, s. 80-82).

ALEKSANDER KOBZDEJ (1920 - 1972)

"Urodziny I", 1963 r.

olej/plótno, 99 x 80 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1963'

sygnowanym datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej | 1963 | "Urodziny I" | 100 x 81'

cena wywoławcza: 40 000 zł [†]

estymacja: 60 000 - 100 000

POCHODZENIE:

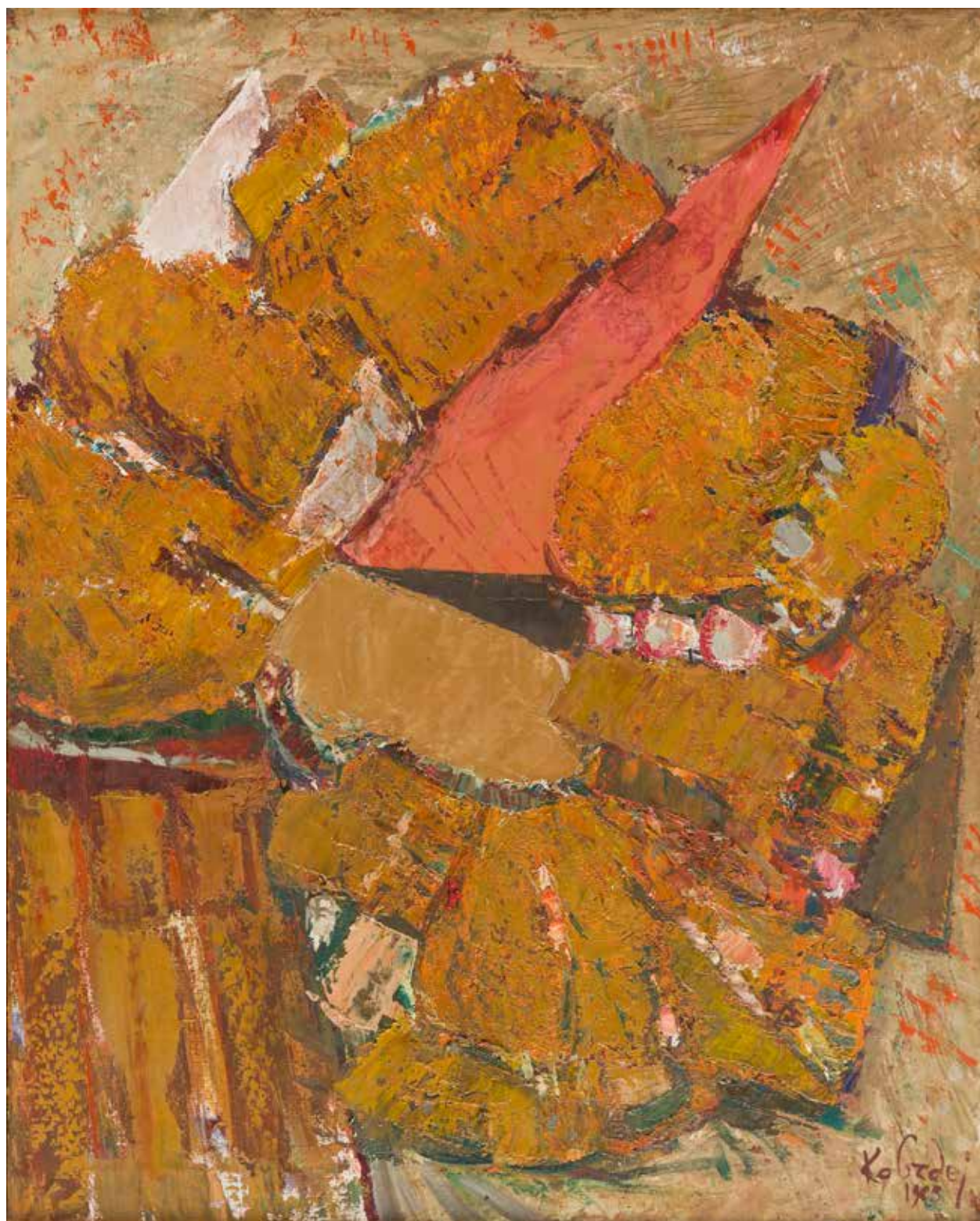
- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja Barta N. Stephensa, Nowy Jork
- Shapiro Auctions, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

„Urodziny I” to obraz autorstwa Aleksandra Kobzdeja. Pochodzi z kolekcji Barta N. Stephensa, attaché kulturalnego ambasady amerykańskiej w Warszawie w latach 1963-65. W eseju „Where Shall We Hang It? Notes on Collecting Polish Art” („Gdzie powinniśmy to powiesić? Notatki o kolekcjonowaniu polskiej sztuki”) dyplomata z entuzjazmem pisał o utalentowanych polskich artystach, którzy stworzyli niezwykle zróżnicowane środowisko. Powojenną Warszawę porównał do Feniksa, który odrodził się z popiołów. Utrzymywał kontakty z liderami polskiego świata sztuki, do których należał Aleksander Kobzdej.

Autor prezentowanej kompozycji nie zawsze jednak tworzył malarstwo materii i kompozycje, których tematyczną oś wyznacza zagadnienie przestrzeni. Popularność zyskał jako socrealista i autor kanonicznego obrazu tego czasu: „Podaj cegłę”. Po upadku doktryny stał się artystą awangardowym i eksperymentatorem, którego dzieła zachwyciły międzynarodowe gremium kolekcjonerów i specjalistów.

Międzynarodowy rozgłos przyniósł Aleksandrowi Kobzdejowi sukces na V Biennale w São Paulo, gdzie otrzymał najważniejszą nagrodę w swojej karierze za cykl „Idole”. Miało to długofalowy wpływ na jego pozycję na rynku sztuki – to wtedy dostrzegł go krytyk Pierre Courtion, który stał się jednym z najważniejszych mecenasów jego dzieł.

Mimo wielkiego sukcesu Kobzdeja na arenie międzynarodowej polskie środowisko artystyczne nie zaakceptowało twórcy. O owej antypatii w 1969 Jerzy Stajuda nie bez ironii pisał: „Zapisać się do jedynej prawdziwej polskiej awangardy jest trudniej niż do zakonu jezuitów, bo zakonowi zawsze zależało i zależy na ludziach skromnych, którzy umieli rozszerzać jego wpływy; jedynej awangardzie chodzi raczej o dekretywanie dat i redagowanie dokumentów mających uprzytomnić przyszłym historykom jej nowość, a do takich celów wystarczyłby jeden człowiek inteligentny z sekretarką” (Jerzy Stajuda, Aleksander Kobzdej, [w:] Aleksander Kobzdej, katalog wystawy indywidualnej w Zachęcie, Warszawa 1969, s. nlb.).



KRYSZTYN ZIELIŃSKI (1929 - 2007)

"M.8.64", 1964 r.

stal spawana/drewno, 36 x 30 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KRYSZTYN ZIELIŃSKI | ŁÓDŹ ul. Krzemieniecka 6a| m.8.64'

cena wywoławcza: 9 000 zł [†]

estymacja: 15 000 - 20 000

WYSTAWIANY:

- Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960-1967, Galeria Olimpus, Łódź, Galeria Miejska Arsenal, Poznań, 2007

LITERATURA:

- Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960-1967, katalog wystawy, Galeria Olimpus w Łodzi, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Łódź 2007, s. 32 (il.) s. 39 (spis)

Krystyn Zieliński był wybitnym przedstawicielem powojennej awangardy polskiej oraz zasłużonym pedagogiem Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. To artysta, który eksperymentował z nurtami oraz środkami wyrazu. Zaraz po studiach zajmował się malarstwem i grafiką o charakterze przedstawiającym, aby pomiędzy latami 1959 i 1968 stworzyć ponad sto kompozycji metalowych. Przygotował swoje obrazy z wycinków metali oraz przedmiotów znalezionych, które stanowiły fragmenty otaczającej go rzeczywistości, a w swojej sztuce kierował się pragnieniem połączenia brutalności materiału z lekkością kompozycji. Artysta operował w swoich pracach rytmicznie ułożonymi elementami lub fakturowo zróżnicowanymi rodzajami metali. Na wielu pracach z tego okresu pojawiają się lekko spatynowane sztuczne ułożone w formie zastawy, nieraz zestawione z blachą, która sprawia wrażenie lekko udrapowanego obrusu.

W zaprezentowanej pracy Zieliński operuje innym motywem, często powtarzającym się w cyklu – geometrią. Na M.8.64 są nim koła stanowiące spody blaszanych puszek. Użyta w tej pracy blacha sprawia wrażenie wymodelowanej z finezją oraz bez zbędnego wysiłku. Eksperymentując,

artysta odkrywał coraz to nowe możliwości materiałów, nie tylko pod względem ich kolorów i barw, ale przede wszystkim faktur. Często zestawiał w swoich pracach kawałki blachy – od miedzianych po srebrne – czy używał przedmiotów pokrytych różnego rodzaju rdzą, które dzięki kontrastom i nowemu kontekstowi jawiły się jako pięknie udrapowane i bogate fakturowo marszczenia na płótnach. Wciąż na nowo odkrywane możliwości materiału sprawiły, że artysta uplasował się w szerszym nurcie malarstwa materii. Jego eksperymenty można porównać do prób podejmowanych przez Bronisława Kierzkowskiego, który malował zaprawą gipsową, prac Jadwigi Maziarskiej ze stearyny czy realizacji Jonasza Sterna. Prace Zielińskiego wyróżnia jednak organiczny aspekt. Jak zauważył Włodzimierz Nowaczyk w katalogu wystawy Zielińskiego, jego kompozycje pozostają wiecznie żywe: „te dzieła wpisywały w swoją poetykę upływ czasu, starzały się w sposób naturalny i godny. Minione lata zmieniły oblicze tych kompozycji. Były one i są ponadto niezwykle dekoracyjne. Podkreślały wówczas, podkreślają i dziś ogromne możliwości pozamalarskich środków wypowiedzi” (Włodzimierz Nowaczyk, Krystyn Zieliński. Obraz metalowe 1960-1967, Łódź, Poznań 2006, s. 5)



52

TOMASZ TATARCZYK (1947 - 2010)

„Krok za krokiem IV” („Step by Step IV”), 1996 r.

olej/plótno, 90 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "TOMASZ TATARCZYK" |
1966 | "KROK ZA KROKIEM" IV | "STEP BY STEP"

powyżej wskazówka montażowa

cena wywoławcza: 60 000 zł[†]

estymacja: 100 000 - 160 000

POCHODZENIE:

- Galerie Ucher, Kolonia
- kolekcja instytucjonalna, Niemcy, od 2000
- kolekcja prywatna, Niemcy, od 2016

WYSTAWIANY:

- Tomasz Tatarczyk, Andrzej Szewczyk, Galerie Ucher, Kolonia, 1999



Wpisywane w tradycję romantycznego malarstwa pejzażowego obrazy Tomasza Tatarczyka dopuszczają symboliczne odczytanie elementów, które wyobrażają: samotnych bram, czarnych wzgórz, wąwozów, błotnistych dróg i – jak w przypadku przedstawionej kompozycji – śladów na śniegu. Dobrą referencją zdaje się transcendencja spektaklu natury, którą Tatarczyk obserwował i ukazywał w sposób niezwykle fragmentaryczny i osobisty. Można uznać, że dokumentował swoje otoczenie, kolekcjonując wspomnienia-wycinki, ulotne chwile i doświadczenia. Owe momenty naznaczone są przedziwną ciszą, którą w podobny sposób wykorzystywał Herzog, pozbawiając dźwięku najbardziej dramatyczne sekwencje swoich filmów.

Dostrzegając piękno tego, co zwyczajne czy nudne, artysta stał się orędownikiem prostego życia i jego małych radości. Cisza, która je otacza, zbliża widza jego obrazów do subiektywnego sposobu widzenia malarza – niewiele różniącego się zresztą od naszego. Wydaje się, że mimo pewnego stopnia abstrakcji, wszyscy znamy widoki, które ukazywał Tatarczyk. Ślady na śniegu to migawki, często przypadkowe lub pojawiające się na granicy pola widzenia.

Ciekawe są związki tego artysty z psychofizjologicznymi aspektami twórczości Strzemińskiego i teoriami Barthesa. „Malarstwo Strzemińskiego było wynikiem przeniesienia na płótno długotrwałych studiów nad obrazem, tworzącym się na siatkówce, pod wpływem obserwacji rzeczywistego motywu w warunkach silnego oświetlenia pod słońce. Jego kompozycje sumują wielość momentów z dłuższego odcinka czasu, którym odpowiada mnogość namalowanych profili i kształtów z tworzących się wówczas powidoków. Barthes nadaje inne znaczenie, które oznaczając pewną dociekliwość, oddanie się jakiejś rzeczy, jest zarazem jedynie szerokim polem ogólnego zainteresowania Spectatora. 'Rozpoznać studium to siłą rzeczy spotkać się z intencjami fotografa, wejść z nim w porządek harmonii, przyjąć je lub odrzucić. (...) Studium to rodzaj wychowania (wiedza i grzeczność), które pozwala mi odnaleźć Operatora, żyć celami, które podtrzymują jego praktyki, ale żyć tym w pewnym sensie na odwrót, według widzimisię Spectatora'. Według Barthesa, to ten element obrazu, który nie należy do kultury, działa na odbiorcę bezpośrednio, uderza wzrok. To porównanie wydaje się wyjątkowo trafione w przypadku obydwu artystów dlatego, że mamy tutaj do czynienia z jednej strony z kompozycją abstrakcyjną, umotywowaną szeregiem pism teoretycznych Strzemińskiego, z drugiej zaś z reprezentacją, przywołaniem bytów na obraz. Zakładam także, że ze względu na migawkowość ujęcia obraz Tatarczyka może działać tak jak fotografia. Jeśli w istocie tak jest, to twórczość Tatarczyka aktualizuje kilka wymiarów czasu. Wiejskie pieski na obrazie są poświadczeniem istnienia tych stworzeń w momencie napotkania wzroku artysty. Chwytające je spojrzenie zamroziło ten widok i utrwaliło na płótnie. Malarstwo rozciągnęło to, co było czasowe i skończone w wieczną chwilę, która przyszpilona do płaszczyzny płótna nie jest już życiem, lecz śmiercią, a może ciągłym, ponownym i nieustannym umieraniem tamtego momentu, tamtej chwili. Przemijaniu towarzyszy nostalgia i melancholia. To jest właśnie przeszywające widza na wskroś punctum, opisane przez Barthesa” (Dorota Monkiewicz, Wyświetlone. O twórczości Tomasza Tatarczyka, www.tugaleria.pl).







53

LEONTARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 1990-1991 r.

akryl/plótno, 190 x 360 cm

każda z części tryptyku sygnowana, datowana i opisana u góry: 'L. Tarasewicz 1990'

poniżej numer inwentarzowy: 'WKZ-5333/43/91 | poz. 9'

oraz poglądowy rysunek tryptyku

cena wywoławcza: 250 000 zł [†]

estymacja: 300 000 - 350 000



WYSTAWIANY:

- Leon Tarasewicz, wystawa indywidualna, Malmö Konsthall, Malmö 19.09-25.10.1992
- Leon Tarasewicz, wystawa indywidualna, Galeria Foksal, Warszawa, 10.05-1.06.1991

LITERATURA:

- Leon Tarasewicz, red. Jola Gola, Warszawa 2007, s. 257 (il.)
- Leon Tarasewicz, katalog wystawy w Malmö Konsthall, Malmö 1992, s. nlb. (il.)





Leon Tarasewicz, Bielsko-Biala 2009, fot. Paweł Sowa/Agencja Gazeta



Leon Tarasewicz od początku swojej twórczości praktykował malarstwo, które konsekwentnie wychodziło poza ramy płótna i przechodziło w przestrzeń galerii. Tego typu realizacje były znakiem trwania przy malarstwie, co odbywało się właśnie poprzez poszukiwanie nowej formuły obrazu. Jak mówi sam artysta, „marzy mi się obraz, w którym całkowicie mógłbym się zanurzyć i brodzić w cementowym kolorze, swobodnie go kształtując, by później to wszystko mogło zastygnąć”. Płótna autora to wręcz wyabstrahowane fragmenty rzeczywistości, które niejako stymulują rozwijanie się pokazanej przestrzeni także na świat poza blejtrmem. Zaprezentowany monumentalny tryptyk z 1991 jest efektem owych poszukiwań, a także świadectwo ciągłej fascynacji Tarasewicza naturą. Ponieważ to dwa cele fundamentalne dla jego sztuki, pracę można uznać za pełną realizację jego artystycznych założeń. Przedstawił on powtarzający się motyw pionowych pasów w odcieniach zieleni i żółci. Natura nie stanowi jedynie inspiracji, uwidacznia się w każdym pociągnięciu pędzla na płótnie. Skala dzieła natomiast pozwala oddać najlepiej zamierzenia twórcy – wręcz fizyczne obcowanie z płótnem i przedstawioną na nim naturą, jej ideą. Jak opisuje sztukę Tarasewicza Anda Rottenberg, „właściwie wszystkie obrazy Leona są pejzażami. Można też powiedzieć więcej: są to pejzaże równinne, które przez miejsca urodzenia i zamieszkania autora nawiązują do okolic wsi Waliły, a szerzej – do obszaru mającego wiele nazw geograficznych, takich jak Podlasie, Białostoczczyzna, Białoruś... Naprawdę jednak mogą to być pejzaże wielu miejsc tej szerokości geograficznej. I żadnego konkretnego. Można je dookreślać inaczej: pole, las, łąka. Albo: drzewa, ptaki, skiby, pnie” (Anda Rottenberg, 1989, tekst napisany do katalogu seminarium w Visby, Gotlandia, [w:] Tarasewicz, red. Jola Gola, Warszawa 2007, s. 31).

Zaprezentowany monumentalny tryptyk wystawiono na wystawie retrospekcyjnej w Malmö Konsthall, na potrzeby której powstały także dwie realizacje ściennie, pokrywające całą ścianę galerii. Inspiracje rodzinnym krajobrazem zwróciły uwagę także Sunego Nordgrena, kuratora wystawy w Malmö, który przed zorganizowaniem wystawy odwiedził Waliły na Podlasiu. Podkreślił on przywiązanie artysty do rodzinnych stron i siłę jego zespoleń z tamtejszym pejzażem: „we wsi napotkaliśmy powozy konne, a na polach pracujących ludzi, pomimo iż była to późna jesień. Tutaj wszystko wydaje się być ściśle połączone i to połączenie jest oczywiste: wszystko należy do ziemi i istnieje ze względu na nią. (...) [Prace Tarasewicza] to ekstremalnie syntetyczne, abstrakcyjne struktury, przesiąknięte organicznymi cechami, które prezentują inny rodzaj rzeczywistości, rzeczywistości natury, która jest punktem wyjścia w jego twórczości. (...) Obrazy Tarasewicza nieuchronnie stają się 'widokami' ('image') natury. Na ogromnych płótnach, energicznie pokrytych żółtą farbą, można zauważyć pole pełne kukurydzy. Ciemnoniebieskie wertykalne linie, nałożone na nie w nierównych odstępach, mogą być lodygami, które jawią się na tle słońca” (Sune Nordgren, Andrzej Kisielewski, katalog do wystawy w Malmö Konsthall, Malmö 1992, s. nłb., [tłum.] Agata Matusielańska). Artysta uzyskał dyplom na Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1984 w pracowni Tadeusza Dominika. Jego pierwszą wystawę zorganizowała galeria Foksal w tym samym roku. Od czasu wystawy indywidualnej w weneckiej Galleria del Cavallino trwa zainteresowanie Tarasewiczem marszandów i kolekcjonerów z Europy i USA. W 1988 jego prace pokazano w ramach weneckiego Biennale na wystawie Aperto '88. Malarz otrzymał m.in. Paszport „Polityki” (2000), Nagrodę im. Jana Cybisa (2000) oraz Nagrodę Fundacji Zofii i Jerzego Nowosielskich. W 2005 został odznaczony przez Ministra Kultury Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

54

LEONTARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 2003 r.

akryl, tynk akrylowy/sklejka, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'L. Tarasewicz, 2003 | 50 x 50'

cena wywoławcza: 14 000 zł[†]
estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- Galeria Lawrence Rubin, Mediolan (depozyt artysty)
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Leon Tarasewicz spotyka Michele De Lucchi, Galeria Lawrence Rubin, Mediolan, 10.04-22.05.2003

LITERATURA:

- Leon Tarasewicz, red. Jola Gola, Warszawa 2007, s. 338 (il.)

„Leon Tarasewicz jest malarzem doskonałym i malarzem ponad wszystko. Znaczy to między innymi tyle, że wszelkie pozamalarskie konteksty są dla jego twórczości tak naprawdę mało istotne. Dogłębnie zrozumiał on bowiem istotę działania obrazem: płaszczyzną, kolorem, jego światłem, układem form, ideą plastyczną, a więc czymś, co tkwi w myśli, ale nigdy nie przekłada się na słowa”.

ŁUKASZ GORCZYCA



55

STEFAN GIEROWSKI (ur. 1925)

"Obraz CCLXVII", około 1970 r.

olej/plótno, 140 x 100 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Obraz CCLXVII | s gierowski |
WARSZAWA'

na odwrociu wskazówka montażowa i sygnatura 's gierowski' oraz

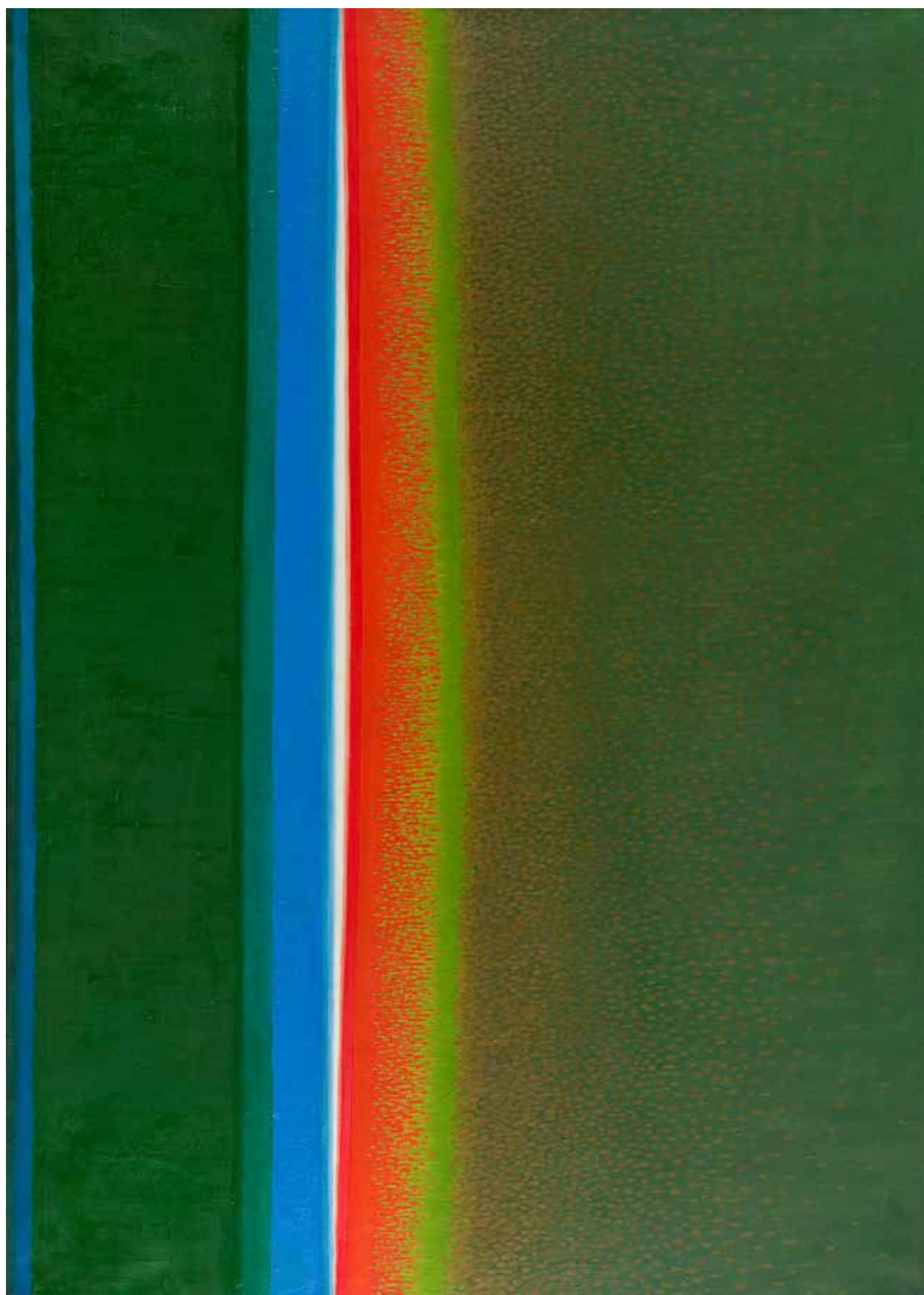
nieczytelny stempel wywozowy

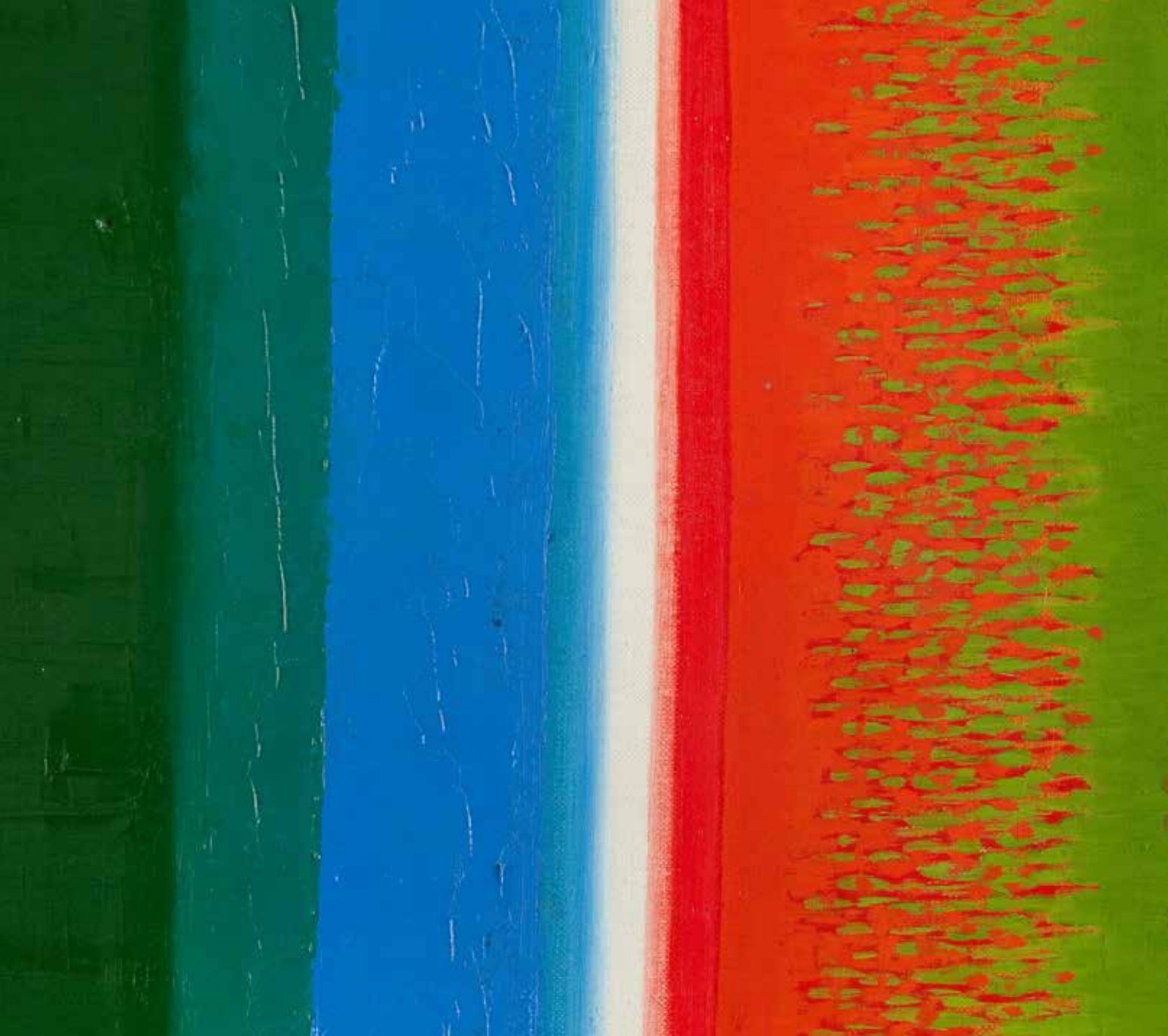
na bieżymie nieczytelny stempel wywozowy z Desy oraz

fragmentarycznie zachowana papierowa naklejka

cena wywoławcza: 90 000 zł [†]

estymacja: 160 000 - 200 000

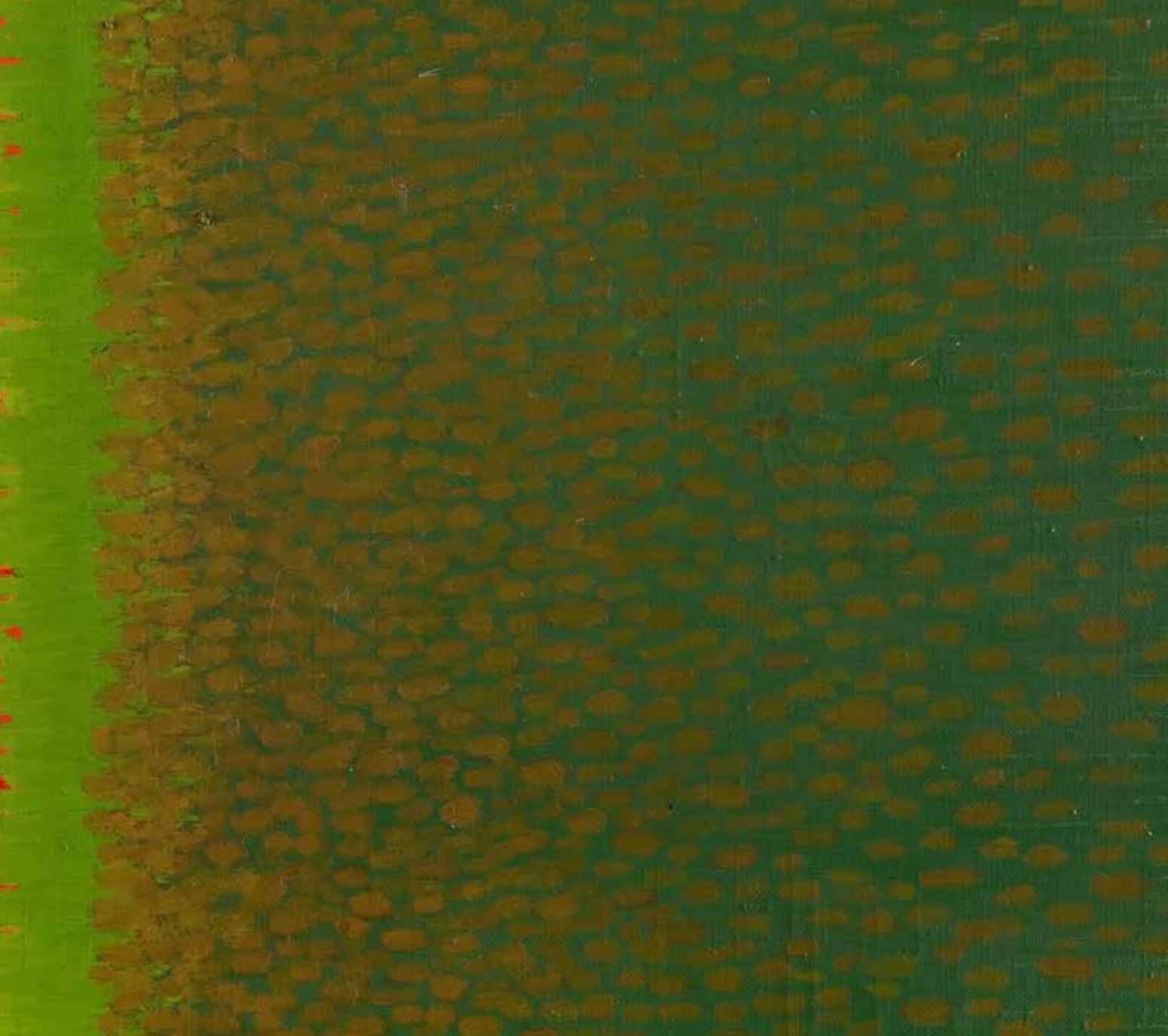




Artysta rozpoczął cykl „Obrazów” w 1957, co było efektem poszukiwań nowej formuły malarstwa. W latach 50. Gierowski odszedł od sztuki figuratywnej i zwrócił się ku abstrakcji. Jak tłumaczy, forma ta pozwoliła mu na eksperymentowanie: „W gruncie rzeczy zawsze malowałem z własnej konieczności i dla własnej przyjemności. Niekoniecznie za każdym razem musiało następować całkowite spełnienie, ale ważny już był sam fakt, że mogłem rozwiązywać problemy związane z malarstwem. Stąd też moja decyzja, by włączyć się w nurt nazywany ogólnie abstrakcyjnym – chociaż mam wątpliwości, czy to najwłaściwsza nazwa. Określa jednak zdecydowanie malarstwo jako autonomiczną formę wyrazu, równą innym formom twórczości, jak muzyka czy słowo. Dużo malowałem ze zwykłej ciekawości: co się stanie z kolorem, formą, jak to wszystko zadziała, jeśli namaluję tak, a nie inaczej” (Stefan Gierowski w rozmowie z Małgorzatą Piwowar, „Rzeczpospolita”, maj 2017, [cyt. za:] <http://www.rp.pl/Plus-Minus/305189904-Stefan-Gierowski-Jak-namalowalem-Dekalog.html>).

Twórca odrzucił w swojej sztuce wszelkie dodatkowe treści oprócz tych, które niosły w sobie kolor oraz światło. Dzieła Gierowskiego to przede wszystkim czyste malarstwo, poszukiwanie piękna optycznego, wymagające od widza dużej dozy wrażliwości. Jak na przedstawionej pracy, część swoich kompozycji podporządkował gradacjom barwnym. Formy przybierają kształty snopów, barwnych strumieni i nieco jaśniejszych pasm koloru, które sprawiają wrażenie promieniujących światłem. Gierowski wprowadził także nowy sposób nazywania swoich płócien. Porzucił długie, złożone określenia na rzecz miana „Obraz”, oznaczonego numerem rzymskim.

Głównym elementem, za pomocą którego tworzył, był kolor. Artysta uważał, że odpowiednio użyta barwa staje się źródłem światła na płótnie. Właśnie to według Gierowskiego wyróżnia płótna największych mistrzów malarstwa – dostrzegalny blask z nich emanujący. Aby jednak uzyskać



odpowiedni efekt, autor długo pracuje nad swoimi kompozycjami oraz ostrożnie operuje barwami i ich zestawieniami. Jak tłumaczy w rozmowie z Martą Kowalewską: „Dążę do tego, żeby obraz był jednolity, ale zarazem miał właściwe natężenie. Nawet jeśli pozornie nic się nie dzieje, musi być wyczuwalny potężny ładunek emocji. Staję przed czystą białą powierzchnią i wszystko może się zdarzyć. Nie zaczynam malowania bez jasnej koncepcji obrazu. Poprzedzam go dziesiątkami małych rysunków, które robię, aby dojść do tego, jak najlepiej wyrazić to, co chcę. Decydują o tym czasem niuanse, lekkie przesunięcia formy czy koloru. Bywa, że kiedy zaczynam malować, to, co widzę, nie zgadza mi się z moim wyobrażeniem, wtedy przemalowuję i poszukuję tego, o co mi chodziło. Odbywa się proces między mną a obrazem. Samo tworzenie jest metafizyczne” (Stefan Gierowski w rozmowie z Martą Kowalewską, *Malarstwo ponadabstrakcyjne*, „Art&Business”, nr 3, 2008).

Stefan Gierowski studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Zbigniewa Pronaszk i Karola Frycza. Był laureatem najważniejszych artystycznych wyróżnień, m.in. Nagrody im. Jana Cybisa, przyznawanej malarzom za całokształt twórczości (1980). Ponadto w 2005 otrzymał Nagrodę im. Kazimierza Ostrowskiego za wybitne osiągnięcia w dziedzinie malarstwa. W tym samym roku został odznaczony przez ministra kultury Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Prace twórcy znajdują się w kolekcjach instytucjonalnych (m.in. Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie i Wrocławiu, Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki czy CSW Zamku Ujazdowskiego) oraz w licznych kolekcjach prywatnych. Artysta uczestniczył w licznych wystawach grupowych, m.in. w São Paulo, New Delhi, Wenecji, Kopenhadze czy Tokio. Poświęcono mu liczne wystawy indywidualne, m.in. „Stefan Gierowski. Obrazy 1957-2000”, która odbyła się w 2000 w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

56

ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI (1924 - 1963)

Kompozycja, ok. 1957 r.

olej/plótno, 69 x 78 cm
na odwrociu zdarta niezidentyfikowana nalepka wystawowa z dopiskiem
'Sopot 59' oraz etykieta z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych
z opisem obrazu

cena wywoławcza: 17 000 zł †
estymacja: 20 000 - 30 000

WYSTAWIANY:

- III Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, Rzeźby, Grafiki
w ramach XII Festiwalu Sztuk Plastycznych, Galeria BWA, Sopot, 1959

Oryginalność malarstwa Tymoszewskiego wynikała z niezwyklej żarliwości i emocjonalnego posługiwania się środkami formalnymi. Jego ekspresyjne kompozycje, nasuwające skojarzenia z organiczną tkanką i procesami biologicznymi, porównywane bywały niekiedy do prac Jana Lebensteina oraz obrazów Jacka Sienickiego czy Jacka Sempolińskiego - artystów, dla których znaczenie prymarne miały emocje. Bardzo dobrze charakteryzuje jego malarstwo anonimowy recenzent „Przeglądu Kulturalnego”: „Duże płótna pokryte jakby tkanką mięsa, żył, ścięgien”. Koloryt stężalej krwi, metalicznego połysku błon zwierzęcych, zieleniących włókien, obnażonych mięśni. Tragiczne, obsesyjne malarstwo. Krzyk ujęty w okowy konwencjonalnych i nieistotnych dla tego malarstwa sposobów komponowania obrazu. (...) Jest w tym malarstwie wewnętrzne wrzenie, gorączka twórcza, jest temperament Soutine'a,

jest rembrandtowska cielesność (...). W 1952 uzyskał dyplom u Jana Cybisa w ASP w Warszawie. Początkowo malował realistyczne obrazy bliskie koloryzmowi, lecz w drugiej połowie lat 50., zafascynowany sztuką informel, zaczął tworzyć inspirowane naturą kompozycje abstrakcyjne, odznaczające się nasyconą kolorystyką oraz grubo modelowaną fakturą. W ostatnich latach życia malował pełne dramatycznej ekspresji obrazy figuratywne. Od 1955 roku był nauczycielem malarstwa i rysunku w Państwowym Liceum Techniki Teatralnej w Warszawie. W 1958 roku w Warszawie, w salach wystawowych dawnego IPS odbyła się jedyna za życia Tymoszewskiego indywidualna wystawa jego prac. W 1959 roku uczestniczył w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i w Wystawie Malarstwa Nowoczesnego w Jugosławii. Zmarł śmiercią samobójczą w wieku zaledwie 39 lat.



57

ALEKSANDER ROSZKOWSKI (ur. 1961)

"Zielone okręgi", 2017 r.

olej/plótno, 110 x 110 cm

sygnowany monogramem autorskim p.d.: 'AR'

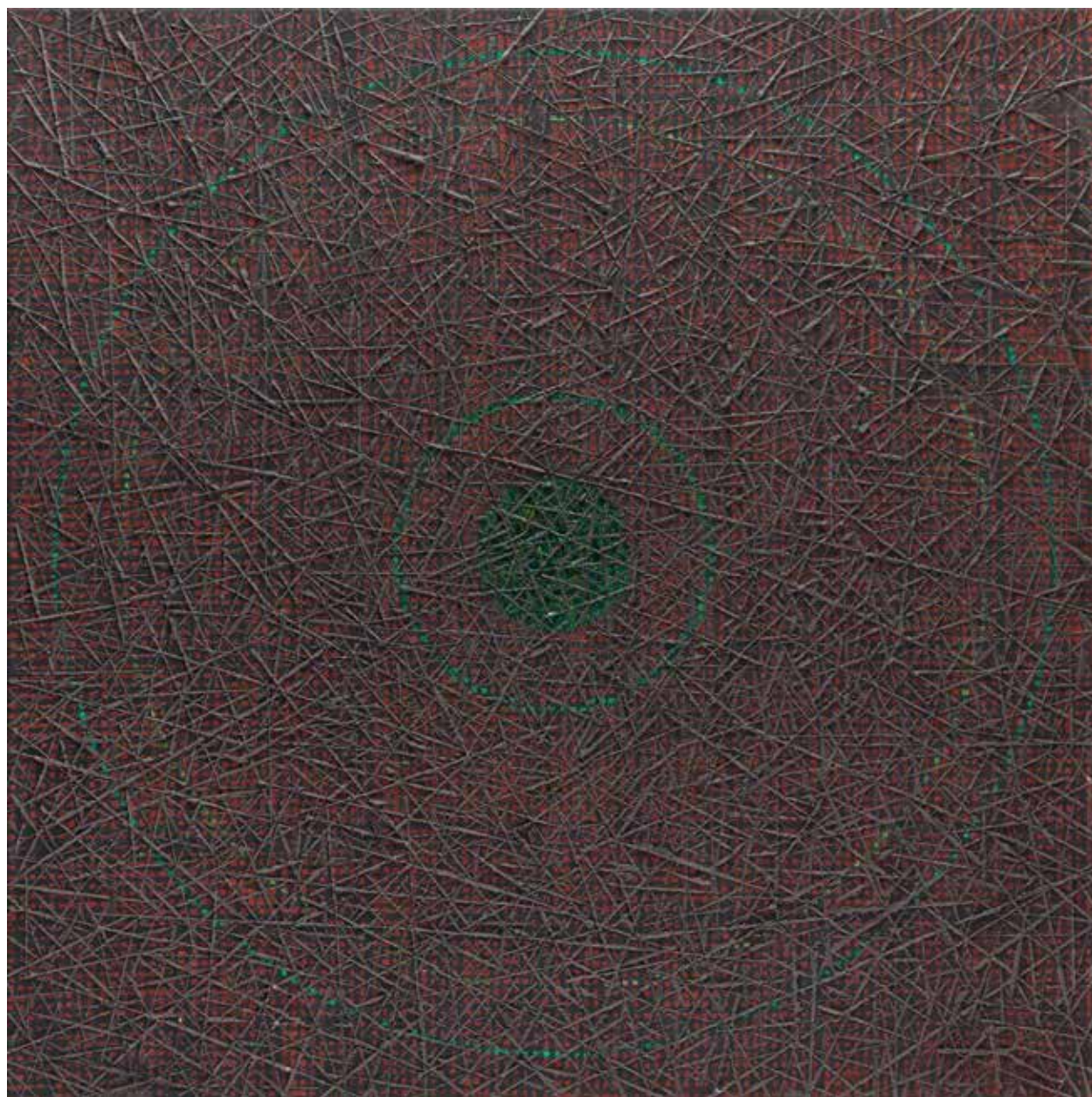
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER |
ROSZKOWSKI | [1154] „ZIELONE OKRĘGI” | 2017 | DZ.'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

„Smutno, że kategoria piękna w sztuce już przeminęła i wydano na nią wyrok śmierci. (...) Będę malował, ale nie z powodu naturalnej przekory czy awersji do wszelkich stadnych zachowań i wspólnotowych przeżyć. Będę malował, gdyż ta czynność jest dla mnie najlepszą formą wyrażania zachwytu nad życiem, uwielbieniem życia we wszystkich przejawach, również tych najprostszych”.

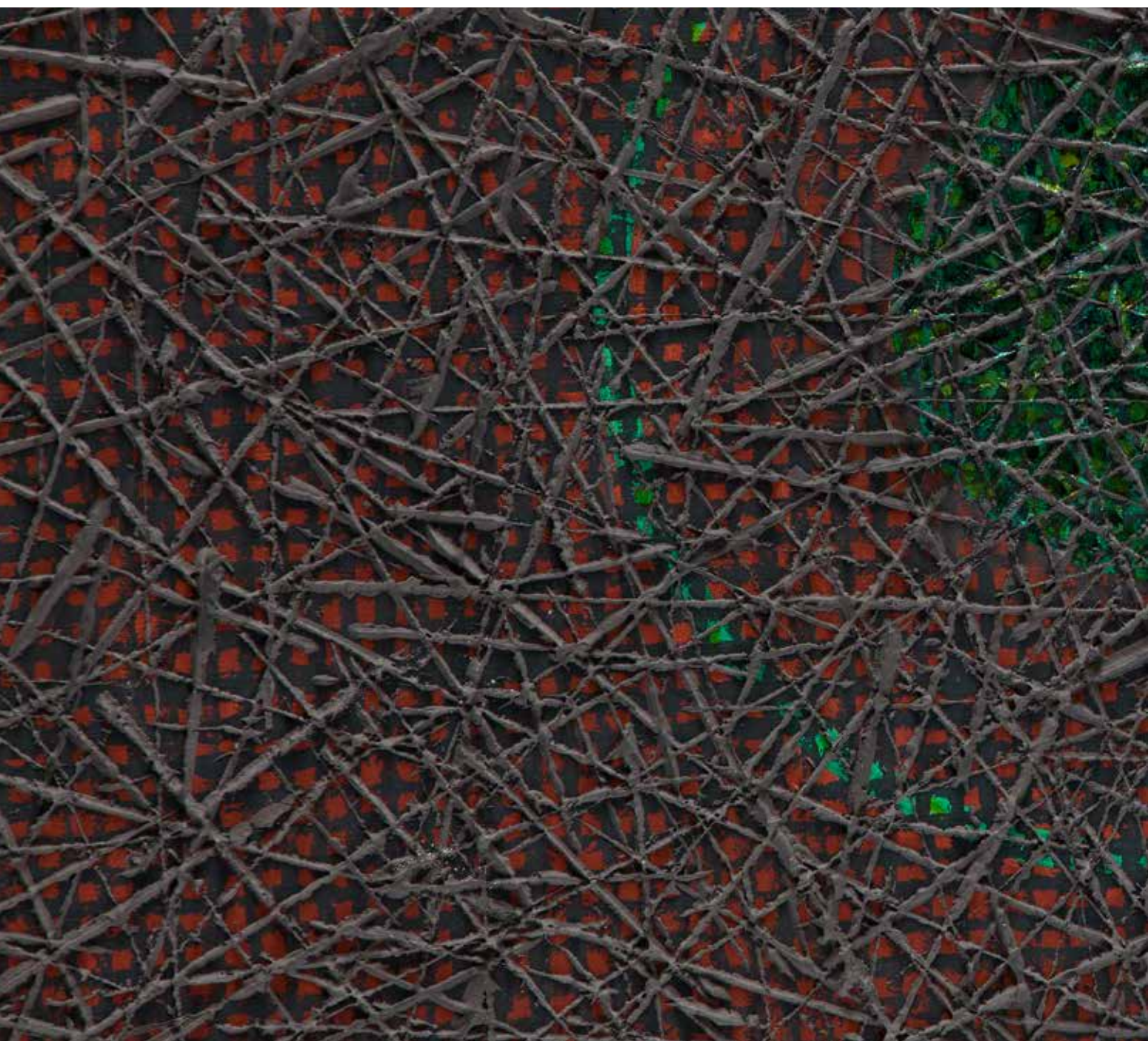
ALEKSANDER ROSZKOWSKI



Sztuka Aleksandra Roszkowskiego powstawała przede wszystkim z pasji, emocji oraz zachwyty życiem. Artysta stara się wyrazić swoiste przywiązanie do natury oraz fascynację wszechświatem. Technika, którą wybrał, opiera się na warstwowym nakładaniu farby olejnej grubymi kreskami, za pomocą energicznych ruchów pędzla. Pojedyncze pociągnięcia zachowują na płótnie swoją autonomiczność. Ich natężenie tworzy jednak efekt iluzynie przestrzennych struktur lub łagodnie wypukłej siatki. W efekcie przypominają one luźno splecioną tkaninę o zadziwiających spłotach. Późniejsze obrazy, do których należy przedstawiana praca, charakteryzuje geometryzacja. Zdaniem Roszkowskiego to właśnie proste formy geometryczne są istotą natury, kosmosu oraz naszego bytu. W efekcie można odczytywać je jako metafizyczną kontemplację na temat człowieka, podporządkowanego prawom przyrody oraz nienamacalnemu uniwersum. Płótna przenika harmonia, a jednocześnie – wrażenie niepokoju. Tym, co

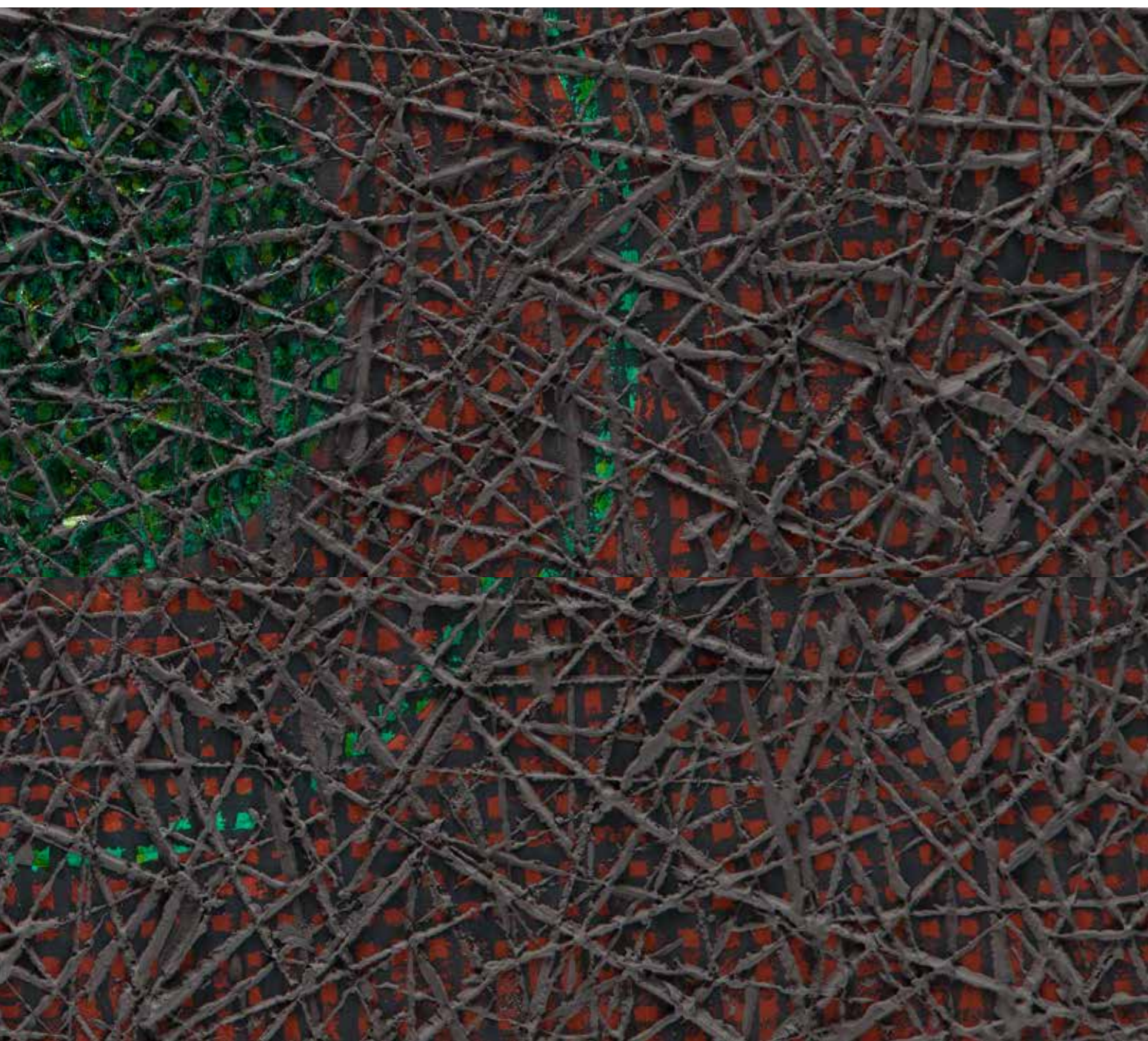
wyróżnia twórczość malarza, jest nie tylko niezwykle ekspresyjna metoda, lecz także niepowtarzalna kolorystyka, osiągnięta dzięki nałożeniu na siebie warstw farby. W efekcie reliefowa i rozedrgana powierzchnia zachwyca kolorem, podstawowym środkiem ekspresji autora.

Dziela Roszkowskiego wiążą się nierozdzielnie z warsztatem i widać w nich radość tworzenia. Wyróżniają się rzadko już spotykanym przywiązaniem do rzemiosła, a powstały z miłości do malarstwa. Jak mówi sam artysta, „słyszałem, że podobno malarstwo jest passé, że umarło śmiercią naturalną. Wyczerpało swoją formułę, niczego nowego nie wnosi już do światowego dziedzictwa. Teraz mają się liczyć tylko nowe media, sztuka krytyczna, sztuka w przestrzeni publicznej i mitologia artysty. (...) I robi mi się smutno! Smutno mi i tęskno za całym tym pracownianym rzemiosłem, zapachem farb i oleju linianego, za rozpuszczaną w terpentynie



damarą i woskiem pszczelim. Smutno, że mogę być obojętny na zmiany światła w ciągu dnia. Obecnie mają już mi być zachwyty nad milionami odcieni szarości jesiennozimowego pejzażu strefy klimatycznej, w której przyszło mi żyć. Smutno, że mogę już zrezygnować z mojego ulubionego nawyku nieustannego obserwowania wszystkiego, co mnie dookoła otacza i zachwyca. Że koniec z tym szukaniem, tropieniem niebanalnych form piękna, zestawień kolorów i form malarskich... Smutno, że kategoria piękna w sztuce już przeminęła i wydano na nią wyrok śmierci. (...) Będę malował, ale nie z powodu naturalnej przekory czy awersji do wszelkich stadnych zachowań i wspólnotowych przeżyć. Będę malował, gdyż ta czynność jest dla mnie najlepszą formą wyrażania zachwyty nad życiem, uwielbieniem życia we wszystkich przejawach, również tych najprostszych" ([cyt. za:] <http://www.aleksanderroszkowski.pl/>).

Artysta ukończył warszawską Akademię Sztuk Pięknych, gdzie kształcił się pod kierunkiem Jacka Sienickiego i Zbigniewa Gostomskiego. Dyplom na Wydziale Malarstwa uzyskał w 1985. Po studiach podjął pracę pedagogiczną na macierzystej uczelni. Dwa lata po uzyskaniu dyplomu zdobył dwa wyróżnienia honorowe na XIII Ogólnopolskim Konkursie Malarskim im. Jana Spychalskiego w Poznaniu. Nagrodzono go również na pokazie „Arsenał 88”. Dodatkowo uczestniczył w zbiorowym pokazie „Red&White” w Hali Gwardii w Warszawie. Autorowi poświęcono 25 wystaw indywidualnych w Polsce oraz zagranicą. Jego prace wystawiano m.in. w Andre Zarre Gallery w Nowym Jorku, w Galerie Light w Berlinie, Gallery Futaba w Nagoya w Japonii czy Galerie Brantebjergen w Nakke w Danii. W kraju indywidualne wystawy artysty zorganizowała m.in. Galeria Brama oraz Galeria Test w Warszawie. W 2013 odbyła się wystawa „Nowe Obrazy” w Galerii Fibak w Warszawie, na której twórca zaprezentował serię 30 prac, nad którymi pracował od 2011.



58

ALEKSANDER ROSZKOWSKI (ur. 1961)

"Oranżowy okrąg", 2017 r.

olej/plótno, 190 x 110 cm

sygnowany monogramem autorskim p.d.: 'AR'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER |
ROSZKOWSKI | [1165] „ORANŻOWY OKRĄG” | 2017 | DZ.'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

„Świadomie nie piszę o obrazach. Nie należę do artystów zobowiązanych do komentarza odautorskiego. Obrazy niech bronią się same. Ja tylko czuję się w obowiązku powiedzieć, że uważam, iż malarstwo nadal ma ogromną siłę samoobrony i ja wierzę w tę siłę, gdy obrazy nie powstają za pomocą z góry założonej wizji świata, tylko dzięki rzetelnej, czulej i wnikliwej obserwacji oraz autentycznej fascynacji i z potrzeby malowania”.

ALEKSANDER ROSZKOWSKI



LECH KUNKA (1920 - 1978)

Pejzaż z drzewami, 1946 r.

olej/plótno, 60 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'L. Kunka. 46 r.'

na odwrociu papierowa nalepka z domu aukcyjnego Agra-Art w Warszawie z 2003 roku

cena wywoławcza: 20 000 zł [†]

estymacja: 30 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- Agra-Art, Warszawa, 2003

- kolekcja instytucjonalna, Polska

Zaprezentowana praca pochodzi ze studenckich czasów jednego z najważniejszych łódzkich awangardzistów, należącego do tzw. kręgu Strzemińskiego. W 1945 Lech Kunka rozpoczął studia na obecnej Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego. Obraz powstał niedługo przed wyjazdem malarza na stypendium do Paryża, gdzie kształcił się na Académie Moderne Fernarda Légera. Nauka pod kierunkiem Strzemińskiego i udział w jego wykładach na temat historii sztuki określiły artystyczny temperament Kunki.

Jak wspomina przyjaciel malarza Stanisław Fijałkowski, który towarzyszył mu w licznych plenerach w czasach studenckich, obrazy Kunki to efekt wielu artystycznych inspiracji najważniejszymi figurami ówczesnego świata sztuki. „Przypuszczam, że Strzemiński wykładający historię sztuki i zasady formy, mógł ukierunkować twórczość Kunki. W pracach z lat 1946 i 1947

widać wpływy Cézanne'a i sztuki francuskiej. Wyjazd do Paryża na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych na stypendium w pracowni Légera odbił się bardzo wyraźnie na jego twórczości (...). Późniejsze prace to już samodzielne poszukiwania Kunki, które cieszyły się uznaniem, choć może nie tak dużym, jak na to zasługiwały. Dziś wydają się ciekawsze niż za jego życia, ponieważ dopiero teraz umiemy docenić ich oryginalność” (Stanisław Fijałkowski, Krótkie wspomnienia o Lechu Kuncie, <http://www.kunka.art.pl/teksty/tekst4.pdf>).

Prace z wczesnego okresu studiów artysty charakteryzują lekkie pociągnięcia pędzla, szeroka gama barwna oraz ekspresja. Na płótnie widać wartości, które staną się istotne dla malarza w latach 50., takie jak nacisk na emocjonalny wyraz dzieła i efekt dekoracyjny, uzyskiwany poprzez stosowanie mocnej linii oraz kontrastowych zestawień barwnych.



60

WŁODZIMIERZ PAWLAK (ur. 1957)

"Partytura do baletu Sokrates", 2004 r.

olej/plótno, 100 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK
| PARTYTURA DO BALETU SOKRATES | XXVII | 81 x 100 | 2004'

cena wywoławcza: 17 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 40 000

Cykl „Partytura do baletu Sokrates” to obszerna seria, nad którą artysta pracował w latach 2002-2008. Wspólną cechą ponad kilkudziesięciu prac jest zastosowanie przez twórcę pięciolinii jako tła, na którym umieścił plamy barwne o organicznych, ekspresyjnych kształtach. Trop interpretacyjny nasuwa sama nazwa cyklu – partytura. W ogólnym znaczeniu partytura to zapis nutowy, gdzie za pomocą pisma muzycznego określa się partie wszystkich instrumentów i głosów potrzebne do wykonania utworu. W odróżnieniu do nut partytura jest zapisem, który odnosi się do utworów przeznaczanych dla wielu instrumentów i jest przede wszystkim materiałem służącym dyrygentowi. W efekcie prace z cyklu można interpretować jako zapis emocji wywołanych przeżyciem

muzycznym. Pawlak zadaje w cyklu pytania o relacje pomiędzy muzyką i sztuką oraz czy muzykę można odzwierciedlić za pomocą znaków malarsko-rysunkowych. Partytury Pawlaka to niejako „obrazy” utworów muzycznych, gdzie za pomocą barw i kształtów artysta sugeruje ogólny zapis relacji oraz napięcie pomiędzy poszczególnymi partiami muzycznymi. Tak jak partytury są wizualnym zapisem melodii, które wprawiony muzyk odczyta w myślach niemal instynktownie, tak Włodzimierz Pawlak stara się oddać ten sam zapis za pomocą abstrakcyjnych barw, kształtów i relacji pomiędzy tymi elementami i, można by rzec, dostarczyć tych samych przeżyć w sposób mniej skodyfikowany, a może dzięki temu bardziej uniwersalny.



61

WŁODZIMIERZ PAWLAK (ur. 1957)

"Dziennik nr 74", 1997 r.

olej/plótno, 146 x 114 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"WŁODZIMIERZ PAWLAK | DZIENNIK NR 74 | 146 x 114 | 1997"

cena wywoławcza: 35 000 zł[†]

estymacja: 50 000 - 80 000

„Biografia Pawlaka – to jego lektury i sposób przeżywania każdego dnia. To także biografia tego narodu, historia opowiedziana i wyobrażona, gdzie fakty krzyżują się z mitami, a emocji jest zawsze więcej niż racji. Z takiej biografii nie powstają fetysze o mocy uniwersalnej; ich wymowa i zasięg są zbyt partykularne, by przykładać doń miarę stosowaną wobec pytań o byt”.

ANDA ROTTENBERG



RAJMUND ZIEMSKI (1930 - 2005)

"Pejzaż 36/75", 1975 r.

akryl/plótno, 130 x 130 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Rajmund Ziemiński 75'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI |
PEJZAŻ 36/75 | 130 x 130'

cena wywoławcza: 35 000 zł[†]

estymacja: 50 000 - 70 000

„Rzetelne malarstwo ma służyć jakiejś myśli, ma podejmować problemy bliskie współczesnemu człowiekowi. Ja, osobiście, od pierwszych swoich obrazów próbuję za ich pomocą mówić, przekazywać to co mnie niepokoi”.

RAJMUND ZIEMSKI, 1968

Artysta w swoich „pejzażach” z upodobaniem zestawiał partie malowane gładko z liszajowatymi, chropowatymi naroślami farby kładzonej grubo i rozlewanej cienkimi strużkami, co dawało efekt gęstej pajęczej sieci zasnuwającej przestrzeń obrazu. Obrazy stały się przez to krajobrazami wewnętrznymi, odbiciem marzeń, snów, indywidualnych emocji, czasem niepokojów. Uniwersalne, magiczne znaczenie zyskiwały wtedy jedynie, gdy autor powiększał ich rozmiary, akcentował hieratyczność – upodobał sobie pionowy prostokąt, gdzie strzelistość całości często podkreślał wertykalny „kręgosłup”, forma „szkieletowa”

(niedwuznacznie kojarząca się z obrazem Pollocka Katedra, 1960; Pejzaż 45/61; Pejzaż 60/64). Rajmund Ziemiński ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 1955 roku w pracowni Artura Nacht-Samborskiego i przez kilkadziesiąt lat był profesorem tej uczelni. Debiutował na „poodwilżowej” wystawie w „Arsenale” w 1955 roku. Na przełomie lat 50. i 60. współpracował z Galerią Klubu Krzywego Koła. W 1979 roku otrzymał Nagrodę im. J. Cybisa. Jego obrazy znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i Poznaniu oraz wielu kolekcjach w kraju i zagranicą.



JACEK SEMPOLIŃSKI (1927 - 2012)

"Czaszka", 1986 r.

olej/plótno, 80 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'p. Kloppenborg |

Sempoliński | czaszka '86 | grudzień | B'

cena wywoławcza: 14 000 zł [†]

estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE

- kolekcja prywatna, Niemcy

Od końca lat 70. w malarstwie Sempolińskiego uwidaczniają się dramatyczne wątki egzystencjalne, wyrażone przez zmianę kolorystyki (ciemne błękity, fiolety, zimne szarości) i dokonywanie fizycznej destrukcji płócien. Cykle: „Twarz” (od 1971), „Ukrzyżowanie” (od 1975), „Moc przeznaczenia Verdiego” (1977) i „Czaszka” (od lat 80.) dotyczą problemów z zakresu religii, kultury, filozofii egzystencji. Prace te, będące śladem głębokich przeżyć i przemyśleń, wpisały się w okres przewartościowia lat 80. Postawa prezentowana przez Jacka Sempolińskiego w tym okresie zyskała mu pozycję autorytetu zarówno artystycznego jak i – dzięki licznym wypowiedziom, esejom – intelektualnego. Z lat stanu wojennego datuje się jego związek z ruchem kultury niezależnej, znajdującej oparcie w Kościele.

W czasie wojny Jacek Sempoliński uczył się w Warszawie malarstwa w konspiracyjnej szkole im. K. Krzyżanowskiego. W 1951 skończył warszawską ASP, dyplom otrzymał w 1956. Był profesorem na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej Akademii. Znany również jako eseista, krytyk sztuki, scenograf. Był współautorem polichromii na kamieniczkach Rynku Starego Miasta w Warszawie. Laureat jednej z głównych nagród podczas legendarnej wystawy w Arsenale (1955). W 1977 roku otrzymał Nagrodę im. J. Cybisa. Jego prace znajdują się w kolekcjach muzealnych, m.in.: Muzeum Narodowym w Warszawie, Kielcach, ASP w Warszawie. Monograficzną wystawę artysty zaprezentowała warszawska Zachęta w 2002 roku.



64

HENRYK MUSIAŁOWICZ (1914 - 2015)

Z cyklu "Rozmyślania", 1994 r.

olej, asamblaż/płyta pilśniowa, 71,5 x 61,5 cm

sygnowany l.g.: 'MUSIAŁOWICZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU |
'ROZMYŚLANIA' | 1994 | MUSIAŁOWICZ'

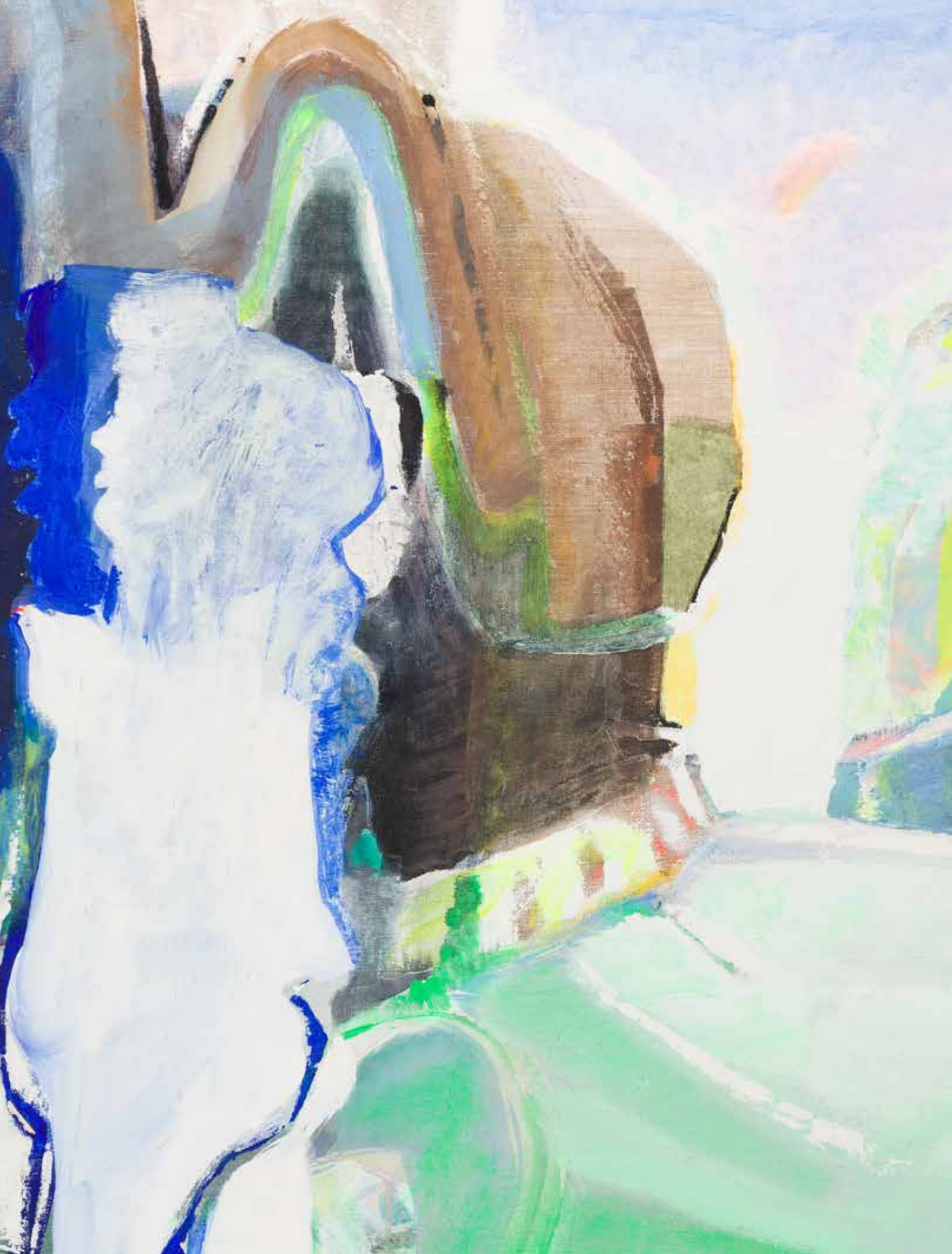
cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 11 000 - 18 000

„Pragnę, by obraz XXI wieku miał wiele, wiele myśli i prawd, wiele odśłon nieskończoności, by widz odnalazł moc energii, jakość życia, tajemnicę wszechświata”.

HENRYK MUSIAŁOWICZ







NEOFIGURACJA
poz. 65-70

JAROSŁAW MODZELEWSKI (ur. 1955)

"Bandery", 2009 r.

tempera żółtkowa/piótno, 180 x 140 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław | Modzelewski | 2009 |
"Bandery" | 180 x 140 | tempera ż.'

cena wywoławcza: 50 000 zł[†]
estymacja: 70 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Wystawa z cyklu „Sztuka Polska” – Różni malarze z ASP w Warszawie, Galeria „A” im. Michała Faryseja Stargardzkiego Centrum Kultury, Stargard Gdański, 28.10-10.12.2016
- Uśpiony kapitał – sztuka z kolekcji Bożeny i Andrzeja Bonarskich, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa, 29.05-29.07.2012
- Jarosław Modzelewski. a. przyroda, b. przemysł, c. kultura i wypoczynek (szeroko rozumiane), Galerii aTak, Warszawa, 27.05-31.07.2010

LITERATURA:

- Wystawa z cyklu „Sztuka Polska” – Różni malarze z ASP w Warszawie, Galeria „A” im. Michała Faryseja Stargardzkiego Centrum Kultury, Stargard Gdański 2016 (reprodukcja na plakatach i zaproszeniach)
- Jarosław Modzelewski. a. przyroda, b. przemysł, c. kultura i wypoczynek (szeroko rozumiane), katalog wystawy w Galerii aTak, Warszawa 2010, s. 46 (il.)
- Uśpiony kapitał 3 – Sztuka z kolekcji Bożeny i Andrzeja Bonarskich, katalog wystawy w Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2012



„'Bandery' (obraz wakacyjny). Taka historia o muzeach ORP 'Błyskawica' i 'Dar Pomorza' (biało-burakowa na pokładzie). Bardzo ciekawy moment, miały różne kolory, na 'Błyskawicy' cynobrowa. One tam stoją, to są muzea”.

JAROSŁAW MODZELEWSKI/MAREK SOB CZYK

W eseju o „genetycznym wywiedzeniu” prac Jarosława Modzelewskiego, prezentowany obraz „Bandery” z 2009 roku został opisany następującymi słowami: „'Bandery' (obraz wakacyjny). Taka historia o muzeach ORP 'Błyskawica' i 'Dar Pomorza' (biało-burakowa na pokładzie). Bardzo ciekawy moment, miały różne kolory, na 'Błyskawicy' cynobrowa. One tam stoją, to są muzea” (Marek Sobczyk, tekst w katalogu wystawy Jarosław Modzelewski. a. przyroda, b. przemysł, c. kultura i wypoczynek (szeroko rozumiany), Galeria aTak, Warszawa 2010, s. 18).

Oba statki-muzea, które zainteresowały Modzelewskiego, stacjonują w Gdyni. Choć, jak to zwykle bywa u Modzelewskiego, nie jest to dosłowny zapis rzeczywistości, interesujący jest związek tego artysty z tym, co realne. W tekście, z którego pochodzi przytoczony powyżej fragment, Marek Sobczyk zadaje pytanie, od czego pochodzi malarstwo Modzelewskiego i gdzie zmierza. W swojej poetyckiej analizie próbuje uchwycić, co było pierwsze: ekspresja, rzeczywistość czy wyobrażenie obrazu. „Czy pochodzi od zobaczenia kadru, a zmierza do obrazu – by następnie już (mniej więcej) w rzeczywistości oglądanej z perspektywy przyszłego obrazu) poszukiwać obrazów rozglądając się, patrząc, przechodząc obok. Poszukiwanie kadrów zobaczonych obrazów. 'Ekspresja' – odczytywanie i zapisywanie, może też odciskanie. Epicki wymiar doświadczenia artysty, artysty malarza, nie chodzi o to, żeby się przypodobać takiemu założeniu: artysta malarz, chodzi o to, że by być wiernym, żeby się podobać sobie (...). W takie czasy, w jakich żyjemy, skierowany jest ten przekaz, przekaz porządkujący to, co się stało z malarzami w tym świętym koncu malarstwa czasy (...).” (op. cit., s. 14).

Uznawany za malarza scen życia codziennego, Jarosław Modzelewski tworzył obrazy figuratywne od lat 80. Początkowo malował kompozycje, których forma: kolor, modelunek, perspektywa, odpowiadała zasadom realizmu, jednak charakterystyka postaci, a zwłaszcza sytuacji, w jakich były przedstawiane, odznaczała się drażniącą niezwykłością. Artysta uzyskiwał ten efekt

między innymi poprzez dublowanie figur, ujmowanie postaci w sytuacji niepewności, niewygody czy zagrożenia upadkiem, zabiegi z przestrzenią. Niekiedy surrealna atmosfera wynikała wprost z tematu czy przedstawionej sytuacji egzystencjalnej, bądź z wyjątkowego nasycenia emocją samej przestrzeni pejzaży i wnętrza.

Od 1989 roku, Jarosław Modzelewski wrócił do scen figuralnych traktowanych płasko i dekoracyjnie. W 1991, wspólnie z kolegami z GRUPPY: Markiem Sobczykiem i Ryszardem Woźniakiem oraz Piotrem Młodożeńcem, autor prezentowanej kompozycji założył i do 1996 prowadził prywatną Szkołę Sztuki w Warszawie. W indywidualnej twórczości Modzelewskiego cała dekada lat 90. stała pod znakiem „malowanych orzeczeń”. Powstające w tym okresie obrazy odznaczają się daleko idącym uproszczeniem, nawet schematycznością ujęć postaci ludzkich, które wykonują gesty i czynności opisane w tytułach. Wiele z tych scen odbywa się na pustych lub rozwiązywanych niezależnie od nich, abstrakcyjnych tłach. Wrażeniu pewnej kostyczności służy też zmiana techniki malarskiej, która nastąpiła w 1997 – z olejnej na temperową.

Świat w późniejszych obrazach Jarosława Modzelewskiego to rzeczywistość otaczająca każdego z nas. Artysta unika w nich komplikacji, nie mnoży narracji, redukuje swoje kompozycje zazwyczaj do jednego głównego motywu, posługuje się uproszczonymi środkami formalnymi – operuje dużymi płaszczyznami koloru i sumarycznie opracowanymi kształtami. Często przedstawia banalne, chociaż niepozbawione napięcia emocjonalne sytuacje, maluje chwile zobaczone w rzeczywistości i zatrzymuje jak stop-klatka w kadrze obrazu: prosta czynność wykonywana przez człowieka, fragment wnętrza albo pejzażu. Jednak jego obrazy przesycone są szczególnym nastrojem i symboliką, świadczącymi o niezwykle wyostrozonym zmyśle obserwacji i umiejętności komentarza rzeczywistości na wyższym, wykraczającym poza wizualną percepcję poziomie.



Dar Pomorza, Gdynia, 2007 r. fot. Marcin Sochacki, Creative Commons

66

TERESA PAŁGOWSKA (1926 - 2007)

"Aleja wiosna", 1990 r.

olej/plótno, 140 x 160 cm

sygnowany monogramem autorskim i datowany l.d.: 'TP | 90'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAŁGOWSKA
1990 | ALEJA WIOSNA | 140 x 160 cm'

cena wywoławcza: 70 000 zł *

estymacja: 90 000 - 130 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska





Teresa Pagowska, 1966, fot. PAP

Obrazy Pągowskiej cechuje lapidarność formy. Historie w nich przedstawione mają charakter anegdotyczny, opowiedziane są językiem poetyckiego skrótu. Rolę kluczową odgrywa w nich niemal zawsze figura ludzka, będąca czasem osią wydarzeń, a niekiedy tylko ich świadkiem. Tym, co od zawsze cechowało prace Teresy Pągowskiej, była również nieprzeciętna wrażliwość kolorystyczna. Cecha ta łączyła jej malarstwo z tradycją kolorystyczną, kontynuowaną przez grono pedagogów gdańskiej PWSSP, czyli w tzw. szkole sopockiej, gdzie pracowała latach 1950-64.

Twórczości Teresy Pągowskiej jest wyrazem wpływu techniki warsztatowej na sferę znaczeniową dzieła. Jednym z tego typu działań są monochromaty – fragmenty wydobyte poprzez wyizolowanie odpowiedniej części powierzchni i pozostawienie ich w surowym stanie, w postaci często niezagruntowanego płótna. Tym samym wprowadzenie motywu odbywa się dosłownie poprzez brak działania. Pozornie pozbawiony nowatorstwa zabieg wiąże się z konsekwencjami w zakresie wymowy dzieła. Monochromatowy fragment dzięki temu zostaje wyróżniony przez artystkę w sposób niepodobny do innych wyróżnień, co nadaje mu niebywałą specyfikę, aczkolwiek dekonkretyzuje go i nie dopowiada.

Z biegiem lat zauważalne jest u Pągowskiej coraz obfitsze stosowanie bielei. Rozległe białe polacie kontrastują z monochromatami, przynosząc niespodziewane efekty. Rozjaśniona paleta niejednokrotnie ubogacana była fosforyzującymi kolorami, przeszywając oko widza: gorącymi czerwieniami, żółcieniami, jaskrawymi zieleniami. Tym samym coraz wyraźniej i bardziej zdecydowanie kontrast jako zasada kompozycyjna zajmuje miejsce stonowania płócien.

Choć trudno jest jednoznacznie zaszeregować oryginalną twórczość Teresy Pągowskiej, nowa figuracja jest nurtem, z którym artystka związała się najsilniej. Związek ten jednak nie był całkowity. Dobrze podsumował to Krzysztof Lipka: „Jeżeli wyróżnikiem nowej figuracji

była skłonność do uczuciowej przesady, do konwulsyjnej, okrutnej, tragicznej czy ośmieszającej interpretacji sylwetki ludzkiej, to żadnego z tych określeń nie można zastosować do wizerunków człowieka na obrazach Pągowskiej. Jeżeli bowiem nawet mamy u niej do czynienia z pewną dokumentacją ludzkiej niezręczności czy bezradności, to zawsze jest ona prowadzona z sympatią, akceptacją i osobistym ciepłem ze strony autorki. Jej bohaterowie poruszają nas w tym czasie raczej swym niedomiarem niż nadmiarem ekspresyjnego zachowania” (Krzysztof Lipko, *Przesypywanie czasu (o twórczości Teresy Pągowskiej)*, [w:] *Przesypywanie czasu*, katalog wystawy w Galerii aTak, Warszawa 2008, s. 67).

Za granicą kierunek ten ukonstytuował się za sprawą wystawy „New Images of Man” w nowojorskim MoMA w 1959, której kuratorem był Peter Selz. „Wydarzenia mające wpływ na złożoność ludzkiej egzystencji w połowie XX wieku wywołały daleko głębsze poczucie osamotnienia i niepokoju. Obraz człowieka, który wyłania się z tych uczuć niekiedy pokazuje godność, czasem desperację, zawsze zaś objawia wyjątkowość jednostki w konfrontacji z przeznaczeniem. Artyści zamiast formalnej struktury za punkt wyjścia przyjęli ludzkie dylematy. Bardziej niż esencja formy frapuje ich egzystencja”. Ten krótki cytat zaczerpnięty ze wstępu Selza do katalogu wystawy doskonale ilustruje pobudki twórców i charakteryzuje nową ikonografię, która wkrótce dotrzeć miała także do Polski – kraju, gdzie egzystencjalne rozterki spotęgowane były doświadczeniem wojny i jej reperkusjami. Prekursorską postawę reprezentowali Andrzej Wróblewski, Bronisław Wojciech Linke czy Jan Lebenstein, którzy zainteresowanie przedstawieniem ludzkiej postaci przejawiali już w latach politycznej odwilży. Teresa Pągowska, obok członków krakowskiej grupy Wprost, Janusza Przybylskiego czy Marka Sapetty, znalazła się w gronie artystów, którzy w latach 60. przekuli tę tendencję w jeden z najważniejszych w powojennej sztuce artystycznych manifestów na rzecz sztuki przedstawiającej i zaangażowanej w aktualne problemy społeczno-polityczne.

TERESA PĄGOWSKA (1926 - 2007)

Modelka w pracowni artysty, 1957 r.

olej/plótno, 80 x 99,5 cm
datowany na odwrociu: '1957'

cena wywoławcza: 70 000 zł[†]
estymacja: 90 000 - 120 000

POCHODZENIE:

- Agra-Art, Warszawa, 2008
- kolekcja prywatna, Polska

„Modelka w pracowni artysty” to obraz Teresy Pągowskiej z wczesnego etapu jej działalności malarskiej, kiedy współtworzyła „szkołę sopocką”. Zawiera w sobie jednak ikoniczne cechy jej malarstwa, które stały się najbardziej dystynktywnymi elementami jej oeuvre.

Centrum wyznacza naga kobieca postać w różowo-czerwonym otoczeniu pracowni. Czerwona jest również sylwetka malarza po lewej stronie, uchwycona w momencie tworzenia portretu. Po prawej stronie artystka umieściła niewielkiego, czarnego pieska. Analogiczny damsko-męski duet

odnajdujemy w „Zdarzeniu” z 1958 roku. W obu pracach kobieta namalowana jest w kontrastujących, jasnych kolorach. Mężczyzna niewiele zaś wyróżnia się wobec tła. Oba obrazy pochodzą z krótkiego okresu fascynacji realizmem magicznym, zanim Teresa Pągowska zwróciła się w stronę sztuki nieprzedstawiającej. Jasna postać kobieca to jeden z najważniejszych elementów malarstwa tej artystki, obecny aż do końca. Zostaną u Pągowskiej też niedopowiedzenia, rozumiane jako redukcja kształtów, połączone z zaciemnianiem/rozjaśnianiem wybranych partii. Pojawiać się też będzie motyw obrazu w obrazie („W lustrze”, 2001).



TERESA PAĞOWSKA (1926 - 2007)

Z cyklu "Przedmioty", 2000 r.

olej/plótno, 46 x 46 cm

sygnowany monogramem autorskim p.d.: 'TP'

cena wywoławcza: 16 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- własność artystki, do 2001
- Aukcja darów Artystów Polskich na rzecz Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001
- kolekcja prywatna, Kraków

Zaprezentowana praca pochodzi z cyklu, nad którym artystka zaczęła pracować w latach 90. Są to małoformatowe realizacje, w których za pomocą niewielu pociągnięć pędzla autorka przedstawiała pojedyncze elementy. Bohaterami tych płócien uczyniła obiekty z życia codziennego. Tak określił te dzieła Bogusław Deptuła: „kwadratowe malarskie haiku o wymiarach 50 x 50 lub 40 x 40, streszczają krótkie historie codziennych spotkań z przedmiotami najprostszymi” (Bogusław Deptuła, Tajemnicza szarość koloru płótna, [w:] Teresa Pağowska, Warszawa 2001, s. nlb.). Krytyk zauważył również, że w porównaniu z wcześniejszymi realizacjami późniejsze obrazy Pağowskiej są mocniejsze w wyrazie oraz bardziej ryzykowne. Malarka operowała większymi dysonansami oraz kontrastami.

Nie zmieniło się jednak to, że Pağowska za pomocą najoszczędniejszych środków wyrazu stara się powiedzieć jak najwięcej. W cyklu „Przedmioty” rezygnuje z malarskiego wyrafinowania i operuje przede wszystkim prostymi formami. Kształty na płótnach Pağowskiej są jedynie zasugerowane, a ilość użytych elementów zdaje się zapraszać widza do współuczestnictwa w akcie twórczym i pobudza go do wykorzystania własnej wyobraźni i wrażliwości. Oprócz energicznych pociągnięć pędzla artystka tworzyła przede wszystkim za pomocą koloru — intensywnych czerwieni, czystych bieli, głębokich czerni. Niezwykła wrażliwość na barwy i ich relacje łączyły Pağowską z tradycją kolorystyczną, charakterystyczną dla dorobku reprezentantów tzw. szkoły sopockiej.



RYSZARD GRZYB (ur. 1956)

Bez tytułu, 1992 r.

akryl/plótno, 140 x 180 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ryszard Grzyb | 140 x 180 cm | 1992 | 49'

na odwrociu papierowa nalepka z Urzędu Konserwacji Zabytków

cena wywoławcza: 20 000 zł[†]

estymacja: 30 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- Galerie Limmer; Kolonia-Freiburg

- kolekcja prywatna, Kolonia

„Tego, który potrafi się otworzyć na twórczość Ryszarda Grzyba, jego sztuka przesyła na wskroś, trafiając w najbardziej pierwotne, najgłębsze ludzkie pragnienia – osiąść świat w całości”.

DOROTA MONKIEWICZ

W latach 90., kiedy powstał prezentowany w katalogu obraz, Ryszard Grzyb odszedł od ekspresji i narracji, co niektórzy krytycy interpretowali jako osiągnięcie dojrzałości. We wcześniejszej dekadzie, w której współtworzył Grupę, Ryszard Grzyb wykonywał głównie obrazy malowane temperą na kartonie, przedstawiające bójkę i walki fantastycznych stworów i karykaturalnie traktowanych ludzi. Malował też sceny erotyczne. Komentując poruszaną przez niego tematykę, Joanna Szeligowska-Farquhar pisała:

„Jest w nich [dziełach Ryszarda Grzyba] dużo o przemocy, okrucieństwie i śmierci, a innym razem o seksualnym pożądaniu widzianym rubasznie obscenicznie” (Wstęp do katalogu wystawy Ryszarda Grzyba w Muzeum Śląskim w Katowicach, Katowice 2006, s. 5). „Dojrzwienie” dla tego artysty oznaczało wyciszenie – kolory jego obrazów stały się subtelniejsze, bardziej pastelowe, motywy łagodniejsze. Rezygnacja z tytułów skupiać ma uwagę widza na zabiegach kompozycyjnych.



EDWARD DWURNIK (ur. 1943)

"Larum" z cyklu "Sportowcy", 1973 r.

akryl, olej/plótno, 146 x 114 cm

tytułowany wewnątrz przedstawienia: 'LARUM'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'E. Dwurnik | 1973', '241 XV-40' oraz 'Sportowcy'

na odwrociu nalepki galeryjne: BWA w Łodzi, ZPAP Galeria Nowa Brama, BWA w Słupsku, BWA Wałbrzych, BWA Kraków, ZPAP Studio w Warszawie, BWA w Białymstoku, BWA Rzeszów Oddział w Krośnie, Galeria 72 w Chełmie, BWA Płock, Muzeum Alvara Aalto w Jyväskylä oraz nalepka galeryjna z opisem obrazu

cena wywoławcza: 40 000 zł [†]

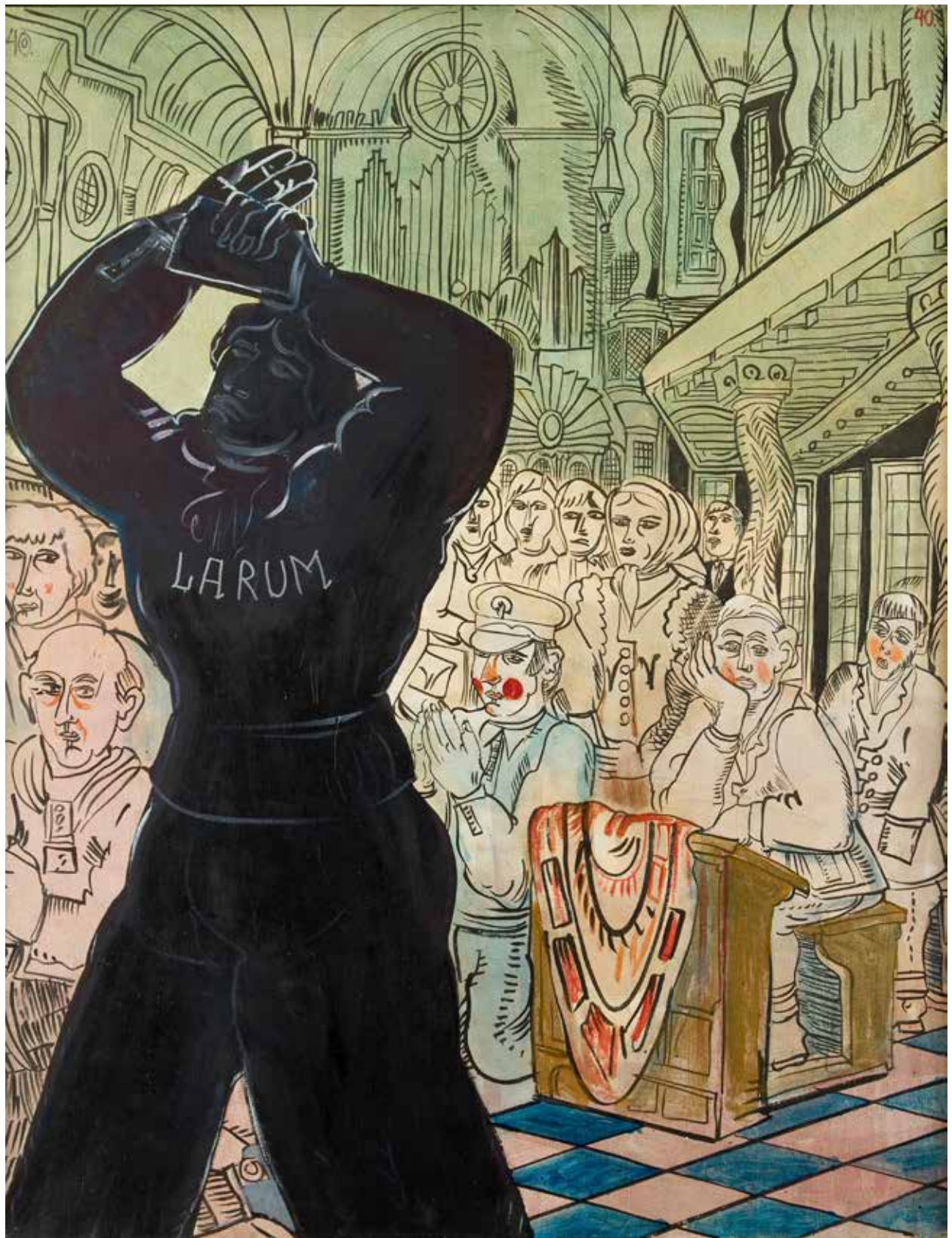
estymacja: 60 000 - 90 000

LITERATURA:

- Edward Dwurnik, Wystawa malarstwa, Galeria Kordegarda, Warszawa 13-28.02.1977, s. 2, poz. 7
- Dwurnik. Spis prac malarskich, red. Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001, (wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09-07.10.2001), Cykl XV, poz. 40, nr 241

WYSTAWIANY:

- BWA, Wałbrzych 1975
- „Dwurnik – Kalina”, Galeria Teatru Studio, Warszawa 1975-76
- Galeria Kordegarda, Edward Dwurnik, Wystawa malarstwa 13-28.02.1977, Warszawa,
- BWA, Łódź, 1978
- Arsenal, BWA Białystok 1979
- „Jyväskylä Talvi Edward Dwurnik, Kuvia Polasta”, Aalvar Alto Museo, Jyväskylä, Finlandia, 27.01-20.02.1983
- Galeria 72, Muzeum Sztuki Współczesnej, Chełm 26.01.1984-20.02.1984
- Galeria Nowa Brama, Słupsk, 07-08.1985
- BWA, Opole, 12.1985-01.1986
- BWA Rzeszów-Krosno, 1985



„Cykl 'Sportowcy' powstał od 1972 do 1992 roku; jego pierwsza część obejmuje 144 obrazy namalowane do 1978 roku, w charakterystycznych soczystych barwach i komiksowej konwencji. Te obrazy w większości poświęcone są codziennemu życiu prostych ludzi. Druga część powstawała od 1981 roku przez całe lata 80. i jest już zupełnie inna; malowana agresywnie grubymi pociągnięciami pędzla, utrzymana w ciemnej, zbrudzonej kolorystyce. Nadal ukazuje tych samych Sportowców, ale w nowej sytuacji politycznej – już po wprowadzeniu Stanu Wojennego w 1981 roku. Te obrazy nie tylko nadal sondują polskie społeczeństwo, lecz są już wyraźnie politycznie zaangażowane.

Dwurnik nie był szczęśliwy w PRL-owskiej rzeczywistości, nienawidził władzy komunistycznej, wszechobecnej nędzy, zakłamania i chamstwa. Jednocześnie jednak bliscy mu byli prości, zwyczajni ludzie z małych miasteczek i wsi, z takiej zresztą rodziny sam pochodził. Na plakacie wystawy w Teatrze Nowym w Poznaniu w 1977 roku Dwurnik napisał: 'Pierwszą jednak przyczyną, dla której maluję właśnie ludzi, jest żal nad swoją i ich niedoskonałością. Żal, że całe dorosłe życie człowieka polega na pokonywaniu oporu własnego ciała, na walczeniu z fizycznym lenistwem, z niedyspozycjami. Dzieje się to w tym samym czasie, gdy nasza świadomość biegnie daleko naprzód, wytwarza fantastyczne idee, których niestety nie jesteśmy w stanie zrealizować i które zamieniają się w marzenia'.

Obrazy nierzadko są pełne silnych, sprzecznych emocji; przepelnia je zarówno empatia i serdeczna życzliwość, jak i zjadliwy krytycyzm. Dwurnik wyśmiewa się z PRL-u i jego „chorób”, a najbardziej z degradującej praktyki niepoohamowanego nadużywania alkoholu. Większość obrazów, w których pojawia się alkohol, ziele brzydoty i budzi odrazę (np. 'Izba', 'Antabus', 'Rezerwat') (...).

Edwarda zawsze ciągnęło do ludzi spod budki z piwem. To się wzięło z okresu dojrzewania, kiedy w Józefowie miał takich właśnie kumpi, swoich szkolnych kolegów. Co można było robić w Józefowie po szkole? Spotykali

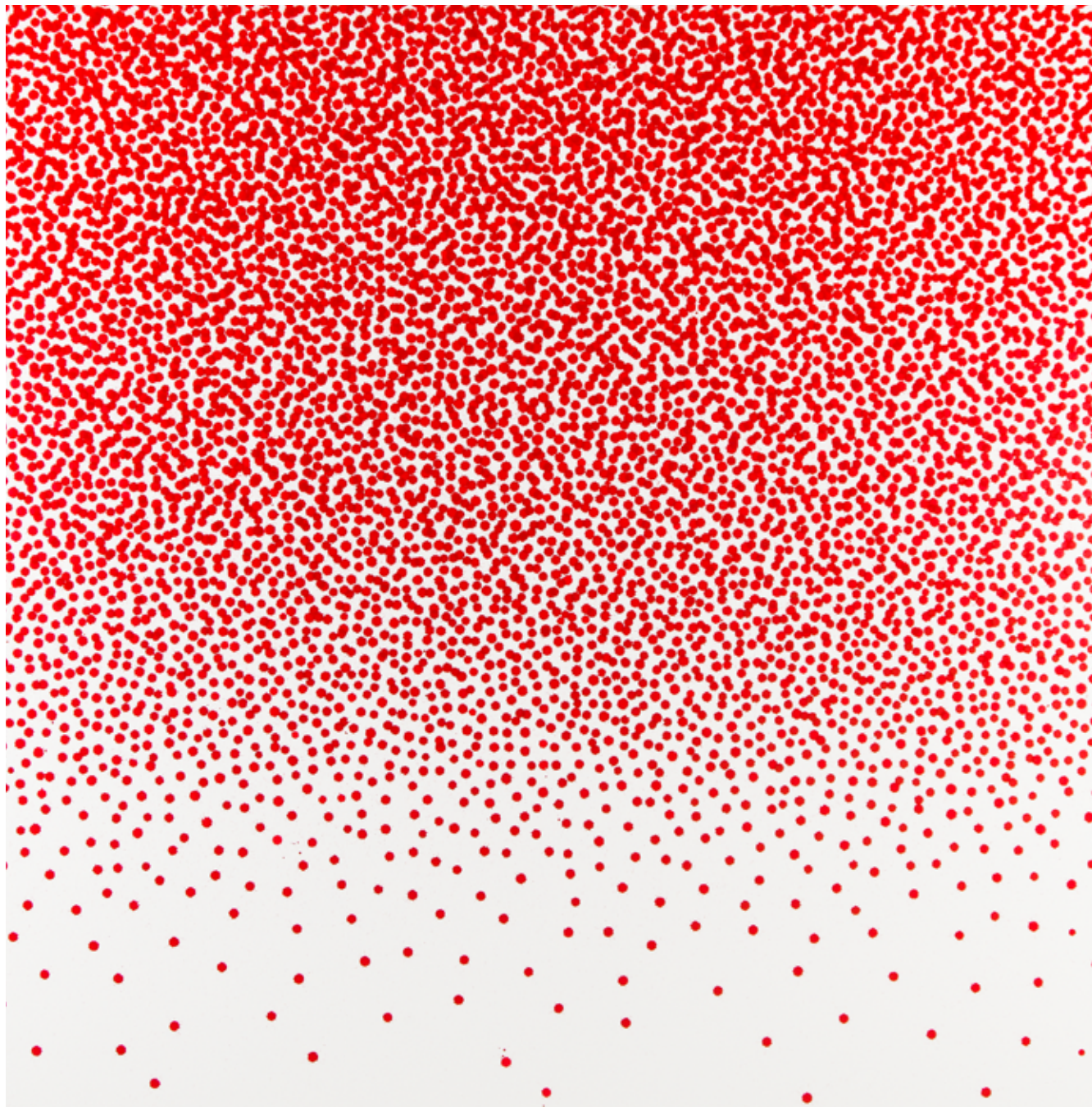
się przy budce z piwem, a w weekendy na tzw. 'dachach' – potańcówkach podmiejskich, gdzie pito się dużo alkoholu, wyrывało się panny i brało się udział w bójkach.

Krytycy sztuki Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński w eseju poświęconym 'Sportowcom' zaznaczają, że Dwurnik wszedł w ich świat w całości, aż można uwierzyć, że są to obrazy stworzone przez przedstawionych tam bohaterów'. Ale Dwurnik po prostu doskonale znał i czuł ten świat, jego koślawość, koloryt i biedę. Obserwował pracowników warsztatu ślusarskiego swojego ojca, dobrze znał jego znajomych (...).

Na wielu obrazach sportretowane zostały konkretne osoby, w większości znajomi artyści; jego koledzy jeszcze z czasów studiów (np. 'Robotnicy sztuki', 'Senny majak rzeźbiarza M.'), z lokalnego świata sztuki ('Tygodniowy artykuł', 'Cioty ekstremy'), ale też członkowie rodziny jego i jego żony (np. 'Przed zawalem', 'On się zlisł', 'Inżynier Zygmunt'). Teresa Gierzyńska mówi: 'Kiedy Edward miał z kimś konflikt lub krytycznie odnosił się do czyichś poczyną, malował na ten temat obraz. Czasem te obrazy były subtelnie ironiczne, jak w przypadku portretu krytyka sztuki Andrzeja Osęki ('Tygodniowy artykuł'), innymi razy były dojmująco krytyczne i pełne zajadłej drwiny, jak 'Jestem wegetarian'.

Dwurnika sposobem na życie jest malarstwo, poprzez malarstwo odbiera i interpretuje świat, wyraża siebie, swoje emocje i poglądy. Nic zatem dziwnego, że wiele jego płócien, także wśród Sportowców, wiąże się bezpośrednio z aktualnymi wydarzeniami z jego życia prywatnego i życia wokół. To dlatego w 1981 roku do serii gwałtownie wdiera się polityczna sytuacja kraju – Stan Wojenny, funkcjonariusze państwa, internowania, ludzie podziemia. W tym czasie Dwurnik intensywnie rozwija równolegle tworzony cykl 'Robotnicy', który w odróżnieniu od 'Sportowców' pozbawiony jest rysu ironicznego".





Piotr Ukiński, Bez tytułu (Krew szprycowana), 2012 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA NOWE POKOLENIE PO 1989

Aukcja 22 marca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 12 – 22 marca 2018



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 1 63 66 00, www.desa.pl



Mojżesz Kisling, Portret dziewczyny w kołnierzyku, 1938 r.

SZTUKA DAWNA
XIX WIEK • MODERN IZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 15 marca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 5 – 15 marca 2018



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



SAMOCHODY KLASYCZNE I MOTOCYKLE

Aukcja 17 marca 2018, godz. 17

wystawa obiektów: 16 – 17 marca 2018 r.



Ardor Auctions, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel.: 22 395 61 26, www.ardorauctions.pl



„Szkoła Zakopiarzka”, Postać kobiety, 1932 r.

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

Aukcja 5 kwietnia 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 26 marca – 5 kwietnia 2018



Jan Berdyszak, Kompozycja

SZTUKA WSPÓŁCZESNA PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 8 marca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 26 lutego – 8 marca 2018





Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) – „Profesor Pulverston”, fot. Józef Głogowski, 1931 r.

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA

Aukcja 19 kwietnia 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 9 – 19 kwietnia 2018



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Zawarta jest pomiędzy ceną wywoławczą a dolną granicą estymacji. Jej wysokość jest informacją poufną. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkiem zawarcia transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony przez aukcjонера po uderzeniu młotkiem.

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęconej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

8. Stan obiektu

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

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

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:

☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej



♣ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. *droit de suite*, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

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

W Polsce *droit de suite* reguluje art. 19-195 ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

II. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 584 95 32 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem.

1. Przebieg aukcji

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

z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60–100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postąpień

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

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

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę.

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji.

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faxem, mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

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

5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.

2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli 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 czyni to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany.

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

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

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 "Przewodnika dla klienta". "Legenda").

3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:

- a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
- b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto

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

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

4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z działem sprzedaży pod numerem tel. 22 584 95 32, aby umówić się na odbiór obiektu.

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

- 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 584 95 32.
- 4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

- przebrać obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwinie 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 wierzycielności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych

klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.

- 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 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególnie, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną,
- ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

z następujących określeń: „krag”, „szkola” bądź „naśladowca”;

- obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945 • 524ASW52 • Aukcja 1 marca 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 Banku Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449

☐ 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 Sp. z o.o., ul. Piekna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, fax 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 KRS0000372817.

tel. 22 163 67 00, fax 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:

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

Data i podpis Klienta składającego zlecenie



Deutsche Bank
Private Banking



Wznieś się wyżej z dwuosobową Radą Doradców

Kiedy jesteś wysoko, wiesz, ile zależy od wsparcia zaufanych ludzi. Osobista, dwuosobowa Rada Doradców to ukoronowanie sukcesu każdego Klienta Private Banking. To siła, która wznosi finanse na wyższy poziom.

★★★★★

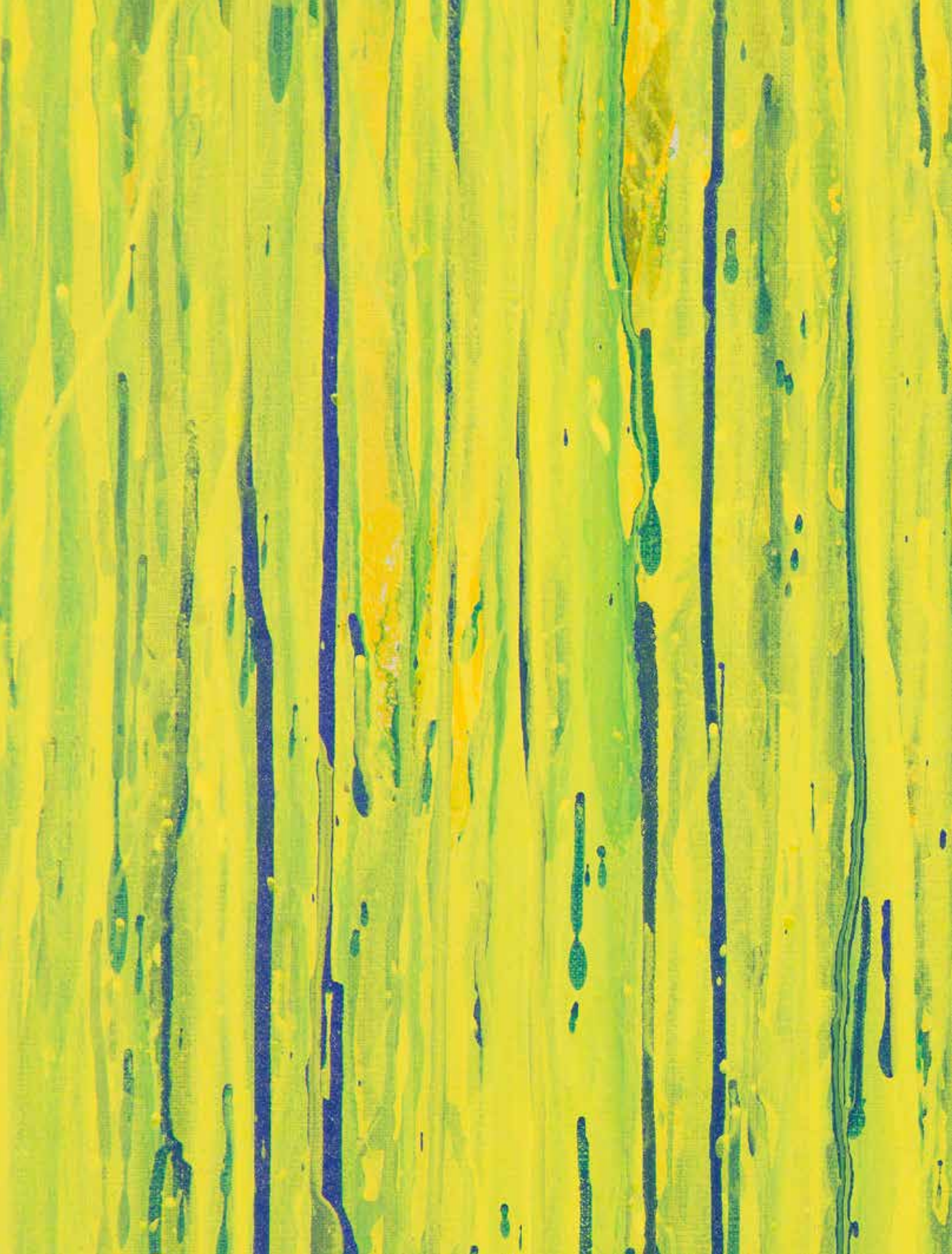
Forbes

RATING PRIVATE BANKING
MAGAZYNU FORBES

Deutsche Bank w elitarniej czołówce instytucji dla Klientów
Bankowości Prywatnej według ratingu magazynu Forbes

EliteLine: 801 19 19 19 (opłata wg obowiązujących stawek operatora), www.eliteprivatebanking.pl
Deutsche Bank Polska S.A., al. Armii Ludowej 26, 00-609 Warszawa







DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)