



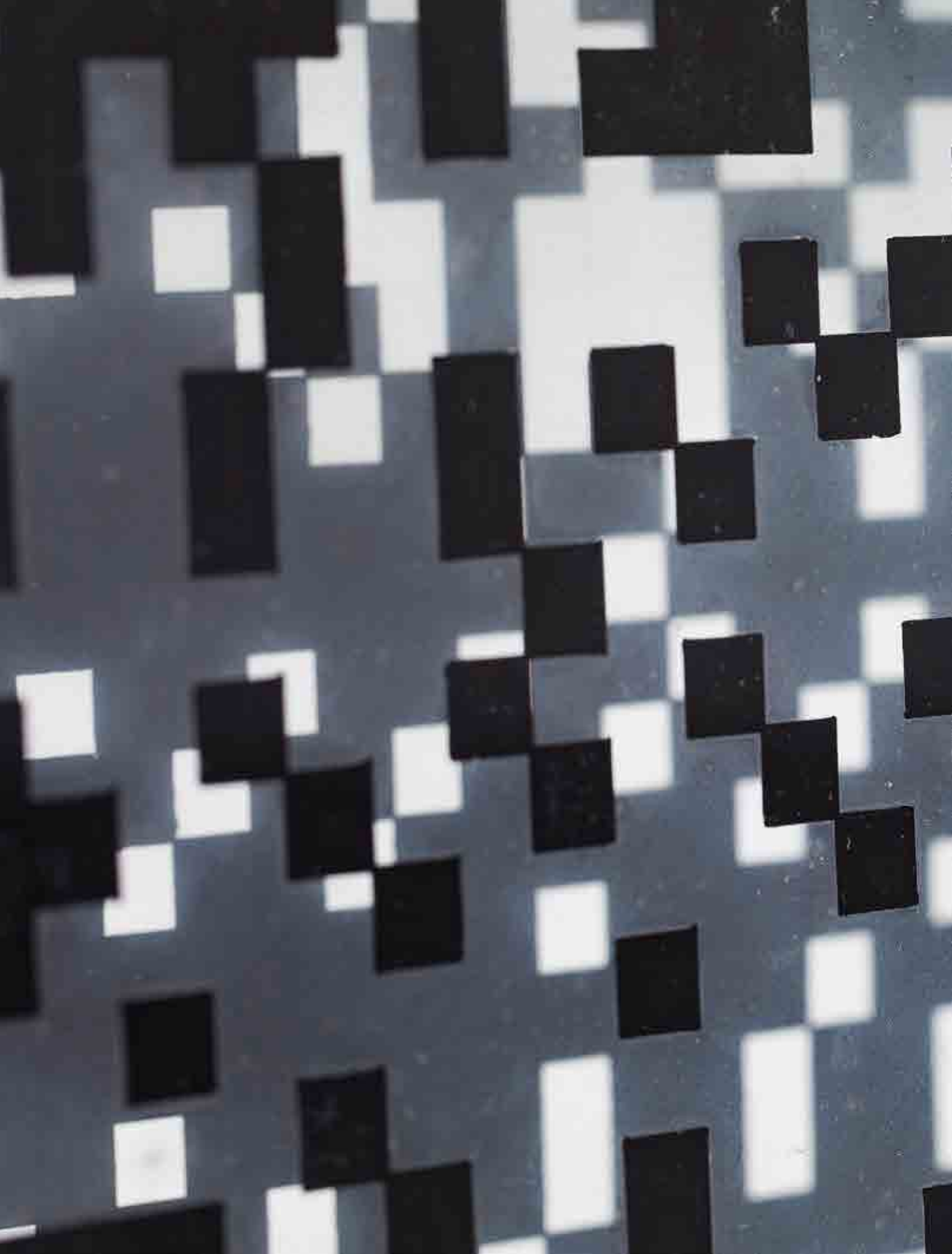
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

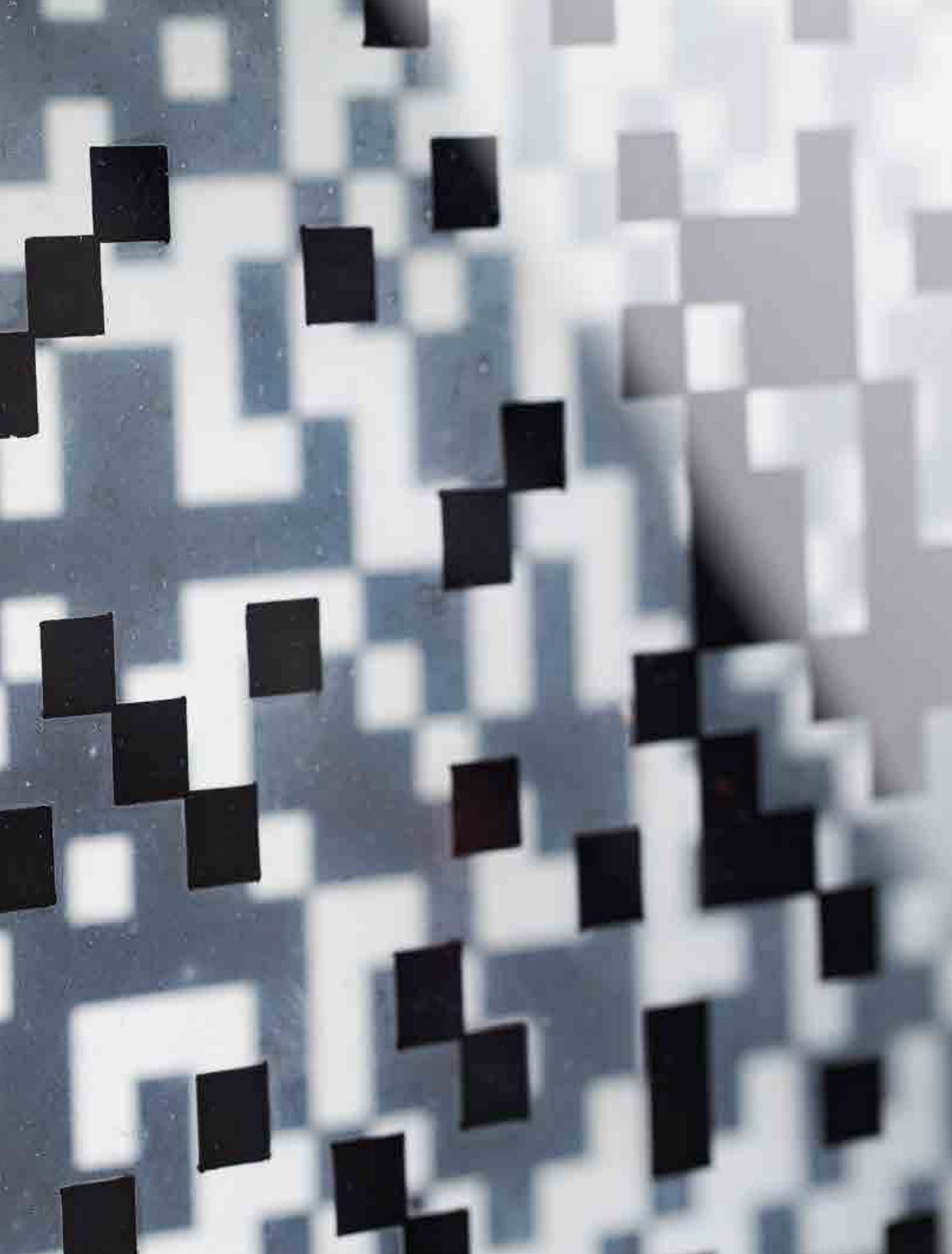
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

Aukcja 28 lutego 2019 Warszawa















SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945



28 LUTEGO 2019 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

18 – 28 LUTEGO 2019 r.

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

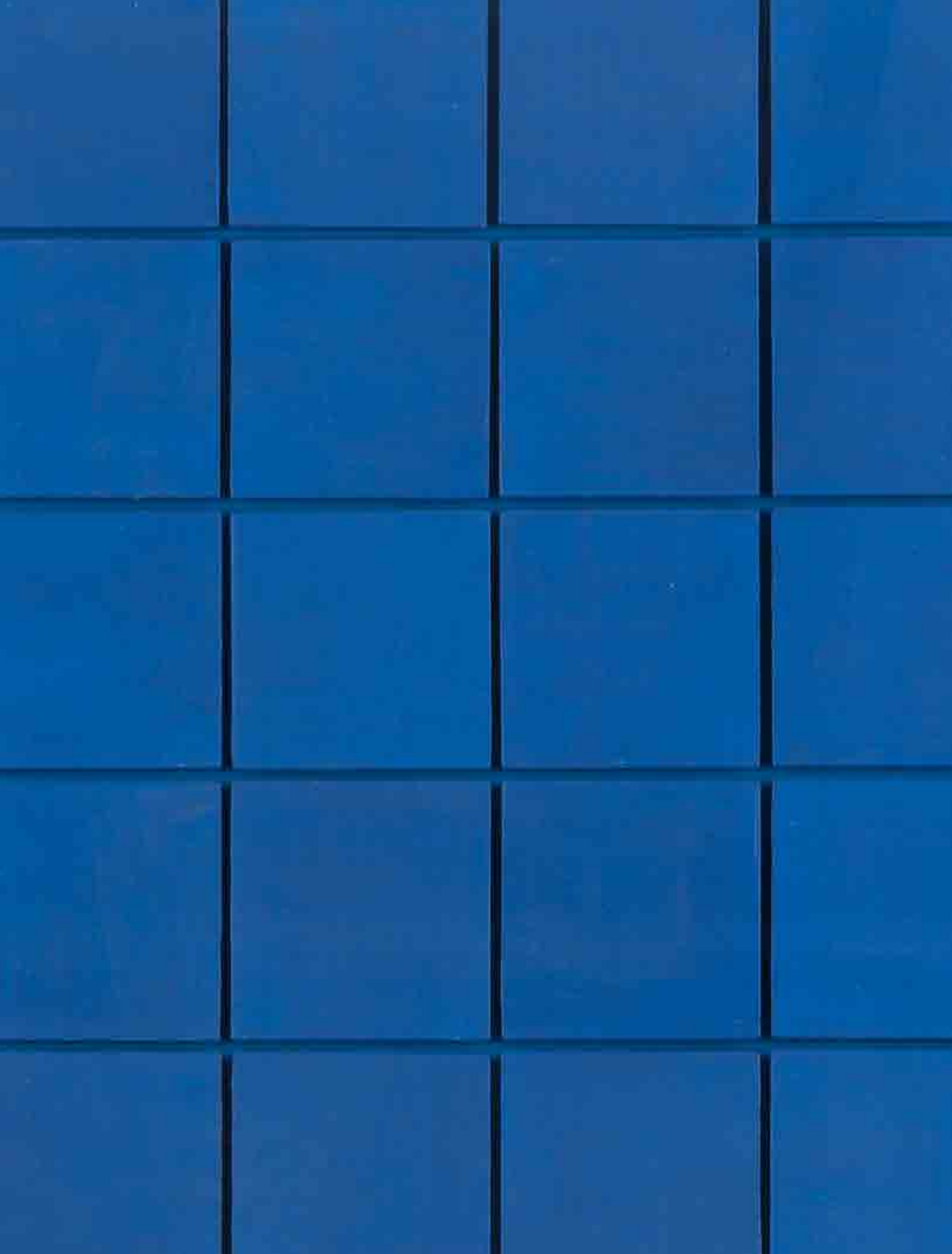
KOORDYNATORZY AUKCJI

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

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

ZLECENIA LICYTACJI

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



INDEKS

- Beksiński Zdzisław 74
- Berdowska Tamara 58
- Berdyszak Jan 34-35
- Bogusz Marian 53
- Ciecierski Tomasz 60
- Cześniak Henryk 78
- Dobkowski Jan 1-2
- Dominik Tadeusz 3-4
- Dwurnik Edward 84-85
- Fangor Wojciech 8-10
- Fijałkowski Stanisław 5
- Gierowski Stefan 29
- Hasior Władysław 79
- Jachtoma Aleksandra 36
- Jackiewicz Władysław 77
- Kalinowski Tadeusz 33
- Kantor Tadeusz 41-42
- Kierzkowski Bronisław 45-46
- Kochanowski Mikołaj 56
- Kozłowski Jarosław 50
- Krzysztofiak Hilary 44
- Lebenstein Jan 54
- Lenica Alfred 43
- Lewandowska Danuta 38
- Mac Entyre Eduardo 21
- Marczyński Adam 18
- Markowski Eugeniusz 65
- Maziarska Jadwiga 48
- Mieczkowski Ed (Edwin) 68
- Mikulski Kazimierz 26
- Modzelewski Jarosław 27-28
- Musiałowicz Henryk 81
- Nowacki Andrzej 31-32
- Nowosielski Jerzy 23-25
- Nowosielski Leszek 39
- Oprządek Leszek 57
- Orbitowski Janusz 30
- Owidzki Roman 55
- Pamuła Jan 37
- Partum Andrzej 83
- Partum Ewa 82
- Pawlak Włodzimierz 66-67
- Pągowska Teresa 69-71
- Robakowski Józef 49
- Rosenstein Erna 22
- Roszkowski Aleksander 62-63
- Sienicki Jacek 72
- Sobel Judyta 75-76
- Sosnowski Kajetan 51-52
- Stajuda Jerzy 73
- Stańczak Julian 19-20
- Stażewski Henryk 12-14
- Szwacz Bogusław 80
- Ślesieńska Alina 40
- Tarasewicz Leon 61
- Tarasin Jan 6-7
- Tatarczyk Tomasz 64
- Vasarely Victor 11
- Wejchert Aleksandra 59
- Winiarski Ryszard 15-17
- Zieliński Krystyn 47



OKŁADKA FRONT Jerzy Nowosielski, „Modelki”, poz. 23 • **II OKŁADKA** Kazimierz Mikulski, „Teatr lalek - zakazane zabawy”, poz. 26

STRONY 4-5 Ryszard Winiarski, „Obszar 69”, poz. 15 • **STRONY 6-7** Tomasz Tatarczyk, „Oddział”, poz. 64

STRONA 10 Jerzy Nowosielski, „Kobieta w negliżu z lustrem”, poz. 24 • **INDEKS** Henryk Stażewski, „Relief nr 31”, poz. 12

III OKŁADKA Tomasz Ciecierski, „Ogrod nostalgiczny”, poz. 60 • **IV OKŁADKA** Jarosław Modzelewski, „Palacz”, poz. 27

Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945 • **ISBN** 978-83-66038-78-3 • **Kod aukcji** 597ASW059

Nakład 2 500 egzemplarzy • **Koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska • **Opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski • **Zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski

PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl

DRUK ArtDruk Kobyłka

ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WONDORBSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu, Główna Księgowa



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Katarzyna Siporska
tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

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

PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał, Business & Culture
tel. 793 919 109, pr@desa.pl

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



CEZARY LISOWSKI
Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 51, 788 269 908



JULIA MATERNA
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 52, 538 649 945



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



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



STEFANIA AMBROZIAK
Asystent
Sztuka Użytkowa
s.ambroziak@desa.pl
539 196 531

DEPARTAMENT POZYSKIWIANIA OBIEKTÓW

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

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



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



ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopiec@desa.pl
22 163 66 15, 502 994 227



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



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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
a.szakup@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



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



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



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



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



SYLWIA PUŁDŁO
Doradca Klienta
s.pudlo@desa.pl
22 163 67 11, 506 251 833



MAIA LIPIEC
Doradca Klienta
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 07, 538 647 637



MARTA LISIAK
Doradca Klienta
m.lisiak@desa.pl
22 163 67 04, 788 265 344

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



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



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



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



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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



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



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



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



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



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



MARLENA TALLINAS
Fotodiytor
m.tallinas@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE

1

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

"Samotna wyspa", 1982 r.

olej, akryl/ płótno, 147 x 197 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "SAMOTNA WYSPA" 1982 | olej + acryl | 147 cm x 197 cm'

na odwrociu nalepka z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych - Zachęta

w Warszawie

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN

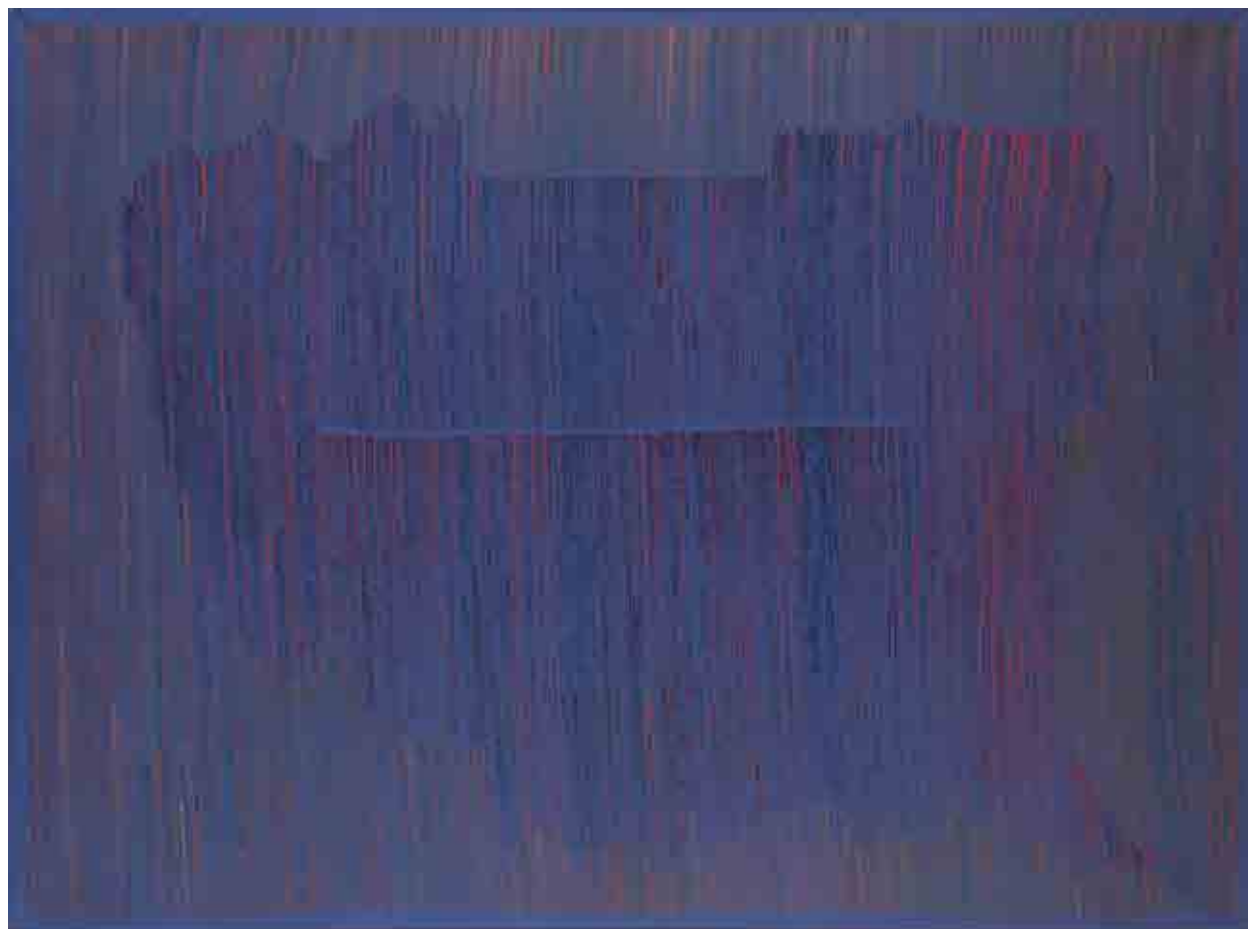
4 700 - 7 100 EUR

WYSTAWIANY:

- "NEO-NEO-NEO. Jan Dobkowski (Dobson), Jerzy Ryszard Zieliński (Jurry)", Centralne Biuro Wystaw Artystycznych - Zachęta, Warszawa, 14.11.1994-08.01.1995

„Malarstwo Jana Dobkowskiego w skali polskiej jest czymś wyjątkowym. Artysta prawie wcale nie operuje plamą. Z żelazną konsekwencją traktuje malarstwo jako swoistą kolorystyczną kontynuację rysunku”.

– ZBIGNIEW TARANIENKO, SIŁA ŻYCIA.
LINIA JEST ŚLADEM MYŚLENIA, „NOWA EUROPA”, NR 7, 11.02.1992



ŚLAD MYŚLENIA

Przez ćwierć wieku malarstwo Jana Dobkowskiego oscylowało między abstrakcją i figuralnością, ascezą i bogactwem form. Mimo swojego linearnego charakteru nie było nigdy czymś w rodzaju rysunku pokrywanego kolorem. Co parę lat odkrywając nowe funkcje linii, Dobkowski tkął z nich swoją malarską materię, artystyczne koncepcje opierając na swojej wielkiej pasji: żywiole życia.

Choć Jan Dobkowski pokazywał wielkość i jedność form organicznych oraz naturę człowieka wobec sił kosmosu, o malarskich zmaganiach powojennego klasyka Zbigniew Taranienko pisał: „(...) jego malarstwo nie zawsze było żywiołowe czy radosne. Artysta wielokrotnie analizował to, co ulotne i subtelne. A w latach 80. nie stronił od ukazywania tragizmu ludzkich przeżyć” (Zbigniew Taranienko, Siła życia. Linia jest śladem myślenia, „Nowa Europa”, nr 7, 11.02.1992). To właśnie ten tragizm uchwycił artysta w obrazie „Samotna wyspa”, w aluzyjny sposób z cieniów linii tworząc zarys naszego kraju. W ten subtelny, malarski sposób nawiązał do toposu Polski – samotnej wyspy, niezwykle aktualnego u progu lat 80.

„Temat Dobkowskiego jest niewyczerpalny. Wraz z nowym życiem linii nabiera ciągle innego kształtu. A linia jest śladem myślenia, jak mówi artysta”.

– ZBIGNIEW TARANIENKO

Jan Dobkowski to artysta, którego twórczość kształtował bunt wobec sposobu malowania powszechnie panującego na polskich uczelniach artystycznych. Malarz odrzucił w całości postimpresjonistyczne, kapistowskie wpływy swojego profesora Jana Cybisa, sięgając ku zupełnie innemu doświadczeniu płaszczyzny i koloru. Cztery rok studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych zaowocował przyjaźnią z Jerzym Ryszardem Zielińskim „Jurrym”, który podobnie jak autor „Samotnej wyspy” tworzył własny język malarski oparty na pop-artie i secesji. W 1967 młodzi twórcy rozpoczęli wspólną działalność, swój duet nazywając „Neo-neo-neo”. „Jesteśmy ‘najnowsi’ i wyrażamy to słowem – przedrostkiem ‘neo’, powtórzonym trzykrotnie na dowód, że oznacza ono nazwę nieodnoszącą się do żadnego z kierunków, stylów, prądów myślowych”, pisali o sobie „Dobson” i „Jurry” (cyt. za: J.G., „Neo-neo-neo w Zachęcie, „Rzeczpospolita”, 15.11.1994). O działalności „Neo-neo-neo” Janusz Bogucki pisał: „Ich płótna, budowane z płaskich form sylwetowych o zdecydowanej, często brutalnej barwności są nie tylko protestem tych dwóch zdolnych uczniów Jana Cybisa wobec tak częstego wśród wychowanków naszych akademii kultu czułej ‘pikturalnej’ materii obrazu. Są one również śmiałą próbą bezpośredniego związania malarstwa z realnością dzisiejszej ludzkiej egzystencji, próbą malarskiego mówienia o współczesnym człowieku przy pomocy znaków i skojarzeń, które podsuwa nie tyle tradycja sztuki, co jej nurt aktualny związany z kulturą masową i żywiołami współczesnej cywilizacji” (cyt. za: Małgorzata Kitowska-Łysiak, Jerzy Ryszard Zieliński (Jurry), „Culture.pl”).

Początkowe tendencje w malarstwie Dobkowskiego uległy zmianie w połowie lat 70. Artysta powoli odchodził od erotyki charakterystycznej dla swoich kompozycji, a jego prace zaczęły przywoływać na myśl sieć misternie splecionych linii. W kolejnej dekadzie prace autora „Samotnej wyspy” stały się pesymistyczną reminiscencją stanu wojennego. Linearne układy sugerowały symboliczne znaki, takie jak znak V, flaga narodowa, znak krzyża. W tym okresie Jan Dobkowski prawie nie wystawiał, a jego obrazy bywały zdejmowane przez cenzurę. W latach 1984-85 powstał cykl „Treny”, a także tryptyk poświęcony księdzu Jerzemu Popiełuszce. Następne lata wypełniły podróże – do Francji, Włoch, Hiszpanii, Grecji, Izraela, Finlandii i krajów Ameryki Południowej.





2

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

"Rozmowy o kolorach", 1975 r.

akryl/plótno, 196 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "Rozmowy o kolorach" 1975 | acryl . 197cmx147cm'

estymacja: 30 000 - 40 000 PLN [†]

7 100 - 9 400 EUR

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

– JAN DOBKOWSKI, „PRZEGŁĄD POWSZECHNY”, CZERWIEC 1986



3

TADEUSZ DOMINIK
(1928 - 2014)

"Pejzaż", 1984 r.

akryl/plótno, 48 x 79 cm
sygnowany l.d.: 'Dominik'
na odwrociu opis autorski: '48 x 79 AKRYL | PEJZAŻ 1984'

estymacja: 28 000 - 35 000 PLN †
6 600 - 8 200 EUR

„Lubię malować, robię to dosłownie od dziecka.
Jest to dla mnie tak naturalne, że nie wyobrażam
sobie abym mógł zajmować się czymś innym i chyba
dostatecznie to uzasadnienie 'dlaczego' maluję”.

– TADEUSZ DOMINIK



NATURA MA WIĘKSZY WPŁYW NA MOJE MALARSTWO NIŻ WSZYSCY MISTRZOWIE

TADEUSZ DOMINIK

„[Dominik] Nie zadowolił się doskonałym warsztatem, zdobytym w pracowni Jana Cybisa. Potrafił z tradycji uczynić narzędzie malarstwa bardzo własnego i bardzo współczesnego. Jego interpretacji formuła koloryzmu okazała się zaskakująco szeroka, pojemna i sprawna”.

– ZBIGNIEW HERBERT

Z powodu swojej proveniencji z pogranicza abstrakcji i kapizmu, malarstwo Tadeusza Dominika nie jest zjawiskiem łatwym w kategoryzacji. Pierwsze doświadczenia malarza nieodłącznie wiążą się z pracownią profesora Jana Cybisa. Kontynuując nurt swojego mistrza, Dominik wpisuje się w tradycję polskiego malarstwa powojennego, w którego centrum stał kolor. Jak pisał Jan Hryniewicz w wstępie do katalogu Tadeusza Dominika w warszawskiej Zachęcie: „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” (Janusz Hryniewicz, Tadeusz Dominik. Malarstwo, katalog wystawy, CBWA Zachęta, Warszawa 1969, s. 11b.).

„Malował tak, jak śpiewa ptak – po prostu, z natury. I tak żył, czerpał pełnymi garściami radość i zamieniał ją w kolory”.

– OLGA WOLNIAK

Dominik szczególnie upodobał sobie obrazy natury. Jego kompozycje ukazują świat barw o silnych kontrastach, gdzie płaskie plamy tworzą regularne układy. Obserwowane zjawiska są malowane w sposób nieoczywisty, stanowią sugestię realnego doświadczenia. Artysta o sobie mówił: „Nie traktuję swojej twórczości jako posłannictwa. Dla mnie jest to fascynująca zwyczajność wypełniająca życie. Chciałbym, aby każdy mój obraz był (...) obrazem, z którym obcuje się jak z przyjacielem, a w szczęśliwym przypadku – bez którego życie jest uboższe. (...) To zdanie dobrze oddaje marzenie – nadzieję autora, który chce być nie tyle podziwiany, ile potrzebny. Obrazy są takie, jakie są, są odbiciem osobowości autora, kroniką jego duchowego ja” (Tadeusz Dominik, [w:] Tadeusz Dominik. Malarstwo, katalog wystawy, Zachęta, Warszawa 1993, s. 6).



4

TADEUSZ DOMINIK

(1928 - 2014)

"Pejzaż", 1989 r.

akryl/plótno, 64 x 90 cm

sygnowany l.d.: 'Dominik'

opisany na odwrociu: 'DOMINIK 1989 | ACRYL 64 x 90 | PEJZAŻ LANDSCAPE'

oraz papierowa nalepka wystawowa z opisem pracy z Vienna Gallery

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN[†]

5 900 - 8 200 EUR

„Natura ma większy wpływ na moje malarstwo niż wszyscy mistrzowie” – to wypowiedź malarza najlepiej określa jego postawę artystyczną od początku charakteryzującą się indywidualnym rysem. Po krótkim okresie figuratywnym malarz zaczął odchodzić od form przedstawiających w stronę abstrakcyjnych. Obrazy z tamtego okresu zbliżone były do malarstwa informel, pozostając w kręgu fascynacji kolorem i naturą. Dominik wcześniej wypracował indywidualny, niepowtarzalny styl w malarstwie, któremu pozostawał wierny przez wiele lat, konsekwentnie doskonaląc język artystycznej wypowiedzi. Artysta, sięgając po siłę koloru, oddawał ją w służbę odmienną niż w przypadku jego nauczycieli kolorystów – pokładał bowiem większą wiarę w artystyczną samoistość i samowystarczalność koloru. Barwa służy w jego płótnach interpretowaniu wewnętrznych stanów emocjonalnych, które powoduje kontakt artysty z naturą. W odróżnieniu od malarstwa kapistów, w pewnym sensie realistycznego, bo uwikłanego w doświadczenie przedmiotu, jest to sztuka, za której podstawę przyjąć należy odmienny rodzaj doświadczenia i obcowania ze światem. Ekspresja obrazów Dominika sprawia, że rzeczywistość w nich przedstawiona wydaje się, że jest w nieustającym procesie kreacji.



5

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

(ur. 1922)

"24 VIII 70", 1970 r.

olej/ płótno, 40 x 30 cm
opisany na krośnie: '24 VIII 70 36/70'

estymacja: 35 000 - 45 000 PLN [†]
8 200 - 10 600 EUR

„Cokolwiek robię lub nad czymkolwiek zamyślam się, pochylam się nad Nieznanym. Wierzę głęboko, że źródłem sztuki jest praca wykonywana z oddaniem i w gruncie rzeczy bezinteresowna. Żywię przy tym nadzieję i pragnę najmocniej dostąpienia swego rodzaju iluminacji przez oddanie się bez reszty samemu malowaniu i niczemu więcej – spełnieniem zaś tej ufności jest wydobywanie wewnętrznego światła obrazu promieniującego nad ogromem rzeczy i pytań. Technicznie rzecz biorąc, kładę na powierzchni płótna barwę obok barwy lub nawet maluję ją jednym kolorem w taki sposób, żeby w absolutnej ciszy obraz rozpoczął swoje niesłychanie dyskretne jarzenie się widoczne wewnętrznym okiem. Barwy doprowadzone do świecenia mają swoją przestrzeń, nie są już tylko pomalowaniem powierzchni. Posiadają też określoną dynamikę, są w potencjalnym ruchu, porywają nas. Czym jest owo wewnętrzne światło? Jest doskonałym symbolem całości, czyli świata, objawieniem, epifanią tajemnicy wszelkiego bytu. Wewnętrzne promieniowanie obrazu jest owocem działań na wskroś sakralnych, które umożliwiają transformację materialnej struktury w żywą formę duchową. Świecący takim światłem obraz ujawnia swoje prawdziwe życie i zniewalające piękno. Jest spełnieniem świadomych i nieświadomych dążeń, zaspokojeniem naszych jawnych i ukrytych pragnień – może nawet w większym stopniu niż jakiegokolwiek inne dzieło sztuki, ponieważ obraz jest głębiej zakorzeniony w podstawach naszej psychiki, bliższy nieświadomości indywidualnej i zbiorowej, mitowi i kulturze”.

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI, 2002, [W:] STANISŁAW FIJAŁKOWSKI,
KATALOG WYSTAWY INDYWIDUALNEJ, ATLAS SZTUKI, ŁÓDŹ 2010, s. 30-31



ó

JAN TARASIN

(1926 - 2009)

"Sytuacja I", 1987 r.

olej/ płótno, 100 x 80 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Tarasin 87'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'JAN TARASIN 87 | SYTUACJA I'

estymacja: 90 000 - 120 000 PLN †

21 000 - 28 100 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Bonn

„Znaki rozwijają się, rozsypują... Interesują mnie nie tyle ich kształty, ile to, co się pomiędzy nimi dzieje. (...) Cieszy mnie, że z ograniczonych elementów mogą powstać niezliczone sytuacje. Chodzi o maksymalne zbliżenie się do świata, do jego mechanizmów. Rządzą nami obawa wobec świata i ciekawość, jaką on budzi. Boimy się go, bo nam zagraża. Chcemy go poznać, gdyż jesteśmy jego częścią”.

– JAN TARASIN





Jan Tarasin, 1996, fot. Erazm Ciolek / FOTONOVA



Okres, z którego pochodzi prezentowana praca to czas, w którym formuła malarstwa Tarasina ulega niewielkim przekształceniom – przedstawione na płótnach nieliczne przedmioty powiększają się, pęcznieją, nabierają coraz bardziej abstrakcyjnych, organicznych kształtów, emanują barwną aurą. Zbliżone kadry przywodzą skojarzenia z kompozycjami znanymi z malarstwa i grafiki Dalekiego Wschodu – sam Tarasin zarówno w formule artystycznej, jak i filozoficznych refleksjach nawiązywał do buddyjskich maksym: „Tyle samo jest świata w kurzu, co w bezmiarach kosmosu”. W płótnach tego okresu na pierwszy plan wysuwa się ich wymiar duchowy, w przeciwieństwie do wcześniejszych prac skomponowanych na poddany systematyzacji i rytmicznej kształt partytury. W płótnach z lat 80. do głosu dochodzą przede wszystkim wzajemne, energetyczne napięcia zdynamizowanych przedmiotów i nasyconych barw – „Znaki rozwijają się, rozsypują... Interesują mnie nie tyle ich kształty, ile to, co się pomiędzy nimi dzieje. (...) Cieszy mnie, że z ograniczonych elementów mogą powstać niezliczone sytuacje. Chodzi o maksymalne zbliżenie się do świata, do jego mechanizmów. Rządzą nami obawa wobec świata i ciekawość, jaką on budzi. Boimy się go, bo nam zagraża. Chcemy go poznać, gdyż jesteśmy jego częścią” – mówił artysta.

Malarstwo Jana Tarasina niełatwo przypisać do określonej tendencji artystycznej. Jego kompozycje wymykają się tak elementarnym pojęciom jak chociażby abstrakcja i figuracja. Motorem jego twórczości od zawsze była próba obiektywizacji świata, uchwycenia ścierających się, przeciwstawnych sił rządzących rzeczywistością. Mimo że człowiek od pierwszych założeń humanistycznych refleksji wpisany jest w integralną wizję świata, Tarasin świadomie zrezygnował w swych malarskich anegdotach z wszelkich wizerunków na rzecz przedmiotów: „Człowiek nie stanowi pępka wszechświata, jest weni wpisany. Jak u Breughla, a nie jak u Michała Anioła. Zresztą dopiero wiek XIX zaczął aspekty ogólne traktować jako wartości samoistne, niczym wąskie specjalizacje w nauce. Dzisiaj wątki poszczególne przestają być wystarczające, trzeba uogólniać. Dyktatorskie dwa nurty – postkonstruktywny, racjonalny i emocjonalny wywodzące się z informelu – zaczynają nas uwierać. Mnie interesowała zawsze wypadkowa tych dwóch sił, moment, kiedy się ścierają. (...) Życie zawiera w sobie oba te elementy, a polowanie na moment ich zderzenia podnieca artystów. W nim tkwi tajemnica idealnego zapisu. (...) Maluję trochę tak, jak odmawia się różaniec, w którym paciorki powtarzają się, lecz są zarazem inne. Jest to opisywanie różnorodności świata, ale oprócz rejestrowania faktów ważne jest w nim poszukiwanie mechanizmów rządzących tą różnorodnością” (Jan Tarasin, [w:] *Artyści mówią*, Warszawa 2012, s. 244).

Nigdy nie pociągaly go aktualne trendy, od samego niemal początku stworzył własny, charakterystyczny język komunikacji bazujący na znakach przypominających zapis pisemny. Źródła tej określonej stylistyki sięgają lat 50., wówczas przedmioty na obrazach Tarasina zaczęły stopniowo tracić podobieństwo do swoich realistycznych pierwowzorów, wyzbywając się sukcesywnie aluzyjności, powierzchownych skojarzeń i nabierając własnych, odrębnych cech. Pojawiły się mniej lub bardziej usystematyzowane układy elementów, które artysta nazywał po prostu „przedmiotami” i umieszczał w bliżej nieokreślonej, abstrakcyjnej przestrzeni często zasugerowanej wyłącznie pojedynczym kolorem lub jego gradacją. Bardziej niż zjawiska określone interesowały Tarasina przestrzenie niedopowiedziane: „Sztuka koncentruje się w symbolach i znakach umownych ludzkie przecucia, wierzenia, nadzieje. Czasem ustawiła je w piśmienniczy szereg, by swoim rozwijającym się wątkiem narracyjnym uzupełniały to, czego nie zdołały dokonać wymową swoich kształtów i skojarzeń treściowych” (Jan Tarasin, *Przestrzeń w przestrzeni*, „Zeszyty naukowe” Z. 2/13, 1985). Znaki Tarasina to dynamiczny zapis rzeczywistości, w którym osiąga maksymalną syntezę pojęć i rzeczy oraz uoacza system ich wzajemnych zależności.



7

JAN TARASIN

(1926 - 2009)

"Sytuacja XXI", 1981 r.

olej/plótno, 44 x 80 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Tarasin 81'

opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | SYTUACJA XXI. 81'

estymacja: 80 000 - 100 000 PLN [↑]

18 700 - 23 400 EUR



„Nieco wyabstrahowane przedmioty z moich martwych natur coraz bardziej nabierają autonomicznych cech, odrealniają się w swojej warstwie znaczeniowej, ale nic nie tracą ze swoich cech materialnych jak ciężar, materia, dynamiczność lub statyczność itp. Przede wszystkim jednak zasadniczego znaczenia nabiera nie ich jednostkowa charakterystyka, a wzajemne stosunki między nimi, cała sytuacja”.

– JAN TARASIN

8

WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

"M 10", 1968 r.

olej/ płótno, 60 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
"FANGOR | M 10 1968"

estymacja: 500 000 - 700 000 PLN †
116 900 - 163 600 EUR

POCHODZENIE:

- Galerie Chalette, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Scarsdale, USA, od 1970
- kolekcja prywatna, Polska
- Polswiss Art, 2006
- kolekcja prywatna, Polska

„Jaki jest mechanizm przestrzeni rozwijającej się w głąb obrazu, czyli negatywnej przestrzeni iluzyjnej – jest wszystkim wiadome. Natomiast uzyskanie przestrzeni iluzyjnej, zawieszanej między obrazem a widzem jest mniej oczywiste i wydaje się paradoksem, choć każda iluzja, łącznie z perspektywą jest z natury rzeczy paradoksalna”.

– WOJCIECH FANGOR



„Obrazy o pozytywnej przestrzeni iluzyjnej wydają się poruszać, kolory przenikają się lub pulsują. To jest spowodowane spontanicznymi reakcjami oka. Brak ostrości granic pomiędzy formami i kolorem powoduje zwężanie i rozszerzanie się źrenicy, a nawet mrużenie oczu. To z kolei zmniejsza lub zwiększa ilość światła. Różnice w sile światła powodują zmianę wielkości kształtów i pozorny ruch”.

– WOJCIECH FANGOR

„M10” to kompozycja, która powstała w 1969, kiedy Wojciech Fangor już od 3 lat mieszkał w Stanach Zjednoczonych i był u szczytu swojej amerykańskiej kariery. Zwieńczeniem sukcesu za oceanem i potwierdzeniem istotnej roli na międzynarodowej arenie artystycznej była indywidualna wystawa w The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku z grudnia 1970. Odbyła się dzięki wsparciu i zaangażowaniu marszałków Artura Lejwy oraz jego żony Madeleine. Wystawionych zostało 37 prac, z których wszystkie stanowiły zbiór wibrujących dla oka kół, kwadratów i fal. Dominowały rozmyte kontury, zatarte barwy o niezwykle delikatnych przejściach oraz idealnie wypracowane płótno. „M10” utrzymany jest w tej samej stylistyce. Wystawa w The Solomon R. Guggenheim Museum zasługuje na wyróżnienie nie tylko ze względu na sztukę, którą prezentowała. Warto pamiętać, że do dziś Wojciech Fangor jest jedynym Polakiem, który miał w tym miejscu zorganizowaną wystawę indywidualną. „Wystawa Fangora – pisała Magdalena Dąbrowski, która miała okazję widzieć ją osobiście – była jednym z wyjątków. Spiralna forma ramp Guggenheima, wydawała się wręcz stworzona do wystawiania jego dzieł. Architektura i malarstwo komponowały się w sposób organiczny. Tak więc oko widza stojącego w centrum rotundy, na parterze, ślizgało się po wibrujących, kolorystycznych przestrzeniach ramp, rozmieszczonych na różnych przestrzeniach, stwarzających wrażenie wnętrza wypełnionego różnymi drgającymi barwami” (Magdalena Dąbrowski, Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim, [w:] Wojciech Fangor, katalog wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 16 września – 26 października 2003, [red.] Milada Śliżińska, Warszawa 2003, s. 20).

Miejscem bliskim Fangorowi na przełomie lat 60. i 70. była nowojorska Galeria Chalette, prowadzona przez wspomniane już małżeństwo Lejwa. Znaczna część obrazów z tego okresu została sprzedana właśnie w tym miejscu. Co więcej, kolejno w latach 1967, 1969, 1970 odbywały się tu indywidualne wystawy optycznego malarstwa Fangora. Jak powiedział artysta w rozmowie z Martą Gnyw w 2014 roku: „Lejwa sprzedawał bardzo dużo [moich obrazów – przyp. red.]. Cena za jeden obraz to było 1 500 dolarów, z czego ja dostawałem połowę. Miałem dobre życie dzięki swojej sztuce: pomiędzy 1966 i 1973 Lejwa sprzedał ponad 100 moich obrazów”. Litera „M” w tytule pracy wskazuje na miejsce powstania obrazu i kieruje nas do pracowni artysty w Madison w stanie Wisconsin. Podobnie jak w poprzednich realizacjach, artysta kontynuował swoją koncepcję pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, która rozciąga się między płótnem a widzem i opiera się na naturalnych funkcjach aparatu optycznego. Obrazy z tego okresu nie są ograniczone ramami, stanowią otwarte kompozycje, które pulsują ruchem i kolorem. Ważna była rzeczywistość budowana w relacji między formą, kolorem i światłem. Próba skupienia się na rozmytych, płynnych kompozycjach powoduje złudzenie wibrowania, czy też przestrzenności kompozycji. Iluzjonistyczny obraz, zbudowany na kanwie intensywnych barw i wywołujących złudzenie kształtów, jest efektem kontrolowania procesu percepcji.

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





Wojciech Fangor, 1986, Summit w stanie Nowy Jork, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

9

WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

"B 25", 1965 r.

olej/ płótno, 129 x 129 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | B25 1965'

na odwrociu pieczęcie kolekcji Fibak Monte Carlo i Galerii Fibak w Warszawie

estymacja: 800 000 - 1 200 000 PLN [†]

187 000 - 280 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
- Polswiss Art, 2012
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Wojciech Fangor, Galerie Springer, Berlin, 1965

LITERATURA:

- Nowe obrazy. Kolekcja Olgi Wojciecha Fibaków, red. Cezary Ślaziński, Warszawa 2007, s. 40, (il.)
- Wojciech Fangor, katalog wystawy, Galerie Springer, Berlin 1965, kat. 33 (il.)



Fangor od zawsze pasjonował się astronomią. Obserwowaniem kosmosu zainteresował się już jako dziecko – po ujrzeniu w szkolnym podręczniku fotografii Księżyca, na którym dojrzeć mógł po raz pierwszy z bliska powierzchnię i krater Srebrnego Globu. Wkrótce też własnoręcznie skonstruował z podarowanej przez ojca miedzianej rury i zakupionych u optyka soczewek lunetę, która pozwalała mu na obserwację nieba. Jak okazało się z biegiem czasu, nie była to jedynie przelotna fascynacja, a zaczątek wielkiej pasji, w której odnalazł inspirację i ucieczkę od miejskiego zgiełku. W okresie drugiej wojny światowej artysta przez kilka lat współpracował z Polskim Towarzystwem Miłośników Astronomii, tuż po jej zakończeniu brał udział w reaktywacji oddziału w Warszawie. Pomagał również astronomom z Obserwatorium UW w Warszawie w usuwaniu wojennych zniszczeń po wojnie i budowaniu lunet, pisał również artykuły do naukowych czasopism oraz wygłaszał odczyty astronomiczne. W momencie, kiedy popularność jego sztuki przynosić zaczęła również profity finansowe, zarobione pieniądze przeznaczył także na rozwinięcie swoich astronomicznych zainteresowań. We wspomnianym Summit – sielankowej okolicy pełnej wzgórz i lasów, skąd nocami rozciągał się niezakłócony światłami miasta widok na rozgwieżdżone niebo, wybudował niewielkie obserwatorium astronomiczne.



Wojciech Fangor jest przykładem artysty, którego kariera nabrała rozpędu po tym, jak wyjechał na Zachód. „B25” to kompozycja z 1965, która powstała na emigracji w momencie, gdy malarz przenosił się z Niemiec do Wielkiej Brytanii. Rok wcześniej, dzięki wsparciu Beatrice Perry, udało mu się dostać stypendium fundacji Forda w Berlinie Zachodnim. Następnym etapem miała być funkcja wykładowcy wizytującego w angielskim Bath. W 1965 odbyła się jeszcze wystawa w berlińskiej Springer Gallery, gdzie jedną z prezentowanych prac była zreprodukowana w katalogu „B25”. Po wystawie zakończonej sukcesem praca znalazła się w kolekcji prywatnej.

Rok 1965 był ważny dla Fangora. Oprócz wspomnianej już ekspozycji w Springer Gallery, prace artysty można było oglądać m.in. na przełomowej wystawie – manifestacji sztuki optycznej – „The Responsive Eye” w nowojorskim MoMA. Udział Fangora w tym wydarzeniu zagwarantował mu nie tylko stałe miejsce w pantheonie twórców poniekąd związanych z op-artem, ale i wiele tekstów krytycznych, w których podkreślano jego indywidualizm oraz odrębne podejście do tematu złudzeń optycznych w sztukach wizualnych. Po wystawie stało się oczywiste, że polski malarz wniesie nowatorski wkład w światowy op-art, co pozwoliło mu w niedalekiej przyszłości bardzo płynnie wejść do artystycznego świata Nowego Jorku.

Fangor był twórcą wszechstronnym, który nie bał się podejmować artystycznych wyzwań. W ciągu swojej niemal osiemdziesięcioletniej aktywności zawodowej zajmował się różnymi dziedzinami sztuki – zaczynając od malarstwa, przez plakat, grafikę, environment czy sztukę publiczną, a kończąc na rzeźbie i architekturze. Eksperymentował również w samym malarstwie – powszechnie znane polskiej publiczności były jego prace figuratywne, zupełnie odmienne niż prace z lat 60. czy 70. W II połowie lat 50. był artystą należącym do grona najbardziej uznanych, jego prace kupowano do muzeów, a on sam zasiadał w wielu ważnych w owym czasie gremiach, m.in.: w komisji Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego, zarządzie Związku Polskich Artystów Plastyków, Komitecie organizacyjnym pokoleniowej wystawy Arsenal. Był to czas poszukiwań, artysta chciał sięgnąć po takie sposoby malowania, które pozwoliłyby mu wykorzystać warsztat malarski, a zarazem otwierałyby przed nim nowe możliwości. Jak pisze Stefan Szydłowski, u progu lat 60. nastąpiła pewna fundamentalna zmiana, która wytyczyła już kierunek kolejnych obrazów, co widać także w pracy „B25”: „Refleksja nad obrazami malowanymi od 1958 doprowadziła artystę do sformułowania teorii tzw. pozytywnej przestrzeni iluzyjnej. W obrazach z tego okresu Fangor posłużył się techniką sfumato. Miękkie, bezkrawędziowe przejścia między kolorami wywołują iluzję ruchu w obrazie, wyprowadzają widok obrazu między widza a malowidło, odwrotnie niż w klasycznej perspektywie zbieżnej. Artysta przez kilkanaście lat eksperymentował. Najlepszy efekt pozytywnej przestrzeni iluzyjnej dawał format kwadratowy z przedstawieniem koła. Niekiedy sięgał do techniki pointylistycznej, by spotęgować efekt zmieniającego się obrazu – z różnych odległości widzimy w głównej roli bądź przechodzące w siebie barwy, bądź potęgujące się przez kropki odczucie przestrzeni” (Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Mała retrospektywa, [w:] Fangor. Malarstwo, katalog wydany z okazji wystawy „Fangor. Malarstwo” zorganizowanej przez wydział Malarstwa ASP w Gdańsku w ramach ceremonii nadania Wojciechowi Fangorowi tytułu doktora honoris causa ASP w Gdańsku, październik 2015, s. 17-18).

Barwne fale widoczne na „B25” wyrażają charakterystyczne dla Fangora operowanie przestrzenią. Artysta chciał prowokować widza do aktywności w konstruowaniu tego, co można w obrazie zobaczyć. Prezentowana praca charakteryzuje się migotliwymi, perfekcyjnie opracowanymi powierzchniami o delikatnym modelunku, nawiązującym do leonardowskiego sfumato. Barwy są wibrujące, płynnie przenikają i stapiają się w całość. Ich intensywność i nasycenie są potęgowane przez idealne wyrównanie powierzchni płótna, na której praktycznie nie widać śladów malarskiego procesu. Umowną granicą oddzielającą pracę od widza jest brzeg płótna, który zdaje się nie mieć żadnej funkcji wobec form wychodzących na zewnątrz i absorbujących całe otoczenie.

10

WOJCIECH FANGOR
(1922 - 2015)

"#51", 1963 r.

olej/ płótno, 78 x 78 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | #51 1963'

estymacja: 300 000 - 500 000 PLN †
70 100 - 116 900 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja Beatrice Perry, USA

WYSTAWIANY:

- Wystawa indywidualna, Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, 1964, kat. 45

LITERATURA:

- Stefan Szydlowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 140 (il.)
- Wystawa indywidualna, katalog wystawy, Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen 1964, kat. 45 (il.)



Z dzisiejszej perspektywy łatwo dostrzec, jak nowatorska i niestandardowa była sztuka Wojciecha Fangora u progu szóstej dekady XX wieku. Na początku lat 60. na horyzoncie pojawiła się jednak zapowiedź zmian, a skostniały realizm socjalistyczny zdawał się stopniowo przemijać. Na salonach zaczynał dominować ekspresjonizm abstrakcyjny spod znaku malarstwa materii i tasyzmu, czy coraz popularniejszy informel, którego inicjatorem na polskim gruncie stał się zafascynowany sztuką francuską Tadeusz Kantor. Zapanowała moda na bezformne, ekspresyjne obrazy, malowane poprzez wylewanie farby na płasko położone płótno. Powstawały assemblaże i dzieła o reliefowej strukturze, w których stosowano techniki spoza spektrum tradycyjnych środków wyrazu artystycznego. Mimo to, na początku lat 60., Wojciech Fangor zaczął myśleć o wyjeździe z komunistycznej Polski na stałe. Nowe tendencje okazały się niewystarczające. Od 1961 artysta mieszkał już poza Polską, początkowo w Europie – w Wiedniu, Paryżu, Berlinie, Londynie, zaś w latach 1966-98, dzięki wizie dla wybitnych artystów, w Stanach Zjednoczonych. „Nr51” powstał w 1963 roku, gdy artysta nie miał jeszcze w zwyczaju oznaczania swoich prac charakterystycznymi tytułami wskazującymi na nazwę pracowni, w której powstawały. Najwięcej prac oznaczonych jest literami „B” oraz „M” i pochodzą kolejno z pracowni w Berlinie oraz Madison. „Nr51” nie pozostawia za sobą żadnego oczywistego tropu, który wskazywałby na konkretne miejsce powstania. Jednak dzięki zachowanej korespondencji ze znaną marszandką Beatrice Perry można domyślać się, iż „Nr51” znalazł się w posiadaniu waszyngtońskiej Gres Gallery na początku lat 60.

Beatrice Perry była jedną z najważniejszych postaci dla przyszłej kariery Fangora na Zachodzie. Ta mieszkająca w Waszyngtonie miłośniczka sztuki i artystyczna opiekunka twórcy, prowadziła także własną działalność – wspomnianą już Gres Gallery. Miała również wkład w organizację bardzo istotnej dla środowiska polskich artystów wystawy – „50 Polish Painters” z 1961 roku. Autorem powyższej wystawy był kurator MoMA – Peter Selz, który prawdopodobnie pośredniczył w pierwszych kontaktach Perry i Fangora. To zapewne za jego sprawą w 1960 roku, w czasie swojej podróży do Polski, Perry odwiedziła mieszkającego w Warszawie Fangora. W jednym z wywiadów twórca wspominał współpracę z Gres Gallery: „[Pomogła mi – przyp. red.] Beatrice Perry, marszandka z Waszyngtonu. W 1960 r. specjalnie przyleciała do Polski. Bardzo jej się podobało to, co robię. Namawiała mnie, żebym pracował w USA, bo tam takie awangardowe rzeczy budzą zainteresowanie. Jak już byłem w zachodniej Europie, załatwiła mi dwa ważne stypendia. Uratowały mnie przed klęską finansową. Na Zachodzie często z dnia na dzień nie miałem z czego żyć. Dopiero kiedy zostałem imigrantem w USA, dostałem stałą posadę wykładowcy na uniwersytecie i miałem pierwsze stałe dochody. (...) Miałem amerykański kontrakt na pięć lat. Dla mojej marszandki Beatrice Perry miałem malować 30 obrazów rocznie. Dostawałem za to miesięczną pensję, z której żyliśmy z żoną. To ważne, bo w Paryżu nikt nie chciał kupować malowanych przeze mnie kół. Uważano, że to nie sztuka, tylko jakaś gra optyczna” (Wojciech Fangor, *Afera o drugą linię*. Rozmawiał Janusz Miliszkiewicz, „Wysokie obcasy”, 26.10.2012).

„Nr51” stanowi zapowiedź koncentrycznych, kolorowych kręgów, które staną się najbardziej rozpoznawalnym motywem dla Fangora w II połowie lat 60. Na płótnie z 1963 roku przestrzeń została zorganizowana wertykalnie, natomiast oś i ciężar obrazu przesunięto w stronę prawej krawędzi. W tym przypadku artysta zrezygnował z ujęcia centralnego, a środek obrazu stanowi prosta linia, która niczym pryzmat rozszczepia intensywny pas czerwieni na podobne barwy. Fangor w swojej sztuce szedł w kierunku wykonywania miękkich przejść między kolorami i zatracania granic poszczególnych kształtów na obrazie. Jak pisze Stefan Szydlowski: „Fangor praktykował na swoich obrazach 'bezkrawędziowość' miękkiego zatracania się koloru aż do bólu oczu, ale nie dla niego samego jak to miało miejsce u op-artowskich artystów (co też sami przyznawali), lecz by znaleźć nowe środki wyrazu, adekwatniejsze nieokreśloności naszych czasów, których stawał się coraz bardziej świadomy” (Stefan Szydlowski, *„Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra”*, Kraków 2012, s. 133).

11

VICTOR VASARELY
(1906 - 1997)

"Reth", 1990 r.

akryl/deska, 34 x 34 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'VASARELY - | 1313.

"RETH" - 27 x 27 | (1972-83) | Vasarely'

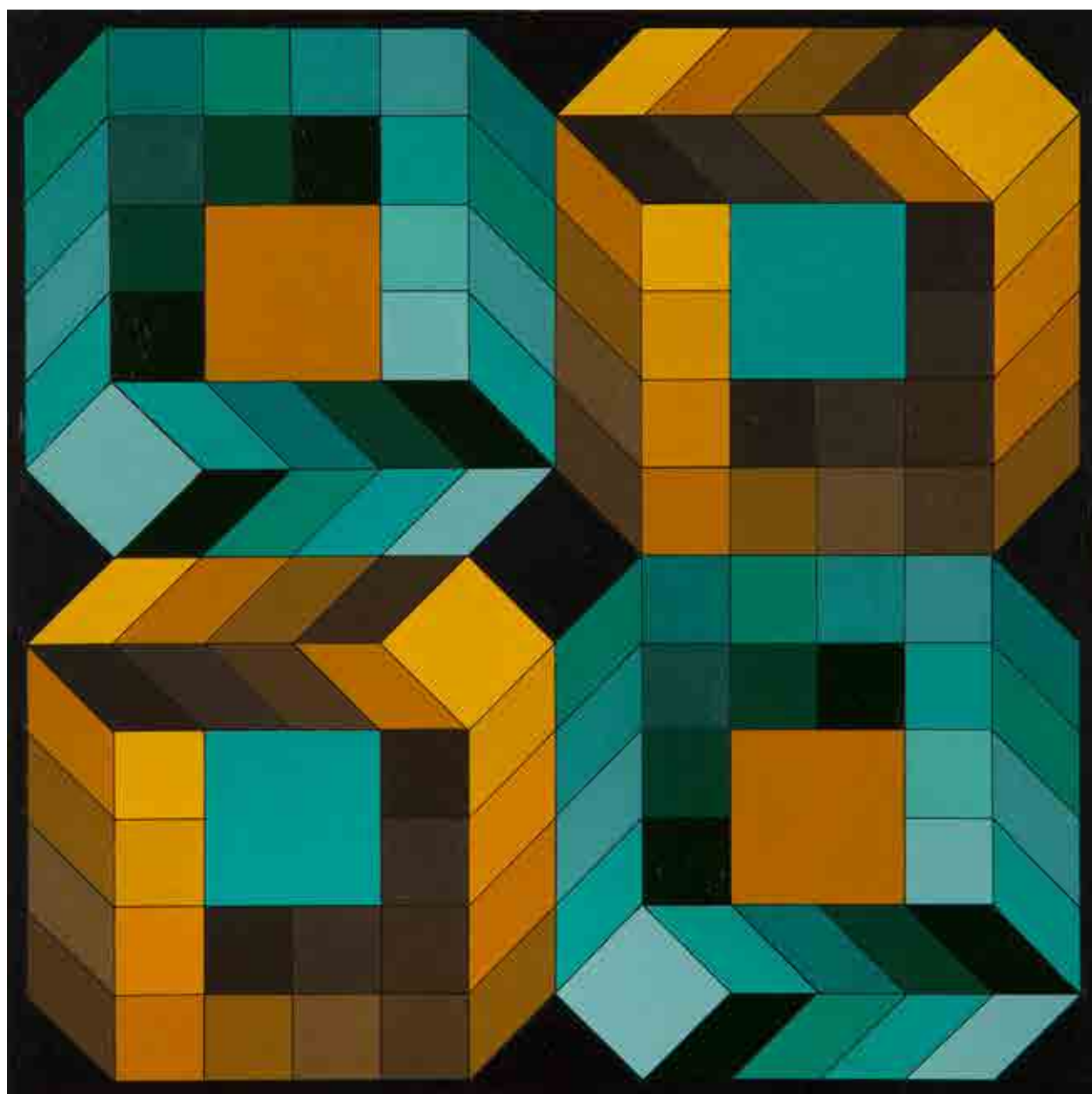
na odwrociu, na bieżymie nalepka z domu aukcyjnego Wright

estymacja: 90 000 - 140 000 PLN [†]

21 100 - 32 800 EUR

POCHODZENIE:

- Circle Gallery, USA
- kolekcja prywatna, USA
- Dom Aukcyjny Wright
- kolekcja prywatna, USA



FOLKLOR PLANETARNY

VICTOR VASARELY

Od początku swojej drogi twórczej Victor Vasarely dążył do zaszczepienia pojęcia uniwersalności sztuki na wszystkich wymiarach społecznej aktywności. Poprzez fuzję dwóch sprzecznych postaw: chęci wyeliminowania indywidualnego pierwiastka w sztuce, poprzez modułową, powtarzalną kompozycję oraz poetycki wydzźwięk, Vasarely został okrzyknięty „romantycznym astronautą”. Powyższą dychotomię protoplasta op-artu przełożył na środki plastyczne tworząc barokową iluzję, której

głównymi bohaterami były kosmiczne pulsary wpisane w geometryczną siatkę konstrukcji. Równocześnie artysta dążył do osiągnięcia jak największego wrażenia ruchu obrazu. W momencie, w którym powstała prezentowana praca, op-art był tendencją uznaną nie tylko przez liczne grono obserwatorów kultury wizualnej, ale także przez krytyków, historyków sztuki i coraz to nowe grupy artystów. Na początku Vasarely projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Równocześnie w swojej malarskiej

„Od Nowego Jorku po Moskwę (grupa 'Dwiżenije') zawiązywano ugrupowania 'poszukiwań sztuki wizualnej', a liczne wystawy sztuki kinetycznej i optycznej, jak i zakupy muzealne, potwierdzały ich znakomitą pozycję artystyczną i rynkową. Dla uczczenia sukcesu Galeria Denise René w 1965 roku zorganizowała jubileuszową wystawę 'Le mouvement 2'".

– MARIA POPRZĘCKA, PRZYPOMNIENIE OPARTOWSKIEJ SUKIENKI, [W:] ABSTRAKCJA I KINETYKA, KATALOG WYSTAWY W ATLASIE SZTUKI, 19.06-13.09 2009, s. 11b.

twórczości inspirował się surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem, ale szybko doszedł do wniosku, że nury te są „ślepą uliczką dla sztuki”. Od lat 50. Vasarely, wychodząc od studium przyrody, transponował empiryczne formy na abstrakcyjny język. Obserwując uporządkowane składniki pejzażu, m.in. wątek ceglanego muru, Vasarely powtarzał rytm form wprowadzając je w geometryczny schemat kompozycji. Wówczas artysta doszukiwał się podobieństw między abstrakcyjnymi kształtami, a chaotyczną naturą wszechświata.

Następstwem tej artystycznej strategii jest etap, zwany w literaturze podmiotu jako okres „Denifert”. Nazwa pochodzi od stacji metra, gdzie artysta był przemieszczając się po Budapeszcie. Wzory płytek, którymi wyłożony był przystanek, wywoływały u artysty złudzenia optyczne, które następnie przekładał na płótno. Kolejnym etapem w twórczości malarza jest okres „Gordes”. Wówczas Vasarely próbował zgłębić teorię widzenia stereoskopowego, pracując nad kontrastem form wypukłych i wklęsłych w ramach dwuwymiarowego obrazu.

W latach 50. oraz 60. protoplasta Op-artu tworzył monochromatyczne czarno-białe kompozycje, badając możliwości uzyskania wrażenia ruchu na powierzchni obrazu. Przełomowym dziełem Vasarelego jest cykl obrazów stworzonych w latach 1952-58 „Homege to Malevich”, w którym „poruszył” kwadrat Malewicza nadając mu pozór ruchu. Od tej pory artysta traktował powierzchnię obrazu jako pole ekranu, na którym wyświetlany jest ruch, którego w istocie nie ma.

Od lat 60. Vasarely postulował używanie komputerów do tworzenia, bowiem zdaniem artysty sztuka powinna się dostosować do dynamiki swoich czasów. Wyznawał również pojęcie uniwersalności sztuki, gdzie każdy w równym stopniu może zostać artystą. Zgodnie z tą myślą Vasarely opatentował 1963 „jednostkę plastyczną”, czyli podstawowy moduł geometryczny oparty o formę i kolor. Były to powycinane kwadraty, w które wpisane zostały podstawowe figury geometryczne. Początkowo „jednostki plastyczne” były dostępne w sześciu podstawowych kolorach, jednak artysta uzupełnił każdą barwę o skalę trzynastu tonów. Tak skonstruowana forma, produkowana przemysłowo, miała być dostępna dla każdego.

Vasarely uznawał „jednostkę plastyczną” za ekwiwalent pociągnięcia pędzla. Ponadto każda jednostka była prototypem wyjściowym do projektowania wzornictwa przemysłowego czy architektury. Równocześnie artysta zafascynowany pojęciem kosmosu, od 1960 r. definiował swoją sztukę jako „folklor planetarny”. Według Vasarelego każda, stworzona przez niego „jednostka plastyczna” odpowiadała strukturze wszechświata. Ponadto tytuły obrazów ewokowały quasi-naukowy wydzźwięk. Artysta tworzył nowe słowa łącząc francuskie słowa z węgierskimi. W rezultacie geometryczne składniki sztuki Vasarelego, poprzez znaczny rygor układu, bogatą tonację barwną oraz iluzjonistyczne efekty stwarzają pozór ruchu i migotania powierzchni malarskiej.



Victor Vasarely, Autoportret

12

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 - 1988)

"Relief nr 31", 1969 r.

akryl, relief/płyta, 61 x 61 x 4 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'nr. 31 | H. Stażewski | 1969'
na odwrociu nalepka z Galerii Foksal w Warszawie

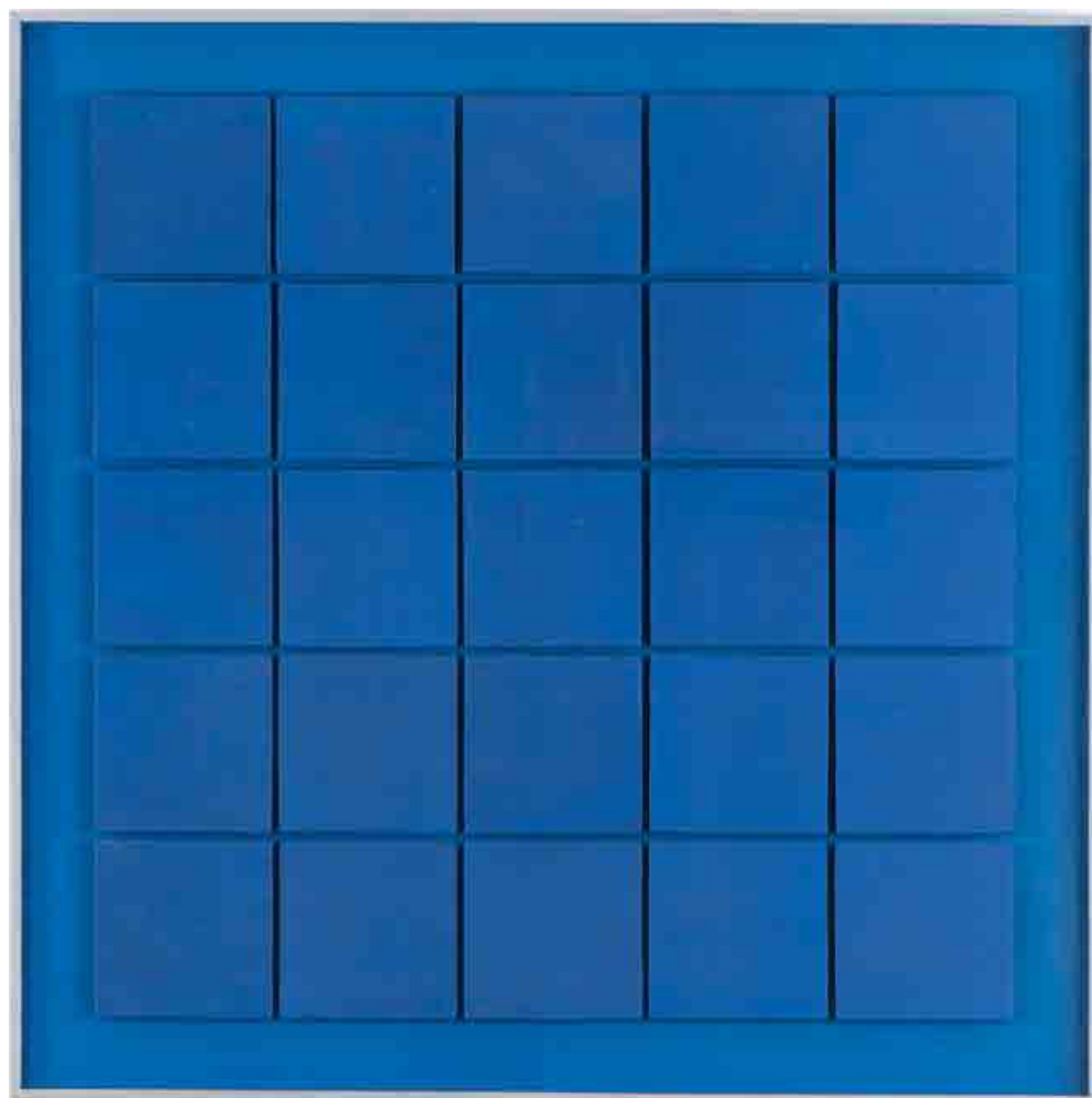
estymacja: 600 000 - 800 000 PLN [†]
140 200 - 187 000 EUR

POCHODZENIE:

- Galeria Foksal, Warszawa
- kolekcja prywatna, Kraków
- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

- Henryk Stażewski, red. Andrzej Szczepaniak, SKIRA, Mediolan 2018, s. 144 (il.)





„Relief nr 31” należy do serii słynnych przestrzennych realizacji Henryka Stażewskiego, jednego z najważniejszych artystów zarówno przedwojennej, jak i powojennej historii sztuki w Polsce. Błękitna, regularna kompozycja składa się z 25 kwadratów w układzie 5 x 5, szczerze wypełniających całą powierzchnię pracy. Henryk Stażewski w charakterystyczny dla siebie sposób zachował zasadę regularnego rytmu kompozycyjnego, kolor natomiast zredukował do jednej barwy i odcienia. Forma, jaką przybrało to dzieło, była powiązana z nasileniem się tendencji do poddawania dzieła sztuki obiektywnym prawom nauki, datowanej na 1968. Podstawowym modulem w pracach z tego okresu stał się właśnie kolorowy kwadrat, który artysta multiplikował, różniąc nieznacznie jego barwę, by uzyskać zwielokrotnienie wymiarów i intensyfikację efektów chromatycznych. Kompozycje te miały przybliżyć metafizyczną ideę kwadratu.

Wcześniej, od 1964, słynny awangardzista badał relacje form i zasadę ruchu światła po błyszczącej powierzchni blachy, realizując serię metalowych reliefów. Eksperymentował z podłożem – polerował, ścierał, perforował. Wyczerpawszy temat badawczy do końca, na przełomie lat 60. i 70. zwrócił się ku jednemu ze swoich głównym obszarów zainteresowania – ku barwie.

Rok 1969, w którym powstał relief, to dla Stażewskiego pewna stabilizacja. Artysta miał już stałe miejsce w kręgu znanych i docenianych artystów. Tryb życia malarza w tym czasie był już ustalony i pozostał już niezmienny do końca jego życia: rano pracował, w południe przybywał do kawiarni SARP-u, gdzie wokół jego stolika gromadzili się przyjaciele i znajomi, a po powrocie do domu i odpoczynku, od około piątej przyjmował wizyty (Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mylikowska, Wiesław Borowski, Warszawa 2005, s. 376). Owa modernistyczna rutyna pozwalała artyście nie tylko regularnie tworzyć, ale stanowiła też podstawę jego funkcjonowania w warszawskim środowisku artystycznym.

Stabilizacja oraz spokój, jakże wyczekiwane przez artystę, nie oznaczały jednak stagnacji. Rok 1969 to także moment wielu znaczących pokazów i wystaw. W styczniu Stażewski zaangażował się w Assamblage Zimowy Galerii Foksal. W pierwszej połowie roku zaczął również przygotowania do wielkiego happeningu – instalacji świetlnej zrealizowanej rok później, podczas sympozjum Wrocław '70, o nazwie 9 promieni światła na niebie. W Galerii Foksal odbyła się także wystawa, która niejako podsumowuje fascynację kolorem i dotychczasowe badania nad barwą. Była to szczególnie ekspozycja, z przeważającą ilością prac budowanych na wielokrotnie powtórzonym barwnym kwadracie. Stażewski sam zaprojektował przestrzeń wystawową dla swoich prac, powielając na ścianach motywy znane z jego obrazów, co przyniosło spektakularny efekt: „W ten sposób obrazy twórcy przestały tu być izolowanymi eksponatami, nabierając charakteru elementów współtworzących barwną przestrzeń” (Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Warszawa 1985, s. 35). Dodatkowo prace były podwieszane do sufitu i zawieszane na różnych wysokościach. Całość realizowała założenie doskonale zintegrowanej kompozycji – obiektu i powierzchni wystawowej – wewnątrz której udało się jednak zachować chociaż minimalne różnicowanie współtworzących ją elementów.



13

HENRYK STAŻEWSKI

(1894 - 1988)

Zestaw trzech prac:

Kompozycja nr 70, 1978 r.

akryl/płyta pilśniowa, drewno, 60 x 60 x 3 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 70 - 1978 H. Stażewski'

na odwrociu nalepki z Muzeum Sztuki w Łodzi, Galerii Foksal i Fyns Kunstmuseum w Danii

Kompozycja nr 71, 1978 r.

akryl/płyta pilśniowa, drewno, 60 x 60 x 3 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 71 - 1978 H. Stażewski'

na odwrociu nalepki z Muzeum Sztuki w Łodzi, Galerii Foksal i Fyns Kunstmuseum w Danii

Kompozycja nr 69, 1978 r.

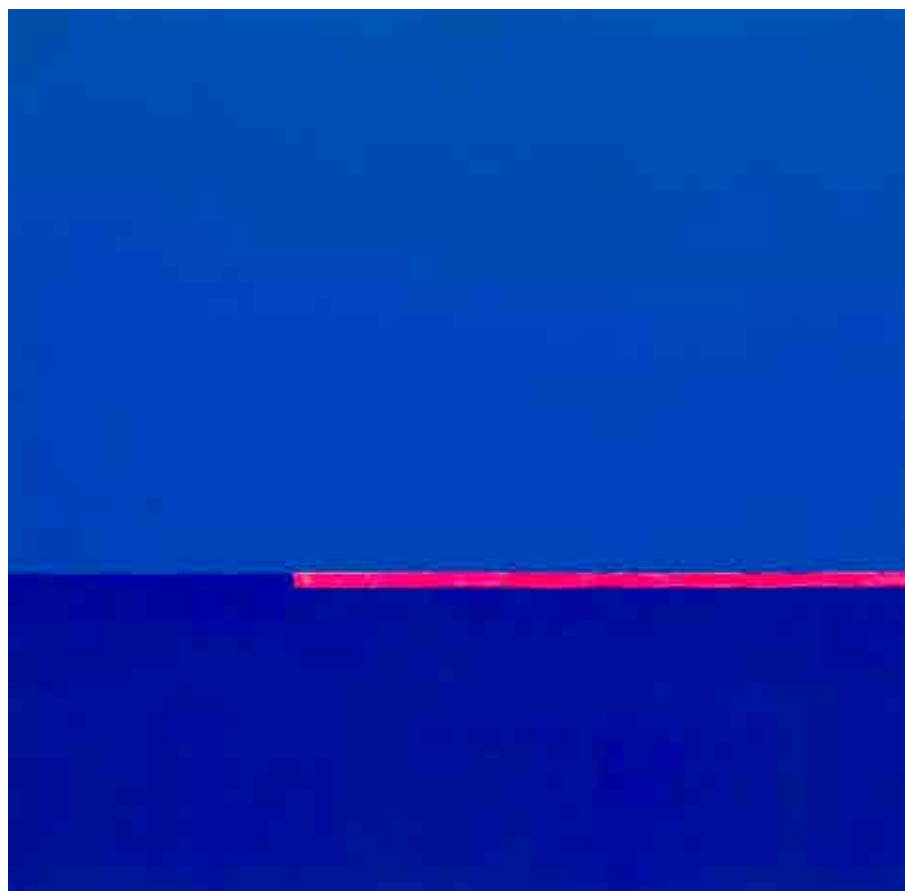
akryl/płyta pilśniowa, drewno, 60 x 60 x 3 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 69 - 1978 H. Stażewski'

na odwrociu nalepki z Muzeum Sztuki w Łodzi, Galerii Foksal i Fyns Kunstmuseum w Danii

estymacja: 200 000 - 280 000 PLN [†]

46 800 - 65 500 EUR



POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Three pioneers of Polish avant-garde: Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, Fyns Kunstmuseum, Odense, 1985

LITERATURA:

- Henryk Stażewski, red. Andrzej Szczepaniak, SKIRA, Milano 2018, s. 188-189 (il.)
- Three pioneers of Polish avant-garde: Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, Fyns Kunstmuseum, Odense, 1985 (spis)

Henryk Stażewski – mistrz reliefu, poszukiwacz ładu, miłośnik geometrii. Przez wiele lat realizował kompozycje przestrzenne o niesłychanym zróżnicowaniu formalnym i treściowym. Tworzył wielkie cykle, krążąc wokół rozbudowanego problemu formalnego, konsekwentnie dokonując jego pogłębionej analizy. Dzięki temu powstawały wielkie grupy białych reliefów o ascetycznym charakterze, realizujące fascynację ruchem cykle reliefów metalowych czy prace zbudowane na bazie wielokrotnie powtórnego kwadratu. Na początku lat 70. Stażewski porzuca jednak koncept tworzenia prac w cyklach i urozmaica swoją twórczość o skromniejsze serie prac, poruszające się w obrębie mniejszego wątku aniżeli dużego problemu. Ja pisała Joanna Mytkowska „obrazy te zyskują status kaprysów” (Joanna Mytkowska, Stażewski – z dzisiejszej perspektywy, [w:] Henryk Stażewski: ekonomia myślenia i postrzegania, Warszawa 2006, s. 21). Obrazy powstałe po 1970 tworzą raczej zbiór indywidualności niż jednorodny zespół. W ten sposób, na początku lat 70. powstają prace, w których artysta decyduje się m.in. na spłycenie formy i ponowny zwrot ku malarstwu, a także większe zainteresowanie kolorem niż przestrzennością, czego przykładem jest prezentowana w naszej ofercie kompozycja.

Oferowana praca to przejaw zainteresowania i skupienia się artysty na kolorze, badaniu jego wpływu na otoczenie i odbiór dzieła. Barwa nabrała intensywności, została także ujednolicona. W porównaniu do prac wcześniejszych można zauważyć także zmianę w sposobie opracowywania i wypełniania powierzchni, która nabiera przestronności i lekkości. Same badania walorowe Stażewski prowadził już wcześniej, na przykład tworząc prace, głównie w latach 1965-70, przypominające tablice barw, w których odcienie uporządkowane są gradacyjnie względem nasycenia barwy lub tonacji. Szczególnym uczuciem darzył Stażewski właśnie barwę niebieską, która urzekła go spokojem i stabilnością. W wywiadzie publikowanym w katalogu wystawy w Galerii Foksal w 1969 przyznał: „Zajmuję się zagadnieniem koloru. W ostatnich reliefach stosuję najostrożniejsze rygory, które upodabniają je do tablic używanych w optyce i kolorymetrii (...). Matematyczną precyzję w wyborze kolorów osiągam przez intuicję. W naszym oku jest miara, która daje niezawodne oparcie dla intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych” (Henryk Stażewski, [cyt. za:] wywiad Wiesława Borowskiego, [w:] Henryk Stażewski, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1969, s. nlb.).

Na uwagę zasługuje również cienka pozioma linia, niepozornie prześlizgująca się na kolejne płótna. Pomimo swojej lakoniczności, nie jest pozbawiona znaczenia. Późna kreska u artysty jest siłą „najprostszą i wyznaczającą przestrzeń nieskończoności” (Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Warszawa 1985, s. 37). Wcześniej podstawowymi formami geometrycznymi były kwadrat i koło, natomiast linia pojawiała się w charakterze uzupełniającego. Na początku lat 70. można jednak zauważyć wzrost zainteresowania znaczeniem i funkcją linii prostej, która zaczęła się pojawiać na płótnie z coraz większą częstotliwością. Jednym z najważniejszych artystycznych wyzwań stało się dla Stażewskiego wiązanie kolorów i linii w harmonie i kontrasty. W 1970 artysta zamieszkał ze swoim serdecznym przyjacielem Edwardem Kosińskim, który od 1968 zaczął oznaczać otaczającą go rzeczywistość paskami niebieskiej taśmy, dokładnie na wysokości 130 cm, co w konsekwencji stało się znakiem rozpoznawczym jego sztuki. Jak sam mówił: „Pasek to przypadek, ale oczekiwałem tego przypadku”, a takie zainteresowania badawcze nie mogły pozostać obojętne na sztukę samego Stażewskiego. Mieszkanie artystów było wypełnioną obrazami pracownią, miejscem dialogu i wymiany myśli artystycznej, gdzie kwitł intelektualny rozwój, a każde spotkanie obdarowywało jego uczestników morzem inspiracji. Mieszkanie przy Alei Solidarności 64 po dziś dzień wypełnia artystyczny duch, bowiem od 2004 z inicjatywy Galerii Foksal funkcjonuje tu Instytut Awangardy, który przeprowadził renowację pracowni w celu udostępnienia jej szerszej publiczności.



Henryk Stażewski z Andrzejem Nowackim w swojej pracowni / Archiwum Andrzeja Nowackiego

„Nieskończona ilość i wielorakość przedmiotów i kształtów widzianych bezustannie i niezauważonych – wielość różnych struktur materii itp. inspiruje artystę do szukania porządku w chaosie i uproszczenia przez sprowadzenie do kształtów geometrycznych”.

– HENRYK STAŻEWSKI

14

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 - 1988)

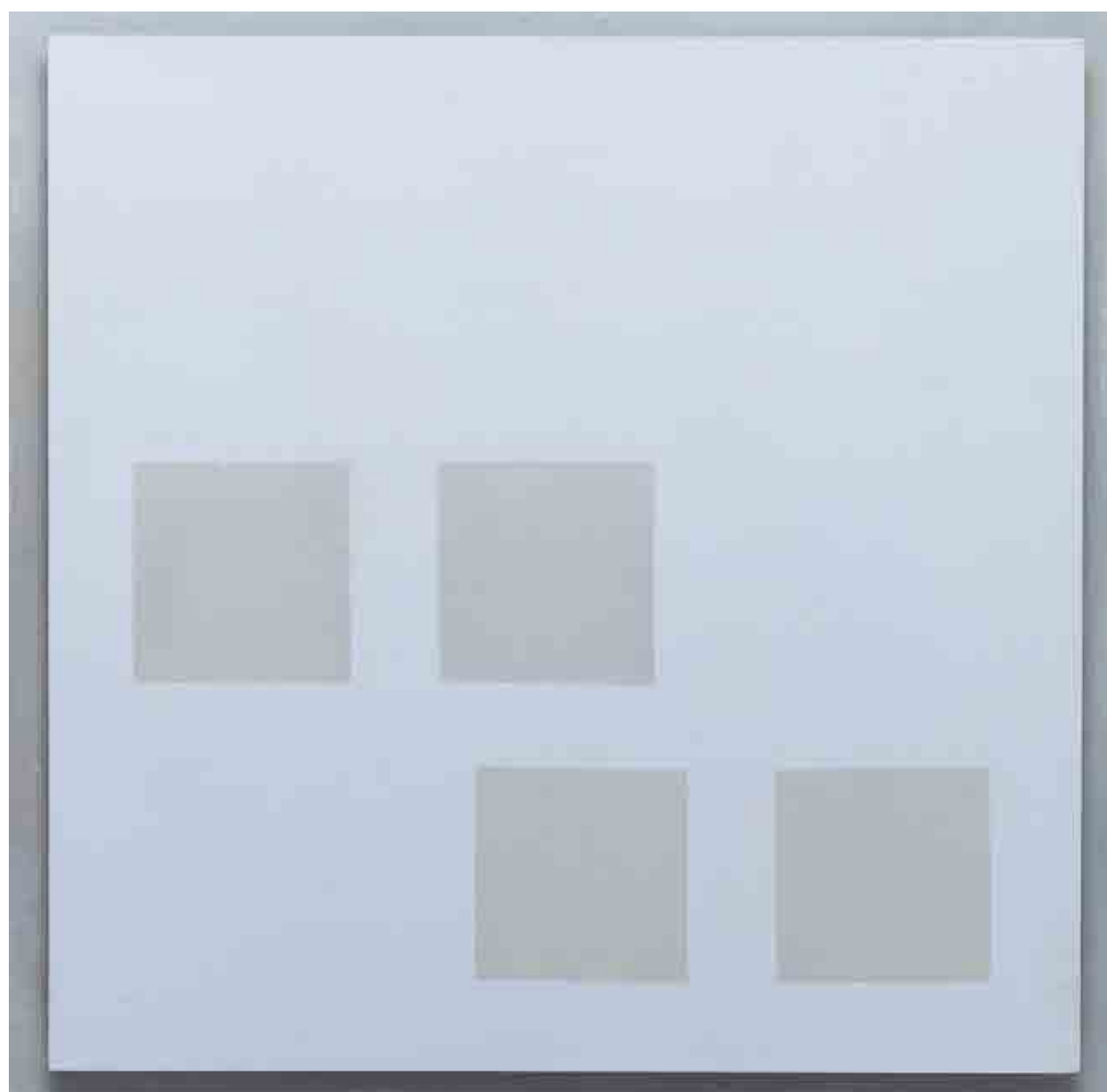
Bez tytułu, 1975 r.

akryl, relief/płyta pilśniowa, 47,5 x 47,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'H. Stażewski | 1975'

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN [†]
11 700 - 16 400 EUR

„Tematem dla dzisiejszej sztuki jest dynamizm współczesnego życia, które wnika w świadomość artysty w najróżnorodniejszych jego przejawach. Realną podnieťą twórczości jest szybkie tempo urbanistycznego życia, ulica, maszyny, wielkie magazyny, moda. Nie znaczy to bynajmniej, ażeby biernie powtarzać motywy, których dostarcza nam dziś życie. Motywem dla dzisiejszej sztuki jest kształt geometryczny”.

– HENRYK STAŻEWSKI



15

RYSZARD WINIARSKI

(1936 - 2006)

"Obszar 69", 1970 r.

akryl, relief, szkło/płyta pilśniowa, drewno, 50 x 50 x 10 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Winiarski 1970 OBSZAR 69'
w prawym dolnym rogu kompozycji nalepka z opisem odautorskim: 'OBSZAR 69.
Sumowanie dwóch rozkładów statystycznych | Szkło, akryl, 50 x 50 x 10 cm 1970 r.'
na odwrociu nalepka z opisem: 'OBSZAR 69 | Próba penetracji przestrzeni poprzez
sumowanie dwóch | rozkładów statystycznych. Źródło zmiennej losowej - | tablica
liczb przypadkowych i rzut kostką do gry. | Szkło, akryl, 50 x 50 x 10 cm, 1970'

estymacja: 170 000 - 280 000 PLN †

39 800 - 65 500 EUR

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

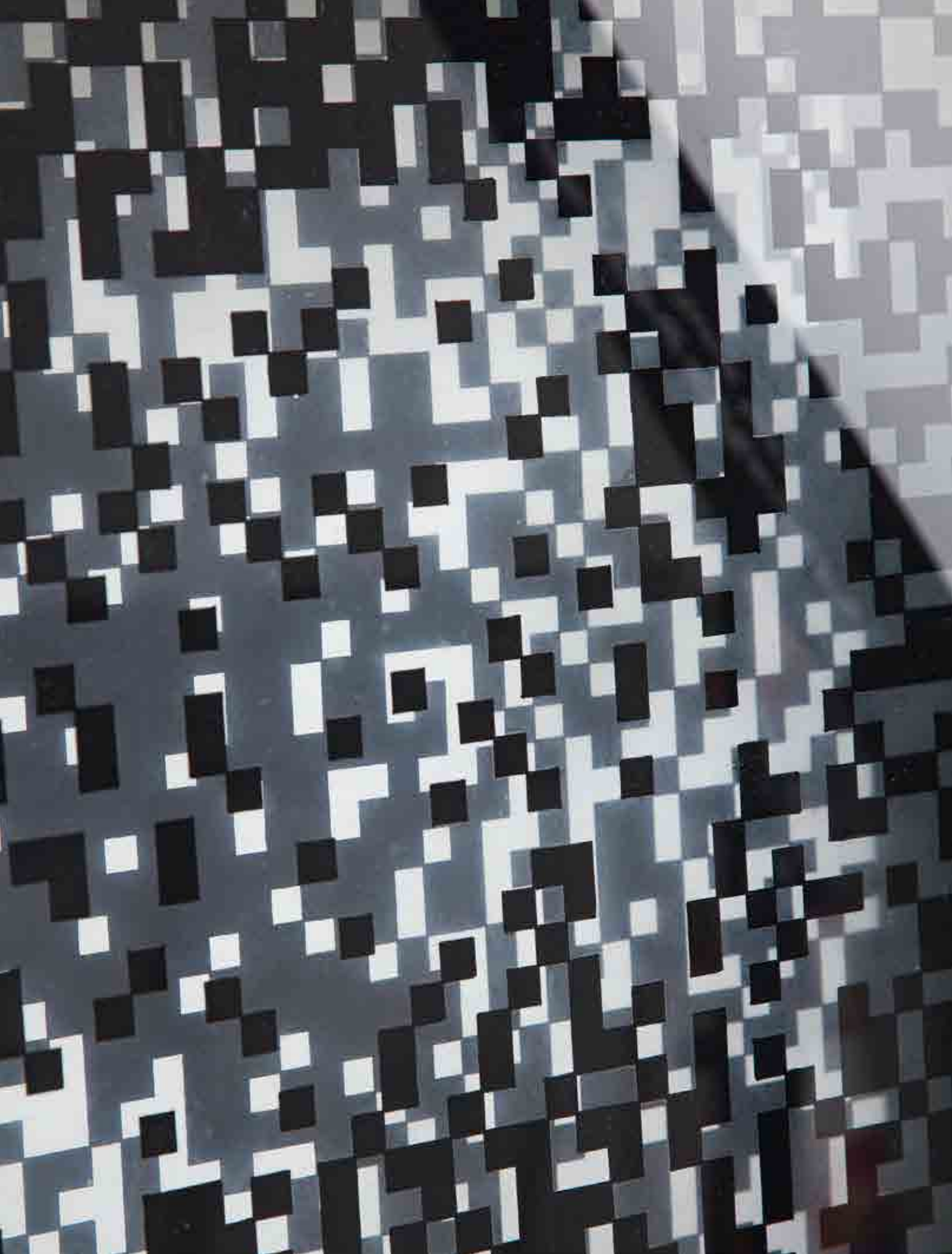
POCHODZENIE:

- dar od artysty
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Mogłoby się wydawać, że Winiarski dobrowolnie zrezygnował z artystycznej swobody i pozbawił się niemal wszystkich artystycznych możliwości. Nie tylko ograniczył środki do absolutnego minimum (czern, biel, kwadrat), ale do tego wyrzekł się kontroli nad kompozycją prac, oddając ją w ręce przypadku”.

– STACH SZABŁOWSKI





„Obszar 69” to wyjątkowa praca w twórczości Ryszarda Winiarskiego. Od bardzo znanych, czarno-białych reliefów, różni się zastosowaniem dodatkowej połaci w postaci szklanej tafli – zewnętrznego ekranu, przez który widzimy kolejną kompozycję umieszczoną na tylnej ścianie. Dzięki temu, nakładające się na siebie pola stanowią śmiałą próbę wprowadzenia ruchu. Obok reliefów o wymiarach 50 x 50 x 10, na cykl „Obszary” składają się również 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 następnie 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 „Obszar 69” musiał powstać z podobnych pragnień autora. Trójwymiarowe realizacje dały publiczności okazję doświadczenia przestrzeni, która we wcześniejszych pracach była jedynie iluzją. Za pomocą nowych kompozycji obserwatorzy mogli współuczestniczyć w kreacji dzieła, kontrolując to, co widzą. Słowaami artysty:

„Suma: rozkład statystyczny + rozkład regularny + zmienny rozkład wywołany przez widza w polu widzenia”.

– RYSZARD WINIARSKI

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 69” może być zatem postrzegany jako naturalny krok w rozwoju sztuki Winiarskiego, który zmierzał w stronę progresywnego włączania odbiorców w kreowanie swoich dzieł.

16

RYSZARD WINIARSKI

(1936 - 2006)

"Penetration of real space", 1974 r.

akryl, ołówek, relief/drewno, płyta pilśniowa, 89 x 89 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Winiarski 1974'

na odwrociu od autorska etykieta z opisem pracy w języku angielskim: 'Penetration of real space of equal probability to black | and white colour appearace. Mutable lot - dice. | Wood, acryl, year 1974'

estymacja: 300 000 - 400 000 PLN †

70 100 - 93 500 EUR

OPINIE:

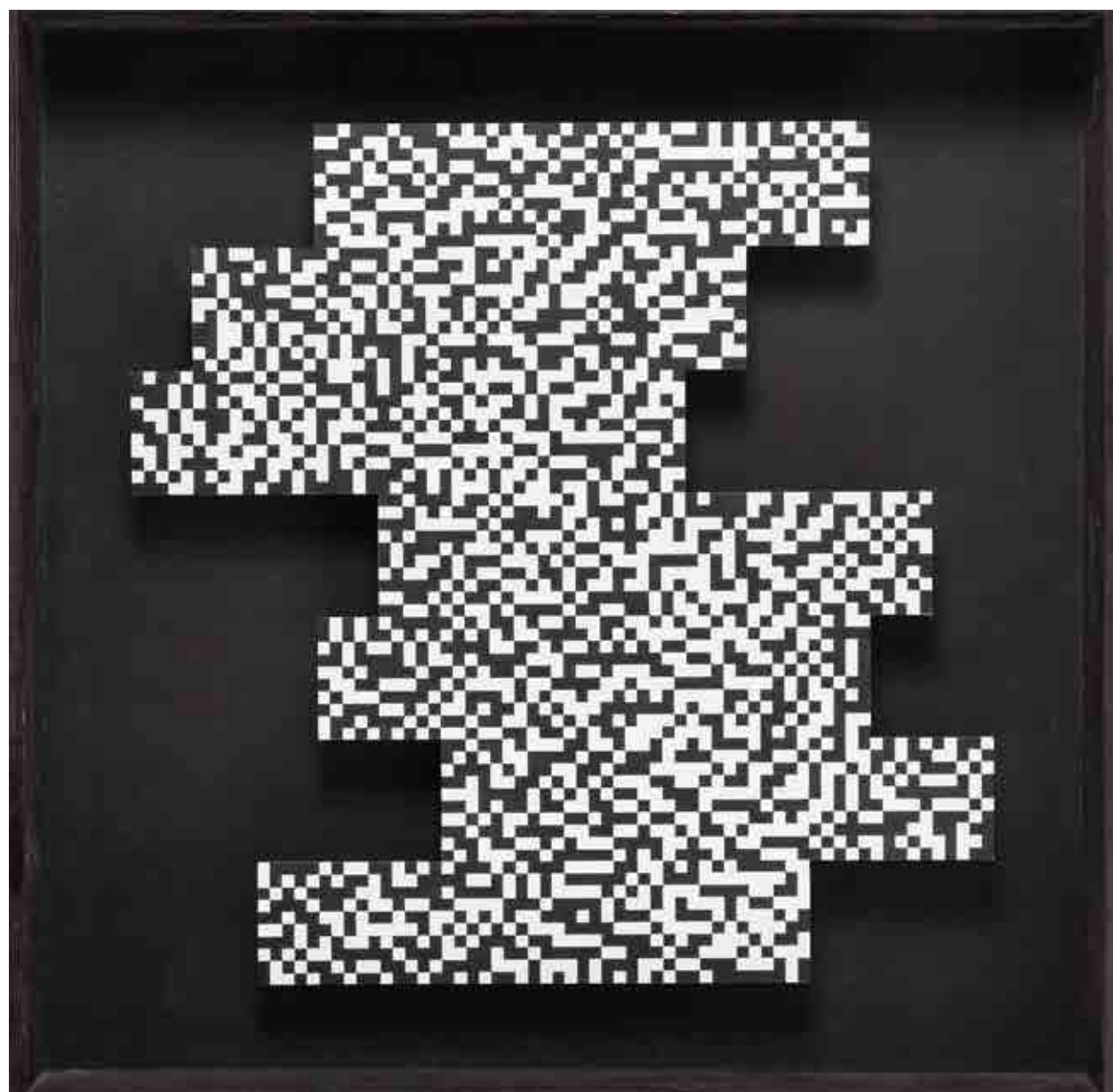
- autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„(...) To założenie filozoficzne, implikujące podstawowe pytanie o determinizm czy indeterminizm i stanowiące punkt wyjścia i inspirację do działania artysty, stanowiło dla Winiarskiego sprawę najistotniejszą. Było źródłem rozważań i niewyczerpanej przygody, w której niebłahą rolę odgrywał ludyczny element gry”.

– BOŻENA KOWALSKA



PRZYPADEK W GRZE

RYSZARD WINIARSKI

Ryszard Winiarski był artystą, który konsekwentnie trzymał się założenia przyjętego na początku swojej drogi twórczej, opartej na powiązaniu sztuki z nauką. Z wykształcenia zarówno malarz, jak i inżynier, za cel obrał maksymalne uproszczenie środków wyrazu. W typowy dla siebie sposób opisywał idee swojej sztuki za pomocą liczb, miar oraz kolorów. Przyczyną unaukowienia i obiektywizacji były nie tylko tytuły, ale również umieszczane na obrazach notatki, w których często określał szerokości pasów kolorystycznych i ich rozkład oraz uwzględniał skrupulatnie obliczenia. Adnotacjami tego typu opisywał algorytmy, według których powstały dane prace, a także wprowadzał dodatkową zmienną, wprowadzając algorytm w ruch.

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 aż 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>, dostęp: 2.02.2019).

Ryszard Winiarski nie chciał się identyfikować z żadnym nurtem, sam twierdził, że nie czuje przynależności do konstrukttywizmu, z którym jego sztuka była niekiedy utożsamiana. Podkreślał, że ani w historii sztuki, ani w sztuce aktualnej trudno było

„Kiedy na przełomie lat 60. i 70., Winiarski rozpoczął 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”.

– STACH SZABLOWSKI

Autor prezentowanej pracy słygnął 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. Formuły, którymi artysta determinował swoją sztukę w pierwszej połowie swojej działalności były wyjątkowo jednolite. Kompozycje Winiarskiego 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

mu znaleźć analogie do swoich poszukiwań. Odnajdywał je raczej w postępie nauki – przede wszystkim w nowoczesnych technologiach informacyjnych. Jednakże sztuka Winiarskiego nie czerpie jedynie z nauki: równie ważnym aspektem jest jej przypadkowość, którą artysta zazwyczaj wprowadza w najprostszą, obywatelską się bez technologii formie. Rzut monetą czy kostką to przecież gry losowe znane od wieków.

Historia świadomego praktykowania przypadku w sztuce sięga początku XX wieku. Na przykład zdawali się przede wszystkim dadaści jak Tristan Tzara czy Marcel Duchamp. Jean Arp pozwalał na przykład, by wyrzucone z jego dłoni papierowe kwadraty same ułożyły się w finalną kompozycję jego kolażu. Kilkadziesiąt lat później twórcy ze środowiska Fluxusu, nawiązując do odważnych działań dadaizmu, również pozwalali losowi determinować swoje dzieła plastyczne. Słynny brytyjski artysta, Kenneth Martin, tworzył prace abstrakcyjne, które – podobnie jak dzieła Winiarskiego – bazowały na połączeniu przypadku i zaplanowania. Z kolei u holenderskiego artysty Hermana de Vriesa przypadek jest metodą osiągnięcia jak największego obiektywizmu. Z Martinem i de Vriesem Ryszarda Winiarskiego zestawili nawet Janina Ładnowska w katalogu wystawy Henryka Stażewskiego z 1994. To de Vries zarekomendował Winiarskiego do udziału w Sympozjum w holenderskim Gorinchem w 1974. Udział w tym prestiżowym wydarzeniu pozwolił polskiemu artyście zaprezentować się międzynarodowej publiczności.



17

RYSZARD WINIARSKI
(1936 - 2006)

"Chance in game for one", 1989 r.

akryl, ołówek/płyta, 49 x 49 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'chance in game for one | winiarski '89'

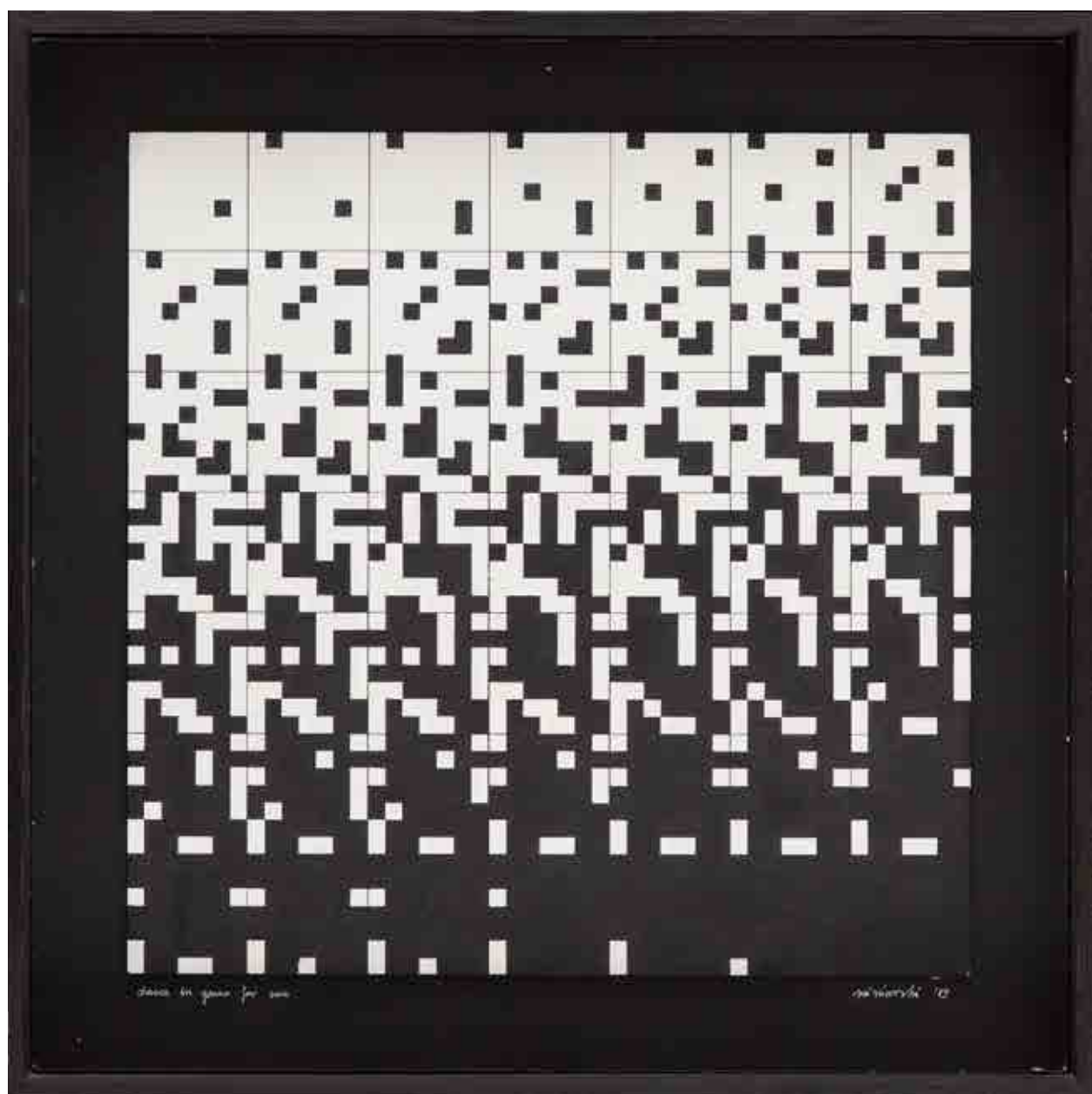
estymacja: 55 000 - 80 000 PLN †
12 900 - 18 700 EUR

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska



18

ADAM MARCZYŃSKI

(1908 - 1985)

Bez tytułu, 1976 r.

relief, technika mieszana/tektura, 25 x 25 cm

sygnowany na odwrociu: 'Marczyński'

na odwrociu plaster z opisem:

'26 A. MARCZYŃSKI - bez tytułu, tech. miesz. | 1976, 26 x 26 cm'

poniżej stempel 'Zbiór dzieł Adama Marczyńskiego' i czytelny podpis Jolanty Marczyńskiej

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †

4 700 - 7 100 EUR

„Odosobnionym zjawiskiem (...) jest twórczość Marczyńskiego, który oczyszczając swoją koncepcję z pozostałości strukturalizmu, doszedł do układów prostych, bezosobowych i do rozwiązań technicznych, redukując rolę artysty do zaprojektowania układu-instrumentu, który oddaje widzowi do estetycznej zabawy”.

– MAREK ROSTWOROWSKI

Adam Marczyński zapisał się w polskiej historii sztuki jako twórca, który jako pierwszy zastosował ruchome elementy w obrębie obrazu. W ten sposób wprowadził widza-współrealizatora w proces powstawania dzieła sztuki, stwarzając oglądającemu możliwość ingerencji w strukturę dzieła i jej kształtowania. Tego rodzaju asamblaże stały się odłąd główną domeną jego działalności (cykle „Dekompozycje”, „Układy otwarte”). Twórca w latach 1929-36 studiował na krakowskiej ASP. W latach 30. związał się z Grupą Krakowską, uczestniczył również w jej reaktywowaniu w 1957. Jego udział w pracach stowarzyszenia związany był z (niekiedy ostrym) konfliktem z Tadeuszem Kantorem oraz jego najbliższym otoczeniem. Od drugiej połowy lat 50. Marczyński zaczął bardzo mocno podkreślać znaczenie konstrukcji w dziele sztuki, co objawiało się w realizacji syntetycznych układów plam i znaków. W latach 60. zajął się tworzeniem obrazów będących opowieścią o przedmiocie, zainspirowanym malarstwem materii. Od początku lat 70. artysta realizował przestrzenne formy – reliefy, takie jak monochromatyczna kompozycja prezentowana w niniejszym katalogu.



19

JULIAN STAŃCZAK

(1928 - 2017)

"Melting in Late Color", 1972 r.

akryl/płótno, 240 x 183 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 1972'

estymacja: 400 000 - 600 000 PLN

93 500 - 140 200 EUR

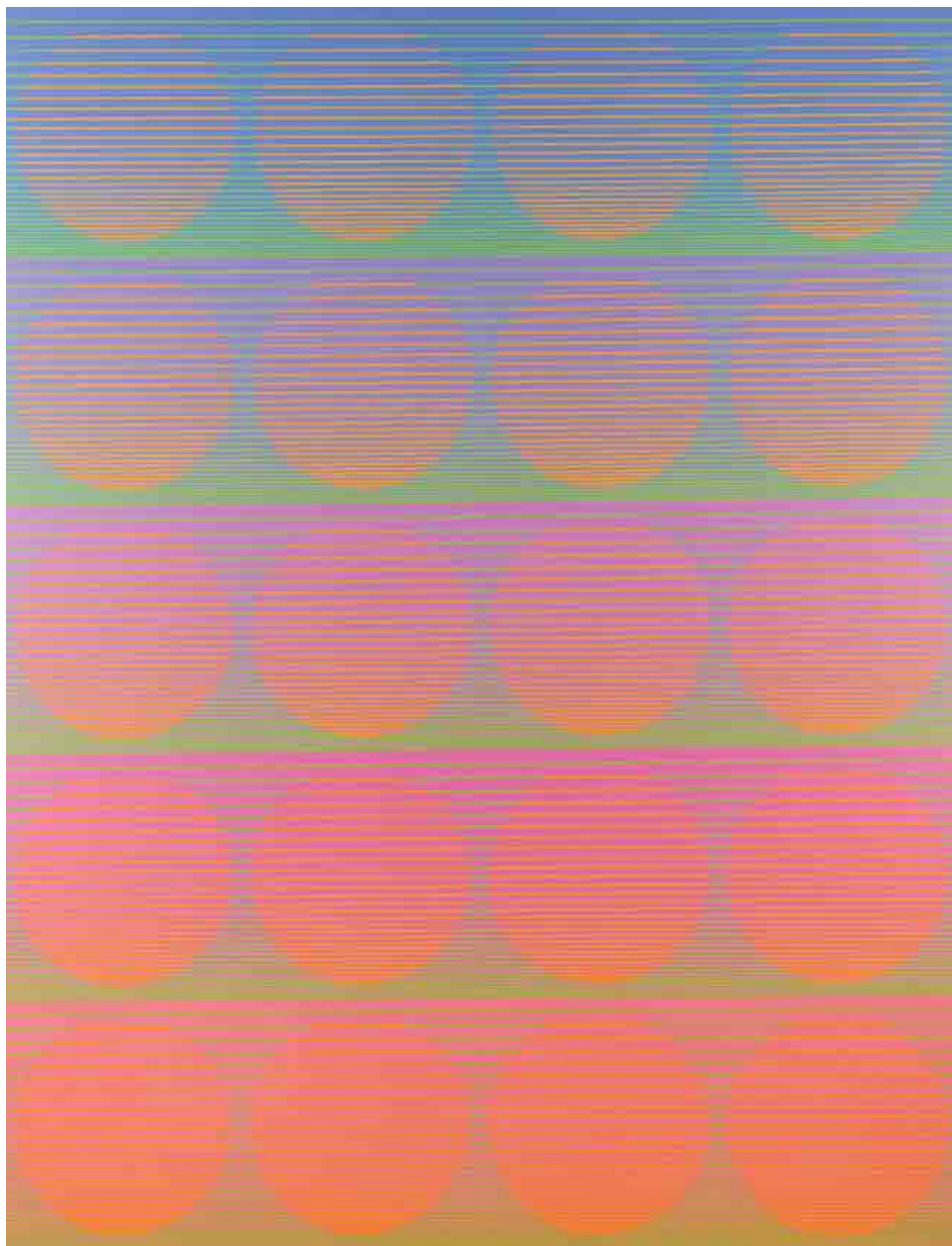
POCHODZENIE:

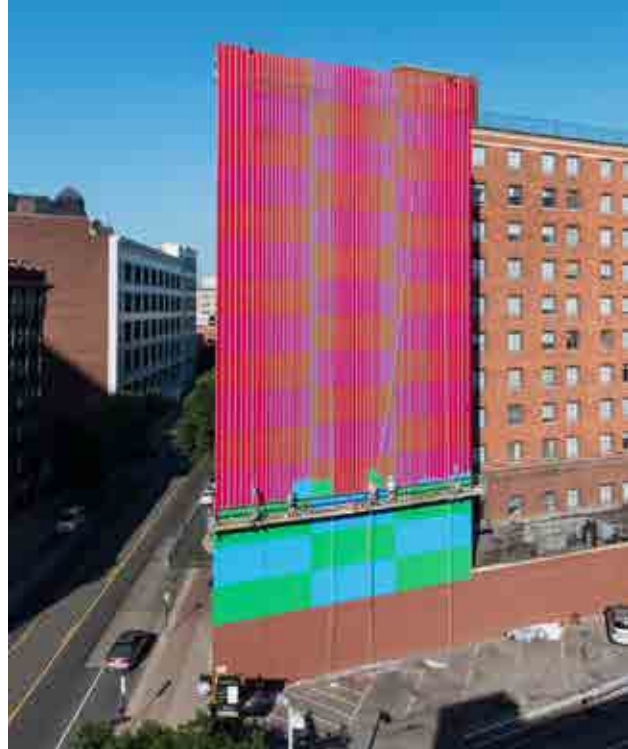
- kolekcja Gene'a Baro, USA
- kolekcja prywatna, USA

WYSTAWIANY:

- "Julian Stanczak", Corcoran Gallery of Art, Waszyngton, 8.09-15.10.1972

Imponujących rozmiarów „Melting in Late Color” Juliana Stańczaka, jednego z najwybitniejszych malarzy nurtu op-art, to obraz o ciekawej proveniencji. Należał do Gene'a Baro, znanego kuratora i organizatora życia kulturalnego w Waszyngtonie. W ciągu dekady lat 70. Baro zorganizował przeszło 150 wystaw, między innymi tę w amerykańskim pawilonie na Biennale w Sao Paulo w 1979. Był również dyrektorem Corcoran Art Gallery w Waszyngtonie, gdzie w 1972 odbyła się solowa wystawa polsko-amerykańskiego artysty, prezentująca „Melting in Late Color”. Kurator nabył obraz, który po jego śmierci w 1982 roku trafił do kolekcji jego spadkobierców.





Mural Juliana Stańczaka, Carter Manor, 1973, 1104 Prospect Ave E, Cleveland, USA, Cleveland Triennial for Contemporary Art, fot. z archiwum rodziny artysty

Wielka kariera Juliana Stańczaka zaczęła się w 1964 roku, kiedy wystawę jego prac w Ohio zobaczyła nowojorska marszandka Martha Jackson. Precyzyjne, gładkie prace artysty wyróżniały się na tle abstrakcyjnego ekspresjonizmu, który zdominował amerykańskie środowisko artystyczne tego czasu. W tym samym roku w Martha Jackson Gallery odbyła się indywidualna wystawa Stańczaka „The Optical Paintings”. Malarz zaprezentował swoje najnowsze obrazy oparte przede wszystkim na rytmie poziomych i pionowych pasów, w których aranżował wibrujące kontrasty kolorystyczne. Od nowojorskiej wystawy Stańczaka wzięła się nazwa op-art, a sam artysta stał się prekursorem nurtu w latach 60.

Promocją Stańczaka oraz twórców związanych ze sztuką optyczną zajęła się również paryska Galerie Denise René. Niezbywalną pozycję op-artu na międzynarodowej arenie sztuki ostatecznie ugruntowała wystawa „The Responsive Eye”, zorganizowana w 1965 roku w słynnym Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Stańczak nigdy nie utożsamiał się z nurtem op-art. Mówił:

„Nie uważam się za 'ojca op-artu', nienawidziłem tytułu mojej pierwszej solo wystawy”.

– JULIAN STAŃCZAK

Choć niechętnie wracał do swojej przeszłości sprzed emigracji do USA, w 2000 roku Stańczak oddał jej cześć. Jak pisze Marta Smolińska: „Odwróćmy oś czasu i w ramach naszej wspólnej podróży ku twórczości Stańczaka spójrzmy na jeden z jego późnych obrazów, zatytułowany 'Windows to the Past' z 2000 roku, który artysta w wywiadzie z Julie Karabenick w 2011 roku określił jako refleksję nad dotychczasową własną twórczością. Składa się on z pięćdziesięciu paneli równej wielkości, około 41x41 cm, które na ścianie tworzą barwną, dynamiczną i rozwibrowaną optycznie całość. W każdym z kwadratów ukazane zostały z kolei prostokąty i romby, które nawarstwiając się na siebie, tworzą konfiguracje pulsujące kolorem. Nie ma możliwości, by tę tętniącą różnorodnością uchwycić jako stabilny obraz, a zjawisku temu dodatkowo sprzyja monumentalny format dzieła. Stańczak, wyszedłszy od zestawu pięciu barw ziemnych i pięciu ciepłych, stworzył w sumie pięćset odcieni, sytuując zawsze po dziesięć z nich na każdym panelu. Dzięki tej finezyjnej alchemii koloru, poszczególne formy zdają się prześwitywać, co widać szczególnie na ich obrzeżach, gdy tymczasem centrum każdego z pięćdziesięciu pól obrazowych najintensywniej wysyca się barwą” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 7).

20

JULIAN STAŃCZAK

(1928 - 2017)

"Relations", 1971 r.

akryl/plótno, 91 x 122 cm

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

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

na blejtramie nalepka wystawowa z Martha Jackson Gallery

estymacja: 180 000 - 250 000 PLN

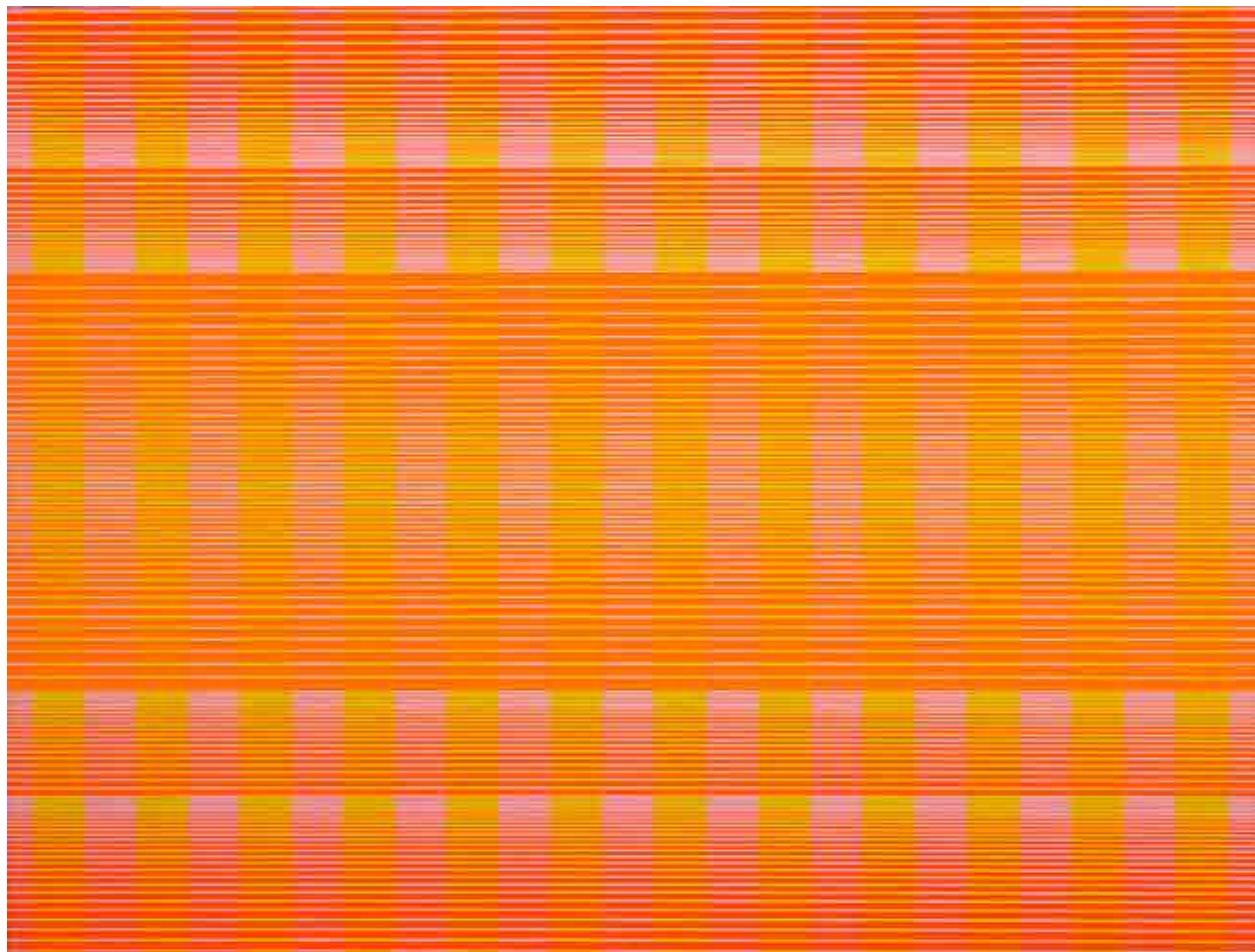
42 100 - 58 500 EUR

POCHODZENIE:

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

WYSTAWIANY:

- "Julian Stańczak. Color and Constellation", Stux Gallery, Nowy Jork, 15.01-19.02.2005
- "Julian Stańczak", Martha Jackson Gallery, Nowy Jork, 1972



21

EDUARDO MAC ENTYRE
(1929 - 2014)

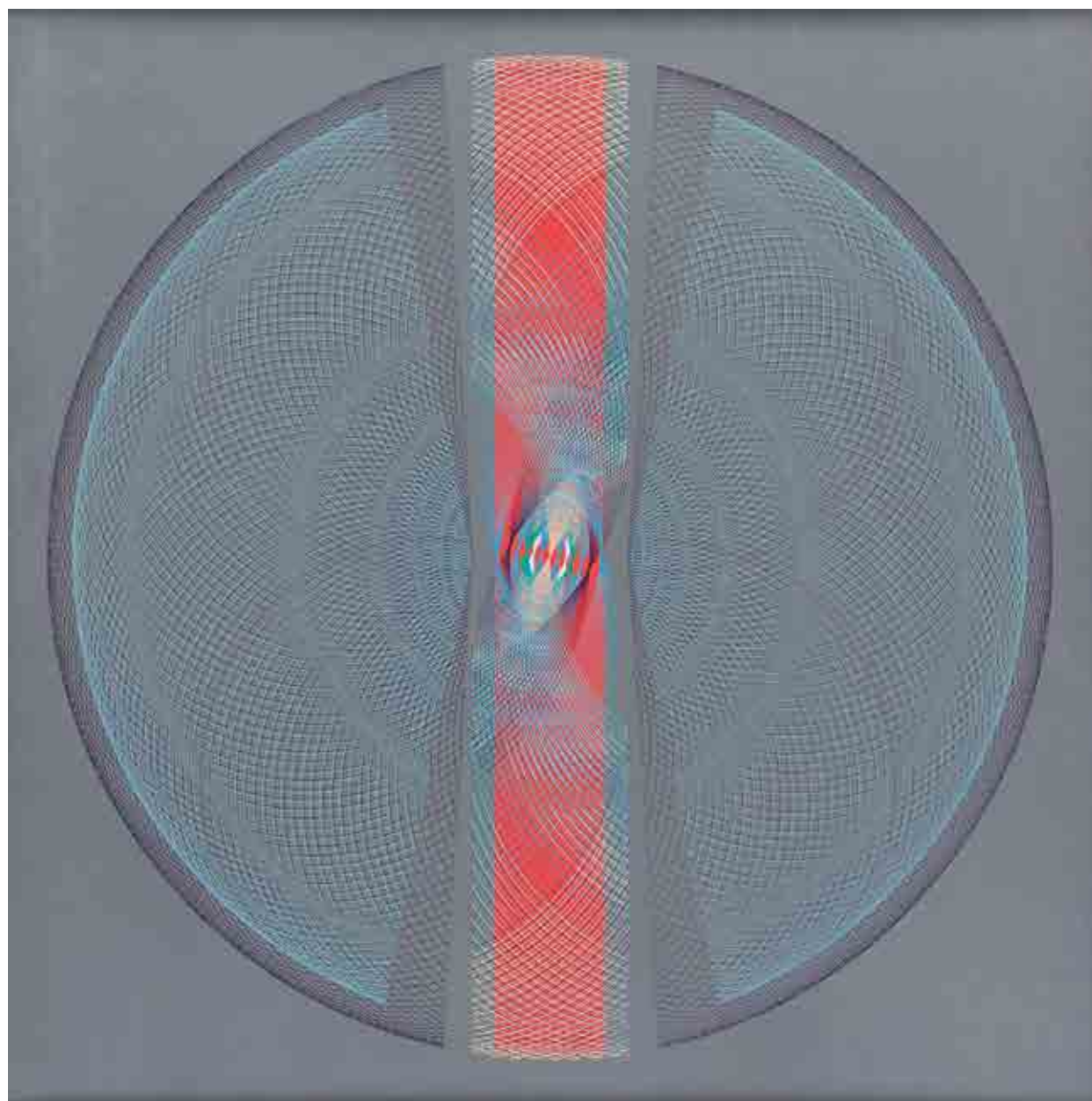
"Reflejo III", 1976 r.

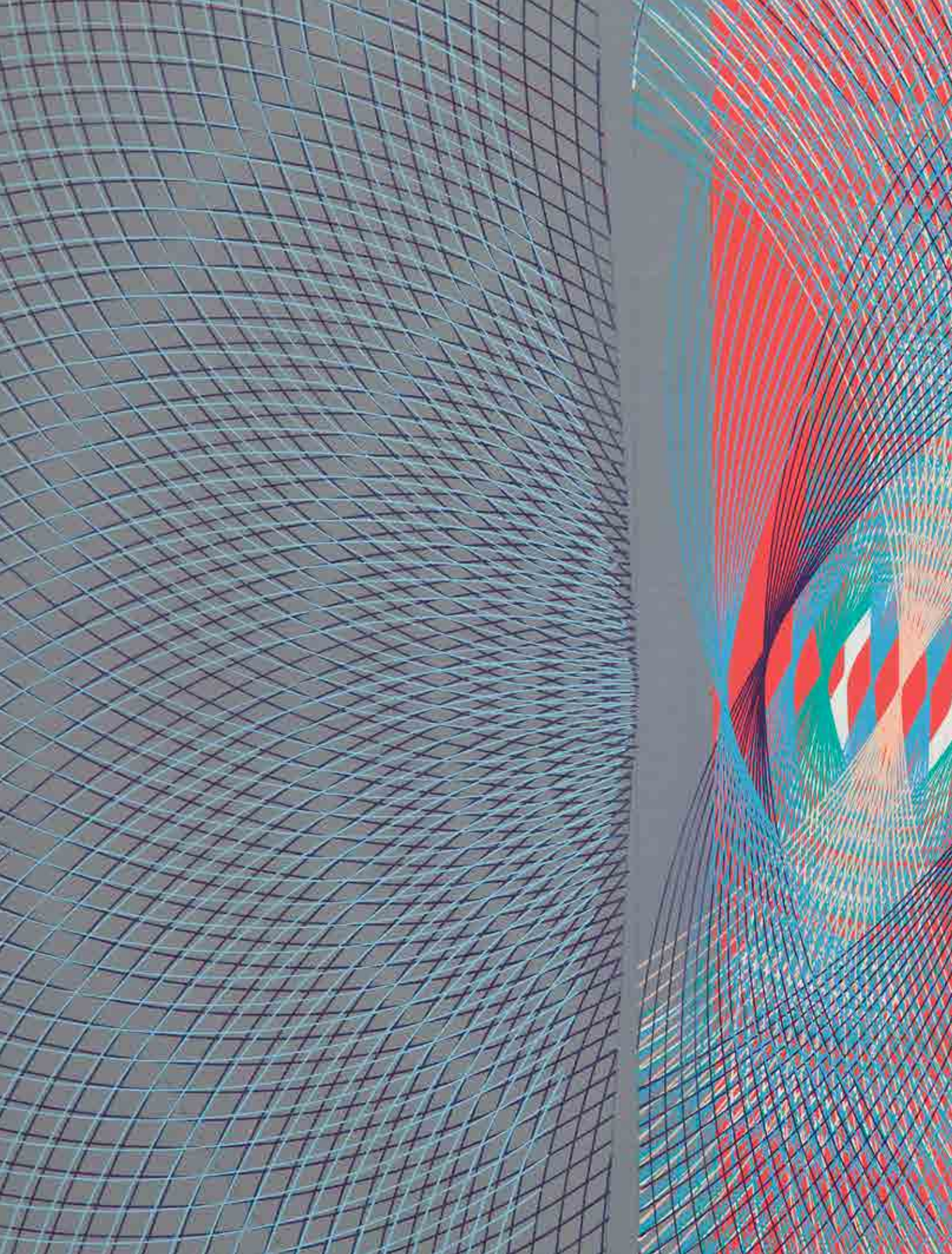
akryl/ płótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E MAC ENTYRE |
ACRILICO s/tela | 100 x 100 | "REFLEJO III" | [sygnatura] | 76'

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN

28 100 - 37 400 EUR







Konstruktoryzm, zapoczątkowany w pierwszej połowie dwudziestego wieku, w Wenezueli stał się stylem narodowym początkowo w rzeźbie okresu lat 50. W kolejnej dekadzie, używane przez południowoamerykańskich rzeźbiarzy kontrastowe zestawienia barw i tekstur zbliżały ich do sztuki op-artu, duża grupa artystów pozostawała zresztą oficjalnie częścią tego nurtu. Eksperymenty z percepcją podejmowały między innymi druciane, ruchome rzeźby Jesúsa Rafaela Soto i monumentalne instalacje Alejandra Otero w przestrzeni miejskiej ('Solar Delta', 1977, Waszyngton). Abstrakcyjne rzeźby tworzyli w owym czasie również Eduardo Ramírez Villamizar i Edgar Negret konstruujący instalacje z jednobarwnych metalowych płyt, których tytuły sugerowały mentalne i duchowe przemiany – ich twórczość formalnie zbliżała się to minimal-artu, najbardziej gorącego wówczas trendu na nowojorskiej scenie artystycznej.

Iluzjonistyczne płótna tworzyli tacy artyści tacy jak Nemesio Antúnez, który za konstrukcyjną podstawę swoich kompozycji obrał pole szachownicy. Drugim z najbardziej znanych malarzy związanych z malarstwem optycznym był pochodzący z Argentyny Eduardo MacEntyre, twórca ruchu generative art, który zapoczątkował w 1959 roku w Buenos Aires. Poprzez nakładanie na siebie niezliczonej ilości przecinających się geometrycznych linii tworzył obrazy wywołujące złudzenie ruchu i trójwymiarowości. Prace MacEntyre przywołują wczesne, konstruktywistyczne rzeźby z pleksiglasu, ale brak namacalnej w nich skali sprawia, że wydają się nieskończone – niczym galaktyki w procesie formowania.

Pierwsza indywidualna wystawa artysty odbyła się w Buenos Aires w galerii Comte w 1954 roku, kolejna zaś w 1959 roku w galerii Peuser. Sztuka MacEntyre od razu przyciągnęła uwagę dwóch znaczących dla młodej argentyńskiej sztuki postaci – lokalnego marszanda Ignacia Pirovano oraz ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki Współczesnej – Rafaela Squirru. Artysta szybko stał się jednym z wiodących twórców związanych z abstrakcją geometryczną, skupionych w artystycznym ugrupowaniu uprawiających twórczość w duchu generative art – ruchu z założenia wykluczającym częściowo lub całkowicie decyzyjność artysty, przyznającym akt kreacji na przykład systemom komputerowym opartym na algorytmach bądź działających na zasadach przypadkowości. Przypominający ze swego założenia ruch dadaistyczny generative art wyraził się w różnych dziedzinach sztuki - muzyce, sztukach wizualnych, literaturze czy architekturze, wpłynął również w znaczący sposób na pionierów sztuki wideo w zakresie tworzenia wizualizacji. Do przedstawicieli tego kierunku zaliczają się tacy artyści jak Ellsworth Kelly, Hans Haacke, François Morellet, Sol LeWitt czy pionier mappingu – Mark Napier. Na gruncie polskim spośród twórców sztuki generatywnej należy wymienić przede wszystkim Ryszarda Winiarskiego, który akt kreacji oparł o randomizację i analizę statystyczną.

Eduardo MacEntyre urodził się w Buenos Aires w rodzinie europejskich imigrantów. Od dziecka przejawiał talent artystyczny, swoją twórczą drogę rozpoczął od studiowania dawnych mistrzów – Dürera, Rembrandta czy Hansa Holbeina, w późniejszym okresie uległ fascynacji impresjonizmem oraz kubizmem. Od drugiej połowy lat 50. rozwijał swoje zainteresowanie sztuką abstrakcyjną, wkraczając na grunt optycznej iluzji i sztuki generatywnej. Jego szkicowe, zbudowane za pomocą setek wyznaczonych przez algorytm linii prace przywodzą na myśl matematyczne wykresy włoskiego matematyka Leonarda Fibonacciego, choć, dzięki dołączeniu elementu przypadkowości, malowane przez niego zwielokrotnione spirale osiągają o wiele wyższy stopień komplikacji. W 1986 roku artysta za swoją twórczość uhonorowany został przez Organizację Państw Amerykańskich za wybitny wkład w rozwój nowoczesnej sztuki w Ameryce tacińskiej.

22

ERNA ROSENSTEIN

(1913 - 2004)

"Rośnię", 1956 r.

olej/plótno, 48 x 64 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Rosenstein | 1956'

na odwrociu papierowa nalepka z Wystawy Sztuki

Nowoczesnej w CBWA Zachęta

estymacja: 160 000 - 220 000 PLN [†]

37 400 - 51 500 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artystki
- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja prywatna, Sztokholm

WYSTAWIANY:

- II Wystawa Sztuki Nowoczesnej, CBWA "Zachęta", Warszawa, październik-listopad 1957
- "Wystawa malarstwa J. Maziarskiej, E. Rosenstein, T. Romanowskiego", CBWA Lublin, luty-marzec 1958

LITERATURA:

- II Wystawa Sztuki Nowoczesnej, katalog wystawy, CBWA "Zachęta", Warszawa 1957, s. nlb., poz. 78 (spis)
- Wystawa malarstwa J. Maziarskiej, E. Rosenstein, T. Romanowskiego, katalog wystawy, CBWA, Lublin 1958, s. nlb. (spis, il.)



„ROŚNIE”

ERNA ROSENSTEIN

„Rośnie” z 1996 to praca w dorobku Erny Rosenstein, którą można uznać za jedną z najważniejszych w jej twórczości. Surrealistyczny, na poły abstrakcyjny, dynamiczny pejzaż pochodzi z wczesnego okresu, kiedy coraz większą rolę w malarstwie artystki odgrywała fascynacja naturą i biologią. „Rośnie” zaskakuje opracowaniem faktury i różnorodnością środków wyrazu. Tym, co potęguje efekt dynamiki jest wielość pociągnięć pędzla – od precyzyjnych, cienkich linii, po ekspresyjne plamy i zacieki. Na obrazach z lat 50. coraz częściej obserwujemy roślinność, elementy pejzażu, koliste kształty przypominające komórki i cząsteczki. „Odwilżowe” kompozycje, takie jak prezentowany obraz, w kolejnej dekadzie przerodziły się w „biologiczny” okres twórczości Erny Rosenstein, współcześnie utożsamiany z nurtem profeminizmu w sztuce powojennej.

Zarówno ze względu na formę, jak i czas powstania, „Rośnie” to nie tylko wybitna i wczesna praca jednej z najsłynniejszych polskich artystek, ale prawdziwy znak czasów, w których przyszło żyć całemu pokoleniu dzisiejszych klasyków awangardy po 1945. Dzieło, które zostało wystawione między innymi na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej, tym samym jest swoistym artefaktem powojennej historii sztuki, toczącej się pomiędzy totalitaryzmem a modernizmem.

Pierwsze surrealistyczne kompozycje Erny Rosenstein powstały w 1949. Jako nurt surrealizm był tępiiony przez prawie cały okres trwania zimnej wojny. Jak pisała Dorota Jarecka:

„[surrealizm] atakowany był z wyjątkową zapalczywością, i wulgarnością, jako przejaw faszystwu, imperializmu i mieszczaństwa”.

– DOROTA JARECKA, SURREALIZM I POLITYKA [W:] DOROTA JARECKA, BARBARA PIWOWARSKA, MOGĘ POWTARZAĆ TYLKO NIEŚWIADOMIE/I CAN REPEAT ONLY UNCONSCIOUSLY, WARSZAWA 2014, s. 33

Potwierdził to Andrzej Turowski, zwracając uwagę na utożsamianie kwestionowania kultury humanistycznej z totalitaryzmem. W Polsce po II wojnie światowej dyskusja zwolenników i przeciwników realizmu toczyła się na łamach prasy. W obronie sztuki nowoczesnej opublikowano manifest Grupy Młodych Plastyków napisany przez Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego.

W klimacie tego konfliktu zorganizowano I Wystawę Sztuki Nowoczesnej w 1948. Pokaz stanowił próbę obrony wolności sztuki przed polityką kulturalną stalinizmu. Jednocześnie był to przegląd twórczości sztuki nowoczesnej ówczesnej Polski. Swoje prace zaprezentowali niemal wszyscy ważni twórcy tego czasu (z wyjątkiem niezaproszonej Katarzyny Kobro oraz jej męża, a także Władysława Strzemińskiego, który z kolei nie przyjął zaproszenia). Obok malarskiej twórczości czołowych polskich artystów na wystawie pojawiła się fotografia eksperymentalna, rysunki i kolaże oraz obiekty przestrzenne. Zaaranżowana ekspozycja nawiązuje do tradycji surrealistycznej, stanowiącej ogólne odniesienie prawie wszystkich zaprezentowanych prac. Mimo szybkiego zamknięcia wystawy była ona wydarzeniem o olbrzymim znaczeniu dla rodzimej historii sztuki. Do niej bowiem nawiązano w okresie odwilży drugiej połowy lat 50., organizując II Wystawę Sztuki Nowoczesnej w warszawskiej Zachęcie w 1957 roku, stanowiącą apogeum polskiego modernizmu.



Erna Rosenstein, fot. archiwum rodziny artystki



II WYSTAWA SZTUKI NOWOCZESNEJ

MIECZYŚLAW PORĘBSKI

„Pierwsze lata po wojnie były okresem wzmożonej aktywności twórczej w poszczególnych środowiskach sztuki nowoczesnej – w Krakowie, Warszawie, Łodzi, Poznaniu. Wyrazem tego był żywy ruch wystawowy. Zainicjował go Kraków wystawami Grupy Młodych Plastyków w lokalu Związku Literatów w roku 1945 i w Pałacu Sztuki w roku następnym. W Warszawie ważną rolę odegrały okresowe wystawy plastyki nowoczesnej w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w latach 1947-48. W Poznaniu wystawa Grupy Plastyków Nowoczesnych (późniejszej grupy '4f+r') miała miejsce w roku 1947. W Łodzi młodsze pokolenie skupiło się wokół Władysława Strzemińskiego, który został profesorem Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Szeroki przegląd dążeń i osiągnięć całego tego okresu dała Wystawa Sztuki Nowoczesnej zorganizowana przez Klub Artystów w Krakowie w okresie grudzień 1948 – styczeń 1949. W wystawie udział wzięło 37 plastyków z Krakowa, Warszawy, Łodzi i Poznania. Obejmowała ona głównie malarstwo, któremu towarzyszyła fotografia oraz tzw. 'modele przestrzenne', których celem było 'pokazanie, jak plastyk nowoczesny pojmuje i rozwiązuje elementarne zagadnienia swego artystycznego języka – zagadnienia przestrzeni, skali, materii i ruchu'. Wychodząc z założenia, że 'dla nowoczesnego artysty sztuka jest metodą wyobraźniowego przyswajania sobie świata' i że w związku z tym 'horyzonty nowoczesnej sztuki, nauki i techniki są wspólne', ekspozycję malarstwa poprzedzono fotografiami, ukazującymi rzeczywistość oglądaną oczyma zarówno współczesnego plastyka, jak współczesnego naukowca-badacza czy też technika-praktyka. Cel samej wystawy określono jako 'sprawozdawczy'. Miała ona ukazać 'w sposób szerszy niż to się praktykuje zazwyczaj, kierunek, w jakim idą zainteresowania i prace nowoczesnych plastyków w Polsce'.

(...) Polska plastyka nowoczesna weszła w okres normalnego rozwoju i konfrontacji osiągnięć zarówno na arenie krajowej, jak międzynarodowej. Jedyne pytanie, jakie staje przed nią obecnie, jak stawiało zresztą zawsze, to pytanie, czy i na ile rozwija ona, doskonali i przekształca właściwe jej środki artystycznej wypowiedzi służące obrazowaniu nieprostych treści i dramatycznych napięć naszej współczesności.

Sądzę, że II Wystawa Sztuki Nowoczesnej będzie mogła dać na to pytanie odpowiedź dość wyczerpującą. Zgodnie z przyjętymi przez komitet organizacyjny założeniami nawiązuje ona do Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948-49 roku. Udział w niej biorą zarówno uczestnicy wystawy krakowskiej jak i artyści przez nich zaproponowani i zaproszeni przez komitet w intencji uzyskania możliwie pełnego obrazu wszystkich wartościowych osiągnięć i dążeń polskiej plastyki nowoczesnej w chwili obecnej. Wystawa obejmuje malarstwo, rzeźbę, plastykę przestrzenną, a także przykłady eksperymentalnych poszukiwań w zakresie fotografii oraz projekcji filmowej i innej. Ekspozowane są wyłącznie prace z ostatnich dwu lat. Przyjęte kryteria doboru obejmują wszystkie aktualnie istniejące w polskiej plastyce nowoczesnej kierunki poszukiwań od czystej abstrakcji geometrycznej poprzez abstrakcję niegeometryczną i struktury niefiguratywne oparte na współczynniku przypadkowości, aż po sztukę figuratywną operującą środkami rozwiniętej plastycznej metafory. W ekspozycji nadesłanych na wystawę prac przyjęto zasadę maksymalnej neutralności i naturalności”.

MIECZYŚLAW PORĘBSKI, FRAGMENT WSTĘPU DO KATALOGU
„2. WYSTAWY SZTUKI NOWOCZESNEJ”, WARSZAWA 1957, s. nłb.

2. W Y S T A W A
S Z T U K I
N O W O C Z E S N E J

WARSZAWA — PAŹDZIERNIK — LISTOPAD

1 9 5 7 R.

23

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

"Modelki", 1963 r.

olej/plyta pilśniowa, 69,5 x 60,5 cm

estymacja: 200 000 - 280 000 PLN †

46 800 - 65 500 EUR

OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat Fundacji Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

- dar od artysty
- kolekcja Serafina Michalewskiego

LITERATURA:

- Jerzy Madeyski, Jerzy Nowosielski, Wydawnictwo Literackie Kraków 1973, s. 53 (il.)

„Malowanie obrazów to jest przygotowywanie sobie przestrzeni, w której będziemy musieli żyć po śmierci, to jest budowanie sobie mieszkania. Jeśli nie kochasz tego, co malujesz, to szkoda czasu”.

– JERZY NOWOSIELSKI







Jerzy Nowosielski, „Monografia nieznajomej”, 1971
Kolekcja prywatna, Polska

Praca „Modelki” powstała w 1968, gdy Jerzy Nowosielski zamieszkał już ponownie w Krakowie. W 1962 wyjechał z Łodzi i rozpoczął pracę dydaktyczną na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, kierując pracownią malarstwa po Jerzym Fedkowiczu. Przez niemal trzydzieści lat poświęcał się pracy pedagoga, co doceniono w 1976, nadając mu tytuł profesorski.

Nowosielski był bardzo wszechstronnym artystą, w swoim dorobku ma własnoręcznie pisane ikony, projekty architektoniczne czy dekoracje do kościelnych wnętrz. Eksperymentował także w kwestii samego malarstwa, równocześnie tworząc abstrakcyjne kompozycje, kobiece portrety i akty oraz barwne pejzaże. W centrum swoich zainteresowań postawił jednak religię, kobiety i doskonale opracowaną przestrzeń obrazu. Stałe poruszał przy tym problem relacji sztuki, wiary i metafizyki, a widoczne gołym okiem wpływy wschodnie i bizantyjskie przeplatają się w całej twórczości artysty.

Motyw kobiety, który jest charakterystyczny dla malarstwa Nowosielskiego to pole nieskończonych badań i analiz. Pojawiają się u artysty kobiety czarne i czerwone, kobiety obwiedzione mocno zaznaczonym konturem i takie o delikatniejszym modelunku, kobiety we wnętrzu, przy oknie, na plaży i statku, wreszcie akty z lustrami i kobiety – ikony. Każda z nich jest piękna, choć wiele z nich nie ma nawet mocno zarysowanych detali twarzy. Dzieje się tak, ponieważ kategorie piękna na obrazach Nowosielskiego są uniwersalne i mają swój rodowód w jemu tylko znanych przestrzeniach duchowych. Nowosielski snuje opowieść o kobiecie intrygującej i zjawiskowej, która fascynuje trzymaną w sobie tajemnicą. Nie interesują go kobiety kanonicznie piękne, ale te, które oblicza mają zmienne i różnorodne. Tytułowe „Modelki” także urzekają, kuszą i magnetyzują. Niedopowiedzianym gestem zapraszają do wejścia w ich świat.

Z pracą „Modelki” związana jest postać Serafina Michalewskiego, a także ciekawa anegdota na temat małżeństwa Nowosielskich. Na przełomie lat 50. i 60. przybył do Warszawy prawosławny ksiądz Jerzy Klinger, który miał znaczny wpływ na życie i twórczość Jerzego Nowosielskiego. W jego niewielkim mieszkaniu przy cerkwi św. Jana Klimaka na Woli zbierało się skromne grono osób zafascynowanych nietuzinkowym podejściem do teologii. Do tego grona należeli m.in. Serafin Michalewski, Adam Stalony-Dobrzański, Konrad Rudnicki i Jerzy Nowosielski. W tym niewielkim gronie księży, diakonów i malarzy – etyków i estetyków – snuto plany upowszechniania religii, gdy pojawiały się ku temu sprzyjające okoliczności. Wiele rozmawiano o Bogu, jego znaczeniu i obecności w życiu codziennym. W wyniku takich opowieści, Jerzy Nowosielski, któremu religia prawosławna za sprawą ojca była bliska już od dzieciństwa, zapragnął osiągnąć taki sam status, jakim dysponował serdeczny przyjaciel malarza – Serafin Michalewski. Epizod ten opisują wspomnienia jednego z uczestników dawnych spotkań na Woli: „Podobał mu [Nowosielskiemu – przyp. red.]



Jerzy Nowosielski, „Wschód słońca w Bieszczadach” („Wschód słońca w górach”), 1963, kolekcja Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

się status Serafina i mój [ks. Konrad Rudnicki – przyp. red.], pozwalający nam należeć do świata zewnętrznego, a zarazem pełnić funkcje sakralne. Sam myślał o przyjęciu prawosławnych święceń kapłańskich, a jeśli się nie dało uzyskać podobnego nam statusu wolnego artysty pełniącego doraźnie funkcje liturgiczne, rozważał nawet możliwość objęcia stanowiska etatowego księdza, choćby i na dalekiej prowincji. Tego się bała Zosia, jego żona. Tłumaczyła mu, że to zmusiłoby go do znacznego ograniczenia pracy artystycznej, a w warunkach ideologicznych, istniejących wówczas w Polsce, wprost odsunęło od uczestnictwa w wielu artystycznych przedsięwzięciach. Ale on odpowiadał, że od wyżycia artystycznego ważniejsza jest możliwość posług sakralnych swoim bliźnim. Używała coraz silniejszych argumentów jak na przykład to, że niezmiennie ważne jest zapewnienie ludziom żywności, ale chyba szkoda byłoby jego talentu, gdyby się miał zająć hodowlą świń w pegeerze. Jerzy jednak coraz silniej pragnął święceń. W końcu Zosia przestała się sprzeciwiać” (ks. prof. Konrad R. Rudnicki, Ślub Nowosielskiego, 16.03.2011, dostęp online: <http://dstp.rel.pl/?p=4236>).

Przeszkodą w spełnieniu marzeń o święceńach był brak ślubu. Choć państwo Nowosielscy zawarli małżeństwo 3 stycznia 1949, czemu świadkowali przyszła scenografka Zuzanna Piątkowska oraz mentor Nowosielskiego – Tadeusz Kantor, to nadal niezbędny był sakrament. O tym, że nie mieli kościelnego ślubu, nikt z ich ówczesnego otoczenia wtedy nie wiedział. Spontaniczny, prawosławny ślub mógłby zwrócić uwagę na poprzednie życie bez niego, co na pewno zostałoby zauważone i niezmiennie utrudniłoby święcenia. Po konsultacjach w gronie jedynie najbliższych zainteresowanych ustalono, że ślub się odbędzie w całkowitej tajemnicy, aby żaden pracownik kościelny go nie zauważył. Dyskrekcja mogła zostać zachowana dzięki zaangażowaniu i pomocy wspomnianego już Serafina Michalewskiego, który udostępnił na tę okoliczność własne mieszkanie. Na samej uroczystości obecnych było tylko sześć osób: młoda para, udzielający ślubu ksiądz Jerzy Klinger z żoną oraz dwóch świadków – w tym gospodarz i inicjator całego wydarzenia – Serafin Michalewski. Charakter zaślubin wspomina ksiądz Rudnicki: „Zosia życzyła sobie obrzędu w języku polskim, ponieważ jednak tłumaczenie z języka cerkiewnosłowiańskiego okazało się ułomne, cośmy stwierdzili dopiero przed samym ślubem, zostali pobłogosławieni pięknymi starożytnymi słowami. Serafin i ja trzymaliśmy nad głowami młodej pary rytualne korony, a pan młody powiedział po ślubie, że mimo iż cichy i w prywatnym, mieszkaniu, a nie w cerkwi, był on bardzo uroczysty” (ks. prof. Konrad R. Rudnicki, Ślub Nowosielskiego, 16.03.2011, dostęp online: <http://dstp.rel.pl/?p=4236>). Po ślubie Nowosielski udał się do Paryża w celu zgłębiania francuskiego prawosławia i odbycia święceń, zrezygnował jednak z dalszego ubiegania się o kapłaństwo. Odtąd temat jego święceń znikł z rozmów i wspomnień pary. Spontaniczne zaślubiny przywołuje w pamięci praca „Modelki”, która została ofiarowana przez Nowosielskiego Serafinowi w dowód wdzięczności za wieloletnią pomoc i przyjaźń.

24

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

"Kobieta w negliżu z lustrem", 1979 r.

olej/ płótno, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KOBIETA
W NEGLIŻU Z LUSTREM | 1979 | JERZY NOWOSIELSKI'

na odwrociu nalepka wystawowa z opisem obrazu

estymacja: 180 000 - 250 000 PLN †

42 100 - 58 500 EUR

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

WYSTAWIANY:

- "Jerzy Nowosielski. Malarstwo", Desa, Galeria Sztuki Współczesnej
Kramy Dominikańskie, Kraków, maj 1980

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski. Malarstwo, katalog wystawy, Desa, Galeria Sztuki
Współczesnej Kramy Dominikańskie, Kraków, 1980, s. nlb. (spis)

„Ponieważ nie znam się na 'nauce' – mogę
mówić tylko o sztuce i to o jednej tylko – o sztuce
malowania obrazów. Malowanie zaś obrazów jest
czynnością tajemniczą, trudną do zbadania i stąd
pewien kryzys nowoczesnych metod analizy i teorii
tego zjawiska”.

– JERZY NOWOSIELSKI





Według nestora polskiej historii sztuki – profesora Jana Białostockiego – lustro na obrazie może pełnić dwie funkcje. Pierwsza z nich odnosi się do samej symboliki przedmiotu i często ma moralizatorsko-religijne przesłanie. Druga ma związek z kompozycją. Lustro ma bowiem za zadanie ukazywać to, czego nie ma w obrazie – wyrazić pełnię przestrzeni, uzupełnić ją i wzbogacić. W przypadku malarstwa Nowosielskiego można odrzucić moralizatorską rolę zwierciadła, którego symbolika rozumiana jest bardziej jako atrybut kobiecości. Należy skłaniać się ku traktowaniu lustra jako przemyślanego elementu kompozycji.

Artysta bardzo często umieszczał na swoich płótnach lustro, sytuując je w wielu miejscach i konfiguracjach. Czasem stoją na podłodze – prostopadle lub pod kątem, widać je także na ścianach łazienek i wewnątrz, gdzie naturalnie wtapiają się w tło lub są jego dominantą. Mogą być też rekwizytami – atrybutami kobiecości. Lustro na prezentowanej pracy nie jest elementem oczywistym. Artysta rezygnuje z wyraźnych cech lustra, na przykład ramy. Zacięra granice między postaciami rzeczywiście istniejącymi a ich odbiciem. Najprawdopodobniej na obrazie widzimy odbicie ciała kobiety w trzyskrzydłowym lustrze. Jej ciało zostało zredukowane do schematycznej, ciemnej sylwetki z wyeksponowanym brzuchem i biustem. Środkowa tafla znajduje się wprost kobiety, natomiast boczna ustawiona jest pod kątem. Z tego powodu wizerunek widoczny w lewym skrzydle znajduje się delikatnie wyżej, wydaje się nieco bardziej zakrzywiony i ucięty w porównaniu do postaci centralnej. Prawe skrzydło lustra pozostawione jest w domyśle jako niedopowiedziany element kompozycji. Prezentowana praca przypomina ucięty kadr, niewielki wycinek. Niedopowiedzenie pozostawia możliwość interpretacji. Można zastanawiać się, czy lustro postawione jest na podłodze, czy jest elementem na przykład niskiej toaletki. O obecności lustra na pracy informuje sam tytuł. Gdyby nie informacja od artysty, istniałoby ryzyko przeoczenia faktu, iż to jedynie cienka biała linia wyznacza kontur tafli zwierciadła. Pewnego rodzaju niejasność i abstrakcyjność pracy wynika właśnie z nieoczywistego rozbicia planu: „W obrazach tych Nowosielski postać kobiety umieszcza w płytkiej, jednoplanej przestrzeni, 'wycina' jej fragment ramą płótna, a następnie powiela. Powstaje w ten sposób kompozycja rytmiczna i symetryczna, zarazem jednak nigdy nie w pełni rytmiczna, o zawsze zachwianej osi symetrii. Obrazy te mają ogromną siłę oddziaływania. Z jednej strony wynika ona na pewno z kontrastów barwnych: mocnej czerwieni i głębokiej czerni (w większości są to tzw. czarne akty), a z drugiej – z nietypowej, intrygującej kompozycji planu. Trudno dokonać analizy tych obrazów. Trudno odnaleźć punkt oparcia, wokół którego udałoby się uporządkować przedstawione elementy. Dopiero tytuł, zdradzający istnienie lustra, pozwala odczytać ledwo zasygnalizowany kształt ramy i daje klucz do odczytania obrazu” (Katarzyna Chrudzińska, *Speculum mundi – motyw lustra w twórczości Jerzego Nowosielskiego*, „Konteksty” 1996, nr 3-4, s. 24). Zwierciadło na prezentowanym obrazie przestało być tylko motywem, a stało się dominantą. Tym razem to obraz jest podporządkowany idei lustra, lustro zaś staje się zasadą kompozycji.

An abstract painting with a dark, textured background. In the upper right corner, there is a glowing orange shape resembling a stylized 'V' or a bird's beak. Below it, on the right side, are two glowing blue, teardrop-shaped forms. The overall composition is minimalist and evocative.

„Po prostu, te przejrzyste, jednolite postawy twórcze i ideowe – których tak wiele w ostatnim półwieczu powstało, przestają jakoś wystarczać do zrozumienia zjawiska, jakim jest malarstwo. Więc i wrózenie na 'przyszłość' trudne. Ja sam nie widzę jakiejś specyficznej polskiej sytuacji w malarstwie. Jest ono chyba coraz bardziej kosmopolityczne i jest go – mimo pozorów niesłychanie mało. Na całym wielkim świecie mało jest (w moim rozumieniu) malarstwa, tj. takiego wysiłku malarskiego, który przekraczałby pewien próg jakości. Dużo natomiast samej produkcji malarskiej. Czy to źle – czy dobrze i czy pytanie takie w ogóle ma sens?”.

– JERZY NOWOSIELSKI

25

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

Półakt w okularach, 1968 r.

olej/plótno, 80 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"AKT" | 1968 | JERZY NOWOSIELSKI

na odwrociu papierowa nalepka z Galerii Współczesnej

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN ↑

28 100 - 37 400 EUR

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

- Galeria Współczesna, Warszawa
- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

- Galeria Współczesna, Warszawa, 11.12.1969-4.01.1970



26

KAZIMIERZ MIKULSKI

(1918 - 1998)

"Teatr lalek - zakazane zabawy", 1980 r.

olej/ płótno, 60 x 75 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Teatr lalek:

Zakazane zabawy" | Kazimierz Mikulski | Kraków 1980'

estymacja: 120 000 - 150 000 PLN [†]

28 100 - 35 100 EUR

WYSTAWIANY:

- Kazimierz Mikulski, Galeria Sztuki BWA Łódź, Galeria Współczesna, Toruń, Arsenal Poznań, Galeria BWA Płock,
- Salon Sztuki Współczesnej Bydgoszcz, Galeria Awangarda Wrocław; kwiecień 1987 - styczeń 1988

LITERATURA:

- Ranking polskich malarzy współczesnych według Marka Fałata, "Przegląd", 31 sierpnia 2003, s. 38 (il.)
- Kazimierz Mikulski. Malarstwo, red. I. Jabłońska, J. Windorbski, Warszawa 2000, s. 81 (il.)
- Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, red. Teresa Sondka, katalog wystawy, Łódź 1988, s. nlb. poz. kat. 181 (il.)



REŻYSER METAFORY

KAZIMIERZ MIKULSKI

Wiele kompozycji Kazimierza Mikulskiego to przeniesione na płaszczyznę obrazu odbicie sceny teatralnej – prezentowana praca jest jedną z najdobitniej manifestujących teatralne inspiracje artysty. Obok takich obrazów jak „Różowe przestawienie” 1978 czy „Lunapark” 1979/80, „Teatr Lalek...” wpisuje się w serię charakterystycznych płócien, w których kompozycji artysta wykorzystuje motyw kobiety-lalki. Mimo jawnie erotycznego charakteru tych prac, Mikulski nigdy nie przekracza granicy dzielącej subtelny erotyzm od perwersji. Przedstawione przez niego postaci, umieszczone w bliżej nieokreślonej przestrzeni sceny odgrywają spektakl uwodzenia. Z jednej strony kokietki – uwydatniające swe wdzięki wyzywającym makijażem i kuszącą bielizną, z drugiej – pozbawione seksualnego charakteru i cech płciowych pogrążone w letargu lalki. Teatralne gesty, uprzedmiotowienie, ciała niecielesne, niematerialne, wytworzone w wyobraźni artysty lepiej oddawały uniwersalistyczną wizję świata Mikulskiego – na wpół rzeczywistego, na granicy mitu i historii, prawdy i fałszu, świata, którego bieg motywują atawistyczne popędy odgrywane przez aktorów na scenie życia.

Lata powojenne to czas narodzin i hegemonii teatru plastycznego – wspomnieć w tym miejscu należy krakowski teatr „Cricot” Tadeusza Kantora, Teatr Lalki i Aktora „Groteska”, z którym przez trzydzieści lat związany był Mikulski, czy nieco późniejsze realizacje Józefa Szajny, który od lat 70. wykorzystywał przy tworzeniu inscenizacji teatralnych wyszukane obrazy, nawiązujące do estetyki ekspresjonistycznej i surrealistycznej. Praca w teatrze w przypadku wielu artystów dawała pretekst do ucieczki od systemowych postulatów w okresie, kiedy nad krajem zapadła długa, socrealistyczna noc. Mikulski bardzo szybko odrzucił estetykę abstrakcyjną – co ciekawe, odszedł od niej w stronę figuratywizmu, w okresie, gdy abstrakcja była hasłem dnia, co – przyjąwszy perspektywę ówczesnego środowiska artystycznego – uznać należy za akt odwagi i niezłomności. W każdym razie akt w ostatecznym rozrachunku opłacalny. Zapewne wielu artystów ze środowiska krakowskiego naraziłby się taką deklaracją w najlepszym wypadku na lekceważenie ze strony krytyki i cyniczne uwagi kolegów po fachu. Mikulskiemu udało się jednak wybrnąć – jego ujmująca szczególnym rodzajem prostolinijności i poetycką aurą twórczość przez krytykę przypisana została do nurtu nadrealizmu. Pojęcie „nadrealizm” nie jest jednakowoż tym, co najcelniej definiuje sztukę Mikulskiego. Jeśli porównać jego kompozycje do europejskich wzorców w postaci twórczości Ernsta czy de Chirico brak tu elementów charakterystycznych dla manifestacji marzeń sennych – nieoczekiwanych i budzących tym samym nastrój niepokoju. W kompozycjach Mikulskiego brak irracjonalności – zamiast tego mamy starannie wyreżyserowane metafory, repertuar charakterystycznych obiektów obdarzonych konkretną symboliką. Tym, co wyróżnia Mikulskiego, jest jego własna mitologia wykreowana na użytek indywidualnego opisu świata. Jak pisał Mieczysław Porębski: „Symboliści próbowali malować historię własnej duszy, kubiści historię własnych, przemieniających się w prawie-abstrakcję obrazów. Nadrealiści historię automatyzmów własnej, niekontrolowanej niczym wyobraźni. Potem wszyscy po trochu zaczęli wracać do mitów, wszyscy najwięksi malarze naszego wieku byli czy stawali się pod koniec życia powracającymi do odwiecznych archetypów mitotwórcami. (...) Malarstwo Mikulskiego wciąż pozostaje w zawieszaniu na granicy mitu i historii tego, co autentyczne i tego, co nieautentyczne, wydobywa to, co się w nas kołata z autentycznej tęsknoty za mityczną przeszłością, kiedy w pierwszych dniach stworzenia wszystko było jeszcze tylko Naturą, wspólnym przyjaznym bytowaniem ludzi i zwierząt, ptaków i owadów w utraconym rajskim ogrodzie, a co jest już tylko współczesną, fabryczną, sztucznie powielaną i ożywianą sentymentalną rajów tamtych namiastką” (Mieczysław Porębski, [w:] Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, katalog wystawy, [red.] Teresa Sondka, BWA, Łódź 1987, s. nlb.).



„Męczeństwo Piotra Oheya” Sławomira Mrożka, Teatr Groteska, Kraków, reżyseria: Zofia Jarek, scenografia i kostiumy: Kazimierz Mikulski

27

JAROSŁAW MODZELEWSKI

(ur. 1955)

"Palacz", 2001 r.

tempera żółtkowa/plótno, 150 x 250 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław |
Modzelewski | "Palacz" | temp. ż. 150 x 250 | 2001'

estymacja: 70 000 - 100 000 PLN †

16 400 - 23 400 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- "Od znaków do strusi", Galeria Promocyjna, Warszawa, 2001-2002
- "Kilka wątków", Muzeum Górnośląskie, Bytom, 2005

LITERATURA:

- Agnieszka Gniotek, Każdy maluje po swojemu, "Dzień dobry", nr 1 (11 I), 2002, s. 12 (il.)
- Kilka wątków, katalog wystawy, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2005 (il.)
- Magdalena Łukaszewska, Anna Drewska, Na rynku malowane, "Newsweek", 7.08.2005, s. 89 (il.)
- Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, red. Jan Michalski, Galeria Żderzak, Kraków 2006, kat. 365, s. 211 (il.)

„W obrazie z iluzją przestrzeni może pojawić się potrzeba czegoś więcej. (...) Czy podążać systematycznie, w duchu tradycji, czy ją odrzucić i zaufać intuicji, wyczuciu. A może mieszać te drogi, w jakich proporcjach?”

– JAROSŁAW MODZELEWSKI





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

– JAROSŁAW MODZELEWSKI

W 2001 roku, kiedy powstał obraz „Palacz”, Jarosław Modzelewski kupił posiadłość pod Czerwińskiem nad Wisłą. Był to moment, w którym artysta zmierzył się z „prawdziwym” pejzażem: na jego obrazach pojawia się rzeka, rybacy, wschody i zachody słońca. Malowane temperami prace osadzone są w realistycznej konwencji, z podziałem na wyraźne plany. Tworząc obrazy, artysta sięgnął po pomoc fotografii, która utrwalała spojrzenie, pełniąc zarazem rolę pośrednika.

„Te zdjęcia są dla mnie jak sufler wspomagający samotną pracę malarza. Patrzę na fotografię, potem wychodzę na dwór, żeby sprawdzić, jak jest naprawdę. Wracam do wnętrza i maluję”.

– JAROSŁAW MODZELEWSKI

W ten sposób autor „Palacza” przepracował swoje otoczenie, w charakterystyczny sposób obchodząc się z przestrzenią. Owa przestrzeń, początkowo wypełniona architekturą, otworzyła się na naturę wraz z nabyciem posiadłości. Modzelewskiego inspirowało łagodne rozlewisko rzeki, zza której wylinał się las Puszczy Kampinoskiej; XII-wieczny klasztor górujący nad Czerwińskiem, stare cmentarne krzyże. Taką wiejską sielskością emanuje prezentowany obraz, zakłęty w czasie moment ciszy, samotnej zadumy człowieka nad przyrodą. Zresztą w pejzażach Jarosława Modzelewskiego zawsze wyczuwalna jest ludzka obecność. Rybak, duchowny, pacjent, chłopiec, dziewczynka, przechodzień – pejzaż Modzelewskiego nigdy nie jest pusty. Zdaje się, że jest, jak u wielkich romantyków, miejscem wędrówki ducha.

Obserwując wnikliwie jego dorobek, Jarosław Modzelewski jawi się jako malarz umiaru. Obce mu są radykalne pozycje, które zajmowali artyści jego pokolenia. Być może właśnie „nowoczesność” skłoniła go do rozpoczęcia dialogu z tradycją. W latach 90. sięgnął po temat martwych natur, malarstwo dwudziestolecia międzywojennego, a potem motyw wiślanych pejzaży, zawsze z głęboką świadomością drogi rozwoju malarstwa. Ten egzystencjalny realizm to malarstwo bez ambicji rewolucyjnych, a mimo to stanowiące jedno z najważniejszych odniesień końca XX i początku XXI wieku w Polsce.



JAROSŁAW MODZELEWSKI

(ur. 1955)

„Stajnia”, 1990 r.

olej/ płótno, 136 x 170,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław
Modzelewski 1990 | "STAJNIA" | olej 136 x 170'
na odwrociu nalepka z międzynarodowej firmy transportowej

estymacja: 65 000 - 100 000 PLN [†]
15 200 - 23 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Poznań

LITERATURA:

- Jarosław Modzelewski. Nadzieja jako wynik uporczywego trwania w smutku i samotności, katalog wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, PGS Sopot, BWA Katowice (il.)
- Jan Michalski, Yucca, "Znak", 1997, nr 501, s. 85-95 (il.)
- Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, red. Jan Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 2006, kat. 175, s. 173 (il.)

„Jest to rodzaj języka, którym mogę zaznaczyć,
że gdzieś tam jest coś dalej, coś do czego można
by wejść, zajrzeć, chociaż obraz daje tylko rodzaj
złudzenia, rodzaj przypomnienia, że można tak
zrobić”.

– JAROSŁAW MODZELEWSKI

Obrazy, które Jarosław Modzelewski malował po 1990, stanowią moment powrotu do figuratywności. Artysta posługiwał się czystym kolorem i syntetyczną narracją, nie stroniąc od monumentalizmu. Pozbawione szczegółów tło zamyka kompozycję niczym barwna ściana, a całość nabiera szczególnej dekoracyjności i wyrafinowania. „Stajnia” to stylizowane przedstawienie pewnego archetypicznego wyobrażenia architektury: w centrum znajduje się budynek ozdobiony dwoma identycznymi malowidłami z końmi w charakterze obrazu w obrazie. Obraz wydaje się wizją rzeczywistości obserwowanej przez surrealistyczne okulary, które sprawiają, że zwyczajne rzeczy wydają się tajemnicze i intrygujące. „Stajnia” to też „obraz o architekturze” – jeden z ulubionych motywów Jarosława Modzelewskiego. Artysta wielokrotnie ukazywał przestrzeń architektury, takie jak budka nocnego stróża, niedokończony dom, cegielnia, Pałac Kultury i Nauki.



29

STEFAN GIEROWSKI

(ur. 1925)

"Obraz CDLXXXV", 1982 r.

olej/ płótno, 145 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'S. Gierowski | Ob. CDLXXXV | Warszawa 1982'

estymacja: 180 000 - 220 000 PLN †

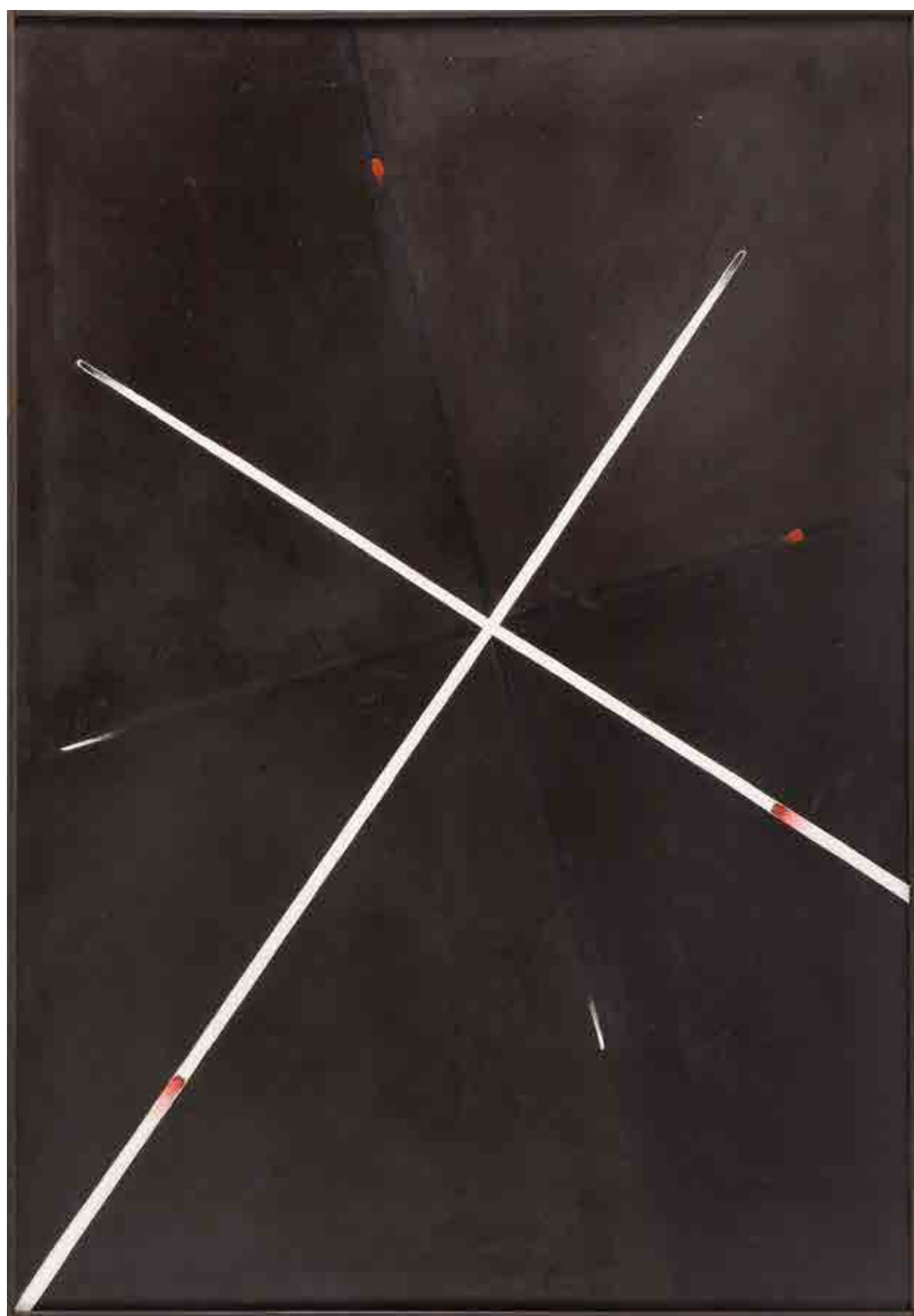
42 100 - 51 500 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Uznałem za najbliższą moim skłonnościom krańcową decyzję poprzedników, że barwa, forma i materia są treścią obrazu i jedynym autonomicznym malarskim środkiem przekazu. Dawало to szansę istotnego pogłębienia moich wyobrażeń o rzeczywistości i opartego na faktach realistycznego widzenia przedmiotu moich zainteresowań, którym stał się problem światła i przestrzeni”.

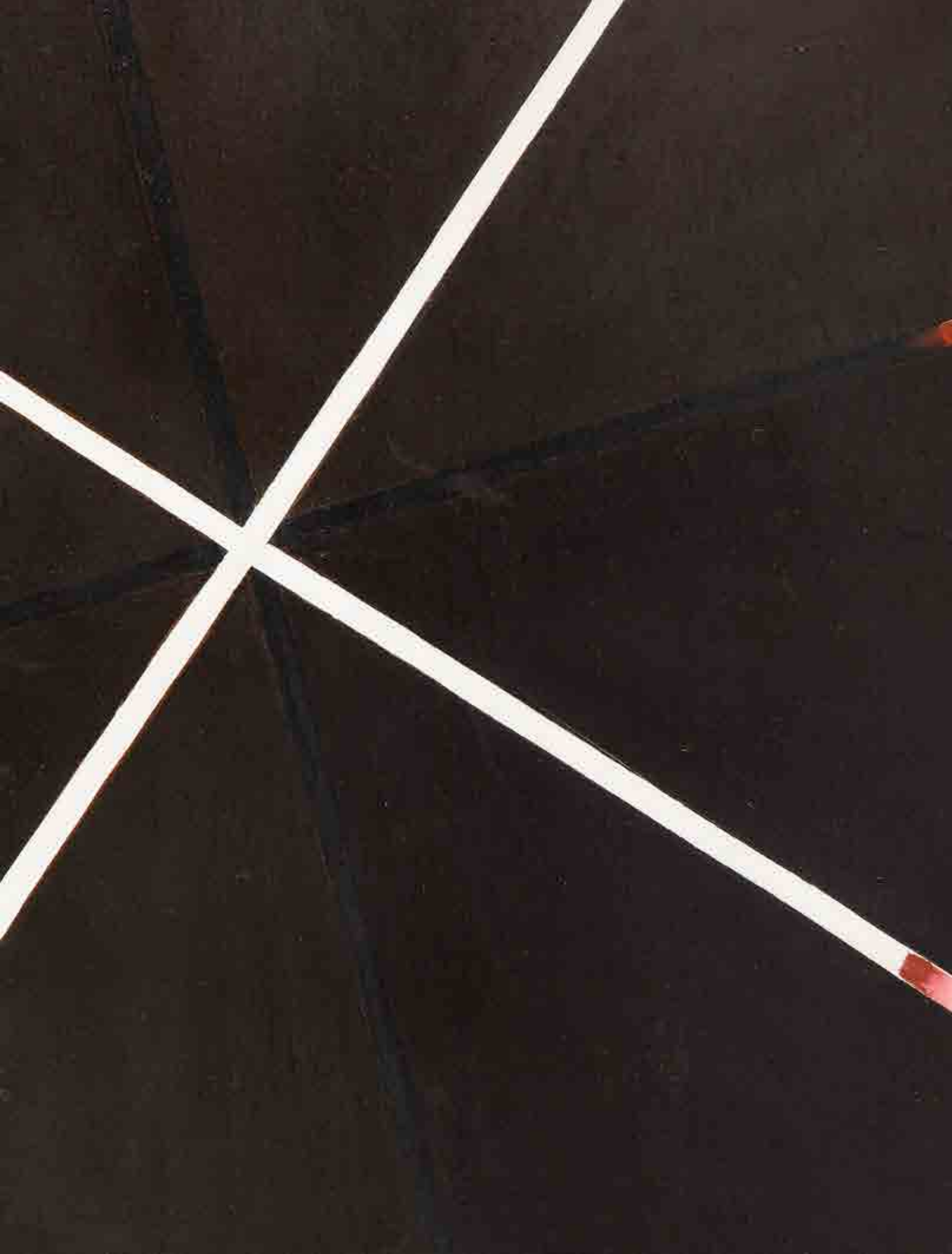
– STEFAN GIEROWSKI



Okres stanu wojennego, w którego czasie powstała prezentowana praca Stefana Gierowskiego „Ob. CDLXXXV”, był momentem przeniesienia życia artystycznego do podziemia. Wiązało się to z bojkotem instytucji państwowych, który uruchomił mechanizm podobny do metod działań opozycjonistów socrealizmu u progu lat 50. XX wieku. Powstające w tym czasie obrazy prezentowano na ścianach prywatnych mieszkań i pracowni, co zmieniło wymiar prywatnego odbioru sztuki. Szczególnego znaczenia nabrały kościoły, stanowiące nowe przestrzenie niezależnej myśli artystycznej. Było to bezprecedensowe zjawisko, które zaowocowało wzmocnieniem znaczenia doznań duchowych malarstwa. Owo artystyczne „sacrum” było udziałem Stefana Gierowskiego, który zastanawiał się nad „rozszerzeniem dotychczasowych poglądów na funkcje malarstwa w kościele”. „Nie chodzi tu o zmianę na bardziej nowoczesną – powiedział artysta – ale o dotarcie do tych pokładów emocjonalnych człowieka, które dotychczas nie zawsze są zauważane, a które są bliższe ‘sacrum’... Jeżeli kościół uzna lub zaobserwuje, że sztuka abstrakcyjna, najbliższa kontemplacji i metafizyki, działa z większym pożytkiem dla krzewienia wiary wśród nowoczesnych pogan niż figuratywne sceny, wtedy może zostać zmieniona atmosfera religijności i pobudzić do samodzielnego medytowania nad tajemnicą Boga i do modlitwy bezpośredniej” (Stefan Gierowski, [cyt. za:] Janusz Zagrodzki, Stefan Gierowski. Na marginesie rozważań o wzorcach postawy, „Tygodnik Kultury”, nr 1/3, 2006, s. 11).

Nowy sposób aranżowania dzieł sztuki wiązał się z atmosferą miejsca ich wystawienia. Wyjątkowego znaczenia nabrała akcja „Znak krzyża”, która obejmowała wiele działań w kościele Miłosierdzia Bożego w Warszawie. Zaprezentowane obrazy Stefana Gierowskiego stanowiły zakończenie procesu konkretyzacji pojęć wyrażonych jako formy i plamy koloru na powierzchni płótna. Bardzo rzadko kontekst zostaje ujawniony przez autora, który główne znaczenie przypisuje symbolicznej roli światła i barwy. Jak pisał Janusz Zagrodzki: „Przestrzeń koloru zawarta w płaszczyźnie dzieła staje się nie do końca uchwytłą przestrzenią metafizyczną z wszystkimi możliwościami interpretacji, jest jego jądrem, najgłębszą esencją, powodem istnienia. Treści wymagające szerokiego mówienia Gierowski ujawnił w sposób najprostszy, uniwersalny, jedynie poprzez ekspresję firm i barw uzyskał kształt nieskończoności” (Janusz Zagrodzki, Stefan Gierowski. Na marginesie rozważań o wzorcach postawy, „Tygodnik Kultury”, nr 1/3, 2006, s. 12).

Urodzony w 1925 Stefan Gierowski studiował w latach 1945-48 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach profesorów Zbigniewa Pronaszki i Karola Frycza. Przełomowy moment rozwoju jego malarstwa miał miejsce w połowie lat 50. O swoich „Obrazach” mówił: „Uznałem za najbliższą moim skłonnościom krańcową decyzję poprzedników, że barwa, forma i materia są treścią obrazu i jedynym autonomicznym malarskim środkiem przekazu. Dawało to szansę istotnego pogłębienia moich wyobrażeń o rzeczywistości i opartego na faktach realistycznego widzenia przedmiotu moich zainteresowań, którym stał się problem światła i przestrzeni”. Rezygnację z nadawania obrazom tytułów tłumaczył, mówiąc: „Tematem obrazów od tego czasu jest przestrzeń w pierwszym rzędzie jako pojęcie niedające się wyobrazić, ale również jako przestrzeń umowna, geometryczna lub podlegająca energii ingerującej w jej nieskończoność. Staram się różnymi drogami formalnymi namalować obraz przestrzeni zgodny z moimi wyobrażeniami i wiedzą na ten temat (nie wychodząc poza dwuwymiarową powierzchnię płótna)” (cyt. za: Janusz Zagrodzki, Stefan Gierowski, Galeria Prezydencka Miasta Stołecznego Warszawy, Towarzystwo Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2005, s. 42).



30

JANUSZ ORBITOWSKI

(1940 - 2017)

"Kompozycja przestrzenna", 1969 r.

olej/plótno, 94 x 74,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JANUSZ ORBITOWSKI 1969 | 73 x 94 | KOMPOZYCJA PRZESTRZENNA'

opisany na blejtramie 'Orbitowski J. "Kompozycje przestrzenne" B.W.A. 3.500

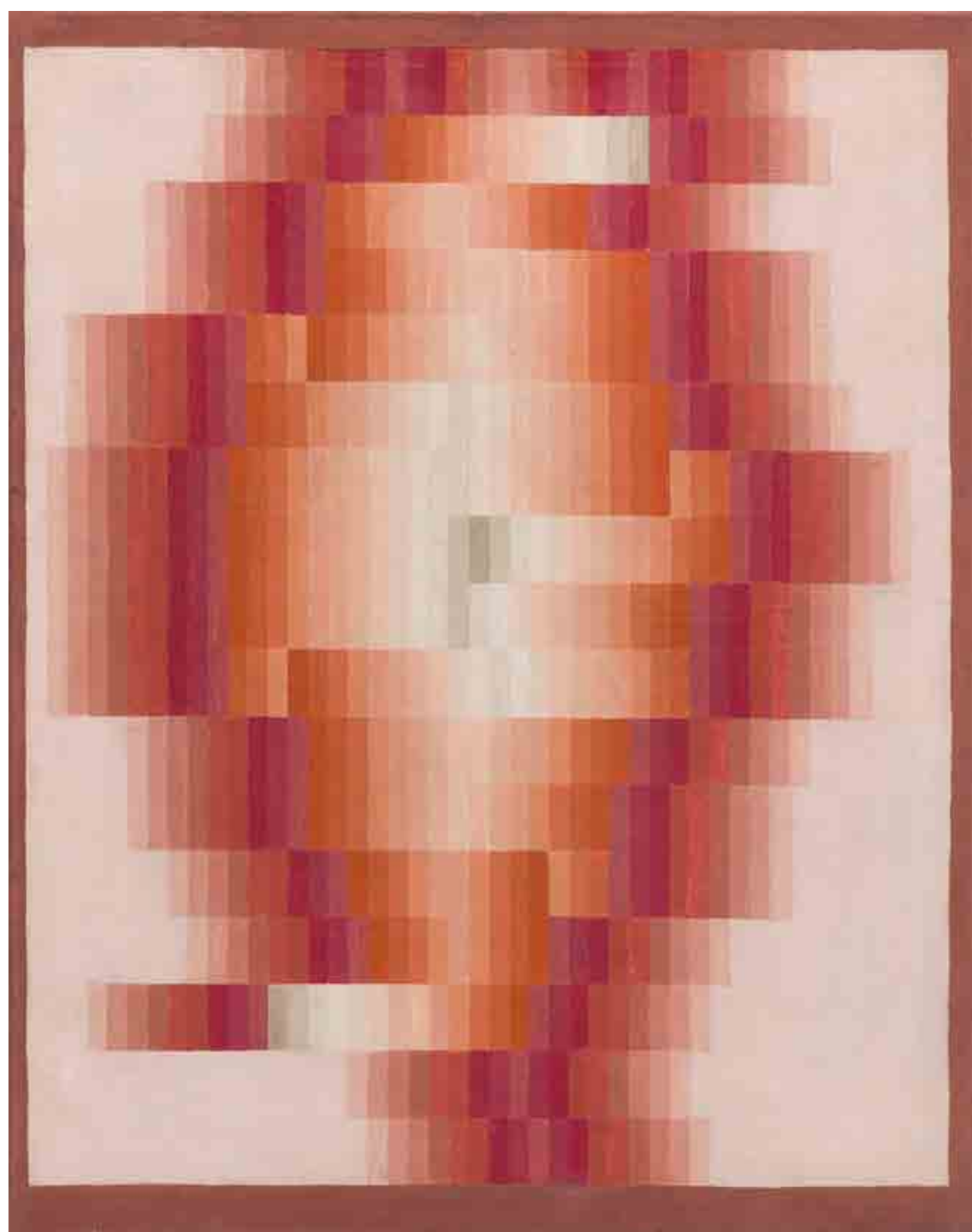
zł 39'

na odwrociu naklejka BWA Kraków

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN [†]

4 700 - 7 100 EUR

W swojej twórczości Orbitowski posługiwał się niemal wyłącznie formułą abstrakcji geometrycznej, komponując swoje obrazy z rombów i prostokątów. Prezentowana praca sytuuje się w obszarze poszukiwań charakterystycznych dla nurtu op-art i pochodzi z okresu, zanim artysta zaczął nadawać kompozycjom trójwymiarowości, tworząc obrazy reliefowe, których koncepcję z czasem radykalizował, eliminując z nich kolor na rzecz kompozycji o walorach wyłącznie przestrzennych. Charakterystyczne znamiona twórczości Orbitowskiego to wrażliwość na kolorystyczne niuanse – tworzył iluzję przestrzeni i ruchu, posługując się subtelną gradacją barw. Oparte na nieregularnych układach kompozycje złożone z mozaiki barwnych prostokątów cechuje powtarzalność i rytmika. W dynamicznych, kalejdoskopowych układach wyraźne jest dążenie do usystematyzowanej asymetrii, odzwierciedlającej jednocześnie chaos i ład rzeczywistości. Jak pisała Bożena Kowalska: „W twórczości Orbitowskiego, programowo chłodnej i zobiektywizowanej, jest nie tylko – charakterystyczne dla sztuki operującej językiem geometrii – dążenie do osiągnięcia porządku jako wartości kreatywnej, przeciwstawionej chaosowi człowieka światu. Poza warstwą rozważań nad problemami czysto plastycznymi odczytać się dają odniesienia do innych jeszcze zagadnień ogólnych o znaczeniu uniwersalnym. Znamiennej jako początkowa oschłość prawie inżynieryjno-technicznych eksperymentów znajduje potem, w rysunkach zwłaszcza, przeciwwagę w sprężeniu z naturą, zachwyceniu jej koronkową subtelnością, w refleksji nad jej niezrównanym ładem, logiką i mądrością”. Janusz Orbitowski przez całe życie związany był z krakowskim środowiskiem artystycznym – studiował w krakowskiej pracowni Adama Marczyńskiego. Obok Marczyńskiego i Henryka Stażewskiego był najbardziej znanym artystą posługującym się geometrią jako dominującym środkiem wyrazu.



ANDRZEJ NOWACKI

(ur. 1953)

"07.08.18", 2018 r.

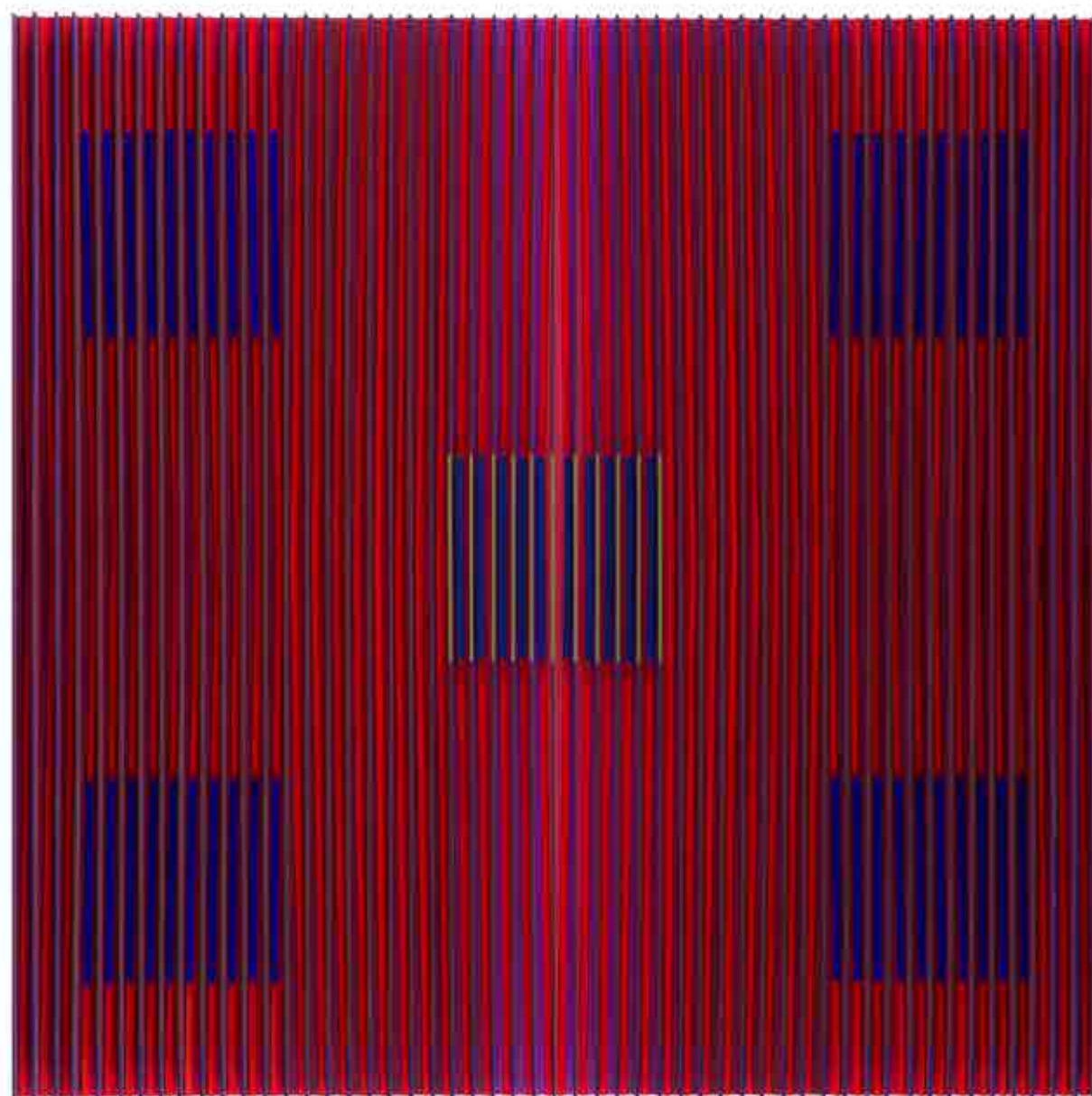
relief, akryl/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'07.08.2018 | A. NOWACKI | 2018'

estymacja: 35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 600 EUR

„Podstawową wartością w mojej pracy twórczej jest kolor. Uzupelnia on, wręcz zastępuje światło. W dialogu z odbiorcą tworzy słowa języka nieświadomego, jest źródłem energii. Przyciąga harmonią, to znów budzi lęk, intryguje, wprowadza niepokój. Kolor dla mnie jest miejscem spotkań. Właśnie tutaj rozum i logika natrafiają na tęsknotę. Wyobraźnia wypiera rzeczywistość, nieskończoność zaś szuka swojego początku. Posługując się wyłącznie kolorem, możemy przedstawić słońce, które jest źródłem i symbolem życia. Inne próby opisów – geometryczne czy też matematyczne – są martwe”.

– ANDRZEJ NOWACKI



Droga Andrzeja Nowackiego do sztuki była równie nietypowa, co jego prace. Artysta, który początkowo zajmował się projektami wnętrz i pracami konserwatorskimi, dopiero w połowie lat 80. zdecydował się poświęcić malarstwu na poważnie i na całe życie. Studiowane wcześniej na zagranicznych uczelniach germanistyka i skandynawistyka wcale nie zapowiadały artystycznego sukcesu. Przełomowy dla malarza był rok 1984, gdy postanowił skupić się tylko na malarstwie. W 1987 w berlińskiej Galerie Pommersfelde miała miejsce pierwsza indywidualna wystawa jego prac. Rok później zaczęły powstawać pierwsze reliefy poprzedzone konstruktivistycznymi eksperymentami. Ta zdecydowana zmiana sposobu myślenia spowodowana była wpływem dwóch wybitnych abstrakcjonistów – Kajetana Sosnowskiego i Henryka Stażewskiego, których Nowacki poznał na początku lat 80. To właśnie mistrz reliefu – Henryk Stażewski, z którym Nowacki utrzymał kontakt przez wiele lat, przyczynił się do dalszych poszukiwań Nowackiego na tym polu.

Późne prace artysty z lat 2015-18 są kontynuacją oryginalnych rozwiązań wypracowanych przez artystę w latach 80. Nowacki nadal operuje geometrycznymi formami: kwadratem, prostokątem, linią prostą, które uzupełnia o charakterystyczne, drobne listwy. Podobnie jak inni wielcy abstrakcyjniści, dąży do standaryzacji swoich prac i niezwykle precyzyjnie dobiera rozmiar podłoża. Konsekwentnie pracuje na kwadratowych płytach pilśniowych o wymiarach: 64 × 64 cm, 99 × 99 cm lub 100 × 100 cm. Jego prace to bardzo regularne układy pionowych, drewnianych listewek. Budują one przestrzenność pracy. Aby nie rozpraszać oka zawsze przyklejone są one do pracy wertykalnie. Rygorystycznie respektowana geometria niesie ze sobą wrażenie czystości i sterylności, choć nie pozbawia pracy życia, emocji i wrażliwości. Bożena Kowalska pisała o reliefach Nowackiego: „Ich uroda jest harmonijna, działa prostotą najczęściej i spokojem; rzadziej, dzięki ostrym kontrastom barw, niesie poczucie zagrożenia czy niepokoju. Częściej emanują te prace melancholią niż radością życia. Zawsze przykuwają wzrok i cieszą wyważaniem form i barw. Najprostsze z nich, o najmniejszej liczbie elementów, działają swoistym dostojeństwem i powagą. Zapraszają do medytacji”. Nowacki w przeciwieństwie do wielu twórców z kręgów abstrakcji geometrycznej celowo odrzuca perfekcyjność i tendencje do mechanicznego sposobu wykonania. Wspomniana przez Kowalską emocjonalność prac Nowackiego możliwa jest właśnie dzięki intuicji artysty, którą, jak sam podkreślał, zawsze się kierował, zarówno w budowaniu kompozycji, jak i rozmieszczeniu w niej koloru.

Nowacki dobiera barwy z niezwykłą precyzją i skrupulatnością, a każdy odcień jest niepowtarzalny. W obrębie jednego reliefu artysta używa od czterech do siedmiu różnych odcieni, które harmonijnie ze sobą współgrają. Nie mniejsze znaczenie ma opracowanie faktury. Nowacki dba o zachowanie przedmiotowości, materialności dzieła, tym samym eksponuje naturalne właściwości drewna – ciężar, chropowatość, nieregularność. Organiczność materiałów kontrastuje z symetrią kompozycji. Sumiennosc artysty przejawiająca się w wielokrotnym powtarzaniu tych samych elementów świadczy nie tylko o artystycznej konsekwencji, ale także o nieustającej potrzebie odnajdywania chociażby najmniejszych niuansów, które w najsztubtelniejszy sposób mogą wpłynąć na układ i kompozycję pracy. Można powiedzieć, że niczym Henryk Stażewski „szuka porządku w chaosie”.



32

ANDRZEJ NOWACKI

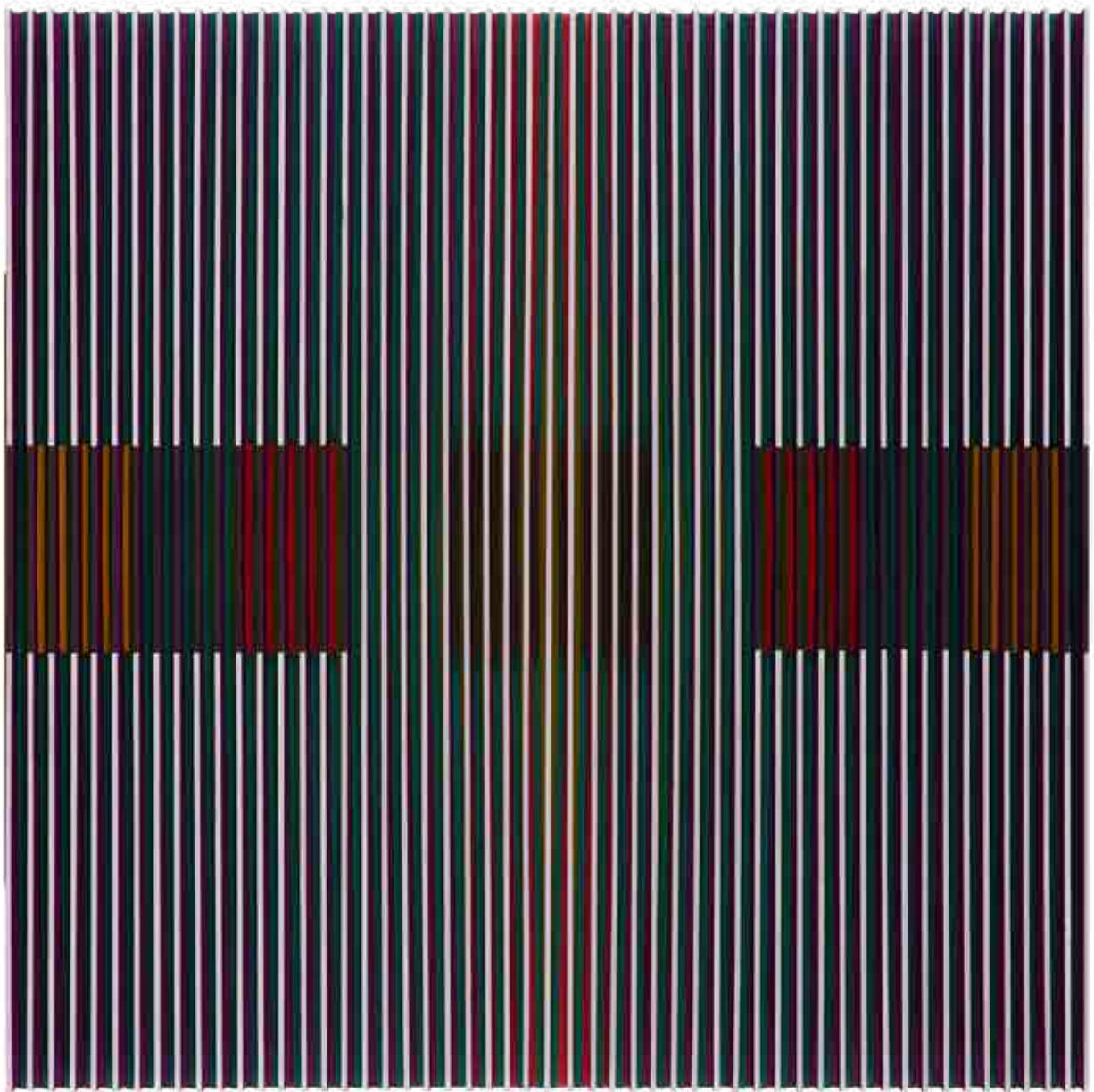
(ur. 1953)

"25.07.18", 2018 r.

relief, akryl/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'25.07.2018 | A. NOWACKI | 2018'

estymacja: 35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 600 EUR



TADEUSZ KALINOWSKI

(1909 - 1997)

Kompozycja, 1970 r.

olej/ płótno, 64 x 49 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'T. Kalinowski 1970'

estymacja: 18 000 - 25 000 PLN

4 300 - 5 900 EUR

Tadeusz Kalinowski w swojej wieloletniej działalności artystycznej eksperymentował z językiem własnej sztuki. Wszechstronność jego poszukiwań artystycznych najlepiej ilustruje fragment rozmowy twórcy z Wojciechem Makowieckim: „Zaraz po wojnie pracowałem jako scenograf, ale od 1949 wystawiałem jako malarz z grupą 4F + R, kubizowałem i nawiązywałem do formistów, starałem się szukać czegoś nowego. W 1957 zacząłem robić malarstwo taszystowskie, które było wówczas w Polsce na fali. Później uprawiałem abstrakcję twardą, geometryczną. Około 1975 miałem okres kalejdoskopowy, obrazów z tego czasu nigdzie nie pokazywałem, a od początku lat 80. Maluję obrazy – układy, które kontynuuję do chwili obecnej. Od 1957 nie namalowałem żadnego obrazu przedstawiającego, ale nie czuję, że maluję abstrakcję – wydaje mi się, że maluję przestrzenie istniejące, czuję, w tych przestrzeniach żyję – widzę tę przestrzeń w rzeczywistości” (Wojciech Makowiecki, Wywiad z artystą z okazji 80-lecia urodzin, [w:] Tadeusz Kalinowski, Biuro Wystaw Artystycznych, Poznań 1989).

„II Barwy” wpisują się u Kalinowskiego w etap „twardej abstrakcji geometrycznej”, który trwał na przestrzeni lat 1965-75. Obrazy z tego okresu to proste, płasko malowane kompozycje, budowane głównie na bazie układów kąt, kwadratów, trójkątów i prostokątów: „Na wielu z nich obserwujemy rzędy jednakowych figur tej samej wielkości, co wprowadza moduł jako podstawę podziału pola obrazowego. Granice form są zawsze precyzyjnie wykreślone, a kolorystyka jest rygorystycznie zawężona do kilku czystych, jaskrawych barw. Farbę rozprawdano równomiernie, bez widocznych pociągnięć pędzla i efektów fakturalnych” (Maria Niemyjska, Kilka spostrzeżeń na temat abstrakcji geometrycznej Tadeusza Kalinowskiego, [w:] Tadeusz Kalinowski 1909- 1997. W stulecie urodzin, Poznań 2009, s. 33). Prezentowane „II Barwy” to przykład czystej abstrakcji geometrycznej, którą artysta stopniowo radykalizował poprzez coraz oszczędniejszy dobór środków. W sztuce tej, tworzonej konsekwentnie od lat 60., dopatrzeć się można tradycji konstruktywistycznej, która prowadziła do użycia prostych elementów, wzajemnie na siebie oddziałujących i płynnie budujących całą kompozycję.

Kolor jest u Kalinowskiego konkretnym medium o ważnej roli. Zazwyczaj ograniczony zostaje do dwóch lub trzech barw, z których każda jest czysta i nasyciona.

Cieniowania, półtony i rozmycia są poza obszarem zainteresowania artysty. Twórca unikał rozmalowywania, rozdrabniania czy malowania małymi plamkami. Kolor kładł czysto, gładko i pewnie, przez co działał jak duża płaszczyzna w przestrzeni.

Widoczna na pracy budowa modułowa i linearny podział wynikają m.in. ze sposobu pracy artysty. Tworzenie obrazu zaczynał od szkiców wykonanych na kratkowanym papierze. Krata, choć nie bezpośrednio, a jakby na drugim planie, jest widocznym elementem sztuki Kalinowskiego. Sam pisał, że „kratka służy tu jako moduł, w ten sposób obraz buduję na pionach i poziomach” (T. Kalinowski, [w:] Tadeusz Kalinowski, katalog wystawy, Salon ZPAP, „Arsenal”, Poznań 1968).

Sztuka Kalinowskiego pobudza do refleksji nad rolą odbiorcy, polegającej na zrozumieniu przestrzeni, która nie jest widoczna na pierwszy rzut oka. Trzeba ją w pewien sposób dopowiedzieć, co tłumaczy sam artysta: „W obrazie powinna być zachowana rytmika, tak jak w poezji, często miejsca puste są ważniejsze od wypełnionych, one właśnie powodują właściwe odczytanie całości” (T. Kalinowski, [w:] Struktury. Wystawa rysunków i obrazów. Tadeusz Kalinowski, katalog wystawy, KMPiK, Poznań 1975).

Kalinowski był artystą, który pozostał we wspomnieniach rodziny i przyjaciół jako człowiek o pogodnym charakterze i niestroniący od żartu. Nie obudowywał swojej sztuki rozległym zapleczem teoretycznym, skupiał się raczej na konkretach i technice: „W przeciwieństwie do klasyków abstrakcji geometrycznej, działających z zaciśniętymi zębami, Kalinowski bawił się, wciągał w grę widza, nie udawał mistyka. Pokazywał swój trochę prywatny, radosny karnawał form” (Andrzej Kosiński, Gry i wygląd. Uwagi o malarstwie Tadeusza Kalinowskiego, [red.] Wojciech Makowiecki, Poznań 2009, s. 14).



34

JAN BERDYSZAK

(1934 - 2014)

"Pomiędzy błękitną rozmową", 1972 r.

akryl/plótno naklejone na deskę, 120 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1972'
każda z części opisana wskazówkami montażowymi
na odwrociach obu części zalaminowana papierowa nalepka Desy

estymacja: 80 000 - 120 000 PLN †

18 700 - 28 100 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Polska Sztuka Współczesna, Galerie Atlantis Duisburg, 1974

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

– JAN BERDYSZAK





„Pomiędzy błękitną rozmową” jest dziełem, które powstało wskutek poszerzania przez Jana Berdyszaka własnych badań przestrzennych. Z końcem lat 60. artysta zaczął kwestionować tradycyjnie pojęty obraz o czterech krawędziach, w radykalny sposób wprowadzając otwory. Od 1967 przestrzeń ingerująca w materię malowidła zyskała „uwolnienie” przez fakt podziału obrazu na oddzielne części, które eksponowane były w różnych zestawieniach (symetrycznie, antyetycznie, prostopadle do siebie w narożniku sali itp.). Można powiedzieć, że malarstwo i rzeźba zaczęła się płynnie uzupełniać. Z tego samego okresu pochodzą wieloczęściowe, rozkładane, przewidziane do dowolnego zestawiania formy z barwnej, emaliowanej blachy. Od końca lat 60. powierzchnie malarskie Berdyszaka stały się płaskie, formy ostro zdefiniowane.

Jan Berdyszak poprzez swoje realizacje przez niemalże 50 lat poddawał analizie temat przestrzeni oraz kategorii pustki, gęstości i transparencji dzieła. Dzięki zainteresowaniu europejską i dalekowschodnią filozofią, zwrócił się ku zagadnieniom, które w pośpiechu życia i przy powierzchownym oglądzie zazwyczaj ignorowano: „[Jan Berdyszak] pojmując działalność sztuki jako działalność poznawczą, poznawanie środkami sztuki zaś jako specyficzną dziedzinę aktywności umysłu” (cyt. za: Witold Kanicki, *Ambivalentna realność fotografii Jana Berdyszaka*, [w:] Jan Berdyszak. *Prace 1960-2006*, red. Marta Smolińska-Byczuk, Wojciech Makowiecki, Poznań 2006). Poszukiwanie i wyrażanie „nieobecnego” stało się artystycznym mottem Berdyszaka, który poświęcił się głównie analizie kwestii nieobecności, braku i tak zwanej przestrzeni pomiędzy. Sama pustka ma dla artysty wyjątkową wartość „niewyrażania”, a jak sam powtarzał: „rzecz pusta nie potrzebuje wypełnienia. Sama pustka jest wartością i rzeczywistością” (Jan Berdyszak, [cyt. za:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 18).

Co ciekawe, wydawałoby się na pierwszy rzut oka „bezosobowa” sztuka Berdyszaka tak naprawdę krąży wokół człowieka i stawia go na pierwszym miejscu. Na pytanie, czy człowiek jest ważny w jego sztuce, w jednym z wywiadów artysta odpowiedział: „Najważniejszy, skoro wychodzę w niej od świadomości, a posiadam ją dzięki człowieczeństwu. Nie możemy istnieć poza człowieczeństwem i tylko tyle w nas jest świata, ile szeroko rozumianego człowieczeństwa” (Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 26). Badania nad tym, co pozornie niedostrzegalne, artysta rozpoczął już w młodości: „Od wczesnych lat zajmowałem się wieloma dziedzinami sztuk – malarstwem, rzeźbą, architekturą, poezją, muzyką, i dzięki temu właśnie zrozumiałem, że ‘zabudowujemy’ naszą intencję tylko część świata, podczas gdy większa jego część, ta pusta, zabudowuje się sama. W sztuce korzystamy z obu tych części” (Jan Berdyszak, [cyt. za:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Ibid.*, s. 16). Eksperymenty z konwencją Berdyszak rozpoczął w latach 60. W cyklu „Kąta podwójne” (1962-64 i 1967-69) obrazy przyjmowały kształt tytułowych dwóch kół, zestawionych pionowo jedno nad drugim. Wewnętrzny iluzję przestrzeni budowały niejako poruszone, kontrastujące formy.

Pustka stała się nieodłącznym elementem twórczości Jana Berdyszaka. Artysta opisywał ją: „(...) to biała kartka czekająca na kreskę, to przestrzeń czekająca na rzeźbę, cisza czekająca na znak” (Jan Berdyszak, [cyt. za:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Ibid.*, s. 16). Posiadała dla niego wartość absolutną, to znaczy – jest – zanim pojawią się w niej jakiegokolwiek przedmioty. Ich rola, jako przedmiotów dodanych, polega na asymilacji z przestrzenią i odpowiednią współpracą, polegającą czy to na eksponowaniu czy wyciszaniu aspektów zastanej przestrzeni. W 1968 Berdyszak zapisuje w swoich notatkach: „Pusta przestrzeń jest rozumiana jako byt pierwszy”. Przestrzeń jest u artysty rodzajem obszaru pierwotnego – praiśnieniem.

35

JAN BERDYSZAK

(1934 - 2014)

Bez tytułu, 1971 r.

akryl/płótno naklejone na deskę, 46 x 40,3 cm
sygnowany i datowany na odwrociu 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1971'

estymacja: 26 000 - 35 000 PLN †

6 100 - 8 200 EUR

„Pustka zawsze intryguje. Wszyscy chętnie zaglądają w różne dziury, w miejsca, o których wiedzą, że nic w nich nie ma. I tak dotknęliśmy problemu nieobecności. Może ona być określonym stanem pustki, która może być przypadkowa albo spowodowana przez nas, a także przez jakąś sytuację bądź wydarzenie. Ja posługuję się właśnie nieobecnością, jak komplementarnym negatywem”.

– JAN BERDYSZAK



ALEKSANDRA JACHTOMA

(ur. 1932)

“Voy”, 1977 r.

olej/plótno, 80 x 55 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ‘ALEKSANDRA JACHTOMA |
“VOY” 3 | 55 x 80 | CENA 15 000 | ROK 1977’

estymacja: 12 000 - 16 000 PLN †
2 900 - 3 800 EUR

POCHODZENIE:

- Art New Media, Warszawa
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Aleksandra Jachtoma. Malarstwo, Art New Media, Warszawa, 2007

„Zawsze najtrudniejsza jest ta nieuchwytna granica,
kiedy rodzi się pytanie, czy zamalowane płótno jest
obrazem, czy nim jeszcze nie jest”.

– ALEKSANDRA JACHTOMA

Aleksandra Jachtoma jest artystką, która przy tworzeniu pracy bardzo uważnie słucha własnej intuicji. Pomaga jej podjąć decyzję, w którym momencie można uznać obraz za skończony. Przyznaje, że zdarzało jej się rozpocząć pracę nad do połowy ukończonym płótnem od nowa, ponieważ poczuła potrzebę zmiany koncepcji. Malarstwo to dla artystki pewnego rodzaju trudność, wyzwanie intelektualne, z którym należy się zmagać. Jachtoma nie tworzy według z góry ustalonej wizji, a jej płótna „stają się obrazami” w trakcie pracy. Odczuwa niezwykłą potrzebę malowania i jak sama przyznaje w wywiadach – poświęca na to kilka godzin dziennie.

Prezentowana praca wpisuje się w stylistykę charakterystyczną dla sztuki Jachtomy. Artystka sięga po abstrakcję, która daje jej dużo możliwości, równocześnie stawiając coraz to nowe wyzwania. W rozmowie z Ewą Dzikowską przyznaje: „Abstrakcja nie jest sztuką łatwą. Malarstwo figuratywne można kontrolować, odnosząc jego rezultaty do modelu, przedmiotu; w abstrakcji każdy ruch pędzla stwarza nową sytuację, nigdy nie jest ona ostateczna, wciąż trzeba podejmować decyzję na nowo” (Aleksandra Jachtoma w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, [w:] Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, [red.] Elżbieta Dzikowska, Warszawa 2011, s. 116). Artystka podkreśla także elitarność sztuki i choć sama nie wyobraża sobie życia bez pracy twórczej, to nie boi się powiedzieć: „Malarstwo jest milczeniem. Nie powinno przekazywać żadnych innych treści poza samym sobą; istnieje po to, żeby z nim obcować, nie tylko je oglądać. Nie jest jednak potrzebne wszystkim. Jest potrzebą odświętną. Winno być pięknem” (Aleksandra Jachtoma w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, [w:] Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, [red.] Elżbieta Dzikowska, Warszawa 2011, s. 116). Malarstwo jest dla artystki celem samym w sobie – ma cieszyć, wyrażać i wzruszać. Opowiadanie – jak mówi – trzeba pozostawić innym mediom.

Maluje zawsze przy świetle dziennym, ponieważ sztuczne oświetlenia może zniekształcać odbiór, tak ważnego dla artystki, koloru. Prezentowana praca, utrzymana w monochromatycznej barwie jest wynikiem tendencji artystki do łagodzenia przejść między kolorystycznymi. Początkowo, interesowały ją bowiem mocne i kontrastowe zestawienia. Na początku lat 70. artystka uległa fascynacji oryginalnymi zestawieniami kolorów i okalała swoje figury barwnymi obwódkami, korzystając z szerokiego wachlarza barw. Im bliżej lat 80 tym można lepiej zaobserwować stopniowe wyciszanie kontrastów barwnych, co widać na przykładzie prezentowanej pracy pochodzącej z 1977. W latach 80. zamiłowanie do nieoczywistych połączeń kolorystycznych ustąpiło precyzyjnym studium niuansów barwnych i wpływu światła na chociażby najmniejszy detal płótna. Dlatego też płótna artystki zaskakują prostotą, która jednak jest pozorna, bowiem te malowane cienko płaszczyzny są efektem skrupulatnych przemyśleń i całościowego traktowania powierzchni. Natomiast o randze koloru w sztuce Jachtomy niech świadczy autorska dedykacja na tomiku poezji „Rzut pionowy” Juliana Przybosa: „Żebyś czas zamieniała w kolor”.

Choć dzisiaj sztuka Aleksandry Jachtomy bezdyskusyjnie wpisuje się w nurt abstrakcji, to artystka ma za sobą doświadczenia również w kierunku sztuki realistycznej, którą zajmowała się podczas studiów, a także fascynacje malarstwem informelu oraz post-impresjonizmem. Przyznaje, że sama nie wie, w którym momencie faktura i płaszczyzna obrazu zaczęły się stopniowo wygładzać, a abstrakcja stała się w jej twórczości dominantą. Artystka na przestrzeni wielu lat twórczości, dąży do oczyszczania swojego malarstwa z wszelkich elementów zbędnych. Chce osiągnąć płótno o idealnym wyważeniu kolorów: „Chciałabym, żeby mój obraz towarzyszył człowiekowi ciągle; żeby wciąż był dla niego nowy. Cokolwiek robię – chcę robić na zawsze”.



JAN PAMUŁA

(ur. 1944)

“Kanon II”, 1975 r.

olej/plótno, 120 x 120 cm

opisany na odwrociu: ‘KANON II JAN PAMUŁA | 1975’

na odwrociu papierowa nalepka z BWA Kraków oraz stempel Biennale Internationale d’Art de Menton

estymacja: 22 000 - 28 000 PLN [†]

5 100 - 6 600 EUR

WYSTAWIANY:

- Biennale internationale d’art de Menton, Palais de l’Europe,
czerwiec-wrzesień 1976

Na początku lat 70. Jan Pamuła zaczął interesować się językiem abstrakcji i geometrii. Jak sam mówił, był to dla niego „okres przemian”, kiedy pod wpływem filozofii Hegla, Kierkegaarda i Swedenborga zaczął stopniowo odchodzić od swojej wcześniej estetyki poetycko-metaforycznych kompozycji. Figuratywność została zastąpiona postępującą abstrakcją. Podstawowymi założeniami sztuki stały się wtedy dla Pamuły stabilizująca kompozycja konstrukcja oraz barwa, będąca wyrazem uczuć i ekspresji artysty.

Dodatkowo na znaczeniu nabrał sam proces budowania obrazu-systemu. Kompozycje Pamuły wydają się być pewnym układem figur geometrycznych, powstających według określonego kodu. Staranny podział płaszczyzny obrazu na części składowe stanowi istotę koncepcji artysty. Każda z powstałych części stała się wycinkiem zawierającym swój własny mikrokosmos.

Twórczość artysty z lat 70, której przykładem jest prezentowana w niniejszym katalogu praca, mimo swej abstrakcyjnej formy, nawiązuje jeszcze do wcześniejszych obrazów, w których dużą rolę odgrywał ładunek emocjonalny i pierwiastek duchowy. Żywa bogata kolorystyka zachowuje pogodny nastrój pracy, która niesie za sobą metaforyczny wydźwięk. Kolejne, które powstały w latach 70., z czasem ulegały coraz większej geometryzacji, tworzyły układy zamknięte i rozbudowane systemy – nigdy jednak nie stały się sztafpowymi przykładami zimnej i matematycznej abstrakcji.



DANUTA LEWANDOWSKA

(1927 - 1977)

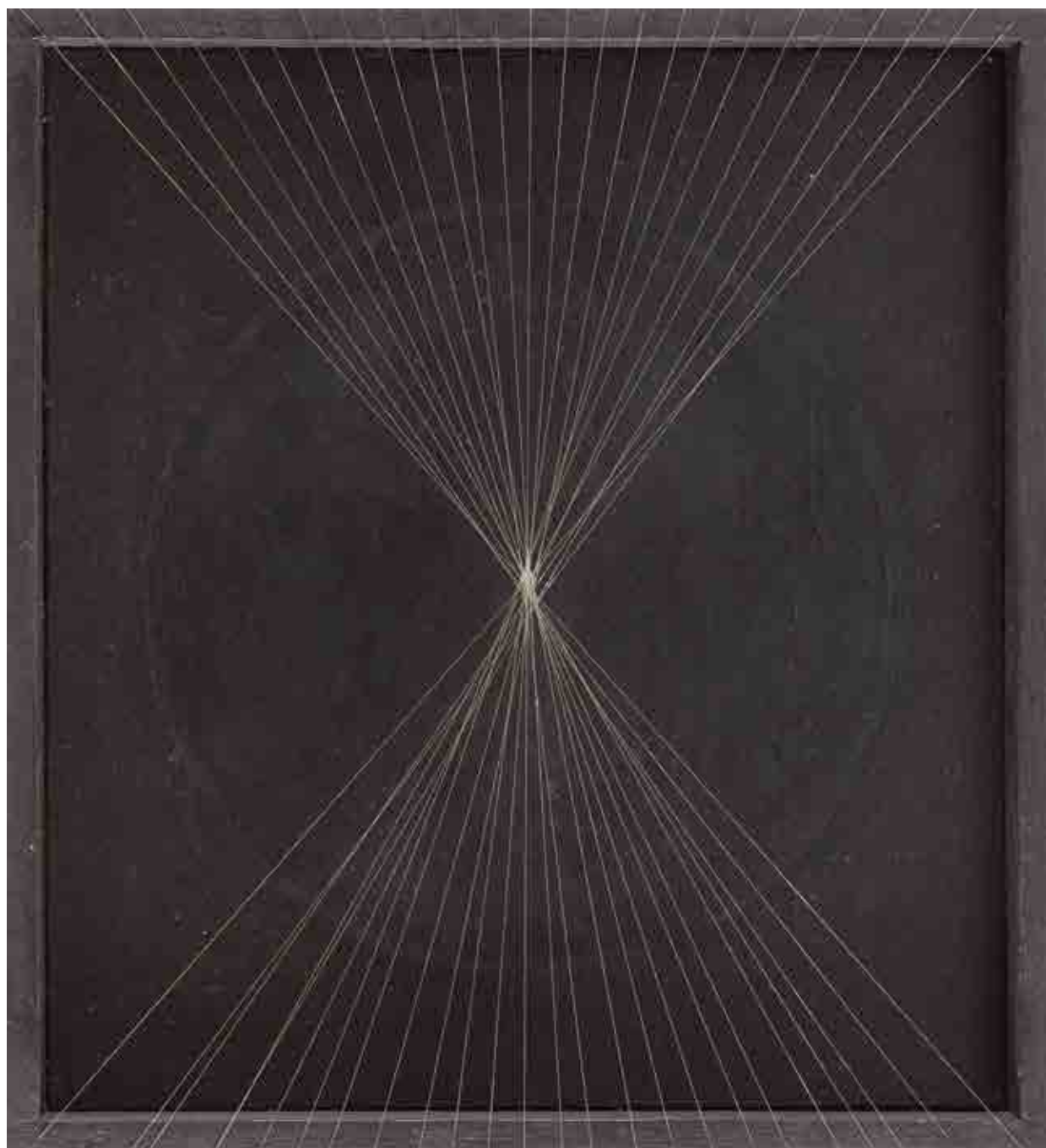
Nr 31/75, 1975 r.

akryl, relief/plótno, 53 x 49 cm
opisany ołówkiem na odwrociu, na blejtramic: '31/75'

estymacja: 16 000 - 20 000 PLN [†]
3 800 - 4 700 EUR

Od 1974 Danuta Lewandowska zaczęła tworzyć kompozycje w duchu konstrukttywizmu i abstrakcji geometrycznej. Cykl jej prac utrzymanych w tej estetyce liczy sobie 134 dzieła. Przestrzeń tych obrazów zbudowana jest z kolejnych, nachodzących na siebie płaszczyzn, ukształtowanych jakby z naciąganych regularnie strun. Ta praktyka kompozycyjna pozwoliła osiągnąć Danucie Lewandowskiej efekt op-artowskiej gry z dynamiką widzenia. Henryk Stażewski, jeden z bliskich przyjaciół artystki, nazywał jej obrazy „automatycznymi maszynami”.

Bożena Kowalska wyjaśniała, w jaki sposób obrazy Lewandowskiej wpływają na zmysły odbiorcy i doszukuje się filozoficznych źródeł wykorzystywanych przez nią form: „Kiedy pojawiają się rytmiczne, gęsto rozpięte nad powierzchnią obrazu struny, często z malowanym na nich kołem – zastępują niekiedy złudnie przestrzenny raster malowanych kropek rzeczywistość, drugą płaszczyznę obrazu. Zdarza się jednak także i tak, że jeden malarski obiekt Lewandowskiej zawiera wszystkie trzy warstwy przestrzenne: tło – podłoże, złudną płaszczyznę rastrową i trzecią z napiętych strun. W miarę przesuwania się widza, zmian kierunku padania i nasilenia światła, obrazy te ulegają nieustannym mutacjom. Pojawiają się w nich efekty nagłych błysków, ruchu, wibracji, próśnienia światła i pulsowania świetlnych okręgów” [Bożena Kowalska [w:] Danuta Lewandowska, katalog wystawy indywidualnej, Ga Ga Galeria, [red.] Krystyna Czartoryska, Piotr Rogacz, Warszawa 2005, s. 10-11].



LESZEK NOWOSIELSKI

(1918 - 1999)

"Przenikanie niebieskie", 1990 r.

olej/ płótno, 130 x 87 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'LESZEK NOWOSIELSKI |
PODKOWA | LEŚNA | 1990'

estymacja: 16 000 - 20 000 PLN

3 800 - 4 700 EUR

WYSTAWIANY:

- Atelier Nowosielski. L'arte della ceramica di Hanna e Leszek Nowosielski,
Fondazione Stelline, Mediolan, 15.09-15.10.2011

LITERATURA:

- Atelier Nowosielski. L'arte della ceramica di Hanna e Leszek Nowosielski,
katalog wystawy, red. Alberto Agazzani, Elżbieta Modrzewska Manno,
Mediolan 2011, s. 71 (il.)

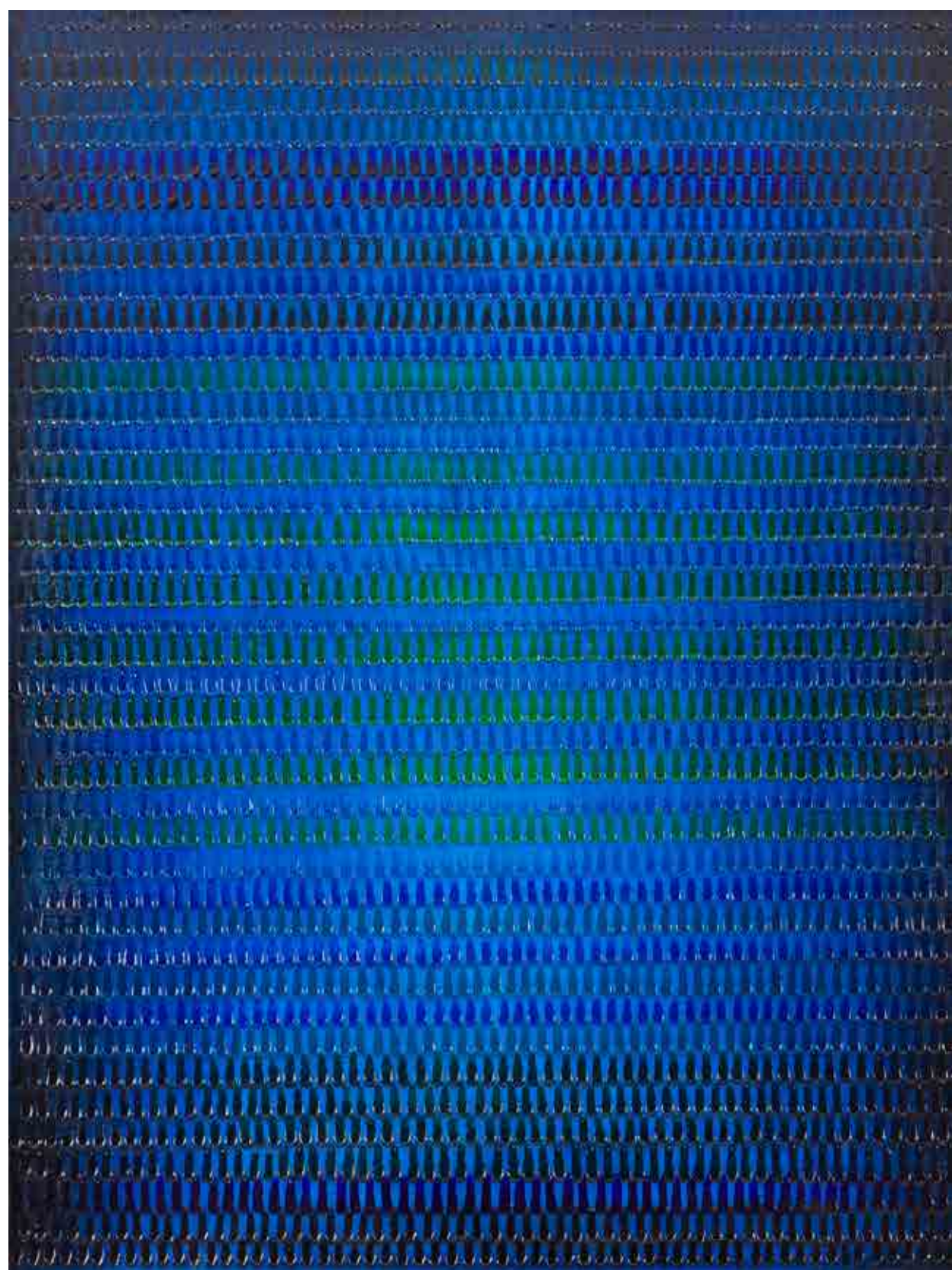
Leszek Nowosielski był artystą niezwykle wszechstronnym. Z wykształcenia malarz, zasłynął przede wszystkim ze względu na swoje ceramiczne realizacje. Początkowo wykonywał dekoracje naszkliwne na wyrobach porcelanowych, później specjalizował się w realizacjach architektonicznych z płaskorzeźbionych kafli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

Zaprezentowane „Przenikanie niebieskie” z 1990 należy do serii monochromatycznych realizacji malarza. W centrum zainteresowania autora w tym okresie znajdowały się przede wszystkim faktura obrazu oraz gradacje kolorystyczne. Jak opisywała abstrakcyjne kompozycje artysty Małgorzata Devosges-Cuber:

„Powstają płyty gęsto wypełniane abstrakcyjnymi, organicznymi formami inspirowanymi materią przyrody, jej nieregularnymi, rozlewającymi się i pulsującymi barwą kształtami, z których tworzy artysta nowe, naznaczone osobistą ekspresją i wrażliwością plastyczne organizmy. Powstają ekwiwalenty ceramicznych obrazów w malarstwie olejnym”.

– MAŁGORZATA DEVOSGES-CUBER, KATALOG WYSTAWY: ATELIER NOWOSIELSKICH.
CERAMICZNY ŚWIAT HANNY I LESZKA NOWOSIELSKICH, GDAŃSK 2016, s. 82

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



40

ALINA ŚLESIŃSKA

(1922 - 1994)

Kompozycja, 1980 r.

olej/ płótno, 61 x 46 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'A. Ślesińska | 1980'

estymacja: 5 000 - 7 000 PLN †
1 200 - 1 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Alina Ślesińska jest przykładem niesłusznie zapomnianej artystki. Po niezwykle intensywnych latach 60., kiedy osiągała największe sukcesy, w połowie lat 70. jej kariera zaczęła zwalniać. Doskonale zapowiadająca się Ślesińska, w latach swojej świetności brała udział w wielu międzynarodowych projektach artystycznych m.in.: indywidualnej wystawie w Musée National d'Art Moderne w Paryżu w 1958, w wystawie „Architektura rzeźby, rzeźba architektury” na III Biennale w Paryżu w 1963, gdzie zdobyła III nagrodę. Wielokrotnie wyjeżdżała za granicę, m.in. do Stanów Zjednoczonych, a także do Ghany na osobiste zaproszenie prezydenta w związku z projektem tamtejszego pomnika. Spektakularne sukcesy sprawiły, że Alinę Ślesińską zaczęto obserwować i śledzić jej codzienne życie: „Ślesińska była chyba pierwszą polską artystką 'celebrity', której każdy krok, każdą artystyczną podróż relacjonowały media. Zakładniczką siemiężnej kultury spektaklu. Jej warszawską pracownię, gdzie często pozuje, siadając w stylowym fotelu, znały zarówno czytelnicy „Kobiety i życia”, jak i czytelnicy „Żołnierza Wolności”. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że dbała o wizerunek medialny. 'Bohaterka kultury chwilowej', tak nazwie ją dawna entuzjastka jej twórczości. Danuta Wróblewska. Teksty krytyczne o niej w pismach artystycznych, w wąskim obiegu profesjonalnym, stanowią zdecydowana mniejszość. Za to do lat siedemdziesiątych lokalne dzienniki i pisma kobiece nie spuszczają jej z oka na chwilę” (Ewa Toniak Od nomadycznych miast po chmurę punktów. Przypisy do twórczości Aliny Ślesińskiej, [w:] Alina Ślesińska 1922-1994, wstęp Agnieszka Morawińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007, s. 8). Niestety po wielkich sukcesach Ślesińska aż do dnia swojej śmierci została wykluczona przez instytucje i literaturę branżową.

Zachowało się bardzo niewiele informacji na temat działalności artystki w latach 90. W 1994 pisze do córki Małgorzaty: „Nie mając pracowni, pracuję w domu, w trudnych lokalowych warunkach. Wyrzeźbiłam ok. 60 rzeźb i zaprojektowałam przeszło 100 projektów architektonicznych” (Ewa Toniak, Alina Ślesińska. Ślady, [w:] Alina Ślesińska 1922-1994, wstęp Agnieszka Morawińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007, s. 67). Prezentowana praca to rzadki przykład obrazu na płótnie u Ślesińskiej. Artystka bowiem w centrum swoich zainteresowań stawiała głównie architekturę i rzeźbę. Należy jednak podkreślić, że nie odczuwała potrzeby konkretyzowania swojej sztuki i śmiało korzystała z szerokiego wachlarza technik, swobodnie poruszając się w obrębie malarstwa, rysunku czy kolaży.



41

TADEUSZ KANTOR

(1915 - 1990)

"Kompozycja", 1958 r.

olej/ płótno, 50 x 60 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Tadeusz | Kantor | II 1958 | CRACOVIE'

na odwrociu nalepki z Działu Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej

estymacja: 160 000 - 220 000 PLN [†]

37 400 - 54 400 EUR

Zasadą tworzenia kompozycji informelowych było wyciskanie farb olejnych wprost z tubek 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 odmienność 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].





Tadeusz Kantor, fot. Leszek Dziedzic / © Wiesław Dyląg

ABSTRAKCJA UMARŁA – NIECH ŻYJE ABSTRAKCJA!

TADEUSZ KANTOR

Dokładny moment rozpoczęcia okresu wielkiej popularności malarstwa informel, operującego swobodnymi plamami i liniami, datuje wystawa Tadeusza Kantora i Marii Jaremy w Salonie „Po Prostu” pod koniec 1956 roku. Tak jak niemalże dekadę wcześniej, kiedy lider środowiska krakowskiego zafascynował się francuskim nadrealizmem, inspiracją ponownie był Paryż. Pierwsze „gorące abstrakcje” powstały właśnie po powrocie ze stolicy Francji. 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).

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 zwapnień 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).

Po wystawie w Warszawie Kantor zaprezentował swoje obrazy w sieni Pałacu „Pod Krzysztoforą”, antycypując działalność Galerii Krzysztofora, wtedy remontowanej. Kantorowski informel spotkał się z uznaniem na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, gdzie artysta został wyróżniony. Szczególnie interesująca wydaje się płaszczyzna ówczesnych sporów, które nie opierały się już na oczywistym kontraście malarstwa abstrakcyjnego i realizmu, lecz abstrakcji zimnej i gorącej. By zająć określoną pozycję, lider krakowskiego środowiska artystycznego opublikował na łamach „Życia Literackiego” słynną wypowiedź: „Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!”. Była to apologia malarstwa uwolnionego z jarzma racjonalnej struktury, przypadkowego, otwartego na chaos.

42

TADEUSZ KANTOR

(1915 - 1990)

Bez tytułu, 1965 r.

olej/ płótno, 56 x 63 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'a notre Ami Adrian | tadeusz Kantor | New York | Mai 1965'

estymacja: 140 000 - 180 000 PLN †

32 800 - 42 100 EUR

„Malarstwo, które nadchodziło, manifestowało kres wszelkiej kalkulacji, skrępowania intelektualnego i w rezultacie, również kres doraźnego doświadczenia, zmierzyło się z siłami ciemności i żywiołowości, ujawniając ich naturę i mechanizm. Malarstwo usytuowało się poza wszelką formą i estetykę. Stało się dla mnie manifestacją życia, kontynuacją nie sztuki, ale życia”.

– TADEUSZ KANTOR



ALFRED LENICA

(1899 - 1977)

"Nr 7", 1960 r.

olej/plótno, 38 x 46 cm
 sygnowany p.d.: 'Lenica'
 na odwrociu opisany: 'No 7'

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN [†]

5 900 - 8 200 EUR

Poszukiwanie źródeł malarskiej proveniencji Lenicy w surrealizmie jest jak najbardziej uprawnione: w latach 40. ideologia tego nurtu wpłynęła na niemal wszystkich ambitnych artystów tego i młodszego pokolenia, co spowodowały między innymi potworności doświadczeń II wojny światowej. Choć poszukiwania formalne Lenicy były wielotorowe, surrealizm był wątkiem realizowanym konsekwentnie. Mariusz Hermansdorfer wskazuje na połączenie malarstwa Lenicy i André Bretona. Za sprawą języka symboli, niejednoznacznej aluzji i nastroju tajemniczości, które gościły na wcześniejszych płótnach Lenicy, widoczne są powiązania jego malarstwa z twórczością Miró i de Chirico.

Wraz z upływem czasu, dosłowna figuratywność uprawiana jeszcze przed wojną zniknęła z płócien Lenicy. Konstelacje form mineralogicznych i roślinnych, które artysta wprowadzał od końca lat 40., rozwijały się w coraz bujniejsze, wyimaginowane krajobrazy. Nie było to bez związku z ówczesną sztuką – w szczególności z twórczością jednej z najoryginalniejszych artystek XX wieku – Marii Jaremy. Andrzej Nakov w 2014 roku porównał artystyczną drogę Jaremy i Lenicy: „[Maria Jarema] jak spadająca gwiazda rozświetlić miała firmament polskiej sztuki lat 50., a potem nagle zgasnąć w wyniku choroby. Wybuch twórczości Marii Jaremy, niemal natychmiastowe uznanie, z jakim się spotkała, jak również jej nie mniej szybkie zapomnienie ukazują jeden z najbardziej uderzających fenomenów polskiej sceny: kruchość i organiczność – dwie cechy, które należy koniecznie wziąć pod uwagę, aby pojąć samotność artystycznej drogi Alfreda Lenicy i nie mniejsze zapomnienie, jakie spotkało jego twórczość w ciągu ostatnich 35 lat”. Podobnie jak Lenica, Maria Jarema również tworzyła dzieła bliskie surrealizmowi. Oboje spotykali się regularnie na wystawach „Drugiej Grupy Krakowskiej” w latach 40. i 50. i oboje stronili od wielkich bojów intelektualnych, typowych dla postdadaistów pokroju Tadeusza Kantora. Ścieżka Lenicy była na wskroś poetycka, oniryczna i autentyczna. Cała jego twórczość stała pod znakiem szczerości wypowiedzi artystycznej, której wyrazem były również tytuły prac Lenicy, prowadzących odbiorcę przez ścieżki powiązań i osobistych przeżyć artysty.



44

HILARY KRZYSZTOFIAK
(1926 - 1979)

"Adam i Ewa", 1972 r.

olej/piótno, 120 x 100 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Hilary 72'
na blejtramie nalepka z opisem obrazu

estymacja: 22 000 - 30 000 PLN
5 200 - 7 100 EUR

WYSTAWIANY:

- "Hilary. Malarstwo i rysunek", Muzeum Narodowe w Warszawie,
Galeria Zachęta, marzec - kwiecień 1997, Galeria Sztuki
Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, grudzień 1997 - luty 1998

LITERATURA:

- Hilary. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe
w Warszawie, oprac. Hanna Kotkowska-Bareja, Warszawa 1997,
s. 283 (spis)



Praca pochodzi już z emigracyjnego etapu twórczości Hilarego Krzysztofiaka, kiedy do głosu doszły nowe poszukiwania artystyczne i jaśniejsza paleta. Artysta studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Był członkiem awangardowej Grupy SI-53, redaktorem graficznym m.in. pism „Po prostu” i „Ruchu Muzycznego”. Uczestniczył w ważnych wydarzeniach artystycznych m.in. w Arsenalu, I Plenrze w Osiekach, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, wystawach Galerii Krzywego Koła i Salonu Współczesności, odgrywając istotną rolę w kształtowaniu nowoczesnej sztuki polskiej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Projektował też scenografię. W końcu lat 60., mimo osiągniętej pozycji, po jednej ze swoich wystaw, nie wrócił do kraju – zdecydował się na emigrację nie znajdując dostatecznej przestrzeni wolności dla siebie i swej sztuki. Twórczość kontynuował w Niemczech, a potem w Stanach Zjednoczonych. Po jego wyjeździe pracownia artysty w Warszawie została zaplombowana, potem obrazy wyrzucono na śmietnik, a pracami na papierze dekarze palili pod kotłami ze smołą podczas remontu dachu nad kinem „Włsta”. W kraju cenzura PRL skazała go na nieistnienie. Jego twórczość przypomniała dopiero wystawa monograficzna w marcu 1997 roku w warszawskiej Zachęcie. Wystawa ta następnie gościła w Muzeum Śląskim w Katowicach i w Galerii Bunkier Sztuki w Krakowie.

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

– WŁODZIMIERZ ODOJEWSKI

Hilary Krzysztofiak jest artystą, który pomimo swego konsekwentnego odrzucania norm narzucanych artystom przez reżim komunistyczny, a także niemały sukces, jaki odniósł w Niemczech i Stanach Zjednoczonych, pozostaje autorem wciąż niewystarczająco docenionym w rodzinnym kraju. Jego twórczość, na którą składają się cykle, których tematyka, jak i aspekt formy oscylują wokół konkretnych zjawisk i rozwiązań warsztatowych. Tworzył w opozycji wobec wytycznych władz politycznych, ale także modnych podówczas tendencji, jednocześnie nie poszukiwał rewolucyjnie nowej formy czy treści. Był przeświadczony, że malarstwo, wraz z całą swoją wielowiekową tradycją, wciąż jest na tyle aktualne i sprawne, by móc wyrażać zamysł artysty niezależnie od czasów, w którym przyszło mu żyć. Danuta Wróblewska zauważyła, że stosowana przez niego paleta barwna, bardzo czysta, intensywna i jednocześnie organizująca kompozycję płótna, świadczyła o niezwyklej radości, jaką malarz czerpał z tworzenia, a także o jego wrażliwym i radosnym zachwycie nad światem (Danuta Wróblewska, Hilary, Malarstwo, wstęp katalogu do wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa 1991). Artysta w notatkach zanotował, że tworzenie jest koniecznością artysty, która pozwala mu na nowo odrywać zasady rządzące malarskimi technikami, zrywać z przyzwyczajeniami w sposobie myślenia i jednocześnie dążyć do kreowania pojęć i coraz to nowszych form. Tym samym spod pędzla nie wychodzi jeden obraz, a cały jego światopogląd oraz osobowość.



Hilary z żoną w Paryżu, 1967, fot. z archiwum Krystyny Hilary

45

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

(1924 - 1993)

"Kompozycja fakturowa nr 434", 1960 r.

technika własna/relief, 81 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

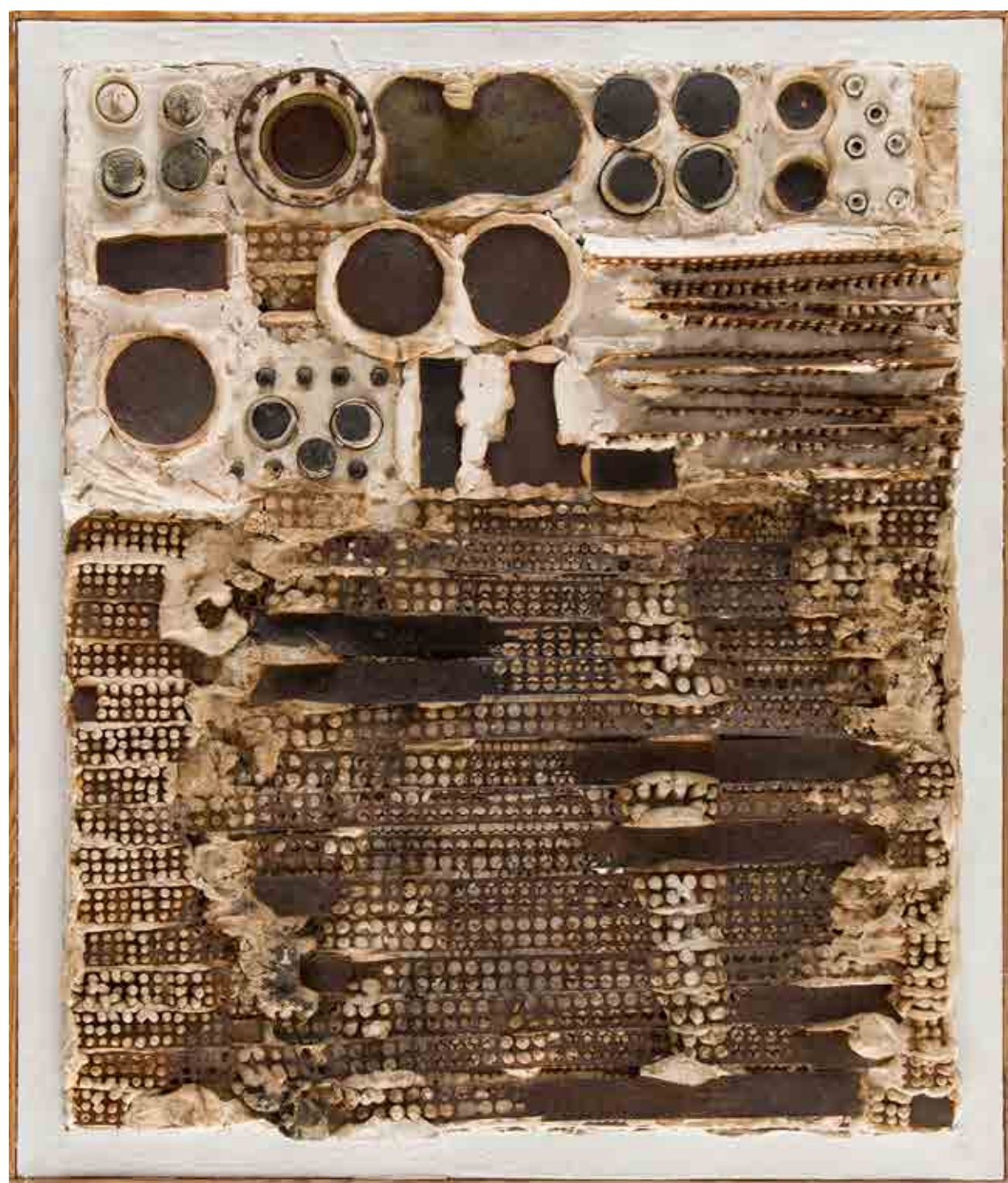
'75 x 62. | BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | "KOMP. FAKTUROWA NR.
434" | 1960.'

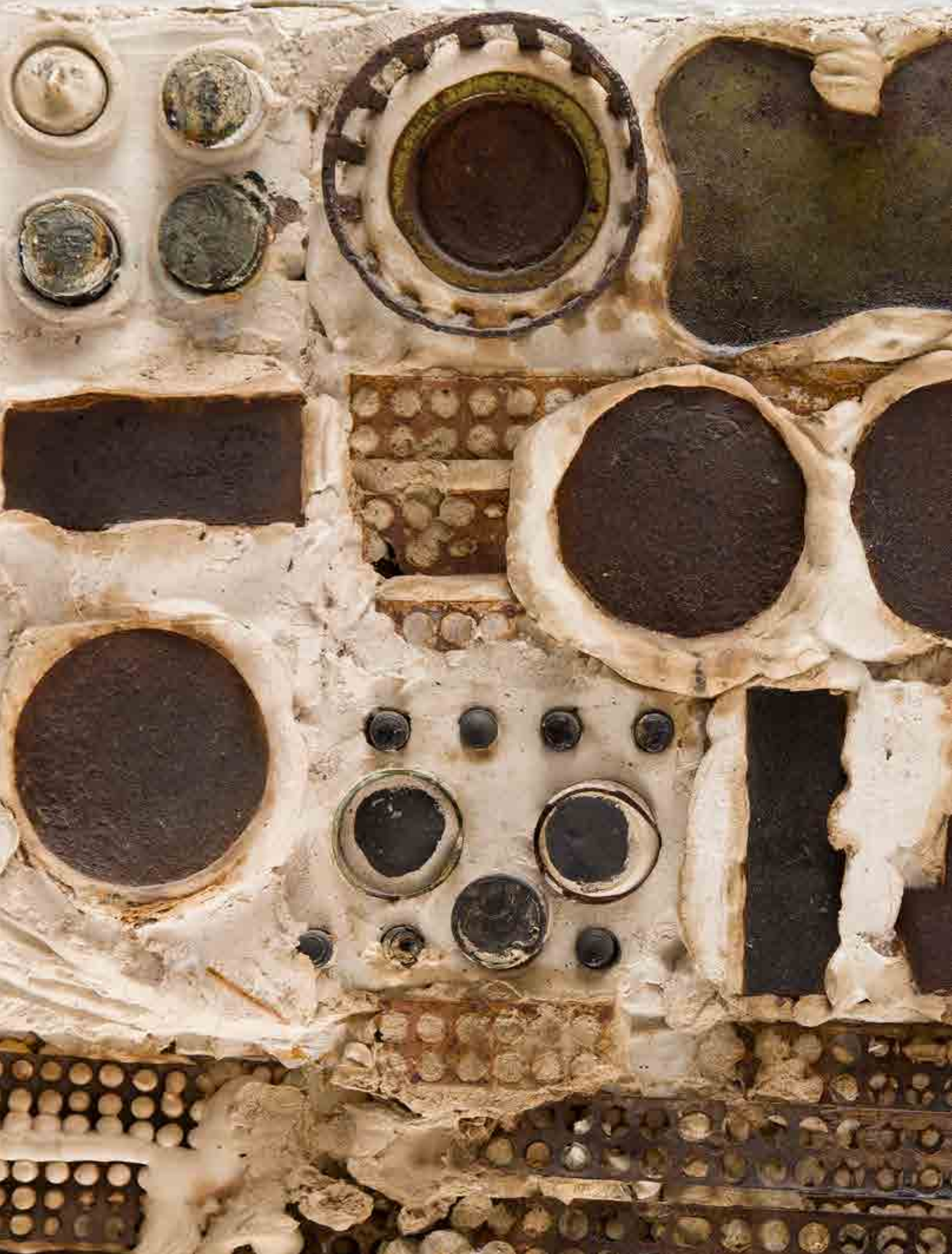
estymacja: 70 000 - 100 000 PLN [†]

16 400 - 23 400 EUR

„Doszedłem do wniosku, że nie jestem typem spekulatywnego matematyka z tendencją do nauk ścisłych. Jestem żywiołowcem, intuicja i wyobraźnia, aczkolwiek uzależnione od rygorów i porządku w realizacji, były tym, co dominowało w mojej pracy”.

– BRONISŁAW KIERZKOWSKI





Kariera Kierzkowskiego nabrała rozpędu po odwilży 1956 roku. W tym samym roku obronił dyplom. Kierzkowski, sam pracujący jako pedagog na uczelniach artystycznych, coraz luźniej zaczynał traktować unistyczne koncepcje Strzebińskiego, które ukształtowały pierwsze lata jego drogi twórczej. Wkrótce zadebiutował monograficzną wystawą w Klubie Związku Literatów Polskich, w tym samym miejscu wystawił ponownie jesienią 1958. Rok później jego prace oglądać można było na III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i na I Biennale Młodych w Paryżu.

Fakturowe poszukiwania Kierzkowskiego odbywają się właściwie równolegle z ewolucją twórczą Stefana Gierowskiego, Jadwigi Maziarskiej, artystów zrzeszonych w lubelskiej Grupie Zamek i Grupie Nowohuckiej. Kierzkowski był przez krytykę uważany za prekursora, często widziano w nim malarza „biologicznego”. Artysta w 1958 roku eliminuje ze swoich prac kolor. „Malował” wygniatając i wgniatając białą masę gipsową. W swoich assemblażach używał znalezionych na śmietniskach blach, drutów, siatek, kół, zębatek. O sztuce Kierzkowskiego z tego okresu pisała Bożena Kowalska: „Kiedy w 1957 roku fala gorącej abstrakcji rozlała się po całym naszym kraju, znajdując wyraz w technice taszystowskiej, Kierzkowski miał już wypracowany własny kod języka plastycznego. Tworzył płyty gipsowe o nieregularnie ukształtowanej powierzchni, w pierwszej fazie łączone jeszcze z kolorem, ale już od 1958 roku wyzbyte barwy, uznanej przez artystę za zbędną. (...) Te ‘objects d’arts’ miały wielorakie znaczenie. W ogólnym obrazie ówczesnej sytuacji polskiej odgrywały rolę pionierskich propozycji, przeciwstawiających się w pewnym stopniu nadmiernej żywiołowości i ekspresji taszyzmu. Wiążąc się w szczególny sposób ze światem współczesnej cywilizacji maszynowej, były u nas jedną z pierwszych po wojnie manifestacji zainteresowania tą problematyką, choć odbijały ją w krzywym zwierciadle. Stanowiły wyraz pojmowania przez twórcę jego roli jako demiurga kształtującego obiekty w sposób dowolny i niepodporządkowany żadnym celom utylitarnym, podobnie jak przyroda nadaje formy kamieniom, powierzchni zboczy górskich czy zmurszałym pniom drzewnym. (...) Mimo znacznego zróżnicowania poszczególnych prac pozostał jednak artysta wierny swym pierwotnym założeniom. Jest to jednak fakt nie bez znaczenia, jeśli się sobie uświadomi, że niemal wszyscy nasi twórcy, którzy pod koniec lat 50. przeszli w swej sztuce okres fascynacji malarstwem materii i strukturalizmem typu informel, potraktowali go w swojej twórczości jako tylko incydent przemijający lub otwierający im dalsze drogi poszukiwań” (Bożena Kowalska, [w:] Bronisław Kierzkowski, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, 20.07-28.08.1994, s. nlb.).

W innym swoim tekście Kowalska mocno akcentowała odrębność Kierzkowskiego na tle ówczesnej awangardy: „Odmienną drogą [niż Rajmund Ziemiński] dotarł do swojej wersji strukturalizmu Kierzkowski. Nie poprowadziły go w tym kierunku praktyki malarskie zamknięte w kręgu zaszczeplonego mu przez Akademię koloryzmu, ale podejmowane równolegle z malarstwem eksperymenty z collage’em. Jeszcze w okresie studiów montowane przez niego wydzieranki, grubo nawarstwiane, początkowo figuralne, potem coraz swobodniej rządzone własnymi prawami plastycznego układu, można dziś ocenić jako wstępny etap poprzedzający struktury gipsowe. Początkowo, jeszcze w 1957 roku, próbował artysta ów nowy typ działania w płaskorzeźbionym gipsie połączyć z nawykiem czy tęsknotą do pędzla i farby. Już jednak w rok później zarzucił doświadczenia z kolorem rozbijającym sens struktury, budując odtąd swoje ‘obrazoprzedmioty’ tylko ze stiuku, z wgniecionymi kamykami, drutami, metalowymi siatkami i szablonami przemysłowymi. W miarę rozwoju w początku lat sześćdziesiątych upraszczał swoje struktury, nadając im spokojniejszą rytmiczność układów. W odróżnieniu od większości twórców Kierzkowski prowadzić będzie konsekwentnie ten typ działania strukturalnego, nie rezygnując z niego i później, w ciągu następnych wielu lat” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945-1970, Warszawa 1975, s. 82).

Przez wiele lat Kierzkowski wyznawał też spójną filozofię obrazu, który jego zdaniem powinien być czymś więcej niż dwuwymiarową kompozycją. W 275. numerze „Expressu Wieczornego” z 1958 roku można było znaleźć artykuł „Bronisław Kierzkowski – malarz bez pędzla i farb”. Artysta wyznawał w nim: „Moje obrazy mogą wisieć na ścianach domów” – przy czym chodziło mu o ściany zewnętrzne i elewacje. W tym czasie Kierzkowski planował bowiem eksponować swoje fakturowe w przestrzeni architektonicznej i tworzyć z nich osobne układy.

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

(1924 - 1993)

"Kompozycja fakturowa nr 1", 1961 r.

olej, technika własna/plótno, 130 x 90 cm

sygnowany i opisany na odwrociu:

'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | WARSZAWA | 130 x 90 | NR. 1'

na odwrociu nalepka wystawowa z galerii Fibak & Program oraz

stempel 'Kolekcja Fibak Monte Carlo'

estymacja: 80 000 - 120 000 PLN [†]

18 700 - 28 100 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha Fibaka
- kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

- "Czarnobiałe", Galeria Fibak & Program, Warszawa, 2004

„W momencie przyjazdu do Warszawy skończył się dla mnie okres malowania kolorystycznego. Miałem wówczas prawie 30 lat i czułem, że muszę jak syn marnotrawny wrócić do innego myślenia. Wówczas odrzuciłem świat realny. Byłem w tym wieku, kiedy trzeba tupnąć. Drugim, a może pierwszym profesorem, któremu ufałem, a który uchodził wówczas za mądrego rabe, był Nacht-Samborski. Filozof o jasnym umyśle, potrafił z zawiłanych spraw stworzyć przejrzysty obraz zagadnienia. Bardzo się przyjaźniliśmy i byliśmy w kontakcie aż do jego śmierci. (...) Lata po studiach były dla mnie najbardziej szarpiące i pogmatwane. Musiałem sam wszystko przemyśleć. (...) Byłem przeciwko sztuce przedstawiającej, uważałem, że tak jak w muzyce powinna ona działać formą i kolorem bez udziału literatury, która przez całe tysiąclecia była główną osnową. A żeby coś usunąć, trzeba coś na to miejsce wstawić. Powód musi istnieć dla rozwinięcia myśli, celem przekazania jej syntetycznie i jasno. Potwierdzałem w sobie swój zamiar, ale niełatwo było znaleźć realizację czegoś, co nie miało gadać, a miało działać na odczucia. (...) Będąc już w Warszawie, dla zasilenia swojej kasy zrobiłem panneau na wystawę 'Darwin'. Aby znaleźć się w temacie, sporo przeczytałem i przejrzałem dostępny mi materiał. I tu doznałem olśnienia, dotarłem do biologicznych podstaw materii. Stąd wzięły się punkty, perforacje, komórki. To był materiał dosłownie i w przenośni. Jednym słowem, przyłgnęły do mnie właśnie te elementy, faktycznie elementy. A tak na marginesie, to będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu piękne. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitach. Jest to sprawa bardzo osobista, własne przeżycia, które gdzieś tam istnieją w naszej duszy. Innym dla mnie przeżyciem był wyjazd do Maroka w 1955 roku. Spostrzegłem, że tamtejsza zieleni i plener nie mają nic wspólnego z Gauguinem, który malował tak barwnie Polinezję. Tam, w Afryce, wszystko jest spalone, zieleni szara, cały krajobraz sprawia wrażenie przysypanego piaskiem. Ostre słońce wszystko zmienia w błyszczący metal”.

DOROTA KIERZKOWSKA-CAHOROWSKA, O BRONKU KIERZKOWSKIM, [W:] BRONEK KIERZKOWSKI. INTUICJA I WYOBRAŹNIA, KATALOG WYSTAWY W GALERII RENESANS, WARSZAWA-POZNAŃ, KWIECIEŃ 2001, s. nfb.



KRYSTYN ZIELIŃSKI

(1929 - 2007)

"M.II.67", 1967 r.

technika własna/blacha, inny, 85 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Krystyn Zieliński ŁÓDŹ ul. Krzemieniecka 6a M.II.67'
na odwrociu naklejka wywozowa z DESY z opisem obrazu
i destynacją: 'Musée des Beaux Arts, La Chaux de Fonds'

estymacja: 18 000 - 26 000 PLN [†]

4 200 - 6 100 EUR

WYSTAWIANY:

- Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960 – 1967, Galeria Olimpus, Łódź, Galeria Miejska Arsenal, Poznań, 2007
- Art Polonais Contemporain. Peinture, tapisserie, affiches, gravure. La Chaux de Fonds, Musée des Beaux Arts, 1967

LITERATURA:

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

„Malowane metalem” obrazy Krystyna Zielińskiego (określenie, którego użył Aleksander Wojciechowski), to prace wyrosłe na gruncie malarstwa gestu i materii. Zieliński wykorzystywał w swoich obrazach wyselekcjonowane przedmioty codziennego użytku, które tworzyły starannie przemysłane i rytmiczne kompozycje. I w ten sposób pojawiały się u Zielińskiego pokryte patyną elementy sztuców, za obrus służył zespawany lub pokryty nitami kawałek metalu. Pojawiały się też kompozycje bardziej abstrakcyjne, bez elementów odnoszących się do rzeczywistości, operujące kontrastem między powierzchnią gładką a fakturalną – czego przykładem jest prezentowana praca. Artysta stosował też motywy geometryczne, umieszczając na swoich pracach uzyskane z dna okrągłej puszkii koła lub linie proste, uzyskiwane poprzez równoległe spawanie kawałków drutu czy gwoździ.

Każda praca Zielińskiego to odkrywanie nowego świata zbudowanego na nieoczywistym połączeniu kawałków blachy i przedmiotów z pozoru nieatrakcyjnych – starych, zardzewiałych, pokrytych patyną, niekompletnych. Prace artysty mają w swoją narrację wpisany upływ czasu, co sprawia, że starzej się w niezwykle godny i naturalny sposób. Zachowały swoją dekoracyjność, a dodatkowo tak jak „podkreślały wówczas, podkreślają i dziś ogromne możliwości pozamalarskich środków wypowiedzi” (Włodzimierz Nowaczyk, Krystyna Zielińskiego obrazy malowane metalem, [w:] Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960-1967, katalog wystawy, Galeria Olimpus w Łodzi i Galeria Arsenal w Poznaniu, Łódź 2007, s. 5).



48

JADWIGA MAZIARSKA

(1913 - 2003)

Bez tytułu, 1979 r.

olej/ płótno, 125 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jadwiga Maziarska |
Kraków ul. Mikołajska 8. | 1979 r. | 126 cm x 80 cm.'

estymacja: 80 000 - 120 000 PLN [†]

18 700 - 28 100 EUR

WYSTAWIANY:

- "Gra obrazów", Muzeum Narodowe w Kielcach, 2011
- "Jadwiga Maziarska", Galeria Krzysztofory, Kraków, listopad-grudzień 1984

LITERATURA:

- Jadwiga Maziarska, katalog wystawy, Galeria Krzysztofory, Kraków 1984,
s. 12, poz. kat. 3 (spis)

„Rzeczywiście, coś łączy moje obrazy, powstające
w tym samym okresie. Ale są one różne, każdy z nich
co innego wyraża. Jeżeli próbowałabym odnaleźć
to, co jest dla nich wspólne, byłoby to, jak myślę,
podobne rozumienie przestrzenności”.

– JADWIGA MAZIARSKA



BIOMORFIZM MATERII

Jadwiga Maziarska na przestrzeni kilku dekad wielokrotnie zmieniała stylistyki i techniki. Tworzyła przede wszystkim obrazy, ale też reliefy, kolaże, aplikacje i rzeźby. Jak określił Bogusław Deptuła, tym, co najtrafniej charakteryzuje twórczość Maziarskiej jest „przemienność”. Jej styl zmieniał się niezależnie od otoczenia. Artystka świadomie, z własnego wyboru, pozostawiała na marginesie artystycznego świata. Niechętnie też komentowała swoją twórczość.

W przypadku Jadwigi Maziarskiej, nawet ta najbardziej podstawowa kwalifikacja – abstrakcja i figuracja – nie jest łatwa. W 1998 roku, kiedy nastąpiło ponowne odkrycie jej twórczości, okazało się, że prace, dotychczas uznawane za samorodne dzieła abstrakcyjne, mają swój rodowód w osobliwym zbiorze obrazów: fotografii wycinanych z pism ilustrowanych i gazet. Co ciekawe, choć zaprzyjaźnieni z nią artyści i krytycy wiedzieli o jej manii zbieractwa, nikt nie przypuszczał, że owe skrawki stanowią podstawę jej sztuki. Okazało się, że ów „Atlas Wyobrażonego” (jak kolekcję nazwali twórcy retrospektywnej wystawy Jadwigi Maziarskiej w CSW Zamek Ujazdowski) był używany jako bezpośrednia matryca malarska, z której wylaniał się obraz. Maziarską interesowały rytmy, sekwencje, układy: ludzkich ciał na plaży, prętów rusztowań, budynków widzianych z lotu ptaka, komórek powiększonych pod mikroskopem. Artystka przenosiła fotograficzne kadry na płótno przy pomocy kratownicy. Zmieniały się skala, technika, faktura, ale prace były wierne swojemu pierwowzorowi.

Jak pisał Andrzej Turowski: „Malarstwo Maziarskiej ‘obiektywizujące to, co subiektywne’ mimo iż rozciągnięte na przestrzeni ponad 50 lat, charakteryzowała pewna niezmiennosc relacji plastycznych polegająca na płynnym i jakby pulsującym zwielokrotnianiu i dopasowywaniu do siebie podobnych form tworzących ożywione rozgałęzienia i płataniny kształtów, zgodne z ‘jakimiś wewnętrznymi regułami istnienia naturalnych organizmów’. W całej twórczości Maziarskiej przejawiał się pewien biomorfizm materii, widoczny najpierw w witalnej świetlistości kompozycji barwnych z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych, później w konstrukcji cielesnej matowości powierzchni pokrywanych woskiem (lata sześćdziesiąte), a wreszcie w latach osiemdziesiątych, w ‘odkrywanych i konserwowanych śladach’ ręki wycierającej umazany pędzel lub w ‘abstrakcji przestworzy’ ludzkiej wyobraźni odcisniętych w farbie. Zainteresowanie w malarstwie tak rozumianą zmysłową materią, wyjaśniała Maziarska, spowodowało ‘szukanie powodów jej istnienia, co inspirowało do poszukiwania równie głęboko umieszczonych motywacji w sobie samej, a w następstwie – do autonomicznego działania. To wszystko niełatwo poddaje się analizie, i nie od razu ujawnia... Myślę, że los ludzki złączony jest z nieosiągalnymi krańcami kosmosu – z jego organizacją wiecznie krążących cząstek, skupiających się w różnych układach i w odmiennych jakościowo zbiorach – lecz nieraz aktywnych indywidualnie, poruszających się we własnych rytmach, wyzwających energię, dynamizujących ruch innych struktur. Myślę też, że ta 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 to jeszcze inaczej: każdy przedmiot, wraz ze swym cieniem, obrazuje swą podwójność, pozostającą, z jednej strony w związkach z Bytym o ogólnym charakterze, a z drugiej ze swą własną zawartością” (Andrzej Turowski, Paralizujące spotkanie, „Obieg”, 11.11.2009, dostęp: 2.02.2019).

Przejawy mystego automatyzmu
najmniej nie usuwają z twórczości
młodych artystów śmiałej ambicji
i problematyki. Do ich kierownictwa
dla nich kieruje ich w coraz szerszy
i śmialszy świat współczesnej wie
przekraczając się na percepcji ich
tylko plastycznego, bezkompromisowego
w jego w swojej surowości - możemy
wyraźnie określić już dość kierunków
ich wysiłków - kierunkiem tym
jest wysiłek rozszerzenia świata
fizycznego (bo tylko z takim
kontaktuje się bezpośrednio kontaktuje się
i pomieszczenie go, w tych wy
rach i w tej pełni, jako obiekty
przed człowiekiem nauka.

JÓZEF ROBAKOWSKI

(ur. 1939)

Z cyklu „Kąty energetyczne”, 1979-2009 r.

technika własna/plótno, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘J. Robakowski | z cyklu: “Kąty ENERGETYCZNE” | 1979-2009’

sygnowany i opisany na odwrociu: ‘J. Robakowski | z cyklu: | “KĄTY ENERGETYCZNE” | 1975-2003’ oraz czerwona pieczęćka ‘GALERIA WYMIANY’

estymacja: 16 000 - 22 000 PLN †

3 800 - 5 200 EUR

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

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



50

JAROSŁAW KOZŁOWSKI

(ur. 1945)

“Wall Street Journal” z cyklu “Recycled News”, 2003 r.

akwarela/papier, 54,5 x 74,5 cm (wymiary każdej pracy)

każda z prac sygnowana i numerowana na odwrocie:

1. “The Wall Street Journal” | 1 | Kozłowski | 2003
2. ‘2 | Kozłowski’
3. ‘3 | Kozłowski’
4. ‘4 | Kozłowski’

estymacja: 14 000 - 18 000 PLN [†]

3 300 - 4 300 EUR

Na serię „Recycled News” Jarosława Kozłowskiego składają się setki stron gazet skrzętnie zamalowanych akwarelami. Gazety, rozumiane jako „urządzenie informacji”, pochodzą z przeróżnych stron świata. Niezależnie od miejsca wydania, języka czy orientacji politycznej, przybierają niemalże identyczną formę. Zamalowanie stron przez artystę było aktem podważenia ich wiarygodności. Poprzez prezentację masowo produkowanych newsów, Kozłowski zadaje pytanie o inflację informacji oraz sens funkcjonowania mediów. Ważnym aspektem jest też estetyzacja polityki i medialnej ekscytacji. Prezentowany zestaw to strony amerykańskiego Wall Street Journal.



51

KAJETAN SOSNOWSKI

(1913 - 1987)

Kompozycja

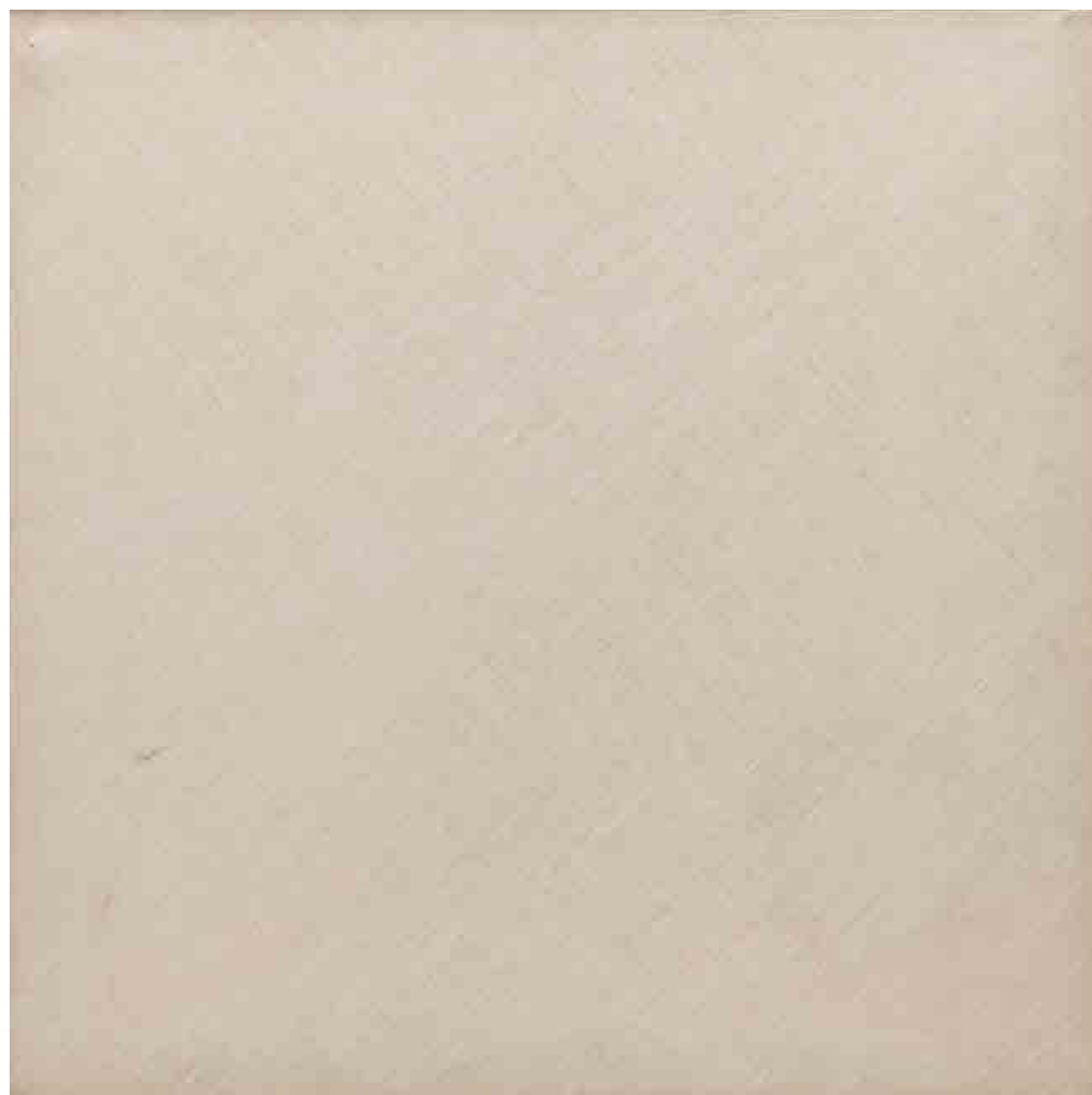
olej/ płótno, 73 x 65,5 cm

estymacja: 55 000 - 75 000 PLN [†]

12 900 - 17 600 EUR

„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



RUCH ŚWIATŁA

KAJETAN SOSNOWSKI

Kajetan Sosnowski uprawiał malarstwo wykraczające poza ramy swojej dyscypliny. Przez wiele lat konsekwentnie rozwijał własny język plastyczny. Z końcem lat 50. odrzucił wartości emocjonalne, skupiając się na materialnych cechach kompozycji. Charakterystyczna zaczęła być dla niego oszczędność oraz redukcja barwy. Równocześnie w centrum swoich zainteresowań postawił światło i jego właściwości. Twórczość Kajetana Sosnowskiego charakteryzuje się niespotykanym u innych ówczesnych artystów logicznym wynikaniem form prac. Artysta tworzył dzieła w cyklach, z których każdy krążył wokół konkretnej dominanty. W ten sposób w dorobku malarza znalazły się monochromatyczne serie obrazów białych oraz pustych z przełomu lat 50. i 60., ale także tzw. *Metalepsis*, czyli „obrazy chemiczne” z II połowy lat 60. Sosnowski wykorzystywał do ich powstania jedynie własne dłonie (narzędzia uznając za zbędne) oraz krzemian chlorku, który, gdy jest suchy, ma barwę błękitną, natomiast gdy zawilgotnieje – wpada w róż. *Metalepsis* były wyrazem dążenia artysty do stworzenia „obrazów żyjących”, co było wyrazem poszukiwań „świata awizualnego”, wnioskującego w niewidzialne sfery rzeczywistości.

Dla Sosnowskiego podstawowym medium wizualnym był materiał – bawełna, len, zazwyczaj w organicznych, naturalnych kolorach. Malarz zszywał jego pocięte fragmenty, tworząc asymetryczne, gładkie kompozycje. W ten sposób powstał cykl „obrazów szytych”, którymi artysta zajmował się od połowy lat 70. do około 1986. Początkowo oscylował wokół jasnej kolorystyki, wykorzystując neutralną barwę płótna. W latach 80. „szyte obrazy” nazywane konkretnie „*Intervencjami*” zyskały nową – czarną kolorystykę, która mogła być reakcją artysty na sytuację polityczną w kraju. Sosnowski do końca życia poruszał kolejne wątki, wokół których budował swoją artystyczną narrację. Jednym z ostatnich powstałych serii były „*Układy Równowartościowe*”, w których rozwinął koncepcję współdziałania sztuki i matematyki.

W prezentowanej pracy artysta pokrył białym jednolitym pasem delikatnego, szarego materiału – surowego lnianego płótna, który został asymetrycznie zszyty w określonych punktach, diagonalnie w stosunku do wątku i osnowy materiału. Po naciągnięciu materiału na deski artysta uwidocznił powstałe wypukłości, tworzące swoisty relief. Szyte obrazy należały do cyklu „*Katalipomena*”, co z greki oznacza „zachować”. Piękne w swej prostocie, ascetyczne i przemyślane kompozycje stanowiły nawiązanie do natury (surowy len jako najmniej skażony działaniem człowieka materiał) i romantyczną refleksję nad procesem upływającego czasu. Sosnowski w swoich „szytych obrazach” chciał zwrócić uwagę na zagrożenie cywilizacyjne, na które nie powinniśmy pozostawać obojętni. Formalnie nie sposób nie zauważyć nawiązań do dwudziestowiecznego malarstwa europejskiego – konstruktywizmu, abstrakcji geometrycznej, minimalizmu.

„Szyte obrazy” Sosnowski tworzył poprzez skośne cięcie lnianego płótna i zszywanie tak, aby „kierunki biegu struktury na dwóch częściach tkaniny zderzały się na linii szwu pod kątem”. Gładka powierzchnia płótna jest różnicowana poprzez światło, różnorodnie odbijające się od splotów nici. Problem światła był nieodzownym elementem sztuki artysty. Tak o specyficznej koncepcji Sosnowskiego na temat światła pisano w ówczesnej prasie: „*Poemat o świetle, które się rozszczebia i łączy w nieoczekiwaną syntezę, światło, które można oglądać, kontemplować. Warstwy światła nakładają się na siebie jak obrazy z różnych czasów na starych zabytkowych murach. Barwa prześwieca przez barwę, barwa dla barwy jest szybką. (...) Ruch światła na obrazach Kajetana Sosnowskiego przebiega tak, jakby wirowały nam przed oczami stojące świeżo spilowanych drzew ledwo tknięte przez działanie słońca, lecz przepełnione potężnym głodem światła, którym zwolna, koliste nabrzmiewają. (...) Światło jest zakorzenioną obsesją malarstwa Sosnowskiego, nie jest ono dlań tylko środkiem wypowiedzi, lecz celem i istotą artystycznej i intelektualnej penetracji owych obszarów nieznanego*” (Arnold Słucki, *Poemat o świetle*, „Tygodnik Literacki” 1965, nr 27, s. 5).



52

KAJETAN SOSNOWSKI

(1913 - 1987)

"Mały zielony", 1970 r.

olej/plótno naklejone na płytę, 34,5 x 29,7 cm
opisany na odwrociu: ' KAJETAN | SOSNOWSKI | obraz M zielony 1970 '
poniżej nalepka Desy

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN [†]
1 900 - 2 900 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Odkrywanie nowych praw, prawd i języków
w każdym rejonie poszukującej i twórczej myśli
ludzkiej czy ludzkiej wrażliwości było i jest dla artysty
miarą najwyższych wartości człowieczeństwa”.

– BOŻENA KOWALSKA



53

MARIAN BOGUSZ

(1920 - 1980)

"Żółty", 1961 r.

olej/ płótno, 132,5 x 52 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BOGUSZ MARIAN | 1,30 X
0,5 | "ŻÓŁTY" | 1961 | "GELB" | Warszawa | Jankowi | Marian | 28.V.63'

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN [†]

9 400 - 14 100 EUR

Przełom lat 50. i 60. to w twórczości Mariana Bogusza moment zwrotny – rezygnuje w swoich kompozycjach z jakiegokolwiek figuratywności i aluzyjności na rzecz poszukiwań w obrębie wyłącznie sztuki abstrakcyjnej. Do głosu dochodzą autonomiczne wartości dzieła sztuki – kolor i faktura. Prezentowana praca to przykład płótna z okresu, gdy kompozycja zostaje podporządkowana strukturze reliefowej. To pozwoliło artyście na wydobywanie nowych implikacji powodowanych przez światło załamujące się na powierzchni płótna. Nie bez wpływu na twórczość Bogusza pozostały awangardowe koncepcje Władysława Strzemińskiego. To dzięki niemu młodzi malarze polscy zainteresowali się strukturami przestrzennymi już od pierwszych lat powojennych. Do artystów o zbliżonych poglądach, dla których istotną rolę odgrywały poszukiwania malarsko-przestrzenne oraz dążenie do unistycznego traktowania powierzchni płótna należeli także m.in. Lech Kunka, Stefan Krygier, Roman Owidzki czy Kajetan Sosnowski, z którym od 1955 roku Bogusz współtworzył „Grupę 55”.



Twórczość artysty miała w owym czasie charakter rozwojowy. Jak pisze Piotr Majewski: „Przemiany sztuki Bogusza w okresie od 1959 roku do roku 1965 to czas najbardziej natężonych eksperymentów z nowymi materiałami. Wiązały się one ze stopniową rezygnacją z typowego malowania obrazu na rzecz jego konstruowania. (...) Początkowo interesowała go gra form wypukłych na płaszczyźnie płótna. Tworzone układy były logiczne i podporządkowane pewnej zasadzie, którą widz mógł odkryć podczas obcowania z obrazem. Powierzchnia obrazu kształtowana była za pomocą samej farby, na zasadzie kontrastów kolorów oraz faktur, które prowadziły niekiedy do efektów dekoracyjnych bliskich postkoloryzmowi Gierowskiego. (...) Początkowo obraz pozostawał płaszczyzną o urozmaiconej powierzchni i kolorze. Zachowywał też zgodnie z tradycją kształt czworokąta ograniczonego ramami. Ta postać obrazu była teraz naruszana poprzez rozmaite zabiegi mające na celu rozbicie tej formy. Eksperymenty polegały na urozmaiceniu kształtu obrazu krzywiznami i łukami, a także na wprowadzeniu reliefowych struktur na ramę i poza ramę obrazu” (Piotr Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006, s. 215-217). Od malarskiej przestrzeni iluzorycznej Bogusz przeszedł wkrótce do kształtowania rzeczywistego pejzażu poprzez ustawione w nim struktury rzeźbiarskie – zorganizowane m.in. z jego inicjatywy I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, w którym uczestniczyło kilkadziesiąt artystów, dowodziło atrakcyjności tej nowej problematyki w skali krajowej. „Dla Mariana Bogusza urok malarstwa polegał głównie na nieustannym rozszerzaniu przestrzeni, w której zaistnieć mogą artystyczne fakty i wydarzenia. Czasem przestrzenią tą była płaszczyzna blejtramu, czasem projekt scenograficzny, czasem układ obrazów sztalugowych ‘organizujących’ jednorodne wnętrza, niekiedy wystarczały same akcenty malarskie czy rzeźbiarskie ustawione w plenerze (np. kompozycje przestrzenne wykonane w 1969 roku w duńskim mieście Aalborg). Malarz z temperamentu, wrażliwy kolorysta, sam narzucał sobie ascetyczną dyscyplinę, wywodzącą się z teorii Strzemińskiego: ‘Usiłowania twórców – pisał w 1967 roku – aby wyzwolić się z emocji, aby być <wolnym w czystym kolorze>, są konsekwencją założeń unizmu’” (Aleksander Wojciechowski, *Polskie malarstwo współczesne*, Warszawa 1977, s. 37).

Tym, co unaoczniało się w malarstwie Bogusza już na etapie abstrakcjonizmu ekspresyjnego w drugiej połowie lat 50. i tym, co pozostało wyznacznikiem jego późniejszej twórczości, była niezwykła wrażliwość na kolor, umiejętność wydobywania z plamy barwnej licznych odcieni i niuansów. Owa wrażliwość i umiejętność harmonizacji wyróżnia także prezentowane płótno „Żółty”, którego tytuł sugeruje analityczne podejście artysty do zagadnienia barwy. Dodatkowych walorów dodaje kompozycji reliefowa struktura dynamizująca płótno poprzez mnogość efektów światłocieniowych. Praca stanowi niezwykle ciekawą reprezentację poszukiwań artysty i ogniwo w rozwoju kompozycji od klasycznego malarstwa sztalugowego do struktur przestrzennych.

m bogusz



54

JAN LEBENSTEIN

(1930 - 1999)

"Figura nr 172", 1962 r.

olej/ płótno, 129,5 x 81,3 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 62'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Lebenstein figure no 172 | 1962 | Lebenstein 1962 | figure no 172'

estymacja: 160 000 - 200 000 PLN †

37 400 - 46 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, USA
- kolekcja prywatna, Polska

„Pewien zoolog, który odwiedził w latach 60.
pracownię Lebensteina, zauważył, że choć
przedstawione na nich zwierzęta nie istnieją, ale
mogłyby istnieć, są biologicznie przekonujące.
Wyobrażenia dorównała przyrodzie”.

– KRZYSZTOF POMIAN



Pierwsze „Figury osiowe” Lebensteina, tworzone jeszcze w Rembertowie i w Warszawie pod koniec 1958, przypominały sylwetki ludzkie. W roku 1959 Lebenstein zaczął eksperymentować z geometrią, aby już na początku 1960 zwrócić się ku formom zwierzęcym. Figury z tego okresu przypominają niekiedy owady, ćmy czy surrealistyczne, rozpląszone potwory. Prezentowany obraz jest dobrym przykładem nietypowej techniki malarskiej Lebensteina. Artysta, flirtując niejako z malarstwem materii, kładł grubo farbę. Posługiwał się raczej innymi narzędziami malarskimi niż pędzel. Dzięki bogatej dokumentacji fotograficznej jego studia („Life” i „Time” po sukcesie, jaki Lebenstein odniósł w 1959 i po jego przeniesieniu się do Paryża, kilkakrotnie wysyłały do niego fotoreporterów), wiemy dość dużo o sposobie, w jaki artysta tworzył swoje kompozycje. Lebenstein, artysta niewysoki, rozkładał zazwyczaj płótno na podłodze albo na stole. Tworzył poprzez „rozprowadzanie” farby na płaszczyźnie płótna, a nie poprzez kładzenie jej płasko. Stąd reliefowy charakter wielu „Figur”.

Prezentowany obraz jest interesujący przede wszystkim ze względu na swoją nietypową ikonografię. Zazwyczaj bowiem „potworna” anatomia „Figur osiowych” jest trudna do rozszyfrowania. W przypadku „Figury nr 172” widzieć łatwo rozróżnia poszczególne części „ciała” figury. Obraz zapowiada niejako przemianę, która nastąpiła w malarstwie Lebensteina w 1962. Artysta porzucił wtedy przynoszący mu uznanie cykl figur i zaczął pracować nad „Bestiariuszem”. Inspirował go, jak sam przyznawał, wycieczki do paryskiego Muzeum Historii Naturalnej, w którym obserwował szkielety zanurzone w skamielinach.

Znamienne o biologicznych zainteresowaniach artysty pisał niedawno Krzysztof Pomian: „Pewien zoolog, który odwiedził w latach 60. pracownię Lebensteina, zauważył, że choć przedstawione na nich zwierzęta nie istnieją, ale mogłyby istnieć, są biologicznie przekonujące. Wyobrażenia dorównała przyrodzie. Stąd kolejny krok doprowadził do malowania rzeczywistości widzialnej, ale tak, by odsłonić w niej to, co pozostaje niedostępne dla normalnego spojrzenia. By za ciałem zobaczyć szkielet, za zachowaniem – jego ukryte pobudki i skąłę pod warstwą piasku. (...) Podjęcie bliskiej Witkacemu problematyki człowieczeństwa i zwierzęcości świadczy, że istotnym czynnikiem tej ostatniej przemiany było świadome nawiązanie do sztuki okresu modernizmu, wyprzedzające o co najmniej dziesięć lat paryską wystawę symbolizmu europejskiego i inne przejawy powrotu tej epoki do łask. Jakoż już w 1965 roku Jan Cybis notował w swym dzienniku: ‘Tadeusz Brzozowski i Jan Lebenstein mówią o Böcklinie – nie o Cézannie – jako o gwiazdzie pierwszej wielkości’” (Krzysztof Pomian, Czas Lebensteina, [w:] Jan Lebenstein, [red.] Małgorzata Kurasia, Teresa Rostkowska, Galeria Zachęta, Warszawa 1992, s. nlb.).



ROMAN OWIDZKI

(1912 - 2009)

„Skręty”, 1973 r.

olej, relief/plótno naklejone na płytę, 111 x 79 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'R.OWIDZKI.73.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'R.OWIDZKI VIII-IX-X-73. 110 cm. x 84 cm. | „SKRĘTY” '

oraz papierowa nalepka wystawowa Art Consulting Galeria

estymacja: 70 000 - 90 000 PLN †

16 400 - 21 100 EUR

Roman Owidzki należał w czasach powojennych do grona artystów, którzy wywarli największy wpływ na nowo kształtujące się warszawskie środowisko artystyczne, reprezentujące nurt sztuki awangardowej. Jego nazwisko umieścić można w jednym szeregu z artystami jego pokolenia takimi jak, między innymi: Stażewski (obydwójce związani byli z Galerią Foksall), Włodarski, Urbanowicz czy Kałucki, który na polskim gruncie położył podwaliny pod rozwój abstrakcji geometrycznej w jej purystycznej odmianie. Tak charakteryzowała te początki Bożena Kowalska: „Z nader rzadko spotykaną w tym czasie rygorystycznie geometryczną koncepcję malarstwa wszedł z końcem lat pięćdziesiątych w życie artystyczne kraju Jerzy Kałucki. Około 1960 r. zaczynając zresztą w owym kierunku, podjętym przez seniora polskiego geometryzmu zmierzać Adam Marczyński, Maria Ewa Łunkiewicz i Roman Owidzki” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska. Szanse i mity 1945-1980, s. 118).

Działalność pedagogiczna profesora Owidzkiego prowadzona w latach 1957-83 w ramach Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP była kluczowa dla rozwoju sztuki abstrakcyjnej w Polsce w drugiej połowie XX w. Jako artysta i pedagog, Owidzki wypracował oryginalną postawę malarską opartą na działaniach w obszarze formy i faktury. Początek dojrzałego etapu twórczości Romana Owidzkiego przypadł na przełom lat 50. i 60. Odszedł wówczas definitywnie od języka sztuki figuralnej na rzecz kompozycji o charakterze abstrakcyjnym. Z czasem artysta skupił się wyłącznie na rozważaniach nad formą i wprowadził redukcję koloru, ograniczając paletę barwną do odcieni ugrzowych i ciemnych brązów.

W połowie lat 50. XX wieku tworzył dwuwymiarowe kompozycje na płótnie skonstruowane ze swobodnych, najczęściej owalnych form obrysowanych grubym konturem – już w pracach z tego okresu widoczne są przewodnie tendencje obecne w późniejszych, reliefowych realizacjach. Z czasem wzbogacił fakturę swoich obrazów, wprowadzając nowe materiały pozwalające na oderwanie się kompozycji od płaskiej powierzchni płótna – folię metalową, impregnowany papier i masę plastyczną. Tworzył reliefy formowane na różne sposoby – w pracach z lat 60. do często stosowanych przez niego zabiegów stylistycznych należało umieszczanie abstrakcyjnych form o chropowatej fakturze zbliżonej do tynku na powierzchni pokrytej zaprawą w odcieniu ciemnej umbrzy. Elementem charakterystycznym były linearne, ukośne i krzyżujące się żłobienia, którymi pokrywał najczęściej półkoliste, skomponowane wertykalnie formy. Wkrótce chropowate struktury ewoluowały w kierunku kształtów o wygładzonych powierzchniach i konturach, a linie rzeźbione w plastycznej masie nabrały cech trójwymiarowych przypominających żebrowanie. Powstał wówczas szereg wysmakowanych kolorystycznie abstrakcji ukazujących totemiczne figury i obłe geometryczne kształty, których źródeł dopatrywać się można w kubizmie czy ekspresjonizmie. Realizacje z lat 70. – okresu, gdy powstała prezentowana przez nas praca – są reprezentatywne dla okresu twórczości malarza związanego z działaniami strukturalnymi. Obrazy wykonywane z takich tworzyw jak papier, blacha miedziana, czy płyty powlekane płótnem są już niemal całkowicie monochromatyczne – dostrzegalne są jedynie niewielkie niuanse w ramach poszczególnych odcieni, a ich przestrzenna konstrukcja sytuuje te kompozycje na pograniczu obrazów i obiektów rzeźbiarskich. Reliefy Romana Owidzkiego stanowią zaawansowaną formę poszukiwań artystycznych zredukowaną do minimum – w pracach z lat 70. pobrzmiewają echa koncepcji unizmu. Bez wątpienia stanowią ewenement na polu dokonania polskich artystów eksperymentujących w obrębie podobnych środków wyrazu. Ich oryginalność i perfekcja kryje się w wewnętrznych napięciach i kierunkach, rozwiązaniach fakturowych, geometrycznych i organicznych kształtach niezakłóconych przez demagogiczne, malarskie sztuczki.



MIKOŁAJ KOCHANOWSKI

(1916 - 1987)

„Relief złoty”, 1971 r.

relief, akryl/płyta pilśniowa, 200 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrocie: „RELIEF ZŁOTY” | TECHN.

MIESZANA | 200 x 70 cm | 1971 r. | MIKOŁAJ KOCHANOWSKI | KRAKÓW

| [adres artysty]’

na odwrocie wskazówka montażowa

estymacja: 18 000 - 30 000 PLN [†]

4 200 - 7 000 EUR

LITERATURA:

- Mikołaj Kochanowski (1916-1987). Album twórczości, red. Anna Baranowa, Dariusz Mielczarek, Maciej Jakubowski, Karolina Bańkowska, Paulina Józefczyk, Karolina Jarmóz, Kraków 2017, s. 40 (il.)

Najlepszy okres rozwoju twórczego u Mikołaja Kochanowskiego przypada na czas od połowy lat 60. do końca lat 70. W ciągu tego kilkunastoletniego okresu da się wyróżnić krótsze fazy twórczości, z których każda ma swoją dominantę. Pierwszy etap zamyka wystawa z 1967 w Galerii Krzysztoforów. Wystawiane tam prace utrzymane były w duchu surrealistycznej abstrakcji. Nawiązywały także do malarstwa materii i asamblażu. Prezentowany „Relief złoty” pochodzi natomiast z drugiego okresu twórczości, który konstytuuje wystawa w siedzibie Grupy Krakowskiej z 1971, na której można było zaobserwować istotną zmianę stylistyki Kochanowskiego. Nastrój jego sztuki staje się bardziej strukturalistyczny, zmierzający w kierunku geometrycznym. Artysta pracował równocześnie nad cyklem białych obrazów oraz kompozycjami barwnymi, w których znaczenie odgrywała zniuansowana kolorystyka. Kompozycje z tego okresu to głównie prace o charakterze reliefowym z wykorzystaniem materiałów przemysłowych, które użyte zostały w sposób na tyle wyrafinowany i przemyślany, że ich charakter staje się zauważalny dopiero przy uważnym przypostrzeniu się. Na pierwszy rzut oka spostrzec można jedynie atrakcyjną, zdyscyplinowaną grę elementów geometrycznych o szlachetnym wyrazie. W reliefach Kochanowskiego uwagę zwraca architektoniczność kompozycji, idealne uporządkowanie form i precyzyjne wyważenie układu. Równocześnie nie da się nie zauważyć precyzji wykonania: „W jego obecnych obrazach zwraca uwagę nacisk, jaki kładzie na architektonikę kompozycji, na porządek logicznych układów formalnych. Na idealne wyważenie układu. Cechuje go przy tym wielka staranność, chciałoby się powiedzieć – ‘czystość’ rzemiosła i czystość roboty, pewna jednorodność kompozycji” (Maciej Gutowski, Zbigniew Dłubak i Mikołaj Kochanowski w Krzysztoforach, „Dziennik Polski”, nr 18, 22-23.01.1967, s. 7).



LESZEK OPRZĄDEK

(ur. 1964)

"B-B", 2018 r.

akryl, relief/plótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'LESZEK OPRZĄDEK | B-B 2018'

estymacja: 8 000 - 10 000 PLN

1 900 - 2 400 EUR

„Tworzenie jest cechą natury i nie wyróżnia człowieka spośród innych istot. Śpiew, taniec, wrażliwość na kolor, budowanie skomplikowanych struktur przestrzennych – tym zajmują się nawet owady. Czy cząsteczkami, która stworzyły we wnętrzu ziemi diament, kierował jakiś imperatyw? Człowiek znalazł wiele naukowych odpowiedzi na podobne pytania kosztem ogromnych zniszczeń na swojej drodze. Usprawiedliwieniem tych działań może być tworzenie piękna i praca, która z tych diamentów wydobywa ich naturalny blask”.

– LESZEK OPRZĄDEK

Leszek Oprządek stale poszerza język swojej wypowiedzi artystycznej. Konsekwentnie sięga po nowe materiały i opracowuje nieznane formy: „Potrafi łączyć w swojej twórczości nowoczesność z tradycyjnością. I przy ekstremalnym zróżnicowaniu wizualnej formy swoich prac w kolejnych fazach ich powstawania zawsze zostaje sobą, tą samą indywidualnością artystyczną” (Bożena Kowalska, „Strażnik Tajemnic”, wstęp do katalogu: Leszek Oprządek. Czarne myśli, Galeria Artemis, Kraków 2016, s. nlb). Wszechstronne wykształcenie, zarówno z dziedziny rzeźby, jak i malarstwa – obrona dyplomu kolejno w 1988 oraz 1991 (oba z wyróżnieniem) – pozwalają mu umiejętnie korzystać z potencjału płaskiego płótna oraz możliwości przestrzennych rzeźby.

Problem, jakiemu artysta poświęca się już od czasów studenckich, to kwestia współgrania wnętrza i zewnątrz. Oprządek traktuje przestrzeń wewnętrzną swoich obiektów jako niedostępną tajemnicę. Dobrze obrazują to wczesne, ceramiczne prace artysty, które przypominały nałożone na siebie ażurowe struktury w taki sposób, aby forma wewnętrzna widoczna była przez otwory formy zewnętrznej. „B-B” to ascetyczna kompozycja, w której przestrzenność buduje przyklejony do płótna sznurek, pocięty na mniejsze kawałki i pomalowany białą farbą. Praca może zaskakiwać oszczędnością formy, jednak warto zaznaczyć, że dla artysty to nie forma, a przekaz miał największe znaczenie: „W sferze treści ujawnia się to w niemożności dostrzeżenia i uświadomienia sobie tego, co ukryte, tajemniczy pojętej asocjacyjnie i symbolicznie” (Bożena Kowalska, op. cit.).

58

TAMARA BERDOWSKA

(ur. 1962)

Z cyklu „Wir”, 2018 r.

olej/płótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘Tamara | Berdowska | 2018 z cyklu | “Wir” olej’

estymacja: 10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR

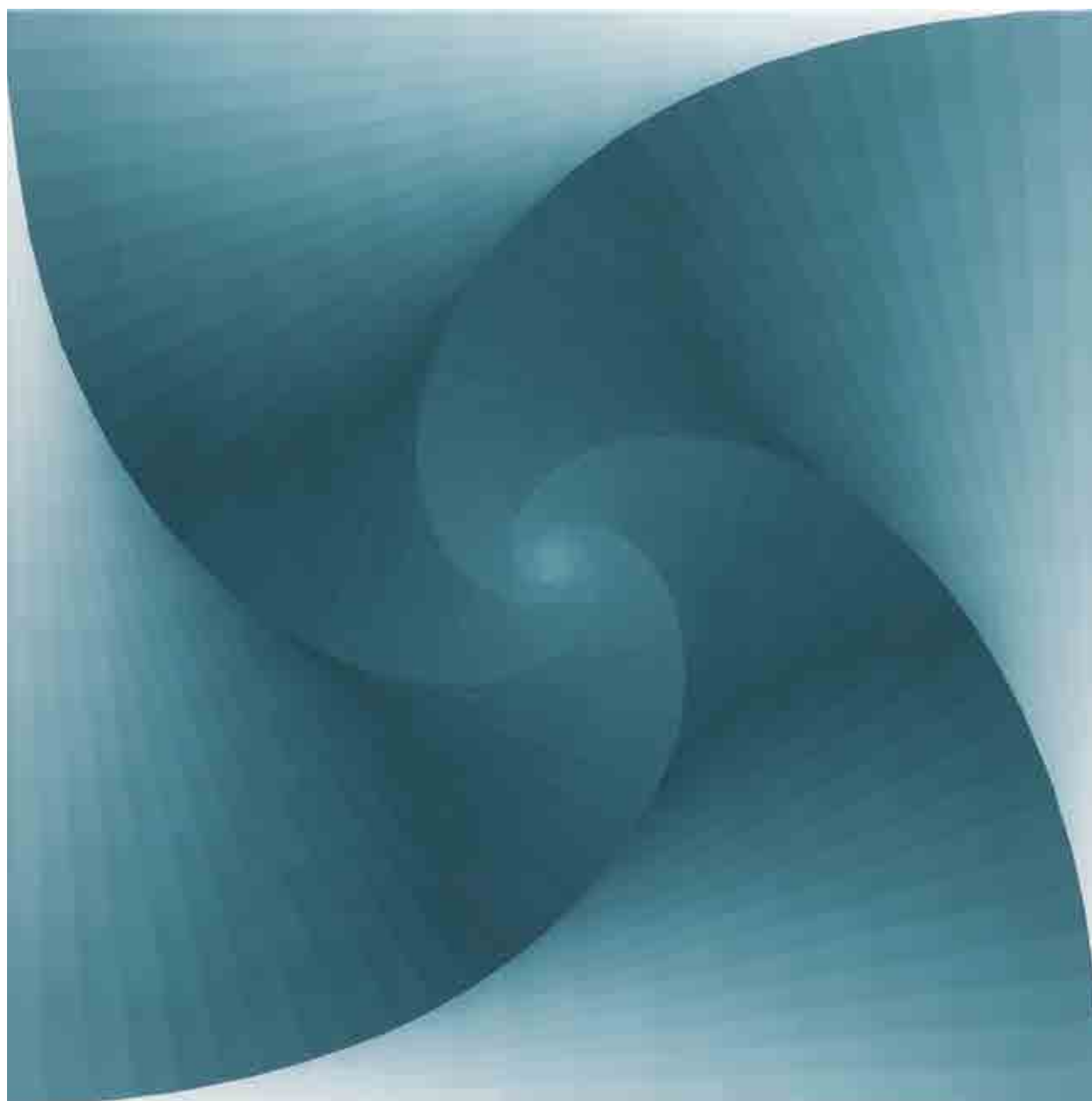
„Geometria jest w mojej twórczości metodą obrazowania idei, często pierwszym impulsem i sposobem porządkowania. W następnym etapie powstawania obrazu geometria staje się ukrytym rytmem. Zawsze jednak jest środkiem a nie celem”.

– TAMARA BERDOWSKA

Tamara Berdowska należała do kręgu artystów, dla których geometria wiązała się bardziej z intuicją niż z matematyką. Może dlatego malarstwo Berdowskiej zawiera w sobie tak bogaty pierwiastek metafizyczny. Choć jego obecność może wydawać się paradoksalna w pracach z kręgu abstrakcji geometrycznej, to nie da się nie zauważyć hipnotyzującej ezoteryki, która skłania do medytacji.

Podstawowym elementem budowania obrazu są u Berdowskiej „mikrocegielki”. Pod terminem ukutym przez Bożenę Kowalską kryją się niewielkie pola barwne, nakładane warstwowo i regularnie rozłożone na całej powierzchni płótna; nadające kompozycji wrażenia ruchu, wibracji i migotania. Porządkują kompozycję, która zaczyna hipnotyzować swoim koncentrycznym układem. Tworzą równomierny i dyskretny podział rysunkowy całej płaszczyzny. Równocześnie jest to pierwszy system geometrii, który można uchwycić na obrazie. Drugim z tej struktury wydobyłym, czy jakby na nią nałożonym, także geometrycznym podziałem, tworzącym właściwą kompozycję obrazu jest układ dużych form kwadratów, linii prostych, łuków, spirali, które odpowiedzialne są za widoczny na obrazie efekt wiru. Kompozycja wirowa, operująca równocześnie ruchem dośrodkowym i odśrodkowym, ma w sobie mocno zaakcentowaną dynamikę. Wzrok płynnie przesłizguje się po płótnie, które wciąga w spiralnie kształtowaną przestrzeń.

Dla Berdowskiej niesamowicie istotną rolę odgrywają kolor i światło. Zachwycające odczucie pulsacji i migotania form w dużej mierze spowodowane jest stosowaniem w „mikrocegielkach” jednej barwy – głównie ukochanego przez artystkę błękitu o szerokim zróżnicowaniu odcienia. Świetlistość i kolorystyczną wszechstronność artystka uzyskuje poprzez czasochłonny proces tworzenia pracy. Kompozycje powstają przez nałożenie na siebie dużej liczby kawałków folii, na której powierzchni rysowane są figury geometryczne. Artystka nierzadko posługuje się długoschnącymi farbami, a także wielokrotnie poprawia zarys dodatkowymi pociągnięciami pędzla. Wszystko po to, aby osiągnąć dopracowany efekt głębi, nieskończoności i uduchowienia.



59

ALEKSANDRA WEJCHERT

(1921 - 1995)

Bez tytułu

technika własna/płyta pilśniowa, 90 x 30,5 cm
na odwrociu nalepka z napisem 'AW 122'

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 900 EUR

Aleksandra Wejchert była artystką, która śmiało podejmowała się nietypowych wyzwań artystycznych. Płynnie poruszała się w obrębie malarstwa i rzeźby, zacierając granice między nimi lub wręcz przeciwnie – akcentując cechy charakterystyczne danej techniki. Zaowocowało to niezwykle wszechstronnym dorobkiem artystki. W dziedzinie rzeźby tworzyła zarówno monumentalne realizacje w przestrzeni publicznej, jak i kameralne obiekty o organicznych, wywiedzionych z natury formach. Na pograniczu malarstwa i rzeźby powstawały również mozaikowe reliefy, których przestrzenność artystka budowała poprzez rytmicznie rozlokowane elementy wypukłe – głównie drewniane walce. Jej poszukiwania na polu malarstwa ewoluowały od grafiki warsztatowej przez malarstwo sztalugowe, na wspomnianych już reliefach kończąc. Trudno ją zaklasyfikować do konkretnego kierunku w sztuce: „Nie jest łatwe umieszczenie Aleksandry Wejchert na współczesnej scenie artystycznej. Jest oczywiście abstrakcjonistką, to jasne. Ale wydaje się nawiązywać do różnych nurtów abstrakcji, bez przywiązywania się do żadnego. I tak, interesuje się strukturami abstrakcji formalnej (struktury reliefowe), nie będąc ściśle konstruktywistką. Jej dzieła wywołują silne wrażenie ruchu, jednak nie jest ona sensu stricto artystką kinetyczną (choć jej ostatnie prace idą w tym kierunku). Ma pewne punkty wspólne z malarstwem 'Op' poprzez użycie barwnych pasm tonalnych. Jednak faktura ma dla niej takie samo znaczenie co kolor. W istocie, jednym z aspektów szczególnych dla jej twórczości, jest jej sposób użycia kontrastujących ze sobą faktur powierzchni. Innym aspektem, być może najbardziej charakterystycznym, jest silne wrażenie rytmu, które wyzwala jest w większości jej dzieł” (Cyril Barrett, wstęp do katalogu indywidualnej wystawy Alexandry Wejchert w Galerie Lambert, Paryż 1968).

Malarstwo artystki to w dużej mierze żywy i jednolity kolor, który potęgował moc obrazu. Jak wypowiadała się artystka: „Kolor jest dla mnie bardzo ważny. Kiedy mam już jasną wizję kształtu, dopiero wtedy zaczynam myśleć, jakie materiały będą odpowiednie do powołania do życia w niezakłóconym kształcie tego, co już sobie wyobraziłam. Z tego wynika różnorodność materiałów, których używam”.



60

TOMASZ CIECIERSKI

(ur. 1945)

"Ogród nostalgiczny", 1988 r.

olej/plótno, 155 x 230 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'T. Ciecierski 88'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TOMEK Ciecierski | "Ogród nostalgiczny" | oil/canvas 1988'

estymacja: 120 000 - 140 000 PLN †

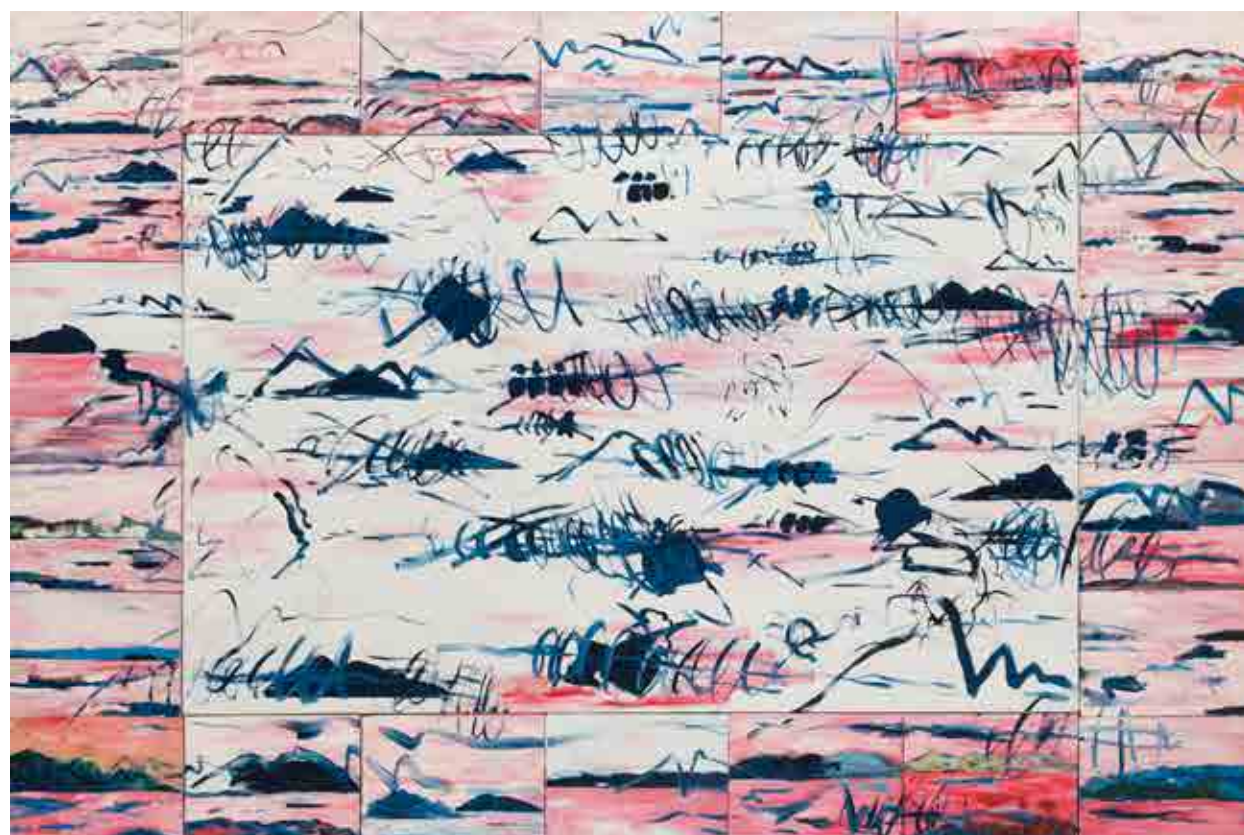
28 100 - 32 800 EUR

WYSTAWIANY:

- "Polish Realities. New Art from Poland", Third Eye Centre, Glasgow, 1988

LITERATURA:

- Polish Realities. New Art from Poland, katalog wystawy, Third Eye Centre, Glasgow, Muzeum Sztuki, Łódź 1988, s. 32 (il.)



REJESTRY PAMIĘCI

TOMASZ CIECIERSKI

„Rzeczywistość, która mnie interesuje, znajduje się na granicy możliwości określenia. Stąd obrazy moje balansują na pograniczu świata rzeczywistego (przedstawiającego) i nierealnego (emocjonalnego). Fascynuje mnie możliwość poruszania pojedynczymi figurami, całymi ich grupami, drobnymi wydarzeniami i scenkami. Możliwość przerzucania z miejsca na miejsce, przekreślania i zamazywania, nadająca im inny sens i nastrój przez zmianę kontekstu pozwala mi czasami zatrzymać moment na granicy rzeczywistości i fikcji”.

– TOMASZ CIECIERSKI

Tomasz Ciecierski jest artystą, który od połowy lat 70. w znaczący sposób przyczynił się do rozwoju współczesnej polskiej sztuki. Początkowo tworzył wielkoformatowe obrazy, w których biel tła kontrastowała z licznym zbiorem sylwetek i kształtów przypominających nerwowo kreślone formy ze szkicownika. „Ogród nostalgiczny”, który powstał w następnej dekadzie, jest przykładem kolejnego etapu, kiedy wielki ekran płótna nie stanowił już dosłownej jedności, a składał się z małych, prostokątnych obrazów, osobno oprawionych, tworzących jedną kompozycję – często skupionych wokół większego, centralnego płótna. Ryszard Stanisławski pisał:

„Przywołują one coś także jakby znanego już z innych rejestrów pamięci – z filmu, barwnej fotografii, kartki pocztowej. Widok morza, jaki na tej pamięci się odcisnął, odwołuje się do wspólnoty marzeń, wymienności tęsknot do świata przestrzeni i wiecznej pogody”.

– RYSZARD STANISŁAWSKI, WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY „TOMASZ CIECIERSKI. MALARSTWO I RYSUNEK”, MUZEUM SZTUKI W ŁODZI, ŁÓDŹ 1990, s. nlb.

Pomniejsze prostokąty, które okalają centrum „Ogrodu nostalgicznego”, zdają się mieć charakter zarówno fragmentaryczny, jak i autonomiczny. Tak specyficzne budowanie obrazu to akt rozkładania na części własnej historii, selekcja i przeistoczenie wewnętrznych wizji. Tym, co buduje, zdaje się gest, jakby pstryknięcie palcem, przekreślenie, zamazanie, półobrót linii czy obrazu postaci. Forma pokonuje fazę koniecznego ruchu w łańcuchowej reakcji, pozostawiając po sobie wyłącznie ślad. Ciecierski zaczyna od nowa, rozmywając całość w serii impulsów i emocjonalnych gestów. Niektóre znaki dają się rozpoznać, inne artysta porzucił w połowie tworzenia, szybko przechodząc dalej. Wielokrotność modułów to kontynuacja ciągle obecnego rozkładania na części, ponownie scalonych wspólnymi ramami gry.

„Ogród nostalgiczny” był prezentowany na wystawie „Polish Realities. New Art from Poland”, zorganizowanej w Glasgow we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi. Prace Tomasza Ciecierskiego zaprezentowano wraz z dziełami innych wybitnych twórców jego pokolenia, między innymi Andrzeja Szewczyka, Marka Chlady i Mirosława Bałki. Wystawa prezentowana była w sześciu galeriach w Glasgow i towarzyszyła jej angielskojęzyczna publikacja.



61

LEON TARASEWICZ
(ur. 1957)

Bez tytułu, 1995 r.

olej/ płótno, 190,5 x 130 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 1995'

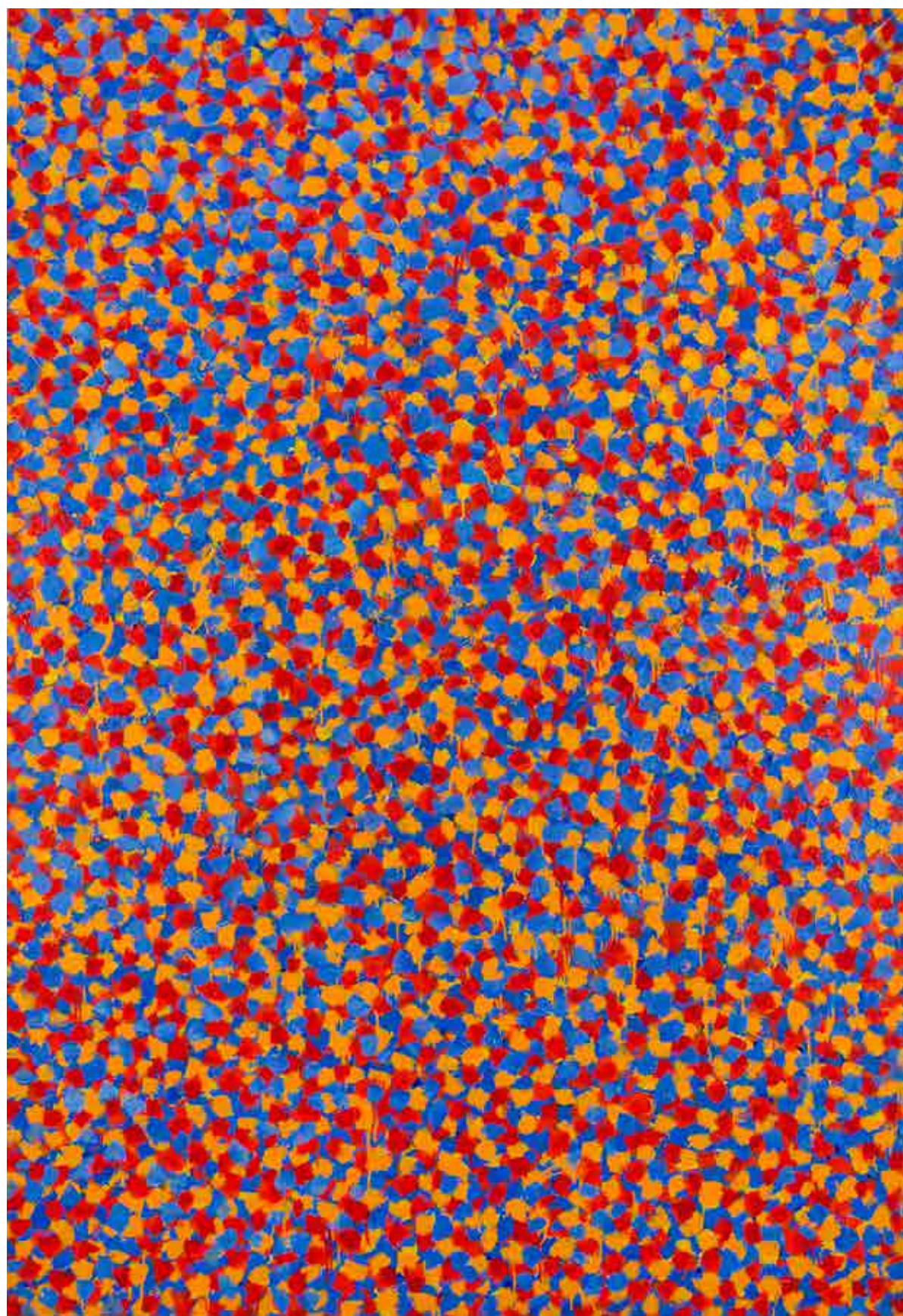
estymacja: 70 000 - 100 000 PLN †
16 400 - 23 400 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

- Jola Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. 289 (il.)



GRANICE MALARSTWA – GRANICE GALERII

"Przyglądając się twórczości Leona Tarasewicza widzimy, jak jego sztuka, opierając się na tradycyjnym rozumieniu malarstwa, zdecydowanie i konsekwentnie przekracza granice tej dyscypliny artystycznej.

Zacznę od daty granicznej, czyli od dnia 26 lutego 1985 roku, kiedy to odbył się pierwszy wernisaż. Artysta zaprezentował wówczas serię obrazów, malowanych na papierze. Jeden z nich, z motywem zaoranego pola, całkowicie wypełnił jedną ze ścian galerii, o wymiarach 400 x 700 cm i zdominował układ wystawy. Już wtedy wydawało się, że malarstwo Tarasewicza wymyka się poza ramy obrazu i próbuje ogarnąć przestrzeń.

Następne wystawy okazały się jeszcze bardziej transgresyjne. I tak, w 1993 roku, powstała realizacja malarska, w której poziome, czarno-białe, z domieszką brązu i ugru, pasy wtargnęły na wszystkie ściany pomieszczenia, powodując wrażenie, że znaleźliśmy się wewnątrz obrazu.

Cztery lata później, w dwóch kameralnych salach galerii, artysta stworzył zwężający się 12-metrowy korytarz, o ścianach malowanych w pionowe zielono-żółte pasy z domieszką czerwieni. Pulsujące kolorem ściany znowu pochłaniały widzów.

W przestrzennej realizacji z 2001 roku malarz użył desek oraz tynku strukturalnego w taki sposób, że pomniejszył dwa sąsiadujące ze sobą pomieszczenia konstrukcjami przypominającymi szalunek z wyciekającymi spomiędzy desek strużkami zieleni, czerwieni, błękitu i żółci. Znowu zostaliśmy wtłoczeni w obraz, w jego strukturę i materię.

Z kolei w 2005 roku powstała realizacja malarska z użyciem luster oraz monumentalnych filarów, malowanych w równomierne pasy błękitu, czerwieni i żółci. Ściany konstrukcji celowo pomniejszały rozmiar sali, zaś lustra otwierały iluzjny, zwielokrotniony obraz. Znowu znaleźliśmy się w malarstwie, tym razem z przestrzenią bezgraniczną.

W roku 2008 Tarasewicz wykonał monumentalną realizację malarską, anektując duży wirydarz Centrum Kultury o powierzchni 600 m². Żółta lava wypełniła ubytki na powierzchni dawnego klasztornej dziedziczyńi, a natychmiast miejsce to stało się transmisją pomiędzy malarstwem a historyczną duchowością.

Malarstwo Tarasewicza wpisuje się w ciąg historyczny rozwoju sztuki, który wiedzie od konstruktoryzmu i unizmu, poprzez koloryzm i abstrakcję, do najbardziej aktualnych poszukiwań. Artysta w swojej niezwyklej aktywności twórczej, zawierającej się w dziesiątkach zrealizowanych wystaw, za każdym razem przesuwa granice w obrębie własnej twórczości. Jego dzieła były pokazywane w najważniejszych galeriach i muzeach w kraju i na świecie. O sztuce Leona Tarasewicza pisało wielu wybitnych krytyków i teoretyków sztuki, powstały filmy na temat jego twórczości oraz niezwykle wydawnictwa albumowe. Znana jest też jego praca dydaktyczna w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych – z prowadzonej przez niego pracowni wyszli artyści, którzy odnoszą sukcesy, często o zasięgu międzynarodowym. Tarasewicz jest laureatem wielu prestiżowych nagród (m.in. Nagrody Nowosielskich, im. J. Cybisa, Paszportu Polityki, Gloria Artis). Jest również znany ze swej działalności społecznej w środowisku białoruskim, z którym się wyraźnie utożsamia. Jako hodowca gołębi i kur ozdobnych może się szczycić dużymi osiągnięciami.

Jednak nade wszystko jest artystą, który na nowo definiuje pole sztuki. Dla niego jest ona procesem naturalnym, wkraczającym w coraz to większy obszar własnego poznania. Wszelkie eksperymenty formalne, z użyciem m.in. barwnych tynków strukturalnych, metalowych rusztowań, lightboxów, są wynikiem przekraczania granic, będących kolejnymi etapami w jego twórczości zanurzonej w teraźniejszości. W tym kontekście, tak jak naskalne rysunki z czasów prehistorycznych były atawistyczną potrzebą komunikowania się z drugim człowiekiem, tak naturalna wydaje się ta potrzeba artysty ciągłego poszukiwania i twórczego ryzyka".



62

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

(ur. 1961)

Bez tytułu, 2016 r.

olej/ płótno, 120 x 120 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'AR16'

opisany na odwrocie:

'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1131 | 11.2016' i na bieżym: '120:120 cm'

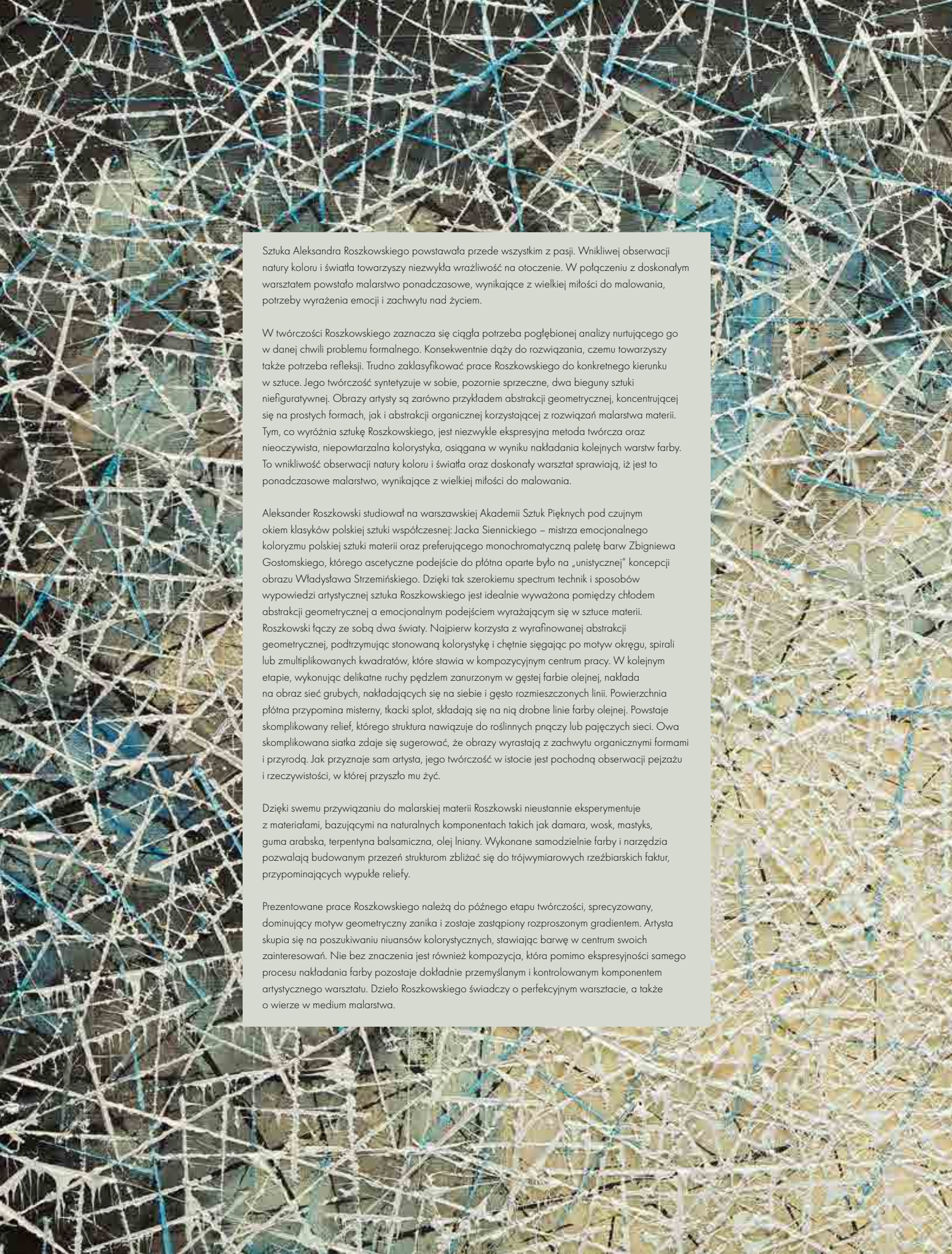
estymacja: 18 000 - 25 000 PLN

4 300 - 5 900 EUR

„Wiem, że Sztuka jest zjawiskiem tak pojemnym i nieskończenie wielkim, że jest w Niej miejsce na wszelkie przejawy wyrażania swojego stosunku do świata. I nadal jest tu miejsce na malowanie, niezależnie od panujących mód i trendów. Świadomie nie piszę o obrazach. Nie należę do artystów zobowiązanych do komentarza odautorskiego. Obrazy niech bronią się same”.

– ALEKSANDER ROSZKOWSKI





Sztuka Aleksandra Roszkowskiego powstawała przede wszystkim z pasji. Wnikliwej obserwacji natury koloru i światła towarzyszy niezwykła wrażliwość na otoczenie. W połączeniu z doskonałym warsztatem powstało malarstwo ponadczasowe, wynikające z wielkiej miłości do malowania, potrzeby wyrażenia emocji i zachwyty nad życiem.

W twórczości Roszkowskiego zaznacza się ciągła potrzeba pogłębionej analizy nurtującego go w danej chwili problemu formalnego. Konsekwentnie dąży do rozwiązania, czemu towarzyszy także potrzeba refleksji. Trudno zaklasyfikować prace Roszkowskiego do konkretnego kierunku w sztuce. Jego twórczość syntetyzuje w sobie, pozornie sprzeczne, dwa bieguny sztuki niefiguratywnej. Obrazy artysty są zarówno przykładem abstrakcji geometrycznej, koncentrującej się na prostych formach, jak i abstrakcji organicznej korzystającej z rozwiązań malarstwa materii. Tym, co wyróżnia sztukę Roszkowskiego, jest niezwykle ekspresyjna metoda twórcza oraz nieoczywista, niepowtarzalna kolorystyka, osiągnięta w wyniku nakładania kolejnych warstw farby. To wnikliwość obserwacji natury koloru i światła oraz doskonały warsztat sprawiają, iż jest to ponadczasowe malarstwo, wynikające z wielkiej miłości do malowania.

Aleksander Roszkowski studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod czujnym okiem klasyków polskiej sztuki współczesnej: Jacka Siennickiego – mistrza emocjonalnego koloryzmu polskiej sztuki materii oraz preferującego monochromatyczną paletę barw Zbigniewa Gosłowskiego, którego ascetyczne podejście do płótna oparte było na „unistycznej” koncepcji obrazu Władysława Strzemińskiego. Dzięki tak szerokiemu spectrum technik i sposobów wypowiedzi artystycznej sztuka Roszkowskiego jest idealnie wyważona pomiędzy chłodem abstrakcji geometrycznej a emocjonalnym podejściem wyrażającym się w sztuce materii. Roszkowski łączy ze sobą dwa światy. Najpierw korzysta z wyrafinowanej abstrakcji geometrycznej, podtrzymując stonowaną kolorystykę i chętnie sięgając po motyw okręgu, spirali lub zmultiplikowanych kwadratów, które stawia w kompozycyjnym centrum pracy. W kolejnym etapie, wykonując delikatne ruchy pędzlem zanurzonym w gęstej farbie olejnej, nakłada na obraz sieć grubych, nakładających się na siebie i gęsto rozmieszczonych linii. Powierzchnia płótna przypomina misterny, tkacki splot, składają się na nią drobne linie farby olejnej. Powstaje skomplikowany relief, którego struktura nawiązuje do roślinnych pnączy lub pajęcznych sieci. Owa skomplikowana siatka zdaje się sugerować, że obrazy wyrastają z zachwyty organicznymi formami i przyrodą. Jak przyznaje sam artysta, jego twórczość w istocie jest pochodną obserwacji pejzażu i rzeczywistości, w której przyszło mu żyć.

Dzięki swemu przywiązaniu do malarskiej materii Roszkowski nieustannie eksperymentuje z materiałami, bazującymi na naturalnych komponentach takich jak damara, wosk, mastyks, guma arabska, terpentyna balsamiczna, olej lniany. Wykonane samodzielnie farby i narzędzia pozwalają budowanym przezeń strukturalom zbliżyć się do trójwymiarowych rzeźbiarskich faktur, przypominających wypukłe reliefy.

Prezentowane prace Roszkowskiego należą do późnego etapu twórczości, sprecyzowany, dominujący motyw geometryczny zanika i zostaje zastąpiony rozproszonym gradientem. Artysta skupia się na poszukiwaniu niuansów kolorystycznych, stawiając barwę w centrum swoich zainteresowań. Nie bez znaczenia jest również kompozycja, która pomimo ekspresyjności samego procesu nakładania farby pozostaje dokładnie przemyślanym i kontrolowanym komponentem artystycznego warsztatu. Dzieło Roszkowskiego świadczy o perfekcyjnym warsztacie, a także o wierze w medium malarstwa.



63

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

(ur. 1961)

Bez tytułu, 2016 r.

olej/ płótno, 190 x 190 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'AR 16'

opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1140 | 2016'

estymacja: 35 000 - 50 000 PLN

8 200 - 11 700 EUR

„I robi mi się smutno! Smutno mi i tęskno za całym tym pracownianym rzemiosłem, zapachem farb i oleju lnianego, za rozpuszczaną w terpentynie damarą i woskiem pszczelim. Smutno, że mogę być obojętny na zmiany światła w ciągu dnia. (...) 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”.

– ALEKSANDER ROSZKOWSKI



64

TOMASZ TATARCZYK
(1947 - 2010)

"Oddział", 1985 r.

akryl/plótno, 120 x 170 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'TOMASZ TATARCZYK 1985 | "ODDZIAŁ"'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja: 160 000 - 200 000 PLN [†]
37 400 - 46 800 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Szwecja

WYSTAWIANY:
- "Tomasz Tatarczyk", Galleri Lång, Malmö, 1986

Tomasz Tatarczyk w początkowej fazie twórczości realizował prace z pogranicza malarstwa i działań przestrzennych. Szybko wypracował jednak charakterystyczną formułę malarstwa, która towarzyszyła mu do końca twórczej drogi. Zainteresowanie przedmiotem pozostało jednak wyznacznikiem jego twórczości jeszcze przez pewien czas. Najpełniej wyraziło się w cyklach obrazów przedstawiających piły i motyw stosu gałęzi. Na tle współczesnego malarstwa figuratywnego twórczość Tatarczyka jawi się jako zjawisko odrębne i szczególne. Przede wszystkim w okresie dojrzałej twórczości nigdy nie odrzucił malarstwa sztalugowego jako podstawowego środka wypowiedzi artystycznej.







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

Kompozycje artysty z lat 80. organizuje często jeden prozaiczny motyw, jedna forma, często wielokrotnie powtórzona, ale pozostająca zwornikiem całości – nie tylko malarskiej, ale również znaczeniowej. Piły pojawiają się w pracach Tatarczyka niejednokrotnie – często w pracach nawiązujących do tematyki religijnej – jako narzędzie męki Pańskiej („Corpus delicti” 1985, „Czarny krzyż” 1985/86), innym razem jako znak grzechu (różne warianty „Dzięsieć...”), kiedy indziej jako znak zakazu („Przejścia nie ma”, 1985) czy żartobliwy symbol („Cztery zakonnice”). Znamienna jest także tonacja barwna płócien artysty: powściągliwa, z reguły zbudowana na napięciach pomiędzy jasnością i ciemnością. Wczesne obrazy oparte są na zasadzie kontrastu światła i cienia – ziemiste tonacje gdzieś przecina błysk światła.

Tatarczyk przez krytyków uważany jest za wnikliwego analityka jednej barwy – malarza, który osiągnął perfekcję w operowaniu różnymi tonami czerni. Jarosław Mikołajewski pisał: „Tomasz Tatarczyk jest autorytetem w doniosłej dziedzinie czerni. Jest jej znawcą i analitykiem, badaczem wrażliwym na czystość tonu, tropicielem rzetelnych efektów wydestylowanych z jej potyczek ze światłem. Podobno Eskimosi posługują się wielką, niepojętą dla nas różnorodnością słów na określenie bieli, która jawi się im wielobarwna na kształt pawiego ogona. Dla nich, żyjących wśród śniegu, to terminologiczne bogactwo jest sprawą tożsamości i podstawowej władzy jej nazywania. Wszak na biel nakładają się narodziny i śmierć, pragnienie i melancholia, karnawał i post, dzieciństwo i starość. Jaka zaś jest owa tożsamość, która domaga się tak czarnego wyrazu? Tak niewyobrażalnie czarna, bezbrzeżna, tak przyrodzona jak biel dla Eskimosów? A jeśli tak, to czy jej treści zbieżne są z powszechnym pojmowaniem? Jaki jej gatunek, jaki ciężar? Pytania o czerń jako materię tożsamości artysty nabiorą wagi, jeżeli przypomnimy sobie trzynastowiecznych mistrzów świętych przedstawieli. W pozornie niezmiennym, a przecież obdarzonym intensywnością złota tle odbijał się wciąż ten sam majestat, niewzruszona harmonia wszechświata poddana próbie wydarzenia. Jak gdyby należało bezustannie sprawdzać, czy zwiastowanie, czy przytulenie przez matkę dziecka do policzka nie kruszy porządku kosmosu. Sądzę, że i u Tatarczyka zachodzi fenomen ćwiczeń z wiary, jaką jest własna tożsamość, testowanie jej wytrzymałości na formy życia świata. Lecz czym wreszcie jest owa religia, tożsamość, czerń warszawsko-męczeńskiego malarza? Otóż nie wątpię, że znajdując się one poza sferą wysłowionych idei, aktów przynależności, deklaracji przywizań, krzepkich definicji wiary. Czerń stanowi dlań raczej substancję tożsamości emocjonalnej, jest stanem najściślej odpowiadającym właściwej mu potrzebie skupienia. Praca w czerni jest bowiem działaniem na samych krańcach modulacyjnych możliwości. Badacz czerni jest jak fizyk, ulegający wzruszeniu i pasji tylko wobec takich napięć, które umykają powszechnej świadomości. Za intuicją i rozpoznaniem czerni idzie precyzja – twórcza odpowiedź na przenikniętą i odgadniętą złożoność własnego skrawka egzystencji. Czerń, a raczej czernie Tomasza Tatarczyka wypełniają wzgórze, piły, bramy, drogi: twory i przedmioty z orbit najmocniej zaplecionych wokół podkaszimierskiego życia artysty. Formy najczęściej, bo za każdym wyjściem do sieni, na ganek, za każdym spojrzeniem w okno, nakładające się na jego indywidualną fakturę. Przeto twórca udziela im swojego skupienia. Przeto dla własnego skupienia je pozyskuje: wielokrotnie, aż staną się do końca zgłębnionym i niezawodnym znakiem prywatnej religii. Osadzone w czerni, istnieją i nie istnieją, są tym, czym są i równocześnie są własnym widmem. Zdumiewające, jak bezwiednie stają się nagle symbolami, z nieprzewidywalną złożonością swoich znaczeń. A Tomasz? Poznaje świat i siebie samego tak dalece jak to tylko jest możliwe, i bezustannie stwarza na nowo. Robi więc wszystko, co da się w życiu uczynić. I to przy rzadkim już dzisiaj wórze zapachu olejnej farby i zmysłowego mięsa impastu, na dużych powierzchniach płócien, w ostatecznym wyrazie niezwykle jędrnych i pięknych” (Jarosław Mikołajewski, Tomasz Tatarczyk, katalog wystawy w galerii Stara, Lublin 1993, s. nlb.).

65

EUGENIUSZ MARKOWSKI

(1912 - 2007)

"Konie", 1981 r.

olej/ płótno, 80 x 90 cm

sygnowany l.g.: 'E. Markowski'

datowany i opisany na krośnię: "'KONIE - C.R.CH.3" 1981'

estymacja: 26 000 - 35 000 PLN [†]

6 100 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Belgia

„Fascynuje mnie prawie każde rzeczywiste,
nowe odkrycie, ale nużą nabożnie celebrowane
mutacje i wyczynowość bylejakości. Szkoda chyba
ograniczać sztukę, która w dotychczasowych
naszych dziejach odegrała przecież kolosalną rolę,
do jakiejś formy paraintektualnej łechtanki”.

– EUGENIUSZ MARKOWSKI



ART BRUT

„Myślę, że sztuka, może nawet w większym stopniu niż nauka jest w stanie wprowadzić człowieka do najgłębszych pokładów świadomości. Jest nie tylko świadkiem życia i myślenia, ale motorem napędowym naszego emocjonalnego i intelektualnego rozwoju”.

– EUGENIUSZ MARKOWSKI

Bohaterem obrazów Eugeniusza Markowskiego najczęściej jest postać poddana presji emocji i atawistycznych pragnień, zdeformowana, na poły śmieszna, na poły tragiczna. Jak pisał Jerzy Zanoziński: „Będąc rasowym malarzem, obdarzonym wybitną wrażliwością na kolor i materię malarską, a przy tym programowym antyestetą, [Eugeniusz Markowski] umie uwypuklić podejmowane przez siebie oskarżycielskie treści gamą kolorystyczną i specyficznym, gruboziarnistym sposobem malowania, przypominającym fakturą stary, zniszczony przez czas tynk. W sposobie deformacji i w środkach malarskich zbliża się często do 'art brut', czyli 'sztuki surowej', której twórcą i najwybitniejszym przedstawicielem jest malarz francuski Jean Dubuffet” (Jerzy Zanoziński, Współczesne malarstwo polskie, Warszawa 1974, s. 78).

Krytyczno-ironiczna postawa Markowskiego zdeterminowała niemal całą jego twórczość. Określiła jego stosunek zarówno do przeszłości, jak i do teraźniejszości czy przyszłości. Prawie zawsze jest to ostra diagnoza rzeczywistości, w myśl tego, że – jak mówił artysta – zawsze najbardziej ciekawił go człowiek ze swoimi odwiecznymi słabościami. Jak powiedział: „Mnie osobiście interesuje przede wszystkim groteskowy i wyraźny kontrast istniejący dziś między coraz zawrotniej rosnącym rozwojem technologicznym a niezmiennością prymitywnych i elementarnych ludzkich pasji i instynktów”. W latach 70. drapieżną satyrę przedstawień wzmocniła ostra kolorystyka, kojarzona nierzadko z ekspresjonizmem niemieckim. Dynamikę potęguje swoboda w operowaniu pędzlem, która przywodzi na myśl malarstwo spontaniczne czy wręcz instynktowne. Autor zwięzłym i uogólnionym rysunkiem podkreśla impet bohaterów przedstawionych na pierwszym planie, co dodatkowo uwypukla niemal całkowita rezygnacja ze szczegółowego przedstawienia planów dalszych.

Biografię Markowskiego jako artysty naznacza późny debiut. Choć studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych jeszcze przed wojną, po klęsce wrześniowej opuścił kraj i wyjechał do Włoch. Przez lata pracował tam jako dziennikarz i dyplomata, a następnie przeniósł się do Kanady. Podczas pobytu we Włoszech autor związał się z grupą libera Associazione Arti Figurative, z którą kilkakrotnie wystawiał swoje prace. Tworzył wówczas sporadycznie, gdyż niemal całkowicie poświęcił się służbie dyplomatycznej. Do Polski wrócił w 1955 i dopiero wtedy rozpoczął aktywną działalność na polu sztuki. Zajmował się malarstwem, rysunkiem, scenografią, grafiką użytkową. Od 1969 pracował jako pedagog na krakowskiej ASP.



66

WŁODZIMIERZ PAWLAK

(ur. 1957)

"W. Strzeмиński – rozbieranie czarnego kwadratu i czerwonego prostokąta", 1990 r.

olej/ płótno, 240 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODEK PAWLAK | W. STRZEMIŃSKI
ROZBIERANIE CZARNEGO | KWADRATU I | CZERWONEGO PROSTOKĄTA |
240 x 100 | 1990'

estymacja: 85 000 - 120 000 PLN †

19 900 - 28 100 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja artysty
- Galeria Art NEW media, Warszawa
- kolekcja prywatna, Łódź

WYSTAWIANY:

- "Malewicz w Polsce", Galeria Arsenał, Białystok, 25.06-15.08.2004

LITERATURA:

- Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, katalog wystawy, red. Agnieszka Szewczyk, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, nr poz. 190, s. 146 (il.)





Włodzimierz Pawlak

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

„Polityka ich nie interesuje. Interesuje ich życie,
w którym są zanurzeni”.

– ANDA ROTTENBERG

Styl artysty na przestrzeni lat okazał się niezwykle konsekwentny. Z jednej strony działa pod wpływem swoich indywidualnych doświadczeń, z drugiej: zagadnień teoretycznych, których analiza wynika ze swoistej potrzeby porządkowania wiedzy. Oba te aspekty są nieustannie obecne w różnym natężeniu. Dialog z mistrzami, Malewiczem i Strzemińskim, rozpoczął się po okresie publicystycznym, w którym Pawlak bezpośrednio odnosił się do rzeczywistości lat 80. w Polsce. Dzięki dogłębnej analizie „Tablic teoretycznych” Kazimierza Malewicza oraz unizmu Władysława Strzemińskiego, członek Grupy przekonał się, że artysta może określić swoją postawę nie tylko przez sztukę, ale również badania nad formą i strukturą.

Rozpoznawanie „przestrzeni logicznej” u Pawlaka następowało etapami: „krok po kroku wycofuję się z tradycyjnych koncepcji obrazu, odrzucam zdobnictwo, maluję najskromniej, najprościej” (Włodzimierz Pawlak, Notatki pośmiertne 1987-1989, 1-109 (40), [w:] Włodzimierz Pawlak. Tablice dydaktyczne, katalog wystawy, Pawilon SARP, Warszawa 1989). Następne było zgłębianie suprematyzmu, a potem tekstów teoretycznych Strzemińskiego. Zaowocowało to powstaniem pracy „W. Strzemiński. Notatki o sztuce rosyjskiej”. Obraz ten przybrał formę poetyckiego traktatu o malarstwie, podzielonego na dziesięć kartek, stopniowo pokrywanych gęstą materią bieli. „W. Strzemiński – rozbiieranie czarnego kwadratu i czarnego prostokąta”, obraz prezentowany w niniejszym katalogu, jest kolejnym z tego cyklu. Było to bezpośrednie odniesienie do trzech kwadratów Malewicza i konstrukcji płaskiej „Konstrukcja płaska (rozbić czarnego prostokąta)” Strzemińskiego z 1923. Kolejnym krokiem było opracowanie „Alfabetu Strzemińskiego” i wielkoformatowego płótna „Malewicz – Malevich”, które odnosi się do błędnego zapisu nazwiska malarza, utrwalonego na Zachodzie.

Obrazy, które są częścią dialogu z przedwojennymi awangardzistami, pozwoliły mu uzyskać pewnego rodzaju jedność poetyckiego przekazu, która charakteryzuje całokształt jego twórczości. Jak napisał Janusz Zagrodzki, trafnie opisując relację pomiędzy sztuką Pawlaka i jego odbiorcami: „Artysta napięciem, subtelnością i bezpośredniością rejestruje swoje odczucia i przekazuje je odbiorcom. Jest to ten rodzaj oddziaływania, w którym widz zatrzymuje wzrok na szczególe, włączając się w strukturę obrazu, współlistniejąc z nim, pozwala zawiązać sobę. (...) Celem było zawarcie w obrazie pełni doznań, od duchowości ku fizyczności” (Janusz Zagrodzki, Poważny jak biel i czerń, [w:] Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, red. Agnieszka Szewczyk, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 26).





WŁODZIMIERZ PAWLAK

(ur. 1957)

"Ikona industrialna 3", 1991 r.

olej/ptótno, 135 x 115 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'WŁODZIMIERZ PAWLAK | IKONA INDUSTRIALNA NR3 | 135 x 115 | 1991'

estymacja: 50 000 - 65 000 PLN [†]

11 700 - 15 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja artysty
- Galeria Art NEW media, Warszawa
- kolekcja prywatna, tódż

WYSTAWIANY:

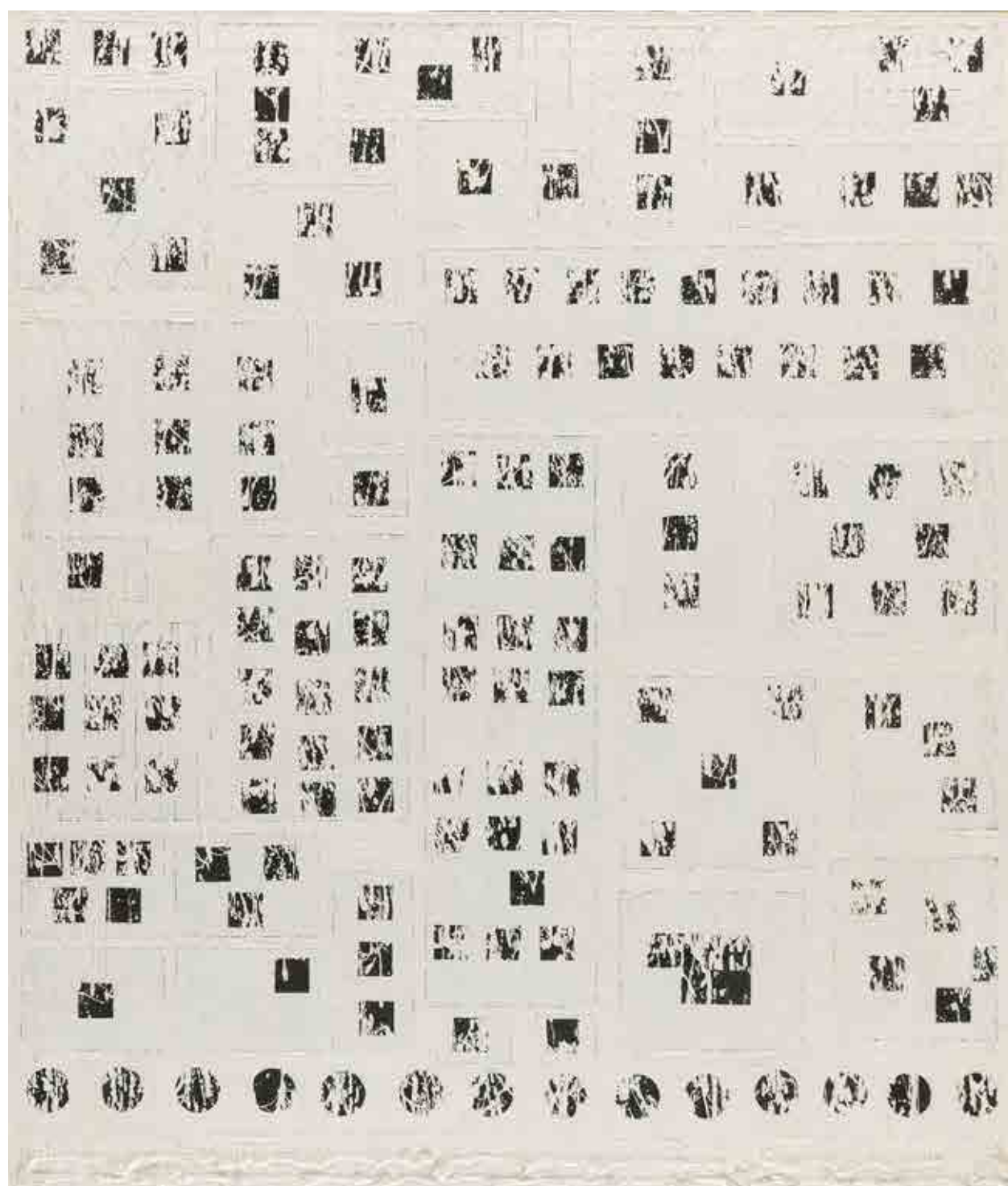
- „Włodzimierz Pawlak. Pewnego razu w mieście X”, Galeria Art NEW media, 27.06-31.07.2007
- "Włodzimierz Pawlak. Rzeźba intelektualna. Rzeźby, obrazy, wiersze, muzyka", Galeria Grodzka BWA, Lublin, 26.02-21.03.1999
- "XIII Aktuelle Kunstmarkt/Foire d'Art actuel/Contemporary Art Fair", Bruksela, 23-27.04.1993
- "Un-Vollkommen. Die Aktuelle Kunstszene in Polen", Museum Bochum; Kunstspeicher an der B 167, Friedersdorf, 13.03-25.04.1993, Shuk-und Bethaus, Altangrow, 8.05-6.06.1993

LITERATURA:

- Patrycja Jastrzębska, Wystawa W. Pawlaka "Pewnego razu w mieście X". Wprowadzenie do bieli, "Obieg", 17.07.2007
- Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, katalog wystawy, red. Agnieszka Szewczyk, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, nr poz. 222, s. 153 (il.)

Problematyka bieli stała się głównym zagadnieniem w twórczości Włodzimierza Pawlaka na początku lat 90. Źródłem tej artystycznej fascynacji należy szukać we wcześniejszych pracach powstałych na przełomie lat 80. i 90., serii „Obrazów zamalowanych”, w ramach której Pawlak zamalowywał wcześniej wykonane kompozycje. Zainteresowanie bielą wywodzi się z dziecięcego wspomnienia artysty chodzenia po pokrytym białym pyłem młynie w Korytowie. Jak pisze Agnieszka Morawińska we wstępie do katalogu „Włodzimierz Pawlak Autoportret w powidokach”: „Niespełnione zamierzenie zamalowania swoich obrazów podczas obrony pracy dyplomowanej (1985) zrealizował Pawlak kilka lat później, zamalowując na białą kilka starych prac. Ten gest zniszczenia służył stworzeniu, nowemu zainteresowaniu artysty – bieli. Biel, której właściwości jako farby badał (biel cynkowa, ołowiowa, tytanowa, sposoby jej nawarstwiania i żółknięcia) ma metafizyczny charakter – jest początkiem, stanem wyjściowym, jedynym przekazywalnym praobrazem, źródłem światła i energii” [Agnieszka Morawińska, Wstęp, [w:] Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, red. Agnieszka Szewczyk, Warszawa 2008, s. 11].

W ramach „Ikon industrialnych” Pawlak szeroko odwołuje się do twórczości czołowych artystów awangardy. Jak opisuje cykl Patrycja Jastrzębska w tekście towarzyszącym wystawie malarza „Pewnego razu w mieście X” w Galerii Art NEW Media w Warszawie: „Prace Pawlaka są bardzo silnie osadzone w kulturze, wiele w nich cytatów malarskich, szczególnie z mistrzów artysty, a więc z Malewicza i Strzebińskiego (cykle 'Tablice dydaktyczne' i 'Przestrzeń logiczna obrazu') oraz innych odwołań, np. do duchowości ikony. Możemy ten wpływ zauważyć na przykładzie kilku dzieł malarskich zatytułowanych 'Ikony industrialne' powstałych w latach 1990-91. Wpisują się one w cykl obrazów o bieli, które artysta tworzył na początku lat 90. Tytuł prac znowu odsyła nas do religijnego malarstwa wschodniochrześcijańskiego, jednakże w warstwie formalnej dla wprawnego oka dość jednoznacznie zauważyć można także odwołanie do bezprzedmiotowych kompozycji Malewicza. Symetrycznie namalowane małe, czarne kwadraty oraz koła okala warstwa białej, swobodnie nałożonej materii malarskiej. Czarne punkty są znakami, które układają się koncentryczne układy” (Patrycja Jastrzębska, Wystawa W. Pawlaka „Pewnego razu w mieście X”. Wprowadzenie do bieli, „Obieg”, 17.07.2007, dostępny na: <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/3005>).



68

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI

(1929 - 1929)

"Enigma Variations #6", 1971 r.

akryl/plótno, 172 x 190 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu na blejtramie:

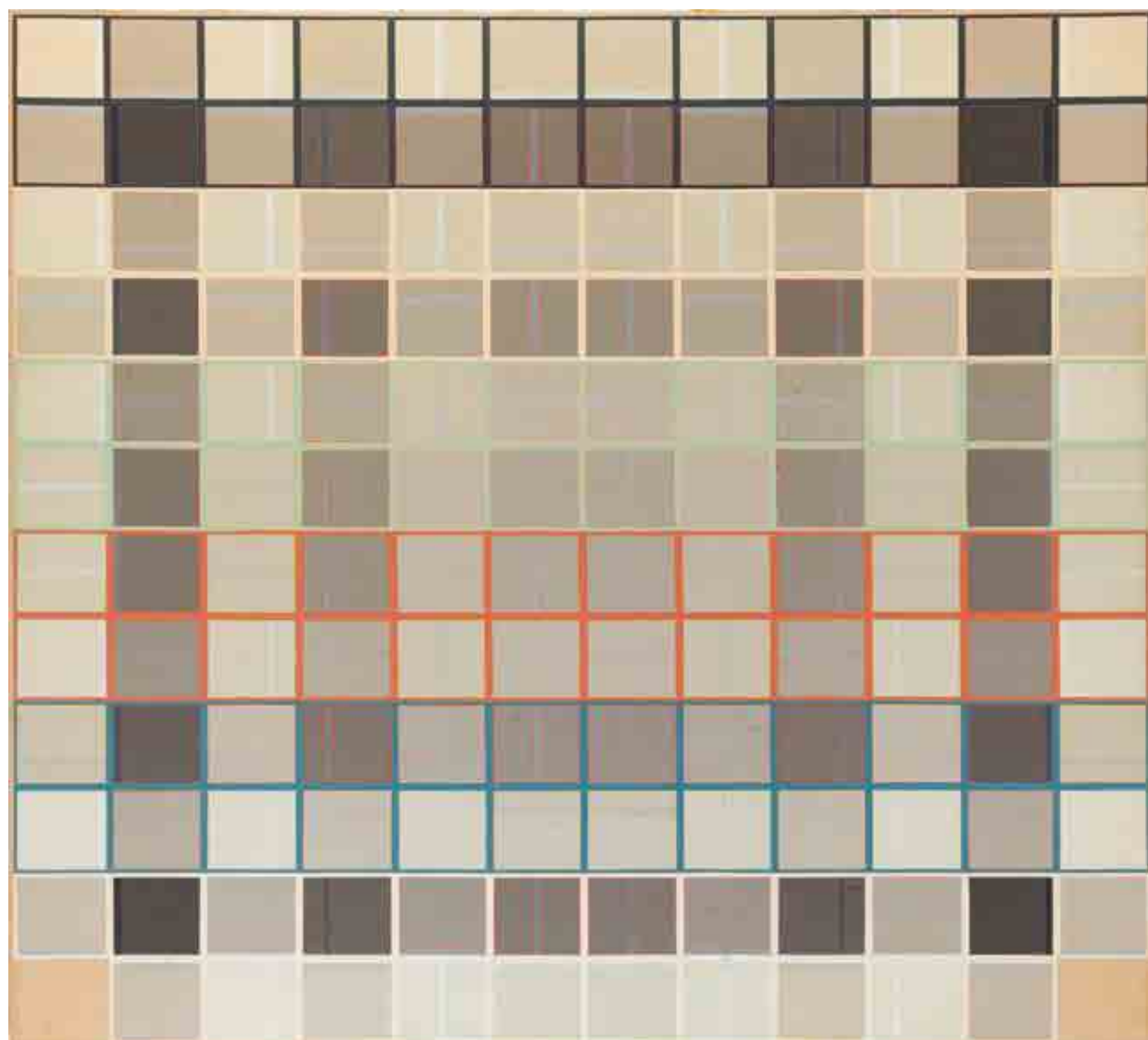
"ENIGMA VARIATIONS" #6 | CLEVELAND, MARCZ '71 | E. MIECZKOWSKI'

estymacja: 50 000 - 80 000 PLN

11 700 - 18 700 EUR

„Zawsze czułem się dobrze z formami geometrycznymi. Uważałem, że są ciekawym obiektem, który można przedstawiać w niezliczonej ilości wariacji, ponadto zawsze w jakiś sposób wchodzą w dialog z historią sztuki. Jednak, generalnie rzecz ujmując, nigdy nie myślałem o obrazach dogmatycznie – czułem, że nie chcę kuleć w żadnym ze stylów. Za moją twórczością od zawsze stoi nieślabnąca miłość do malarstwa i wytwarzania sztuki”.

– ED MIECZKOWSKI



TERESA PAŁGOWSKA

(1926 - 2007)

"Zwierzęta groźne nocą", 1989 r.

akryl, tempera/plótno, 140 x 160 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'T.P. 89'

opisany na krośnie: 'TERESA PAŁGOWSKA 1989 140 X 160 [wykreślone] (SPOTKANIE)
ZWIERZĘTA GROŹNE NOCĄ'**estymacja: 170 000 - 250 000 PLN [†]**

39 800 - 58 500 EUR

WYSTAWIANY:

- "Teresa Pałgowska. Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006", Galeria aTak, Warszawa, 5.09-29.11.2008
- "Teresa Pałgowska - malarstwo", Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2003

LITERATURA:

- Joanna Stacewicz, Osobny teren pejzażu wewnętrznego. O Teresie Pałgowskiej, "Aspiracje", zima 2008/2009, s. 63 (il.)
- Teresa Pałgowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, Galeria aTAK, Warszawa 2008, kat. 62, s. 75 (il.)
- Teresa Pałgowska - malarstwo, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Poznań 2003, s. 41 (il.); reprodukcja na pocztówce
- Artystka i dzieci. Malarstwo Teresy Pałgowskiej, Muzeum Narodowe i Poznańska Galeria Nowa, recenzja wystawy, "Głos Wielkopolski", Dz. Nr 284, 6.12.2003 (il.)
- Teresa Pałgowska, tekst: Maciej Gutowski, red. Bożena Grochala, Warszawa 1996, s. 80 (il.), poz. 8 (spis)





„Zwierzęta groźne nocą” to wyjątkowy obraz w dorobku Teresy Pągowskiej. Należał do ulubionych prac artystki, która u progu dekady lat 90. upodobała sobie tematykę animalistyczną. Jak pisała Joanna Stacewicz: „Zachęcone podobnym, wrażliwym spojrzeniem, zjawiały się na płótnach artystki także zwierzęta – kolejny, ulubiony powód jej obrazów. Doskonale podpatrzone w swych naturalnych pozach i zachowaniach, ukazywały się systematycznie w seriach prawdziwych, a niekiedy też bardzo wzruszających opowieści. Bohaterami Pągowskiej bywały czasem zwierzęta dzikie i niebezpieczne, jednak najczęstszym gościem jej obrazów pozostawały domowe psy i koty. Sprowadzane uprzednio do roli rozdokazywanych towarzyszy nadmorskich spacerów lub niemych świadków kobiecego aktu, z czasem wywalczyły sobie pełną autonomię. Prężące swoją potężną indywidualność koty, czupurne, pełne niezdarne wdzięku psiaki, zastępy zmarniętych ptaków zza okna, a nawet przemykające chyłkiem po pracowni myszy pojawiły się nagle na obrazach Pągowskiej najczulszych, najbardziej celnych portretach. Małeńkie, skulone na rozmiętej, ośnieżonej gałęzi, zielonooki ptaszek, pełen charakteru Szczur czy rozbrzykany Biały Myszon prezentowały się na swych niezwykłych konterfektach jak wielcy aktorzy w popisowych rolach” (Joanna Stacewicz, „Osobny teren pejzażu wewnętrznego. O Teresie Pągowskiej”, „Aspiracje”, zima 2008-2009, s. 60).

Zdarzenia w obrazach Teresy Pągowskiej zawsze stanowią świadectwo głębokiej analizy i przeżycia emocjonalnego. Przez swoje niedomknięcie, brak cudzystowu, umożliwiają widzowi wejście z nimi w dialog i budowanie własnej narracji. Jej obrazy wolne są od niezrozumiałej symboliki, a historie w nich przedstawione mają charakter anegdotyczny, opowiedziane są językiem poetyckiego skrótu. W 1994 roku pisała:

„Patrzę, żeby widzieć i opowiedzieć to w obrazie, zafascynowana paradoksalnością sztuki, tajemnicą i osobistą logiką każdego obrazu. Zachwyciło mnie określenie jednego z przyjaciół, że są w moim malarstwie ‘fanaberyjność i nieprzewidywalność’. Ależ tak! To cechy miłości. A jeśli miłość to ciągłe szukanie, niedosyt, zaczynanie wciąż od początku. Rodzaj zapominania jak to się robi, po to, by zostawić wolny teren dla wyobraźni. A więc malarzowi potrzebne są tajemne machinacje, mimo że tajemniczość składa się często ze spraw prostych”.

– TERESA PĄGOWSKA, [CYT. ZA]: MACIEJ GUTOWSKI, TERESA PĄGOWSKA, WARSZAWA 1996, s. 7

W twórczości Pągowskiej uderza nieprzeciętna wrażliwość kolorystyczna. Cecha ta łączyła malarstwo autorki „Zwierząt groźnych nocą” z tradycją kolorystyczną, kontynuowaną przez grono pedagogów gdańskiej PWSSP, czyli w tzw. szkole sopockiej, gdzie pracowała w latach 1950-64. Artystka wyszła jednak daleko poza kapizm, intensywnie poszukując nowych rozwiązań na polu barwy. W ramach owych poszukiwań, jak pisze Stacewicz: „[...] stonowane przestrzenie obrazów przesywały więc raz po raz gwałtowne akordy jaskrawego akrylu, wprawiając kompozycję w barwny, widowiskowy rezonans. Z takim rozegranie kolorystyki stykamy się w twórczości Pągowskiej wielokrotnie, jednak począwszy od schyłku lat 70., kiedy to tendencję tę reprezentował m.in. ‘Kuglarz’, obserwować można także jej wyraźne nasilenie się. Przykładami tego są powstałe w latach 80. prace: ‘Tancerka’, ‘Zwierzęta groźne nocą’ oraz seria obrazów, poświęconych tematyce muzycznej, jak również późniejsze o dekadę ‘A propos Krynolina’ czy ‘Z miastem w tle’” (tamże, s. 61).

70

TERESA PAŁGOWSKA

(1926 - 2007)

"Schodząca", 1970 r.

olej/ płótno, 160 x 140 cm

sygnowany l.d.: 'TP.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TERESA PAŁGOWSKA 1970 | 160 x 140 cm | Schodząca | LA DESCENTE'

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN †

28 100 - 37 400 EUR

WYSTAWIANY:

- "Teresa Pałgowska. Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006", Galeria aTak, Warszawa, 5.09-29.11.2008
- "Teresa Pałgowska - malarstwo", Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2003
- "Pałgowska", BWA Sopot, XXIV Festiwal Sztuk Plastycznych, 31.07-5.09.1971

LITERATURA:

- Teresa Pałgowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, Galeria aTak, 2008, kat. 31, s. 42 (il.)
- Katarzyna Sołtan, Koniec z tą lekką delikatnością, "Art & Business", Nr 11/21008, s. 27 (il.)
- "Hit miesiąca", "Kaleidoscope", listopad 2003 (il.)
- "Pałgowska", BWA Sopot, XXIV Festiwal Sztuk Plastycznych, katalog wystawy, Sopot 1971, nr poz. 23 (spis)

„Przedmiotem badań Pałgowskiej są psychiczne stany kobiety, kobiety traktującej siebie i własną psychikę jako teren obserwacji. Zdeformowane figury o symbolicznie kobiecych cechach – czasem tylko z częścią stroju – to w obrazach Pałgowskiej jej alter ego, jej psychiczne autoportrety”.

– MONIKA MAŁKOWSKA



A photograph of a pink rose in a dark vase, positioned in the foreground. The background is a blurred bookshelf filled with books. A semi-transparent pink box containing text is overlaid on the right side of the image.

Lata 60. i 70. Pągowska poświęciła w dużej części kobiecym aktom. Ekspresyjne, pulsujące formy uciekają od opisowości; gubią się w niuansach cech fizycznych, jednocześnie zaskakując precyzyjną projekcją szerokiej gamy doznań i uczuć. Z czasem jej obrazy nabrały dosłowności w wyrazie, pewnej zamasyżystości. Do dojrzałych cykli należą „Monochromaty” i „Figury magiczne”, niepokojące, rozedrgane sylwety stanowiące poruszające studium samotności i rozterki. Kobięce akty były, jak chciała sama Pągowska, jej własnymi „portretami psychicznymi”, manifestacją głęboko odczutych i najbardziej prywatnych stanów emocjonalnych.

Artystyczne wybory zbliżyły Pągowską do grona twórców związanych z nurtem nowej figuracji. 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. Artysty 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.

Figura ludzka w malarstwie Pągowskiej odgrywa kluczową rolę osi wydarzeń, niekiedy będąc ich świadkiem. Obserwujemy historie prozaiczne, czasem nostalgiczne, czasem zabawne – spotkanie z białym psem, taniec, sjęsta, odlot ptaków, wiosenny deszcz. Nie są to jednak sceny rodzajowe, tak jak malowane przez nią przedmioty nie są martwymi naturami – Pągowska ukuła na nie określenie „portrety przedmiotów”.



Teresa Pagowska, 1994, Warszawa, fot. Erazm Ciolek / FOTONOVA

TERESA PAĞOWSKA

(1926 - 2007)

"Jedenasty 67", 1967 r.

olej/ptótno, 150 x 130 cm

sygnowany p.d.: 'TP'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAĞOWSKA 1967 |

JEDENASTY67 ONZIEME67 | 150 x 130 | 150 x 130 | [wykreślone]'

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN †

28 100 - 37 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- "Teresa Pağowska. Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006", Galeria aTak, Warszawa, 5.09-29.11.2008

LITERATURA:

- Teresa Pağowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, Galeria aTak, Warszawa 2008, kat. 27, s. 38 (il.)

- Teresa Pağowska. Współczesne malarstwo polskie, oprac. Zdzisław Kępiński, Warszawa 1969, s. nlb. (il.)

„Natura Teresy Pağowskiej nadaje afirmatywny wobec żywiołu życia, zmysłowy i dynamiczny charakter jej obrazom, a wyobrażonym na nich ciałom rozlewną wielkość i panowanie nad polem obrazu jak nad polem życia”.

– ZDZISŁAW KĘPIŃSKI

Na tle jej wczesnej twórczości obrazy, tworzone przez Teresę Pağowską w drugiej połowie lat 60., charakteryzowały się nową, oryginalną poetyką, która stała się zalążkiem jej późniejszych dokonań. Poprzez wyciszenie głównego motywu artystka skupiała się nade wszystko na wartościach ściśle malarskich. Był to czas, kiedy odrzuciła kolor wraz z początkowym estetyzmem, coraz śmielej podążając w stronę ascezy, charakterystycznej dla jej dojrzałej twórczości. Tematem sztuki Pağowskiej jest akt. Jak pisał Zdzisław Kępiński: „W efekcie ostatecznym akt kobiety, obnażony w swych niezgrabnościach, w pospolitości wielu aspektów i odruchów, czasami boleśnie niespokojny w swych pragnieniach, objawia jednak dominującą nad nędzami potęgę swych atrakcji i władczość swego żywiołu” (cyt. za: „Trop figury – o malarstwie Teresy Pağowskiej”, wstęp katalogu wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. nlb.).



72

JACEK SIENICKI

(1928 - 2000)

"Wnętrze", 1979 r.

olej/ płótno, 160 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Sienicki | Jacek | ol. pł. 1979 | "Wnętrze"'

estymacja: 55 000 - 70 000 PLN

12 900 - 16 400 EUR

„Sienicki maluje to, co postrzega i ogarnia intuicją w bliskim kręgu egzystencjalnym. Maluje fragmenty swego pokoju, widok przez okno, rośliny w doniczkach i garnkach, drzewka pod domem, postacie ludzkie zawsze jakoś spowinowacone z własną sylwetką – szczupłą, o pociągłej twarzy. (...) Cała ta ikonografia jest skrajnie uboga. Pomijając to, co z niej jest poza życiem, jak czaszki, wszystko tu – kształty roślinne i ludzkie – nosi piętno istnienia utrudzonego, poddanego erozji, trwającego na przekór odrzuceniu”.

– JANUSZ JAREMOWICZ, 1994





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

– JACEK SIENICKI

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

„Jego czułość jest wierna przedmiotom ‘lichem’, które chce, poznając je w całej ich zniszczalności, unieśmiertlić. Programem tej sztuki jest wywyższenie tego, co poniżone czy narażone. Chciałbym się zatrzymać nad niektórymi motywami tego malarstwa. Do zrozumienia jego istoty wnoszą one ważne elementy. Są to wizerunki osób, martwe natury i pejzaże plenerowe, rzadkie u tego artysty.

Gdyby Sienicki nie malował kompozycji z figurą ludzką, byłby i tak wielkiej klasy indywidualnością malarską. Jego ‘portrety’ są jednak chyba najwyższym spełnieniem jego sztuki. Rozświełając one swoim sensem całość tej twórczości. Oczywiście nie ma tu właściwej intencji portretowej, artysta nie maluje ikona czy igrek. Figura ludzka jest przybliżeniem bytu, sytuacji egzystencjalnych. W ‘portretach’ figura jest interpretowana z akcentem na linię, a ściślej – na krawędź bryły. Ten prymat krawędzi idealizuje postać, niemal ją odcieleśnia. Linia-krawędź nie istnieje, jest tym, czego się domyślamy na styku plam barwnych, to plama zaś ma konkretność. Sienicki maluje postaci wyidealizowane nie na zasadzie anegdoty, nie w aurze moralistyki, ale w ich strukturze, w bytowaniu. Jest to sposób wyrażenia duchowości, jeśli tak można powiedzieć, w jej istocie ontologicznej.

Artysta namalował także kilkadziesiąt martwych natur. Z dawna już uderzało mnie, że w malarstwie współczesnym martwa natura okazuje się tak często pułapką dla twórcy. Przekleństwo motywu kwiatowego, przekleństwo wszelkich bukietów i bukiecików polega na własnych walorach dekoracyjnych tych przedmiotów. Dochodzi do tego czar konwencji, wygoda, jaką stwarza znany, dobrze zrozumiały, oswójony genre. Między artystą i jego publicznością tworzy się łatwe, sentymentalne porozumienie.

W dawniejszych dziejach malarstwa jest pewien przykład wielkiej kariery bukietu jako motywu sztuki. To tak zwane bukiety flamandzkie. Tutaj z dekoracyjności kwiatów zrobiono malarski problem. Te bogate, wprost monumentalne w swojej supersensualności wizje zachwycają i porażają. Przywołałem ten przykład dla kontrastu. Kwiat bowiem u Sienickiego służy filozofii będącej w opozycji do Flamandów. Sienicki pokazuje trudną ‘kwiatowość’ kwiatu, co jest tylko szczególnym przypadkiem trudności fenomenu życia, mieszczącego się na granicy nieprawdopodobieństwa. Trudno zapomnieć tę martwą naturę z łodygą o kilku liściach i paru kwiatkach, kruchą i oporną, tragicznie wysiloną – zwycięski i dopiero tym zwycięstwem piękny badył”.

73

JERZY STAJUDA

(1936 - 1992)

Kompozycja, 1963 r.

olej/płótno, 49,5 x 61 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'stajuda 63'

estymacja: 12 000 - 16 000 PLN †
2 900 - 3 800 EUR

Prezentowana praca zdaje się doskonale odzwierciedlać przyjętą przez Stajudę koncepcję „malarstwa hypnagogicznego” – formuły z pogranicza abstrakcji i figuracji, jawy i snu. Z na pozór abstrakcyjnej kompozycji wyłaniają się obłe kształty sugerujące cielesność. Formy te ulegają jednak rozproszeniu, entropii. Poetyka marzeń sennych, abstrakcja liryczna to niewątpliwie słuszne interpretacyjne tropy na drodze do zrozumienia fenomenu malarstwa Stajudy, choć silna osobowość twórcza artysty sprawiła, że jego obrazy zachowują wartość autonomiczną. Nie bez wpływu na odrębność jego stylu pozostał z pewnością fakt, że malarz był de facto samoukiem: „Uczył się tej sztuki na własną rękę, od swych przyjaciół: Tadeusza Brzozowskiego, Stefana Gierowskiego i Artura Nachta-Samborskiego. Sam odkrywał techniki, podpatrywał malarskie sekrety. Wszystko poza oficjalnym systemem kształcenia. To poczucie swoistej nieprofesjonalności czyniło Stajudę wolnym od gatunkowych ograniczeń, szkół, stylistyk. Pozwalało na rozwijanie odrębnej formuły malarskiej. Dzieło Stajudy było na tyle niesynchroniczne wobec czasu, w którym powstawało, że nie dawało i nie daje się wpisać w jakiś fragment historii malarstwa, trudno też wywieść je z tej historii” (Waldemar Baraniewski). Olejne kompozycje Jerzego Stajudy zdradzają podobieństwo do ulubionej przez artystę techniki akwarelowej. Prace akwarelowe stanowiły szczególny przejaw niezwyklej wyobraźni i artystycznej improwizacji artysty, w wielu przypadkach były również pierwowzorem dla kompozycji na płótnie.



74

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

(1929 - 2005)

"Brama", 1971 r.

olej/płyta, 88 x 101 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'BEKSIŃSKI 71'

estymacja: 100 000 - 150 000 PLN †

23 400 - 35 100 EUR

POCHODZENIE:

- Desa Unicum, 2006
- Galeria SD, Warszawa
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- "Zbigniew Beksiński. Obrazy i rysunki", Galeria SD, Warszawa, 22.02-16.03.2007



„Brama” to praca Zdzisława Beksińskiego, która pochodzi z wczesnego etapu nazywanego czasami „okresem fantastycznym”. W tym czasie artysta dopiero zaczyna tworzyć malarstwo olejne, któremu całkowicie poświęci się w połowie lat 70. Wcześniej podobne wizje Beksiński przelewał głównie na rysunek i grafikę, tworzył także rzeźby z gipsu. Te formy sztuki pojawiły się w twórczości Beksińskiego w latach 60., zastępując z kolei fotografię, którą artysta zajmował się w młodości.

Malarstwo nie było oczywistym wyborem dla Beksińskiego: wypróbował najróżniejsze formy wypowiedzi artystycznej. W latach 50. Beksiński należał, wraz z Bronisławem Schlabsem i Jerzym Lewczyńskim, do grupy młodych innowatorów fotografii. Tworzył zarówno portrety – choć nigdy nie w klasycznym wydaniu – jak i fotografie zupełnie abstrakcyjne. Wkrótce jednak medium fotograficzne zaczęło wydawać mu się zbyt ograniczającym. Początkowo próbował urozmaicić swoją twórczość z pomocą kolażu, jednak z czasem zaczął tworzyć grafiki, w dalszym ciągu bazując na doświadczeniu fotograficznym. W końcu obrazy ze swojej wyobraźni zaczął intensywnie rysować. Fantastyczny, przesywający dreszczem świat, który artysta wykreował, szybko zyskał uznanie miłośników sztuki. Nie było wtedy malarza, którego twórczość można by było zestawić z pracami Beksińskiego. W czasie, gdy większość artystów z jego pokolenia była zafascynowana malarstwem abstrakcyjnym, Beksiński malował figuratywnie. Uważa się go nawet za prekursora neofiguracji.

Beksiński przedstawiał poruszające sceny z życia fantastycznych postaci, fragmenty niewyjaśnionych historii, wyobrażone pejzaże, często przesycając obrazy motywem śmierci i przemijania. Według wielu krytyków i historyków sztuki, m.in. Bożeny Kowalskiej, tego typu prace były metodą wyrzucenia z siebie negatywnych wizji, sposobem na zachowanie równowagi psychicznej. Beksiński źle znosił uznanie i zainteresowanie, które zyskał. Chęć ukrycia się przed światem była powodem jego przeprowadzki z Sanoka do Warszawy w 1977 roku. W stolicy czuł się mniej rozpoznawalny, mógł zaszyć się w ciasnym mieszkaniu w bloku i poświęcić tylko i wyłącznie malowaniu. Równocześnie jego prace coraz częściej pojawiały się na wystawach w kraju i za granicą, m.in. we Francji, Belgii, Niemczech i Japonii. Beksiński stał się postacią na tyle kultową, a jego historia rodzinna była tak poruszająca, że poświęcono mu nie tylko wystawy, ale też spektakl muzyczny pt. „Kryptonim 27”, prezentowany w Nowohuckim Centrum Kultury, książkę „Beksińscy. Portret podwójny” autorstwa Małgorzaty Grzebałkowskiej i film „Ostatnia rodzina” w reżyserii Jana Matuszyńskiego. Największa kolekcja prac artysty znajduje się w Muzeum Historycznym w Sanoku. Tam też w 1999 roku odbyła się największa dotąd retrospektywna wystawa. Dziś Beksiński najbardziej znany jest jako malarz, ale pod koniec życia – motywowany nieustanną potrzebą rozwoju i poszukiwaniem nowych form wyrazu – znowu podjął się pracy z nowym medium, tworząc liczne grafiki komputerowe.



75

JUDYTA SOBEL

(1924 - 2012)

Widok miejski

olej/ płótno, 69 x 82 cm

estymacja: 18 000 - 22 000 PLN

4 300 - 5 200 EUR

Judyta Sobel już w dzieciństwie miała zadatki na wybitną artystkę. Po wojnie, w latach 1947-50, jej talent mógł rozwijać się w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Była ulubioną uczennicą Władysława Strzemińskiego, którego „Teoria Widzenia” oraz „Powidoki” znacząco wpłynęły na pierwszy etap twórczości Sobel. O tym, że jej sztuka wyróżniała się na tle innych, niech świadczy fakt, iż na przełomie 1948/49, jako studentka zaledwie II roku, uczestniczyła w „I Wystawie Sztuki Nowoczesnej” zorganizowanej w Pałacu Sztuki w Krakowie. Znalazła się wśród najlepszych – Henryka Stażewskiego, Andrzeja Wróblewskiego, Alfreda Lenicy i wielu innych znakomitych artystów. Na początku lat 50., ze względu na powojenną traumę i żydowskie pochodzenie, zaczęła myśleć o emigracji. Obrazy z lat 50. powstawały między Polską, Izraelem i Stanami Zjednoczonymi, gdzie osiedliła się na stałe w 1956.



76

JUDYTA SOBEL

(1924 - 2012)

Kompozycja, 1955 r.

olej/plótno, 88 x 73 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: '55 J. SOBEL'

estymacja: 12 000 - 16 000 PLN

2 900 - 3 800 EUR

„Kompozycja” wpisuje się w drugi etap twórczości, który zaczął rozwijać się u artystki po ukończeniu studiów. Sobel uwolniła się spod wpływu Strzebińskiego i w połowie lat 50. poszła w kierunku wyzwolonej twórczości o indywidualnym charakterze, świadomie korzystając ze światowych kierunków sztuki XX wieku. Twórczość tego okresu to niezwykle kobieca perspektywa wypełniona emocjami i romantyzmem. To malarstwo kluczące między figuracją a deformacją, bogate w kolor i wskazujące na ekspresjonistyczne poszukiwania artystki. Prace pełne są przeniesionej na płótno energii życia codziennego. Prozaiczne tematy zapisane zostały w martwych naturach, wnętrzach i krajobrazach. Główną cechą charakteryzującą jej twórczość, podkreślaną przez lata w wypowiedziach recenzentów i krytyków, stał się kolor – piękny, świetlisty, wypełniający całą powierzchnię płótna. Niezwykle, emocjonalne wycucie barw stanowi najwyższą wartość jej sztuki. Malarka „rozradowanej chwili” – jak została mianowana przez Erikę Dychę – zatrzymuje to, co codzienne i wydobywa z tego cały romantyzm. Trzeba podkreślić, że jej dopracowana wizja współgra z doskonałą techniką i płynnością pędzla. Judyta Sobel sama o swojej o twórczości mówiła krótko: „Tylko emocjonalne ujęcie świata przez artystę może stworzyć dzieło pełnowartościowe, które pobudzi widza do rozmyślań i spowoduje w nim przeżycia takie, jakie pragnie wywołać autor”.



77

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

(1924 - 2016)

“Obraz XII”, 1996 r.

olej/ płótno, 120 x 150 cm

sygnowany p.d.: ‘Jackiewicz’

opisany na blejtramie: ‘W. JACKIEWICZ OBRAZ XII/96 120 x 150’

estymacja: 12 000 - 16 000 PLN [†]

2 900 - 3 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Swą charakterystyczną formułę malarstwa Jackiewicz wypracował w latach 70. Pierwszy obraz w nowej estetyce zatytułowany po prostu „Ciało” powstał w 1973 i otwierał nowy rozdział w twórczości artysty. Od tego momentu kobiece sylwetki stały się głównym obszarem jego malarskich poszukiwań. Posługując się zestawem środków formalnych właściwych abstrakcji lirycznej, ludzkie ciało przedstawiał jako zestaw plam i niejednoznacznych kształtów sugerujących aurę zmysłowej cielesności – erotyzm w jego pracach stanowi kategorię czysto estetyczną. „Maluję z pamięci. – podkreślał w rozmowie z Barbarą Szczepułą z Dziennika Bałtyckiego – Mam w głowie obrazy zrobione przez lepszych ode mnie, to eliminuje potrzebę korzystania z modelu. Moje zauroczenie aktem zaczęło się, gdy zobaczyłem ‘Śpiącą Wenus’ Giorgione. Jest we mnie zakodowana pewna nieśmiałość. Wolę tylko sugerować, że chodzi o ciało kobiety, żadnych oczywistości”. Prezentowana praca utrzymana jest w charakterystycznej dla Jackiewicza kolorystyce złamanego różu i przygaszonej purpury, w centralnej części kompozycji artysta umieścił fragment kobiecej sylwetki – wyraźnie podkreślone są tu krągłości bioder i smukłość talii. Płótno Jackiewicza dalekie są jednak od wyuzdanej erotyki – na wzór renesansowych obrazów, czy monumentalnych aktów Modiglianiego – obrazy te stanowią raczej romantyczny pean, cześć doskonałości kobiecego ciała ukazywanego w sposób dyskretny i elegancki aniżeli uprzedmiotawiające studium nagości. Jako artysta Jackiewicz chciał, by przede wszystkim pamiętano o nim jako o malarzu, który uważał kobiece ciało za najdoskonalszy z kształtów stworzonych przez naturę.



HENRYK CZEŚNIK

(ur. 1951)

"Sala nr 81", 2006 r.olej/plótno, 199 x 129 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'H. Cześnik 06'**estymacja: 12 000 - 16 000 PLN [†]**
2 900 - 3 800 EUR

„Malarski język Cześnika opiera się na ruchomych elementach dynamicznego procesu, którego intuicyjna logika posługuje się raczej monosylabami. Ale determinacja i radykalizm wyobraźni upodabniają go jednocześnie do gradobicia, wówczas nawet pędzle pełnią rolę narzędzi tortur, atrybutów dominacji, czy choćby tylko szpikulców do rozwlekania śmierci”.

– JERZY KRECHOWICZ, „CZYSTE SUMIENIE KAMELEONA” [W:] HENRYK CZEŚNIK. CIĘCIE CZEŚNIKA, „ARTEON”, KWIECIEŃ 2005, s. nlb.

Urodzony w 1951 Henryk Cześnik jest jednym z najważniejszych artystów swojego pokolenia. Ukończył PWSSP w Gdańsku, uzyskując dyplom w pracowni Kazimierza Ostrowskiego. Obecnie profesor zwyczajny Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, Kierownik Pracowni Podstaw Malarstwa i Rysunku na Wydziale Malarstwa i Grafiki.

Od początku swojej drogi twórczej, datowanej na lata 70. XX wieku, Henryka Cześnika interesowało zagadnienie dezintegracji formy. Był to czas kresu naiwnej wiary w wyzwoleńczą misję sztuki, kreowanej przez mitycznego artystę – inżyniera dusz, organizatora zbiorowej wyobraźni. Objawieniem, jak określiła go Teresa Tyskiewiczowa, był taszyzm. Choć pozornie odmienne malarstwo Cześnika wpisuje się w tę zmianę, powstając pod wpływem instynktu i spontaniczności.



79

WŁADYSŁAW HASIOR

(1928 - 1999)

Kapliczka, circa 1967 r.

asamblaż/tekstura, 72,5 x 48 cm (w świetle oprawy)

estymacja: 22 000 - 30 000 PLN [†]

5 200 - 7 100 EUR

OPINIE:

- do pracy dołączona opinia Anny Żakiewicz

„Jeszcze nie wiem, jak praktycznie to zrobić,
ale gdyby mi się udało okraść kogoś z fantazji
i połączyć je z moją – wierzę, że wreszcie zrobiłbym
fakty plastyczne wymykające się z wszelkich
reguł gry, że stworzyłbym zjawiska olśniewające
jednorazowym błyskiem, które nie nazywałyby się już
rzeźbami i swoją nadzwyczajnością przekroczyłyby
pojęcie rękodziela – byłyby nowymi zjawiskami
natury”.

– WŁADYSŁAW HASIOR





NIC BEZ ZNACZENIA

WŁADYSŁAW HASIOR

Władysław Hasior był artystą o niezwykle wrażliwości. Pokazał pełnię symbolicznych możliwości świata, w którym przyszło mu żyć. Był prawdziwym outsiderem, który poprzez świat chciał zobaczyć siebie, walcząc z tym, co zostało mu narzucone. Za życia spotkał się zarówno z falą zachwytu, jak i nienawiści. Dla jednych był objawieniem, dla innych prowokatorem. Bez względu na opinie, trudno przejść obok niego obojętnie.

Prezentowana „Kapliczka” należy do wczesnego okresu twórczości Hasiora, kiedy zaczął przechodzić od płaskich kolaży do form trójwymiarowych, poprzez tworzenie charakterystycznych asamblaży. Tło „Kapliczki” stanowi strona z niemieckiej księgi o dużym formacie poświęcona geografii, zapisana szwabachą, czyli pismem gotyckim. Na zadrukowaną kartę artysta centralnie przykleił wyciętą z reprodukcji głowę kobiety. Na wysokości jej klatki piersiowej znajduje się pognieciony fragment srebrnej folii. Poniżej, po lewej i prawej stronie widać kolejno postacie renesansowego kondotiera oraz świętej. Na samym dole znajduje się nadpalona świeczka z fragmentami potłuczonego szkła – znicza. Całość znajduje się za szkłem i obramowana jest posrebrzonym, kartonowym reliefem.

Język wypowiedzi Hasiora jest niezwykle osobisty, latami mozolnie wypracowywany na drodze własnych badań i doświadczeń. Artysta często nawiązywał do religii oraz kwestii jej symboliki i autorytarności. Eksploatował również tak podstawowe pojęcia, jak tradycja, patriotyzm, śmierć, duchowość czy erotyzm. Nagromadzenie symboli może stwarzać trudności w odbiorze jego sztuki. Maria Anna Potocka zredagowała niewielkie kompendium symboli Hasiora, które może być interpretacyjnym drogowskazem [Anna Maria Potocka, Mały słownik symboli wizualnych Hasiora, [w:] Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?, Kraków 2014, s. 86-96]. Oczywiście symbole i definicje zebrane przez Potocką są jedynie sugestią, nie odnoszą się do konkretnych prac, starają się uchwycić generalną zasadę stosowania danych symboli. I tak, parafrazując definicję Potockiej, nadpalona świeca symbolizuje granicę między życiem a śmiercią, ma energię wyliczoną na określony czas. Co interesujące, część świec była „jednorazowa”, czyli przygotowana tak, aby wypalić się w trakcie pierwszego pokazu pracy. Szkło o nieregularnym kształcie symbolizuje materię duchową. Do duchowości, krainy niekoniecznie pięknej i szczęśliwej, ale wolnej od śmierci nawiązuje także, wydawałoby się prozaiczny kawałek srebrnej folii. „U Hasiora nic nie jest bez znaczenia. Często spotykane u niego fotografie, a dokładniej reprodukcje wycięte z gazet, to najczęściej twarze Madonn i kobiet. Odnoszą się do symboliczności postaci, poruszając się wśród pojęć cnoty i piękna. Są wyrazem zderzenia oraz mieszania rzeczywistości i wyciszonego świata symbolicznego. Widoczna na pracy ornamentała rama, pomalowana srebrną farbą, symbolizuje sztuczną celebrację wokół zdarzeń bolesnych i tragicznych. Może oznaczać także śmierć lub śmiertelne zagrożenie. Nagromadzenie formy i treści może wydawać się przytłaczające, jednak taki był właśnie zamysł artysty, który dążył w sztuce do oryginalności i zupełnie nowego, urozmaiconego języka. Na arenie międzynarodowej porównywany jest z Robertem Rauschenbergiem, jednak na polskim gruncie trudno znaleźć artystę, którego można byłoby postawić z Hasiorem w jednym rzędzie. Tymczasem Hasior stworzył własny kosmos, gwarny i tłumny. W każdym niemal dziele można wyróżnić wiele intencji i praktyk artystycznych naraz. Mówił o sobie, że jest plastycznie gadatliwy. Nie tylko przez gęstwinę form i efektów artystycznych, ale także dzięki wielomówności skojarzeń, idei, emocji. Ekspresja Hasiora jest zwielokrotniona, w samym dziele i w teatralnej jego oprawie ze światła i muzyki” [Hanna Kirchner, O Hasiorze – po latach, [w:] Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?, Kraków 2014, s. 28].

80

BOGUSŁAW SZWACZ

(1912 - 2009)

Bez tytułu, 1969 r.

olej, tusz/płótno, 46 x 55 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Szwacz 1969'

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN [†]

1 900 - 2 900 EUR

Bogusław Szwacz miał krytyczne podejście do sztuki XX wieku. Jego zdaniem sztuka straciła swoje wartości estetyczne, a artyści zastąpili dobry warsztat źle rozumianą wolnością. Ponadto współcześni malarze poddają się swojej artystycznej wizji, która zamiast wynikać z wrażliwości, kształtuje się samoistnie. Sztukę poprzedniego stulecia określał jako zdegradowaną i pozbawioną ludzkiej wyobraźni: „XX-wieczna psychoza zaczęła rujnować wartości, których nie wolno było lekceważyć, a więc, tradycję kultury twórczej, a także wiedzę, jaką można wydedukować z osiągnięć wielkich mistrzów – fanatyków prawdy obiektywnej. XX-wieczni artyści, którzy nie czuli się na siłach, żeby tworzyć sztukę równą dawnej, postanowili całkowicie oddzielić się od przeszłości, stawiając między nią a sobą parawan z parafilozoficznych doktryn” (cyt za: Zbigniew Taranienko, Kosmos Bogusława Szwacza [w:] Bogusław Szwacz. Wystawa malarstwa, [kat. wyst.] Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, lipiec 1996, s. 5).

Prezentowana praca jest wizualizacją poglądów Szwacza, który kładł nacisk na wartości formalne, budujące treść obrazu: „Treścią dzieł sztuki współczesnej są elementy czysto plastyczne: kolor, linia i ich rytm wolne od zapożyczeń się u innych dyscyplin twórczych. Jedyne metafora poetycka pozostaje nadal w sojuszu z plastyką, jak i rytm plastyczny kompozycji obrazu jako pewna aluzja do muzyki. Elementy te są dziś wykładnikami realizowania abstrakcyjnego myślenia w sztuce, poszerzając tym ogromnie świat czysto plastycznej wyobraźni twórcy, zdolnego odczuć i realizować w swej dyscyplinie artystycznej postępową myśl naszych czasów” (Bogusław Szwacz, wstęp do katalogu, ZPAP, Warszawa 1957).



HENRYK MUSIAŁOWICZ

(1914 - 2015)

Z cyklu „Rodzina”, 1995 r.

olej/deska, 74 x 58 cm
 sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
 'Z CYKLU | "RODZINA" | 1980 | 74 x 58 | 95'

estymacja: 12 000 - 16 000 PLN †
 2 900 - 3 800 EUR

LITERATURA:

- Henryk Musiałowicz, katalog wystawy w Steps Gallery,
 Nowy Jork 2004, s. nlb. (il.)

W 1957 roku Musiałowicz wyjechał do Holandii, gdzie po raz pierwszy zetknął się ze sztuką Rembrandta. Kontakt z malarstwem holenderskich mistrzów zaważył na dalszych poszukiwaniach artystycznych – po powrocie zwrócił się ku lapidarnej formie wyrażanej początkowo zaledwie czernią i bielą, którą z czasem wzbogacił akcentami w innych odcieniach: krwistej czerwieni, złota i błękitu. „Stopniowe przeistaczania czarno-białej formy w coraz bardziej i coraz kunsztowniejsze wysmakowane kompozycje barwne ujęte są precyzyjną ornamentyką ram, które coraz więcej znaczą i nabierają pełnej integralności z obrazem. Stosowane często złoto i czerwień oraz wysmakowana gama stonowanych ulubionych szarości i błękitów budują obrazy zachwycające swą estetyką” (Irena Klisowska-Filipczuk, Henryk Musiałowicz, katalog wystawy w Steps Gallery, Nowy Jork 2004, s. nlb.). Cykl „Rodzina” realizował artysta od lat 70. – obrazy te opierają się zazwyczaj na zbliżonym schemacie kompozycyjnym – przedstawione frontalnie postaci zwrócone twarzami w stronę widza pełnią funkcję metaforycznych znaków. Jego kompozycje, w których głównym bohaterem jest postać ludzka, przywodzą na myśl skojarzenia ze sztuką sakralną, bizantyjskimi ikonami – cechuje je eschatologiczna atmosfera, hieratyczność oraz zgeometryzowane uproszczenie. Często figury otacza ledwo zarysowany ornament, współtworzący tajemniczą atmosferę całości. Akcentowana od samego początku faktura – pofaladowana, niemal reliefowa. Obrazy wydają się jakby inkrustowane szlachetnymi kamieniami i metalami wtopionymi w smółkową materię farby. Można tu znaleźć odwołania do archetypicznego wizerunku człowieka lub totemu – pierwotnego wyobrażenia sił wyższych. Sam Musiałowicz uważał właśnie te poszukiwania archetypu za główny motor swojej twórczości: „Szukam ludzkiego oblicza o wieloznacznej obecności, szukam matki-ziemi, pramatki, kobiety – tej od modlitwy, miłości i marzenia, kobiety z więziennej celi, odwiecznej kobiety nasyczonej dogłębnym poznaniem bólu, śmierci i krzyku, dźwigającej nadzieję i życie. Mój cykl 'Rodzina' – to sploty problemów i spraw ludzki uświadliwionych jednakowo na konflikty wewnętrzne i na zagrożenie przychodzące z zewnątrz”.



EWA PARTUM

(ur. 1945)

„Romantik play”, 1989 r.

technika własna/plótno, 81 x 60 cm

sygnowany i datowany p.d.: ‘Ewa Partum 1989’

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na krośnie:

‘Partum | F. CHOPIN | ROMANTIK PLAY INSTALLATION 1989’

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN

11 700 - 16 400 EUR

WYSTAWIANY:

- “Ewa Partum. Partytura”, Galeria Aleksander Bruno, Warszawa, 7.02-16.05.2015

„Romantik Play” to obiekt pochodzący z instalacji muzyki z kaset magnetofonowych, do których artystka wykorzystała nagranie „Marzenie” Roberta Schumanna i f-moll op. 21 Fryderyka Chopina. Nierówności, które tworzą specyficzną fakturę, to taśmy pokryte grubą warstwą białego gruntu malarskiego. Tego typu konceptualne obiekty muzyczne stanowiły próbę unieruchomienia muzyki na płótnie. Analogiczna praca znajduje się w zbiorach Berlinische Galerie.

Motyw muzyki i muzycznego zapisu jest obecny u Ewy Partum od przełomu lat 70. i 80. Jedną z najszerzej znanych realizacji z nim związanych był „Koncert włosów – Hommage à Chopin” z 1983. Podczas performansu twórczyni przy dźwiękach gramofonu obcinała swoje włosy, które opadały na płytę winylową i coraz bardziej blokowały jej obroty. Autorka wykorzystała nagranie koncertu fortepianowego f-moll op. 21 Fryderyka Chopina w wykonaniu Artura Rubinsteina z 1960. Dwa lata wcześniej, w 1981, w ramach akcji „Stupid Woman”, ubrana w sznur lampek choinkowych, śpiewała do akompaniamentu muzyki Marcela Duchampa. Podczas akcji „Koncert myśli” w 1984 rzuciła natomiast winylowe płyty na brzeg zamrożonego Kanalu Hohenzollernów w Spandau. Wraz z nastaniem wiosny nośniki miały zostać porwane przez nurt rzeki”. Ewa Partum to jedna z pionerek sztuki konceptualnej, performerka, autorka wielu akcji i filmów, fotografa i poetka. Jej twórczość miała charakter prekursorski w dziedzinie body-artu, feminizmu i sztuki krytycznej.



ANDRZEJ PARTUM

(1938 - 2002)

"Letter", 1985 r.

olej/plyta, 47 x 35 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. Partum | 1985'

opisany na odwrociu ołówkiem: 'in Langerod | Langerodvej 27'

estymacja: 7 000 - 12 000 PLN [†]

1 700 - 2 900 EUR

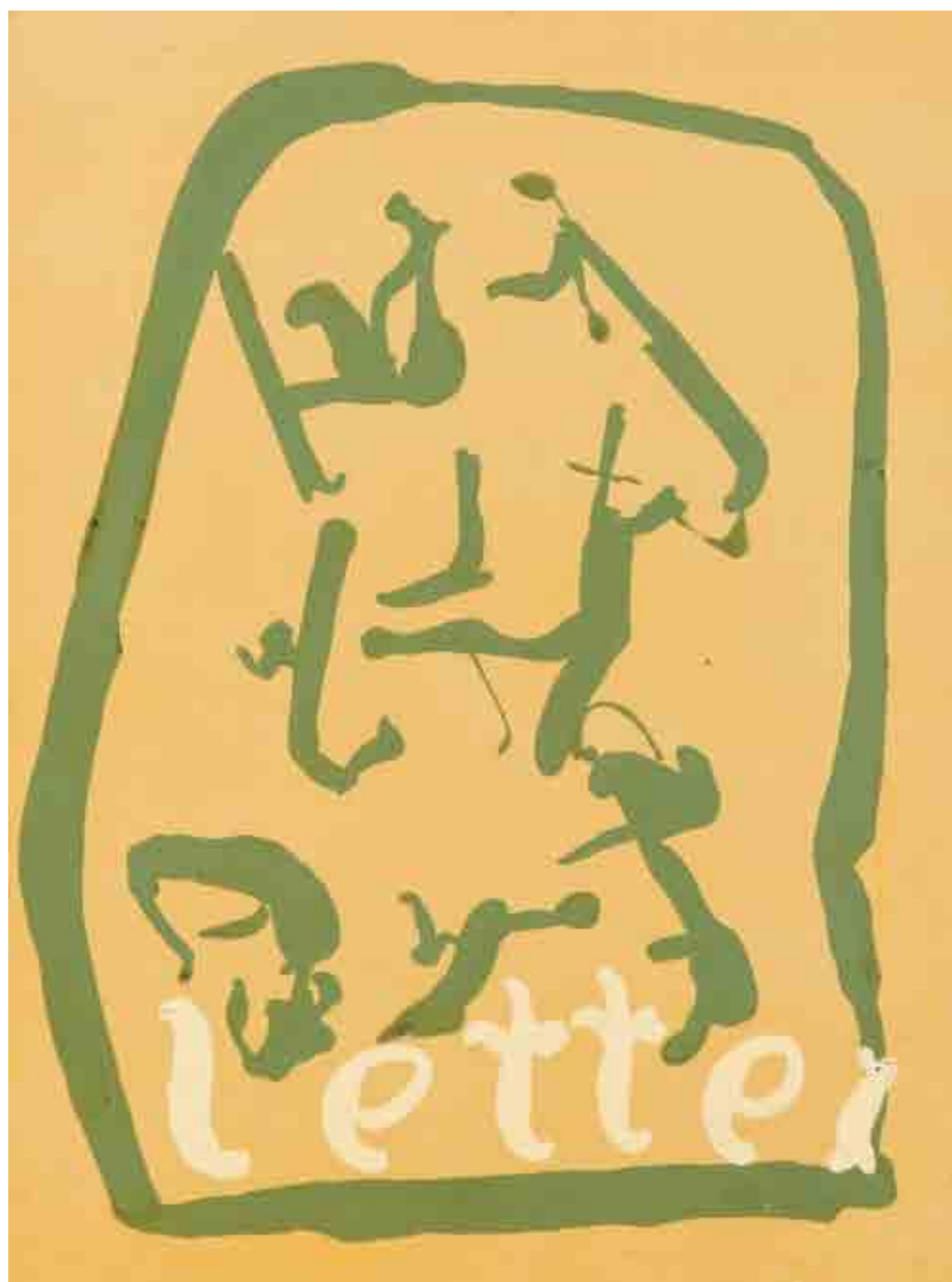
POCHODZENIE:

- Desa Unicum, 2007

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Choć Biuro Poezji przyjęło formę instytucjonalną, czyli akceptowaną przez ówczesny system polityczny i mieszczącą się w ramach systemowych struktur, stanowiło organizm działający poza jego kontrolą i znajdujący się na odległych peryferiach oficjalnego obiegu artystycznego. Jako instytucja nie było nigdzie zarejestrowane – powstało jako samorodne, indywidualne (jednoosobowe) przedsięwzięcie. Stworzenie Biura Poezji wynikało z krytycznej postawy Partuma wobec absurdów obowiązującego systemu politycznego oraz rozbudowanej administracji. Inicjując działalność Biura, artysta upominał się o uwolnienie sztuki od zagrożeń schematyczności, które silnie dotknęły społeczeństwo PRL-u. Posłużył się w tym celu językiem ironii – już sam termin 'biuro' w połączeniu ze słowem 'poezja' miał wydźwięk ironiczny. Partum postulował odrębność podmiotu i indywidualizm twórczy wynikły z jednostkowych doświadczeń rzeczywistości. Zgodnie z jego poglądami niezależność jednostki jako bytu to także niezależność twórcza od struktur kulturowych, społecznych, ideologicznych i ekonomicznych oraz odnalezienie w systemie kodów kultury swego rodzaju szczeliny lub niszy, która stanowiłaby pierwszy etap tworzenia sztuki poza kontekstem. W ten sposób rozpoczął artysta poszukiwania własnych wizji dla 'własnego' konceptualizmu”.

MAŁGORZATA DAWIDEK-GRYLIĆKA, TEKST JAKO NARZĘDZIE KONTESTACJI W TWÓRCZOŚCI ANDRZEJA PARTUMA, [W:]
HISTORIA TEKSTU WIZUALNEGO. POLSKA PO 1967 ROKU, WROCŁAW 2012



EDWARD DWURNIK

(1943 - 2018)

"Płonące krzyże" z cyklu "Podróże autostopem", 1985 r.

olej/plótno, 210 x 150 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'E. DWURNIK 85' oraz opisany p.d.: '1746 - 1817 | Tadeusz Kościuszko | >PŁONĄCE KRZYŻE<'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1985 | E. DWURNIK | PŁONĄCE | KRZYŻE | NR. IX | 297 - 1043'

na odwrociu dwie nalepki wystawowe pochodzące z Muzeum Narodowego we Wrocławiu i BWA w Sopocie

estymacja: 60 000 - 80 000 PLN [†]

14 100 - 18 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- "Edward Dwurnik", Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Nasza Galeria, Miesięcznik "Odra", styczeń 1987

- "Edward Dwurnik", BWA Sopot, kwiecień 1987

LITERATURA:

- 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 IX, poz. 297, nr 1043

Nietypowa w cyklu „Podróże autostopem” praca Edwarda Dwurnika „Płonące krzyże” nie przypomina jakże charakterystycznych niebieskich wedut, które wyszły spod pędzla tego artysty. Ze względu na zastosowane rozwiązania, dużo bardziej przypomina – a może zapowiada? – późniejszy cykl „Niech żyje wojna!”. Słowa samego artysty: „Właśnie skończyłem nowy cykl zatytułowany NIECH ŻYJE WOJNA! Są to głowy w hełmach, czapkach wojskowych, całe ich mnóstwo, a wszystko umieszczone na błękitnym tle. Obrazy te mówią o walce. Mają być zachętą, akceptacją wojen wyzwolenczych prowadzonych przez małe państwa. Uważam, że im więcej takich wojen wybuchnie, tym lepszy będzie tego skutek dla świata” (Edward Dwurnik, „Polityka”, nr 13, 28.03.1992).

W 1987 „Płonące krzyże” znalazły się na prestiżowej wystawie Dwurnika zorganizowanej wspólnie przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu i Naszą Galerię, pod patronatem opiniotwórczego wówczas miesięcznika „Odra”. Zaprezentowane na niej obrazy Dwurnika odbiegały zdecydowanie od dotychczas znanej problematyki jego kompozycji, co zaowocowało licznymi komentarzami krytyków sztuki. Mirosław Ratajczak pisał: „[...] jego twórczość do początku lat 80., jego ówczesny bunt zerwał się z nadciągającą falą i groziło mu rozmycie, wchłonięcie przez zbiorowość (...). Prawdziwy artysta jednak (z satysfakcją piszę właśnie „prawdziwy”), świadomie lub intuicyjnie (jeszcze lepiej), musi się temu biegowi rzeczy przeciwstawić. W dwójnasób. Zbiorowości oraz sobie takiemu, jakim był. A nie może, ot po prostu odciąć sobie ręki czy nogi, tym bardziej kawału własnej duchowości. Musi walczyć w inny sposób” (Mirosław Ratajczak, „Dwurnik. Konspekt”, „Odra”, Nasza Galeria, Wrocław styczeń 1987, s. 2).

Quasi-reporterski cykl Dwurnika „Podróże autostopem” rozpoczął się w latach 60. i był kontynuowany przez kilka dekad. W 1965 w Kielcach obejrzał wystawę prac Nikifora Krynickiego i pod jej wpływem radykalnie zmienia swój sposób rysowania i malowania. Sam artysta wspominał: „był moim najważniejszym mistrzem, właściwie jedynym”, jak również – że wraz z kolegami z akademii padli wtedy na kolana, „a ja do tego stopnia, że mówili, że zwiariowałem”. Przyspina, że próbował malować architekturę, ale dopiero w momencie, gdy zobaczył wystawę Nikifora, wiedział od razu, jak to trzeba robić. Fascynacja Nikiforem nie znajduje bynajmniej refleksu w twórczości Dwurnika jako bezpośrednie naśladownictwo, stanowi jednak dla niego podstawę, punkt wyjścia.



85

EDWARD DWURNIK

(1943 - 2018)

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

olej/ płótno, 120 x 100 cm

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

opisany na odwrociu: '120 x 100 | 1985 | E. DWURNIK | PŁONĄCA GŁOWA

| NR: XVI-130-1055'

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN †

9 400 - 14 100 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

LITERATURA:

- 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 XVI Robotnicy (1975-1991), poz. 130, nr 1055

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

– EDWARD DWURNIK

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

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



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 aukcyjnego.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKcją

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. 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. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjонера słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonych 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.

9. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili 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.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

 - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz

3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz

4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz

5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19[5] ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odprzedaży 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./b.

● - 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

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKcja

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postępowania, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje

w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcyjera 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 listka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postępień

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

cena	postępienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcyjera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości w polskich złotych 10 000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

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, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygodą symbolem " " 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, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować 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 postępień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postępień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

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

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wycytowane 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 akceptowalnej przez DESA Unicum.

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaofiarować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.

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

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

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

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wycytowanej 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 wycytowanej 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 (do równowartości 10 000 EUR), kartą lub przelewem bankowym:

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

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

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

4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, 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 wycytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

- a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- d) naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- e) 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 zwłoce będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- f) wsząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- g) potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- h) 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, klient zgadza się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- 1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- 2) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- 3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błąd w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą

obiekty.

- 4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 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.
- 5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945 • 597ASW059 • 28 lutego 2019 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem

☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłacę na konto bankowe mBank S.A.: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002,

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

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

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

☐ Tak

☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przysyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie



„WOJCIECH FANGOR. COLOR AND SPACE”

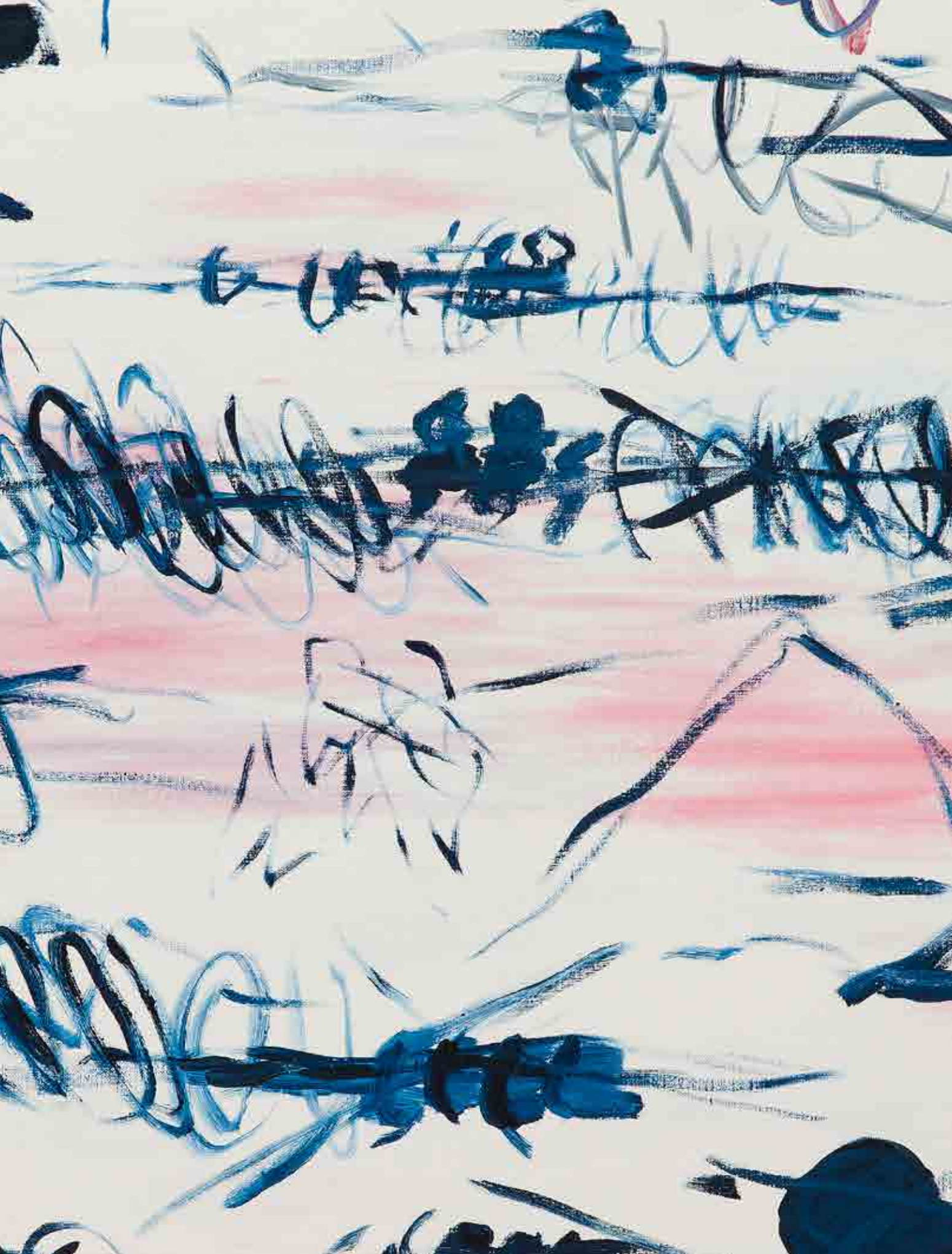
Wydawnictwo Skira przygotowało niespodziankę dla fanów twórczości Wojciecha Fangora. Ponad 200-stronicowy album „Wojciech Fangor. Color and Space” prezentuje twórczość artysty na przestrzeni połowy wieku. W albumie znalazł się wstęp autorstwa Magdaleny Dabrowski, kalendarium z życia artysty

wzbogacone o nigdy niepublikowany materiał archiwalny oraz szereg wysokiej jakości reprodukcji prac malarskich. Wydanie w języku angielskim.

Wydawnictwo: Skira

Cena: 169 zł







DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)