



SZTUKA WSPÓŁCZESNA

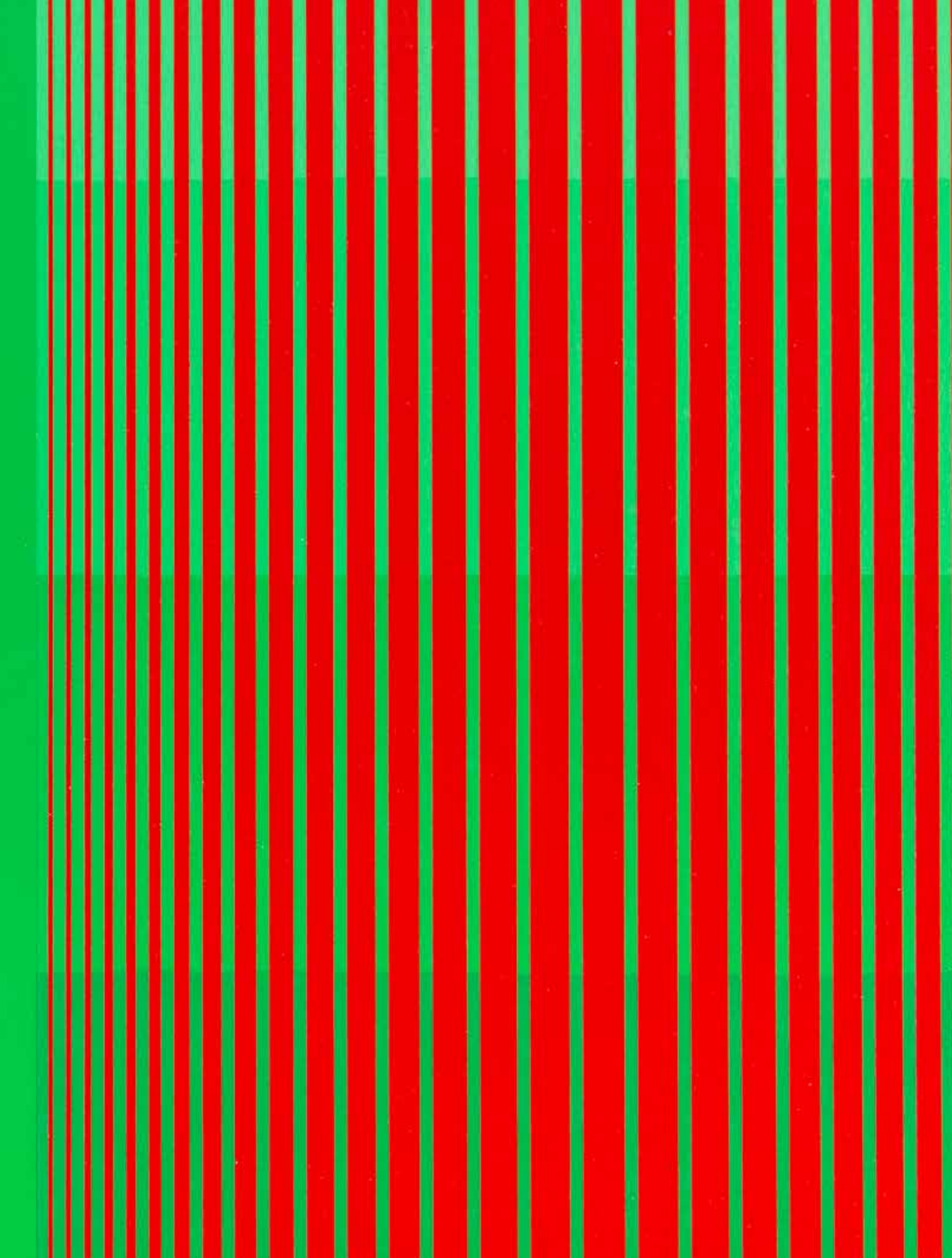
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 7 CZERWCA 2018 WARSZAWA











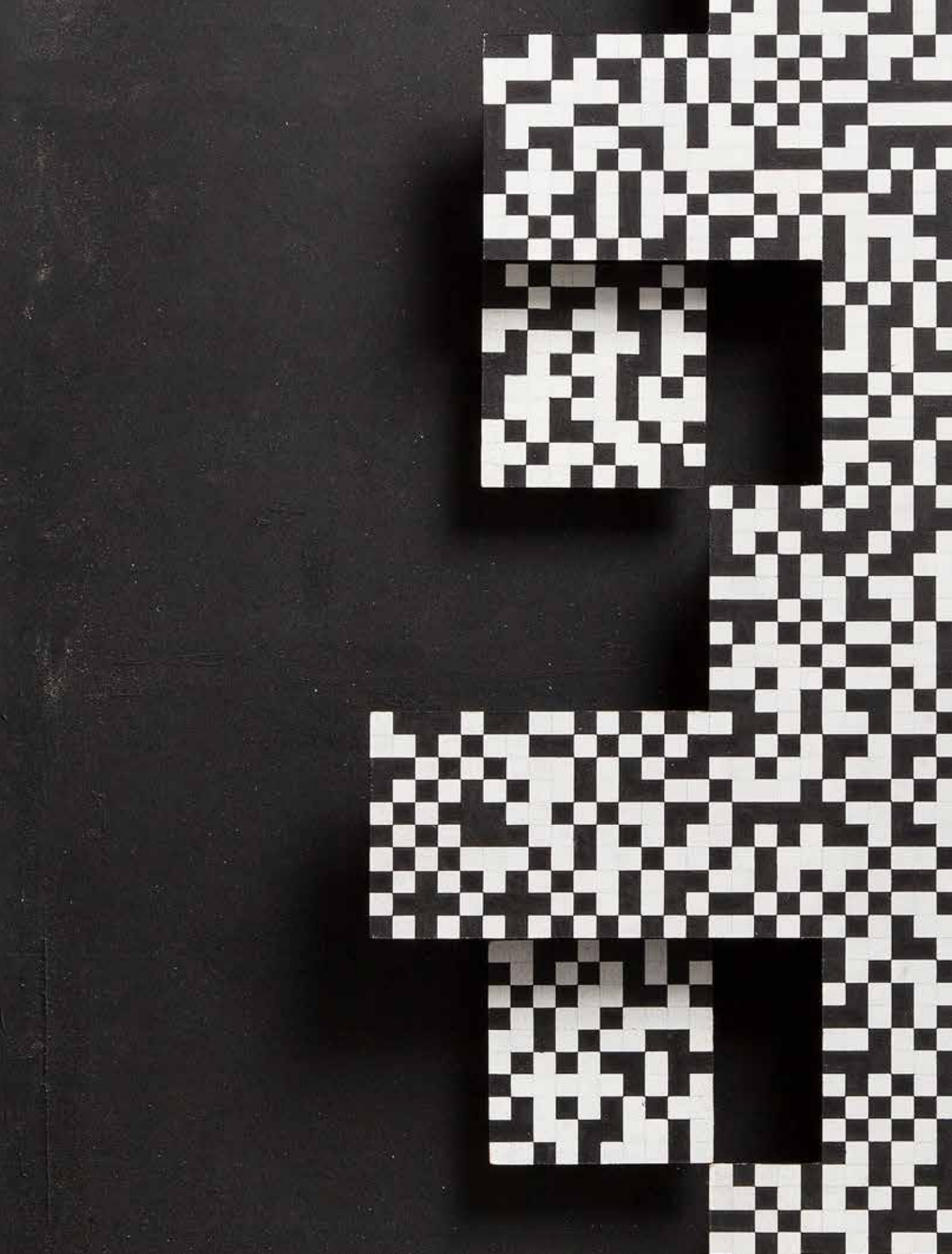




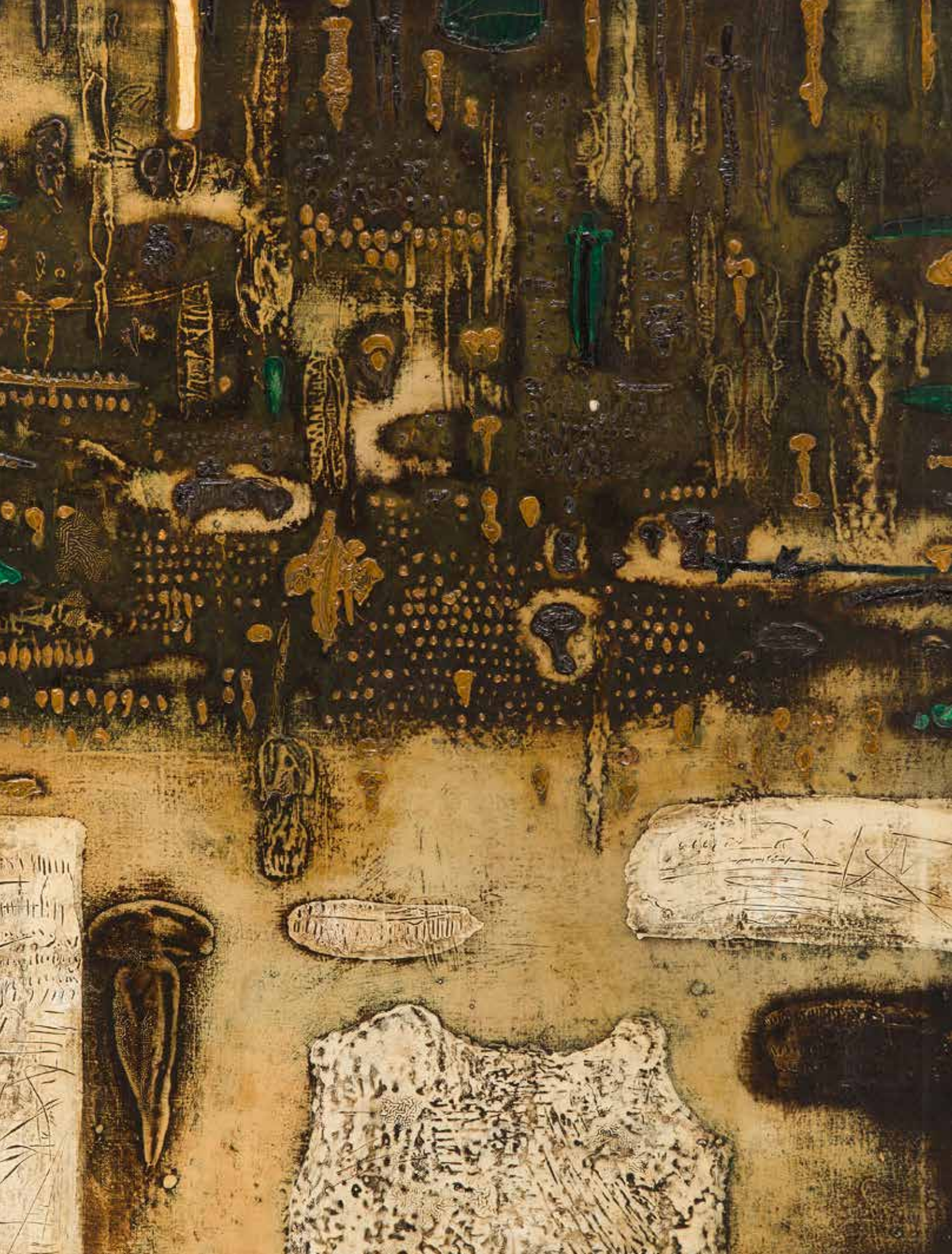














SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA

7 CZERWCA 2018 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

28 MAJA – 7 CZERWCA 2018

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

PIĘKNA 1A

WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

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

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



INDEKS

- Anuskiewicz Richard 16
- Beksiński Zdzisław 71-72
- Berdowska Tamara 78
- Berdyszak Jan 22, 63
- Bereźnicki Kiejstut 68
- Brzozowski Tadeusz 31
- Cyronek Anna 36
- Dobkowski Jan 1-2
- Dominik Tadeusz 59-60
- Drózd Stanisław 17
- Duda-Gracz Jerzy 70
- Dwurnik Edward 67
- Fangor Wojciech 13-14
- Fijałkowski Stanisław 3-4
- Gieraga Andrzej 40
- Grzybowski Zbigniew 77
- Jachtoma Aleksandra 39
- Kalinowski Tadeusz 37
- Kałucki Jerzy 34
- Kantor Tadeusz 45
- Kierzkowski Bronisław 49, 58
- Kobzdej Aleksander 48
- Kowalski Andrzej S. 74
- Kunka Lech 75
- Lebenstein Jan 43
- Lenica Alfred 32
- Łapiński Tadeusz 44
- Makowski Zbigniew 41-42
- Maziarska Jadwiga 27
- Meissner Andrzej 76
- Michałowska Maria 35
- Mieczkowski Ed (Edwin) 81
- Mikulski Kazimierz 69
- Modzelewski Jarosław 66
- Musiałowicz Henryk 47
- Nowacki Andrzej 24-25
- Nowosielski Jerzy 8-10
- Nowosielski Leszek 26
- Oberländer Marek 46
- Orbitowski Janusz 12
- Pamuła Jan 38
- Partum Andrzej 82
- Pawlak Włodzimierz 80
- Pągowska Teresa 5-7
- Potworowski Piotr 62
- Poźniak Marian 64
- Rosenstein Erna 28-30
- Roszkowski Aleksander 55-56
- Rudowicz Teresa 33
- Sobel Judyta 61
- Sosnowski Kajetan 79
- Stajuda Jerzy 73
- Stańczak Julian 15
- Stażewski Henryk 11
- Taranczewski Wacław 65
- Tarasewicz Leon 53-54
- Tarasin Jan 50-51
- Tatarczyk Tomasz 52
- Wiktor Tadeusz Gustaw 57
- Winiarski Ryszard 18-21
- Ziemski Jan 23



DOM AUKCYNJNY I GALERIA

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl
tel. 22 163 67 00

BIURO PRZYJĘĆ OBIEKTÓW

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

PRENUMERATA KATALOGÓW

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

GALERIA BIŻUTERII

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

KONTA BANKOWE

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

OKŁADKA FRONT poz. 13 Wojciech Fangor, "M 46", 1969 r. • II OKŁADKA - STRONA I poz. 9 Jerzy Nowosielski, Akt w lustrze, 1977 r.
STRONY 2-3 poz. 16 Richard Anuszkiewicz, "Greening Red Duo", 1984 r. • STRONY 4-5 poz. 66 Jarosław Modzelewski, "Dobre czasy", 1998 r. • STRONY 6-7 poz. 23 Jan
Ziemiński, Bez tytułu, 1976 r. STRONY 8-9 poz. 5 Teresa Pagowska, "Intermezzo", 1984 r. • STRONY 10-11 poz. 18 Ryszard Winiarski, "Penetracja przestrzeni realnej", 1974 r.
STRONA 12 poz. 51 Jan Tarasin, "Deszcz", 1964 r. • INDEKS poz. 69 Kazimierz Mikulski, "Zatopione miasto", 1987 r. • IV OKŁADKA poz. 6 Teresa Pagowska, "Walc", 1984 r.
Sztuka Współczesna: Klasyki Awangardy po 1945. Aukcja 7 maja 2018 r. • ISBN 978-83-66038-18-9 • Kod aukcji 542ASW053
Nakład 2 500 egzemplarzy • Konceptcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak
Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, www.artdruk.com



JULIUSZ WINDORBSKI

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



JAN KOSZUTSKI

Wiceprezes
tel. 22 163 66 36
j.koszutski@desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

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

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

DZIAŁ HR

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

DZIAŁ IT

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

**DEPARTAMENT
MARKETINGU I INNOWACJI**

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

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

PUBLIC RELATIONS

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

**DZIAŁ
LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY**

Kacper Tomaszkievicz, *Kierownik ds. Logistyki*
tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



KATARZYNA PISKORZ
Asystent
Sztuka Współczesna
k.piskorz@desa.pl
22 163 66 50



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



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



TOMASZ DZIEWICKI
Specjalista
Sztuka Dawna
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 298 999



JULIA MATERNA
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 46



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



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



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



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

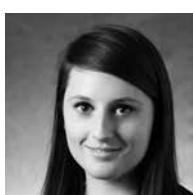


MAGDALENA KUŚ
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.kus@desa.pl
22 163 66 44, 795 122 718

DEPARTAMENT POZYSKIWIANIA OBIEKTÓW



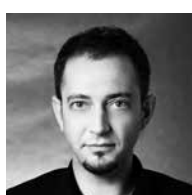
JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
jtarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



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



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



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



JADWIGA BECK
Doradca Klienta
j.beck@desa.pl
22 163 67 06, 795 122 720

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



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



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. Rozliczeń
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 04, 506 252 004



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



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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI



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



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

I
JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Księżyc i moja czereśnia XI", 2010 r.

akryl/plótno, 147 x 147 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "KSIĘŻYC
I MOJA CZEREŚNIA XI", 2010 ROK | ACRYL | 147 x 147 cm'

cena wywoławcza: 8 000 zł
estymacja: 18 000 - 30 000

WYSTAWIANY:

- Jan Dobkowski, Galeria Opera, 28.01-6.03.2016

LITERATURA:

- Jan Dobkowski, katalog wystawy, Galeria Opera, [red.] Aleksandra Piętka,
Warszawa 2016, s. nlb. (il.)

„Od 1982 roku mamy działkę niedaleko naszego domu i na tej działce, już w pierwszym roku użytkowania, zasadziłem drzewko czereśni, które przez lata wspinał się rozrosło. Któregoś jesiennej wieczora w 2010 roku byłem na działce i obserwowałem z zachwytem tę czereśnię na tle olbrzymiej tarczy księżyca. Doznałem wtedy głębokiego uczucia jedności z całym Wszechświatem”.

JAN DOBKOWSKI



2

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Emocje świetlne", 1971 r.

olej/plótno, 194 x 142 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "EMOCJE ŚWIETLNE 1971 ROK | olej'

opisany na blejtramicie: '194 x 142 cm'

cena wywoławcza: 14 000 zł

estymacja: 30 000 - 50 000

„Chodzi o to, że gdyby wszystkie moje rysunki i obrazy połączyć razem – to byłby jeden obraz. Mój obraz i moich poszukiwań. Gdy maluję konkretny obraz – on jest fragmentem tego dużego i ten fragment lepiej czy gorzej oddaje moje całościowe widzenie świata. Od początku moja sztuka, cała droga, wszystko, co stworzyłem, wynikało z tego, że pragnąłem coś wyrazić. To jest coś całkiem innego niż pięknie zestawić kolor”.

JAN DOBKOWSKI



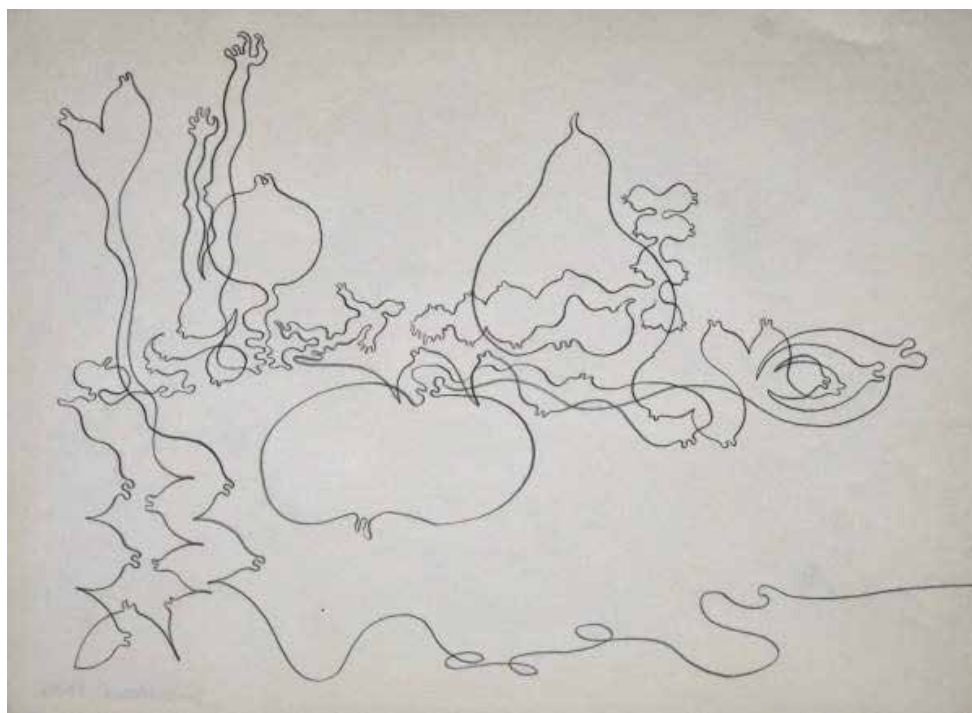
„Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągle przekształcanie się przyrody. Człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba, wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam uczucie, że istniejemy”.

JAN DOBKOWSKI

Gdy w 1971 Jan Dobkowski namalował „Emocje świetlne”, był już znanym artystą o skryzalizowanym stylu i nowatorskiej postawie twórczej. Obok malarstwa na wystawach i sympozjach pokazywał formy przestrzenne, organizował happeningi i performance. Prezentowana kompozycja jak w soczewce ukazuje różnorodne wątki wczesnej twórczości Dobkowskiego, takie jak fascynacja naturą – zwłaszcza w kontekście jego filozofii jedności człowieka i przyrody, a nawet całego wszechświata. Widać tu też specyficzną formułę malarską tego artysty, opartą na płaskiej plamie barwnej i solidnym warsztacie rysunkowym.

Pierwsze prace o gładkiej powierzchni i sylwetowo wykrojonych, jednolitych plamach barwnych powstały w 1965, jeszcze w czasie trwania studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Artysta już wtedy syntezował kolor i ograniczał paletę do zaledwie kilku tonów. W „Emocjach świetlnych” różnobarwne kształty, wyobrażające głowy, nogi i kości, silnie kontrastują ze sobą i z czarnoszarym, nierównomiernie zamalowanym tłem. Rozedrgane krawędzie pól barwnych zdają się falować, w charakterystyczny dla Dobkowskiego sposób sugerując rozpyływanie lub unoszenie się na wodzie.

Fascynacja naturą u Dobkowskiego objawia się na wiele sposobów. Choć artysta ukazuje postaci ludzkie, odbiera im dosłowność, deformuje je i transformuje. Trudno powiedzieć, co jest ciałem, a co motywem kwiatowym. Nie ma to charakteru li tylko waloru dekoracyjnego, sugerowanego przez inspirację secesją. Kompozycje ukazują ludzi w jedni z przyrodą i wszechświatem, proklamując filozofię Kosmicznego połączenia, gdzie człowiek jest częścią natury, a natura – częścią człowieka. Dopełnieniem tych poglądów była owa sugestia falowania na wodzie, która znalazła swój wyraz w Osiekach podczas akcji „Zarybianie jeziora” z 1973, kiedy Jan Dobkowski wraz z żoną Marią wypłynęli na środek martwego jeziora Jamno i wypuścili 118 form „rybokobiet” i „załążkorybek”, wyciętych z płyty pilśniowej. Fale zanosły je na brzeg, gdzie zostały wylowione przez widzów akcji. Spotkanie odbyło się pod hasłem „Natura i sztuka w procesie ochrony strefy widzenia człowieka”. Prezentowana kompozycja nawiązuje do ludzkiego organizmu i jego funkcjonowania, ukazując w dość dosłowny sposób zwielokrotnione i rozparcelowane części ciała. Fizjologia – obok inspiracji naturą i wszechświatem – to wątek silnie obecny w sztuce Jana Dobkowskiego. To właśnie zsintezowane wyobrażenia ludzkich sylwetek zapełniają słynne czerwono-zielone kompozycje. W pierwszej połowie lat 70., oprócz wielobarwnej serii obrazów, z której pochodzi kompozycja „Emocje świetlne”, artysta stworzył między innymi model „Krwioobieg świata” – zaprezentowanego na sympozjum Wrocław 70 projektu czerwono-zielonego neonu, który fragmentami miał zanurzać się w ziemi i w pewnych odstępach wychodzić na powierzchnię, co sugerowało obiegnięcie kuli ziemskiej. Motyw postaci w zwielokrotnionym prześwietleniu rentgenowskim, które ukazuje konstrukcję kośćca, pojawia się kilka lat wcześniej, w pochodzącej z 1967 „Rozkoszy”.



Jan Dobkowski, Projekt neonu "Krwioobieg", w ramach sympozjum Wrocław 70, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Arton, © Jan Dobkowski



Jan Dobkowski, "Płonące kobiety, czyli Rozkosz", 1967 r., © Jan Dobkowski

3

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"21 III 2001", 2001 r.

olej/plótno, 162 x 114 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'S. Fijałkowski - 21 III 2001'

cena wywoławcza: 60 000 zł †

estymacja: 90 000 - 120 000

WYSTAWIANY:

- Stanisław Fijałkowski, Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2002
- Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2003

LITERATURA:

- Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 255, poz. kat. 384 (spis)

„Jestem skłonny wierzyć, że dzieła nie tyle wyrażają nas, ile są raczej świadectwem rozumienia stojących przed nami trudności, próbą formułowania przez nas zaangażowanej postawy wobec sztuki, wymagań etyki i szukania wartości jako zadań przed nami postawionych. (...) Oto cała metafizyka artystyczna i nagroda za starania, by żyć w artystycznej czystości”.

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI





Stanisław Fijałkowski, fot. Czesław Czaplirski/Fotonova

Prezentowany obiekt, bardzo charakterystyczny dla twórczości Fijałkowskiego, opisuje świat rzeczywisty i duchowy za pomocą symboli, sprowadzonych do najuboższej formy. Tytułem, jak w zdecydowanej większości prac artysty, jest jedynie data – w tym przypadku: „21 III 2001”. Kolorystyczną dominantą dzieła stanowi białe, niemalże jednolite tło. Wrażenia tego nie burzą dwie czarne linie, masywne i lekko falujące. Płyną poziomo wzdłuż górnej i dolnej krawędzi obrazu. Obie umiejscowione na płaszczyźnie płótna pod lekkim kątem, przemykają niemalże niezauważone. Kontrast pomiędzy bielą a czernią nadaje kompozycji dynamizm. Mimo to w ogólnym odbiorze pozostaje ona spójna i harmonijna. Zgodnie z podstawową zasadą, którą kierował się autor, większość prac charakteryzuje się gładkim, jednolitym tłem, oszczędną formą, specyficzną, wąską paletą barw. Kompozycja powstała w ten sposób, zawsze ujęta ramą, daje pole do spokojnej interpretacji, łączącej pierwiastki emocjonalne z intelektualnymi. We wszystkich obrazach, do których Fijałkowski wprowadzał barwę, stanowiła ona dominantę, powodującą wrażenie ruchu, wklęsłości lub wypukłości płótna. Mimo prostoty dzieła charakteryzuje ekspresja, osiągnięta za pomocą diagonalnych linii. Artysta często używa form geometrycznych, wypełnia je subtelnym kolorem, opracowuje ich krawędzie umownie. Kompozycje wydają się malowane alla prima, pod wpływem chwili, impulsu. W początkowym okresie działalności Fijałkowski nawiązywał do doświadczeń impresjonizmu, pod koniec lat 50. przeżył fascynację informelem. Lata 60. to początek świadomego kształtowania drogi artysty, dodatkowo zainspirowanego lekturą rozprawy Wassilego Kandinsky'ego. Autor świadomie upraszcza formę, sprowadza ją do gry symboli. Interpretację, niczym logiczną zagadkę, pozostawia odbiorcy. Odwołuje się do wrażliwości, wyobraźni i związków intelektualnych między obrazem a widzem. Tworzył prace, w których wykorzystywał

sugestie „przedmiotowe” i odnosił się np. do ikonografii chrześcijańskiej oraz sięgał do własnych przeżyć („Autostrady”), cykle kompozycji abstrakcyjnych (m.in. „Wąwozy”, „Wariacje na temat liczby cztery”, „Studia talmudyczne”). W odniesieniu do enigmatycznej formy, jaką przybrała jego sztuka, Stanisław Fijałkowski napisał: „Malarz buduje swoje dzieło, używając materialnych tworzyw i narzędzi oraz umiejętności przygotowując, a następnie wykorzystując fizyczne i duchowe możliwości swej osoby. Przebiega to w konkretnej fizycznej przestrzeni i w realnym czasie. Jednocześnie jednak to, co jest znaczeniem dzieła, jego prawdziwym wymiarem, umieszcza się i kształtuje również, a może przede wszystkim, w innym czasie i w innej przestrzeni. Jest to czas i przestrzeń egzystencji intencjonalnego, duchowego dzieła. Roman Ingarden powiedziałby może, że w realnej przestrzeni trwa malunek jako fundament bytowy dzieła sztuki, a samo ono jako twór intencjonalny istnieje w takiej samej intencjonalnej przestrzeni. Myślę, że ta przestrzeń pod niektórymi względami jest przestrzenią sakralną w szerszym sensie – oddzieloną i przeciwstawioną profanum. To jest środek świata, miejsce przejawiania się kosmicznych energii i naszej z nimi identyfikacji, miejsce, w którym nasza osobowość jest bardziej intensywna. Ale i czas jest także chyba czasem sakralnym, dziejącym się teraz i zawsze, a może przede wszystkim odwiecznym początkiem zdarzeń, czyli stwarzaniem świata in illo tempore. Czynności malarza mają wymowę rytualną i wskazują na inną rzeczywistość, wręcz odbywają się w innej rzeczywistości, w innym czasie i w innej przestrzeni – w rzeczywistości transcendentnej w stosunku do dzieła będącego symbolicznym znakiem” (Odczyt Stanisława Fijałkowskiego wygłoszony 23 listopada 1991 w ramach XIII Tygodnia Kultury chrześcijańskiej w auli Jana Pawła II przy Kościele Najświętszej Marii Panny w Łodzi).



4

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"Cztery", 1972 r.

olej/plótno, 100 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na poprzecznej żerdzi krosien:

"CZTERY" - S. FIJAŁKOWSKI 1972 15/72', na wewnętrznej krawędzi dolnej

żerdzi krosien: 'S. Fijałkowski - Cztery'

na odwrociu nalepka transportowa z opisem obrazu

cena wywoławcza: 50 000 zł †

estymacja: 70 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Działanie wewnętrznej konieczności, a tym samym rozwój sztuki jest stałym uzewnętrznianiem się odwiecznie obiektywnego w czasowym i subiektywnym. Inaczej zaś powiedziawszy – pokonaniem subiektywnego przez obiektywne”.

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

water



1 2 3 4 5 6 7

1 2 3



water

5

TERESA PAĞOWSKA (1926 - 2007)

"Intermezzo", 1984 r.

olej/plótno, 150 x 264 cm

sygnowany monogramem autorskim i datowany l.d.: 'TP. 84'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, po lewej:

'TERESA PAĞOWSKA 1984 | 2 | INTERMEZZO | 150 x 264' oraz po prawej:

'1 | TERESA PAĞOWSKA 84 | INTERMEZZO | 150 X 264'

na krośnie niewypełniona etykieta z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych
Zachęta w Warszawie

cena wywoławcza: 100 000 zł †

estymacja: 150 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artystki
- kolekcja prywatna, Polska

„Malowanie samo w sobie jest działaniem intymnym. Sztuka w ogóle mówi o sprawach osobistych”.

TERESA PAĞOWSKA, 2011







Prezentowane dzieło tworzą dwa osobne płótna: na każdym z nich widać fragment łóżka, na którego krańcach spoczywają dwie postaci, zapewne kochanków. Po zestawieniu obok siebie poszczególne fragmenty przedstawienia zdają się niekomplementarne, łatwo dostrzec można przesunięcie względem siebie poszczególnych linii i elementów. Zabieg ten zaburza perspektywę całej sypialni, zmienia się skala przedmiotów. Dwoje ludzi jakby się od siebie oddalało, nie dzieli ich tylko cieniutka linia styku płócien. Widz może wychwycić dialog pomiędzy dwoma obrazami, ale także napięcie między nimi, jakie udało się oddać artystce. Na lewym płótnie dominuje centralnie usytuowana, naga postać, której mowa ciała zdradza pewną nerwowość, rozczarowanie, z kolei frywolna i jakby widmowa sylwetka po prawej zdaje się od swego pantera maksymalnie oddalona. Do tej małej szczeliny pomiędzy obydwoma formami odnosi się tytuł pracy: „Intermezzo”. Włoskie słowo określa przejście, wstawki pomiędzy poszczególnymi scenami lub aktami dramatu, łączniki w utworze muzycznym. Intermezzo jest tym, co spaja, dlatego Pągowska utożsamia je z łóżkiem, miejscem spotkania i zbliżenia – również erotycznego – i zespolenia dwóch indywidualności.

Teresa Pągowska, żyjąca w trudnym okresie PRL, zdominowanym z jednej strony przez socrealizm, z drugiej – abstrakcję, starała się pogodzić dwie tendencje, zdawałoby się – nieprzystające do siebie. Ważnym momentem w klarowaniu się niepowtarzalnego stylu stał się rok 1958, kiedy jako docent rozpoczęła pracę asystentki prof. Piotra Potworowskiego na swej macierzystej uczelni w Gdańsku. Twórca, który powrócił do Polski po niemalże dwudziestoletnim pobycie za granicą, został nauczycielem i przyjacielem artystki. Pod jego wpływem porzuciła opisowość na rzecz malarskiej syntezy, skupienia na życiu wewnętrznym. Starła się oddać specyfikę każdego stanu emocjonalnego poprzez uproszczenie form oraz przy pomocy minimalistycznej poetyki koloru.

Tadeusz Konwicky, charakteryzując sztukę Pągowskiej, napisał: „najwcześniejsze jej obrazy korzą się jeszcze przed kolorem. Kolor jest tam rogatekowym wstępem do świata malowania. Później Pągowska nabiera śmiałości, odrzuca zabawę w estetyczność, zaczyna szukać ascezy, która jest funkcją dojrzałego wyboru” (Tadeusz Konwicky, Teresa Pągowska. Malarstwo, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1966). Twórczość artystki cechuje nieprzeciętna wrażliwość kolorystyczna, przejawiająca się nie tylko w subtelnych doborze barw, lecz także w kwestii wyważenia czy wręcz oszczędności jej manifestowania. Cechą charakterystyczną prac autorki było bowiem pozostawianie połaci pustego, nawet niezagruntowanego płótna. Subtelnym półtonom barw towarzyszy więc surowa faktura podstawowego malarskiego podłoża.

Pągowska nie tylko świadomie dobierała środki formalne, lecz także z konsekwencją sięgała po istotne dla niej wątki osobiste. W 1963 zaprezentowała swoje prace w paryskiej Galerie Charpentier; był to okres poszukiwań grupy Realites Nouvelles i Nouvelle École de Paris, do których artystkę zaliczano. W centrum jej zainteresowań zawsze pozostawał człowiek, często uchwycony w intymnych sytuacjach. Obok postaci wielokrotnie ukazywanych w dynamicznych, roztańczonych pozach malarka tworzyła także statyczne kobiece akty. Silnie zdeformowane sylwetki, pozbawione rysów twarzy, osadzała w odrealnionej i niezdefiniowanej przestrzeni. Właśnie neutralność lokalizacji figur i ich zniekształcanie czynią je sugestywnymi portretami psychologicznymi. Cytowany wcześniej Konwicky w aktach autorki dostrzegł „ciało ludzkie widziane z zewnątrz i zarazem od wewnątrz, ciało podziwiane i wielbione jako kształt piękna, a jednocześnie ochłap rozdarty przez nieodkryte zagrożenie, zgangrenowany przez niezidentyfikowaną chorobę”.

„Trzeba dużo widzieć, by dużo odrzucać, poprzez eliminację zyskiwać większe bogactwo, a skrót formalny ma służyć jasności wypowiedzi i zwiększać siłę obrazu. Ciągłe szukać własnego 'ja' i walczyć z tym szczęściem, którym jest malowanie”.



6

TERESA PAĞOWSKA (1926 - 2007)

"Walc", 1984 r.

olej/plótno, 157 × 134 cm

sygnowany monogramem autorskim i datowany l.d.: 'TP. 84'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TERESA PAĞOWSKA | 1984 | 150 × 130'

cena wywoławcza: 75 000 zł †

estymacja: 120 000 - 180 000

„W mojej podświadomości rodzi się obraz. On we mnie istnieje. Poprzez błądzenie, uparte szukanie, ośmielanie wyobraźni, ryzyko – zaczynam uzyskiwać precyzję widzenia.”

TERESA PAĞOWSKA

Teresa Pağowska w jednym z wywiadów powiedziała: „Staram się jak najoszczędniejszymi środkami powiedzieć jak najwięcej”. Krótkie stwierdzenie doskonale oddaje charakter tego malarstwa, które ucieleśnia złotą zasadę modernistów: mniej znaczy więcej. Redukcjonizm środków wyrazu u Teresy Pağowskiej nie miał jednak charakteru puryzmu, który stosowali abstrakcyoniści. Formuła sztuki tej artystki zdaje się raczej operować subtelnymi niedopowiedzeniami i afirmować materię malarstwa jako taką. To właśnie z tego wynika ekspozycja surowego płótna i czystego koloru, którego plamy układają się w syntetyczne, figuratywne sceny i tematy. „Walc” ukazuje zasugerowane postaci w ruchu. Ciepłe róże w poszczególnych miejscach

sugerują ciało, natomiast linie biegnące w różnych kierunkach – ruch rąk lub nóg. Bohaterowie kompozycji Pağowskiej przybierają formę niematerialnych widm. Jak powiedział Tadeusz Konwicki: „Z aluzyjnych konstrukcji plastycznych, które śmiało można nazwać abstrakcją, łyśnie raptem przejmująco rozedrgana pulsem płaszczyzna ludzkiej skóry, spomiędzy meandrów wysmakowanych form skoczą nagle do oczu cienie skrzyconego boleśnie ciała. Pağowska jest zmysłowa. Ale ta drapieżna zmysłowość jest poprzedzona refleksją, próbą odgadnięcia współczesności i zapisania jej na płótnie zawartym w prostokącie ramy” (Tadeusz Konwicki, Teresa Pağowska. Malarstwo, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1966).



7

TERESA PAĞOWSKA (1926 - 2007)

"Kot w kołnierzu", 1996 r.

olej/plótno, 50,5 x 50,5 cm

sygnowany l.d. monogramem autorskim: 'TP'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAĞOWSKA 1996 |

"KOT W KOŁNIERZU"

poniżej wskazówka montażowa

cena wywoławcza: 20 000 zł †

estymacja: 30 000 - 40 000

Zaprezentowany obraz należy do późniejszej serii prac Teresy Pağowskiej, kiedy artystka porzuciła wielkoformatowe realizacje dla niewielkich obrazów figuralnych. Krytyk sztuki Bogusław Deptuła zauważył, że późniejsze dzieła malarki były opowieściami o spotkaniach ze zwykłymi, codziennymi obiektami oraz istotami. Charakteryzowały się one zwięzłością oraz oszczędnością – zarówno formy, jak i tematu. Przedstawiony kot, bohater wielu realizacji ze wspomnianego okresu, to prawdopodobnie ukochany ulubieniec męża Pağowskiej – Henryka Tomaszewskiego, jednego z największych polskich twórców plakatu. Zwierzęta były drugim, po kobietach, najchętniej podejmowanym przez artystkę tematem.

W ich wizerunkach operowała gwałtowną linią, kontrastami plam jednolitych kolorów i umownymi kształtami sugerującymi formy.

W przedstawieniu kota fascynuje intuicyjność, z jaką Pağowska zaprezentowała zwierzę, którego kształt jednak pozostaje bez problemu czytelny dla widza. Malarstwo artystki uczy obserwatora, że należy mieć oczy wciąż otwarte oraz uważnie obserwować nawet ulotne chwile codzienności. Tak opisuje malarską technikę Pağowskiej Jacek Waltoś: „Jakby w przelocie, mimochodem, ale nieodwołanie. Chwila niekótora jest waźniejsza, inna słabsza, a kaźda istnieje w splocie plamy koloru i linii nie do odmienienia, w pół gestu, ma mgnienie oka. Zdaje się, że całe życie można by wyrazić takimi spojrzzeniami umykających sekund, pozostawiając jego ciężar w malarskich kadrach. I tak maluje Teresa Pağowska” (Jacek Waltoś, Coś się zdaje, znika, jawi i na powrót zdaje. Teresa Pağowska. Katalog wystawy w Galerii Malarstwa ASP, Kraków 2004, s. 7).



8

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Bez tytułu, około 1945 r.

olej/plótno, 52.5 x 35 cm
sygnowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski'

cena wywoławcza: 90 000 zł †
estymacja: 130 000 - 180 000

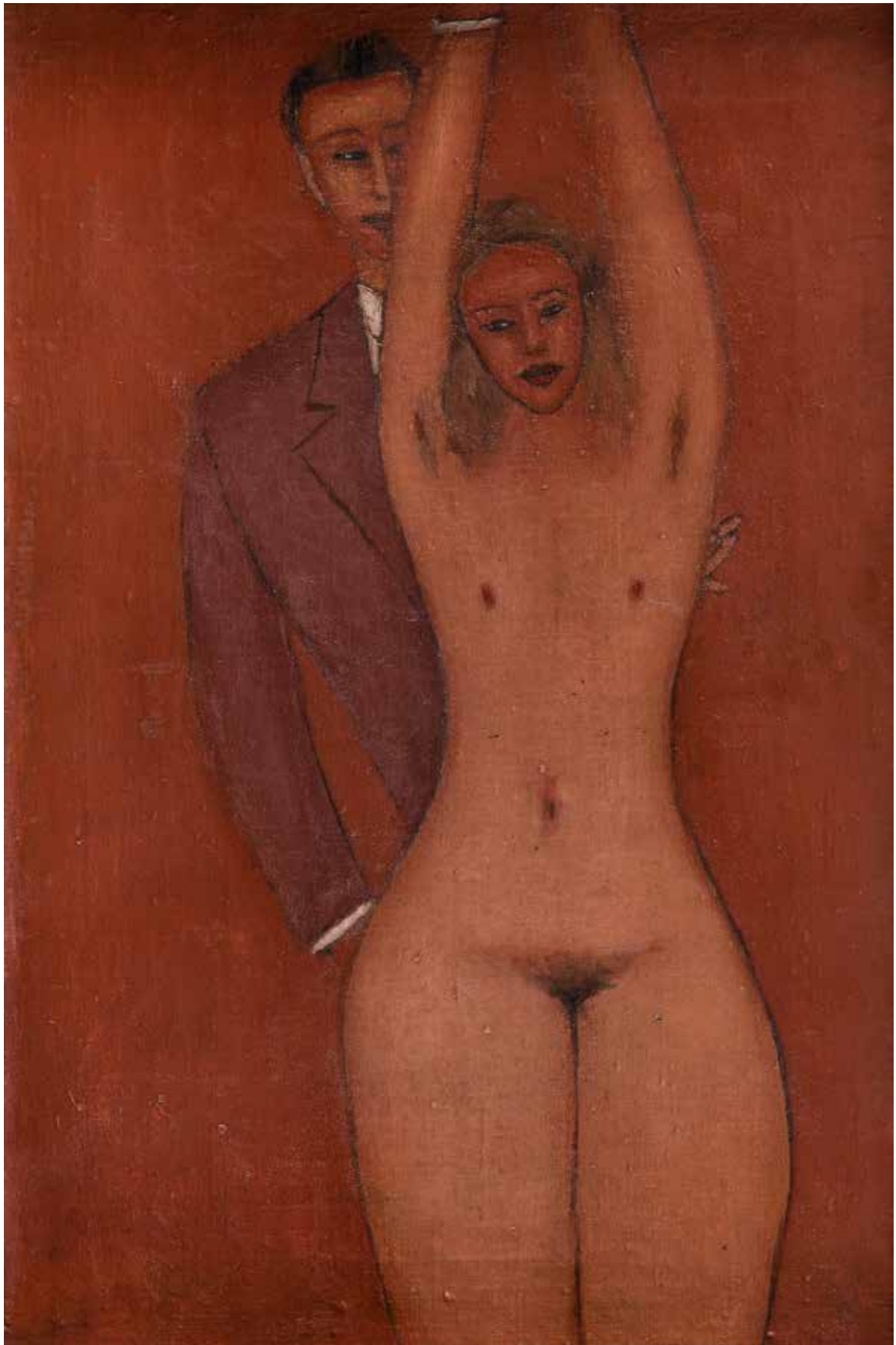
OPINIE:

- autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie;
obraz znajduje się w dokumentacji Fundacji

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Kraków

„Każde dzieło malarskie, jeśli tylko przekracza pewien poziom, jeśli jest udane – należy do domeny sacrum”.





„Na tych samych prawach, co rondel, garnek, wałek, sito itd. (...), Nowosielski trzyma swoje kobiety na uwięzi, a czasem nawet na smyczy. Obraz Nowosielskiego jest pułapką, celą a nawet klatką (...), w której mistrz więzi swoje twory”.

TADEUSZ RÓŻEWICZ

Prezentowany obraz jest rozwinięciem serii prac, w których Nowosielski dał wyraz zarówno swoim intymnym fantazjom, jak i potrzebie przewartościowania wizerunku kobiecego ciała w zachodniej kulturze wizualnej. Artysta podkreślał, że celem jego malarstwa jest uczynienie z kobiety na powrót obiektu kultu oraz centralnej postaci w światopoglądzie społeczeństw. Cieleśność i strefa sacrum w sztuce Nowosielskiego zawsze się ze sobą splatają. Kluczowym momentem w jego karierze było zetknięcie się z ikoną, której tajniki zgłębiał już ze świadomością sztuki nowoczesnej. Fascynacja ikoną wyrobiła w artyście poważny, duchowy stosunek do działalności artystycznej, który został jeszcze pogłębiany po rocznym pobycie w nowicjacie w Ławrze Poczajowskiej pod Lwowem. Okres odosobnienia, odciągnięcia od potocznych spraw zapoczątkował w twórcy fascynację wschodnią liturgią i doprowadził do przełożenia dogmatów prawosławia na kwestie artystyczne. Uznany powszechnie za jednego z ważniejszych współczesnych pisarzy ikon i czołowego polskiego malarza 2. połowy XX wieku, Nowosielski postulował wprowadzenie pierwiastka erotycznego do sfery duchowej i religijnej. W wielu wypowiedziach podkreślał rolę seksu w swojej twórczości, zaś w odniesieniu do swoich prac chętnie stosował termin „figuracja erotyczna”.

Obraz, utrzymany w kolorach brunatnych, ochr, ugrów, nasuwa skojarzenia ze starożytnymi freskami zdobiącymi ściany rzymskich willi, odnalezionymi pod popiołami w Pompejach i Herkulanum. Twórcy tych malowideł również nie stronili od przedstawień erotycznych zbliżeń oraz nagości. Innym tropem formalnym są akty Modiglianiego, wizerunki prowokujących kobiet o migdałowych oczach, wywołujące skandal nawet w stolicy Francji. Przez długi czas również obrazy autora nie były pokazywane publiczności. Przyjaciele Nowosielskiego wspominali jego fascynację książką „Mroki Średniowiecza” autorstwa Józefa Putki, gdzie opisano brutalne tortury i sposoby wykonywania wyroków, które współistniały z atmosferą bogobojności i powszechną dewocją (Andrzej Warzecha, Akademia katów i rysunki erotyczne, [w:] Notatki. Jerzy Nowosielski, część trzecia, Kraków 2001, s. 12). Na obrazach nagie, ubezwładnione kobiety zostają spętane, przypięte do pręgierza, a mężczyźni, szczelnie odziani w garnitury przyjmują rolę oprawców, ale także adoratorów. Kobiety o szerokich biodrach, budzące skojarzenia z archetypem Bogini Matki, pozostają niewzruszone, na ich twarzach nie maluje się ani wstyd, ani przyjemność. Tadeusz Kantor stwierdził, że „Nowosielski miał początki nostalgii bizantyjskiej. Niemniej jego akty były wyrazem sadyzmu, a jabłka i gruszki w martwych naturach wyglądały jak resztki po kataklizmie Pompei” (Tadeusz Kantor, Teatr niezależny w latach 1942-1945, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-4, 1963). Tadeusz Różewicz w twarzach kobiet Nowosielskiego dopatrywał się cech diabelskich, uważał, że artysta „uświęca ciało, ale równocześnie przy pomocy różnych (magicznych?) zabiegów wydobywa z tego ciała trucizny, jątry wyobraźnię” (Tadeusz Różewicz, Notatki do Nowosielskiego, [w:] Notatki. Jerzy Nowosielski, część trzecia, Warszawa 2001, s. 17). W aktach artysty dostrzegał uprzedmiotowienie ciała, które istniało „na tych samych prawach, co rondel, garnek, wałek, sito itd. (...) Nowosielski trzyma swoje kobiety na uwięzi, a czasem nawet na smyczy. Obraz Nowosielskiego jest pułapką, celą a nawet klatką (...), w której mistrz więzi swoje twory” (tamże, s. 17). Sam artysta jednak odcinał się od podobnych interpretacji, uważał, że pornografia i grzech rodzą się tam, gdzie społeczności przejawiają niefrasobliwy i prześmiwczy stosunek do kwestii erotycznych. Podkreślał: „dla mnie pornografia zaczyna się właśnie tam, gdzie kończy się wysiłek tego podnoszenia spraw biologicznych na wyższe piętra świadomości (...)”. Nowosielski postulował, aby na jego prace spojrzeć jako na kult kobiecego ciała, mistykę i sakralizację nagości. Mimo dużego ładunku erotyzmu, ocierającego się o brutalność, uważa się, że sam fakt, iż w okresie największej cenzury i skostniałości socrealistycznych dogmatów Nowosielski miał tworzyć podobne obrazy, może być potraktowane jako „odkupienie grzechów”, jakiego sztuka popełniła w tamtym okresie.

9

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Akt w lustrze, 1977 r.

akryl/piótno, 70 x 100 cm

sygnowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski'

na odwrociu nalepka wystawowa z IV Międzynarodowego Triennale Sztuki Współczesnej w Nowym Delhi

na bieżym napis: 'WŁASNOŚĆ H. ZADREJKO'

oraz częściowo widoczna data: '1977'

cena wywoławcza: 220 000 zł †

estymacja: 300 000 - 400 000

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie;
- obraz znajduje się w dokumentacji Fundacji

POCHODZENIE:

- kolekcja malarki Hanny Zadrejko, Ateny, od 1979
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- IV Międzynarodowe Triennale Sztuki Współczesnej, Lalit Kala Akademi, Nowe Delhi, luty 1978

„Chciałbym, aby to było cielesne, aby to było ciało subtelne ze wszystkimi właściwościami ciała realnego. Cała sprawa polega na tym, aby jak najwięcej elementów rzeczywistości biologicznej wprowadzić na wyższe piętra świadomości. Ale to jest bardzo trudne. Bardzo rzadko się udaje”.

JERZY NOWOSIELSKI







10

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Abstrakcja, 1959 r.

olej/plótno naklejone na płytę pilśniową, 68,5 × 49,5 cm
sygnowany i datowany na odwroci: 'Jerzy Nowosielski | 1959'

cena wywoławcza: 90 000 zł †
estymacja: 120 000 - 150 000

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

„W malarstwie rozwiązuje się problemy filozoficzne per excellence w sposób abstrakcyjny. Mnie się wydaje, że sztuka abstrakcyjna jest wieczna, bo wieczne są problemy i nie można wróżyć zaniku malarstwa abstrakcyjnego”.

JERZY NOWOSIELSKI, 1959



Abstrakcja jest formą sztuki, która zyskała szczególną popularność w Polsce w drugiej połowie lat 50. XX wieku. Artyści traktowali ją jako wyzwanie i zmaganie z materią i formą. Sztuka niefiguratywna pozostawała ucieczką od realizmu socrealistycznego i przez to chętnie utożsamiano ją z nowatorstwem i nowoczesnością. Istniała też nieliczna grupa, która upatrywała w tym nurcie duchowych i metafizycznych treści, niemożliwych do wyrażenia za pomocą rozpoznawalnych form. To, co zainicjowali Mondrian, Malewicz czy Kandinsky, znalazło swoich kontynuatorów. Wśród nich był Rothko, który malował pod wpływem myśli judaistycznej, a także chrześcijaństwa wschodniego i idei ikon, Newman tworzył projekty dla synagogi oraz abstrakcyjne, monochromatyczne przedstawienia Stacji Krzyżowych. Do XX-wiecznych odnowicieli malarstwa religijnego należał Jerzy Nowosielski, który głosił rewolucyjną koncepcję, że każda forma sztuki przynależy do strefy sacrum, jest wybieganiem poza empiryczną rzeczywistość, azylem wobec ludzkiej kondycji.

Nowosielski był jednym z ważniejszych powojennych artystów, który podejmował w swej twórczości, zdawałoby się, powszechnie eksploatowane zagadnienia malarskie, zawsze jednak na ich polu wypracowywał indywidualne rozwiązania. Zapisał się jako autor dociekliwy i wyjątkowo wszechstronny, czerpiący z nurtów awangardowych, ale także inspirowany się twórczością Teofana Greka i wielowiekową tradycją pisania ikon. Jego prace, nieważne, czy dzieła figuratywne, kobiece akty, martwe natury, a także łódzkie pejzaże, czy dzieła nieprzedmiotowe, w szczególności sposób odnosiły się do najważniejszych sfer życia człowieka. Lata 40. i 50. były okresem, w którym malarz konsekwentnie poszukiwał swojej ścieżki artystycznej, to także wzmożony czas duchowej refleksji.

Forma sztuki Nowosielskiego w danym okresie podyktowana była stanem duchowym, od religijnego uniesienia 19-latka, który decyduje się na pobyt w klasztorze po odstąpieniu od wiary i poświęceniu się całkowicie malarstwu świeckiemu. W wywiadach przyznawał, że wraz z utratą wiary tracił ważną motywację do tworzenia sztuki, dlatego na nowo rozpoczął poszukiwanie metafizycznych korzeni malarstwa. Właśnie z tych niepewności narodziło się malarstwo abstrakcyjne artysty, sam podkreślał: „to wtedy zacząłem malować trójkąty, wyobrażając sobie, że tym sposobem naprawdę o czymś opowiadam i coś wyrażam. (...) Czulem się tam wyzwolony z więzów mojej cielesności, mojej fascynacji kobiecym ciałem” (Jerzy Nowosielski, Nie wiem, [w:] „Twórczość” 1990, nr 8, s. 115-117, [przedruk w:] Notatki. Jerzy Nowosielski, marzec 2000, s. 16).

W kompozycjach abstrakcyjnych początkowo widoczna była inspiracja wzmiankowanymi twórcami abstrakcji geometrycznej, ale z czasem Nowosielski wypracował własny styl, cechujący się rysunkowością i rozjaśnioną paletą barwną. Eksperymenty malarskie z mięsistą fakturą zastąpiły oszczędność formalna oraz odważne operowanie syntezą i umownością. Geometrycznych abstrakcji stworzonych ręką Nowosielskiego cechuje nie surowość form, a raczej pewna liryczność.

Zbylut Grzywacz w wywiadzie z artystą przyznał, że abstrakcje Nowosielskiego były czymś mu wcześniej nieznanym, nie wyrastały bowiem z kubizmu, z logicznego podziału przestrzeni, scharakteryzował je jako „intuicyjne, radosne bytowanie zespołu form, które zjawiały się na płótnie jak na scenie. Tak, że ta abstrakcja geometryczna – wydawałoby się zimna – u pana też była zawsze bardzo ciepła...” (Maestro od marzenia. Rozmowa Zbyluta Grzywacza z Jerzym Nowosielskim, program z cyklu Obrazy, słowa, dźwięki, [przedruk w:] Listy i zapomnienie wywiady, [red.] Krystyna Czerni, Kraków 2015, s. 278). Nowosielski podkreślał, że jego abstrakcja nigdy nie była racjonalistyczna, tworzył ją pod „natchnieniem jakiegoś anioła, jakiejś rzeczywistości subtelnej, bytów subtelnych troszeczkę wyższych od naszej fizycznej egzystencji, które znalazły się w pobliżu mojej świadomości malarskiej i które w jakimś sensie sugerowały powstanie takich, a nie innych obrazów” (tamże, s. 278-279).

„To wtedy zacząłem malować trójkąty, wyobrażając sobie, że tym sposobem naprawdę o czymś opowiadam i coś wyrażam. (...) Czułem się tam wyzwolony z więzów mojej cielesności, mojej fascynacji kobiecym ciałem”.

JERZY NOWOSIELSKI



Jerzy Nowosielski, "Bitwa o Addis Abebę", 1947 r., Kolekcja prywatna, Kraków.
Fot. dzięki uprzejmości Fundacji Nowosielskich w Krakowie



Jerzy Nowosielski, "Pożar", 1948 r., Kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie.
Fot. dzięki uprzejmości Fundacji Nowosielskich w Krakowie

II

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Bez tytułu, 1979 r.

akryl, blacha/płyta pilśniowa, 45 x 45 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1979 | H. Stażewski'
na odwrociu naddarta nalepka z napisem: 'Collezione privata | Roma'
oraz stempel z Desy

cena wywoławcza: 18 000 zł ↑
estymacja: 28 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- Galleria Spicchi dell'Est, Rzym
- kolekcja prywatna, Rzym

WYSTAWIANY:

- Henryk Stażewski (1894 - 1988), Rilievi e dipinti 1958/1987, Galeria Spicchi dell'Est, 2.12.1991-8.02.1992, Rzym

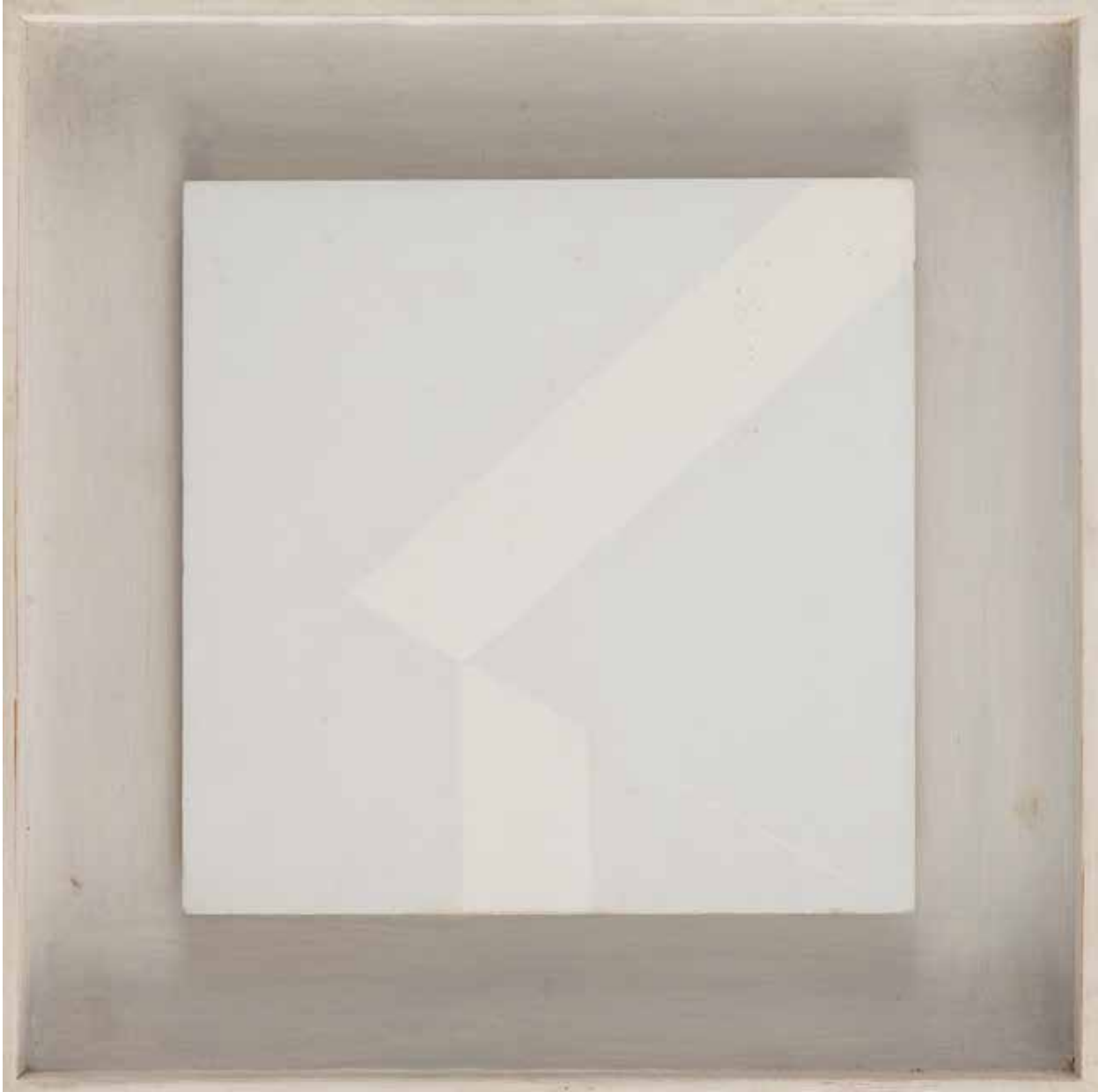
LITERATURA:

- Henryk Stażewski (1894 - 1988), katalog wystawy Rilievi e dipinti 1958/1987 [teksty: Giulio Andreotti, Enrico Crispolti, Janina Ładnowska, Marek Rostworowski, Ryszard Stanisławski], Galeria Spicchi dell'Est, Rzym 1992, s. 93 (il.)

Lata 70. w twórczości Henryka Stażewskiego oznaczają zmianę. Paleta barwna po raz kolejny zostaje wzbogacona, sam artysta zaś nieco rozluźnia typowe dla wcześniejszego okresu analityczne podejście do pracy artystycznej. W jego obrazach i reliefach zaczynają się pojawiać nietypowe rozwiązania, a pod koniec tej dekady można w nich dostrzec także subtelne ślady ekspresji malarskiej. Twórczość Stażewskiego staje się bardziej urozmaicona: nie postępuje już kolejno poszczególnymi seriami, cechuje ją coraz większa różnorodność rozwiązań podejmowanych równocześnie. Jest to czas, kiedy pracownia artysty zapełnia się też coraz większą liczbą prac.

Dla Stażewskiego nieustanne badanie możliwości układów abstrakcyjnych form nie odnosiło się jedynie do płaszczyzny formalnej pracy – było próbą zrozumienia świata, ogarnięcia absolutu. Artysta ogłosił: „Sztuka abstrakcyjna jest najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym

widzeniem kształtów i kolorów. Ma ona na celu najwyższe wyczerpanie naszego oka, osiągnięcie 'absolutnego słuchu' wrażliwości kolorystycznej i matematycznej precyzji w wyczuwaniu formy i proporcji. Sztuka abstrakcyjna nie pokazuje zewnętrznego aspektu materii, 'przedmiotu', może jednak zachować kontakt ze zjawiskami i faktami konkretnymi i obiektywnymi świata zewnętrznego, gdyż jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wyczuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki, w której odbywają się przewroty, powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itd. Wszystko to powoduje gruntowne zmiany w charakterze naszego życia i musi znaleźć oddźwięk w sztuce i stworzyć nowe środki wyrazu plastycznego” (Henryk Stażewski, tekst z katalogu wystawy indywidualnej, styczeń 1978, Zachęta, Warszawa 1978).



12

JANUSZ ORBITOWSKI (1940 - 2017)

"16/91", 1991 r.

akryl/karton, płyta, 80 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Janusz ORBITOWSKI 1991 | 16/91 | 80 x 60'

na odwrociu pieczęć wojewódzkiego konserwatora zabytków w Krakowie

cena wywoławcza: 10 000 zł †

estymacja: 16 000 - 20 000

POCHODZENIE:

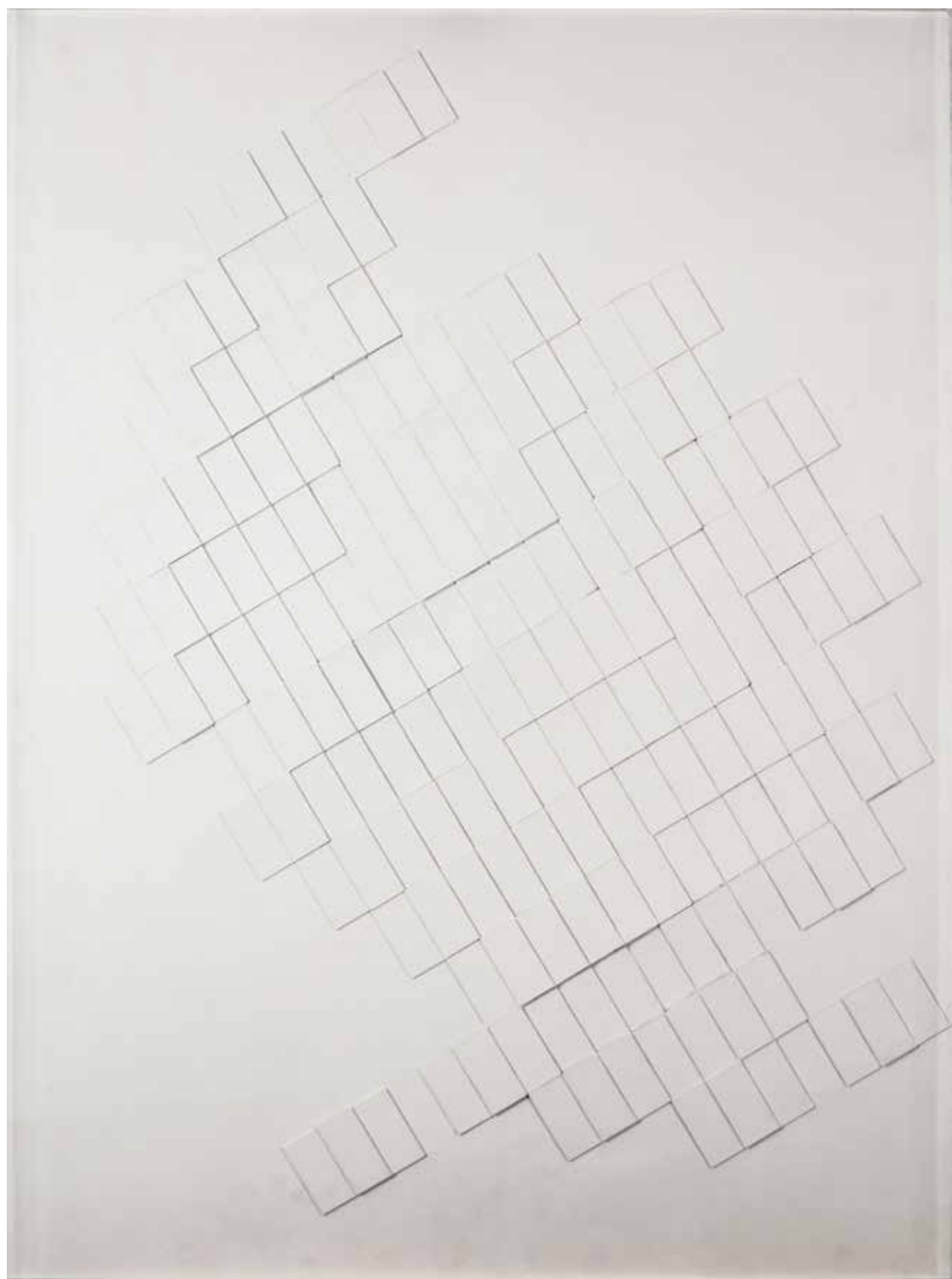
- Galeria Starmach, Kraków
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Orbitowski teraz. Reliefy i rysunki, katalog wystawy, Galeria Sztuki Artemis, Kraków 2015

„Występujące tu rytmy kojarzą się z ruchem fal, które wiatr marszczy na powierzchni wody, albo z warstwami gałęzi świerka czy jodły narastającymi nad sobą czy z regularnym układem żyłek na liściu grabu”.

BOŻENA KOWALSKA





Wybór czystej bieli dla Orbitowskiego stał się strategią artystyczną, która wyłoniła się na drodze przemyślanej redukcji i dążności do klarowności i ascezy. Po wyłączeniu środka ekspresji, którym był kolor, na pierwszy plan wysunęły się przestrzeń, światło i ruch. Nim na dobre poświęcił się tej formie, Orbitowski tworzył barwne abstrakcje geometryczne, w których dało się wyczuć poetycki klimat i skupienie na materii malarskiej. Wraz z ewolucją malarskich kompozycji, z czasem dzielonych na podobieństwo płaszczyzny szachownicy, jeszcze w latach 70. zrodziła się koncepcja wklęsło-wypukłych reliefów. Odtąd artysta dążył do niemal całkowitego odrzucenia wszelkich aspektów mogących rozpraszać uwagę widza od struktury kompozycji. Dążył do coraz większej klarowności, czy wręcz ascezy kompozycji. Swe prace początkowo wykonywał z drewnianych listewek usytuowanych ukośnie, które następnie zastąpił powtarzalnymi, prostokątnymi strukturami, układanymi w równych rzędach. Dzieła powstałe w ten sposób różnią się rytmem zestawianych form, w których krytyczka i historyczka sztuki Bożena Kowalska dostrzegała niezaprzeczną więź z naturą: „Występujące tu rytmy kojarzą się z ruchem fal, które wiatr marszczy na powierzchni wody, albo z warstwami gałęzi świerka czy jodły narastającymi nad sobą czy z regularnym układem żyłek na liściu grabu” (Bożena Kowalska, [Wstęp], Orbitowski teraz. Reliefy i rysunki, katalog wystawy, Galeria Sztuki Artemis, Kraków 2015). W historii polskiej sztuki powojennej niewiele było artystów posługujących się trudną formułą abstrakcji geometrycznej, którzy w sposób komunikatywny uczynili ją przystępną dla szerokiego grona odbiorców, nie tylko przez jej walor intelektualny, lecz także estetyczny. Oprócz Henryka Stażewskiego i Adama Marczyńskiego, do tej grupy zalicza się niewątpliwie Janusz Orbitowski. W jego sztuce dostrzec można kontynuację myśli powojennej awangardy. Od początku wierny formule abstrakcji geometrycznej, rozwijał koncepcję obrazów-reliefów, którą z czasem radykalizował: wyeliminował z nich kolor na rzecz kompozycji o walorach wyłącznie przestrzennych. Trójwymiarowość wprowadził do swoich prac na przełomie lat 60. i 70. poprzez dołączanie do powierzchni płótna drewnianych listewek. W efekcie zaczęły powstawać na wprost

reliefowe dzieła, inspirowane dorobkiem Henryka Stażewskiego. W sztuce Orbitowskiego wyraźne są inspiracje naturą. Stosowane przez niego kompozycje przywodzą na myśl ruch fal, marszczenia na tafli wody przy podmuchu wiatru czy układy żyłek na liściach. Są one pełne równowagi, harmonii oraz porządku. Artysta eksperymentował z zagęszczaniem elementów lub ich luźniejszym rozstawieniem. Wrażenie ruchu i migotania płaszczyzny zostało podkreślone poprzez zestawienie elementów pod różnym kątem. Postrzeganie prac, uwidacznianie się wypukłości czy zagłębień, zależy od punktu widzenia odbiorcy, który zmienia się wraz z jego ruchem. Ważnym elementem, którym posługuje się artysta, jest światło. Poprzez jego padanie wydobyte zostają niewielkie elementy nieraz niedostrzegalne na pierwszy rzut oka. To pod wpływem światła obserwator może dostrzec wszystkie składowe pracy i jej kompozycję, a także układ przestrzenny. To właśnie światło wprawia całą pracę w ruch. Jak zauważył Michał Zawada, „Dramaturgię linii tworzy (...) tylko światło, a raczej – jego brak. To cienie rysują w ramach kompozycji konkretne układy. Dialektyka światła i cienia, oparta niemal na zero-jedynkowym systemie, przesyła nam więc sprowadzoną do minimum informację wizualną. To w pewnym sensie relacja owej pustki oraz jałowej powierzchni podobrazia tworzy hermetyczne uniwersum obrazów Orbitowskiego. Światło zyskuje tu swoją własną materialność – wnikliwy ogląd prac sprawia, iż pozbawione wszelkiego odniesienia abstrakcyjne obiekty emanują je ze szczególną mocą. Gdy zbliżamy się do ich powierzchni, zaczynamy je odczuwać wręcz fizjologicznie. Obrazy zaczynają razić (...) Orbitowski wciąga widza w niekończący się proces ludzenia ich wizualną strukturą: nie wiadomo, gdzie kończy się przestrzeń wyobrażona, gdzie zaczyna się realny obiekt, gdzie kończą się konkretne linie kompozycji, a gdzie zaczyna przypadkowy, uzależniony od oświetlenia system cieni. Nie ma tu już tej pozornej niewinności plastycznej gry. Struktura obrazu zmusza do nawiązania dialogu. Do rozerwania początkowej aporii” (Michał Zawada, [Wstęp do katalogu wystawy], Janusz Orbitowski, galeria Malarstwa ASP, Kraków 2011, s. nlb.).

13

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"M 46", 1969 r.

olej/plótno, 203 x 234 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M46 1969 | 92" x 80"
na odwrociu nalepka z Galerie Chalette w Nowym Jorku

cena wywoławcza: 600 000 zł †
estymacja: 900 000 - 1 300 000

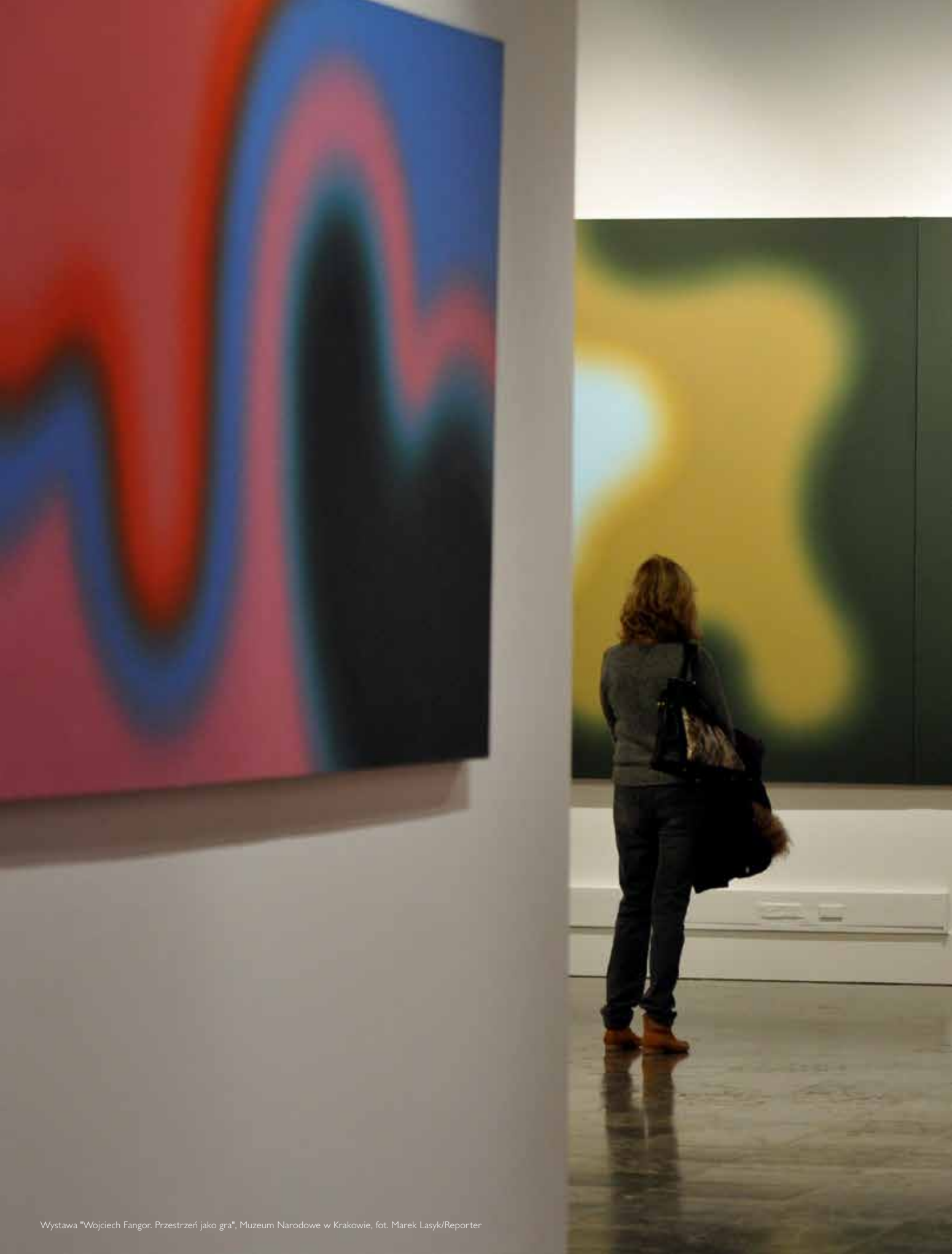
POCHODZENIE:

- Galerie Chalette, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, USA
- Frank H. Boos Gallery, 2002
- kolekcja prywatna, USA

„Przełożyłem stosunki między ludźmi na przestrzeń, na rzeczy tak oczywiste jak przedmiot i tło,
ich wzajemne relacje”.

WOJCIECH FANGOR







„M 46” to imponujących rozmiarów kompozycja, która powstała w 1969, kiedy Wojciech Fangor – jeden z najwybitniejszych artystów polskich i przełomowy twórca nurtu op-art – był u szczytu swojej amerykańskiej kariery. Rok później odbyła się jego indywidualna wystawa w Guggenheim Museum w Nowym Jorku. Tytuł rozpoczynający się literą M to oznaczenie pracowni, w której powstało dzieło, czyli Madison. Obrazy z tego okresu w znakomitej większości były sprzedawane przez nowojorską Galerie Chalette, która na przełomie lat 50. i 60. odegrała znaczącą rolę w rozwoju sztuki op-artu i reprezentowała przedstawicieli tego nurtu, na czele z Victorem Vasarely’em. Galeria prowadzona przez Artura Lejwę wraz z żoną Madeleine pomogła również w organizacji wystawy indywidualnej Wojciecha Fangora w Muzeum Guggenheima, która odbyła się rok po powstaniu „M 46”. Polak przez 5 lat współpracował z Chalette, gdzie miał coroczne wystawy. Jak powiedział artysta w rozmowie z Martą Gnyp w 2014 roku, „Lejwa sprzedawał bardzo dużo [moich obrazów]. 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. Pomógł mi również zorganizować moją wystawę w Guggenheim Museum w 1970 roku. To dalej robi wielkie wrażenie w Polsce, ponieważ jestem jedynym polskim artystą, który miał tam solową wystawę”. Choć autor stał się częścią masowego ruchu malarstwa optycznego, sztuka Wojciecha Fangora mocno różniła się od tego, co malowali inni artyści tego czasu. Niezależnie od filozoficznego zaplecza dla głównych twórców op-artu, takich jak wspomniany Victor Vasarely, Richard Anuszkiewicz, Tadasky czy Briget Riley, głównym środkiem ekspresji była sama powierzchnia płótna, a artystyczny zamysł malarzy op-artu wyrażały geometria i kolor. Dla Fangora najważniejszy środek wyrazu stanowiło nie płótno, lecz przestrzeń otaczająca widza, budowana w relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem. To trudne do wyobrażenia stwierdzenie nabiera sensu, kiedy staniemy przed „M 46”. Dynamika przestrzenna prac Fangora odbywa się gdzieś pomiędzy widzem a powierzchnią obrazu. Próba skupienia się na rozmytych, płynnych kompozycjach powoduje złudzenie wibrowania czy też uprzestrzennienia się kompozycji. Iluzjonistyczny obraz, zbudowany na kanwie intensywnych barw i iluzjonistycznych kształtów, jest efektem kontrolowania procesu percepcji. To właśnie przestrzeń stała się lejtmotywem całej twórczości Wojciecha Fangora. Początkowo była to „przestrzeń traumy” okupacyjnego przeżycia z 1943, które zaowocowało namalowaniem w 1946 „Rozstrzelania”. Powojenna rzeczywistość szybko rzuciła wybitnego artystę w przestrzeń polityki. Mimo obowiązującego kanonu Wojciech Fangor odnalazł własny język wypowiedzi, nawiązujący do tradycji figuratywnego malarstwa europejskiego początku XX wieku. Po upadku doktryny socrealizmu twórca rozpoczął badania nad przestrzenią architektoniczną, czego efektem było pierwsze environment w Polsce. Mimo negatywnego przyjęcia przez krytyków i publiczność artysta kontynuował eksperymenty: reprezentował op-art w nowatorskiej odsłonie. Dzięki niebywałym umiejętnościom warsztatowym tworzył iluzje przestrzeni i ruchu, takie jak „M 46”, które oczarowały międzynarodową publiczność i przyniosły mu sławę. Kolejną przestrzenią interesującą wielkiego malarza była przestrzeń międzyludzka, a następnie przestrzeń wirtualna, której owocem stała się seria „obrazów telewizyjnych”.

„Odkąd pamiętam, malowanie było mi bardzo potrzebne. Było decydującą metodą poznawania świata i oczyszczania go z demonów i lęków. Powoli zacząłem się rozsmakowywać w samym procesie malowania, doznawać wrażeń nie tylko wizualnych, ale i zapachowych. Kredki, ołówki, akwarele, a nade wszystko farby olejne mają aromat. Dotyk, słuch, wszystkie zmysły biorą w tym udział. Malowanie jest zajęciem, w którym harmonijnie współdziałają emocje, intelekt i zmysły”.

WOJCIECH FANGOR

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

Do jednych najważniejszych osiągnięć autora należało opracowanie Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej: „Obrazy bezkrawędziowe powstały w okresie, kiedy zajmowałem się współpracą z architektami. Fascynowała mnie wtedy nie tylko funkcja architektury, jej praktyczne konieczności czy estetyczne i historyczne dziedzictwo, ale tajemnicze medium, w którym powstała. Trójwymiarowa przestrzeń, którą można było formować i którą można było penetrować. Stanisław Zamecznik, z wykształcenia architekt, ale z powołania i tęsknoty artysta – niezależny, odkrywca i niezaspokojony – był w moim życiu artystycznym osobą, z którą omawialiśmy osobliwości przestrzenne przy okazji współpracy nad konkretnymi zamówieniami na pawilony czy wystawiennictwo.

W 1956 roku, przygotowując tło do obrazu, który planowałem kontynuować linearnie, nagle zobaczyłem, że tło, które składało się z bezkrawędziowego przepływu czerni w biel, działa w sposób magiczny, zadrażniając postrzeganie przestrzeni rozciągającej się przed płótnem. Namalowałem kolejne obrazy oparte na przenikaniu się ograniczonych do minimum prostych kształtów. Wprowadziłem kolo-

ry zasadnicze, które, podobnie jak czerni, w sposób ciągły przenikały w biel. Pod koniec 1957 roku, nie wiedząc, czy i co maluję, zaproponowano mi wystawę w lokalu „Po prostu” (dawniej Klub Artystów i Naukowców, przed wojną Instytut Propagandy Sztuki) na placu Saskim. Była to okazja do sprawdzenia naszych tęsknot przestrzennych w układzie elementów, które monochromatyczne i sprowadzone do minimum kształtów i kontrastów, będą tworzyły otoczenie wzbogacone o zakłócającą iluzję przestrzeni, pulsującej na zewnątrz powierzchni obrazów. Zamecznik pożyczył z Zachęty stojaki, na których ustawiliśmy 7 elementów organizujących przestrzeń całej sali. Tak powstało Studium Przestrzeni – pierwszy environment” (Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydłowski, „Atlas Sztuki” 2009, nr 41, s. 6-7).

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

14

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"B 68", 1965 r.

olej/plótno, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | B 68 | 1965'
na odwrociu nalepka z Galerie Springer w Berlinie

cena wywoławcza: 380 000 zł †
estymacja: 600 000 - 800 000

POCHODZENIE:

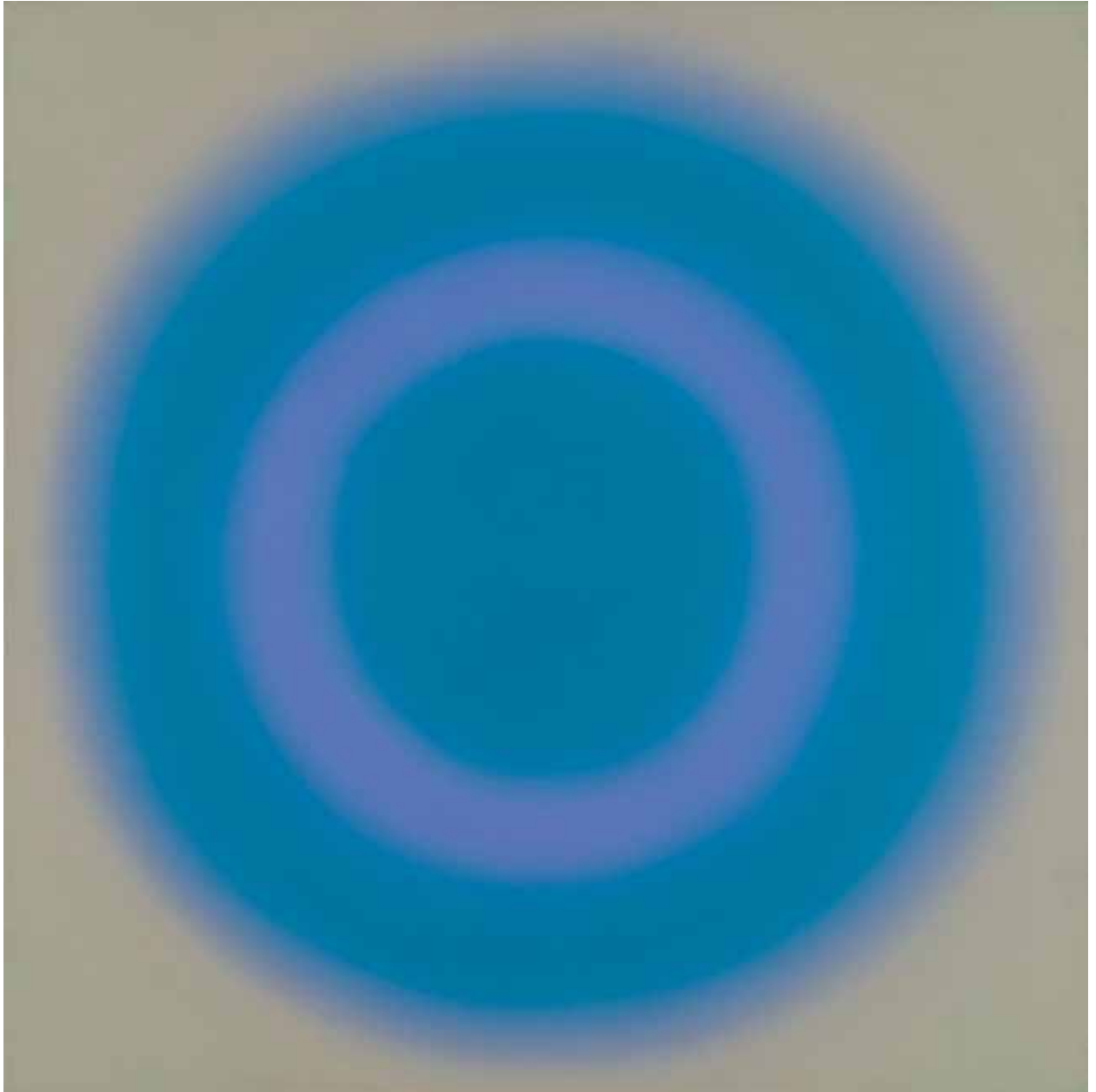
- Galerie Springer, Berlin
- kolekcja prywatna, Niemcy
- Lempertz, 2016
- kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

- Wojciech Fangor, Galerie Springer, Berlin, październik 1965

„Każdy obraz jest rzeczywistością, nawet jeśli nie kojarzy się z okiem, nosem czy stopą ludzką. To rzeczywistość sama w sobie, powiązana czasem z figurami geometrycznymi, które istnieją także poza tym obrazem. Koło istnieje jako figura geometryczna w przyrodzie, historii, w wierzeniach”.

WOJCIECH FANGOR

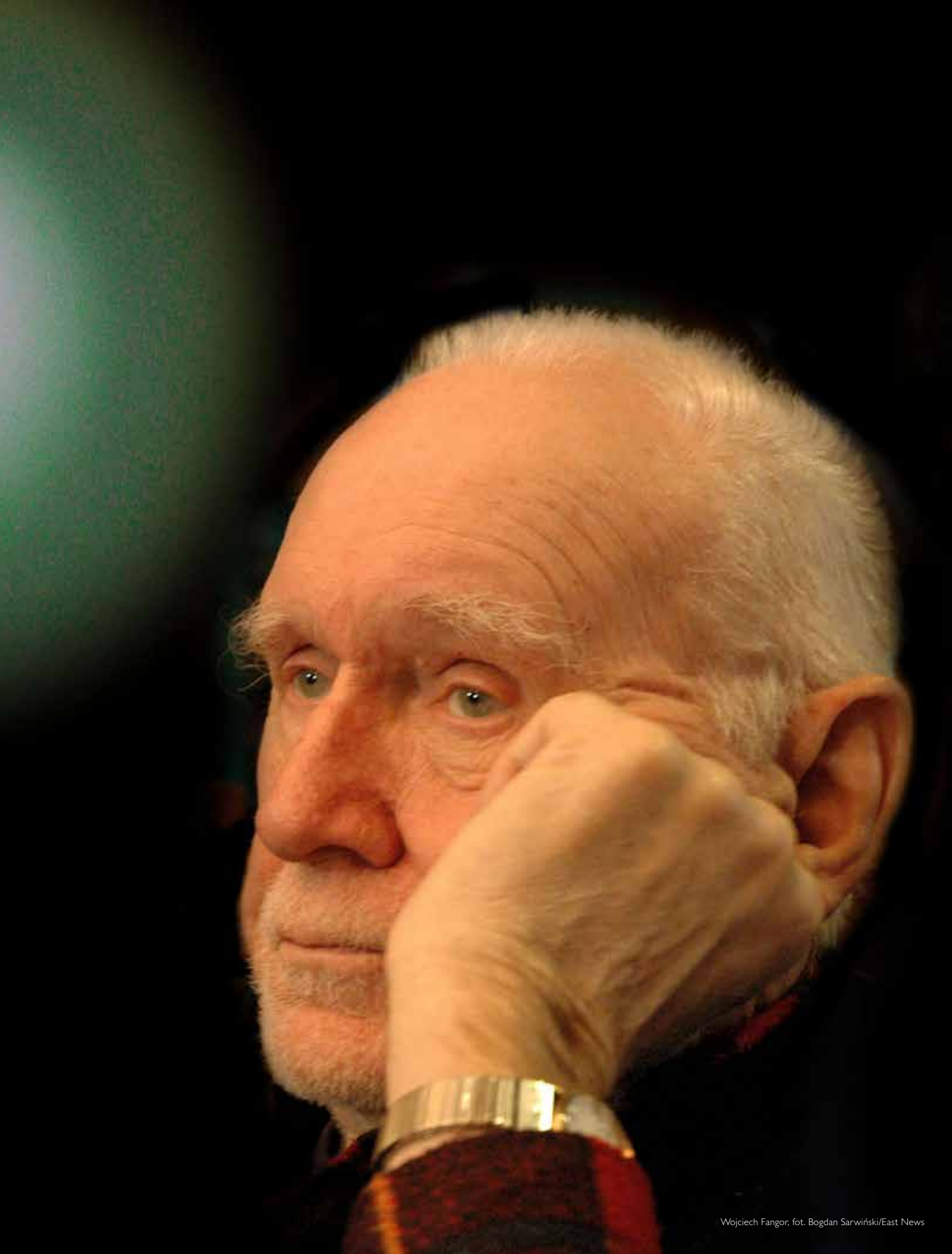


„B 68” z 1965 to kompozycja, która powstała w przełomowym momencie rozwoju kariery Wojciecha Fangora. W 1964 artysta otrzymał stypendium Fundacji Forda do Berlina Zachodniego. W październiku kolejnego roku odbyła się wystawa w Springer Galerie. W tym czasie Fangor był już Wielkiej Brytanii, gdzie pracował jako wykładowca wizytujący w Bath Academy of Arts. Papierowa nalepka na odwrocie blejtramu świadczy, że na wystawie znalazła się również szaro-błękitna kompozycja, którą prezentujemy w katalogu. Z berlińskiej galerii praca trafiła do prywatnej kolekcji i stała się tym samym jedną z pierwszych kompozycji Wojciecha Fangora sprzedanych w ręce prywatne.

W owym czasie autor mieszkał w Bath i dzielił pracownię z innym polskim artystą – Stefanem Knappem. Podczas pobytu w Wielkiej Brytanii odbyła się wystawa solowa twórcy w The Grabowski Gallery w Londynie – galerii założonej pod koniec lat 50. przez Mateusza Bronisława Grabowskiego – również polskiego emigranta, właściciela sieci aptek i biur eksportowych, dla którego prowadzenie galerii było przede wszystkim urzeczywistnieniem marzeń o promocji polskiej sztuki. Zdaniem Wojciecha Fangora podczas kilku lat pobytu w Europie Zachodniej namalował kilkadziesiąt obrazów. Część prac z lat 1965 i 1966 pozostała w pracowni po tym, jak artysta otrzymał papiery imigracyjne i wyjechał do Stanów Zjednoczonych.

Wojciech Fangor jest przykładem artysty-emigranta, którego wielka kariera nabrała rozpędu po tym, jak wyjechał na Zachód. Argumentował swoją emigrację do Stanów Zjednoczonych, mówiąc: „Obrzydła mi Europa, jej głupoty, fanatyzmy i zbrodnie”. W Polsce był uznanym twórcą socrealistycznych kompozycji, autorem wielokrotnie nagradzanych obrazów, takich jak słynne „Postaci” i „Matka Koreanka”. W okresie odwilży prowadził również eksperymenty formalne, a w końcu lat 50. stworzył – jak uważa Bożena Kowalska – pierwszy na świecie environment. Mimo tego Fangor zdecydował się wyjechać na stałe. Jak powiedział, wspominając tamten czas: „jak się jest zamkniętym, to się rozmyśla, jak się wydostać. I, co ważne, jak się utrzymać po wydostaniu. Tu ważną rolę odegrały dwie osoby: moja siostra mieszkająca w Austrii i dealerka amerykańska, Beatrice Perry. Po przyjeździe do Wiednia mogłem nawiązać kontakt z Perry i po paru miesiącach dostałem czteromiesięczne stypendium przy Institute of Contemporary Arts w USA, w ramach którego odwiedzałem uniwersytety we wschodnich i północno-środkowych stanach. Dostałem wtedy też kontrakt w The Gres Gallery. Dzięki temu pobytowi poznałem osobiście kilku wybitnych artystów i krytyków sztuki: Albersa, Yayoi Kusamę, Botero, Noland, Morris Louisa, Clementa Greenberga, Williama Rubina, Alfreda Barra, Dorothy Miller, Williama Seitza z MoMA, Messera z The Guggenheim Museum. W sierpniu wróciłem do Austrii, a w październiku wyjechałem wraz z żoną Magdaleną do Paryża (Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydtowski, [w:] Wojciech Fangor, katalog wystawy indywidualnej w Atlasie Sztuki, Łódź 2009, s. 41-55).

Artysta zaczął nawiązywać relacje z amerykańskimi marszandami jeszcze w 1958, na trzy lata przed wyjazdem z Polski. Jedną z kluczowych postaci dla jego przyszłej kariery na Zachodzie była wspomniana waszyngtońska marszandka Beatrice Perry. Prawdopodobnie pośrednikiem między Fangorem a Perry początkowo był nie kto inny jak Peter Selz, kurator nowojorskiej MoMA i autor pierwszej wystawy polskiej sztuki w tym muzeum – 15 Polish Painters z 1961. To zapewne za jego sprawą Beatrice Perry odwiedziła w czasie swojej podróży do Polski w 1960 mieszkającego w Warszawie Fangora.





Wojciech Fangor; "Number 17", 1963 r. na ekspozycji wystawy "Recent Acquisitions: Painting and Sculptures", 1966 r., Museum of Modern Art, Nowy Jork, fot. Rolf Petersen

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

PIOTR ŻUCHOWSKI

W jednym z wywiadów Wojciech Fangor wspominał współpracę z Gres Gallery: „[Pomogła mi] Beatrice Perry, marszałka 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, do stałem stałą posadę wykładowcy na uniwersytecie i miałem pierwsze stałe dochody. (...) Miałem amerykański kontrakt na pięć lat. Dla mojej marszałki 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. Miałem wystawę w polsko-francuskiej galerii Lambert prowadzonej przez parństwa Romanowiczów na Wyspie św. Ludwika. Na wernisaż przyjechał kurator nowojorskiego Museum of Modern Art i wziął mój obraz na wystawę „Responsive Eye” w 1965 r. Beatrice Perry interesami powiązana była z magnatem finansowym z Teksasu. On zginął w wypadku lotniczym i nagle musiałem szukać zarobku. Wtedy Beatrice załatwiła mi stypendium w Berlinie Zachodnim” (Wojciech Fangor: Afera o drugą linię. Rozmawiał Janusz Miliszkiewicz, „Wysokie obcasy”, 26.10.2012). Obrazy, które Fangor malował dla Gres Gallery na przełomie lat 50. i 60., podobnie jak prezentowana praca rozwijały język plastyczny formułowany w 1958 jako „pozytywna przestrzeń iluzyjna” („Studium przestrzeni”). Od 1958 przez kolejne pięć lat powstawały cykle: „Square”, „Black”, „Blue”, „Red” i wiele obrazów poza cyklami, z tytułami lub numerowanymi. Piotr Żuchowski pisał o nich:

„Był to przewrót w malarstwie. Fangor więcej osiągnął niż inni od czasu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego, wykorzystując wszystko to, co przed nim przygotowało malarstwo. Wojciech Fangor przekroczył granicę dzieła zdefiniowanego wówczas jako 'obraz', nie naruszając w niczym jego materialności, fizycznej struktury, nie dewastując płótna ani ramy, nie rezygnując z żadnego z odwiecznych zagadnień malarstwa; ustawił je w nowym świetle. Ujawnił kulturową zależność obrazu nie tylko w diachronii od tradycji, ale pokazał jego współczesną zależność od kultury, od kształtujących się nowych form postrzegania, od nowych form ludzkiego życia. Powtórzmy za (...) Michaiłem Bachtinem: 'Zadanie artysty polega w pierwszym rzędzie na uzyskaniu rzeczywistego kontaktu z życiem – spoza niego samego. W ten sposób sztuka powołuje całkowicie nową wizję świata, obrazuje realność przemijania, której osiągnięcie jest niedostępne dla innych typów twórczości kulturowej. Owa uobecniana w sztuce i utrwalana w niej zewnętrzna rzeczywistość świata (a także na poły zewnętrzna i wewnętrzna) towarzyszy zawsze naszej emocjonalnej postawie wobec świata i życia. W działalności estetycznej rozproszone sensory świata integrują się i kondensują w skończony, samowystarczalny obraz. Sztuka daje temu, co śmiertelne (współczesne, minione, aktualnie obecne), emocjonalny ekwiwalent, będący dla niego schronieniem, wskazuje aksjologiczną perspektywę, w której nietrwały świat nabiera ciężaru wydarzenia – wartości, uzyskuje wieczną postać. Poprzez akt estetyczny byt ukazują się w nowym, wypełnionym wartościami wymiarze, kształtuje się nowy człowiek oraz nowy kontekst aksjologiczny – plan myślenia o ludzkim świecie” (Piotr Żuchowski, Wojciech Fangor: Przestrzeń jako gra, Kraków 2012, s. 112-117).



Wojciech Fangor, "B 76", 1965 r. Kolekcja prywatna



Wojciech Fangor, "Number 17", 1963 r. Kolekcja Museum of Modern Art, Nowy Jork

15

JULIAN STAŃCZAK (1928 - 2017)

"See-Through Dark", 1983-1984 r.

akryl/plótno, 130 x 131 cm

sygnowany i datowany na odwrociu, na blejtramicie:

'JULIAN STAŃCZAK "SEE - THROUGH, DARK" 1983-4'

oraz na płótnie: 'Julian Stańczak 83-4 ©'

cena wywoławcza: 200 000 zł

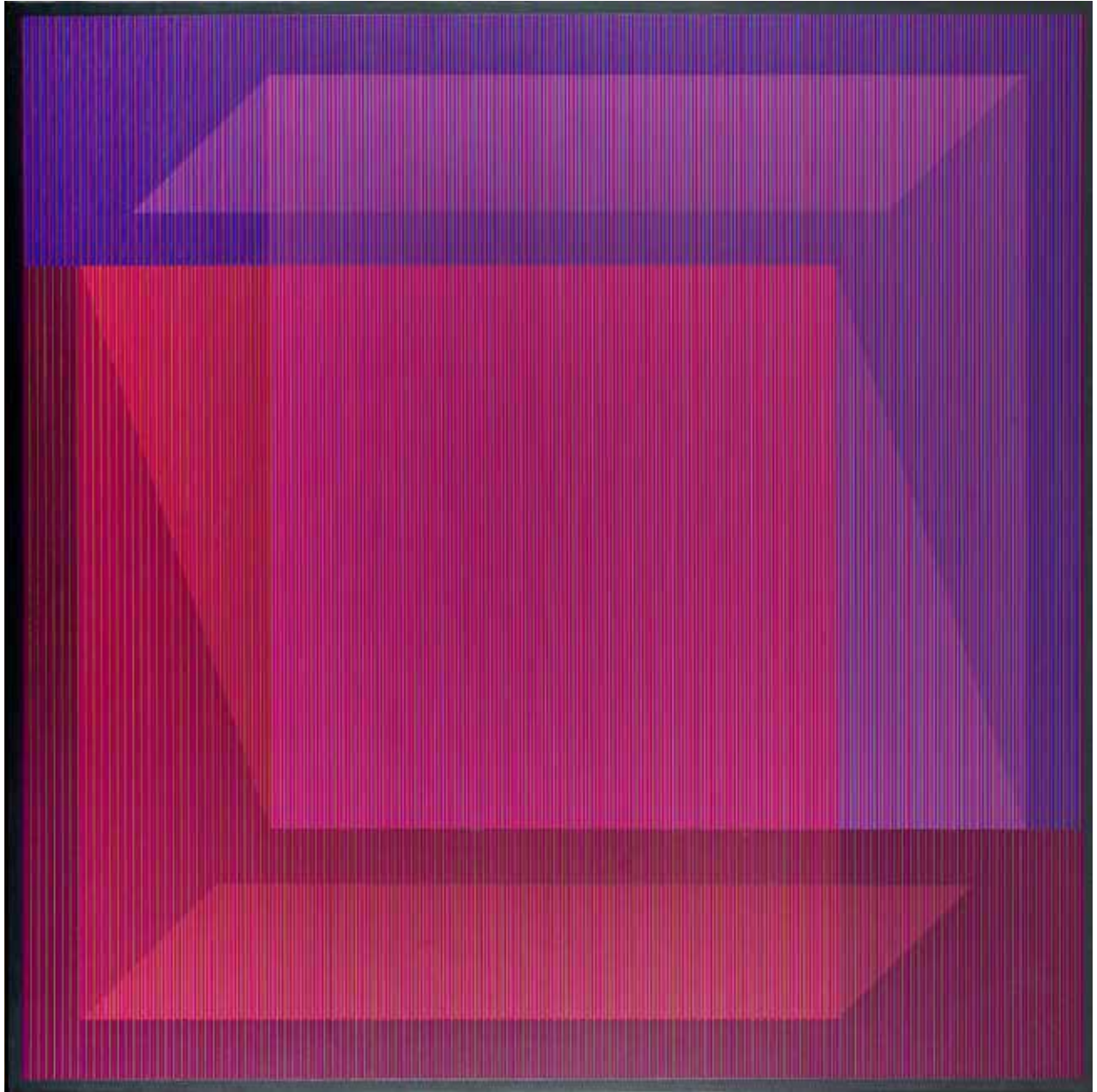
estymacja: 250 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- Sotheby's, Nowy Jork, 2014
- kolekcja prywatna, Polska
- Desa Unicum, 2014
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Marta Smolińska, Julian Stańczak, Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 206 (il.)



Julian Stańczak to artysta określany przez krytyków mianem pioniera op-artu i ikony sztuki XX wieku. Jego prace znajdują się w kolekcjach takich instytucji jak Cleveland Institute of Art, The Metropolitan Museum of Art, Miami University Art Museum, Museum of Fine Arts Boston czy Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Artysta polskiego pochodzenia po wielu perturbacjach życiowych w 1949 trafił do Londynu, a następnie w 1950 do USA. Tam rozpoczął studia w Cleveland Art Institute oraz następnie na Yale University. Artysta był, co podkreśla wielu krytyków, niezwykle kolorystą. Zaprezentowana praca dowodzi jego niezwyklej wrażliwości na oraz niesamowitych umiejętności łączenia barw. Stańczak inspirował się spuścizną Paula Klee, ale także barwami natury, która inspirowała go już od wczesnych lat. Malarz początkowo starał się na swoich obrazach sprowadzić żywioły natury do graficznych zapisów – w ten sposób powstały jego białe-czarne realizacje z lat wcześniejszych. Źródłem wrażliwości kolorystycznej można doszukiwać się w naukach, jakie artysta pobrał w Stanach Zjednoczonych. Stańczak swój warsztat doskonalił za sprawą wykładowców Bauhausu. Wśród nich największą rolę odegrał Joseph Albers, który nauczał na Yale University. To właśnie teoria Albersa, opisana w „Interaction of Color”, stała się dla Stańczaka głównym źródłem wiedzy oraz inspiracji. Opisane w niej teorie, dotyczące relatywności barw, wpływu światła, a także układów form wypełnionych walorem, były istotne dla wrażliwości optycznej, a także postrzegania iluzji przestrzennej. Przenikanie oraz graniczności własne wybranych barw zapraszają i wciągają widza w optyczną grę. Stańczak świetnie rozumiał zamysły Albersa i konsekwentnie starał się je realizować w swojej twórczości. Jego płótna z czasem stawały się rodzajem płaszczyzn, na których artysta za pomocą środków plastycznych opowiadał oraz rozprawał o długości fal, czystych barwach oraz ich psychofizycznym oddziaływaniu na człowieka. Zrozumie to każdy, kto choć przez chwilę stanie przed płótnem twórcy i powoli się mu przyjrzy. Artysta skupiał się na tym, aby jego obrazy dostarczały przeżyć oraz pozwalały na przeżywanie różnorodnych stanów.

Drugim ważnym źródłem inspiracji, jeśli chodzi o kolor w twórczości artysty, była wspomniana natura. Stańczak w 1942 po deportacji na Syberię i uzyskaniu amnestii, uciekł wraz z rodziną na południe, gdzie podróżował po Bliskim Wschodzie odwiedził takie odległe miejsca jak Pakistan czy Indie. Te doświadczenia zapiszą się niezwykle wyraźnie w pamięci artysty, a w szczególności krajobraz zobaczonych przez niego miejsc. Ostatecznie w 1942 roku Stańczak został ulokowany w obozie dla polskich uchodźców w Ugandzie, a wydarzenie to odcisnęło na nim szczególne piętno. Malarz w wywiadach i wspomnieniach nieraz potem wracał do wrażeń, jakie odcisnęła na nim tamtejsza natura oraz jej barwy. Jak wspominał: „Dla mnie był to całkowicie fantastyczny fenomen, który, ku mojej radości, rozgrywał się przed moimi oczami każdego dnia. Mogłem przyglądać się, jak dżungla zmienia kolory od purpury po nieledwie czerwień, potem znowu z powrotem do niebieskozielonego lub czarnego. To były przepyszne barwne czary. Fascynowałem się tym dramatem i chciałem go przedstawić” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 14).

Marta Smolińska, autorka monografii artysty, doszukuje się w siatkowych realizacjach artysty echa natury: „Znawcy jego dorobku porównują motyw siatki także do konstrukcji witrażu, gdzie każdy kawałek jest otoczony ołowianą ramką” – pisze badaczka. I dodaje: „Gdy tak właśnie spojrzymy na tę kompozycję, siatka jeszcze bardziej zyskuje na wieloznaczności i prezentuje swój motyw, który – mimo swej powtarzalności i przewidywalności – nie musi stać się nudny. Wiele zależy także od skojarzeń odbiorcy, które przyniesie on ze sobą, stając twarzą w twarz z obrazem”. Smolińska zauważa, że powtarzalność na obrazach Stańczaka uzmysławia odbiorcy czas. „Jest także echem związku człowieka z naturą i cyklicznością zachowań: oddechem, biciem serca, chodzeniem, mówieniem itp. Rozpoznając powtarzalne rytmy w obrazie, doznajemy ukojenia, ponieważ są one dla nas czymś absolutnie naturalnym i dającym nam poczucie bezpieczeństwa” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. nlb.).

16

RICHARD ANUSZKIEWICZ (ur. 1930)

"Greening Red Duo", 1984 r.

akryl/plótno, 183 x 122 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:

'723 | © RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1984'

cena wywoławcza: 150 000 zł

estymacja: 200 000 - 250 000

POCHODZENIE:

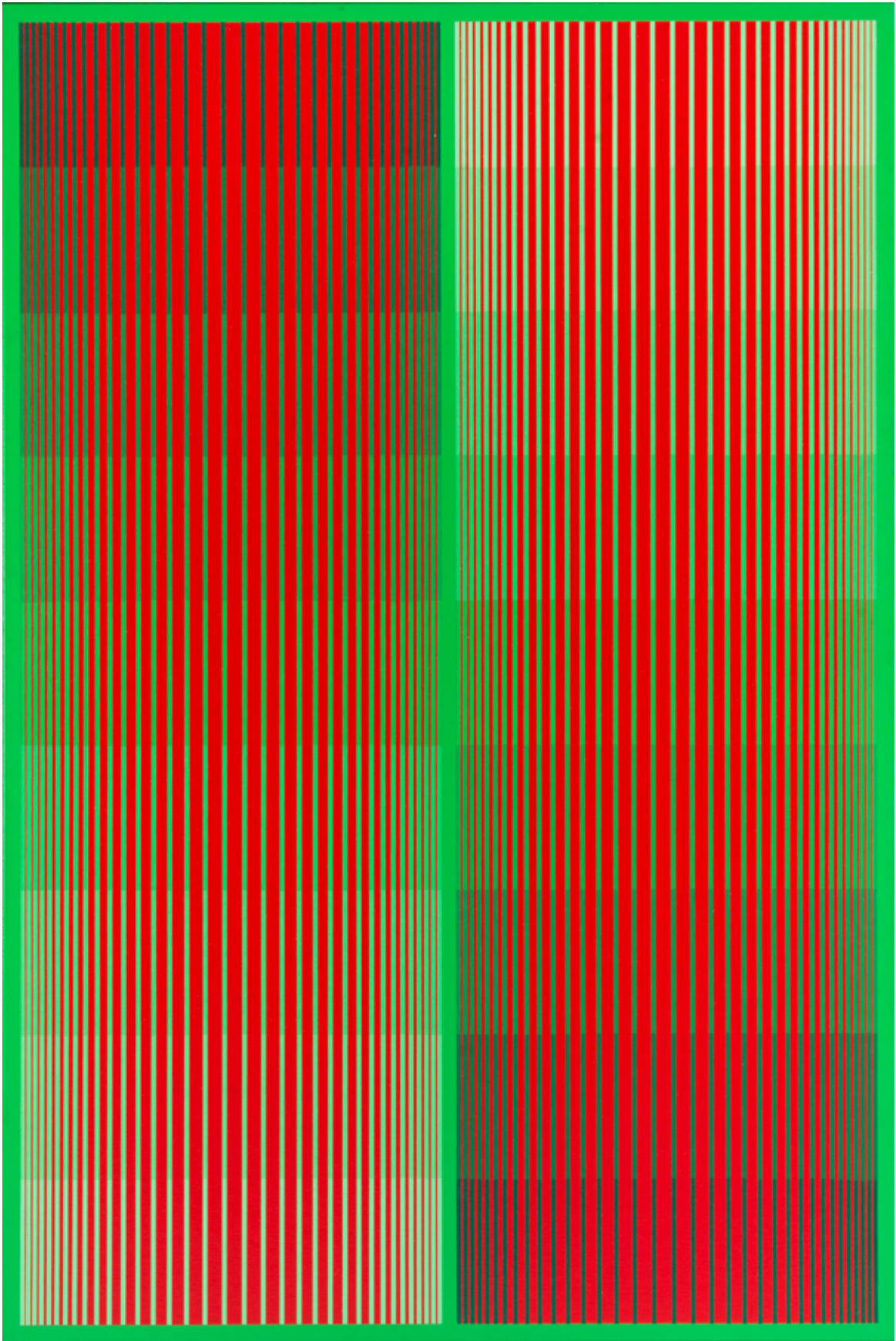
- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, USA
- Sotheby's, Nowy Jork, 2017
- kolekcja prywatna, Polska

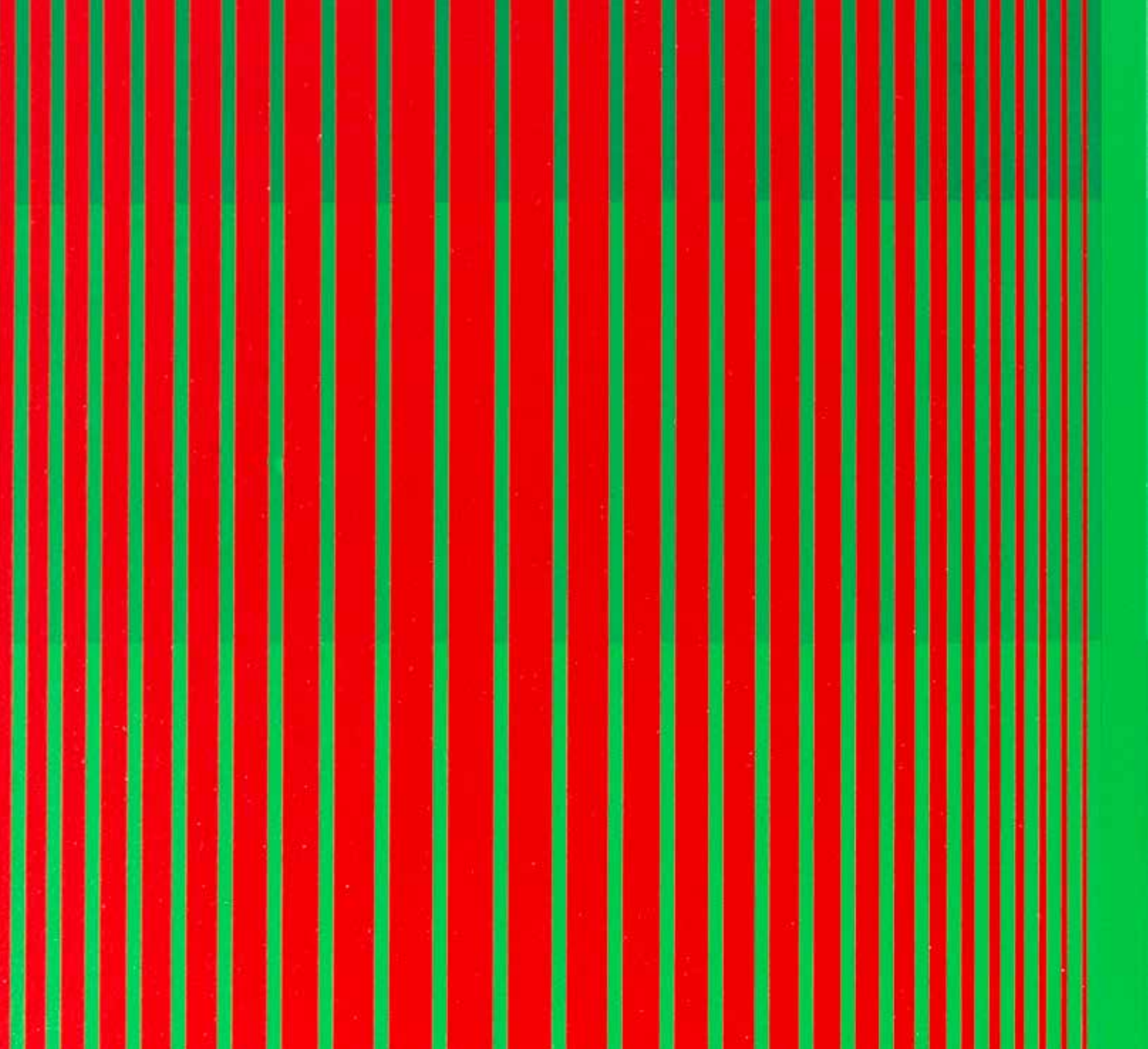
LITERATURA:

- David Madden, Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings and Sculptures 1945-2001, Florence 2011, kat. 1984.4, s. 201 (il.)

„Osobiście nie określiłbym ich mianem religijnych, według mnie bardziej adekwatne jest określenie 'duchowe'. Niemniej, wszyscy mamy prawo do interpretacji ich na swój sposób”.

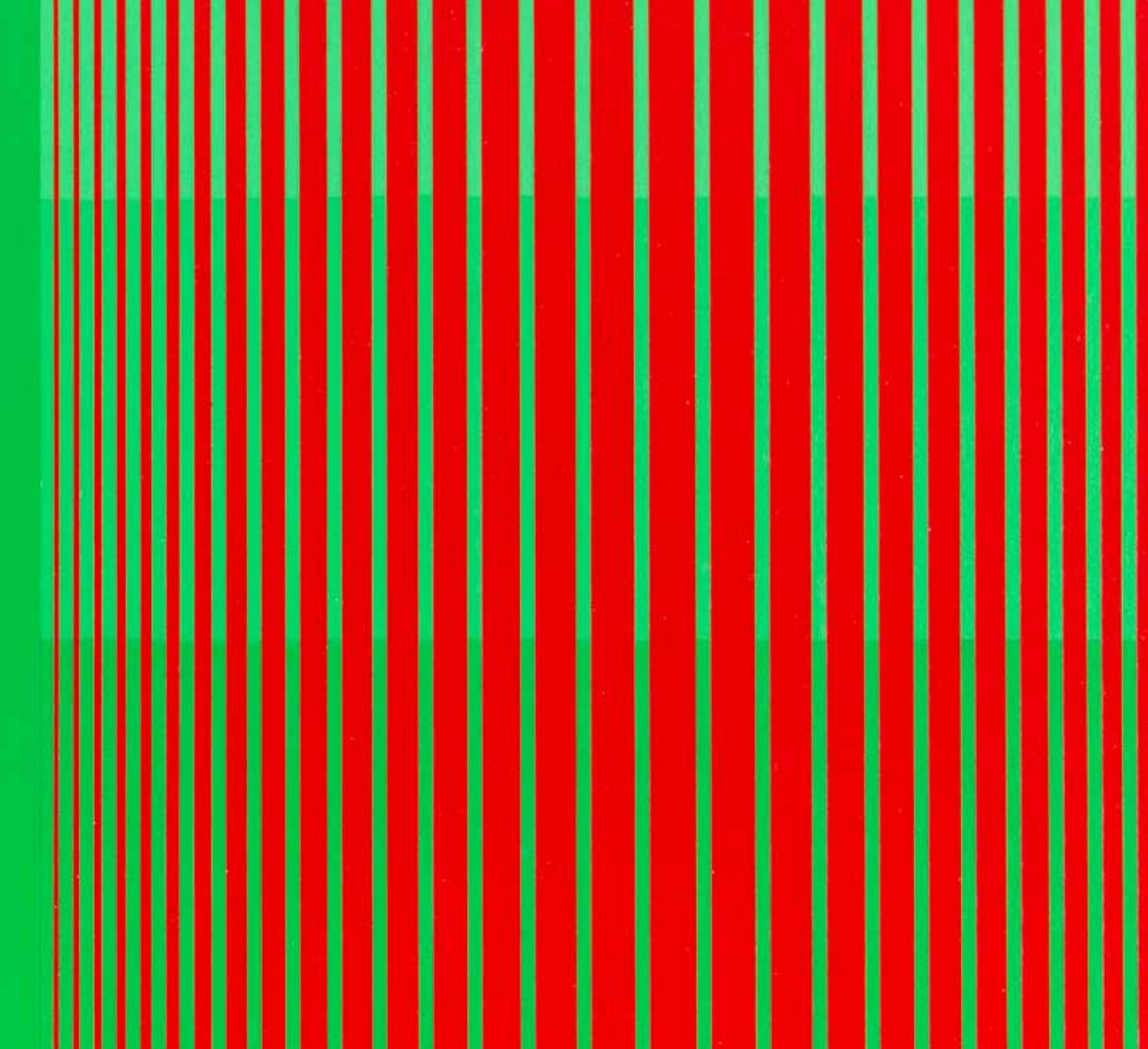
RICHARD ANUSZKIEWICZ





Okresem, w którym twórczość Richarda Anuszkiewicza rozbłysła najjaśniejszym światłem, był czas wielkiej popularności nurtu sztuki optycznej, przypadający na lata 60. i 70. To wtedy wykrystalizował się jego indywidualny styl, dzięki któremu na stałe zapisał się na kartach historii sztuki współczesnej. Na fali fascynacji nowatorskim malarstwem do kluczowych twórców dołączyli absolwenci Cleveland Institute of Art, do których należał Anuszkiewicz. Przełomem stała się „The Responsive Eye” w MoMA – wystawa, która ukonstytuowała op-art i otworzyła jego przedstawicielom drzwi do najbardziej wpływowych amerykańskich galerii. Sam Anuszkiewicz nawiązał współpracę z Sidney Janis Gallery, z którą związane były tak wybitne osobowości jak Albers, Gorky, de Koonig, Kline, Motherwell, Pollock czy Rothko. Wystawa podróżowała po Stanach Zjednoczonych przez kolejne dwa lata i ugruntowała pozycję artysty w kanonie najważniejszych amerykańskich

twórców tego okresu. Prace Anuszkiewicza znajdują się w zbiorach takich instytucji jak Corcoran Art Gallery w Waszyngtonie, Whitney Museum of American Art oraz Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Na początku kariery autora w Europie i Ameryce panowało duże zainteresowanie wszelkimi rodzajami sztuki abstrakcyjnej oraz kontrastów kolorystycznych, które pobudzały i wymagały współdziałania umysłu i zmysłu wzroku. Niewielu jednak artystów poświęciło się w pełni sztuce op-artu i jej zagadnieniom. Anuszkiewicz był jednym z czterech i krytycy wymieniają go wśród takich artystów jak Josef Albers, Victor Vasarely oraz Bridget Riley. W swojej twórczości rozwijał koncepcje wypracowane przez Josefa Albersa, dotyczące współoddziaływania na siebie barw. Jego sztuka różniła się jednak zasadniczo od twórczości Albersa. Estetyka kształtów oraz kolorów została przez niego znacznie rozbudowana i artysta w swojej



twórczości zastanawiał się nad relacjami pomiędzy barwami oraz ich zestawieniami. „Ludzie zawsze myśleli, że moim celem było optyczne szokowanie” – mówił w wywiadzie. „Ja nie chciałem szokować. Chciałem łączyć kolory w taki sposób, w jaki nie były dotychczas łączone. Wciąż robię to, co robiłem, ale teraz analizuję to bardziej dogłębnie. Tak jak impresjoniści, chciałem, by kolory łączyły się w oku obserwatora. Nie chciałem mieszać ich na palecie. W ten sposób osiągam większą intensywność koloru oraz jego czystość. Inaczej niż impresjoniści, nie prowadziłem tych eksperymentów w obrębie tematyki dzieł i odkryłem większą wolność w sztuce niefiguratywnej” (David L. Shirey, A Colorist Still Flouts Convention, „The New York Times”, 3.02.1985, [cyt. za:] <http://www.nytimes.com/1985/02/03/nyregion/a-colorist-still-flouts-convention.html>, [tłum.] Agata Matusielńska).

W centrum zainteresowań Anuszkiewiczza znajdują się optyczne zmiany w postrzeganiu, które pojawiają się przy zestawieniu intensywnych barw w powtarzalne, geometryczne układy. Na zaprezentowanej pracy efekt ten wzmacnia zastosowanie barw komplementarnych, a więc tych widniejących po przeciwnych stronach koła kolorów. Dramatyczność powstałego efektu znajdowała się w centrum zainteresowań artysty. „Moje prace mają charakter eksperymentalny i skupiają się na badaniu zestawień intensywnych kolorów komplementarnych, a także na optycznych zmianach, jakie zachodzą w efekcie, oraz na badaniu osiągniętego dynamicznego efektu, kiedy ten jest poddawany działaniu promieni światła i oddziaływaniu światła na kolor” (Anuszkiewicz, *Americans* 1963. *Statements by the artists and others*, [red.] Dorothy C. Miller, 1963, [tłum.] Agata Matusielńska).

17

STANISŁAW DRÓŹDŹ (1939 - 2009)

Bez tytułu ("Przybywanie ubywania, ubywanie przybywania"), 1969 - 1973 r.

wersja z lat 70. XX w.
technika własna/papier; 72 x 140 cm

cena wywoławcza: 75 000 zł †
estymacja: 90 000 - 150 000

OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat autentyczności podpisany przez Annę Dróżdź

„(...) poezja konkretna polega na wyizolowaniu, zautonomizowaniu słowa. Wyizolowaniu go z kontekstu językowego, wyizolowaniu go także z kontekstu rzeczywistości pozajęzykowej, żeby słowo jak gdyby samo w sobie i dla siebie znaczyło. W poezji konkretnej forma jest zdeterminowana treścią, a treść formą. Poezja tradycyjna opisuje obraz. Poezja konkretna pisze obrazem”.

STANISŁAW DRÓŹDŹ

9 8 7 6 5 6 7 8 9



Muzeum Współczesne we Wrocławiu/Creative Commons

Prezentowana praca należy do dorobku Stanisława Dróżdża, synnego konceptualisty, twórcy poezji konkretnej, filologa, artysty i teoretyka. Zadebiutował w latach 60. w legendarnej wrocławskiej Galerii „Pod Moną Lizą”, istniejącej na przełomie lat 60. i 70. Inicjatorem powstania galerii był Jerzy Ludwiński – teoretyk sztuki pojęciowej, krytyk, dziennikarz i wykładowca, kreator wydarzeń polskiej sztuki konceptualnej, współorganizator Ogólnopolskiego Sympozjum Puławy'66, twórca programu Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu, zwanego „muzeum gry”. Początkowo związany z Wrocławiem, u progu lat 70. Stanisław Dróżdż szybko stał się twórcą rozpoznawalnym w Polsce i za granicą. Poezja konkretna powstała jako kierunek artystyczny w 1953 roku, kiedy na ogólnopolskim zjeździe w Sztokholmie ogłoszono jej manifest. Na Zachodzie była szczególnie popularna w latach 50. i 60. Artyści zajmujący się tą dziedziną sztuki tworzą poematy w postaci kompozycji wizualnych zbudowanych z układów liter i znaków typograficznych, które nie są podporządkowane żadnym związkom semantycznym czy syntaktycznym. Dróżdż początkowo swoje prace określał jako „pięciokształty” – czyli „metaforyczno-formalne samoanalizujące kodyfikatory rzeczywistości, integrującymi naukę i sztukę, poezję i plastykę”. Oznacza to, że są zarazem tekstem i obrazem – kategorie te są zmienne i równoczesne. Dróżdż tworzył „pięciokształty” na płaszczyźnie i w przestrzeni trójwymiarowej. Nieraz były to pojedyncze litery, teksty słowne, teksty cyfrowe, teksty znakowe lub obiektowe. Poematy Stanisława Dróżdża to swoiste gry słowne, które redukują słowa aż do utraty znaczenia, lub wskazują na ich wieloznaczność. Fascynującym aspektem tej twórczości jest matematyka. Prezentowana kompozycja „Przybywanie ubywania, ubywanie przybywania” z 1973 przedstawia nałożone na siebie dwa ciągi cyfr od 1 do 9 i vice versa. Dzięki temu zabiegowi, konturowo zapisane znaki nabierają dwuznaczności. Jedynka jest jednocześnie dziewiątką, dwójka – ósemką, trójka – siódmką itd. Początek staje się końcem a koniec – początkiem. Jedynie środek, w postaci cyfry 5, pozostaje niezmienny.

Matematyka w poezji konkretnej stała się obiektywnym i uniwersalnym środkiem ekspresji znaczeń. Dróżdż posługiwał się cyframi w sposób analogiczny do słów i przedmiotów. W jednym z wczesnych tekstów teoretycznych twórca pisał: „Powstała tu sytuacja rodzi zapotrzebowanie na nową estetykę, opartą głównie na matematyce i logice jako kryteriach bardziej zobiektywizowanych i uniwersalnych niż historyczno-kulturowe (...). Tradycyjne kryteria estetyki wydają się coraz bardziej niewystarczające i niefunkcjonalne; dążenie do poznania prawdy sprawia bowiem, że bardziej chcemy wiedzieć i rozumieć niż irracjonalnie – bez obiektywniejszego sprawdzianu – czuć” (Stanisław Dróżdż, Pojęciokształty, „Odra” 1968, nr 12). Permutacja matematyczna znalazła się również w jednej z najbardziej znanych prac Stanisława Dróżdża – „Klepsydrze” z 1967. Jest to cykl złożony z 54 plasz, oparty na permutacji słów „było”, „jest” i „będzie”. Poemat to medytacja nad strumieniem czasu, który został ukazany jako obraz za pomocą słów określających jego przemijanie i trwanie. Jednoplanszowa wersja tej pracy w 2009 ozdobiła fasadę Muzeum Współczesnego we Wrocławiu, mieszczącego się w schronie przeciwlotniczym z 1942 według projektu Richarda Konwiarza. Do jednej z najsłynniejszych prac należy instalacja „Między”, zrealizowana w 1977 roku w Galerii Foksal. Wnętrze białego prostopadłościanu galerii pokryto rzędami przypadkowo ułożonych czarnych liter, które składają się na słowo „między”. Choć ów słowo nigdzie się nie pojawiło, artysta wprowadził widza jakby do wnętrza tekstu i słowa. Jak zauważył Tadeusz Sławek, jeden z komentatorów twórczości Dróżdża, oglądający tę pracę ludzie mieli wrażenie, jak gdyby to oni byli czytani przez tekst. Sam Dróżdż sugestywnie określił proces patrzenia na tak rozmieszczony tekst jako obserwowanie go „z pozycji muchy”. Instalacja została odtworzona w 2004 roku na międzynarodowej wystawie „Poza geometrię. Eksperymenty z formą od lat 40. do 70.” w Los Angeles County Museum of Art w Kalifornii.

18

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Penetracja przestrzeni realnej", 1974 r.

akryl/sklejka, płyta pilśniowa, 88 x 88 x 10 cm
sygnowany i datowany na odwrociu, na bieżym: 'Winiarski 1974'
na odwrociu nalepka z opisem: 'Penetration of real space with equal
probability to black | and white colour appearance with four elements
10 x 10 | Mutable lot - dice, year 1974.'
poniżej instrukcja ze schematem gry

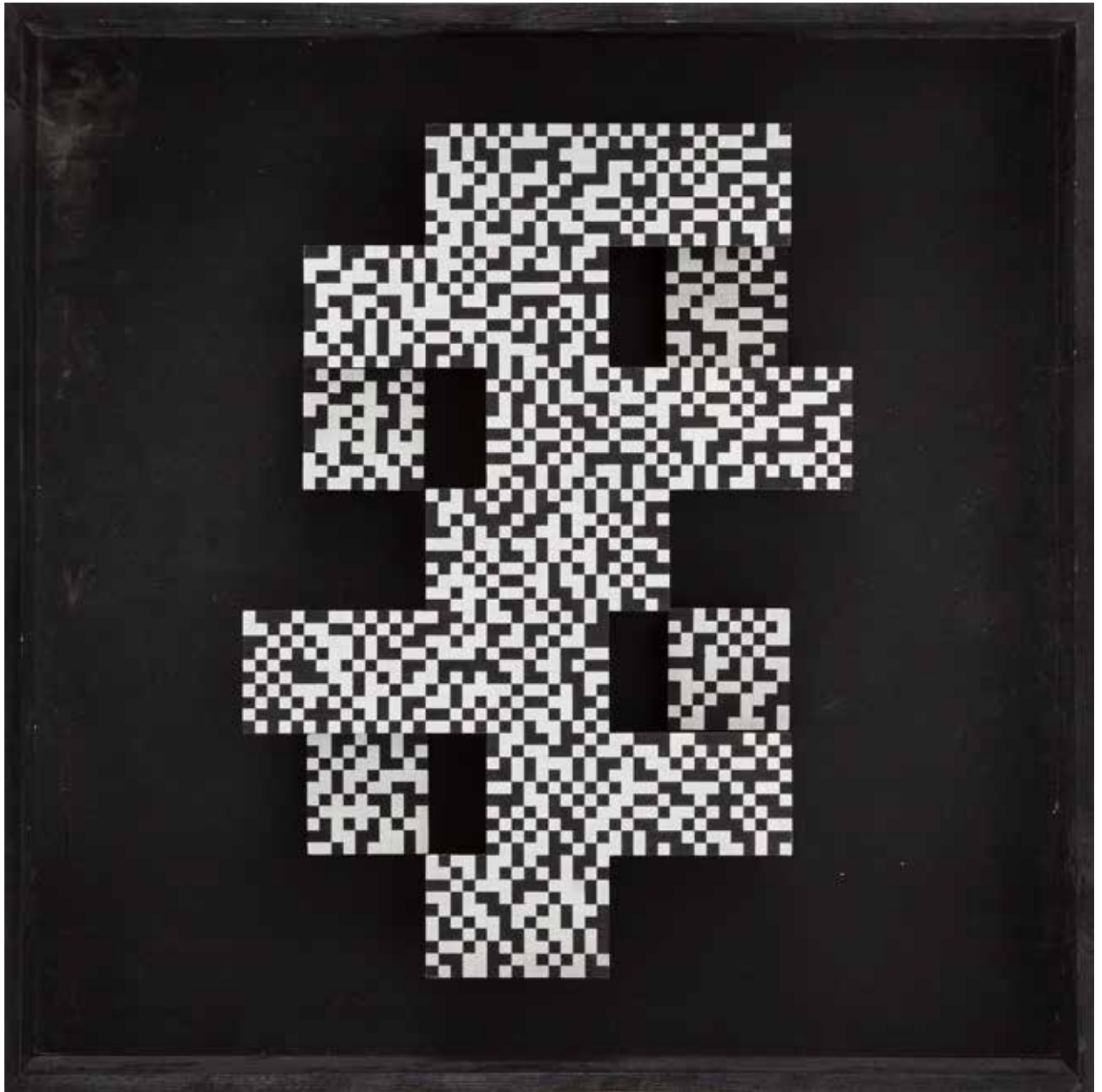
cena wywoławcza: 190 000 zł †
estymacja: 250 000 - 350 000

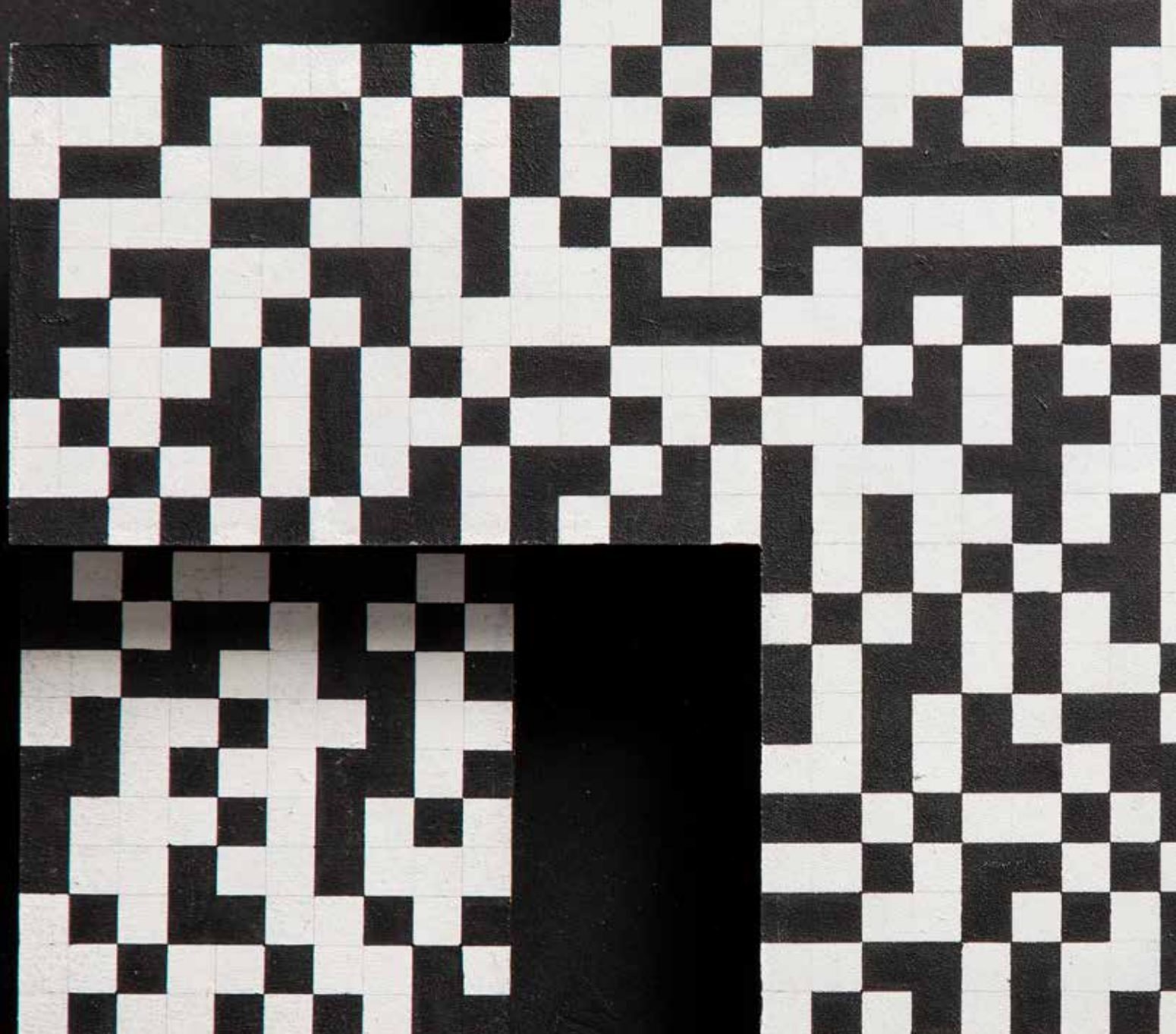
OPINIE:

- autentyczność potwierdzona przez rodzinę artysty

„W historii są też okresy, w których emocje królują niepodzielnie. (...) Co w taką pogodę czynić mają artyści żeglujący łodzią o dźwięcznej nazwie 'Geometria'? Mogą obrazić wysiąść na brzeg, mogą zwinąć żagle i sięgnąwszy po wiosła kontynuować powolną podróż, ale mogą też podjąć walkę i szukać przygody, płynąc z napiętymi żaglami. I ta właśnie decyzja wydaje się najtrafniejsza. Geometria już nie raz była w stanie ponieść emocje i symbole. Poniesie je ponownie Geometria w stanie napięcia”.

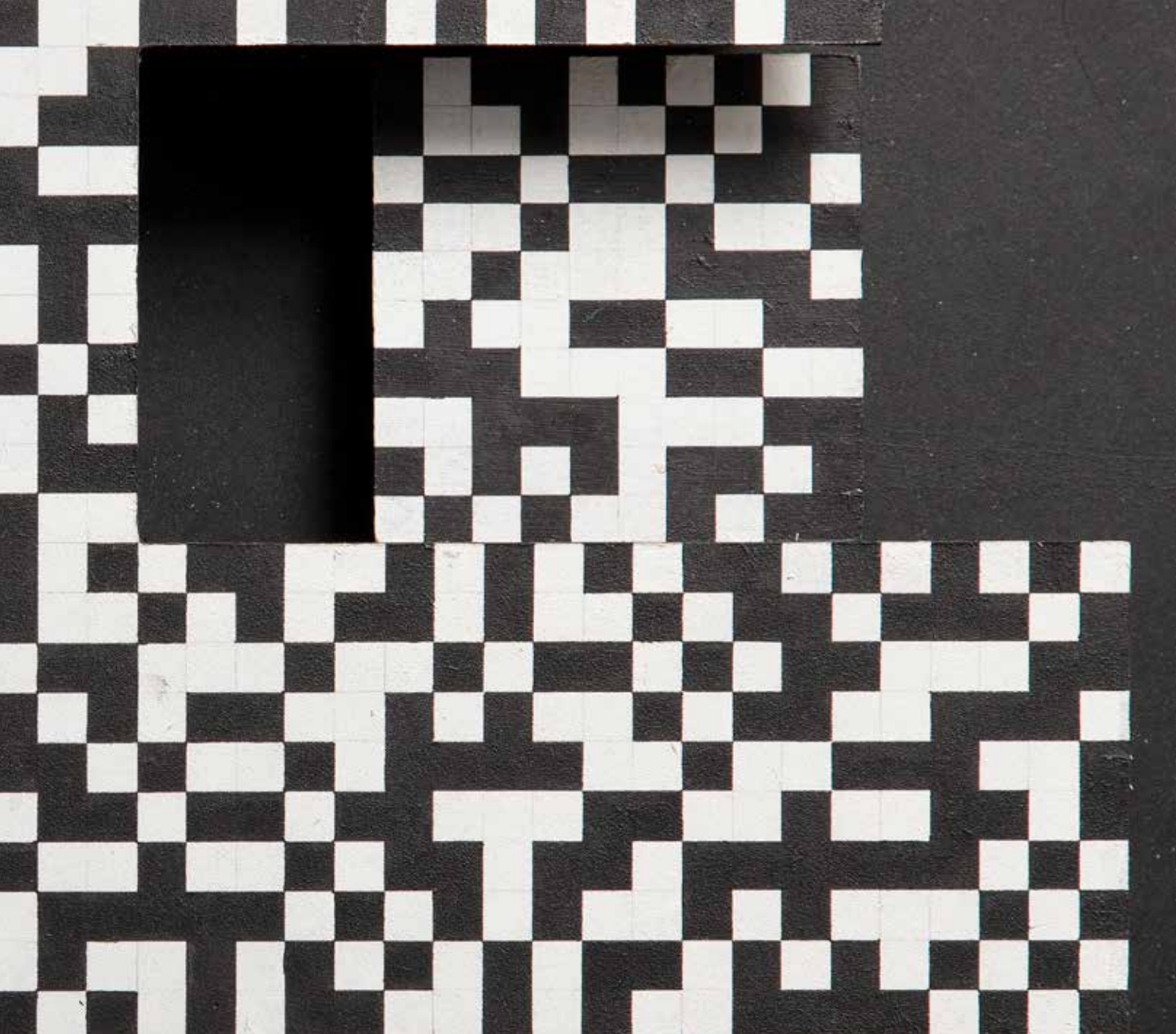
RYSZARD WINIARSKI, 1984





Prezentowana praca pochodzi z 1974, w tym czasie Winiarski posiadał już pełni ukształtowane poglądy oraz sprecyzowany program artystyczny. Na dobre także rozpoczął eksperymenty z obranym modułem, niezmiennie bazującym na doświadczeniach nauk ścisłych. Artysta po początkowych próbach oddania na płótnie roli przypadku za pomocą medium malarstwa coraz bardziej komplikował swój program. Jego zainteresowania zaczęły oscylować także wokół przestrzeni iluzorycznych, angażowania widza, co doprowadziło do powstania obiektów trójwymiarowych, reliefów, a później także instalacji typu site-specific. Prezentowana na aukcji praca „Penetracja przestrzeni rzeczywistej” jest formą tworzoną także przy wykorzystaniu przypadku, losowy rzut kostką lub monetą decydował o powstałych strefach pustych. Tytuł pracy informuje o intencjach artysty, który badał wychodzenie dzieła w realną, otaczającą je przestrzeń. Winiarski przez rozbudowywanie swoich kompozycji i aplikowanie przestrzennych elementów zaangażował widza już nie tylko intelektualnie, lecz także motorycznie, gdyż skłaniał go do oglądu obrazu czy – jak mawiał sam artysta – obszaru z różnej perspektywy.

Ryszard Winiarski, nim podjął studia na ASP, ukończył studia na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej, pracował także w fabryce „Stelmos” i właśnie w naukach ścisłych odnalazł przestrzeń artystycznych inspiracji. Jak sam przyznawał, bodźcem do podjęcia prób pogodzenia dwóch, zdawałoby się – nieprzystających do siebie porządków, czyli sztuki i nauki, stało się seminarium prowadzone przez Mieczysława Porębskiego. To właśnie dzięki niemu Winiarski zapragnął poszerzyć dotychczas znane granice sztuki i odkryć nowe możliwości, kryjące się za sytuacjami dobrze rozpoznanymi i sprawdzalnymi w matematyce. Wspominał, że po obronie dyplomu pewien profesor z rozzerwieniem wspominał jeden z jego wczesnych aktów, a zarazem afirmował czasy, gdy młody malarz jeszcze w tradycyjny sposób uprawiał sztukę figuratywną. Owa konwersacja uświadomiła artyście, że kierunek obrany przez niego jest czymś, co na gruncie polskim nie zostało jeszcze oswojone, i jako twórca znalazł niszę, w której asumpt do obrazowania stanowi nie rzeczywistość widzialna, lecz koncepcja widzenia świata, oparta na ustalonym ładzie. Celem stało się wzbogacanie

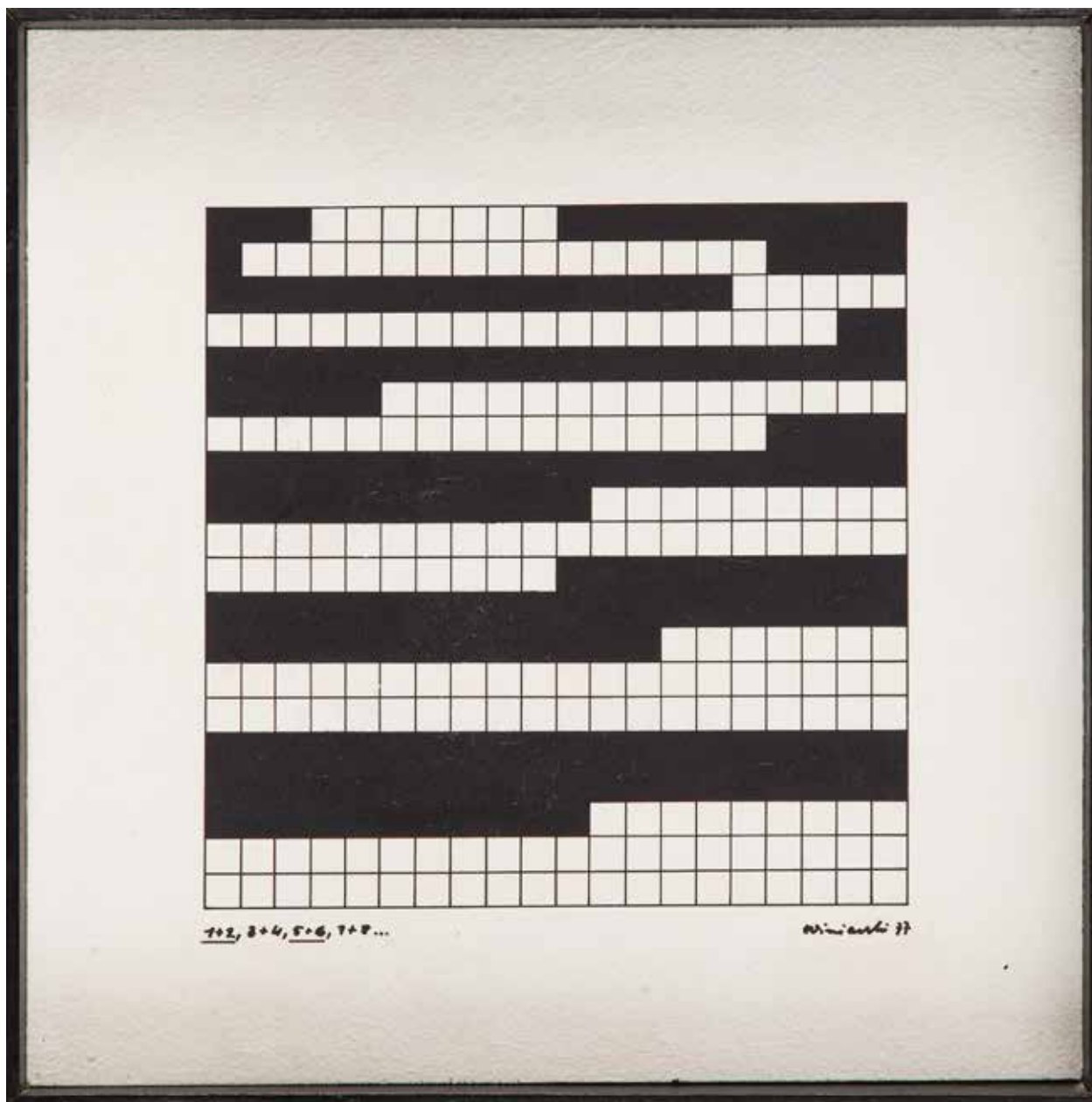


sztuki o dokonania cywilizacyjne, takie jak teoria gier i teoria informacji, reprezentujące z jednej strony czynnik przypadku, z drugiej – czynnik zaprogramowania.

Winiarski od momentu wypracowania swojego języka plastycznego operuje sterylnym wręcz modulem czarno-białych kwadratów, działaniem seryjnym, regularnym oraz statystyczną zasadą rozkładu zdarzeń. Gdy komentował obranie swej ścieżki abstrakcyjnej, bazującej na mechanizmach funkcjonujących poza subiektywnością artysty, przywołał słowa Richarda Paula Lohse'a, który uważał, że wybór taki wypływa

z pobudek moralnych, z chęci uniknięcia zafalszowania i mistyfikacji, które są immanentnym elementem tradycyjnego aktu twórczego. Początki działalności autora przypadają na lata 60., czyli okres największej popularności sztuki konceptualnej, ale także postawy scjentystycznej, zdominowanej przez idee mitu cywilizacyjnego, wiary w naukę, która jest w stanie nie tylko polepszyć ludzki byt, lecz także zrównać

wrażliwość z chłodną kalkulacją i zmienić sztukę w naukę. Oczywiście ten sposób myślenia podzielił los wszelkich utopii i wkrótce uległ erozji, a w wykalkulowanym świecie znalazło się miejsce na refleksję nad specyfiką natury człowieka i motywami jego działania. Postawa Winiarskiego nie wyklucza uznania sztuki za rzeczywistość rządzącą się własnymi prawami, mimo że przyznawał, że dojsie do tej konkluzji zajęło mu prawie dwie dekady. Przełomowym momentem w jego myśleniu o obrazie był rok 1983, w którym w pełni uświadomił sobie, że nawet jego twórczość, wyrastająca z zainteresowania naukami ścisłymi, może stanowić także obiekt kontemplacji i przyznał, że „po tych wszystkich latach wierzę bowiem, że moje obrazy mają w sobie ładunek, który można by nazwać mistycyzmem matematycznym – dają kontakt z tym, co niemierzalne, nienazwane, nietransparentne” (Rozmowa Zbigniewa Taranienko z Ryszardem Winiarskim przeprowadzona w 1990 r., [w:] Ryszard Winiarski, katalog wystawy, Galeria Opera, Warszawa 2017, s. 9).



19

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"1+2, 3+4, 5+6, 7+8..." - dyptyk, 1977 r.

akryl/sklejka, 30 x 30 cm (x2)

obie części sygnowane, datowane i opisane u dołu: "1+2, 3+4, 5+6, 7+8..."

Winiarski 77'

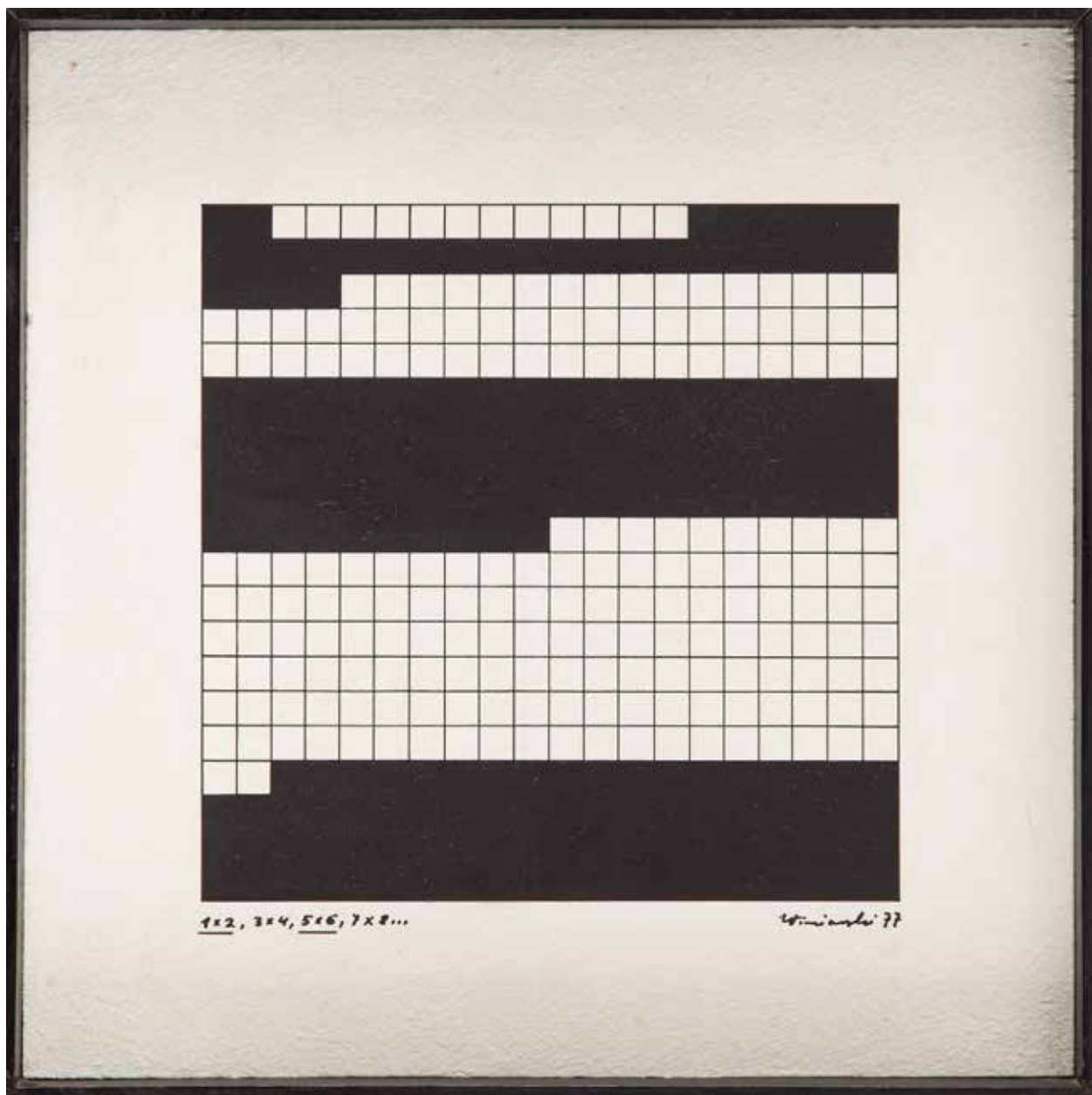
cena wywoławcza: 80 000 zł †
estymacja: 100 000 - 130 000

OPINIE:

- autentyczność potwierdzona przez rodzinę artysty

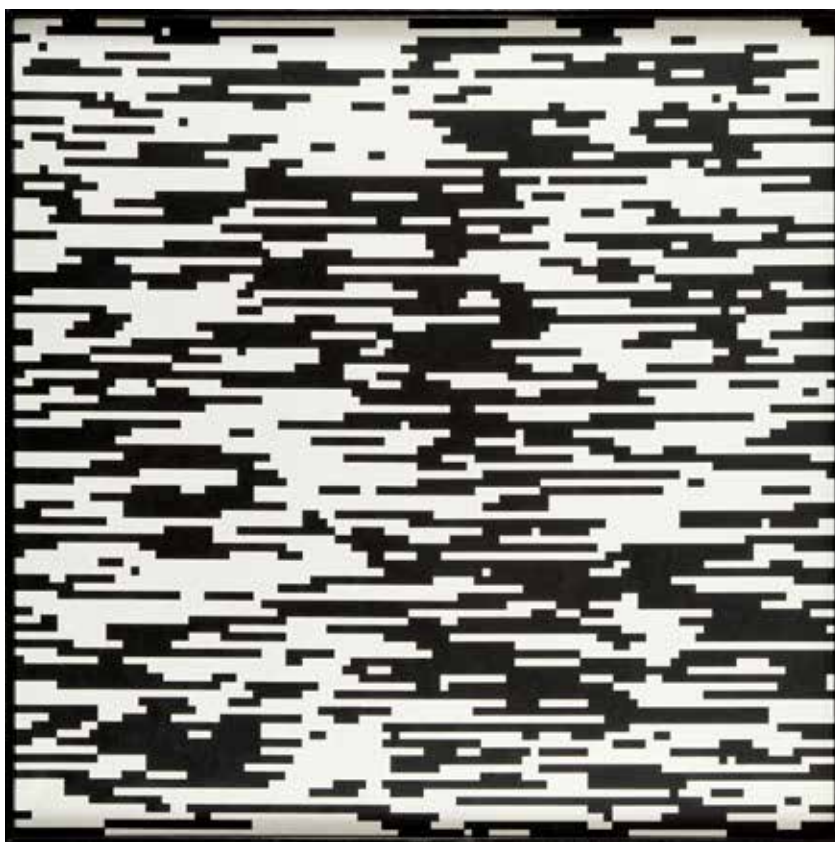
POCHODZENIE:

- Galerie Jean-Pierre Alaerts, Bruksela
- kolekcja prywatna, Belgia, od lat 90. XX w.

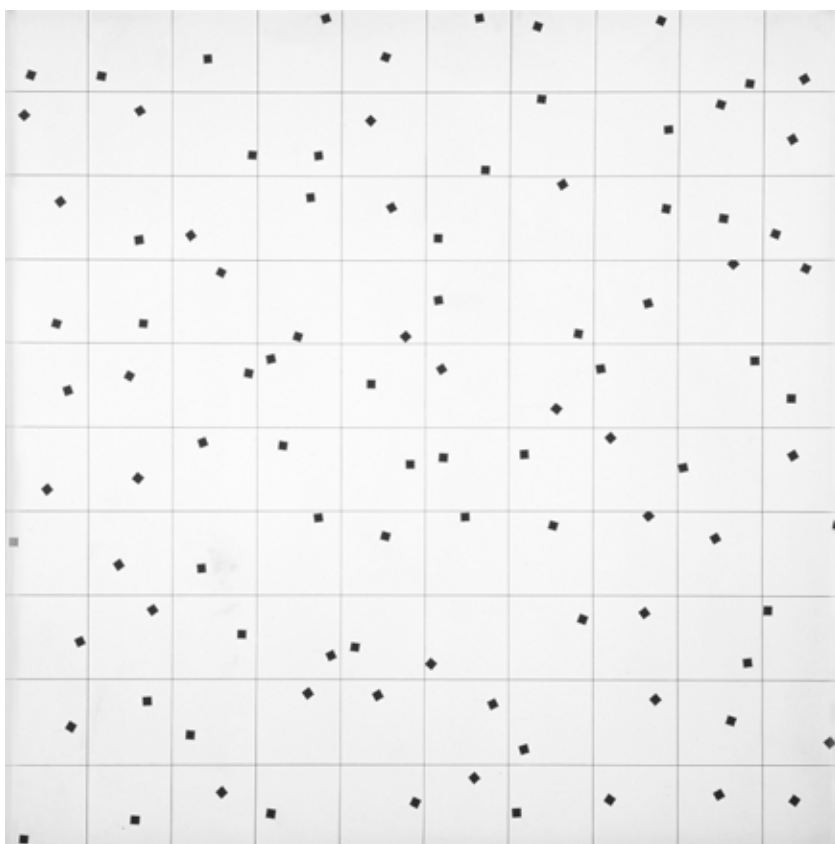


„Przypadek w procesie robienia obrazów podniosłem tak wysoko, gdyż chciałem uszanować reguły życia”.

RYSZARD WINIARSKI



Ryszard Winiarski, "Obszar 128", 1973 r. Kolekcja prywatna



Ryszard Winiarski, "Sto zdarzeń 1x1", 1977 r. Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

Ryszard Winiarski zaraz po obronie dyplomu zatytułowanego „Zdarzenie – informacja – obraz” w 1966 uzyskał główną nagrodę na odbywającym się w Puławach Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców pod hasłem „Sztuka w zmieniającym się świecie”. Nazwa wydarzenia i odniesiony wówczas sukces młodego twórcy najlepiej definiują jego zainteresowania. Jeszcze w końcu lat 60. Winiarski brał udział w wystawach zagranicznych, a także nawiązał istotne kontakty ze środowiskiem holenderskim. W 1969 uczestniczył w Biennale Konstruktywizmu w Norymberdze, a w 1974 został zaproszony do udziału w Sympozjum w holenderskim Gorinchem. Wydarzenia te wpłynęły na jego popularność i uznanie zarówno publiczności, jak i krytyki w krajach Europy Zachodniej.

Działalność Winiarskiego sytuuje się na przeciwległym biegunie wobec sztuki pojmowanej w sposób romantyczny, trudno bowiem dojrzeć w niej emocje i wrażenia autora, nie pozostawia miejsca wzruszenia ze strony odbiorcy. Prace Winiarskiego zmuszają widzów do podjęcia wymagającej pracy intelektualnej, cierpliwa publiczność może jednak odkryć kreatywne postrzeganie rzeczywistości i sztuki, kryjące się w złożonym systemie białych i czarnych kwadratów. Już same tytuły realizacji zniechęcają do traktowania ich jako dzieła sztuki, ale mimo że wybitny krytyk Jerzy Stajuda nazywał je „obiektami paraartystycznymi”, stanowią formę poszukiwania harmonii, ponadczasowych i uniwersalnych reguł rządzących światem. Twórca wielokrotnie podkreślał, że w jego odczuciu intelektu oraz emocji nie powinno się traktować jako wykluczających się stanów. Powoływał się na myśl Berensona, który twierdził, że między uczuciem a logiką myśleniem nie zachodzi istotna sprzeczność, gdyż w każdym procesie zawarty jest pewien ładunek emocjonalny.

Manifestacja postawy Winiarskiego zawierała się w zaplanowanym systemie porządkowania powierzchni dzieła przy pomocy matematycznych reguł; według autora proces ten jest równie

fundamentalny jak sam etap nakładania farby. Wyraz estetyczny nie odgrywa kluczowej roli w powstawaniu prac, a poddanie ich ocenie estetycznej uniemożliwiłyby swobodne przyglądanie się obranemu medium. Artysta tworzy obrazy bez założenia, że mają satysfakcję estetyczną, zarówno jemu, jak i odbiorcom. W początkach swojej kariery starał się walczyć z nadinterpretacją i z niepoprawnym odbiorem swojej sztuki, za którą nie kryje się nic poza systemem reguł. Na wystawach umieszczał plansze „tłumaczące” zasady nimi rządzące, czasami załączał ulotki, co miało zapobiec odbieraniu jej przez pryzmat emocji. Baczna obserwacja reakcji widzów oraz rozmowa z przyjacielem uświadomiły mu, że ukrywanie zasad i ich zbyt komplikowanie zawsze będą prowadziły do nieporozumień. W sztuce konieczny jest dialog autora z odbiorcą, dlatego w 1976 Winiarski zdecydował się na dosłowne wyeksponowanie poglądów kryjących się za dziełami, a tym samym przekroczył granice transparentności i momentalnie uczynił swe intencje odczytywalnymi.

Ustanawianie praw w ujęciu Winiarskiego to proces równie istotny jak tworzenie samej kompozycji. Ważna jest ich klarowność, dlatego artysta rozgranicza zasady porządkujące rzeczywistość od analizowania sytuacji przypadkowych, podkreśla, że nie można odwoływać się do tych dwóch typów reguł jednocześnie. W swej pracy stara się unikać nadmiernego komplikowania, uważa bowiem, że dzieło powinno pełnić funkcję komunikacyjną. Zdaje sobie sprawę, że realizacje wyrastające z jego nietypowego podejścia wizualnie prezentują się mało wyraziście lub po prostu nieefektywnie. Wiele osób zarzuca mu schematyczność, powtarzanie przez wiele lat rozwiązań już raz wypracowanych. On sam jednak podkreśla, że jego sztukę kształtuje szacunek wobec potężniejszego, matematycznego systemu. Używanie tego samego rozwiązania pozwala artyście badać różne warianty i możliwości. Właśnie owa szansa obserwowania wielości rozwiązań jest dla niego czymś kluczowym, nie tylko jako dla twórcy, ale przede wszystkim jako człowieka.

20

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Chance in Game For One", 1984 r.

akryl, ołówek/ płyta pilśniowa, 64 x 64 cm

wymiary w oprawie: 78,5 x 78,5

sygnowany i datowany p.d.: 'winiarski 84.' i opisany l.d.: 'chance in game for one'

cena wywoławcza: 80 000 zł †

estymacja: 100 000 - 140 000

OPINIE:

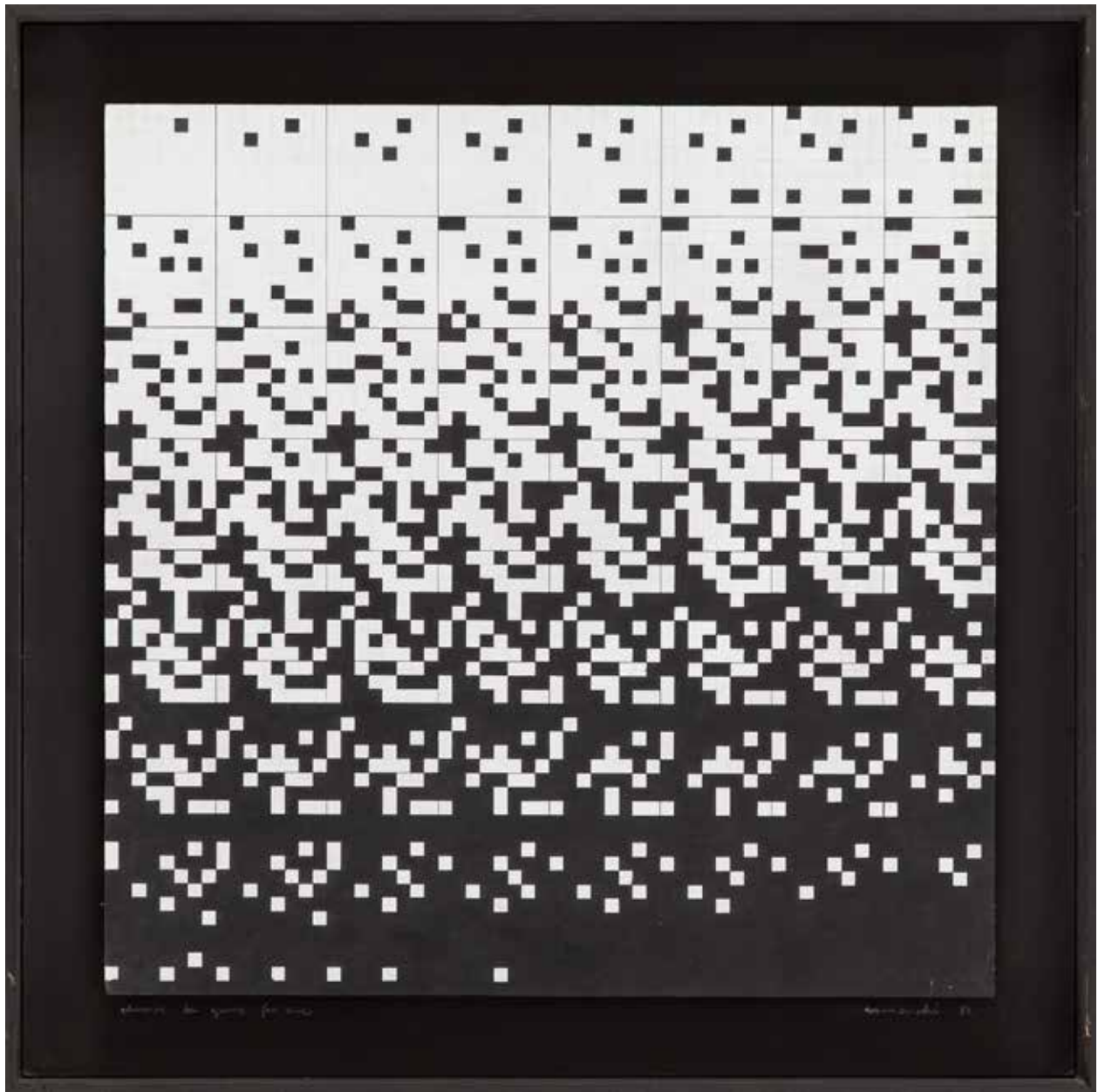
- autentyczność potwierdzona przez rodzinę artysty

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Kiedy poczułem, że moje obrazy bardzo już wrosły w sztukę, zacząłem się zastanawiać, co w niej jest najważniejsze. Czemu więc warto służyć? Co mnie samemu przyniesie najwięcej satysfakcji, jeśli będę prawdziwszy, to znaczy – jeśli będę służył sztuce? Zdałem sobie nagle sprawę, że te same obrazy, o tym samym wizualnym kształcie, mogą służyć zupełnie czemuś innemu: matematycznemu mistycyzmowi, kontaktowi z tym, co niemierzalne, nienazwane, nietransparentne...”

RYSZARD WINIARSKI, 1990



21

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Order Vertical Game 4 x 4 (F)", 1981 r.

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

wtórnie opisany na odwrociu: 'order | vertical | game | 4x4 | winiarski | 81' pod nim nalepka z ręcznie pisaną literą 'F', na górnej krawędzi strzałka grotem w górę

cena wywoławcza: 15 000 zł †
estymacja: 25 000 - 35 000

OPINIE:

- autentyczność potwierdzona przez rodzinę artysty

„Winiarski należy do grupy artystów, którzy spośród niewyobrażalnej ilości możliwości w sztuce, wybiera tę opartą o w pełni dający się kontrolować efekt. Uruchamiając regułę, uruchamia wyobraźnię. Ostateczny obraz jest rezultatem zadanego procesu realizacji”.



22

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

"Narożne passe-par-tout", 1994 r.

akryl/plótno naklejone na płytę, 232 x 125 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'NAROŻNE | PASSE
| PAR - | - TOUT | AKRYL | JAN | BER | DYSZ | AK | 1944 | 232 x 125'
obok rysunek poglądowy stanowiący wskazówkę montażową

cena wywoławcza: 90 000 zł [†]
estymacja: 120 000 - 180 000

POCHODZENIE:

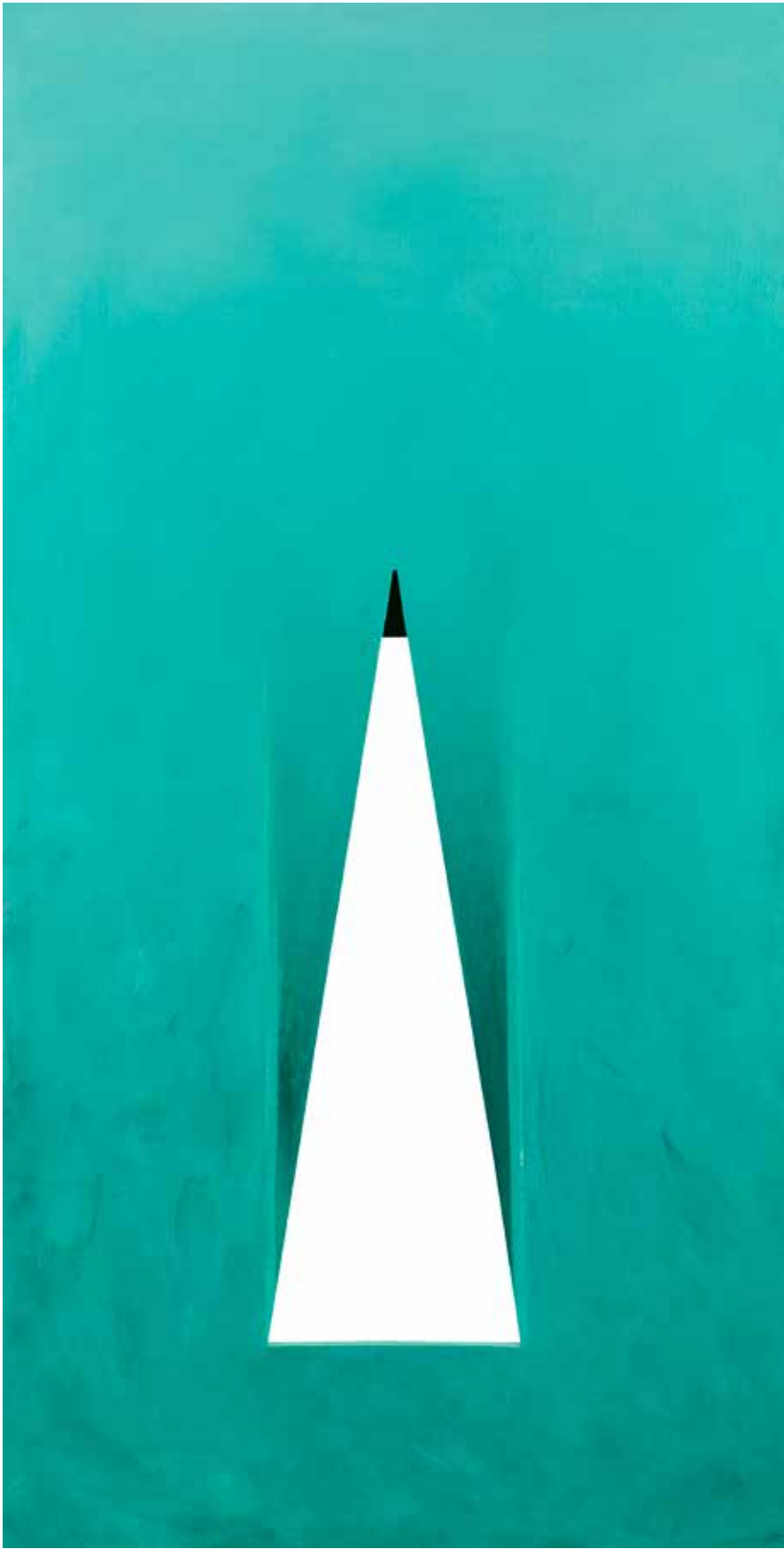
- kolekcja Waldemara Andzelma, Lublin
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

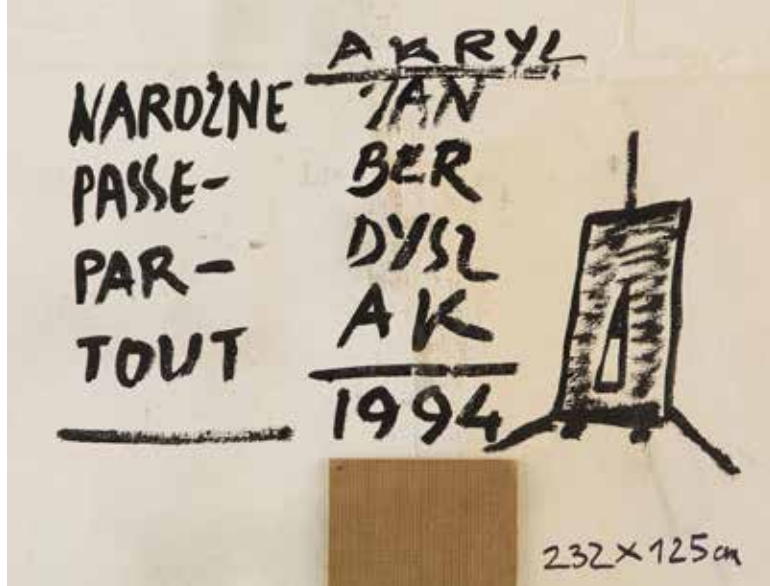
- Berdyszak, Gierowski, Kałucki, Kamoji, wystawa zbiorowa,
Muzeum Miasta Łodzi, 22.10.2010-29.01.2011

LITERATURA:

- Berdyszak, Gierowski, Kałucki, Kamoji, Anzelm Gallery, Lublin 2010,
s. 14-15 (il.)
- Jan Berdyszak. Prace 1960 - 2006, [oprac.] Marta Smolińska-Byczuk,
Wojciech makowiecki, Mirosław Pawłowski, Poznań 2006, s. 181 (il.)







Detal odwrocia "Naróżnego passe-par-tout", 1994 r.

Jan Berdyszak był malarzem-filozofem, który w swojej sztuce skupiał się na zagadnieniach przestrzeni i progresywnie dokonywał przełamania konwencji malarskiego prostokąta. We wczesnym okresie twórczości artysta dokonywał tego poprzez przyjmowanie kształtu obrazu w formie dwóch kół, zestawionych jedno nad drugim. Kolejnym krokiem było wprowadzenie przestrzeni rzeczywistej, która poprzyjmowała różnorakie formy wycięcia w płótnie. Oprócz malarstwa zajmował się także grafikami, instalacją czy scenografią.

Artysta pracował nad cyklami „Passe-par-tout” oraz „Après passe-partout” od lat 90. Pierwszy z nich rozpoczął jako refleksją nad różnymi sensami passe-partout, a swoje eksperymenty realizował w formie obiektów, grafik, ale także instalacji. Zazwyczaj były to właśnie obiekty z pustym otworem, który eksponował otoczenie i tło. Prace powstałe w ramach serii są kontynuacją zainteresowań artysty kondycją obrazu i metamalarstwem. Berdyszak dużą część swojej twórczości poświęcił zagadnieniu passe-partout jako kadru. Postrzegał go jako bufor pomiędzy przestrzenią wewnątrz realizacji a przestrzenią realną. Te poszukiwania odbywały się analogicznie do zagadnień, którymi interesował się Jacques Derrida. Jak zauważa Marta Smolińska, francuski filozof w „strefie niczyjej, neutralnym obszarze rozstępującym się pomiędzy konkretami, czyli dziełem a ramą, dostrzegł rekonstrukcyjny potencjał marginesu” (Marta Smolińska, [w:] <http://csw.torun.pl/sztuka/kolekcja-sztuki-csw/rozpadle-passe-par-tou-6-9874/>).

Jan Berdyszak w swojej sztuce analizował możliwości i okoliczności, jakie stwarza passe-partout, w pracach takich jak m.in. „rozpadle passe-partout”. Dwa lata po tym, jak powstała zaprezentowana praca, w 1996, artysta stworzył realizację „Potoczne Passe-par-tout”, w której punktem wyjścia były elementy zastane w Galerii Teraz w Szczecinie.

Jak zauważyła Marta Smolińska-Byczuk, gdy opisywała cykl passe-partout, „Otoczenie wdarło się na szarńce obrazu i nie odda raz zdobytego pola. Pozbawione władzy centrum 'przygarnie' wycięte z innej pracy reszty, odpady, zadowolając się tym, co marginalne, odrzucone, a jednak ponownie dźwignięte do rangi elementu konstytuującego nową jakość obrazu, a jednak 'zrehabilitowane'. Podobnej nobilitacji doświadczy także ściana, wylaniająca się swoją konkretnością 'spod' dzieł, w których ogromną rolę odgrywa przestrzeń 'zaproszona' dzięki wycięciom. Pustka oczekuje wypełnienia jej przez widza, który percypując obraz, uruchamia własne archiwum pamięci, odnosi to, co obserwowane, do noszonych w pamięci matryc. Aranżacja topografii kadru wyzwala stan koncentracji lub rozproszenia, wynikający z niemożności uchwycenia porządku, jakiejś znanej konwencji. Fragment nieoczekiwanie działa jako całość. Obraz może anektować narożnik, wystawać ze ściany, kpiąc z przypisanej mu płaskości; może wreszcie rozpadać się, mimo wszystko 'trzymając fason' integralnej konfiguracji; może 'pełzać' po podłodze, otwierać się lub skupiać uwagę na tym, co potocznie jest jedynie pass-partout, rodzajem oprawy pomiędzy właściwym dziełem a ramą; może zapytywać o stopień entropii i przyjmować formę instalacji anamorficznnej” (Marta Smolińska-Byczuk, O obrazie obrazami, Jan Berdyszak. Prace 1960 – 2006, Poznań 2006, s. 121).

Zaprezentowana praca ukazuje jeden z etapów i działań, jakim poddawał artysta obraz i jego strukturę. Jak tłumaczy badaczka, realizacje Berdyszaka to kolejne etapy przekraczania tradycyjnych pojęć oraz konwencji służących opisywaniu obrazu – granica pomiędzy tym, co wewnątrz, a tym, co na zewnątrz, zostaje przekroczone. Te formalne zabiegi podejmowane przez twórcę idą jednak znacznie dalej. Dotykają istoty, sedna samego pojęcia obrazu.

23

JAN ZIEMSKI (1920 - 1988)

Bez tytułu, 1976 r.

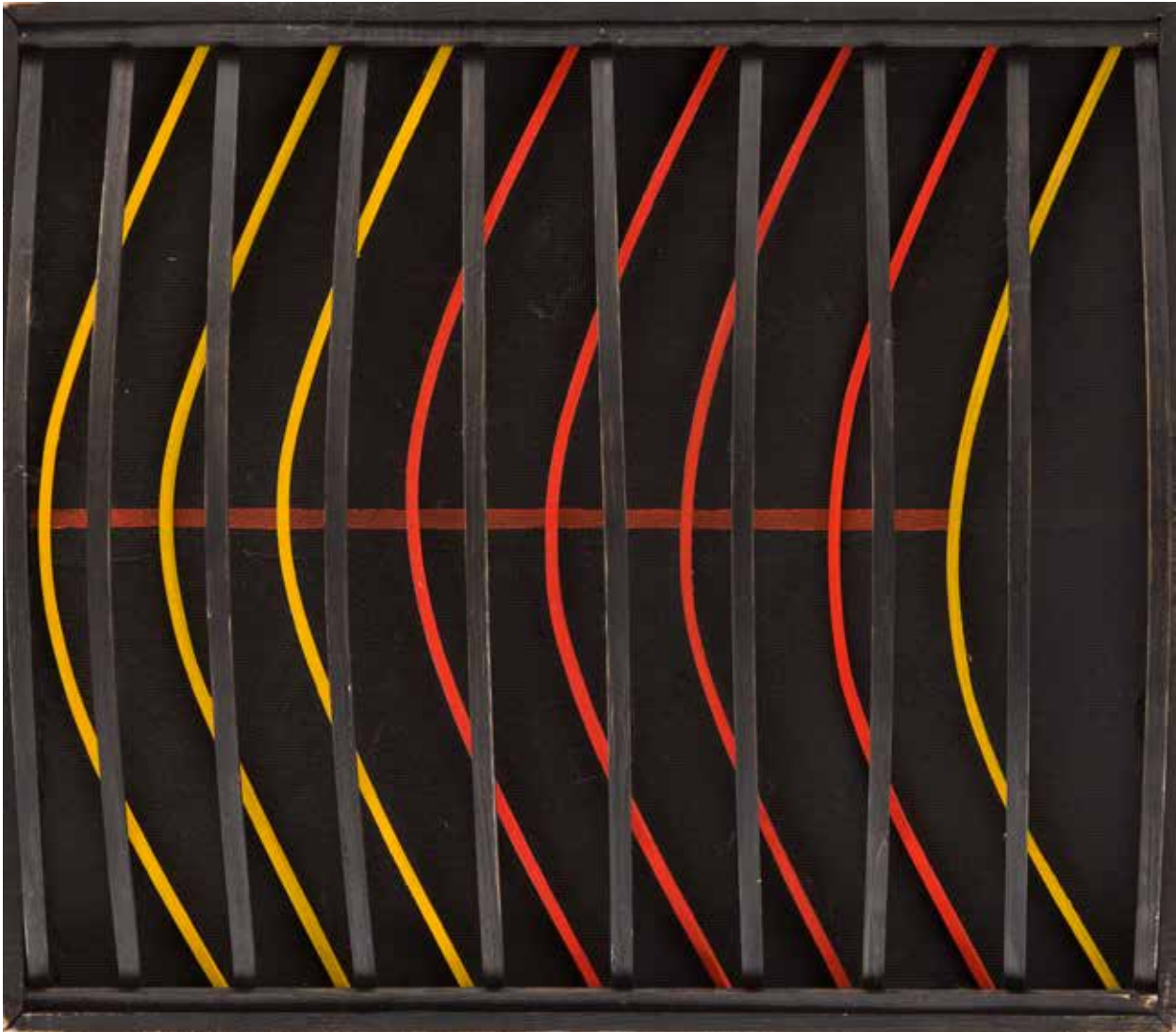
relief, akryl/płyta, 48 x 55 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jan Ziemiński | 1976'

cena wywoławcza: 18 000 zł †

estymacja: 25 000 - 40 000

„W 2 poł. lat siedemdziesiątych w powidokowych błyskach barw u Ziemińskiego – jawiących się na pograniczu listew konstrukcji i tła i w pulsowaniu wśród cieni znikliwej niby-strzały wewnątrz konstrukcji – realizuje się marzenie artysty, o którym mówił jeszcze w końcu lat pięćdziesiątych: marzenie o tworzeniu obrazów, których nie ma. Chodzi więc nie o powierzchowne doznanie oka, ale o wydobycie w obrazie tego, co najistotniejsze: wartości immaterialnych”.





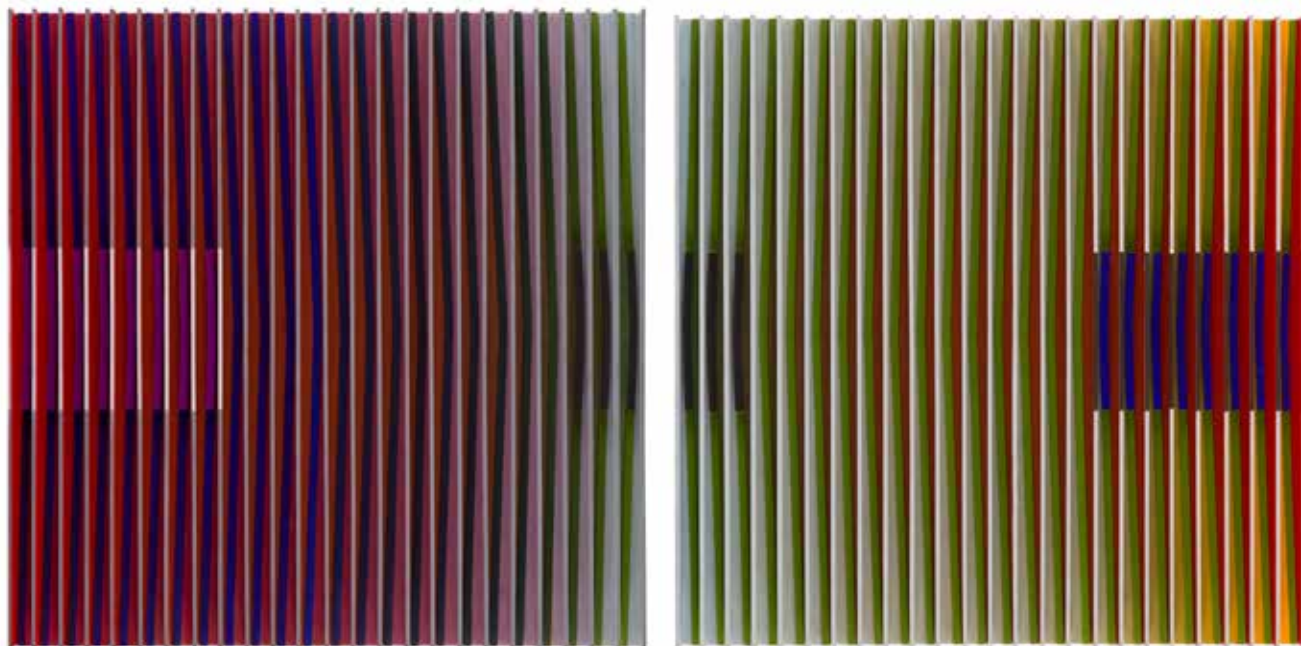
Ziemski należał do lubelskiej grupy „Zamek” i podobnie jak wielu innych członków tego ugrupowania nie odebrał profesjonalnego wykształcenia na akademii sztuk pięknych. Artyści ci nie uważali na konwenanse czy panującą tradycję i odcięli się od koloryzmu panującego na uczelniach. Jerzy Ludwiński, krytyk związany z grupą, tak scharakteryzował dokonania malarzy z Lublina: „Jeżeli przeciwstawienie się akademizmowi sztuki oficjalnej i tęsknota za twórczością inną może być uważana za program, to taki jest program lubelskich plastyków” (Magdalena Moskalewicz, Grupa Zamek – pół wieku później, „Arteon” 2008, nr 2 [94]). Artyści pod egidą charyzmatycznego historyka sztuki nawoływali do zerwania ze sztucznym kopiowaniem świata widzialnego i do – z góry skazanych na porażkę – prób dopasowania złożonej rzeczywistości do płaskiego płótna, oferowanego przez medium, jakie wybrali: „Dzieła sztuki miały być organizmami żyjącymi po swojemu, jak

twory natury, i tkwiącymi w świecie, jak wszystkie inne przedmioty” (Jerzy Ludwiński, Młodzi ludzie wielkiej ambicji, „Polska” 1961, nr 10, s. 20). Świeże spojrzenie na sztukę i swoista organiczność form stosowanych przez artystę wynikała również z odebranej edukacji: poza historią sztuki studiował medycynę na Wydziale Lekarskim UMCS. W początkach swojej kariery Ziemski wykonywał kompozycje surrealistyczno-metaforyczne, które z czasem – poprzez liczne eksperymenty z abstrakcją – zaowocowały zainteresowaniem malarstwem materii. Autor porzucił je jednak na rzecz poszukiwań w zakresie form geometryczno-przestrzennych, akcentujących rolę harmonii i rytmiczności. Próby tworzenia wielowarstwowej przestrzeni rozpoczął pod koniec lat 50.: w ciągu ponad pięciu lat pracował nad autorskim cyklem zatytułowanym „Formury”, na które składało się kilkadziesiąt obrazów-obiektów o bogatej fakturze, odlanych w gipsie. Utrzymane były



w stonowanych, monochromatycznych kolorach, zbliżających je do skorodowanych powierzchni tworów natury. Już w połowie lat 60 zauważalne jednak staje się coraz silniejsze dążenie do geometryzacji. Artysta nadawał dziełom kształt trójwymiarowego reliefu, czym wpisywał się w nurt geometrycznego strukturalizmu, który w sposób niemal programowy odrzucał zagadnienie zmagania z materią, w owym czasie kluczowe dla medium malarstwa. Aleksander Wojciechowski podkreślał, że Ziemiński swe obrazy-struktury traktował rytmicznie i niemal mechanicznie, a także, że zarówno jego, jak i innych twórców działających w podobnym duchu, takich jak Julian Raczek czy Jerzy Kałucki, „w minimalnym stopniu interesowała zawiesistość farby, materialność faktury, efekty wywołane przez rozświetlenie i przygaszenie poszczególnych partii obrazu” (Aleksander Wojciechowski, *Polskie malarstwo współczesne*, Warszawa 1977, s. 38).

W okresie tym Ziemiński odszedł od inspiracji światem biologicznym na rzecz osiągnięć cywilizacji technicznej. Zainteresowanie to podsycały liczne sympozja i biennale, w których artysta aktywnie uczestniczył. Udział w tych imprezach dawał twórcom możliwość połączenia pracy intelektualnej z okazją korzystania z najróżniejszych materiałów i tworzyw przemysłowych, jak blachy stalowe, masy plastyczne, guma, materiały oświetleniowe, silniki elektryczne. Efektem tych poszukiwań jest prezentowana konstrukcja optyczna, wykonana z drewnianych malowanych listew półkolistych, która w miarę poruszania się widza wywołuje wrażenie ruchu oraz efekt migotliwego przepływu kolorów. W ten sposób realizuje idee obrazu znikliwego, istniejącego jedynie w momencie interakcji z dziełem i zmiany pozycji odbiorców w przestrzeni.



24

ANDRZEJ NOWACKI (ur. 1953)

Zestaw czterech prac: "29-30.12.17", 2017 r.

akryl, relief/sklejka, płyta pilśniowa

48 x 48 cm (wymiary dotyczą każdej z części)

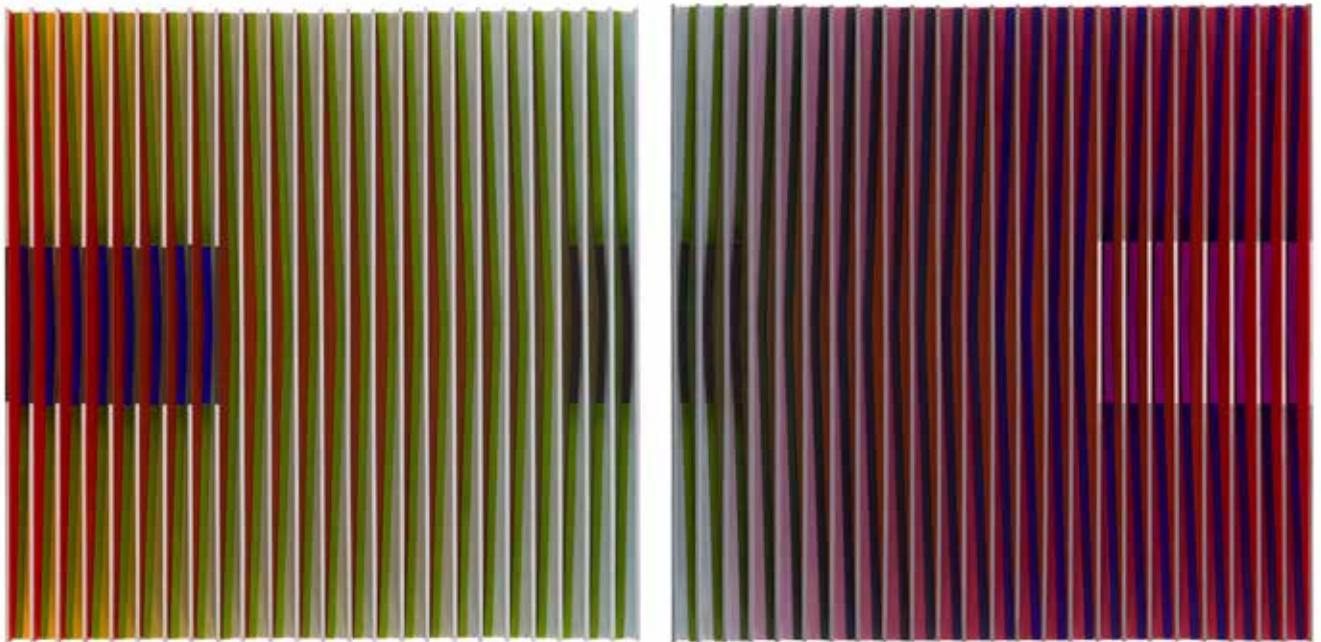
każda z części sygnowana, datowana i opisana na odwrociu:

'29-30.12.17 | A. NOWACKI 2017'

na odwrociu każdej z części wskazówka montażowa, aczkolwiek obrazy mogą być eksponowane w dowolnym układzie

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000



„Podstawową wartością w mojej pracy twórczej jest kolor. Uzupełnia on, wręcz zastępuje światło. W dialogu z odbiorcą tworzy słowa języka nieświadomego, jest źródłem energii. (...) Inne próby opisów – geometryczne czy matematyczne – są martwe”.

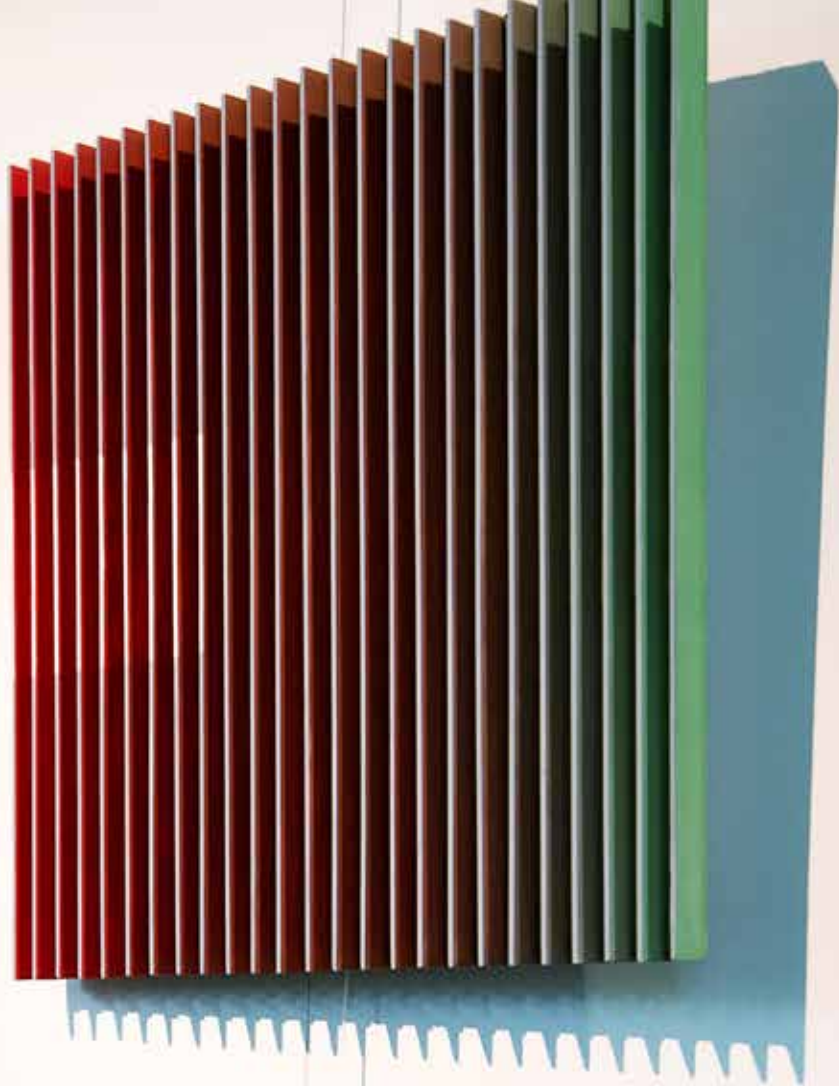
ANDRZEJ NOWACKI, 2001

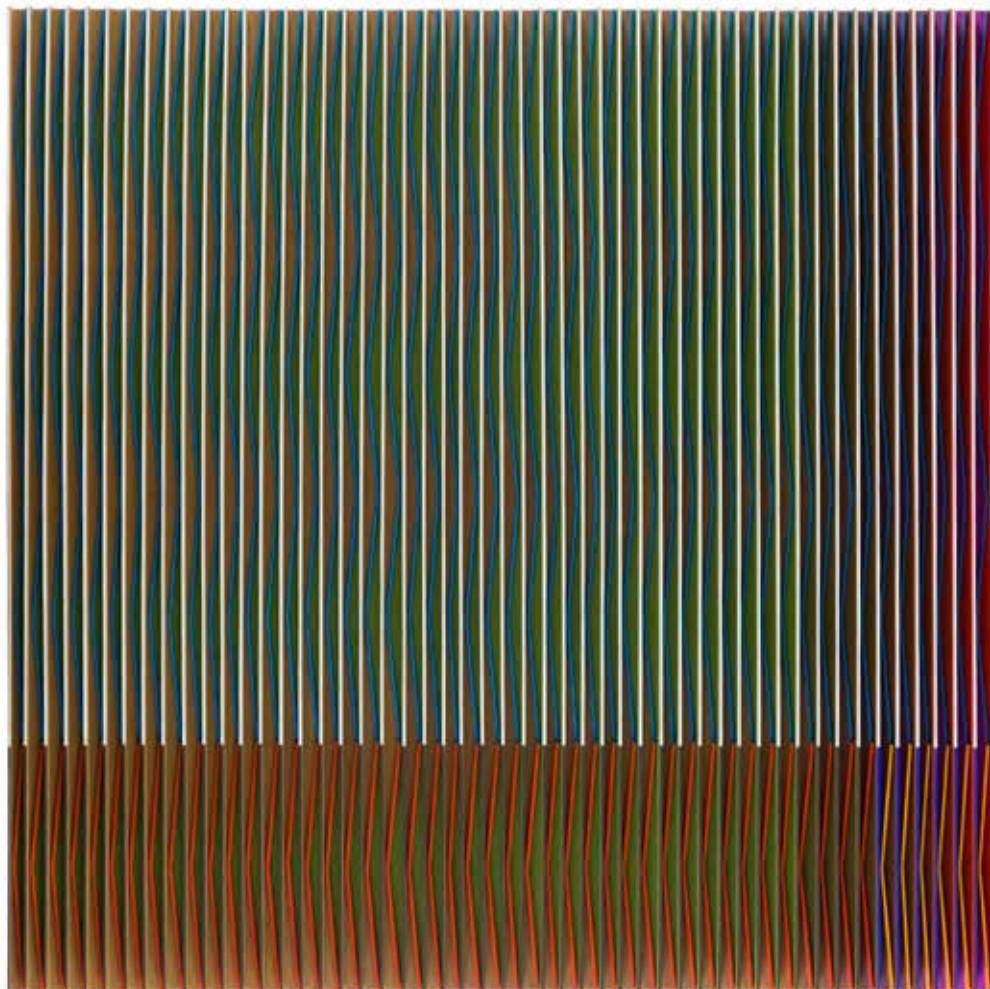


Andrzej Nowacki w swojej berlińskiej pracowni, 2018, fot. z archiwum artysty

Andrzej Nowacki od lat porusza się w kręgu twórczości nieprzedstawiającej, określanej za Maxem Bilem sztuką konkretną, zarzucającą naśladowanie rzeczywistości widzialnej na rzecz swobodnej kreacji, która swe źródło ma w świadomości twórcy, poza światem realnym. Historyk sztuki Wilhelm Worringer udowodnił, że najpierwotniejsze ludzkie potrzeby estetyczne prowadzą właśnie ku formom geometrycznym i nieorganicznym, które nie implikują utożsamiania z rozpoznanymi zjawiskami. Prace Nowackiego, nieraz zestawiane z dokonaniem takich twórców jak Wojciech Fangor czy Bridget Riley, wykraczają poza możliwości tradycyjnego malarstwa, jednocześnie zaspokajają najdawniejsze tęsknoty i upodobania człowieka. Decyzję o skupieniu całej swojej twórczej uwagi na malarstwie artysta podjął w 1984, wcześniej nawiązawszy kontakt z Henrykiem Stażewskim, postacią kluczową dla rozwoju polskiej abstrakcji geometrycznej. Stażewski w swych reliefach o konstruktywistycznym rodowodzie wzbogacał kompozycję w oparciu o powielanie prostych geometrycznych form. Andrzej Nowacki dzieła przedstawicieli abstrakcji geometrycznej, od op-artu po malarstwo pasmowe, potraktował jako pewien punkt wyjścia, i wzbogacił je o szczególną wrażliwość na barwy i ich wzajemną relację. Od wielu lat niezmiennym pozostaje multiplikowany motyw pasów zestawianych w różnych kombinacjach i odstępach, mieniący się ferią barw. Artysta na podobrazie z płyty pilśniowej, zawsze kwadratowe, przykleja regularne, pionowe, drewniane listewki. Standaryzacji został podany nie tylko kształt, lecz także rozmiar prac, które od 2005 mają 64 x 64 cm, 99 x 99 cm lub 100 x 100 cm. Listewki zawsze usytuowane są wertykalnie, autor odrzuca układy poziome lub ukośne na rzecz możliwie klarownej, rytmicznej konstrukcji. Nowacki operuje tym modułem w każdej kolejnej realizacji i zmienia paletę barwną, ewokuje coraz to nowsze skojarzenia i emocje. Owa powtarzalność świadczy o artystycznej konsekwencji, ale także o nieustającej potrzebie poszukiwania niuansów i nowych kombinacji. Sztuka artysty pozwala się skupić na subtelnościach wizualnej struktury dzieł, w tym przypadku barwie i fakturze.

Nowicki dobiera barwy z niezwykłą precyzją i skrupulatnością, każdy odcień jest niepowtarzalny, służy do pokrycia konkretnych boków listewek w określonej pracy. Listewki na każdym ze swych boków mają inną barwę, w obrębie jednego reliefu artysta używa od czterech do siedmiu różnych odcieni, które harmonijnie ze sobą współbrzmia. Barwa zostaje uzupełniona możliwością wzbogacania tonów światłem, idea trójwymiarowości reliefów daje okazję igrania subtelnościami barwnymi, zmiennymi w zależności od wypukłości listewki czy cienia kryjącego się w interwałach między nimi. Nowacki w przeciwieństwie do wielu twórców z kręgów abstrakcji geometrycznej celowo odrzuca perfekcyjność i aluzję do mechanicznego sposobu wykonania. Dbając o zachowanie przedmiotowości, materialności dzieła, eksponuje ciężar drewna, jego chropowatości i nieregularności. Dzięki temu celowemu zabiegowi zostaje podtrzymany rękodzielniczy charakter dzieł, który nadaje im intymny i osobisty charakter. Mimo całkowitego pokrycia drewna matową farbą wyczuwalny jest jego naturalny charakter. Prace artysty implikują ruch widza, uwodzą i zachęcają do kontemplacji z różnych stron. Twórczość Nowackiego, w przeciwieństwie do op-artu, odwołuje się do uczuciowych i cielesnych doznań odbiorcy, nie ma jedynie mamicić oka czy igrzać z przyzwyczajeniami. Gest obserwatora poczyniony wobec dzieła zostaje wynagrodzony: wraz z przemieszczaniem ciała wydobyte zostają wszystkie niuanse barwne, praca migocze zmieniającymi się barwami, zdaje się pulsować poprzez iluzję rozszerzenia i zężenia się pasów. Zdałoby się, że już raz ustawione dzieło zaczyna ulegać przeobrażeniu, a całą jego magiczność ujawnia się w danej chwili obcowania z nim. Jak zauważył Hubertus Gaßner: „Mimo całej stabilności konstrukcji i harmonijnej kompozycji reliefy te oddają również ulotność i przemijalność postrzeganego w danej chwili obrazu – wynika stąd odczucie, że nie da się zatrzymać i zachować niemal niczego, co w ułamku chwili zdaje się tak harmonijne, szczęśliwe i pewne”.





25

ANDRZEJ NOWACKI (ur. 1953)

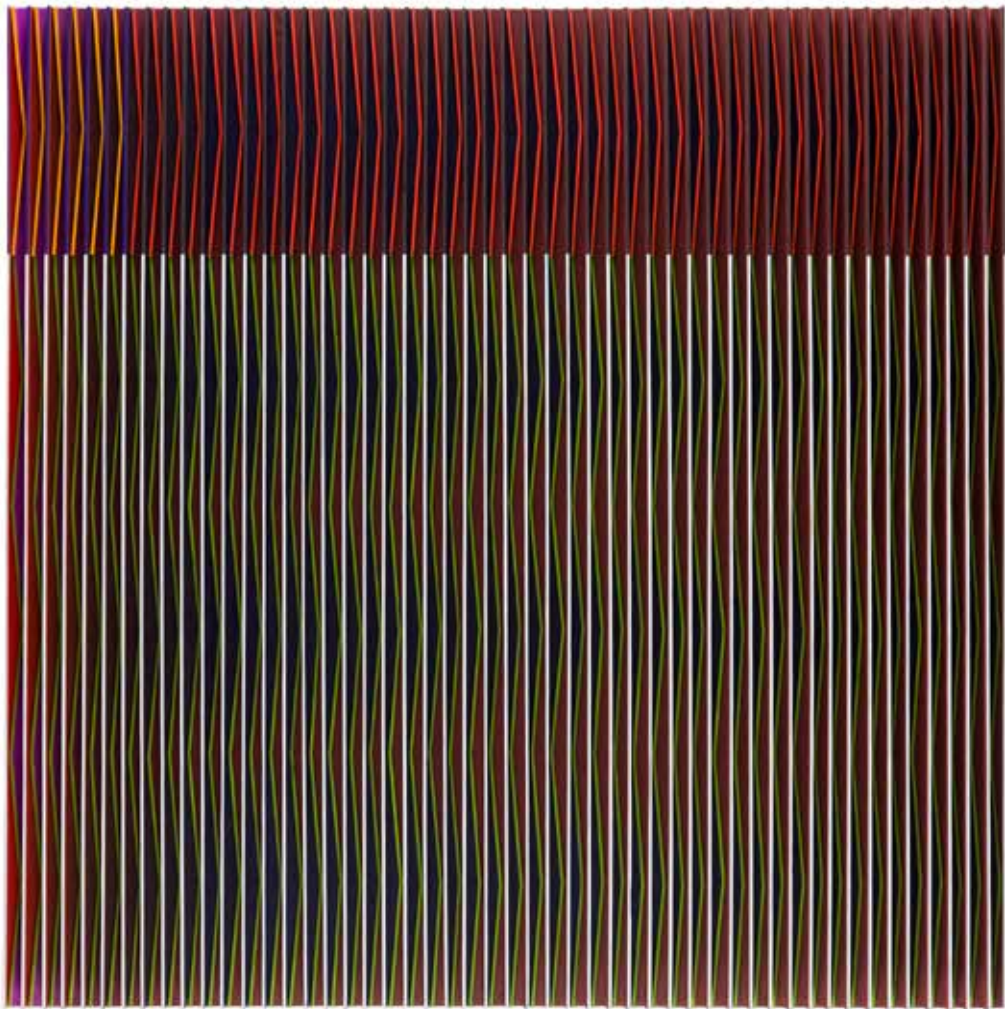
"Kompozycja zawieszona w pamięci" - dyptyk, 2017 r.

akryl, relief/sklejka, 100 x 100 cm (wymiary dotyczą każdej z części)
część lewa sygnowana, datowana i opisana na odwrociu: 'Kompozycja
zawieszona | w pamięci cz. I | 21.11.17 | A. NOWACKI | 2017' | cz. I
część prawa sygnowana, datowana i opisana na odwrociu: 'Kompozycja
zawieszona | w pamięci cz. II | 21.11.17 | A. NOWACKI | 2017' | cz. 2'
na odwrociu każdej z części instrukcja montażowa

cena wywoławcza: 45 000 zł
estymacja: 70 000 - 90 000

„Gdybym miał przed sobą płótna, materiał niestawiający oporu, musiałbym eksplodować. Geometryczny, matematyczny i symetryczny porządek jest dla mnie kręgosłupem. Dopiero po ustaleniu wymiarów, proporcji materialnej struktury i odpowiednich relacji form czuję się na tyle wolny, by dać płynąć barwom, to znaczy emocjom”.

ANDRZEJ NOWACKI, 2016



26

LESZEK NOWOSIELSKI (1918 - 1999)

"Przenikanie", 1990 r.

olej/plótno, 97 x 132 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'Leszek Nowosielski | 1990
| PRZENIKANIE | 97,5 x 132 | POLOGNE | PODKOWA LEŚNA'

cena wywoławcza: 10 000 zł

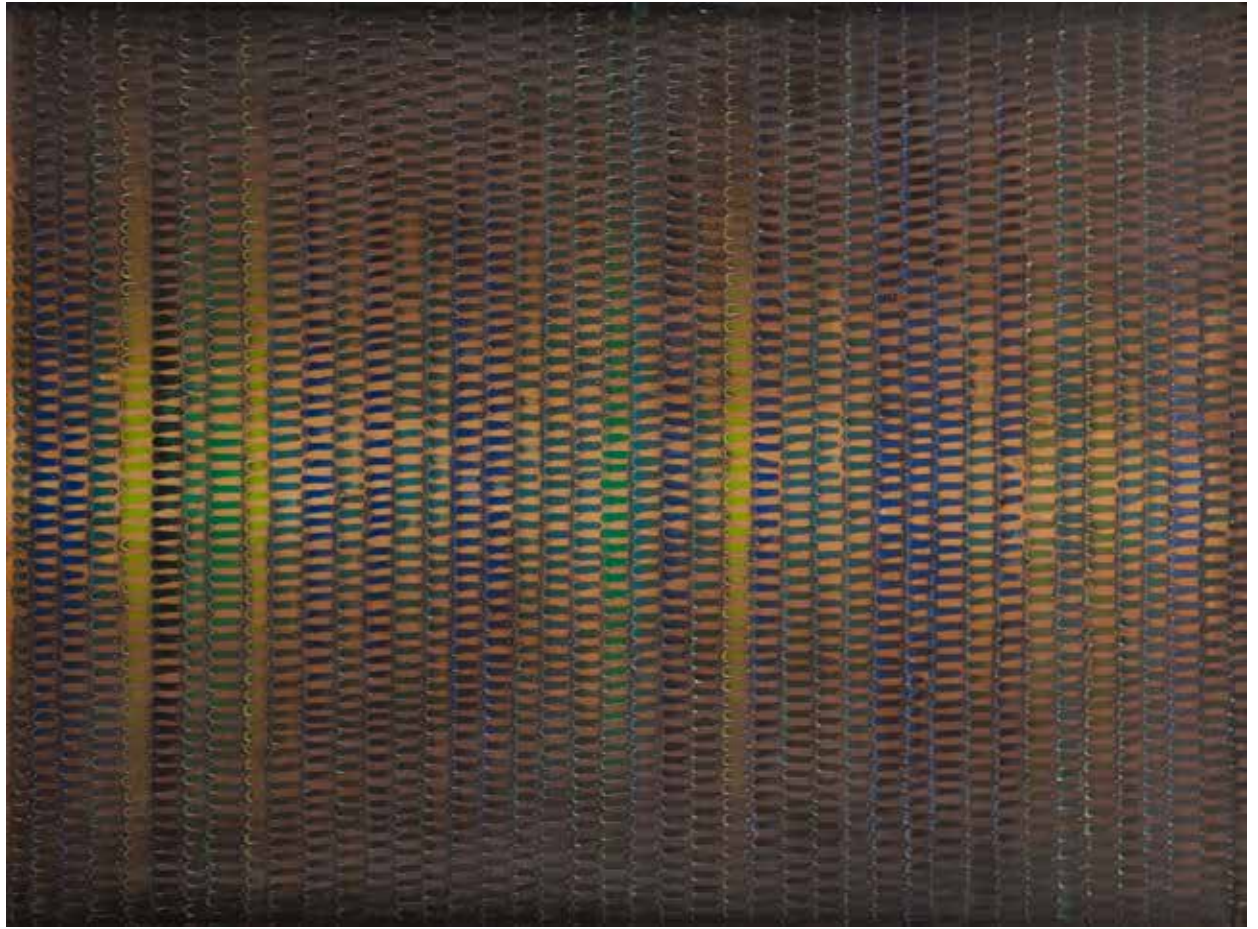
estymacja: 16 000 - 20 000

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. 65 (il.)
- Barbara Banaś, Nowosielscy, Warszawa 2010, s. 21 (il.)



Leszek Nowosielski zajmował się wieloma różnymi dyscyplinami sztuki, ale najczęściej jego nazwisko pojawia się w kontekście powojennej ceramiki artystycznej. Tworzone przez Leszka Nowosielskiego i jego żonę Hannę Modrzewską szklone obrazy i reliefy zachwycały różnorodnością i wielością inspiracji, na malowanych kaflach pojawiały się motywy z polskiej historii, Starego Testamentu, mitologii oraz bogate przedstawienia świata cyrku oraz fauny i flory. Wystawa prac ceramicznych małżeństwa Nowosielskich, powstałych w ich przydomowym atelier, prezentowana była także za granicami Polski, między innymi w Mediolanie. Ekspozycję uzupełniono o abstrakcyjne obrazy, między innymi prezentowane na aukcji „Przenikanie”, i w ten sposób ukazano dialog pomiędzy tymi dwoma mediami. Twórczość Nowosielskiego określana bywa humanistyczną, ujawnia także takie cechy charakteru artysty jak erudycja, ciekawość świata oraz doskonały zmysł obserwacji. Wyrazem jego wszechstronnych zainteresowań stało się podjęcie studiów na kierunku chemicznym na Politechnice Warszawskiej, a następnie, w czasie wojny, uczęszczanie na prywatne lekcje rysunku i malarstwa u Jana Rubczaka, artysty, którego twórczość stanowiła przykład sztuki postimpresjonistycznej. Zajęciom tym zawdzięczał wyczerpujące na barwne niuansy, fascynację możliwościami ekspresji, i pieczołowitość w kreowaniu malarskiej faktury. Debiutował w 1949 indywidualną wystawą w BWA w Gliwicach, po której został przyjęty do Związku Polskich Artystów Plastyków. Szybko zyskał uznanie krytyków, którzy podkreślali bogactwo jego pomysłów i różnorodność prac, a także niesłychaną umiejętność zjednywania sobie odbiorców. W 1966 Irena Huml zwróciła uwagę na emocjonalny i osobisty aspekt sztuki Nowosielskiego: „Charakterystyczne dla Nowosielskiego jest ciągle poszukiwanie nowych środków formalnych dla wyrażenia wizji plastycznej przeobrażają się w wyobraźni twórcy. To dążenie do coraz głębszego wnikania w siebie, do ujawniania wewnętrznych konfliktów prowadzi do coraz dojrzalszych koncepcji” (Irena Huml, „Projekt”, 1966, [cyt. za:] Barbara Banaś, Nowosielscy, Warszawa 2010, s. 29).

Inspiracją Nowosielskiego było zarówno malarstwo okresu międzywojennego, jak i powojenne, przede wszystkim sztuka powstała w kręgu warszawskiego Stowarzyszenia „Rytm”. Twórcy tego ugrupowania, umiarkowani w swych poglądach, starali się uplasować pomiędzy środowiskami konserwatywnymi a awangardowymi grupami konstruktywistów. Ich sztuka inspirowana była dziełami ludowymi, zwłaszcza twórców z Podhala, ale także nowoczesnymi nurtami. Ich twórczość często obejmowała także rękodzieło i sztukę użytkową, charakteryzowała się uproszczeniem form, geometrycznością, ostrymi krawędziami i przede wszystkim rytmicznością. Artysta komponował duże płótna, które oferowały mu możliwość rozładowania malarskiego temperamentu poprzez tworzenie kompozycji pełnych kolorystycznej ekspresji, o bogatej, wręcz rzeźbiarskiej fakturze. Tworzył zarówno obrazy o tematyce historycznej, jak i obyczajowej, ale to właśnie abstrakcyjne obrazy stanowią najbardziej niezapomniane świadectwo jego malarskiej wrażliwości oraz zmysłu kompozycyjnego. W prezentowanej pracy daje o sobie znać życiowa pasja Nowosielskiego, wzmiankowana już ceramika. Wieloformatowa praca, pokryta regularnym wzorem grubo nakładanej farby, przypomina zdobienia naszkliwne pojawiające się na folklorystycznych naczyniach. Harmonizujące kolorystycznie ze sobą plamy barwne, nałożone w rytmicznych odległościach, tworzą wypukłe strugi. Cała powierzchnia płótna zachwyca grą cieni, kryjących się w zagłębieniach wzoru i światłem migocącym na wypukłościach. Gdy Bożena Kowalska komentowała twórczość Nowosielskiego, stwierdziła: „Dzieła [Nowosielskiego] o dominacji raz niebieskiego, kiedy indziej zieleności albo półcieni mogą być równie dobrze lasem jak wspomnieniem morza czy słonecznej plaży lub bezprzedmiotowym uosobieniem malarskim klimatu poszczególnych części 'Czterech pór roku' Vivaldiego albo czymkolwiek innym, co podpowie wyobraźnia patrzącego. Chyba na tym polega bogactwo współczesnej sztuki, jednocześnie i osiągnięcia poszukiwań Leszka Nowosielskiego” (Bożena Kowalska, [cyt. za:] Andrzej Rattermund, Nowosielscy. Miejsce w historii, [w:] Atelier Nowosielskich. Ceramiczny świat Hanny i Leszka Nowosielskich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2016, s. 11).



Leszek Nowosielski, fot. z archiwum Elżbiety Modrzewskiej-Manno

27

JADWIGA MAZIARSKA (1913 - 2003)

Relief, 1967 r.

wosk barwiony pigmentami, relief/płyta, 115 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'Jadwiga | Maziarska |
Kraków 1967 r.'

cena wywoławcza: 70 000 zł †
estymacja: 100 000 - 150 000

OPINIE:

- do pracy dołączona ekspertyza autorstwa Barbary Piwowskiej

POCHODZENIE:

- spuścizna Jadwigi Maziarskiej
- kolekcja prywatna, Kraków

„Od początku ważna była dla mnie (...) iluminacja, instynkt. (...) Maluję tylko wtedy, gdy pojawia się objawienie”.

JADWIGA MAZIARSKA



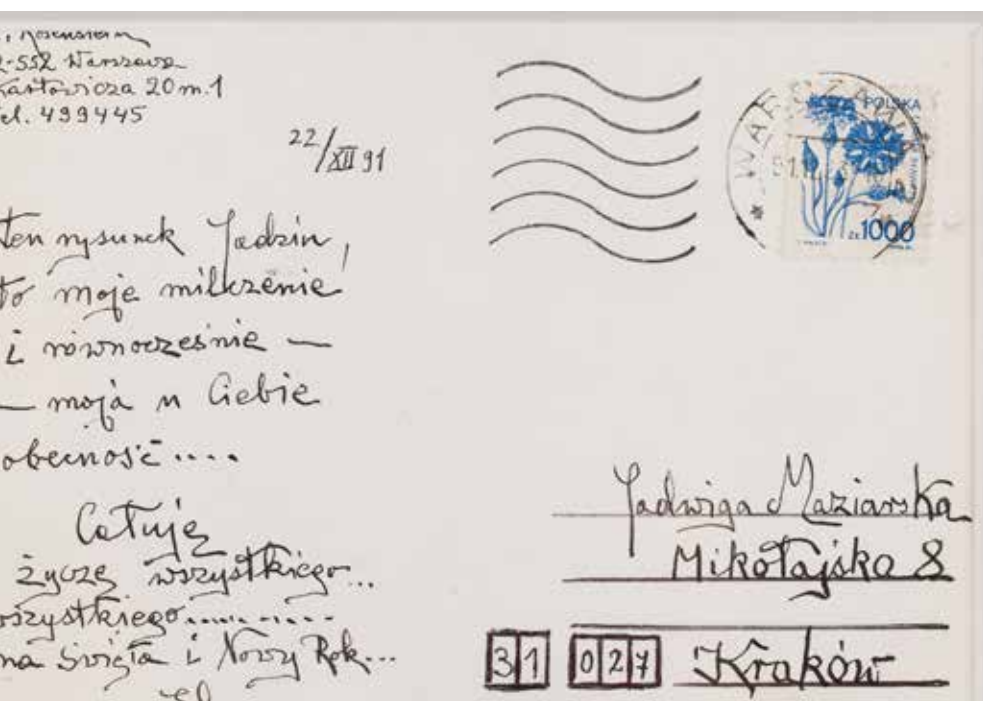
„Krytyka nigdy nie potrafiła poradzić sobie z dziełem Jadwigi Maziańskiej – jednej z najbardziej konsekwentnych abstrakcjonistek w sztuce polskiej. Albo usiłowano opisywać jej dzieło w kategoriach przynależnych sztuce z dawno minionych czasów, albo pisano nieśmiało o równoległości jej artystycznych poszukiwań z eksperymentami kilku głośnych artystów zachodnich”.

MARIUSZ ROSIAK

Pierwsze dzieła, w których Jadwiga Maziańska zaczęła stosować enkaustykę – czyli „Skazy niepisanych poematów” i „Śpięcia” – powstały w pierwszej połowie lat 50. Stały się one preludium do późniejszych „obrazów wypukłych” i zapowiadały prace o reliefowej powierzchni, do których należy prezentowana kompozycja. Autorka w tym okresie wykorzystywała szereg materiałów nietypowych dla artystycznej działalności w owym czasie: oprócz wosku były to między innymi stearyna, mieszanka klejowo-gipsowa, cement, gips, piasek, kamienie, żwir, drewno, tkanina i styropian. Pierwszych prac tego typu Jadwiga Maziańska nie uważała za malarstwo materii. Powstawały z fascynacji biologią, zdjęciami mikroskopowymi, fizjologią ciała ludzkiego. Swoje dzieła odnosiła do organizmu, porównując kolor do krwi, a jego materię do skóry i tkanki. Zdawałoby się, że w wielkim stopniu Maziańską fascynował sam proces tworzenia, transformacji materiałów, formowanie i nieustanne przesuwanie granicy badania materiału.

Jadwiga Maziańska była współtwórczynią reaktywowanej po wojnie, w 1957, II Grupy Krakowskiej oraz należała do kręgu artystów skupionych wokół Tadeusza Kantora. Zapoczątkowane przez nią poszukiwania w zakresie malarstwa materii miały charakter pionierski, nie tylko w sztuce polskiej. Reliefowy charakter jej kompozycji podkreślał wagę fizycznej struktury dzieła. Wykorzystanie środków rzeźbiarskich służyło Jadwidze Maziańskiej do wyeksponowania rytmu, będącego głównym elementem kształtowania powierzchni dzieła. Prezentowana kompozycja zdaje się odbiciem świata biologicznego. Przypomina preparat anatomiczny oglądany w wielokrotnym mikroskopowym powiększeniu. W przeciwieństwie do Aliny Szapocznikow, skupionej na problemie biologizmu widzianym przez pryzmat własnego ciała, Maziańska robiła to

bezosobowo, „laboratoryjnie”, z wiarą w niezniszczalną siłę materii. Choć uznawano ją za innowatorkę, ważnym aspektem twórczości Jadwigi Maziańskiej było pozostawanie poza wewnętrznym kręgiem najbardziej wpływowych przedstawicieli II Grupy Krakowskiej, m.in. Tadeusza Kantora, Jonasza Sterna, Marii Jaremy, Ewa Micke-Broniarek w katalogu wystawy „Artystki polskie” pisała: „Okolo 1955-1956 [Jadwiga Maziańska] osiągnęła pełną dojrzałość artystyczną i indywidualizację stylu w samodzielnie wypracowanej koncepcji malarstwa materii, wyprzedzając znacznie przeszczepienie na grunt polski tego nurtu sztuki francuskiej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Niedoceniana przez krytykę, nieszukająca rozgłosu, mimo swego nowatorstwa nie odegrała roli inspirującej dla polskich twórców strukturalizmu” (Ewa Micke-Broniarek, Jadwiga Maziańska, [w:] Artystki polskie, [red.] Agata Jakubowska, Warszawa 2011, s. 240). Bycie outsiderką łączyło Maziańską z Erną Rosenstein, jej serdeczną przyjaciółką. Często korespondowały, wymieniały się pracami, odwiedzały się w pracowniach i wspólnie tworzyły. Mimo pozostawania na uboczu sztuka Maziańskiej była szeroko komentowana przy okazji recenzji wystaw. W 1998 Mariusz Rosiak pisał: „Krytyka nigdy nie potrafiła poradzić sobie z dziełem Jadwigi Maziańskiej – jednej z najbardziej konsekwentnych abstrakcjonistek w sztuce polskiej. Albo usiłowano opisywać jej dzieło w kategoriach przynależnych sztuce z dawno minionych czasów, albo pisano nieśmiało o równoległości jej artystycznych poszukiwań z eksperymentami kilku głośnych artystów zachodnich” (Mariusz Rosiak, Płaszczyzny przestrzeni, przestrzenie płaszczyzn, [w:] Jadwiga Maziańska. Płaszczyzny przestrzeni, przestrzenie płaszczyzn. Obrazy i rzeźby z lat 1946-1991, katalog wystawy, Galeria u Jezuitów, Poznań 1998, s. nlb.).



Karta pocztowa autorstwa Erny Rosenstein, 1991 r.



28

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

Bez tytułu, lata 50/60. XX w.

olej/sklejka, 88 x 52 cm
sygnowany p.d.: 'E. Rosenstein'

cena wywoławcza: 60 000 zł †
estymacja: 80 000 - 120 000

OPINIE:

- do pracy dołączona ekspertyza autorstwa Barbary Piwowskiej

„Jakieś rzeczy ze świata przepływają przeze mnie, ja je tylko urealniam”.

ERNA ROSENSTEIN





Erna Rosenstein, fot. z archiwum Adama Sandauera

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

Podobierstwa i inspiracje, które odnajdujemy w prezentowanej pracy Erny Rosenstein, są dość oczywiste: pojawiają się w niej pewne ślady twórczości Marii Jaremy i Jonasza Sterna. Obłe kształty, przywodzące na myśl biologiczne cząsteczki i komórki, to też modne w tym czasie formy sztuk wizualnych przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Fascynacja tym, co biologiczne, w pewnym sensie wiązała się z odkryciami naukowymi. Tadeusz Kantor w latach 50. tworzył kompozycje inspirowane obrazami mikroskopowymi, które obejrzał w paryskim muzeum techniki Palais de la Découverte. Jednocześnie biologizmy to nieodłączny aspekt „cielesności” surrealizmu, będącego kluczem interpretacyjnym całej twórczości Rosenstein.

Co nieoczywiste z dzisiejszej perspektywy, wybory twórcze Erny Rosenstein wiązały się z silną i nonkonformistyczną postawą. Jak pisała Dorota Jarecka: „Surrealizm jest jak Czarny Piotruś: kto go dostanie, przegrywa, ale bez niego gra nie ma sensu, traci swój urok, który tkwi w lęku przed przegraną oraz w nadziei, że to inni odpadną z gry” (Dorota Jarecka, Surrealizm i polityka, [w:] Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, Erna

Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 28). To zdanie dobrze podsumowuje postrzeganie surrealizmu w powojennej Polsce. Wroga postawa, prezentowana swego czasu przez krytyków i artystów na czele z Władysławem Strzemińskim i Julianem Przybosiem, przeplata się z nieustannym wpływem owego kierunku na całe rzesze polskich twórców – łącznie z jego krytykami.

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

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



Erna Rosenstein, "Mięka", 1966 r. Kolekcja prywatna, Polska



Erna Rosenstein, "Zmierzch obrazu", 1978 r. Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa

29

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

Bez tytułu, 1965 r.

olej, tusz, tempera/plótno, 50,5 x 61 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'E. Rosenstein 1965'

cena wywoławcza: 55 000 zł †
estymacja: 80 000 - 120 000

OPINIE:

- do pracy dołączona ekspertyza autorstwa Barbary Piwowskiej

„Mieszkać.

Mówić światłem.

Budować kryształ.

Chodzić promieniem i mlekiem.

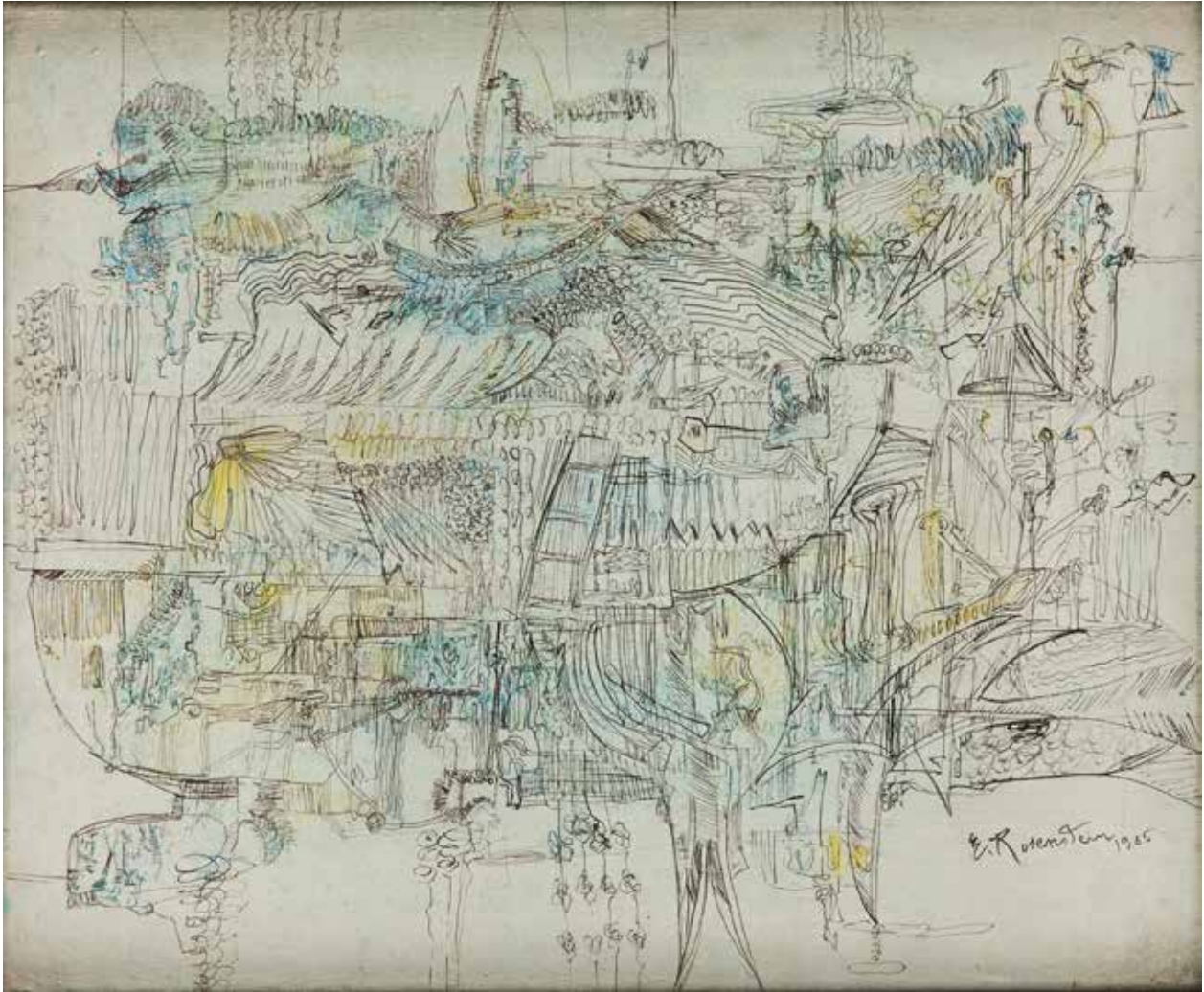
Otwierać słońce.

Świecić w przejrzystości.

Mieć ziemię i niebo.

Zbliżać skinieniem dalekość”.

ERNA ROSENSTEIN



30

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

Paleta, 1967 r.

olej, pastel/deska, 43,5 x 34,5 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'Erna Rosenstein 1967'

na odwrociu kompozycja abstrakcyjna

cena wywoławcza: 15 000 zł †

estymacja: 20 000 - 30 000

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana z Adamem Sandauerem

POCHODZENIE:

- spuścizna Jadwigi Maziarskiej

- kolekcja prywatna, Kraków



31

TADEUSZ BRZozowski (1918 - 1987)

"Poborca", 1986 r.

olej/deska, 20 x 12,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "T. | BRZozow | -SKI. | 1986. | "POBORCA" "

na odwrociu wskazówka montażowa

cena wywoławcza: 24 000 zł †
estymacja: 30 000 - 40 000

POCHODZENIE:

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

WYSTAWIANY:

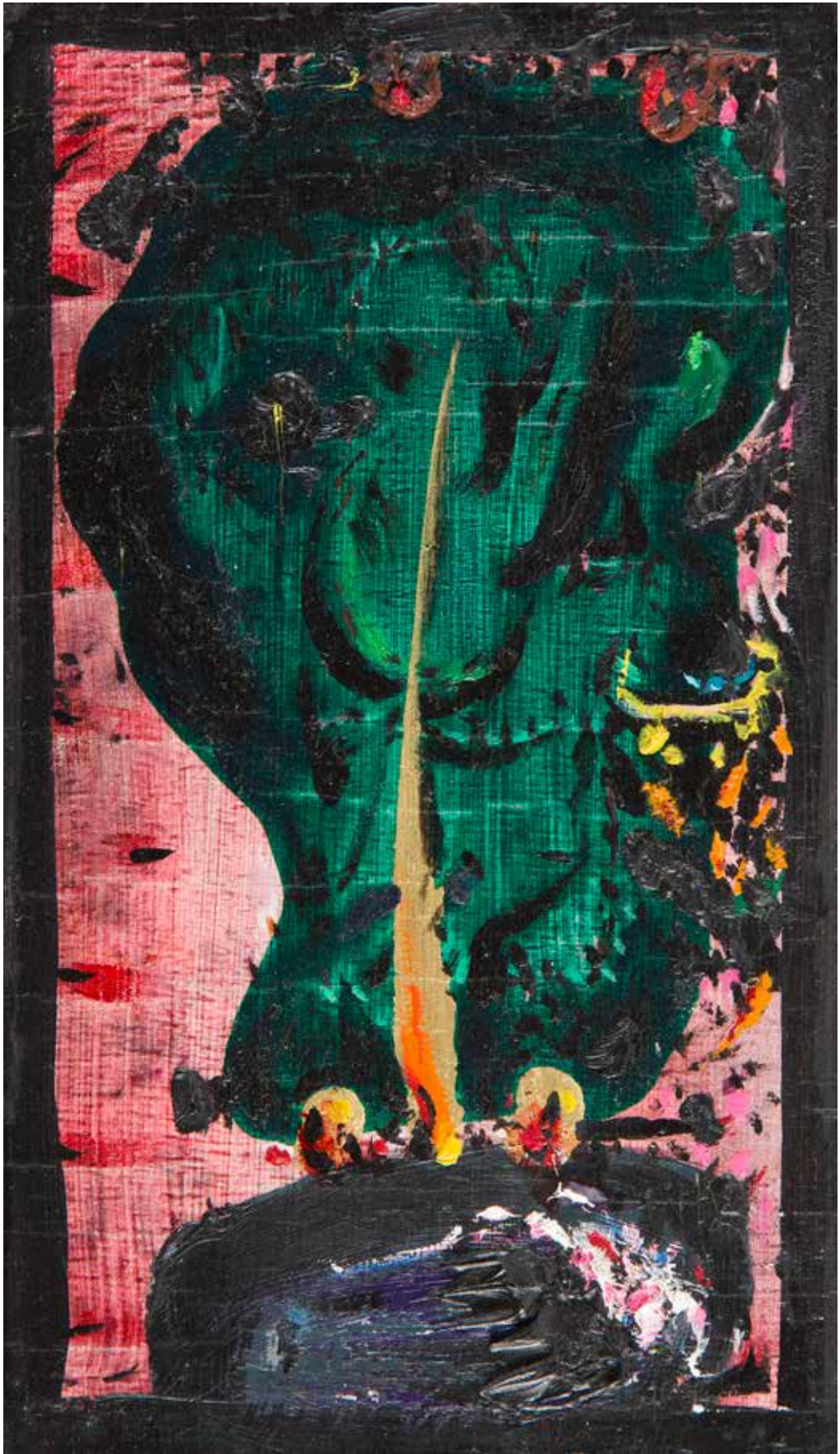
- Interart'86, Tereny Targowe, Poznań, październik 1986

LITERATURA:

- Tadeusz Brzozowski 1918-1987, [red.] Anna Żakiewicz, Warszawa 1997, s. 243, kat. l. poz. 504

Tadeusz Brzozowski był jednym z najwybitniejszych artystów Polski, a także Europy lat 60. Jednocześnie należał do najbarwniejszych osobowości środowiska krakowskich twórców. Znany z dystansu, wyznaczał własną drogę malarską i niejednokrotnie bawił się przy tym konwencjami i traktował je ironicznie lub wręcz prześmiewczo. W jego dziełach głównym środkiem wyrazu był kolor. Gdy kontynuował badania techniki olejnej, wykonał szereg dzieł urzekających niemal alchemicznym

znawstwem pigmentu. „Poborca” to przykład owej „alchemii koloru” – unikalnej formuły stylistycznej Brzozowskiego, która fascynuje miłośników sztuki do dzisiaj. Uniwersalny wymiar zainteresowania jego pracami wyraża trwająca do lipca 2018 przekrojowa wystawa jego twórczości w Pawilonie Czterech Kopuł we Wrocławiu, zatytułowana „Tu strzyka, tam łupie, ale rży. A sumienie kęsa. Tadeusz Brzozowski – inspiracje, konteksty, ślady”.



ALFRED LENICA (1899 - 1977)

"W strefie błękitnej", 1967 r.

olej/plótno, 34 x 30 cm

sygnowany: 'lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | 1967 | W strefie | błękitnej'

cena wywoławcza: 20 000 zł †

estymacja: 35 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- spuścizna Alfreda Lenicy, do 1999

- kolekcja prywatna, Polska

„Rozpocząłem malować w ten sposób już w 1948 roku. Później przerwałem, robiłem inne rzeczy, a w ostatnich latach powróciłem do poszukiwań w kierunku abstrakcyjnego surrealizmu. (...) Gdybym miał określić odleglejsze koligacje dla tego co robię (...) wymieniłbym chyba Boscha”.

ALFRED LENICA

Obraz „W strefie błękitnej” wiąże się z interesującą anegdotą z biografii jego autora. W liście z 7 marca 1967 Alfred Lenica pisał do swojego syna Jana, który przebywał w Paryżu: „przyślij mi proszę farby błękit paryski, polubiłem ostatnio ten kolor, a u nas trudno dostać”.

Ów błękit paryski stał się głównym bohaterem obrazu, który prezentujemy w katalogu. Dekada lat 60. to najważniejszy okres w twórczości Alfreda Lenicy. Wykryształował się wówczas dojrzały, rozpoznawalny styl artysty, będący kontynuacją eksperymentów z końca lat 40. Jego idea zawiera się w sformułowaniu „abstrakcyjny surrealizm”, choć korzenie

tych dzieł tkwią w sztuce figuratywnej. O pracach z początku lat 60. malarz mówi: „Prezentują one nowy w mojej twórczości typ obrazów. Rozpocząłem malować w ten sposób już w 1948 roku. Później przerwałem, robiłem inne rzeczy, a w ostatnich latach powróciłem do poszukiwań w kierunku abstrakcyjnego surrealizmu. (...) Gdybym miał określić odleglejsze koligacje dla tego co robię (...) wymieniłbym chyba Boscha. (...) Bosch pierwszy zdobył się na odwagę malowania nie tego, co człowiek otacza, a tego, co w człowieku się dzieje” (Twarze w Zwierciadło. Alfred Lenica, „Zwierciadło” 1962, nr 14).



TERESA RUDOWICZ (1928 - 1994)

Kompozycja, 1965 r.

olej, kolaż, asamblaż/plótno, 47 x 67 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'collage Teresa Rudowicz | 65/6'

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

„Malować można, czym się chce, fajkami, znaczkami na listy, pocztówkami lub kartami do gry, kandelabrami, kawałkami ceraty, sztywnymi kołnierzykami, tapetą, gazetami...”

GUILLAUME APOLLINAIRE, [CYT. ZA:] MARIA RZEPIŃSKA, SIEDEM WIEKÓW MALARSTWA EUROPEJSKIEGO, WYD. II, WROCŁAW 1986, s. 7

Teresa Rudowicz należała do grona artystów, którzy uprawiali malarstwo materii i taszizm, naprzemiennie nazywane przez krytyków „nieokrzesanymi” i „surowymi”. Dzieła powstające w drugiej połowie XX wieku podważały pojęcie piękna w jego tradycyjnym rozumieniu i uwypuklały relatywność takich terminów jak „brzydota” czy „sztuka”. Tendencje taszystowskie znalazły urodzajny grunt w Polsce, gdzie zainteresowały grono czołowych twórców. Jak przyznała Rudowicz, tym, co fascynowało ją w tym nurcie, było poszerzenie spektrum ekspresji o materiały dotąd nieuważane za artystyczne, a nieodłącznie przynależące do epoki współczesnej, takie jak tynk i lakiery.

Swoją charakterystyczny styl Teresa Rudowicz wypracowała w trakcie pobytu we Włoszech, które pod koniec lat 50 stały się areną narodzin sztuki tworzonej z niekonwencjonalnych materiałów: żwiru, piasku, pumeksu, smoły. Czas spędzony w Rzymie zainspirował artystkę do wykorzystania przedmiotów „gotowych”, posiadających swą własną historię, będących świadectwem upływającego czasu. Zaczęła wykorzystywać fragmenty mięsistego, wystrzępionego płótna, w które wplatała podarte stronicze ze starodruków, fotografie, ale także koronki, elementy biżuterii. Całą kompozycję pokrywała laserunkiem, dzięki czemu efekt finalny miał wygląd pradawnego artefaktu, nadszarpniętego zębem czasu.



34

JERZY KAŁUCKI (ur. 1931)

"Przebiegi XXXIV", 2016 r.

akryl/plótno, 159,5 x 110 cm

sygnowany i datowany na odwrociu, na blejtramie: 'Jerzy Kałucki 2016'

opisany na odwrociu: 'PRZEBIEGI XXXIV'

cena wywoławcza: 38 000 zł [†]

estymacja: 45 000 - 60 000

WYSTAWIANY:

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


Pierwsze geometryczne kompozycje Jerzy Kałucki tworzył jeszcze w okresie studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, które przypadły na lata 1956-60. Od tamtego czasu artysta nieprzerwanie porusza problematykę przestrzeni i jej obrazowania. Jest autorem delikatnych, aczkolwiek surowych kompozycji linearnych, które gubią granicę pomiędzy przestrzenią a płaszczyzną. Efekt ten artysta osiąga, tworząc nie tylko płótna, lecz także realizacje przestrzenne. Tym, co łączy ze sobą poszczególne części cyklu „Przebiegi”, z którego pochodzi prezentowana praca, to dynamika, niespokojne układy brył,

mocne kontrasty i wewnętrzne napięcia. Jak powiedział artysta: „Nowe obrazy od dotychczas powstałych odróżnia zmiana spojrzenia na przestrzeń, a ściślej zmiana pozycji obserwatora. O ile wcześniejsze były próbami syntezy, nadania przestrzeni arbitralnej struktury, zawierającej całokształt doświadczonego świata we wszystkich jego punktach – to nowe obrazy są tymi punktami, jednostkowymi zdarzeniami w ułamkach czasu, przemijającymi, i one są tymi, co konstytuują wszechświat!” (Jerzy Kałucki, [w:] Jerzy Kałucki. Przebiegi, katalog wystawy w Galerii Starmach, Kraków 2013).





Ekspozycja wystawy "Jerzy Kałucki. Przebiegi i konteksty", Galeria Starmach, Kraków 2017
Fot. dzięki uprzejmości Galerii Starmach



„Nowe obrazy od dotychczas powstałych, odróżnia zmiana spojrzenia na przestrzeń, a ściślej zmiana pozycji obserwatora. O ile wcześniejsze były próbami syntezy, nadania przestrzeni arbitralnej struktury, zawierającej całokształt doświadczonego świata we wszystkich jego punktach – to nowe obrazy są tymi punktami, jednostkowymi zdarzeniami w ułamkach czasu, przemijającymi, i one są tymi, co konstituują wszechświat”.

JERZY KAŁUCKI

35

MARIA MICHAŁOWSKA (ur. 1925)

"XII", 1993 r.

akryl/plótno, 110 x 110 cm

cena wywoławcza: 15 000 zł †
estymacja: 20 000 - 30 000

WYSTAWIANY:

- Rytm czasu, rytmy przestrzeni, wystawa monograficzna prac z lat 1965-1996,
Forum + Autorska Galeria Elżbiety Kościelak, CK Zamek Wrocław-Leśnica, 2006

LITERATURA:

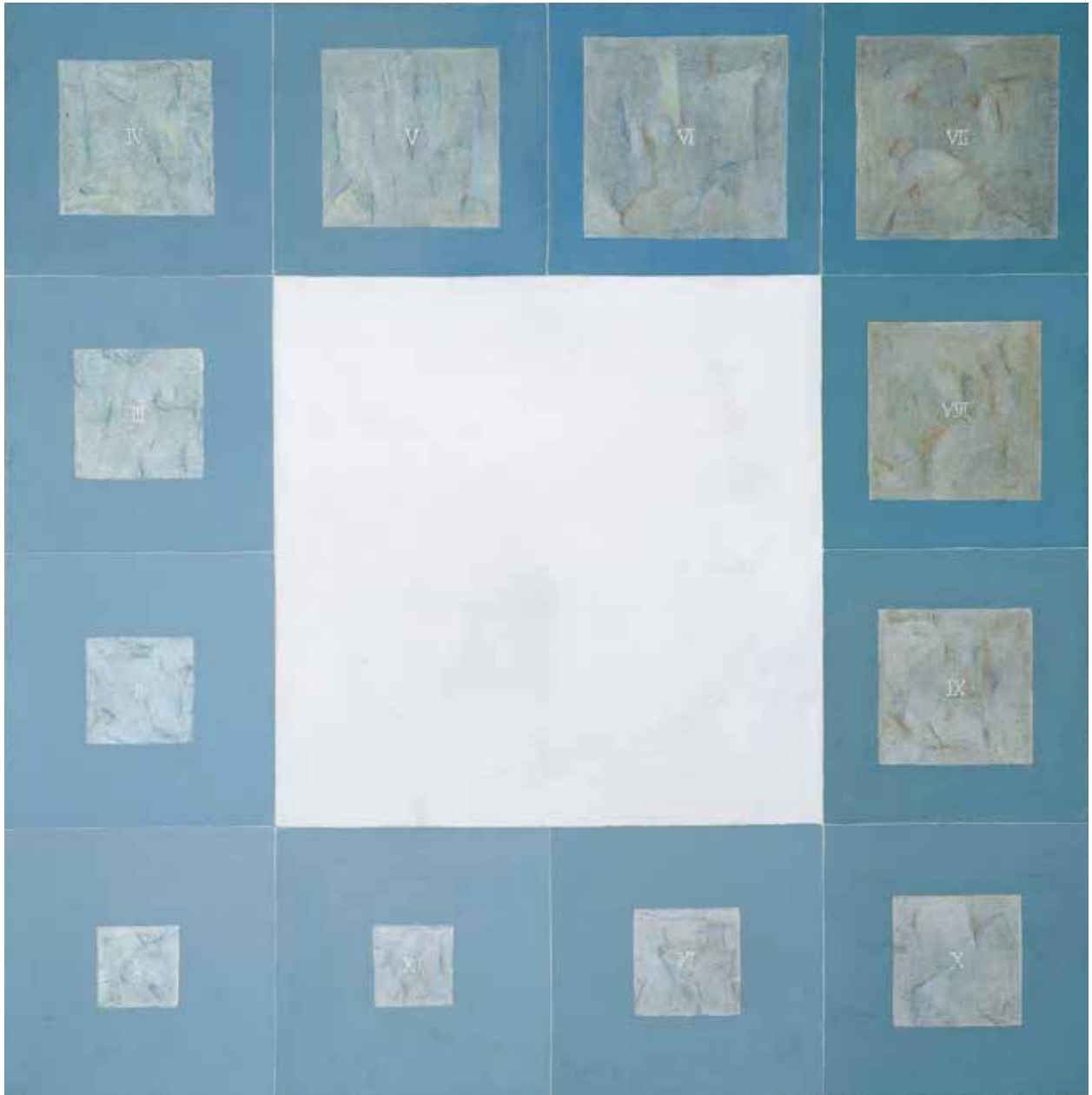
- Elżbieta Kościelak, Maria Michałowska, Wrocław 2014, s. nb., poz. 110

„Interesuje mnie właśnie ta 'porcja' istnienia w czasie, utożsamiana z okresem życia jako całość – przemijająca z sekundy na sekundę – codzienność, która jest miarą istnienia – czas mierzony kalendarzem. Nie niszczyć starych kalendarzy, nie kolekcjonuję ich – po prostu przechowuję, a może obawiam się je zniszczyć. W kalendarzu – symbolu i kalendarzu – przedmiocie znajduję coś magicznego, fascynującego”.

MARIA MAŁACHOWSKA, 1972, [CYT. ZA:] ELŻBIETA KOŚCIELAK, MARIA MICHAŁOWSKA, WROCŁAW 2014, s. 23

W latach 60. i 70. Maria Michałowska brała aktywny udział w życiu artystycznym Wrocławia, szczególnie tym skupionym wokół Galerii Pod Moną Lisą, której działalność wyznaczyła kierunek istotnych zmian w sztuce polskiej. Autorka nie pozostała obojętną na idee głoszone przez Jerzego Ludwińskiego, który objął funkcję dyrektora wzmiankowanej instytucji, odkryła w promowanej przezeń sztuce konceptualnej ważne pole poszukiwań artystycznych. Po latach wspominała paradoks tego kierunku, który mimo iż programowo zwalczał emocje, wywoływał dyskusje żarliwsze od wszystkich dotąd prowadzonych. Od początku swej kariery tworzyła prace cechujące się ascetycznością form, dążnością do geometryzacji oraz ładu. Od 1970 kluczowym motywem w jej sztuce pozostawał czas oraz jego percepcja przez jednostkę.

Prezentowana praca stanowi przykład realizacji konceptualnej, na obrazie zostało wydzielonych dwanaście pól ponumerowanych liczbami rzymskimi od I do XII. Symbolika liczby dwanaście nieodzwonnie nasuwa skojarzenia z zegarem oraz kalendarzem, a te z kolei stanowią najdobitniejsze symbole upływającego czasu. W prezentowanej pracy zacięra się granica języka sztuki i języka codzienności, przynależnego przedmiotom użytkowym. W przeciwieństwie jednak do znanych obiektów służących kontrolowaniu upływu czasu na obrazie chronologia następujących jednostek zostaje w pewien sposób zaburzona. Ludzkie oko, przyzwyczajone do odczytywania komunikatów od prawego górnego rogu, napotyka zamiast I cyfrę IV, co nieco konfunduje. Owe przeskalowanie wybija widza z konwencjonalnego odczytywania pracy, ale i linearnego postrzegania upływającego życia.



ANNA CYRONEK (1919 - 2008)

"Elipsa V", 1968 r.

olej/plótno, 109,5 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'A. Cyronek 1968 r. | 109,5 x 140 | "Elipsa 5"'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

WYSTAWIANY:

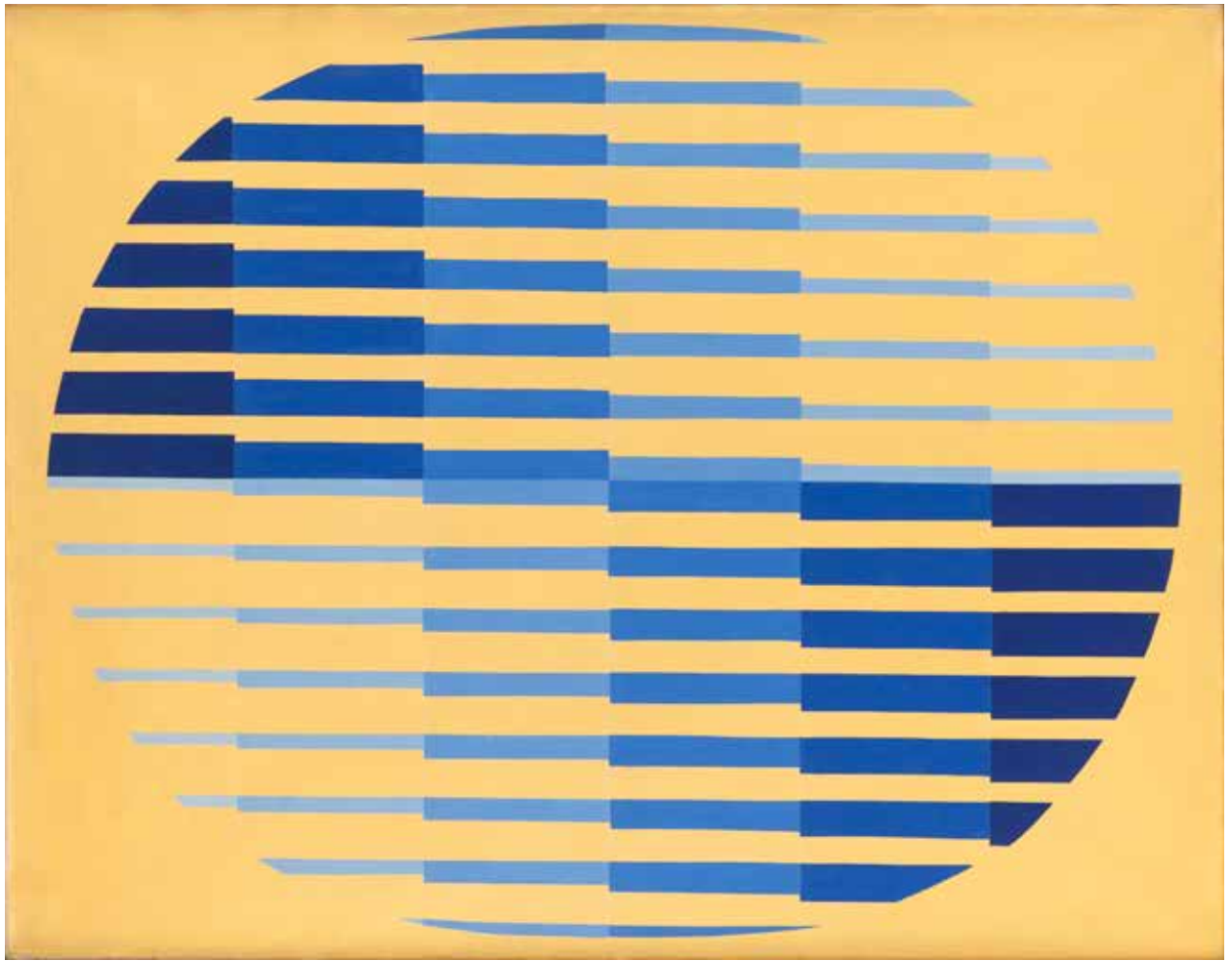
- Galeria ABC - Przypomnienie i kontynuacja, Muzeum w Gnieźnie, 1999
- Anna Cyronek, wystawa indywidualna, Galeria A, Gniezno, maj – czerwiec 1970

LITERATURA:

- Anna Cyronek-Kalinowska. Malarstwo, [oprac.] Wojciech Makowiecki, Mirosław Pawłowski, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 1999, s. 54 (il.)
- Anna Cyronek, katalog wystawy, Galeria A, Gniezno 1970, s. nlb. (spis)

Anna Cyronek po dziś dzień pozostaje artystką nierozpoznaną poza środowiskiem poznańskim. Jej panieńskiego nazwiska na próżno szukać w książkach traktujących o osiągnięciach sztuki polskiej. Jako wieloletnia życiowa partnerka malarza Tadeusza Kalinowskiego nigdy nie ustępowała mu talentem. Wspólnie wystawiali swoje prace i tworzyli w jednej pracowni, ale styl każdego z nich wyróżniał się silnym indywidualizmem. Autorka edukację artystyczną odebrała w poznańskiej ASP na Wydziale Architektury Wnętrz, a dyplom z zakresu malarstwa uzyskała dopiero w wieku 36 lat. W latach 50. zainteresowała się możliwościami, jakie niosła sztuka informelu, następnie tworzyła prace w nurcie abstrakcji geometrycznej i op-artu. Największą popularność przyniosła jej seria prac

geometrycznych z lat 60., zatytułowana „Elipsy”. Prezentowana praca pochodzi z tego cyklu, który cechuje zarazem lapidarność form i elegancja. Dominantą każdego z płótna i nieskończonym źródłem rozwiązań formalnych pozostawał owal tworzony z symetrycznych form geometrycznych utrzymanych, w czystych barwach. Przez prawie pół wieku Cyronek konsekwentnie tworzyła swoje prace w jednym z pokoi, dostosowanym do funkcji pracowni, w mieszkaniu, którego metraż wynosił niespełna 45 m². Artystka z okazji swojej dużej wystawy retrospektywnej w Arsenale w trakcie wywiadu z synem Adamem Kalinowskim przyznała, że sztuka zawsze była jej miłością i prawdą, pomiędzy jednym naleśnikiem a drugim rekompensowała jej kłopoty życia.



37

TADEUSZ KALINOWSKI (1909 - 1997)

"Kompozycja", 1970 r.

olej/plótno, 96,5 x 96,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TADEUSZ | KALINOWSKI POZNAŃ | "KOMPOZYCJA" | 97 X 97'

na odwrociu wskazówka montażowa

cena wywoławcza: 18 000 zł

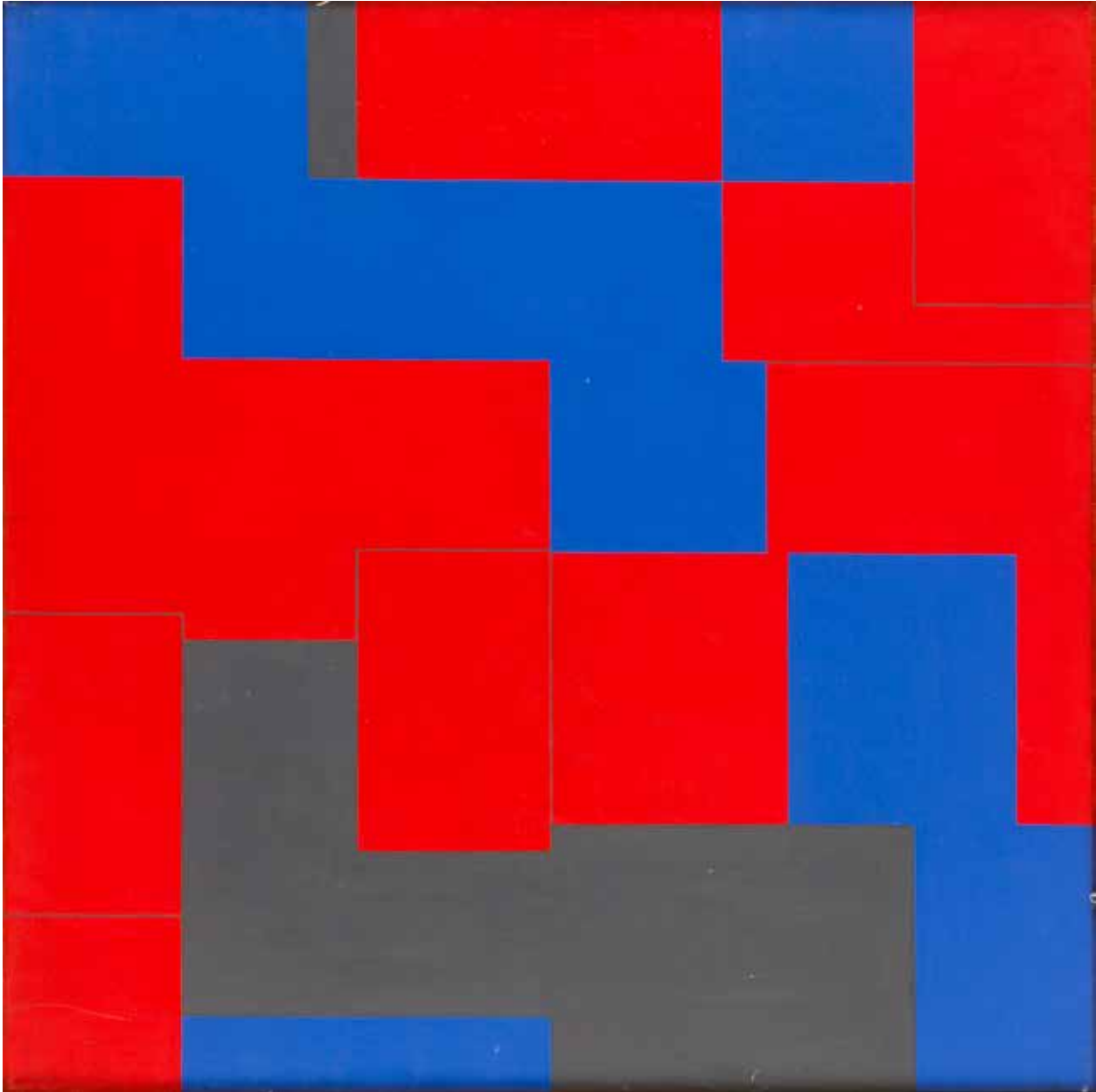
estymacja: 25 000 - 35 000

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

TADEUSZ KALINOWSKI

Tadeusz Kalinowski z wykształcenia i najwcześniejszej praktyki zawodowej był architektem wnętrz, zasłynął jednak jako malarz, twórca realizacji scenograficznych oraz projektów użytkowych. Artysta należał do założycieli poznańskiej grupy „4F + R”, jednego z pierwszych powojennych ugrupowań awangardowych w Polsce. Rozwinięcie skrótu oznaczało Forma, Farba, Faktura + Realizm. Ostatni komponent odnosił się do podkreślanej przez twórców wagi związku sztuki z życiem codziennym społeczeństwa. Ten sposób myślenia pozostawał żywy w działalności Kalinowskiego, który przekładał różne aspekty projektowania scenicznego oraz przedmiotów użytkowych na formę płaskiego obrazu. Po wojnie początkowo eksperymentował z awangardową figuracją, ale już od 1957 jego uwaga skupiła się

całkowicie na sztuce abstrakcyjnej, której pozostał wierny do końca życia. Prezentowana „Kompozycja” stanowi przykład czystej abstrakcji geometrycznej, którą artysta stopniowo radykalizował poprzez coraz oszczędniejszy dobór środków. Obraz został skomponowany z najprostszymi kształtów – prostokątów i trójkątów, utrzymanych w czystych, podstawowych kolorach. W sztuce tej, tworzonej konsekwentnie od lat 60., dopatrzeć się można konstruktywistycznego rodowodu, który podyktował użycie prostych elementów, wzajemnie na siebie oddziałujących i budujących całą kompozycję. Twórcza strategia artysty opierała się na mistrzowskiej grze kolorami i wariantami kompozycyjnymi i coraz doskonalszym współgraniu tych dwóch komponentów.



38

JAN PAMUŁA (ur. 1944)

"Seria komputerowa I", 2013/2017 r.

akryl/plótno, 120 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JAN PAMUŁA | SERIA KOMPUTEROWA I | 2013-7'

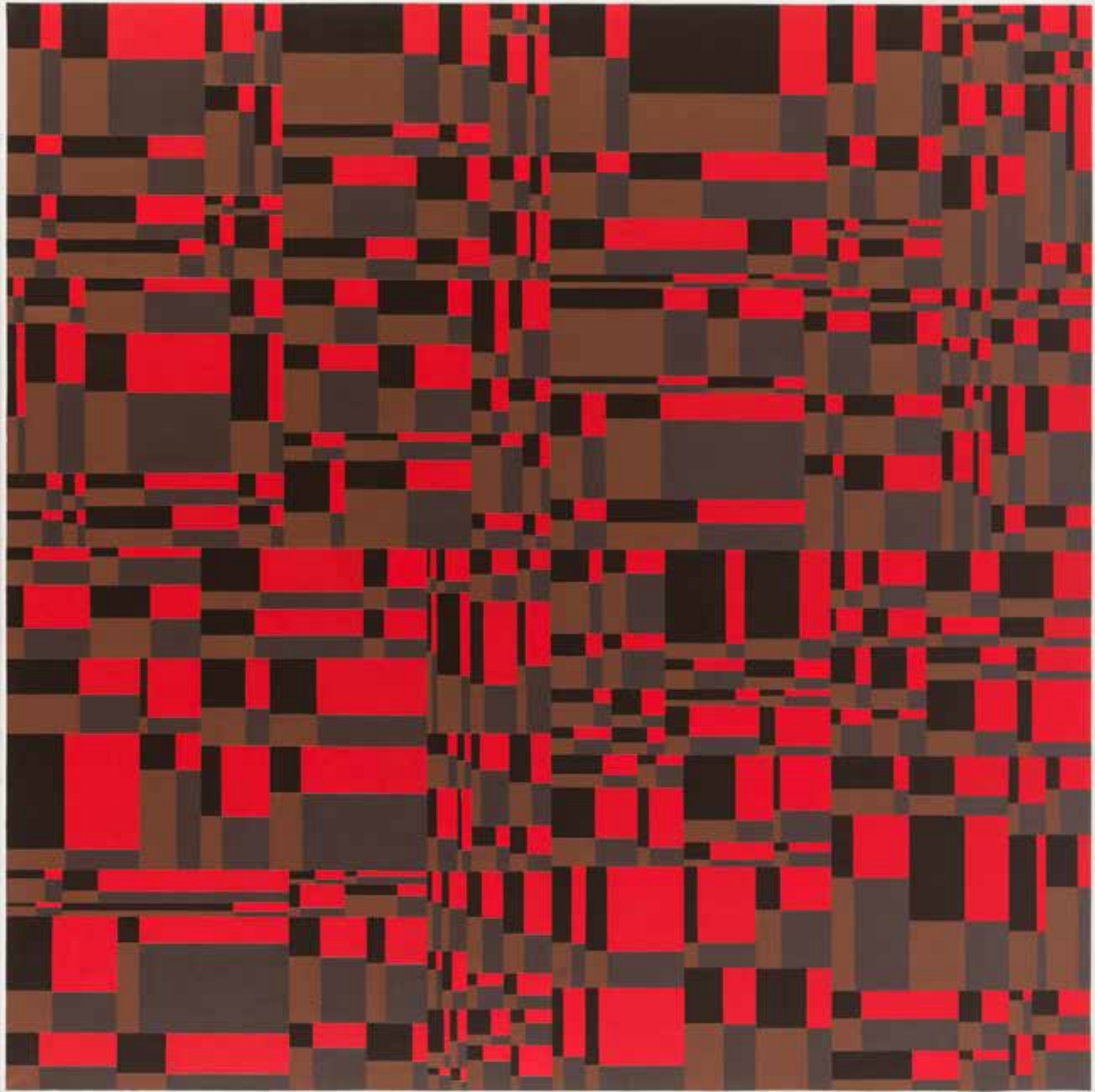
cena wywoławcza: 10 000 zł †

estymacja: 15 000 - 20 000

Jan Pamuła urodził się w okresie, gdy popularność zdobywały pierwsze w pełni automatyczne komputery. Niespełna 40 lat później z daleka od ośrodków rozwoju informatyki w wizjonerski sposób wykorzystał maszyny do kreowania swoich obrazów.

Wizualnie abstrakcyjna sztuka Pamuły nasuwa skojarzenia z dokonaniem takich artystów jak Piet Mondrian czy Paul Klee, chociaż dzieła tych klasyków awangardy u swych źródeł mają inne poglądy. Pierwsze prace inspirowane abstrakcją geometryczną autor stworzył w latach 70., ale zainspirowany nowinkami technologicznymi, z którymi zetknął się trakcie zagranicznych wyjazdów, doszedł do wniosku, że zmiany rzeczywistości powinny implikować zmiany jej przedstawiania w sztuce.

Przy pomocy informatyków malarz przygotował szczególny program, którego zadaniem było dzielenie powierzchni płótna na coraz mniejsze struktury, tworzące losowo złożoną sieć prostokątów. Prezentowany obraz pochodzi z pierwszego cyklu powstałego w wyniku tej współpracy. Artysta ma wpływ na określenie rozpiętości między najmniejszym a największym elementem, cały wzór zasadza się więc na automatycznym, matematycznym procesie, opartym na rachunku prawdopodobieństwa. Następnie autor przenosi abstrakcyjne kształty na płótno i wypełnia je płaskimi plamami czterech starannie dobranych barw. Jego wrażliwość na kolor nadaje logice maszyny emocjonalny wymiar i sytuuje Pamulę pośród pionierów poszukujących nowatorskich rozwiązań w sztuce przy użyciu nowych technologii.



ALEKSANDRA JACHTOMA (ur. 1932)

"Solari K", 1973 r.

olej/plótno, 72 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. JACHTOMA 73'

na odwrociu napis: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | SOLARI | "K"' oraz pieczętka Urzędu Konserwatorskiego

cena wywoławcza: 10 000 zł †

estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:

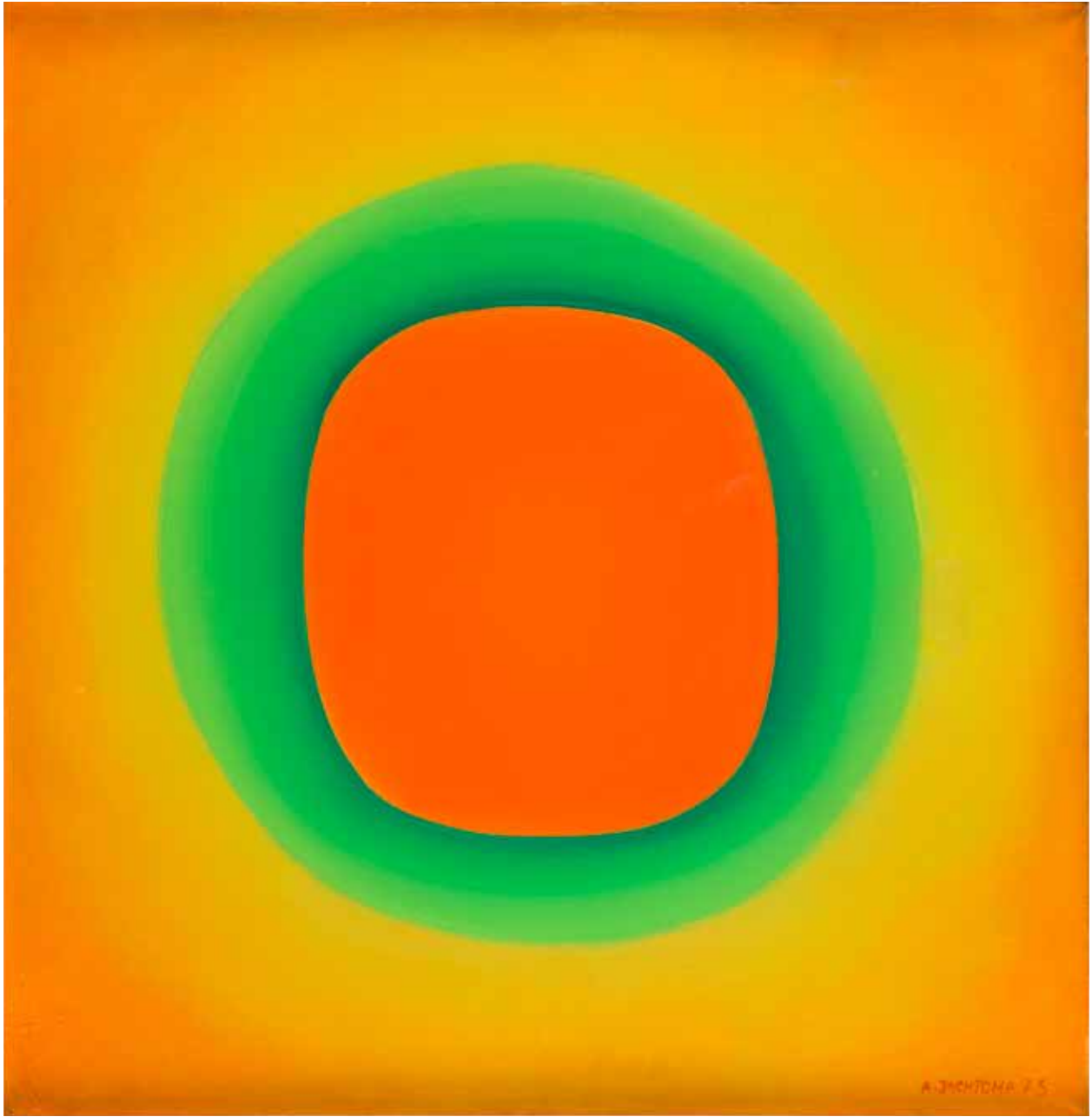
- kolekcja prywatna, Polska
- Agra-Art, 2006
- kolekcja prywatna, Polska

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

ALEKSANDRA JACHTOMA, 2011

W dziełach Aleksandry Jachtomy zderzają się informel, koloryzm i ekspresjonizm. Dla autorki najważniejszy był zawsze proces tworzenia, dyktowany niezmienną potrzebą malowania. Gdy Julian Przyboś ofiarowywał artystce swój tomik poezji „Rzut pionowy”, opatrzył go dedykacją „Żebyś czas zamieniła w kolor”. Dewiza ta stała się swoistym mottem Jachtomy, która pracuje kilka godzin dziennie i poświęca przy tym dużo uwagi aspektom formalnym. Zgodnie z zaleceniami swojego nauczyciela Czesława Rzepińskiego traktuje płótno jako jedność, działa od razu na całej powierzchni. Obrazy kształtuje intuicja twórczyni, której często zdarza się przerywać malowanie i zaczynać dzieło od początku, gdy zmienia się jego koncepcja.

Prezentowana praca pochodzi z okresu, w którym artystka eksperymentowała z kolorem i zestawiała barwy kontrastujące z sobą – zgodnie z tezą o ich silnym oddziaływaniu na ludzką psychikę. Mimo intensywnej kolorystyki obrazy te emanują harmonią i spokojem. Pozornie sprzeczne wrażenia wynikają z koncepcji malarstwa Aleksandry Jachtomy, która przyrównywała je do milczenia: „[Malarstwo] nie powinno przekazywać żadnych innych treści poza samym sobą; istnieje po to, żeby z nim obcować. Można tylko je oglądać. (...) 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. 118).



A. ZHIGDHA 75

40

ANDRZEJ GIERAGA (ur. 1934)

"Kwadraty I", 2005 r.

akryl, papier naklejony na płytę/lakierowana płyta pilśniowa, 35 x 35 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ANDRZEJ GIERAGA | KWADRATY I | TECH. WŁASNA | 35 x 35 | 2005'
na odwrociu nalepka wystawowa z domu aukcyjnego Rempex w Warszawie

cena wywoławcza: 4 500 zł †
estymacja: 6 000 - 12 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- Rempex, 2011
- kolekcja prywatna, Polska

Twórczość Andrzeja Gieragi na przestrzeni lat ulegała znacznym przeobrażeniom; prezentowana praca pochodzi z okresu, w którym autor wytrwale odwołuje się do języka geometrii. Droga artystyczna, którą przeszedł, jest bardzo różnorodna, ale także bardzo konsekwentna, zasada się bowiem na zestawieniu najprostszych form i eksplorowaniu ograniczonej palety barwnej. Malarz przez prawie dwa dziesięciolecia swojej twórczości operował wyłącznie czernią i bielą, bogatą fakturą. Dopiero pod koniec lat 80. wprowadza do swoich obrazów kolor. Gieraga tworzy cyklami, na prezentowaną pracę składają się trzy kwadraty wykonane w technice reliefu, nakładające się na siebie pod niewielkim kątem nachylenia. Iluzję trójwymiarowości obiektów powstaje dzięki subtelnemu wyżłobieniu rowków oraz wprowadzeniu ciemniejszej

fioletowej barwy pomiędzy żółtą a czerwoną figurą. Szczególnie interesujący jest kontrast zastosowanych materiałów, czyli drewna oraz plastiku czarnej powierzchni tła. Płaszczyzna reliefu opiera się na konstruowaniu schodkowej struktury, która uwypukla działanie barw oraz matowości i połysku faktur. Bożena Kowalska, charakteryzując dorobek artystyczny Gieragi, podkreślała: „Wyróżnikami jego twórczości było zawsze światło, harmonia i czystość. A jej najcenniejszym i niecodziennym przymiotem jest nader dziś rzadki, tak w życiu, jak i sztuce, klimat pogody, optymizmu czy nawet radości. I jeszcze zachwyt urodą sztuki i zaproszenie do kontemplacji” (Bożena Kowalska, *Progresje. Obrazy i grafiki z lat 1972 – 2016*, katalog wystawy, Muzeum miasta Łodzi, Łódź 2016, s. 7).



41

ZBIGNIEW MAKOWSKI (ur. 1930)

Bez tytułu, 1958 r.

asamblaż, olej, blacha/ dwuwarstwowa tkanina filcowa, 54 x 46 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Zbigniew | Makowski | 1958'

cena wywoławcza: 48 000 zł[†]
estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

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

WYSTAWIANY:

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





COMPARISON of an abstract painting (Left) and an abstract photograph, as seen at the Miami Museum of Modern Art. Illustrates the fact that the abstract artist does not necessarily

point from imagination alone. The photograph illustrates "abstraction" in nature. The painter uses a brush to interpret it — the photographer uses a camera.

ART by Joan Crowder

Honest, Indeed!

An argument for the validity of abstract art is inherent in the current exhibition at the Miami Museum of Modern Art. An exhibition of what would be considered by most viewers as "raw and" abstract paintings by Zdzisław Makowski of Poland is being featured. A second outcome here is of abstract photographs made by Zdzisław Makowski.

If one compares the photographs with the paintings, it becomes obvious that there is such a thing as "abstraction in nature." The key to producing abstract works of art seems to be, in this case, anyway, a matter of selection. Either you recognize and appreciate the abstract — or you just don't. Both Makowski and Makowski ob-

tain, the paintings are most effective for their unusual textures and compositions. There are also a number of drawings in Makowski's exhibit. These are interesting primarily from a decorative standpoint. Many of them are reminiscent of folk art of Poland — particularly of textile designs.

Makowski uses lettering in some of his paintings and most of his drawings. The calligraphy is used mainly for purposes of design, giving the works a unique flavor.

Zdzisław Makowski's photographs also include some calligraphy. She is obviously intrigued by children's scribbles on streets and sidewalks, particularly as they can be used to create designs.

Makowski's photographs are masterpieces of composition. She has an eye for features, as does the painter Makowski. Both the paintings



JOAN CROWDER

Renee Longy Closes Contemporary Season

Madame Renee Longy will present her last contemporary chamber music program of the season at 8:30 p.m. on May 20 at Love Gallery.

Programs of Music at the University of Miami, Madame Longy has specialized in these programs for 11 years.

Performing Harold Fetherman's "Greek Scenes" for soprano, piano and percussion will be Norma Sherwin, Lisa Stadelman and Fred Wickham.

Myra will also perform "Bingo Songs" for Voice and Percussion, by Edward Miller.

A University of Miami graduate, Miller is a teacher at Marquette College of Music.

Arthur Honegger's "Ship solo" for two flutes, clarinet and piano will be played by August Gerts, Barbara Matthews, Edwin Elwood and John Nelson.

Henry Woodley, Philip Yark and Rita Saelin will play Don Vincenzo's "Trio For Violin, Cello and Piano."

A Coral Gables resident, Vincent graduated from Carnegie Institute and is active with his own jazz trio.

Miami's musical youngsters who are members of the All-Miami Youth Symphony are ready to show the results of long and hard practice.

Their annual spring concert, conducted by Robert Lawrence, is at 8 p.m. Saturday at Dade County Auditorium.

Soloist will be fifteen-year-old Caleb Reinhart, who'll perform the famous Bizet Concerto for Trumpet. Also featured will be the prize-winning composition "Rubens" written by sixteen-year-old Cal Ketter, the Youth Symphony's first bassoon player.

Lawrence will conduct the orchestra in George W. Chadwick's "Jubilee and Halleluia" in the Youth Symphony No. 1.

These 70 players of the orchestra from 22 high schools spend every Saturday morning in a rehearsal rehearsal. All members must be auditioned and conductor Lawrence, now in his second year, has supervised the musical standards and organized the discipline meticulously.

Miss Reinhart, a member of the University of Miami Symphony Orchestra is the recipient of both a Fulbright scholarship and the Pyra Foundation scholarship for advanced study to study abroad in the world, with Yvonne O'Connor her choice. She was chosen by Dr. Fabian Serfaty to guest conduct the University Orchestra at nine children's concerts this year.

Cal Ketter, winner of the Youth Composers for Youth Competition sponsored by Miami Beach Mayor Kenneth Oka and his father Norman Oka, is the son of Dr. and Mrs. Cal Ketter, Jr. A senior at Palmdale High, Cal is president of the Youth Symphony.

Second and third place winners in the contest who will receive awards Saturday night are Justice P64, 15 and Earl Galin, 16.

SKETCH HENDERSON is the first conductor on the Summer Symphony Pop Concert Series. His soloist is baritone Bob Carroll.

ROSEMARY WHITE, artist-pupil of Miss Deane, will present a piano recital 8:15 p.m. Saturday at Miami Hall, 620 NE 27th St. A New Zealander, her program will range from Romantic to Contemporary composers.

FRANK WHEE has had, who's given Miami musicians cause to sit up and take notice lately, will solo soon Thursday for the Caribbean Music Club's May Breakfast at Kings Bay Yacht Club.

He'll be featured along with harpist Mary Seivigny.

A sophomore at the University of Miami, Earl's come along to last on his instrument he has one his piano teacher, George Roth, shaking his head in disbelief.

The Miami native gave the first Miami performance of the Miklos Rona piano Sonata, and appeared in January at the Dallas Music Festival in Jacksonville.

Frances Whitney is Music Club president.

U-M Band In Concert

UNIVERSITY OF MIAMI Symphony "Band of the Hour" will present its annual spring concert at 8 p.m. Thursday at Dade County Auditorium.

Conducted by Fred McCall the program will include "Concert Suite" by Freddie Lobo, head of the Theory Department, at the University.

The free program is open to the public.

JANICA FISCHERMAN, Fisher Robert pianist, and soprano Yvonne King, will present the regular 4 p.m. program today at the Musician's Club of America, 303 Monroe.

Director of his own Conservatory of Music in Havana for 30 years. Fischerman came to Miami two years ago.

IT'S NIGHT FOR OPERA

Miami Beach Music and Arts League presents "A Night at the Opera" at 8:30 tomorrow night at the Carillon Hotel. Appearing in highlights of Verdi's "Rigoletto" will be soprano Carol Doss, mezzo Fina Luberman, tenor Edward Carr and baritone Manuel Cobarr. Soloist Earl Crow will be the baritone.

Artykuł z recenzją wystawy Zbigniewa Makowskiego w Miami Museum of Modern Art, Joan Crowder, Honest, Indeed!, "New Miami News", 12.05.1963

„Artysta jest jak dowódca, komenderujący swoim wojskiem: kreskami i kolorami. Dąży do czego? – do zwycięstwa. A zwycięstwem jest wielkie dzieło sztuki. Każde wielkie dzieło sztuki jest zwycięstwem nad słabościami i wątpliwościami. Jak ktoś nie ma wątpliwości, to nie jest artystą, tylko psychopata”.

ZBIGNIEW MAKOWSKI

Kompozycja, którą prezentujemy w katalogu, to jeden z najrzadziej spotykanych obrazów autorstwa Zbigniewa Makowskiego, pochodzący z wczesnego etapu jego twórczości. Dzieło prezentowano na solowej wystawie artysty w Miami Museum of Modern Art w 1963 roku. Trafiło tam ze zbiorów dyrektora muzeum Bernarda Davisa z Filadelfii, znanego bankiera, kolekcjonera i filantropa. Milioner najpewniej zakupił je w nowojorskim oddziale Cepellii, gdzie Makowski miał wystawę w 1962. Davis był także założycielem National Philatelic Museum – krótko istniejącego muzeum, które miało na celu zwiększenie świadomości filatelisty.

Artysta studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1950-1956 pod kierunkiem Kazimierza Tomorowicza. Po studiach malował kompozycje pokrewne lirycznej i strukturalnej abstrakcji. Jego płótna w tym czasie wypełniały zgeometryzowane kształty o monochromatycznych szarościach, bielach i czerniach. W 1957, na rok przed powstaniem prezentowanej pracy, Makowski uczestniczył w Biennale São Paulo, poświęconym sztuce surrealistycznej i fantastycznej. Zbiegło się to z jego zainteresowaniami, skierowanymi na pozaartystyczne dziedziny, takie jak filozofia, psychologia, historia kultury. Równoległe do abstrakcyjnych kompozycji powstawały figuratywne gwasze na papierze, nieco silniej ukazujące szerokie spektrum zainteresowań autora.

Indywidualny styl Zbigniewa Makowskiego, charakterystyczny dla jego późniejszych dzieł, wykształcił się u progu lat 60. Bardzo silny wpływ miał pobyt w Paryżu w 1962. Makowski poznał wtedy André Bretona i nawiązał kontakty z artystami z międzynarodowego ruchu PHASES, z którymi przez jakiś czas wystawiał swoje prace. Surrealizm był od

tego czasu jednym z pojęć-kluczy do interpretacji jego malarstwa. W wywiadzie z 2008 Makowski powiedział, że we Francji najbardziej zachwycił go „to, że sztuka figuralna istnieje nadal. A najbardziej ze wszystkiego zachwycił się lalką Bellmera, która była jak żywa. Ona była jak żywa. Miała dwanaście lat. Przekonałem się, że sztuka figuralna w tej odmianie surrealistycznej lekceważy sobie doktryny. Jakies tam kubizmy, fowizmy to wszystko jest pestka. W obliczu Bogów, w obliczu tej wielkiej prawdy pojętej przez Bretona to, czy jesteś kubistą, fowistą, formalistą, nie ma żadnego znaczenia. Trzeba grać w zupełnie inną grę. Te kategorie gier, które się uprawiało w Paryżu od czasu epifanii nadrealizmu, nie mają żadnego znaczenia" (Zbigniew Makowski, Wąski Dunaj No. 5. Ze Zbigniewem Makowskim rozmawiają Agnieszka Kuczynska i Krzysztof Cichor, [red.] Agata Mendrychowska, Agnieszka Kuczynska, Łódź 2008, s. 27).

W latach 60. Zbigniew Makowski był już znanym artystą. „Jest coraz bardziej o b e c n y w sztuce polskiej i – nie tylko polskiej. Ta wzrastająca obecność jest wynikiem ogromnej, uporczywej, s k u t e c z n e j pracy” – napisał jeden z recenzentów wystawy w Zachęcie z 1966 (W. B., Geometria tęskniąca, „ITD Ilustrowany Magazyn Studencki” 1966, nr 7). W recenzjach podkreślano, że mimo młodego wieku artysta ma już na swoim koncie kilkanaście wystaw indywidualnych. Większość z nich odbyła się na granicy. W 1963 Makowski pokazał swoje prace w Miami Museum of Modern Art i Museo de Arte Moderna w Rio de Janeiro. Rok później wystawiał w Lozannie, Düsseldorfie, Bochum, a w kolejnym roku w St. Gallen, Lund i Brukseli. W połowie lat 60. XX wieku jego prace znajdowały się w ważnych zbiorach muzealnych, m. in. w MoMA oraz w kolekcjach prywatnych we Francji i Stanach Zjednoczonych.



Zbigniew Makowski w pracowni, 2009 r., fot. Stanisław Zbigniew Kamieński

42

ZBIGNIEW MAKOWSKI (ur. 1930)

"To po deszczu tak paruje zbocze...", około 1960/1961 r.

olej/deska, 32,5 x 34 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

'Zbigniew Makowski | około 1961 | może 1960 | dla Ani | Zbyszek | 3 VI 2013'

cena wywoławcza: 12 000 zł †

estymacja: 14 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska, od 2013 (dar od artysty)

„Cała twórczość Zbigniewa Makowskiego – to, co robi na płótnie i na papierze – ma charakter autobiograficzny. Jest to autobiografia ducha – ducha zachłannego na życie, na przeżywanie, na poznawanie. Tkanka jego dzieł – i malarskich, i poetyckich – jest gęsto spleciona i poprzerastana autorefleksją”.

ANNA BARANOWA

TO PO DESZCZU TAK
PARUJE ZBOCZEA JE
STWIEDY WIECZO
DYSO O O M W O Z S
O JEST WSZYSTKO
RTO JEST ZMROKT.

43

JAN LEBENSTEIN (1930 - 1999)

"Figura nr 176", 1963 r.

olej/plótno, 129,5 x 80,6 cm

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

sygnowany na odwrociu: 'Lebenstein'

obok opis: 'Lebenstein | figure no 1976 | 1963 | format 60M'

na blejtramie: '176 coll. particulière (Bernstein)'

na blejtramie nalepka z Galerie Laclouche w Paryżu, etykieta transportowa z Paryża do Nowego Jorku oraz trzy małe naklejki z Christie's

cena wywoławcza: 170 000 zł †

estymacja: 250 000 - 350 000

POCHODZENIE:

- Galerie Laclouche, Paryż
- kolekcja Ralpha Bernsteina, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, USA
- Christie's Nowy Jork, 2017
- kolekcja prywatna, Polska

„Przedstawiając przed kilku laty 'Figury osiowe' Jana Lebensteina w amerykańskim miesięczniku 'ARTS' pisałem, że nowojorskie panie, z dumą patrząc na 'swojego Lebensteina', byłyby zdumione, gdyby wiedziały, że te hieratyczne formy są kryptogramami i że zamiast modnej abstrakcji na ścianie ich salonu wiszą pieczęcie Erosa i Thanatosa”.





„Figura Nr 176” z 1963 pochodzi ze szczytowego okresu twórczości Jana Lebensteina, kiedy robił karierę w Paryżu i Nowym Jorku. Prezentowany obraz jest interesujący przede wszystkim ze względu na swoją nietypową ikonografię. Zazwyczaj bowiem „potworną” anatomię „Figur osiowych” trudno rozszyfrować. W przypadku „Figury Nr 176” widz łatwo rozróżnia poszczególne części „ciała” postaci. Obraz zapowiada niejako przemianę, która nastąpiła w malarstwie Lebensteina w 1962. Porzucił wtedy przynoszący mu uznanie cykl figur i zaczął pracować nad „Bestiariuszem”. Inspirowały 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. Wyobraźnia 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 skalę 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.).

Pierwsze „Figury osiowe” Lebensteina, tworzone jeszcze w Rembertowie i w Warszawie pod koniec 1958, przypominały sylwetki ludzkie. W 1959 malarz zaczął eksperymentować z geometrią, aby już na początku 1960 zwrócić się ku formom zwierzęcym. Figury z tego okresu przypominają niekiedy owady, ćmy, czy surrealistyczne, rozplaszczone potwory. Prezentowany obraz 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 wykonywał swoje kompozycje. Lebenstein, człowiek 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”. Jak pisał Konstanty Jeleński, „Żaden prąd, żadna moda, żaden взгляд zewnętrzny nigdy nie zaważył na twórczości Lebensteina. Myślę, że wprost przeciwnie, właśnie obawa przed nieporozumieniami, jakie może stwarzać powodzenie, obawa przed utrwaleniem 'popisu' osiowego zburzyła ten mur, za którym czały się głębinowe stwory, dotychczas przemawiające wystukiwanym zza ściany szyfrem. (...) Decyzja Lebensteina wydaje mi się paradoksalnie zgodna z 'duchem czasu', w którym – na jak długo? – wielkie dzieła mogą zrodzić się tylko 'na marginesie'. Ten margines jest dzisiaj marginesem wyobraźni będącej kluczem do prawdy” (Konstanty A. Jeleński, Jan Lebenstein, „Oficyna Poetów i Malarzy”, Londyn 1966, nr 3).



Jan Lebenstein, „Axial Figure 110”, 1961 r., na ekspozycji wystawy „Recent Acquisitions”, 1962-63, Museum of Modern Art, Nowy Jork, fot. Soichi Sunami

TADEUSZ ŁAPIŃSKI (1928 - 2016)

Bez tytułu, lata 50/60. XX w.

olej/ płótno, 91,5 x 61 cm
sygnowany p.d.: 'T. ŁAPIŃSKI'

cena wywoławcza: 14 000 zł †
estymacja: 18 000 - 22 000

Zaprezentowana praca pochodzi z wczesnych czasów działalności Łapińskiego, zanim zwrócił się w stronę grafiki, a przede wszystkim – litografii barwnej. Malarskie realizacje sprzed 1960 pozwalają przestudiować jego drogę artystyczną. Dzieła z tego okresu ukazują formy na wpół biologiczne, a na wpół fantastyczne. Jak podkreśla Sławomir Bódko w katalogu wystawy autora w 2006, duch lat 60. spowodował, że wielu ludzi sztuki tworzyło zarówno obrazy, jak i grafiki zbliżone do osiowych figur Jana Lebensteina. Wspomniane szkieletowe motywy, powstałe za pomocą grubo nakładanej farby olejnej, można bez trudu dostrzec w zaprezentowanej kompozycji. Podobne formalne zapożyczenia pojawiały się również w pracach m.in. Zbigniewa

Tymoszewskiego, Hilarego Krzysztofiaka; można się ich doszukiwać w realizacjach Jonasza Sterna czy Józefa Szajny. Artystów tych, podobnie jak Łapińskiego, łączyła chęć oddziaływania na emocje widza. Źródła szkieletowych kompozycji powstałych w tym okresie krytyk doszukuje się w duchu czasów i tłumaczy: „Ci ze starszego pokolenia chcieli wyrzucić z siebie wspomnienia z okupacji, młodzi – przestrzec przed pandemonium zagłady nuklearnej. Stąd w sztuce materii wiele odniesień do szkieletów, do rozrzuconych w pozornym nieładzie różnorodnych przedmiotów, do grubej, wręcz 'ordynarnej' faktury. Te cechy miały widza porażać, walić go w łeb” (Sławomir Bódko, katalog wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej ESTA, Gliwice 2006, s. 151).



45

TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

"Peinture", 1963 r.

olej/plótno, 80 x 100 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. KANTOR | "PEINTURE" | 1963'
na blejtramie nalepka z Städt. Kunstgalerie Bochum

cena wywoławcza: 120 000 zł †
estymacja: 180 000 - 240 000

POCHODZENIE:

- kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

- Profile IV. Polnische Kunst heute, Städt. Kunstgalerie Bochum, 1964-65

„To była wydzieliną mojego WNEŹTRZA, gdzie kłębią się namiętności, żądze, wszystkie pasje, rozpacz i rozkosz, żale przeszłości i jej tęsknoty, i pamięć wszystkiego, i myśl trzepocząca się jak ptak w czasie burzy”.

TADEUSZ KANTOR



W drugiej połowie lat 50. Tadeusz Kantor w pełni rozwinął malarstwo gestu i wprowadził do kanonu sztuki polskiej informel. Fascynacja taszyzmem była wynikiem otwartości autora na zachodnie koncepcje artystyczne, w tym abstrakcję niegeometryczną, włączanie w przestrzeń dzieła przedmiotów pozamalarskich i poszukiwanie nowatorskich rozwiązań kolorystycznych w obrębie stonowanych, wręcz monochromatycznych zestawień. Swoje inspiracje Polak czerpał z bezpośredniego obcowania z pracami Wolsa, Jeana Fautriera, Georges Mathieu i Jacksona Pollocka w Paryżu, do którego po wojnie wyjechał dwukrotnie – w 1947 i 1955. Już po powrocie, w 1956, zaczął tworzyć obrazy formalnie należące do malarstwa akcji, propagowanego przez francuskiego krytyka Michela Tapié. Podobnie jak inni przedstawiciele nurtu tytułował je początkowo „Kompozycjami”, a potem „Peinture”, czyli „Obraz”. Okres swojej działalności z lat 1956-63 nazwał francuskim terminem „informel”. Pisał o nim: „To była wydzielina mojego WNEŹTRZA, gdzie kłębią się namiętności, żądze, wszystkie pasje, rozpacz i rozkosz, żale przeszłości i jej tęsknoty, i pamięć wszystkiego, i myśl trzepocząca się jak ptak w czasie burzy”.

Obrazy malarstwa akcji Tadeusza Kantora to zapisy żywiołowego gestu, a także manifestacja wolności, która z kolei stała się załącznikiem wewnętrznego dramatu twórcy. Po wygaśnięciu fascynacji abstrakcją powrót do figuratywizmu z lat 40. wydawał się niemożliwy – artysta zaczął włączać w płaszczyznę płótna używane, nierzadko zniszczone przedmioty codziennego użytku, takie jak koperty, torby czy parasole, które przeistaczały obraz w relief.

Tadeusz Kantor został doceniony zarówno przez publiczność i krytyków, jak i kolekcjonerów – Szwed Theodor Ahrenberg zorganizował

mu pierwszą indywidualną wystawę w Sztokholmie. Był rok 1958, ale czas ekspozycyjnego boomu autor miał dopiero przed sobą. W latach 1959-60 pokazał swoje dzieła w Galerii H. Legendre w Paryżu, w Kunsthalle w Düsseldorfie, na Documenta 2 w Kassel, w Nowym Jorku, Göteborgu i na XXX Biennale w Wenecji. Zachodni recenzenci jednogłośnie uznali go za najważniejszego polskiego przedstawiciela sztuk wizualnych – w jego dorobku docenili przede wszystkim wschodnioeuropejski dramatyzm i nietuzinkowość rozwiązań kolorystycznych. Niniejsza praca została pokazana podczas wystawy „37 polskich artystów” w Tel Awiwie, w Izraelu, w 1965. To niezwykle ciekawa ekspozycja w kontekście polityki kulturalnej dwóch krajów – nowo powstałego państwa izraelskiego i Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej okresu małej stabilizacji lat 60. Na wystawie oprócz prezentowanej na aukcji kompozycji Tadeusza Kantora pojawiły się obrazy, asamblaże i grafiki m.in. Jonasza Sterna, Jana Lebensteina, Alfreda Lenicy, Jerzego Tchórzewskiego, Jerzego Nowosielskiego, Jana Tarasina, Rajmuda Ziemskiego, Stefana Gierowskiego i Józefa Gielniaka. Jej kuratorem ze strony polskiej był Ryszard Stanisławski, który wybrał malarzy posługujących się w swojej działalności kategoriami metafory i poetyckiej wyobraźni. Każdy z nich miał już ugruntowaną pozycję na rodzimym rynku oraz charakterystyczne podejście do formy i treści dzieła sztuki. Wystawa powstała z inicjatywy ówczesnego dyrektora telawiwskiej placówki – dr. Haima Gamzu. Prezentowany na aukcji obiekt w stylu informel stanowi wyjątek w twórczości autora z opisywanego zakresu stylistycznego. Wyróżnia się jasnymi, wyrazistymi kolorami oraz kontrastowymi zestawieniami plam barwnych. Kantor od 1961 rozszerzył formułę informel i zastosował ją w spektaklach w swoim teatrze „Cricot 2”.



Tadeusz Kantor, 1967 r., fot. Tadeusz Rolke/Agencja Gazeta

46

MAREK OBERLÄNDER (1922 - 1978)

Kompozycja, 1962 r.

olej/plótno, 81 x 65,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'M. OBERLÄNDER 1962'

na odwrociu nalepka z DESA Foreign Trade Enterprise z opisem obrazu
w języku niemieckim

cena wywoławcza: 55 000 zł †

estymacja: 70 000 - 90 000

„Czuję (i myślę), że akt twórczy, instynkt tworzenia, odczuwanie metafizyczne, odczuwanie zmysłowe, niepokoje twórcze – ta wewnętrzna, nieustanna, szarpanina wyobraźni i odczuć z rzeczywistością zewnętrzną i całą resztą, z której składa się życie i praca malarza, w swej najbliższej istocie oczywiście, jest takie samo dziś, jakie było dla Van Gogha”.

MAREK OBERLÄNDER





Marek Oberländer

„Należę do pokolenia, które – ocalone od śmierci nieomal cudem – staje na progu nowego życia, przerażone, bezradne, ogłuszone, pokaleczone moralnie i fizycznie, nagie, odarte z wszystkich marzeń i ideałów młodości”.

MAREK OBERLÄNDER

Enigmatyczna kompozycja, pochodząca z lat 60., to dzieło Marka Oberländera, jednego z najważniejszych polskich twórców powojennych. Jego pierwszym ważnym wystąpieniem artystycznym była wystawa w Arsenale. Zaprezentował na niej obrazy, w których mierzył się z martyrologią narodu żydowskiego w czasie II wojny światowej. Ich stylistykę określano jako „realizm ekspresyjny” – Oberländer stosował w nich niemal brutalny ascetyzm środków i uproszczony modelunek. Tematykę stanowiły zdegradowane, brzydkie przedmioty, ukazane w oszczędnej kolorystyce. Ostentacyjny antyestetyzm, powiązany z wzmocnieniem wyrazu kompozycji, był protestem przeciwko koloryzmowi. Choć jury wystawy w Arsenale pominęło dzieła zaprezentowane przez Marka Oberländera, artysta został nagrodzony przez tygodnik „Po Prostu”. Nagroda stała się początkiem współpracy. Malarz założył Salon Wystawowy „Po Prostu”, którym kierował do końca jego istnienia w 1961. W 1959 odbyła się tam jego pierwsza wystawa indywidualna. Następnie w analogiczny sposób współpracował z „Nową Kulturą” i „Współczesnością”. Artysta, realizujący swoje pasje organizacyjno-społecznikowskie, stworzył kilka z pierwszych galerii sztuki współczesnej w Warszawie. Równoległe do działalności społecznej Marek Oberländer malował. Z czasem jego prace straciły nieco na pierwotnej brutalności, a zyskały na kameralnym nastroju. Tworzył psychologiczne portrety, martwe natury, sceny rodzajowe – czasem zwracał się ku abstrakcji. Za sprawą deformacji postać ludzka stawała się w jego pracach wyrazistym znakiem plastycznym indywidualnego przeżycia. Metamorficzny, maksymalnie zszytegowany portret człowieka często inspirowany był światem przyrody, skąd brało się odrealnienie, stylizacja, owadopodobne kształty. W latach 1961-63 powstała seria „Sylwetki”. Temat stanowiła syntetyczna, uproszczona, zazwyczaj wertykalna figura kobieca. Oberländer operował szerokim spektrum środków wyrazu ekspresji, tworzył wibrującą, niespokojną powierzchnię płótna. Płatanina cienkich linii, swobodne rozpryski, nacieki prześwitującej farby wzmocniały niepokojący i egzystencjalny nastrój. „Torsy” i „Szkielety” niejednokrotnie porównywano do figur osiowych Jana Lebensteina. I jedno, i drugie kojarzą się mimo woli z taszystowskimi rysunkami Wolsa, przywodzącymi na myśl anatomiczne preparaty. W 1963 Marek Oberländer wyjechał do Francji. Wielokrotnie wystawiał swoje prace w Europie. Z czasem jego styl uległ zmianie – pod wpływem poważnej choroby artysta zaczął tworzyć obrazy niemal abstrakcyjne o silnych wartościach fakturalnych. Z czasem zniknęła aluzyjna postać ludzka, która stała się ikoniczną częścią jego twórczości. Jego późne obrazy to impresjonistyczne pejzaże, utrzymane w optymistycznej aurze. Dużą część spuścizny Marka Oberländera w 1977 przekazano Muzeum Narodowemu we Wrocławiu. Część zaś pozostaje rozproszona.

47

HENRYK MUSIAŁOWICZ (1914 - 2015)

Z cyklu "Reminiscencie", 1979 r.

asamblaż, olej/deska, 35 x 23,5 cm

sygnowany p.d.: 'MUSIAŁOWICZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Z CYKLU | "REMINISCENCJE" | 35 x 23,5 | 1979 | MUSIAŁOWICZ | N.54'

cena wywoławcza: 3 500 zł †

estymacja: 5 000 - 8 000

„Chodzi o to, by patrząc na obraz znalazł podstawowe prawdy. Chcę, aby moja sztuka miała jakąś wewnętrzną siłę i zmuszała do refleksji. By niosła nadzieję, będąc metaforą ludzkiego losu, w który wpisane są zarówno cierpienie, odrodzenie i ukojenie. Zastanawiam się, jak przez moją sztukę mówić. Jak dać odpowiedzi na tragiczne pytania człowieka, który może zagubił sens swego istnienia wobec przerażającej golgoty człowieczej”.



48

ALEKSANDER KOBZDEJ (1920 - 1972)

Kompozycja z barwnymi plamami

olej/plótno, 55 x 46 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej | 1963 | 45 x 55'

poniżej wskazówka montażowa

cena wywoławcza: 28 000 zł †

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Bliskie mi jest malarstwo starych ikon, malarstwo buddyjskich świętyń, bliska mi jest zawarta tam skomplikowana i nabożna relacja o życiu i śmierci. Emocjonująca jest obserwacja tego, co dzieje się na płótnie. Wyłaniają się kształty oświetlone, zanurzone w przestrzeni, realne przez ich zakreślenie, konkretne w materii kontrastującej”.

ALEKSANDER KOBZDEJ, 1957

Bożena Kowalska podkreślała, że w przeciwieństwie do wielu twórców lat 60., skupiających się jedynie na wizualnych aspektach i formalnej urodzie prac, Aleksander Kobzdej starał się z malarstwem uczynić pewną przygodę i nieustające poszukiwanie, które dotrzymywałoby kroku wciąż ewoluującej sztuce abstrakcyjnej. Artysta podjął naukę malarstwa pod kierunkiem Władysława Lama, edukację zaś kontynuował na krakowskiej ASP pod okiem Eugeniusza Eibischa. Obaj jego mistrzowie reprezentowali nurt tradycjonalistyczny i figuratywny, a kontakt z nimi zaowocował dążnością do estetyzacji o proveniencji kolorystycznej, która pozostawała zawsze żywa w twórczości Kobzdeja. Artysta po wojnie wykorzystywał swe umiejętności do realistycznego przedstawiania

w programowych realizacjach realizmu socrealistycznego. Nie poprzestał jednak na nich: w swej twórczości przechodził kolejne fazy, inspirowane licznymi podróżami, sięgał po osiągnięcia malarstwa gestu i materii. W prezentowanej pracy o niezwykle bogatej fakturze dobór barw nasuwa skojarzenia z pierwszymi oznakami wiosny. Artysta, baczny obserwator, przygląda się ziemi, która budzi się do życia po zimie: świeże odcienie zieleni, sąsiadujące z plamami brązów, spod których wyziera ochry i ugry, wzbogacił kolorem pistacjowym, przywodzącym na myśl młode kielki dzielnie wybijające się z grud gleby. Te niuanse uczyniły Kobzdeja jednym z najciekawszych i najwrażliwszych na świat biologiczny twórców malarstwa materii w Polsce.



49

BRONISŁAW KIERZKOWSKI (1924 - 1993)

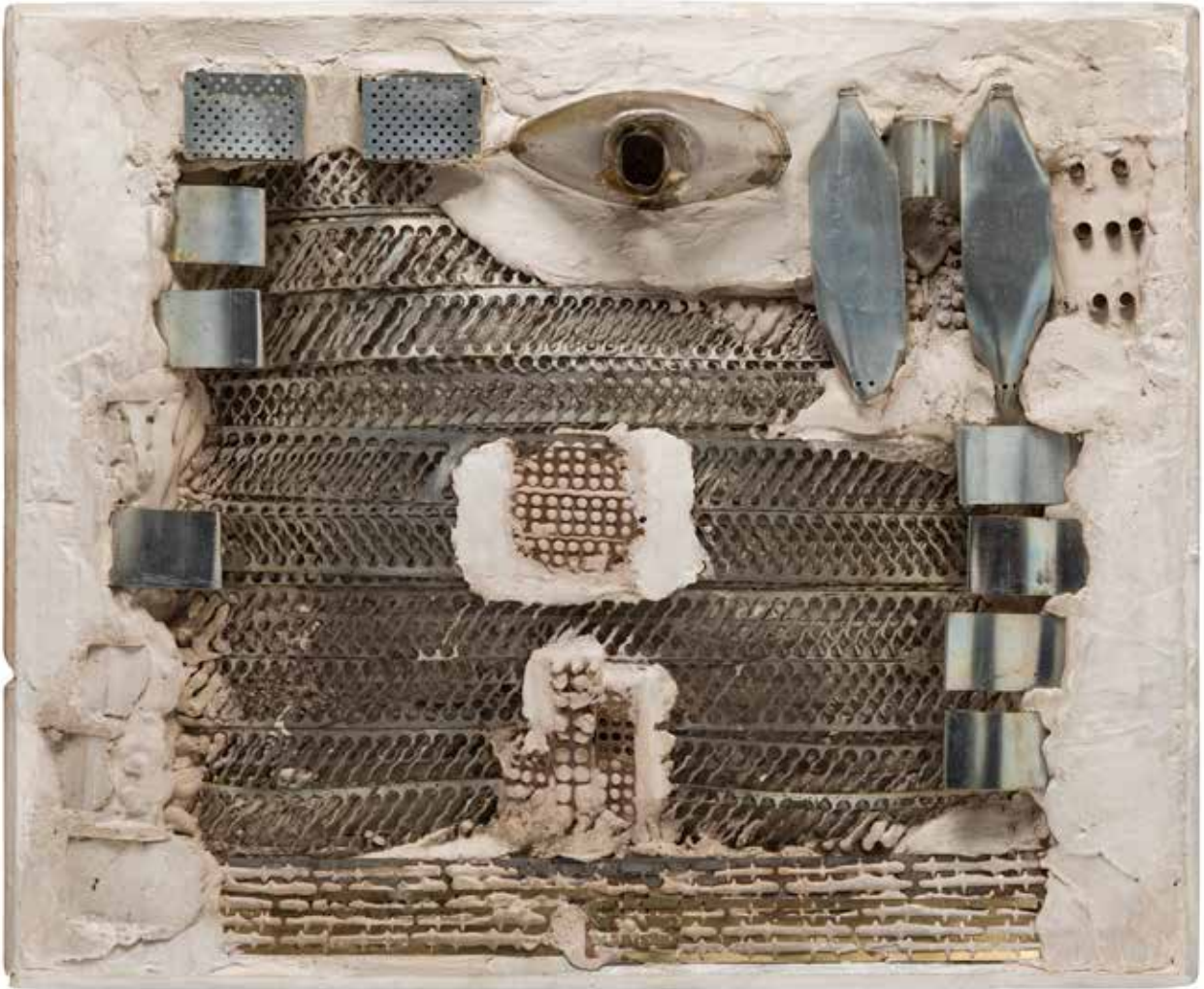
Kompozycja fakturowa

żelazo, plastik, barwiony cement/deska, 60 x 70 cm

cena wywoławcza: 50 000 zł †
estymacja: 80 000 - 120 000

„[Kierzkowski] Podkreśla konkretność metalu, zestawiając go z płynnością masy gipsowej. (...) Jest to surowość pustynnego krajobrazu. Nie ma w nim życia, są jedynie jego martwe ślady: szkielety ryb przysypane gorącym pisakiem. Może pokazuje je artysta po to, aby przypomnieć że i one stanowiły niegdyś część żywego świata? Właśnie to niewypowiedziane słowo niegdyś – zawierające w sobie treści przemijania – towarzyszyło w tym okresie sztuce Kierzkowskiego”.

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI, MŁODE MALARSTWO POLSKIE 1944 – 1974, WROCŁAW 1983, s. 84-85



W początkach drugiej dekady XX wieku ujawnia się cyklicznie powracający konflikt między tradycjonalistami a młodymi rewolucjonistami, walczącymi o odświeżenie języka wypowiedzi artystycznej. Młodzi artyści i krytycy chcieli zerwać z ekskluzywnością oraz hermetycznością sztuki, która w ich odczuciu odgradzała się od życia codziennego. Najważniejszym jednak postulatem pozostawała konieczność odwrócenia się od imitacji przedmiotu i wymyślonej rzeczywistości. Bronisław Kierzkowski poprzez odebraną edukację, a następnie świadomy wybór swojej artystycznej ścieżki starał się pogodzić obie postawy. Zaliczany jest do grona artystów, którzy jeszcze w latach 50. przyczynili się do wypracowania na gruncie polskim nowej koncepcji dzieła sztuki i nowej estetyki. W trakcie studiów w Warszawie rozpoczął eksperymenty z fakturą i podkreślał jej fundamentalną rolę w malarstwie. Za drugi istotny komponent uważał kompozycję i konieczność badania jej struktury. Owo zwrócenie uwagi na teoretyczną stronę konstruowania dzieła należy uznać za pokłosie unizmu Strzemińskiego, mistrza Kierzkowskiego z czasów studiów w Łodzi. Po krótkim okresie zainteresowania pejzażem artysta w wieku 30 lat decyduje się odrzucić malarstwo figuratywne, a także intensywnie zgłębia dokonania twórców europejskich, w których znajduje istotne źródło inspiracji. Odtąd Kierzkowski podkreślał, że sztuki wizualne, analogicznie do muzyki, powinny oddziaływać na odbiorcę przede wszystkim swą formą. Jeszcze pod koniec lat 50. zaczął tworzyć swoje pierwsze kolaże i asamblaże, które stały się dla niego polem wieloletnich eksperymentów. Lokują się one pomiędzy surowością malarstwa materii i strukturalizmu a lirycznym nurtem abstrakcji. „Kompozycje fakturowe”, wcześniej nazywane „Fakturowcami”, to konstrukcje o formach tradycyjnych obrazów, wykonane jednak nie przy pomocy farb, ale niekonwencjonalnych, „zdegradowanych” materiałów, znalezionych na wysypiskach i śmietnikach. Zamiast tradycyjnego płótna podstawą

jego prac stała się plastyczna mieszanina gipsowoklejowa, która służyła nie tylko jako podkład, lecz także tło kompozycji. Artysta w plastycznej materii zatapiał metalowe pręty, kawałki blachy, siatki, pozwalał masie wyciekać i przeciskać się pomiędzy obiektami. Wykorzystywał chropowatość tynku i plastyczność gipsu, które dawały mu możliwość budowy tekstury przypominającej organiczną tkankę. Z czasem coraz bardziej upraszczał swoje struktury, rezygnował także z koloru, który zaczął postrzegać jako czynnik dekoncentrujący widza. Pomimo zastosowania materiałów dotąd w sztuce pogardzanych prace cechuje dużą wrażliwością estetyczną, dbałością o kompozycję, doskonałością formy i dążeniem do wykończenia reliefu jako całości. Zastosowane przedmioty, które pozbawione zostały funkcji praktycznych, stały się materiałem artystycznym, dzięki któremu autor eksperymentował z fakturą, zmieniającą się w zależności od promieni słonecznych, powodujących grę światłocienia. Obrane formy wyrastają z fascynacji światem przyrody, zapamiętanym krajobrazem pustynnym, oszronionymi parkanami oraz refleksami promieni słonecznych, igrającymi na przedmiotach. Koncepcja dzieła sztuki Kierzkowskiego opiera się na wierze, że jest ono manifestacją życia, jego przedłużeniem. Owa refleksja podejmowana przez artystę przyczyniła się do kwalifikowania jego twórczości zarówno do nurtu biologicznego sztuki, jak i kontemplacyjnego. Fakturowe poszukiwania przyniosły Kierzkowskiemu popularność nie tylko w Polsce. „Kompozycje fakturowe” prezentowano na zagranicznych wystawach, m.in. w Galerii Chalette przy okazji organizacji wystawy „15 Polish Painters”, a także w Museum of Modern Art „The Art of Assemblage”, gdzie pojawiły się obok dokonani takich artystów jak Man Ray, Salvador Dali czy Pablo Picasso. Obecność Polaka na wystawie, prezentująca historię techniki asamblażu sprawiła, że dołączył do czołówki artystów awangardowych o statusie rozpoznawalnym na świecie.



50

JAN TARASIN (1926 - 2009)

"Zapis początkowy", 1991 r.

olej/plótno, 80 x 100 cm

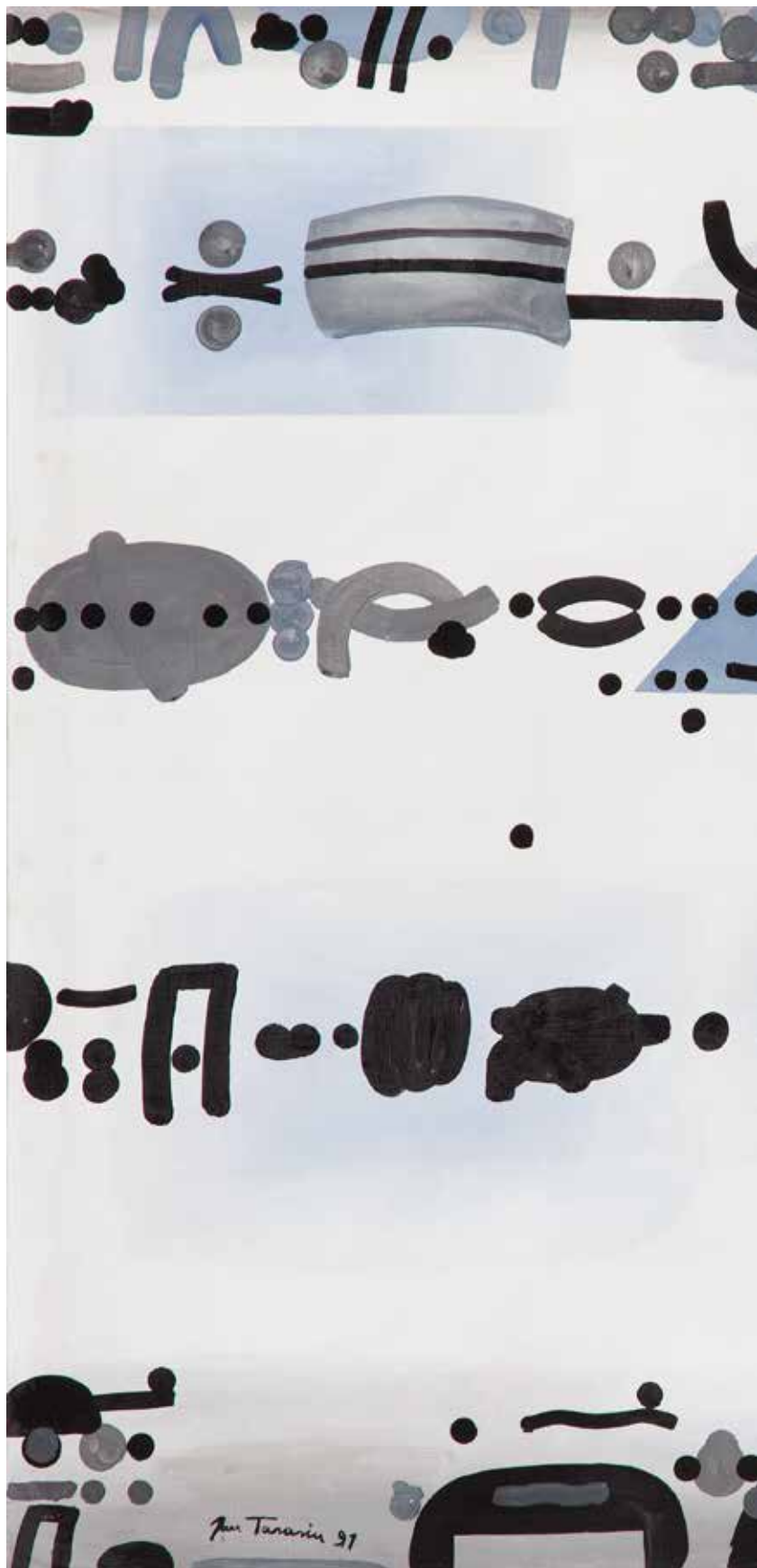
sygnowany l.d.: 'Jan Tarasin 91'

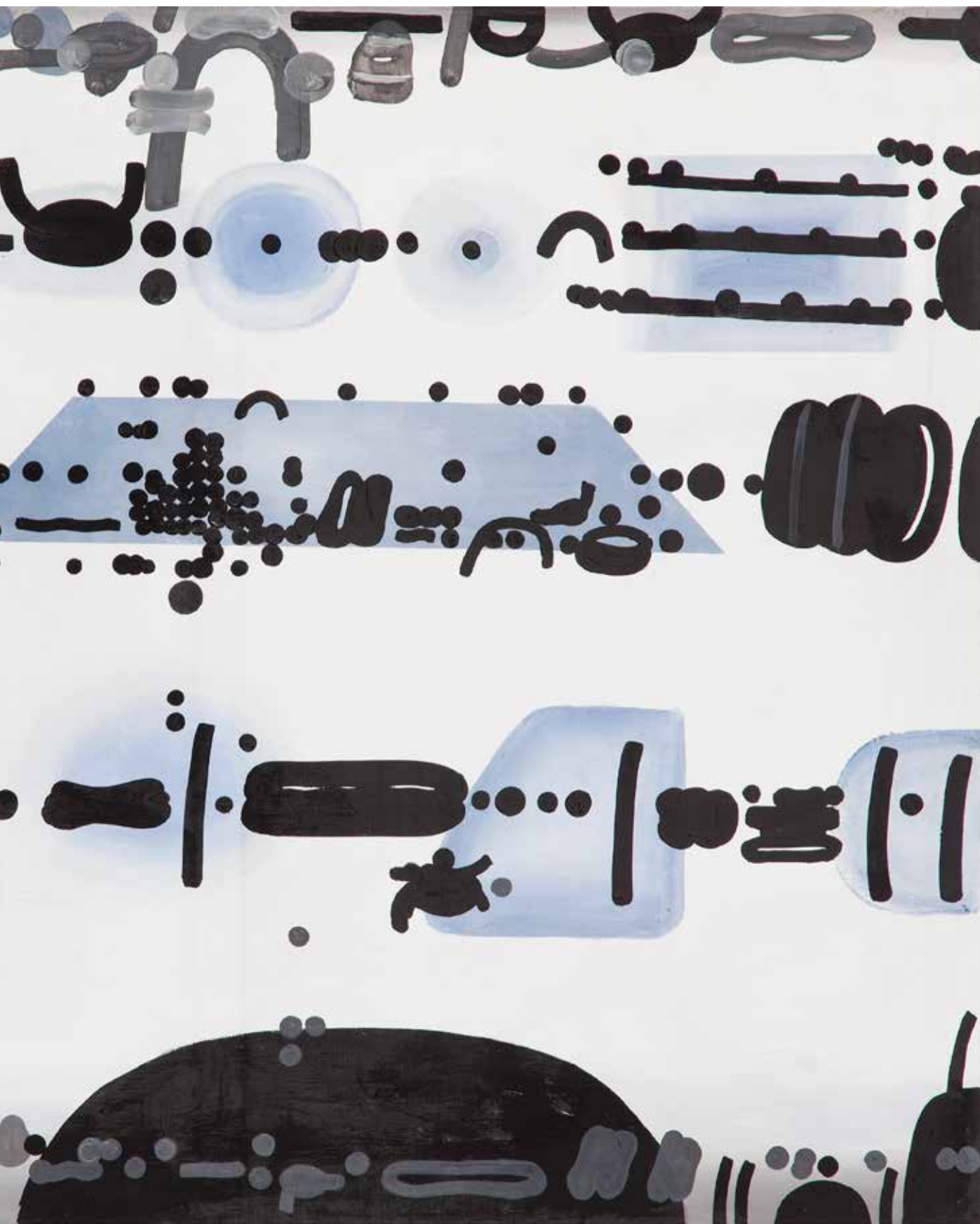
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JAN TARASIN | "ZAPIS POCZĄTKOWY" | 1991'

cena wywoławcza: 90 000 zł †

estymacja: 130 000 - 160 000







Jan Tarasin, "Deszcz", 1994 r. Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa



Jan Tarasin, "Pięć nieskończonych i nieczytelnych wątków", 1985 r. Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa

Prezentowana praca „Zapis początkowy” z 1991 pochodzi z późnego okresu aktywności artysty: powstała rok po przejściu Jana Tarasina na emeryturę, kiedy definitywnie zakończył działalność pedagogiczną w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Właśnie z tego czasu pochodzą jego najciekawsze kompozycje, stanowiące wynikową wielu lat badań i przemyśleń. „Zapis” to jedna z najbardziej znanych serii autora, który – od lat 60. głęboko zafascynowany strukturą obrazową znaków jako elementów komunikacji wizualnej – ukazywał je zawieszono w nierzeczywistych, tajemniczych przestrzeniach. Znaki stały się, według słów samego malarza, „rzeczami na półkach”, a on sam chętnie nazywał się „buchalterem, który zapisuje wszystkie możliwe, niekończące się sytuacje”. Motywy w jego dziełach są bardzo zróżnicowane: przypominają formy naturalne, piktogramy, litery, proste figury geometryczne, łuki, owale, kwadraty, krzyże, koła, kropki i kreski, występujące w wielu kombinacjach. Złożone w obrębie jednej, organicznej i uporządkowanej struktury obrazu stają się znakiem rozpoznawczym artysty, jego idée fixe. Dla Tarasina malarstwo to ukazywanie ruchu sprzecznych sił, ciągłej zmienności, budowanie układów cząstek pozostających ze sobą w różnych związkach. Zanim doszedł do formuły sztuki jako przedstawiania systemu uporządkowanych znaków w chaosie, prowadził wieloletnie studia nad formami natury, zapisywane w „Zeszytach”, czyli kolekcji autorskich zdjęć i szkiców, zbieranej przez kilka lat od połowy lat 70. Służyły twórcy jako osobisty pamiętnik i zarazem wzornik prac. W dostrzeżeniu mechanizmów przyrody, niezauważalnych na pierwszy rzut oka, pomagała mu fotografia. Jako przełom w swojej twórczości Jan Tarasin wskazuje rok 1966, kiedy to – zmęczony różnorodnością w dotychczasowych kompozycjach – zrozumiał, że pragnie dążyć do uproszczenia, ujednoczenia form i wydobyć pewnej uniwersalności. Przeróżne serie, ciągi, wycięcia i układy interesowały autora od najwcześniejszych lat pracy artystycznej, przy czym zmieniały się kształty elementów, stopień ich uproszczenia oraz relacje przestrzenne pomiędzy nimi. Czasami składowymi dzieł były najprostsze figury geometryczne, innym razem – formy organiczne; w kilku przypadkach w komponentach można się doszukać podobieństwa do liter alfabetu.

W prezentowanej pracy dostrzec można, nieco embrionalne kształty, znane z poprzednich dekad, które zmierzają coraz bardziej w stronę abstrakcyjnego znaku. Składają się na rodzaj paralingwistycznego systemu, stanowiącego spójny malarski język, czyniący obrazy Tarasina tak bardzo charakterystycznymi, a jego samego – wolnym od porównań i niezależnym od jakichkolwiek nurtów czy szkół artystycznych. Porządek, któremu podlegają kompozycje, zezwala na wyjątki; system jest elastyczny, wyrósł z obserwacji przyrody, nie w warunkach klinicznych. Innymi słowy, sztukę tę charakteryzują zarówno chłodny zmysł analityczny i empatia, jak i osadzenie w rozważaniach natury filozoficznej. Nie bez powodu dzieła takie jak „Zapis początkowy” porównywano do elektrokardiogramów i muzycznych partytur – są one połączeniem zdarzeń zaplanowanych i przypadkowych. Do zbudowania języka obrazów takich jak „Zapis początkowy” artystę skłoniła chęć zrozumienia mechanizmów rządzących światem. To jednak system na wskroś malarski, plastyczny, obarczony wręcz fizyczną masą. Formy, które wchodzi w jego skład, mają swój ciężar, fakturę i gęstość. Powstał on na kształt rzeczywistych procesów, ale zarazem pozostaje uporządkowany – opiera na pewnym stałym rytmie i podlega hierarchizacji – oraz dynamiczny, pełen dramatycznych zmian i nieoczekiwanych zaburzeń. Tytuł prezentowanej pracy nie oznacza, że ciąg zdarzeń w jej kompozycji możemy przewidzieć. Autora fascynuje naukowość, nigdy jednak nie ufa jej w pełni. Wnikliwa analiza zjawisk naturalnych i społecznych każe mu wątpić w niezawodne zasady i w pełni zdefiniowane kategorie. Jan Tarasin pragnął stworzyć styl malarski niemający analogii. Działalność samodzielnie wypracowanych reguł. Od figuracji odszedł w drugiej połowie lat 50., wkrótce po ukończeniu studiów w krakowskiej ASP pod kierownictwem profesora Zbigniewa Pronaszki. Od lat 60. był członkiem Grupy Krakowskiej, zachował jednak autonomię i ciągłość swoich poszukiwań twórczych. Wykładał na Wydziale Architektury Wnętrz macierzystej uczelni, a od 1974 – na Wydziale Malarstwa Akademii w Warszawie. Za swoją działalność artystyczną i pedagogiczną otrzymał wiele nagród, w tym Nagrodę im. Cypriana Kamila Norwida (1976) i Nagrodę im. Jana Cybisa (1984).

51

JAN TARASIN (1926 - 2009)

"Deszcz", 1964 r.

olej/plótno, 90 x 70 cm
sygnowany l.d.: 'Tarasin 64'

cena wywoławcza: 120 000 zł †
estymacja: 180 000 - 250 000

W połowie lat 50. przedmioty na obrazach Tarasina zaczęły stopniowo tracić swoje podobieństwo do pierwowzorów, dzięki czemu uwalniały się od powierzchownych skojarzeń i nabierały nowych, własnych cech. Duży wpływ na zmianę w twórczości miał wyjazd stypendialny do Azji. Artysta zwiedził Hanoi, Haiphong nad Zatoką Tonkińską i Pekin. Obcowanie z nieznaną wcześniej kulturą wpłynęło na jego postrzeganie przestrzeni w obrazie. Po raz pierwszy pojawiła się wyrazista, odcinająca całość linia symbolicznie rozumianej granicy – horyzontu czy tytułowego brzegu – która otwierała abstrakcyjne kompozycje na nowe konteksty i interpretacje. Motyw dwóch odciętych od siebie plam kolorystycznych z wplecionymi w nie pozornie przypadkowymi układami przedmiotów odwołuje się do medytacyjnej estetyki i wschodniej. Bogusław Deptuła pisał: „Tarasin (...) traktował

malowanie jako narzędzie poznania i porządkowania świata. Świat – który jawił mu się jako nieustanny ruch i bałagan – porządkował swoimi obrazami, wprowadzając weń własny malarski rygor. Ale to właśnie w owym pierwotnym bezładzie tkwi siła, bałagan jest porządkiem tego świata, na co Tarasin łatwo się godził. Fascynowały go przedmioty – w nich widział główną składową otaczającej nas rzeczywistości. Zarazem w jego obrazach przedmioty te pojawiały się jako znaki, a nie konkretne rzeczy. (...) Tarasin wiedział, że nie opowie całej historii świata, nie takie były zresztą jego zamiary, mówił: 'To temat mnie wybrał, a nie ja temat. (...) Jeśli go człowiek przyjmie, mniej się szamocze, zaczyna się ze sobą zgadzać, nawet widzi w tym satysfakcję'" (Bogusław Deptuła, Wspomnienie o Janie Tarasinie, [cyt. za:] www.dwutygodnik.com).



52

TOMASZ TATARCZYK (1947 - 2010)

"Czarne rozwiązanie", 1983 r.

akryl/plótno, 120 x 99,5 cm

sygnowany na prawej stronie: 'TATARCZYK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrocie:

'TOMEK | TATARCZYK 83 | "CZARNE ROZWIĄZANIE"

na białym nalepka Fibak & Program

cena wywoławcza: 48 000 zł ↑

estymacja: 70 000 - 100 000

OPINIE:

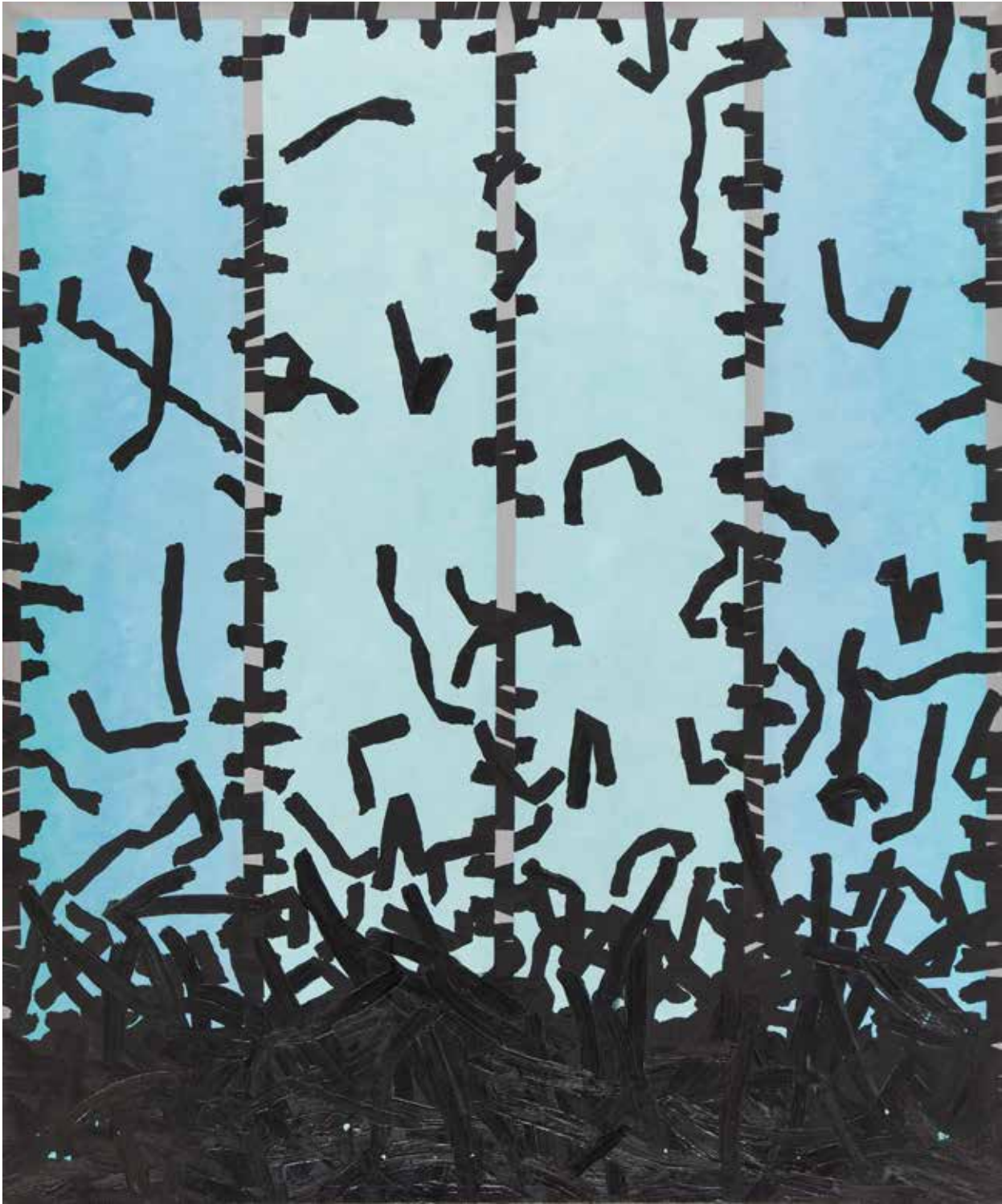
- autentyczność potwierdzona przez rodzinę artysty

POCHODZENIE:

- Galeria Program, Warszawa

- Polswiss Art, 2009

- kolekcja prywatna, Polska



We wczesnych latach 80. XX wieku Tomasz Tatarczyk tworzył dzieła na pograniczu malarstwa i organizacji przestrzeni. Artysta wykorzystywał wtedy przeróżne techniki i środki ekspresji. Choć obrazy z tego czasu różnią się od najbardziej charakterystycznych dzieł z kolejnych dekad, prace takie jak „Czarne rozwiązanie” z 1983 zwiastują późniejszy styl „wirtuoza czerni”: paleta barwna ograniczona do kilku odcieni – na czele z czernią, bogata faktura, specyficzne opracowanie boków płótna, gdzie znalazła się sygnatura.

Tatarczyk studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Jana Tarasina. Być może to właśnie malarstwo profesora zainspirowało go do stworzenia „Czarnego rozwiązania”. Charakterystyczna kompozycja przypomina spadające – lub wznoszące się – czarne serpentyny czy też pocięte wstążki, zebrane w niewielki stos u dołu kompozycji. Tatarczyk uporządkował elementy przy pomocy

szarych linii – serpentyny zdają się odpadać od szarych ramek, co nadaje tej pozornie abstrakcyjnej kompozycji nową, figuratywną warstwę interpretacyjną. Charakterystyczny zabieg ukrywania figuratywności wzmacnia enigmatyczny tytuł, również bardzo typowy dla późniejszej twórczości Tatarczyka.

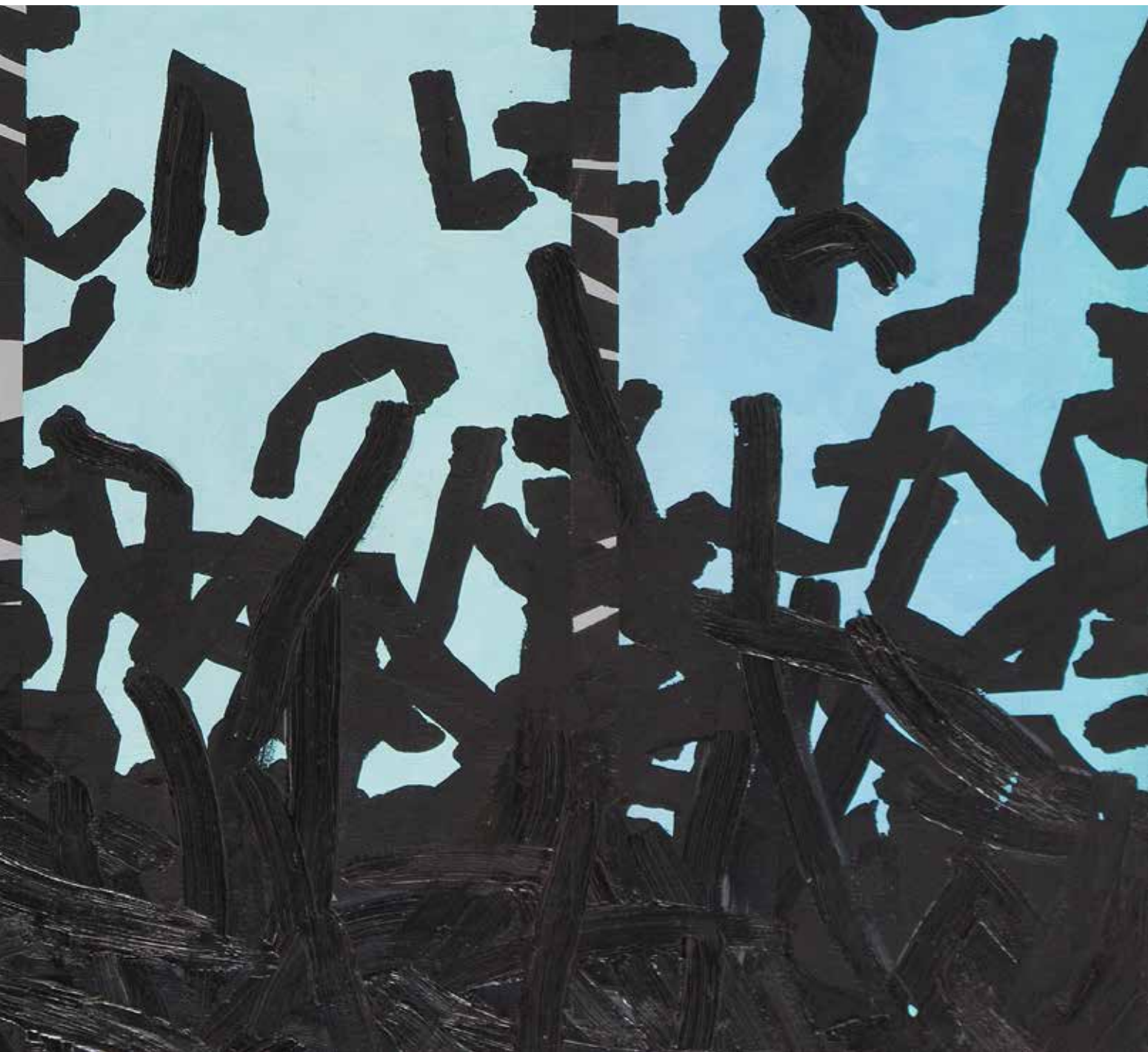
Oderwane, zebrane w stosy elementy-przedmioty to typowe składniki kompozycji Tomasza Tatarczyka. Spotykamy je często w jego pracach na papierze i płótnie około 1986/87. Jeszcze przez lata artysta będzie uwieczniał zbiory podobnych elementów: piły, drewniane żerdzie, bramy ogrodowe. „Przedmioty bezużyteczne” stały się tematem jego pracy dyplomowej w 1981. Był to cykl monochromatycznych obrazów olejnych, malowanych laserunkami. „Obrazy te – pisał – nie mają za zadanie obrazowania świata, zdarzeń, nie są portretami ludzi, nie rozwiązują zagadnień z dziedziny fizyki czy matematyki. Są próbą



opisania działań na przedmiotach znajdujących się w zasięgu ręki, byle jakich, porzuconych jak pusta kartka papieru, istniejąca sama dla siebie. Nie są kolorowe, wesołe. Nie mają też za zadanie poprawienia naszego samopoczucia. Są to więc obrazy szare i zimne. Mogą jedynie pokazywać to, co same potrafią, ja im tylko w tym pomagam. (A może jest odwrotnie?)” (ASP, Dyplom nr 3874, [cyt. za:] Waldemar Baraniewski, Malarska treść egzystencji. Uwagi o twórczości Tomasza Tatarczyka, malarza spod Kazimierza, „Brulion Kazimierski”, nr 3). Tytułowa bezużyteczność przedmiotów u Tatarczyka miała określić irracjonalność ich bytu. Owe porzucone objekty istniały tylko same dla siebie. Dla młodego malarza była to deklaracja nosząca znamiona zwątpienia w malarstwo i jego konwencje. Wiązało się to zapewne z przemyśleniami na kanwie sztuki bliskiego Tatarczykowi otoczenia, do którego należał między innymi Zbigniew Gostomski.

Zdaniem Waldemara Baraniewskiego lata 70. i pierwsza połowa lat 80. dla artysty to czas rozdarcia pomiędzy potrzebą malowania a skłonnością do refleksji konceptualnej.

Przełom w twórczości Tomasza Tatarczyka wydarzyć się miał dopiero po przeprowadzce do Kazimierza i następnie do Mięćmierza. To tam artysta odnalazł motywy, które na dobre zagościły na jego płótnach. W początku lat 80. inspiracja tradycją postkonceptualną i mniej lub bardziej realistycznym przedstawieniem pejzażu, związanym z określonym miejscem, stawiało wczesne dzieła autora raczej „na krawędzi malarstwa”. Owa krawędź nabiera dosłowniejszego znaczenia w „Czarnych rozwiązaniach”, gdzie artysta zamalował brzegi płótna. Tatarczyk, zdawałoby się, sięga poza jego płaszczyznę, angażuje obszar zwyczajowo zakryty ramą i tym samym zdobywa nową przestrzeń.



53

LEON TARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 1997 r.

olej/plótno, 130 x 130 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Leon Tarasewicz 1997'

cena wywoławcza: 90 000 zł †

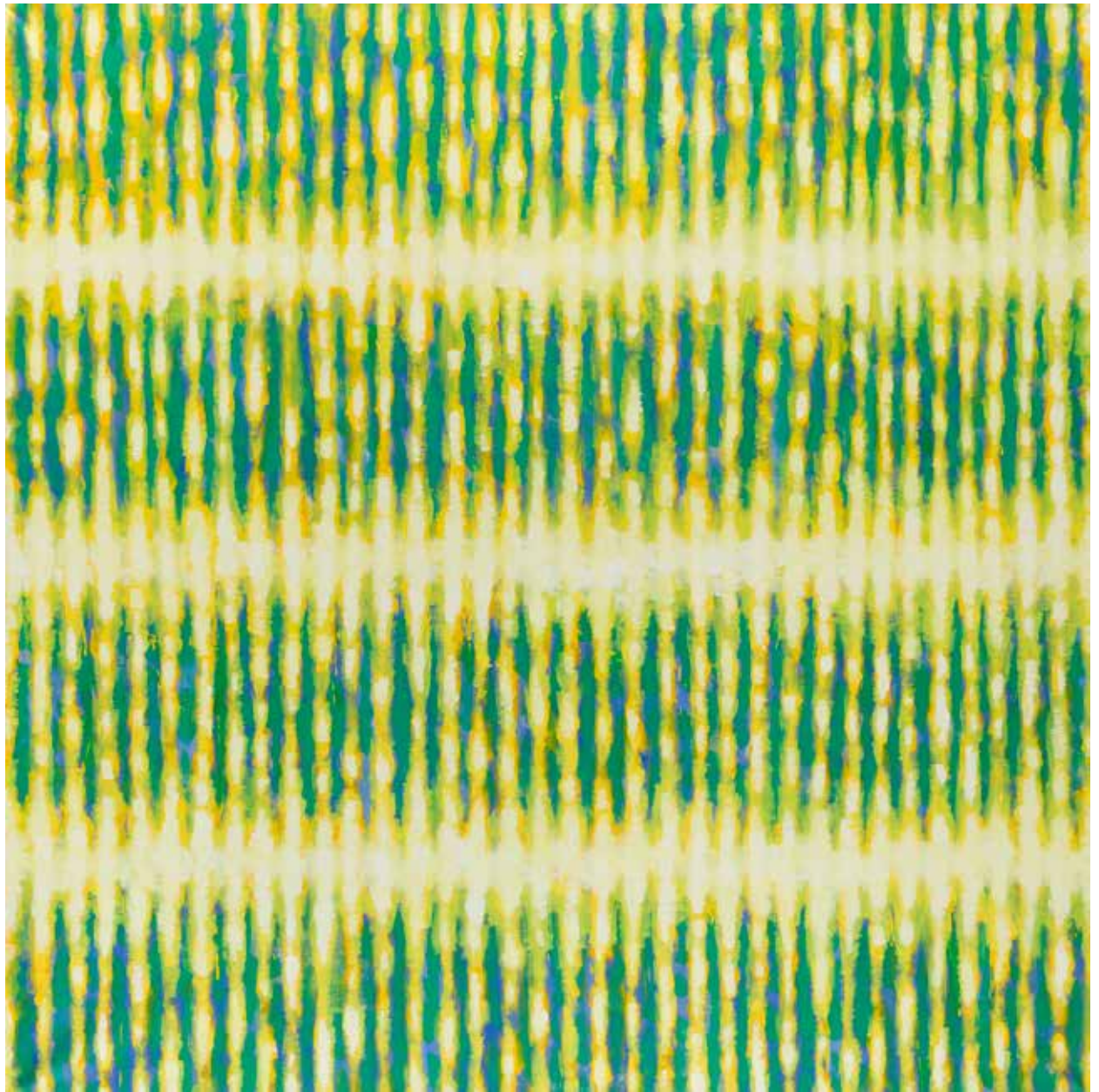
estymacja: 110 000 - 130 000

POCHODZENIE:

- Galerie Nordenhake, Sztokholm
- kolekcja prywatna, Szwecja
- Auktionsverket, 2017
- kolekcja prywatna, Polska

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

LEON TARASEWICZ, 2011

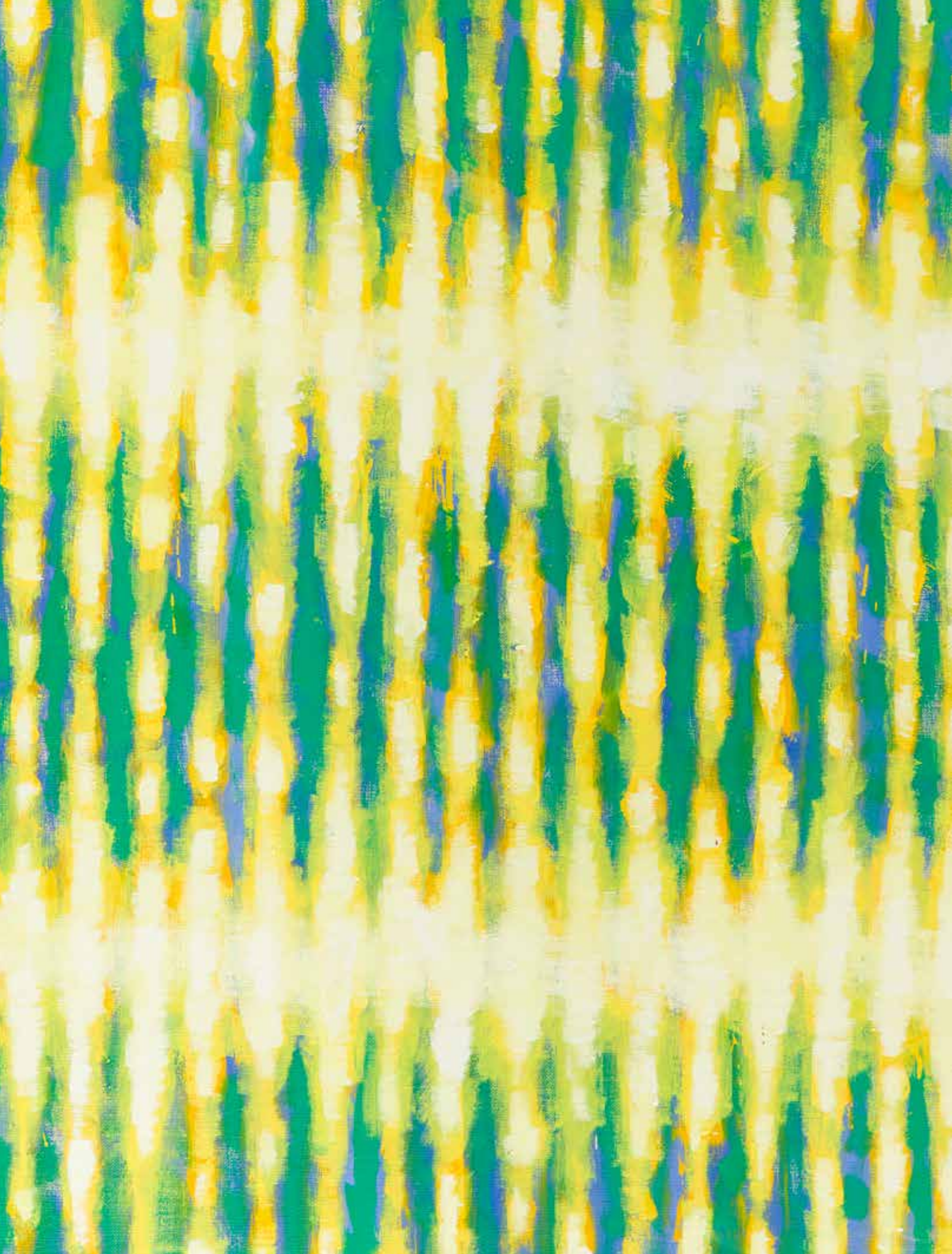


Leon Tarasewicz na początku swojej kariery zdecydował się odrzucić wszelką figuratywność i odwołania do tradycji. Ponieważ nie nadaje tytułów swoim pracom, zostawia odbiorcom pełną dowolność interpretacji obrazów oraz realizacji przestrzennych, na które składają się charakterystyczne, odręcznie kreślone pasy pulsujących kolorów oraz rytmiczne, geometryzujące formy. Artysta urodził się w małej miejscowości na Podlasiu, gdzie uczęszczał do cerkwi, mówił po białorusku i brał aktywny udział w życiu lokalnej społeczności. W wywiadach wielokrotnie podkreślał swoje przywiązanie do kultury zarówno polskiej, jak i białoruskiej. Mała ojczyzna twórcy słynie z barwnej sztuki ludowej, geometrycznych wycinanek i wzorów wydrapywanych na wielkanocnych pisankach. Od dzieciństwa fascynował go także pejzaż rodzinnych stron i tamtejsze zwierzęta: malarz założył gołębnik, opiekował się znalezionymi jeżami, a nawet perkozami.

Pomimo przywiązania do małej ojczyzny Tarasewicz stara się w swych pracach zacierać wszelkie tropy, które umożliwiłyby jednoznaczną identyfikację genezy wykorzystanych motywów. Jego ornamentalne kompozycje, przywodzące na myśl stada ptaków, gęstwiny drzew czy przeorane zagony, stanowią przejaw zachwytu nad witalnością i cyklicznością przyrody. Pozbawione są wszelkiej narracji oraz dominant, stanowią wycinek pewnej rzeczywistości, konstytuowanej głównie poprzez barwę i najczęściej zunifikowanej do jednego modułu. Artysta wielokrotnie podkreślał, jak wiele uwagi poświęca przede wszystkim poszukiwaniom zestawień barw o niepowtarzalnej świetlistości i intensywności, które można odnaleźć w przyrodzie. Tarasewicz obronił doktorat w pracowni Tadeusza Dominika, którego malarstwo również pozostawało w kręgu fascynacji kolorem i naturą. Debiutował w 1984, gdy w Galerii Foksal zaprezentował swoją pracę dyplomową, na którą składały się rytmiczne kompozycje ze stożkowatych form. Roman Owidzki w recenzji dzieła podkreślał, że w jego

kontekście „przychodzi mi tu na myśl marzenie wielkich twórców naszego wieku o formie absolutnej. Takiej, która mogłaby służyć tworzeniu wszelkich kompozycji i wyrażeniu nieograniczonych ilości treści, nie odwołując się do jednoznacznie rozpoznawalnych wizji rzeczy znanych” (Roman Owidzki, Fragment recenzji pracy doktorskiej, Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, sierpień 1998, [w:] Tarasewicz, [red.] Jola Gola, s. 27). Już 1985 w galerii Biała artysta pokazał płótno o powierzchni 28 m², które szczelnie wypełniło całą ścianę i optycznie rozszadzało przestrzeń wystawienniczą, a tym samym zapowiadało późniejsze realizacje autora, ogarniające nie tylko obrazy, lecz także ściany, podłogi, sufity, kolumny. Jeszcze w trakcie studiów, na jednym z obozów Bractwa Młodzieży Prawosławnej, do którego należał, Tarasewicz poznał Jerzego Nowosielskiego, który stał się ważną osobą w życiu artysty. Łączył ich poważny stosunek wobec sztuki. Za jej pośrednictwem poszukiwali archetypów, prefiguracji absolutu, tego, co niewidzialne, co człowiek postrzega w sposób intuicyjny. Zdawać by się mogło, że wątki rozwijane przez twórcę od lat 80. wyeksploatowano już dawno temu i nawet nie przystają do politycznego zaangażowania tamtej dekady, do narodzin ruchu społecznego „Solidarność” i burzliwego okresu stanu wojennego. Sam malarz podkreślał: „myszę, że sztuka zawsze odzwierciedla miejsce. I czas. To jest nieodłącznie związane z tworzeniem, chociaż sam artysta nie zawsze zdaje sobie z tego sprawę. Nie jest świadomy tego związku” (Leon Tarasewicz w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, [w:] Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, [red.] Elżbieta Dzikowska, Warszawa 2011, s. 232).

Twórczość Tarasewicza wypływa z jego tożsamości, wychowania w wielokulturowym środowisku, z doświadczeń z dzieciństwa oraz osobistych pasji. To wszystko pozostaje tematem jego dzieł, które zachęcają do konfrontacji różnych perspektyw historycznych i kulturowych.



54

LEON TARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 2013 r.

olej/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Tarasewicz 2013'

cena wywoławcza: 10 000 zł †

estymacja: 18 000 - 25 000

„[Prace Tarasewicza] to ekstremalnie syntetyczne abstrakcyjne struktury, przesiąknięte organicznymi cechami, które prezentują inny rodzaj rzeczywistości, rzeczywistości natury, która jest punktem wyjścia w jego twórczości”.

SUNE NORGEN



55

ALEKSANDER ROSZKOWSKI (ur. 1961)

Bez tytułu, 2017 r.

olej/plótno, 110 x 110 cm

sygnowany monogramem autorskim p.d.: 'AR'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

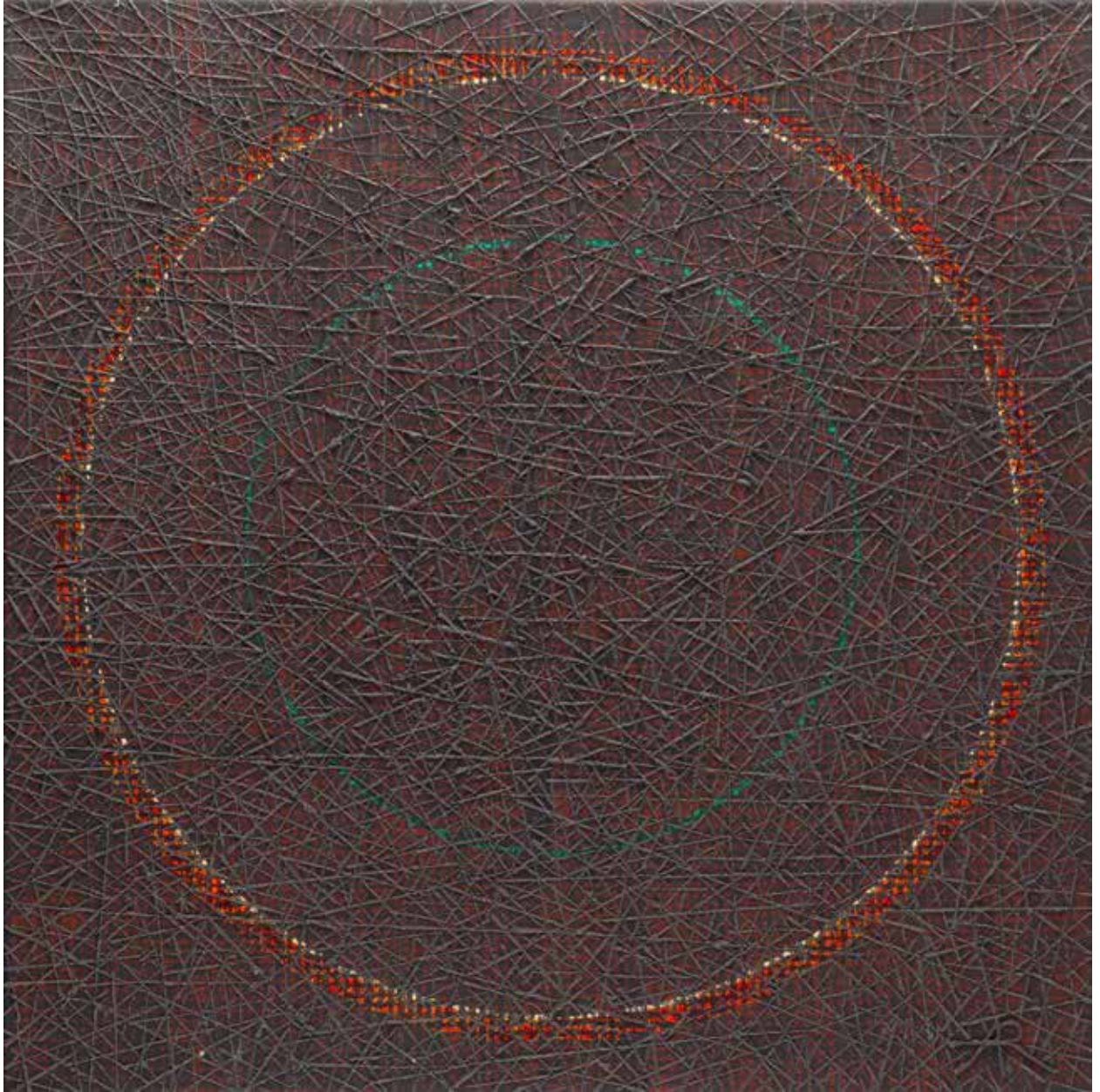
'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1153 | 2017 | DZ'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

„Słyszałem, że podobno malarstwo jest passé, że umarło śmiercią naturalną. Wyczerpało swoją formułę, niczego nowego nie wnosi już do światowego dziedzictwa. I robi mi się smutno! Smutno, że kategoria piękna w sztuce już przeminęła i wydano na nią wyrok śmierci”.

ALEKSANDER ROSZKOWSKI





Aleksander Roszkowski w swojej pracowni. Fot. z archiwum artysty

Twórczość Aleksandra Roszkowskiego łączy w sobie dwa nurty abstrakcji, zdawałoby się, sprzeczne w swych założeniach. Jego obrazy stanowią z jednej strony przykład sztuki geometrycznej, operującej prostymi formami, z drugiej egzemplifikują abstrakcję organiczną i malarstwo materii. Także dzieła prezentowane na aukcji stanowią złoty środek pomiędzy tzw. „abstrakcją zimną”, geometryczną a „abstrakcją gorącą”, która przekazuje emocje zrodzone z kontaktu z naturą. Pozorna sprzeczność wyrasta z doświadczenia artysty, który jako student warszawskiej ASP wykonywał najpierw prace w duchu nowej ekspresji, następnie tworzył monumentalne kompozycje figuratywne. Jego nauczycielami na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych byli: Jacek Sienicki, reprezentujący emocjonalny koloryzm polskiej sztuki materii, oraz Zbigniew Gostomski, którego ascetyzm wyrastał z „unistycznego” traktowania powierzchni obrazu. Obrazy Roszkowskiego zdają się perfekcyjną kompilacją dwóch samoistnych kompozycji. Pierwszą stanowi abstrakcja geometryczna, utrzymana w stonowanych kolorach, z często powtarzającym się dominującym motywem okręgu, spirali lub zmultiplikowanych kwadratów. Według słów artysty to właśnie najprostsze geometryczne formy stanowią o istocie zarówno makrokosmosu i natury, jak i mikrokosmosu bytu człowieka. Na podstawie zastosowanych geometrycznych motywów autor często łączy swoje prace w cykle, eksperymentuje z jedną figurą, starając się wyczerpać jej treść i znaczenie. Nieodłącznym elementem tych eksperymentów jest dobór palety barwnej, od ciemnej kolorystyki, ewokującej nastrój zagrożenia i przygnębienia, po pastelowe kompozycje, nadające jego pracom niebywałej lekkości i radości. Drugą warstwę dzieł, stanowiącą o ich indywidualnym i niepowtarzalnym charakterze, artysta wykonuje już jednym kolorem. Za pomocą delikatnych ruchów pędzla, zanurzonego w gęstej farbie olejnej, nakłada na obraz grube linie. Nawarstwione kreski tworzą skomplikowany wypukły relief. Struktura ta przypomina pnącza o niezwykle regularnych formach, pajęczą sieć lub luźno tkaną materię. 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. W jego obrazach, tak zmiennych w swym wydźwięku, odczytać można wrażenia zrodzone w momencie kontemplacji przyrody, lecz nie tylko z doświadczeń jej piękna, lecz także tajemniczy podszytej niebezpieczeństwem. Cała powierzchnia płótna zdaje się rozedrgana i pulsująca, kolorystyka wynikająca z nawarstwienia farby dowodzi wpływu tradycji impresjonistycznego sensualizmu na informel. Malarstwo Roszkowskiego cechują wirtuozeria techniczna oraz ciekawość w eksplorowaniu możliwości zawartych w sugestywnej wymowie koloru. Wizualna forma obrazów budzi skojarzenia z ikonicznym tańcem Pollocka, który wirował nad płótnem rozciągniętym na ziemi, nadeptując na nie i nanosząc nieczystości z podłogi, drobinki kurzu i papierosowe niedopałki. Sztuka Roszkowskiego zdaje się bardziej stonowana i elegancka. Pomimo iż główny nacisk położono na gest malarski, na siłę, której wymaga zamaszty ruch pędzla, obrazy artysty tchną harmonią.

Ścieżka obrana przez niego prowadziła w kierunku opozycyjnym wobec panujących w sztuce trendów. Gdy większość artystów, starających się dogonić Zachód, zaczęła realizować prace przy pomocy nowych mediów lub tworzyć dzieła krytyczne i typu site specific, Roszkowski deklaruje tęsknotę za pracownianym rzemiosłem, zapachem farb, oleju lnianego i terpentyny. W jego odczuciu w malarstwie wciąż tkwi ogromny potencjał i, wbrew obiegowym opiniom, nie potrzebuje odautorskich komentarzy, wynika bowiem z wewnętrznej potrzeby i fascynacji. Podkreślał, że maluje nie z przekory czy awersji wobec nowości, ale z faktu, że to właśnie ta czynność jest „najlepszą formą wyrażania zachwyty nad życiem, uwielbieniem życia we wszystkich przejawach, również tych najprostszych” ([cyt. za:] <http://www.aleksanderroszkowski.pl/>).

56

ALEKSANDER ROSZKOWSKI (ur. 1961)

"Spirala", 2017 r.

olej/plótno, 190 x 110 cm

opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | "SPIRALA" | 1163 | DZ.'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

„Nie chodzi o rozwianie wątpliwości dotyczących powinności sztuki, lecz o powrót do podstawowego pytania o kondycję malarstwa abstrakcyjnego tak w perspektywie wyczerpanej historii awangardy, jak i w świecie aż nadto doskwierającej biedy i bijącej w oczy bezmiernej konsumpcji. Pytania o miejsce sztuki abstrakcyjnej wśród uwodzących mediów, globalnych spektakli, wirtualnych kapitałów, wszechobecnych ideologii. Jest to pytanie o odpowiedzialność artysty i szansę zaangażowania sztuki abstrakcyjnej w obronę przed światem artystycznego samozadowolenia i filozoficznego uśpienia”.

ANDRZEJ TUROWSKI, ABSTRAKCJA UMARŁA, NIECH ŻYJE ABSTRAKCJA,
[CYT. ZA:] [HTTP://WWW.ATLASSZTUKI.PL/PDF/BIENKOWSKI2.PDF](http://www.atlassztuki.pl/pdf/bienkowski2.pdf)



57

TADEUSZ GUSTAW WIKTOR (ur. 1946)

"Transcendent II - I6", 2014 r.

olej/plótno, 178 x 155 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TRANSCENDENT II-I6, 2014 | T.WIKTOR' oraz na bieżym: 'TRANSCENDENT II-I6, 2014 178/155 cm TADEUSZ GUSTAW WIKTOR'

cena wywoławcza: 18 000 zł †

estymacja: 24 000 - 30 000

WYSTAWIANY:

- Tadeusz Gustaw Wiktor. „Epitafium dla Janiny Kraupe - Transcendenty”, Galeria Artemis, Kraków, 20.04-20.05.2017

Tadeusz Wiktor jest artystą, którego obrazy rzadko pojawiają się na rynku aukcyjnym. Jego realizacje charakteryzują się harmonią kolorów, doskonałością wykonania warsztatowego oraz wyrafinowaniem. Oprócz walorów estetycznych niosą znacznie głębsze treści. Artysta poświęca wiele czasu na studia filozoficzne, zgłębia pisma europejskich filozofów takich jak Aldous Huxley, Karl Jaspers czy Leszek Kołakowski. Malarz interesuje się także myślicielami Dalekiego Wschodu i ich twórczością. Poza imponującym dorobkiem malarskim Wiktor jest także autorem budowanej przez siebie teorii, ale jak zauważa Bożena Kowalska, „Jedyną między nimi [pismami oraz obrazami] różnicę stanowi fakt, że o ile teoretyczne rozważania artysty są nadto rozbudowane, zawiłe i formułowane językiem hermetycznym, o tyle jego sztuka jest klarowna i jasna, nacechowana geometryczną

prostotą i logiką ładu” (Bożena Kowalska, Wiktor, „Format” 2005, nr 47, s. nlb., [w:] Artoteka Grafiki Biblioteki Sztuki, [red.] Janina Wallis, Zielona Góra 2011, s. 220, [cyt. za:] http://zbc.uz.zgora.pl/Content/22006/PDF/ARTOTEKA_maj%202011.pdf). Zaprezentowana praca z 2014 jest charakterystyczna dla twórczości Wiktora. Znaczną część płótna autor pomalował jednolitym niebieskim kolorem, a centrum kompozycji otoczył rodzajem ramy, składającej się z kontrastowych kolorów – czerni i bieli oraz intensywnego granatu. Artysta często wykorzystywał zaprezentowany układ kompozycyjny, ale eksperymentował z kolorystyką. Analogiczne kompozycje to m.in. „Transcendent III – 3” w kolorze niebieskim czy „Transcendent III – 1” w kolorze różowym. Te wyważone realizacje charakteryzuje wręcz medytacyjny charakter.



58

BRONISŁAW KIERZKOWSKI (1924 - 1993)

"Faktura nr 9/78", 1978 r.

kolaż, akryl/płyta pilśniowa, papier, 98,5 x 61 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Bronisław | KIERZKOWSKI | 1978 |
"FAKTURA NR 9/78" | 100 X 60 cm"

cena wywoławcza: 18 000 zł †
estymacja: 24 000 - 30 000

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

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

Prezentowane dzieło jest wynikiem wieloletnich poszukiwań artystycznych. Jego autor w trakcie studiów w Warszawie rozpoczął eksperymenty z fakturą i podkreślał jej fundamentalną rolę w malarstwie. Jako drugi istotny komponent wskazywał kompozycję; uważał za konieczne badanie jej struktury. Zwrócenie uwagi na teoretyczną stronę konstruowania dzieła należy uznać za pokłosie unizmu Strzemińskiego. Kierzkowski zadebiutował syntetycznymi, szkicowymi pejzażami, których formy budował za pomocą zwartych, płaskich plam barwnych. Kolejnym etapem jego twórczości były kolaże, stanowiące zapowiedź poszukiwań wyjścia poza tradycyjne pojęcie obrazu, które osiągnęły moment kulminacyjny w słynnych kompozycjach reliefowych. Prace z tego okresu lokuje się pomiędzy surowością malarstwa materii i strukturalizmu a lirycznym nurtem abstrakcji o dużych walorach kolorystycznych. „Kompozycje fakturowe” to konstrukcje o formach tradycyjnych obrazów, wykonane jednak z niekonwencjonalnych, „zdegradowanych”

materiałów, takich jak znalezione fragmenty blachy czy siatek. Artysta wykorzystywał chropowatość tynku i plastyczność gipsu, które dawały mu możliwość budowy tekstury przypominającej organiczną tkankę. W plastycznej materii zatapiał metalowe pręty, kawałki blachy. Eksperymentował nie tylko z właściwościami materiałów, ich konkretnością i surowością, lecz także pozwolił im wręcz narzucić formę dzieła i procesowi jego powstawania. Do około 1970 przejściowo wykonywał monumentalne konstrukcje w plenerze i prace typu environment. Po ponad dwudziestu latach przeprowadzania doświadczeń z najrozmaitszymi mediami i skalą powrócił do wykonywania kolaży. W tym czasie dominującym zagadnieniem stały się poszukiwania optyczne i tworzenie iluzji trójwymiarowych nierówności faktury za pomocą płasko nakładanej farby i aplikacji elementów dwuwymiarowych. Kierzkowski zaczął używać przedmiotów gotowych, wyjętych z codziennego życia, w sposób bardziej dosłowny niż we wcześniejszych dziełach.



59

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

Kompozycja, lata 70. XX w.

olej/ płótno, 49 x 79 cm
sygnowany l.d.: 'Dominik'

cena wywoławcza: 26 000 zł †
estymacja: 30 000 - 40 000

„Bo kolor jest jak w muzyce dźwięk. Nie ma bez niego malarstwa. Jest najważniejszym elementem ekspresji. Buduje się nim formę, tworzy rysunek. Można wyrazić nim wszystko, w przeciwieństwie do linii czy waloru”.

TADEUSZ DOMINIK, 2011

Według słów Tadeusza Dominika przeżyciem najsilniej wzbogacającym jego twórczość było dzieciństwo spędzone na wsi i bliski kontakt z przyrodą. Doświadczenie natury, niezmiennie przynoszącej ukojenie i zaskakującej bogactwem form i barw, stało się bazą rozwoju plastycznej wrażliwości artysty. Choć flora najbardziej inspirowała i pobudzała malarza do sięgnięcia po pędzel, cel stanowiło nie tyle tylko odwzorowanie, ile tworzenie syntezy jej doświadczenia. Zanim Tadeusz Dominik zainteresował się malarstwem, jeszcze jako dziecko pragnął rozpocząć naukę gry na jakimś instrumencie, aby móc dać wyraz swojemu oczarowaniu muzyką. Ową ekscytację i inspi-

rację dźwiękami można dostrzec w jego dziełach, zwłaszcza w ich rytmiczności i pulsie. To intuicja, nie teoretyczna wiedza, sprawia, że obrazy twórcy nie są krzykliwe, ale emanują światłem i kreatywnością. Ważnym źródłem natchnienia autora prezentowanej pracy stała się też sztuka ludowa w różnych swoich obliczach. Do odważnego zestawiania barw inspirowały Dominika między innymi tradycyjne wielkanocne palmy, zdobione kwiatami z bibuły i kolorowymi bukietami z krepiny. Umiejętność genialnego zestawiania barw czyni artystę jednym z najbardziej odkrywczych kontynuatorów szkoły koloryzmu, który z sukcesem łączył nowoczesność oraz tradycję.



60

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

Pejzaż, 2006 r.

olej/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'DOMINIK 2006 | 100 x 100 ol. Pl. | PEJZAŻ'

po prawej stronie odwrocia potwierdzenie autentyczności podpisane przez Tomasza

Dominika: 'POTWIERDZAM AUTENTYCZNOŚĆ | OBRAZU MOJEGO OJCA |

KWIECIEŃ 2016 TOMASZ DOMINIK'

cena wywoławcza: 20 000 zł †

estymacja: 30 000 - 40 000

OPINIE:

- do pracy dołączone potwierdzenie autentyczności podpisane przez Tomasza Dominika

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

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

TADEUSZ DOMINIK, 2011

Tadeusz Dominik sięgał po bardzo zróżnicowane formy wypowiedzi, od malarstwa poprzez grafikę czy karykaturę po tkactwo i gobelin. Sztukę pędzla uważał za czynność cechującą się pewnym napięciem, wynikającym z niepewności wyniku końcowego. Tworzenie pojmował jako potrzebę, zabawę, ale i nieustanny dramat, polegający na intuicyjnym poszukiwaniu idealnego efektu finalnego, który zawsze pozostaje poza horyzontem. Jako autor kierował się także zasadą redukcji, działalność artystyczna bowiem w jego odczuciu zasadza się na umiejętności podejmowania wyborów, decydowania, co jest istotne, a co należy odrzucić. Malarstwo więc to budowanie nowego porządku, oparte na odpowiedzialności, wrażliwości, ale i ciekawości każdego z twórców.

Obrazy prezentowane na aukcji są autorską wariacją na temat pejzażu, tematu, który nieprzerwanie powraca na przestrzeni wieków. Dominik mawiał, że temat stanowi jedynie pretekst, o dziele sztuki bowiem decyduje „mała szczypta szaleństwa, szczęścia i namaszczenia” (Tadeusz Dominik w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, [w:] *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, [red.] Elżbieta Dzikowską, Warszawa 2011, s. 60). Jego prace sytuują się na pograniczu figuratywności, jednakże sugerują ją raczej tylko tytuły, oraz na zdobyczach kierunków takich jak tasyzm i action painting. Dzięki dynamice i odważnym zestawieniom kolorystycznym dzieła pulsują, sprawiając wrażenie rozmigotanych i zmiennych w zależności od oświetlenia i pozycji widza.



61

JUDYTA SOBEL (1924 - 2012)

Kuter "Leon", 1955 r.

olej/plótno, 76 x 91,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. SOBEL | 55"

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 24 000 - 30 000

Prezentowany obraz jest charakterystyczny dla ekspresjonistycznych poszukiwań Judyty Sobel, które zdominowały jej twórczość od początku lat 60. We wcześniejszych pracach zaznacza się wpływ mistrza awangardy, Władysława Strzemińskiego. Głęboki związek z dorobkiem swojego nauczyciela Sobel potwierdziła w liście do Marka Świcy w związku z przygotowaniem ekspozycji I., Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później". Artystka pisała o tym okresie: „oczy mam pełne łez, ręka mi się trzęsie i serce stuka na wspomnienia z lat 1947-50, gdy byłam studentką Wyższej

Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. Nie zwracałam uwagi na to, co się dzieje w Polsce ani w polskim malarstwie, tylko uczyłam się malować całymi dniami. Wszystko, co teraz posiadam, zawdzięczam Prof. Władysławowi Strzemińskiemu. Nauczył mnie kompozycji, wrażliwości na kolor i głębokiego przeżycia emocjonalnego podczas obserwacji natury" (I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później, katalog wystawy, grudzień 1998 – styczeń 1999, [red. katalogu:] Marek Świca, Józef Chrobak, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 1999, s. 258).





62

PIOTR POTWOROWSKI (1898 - 1962)

Akt leżący

olej/ płótno, 15 x 38 cm

sygnowany p.d.: 'P. POTWOROWSKI'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych - Zachęta: 'A. Legocki | Akt leżący | Poznań'

cena wywoławcza: 9 000 zł †
estymacja: 12 000 - 16 000



Potworowski należy do grona twórców, którzy wyprzedzali swoje czasy, wymykali się panującym tendencjom w sztuce, ale także w konwenansom dotyczącym obranego sposobu życia. Artysta wyjechał do Paryża wraz z grupą kapistów, gdzie przez długi czas pozostawał pod wpływem koloryzmu. Zetknięcie z kubizmem okazało się punktem zwrotnym w jego karierze, odtąd jego twórczość będzie się cechowała dążeniem do maksymalnej prostoty przedstawienia oraz geometryzacji. Artysta mieszkał także przez krótki czas w Szwecji, Szkocji, oraz Anglii, a możliwość obserwacji nowych miejsc, lokalnych pejzaży traktował jako ponowne narodziny. Liczne wyjazdy stanowiły źródło inspiracji, a z drugiej strony ciągle zmieniała perspektywa uczyła dystansu wobec kopiowania artystycznych wzorów. Potworowskiemu towarzyszyła świadomość, że sztuka musi wypracować nowy język,

aby móc wypowiadać wrażenia współczesności, a dla twórcy w dekadzie lat 60. XX wieku dyscyplina malarstwa bezprzedmiotowego jest jedyną słuszną drogą. Każdy autor w jego odczuciu powinien dążyć do ujęcia ogólnego charakteru zjawiska, miejsca z wszystkimi jego własnościami, a postaci – z całą jej psychologią. Ważne są nie wzrokowe doznania i ich wierne odtworzenie na płótnie, ale raczej towarzysząca im pamięć i emocje. Z takiego myślenia wynika dążność do abstrakcji, którą można zaobserwować w późniejszych obrazach Potworowskiego. W prezentowanej pracy ciało modelki, najprawdopodobniej Doreen Heaton, kochanki i przez krótki okres również żony artysty, przenika się z otaczającą ją przestrzenią. Emocje wywoływane są nie fizycznością kobiety, a wartościami czysto malarskimi: barwą i fakturą.

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

Kompozycja, 1960 r.

olej/papier naklejony na płótno, 70 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'X.1960 J. BERDYSZ'

cena wywoławcza: 15 000 zł †
estymacja: 25 000 - 40 000

Zaprezentowana praca pochodzi ze wczesnego okresu twórczości Jana Berdyszaka. Początek lat 60. to czas pierwszych wystaw indywidualnych artysty, m.in. w Klubie Od Nowa w Poznaniu oraz wystawy zbiorowych – udział w Salonie Jesiennym w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Okres pierwszych sukcesów był także czasem krystalizowania się kierunku, który artysta obrał w swojej twórczości – rozważań nad problemem przestrzeni, przełamania malarskich schematów związanych z jej ukazywaniem. Poszukiwania i eksperymenty artystyczne nie ograniczały się do jednego medium – artysta zajmował się także scenografią, grafikami, rzeźbą oraz instalacjami.

Obydwie prace zaprezentowane w katalogu pokazują spektrum działań artysty, wszechstronności technik i formatów, ale łączy je jedno – są realizacjami poszukiwań i eksperymentów z tradycyjną formą malarską oraz z zagadnieniem przestrzeni. W latach 1962-64, a następnie 1967-69, artysta pracował nad cyklem „Koła podwójne”, w których artysta przełamывał konwencje malarskie prostokąta za

pomocą kompozycji, którą budował na zasadzie zestawienia dwóch kół, jednego nad drugim. Analizując rozwój twórczości Berdyszaka zaprezentowaną pracę możemy rozpatrywać jako wstęp do późniejszego cyklu – zauważyć możemy posługiwanie się kołem jako główną formą.

Jak opisywał wczesną twórczość artysty Marian Grzeźczak:

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



64

MARIAN POŹNIAK (1928-2009)

Z cyklu "Płaszczyzna ziarnista", 1977 r.

sygnowany l.d.: 'M.POŹNIAK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'M. POŹNIAK | cykl
PŁASZCZYŻNA ZIARNISTA | 1977'

na odwrociu papierowa etykieta z opisem pracy, na górnym krośnie opis:
'M. POŹNIAK 60 x 60', na dolnym: 'IX FESTIWAL POLSKIEGO MAŁ
WSPÓŁCZ. | W SZCZECINIE - 1978'

cena wywoławcza: 8 000 zł †

estymacja: 10 000 - 16 000

WYSTAWIANY:

- IX Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Zamek Książąt
Pomorskich, Szczecin, 1978

Pierwsze „Płaszczyzny ziarniste” zaczęły powstawać w 1968 roku. Początkowo stanowiły kręgi punktowych słońc, anektującą całą płaszczyznę obrazu. Do ich powstania doprowadził przełomowy moment w twórczości Mariana Poźniaka, którym było odkrycie „podstawowego znaku graficznego natury”, jakim jest punkt. Jak pisała Sylwia Świsłocka-Karwot: „Na przełomie lat 1961/1962, jadąc samochodem, Poźniak odkrył w świetle reflektora porządek przestrzeni wypełnionej punktami. Powstał obraz z przedstawieniem niesionych podmuchem wiatru płatków śniegu. Wnikliwa analiza zaobserwowanego

zjawiska doprowadziła artystę do konkluzji, że punkt to początek Wszechświata. Naniesiony pędzlem na płaszczyznę płótna stawał się praślądem” (Sylwia Świsłocka Karwot, Czerwień uważałem za zbyt bezczelną. Wspomnienie o Marianie Poźniaku, „Quart”, Nr 4(42), 2016, s. 32). Tym, co pomogło Poźniakowi przekuć wrażenie na teorię sztuki i filozofię tworzenia był Wielki Wybuch – materia skupiona w jednym punkcie rozumianym jako ziarno materii, z którego rodzi się nowe życie. Artysta zamienił słowa Eibischa, swojego profesora: „zmieniaj to wszystko na kolor” na „zmieniaj to wszystko na punkty”.



65

WACŁAW TARANCZEWSKI (1903 - 1987)

Martwa natura ze świątkiem, lata 40. XX w.

olej/plótno, 80 x 96 cm

sygnowany p.d.: 'Wacław Taranczewski'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu (obecnie Muzeum Narodowe w Poznaniu)

cena wywoławcza: 17 000 zł †

estymacja: 22 000 - 30 000

WYSTAWIANY:

- Wystawa zbiorowa Wacława Taranczewskiego, Muzeum Narodowe w Poznaniu, listopad 1949

LITERATURA:

- por. Zdzisław Kępiński, Wacław Taranczewski, Poznań 1958, s. nlb., poz. kat. 31, 33, 68 (il.)

Wacław Taranczewski w czasie edukacji artystycznej, którą odebrał w pierwszym dziesięcioleciu po I wojnie światowej, toczył zażarty bój o oblicze nowej sztuki polskiej. Ówczesne rodzime malarstwo pogrążone było w brunatno-szarych tonacjach i podyktowane peanami na cześć rysunku, który winien wieść prym nad wartościami malarskimi. To także okres formowania się młodej awangardy. Z Paryża powracało wielu polskich twórców, rozkochanych w soczystych i świetlistych barwach, zaobserwowanych w dziełach impresjonistów. Nowatorzy ci starali się zwalczyć „brudną” i toporną kolorystykę, Taranczewski zaś pod wrażeniem tej rewolucyjnej orientacji także wkrótce rozjaśnił swoją paletę.

Duży wpływ na jego późniejsze kompozycje miały podróże do Paryża, Włoch i Grecji, a wspomnienia z zagranicznych pobytów

znajdują odbicie na malowanych przez artystę polichromiach i dekoracjach ściennych. W malarstwie sztalugowym Taranczewski korzystał z doświadczeń malarstwa wielkoformatowego. Obsesyjnie podejmowane te same motywy, pejzaże, martwe natury stanowiły dlań ciągle wyzwanie, aktywujące wybitny zmysł kompozycyjny i perfekcję w operowaniu kolorem. Późniejsze dzieła autora cechują się dążnością do oddania najogólniejszej syntezy obiektów, malowanych odtąd płaskimi plamami barwnymi. Jednocześnie artysta nadawał swym obrazom niezwykle lekkości poprzez rytmizację przedmiotów, które poddane zostały silnej deformacji. Obraz natury na płótnach Taranczewskiego przeistaczał się w daleko idącą metaforę współczesności i twórczej dążności do doskonałości warsztatowej.



JAROSŁAW MODZELEWSKI (ur. 1955)

"Dobre czasy", 1998 r.

tempera żółtkowa/plótno, 136 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław Modzelewski | "Dobre czasy"
1998 | 136x150 temp. ż.'

cena wywoławcza: 40 000 zł †
estymacja: 55 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Obrazy Jarosława Modzelewskiego w Galerii Koło, Gdańsk 1998
- Obrazy z ludźmi i zwierzętami, Galeria Karowa, Warszawa październik 1998

LITERATURA:

- Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, [red.] Jan Michalski, Kraków 2006, s. 198 (il.)
- Łukasz Gorczyca, Życie jako długie trwanie (i podglądanie), [w:] Jarosław Modzelewski. Obrazy z ludźmi i zwierzętami, katalog wystawy, Galeria Karowa, Warszawa 1998, s. nlb. (il.)
- Jarosław Modzelewski. Obrazy z ludźmi i zwierzętami, katalog wystawy, Galeria Karowa, Warszawa 1998, s. nlb. (il.)
- Aleksandra Uberowska, Dużo się dzieje, „Gazeta Wyborcza”
 - „Gazeta Morska” 1998, nr 162 (2 VII), (il.)
- Katarzyna Mackiewicz, Płynność rzeczy, „Gazeta Wyborcza”
 - „Wysokie Obcasy” 2001, nr 6 (10 II), s. 48 (il.)





„Wybieram z tego świata to, co buduje mój opis świata. To, co zobaczyłem w taki, a nie inny sposób, z tego a nie innego powodu (...). Obserwując rzeczywistość, wybieram z niej szczególnie dla mnie sytuacje, będąc jakby pod wpływem konieczności. Forma kształtuje moje patrzenie”.

JAROSŁAW MODZELEWSKI

W latach 80. XX wieku artyści coraz częściej tworzyli dzieła będące formą protestu wobec ówczesnej rzeczywistości społecznej i politycznej. To czas, w którym w środowiskach artystycznych budziła się potrzeba wypracowania nowego języka, unikającego zarówno zawoalowania, charakterystycznego dla języka władzy, a także wysublimowania i ekskluzywności form, które wykluczałyby odbiorców. Postulat prostego, dosłownego komunikatu w sztukach wizualnych został rozmaicie zinterpretowany przez różne środowiska. Większość powstających dzieł z jednej strony była przepełniona martyrologią i patosem, z drugiej – absurdem i groteską Nowej Ekspresji. Jarosław Modzelewski poprzez swe malarstwo starał się prowadzić dialog zarówno ze sztuką klasyczną, a także z tą wyrastającą z doświadczenia PRL-u, socrealizmu, kultury podziemia. Artysta korzysta z zapożyczonych motywów i stylistyk, ale nie płaci za to utratą własnego rozpoznawalnego stylu, opierającego się na redukcji i poszukiwaniu esencji zjawisk.

Po 1990, obrazy Jarosława Modzelewskiego stanowią już bezpośrednio odniesienie do rzeczywistości, według deklaracji samego artysty są to codzienne sytuacje przezeń zaobserwowane. Nie dba on jednak o ich wierne oddanie, wrażenie zatrzymane w umyśle, niczym filmowy kadr zostaje odrysowane sumarycznie, wręcz lapidarnie, ale przy zachowaniu akademickich wymogów, wyniesionych z pracowni Stefana Gierowskiego. Twórczość malarską Modzelewskiego poprzedzało zainteresowanie wycinanką i szablonem, które wyrobiły w nim umiejętność sprawnego operowania skrótami myślowymi.

W prezentowanej pracy „Dobre czasy” z 1998 autor stworzył współczesną wariację nokturnu, sceny rozgrywanej się letnim wieczorem. Na jednej z ławek zlokalizowanych w parku, artysta umieścił postać młodego mężczyzny, od stop do głów ubranego w śnieżnobiałą sportową odzież. Figura pozbawiona jest indywidualnych cech, artysta celowo uogólnił ją do pewnego typu. U stóp człowieka znajduje się duży pies w pozie gotowości, beztrudnie i lekkomyślnie spuszczonej ze smyczy. Według słów samego malarza tytuł wynikał z pozytywnych skojarzeń, które

wzbudził w nim mężczyzna zaobserwowany w warszawskim parku. Niefrasobliwa pozycja i gest rozciągnięcia ramion, przyodziających w białą bluzę, spoczywających na oparciu czerwonej ławki, inicjują grę skojarzeń, która momentalnie przywołuje kolorystykę polskiej flagi. Prosty zabieg czyni z mężczyzny wręcz archetypiczną figurę, ucieleśnienie przedstawiciela młodej generacji Polaków, w dekadzie następującej po upadku komunizmu coraz pewniej odnajdujących się w nowej, kapitalistycznej rzeczywistości, czerpiącej pełnymi garściami z kultury Europy Zachodniej.

Wzrok mężczyzny i uwaga psa zdają się kierować poza obraz, jakby w momencie wyczekiwania. Wyczuwalne jest napięcie towarzyszące przyglądaniu się zjawisku czy postaci ulokowanej poza przestrzenią dostępną widzowi. Zabieg ten nadaje całej scenie aury tajemniczości i niedomówienia, ale także kreuje atmosferę niebezpieczeństwa. Zachowanie bohatera można odczytać jako akt bierności wobec sceny rozgrywanej się poza wzrokiem obserwatora, a także dystansu wobec tego, co się zbliża.

Artysta stwierdził, że istnieją kwestie uchodzące za fundamentalne, ale i najbardziej intymne, o których wprost mówić się nie da. Rodząca się nietolerancja, niezamanifestowany jeszcze wprost nacjonalizm oraz bierność w obliczu przemocy są właśnie tematami delikatnymi, ale koniecznymi do wyartykułowania.

Twórczość Modzelewskiego jest pokłosiem jego niezwykłego daru wnikliwej obserwacji, ale i wyczulenia na problemy współczesności.

Okres studiów artysty oraz jego debiut przypadły na okres szczególnej popularności takich dziedzin sztuki jak performance czy wideo-art. Jego zrównoważone kompozycje dalekie były także od ekspresji i absurdu konwencji obranej przez innych członków Grupy. Modzelewski skwitował swą twórczość słowami: „Czuję się beznadziejnie anachroniczny” ([cyt. za:] Marta Tarabula, Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego, [w:] Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Kraków 2006, s. 10). Jednocześnie jego prace udowadniają, że za pomocą środków pozornie uważanych za niegdyśiejsze można w sposób niezwykle sugestywny i dosadny dawać świadectwo o tym, co aktualne.

67

EDWARD DWURNIK (ur. 1943)

"Trzy głowy na śmietniku", 1990 r.

olej/plótno, 210 x 150 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1971 | 1990 | E.DWURNIK,' oraz opisany ś.d.:

'GIPSOWY PLENER | TRZY GŁOWY NA ŚMIETNIKU'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1443 | (1971) - 1990 | E. DWURNIK

| TRZY GŁOWY | NA ŚMIETNIKU | W MIĘDZYLESIU | NR: II - 13 - 1443 |

GIPSOWY | PLENER'

cena wywoławcza: 32 000 zł †

estymacja: 45 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Niemcy

WYSTAWIANY:

- Edward Dwurnik, Retrospektive, wystawa indywidualna, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 23.04-21.08.1994

LITERATURA:

- Spis cykli malarskich Edwarda Dwurnika, [oprac.] Pola Dwurnik, Cykl II, Gipsowy plener 1970-71, 1985, 1990, poz. 13, s. nlb.

„W swoich obrazach na tematy polskie obnaża Dwurnik z bezlitosną prostodusznością nasz pół wsiowy, pół wielkomiejski folklor, ukazuje codzienną mikro dramę społeczną z typowymi dla niej groteskowymi zagadnieniami (...). Dwurnik nie obawia się żadnych drastycznych i żenujących momentów, z jakich składa się życie, i bezbłędnie wychwytuje ich głębszy sens, by go oddać z bezbłędną ironią mędrców ludowych”.



EDWARD PLENIA

TRZY DZIEŃ NA ŚMIEŃNIE

EDWURNIK

Prezentowany obraz „Trzy głowy na śmietniku”, namalowany w 1990, podobnie jak większość płócien Edwarda Dwurnika, jest wizją mocno osadzoną w realiach polskiej rzeczywistości. Autor od prawie pół wieku wciela się w rolę skrupulatnego obserwatora, który z nieślabnym zaangażowaniem przygląda się najdrobniejszym niuansom ludzkiego życia i każdy jego element uznaje za godny uwagi. W powszechnej świadomości zapisał się jako portrecista najważniejszych przemian politycznych, jakie następowały na przełomie dekad, za prześmiewczego portreciście czasów Gomułki, Gierka, Jaruzelskiego, następnie okresu transformacji. Jego wielkoformatowe prace traktują o bolączkach tych czasów, prezentują nastroje społeczne, rytuały i przyzwyczajenia, zbliżają się wręcz do roli materiałów źródłowych. Niektórzy w tej pieczołowitości odtwarzania detalu odnajdują analogie do historycznego malarstwa z drugiej połowy XIX wieku, reprezentowanego przez Jana Matejkę, z pasją odmalowującego najważniejsze tematy z historii Polski.

Za oficjalnego przewodnika wczesnej fazy swojej twórczości obrał Nikifora. Na początku lat 70., w dobie rozkwitu różnych form abstrakcji, sztuki konceptualnej, która miała zapowiadać degradację malarstwa, Dwurnik zadebiutował wizerunkami sportowców (czyli palaczy ówczesnie najtańszych papierosów „Sportów”), a następnie płótna będące zapisem jego podróży. Widoki miast, inspirowanie w pewnym stopniu dziełami malarza prymitywisty, zaczęły zapełniać się samochodami, zwierzętami, ale przede wszystkim mrowiem ludzi, zajętych codzienną krzątaniem. Sam artysta podkreśla, że „pierwszą jednak przyczyną, dla której maluję właśnie ludzi, jest żal nad swoją i ich niedoskonałością. Żal, że całe dorosłe życie człowieka polega na pokonywaniu oporu własnego ciała, na walczeniu z fizycznym lenistwem, z niedyspozycjami” (Edward Dwurnik, tekst na plakacie wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo”, Galeria Nowa, Teatr Nowy, Poznań 1977). Teatr Dwurnika przez Lechosława Lameńskiego zostało określone sztuką celowo antyestetyczną, wyrasta bowiem



z całkowitej otwartości na polską rzeczywistość przepełnioną mesjanizmem, religijnością, nietolerancją, ubóstwem, hipokryzją, szarością, nudą, nonsensem (Lechosław Lameński, Edward Dwurnik – malarstwo, „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 25, s. 5). To połączenie współczucia z zjadłą krytyką sprawiło, że Dwurnik został doceniony wcześniej za granicą niż w rodzimym kraju, m.in. dostał zaproszenie do udziału na Documenta w Kassel jeszcze w 1982.

W czasie, gdy zaczął realizować swój cykl „Gipsowy Plener”, z którego pochodzi niniejsza praca, mieszkał w jednopokojowym mieszkaniu w Międzyzlesiu, osiedlu mieszkaniowym pod Warszawą, razem z żoną, Teresą Gierzyńską. Dwurnik kumuluje charakterystyczne motywy tego miejsca: trasę kolejową, zakłady przemysłowe, robotników. Duże gipsowe głowy, elementy zdemontowanych posągów, upamiętniających czołowych komunistycznych działaczy, są rozrzucone na polu, oczyszczonym przez spychacz, który przygotowuje grunt pod transformację, obiecując dobrobyt i rozwój. Prezentowany obraz, podobnie jak prace powstałe na początku lat 80., zawiera elementy, które świadczą

o wyraźnym politycznym zaangażowaniu artysty. Postaci znajdujące się w centrum możemy znaleźć również na obrazie z 1982 z cyklu „Robotnicy”, zatytułowanym „Lekki przebieg stanu W”, na którym widać hordy żołnierzy zarówno polskich, jak i radzieckich, którym wydano broń maszynową oraz karabiny.

Tytuł cyklu nawiązuje do zyskujących w PRL coraz większą popularność plenerów, konkursów, sympozjów, stanowiących element unikatowego w skali światowej systemu organizacji życia artystycznego w totalitarnym państwie. Gipsowy plener jest nazwą prześmiewczą – z jednej strony stanowi komentarz wobec zła koniecznego, jakim był przymus działania kolektywnego, z drugiej wskazuje na banalność, temporalność sztuki socrealistycznej, która mimo monumentalnych rozmiarów zasadzała się na taniości i dostępności materiału oraz możliwości jego szybkiej obróbki. Być może właśnie niestabilność, bylejałość zmian w uznaniu artysty łączy dwie epoki. Dwurnik w komiksowy sposób dokonuje jednocześnie rozliczenia z czasami PRL oraz podejmuje się jednej z pierwszych krytyk transformacji.



68

KIEJSTUT BEREŹNICKI (ur. 1935)

"Salome", 1974 r.

olej/plótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

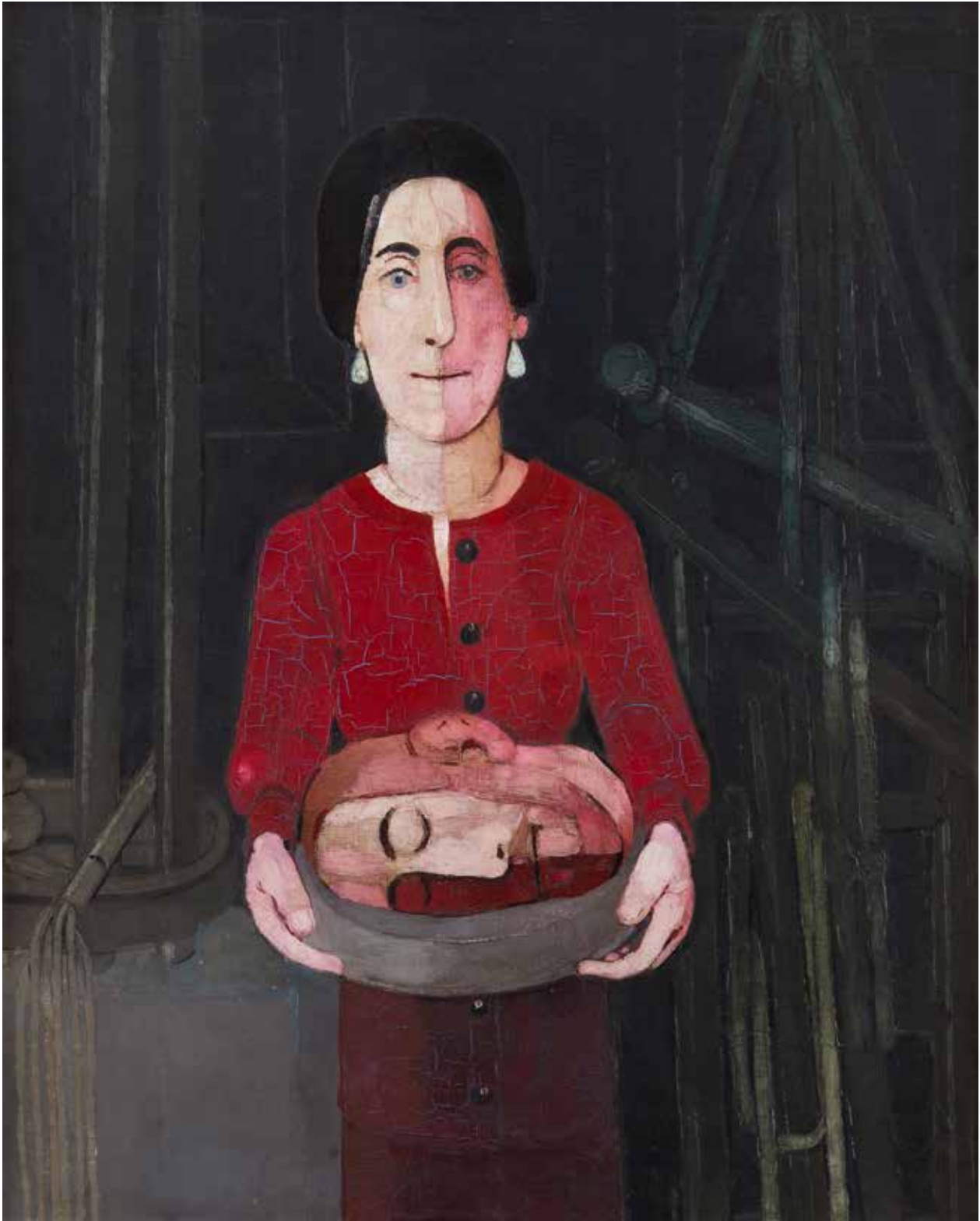
'Kiejstut Bereźnicki | Kbereźnicki | Salome, 1974.'

cena wywoławcza: 14 000 zł †

estymacja: 20 000 - 28 000

Kiejstut Bereźnicki jest artystą „samotnikiem-indywidualistą”, jak określiła go Bożena Kowalska, który wypracował swój niezwykle rozpoznawalny styl. Krytycy określają go mianem „neo-tradycjonalisty w obrębie neofiguracji”. W swojej twórczości wchodzi w dialog z dawnymi mistrzami holenderskimi i hiszpańskimi i jednocześnie przetwarza tematy ich realizacji na język sztuki współczesnej. W zaprezentowanej pracy autor przedstawił Salome, bohaterkę biblijną, symbol kobiety fatalnej, pojawiającej się w niezliczonych realizacjach malarskich, rzeźbiarskich oraz w literaturze pięknej. Tematykę biblijnej uwodzicielki podejmowali m.in. Tycjan, Caravaggio, Peter Paul Rubens czy Gustave Moreau. Na zaprezentowanej pracy artysta ujął postać kobiecą w sposób stypizowany, co nadaje pracy monumentalny oraz ponadczasowy charakter.

Bohaterka została przedstawiona w otoczeniu przedmiotów przypominających rekwizyty charakterystyczne dla tematu martwych natur. Podobnie jak w realizacjach w dojrzałym okresie twórczości, autor posłużył się głębokimi czerwieniami oraz ugrami. Salome, w przeciwieństwie do wielu realizacji dawnym mistrzów, pozostaje spokojna oraz opanowana. To charakterystyczny sposób przedstawienia dla Bereźnickiego. Jak tłumaczy Paweł Huelle, „W obrazach Kiejstuta Bereźnickiego widzę zaproszenie do medytacji. Ich rytm, ich wewnętrzna cisza, wreszcie nieustanne pogłębianie kilku zaledwie, ale niesłychanie ważnych motywów egzystencji są jak powrót do źródeł” (Jan Bończak Szablowski, Kiejstut Bereźnicki maluje skrzydła aniołów, „Rzeczpospolita” 2015, [cyt. za:] <http://www.rp.pl/Plus-Minus/307039952-Kiejstut-Bereznicki-maluje-skrzydla-anioLOW.html>).



69

KAZIMIERZ MIKULSKI (1918 - 1998)

"Zatopione miasto", 1987 r.

olej/plótno, 81,5 × 60 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'KMikulski | Kraków 1987 | "Bez tytułu" [wykleśnione]

Zatopione miasto'

na blejtramicie nalepka z galerii Artemis w Krakowie

cena wywoławcza: 50 000 zł †

estymacja: 65 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„W okresie ekspansji sztuki abstrakcyjnej lat 60. i 70. Mikulski przekornie ukazuje możliwość pogodzenia, a raczej idealną harmonię świata skonstruowanego, idealnego i świata form organicznych, naturalnych, gdzie jak u dawnych mistrzów renesansu świat realny wkomponował się w idealnie intuicyjne struktury, świat osobistych przeżyć, doznań, przekazów zgadzał się z sumą prawd powszechnych”.

JANUSZ K. GŁOWACKI, ŻYJE SOBIE, JEST POETA..., [W:] KAZIMIERZ MIKULSKI. MALARSTWO, RYSUNEK, COLLAGE, KATALOG WYSTAWY, [RED.] TERESA SONDKA, BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH W ŁODZI, ŁÓDŹ 1987, s. nlb.





Kazimierz Mikulski

Pierwsze dziesięciolecie po wojnie przyniosło niezwykłą różnorodność stylistycznych orientacji, ale krajobraz artystyczny cechował się swoistą tęsknotą za wczoraj, za życiem przerwany przez wojnę, wzbogaconym o znajomość sztuki z Europy Zachodniej. Trauma i bolesne doświadczenia niedawno zakończonych konfliktu wymagały reakcji ze strony świata sztuki. Niektórzy decydowali się na naturalne podjęcie działań, przerwanych przez zawieruchę dziejową. Dla innych sposobem wyrwania się z koszmaru przeżyć wojennych było szukanie ukojenia w abstrakcji. Nieliczna grupa artystów zaś sięgnęła po groteskę i metaforykę surrealizmu.

Surrealizm w nielicznych wypadkach występował w Polsce w swej „czystej” postaci, częściej stanowił raczej przejściowy epizod w oeuvre twórców. W przypadku większości polskich artystów mówi się raczej o pochodnej tego kierunku, który zauważalny był już w początkach XX wieku, między innymi w pracach młodopolskich artystów, takich jak Jacek Malczewski czy Witold Wojtkiewicz, a także w eksperymentach ekspresyjno-metaforycznych Witkiewicza. W czerwcu 1946 w Pałacu Sztuki w Krakowie otwarto wystawę współczesnych rysunków francuskich, była to pierwsza z ekspozycji pokazujących twórczość powstałą za żelazną kurtyną, jednocześnie należała do ostatnich prezentacji nowoczesności spośród socrealistycznej monotonii, która miała wkrótce nadejść. Dzięki niej młodzi artyści mieli okazję zetknąć się z twórczością zbliżonego im pokolenia, gdyż na wystawie zaprezentowano szkice między innymi Massona, uchodzącego za twórcę techniki rysunku automatycznego. Ekspozycja ta stała się punktem wyjścia dla poszukiwań wielu twórców, którzy podjęli eksperymenty, dotąd na polskim gruncie niezbadane. Kazimierz Mikulski jest swoistym wyjątkiem w historii sztuki polskiej, gdyż konsekwentnie pozostawał wierny sennie, lirycznej metaforyce, magii zaskakująco zestawianych motywów. Swoją przygodę z surrealizmem figuratywnym rozpoczął jeszcze w 1955, co poprzedziły epizod tasyzmu i eksperymentowanie z reliefową fakturą. Mimo że

sam Mikulski obruszał się, gdy twierdzono, że uprawia surrealizm, dalekie były mu bowiem głoszone przez Bretona antyestetyzm i automatyzm, w czasach stalinizmu pielęgnował poetycką wrażliwość. Zajmował się ilustrowaniem czasopisma dziecięcego „Świerszczyk”, projektowaniem lalek dla teatrzyku „Groteska” oraz pracą w roli plastyka teatru Cricot 2, dzięki czemu wzbogacił swą wizję malarską doświadczeniami scenicznymi. Być może dzięki tym zajęciom malował w sposób bardzo przejrzysty, a swoje obrazy przeznaczone dla starszej widowni wzbogacał jedynie o wątki erotyczne. Motywami często powtarzającymi się w jego twórczości postać dziewczyny-lalki ze szklanymi oczami, zawieszona w przestrzeni fragmenty kobiecego ciała, takie jak usta, oraz tajemnicze listowce, pośród którego dojrzeć można egzotyczne zwierzęta, ptaki, często zaczerpnięte z okładek czasopism, komiksów, entomologicznych atlasów. Całość zdaje się zatrzymana na neutralnym, niedopowiedzianym świecie. Mieczysław Porębski wspomina, że wyobraźnia artysty zwrócona była ku rzeczywistości i pomimo pozornej spontaniczności Mikulski tworzył swoje prace uważnie i powoli, z długim namysłem, trwającym nieraz kilka miesięcy. Według historyka sztuki pozostawał „liryczno-epickim historykiem i komentatorem” współczesności, powoli dominowanej przez kulturę masową, a jego twórczość „pozostaje w zawieszeniu na granicy mitu i historii, tego, co autentyczne, i tego, co nieautentyczne, wydobywa to, co się w nas kołaczy 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, Anatomia wyobraźni, [w:] Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, katalog wystawy, [red.] Teresa Sondka, Biuro Wystaw Artystycznych w Łodzi, Łódź 1987, s. nlb.).

70

JERZY DUDA-GRACZ (1941 - 2004)

"Pejzaż polski - roztopy", 1992 r.

olej/płyta pilśniowa, 80 x 60 cm

sygnowany, datowany, opisany l.d.: 'DUDA GRACZ 1526/92'

na odwrociu numery: '1526/92' oraz nalepka autorska z opisem: 'OBRAZ 1526/
PEJZAŻ POLSKI | - ROZTOPY/ | OLEJ/PŁYTA | 80 x 60 cm | DUDA GRACZ | 1992
/ NR KATAL. AUTOR. 1526 | I WERNIKS. III. 1993'

cena wywoławcza: 30 000 zł †

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska



DUDA GRAC 152 1901



Duży wpływ na twórczość artysty miały doświadczenia z dzieciństwa, które upłynęło w cieniu Jasnej Góry. Częstochowa w latach 50. była miastem prowincjonalnym, żyjącym nabożeństwami i pielgrzymkami. Jako dziecko Duda-Gracz był świadkiem nie tylko polskiej religijności, lecz także prześladowań na tle politycznym. Przeżył aresztowanie ojca, następnie brata. Po latach wspominał, że dzieciństwo upłynęło „wśród ogrodów i plotów, pomyj wylewanych na ulicę. Wśród często złych i dziwacznych spojrzeń, pogardliwych słów i syczących szeptań, wśród obelg miotanych moim Rodzicom. Moje dzieciństwo miało w lękach przed umarłymi i wiekami trumien. W smutku biedy mojego domu” (Jerzy Duda-Gracz, [wstęp w:] Jerzy Duda-Gracz. Powroty. Obrazy prowincjonalno-gminne (1983-1993), [red.] Iwona Pawłowska, Bielsko-Biała 1994, s. 10). Wszystkie te elementy niczym cytaty zostaną przelane na płótna artysty. W konfrontacji z jego twórczością widać, jak bardzo te przykre wydarzenia wryły się w jego pamięci i zaciążyły na sposobie postrzegania polskiej rzeczywistości. Duda-Gracz ukończył lokalne liceum plastyczne, po czym podjął ważną decyzję o wyrwaniu się z Częstochowy, która w jego odczuciu artysty była zdominowana przez atmosferę strachu. Kolejnym etapem w życiu artysty stały się studia na Wydziale Grafiki w katowickiej filii ASP im. Jana Matejki. Przez te wszystkie lata jego mentorem pozostawał malarz realista Edward Mejszasz, który nauczył go patrzeć czy wręcz podglądać pejzaż i ludzi, a także wpoił mu dystans wobec awangardy. Posługiwanie się popularnym wówczas językiem abstrakcji nie pozwalało artyście na rozrachunek z obsesjami i wspomnieniami dziecka i na napiętnowanie tego, od czego próbował się wyrwać jako nastolatek. W jego realizacjach widać również inspirację największymi twórcami sztuki polskiej, takimi jak Julian Fałat, Józef Chełmoński, a w szczególności Witold Wojtkiewicz. Prezentowana praca należy do cyklu „obrazów prowincjonalno-gminnych”, którym artysta pragnął „przypiecztować, zamknąć całe swoje

życie zawodowe i osobiste, stanowiące przecież jedno i warunkujące się nawzajem”(tamże). Cykl ten malował od 1983; była to swoista odpowiedź na ogłoszony wcześniej stan wojenny, który wpłynął na decyzję zarzucenia twórczości o wydźwięku nie tyle ironicznym, ile interwencyjnym. Artysta przyznawał, że w obliczu tak radykalnej decyzji ówczesnego rządu zapragnął odciąć się od metki „błazna piętującego 'wady i przywary' socjalizmu” (tamże). Artysta od 1975 wraz ze swoim przyjacielem wyjeżdżał z Katowic, gdzie został docentem oraz nauczycielem akademickim malarstwa i grafiki, do wsi Brzegi, usytuowanej nieopodal Bukowiny Tatrzańskiej. Tam na własny użytek studiował krajobraz, wykonywał szkicowe pejzaże, które następnie stały się tłem dla akcji jego obrazów. Tak wspominał te wyjazdy: „tam odzyskiwałem proporcje myśli i ducha, pogubione w życiu, zgiełku cywilizacji, w chaosie życia społecznego i politycznego”. Poprzez kameralny pejzaż pragnął udowodnić, że w swojej twórczości nie ogranicza się do postawy satyryka, ale także opiewa piękno polskiego krajobrazu. Obraz ten jest swoistym credo artysty, który mimo że nie szczędził ojczyźnie i jej mieszkańcom złych słów i goryczy, w głębi ducha wiedział, że tkwi w niej dobro i swoiste piękno. W obrazie tym ujawnia się jego przywiązanie do rodzimego krajobrazu i przyznanie się do „przynależności do świata prowincji, wszelkiej powiatowości, peryferyjności, do świata drugorzędnego z jego podejrzanym pięknem i smutkiem, śmiesznościami, kompleksami i zbiorowiskiem tych wszystkich grzechów, które tutaj na obrzeżach Europy zakwitają z taką rozpaczliwą siłą, z taką miłością nieodwzajemnioną, z tryumfującą głupotą i chamstwem, a wreszcie z lirycznym, tęsknym, cichym smutkiem. A na te obolałe, ukochane miejsca, które usiłują ogarnąć obrazami, przykładam – i sobie, i tym miejscom – plastry łagodzące ból życia. Lecz nie byłbym sobą, gdybym jeszcze nie zaznaczył tego wszystkiego stygmatami chorób, zniszczenia, przemijania i śmierci” (tamże, s. 9).

71

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI (1929 - 2005)

Bez tytułu, 1992 r.

olej/płyta, 131,5 × 98 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'BEKSIŃSKI 1992'

cena wywoławcza: 65 000 zł ↑

estymacja: 80 000 - 140 000

„(...) 'ładność' jest pojęciem względnym, wianuszek skojarzeń nie jest u każdego taki sam. (...) Po prostu dobre obrazy pod wieloma względami powinny być ładne. To znaczy, ładne nie w tym, co wyrażają, ale w położeniu farby, w zestawieniu kolorów, w ukształtowaniu formy. Wbrew pozorom moja forma, bardzo zbliżona do realizmu, realistyczna jednak nie jest”.

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI, 2011



Beksiński z wykształcenia był architektem, ale w polskiej historii sztuki zapisał się jako jeden z ważniejszych malarzy spod znaku nowej figuracji, a także jako artysta sytuujący się poza sporami tradycjonalistów i osób broniących awangardy. Uważał, że przepychanki na polu sztuki kompletnie go nie dotyczą, nie interesował się dywagacjami na temat estetyki czy rozwiązań formalnych. Za udany obraz uważał dzieło „dobrze namalowane”, cechujące się poprawnym formalnie warsztatem, temat traktował zaś jako sprawę drugorzędą. Tak rozumiana praca, nieważne, jak oceniana przez krytykę, jest zawsze przede wszystkim świadectwem tożsamości twórcy.

Beksiński udowodnił, że był artystą wszechstronnym, odegrał znaczącą rolę w rozwoju awangardowej fotografii, gdyż pozostawił w tej dziedzinie spuściznę cechującą się odważnymi poszukiwaniami warsztatowymi, jak i śmiałym doбором tematów. Przez krótki okres w latach 60., również z sukcesem, zajmował się rzeźbą oraz awangardowym malarstwem. Jednak finalnie swój rozpoznawalny sposób wyrazu odnalazł w malarstwie, które ciężko zakwalifikować do któregoś z nurtów, a którego forma, według słów samego artysty, narzucona była przede wszystkim warunkami sanockiego mieszkania. Owa wzmiankowana pieczołowitość wobec formy, ale przede wszystkim fantastyczna i oniryczna atmosfera tworzonych światów i postaci, sprawiła, że zwyczajowo kwalifikowano jego twórczość jako realizm magiczny lub surrealistyczny. Artysta mawiał, że pragnął malować w taki sposób, jakby fotografował marzenia i sny, o swoich pracach pisał: „jest to więc z pozoru realna rzeczywistość, która jednak zawiera ogromną ilość fantastycznych szczegółów”. (Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 35).

Cytat rozpoczynający niniejszy tekst daje wgląd w pobudki artysty, który traktował swą twórczość jako odruch, ale i potrzebę zabezpieczenia pamięci o sobie. Sam sposób wykonywania prac świadczy o jego tęsknocie za trwałością i pragnieniu zachowania swojej twórczości dla przyszłych pokoleń. Beksiński malował często, wybierał trwalszą od płótna płytę pilśniową, używał najlepszych farb i oprowiwał

swę prace z niezwykłą solidnością. Wiele osób zwracało uwagę na terapeutyczną funkcję jego twórczości (m.in. Tadeusz Nyczka), która objawia się uporczywym powracaniem do repertuaru znanych motywów, malowanych w bardzo podobny sposób w celu oswojenia lęków.

Z biografii artysty dowiadujemy się, że jako dziecko miał problemy ze snem, miał koszmary, o których nikomu nie opowiadał, uciekał w książki i wręcz kompulsywnie rysowanie. Na obrazach dorosłego mężczyzny widzimy trapiące chłopca zjawy, człekokształtne istoty błakające się pośród ruin opuszczonych miast. Dojrzałe egzystencjalne malarstwo wynikało z obaw, będących nieodłącznym elementem ludzkiego żywota. Wieloletnia choroba żony, kolejne próby targnięcia się na swoje życie, które podejmował jego syn, sprawiły, że artysta niesłychanie silnie odbierał przemijalność ludzkiego bytu, kruchość ludzkiego ciała.

Motywy upadku i rozpadu pozostawał przez lata centralnym w jego twórczości. Postaci z obrazów Beksińskiego pozbawione są wierzchniej warstwy skóry, skrywającej poplątane kłębowiska nerwów. Poprzez odrzucenie tej zewnętrznej warstwy ludzkiej powierzchowności malarz neguje indywidualizm jednostki, jego postaci pozbawione są dystyngowanych cech anatomicznych oraz charakteru, przemawiają w imieniu wspólnoty, grupy lub całej ludzkości. Tam, gdzie większość osób dostrzega proces rozkładu, tam Beksiński odkrywał piękno, ale i dramatyzm, podkreślał swoje podekscytowanie tajemnicą, transcendencją. Bożena Kowalska pisała o twórczości Beksińskiego: „Wątek owych erotyków, ukrzyżowań, uwięzień i zamęczeń układał się w symboliczną opowieść o egzystencji ludzkiej, której najistotniejszą cechą stanowi niewola; wobec innych ludzi, własnych instynktów, praw fizjologii i tyranii najbliższych istot. Opowieść o ludzkich przywarach, rozpacz, bezsilności i okrucieństwie – wstrząsająca, ale i zaprawiona sadyzmem” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945 – 1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 153).



Zdzisław Beksiński, Autoportret, 1955 r.

72

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI (1929 - 2005)

"P1", 1999 r.

olej/plyta, 92 x 88,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'P1 | Beksiński 99'

cena wywoławcza: 75 000 zł †

estymacja: 90 000 - 150 000

„Zacząłem malować, maluję i chyba będę malował z dwu względów: pierwszy jest przyczyną, drugi celem. Przyczynę rozumiem najmniej. Jest tajemnicza i gubi się w ciemnościach dzieciństwa. Co najwyżej dostrzegam niejasne podejrzenia, co od lat najwcześniejszych popychało mnie nieodwołanie do rysowania wszystkiego, co zjawilo się w mojej wyobraźni (...).”



73

JERZY STAJUDA (1936 - 1992)

Bez tytułu

olej/plótno, 81 x 116 cm
na blejtramie pieczęć: 'EST s.r.l. | GALLERIA D'ARTE | Partita IVA 01199707002'

cena wywoławcza: 18 000 zł †
estymacja: 25 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- Galleria Spicchi dell'Est, Rzym
- kolekcja prywatna, Rzym

Jerzy Stajuda był jedną z najbarwniejszych osobowości w kulturze powojennej Warszawy. Znany przede wszystkim z krytyki artystycznej i niebywalej znajomości realiów świata sztuki, realizował się również jako malarz. Tworzył subtelne, abstrakcyjne, monochromatyczne akwarele, w których biologiczne, nieregularne formy rozlewały się na płaszczyźnie papieru. Również w pracach olejnych wykorzystywał niektóre elementy charakterystyczne dla akwareli – rozwodnienie koloru, rozmyte plamy barwne, lawowanie. Jak pisze Teresa Anna Stępnowska, „[Stajuda] pozostaje (...) przede wszystkim autorem prac olejnych; charakterystycznych obrazów, na których abstrakcyjne, nieco nadrealistyczne formy, wyłaniające się wśród wielu warstw laserunków, konstruuja tajemnicze

i niezmierzone przestrzenie” (Jerzy Stajuda. Nieznane rysunki. Znane obrazy, katalog wystawy, Galeria Kordegarda 28.01-2.03.2003, Warszawa 2003, s. 5). Specyficzny, transgresyjny charakter jego dzieł wynikał ze unikalnej techniki, którą wypracował na początku swojej drogi malarskiej: „Wiadomo, że w pracach olejnych artysta powtarzał i odtwarzał kompozycje akwarelowe (zachowały się matryce z kalki pokrytej inżynierską siatką, przy pomocy których przenosił je na płótno, potem, od lat 80., używał w tym celu epidiaskopu). Ulotność i niematerialność tych prac, ich status na pograniczu jawy i snu (artysta mawiał, że interesują go 'obrazy hypnagogiczne') były wynikiem rzemieślniczej biegłości odtwarzania przezroczystych kompozycji akwarelowych w odmiennej technice i skali” (tamże, s. 5).



74

ANDRZEJ S. KOWALSKI (1930 - 2004)

Bez tytułu, 1975 r.

olej/plótno, 68 x 48,5 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'A.S. KOWALSKI | 1975'

cena wywoławcza: 18 000 zł †

estymacja: 22 000 - 26 000

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

- Andrzej S. Kowalski, [red.] Jan Trzupek, Katowice 2013, s. 119 (il.), s. 168 (spis)

„Niewątpliwie nadanie obrazowi imienia – tytułu, jest wkroczeniem malarza na teren literatury, a w takim razie odstępstwem od założenia, że malarz wypowiada się jedynie formą. (...) Jeżeli niektórzy twórcy czują nieodpartą potrzebę tytułowania swoich obrazów, to niechże te tytuły będą w jak najmniejszym stopniu przedłużeniem pracy malarza w dziedzinie literatury. Wydaje mi się, że powinno się zostawić w spokoju pomysł w rodzaju 'Horyzont niemocy', 'Cisza, która chce krzyczeć', 'Koniec początku', 'Krzyk nuklearny' itd.

W psychikę prawdziwych widzów takie tytuły zapadają natrętnymi szelestami, burząc skupienie. Wywołują u ludzi mnóstwo osobistych i zupełnie nieprzewidzianych skojarzeń. Widz usiłuje odnaleźć ich motyw przewodni na płótnie i nie znajduje. Wówczas odchodzi zniechęcony. To sam twórca gadulstwem tytułu zakłócił obszar ciszy psychicznej, potrzebnej do odbioru dzieła sztuki. I 'Głosy milczenia' nie zostały usłyszane”.

ANDRZEJ S. KOWALSKI, Z NOTATNIKA MALARZA, IMPRESJA V, KATALOG WYSTAWY W GALERII SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ BWA, KATOWICE 2013, s. nb.

A. S. KURAT
1975



75

LECH KUNKA (1920 - 1978)

Bez tytułu, 1977 r.

olej/ sklejka, 50 x 70 cm
sygnowany p.d.: 'L. KUNKA 77'

cena wywoławcza: 7 000 zł †
estymacja: 10 000 - 15 000

Lech Kunka należał kręgu najzdolniejszych uczniów Władysława Strzemińskiego. Pod koniec studiów otrzymał stypendium rządu francuskiego, dzięki któremu mógł kontynuować edukację w Paryżu. W owym okresie jego nauczycielką była żona sławnego kubisty Fernanda Légera. W czasie rocznego pobytu w stolicy Francji Kunka zgłębiał także technikę włókiennictwa. Zainteresowanie tkaniną artystyczną zajmowało centralną pozycję w jego późniejszym dorobku. Poszukiwania malarskie rozpoczął tworzeniem pejzaży, charakteryzującymi się lekkimi pociągnięciami pędzla oraz żywymi, czystymi kolorami. Wraz

z postępującą ekspresyjnością jego prac artysta niemal całkowicie zrezygnował z przedstawień figuratywnych. Od około 1960 uprawiał już głównie malarstwo materii i strukturalizm. Jego twórczość była silnie zainspirowana myślą mistrza, który podkreślał ścisły związek sztuki i intelektu. Od końca lat 50. w sztuce Kunki widać inspiracje światem organicznym, dostrzegalnym jedynie przy użyciu szkła powiększającego. W prezentowanej pracy owa fascynacja mikroskopowym obrazem fauny, bakterii i wirusów, komórek roślinnych służy jako dekoracyjny motyw, który wyraża fascynację witalnością i kreatywnością natury.



76

ANDRZEJ MEISSNER (ur. 1929)

Kompozycja, około 1956/1957 r.

olej/płyta pilśniowa, 134 x 94,5 cm
sygnowany na odwrociu: 'MEISSNER'

cena wywoławcza: 8 000 zł[†]
estymacja: 14 000 - 20 000

WYSTAWIANY:

- Andrzej Meissner. Malarstwo/Painting 1956-1958, Galeria Dyląg,
Kraków 25.04-15.05.2014

LITERATURA:

- Andrzej Meissner. Malarstwo/Painting 1956-1958, katalog wystawy
w Galerii Dyląg, Kraków 2014, s. 19 (il.)

Z postacią Andrzeja Meissnera, ponownie odkrytą dla historii sztuki, wiąże się oryginalna twórczość i trudna – choć typowa dla tego czasu – biografia. Artysta należał do pokolenia, które studiowało w czasach stalinizmu. Gdy w 1959 udało mu się wyjechać do Francji, trudy adaptacji i osiedlenia się w obcym kraju wydały mu się dziecinnie proste w porównaniu z doświadczeniami z PRL. Mimo braku wolności i nieustannego niedoboru wszelkich dóbr, były to jednak czasy, w których najpełniej rozwijał się jako malarz. Krótki i intensywny rozkwit twórczy Meissnera przypadł na lata 50. XX w. i wiązał się ze środowiskiem krakowskim. Studia autor odbył pod kierunkiem Hanny Rudzkiej-Cybisowej, która zaszczepiła w nim

wrażliwość na kolor i swobodę ekspresji. Trudne doświadczenia wczesnego stalinizmu doprowadziły go do poszukiwań własnych środków wyrazu, zbieżnych z dążeniami młodego pokolenia krakowskich plastyków. Związał się z grupą, na której czele stanął Tadeusz Kantor, i podobnie jak Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski, Jonasz Stern, Jadwiga Maziarska czy Erna Rosenstein, poszukiwał wolności wypowiedzi artystycznej. Do 1956 tworzył prace figuratywne, a następnie abstrakcje „gorące”, nieraz bliskie wczesnym obrazom Teresy Rudowicz. Następnie skierował uwagę ku informelowi i stosował się do ogólnie przyjętej zasady malowania na położonej na płasko powierzchni.



77

ZBIGNIEW GRZYBOWSKI (1926 - 2012)

"Namiot", 1974 r.

akryl/plótno, 130 x 99,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ZBIGNIEW | GRZYBOWSKI | [adres] | "NAMIOT" | 1974 | AKRYL | 130 x 100'

cena wywoławcza: 12 000 zł †

estymacja: 15 000 - 24 000

WYSTAWIANY:

- Zbigniew Grzybowski (1926-2012). Malarstwo/Painting, Galeria Dyląg, Kraków, 5-28.10.2017

LITERATURA:

- Zbigniew Grzybowski (1926-2012). Malarstwo/Painting, katalog wystawy w Galerii Dyląg, Kraków 2017, s. 15 (il.)

„Budowanie dzieła sztuki jest to sprowadzenie chaosu do porządku, zmuszenie dowolności do ładu. Otóż ten porządek nie jest jedynie tylko wymaganiem sztuki, ale jest potrzebą samego życia”.

ZBIGNIEW GRZYBOWSKI, PROBLEMY DYDAKTYKI W PIERWSZYM ROKU NAUKI RYSUNKU I MALARSTWA, 1975, MASZYNOPIŚ, s. 4.

Grzybowski zrealizował dyplom w pracowni Zbigniewa Pronaszki na krakowskiej ASP. Doceniony przez wymagającego profesora, został wybrany na jego asystenta. Pomimo licznych podróży, stypendiów i zagranicznych ekspozycji swoje życie zawodowe, zarówno jako twórca, jak i pedagog, związał z Krakowem. Należał do grona artystów, którzy nie dbali o autopromocję i sławę. W pamięci swych kolegów i uczniów zapisał się jako artysta z pieczołowitością dbający o dopracowanie każdego płótna, unikający spontaniczności i przypadkowości. Z lat 50. i 60. pochodzą akty i pejzaże inspirowane stylem mistrza. Kolejne realizacje dążą ku tradycji taszystowskiej aż po wypracowanie autonomicznego stylu, wynikającego z osobistych doświadczeń i wspomnień. Pozornie

abstrakcyjnym i geometrycznym formom autor nadaje symboliczne i emocjonalne znaczenie. Seria „Namioty”, do której należy prezentowany obiekt, była inspirowana przeżyciami z czasów II wojny światowej, kiedy twórca jako niepełnoletni chłopak w szeregach AK aktywnie uczestniczył w ruchu oporu. Na płótnach w malarski sposób kreował wrażenie monochromatycznych tkanin, rozpiętych w centrum kompozycji na kontrastowym tle. Z mistrzowską precyzją odmalowywał płaszczyzny, budzące skojarzenia z opatrunkiem lub z brezentowymi płachtami, które poprzez swój tytuł ewokują schronienie w wojennej zawierusze. Artysta tworząc, przepracowywał traumę. Unikał jednak patosu i martyrologii, które zastępował dyskretną melancholią.



78

TAMARA BERDOWSKA (ur. 1962)

Bez tytułu, 2017 r.

olej/plótno, 100 x 100 cm

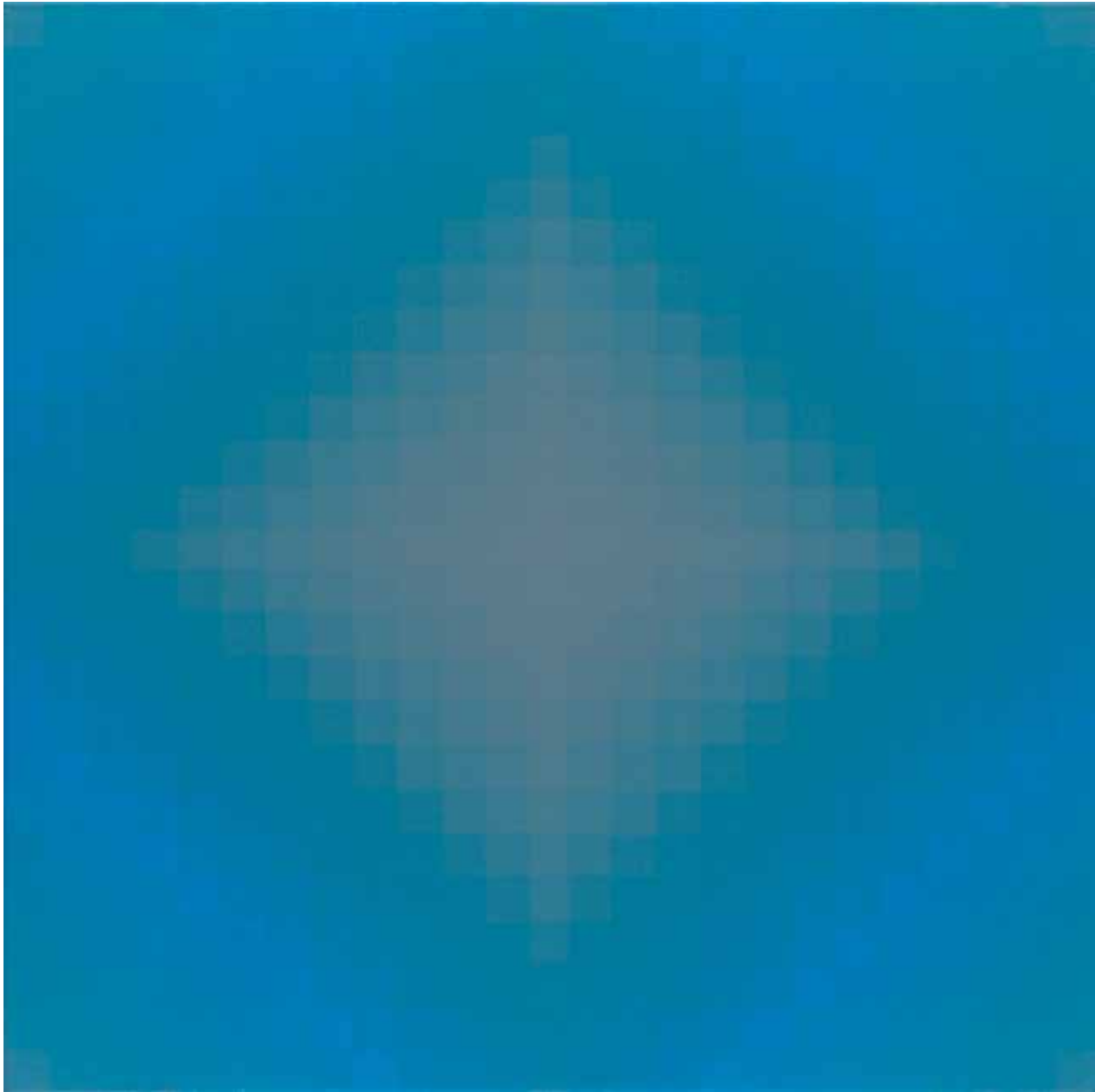
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tamara | Berdowska | 2017 | olej'

cena wywoławcza: 7 500 zł

estymacja: 11 000 - 18 000

Choć zdawałoby się, że Tamara Berdowska operuje surowym językiem geometrii, tworzy ona prace niezwykle subtelne i efemeryczne, których podstawową formułą jest perfekcyjne operowanie niuansami barwnymi, bliskie wrażliwości kolorystycznej impresjonistów. Przejścia tonalne powstają za pomocą małych, zgeometryzowanych plam koloru. Artystka w świadomy sposób wykorzystuje możliwości ekspresyjne kolorów, ich zdolność ewokowania abstrakcyjnych pojęć, wywoływania gamy różnorodnych emocji. W przypadku prezentowanej pracy, różne odcienie niebieskiego, zdają się pulsować i migotać czy wręcz wirować, przyciągają spojrzenie widza wewnątrz uporządkowanej, symetrycznej kompozycji. Całość zaś budzi uczucie kontemplacji i niepokoju, który

towarzyszy ludziom w obliczu niezbadanych i nieogarniętych zjawisk. Bożena Kowalska o twórczości artystki pisała w następujący sposób: „Kiedy się myśli o Tamarze Berdowskiej – widzi się nieuchwytny obszary błękitu, przenikające się niekiedy z zielenią, ulotne i zjawiskowe. Jest to malarstwo o takiej głębi i subtelności doznania zmysłowego, o takiej sile emocjonalnego i zmysłowego przesłania, że na długo pozostaje w pamięci. By taką sztukę dzisiaj tworzyć, trzeba być niepowszednią, silną osobowością, całkowicie niezależną od upodobań, mód i obyczajów swojej generacji i swojego czasu” ([cyt za:] Joanna Warchoń, Tamara Berdowska, *Obiekty/ Obrazy*, katalog wystawy, Galeria Pryzmat, Kraków 2015, s.10).



79

KAJETAN SOSNOWSKI (1913 - 1987)

Bez tytułu

olej/plótno, 50 x 50 cm

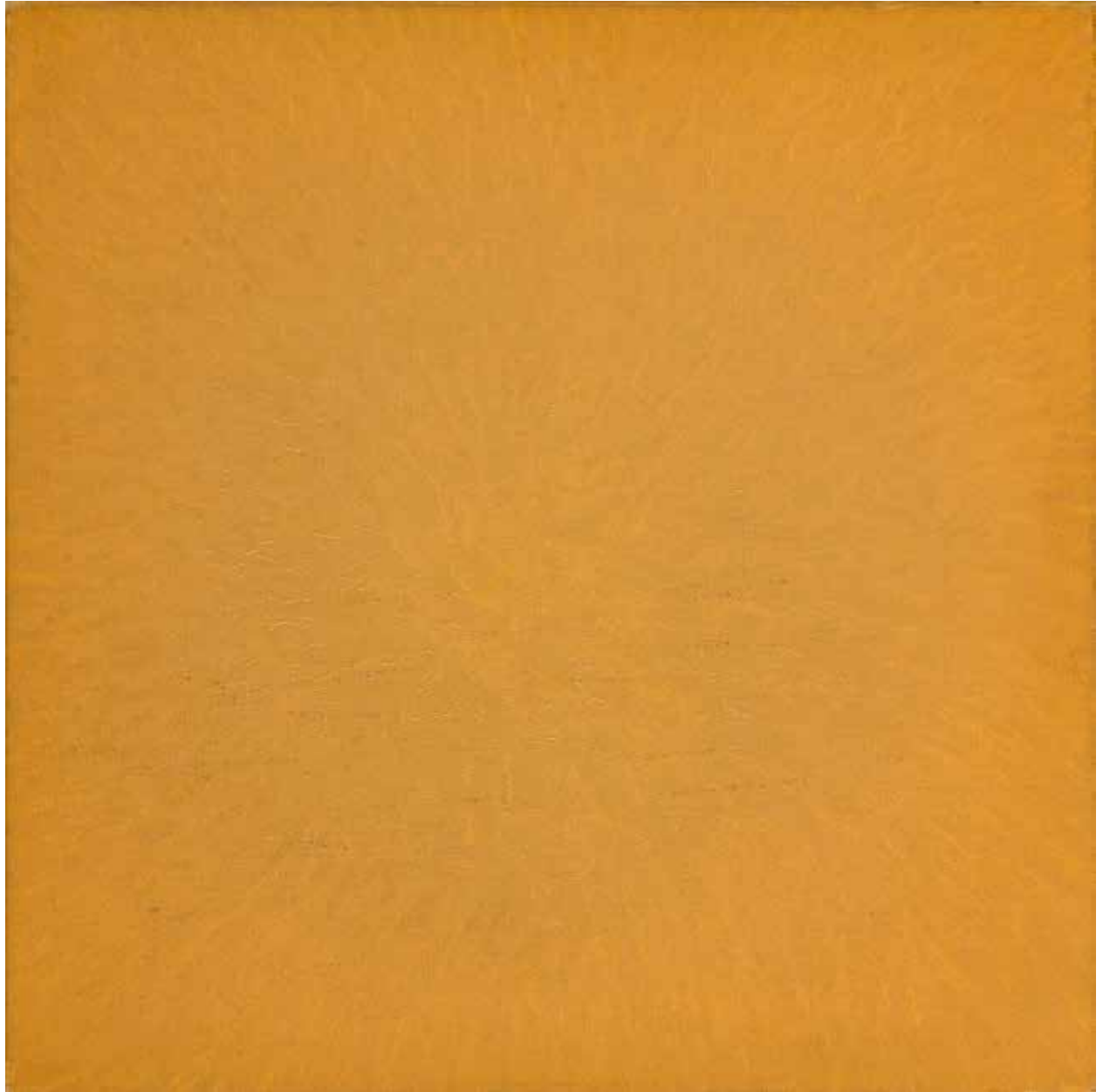
na blejtramicie opisany: 'KAJETAN SOSNOWSKI'

cena wywoławcza: 20 000 zł †

estymacja: 26 000 - 40 000

Prezentowana praca pochodzi z okresu twórczości Kajetana Sosnowskiego, w którym artysta, zafascynowany minimalizmem, tworzył cykl „Obrazów pustych”. Rozwijał go w latach 1961-64. Fascynował się wówczas naturą światła i przydymionymi, zgaszonymi kolorami. Obrazy składały się z jednobarwnej płaszczyzny, czasem otoczonej kontrastową bordiurą. Artysta zamalowywał płótno własnymi palcami, rozsmarowując farby dłonią po płótnie. Nie używał żadnych innych narzędzi, przez co jego kontakt z materią malarską nabierał szczególnego, performatywnego charakteru. Dzięki uzyskanej w ten sposób delikatnej fakturze płaszczyzna obrazu migotliwie odbija światło. Bożena Kowalska uważa, że

Sosnowski traktuje kolory „nie 'po malarsku', ale jako zjawiska fizyczne – doświadczenie w rozważaniach nad ich energetycznymi właściwościami. Były próbą weryfikacji widzenia, zwróconą przeciw tradycji malarskiego postrzegania barw ciepłych przed zimnymi, ale w zgodzie z optyką, której doświadczenia dowiodły, że wyższą wartość energetyczną posiada promieniowanie świetlne o mniejszej długości fal i większej częstotliwości drgań, odpowiadające barwom zimnym. Były różnymi rozwiązaniami dopełnień kolorystycznych, a także układami wywołującymi zamierzone zjawiska powidoków” (Bożena Kowalska. Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii, Kraków 1981, s. 126).



80

WŁODZIMIERZ PAWLAK (ur. 1957)

"Notatka 5/01", 2011 r.

akryl/plótno, 65 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA 5/01 | 65 x 50 | 2011'

cena wywoławcza: 14 000 zł †

estymacja: 18 000 - 35 000

Zaprezentowana praca pochodzi z serii „Notatki” – niedawnego cyklu prac Włodzimierza Pawlaka. Artysta początkowo, w latach 80., był silnie zainteresowany tematyką społeczno-polityczną, już jako student został członkiem Grupy. W tym czasie w swojej twórczości komentował sytuację polityczną, m.in. stan wojenny. W późniejszym okresie powrócił do teoretycznych rozważań na temat analizy formy, koloru oraz faktury. W swojej twórczości Pawlak nieraz wchodził w dialog z takimi artystami jak Władysław Strzemiński, Kazimierz Malewicz czy Roman Opalka. W cyklu „Notatki” artysta uwidoczniał syntetyczność środków wyrazu. Kompozycje prac powstały poprzez zbitie w bryły figur o intensywnych, kontrastowych kolorach – m.in. żółciach, zieleniach, czerwieniach czy bielach. Powstałe w efekcie pasy przywodzą na myśl pasy krajobrazu.

Kompozycje te pełne są jednak napięć nie tylko ze względu na użyte głęboko nasycone barwy, lecz także na ostre krawędzie oraz geometryczny charakter.

Jak zauważa Krzysztof Kościuczuk, prace z cyklu intrygują konsekwencją, w jaki sposób artysta je komponuje: „Wykorzystywany przez niego język abstrakcji nosi wszak znamiona języka nauki bądź naukowej filozofii, gdzie wszystko, co dane, dane jest naocznie, a zatem obraz rozgrywa się wyłącznie wobec samego siebie i tego, co uniwersalne – uporządkowany jest wedle sekwencji i przekształceń wynikających z matematycznego rygoru geometrii” (Krzysztof Kościuczuk, W stronę realnego, katalog wystawy w Galerii Propaganda, Warszawa, 2012, s. 7).



81

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI (ur. 1929)

"Shield" ("Tarcza"), 1976 r.

akryl, asamblaż/deska, 86 x 76 x 7 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ED MIECZKOWSKI 76'

opisany na odwrociu ołówkiem: 'ED MIECZKOWSKI | "SHIELD"'

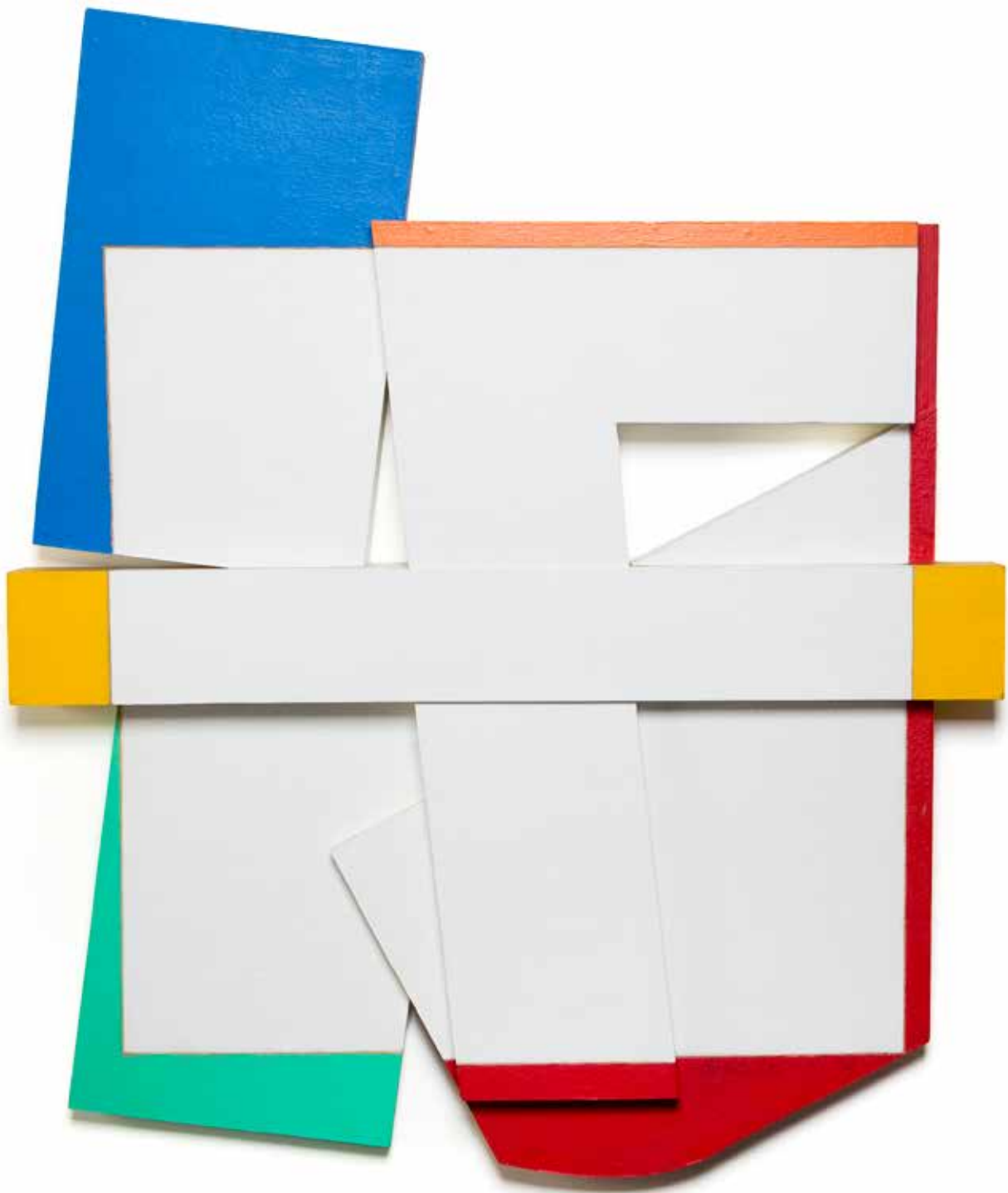
na odwrociu naklejka z Cleveland Center for Contemporary Art

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 24 000 - 30 000

„Shield” („Tarcza”) autorstwa Eda Mieczkowskiego, amerykańskiego artysty nurtu op-art, związanego ze środowiskiem Cleveland Institute of Art, to jedna z ikonicznych kompozycji, dzięki którym odniósł sukces. Wraz z Ernstem Benkertem oraz Francisem Hewittem założył Anonima Group, czyli artystyczny kolektyw. Śmiało można stwierdzić, że sztuka, którą proklamowali, była na wskroś modernistyczna. Sprzeciwiali się skrajnemu konsumeryzmowi oraz dostosowywaniu się artystów do potrzeb widza. Celem ich twórczości było precyzyjne śledzenie naukowych fenomenów oraz psychologii percepcji optycznej. Działalności malarskiej towarzyszyła także aktywność pisarska w postaci propozycji,

projektów i manifestów. Mieczkowski pisał: „Od samego początku byliśmy bardzo świadomi bycia w opozycji do tego, co działo się wówczas w świecie sztuki, w szczególności do ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Odrzuciliśmy kult indywidualnego i emocjonalnego ekspresjonizmu. Zwykliśmy mawiać, że chcemy poezji w naszym życiu i porządku w naszej pracy. Geometryczne formy były ważnym aspektem w drodze do celu, do którego zmierzaliśmy. Są one łatwo identyfikowalne i mogą być powtarzalne w celu tworzenia struktur, siatek i seryjnych porządków. Oferowały nam klarowność formy. Więc na samym początku zgodziliśmy się używać w naszej pracy form geometrycznych i precyzyjnych krawędzi”.



82

ANDRZEJ PARTUM (1938 - 2002)

"Manifest sztuki bezczelnej" ("Manifesto of Insolent Art"), lata 70. XX w.

olej/blacha, 103 x 77 cm

sygnowany l.d.: 'a.partum'

opisany wewnątrz kompozycji: 'manifesto | of | insolent | art | bureau de la poésie'

cena wywoławcza: 18 000 zł †

estymacja: 26 000 - 35 000

Tym, co najsilniej wyróżnia Andrzeja Partuma spośród twórców jego czasu, to fakt, że dążył do tego, aby z własnego życia uczynić kreację artystyczną. Sztuka była jego najistotniejszą racją. Pozostawił po sobie niewiele śladów – na jego dorobek składały się w dużej mierze działania sytuacyjne, gesty, improwizowane interakcje, słowa, teksty. Był to swoisty „performance słów”.

Partum już za życia był legendą. Kontestował zarówno oficjalny, państwowy obieg sztuki, jak i awangardę pokolenia Borowskiego i Stażewskiego. Był niepokorny i zbuntowany, odrzucał wszelki kompromis, z krytyki instytucjonalizmu zaś uczynił strategię artystyczną. Na wskroś niezależny, uznawany za kpiarza i anarchistę, wywarł olbrzymi wpływ na sztukę lat 60. i 70.

Prezentowana praca „Manifesto of insolent art” („Manifest sztuki bezczelnej”) to wizualna część tytułowego manifestu, uderzającego w instytucjonalny charakter sztuki. Partum postulował między innymi eliminację inspiracji, a następnie akceptację nieredukowalnej perspektywy nonsensu. Reakcją na wszechobecną cenzurę było stwierdzenie artysty, że „niezrozumienie sztuki stwarza szansę kolejnej wypowiedzi twórcy”. „Manifesto of insolent art” to przykład działalności Biura Poezji Partuma – niezależnego, jednoosobowego ośrodka „rejestrującego fakty twórcze”. Była to autorska galeria, miejsce spotkań i prezentacji korespondencji – na jego adres przychodziły setki listów z całego świata, stanowiących swobodną wymianę myśli w obrębie międzynarodowych systemów pocztowych.

manifesto



a partum

bureau de la poésie



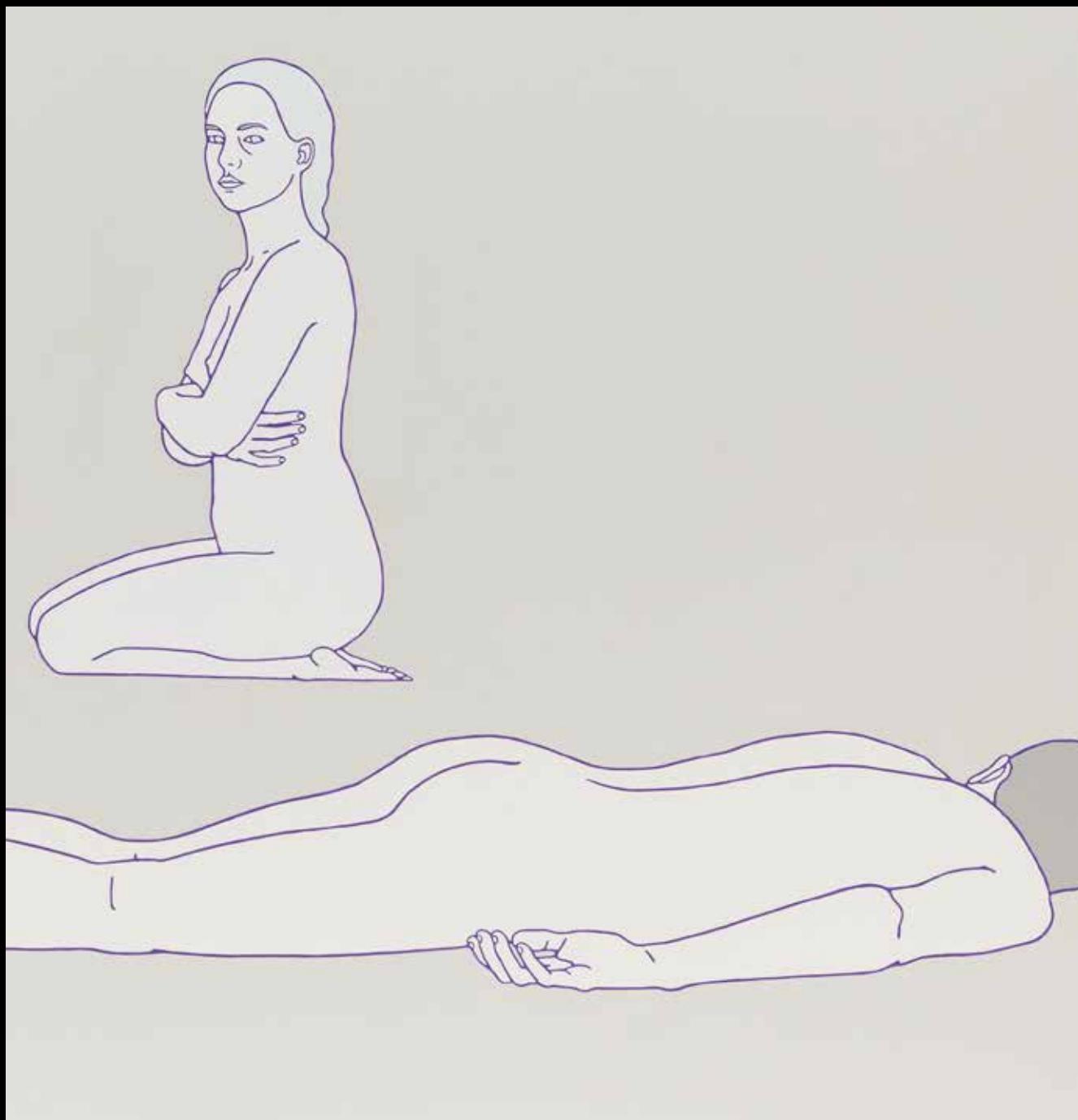
Henryk Waniek, „Kolekcja szkiców włoskich”, 1976 r.

ART OUTLET SZTUKA WSPÓŁCZESNA

Aukcja 3 lipca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 25 czerwca – 3 lipca 2018





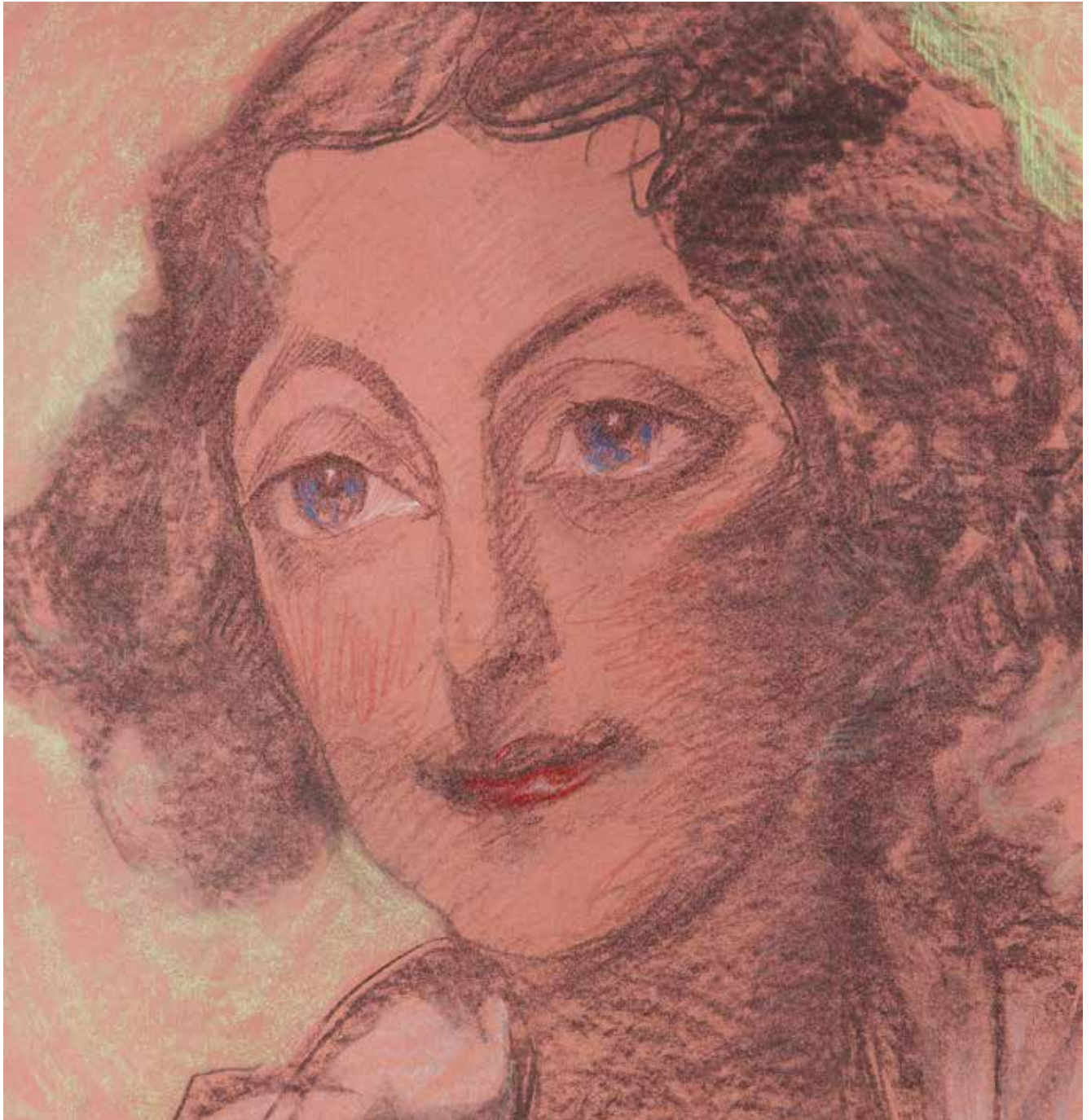
Agata Bogacka, „Człowiek, którego nie było”, 2003 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA NOWE POKOLENIE PO 1989

Aukcja 28 czerwca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 18 – 18 czerwca 2018





Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Jadwigi Fabrycy z d. Witkowskiej, 1930 r.

SZTUKA DAWNA PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 14 czerwca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 1 – 14 czerwca 2018





Józef Mehoffer, Wnętrze pracowni artysty w Krakowie („Kwiaty imieninowe”)

SZTUKA DAWNA
XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 21 czerwca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 8 – 21 czerwca 2018





Malwina de Brade, „Do zamku”, 2017 r.

MŁODA SZTUKA

Aukcja 12 czerwca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 1 – 12 czerwca 2018





MG MGB 1973

SAMOCHODY KLASYCZNE I MOTOCYKLE

Aukcja 16 czerwca 2018, godz. 17

wystawa obiektów: 15 – 16 czerwca 2018



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

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekt katalogowe

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

8. Stan obiektu

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

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

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej



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

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

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

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

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

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

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

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

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

◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

11. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjoner'a. 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 aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60–100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postąpień

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycyтовane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:

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

W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

I. WPROWADZENIE

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

a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,

b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,

c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aksam bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonaera 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 AUKCYJ

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

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

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

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

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

4. PRZEBIEG AUKCYJ

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

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

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

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

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

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

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

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

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA

b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto

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

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

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- Desa UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obektu, 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”;
 - obektu 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

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

- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

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

z następujących określeń: „krąg”, „szkół” bądź „naśladowca”;

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945 • 542ASW053 • Aukcja 7 czerwca 2018 r.

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

Zlecenie licytacji z limitem Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko _____

Dowód osobisty (seria i numer) _____ NIP (dla firm) _____

Adres: ulica _____ nr domu _____ nr mieszkania _____

Miasto _____ Kod pocztowy _____

Adres e-mail _____

Telefon / faks _____

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

Wpłace 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 66 00, fax 22 163 67 99,
e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000718495.

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



Zlecenie licytacji z limitem

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

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

Tak Nie

Zlecenie telefoniczne

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

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

Tak Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

Data i podpis Klienta składającego zlecenie



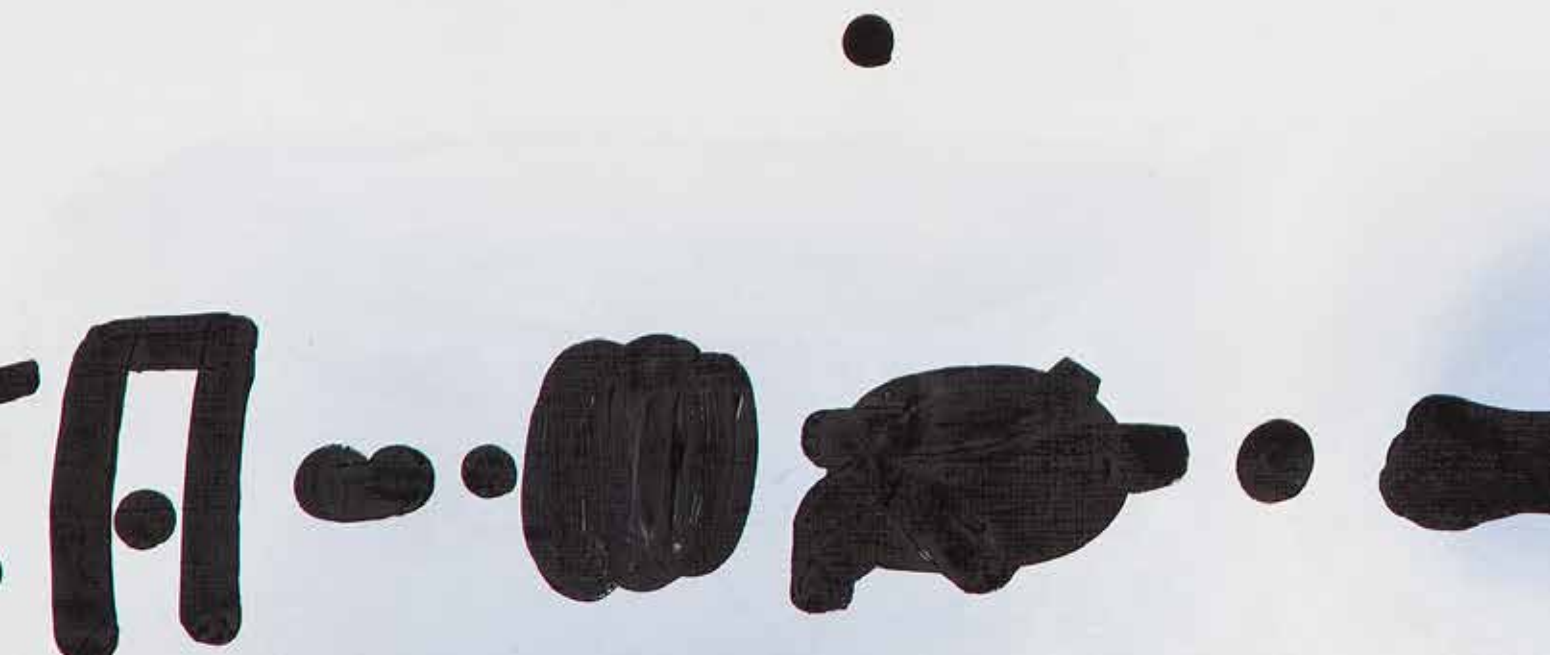
„WOJCIECH FANGOR. COLOR AND SPACE”

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







Cena 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL