



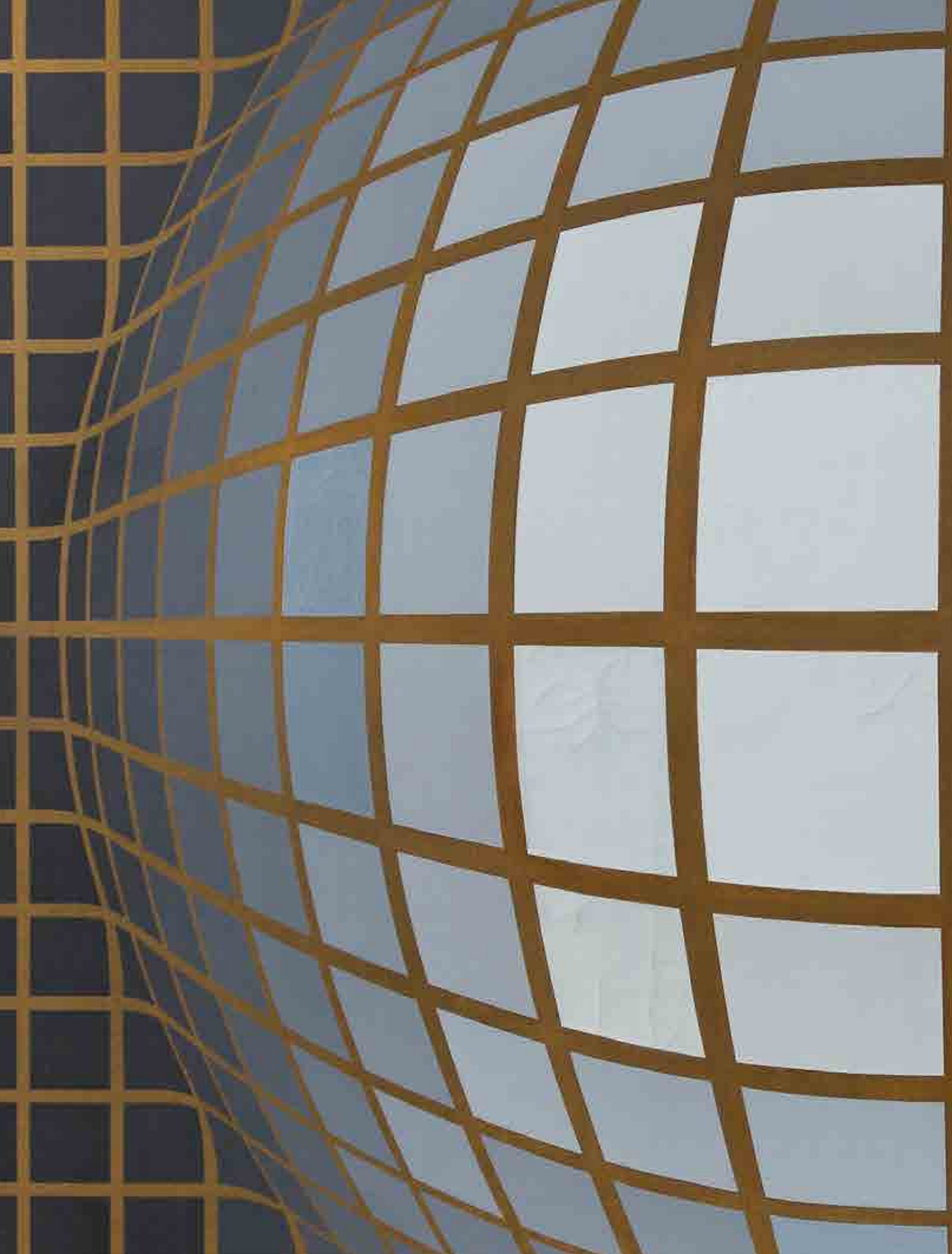
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

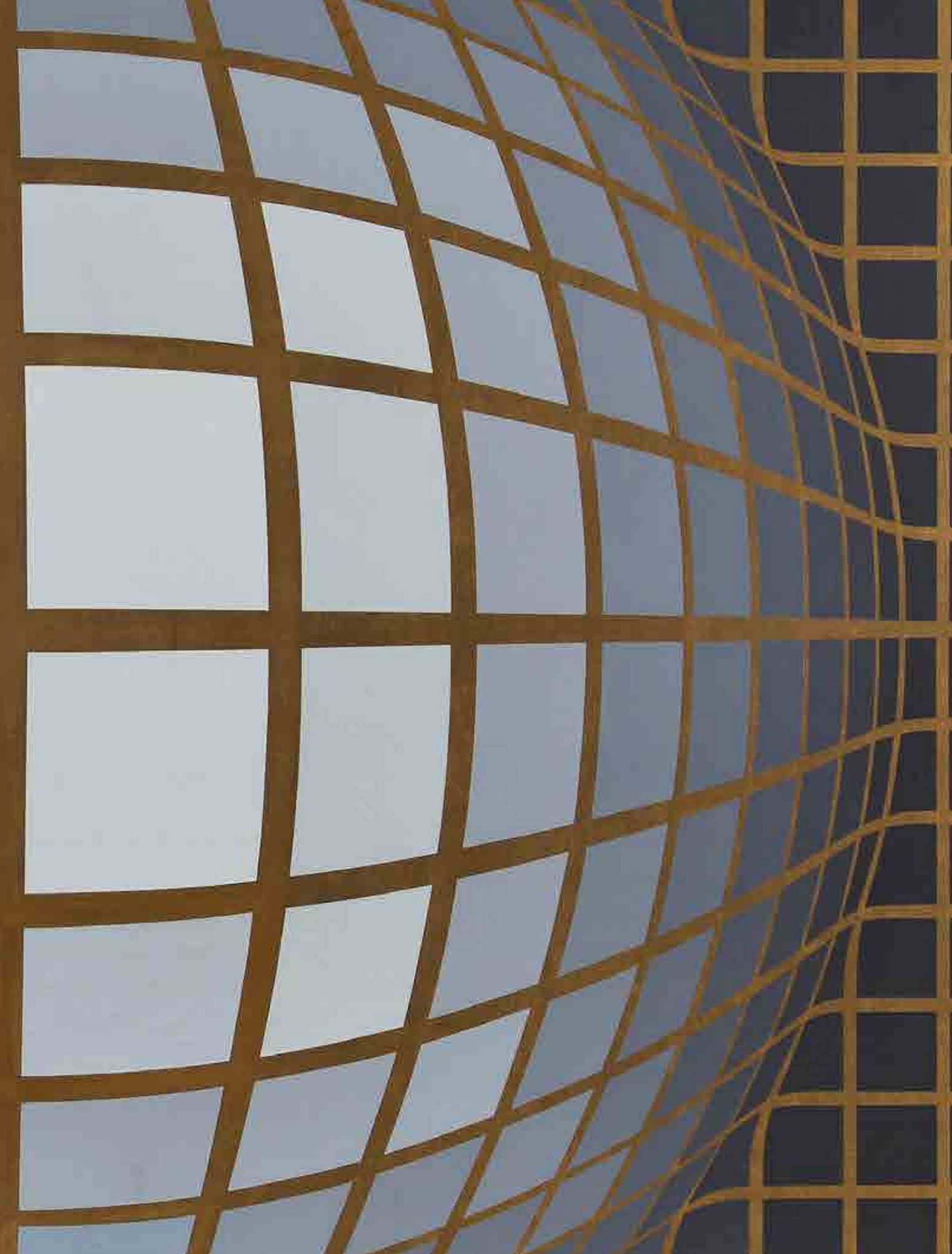
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

Aukcja 11 października 2018 Warszawa

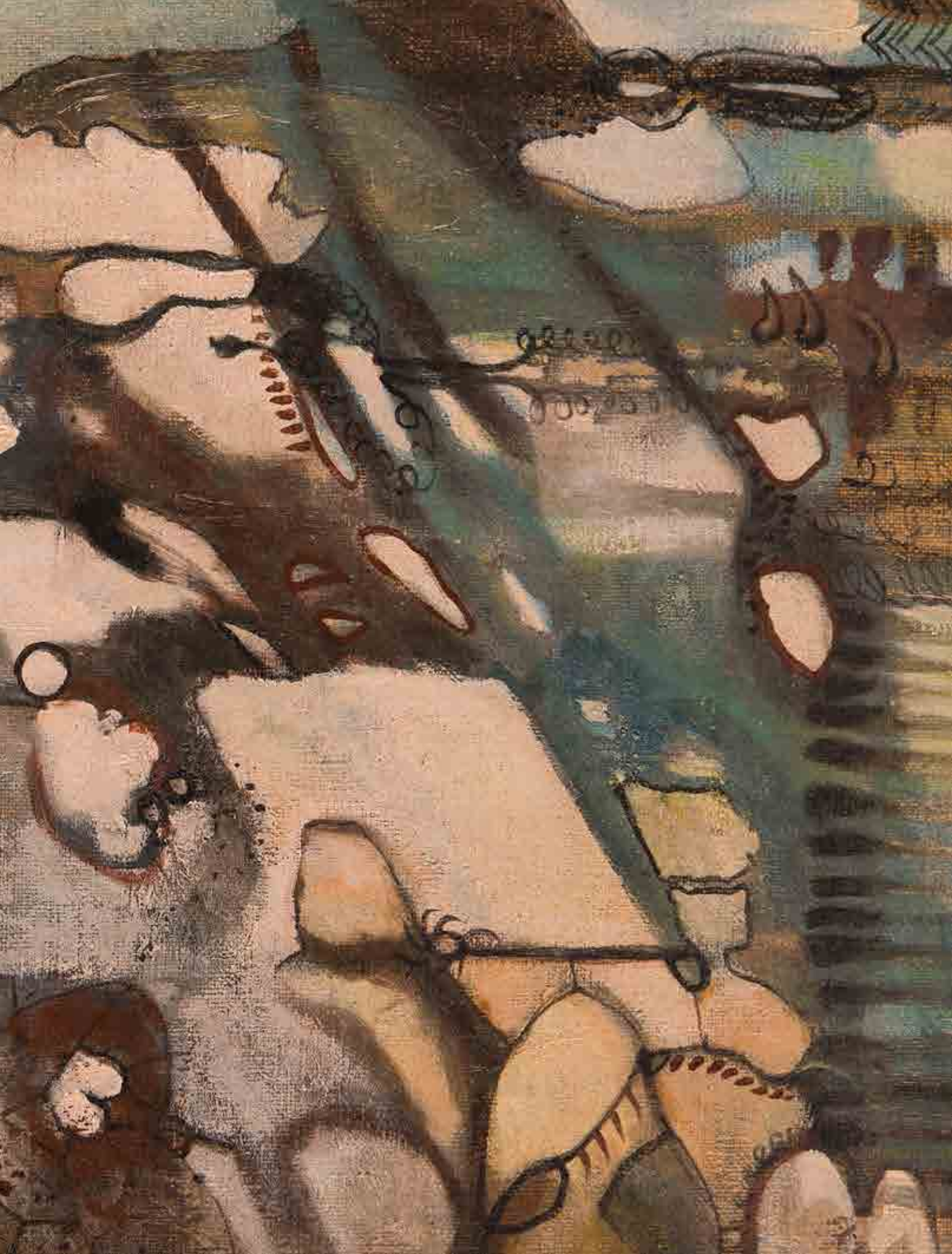
























SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

11 PAŹDZIERNIKA 2018 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

1 – 11 PAŹDZIERNIKA 2018 R.

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

Anna Szykarczuk, a.szykarczuk@desa.pl 22 163 66 41, 664 150 866

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

ZLECENIA LICYTACJI

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



INDEKS

- Anuszkiewicz Richard **28**
- Artymowski Roman **27**
- Beksiński Zdzisław **70**
- Berdyszak Jan **36**
- Bereźnicki Kiejstut **73-74**
- Brykański Przemysław **57**
- Ciecierski Tomasz **42**
- Dobkowski Jan **3-4**
- Dominik Tadeusz **1-2**
- Dwurnik Edward **75-76**
- Eysymont Janusz **39**
- Fangor Wojciech **18**
- Fijałkowski Stanisław **5-6**
- Gieraga Andrzej **37**
- Gienyszewski Ryszard **26**
- Grzyb Ryszard **67**
- Jackiewicz Władysław **71**
- Kalinowski Tadeusz **41**
- Kantor Tadeusz **12**
- Kierzkowski Bronisław **14**
- Kochanowski Mikołaj **35**
- Kowalewski Paweł **64**
- Kowalski Andrzej S. **54**
- Kraupe Janina **55**
- Krzysztofiak Hilary **51**
- Kuwayama Tadasuke **20**
- Lebenstein Jan **15**
- Lenica Alfred **17**
- Lewandowska Danuta **31**
- Makowski Zbigniew **47**
- Markowski Eugeniusz **50**
- Maziarska Jadwiga **44**
- Mierzejewski Jerzy **69**
- Młodożeniec Jan **56**
- Modzelewski Jarosław **65-66**
- Musiałowicz Henryk **48**
- Nowacki Andrzej **32-33**
- Nowosielski Jerzy **7-9**
- Orbitowski Janusz **34**
- Pągowska Teresa **49**
- Robakowski Józef **38**
- Rosenstein Erna **43**
- Rosolowicz Jerzy **16**
- Roszkowski Aleksander **60-61**
- Sapetto Marek **72**
- Sempoliński Jacek **58**
- Sosnowski Kajetan **40**
- Stańczak Julian **29**
- Stażewski Henryk **21-23**
- Tarasewicz Leon **62-63**
- Tarasin Jan **10-11**
- Tatarczyk Tomasz **59**
- Tchórzewski Jerzy **45-46**
- Tymoszewski Zbigniew **13**
- Vasarely Victor **19**
- Winiarski Ryszard **24-25**
- Woźniak Ryszard **68**
- Ziemski Jan **30**
- Ziemski Rajmund **52-53**



OKŁADKA FRONT poz. 12, Tadeusz Kantor, „Object pictorial”, 1964 r. • II OKŁADKA poz. 11, Jan Tarasin, „Antykwariat”, 1965 r.
III OKŁADKA poz. 4, Jan Dobkowski, „Ku sobie”, 1970 r. • IV OKŁADKA poz. 7, Jerzy Nowosielski, „Dziewczyny na promie”, 1979 r.
Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945 Aukcja 11 października 2018 r. • ISBN 97-883-66038-44-8 • Kod aukcji 564ASW054
Nakład 2 500 egzemplarzy • Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski
PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl
DRUK ArtDruk Kobyłka

ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu, Główna Księgowa



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

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

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

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ HR

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



KATOLINA KOŁTUŃSKA
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864

DEPARTAMENT POZYSKIWIANIA OBIEKTÓW

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

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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



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



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



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



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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



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



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



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



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



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



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



PAWEŁ BOBROWSKI
Młodszy fotograf produktowy
p.bobrowski@desa.pl
22 163 66 75

STUDIO FOTOGRAFICZNE

1

TADEUSZ DOMINIK

(1928 - 2014)

"Kwiaty", 1994 r.

olej/ płótno, 81 x 92 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK
1994 | OIL ON CANVAS (81 x 92) | FLOWERS'

estymacja: 24 000 – 35 000 PLN †
5 600 – 8 200 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Nie traktuję swojej twórczości jako posłannictwa.
Dla mnie jest to fascynująca zwyczajność
wypełniająca życie. (...) Obrazy są takie, jakie
są, są odbiciem osobowości autora, kroniką jego
duchowego ja”.

- TADEUSZ DOMINIK, 16 II 1993, [W:] TADEUSZ DOMINIK. MALARSTWO.
KATALOG WYSTAWY ZACHĘTY, MAJ-CZERWIEC 1993, WARSZAWA 1993, s. 6





Autobiografia, którą Tadeusz Dominik spisał na potrzeby monograficznej wystawy w Zachęcie w 1993, rozpoczyna się okresem powojennym, a pomija zupełnie wiek młodzieńczy i lata okupacji. Artysta pominiął czas dzieciństwa, spędzony w Szymanowie koło Sochaczewa, gdy żył w rolniczej rodzinie. Paradoksalnie okres ten wywarł bardzo duży wpływ na autora. Doświadczone wówczas bliskość natury i poczucie nierozważnego z nią związku zaznaczają się w całej twórczości tego malarza. O początkach kształtowania się jego talentu wiadomo niewiele. Młodość spędził w Warszawie, na Grochowie. Kiedy wybuchła wojna, miał jedenaście lat. We wspomnieniach pisze o okresie po wyzwoleniu: „Zdałem egzamin i rozpocząłem studia – tu pewnie niektórych zaskoczę – właśnie w gmachu Zachęty w roku 1946.

Budynek, jeden z niewielu w Śródmieściu w dobrym stanie, był pierwszą siedzibą ASP. Tu zaliczyłem pierwszy semestr. (...) Studia ukończyłem w 1951 roku, dyplom, po pewnych kłopotach mających związek z usunięciem prof. Cybisa z uczelni, otrzymałem w roku 1953.

W wywiadzie, który przeprowadziła

Anna Bernat, malarz widzi węzłowy punkt swojej artystycznej biografii właśnie w roku 1953: „Dwa lata po skończeniu Akademii – wspominał Dominik – zaprosiłem Jana Cybisa do mojej pracowni i pokazałem mu obrazy. Powiedział: 'Nie rozumiem ich, ale wierzę w twój talent'.

I tak poszedłem własną drogą” (Tadeusz Dominik, 16.02.1993, [w:] Tadeusz Dominik. Malarstwo, katalog wystawy indywidualnej w Zachęcie, Warszawa 1993, s. 5-6).

Malarstwo Dominika zdaje się oparte na wrażeniu. Przedstawione pejzaże, ogrody, wycinki natury przetransponowane na płótno stanowią ulotną impresję, będącą wewnętrzną wizją otaczającego świata, wykreowaną przez wyobraźnię. Efekt ten podkreśla sposób pracy artysty – formy buduje on za pomocą szerokich, zamasywanych pociągnięć pędzla. Postrzeganie płócien autora wyłącznie przez pryzmat wrażeniowości tworzy jednak obraz niepełny, gdyż poza świeżością wizji drugim czynnikiem stanowiącym o ich wyjątkowości są dyscyplina i malarska erudycja, wyniesione z czasów studiów pod okiem Jana Cybisa. Postawa kształtowana przez niego w studentach opierała się „na zdrowym rozsądku przede wszystkim. Inaczej mówiąc, na stałej wewnętrznej czujności, aby nie dać się omamić żadnym efektywnym kierunkom, żadnym hokus-pokus formalnym i bluffom”. Cnotami kardynalnymi artysty były dla Cybisa odwaga i rzetelność. Tadeusz Dominik niewątpliwie się nimi odznaczał. Z żelazną konsekwencją realizował przez całą drogę twórczą własną wizję: oparł się presji socrealizmu i nie dał się zwieść nowym kierunkom w sztuce. Odwaga i upór doprowadziły go do malarstwa z jednej strony niezwykle osobistego, z drugiej – uniwersalnego, otwierającego widzowi drogę do własnego przeżywania natury.

Ponad trzydzieści lat temu Jan Cybis powiedział, że: „pozostaje zjawiskiem zaskakującym, jak szybko zdobył sympatię publiczności sztuką na pozór niezrozumiałą, a w istocie komunikatywną”. Zdanie to pozostaje aktualne po dziś dzień, kiedy obrazy Dominika wzbudzają w nas taki sam zachwyt.



2

TADEUSZ DOMINIK
(1928 - 2014)

Ogród, lata 80. XX w.

olej/plótno, 44 x 70 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'

estymacja: 22 000 – 30 000 PLN †
5 200 – 7 000 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska



3

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

„Kobieta pączkująca”, 1984 r.

akryl/plótno, 60 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

Jan Dobkowski | „KOBIE TA PĄCZKUJĄCA” 1984 | acryl

60 cm X 80 cm”

estymacja: 10 000 – 15 000 PLN †

2 400 – 3 500 EUR

„Człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba,
wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam
uczucie, że istniejemy”.

– JAN DOBKOWSKI, 1966



4

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

"Ku sobie", 1970 r.

olej/ptótno, 195 x 147 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jan Dobkowski | "KU SOBIE" 1970'

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

POCHODZENIE:

- Art New Media, Warszawa
- kolekcja prywatna, Polska

„Tworzę nastrój. Jest on elementem intymności, tak jak intymność – nastroju”.

- JAN DOBKOWSKI

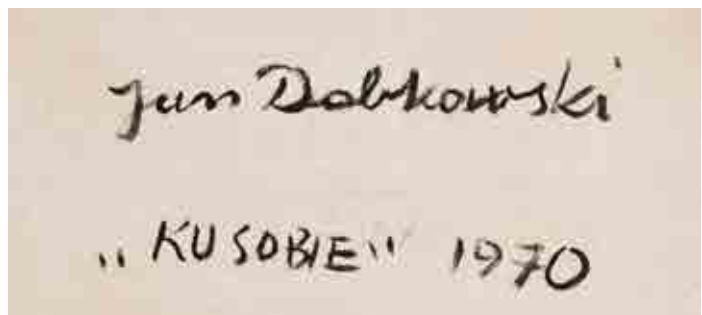


Sztuka Jana Dobkowskiego charakteryzuje się nieskrępowaną radością, afirmacją seksualności, koloru i linii. W swoich pracach artysta wykorzystuje najczęściej wyraziste kolory podstawowe, które łączy w kontrastowych układach barwnych. Inspiruje się przede wszystkim formami biologicznymi i w charakterystyczny dla siebie sposób przetwarza je w skomplikowane, wielowątkowe układy splecionych linii, plam i kształtów. W jego dziełach z pozornie nieczytelnych form wylaniają się ludzkie sylwetki i symboliczne przedstawienia złożonych aktów seksualnych, zakwitają kwiaty, kielkują pnącza, pojawiają się przejrzyste promienie słoneczne.

Język plastyczny stworzony przez Jana Dobkowskiego współgrał z rewolucją obyczajową końca lat 60., często określaną jako kontrkultura „hippies”. Ów ruch społeczny osiągnął swoje apogeum w latach 60. XX wieku. Polscy hipisi głosili ideę uwolnienia się od skomercjalizowanej cywilizacji i propagowali zbliżenie się do natury. Celem sztuki kontrkultury tego czasu była pomoc w przezwyciężeniu skażenia cywilizacją i wyzwolenie człowieka z opresji pruderyjnej kultury. Owo zwycięstwo kontrkultury nad kulturą miało zachodzić poprzez wyzwolenie biologicznej energii, która czyni człowieka szczęśliwym jako część Uniwersum. Jak pisał o sztuce Dobkowskiego Janusz Zagrodzki, „Jan Dobkowski traktuje sztukę jako wiedzę tajemną. Odkrywa świat astralny, spirytualny, polifoniczny, gdzie wiedza o istocie życia wynika z dociekań filozoficznych, korygowanych przez odczucia indywidualne. (...) Powołana przez Dobkowskiego grupa Neo-Neo-Neo (1967) wspólnie z Jerzym Zielińskim ironicznie opisywała zewnętrzną kształt ziemskiego istnienia, odrzucając utrwalałony tradycją, dopuszczalny przez krytykę sposób widzenia. Artysta eliminował obiekty związane z techniką, łącząc figury lub formy organiczne o wyraźnych cechach płciowych w układach precyzyjnie skoordynowanych elementów” (Janusz Zagrodzki, Na nitce życia, [w:] Jan Dobkowski. Pokuśtaj się na nitce życia, katalog wystawy „Take a Swing on the Thread of Life”/„Pokuśtaj się na nitce życia” w Galerii Bielskiej BWA, Bielsko-Biała 2014, s. nlb.).

Sztuka Jana Dobkowskiego do dziś pozostaje wierna temu programowi. Początkowo autor wypełniał finezyjnie nakreślony kontur płasko położonymi plamami czerwieni i zieleni. Kolejny etap stanowią barwne konstrukcje linearne, które przenosiły przedmiotowość w sferę abstrakcji. Z „pierwszych odczuć”, jak mówił malarz, określonych linią „niepojętą i nieskończoną”, rodzi się wizualny komentarz, będący wyrazem przepełnionych erotyzmem sił witalnych człowieka i zawartej w nim twórczej energii. Linia stała się ostatecznym wyrazem stylu artysty i definiuje cechy indywidualne przedstawianych postaci, reprezentatywnych dla toku akcji dzieła.

Wraz z upływem lat młodzieńcze intuicje Dobkowskiego przeradzają się w mistrzostwo formalne, zdolne uchwycić szalone idee, wywodzące się z hipisowskich źródeł twórczości tego artysty. Tak powiedział w 1986: „Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągle przekształcanie się przyrody. Człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba, wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam uczucie, że istniejemy. Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka. Człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnęłam ukazać, jak silnie człowiek pragnie natury i że jest ona dobra” (Jan Dobkowski, „Przegląd Powszechny”, czerwiec 1986).



5

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

(ur. 1922)

"Autostrada LXXXV", 1988 r.

olej/ płótno, 100 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramie
(ołówkiem): '1/88 ST. FIJAŁKOWSKI - LXXXV Autostrada,
1988'

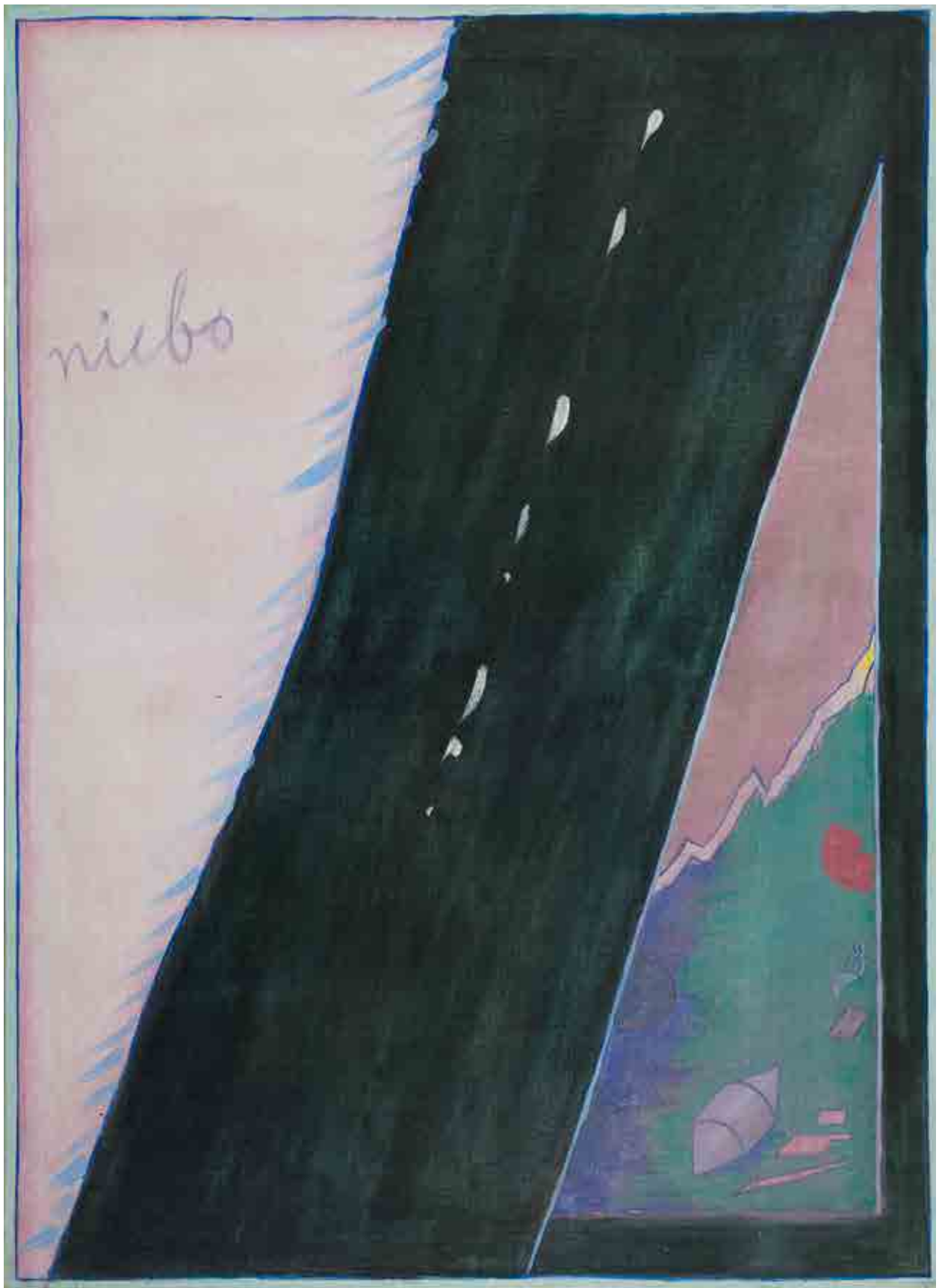
estymacja: 90 000 – 120 000 PLN †
21 000 – 28 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Poznań
- kolekcja prywatna, Warszawa
- Desa Unicum, 2015
- kolekcja instytucjonalna, Polska

„(...) oglądanie obrazu, czyli odtwarzanie jego sensu, jest powtórzeniem twórczego procesu, który doprowadził do malowania. Jest to zatem odpowiedź, tyle że nie zawarta w formułach, lecz postawie”.

– STANISŁAW FIJAŁKOWSKI



niebo

W pobieżnym oglądzie dzieła Fijałkowskiego zdają się bliższe abstrakcji, ale sam artysta widział je raczej jako bliskie nadrealizmowi. Czystą abstrakcję uważał za zbyt dekoracyjną oraz oferującą za mało możliwości angażowania świadomości i intuicji. Przeświadczenie to skierowało jego zainteresowania ku sztuce symbolicznej. Wśród swoich inspiracji wymieniał dorobek Jerzego Nowosielskiego, a także Maxa Ernsta. Z kolei jako wychowanek Władysława Strzemińskiego po latach przyznawał, że profesor był jedynym artystą na ASP, od którego odebrał prawdziwie wartościowe nauki. Jako jego uczeń deklarował, że ceni dbałość o formę, jednakże ważnym komponentem twórczości pozostaje także aspekt teoretyczny. Znaczący wpływ wywarła na autora myśl Junga, a także Kandinskiego, dlatego też podjął się tłumaczenia jego rozpraw o formie i o duchowości w sztuce. Sądził, że wyłączenie skupienie się na rozwiązaniach formalnych nie czyni z nikogo malarza, gdyż stać się nim można tylko z prawdziwego powołania, podpartego wiedzą i docieklivością. Ważnym motorem jest intuicja, która według słów Fijałkowskiego rodzi się w miarę procesu twórczego. To dzięki niej przypadek zamienia się w kształt wzbudzający ciekawość i ostatecznie przeistacza się w formę przemawiającą do widzów. Artysta powinien też konsekwentnie stawiać pytania o swoją rolę i działalność oraz kontekst, w którym pracuje. Jego aktywność wynika z emocji, ale także pomaga zrozumieć swe miejsce w kosmosie oraz celowość życia.

Obraz „Autostrada LXXXV” powstał w 1988, lecz podobne realizacje Fijałkowski tworzył już od wczesnych lat 70. Seria autostrad to jego najdłuższa realizacja, a poszczególne płótna składające się na ten cykl numerowane są kolejnymi liczbami rzymskimi. Sztuka autora, nawet gdy przedstawia pozornie prozaiczny temat, ma bogatą symbolikę, ponieważ „symbole są sposobem uruchamiania w naszej nieświadomości archetypów, czyli treści stanowiących strukturalną tkankę naszego życia duchowego. Symbol – to uświadomiony archetyp. Ale nie jest on jednowarstwowy, posiada także treści nieświadomione. Pewne archetypy stanowią tkankę nieświadomości indywidualnej, inne są częścią nieświadomości kolektywnej. Wydaje się, że większość form w malarstwie ma naturę symboliczną – samo malowanie jest czynnością symboliczną” (Stanisław Fijałkowski w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, [w:] *Artyści mówią*, Warszawa 2011, s. 98). Jednocześnie artysta podkreślał, że treści prac, przed którymi staje widz, są dyktowane nie przez malarza, ale przez sztukę, dlatego pozostaje ona dla nas tajemnicą, wprowadzającą nas w kompletnie nowe stany duchowe.

Na obrazie droga jest pionową osią oddzielającą sferę ziemi od nieba, które zostało przez autora podpisane, dzięki czemu odwozimy widza do odczytywania dzieła jako kompozycji niefiguratywnej. Jednocześnie w żadnym elemencie serii autostrad nie znajdziemy samochodu – ten celowy zabieg miał służyć temu, aby nikt nie miał najmniejszej wątpliwości, że tematu nie należy traktować dosłownie. Forma przedstawienia drogi urasta do rangi symbolu, zakorzenionego głęboko w kulturze judeochrześcijańskiej: to drabina Jakubowa, po której aniołowie zstępowali na ziemię, a na której wierzchołku stał sam Bóg. Autostrada zdaje się spajać materię z duchem i funkcjonuje jako współczesny archetyp, metafora duchowej przemiany, cyklu życia dotyczącego wszystkich ludzi. Wiesław Juszcak we wstępie do katalogu wystawy malarza w 1996 pokonywanie tej drogi porównał do praktykowania sztuki jako potrzeby uchwycenia Prawdy. Koncepcję tę potwierdzają słowa Fijałkowskiego, który stwierdził, że sztuka poświadcza istnienie sacrum, a praca artysty ma wymowę rytuału i odbywa się w innej, transcendentnej rzeczywistości.



6

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

(ur. 1922)

„15 IV 62”, 1962 r.

olej/plótno, 37 x 25 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu,
na blejtramie: '15 IV 62 S. Fijałkowski'

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

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Poznań

„Malowanie jest formą dochodzenia do odpowiedzi na pytanie dotyczące prawdy o życiu. Jest to język, w którym formułujemy i nadajemy sens naszej działalności jako ludzi”.

– STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

Płótna Stanisława Fijałkowskiego w aspekcie wizualnym zbliżają się do abstrakcji geometrycznej, ale – jak słusznie zauważył Mariusz Hermansdofer – mają zarazem wydzwięk poetycki, a „symbioza geometrii z liryką, zespolenie matematycznych struktur z wyobraźnią literacką prowadzi w konsekwencji do sytuacji pararealistycznej”. Artysta bywa nazywany nadrealistą, często nawiązuje do mitologii i religii. W odmalowanych przez niego przedmiotach i formach figuratywnych można dostrzec nieustanne poszukiwanie symboliki. Według Andrzeja Turowskiego treść obrazów autora to „możolny proces powstawania i pojawiania się symboli, a przede wszystkim dramat formy i napięcie w nim zawartych. I tylko w tym sensie obraz staje się symbolem dramatyczności świata i tajemnicy ludzkiego życia, będąc zarazem próbą odpowiedzi w sobie właściwym języku, na pytanie o rzeczy ostateczne” (Andrzej Turowski, Magiczny kwadrat Stanisława Fijałkowskiego, Prace na papierze, Galeria Ego, 2010). Po okresie fascynacji impresjonizmem i informelem, w latach 60., twórca świadomie wypracował zarówno charakterystyczny styl, jak i całą filozofię sztuki, która podparta była lekturą Kandinsky’ego. Uproszczona forma, oszczędna paleta barwna, jednolite tło, geometryzacja stanowią cechy charakterystyczne jego dzieł. Częstym zabiegiem, począwszy od lat 60., stało się podpisywanie obrazów datami, co świadczy o traktowaniu ich jako pamiętnika.



7

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

"Dziewczyny na promie", 1979 r.

olej/ płótno, 60 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwroci: "KOBIECY
NA STATKU" | JERZY NOWOSIELSKI 1981'

estymacja: 350 000 – 450 000 PLN †

81 400 – 104 700 EUR

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

- Polswiss Art, 2004
- kolekcja prywatna, Szwajcaria

WYSTAWIANY:

- Jerzy Nowosielski, Galeria Trzech Obrazów, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków, 1982

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, poz. kat. 573, s. 500 (il.)

Kobiety na statku to motyw, który pojawia się w twórczości Jerzego Nowosielskiego wielokrotnie i stał się niemalże ikoniczny. Odindywidualizowane, hieratyczne, tajemnicze pasażerki statku przemierzającego bezkres wody miały stanowić trawestację greckiego mitu o porwaniu Europy. Fenicka księżniczka, córka Agenora, wprowadzona przez Zeusa, i matka pierwszych Europejczyków: króla Krety Minosa i walecznego Sarpedona, dająca początek naszemu kontynentowi, zaginęła bezpowrotnie. Jednym z pierwszych tego typu przedstawień jest akwarela z 1951, na której malarz ukazał marynarzy torturujących porwane nagie kobiety. Erotyczna scena o perwersyjnym, sadystycznym wydźwięku w późniejszym okresie wyewoluowała w pełen niedopowiedzeń motyw nacechowany aurą refleksyjności. W pracy „Porwanie Europy” z 1976 Nowosielski umieszcza główną bohaterkę w centrum kompozycji. Zwrócona tyłem do widza, wpatruje się w dziób statku stawiającego czoło wzburzonemu morzu, a wokół niej w prostokątnych kwadratach, rozłożonych równomiernie z trzech stron kompozycji, niczym w stopklatkach ukazane są migawki z podróży, którą odbywa. Postaci zdają się nie znać czasu: marynarze, którzy wprowadzili kobiety, już dawno zniknęli, one zaś, znudzone, zobojętniałe, przemierzają kolejne mile morskie, ich podróż wydaje się nie mieć początku ani końca.





„(...) wbrew dość rozpowszechnionym opiniom wartość malarstwa Nowosielskiego to nie ów wysilony nieco prymitywizm, ale po prostu sztuka malowania, którą Nowosielski opanował jak niewielu z jego pokolenia”.

– JOANNA GUZE, JERZY NOWOSIELSKI,
SALON „PO PROSTU”, „SZTANDAR MŁODYCH” 30.03.1957, NR 76



Jerzy Nowosielski



Jerzy Nowosielski, "Dziewczyny na statku", 1981 r. Kolekcja prywatna, Polska, fot. Marcin Koniak,

Jerzy Nowosielski, choć w pełni zależny od czasu, w którym przyszło mu żyć, i swego środowiska, pozostaje artystą osobnym. Ta „osobność” daje o sobie znać bardzo wcześnie. Twórca już jako nastolatek przeżywa fascynację ikonami, zupełnie wtedy marginalizowanymi przez historię sztuki. W krąg krakowskiej awangardy wchodzi bardzo wcześnie, jesienią 1940. Ma wtedy 17 lat i studiuje na jednym roku z Ewą Jurkiewicz, przyszłą żoną Tadeusza Kantora. Związki między malarzami zacieśniły się od 1943. Kantor wspominał po latach, że w czasie okupacji „Nowosielski miał początki nostalgii bizantyjskiej. Niemniej jego akty były wyrazem sadyzmu, a jabłka i gruszki w martwych naturach wyglądały jak resztki po kataklizmie Pompei” (Tadeusz Kantor, Teatr niezależny w latach 1942-1945, „Pamiętnik Teatralny” 1963, z. 1-4).

Swoje prace Nowosielski wystawiał razem z Grupą Młodych Plastyków w Krakowie i w Warszawie (w Klubie Artystów i Naukowców). Jeden z jego obrazów pokazano w Nowym Jorku na wystawie organizowanej przez Fundację Kościuszkowską w 1948. W tym samym roku na Wystawie Sztuki Nowoczesnej osiem dzieł autora zajęło prawie całą ścianę galerii. Artystę z entuzjazmem opisała wtedy krytyka, m.in. Helena Blum i młody Mieczysław Porębski, przyjaźniący się z Nowosielskim. Kiedy nasilała się socrealistyczna propaganda, malarz, choć wcześniej należał do Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej, wystąpił z ostrym sprzeciwem wobec panującej doktryny. Po zwolnieniu Kantora z ASP dobrowolnie wycofał się z jej życia i za namową żony przeprowadził się do Łodzi. Wrócił do Krakowa w 1956 na monograficzną wystawę w Domu Plastyków, tym samym, w którym Kantor niebawem wskrzesi Grupę Krakowską. Nowosielski tworzył w tym czasie nie tylko obrazy, lecz także polichromie w kościołach i cerkwiach.

W obrazach Nowosielskiego z tego okresu, dotychczas pozostających pod silnym wpływem sztuki wschodniej, widać coraz wyraźniejsze fascynację abstrakcją. Nasilił się one na tyle, że w styczniu 1957 w ulotce towarzyszącej wystawie artysty w Łódzkiej CBWA wyznawał on: „W czasie pracy w ostatnim roku stwierdziłem, że wszelka figuratywność jest dla mnie przeszkodą w spontanicznym stwarzaniu efektów plastycznych, które by mnie w pełni zadowalały”. W ankiecie „Przeglądu Kulturalnego” z 25-30 kwietnia 1957 jako źródła inspiracji jednym tchem wymienia:

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

W 1957 Nowosielski razem z Oskarem Hansenem, Aliną Szapocznikow, Henrykiem Stażewskim i Mieczysławem Porębskim wchodzi w skład komitetu organizacyjnego II Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie. Nie tylko jest jej koordynatorem, lecz także prezentuje na niej cztery prace. W tym samym czasie zostaje wykładowcą Łódzkiej PWSSP. W 1958 wystawia z Grupą Krakowską, potem sam w Pradze i Berlinie. Pod koniec roku jedzie do Francji. W 1959 pokazuje obrazy w Wenecji, Genewie, Amsterdamie i na Biennale w São Paulo, którego współorganizator to Ryszard Stanisławski, który niebawem umożliwi Nowosielskiemu kontakt z kuratorem MoMA, Peterem Selzem. Malarz na przełomie lat 50. i 60. zmuszony jest zresztą zonglować swoimi płótnami tak, aby możliwe było ich wystawianie. Jak poświadcza zachowana korespondencja, były się o nie w tym czasie galerie w Polsce i kuratorzy wystaw poza granicami kraju. Jesienią 1960 „Wiolanczelistę” Nowosielskiego wytypowano do Nagrody Guggenheima w Nowym Jorku. Amerykańska publiczność może wiosną kolejnego roku oglądać twórczość Polaka w Chicago, w Contemporary Art Gallery, obok dzieł Brzozowskiego, Dominika i innych autorów związanych z Grupą Krakowską. Następnie ma miejsce wystawa „15 Polish Painters” w Nowym Jorku i „Peintres polonaises” w Galerie Charpentier w Paryżu. Tryumfalny pochód sztuki Nowosielskiego doprowadza do wielkiej retrospektywy w stołecznej Zachęcie w 1963, dwa miesiące po czterdziestych urodzinach artysty.

8

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

Abstrakcja, 1956 r.

olej/plótno, 100 x 130 cm
sygnowany i datowany na odwrociu:
'JERZY NOWOSIELSKI 1957'

estymacja: 280 000 – 350 000 PLN †
65 200 – 81 400 EUR

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

- Galeria Fibak, Warszawa
- kolekcja prywatna, Szwajcaria

WYSTAWIANY:

- Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich,
Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 21.03-27.04.2003

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Państwowa
Galeria Sztuki, Warszawa 2003, poz. kat. 233, s. 169 (il.)







„Cały nurt wolnej kreacji abstrakcyjnej, wspomnijmy choćby sztukę islamu, związany jest z pewnym wysublimowanym spirytualizmem, głoszącym bezwarunkową transcendencję pierwiastków i bytów duchowych w stosunku do spraw ciała i materii. Więcej, ich absolutną od materii separację”.

— JERZY NOWOSIELSKI

Obrazy abstrakcyjne Jerzego Nowosielskiego miały szczególne znaczenie w jego dorobku. O tych wysublimowanych pracach mawiał, że są uprzedmiotowionymi formami wysłanników ze świata spirytualnego, wywiedzionymi ze świata ducha, świętymi „bytami subtelnyymi”, „aniołami”. O osobliwym związku abstrakcji z wymiarem duchowym pisał w 1980: „Cały nurt wolnej kreacji abstrakcyjnej, wspomnijmy choćby sztukę islamu, związany jest z pewnym wysublimowanym spirytualizmem, głoszącym bezwarunkową transcendencję pierwiastków i bytów duchowych w stosunku do spraw ciała i materii. Więcej, ich absolutną od materii separację”. Teorię wcielenia lub ujawnienia „bytów subtelnych”, boskiej energii kosmosu, twórca mógł najlepiej realizować przez postępowanie „stylem medytacji”, językiem uproszczeń, symboli, geometrii. „Tak jak dawniej malowano aniołów – dzisiaj malować już nie można. Anioł jest to malarstwo abstrakcyjne” – deklarował autor czerwonej abstrakcji z 1974, współczesnej ikony, kompozycji z szerokim pasem klasycznej bordiury, niewypowiedzianego wyrażonego w formie regularnych figur, z użyciem kolorystyki nie „transcendentalnej”, ale „ziemskiej”, symbolu nie tylko grzechu i zepsucia, lecz także władzy i zwycięstwa.

9

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

Akt z lustrem, 1977 r.

olej/płótno, 70 x 50 cm
sygnowany na odwrociu: 'JERZY | NOWOSIELSKI'
datowany na bieżym: '1 1977'

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

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana
z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

„Kobiety kocham od urodzenia. Prawdziwy człowiek to przecież kobieta. Od początku byłem wrażliwy na tajemnice jej fizyczności i duchowych aspektów. Kobieta (Ecclesia) jest symbolem Kościoła. A cerkiew i akt są do siebie podobne. Kształty barokowych kopuł przypominają kształt kobiecego ciała”.

– JERZY NOWOSIELSKI

Postacie kobiece zaczęły pojawiać się płótnach Nowosielskiego już w pierwszej połowie lat 40. Jednym z rodzajów przedstawień były emocjonalne akty zbliżone do stylistyki płócien Modiglianiego – modelki o smukłych, wydłużonych sylwetkach oraz pociągłych twarzach. Z drugiej strony oblicza kobiet Nowosielski lubił przedstawiać w hieratycznych portretach. Nieraz swoje bohaterki przepasywał na wysokości pępka perizonium – bizantyjską przepaską. Niekiedy malował damy ubrane w pończochy i rękawiczki lub, jak w przypadku zaprezentowanej pracy, z oczami zasłoniętymi okularami. Artysta opowiadał w swoich dziełach o zauroczeniu kobiecymi ciałami, a także o marzeniach czy fantazjach erotycznych. Niejednokrotnie powtarzał, że jest zafascynowany kobietami, które jawią się mu jako pełne tajemnicy.

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



10

JAN TARASIN

(1926 - 2009)

„Przedmioty uwolnione III”, 1991 r.

olej/ płótno, 68 x 98 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Tarasin 91'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'JAN TARASIN 91 | "PRZEDMIOTY UWOLNIONE III"'

estymacja: 75 000 – 110 000 PLN †
17 500 – 25 600 EUR

„Malarstwo jest dla mnie czymś w rodzaju notatnika (...) Formy przypominają nieokreślone do końca embriony, ale nie chcę ich zanadto komplikować (...). Chcę zatrzymać je w takim momencie, kiedy wszystko jeszcze może się zdarzyć, kiedy wszystko jeszcze przed nami”.

– JAN TARASIN, 1999

Zaprezentowana praca pochodzi z późnej fazy twórczości Jana Tarasina. W latach 90. artysta pokazywał swoje płótna na wielu wystawach indywidualnych w Polsce oraz za granicą, m.in. w Lipsku, Bielefeld, Kolonii czy Londynie. W 1995 odbyła się retrospektywa autora w Galerii Zachęta. W kolejnym roku przeszedł on na emeryturę. Lata 90. to również okres zmian w jego sztuce. W tym czasie przestrzeń i znaki pojawiające się w dziełach zaczęły nabierać kolorów: gama barwna uległa rozszerzeniu, stała się bardziej gęsta, a tło przenikało się z namalowanymi przedmiotami. Prawdopodobnie do tych nowych tendencji nawiązuje tytuł zaprezentowanego obrazu – „Przedmioty uwolnione”.

W dorobku artysty widać silne tendencje do kontrastowania malowanych znaków z tłem. Nierzadko przypominają one graficzny zapis czarnych elementów, przywodzących na myśl litery tajemniczego pisma. Kształty, które można znaleźć na płótnach, są niezwykle zróżnicowane: z jednej strony przypominają formy organiczne, z drugiej natomiast – litery, piktogramy, łuki, owale, kropki czy kreski. Repertuar ten układa się w wiele kombinacji i tworzy niezwykle kompozycje. W efekcie można dostrzec stałą zasadę w sztuce Tarasina. To w rzeczy samej malowanie wciąż jednej idei: ukazywanie sprzecznych sił przy jednoczesnej zmienności, prezentowanie związku pomiędzy przestawionymi cząsteczkami.



11

JAN TARASIN

(1926 - 2009)

"Antykwarjat", 1965 r.

olej/ płótno, 90 x 120 cm

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

opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | "ANTYKWARIAT"
| 1965'

estymacja: 200 000 – 250 000 PLN †

46 600 – 58 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków
- Polswiss Art, 2016
- kolekcja prywatna, Warszawa



W latach 60. XX wieku obraz w twórczości Jana Tarasina staje się rzeczą-egzystencją. Autor wprowadza na płótnie podział na dwie przestrzenie, współistniejące, ale oddzielone od siebie jakby linią horyzontu. Krytycy wskazują, że malarz nawiązuje do ludzkiego poczucia istnienia na pograniczu dwóch stref: ziemskiej, materialnej rzeczywistości, oraz sfery „poza”, tej niematerialnej. Według nich zdaje się unaoaczać odczucie dualizmu świata. Prawdopodobnie punktem zwrotnym, który ukształtował całą późniejszą sztukę Tarasina, był wyjazd stypendialny do Azji w 1962. Artysta zwiedził Hanoi, Haiphong nad Zatoką Tonkińską i Pekin. Obcowanie z nieznaną wcześniej kulturą wpłynęło na jego postrzeganie przestrzeni w obrazie. Bogusław Deptuła we wspomnieniach o Janie Tarasinie pisal: „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 kwi 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, www.dwutygodnik.com).

W oferowanej na aukcji pracy „Antykwarjat” z 1965 Tarasin stworzył symboliczny, na poły abstrakcyjny krajobraz, w którym materialność rzeczywistości wychodzi poza swoją strefę, przechodzi elementami przedstawionych przedmiotów w świat niematerialny. Przywiązanie autora do materialności podkreślała Magdalena Sołtys w kuratorskim tekście do wystawy „W czym rzeczcz? Jan Tarasin”: „Artysta skupiał uwagę na materialności wszystkiego, co w świecie istnieje, w tym natury. Życie urzeczowił poprzez włączenie go do sieci materialnych relacji. Z całą pewnością struktury i prawa natury wywyższał ponad wszelkie wzory kultury i cywilizacji. Właściwie wskazywał na ich pochodzenie – twierdził, że to natura formuje sens i logikę kultury. (Stąd wszechobecna biomorficzność, taki, a nie inny, charakter większości formalnych kompozycji)” (Magdalena Sołtys, W czym rzeczcz? O twórczości Jana Tarasina, katalog wystawy, Galeria Bardzo Biała, Warszawa 2013).

Sam autor natomiast w 1975 w tekście „Horyzont” pisał tak: „Otaczający nas świat składa się z wielu nakładających się na siebie, przenikających się nawzajem, zwalczających się lub podporządkowanych sobie struktur. Ich wzajemne relacje, wypadkowe ich aktywności, splecione wątki ich powiązań, wielkość i rytm wprawiających je w ruch impulsów stanowią równie trudną do przeniknięcia, fascynującą i ograniczającą nas barierę jak otaczająca nas linia horyzontu. Wyrwanie się z jej zamkniętego kręgu odbiera nam definitywnie złudne poczucie centralnej pozycji w świecie”.





12

TADEUSZ KANTOR

(1915 - 1990)

“Object pictorial”, 1964 r.

olej/ płótno, 100 x 80 cm

sygnowany p.d.: ‘Kantor’

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ‘T. KANTOR

| II 1964 | CHEXBES | LE ROCHER | “Object pictorial”

na blejtramie stemple: ‘Kolekcja Fibak Monte Carlo’

estymacja: 280 000 – 350 000 PLN †

65 200 – 81 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Szwecja
- Bukowski’s, 2014
- kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
- kolekcja instytucjonalna, Polska

„Kantor nieomylnie chwytą żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją 'na warsztat', bo wie, że istotną siłą nowoczesnego artysty polega na stałym odnawianiu się (...). Nie boi się 'obcego tekstu', nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną samodzielną kreację, rozegra własną sprawę”.

– MIECZYŚLAW PORĘBSKI, MARIA JAREMA I TADEUSZ KANTOR
W SALONIE „PO PROSTU”, 1956, NR 52-53





Konrad Karol Pollesch, **Tadeusz Kantor**, 1987 r. (fragment), fot. dzięki uprzejmości artysty

Dokładny moment rozpoczęcia się wielkiej popularności malarstwa bezformnego, często określanej „epidemią informelu”, wyznacza wystawa Tadeusza Kantora i Marii Jaremy w Salonie „Po Prostu” pod koniec 1956. Ten okres w polskiej sztuce pewnie nigdy by nie miał miejsca, gdyby nie rozluźnienie po upadku doktryny socrealizmu, które stało się dla Kantora pretekstem do kolejnego wyjazdu do Paryża. W 1955 dołączył do grona twórców przedstawienia lwaskiewicza jako autor dekoracji i kostiumów. Ze stolicy Francji przywiózł tym razem tasyzm i informel, poznane wprost od Wolsa, Georges Mathieu, Jeana Fautriera, Hansa Hartunga i Jacksona Pollocka. Pierwsze „gorące abstrakcje” zaczął tworzyć tuż po powrocie znad Sekwany.

Nowy styl Tadeusza Kantora spotkał się w Polsce z wielkim entuzjazmem. Janusz Bogucki, jeden z najaktywniejszych krytyków tego czasu, pisał: „Otóż ten moment zanurzenia się choćby na krótko w informelu, w swobodnym i bezkształtnym istnieniu materii malarskiej, był w owym czasie zabiegiem odświeżającym, kąpielą, która wyzwalała formę z akademickich zwąpnień wyobraźni. Informel stał się więc pewnego rodzaju kuracją na schorzenia nabyte w poprzednim okresie. Był oczywiście również malarską modą [...]” (Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 128).

Kantorowski informel spotkał się z uznaniem na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, na której twórca został wyróżniony. Szczególnie interesująca wydaje się płaszczyzna ówczesnych sporów o sztukę, nieopierających się już na oczywistym kontraście malarstwa abstrakcyjnego i realizmu, lecz abstrakcji zimnej i gorącej. By zając określoną pozycję, lider krakowskiego środowiska artystycznego opublikował na łamach „Życia Literackiego” słynną wypowiedź: „Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!”. Była to apologia malarstwa uwolnionego z jarzma racjonalnej struktury, przypadkowego, otwartego na chaos. „Jesteśmy dopiero u progu zrozumienia ogromnej siły inspirującej, jaką zawiera to słowo. Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia. Brak wszelkiej konstrukcji, jedynie konsystencja i struktura. Inna przestrzeń i inne pojęcie ruchu. Jak ująć i zdobyć materię, która jest samym życiem?” (Tadeusz Kantor, *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!*, „Plastyka” nr 16, dodatek do „Życia Literackiego” 1957, nr 50, s. 6).

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

13

ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI

(1924 - 1963)

Bez tytułu, lata 60. XX w.

olej/ płótno, 54 x 44 cm

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

„[Obrazy Zbigniewa Tymoszewskiego] były objawieniem wielkiego i mało komu znanego malarstwa, które powstało na przecięciu tradycyjnych wartości pikuralnych i jakości humanistycznych, a jednocześnie zapoczątkowały legendę 'malarza pominiętego', porównywanego w tym zakresie do Van Gogha”.

–PIOTR MAJEWSKI, MALARSTWO MATERII W POLSCE
JAKO FORMUŁA NOWOCZESNOŚCI, LUBLIN 2006, s. 98

Z powodu swej przedwczesnej samobójczej śmierci Zbigniew Tymoszewski stał się jedną z najtragiczniejszych i jednocześnie najbardziej intrygujących postaci warszawskiego środowiska artystycznego. Po śmierci błyskawicznie okrzyknięty wybitnym twórcą, za życia pozostawał w cieniu swoich akademickich kolegów, świadomie unikał wystaw i rozgłosu, a jego późnych prac nie znali nawet bliscy znajomi. Dorobek ostatnich lat życia autora zaprezentowano na pośmiertnej wystawie w 1963, która uzmysłowiła krytykom, że był on najlepszym bodaj z przedstawicieli nurtu malarstwa materii. Jego eksperymenty z nowym nurtem abstrakcji gorącej wywodziły się z tradycji kapizmu, wyniesionego z pracowni Jana Cybisa. Do samego końca podejmował również w swoich pracach dialog z wielką tradycją europejskiego malarstwa figuratywnego. Pozostawał pod ogromnym wrażeniem Tycjana i Rembrandta, ekspresji koloru i faktury w obrazach mistrzów.



14

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

(1924 - 1993)

„Kompozycja nr 317”, 1961 r.

olej/ płótno, 133,5 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kierz | 1967 r.'
opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI |
WARSZAWA', na blejtramie tytuł: "COMPOSITION 317"
na blejtramie pieczęcie: 'Kolekcja Fibak | Monte Carlo'

estymacja: 80 000 – 100 000 PLN †
18 700 – 23 300 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Andrzeja Kendy
- kolekcja Wojciecha i Olgi Fibak,
Monte Carlo, Monaco
- kolekcja prywatna, Warszawa
- Desa Unicum, 2015
- kolekcja prywatna, Polska

„Surowość pustynnego pejzażu; nie ma w nim życia, są jedynie jego martwe ślady. Może pokazuje je artysta po to, by przypomnieć, że one stanowiły niegdyś część żywego świata? Właśnie to niewypowiedziane słowo, niegdyś zawierające w sobie treść przemijania, towarzyszy w tym okresie sztuce Kierzkowskiego”.

– ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI



Bronisław Kierzkowski zastąpił z kompozycji strukturalnych, które stały się dla niego najważniejszym środkiem wyrazu. Punktem odniesienia dla artysty były unistyczne kompozycje Strzebińskiego. Do własnych rozwiązań formalnych dochodził na przestrzeni lat i konsekwentnie wypracowywał własny styl, który rozwijał już od czasów studiów.

W trakcie nauki na dzisiejszej Akademii Sztuk Pięknych artysta interesował się fakturą, którą nieraz podkreślał poprzez wykorzystanie kolażu. Z czasem jednak eksperymenty autora stawały się coraz śmielsze. Krytycy podkreślają, że już w połowie lat 50. Kierzkowski posługiwał się odrębnym językiem form. Nawet na tle przedstawicieli malarstwa materii jego sztuka wyróżnia się indywidualnością stylu i oryginalnym podejściem do sztuki. To właśnie w okresie po studiach najbardziej rozpoznawalnymi dziełami twórcy były gipsowe obrazy, przypominające nieregularne realizacje o chropowatej, szorstkiej powierzchni. Początkowo posługiwał się także kolorem, ale już pod koniec lat 60. rozpoczął proces jego redukcji i postawił na naturalną barwę używanych elementów.

To właśnie w latach 60. Kierzkowski wymyślił nowy sposób tworzenia swoich realizacji: zatopienie w masie gipsowej rzeczy takich jak zardzewiałe fabryczne odpady. Uważny widz dostrzeże cały wachlarz znanych sobie form: kawałki blachy, skrawki drutów, elementy metalowych siatek czy ażurowych taśm. Zdegradowane obiekty, nierzadko znalezione na śmietniku, pod wpływem interwencji artystycznej zmieniają swoje znaczenie oraz stają się abstrakcyjnymi znakami. Powstałe kompozycje wyrastają z fascynacji światem przyrody, zapamiętanym krajobrazem pustynnym, oszronionymi parkanami oraz refleksami promieni słonecznych igrającymi na przedmiotach. Prace te zachwycają mnogością i różnorodnością surowców, przywołują, pomimo użytych materiałów industrialnych, świat natury – tkanek, pełzających podłużnych macek czy pęcherzyków powietrza. Dzieła należące do cyklu to unikalne obiekty z pogranicza malarstwa oraz rzeźby, zachwycające fakturą i przestrzennością, których charakter zmienia się w zależności od padania promieni słońca.

Dalszy rozwój stylu Kierzkowskiego to kontynuacja obranego kierunku. Artysta wciąż konsekwentnie tworzył struktury reliefowe. Dopiero w latach 90. eksperymentował z dziełami o tematyce erotycznej – figuratywnymi kompozycjami, w których widoczna była fascynacja groteską.



15

JAN LEBENSTEIN

(1930 - 1999)

„Figura osiowa nr 64” („Figure Axial N° 64”), 1960 r.

olej, żywica/ płótno, 129,5 x 95,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'LEBENSTEIN 60'
na odwrociu, na blejtramicie napis: 'Mr. Bernstein'
oraz nalepka z Christie's w Nowym Jorku

estymacja: 280 000 – 350 000 PLN †
65 200 – 81 400 EUR

POCHODZENIE:

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

„Figury osiowe” były obrazami pojęciowymi, tzn. rzutowały naturę w sposób wyabstrahowany na obraz, a nie przedstawiały przedmiotu w sposób bezpośredni. Wbrew twierdzeniu, że symetria jest ideą głupców, odwoływałem się do jednej z prawd zasadniczych, do jednej z najbardziej dla mnie frapujących struktur w naturze. Frapowała mnie także pewna statyka, zastygłość organizmu w formie nieruchomej, co wydaje mi się być ideałem w malarstwie. Łączyło się to także z wewnętrzną strukturą malarstwa, które samo w sobie jest przeciwieństwem sztuki statycznej. Były to właściwie znaki żywych organizmów, totemy, przedstawione – jak dzisiaj widzę – w sposób zakamuflowany. Kamuflaż ten uległ z czasem skasowaniu na korzyść przedstawienia samego obiektu naturalnego. Znak przestał być idealny, zaczął się ucieleśniać. Dawna idealna symetria zmieniła się teraz w przedstawienie profilowe, przedstawiające obiekt z profilu, w zastygłym ruchu. Niektórzy szukają dość powierzchownie w tych stworach – całkowicie przeciwieństwem imaginowanych – jakichś analogii do paleontologii. Będąc człowiekiem współczesnym, znalazłem naturę nie gdzie indziej, a w muzeum. Komiczne jest, że dziś, mieszkając w wielkich miastach, idziemy oglądać naturę do muzeum, a nie do lasu albo w pole. Do muzeum nie idę jednak po inspirację, ale po potwierdzenie własnych imaginacji”.

JAN LEBENSTEIN, PORTRETY WEWNĘTRZNE.
ROZMOWA Z JANEM LEBENSTEINEM, „KULTURA” NR 11, 12.03.1967





Jan Lebenstein, Nowy Jork, lata 60. Fot. z archiwum
Galerie Chalette, Smithsonian Institution, Waszyngton

16

JERZY ROSOŁOWICZ

(1928 - 1982)

„Pejzaż ze słońcem”, 1958 r.

olej/ płótno, 63,5 x 59,5 cm
sygnowany śr.d.: 'JVLLA'

estymacja: 12 000 – 16 000 PLN †
2 800 – 3 800 EUR

Enigmatyczna kompozycja „Pejzaż ze słońcem” to rzadka praca Jerzego Rosołowicza, jednego z czołowych polskich conceptualistów. Tytułowy pejzaż autor potrącił niedosłownie. Kwadratowe słońce w lewym górnym rogu świeci nad wydmg, której trójwymiarowość artysta zaznaczył dwoma odcieniami ugru, skontrastowanymi temperaturowo. Niebo zniuansował przy pomocy grubej, specyficznej faktury, powstałej wskutek mieszania farby z gipsem. Po prawej stronie kompozycji znajduje się znak – symbol zawieszony w przestrzeni. Całość została utrzymana w świetlistych żółcieniach i głębokich brązach; uzupełnia ją niewielka plamka błękitu po lewej stronie figury.

Tuż po studiach, które przypadły na okres socrealizmu, Jerzy Rosołowicz tworzył kompozycje metaforyczne, inspirowane dziełami Paula Klee i Joana Miró. To właśnie wpływ wielkich artystów stanowi klucz interpretacji „Pejzażu ze słońcem” z 1958. Na przełomie 1957 i 1958 autor zaczął eksperymentować z opracowaniem faktury przez mieszanie farby z gipsem. Jednym z najwcześniejszych przykładów tego typu poszukiwań jest praca „tódź Charona” z 1958, stanowiąca jeden z ciekawszych przejawów polskiego malarstwa materii.



17

ALFRED LENICA

(1899 - 1977)

„Krzyk II”, 1970 r.

olej/ płótno, 81 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'lenica'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'A. LENICA | WARSZAWA | "KRZYK" II | 1970'

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

„Z malarstwem tacyzmu łączył Lenicę zawsze obecny w jego malarstwie moment akceptowanego, a nawet programowego przypadku, z malarstwem gestu – 'grafologiczny' ślad ruchu dłoni prowadzącej narzędzie po powierzchni płótna. Z surrealizmem – spontaniczny, automatyczny zapis stanów psychicznych (...) i ten związek wydaje się podstawowy. Gdy tamte bowiem dotykają tylko metody i techniki działania – ten określa podstawę twórcy”.

– BOŻENA KOWALSKA, WSTĘP DO KATALOGU-PLAKATU
ALFREDA LENICY W GALERII KRZYSZTOFORY, KRAKÓW 1965





Alfred Lenica należał do grona najważniejszych i najoryginalniejszych autorów kształtujących oblicze polskiej awangardy po drugiej wojnie światowej. W roli malarza zaczął spełniać się po czterdziestym roku życia, gdy zrezygnował z pracy muzyka w operze i filharmonii. Wspominał ten moment w następujący sposób: „W końcu mój głód sztuki skryzlował się i zostałem przy malarstwie. Nawet w okresach, kiedy nie mogłem malować, brałem do rąk farby, wyciskałem tubki, mięsościłem je, wącuchałem, formowałem bezkształtną masę. Nie umiem żyć bez malarstwa” (fragment rozmowy, [w:] „Głos Wielkopolski”, 28-29.01.1968, nr 24). Krytycy tacy jak Marek Świca dostrzegali fakt, że muzyka pozostawała ważnym komponentem niezwykle sensualnych dzieł artysty, a zjawisko synestezji powinno być uznane za istotny punkt odniesienia w ich postrzeganiu.

Sztuka autora zmieniała się na przestrzeni lat. Na jej oblicze wpływ miały zarówno zmiany zainteresowań twórcy, jak i burzliwe losy kraju. W 1940 Lenica znalazł się w Krakowie, gdzie poznał malarza Jerzego Kujawskiego, pod wpływem którego zajął się surrealizmem oraz automatyzmem. Odtąd brał intensywny udział w życiu artystycznym i do początku lat 50. eksperymentował z nową metodą pracy, ewoluującą w kierunku informelu. Swoje obrazy wykonywał poprzez nakładanie farby na płótno, które następnie stawiał w pozycji poziomej, pozwalając kolorom swobodnie spływać. Jednocześnie w okolicach roku 1948 zaczął malować w sposób, który sam określił abstrakcyjnym surrealizmem.

Alfred Lenica przez wiele lat posługiwał się technikami takimi jak dekalomania i kolaż, charakterystycznymi dla przedstawicieli dadaizmu z Maxem Ernstem na czele. Jednocześnie realizował wiele kompozycji zgodnych z wytycznymi komunistycznego reżimu. Do początku lat 60. dopracował swój rozpoznawalny styl, opierający się na bogatej fakturze, traktowanej dynamicznie. Prezentowany obraz powstał po przeprowadzce artysty do Warszawy i posiada już wszystkie cechy dojrzałego stylu autora. Lenica pokrywał swoje płótna wieloma warstwami. Podłożem i pierwszą warstwą był kolor najjaśniejszy, najbardziej świetlisty, następnie przykrywany brązami oraz czernią. Potem malarz drapał płótno wykonanymi samodzielnie narzędziami i żyłkami, aby wydobyć na światło dzienne głębsze pokłady dzieła. Proces – zdawałoby się – niezwykle ekspresyjny twórca jednak przeprowadza w sposób bardzo wyważony.

Odwrócona piramidalna struktura przypomina biologiczne formy: bujną egzotyczną roślinność, rafę koralową otoczoną przejrzystymi wodami oceanu lub skamieliny. Bożena Kowalska zaś dostrzegła w tych abstrakcyjnych kształtach „agresję dramatycznych starców”, a także „grozę martwego pejzażu, jakby po wojnie, która zniszczyła wszelkie życie” (Bożena Kowalska, Alfred Lenica. Malarz zadumy, żywiołów i muzyki, [w:] Alfred Lenica, Warszawa 2014, s. 26). Cała kompozycja zachwyca harmonią zestawień czerwieni, błękitów, zieleni i ugrów.

Formy z płócien Lenicy cechują się wręcz barokową lub secesyjną dekoracyjnością, ale sam artysta wśród swych dalszych inspiracji przywołał Hieronima Boscha, który „pierwszy zdobył się na odwagę malowania nie tego, co człowieka otacza, a tego, co w człowieku się dzieje” (Twarze w Zwierciadle. Alfred Lenica, „Zwierciadło” 1962, nr 14). W ekspresyjnej malarskiej formule autor pragnął przekazać treści bardziej ważne niż jedynie to, co możemy zarejestrować gołym okiem.

18

WOJCIECH FANGOR

(1922 - 2015)

"B70", 1965 r.

olej/piótno, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'FANGOR | B 70 | 1965'

estymacja: 700 000 – 900 000 PLN †

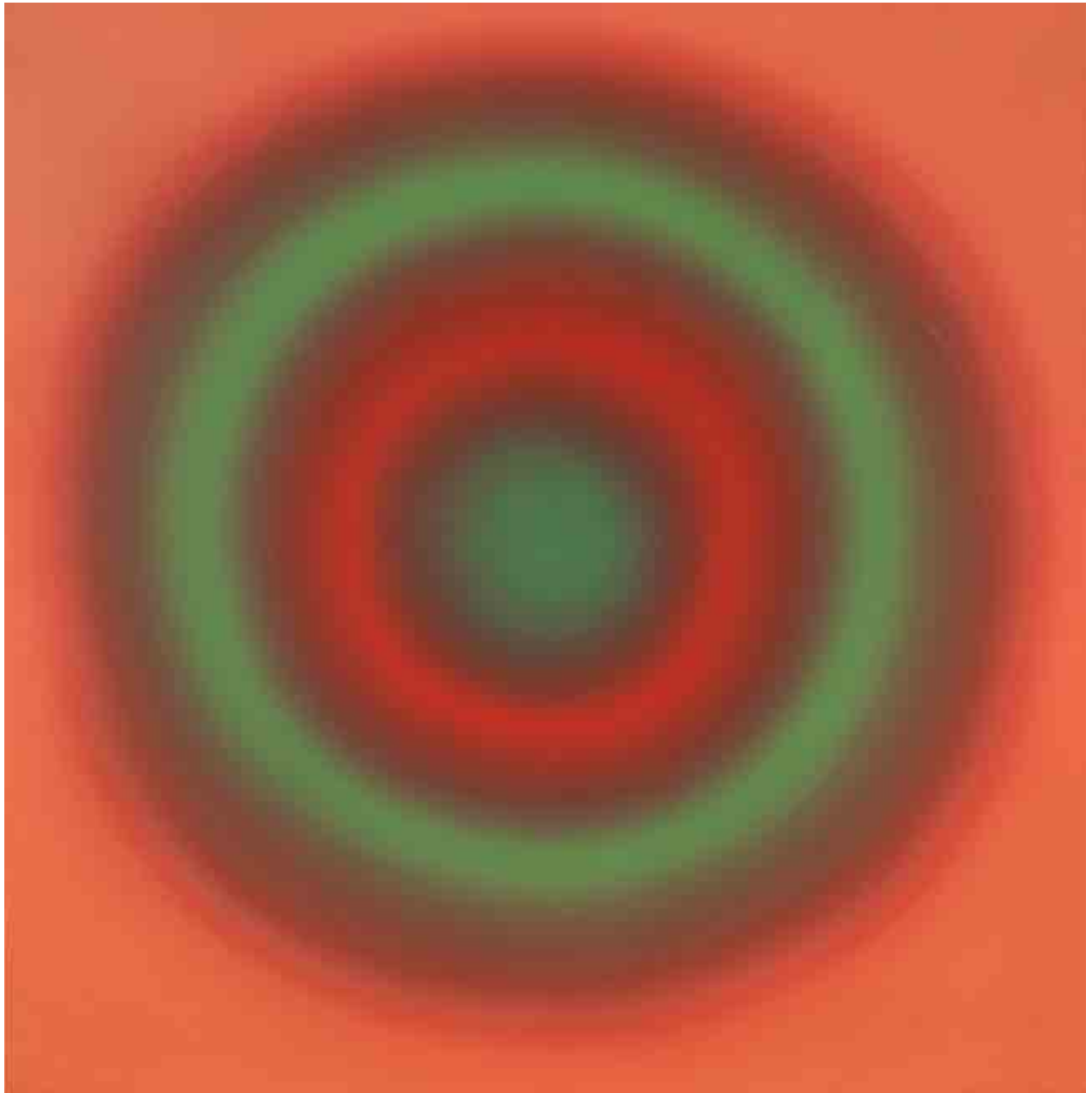
162 800 – 209 300 EUR

POCHODZENIE:

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

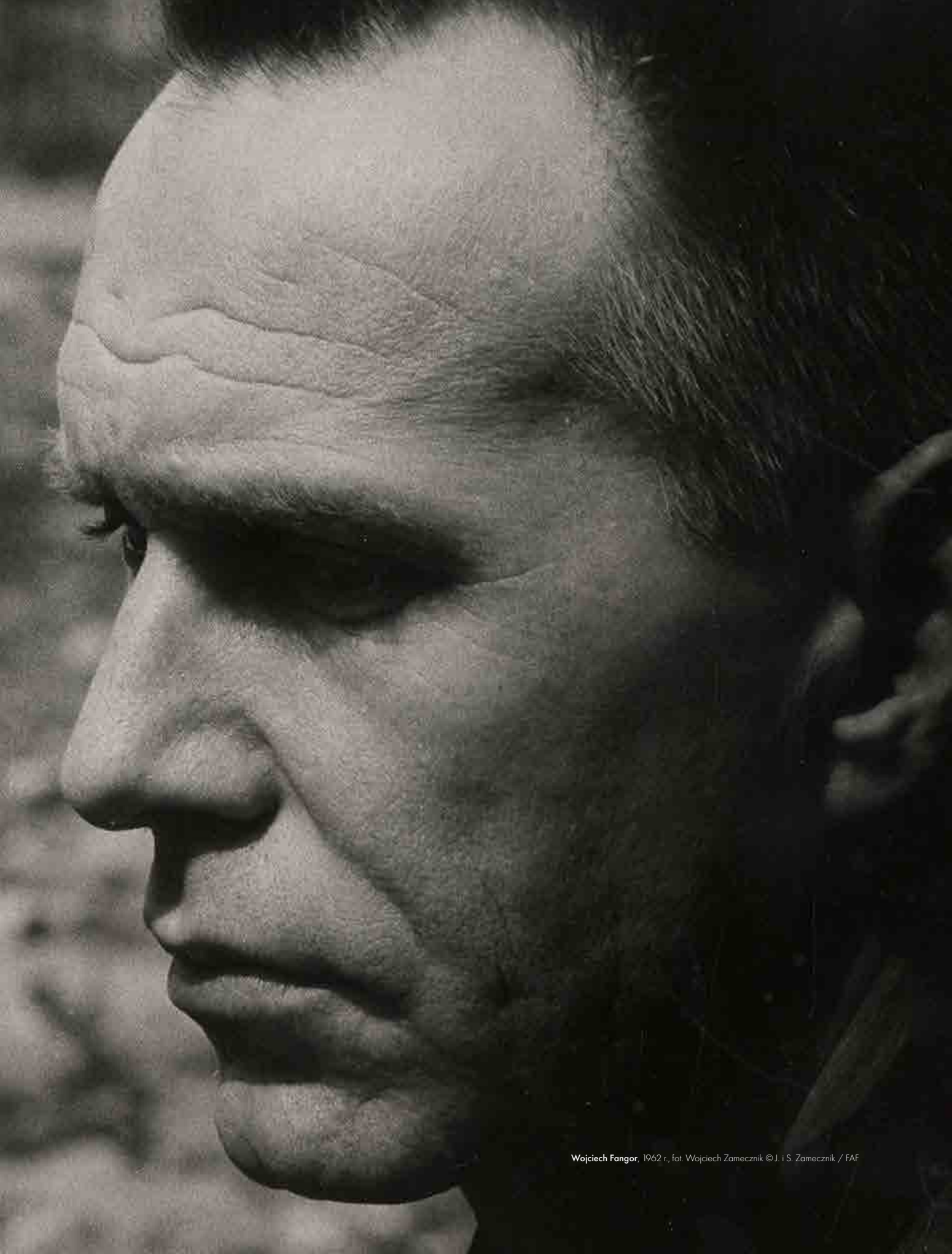
WYSTAWIANY:

- Wojciech Fangor, Galerie Springer,
Berlin, październik 1965





Podróż z Odessy do Albanii, Henryk Tomaszewski, Wojciech Fangor i nieznaní podróżni.
Fot. Wojciech Zamecznik, 1955 © J. i S. Zamecznik / FAF



19

VICTOR VASARELY
(1906 - 1997)

"Re-Nab-II-B", 1968 r.

akryl/plótno, 180 x 180 cm
sygnowany na odwrociu: 'Vasarely'

estymacja: 850 000 – 1 000 000 PLN ↑
197 700 – 232 600 EUR

OPINIE:

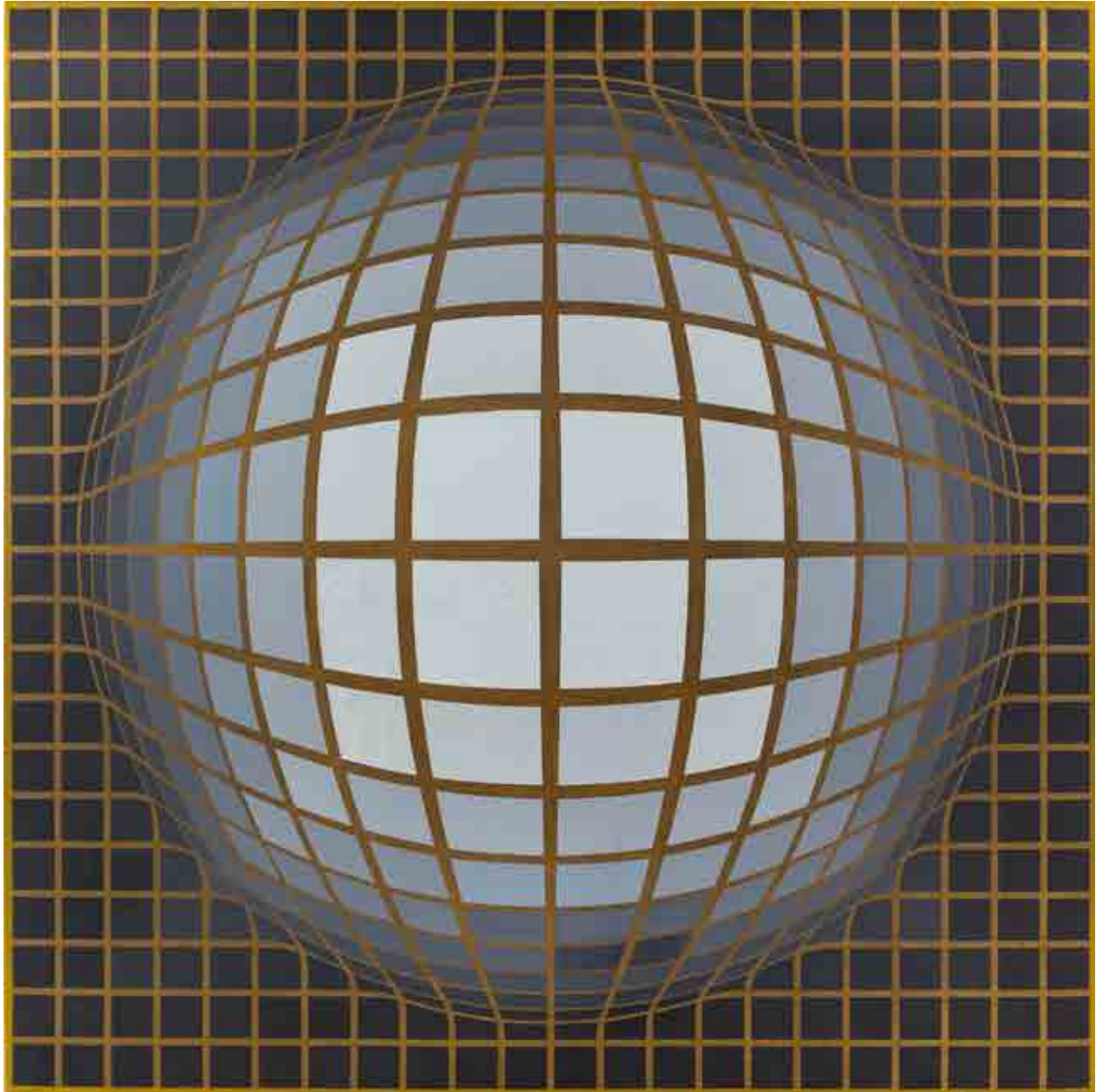
- autentyczność skonsultowana
z Pierre'm Vasarelym

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Szwecja
- Sotheby's Londyn, 1993
- kolekcja prywatna
- Christie's Nowy Jork, 2004
- kolekcja prywatna, USA
- Sotheby's Nowy Jork, 2016
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

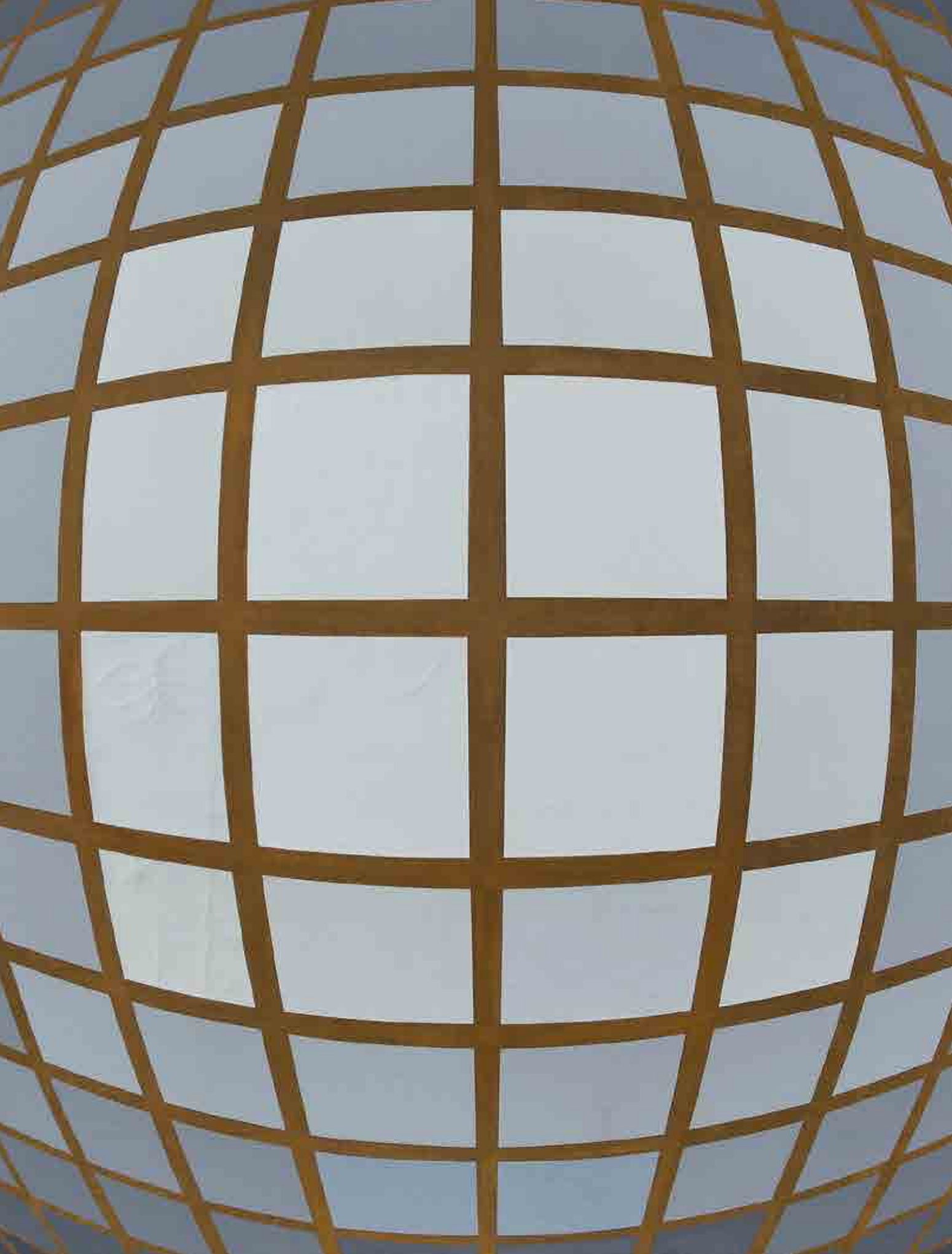
- Victor Vasarely, Marcel Joray,
Vasarely II, Neuchâtel 1971, s. nlb. (il.)





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

– VICTOR VASARELY





W 1968 roku Victor Vasarely stworzył cykl „Vega”, czyli jedną z najpopularniejszych serii w swoim dorobku artystycznym. Charakterystyczne, wyrzuczone kompozycje zyskały wielką popularność wśród miłośników sztuki abstrakcyjnej i op-artu. Pierwszy, jeszcze monochromatyczny obraz o tym tytule powstał wcześniej, w 1957 roku. Obrazy powstające w końcu lat 60. pełne już były wibrujących barw, stając się opozycją do serii czarno-białej. Niezwykła seria stała się przykładem najbardziej zaawansowanego formalnie zastosowania systemu stworzonego przez tego artystę.

„Tańce” bezpośrednio poprzedził „Homage to Malevich”, cykl obrazów z lat 1952-58, w którym Victor Vasarely „poruszył” kwadrat Malewicza, nadając mu pozór ruchu. Od tej pory traktował powierzchnię obrazu jako pole ekranu, na którym wyświetlany jest ruch, którego w istocie nie ma. Od lat 60. twórca postulował używanie komputerów w sztuce, uważał bowiem, że powinna się ona dostosować do dynamizmu swoich czasów. Wierzył również w jej uniwersalność, gdyż każdy w równym stopniu może zostać artystą. Zgodnie z tą myślą malarz opatentował w 1963 „jednostkę plastyczną”, czyli podstawowy moduł geometryczny oparty o formę i kolor. Były to powycinane kwadraty, w które zostały wpisane podstawowe figury geometryczne. Początkowo „jednostki plastyczne” istniały w sześciu podstawowych kolorach, ale autor uzupełnił każdą barwę o skalę trzynastu tonów.

Z biegiem lat „romantyczny astronauta” Victor Vasarely stał się jednym z najważniejszych przedstawicieli op-artu, a także jedną z najbarwniejszych postaci związanych z sztuką abstrakcyjną XX wieku. Już sam zyciorys malarza może ilustrować kilka problemów kluczowych dla modernizmu. Vasarely był bowiem nie tylko jednym z ojców założycieli sztuki optycznej, lecz także niezwykle ciekawym twórcą, w którego dziełach splótł się typowy dla awangardy utopijny optymizm i oryginalne poszukiwania artystycznej perfekcji.

Droga Vasarelyego mogłaby służyć za podręcznikowy model poszukiwań wielu XX-wiecznych artystów. Malarz swoją edukację zaczął od studiowania klasycznych, akademickich form w konserwatywnej Akademii Podolini-Volkman. Szybko jednak w swych poszukiwaniach zaczął się zbliżać do awangardy. Dlatego jego tożsamość uformowała się nie na akademii, ale w budapeszteńskich warsztatach Műhely – szkole wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu. W pierwszym okresie swojej działalności autor projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Sztuka użytkowa, dająca mu dużą swobodę twórczą, stała się dla niego swoistym laboratorium. W latach 30. zarysowały się główne kierunki poszukiwań artysty: dynamika, geometria i złudzenia optyczne. Mimo to daleki był od dogmatyzmu i eksperymentował również z figuracją, surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem. Po drugiej wojnie światowej zaczął jednak flirtować z „izmami” XX wieku traktować jako „ślepą uliczkę”.

„Abstrakcyjny” język malarza nie był pozbawiony ideowej podbudowy, którą Vasarely bardzo wyraźnie sformułował w tekstach teoretycznych z tego okresu. W swoich wypowiedziach podkreślał uniwersalny charakter sztuki. Postulował fuzję dwóch sprzecznych postaw: chęci wyeliminowania indywidualnego pierwiastka w sztuce (poprzez modułową, powtarzalną kompozycję) oraz nadanie jej poetyckiego wydźwięku. To właśnie te hasła sprawiły, że twórca okrzyknięto „romantycznym astronautą”, hybrydą uduchowionego artysty i „naukowca” wierzącego w sztukę opartą na matematyczno-fizycznych prawidłach widzenia.

W ocenie dzieł Vasarelyego nie wolno zapomnieć, że w swej genezie wiązały się z utopijną wizją przyszłości. Artysta uważał op-art za szansę na uformowanie nowego typu wrażliwości plastycznej i nowego typu odbiorcy. W jednym z manifestów pisał: „Przyszłość rysuje się jako nowe geometryczne miasto, barwne i słoneczne. Sztuki plastyczne będą w nim kinetyczne, wielowymiarowe, społeczne, bezsprzecznie abstrakcyjne i zbliżone do nauk”.

20

TADASKY
(Tadasuke Kuwayama)

(ur. 1935)

"B-176A" (Green and Orange), 1964 r.

akryl/plótno, 102 x 102 cm
sygnowany i datowany na odwrociu:
'#B - 176A' | 1964 Tadasky'

estymacja: 150 000 – 200 000 PLN

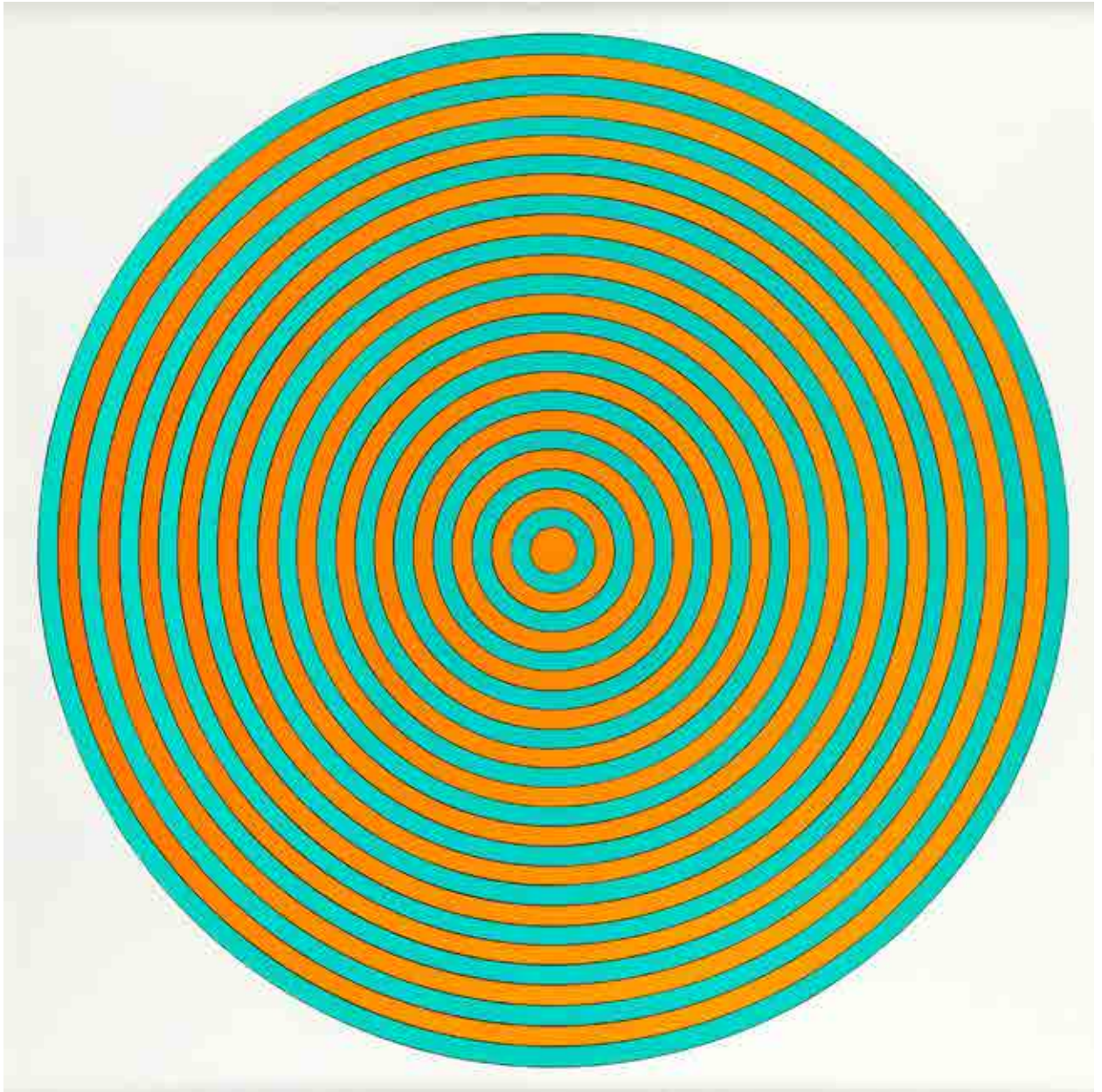
34 900 – 46 600 EUR

POCHODZENIE:

- bezpośredni zakup od artysty
- D. Wigmore Fine Art Inc., Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Najczęściej używam symetrycznych, geometrycznych form. Kwadrat jest bardzo powszechną formą stworzoną przez człowieka, ona nas przyciąga. Kiedy umieszczam koło w innej formie, np. w kwadracie, tworzę wymiar głębi w moich obrazach. Nawet za 100 lat formy, których używam, będą zrozumiałe dla ludzi”.

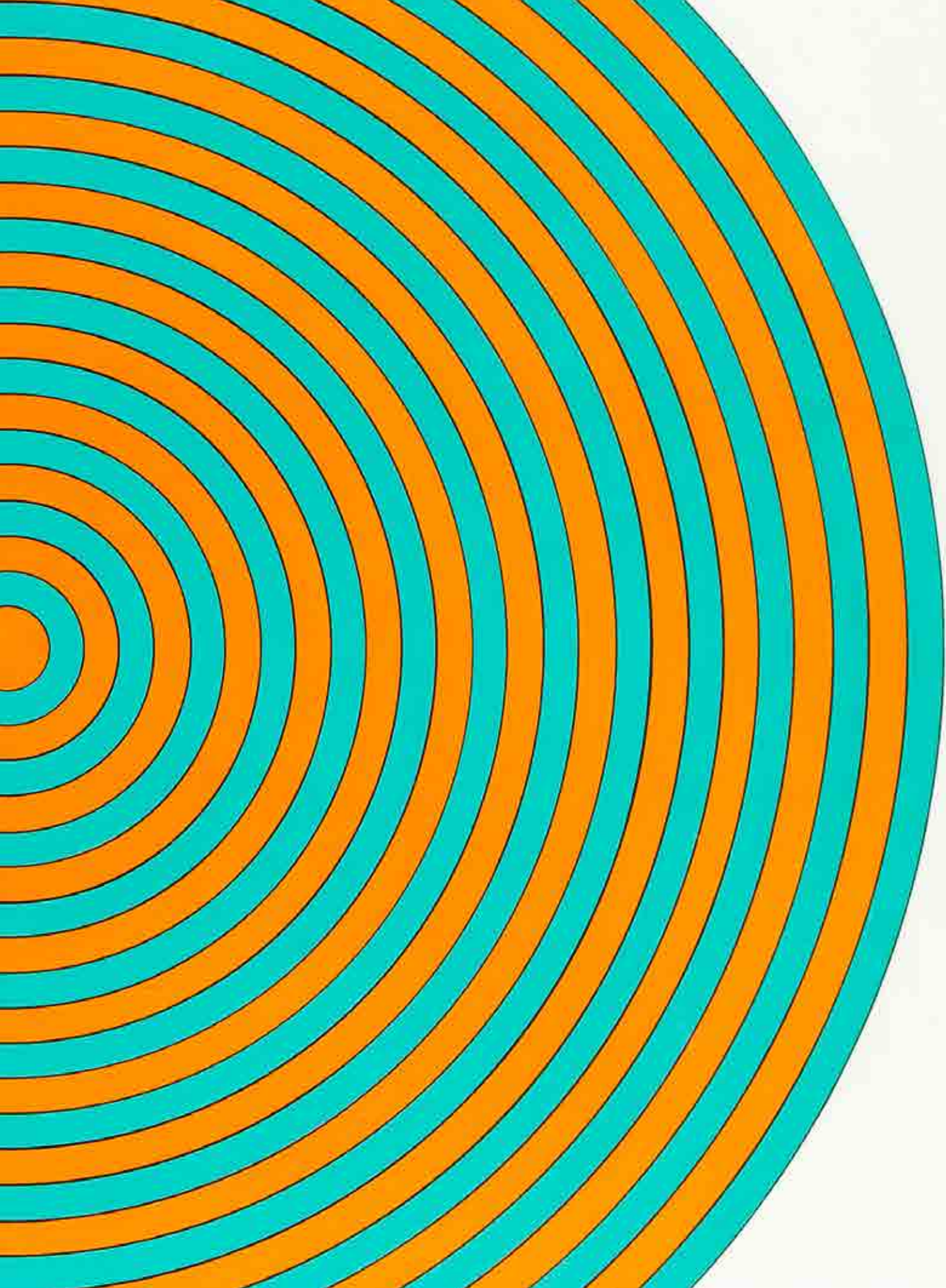
- TADASKY



Tadasuke Kuwayama, znany pod pseudonimem Tadasky, łączył tradycje Dalekiego Wschodu ze sztuką zachodnią i jej trendami lat 60., co czyni z niego postać nietuzinkową w gronie twórców op-artu. W nowatorski sposób wykorzystał tradycyjne japońskie wykształcenie, zdobyte w domu rodzinnym. Dzięki ojcu już we wczesnych latach zetknął się z sekretną sztuką miyudaiku – wyrafinowanego rzemiosła budowy japońskich świątyń. Niedługo potem na studiach inżynierskich poznał dokonania Zachodu, w szczególności dziedzictwo Bauhausu i Josefa Albersa, które wywarło na niego trwały wpływ. Bauhausowskie integralne podejście do sztuki, jako połączenia architektury, malarstwa i designu było bliskie artyście, podziwiającemu od najmłodszych lat siłę fachu i umiejętności japońskich rzemieślników. Symetria, czystość i prostota to wartości widoczne w każdej pracy Tadasky'ego. Jak powiedział w wywiadzie z Julie Karabenick, „Patrzanie na moje obrazy jest dla mnie jak wchodzenie do tradycyjnej świątyni shinto. Ponieważ obydwie struktury są proste oraz symetryczne, wywierają potężne wrażenie. Nie jestem osobą wierzącą, ale niektórzy określają to doświadczenie spirytualnym” (Tadasky w rozmowie z Julie Karabenick, 2013, [cyt. za:] http://japanesescrines.com/catalogue/modernpost-war/7304/?wpp_export=pdf, [tłum.] Agata Matusielarska).

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

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



21

HENRYK STAŻEWSKI

(1894 - 1988)

„Nr 42”, 1976 r.

relief, akryl/płyta pilśniowa, 60 x 60 cm sygnowany,
datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 42 | 1976 |
H. Stażewski'

estymacja: 100 000 – 160 000 PLN †

23 300 – 37 300 EUR

Jednym z najważniejszych artystycznych wyzwań Henryka Stażewskiego w latach 70. było wiązanie kolorów w harmonie i kontrasty. Prezentowana praca należy do cyklu, w którym przez jednolite tło kompozycji przebiegają pasy skonstrastowanych barw. Twórca, badający naturę barw, porządkował je w wiązki jakby kolorowych promieni lub smug tęczy. Obrazy te aż po schyłek lat 70. stanowiły jeden z nurtów nieustannych doświadczeń malarza, na który sumowało się wiele elementów z przeszłości. W realizacjach fascynują siłą i jaskrawością koloru, wydobytego z przyrody i zsyntezowanego albo wybranego swobodnie i zestawionego z innymi. Zadziwia też lakoniczność kreski, która – jak pisała Bożena Kowalska – jest siłą „najprostszą i wyznaczającą przestrzeń nieskończoności. Wydaje się – kontynuowała – jakby w tych ostatnich latach wewnętrzną potrzebę artysty intelektualnego rygoru, analitycznej dociekliwości i dyscypliny formalnej spełniały, skłaniające widza do kontemplacji, ascetyczne obrazy kreskowe i białe, w których wszystkie barwy widma skupiają się w jeden promień świetlny. Natomiast cykle barwnych jego dzieł stanowią odejście od wszelkich sztywnych programów. (...) nie jest to już ten surowy rygor nadto ortodoksyjnej młodości” (Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Warszawa 1985, s. 37).

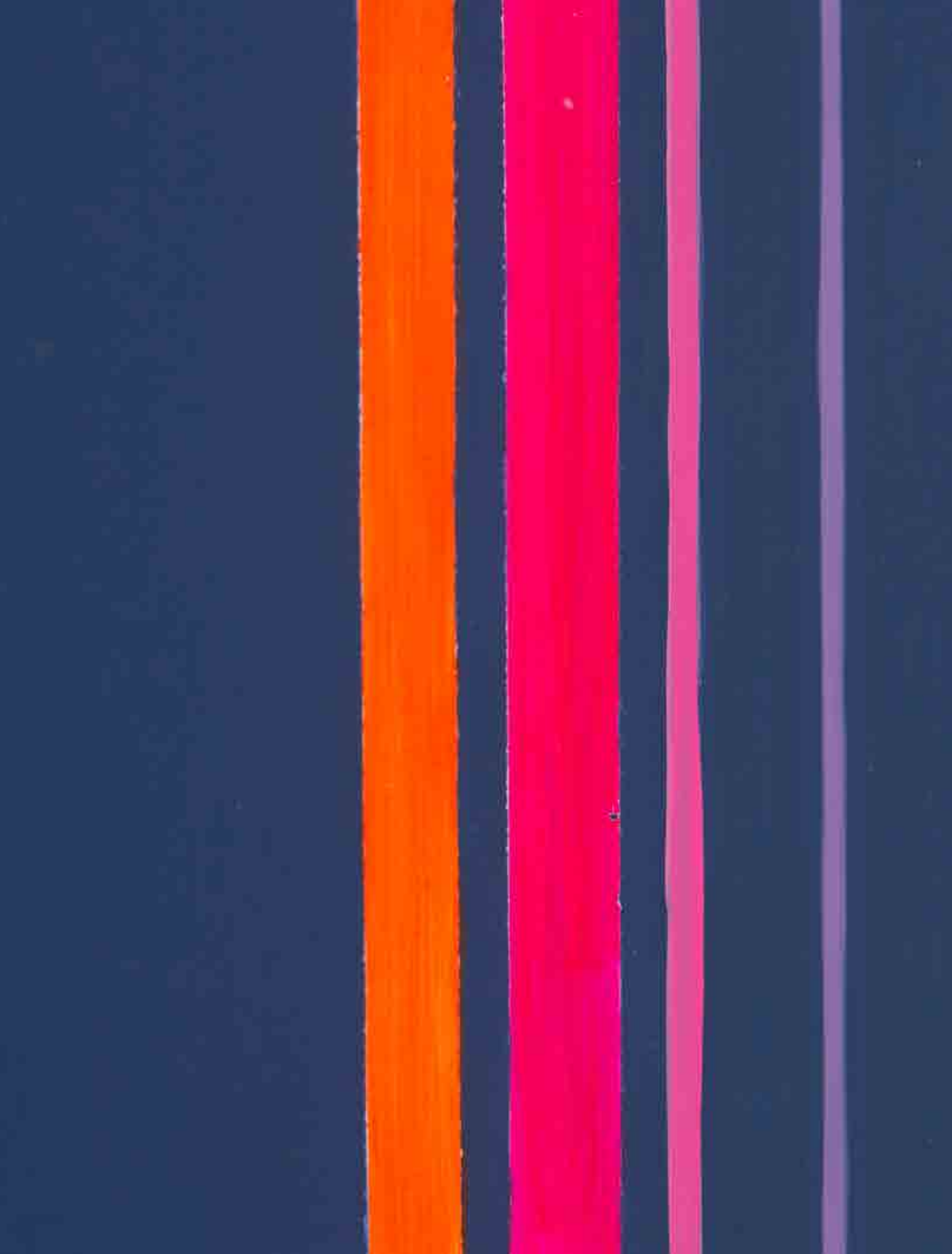


W latach 70. Henryk Stażewski po raz kolejny wzbogacił paletę barw, a jednocześnie nieco rozluźnił typowe dla wcześniejszego okresu analityczne podejście do pracy artystycznej. W swoich obrazach i reliefach coraz częściej sięga po zaskakujące rozwiązania, zaś pod koniec tej dekady można w nich dostrzec 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 zapelnia się też coraz większą liczbą prac.

Stażewski był kronikarzem i krytykiem własnej twórczości. Chętnie tłumaczył prawidłowości, według których rozwijała się jego działalność: „Wykorzystuję w malarstwie pogłądowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu barw – bąka. Przechodzę stopniowo od barw zimnych do ciepłych według ich długości fal, od barw czystych do szarych, od jasnych do ciemnych, wykorzystując kombinacje pionowe i poziome. Daje mi to nieskończoną ilość wariantów. Zdarza się jednak, że trzeba naruszyć monotonię tablic naukowych. Wynikają wtedy niespodzianki podobne do tych, gdy w równym rzędzie kwadratów jeden ustawimy skośnie. Wtedy ten wyrwany z szeregu dysonansowy kolor stanowi zazwyczaj główny akcent całego zespołu barw. Równocześnie istnieje niezgodność ciągu barw w ich matematyczno-fizycznym znaczeniu z takim ciągiem, który oko ludzkie odbiera jako harmoniczny. Ponieważ te dwie skale nie są sobie równe, mechaniczne zastosowanie prac matematyki i fizyki w obrazie jest pożyteczne, ale nie jest wystarczające. Pozostaje nam dalsze szukanie praw rządzących kolorem, w którym kryje się więcej tajemnic, niż przypuszczamy” (wypowiedź Henryka Stażewskiego dla czasopisma „Odra” 1968, nr 2, s. 63-66).

Istotę wprowadzenia wspomnianej przez artystę niespodzianki łatwo zrozumieć na przykładzie prezentowanego reliefu. Jeden z kwadratów wyłamuje się z opartego na dwóch równoległych rzędach układu. Zaburzenie kompozycji następuje w dwójnasób: poprzez skośnie ułożenie kwadratu i kontrastujący kolor, który nie przystaje do ograniczonej palety pozostałych elementów. Świadomie zastosowana przez artystę anomalia otwiera układ i każe zastanowić się nad potencjalnymi modyfikacjami przedstawionego dzieła. Dla Stażewskiego twórczość malarska stanowiła badanie wszystkich możliwych konfiguracji elementów. Dlatego właśnie stronił od ich różnicowania i zazwyczaj ograniczał się do jednego, powtarzanego kształtu. Kwadrat – przez swoją prostotę i związek z formatem podłoża malarskiego używanego przez Stażewskiego – był idealną formą do przeprowadzania eksperymentów w przestrzeni, których rezultatom Mariusz Tchorek nadał miano „obrazów możliwych”.

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 wyczuczenie 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).





Henryk Stajewski, fot. Marek Piasecki, 1955 © J. Turowicz-Piasecki / FAFA



22

HENRYK STAŻEWSKI

(1894 - 1988)

Bez tytułu, 1977 r.

akryl/plyta, 50 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: '1977 | H. Stażewski'

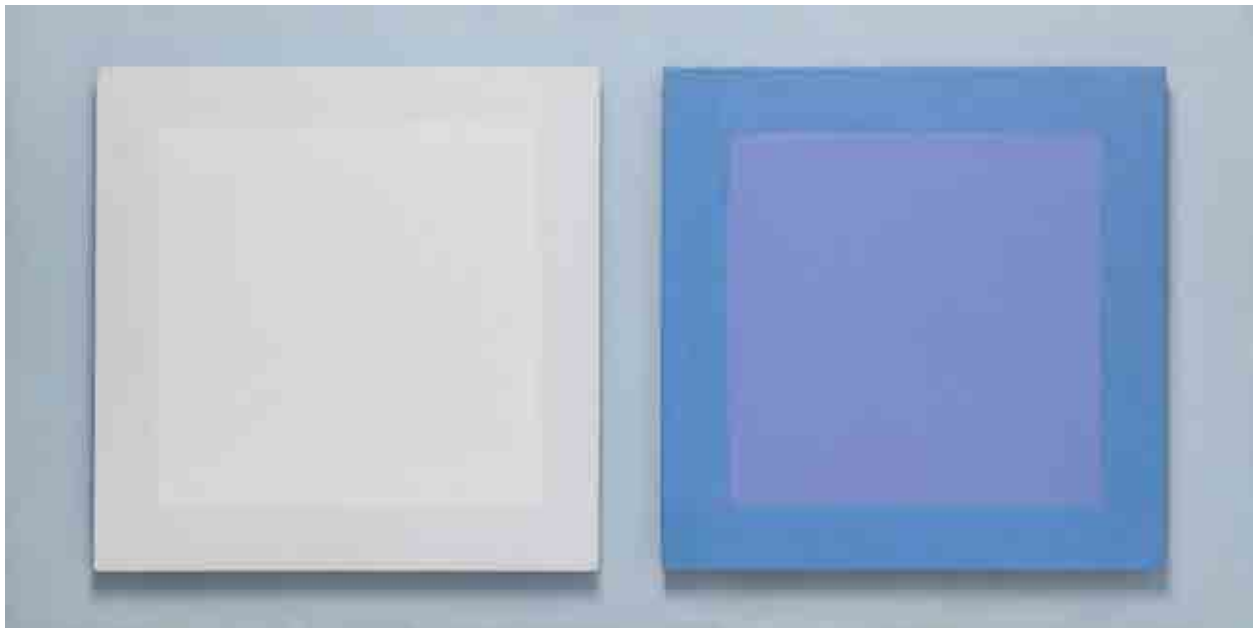
estymacja: 65 000 – 100 000 PLN †

15 200 – 23 300 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

W dojrzałym okresie twórczości Stażewski dążył do stworzenia prac jak najbardziej obiektywnych, o czysto naukowej proveniencji, jak gdyby nie wyszły one spod ludzkiej ręki. Reliefy, takie jak prezentowana realizacja, były z założenia anonimowymi częściami serii, które służyły artyście do badania wzajemnych zależności elementów w przestrzeni. Sztuka niefiguratywna stanowiła dla niego sposób na uporządkowanie świata. Abstrakcja pozwalała na odnalezienie uniwersalnych prawidłowości, które można odnieść do różnorodnych sytuacji życiowych czy zjawisk we wszechświecie. Kwadrat był zdecydowanie ulubioną formą geometryczną autora. Nie bez znaczenia jest fakt, że sam relief ma kształt zwielokrotnionego kwadratu. Wykorzystanie kwadratowego podłoża pozwala Stażewskiemu włączyć je do szeregu relacji pomiędzy elementami obiektu, a zatem odejść jak najdalej od tradycyjnie rozumianego dzieła sztuki, w którym można wyodrębnić tło i przedstawioną na nim kompozycję.



23

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 - 1988)

"Nr 36", 1973 r.

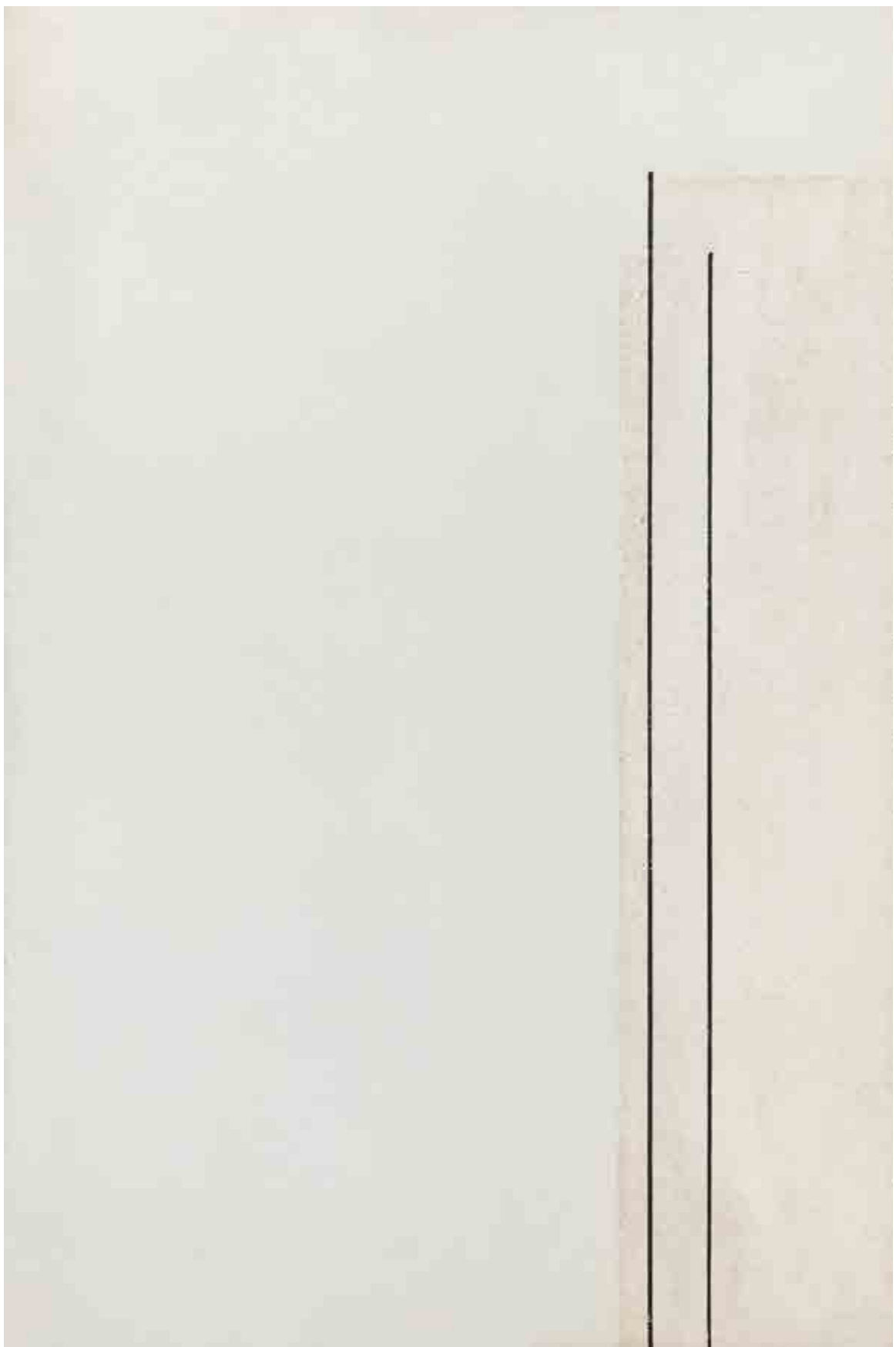
akryl/płyta, 80 x 53 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'nr. 36-1973 | H. Stażewski'

estymacja: 95 000 – 140 000 PLN †
15 200 – 21 000 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Zbyt wielkie bogactwo i barwność życia niszczy sztukę z powodu niemożności umysłowego opanowania zjawisk. Powoduje powierzchowność ujmowania i nie pozwala na wewnętrzne skupienie się, które jest wynikiem jednokierunkowego napięcia sił. Wewnętrzne skupienie, określona świadomość artystyczna i prosty stosunek do życia są niezbędne do koncepcji i do architektonicznego planu dzieła”.

– HENRYK STAŻEWSKI



24

RYSZARD WINIARSKI

(1936 - 2006)

**"Trzynasta gra 4 x 4" ("Thirteenth Vertical Game 4x4"),
1981 r.**

akryl, ołówek/deska, 68 x 4 cm

opisany na odwrociu: 'order | thirteenth | vertica | game |
4x4 | winiarski | 81'

estymacja: 26 000 – 35 000 PLN †
6 100 – 8 200 EUR

OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat autentyczności
podpisany przez spadkobierczynię artysty

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska



Mimo upływu lat sztuka Ryszarda Winiarskiego nie straciła swojej aktualności. Dziś, bardziej niż kiedykolwiek, stała się nam bliska, ponieważ lepiej potrafimy zrozumieć jej przekaz. Powoduje to fakt, że Ryszard Winiarski był artystą cyfrowym, który nie tyle maluje, ile programuje swoje obrazy. Tym samym przewidział totalną digitalizację świata. Nie używał komputera, lecz fascynował go binarny, zero-jedynkowy język maszyn. Jego prace to zapis informacji, podobnie jak dzisiejsze kody QR. To, o czym informują, dobrze podsumował Stach Szablowski: „[...] wielkim tematem artysty jest sama struktura istnienia – i jej dwoista natura. Wszystko, co się dzieje – funkcjonowanie ludzkiego organizmu, procesy fizyczne, koleje czyjegoś życia – przebiega w ramach pewnych stałych reguł, zgodnie z rodzajem programu, algorytmu – i na określonym obszarze. Z drugiej strony w te programy nieustannie wprowadzane są losowe zmienne – przypadkowe spotkania, wpływ innych ludzi, wypadki, choroby, szanse i przeszkody – to wszystko, co sprawia, że życie jest z jednej strony ściśle zaprogramowane od narodzin do śmierci, a jednocześnie absolutnie nieprzewidywalne” (Stach Szablowski, *Artysta systemu, czyli Winiarski w Wenecji, „Przekrój”*, <https://przekroj.pl/kultura/artysta-systemu-czyli--winiarski-w-wenecji-stach-szablowski>).

Ryszard Winiarski już u progu swojej kariery wypracował język artystyczny, który konsekwentnie stosował przez następne dwie dekady. Fundamentem jego prac stało się pragnienie połączenia nauki ze sztuką. Wybór tej problematyki wyrastał z atmosfery lat 60., pełnych nowych idei, gdy odrzucano tradycyjne zasady malarskie i upatrywano szansę dla nowej twórczości w daleko posuniętym obiektywizmie. Jednocześnie podwójne wykształcenie Winiarskiego, który był nie tylko malarzem, lecz także inżynierem, sprawiało, że wszelkie refleksje nad związkiem dwóch dziedzin musiały nasuwać się dość naturalnie. Fascynacja ta doprowadziła autora do wykreowania sztuki bezosobowej, niezdradzającej indywidualizmu, niepodlegającej subiektywnym ocenom estetycznym, niejako wymuszającej osąd racjonalny.

Najistotniejsze dla Winiarskiego stało się wypracowanie zasad regulujących akt powstawania dzieła, a nie sam wynik tego procesu, o czym świadczy m.in. niechęć do literackich tytułów. Jednocześnie autor nie chciał, by sztuka stała się podrzędna względem nauki, dlatego dążył do połączenia działania programowego z przypadkowym. Najpierw ustalał podstawowe zasady regulujące wygląd obrazu, m.in. wielkość części składowych kompozycji. Następnie poprzez działanie losowe (rzut kostką lub monetą) ustalał barwę każdego z przyjętych modułów. Artysta doprowadził do stworzenia dysonansu poznawczego, wywołanego zderzeniem przemysłowej kompozycji z przypadkowością układu barw. Analogiczną zasadę postępowania można zauważyć w kwestii symetrii – Winiarski uczynił podstawowymi elementami swoich prac regularne figury kwadratów, ale poprzez ich nierównomierne rozmieszczenie nie dopuścił do uzyskania harmonijnej kompozycji.

Od 1968 przestrzeń stała się elementem uwzględnianym w pracach artysty, dotychczas dwuwymiarowych. Oznaczało to jednak nie odejście od pierwotnych zamierzeń, ale ich kontynuację. Dążenie Winiarskiego do złączenia nauki ze sztuką skłoniło go do sprawdzenia uniwersalizmu swych założeń, co świadczyłoby o spełnieniu kryterium prawa naukowego. Biel i czerń są podstawą działań autora – upatrywał w nich symbole antynomii kształtujących naszą kulturę, a jednocześnie podziwiał ich „skończony” charakter. W katalogu „Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-74” pojawia się wypowiedź artysty: „Jest niewątpliwie wiele odmian każdego z kolorów, ale biel i czerń to jedyna para kolorów, które zestawione razem, a nie traktowane oddzielnie, pozwalają nam zapomnieć o specyfice każdego z nich z osobna. Jeśli mówimy ‘żółte’ i ‘czerwień’, to natychmiast należy zapytać, który z licznych żółtych i który z licznych czerwonych kolorów mamy na myśli. Jeśli mówimy ‘biel’ i ‘czerń’, to nie trzeba już zadawać dalszych pytań. Biel i czerń to ‘tak’ i ‘nie’ w logice, to 0 i 1 w binarnym systemie liczenia, to dobro i zło w filozofii, to tysiące dalszych skojarzeń i znaczeń odnoszących się do podstawowych praw natury i ludzkiej egzystencji”.



25

RYSZARD WINIARSKI

(1936 - 2006)

"Gra 4 x 4" ("Vertical Game 4x4"), 1981 r.

akryl, ołówek/deska, 68 x 4 cm

opisany na odwrociu: 'order | vertica | game | 4x4 |
winiarski |81'

estymacja: 26 000 – 35 000 PLN †

6 100 – 8 200 EUR

OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat autentyczności
podpisany przez spadkobierczynie artysty

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska



26

RYSZARD GIERYSZEWSKI

(ur. 1936)

„100 do...”

technika własna, olej/blacha, 38 x 38 cm
sygnowany p.d.: 'Gieryszewski'
opisany na odwrociu: 'RYSZARD GIERYSZEWSKI | TYT.
100 DO ... 38 X 38 cm'
na odwrociu pieczęć Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja: 7 000 – 10 000 PLN †
1 700 – 2 400 EUR

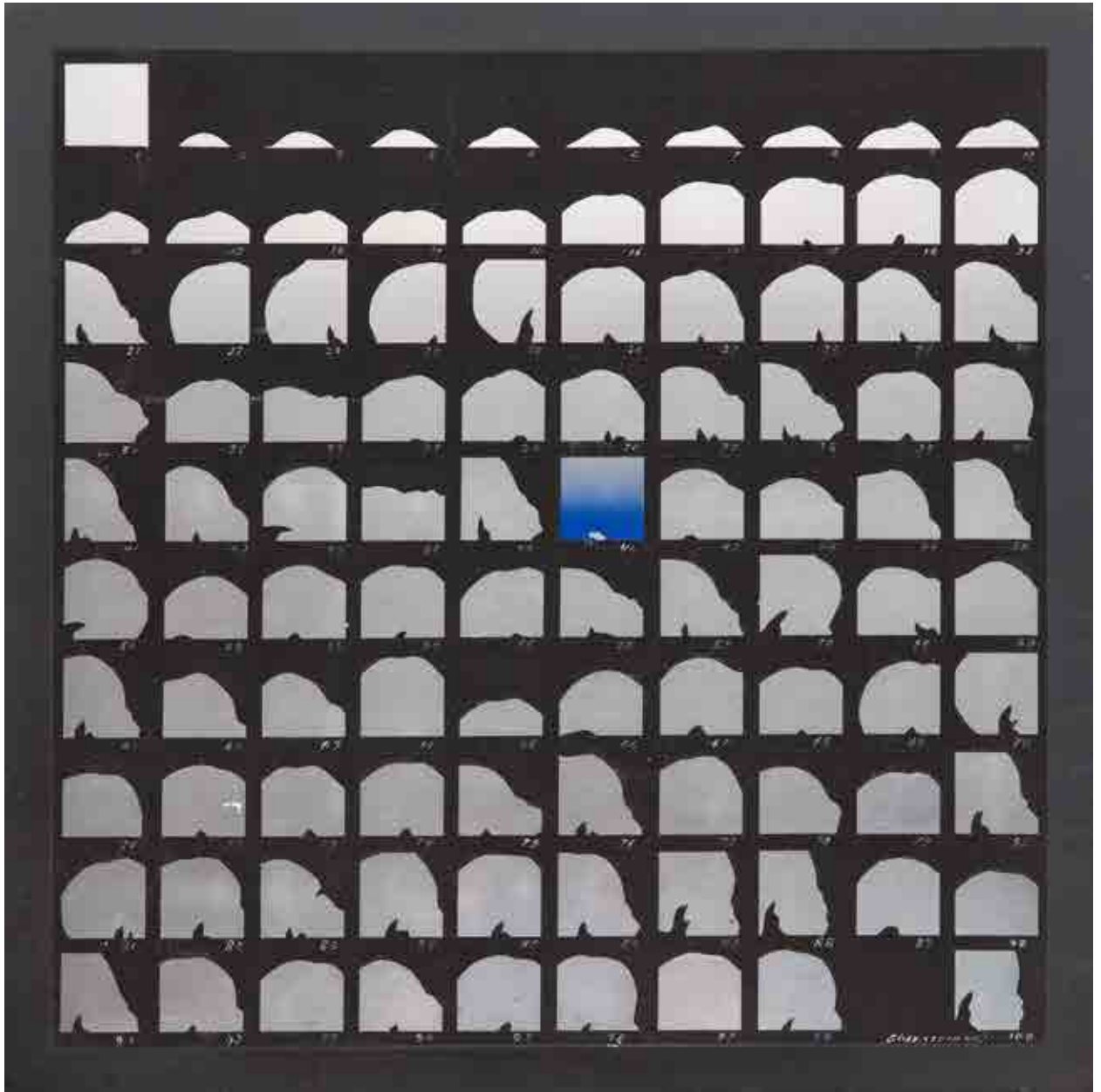
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„(...) i właściwie o nic więcej mi nie chodzi, na pewno są tu elementy znaczeniowe, ale staram się doprowadzić to do najprostszyc znaków geometrycznych. Po wielu zmaganiach z różnymi koncepcjami wyczyściłem swoje myślenie, swój warsztat, swoje podejście do sztuki i doszedłem do wniosku, że należy posługiwać się najprostszymi elementami w naturalny sposób. Przez 30 lat wszystko, co zbędne, eliminowało się”.

– RYSZARD GIERYSZEWSKI, [CYT. ZA:] EWA WOJNOWSKA, „NA PRZYKŁAD” 1996, 43/96

Ryszard Gieryszewski edukację artystyczną odebrał na warszawskiej ASP pod okiem dwóch wybitnych profesorów: Aleksandra Kobzdeja oraz Andrzeja Rudzińskiego. Pierwszemu z nich zawdzięcza fascynację materią malarską, drugiemu – możliwościami, jakie niesie za sobą medium grafiki. Sam siebie określa malarzem, który zajął się grafiką, wierzy bowiem, że konieczne jest operowanie obydwoma technikami jednocześnie, aby w każdej z dziedzin osiągnąć perfekcję. Na jego płótnach silnie wybrzmiewa przywiązanie do drzeworytów oraz monochromatycznych barw i silnego kontrastu. Autor od lat posługuje się językiem geometrii, ale przyznaje, że świadomie ucieka od sztucznych podziałów na figuratywność i abstrakcję, a także od wszelkich artystycznych koligacji. Geometria, od czasów starożytnych uznawana za wiedzę tajemną, Gieryszewskiemu kojarzy się z jednoznacznością, która wyzwala w nim wewnętrzną dyscyplinę. Skupienie na aspektach strukturalnych daje sposób wyrażania siebie silnie sprzężony z filozoficznymi rozważaniami i z mistycyzmem Wschodu, nieustannie wzywający do poszukiwania coraz to nowszych rozwiązań. Mimo widocznych predylekcji do operowania bielami twórca podkreślał, że według niego kolory godzą w sterylność i wieloznaczność dzieł. Ascetyczna paleta barwna oraz oszczędna kompozycja odznaczają precyzją przekazu, który dzięki zastosowanym rozwiązaniom formalnym z całą mocą może oddziaływać na emocje widza.



27

ROMAN ARTYMOWSKI

(1919 - 1993)

“Pejzaż LXXXV, 1984 r.

akryl/plótno, 41 x 27 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ‘ROMAN |
ARTYMOWSKI | PEJZAŻ LXXXV, | 1984 | AKRYL/PL’

estymacja: 5 000 – 6 000 PLN †
1 200 – 1 400 EUR

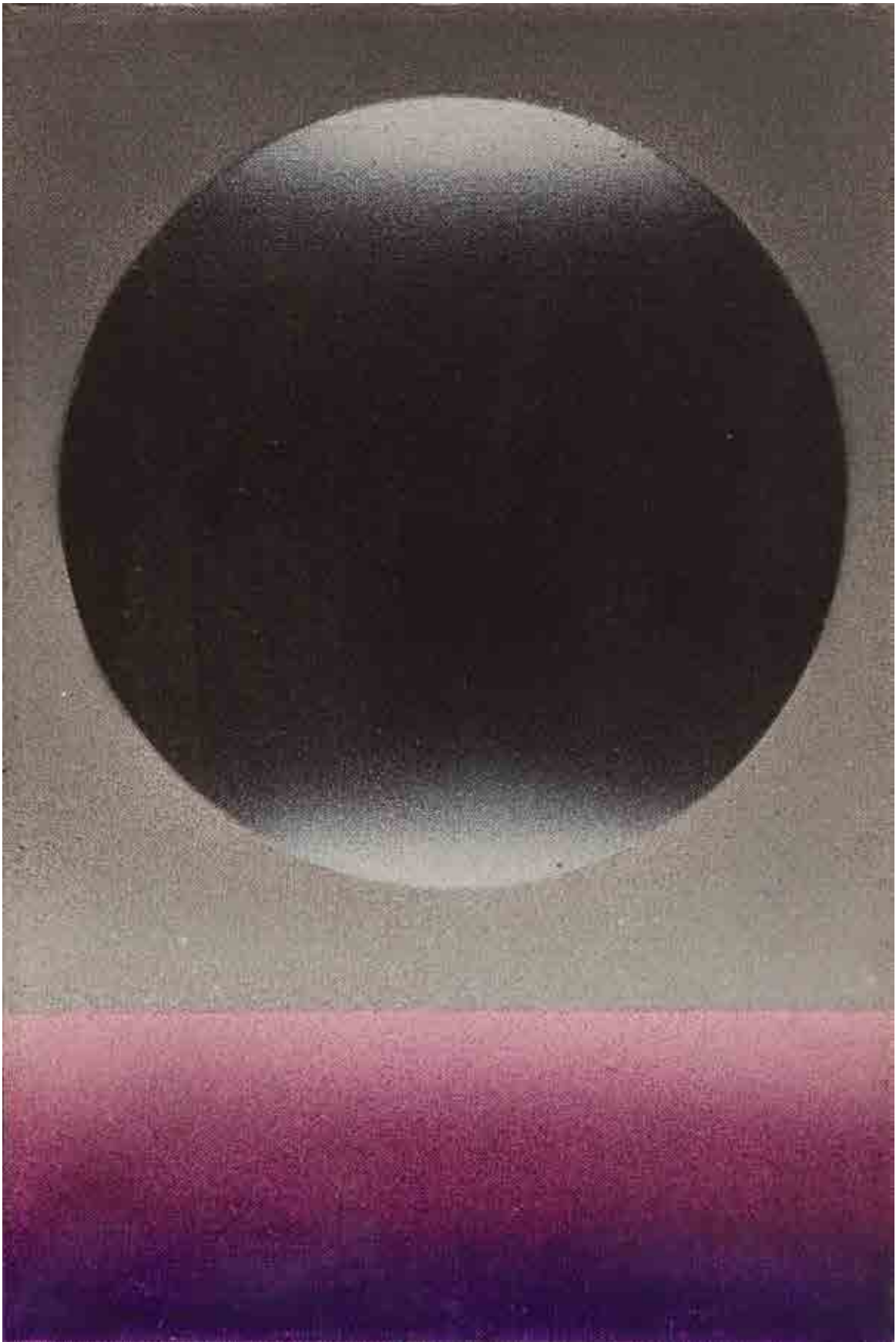
„(...) uważam, że najbardziej istotne momenty mego życia odnajduję w licznych podróżach i wędrówkach, kiedy to zmieniające się pejzaże – ziemia i niebo – o różnych kolorytach, wyrafinowanej fakturze, o zmiennym, a tak różnorodnym nastroju i wszechobecnym świetle, wpisywały się we mnie; zapadały na całe lata jako świadkowie moich następnych przygód malarskich”.

– ROMAN ARTYMOWSKI

W trakcie swojej długiej artystycznej kariery, obejmującej niemalże pół wieku, Artymowski eksperymentował z wieloma technikami oraz sięgał po rozmaite źródła inspiracji. łączył sztukę abstrakcyjną z tradycyjnym malarstwem figuratywnym. W swych płótnach, ukazujących liryczne i intymne wspomnienia ze jego licznych podróży, nowatorsko rozwinął gatunek pejzażu.

Pierwsze krajobrazy utrzymane w surrealistycznej atmosferze namalował jeszcze około 1958, zainspirowany widokami z Rawenny, Wenecji i Ferrary. Również pobyt na Bliskim Wschodzie w latach 1968 – 1971 zaowocował serią akwareli, w których pejzaż i jego zmienność pozostają niewyczerpanym źródłem artystycznych poszukiwań.

W niewielkiej i oszczędnej w środkach pracy daje o sobie znać konsekwencja autora oraz jego duża wrażliwość kolorystyczna, silnie zakorzeniona w rodzimych tradycjach kapistów, będąca pokłosiem studiów w pracowni prof. Eibischa. Wnikliwa obserwacja i fascynacja zmiennością natury, wywodząca się z dokonań impresjonistów, łączy się z przestrzenią skonstruowaną ascetycznie i klarownie oraz z żywą paletą barwną. Proste geometryczne kształty oddają impresję w momencie kontemplacji przyrody i utrwalają wrażenia przepuszczone przez filtr bogatej wyobraźni artysty.



28

RICHARD ANUSZKIEWICZ

(ur. 1930)

"Soft Blue III", 1976 r.

akryl/plótno, 125,5 x 125,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

'RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1976;

opisany na odwrociu: '489'

estymacja: 170 000 – 250 000 PLN

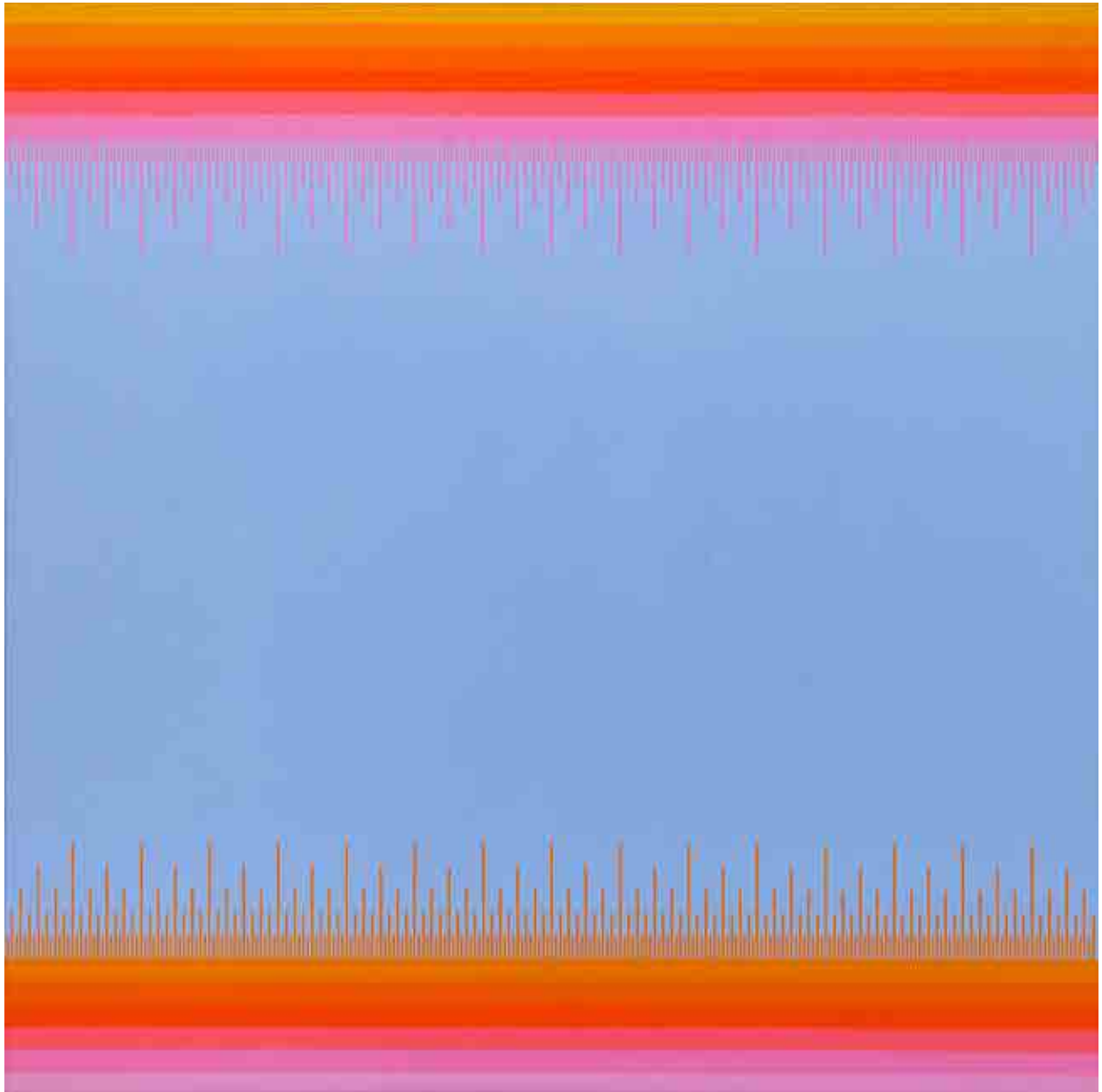
39 600 – 58 200 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty, 1977
- kolekcja prywatna, USA
- Sotheby's Nowy Jork, 2016
- kolekcja prywatna, Polska

„Moje prace mają charakter eksperymentalny i skupiają się na badaniu zestawień intensywnych kolorów komplementarnych, a także na optycznych zmianach, jakie zachodzą w efekcie, oraz na badaniu osiągniętego dynamicznego efektu, kiedy ten jest poddawany działaniom promieni światła i oddziaływaniu światła na kolor”.

– RICHARD ANUSZKIEWICZ





Richard Anuszkiewicz w swoim studio, 1965 r., fot. z archiwum artysty

W latach 70. w sztuce Anuszkiewicza nastąpiło przeobrażenie. W tym okresie skupił się on przede wszystkim na kompozycjach linearnych. Za pomocą cienkich oraz delikatnych linii tworzył na swoich płótnach iluzję głębi. Zmiana ta pojawiła się pod wpływem narastającej fascynacji matematyką. W centrum zainteresowań autora znajdowały się optyczne zmiany w postrzeganiu, pojawiające się wskutek zestawienia intensywnych barw w powtarzalne, geometryczne układy. W zaprezentowanym dziele artysta zderzył kontrastowe kolory ciepłych żółci oraz pomarańczy z intensywną barwą niebieską. Linie, za pomocą których ukazał głębię, budują również „pulsujący” efekt. W efekcie praca daje wrażenie ruchu.

Zaprezentowany obraz powstał w dojrzałym okresie twórczości malarza, gdy jego zainteresowanie matematyką osiągnęło najwyższą formę. Już w tym momencie Anuszkiewicz miał ugruntowaną pozycję w świecie sztuki, a na swoim koncie – wiele wystaw. Najważniejszą z nich stała się słynna ekspozycja pt. „The Responsive Eye”, która odbyła się w 1966 w MoMA. To właśnie na niej dzieła Anuszkiewicza zawiązyły obok realizacji takich artystów jak Bridget Riley czy Victor Vasarely. Wystawa cieszyła się ogromnym uznaniem publiczności. Wydarzenie odbiło się echem na tyle dużym, że wiele form oraz elementów, które pojawiły się na płótnach, zaczęło pojawiać się w kulturze masowej, zarówno w świecie mody, jak i reklamy. W tym okresie Anuszkiewicz rozpoczął także współpracę ze słynną i uznaną Sidney Janis Gallery. Założona w 1948, była jedną z instytucji, która brała pod swoje skrzydła wielu najbardziej awangardowych nowojorskich artystów. Renomę galerii zbudowano na współpracy

z Fernandem Legerem, Pietem Mondrianem oraz twórcami związanymi z grupą De Stijl, a także futurystami czy fowistami. W 1952 Sidney Janis zorganizował pierwszą wystawę indywidualną Jacksona Pollocka i w ten sposób ugruntował pozycję galerii na nowojorskim rynku sztuki. Związek Anuszkiewicza z tą instytucją oraz jej niezwykle utalentowanym właścicielem i handlarzem sztuki stał się krokiem milowym dla autora. Na jednej z wystaw zorganizowanych przez galerię op-artowe realizacje artysty zawiązyły obok płócien Roya Lichtensteina, Claesa Oldenbura, Bridget Riley czy Victora Vasarelyego.

Twórczość Anuszkiewicza wpisała się na stałe w światową historię sztuki. Artysta w połowie lat 80. został uznany przez krytyków amerykańskich za jednego z najważniejszych i najbardziej znaczących przedstawicieli op-artu. „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 Matusieliańska].

29

JULIAN STAŃCZAK
(1928 - 2017)

„Opposed to Vertical”, 1967 r.

akryl/plótno, 132 x 111 cm

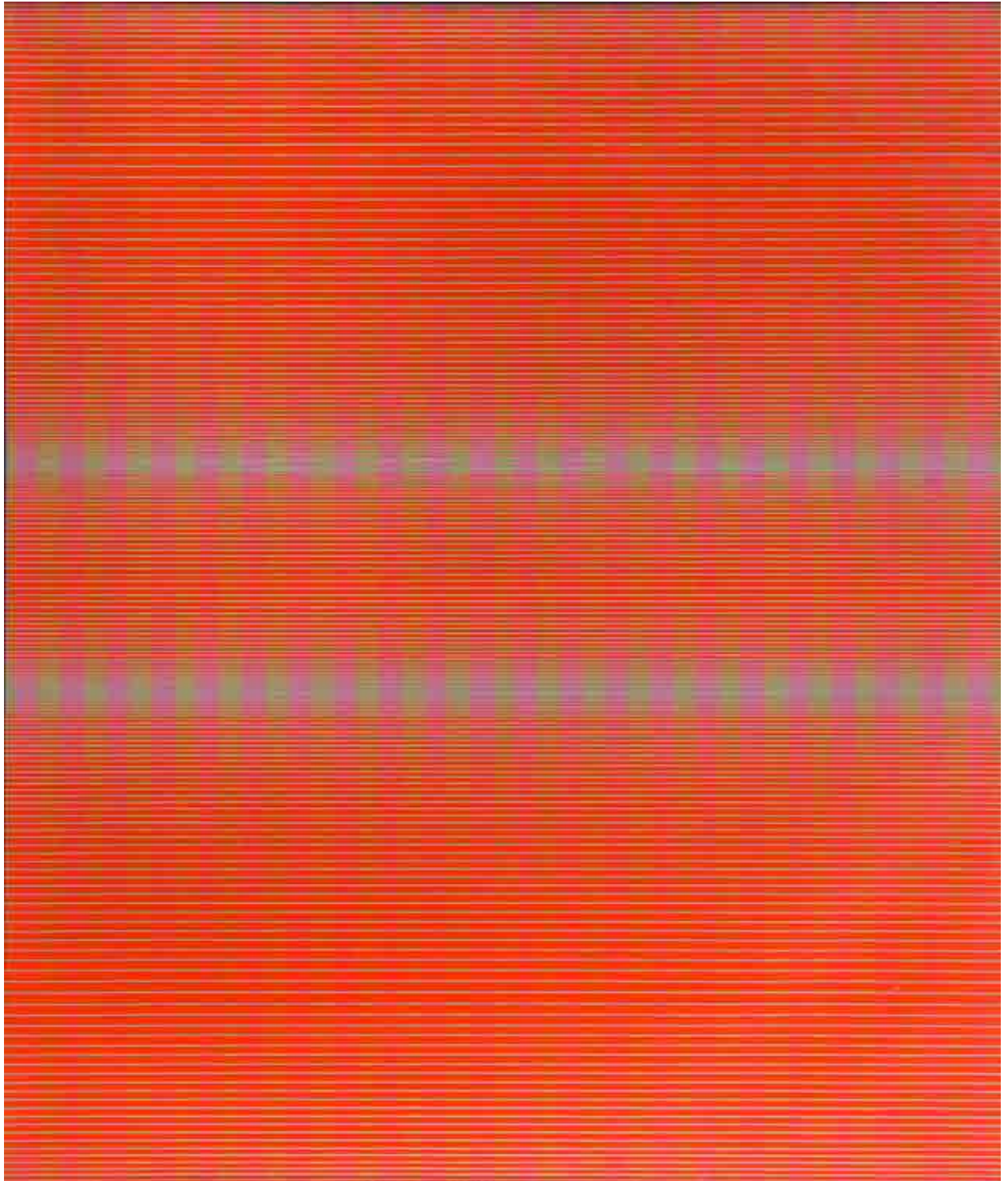
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julian Stańczak 1967'
opisany na blejtramie: 'JULIAN STANCZAK „OPPOSED TO
VERTICAL”'

estymacja: 300 000 – 400 000 PLN

69 800 – 93 100 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, USA
- kolekcja instytucjonalna, Polska





Julian Stańczak w swoim studio, lata 60., fot. z archiwum artysty

Julian Stańczak w latach 60. XX wieku zajmował się zagadnieniem wartości i potencjału czerni i bieli w obrazie. Kolorystykę swoich prac zawęził wtedy do tych dwóch barw, aby badać ich wpływ na widzenie formy i przenikanie się kształtów. Ten okres jest dla autora najważniejszym etapem w kształtowaniu się jego artystycznej osobowości. Twórca budował rytm obrazów przez wykorzystanie pionowych i poprzecznych pasów, w których umieszczał linie kontrastujące kolorem, burzące rytmiczny porządek. Linie nachodzą na siebie, przecinają się i wibrują w oczach patrzącego na dzieło. W ten sposób powstała praca z 1966, prezentowana na aukcji.

W oferowanej pracy Stańczak zajął się niezwykle trudnym do namalowania motywem cienia. Przedstawienie ruchu cienia, a jednocześnie uchwycenie cienia w ruchu było przedmiotem zainteresowania wielu malarzy. Leonardo da Vinci w swoim „Traktacie o malarstwie” pisał: „Między jasnym a ciemnym (...) istnieje coś pośredniego, czego nie można nazwać ani jasnym, ani ciemnym, a co uczestniczy zarówno w jasności, jak i ciemności; niekiedy jest równie odległe od światła, jak od cienia, niekiedy bliższe jednego niż drugiego” (Leonardo da Vinci, Traktat o malarstwie, tłum. Maria Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 365, [cyt. za:] Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op-art i dynamika percepcji, Warszawa 2014).

Juliana Stańczaka uważa się za jednego z prekursorów i czołowych przedstawicieli op-artu. Studiował w Cleveland Art Institute oraz na Uniwersytecie Yale, gdzie jego mistrzem był jeden największych klasyków abstrakcji geometrycznej XX wieku, Joseph Albers. Karierę Polaka zajęła się prestiżowa galeria Marthy Jackson. W 1965 wziął on udział w nowojorskiej wystawie „Responsive Eye” w MoMA, która utwierdziła pozycję op-artu jako ważnego i modnego kierunku sztuki w USA i na świecie. Kurator William C. Seitz w katalogu ekspozycji szczegółowo analizował twórczość artystów, których prezentował. Jak referuje Marta Smolińska w swojej książce poświęconej Stańczakowi, „W dalszej części eseju Seitz koncentrował się na pracach rozegranych jedynie w bieli i czerni. Zauważał, że prawie wszystko, co dotychczas napisał o malarstwie optycznym w kolorze, można odnieść także do obrazów czarno-białych i na odwrót. Okazuje się, że kolor nie jest niezbędny do wykreowania percepcyjnej ambiwalencji, różnorodności i wrażenia ruchu. By aktywować wizję, wystarczy rudymtarne zestawienie czerni i bieli, które swoim kontrastem zainicjują wielopoziomowy i wieloaspektowy proces odbioru” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014).

Marta Smolińska wskazuje również, że Seitz omawia przy pracach ograniczonych do dwóch barw tzw. efekt moiré (prążki mory): „Powstaje on, kiedy nakładają się na siebie co najmniej dwie siatki linii, obrócone o pewien kąt lub poddane względem siebie deformacji. Potencjał prążków mory jest tak duży, że na jego bazie można tworzyć najbardziej dramatyczne dynamiki jakże prostych – zdawałoby się – czarno-białych struktur liniowych” (tamże).

30

JAN ZIEMSKI

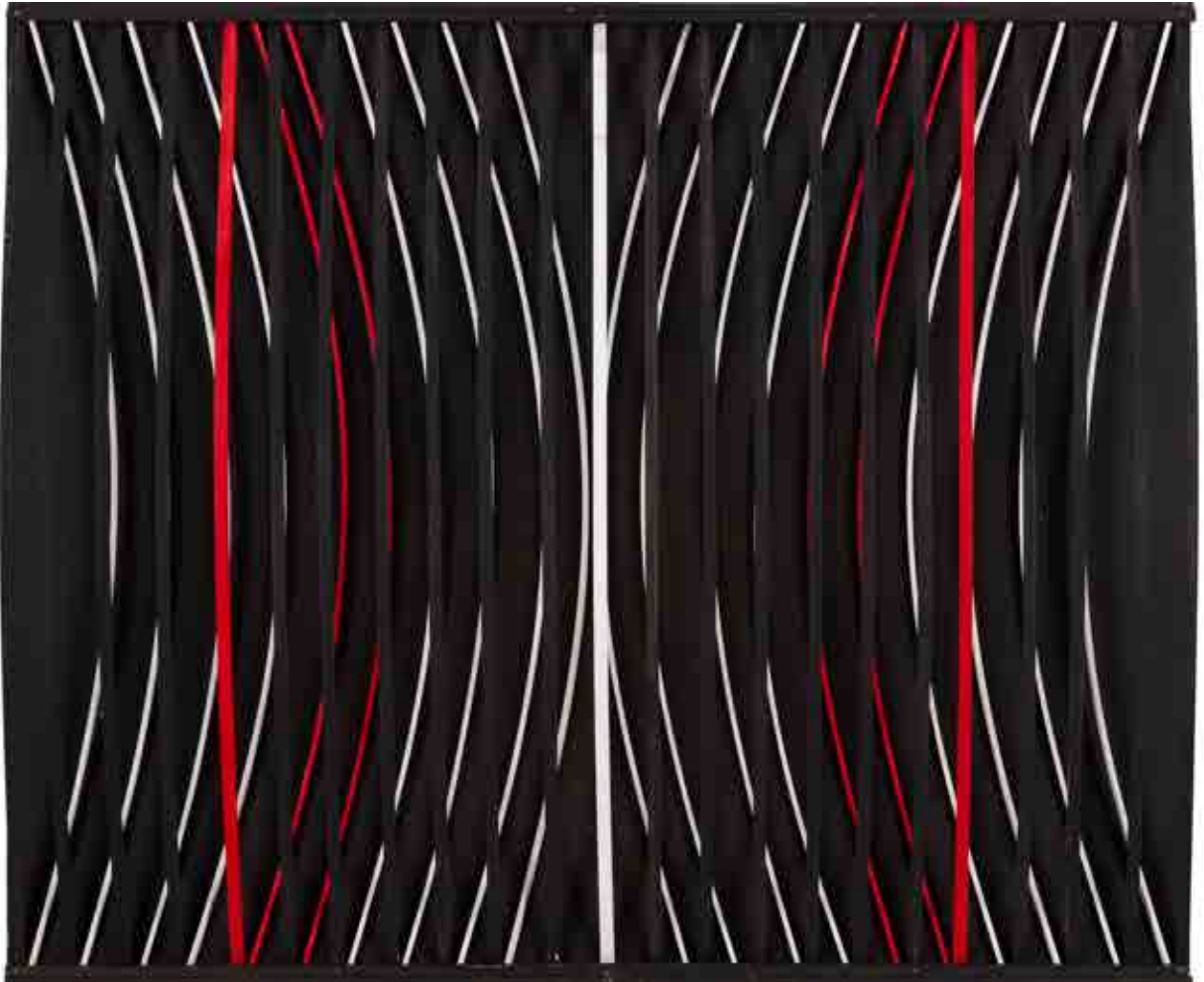
Bez tytułu, 1966 r.

akryl, relief/płyta, 61 x 74,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Ziemski |
Lublin 1966'

estymacja: 40 000 – 60 000 PLN †
9 400 – 14 000 EUR

„W 2. poł. lat 70. w powidokowych błyskach barw u Ziemskiego – 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”.

– BOŻENA KOWALSKA, POLSKA AWANGARDA MALARSKA.
SZANSE I MITY 1945 – 1980, WARSZAWA 1988, s. 248



„Interferencje” to praca Jana Ziemskiego powstała w 1966, kiedy artysta już w pełni ukształtował swój styl wypowiedzi plastycznej. Pozostawił daleko za sobą powojenne realistyczno-surrealistyczne portrety oraz słynne „formury” z pierwszej połowy lat 60. Wspomniane przestrzenne obiekty/obrazy były istotnym elementem ewolucji sztuki autora. Podczas ich tworzenia skupiał się na bogatej gipsowej fakturze. Skomplikowane powierzchnie, często monochromatyczne, urozmaicał, włączając w przestrzeń kompozycji obce, naturalne materiały, takie jak kamienie. Budował trójwymiarowe płaszczyzny poprzez nakładanie kolejnych grubych warstw farby i ingerował w nie przez wprowadzanie zamierzonych spękań i bruzd. Dzieła z tego okresu charakteryzowały się archaicznym, monumentalnym wyrazem. Często budziły skojarzenia z pomnikami, nagrobkami czy prehistorycznymi malowidłami.

W drugiej połowie lat 60. uwidocznił się w pracach Ziemskiego duch konstrukttywizmu. Artysta wzbogacił paletę barwną o wyraziste, czyste kolory, zestawiane ze sobą kontrastowo. Przestrzeń, coraz częściej kształtowana za pomocą sferycznie wygiętych listewek, całkowicie straciła przypadkowość na rzecz harmonijnych, geometrycznych układów. W dziełach pojawiła się iluzja optyczna. Prezentowane w katalogu „Interferencje” opierają się na zasadzie kontrastów. Na statycznym czarnym tle zaznacza się niezakłócony rytm licznych pionowych, czerwonych i białych listewek. Wygięte do boków obrazu, wprawiają całą kompozycję w ruch, budując iluzję i stanowiąc o niezwyklej dynamice całości.

Ziemski należał do lubelskiej grupy Zamek i podobnie jak wielu jej innych członków nie odebrał profesjonalnego wykształcenia na akademii sztuk pięknych. Artyści ci nie zważali na konwenanse czy popularne tendencje i odcięli się od koloryzmu panującego na uczelniach. Jerzy Ludwiński, krytyk związany z grupą, tak scharakteryzował jej dokonania: „Jeżeli przeciwstawienie się akademizmowi sztuki oficjalnej i tęsknota za twórczością inną może być uważana za program, to taki jest program lubelskich plastyków” (Magdalena Moskaiewicz, Grupa Zamek – pół wieku później, „Arteon” 2008, nr 2 [94]). Malarze z Lublina 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 Ziemskiego wynikała również z odebranej edukacji: poza historią sztuki studiował medycynę na Wydziale Lekarskim UMCS.

W początkach swojej kariery artysta 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 rytmu. Próby budowania wielowarstwowej przestrzeni rozpoczęł pod koniec lat 50. Ówczesne prace utrzymane były w stonowanych, monochromatycznych kolorach, zbliżających je do skorodowanych powierzchni tworów natury.



31

DANUTA LEWANDOWSKA

(1927 - 1977)

“Nr 26”, 1974 r.

akryl, sznurek/ płótno, 55,5 x 48,5 cm
opisany na odwroci: ‘nr 26/1974’

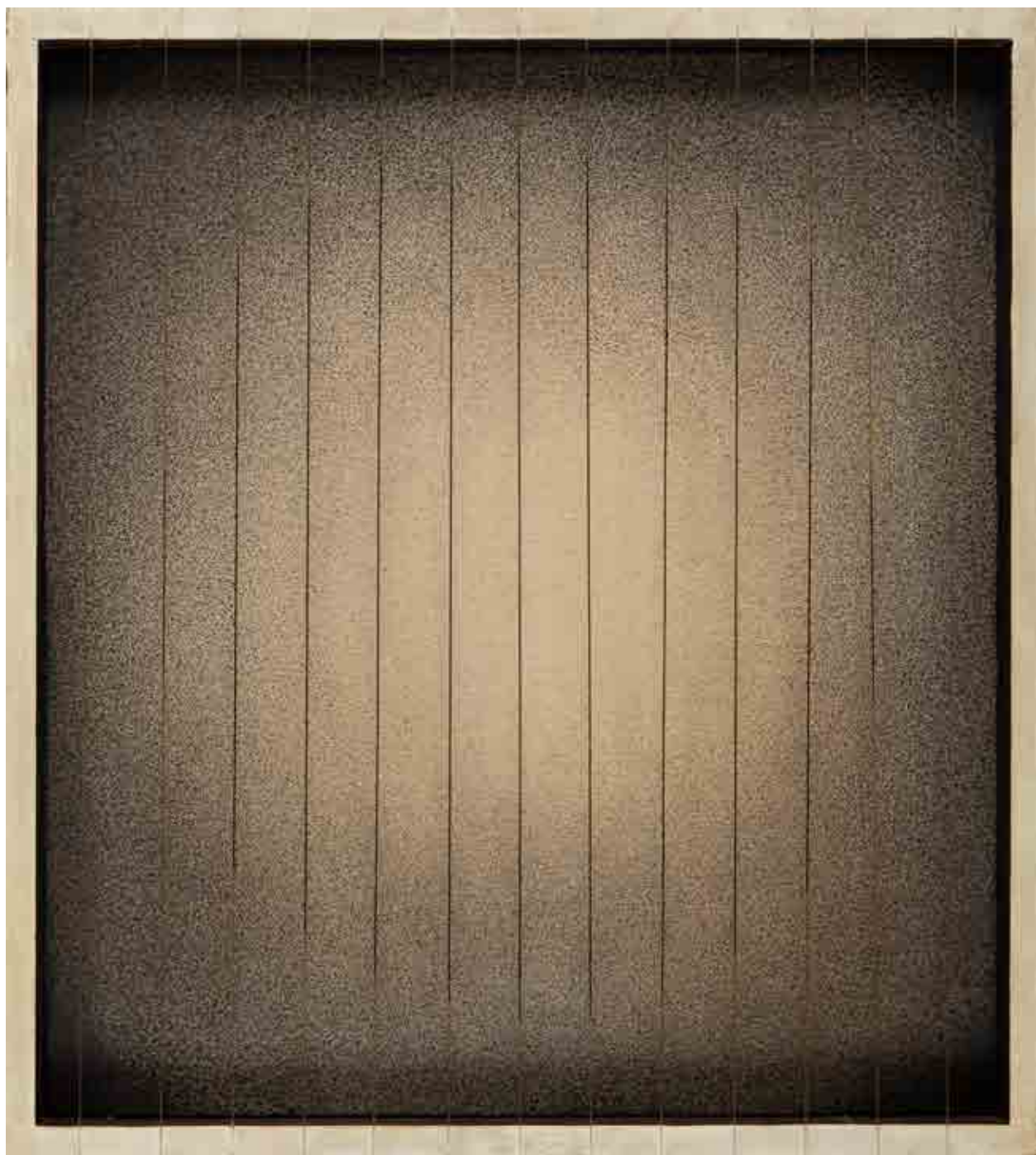
estymacja: 17 000 – 28 000 PLN †
4 000 – 6 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Geometria i regularne struktury fascynowały Danutę Lewandowską od początku jej działalności, który przypadł na przełom lat 50. i 60. Zarówno malowane, jak i reliefowe prace można było odczytać jako pochodne świata natury, ale też jako zapisy znakami nieznanego alfabetu. Oryginalne i nowatorskie obrazy, które określa się mianem dojrzałej twórczości artystki, powstały w ciągu zaledwie czterech lat, od 1973 do przedwczesnej śmierci autorki w 1977.

Najczęstszym motywem prac Lewandowskiej jest koło, a niekiedy owal. Występują w nich zagęszczające się lub rzadzące ku środkowi kropkowania, które przypominają raster. Buduje to warstwę przestrzenną nad płaszczyzną. Kolejna płaszczyzna pojawia się wraz z zastosowaniem przez artystkę rytmicznych strun, gęsto rozpiętych nad powierzchnią obrazu, często z namalowanym na nich kołem. Prezentowana praca zawiera wszystkie trzy warstwy przestrzenne: flo-podłoże, złudną płaszczyznę rastrową i trzecią z napiętych strun. W miarę przesuwania się widza, zmian kierunku padania i nasilenia światła obrazy te ulegają nieustannym mutacjom. Pojawiają się w nich efekty nagłych błysków, ruchu, wibracji, próśnienia światła i pulsowania świetlnych okręgów.



32

ANDRZEJ NOWACKI

(ur. 1961)

"24.04.17", 2017 r.

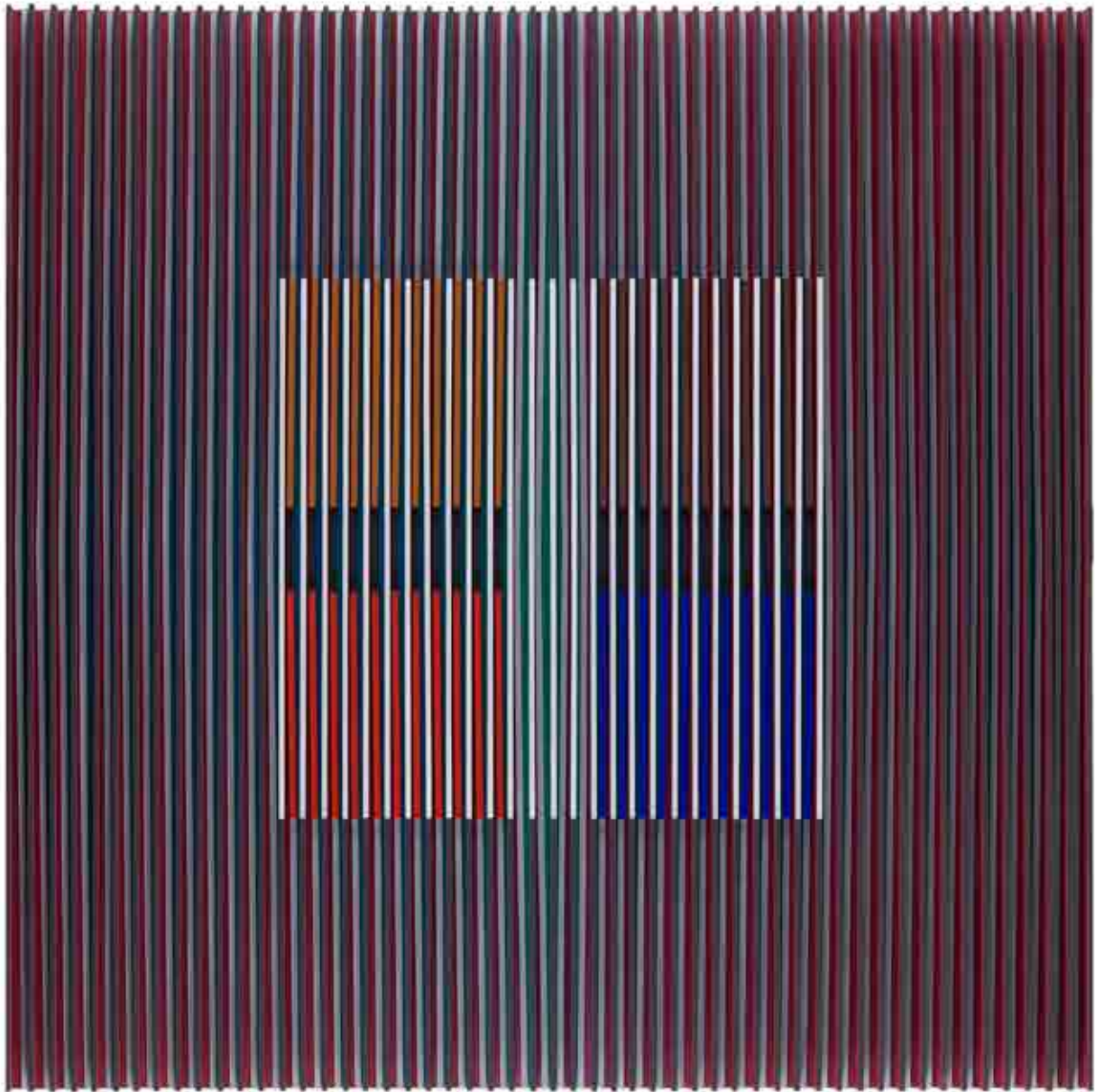
akryl, relief/płyta, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '24.04.17. |
A. NOWACKI 2017'

estymacja: 35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 700 EUR

„W czasie powstawania obrazu kombinacje kolorów i ich odcieni krystalizują się w strumieniu odczuwania emocji. Tonacje barw są kreowane wzruszeniem, działają bezpośrednio, bez barier myślowych, nie ma tu dystansu, kalkulacji i rozważań. Geometryczne ograniczenie barw na zrównoważonej płaszczyźnie kwadratu, rozdzielenie ich linią powoduje wewnętrzną wibrację i napięcia, wywołuje emocje, które są bardziej swobodne, mniej określone niż te wywołane przez przedmiot”.

– ANDRZEJ NOWACKI



Podstawową wartością twórczości Andrzeja Nowackiego jest kolor, widziany jako uzupełnienie czy wręcz przedłużenie eksploracji światła oraz istotny nośnik uczuć. Poprzez barwy, przez ich wzajemne złożone relacje, malarz nawiązuje dialog z odbiorcą, dzięki nim od lat udoskonala język artystyczny, który uważa za znacznie bogatszy i zniuansowany niż ten oferowany przez matematykę.

Pomimo iż Nowacki traktuje geometrię jak oś, wokół której rozbudowuje swoje reliefy, przyznaje, że dla niego jest to jedynie baza, służąca przede wszystkim podstawowym czynnościom, takim jak ustalenie wymiarów dzieła i zarysowanie jego podstawowej struktury. Prawdziwie kreatywny i emocjonalny aspekt jego pracy ujawnia się dopiero wraz z kontaktem z materią barwną. To pokonanie pierwszego etapu, wymagającego przede wszystkim precyzji i skupienia, daje malarzowi poczucie prawdziwej wolności, pozostawia pole wyobraźni i afektom.

Nowacki traktuje formy geometryczne nie jak dekorację pozbawioną pokładów znaczeń, ale jako reprezentację niezwykle ważkich treści filozoficzno-religijnych, metafizycznej koncepcji świata i sztuki. W latach 70. miał szansę obcować na żywo z dziełami przedstawicieli abstrakcji geometrycznej o silnym zabarwieniu metafizycznym, takich jak Mondrian i Malewicz. Duży wpływ wywarły na niego także prace Henryka Stażewskiego, którego odwiedził, jeszcze nim na dobre odczuł potrzebę ekspresji artystycznej. W połowie następnej dekady twórca rozpoczął eksperymenty z malarstwem. Na początku w jego obrazach rozpoznać można predylekcję do prostych geometrycznych form, wiele z płócien zapełniały różnych formatów prostokąty i kwadraty o bardzo dynamicznym charakterze. Napięcia pomiędzy elementami autor potęgował kontrastami barwnymi. Świadome i konsekwentne zwrócenie się w stronę sztuki przypadło na ciężki okres w jego życiu, praktykował ją jako formę terapii, nadawaniaładu chaotyczności codziennego życia.

Wiedza o współczesnych trendach artystycznych stanowiła dla Nowackiego niezwykle ważny punkt wyjścia, bazę dalszych indywidualnych poszukiwań. W celu poszerzenia możliwości wyrazu sięgnął po niezwykle medium reliefu, które łączy w sobie możliwości zarówno malarstwa, jak i rzeźby. Nadbudowywanie kształtów i form na płaskiej powierzchni płótna pozwoliło twórcy na eksperymenty z perspektywą i tonacją barwną oraz dało szansę uwolnienia się z ograniczających zasad kompozycyjnych abstrakcji geometrycznej. Trójwymiarowe, pasmowe kompozycje w wizualnym aspekcie przypominają dokonania Franka Stelli oraz Bridget Riley. Jednakże cel artysty nie polegał na redukcji śladu swej ręki czy igraniu z przyzwyczajeniami ludzkiego oka, tak charakterystycznym dla op-artu, malarstwa ostrych krawędzi (ang. hard-edge painting) i abstrakcji pomalarskiej.

Kwadratowe kompozycje z powtarzalnie usytuowanymi drewnianymi listewkami, pozornie poddane standaryzacji i mające ściśle określone wymiary, dalekie są do ponadnaturalnej perfekcji form. Nowacki świadomie używa drewna, eksponuje jego materialność i niepowtarzalność rysunku słoików. Wykonane samodzielnie deseczki o chropowatej powierzchni pokrywa żywymi, czystymi kolorami przy zachowaniu zasady, że każdemu z boków powinna przypadać inna barwa. W obrębie jednej realizacji autor stosuje od czterech do siedmiu harmonijnie dobranych odcieni, które dzięki swej trójwymiarowej formie w miarę ruchu widza zdają się pulsować i ulegać z każdym krokiem ciągłym przeobrażeniom. Hubertus Gaßner, wieloletni przyjaciel artysty, ową specyficzną relację, jaka tworzy się między dziełem a odbiorcami, opisał w bardzo metaforyczny sposób: „reliefy te szeroko otwartymi oczami odwzajemniają nasze spojrzenie”.



Andrzej Nowacki w swojej berlińskiej pracowni, 2018 r. Fot. z archiwum artysty © A. Nowacki

33

ANDRZEJ NOWACKI

(ur. 1961)

"04.09.16", 2016 r.

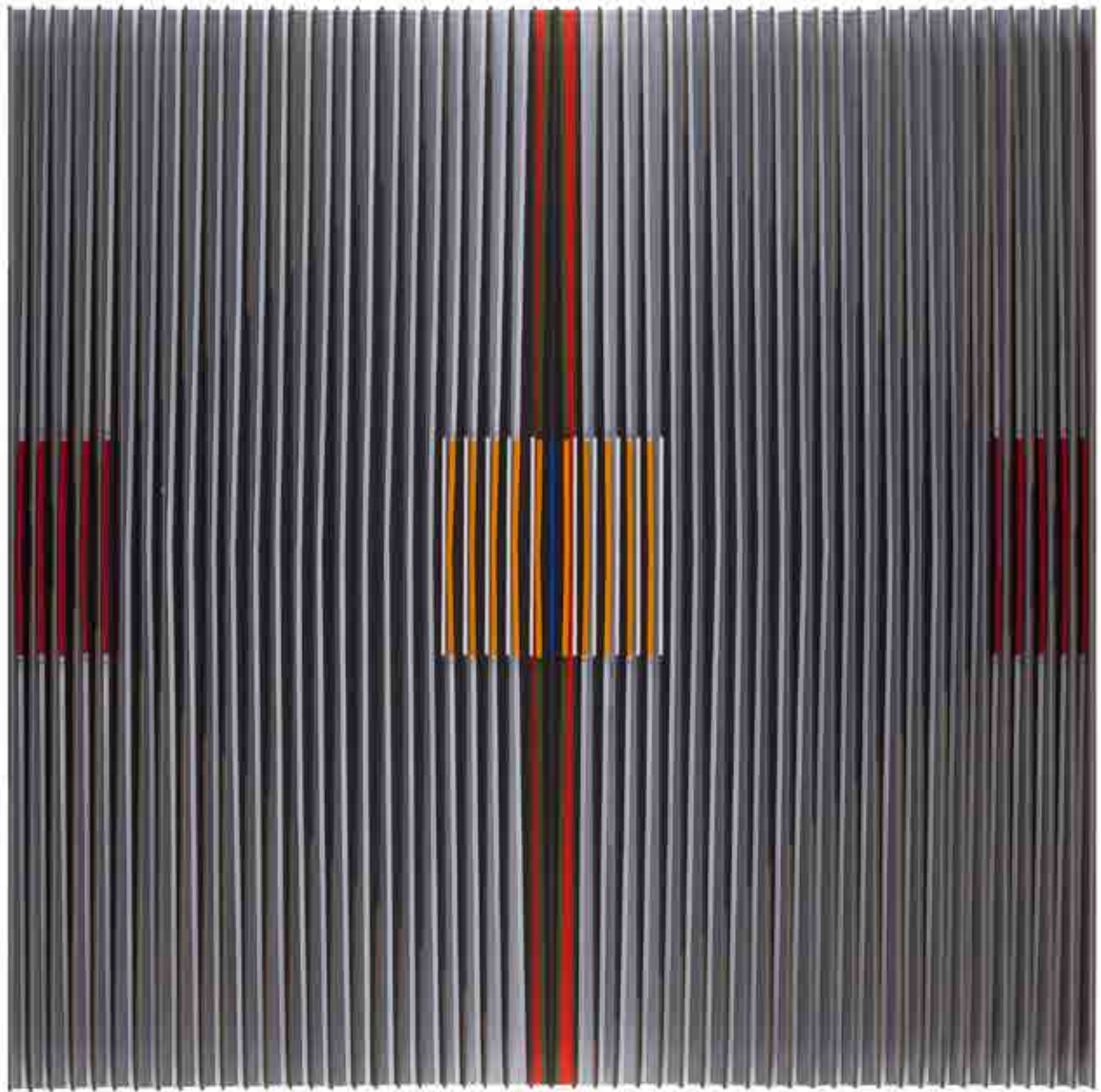
akryl, relief/płyta, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '04.09.16. |
A. NOWACKI | 2016'

estymacja: 35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 700 EUR

„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; nie ma niczego, co w ułamku chwili zdaje się tak harmonijne, szczęśliwe i pewne”.

– HUBERTUS GAßNER, WZORY RELACJI, 2017



JANUSZ ORBITOWSKI

(1940 - 2017)

"18/89", 1989 r.

technika własna, akryl/płótno, 93 x 74 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Janusz ORBITOWSKI 1989 | 18/86 91 x 73'

estymacja: 12 000 – 16 000 PLN †

2 800 – 3 800 EUR

„Tu, gdzie spodziewalibyśmy się gładkiej powierzchni, ujawnia się jej chropowatość, tu, gdzie oczekujemy jasnego podziału, ten zdaje się rozmywać. Nie ma tu dehumanizacji, mimo iż autor wielokrotnie podkreślał swoją pozycję dystansu w stosunku do procesu tworzenia. I choć być może przez to obrazy rozmijają się ze swoimi ascetycznymi ideami, nie tracą tak specyficznej i trudnej do określenia szlachetności”.

– MICHAŁ ZAWADA, JANUSZ ORBITOWSKI. BIAŁE PŁAMY,
KATALOG WYSTAWY, GALERIA MALARSTWA ASP W KRAKOWIE, KRAKÓW 2011

Podobnie jak dla wielu twórców polskiej awangardy punktem wyjścia dla Orbitowskiego stały się teoria unizmu, wypracowana przez Strzebińskiego, oraz zdobycze konstrukttywizmu. W sztuce artysty wybrzmiewa konieczność przeniesienia punktu ciężkości na obraz, jego budowę, a także pochwała geometrii, dzięki której można przekroczyć treść i zasady dyktowane przez codzienne życie i utylitarne reguły. Opowiadanie się za autonomią sztuki i odrzucenie wszelkiej aluzyjności, przynależne w odczuciu autora nawet malarstwu abstrakcyjnemu, zaowocowało redukcją wszelkich elementów mogących skierować myśli widza na cokolwiek prócz skrzętnie przemyślanej kompozycji czy roli światła. Ascetyczne prace Orbitowskiego zdają się funkcjonować poza czasem i kontekstem, a w bliskim oglądzie widać ich odrębny charakter, niuanse będące tworem ludzkiej ręki. Czasami owe pozorne niedoskonałości przypominają o obecności osoby artysty, a także o obcowaniu z dziełem sztuki, nie zaś przemysłowym wytworem. Zwrócenie uwagi na sensualne oblicze tych płócien pozwala widzom docenić nie tylko zawarty w nich walor intelektualny, lecz także estetyczny.



MIKOŁAJ KOCHANOWSKI

(1916 - 1987))

“Bez tytułu”

relief/płyta pilśniowa, 188 x 68 cm
 sygnowany na blejtramicie: ‘MIKOŁAJ KOCHANOWSKI’

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

WYSTAWIANY:

- Mikołaj Kochanowski (1916 - 1987). Malarstwo,
 Ready-made, Galeria Pryzmat, Kraków, wrzesień 2017

LITERATURA:

- Mikołaj Kochanowski (1916 - 1987). Album twórczości,
 [red.] Anna Baranowa, Dariusz Miłczarek, Maciej
 Jakubowski, Karolina Bańkowska, Paulina Józefczyk,
 Karolina Jamróz, Kraków 2017, poz. 8

„W jego obrazach zwraca uwagę nacisk, jaki kładzie na architektonikę kompozycji, na porządek logicznych układów formalnych. Na idealne wyważenie układu. Cechuje go przy tym wielka staranność, chciałoby się powiedzieć – 'czystość' rzemiosła i czystość roboty, pewna jednorodność kompozycji”.

–MACIEJ GUTOWSKI

Mikołaj Kochanowski rozpoczął swoją przygodę z nowoczesnością na początku lat 60. Najpierw interesował się malarstwem materii, a na jego płótnach pojawiały się elementy kolażu. Wciąż jednak poszukiwał własnych, indywidualnych środków wyrazu artystycznego, a od lat 60. jego twórczość zaczęła się intensywnie zmieniać. Krytycy często podkreślają radykalizm zmian, którym uległa. Od połowy lat 60. do końca lat 70. autor przeszedł drogę do abstrakcji. To wtedy w jego dorobku pojawiły się kompozycje utworzone za pomocą gotowych przedmiotów, nieraz industrialnych. Powstające reliefy utrzymane były w duchu strukturalizmu, popularnego ówczesnie kierunku.

Anna Baranowa opisywała subtelną grę, którą Kochanowski prowadził z widzem w następujący sposób „Jednolity lub dyskretnie przyprószony kolor wypełnia duże segmenty obrazów lub całe tło. Kompozycje te mają charakter reliefowy. Artysta wklejał w płaszczyznę obrazów formy gotowe, ale tak przetworzone, że dopiero przy uważnym wpatrzeniu się czytelny jest ich przemysłowy rodowód. Przy pierwszym rzucie oka spostrzegamy atrakcyjną, zdyscyplinowaną grę elementów geometrycznych o szlachetnym wyrazie. Dopiero po chwili zauważamy, że artysta wykorzystał takie gotowe przedmioty, jak gumowe wycieraczki wejściowe, plastikowe szufelki do śmieci, gumowe nakładki na talerz gramofonu, plastikowe talerzyki użyte do góry dnem, gumowe wężyki skręcone w spirale, strunniki do skrzypiec et caetera” (Anna Baranowa, Mikołaj Kochanowski [1916 – 1987]. Album twórczości, Kraków 2007, s. 13).





36

JAN BERDYSZAK

(1934 - 2014)

**“Belka krzyża utraconej transcendencji” (“Poutre de la transcendance reveite”),
1980-82 r.**

akryl/deska, 17 x 184 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ‘BELKA KRZYŻA | UTRACONEJ TRANSCENDENCJI | 1980 - 82 | POUTRE DE LA | TRANSCENDANCE REUITE | 1980 - 82 | 17 x 184 cm | JAN | BER | DYSZ | AK | AKRYLIK | werniks końcowy żywiczny | | JAN | BER | DYSZ | AK |’

estymacja: 50 000 – 70 000 PLN †

11 700 – 16 300 EUR



WYSTAWIANY:

- Jan Berdyszak, Muzeum Zielona Góra, luty 1989
- Jan Berdyszak. Marcin Berdyszak, Biuro Wystaw Artystycznych Arsenał w Białymstoku, kwiecień 1991

LITERATURA:

- Jan Berdyszak, katalog wystawy, Muzeum w Zielonej Górze, luty 1989, s. nlb. (spis prac, poz. 4.)
- Jan Berdyszak. Marcin Berdyszak, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych Arsenał w Białymstoku, kwiecień 1991, Białystok 1991, s. nlb. (spis prac, poz. 5)

37

ANDRZEJ GIERAGA

(ur. 1934)

“Obraz CXCVI”, 1991 r.

akryl/papier naklejony na płytę, 70 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ‘ANDRZEJ
GIERAGA | OBRAZ CXCVI | WYM. 70 x 70 | TECH.
PŁYTA, PŁÓTNO, AKRYL | ROK 1991’

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

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Łódź

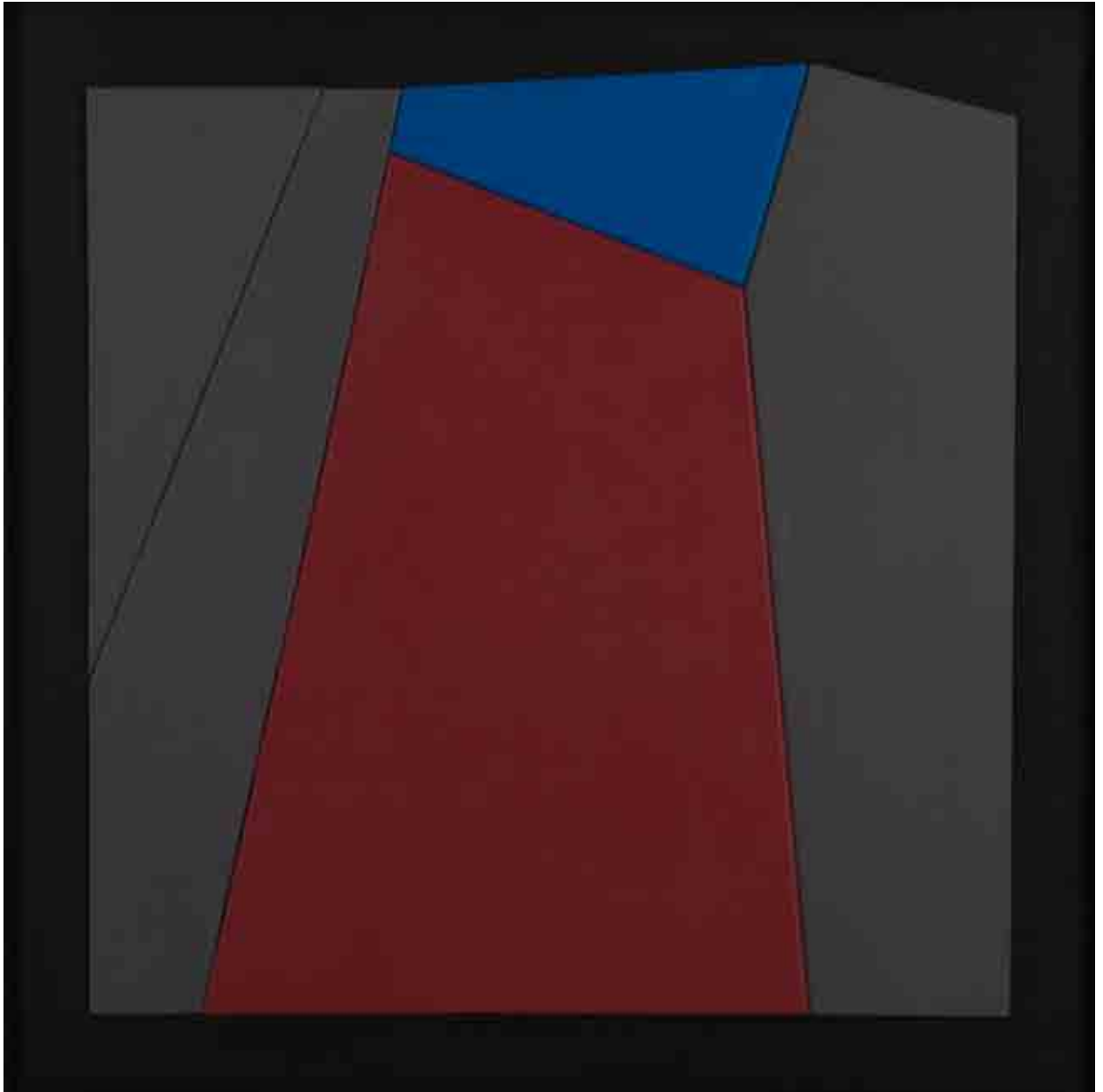
WYSTAWIANY:

- Andrzej Gieraga. Progresje. Obrazy i grafiki z lat
1972-2016, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź, 2.04.-12.06.2016

LITERATURA:

- Andrzej Gieraga. Progresje. Obrazy i grafiki z lat
1972-2016, katalog wystawy w Muzeum Miasta Łodzi,
[red.] Krystyna Knapik, Łódź 2016, s. 53 (il.)

Andrzej Gieraga z niezwykłą konsekwencją podążał raz obroną ścieżką artystyczną, polegającą na stopniowej redukcji środków. Pomimo różnorodności jego obrazów od lat ich tworzywem, a zarazem wiodącym tematem pozostaje światło. Bożena Kowalska w katalogu wystawy malarza w Galerii Prezydenckiej w 2003 napisała „Gieraga jest poetą światła. Wszystko, co od początku swych artystycznych działań tworzy, powstaje w kontekście ze światłem i przy wykorzystaniu różnych jego możliwości wyrazowych. (...) Ono rysuje duktem wzmożonego blasku lub kreską cienia kontury reliefowych wypukłości i zagłębień. Odgrywa w pracach artysty nie tylko rolę głównego czynnika w konstruowaniu kompozycji, ale też istotnego nośnika znaczeń”. Autor nigdy nie poddał się presji wykorzystywania nowych mediów, nie uległ hasłom zwolenników sztuki zaangażowanej, która powinna według nich szokować, wytrącać ze stanu spokoju i zadowolenia. Wyciszone dzieła Gieragi przynoszą wytchnienie widzom we współczesnym świecie, emanują spokojem, ale i optymizmem. Prezentowana praca pochodzi z okresu, kiedy malarz zakończył eksperymenty z obłymi formami, porzucił operowanie chromatycznymi barwami na rzecz pogodniejszych i żywszych kolorów, pokrywających pola wyznaczone rowkami. Nigdy nie uznał reliefu za temat wyeksploatowany i w niuansach poszukiwał wyrazu dla nieuchwytnych zjawisk. Pozorny geometryczny ład płócien przelamany zostaje wrażliwością twórcy, który wnikliwie obserwuje subtelną grę naturalnych zjawisk i zachęca odbiorcę do uczynienia tego samego.



38

JÓZEF ROBAKOWSKI

(ur. 1939)

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

akryl/plótno, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'z cyklu:

KĄTY ENERGETYCZNE | 1975-2003 | J. Robakowski'

na bieżym napis: 'www.robakowski.net'

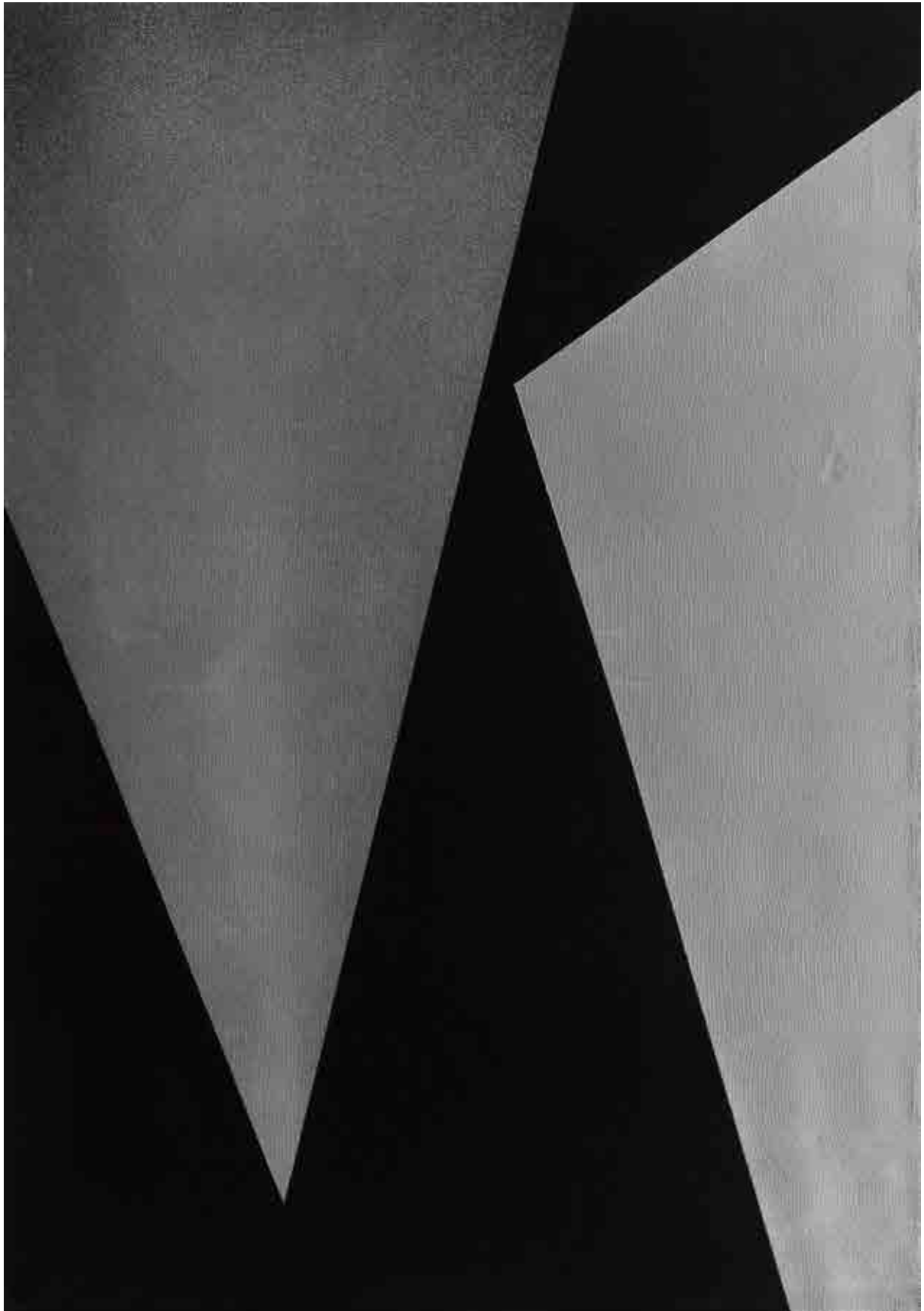
na odwrociu dwie wskazówki montażowe

estymacja: 22 000 – 28 000 PLN †

5 200 – 6 600 EUR

„(...) postawę Robakowskiego cechuje także ironia, dystans, świadomość uczestniczenia w grze. On sam określa to słowem 'manipuluję'. Właśnie to antynomiczne połączenie 'fluxusowego' dystansu wobec innych i wobec samego siebie, problematyzującego konwencje artystyczne, ale także i własne wybory, z bezkompromisowością i awangardowym poczuciem misji, z rzetelnością wiedzy i warsztatu wspólnie zbudowały charakter sztuki Robakowskiego”.

– RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI





Józef Robakowski jest niezwykle wszechstronny: na jego twórczość składają się cykle fotograficzne, zapisy video, instalacje, projekty konceptualne oraz projekty wystaw. Artysta studiował na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (historia sztuki), a także na Wydziale Operatorskim w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Obecnie pracuje jako profesor na macierzystej uczelni w Łodzi. Zastąpił także jako animator życia kulturalnego, organizator licznych wydarzeń i wystaw oraz redaktor wydawnictw. Wśród najważniejszych jego inicjatyw warto wymienić Galerię Wymiany, założoną z Małgorzatą Potocką w 1978.

W trakcie studiów artysta interesował się przede wszystkim fotografią. W tym okresie powstawały m.in. fotokolaże oraz fotobiekty. Od 1960 twórca zajmował się zdjęciami, które sukcesywnie oddalał od płaskiej powierzchni materiału fotograficznego i które z czasem poddawał procesowi uprzestrzennienia. Nad cyklem obejmującym zaprezentowaną pracę pracował od lat 70. Dzieła z tego czasu spajał temat, ale autor realizował go w różnorodnych mediach – od prac na papierze poprzez fotografie, obrazy akrylowe, instalacje po film, video czy koncepcje teoretyczne. Jak opisywał cykl sam Rodakowski, „Prace z cyklu 'Kąty energetyczne' są wyrazem fascynacji problemem istnienia KĄTÓW jako swego rodzaju geometrii intuicyjnej. Ten wymagowany przez umysł człowieka MODEL stał się od wielu lat głównym motywem mojej aktywności artystycznej. Zastanawiam się, na ile 'geometria', mająca przecież jedynie w swej intencji cele praktyczne, może funkcjonować w sztuce? Aby ten problem stał się istotny, postanowiłem powołać KĄTY jako energetyczny znak kulturowy w formie osobistego fetyszu. Mam intuicję, że dysponując trzema kątami, uda mi się w dowolny sposób narzucić je na tzw. RZECZYWISTOŚĆ, ale też na moją motoryczność biologiczną. Dzięki takiemu zabiegowi pragnę spowodować coś w rodzaju napięcia energetycznego. To NAPIĘCIE ma być sensem tej absurdalnej pracy, czyli sposobem nadania własnej artykulacji niezależnie istniejącej już ode mnie materii” (Józef Robakowski, 1979-1997, <http://www.robakowski.eu/p24.html>).

W swym cyklu artysta nawiązywał do czasów powstania słynnej pracy Kazimierza Malewicza, twórcy suprematyzmu, ukazującej czarny kwadrat. Był to przełomowy moment w dziejach sztuki, gdy ogłoszono koniec typowego dzieła plastycznego. Robakowski opowiada o swojej sztuce w kontekście dokonania Malewicza w następujący sposób: „Ta jego 'kosmiczna czeluść' rozczepiona jest do tej pory przez wielu wybitnych twórców z zamiarem ponownego 'zaczarowania' obrazu. Niewątpliwie wszyscy odczuwamy konieczność powołania swego rodzaju 'ciszy plastycznej' – aby zacząć od zera budowanie nowych ikon reprezentujących TEN czas. Mnie się wydaje, że ma to być OBRAZ INICJALNY z zakodowaną w nim własną potencjalnością intelektualno-zmysłową. W praktyce może to być ideogram wszelkiego typu, aby jednak zawierał w sobie to potencjalne dobitne przekonanie, że jest wotywnym ekranem energii interaktywnej, absorbującym i emulującym nasze wyobrażenia i odczucia” (Józef Robakowski, Kąty energetyczne, katalog wystawy, Lublin 2007, s. nlb.).

39

JANUSZ EYSYMONT

(1930 - 1991)

"Odsłona", 1978 r.

akryl/plótno, 135 x 105 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Janusz Eysymont II 78'
na bieżymie nalepka z opisem obrazu:
'JANUSZ EYSYMONT | "ODSŁONA" II 1978
135 x 105 | akryl'

estymacja: 14 000 – 20 000 PLN †
3 300 – 4 700 EUR

Janusz Eysymont, który zadebiutował w latach 60. w grupie Rekonesans, w latach 70. miał już za sobą rozmaite doświadczenia artystyczne. Po próbach na polu malarstwa materii w niedługim czasie wypracował charakterystyczną formułę stylistyczną. Wpisuje się w nią prezentowany obraz. Kluczowy dla sztuki autora był cykl rysunków z lat 1968-69. Twórca, posługujący się symboliką walki światła i ciemności, ukazywał stan emocjonalnego napięcia i poczucia bezsilności jednostki. U progu kolejnej dekady kolor nabierał coraz większego znaczenia, kompozycje stały się zaś bardziej dynamiczne. Światło nadal odgrywało kluczową rolę, podobnie jak u Gierowskiego.

Prócz światła z czasem coraz większe znaczenie w sztuce Eysymonta nabierają relacje przestrzenne. Autor oczyszczał zapis gestu z efektów przypadkowych, rozświetlał kolor i upraszczał formy do postaci regularnych pasów o zrytmizowanym porządku. Ów ład nie jest jednak doskonały, co buduje skomplikowaną przestrzenność tych obrazów. Pasy znikają w tle i rozsuwają się jak swoista tytułowa przesłona, która odsłania ruch barwnego światła. Prezentowana praca pochodzi z okresu, w którym malarz zredukował kompozycję do ujętej w pasy świetlnej kopuły, ledwie widocznej w górnej części obrazu. Architektoniczny charakter potęguje monumentalność tej „pustej ikony”. Ciemna tonacja to powrót do zgaszonej kolorystyki z początkowego okresu twórczości artysty.





40

KAJETAN SOSNOWSKI

(1913 - 1987)

Dwie prace polimerowe z serii "PS", 1971 r.

akryl/plótno, 65 x 65 cm (wymiary dotyczą każdej części)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "P9 - 39" | 65 x 65 | polimery | 1971
| KAJETAN SOSNOWSKI | Kajetan | WARSZAWA [adres]
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "P4 - 42" | 65 x 65 | polimery | 1971
| KAJETAN SOSNOWSKI | Kajetan | WARSZAWA [adres]
na odwrociu obu części papierowe nalepki z Galleria LP 220 w Turynie z opisem
w języku włoskim

estymacja: 80 000 – 100 000 PLN †
18 700 – 23 300 EUR

WYSTAWIANY:

- Kajetan Sosnowski, Roman Opatka, Jerzy Rosołowicz, wystawa zbiorowa,
Galleria "LP220", Turyn, 1971



Artysta stworzył koncepcję ascetycznych i syntetycznych „obrazów pustych”, które były efektem postępującego procesu redukcji środków wyrazu. Operował przede wszystkim jednobarwną płaszczyzną. Nie posługiwał się narzędziami – farbę rozprowadzał po płótnie za pomocą dłoni. Prace z tego okresu powstały z fascynacji światłem. W kolejnych cyklach autor zajmował się dalszymi zagadnieniami z zakresu nauk ścisłych. Wykonał wówczas serię kilku obrazów, które malował za pomocą kolorów dopełniających się, a następnie zestawionych – jak w przypadku zaprezentowanego dyptyku. Dodatkowo obrazy były obrysowywane czarnym konturem ramy.

Opisany proces stanowił jedynie przystanek w twórczości Sosnowskiego. Kolejnym krokiem stały się prace z 1976, pozbawione barwy, które dodatkowo nie były malowane. Artysta rozpoczął etap swej działalności, w którym zszywał poszczególne części płótna w nową całość. „Wywiedzione – pisze Bożena Kowalska – z teoretycznych dociekań i pracy wyobraźni abstrakcyjnej w dziedzinie matematyki czy mikrobiologii, struktury przywołujące wizualne przybliżenie badanych zjawisk zainspirowały go do budowania nowych, własnych struktur przestrzennych”. [Bożena Kowalska, Kajetan Sosnowski, [w:] Katalog wystawy laureatów Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida z lat 1967-1976, [red.] Wiesława Wierchowaska, Warszawa 1977, s. nlb.).

Każde płótno wychodzące z pracowni Kajetana Sosnowskiego było unikalnym doświadczeniem z formą oraz kolorem. Artysta zajmował się chemią oraz fizyką, a jego dzieła ukształtowały nieskrępowana wyobraźnia oraz fascynacja światem nauki. Autor sam prowadził serie studiów w zakresie światła, barwy oraz przestrzeni. W centrum jego zainteresowań pozostawały sposoby wyrażania zjawiska światła oraz barw w malarstwie, które stały się głównym tematem jego twórczości. Nieustannie eksperymentował nie tylko z powierzchnią płócien, lecz także z trójwymiarowością prac. Zaprezentowana kompozycja opiera się na zestawieniu dwóch połączonych blejtramów. Jej centrum, kwadrat o intensywnej żółtej barwie, został umieszczony w otworze płótna pokrytego głębokim fioletem, na którym widnieją dwie czarne linie układające się w kształt krzyża. W centrum artystycznych rozważań są zestawienia barwne, a także działanie blasku oraz cienia.

Pierwsze prace artysty wpisują się jeszcze w stylistykę socrealizmu. Dzieła z lat 50. to przede wszystkim cykle w pełni figuratywne. Ich niespójność stylistyczna dowodzi, że Sosnowski wciąż poszukiwał swej drogi twórczej. Niedługo później zwrócił się w stronę abstrakcji oraz rozpoczął proces redukcji środków malarskich, przede wszystkim barw oraz materialnych cech kompozycji. Pod koniec dekady rozpoczął eksperymenty z formami w pełni abstrakcyjnymi, a także skupił się na problemach związanych z naukami ścisłymi. To w tym okresie wykonał m.in. cykl „Obrazów białych”. W latach 60. powstały „Obrazy puste”, poświęcone zagadnieniom dotyczącym emanacji światła. Swoje zainteresowania chemiczne artysta rozwijał w ramach serii „Metalepsis” z lat 70., w ramach której posługiwał się przede wszystkim chlorkiem kobaltu zamiast farby. Zastosowany związek chemiczny reaguje na stopień zawilgocenia powietrza i pod jego wpływem zmienia kolor swój i przez to – całości. Autor w tym czasie dążył do stworzenia „obrazów żyjących”, na które bezpośrednio wpływało miejsce, w którym je przechowywano. Podczas pogody suche realizacje przybierają barwę błękitną, natomiast w przypadku większej wilgotności zmieniają ją na różę oraz czerwienie. Od roku 1976 Sosnowski rozpoczął serię prac pozbawionych koloru, które nie były malowane. Na cykl, który wziął swoją nazwę z języka greckiego („Katalipomena”), składają się dzieła powstałe na zasadzie naciągnięcia na blejtram szarego płótna, które wcześniej zostało pocięte i ponownie zaszyte. W ten sposób narodziły się monochromatyczne kompozycje w naturalnych odcieniach m.in. Inu. Później artysta powrócił do koloru, pozostał jednak wierny barwom materiałów nadanym przemysłowo. Kontynuował wówczas eksperymenty oparte na zestawieniach posztywnych kawałków płótna.





TADEUSZ KALINOWSKI

(1909 - 1997)

Bez tytułu, 1978 r.

akryl/plótno, 97 x 97,5 cm
 sygnowany i datowany na odwrociu:
 'T. KALINOWSKI | 1978'

estymacja: 35 000 – 45 000 PLN

8 200 – 10 500 EUR

„Wesołość obrazów Kalinowskiego nasuwa myśl o karnawale. Ich mozaikowata, odświeżona barwność jest jakby festiwalowa. Na szarym tle pejzażu poznańskich przedmieść takie obrazy są kwiatem cieplarnianym wyhodowanym w jednym z seryjnych domów. Są to matissowskie fotele dla tych, którzy pragną ożywić swoją codzienność”.

– ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI

Plótna Tadeusza Kalinowskiego dowodzą jego fascynacji możliwościami, jakie daje sztuka. Z dzieł bije niezaprzeczalna radość tworzenia. Tak opisywał malarstwo autora Andrzej Kostołowski: „W przeciwieństwie do tych ‘poważnych’ artystów malarz poznański nie stronił od żartu i nie otaczał własnej praktyki patetycznymi teoriami. Jeśli pisał o swych dziełach, to raczej skupiał się na konkretach i szczegółach technicznych, ale ta rzeczowość czyni jego teksty autentycznymi. Pielęgnował autonomię swej pracownianej pasji, mocno podtrzymywał ideę symultanicznego, płaskiego malowidła: ‘maluję obrazy nie przestrzenne, a dwuwymiarowe, dbam o nienaruszenie płaszczyzny’. W przeciwieństwie do klasyków abstrakcji geometrycznej, działających z zaciśniętymi zębami, Kalinowski bawił się, wciągał w grę widza, nie udawał mistyka. Pokazywał swój trochę prywatny, radosny karnawał form” (Andrzej Kostołowski, Gry i wygląd. Uwagi o malarstwie Tadeusza Kalinowskiego, [red.] Wojciech Makowiecki, Poznań 2009, s. 14).

W tonie zabawy i eksperymentowania została także utrzymana zaprezentowana praca z 1978. Powstała w okresie, gdy artysta tworzył kompozycje kalejdoskopowe – geometryczne, przypominające w swoim układzie obrazy z dziecięcego kalejdoskopu, zmieniające swoje rozmieszczenie przy każdym ruchu dłoni. Artysta w ramach cyklu powrócił do zabawy przedmiotowością dzieła. Plótno stało się równoważne formie, farbie oraz fakturze farby. Kalinowski do końca swoich dni bawił się linią, raz łagodną, a innym razem – nerwową i zygzakowaną. Tak sam opowiadał o swojej twórczości: „Plótno pokrywam przeważnie dużymi barwnymi płaszczyznami,

dbając o ich dźwięczność i nasycenie. Stosuję czysty i intensywny kolor, którego prawie nie łamię. Zamiast światła błyszczą kolorami barwne, jasne płaszczyzny. Krawędź koloru wykreślam linią, koło obrysowując cyrkiem. Chętnie umieszczam koło przy kwadracie, daje to ważny dla mnie kontrast, bo krawędź koła ma linię krzywą i miękką, natomiast kwadrat – twardą i prostą” (Tekst autorski z katalogu Tadeusz Kalinowski, Galeria A, Gniezno 1969, [w:] Tadeusz Kalinowski 1909-1997 w stulecie urodzin, [red.] Wojciech Makowiecki, Poznań 2009, s. 232).

Tadeusz Kalinowski swoje pierwsze prace wykonywał w ramach działań grupy 4F + R (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka + Realizm). Jej członkowie postulowali wprowadzenie nowych prądów i tendencji w sztuce. Jednym z głównych założeń było także połączenie twórczości z zadaniami społecznymi. W centrum zainteresowań grupy, prócz malarstwa i rzeźby, pozostawało także wzornictwo przemysłowe. W drugiej połowie lat 50. autor uprawiał informel, a w latach 60. rozpoczął eksperymenty z płaszczyzną obrazu. Na powierzchni płócien zaczęły pojawiać się rozmaite materiały. Dzieła powstające w tym czasie artysta określił mianem „sztuki śmietnika”. W latach 1962-64 malował tzw. „układy streficzne”. Na podłużnych, poziomych prostokątnych polach tworzył kompozycje dające wrażenie organicznych tkanek czy form architektury. Po okresie kalejdoskopowym poświęcił się przygotowywaniu trzech serii: „Układów zamkniętych”, „Układów wielostronnych” oraz „Układów otwartych”. Określał je „obrazami-przedmiotami”, ale przestrzegał przed interpretacją prac jako odwzorowania obiektów realnych.



42

TOMASZ CIECIERSKI

(ur. 1945)

"Raj" ("Der Paradis"), 1979 r.

olej/ płótno, 180 x 120 cm
sygnowany i datowany wzdłuż lewej krawędzi:
'T. Ciecierski 1979'

estymacja: 80 000 – 130 000 PLN †
18 700 – 30 300 EUR

POCHODZENIE:

- Galerie Jack Visser, Amsterdam
- kolekcja prywatna, Holandia

WYSTAWIANY:

- Tomasz Ciecierski, wystawa indywidualna,
Galerie Jack Visser, Amsterdam, 1980

LITERATURA:

- Joanna Krzemińska, Przestrzeń w obrazach Tomasza Ciecierskiego, „Sztuka” 1980, nr 4/7, 14-15 (il.)
- obraz reprodukowany na widokówkach Galerie Jack Visser z 1980

„Sztuka tego artysty – rzecz niezwykła w Polsce lat osiemdziesiątych – odnosi się bardziej do świata sztuki niż do rzeczywistości”.

– AGNIESZKA MORAWIŃSKA







Tomasz Ciecierski, "Ucieczka na południe", 1979 r.,
kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi, © Tomasz Ciecierski

Tym, co najbardziej charakterystyczne dla sztuki Tomasza Ciecierskiego, jest dynamika. Wielowarstwowe kompozycje, wypełnione syntetycznie ujętymi figurami ludzkimi i fragmentami pejzażu, nie tworzą bynajmniej układów chaotycznych. Wręcz przeciwnie, charakteryzuje je kompozycyjna równowaga, którą artysta uzyskuje przez powtarzalność konfiguracji i rytmiczne relacje powtarzających się barw. Całą powierzchnię płótna pokrywają ślady lekkiego gestu artysty, który w sposób typowy dla tego czasu balansuje między abstrakcją i sugestią kształtu możliwego do rozpoznania. Jak czytamy w tekście opisującym analogiczną pracę z Muzeum Sztuki w Łodzi, „Ciecierski zawsze oddawał się marzeniu o toskańskim pejzażu i holenderskim porządku, stąd z jednej strony jego malarstwo jest określone przez ukrytą dyscyplinę komponowania czy konstruowania obrazu, z drugiej zaś cechuje się lekkością przepływiających na płótnie kształtów, intensywnym kolorem, lekką ironią, czasem erotyzmem” (Maria Morzuch, [cyt. za:] Abecadła, [red.] Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. nlb.).

Bardzo trafnej analizy malarstwa artysty dokonała Agnieszka Morawińska na łamach „Twórczości”, w erudycyjnym tekście poświęconym drugiej wystawie artysty w Galerii Foksal: „Sztuka tego artysty – rzecz niezwykła w Polsce lat osiemdziesiątych – odnosi się bardziej do świata sztuki niż do rzeczywistości. Ciecierski nie poddał się muzeum historii współczesnej ani reporterskim pokusom walki z dniem dzisiejszym i zapasów z brzydota. Artysta wymyka się w rejony sztuki, tworząc świat bardziej uporządkowany, rytmiczniejszy, czystszy, a przy tym otwarty na sygnały z innych światów. (...) Ciecierski powołuje się na włoskich artystów protorenesansu, dopełniających główną scenę mniejszymi, bocznymi. Największą miłośnią obdarza dzieła florenckiego mistrza Quattrocento, Paola Uccella, i skoro to już wiemy, łatwiej dopatrzeć się w obrazach Ciecierskiego tradycji batalistycznej. Rytm, napięcia i energie 'Bitwy pod San Romano' Uccella, umowne formy koni, rycerzy i pejzażu nakładają się na siebie i spychają

się wzajemnie w przestrzeni. W obrazach Ciecierskiego szeregi nacierających albo cofających się przekreślonych znaków-sylwetek przynoszą batalistyczne reminiscencje wachlarzowo rozwijanych frontonów i maszerujących armii” (Agnieszka Morawińska, Tomasz Ciecierski w Galerii Foksal, „Twórczość” 1986, nr 9, s. 119-121).

Dalej autorka przywołała odniesienie do Witolda Wojtkiewicza, jakim jest groteska. Idąc dalej tym tropem, pisała: „Artysta nie tai również swego dziedzictwa – tradycji polskiego malarstwa pejzażowego: Stanisławskiego, Weissa czy Krzyżanowskiego”. Morawińska wskazuje także na wpływ dzieł m.in. Muncha, Matisse'a, Degasa, Cézanne'a czy Picassa. Nie pomija bynajmniej również inspiracji współczesnych i wskazuje na niewątpliwe związki prac Ciecierskiego z ekspresyjnym nurtem sztuki amerykańskiej lat 60. Wskazuje na nie chociażby upodobanie artysty do tworzenia wielkoformatowych kompozycji.

Formalne eksperymenty Ciecierskiego doceniał również inny wnikliwy obserwator polskiej i światowej sceny artystycznej, Ryszard Stanisławski, za którego kadencji zorganizowana została retrospektywna wystawa autora w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1990. Stanisławski pisał: „Poszukiwania malarstwa lat osiemdziesiątych mają swoje źródło w indywidualnych odkryciach wartości aktu malowania w czasach poprzedniej dekady, gdy jak wszędzie, tak i w Polsce, większość wystaw o dużych aspiracjach poświęcano najczęściej innym mediom. Tomasz Ciecierski od połowy lat siedemdziesiątych do tych poszukiwań przyczyniał się w sposób znaczący, tworząc od początku obrazy wielkich rozmiarów, których właściwością był ich z zamierzenia jakby szkicowy charakter. Biel tła i rozspanie na nim całych zbiorów sylwetek sprawiały wrażenie, że obrazy te pochodzą wprost ze szkicownika barwnym tuszem nerwowo wypełnionego. Zdawało się, że obraz na przekór monumentalizmowi formatu i gęstości farby jest jakby ekranem czegoś innego”.

43

ERNA ROSENSTEIN

(1913 - 2004)

Kompozycja

olej/ płótno, 60 x 86 cm
sygnowany l.g.: 'Erna Rosenstein'

estymacja: 90 000 – 140 000 PLN †
21 000 – 32 600 EUR

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana ze
spadkobiercą artystki Adamem Sandauerem

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków

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

– ERNA ROSENSTEIN



Podobnie jak w przypadku wielu innych surrealistek, dorobek Erny Rosenstein przez wiele lat marginalizowano. Choć aktywnie działała w najważniejszej powojennej grupie artystycznej w Polsce, jej prace w początkach XXI wieku stanowiły dla historyków i miłośników sztuki prawdziwe novum. Odkrycie licznych „nowych” twórczyń XX-wiecznych wiązało się z licznymi próbami odkłamywania dziejów malarstwa, polegającymi na oddaniu sprawiedliwości zapomnianym autorkom. Przemilczane lub sprowadzane do roli żon, muz i kochanek wielkich mężczyzn, zaczęły pojawiać się w coraz liczniejszych publikacjach. Dzieła surrealistek, takich jak Dora Maar czy Lee Miller, niewarte uwagi dla ówczesnych krytyków, obszernie zinterpretowano, opisano i zaprezentowano światu. Podobnie stało się w przypadku Erny Rosenstein, która za sprawą ponownego odkrycia siedem lat po śmierci, obecnie sytuuje się w czołówce najważniejszych i najbardziej znanych nazwisk polskiej wspólczesności.

Z dzisiejszej perspektywy niezrozumiałe pominięcie twórczyń, a następnie przywrócenie im należnej pozycji stworzyło potrzebę napisania nowej historii sztuki. Wiązało się to z rehabilitacją wyrazów ekspresji, które uważano za niepoważne: drobnych asamblaży, kolaży, rysunków, fotografii, obiektów. Podwójnie wiąże się to z pracami Rosenstein, którą artystyczne wybory wiodły zarówno poprzez meandry wewnętrznych przeżyć, emocji i wspomnień, jak i do przypadku. Malowała obrazy i wykonywała obiekty, które miały zaczarować rzeczywistość i oddać niesamowitość dnia powszedniego. Dzięki swoim dziełom afirmowała upływający czas i chwytła chwilę skazaną na zapomnienie. Dla autorki wybór nadrealizmu był kwestią nie tylko estetyki, lecz także polityki. Jak napisała Agnieszka Taborska, „We Francji lat 40. i 50. tradycji surrealistycznej zagrażał jedynie triumfujący egzystencjalizm. Komunistyczne władze widziały w wyrotowym humorze i poetyce snu niebezpieczeństwo dla systemu. Uprawiana w takich warunkach sztuka – choć w swej naturze bardzo prywatna – stanowiła wyraz odwagi” (Agnieszka Taborska, „Zamknęłam oczy – chcę widzieć”, czyli sztuka Erny Rosenstein, „Dwutygodnik”, czerwiec 2011, nr 58).

Podobnie jak Rimbaud, Rosenstein wierzyła, że spojrzenie w siebie jest ważniejsze niż obserwacja zewnętrznego świata. Tak też jej malarstwo, którego doskonały przykład stanowi prezentowana kompozycja, służyło roli swoistego katalizatora: unaoczniało najsilniejsze emocje, wyobrażenia i inne procesy zachodzące w psychice. Tę samą rolę obrazy pełnią dla odbiorców: zachęcają do podążania fantastyczną ścieżką, którą wyznacza charakterystyczna, kręta kreska i dukt pędzla wybitnej artystki.

Ważnym tropem, który odnajdujemy w prezentowanej kompozycji, jest rysunek tuszem, definiujący subtelnie malowane plamy koloru. Kluczem do interpretacji zdaje się rysunek automatyczny, specyficzny sposób pracy z podświadomością, uprawiany przez francuskich surrealistów. Gdy Dorota Jarecka i Barbara Piwowarska próbowały uchwycić rolę podświadomości w dziełach Rosenstein, pisały: „Według znanej analizy Freuda nieświadomość sama dąży do powtórzeń, a to, co wyparte, wydobywa się na powierzchnię świadomego pod wpływem zewnętrznych bodźców. Twórczość Rosenstein rozpięta jest między pracą świadomości, która ocala integralność jednostki, chroniąc ją przed osunięciem się w niemoc i melancholię, a tym obszarem, którego skontrolować ani nazwać się nie da, który wciąż wylania z siebie to, co nowe i nieznanne” (Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 9).





44

JADWIGA MAZIARSKA

(1913 - 2003)

Bez tytułu, lata 60. XX w.

pigment, wosk/plyta, 114 x 61 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Jadwiga | Maziariska
| Kraków | ul. Mikołajska 8.'

estymacja: 90 000 – 140 000 PLN †
21 000 – 32 600 EUR

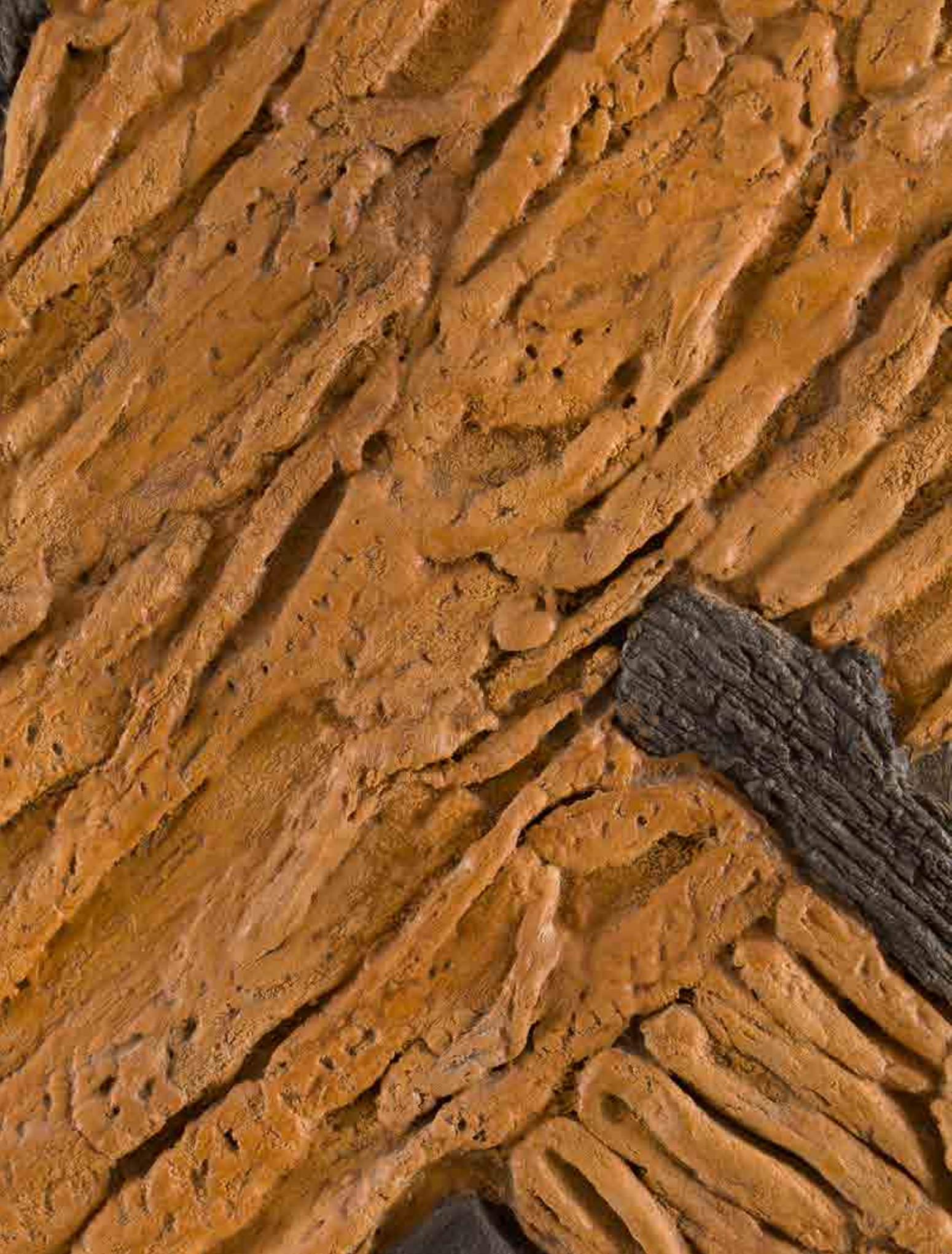
OPINIE:

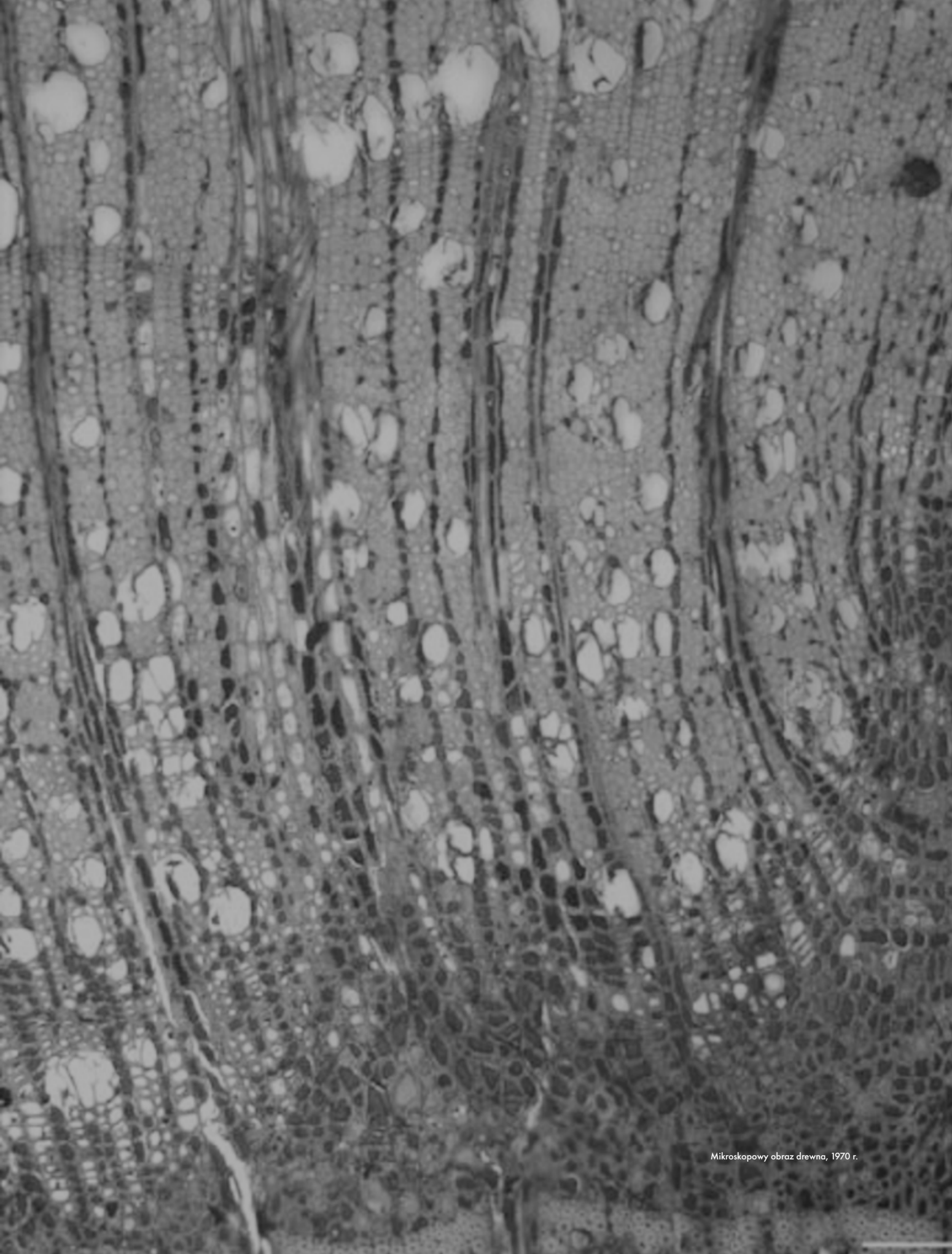
- do pracy dołączona ekspertyza
Barbary Piwowarskiej

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska







Mikroskopowy obraz drewna, 1970 r.

Jadwiga Maziarska należała do II Grupy Krakowskiej oraz kręgu twórców skupionych wokół Tadeusza Kantora. Zapoczątkowane przez nią poszukiwania w zakresie malarstwa materii miały charakter pionierski, nie tylko w Polsce. Reliefowy charakter jej kompozycji podkreślał wagę fizycznej struktury dzieła. Wykorzystanie środków rzeźbiarskich służyło wyeksponowaniu rytmu, stanowiącego główny element kształtowania powierzchni pracy. Choć artystkę uznawano za innowatorkę, ważnym aspektem jej sztuki stało się pozostawanie poza wewnętrznym kręgiem najbardziej wpływowych przedstawicieli II Grupy Krakowskiej, m.in. Tadeusza Kantora, Jonasza Sterna, Marii Jaremy. Postawą outsiderki łączyła Maziarską z Erną Rosenstein, jej serdeczną przyjaciółką. Często korespondowały, wymieniały się obrazami, odwiedzały się w pracowniach i wspólnie tworzyły. Choć sztuka malarzki pozostawała na uboczu, dość szeroko komentowano ją przy okazji recenzji wystaw. W 1998 Mariusz Rosiak pisał: „Krytyka nigdy nie potrafiła poradzić sobie z dziełem Jadwigi Maziarskiej – 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, *Plaszczyzny przestrzeni, przestrzenie płaszczyzn. Obrazy i rzeźby z lat 1946-1991*, katalog wystawy, Galeria u Jezuitów, Poznań 1998, s. nb.).

Pierwsze dzieła, w których Jadwiga Maziarska zaczęła stosować enkaustykę, czyli „Skazy niepisanych poematów” i „Śpięcia”, pochodzą z pierwszej połowy lat 50. Stały się one preludem do późniejszych „obrazów wypukłych” i zapowiadały prace o reliefowej powierzchni, do których należy niniejsza kompozycja. Prezentowany w katalogu, pozbawiony tytułu relief, datowany na połowę lat 60., powstał w wyniku wykorzystywania szeregu materiałów nietypowych dla artystycznej działalności w owym czasie. Nowatorska technika autorki polegała na umieszczeniu na powierzchni płótna lub płyty trójwymiarowych form utworzonych z kartonu, galganków, papier-mâché, nierzadko łączonych ze żywirem, patykami i rurkami, a następnie – na zalaniu konstrukcji woskiem zabarwionym pigmentem.

Pierwszych prac tego typu Jadwiga Maziarska nie uważała za malarstwo materii, lecz wiązała je z popularnymi w owym czasie biologizmami. Reliefy były inspirowane powiększeniami mikroskopowymi, fizjologią ciała ludzkiego. Artystka swoje dzieła odnosiła do organizmu, porównując kolor do krwi, a jego materię – do skóry i tkanki. Zdawałoby się, że w wielkim stopniu autorkę fascynował sam proces tworzenia, transformacji surowców, formowanie i nieustanne przesuwanie granicy badania materiału.

Prezentowana kompozycja powstała prawdopodobnie według wcześniej wykonanego fotoszkieletu lub wycinka z podręcznika albo gazety medycznej z lat 60. Przypomina preparat anatomiczny oglądany w wielokrotnym mikroskopowym powiększeniu. W przeciwieństwie do Alny Szapocznikow, skupionej na problemie biologizmu widzianym przez pryzmat własnego ciała, Maziarska używała biologii bezosobowo, „laboratoryjnie”, z wiarą w niezniszczalną siłę materii. Ewa Micke-Broniarek w katalogu wystawy „Artystki polskie” pisała: „Okolo 1955-1956 [Jadwiga Maziarska] osiągnęła pełną dojrzałość artystyczną i indywidualizację stylu w samodzielnie wypracowanej koncepcji malarstwa materii, wyprowadzając znacznie przeszczerpienie na grunt polski tego nurtu sztuki francuskiej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Niedoceniona przez krytykę, nieszukająca rozgłosu, mimo swego nowatorstwa nie odegrała roli inspirującej dla polskich twórców strukturalizmu” (Ewa Micke-Broniarek, *Jadwiga Maziarska*, [w:] *Artystki polskie*, [red.] Agata Jakubowska, Warszawa 2011, s. 240).



45

JERZY TCHÓRZEWSKI

(1928 - 1999)

"Narodziny ognia", 1962 r.

olej/płyta, 60 x 76,5 cm

sygnowany p.d.: 'TCHÓRZEWSKI'

na odwrociu opisany: 'J. Tchórzewski 62 | "NARODZINY
OGNIA"'

estymacja: 85 000 – 120 000 PLN †

19 800 – 28 000 EUR

POCHODZENIE:

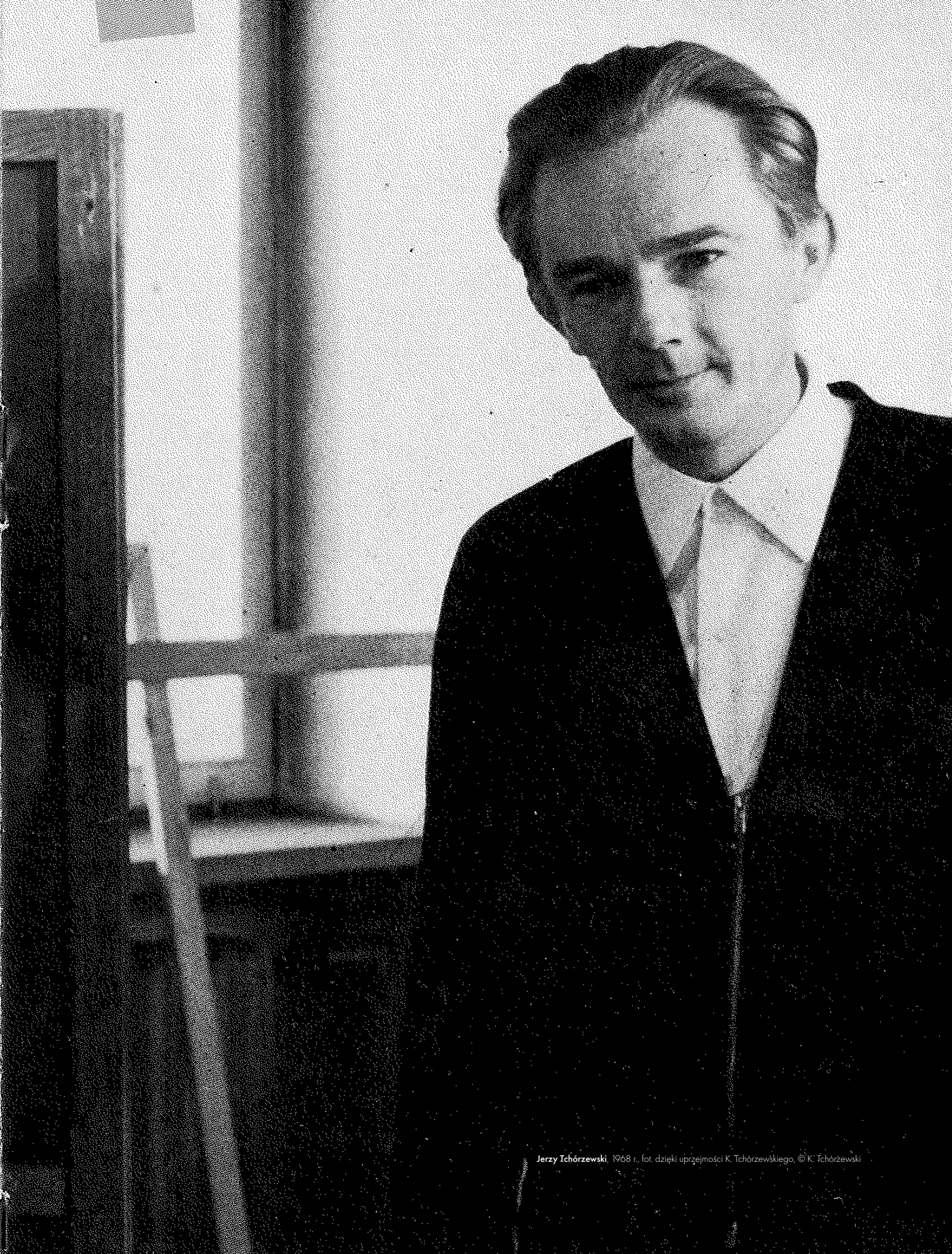
- kolekcja instytucjonalna, tódż



W swoich wspomnieniach spisanych pod koniec życia „Świadectwo dojrzałości. Wspomnienia z lat 1928-1945” Jerzy Tchorzewski umieścił opis zagłady ludności żydowskiej w 1942 w jego rodzinnym Węgrowie. Bezbronni ludzie, wypędzani na plac, wywożeni i mordowani, pozostali w pamięci artysty przez całe życie. Przeżycia związane z tym widokiem powracały do niego często i odcisnęły piętno na jego twórczości. Pisze o tym Dorota Folga-Januszewska w tekście „Jerzy Tchorzewski wśród przyjaciół”: „Na początku lat 60. XX w. także przeżywa ponowny atak pamięci, z abstrakcyjnych przestrzeni wypełzają coraz bardziej humanoidalne formy. Światło scala się z materią, a miejsce przestrzeni unoszącej się i promieniującej tajemniczymi odgromnikami – jak pisał Jaguer – zajmują postaci z przeszłości. Od tego momentu staną się stale obecnymi zjawami tego malarstwa. Wiele lat później i kilka lat po śmierci żony artysta uświadomił sobie, kim są. Batał się tych momentów – napisał we wspomnieniach dedykowanych Tereni, najbardziej kochanej osobie – starała się wszelkimi sposobami skierować moje myśli w inną stronę, odwrócić moją pamięć od tych straszliwych obrazów, od projekcji tego przerażającego filmu, który nakręciła moja pamięć. Ale przecież ja taśmę tego filmu stale nosiłem i noszę w sobie, tylko starałem się i staram unikać tych seansów, bo życie byłoby niemożliwe, gdyby szły non stop”. A były to obrazy rzeczywiście straszliwe: ‘Kiedy tuż przed zmierzchem wyszedłem z domu, żeby pójść na rynek, przejeżdżał koło mnie jeden z takich wozów, załadowany do granic nagimi, martwymi ciałami. Na samym wierzchu tego przerażającego ‘ładunku’ dygotało nieregularnym rytmem (...) nagie, sztywne ciałko małego, 2 – 3-letniego dziecka. Wydawało się, że lada chwila zsunie się z przeładowanej fury i spadnie na ziemię’ – wspominał likwidację getta w Węgrowie” (Jerzy Tchorzewski, Słowa i obrazy, Olszanica 2009).

Gdy Krzysztof Karasek opisywał sztukę Tchorzewskiego, zauważył: „Nie jest to malarstwo ‘przyjemne’, miłe – gemütlich. W stosunku do tych, którzy sprawiają przyjemność oku lub umysłowi, zachowuje rezerwę, jak gdyby trzyma się z boku, z pewnością też nie jest ‘piosenką’ rozweselającą tłum gapiów. Jest ikoną dramatu współczesnego człowieka, w istocie swego przesłania najbliższą dziełom takich artystów jak Alberto Giacometti, których wizja nie jest powoływana bynajmniej dla uspokojenia, dla ‘potrzeby serca’, lecz dla wzniesienia niepokoju, rozdrapywania ran by – jak powiedział Stefan Żeromski – nie zarastały błoną podłości” (Krzysztof Karasek, Tchorzewski, jak go widzę, 2003).

Jak jednak dowodzi Andrzej Osęka, w pracach artysty można zobaczyć piękno i harmonię: „Porównywano te obrazy do wnętrza grot ze stalaktytami i stalagmitami, do dna oceanu z osobliwą fauną i florą. Malarstwo Jerzego Tchorzewskiego zachęca do tego typu porównań swą odrębnością od powszechnie spotykanych rodzajów malarstwa, siłą wizji, dla której nie ma odniesień w otaczającym nas świecie. Kształty o ostrych, postrzępionych konturach przebijają przestrzeń kolcami, przebiegają przez nie zygzakami błyskawic, są jak oset, jak cierń – raniące, jadowite. Nieuchronnie kojarzą się z bólem, zagrożeniem. Zwracano też uwagę, że kolce te są niejako malarskim archetypem zagrożenia: pojawiają się – jako rząd bagnetów – w rycinie Goyi, grożąc bezbronnym; jako kulminacyjny punkt w sadystycznej kompozycji Duchampa ‘Mariée mise à nue’; jako sztylety, dziury, kindżały w wielu obrazach, gdzie ludzie walczą ze sobą, gdzie zadaje się cierpienie, śmierć. Tchorzewski z całą bezwzględnością odrzuca tradycję ‘pięknego malowania’: nie ma tu miękkich zestawień, wyrafinowanych przejść kolorystycznych, którymi mogłoby się rozkoszować oko. Jest to materia sucha i spękana, złożona z wielkiej ilości świetlistych linii, z których każda zdaje się drgać oddzielnie, niezdolna do stopienia się z innymi. Czujemy coś – jak iskrzenie przewodów elektrycznych, jak drapanie nożem po szkłe. Świadomość p i ę k n a pojawia się dopiero, gdy ogarniamy całość kompozycji; wówczas, poprzez spiętrzenie różnorodnych, kontrastujących ze sobą elementów, dociera do nas polifoniczna harmonia tych obrazów” (Andrzej Osęka, Człowiek wśród żywiołów, „Polska” 1972, nr 7).



Jerzy Tchorzewski. 1968 r., fot. dzięki uprzejmości K. Tchorzewskiego. © K. Tchorzewski

46

JERZY TCHÓRZEWSKI

(1928 - 1999)

"Przedświt", 1974 r.

olej/płyta, 65 x 80 cm

estymacja: 70 000 – 110 000 PLN †
16 300 – 25 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Jerzy Tchórzewski, Galeria Opera,
Warszawa, 23.03-16.05.2015

LITERATURA:

- Jerzy Tchórzewski, katalog wystawy,
Galeria Opera, Warszawa 2015, s.
51 (il.)

Wychodzę z siebie
dochodzę do siebie
przechodzę samego siebie
nie posiadam się...
panuję nad sobą
idę sobie...

wszystko kręci się
dokoła siebie
zamyka się
w sobie

- JERZY TCHÓRZEWSKI



47

ZBIGNIEW MAKOWSKI

(ur. 1930)

Kompozycja, 1960 r.

technika własna/ płótno, 65 x 90,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'ZBIGNIEW MAKOWSKI 60'
na odwrociu, na bieżymie sygnowany, datowany i opisany:
'Warszawa ZBIGNIEW MAKOWSKI 1962'
poniżej wskazówka montażowa

estymacja: 80 000 – 120 000 PLN †
18 600 – 28 000 EUR

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

„Piotr Potworowski, którego późna twórczość była jednym z ważnych punktów odniesienia dla młodego Makowskiego, pytał o to, kim jest malarz: 'Kto to jest ten człowiek? To właśnie błazen, magik, który z kawałka płótna, starych gwoździ może robić cuda'. (notatka z 11 sierpnia 1961)“.

– ALICJA WASILEWSKA





W latach 60. Zbigniew Makowski był już uznanym artystą, a na swoją pozycję pracował ciężko i nieustannie. Już w tym okresie pomimo młodego wieku miał na koncie znaczące indywidualne wystawy, a większość z nich odbyła się poza granicami Polski. Twórca pokazał swoje dzieła m.in. w Miami Museum of Modern Art, a także w Museo de Arte Moderna w Rio de Janeiro. Niedługo potem ekspozycje zorganizowano w Lozannie, Düsseldorfie i Bochum, rok później – w St. Gallen, Lund czy Brukseli. Malarz szturmem wziął świat sztuki i już w połowie lat 60. jego prace znajdowały się w wielu ważnych zbiorach muzealnych, m.in. w MoMA, a także w licznych prywatnych kolekcjach francuskich oraz amerykańskich.

Lata 60. były także niezwykle znaczące ze względu na rozwój Makowskiego, który w 1956 odwiedził Paryż. Osobowości ze świata artystycznego, które poznał, odcisnęły na nim piętno do końca życia. Spotkał w tym okresie m.in. André Bretona – przywódcę ruchu surrealistycznego, autora trzech jego manifestów. Nad Sekwaną Polak przez kilka lat wystawiał z międzynarodową Grupą „PHASES”. W tym okresie wypracował swój indywidualny styl, łączący elementy dokonani surrealistów. Warto zaznaczyć, że oryginalność owych nawiązań oraz samodzielność poszukiwań Makowskiego dowodzi jego odwagi w eksperymentach malarskich.

Od czasu zawarcia paryskich znajomości surrealizm stał się ważnym kluczem interpretacyjnym dzieł Makowskiego, które zaczęto zaliczać do międzynarodowego kręgu tego ruchu. Warto jednak zaznaczyć, że Polak częściej niż do idei surrealizmu nawiązywał do jego poetyki, m.in. kolażu – jak w przypadku zaprezentowanej realizacji. Podobnie jak artyści, z którymi zetknął się we Francji, twórca odwołuje się do swobodnych skojarzeń oraz pozoruje rozluźnienie kompozycji obrazów. Jego prace oddziałują na widza za pomocą silnie skumulowanych oraz skondensowanych skojarzeń.

Zbigniew Makowski był wirtuozem malowania na wszelkiego rodzaju tkaninach. Z wielkim wyrafinowaniem łączył w swoich obrazach kolory, a warto podkreślić, że stosował wąską gamę barwną. Zestawienia występujące na jego płótnach w mistrzowski sposób wydobywały walory użytych barw. Charakterystyczne dla artysty było mieszanie różnych poetyk i sposobów malowania w obrębie jednej realizacji. Kładł duży nacisk na znaki graficzne, pismo. Widać to w zaprezentowanej kompozycji. Dwie jej części zostały połączone za pomocą nitki, które sprawiają wrażenie scalających płótno. Dzieło jest utrzymane w wąskiej kolorystyce ugrów, czerwieni oraz czerni. Na beżowo-czerwonym tle autor umieścił linie proste oraz łuki, przypominające elementy tajemniczego pisma. W twórczości Makowskiego widać inspiracje nie tylko wspomnianym surrealizmem, lecz także ekspresjonizmem oraz sztuką Dalekiego Wschodu, m.in. tybetańską czy chińską. Wielu krytyków podkreśla, że cały dorobek Polaka, zarówno płótna, jak i prace na papierze, ma charakter autobiograficzny. Odzwierciedla fascynacje oraz erudycję malarza, przewija się przez niego autorefleksja. Artysta powtarza wiele wątków, ale za każdym razem pokazuje je w nowym świetle oraz w różnorodnych odsłonach, co czyni jego spuściznę zarówno powtarzalną, jak i różnorodną.

HENRYK MUSIAŁOWICZ

(1914 - 2015)

Z cyklu "Rozmyślania", 2000 r.

asamblaż, olej/płyta, 106 x 65 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Z CYKLU: | "ROZMYŚLANIA" 2000 | 107 x 65'

estymacja: 12 000 – 15 000 PLN

2 800 – 3 500 EUR

„Mój obraz jest rezultatem tego, co we mnie najważniejsze, co jest moją istotą. Staram się przepoić go subiektywnym odczuciem, czystością formy, malować to, co czuję, a nie to, co widzę, utrwalić te rzeczy i zjawiska, o których sądzę, że mogą poruszyć umysł. Bo działalność artysty pozostawia jedynie to, co inspiruje myśl i wywołuje wzruszenia”.

– HENRYK MUSIAŁOWICZ

Jak podkreśla Irena Klisowska-Filipczuk, w cyklu „Rozmyślania” – obok innych serii, takich jak „Oczekiwania” czy „Portrety ślubne” – Musiałowicz rozpoczął nowy sposób montowania i de facto powstawania obrazu. Odszedł od scalonej i jednolitej formy. Badaczka stwierdza, że „Niewielkie obrazy oraz wykrojone sylwety łączy artysta ze strukturą rzeźbiarską słupów – tworząc obiekty, ich pionowe multiplikacje – nienazwane dotąd” (Irena Klisowska-Filipczuk, Musiałowicz, Steps Gallery 2004, s. 7). Prace powstałe w ramach serii były jednym z etapów rozwoju sztuki autora. Niedługo potem zaczął on tworzyć jedne z najbardziej rozpoznawalnych swych dzieł – totemy, słupy dające wskazówkę wędrowcom. Nowa forma, która krystalizowała się w postaci wspomnianych cyklów, dała artyście pole do jeszcze większej eksploracji i otworzyła niezliczone możliwości rozwoju. Jak tłumaczy Klisowska-Filipczuk, „Musiałowicz odżył na nowo. Izolując się z dala od miejskiego zgiełku, poddając naturze – na nowo odnalazł siebie. Wyzwolona energia otworzyła niezwykle fascynujący etap dojrzałej i refleksyjnej twórczości, a także pełniejszą kontynuację i materializację przeczuc, wyobrażeń i fascynacji” (tamże).



49

TERESA PAĞOWSKA

(1926 - 2007)

"Temat muzyczny", 1958 r.

olej, kolaż/plótno, 73 x 116 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramic:

'TERESA PAĞOWSKA "TEMAT MUZYCZNY" 58'

na odwrociu naklejka wystawowa z Musée d'Art et

d'Histoire w Genewie z 1959 roku oraz naklejka wywozowa

z warszawskiej Galerii Zachęta

estymacja: 70 000 – 100 000 PLN †

16 300 – 23 300 EUR

WYSTAWIANY:

- Teresa Pağowska. Wystawa Malarstwa, XIII Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 20.08 – 11.09 1960, Sopot
- Wystawa Sztuki Polskiej w Genewie, Musée d'Art et d'Histoire, 1959

LITERATURA:

- Teresa Pağowska. Wystawa Malarstwa, XIII Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie, katalog wystawy w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych, 20.08 – 11.09 1960, Sopot, 1960, kat. 13, s. nlb.
- Argumenty, nr. 35 z dn. 30.08.1959, (il.) (jako "Na temat muzyki Szopena")

„Maluję codziennie. Kiedy jest jakaś niezależna ode mnie przerwa, w której nie mogę tego robić, to po dwóch dniach chodzę tak wściekła, że bym gryzła. Forma jest ważniejsza niż treść albo równie ważna”.

– TERESA PAĞOWSKA



„Temat muzyczny” ma szczególne znaczenie w ogromnym dorobku Teresy Pągowskiej. To jedno z pierwszych, jeszcze abstrakcyjnych i monochromatycznych jej dzieł, powstałe w 1958, w okresie odwilży. Wystawiono je na drugiej indywidualnej wystawie autorki w Sopocie. Artystka była wówczas u progu swojej kariery. W pierwszej połowie lat 50. z powodzeniem tworzyła złożone kompozycje socrealistyczne i działała często w kolektywach malarskich. Współpraca z gronem artystów zrzeszonych w szkole sopockiej zaowocowała powstaniem „Manifestacji 1-majowej w 1905 roku” (1952), jednego z najbardziej znanych przykładów realizmu socjalistycznego. Obraz Pągowska wykonała wraz z Krystyną Ładą-Studnicką, Juliuszem Studnickim, Stanisławem Teisseyre, Józefą Wnukową, Janem Wodyńskim, Hanną i Jackiem Żufawskimi. Rozwój artystki nabrał nowej prędkości w drugiej połowie lat 50. Zniesienie doktryny socrealizmu zagwarantowało twórcom możliwość rozwoju i wypracowywania indywidualnego języka ekspresji. Autorka bardzo gwałtownie odeszła od poetyki socrealizmu i już nigdy do niej nie powróciła.

Od 1955 na płótnach Pągowskiej zaczęły pojawiać się liryczne, abstrakcyjne kompozycje, bezpośrednio odwołujące się do inspiracji muzycznych. Zdzisław Kępiński pisał: „W końcu lat 50. Teresa Pągowska, podobnie jak wielu malarzy jej pokolenia, podejmuje program spontanicznej malarskości bez pretekstów przedmiotowych. Ten ruch, który ogarnął plastykę światową, być może powszechniej niż jakikolwiek inny z prądów artystycznych doby powojennej, posiadał dla polskiego środowiska specyficzne walory. Kult malarskości, ugruntowany przez pokolenie polskich kolorystów i zaszczycony przez nich generacji powojennej, stanowił podstawę dla rozwinięcia działań malarskich z najszerszą oddechową swobodą, ale bez zatracenia zamilowań i umiejętności posiadanych. Gama barwna Pągowskiej opiera się wówczas na akordach brązów i szarości brzmących bogatymi zestrojami rozwiniętymi w oktawach czerni i bieli. Wprowadzanie konkretnych materii, tak szeroko w owym czasie praktykowane, mniej pociąga artystkę niż praca w płynnej masie farby olejnej, jednolitej technicznie, ale ewokującej zróżnicowanie materialne powierzchni. Cała jej wizja ówczesna opiera się na właściwościach ewokacyjnych malarstwa, na jego zdolności sugerowania zjawisk. Jej obraz pozostaje wizją zjawisk, choć przedmiotowo nieokreślonych, abstrakcyjnych, jednak istniejących gdzieś w przestrzeni malarskiej. Działając oddechowo i wyzwalając spontaniczny odruch, artystka z jednej strony stwarza improwizacyjne układy rytmów linearnych i współdziałających ze sobą kontrastów wielkiej i samodzielnej w swoich woltałach krechy oraz powstrzymanych w ruchu plam tworzących jakby fermatę muzyczną, bądź uspokajającą, bądź też na odwrót – potęgującą wrażenie dynamiki przez rozgrywane się w jej wnętrzu skłębienia” (Zdzisław Kępiński, Teresa Pągowska, Warszawa 1969, s. nlb.).

Okres odwilży, z którego pochodzi „Temat muzyczny”, to czas, w którym dorobek malarki miał szansę dotrzeć do odbiorców zza żelaznej kurtyny. Prace autorki znalazły się między innymi na najważniejszej powojennej wystawie polskiej sztuki w USA, „15 Polish Painters” w Museum of Modern Arts w Nowym Jorku. Udział w tej ekspozycji potwierdził przynależność Pągowskiej – jako jedynej kobiety – do grupy najwybitniejszych artystów z Polski, których twórczość w niebawym krótkim czasie podbiła serca i umysły krytyków i miłośników sztuki świata zachodniego. We wstępie do katalogu wystawy w MoMA czytamy: „Teresa Pągowska (1926) również przynależy do grupy związanej z tradycją polskiego koloryzmu, w tym przypadku powiązanej z kręgiem Potworowskiego (...). Jej abstrakcje zdają się wywodzić z doświadczenia natury, aczkolwiek nie obserwowanej z dystansu, z horyzontem, lecz rozumianej intymnie: płynąca ziemia, masywne skały, bieżąca woda, kora drzew, ziarnistość piasku; wszystkie zdają się funkcjonować w przestrzeni artystki, będąc wyrażane z wigorem, spontanicznie. Zamilowanie do dekoracyjności Teresy Pągowskiej w jej malarstwie wyraża się doskonałą jakością farby i jej rytmicznie zorganizowaną aplikacją, która przywodzi na myśl oryginalność przedstawionego doświadczenia lub zdarzenia” (Wstęp do katalogu „15 Polish Painters”, MoMA, Nowy Jork 1961, s. 10). Na wystawie znalazły się dwa obrazy Pągowskiej: „Zdarzenie” z 1959 i „Greckie morze” z 1960.



50

EUGENIUSZ MARKOWSKI

(1912 - 2007)

„Ćwiczenie”, 1982 r.

olej/ płótno, 130 x 110 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'WARSZAWA
1982 E. MARKOWSKI'
na odwrociu papierowa nalepka z Centralnego Biura
Wystawy Artystycznych - Zachęta

estymacja: 35 000 – 50 000 PLN †

8 200 – 11 700 EUR

WYSTAWIANY:

- Eugeniusz Markowski, malarstwo, Centralne
Biuro Wystaw Artystycznych - Zachęta,
Warszawa, 6-29.01.1984

„(...) kreuje w swoich obrazach i rysunkach odrażający cyrk ludzki. Człowiek występuje w nim z reguły nagi fizycznie i równocześnie obnażony psychicznie. Wraz ze strojem wyzbyty godności i wszelkiego wstydu, ujawnia niskie namiętności i okrucieństwo, chciwość i żądzę władzy, obłudę i trywialność, złość, głupotę i samolubność”.

– EUGENIUSZ MARKOWSKI





„Mnie osobiście interesuje przede wszystkim groteskowy i wyraźny kontrast istniejący dziś między coraz zawrotniej rosnącym rozwojem technologicznym a niezmiennością prymitywnych i elementarnych ludzkich pasji i instynktów”.

– EUGENIUSZ MARKOWSKI

Choć Eugeniusz Markowski nie należał do pokolenia twórców nowej figuracji, bardzo często zaliczano go w ich poczet. Bohaterem obrazów malarza najczęściej jest człowiek poddany presji emocji i atawistycznych pragnień, postać zdeformowana, na poły śmieszna, na poły tragiczna. „Twórczość Markowskiego pozostaje w kręgu dość jednolitej tematyki. Artystę interesują (...) ludzie. Ale nie ludzie w ich cechach pozytywnych i szlachetnych, lecz raczej w przywarach i ułomnościach duchowych, ludzie odarci z konwencji sposobu bycia i form towarzyskich. Smaga więc swymi obrazami walkę o byt i robienie kariery za wszelką cenę, pychę i służalczość, przebiegłość, wyzysk, obłudę i głupotę. Twórczość Markowskiego nacechowana jest silną ekspresją. Artysta uzyskuje ją z jednej strony za pomocą deformacji, która z malowanych przez niego ludzi czyni raczej 'człeko-kształtne' figury o wyolbrzymionych znamionach brzydoty, z drugiej strony – za pomocą środków malarskich. Będąc rasowym malarzem, obdarzonym wybitną wrażliwością na kolor i materię malarską, a przy tym programowym antyestetą, umie on wypuklić podejmowane przez siebie oskarżycielskie treści gamą kolorystyczną i specyficznym, gruboziarnistym sposobem malowania, przypominającym fakturą stary, zniszczony przez czas tynk. W sposobie deformacji i w środkach malarskich zbliża się często do 'art brut', czyli 'sztuki surowej', której twórcą i najwybitniejszym przedstawicielem jest malarz francuski Jean Dubuffet” (Jerzy Zanoziński, *Współczesne malarstwo polskie*, Warszawa 1974, s. 78).

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

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

51

HILARY KRZYSZTOFIAK

(1926 - 1979)

"Planeta pomarańczowa", 1970 r.

olej/plótno, 150 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'Hilary'
na odwrociu dwie nalepki z opisem obrazu

estymacja: 20 000 – 40 000 PLN

4 700 – 9 400 EUR

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

- Hilary. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, [opr.] Hanna Kotkowska-Bareja, Warszawa 1997, poz. 89, s. 242 (il.), 283 (spis)







Hilary przy pracy nad obrazem, 1961 r. Fot. z archiwum rodziny artysty © Krystyna Hilary



Sztuka Hilarego Krzysztofiaka, który niemalże od początku swej twórczości sygnował swoje prace samym imieniem, ewoluowała na przestrzeni lat. Artysta grupował swoje dzieła w cykle, w których podejmował motywy realizowane latami w różnych wariantach. Jego dokonania długo pozostawały zapomniane w Polsce, do czego przyczyniła się polityka kulturalna PRL, cenzura, a nawet niszczenie jego dorobku. Hilary podjął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dobrowolnie jednak zdecydował się na opuszczenie uczelni przed odebraniem dyplomu w geście niezgody wobec panujących konwencji socrealizmu. Przez całe życie był typem nonkonformisty, dystansował się od panujących tendencji, sprzeciwiał się wytycznym komunistycznego reżimu. Dlatego dołączył do grupy St-53, a później nie uległ nowoczesnym modom, nie wykorzystywał współczesnych mediów. W swej bogatej działalności dążył do perfekcjonizmu warsztatowego, posługiwał się farbą w tak precyzyjny sposób, że odmalowywał krater na powierzchni planet i tworzył iluzjonistyczne faktury kojarzone z techniką kolażu. Barwy na płótnach, pomimo kontrastów, zawsze harmonijnie ze sobą współgrały, czym dowodzą mistrzostwa autora jako kolorysty.

Po opuszczeniu kraju w 1968 i przeprowadzce do Kolonii, a następnie do Monachium, malarz kontynuował swój cykl „Metamorfozy”, przedstawiający stylizowane kobiece akty. Płótna te nazywały do sztuki ludowej, zarówno polskiej, jak i meksykańskiej, do dokonań kubistów, ale także twórczości prehistorycznej, reprezentowanej przez posążek Wenus z Willendorfu. Figura ludzka pod pędzlem Hilarego stawała się coraz bardziej zdeformowana, aż w końcu budziła skojarzenia bliższe mistycznym totemom niżli realnym ciałom. Poszczególne elementy, poddane geometryzacji, ostatecznie zostają od siebie odseparowane. Pochodną tych prac są kosmiczne pejzaże, przedstawiające fantastyczne układy planet, inspirowane teoriami kosmogonicznymi i bogatą wyobraźnią artysty, lokującą je na granicy snu i jawy. Gdy Włodzimierz Odojewski próbował opisać okoliczności powstania płócien Hilarego, napisał, że podobne wizje pojawić się mogą wtedy, „kiedy wkroczenie na pomost między jawą i snem pozwala widzieć rzeczywistość wewnętrzną i zewnętrzną jednocześnie, poznanie fizyczne miesza się z rozumowym, między światem materialnym i duchowym dokonuje się fuzja, a świadomość eksploduje 'prawspomnieniami' zakodowanymi w genach i pozwala je przetwarzać w nowe układy przestrzenne i układy rzeczy. Układy, z których artysta buduje symbole narodzin, ruchu, wzrostu, zmiany, rozpadu, zniszczenia, nowych narodzin” (Włodzimierz Odojewski, O Hilarym – próba syntezy, [w:] Hilary. malarstwo i rysunek, s. 64).

Obraz zatytułowany „Pomarańczowa planeta” powstał w 1970 i zapowiada papierowy cykl, nazywany również kosmicznym, który autor realizować będzie do swej nagłej śmierci w 1979. Wielu krytyków piszących o dziełach Hilarego zwraca uwagę na jego konsekwentne trzymanie się idei obrazu totalnego, w którym zawarta jest prawda zarówno o artyście, jak i o świecie. Na płótnach twórcy od połowy lat 60. często pojawiają się motywy planet, księżyców czy mandali, symbolizującej naturalną całość i cykliczność. Geometryczne kształty, utrzymane w pomarańczowych, brunatnych i bordowych barwach, przywoływały skojarzenia z pradawnymi wierzeniami i rytuałami afirmującymi naturę w całym jej bogactwie. Sama już forma płótna nasuwa skojarzenia z religią, a dokładniej – z witrażami. Bliscy przyjaciele zaś widzieli w palecie malarza raczej wspomnienia z dzieciństwa, rumowiska i rdzawe hały odpadów, czyli nieodłączny element pejzażu miejsca urodzenia Hilarego: Szopieniec, obecnie części Katowic.

Aleksander Wójciewowski w odpowiedzi na pytanie o motywy kierujące Hilarym w trakcie tworzenia kosmicznego cyklu pisał: „Może była to kwestia przypadku, chęć zmierzenia się z frapującym tematem, a może głęboka zaduma nad naszą egzystencją w niezmiernych przestrzeniach? Niezależnie od tego, jak określiśmy jego malarskie zamiary, była to wędrówka Hilarego w bezmiar nieboskónu” (Aleksander Wójciewowski, Warszawa – Monachium – Waszyngton – Warszawa, [w:] Hilary. malarstwo i rysunek, s. 49).

W płótnach Hilarego zaznacza się jego filozofia sztuki. Zawierają się też w nich ogromne pokłady wrażliwości i dociekliwości, popychających autora do zadawania pytań o to, co niedostępne ludzkiemu oku i poznaniu.

52

RAJMUND ZIEMSKI

(1930 - 2005)

"Pejzaż żółty", 1959 r.

olej/ płótno, 86 x 130 cm

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

na odwrociu opisany: 'WARSZAWA | "PEJZAŻ ŻÓŁTY

| 86 X 130'

estymacja: 60 000 – 80 000 PLN †

14 000 – 18 700 EUR

„(...) patrząc na pejzaż, można odczuwać bardzo różne rzeczy. Można smakować jego kolor czy harmonie form, a można także myśleć o tym, że jest on kreacją naszych zmysłów, zastanawiać się nad przemijaniem naszych ludzkich spraw”.

– RAJMUND ZIEMSKI, 1962





Rajmund Ziemiński w pracowni, fot. z archiwum rodziny artysty © K. Ziemska

53

RAJMUND ZIEMSKI

(1930 - 2005)

"Zielone słońce", 1958 r.

sygnowany i datowany l.d.: 'ZIEMSKI | 58'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'RAJMUND ZIEMSKI | W-WA | KRAK. PRZED. 5 |
70 x 90 | "ZIELON SŁOŃCE"

estymacja: 45 000 – 60 000 PLN †

10 500 – 14 000 EUR

„Wszystkie strugi barwy, postrzępione krawędzie, dzikie plamy i połyski obrazów Ziemskiego – choć są znakiem widomym rozwiniętej świadomości, zamiłowań i dążenia do urody – dają w rezultacie nieobliczony efekt. Oczywiście cały tak zwany warsztat naszego artysty, z ukochaniem kunsztownej materii, soczystej barwy, jest konsekwentnie realizowany. A nawet można powiedzieć, że Ziemiński 'planuje' i 'realizuje' samą treść swoich obrazów – owo szczególne napięcie emocjonalne, poezję dramatyczną. Lecz napięcie to w trakcie realizowania rośnie: każda nowa warstwa farby, każdy laserunek i werniks wprowadzają nowy stopień napięcia. Napięcie aż wydaje się swoim nadmiarem rozdrażnione – błyska płomieniem”.

JACEK SEMPOLIŃSKI



54

ANDRZEJ S. KOWALSKI

(1930 - 2004)

"Obraz R-p-f 1", 1960 r.

technika własna/plyta, 100 x 05 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'A. S. Kowalski 60 r.'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem obrazu
i niewidoczne pieczęcie

estymacja: 26 000 – 35 000 PLN †

ó 100 – 8 200 EUR

„Obrazy młodego Polaka Kowalskiego, komponowane z zasady wzdłuż osi pionowej, ukazują malarza rasowego, obdarzonego umiejętnością przyrządzania niezwykłych barw, stwarzania cieplej, a zarazem subtelnej atmosfery i odznaczającego się przy tym ujmującą powściągliwością... To malarstwo wysmakowane, lecz dyskretne, spodoba się na pewno tym, którzy cenią umiar i lubią wyszukane a niepretensjonalne współbrzmienia kolorystyczne...”

–MICHEL COURTOIS



55

JANINA KRAUPE

(1921 - 2016)

“Opiekun II”, 1989 r.

olej/ płótno, 100,5 x 73 cm
sygnowany p.d.: ‘J. Kraupe’
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
‘JANINA KRAUPE | “OPIEKUN II” | olej 1989’

estymacja: 15 000 – 20 000 PLN †

3 500 – 4 700 EUR

Janina Kraupe-Świdorska bywa określana poetką oraz damą polskiej awangardy. Nierozzerwalnie związana z dziejami powojennej sztuki, zapisała się jako współzałożycielka słynnej Grupy Krakowskiej. Studia na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zaczęła w 1938 jako najmłodsza wówczas studentka. Przyznawała, że tworzyć zaczęła pod wpływem fascynacji impresjonizmem. Uczyła się pod okiem wybitnych pedagogów: malarstwo sztalugowe poznawała pod kierunkiem kolorysty Eugeniusza Eibischa, malarstwo monumentalne – u Wacława Taranczewskiego. Równoległe wieczorami zagłębiała się w tajniki grafiki, która umożliwiała autorce kontakt z literaturą oraz dawała duże pole popisu dla wyobraźni.

Po wojnie dostęp do współczesnych artystycznych innowacji był znacznie ograniczony. Dlatego zorganizowana wówczas wystawa młodych ludzi z Francji, mieszcząca się w krakowskim Pałacu Sztuki, szeroko odbiła się na działalności polskich artystów. Wpłynęła na ich zainteresowanie twórczością dzieci i twórczością nieprofesjonalną, co znalazło odbicie w dorobku Kraupe-Świdorskiej. Szczególne wrażenie wywarła na niej intensywność barw, malarka jednak po latach przyznała, że odwagi w operowaniu kolorem nabrała dopiero w 1956 po powrocie z Paryża. Jej dzieła przepiękna symbolika, często zaczerpnięta z astrologii, kabały i magii, którą od lat interesuje się autorka, a także z kultury Dalekiego Wschodu oraz mitologii. Pomimo bolesnych doświadczeń z młodości, która przypadła na okres II wojny światowej, w pracach wybrzmiewa niezwykle poetyczna i wrażliwa interpretacja rzeczywistości, a także towarzyszący jej oglądowi pierwiastek metafizyczny. Tytułowy „Opiekun” to częsty motyw w płótnach oraz grafikach artystki. To enigmatyczna postać, anioł stróż i obrońca, mający pieczę nad samą Kraupe-Świdorską oraz jej najbliższymi.

57
31



31



J. Kraupe

56

JAN MŁODOŻENIEC

(1929 - 2000)

“W poszukiwaniu straconego czasu” (“À la recherche du temps perdu”)

akryl/plótno, 82 x 60 cm
signed lower right: 'JAN MŁODOŻENIEC'
opisany wewnątrz kompozycji: 'À LA RECHERCHE DU
TREMPS PERDU'

estymacja: 13 000 – 18 000 PLN †
3 100 – 4 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Prace Jana Młodożeńca znają czytelnicy i uczestnicy życia kulturalnego czasów PRL-u, gdyż jego grafiki zdobiły okładki oraz pojawiały się na plakatach filmowych i w reklamach. Twórca należał do najpopularniejszych przedstawicieli tzw. polskiej szkoły plakatu i kształtował jej oblicze. Jego styl inspirował zarówno sztuka ludowa, jak i aktualne trendy, wyznaczone przez Légera, Klee czy Picassa. Swoje dzieła zwykł nazywać „plakatem osobowościowym”, w którym zawarte były cechy i upodobania autora. Plakaty Młodożeńca odznaczają się bogatą kolorystyką oraz modelunkiem kształtowanym przez gruby kontur, znamionującym jednak lekkość i pewność w prowadzeniu kreski. W ramach swego warsztatu artysta rozwijał także liternictwo; czcionki wykonywał zawsze odręcznie, uważał je bowiem za niezbywalny i nieodłączny element całej kompozycji.

Prezentowana praca jest szkicem inspirowanym arcydziełem dwudziestowiecznej prozy autorstwa Marcela Prousta. Potencjalnie mogłaby widnieć na francuskujęzycznym wydaniu powieści. Artysta wielokrotnie podejmował jeden temat i tworzył liczne jego warianty. Filmowi luźno opartemu na książce, zatytułowanym „Miłość Swanna”, towarzyszył plakat również przygotowany przez Młodożeńca. Feeria barw, wielość form, dekoracyjność liter zostały ze sobą perfekcyjnie zharmonizowane bez zatarcia czytelności przekazu. Nieco dziecięca stylizacja kreski, a także żywa paleta barwna sprawiają, że realizacje twórcy tchną świeżością, ciepłym humorem i lirycznością.



PRZEMYSŁAW BRYKALSKI

(1929 - 1995)

"Krajobraz wieczorny z akweduktem", 1992 r.

olej/plótno, 120 x 120 cm
 sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
 'PRZEMYSŁAW | BRYKALSKI | 1992, PARIS'
 na blejtramie nalepka z tytułem obrazu
 w języku francuskim i polskim

estymacja: 10 000 – 15 000 PLN †

2 400 – 3 500 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

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

„Dlaczego do malowania wróciłem, nie wiem, po prostu. Przecież teraz malowanie jest dla mnie tym samym, czym było wówczas, przed przerwą. Wariackim chaosem, zamętym psychicznym, próbą oczyszczenia tego, czego oczyścić się nie da. Całkowite oczyszczenie malarstwa z nieporozumień jest nieporozumieniem całkowitym”.

– PRZEMYSŁAW BRYKALSKI

Obrazy, które Przemysław Brykalski malował w latach 70., wierczyły długą oraz wyboistą drogę, jaką artysta przeszedł w ciągu wielu lat. W latach 40., podczas studiów, należał do Grupy Samokształceniowej przy krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, współtworzonej przez m.in. Andrzeja Wróblewskiego czy Andrzeja Strumiłłę. Warto wspomnieć, że to właśnie Brykalski pozował bliskiemu przyjacielowi, Andrzejowi Wróblewskiemu, do słynnej serii „Rozstrzelań”. Jego sztuka z lat 50. i 60. bliska była abstrakcji ekspresyjnej. W kolejnej dekadzie odłożył pędzel i rozpoczął eksperymenty z ceramiką, za pomocą której tworzył formy architektoniczne.

Artysta odszedł od sztalugi z powodu ogromu pracy, zarówno fizycznej, jak i emocjonalnej, jaką wkładał w swoje realizacje. W tym czasie zwątpił w sens swojej działalności, a niepewność oraz dystans wobec swych dzieł spowodowały, że oddał się rysunkowi, fotografii, a także projektowaniu. Zaprezentowana kompozycja powstała w okresie

powrotu do malarstwa. Autor wykonał wtedy wiele wielkoformatowych realizacji, m.in. dekorację w kościele Opatrzności Bożej w Warszawie. Równocześnie tworzył abstrakcyjne nastrojowe pejzaże, takie jak zaprezentowany „Krajobraz z akweduktem”. Powstałe wówczas krajobrazy wyrastały z obserwacji natury oraz jej bezpośredniej kontemplacji. Jak zauważył Jacek Sempoliński, „Promienne, głębokie obrazy Brykalskiego sprawiają wrażenie czegoś odnalezionego. To wizja świata czystego. Ale napięcie, jakie w nich tkwi, jednak jest czymś bolesnym – może to cena, za jaką zostały uzyskane, może obawa, że to piękno pokruszy się za chwilę? Jest w tych pejzażach coś ze szkła i z lodu, coś ostrego i kłującego. Jakby kara i przestroga. Dotknięcie zagadki formy, doświadczenie, eksperymentowanie, ale zarazem poczucie, że tylko część z niej zmieści się w krawędzi obrazu – reszta pozostanie poza nim” [Jacek Sempoliński, Mroczny punkt rozjaśnienia, [w:] Przemysław Brykalski. Malarstwo. Painting, [red.] Dorota Wróblewska, Warszawa 1994, s. 5].



58

JACEK SEMPOLIŃSKI

(1927 - 2012)

„Czaszka”, 1983 r.

olej/plótno, 100 x 75 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
‘Sempoliński | ‘83 | czaszka’
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja: 26 000 – 35 000 PLN [†]
6 100 – 8 200 EUR

Dramatyczne wątki w malarstwie Sempolińskiego, wyrażone przez zmianę kolorystyki (ciemne błękity, fiolety, zimne szarości) i dokonywanie fizycznej destrukcji płócien, uwidoczniają się od końca lat 70. Cykle „Twarz” (od 1971), „Ukrzyżowanie” (od 1975), „Moc przeznaczenia Verdiego” (1977) i „Czaszka” (od lat 80.) dotyczą problemów z zakresu religii, kultury, filozofii egzystencji. Prace te, będące śladem głębokich przeżyć i przemyśleń, wpisały się w okres przewartościowiar lat 80. Postawa autora zapewniła mu pozycję autorytetu zarówno artystycznego jak i – dzięki licznym wypowiedziom i esejom – intelektualnego.

Dziela Jacka Sempolińskiego zawieszono między głęboką refleksją nad zagadnieniem materii a zainteresowaniem metafizyką. Obraz zdaje się żywym, doświadczonym fizycznie ziemskim bytem, ale mimo wszystko – także zjawiskiem bliskim transcendencji. Kompozycje takie jak słynne „Czaszki” powstały, jak mówił sam artysta, w wyniku obsesji na punkcie płaszczyzny obrazu, a nade wszystko – jego formy. Właśnie formę malarz uważał za cel sztuki i, co za tym idzie, każda jego praca to studium formalne, badanie, które nie mogło dać wyniku ostatecznego, a stanowiło jedynie kolejną próbę w dążeniu do nieosiągalnego ideału. Umiejscowivszy płótno na podłodze, Sempoliński poddawał je różnorodnym gestom i procesom: dziurawił, tarł, drapał narzędziami – to właśnie efekt tych działań przykuwa uwagę w prezentowanej realizacji. „Czaszka” cechuje się również charakterystyczną dla autora, niezwykle skromną, nieomal monochromatyczną gamą barwną z wyraźną przewagą niebieskiego. Malarz przyznawał, że kolor ma dla niego znaczenie symboliczne, a błękit nie tylko niesie konotacje związane z duchowością, lecz także z największą mocą emanuje własną, a nie odbitą energią.



59

TOMASZ TATARCZYK

(1947 - 2010)

"Dyptyk czarno-biały", 1982/83 r.

sznur, olej/plótno, 120 x 120 cm
sygnowany i opisany na odwrociu:
'TOMASZ | TATARCZYK' oraz | "DYPTYK |
CZARNO-BIAŁY" | 82/83'

estymacja: 55 000 – 80 000 PLN †
12 800 – 18 700 EUR

POCHODZENIE:

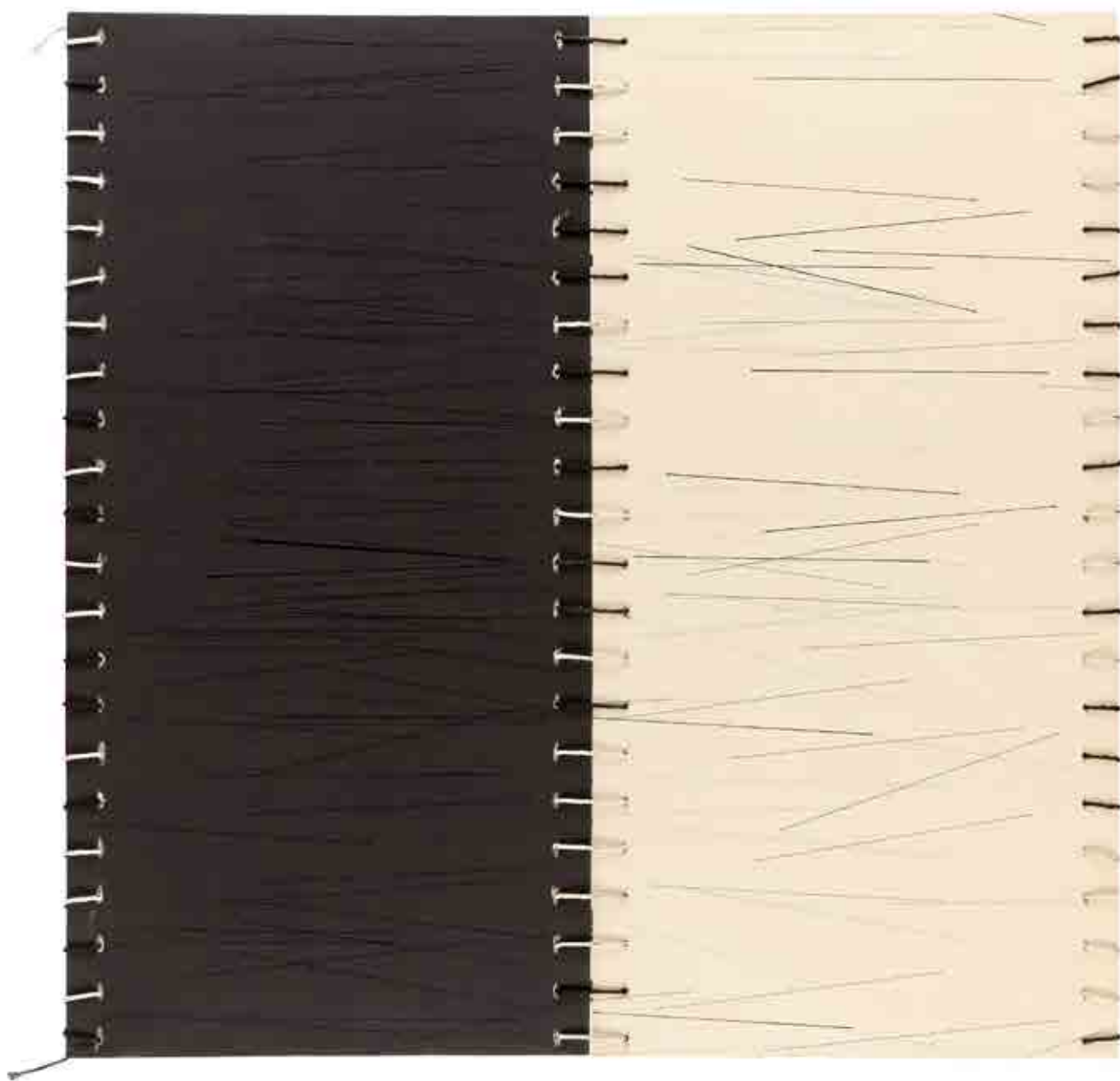
- kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:

- Księgi. Tomasz Tatarczyk, Galeria
wizytująca, Warszawa,
15.01 - 13.02.2016

„W pewnym sensie moje kolory są ukryte, także dosłownie. Na monochromatyczną z pozoru powierzchnię moich obrazów składa się wiele warstw farby. Jak się dobrze przyjrzeć nawet bielom – widać, że mogą być one różne: ciepłe, zimne, wchodzące w błękit, błyszczące, matowe. Tak samo czernie – czasem chcę, żeby odbijały światło, innym razem, żeby były głuche. Dodaję różne komponenty, to kuchnia malarska”.

– TOMASZ TATARCZYK

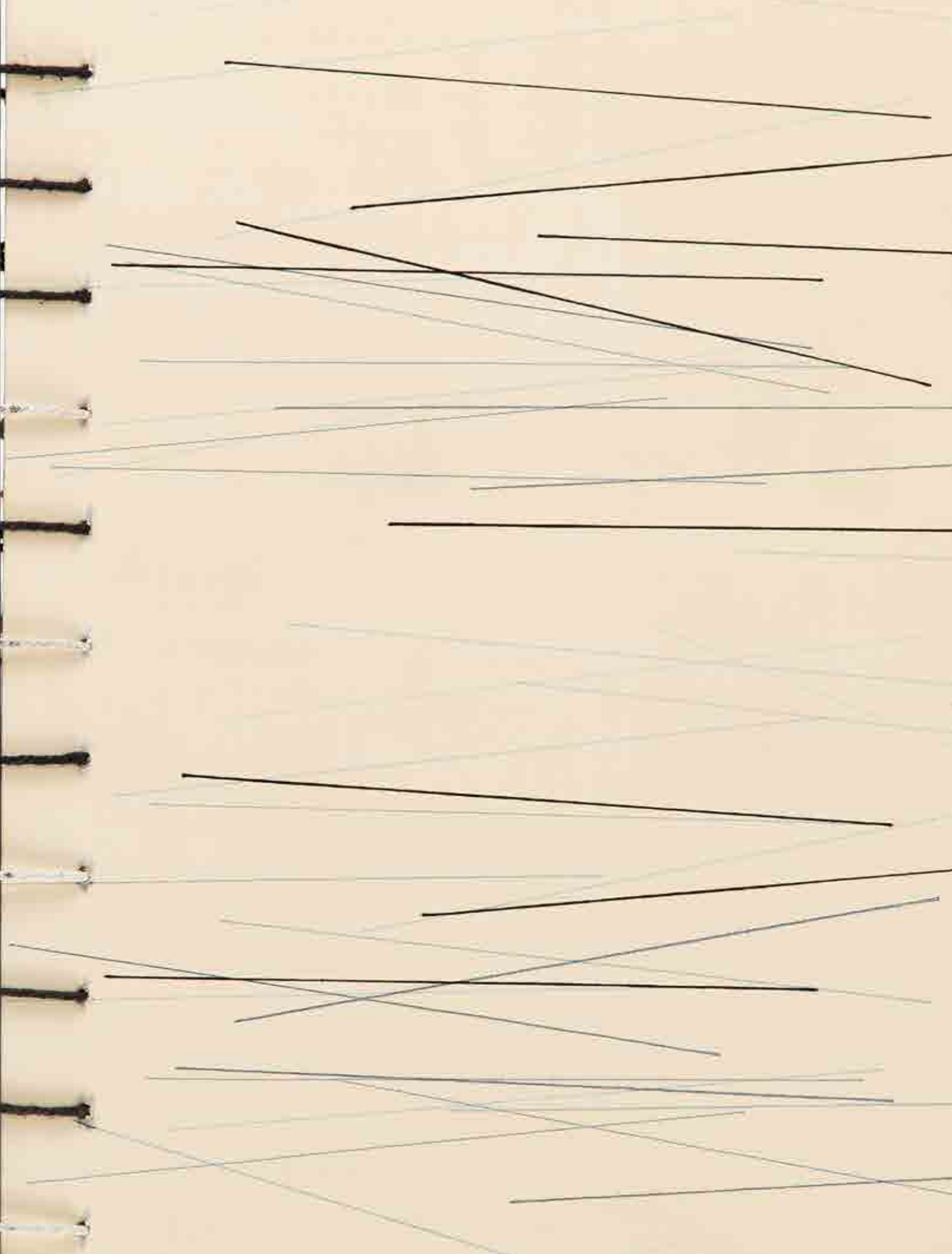


Prace Tatarczyka pojawiające się na rynku aukcyjnym najczęściej są inspirowane naturą i należą do dojrzałego okresu twórczości autora, który datować należy od drugiej połowy lat 80. Wtedy też powstały słynne monumentalne kompozycje utrzymane w ściszonych tonacjach, ograniczonych często wyłącznie do czerni i bieli. W dziełach tych można dostrzec powtarzalność pewnych motywów – takich jak drogi, psy, ślady ludzkich kroków – wyrastających z życia w nadwiślańskiej miejscowości Męcierz oraz z bacznej obserwacji okolic osady. Artysta świadomie wybrał to miejsce jako lokalizację swojej pracowni, otoczonej przyrodą, która stwarzała do warunki do wyciszenia i kontemplacji.

Malarz stwierdził, że jego obrazy „rodzą się czasami przypadkowo. Chodzę, krążę wokół tematu, wokół wycinków rzeczywistości, która na mnie szczególnie oddziałuje – i mam coraz mocniejszą potrzebę coś z tym zrobić. Wtedy zaczynam pracować i rozwijam temat w cykl, aby przyrzuć mu się z różnych stron” (Tomasz Tatarczyk w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, [w:] *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 252). Dodawał, że za podjęciem konkretnego tematu stoją także nastrój, wspomnienia z dzieciństwa; inspirują go widziane niedawno filmy czy dzieła sztuki. Proces twórczy zawsze zaczyna się od znalezienia motywu przewodniego, kolejnym krokiem zaś jest wymyślenie koncepcji kompozycji, którą podsuwa intuicja. Tatarczyk przyznał też, że w pewnym momencie przygotowujący właśnie obraz zaczyna bardzo silnie na niego oddziaływać, podsuwa rozwiązania, przejmując kontrolę nad postępowaniem pracy. Przed nałożeniem farby malarz wykonuje szybki szkic węglem, na który składać się może kilka pojedynczych kresek. Skupienie i kontemplacja potrzebują ciszy, ale nieodłącznym elementem działania autora jest muzyka, której rytm wpływa na charakter płócien.

Realizacje powstałe we wczesnych latach 80. lokują się jednak na pograniczu malarstwa, instalacji, rzeźby oraz prac typu site specific. Nim Tatarczyk całkowicie poświęcił się sztuce pędzla, sięgał po zróżnicowane materiały i nieszablonowe rozwiązania. Obrazy z tego okresu są podziurawione, łączone sznurkiem lub zawiasami, wizualnie przypominają książki czy parawany. Prezentowany obiekt, mimo że zapowiada duże kompozycje inspirowane naturą, wciąż przynależy do tego wczesnego okresu i kontynuuje idee pracy dyplomowej, zatytułowanej „Przedmioty bezużyteczne”, wykonanej na warszawskiej ASP pod okiem Jana Tarasina. Inspirowany dokonaniem profesora, artysta stworzył cykl monochromatycznych dzieł, które – jak twierdził – miały na celu nie odwzorowanie rzeczywistości, ale uwiecznienie możliwości płynących z obserwacji, pozornie nieinteresujących i porzuconych przedmiotów, takich jak kartka papieru, niemających na celu cieszenia ludzkiego oka. Nie wprawiają w dobre samopoczucie, lecz istnieją same dla siebie. Kompozycje uwieczniające przedmioty tego typu niejako zamrażają je, a jednocześnie cechują się chłodem. Obiekty te bowiem „Mogą jedynie pokazywać to, co same potrafią, ja im tylko w tym pomagam. Jednocześnie doda, 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).

Na prezentowane dzieło składają się dwa zszyte ze sobą płótna, na których ujawnia się niechęć do epatowania kolorami: w dużych, pozornie pustych partiach pozostają ukryte różne odcienie. Autor wykorzystuje rolę kontrastów, gdy zestawia zarówno biel z czernią, a także szlachetną malarską materię z eksponowaniem szwów, łączących dwa blejtramy. Sznurki, pełniące funkcję czysto praktyczną, zdają się również stanowić realne przedłużenie białych i czarnych prostych linii, składających się na abstrakcyjne kompozycje. Praca cechuje się surowością i prostotą rozwiązań formalnych, została bowiem pozbawiona wszelkich zbędnych, rozpraszać widza elementów.



60

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

(ur. 1953)

Bez tytułu, 2016

olej/ptótno, 140 x 80 cm

sygnowany monogramem autorskim i datowany p.d.:

'AR 16'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1133 | X/X 2016'

estymacja: 25 000 – 35 000 PLN †

6 100 – 8 200 EUR

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

– ALEKSANDER ROSZKOWSKI







Okolice pracowni artysty na Suwalszczyźnie,
fot. Aleksander Roszkowski / dzięki uprzejmości artysty

61

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

(ur. 1953)

Bez tytułu, 2017

olej/ płótno, 80 x 80 cm

sygnowany monogramem autorskim i datowany p.d.:

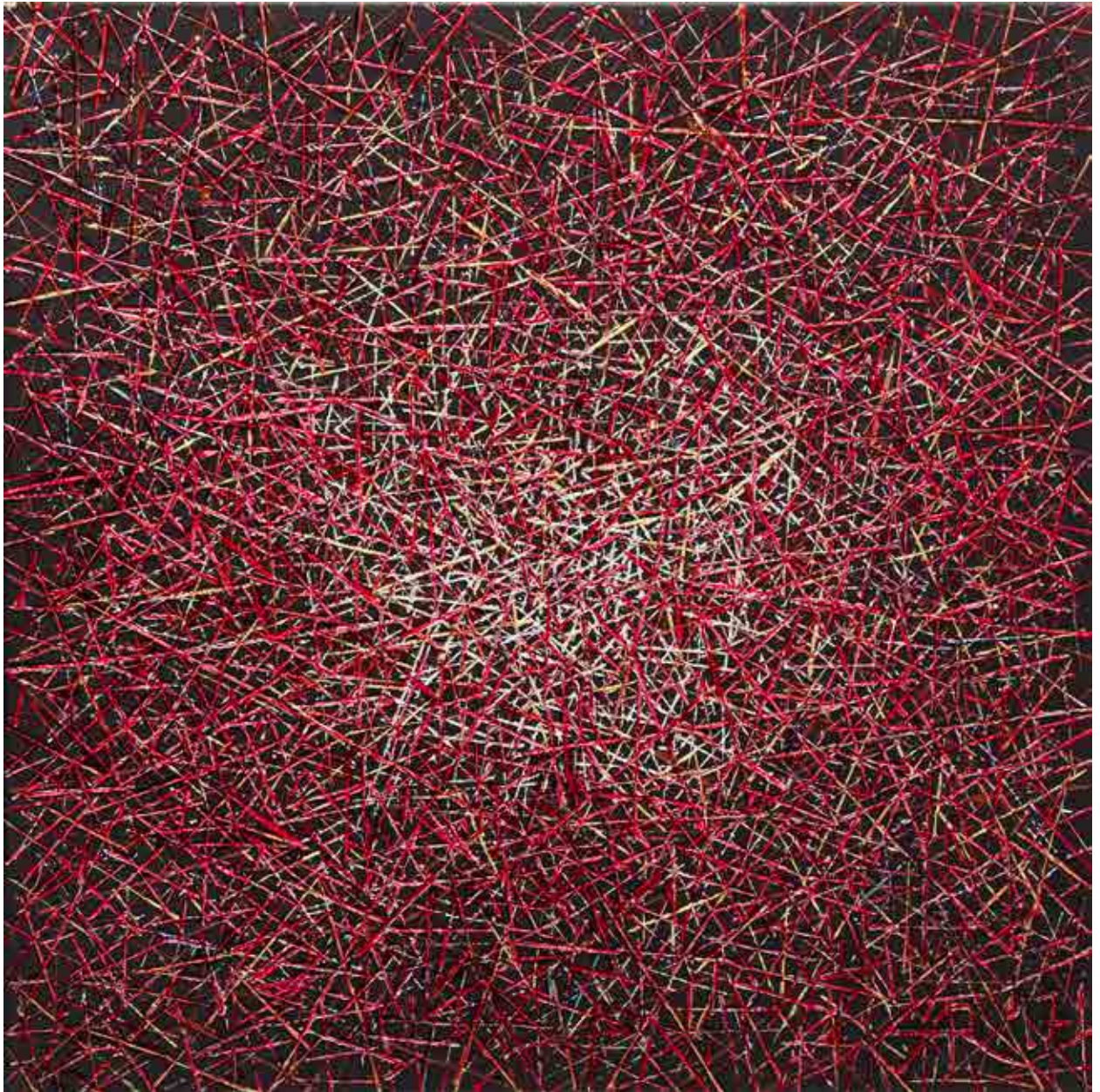
'AR 17'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:


'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1141 | 2017'

estymacja: 15 000 – 20 000 PLN †

3 500 – 4 700 EUR







W artystycznej postawie Aleksandra Roszkowskiego zaznacza się ciągła potrzeba pogłębionej analizy nurtującego go w danej chwili rozwiązania formalnego, ale także refleksji odnoszącej się do konkretnego zjawiska. Malarz ukończył warszawską Akademię Sztuk Pięknych, a jego nauczycielami byli uznani artyści Jacek Sienicki, reprezentujący emocjonalny nurt sztuki materii, oraz Zbigniew Gostomski, którego prace cechowały ascetyzm i predylekcja do monochromatycznej palety barwnej. Autor zaczął karierę od niezwykle ekspresyjnych dzieł figuratywnych. Jego płótna wykonane jeszcze w kilka lat po odebraniu dyplomu, zaludnione były bezgłowymi sylwetkami o konwulsyjnie wygiętych ramionach, emanującymi bezsilnością i poczuciem zagrożenia, typowym dla schyłkowej dekady komunistycznego ustroju. Roszkowski sięgał po kanoniczne dzieła powojennych twórców takich jak Andrzej Wróblewski, ale także dawnych mistrzów, m.in. Matthiаса Grünewalda, przefiltrował je przez własny temperament oraz przesycał panującym podówczas nastrojem. Kolejnym krokiem w stylistycznym rozwoju malarza stał się zwrot ku pejzażowi, gatunkowi chętnie podejmowanemu po dziś dzień. Na przestrzeni lat zaszła zmiana nie tylko tematyki, ale przede wszystkim form, w jakiej artysta przedstawia znane nam widoki, zjawiska. Od lat porusza się w pałę sztuki abstrakcyjnej i raz po raz powraca do form niezwykle sugestywnych, ewokujących bezpośrednio także to, co znamy, potrafimy powiązać i nazwać. Dlatego pomimo niefiguratywności jego najnowszych płócien widz dostrzega na nich jaśniejące gwiazdy, nieznanne układy słoneczne, rozgwieżdżone nieboskłony.

Z szacunku wobec malarstwa Roszkowski nigdy nie traktował tego medium jako politycznego narzędzia, nie używał go jako formy szyderstwa, prześmiewczego czy moralizującego opelu. Jego postawa zdaje się cichym, ale nieustępliwym zmierzaniem w kierunku przeciwnym do panujących, ale i przemijających, mód i tendencji. Jego sztuka ewoluuje i zmienia się w swoim własnym czasie wraz z samopoczuciem i intencjami samego twórcy, bez odwoływania się do nowych mediów, sztuki krytycznej itd.

Po okresie malowania ciemnych obrazów, zdominowanych przez centralnie usytuowaną geometryczną figurę, artysta rozjaśnia i oczyszcza paletę barwną, jakby w akcie odetchnięcia i w poszukiwaniu kompensaty po okresie operowania wyłącznie ciemnymi odcieniami. Bogato użyta biel w najrozmaitszych jej odcieniach – od kości słoniowej po domieszki szarości – nadaje pracom lekkość. Dzięki swemu przywiązaniu do malarstwa materii Roszkowski nieustannie eksperymentuje z materiałami, bazującymi na naturalnych komponentach takich jak damara, wosk, mastyks, guma arabska, terpentyna balsamiczna, olej lniany. Wykonane samodzielnie farby i narzędzia pozwalają budowanym przez siebie strukturom zbliżać się do trójwymiarowych rzeźbiarskich faktur, przypominających wypukłe reliefy. Zanika również sprecyzowany, dominujący, geometryczny motyw, który zostaje zastąpiony rozproszonym gradientem i poszukiwaniem niuansów kolorystycznych. Owe nieoczywiste zestawienia barw zdają się wręcz tematem tych wielkoformatowych obrazów. Powierzchnia płótna przypomina misterny, tkacki splot, składający się na nią drobne linie farby olejnej, nakładanej nie pędzlem, ale patykami. Nie bez znaczenia pozostaje aspekt kompozycyjny, który pomimo ekspresyjności samego procesu nakładania farby pozostaje dokładnie przemyślanym i kontrolowanym komponentem artystycznego warsztatu.

Dzieło Roszkowskiego świadczy o perfekcyjnym warsztacie, a także o wierze w medium malarstwa. Choć artysta od lat pyta o zasadność swego zawodu, jednocześnie nie wyobraża sobie, aby coraz to pojawiające się lub cichnące głosy o upadku malarstwa miały doprowadzić go do odstawienia w kącie płócien. Jego praca stanowi dlań rodzaj osobistego zapisku, traktującego o emocjach, odbytych podróżach, widokach wartych zachowania w pamięci.

62

LEON TARASEWICZ

(ur. 1957)

Bez tytułu, 1992 r.

akryl/plótno, 130 x 190 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'LEON TARASEWICZ | [adres] | 1992'
na odwrociu nieczytelna pieczęć

estymacja: 110 000 – 160 000 PLN †
25 600 – 37 300 EUR

WYSTAWIANY:

- Leon Tarasewicz, 8 paintings + one, Pawilon Sztuki
Współczesnej im. Heleny Rubinstein, Muzeum Sztuki
w Tel Awiwie, grudzień 1991

LITERATURA:

- Jola Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. 73 (il.)
- Leon Tarasewicz, 8 paintings + one, Pawilon Sztuki
Współczesnej im. Heleny Rubinstein, Muzeum Sztuki
w Tel Awiwie, [red.] Aya Breuer, Tel Aviv 1991, s. nlb. (il.)

„Życie samo zepchnęło mnie w pejzaż, czyniąc
zeń moją wyalienowaną cerkiew bez ścian. Ciągle
otwartą, ciągle nie poznaną”.

– LEON TARASEWICZ





Leon Tarasewicz jest artystą, dla którego pejzaż i charakter miejsc, w jakich się znajduje, odgrywa niezmiernie ważną rolę. W swojej twórczości, już od jej początku, prowadzi dialog z krajobrazem, zauważa jego specyfikę i przenosi ją na płaszczyznę obrazów. Pisze o tym Anda Rottenberg w katalogu wystawy „Modry. Leon Tarasewicz” w Muzeum Śląskim w Katowicach: „Urodzony na północno-wschodnich rubieżach – w regionie, gdzie mieszą się rozmaite wpływy kulturowe, języki i wyznania – od najwcześniejszych lat widział swoje malarskie posłannictwo w perspektywie rozpiętej między pejzażem a prawosławną ikoną i pracował nad syntezą obu gatunków. A może nawet tworzył podstawy nowego myślenia o ikonie rozumianej jako malarskie odwzorowanie Bożego zamysłu. Z tej perspektywy malarstwo nie może mieć żadnych granic, ani terytorialnych, ani technicznych. Tworzył więc swoje obrazy zarówno przy użyciu klasycznych farb, jak i materiałów nieoczywistych: betonu, desek, lampionów, luster. Wchodził swoim malarstwem na ściany, podłogi i schody, na budynki i place miejskie, budował z niego kolumny, labirynty, pasażę; wznosił budowle lub rozpościwał kompozycje świetlne na łące. Obcował z przestrzeniami muzealnymi i sakralnymi. Zawsze jednak uwzględniał specyfikę miejsca, w którym i dla którego pracuje” (Anda Rottenberg, Modry. Leon Tarasewicz, Muzeum Śląskie w Katowicach 2015).

Miejscem, które wywarło na artyście wielkie wrażenie, stała się Jerozolima. Znalazł się tam, kiedy w 1991 prezentował swoją indywidualną wystawę w Pawilonie Sztuki Współczesnej im. Heleny Rubinstein w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie. Na ekspozycji można było zobaczyć dzieła Tarasewicza, a także dużą realizację malarską, którą stworzył bezpośrednio na ścianie sali wystawowej. Właśnie wtedy w swojej tamtejszej pracowni przygotował serię obrazów różniących się od dotychczasowych płócien odmienną kolorystyką, bardziej pastelową i stonowaną. Nowością były też nieobecne dotąd barwy – błękit i oranż. Autor wprowadził również ostre kontrastowanie płaszczyzn kolorystycznych. Praca prezentowana na aukcji powstała w Izraelu. Jej biało-błękitna gama barwna nawiązuje m.in. do barw flagi tego państwa.

W rozmowie z Elżbietą Dzikowską Tarasewicz mówił: „Myślę, 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. (...) 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” (Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011).

W 1992 artysta nadal tworzył obrazy w stylu tych „jerozolimskich”. Niektóre z namalowanych i pozostawionych w Izraelu płócien powtórzył, aby pokazać je na wystawie w Kunsthalle w Malmö, a nowe przygotował na wystawie w Mińsku i Givon Gallery w Tel Awiwie.

63

LEON TARASEWICZ

(ur. 1957)

Bez tytułu, 2016 r.

akryl/plyta, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'L. Tarasewicz 2016 | 100 x 100 Acryl'

estymacja: 50 000 – 70 000 PLN †
11 700 – 16 300 EUR

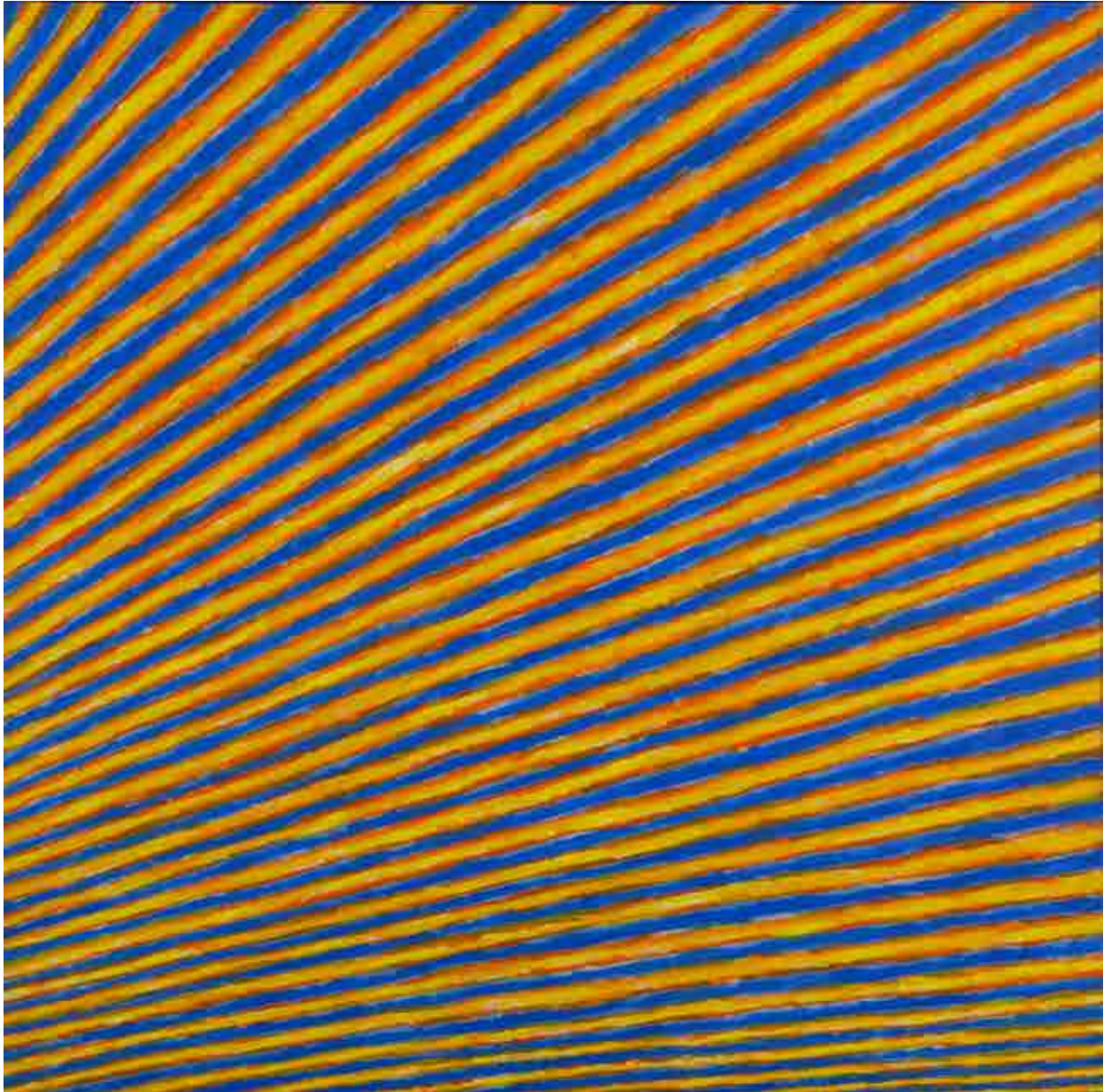
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Łódź

„Sztuką zajmują się ludzie w centrach intelektualnych, a w kraju nad Wisłą jest to Warszawa.

Przeprowadzka niczego by nie zmieniła, nawet gdybym zamieszkał w stolicy, jeździłbym do Berlina, Wenecji, Kielc. To jest taki zawód, że człowiek dzieli się swoim artystycznym zapisem w miejscach, gdzie ludzie tego chcą i stwarzają mu do tego warunki. Opuścić Walit zrobiłoby ze mnie emigranta, a na to nie mam ochoty. Nie miałem innego wyjścia jak połączyć dwa światy: mieszkanie na Białostocczyźnie, w rezerwacie przyrody, i bycie w miejscach, gdzie mogę zajmować się sztuką”.

– LEON TARASEWICZ



64

PAWEŁ KOWALEWSKI

(ur. 1958)

Bez tytułu z cyklu "Koniec wieku", 1992 r.

olej, wosk/płótno, 140 x 121 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'P.K./92 | TYTUŁ: CYKL KONIEC WIEKU | ROK: 1992 |

TECH: OL/WOSK/PŁ | WYM : 140 x 121'

estymacja: 30 000 – 40 000 PLN †

7 000 – 9 400 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Warszawa


„Sztuka osobista – czyli prywatna Pawła Kowalewskiego – realizacja jednego z dążeń artystycznych Gruppy – powstała na gruncie aktywnego, nie zaś receptywnego modusu doświadczenia. Posiada ona sens, którego rozumienie nie jest identyczne z przeżywaniem jego wiarygodności. Uznamy ją za wiarygodną, jeżeli zaakceptujemy logikę kultury, która sankcjonuje prawo człowieka do przeżycia własnej egzystencji w sposób niezależny”.

– KAZIMIERZ PIOTROWSKI





Paweł Kowalewski, fot. Andrzej Świetlik /dzięki uprzejmości artysty



Paweł Kowalewski studiował na Wydziale Malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1978-83. Od 1985 jest wykładowcą na Wydziale Wzornictwa macierzystej uczelni. Początek kariery autora przypada na czasy działalności Grupy – formacji powstałej w 1983. Należeli do niej inni twórcy, których prace prezentujemy w katalogu: Ryszard Grzyb, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Włodzimierz Pawlak i Ryszard Woźniak. Ważnym wydarzeniem dla rozwoju artystycznego Kowalewskiego stało się uczestnictwo w documenta w 1987 w niemieckim mieście Kassel, czyli w wystawie sztuki współczesnej uznawanej za jedną z najważniejszych na świecie.

Od początku swej działalności artysta tworzył według autorskiej koncepcji „sztuki osobistej, czyli prywatnej”. Oznaczało to, że jego prace powstawały w silnym związku z jego życiem przy jednoczesnym odnoszeniu się do problemów, które umieszczają indywidualnego widza w uniwersalnym kontekście. Jak tłumaczył na łamach swojej pracy dyplomowej z 1983, napisanej na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Wojciecha Włodarczyka, „Gdy wszystko wolno i wszystko jest sztuką (nic nie wolno, nie ma sztuki), artyście dana jest wolność, zaczyna się on gubić, jeśli materiał i formę zaczyna myśleć. Stawia się bowiem w pozycji beznadziejnej, buntować się nie ma po co i przeciw czemu, odebrane są schematy postępowania i inność ginie. Pozostaje tedy powrót do rzemiosła, duchowego wyrobnictwa; życie moje to sztuka, a dzieło moje to ślad po mnie, po moim czasie przez moje Ja przefiltrowanym” (Paweł Kowalewski, Sztuka osobista – czyli prywatna, praca dyplomowa z 1983 roku napisana na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Wojciecha Włodarczyka, nr albumu 4359, s. 29, [w:] Kazimierz Piotrowski, Paweł Kowalewski, Fin de siècle, katalog wystawy, Galeria Appendix, Warszawa 1992, s. nlb.) Drugim ważnym aspektem prac Kowalewskiego jest ich kontekst polityczny, początkowo związany się z działaniami i założeniami Grupy. Z czasem natomiast twórczość autora zaczęła ewoluować w stronę dyskursu antytotalitarnego.

Cykl, z którego pochodzi zaprezentowana praca: „Koniec wieku” („Fin de siècle”), powstał w 1992. Artysta w płótnach z tego okresu mierzy się z charakterystycznym dla każdego stulecia poczuciem końca, nieuchronnej katastrofy. Na kompozycjach powstałych w ramach serii autor zderzył XIX-wieczne dekoracyjne wzory tapet z białymi oraz czarnymi paskami, które symbolizują sarkastyczną wizję przyszłości. Wraz z powstaniem cyklu Kowalewski zaczął powoli wycofywać się ze sceny malarskiej i rozpoczął proces eksploracji innych kierunków w sztuce. W późniejszej twórczości skupił się przede wszystkim na działaniach o charakterze interdyscyplinarnym oraz proaktywnym. Na przełomie lat 80. oraz 90. przygotowywał wystawy-instalacje, które komponował z obrazów, kolaży oraz przedmiotów gotowych.

65

JAROSŁAW MODZELEWSKI

(ur. 1955)

„Martwa natura z pochłapaną ławką”, 2001 r.

tempera żółtkowa/ płótno, 150 x 250 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław Modzelewski 2001 | „Martwa natura z pochłapaną ławką” | 150 x 250 cm tempera ż.'

estymacja: 70 000 – 90 000 PLN ↑

16 300 – 21 000 EUR

POCHODZENIE:

- Rempex, 2005
- kolekcja prywatna, Łódź

WYSTAWIANY:

- Jarosław Modzelewski. Martwe natury, Galeria XXI, Warszawa, lipiec 2001

LITERATURA:

- Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, [red.] Jan Michalski, Kraków 2006, poz. 349, s. 210 (il.)
- Barbara Majewska, Radość z malowania, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 29 (il.)

„Namalowałem każdą stronę mojej pracowni oprócz tej, gdzie maluję (...). Okno, przez które patrzę, stół, przy którym maluję, szklanka po kawie, którą wypiliśmy, fotel lat z 60., którego nikt chyba jeszcze nie namalował w martwej naturze. (...) Fajarka, strzelawka i szczyryk kupione tanio (pewnie kradzione). Narzuta ręcznej roboty za 50 zł. (...) Laurka od Zosi, lampka z brązową, podświetlaną cieczą (...). Trzy sweterki (jeden przez głowę) i spodnie na gumkę, wszystko po 3 zł sztuka, plus niebieski wieszak za złotówkę. Dobry zakup, wisiały na płocie jako gotowa inspiracja. Rozpoznałem ją, bo dziesięć lat wcześniej namalowałem obraz 'Zjednoczone koszule'. (...) moja stara skrzynka na farby, którą zrobił mi wujek Januszek”.

JAROSŁAW MODZELEWSKI, [CYT. ZA:] JAROSŁAW MODZELEWSKI.
OBRAZY 1977-2006, [RED.] JAN MICHALSKI, KRAKÓW 2006, s. 38







„Martwa natura z zachlapaną ławką” należy do cyklu czternastu płócien, które powstały w latach 2001-02. Podjęcie tematu na polu kanonicznego i zbanalizowanego – przez obowiązkowe ćwiczenia na akademiach sztuk pięknych – u Modzelewskiego zdaje się logicznym następstwem jego wcześniejszych działań. Na przelomie wieków dzieła twórcy nabierają nowych walorów obserwacyjnych. Spojrzenie autora staje się pozbawione dystansu i wyraźniej „przezroczyste”: malarz przygląda się światu z bliska i oddaje go bez cudzołostwo ironii. Nie zmienia się jednak w naturalistę. Kluczowe są tu stosunki panujące między poszczególnymi obiektami i praca, jakimi rządzi się obraz, pozwalające artyście swobodnie kształtować przedstawioną kompozycję.

Modzelewski-observator nadal monumentalizuje. Hieratyczność – nawet w przypadku martwych natur – pozostaje niezaprzeczalna. Kompozycje tego typu to okazja do głębszej obserwacji otoczenia z jeszcze bliższej perspektywy. Sposobem na uniknięcie banału było wzięcie w nawias historii i dydaktyki. Autor odzwierciedlał najbliższe otoczenie, w tym przypadku pomieszczenie w wiejskiej chacie w Gołkowie. Prywatne przedmioty, które uwiecznił, nadają obrazom walor intymności. Ukazywanie własnej pracowni to zresztą wielowiekowa tradycja. Początkowo miało za zadanie prezentować poglądy malarza na sztukę. Później budowało intymny portret artysty, jego gustów i obyczajów w imię zasady „poznaj samego siebie”. Pierwsza martwa natura Modzelewskiego, „Martwa natura z kwiatami” z 2001, przedstawiała figurkę Chrystusa otoczoną kwiatami. Tematycznie należała jeszcze do poprzedniego cyklu temperowych kompozycji „Obserwacja wnętrza kościelnego” z 2000. Zainspirowany licznymi wizytami w ursynowskim kościele, spowodowanymi pierwszą komunią córki, Modzelewski stworzył obrazy wnętrza urządzonego według gustu wiernych, którzy „za

pomocą domowych sprzętów i ozdób podporządkowują sobie przestrzeń sakralną tak, aby była przytulna, oswojona”. Wnętrze pełne elementów takich jak boazerie, kwiaty, postumenty, krzeselka, lampki, gipsowe figurki artysta uwiecznił z typowym dla siebie monumentalizmem.

Uznawany za mistrza scen życia codziennego, Jarosław Modzelewski tworzy obrazy figuratywne od lat 80. Początkowo malował kompozycje, których forma: kolor, modelunek, perspektywa odpowiadała zasadom realizmu, ale charakterystyka postaci, a zwłaszcza sytuacji, w jakich były przedstawiane, odznaczała się drażniącą niezwykłością. Autor uzyskiwał ten efekt między innymi poprzez dublowanie figur, ujmowanie bohaterów w sytuacji niepewności, niewygody czy zagrożenia upadkiem, zabiegi z przestrzenią. Niekiedy surrealna atmosfera wynikała wprost z tematu, przedstawionej sytuacji egzystencjalnej bądź z wyjątkowego nasycenia emocją samej przestrzeni pejzaży i wnętrza.

Od 1989 artysta wrócił do scen figuralnych traktowanych płasko i dekoracyjnie. W 1991 wspólnie z kolegami z Grupy: Markiem Sobczykiem, Ryszardem Woźniakiem oraz Piotrem Młodożeńcem założył i do 1996 prowadził prywatną Szkołę Sztuki w Warszawie. W indywidualnej twórczości Modzelewskiego cała dekada lat 90. stała natomiast pod znakiem „malowanych orzeczeń”. Obrazy powstające w tym okresie odznaczają się daleko idącym uproszczeniem, a nawet schematycznością postaci ludzkich, które wykonują gesty i czynności opisane w tytułach. Wiele z tych scen rozgrywa się na pustych lub rozwiązywanych niezależnie od nich abstrakcyjnych płach. Wrażeniu pewnej kostywności służy też zmiana techniki z olejnej na temperową, co nastąpiło w 1997.

66

JAROSŁAW MODZELEWSKI

(ur. 1955)

„Już nie mam siły chodzić”, 2005 r.

tempera żółtkowa/plótno, 180 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'Jarosław |
Modzelewski | 2005 | „Już nie mam siły chodzić” | temp.
ż. 180 x 120'

estymacja: 60 000 – 80 000 PLN †
14 000 – 18 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- Desa Unicum, 2012
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Jarosław Modzelewski, Galeria Grafiki i Plakatu,
Warszawa, 2006
- X Biennale Sztuki „Wobec wartości”,
Ośrodek Propagady Sztuki, Łódź, luty 2006

Pies to motyw, który z dużą regularnością powtarza się w twórczości Jarosława Modzelewskiego od połowy lat 80. W 1985 powstał obraz „Przemysłne zwierzę”, w którym najlepszy przyjaciel człowieka wpatruje się w wodny pejzaż. W innych kompozycjach psy pojawiają się zarówno w towarzystwie opiekuna („Karmienie psów”, 1987; „Dobre czasy”, 1998), jak i samotnie – choć niekoniecznie w pojedynkę („Pan przyjdzie”, 1989; „Dwa psy”, 1996). Prezentowana praca „Już nie mam siły chodzić” wiąże się z tematyką szeroko pojętego nieszczęścia zwierząt. Zmęczony czworonóg w otoczeniu zimowego krajobrazu siedzi bezradnie. Nie jest jednak samotny – pochyła się nad nim jego opiekun lub opiekunka. Szkice sceny ujawniają, że pierwotnie miała rozgrywać się na ławce. Ostatecznie jednak autor zrezygnował z tej koncepcji.



67

RYSZARD GRZYB

(ur. 1956)

Bez tytułu, 1992 r.

olej/ płótno, 80 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Ryszard Grzyb | 80 x 120 cm | b. t. | 1992'

estymacja: 19 000 – 24 000 PLN †

4 500 – 5 600 EUR

Ryszard Grzyb jest jednym z czołowych artystów polskich, którzy w latach 80. zmieniali historię rodzimej sztuki. Jeden z najwybitniejszych ze swojego pokolenia, uprawia rysunek, malarstwo, performance i poezję. W 1983 założył Grupę, zrzeszającą twórców, których dziś uznaje się za najważniejszych przedstawicieli kultury współczesnej. W swoich pracach, pełnych humoru i ironii, komentował ludzkie zachowania i aktualną sytuację polityczną.

W latach 80. Grzyb wykonywał głównie kompozycje malowane temperą na kartonie, przedstawiające walki fantastycznych stworów i karykaturalnie ukazanych ludzi. Tworzył też sceny erotyczne. Gdy Joanna Szeligowska-Farquhar komentowała dzieła Ryszarda Grzyba i poruszaną przez niego tematykę, pisała: „Jest w nich dużo o przemocy, okrucieństwie i śmierci, a innym razem – o seksualnym pożądaniu, widzianym rubasznie, obscenicznie” (Wstęp do katalogu wystawy Ryszarda Grzyba w Muzeum Śląskim w Katowicach, Katowice 2006, s. 5). Lata 90., w których powstał prezentowany obraz, oznaczały dla artysty wyciszenie: kolory jego dzieł stały się subtelniejsze, bardziej pastelowe, motywy – łagodniejsze. Rezygnacja z tytułów ma skupiać uwagę widza na zabiegach kompozycyjnych.



68

RYSZARD WOŹNIAK

(ur. 1956)

Bez tytułu

olej/plótno, 58,5 x 72 cm
sygnowany na odwrociu: 'RYSZARD | WOŹNIAK'
opisany na odwrociu: 'R. WOŹNIAK prac.
prof. S. Gierowskiego'

estymacja: 6 000 – 9 000 PLN †
1 400 – 2 100 EUR

„Moje rozumienie sztuki jest następujące: sztuka to praktyka poznawcza, polegająca na tworzeniu obrazów (zapisów notujących myśl i refleksje w utworach i obiektach materialnych), zmieniająca wszystkich tych, którzy się ze sztuką stykają, a przede wszystkim zmieniająca ich sposób pojmowania świata”.

– RYSZARD WOŹNIAK

Ryszard Woźniak jest niezwykle wszechstronny, gdyż na jego dorobek składają się obrazy, performance, a także teksty. W latach 1976-81 studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni prof. Stefana Gierowskiego. Ważnym okresem działalności malarza stały się czasy przynależności do najważniejszej formacji lat 80. – Grupy. Stanowiła ona raczej zbiór indywidualistów, których łączyła wspólna estetyka: tworzyli krzykliwe obrazy, które świadomie osadzali w nurcie antyestetycznym. Razem z Woźniakiem do grupy należeli m.in. Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak i Marek Sobczyk. Od 1992 artysta prowadził pracownię malarstwa w Katedrze Sztuki i Kultury Plastycznej na Uniwersytecie w Zielonej Górze. Obecnie jest profesorem tej uczelni.

W latach 80., gdy Woźniak przynależał do Grupy, jego prace charakteryzowały się różnorodnością największą spośród wszystkich jej członków – zarówno pod względem formalnym, jak i tematycznym. W obrazach z 1986-87 dominował ekspresjonizm; charakteryzowały się one spontanicznym sposobem malowania oraz ostrą kolorystyką. W dukcie pędzla widoczna jest spontaniczność gestu autora. Jak opisywał twórczość Grupy i Woźniaka Kazimierz Piotrowski, „Malarze Grupy, szczególnie Ryszard Woźniak, a obserwuję ich od dziesięciu już lat, bywają artystami perwertycznymi, jakich jest więcej w ponowoczesnej epoce. Często w ich obrazach, w poruszonym temacie, w wątku osobistym, politycznym czy religijnym, ujawnia się ta chęć przekręcania czy odwracania porządku rzeczy, pokrętnego przeżywania i opacznego ukazywania spraw ludzkich” (Kazimierz Piotrowski, Dom Tęcz – obraz, świat w obrazie, obraz w świecie, śmiecie..., <http://www.ryszardwozniak.pl/mnie.html>).



69

JERZY MIERZEJEWSKI

(1917 - 2012)

"Wiatr", 1970 r.

olej/ płótno, 140 x 210 cm

opisany na blejtramicie: "WIATR" JERZY MIERZEJEWSKI | POLSKA'

na odwrociu częściowo usunięta nalepka z opisem obrazu w języku angielskim

estymacja: 40 000 – 60 000 PLN †

9 400 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:

- Kundshandel Siau, Amsterdam
- kolekcja prywatna, Gent

WYSTAWIANY:

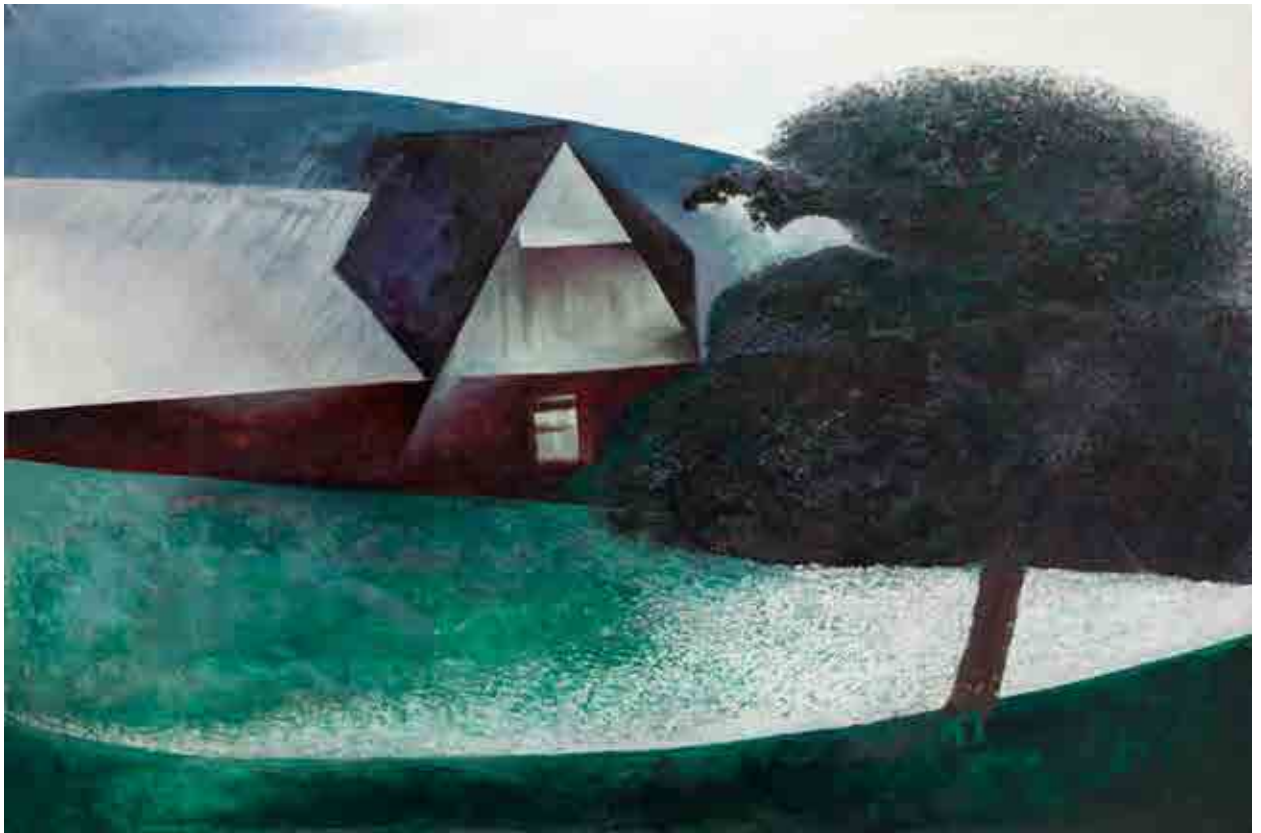
- Tentoonstelling schilderijen van Jerzy Mierzejewski, Kunsthandel Siau, Amsterdam, 8-30.04.1972

LITERATURA:

- Tentoonstelling schilderijen van Jerzy Mierzejewski, katalog wystawy, Kunsthandel Siau, Amsterdam 1972, poz. 25, (il.)
- Hans Redeker, Jerzy Mierzejewski, Venlo 1987, s. 32 (il.)

„Kto mówi, że skończył obraz, ten nie maluje, ale produkuje. Każdy obraz zaczynam malować tak, jakbym to czynił pierwszy raz. Buduję go. Ale przecież każda budowla jest inna. Obraz też. Chciałbym, aby moje obrazy żyły swoim życiem, swoją duszą – jak człowiek...”.

– JERZY MIERZEJEWSKI





Jerzy Mierzejewski uważał, że nasza rzeczywistość dzieli się na to, co widzialne i niewidzialne, przy czym w jego odczuciu to świat niewidoczny jest tym znacznie bogatszym i niezgłębnym. Dlatego właśnie próbom przedstawienia tej drugiej rzeczywistości poświęcił swe dzieła. Wbrew awangardowym hasłom, dotyczącym coraz mniejszej wagi aspektu estetycznego w sztuce, autor tworzył obrazy, które powinny działać zarówno na emocje, jak i na oko.

Jako syn malarza zdecydował się kontynuować rodzinną tradycję i ukończył warszawską Akademię Sztuk Pięknych. W jego pracach zaznacza się wpływ zarówno mistrzów renesansowych, jak i Cézanne'a oraz kubistów z Lyonelem Feiningerm na

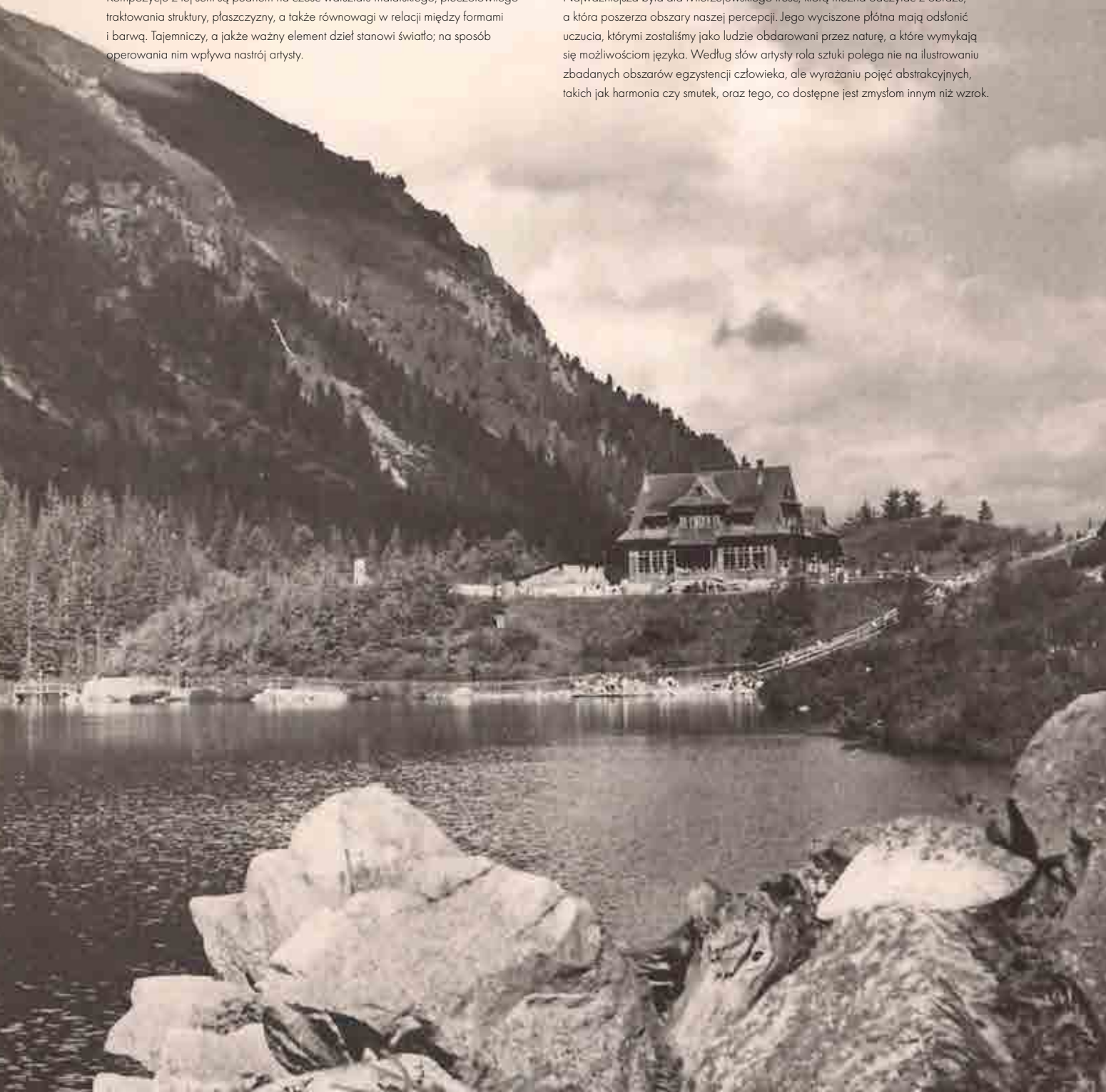
czelę. Po wojnie Mierzejewski wraz ze swoim bratem założył Zespół 12, łączący sztuki piękne z rzemiosłem, i zajmował się przede wszystkim gobelinem. Od lat 40. zainteresował się także filmem: tworzył własne dokumenty i realizacje artystyczne, a owo doświadczenie – związane z myśleniem w kategoriach kadru, montażu czy suspense – widać w jego malarstwie. Przez wiele lat związany był z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną i Filmową w Łodzi, w której jako wykładowca wtajemniczał studentów w aspekty plastyki i roli zagadnień plastycznych w filmie. Role pedagoga oraz teoretyka, zajętego poszukiwaniem punktów styku plastyki i filmu, sprawiły, że w pewnym momencie malarstwo zeszło dla twórcy na dalszy plan.

Liczne podróże po Europie i Nowym Świecie oraz wieloletni pobyt w Holandii ponownie jednak skłoniły Mierzejewskiego do sięgnięcia po pędzel. Kontakt z innymi kulturami zainspirował go do wypracowania języka form, który zarówno wskrzeszałby dawne tradycje, jak i wykorzystywał osiągnięcia awangardy i bazował na wewnętrznej potrzebie prostoty i powściągliwości. Pobyt w Holandii przekonał artystę o konieczności ciągłej aktywności, ale również skłonił do skupienia się na wnętrzach jako ważnym, intymnym gatunku sztuki. Malarz wykonał wtedy liczne studia swojej pracowni w Harlemie, a także zainteresował się tematem pejzażu, uważanym podówczas za anachroniczny.

Obiekt prezentowany na aukcji powstał w początku lat 70. i jest jednym z największych realizacji artysty. Wtedy też Mierzejewski rozpoczął kontynuowany przez kolejne dwie dekady cykl bezludnych pejzaży, utrzymanych w zimnej, stonowanej kolorystyce, ograniczonej do bieli, szarości, stłumionych błękitów i zieleni. Kompozycje z tej serii są peanem na cześć warsztatu malarskiego, pieczołowitego traktowania struktury, płaszczyzny, a także równowagi w relacji między formami i barwą. Tajemniczy, a jakże ważny element dzieła stanowi światło; na sposób operowania nim wpływa nastrój artysty.

Mierzejewski mawiał, że obraz zaczyna się w głowie, ale zawsze inspiruje go natura, odsłaniająca przed ludźmi znaki, których odczytania powinniśmy się uczyć niczym pisma. Drugi uniwersalny język dostępny wszystkim ludziom to matematyka, umożliwiająca wyznaczenie proporcji i poszukiwanie złotego środka. Płótno jednak nie zawsze chce się poddać tym regułom. Gdy artysta opisywał swój sposób pracy, mówił o wyznaczaniu węglem punktów, dzieleniu płaszczyzny na wycinki, budowaniu napięć. Kolejnym etapem pozostaje walka z obrazem, który pragnie tworzyć się sam, dyktuje swoje zasady. Dla autora proces malowania jest walką o spokój przeciwko chaosowi i nieporządkowi myśli, dzieło zaś jest nieskończonym bytem, niezmiennie pozostawiającym miejsce na dopowiedzenia i interpretacje. Niektóre kompozycje powstawały przez niemalże dwadzieścia lat, wołały o uwagę, przemawiały do wnętrza.

Najważniejsza była dla Mierzejewskiego treść, którą można odczytać z obrazu, a która poszerza obszary naszej percepcji. Jego wyciszzone płótna mają odsłonić uczucia, którymi zostaliśmy jako ludzie obdarowani przez naturę, a które wymykają się możliwościom języka. Według słów artysty rola sztuki polega nie na ilustrowaniu zbadanych obszarów egzystencji człowieka, ale wyrażaniu pojęć abstrakcyjnych, takich jak harmonia czy smutek, oraz tego, co dostępne jest zmysłom innym niż wzrok.



70

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

(1929 - 2005)

„Oż”, 1999 r.

olej/plyta pilśniowa, 132 x 98 cm
sygnowany i opisany na odwrociu:
‘OŻ | BEKSIŃSKI | 1999’
na odwrociu instrukcja konserwacji dzieła

estymacja: 100 000 – 150 000 PLN †
23 300 – 34 900 EUR

„Obrazy Beksińskiego to krzywe zwierciadła, odbijające dolę człowieczą pokazaną jako łańcuch bolesnych rozczarowań. Artysta, jak zaklinacz wężów, stara się ujarzmić bestię, wywołuje koszarne zjawy, by je okiełznać, by unaocznic ich bezsilność”.

– ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI,
POLSKIE MALARSTWO WSPÓŁCZESNE, WARSZAWA 1977, s. 85





Zdzisław Beksiński, Autoportret, kolekcja Muzeum w Gliwicach

„Wciąż powracały w jego pracach motywy złowieszczej przemocy przez uwięzienie, wyrafinowane spętanie powrozami czy okrucieństwo wymyślnych tortur i temat fizjologii erotycznej, budzącej grozę i obrzydzenie. Wątek owych erotyków, ukrzyżowań, uwięzień i zamęczeń układał się w symboliczną opowieść o egzystencji ludzkiej, której najistotniejszą cechą stanowi niewola: wobec innych ludzi, własnych instynktów, praw fizjologii i tyranii najbliższych istot. Opowieść o ludzkich przywarach, rozpaczy, bezsilności i okrucieństwie – wstrząsająca, ale i zaprawiona sadyzmem”.

– BOŻENA KOWALSKA, POLSKA AWANGARDA MALARSKA 1945 – 1980. SZANSE I MITY, WARSZAWA 1988, s. 153

W 1955 krytyk literacki Jan Błński odnotował pojawienie się na scenie artystycznej przedstawicieli nowej generacji, a ich coraz większy wpływ na oblicze kultury w owym okresie określił „zmianą warty”. Zmiany te skierowały sztukę polską na nowe tory, młodzi twórcy bowiem odznaczali się ogromną nieufnością wobec zastanych wartości i potrzebą wyrażenia swych wątpliwości oraz pokoleniowych niepokojów. Z chęcią zwracali się w kierunku zachodnich tendencji i rozwiązań formalnych, odcinających się od konserwatyzmu w sztuce.

W latach 50. swoją karierę rozpoczął Zdzisław Beksiński, który nigdy nie odebrał edukacji artystycznej: zamiast studiów na Akademii Sztuk Pięknych, pod presją ojca, zdobył wykształcenie z zakresy architektury. W kolejnej dekadzie brał już aktywny udział w życiu kulturalnym i kształtował oblicze polskiej fotografii oraz rzeźby awangardowej. Od lat 70. powstają realizacje malarskie, które wyrastają ze specyficznej wrażliwości i nawiązują do zainteresowań figuracją ekspresyjną, przepelnionej symboliką katastroficzną, pesymizmem i lękami. Szczególnie upowszechniona przez Brytyjczyka Francisca Bacona, cieszyła się ona popularnością w poprzedniej dekadzie w Europie Zachodniej. Prace z tego nurtu cechował wręcz programowy antyestetyzm, który można odnaleźć na płótnach Beksińskiego, który mawiał, że sztuka nie powinna się podobać. Przyznawał jednak, że jego intencją nie jest płoszenie odbiorcy: w jednym z wywiadów stwierdził, że „(...) '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 połączeniu farby, w zestawieniu kolorów, w ukształtowaniu formy. Wbrew pozorom moja forma, bardzo zbliżona do realizmu, realistyczna jednak nie jest” [Zdzisław Beksiński w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, [w:] Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011, s. 8].

Gdy Aleksander Wojciechowski charakteryzował dokonania twórców polskich po 1955, zanotował: „Starsza generacja utwierdziła tak głęboko w świadomości artystów konieczność stałego odwoływania się do wyobraźni, uczucia, intuicji, że jeszcze

przed długie lata funkcjonować będzie w naszej plastyce romantyczny model dzieła metaforycznego o przewadze czynników emocjonalnych” (Aleksander Wojciechowski. Młode malarstwo polskie 1944 – 1974, Wrocław 1983, s. 55). Malarstwo Beksińskiego było we wzmiankowanej tradycji głęboko osadzone, ale wyrosło także z dziecięcych koszmarów. Autor nie opowiadał o swoich wojennych doświadczeniach w sposób bezpośredni, ale silnie rezonują one w jego płótnach. Jako kilkunastoletni chłopiec przeżył niemiecką i sowiecką okupację w swym rodzinnym mieście – Sanoku. Mimo to szkieletowe konstrukcje oraz dramatyczne i ekspresyjne zezwierzęcone czelkoksztatne istoty odwoływały się do zniszczeń w psychice generacji, która przeżyła wojnę.

Swoje płótna malarz tworzył w dwóch manierach: „barokowej” lub „gotyckiej”: w pierwszej dominowała reprezentacja, w drugiej – wizualna forma. Obraz prezentowany na aukcji reprezentuje manierę gotycką. Beksiński ukazał statyczną sylwetkę z niezwykłą precyzją. Pomimo, że ubiór i zdeformowane rysy twarzy zredukował przy pomocy mgliście zarysowanych konturów, na kształty postaci składają się drobne kreseczki o perfekcyjnie zharmonizowanej gradacji kolorystycznej. Tło pozostaje puste i pozwala widzowi skupić uwagę wyłącznie na hieratycznym żołnierzu, który przypomina posąg upamiętniający uczestników i ofiary wojny, zarówno opiewający ich heroizm, jak i dający świadectwo o niszczącej sile wojennego żywiołu.

Beksiński uważał sztukę nie za czynność przyjemną, ale za ciężką pracę, traktowaną jako etat, któremu oddawał się codziennie, zmagając się z ograniczeniami medium. Mawiał, że momenty, w których odczuwa realną przyjemność z malowania, są nieliczne. Na płótna przelewał rzeczy zobaczone w wyobraźni i rzeczywistości, nie podszycwał tego ukrytymi metafizycznymi treściami czy motywami o proveniencji literackiej i religijnej. Nie kształtował też obrazu poprzez oniryczną poetykę zaczerpniętą z repertuaru surrealistów. Pomimo to od wielu dekad świat stworzony przez niego rezonuje w odbiorcach na całym świecie.

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

(1924 - 2016)

"Obraz IV/90", 1990 r.

olej/ płótno, 80 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'W. JACKIEWICZ "OBRAZ IV/90" 80 x 100'

estymacja: 17 000 – 25 000 PLN †
4 000 – 5 900 EUR

„Rzadko spotyka się twórczość artystyczną tak konsekwentną i jednorodną jak malarstwo Jackiewicza. Rzadziej zdarza się, by ktoś smutkiem przesycyony komentarz do przemijania świata w tak doskonałą jedność potrafił złączyć z hedonizmem”.

– BOŻENA KOWALSKA

Zaprezentowana praca należy do najbardziej rozpoznawalnego cyklu prac Jackiewicza, które przedstawiają kobiece akty. Autor swoją drogę rozpoczął od koloryzmu, następnie tworzył w nurcie socrealizmu, aby po latach skierować się w stronę abstrakcji. Nagie kobiece ciało było przedmiotem fascynacji artysty, ukazującego je od lat 70. Tłumaczył w wywiadach, że zrodziła się ona po tym, jak zobaczył „Śpiącą Wenus” Giorgionego, włoskiego mistrza renesansu. Dodatkowo Jackiewicza inspirowały wydłużone, majestatyczne akty Amedea Modiglianiego. Malarz jednak podkreślał, że jego zainteresowaniu towarzyszyła nieśmiałość, dlatego na swoich płótnach jedynie sugeruje kształty ud, bioder czy talii, ale nie przedstawia części kobiecego ciała dosłownie. W efekcie jego prace to abstrakcyjne kompozycje, na których jedynie za pomocą linii podsuwa skojarzenie z pełnymi kształtami postaci. Tłumaczył, że nigdy nie pracował z modelką, ponieważ obecność drugiej osoby w jego studio wpłynęłaby na stan skupienia, który jest kluczowy w akcie powstawania dzieła. Na swoich obrazach odtwarzał zapamiętane ciało z pamięci. Tak komentował dorobek artysty Tadeusz Marciniak w 1980: „Władysław Jackiewicz (...) wprowadza odbiorców we własny, intymny świat odczuć, przemyśleń, fascynacji. Jednak ta zgoda na przekroczenie i wejście do owego sanktuarium artysty jest w pewnym sensie zwodnicza i pozorna. Twórca zdecydowanie opuszcza każdego gdzieś w połowie drogi, zostawia samego sobie w obliczu nieznanego i tajemnicy, której sam do końca nie może rozwikłać, zrozumieć, dopowiedzieć. Ową frapującą tajemnicą i zagadką jest forma ciała ludzkiego, ciało kobiety, życie...” (Tadeusz Marciniak, wystawa w Landesmuseum, Bremen 1980, Biuro Wystaw Artystycznych, Zielona Góra).



72

MAREK SAPETTO

(ur. 1939)

„Wypadek”, 1964 r.

olej, technika mieszana/plótno, 139 x 117 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
„Wypadek” | 138 x 117 cm 1964cm | olej, tech. miesz. |
Marek Sapetto’

estymacja: 8 000 – 12 000 PLN †
1 900 – 2 800 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Polska

„Jaka jest moja definicja sztuki? Jaką chciałbym ją widzieć? Może właśnie tak: sztuka jest ciągłym pytaniem i ciągłą próbą znalezienia odpowiedzi. Jest to pytanie o sens skojarzeń, spostrzeżeń ważnych i błahych, ale zapamiętanych, przez co znaczących. Chcę notować plamą, kreską, kolorem te swoje spostrzeżenia i względnie obiektywnie je formułować. Chcę wyobraźnię patrzącego kierować w określoną stronę i nie narzucając mu swoich sądów, zwrócić go w stronę jego własnych pytań i własnych skojarzeń”.

– MAREK SAPETTO

Zaprezentowana praca pochodzi z wczesnego okresu aktywności autora. Powstała jeszcze w trakcie jego studiów, które w latach 1960-66 odbył na Wydziale Malarstwa i Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uzyskał dyplom w pracowni Michała Byliny. Zadebiutował w czasie zmian w sztuce, odbywających się na szeroką skalę. Niedługo po studiach wystawił razem z Wiesławem Szamborskim, z którym tworzył duet wpisujący się w świeżo zaobserwowany nurt nowej figuracji lat 70. W centrum zainteresowań artystów z nią związanych znalazła się chęć demaskacji współczesnego człowieka, która odbywała się w sposób subiektywny. Postać, zarówno na płótnach Sapetty, jak i innych przedstawicieli nowej figuracji, jest zdeformowana, przeskalowana, a na jej twarzy można zaobserwować nienaturalne grymasy. Przedstawiona w ten sposób, staje się w efekcie symbolem, uproszczeniem, które w jasny sposób wprowadza widza w określony nastrój.

Jak opowiada o dokonaniach duetu Łukasz Kossowski, „Malarstwo Sapetty i Szamborskiego przedstawia człowieka, który nie tylko przemija, starzeje się, brzydzie, ale ponadto jeszcze przegrywa siebie, ulegając przemocy, zdradzając samego siebie, swe marzenia, ideały, najbliższych, donosząc, zmieniając się w tępego aparatczyka lub biernego obserwatora dramatu” (Łukasz Kossowski, z opisu wystawy „Cudowne lata. Muzyka, poezja, malarstwo. Lata 70., 80.”, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 2009).



73

KIEJSTUT BEREŹNICKI

(ur. 1935)

„Dwóch panów w kuchni”

olej/ płótno, 90 x 120 cm

estymacja: 20 000 – 30 000 PLN [†]

4 700 – 7 000 EUR

Kiejstut Bereźnicki od lat pozostaje wierny sztuce figuralnej, a przywiązanie to przyczyniło się do określenia go „neotradycjonalistą w obrębie neofiguracji”. Jego płótna to forma dialogu ze sztuką dawną, prezentowana scena rodzajowa przywodzi zaś na myśl dokonania przedstawicieli złotego wieku malarstwa flamandzkiego oraz twórców hiszpańskich, ze sceną nowotestamentową „Chrystus w domu Marty i Marii” Velázqueza na czele. Podobnie jak w XVII-wieczny mistrz, Bereźnicki ukazał skomplikowaną, nie do końca oczywistą przestrzeń i odwołał się do słynnego rozwiązania „obrazu w obrazie”, znanego w Europie już od XV wieku. Tytułowi mężczyźni są widoczni w oddaleniu, w ściennym otworze i przejściu, a ich sylwetki ujmują w kadr framuga. Na pierwszym planie odmalowana została martwa natura: skomplikowana kuchenna aparatura, zestaw rondli oraz rozrzucone pory i główki czosnku składają się na niemalże abstrakcyjną kompozycję, utrzymaną w chromatycznej kolorystyce. Autor konsekwentnie buduje swoje płótna na zasadzie kontrastu, zderza proste, geometryczne bryły z miękkimi, realistycznie przedstawionymi przedmiotami, szarobłękitne jasne plamy – z ciemnymi płaszczyznami. Gdy Bereźnicki opisuje swój proces malowania, podkreśla wagę ciągłego dialogu z tworzonym światem, aż do momentu całkowitego zjednoczenia artysty z wykreowaną przezeń iluzją.



74

KIEJSTUT BEREŹNICKI

(ur. 1935)

"Apoteoza muzyki", 1998 r.

olej/plótno, 50 x 61,5 cm

sygnowany, datowany i opisany wewnątrz kompozycji:

'Apoteoza | muzyki | mała | 1998 Łagów | KBereźnicki'

oraz p.d.: 'K Bereźnicki'

estymacja: 10 000 – 15 000 PLN †

2 400 – 2 500 EUR

POCHODZENIE:

- Agra-art, 2009

- kolekcja prywatna, Poznań

„Staram się tak malować, aby dany obraz był dla mnie żywy, żywy na dzisiaj. Mam z nim dialog, kontakt przez cały czas, to tak jakby rozmowa z tym tworzonym światem, który jest przede mną, muszę z nim tak długo pozostać w kontakcie, dopóki nie nastąpi ujednoczenie 'mnie' z tym iluzyjnym światem na płótnie”.

– KIEJSTUT BEREŹNICKI, 1974



75

EDWARD DWURNIK

(ur. 1943)

WLASTIMIL HOFMAN

(1881 - 1970)

„Wopista”, po 1968 r., zamalowany w 2004

olej/plyta pilśniowa, 201 x 122 cm
sygnowany p.d.: 'Wlastimil Hofman'

estymacja: 60 000 – 80 000 PLN †
14 000 – 18 700 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja Edwarda Dwurnika
- kolekcja prywatna, Łódź

Może się zdawać, że niewiele może łączyć dwie wielkie postaci XX-wiecznej sztuki polskiej, Wlastimila Hofmana i Edwarda Dwurnika. Przedwojenny artysta ukończył studia jeszcze w XIX wieku, uzyskując dyplom w pracowniach Malczewskiego i Stanisławskiego. Lata 1899-1901 spędził w paryskiej Académie des Beaux-Arts u Jean-Léon Gerôme'a. Podczas II wojny światowej był w ZSSR, Tel-Awivie i Jerozolimie. Po powrocie do kraju zamieszkał w Krakowie, a następnie przeniósł się do Szklarskiej Poręby. Urodziny w 1943 roku Dwurnik zaś to przedstawiciel nowej figuracji i jedna z najbardziej rozpoznawalnych osobowości polskiej sztuki współczesnej. Niepokorny prowokator, osiągnął sukces zarówno artystyczny, jak i komercyjny. Obie te niezwykle artystyczne biografie łączą się w momencie powstania prezentowanej w katalogu pracy o tytule „Wopista”.

W 1968, kiedy polskie wojska pacyfikowały protesty w Czechosłowacji i trwał kryzys polityczny marca '68, mieszkający w odległej Szklarskiej Porębie Wlastimil Hofman namalował portret oficera miejscowej brygady WOP, czyli Wojsk Ochrony Pogranicza. Obraz, zakupiony przez tytułowego WOP-istę, obraz trafił w ręce Edwarda Dwurnika wiele lat później, kiedy ów żołnierz i działacz komunistyczny przekazał obraz Hofmana w zamian za wędutę Warszawy. W 2004, gdy artysta zaczął tworzyć abstrakcje w duchu Jacksona Pollocka, zamalował portret, pozostawił jednak widoczną sygnaturę oraz twarz postaci. Następnie praca trafiła do kolekcji prywatnej w Łodzi.



76

EDWARD DWURNIK

(ur. 1943)

“Wypadek”, z cyklu “Chwila”, 1972 r.

akryl, olej/plótno, 114 x 146 cm

opisany p.d.: ‘WYPADEK’, sygnowany, datowany i opisany
na odwrociu: ‘E. DWURNIK | 1972 78-18 | Nr z 1972 r.’
oraz ‘Nr. Końcowy 192’

na odwrociu nalepki galerijne: Galeria Studio, BWA
Legnica, BWA Zamość, BWA Olsztyn, Galeria Nowa
Brama w Słupsku, Galeria 72 w Chełmie, BWA
Opole, Galeria Sztuki BWA Zamek Książąt Pomorskich
w Szczecinie oraz nalepka z opisem obrazu

estymacja: 60 000 – 80 000 PLN [†]

14 000 – 18 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Poznań
- Desa Unicum, 2015
- kolekcja instytucjonalna, Polska

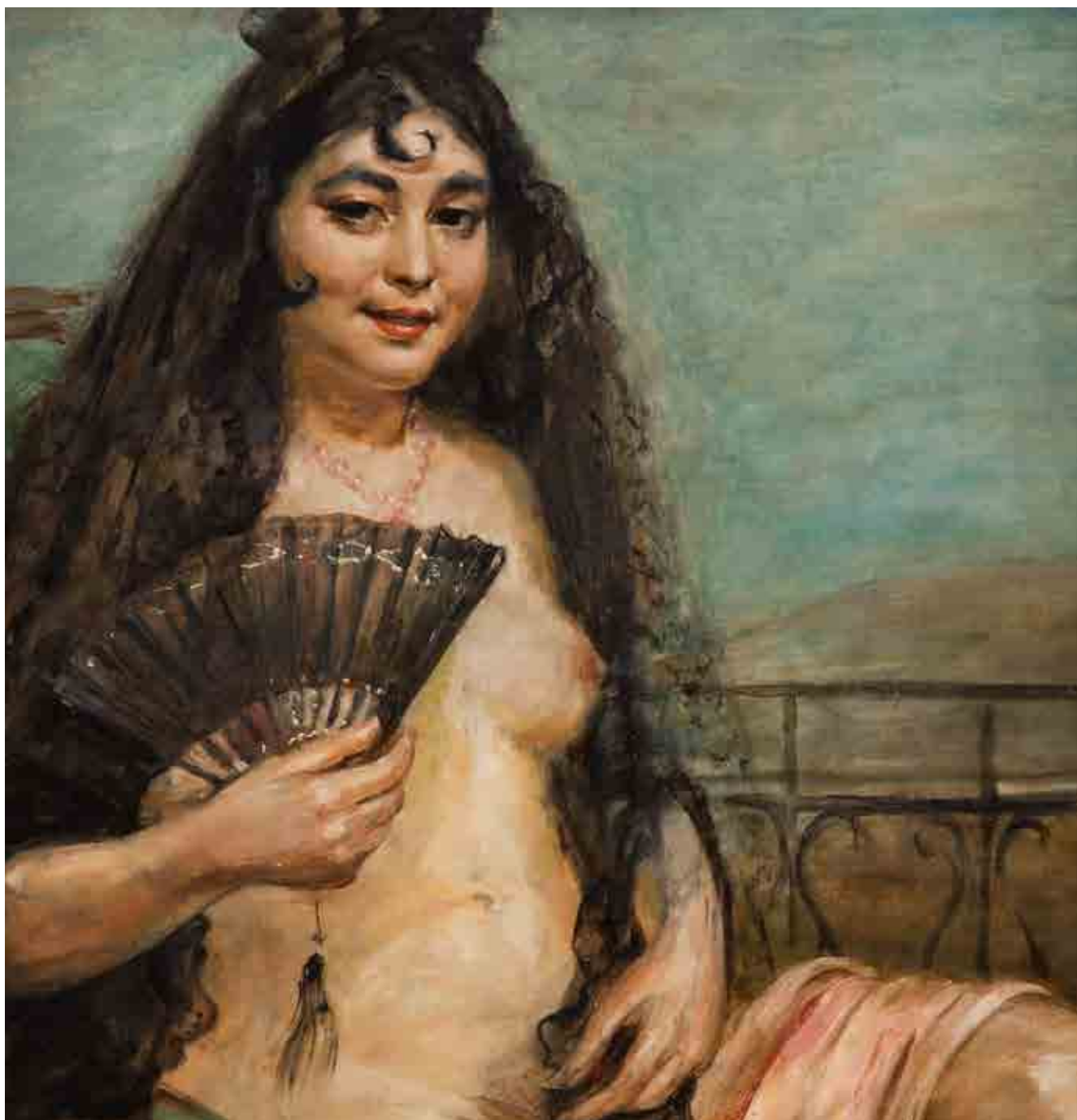
WYSTAWIANY:

- BWA, Legnica, 8.09.1974
- BWA, Lublin - Delegatura w Zamościu, 2-30.05.1974
- Galeria Teatru Studio, Warszawa 16.12.1974-15.01.1975
- BWA, Białystok, 1979
- BWA, Olsztyn, 12.1981-01.1982
- BWA, Szczecin 1982
- Galeria 72, Muzeum Sztuki Współczesnej Chełm, 1984
- Galeria Nowa Brama, Słupsk, 1985
- BWA, Opole, 12.1985-01.1986
- BWA, Białystok, 1979

LITERATURA:

- Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta
2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy “Edward Dwurnik.
Malarstwo. Próba retrospektywy”, 8.09.-7.10.2001, Cykl V, poz. 18, nr 192





Roman Kramsztyk, Akt z wachlarzem

SZTUKA DAWNA
XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 18 października 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 8 – 18 października 2018





Henryk Rodakowski, Portret żony na koniu, 1868 r.

SZTUKA DAWNA PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 13 listopada 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 2 – 13 listopada 2018





Ewa Partum, z cyklu: Samoidentyfikacja, 1980 r.

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA

Aukcja 15 listopada 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 5 – 15 listopada 2018





„Szkoła Zakopiańska”, Pod wiatr, 1934 r.

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

Aukcja 23 października 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 12 – 23 października 2018





PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA DAWNA



PRACE NA PAPIERZE: 13 LISTOPADA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 5 PAŹDZIERNIKA 2018

kontakt: Tomasz Dziewicki t.dziewicki@desa.pl, 735 298 999



GRAFIKA ARTYSTYCZNA: 7 LUTEGO 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 4 STYCZNIA 2019

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



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE: 13 GRUDNIA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 8 LISTOPADA 2018

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



POLONICA, MILITARIA, BATALISTYKA: 8 LISTOPADA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 5 PAŹDZIERNIKA 2018

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



Terminy nadchodzących aukcji: www.desa.pl



PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA WSPÓŁCZESNA



PRACE NA PAPIERZE: 27 LISTOPADA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 19 PAŹDZIERNIKA 2018

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



NOWE POKOLENIE PO 1989: 22 LISTOPADA 2018

Termin przyjmowania obiektów: 15 PAŹDZIERNIKA 2018

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



KLASYCY AWANGARDY PO 1945: 6 GRUDNIA 2018

Termin przyjmowania obiektów: 30 PAŹDZIERNIKA 2018

kontakt: Anna Szynkarczuk a.szynkarczuk@desa.pl, 664 150 866



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA: 15 LISTOPADA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 12 PAŹDZIERNIKA 2018

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



Terminy nadchodzących aukcji: 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 aukcyjnego.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wycycytowanej 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 wycycytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjонера słowa pass. Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

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

6. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjонера przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wycycytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wycycytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecydował się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wycycytowaną 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 wycycytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wycycytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

7. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych

przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

8. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i przekażą 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 wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 2 000 euro, opłata 100 euro) oraz

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

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

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

5) 0,25% kwoty wycycytowanej, 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 wycycytowanej przekroczy 100 EUR.

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

○ - 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: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjонера. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy

sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który 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 aukcjонера lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postępień

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

cena	postępienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	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 aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstępnie 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. Reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową można zgłosić w ciągu jednego roku od wydania obiektu. Wobec osób niebędących bezpośrednimi nabywcami na aukcji nie ponosimy odpowiedzialności za ukryte wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych obiektów.

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limity 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 umożliwiający 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 Deso 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 akceptowalnej przez DESA Unicum.

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem

cenę gwarancyjną, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.

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

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

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

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

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

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

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

- DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
- DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swiift: BREXPLPWWA3

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

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

- 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 w estymacjach i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwłoce będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potracić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji i marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególnie, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

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

10. PRAWA AUTORSKIE

- 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.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- DESA UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośrednio nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obiekty, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obiekty, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat z 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.”;
 - obiekty powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

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

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

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

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

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945 • 564ASW054 • 11 października 2018 r.

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

Zlecenie licytacji z limitem Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA UNICUM?

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

od rodziny/znajomych z imiennego zaproszenia inną drogą _____

Desa Unicum 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 XIII 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 podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy Domu Aukcyjnego łączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez Desa Unicum. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

Tak Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

Wyrażam zgodę na otrzymywanie od Desa Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie



Design

Polska sztuka stosowana
1918-2018

Aukcja 30 października 2018

WYSTAWA OBIEKTÓW AUKCYJNYCH

20-30 października 2018

Warszawa ul. Piękna 1 A

pon.-pt. w godz. 11-19, sob. w godz. 11-16

desa.pl



Zapraszamy do licytacji osobistych i telefonicznych 22 163 67 00.

Transmisja z aukcji dostępna na youtube i facebook



facebook.com/DesaUnicumWarszawa



youtube.com/DesaUnicum





DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL