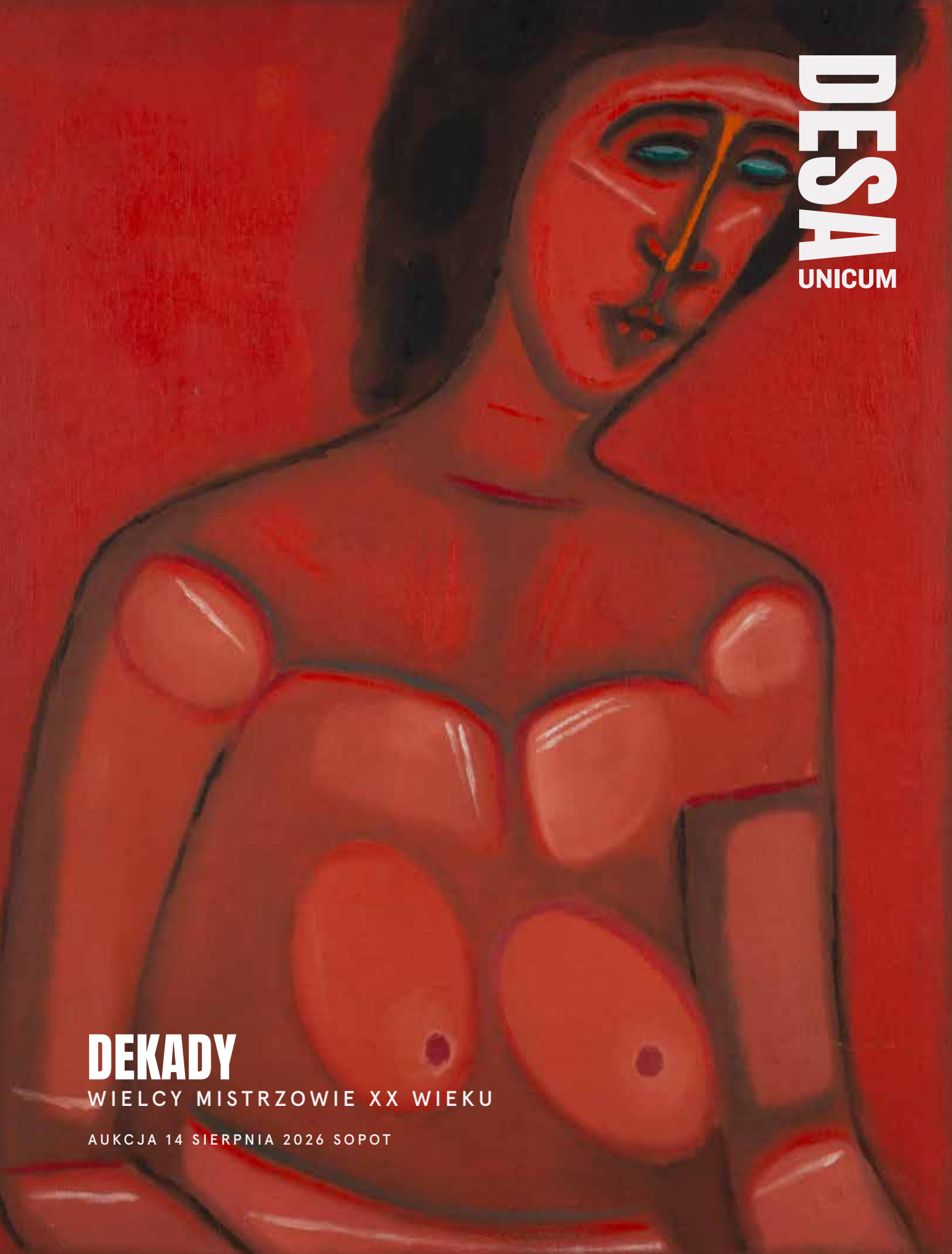


An abstract painting of a female figure, rendered in various shades of red, orange, and brown. The figure is depicted from the chest up, with a stylized face featuring large, dark eyes and a prominent nose. The background is a solid, deep red. The overall style is expressive and modern.

DESA
UNICUM

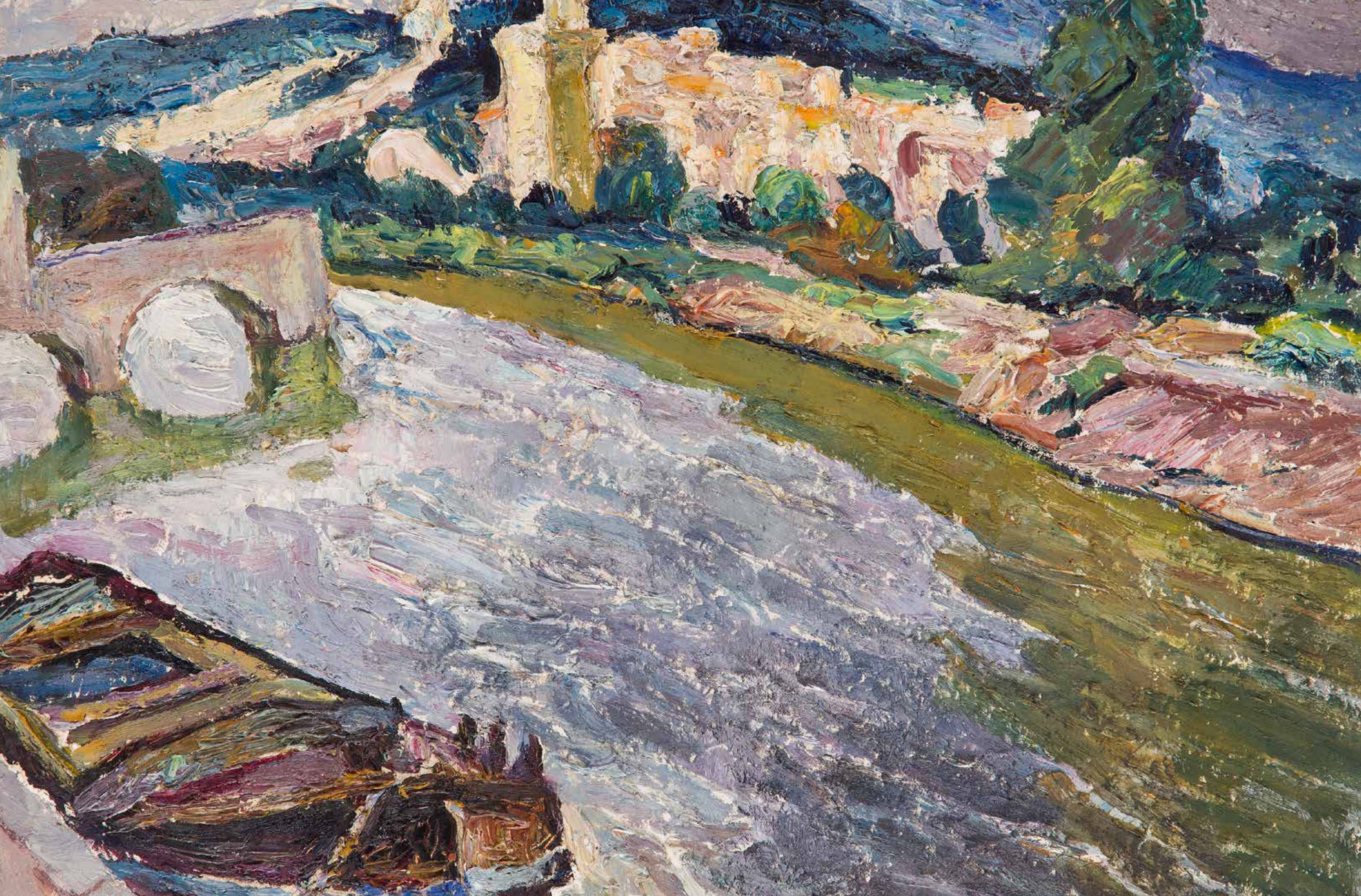
DEKADY

WIELCY MISTRZOWIE XX WIEKU

AUKCJA 14 SIERPNIA 2026 Sopot









DEKADY

WIELCY MISTRZOWIE XX WIEKU

AUKCJA 14 SIERPNIA 2026

CZAS AUKCJI

14 sierpnia 2026 (piątek), 18:00

WYSTAWY OBIEKTÓW

DESA Unicum

ul. Piękna 1A, 00-0477 Warszawa

22 lipca – 6 sierpnia 2026

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

10 sierpnia – 14 sierpnia 2026

poniedziałek – czwartek, 11:00 – 18:00

MIEJSCE AUKCJI

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

KOORDYNATOR

Wiktor Komorowski

tel. 788 260 055

w.komorowski@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



GDYNIA

100 LAT NOWOCZESNOŚCI NAD BAŁTYKIEM

AUKCJA 13 SIERPNIA 2026

CZAS AUKCJI

13 sierpnia 2026 (czwartek), 18:00

WYSTAWY OBIEKTÓW

DESA Unicum

ul. Piękna 1A, 00-0477 Warszawa

22 lipca – 6 sierpnia 2026

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

10 – 13 sierpnia 2026

MIEJSCE AUKCJI

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

KOORDYNATOR

Rafał Rogoziński

+48 668 135 447

r.rogozinski@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



BIŻUTERIA I ZEGARKI

AUKCJA 13 SIERPNIA 2026

CZAS AUKCJI

13 sierpnia 2026 (czwartek), 19:00

WYSTAWY OBIEKTÓW

DESA Unicum

ul. Piękna 1A, 00-0477 Warszawa

27 lipca – 5 sierpnia 2026

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

10 – 13 sierpnia 2026

MIEJSCE AUKCJI

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

KOORDYNATORZY

Magdalena Kuś

tel. +48 795 122 718

m.kus@desa.pl

Oktawia Wrzesień

tel. +48 787 388 666

o.wrzesien@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



MŁODA SZTUKA

AUKCJA 15 SIERPNIA 2026

CZAS AUKCJI
15 sierpnia 2026 (Sobota), 18:00

WYSTAWY OBIEKTÓW
DESA Unicum
ul. Piękna 1A, 00-0477 Warszawa
30 lipca – 6 sierpnia 2026
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

Sofitel Grand Sopot
ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot
10 sierpnia – 15 sierpnia 2026

MIEJSCE AUKCJI
Sofitel Grand Sopot
ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

KOORDYNATORZY

Jagienka Parteka
+48 502 994 177
j.parteka@desa.pl

Natalia Plewa
+48 795 122 720
n.plewa@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI
zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU DESA S.A.

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej | BARTŁOMIEJ WACHTA Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu



MAŁGORZATA NITNER
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DOM AUKCYJNY

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl

BIURO OBSŁUGI KLIENTA
tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

BIURO PRZYJĘĆ
tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

WYCENY BIŻUTERII
poniedziałek, środa: 13:00 – 17:00,
tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

ZLECENIA AUKCYJNE
przyjmujemy mailowo i telefonicznie tel. 22 163 67 00,
zlecenia@desa.pl

WYSTAWY AUKCYJNE
WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU
tel. 22 163 66 65, 795 122 719,
biuro@desa.pl

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl

DZIAŁ IT I ADMINISTRACJI

Andrzej Tajchert
Dyrektor It i Administracji
a.tajchert@desa.pl

Monika Rytkowska
Kierownik Administracji
m.rutkowska@desa.pl

Piotr Gołębiowski
Kierownik Projektów IT
p.golebiowski@desa.pl

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl

DZIAŁ MAGAZYNOWO -TRANSPORTOWY

Piotr Sabak
Dyrektor Logistyki
p.sabak@desa.pl

Karol Kosowski
Kierownik Transportów
k.kosowski@desa.pl

Paweł Wątroba
Kierownik magazynu
p.watroba@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów
internetowych
d.maciejewska@desa.pl

NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495, Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy,
kapitał zakładowy 13 314 000 zł

DEPARTAMENT SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



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



MICHAŁ BOLKA
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Współczesna
m.bolka@desa.pl
664 981 449



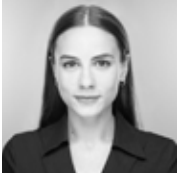
WIKTOR KOMOROWSKI
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Grafika Artystyczna
Lider Projektów Grafika
Artystyczna, Aukcje Kolekcji
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



KATARZYNA ŻEBROWSKA
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Fotografia Kolekcjonerska
Lider Projektu Fotografia
Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



MAGDALENA KRAJENTA
Specjalista, Sztuka Współczesna,
Lider Projektu Rzeźba i Formy
Przestrzenne
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ANNA ROŻNIECKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



JOANNA WOLAN
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
j.wolan@desa.pl
538 915 090



JULIA GORLEWSKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



MARTA LISIAK
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
m.lisiak@desa.pl
788 265 344



KATARZYNA SZCZESNA
Specjalista, Sztuka Współczesna
Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



MARTA PRZASNEK
Specjalista ds. Projektów
Badawczych, Sztuka
Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista ds. Projektów
Współczesna, Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



NICOLE LEWANDOWSKA
Asystent, Sztuka Współczesna
n.lewandowska@desa.pl
788 244 975



VALERYIA KALIAHA
Asystent, Sztuka Współczesna
v.kaliaha@desa.pl
788 269 908



**WERONIKA
WOJCIECHOWSKA-ŻAK**
Asystent, Sztuka Współczesna
w.wojciechowska@desa.pl
+48 539 222 774

DEPARTAMENT PROJEKTÓW SPECJALNYCH



**ALEKSANDRA
KASPRZYŃSKA**
Dyrektor Departamentu,
Projekty Specjalne
Aukcjoner
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



MAGDALENA KUŚ
Ekspert, Bizuteria
Kolekcjonerska, Ikony,
Rzemiosło Artystyczne
Lider Projektu Dziela Sztuki
Jubilerskiej XIX i XX w.
m.kus@desa.pl
22 163 66 44, 795 122 718



WERONIKA ROŚ
Ekspert, Design, Rzemiosło
Artystyczne, Lider Projektu
Design. Kultowe Projekty XX w.
w.ros@desa.pl
608 566 282



OKTAWIA WRZESIEŃ
Specjalista, Bizuteria
Kolekcjonerska, Lider Projektu
Dziela Sztuki Jubilerskiej
XIX i XX w.
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



**MAGDALENA
WIŚNIEWSKA**
Asystent, Rzemiosło
Artystyczne, Design, Kultowe
Projekty XX w.
magdalena.wisniewska@desa.pl
532 077 422



AGATA MICHALSKA
Koordynator Projektu DESA Home
a.michalska@desa.pl
880 525 282

DEPARTAMENT SZTUKI DAWNEJ



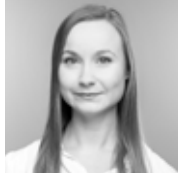
TOMASZ DZIEWICKI
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Dawna
t.dzewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



KINGA SZYMAŃSKA
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Dawna
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



**ALEKSANDRA
ŁUKASZEWSKA**
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji
a.lukaszewska@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 465



MARTYNA KOLANOWSKA
Ekspert, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku, Lider Projektu
XIX wiek, Modernizm,
Międzywojnie
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



MAŁGORZATA SKWAREK
Ekspert, Sztuka Polska XIX i I
poł. XX wieku, Lider Projektów
Prace na Papierze i Grafika
Artystyczna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



JULIA SŁUPECKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Polska XIX i I poł. XX
wieku, Aukcjoner
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



TERESA SOLDENHOFF
Specjalista ds. Budowania Kol-
ekcji, Lider Projektów Sztuka
Polska XIX i I poł. XX wieku
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



JULIA OLSZEWSKA
Specjalista, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku, Koordynator
Komisji Ocen i Wycen
j.olszewska@desa.pl
532 759 980



RAFAŁ ROGOZIŃSKI
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
XIX i I poł. XX wieku
r.rogozinski@desa.pl
668 135 447



**ALEKSANDRA
TROJANOWSKA**
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
a.trojanowska@desa.pl
787 094 345

DEPARTAMENT SZTUKI NAJNOWSZEJ



NATALIA KOWALEK
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Najnowsza
n.kowaleka@desa.pl
880 334 401



PAULINA BROL
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Najnowsza, Aukcjoner
p.brol@desa.pl
539 388 299



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista, Sztuka Najnowsza
Lider Projektów Młoda Sztuka,
Sztuka Dzisiaj
j.parteka@desa.pl
502 994 177



NATALIA PLEWA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
n.plewa@desa.pl
795 122 720



ZUZANNA WIELGO
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
z.wielgo@desa.pl
538 647 637



JUDYTA MAJKOWSKA
Specjalista, Sztuka Najnowsza
Lider Projektu Komiks i
Ilustracja
j.majkowska@desa.pl
795 122 702



**KATARZYNA
MYSZOR-KUCMIERZ**
Asystent, Sztuka Najnowsza
k.myszor-kucmierz@desa.pl
886 252 929



okładka front poz. 34 Jerzy Nowosielski, Półakt, 1960 **okładka II – strona 1** poz. 7 Henryk Epstein, Martwa natura z miską owoców i zającem, lata 20. XX w. **strony 2–3** poz. 8 Mojżesz Kisling, „Akt”, 1918 **strony 4–5** poz. 19 Maria Melania Mutermilch / Mela Muter, Widok na most Saint-Bénézet w Awinionie (“Pejzaż rzeczny”), lata 40. XX w. **strony 6–7** poz. 26 Henryk Hayden, Port w Cherbourg, 1950, poz. 45 Teresa Pagowska, “Olśnienie”, 1976 **strona 10** poz. 29 Michał Szlaga, “Gdynia, kanał portowy”, 2013/2026 **strona 12** fot. Marcin Koniak, Desa Unicum **strona 14** poz. 421 Damian Lisiewski, “Spacer po molo”, 2026 **strona 16** poz. 9 Józef Kidoń, “Ragusa”, 1926 **strona 20** poz. 33 Ryszard Lech, “Trzeci wymiar” (“Kasetony”), 1967 **strona 283** poz. 32 Wojciech Fangor, Bez tytułu, 1961 **strony 284–285** poz. 23 Maria Jarema, Dwie głowy, 1955 **strony 286–287** poz. 38 Jan Tarasin, “Przedmioty”, 1978 **strony 288–okładka III** poz. 40 Jerzy (Georges) Spiro, “Odyseusz i syrenki”, 1971 **okładka IV** poz. 43 Ewa Kuryluk, “Trend”, 1975 **tytuł aukcji** Dekady. Wielcy Mistrzowie XX wieku, 14 sierpnia 2026 **kod aukcji** 1938KOL064 **koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski **zdjęcia** Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobyłka

INDEKS

Abakanowicz Magdalena 80	Lach-Lachowicz Natalia 72
Akermann Janusz 58	Lebenstein Jan 34
Anto Maria 64	Lech Ryszard 33
Artymowski Roman 27	Lenica Alfred 30
Axentowicz Teodor 12	Madeyska Arika 71
Bereźnicki Kiejstut 49, 67	Makowski Tadeusz 17
Boznańska Olga 5–6	Malczewski Rafał 20
Ciapało Czesław Pius 44	Mitoraj Igor 77–78
Cybis Jan 22	Mondzain Szymon 13
Cześnik Henryk 66	Mela Muter 19, 28
Dalí Salvador 79	Nitka Zdzisław 61
Dobkowski Jan 42, 52	Nowosielski Jerzy 24–25
Dominik Tadeusz 68	Panasiuk Teresa 70
Duda-Gracz Jerzy 73	Pągowska Teresa 45
Dwurnik Edward 47, 63	Ratajski Sławomir 59
Epstein Henryk 7	Różni artyści 2
Eysymont Janusz 54	Sapetto Marek 46
Fangor Wojciech 32	Sętowski Tomasz 75–76
Frycz Karol 1	Siudmak Wojtek 74
Gieraga Andrzej 69	Sobczyk Marek 60
Hałas Józef 53	Sosnowski Kajetan 35
Hasior Władysław 56	Spiro Jerzy (Georges) 40
Hayden Henryk 26	Stańczak Julian 36
Jackiewicz Władysław 65	Starowieyski Franciszek 48
Jarema Maria 23	Stażewski Henryk 50–51
Kantor Tadeusz 37	Tarasin Jan 38, 62
Karpiński Alfons 21	Tchórzewski Jerzy 57
Katz Emmanuel 11	Urbanowicz Danuta 29
Kidoń Józef 9	Weiss Wojciech 4
Kisling Mojżesz (Moise) 8	Winiarski Ryszard 55
Krynicki Nikifor 18	Witkiewicz Stanisław Ignacy /Witkacy 14–16
Krzysztofiak Hilary 39	Wyczółkowski Leon 3
Kujawski Jerzy 31	Zak Eugeniusz 10
Kuryluk Ewa 43	Ziemski Rajmund 41

LATA 1900-1910

Początek XX wieku naznaczony był atmosferą fin de siècle'u – fascynacją tym, co nieuchwytnie, symboliczne i ukryte w ludzkiej psychice, ale także poczuciem schyłku dawnego świata. Filozofia Arthura Schopenhauera i Fryderyka Nietzschego, dekadentkie nastroje oraz przekonanie o kryzysie dotychczasowych wartości, wywarły ogromny wpływ na literaturę, teatr i sztuki plastyczne. Artyści coraz częściej odchodzili od wiernego odtwarzania rzeczywistości na rzecz budowania nastroju, emocji i wewnętrznych przeżyć. W Polsce idee te rozwijały się w szczególnych warunkach. Kraj pozostawał pod zaborami, a życie artystyczne kształtowało się odmiennie w każdej z trzech części. Największą swobodę zapewniał twórcom zabór austriacki, dlatego Kraków wyrósł na najważniejszy ośrodek artystyczny. Działająca tam Szkoła Sztuk Pięknych, przekształcona w 1900 w Akademię Sztuk Pięknych, skupiała najwybitniejszych przedstawicieli Młodej Polski i wyznaczała kierunki rozwoju polskiego malarstwa. W Warszawie, pozostającej pod zaborem rosyjskim, ponowne otwarcie Szkoły Sztuk Pięknych w 1904 stworzyło nowe możliwości dla kolejnego pokolenia artystów. W Europie triumfy święciła secesja, Gustav Klimt malował swoje złote kompozycje, a Pablo Picasso przygotowywał rewolucję, która już za chwilę odmieni historię sztuki. Polscy artyści podążali jednak własną drogą. Portrety Olgi Boznańskiej zachwycały subtelnością i niezwykłą przenikliwością psychologiczną, Wojciech Weiss coraz śміielej zwracał się ku symbolizmowi i egzystencjalnym pytaniom epoki, a „Teki Melpomeny” przypomina o wyjątkowej roli teatru, który dla modernistów był przestrzenią spotkania malarstwa, literatury i filozofii. Choć w tych dziełach wybrzmiewa jeszcze melancholia przełomu wieków, pojawia się już zapowiedź zmian, które wkrótce całkowicie odmienią oblicze sztuki XX wieku.

1 α

KAROL FRYCZ

1877-1963

Zelwerowicz i Poptawski w "Weselu Figara", z Teki Melpomeny, 1904

litografia/papier, 33,5 x 30 cm
sygnowany w druku p.d.: 'FK'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

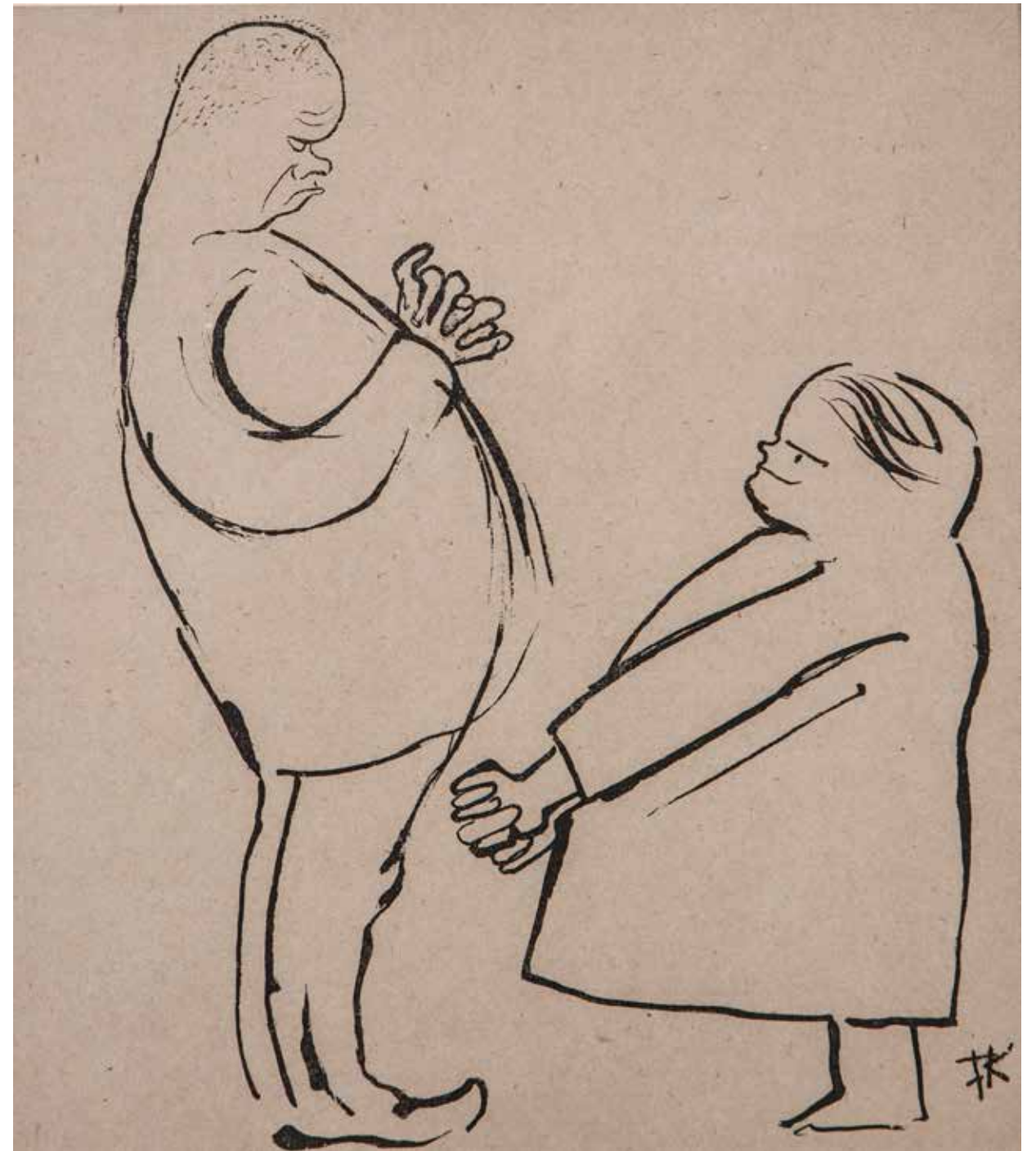
500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Katalog zbiorów Gabinetu Grafiki, t.1: Grafika polska w latach 1901-1939, Wrocław 1983, nr. kat. 678, s. 206



RÓŻNI ARTYŚCI

Teka Melpomeny (30 litografii), 1904

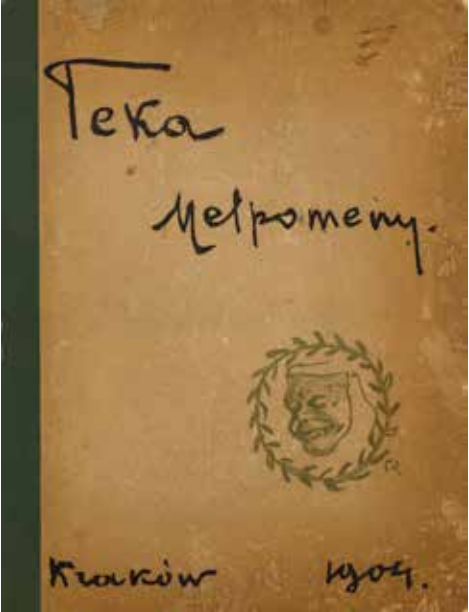
autolitografia/papier, 52 x 40 cm (arkusz)

- 1. Karol Frycz (1877–1963), Michał Tarasiewicz z Anastazji Elizy Orzeszkowej, litografia/ papier, 34,8 x 15,5 cm
- 2. Karol Frycz (1877–1963), Marian Jednowski, Adolf Walewski i Leon Stępowski w sztuce "Wesele Figara", litografia/ papier, 44 x 35 cm
- 3. Karol Frycz (1877–1963), Eros i Psyche, litografia/ papier, 43 × 57,5 cm
- 4. Karol Frycz (1877–1963),Król w podziemiach ze sztuki Jerzego Żuławskiego "Eros i Psyche",litografia/ papier, 48 x 60 cm
- 5. Karol Frycz (1877–1963), Andrzej Milewski jako Apolinary w Anastazji Elizy Orzeszkowej, litografia/ papier, 45,5 x 30 cm
- 6. Karol Frycz (1877–1963), Felicja Rutkowska, Bronisława Jeremi w sztuce Siostry bliźnie oraz Helena Sulima w roli Maud w sztuce Półdziewca, litografia/ papier, 47,5 x 63,2 cm
- 7. Karol Frycz (1877–1963), Jadwiga Mrozowska i Józef Sosnowski jako Psyche i Blaks w sztuce Jerzego Szaniawskiego Eros i Psyche, litografia/ papier, 32 x 28,7 cm
- 8. Karol Frycz (1877–1963), Kazimierz Kamiński jako markiz Priola, litografia/ papier, 30 x 11 cm
- 9. Karol Frycz (1877–1963), Paulina Wojnowska, litografia/ papier, 45 x 28 cm
- 10. Karol Frycz (1877–1963), Stanisława Wysocka jako Klaudia w sztuce "Dzieci Waniuszyna", litografia/ papier, 33 x 26 cm
- 11.Karol Frycz (1877–1963), Zelwerowicz i Popławski, litografia/ papier, 33,5 x 33 cm
- 12. Karol Frycz (1877–1963),Zelwerowicz, Kotarbiński i Jednowski jako Lichocki, Bartosz i Nicefor oraz Kościuszko w sztuce Anczyca "Kościuszko pod Racławicami", litografia/ papier, 47,5 x 63 cm
- 13. Stanisław Szreniawa-Rzecki(1888–1972), Helena Górską, Zawierski, litografia/ papier, 63 x 46 cm
- 14. Stanisław Szreniawa-Rzecki(1888–1972), Helena Górską, litografia/ papier, 19,2 x 8,4 cm oraz 10,3 x 7,4 cm
- 15. Stanisław Szreniawa-Rzecki(1888–1972), Helena Sulima w "Kupcu weneckim" Szekspira, litografia/ papier, 33,5 x 11,5 cm
- 16. Stanisław Szreniawa-Rzecki(1888–1972), Michał Przybyłowicz jako król w sztuce "Kopciuszek", litografia/ papier, 50 x 32 cm
- 17. Stanisław Kuczborski (1881–1911), Marian Jednowski jako Don Basilio w sztuce Beaumarchais Wesele Figara, litografia/ papier, 23,5 x 7,5 cm
- 18. Stanisław Szreniawa-Rzecki(1888–1972), Marianna Łazarewicz, litografia/ papier, 50 x 32 cm
- 19. Antoni Stanisław Procajłowicz (1877–1949), Michał Przybyłowicz, Władysława Ordonówna, Stanisława Wysocka, litografia/ papier,49,4 x 37,7 cm
- 20. Kazimierz Sichulski (1879–1942), Józef Sosnowski i Władysława Ordonówna w Bolesławie Śmiałym, litografia/ papier, 34,5 x 27,3 cm
- 21. Karol Frycz (1877–1963), Helena Sulima jako Rachela w Weselu St. Wyspiańskiego, litografia/ papier, 29,5 x 15,3 cm
- 22. Stanisław Kuczborski (1881–1911), Franciszek Frączkowski, litografia/ papier, 50 x 38 cm
- 23. Karol Frycz (1877–1963), Leszczyński, litografia/ papier, 34,5 x 24,5 cm
- 24. Stanisław Szreniawa-Rzecki(1888–1972), Józef Kotarbiński jako Shylock i Stanisław Bronicz jako Tubax w sztuce Szekspira Kupiec Wenecki, litografia/ papier, 36,2 x 28,3 cm
- 25. Karol Frycz (1877–1963), Michał Przybyłowicz jako Stańczyk w sztuce S. Wyspiańskiego "Wesele", litografia/ papier, 29 × 20,4 cm
- 26. Stanisław Bystrzycki (1854–1927), Emerytura, litografia/ papier, 35,5 x 27,5 cm
- 27. Stanisław Bystrzycki (1854–1927), Leon Stępowski w roli Hamleta w sztuce Szekspira "Hamlet", litografia/ papier, 35,5 x 28,5 cm
- 28. Stanisław Kuczborski (1881–1911), Taniec Chochoła ze sztuki Stanisława Wyspiańskiego Wesele, litografia/ papier, 28,4 x 39,4 cm
- 29. Antoni Procajłowicz (1876–1949) Helena Arkawin, litografia/ papier, 40 × 25,5 cm
- 30. Karol Frycz (1877–1963), Bolesław Puchalski jako poseł w sztuce J. Żuławskiego, litografia/ papier, 39,5 × 27,2 cm

zachowana oryginalna okładka

estymacja:
30 000 – 45 000 PLN
6 400 – 9 500 EUR

LITERATURA:
Maria Grońska, Grafika w książce, tece i albumie, Wrocław 1994, poz. 7





„SICHULSKI, OBOK KAROLA FRYCZA, STANISŁAWA KUCZBORSKIEGO, STANISŁAWA RZECKIEGO ORAZ WOJCIECHA WOJTKIEWICZA, WSZEDŁ DO GRONA KRAKOWSKICH PRZEŚMIEWCÓW, KTÓRZY PRZY KAWIARNIANYM STOLIKU CUKIERNI LWOWSKIEJ JANA APOLINAREGO MICHALIKA WPADLI NA POMYSŁ OPRACOWANIA LITOGRAFICZNEJ TEKI KARYKATUR AKTOREK I AKTORÓW W ROLACH GRANYCH ÓWCZEŚNIE SZTUK – ‘WESELA’, ‘EROSA I PSYCHE’, ‘DZIECI WANIUSZYNA’, ‘SIÓSTR BLIŹNICH’, ‘WESELA FIGARA’, ‘KOŚCIUSZKI POD RACŁAWICAMI’, ‘ANASTAZJI’, ‘KUPCA WENECKIEGO’, ‘PÓŁ-DZIEWIC’ I ‘ŚLUBÓW PANIEŃSKICH’. I TAK POD KIERUNKIEM RZECKIEGO NARODZIŁA SIĘ W 1904 ROKU SŁAWNA ‘TEKA MELPOMENY’, ODBITA BEZPŁATNIE PRZEZ ZENONA PRUSZYŃSKIEGO, PRZYJACIELA ARTYSTÓW, WIERNEGO ICH SPRZYMIERZEŃCA W ZABAWIE. W KRZYWYM ZWIERCIADLE KARYKATURY I ŻARTU, W BIEGŁYM RYSUNKU I W PŁASKO ROZLANYCH PLAMACH BARWNYCH I CZERNI, CZASEM NA ROZGWIEŹDŻONYM PRÓSZENIEM FARB TŁE – OBSERWUJEMY GŁOWY I POSTACIE AKTOREK, AKTORÓW ORAZ SCENY ZBIOROWE, ŁĄCZNIE Z ZAKŁĘTYM TAŃCEM PRZESZ CHOCHOŁA. WŚRÓD POPULARNYCH I ULUBIONYCH AKTORÓW ZNAJDIEMY TU: JADWIGĘ MROZOWSKĄ, HELENĘ SULIMĘ, STANISŁAWĘ WYSOCKĄ, JERZEGO I BOLESŁAWA LESZCZYŃSKICH, MARIANA JEDNOWSKIEGO, MICHAŁA PRZYBYŁOWICZA, ALEKSANDRA ZELWEROVICZA. ‘TEKA MELPOMENY’ BAWIŁA, TROCHĘ GORSZYŁA, ALE CIESZYŁA SIĘ DUŻĄ POPULARNOŚCIĄ, A JEJ SŁAWA PRZETRWAŁA DO DZISIAJ. LITOGRAFIE Z TEJ TEKI EKSPONOWANO W 1905 ROKU W SALONIE KRYWULTA W WARSZAWIE; WIELE Z NICH UTKWIŁO W TEKACH KOLEKCJONERÓW, INNE ZDOBIŁY ŚCIANY SALONÓW I POKOI MIŁOŚNIKÓW GRAFIKI, SECESJI, TEATRU, A TAKŻE DOBREJ ZABAWY. BYŁY TEŻ OZDOBĄ ŚCIAN CUKIERNI LWOWSKIEJ, W KTÓREJ NARODZIŁ SIĘ POMYSŁ TEKI I GDZIE W 1905 DOKU POWSTAŁ ARTYSTYCZNY KABARET ZIELONY BALONIK, A CUKIERNIE ZACZĘTO NAZYWAĆ JAMĄ MICHALIKOWĄ”.

MARIA GROŃSKA, GRAFIKA W KSIĄŻCE, TECE I ALBUMIE. POLSKIE WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I BIBLIOFILSKIE Z LAT 1899–1945, WROCŁAW–WARSZAWA–KRAKÓW 1994, S. 29–30

3

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Portret mężczyzny, 1901

ołówek, węgiel/papier, 38 x 28 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'LWyczol I 1901'

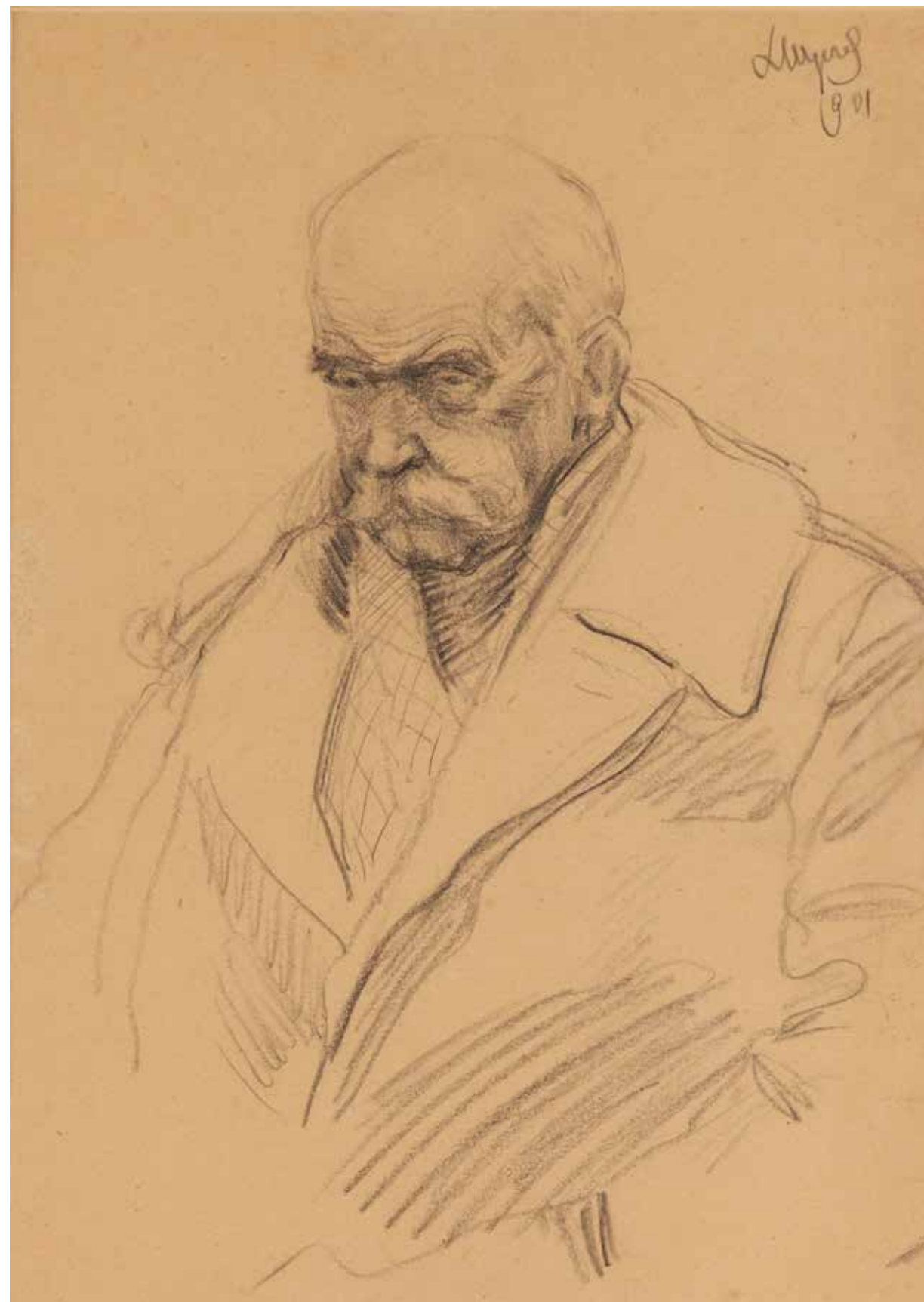
estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 300 - 8 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



4

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Akt kobiety przed lustrem, lata 1900-1910

olej/piótno, 83 x 75 cm (w świetle oprawy)
sygnowany monogramem wiązany p.g: 'WW'
na odwrociu stempel z numerem: 'O 480' oraz monogram wiązany artysty

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 300 - 8 500 EUR

POCHODZENIE:

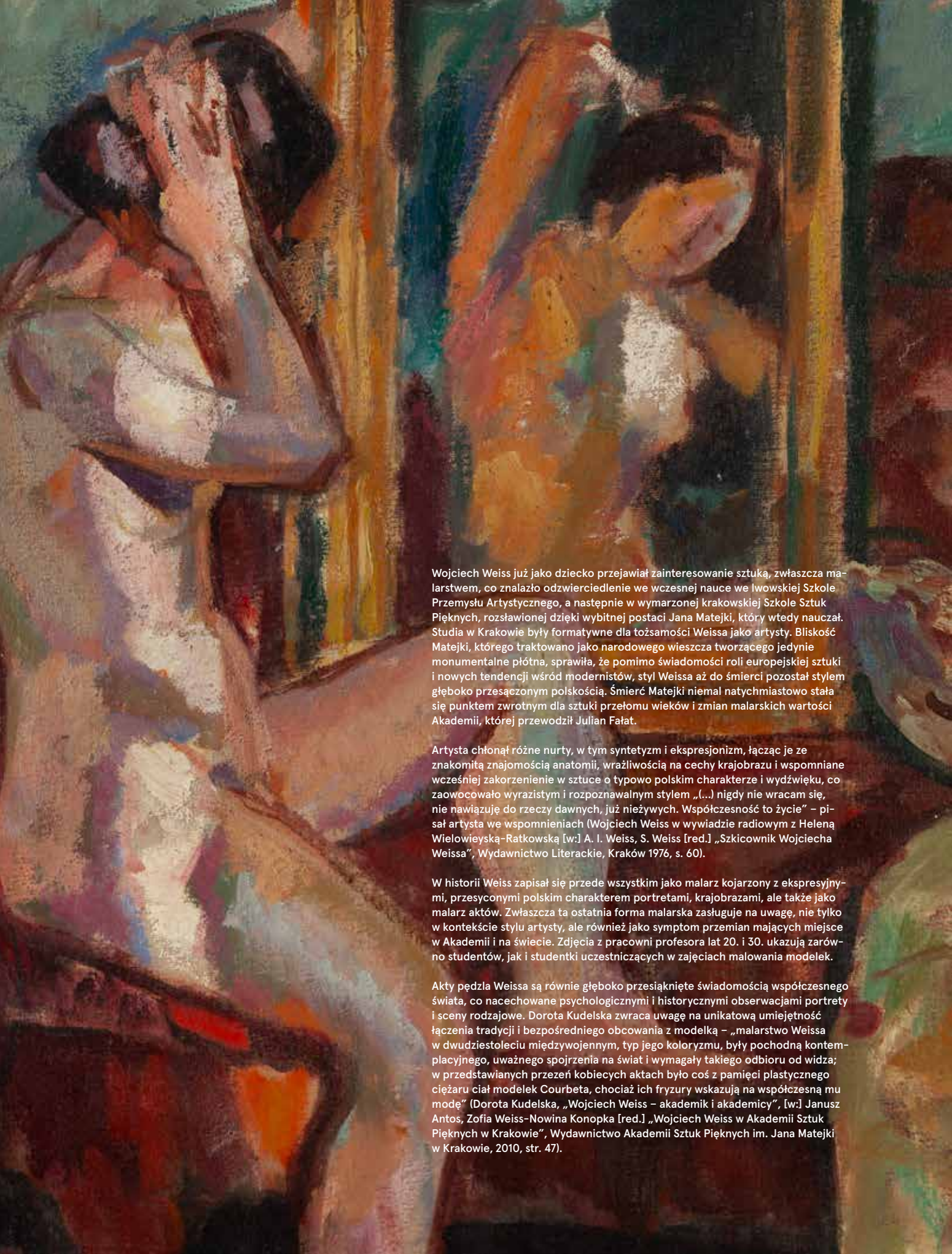
dom aukcyjny Polswissart, październik 2015

kolekcja prywatna, Polska

„Jego modelki nie zawsze urzekają urodą, nie dąży on do malowania aktów pięknych kobiet, ważne jest, aby były malarsko interesujące, pełne życia. Sprawiają wrażenie, jakby były zajęte zwyczajnymi, codziennymi czynnościami: czytają gazetę lub książkę, przeglądają odstawione w pracowni obrazy, siedzą, jakby odpoczywały podczas pozowania. Czasami są nie całkiem rozebrane, na głowach mają kapelusz, nogi jeszcze w pończochach, dopiero zdejmują halkę (...)”.

Renata Weiss, „Akordy światła i koloru. Wojciech Weiss i Aneri”, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 2007, s. 10





Wojciech Weiss już jako dziecko przejawiał zainteresowanie sztuką, zwłaszcza malarstwem, co znalazło odzwierciedlenie we wczesnej nauce we lwowskiej Szkole Przemysłu Artystycznego, a następnie w wymarzonej krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, rozslawionej dzięki wybitnej postaci Jana Matejki, który wtedy nauczał. Studia w Krakowie były formatywne dla tożsamości Weissa jako artysty. Bliskość Matejki, którego traktowano jako narodowego wieszczą tworzącego jedynie monumentalne płótna, sprawiła, że pomimo świadomości roli europejskiej sztuki i nowych tendencji wśród modernistów, styl Weissa aż do śmierci pozostał stylem głęboko przesączonym polskością. Śmierć Matejki niemal natychmiastowo stała się punktem zwrotnym dla sztuki przełomu wieków i zmian malarskich wartości Akademii, której przewodził Julian Fałat.

Artysta chłonał różne nurty, w tym syntetyzm i ekspresjonizm, łącząc je ze znakomitą znajomością anatomii, wrażliwością na cechy krajobrazu i wspomniane wcześniej zakorzenienie w sztuce o typowo polskim charakterze i wydźwięku, co zaowocowało wyrazistym i rozpoznawalnym stylem „(...) nigdy nie wracam się, nie nawiązuję do rzeczy dawnych, już nieżywych. Współczesność to życie” – pisał artysta we wspomnieniach (Wojciech Weiss w wywiadzie radiowym z Heleną Wielowieyską-Ratkowską [w:] A. I. Weiss, S. Weiss [red.] „Szkicownik Wojciecha Weissa”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 60).

W historii Weiss zapisał się przede wszystkim jako malarz kojarzony z ekspresyjnymi, przesyconymi polskim charakterem portretami, krajobrazami, ale także jako malarz aktów. Zwłaszcza ta ostatnia forma malarska zasługuje na uwagę, nie tylko w kontekście stylu artysty, ale również jako symptom przemian mających miejsce w Akademii i na świecie. Zdjęcia z pracowni profesora lat 20. i 30. ukazują zarówno studentów, jak i studentki uczestniczących w zajęciach malowania modelek.

Akty pędzla Weissa są równie głęboko prześiąknięte świadomością współczesnego świata, co nacechowane psychologicznymi i historycznymi obserwacjami portrety i sceny rodzajowe. Dorota Kudelska zwraca uwagę na unikatową umiejętność łączenia tradycji i bezpośredniego obcowania z modelką – „malarstwo Weissa w dwudziestoleciu międzywojennym, typ jego koloryzmu, były pochodną kontemplacyjnego, uważnego spojrzenia na świat i wymagały takiego odbioru od widza; w przedstawianych przezeń kobiecych aktach było coś z pamięci plastycznego ciężaru ciał modelek Courbета, chociaż ich fryzury wskazują na współczesną mu modę” (Dorota Kudelska, „Wojciech Weiss – akademik i akademicy”, [w:] Janusz Antos, Zofia Weiss-Nowina Konopka [red.] „Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2010, str. 47).



5

OLGA BOZNAŃSKA

1865–1940

Portret, 1909

olej/tektura, 98 x 68 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Olga Boznańska 1909'

historyczne tytuły: "Portret paryskiego bankiera Eugeniusza Gondona", "Portret Maurice'a Barresa"

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z napisem drukiem: '14. Rue Gambettea PARIS'

opisany piórem: 'Olga Boznańska' oraz numer '44', papierowa nalepka z numerem: '492' oraz kredką: '3238 B';

czerwoną kredką: 'M Gondon I 67 Rue du Cherche-Midi I (...)'

estymacja:

320 000 – 450 000 PLN

67 400 – 94 800 EUR

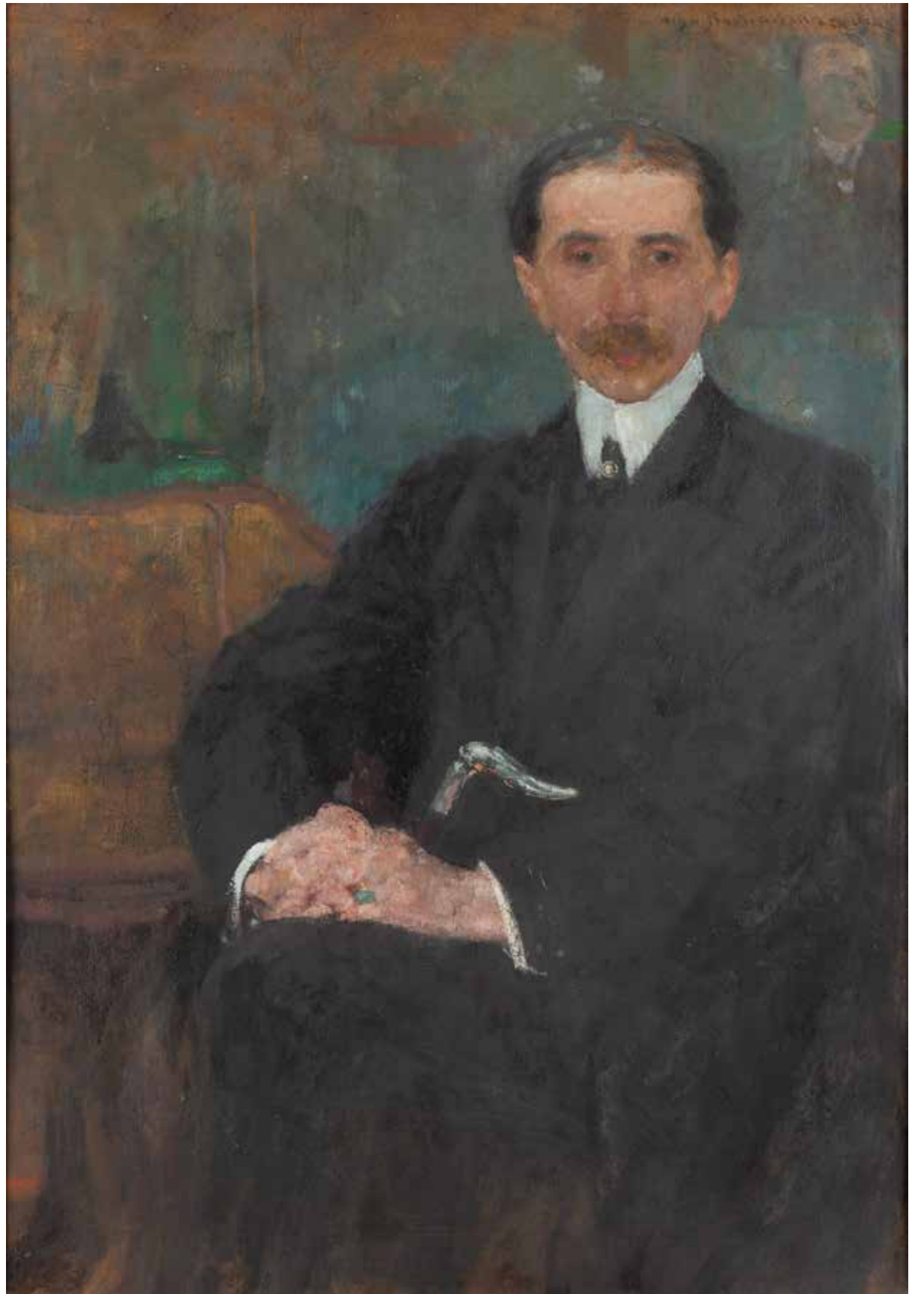
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Helena Blum, Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości, Kraków 1964, s. 100 (il.)



To właśnie portrety przyniosły Boznańskiej największą sławę. Wspomniany wcześniej złoty medal na III. Internationale Kunst-Ausstellung w Wiedniu za „Portret Paula Nauena” z 1893 roku spowodował, że od tego czasu otrzymywała wiele zleceń na portrety od bogatego mieszczaństwa, fabrykantów czy arystokratów. Stworzyła również cykl niezwykle poruszających autoportretów. Pozwoliło jej to na prowadzenie własnego, niezależnego warsztatu malarskiego, co udało się tylko nielicznym kobietom na przełomie XIX i XX wieku. W portretach Boznańskiej zaobserwować można wpływ francuskiego modernizmu, studia nad malarstwem dawnych mistrzów, w tym jej największego mistrza Diego Velázqueza, a także oddziaływanie japonizmu czy doskonałą znajomość zagadnień fizjologii widzenia. Jej portrety to dzieła malowane przeważnie szkicowo i śmiało, zamknięte w wąskiej gamie kolorystycznej złożonej z szarości i brązów z akcentami żywszych barw. Prezentowane dzieło to urokliwy portret męski z najlepszych paryskich lat malar-ki, tj do 1914 roku. Nie ma pewności co do tożsamości sportretowanej osoby. Być może jest to Maurice Barres (1862–1923), pisarz, twórca sławnej trylogii „Culte du Moi” („Kult ego”, 1888–1891). Był też politykiem, który na początku kariery wspierał postulaty robotnicze z pozycji socjalistycznych. Gdy wybuchła afera Dreyfusa, zwrócił się w stronę nacjonalizmu i antysemityzmu. W momencie powstania portretu Boznańskiej Barres miał 41 lat i był wysoko sytuowanym akademikiem, szanowanym pisarzem, zasiadał też w wielu radach naukowych. Wśród wskazywa-nych modeli do portretu znajduje się również bankier Eugène Gondon, którego sportretowała również w innym dziele, pozostającym w kolekcji prywatnej. Pracę jako portret Gondona skatalogowała w 1964 roku Helena Blum, a pochodząca z epoki inskrypcja na odwrocie dodatkowo wzmacnia takie odczytanie.

Prezentowany portret utrzymany jest w wąskiej gamie kolorystycznej. W sposób sobie właściwy, artystka posługując się szkicową manierą malarską, drobiazgo-wo opracowała twarz i dłonie modela. Cieliste odcienie tych partii kontrastują z dyskretnymi zestrojeniami zieleni i błękitu w partii tła. W tle majaczy charak-terystyczny, ulubiony „model” znany z innych obrazów Boznańskiej, skrzący się złotą barwą fotel. Niezwykły dodatek to szkicowa głowa z torsem blisko prawego skraju podobrazia. Być może jest to szkic, którego malarka nie starała się ukryć, być może należy tę „marionetkę” rozpatrywać jako komentarz to stanu ducha mężczyzny. Mimo ograniczonych środków wyrazu, Boznańskiej udało się stworzyć przekonujący portret psychologiczny postaci. Obraz ten świetnie wpisuje się w oeuvre artystki, która, jak pisała Rosales-Rodriguez: „(...) w swojej twórczości wypowiada się na temat dwóch głównych składników malarstwa – światła i koloru. Gdy jednak posługuje się nimi, dokonuje osobistej, emocjonalnej notacji rzeczy-wistości, przekracza ówczesny naturalizm, dąży z wielką konsekwencją ku totalnej poetyczności wyrazu”.



LATA 1911-1920

Druga dekada XX wieku to okres stopniowego odchodzenia od dekoracyjnego linearyzmu secesji w stronę modernizacji sztuki. Nadal postulowano ideę syntezy sztuk oraz dążenie do wypracowania stylu narodowego, inspirowanego twórczością ludową. Był to czas intensywnych poszukiwań artystycznych, zarówno w obrębie wspólnych idei, jak i indywidualnych ścieżek twórczych – często również poza granicami kraju. Przykładem tego jest Tadeusz Rubczak, którego prace prezentujemy w katalogu. Po zakończeniu studiów Rubczak pozostał na pewien czas w Paryżu, aktywnie uczestnicząc w życiu tamtejszej kolonii artystycznej. Był członkiem Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu oraz Towarzystwa Polskiego Literacko-Artystycznego. Współpracował z Leopoldem Zborowskim – znanym marszandem, który promował m.in. Modiglianiego – a także z polskimi artystami, takimi jak Władysław Skoczylas i Franciszek Prochaska. W 1917 roku otworzył własną szkołę grafiki, w której następnie wykładał.

Tymczasem w niepodległej Polsce, tuż po zakończeniu I wojny światowej, swoją działalność zainicjowała grupa artystów pod nazwą Ekspresjoniści Polscy. Ich pierwsza wystawa została otwarta w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1917 roku. W katalogu wystawy podkreślano, że malarstwo nie powinno naśladować natury, lecz konstruować przedmioty. Twórczość tych artystów cechowała się różnorodnością języków formalnych. Poszukiwali oni nowego stylu i skupiali się przede wszystkim na problemach formy, a nie treści. W związku z tym w 1918 roku zmienili nazwę grupy na Formiści Polscy. Ich kolejne wystawy odbyły się w latach 1918, 1919 i 1921, a w latach 1919–1921 ukazywało się czasopismo „Formiści”, będące platformą teoretycznej refleksji nad nową sztuką.

6

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Kwiaty w kulistym wazonie, 1914

olej/tektura, 43 x 15,5 cm

sygnowany, datowany oraz dedykowany p.g.: 'Kochanej Pani Morzyckiej [?] | Olga Boznańska | 914 8/3'
na ramie nalepki aukcyjne oraz nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

25 300 - 37 900 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Unicum, marzec 1996

kolekcja prywatna, Polska





Olga Boznańska w swoim domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, ok. 1913

NIE TYLKO PORTRETY

Mówiąc o Oldze Boznańskiej, w pierwszej kolejności widzimy wybitną portrecistkę. Zza wspaniałych wizerunków przesiąkniętych do granic możliwości emocjami wyłaniają się także i odmienne w swej tematyce prace. Przed oczyma widza stają nieliczne wprawdzie pejzaże, kameralne wnętrza pracowni i wreszcie nastrojowe martwe natury. Te pierwsze często zostają uchwycone z perspektywy atelier artystki, która patrzy na rozciągający się z okna widok. Te drugie natomiast to obrazy przedstawiające już samo wnętrze. Bez znaczenia, czy mowa tutaj o pracowni monachijskiej, paryskiej czy też krakowskiej, zlokalizowanej w rodzinnym domu Boznańskiej przy ul. Wolskiej 21 (obecnie Piłsudskiego), przestrzenie te jawią się w twórczości malarki jako mistyczna sfera sacrum. W jej dziełach można odnaleźć zarówno typowe martwe natury, w których artystka skupia się na obiekcie, jak i przedstawienia wnętrz zastawionych licznymi przedmiotami jawiącymi się niczym wyolbrzymione martwe natury w powiększonej skali.

Należałoby zatem rozpatrzyć tutaj istotną kwestię, a mianowicie, w jakim kontekście pojawia się w twórczości Boznańskiej przedmiot i w jaki sposób artystka o nim „mówi”. Otóż obiekt sam w sobie nie pojawia się w kompozycjach malarki wyłącznie jako element martwej natury. Przedmioty towarzyszą bardzo często jej modelom szczególnie we wczesnym okresie jej działalności. Paul Nauen został sportretowany z porcelanową filiżanką, rudowłosa dziewczynka z bukietem śnieżnobiałych chryzantem, a nieśmiała ogrodniczka została ukazana we wnętrzu oranżerii z wiklinowym koszem, wśród roślin. W późniejszych dekadach malarstwo portretowe Olgi Boznańskiej ewoluowało już w innym kierunku. Przedmioty zaczęły się w nim pojawiać jako drobne detale, pod postacią przypiętego do kapelusza kwiatka, złożonej ramy w tle czy fragmentu mebla, najczęściej fotela, w którym zasiadał model.

Przejdźmy jednak dalej. Zbliżając się do sedna tematu, należy spojrzeć na pracownię Boznańskiej. Artystka kilkakrotnie podchodziła do tego motywu, interpretując go i odkrywając na nowo. Wnętrze stało się dla niej kameralnym plenerem, a jego wyposażenie posłusznymi modelami. Wiadomo, że Boznańska nie lubiła opuszczać swojego atelier. Kontakt ze światem zewnętrznym ograniczała do wyglądania przez okno, z którego głównie malowała nieliczne w jej *œuvre* pejzaże. Wielokrotnie z całej tej przestrzeni wybierała jakiś konkretny obiekt, zestawiała go z innymi i w ten także przemyślany sposób tworzyła wyjątkowe układy kompozycyjne – martwe natury nastrojem w nich – czym nieustępujące sztuce XVII-wiecznych Holendrów. Ten gatunek malarski, tak jak i pejzaż, pojawiał się u Olgi Boznańskiej zdecydowanie rzadziej. Mimo to stanowił on bardzo ważny element w jej twórczości, o czym świadczą wypowiedzi z epoki. Tak pisał o nich Antoni Radomir w 1898: „Daje ona martwym przedmiotom, nie odrywając ich wcale od ziemi, pewną eteryczność wizjonerską, pozwalającą widzieć w nich obrazy rzeczy przedstawionych, nabierających jednak równocześnie jakiejś mglistej powiewności, czyniącej je wizjami padającymi na płótno, jakby zwierciadlane odbicie” (Antoni Radomir, Salon krakowski, „Głos Narodu”, 1898, nr 29, s. 27).



Olga Boznańska, Gladioli, 1930, Muzeum Narodowe w Krakowie

7

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Martwa natura z miską owoców i zającem, lata 20. XX w.

olej/piótno, 45 x 65 cm
sygnowany l.g.: 'H. Epstein'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 400 – 8 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Renoir, Soutine i Modigliani to trzy nazwiska, które paryscy krytycy najczęściej przywoływali, gdy pisali o dziełach Henryka Epsteina. Czwartym „nazwiskiem”, a właściwie elementem jego sztuki był widoczny dla rezydentów, ale trudny do zdefiniowania pierwiastek obcy. Określano go niekiedy jako żydowski, wschodni, polski albo rosyjski (aż do lat 30. wielu Francuzów po prostu uważało Polskę za dawną prowincję Imperium Rosyjskiego). Zdaniem René Barotta to właśnie „krajowi rodzinnemu [Epstein] zawdzięcza tę głębię, tak przyciągającą stronę swojego malarstwa, jego dziwne bogactwo plastyczne” („L’Homme libre”, 20.11.1931, s. 2).



8

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Akt", 1918

olej/ płótno, 46 x 62,1 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'M. Kisling | Paris | Fervier 1918'

opisany na odwrociu: 'M. KISLING | PARIS | FEVRIER 1918', na krośnię malarskim papierowa nalepka Frank Perls Gallery w Los Angeles, dwie nalepki z opisami, dwie nalepki z numerami inwentarzowymi: 'D. 754' i '#12' oraz metalowa plakietka z opisem, na ramie trzy nalepki aukcyjne

estymacja:

300 000 – 400 000 PLN

63 200 – 84 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna (Mr. Laffaille), Paryż

Frank Perls Gallery, Los Angeles, n. 283

Christie's, Londyn, listopad 2010

dom aukcyjny Polswiss Art, Warszawa, grudzień 2017

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Między Montmartre'em a Montparnasse'em. Dzieła artystów z ziem polskich, działających w Paryżu w latach 1900-1939, z kolekcji prywatnych, Muzeum Śląskie w Katowicach, 23 czerwca – 15 października 2017

LITERATURA:

Między Montmartre'em a Montparnasse'em. Dzieła artystów z ziem polskich, działających w Paryżu w latach 1900-1939, z kolekcji prywatnych, exhibition catalogue, Muzeum Śląskie w Katowicach, ed. Katarzyna Jarmuł-Niemczyk, Katowice 2017, p. 224 (ill.)

Jean Kisling, Henri Troyat, Moise Kisling, catalogue raisonné, Paris 1982, vol. 2, no. 8, p. 293 (ill.)



OCZY SZEROKO ZAMKNIĘTE? SUBTELNY EROTYZM AKTÓW KISLINGA

„(...) Tylko artysta, który osiągnął mistrzostwo p. Kislinga, może nadawać aktom i portretom taką siłę wyrazu, posługując się jednocześnie środkami pozornie prostymi. Nie troszczy się on wcale w swych dziełach (...) o dokładność rysunku i koloru. Za pomocą kilku odcieni różu, jasnego mahoniu lub bursztynu, tworzy prawdziwe symfonie, powściągliwe, lecz wykwintne”.

Edward Woroniecki, Polacy w Salonie Tuilleryjskim, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, półr. II, s. 603

Twórczość Mojżesza Kislinga, wielokrotnie wiązana z takimi zjawiskami jak sztuka Szkoły Paryskiej, klasycyzujących tendencji spod znaku nowej rzeczywistości i powrotu do porządku czy nowoczesnego koloryzmu, nosi wyraźny ślad studiów nad dawnymi mistrzami. Wiele artystów-przybyszów decydowało się podjąć naukę w jednej z liberalnych szkół artystycznych Paryża i przy tym samodzielnie pogłębiało umiejętności warsztatowe, przeglądając się malarzom średniowiecza, renesansu i baroku w Luwrze.

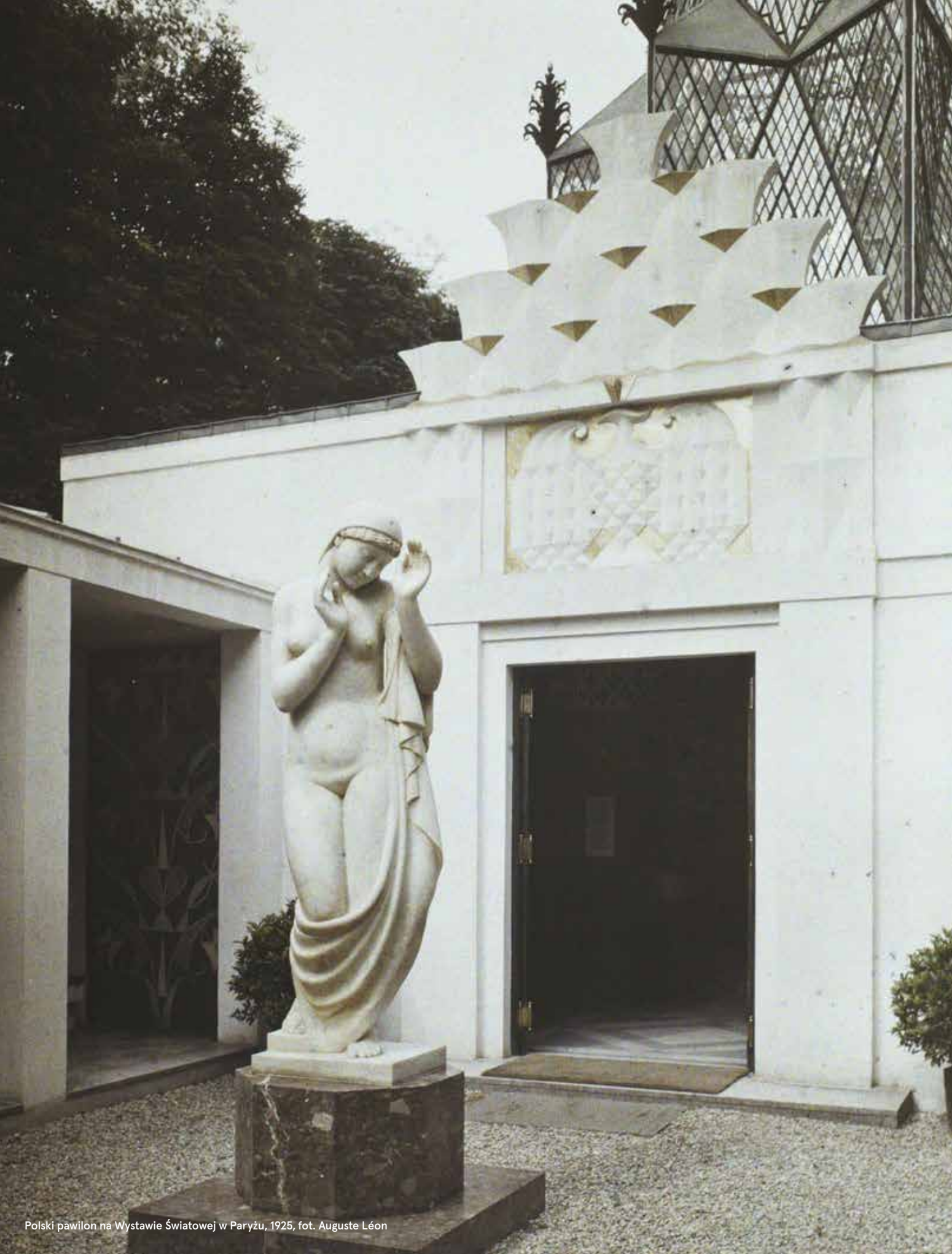
Prezentowany „Akt” otwiera pole do interpretacji twórczości Kislinga w perspektywie zbiorów paryskiego muzeum. W obrazie artysty echem odbija się „Koncert wiejski” Giorgione’a i Tycjana, nagie postaci kobiece z dzieł Rubensa czy „Wielka odaliska” Ingresa. Dla wielu artystów początku wieku akt, najczęściej żeński, jako ulubiony temat akademickiej sztuki XIX stulecia, stanowił pole do eksperymentów i awangardowego ikonoklazmu. Ekspresjoniści czy kubiści deformowali czy geometryzowali, aby podważyć status quo dawnej twórczości. Wchodzili w dialog z mistrzami, aby na klasycznych rudymencie malarstwa budować nową harmonię opartą na geometrii, czasem dysonansach i drapieżnej ekspresji. Po Wielkiej Wojnie wielu artystów europejskich wracało do wzorcowych form sztuki, opartych na zasadach kompozycji sztuki greckiej czy rzymskiej. Rzecz jasna, nie było mowy o powtarzaniu modelu twórczości sprzed kilku tysięcy lat, lecz o harmonii, którą zapewniały widzowi dawne posągi czy malowidła.

Tego rodzaju poszukiwanie „klasycznej” zasady rozpoczęło się w twórczości Kislinga około 1916 roku. Wtedy śmiało już stąpający po paryskim gruncie malarz dialogował w malarstwie z obrazami swojego przyjaciela Amedeo Modiglianiego. Modigliani uprawiał w tym czasie malarstwo oparte na wyrazistym konturze, solidnej formie i prymitywnej stylizacji, w której rezonowało doświadczenie sztuki archaicznej i pozaeuropejskiej. W 1917 roku miała miejsce skandalizująca, jedyna indywidualna wystawa, której malarz

doczekał się za życia. Policja ekspozycję w galerii Berthe Weill zamknęła ze względu na obrazoburczy charakter aktów Modiglianiego. Pociągłe sylwety kobiecych ciał oraz ich erotyczny charakter daje się wysledzić w obrazach Kislinga z drugiej i trzeciej dekady XX wieku. Kisling jednak porzucał manierę przynależną włoskiemu artyście i nadawał ciałom modelek skupioną formę artystyczną, precyzyjny, graficzny charakter, nieco nadrealny wyraz poprzez operowanie detalem na często purystycznym tle. Prezentowany akt łączy w sobie poszukiwania Kislinga w sferze formy inspirowane twórczością Modiglianiego i jednocześnie stanowi ukłon w stronę tradycji, wpisując się tym samym w wielką tradycję malarstwa europejskiego. To właśnie akty umiejscowiły Kislinga na stałe w kanonach sztuki polskiej i światowej.

Krytyka artystyczna epoki dostrzegała w obrazach Kislinga, obdarzonych „rzeczową” formą, namiętny charakter malarza. Wskazywano, że ideał piękna, który pielęgnuje, ma klasyczny rodowód, lecz malarz nasycy go własnym temperamentem. Do natury podchodził z namaszczeniem, lecz nadawał jej formy plastyczne zgodne z własną wyobraźnią i intuicją. Zygmunt Klingsland z precyzją określał ten fenomen: „(...) najchętniej posługuje się tymi pierwiastkami formy malarskiej, które są istotnymi odpowiednikami plastycznymi składników jego poglądu na świat – tak bardzo uczuciowego. Czy kiedykolwiek postępuje inaczej jakiś artysta rozumiejący konieczność i posiadający zdolność poddawania najpiękniejszych bodaj form natury subiektywnym pojęciom o pięknie i, w dalszej konieczności, założeniom swej indywidualnej wyobraźni twórczej? Im zaś wyraźniej sprecyzowane są te przekształcenia rzeczywistości i tym jaskrawiej występuje przewaga pewnych, ściśle określonych, pierwiastków składowych formy plastycznej. Stąd kunsztowna geometryczność kompozycji Michała Anioła lub fascynująca potęga światłocieniowej gry Rembrandta. I stąd cała w ogóle sztuka” (Zygmunt Klingsland, Kisling, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 38, s. 8).





LATA 1921-1930

Lata 20. XX wieku to początek „prawdziwie nowoczesnej” sztuki awangardowej, egzystującej obok innych stylów bazujących na koncepcjach ludowo-narodowych, klasycyzujących, a nawet tradycyjno-naturalistycznych. Niepodległość Polski pozwoliła na mówienie otwarcie o sztuce polskiej, nauczanie jej na uczelniach oraz zaznaczania jej odrębności w stosunku do sztuki innych narodów. Dalej poszukiwano więc nowej formuły stylu narodowego. Doświadczenia formizmu pozwoliły na bardziej nowatorską interpretację tendencji tradycjonalistycznych w malarstwie i rzeźbie. Formy kubistyczno-geometryczne posłużyły do stylizacji zarówno malarstwa klasycyzującego, jak i tego inspirowanego folklorem. Bardzo ważnym zjawiskiem lat 20. była polska sztuka dekoracyjna, uważana za najdoskonalszą postać polskiego stylu narodowego. Charakteryzowało ją połączenie motywów folklorystycznych (zwłaszcza góralskich) z kubistyczną geometryzacją. W takiej formie polska sztuka była reprezentowana w 1925 na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, gdzie nasz kraj odniósł olbrzymi sukces, zbierając łącznie 172 nagrody i plasując Polskę na pierwszym miejscu. Wreszcie około połowy lat 20. XX wieku stylem dominującym w polskiej sztuce stała się awangarda. Artysci awangardy odrzucili ideologię stylu narodowego i sztuki dekoracyjnej na rzecz kubistycznej analizy formy, suprematyzmu, konstruktywizmu i neoplastycyzmu oraz – w ograniczonym zakresie – surrealizmu. Sztuka awangardowa osiągnęła swoje apogeum około 1930. W kolejnej dekadzie z jednej strony jej osiągnięcia były kontynuowane, z drugiej poddawane krytyce.

9 α

JÓZEF KIDOŃ

1890-1968

"Ragusa", 1926

olej/tektura, 51 x 34 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'Kidoń, Ragusa, 1926 -'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 300 - 1 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



10

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

Portret mężczyzny, 1 ćw. XX w.

olej/ płótno, 27,3 x 22,2 cm
sygnowany l.d.: 'Eug. Zak'

estymacja:

130 000 - 200 000 PLN

27 400 - 42 200 EUR

OPINIE:

Obraz posiada ekspertyzę Barbary Brus-Malinowskiej z 2002 roku

POCHODZENIE:

Polswiss Art, grudzień 2002

kolekcja prywatna, Polska

Polswiss Art, październik 2011

kolekcja prywatna, Polska

Rempex, kwiecień 2012

kolekcja prywatna, Polska

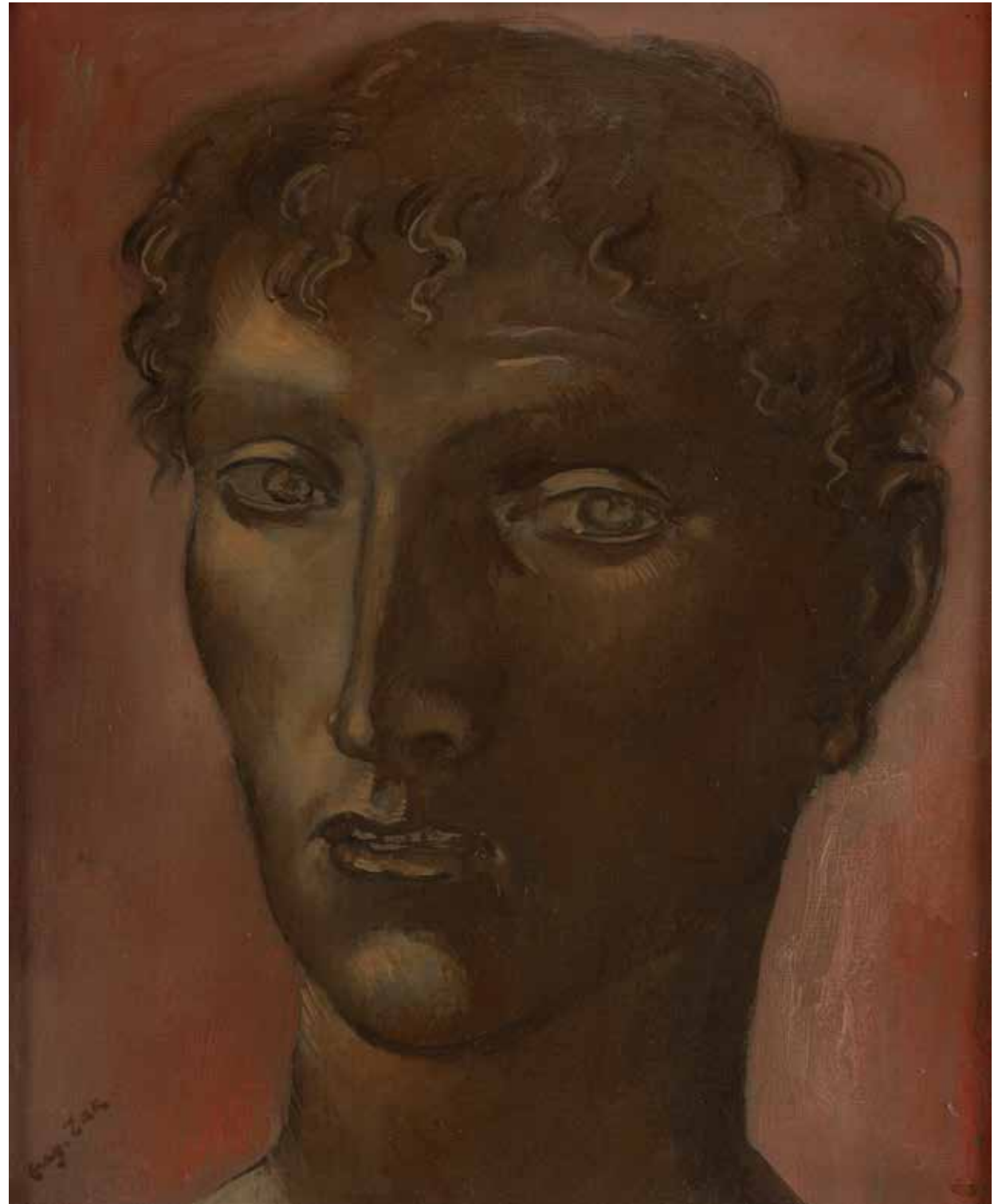
WYSTAWIANY:

Wystawa indywidualna prac Eugeniusza Zaka, Galerie Devambez, Paryż, 1925

Eugeniusz Zak. 1884-1926, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004

LITERATURA:

Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak. 1884-1926, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 148, poz. 187 (il.)





Portret fotograficzny Eugeniusza Zaka, 1912, fot. Henri Manuel, zbiory ikonograficzne Muzeum Narodowego w Warszawie

Określenie École de Paris (Szkoła Paryska) zostało wprowadzone w 1925 roku przez pisarza i krytyka sztuki André Warnoda w tekście „L’État et l’art vivant”, opublikowanym w książce Les berceaux de la jeune peinture. Wkrótce termin ten upowszechnił również artysta Amédée Ozenfant. Od początku pojęcie École de Paris pozostawało niejednoznaczne i bywało różnie interpretowane przez badaczy. Obejmuje ono bowiem szerokie spektrum zjawisk artystycznych współtworzonych przez malarzy, rzeźbiarzy i grafików pochodzących głównie z Europy Środkowo-Wschodniej (często żydowskiego pochodzenia), a także z Hiszpanii, Włoch, krajów skandynawskich czy Japonii.

Artyci ci przybywali do Paryża między około 1900 rokiem a wybuchem II wojny światowej, tworząc nieformalną wspólnotę opartą na relacjach towarzyskich, wspólnych przeszerzeniach życia i pracy oraz udziale w wystawach. Ich centrum stanowił Montparnasse – dzielnica tanich pracowni i mieszkań, gdzie funkcjonowały takie miejsca jak La Ruche, a także kawiarnie La Rotonde i Le Dôme, będące ważnymi punktami spotkań i wymiany idei. Zafascynowani mitem artystycznej bohemy, twórcy pozostawali otwarci na nowe kierunki w sztuce, czerpiąc jednocześnie z bogatego dziedzictwa kultury francuskiej. Paryż dawał im poczucie swobody twórczej – mogli rozwijać własny język artystyczny, nie tracąc kontaktu z tradycją i tożsamością, z których się wywodzili. Inspiracje postimpresjonizmem, fowizmem, ekspresjonizmem czy neoklasycyzmem przekształcali w indywidualne, oryginalne formy wypowiedzi. W efekcie powstało środowisko o wyjątkowej różnorodności i bogactwie postaw.

Historia artystów Montparnasse’u z pewnością byłaby inna gdyby nie dwie wybitne osobowości pochodzące z Polski. Jedną z nich była artysta urodzony w Krakowie – Mojżesz Kisling, wychowanek profesora Józefa Pankiewicza, drugą zaś poeta Leopold Zborowski, który skupił wokół siebie najbardziej znaczących artystów XX w. Spotkali się, pod tym samym, paryskim adresem – rue Joseph-Bara 3. Mieściła się tam pracownia Kislinga, którą dzielił ze swoim przyjacielem Amadeo Modiglianem. Łączyły ich nie tylko relacje towarzyskie – obaj dążyli w swojej twórczości do osiągnięcia harmonijnej, uproszczonej formy, nieustannie eksperymentując z malarstwem, które było zarazem dekoracyjne i nowocześnie zredukowane, momentami wręcz surowe. Zarówno jednym, jak i drugim artystą opiekował się marszand Leopold Zborowski. Już w 1916 roku podpisał on z Amadeo Modiglianem umowę, na mocy której zobowiązywał się wypłacać artyście 15 franków dziennie. W ramach kontraktu zapewniał mu także materiały niezbędne do pracy, pokrywał koszty wynajmu modeli, organizował wystawy oraz dbał o prychylną recepcję krytyczną. W zamian otrzymywał wszystkie powstające dzieła, przeznaczone następnie na sprzedaż. Modigliani byłą zresztą częstym gościem w domu Zborowskiego, regularnie pracując w jego jadalni. Po śmierci artysty w 1920 roku Zborowski nie zaprzestał działalności – kontynuował współpracę m.in. z Chaimem Soutinem oraz Maurice’em Utrillem. Już rok wcześniej, w 1919 roku, odegrał istotną rolę w promocji środowiska École de Paris, organizując – na zlecenie angielskich arystokratów, braci Sacheverell – wystawę uznawaną dziś za pierwszą prezentację tej grupy. Choć początkowo planowano pokaz prac Modiglianego i Picassa, Zborowski, korzystając z udzielonego mu pełnomocnictwa, znacząco rozszerzył koncepcję ekspozycji. Do londyńskiej galerii Hill włączył dzieła szerokiego grona artystów, m.in. Alicji Halickiej, Mojżesza Kislinga, Chaima Soutina czy Jana Wacława Zawadowskiego, a także rzeźby Ossipa Zadkina oraz prace uznanych twórców francuskich, takich jak André Derain i Fernand Léger. Zestawienie renomowanych nazwisk z artystami zagranicznymi, często jeszcze mało znanymi, było świadomą strategią – miało przyciągnąć uwagę publiczności i krytyków do tych drugich.

Pierwsze pokolenie artystów polskich osiadłych w Paryżu w latach 1901–1909 reprezentują: Mela Muter, Eugeniusz Zak i Leopold Gottlieb. Na ich wczesną twórczość wpływ miał symbolizm, syntetyzm Szkoły Pont – Aven, malarstwo Paula Cézanne’a, Vincenta van Gogha oraz wczesny kubizm. Mela Muter przybyła do Paryża w już w 1901 roku. W jej pejzażach geometryzacja elementów krajobrazu i kubiczne kształtowanie architektury zdradzają lekcję tego ostatniego. Jej portrety, przedstawienia macierzyństwa, starości, nędzy i cierpienia cechuje swoisty antyestetyzm, wyrazisty kontur i bogactwo efektów fakturalnych. Artystka ukończyła roczny kurs w Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet, a po wyjeździe do Paryża wynajęła pracownię w dzielnicy Montparnasse, tuż obok atelier Olgi Boznańskiej, co umożliwiło jej kontakt ze środowiskiem artystycznym i doprowadziło do podjęcia nauki w Académie de la Grande Chaumière. W dojrzałej twórczości wypracowała indywidualny styl, istotny wpływ na jej twórczość miała sztuka Paula Cézanne’a, Vincenta van Gogh’a oraz Édouarda Vuillard’a. Talent Muter fascynował publiczność i krytyków, podobnie jak jej niekonwencjonalny proces twórczy – artystka malowała bezpośrednio na niezagruntowanym, grubym i chropowatym płótnie.

Napływ twórców do Paryża przebiegał w dwóch głównych falach: przed I wojną światową (1905–1914, z pierwszymi przyjazdami już około 1900 roku, m.in. Meli Muter, Eugeniusza Zaka i Gustawa Gwozdeckiego) oraz w okresie międzywojennym (1918–1939). Dla ich różnienia krytycy René Huyghe i Jean Rudel wprowadzili pojęcia „pierwszej” i „drugiej” szkoły paryskiej.

11 α

EMMANUEL KATZ

1894-1962

Kobieta w białej sukni, ok. 1925

olej/piótno naklejone na tekturę, 46 x 38 cm
sygnowany l.d.: 'Mane Katz'

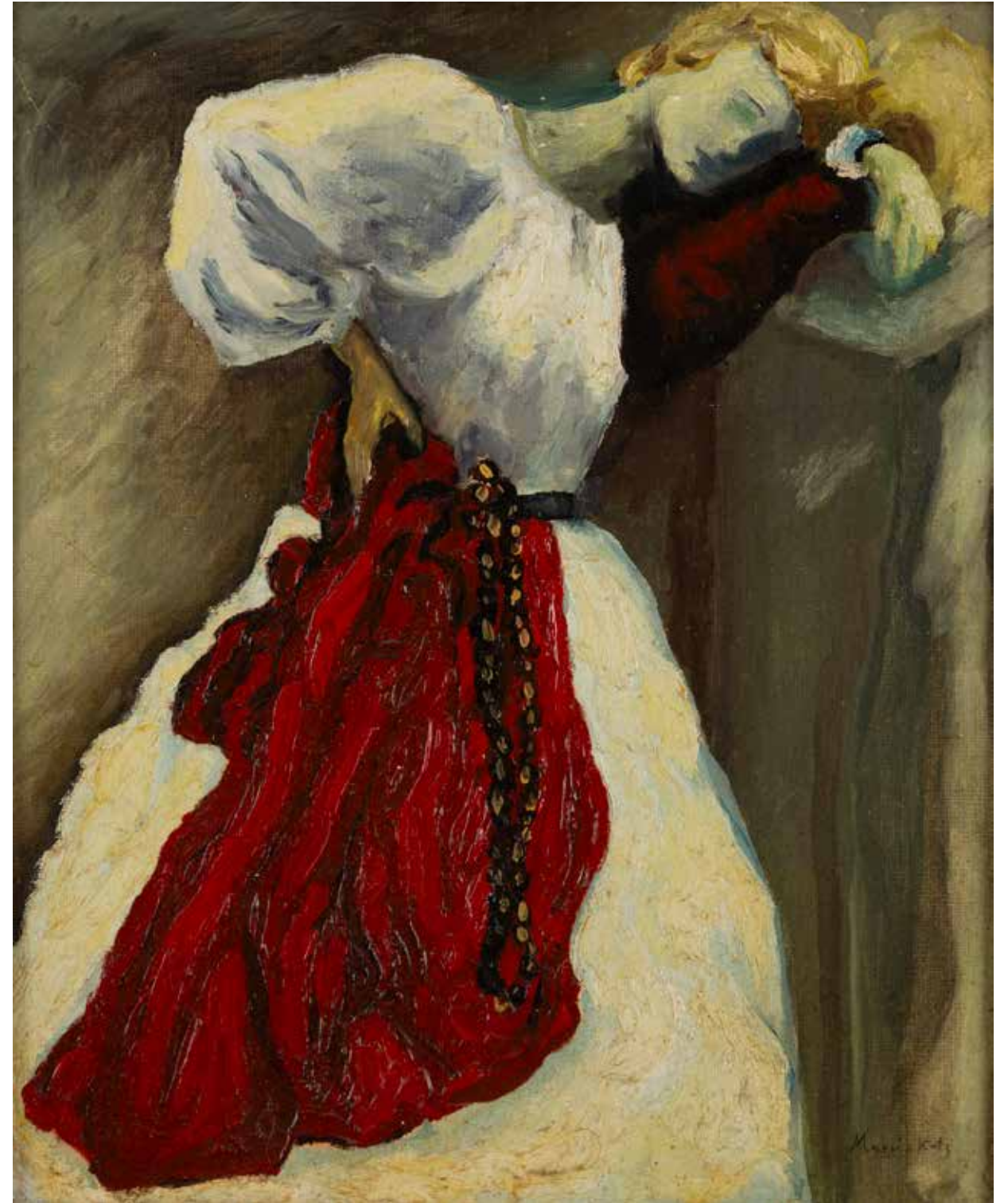
estymacja:

55 000 - 80 000 PLN

11 600 - 16 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



12

TEODOR AXENTOWICZ

1859–1938

Portret kobiety, lata 20.–30. XX w.

pastel/karton naklejony na tekturę, 63 x 46,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'T.axentowicz'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

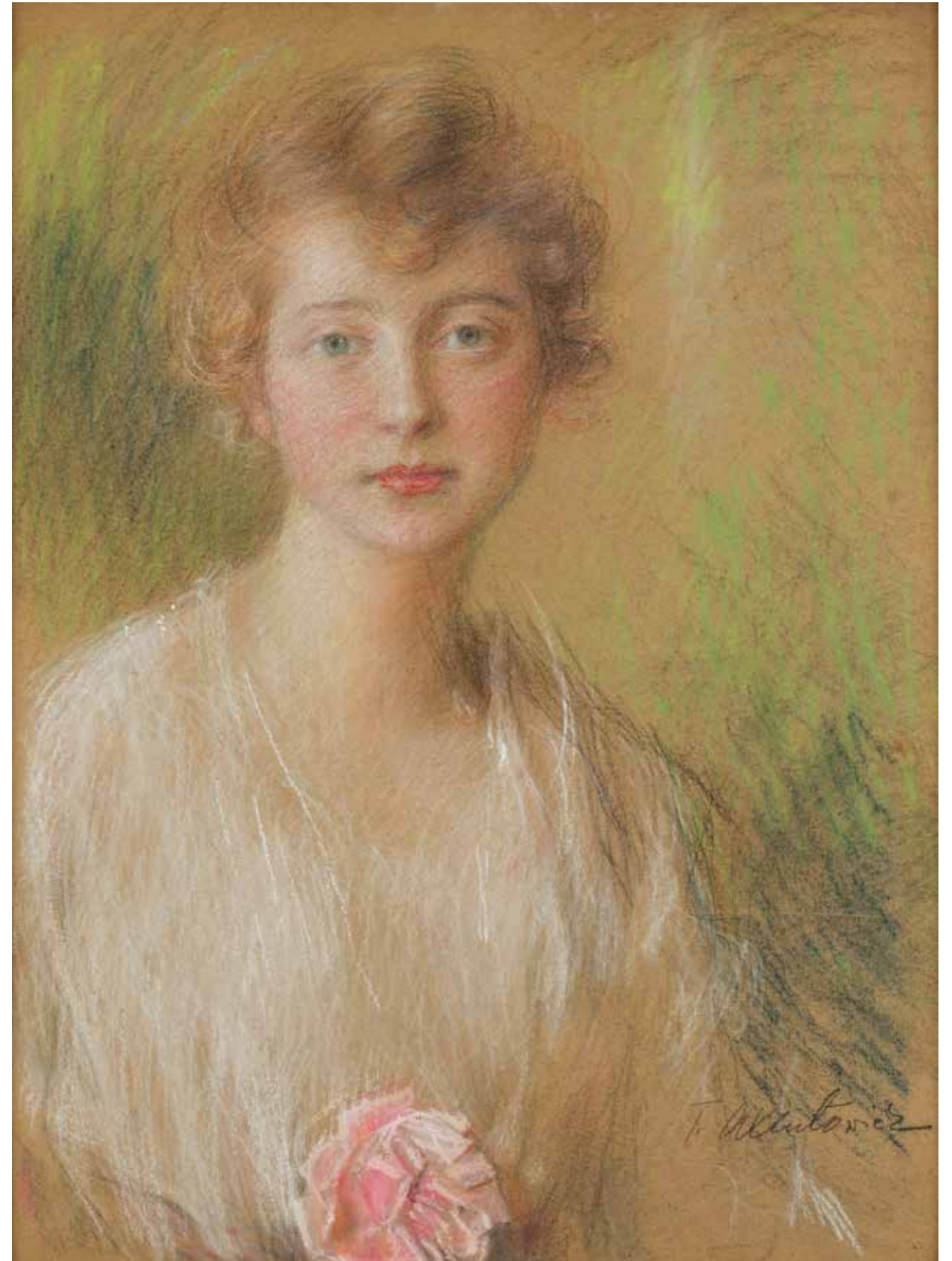
7 400 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Znajomość psychologii kobiecej uderza od razu u artysty (...). Przez zręczne ustawienie, przez przechylenie postaci, ruchem głowy lub ręki, wyrazem oczu, spojrzeniem lub wręcz uśmiechem umie zainteresować lub przykuć uwagę”.

Franciszek Klein



Teodor Axentowicz zasłynął jako twórca malowniczych scen inspirowanych małopolskim i huculskim folklorem oraz symboliczno-nostalgicznych wizerunków kobiet. Na jego formułę malarską w największym stopniu wpłynęła edukacja artystyczna. Malarz studiował w najważniejszych ośrodkach Europy końca wieku, początkowo w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie, w latach 1882–95, w paryskiej pracowni Carolusa-Durana. Oddziaływało nań malarstwo współczesne, konwencja zdobnego portretu fin de siècle’u spod znaku Giovaniego Boldiniego, Jamesa Whistlera, Johna Sargenta, sztuka mistrzów dawnych, XVII-wiecznych Holendrów oraz odkrywanego w XIX stuleciu Diego Velázqueza. Przełomem w karierze malarza stało się zamówienie pochodzące od słynnej aktorki, Sary Bernhardt. Portretując pierwszą damę epoki, Axentowicz stał się malarzem kobiet z wyższych sfer. Powróciwszy do Krakowa w 1895, rozwinął swój styl.

Przełom XIX i XX stulecia, kiedy przyszło artyście tworzyć, był okresem zarówno w malarstwie europejskim, jak i polskim, w którym wizerunki i portrety kobiet uległy wyraźnemu spopularyzowaniu. Modelki były przedstawiane w niezwykle zróżnicowany sposób. Mogły to być nostalgiczne portrety dam epatujących elegancją i zadumą, a także wizerunki kobiet demonów, erotycznych wampirów mówiących o potędze chuci, opisywanych w pismach Stanisława Przybyszewskiego. Kobieta w tamtym czasie stała się modliszką, femme fatale, figurą, która zawładnęła wyobraźnią artystów przełomu wieków. Piękne, kuszące, z ledwie osłoniętym ciałem kobiety, były muzami poruszającymi wyobraźnię pisarzy i malarzy. Kobieta, ubrana bądź naga, stanowiła symbol potęgi uczuć, namiętności zdolnej unicestwić każdego mężczyznę.

W wielu idealizowanych portretach młodych, pięknych kobiet na obrazach Axentowicza, daje się wyraźnie zauważyć dążenie do dekoracyjnej stylizacji. Najczęściej wykonywał je w doprowadzonej do wirtuozerii technice pastelowej, która od XVIII stulecia była chętnie wykorzystywana do tworzenia obrazów tego rodzaju. Pozwalała ona naśladować delikatność skóry czy włosów, jak również wydobywać subtelność oblicza postaci. W tych pracach posługiwał się zazwyczaj falistą, miękką secesyjną linią. Wywodząca się z secesyjnej stylizacji maniera malarska, była wzbogacana niekiedy o elementy symbolizmu (w pracach takich jak „U wróżki”; „Młodość i Starość” „Dziewczyna i starzec”). W pastelowych portretach i główkach kobiecych umiejętnie wykorzystywał atrybuty kobiecości – suknie balowe, eleganckie kapelusze, kosztowną biżuterię i karnawałowe maski, nasycając swoje kompozycje subtelnym erotyzmem. Gama barwna tych kompozycji najczęściej była oparta na tonach czerni, różu, oranżów, srebrzystych bieli i błękitów.

Jednym z tematów wielu prac pastelowych i graficznych Axentowicza była kompozycja symboliczna ukazująca młodą, często półnagą, rudowłosą kobietę. Czasami trzymała ona na ramieniu błękitny wazon, czasami była ukazana na tle tajemniczej maski lub bujnej i symbolicznej roślinności. Na wszystkich pracach powtarzających ten motyw twarz kobiety wyraża smutek lub zadumę. W prezentowanym w ofercie aukcyjnej pastel, półnaga kobieca sylwetka została przedstawiona na tle jesiennego drzewa. Kompozycja stanowi znakomity przykład jego biegłości malarskiej, elegancji w ukazaniu kobiecego ciała i zdolności w budowaniu poetyckiego nastroju i tajemniczości. W tym idealizowanym, sentymentalnym obliczu młodej kobiety Axentowicz obudował motyw kobiety subtelną zmysłowością, umiejętnie poruszając się pomiędzy spuścizną malarstwa akademickiego a współczesnym mu malarstwem secesji. Jesienna aura, w której osadzona jest kobieca sylwetka, zapewnia kompozycji pogłębianą warstwę znaczeniową, odnosząc ją do rozbudowanego wątku w malarstwie modernizmu, w którym kobiety były przedstawiane jako tajemnicze i zarazem kuszące istoty.



13 α

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

Martwa natura, ok.1927

olej/ płótno, 34,5 x 47,5 cm
sygnowany l.g.: 'mondzain'

estymacja:

13 000 – 18 000 PLN

2 800 – 3 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Jego martwe natury, z owocami i kwiatami, dobrze zakomponowane, utrzymane w barwach lokalnych, posiadają blask emalii z Limoges”.

Waldemar George, Wstęp do wystawy, „Exposition Simon Mondzain, Du 16 Au 30 Avril 1926”, Paryż 1926, s. 1-4



14

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ \ WITKACY
1885-1939

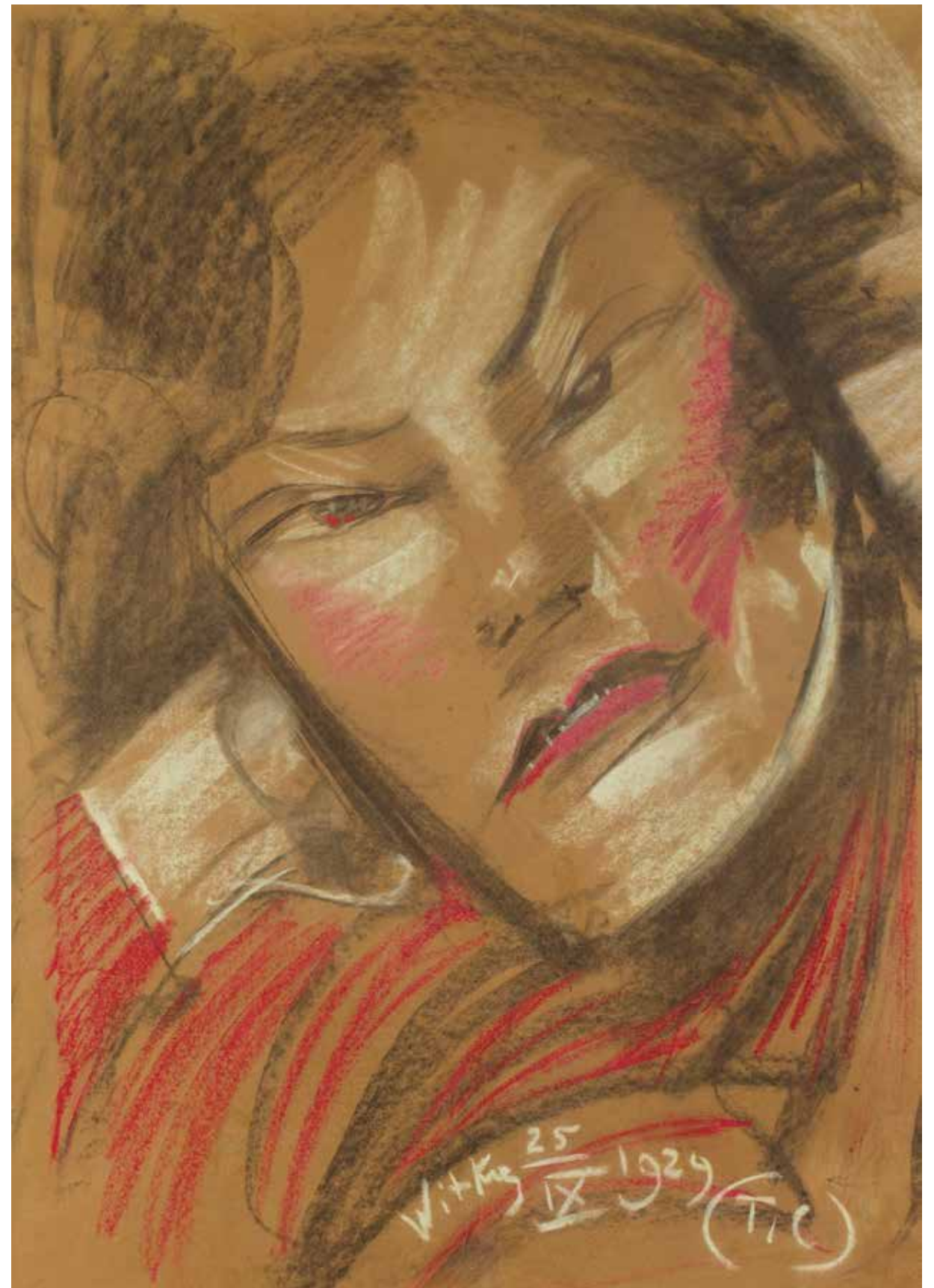
Portret Zofii Wattenowej-Mrozowskiej, 1929

pastel/papier, 62 x 43,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Witkacy 25 I IX 1929 I (T, C)'

estymacja:
220 000 - 280 000 PLN
46 400 - 59 000 EUR

OPINIE:
ustna ekspertyza dr Anny Żakiewicz

POCHODZENIE:
kolekcja Marty Lipińskiej
kolekcja prywatna, Polska





Zofia Wattenowa-Mrozowska na okładce czasopisma Film, nr 50 1948

Na pastelowym portrecie z września 1929 Zofia Wattenowa-Mrozowska przeszywa widza elektryzującym spojrzeniem. Jej tęczy błyskają ognistą czerwienią, usta się rozchylają, odsłaniając połyskujące kły, a ostre światła wydobywają z twarzy drapieżny wyraz. Witkacy nie przedstawił tu obiektywnego, neutralnego wizerunku kobiety, którą widzieli inni, lecz taką, jaką sam znał i jak ją postrzegał.

Nieprzypadkowo modelką została właśnie Zofia Wattenowa-Mrozowska – jedna z najbardziej intrygujących kobiet artystycznego środowiska warszawskiej inteligencji. Wattenowa-Mrozowska pochodziła z zamożnej rodziny związanej z przemysłem naftowym. Prowadziła salon tłumnie odwiedzany przez poetów, malarzy i ludzi teatru, a jej życie prywatne obrosło legendą. Pięć razy wyszła za mąż, przeżyła liczne romanse i przez lata uchodziła za kobietę o niezwykłym temperamencie oraz magnetycznej osobowości. Była również ciotką aktorki Marty Lipińskiej.

Dla Witkacego była jednak kimś więcej niż tylko efektowną bywalczynią salonów. Łączył ich romans, a emocjonalna intensywność tej relacji wydaje się wybrzmiewać również w portrecie. Zamiast łagodnego modelunku artysta buduje obraz napięciem ostrych kresek i gwałtownych kontrastów. Różowo-czerwone akcenty na policzkach oraz ustach przypominają rozżarzone blizny, a błysk czerwieni w oku nadaje spojrzeniu niemal nadprzyrodzony charakter.

Gdyby przyjrzeć się twarzy Wattenowej nieco dłużej, można dostrzec w niej wiele niepokojących skojarzeń. Linia brody wraz z ostrym światłem układa się w kształt klingi kosy, podczas gdy ciemny kontur policzka przypomina jej trzonek. Trudno rozstrzygnąć, czy jest to zamierzona gra formą, czy efekt niezwykłej intuicji artysty. Witkacy często ukrywał w deformacjach twarzy dodatkowe znaczenia, czyniąc z portretów psychologiczne rebusy.

Portret powstał w ramach słynnej Firmy Portretowej S.I. Witkiewicz – przedsięwzięcia, które wyrosło z finansowej konieczności, lecz szybko przerodziło się w jedno z najbardziej osobliwych zjawisk w historii polskiej sztuki. Artysta, przekonany, że prawdziwa sztuka powinna realizować jego teorię Czystej Formy, a ta zaś jest niemal nieosiągalna, zwykły portret traktował z pogardą – jako działalność usługową. Paradoks polegał na tym, że właśnie dzięki tej „firmie” stworzył kilkanaście tysięcy wizerunków, które dziś należą do najcenniejszych osiągnięć jego twórczości.



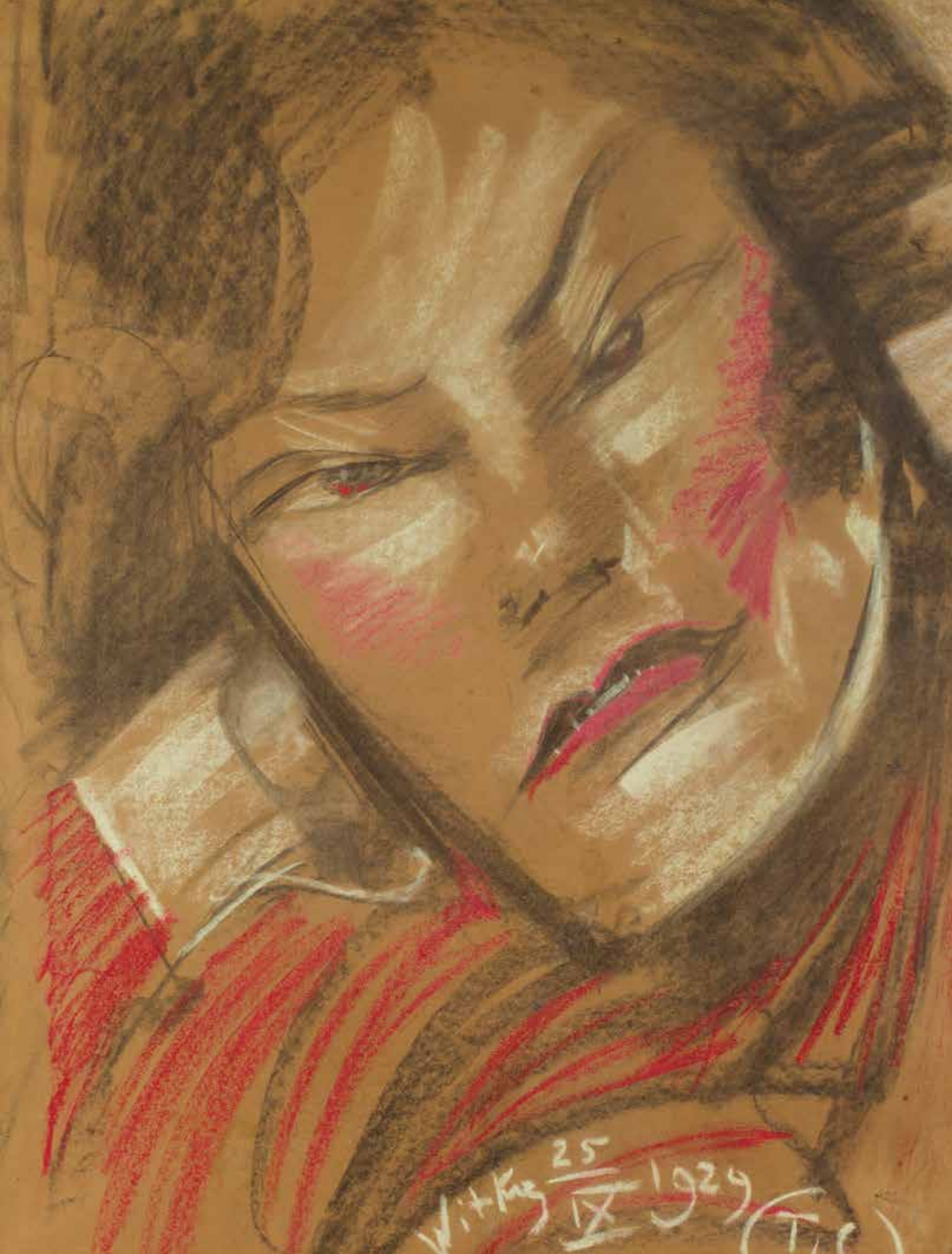
Zofia Wattenowa-Mrozowska na planie filmu Ostatni etap, Film nr 31-32, 1947

Całość regulował drobiazgowy regulamin, napisany z charakterystycznym dla Witkacego humorem. „Klient musi być zadowolony. Nieporozumienia wykluczone” – głosiło motto. Model miał obowiązek punktualnie stawiać się na seanse, ponieważ – jak ostrzegał artysta – „czekanie źle wpływa na nastrój firmy”. Sam Witkacy konsekwentnie nazywał siebie „firmą”, z ironią mieszając język biurokracji z ekscentrycznym poczuciem humoru.

Portret Wattenowej oznaczony został symbolem T.C., czyli regulaminowym typem C. Była to najbardziej swobodna odmiana portretów, podporządkowana ekspresji, deformacji i psychologicznej interpretacji modelu. To właśnie w tej kategorii najwyraźniej dochodziła do głosu teoria Czystej Formy – przekonanie, że dzieło sztuki nie powinno odtwarzać rzeczywistości, lecz wywoływać u odbiorcy metafizyczny niepokój. Podobieństwo fizyczne ustępowało miejsca emocjom i napięciom zapisanym w rytmie linii oraz kolorów.

Nie bez znaczenia pozostaje również kontekst epoki. Choć modernistyczny dekadentyzm w swojej pierwotnej formie należał już do przeszłości, jego wyobrażenia przetrwały w kulturze XX-lecia międzywojennego. Jednym z najbardziej trwałych był motyw femme fatale – kobiety pięknej, uwodzącej i zarazem niebezpiecznej. Rosnąca emancypacja kobiet budziła u wielu artystów zarówno fascynację, jak i głęboki niepokój. Coraz częściej przedstawiały one funkcjonować jako bierne muzy, stając się samodzielnymi uczestnikami życia społecznego i artystycznego. W sztuce odpowiadał temu obraz kobiety dominującej, nieprzeniknionej, zdolnej zawładnąć mężczyzną.

Tak właśnie jawi się Wattenowa na tym portrecie. Nie jako delikatna piękność czy salonowa eleganka, lecz postać niemal demoniczna – świadoma własnej siły, niepokojąca i nieoswajalna. Nawiązując do biografii artysty i jego licznych perypetii w relacjach z kobietami, można stwierdzić, iż Witkacy sportretował nie tyle samą Zofię, ile własną wizję kobiecej figury, która wymykała się wszelkim próbom podporządkowania. Dzięki temu pastel z 1929 staje się zapisem emocji, w którym napiętność spotyka się z lękiem, a osobiste doświadczenie artysty przenika się z jednym z najważniejszych mitów kultury nowoczesnej.



LATA 1931-1940

Choć lata 30. rozpoczęły się atmosferą twórczego rozkwitu, szybko położył się na nich cień nadchodzącej katastrofy. W całej Europie artyści musieli się skonfrontować ze społecznym i politycznym niepokojem, co nieuchronnie przenikało również do sztuki. Jednocześnie ciągle był to okres niezwyklej różnorodności postaw – od kameralnego realizmu po odważne eksperymenty formalne. Mela Muter należała do grona zaledwie kilku polskich malarek, które zdobyły powszechne uznanie na międzynarodowej scenie artystycznej. Tworząc głównie we Francji, pozostawała wierna ekspresyjnej, pełnej emocji wizji człowieka i pejzażu. Zupełnie inny świat odnajdujemy w twórczości Nikifora z tego czasu – samotnego artysty z Krynicy, którego akwarele budują własny, autonomiczny obraz rzeczywistości. Choć ich drogi wydają się odległe, oboje pokazują, jak różnorodne oblicza mogła przybierać sztuka międzywojenna. To ostatnia dekada europejskiej swobody artystycznej przed wybuchem II wojny światowej. Wkrótce wiele pracowni opustoszeje, liczne kolekcje zostaną rozproszone, a losy artystów na trwałe naznaczy burzliwa historia.

15

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ \ WITKACY
1885-1939

Portret mężczyzny, 1937

pastel/papier, 64 x 48,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany p.d.: '4 | V | NP | N? | Witkacy 1937 | (T.C)'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
42 200 - 63 200 EUR

OPINIE:
ustna ekspertyza dr Anny Żakiewicz

POCHODZENIE:
kolekcja Marii Hoffman, Zakopane
kolekcja prywatna, Zakopane
kolekcja prywatna, Polska



Powstały w 1937 „Portret mężczyzny” należy do późnego okresu działalności Firmy Portretowej Witkiewicza. Przedstawia młodego lekarza z Zakopanego, ojca profesor Marii Hoffman – wybitnej polskiej kardiolog, pierwszej dyrektor Instytutu Kardiologii w Warszawie. Obraz przez niemal 80 lat pozostawał w rękach rodziny. Wisiął w reprezentacyjnej części warszawskiego mieszkania profesor Hoffman, a po jej przejściu na emeryturę towarzyszył jej również w Zakopanem. Po śmierci profesor w 2015 dzieło znalazło się w kolekcji prof. Franciszka Walczaka, jej wieloletniego współpracownika – również słynnego kardiologa.

W prawym dolnym rogu widnieją dwa oznaczenia charakterystyczne dla Firmy Portretowej: T.C., określające przynależność do typu C, oraz NP (nie pił). Oba skróty sytuują dzieło w obrębie precyzyjnie skonstruowanego systemu, który Witkacy rozwijał od połowy lat 20. XX wieku. W regulaminie Witkacego portrety typu C zajmują szczególne miejsce. Z reguły nie były one przeznaczone dla klientów, lecz dla osób należących do bliższego kręgu artysty. To właśnie w ramach tej kategorii powstała najliczniejsza grupa prac wykonywanych podczas eksperymentów z alkoholem i środkami psychoaktywnymi, oznaczane niekiedy dodatkowymi skrótami odnoszącymi się do użytej substancji.

Paradoksalnie jednak przykład ten pokazuje, że typologia Witkacego nie miała charakteru sztywnej klasyfikacji. Fizjonomia modelu pozostaje czytelna, a deformacja – tak charakterystyczna dla wielu prac oznaczonych literą C – wyraźnie ograniczona. Nie oznacza to jednak rezygnacji z eksperymentu.

Najbardziej niezwykłym elementem kompozycji jest jasne, niemal luminescencyjne halo na czole oraz sieć białych refleksów rozsianych wokół oczu, nosa i podbródka. Jaskrawe bliki sprawiają wrażenie zapisu intensywności widzenia – próby uchwycenia momentu, w którym percepcja przestaje być neutralna, a sama staje się tematem obrazu.

Witkacy konsekwentnie odróżniał alkohol od innych środków, a system jego notacji miał dokumentować stan, w jakim powstawało dzieło. Choć brak oznaczenia odnoszącego się do konkretnego narkotyku uniemożliwia jednoznaczne rozstrzygnięcia, świetliste halo i migotliwe refleksy wpisują się w repertuar efektów pojawiających się w pracach z okresu jego eksperymentów nad wpływem substancji psychoaktywnych na proces widzenia i tworzenia.

Paradoks tego portretu polega więc na zestawieniu dwóch porządków. Z jednej strony pozostaje on dziełem oznaczonym kategorią kojarzoną z największą swobodą i eksperymentem. Z drugiej – zachowuje zaskakująco wysoki stopień rozpoznawalności modelu. Eksperyment jednak nie zawsze oznaczał u Witkacego deformację fizjonomii. Na przykładzie prezentowanej pracy widać, że mógł on równie dobrze ujawnić się znacznie subtelniej – poprzez światło, rytm kreski czy sposób organizacji powierzchni. W rezultacie portret ten można postrzegać również jako świadectwo procesu widzenia, w którym podobieństwo i wizja współistnieją bez wzajemnego wykluczania.



16

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ \ WITKACY
1885-1939

Z cyklu: "Miny", fot. Józef Głogowski, lata 30. XX w.

vintage print, odbitka żelatynowo-srebrowa/papier barytowy, 24 x 17,5 cm

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

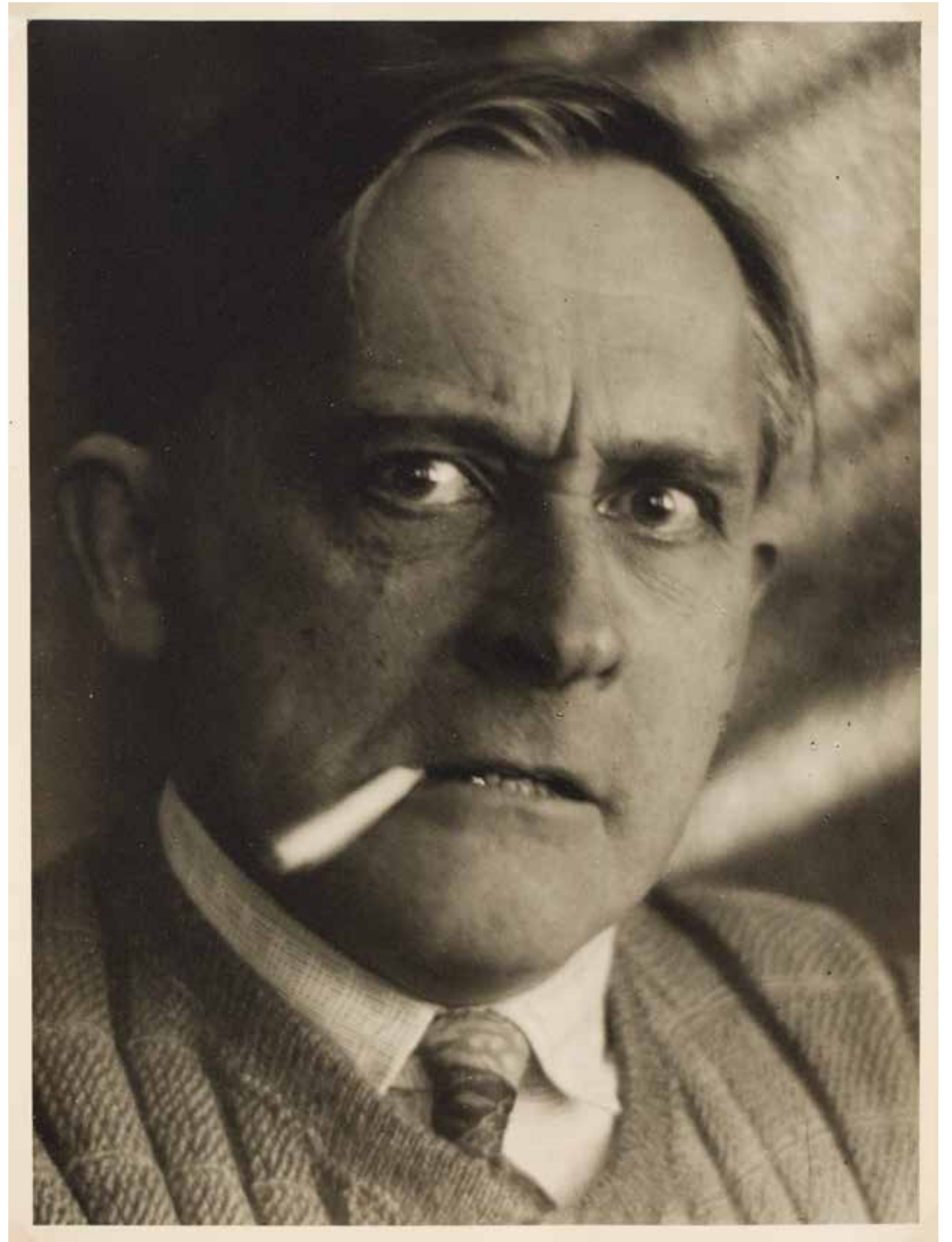
10 600 – 16 900 EUR

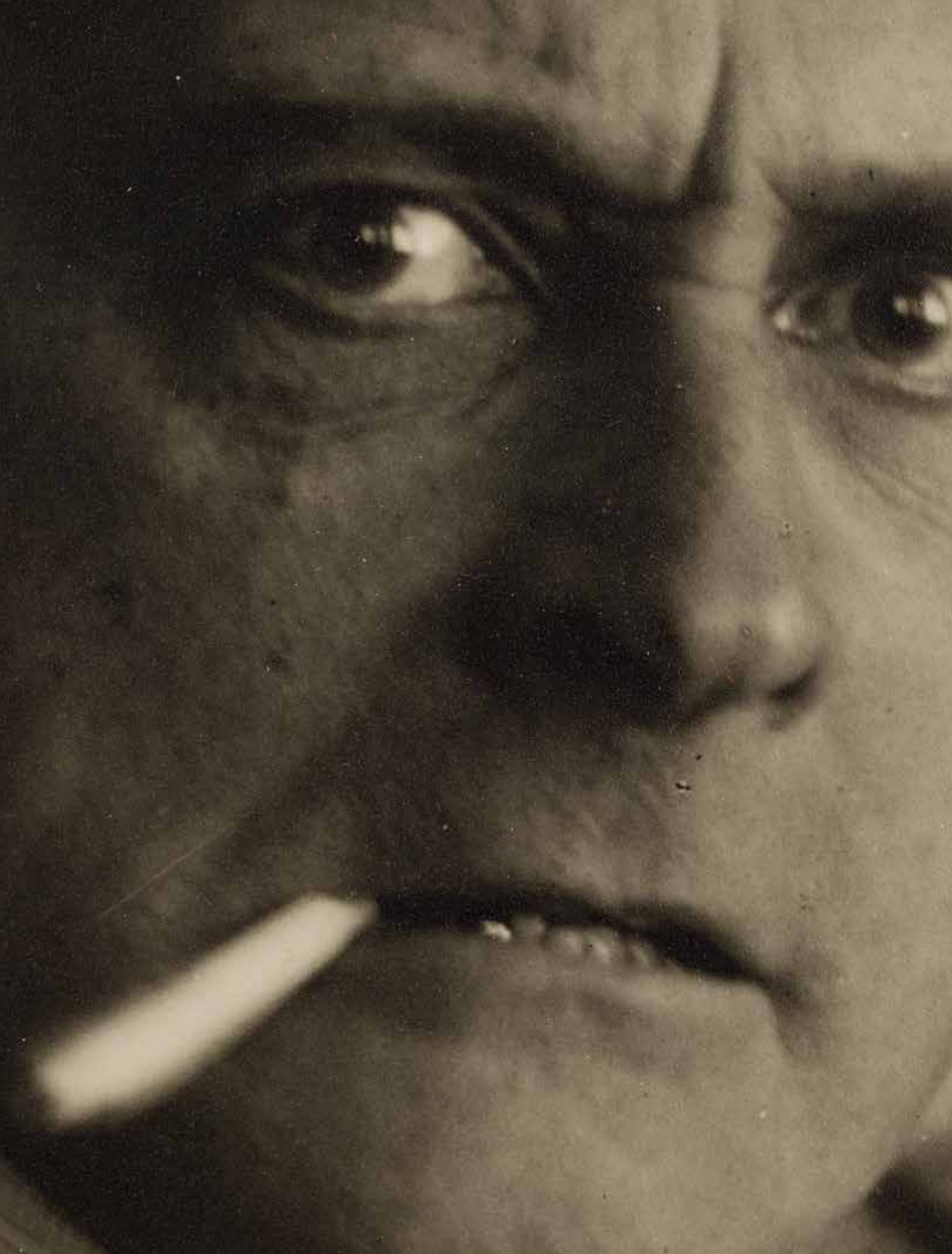
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza, [wybór i oprac.] Ewa Franczak, Stefan Okołowicz, Kraków 1986, (il.) 291





Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, „Autoportret” 1918 r.

Na fotografii Józefa Głogowskiego Witkacy przeprowadza swoisty eksperyment na własnej twarzy. Ciasny kadr niemal całkowicie usuwa tło, odcina sylwetkę i pozostawia widza sam na sam z gwałtownym grymasem portretowanego. Zmarszczone brwi, szeroko otwarte oczy, obniżone kąciaki ust i osadzony w nich papieros tworzą wizerunek jednocześnie zabawny i niepokojący. To twarz człowieka zdumionego, podejrzliwego, może przestraszonego – ale również aktora świadomego, że każda mina jest rolą.

Fotografia należy do słynnego cyklu „Min”, powstałego w 1931 podczas seansów organizowanych przez Witkacego i jego przyjaciół. Autorem zdjęć był Józef Głogowski, inżynier górnictwa naftowego, fotograf amator i mieszkaniec Zakopanego. Określenie „amator” może być jednak mylące. Głogowski nie działał jak przypadkowy dokumentalista. Wspólnie z Witkacym tworzył przemysłane inscenizacje, w których aparat stawał się narzędziem psychologicznego eksperymentu, a sesja fotograficzna kameralnym spektaklem.

Witkacy z równą swobodą pełnił w nim funkcję modela, aktora, reżysera i właściwego autora koncepcji. Głogowski obsługiwał aparat, lecz to sportretowany uruchamiał całą maszynę znaczeń. Powstające wówczas fotografie są pełne aluzji do kina, literatury, popularnych typów scenicznych i historycznych póz. Artysta pojawia się na nich jako dandys, szaleniec, demon, błazen, tyran, cierpiętnik czy groteskowy bohater filmu niemego.

Robienie min było jedną z ulubionych praktyk artysty, choć nie wszyscy widzieli w niej coś więcej niż towarzyskie błaznistwo. Gombrowicz wspominał Witkacego jako człowieka skłonnego do publicznych występów. Podczas jednej z wizyt artysta miał otworzyć mu drzwi, siedząc w kucki, a następnie gwałtownie się wyprostować, sprawiając wrażenie karła, który nagle rośnie. Dla Gombrowicza był to popis, dla Witkacego – kolejna możliwość zakłócenia codzienności i narzucenia jej intencjonalnej reżyserii. Także na fotografii nie daje się on zwyczajnie oglądać. Przechwytuje spojrzenie widza i niejako zmusza go do uczestnictwa w przedstawieniu. To do widza należy, jak zinterpretuje nastawienie portretowanego i czy uwierzy w jego szczerłość.

Na początku lat 30. Witkacy coraz intensywniej zajmował się filozofią. Polemizował z Bertrendem Russellem, Rudolfem Carnapem i przedstawicielami Koła Wiedeńskiego, a w 1935 ogłosił „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia”, w których sformułował własną koncepcję monadyzmu biologicznego. Interesowała go jednostka jako niepowtarzalny byt, zamknięty we własnym przeżywaniu, a zarazem skonfrontowany z tajemnicą istnienia. Fotografia oferowała temu namysłowi szczególne zaplecze. Pozwalała utrwalić powierzchnię ciała, lecz nie dawała pewnego dostępu do wnętrza. Obiecowała prawdę, a jednocześnie mnożyła maski.

W tym sensie „Miny” są czymś więcej niż kolekcją zabawnych autoportretów. Stanowią wizualne laboratorium osobowości. Witkacy rozszczał własny wizerunek na dziesiątki wariantów, jakby sprawdzał, czy pod kolejnymi grymasami istnieje jeszcze prawdziwa twarz. Kamera nie potwierdza stabilnego „ja”; przeciwnie, pokazuje jego płynność. Każde zdjęcie jest dowodem istnienia, lecz przedstawia inną postać. Artysta staje się zarazem podmiotem obserwacji i materiałem eksperymentu.

Takie podejście do fotografii Witkacy rozwijał od młodości. Z medium tym zetknął się dzięki ojcu, Stanisławowi Witkiewiczowi, z którym fotografował tatrzańskie pejzaże i codzienne życie rodziny. Już wtedy skrupulatnie planował kompozycje, analizował proporcje i katalogował obrazy.

Przez wiele lat fotograficzna twórczość artysty pozostawała niemal nieznana. Dopiero powojenne opracowanie negatywów oraz wystawa „St. I. Witkiewicz. Fotografie” w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1979 ujawniły jej skalę i znaczenie. Zdjęcia, które mogły uchodzić za prywatny zapis towarzyskich zabaw, okazały się jednym z najbardziej nowoczesnych obszarów jego działalności. Dziś widać w nich nie margines twórczości, lecz jej kondensację: teatr, filozofię, autoironię, psychologię i metafizyczny niepokój skupione w jednym spojrzeniu.

17

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Dzieci na plaży", 1930

akwarela, ołówek/papier, 27 x 33 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Tadé | MAK | OW | SK | I. 1930'

opisany na odwrociu ołówkiem u góry: 'Tadeusz Makowski "Dzieci na plaży" oraz po prawej u dołu: 'Wł. Vetulani'
opisany na odwrociu l.g.: 'Własność prof. mgr. Armanda Vetulaniego'

estymacja:

100 000 - 180 000 PLN

21 100 - 37 900 EUR

OPINIE:

POCHODZENIE:

kolekcja historyka sztuki Macieja Masłowskiego (1901-1976)

kolekcja Armanda Vetulaniego (1909-1994), kuratora, krytyka i historyka sztuki, pierwszego powojennego dyrektora CBWA Zachęta

kolekcja spadkobierców Armanda Vetulaniego

LITERATURA:

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski - życie i twórczość, Wrocław 1964, il.174, s. 283

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski - polski malarz w Paryżu, Wrocław 1976, il. 89





NIUANSE BYCIA ARTYSTĄ NIUANSE BYCIA DZIECKIEM

Powstały w 1937 „Portret mężczyzny” należy do późnego okresu działalności Firmy Portretowej Witkiewicza. Przedstawia młodego lekarza z Zakopanego, ojca profesor Marii Hoffman – wybitnej polskiej kardiolog, pierwszej dyrektorki Instytutu Kardiologii w Warszawie. Obraz przez niemal 80 lat pozostawał w rękach rodziny. Wisiał w reprezentacyjnej części warszawskiego mieszkania profesor Hoffman, a po jej przejściu na emeryturę towarzyszył jej również w Zakopanem. Po śmierci profesor w 2015 dzieło znalazło się w kolekcji prof. Franciszka Walczaka, jej wieloletniego współpracownika – również słynnego kardiologa.

W prawym dolnym rogu widnieją dwa oznaczenia charakterystyczne dla Firmy Portretowej: T.C., określające przynależność do typu C, oraz NP (nie pił). Oba skróty sytuują dzieło w obrębie precyzyjnie skonstruowanego systemu, który Witkacy rozwijał od połowy lat 20. XX wieku. W regulaminie Witkacego portrety typu C zajmują szczególne miejsce. Z reguły nie były one przeznaczone dla klientów, lecz dla osób należących do bliższego kręgu artysty. To właśnie w ramach tej kategorii powstała najliczniejsza grupa prac wykonywanych podczas eksperymentów z alkoholem i środkami psychoaktywnymi, oznaczane niekiedy dodatkowymi skrótami odnoszącymi się do użytej substancji.

Paradoksalnie jednak przykład ten pokazuje, że typologia Witkacego nie miała charakteru sztywnej klasyfikacji. Fizjonomia modelu pozostaje czytelna, a deformacja – tak charakterystyczna dla wielu prac oznaczonych literą C – wyraźnie ograniczona. Nie oznacza to jednak rezygnacji z eksperymentu.

Najbardziej niezwykłym elementem kompozycji jest jasne, niemal luminescencyjne halo na czole oraz sieć białych refleksów rozsianych wokół oczu, nosa i podbródka. Jaskrawe bliki sprawiają wrażenie zapisu intensywności widzenia – próby uchwycenia momentu, w którym percepcja przestaje być neutralna, a sama staje się tematem obrazu.

Witkacy konsekwentnie odróżniał alkohol od innych środków, a system jego notacji miał dokumentować stan, w jakim powstawało dzieło. Choć brak oznaczenia odnoszącego się do konkretnego narkotyku uniemożliwia jednoznaczne rozstrzygnięcia, świetliste halo i migotliwe refleksy wpisują się w repertuar efektów pojawiających się w pracach z okresu jego eksperymentów nad wpływem substancji psychoaktywnych na proces widzenia i tworzenia.

Paradoks tego portretu polega więc na zestawieniu dwóch porządków. Z jednej strony pozostaje on dziełem oznaczonym kategorią kojarzoną z największą swobodą i eksperymentem. Z drugiej – zachowuje zaskakująco wysoki stopień rozpoznawalności modelu. Eksperyment jednak nie zawsze oznaczał u Witkacego deformację fizjonomii. Na przykładzie prezentowanej pracy widać, że mógł on równie dobrze ujawnić się znacznie subtelniej – poprzez światło, rytm kreski czy sposób organizacji powierzchni. W rezultacie portret ten można postrzegać również jako świadectwo procesu widzenia, w którym podobieństwo i wizja współistnieją bez wzajemnego wykluczania.



Pocztówka z Le Pouldu, źródło: Wikimedia Commons

LATA 1941-1950

Lata 40. XX wieku naznaczone były doświadczeniem wojny – wydarzenia, które na zawsze zmieniło sposób myślenia o człowieku i sztuce. Dla wielu artystów oznaczała ona utratę nie tylko dorobku twórczego, lecz także domu, najbliższych i poczucia własnego miejsca w świecie. Powojenna rzeczywistość stała się swoistym pejzażem po katastrofie, w którym trzeba było na nowo odnaleźć własną tożsamość – nie tylko jako artysta, ale przede wszystkim jako człowiek. Malarstwo rzadziej opowiadało już o heroizmie, częściej zaś o pamięci, samotności i potrzebie odbudowy świata, który bezpowrotnie utracił dawną równowagę. Losy Rafała Malczewskiego czy Henryka Haydena przypominają o doświadczeniu emigracji, która dla wielu twórców stała się stanem trwałym. Z kolei pejzaże i martwe natury Karpińskiego pokazują, że nawet pozornie spokojne motywy niosły w sobie pragnienie normalności po latach wojennej traumy. Na Zachodzie rodził się wówczas abstrakcyjny ekspresjonizm z Jacksonem Pollockiem na czele, zwiastując przesunięcie światowego centrum sztuki z Paryża do Nowego Jorku. Polska rozwijała się w zupełnie innych realiach politycznych i społecznych, jednak również tutaj artyści próbowali odnaleźć nowy początek – pomiędzy pamięcią o utraconym świecie a koniecznością budowania przyszłości na jego gruzach.



18 α

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Widok na Kraków, około lata 40. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 20 x 33 cm

opisany autorsko u dołu: 'LEŚGÓRZOWIEMIASTOKRAKOWSKIPOWIATWILLAPCRa'

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



„Kolejność czynności przy malowaniu:

- tnie karton na pożądane formaty
- rysuje
- pokrywa rysunek kolorem
- maluje, wykańcza obraz. Dodaje kreski, cieniuje kolor, doprowadza go do ‘blasku’
- przygotowuje i dokleja stosowne ramki
- robi napisy u dołu obrazka (czasem korespondujące z tematem, czasem dowolne, odrysowane z plakatów czy znaków drogowych)
- dokleja pętelkę do zawieszania. Stawia na odwrocie okrągłą pieczęć ‘Nikifor-Matejko’” (Aleksander Jackowski, Notatki o Nikiforze, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, 1985, t. 39, z. 3-4, s. 231).

Nikifor był artystą – samoukiem, a jego artystyczną „akademią” była cerkiew. Choć jego zdolności nie były usystematyzowane przez żadną instytucję czy profesorki autorytet, „Matejko z Krynicy” posiadał wrodzone predyspozycje do rysowania, komponowania kolorystycznego, pracy z perspektywą i symetrią. Jego spuścizna malarska także w pojęciu liczby stworzonych kompozycji jest imponująca, choć nigdy nie miał pewnego dostępu do najważniejszych materiałów malarskich. Większość obrazów Nikifora to akwarele i gwasze, także szkice ołówkowe (te dominują w ostatnim okresie życia artysty, gdy nie był już w stanie wypełnić ich kolorem). Powstałe malunki to nie tylko ilustracja predylekcji estetycznych Nikifora i jego zainteresowań tematycznych, ale także źródło wiedzy o jego biografii, momentach, gdy wiodło mu się tragicznie lub nieco odbijał się od nędzy. Wskazówką do tego typu rozważań są m.in. sposoby nakładania farby na obrazach: gdy Nikifor żył w nędzy, oszczędzał też „guziki” akwarelowe, kupując je przy tym w minimalnych ilościach, pracując na jednej barwie, odpowiednio ją niuansując, a gdy były okresu większego dobrobytu, artysta ani myślał oszczędzać materiał – nakładał grube warstwy, nie rozważniając ich. Brak środków finansowych oraz bariery związane z ograniczoną mową sprawiały, iż Nikifor nie miał dostępu do profesjonalnych przyborów dobrej jakości. Tworzył na przypadkowych kawałkach papieru, papierze pakunkowym, starych plakatach, kartkach z zeszytów szkolnych, drukach sądowych, tekturze, pudełkach po papierosach, papierze fotograficznym, kalce technicznej. Warsztat malarski Nikifora również był ubogi, składał się bowiem z zaledwie kilku pudełek ze zwykłymi farbami akwarelowymi i kredkami, kilku ołówków i pędzli oraz drewnianej walizeczki na owe przybory. To ta walizeczka stała się jednym z ważniejszych motywów na portretach własnych Nikifora, a z czasem jego znakiem rozpoznawczym na krynickich deptakach. Ta skrzynia/walizka była swoistym sejfem dla Nikifora, który trzymał w niej zamknięte na kłódkę to, co posiadał najcenniejszego, czyli obrazy. Jak podają biografowie malarza, zdarzało się, że przedmiot ten służył mu niekiedy za miejsce do spania, gdy nie było dla niego innego. „Koło siebie stawia sztorcem skrzynkę, w której niósł farby i kartony. Opiera o wieko ‘list żebraczy’, a obok oprawiony w ramkę list Tadeusza Przypkowskiego opatrzony odciskiem okrągłej, ogromnej pieczęci.

W liście Przypkowski zawiadamia, że zgodnie z obietnicą przesyła zrobione przed paru miesiącami zdjęcia. Dla Nikifora ważna jest jednak nie treść, ale

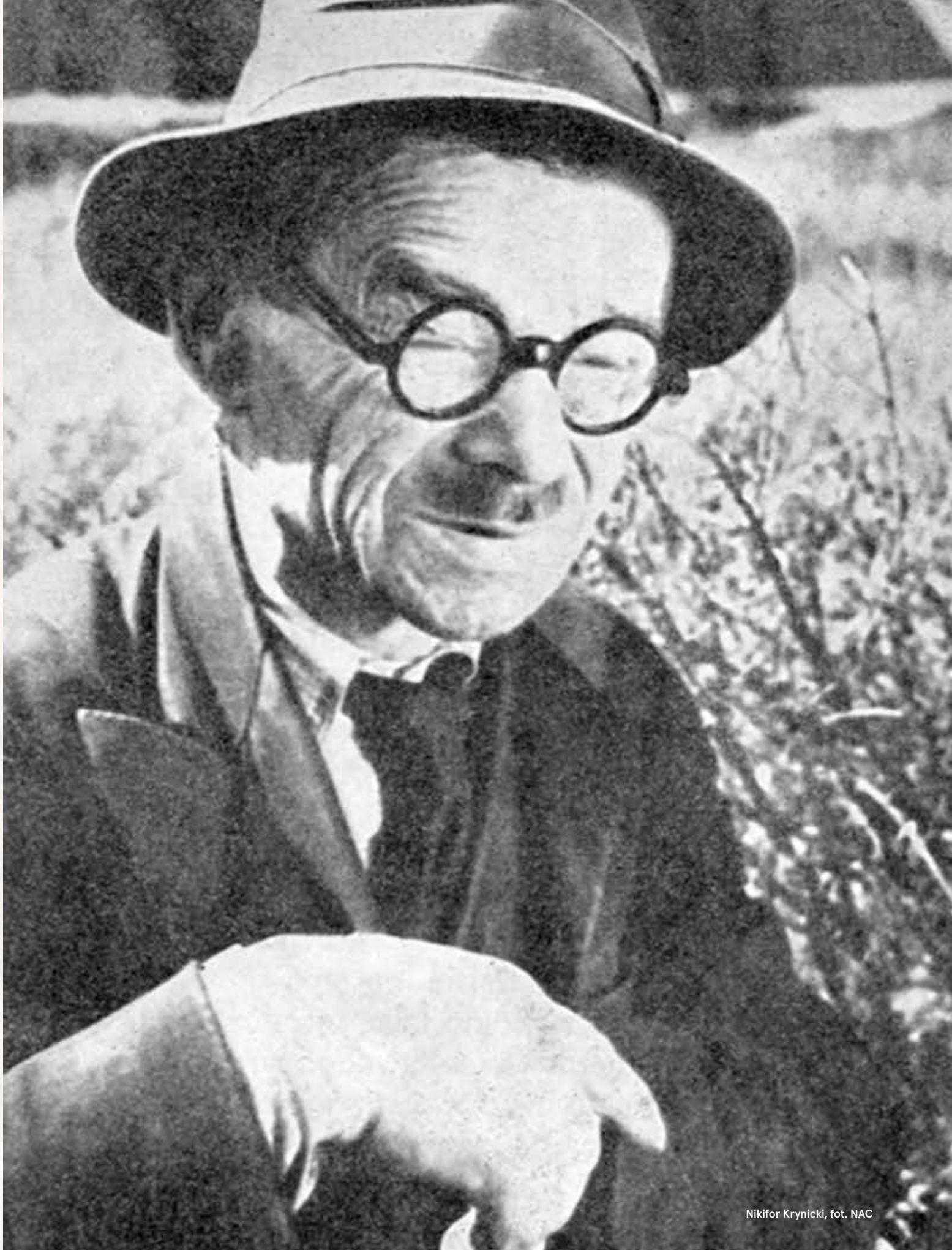
pieczęć. Sam również ma okrągłą pieczęć, którą przystawia na odwrotnej stronie gotowego obrazka. Dla Nikifora okrągła pieczęć, krawat, a nawet kapelusz (noszony także latem) mają znaczenie symboliczne. Mają świadczyć o jego pozycji, o tym, że jest malarzem, że jego obrazki są poważne, jak akta w magistracie” (Aleksander Jackowski, Notatki o Nikiforze, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, 1985, t. 39, z. 3-4, s. 227). Pieczęcie, o których wspomina w swoich notatkach o Nikiforze Aleksander Jackowski, były niezwykle ważne w warsztacie artysty. Nikifor posiadał ich kilkanaście różnych wzorów i wielkości, wykonanych według instrukcji niego samego. „Obserwuję go, jak pracuje. Mieszkamy dwa tygodnie razem, w jednym pokoju.

Wstawał o świcie. Kiedy robiło się jasno, nakładał spodnie, marynarkę, krawat i zabierał się do malowania. Nie robił żadnych przerw. Gdy ściemniało się, już przy lampie zabierał się do rysowania podkładów pod nowe obrazki, które chciał malować. Mógł, nie odrywając się od roboty, narysować i 10 obrazków. Łzały mu oczy, ale nie kładł się, póki ja pracowałem. Wykańczał wtedy obrazki, oklejał je paskami ramek, znakomicie zamykającymi kolorystyczną kompozycję i przyklejał uchwyty (z nitki) do wieszania” (Aleksander Jackowski, Notatki o Nikiforze, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, 1985, t. 39, z. 3-4, s. 231).

To, co charakteryzuje malarstwo Nikifora, to paradoksalnie wyszukane zestawienia kolorystyczne, dalekie od tych, które mogą kojarzyć się z precyzyjnie pojmowaną sztuką nieprofesjonalną. Kolory są tonowane, budują plany i atmosferę przedstawień. Obserwując dzieła Nikifora, można zadać sobie przekorne pytanie, czy którekolwiek z nich jest dziełem ukończonym?

Wiele z kompozycji, które zachwycają swoim wykonaniem, kontrastuje od akademickich realizacji z epoki Nikifora; jego prace to pole starć pomiędzy wycieraniem ołówka, poprawianiem linii, zachowanymi śladami gumki. Wiele prac unaocznia, w jakiej intuicyjnej potrzebie rozwoju pracował Nikifor, gdy sam uczył się pracy z osią symetrii i różnymi rodzajami perspektyw, od żabiej po ptasią. Osiągana szczególnie w miejskich pejzażach hieratyczność i monumentalność była wynikiem owej rytmizacji formy. Nikifor doskonale wykorzystał lekcję patrzenia na ikony, których linearyzm i materialność przeniósł do swoich realizacji. Nie udałooby się tego osiągnąć, gdyby nie jego wrodzona wyobraźnia przestrzenna i manualność.

„Banach pisał, jak Nikifor malował jego ulicę i dom w Krakowie, podwyższając gabaryt domów, dodając drzewka na chodniku. To samo robi u mnie. Uważa widocznie, że dwa piętra to za skromnie, stoi – patrzy na dom, marszczy brwi – rysuje, znów patrzy, rysuje – no i z tego patrzenia dodaje drzew na ulicy, dom podwyższ a o piętro, monumentalizuje. (...) Nie sprawia mu żadnych trudności wyobrażenie sobie tego samego tematu widzianego od dołu, face en face, z góry. Podziwiam łatwość i pewność, z jaką szkicuje widziane kościoły, domy, ulice. Kiedy go proszę, aby to samo narysował „z góry” czy „z dołu”, z tzw. żabiej perspektywy, czyni to sprawnie, bez wysiłku. Ma rozwiniętą wyobraźnię przestrzenną i wprawę nabytą przez lata nieustannego malowania” (Aleksander Jackowski, Notatki o Nikiforze, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, 1985, t. 39, z. 3-4, s. 228, 230).



19 α

MELA MUTER

1876-1967

Widok na most Saint-Bénézet w Awinionie ("Pejzaż rzeczny"), lata 40. XX w.

olej/sklejka, 33,5 x 40,5 cm

sygnowany p.d.: 'Muter'

na odwrociu papierowa nalepka Galerie Gmurzynska w Kolonii

dwie nalepki aukcyjne oraz numer inwentarzowy: '38'

estymacja:

250 000 – 300 000 PLN

55 000 – 80 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

„Jej skromna pracownia była usytuowana tuż koło mostu St. Bénézet, słynnego Pont d’Avignon, na którym ‘tańczą panowie, tańczą panie’. Zaraz za budynkiem znajdowała się wapienna skała z wykutymi w niej stromymi schodami, prowadzącymi poprzez papieskie ogrody do Notre Dame des Domes i Palais des Papes. Owe schody fascynowały Melę Muter. Lubiła je malować, choć zazwyczaj nie była w pełni zadowolona ze sposobu ich przedstawienia”.

Mela Muter. Krajobrazy, katalog wystawy, red. Wiesława Mielniczuk, Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, Radziejowice 2005, s. 10-13





AWINIOŃSKIE ESKAPADY MELI MUTER

Cztery zachowane przęsła mostu Saint Benezet stały się symbolem Awinionu. Zgodnie z legendą, most, który miał łączyć dwa brzegi Rodanu, został zbudowany w XII wieku, dzięki prostemu pasterzowi o imieniu Benezet (mały Benoit), od którego konstrukcja zyskała swoją nazwę. Miał on przekonać włodarzy miasta do inwestycji i zgromadzić niezbędne fundusze. Budowa trwała od 1177 do 1185 roku. Był to w ten czas jedyny, kamienny most łączący dwa brzegi Rodanu, na odcinku między Lyonem, a Morzem Śródziemnym. Podatki pobrane za przewóz towarów przez most przyczyniły się do znacznego wzbogacenia się miasta i zbudowania jego potęgi.

Most uległ częściowemu zniszczeniu już w 1226 roku, po najeździe na Awinion. Został jednak szybko odbudowany. Częste powodzie, cykliczne i konsekwentnie uszkadzały konstrukcje, która wymagała ciągłych napraw. W XVIII wieku most uległ stałemu zniszczeniu i ze względu na koszty napraw został opuszczony.

Do dziś zachowały się cztery arkady z kaplicą św. Mikołaja na jednej z nich, zabezpieczone w XIX wieku. Ruina stała się ikoną Awinionu. Sława mostu i niezwykła malowniczość, która co roku przyciąga wielu odwiedzających, we wcześniejszym czasie, szczególnie od XIX stulecia, inspirowała malarzy. William Marlow oraz inni malarze epoki romantyzmu tworzyli nostalgiczne pejzaże z ruiną mostu, wpisując się w tendencję malarstwa, które lubowało się w łączeniu antycznych i średniowiecznych pozostałości z wiejskimi i podmiejskimi widokami, pokazując, w jaki sposób zabytkowe budowle wtapiały się w nowożytne miasta i obrosły architekturą pochodzącą z różnych czasów. Kontrast pomiędzy monumentalnymi ruinami, a współczesnymi chatami nadawał romantycznym pejzażom melancholijnego nastroju, sugerującego upływ czasu i upadek wielkich cywilizacji.

Malarstwo pejzażowe Meli Muter przechodziło różne fazy. Pierwsze wakacje podczas pobytu we Francji spędziła ona w Concarneau w Bretonii. Poznała Władysława Ślewińskiego i malarzy z grupy Pont-Aven, asymilując pewne cechy malarstwa tego kręgu. Między 1915, a 1919 rokiem nawiązywały się związki malarstwa Muter z twórczością Van Gogha i fowistów – tak jak w akwareli „Ticino – Winobranie II” z 1916, w której artystka operuje silnymi kontrastami i jednolitymi plamami zdecydowanych barw oraz w „Łódkach na Lago” z „wijącymi” się, ekspresyjnymi impastami. Od 1919 roku w pejzażach Muter ujawniają się głębokie inspi-

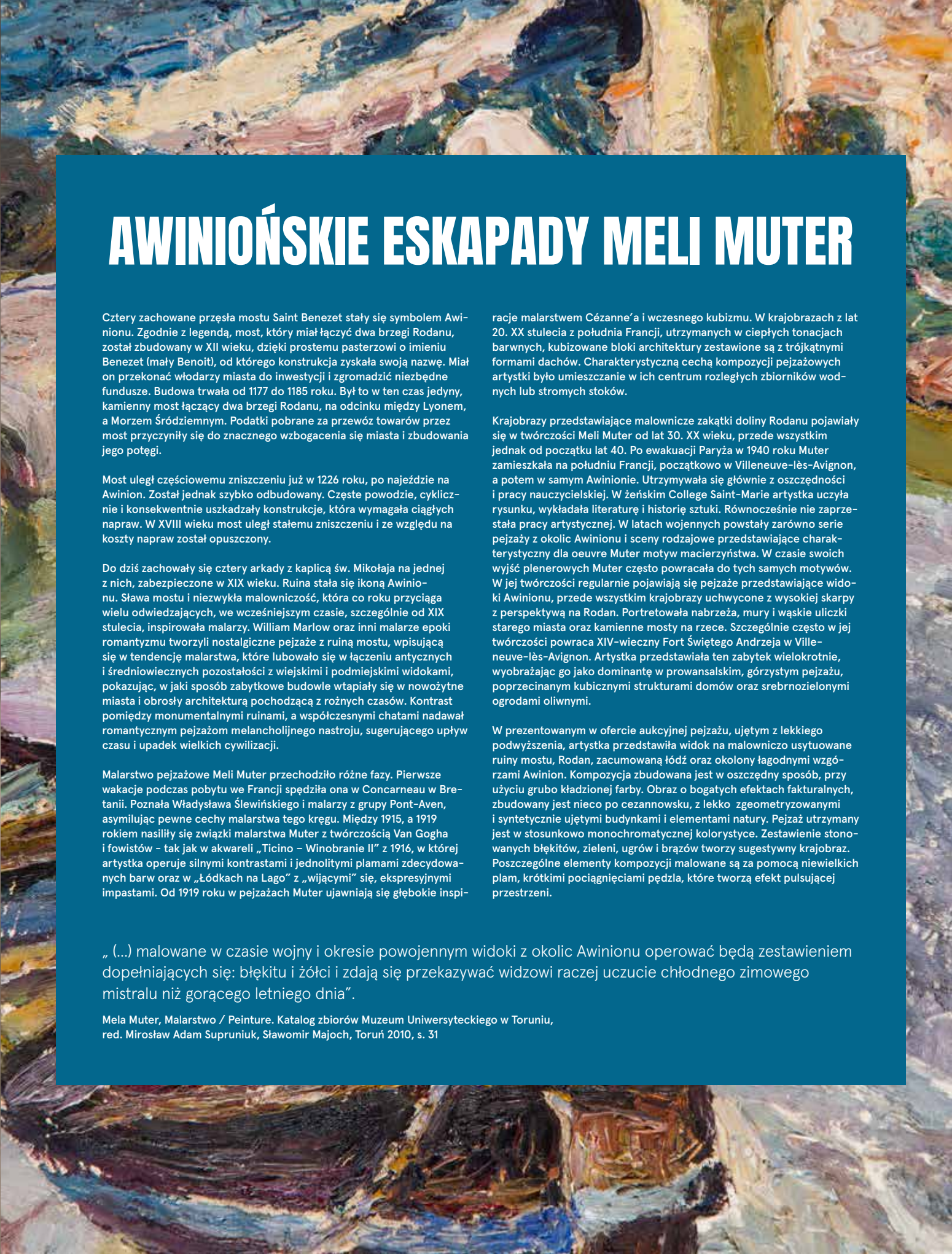
racje malarstwem Cézanne’a i wczesnego kubizmu. W krajobrazach z lat 20. XX stulecia z południa Francji, utrzymanych w ciepłych tonacjach barwnych, kubizowane bloki architektury zestawione są z trójkątnymi formami dachów. Charakterystyczną cechą kompozycji pejzażowych artystki było umieszczanie w ich centrum rozległych zbiorników wodnych lub stromych stoków.

Krajobrazy przedstawiające malownicze zakątki doliny Rodanu pojawiały się w twórczości Meli Muter od lat 30. XX wieku, przede wszystkim jednak od początku lat 40. Po ewakuacji Paryża w 1940 roku Muter zamieszkała na południu Francji, początkowo w Villeneuve-lès-Avignon, a potem w samym Awinionie. Utrzymywała się głównie z oszczędności i pracy nauczycielskiej. W żeńskim College Saint-Marie artystka uczyła rysunku, wykładała literaturę i historię sztuki. Równocześnie nie zaprzestała pracy artystycznej. W latach wojennych powstały zarówno serie pejzaży z okolic Awinionu i sceny rodzajowe przedstawiające charakterystyczny dla oeuvre Muter motyw macierzyństwa. W czasie swoich wyjść plenerowych Muter często powracała do tych samych motywów. W jej twórczości regularnie pojawiają się pejzaże przedstawiające widoki Awinionu, przede wszystkim krajobrazy uchwycone z wysokiej skarpy z perspektywą na Rodan. Portretowała nabrzeża, mury i wąskie uliczki starego miasta oraz kamienne mosty na rzece. Szczególnie często w jej twórczości powraca XIV-wieczny Fort Świętego Andrzeja w Villeneuve-lès-Avignon. Artystka przedstawiała ten zabytek wielokrotnie, wyobrażając go jako dominantę w prowansalskim, górzystym pejzażu, poprzecinanych kubicznymi strukturami domów oraz srebrnozielonymi ogrodami oliwnymi.

W prezentowanym w ofercie aukcyjnej pejzażu, ujętym z lekkiego podwyższenia, artystka przedstawiła widok na malowniczo usytuowane ruiny mostu, Rodan, zacumowaną łódź oraz okolony łagodnymi wzgórzami Awinion. Kompozycja zbudowana jest w oszczędny sposób, przy użyciu grubo kładzionej farby. Obraz o bogatych efektach fakturalnych, zbudowany jest nieco po cezannowsku, z lekko zgeometryzowanymi i syntetycznie ujętymi budynkami i elementami natury. Pejzaż utrzymany jest w stosunkowo monochromatycznej kolorystyce. Zestawienie stonowanych błękitów, zieleni, ugrów i brązów tworzy sugestywny krajobraz. Poszczególne elementy kompozycji malowane są za pomocą niewielkich plam, krótkimi pociągnięciami pędzla, które tworzą efekt pulsującej przestrzeni.

„ (...) malowane w czasie wojny i okresie powojennym widoki z okolic Awinionu operować będą zestawieniem dopełniających się: błękitu i żółci i zdają się przekazywać widzowi raczej uczucie chłodnego zimowego mistralu niż gorącego letniego dnia”.

Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, red. Mirosław Adam Supruniuk, Sławomir Majoch, Toruń 2010, s. 31



20 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Pejzaż kanadyjski, 1943

akwarela/papier, 35,5 x 55,5 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Rafał Malczewski. 1943 | Canada'

na odwrociu stemple firmy ramiarskiej w Nowym Jork oraz nalepka aukcyjna

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 400 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, grudzień 2012

kolekcja prywatna, Polska



21 α

ALFONS KARPIŃSKI

1875–1961

Żółte róże wazonie, 1941

olej/tektura, 60 x 74 cm

sygnowany i datowany w kompozycji po lewej stronie: 'a.Karpiński, 1941'
opisany na odwrociu: '3 I 1941'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

„Świetlne refleksy ślizgają się po powierzchni ozdobnych, metalowych miseczek, wydobywając z nich złociste tony. Staranną aranżację przedmiotów dopełniają szkicowo zarysowane na tle ściany ramy obrazów i fotografii. Tematem obrazów nie są jednak przedmioty, lecz czas płynący z wolna w ciszy mieszczańskiej enklawy, odmierzany tykaniem zegara i opadaniem kwiatnych płatków, nasycona wspomnieniami atmosfera wyizolowanego wnętrza”.

Irena Kossowska



LATA 1951-1960

Pierwsza połowa lat 50. pozostawała pod znakiem socrealizmu, który przerwał rozwój powojennej awangardy zapoczątkowanej I Wystawą Sztuki Nowoczesnej w Krakowie (1948-49). Dopiero polityczna odwilż po 1956 otworzyła przed artystami przestrzeń twórczej wolności. Symbolami tych przemian stały się Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, zwana „Arse-nałem” (1955), oraz reaktywacja Grupy Krakowskiej i jej pierwsza powojenna wystawa w krakowskim Pałacu Sztuki w 1957. Artyści mogli ponownie zwrócić się ku indywidualnym poszukiwaniom, a abstrakcja, metafora i eksperyment formalny przestały być postrzegane jako zagrożenie. Maria Jarema należała do najwybitniejszych osobowości tego przełomu. Jej dynamiczne kompozycje wpisywały polskie malarstwo w nurt europejskiej abstrakcji informel. Jerzy Nowosielski rozwijał własny, niepowtarzalny język, łącząc tradycję ikony z awangardowymi poszukiwaniami, podczas gdy Jan Artymowski konsekwentnie badał możliwości koloru i przestrzeni jako fundamentalnych własności obrazu. Lata 50. były przełomem, w którym polska sztuka ponownie zaczęła uczestniczyć w międzynarodowym obiegu. Biennale w Wenecji, documenta w Kassel czy coraz liczniejsze kontakty z Zachodem otworzyły przed artystami perspektywę, która w kolejnej dekadzie przyniesie wielkie sukcesy polskiemu malarstwu.



22 α

JAN CYBIS

1897-1972

Widok z balkonu na Saską Kępę, lata 50. XX w.

akwarela, ołówek, pastel/papier, 30,5 x 45 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany ołówkiem l.d.: 'Jan Cybis'
na odwrociu pieczęć galeryjna salonu Desa

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 600 – 3 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



23 α

MARIA JAREMA

1908-1958

Dwie głowy, 1955

monotypia, gwasz/papier naklejony na tekturę, 55 x 42,5 cm (w świetle passe-partout)
na odwrociu pieczętka wywozowa

estymacja:

320 000 - 500 000 PLN

67 400 - 105 300 EUR

OPINIE:

do pracy dołączona opinia Józefa Chrobaka

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



W tym roku Maria Jarema została przedstawiona szerszej publiczności za sprawą niedawno zakończonej wystawy monograficznej zorganizowanej w Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie zatytułowanej „Pęknięty modernizm”, podczas której ukazano różnorodność podejmowanych przez nią zagadnień i wykorzystywanych technik ze wszystkich okresów jej twórczości od lat 30. do lat 50. XX wieku. Drugim wydarzeniem, podczas którego w tym roku można podziwiać jej prace, jest ekspozycja w ramach wystawy towarzyszącej La Biennale di Venezia, zorganizowanej przez Fundację Staraków, dzięki której jej twórczość została zaprezentowana na scenie międzynarodowej.

Maria Jarema zapisała się w historii jako twórczyni niezwykle oryginalna, nieszablonowa i bezkompromisowa. Zmarła przedwcześnie, w wieku zaledwie 50 lat, pozostawiając po sobie bogaty i różnorodny dorobek –rzeźby, szkice, rysunki, projekty scenografii i kostiumów teatralnych, a także monotypie, które dziś są uznawane za jej najbardziej emblematyczne dzieła. Tworzyła na przestrzeni dwóch odmiennych okresów w historii, przedzielnym okrucieństwem drugiej wojny światowej. Ukończyła studia na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1935, była współzałożycielką Grupy Krakowskiej oraz współpracowała z teatrem eksperymentalnym Cricot, czerpiąc z tych doświadczeń inspirację, która przenikała całą jej dalszą drogę twórczą. Z czasem stała się jedną z czołowych postaci

polskiego modernizmu, jedną z najwybitniejszych przedstawicielek polskiej awangardy. W czasie panującej doktryny realizmu socjalistycznego odmówiła podporządkowania się i wycofała się z oficjalnego życia artystycznego, zachowując niezależność twórczą. Jak sama mówiła: „Nie wiem, co z tego wyniknie, niespodzianka. To przecież jedyne, co cieszy człowieka w sztuce” (Helena Blum, Maria Jarema. Życie i twórczość 1908–1958, Kraków 1965, s. 88).

Maria Jarema – podobnie jak pozostali członkowie Grupy Krakowskiej – odrzuciła akademickie normy malarskie, oparte na tradycyjnym pojmowaniu koloru, kompozycji i naśladowaniu rzeczywistości. Zamiast tego zwróciła się ku poszukiwaniom zainspirowanym kubizmem, surrealizmem i ekspresjonizmem, dostrzegając w nich bardziej odpowiednią formę artystycznej wypowiedzi i dających możliwość skonfrontowania się oraz uporządkowania doświadczeń. Działalność w środowisku awangardowym ugruntowała w niej przekonanie, że sztuka nie powinna ograniczać się do funkcji estetycznej, lecz może stać się przestrzenią intelektualnego eksperymentu oraz narzędziem poznawania i interpretowania rzeczywistości. W jej twórczości dzieło sztuki stawało się sposobem badania relacji między jednostką a zbiorowością, a zarazem próbą uchwycenia napięć i przemian zachodzących w świecie społecznym i kulturowym.

Istotnym momentem w twórczości Marii Jaremy był wyjazd do Paryża w 1947, zrealizowany dzięki trzymiesięcznemu stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki. Kontakt z najnowszymi zjawiskami sztuki europejskiej umocnił jej zainteresowanie abstrakcją. Figura ludzka ulegała stopniowej redukcji, budowana za pomocą układów geometrycznych, nieregularnych trójkątów i prostokątów wyraźnie obwiedzionych konturem, utrzymanych w subtelnej, pastelowej gamie barwnej. Jarema nie odchodzi całkowicie od figuracji, jej kompozycje zachowują antropomorficzne skojarzenia, przekształcając je w język rytmu, energii i wzajemnie przenikających się form. Abstrakcja nie stanowiła w jej przypadku zerwania z wcześniejszą twórczością, lecz naturalne rozwinięcie nieprzerwanych poszukiwań łączących doświadczenia rzeźby, malarstwa i teatru. Kompozycje zyskiwały wewnętrzną dynamikę dzięki rytmicznemu zestawianiu płaszczyzn, świadomej grze koloru i nawarstwianiu planów, w których mocniejsze akcenty kontrapunktowały delikatne, półprzezroczyste tony. Prace te zapowiadały najważniejsze cykle z lat 50.: „Wyrazy”, „Penetracje” i „Filtry” – stanowiące zwierciadło jej wieloletnich poszukiwań formalnych.

W 1949 artystka zaczęła tworzyć w technice monotypii, sytuując się na pograniczu grafiki i malarstwa, polegającej na jednorazowym odbiciu kompozycji z gładkiej płyty. Technika ta stała się najważniejszym narzędziem jej dalszych poszukiwań twórczych, ponieważ przede wszystkim odpowiadała potrzebie podejmowania ryzyka i akceptacji przypadku. Ostateczny rezultat pozostawał jedynie częściowo pod kontrolą artystki. Monotypia ponadto umożliwiała przenikanie się planów i kolorów, powstawanie prześwitów oraz spontanicznie odcisniętych układów plam. Delikatne warstwy tempery i pigmentu nakładane na odbitą powierzchnię tworzą wieloplanowe, pulsujące struktury barwne, budujące iluzję ruchu i głębi mimo płaskości obrazu. Monotypie z lat 50., uznawane dziś za najważniejsze osiągnięcie artystki i najbardziej cenione przez kolekcjonerów, ukazują pełnię jej dojrzałej postawy.

Droga Marii Jaremy ku abstrakcji przebiegała odmiennie niż u wielu artystów zachodnich. Nie wynikała z realizacji jednego programu estetycznego, lecz z konsekwentnego, indywidualnego procesu twórczego, w którym forma i kolor stopniowo zyskiwały autonomię, nie tracąc związku z doświadczeniem ciała i ruchu.



Wystawa prac Marii Jaremy, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, czerwiec 2026, fot. Wiktor Komorowski

24 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Półakt, 1958–1960

olej/piótno, 61 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1958'
na odwrociu naklejki z opisem pracy

estymacja:
180 000 – 250 000 PLN
37 900 – 52 700 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
École de Paris 1961, Galerie Charpentier, Paris, październik–listopad 1961
Warszawa, Zachęta, wystawa retrospektywna. /Kat./ Wystawa malarstwa Jerzego Nowosielskiego, Warszawa, Zachęta, 6–26 marca 1963
Londyn, Cassel Gallery, wystawa indywidualna, 12–30 października, 1963
Poznań, Muzeum Narodowe, wystawa retrospektywna, prace z lat 1943–1992, 28 marca–30 maja 1993
Zamość, BWA, wystawa indywidualna (42 prace), 9 czerwca–1 lipca 1994
Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 21 marca – 27 kwietnia 2003

LITERATURA:
Jerzy Nowosielski, red. Piotr Cypryański, Andrzej Szczepaniak, Kraków 2003, poz. kat. 325, s. 273 (il.), 716 (spis)
Jerzy Nowosielski, Cassel Gallery, London, 12–30 November 1963, poz. kat. 3 (jako Nude, 1960), nlb.
Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, 21 marca–27 kwietnia 2003, poz. kat. 325, s. 273
Andrzej Kostołowski i Włodzimierz Nowaczyk, Jerzy Nowosielski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993, s. 112, poz. kat. II 4 (il.)
Jerzy Nowosielski, red. Piotr Cypryański, Andrzej Szczepaniak, Kraków 2003, poz. kat. 325, s. 273 (il.), poz. kat. 716 (spis)



„A więc ascetyczne portrety podobne do wizerunków ortodoksyjnych eremitów. A więc modelki i pływaczki przypominające wiolonczelowatym kształtem archaiczne idole sztuki egipskiej”. [Henryk Anders, Świat ludzi konkretnych (Z okazji wystawy prac Jerzego Nowosielskiego), „Odgłosy”, nr 22, 1961]. Tak opisywał malarstwo Jerzego Nowosielskiego Henryk Anders w 1961, trafnie wskazując dwa zasadnicze bieguny jego twórczości figuratywnej. Z jednej strony pozostaje ona głęboko zakorzeniona w doświadczeniu ikony i tradycji bizantyjskiej, z drugiej – nieustannie odwołuje się do cielesności, materialności i archaicznych sposobów przedstawiania ludzkiej postaci.

Figura ludzka zajmuje w twórczości Jerzego Nowosielskiego miejsce szczególne. Nigdy nie funkcjonuje jednak jako portret jednostki o określonej biografii czy psychologii, lecz postać poddana procesowi syntezy, zawieszona pomiędzy indywidualnością a uniwersalnym archetypem. Kobięce ciało oddala się od zasad anatomii, podporządkowując się logice formy i obrazu.

Motyw kobiety towarzyszył artyście od najwcześniejszych lat twórczości. Już pierwsze rysunki zdradzały fascynację kobiecym ciałem, początkowo przedstawianym w sposób brutalny, pełen napięcia i podporządkowania, by z czasem ustąpić miejsca kompozycjom zaskakująco wyciszonym i kontemplacyjnym. W latach 50. i 60. XX wieku pojawiają się liczne charakterystyczne półakty, pływaczki, gimnastyczki i wołyżerki – postaci monumentalne mimo niewielkich formatów obrazów.

Prezentowany półakt, powstały najprawdopodobniej u schyłku lat 50., doskonale ilustruje ten moment. Kobięce ciało nie jest tu podporządkowane zasadom anatomii ani klasycznemu modelunkowi światłocieniowemu. Ramiona przybierają formę gładkich kulistych wolumenów, piersi zostają sprowadzone do niemal idealnych owalnych brył, przedramię przypomina prosty blok, a twarz – o wydłużonych proporcjach i migałowych oczach – bardziej niż portret przywołuje na myśl maskę.

Nieprzypadkowo współcześni artyści krytycy dostrzegali w tych przedstawieniach echo sztuki starożytnej. Kobieta z prezentowanego obrazu przypomina raczej archetypiczną figurę niż modelkę pozującą w pracowni. Ciało nie jest przedmiotem obserwacji, lecz elementem precyzyjnie skonstruowanego układu płaszczyzn, konturów i napięć barwnych.

Monumentalność obrazu rodzi się z niezwyklej dyscypliny środków wyrazu. Intensywne czerwone tło nie opisuje żadnego wnętrza ani konkretnej przestrzeni. Funkcjonuje jako autonomiczna płaszczyzna koloru, z której postać wyłania się niczym z beczasowej pustki. Paleta została ograniczona do kilku tonów – brunatnych czerni i delikatnych różów ciała, przełamanych zaledwie kilkoma chłodnymi białymi blikami. Świetliste refleksy zostały rozmieszczone z niemal matematyczną precyzją, organizując rytm kompozycji i nadając powierzchni ciała emaliowaną, niemal ceramiczną gładkość. Równie ważną rolę odgrywa ciemny kontur, który nie tyle obrysowuje sylwetkę, ile konstruuje ją, oddzielając od tła, nadając jej zwartość i ciężar.

W tym okresie twórczości coraz wyraźniej ujawnia się również doświadczenie wyniesione z wieloletniego obcowania ze sztuką cerkiewną. Jeszcze jako bardzo młody człowiek Nowosielski spędził kilka miesięcy w Ławrze Poczajowskiej oraz monasterze św. Mikołaja pod Lwowem, gdzie poznawał technikę pisania ikon i teologię obrazu. Doświadczenie to nie przejawia się jednak w prostym naśladowaniu ikonografii, lecz przenika do samego sposobu konstruowania przedstawienia. Twarz modelki pozostaje nieruchoma, spojrzenie zdaje się nieobecne, emocje zostają niemal całkowicie wyciszone. Postać nie uczestniczy w żadnym wydarzeniu; trwa. To właśnie owo statyczne trwanie, pozbawione narracji i psychologicznego gestu, stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych cech figuracji Nowosielskiego.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że sam Nowosielski za swoje najgłębiej sakralne malarstwo uważał nie ikony, lecz obrazy określane jako „świeckie”. Choć nie są one ilustracją religijnych treści, stanowią konsekwentnie budowaną wizję obrazu jako miejsca kontemplacji, w którym ciało staje się nośnikiem doświadczenia znacznie przekraczającego indywidualność modela.

To właśnie napięcie pomiędzy ascetyczną konstrukcją figury a wyraźnie podkreślona cielesnością stanowi o wyjątkowości półaktów Nowosielskiego. Artysta nie neutralizuje erotyzmu kobiecego ciała, lecz całkowicie zmienia jego charakter. Zmysłowość nie wynika z gestu ani spojrzenia, lecz z samej materialności formy – ciężaru barków, miękkości owalnych brył i połysku skóry wydobytego kilkoma białymi refleksami. Ta zdolność równoczesnego utrzymywania przeciwieństw – ascetycznej konstrukcji i zmysłowości, archetypu i indywidualności – sprawia, że człowiek u Nowosielskiego zostaje sprowadzony do swojej elementarnej, a zarazem najbardziej tajemniczej postaci.



25 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Pejzaż, 1957

olej/piótno, 50 x 65 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski 1957'

estymacja:

160 000 – 250 000 PLN

33 700 – 52 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Metafory. Malarstwo, rzeźba, grafika, XV Festiwal Sztuk Plastycznych, Sopot, CBWA, 9–30 października 1962

Wystawa malarstwa Jerzego Nowosielskiego, Warszawa, Zachęta, 6 – 26 marca 1963



Są obrazy, w których Jerzy Nowosielski opisuje widzialny świat, i są takie, w których ten świat staje się jedynie pretekstem do stworzenia własnej rzeczywistości malarskiej. Pejzaż zaprezentowany w katalogu zdecydowanie należy do tej drugiej grupy. Choć motywy w obrazie pozostają rozpoznawalne – droga, kilka domów, linia horyzontu i niebo – przedstawienie stopniowo uwalnia się od konkretnych miejsc. Nowosielski zachowuje jedynie podstawowe wyznaczniki krajobrazu, świadomie rezygnując z opisu detalu na rzecz daleko posuniętej syntezy form. Nie chodzi tu jednak o redukcję wynikającą z modernistycznej ekonomii środków, lecz o stopniowe oczyszczanie obrazu z tego, co jednostkowe i przypadkowe.

Istotny w tym kontekście jest czas, w jakim powstaje obraz. Wyraźnie widać tu moment przejściowy w twórczości Nowosielskiego. Z jednej strony obraz pozostaje jeszcze zakorzeniony w doświadczeniu realnego pejzażu, z drugiej – niemal każdy element kompozycji zostaje podporządkowany procesowi syntezy. W połowie lat 50. język Nowosielskiego osiąga wyjątkową spójność. Krytycy dostrzegają jego odrębny idiom. Edward Etler pisze o nim jako o artyście, który wypracował sobie „własny świat o iluzyjnej przestrzeni”. (Edward Etler, Malarstwo Nowosielskiego, „Kronika”, nr 7, 1956).

Kompozycja opiera się tu na niezwykle prostym schemacie – niemal osiowym podziale z drogą biegnącą ku horyzontowi. Droga gwałtownie się zwęża, ale nie prowadzi wzroku ku precyzyjnie określönemu punktowi zbiegu; horyzont załamuje się niczym w soczewce; zielone masy po obu stronach okalają pozostałe elementy obrazu, a domy zachowują jedynie najbardziej elementarne cechy architektury – pionowe bryły, ciemne otwory okienne i wysokie kominy – sprawiając wrażenie znaków wpisanych w kompozycję. W rezultacie głębia obrazu rodzi się z relacji pomiędzy płaszczyznami koloru, kierunków osi kompozycyjnych i rytmów pionów zestawionych z dominującą diagonalą drogi. Paleta barwna zostaje ograniczona do kilku kontrastujących tonów – chłodnych zieleni i błękitów zestawionych z ziemistymi brązami oraz ochrami drogi, przełamanych punktowo czerwienią dachów i drzwi.

Szczególnie interesujący jest sposób, w jaki Nowosielski godzi pośpiech wykonania z niezwykle dyscypliną formalną. Z zachowanych relacji z tego czasu wiadomo, że malował szybko. Kolejne obrazy powstawały błyskawicznie, jeden za drugim. W „Pejzażu” z 1957 ślady tej metody pozostają doskonale czytelne. Krótkie, energiczne pociągnięcia pędzla budują powierzchnię obrazu i wprowadzają subtelne drganie materii malarskiej. Dynamiczna faktura zostaje jednak zamknięta w stabilnym układzie kompozycyjnym, co determinuje charakterystyczne dla Nowosielskiego napięcie pomiędzy ruchem samej materii farby a niemal nieruchomą architekturą przedstawienia. Obraz wydaje się jednocześnie pulsować i pozostawać całkowicie statyczny.

Pejzaż wyraźnie ujawnia bizantyjskie zaplecze myślenia Nowosielskiego. Monumentalne połacie chłodnej zieleni stanowią jednolitą strefę chromatyczną, wobec której wyodrębniają się jasne bryły domów. Podobnie niebo nie funkcjonuje jako zapis atmosferycznych zjawisk; jest raczej rozległą płaszczyzną światła, ograniczoną ciemnym pasem przy górnej krawędzi obrazu, który pełni funkcję konstrukcyjną, równoważąc ciężar kompozycji.

Interesujące jest również zestawienie tego obrazu z nieco wcześniejszymi, realistycznymi pejzażami łódzkimi z połowy lat 50. W obrazie z 1957 powracają charakterystyczne białe domy o wysokich kominach, podobny sposób konstruowania ulicy oraz oszczędny repertuar form architektonicznych. Nie wydaje się jednak, by Nowosielski powracał do tych motywów z powodów dokumentacyjnych. Malarz traktuje je raczej jak własny alfabet wizualny. Konkretnie miejsca i motywy zostają wyizolowane ze swojej lokalności. W kolejnych obrazach nie są już fragmentami Łodzi, Krakowa czy innych widoków, lecz elementami powtarzalnego systemu form. To proces charakterystyczny dla całej jego twórczości: rzeczywiste motywy przechodzą przez etap stylizacji, następnie syntezy, by ostatecznie funkcjonować jako znaki szerszego malarskiego uniwersum Nowosielskiego.

Pejzaż z 1957 nie jest więc zamkniętym przedstawieniem, lecz ogniwem większego procesu. Powracające przez kolejne lata motywy tworzą repertuar form, który Nowosielski nieustannie przetwarza, przesuwając i rekonfiguruje. Każdy następny pejzaż staje się kolejną próbą badania uniwersalnych relacji między przestrzenią, kolorem i rytmem. Właśnie dlatego wielu interpretatorów sztuki Nowosielskiego, mówiąc o jego pejzażu jako świeckim odpowiedniku ikony, bo podobnie jak ikona ustanawia on własny porządek istnienia.



26 α

HENRYK HAYDEN

1883–1970

Port w Cherbourg, około 1950

olej/ płótno, 50 x 70 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden I 50 [?]'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 600 – 14 800 EUR

POCHODZENIE:

Tajan, Paryż, marzec 2023

kolekcja prywatna, Polska

„Bardzo często zaczynam malować z natury, jeśli chodzi o obrazy średnich rozmiarów, jednakże od razu dokonywana jest ich transpozycja. Tworząc pejzaż, przez długi czas chodzę, myślę, rozważam, rozjaśniam moje myśli, tak że kiedy zaczynam, wiem mniej więcej, co zamierzam zrobić. Następnie muszę kontynuować w pracowni, ponieważ tam widzę dokładny kolor i mogę zabrnąć z obrazem tak dalece, jak tylko chcę. Moją zasadą jest pozostawianie tego, co istotne”.

Henryk Hayden, cyt. za: „Mistrzowie École de Paris. Henri Hayden”, red. A. Winiarski, Warszawa 2014 s. 81



27 α

ROMAN ARTYMOWSKI

1919-1993

"Katedra", 1956

olej/piótno, 43 x 54,5 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'ARTYMOWSKI 56'

na odwrociu nalepka Centralnego Biura Wystaw Artystycznych [Zachęta] w Warszawie oraz nalepki z opisem pracy

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 200 – 5 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2013

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

VII Wystawa Okręgu Warszawskiego ZPAP, Galeria Zachęta, Warszawa, 5.09-2.10.1956

LITERATURA:

VII Wystawa Okręgu Warszawskiego ZPAP, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 1956, poz. kat. 5, s. 3 (spis)

Roman Artymowski. Prace wybrane, red. Elżbieta Żuk, Warszawa 1998, poz. kat. 17, s. 32 (spis)



28 α

MELA MUTER

1876-1967

Stogi siana, 1950

akwarela, tusz/papier, 35,2 x 50,2 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolona

kolekcja prywatna, Europa





Przystanek autobusowy w Warszawie, lata 60., fot. Wikimedia Commons

LATA 1961-1970

Szósta dekada XX wieku była dla polskiej kultury okresem stopniowego otwierania się na świat. Choć kraj nadal pozostawał za żelazną kurtyną, polityczna i kulturalna odwilż umożliwiła coraz intensywniejszy kontakt z międzynarodowym obiegiem sztuki. Polscy artyści znów zaczęli regularnie uczestniczyć w najważniejszych wydarzeniach i wystawach europejskich oraz amerykańskich, a ich twórczość coraz częściej trafiała do zagranicznych galerii i muzeów. Symbolicznym momentem tej zmiany była prezentowana w 1961 w nowojorskim Museum of Modern Art wystawa „Fifteen Polish Painters”, która po raz pierwszy na taką skalę przedstawiła polskie malarstwo zachodniej publiczności. Nowoczesność zadomowiła się w Polsce na dobre. Malarze odważnie eksperymentowali z abstrakcją, kolorem i przestrzenią, podejmując dialog z op-artem, informelem i malarstwem materii. Dzieło na dobre przestało służyć przedstawianiu – stało się autonomicznym polem doświadczenia wizualnego. Twórczość Wojciecha Fangora wpisywała się w światowe zainteresowanie percepcją obrazu i zjawiskami optycznymi, prowadząc artystę do międzynarodowego sukcesu zwyciężonego indywidualną wystawą w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku w 1970. Alfred Lenica należał natomiast do grona pionierów polskiej abstrakcji powojennej, rozwijając malarstwo gestu i materii inspirowane europejskim informelem. Z kolei Jerzy Kujawski, tworzący głównie we Francji, pozostawał w dialogu z abstrakcją liryczną i surrealizmem, pokazując, że polska nowoczesność rozwijała się zarówno w kraju, jak i na emigracji.

29 α

DANUTA URBANOWICZ

1932-2018

"Mit dem Rucksack nach dem Spittal", 1962

asamblaż, olej/piótno, 37 x 48 cm
sygnowany, datowany I opisany na blejtramie: 'DANUTA URBANOWICZ | TECHNIK: COLLAGE I
'MIT DEM RUCKSACK NACH SPITTAL" | GMUND 1962'

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 100 - 1 700 EUR

WYSTAWIANY:
Danuta Urbanowicz. Obrazy, Galeria Zderzak, Kraków, 26.02-30.03.1993

LITERATURA:
Danuta Urbanowicz. Obrazy, katalog wystawy, Galeria Zderzak, Kraków 1993, s. 59 (il. jako „Plecak”)



30

ALFRED LENICA

1899–1977

"Miesiąc Lwa", 1967

akryl/ płótno, 100 x 104 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A.Lenica | 1967 | PARIS | WARSZAWA | "MIESIĄC LWA"'

estymacja:

130 000 - 250 000 PLN

27 400 - 52 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

„Alfred Lenica jest wśród społeczności polskich malarzy nie tylko jednym z najwybitniejszych twórców nowej sztuki, ale także postacią o szczególnym znaczeniu w dziejach pokolenia obejmującego swym życiorysem oba 'dwudziestolecia' rozdzielone ostatnią wojną. Malarz ten, który jako jeden z niewielu uniknął regularnej edukacji akademickiej, reprezentuje konsekwentnie nurt twórczości światowej w plastyce polskiej (...). Mowa tu o rozgałęzionym nurcie sztuki emocjonalnej i imaginacyjnej, który w plastyce europejskiej wyznacza twórczość Redona i symbolistów, dadaizm i nadrealizm”.

Janusz Bogucki



Alfred Lenica był wyjątkową postacią na polskiej scenie artystycznej okresu powojennego. Utalentowany muzyk i malarz ostatecznie w pełni poświęcił się tej drugiej ze sztuk. Od początku swojej drogi twórczej wykazywał się on ciekawością i otwartością na nowości artystycznego świata, które z entuzjazmem wykorzystywał w swoich poszukiwaniach. Malarstwo Alfreda Lenicy nabierało cech, z którymi dziś jest kojarzony, już w latach 40. XX wieku, w czasie II Wojny Światowej, kiedy przebywał w Krakowie. W czasie spędzonych tam lat nastąpiły najbardziej istotne zmiany w jego malarstwie, które ostatecznie ukształtowały jego dojrzałą twórczość. Przebywanie w kręgach młodych artystów tworzących środowisko krakowskiej awangardy skupionej wokół Tadeusza Kantora naprowadziło go na nowe tory sztuki współczesnej. Wspólne dyskusje, wymiany myśli i doświadczeń, uzupełnianie wiedzy teoretycznej z historii sztuki i sztuki współczesnej zaowocowały pełnymi entuzjazmu eksperymentami twórczymi.

Autorska wizja twórcza Lenicy, wynikająca z fascynacji kubizmem i surrealizmem, stworzyła podwaliny dla uformowania się i wyklarowania charakterystycznego, unikalnego stylu wypowiedzi artystycznej. Oprócz fascynacji Picassem, surrealistami i ekspresjonistami Lenica był pod wrażeniem m.in. Hieronima Boscha, ponieważ sięgał on poza malowanie zastanej rzeczywistości, do wnętrza człowieka. Przytaczając słowa samego artysty: „Gdybym miał określić odleglejsze koligacje tego, co robię (...) wymienilibym chyba Boscha (...). Bosch jako pierwszy zdobył się na odwagę, na malowanie nie tego, co człowieka otacza, a tego, co w człowieku się dzieje”. (Twarze w zwierciadle. Alfred Lenica, „Zwierciadło”, nr 14, 8 lutego 1962). Choć poszukiwania formalne Lenicy miały charakter wielowymiarowy, to właśnie surrealizm jawi się jako jeden z konsekwentnie rozwijanych wątków jego twórczości. Artysta świadomie zwrócił się ku niegeometrycznemu, abstrakcyjnemu surrealizmowi, widząc w nim najbardziej adekwatną formę wypowiedzi artystycznej, czyli taką, która pozwoliła mu zdefiniować własną postawę twórczą i wykrystalizować swoją rolę jako artysty.

Artystyczne credo Lenicy trafnie oddają słowa Anny Budzałek, która w publikacji będącej dopełnieniem wystawy monograficznej zorganizowanej w 2022 w Poznaniu ujęła to następująco: „Artysta często sam odwoływał się do tego, że jego podstawowym przesłaniem w malarstwie jest znalezienie sposobu dla wyrażenia własnych przeżyć i emocji, które przez swoją ulotność są bardzo trudne do uchwycenia, a tym samym też nazwania. W tym też dostrzegał podobieństwo do muzyki, która towarzyszyła mu przez całe życie i była jego życiową pasją w niemniejszym

stopniu niż malarstwo”. (Anna Budzałek, Budowanie artystycznej tożsamości – Lenica w Krakowie, [w:] Alfred Lenica. Plamy na niebie i ziemi, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2022, s. 39). Artysta nie pozostawał obojętny wobec sytuacji społecznej i politycznej. Jego wrażliwość, zapewne wyostrowana przez doświadczenia wojenne, sprawiała, że czuł się zobowiązany do zajmowania wyraźnej postawy wobec tego, co działo się na świecie.

Obraz prezentowany w ofercie niniejszej aukcji został namalowany w 1967, gdy styl artysty był już w pełni wypracowany i ukształtowany. Niniejsza praca stanowi wykładnię badań twórczych, które Alfred Lenica konsekwentnie rozwijał od początku lat 60. W prezentowanej pracy można zaobserwować charakterystyczne dla niego nawarstwienia malatury. Artysta zastosował bardzo jasną podmalówkę, wręcz białą, potęgując wrażenie światła, które zdaje się emanować z wnętrza obrazu. W abstrakcyjnym obrazie zestawione zostały ze sobą barwy o odcieniach zimnych i ciepłych, jednak dominantę obrazu stanowi intensywnie pomarańczowy kolor. Alfred Lenica w swych obrazach wydrapywał pigment samodzielnie wykonanymi przez siebie narzędziami. Wydobywał dzięki temu głębsze warstwy kompozycji.

W jego malarstwie wybrzmiewa szczególnie rodzaj malarskiej spontaniczności. Obrazy malowane są emocjonalnie i swobodnie, niemal automatycznie. Gest artysty kontrolowany jest tu przede wszystkim przez intuicję. Dynamikę kompozycji tworzą kłębiące się formy przypominające struktury mineralne i organiczne, układające się w coraz bardziej rozbudowane, wyimaginowane pejzaże. Przenikają się one nawzajem i rozlewają w różnych kierunkach. Te skłębione, wirujące plamy barwne nakładają się na siebie w sposób intrygujący dla oka widza. Abstrakcja w wykonaniu Lenicy jest niezwykle wyrafinowana. Dzieła z ostatnich dwóch dekad jego twórczości wyróżniają się subtelnymi laserunkami, świetlistą kolorystyką oraz dekoracyjną płataniną linii i form. Tym samym definiowały one jego najbardziej rozpoznawalny styl malarstwa, co podkreślano m.in. w recenzjach z wystawy inaugurującej jego przystąpienie do Grupy Krakowskiej w 1965.

Artystyczna ścieżka Lenicy miała charakter głęboko poetycki, oniryczny i osobisty. Jej zasadniczym wyznacznikiem pozostaje autentyczność wypowiedzi twórczej, której istotnym dopełnieniem były również tytuły prac pełniące funkcję semantycznych przewodników po wewnętrznym uniwersum artysty.



31 α

JERZY KUJAWSKI

1921-1998

Bez tytułu, lata 60. XX w.

olej/piótno, 68 x 34 cm
sygnowany p.d.: 'Kujawski'
opisany na odwrociu: '68 x 34 | Kujawski | [nieczytelne]'

estymacja:

35 000 – 60 000 PLN

7 400 – 12 700 EUR



32 α

WOJCIECH FANGOR

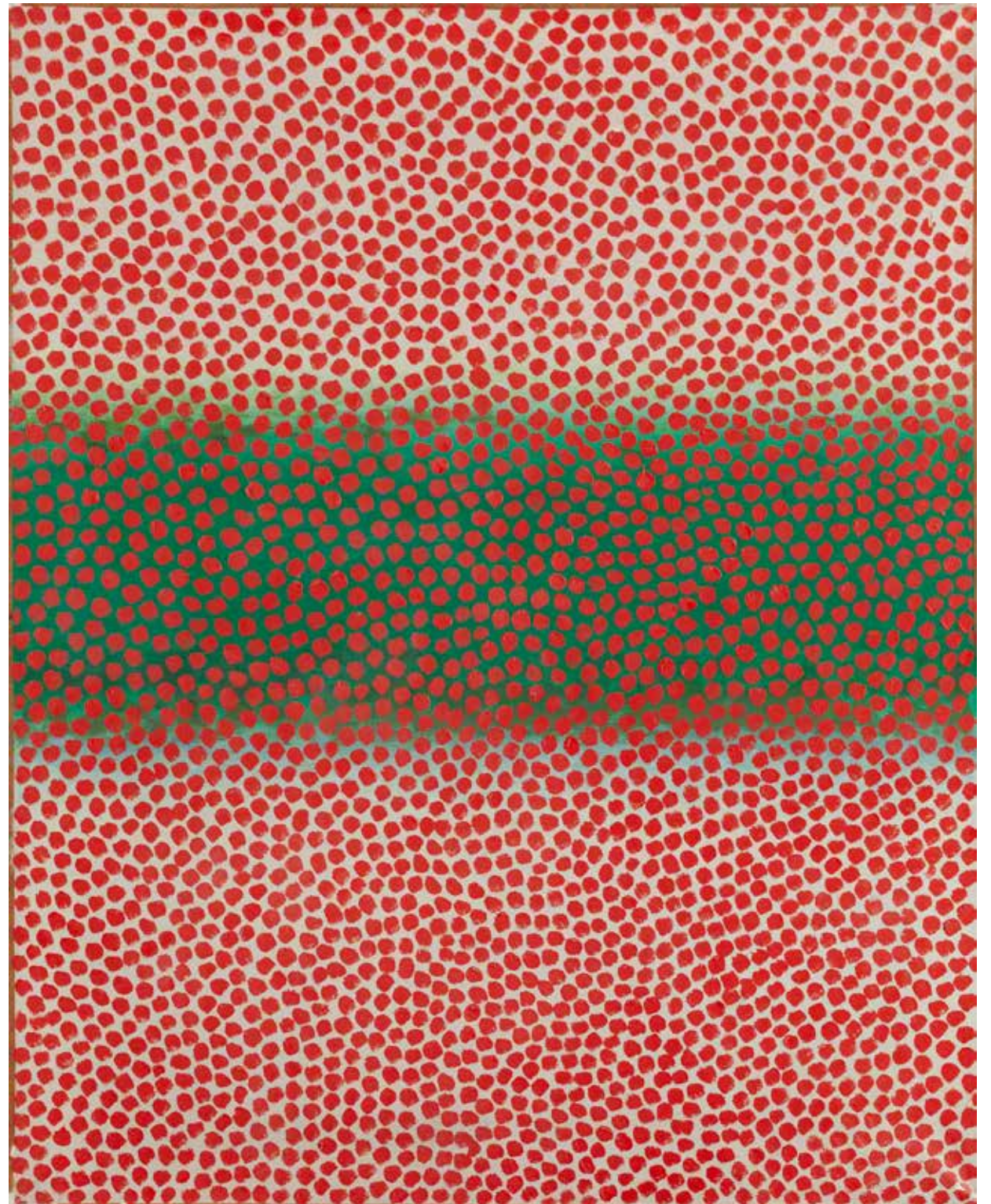
1922-2015

Bez tytułu, 1961

olej/ płótno, 80,5 x 65,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Fangor | 961'
opisany na odwrociu: 'Joannie | Wojtek | 24 maja 61'

estymacja:
450 000 - 550 000 PLN
94 800 - 115 800 EUR

POCHODZENIE:
dar od artysty
kolekcja prywatna, Paryż





Wojciech Fangor, Panocek 3, 1977, fot. DESA Unicm



Wojciech Fangor, SU 2, 1971-75, fot. DESA Unicm

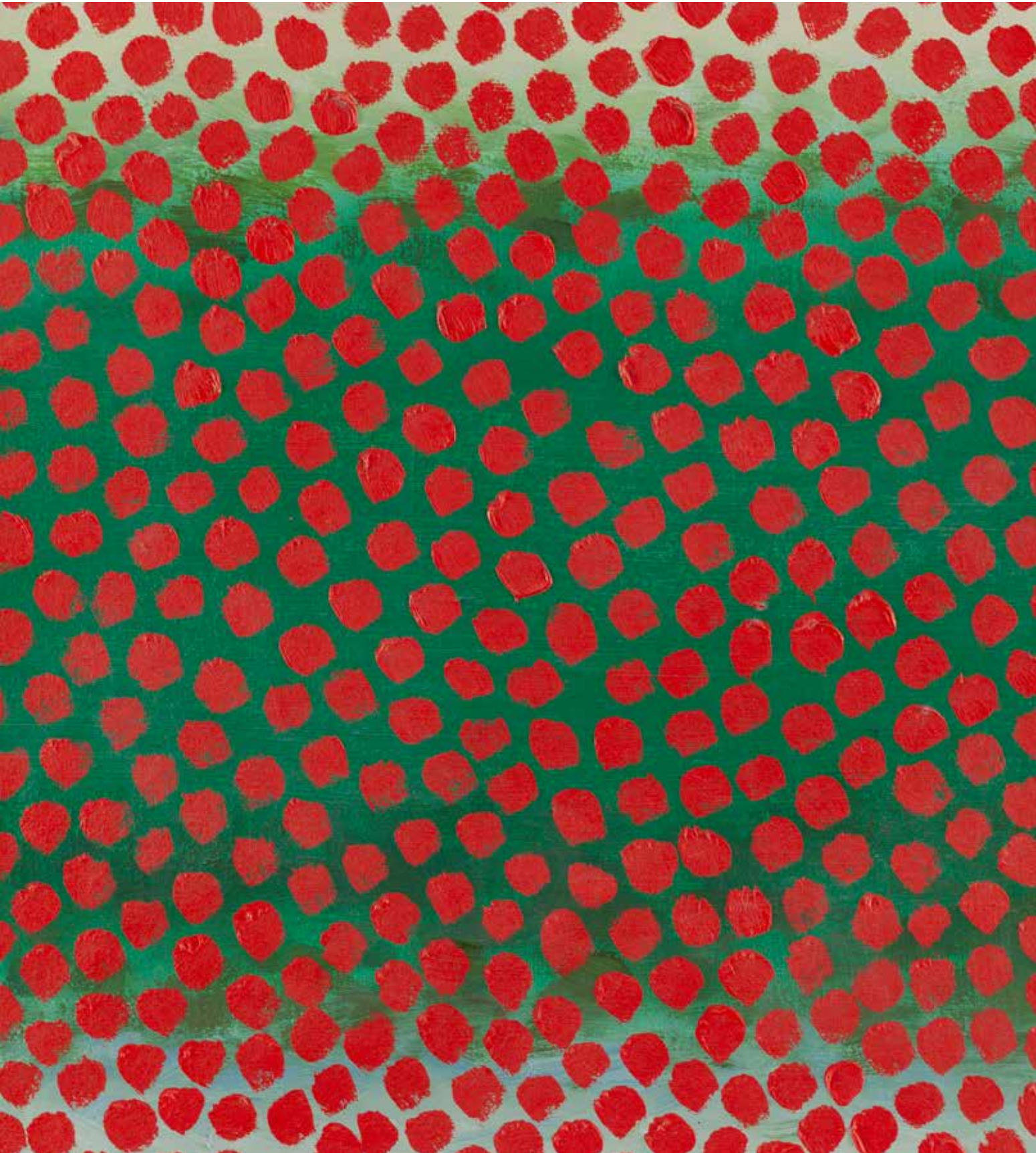
MOTYW KROPEK U FANGORA

Znane w świecie sztuki koła i fale są tylko częścią twórczego dorobku Wojciecha Fangora. Jego pierwsze eksperymenty ze światłem i przestrzenią poprzedzone były wnikliwymi studiami malarstwa klasycznego. Portrety – szczególnie autoportrety, martwa natura czy pejzaż (między innymi seria obrazów przedstawiających dom w Janówku, w którym wychował się artysta) – stanowiły wprowadzenie oraz pierwsze eksperymenty formalne na jego wczesnym etapie stawania się twórcą. Eksplorowane następnie malarstwo na granicy kubizmu i surrealistycznych naiwnych martwych natur oraz malarstwo w imię doktryny socrealizmu, doprowadziły artystę do pierwszych minimalistycznych, abstrakcyjnych płócien, obserwowanych w jego dorobku od 1956.

Kropki pojawiają się na płótnach Fangora w 1959 i regularnie przejawiają się w obrazach do połowy lat 60. Przykładem tego etapu malarstwa jest prezentowana kompozycja. Na szaro-beżowym tle przeciętym zielonym pasem w niemalże połowie kompozycji, równomiernie rozłożone są okrągłe czerwone ślady pędzla o średnicy jednego centymetra. Podobne rozwiązania znajdujemy w innych kompozycjach z tego czasu, jak niebiesko-czerwona praca z 1959, w której czerwone kropki rozsiane są równomiernie po niebieskim tle, lub żółto-czerwona, również nietytułowana praca z 1959, w której żółte kropki widnieją na oranżowym owalu, na białym tle, który w miarę zbliżania się do centrum płótna osiąga kolor czerwony. Kompozycje mają różne konfiguracje, czasem gradientowe rozwiązania stosowane są w płaszczyźnie tła wobec kropek, innym razem to kropki zmieniają tonację w obrębie jednego płótna, w jeszcze innym przypadku i pierwszy i drugi plan ulegają barwnej gradacji, jak można zobaczyć w kompozycji z 1963, „#20” całej utrzymanej w kolorystyce niebieskiej zmieniającej temperaturę i odcień – w tle, w centrum obserwujemy ciemne koło rozchodzące się do zewnątrz w jaśniejszy odcień tej samej barwy. Kropki analogicznie, lecz w odwrotnym kierunku wychodzą od jasnych w centrum do ciemnych na zewnątrz. Od 1965 motyw kropek można odnaleźć w projektach przestrzennych Fangora, takich jak berlińska „Environmental structures” z 1965

czy „Environmental structures” dla Jerozolimy z 1969. W latach 70. również w modelach projektów przestrzennych oraz w pojedynczych płótnach: „SU 2” (1971-75), „SM 21” (1974). W tym samym czasie, w latach 80. kropki są stałym elementem serii obrazów telewizyjnych, w latach 90. zdobią portrety z cyklu „Poczet królów polskich”, Pejzaże „Santa Fe I” „Santa Fe”, „Santa Fe V”, „Santa Fe III”, „Lacoste VIII” oraz obrazy z cyklu „Widzowie indiańscy”, „Krzesła” oraz „Martwe natury”. Odnaleźć je można również w ostatnich pracach z przełomu lat 90. i pierwszej dekady XXI wieku.

Choć w pierwszej chwili motyw pointylistyczny przywodzi na myśl malarstwo impresjonistyczne, warto zauważyć, że pointyizm Seurata, jednego z pionierów malarskich badań koloru, skupiał się na takim tworzeniu obrazu, w którym małe plamki o komplementarnych barwach tworzą w oku patrzącego efekt koloru pośredniego. I tak zestawione ze sobą bezpośrednio kropki niebieskie i żółte, w małych rozmiarach, oglądane z odpowiedniej odległości dają u odbiorcy wrażenie oglądania koloru zielonego. U Fangora natomiast kropki są zbyt duże, żeby aktywować taki efekt, nie są też one zestawiane według zasad koła barw. Na jego płótnach kropki są jednokolorowe bądź tonowane i bardziej nawiązują do przestrzeni niż wrażeń kolorystycznych. W przypadku obrazów telewizyjnych odnoszą się bezpośrednio do pikseli. W kompozycjach przestrzennych oraz wczesnych abstrakcjach tworzą wzór, mają charakter czysto graficzny. Jak zwróciła uwagę Bożena Kowalska, ich pojawienie się na płótnach wprowadza wrażenie ruchu: „W tych latach wprowadził Fangor do swojej palety swoisty pointyizm. Malował obrazy pokryte punktami, wypukłymi śladami krótkich uderzeń pędzla w jednym lub więcej nakładanych na siebie kolorach. Zazwyczaj w jego obrazach ‘pointylistycznych’ występowała forma geometryczna, jak kształt owalu czy regularne smugi, rozpraszane, przesłaniane czy zamykane gęstą siecią dwubarwnych najczęściej punktów. Nie tyle chodziło mu, jak pointylistom, o zlanie się barwnych punktów w oku patrzącego w jeden, wypadkowy kolor (na to są one u Fangora za duże), ile o wywołanie doznania ruchu”.



33

RYSZARD LECH

1927-2005

"Trzeci wymiar" ("Kasetony"), 1967

emalia/płyta pilśniowa, 60 x 95 cm

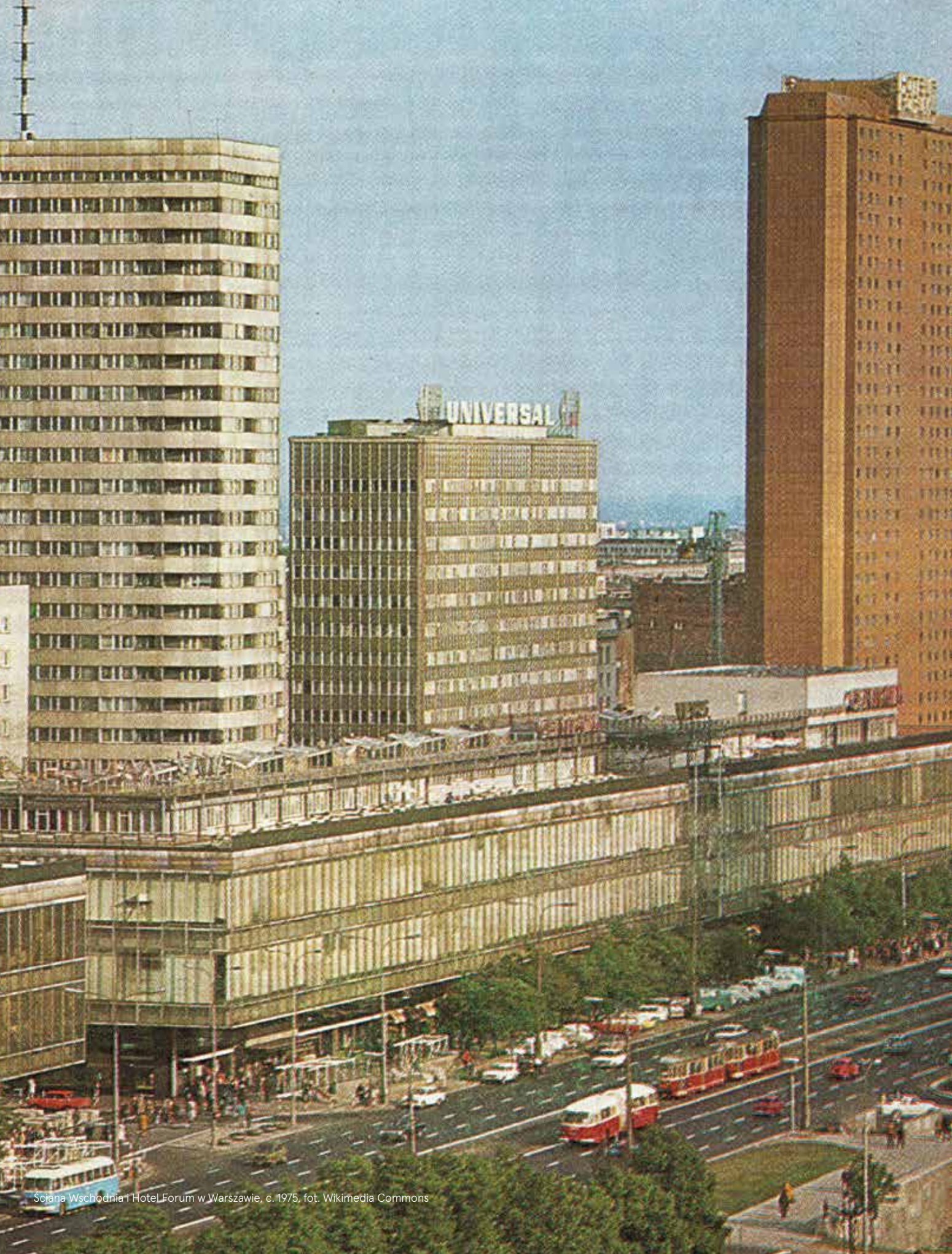
na odwrociu nalepka z opisem pracy: 'Ryszard LECH, 1967 | "Trzeci wymiar", emalia | 60 x 95 cm | Koszalin'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 400 – 8 500 EUR





Scjana Wschodnia1 Hotel Forum w Warszawie, c. 1975, fot. Wikimedia Commons

LATA 1971-1980

Lata 70. były dekadą pełną kontrastów. Z jednej strony początek rządów Edwarda Gierka przyniósł względną stabilizację i liberalizację polityki kulturalnej, umożliwiając artystom większą swobodę twórczą oraz intensywniejszy kontakt z międzynarodowym obiegiem sztuki. Z drugiej – narastający kryzys gospodarczy i społeczny, którego kulminacją stały się protesty końca dekady, zapowiadał głębokie przemiany nadchodzących lat. Jak zauważyła Anda Rottenberg, przełom lat 70. i 80. przyniósł przesunięcie akcentów z kryteriów czysto artystycznych na etyczne – coraz większego znaczenia nabierały postawa twórcy, jego odpowiedzialność oraz sposób odnoszenia się do otaczającej rzeczywistości. Jednocześnie był to okres niezwykle różnorodności postaw artystycznych. Obok rozwijających się nurtów conceptualnych i nowych mediów artyści nie rezygnowali z malarstwa, nadając mu jednak nowe znaczenia. Zainteresowanie koncentrowało się wokół problemów tożsamości, cielesności, pamięci i natury obrazu, a także relacji między dziełem a odbiorcą. Ewa Kuryluk podejmowała w swojej twórczości temat ludzkiego ciała, pamięci i tożsamości, łącząc malarstwo z refleksją nad doświadczeniem jednostki oraz mechanizmami pamięci. Jan Tarasin konsekwentnie budował własny język malarski oparty na znakach-przedmiotach, balansując pomiędzy abstrakcją a aluzją do rzeczywistości. Tadeusz Kantor przekraczał tradycyjne granice obrazu, traktując malarstwo jako przestrzeń eksperymentu i nieustannego redefiniowania medium. Z kolei Teresa Pagowska tworzyła syntetyczne przedstawienia ludzkiej figury, w których ciało stawało się jednocześnie motywem formalnym i nośnikiem emocji.

34 α

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Knot", lata 60.-70. XX w.

olej/piótno, 100 x 80 cm
opisany na blejtramie: 'Fois tres figures [nieczytelne]' | Noeud'
na odwrociu nalepka z opisem pracy

estymacja:
70 000 – 90 000 PLN
14 800 – 19 000 EUR





Francisco de Goya, autor „Kaprysów”, opatrzył swe dzieło słynną frazą „El sueño de la razón produce monstruos” (Gdy rozum śpi, budzą się demony). Sen rodzi potwory, ale istnieją one także na jawie, o czym przekonywał w „Okropnościach wojny”. Lebenstein portretował halucynacyjne podszepty podświadomości w połączeniu ze światem fizycznym – Koledzy ilustrują Boską Komedię – mawiał. – Ja wolę zwierzęco-ludzką.

Gdyby umieścić postaci z obrazów Jana Lebensteina w uniwersum Hieronima Boscha, okazałoby się, że jedynym miejscem, gdzie mogłyby zaistnieć, byłoby piekło z „Sądu Ostatecznego”. „Knot” jest doskonałą egzemplifikacją tego stwierdzenia – zwierzęco-ludzka kreatura wyjęta z koszmarnego majaku.

Trzy głowy i jedno ciało, splecione groteskowo długimi rękami – jak gdyby wbrew sobie. Wiele wskazuje na tragizm przedstawienia – męska głowa po lewej stronie i kobieca po prawej, odwrócone od siebie, uciekające od interakcji. Między nimi tytułowy „knot” – rogaty potwór z pyskiem wyszczerzonym w diabelskim uśmiechu, przemocą zbliżający parę ku sobie, przygotowujący się do rozpalenia między nimi metaforycznego ognia. Ambivalencję w relacji mężczyzny i kobiety wprowadza pewien szczegół: dłonie, delikatnie muskające się u dołu obezwładniającego uścisku. Dotyk jest tak zachowawczy i nieśmiały, jak gdyby oboje chcieli, by zdawał się mimowolny, bynajmniej nie intencjonalny. Na tej samej wysokości znajduje się krocze kreatury, konotujące pewne zabarwienie erotyczne przedstawienia. Anima i Animus, Gaja i Gajusz, mężczyzna i kobieta – dwa żywioły, które nie potrafią żyć ze sobą w równym stopniu, jak nie mogą żyć bez siebie. Jaką rolę w tej scenie odgrywa umieszczona na centralnej osi głowa potwora? Czy jest to zgubna siła, która każe zdegradować relację damsko-męską do pustego, wyrachowanego popędu?

Prace Lebensteina niepokoją oraz fascynują swoją niejednoznaczną wymową, która łączy kreację mitologiczną z manierystyczną groteską i makabrą Francisca Goi. Zwierzęco-ludzkie kreatury wyłaniające się z umysłu artysty nie znajdują odpowiednika w sztuce tego okresu. Lebenstein był indywidualistą obracającym się chętniej w kręgu literatów, niżli innych artystów. Tak intensywne obcowanie ze słowem być może wyostrzyło jego wyobraźnię, pozwalając na przeniesienie na grunt sztuki wizualnej wizji sugestywnie realistycznych, a przecież nieprawdopodobnych. Przedstawienia nie noszą w sobie śladu wymowy moralistycznej, choć koncentrują się na ukazaniu rozdarcia człowieka, który miotany jest przez siły popędu, pierwotnego instynktu, a jednocześnie pragnie zachować człowieczeństwo rozumiane jako umiejętność zachowania samokontroli.



35 α

KAJETAN SOSNOWSKI

1913-1987

"Obraz chemiczny nr 15" z cyklu "Metalepseis", 1974

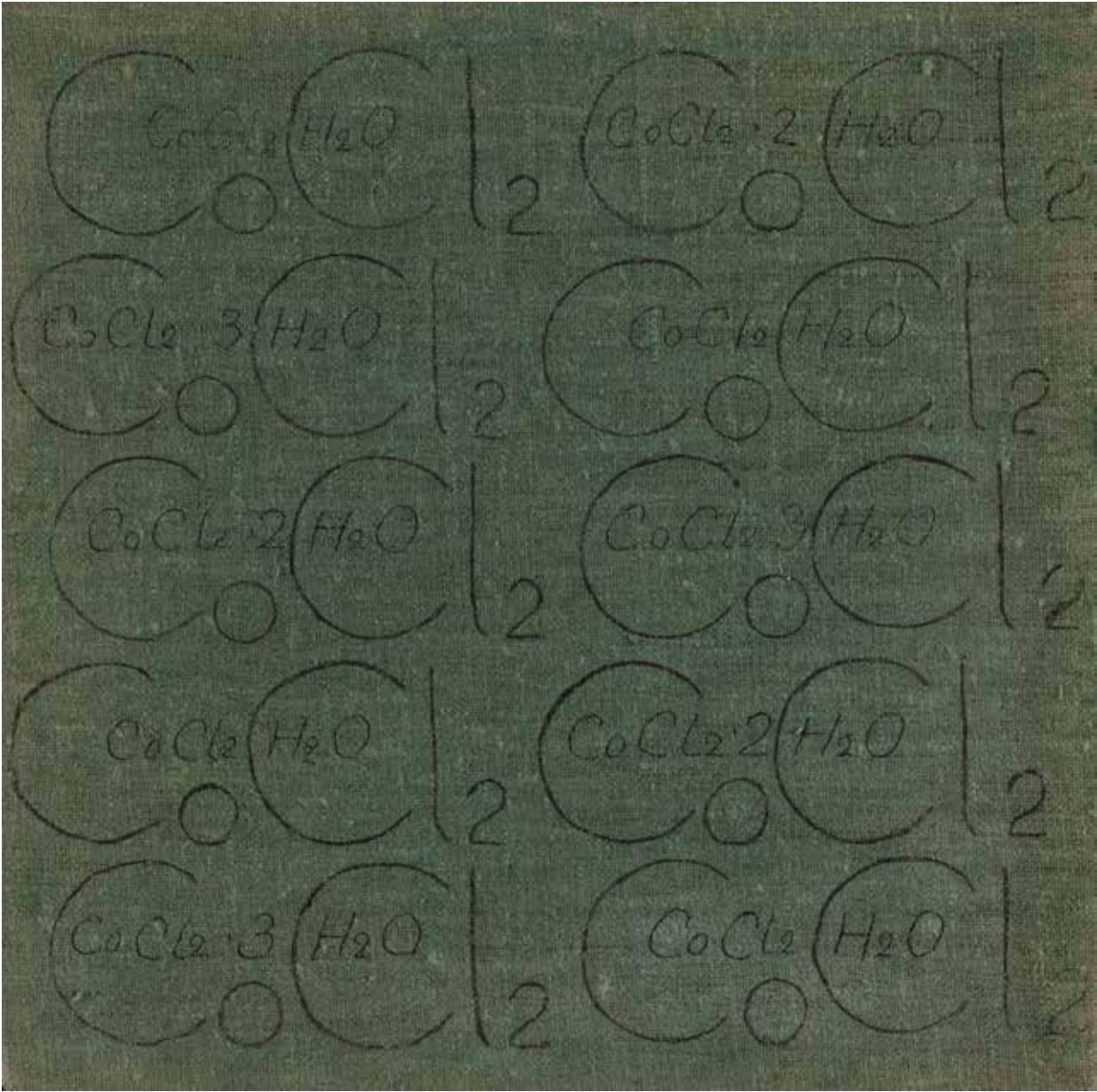
olej/piótno, 27 x 27 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: '1974 | Kajetan No 15' | Sosnowski'
na odwrociu nalepki ramiarskie

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 400 - 10 600 EUR



36 *α*

JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Deserted", 1971

akryl/ płótno, 91 x 91 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julian Stanczak 1971'

sygnowany, datowany i opisany na krośnię malarskim: 'JULIAN STANCZAK "DESERTED" 1971'

na odwrociu nalepka transportowa oraz nalepka z Moeller Fine Art w Nowym Jorku

estymacja:

180 000 – 250 000 PLN

37 900 – 52 700 EUR

POCHODZENIE:

Makler Gallery, Philadelphia

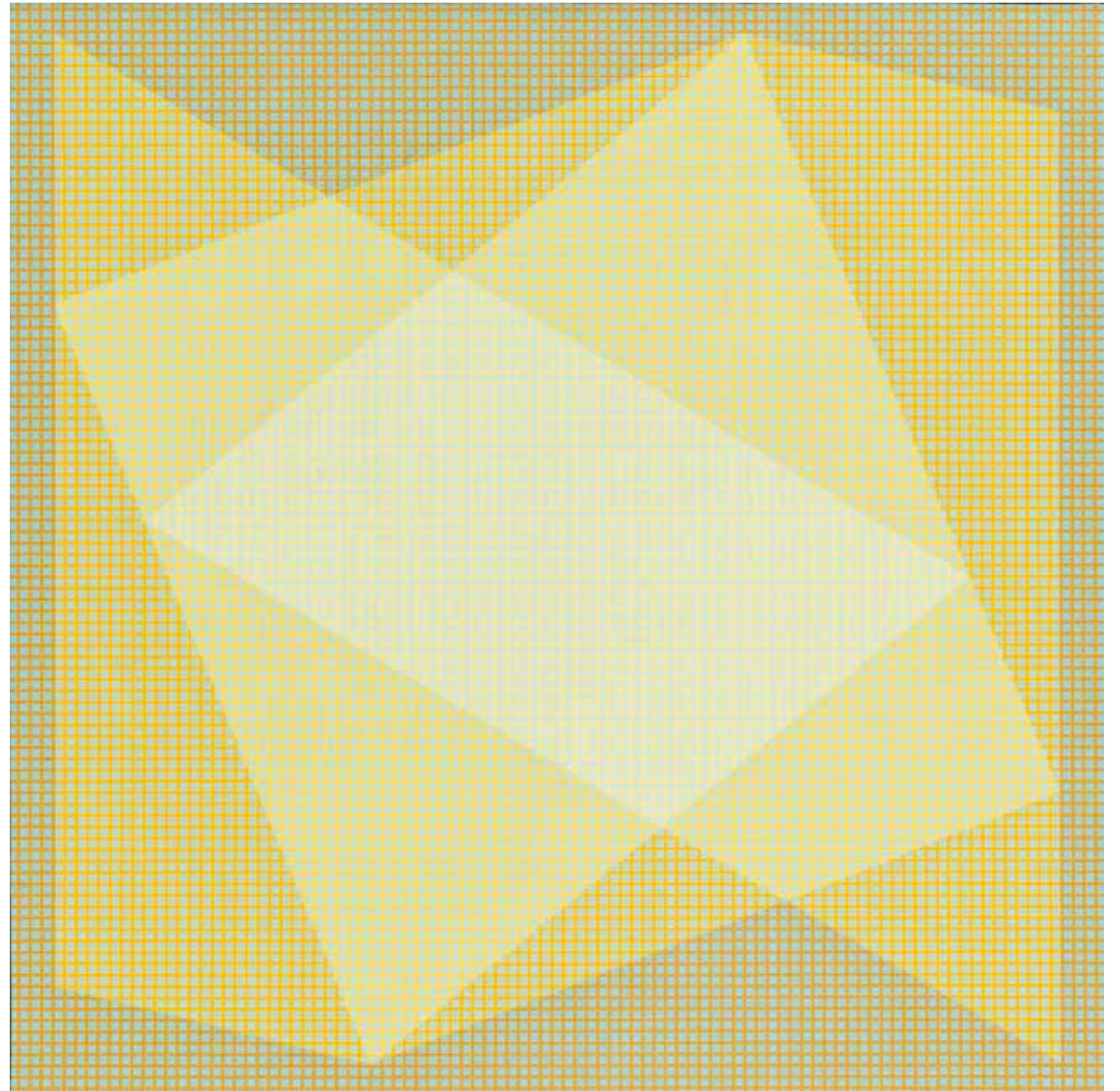
Dr. Arthur J. Weiss, Philadelphia (zakup około 1975)

Moeller Fine Art Ltd., Nowy Jork

kolekcja prywatna, Nowy Jork

dom aukcyjny Phillips, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska



37 α

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Multipart IV", 1975 (antydatowana 1970)

asamblaż/PCV, 100 x 78 cm

na odwrociu nalepki Muzeum Sztuki w Łodzi i nalepka Galerii de France

na odwrociu stempel autorski

na odwrociu stempel wywozowy

estymacja:

220 000 - 280 000 PLN

46 400 - 59 000 EUR

WYSTAWIANY:

Tadeusz Kantor. Emballages, Muzeum Sztuki, Łódź, 25.05-02.07.1975

Tadeusz Kantor. Emballage, Galleriet, Kulturhuset, Sztokholm, 31.10.1975-6.01.1976

Tadeusz Kantor. Emballages 1960-76, Whitechapel Gallery, Londyn, 22.09-31.10.1976

LITERATURA:

Tadeusz Kantor. Emballages, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, oprac. Wiesław Borowski, Łódź 1975, poz. kat. X.4,

nlb. (spis)

Tadeusz Kantor, emballage, katalog wystawy, Galleriet, Kulturhuset, red. Gösta Lilja i in., Sztokholm 1975, poz. kat. 52, s. 16 (spis)

Tadeusz Kantor. Emballages 1960-76, katalog wystawy, Whitechapel Art Gallery, Londyn 1976, poz. kat. 35, s. 13 (spis)





Prezentowany odlew parasola to jeden z jedenastu identycznych obrazów stworzonych przez Tadeusza Kantora na międzynarodową retrospektywę, podczas której miały przybliżyć jego ideę „Multipartu”. Wystawa, zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi, w latach 1975–76 odwiedziła Kulturhuset w Sztokholmie, Whitechapel Gallery w Londynie, Henie Onstad Kunstsenter na obrzeżach Oslo, Galerie Trondheim w Norwegii oraz Galerie R Johanny Ricard w Norymberdze. Współcześnie osiem analogicznych odlewów trafiło do zbiorów Cricoteki i było prezentowanych m.in. na poświęconej im ekspozycji „Multiplikacje” w 2022.

Akcję „Multipart” Kantor zainicjował 21 lutego 1970 otwarciem w warszawskiej Galerii Foksal wystawy „jednego obrazu w 40 egzemplarzach”. Na ścianach zawisło kilkadziesiąt białych płócien z przyczepionym do każdego parasolem. Wykonano je według instrukcji Kantora przez studentów ASP z wykorzystaniem codziennych, zniszczonych przedmiotów wykupionych z Biura Rzeczy Znalezionych. Powstałe prace, nazywane przez Kantora multiplami, zostały w ten sposób pozbawione unikalności i godności przypisywanej dziełom sztuki.

Najważniejszym działaniem Kantora było włączenie nabywców prac w proces twórczy. Obrazy wystawiono na sprzedaż po cenie produkcji, jednak kupujący był zobowiązany podpisać kontrakt przygotowany przez artystę. Dokument nakładał na kolekcjonera obowiązek zawieszenia pracy w domu, w widocznym miejscu, oraz udostępniania jej gościom i przyjaciołom, aby zapelniali białe płótno wszelkiego rodzaju wypowiedziami. Umowa przewidywała pisanie i gryzmolenie po płótnie, a także bardziej inwazyjne działania, takie jak drapanie, dziurawienie czy podpalanie. Artysta zastrzegął, że nowy właściciel powinien dbać o rozwój obrazu, a więc „wytworzyć (...) atmosferę spontanicznego i niczym nieskrępowanego działania i pasjonującej zabawy”, a także „wykazać zrozumiałą ambicję dokonania czegoś nieprzeciętnego”. Nabywca był przy tym upoważniony, by „przez perswazję,

wybór i inne metody stosowane przez współtworzących wycisnąć piętno swej indywidualności” (Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal, oprac. Małgorzata Jurkiewicz i in., Warszawa 1998, s. 202).

Po rocznym użytkowaniu nabywcy mieli publicznie zaprezentować efekty działań podczas drugiej odsłony „Multipartu”. „Wystawę kolekcjonerów” otwarto w Galerii Foksal 20 lutego 1971, jednak nie wszystkie płótna na nią wróciły. Część została zniszczona lub sprzedana (zezwałały na to warunki umowy), a niektórzy nabywcy nie odpowiedzieli na zaproszenie do udziału w ekspozycji. Najpowszechniejszą formą działania okazały się pisanie, rysowanie i malowanie po płótnie oraz przytwierdzanie do niego różnych przedmiotów. W kilku przypadkach prace zostały wykorzystane w ramach innych wydarzeń. Debiutująca w tym czasie artystka Ewa Partum włączyła dwa zakupione obrazy do swojej wystawy dyplomowej. Z kolei grupa studentów architektury stołecznej politechniki, po obsianiu obrazu rzeżuchą, wyniosła go jako transparent na pochód pierwszomajowy, skandując „Kantor” zamiast „Lenin”, co nosiło już znamiona postępowania dywersyjnego.

Wśród nabywców płócien – obok artystów i skorych do eksperymentów młodych osób – znaleźli się historycy i krytycy sztuki (m.in. Alicja Kępińska, Ryszard Stanisławski, Anka Ptaszkowska), a także kolekcjonerzy i galerzyści (Theodore Ahrenberg, Ewa Pape, Pierre Pauli). „Multipart” można interpretować jako działanie stawiające pytanie o odpowiedzialność kolekcjonerów i ich udział w „tworzeniu” dzieła sztuki. Przejaskrawiając sytuację związaną z aktem sprzedaży i oddaniem pracy artysty w obce ręce, Kantor zwrócił uwagę na to, jak duży wpływ na odbiór dzieła ma sposób jego ekspozycji oraz umieszczenie w konkretnym kontekście. Odpowiednie przechowywanie czy poddawanie zabiegom konserwatorskim decydują wręcz o trwaniu dzieła w czasie. W obliczu „Multipartu” kolekcjoner nie jest więc biernym odbiorcą, zaspokajającym partykularną chęć posiadania, lecz odpowiedzialnym podmiotem o twórczym potencjale.



38 α

JAN TARASIN

1926–2009

"Przedmioty", 1978

olej/ płótno, 81 x 65 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Tarasin 78'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1978 JAN TARASIN | "PRZEDMIOTY"'

opisany na blejtramie: '81 x 65'

estymacja:

150 000 – 250 000 PLN

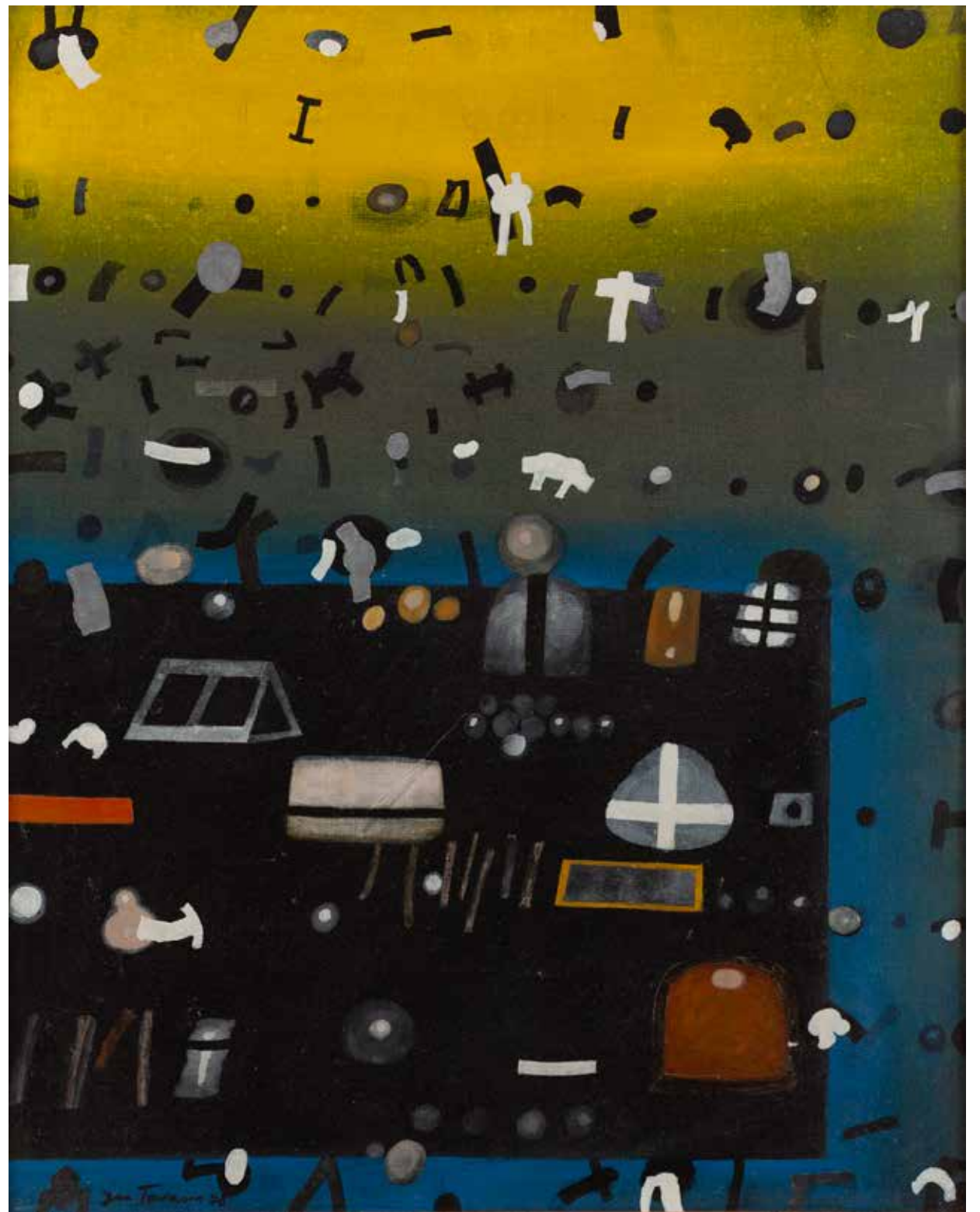
31 600 – 52 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Jasno sobie zdaję sprawę z tego, że interesuje mnie rodzaj przedmiotowości, czy rodzaj konkretności, który najdobitniej objawiał się dawniej w moich martwych naturach; interesuje mnie przedmiotowość trochę wyobcowana, wydobycie innych, najistotniejszych, najbardziej ‚osobowych’ cech przedmiotu. Z czasem coraz mniej interesowałem się jednostkowym wyglądem przedmiotów, zastąpiły to ich cechy sprawiające, że są one konkretne, różne od siebie, że istnieją, i – relacja między nimi”.

Jan Tarasin



39 α

HILARY KRZYSZTOFIAK

1926–1979

Bez tytułu, 1977

technika własna/papier naklejony na płytę pilśniową, 61 x 42 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'Hilary 77'
na odwrociu nalepka Muzeum Narodowego w Warszawie z numerem inwentarzowym

estymacja:

16 000 – 25 000 PLN

3 400 – 52 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Hilary. Malarstwo i rysunek, Galeria Zachęta, Warszawa, 17.03–13.04.1997

Hilary. Malarstwo i rysunek, Muzeum Śląskie w Katowicach, czerwiec–wrzesień 1997

Hilary. Malarstwo i rysunek, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, grudzień 1997–luty 1998

LITERATURA:

Hilary. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. Hanna Kotkowska-Bareja, Warszawa 1997, s. 289, poz. kat. 242 (il.)

„Malarstwo jest przede wszystkim moją sprawą osobistą. Potrzebą wewnętrzną. Każda twórczość jest zawsze nieco wstydliva poprzez swój ekshibicjonizm. Stoję przed wami, odsłaniając swoje najtajniejsze myśli i pragnienia. Dlatego też nie wydaje mi się, aby konieczne było szukanie jak największej liczby widzów mojej nagości. Jeśli znajdę jednego, który mnie zrozumie, będzie umiał spojrzeć w ten sam sposób na świat, to wcale nie będzie mało. Sądzę, że malarstwo pozostanie sztuką elitarną, bardzo intymną i skupioną”.

Hilary Krzysztofiak





Hilary Krzysztofiak sygnował swoje obrazy „Hilary”, podpisem, który najpierw odnosił się do imienia artysty, a po emigracji w 1968 do jego nazwiska. Zamienił on wówczas imię z nazwiskiem i z Hilarego Krzysztofiaka stał się Christopherem Hilarym. Po jednej ze swoich zagranicznych wystaw zdecydował się nie wracać do Polski, gdzie nie znalazł możliwości do dalszego rozwoju swojej sztuki. Aktywność artystyczną kontynuował najpierw w Niemczech, a następnie w Stanach Zjednoczonych. Tam planował zostać na starość. Zmarł nagle w 1978 na zawał serca.

Pochodził z Szopienic, studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie od 1946, w 1953 porzucił jednak studia i przerwał pracę nad dyplomem tworzonym w obowiązującym wówczas na akademii stylu socrealistycznym: „przy rysowaniu paznokci Waryńskiego zbuntowałem się i wyszedłem z akademii, by już nigdy do niej nie powrócić”. (Hilary Krzysztofiak, *Niedokończona autobiografia*, s. 94). Zarówno ten akt, jak i działania, które poczynił, niedługo później zostaną uznane za przełomowe w jego rozwoju artystycznym. W tym samym roku powrócił z Warszawy do Katowic, gdzie związał się z Grupą St-53 zainicjowaną przez Konrada Swinarskiego i Klaudiusza Jędrusika, do której należeli również m.in. Urszula Broll, Zdzisław Stanek, Stefan Krygier, Maria Obremba i Waldemar Świerzy. Grupa powstała w celu samokształcenia jej uczestników na podstawie „Teorii widzenia” Władysława Strzemińskiego, aby pozbyć się tradycyjnych nawyków myślenia oraz wypracować nowe środki wyrazu, adekwatne do współczesnych im nurtów i rozwiązań w sztuce.

Hilary był szczególnie doceniany wśród swoich kolegów i koleżanek po fachu za wybitny warsztat malarski, który możemy obserwować w jego pracach z cyklu „Totemy białostockie” tworzonych od 1964, które kompozycją i estetyką przywodzą na myśl rozwijane wówczas malarstwo materii i obecne w ówczesnej sztuce zainteresowanie znakiem i figurą ludzką, odnajdywane również w twórczości Jana Lebnsteina, Rajmunda Ziemskiego, Henryka Musiałowicza i Bronisława Kierzkowskiego. Jego malarstwo, jak sam określał, oscylowało między symbolizmem a surrealizmem. W abstrakcjach z cyklu „Metamorfozy” nawiązujących do form zarówno organicznych, jak i geometrycznych; obrazów surrealizujących, porównywanych często do twórczości Maxa Ernsta, w których przedstawienie i sugestywne tytuły mieszają się z abstrakcyjnymi, podświadomymi formami, jak w przypadku „Przyśrubowanej wierzby” z 1973 czy „Ogrodu Rzymskiego” z 1975. W końcu w ostatnim cyklu prac, tworzonym od początku lat 70. do śmierci Hilarego, określanym mianem „pejzaży kosmicznych”, których charakterystycznym elementem stała się forma przypominająca zgnieciony arkusz papieru. Przykładem takiej pracy jest prezentowana kompozycja z 1977, a także stworzone w tym samym roku prace takie jak „Księżyc” lub „Latawiec”.

„Dzisiaj artysta malarz tworzy nie pojedyncze dzieło, lecz cały swój świat, swoje JA. Nie wystarczy, że jest po prostu artystą malarzem, twórcą. Musi tworzyć swoją estetykę i reguły własnej artystycznej rzeczywistości. (...) Konsekwencją takiego pojmowania twórczości musi być całościowo ujmowane dzieło, którego pojedynczy obraz jest czasem tylko fragmentarycznym elementem, czasem zaś pierwszym krokiem, postawionym na nowej drodze, czasem już końcem, kresem, a w innym jeszcze przypadku może być przejściowym etapem, niezbędnym przy tworzeniu swojego świata” (Konrad Tatarowski, Hilary Krzysztofiak, „Archiwum Emigracji”, Toruń, Zeszyt 1(10), 2009, s. 185).

40 α

JERZY (GEORGES) SPIRO

1909–1994

"Odyseusz i syrenki", 1971

olej/piótno, 54 x 65 cm

sygnowany u dołu: 'Spiro'

opisany, datowany i numerowany na ramie: 'ULYSSE et les sirenes'1971 72/150'

na odwrociu nalepki z opisem pracy

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska



41

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż 32/77", 1977

olej/ płótno, 140,5 x 50 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 77.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI 89 | PEJZAŻ 32/77 | 140 x 50'
na odwrociu naklejka wystawowa z opisem obrazu oraz naklejka z numerem '465'

estymacja:

35 000 – 55 000 PLN

7 400 – 11 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny artysty



42 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Aktorzy do wynajęcia", 1973

ołówek/papier, 51 x 73,3 cm

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem p.g.: 'Jan Dobkowski 27.VII.73 r.'

opissany na odwrociu "AKTORZY DO WYNAJĘCIA"

estymacja:

7 000 - 12 000 PLN

1 500 - 2 600 EUR



43

EWA KURLUK

1946

"Trend", 1975

akryl, kolaż/płótno, 120 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ewa Kurluk 76 Trend, akryl'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

42 200 – 63 200 EUR

WYSTAWIANY:

„Kangór w Operze”, Galeria Opera w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, Warszawa, 15.04.–30.06.2026

LITERATURA:

Marcin Fidesz, „Kangór w Operze”, Galeria Opera w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, Warszawa, 15.04.–30.06.2026, s. 20 (il.)



Ewa Kuryluk to jedna z najwybitniejszych współczesnych polskich artystek. Zastąpiła między innymi jako czołowa przedstawicielka hiperrealizmu, czego przykładem jest prezentowana praca. Dzieło to jeszcze niedawno można było oglądać na indywidualnej wystawie artystki „Kangór w operze” w warszawskim Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. Zaprezentowano tam przede wszystkim portrety i autoportrety oparte na autorskich fotografiach, przedstawiających przyjaciół oraz najbliższych. Charakterystycznym elementem eksponowanych prac były kolażowe winiety nadające kompozycjom symboliczne i ironiczne znaczenia. Wystawa obejmowała również wiele dzieł, które jeszcze nigdy nie zostały zaprezentowane, stając się pierwszym tak obszernym przeglądem malarstwa Kuryluk w Warszawie.

Centrum kompozycji stanowią dwie kobiece sylwetki, wokół których została zbudowana narracja dzieła prezentowanego na aukcji. Mimo realistycznego ujęcia ich ciała zostały potraktowane syntetycznie; artystka upraszcza formy do dużych, gładkich plam barwnych, niemal pozbawionych światłocienia i faktury. Dominantę przedstawienia stanowi chłodne błękitne tło kontrastujące z ciepłymi odcieniami sylwetek. Sama przestrzeń obrazu została zredukowana do minimum. Kobiety funkcjonują w zawieszaniu, bez jednoznacznie określonego miejsca, a pomiędzy nimi można dostrzec charakterystyczne dla lat 70. luźno rozmieszczone przedmioty: tytułowe papierosy Trend, fragment austriackiej gazety o tematyce gospodarczej „Economist”, pilot marki Philips, lalkę niczym z warszawskiej Spółdzielni Pracy Rękodzieła Artystycznego „Estetyka” oraz koc z czerwonymi nićmi. To właśnie obecność tych przedmiotów przesuwając obraz z poziomu realistycznej sceny rodzajowej w stronę wieloznaczonej, symbolicznej narracji. Jak zauważa Joanna Sobolewska: „Na obrazach Kuryluk przekracza te ograniczenia czasu dzięki winietkom – miniaturom, które tworzą kontrpunkt dla sceny na obrazie. W ten sposób dodaje inny obraz w innym czasie. Pojawia się też element narracyjny – inna historia, którą możemy sobie dopowiedzieć. Jak na wczesnorenesansowych freskach, na których autorzy chcieli zmieścić wszystko: przeszłość, współczesność oraz ileś historii biblijnych. Jednak zabieg Kuryluk przypomina również narrację komiksową (...) Jednocześnie obrazy bazują na fotografiach, nadają im przestrzeń symboliczną poprzez kolory”. (Joanna Sobolewska, Czerwona nić, [w:] Kangór w Operze, [red.] Marcin Fedisz, Galeria Opera przy Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, Warszawa, s. 4).

Godne szczególnej uwagi są wspomniane czerwone nici (stały element większości dzieł Kuryluk z lat 70.), symbolicznie nawiązujące do choroby i śmierci brata, Piotra, oraz relacji rodzeństwa z matką. Warto podkreślić, że jej twórczość to nie tylko obrazy i kolaże. Ważną rolę w dorobku artystki odegrały także instalacje, autofotografie i literatura. To właśnie w zbiorze wierszy „Pani Anima, czyli Kangór” (wyd. Biuro Literackie) porusza symbolikę „czerwonego konturu bólu”. Jak zauważa Sobolewska: „Sztuka Ewy Kuryluk jest przekraczaniem granic, rodzajem skoku, zawsze obarczanego ryzykiem, skoku ku transformacji. Postaci odrywają się od realnych osób, od sceny rodzinnej, stają się każdym. Czerwona nić jest spętaniem, ograniczeniem, ale też wspólnotą bólu i śmierci. Dzięki niej jesteśmy kim jesteśmy, połączeni ze zmarłymi, których nosimy w sobie. Potrzebujemy jednak, żeby iść dalej, siły wyzwalającej, czyli Erosa. U Kuryluk transformacja możliwa jest dzięki masce i grze z tożsamością Kangóra. Eros przenika wszystko, jest w samym impulsive tworzenia”. (Joanna Sobolewska, Czerwona nić, [w:] Kangór w Operze, [red.] Marcin Fedisz, Galeria Opera przy Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, Warszawa, s. 5).

Sztuka Kuryluk jest rekonstrukcją przeszłości, wydarzeń i ludzi; zapisem pamięci, ale także pomnikiem bliskich. Realizm zostaje tu podporządkowany osobistemu doświadczeniu, dlatego „Trend” nie dokumentuje rzeczywistości, lecz buduje wieloznaczną opowieść o relacjach, cielesności i przemijaniu. Z tego powodu określenie dorobku Kuryluk mianem „fotorealizmu symbolizującego” trafnie oddaje charakter tej twórczości. W przeciwieństwie do amerykańskiego fotorealizmu lat 70. fotografia nie służy tu wiernemu odtworzeniu świata widzialnego, lecz staje się narzędziem budowania osobistej, autobiograficznej narracji opartej na symbolach.

O znaczeniu twórczości Ewy Kuryluk świadczy także jej obecność w najważniejszych instytucjach sztuki współczesnej. Pod koniec ubiegłego roku jej prace zaprezentowano na wystawie Alison Gingeras „Kwestia kobieca” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, poświęconej historii kobiet artystek oraz ich roli społeczno-politycznej. Kilka miesięcy później dzieła artystki (również z lat 70., o konwencji fotorealizmu symbolizującego) znalazły się na kolejnej ekspozycji „Drogi czarnych wkraczają w Białą Łódź”, gdzie odczytano je w kontekście polsko-afrykańskich relacji oraz krytycznej refleksji nad kolonializmem, przemocą i nowoczesnością.



Ewa Kuryluk przed siedzibą Desa Unicum, fot. Katarzyna Żebrowska

44

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

"Relata refero", 1971

olej/ płótno, 114 x 140 cm

sygnowany i datowany wzdłuż lewej krawędzi: 'Ciapało 71'

estymacja:

60 000 – 90 000 PLN

12 700 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Erotyka w sztuce była rozmaicie obrazowana, ale pragnienie, pożądanie (desire) – nieobecne. Nie miało ikonografii. Człowiecze libido mam wykrzyczeć rozpalającymi się od środka obłymi obłymi formami, uwzględniając kulminację słońca latem, zawrzeć także wątek narodowo-patriotyczny, jednocześnie panując nad klarownym rytmem i harmonią całej struktury. I jej skalą! W małej pracowni”.

Czesław Pius Ciapało, Pius CIAPAŁO. Malarstwo, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań–Warszawa 2021



Nagość w przestrzeni publicznej – jaki we współczesnym społeczeństwie jest stosunek do niej? Obscena, bezwstyd, zgorszenie. Nagie ciało przypisuje się bez za-
stanowienia sferze erotycznej, do której ludzie z zewnątrz nie powinni mieć dostępu.
Paradowanie bez stroju kąpielowego na plaży poczytane zostałoby dziś przez wielu
jako dewiacja. A jednak jeszcze kilka dekad temu naturyzm propagowany był przez
socjalistyczne władze jako sposób na zniesienie podziału między sferami „męską”
i „żeńską”. Z kolei po wprowadzeniu w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej stanu wo-
jennego uczęszczanie na plaże dla nudystów stało się społecznym symbolem oporu
wobec obostrzeń wprowadzonych przez władzę.

„Relata refero” – „powtarzam, co mi powiedziano”. Co takiego chciał przekazać
Czesław Pius Ciapała, tytułując w ten sposób swój obraz? Czas powstania pracy w 1971
zbiegł się z okresem upowszechnienia w Polsce założeń rewolucji seksualnej zakłada-
jącej swobodę w podejściu do tematu intymności oraz liberalizację norm etycznych.
Nagość przestała być wówczas tematem tabu i z coraz większą śmiałością zaczęła
wkradać się do przestrzeni publicznej. Zachęcanie do rodzinnego spędzania czasu
na plaży w stroju Adama dziś wydaje się szokujące – wtedy jednak propozycja ta nie
była obciążona seksualnym kontekstem. Kompozycja aktu Ciapały jest o tyle ciekawa,
że malarz udostępnia widzowi jedynie wydzielony na swoich zasadach fragment
kobiecego ciała. Postać stoi obnażona, jednak nie rozeznaligowana. Zwrócona jest do
widza plecami, co udaremnia jej uprzedmiotowienie będące znaczącym problemem
w późniejszych latach utrzymywania się popularności naturyzmu. Tytuł „Relata refero”
wydaje się niemal antycypacją całego zjawiska nudyizmu – zapowiadającą „świeży
front powietrza”, nadciągający w sferze obyczajowości.

Ciemnoróżowe ciało na białym tle konotuje polską flagę, co ujawnia tendencję
Ciapały do umieszczania w pracach zawoalowanych aluzji do symboli państwowych.
Po dokładnym przyjrzeniu się sylwetce ujawniają się wykonane za pomocą aerografu
wizerunki kobiet – zarówno nagich, jak i w bikini; opalających się lub brodzących
w wodzie. Ciało głównej bohaterki obrazu charakteryzuje dychotomia: spojrzenie
przykuwają wyeksponowane pośladki, podkreślone dodatkowo jaśniejszą farbą,
jednak górna część obrazu zdradza obecność biustonosza od bikini. Ciapała tworzy
w ten sposób pięknięcie w kategorii malarskiego aktu, kreując kobietę, która jest
jednocześnie odkryta i zakryta.

Nazwa cyklu, w którego skład wchodzi „Relata refero”, okazała się szczególnie
wymowna dla kontekstu późniejszych lat 80., gdy nudyzm zyskał status rozrywki
komercyjnej. To wtedy popularność zyskała organizacja konkursów na Miss Natura –
nagą piękność. „Modne modelki”, będące nazwą cyklu Ciapały, wpasowują się w to
zjawisko – zdegenerowane wobec pierwotnego założenia naturyzmu, które miało być
pozbawione pożądliwości i wartościującego patrzania na ciało. Kobieta Ciapały nie
jest jednak zobrazowana jako obiekt seksualnego popędu – przywodzi na myśl raczej
nieskrępowaną, radosną swobodę.



45 α

TERESA PAŁOWSKA

1926–2007

"Olśnienie", 1976

olej/ płótno, 130 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAŁOWSKA | OLŚNIENIE | EBLouisSement | 130 x120 cm'

na odwrociu dedykacja: 'annie – teresa | lipiec – 1978'

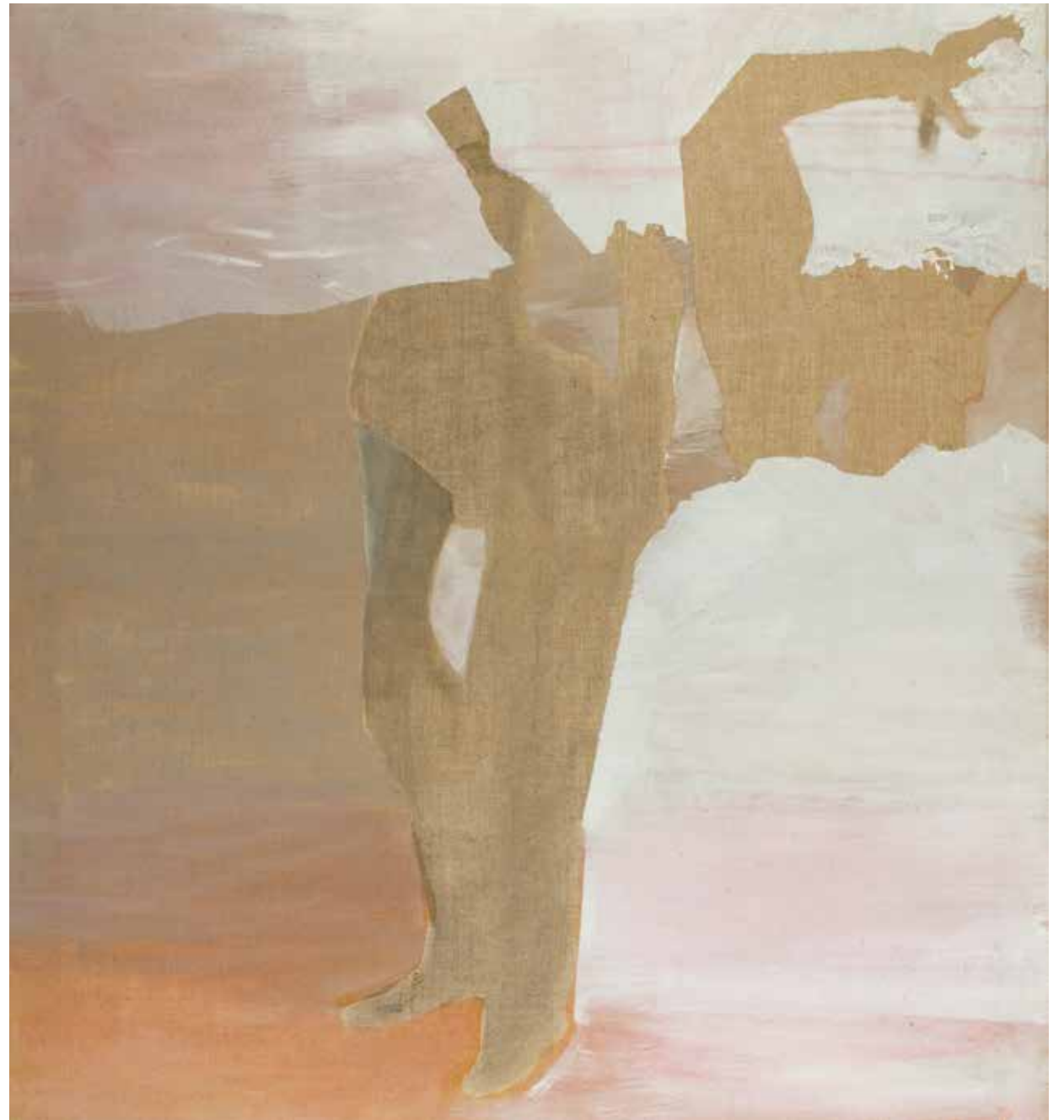
estymacja:

260 000 – 350 000 PLN

54 800 – 73 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





W katalogach poświęconych twórczości Teresy Pagowskiej o jej malarstwie pisze się jako o świecie własnym, osobnym. Malarstwie, które nie jest reakcyjne, nie odtwarza tego, co dookoła, nie reaguje na sytuację zewnętrzną, społeczną, polityczną, naturalną, a oddaje to, co w środku. Zaprasza do wnętrza artystki. Podkreśla się jej niezwykłą umiejętność łączenia przeciwieństw i kontrastów; syntezy formy i bardzo cenionej w sztuce powojennej 'redukcji środków'. Przy ogólnej zgodzie co do idiosynkratyczności malarstwa Pagowskiej, za jego podstawę uznaje się pejzaż lub figurę ludzką. Podkreśla się elegancką dekoracyjność jej obrazów, niezwykłą umiejętność oczarowywania, kokietery i wdzięk zarówno w pracach, jak i w obyciu. Równolegle pisze się, iż jednym z głównych atutów jej dzieł jest autentyczność, brak dekoracyjności i brak prowokacji. Lekkość formy i przedstawienia przypisuje się umiejętności operowania warsztatem malarskim, a zarazem umiejętności ograniczania dostępu do tego, co egzystencjalnie ciężkie. Docenia się widzenie i myślenie kategoriami całości.

Dziś możemy się chyba zgodzić z tym, że sylwetka ludzka, tak jak ją Pagowska malowała, jest jej znakiem rozpoznawczym.

Na figurze ludzkiej, jej formalnej syntezie, abstrakcji i uniwersalizacji skupiały się trzy znakomite powojenne artystki – omawiana Teresa Pagowska, Magdalena Abakanowicz i Alina Szapocznikow. Abakanowicz i Szapocznikow w technice rzeźbiarskiej, Pagowska i Szapocznikow z naciskiem na sylwetkę kobiecą. Wszystkie erotyzowały, Szapocznikow fragmentaryzowała, a Pagowska wykreślała i upraszczała; pozostawiała ją w całości, za to często w próżni malarskiej płaszczyzny płótna. U Abakanowicz wątek kobiecości pojawia się w abakanach oraz w maskach, które często odkształcała od własnej twarzy. Podobnie jak Szapocznikow brzuch. Choć możemy porównywać sposoby podejmowania tematu, rozwiązywania problemów artystycznych lub użytych technik i materiałów, zagłębiać się w odkrywanie tajemnicy 'jak powstało dzieło', tym, co cenimy najbardziej, to rozpoznawalny, własny styl, sposób wyrazu, sposób malowania. Takim też jest malarstwo Pagowskiej.

Swoją „robotę”, rozpoczynała od nabijania płótna na blejtram. Robiła to przy każdym rozpoczętym obrazie. Charakterystycznym stało się niegruntowane płótno, którego szarość była własnością pożądaną podkreślającą prostotę. Płótno nie było świadkiem procesu, brudnopisem, jak u Tomasza Ciecierskiego, obiektem dynamicznej ekspresji malarskiej odbierającym spontaniczny gest jak u Teresy Tyszkiewiczowej czy podstawą eksperymentu unaocznianą przez Kajetana Sosnowskiego. Każdy element dodany do płaszczyzny znajdował się tam po namyśle; każdy kolejny był wnikliwie rozpatrywany. Proces malowania był dla Pagowskiej ważniejszy od dzieła końcowego, myślenie istotniejsze niż malowanie. Nawet jeśli fragment obrazu wynikał z życiowego przypadku, decyzja o jego zaistnieniu w przestrzeni płótna podejmowana była przez artystkę świadomie. Za przykład niech posłuży anegdota przywołana przez Krzysztofa Musiała o malarskim fragmencie jednego z obrazów, który powstał po tym, jak malarka po zakończeniu pracy pozostawiła na płótnie szmatę. Nazajutrz, na widok zjawiska uznała, że kształt pozostawiony przez materiał dodaje kompozycji waloru, w związku z czym postanowiła go odmalować.

Gdy zadamy sobie pytanie, czy Teresa Pagowska była „wielką mistrzynią XX wieku” pojawia się rodzajowa nieścisłość, którą w 1971 we wstępie do katalogu wystawy w Sopocie zgrabnie zaadresował Zygmunt Kałużyński: „to, co dla Pagowskiej jest ważne, to samo sedno charakteru kobiety, odsłaniające się na jej obrazach z powagą, z pasją, ze szczerością; jest to istny portret serca kobiety ze wszystkim, co na dnie, oczyszczony od ornamentyki, i nawet więcej, gdzie owo zdobnictwo jest ośmieszane jako żalosny rekwizyt bezskuteczny opadający z ciała. By wyrazić tę prawdę wewnętrzną, Pagowska posługuje się środkami sztuki nowoczesnej; by wydobyć podświadomość kobiety, używa języka wybuchowych plam barwnych. W jej całej skali, od ohydy, lęku i rozpacz, do wdzięku i elegancji. Jak wiele ta sztuka mówi o swoim bohaterze, czy raczej bohaterce. To Freud twierdził, że dzieło sztuki opowiada zawsze więcej od pracy naukowej; miał na myśli podświadomość, która – jak okazuje się – zajmuje tak wiele miejsca w człowieku, oraz tak niewiele w podręcznikach psychologii, które wciąż na ten temat wiedzą za mało”.



46 α

MAREK SAPETTO

1939-2019

"Dwa", 1973

akryl/plótno, 80,5 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'M. Sapetto 73'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ' "Dwa" | akryl 80 x 60 cm | 1973 r. | Marek Sapetto | Warszawa'

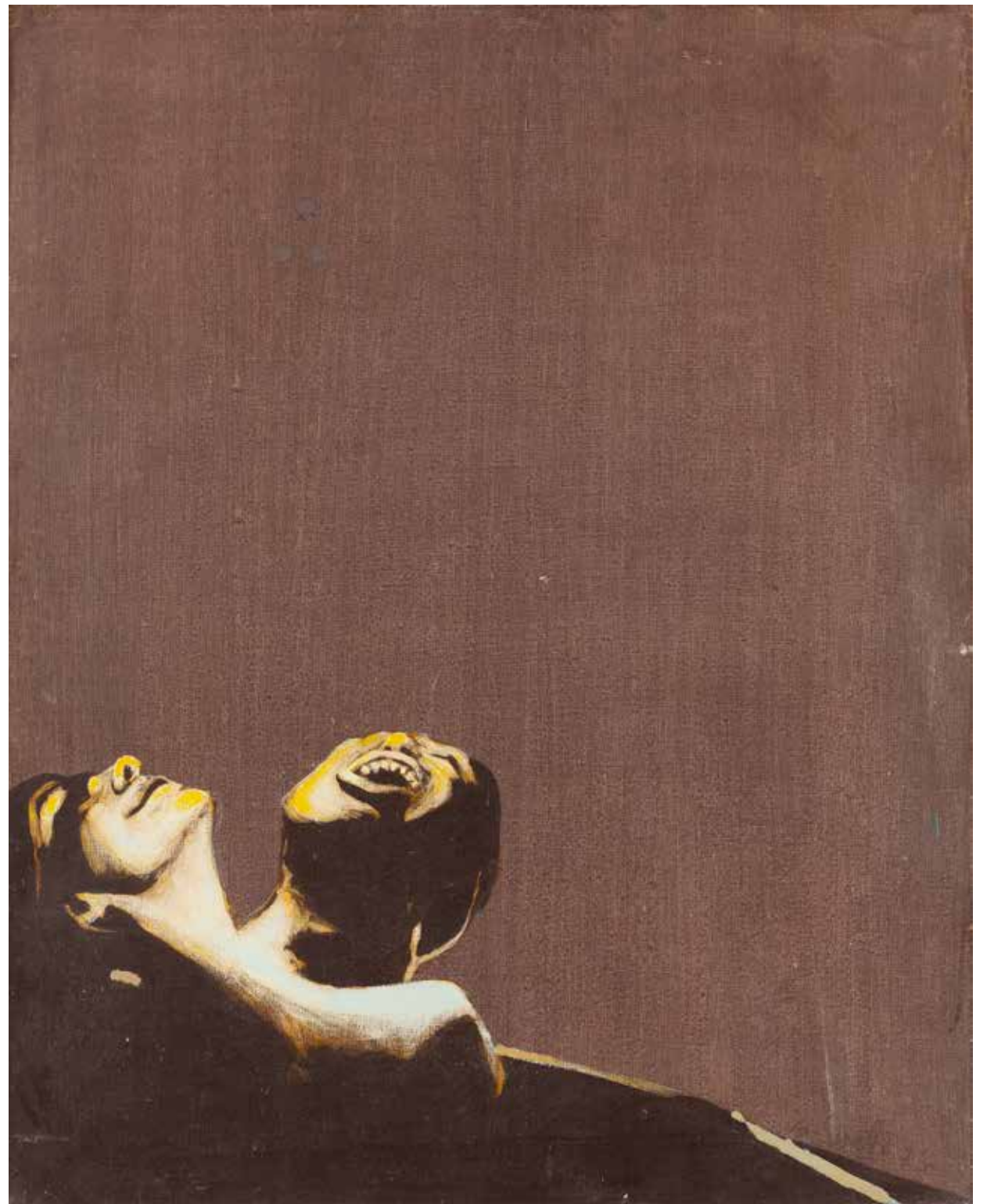
estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



47 α

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Ustka", 1977

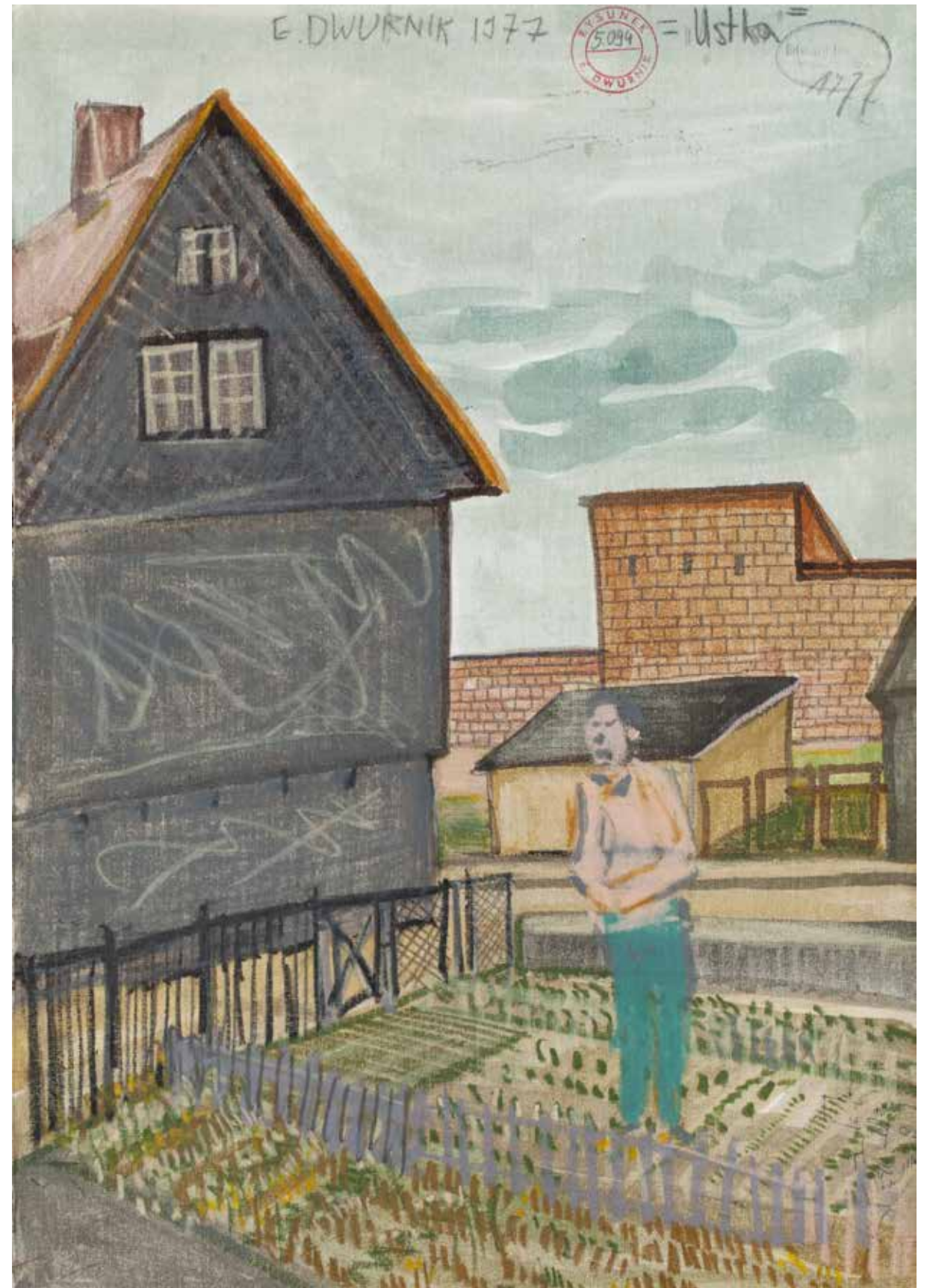
pastel, gwasz/plótno naklejone na tekturę, 51 x 36 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany, datowany i opisany u góry: 'E.DWURNIK 1977 (okragła autorska pieczęć czerwona: RYSUNEK / E.DWURNIK w środku nr 5 094) = "Ustka" (w owalu autorska pieczęć czarna: Edward Dwurnik / Warszawa i poniżej nr 1777)'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 400 – 10 600 EUR



48 α

FRANCISZEK STAROWIEYSKI

1930–2009

"Skóra Rapetasa", 1978

olej/ płótno, 92 x 73 cm
sygnowany w polu kompozycji: 'F.B.S. 1678'
na odwrociu nalepka z opisem pracy
na odwrociu stempel wywozowy

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

25 300 – 37 900 EUR

POCHODZENIE:

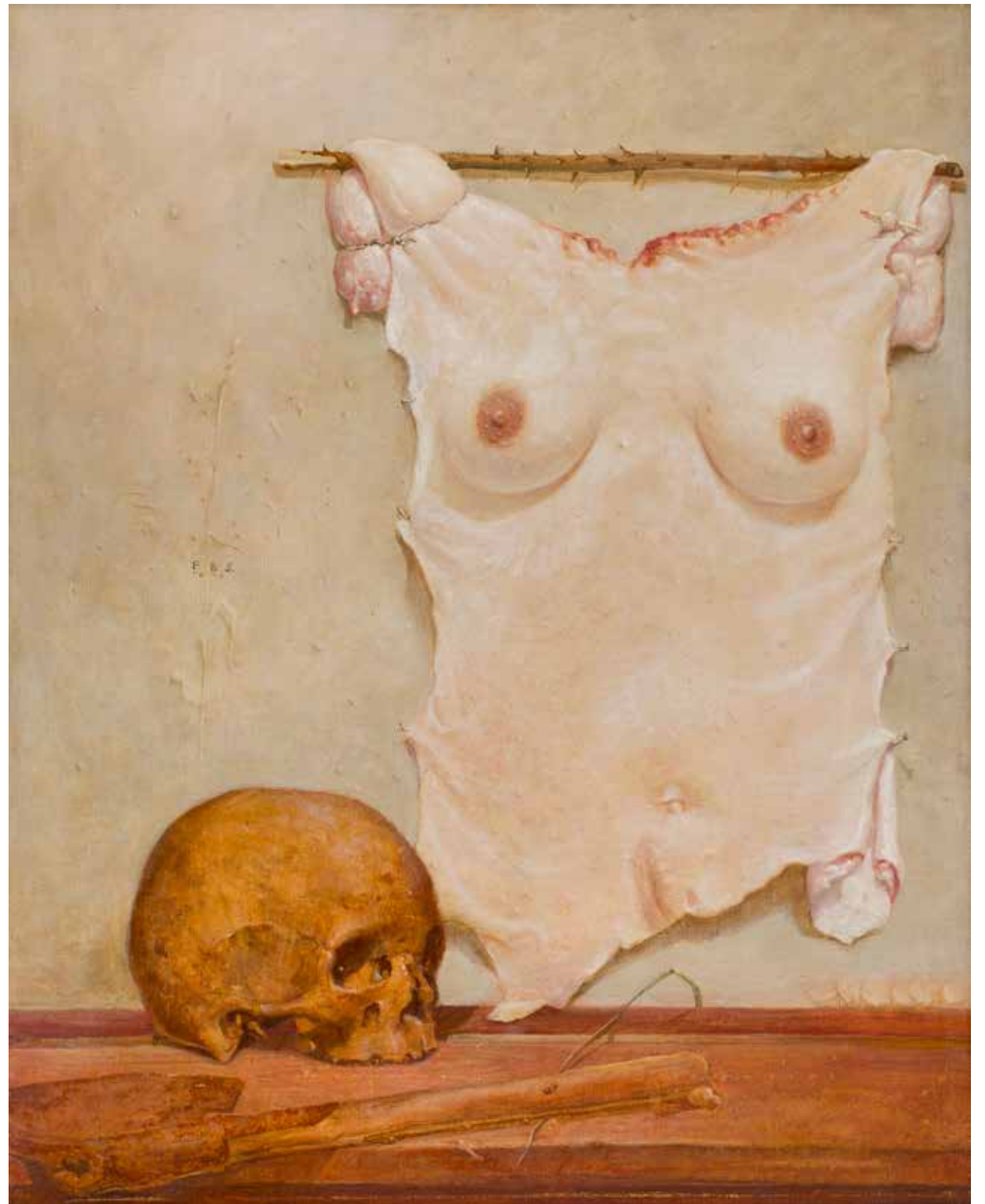
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Franciszek Starowieyski i Andrzej Stroka, Starowieyski: Rok 1699, Kraków 1999, s. 70. (il.)

„Nagość na moich obrazach zwykle nie jest pociągająca. Niewiele kobiet rysuję ‘na seks’, raczej ‘na alegorię’. Wszystko zależy od idei malarza. Często posługuję się w rysunkach ciałem kobiety, gdyż ono najlepiej funkcjonuje symbolicznie”.

Franciszek Starowieyski





Franciszka Starowieyskiego nie trzeba nikomu przedstawiać. To jedna z najbardziej wyrazistych postaci powojennej sceny kulturalnej w kraju. Był pierwszym Polakiem, który miał indywidualną wystawę w najbardziej prestiżowym muzeum – Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Tworzył on scenografie teatralne i filmowe, był malarzem, rysownikiem, grafikiem i kaligrafistą. Artysta przez wiele lat tworzył zarówno w Polsce, jak i w Paryżu. Pochodził z rodziny szlacheckiej, pieczętującej się herbem Biberstein. Studia artystyczne ukończył na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i w Warszawie. Jest twórcą tzw. teatru rysowania – niezwykle święta rysunku, w trakcie którego powstawało kilkadziesiąt metrów kwadratowych obrazów z udziałem widzów oraz modelki przy akompaniamencie muzycznym. Twórczość Franciszka Starowieyskiego to feeria ciał oraz ornamentów. Rysunki, obrazy oraz szkice, które wyszły z pracowni malarza, to połączenie intelektualnego przesłania z surrealistycznymi wizjami. Malarz utrzymywał, że wcielił się w niego duch żyjącego w XVII wieku przodka i konsekwentnie podpisywał swe prace datami o trzysta lat wcześniejszymi. W jednym z wywiadów wyjaśniał: „Ja żyję w tamtych czasach, a reszta – to, co później się zdarzyło, aż do pozornego dziś – jest tylko kwestią wyobraźni.”

W 1999 Starowieyski w ramach podsumowania swojej twórczości wyliczył, że stworzył 2000 obrazów i rysunków, 50 scenografii teatralnych i operowych oraz 300 plakatów. We wszystkich realizacjach najważniejszy był dla niego rysunek, którego rolę stawiał na równi z wielkoformatowymi interwencjami artystycznymi. Stąd liczne jego szkice, często uzupełnione wieloma komentarzami i obliczeniami, stanowią niezwykłą opowieść o jego wyobraźni, źródłach inspiracji oraz są materialnym dowodem gruntownie wypracowanego i wyszukanego geniuszu Franciszka Starowieyskiego.

„Franciszek Biberstein-Starowieyski był prawdziwym, autentycznym arystokratą, w swój osobliwy sposób przywiązany do tradycji rodowych i szanującym je. Ale był osobowością rozsądzającą wszelkie kanony, normy i ograniczenia, osobowością niezwykłą, o nieokiełznanym temperamentie i nieprzewidywalną. Był bezkonkurencyjny w tworzeniu wprawdzie niewiarygodnych, ale urzekających i barwnych fikcji i mitów, i był najbardziej zaskakujący i kontrowersyjny w dyskusjach i poglądach na sztukę, i nie tylko, spośród wszystkich artystów, z którymi przyszło mi się spotkać i zaprzyjaźnić”.

(Bożena Kowalska, wstęp do katalogu wystawy „Bykowi chwała! 100 plakatów Franciszka Starowieyskiego z kolekcji Janusza Pławskiego w wyborze Bożeny Kowalskiej”, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom 2009, s. 7–8).

„Skóra Rapetasa” to praca wyraźnie odbiegająca od typowych barokowych spiętrzeń motywów, linii i kształtów tak charakterystycznych dla twórczości Starowieyskiego. Choć tematem tej pracy – jak większości dzieł artysty – nadal jest kobiece ciało, to jednak ta kompozycja stanowi pewien wyjątek. Jest niemal minimalistyczna, utrzymana w typowym dla XVII-wiecznego malarstwa europejskiego stylu martwych natur. Nie ma tutaj miejsca na chaos czy też ekspresyjny gest jak w przypadku prac szkicowych czy słynnych teatrów rysowania. Dzieło jest przemyślane i pełne alegorycznych znaczeń, utrzymane w wanitatywnym nastroju. Przede wszystkim jednak jego tematyka jest nader groteskowa czy wręcz makabryczna. Kluczowy dla tej kompozycji pozostaje jednak jej tytuł: „Skóra Rapetasa”. Tym przydomkiem Starowieyski często określał swoją żonę Teresę podczas małżeńskich sprzeczek. Teresa Starowieyska (z domu Schroeder, 1930–2017) była historykiem sztuki oraz wieloletnią żoną i muzą malarza, której Starowieyski poświęcił niezliczone szkice. Co ciekawe, prace artysty charakteryzowała widoczna w jego realizacjach fascynacja oraz czułość wobec kobiecego ciała. Kobiety o rubensowskich kształtach, silnych udach oraz zaokrąglonych brzuchach były jego ulubionymi bohaterkami. Emanuje z nich siła połączona z erotyzmem, która sprawia, że prace Starowieyskiego nie sposób pomylić z twórczością innych artystów.

49 α

KIEJSTUT BEREŹNICKI

1935

"Stare kobiety I", 1977

olej/piótno, 110 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany w polu kompozycji: '1977 Sopot Kbereźnicki'

sygnowany i opisany na biejtramie: 'Stare kobiety I | Bereźnicki'

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

21 100 – 31 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Maria Błażko, Obraznik. Monografia twórczości Kiejstuta Bereźnickiego, Łódź 2022, s. 17 (il.)

„Kiejstut Bereźnicki odkrywa dla odbiorcy tajemnicę i siłę drzemiącą w malowanych przez siebie postaciach, przedmiotach i miejscach, a czyni to w atmosferze powagi, skupienia i ukrytej pod pozorną oschłością czułości związanej z poszukiwaniem prawd o przemijaniu”.

Maria Błażko



Malarstwo Kiejstuta Bereźnickiego od ponad sześciu dekad pozostaje konsekwentną rozmową z przeszłością. Artysta powraca w nim do świata pamięci – do rzeczy, postaci i gestów, które na pierwszy rzut oka należą do codzienności, lecz w jego obrazach zyskują szczególną intensywność. Pamięć nie jest jednak u Bereźnickiego jedynie tematem. Staje się sposobem widzenia rzeczywistości, a zarazem narzędziem refleksji nad przemijaniem. Jego malarstwo nie opowiada o czasie wprost, lecz zatrzymuje jego ślady: w twarzach, przedmiotach, gestach i przestrzeniach, które zdają się istnieć poza konkretnym momentem.

Od początku swojej twórczości Bereźnicki pozostaje wierny malarstwu figuratywnemu, choć jego obrazy wymykają się prostym klasyfikacjom. Są zarazem scenami rodzajowymi, portretami, martwymi naturami i kompozycjami o wyraźnym wymiarze metafizycznym. Artysta wypracował własny, niezwykle rozpoznawalny język, którego źródła można szukać w tradycji dawnego malarstwa europejskiego – szczególnie holenderskiego, flamandzkiego i hiszpańskiego. Nie chodzi jednak o naśladownictwo historycznych wzorów. Bereźnicki sięga do pamięci malarstwa, aby zbudować z niej własny świat: skupiony, poważny i porzornie odległy od współczesności, a jednocześnie głęboko zakorzeniony w ludzkim doświadczeniu. Obraz „Stare kobiety I” (1977) jest szczególnie sugestywnym przykładem tej poetyki. Cztery starsze kobiety zostały ukazane w zamkniętym, ciemnym wnętrzu. Ich sylwetki, ubrane w niemal identyczne czarne stroje, tworzą zwarty układ, przypominający scenę teatralną i osobiwy rytuał. Nie ma tu jednak wyraźnej akcji. Postaci nie prowadzą rozmowy ani nie wykonują czynności, która mogłaby stać się początkiem lub końcem opowieści. Ich obecność jest raczej stanem – trwaniem w określonej przestrzeni i chwili, pozbawionej wyraźnego początku i końca.

Monumentalne, wydłużone sylwetki kobiet zostały skontrastowane z ich jasnymi twarzami i dłońmi. To właśnie dłonie, ukazane z charakterystyczną dla Bereźnickiego precyzją, przejmują w obrazie rolę głównego nośnika ekspresji. Złożone na kolanach, splecione lub podtrzymujące kartki, zastępują gesty o wyraźnym znaczeniu. Twarze pozostają niemal nieruchome, pozbawione jednoznacznego wyrazu. Nie są to portrety konkretnych osób, lecz raczej figury pamięci – anonimowe, a przez to uniwersalne. Każda z kobiet zachowuje własną obecność, jednak wszystkie zdają się należeć do tego samego świata, zawieszzonego poza czasem.

Artysta kieruje wzrok widza ku widocznym na obrazie listom, które stają się jednym z najważniejszych elementów przedstawienia. Pojawiają się w rękach kobiet, a także w przestrzeni wnętrza – rozłożone i zawieszone niczym ślady czyjejs nieobecności. List jest przedmiotem szczególnym: przechowuje cudze słowa, materializuje relację i pozwala komunikacji

trwać mimo dzielącej ludzi odległości. W obrazie Bereźnickiego jego treść pozostaje jednak niedostępna. Widz nie może odczytać zapisanych znaków. To, co prywatne, zostaje ukryte, a papier staje się przede wszystkim śladem kontaktu z kimś, kogo fizycznie nie ma. W tym sensie listy są nośnikami pamięci. Mogą być oczekiwaną wiadomością, wspomnieniem dawnej relacji albo materialnym śladem przeszłości, która wciąż pozostaje obecna. Obraz nie rozstrzyga, czy kobiety czekają na wiadomość, czy też powracają do słów już przeczytanych. Ta niejednoznaczność wzmacnia atmosferę skupienia. W świecie Bereźnickiego przedmiot nigdy nie jest wyłącznie rekwizytem. Rzeczy posiadają własną historię i zdolność przechowywania czasu.

Charakterystyczna dla artysty ciemna, niemal monochromatyczna gama barw potęguje wrażenie wyciszenia. Czerni ubrań i mroczne tło wydobywają jasność twarzy i dłoni, a zarazem nadają przedstawieniu powagi. Chłodne szarości, przygaszone błękity i stonowane tony cieliste nie budują realistycznego wnętrza, lecz przestrzeń o własnych, niemal autonomicznych prawach. Nie wiadomo, czy jest to konkretne pomieszczenie, czy raczej miejsce należące do pamięci. W tej nieokreślonej przestrzeni zwyczajne przedmioty zyskują niemal symboliczny ciężar. Bereźnicki mówił: „Moje obrazy powstają bezpośrednio na płótnie. Poza paroma wyjątkami nie użyłem nigdy ołówka, zaczynam zawsze od koloru”. W obrazie „Stare kobiety I” kolor nie pełni jedynie funkcji opisowej. Od pierwszego kontaktu z płótnem określa jego nastrój i sposób odbioru. Ciemna tonacja wprowadza widza w świat, w którym wszystko zdaje się podporządkowane ciszy i skupieniu. Jednocześnie właśnie dzięki oszczędności barw najmniejsze różnice – jasność dłoni, chłodny odcień tkaniny czy fragment papieru – nabierają szczególnej siły.

Paweł Huelle pisał o obrazach Bereźnickiego jako o „zaproszeniu do medytacji”. Dzieło „Stare kobiety I” rzeczywiście nie domaga się szybkiego odczytania. Jego sens nie wyczerpuje się w przedstawieniu czterech kobiet i kilku listów. Obraz zatrzymuje widza w przestrzeni pomiędzy tym, co rozpoznawalne, a tym, co jest tajemnicą. Wszystko zostało pokazane z dużą konkretnością, a jednak niczego do końca nie wyjaśniono. Właśnie w tym napięciu ujawnia się siła malarstwa Kiejstuta Bereźnickiego. Artysta przywraca codziennym przedmiotom i prostym gestom ich utraconą wagę. List, kartka papieru, splecione dłonie czy wspólne milczenie stają się znakami trwania. „Stare kobiety I” to obraz o pamięci, ale także o jej materialnych formach – o tym, co pozostaje po relacjach, osobach i minionych wydarzeniach. Cztery kobiety zamknięte w ciemnej przestrzeni obrazu nie opowiadają jednej historii. Są raczej świadkami czasu, który odcisnął się na ich twarzach i ciałach, a zarazem trwa w przedmiotach, które trzymają w dłoniach. U Bereźnickiego przeszłość nie znika. Powraca jako obraz, gest i rzecz – jako cicha, lecz nieustanna obecność.



Odślonięcie rzeźb dłoni na Promenadzie Gwiazd przy Filharmonii Bałtyckiej Kiejstut Bereźnicki, 04.07.2008 Gdańsk Festiwal Gwiazd, fot. Paweł Kibitlewski/REPORTER

50 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief nr 29", 1976

akryl, relief/płyta pilśniowa, tektura, 20 x 20 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 29 | 1976 | h. Stażewski'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



LATA 1981-1990

Lata 80. upłynęły pod znakiem głębokich przemian społecznych i politycznych. Narodziny Solidarności rozbudziły nadzieję na demokratyczne zmiany, którą przerwało wprowadzenie stanu wojennego w grudniu 1981. Represje wobec środowisk twórczych, rozwój niezależnego obiegu kultury oraz stopniowy rozpad systemu komunistycznego sprawiły, że sztuka coraz częściej stawała się przestrzenią osobistego komentarza, wolności i sprzeciwu. Jednocześnie dekada ta przyniosła wyraźną zmianę języka artystycznego. Obok twórców wywodzących się z powojennej neoawangardy coraz silniej dochodziło do głosu młode pokolenie malarzy, które odrzucało intelektualny dystans konceptualizmu na rzecz powrotu do figuracji, silnej ekspresji i emocjonalnego gestu. Tendencja ta wpisywała się w szersze zjawiska obecne w Europie – niemiecki nurt Neue Wilde oraz włoską Transawangardę, przywracające malarstwu żywiołowość, intensywny kolor i swobodę wypowiedzi. Polska sztuka pozostawała częścią tego procesu, nadając mu jednak lokalny wymiar ukształtowany przez doświadczenie stanu wojennego i schyłku PRL-u. Prezentowane w katalogu prace doskonale ukazują tę różnorodność postaw. Kompozycje Henryka Stażewskiego i Jerzego Tchórzewskiego świadczą o nieustannym rozwijaniu języka nowoczesności, opartego na strukturze, kolorze i refleksji nad istotą obrazu. Z kolei twórczość Zdzisława Nitki, Marka Sobczyka i Sławomira Ratajskiego reprezentuje zwrot ku nowej figuracji i ekspresji, w której malarstwo ponownie stało się narzędziem osobistej narracji, i manifestacji postaw młodych wówczas twórców wobec współczesnego świata.

51 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Bez tytułu, 1982

akryl, relief/płyta pilśniowa, tektura, blacha, 24 x 24 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1982 | H. Stżewski'
stempel wywozowy na odwrociu

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



52 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Tren XXVII", 1984

akryl, olej/płótno, 60 x 80 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 84' i opisany l.d.: '"TREN XXVII"'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski / "TREN XXVII" 1984'

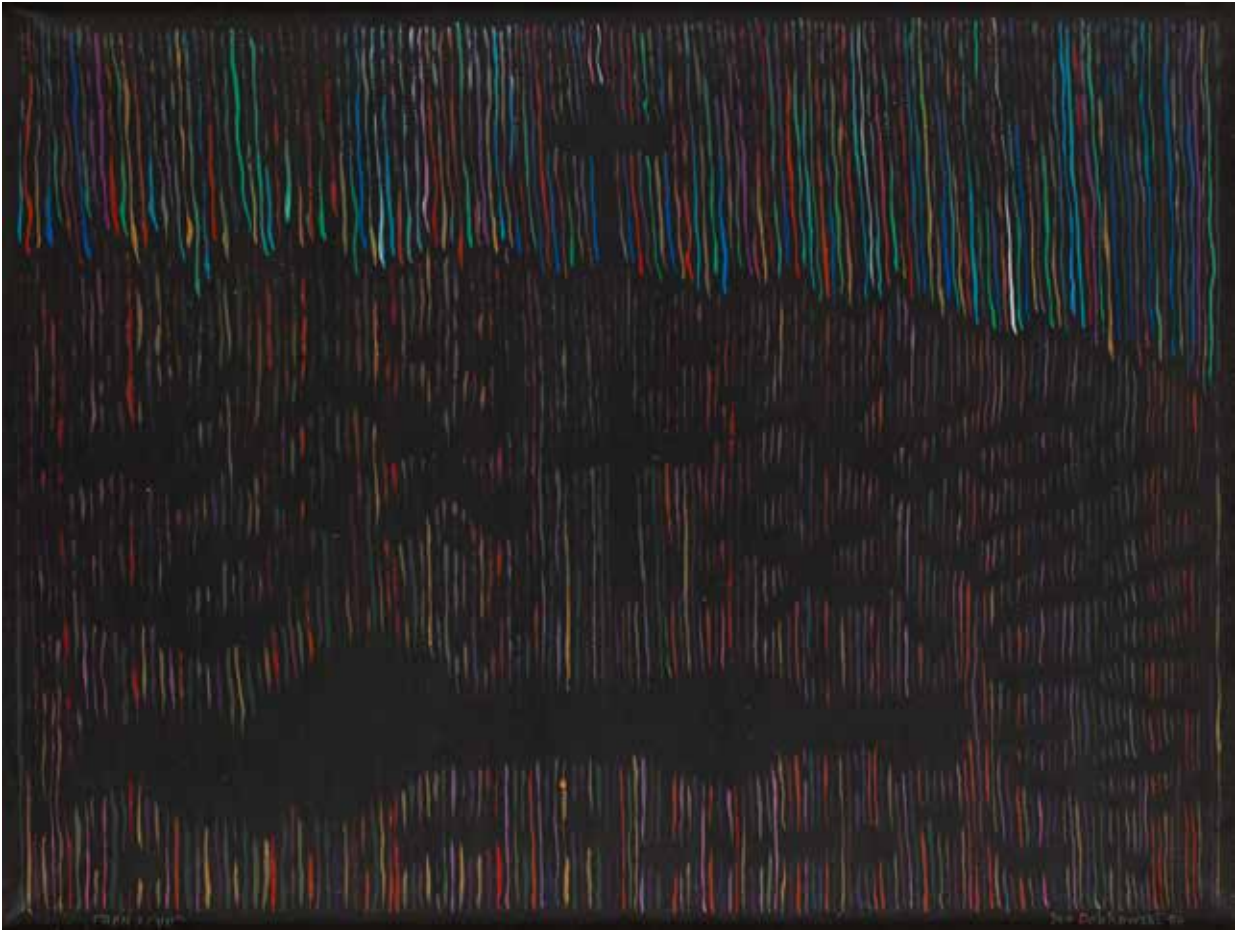
estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 600 - 14 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



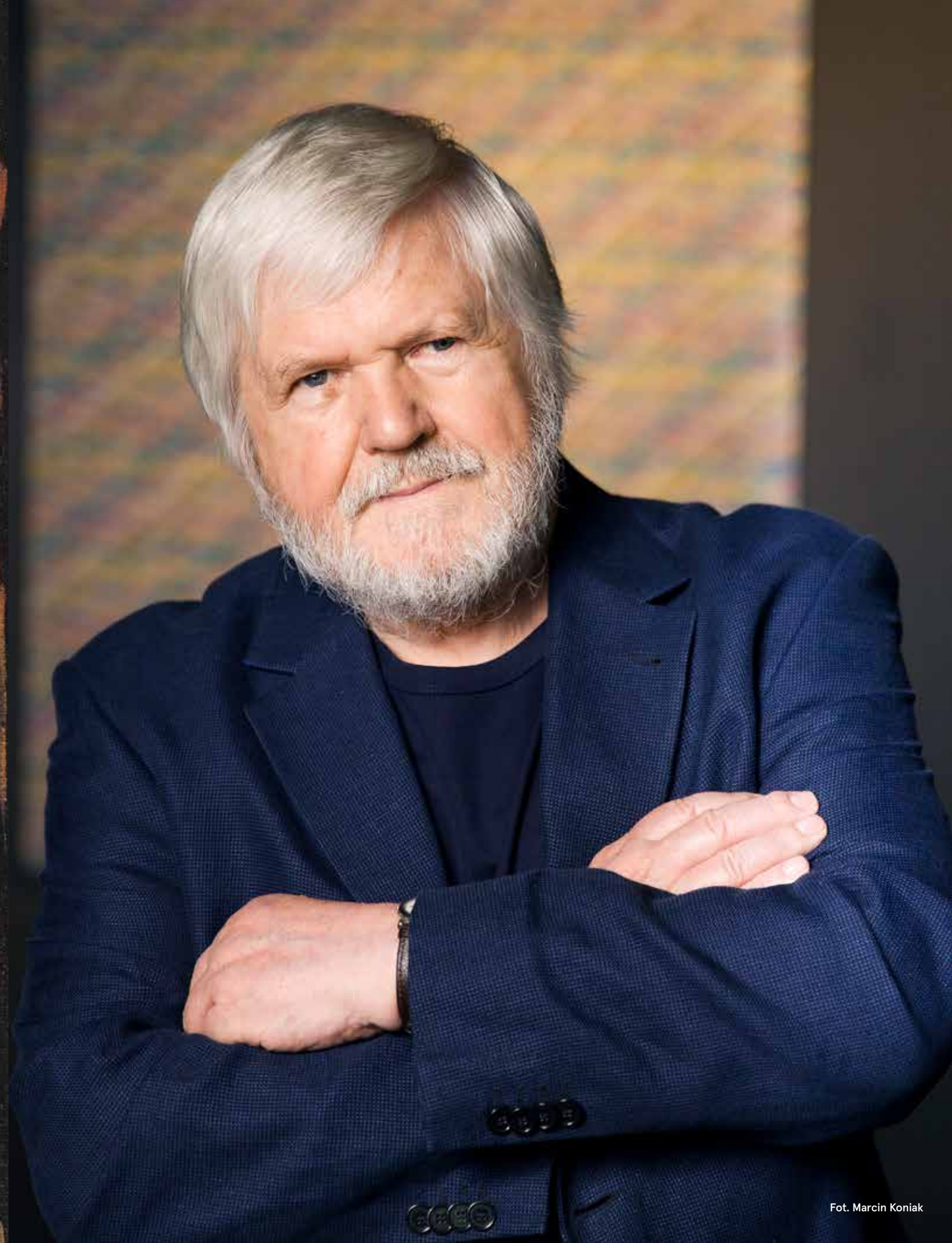
Prezentowana w katalogu praca, „Tren XXVII” Jana Dobkowskiego należy do najbardziej przejmujących i introspektywnych cyklów w dorobku artysty. Cykl ten przypadał na lata 1984–85 i wyznaczał szczególne zagęszczenia znaczeń w twórczości artysty. Jest to świadectwo osobistej żałoby po stracie obojga rodziców, a zarazem wizualny komentarz do mrocznej, opresyjnej atmosfery społeczno–politycznej Polski połowy lat 80. W tym sensie „Treny” sytuują się na przecięciu doświadczenia jednostkowego i zbiorowego, prywatnej traumy i historycznego ciężaru czasu.

Kompozycje z tego cyklu są budowane na ciemnych, czarno–granatowych podłożach, na których Dobkowski rozciąga struktury wąskich, kolorowych pasm i linii. Ich rytm – pozornie regularny i ornamentalny – zostaje celowo zakłócony. W miejscach tych przerw z tła wyłaniają się ciemne, niemal widmowe znaki, „duchy tamtej strony świata” (Jan Dobkowski, Autobiogram [w:] Jan Dobkowski, [red.] Marika Kuźmicz, Fundacja Arton 2020, s. 10). W „Trenie Tren XXVII” napięcie pomiędzy rytmiczną, pulsującą materią linii a wyłaniającą się z niej pustką staje się nośnikiem emocji: ciszy, braku i nieodwracalnej straty.

Z perspektywy historycznej twórczość Jana Dobkowskiego dzieli się na dwa zasadnicze etapy. W okresie wczesnym, przypadającym na lata 60. i 70., artysta operował kontrastowymi barwami i płaską plamą koloru, tworząc syntetyczne, figuratywne kompozycje o silnym ładunku erotycznym i witalnym. Intensywne czerwienie i zielenie, a także organiczne przekształcenia form stały się jego znakiem rozpoznawczym i przyniosły międzynarodowe uznanie. Przełom lat 70. i 80. przyniósł jednak istotną zmianę: głównym środkiem wyrazu Dobkowskiego stała się linia – autonomiczna, rytmiczna, zdolna budować zarówno figurę, jak i wyznaczać abstrakcyjne energetyczne pola.

Cykl „Treny” stanowi kulminację tego drugiego etapu. Linia, wcześniej niosąca afirmację życia i organiczną pulsację, zostaje tu podporządkowana refleksji nad przemijaniem. Rytm przestaje być wyłącznie dekoracyjny, a staje się zapisem egzystencjalnego niepokoju.

W cyklu „Treny” Jan Dobkowski odsłania mniej znane, ciemniejsze oblicze swojej sztuki. Pozostaje wierny własnemu idiomowi formalnemu, przekształca go w narzędzie medytacji nad śmiercią oraz pamięcią. „Tren XXXI” jest świadectwem tej transformacji – malarskim zapisem ciszy po stracie, w którym linia, kolor i pustka tworzą przejmującą, uniwersalną elegię.



53

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

Z cyklu "Piony-Skosi"

gwasz, technika mieszana/papier, 63 x 48 cm

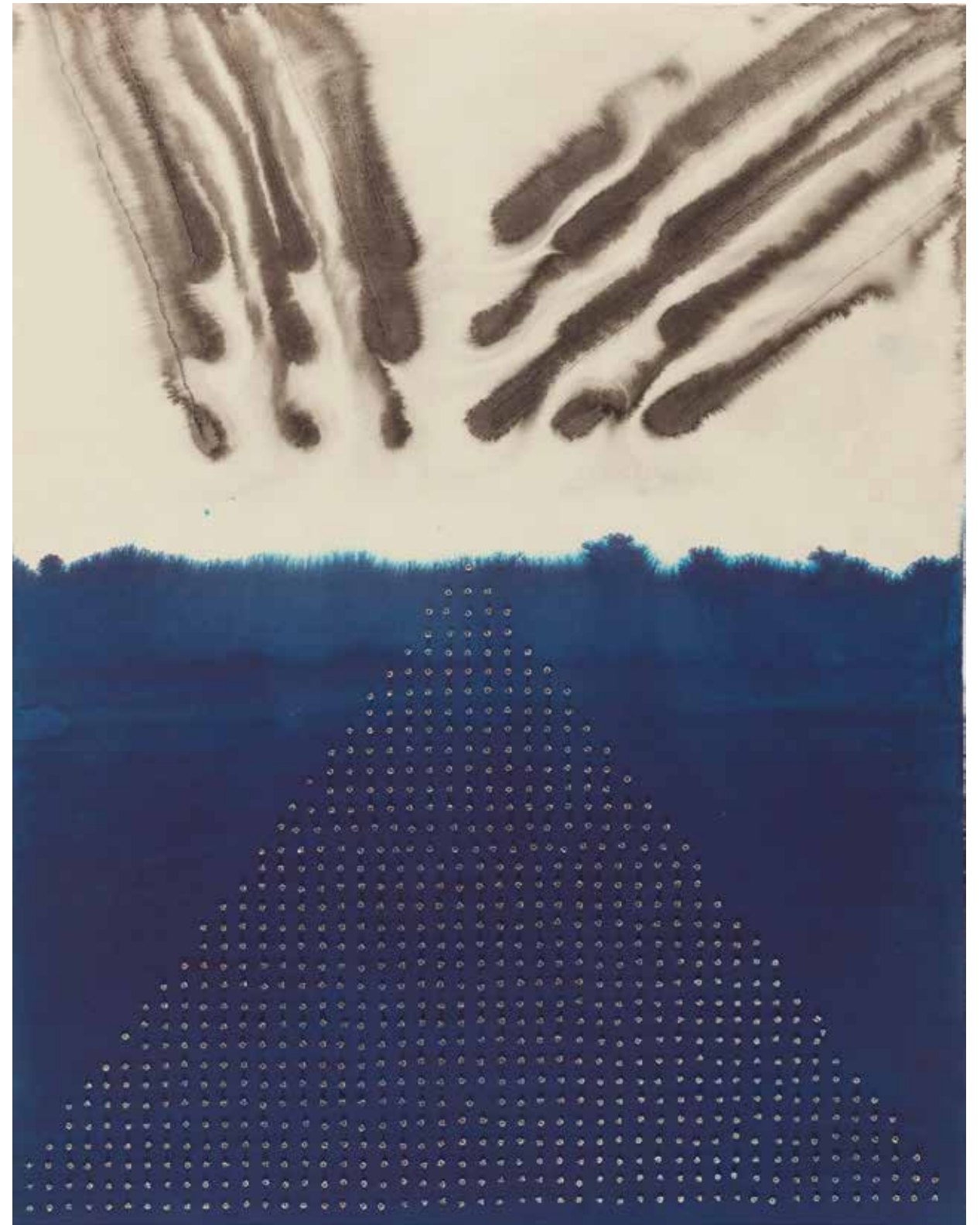
estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 300 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty



54 α

JANUSZ EYSYMONT

1930-1991

"Tablica w szarej przestrzeni", 1984

olej/piótno, 100 x 81,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: '84 | Janusz Eysymont'

opisany i datowany na krośnię: "'TABLICA W SZAREJ PRZESTRZENI I VI 84, 100x81"

estymacja:

18 000 – 30 000 PLN

3 800 – 6 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



55 α

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

Jedna z 12 prac "Order vertical game 4 x 4" (cz.3), 1981

akryl/deska, 68,5 x 3,8 x 2 cm
opisany na odwrociu: 'order | vertical | game | 4x4 | Winiarski | 81'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 300 – 7 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska



56 α

WŁADYSŁAW HASIOR

1928–1999

"Sztandar Blaskomiotny", 1981

technika mieszana/plastik, sklejka, tkanina, 350 x 150 x 21 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu tkaniny: 'Wł. Hasiór 1981 Sztandar Blaskomiotny'

estymacja:

130 000 – 180 000 PLN

27 400 – 37 900 EUR

LITERATURA:

Hasiór, reż. Jerzy Passendorfer, WDR, Telewizyjna Wytwórnia Filmowa Poltel, 1982

Galeria Władysława Hasióra, red. Stefan Maciejewski, Zakopane 1984, nlb. (zdjęcie z pochodu sztandarów)

„Sztuka”, nr 7, 1998, s. 10 (zdjęcie z pochodu sztandarów)

Magdalena Figzał-Janikowska, Performanse plastyczne Władysława Hasióra, Warszawa 2024, s. 162 (il. nr 37, zdjęcie z procesji sztandarów)

Śpiewali, jedli i kosili, z Julią Dembowską rozm. Sonia Jaszczyńska, „Dwutygodnik”, nr 406, 2025 (zdjęcie z pochodu sztandarów), online: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/11762-spiewali-jedli-i-kosili.html> [dostęp: 15.07.2026]

„Sensacja i skandal – tymi słowami można by określić przyjęcie, z jakim spotykają się ostatnio dzieła rzeźbiarza z Zakopanego – Władysława Hasióra. (...) Sztuka Hasióra niepokoi, denerwuje, zbija z tropu (...), jest prowokująca, podwójnie prowokująca. Po pierwsze – poprzez swą materię, poprzez bardzo dziwne, często bardzo nieprzyjemne skojarzenia plastyczne, jakie wywołują u widza te sterczące kawały zbitych szyb zestawione ze zwiłkami włosów, błyskotki i świecidełka wraz z zepsutymi zabawkami, z czymś, co jest w widoczny sposób brudne lub też w widoczny sposób oślizgłe – jak mydło”.

Paweł Solecki





Władysław Hasior – fenomen na miarę swoich czasów. Świadczą o tym skrajne emocje, jakie wywołuje do dziś jego sztuka. Przez jednych uważany za twórcę kultowego, w oczach innych postrzegany był jedynie jako zbieracz śmieci, którego prace to nieomal obelga dla świata artystycznego.

Władysław Hasior – Robert Rauschenberg a rebour. Wywodzące się ze Stanów Zjednoczonych combine painting Rauschenberga – stanowiące konglomerat malarstwa, rzeźby i assemblage’u – znalazło swój polski odpowiednik właśnie w twórczości Hasiora. Jednak poza podobieństwem formalnym, prace obu artystów w sferze wymowy dzieliło niemal wszystko. Na jednym biegunie znajdowała się konsumpcjonistyczna, postmodernistyczna Ameryka Rauschenberga. Biegun Hasiora wypełniała kontemplacyjna cisza unosząca się nad nieskażonym globalizacją archaicznym światem tradycji, zabobonu, obrzędów efemerycznej kultury nomadów. Doskonałym przykładem jego stosunku do sztuki są sztandary, które w pracowni gościły po raz pierwszy w drugiej połowie lat 60. Ich konotacje religijne początkowo negocjowane były przez Hasiora, który dążył do uwolnienia tego medium od znaczenia ugruntowanego w kulturze ludowej. „(...) Miałem w intencjach niejaką zgryźliwość wobec odświętności sztandarów. Ale one się drwinie opierają. Po jakiejś liczbie sztandarów zauważyłem, że mi się nie udaje zrealizować początkowej intencji zdrwienia ze sztandaru. Dziś dochodzę do przekonania, że sztandary są cudowne...” – wspominał.

„Sztandar Blaskomiotny” jest przykładem fascynacji Hasiora formą proporców na drewnianym stelażu. Geometryczne formy oraz kolorystyka oscylująca wokół przygaszonych szkarłatów kontrastujących z kolorem chabrowym oraz ochrą przywodzą na myśl ikony Jerzego Nowosielskiego –także twórcy chorągwi. Szczególnie „Zejście do otchłani” Nowosielskiego, będące pracą powstałą w drugiej połowie lat 80. pozwala na dostrzeżenie paraleli między twórczością obu artystów. Podobieństwa widoczne są na wielu poziomach, choć należy zaznaczyć, że to sztandar Hasiora powstał jako pierwszy. Główkę lalki – częsty motyw w twórczości Hasiora – przytwierdzoną przy górnej osi tkaniny powtarza u Nowosielskiego wizerunek Hostii; intensywnie niebieska strefa sztandaru, przyjmująca w wyższej części formę zbliżoną do okręgu, znajduje na ikonie odzwierciedlenie w otoku, roztaczającym się wokół postaci Chrystusa; czerwony element w centrum tejże strefy na sztandarze, u Nowosielskiego zastępuje nimb wokół głowy Chrystusa. W obu pracach pojawia się także ramująca całość bordowa bordiura. Metafizyczny wymiar prac Hasiora był istotny, choć nieraz zawoalowany. W tytułach rzadko można się natknąć na bezpośrednie aluzje do konkretnych postaci z chrześcijańskiej ikonografii. Częściej są to nazwy bardziej ogólne, acz poetyckie: „Kapliczka błękitnej nadziei”, „Sztandar strażnika ostatniej róży”, „Kapliczka domowa”, „Adoracja ostatniego króla” itp. Autor zdradza tym wielką wrażliwość na kwestię ludowej pobożności. Podchodzi do niej z szacunkiem, wprowadzając zarazem element conceptualny, tak charakterystyczny dla swoich realizacji. Sacrum łączy się u Hasiora z profanum, duchowość zaklęta jest w przedmiotach codziennego użycia, często destruktach.

57 α

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928–1999

Bez tytułu, 1981/1982

gwasz/papier, 44 x 68 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'J.Tchórzewski 81/82'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 400 – 10 600 EUR

OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonné artysty, poz. kat.: 636, online: <https://jerzytchorzewski.com/pl/katalog/107853-jerzy-tchorzewski-misterium> [dostęp: 19.07.2024]

LITERATURA:

Jerzy Tchórzewski. Cierpienie formy. Malarstwo. Katalog, red. Krystyna Czerni, Józef Grabski, Kraków 2019, s. 344 (il.)



58

JANUSZ AKERMANN

1957

"Dlaczego jesteśmy wykastrowani", 1988

olej/ płótno, 160 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'AKERMAN 1988 | DLACZEGO JESTEŚMY | WYKASTROWANI'

estymacja:

14 000 – 20 000 PLN

3 000 – 4 300 EUR

„W jego obrazach jest coś z ‘Krzyku’ Muncha. Nie jest to jednak krzyk bolesnego przeżycia egzystencjalnego, raczej witalnych, pierwotnych instynktów natury ludzkiej zdominowanej przez emocje”.

Janusz Akermann. Malarstwo, grafika, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1994





Mocny przekaz obrazu „Dlaczego jesteśmy wykastrowani” Janusza Akermanna ujawnia się już na poziomie samego tytułu. Wybrzmiewająca w nim gorzka ironia zdaje się zarówno pytaniem retorycznym, jak i jadowitą konstatacją, wymierzoną w społeczeństwo czasów schyłku istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Akermann nie ucieka się do półśrodków, lecz w bezpardonowy sposób manifestuje na płótnie swoje stanowisko w sprawie kondycji współczesnego mu środowiska. Ostentacyjna pogarda znajduje odzwierciedlenie w sposobie ukazania dwóch postaci widocznych na obrazie. Mężczyzna stojący po lewej stronie zwraca uwagę chorobliwą błądzącością, podkreśloną przebijającą spod spodu czerwoną podmalówką. Opuszczone wzdłuż ciała nieproporcjonalnie długie ręce uwypuklają wychudzoną sylwetkę, która sprawia wrażenie, jakby miała beznadziejnie osunąć się na ziemię. Opadające bezwładnie męskie genitalia potwierdzają brak vitalności, czyniąc zarazem postać z obrazu bezbronną wobec spojrzenia widza. Fizjonomia stojącego obok mężczyzny jest jeszcze bardziej bizarna. Naznaczona brudami twarz z wyraźnie zarysowanym wąsem groteskowo komponuje się z biustonoszem opinającym korpus pozbawiony rąk. Z przedstawienia wзира turpizm: sylwetki są zdeformowane do tego stopnia, że przypominają kukły pozbawione podmiotowości. Odcinające je od tła kontrastowe kontury powodują, że zdają się one niemal fosforyzować.

Wibrujące, rozedrgane linie oraz wykorzystanie ostrych barw, takich jak czerwień i żółć, wywołują uczucie niepokoju. Brak osadzenia postaci w rozpoznawalnej przestrzeni potęguje u widza poczucie dezorientacji. Słabe,

wybrakowane ciała pozbawione są sprawczości – na poziomie warstwy dosłownej tak właśnie ujawnia się ich kastracja. Symboliczna wymowa jest znacznie bardziej okrutna. Zdaje się, jakby Akermann chciał przekazać: jesteśmy godnym pożałowania społeczeństwem ubezwłasnowolnionych kastratów, bez walki godzimy się na krzywdy wyrządzane nam przez władzę i wybieramy wygodny konformizm. Postaci na obrazie są zarówno ofiarami, jak i własnymi katami – wąsata postać po prawej stronie w sugestywny sposób przywołuje wspomnienie twarzy Józefa Stalina. Przyjmując, że szary obywatel współtworzy tkanę otaczającą go rzeczywistości, to jego milczenie w obliczu ciemnienia przez władzę jest zgodą na taki stan rzeczy.

Nadając tytuły swoim pracom, Akermann bynajmniej się nie kryguje. Przeglądając jego oeuvre, można dojść do wniosku, że znaczą obrazy nazwami groteskowymi adekwatnie do ich warstwy formalnej. Należy przywołać tu chociażby takie tytuły jak: „Mordy”, „Dupki”, „Komuchy”, „Polskie baby”. Ta fascynacja brzydotą oraz brudnym, peryferyjnym półświatkiem bierze swój początek w sztuce ekspresjonistów, szczególnie ugrupowań Der Blaue Reiter oraz Bunt.

Choć znaczną część dorobku Akermanna stanowią grafiki, w tym wypadku wybiera tradycyjną technikę oleju na płótnie, łącząc współczesny przekaz i formę z klasycznym podłożem malarskim. Grubo nakładane pędzlem ślady upodabniają powierzchnię obrazu do reliefu, wzmacniając wrażenie haptyczności. Dzięki temu i tak silne już wrażenie, jakie wzbudza jego treść, jest jeszcze spotęgowane.



Janusz Akermann w pracowni, fot. Julia Gorlewska

SŁAWOMIR RATAJSKI
1955

"The simple conversation", 1988

olej/płótno, 100 x 70 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'RATAJSKI 88'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SŁAWOMIR I RATAJSKII "THE SIMPLE CONVERSATION" I -1988 OIL 71X100'

estymacja:
16 000 – 25 000 PLN
3 400 – 5 300 EUR

„Rola artysty jest komentowanie rzeczywistości. Tak jak mówił Marcel Duchamp: ‘Artysta w swojej sztuce powinien odbijać napięcie współczesności’. Momentem przełomowym w życiu każdego malarza jest odkrycie samego siebie, swojego własnego ‘Ja’ wobec świata. Oczywiście, są momenty zwątpienia, potrzeba przerwy i spokoju, ale tęsknota za autentycznością zawsze wraca”.

Sławomir Ratajski

Sławomir Ratajski to jeden z najbardziej charyzmatycznych przedstawicieli nurtu Nowej Ekspresji. W obrębie tych ram twórca wypracował jednak własną oryginalną pozycję, pozostając nade wszystko artystą osobnym. Debiutował w latach 80. w warszawskim środowisku i już wtedy czynnie włączał się w ruch niezależnego życia artystycznego okresu stanu wojennego. Jak pisał Aleksander Wojciechowski o rozpoczynających wówczas artystach: „Najmłodsza generacja, kończąca studia około roku 1980, zasługuje na szczególną uwagę. Ograniczona możliwość wystaw, publikacji, wyjazdów, szerszych kontaktów z odbiorcami i krytyką – wytworzyła sytuację, w której artyści, u progu swej drogi twórczej, ‘skazani’ zostali na samodzielność. Ktoś może powiedzieć: przecież jest to podstawowy warunek każdej autentycznej twórczości! Zgoda, ale zazwyczaj samodzielność jest wynikiem dojrzałości artystycznej, zaś sama dojrzałość jest pochodną gromadzonych przez lata doświadczeń” ([https:// www. slawomirratajski.pl/teksty-krytyczne/#tk13](https://www.slawomirratajski.pl/teksty-krytyczne/#tk13), dostęp: 2.11.2022). Malarstwo Ratajskiego nigdy nie komentowało wprost tematów publicystycznych, a raczej odwoływało się do alegorii i wewnętrznych przeżyć jednostki. Z czasem twórca stopniowo ograniczał narrację i symbolikę swych obrazów na rzecz form abstrakcyjnych, nie rezygnując z ekspresjonistycznych efektów fakturowych.

Można uznać, że Ratajski od początku drogi twórczej był radykalny w geście malarskim i wybieranych formatach. Było to rodzajem wyzwolenia i odreagowania niepokojów, które były wówczas przedmiotem refleksji młodego twórcy. Malował zamasyżście, szybko, z przynależną mu lekkością, jakby „wypluwał” wizje na płótno. Wybierał popularne wówczas wśród młodych artystów wielkoformatowe płótna, które zapewniały mu swobodę tworzenia. W repertuarze jego środków malarskich na pierwszy plan wysuwa się ostra kreska, łamana zwykle pod ostrym kątem i tworząca wyrazisty czarny kontur wokół plam barwnych, jednocześnie zarysowująca przedmiot czy postać ludzką. Prezentowana praca pochodzi z 1988 roku i powstała w okresie, kiedy styl Ratajskiego osiągnął pewne apogeum. Prace z końcówki lat 80. XX w. charakteryzują się bardzo ostrą, kontrastującą kolorystyką. Jest to też jedna z nielicznych prac z tego okresu, której artysta poświęcił płótno o mniejszym rozmiarze.



60 α

MAREK SOBCZYK

1955

"Windsurfing", 1985

olej/piótno, 90 x 136 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WINDSURFING" | MAREK SOBCZYK 136 x 90 OLEJ 1985'

estymacja:

60 000 – 90 000 PLN

12 700 – 19 000 EUR

„Cel, jaki stawia sobie Marek Sobczyk, zdaje się prosty i zwyczajny – namalowanie dobrego obrazu. Przy czym słowo ‘dobry’ znaczy tu mniej więcej tyle samo, co w określeniu ‘dobry człowiek’. Mówi o etycznym walorze obrazu lub człowieka bardziej niż o czymkolwiek innym. Równocześnie – dobry obraz to nie ten, który poucza za pomocą umoralniającej anegdoty, ex cathedra piętnuje cudze grzechy lub głosi propagandę słusznej sprawy. Dla Sobczyka jest nim obraz, który rzetelnie ‘zdaje sprawę’. Słowem: uczciwe sprawozdanie z życia artysty. Nie o wywnętrzanie się tu jednak chodzi. Mimo iż był czas, kiedy Marka Sobczyka i jego kolegów z ‘Gruppy’ nazywano neoekspresjonistami, ‘wyrażania siebie’, eksploatowania własnych ‘wewnętrznych światów’ jest tu akurat tyle, ile w każdym innym dziele, którego autorem jest myślący, czujący i obdarzony wyobraźnią człowiek. W dobrym obrazie chodzi raczej o umożliwienie widzowi wglądu w rzeczywistość, która jest wspólną rzeczywistością jego i artysty”.

Jarosław Suchan, Marek Sobczyk. Dokładność i Doskonałość Obrazu, s. 6





Obraz Windsurfing z 1985 roku przedstawia płynącego na desce mężczyźnę. Pozornie beztroska kompozycja nabiera jednak innego znaczenia, gdy spojrzeć na nią – jak zauważa Jarosław Suchan – przez „pryzmat wielkiej historii, która przetaczała się za oknami”, czyli złożonego kontekstu politycznego Polski lat 80. XX w. Postać ubrana jest w białą-czerwone barwy nawiązujące do polskiej flagi. Porusza się w prawo, co można odczytać jako symboliczny ruch „na Zachód”. Kierunek ten nie pozostaje neutralny – w kulturze zachodniej obraz czytany jest od lewej do prawej.

W tym ujęciu Windsurfing staje się próbą uchwycenia doświadczenia jednostki uwikłanej w realia lat 80., czasu, w którym ograniczenia systemu politycznego przenikały codzienność. Figura windsurfera zyskuje wymiar egzystencjalny: przedstawia człowieka pozbawionego stabilnego punktu oparcia, który mimo niepewności podejmuje wysiłek utrzymania własnego kierunku. Obraz można więc odczytać jako komentarz społeczno-polityczny, sytuujący się w obszarze kultury niezależnej.

Wczesna twórczość Marka Sobczyka od początku ujawniała napięcie między indywidualną wypowiedzią artystyczną a presją systemu. Artysta ukończył studia w 1980 roku – w momencie narastających przemian społecznych, które wkrótce doprowadziły do głębokiego kryzysu politycznego. Już rok później, w reakcji na wprowadzenie stanu wojennego, stworzył ikoniczny obraz Gandzia, przedstawiający generała Wojciecha Jaruzelskiego z cygarem-lufą na tle rastafariańskiej flagi. Praca ta stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych przykładów krytycznego malarstwa polskiego lat 80.

Istotnym kontekstem dla Windsurfingu pozostaje również fenomen popularności tej dyscypliny w Polsce w latach 80. Windsurfing można wówczas rozumieć jako szczególną praktykę wolności – w warunkach niedoboru i ograniczonego dostępu do zachodniego sprzętu stawał się przestrzenią oddolnej pomysłowości i samodzielności. Idea „zrób to sam” oznaczała nie tylko sposób radzenia sobie z ograniczeniami, lecz także wyraz sprawczości oraz fascynacji kulturą Zachodu. Deski i pędniki konstruowane w garażach na podstawie fragmentarycznych informacji były zarazem prowizorycznymi narzędziami sportu i symbolami pragnienia przekroczenia zastanej rzeczywistości.

W 1983 roku Marek Sobczyk współzałożył Grupę wraz z Jarosławem Modzelewskim, Ryszardem Grzybem, Włodzimierzem Pawlakiem i Pawłem Kowalewskim – jedną z najważniejszych formacji artystycznych dekady. Jej działalność stanowiła reakcję zarówno na sytuację polityczną PRL, jak i na dominujące tendencje w sztuce. Zwrót ku malarstwu neoekspresjonistycznemu – surowemu, bezpośredniemu i nasycenemu emocją – stworzył przestrzeń dla swobodnej wypowiedzi oraz intensywnego dialogu z rzeczywistością społeczną i kulturową.

Twórczość Marka Sobczyka wyróżnia się wielowarstwowością oraz bogactwem odniesień kulturowych. Artysta nie ogranicza się wyłącznie do malarstwa – jest także teoretykiem sztuki, autorem działań performatywnych, instalacji i obiektów przestrzennych, a także twórcą tekstów i projektów graficznych. Ta różnorodność praktyk stanowi ważny kontekst dla jego malarstwa, które konsekwentnie rozwija się na styku refleksji, doświadczenia i obrazu. Windsurfing jest przykładem tej strategii: pozornie prosty motyw codziennej aktywności staje się nośnikiem opowieści o wolności, ograniczeniu i próbie odnalezienia własnego kierunku w świecie poddanym presji historii.

LATA 1991-2000

Lata 90. XX wieku otworzyły w historii polskiej sztuki zupełnie nowy rozdział. Transformacja ustrojowa po 1989 zniósła ideologiczne ograniczenia, umożliwiając artystom pełne uczestnictwo w międzynarodowym obiegu. Był to czas pluralizmu i postmodernistycznej różnorodności – współistnienia wielu estetyk, mediów i sposobów myślenia o dziele. Nie istniał już jeden dominujący kierunek ani wspólny program artystyczny. Malarstwo, rzeźba, fotografia, instalacja i performans funkcjonowały równolegle, prowadząc dialog z historią sztuki, kulturą popularną i współczesnością. Jednym z najważniejszych zjawisk dekady stała się sztuka krytyczna, podejmująca kwestie tożsamości, pamięci, cielesności, religii, władzy oraz mechanizmów społecznego wykluczenia. Dzieło coraz częściej stawiało się narzędziem debaty i komentarza wobec rzeczywistości, a w tym kontekście na nowo odczytywano również działalność artystów starszego pokolenia. Prezentowani w katalogu twórcy ukazują różnorodność postaw charakterystycznych dla tego czasu. Magdalena Abakanowicz rozwijała uniwersalną refleksję nad kondycją człowieka, tworząc monumentalne, głęboko humanistyczne realizacje. Działania Natalii LL, od lat podejmującej kwestie cielesności, mechanizmów patrzenia i kulturowych stereotypów, zostały na nowo odczytane przez rozwijającą się sztukę krytyczną i ruchy feministyczne. Igor Mitoraj, działający głównie we Francji i we Włoszech, prowadził dialog z tradycją antyku, nadając klasycznej figurze współczesny, fragmentaryczny charakter. Edward Dwurnik tworzył przenikliwe kroniki polskiej codzienności, łącząc reporterską obserwację z ekspresyjnym językiem malarskim. U schyłku XX wieku polska sztuka stała się integralną częścią międzynarodowego świata artystycznego. Swoboda eksperymentowania i współistnienie wielu równoprawnych postaw sprawiły, że lata 90. zamknęły stulecie jako okres wyjątkowej wolności twórczej.

61 α

ZDZISŁAW NITKA

1962

"Czarny niedźwiedź", 1997

olej/piótno, 73 x 101 cm

sygnowany i datowany l.d.: "97 Z.Nitka"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zdzisław Nitka | '97 "CZARNY NIEDŹWIEDŹ" | olej-płyta 73x101 cm'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 600 – 3 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



62 α

JAN TARASIN

1926-2009

Bez tytułu (Na plaży), 1990

serigrafia barwna/papier, 40 x 59,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JTarasin 1990'

estymacja:

1 500 – 2 000 PLN

400 – 500 EUR



63 *α*

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Bartosz Głowacki w Tarnobrzegu" z cyklu "Podróże autostopem", 1991

olej/piótno, 73 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: '91 | E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1991 | E. DWURNIK | NR: IX. 612. 1674 | B. Głowacki w TARNOBRZEGU'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

16 900 – 25 300 EUR

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, (red.) Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (8.09–7.10.2001), Cykl IX „Podróże autostopem” (od 1967), poz. 612, nr 1674, s. nlb.





Edward Dwurnik, „Kudowa” z cyklu „Podróże autostopem”, 1974, 90 x 130 cm, fot. DESA Unicum



Edward Dwurnik, „MZK-a - W-wa (pl. Bankowy)” z cyklu „Podróże autostopem”, 1990, 99 x 74 cm, fot. DESA Unicum



Twórczość Edwarda Dwurnika na stałe weszła już do kanonu polskiej sztuki współczesnej. Dzięki konsekwentnemu rozwijaniu własnego, charakterystycznego stylu, który artysta wypracował na początku swojej kariery, a także niezwyklej dyscyplinie i tempie pracy, Dwurnik szybko zyskał miano jednego z najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli swojego pokolenia. Pomógł temu z pewnością „przebojowy” styl życia Dwurnika i ciekawa osobowość artysty-gwiazdora. Mimo popularnej opinii twórcy o lekkim podejściu do życia i zabawowym charakterze nie można mu odmówić niesamowitego talentu i zdolności obserwacji, wyraźnie dostrzegalnych w obrazach prezentowanych w katalogu.

Jednym z najsłynniejszych oraz najdłużej tworzonych przez Dwurnika cykli były „Podróże autostopem”. Seria została zapoczątkowana w 1966, czyli jeszcze w okresie studenckim, i miała swoją kontynuację do ostatnich lat życia artysty. Jedną z największych inspiracji dla młodego twórcy okazała się wystawa malarstwa Nikifora Krynickiego, obejrzana w 1965 oraz spotkanie z mistrzem, które odbyło się dwa lata później w warszawskiej akademii. Dwurnik wspominał jego twórczość: „To jest bardzo proste i naiwne malarstwo, niektórzy mówią, że prymitywne albo niedzielne, ale to nieprawda. Nikifor był znakomitym kolorystą. Mieszkaliśmy kilka lat w Józefowie, w otoczeniu drewnianych domów z drewnianymi werandami w stylu świdermajer i to wszystko tak utkwiło w mojej podświadomości, że kiedy zetknąłem się z akwarelami Nikifora, wspomnienia, otoczenie, w którym wyrosłem, w pewien sposób podbiły znaczenie tych akwarel i nabrały one dla mnie jeszcze większego znaczenia, i mocno wpłynęły na moją psychikę. Poczułem się, jakbym trafił na coś absolutnie swojego. Dlatego postanowi-

łem rysować i malować tak jak on. Trochę z przekory, trochę dla zabawy. Mocno się z nim identyfikowałem, stylizowałem, podsyżwałem” (Małgorzata Czyńska, Moje królestwo. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem, Wołowiec 2016, s. 103).

Początkowa fascynacja przerodziła się w projekt rozwijany przez całe życie. Śladem krynickiego prymitywisty Dwurnik wyruszył w świat, skrzętnie dokumentując odwiedzone miejsca. „Podróże autostopem” to zapis niezliczonej liczby wycieczek odbytych po wszelkich zakątkach kraju i zagranicy. W atlasie Dwurnika znajdziemy z pewnością największe metropolie, jak Nowy Jork i Londyn, ale też polskie miasta powiatowe, które darzył równą uwagą i – wydaje się – sympatią. Wedut Dwurnika są pejzażami po części fantastycznymi, o swobodnie traktowanej perspektywie, z przeskalowanymi punktami, na które autor chciałby, byśmy zwrócili uwagę. Można je czytać jako opowieści, w których jednocześnie dzieje się wiele historii – bohaterowie umieszczani w miasteczkach często pojawiają się kilkakrotnie w różnych miejscach. Znajdziemy w nich również postaci podpisane imiennie, znane Dwurnikowi z codziennego życia (w przypadku prezentowanego płótna są to na przykład Włodzimierz Nowaczyk oraz Barbara Czubak) oraz osoby znane z historii, polityki, literatury. Niebagatelną rolę w przedstawieniach z „Podróży...” odgrywa również sama architektura. Często traktowana w sposób bardzo luźny, jest jednak reprezentatywna dla danego obszaru. W wielu portretowanych miastach Dwurnik odnajdował swój ulubiony motyw, którego próby analizy malarskiej podejmował wielokrotnie. Jednym z takich miejsc, obok Placu Zamkowego w Warszawie, był właśnie poznański ratusz.

64 α

MARIA ANTO

1937-2007

"Szpital Dzieciątka Jezus", 1999

olej/piótno, 90 x 130 cm

sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: 'Maria Anto 1999 | 1073 [w kółku]'

sygnowany, datowany i opisany na krośnię malarskim: 'MARIA ANTO 1999 "SZPITAL DZIECIĄTKA JEZUS" 90x130,

(KUCHNIA GŁÓWNA) GODŁO "ESTE"'

na odwrociu notatka autorska

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 300 EUR

POCHODZENIE:

zakup od artystki

kolekcja prywatna, Polska



65 α

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924–2016

"Obraz XIV/90", 1990

olej/piótno, 150 x 120 cm

sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

opisany i datowany na krośnie malarskim: 'W. JACKIEWICZ OBRAZ XIV/90'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Gliwice

WYSTAWIANY:

Władysław Jackiewicz. Malarstwo, BWA, Gorzów Wielkopolski, czerwiec 1997

Władysław Jackiewicz. Malarstwo, BWA, Zielona Góra, 4–23.07.1997

Władysław Jackiewicz. Malarstwo, BWA, Jelenia Góra, 23.07–14.08.1997

LITERATURA:

Władysław Jackiewicz. Malarstwo, katalog wystawy, BWA w Gorzowie Wielkopolskim, BWA w Zielonej Górze, BWA w Jeleniej Górze, oprac. Jerzy Gąsiorek, Gorzów Wielkopolski 1997, poz. kat. 26, nlb. (il.)



„MIMO ŻE NIE JEST TO SZTUKA NOWATORSKA, OBRAZOBURCZA, KRYTYCZNA CZY ZAANGAŻOWANA W PROBLEMY SPOŁECZNE, JEJ OTWARTOŚĆ NA RÓŻNE BODŹCE, CIĄGŁA, CHOĆ NIEREWOLUCYJNA ZMIANA, PODOBNIIE JAK W TWÓRCZOŚCI NACHTA – W RAMACH WŁASNEGO IDIOMU – SKUTECZNIE CHRONIŁY JĄ PRZED NIEBEZPIECZEŃSTWEM KONSERWATYZMU CZY ANACHRONIZMU. WYDAJE SIĘ TEŻ, ŻE NIE JEST ONA JEDNOZNACZNIE ESTETYZUJĄCA, JAK STARAŁAM SIĘ UDOWODNIĆ, WSKAZUJĄC NA DRAMATYZM I ZAWARTOŚĆ PIERWIASTKA DIONIZYJSKIEGO, KTÓREMU MODERNISTYCZNA APOLLIŃSKOŚĆ NIE POZWALA NA ZBYTNIIE ROZPASANIE. JACKIEWICZ BYŁ TWÓRCĄ ŚWIADOMYM I NA BIEŻĄCO Z TYM, CO DZIEJE SIĘ W SZTUCE, A KONSEKWENCJA JEGO POSTAWY WYDAJE SIĘ NAWET OSTENTACYJNA”.

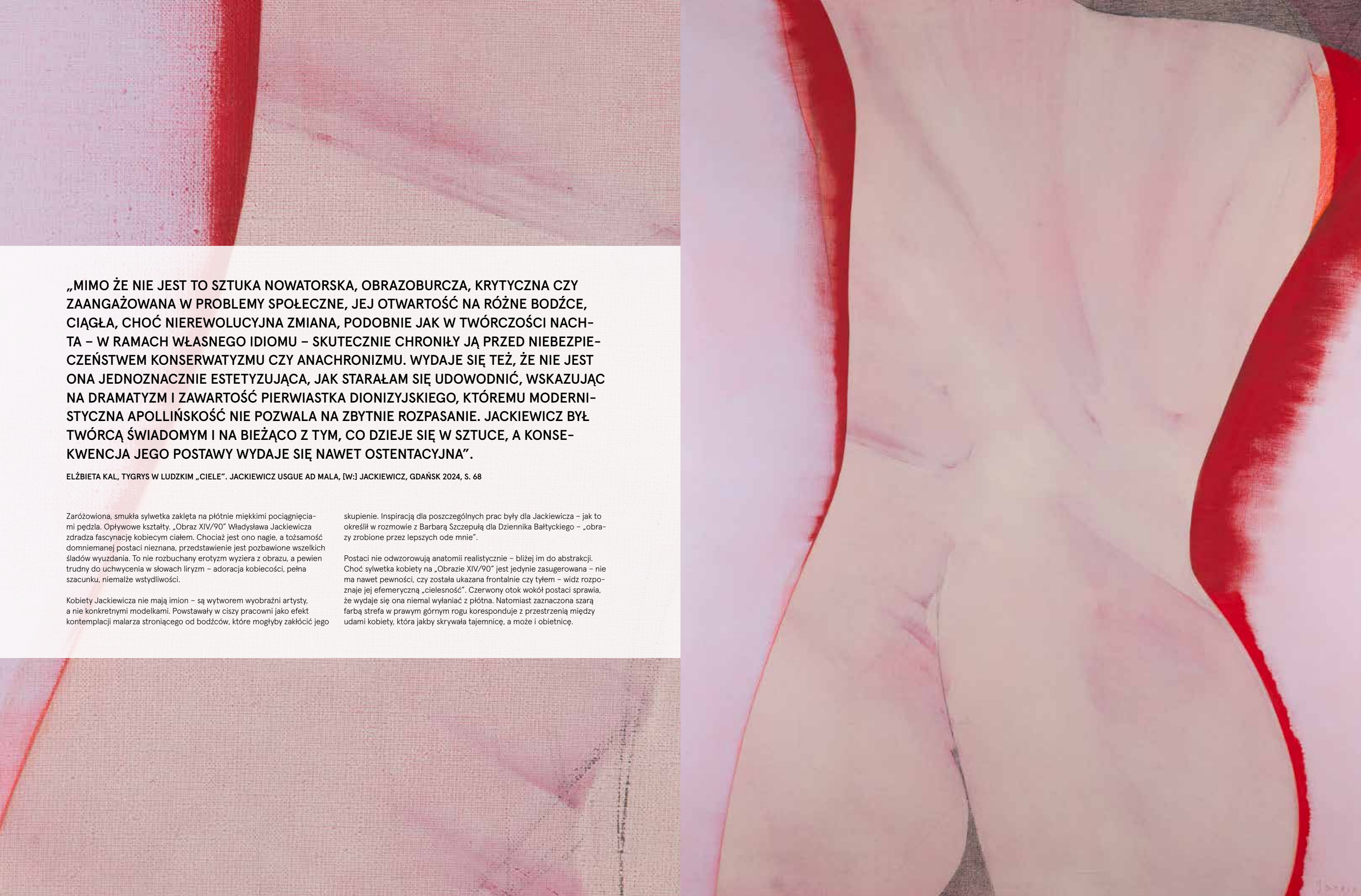
ELŻBIETA KAL, TYGRYS W LUDZKIM „CIELE”. JACKIEWICZ USGUE AD MALA, [W:] JACKIEWICZ, GDAŃSK 2024, S. 68

Zaróżowiona, smukła sylwetka zakłeta na płótnie miękkimi pociągnięciami pędzla. Opływowe kształty. „Obraz XIV/90” Władysława Jackiewicza zdradza fascynację kobiecym ciałem. Chociaż jest ono nagie, a tożsamość domniemanej postaci nieznana, przedstawienie jest pozbawione wszelkich śladów wyuzdania. To nie rozbuchany erotyzm wyziera z obrazu, a pewien trudny do uchwycenia w słowach liryzm – adoracja kobiecości, pełna szacunku, niemalże wstydlivości.

Kobiety Jackiewicza nie mają imion – są wytworem wyobraźni artysty, a nie konkretnymi modelkami. Powstawały w ciszy pracowni jako efekt kontemplacji malarza stroniącego od bodźców, które mogłyby zakłócić jego

skupienie. Inspiracją dla poszczególnych prac były dla Jackiewicza – jak to określił w rozmowie z Barbarą Szczepułą dla Dziennika Bałtyckiego – „obrazy zrobione przez lepszych ode mnie”.

Postaci nie odwzorowują anatomii realistycznie – bliżej im do abstrakcji. Choć sylwetka kobiety na „Obrazie XIV/90” jest jedynie zasugerowana – nie ma nawet pewności, czy została ukazana frontalnie czy tyłem – widz rozpoznaje jej efemeryczną „cielesność”. Czerwony otok wokół postaci sprawia, że wydaje się ona niemal wylańać z płótna. Natomiast zaznaczona szarą farbą strefa w prawym górnym rogu koresponduje z przestrzenią między udami kobiety, która jakby skrywała tajemnicę, a może i obietnicę.



66 α

HENRYK CZEŚNIK

1951

"Zabawy na szczudłach w zakażnym", 1993

technika mieszana/karton, 70 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'ZABAWY NA SZCZUDŁACH W ZAKAŻNYM. I 25.XII.93 H. Cześnik'

estymacja:

12 000 - 16 000 PLN

2 600 - 3 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy



67 α

KIEJSTUT BEREŻNICKI

1935

"Szkłane naczynia z odbiciem w lustrze", 1999

olej/ płótno, 100 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisane wewnątrz kompozycji: 'Szkłane l naczynia z l odbiciem l w lustrze l 1999 l K. Bereżnicki'
ponownie sygnowany, datowany i opisany w polu kompozycji: 'Martwa natura l ze l szkłem l i odbiciem l w lustrze l 1999 l KBereżnicki'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

16 900 – 25 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Janusz Janowski, Kiejstut Bereżnicki, ZPAP, Gdańsk 2003, s. 62, 63 (il.)



68 α

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

"Pejzaż", 1993

olej/piótno, 76 x 102 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 1993 | OIL ON CANVAS 30X40 | LANDSCAPE'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 700 EUR

„Jestem człowiekiem natury. Zawsze miałem bliski, osobisty kontakt z naturą. Była ona i jest motorem mojego działania. Natura ma większy wpływ na moje malarstwo niż wszyscy mistrzowie, których podziwiałem w największych muzeach świata”.

Tadeusz Dominik o swojej twórczości w rozmowie z Anną Bernat (PAP) z okazji 60-lecia twórczości artysty w 2011 roku





Tadeusz Dominik w latach 1946–51 studiował malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod okiem wybitnego Jana Cybisa, uznawanego za jednego z mistrzów koloryzmu. Podobnie jak u Cybisa, malarstwo Dominka skupiało się wokół problemu malarskiego. Artysta nie interesował się światem złożonych przedstawień ani też piętrowych alegorii. Dominik zawsze koncertował się na kolorze i doznaniu wizualnym. W tym też należy upatrywać siły jego malarstwa, które nie narzuca się widzowi, ale też jednocześnie trwa i zajmuje swoje ustalone miejsce w świecie powojennej awangardy malarskiej. Tadeusz Dominik wypracował jeden z najbardziej rozpoznawalnych stylów

Tadeusz Dominik przejął od Jana Cybisa szacunek do barw i przekonanie o bezcelowości naśladownictwa. Mawiano, że zasługą profesora było rozbudzenie kolorystycznej wrażliwości oraz twórczej inwencji młodego wówczas artysty. U Dominika barwa była kluczem do interpretacji wewnętrznych stanów emocjonalnych wywołanych w czasie obcowania z naturą. W wywiadach niejednokrotnie zaznaczał, iż przyroda sama maluje obrazy i nie wyobrażał sobie, że mogłoby jej zabraknąć w jego twórczości. Od najmłodszych lat malował pejzaże, ogrody i roślinność, które przefiltrowywał przez swoją wrażliwość, a następnie transponował na podłoże malarskie. Nie chciał też odwzorowywać krajobrazów i zjawisk, wspominał: „Nie chcę ilustrować natury ani robić jej dosłownego portretu”, wiedział bowiem, że jest to z gruntu skazane na porażkę, bo pozostaje zawsze dalekie od rzeczywistej, naturalnej perfekcji. Pragnął przede wszystkim wyrazić prawdę o świecie, zgodnie ze swoimi odczuciami. Całokształt twórczości Tadeusza Dominika można uznać za autorską próbę połączenia osiągnięć impresjonizmu i abstrakcjonizmu.

Prezentowaną pracę można zaliczyć do najbardziej bardzo typowych przedstawień preferowanych przez artystę. Płaszczyzny pól o różnych odcieniach, zdobią kępy drzew, niczym wielkie oceaniczne ukwiały lub dorodne kalafiory. Choć inspiracje przyrodą były dla niego kluczowe, Dominik stopniowo oddalał się od sztuki przedstawiającej, sytuując swoją twórczość na pograniczu abstrakcji. Artysta nie akceptował jednak określenia go mianem abstrakcjonisty. Odrzucał interpretację swoich dzieł jako abstrakcji klasycznej, mówiąc: „Abstrakcja klasyczna, powiedzmy Mondriana czy Malewicza, jest zawsze płaska. A ja nie umiałbym namalować płaskiego obrazu. Może to, co teraz powiem, jest śmieszne, ale uważam, że jest to chyba znowu genetyczne związanie z naturą, która nigdy, od dziecka, nie była dla mnie płaska. Była ona raczej pulsującym obrazem...”. Wspominał też, że po wystawie w Zachęcie: „[byłem] mile zaskoczony tym, że ludzie spoza kręgu artystycznego, oglądający moje obrazy, mówili mi, że jest to nareszcie abstrakcja, która jest zrozumiała”. Styl artysty pozostaje jednym z najbardziej charakterystycznych zjawisk w polskim malarstwie współczesnym, a jego prace znajdują się w zbiorach muzealnych oraz prywatnych w Polsce i na świecie.

69 α

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Krzyk I", 1997

akryl/tektura, 93,5 x 64 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ GIERAGA | KRZYK I | 1997'
na odwrociu nalepka z V Międzynarodowego Triennale Sztuki Majdanek'97

estymacja:
22 000 – 30 000 PLN
4 700 – 6 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



70 α

TERESA PANASIUK

1938–2021

"Pejzaż 25/92", 1992

olej/ płótno, 81 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'T.Panasiuk'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PANASIUK | PEJZAŻ | 25/92 | 1992 r | olej'
oraz pieczętka Muzeum Narodowego we Wrocławiu'

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 600 – 3 800 EUR



71 α

ARIKA MADEYSKA

1928-2004

Bez tytułu, 1998

olej/piótno, 100 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. MADEYSKA | 5.98'

estymacja:

7 000 - 12 000 PLN

1 500 - 2 600 EUR



72 α

NATALIA LACH-LACHOWICZ

1937-2022

"Sztuka konsumpcyjna", 1972/2000

C-Print/papier, 30 x 40 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: "NATALIA LL 1972 18/35"

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 800 EUR



73 α

JERZY DUDA-GRACZ

1941-2004

"Witkacemu; puszka Pandory - studium monochromatyczne", 1993

olej/plyta pilśniowa, 80 x 60 cm

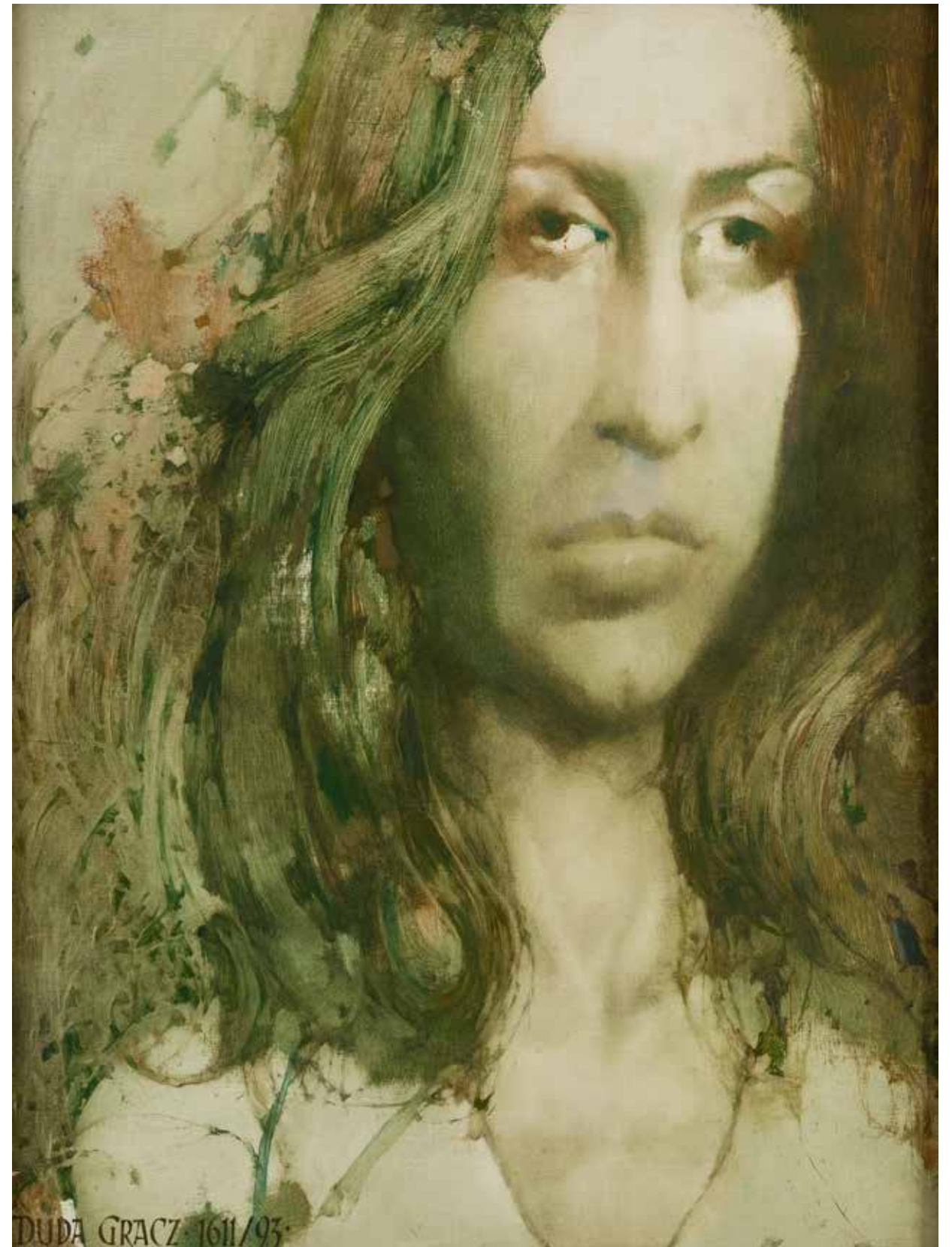
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'DUDA GRACZ 1611/93'

na odwrociu autorska papierowa nalepka z opisem pracy: 'OBRAZ 1611 / GMINA ZAKOPANE - | TYTUŁ WITKACEMU; PUSZKA PANDORY - STUDIUM MONOCHROMATYCZNE | TECHNIKA OLEJ, PŁYTA | WYMIARY 80 x 60 CM | CENA | SYGN. DUSA GRACZ | ROK 1993 / N KATAL. AUTOR. 1611. | UWAGI'

estymacja:

130 000 - 200 000 PLN

27 400 - 42 200 EUR





„NIEKONIECZNIE W SZTUCE NAJWAŻNIEJSZE JEST TO, CO NOWE. TO JEST DOGMAT, ŻE ISTOTĄ POSTĘPU W SZTUCE JEST TO, CO JEST NOWE. AVANT-GARDE - DO PRZODU. TO PROWINCJA MI DAŁA ŚMIAŁOŚĆ MÓWIENIA, ŻE W SZTUCE WAŻNIEJSZE JEST TO, CO WŁASNE”.

JERZY DUDA-GRACZ

Twórczość Jerzego Dudy-Gracza często rozważa się w kategorii groteski. Środkami artystycznej ekspresji potrafił po mistrzowsko oddać aurę towarzyszącą uczuciu wyobcowania. Jak zauważa Andrzej Matynia, artystę można porównać do średniowiecznych rzemieślników, którzy w swoich groteskach potrafili „sprowadzić wszelkie zjawiska zachodzące w skali makrokosmosu do wymiarów mikrokosmosu ciała ludzkiego” (Andrzej Matyniak, Jerzy Duda-Gracz. Powroty. Obrazy prowincjonalno-gminne 1983-1994, [red.] Iwona Pawłowska, s. 18). Jeszcze w okresie studiów warsztat malarski młodego adepta sztuk był entuzjastycznie oceniany przez kadrę profesorską na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Recenzent jego pracy dyplomowej i postać ikoniczna na polskiej scenie artystycznej – Jerzy Nowosielski – wskazywał na podobieństwo jego stylu ekspresji do formy malarskiej niderlandzkiego malarza doby renesansu Petera Breugela.

Prezentowana praca „Witkacemu; puszką Pandory – studium monochromatyczne”, stanowi rodzaj hommage złożonego Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi. Wspominany w tytule artysta, posługujący się pseudonimem Witkacy, na przełomie XIX i XX wieku przyczynił się do krzewienia polskości poprzez poszukiwania właściwej formy dla stylu narodowego. Nie była to

jedyna postać upamiętniona przez Dudę-Gracza. W 1999 artysta rozpoczął pracę nad obszernym cyklem ilustrującym skomponowane przez Fryderyka Chopina utwory muzyczne. Wspominana w tytule puszką Pandory odwołuje się do historii o mitycznej femme fatale, której ciekawość sprowadziła na ludzkość nieszczęścia. W mitologii greckiej uosabiała ona jednocześnie piękno i zgubną pokusę, co czyni ją symbolem utraconej niewinności. Jeden z badaczy Dudy-Gracza poddaje interpretacji motyw kobiet w twórczości artysty: „Spojrzenie Jerzego Dudy-Gracza na przeszłość ma wszystkie cechy neurozy, obsesje i poprzez malowanie ciągle tego samego stanowi próbę uwolnienia od grzechu. Jest to spojrzenie z perspektywy niewinnego chłopczyka. Kobiety na obrazach Dudy-Gracza pochodzą z raju – są grzeszne i nagie” (Andrzej Matyniak, Jerzy Duda-Gracz. Powroty. Obrazy prowincjonalno-gminne 1983-1994, [red.] Iwona Pawłowska, s. 18). Charakterystyczną techniką artysty było nakładanie farby cienkimi warstwami z wyraźnie zaznaczonymi śladami pędzla. Ludzkie sylwetki przedstawiane są zazwyczaj w sposób przerysowany, z wyolbrzymionymi cechami charakterystycznymi. Surrealistyczne wizerunki postaci zestawione z realistycznie oddanym krajobrazem sprawiają, że satyryczny wydźwięk twórczości Dudy-Gracza staje się jeszcze bardziej wyrazisty.

74 α

WOJTEK SIUDMAK

1942

"Le Disque Celeste" (Niebiański Dysk), 1991

akryl/plótno, 35 x 27 cm
sygnowany l.d: 'T. Siudmak'

estymacja:

110 000 - 180 000 PLN

23 200 - 37 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Obraz staje się rodzajem zwierciadła, w którym odbijają się uwolnione od kontroli świadomości emocje, skojarzenia i wizje. Możliwości interpretacji są tu nieskończone, a każdy odkrywa inny, ukryty w obrazie sens, który nawet jeśli nie zaspokoi jego oczekiwań, jest odskocznią dla własnych rozważań. Tworzy i wzbogaca relacje między widzem i dziełem oraz widzem i artystą. Sztuka fantastyczna jest dla mnie odzwierciedleniem świata, jaki widzę. Często jest to spojrzenie globalne, jakby z lotu ptaka, obejmujące ogólnoludzkie problemy. Staje się wtedy wizją prawie kosmiczną”.

Wojciech Siudmak





Świat marzeń sennych rządzi się własnymi prawami. Przebywający w objęciach Morfeusza śniący jest zawieszony w świecie z pogranicza jawy oraz snu i niemal nabożnie wierzy w prawdziwość każdej wizji zrodzonej w rozgorączkowanym umyśle. Mara senna nęci oraz zwodzi swoim uderzającym realizmem i dopiero po przebudzeniu ujawnia irracjonalną stronę, która niweczy do reszty pozory prawdopodobieństwa. Sen od wieków były odczytywane przez wielu jako zapowiedź wydarzeń, które mają nadejść. Rozbudowany aparat symboli pozwalał zinterpretować każdy pojawiający się w sennym transie motyw. Na przełomie XIX i XX wieku psychoanalitycy tacy jak Sigmund Freud czy Carl Jung wskazywali zależność między wizjami sennymi a stanem psychicznym człowieka i zakodowanymi w jego podświadomości pragnieniami lub lękami. Zagadnienie snu stało się szczególnie eksploatowanym tematem w sztuce surrealistów, takich jak René Magritte i Salvador Dalí.

To z ich twórczości czerpie Wojciech Siudmak – francuski malarz o polskich korzeniach. Nazywany przez krytyków „Michałem Aniołem science fiction” łączy tradycje artystów renesansowych, barokowych malarzy hiszpańskich z fantasmagorycznymi wizjami surrealistów i kosmicznym uniwersum rodem z „Gwiezdnych wojen”. Jego „Le Disque Celeste” zdaje się reminiscencją czasów, gdy kosmos znajdował się jeszcze poza

zasięgiem człowieka. Zajmujący przeważającą powierzchnię płótna dysk implikujący kształt księżyca wydaje się intencjonalną aluzją do ikonicznego księżyca z filmu George’a Meliesa. Wyraźna antropomorfizacja przedstawienia skłania do na wpół żartobliwego odczytania go jako współczesnego Pana Twardowskiego. Wetknięte na rodzaj „kosmicznego trzonu kolumny” oblicze zyskuje paralelę w znajdujących się na dalszym planie planetarnych „łupinach”. Czy i one były dawniej pełnoprawnymi ciałami niebieskimi, unicestwionymi w wyniku jakiegoś kataklizmu? Fizjonomia pierwszoplanowego dysku zdaje się potwierdzać tę tezę. Z osadzonych w miejscu oczu kraterów kierują się ku dolnej krawędzi obrazu pasma przypominające łzy – być może zdradzające przeczucie zbliżającej się degradacji kosmosu i podbicia go przez człowieka.

Siudmak droczy się z widzem, roztaczając przed nim wizję, która jest tak samo przekonująca, jak nieprawdopodobna. Niemal niewidoczny dukt pędzla malarza pozwala poddać się wrażeniu, że ogląda się fotografię lub przynajmniej zmyślny fotomontaż. Dystopijny charakter przedstawienia potęguje wrażenia wywoływane u widza – niepokoi realizmem, by następnie przynieść katharsis po zdaniu sobie sprawy z tego, że jest to tylko imaginacja.



75 α

TOMASZ SĘTOWSKI

1961

Scena baśniowa z owadami i postaciami, około 1991

akryl/plótno, 102 x 73 cm
sygnowany p.d.: 'Sętowski'
opisany na blejtramie: 'Kolekcja Störk 1991'

estymacja:
50 000 – 60 000 PLN
10 600 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Fabryką snów, którą uruchamiam podczas tworzenia, jest mój umysł. Uważam, że prawdą jest określenie, że artystą się bywa – ja też czasem bywam artystą. Wówczas, chwytam za ołówek i szkicuję. Szkic na ogół na początku nic konkretnego nie przedstawia, dopiero później go rozwijam, uszczegóławiam. Na tej podstawie powstaje obraz olejny”.

Tomasz Sętowski





Tomasz Sętowski jest cenionym artystą pochodzącym z Częstochowy, odnoszącym sukcesy na międzynarodowej scenie artystycznej. Wyróżnia się przede wszystkim niezwykłą wyobraźnią i znakomitą warsztatem artystycznym. Częstochowa nie jest jedynie miejscem urodzenia artysty, ale również otoczeniem, gdzie Sętowski najbardziej lubi tworzyć swoje bajkowe obrazy, którymi porywa publiczność. Śmiało można stwierdzić, że jest twórcą wszechstronnie uzdolnionym i pomyślnie wykonuje nie tylko dzieła malarskie, lecz także rzeźby, grafiki czy akwarele w nurcie realizmu magicznego. Co więcej, jest współcześnie uznawany za jednego z najwybitniejszych jego przedstawicieli i jednocześnie jednego z najbardziej rozpoznawalnych artystów należących do tego nurtu.

Tomasz Sętowski zabiera odbiorcę swoich prac w niedostępny świat zagadkowych wizji i baśniowych opowieści, gdzie rzeczywistość miesza się z fikcją i metafizyką innych światów. Rzeczywistość w tych niezwykłych obrazach zamienia się w oniryczną opowieść. Artysta, jak sam określa swój proces twórczy, poszukuje „skarbów” w krainie swoich fantazji, a następnie wykorzystuje je w konstruowaniu wielkoformatowych i złożonych kompozycji, utrwalonych w technice malarstwa olejnego na płótnie. Sętowski czerpie natchnienie ze wszystkiego co go otacza, ale przede wszystkim z siły swojej wyobraźni. Umysł jest dla niego „swoistą fabryką snów uruchamianą na czas tworzenia.” Obrazy, które wychodzą spod pędzla artysty są wynikiem podróży Sętowskiego w głąb siebie. Dają mu one uczucie oderwania od codzienności. Podczas swoich licznych wypraw, tych artystycznych i tych duchowych, artysta wykreował swój własny, indywidualny styl. Jak sam mówi proces tworzenia jest dla niego łatwiejszy niż późniejsze rozstanie się ze swoim dziełem. Świadomość tymczasowości posiadania obrazu tylko na czas jego malowania i późniejszego rozstania jest dla artysty silnym przeżyciem, jednak sam stwierdza „taki jest los obrazu, podróżować i zmieniać właściciela”.

Prezentowana praca zalicza się do wcześniejszych, a przez to, dużo rzadziej występujących na rynku poszukiwań artysty w sferach realizmu magicznego. Po indywidualnej wystawie w częstochowskim BWA (1994), artysta wziął udział w objazdowej wystawie „Surrealiści polscy” (1995–1997). To wtedy zdefiniował swój dojrzały styl, który przyniósł mu międzynarodową sławę. W latach 90. XX w. Sętowski malował w ciepłych, często bursztynowych kolorach, a kreowane przez niego światy przypominały powierzchnie rozgrzanych planet zlokalizowanych blisko Słońca. Przedstawienia te zazwyczaj pozbawione były elementów architektonicznych, a zdominowane były głównie przez motywy bimorficzne, takie jak ogromne ważki, czy też wybujałe rośliny.

76 α

TOMASZ SĘTOWSKI

1961

"Komnata iluzji", lata 2000

olej/płyta, płótno, 40 x 40 cm

sygnowany l.d.: 'T. Sętowski'

sygnowany i opisany na odwrociu: "'Komnata iluzji" | olej, płótno 40 cm x 40 cml na płycie | Tomek Sętowski'

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 300 – 8 500 EUR



77 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

"Helios"

brąz, 30 x 24 x 8 cm

sygnowany u dołu: 'MITORAJ'

opisany na odwrociu: 'A802/1000 HC'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 400 – 10 600 EUR



78 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

"Stella"

brąz, 23 x 12,5 x 24 cm

sygnowany u dołu: 'MITORAJ'

opisany na odwrociu: '221/250 | ARTCURIAL'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 400 – 10 600 EUR



79 α

SALVADOR DALÍ

1904-1989

"Dulcinea", ok. 1972/2005

brąz, 69 x 20,5 x 15 cm

sygnowany i opisany u dołu: 'Dali | 2/199'

estymacja:

130 000 – 180 000 PLN

27 400 – 37 900 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat autentyczności

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Robert i Nicolas Descharnes, Dalí. The Hard and The Soft. Spells for the Magic of Form. Sculptures and Objects, Azay-le-Rideau 2004, poz. kat. 442, s. 174 (il.)



Postać Dulcynei z Toboso stworzył Miguel de Cervantes na potrzeby Don Kichota. Dulcynea była damą serca błędnego rycerza z Manczy, obiektem jego platonicznych westchnień. Aldonza Lorenzo, bo tak w rzeczywistości miała nazywać się ta fikcyjna postać, była piękną wieśniaczką z kastylijskiego miasteczka Toboso, a imię Dulcynea nadał jej sam Don Kichot. Co ciekawe, Don Kichot przy wyborze swojej sympatii nie kierował się sercem, a jedynie koniecznością posiadania ukochanej. Każdy rycerz, a już w szczególności ten błędny, powinien mieć osobę, do której mogłyby kierować swoje westchnienia. Sam Don Kichot twierdził, że kochał Dulcyneę przez dwanaście lat, choć spotkał ją zaledwie kilka razy. W innym miejscu powieści stwierdza jednak, że nigdy nie spotkał Dulcynei, a jej postać wymyślił, gdyż tak czynią wielcy poeci.

Do dzisiaj nie wiadomo jak wyglądała Aldonza-Dulcynea, co nadaje prezentowanej rzeźbie wyjątkowego charakteru. Salvador Dali widział ją jako stojącą w oddali, mityczną, wyidealizowaną kochankę o urodzie i wdzięku niedostępnych dla miłosnego marzenia dżentelmena z La Manche. Stąd też wyjątkowa lekkość przedstawienia, jej niemal zwiewny, eteryczny charakter. Jak opisywał tę pracę Salvadora Dalego Robert Descharnes, Dulcynea Dalego ożywa i wydaje się poruszać w powietrzu. Lekkość przedstawienia kontrastuje z materiałem, z którego rzeźba została wykonana, co tworzy wyjątkowo interesujący oksymoron. Don Kichot, opisując Dulcyneę, korzysta z popularnych poetyckich frazeologizmów, takich jak „zęby jak perły” czy „lica jak róże”. Natomiast Sancho Pansa nie postrzega Dulcynei w sposób wyidealizowany i przedstawia ją jako kobietę silną, głośną i, przede wszystkim, łasą na załoty. Co ciekawe, imię Aldonza występuje w kilku przysłowich hiszpańskich, które zazwyczaj podkreślają jej ordynarny charakter. Powiedzenie „skoro nie ma dziewczyny, dobra i Aldonza”, przeczy wyrażnie wyidealizowanemu obrazowi, który w swojej głowie przechowywał Don Kichot. Dulcynea była interpretowana na bardzo różne sposoby. Dla niektórych krytyków ukryta miłość Don Kichota do Dulcynei była źródłem jego rycerskiej manii. Dla innych Dulcynea stanowiła tylko próbę urzeczywistnienia marzeń Don Kichota o kobiecie idealnej. Kobiecie, której błędny rycerz nigdy nie będzie mógł zdobyć.



80

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Twarz, 2000

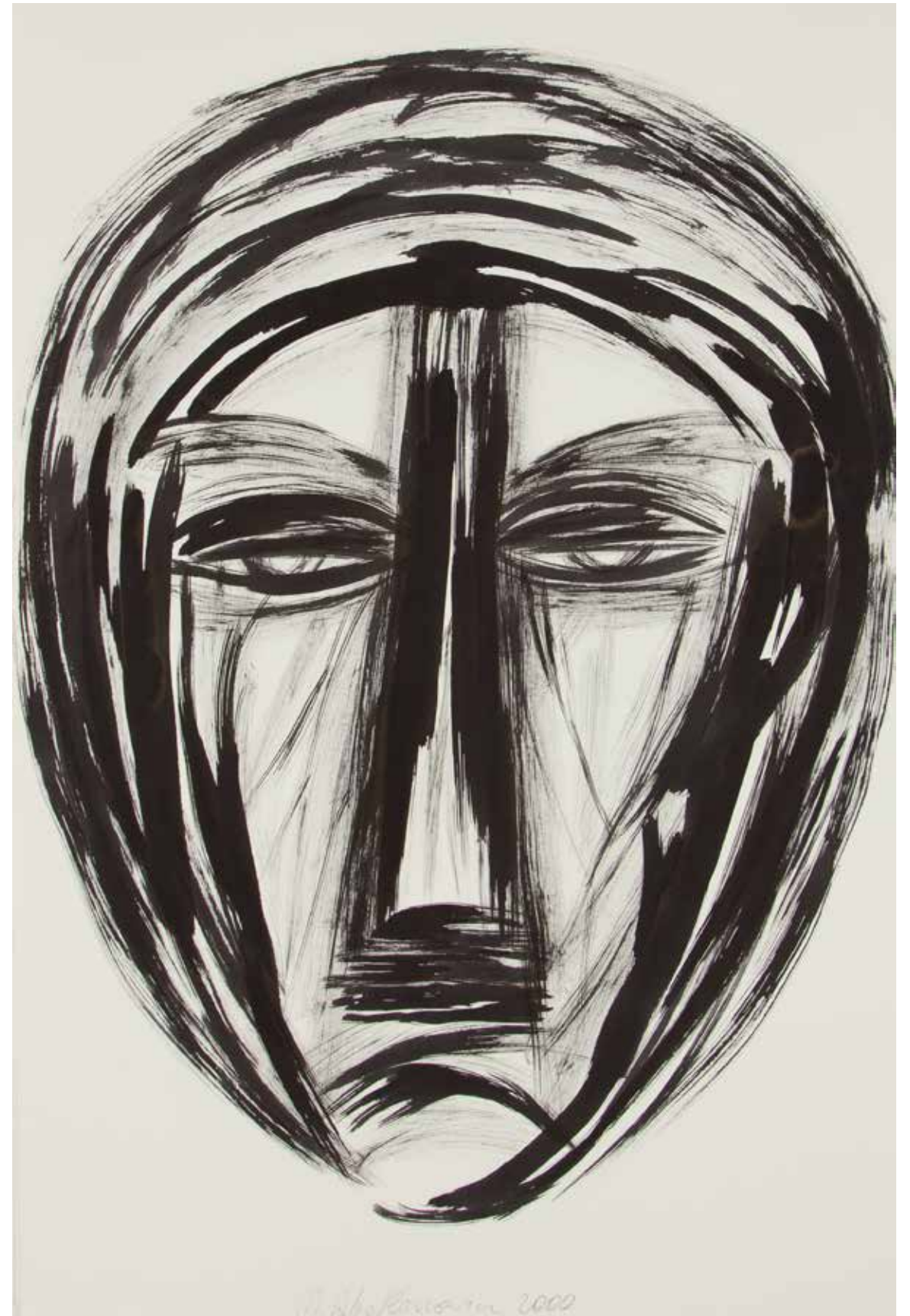
tusz/papier, 76 x 50 cm

sygnowany i datowany ołówkiem śr.d.: 'M. Abakanowicz 2000'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 400 – 10 600 EUR



REGULAMIN AUKCYJNY

Niniejszy Regulamin Aukcyjny stanowi integralną część umów sprzedaży dzieł sztuki, antyków oraz przedmiotów kolekcjonerskich oferowanych do sprzedaży w ramach aukcji publicznych. Akceptacja niniejszego regulaminu jest dobrowolna, ale konieczna w celu rejestracji na aukcję, świadczenia usług drogą elektroniczną i/lub w celu zawarcia umowy sprzedaży.

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

- Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.
- Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
- AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
- DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
- W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
 - 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
 - 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
 - 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
 - 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
 - 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

- W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1-2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), 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 Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
 - 4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
 - 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
 - 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
 - 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
 - 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.
- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.
- KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:
 - Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;
 - Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;
 - β** – Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);
 - Γ** – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;
 - Δ** – Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;
 - μ** Mu – Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatnie oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;
 - Π** Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeźzna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);
 - Ψ** Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;
 - λ** Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;

- Σ** Sigma – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmaragdorff, numer rejestru handlowego (Handelsregisternummer): HRB 272864 B, numer identyfikacji podatkowej Republiki Federalnej Niemiec St.Nr. 127/259/51115 o kapitale zakładowym wynoszącym 25.000 EUR – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec. W przypadku Obiektów dla których sprzedawcą jest DESA Unicum GmbH, Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.
- κ** Kappa – Obiekt importowany spoza Unii Europejskiej, dla którego Opłata Aukcyjna wynosi 29,5% Ceny Wylicytowanej. Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna Obiektów oznaczonych tym symbolem stanowią kwotę brutto zawierającą podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 23%. Sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% (na pozostałe Obiekty, nieoznaczone tym symbolem albo symbolem **β** – Beta” wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża).
- KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.
- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).
- KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.
- LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.
- LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.
- LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.
- OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.
- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjонера i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.
- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu – „?” lub „(?)” – po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub

producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupelnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczone w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

- OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zawierająca w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.
- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte Opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.
- OPŁATY – oznacza łącznie Opłatę Aukcyjną oraz opłatę Droit de Suite lub Opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.
- OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).
- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytujący złoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.
- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).
- RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE.
- SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem **λ** (Lambda) lub **Σ** (Sigma).
- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utwory w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl.
- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy Sprzedawcą i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez Sprzedawcę Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.

- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony

- internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.
32. USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).
33. WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępu do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0 i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.
- § 3 PRZED LICYTACJĄ
1. Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.
2. Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).
3. DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
4. DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
5. DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
6. Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji.
7. W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
8. Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.
- § 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI
1. Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
2. Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość – na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:
- 2.1. imię i nazwisko,
- 2.2. adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
- 2.3. adres poczty elektronicznej,
- 2.4. numer telefonu kontaktowego,
- 2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- 2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- 2.7. kraj rezydencji podatkowej.
3. DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.
4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

- 4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrując swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymując tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składając Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
- 4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik łączący się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opiszana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.3. Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA doloży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opiszana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.4. Internetowo – We wszystkich aukcjach DESA można brać udział za pośrednictwem Aplikacji. Aby wziąć udział w Aukcji należy założyć darmowe Konto w Aplikacji, a następnie zarejestrować się do konkretnej Aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na Aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem Licytacji lub 12 godzin przed zakończeniem Licytacji. Na każdą Aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do Aukcji wraz z numerem uczestnika Aukcji. Licytujący zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do Licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, Licytujący może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do Aukcji Licytujący otrzyma automatycznie, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w Aukcji można zarówno składając Oferty na Obiekty z Aukcji przed rozpoczęciem Licytacji jak i składając Oferty w trakcie trwania Licytacji, obserwując relację online w serwisie. Opiszana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej. DESA zastrzega sobie prawo do ustawiania Licytującym przez Aplikację limitów transakcyjnych.
5. Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

1. Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.
2. Postąpienia są wskazane przez Aukcjonera przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/ 5000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera
3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).	
4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena	Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonera zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.
5. W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.	
6. W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.	
7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjonera przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia	
8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.	
9. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczą.	
10. Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.	

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1. Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.
2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny łącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Σ (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH. z siedzibą w Berlinie (wówczas strona-

mi Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.

3. Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:
- 3.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.3. przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu; W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.
- 3.4. kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)
4. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 05 1240 6292 1978 0011 6213 5984, Swift: PKOPPLPW) lub dolarze amerykańskim (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 45 1240 6292 1787 0011 6465 7114, Swift: PKOPPLPW). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjnaz dnia poprzedzającego Aukcję.
5. Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.
6. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.
7. W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawcę z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawcy z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.
8. W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
9. Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.
10. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.
11. Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
12. Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę
13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 8 ODBIÓR OBIEKTÓW

1. Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.
2. Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.
3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.
4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.
5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz

finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiektu.

6. Klient zobowiązany jest do odbioru Obiektu w terminie 30 dni od daty zakończenia Aukcji, na której Obiekt został wylicytowany. Niedopełnienie obowiązku zapłaty Ceny lub Opłat, nie uchybia obowiązkowi wskazanemu w niniejszym paragrafie ani konsekwencjom wynikającym z jego niedopełnienia.

7. Po upływie terminu określonego w ust. 6 powyżej, Obiekt przechodzi na płatne przechowanie (depozyt) DESA na koszt Klienta.

8. Przechowanie opisane w ust. 7 powyżej, odbywa się na poniższych zasadach:

8.1. Przechowanie rozlicza się w miesiącach kalendarzowych, w przypadku depozytu obejmującego okres lub okresy krótsze niż jeden miesiąc kalendarzowy, opłata za magazynowanie zostanie naliczona w wysokości należnej za jeden miesiąc kalendarzowy za każdy taki okres.

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

8.2.1. Gabaryt S – Obiekty biżuteryjne i inne Obiekty, których łączna suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 30 cm – cena: 60 zł brutto (48,68 zł netto) miesięcznie;

8.2.2. Gabaryt M – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość lub wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 150 cm – cena: 80 zł brutto (65,40 zł netto) miesięcznie;

8.2.3. Gabaryt L – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 300 cm – cena 120 zł brutto (97,56 zł netto) miesięcznie;

8.2.4. Gabaryt XL – Obiekty o wymiarach powyżej Gabarytu L – cena 300 zł brutto (243,90 zł netto) miesięcznie.

9. DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, przekazuje zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnej Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).

10. W przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie z Klientem.

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem "π", zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Recznej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

12. W przypadku Obiektów dla których Sprzedawcą był Partner, termin i miejsce odbioru Obiektu będą uzgadniane indywidualnie z Klientem.

REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

2. Sprzedawca zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego 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 lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów –dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.

3. Sprzedawca odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.

4. Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.

5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:

5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;

5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;

5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.

7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu na koszt Sprzedawcy. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o jego udostępnienie, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.

8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:

8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że Sprzedawca niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;

8.2. żądać usunięcia wady – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.

9. Sprzedawca ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez Sprzedawcę, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu na adres: ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do Sprzedawca zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.

10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania Sprzedawcy do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie Sprzedawcy o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez Sprzedawcę na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.

11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php.

12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl.

13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:

13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.

13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania medacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a Sprzedawcą.

13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a Sprzedawcą, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).

13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.

14. Sprzedawca informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.

15. W przypadku transakcji dotyczących Obiektów oznaczonych znakiem Σ (Sigma), do zawartych umów lub świadczonych usług zastosowanie znajdują przepisy prawa niemieckiego, w szczególności postanowienia niemieckiego kodeksu cywilnego (Bürgerliches Gesetzbuch – BGB in der Fassung der Bekanntmachung vom 2. Januar 2002 [BGBl. I S. 42, 2909; 2003 I S. 738], zuletzt geändert durch Art. 2 des Gesetzes vom 16. August 2021 [BGBl. I S. 3493]). W szczególności Klientowi przysługuje prawo do złożenia reklamacji w dowolnej formie, w terminie dwóch lat od wydania zakupionego Obiektu.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:

1.1. Konto Klienta,

1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;

1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

1.4. Newsletter.

2. Umowa o Świadczenie Usług Elektronicznych zostaje zawarta z chwilą otrzymania przez Klienta potwierdzenia zawarcia Umowy o Świadczenie Usług wysłanego przez DESA na adres email podany przez Klienta w toku rejestracji. Konto świadczone jest nieodpłatnie przez czas nieoznaczony. Klient może w każdej chwili i bez podania przyczyny, usunąć Konto poprzez wysłanie żądania do DESA, w szczególności za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl lub też pisemnie na adres DESA.

3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodejmowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązującego prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela,

4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:

4.1. pisemnie na adres DESA;

4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.

5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.

6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.

7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl.

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA lub Partnera jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży.

2. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów objęte są poufnością.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowny w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.

2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transportu innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).

3. Muzeum rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).

4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do Sprzedawcy powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.

5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsumenta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.

7. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.

8. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.

9. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.

10. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.

11. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.

12. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin_aukcji/, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.

13. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.

14. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.

ZLECENIE LICYTACJI

Dekady. Wielcy Mistrzowie XX wieku • 1938KOL064 • 14 sierpnia 2026

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)

PESEL/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

☐ 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

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



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

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/–a oświadczam, że:

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/–am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 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









UL. PIĘKNA 1A, 00-477 WARSZAWA, TEL.: 22 163 66 00. E-MAIL: BIURO@DESA.PL

DESA.PL