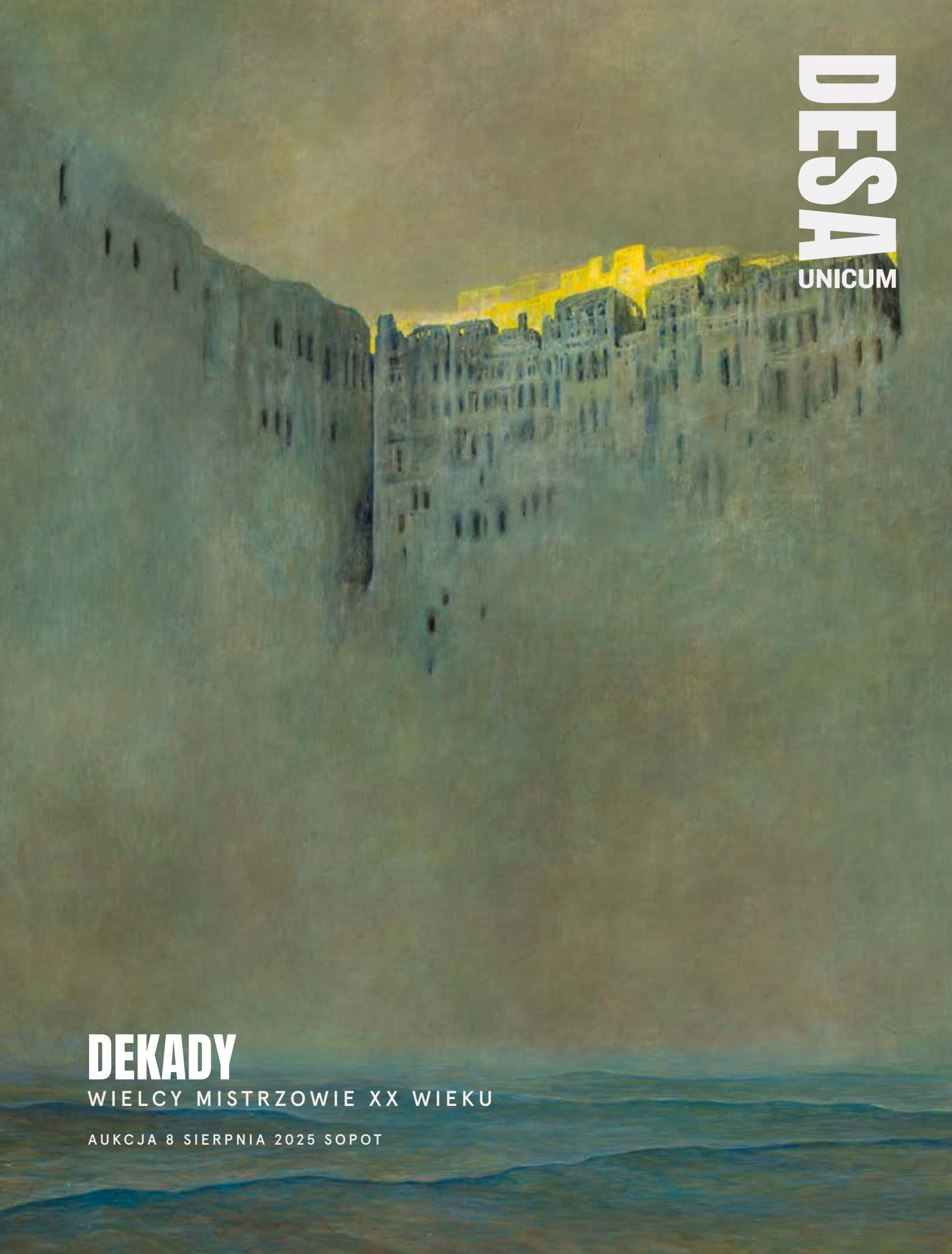




DESA
UNICUM

DEKADY

WIELCY MISTRZOWIE XX WIEKU

AUKCJA 8 SIERPNIA 2025 SOPOT





H. Bonstein



DEKADY

WIELCY MISTRZOWIE XX WIEKU

AUKCJA 8 SIERPNIA 2025

CZAS AUKCJI
8 sierpnia 2025 (piątek), 18:00

WYSTAWY OBIEKTÓW
DESA Unicum
ul. Piękna 1A, 00-0477 Warszawa
15 lipca - 1 sierpnia 2025
poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00
sobota, 11:00 - 16:00

Sofitel Grand Sopot
ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot
4 sierpnia - 8 sierpnia 2025

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

KOORDYNATORZY

Wiktor Komorowski
tel. 788 260 055
w.komorowski@desa.pl

Joanna Wolan
tel. 538 915 090
j.wolan@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

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



RÓD KOSSAKÓW

AUKCJA 7 SIERPNIA 2025

CZAS AUKCJI

7 sierpnia 2025 (czwartek), 18:00

WYSTAWY OBIEKTÓW

DESA Unicum

ul. Piękna 1A, 00-0477 Warszawa

15 lipca - 1 sierpnia 2025

poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00

sobota, 11:00 - 16:00

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

4 sierpnia - 7 sierpnia 2025

MIEJSCE AUKCJI

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

KOORDYNATORZY

Julia Olszewska

+48 532 759 980

j.olszewska@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



BIŻUTERIA

DZIEŁA SZTUKI JUBILERSKIEJ XIX-XX WIEKU

AUKCJA 7 SIERPNIA 2025

CZAS AUKCJI

7 sierpnia 2025 (czwartek), godz. 18:30

WYSTAWY OBIEKTÓW

DESA Unicum

ul. Piękna 1A, 00-0477 Warszawa

23 lipca - 1 sierpnia 2025

poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00

sobota, 11:00 - 16:00

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

4 sierpnia - 8 sierpnia 2025

MIEJSCE AUKCJI

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

KOORDYNATORZY

Magdalena Kuś

tel. +48 795 122 718

m.kuś@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



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

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

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

BIURO PRZYJĘĆ

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, 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

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, 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

Sarra Stoliarchuk, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, s.stoliarchuk@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | ADAM NIEWIŃSKI Członek Rady Nadzorczej | IRENEUSZ PIECUCH Członek Rady Nadzorczej

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
tel. 22 163 66 01, 795 121 569

Magdalena Ołtarzewska
m.oltarzewska@desa.pl
tel. 22 163 66 03, 506 252 044

Karolina Pułanecka
k.pulanecka@desa.pl
tel. 538 955 848

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Karol Kosowski
Kierownik
k.kosowski@desa.pl
tel. 514 446 885

Kacper Tomasziewicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
tel. 22 163 66 74, 664 981 456

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

Alina Matyash-Labanovskaya
Fotograf
a.matyash@desa.pl

DZIAŁ IT

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

Jan Jarzyna
Asystent ds. Technicznych i Informatycznych
j.jarzyna@desa.pl
tel. 664 150 861

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl
tel. 795 122 709

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów internetowych
d.maciejewska@desa.pl
tel. 664 981 461

Elżbieta Kopeć
Starszy Specjalista
ds. Marketingu Online i Analityki
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

Arkadiusz Kowalski
Grafik DTP
a.kowalski@desa.pl
tel. 788 269 944

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. komunikacji i PR
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Julia Niżnik
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

Weronika Zarzycka
Fotoedytor
w.zarzycka@desa.pl
tel. 880 526 448

Weronika Markowska
Asystent ds. marketingu online
w.markowska@desa.pl
tel. 795 122 723

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



MAŁGORZATA NITNER
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



KINGA SZYMAŃSKA
Zastępca Dyrektora
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



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



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



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



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 835



JULIA SŁUPECKA
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



NATALIA KOWALEK
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



JULIA GORLEWSKA
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



ANNA ROŻNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



JOANNA WOLAN
j.wolan@desa.pl
538 915 090



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402



OKTAWIA WRZESIEŃ
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



MAGDALENA KRAJENTA
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ALEKSANDRA JASKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



MAŁGORZATA SKWAREK
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



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



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



AGATA MATUSIELAŃSKA
Starszy Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na Papierze
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



MICHAŁ SZAREK
Specjalista
Sztuka Dawna
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



PAULINA BROL
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
p.brol@desa.pl
539 388 299



WIKTOR KOMOROWSKI
Specjalista
Sztuka Współczesna,
Grafika Artystyczna
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



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



MARTYNA KOLANOWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



MARTA PRZASNEK
Specjalista
Sztuka Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



DOROTA KOZAK
Specjalista
Projekty Charytatywne
d.kozak@desa.pl
788 244 922



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista
Sztuka Młoda Najnowsza
j.parteka@desa.pl
502 994 177



okładka front poz. 59 Zdzisław Beksiński, „Z-17””, lata 80. XX w. okładka II – strona 1 poz. 48 Marija Prymachenko, „Struś”, 1989 strona 2-3 poz. 11 Henryk Epstein, W porcie, 1930 strona 4 poz. 44 Edward Dwurnik, „Dwa kościoły w Sieradzu”, 1974 strona 6 broszko-wisior w formie kotwicy strona 8 Jerzy Kossak, Polowanie par force, 1947 strona 10 Damian Lisiewski, „Lato w samo południe”, 2025 strona 16 Marian Mokwa, „Dar Pomorza”, ok. 1960 strona 273 poz. 60 Tomasz Sętowski, „Szafka pełna przygód” lata 90. XX wieku strona 274 – okładka III poz. 31 Tadeusz Dominik, Kompozycja, 1962 okładka IV poz. 9 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Neny Stachurskiej, 1931 tytuł aukcji Dekady, Wielcy Mistrzowie XX wieku 8 sierpnia 2025 kod aukcji 1737KOL052 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 46	Krynicki Nikifor 18, 33, 34
Beksiński Zdzisław 59	Kujawski Jerzy 39
Berdyszak Jan 40	Lach-Lachowicz Natalia 47
Berman Mieczysław 20	Lambert-Rucki Jean 4
Biskupska Bożenna 73	Lenica Alfred 38
Bunsch Adam 13	Łempicka Tamara 5
Chromy Bronisław 70	Madeyska Arika 65
Ciapało Czesław Pius 42	Makowski Zbigniew 35
Cybis Jan 26	Mierzejewski Jerzy 56
Cześnik Henryk 67	Mitoraj Igor 62, 63
Dalí Salvador 71	Modzelewski Jarosław 50
Dobkowski Jan 64	Mokwa Marian 27
Dominik Tadeusz 31, 41	Mondzain Szymon 21
Duda-Gracz Jerzy 61	Mela Muter 15, 16
Dwurnik Edward 44	Nitka Zdzisław 66
Eibisch Eugeniusz 22	Nowosielski Jerzy 19, 24
Eidrigевич Stasys 55	Opalka Roman 30
Epstein Henryk 11	Prymachenko Marija 48
Fangor Wojciech 28	Rubczak Jan 3
Fijałkowski Stanisław 23	Rudowicz Teresa 29
Filipkiewicz Stefan 8	Sętowski Tomasz 60
Frycz Karol 1	Siudmak Wojtek 58
Gieraga Andrzej 53	Stańczak Julian 43
Gierowski Stefan 72	Starowieyski Franciszek 68
Gottlieb Leopold 12	Szajna Józef 49
Grunswleigh Natan 7	Szancenbach Jan 51
Hasier Władysław 54	Terlikowski Włodzimierz 6
Jachtoma Aleksandra 69	Winiarski Ryszard 45
Jackiewicz Władysław 57	Witkiewicz Stanisław Ignacy/Witkacy 9, 10
Jarodzki Konrad 36	Wnukowa Józefa 52
Kanelba Rajmund 14	Wójcik Franciszek 25
Kantor Tadeusz 37	Wyczółkowski Leon 2
Karpiński Alfons 17	Ziemski Rajmund 32

LATA 1901-1910

Na rozwój polskiego życia intelektualnego na przełomie XIX i XX wieku wpływała sztuka Młodej Polski. Najsilniejszym ośrodkiem artystycznym był wówczas Kraków. To właśnie on przyciągał najwybitniejsze talenty twórcze. Funkcjonowała tu Szkoła Sztuk Pięknych, od 1900 przemianowana na Akademię Sztuk Pięknych. Wielu ówczesnych twórców tworzyło pod wpływem fascynacji filozofią Fryderyka Nietzschego i Artura Schopenhauera, z którą korespondowały dekadenskie poglądy Stanisława Przybyszewskiego. Nastroje dekadenskie miały zasadniczy wpływ na wykształcenie się swoistej kultury Krakowa, czego ilustracją jest litografia Karola Frycza stworzona do „Teki Melpomeny”. Ważnym elementem kształtującym kulturę w Polsce na początku wieku była działalność krakowskiej akademii i postać Leona Wyczółkowskiego, nestora środowiska akademickiego w tym mieście. Początek nowego stulecia obfitował w nowe wizje sztuki. Wraz z impresjonizmem rozwijał się wówczas równocześnie symbolizm, ekspresjonizm oraz linearno-dekoracyjny styl secesji. Choć malarze w tym okresie stosowali różnorodne formy plastyczne, to poruszali kilka tych samych głównych problemów ideowych. Punktem styku w ich malarstwie były wątki patriotyczno-narodowe oraz tematyka ludowa. Twórczość polskich artystów była niejednokrotnie naznaczona atmosferą neoromantycznej tęsknoty za niepodległością kraju. W sztuce początku stulecia wiara i optymizm przeplatały się z dekadenskim pesymizmem. Działalność kulturalna rozwijała się w nierównym stopniu w różnych zaborach. Większa swoboda w zaborze austriackim przyczyniła się do wyżej wspomnianego rozkwitu Krakowa, który stał się głównym ośrodkiem artystycznym. Warszawa, pozostająca pod zaborem rosyjskim i poddawana intensywnej rusyfikacji, w 1904 doczekała się ponownego otwarcia po 40 latach Szkoły Sztuk Pięknych. Już w aktach założycielskich przykładano szczególną wagę do sztuki stosowanej, której nauczaniu miało towarzyszyć wdrażanie wypracowanych wzorów do produkcji. Czyniło to z uczelni pewien rodzaj doświadczalnego instytutu, „wzorcowni”. Była to rzecz w owym czasie niespotykana w wyższym szkolnictwie artystycznym.

1 α

KAROL FRYCZ

1877-1963

Jadwiga Mrozowska i Józef Sosnowski jako Psyche i Blaks w "Eros i Psyche", 1904

litografia/papier, 31 x 28 cm
sygnowany na kamieniu p.d.: 'KF'
Praca pochodzi z Teki Melpomeny

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 800 EUR

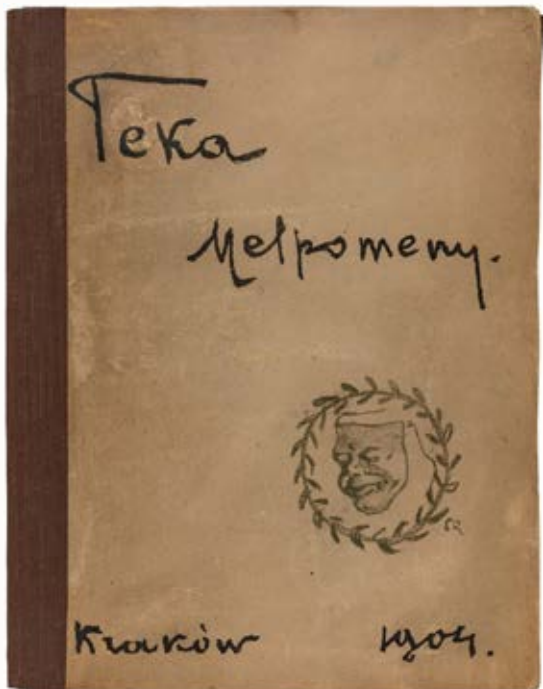
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Katalog zbiorów Gabinetu Grafiki, t.1: Grafika polska w latach 1901-1939, Wrocław 1983, kat. 683, s. 207

„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 ówczesnie sztuk – ‘Wesela’, ‘Erosa i Psyche’, ‘Dzieci Waniuszyna’, ‘Sióstr bliźnich’, ‘Wesela Figara’, ‘Kościuszki pod Racławicami’, ‘Anastazji’, ‘Kupca weneckiego’, ‘Półdziewic’ i ‘Ślubów panieńskich’. I tak pod kierunkiem Rzeckiego narodziła się w 1904 roku sławna ‘Teką 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 rozgwieżdżonym próśzeniem farb tle – obserwujemy głowy i postacie aktorek, aktorów oraz sceny zbiorowe, łącznie z zaklętym tańcem przez Chochola. Wśród popularnych i ulubionych aktorów znajdziemy tu: Jadwigę Mrozowską, Helenę Sulimę, Stanisławę Wysocką, Jerzego i Bolesława Leszczyńskich, Mariana Jednowskiego, Michała Przybyłowicza, Aleksandra Zelwerowicza. ‘Teką 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 utkwilo 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





„Teka Melpomeny”, 1904



Wnętrze Jamy Michalika, z prawej strony widoczna na ścianie litografia Karola Frycza.

Teka powstała w 1904 roku w Zakładach Litograficznych Pruszyńskiego. W skład „Teki” weszło 38 autolitografii, które przygotowali najbardziej rozpoznawalni artyści okresu Młodej Polski. Najwięcej kompozycji do teki dołożył Karol Frycz, w tym tak znane prace, jak „Król w podziemiach” ze sztuki Jerzego Żuławskiego, Helena Sulima jako Rachel w sztuce Wyspiańskiego „Wesele” czy też „Eros i Psyche”, które prezentowana jest w tej aukcji. Teka zawierała również litografie Witolda Wojtkiewicza, Stanisława Kuczborskiego, Stanisława Szreniawy-Rzeckiego, Antoniego Procajłowicza, Kazimierza Sichulskiego i Włodzimierza Bystrzyckiego.

Teka od początku cieszyła się dużym zainteresowaniem, czego wyrazem był sukces jaki odniosła w 1905 roku podczas wystawy w warszawskim Salonie Krywulta. Litografie z teki znalazły wówczas wielu nabywców

wśród kolekcjonerów sztuki, jak i znawców teatru. Litografie zdobiły również wnętrze Cukierni Lwowskiej Jana Michalika w Krakowie, gdzie narodziła się idea ich powstania. Pierwotne urządzenie wystroju cukierni, wykonane według projektu malarza Henryka Szczyglińskiego z 1906 roku, nie zachowało się. Kilka lat później w związku z rosnącą popularnością miejsca i działalnością kabaretu „Zielony Balonik” lokal został powiększony o jedną salę. Właściciel cukierni zwrócił się wówczas do młodopolskich artystów z propozycją przebudowy i aranżacji sal. W 1910 roku projekt architektoniczny nowej sali przygotował Franciszek Mączyński, a wystroj wnętrza opracował Karol Frycz. Podczas wieczornych występów kabaretu „Zielony Balonik” w Jamie Michalika śpiewano satyryczne teksty autorstwa Tadeusza Boya-Żeleńskiego.



2

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Portret Feliksa Jasieńskiego ("Mangghi"), 1903

litografia barwna/papier, 41 x 55,5 cm

sygnowany na kamieniu p.g: 'LWyczół'

Praca pochodzi z Teki Grafików Polskich. Wydrukowana u W. Korneckiego, litografie odbite przy udziale artystów w Zakładach Artystycznych Aureliusza Pruszyńskiego (wówczas kierowanych przez jego syna Zenona) przez wyspecjalizowanych drukarzy Juliana Litwińskiego i Stanisława Kucharczyka.

estymacja:

28 000 – 40 000 PLN

6 600 – 9 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Por.:

Dorota Muszanka, Litografia Leona Wyczółkowskiego, Wrocław-Kraków1958, ss. 50-51. Maria Twarowska, Leon Wyczółkowski, Warszawa 1962, s. 35, il. 115.

Leon Wyczółkowski, katalog wystawy, Chełm Lubelski 1993, s. 28, nr kat. 54, il. 38.

Fin de siecle. Polnische Graphik 1890-1916, 1998, s. 51 poz. 72 il. (okładka, s.42)

Miłośnicy grafiki i ich kolekcje, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 102, poz. III.31





Najwybitniejszy polski grafik portretuje najwybitniejszego polskiego konesera grafiki i jej popularyzatora. Portret typowo „młodopolski” i szalenie charakterystycznym dla „Wyczółki”. Litografia pochodzi z legendarnej teki („Teka Stowarzyszenia polskich Artystów-Grafików”, 1903), zainicjowanej przez Feliksa „Mangghę” Jasieńskiego, którego bez wahania można nazwać „akuszerem polskiej grafiki artystycznej”. Inspiracja sztuką Japonii była decydującym czynnikiem, który w znakomity sposób ukształtował stylistykę Wyczółkowskiego. Wschodnia estetyka została w znakomitym stopniu zaszczerpiona przez wybitnego znawcę sztuki orientu i kolekcjonera Feliksa „Mangghę” Jasieńskiego. „Jasieński i Wyczółkowski, a ściślej: ‘Manggha’ i ‘Wyczół’ – to tandem artystyczny, bez którego trudno sobie wyobrazić nie tylko obraz młodopolskiego Krakowa, ale i cały rozdział dziejów polskiego malarstwa i grafiki.

Spotykają się w Warszawie na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych; w roku 1895 wspólnie zorganizują wystawę pośmiertną Podkowińskiego, a po roku 1902, w Krakowie, staną się niemal nierozłączni” (cyt. za Agnieszka Kluczeska-Wójcik, Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2014, s. 160). „Dziwna była przyjaźń tych dwóch ludzi – żywiołowego malarza i pasjonowanego zbieracza (...). Jasieński wywierał jakiś magiczny wpływ na swojego przyjaciela. W poglądach, uwagach i sądach Jasieńskiego krystalizowały się nieraz wizje i zamiary malarskie artysty. Widocznie twórczość jego wymagała jakiegoś głośnego rezonansu czy refleksu, który zawsze znajdował u przyjaciela” (cyt. za Franciszek Kelin, Leon Wyczółkowski, Garść wspomnień, „Od A do Z”, 1947, s. 1-2). Zachowało się niewiele listów Wyczółkowskiego do Jasieńskiego, jednak usprawiedliwia to fakt, że mężczyźni widywali się wręcz codziennie. Dopiero późny ożenek malarza osłabi ich relacje. Wyczółkowski i jego mecenas wybierali się razem w podróże: w 1904 wspólnie wyjechali do Zakopanego, natomiast w roku następnym odwiedzili Francję i Hiszpanię. Manggha wziął na siebie całą organizację zagranicznej wyprawy. „Nie przypadkiem spośród podróży zagranicznych Wyczółki tylko ta, w której towarzyszy mu Manggha, przyniesie tak znakomite rezultaty artystyczne. A przywiezione z Hiszpanii pejzaże, wraz z widokami Tatr, Połagi czy Jaremcza, w naturalny sposób dopełnią zgromadzony przez Jasieńskiego zbiór – obraz dorobku twórczego artysty (cyt. za Ibidem, s. 164).

Doskonałym owocem przyjaźni jest prezentowany w katalogu portret. „Portret Jasieńskiego typowo młodopolski w swej swobodzie i asymetrii. Jasieński siedzi profilem, głowa pochylona, czyta. Okulary tworzą głęboką, ciemną plamę. Dwa kolory: ciemny granat i jasny brąz kontrastują i podkreślają się wzajemnie – właściwy Wyczółkowskiemu szkic o malarskim zacięciu. (...) Wyczółki nie myśli teraz jeszcze graficznie. Litografie są właściwie kolorowym rysunkiem kredką. Wszystko w nich dąży do wywołania tego wrażenia: gruby grenaż dający chropawą kreskę kredki i sam szkic, szybki, dość gruby, cieniowany z rozmachem, i barwy mocne, nieprzyjemne. Ale rodzi się już równocześnie zmysł graficzny: zamiłowanie do kontrastów, do mocnych, ciemnych plam (okulary Jasieńskiego), modelowanie światłem, nie barwą, w ruchliwych cieniach na twarzy” (Danuta Muszanka, Litografia Leona Wyczółkowskiego, Wrocław-Kraków 1958, s. 30).



Leon Wyczółkowski w Sopocie, 1912, fot. Wikimedia Commons

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.

3

JAN RUBCZAK

1884–1942

Pejzaż z południa Francji, 1915–1923

olej/ płótno, 47 x 55 cm

sygnowany p.d.: 'Rubczak'

opisany na odwrociu: 'M[...] | Jean Rubczak | 9 rue Campagne Premiere | Paris', poniżej stempel wywozowy z podpisami, na krośnię malarskim oraz na ramie papierowe nalepki aukcyjne, ponadto na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 800 – 16 500 EUR

POCHODZENIE:

Polski Dom Aukcyjny Sztuka, marzec 2003

kolekcja prywatna, Polska





Olga Boznańska, „Portret Jana Rubczaka”, około 1930, Muzeum Narodowe w Krakowie / Wikimedia Commons.

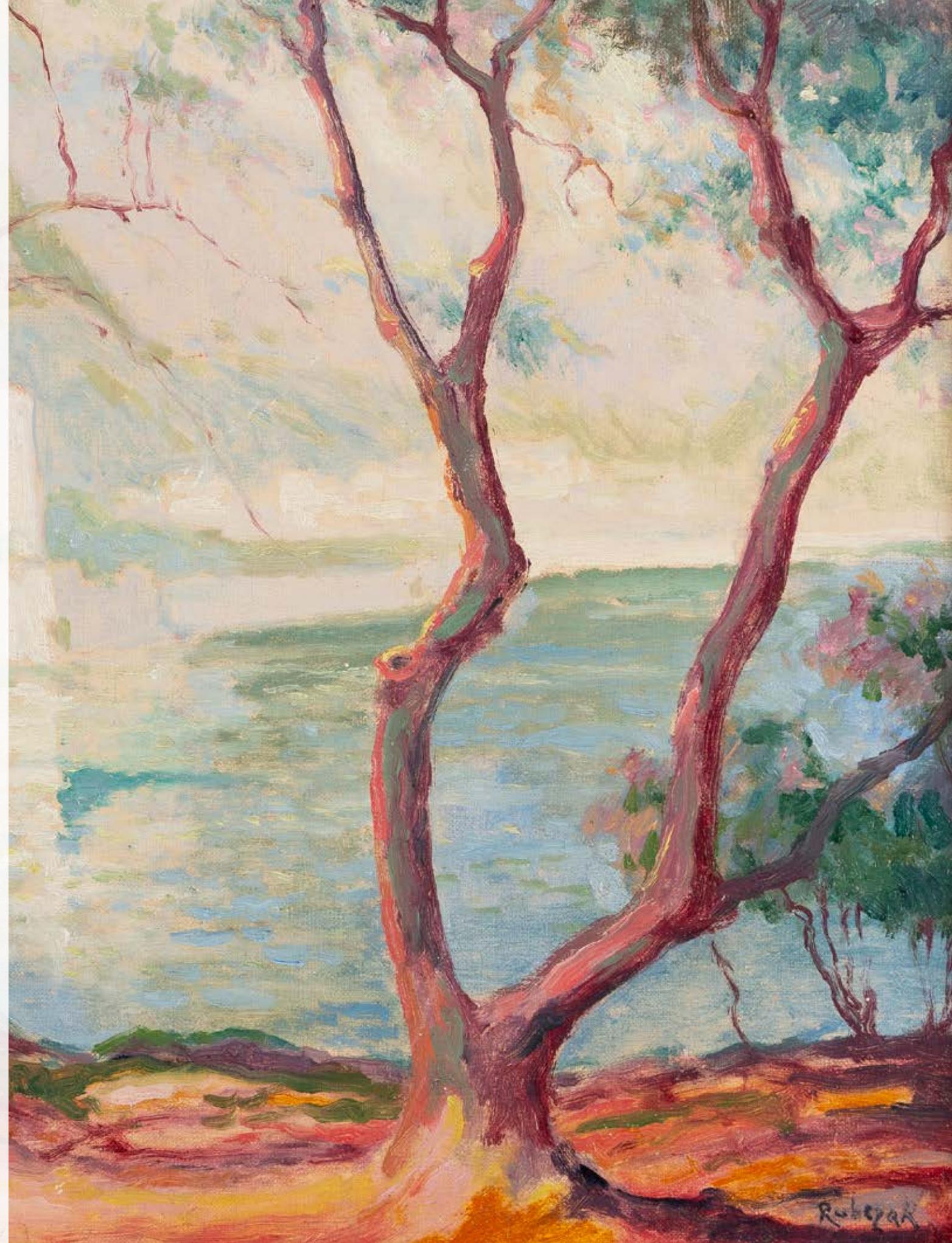
Prezentowany na aukcji obraz najpewniej powstał w drugiej dekadzie XX wieku, kiedy Jan Rubczak przebywał we Francji i aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym Paryża. Był to czas szczególnie istotny w jego twórczości – okres intensywniej pracy malar- skiej, rozwoju stylu oraz pogłębionego zainteresowania pejzażem, który z czasem stał się jednym z najczęściej podejmowanych przez niego tematów.

Rubczak wykształcenie artystyczne zdobywał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych od 1904, gdzie kształcił się pod kierunkiem Floriana Cynka i Józefa Pankiewicza. To właśnie u Pankiewicza pogłębiał swój warsztat graficzny, a jego wpływ był widoczny zarówno w grafice, jak i w późniejszym malarstwie Rubczaka. Po ukończeniu akademii artysta kontynuował naukę w Lipsku, a następnie w paryskiej Académie Colarossi – uczelni, która przyciągała młodych twórców otwartych na nowe prądy, mniej zależnej od akademickich konwencji niż École des Beaux-Arts.

Po zakończeniu studiów Rubczak pozostał na pewien czas w Paryżu, angażując się w życie tamtejszej kolonii artystycznej. Był członkiem Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu oraz Towarzystwa Polskiego Literacko-Artystycznego. Współpracował z Leopoldem Zborowskim – marszandem znanym z promowania Modiglianego – oraz z polskimi artystami, takimi jak Władysław Skoczylas i Franciszek Prochaska. W 1917 stworzył własną szkołę grafiki, w której następnie wykładał.

Twórczość Rubczaka z lat francuskich to przede wszystkim malarstwo pejzażowe i graficzne, rozwijające się w dialogu z postimpresjonizmem i koloryzmem. Często przedstawiał widoki miast, zatok i architektury, operując klarowną kompozycją oraz subtelnie zestawioną paletą barw. Interesowało go zjawisko światła i zmienność koloru w zależności od warunków atmosferycznych, co szczególnie widoczne było w scenach nadbrzeżnych, miejskich oraz w przedstawieniach fragmentów architektury.

W jego francuskich pejzażach nie chodziło o dokumentację miejsca, lecz o nastrój i wrażeniowość ujęcia. Malował nie tylko to, co widział, ale także to, co zapamiętał – krajobraz jako osobistą notację, przefiltrowaną przez doświadczenie i temperament. Po powrocie do Polski kontynuował działalność artystyczną i pedagogiczną, m.in. w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku Ludwiki Mehofferowej, a przez pewien czas także jako asystent w pracowni grafiki krakowskiej ASP. Był aktywnym członkiem kilku ugrupowań – Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg” oraz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.



Przygotowania do wystawy. Widoczni m.in. sekretarz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie Artur Schroeder (5. z prawej) oraz artyści Jan Rubczak (4. z prawej), Stanisław Popławski (3. z prawej), Xawery Dunikowski (2. z prawej), Władysław Jarocki (1. z prawej), 1931 / NAC



LATA 20. XX WIEKU

Na początku lat 20. XX wieku w Polsce formowała się grupa ekspresjonistów, przemianowanych później na formistów, której działalność miała ogromny wpływ na kształtowanie się polskiej sceny artystycznej. Było to ugrupowanie, któremu zależało na zmianie tendencji, jaka panowała wówczas w sztuce polskiej. „Celem malarstwa nie jest i nigdy nie było odtwarzanie, a nawet indywidualna interpretacja widzialnego świata, jak sądzi większa część publiczności, a nawet ‘znawców sztuki’, tylko stworzenie konstrukcji form na płaszczyźnie, stanowiących nierozdzielalną całość w ramach tej płaszczyzny ograniczających, czyli kompozycja” (Wstęp teoretyczny do wspólnej wystawy Witkiewicza, Niesiołowskiego i Zamoyskiego z 22 stycznia 1919). Formistom zarzucano wywrócenie sztuki do góry nogami, próbę przywrócenia jej punktu rozwoju do poziomu epoki kamiennej, wyrzucenie pierwiastka piękna ze sztuki. Józef Trepka nazwał formizm „psychopatycznym zboczeniem” i obrzucał go namiętnie równie wysublimowanymi inwektywami.

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. Drugim, bardzo ważnym zjawiskiem lat 20. była polska sztuka dekoracyjna, uważana za najdoskonalszą postać polskiego stylu narodowego. Charakteryzowała 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. Artyści 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.



4 α

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888–1967

"Zwierzenie" ("Confidence"), 1923–1925

brąz patynowany, 37 x 12,5 x 12,5 cm

sygnowany i numerowany u dołu:

'7/8 J. Lambert– Rucki [monogram wiązany artysty] 2022'

oraz znak odlewni: 'TEP'

odlew współczesny

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż

WYSTAWIANY:

„Centenaire de la naissance de Jean Lambert-Rucki”, Galerie Jacques De Vos,

Paryż, październik–listopad 1988

LITERATURA:

Artur Winiarski, Jean Lambert-Rucki, Warszawa 2017, s. nlb, nr.kat. 83 (il.)

„Dla Lamberta początek lat dwudziestych w Paryżu to nie tylko okres przynależności do awangardowej grupy kubistów wystawiających z Section d’Or czy też do grona artystów skupionych wokół Rosenberga. Niemalże w tym samym czasie związał się on z niezwykle prężnie rozwijającym się środowiskiem skupionym na działalności w zakresie sztuk dekoracyjnych” .

Jean Lambert Rucki, katalog wystawy, [red.] Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin–Jeziorna, Warszawa 2017, s. 50



5 α

TAMARA ŁEMPICKA

1894–1980

"La Musicienne", 1929/1996

serigrafia/papier, 98,5 x 61,5 cm (zadruk)
numerowana ołówkiem l.d.: '149/195', p.d. pieczęć
na podstawie obrazu z 1929 roku

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 300 EUR

OPINIE:

do obiektu dołączony certyfikat autentyczności córki artystki

„Spośród stu obrazów zawsze można rozpoznać moje (...). Galerie umieszczają mnie w najlepszych pokojach, zawsze w centrum, bo moje malarstwo pociąga ludzi. Jest czyste, jest skończone”.

Tamara Łempicka



6

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873–1951

Pinie w Villeneuve, 1923

olej/ płótno, 54 x 65 cm

sygnowany i datowany trzonkiem pędzla p.d.: '1923 | Terlikowski'

opisany na ramie: 'VILLENEUVE'

estymacja:

28 000 – 35 000 PLN

6 600 – 8 300 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Millon, Paryż, kwiecień 2012

kolekcja prywatna, Polska

„W swoim stylu Terlikowski nie jest podobny do żadnego artysty i nie zawdzięcza nic nikomu, nie jest dłużnikiem żadnej estetycznej tendencji – ani z przeszłości, ani współczesnej. Więc proszę nie starać się szukać u niego wiedzy, zdobytej kultury. Znajdziecie tu Państwo jedynie bardzo osobistą wizję, która przekraczając utarte granice, wybucha z żywiołową spontanicznością. Przede wszystkim nie szukajcie w jego malarstwie intelektu pewnie dokonującego wyboru swej drogi, środków wyrazu, swej rzeczywistości. Tu panem jest tylko intuicja. Nie ma przypomnień, odnoszeń tak pomocnych w wytyczeniu granic, nie ma ułatwień służących orientacji przewodników. Ktoś powiedział – Guillaume Janneau, o ile sobie przypominam – że w obliczu natury Terlikowski jest zupełnie dziewiczy. To właśnie to. Terlikowski operuje na gorąco, proszę mi wybaczyć tę chirurgiczną metaforę. Ustawia się naprzeciwko wybranego motywu, przygląda mu się uważnie i kształtuje swą kompozycję na żywo. Nie ma ochłodzenia entuzjazmu, nie ma momentu zatrzymania w uniesieniu twórczym poprzez spokojnie pracę, w schronieniu pracowni. Ten wielki entuzjasta nigdy nie uszczuplił swego potencjału radości końcowymi owymi wykończeniami, wygładzeniem całości”.

J. Topass, [1932] w: A. Czarnocka, Siła i życie. Włodzimierz Terlikowski (1873–1951). Malarstwo. [kat. wystawy], Biblioteka Polska w Paryżu, 2012, s. 19



7 α

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

Portret mężczyzny, 1929

olej/ płótno, 33 x 27,5 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'GRUNSWEIG I 1929'
na odwrociu nalepki firmy ramiarskiej

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 300 EUR

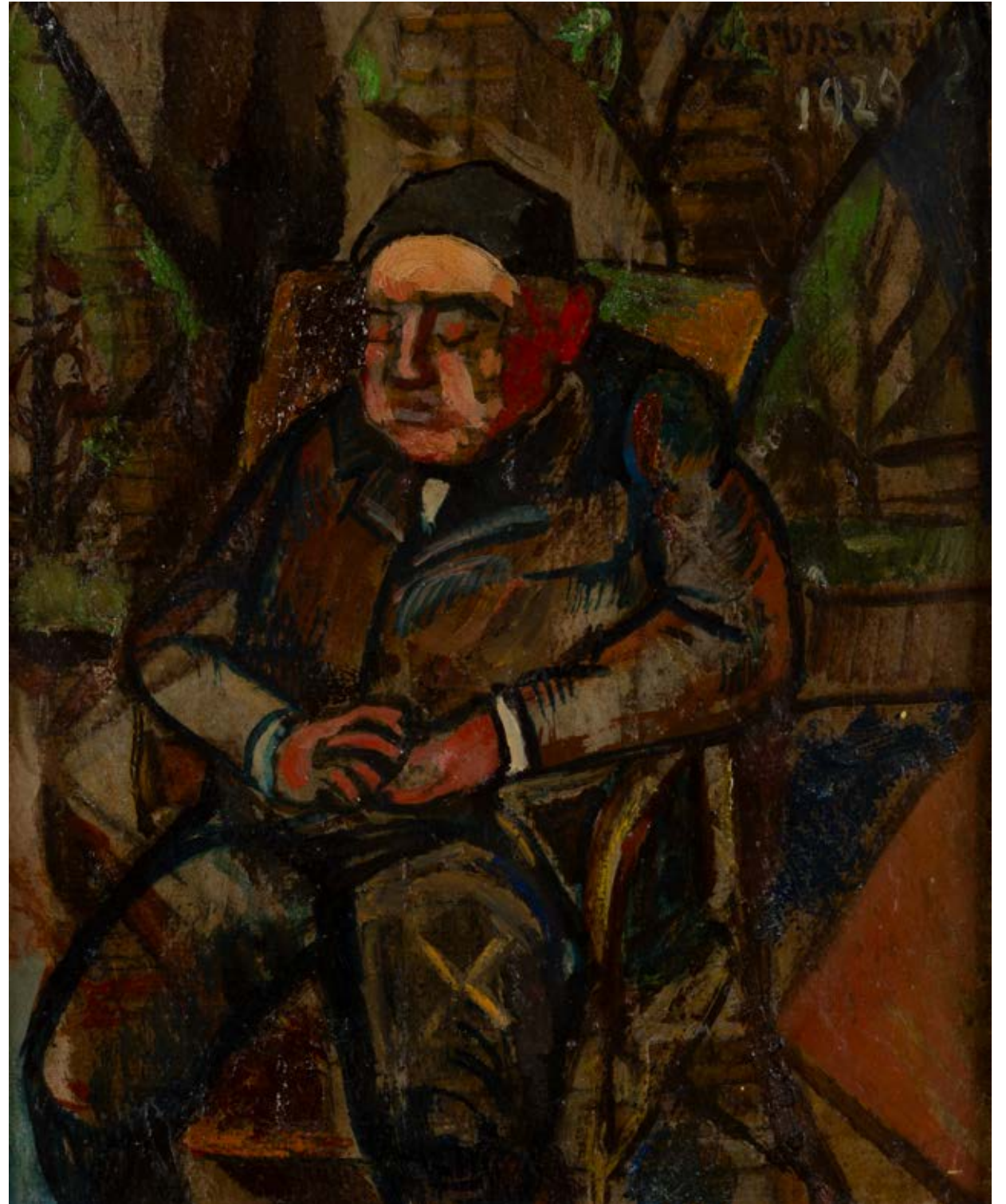
POCHODZENIE:

Polswiss Art, 2016

kolekcja prywatna, Polska

„Są to dobre studia realistyczne, doświadczenia koloru, które mają wigor, ale siłą rzeczy zostały dotknięte tą prostotą, która nieodmiennie towarzyszy dziełom artystów nieopierających swej materialnej znajomości obrazu na ideale czy, innymi słowy, systemie, odpowiedzialnym za narzucanie im wyższych poglądów, co podnosi je artystycznie ponad nawet najzręczniejsze eksperymenty laboratoryjne czy kulinarne”.

Maurice Raynal, L'Intransigeant, 11 X 1923, s. 2, cyt. za: M. Muszkowska, „Natan Grunsweigh, Mistrzowie Ecole de Paris”, 2020 r., 57



LATA 30. XX WIEKU

Polska w latach 30. XX wieku, czyli w okresie II Rzeczypospolitej, charakteryzowała się odbudową państwa po odzyskaniu niepodległości, ale też trudnościami związanymi z wielkim kryzysem gospodarczym i narastającym zagrożeniem ze strony nazistowskich Niemiec. W tych niespokojnych czasach sztuka stała się zarówno ucieczką od rzeczywistości, jak i formą zaangażowanego komentarza społecznego. Artyści reagowali na kryzysy polityczne i ekonomiczne, tworząc dzieła pełne niepokoju, ekspresji i krytyki. Rozwijały się kierunki takie jak ekspresjonizm, surrealizm czy realizm społeczny, a w niektórych krajach – zwłaszcza w Niemczech i ZSRR – sztuka została podporządkowana ideologii państwowej i wykorzystana jako narzędzie propagandy. Jednocześnie w Stanach Zjednoczonych, w ramach programów wsparcia artystów finansowanych przez państwo (np. WPA), powstawały murale i dzieła ukazujące codzienne życie i problemy zwykłych ludzi. Lata 30. XX wieku to więc czas silnego napięcia między wolnością artystyczną a presją polityczną, co zaowocowało wyjątkową różnorodnością stylów i postaw twórczych. To czas rozkwitu wielu karier artystycznych. Należy tutaj wspomnieć życiorys Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacy), autora serii malarskich kompozycji o literackich tytułach, złożonych z fantastycznych, halucynacyjnych postaci, będących malarskimi próbami teorii Czystej Formy, według której w obrazie dominować miała forma, zaś treść była jedynie pretekstem do budowy obrazu. Witkacy od razu odpowiadał na wszelką krytykę antagonistów formizmu, wytykając autorom błędy w myśleniu, logice i brak próby zrozumienia istoty tej nowej wersji ekspresjonizmu. Prezentowany w niniejszej dekadzie portret Neny Stachurskiej z 1931, jak również portret księdza Pawła Ilińskiego stanowią efekt działającej od 1924 „Firmy Portretowej Stanisława Ignacego Witkiewicza”, opatrzonej specjalnym Regulaminem Firmy, która niczym warsztat rzemieślniczy trudniła się (za z góry ustalone honorarium) rysowaniem, niekiedy przy zażywaniu narkotyków wyższego rzędu, pastelowych portretów. Lata 30. XX wieku to również rozkwit sztuki wielkich miast i ogromny wpływ kultury paryskiej na polską kulturę. Należy tutaj wspomnieć prace malarskie Leopolda Gottlieba i Henryka Epsteina, które prezentowane są na tej wystawie.

8

STEFAN FILIPKIEWICZ

1879-1944

Martwa natura z kwiatami i porcelaną ("Kwiaty")

olej/tektura, 95,5 x 67,5 cm

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie,
stempel Składu Przyborów Malarskich Róży Aleksandrowicz w Krakowie oraz nieczytelna papierowa nalepka

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 600 – 4 700 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, data nieznana

„Problem zestrojenia barw, zanurzonych w refleksach słońca i odtworzenie migotliwej gry różnokolorowych cieni, problem trudno, a malarsko bardzo nęcący, znajduje tu zawsze świetne, a za każdym razem inne rozwiązanie. W tych kwiatkach i martwych naturach jest wygrana cała gama nastrojów uczuciowych: jedne są gorące, radosne i wyzywające, inne zgaszone i melancholijne, inne jeszcze toną w zamyśleniu i rozmarzeniu zmierzchowych godzin”.

Władysław Kozicki, Stefan Filipkiewicz, „Sztuki Piękne” 1926-27, s. 97-98



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

Portret Neny Stachurskiej, 1931

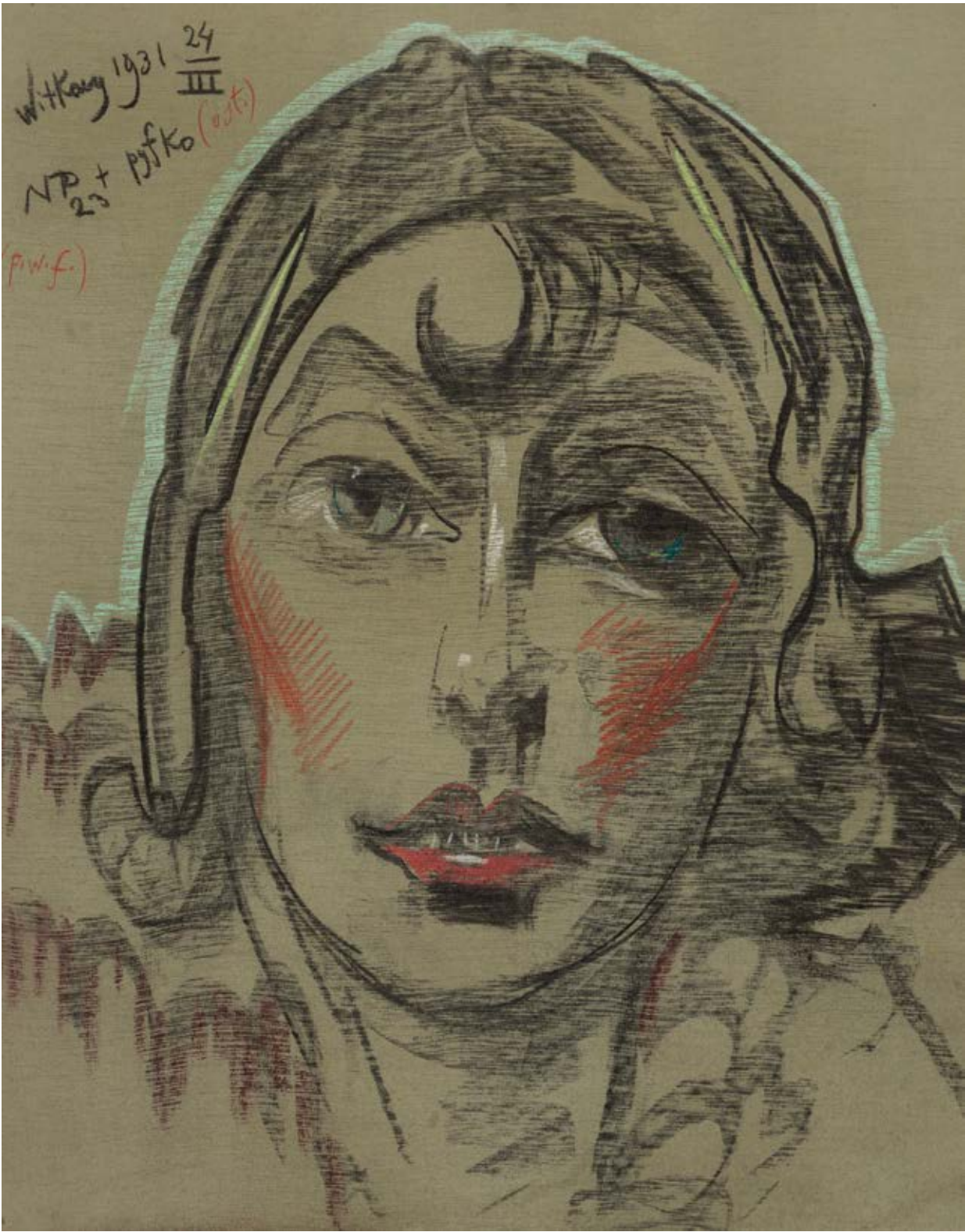
pastel/papier, 63 x 50 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany l.g: 'Witkacy 1931 24/III | NP23 + pyfko (ost.) | (p.w.f.)'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
58 700 - 82 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Modesty Zwolińskiej, Zakopane
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Stanisław Ignacy Witkiewicz. Twórczość plastyczna, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1966.
Prace malarskie Stanisława Ignacego Witkiewicza, Powiatowy Dom Kultury w Nowym Targu, 1957.

LITERATURA:
Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), katalog dzieł malarskich, oprac. Irena Jakimowicz, Anna Żakiewicz, Warszawa 1990, nr 1/1997, s. 118, nr. kat. 1409
Stanisław Ignacy Witkiewicz. Twórczość plastyczna. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1966, poz. 116
Stanisław Ignacy Witkiewicz, SBWA, Zakopane, 1959, poz. 136
Katalog wystawy prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, Powiatowy Dom Kultury, Nowy Targ, 1957, poz. 278





W życiu Stanisława Ignacego Witkiewicza niewiele rzeczy układało się prosto. Ani relacje, ani obrazy, ani decyzje. Wszystko było trochę na opak, z przekory albo z konieczności. Nawet Firma Portretowa – z pozoru uporządkowany projekt artysty próbującego utrzymać się na powierzchni – była zarazem happeningiem, ironią i formą kontrolowanego chaosu. W tym właśnie krajobrazie pojawiła się Nena, Jadwiga Stachurska, jedna z tych osób, które wracają do czyjegoś życia nie przez przypadek, ale jakby zgodnie z jakimś dziwnym planem. Po raz pierwszy zetknęli się przelotnie – w Zakopanem, gdy jako dziewczynka towarzyszyła ciotce podczas wizyty u matki Witkacego. Spotkanie przeszło bez echa. Dopiero później, już oficjalnie, poznała go bliżej – i wówczas wszystko zaczęło się na serio.

Relacja między nimi wymykała się nazwom. Nena nie była tylko modelką ani klasyczną muzą – zbyt obecna, zbyt konkretna. A jednak była kimś, kogo twarz i obecność kusiły, by nieustannie je portretować. Mówi się, że Witkacy narysował ją osiemdziesiąt osiem razy. Liczba ta krąży w opracowaniach, ale nie ma na nią twardych dowodów – równie dobrze mogła być większa, albo po prostu symboliczna. Pewne jest natomiast, że żaden inny model nie zostawił w jego dorobku takiej liczby śladów.

Witkacy portretował ją na różne sposoby. Z dystansem i czułością, z nudą i złością. Czasem zbyt dokładnie, innym razem z jawną przesadą. Tworzył pod wpływem alkoholu, narkotyków, rozpacz, oczekiwań. Albo tak jak w 1931: bez papierosa, ale po piwie. Ślady tej atmosfery widać w obrazie – kreska swobodna, lecz czujna, twarz o delikatnym napięciu, pozornie spokojna, a jednak drgająca gdzieś pod powierzchnią – jakby chciał uchwycić nie konkretną osobę, ale chwilowy stan. Albo wspomnienie.

Z biegiem lat ich relacja zaczęła się psuć. Witkacy oskarżał Nenę o zdradę, o manipulację, o ukrywanie listów. Coraz trudniej było mu odróżnić żal od wymysłu. Może naprawdę cierpiał, może po prostu każda zażyłość zamieniała się u niego z czasem w podejrzenie. Ona z kolei z coraz większym dystansem zносиła jego zarzuty, aż w końcu między nimi zapadła cisza.

Po jego śmierci spaliła listy. Co ją do tego skłoniło – nie wiadomo. Może chciała zachować prywatność, może ochronić siebie, a może to była jej ostatnia odpowiedź na wszystko, czego nie dało się już wyjaśnić. Zostały tylko portrety. Każdy inny, każdy niedopowiedziany.

Firma Portretowa miała swój Regulamin – pełen dziwacznych klauzul i formalnych żartów. Klient nie mógł oglądać dzieła przed ukończeniem. Jeśli odrzucał portret – nie wolno mu było zdradzić powodu. Rysowana ręka kosztowała jedną trzecią ceny. Wszystko ściśle, ale podszyte absurdem. W przypadku Neny te reguły przestawały mieć znaczenie. Nie była klientką, a czymś więcej i czymś trudniejszym do sklasyfikowania.

Ich znajomość zostawiła po sobie nie jedną, lecz wiele twarzy. Nieustannie reinterpretowaną obecność. Żadna z tych wersji nie była ostateczna – każda opowiadała o innej fazie napięcia, oddalenia, fascynacji. To nie był romans i nie była to przyjaźń. To było coś nieustannie przerywanego i wznowianego – rysowane raz cienką kreską, raz zamasyżście, w pastelach, w pośpiechu, na kartonie, czasem „na trzeźwo”, czasem po czymś. I może właśnie w takim portrecie – zwykłym, niepozornym, zrobionym po piwie i bez fajki – udało się Witkacemu powiedzieć najwięcej. Nie o Nenie, lecz o samej relacji: niezdecydowanej, czulej, zmiennej, a przez to prawdziwej.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Neny Stachurskiej, 1930



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Neny Stachurskiej, 1931



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Neny Stachurskiej, 1931



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Nena Stachurska, 1928

10

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Portret księdza Pawła Ilińskiego, 1931

pastel/papier, 63 x 47 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: "Witkacy (T. B. + E) VII | 1931 NP | N?"

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

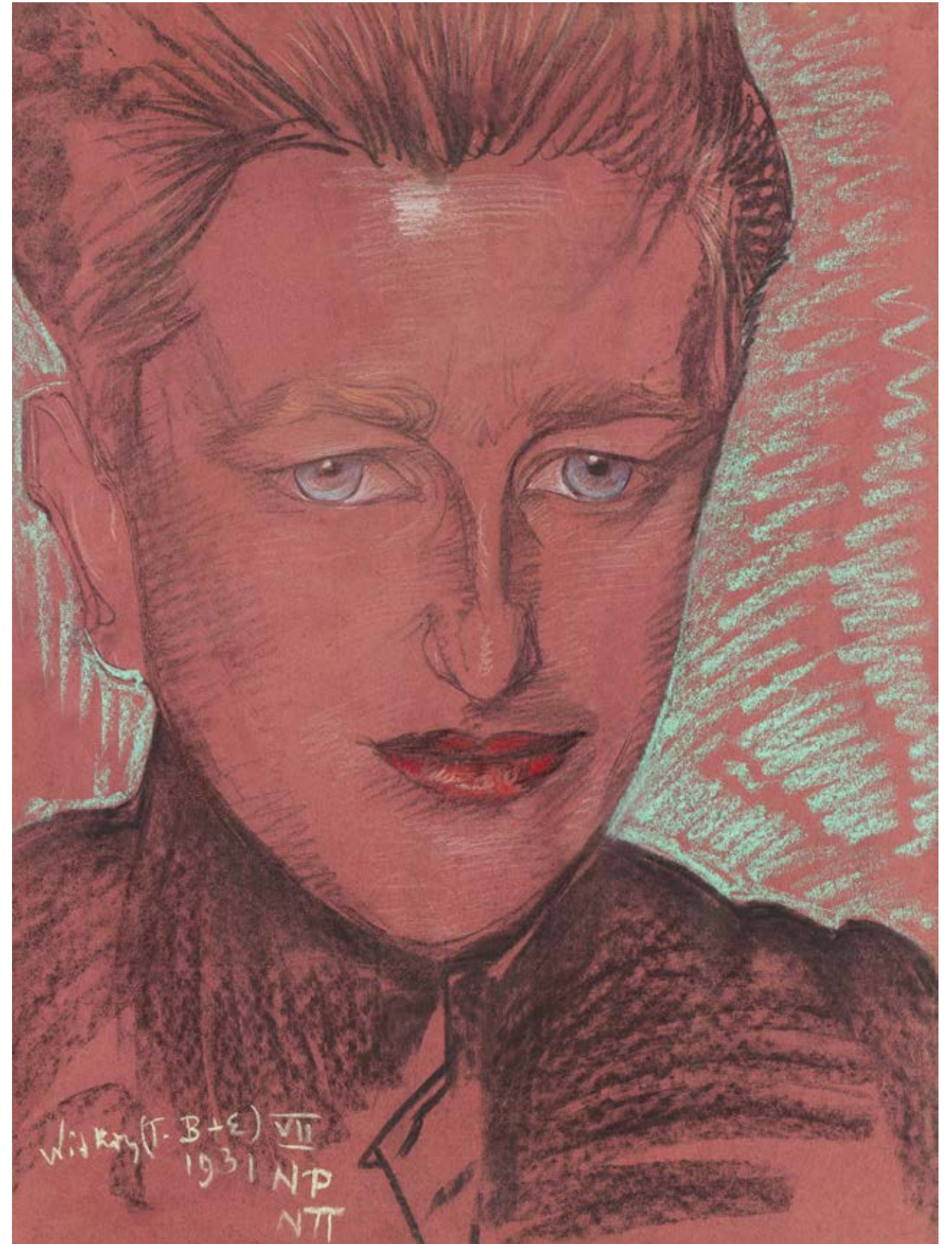
42 300 - 58 700 EUR

LITERATURA:

Joanna Siedlecka, Mahatma Witkac, Warszawa 1998, s. 187-188

Paweł Iliński, Przeszłość nie mija bez echa. Wspomnienia 1903-1990, s. 146-148

M. Prus, Odwiedzał mnie również Witkacy, Gazeta Antykwaryczna 1999, nr 7/8, s. 10-12





Historia znajomości ukazanego na portrecie księdza Pawła Ilińskiego z Witkacym jest związana z jego wyjazdem do Zakopanego w latach 1929–36, gdzie duchowny leczył się z choroby płuc. Po wyzdrowieniu postanowił zostać w stolicy Tatr, by sprawować działalność jako katecheta w gimnazjum „Szarlotka”. Ksiądz z artystą miał się poznać na mszy po uroczystościach pogrzebowych matki Witkiewicza, którą ksiądz Iliński koncelebrował. Ich przyjaźń zacieśniła się wraz z wizytami Witkiewicza w zakopiańskim sanatorium Czerwonego Krzyża, gdzie od 1930 Iliński sprawował stanowisko kapelana. Gmach mieszczący salę balową oraz teatralną był ważnym ośrodkiem zakopiańskiego życia towarzyskiego i kulturalnego. Jak pisze duchowny w swoich „Wspomnieniach”, artysta miał go odwiedzać w kwaterze, gdzie rozmawiali o sztuce i warszawskiej krytyce literatury Witkiewicza. Ksiądz Iliński miał również we Lwowie przyjaciół, właścicieli fabryki cukierniczej, którzy regularnie przysyłali paczki ze słodyczami. Jak się okazało, Witkacy je uwielbiał, i, jak wspomina Iliński, to przy konsumpcji śliwek w czekoladzie oraz pierników w 1931 powstały trzy portrety księdza.

Prezentowana praca pochodzi z najlepszego artystycznie okresu Witkacego, przypadającego na przełom lat 20. i 30., kiedy to artysta osiągnął mistrzostwo w technice pastelu.

Na portrecie Witkacy ujął modela we frontálním popiersiu, z lekko pochyloną głową. Charakterystyczna dla typu, w którym została wykonana podobizna, jest dbałość o werystyczne ujęcie fizjonomii portretowanego. Jak pisze znawczyni twórczości Witkacego Anna Żakiewicz, typ „T.B+E”, co według sformułowanego przezeń w 1925 Regulaminu Firmy Portretowej jest „mieszanką” dwóch typów portretów: B – typu „charakterystycznego”, a zarazem „obiektywnego” (był to rodzaj portretu stosowany przez artystę najczęściej) z typem „E” – zakładającym pewną dowolność w interpretacji psychologicznej modela. W typie „E” Witkacy często portretował kobiety, zwłaszcza te, które mu się szczególnie podobały albo mężczyzn, w których dopatrywał się cech kobiecych – głównie pewnej łagodności. W tym wypadku taka mieszanka typów wydaje się jak najbardziej na miejscu”. Witkacy dodatkowo w prezentowanym portrecie wykreślił fakturę „śliwkowego” papieru jako dodatkowy, intensywny akord kolorystyczny, który wraz z konturem obrasowującym sylwetkę modela tworzą dominantę rysunku. Ich dynamika została ograniczona poprzez wykorzystanie seledynu wokół ramion oraz głowy modela, aby kreskowo zbudować głębię rysunku. Kolor tła podbija błękit jednocześnie swobodnego i skupionego spojrzenia wpatrzonych w pewien punkt oczu księdza.

Paweł Iliński urodził się w 1903 na wschodnim Wołyniu, zarówno przed, jak i po wojnie intensywnie propagował wiarę. W czasie II wojny światowej był więziony przez gestapo w Zamku Lubelskim, cudem uniknął stracenia. Później pod przybranym nazwiskiem prowadził rozległą działalność charytatywną oraz był kapelanem Armii Krajowej, ps. „Iskander”. Po wojnie wyjechał w celach naukowych do Stanów Zjednoczonych, kolejno w latach 1947–48 przebywał na misji charytatywnej, m.in. w Polsce, Belgii oraz Rzymie. Za odmowę współpracy z UB pod fałszywymi zarzutami został aresztowany w 1949 i osadzony w więzieniu na Rakowieckiej w Warszawie oraz we Wronkach do 1953. Oczyszczony z zarzutów w 1958 kontynuował swoją edukację w Rzymie, następnie wyjechał końcem lat 50. do USA, gdzie przez 20 lat z przerwami prowadził msze dla Polonii w Chicago oraz Kanadzie.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, z cyklu „Miny”, fot. Józef Głogowski

11

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

W porcie, około 1930

akwarela, ołówek/papier, 39,5 x 55,5 cm
sygnowany p.d.: 'H.Epstein'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Côte Basque Encheres Lelievre, Saint-Jean-de-Luz, kwiecień 2022

kolekcja prywatna, Warszawa



Henryk Epstein, jeden z twórców École de Paris, urodził się w żydowskiej rodzinie w Łodzi, gdzie od najmłodszych lat otaczała go atmosfera sprzyjająca rozwojowi artystycznemu – to właśnie matka po śmierci ojca była dla niego wsparciem i motywacją do podążania ścieżką malarstwa. Jego edukacja artystyczna rozpoczęła się w rodzinnym mieście w Szkole Rysunku i Malarstwa Jakuba Kacenboga, skąd w 1910 przeniósł się do Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, by uczyć się pod okiem Petera von Halma. Tam zdobył solidne podstawy warsztatowe. Dwa lata później wyjechał do Paryża, gdzie w Académie de la Grande Chaumière kontynuował rozwój, a jednocześnie związał się z grupą żydowskich artystów Machmadim, gdzie współtworzył ich wydawane przez krótki czas czasopismo, które choć efemeryczne, było ważnym punktem odniesienia dla jego twórczości i tożsamości artystycznej.

Wybuch I wojny światowej pokrzyżował jego artystyczne plany – Epstein wstąpił do Wojska Polskiego, by po zakończeniu działań wojennych osiedlić się na stałe w Paryżu, gdzie od 1918 tworzył w słynnej kolonii artystycznej La Ruche, miejscu, które stało się tygłem dla licznych awangardowych postaci – w tym bliskich przyjaciół, takich jak Modigliani, Soutine, Chagall, Pascin czy Krémègne. Już od 1921 Epstein regularnie uczestniczył w ważnych wystawach paryskich, takich jak Salon Jesienny, Salon des Indépendants oraz Salon des Tuileries, gdzie jego dzieła zyskiwały uznanie i wpisywały się w rozmaite nurty współczesnej sztuki.

Jego malarstwo, choć różnorodne tematycznie – od martwych natur, przez portrety, pejzaże, po sceny rodzajowe – charakteryzowało się stopniowym zbliżeniem do ekspresjonizmu i fowizmu, czego wyrazem była coraz odważniejsza kolorystyka i ekspresja formy. Epstein posługiwał się zarówno olejem, jak i akwarelą, a jego artystyczne podróże po Bretanii, Korsyce i południu Francji pozwalały mu eksplorować tematykę morską oraz portową, co nadawało jego pracom świeżości i różnorodności.

W 1938 artysta osiadł w Épernon, jednak dramat II wojny światowej dotknął go bezlitośnie – w lutym 1944 został aresztowany, a następnie osadzony w więzieniu w Chartres, a później w obozie przejściowym w Drancy. Stamtąd deportowano go do Auschwitz, gdzie zginął krótko po przybyciu. Jego życie i twórczość stały się świadectwem artystycznej pasji przerywanej brutalnymi wydarzeniami historycznymi, a pamięć o nim trwa jako część bogatego dziedzictwa École de Paris i polskiej sztuki emigracyjnej.



12

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Półakt, około 1931

olej/tektura, 51 x 35,5 cm
sygnowany p.d.: 'l. gottlieb'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

18 800 - 28 200 EUR

POCHODZENIE:

Józef Andrzej Teslar (1889-1961), Paryż

Wejman Gallery, Warszawa

kolekcja instytucjonalna, Polska

DESA Unicum, grudzień 2021

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Leopold Gottlieb, Wejman Gallery, Warszawa, 2018

Leopold Gottlieb, Galerie Zak, Paryż, 1934 (prawdopodobnie)

LITERATURA:

Leopold Gottlieb, katalog wystawy, Wejman Gallery, Warszawa 2018, s. 30-31





Leopold Gottlieb, „Autoportret”, 1907, Muzeum Żydowskie w Berlinie / Wikimedia Commons

Leopold Gottlieb był związany z modernizmem, choć jego podejście nigdy nie było radykalne. Przez lata działał w takich miejscach jak Wiedeń, Kraków czy Paryż, łącząc obserwację współczesnych nurtów z dialogiem z różnymi tradycjami malarskimi. Na początku XX wieku był przedstawicielem tzw. ekspresjonizmu młodopolskiego – łagodniejszej odmiany ekspresjonizmu, czerpiącej z naturalizmu i symbolizmu.

Jego tożsamość jako polskiego patrioty i Żyda-kosmopolity odgrywała ważną rolę zarówno w życiu, jak i w sztuce. Po służbie w Legionach Polskich Gottlieb przebywał w Polsce, Niemczech, Austrii, a od 1926 mieszkał na stałe w Paryżu.

Prezentowany portret „Półakt” pochodzi z późnego okresu twórczości artysty. Przedstawia półnągą kobietę bez wyraźnych cech indywidualnych, siedzącą tyłem do widza. Ta prostota i pozbawienie szczegółów to świadomy zabieg Gottlieba, który pod wpływem ekspresjonizmu traktował postać bardziej jako nośnik uniwersalnej idei niż indywidualną osobę.

Obraz wyróżnia się jasną, rozbieloną paletą – dominują w niej biel, róż, błękit i brąz. Te kolory nadają kompozycji lekkości i spokojnego charakteru. Synteza form i subtelne światło na powierzchni malarskiej tworzą niemal medytacyjną atmosferę, zachęcając do skupienia i refleksji.

„Półakt” to przykład dojrzałego stylu Gottlieba, w którym spotykają się tradycja i nowoczesność, realizm i symbolizm. To portret nie tylko kobiecego ciała, lecz także uniwersalnej obecności, oddany bez zbędnego patosu i ozdobników.



13 α

ADAM BUNSCH

1896-1969

"Człowiek bez zawodu", 1934

olej/piótno, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: "Człowiek bez zawodu" | Adam Bunsch 1934'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 700 EUR



14 α

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Portret chłopca grającego na flecie

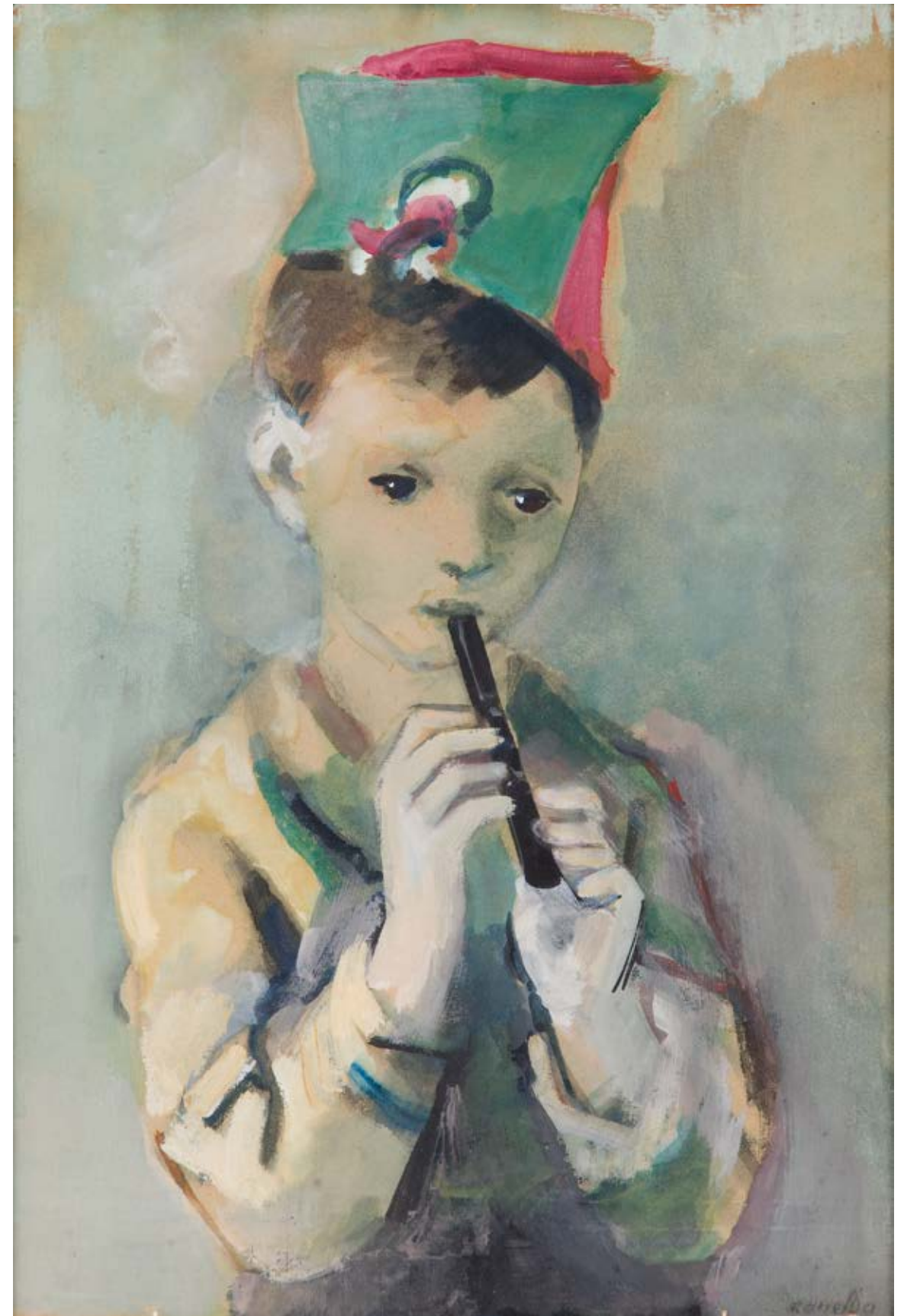
gwasz/papier, 60 x 38 cm
sygnowany p.d.: 'kanelba'

estymacja:
16 000 – 25 000 PLN
3 800 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Kanelba wyczuwa twórczość Maneta i Cézanne’a silniej niż którykolwiek z młodych malarzy. Z prawdziwym talentem związane jest wykształcenie. W jego płótnach forma i kolor są zrównoważone, rysunek jest precyzyjny i giętki, kolor subtelny i powściągliwy, kompozycja szlachetna i pełna siły. Stałe dążenie do doskonałości i nieustanne poszukiwania artysty znajdują potwierdzenie w najnowszych jego dziełach, w których ujawnił swe zdolności kolorystyczne. Przejawiają się one w stosowaniu barw wyrazistych, choć przytłumionych, delikatnych, o wykwinnym walorze”.

Chil Aronson, *Art polonais moderne*, Paris 1929, s. 17



15 α

MELA MUTER

1876-1967

"Paryska uliczka", lata 40. XX w.

olej/płyta, 46,7 x 56,5 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'

estymacja:
280 000 - 350 000 PLN
65 800 - 82 200 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa



MELA MUTER. DROGA DO PARYŻA

W chłodny, bezbarwny poranek wczesnej wiosny 1901 dwudziestopięcioletnia Melania Mutermilch – z domu Klingsland – wsiada do pociągu na warszawskim dworcu Kolej Warszawsko-Wiedeńskiej. Towarzyszą jej mąż Michał, działacz społeczny i literat, oraz ich roczny syn Andrzej. Celem jest Paryż – miejsce, które w jej młodzieńczych marzeniach jawiło się jako kraina wolności. Nie wie jeszcze, że spędzi tam ponad sześćdziesiąt lat, a miasto to nie tylko ją ukształtuje, lecz także pochłonie – tak jak pochłania wszystko, co żywe i twórcze.

Opuszcza Warszawę, miasto duszne, rozbite, zrusyfikowane, pełne ograniczeń – społecznych, narodowych i tych najbardziej dotkliwych: dotyczących płci. Kobieta malarka? „Nie cierpię malujących bab! Co babie do pędzla!” – grzmiał Kazimierz Sichulski, niemal definiując mentalność epoki. W tym świecie kobieta miała prawo być żoną, matką, gospodynią. Mela Muter – jeszcze wtedy nie Muter, bo wciąż Mutermilch – nie zgadza się na takie role z wyłączością. Chce być kimś więcej: artystką. Grand peintre. Paryż przyjmuje ją powoli. Montparnasse – dzielnica na obrzeżach wielkiego miasta, wówczas bardziej wiejska niż artystyczna – staje się jej domem. Uliczki pełne zakonnic, sprzedawców wiklinowych koszy i dzieci biegnących za kozami. To nie Luwr, nie Boulevard Saint-Germain, lecz właśnie te miejsca, codzienne, przyziemne, naznaczone prostotą i niedostatkiem, stają się inspiracją dla jej sztuki, która wyrasta z obserwacji ludzi prostych, zapomnianych, ubogich. Wśród nich Muter znajduje swoje najprawdziwsze modele: staruszki, kaleki, chore dzieci.

Macierzyństwo nie przeszkadza jej w pracy – przeciwnie, daje siłę. W czułości dla własnego dziecka odnajduje uniwersalny wymiar opieki i troski, które potem przenosi na płótno. Dla niej malowanie nie jest ucieczką od codzienności – jest próbą jej zrozumienia.

Nie kończy akademii, bo nie może – kobiety wówczas nie mają jeszcze prawa do wyższego wykształcenia artystycznego. Uczy się więc najpierw w warszawskiej Szkole Kotarbińskiego, potem w paryskiej Académie Colarossi i Académie de la Grande Chaumière. Jeszcze więcej czerpie z rozmów i kontaktów z artystami – z kręgów École de Paris, wokół Boznańskiej, Ślewińskiego, Staffa. Z Pankiewicza bierze subtelność światła, z Podkowińskiego – dramat, z van Gogha – rozbicie barwy na emocjonalną sekwencję pociągnięć pędzla, z Cézanne’a – konstrukcję, z Vuillarda – intymność. Mimo tych wpływów wypracowuje własny język, kolor i linię.

Jej twórczość, dziś znów przypominana, przez dziesięciolecia pozostawała w cieniu. Być może dlatego, że Muter – jak wiele kobiet swojej epoki – zamiast biografii pełnej skandali i manifestów, oferowała dzieła ciche, przejmujące, osobiste. Zamiast teorii – empatię. Zamiast awangardowej drapieżności – uważność.

Prezentowany pejzaż – powstały w dojrzałym okresie jej twórczości, w latach 40., nosi ślady tej drogi. Czułość wobec przestrzeni, skupienie na detalu, malarska melancholia zabarwiona intensywnością koloru – wszystko to prowadzi myśli ku Paryżowi, który nie tylko uformował artystkę, ale został przez nią przefiltrowany przez osobistą, dramatyczną wrażliwość.

Droga Meli Muter zaczęła się od odważnego kroku w nieznane. Skończyła się wiele lat później, w tym samym Paryżu, który na początku XX wieku był dla niej obietnicą wolności. Dziś jej malarstwo – wyrafinowane i ludzkie zarazem – wraca do nas jak cichy głos historii, przypominający, że droga artysty to nie tylko technika, ale i odwaga, nie tylko talent, ale też serce.



16 α

MELA MUTER

1876–1967

Krajobraz

akwarela/papier, 35 x 48 cm
sygnowany l.d.: 'M'

estymacja:

50 000 – 60 000 PLN

11 800 – 14 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Izrael

kolekcja prywatna, Polska

„Zdawałam sobie sprawę z tego, że piękne pejzaże tak bardzo urzekają, że ma się ochotę odtworzyć je dokładnie bez swego własnego ich przetwarzania. W przypadku 'niewdzięcznej natury' próbuje się je natomiast interpretować, kształtować wg swej woli. Nie ma się wtedy zawrotów głowy i zachowuje się zimną krew, aby bryły odpowiednie walory, kolory umieszczać na właściwych miejscach, wyznaczanych przez sztukę”.

Mela Muter, cyt. za: Bolesław Nawrocki, Mela Muter, jej malarstwo i jej modele, [w:] Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 36



LATA 40. XX WIEKU

Druga wojna światowa stanowi klucz do zrozumienia historycznej mentalności polskich artystów z lat 40. i 50. XX wieku. Zarówno jako traumatyczne przeżycie, jak i element procesu poszukiwana własnej tożsamości. Wielu z nich cudem przeżyło wojnę. Tak było w przypadku Meli Muter, która w 1927 otrzymała francuskie obywatelstwo. Wojna sprawiła, że 1940 (w obawie przed represjami ze strony niemieckich okupantów wobec osób żydowskiego pochodzenia) wyjechała z Paryża na południe Francji. Wojnę przetrwała ukrywając się w Awinionie, gdzie udzielała lekcji malarstwa i historii sztuki. Członkowie jej najbliższej rodziny, z wyjątkiem brata Zygmunta, zmarli jeszcze przed wybuchem drugiej wojny albo zginęli w jej trakcie. Po wojnie wróciła do Paryża niestety kolejne lata nie były dla niej łatwe, cierpiała z powodu nędzy i słabego zdrowia. Na niniejszej wystawie prezentujemy dwie prace tej artystki. Jedna prezentuje widok paryskiej uliczki, tak typowy dla artystki. Druga, natomiast to przykład twórczości akwarelistycznej artystki, znacznie lżejszej w formie, nadal jednak bardzo interesującej.

Także w Polsce czasy powojenne były bardzo trudne, w szczególności nie mieli łatwo ludzie o skomplikowanym pochodzeniu etnicznym. Przykładem takiej postaci jest Epifaniusz Drowniak, zwany Nikiforem, który był z pochodzenia – po matce – Łemkiem. Także po matce, która wychowywała go samotnie, w wielkiej biedzie, odziedziczył wadę słuchu i wymowy. Osierocony podczas I wojny światowej, nieumiejący porozumieć się z otoczeniem, początkowo był traktowany przez społeczność jako odmieńca – izolowany fizycznie i psychicznie. Z czasem doceniono jego twórczość i zaakceptowano inność. W 1949, przy okazji pierwszej indywidualnej wystawy prac, która odbyła się w warszawskim salonie SARP-u, mianowano go okazjonalnie „Janem Nikiforem” (uwiecznił to afisz). Dopiero w 1963 urzędowo nadano mu nazwisko „Krynicki”, co stanowiło przypieczętowanie administracyjnej normalizacji jego statusu.

Najwcześniejsze zachowane prace Nikifora pochodzą sprzed 1920. Jest wśród nich wiele takich, które uwiadcniają trud doskonalenia umiejętności przyszłego artysty. Dorobek Nikifora liczy kilkadziesiąt tysięcy prac. Najwybitniejsze – zdaniem znawców – pochodzą z lat 20. i 30. XX wieku. Wtedy określił zarówno swoje zainteresowania ikonograficzne, jak i estetyczne. Na naszej aukcji prezentujemy trzy prace Nikifora z lat 30., które wyróżniają się wysokimi walorami artystycznymi.



17 α

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Martwa natura z żółtymi różami i zegarem

olej/tektura, 49 x 68 cm
sygnowany l.d.: 'a. Karpiński.'
na odwrociu notatka ramiarska

estymacja:
28 000 – 35 000 PLN
6 600 – 8 300 EUR

„Gdy Wiosna nadejdzie – mówi Karpiński – co parę dni kupuję pęki róż, bez których nie mogę się wprost obejść. One dla mnie są szkołą kolorytu. Ich to subtelnym tonacjom zawdzięczam bardzo wiele. Nikt nie uwierzy, ile subtelnych odcieni i półtonów mieści się w jednym kwiecie róży. Na pozór się tego nie widzi. Dopiero, gdy się zacznie malować, spostrzega się, jak wielką jest skala tonów i półtonów, które składają się na szatę tego królewskiego kwiatu”.

Franciszek Klein, „Czas”, 1928, nr 40, s. 3



18 α

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Willa w Krynicy, lata 40. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 22,5 x 17 cm

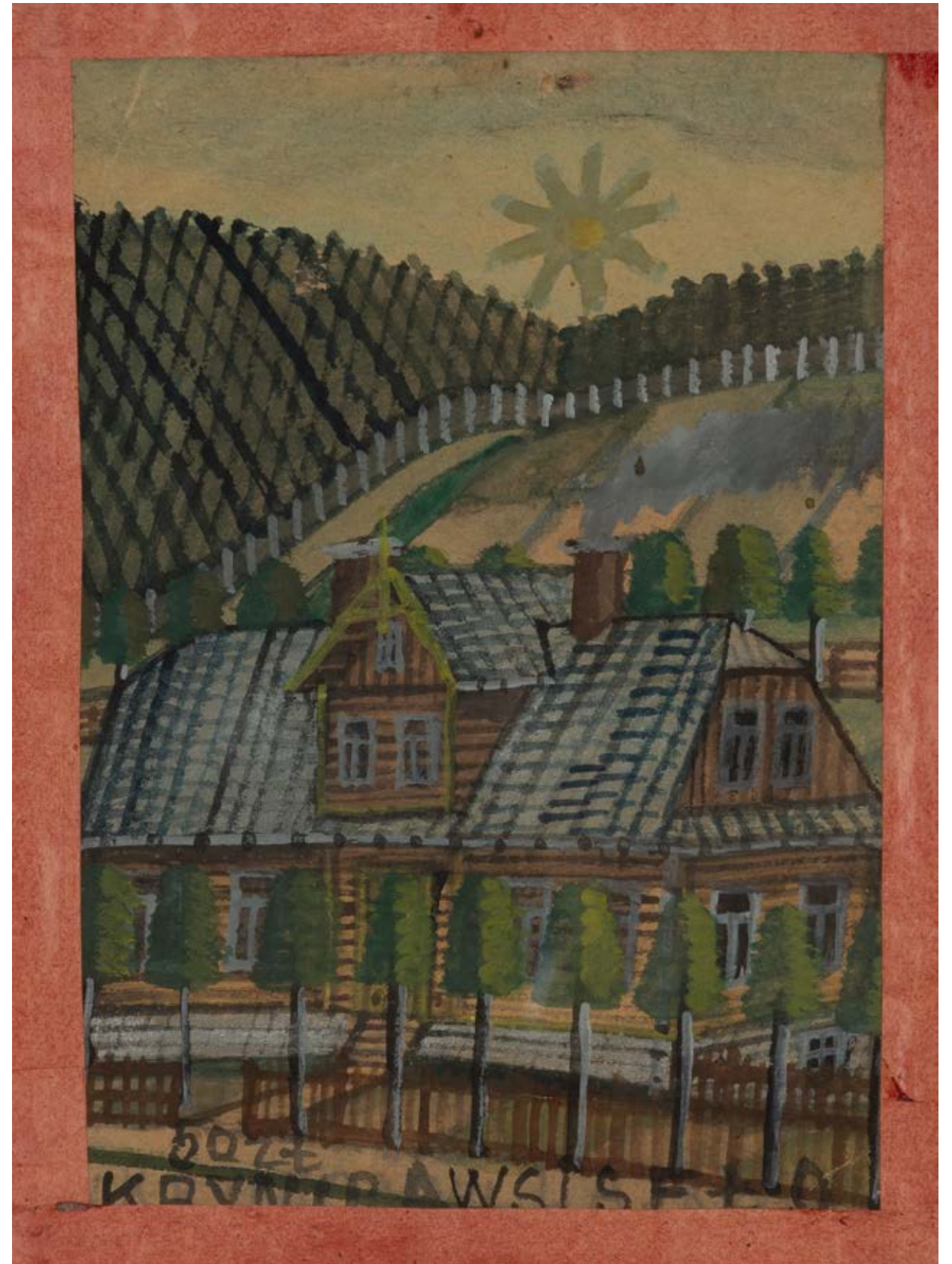
opisany autorsko u dołu: '50 ŻŁ I KRYNICAWSEŁO'

na odwrociu pieczęć autorska: 'NEJYTOR I PAMIĄTKA Z KRYNICY' oraz opisany ołówkiem '70ŻŁ'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 600 – 4 700 EUR





Największą grupę prac Nikifora stanowią krajobrazy, a ulubionym tematy w tej grupie zawsze była Krynica i jej okolice. Przedstawienia te nie są jednak typowym odwzorowaniem konkretnych motywów, a raczej syntezą widoków, jakie Nikifor obserwował codziennie podczas swoich wielogodzinnych spacerów i czasu spędzonego na lokalnym deptaku. przeznaczonych na malowanie. Ten malarz nie-profesjonalny nie naśladował rzeczywistości w sensie akademickim; obce mu było pojęcie mimesis, czyli wiernego podążania za reprezentacją rzeczywistości. Jego prace nie są kalkowaniem obiektów, lecz nieustannym przetwarzaniem w materii malarskiej doświadczenia zmysłowego.

Z całej twórczości Nikifora, liczącej około kilkudziesięciu tysięcy prac, wyróżnia się różnorodne cykle tematyczne. Badacze niejednokrotnie podkreślali fakt, iż artysta nigdy nie namalował dwóch jednakowych obrazów. Nawet gdy był o to specjalnie proszony, malując ten sam obiekt kolejny raz, zawsze zmieniał szczegóły kompozycji. Podczas prac nad poszczególnymi cyklami, występującymi równolegle lub następującymi po sobie, Nikifor w instynktowny sposób doskonalił swój warsztat plastyczny. Przeszedł drogę od nieporadnych rysunkowo scenek rodzajowych z młodości do niemal technicznych rysunków obiektów architektonicznych w dojrzałym okresie twórczości. Mimo, że Nikifor filtrował malowane motywy przez pryzmat swojej artystycznej intuicji, w wielu pracach możemy rozpoznać charakterystyczne budynki krynickiego uzdrowiska. Myśląc o oeuvre naiwnego Mistrza, przede wszystkim mamy przed oczami drewniane wille czy widoki rynekczków małych miasteczek. Gdy Nikifor miał niespełna piętnaście lat, do Krynicy zaproszono geologa Rudolfa Zuber, który stał się jedną z ikon miasteczka: w wyniku głębokich wierceń odkrył wodę, jedną z najsilniejszych w Europie szczaw alkalicznych. Odkrycie to pociągnęło za sobą dynamiczny rozwój Krynicy jako uzdrowiska. Zaczęły powstawać nowe wille i pensjonaty, linie kolejowe, a wszystko to zyskiwało odbicie w twórczości Nikifora. W Krynicy bywali m.in. Jan Matejko, Artur Grottger i Henryk Sienkiewicz. Po I wojnie światowej stałymi gośćmi Krynicy byli Władysław Reymont, Helena Modrzejewska i Julian Tuwim. Na oczach Nikifora rósł w sławę Jan Kiepura. Każdego lata eleganckie krynickie deptaki zapępniały się turystami z całego kraju; podziwiano XIX-wieczną drewnianą zabudowę np. willę „Romanówkę”, która współcześnie jest siedzibą Muzeum Nikifora. Nikifor zarówno ginał w tym elitarnym zgiełku, jak i wrastał w lokalny społeczny pejzaż. Jego pracownią były wspomniane ławeczki, murki, ulice, na których rozstawiał swoją drewnianą skrzynkę z farbami i kawałkami papierów oraz kapelusz na datki. Swoje rysunki sprzedawał za symboliczne kwoty, tylko za tyle, by zyskać „grosze” na jedzenie.

19 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Egzekucja, 1949

ołówek, tusz/papier, 31 x 24 cm (w świetle passe-partout)
verso sygnowane p.d.: J.N.' recto sygnowane p.d.: 'J. Nowosielski'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 100 – 18 800 EUR

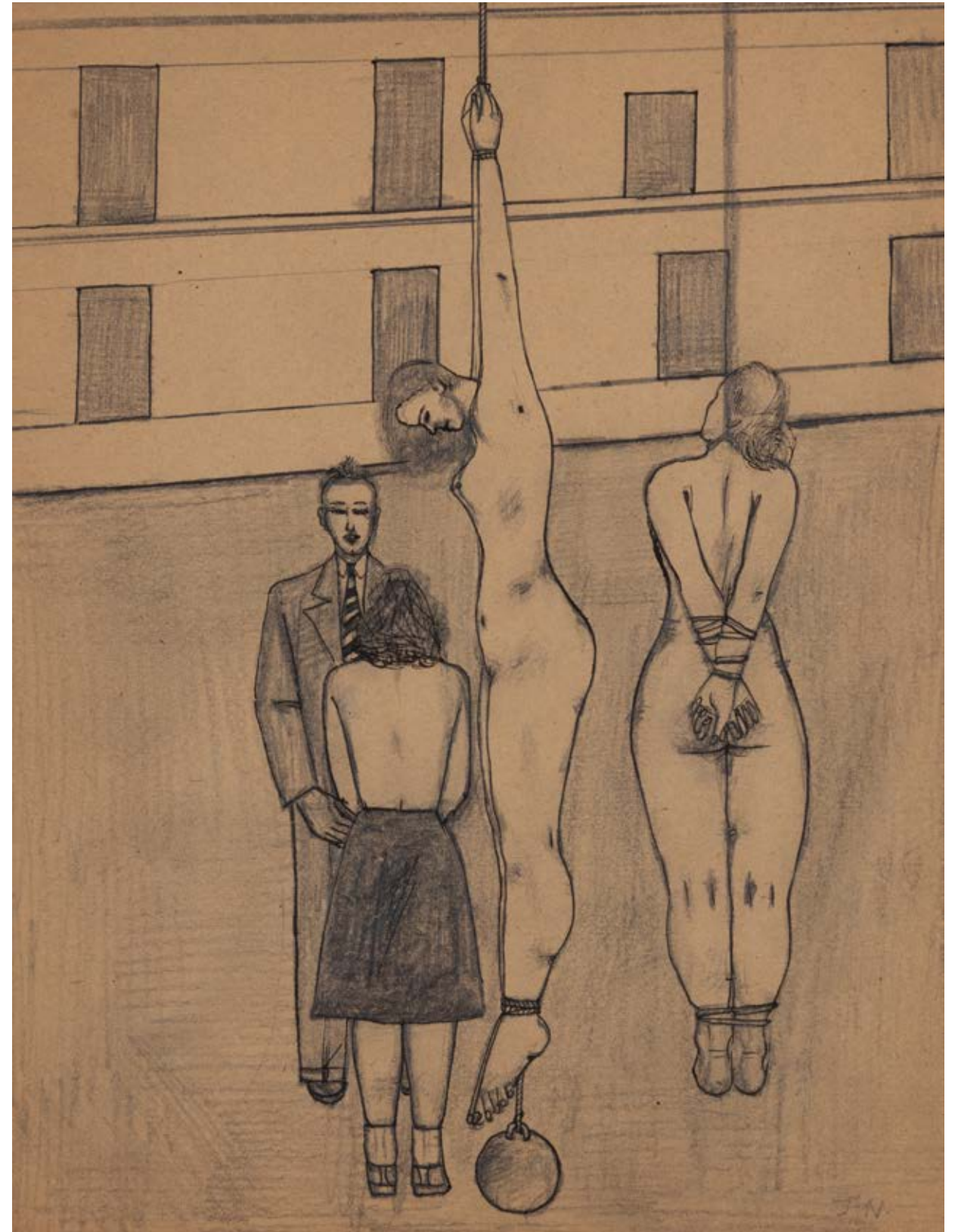
OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

Polski Dom Aukcyjny, Warszawa, 2021

kolekcja prywatna, Polska





Wczesne prace Jerzego Nowosielskiego, takie jak zaprezentowany rysunek z 1949, ukazują zupełnie inną stronę jego twórczości niż ta, z której dziś jest najbardziej znany. Zanim artysta wszedł w dojrzałą fazę malarstwa inspirowanego ikoną i zaczął malować ascetyczne, metafizyczne akty i pejzaże o mistycznym wydźwięku, jego sztuka dużo wyraźniej eksplorowała ciemniejsze, bardziej niepokojące rejony ludzkiej psychiki i cielesności. We wczesnych latach powojennych Nowosielski tworzył dzieła o silnym ładunku erotycznym, brutalne, często balansujące na granicy sadyzmu i perwersji. Artysta tworzył je na użytek prywatny, ukrywał przed najbliższymi; z obawy przed obnażeniem swoich wstydliwych fascynacji większość z tych prac powstawała na papierze, w niewielkim formacie. Nowosielski szkicował przede wszystkim nagie kobiety poddawane egzekucjom lub wymyślnym torturom: rozpięte na kole, przetrzucone przez drążek, spętane linami.

Większość rysunków z tej serii przedstawiała pojedynczą postać kobietą zawieszoną w pustym tle. Prezentowana w katalogu „Egzekucja” należy do prac bardziej rozbudowanych narracyjnie. Na tle modernistycznej architektury Nowosielski umiejscowił trzy kobiety w towarzystwie kata ubranego w garnitur. Dwie nagie postaci już zostały poddane egzekucji; trzecia, jeszcze odziana, oczekuje na swoją kolej. Cała scena jest przesycona napięciem, ciszą i bezradnością. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię – plac, na którym rozgrywa się scena, sugeruje egzekucję publiczną, co wiąże się z dodatkowym upokorzeniem ofiar, a także wskazuje na czerpanie satysfakcji z patrzenia na zadawany innym ból.

Analogię do takich przedstawień można odnaleźć w scenach z treningów sportowych malowanych przez Nowosielskiego w latach 50. XX wieku. Grupy skąpo odzianych atletek, często ukazanych w niepokojących pozach (klęczące, ze skrzyżowanymi na plecach dłońmi lub w nienaturalnym wygięciu ciała), są nadzorowane przez trenera ubranego w garnitur. Powtarza się tu wątek przyjemności z oglądania lub wywołania cierpienia. Splot zniewolenia, okrucieństwa i seksualności stanowią charakterystyczne cechy dla prac z tego okresu. Taka tematyka służyła artyście do wyrażania skrywanych obsesji i poruszała problemy własnej seksualności, która była naznaczona trudnymi wydarzeniami z dzieciństwa oraz z czasów wojny. W kontekście wojennego pokolenia mówi się o tzw. skażonej zmysłowości – nagość, cielesność ma dwuznaczny wymiar, kojarzy się nierozdzielnie ze śmiercią i upokorzeniem. Dla Nowosielskiego takimi traumatycznymi wydarzeniami były m.in. obrazy z likwidacji lwowskiego getta oraz wspomnienia z obozu przejściowego, gdzie po raz pierwszy zetknął się z nagimi (i jednocześnie zniewolonymi) kobiecymi ciałami. Skutkiem tych wydarzeń było zako-dowanie w psychice splotów erotyzmu z okrucieństwem oraz pożądania z lękiem.

Jerzy Nowosielski był człowiekiem głęboko religijnym, ale także świadomym własnych cielesnych impulsów i napięć. Sztuka była dla niego polem walki duchowej – miejscem, w którym nie tłumił, lecz sublimował ciemne siły. Jak sam wspominał w wywiadach, namietność cielesna i mistyczne doświadczenie nie są sprzeczne – przeciwnie, mogą się wzajemnie przenikać i dopełniać. W tym sensie jego wczesne rysunki mogą być rozpatrywane również jako wizualizacja duchowego cierpienia przez przyrządek ciała.

Nieprzypadkowo tak wiele z tych prac przedstawia kobiety. Kobieta była dla Nowosielskiego figurą absolutu – z jednej strony cielesną, z drugiej duchową. Uwięzioną, nagą postać traktował nie tylko jako symbol erotyczny, ale także jako medium przemiany, ofiary, która przez cierpienie przekracza własną cielesność. Ten ambiwalentny stosunek do kobiecego ciała – jednocześnie adorowanego i „krzyżowanego” – wpisuje się w szerszy kontekst tradycji chrześcijańskiej, w której ciało jest zarówno grzeszne, jak i święte.

Choć te rysunki przez lata pozostawały mało znane lub ukryte w prywatnych zbiorach, dziś stanowią klucz do zrozumienia całej twórczości Nowosielskiego. Ujawniają jego wewnętrzne konflikty, obsesje i fascynacje, które z czasem znalazły bardziej subtelny wyraz w malarstwie ikonowym, pejzażach czy aktach. Motywy unieruchomienia, kontemplacji bólu, milczenia – obecne w późniejszych kompozycjach sakralnych – mają swój początek właśnie tutaj.

20 α

MIECZYŚŁAW BERMAN

1903-1975

"Kapitulacja", 1945

odbitka fotograficzna, fotomontaż/ papier, 14 x 8 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'Mieczysław BERMAN - I "Kapitulacja" 1945 r.'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 600 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:
dar artysty
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
„Satyra – Plakat Mieczysława Bermana”, CBWA Zachęta, styczeń 1961

LITERATURA:
Satyra – Plakat Mieczysława Bermana, CBWA Zachęta, styczeń 1961, poz. 92, s. 27.

„(...) fotomontaże stanowiły (...) narzędzie rozmontowywania ‘starego świata’, tnące i kawałkujące jego zastany obraz, by z tych fragmentów składać nowe znaczenia. Poprzez akumulację, spiętrzenie elementów fotomontaże mogły wzmocnić przekaz, przydając mu ekspresji. Mogły też zostać złożone w rekonfigurację – karykaturę lub posłużyć nowej konstrukcji o monumentalnym, afirmatywnym charakterze. Wszystkie te funkcje montażowe podejmie Mieczysław Berman i będzie je stosował przez niemal całe życie”.

Piotr Rypson





Berman był grafikiem, twórcą plakatów zarówno tych o charakterze politycznym, jak i reklamowych. Można zaryzykować stwierdzeniem, że artysta odpowiadał za wizualną komunikację rodzimego komunizmu. Swoją karierę artystyczną rozpoczął na przełomie lat 20. i 30. publikując w lewicowej prasie. W latach 1934–37 był członkiem grupy artystycznej Czapka Frygijska, która jednoczyła malarzy o lewicowych poglądach. Do swoich fotomontaży wybierał i wykorzystywał te fotografie, oraz ich fragmenty, które pozwalały mu stworzyć dzieło o dosadniej, silnej społeczno-politycznej wymowie. Berman operował wynikającym z socrealizmu i propagandowej retoryki monumentalizmem i dobitnością. Wzornictwo, plakaty, okładki, które wyszły spod ręki artysty były zatem tworzone i kształtowane pod ogromnym wpływem czynników zewnętrznych. Mimo upływu lat prace artysty nadal zaskakują swoim ekspresyjnym wyrazem, syntetycznością oraz sprawnością kompozycyjną. Postać Mieczysława Bermana niewątpliwie można określić mianem klasyka zrodzonego z ducha awangardy lat 20. XX wieku fotomontażu. Twórczość artysty wielokrotnie doceniana przez kolekcjonerów fotografii artystycznej i eksperymentalnej stanowi rzadkość na rynku aukcyjnym, a na arenie międzynarodowej stawiane jest często na równi z takimi klasykami fotomontażu jak John Heartfield czy też László Moholy-Nagy.

P L A K A T

S A T Y R A



M I E C Z Y S Ł A W A

STYCZEŃ 1961

Wystawa

„Zachęta” Warszawa Plac Małachowskiego 3.

ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

B E R M A N A

21 α

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

"Uliczka w Sollies-Ville" ("Une Rue a Sollies-Ville"), 1950

olej/płótno, 55 x 46 cm

sygnowany l.d.: 'Mondzain'

opisany na odwrociu: 'Mondzain | 5 rue Campagne-Premiere | Paris XIVe | "Une Rue a Sollies-Ville"

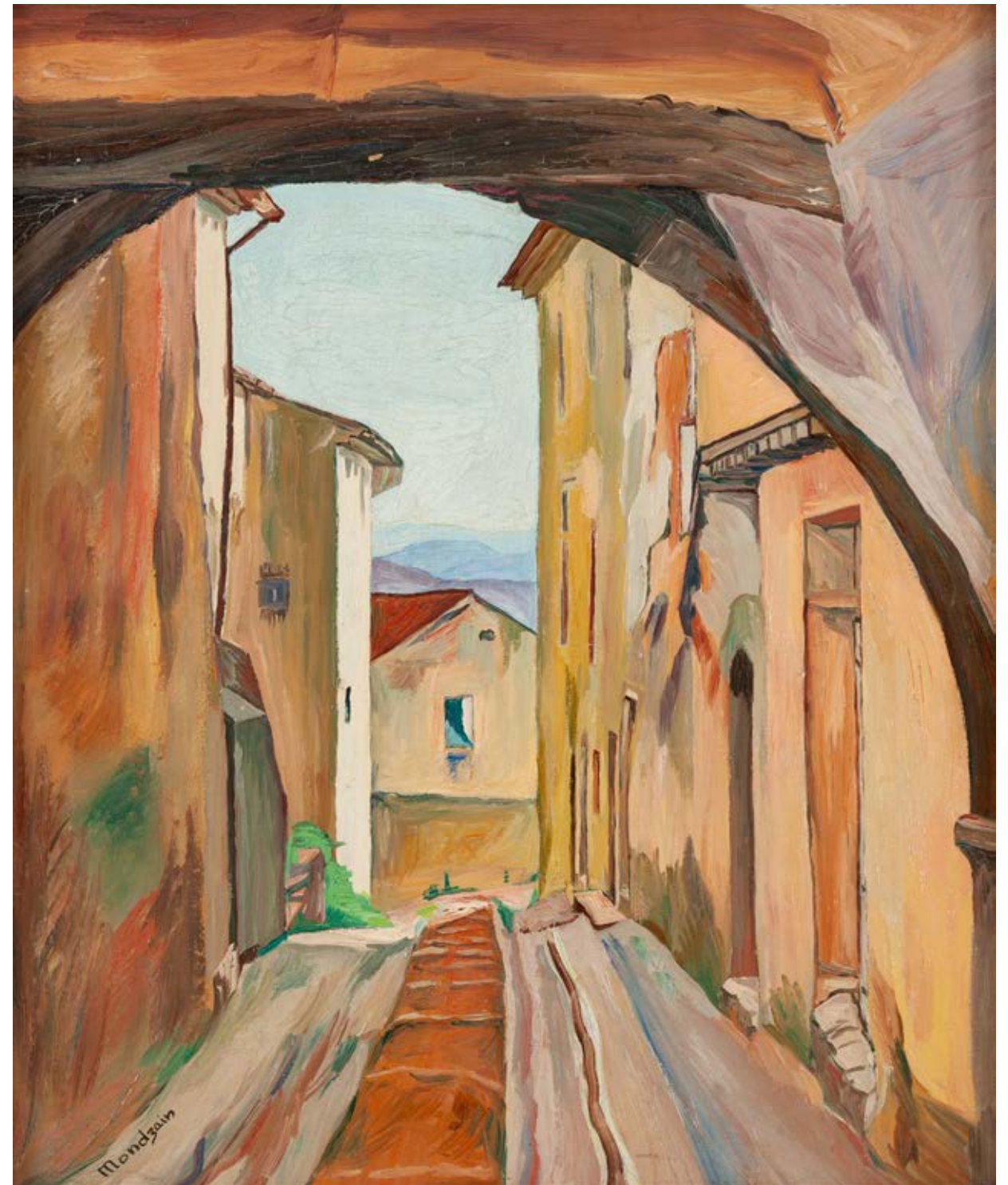
estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

9 400 - 11 800 EUR

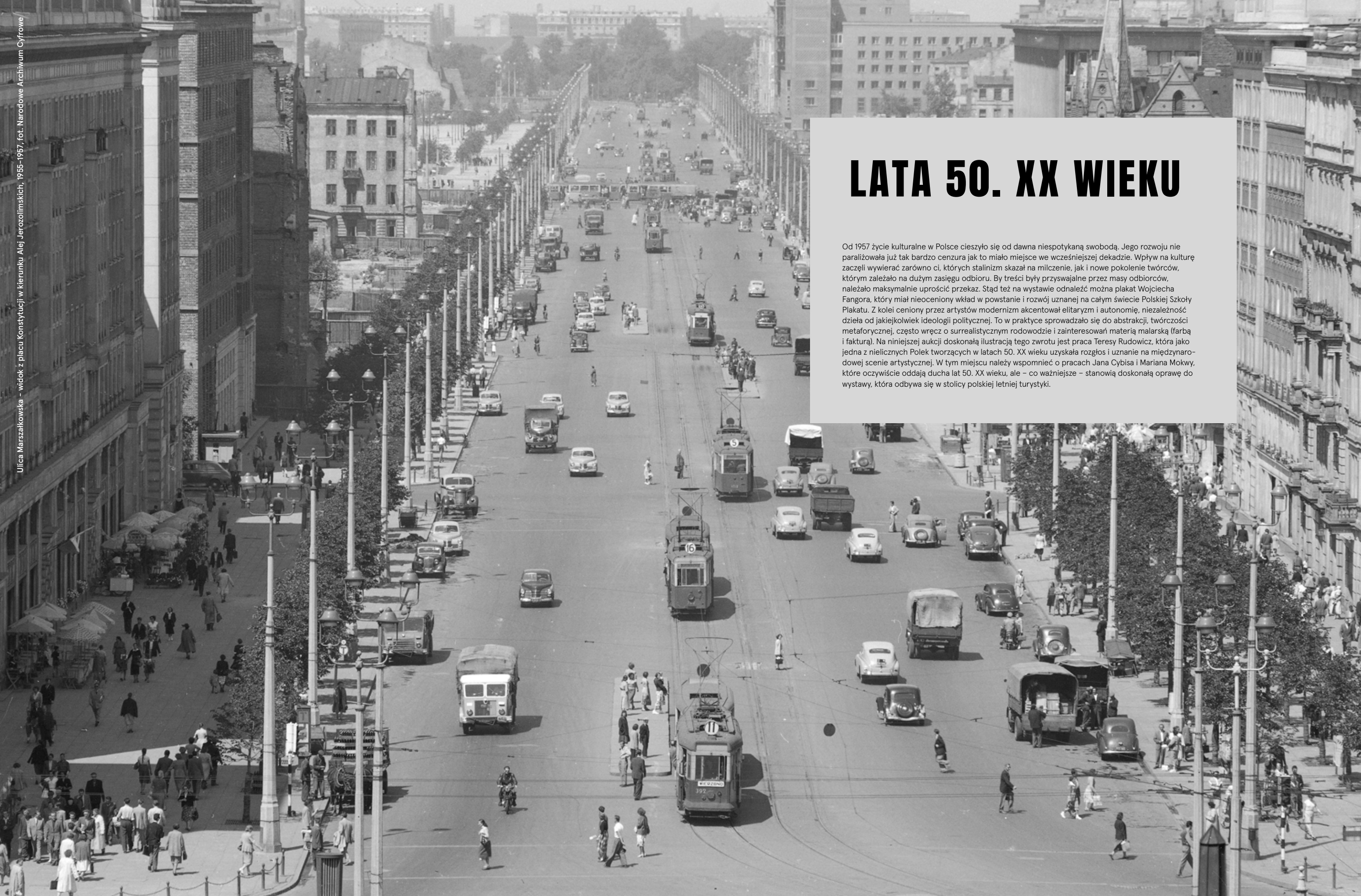
„Ten malarz nie rzuca nam się od razu w oczy; jego płótna trzeba studiować i kontem-plować. I wtedy zaczynamy doceniać jego linearną arabeskę, wysmakowany zestaw barw utrzymanych w gamie powściągliwej i dyskretnej. Można u niego znaleźć pewną dystynkcję i mocno zaznaczoną plastykę formy. To klasyczny temperament”.

Chil Aronson, „L’art Polonais Moderne”, Edition Bonaparte, Paryż, 1929, s. 16



LATA 50. XX WIEKU

Od 1957 życie kulturalne w Polsce cieszyło się od dawna niespotykaną swobodą. Jego rozwoju nie paraliżowała już tak bardzo cenzura jak to miało miejsce we wcześniejszej dekadzie. Wpływ na kulturę zaczęli wywierać zarówno ci, których stalinizm skazał na milczenie, jak i nowe pokolenie twórców, którym zależało na dużym zasięgu odbioru. By treści były przyswajalne przez masy odbiorców, należało maksymalnie uprościć przekaz. Stąd też na wystawie odnaleźć można plakat Wojciecha Fangora, który miał nieoceniony wkład w powstanie i rozwój uznanej na całym świecie Polskiej Szkoły Plakatu. Z kolei ceniony przez artystów stalinizm akcentował elitaryzm i autonomię, niezależność dzieła od jakiegokolwiek ideologii politycznej. To w praktyce sprowadzało się do abstrakcji, twórczości metaforycznej, często wręcz o surrealistycznym rodowodzie i zainteresowań materią malarzką (farbą i fakturą). Na niniejszej aukcji doskonałą ilustracją tego zwrotu jest praca Teresy Rudowicz, która jako jedna z nielicznych Polek tworzących w latach 50. XX wieku uzyskała rozgłos i uznanie na międzynarodowej scenie artystycznej. W tym miejscu należy wspomnieć o pracach Jana Cybisa i Mariana Mokwy, które oczywiście oddają ducha lat 50. XX wieku, ale – co ważniejsze – stanowią doskonałą oprawę do wystawy, która odbywa się w stolicy polskiej letniej turystyki.



22 α

EUGENIUSZ EIBISCH

1895–1987

Martwa natura z winogronami

olej/płótno, 61 x 70,5 cm
sygnowany p.d.: 'Ebiche'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Włochy

„Ciemne, zagęszczone w kolorze, buntowniczo stłumione, przeładowane ciężarem psychicznym, zionące wymownym półmrokiem – obrazy te całym charakterem wizji jak gdyby zamglonej czy też spowitej w dymne, gryzące zasłony – zdają się wyrażać znane prawidłowości, podobne do tych, co stworzyły ‘podwójne dno’ w dziełach końcowego okresu tylu mistrzów. Proszę wybaczyć mi na tym miejscu i właściwie zrozumieć wzmiankę porównawczą o najbardziej sugestywnych dziełach starości, takich malarzy jak Tycjan, Rembrandt czy Goya...”.

Juliusz Starzyński o twórczości Eugeniusza Eibischa [w:] Eugeniusz Eibisch. Obrazy olejne, rysunki, [red.] Jerzy Zanoziński, Warszawa 1967





Twórczość Eugeniusza Eibischa to sztuka wyciszona, pełna skupienia i głębokiego namysłu nad naturą przedmiotów. Wśród różnych tematów, które podejmował, to właśnie martwe natury zajmują miejsce szczególne – zarówno pod względem liczby, jak i znaczenia. W okresie okupacji artysta maluje ich wyjątkowo dużo. W świecie pozbawionym stabilności zwraca się ku rzeczom trwałym: owocom, kwiatom, porcelanie, szkłu. W nich odnajduje przestrzeń dla malarskich eksperymentów i emocjonalnego wyrazu.

Od czasów stypendium w Paryżu Eibisch konsekwentnie oddala się od geometryzujących tendencji, które towarzyszyły mu jeszcze podczas krakowskich studiów. Jego malarstwo nabiera miękkości, zaczyna opierać się na świetle i kolorze. Kompozycje budowane są już nie linią, lecz plamą barwną – żywą, migotliwą, drgającą. Kolor staje się najważniejszym środkiem wyrazu. To on określa przestrzeń, atmosferę, relacje między przedmiotami. To on wyznacza nastrój płótna.

Nie sposób mówić o Eibischu jako o impresjoniście, choć jego prace z tamtego okresu wykazują pewne powinowactwa z tym nurtem. W pociągnięciach pędzla pojawia się nerwowość, rozedrganie, specyficzne dotknięcie – jakby przecinek stawiany na płótnie. A jednak, w przeciwieństwie do impresjonistów, Eibisch nie szuka ulotności zjawiska. Jego wizja natury jest skupiona, głęboka, osadzona. Brak w niej przypadkowości – każda martwa natura ma wyraźnie przemyślany układ, wyważoną kompozycję, wewnętrzną dyscyplinę.

Szczególnie wyraziste stają się te cechy w obrazach przedstawiających winogrona, jabłka i wazon z kwiatami. Krwistoczerwony obrus może kontrastować z chłodną purpurą owoców, nasyczone zielenie ścierają się z matowością porcelany – wszystko to buduje intensywne napięcie barwne, a jednocześnie nie burzy harmonii. W martwych naturach Eibischa kolor żyje własnym życiem, ale pozostaje posłuszny wizji artysty.

Okres wojenny przynosi szczególne nasilenie tej introspektywnej sztuki. Eibisch maluje kwiaty – częściej niż kiedykolwiek wcześniej. Od czasu do czasu portretuje żonę, lecz to właśnie natura nieożywiona staje się jego malarskim uniwersum. Zawieszone w czasie kompozycje nie są zapisem chwili – są wyrazem wewnętrznego ładu, refleksją nad pięknem, które trwa mimo chaosu świata.

Co znamienne, artysta nigdy nie przywiązał się do żadnego ruchu ani szkoły. Nie określał siebie mianem kolorysty, choć w jego obrazach barwa odgrywa zasadniczą rolę. Nie utożsamiał się też z impresjonizmem, choć momentami ocierał się o jego estetykę. Pozostawał wolny – świadomy własnych wyborów, eksperymentujący, lecz zawsze wierny sobie. To właśnie ta niezależność, ten osobny język malar-ski, złożyły się na fenomen Eibischa – artysty cenionego zarówno przez krytyków, jak i kolekcjonerów już za życia.

23

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

"Pejzaż ze Świdnicy", około 1950

olej/piótno, 38,5 x 47 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnię: '1950 lub 1951 | S. Fijałkowski - Pejzaż ze Świdnicy | 45 x 37,5'
na odwrociu nalepka wystawowa

estymacja:

140 000 - 160 000 PLN

32 900 - 37 600 EUR

OPINIE:

praca skonsultowana z Fundacją Stanisława Fijałkowskiego

WYSTAWIANY:

Stanisław Fijałkowski „Mam tylko bardzo ogólny obraz pewnych nadziei”, Galeria Olympus, Łódź, 10.11-30.12.2023

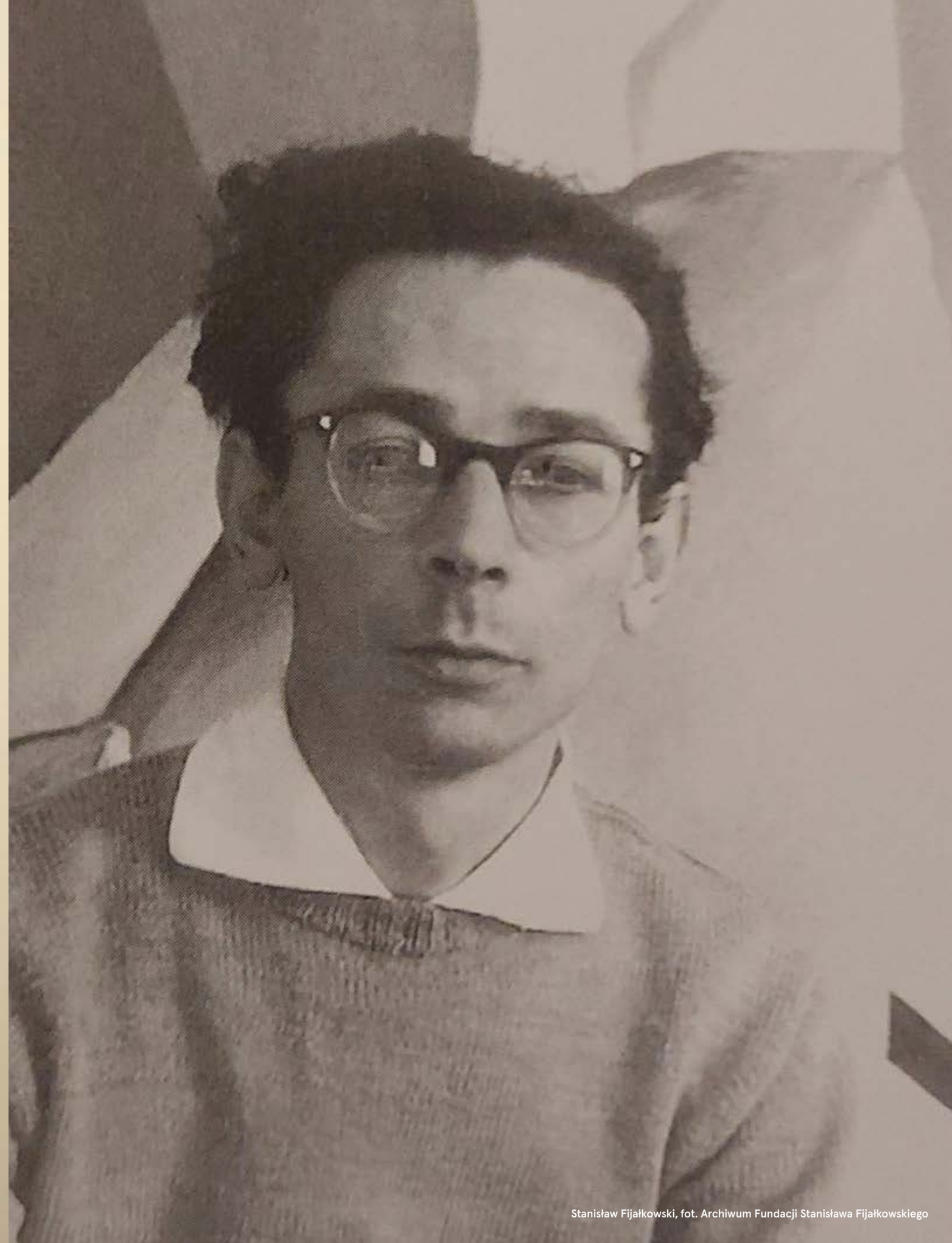




Stanisław Fijałkowski dał się poznać jako twórca własnego idiomu artystycznego, wywodzącego się z doświadczeń surrealizmu i malarstwa metaforycznego. Jego kompozycje, często bazujące na plątaninie ezoterycznych znaczeń i aluzji, stanowią intelektualny rebus, który nigdy nie traci na swojej aktualności. Odrębność języka malarskiego Fijałkowskiego, oparta na skupieniu i ascezie środków malarskich, radykalnie odróżniała jego sztukę od twórczości innych artystów. Konkret dzieła i tajemnica jego przesłania stanowiły gwarancję wyjątkowości i oryginalności, zarówno na polskim, jak i na międzynarodowym gruncie. Jego sztuka o rytualnej wymowie i odzwierciedlająca transcendentną rzeczywistość poświadcza istnienie sacrum, którego źródło znajduje się w intuicji malarskiej. Idiom Fijałkowskiego jest doskonale znany i wywarł ogromny wpływ na powojenną kulturę artystyczną w Polsce, zwłaszcza na kolejne pokolenia artystów związanych ze środowiskiem łódzkim. W twórczości Fijałkowskiego pojawił się jednak również epizod, kiedy artysta poszukiwał innych rozwiązań, niejako na przekór kształceniu, które odbierał w Łodzi. Stanisław Fijałkowski w latach 1944–45 przebywał na robotach przymusowych w Królewcu. To wtedy artysta podjął pierwsze, samodzielne próby artystyczne. Na studia malarskie trafił dopiero po wojnie. W latach 1946–51 w studiował w łódzkiej PWSSP pod okiem Władysława Strzemińskiego i Stefana Węgnera. Jego opiekunem dyplomu był jednak Ludwik Tyrowicz. Ogromny wpływ na twórczość artysty wywarło nauczanie Strzemińskiego, którego Fijałkowski niezwykle

ceniał. Prezentowany obraz należy jednak do grupy prac, w której artysta niejako buntował się przeciw swojemu mistrzowi i otwarcie nawiązywał do doświadczeń impresjonizmu czy też popularnego w kręgach akademickich lat 40. i wczesnych lat 50. koloryzmu. Niewielkie pejzaże, które wówczas powstały, wyznaczały pierwotne zainteresowania Stanisława Fijałkowskiego i oscylowały wokół eksperymentów czysto formalnych.

Co ciekawe, w prezentowanej pracy można doszukiwać się również zapowiedzi późniejszych fascynacji Fijałkowskiego tematyką pejzażową. Są to często dzieła na poły abstrakcyjne, ich obecność i treść wyrażana jest zwykle poprzez tytuł, który pełni kreacyjną funkcję – pozwala na płótnie zobaczyć to, czego w innym wypadku – w sytuacji pozbawienia czy nieznajomości tytułu – by nie dostrzeżono. Urszula Czartoryska, historyczka sztuki i krytyczka, opisywała tę cechę sztuki Fijałkowskiego, posługując się terminem stworzonym przez poetę Juliana Przybosia. Pisała o „między-słowie”, ponieważ to między słowem a obrazem wytwarza się szczególny rodzaj napięcia, który pozwala zobaczyć na obrazie nie tylko bezforemne plamy, ale również jasną, ciepłą i intensywną wiosnę, co może wydarzyć się, gdy ktoś spojrzy na prezentowane tu płótno Fijałkowskiego. Prezentowana praca prawdopodobnie została stworzona z myślą o obdarowaniu bliskiej sobie osoby.



24 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Bez tytułu, 1956

ołówek/papier, 34 x 24 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'JERZY NOWOSIELSKI 1956'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

OPINIE:

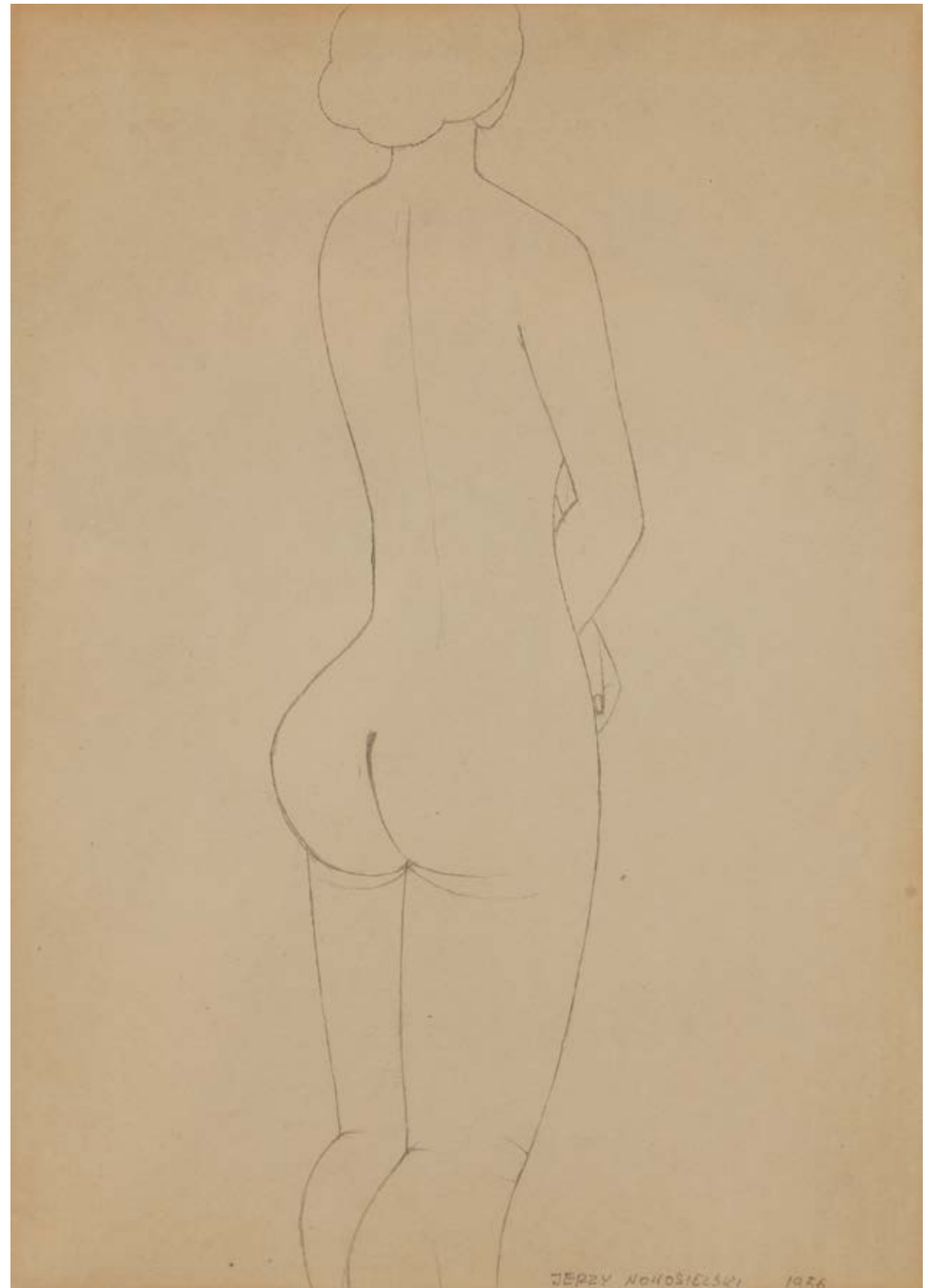
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Osobiście podejrzewam, że rysunek jest rodzajem pisma – to słowo szczególnie podkreślam, ponieważ rysunek jest taką praktyką artystyczną, kiedy o jakimś zjawisku, o jakimś przeżyciu nie można po prostu ‘opowiedzieć’. Nie można też tego ‘namalować’. Można to ‘opisać’, z tym, że ten opis nie będzie po prostu pisaniem słów za pomocą znaków ‘umownych’ liter, ale będzie rodzajem hieroglifu, który nie jest ani malarstwem ani alfabetem. Są to znaki – kształty stanowiące swoiste zagadki, swoiste rebusy. Kto umie odczytać – ten mądry. Rysunek w swej klasycznej formie dzisiaj powinien być odtworzeniem tego sposobu porozumiewania się, kiedy jeszcze z pisma nie stworzono alfabetu, a kiedy już stanowiło ono formę zagadki. Rysunek nie może zastąpić ‘obrazu’. Nie może zastąpić ‘tekstu’. Nie jest do wieszania na wystawach. Jest do oglądania ‘do poduszki’, przed zaśnięciem i przebudzeniem”.

Jerzy Nowosielski, [w:] Notatki. Jerzy Nowosielski, Starmach Gallery, Kraków 2000, s. 9



25 α

FRANCISZEK WÓJCIK

1903-1984

"Port rybacki w Gdyni", 1956

olej/ płótno, 74 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'FWójcik 1956 r.'

na odwrociu na ramie liczne notatki ołówkiem, autorska pieczętka na górnej listwie krosna oraz na płótnie:

'WÓJCIK FRANCISZEK I ZAKOPANE' oraz papierowa nalepka Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie z opisem obrazu

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 200 – 1 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców artysty, Polska



26 α

JAN CYBIS

1897-1972

"Sopot", 1956

akwarela/papier, 34 x 49 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Jan Cybis | 19 Sopot 56 r.'

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 900 – 4 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Głównym warunkiem powstania obrazu jest jego koncepcja malarska (...). Dzieło sztuki istnieje samo w sobie. Malując z natury chcemy stworzyć płótno, które by odpowiadało naszemu przeżyciu malarskiemu wobec natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza. Wszystkie stosunki w naturze muszą być transponowane na warunki płótna (płaszczyzna) i nabrać tam swoistego znaczenia. Kolor na płótnie powstaje dopiero przez śladujący kolor z natury – nie działa malarsko. Im kolor będzie słuszniejszy, tym forma będzie pełniejsza (Cezanne) i tym bliższa realizacji plastycznej”.

Jan Cybis



27 α

MARIAN MOKWA

1889–1987

"Dar Pomorza", około około 1960

olej/ płótno, 76 x 121 cm

sygnowany p.d.: 'Mokwa'

opisany na krośnie: '100x70 "DAR POMORZA"'

na odwrociu nalepka z opisem pracy

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 100 – 11 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Tureckie śluby Mariana Mokwy”, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 1.07– 31.08.2014

LITERATURA:

Tureckie śluby Mariana Mokwy, katalog wystawy, red. Wojciech Zmorzyński, Öztürk Emiroğlu, Muzeum Narodowe w Gdańsku, s.184 (il.)



„Dar Pomorza” pędzła Mariana Mokwy to nie tylko pejzaż marynistyczny – to obraz, który nawiązuje do tożsamości narodowej oraz jej nieprzemijalności. Obraz żaglowca jest bowiem powrotem do dzieła zniszczonego w tragicznych okolicznościach podczas II wojny światowej.

Prezentowane płótno należy do późniejszego okresu twórczości Mokwy i stanowi drugą, odtworzoną wersję kompozycji przedstawiającej legendarny żaglowiec szkolny. Pierwszy obraz ukazujący „Dar Pomorza” powstał w latach 30. XX wieku jako część wyjątkowego cyklu malarskiego „Apoteoza Polski Morskiej”, który artysta zaprezentował w założonej przez siebie Galerii Morskiej w Gdyni. W specjalnie zaaranżowanej przestrzeni przy ul. 3 Maja Mokwa umieścił 44 monumentalne obrazy olejne ukazujące dzieje Polski nad Bałtykiem – od legendarnych początków aż po współczesność II Rzeczypospolitej. Gdyński salon wystawowy powstał na wzór galerii Iwana Ajwazowskiego w Teodozji na Krymie.

Obrazy były ułożone pod względem chronologicznym: od pierwszych żeglarzy Słowian i Piastów, poprzez bitwę pod Oliwą, czasy Hallera (w tym „zaślubiny” Polski z morzem w 1920) i Gdyni (budowa portu i rozwój miasta w latach 20. i 30. XX wieku), aż po nowoczesne niszczyciele i żaglowce szkolne. Wśród nich szczególne miejsce zajmował właśnie „Dar Pomorza”, dumnie żeglujący pod białą-czerwoną banderą – symbol edukacji morskiej, żeglarskiej dyscypliny i nowoczesnego państwa. Obraz znajdował się na jednej ze ścian końcowych ekspozycji i stanowił mocną puentę narracji o morskiej potędze Polski.

Niestety, we wrześniu 1939 znaczna część obrazów Mariana Mokwy została spalona przez wojska hitlerowskie. Jak wspominał sam artysta, płótna wyrzucono na ulicę i podpalono je na rozkaz niemieckiego dowództwa. Zniszczeniu uległ wówczas nie tylko życiowy dorobek artystyczny malarza, lecz także bezcenne świadectwo narodowej tożsamości budowanej poprzez sztukę. Tamtego dnia spłonęła również pierwsza wersja „Daru Pomorza”. Sam Mokwa, po wojnie, długo nie mógł podnieść się po tej stracie.

Prezentowany dziś obraz to jego późniejsze, pamięciowe odtworzenie. Kompozycja różni się nieco od oryginału – jest bardziej kontemplacyjna, mniej dosłowna, utrzymana w stonowanej paletce błękitów, szarości i zieleni. Artysta ukazuje żaglowiec frontalnie, a zamiast dokumentacyjnej precyzji można dostrzec miękkie światłocienie, nastrojową mglistość, wrażenie spokoju i majestatu. Ten obraz to nie tylko opowieść o statku, ale i o idei: „Dar Pomorza” staje się tu symbolem nieugiętej dumy narodowej, odbudowy państwa polskiego i ciągłości pamięci o morskim dziedzictwie Polski.

Obecność tego płótna na aukcji ma też wymiar symboliczny – w przyszłym roku obchodzić będziemy 100-lecie Gdyni. W ostatnich tygodniach na wystawie przedaukcyjnej w DESA Unicum w Warszawie prezentowano również inny obraz Mokwy o podobnej genezie powstania, przedstawiający ORP „Błyskawicę”.

Trzeba też pamiętać, że Mokwa był nie tylko malarzem, lecz także dokumentalistą. Studiował archiwa i opisy okrętów, uczestniczył w wodowaniach i miał doskonałe rozeznanie w typologii jednostek pływających. Jego obrazy powstawały z potrzeby serca, ale też z poczucia obywatelskiego obowiązku. Jak sam powiedział: „Nie mało-wałem morza dla sztuki, lecz dla Polski, z miłości do swego kraju”. Dzieło, które będzie można licytować, jest jednocześnie malarską rekonstrukcją, hołdem i manifestem. Wpisuje się w najważniejszy marynistyczny cykl twórczości Mariana Mokwy, odwołuje się do utraconej Galerii Morskiej i kontynuuje jego ideę Polski morskiej.



28

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

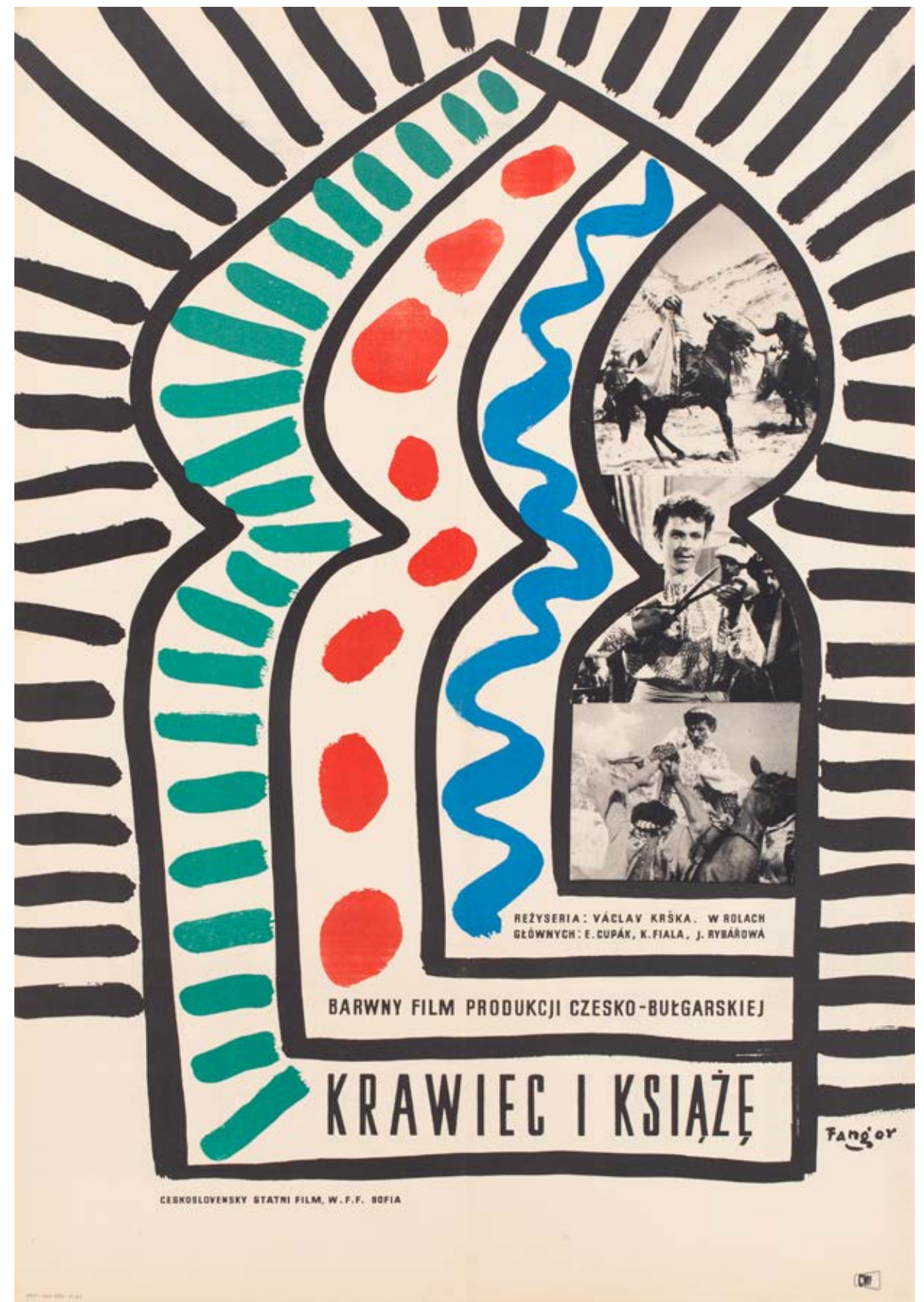
Plakat do filmu "Krawiec i Książę", reż. Vaclav Krška, 1958

offset/papier, 85 x 60 cm
sygnowany w druku p.d.: 'Fangor'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



POLSKA SZKOŁA PLAKATU

Choć dla większości nazwisko Fangor jednoznacznie kojarzone jest ze światem malarstwa, to jednak niewielu pamięta, że Fangor to również plakacista. I to w dodatku jeden z kluczowych dla rozwoju Polskiej Szkoły Plakatu. Artysta wspominał, że w 1949 poszukiwano grafika, który podjąłby się zadania przygotowania plansz reklamowo-propagandowych na Międzynarodowe Targi Poznańskie. Zlecenie to przypadło właśnie Fangorowi i zapoczątkowało jeden z ciekawszych rozdziałów w jego życiorysie. Okres ten sam artysta określał słowem „challenge”. Każdy plakat był dla Fangora zleceniem, ale też wyzwaniem, do którego należało podejść w pełni profesjonalnie, jednak nie sztampowo, tym samym jak najlepiej odpowiadając na potrzeby zlecniodawcy. Takich wyzwań Fangor w całej swojej karierze podjął ponad setkę, tworzył różnorodne kompozycje związane ze światem kultury, ale też polityki.

Początek historii Polskiej Szkoły Plakatu datowany jest na schyłek lat 40. i początek lat 50., natomiast koniec na połowę lat 60. XX wieku. Późniejsza twórczość była kontynuacją nurtu w latach 70. i 80. Na początku XX wieku plakat był uznawany za sztukę użytkową, niedługo po wojnie stał się jednak dziełem artystycznym o walorze malarskim. Plakaty były bardziej kreatywne, miały mniej zdyscyplinowaną formę pod kątem kompozycji, zaczęły być także kojarzone z ekspresją.

Pokolenie twórców edukujących się w latach 50. na warszawskiej ASP miało możliwość uczestniczenia w powstawaniu nurtu. W tamtym czasie prowadzone były dwie pracownie plakatu, jedna przez Tomaszewskiego, druga pod opieką Mroszczaka. Wykonywano formy artystyczne, które przekazywały ideę, a nie receptę jak powinny być realizowane prace. Formułę plakatu potraktowano bardziej indywidualnie pod względem ekspresji.

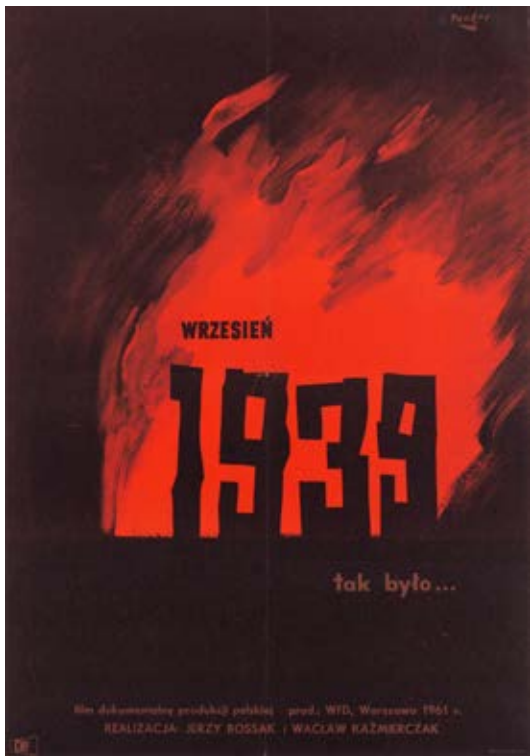
Powstanie pierwszego na świecie Muzeum Plakatu jest wypadkową wielu czynników: renomy Polskiej Szkoły Plakatu na świecie, która została dostrzeżona jako odmienna. Polacy stworzyli bowiem niezwykle zindywidualizowaną metodę tworzenia plakatów. Środowisko artystyczne wytwarzało wartość, określoną później dobrem narodowym. Stąd idea powołania krajowego Biennale Plakatu, najpierw w Katowicach w 1965, a rok później międzynarodowego Biennale w Galerii Zachęta, co było największym spotkaniem środowisk i szkół w sensie globalnym.

W planach było również stworzenie organizacji zajmującej się archiwizacją sztuki plakatu. Po 2. edycji Biennale w 1968 zostało założone Muzeum Plakatu. W zbiorach znalazły się plakaty zarówno krajowe, jak i zagraniczne pokazywane w ramach konkursu. Funkcją muzeum było organizowanie wystaw kolejnych finalistów. Dzięki temu w zbiorach znajduje się szczególna kolekcja, którą trudno porównać z jakąkolwiek inną na świecie.

Odmienność polskiego plakatu dostrzeżono już przed powstaniem szkoły. Była to konstelacja wybitnych osobowości, artyści jako grupa nie posiadali żadnej deklaracji twórczej czy manifestu. W bardzo korzystny sposób konkurowali oni ze sobą, co zaowocowało wysokim poziomem prac. Każdy z nich tworzył w indywidualnym stylu, obserwując prace innych, a plakaty faktycznie „spotykały się” na ścianach i słupach ogłoszeniowych w miejscach publicznych. Zjawisko zbieгло się w czasie z rosnącą w siłę ekspansją amerykańskiego pop-artu, np. Andy Warhol był jednym z finalistów

polskiego Biennale Plakatu. Impreza cieszyła się dużym zainteresowaniem, prace pokazywane tam miały walory nie tylko artystyczne, lecz także odnosiły się do spraw społecznych i politycznych. Dzięki temu plakaty mają charakter socjologicznej, wizualnej diagnozy stanu cywilizacji. Polscy twórcy nadal budzą duże zainteresowanie ze względu na legendę Polskiej Szkoły Plakatu.

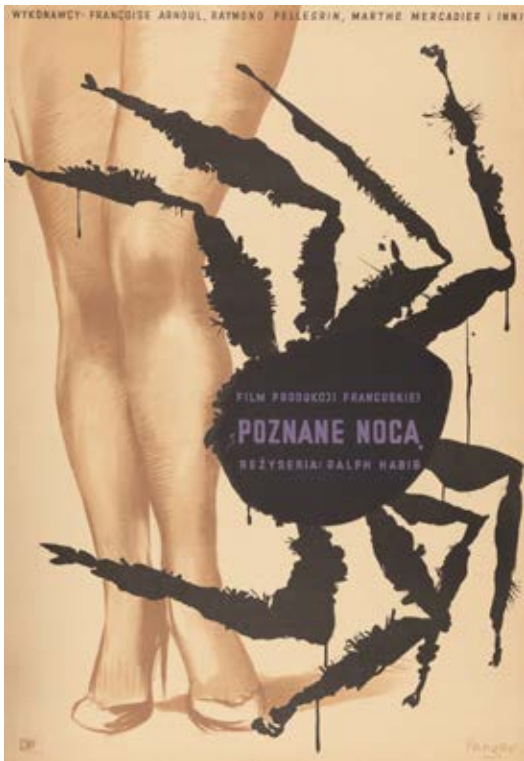
Najbardziej poszukiwanym plakatem w ofercie aukcyjnej jest praca do krótkometrażowego thrilleru psychologicznego, jednocześnie debiutu Romana Polańskiego, który jest jego jedynym polskojęzycznym filmem. Wysoko oceniony przez widzów i krytyków „Nóż w wodzie” to praca dyplomowa Polańskiego, wykonana w słynnej łódzkiej Szkole Filmowej. Film brał udział w pierwszym festiwalu NYFF (New York Film Festival) oraz był nominowany do Oscara, co czyni go prawdopodobnie najlepszym filmem studenckim, jaki kiedykolwiek powstał. Plakat do filmu „Nóż w wodzie” jest niezwykle rzadki, co sprawia, że jest poszukiwany. Zaprojektował go jeden z ojców założycieli Polskiej Szkoły Plakatu Jan Lenica w 1962.



Wojciech Fangor, Plakat do filmu „Wrzesień 1939 - tak było...”, reż. Jerzy Bossak, Wacław Kaźmierczak



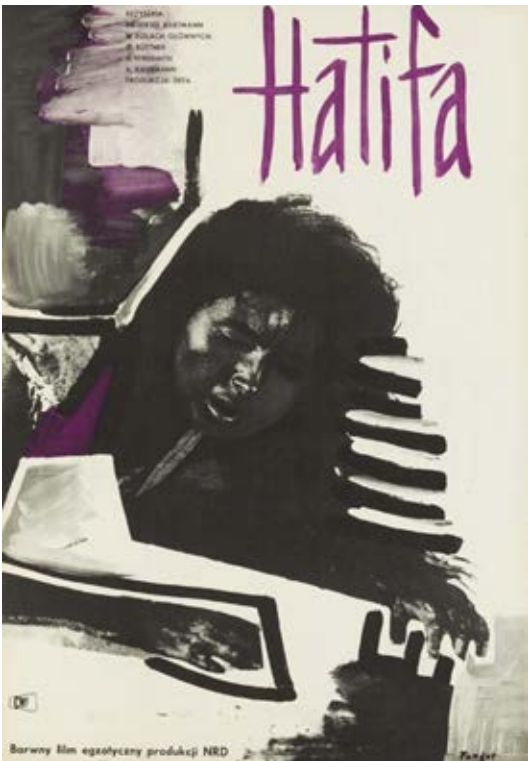
Wojciech Fangor, Plakat filmowy „Intruz”, reż. Orson Welles



Wojciech Fangor, Plakat do filmu „Poznane noca”, reż. Ralph Habib



Wojciech Fangor, Plakat do filmu „Noc nad pacyfikiem”, reż. William A. Wellman



Wojciech Fangor, Plakat filmowy „Hatifa”, reż. Siegfried Hartmann

29 α

TERESA RUDOWICZ

1928-1994

Kompozycja, 1957

kolaż, olej/płótno, 46,5 x 35 cm

sygnowany i datowany na odwróci: 'Teresa Rudowicz | 1957'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 - 8 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Swoją sztukę bez owej nudnej walki o własne miejsce (niektórzy malarze własny styl wypracowują kosztem wartości odkrywczości – wówczas cała ta pertraktacja ze sztuką jest śmieszna: malarz maluje całe życie z ową wyszukaną nieporadnością, którą tak wszyscy chwalą, bo jest w tym coś z uroku ‘niedorzeczności’ mowy dziecięcej, która tak zachwyca dorosłych, a która u dziecka nigdy nie jest niedorzeczna – takich fałszywych przekształceń jest w sztuce więcej!). Malarstwo Rudowicz rozgrywa się na przewyższonym już, bo gruntownie poznanym, podłożu techniki assemblage’u i collage’u, w punkcie, w którym nie jest już istotna szufladka, lecz to, co się już w niej nie mieści. Oglądając obrazy Rudowicz, dostrzegam w nich jeden główny wątek, na który warto zwrócić uwagę: są to wariacje na temat czasu, a bliżej może – na temat jego przemijania: oto fragment jakby żywcem wyjęty z ‘tamtych czasów’; oto fragment płótna, z którego jakby coś odpadło, wykruszyło się (może to było coś ważnego – jak imiona własne wytarte na starych pomnikach); oto wkomponowany w całość wbrew rozsądkowi element – wskazujący na to, że obraz ten nie mógł powstać przed rokiem 60-tym. Kompozycje, ‘zestawienia’ Rudowicz mają dla mnie w sobie coś z poezji: to w poezji nieważne są słowa, lecz interwały znaczeniowe pomiędzy nimi, owe wartości konsytuacyjne, które nie pozwalają wyszukaney poezji ‘od razu’ zrozumieć, a które przemawiają właśnie przez swoją siłę pobudzającą; i rzeczywiście: obrazy Rudowicz nie nadają się do komentowania – właśnie one nie; z całą pewnością dlatego, że – jak już powiedziałem są zbyt wieloznaczne, zbyt znaczące”.

Bogusław Schaffer





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

LATA 60. XX WIEKU

„W tym okresie powstaje malarstwo nieprzedstawiające, figuratywne, z dużą skłonnością do metafory i surrealizmu. To były ucieczkowe strategie polskich artystów”.

Maria Poprzęcka

Lata 60. XX wieku były przełomowym okresem dla polskiej kultury. Wszystko zaczęło się w 1959 od krótkiej wizyty ówczesnego wiceprezydenta USA – Richarda Nixona – w Warszawie. Towarzyszył mu Porter McCray, dyrektor departamentu wystaw objazdowych Museum of Modern Art w Nowym Jorku (MoMA). Podjął on pierwsze rozmowy na temat zorganizowania wymiennych wystaw amerykańskiej i polskiej sztuki współczesnej. Następnie negocjacje kontynuował Peter Selz, kurator MoMA. Jeszcze tego samego roku przyleciał specjalnie do Polski i odwiedzał interesujących go artystów w Krakowie oraz Warszawie. Warto mieć świadomość zarówno doniosłości, jak i skomplikowania tego przedsięwzięcia artystycznego. Nowojorski kurator miał własne artystyczne preferencje – stawiał na awangardę i nie zamierzał akceptować sugestii polskich władz, które chciały narzucić mu wybór „swoich ulubieńców” na zamówienie partii. Żadna ze stron nie chciała iść na kompromis. Rozmowy utknęły w martwym punkcie. W rezultacie Amerykanie zrezygnowali ze współpracy z ministerstwem. Mimo to wystawa w Nowym Jorku doszła do skutku. Stało się to przy ogromnym wsparciu zachodnich prywatnych galerii, głównie z Paryża. Wystawa „Fifteen Polish Painters” była prezentowana od 1 sierpnia do 1 października 1961 w MoMA.

Warto zauważyć, że lata 60. były dobrym czasem nie tylko dla sztuk wizualnych. W warszawskiej Sali Kongresowej wystąpili m.in. jazzowa piosenkarka Ella Fitzgerald oraz legendarny zespół The Rolling Stones. Występ tej formacji w kwietniu 1967 jest uznawany za najważniejszy koncert rockowy w dziejach szarego PRL-u. Złakniona zachodniej popkultury młodzież przyjechała muzyków bardzo entuzjastycznie i tłumnie przybyła na koncerty do Sali Kongresowej. Lata 60. były zatem dla Polski wyjątkowym czasem. W końcu nasi twórcy mieli szansę zaprezentować się za żelazną kurtyną, i to w legendarnym nowojorskim muzeum, z drugiej zaś strony nasi rodacy mogli iść na koncerty zachodnich artystów największego formatu. Wydawać się mogło, że następuje dobra zmiana...

30 α

ROMAN OPAŁKA

1931-2011

Z cyklu "Alfabet grecki", 1964

olej/piótno, 145,7 x 65,7 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OPAŁKA | Z cyklu alfabet grecki 1964 | Opałka'

estymacja:

160 000 - 250 000 PLN

37 600 - 58 700 EUR

OPINIE:

praca zostanie uwzględniona w katalogu raisonné artysty przygotowywanym przez Michaela Baudsona

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

por. Roman Opałka, katalog wystawy indywidualnej w Domu Artysty Plastyka, wstęp Władysławy Jaworskiej, Warszawa 1966



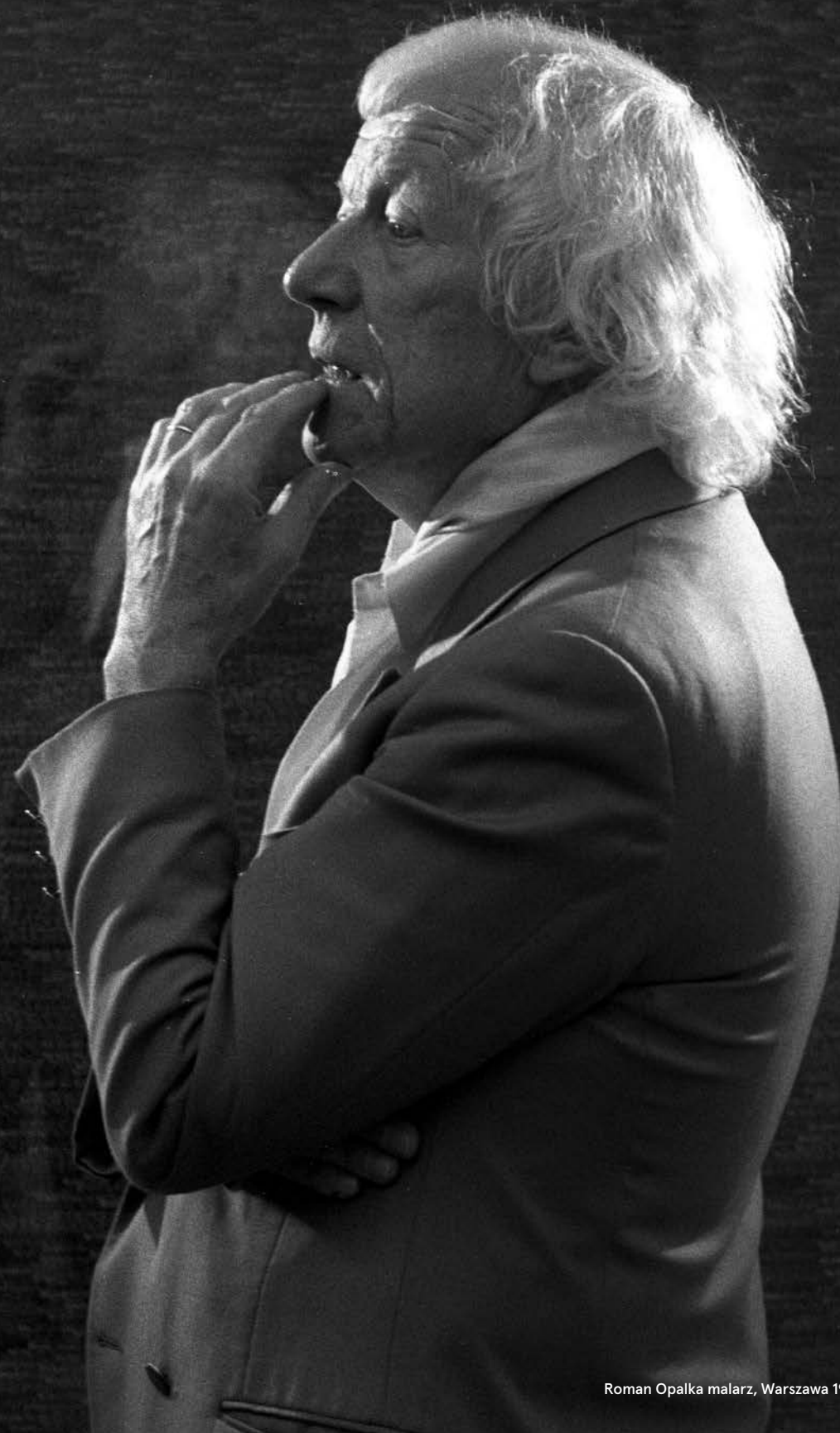
Roman Opalka (1931–2011) był wybitnym malarzem, rysownikiem i twórcą konceptualnym, jednym z najważniejszych przedstawicieli polskiej awangardy powojennej. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, a następnie w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Międzynarodową sławę zyskał dzięki swojemu monumentalnemu projektowi „1965 / 1 – ∞”, w którym konsekwentnie zapisywał kolejne liczby na płótnie, czyniąc upływ czasu głównym tematem swojej twórczości. Jego prace były pokazywane na najważniejszych wystawach światowych, m.in. na Biennale w Wenecji, Documenta w Kassel czy w Centre Pompidou w Paryżu.

„Alfabet grecki” to jeden z najśłynniejszych cykli obrazów autorstwa Romana Opalki. Choć prace te mogą wydawać się minimalistyczne, w rzeczywistości należą do nurtu malarstwa materii, które rozwinęło się w Polsce pod koniec lat 50., w okresie odwilży politycznej i większego otwarcia na wpływy Zachodu. Inspirowane francuskim informelem i amerykańskim action painting, szybko nabrało jednak odrębnego, oryginalnego charakteru. Artyści zamiast tradycyjnego malowania farbą zaczęli traktować obraz jako pole eksperymentu z materią – strukturą powierzchni, fakturą, ciężarem i fizyczną obecnością materiału. Wprowadzali do kompozycji piasek, cement, tkaniny czy metal, budując wielowarstwowe, często organiczne formy. W Polsce nurt ten stał się ważnym narzędziem wolności twórczej, odrzucającym realizm i dosłowność na rzecz ekspresji i głębokiego, osobistego przeżycia. Opalka, podobnie jak jego rodacy, świadomie przekraczał zachodnie wzorce, koncentrując się na kształtowaniu powierzchni w sposób budujący bogate efekty wizualne i dotykowe, nierzadko wprowadzając „niemalarskie” materiały dla uzyskania silniejszego oddziaływania.

Jak podkreśla Bożena Kowalska: „Opalka w obrazach z cyklu „Alfabetu greckiego” posługiwał się tymi samymi środkami co malarstwo materii, ale podporządkował je własnemu, odmiennemu celom. Narzucił materii czystość gładkich i rozległych płaszczyzn oraz ascetyczny porządek geometrycznych podziałów. Odrzucając programową rolę artysty jako demiurga, wprowadził do swych prac element ładu charakterystyczny dla kreacyjnej myśli człowieka. Nie rezygnując z atrakcyjności fakturowych kontrastów, nadał im wymiar kontemplacyjny”. (Bożena Kowalska, „Roman Opalka”, Kraków 1996, s. 28).

Cykl oznaczany literami alfabetu greckiego stanowił kontynuację wcześniejszych serii rysunków, a także reliefowych kompozycji z końca lat 50., w których pojawiały się nieokreślone, organiczne formy o zróżnicowanej, czasem gruzowatej, czasem gładkiej powierzchni. Tworząc „Alfabet grecki”, Opalka nakładał warstwy farby na płótno, a następnie szeroką szpachlą formował je w charakterystyczne „listewki” otaczające gładkie, prostokątne pola.

Dzięki temu artysta nie tylko przekroczył ograniczenia malarstwa materii, ale również nadał swoim kompozycjom wyjątkową, indywidualną tożsamość, w której rygor formalny staje się narzędziem głębszej refleksji nad czasem, istnieniem i strukturą rzeczywistości.



31 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

Kompozycja, 1962

olej/piótno, 76 x 91,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Dominik 62'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

18 800 - 28 200 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2013

kolekcja prywatna, Warszawa

„Świat Dominika to ogniste słoneczne koła, kwiaty, patyki w płocie, dzbany, bochny chleba, trawa”.

Zbigniew Herbert





Tadeusz Dominik był jednym z niekwestionowanych mistrzów polskiego malarstwa, uczniem wybitnego Jana Cybisa, którego nauki przekształcił na indywidualny język artystyczny wyróżniający go na tle kanonu sztuki. Dominik wcześniej wypracował własny, niepowtarzalny styl w malarstwie, któremu pozostaje wierny od lat, konsekwentnie doskonaląc język artystycznej wypowiedzi.

Prezentowana na aukcji praca należy do wczesnych kompozycji Tadeusza Dominika, w których artysta zbliżał się do estetyki charakterystycznej dla taszyzmu. W latach 50. i na początku 60. w obrazach Dominika dominują ciemne barwy: brązy, butelkowe zielenie i granaty lub – jak w przypadku kompozycji z 1962 – pojawiają się również głębokie odcienie czerwieni. Farba jest nakładana szybkimi pociągnięciami pędzla, a plamy barw rozłożone szeroko i zamasyżycie, z odwagą i energią, co wzmacnia dynamizm kompozycji. Prace z tego okresu przypominają rozedrgane powierzchnie, na których tle wyróżniają się rozświetlone plamy barwne.

Nawet w tych kompozycjach, tak bliskich abstrakcji, wybrzmiewają silne związki twórczości Dominika z naturą, która była źródłem niekończących się inspiracji dla artysty. Podkreślał on w wypowiedziach swój zachwyt nad jej bogactwem, pięknem i doskonałością. Fundamentów obrazów Tadeusza Dominika należy zawsze szukać w przyrodzie. Malował pejzaże, ogrody i roślinność, które przefiltrowywał przez swoją wrażliwość, a następnie transponował na podłoże malarskie. Twórca pragnął przede wszystkim wyrazić prawdę o świecie, zgodnie ze swoimi odczuciami. Zarówno tytuły prac, jak i same kompozycje ujawniają wy-

rażny związek z szerokim wachlarzem pejzaży i martwych natur. Obrazy spod pędzla artysty stanowią ulotną impresję wykreowaną w jego wyobraźni pod wpływem otaczającego go świata. Całokształt twórczości Tadeusza Dominika można więc uznać za autorską próbę konsolidacji osiągnięć impresjonizmu i abstrakcjonizmu. Artystyczne wizje funkcjonują jako przełożenia nieskończonej różnorodności i dobrodziejstw przyrody na jak najprostszy i jak najbardziej bezpośredni przekaz, czyli świadectwo bezwarunkowej afirmacji świata wokół.

Tadeusz Dominik malarskie studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych ukończył w 1953, zdążywszy już rozpocząć pracę naukową na tej samej uczelni. W 1988 otrzymał tytuł profesora zwyczajnego. Był laureatem wielu nagród, w tym Nagrody im. Cybisa (1973), a ponadto stypendystą Ford Foundation. Dominik z czasów studiów wyniósł doskonały warsztat malarski, kształtowany pod okiem Jana Cybisa, uznanego za jednego z mistrzów koloryzmu. Od Cybisa przejął szacunek do barw i przekonanie o bezcelowości mimetyzmu. Nie chciał jednak dokładnie odwzorowywać krajobrazów i zjawisk, wiedział bowiem, że jest to z gruntu skazane na porażkę, bo pozostaje zawsze dalekie od rzeczywistej, naturalnej perfekcji. Jego obrazy świadczą o ogromnym kunszcie i wybitnym zrozumieniu malarskiej materii. Odwaga i upór doprowadziły go z kolei do malarstwa z jednej strony niezwykle osobistego, z drugiej wielce uniwersalnego, otwierającego widzowi drogę do własnego przeżywania świata. Cybis o swoim uczniu powiedział: „Pozostaje zjawiskiem zaskakującym, jak szybko zdobył sympatię publiczności sztuką na pozór niezrozumiałą, a w istocie komunikatywną”. Zdanie to pozostaje aktualne do dziś, kiedy obrazy Dominika wciąż wzbudzają ten sam zachwyt.

RAJMUND ZIEMSKI
1930–2005

"Pejzaż 17/62", 1962

olej/płótno, 80 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | 120x80 | PEJZAZ 17/62 | 1962 | 24 kolor'
na odwrociu nalepka wywozowa CBWA Zachęta na wystawę w Buenos Aires z 1965

estymacja:
65 000 – 80 000 PLN
15 300 – 18 800 EUR

WYSTAWIANY:
„Arte Actual de Polonia”, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Salon de Ballas Artes, Montevideo Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec, Meksyk, Les Galerías Gerardo Suarez, Guadalajara Museo Michoacano Morelia, Palacio de Bellas Artes, Hawana, 1965
„Rajmund Ziemski. Pejzaż 1953–2005”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 13.07–26.09.2010

LITERATURA:
Rajmund Ziemski. Pejzaż 1953–2005, katalog wystawy, Warszawa 2010, s. 11, il. 6

„Te obrazy najpierw odbiera się fizycznie, z ochotą na zbliżenie i dotknięcie ręką. Wszyst-
ko inne – przychodzi potem. Na płótnie horyzont raz ucieka w skosie, kiedy indziej pod-
nosi się aż pod górną krawędź. Czasem jest nieuchwytny okiem, ale czuje się jego miejsce.
To ta obecność oraz płachty światła raz tu, raz tam zaczepione o wybrzuszenie faktury
akrylu, godzą nas z tytułem ‚Pejzażów’. Te ogrody koloru są pogodną ramą zdarzeń cen-
tralnych. W ich przestrzeń Ziemski wprowadza mocną architekturę budowli-znaków. Choć
dla każdego widza mówi ona o czymś innym, jest dobrym schronieniem dla wyobraźni”.

Danuta Wróblewska, Rajmund Ziemski. Pejzaże, katalog wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa 01–02.1997,
Warszawa 1997, s. nlb



33 α

NIKIFOR KRYNICKI

1895–1968

Widok na kościół, lata 60. XX w.

kredka, ołówek, pastel/papier, 20 x 14,5 cm

opisany autorsko u dołu: 'CRYROWMIYSTOSEŁ I 500 ZŁ'

na odwrociu pieczęci autorskie: 'PAMIĄTKA Z KRYNICY | NIKIFOR' oraz 'NIKIFOR ARTYSTA | KRYNICA – WIEŚ'

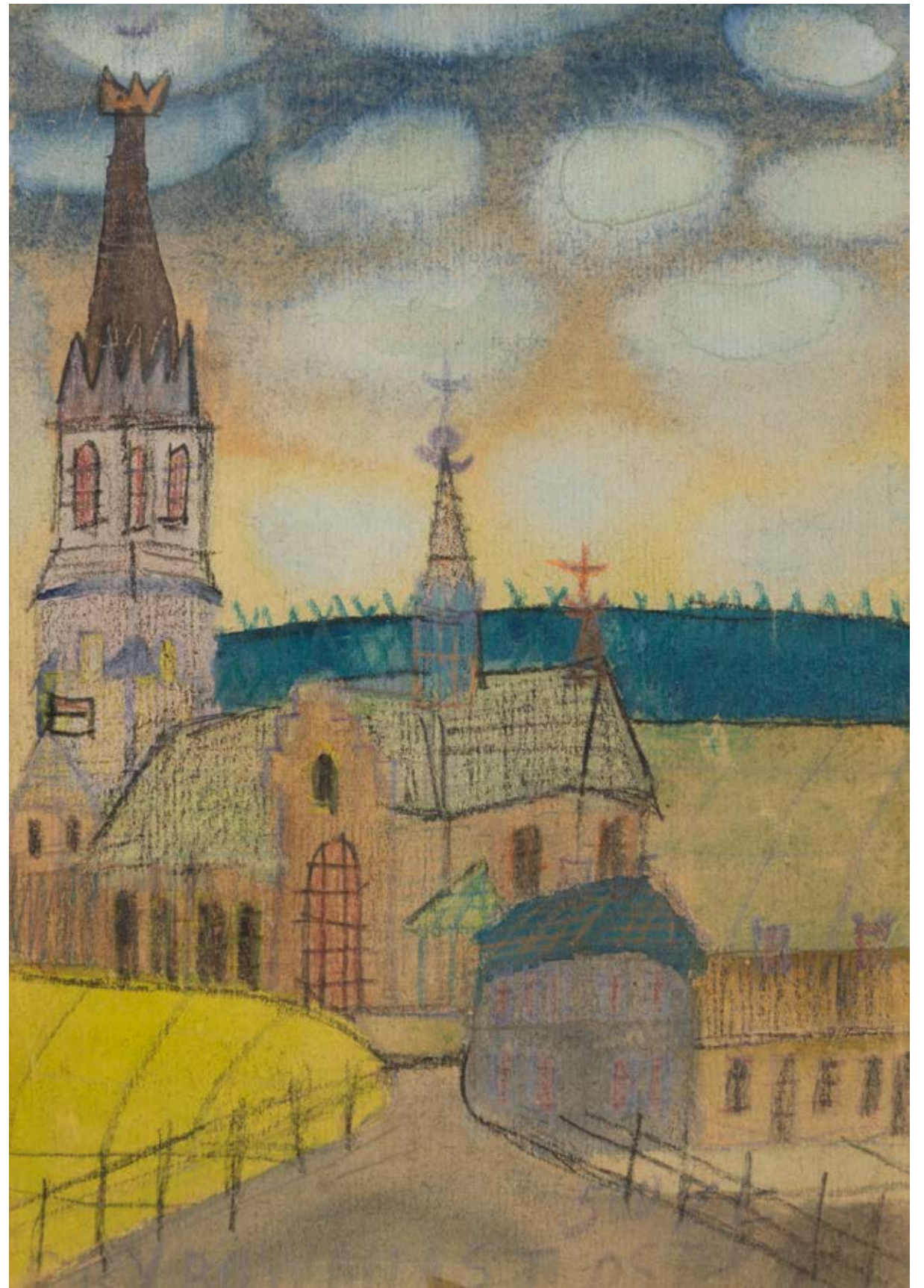
estymacja:

7 000 – 10 000 PLN

1 700 – 2 400 EUR

„Zanotować wizję, utrwalić ją, zakłóć ją w kształty, czyli linie, to zagadnienie najważniejsze. To sposób zwyciężania rzeczywistości, jak sposobem jej ubłagania jest nazwa. Lasy zmieniają się w kreski, drzewa w trójkąty, kopuły kościołów w koła, a święci stojący nieruchomo obok siebie są już przemienieni w nuty melodii zwyciężającej lęk”.

Andrzej Banach, *Pamiętka z Krynicy*, Kraków 1959, s. 85



34 α

NIKIFOR KRYNICKI

1895–1968

Willa w Krynicy, lata 60. XX w.

akwarela, gwasz/papier, 19,7 x 14,2 cm (w świetle passe-partout)

autorsko opisany u dołu: 'KRYNICAWILLAKZTSZYA'

na odwrociu dwie pieczęcie autorskie: 'PAMIĄTKA Z KRYNICY I NIKIFOR', na górnej pieczęci odręcznie opisany: '3150 ZŁ', a pod dolną ołówkiem: '100 ZŁ'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

„Zadziwiające jest to, że posiadał rozwiniętą w takim stopniu świadomość kolorystyczną. Obrazy oklejał dopełniającymi kompozycję ramkami z pasków papieru. Tylko wtedy, gdy obraz miał ramki, pieczęć na odwrocie i pętelkę do zawieszania na ścianie, uznawał go za skończony; kiedyś, gdy potrzebował ramki w kolorze fioletowym, użył w tym celu tekturek z pudełka od zapalek”.

Danuta Wróblewska, O sztuce Nikifora, [w:] Aleksander Jackowski, Świat Nikifora, Gdańsk 2005, s. 158



35 α

ZBIGNIEW MAKOWSKI

1930-2019

"Exo", 1963

akwarela, tusz/papier, 47 x 64 cm
sygnowany i datowany śr.d.: 'Zbigniew Makowski 1963.'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 700 – 7 100 EUR



Zbigniew Makowski był autorem malarskich traktatów. Dzięki związkom z Francją i tamtejszymi trendami w sztuce jego prace wpisywane są przez krytyków w nurt surrealistyczny. O jego pracach pisano, że można je nie tylko oglądać, ale także czytać. Kompozycje pełne wizualnych rebusów oraz cytatów stanowią swoistą grę z odbiorcą. W latach 60. XX wieku Zbigniew Makowski był już uznanym artystą, który mimo młodego wieku miał na swoim koncie kilkanaście wystaw indywidualnych. Co ciekawe, większość z nich odbyła się za granicą. W 1963 Makowski pokazał swoje prace w Miami Museum of Modern Art i Museo de Arte Moderna w Rio de Janeiro. Rok później wystawiał w Lozannie, Düsseldorfie, Bochum, a w kolejnym roku w St. Gallen, Lund i Brukseli. W połowie lat 60. XX wieku jego prace znajdowały się w ważnych zbiorach muzealnych, m.in. w MOMA oraz w kolekcjach prywatnych we Francji i Stanach Zjednoczonych. Prace Zbigniewa Makowskiego to niezwykle kompozycje łączące w sobie różnorodne elementy wizualne oraz rozmaitego pokroju litery, cyfry czy zapiski w języku polskim, a także francuskim czy niemieckim. Artysta z upodobaniem wykorzystuje papier, nieraz odpowiednio przygotowany, preparowany, a nawet uszlachetniany. Jego realizacje charakteryzują się dbałością o rysunek, niezwykle dokładnie oddane wrażenie iluzyjności przestrzeni, a przede wszystkim nieuchwytny, tajemniczy nastrój intelektualnych wtrąceń. Warto zaznaczyć, że Makowski jest artystą o szerokich zainteresowań, od matematyki, przez kulturoznawstwo, poezję, pisma filozoficzne oraz ezoteryczne, aż do muzyki. Jak sam autor określa swoje prace: są „polifoniczne”, a także „permutacyjne”. Nieraz przybierają charakter „traktatów” obrazowo-słownych sprawiających wrażenie artystycznego dziennika.



KONRAD JARODZKI

1927-2021

"Głowa XXII", 1970

olej/piótno, 78 x 105 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'K. Jarodzki 1970 | K. Jarodzki 1970'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: "'PRÓŻNIA" 1975 OL. PŁ. KONRAD JARODZKI

[wskazówka montażowa] 78 x 105 CYKL "-GŁOWY"' oraz "'CHMURA I" "NUAGE I" 78 x 105 KORAD JARODZKI 1970'

nalepka z opisem pracy na krośnie malarskim: 'GŁOWA XXII, 1970'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 100 – 11 800 EUR

LITERATURA:

Konrad Jarodzki. Nadchodzi, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 67 (il., okładka)

„Motyw głowy, tak istotny dla twórczości Jarodzkiego w latach 60. XX wieku, w kolejnej dekadzie nadal pojawiał się w jego dziełach („Głowy rozdarte” z 1971 roku czy seria „Homo” z 1976 roku), jednak najistotniejszym problemem, który nurtował wówczas artystę, wydaje się malarska idea przestrzeni lub, mówić dokładniej, malarska gra iluzją przestrzenności. Przestrzeń jako materia artystyczna, jako tworzywo, to problem, który od początku towarzyszył malarskim poczynaniom Jarodzkiego. Nie możemy zapominać, że był on także architektem, myślenie zaś o architekturze czy urbanistyce i projektowanie z oczywistych powodów są formą gry przestrzennej”.

Marek Śnieciński, Konrad Jarodzki, Wrocław 2022, s. 51



TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Opakować piętę Achillesa!", 1970

letraset/płótno, 70 x 80 cm
na krośnię malarskim dwie nalepki wystawowe z Muzeum Sztuki w Łodzi oraz nalepka z wystawy w Sztokholmie w 1976 roku

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
14 100 – 18 800 EUR

POCHODZENIE:
dar od artysty
kolekcja Achille Perilli, Włochy
kolekcja prywatna, Włochy

WYSTAWIANY:
„Tadeusz Kantor. Emballages”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 25.05-29.06.1975
„Tadeusz Kantor, emballage”, Galleriet, Kulturhuset, Sztokholm, 31.10.1975-6.01.1976
„Tadeusz Kantor. Emballages 1960-76”, Whitechapel Art Gallery, Londyn, 22.09-31.10.1976
„Le opera di Tadeusz Kantor. Pittori di Cricot 2” w ramach wystawy "L'avanguardia polacca 1918-1978. S.I. Witkiewicz, costruttivismo, artisti contemporanei", Palazzo delle Esposizioni, Rzym, 27.01-4.03.1979, przeniesiona do Palazzo Reale, Mediolan, 24.04-5.05.1979
„Biel kolorem śniegu. Tadeusz Kantor i Artyści z kręgu Cricot 2. Rzym 1979”, Cricoteka, Kraków, 4.03-11.06.2017

LITERATURA:
Tadeusz Kantor. Emballages, kat. wyst., oprac. Wiesław Borowski, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1975, poz. kat. XI.1, nlb
Tadeusz Kantor, emballage, kat. wyst., red. Gösta Lilja i in., Galleriet, Kulturhuset, Sztokholm 1975, poz. kat. 57, s. 16
Tadeusz Kantor. Emballages 1960-1976, kat. wyst., Whitechapel Gallery, Londyn 1976, poz. kat. 36, s. 13
Le opera di Tadeusz Kantor. Pittori di Cricot 2, kat. wyst., Palazzo delle Esposizioni, Rzym 1979, poz. kat. 1 (z cyklu „Ambalaże konceptualne”), s. 94
Alicja Kępińska, Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe Auriga, Warszawa 1981, s. 209 (wzmiankowany)
Biel kolorem śniegu. Tadeusz Kantor i Artyści z kręgu Cricot 2. Rzym 1979, kat. wyst. red. Natalia Zarzecka i in., Cricoteka, Kraków 2017, s. 54, 165
Por.:
Tadeusz Kantor. Ambalaże, Wydawnictwo Galerii Foksal PSP, Warszawa 1976, s. 35 („Ambalaże konceptualne”)



**„KANTOR NIEOMYLNIE CHWYTA ŻYWA AKTUAL-
NOŚĆ ROZWOJOWEGO RYTMU SZTUKI WSPÓŁCZE-
SNEJ, A POTEM JAWNIE BIERZE JĄ ‘NA WARSZ-
TAT’, BO WIE, ŻE ISTOTNA SIŁA NOWOCZESNEGO
ARTYSTY POLEGA NA STAŁYM ODNAWIANIU SIĘ,
STAŁYM, TWÓRCZYM WSPÓŁUCZESTNICTWIE
W JEDNYM, WSPÓLNYM I NIEPRZERWANYM PRO-
CESIE. NIE BOI SIĘ ‘OBCEGO TEKSTU’, NAD KTÓRYM
W PEWNYM MOMENCIE ZACZYNA PRACOWAĆ, BO
WIE, ŻE WYBRAŁ GO NIEPRZYPADKOWO I ŻE NA
JEGO GRUNCIE STWORZY WŁASNĄ SAMODZIELNĄ
KREACJĘ, ROZEGRA WŁASNĄ SPRAWĘ”.**

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

OPAKOWAĆ PIĘTĘ ACHILLESA!
pack the hill of achilles!

Przełom lat 50. i 60. XX wieku to okres dominacji abstrakcji w polskiej sztuce, kiedy szczególnie piętno na młodym pokoleniu artystów odcisnęła tzw. epidemia informelu. Jej początkiem była wystawa Tadeusza Kantora w salonie Po prostu w 1956. W kolejnych latach twórczość Kantora przeszła wyraźną ewolucję – od taszizmu inspirowanego szkołą paryską, z jego autonomicznym kolorem, swobodnymi rytмами i ekspresyjnymi zestawieniami barw, aż po gęste, impastowe płótna o dramatycznym wyrazie, przypominające krajobrazy spustoszone przez płonącą lawę.

Do połowy lat 50. Tadeusz Kantor tworzył na pograniczu malarstwa figuratywnego i abstrakcji. Przełomem okazał się 1955, kiedy wyjechał do Paryża. Tam nawiązał kontakt z artystami związanymi z informelem i zetknął się z dziełami takich twórców jak Wols, Jean Fautrier, Georges Mathieu, a być może także Jackson Pollock. Pod wpływem tych doświadczeń wykształcił własny język taszystowski, wprowadzając na polską scenę nową, oryginalną odmianę abstrakcji. Pod koniec lat 70. XX w. następuję jednak znaczne poszerzenie koncepcji malarstwa u kantora, która nie tylko zaczyna obejmować asamblaże, ale również działania dokumentujące i performatywne.

Prezentowana na niniejszej aukcji praca została stworzona przez Tadeusza Kantora dla włoskiego malarza abstrakcyjnego, rysownika i badacza – Achille Perilli. Artyści poznali się w 1968 podczas pleneru odbywającego się na jugosłowiańskiej (obecnie chorwackiej) wyspie Korčula, w miejscowości Vala Luka. Początkowa więź intelektualna przerodziła się z czasem w trwałą przyjaźń, a Achille Perilli szczerze zainteresowany twórczością Kantora, podjął się szerzenia jego sztuki w swoim kraju.

W 1978 w w Palazzo delle Esposizioni w Rzymie odbył się pokaz twórczości Tadeusza Kantora oraz artystów związanych z Teatrem Cricot 2. Spektakl był częścią wystawy „S.I. Witkiewicz, costruttivismo, artisti contemporanei” („Awangarda polska 1910–1978. S.I. Witkiewicz, konstruktywiści, artyści współcześni”). Włoskiej publiczności zaprezentowano prace takich artystów jak Maria Jarema, Maria Stangret-Kantor, Zbigniew Gostomski, Kazimierz Mikulski, Andrzej Wełmiński i Roman Siwulaka. Tadeusz Kantor został autorem koncepcji i aranżacji pokazu, a Achille Perilli (wraz z Konstantynem Węgrzynem) objął stanowisko komisarza wystawy. Oprócz dzieł Kantora i artystów związanych z Cricot 2 w tym samym czasie w pałacu w Rzymie można było podziwiać awangardowe prace Stanisława Ignacego Witkiewicza, przygotowane przez Ryszarda Stanisławskiego i Muzeum Sztuki w Łodzi.

W 2017 z okazji obchodów 100-lecia awangardy w Polce Krakowska Cricoteka zorganizowała wystawę „Biel kolorem śniegu. Tadeusz Kantor i Artyści z kręgu Cricot 2. Rzym 1979” na której przypominała dzieła Tadeusza Kantora oraz artystów z kręgu Cricot 2, które zostały zaprezentowane wiele lat wcześniej w Rzymie. Pokazano ok. 30 spośród 60 Kantora z wystawionych wówczas prac (przede wszystkim obrazów i ambalaży). W sali teatralnej wystawiono dzieła artystów współtworzących teatr Cricot 2, których Kantor określał mianem attori pittori (wł. aktorzy malarze). Bezpośrednim impulsem do zorganizowania wystawy i przywołania tych wydarzeń stała się nieznana dotąd dokumentacja rysunkowa planów wystawy, zachowana w archiwum Achille Perillego. Projekty stały się punktem wyjścia do krakowskiej wystawy, unaocniając jej pierwotną ideę oraz proces powstawania autorskiej aranżacji.

Tytuł prezentowanej w katalogu pracy w zabawny sposób nawiązuje do imienia przyjaciela Tadeusza Kantora. Praca należy do grupy sześciu „Ambalaży konceptualnych” artysty, powstałych w 1970. Na surowych płótnach o jednakowych wymiarach artysta umieścił hasła w języku polskim i angielskim, nawołujące do opakowania legendarnych części ciał bohaterów lub cudownych przedmiotów. Oprócz reprodukowanej pięty Achillesa, były to również jabłka Wilhelma Telli, miecza Damoklesa, nosa Kleopatry, Oka Opatrzności i jajka Kolumba. Minimalistyczne w formie prace rozbudzają wyobraźnię, angażują odbiorcę, śmieszą niedorzecznością postulatów, a jednocześnie budzą podejrzenia, że za językowo-intelektualną grą kryje się drugie dno. Kantor uważał, że w jego twórczości to właśnie ambalaże najlepiej reprezentują awangardę, a konkretnie postmodernistyczne marginesy awangardy.

„Ambalaże konceptualne” wierczą okres eksperymentów Kantora z jego ideą ambalażu. Terminem „emballage”, wywiedzionym z francuskiego, artysta określał praktykę opakowywania rzeczywistości. Po okresie abstrakcyjnego malarstwa, które artysta praktykował od 1955, lata sześćdziesiąte to dla Kantora powrót do przedmiotu. Nie interesowała go przy tym klasyczna, malarska reprezentacja, ale zwrócenie uwagi na, jak mówił, „realność najniższej rangi” oraz to, co znajduje się na marginesie. Dlatego do swoich płócien doklejał koperty, torby, ubrania, parasole – niezauważane na co dzień przedmioty, wykorzystywane do przechowywania, ukrycia, zabezpieczenia. Często łączył je z malowanymi wizerunkami zdeformowanych postaci ludzkich, których ekspresyjne sylwetki wyrażały współczesną kondycję ludzką. Pracy nad ambalażami Kantor poświęcił pełną dekadę, dochodząc do tak radykalnych gestów, jak opakowanie żywego człowieka. Rozwój swojej idei (w tym „Ambalaże konceptualne”) prezentował w latach 1975–1976 na dedykowanej wyłącznie ambalażom wystawie w Łodzi, Sztokholmie, Londynie, Oslo, Trondheim i Norymberdze. Ewolucja, której ulegały tego typu prace na przestrzeni lat, została także uwidoczniiona w ramach wspomnianej wcześniej wystawy twórczości Tadeusza Kantora i artystów teatru Cricot 2, zorganizowanej w 1979 w Rzymie i Mediolanie przez włoskiego malarza i przyjaciela artysty, Achille Perilliego, któremu Kantor podarował apel o opakowanie pięty Achillesa.

38

ALFRED LENICA

1899-1977

"Zbroje zoologii", 1967

akryl/plótno, 104 x 87 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | 1967 | WARSZAWA | PARIS | "ZBROJE ZOOLOGII"

estymacja:

110 000 - 150 000 PLN

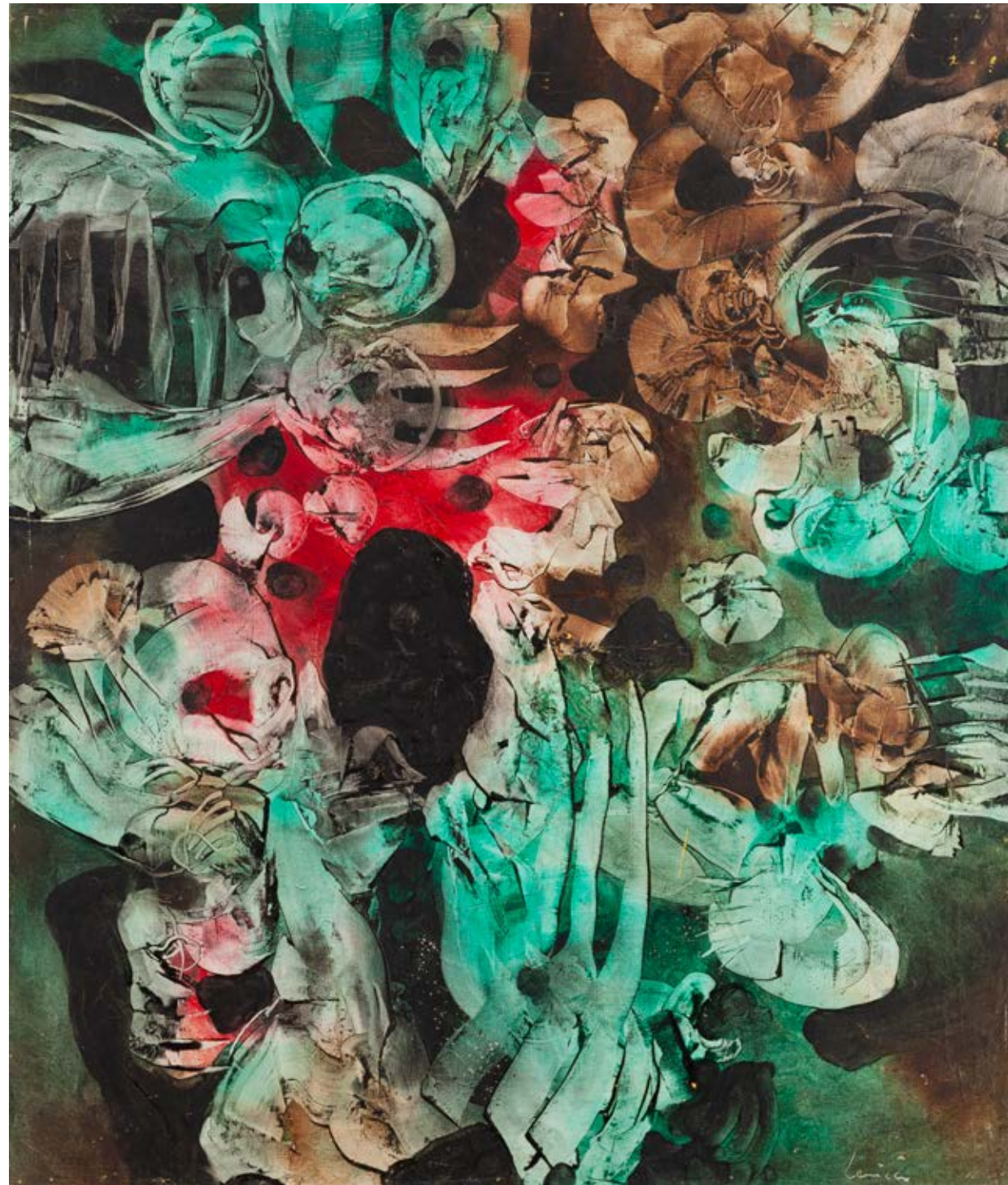
25 900 - 35 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

„Współczesna cywilizacja, zwłaszcza w krajach kapitalistycznych, jest cywilizacją rozrzutności. Po śmietnikach wala się mnóstwo rzeczy użytecznych i ładnych: cynfolia od czekolady, kolorowe opakowania od cukierków, ścinki barwnej materii. Z tego wszystkiego można zrobić dzieło sztuki”.

Alfred Lenica, W pracowniach artystów. W tym szaleństwie jest metoda”, cyt. za: Barbara Tryfan (rozm.), Nowa Wieś, nr 51, 1961, s. 82





Tytuł prezentowanej pracy zinterpretowany jako rebus w kontekście zoologii może oznaczać pancerz ochronny, który u wielu gatunków gadów, a także ssaków, składa się z utwardzonych złóż mineralnych, chityny, kości lub keratyny. Krytyk sztuki Wiesław Borowski wskazywał, że choć prace Alfreda Lenicy są abstrakcyjne, to właśnie w tych tytułach warto szukać genezy kompozycji. „Zamiast zamkniętej, a tym bardziej geometrycznej kompozycji malarskiej, tworzy się struktura płynna i otwarta, chciałoby się rzec: fragmentaryczna, jak fragmentaryczna jedynie jest prostokątna płaszczyzna obrazu i jak fragmentaryczny jest bezpośredni impuls artysty znajdujący na obrazie swą rekonstrukcję w odpowiednikach plastycznych; impuls, który zazwyczaj zostaje ujawniony w tytule obrazu”. (Wiesław Borowski, „Alfred Lenica. Malarstwo”, katalog wystawy, Zachęta, [red.] Helena Szustakowska, Halina Zacharowicz, Warszawa 1974, s. nlb.). Pod względem formalnym praca stanowi przykład dojrzałej twórczości Alfreda Lenicy, który z biegiem lat tworzył kompozycje coraz bliższe abstrakcji organicznej. Do wielu technicznych rozwiązań dochodził sam na drodze eksperymentów. „Pociągały mnie zawsze sprawy nowych poszukiwań formy. Przeszedłem przez różne kierunki, by wylądować na malarstwie nowoczesnym. Ponieważ nie cieszyło się ono uznaniem, znajdowałem się zawsze w trudnej sytuacji”. (Alfred Lenica, „W pracowniach artystów. W tym szaleństwie jest metoda”, Barbara Tryfan (rozm.), Nowa Wieś, nr 51, 1961, s. 82).

Pomimo wysokiej świadomości światowych trendów i klasyfikacji sztuki XX-wiecznej za drogowskazy obierał twórczość „starych brodatych mistrzów” Boscha, Tintoretta i Böcklina. Intuicyjnie tworzył w duchu informelu: spontanicznie i swobodnie. W fazie dojrzałej twórczości z dystansem podchodził do zasady złotej proporcji czy rygorów polegających na budowaniu kompozycji bazujących na kierunkach wyznaczanych przez podstawowe figury geometryczne. Na przykładzie „Zbroi zoologii” można prześledzić charakterystyczne cechy prac Lenicy z tego okresu: dynamiczny układ wyznaczony przez zogniskowane wokół centrum nieregularne i fakturowo różnicowane formy. Intensywna czerwień, zieleń w odcieniu oksydacyjnej miedzi, brązy i szarości składają się na elektryzujący melanż barw stanowiący wizytówkę artysty.

39 α

JERZY KUJAWSKI

1921-1998

Pejzaż futurystyczny, 1970

olej/papier naklejony na płótno, 65 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'KUJAWSKI'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY KUJAWSKI | 1970'

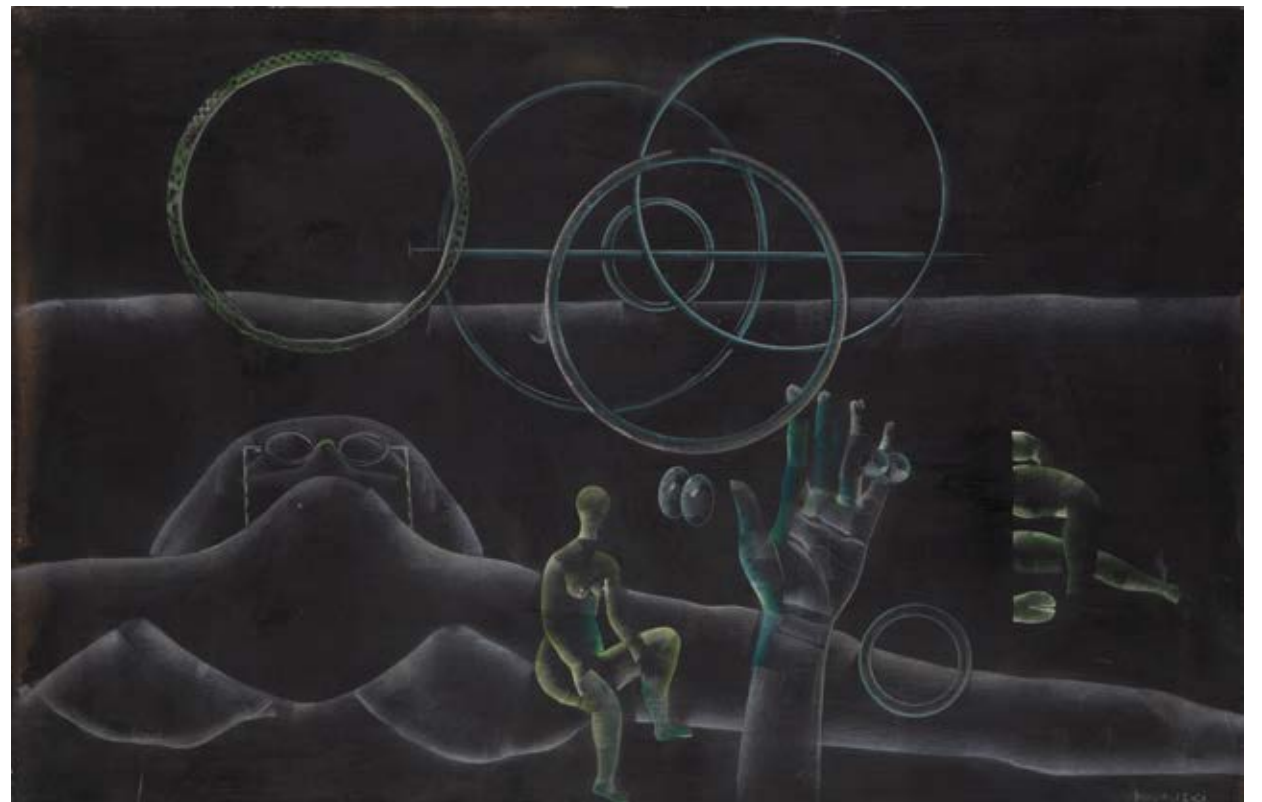
estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

16 500 – 23 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja





„W połowie lat 60. nastąpił gwałtowny zwrot w sztuce Kujawskiego. Zbliżył się do kręgu krytyków, poetów i malarzy skupionych wokół czasopisma „Opus International” i jego redaktora Jeana-Clarence’a Lamberta. Porzucił abstrakcję i ponownie nawiązał do surrealistycznej wyobraźni, ale przetworzonej w kontekście współczesnego świata. Powrócił do figuracji. Początkowo inspirował się współczesnym otoczeniem i kliszami zaczerpniętymi z kultury masowej. Coraz częściej sięgał po monotypię, kalkomanię i serigrafie, techniki używane przez artystów pop kultury. Później w jego obrazach zagęściła się surrealistyczna poetyka pokawałkowanego ciała i erotycznych obsesji. Wkroczył z własnym przeżyciem i odrębnymi kształtami w świat sztuki Hansa Bellmera. Formy coraz bardziej efemeryczne nabrały przezroczystości muślinowej materii. Ten typ twórczości, skierowany wyraźnie ku sztuce końca wieku, będzie dominował aż po ostatnią dekadę minionego wieku” (fragment tekstu kuratorskiego wystawy Jerzy Kujawski. Malarstwo. „Tylko wyobraźnia mówi o tym, co być może...”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 22.04–28.05.2006).

Jerzy Kujawski był artystą o polskim pochodzeniu, ale większość swojego życia spędził na emigracji we Francji. Żyjąc jeszcze w Polsce, dołączył do grupy krakowskich artystów zwanych Grupą Młodych. Razem z nimi debiutował w 1945. Po dwóch latach studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych wyjechał do Francji, gdzie spędził resztę życia. Artysta był silnie związany ze środowiskiem francuskich surrealistów skupionych wokół André Bretona, i to właśnie z nimi prezentował swoje dzieła podczas słynnej międzynarodowej wystawy surrealizmu w Galerii Maeght w Paryżu w 1947. Kujawski był także powiązany (na początkowym etapie istnienia grupy) z międzynarodowym ruchem Phases, który został utworzony w 1954 przez Edouarda Jaguera. Ruch ten odszedł od hermetycznej doktryny surrealizmu, jednocześnie nie określając dokładnie spętyfiki swego programu. Jego członkowie kierowali się nadrzeczywistością rozumianą w sposób bardziej otwarty, niż promowali to artyści skupieni wokół André Bretona. Choć ruch Phases był międzynarodowy, to dla polskiego kontekstu najważniejsza okazała się wystawa zorganizowana w 1969 w krakowskiej galerii Krzysztofora. Jego zainteresowanie surrealizmem przyczyniło się do późniejszego rozwinięcia sztuki zajmującej się zagadnieniem zgłębiania cielesności. W swojej twórczości otarł się o wiele z głównych wówczas w Europie kierunków: abstrakcję liryczną, malarstwo materii czy nadrealizm, każda jednak z faz jego twórczości nosiła rys charakterystyczny dla ręki artysty. Wydawać by się mogło, że jednym z najważniejszych nurtów, do których należałoby przypisać działalność Kujawskiego, była ta ostatnia dziedzina, do której powracał w kolejnych dziesięcioleciach. Od lat 60. artysta zaczął stosować niezwykle ciekawą technikę: po stworzeniu dwóch niemalże identycznych kompozycji na płachtach muślinu rozpościert je po obu stronach blejtramu, pozostawiając wolną przestrzeń pomiędzy obrazami. Dzięki takiemu zabiegowi dzieła nabierały lekkości oraz dynamiki, można było je oglądać z wielu stron, nigdy nie uzyskując jednakowego efektu.

Przedstawiane, rozczłonkowane postaci często pojawiają się również w formie kołażu nakładanego wieloma warstwami. Dzieło prezentowane w katalogu jest datowane na początek lat 70. Wielowarstwowa kompozycja „Pejzaż futurystycznego” ma elementy, które, uwiadczniają ducha surrealizmu. Dzięki nim widz nieustannie może próbować zgłębiać ukazane w niej historie. Co ciekawe, praca ta jest dosyć oszczędna w kolorach. To nietypowe, zazwyczaj bowiem Kujawski zestawiał barwy szalenie odważnie. Zastąpił z tego, że nonszalancko mieszał ze sobą rozmaite tonacje. Mieczysław Porębski pisał o tych i podobnych pracach: „Cechą charakterystyczną obrazów Kujawskiego jest ich nieschematyczność. Mimo że stanowią one rezultat działań zautomatyzowanych i w jakiejś mierze przypadkowych, nie ma w nich nic z improwizacji i dlatego nie ma też powtórzeń. Każde cienkie jak włos włókno i każda drobina farby jest tu oddzielona, wyodrębniona, zindywidualizowana. (...) Kujawski przenika w niepowtarzalną, samodzielną treść bytu, który sam tworzy, bada i określa (...). W wyniku takiego postanowienia skala każdego z obrazów rośnie w nieskończoność, nabiera rozmiarów iście kosmicznych. I dlatego z obrazu Kujawskiego nie ma wyjścia, podobnie jak nie ma wyjścia z wszechświata”.

O tym, jak ważny jest dorobek Kujawskiego i jak ogromny miał on wkład w dzieje polskiego nadrealizmu, może świadczyć fakt, że to właśnie jego dzieło z 1948 promuje na plakatach i okładkach katalogów nowo otwartą wystawę w Muzeum Narodowym „Surrealizm. Inne mity”. Wystawa ta będzie otwarta jeszcze do 11 sierpnia 2024. Została ona zorganizowana w stulecie opublikowania przez André Bretona słynnego „Manifestu surrealizmu”, porzuca ortodoksyjny sposób myślenia o samym surrealizmie jako o ruchu artystycznym mającym określone ramy czasowe i geograficzne na rzecz traktowania go jako zjawiska globalnego. Nie dziwi zatem fakt, że tak ważną rolę na wystawie odgrywają rozmaite prace Andrzeja Kujawskiego oraz innych twórców związanych z założonym



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

LATA 70. XX WIEKU

Lata 70. XX wieku to z jednej strony burzliwy okres polityczny, początek strajków. Z drugiej strony początek dekady Edwarda Gierka przyniósł pewną liberalizację w polityce kulturalnej, przejawiającą się głównie zmniejszeniem nacisku cenzury. Zdaniem Andy Rottenberg nastąpiło wówczas przesunięcie kryteriów artystycznych na etyczne. Jednocześnie przełom lat 70. i 80. XX wieku to okres kształtowania się nowych wartości, nowych formacji, a także niezależnych ruchów i związanych z nimi przełomowych wystaw. Przyglądając się tworzącym się koncepcjom artystycznym, można zwrócić uwagę na liczne jednostki mające na nie wpływ i lawirujące w swojej twórczości między intelektualnym odniesieniem do tradycji, problematyką egzystencjonalną a silną potrzebą zgłębiania w sztuce piękna, erotyki, a nawet fetyszu. Ważnym elementem kształtującej się w tamtym czasie rzeczywistości była fascynacja ludzkim ciałem w kontekście społecznym, a także eksperymentalnym. Na wystawie odnajdziemy prace artystów którzy tworzyli prace o sporej dozie erotycznego pierwiastka między innymi płótno Czesław Pius Ciapało i fotografię Natalia Lach-Lachowicz. Ważnym motywem lat 70. Xx wieku były poszukiwania artystyczne w sferze formalnej. Świetnym tego wyrazem jest praca Tadeusza Kantora, który w latach 70. XX wieku eksperymentował z artystycznymi kategoriami malarstwa, często wykraczając poza tradycyjne pojmowanie obrazu, jaki płótna pokrytego farbą.

40 α

JAN BERYSZAK

1934–2014

Kompozycja, 1979/1982

akryl/łłótno naklejone na deskę, 43 x 43,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1979 | 1982 | AKRYL'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 900 – 8 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Jan Beryszak – malarz, rzeźbiarz, autor instalacji oraz teoretyk sztuki. Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, laureat m.in. Nagrody im. Jana Cybisa (1978). Odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (1988) oraz Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski (2001). Wyróżniony również na Międzynarodowym Quadriennale Scenografii w Pradze (1979), Międzynarodowym Triennale Rysunku we Wrocławiu (1992) oraz Międzynarodowym Triennale Grafiki w Fredrikstad (1995).

Jednym z najważniejszych tematów, które podejmował, było doświadczanie poprzez sztukę zjawisk i pojęć wykraczających poza jej tradycyjne granice – takich jak przezroczystość czy pustka. Artysta rozwijał swoje koncepcje w ramach licznych cykli tworzonych przez dekady. Podstawową wartością w jego myśleniu o sztuce była przestrzeń – rozumiana jako pole nieustannego wypełniania i poznawania. Beryszak wierzył, że człowiek potrafi wypełnić każdą pustkę nową wartością, a kluczowy jest nie sam akt poznania, lecz niekończący się proces odkrywania.

Już w latach 60. powstał cykl „Koła podwójne”, w którym artysta zredefiniował klasyczny format obrazu, zastępując prostokąt dwoma pionowo zestawionymi kołami. Kolejnym etapem były kompozycje z wycięciami, gdzie puste otwory stawały się głównym elementem, a to, co dotąd stanowiło tło, zyskiwało centralne znaczenie. W kolejnych dekadach powstawały

m.in. cykl „Obrazów koncentrujących” (1973–80) oraz jeden z najważniejszych projektów – „Passe-partout”, realizowany zarówno w grafice, jak i w instalacjach. Beryszak odwracał tu funkcję passe-partout: zamiast jedynie podkreślać prezentowaną kompozycję, nadawał jej rangę autonomicznej przestrzeni, skłaniając widza do refleksji nad tym, czym jest całość i jak ją definiujemy.

Jego dzieła, choć podejmują rozważania o złożoności świata, charakteryzują się uproszczoną, oszczędną estetyką – geometrycznymi formami, zdecydowanymi gestami pędzla i czytelną strukturą. To sztuka „przestrzeni negatywnej”, wszystkiego, co „pomiędzy” i „poza”. Beryszak nie traktował swoich prac jako obiektów „w przestrzeni” czy „na ścianie” – one istnieją „wobec” przestrzeni, wchodzą z nią w bezpośredni dialog.

W twórczości rzeźbiarskiej równie istotne były materiały, ich kolor, faktura czy sposób odbijania światła. Artystę interesował nie tylko kontakt dzieła z otoczeniem, lecz także relacja między jego elementami – prowokowanie złudzeń i kwestionowanie percepcji widza. Prace Jana Beryszaka były prezentowane na wystawach m.in. w Grecji, Włoszech, Niemczech, Słowacji, na Węgrzech, w Czechach, Indiach, USA, Wielkiej Brytanii, Meksyku, Norwegii, Hiszpanii, Francji, Japonii oraz Kanadzie.



41 α

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

Ogród, lata 70. XX w.

olej/piótno, 48 x 79 cm
sygnowany l.d.: 'Dominik'

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

9 400 – 11 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



Twórczość Tadeusza Dominika wyrasta z wyjątkowej wrażliwości na kolor, będącej dziedzictwem polskiego koloryzmu. Jednocześnie przekracza granice tej tradycji, prowadząc ją ku lirycznej abstrakcji. Dominik, wywodzący się z pracowni Jana Cybisa – artysty będącego jedną z kluczowych postaci koloryzmu – rozwijał język malarski, który, choć zakorzeniony w postimpresjonistycznej estetyce, przenosił się w obszary całkowicie autonomicznej, zmysłowej gry form i barw. Jego obrazy, malowane zarówno z rozmachem, jak i kontrolowaną precyzją, stają się wizualnym poematem – celebracją piękna, ruchu i światła.

Dominik był artystą, który własnym, unikalnym kodem znaków wizualnych przekazywał osobistą wizję natury. Choć jego malarstwo nie było odwzorowaniem rzeczywistości, pozostawało w ścisłym związku z przyrodą – jej rytmem, bogactwem form, kolorytem. Na jego płótnach plamy barwne i smugi układają się w abstrakcyjne struktury, które przywołują skojarzenia z pejzażem: z polami, drzewami, ogrodami, strumieniami czy drogami. Jednak w przeciwieństwie do klasycznych kolorystów, dla których pejzaż był punktem wyjścia do eksploracji koloru, Dominik budował swoje światy całkowicie z wyobraźni – inspirowany naturą, ale nieopierający się na bezpośredniej obserwacji.

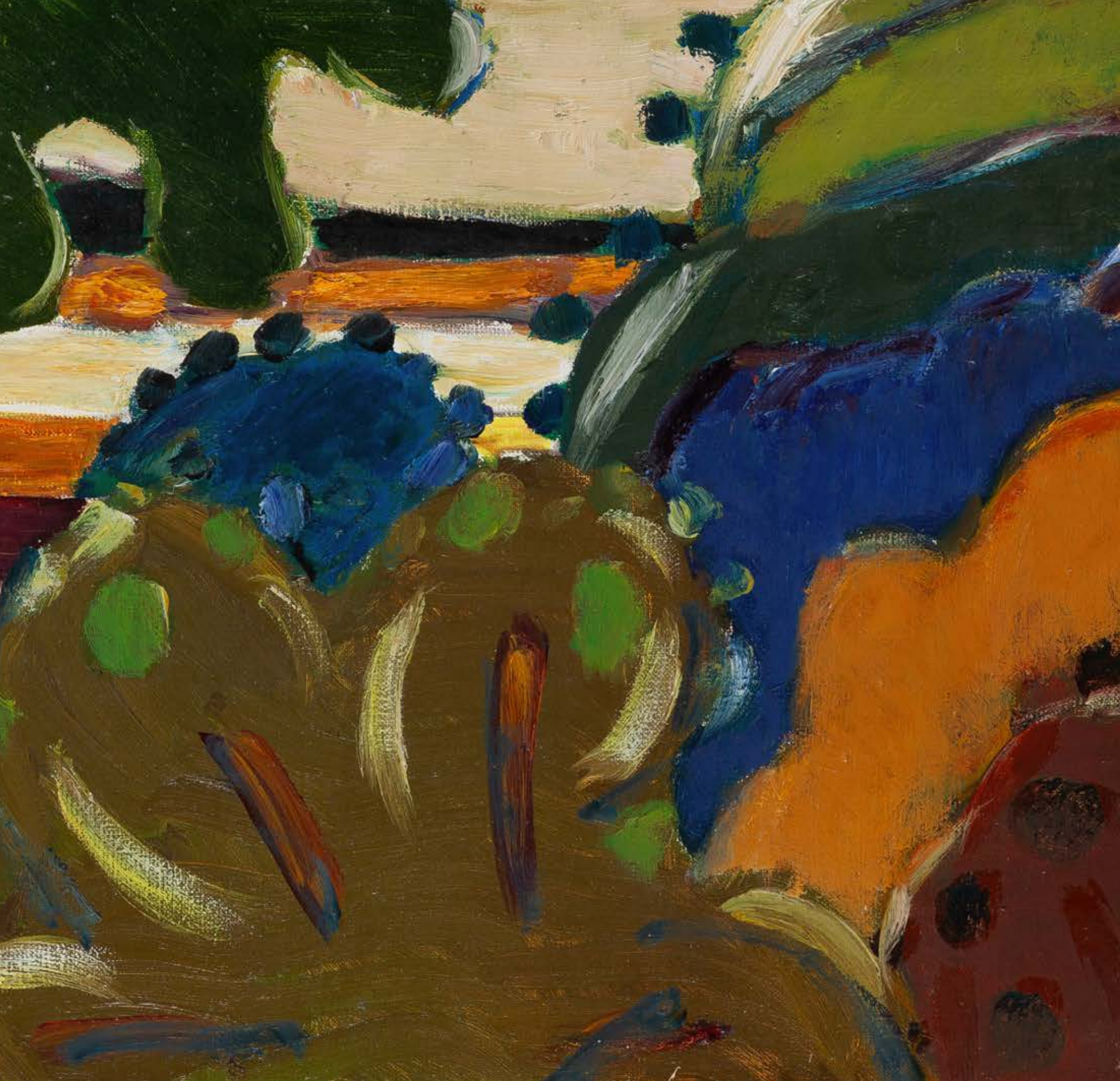
Malarstwo Dominika jest niezwykle emocjonalne, ale zarazem klarowne i syntetyczne. W latach 50. tworzył kompozycje ekspresyjne, silnie zbliżone do tendencji informel, natomiast od lat 70. jego prace stawały się coraz bardziej uporządkowane, zdyscyplinowane, wręcz muzyczne w rytmice. Artysta, niczym kompozytor, operował barwami jak nutami – zestawiał je w subtelne harmonie i kontrasty, przelewając na płótno energię, która poruszała nie tylko zmysł wzroku, lecz także – niemal metaforycznie – słuch odbiorcy.

Twórczość Dominika to sztuka zmysłowa, afirmatywna, nasycona hedonizmem i żywiołową troską o piękno formy. W jego malarskim języku nie znajdziemy klasycznej narracji – zamiast niej pojawia się rytm, puls, migotliwa powierzchnia. Artysta nakładał farbę szerokimi uderzeniami pędzla lub szpachli, budując kompozycje o intensywniej, świetlistej kolorystyce. Jego obrazy przypominają niekiedy powiększone fragmenty dawnych kapistowskich kompozycji – jakby pod lupą oglądać centymetrowe wycinki z płócien mistrzów koloryzmu, przekształcone jednak przez osobistą, współczesną wrażliwość.

Choć Dominik bywa określany jako abstrakcjonista, jego malarstwo nie odrzuca całkowicie odniesień do rzeczywistości. Przeciwnie – ukryte w nim motywy natury, fragmenty pejzażu, kwiatów czy nieba wyłaniają się jak wspomnienia zmysłów, przefiltrowane przez subiektywną wyobraźnię artysty. To nie ilustracja, lecz medytacja nad światem zjawisk, nad ruchem światła i nastrojem chwili.

O randze jego twórczości świadczy fakt, że już w 1961 jego obrazy zostały zaprezentowane w nowojorskim Museum of Modern Art podczas głośnej wystawy „15 Polish Painters”, obok prac takich artystów jak Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski, Wojciech Fangor czy Teresa Pagowska. Było to jedno z pierwszych tak znaczących wydarzeń prezentujących sztukę polską za żelazną kurtyną na arenie międzynarodowej – i zarazem potwierdzenie niezwykłego charakteru twórczości Dominika, który już wówczas wyróżniał się nie tylko konsekwencją, lecz także oryginalnością formalną.

Tadeusz Dominik pozostaje jednym z najważniejszych polskich malarzy 2 połowy XX wieku. Jego dzieła to nie tylko wizualne kompozycje, lecz także żywy kolor, święta formy, dźwięki światła. W czasach chaosu i pośpiechu jego malarstwo przynosi rodzaj kontemplacji – radosnej, sensualnej i nieskończenie pięknej afirmacji świata.



42 α

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

Z cyklu "Pory roku", 1975

olej/ płótno, 32,5 x 41 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'CZESŁAW PIUS CIAPAŁO | OLEJ PŁÓTNO | ROK 1975'

estymacja:

16 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 900 EUR

„Bóg stworzył świat z chaosu. Podobnie artysta porządkuje w swych obrazach barwy, aby otrzymać harmonijną całość. Ta typowo estetyczna całość nie może jednak pozostać martwa. Podobnie jak Bóg stworzył człowieka, by nadać sens całej swojej pracy, tak Ciapało wprowadza do obrazów pierwiastek życiodajny, jakim jest w tym wypadku seks. Między radosną, pogodną harmonią barw a do jednostkowego kształtu sprowadzonym tematem erotycznym jest jedność. Ta jedność staje się tutaj stosunkiem do świata, uznaniem jego ładu i poszukiwaniem porządku. Porządku fizycznej rzeczywistości, w której istniejemy i porządku biologicznego, opartego także na tym, czym jest w istocie seks”.

Ewa Han, „Wiadomości”, nr 28, Wrocław, 9.07.1981



Twórczość Czesława Piusa Ciapały jest naznaczona wyjątkową wrażliwością na rytm, harmonię i wewnętrzną strukturę formy – jakości wywiedzione ze świata muzyki, które niezwykle inspirują artystę. Ciapało świadomie przekłada język muzyczny na język plastyczny, komponując obrazy tak, jak kompozytor układa partyturę – z dbałością o tempo, powtórzenie motywu, napięcia i pauzy. W jego malarstwie powracające formy przybierają rolę wizualnych fraz, które są poddawane wariacjom i transpozycjom. Kolor staje się odpowiednikiem brzmienia, a przestrzeń obrazu działa jak czas w utworze muzycznym: rozwija się sekwencyjnie, rytmicznie, z wyraźnym poczuciem pulsującej dynamiki.

W 1974 Ciapało zrealizował monumentalny projekt malarski pt. „Pory roku”, który określał mianem symfonii programowej. Seria składająca się z 48 obrazów, każdy o wymiarach 135 × 175 cm, została oparta na jednym motywie ukazanym w czterech gamach kolorystycznych odpowiadających kolejnym porom roku. Każda z gam (zimowa, wiosenna, letnia, jesienna) wprowadza odmienny nastrój – zmieniając barwy, kontrasty i natężenie światła.

Motywy przewodni tego cyklu stanowią formy organiczne przypominające język i pośladki. Bardzo wyraźnie wyczuwalny jest tu ładunek erotyczny. Multiplikacja tych form oraz ich kolejne wariacje ukazują nie tyle zmienność natury, co nieustanną cyrkulację energii życiowej. Całość tworzy archetyp czystego pożądania – biologicznej energii, która przenika wszystko, co żywe. Erotyzm jest tu ukazany jako uniwersalny kod życia, wspólny dla wszystkich kultur i płci.

W 1975 i 1976 artysta malował mniejsze formaty tych kompozycji. Prezentowana w katalogu praca stanowi jeden z wariantów malowanych w 1975. Jej kolorystyka odpowiada gamie letniej, a dokładniej – przypisanej do czerwca i lipca, którą charakteryzuje jasne, przechodzące od bieli do szarości tło z formami biologicznymi w odcieniach różu. Lato – rozświetlone i cielesne – staje się momentem apogeum, afirmacji ciała i zmysłów. To właśnie tu, w pełni biologicznego cyklu, erotyzm przejawia się najpełniej jako czysta potencja istnienia.



43 α

JULIAN STAŃCZAK

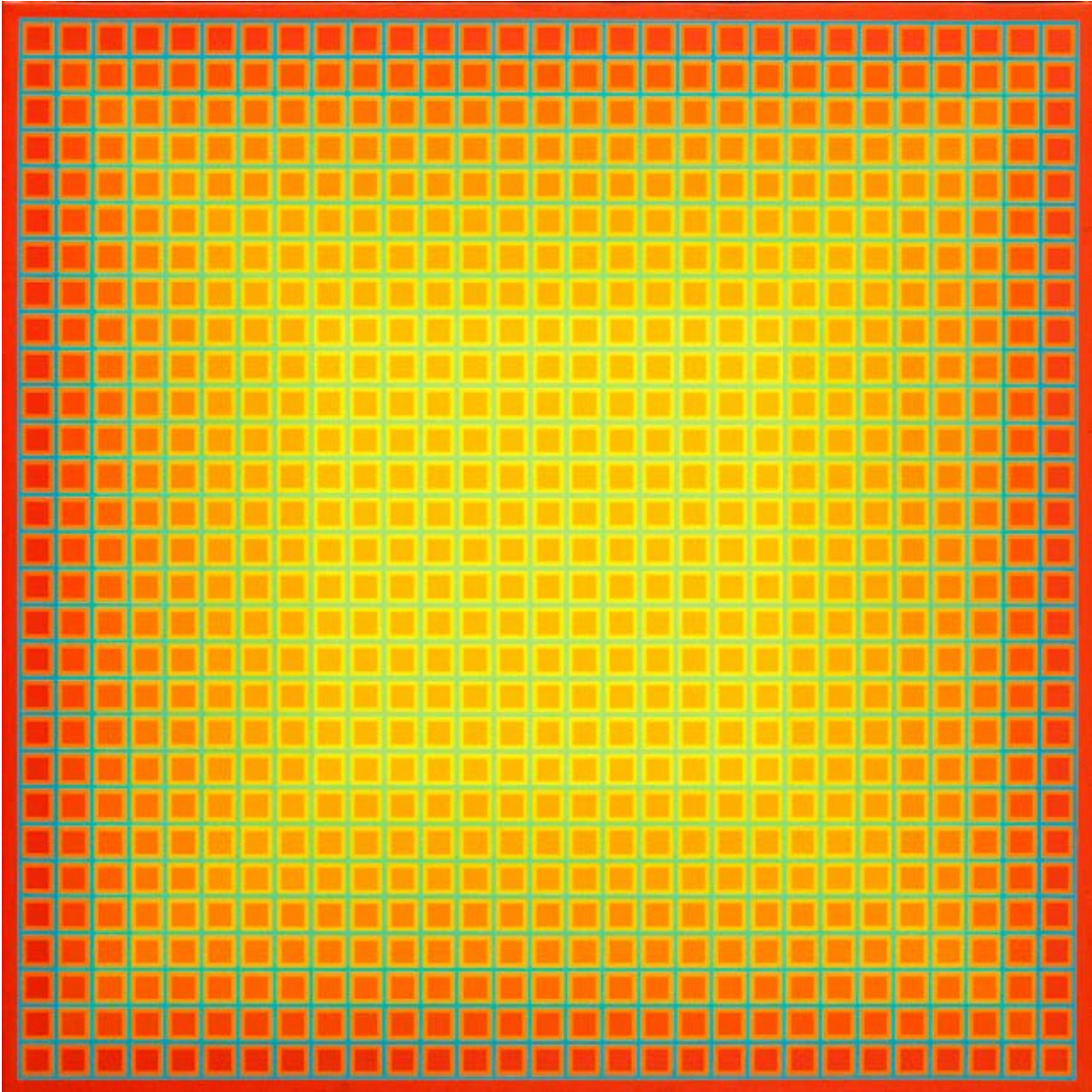
1928–2017

"Continual", 1979

akryl/plótno, 76,5 x 76 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julian Stańczak 79'
opisany na odwrociu, na blejtramie: 'JULIAN STAŃCZAK "CONTINUAL" 79'
na blejtramie naklejki z cyframi '4' i '7', naklejka z tytułem, nazwiskiem
autora i numerem: '400057' oraz naklejka transportowa

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
47 000 - 70 500 EUR

POCHODZENIE:
Galeria London Arts, Detroit, Michigan
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone (zakup w 1982 roku)
Sotheby's, Nowy Jork, 2007
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2017
kolekcja prywatna, Polska



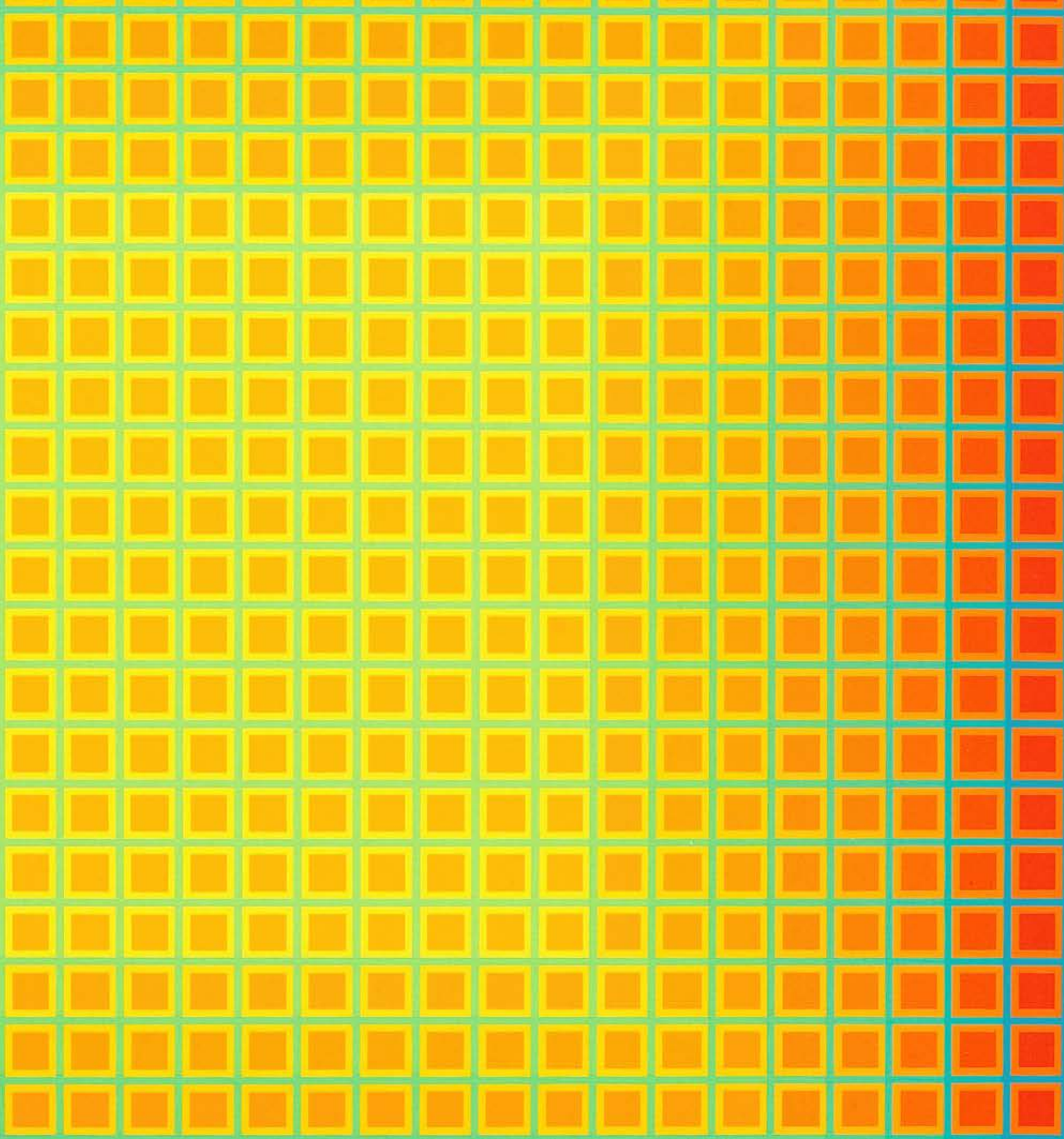
W życiorysie Juliana Stańczak można wyróżnić dwa momenty kluczowe, które wpłynęły na całą jego karierę. Pierwszym jest doświadczenie życia emigranta w powojennym Cleveland, gdzie na początku lat 50. XX wieku mieszkało ponad 15 tys. polskich emigrantów zatrudnionych głównie w hutach Pittsburgh's Jones & Laughlin Steel, zakładach Harshaw Chemical oraz dwóch fabrykach Forda. Młody Stańczak obserwował wówczas życie industrialnego miasta i jego powtarzające się, zrytmizowane formy przemysłowe, których echa odnaleźć można w jego późniejszych geometrycznych pracach. Drugim ważnym wydarzeniem były studia na wydziale malarstwa Yale University. Od 1954 roku Stańczak kształcił się u niemieckiego emigranta i współtwórcy Bauhausu – Josefa Albersa. Niemiecki malarz i teoretyk pracował wówczas nad serią „Homage to the Square” (Hołd dla kwadratu), która dla Stańczaka stała się jednym z głównych źródeł inspiracji i dalszych pogłębianych studiów nad wzajemnym oddziaływaniem barw.

Prezentowana w katalogu kompozycja pochodzi z lat 70. XX wieku, kiedy tworzone przez autora przestrzenie malarskie otrzymały nowy walor: światło emitowane przez barwy. Wzajemne przenikanie i przesłanianie się płaszczyzn w oku widza kompiluje się i wika – półprzezroczyste ekrany pozostają w ciągłym ruchu, wtapiając się w tło po to, by znów pojawić się na pierwszym planie. Rytm i linia doprowadzone są do skrajności, skutkując powtarzalnością wzorów geometrycznych, które paradoksalnie, zamiast nudzić, nieustannie angażują uwagę widza.

Julian Stańczak najczęściej kojarzony jest z nurtem sztuki optycznej, mimo że sam odżegnywał się od tego tytułu. Głównym powodem jego niechęci było łączenie tego rodzaju sztuki z czysto formalnymi rozwiązaniami opierającymi się na tworzeniu iluzji. Fakt osobistego wymiaru sztuki Stańczaka zauważył między innymi Donald Judd, opisując fenomen nowego kierunku po obejrzeniu wystawy Stańczaka w Nowym Jorku w 1964. Jedna z legend dotyczących op-artu mówi nawet o pochodzeniu powszechnie obowiązującego obecnie terminu od nazwy rzeczonyj ekspozycji. Jak sam przyznał w jednym z wywiadów: „Nie uważam się za ‘ojca op-artu’ i nienawidziłem tytułu mojej pierwszej indywidualnej wystawy w Nowym Jorku. Zszokowała mnie terminologia ‘malarstwa optycznego’, która umniejsza powadze artystycznego poszukiwania, ciężkiej pracy i twórczych przekonań – niezależnie od wizualnej formy, którą może przywodzić. Martha Jackson użyła tego terminu w charakterze medialnej prowokacji – jakże skutecznej! (...) Sztuka optyczna istnieje od tysiącleci i stanowi wyraz wizualnych poszukiwań ludzkiej percepcji. Z upływem lat nauczyłem się akceptować tę terminologię i zaadaptowałem do niej moją własną filozofię. Teraz op-art. To tylko nazwa”.

Stańczak miał niesłychanie ciekawy życiorys, naznaczony wieloma przeciwnościami losu. Urodził się na Podkarpaciu, skąd jego rodzina została zesłana na Syberię w 1940. Cierpieli tam głód i nędzę, a Julian chorował na zapalenie płuc i mózgu, na skutek czego przeszedł również załamanie nerwowe. Pobyt na zesłaniu skończył się dla chłopca także ogromnym bólem w prawej ręce, a ostatecznie jej całkowitym bezwładem, co definitywnie przekreśliło jego marzenia o karierze muzyka. Dwa lata po zesłaniu rodzinie artysty udało się zbiec z obozu, by na południu spotkać w końcu polską armię emigracji tworzoną w ZSRR. Czternastoletni Julian, udając szesnastolatka, zaciągnął się do armii, by otrzymać jedzenie i pomoc medyczną. W tym czasie rozdzielił się ze swoją rodziną. Niepełnosprawność skłoniła chłopca do podjęcia decyzji o dezercji z armii. Po samotnej wędrówce przez środkowy wschód dotarł do Teheranu, gdzie cudem w jednym z obozów dla uchodźców odnalazł matkę i siostrę, zaś w sierocińcu – brata. Jeszcze w tym samym roku rodzina, nie mając wieści o miejscu pobytu ojca, została przetransportowana przez Indie do obozu polskich uchodźców w Masindi, w ugandyjskiej dżungli. To właśnie tam Stańczak, zachwycony urodą afrykańskiej natury, postanowił zostać malarzem. Pierwsze prace z tego okresu dowodzą niezwyklej wrażliwości młodego malarza na kolor. Za pośrednictwem Czerwonego Krzyża Stańczakowie dowiedzieli się, że ojciec rodziny w czasie wojny służył w armii brytyjskiej, co miało dwojakie konsekwencje. Po pierwsze uniemożliwiało im powrót do powojennej komunistycznej polski, po drugie zaś gwarantowało prawo do stałego pobytu na terenie Wielkiej Brytanii. W 1948 Julian Stańczak z matką i rodzeństwem osiadł w Londynie. Wkrótce podjął studia w Borough Polytechnic Institute. Zmuszeni sytuacją finansową Stańczakowie zdecydowali się wyjechać do Stanów Zjednoczonych. Najpierw trafiając do Binghamton w stanie Nowy Jork, szybko przenieśli się do Cleveland w Ohio. Julian z bratem zaczęli zarabiać pierwsze pieniądze za roznoszenie gazetek reklamowych. Żeby uzupełnić edukację rozpoczętą w Borough Polytechnic Institute, Stańczak podjął studia w Cleveland Institute of Art, niedługo po tym, zaczął wystawiać swoje prace. Po latach opowiadał: „moje młodzieńcze doświadczenia związane z okrucieństwami wojny są ze mną – ale chciałem je zapomnieć, wieść ‘normalne’ życie i pełnie zaadaptować się w społeczeństwie. Nie chciałem być codziennie bombardowany przeszłością – w sztuce antyreferencjalnej, abstrakcyjnej szukałem anonimowości ludzkich czynów”.

Międzynarodowa sława artysty rozpoczęła się w 1964, kiedy Martha Jackson, wiedziona niezawodnym instynktem dobrego marszanda, zaprosiła go do współpracy, organizując wystawę w swojej nowojorskiej galerii. W okresie hegemonii abstrakcji spod znaku taszyzmu i action painting Pollocka, pojawienie się kompozycji Stańczaka, opartych na zdyscyplinowanej formule, stało się przełomowym odkryciem, które wstrząsnęło ówczesnym światem sztuki. W latach 60. sztuka Stańczaka znalazła się więc w centrum uwagi. Wbrew obiegowym opiniom, jego malarstwo optyczne posiadało bogate zaplecze teoretyczne, wyrażając wiarę w uporządkowany kosmos, którego praw nie jesteśmy w stanie zgłębić intelektualnie, potrafimy je za to wyczuć w sposób intuicyjny. Abstrakcyjna rzeczywistość Stańczaka pełna jest odniesień do otaczającej natury i świata sensualnych wrażeń jej fenomenów. W obrazach tego artysty zrytmizowane układy równoległych linii wytapiają się i znikają w nieokreślonej przestrzeni. Mimo precyzyjnego wyrysowania zdają się nieuchwytnie.



44 α

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Dwa kościoły w Sieradzu", 1974

olej/ płótno, 92 x 72,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: '74. | E. DWURNIK'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'E. DWURNIK. 74.'

praca nie pochodzi z cyklu Podróże Autostopem, należy do zbioru prac malowanych na zamówienia w okresie między grudniem 1974 a marcem 1976

estymacja:

110 000 – 150 000 PLN

25 900 – 35 300 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana z Fundacją Edwarda Dwurnika

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, red. Pola Dwurnik, Zachęta Galeria Sztuki Współczesnej, Warszawa 2001,

wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09–07.10.2001),

prace nie pochodzące z cyklu Podróże Autostopem, poz. 24, nlb.





Choć prezentowana praca nie została wpisana przez Edwarda Dwurnika na listę prac z cyklu „Podróż autostopem”, to niewątpliwie prezentowany widok Sieradza wywodził się z tego cyklu. Obraz powstał najprawdopodobniej na zamówienie i nie był numerowany, jak większość prac z cyklu „Podróż autostopem”, co czyni go wyjątkowo rzadką występującą pracą w kontekście całej twórczości artysty, których próżno szukać na polskim rynku.

Cykl „Podróż autostopem” stanowi jedno z kluczowych dokonani Edwarda Dwurnika. Artysta pracował nad cyklem przez niemal całe życie. Impulsem do jego powstania była wystawa prac Nikifora Krynickiego z 1965 oraz późniejsze spotkanie z nim w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dwurnik, rozzaczarowany ówczesnymi nurtami w malarstwie, dostrzegł w dziełach Nikifora autentyczność i świeżość, które głęboko wpłynęły na jego twórcze poszukiwania.

Seria ta przedstawia polskie miasta, miasteczka i wsie, jednak nie jest wiernym odzwierciedleniem rzeczywistości. Dwurnik świadomie łączył realizm z elementami fantastyki – przekształcał skalę, perspektywę i układ przestrzenny, skupiając się na charakterystycznych fragmentach krajobrazu, które reinterpretował zgodnie ze swoją artystyczną wizją. Jego obrazy cechują się brakiem linii horyzontu, zwartą architekturą i licznymi postaciami, co nadaje im żywiołowy, niemal teatralny wyraz.

Często można dostrzec powracające postacie pojawiające się w różnych kontekstach, co buduje narracyjną ciągłość cyklu – przypominającą montaż filmowy. Niektóre z tych postaci są podpisane, co stanowi nawiązanie do praktyk Nikifora. Obok znanych artysty z codziennego życia pojawiają się także bohaterowie historyczni i polityczni.

Dwurnik chętnie wprowadzał do swoich obrazów surrealistyczne motywy – powiększone zwierzęta przechadzające się po ulicach, zalewające miasto fale czy łodzie i kaczki dryfujące pomiędzy budynkami. Te środki wyrazu nadawały pracom liryczny charakter i unaoczniały balans między realnością a wyobraźnią. Jak zauważył Adam Kowalczewski, podobne fantastyczne wizje znajdziemy w twórczości Nikifora.

Z biegiem lat „Podróż autostopem” urosły do rangi symbolu sztuki Dwurnika. Artysta nieustannie rozwijał tę serię, a same podróże – zarówno dosłowne, jak i symboliczne – stały się fundamentem jego malarskiego uniwersum. Obrazy te, będące połączeniem dokumentalnej obserwacji i subiektywnej wizji, tworzą barwną mapę emocji, wspomnień i refleksji, zachęcając odbiorcę do spojrzenia na znane miejsca z nowej, nieoczywistej perspektywy.

45 α

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

Bez tytułu, około 1974 – 1975

akryl, ołówek, relief/płyta pilśniowa, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Winiarski 1975'
na odwrociu nalepka z Galerii Fibak

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

47 000 – 70 500 EUR

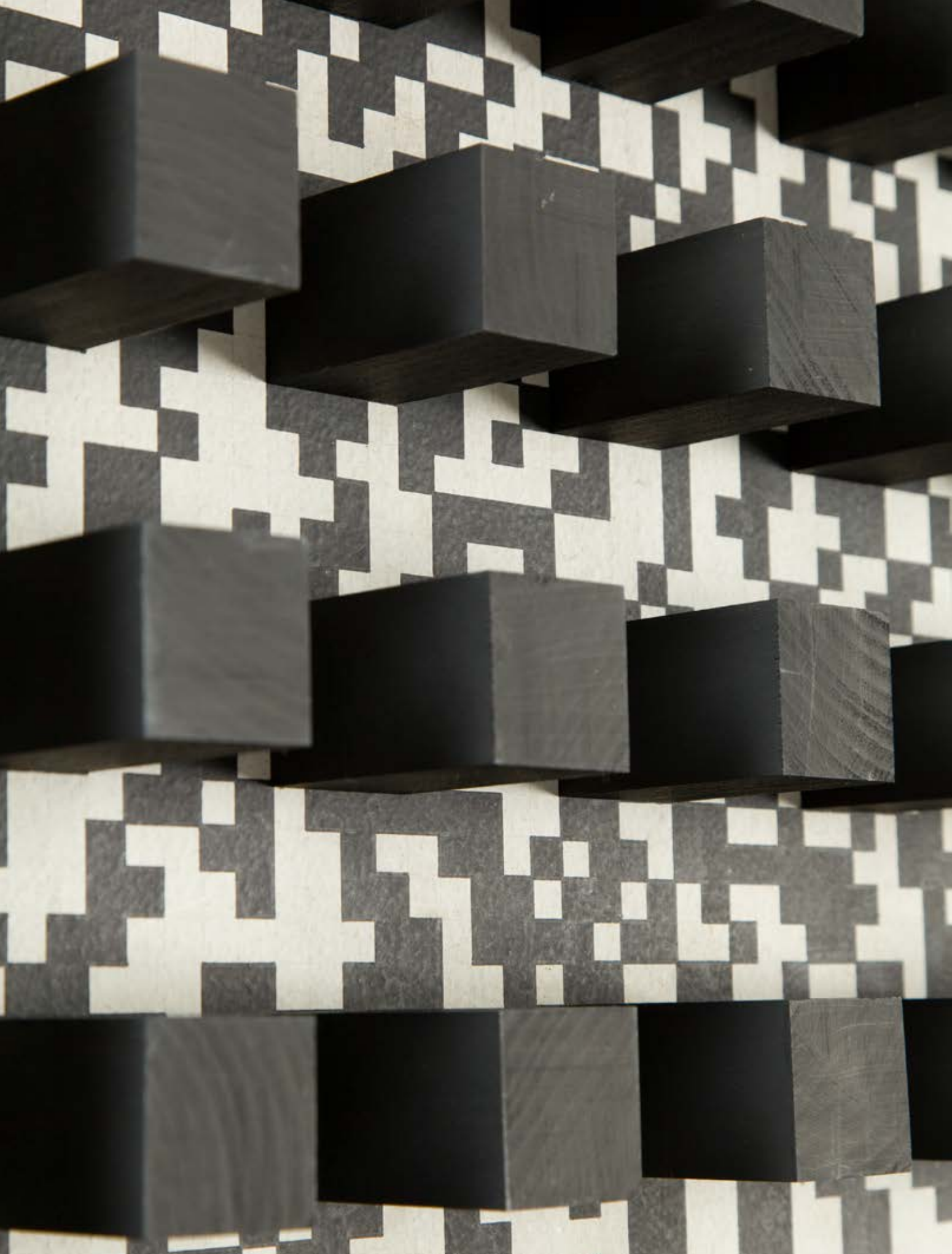
POCHODZENIE:

De Rijk Fine Art, Haga, Holandia

Galeria Fibak, Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa





Ryszard Winiarski był pionierem sztuki konceptualnej oraz głównym przedstawicielem indeterminizmu w sztuce polskiej II połowy XX wieku. Sztuka konceptualna, według swoich założeń, koncentruje się na samym procesie twórczym oraz idei przyświecającej artyście, które stają się ważniejsze od efektu, czyli ukończonego dzieła. W pracach Ryszarda Winiarskiego również najważniejsza okazuje się być metoda tworzenia obrazów. Opis zastosowanego algorytmu zamieszczał na odwrociach, co potwierdza tylko, że uważał genezę ich powstania za najważniejszą. Algorytmiczne myślenie artysty, wykorzystywanie zdarzeń losowych i przypadku były środkiem do uzyskania efektu odpersonalizowania i zobiektywizowania dzieł.

W pracach Ryszarda Winiarskiego już na pierwszy rzut oka widać silne inspiracje matematyką. Jego obrazy ściśle łączą w sobie naukę ze sztuką. Można stwierdzić, że pomysł na syntezę tych dwóch dziedzin pojawił się w głowie Winiarskiego już w okresie studiów. Studia wyższe rozpoczął na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice Warszawskiej, ukończył je w 1959. Następnie podjął się nauki na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1966 bronił pracę dyplomową, w której podjął się problemu „wizualnej reprezentacji rozkładów statystycznych”, co okazało się bazą jego późniejszej formuły artystycznej, kontynuowanej do końca życia artysty. Można stwierdzić, że broniąc pracę dyplomową na warszawskiej ASP, artysta miał już przygotowaną wizję programu artystycznego, którą w kolejnych latach konsekwentnie rozwijał.

Wprowadzenie trzeciego wymiaru do tradycyjnych kompozycji na płótnie, które Ryszard Winiarski tworzył od połowy lat 60., doprowadziło do realizacji szczególnie ciekawych w jego dorobku prac, czyli obiektów noszących cechy reliefu. Artysta zaczął budować artefakty przypominające architektoniczne modele nowoczesnego miasta. Na płaskich powierzchniach, które przybierały kształty już nie tylko tradycyjnego prostokąta lub kwadratu, ale także rombu lub wysokich cienkich listewek, pojawiała się gra z iluzją perspektywiczną. Jak pisała Bożena Kowalska: „Już w 1968 roku Winiarski zaczął tworzyć nowe programy, na podstawie których powstawały obiekty wielobarwne, próby penetracji przestrzeni iluzorycznej, oraz obiekty rzeczywiście trójwymiarowe dzięki reliefowej konstrukcji, iluzyjnie przedstawione przedmioty, ukształtowane losowo zbiory z wylosowaną strefą pustą, a nawet, incydentalnie, obiekty kinetyczne. Powstawały obrazy o nietypowych, meandrycznie powycinanych kształtach i realizacji przestrzenne, które zainicjowało przeniesienie dekoracji do 'Medei' Eurypidesa z Teatru Polskiego do Galerii Współczesnej (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki, [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–1974, katalog wystawy w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, Kraków 2002, s. 12).

Biało-czarne kwadraciki stały się znakiem rozpoznawczym Winiarskiego. Mimo że niekiedy obrazy wydają się do siebie bardzo podobne, to nie ma dwóch identycznych. Za to, które kwadraty pozostały białe, a które zamalowane na czarno decydował przypadek. Winiarski oparł swą twórczość na rachunku prawdopodobieństwa – ograniczył tym swój wpływ na ostateczny wygląd dzieła. „Każdy z owych wykonanych przez niego obiektów był dokładnie zaprogramowany: w zakresie alternatywnych wielkości kwadratów, na które ma być podzielona płaszczyzna operacji, wyboru narożnika obrazu, od którego ma rozpocząć się wypełnianie kwadratów kolorem, a także rodzaju kodu. Resztą rządził przypadek wyzwalany przez źródło zmiennej losowej. Bywał nim rzut monetą (np. orzeł – czerń, reszka – biel) czy kostka do gry, a także tablice liczb przypadkowych, serie liczb z tabeli giełdowych itp.” (Bożena Kowalska, Artysta, matematyk, filozof, [w:] Ryszard Winiarski Event – Information – Image, katalog wystawy, Spectra Art Space, Warszawa 2017).

46 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

"18" z cyklu "Embriologia", 1978/1987

tusz lawowany/papier, 37 x 48 cm

sygnowany i datowany ołówkiem l.d.: 'M Abakanowicz 1978/87' oraz opisany p.d.: 'z cyklu "Embriologia" 18'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

LITERATURA:

Magdalena Abakanowicz, „Confession: Excerpts from My Autobiography”, „Sculpture”, t.24, nr 8, październik 2005, ss. 30-7

„Konteksty”, wydanie specjalne poświęcone Magdalenie Abakanowicz, t. 60, nr 3-4, 2006

Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy, Institut Valencià d'Art Modern, Walencja 2008

„Istnieją dziwne podobieństwa między różnymi tworami natury, które i nas dotyczą”.

Magdalena Abakanowicz



Prace z cyklu „Embriologia” Abakanowicz powstawały na przełomie lat 70. i 80. XX wieku i składały się na nie zarówno monumentalne realizacje przestrzenne, jak i seria ekspresyjnych szkiców na papierze. Nawiązujące do kształtu embrionów formy ewokują temat sił witalnych i życia człowieka z naturą, a jednocześnie są komentarzem do zjawiska zmian formy w czasie. Jak organizm we wczesnej fazie rozwoju kolejne prace z prezentowanego cyklu ewoluują i stanowią wyraz rozważań Abakanowicz na temat zagadek działania natury. Natura w tym ujęciu to zbiór wariantów pewnego wzoru, a zagadką jej działania jest nieustanna zmienność, unikatowość poszczególnych form.

Pracami z tego cyklu artystka reprezentowała Polskę podczas 39. Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji w 1980. W połowie lat 70. porzuciła na pewien czas twórczość w tkaninie, którą zastąpiła w latach 60. na Międzynarodowym Biennale Gobelinu w Lozannie i zaczęła szukać języka przedstawiającego ludzką figurację. Sięgnęła po płóciennne worki jutowe, które usztywniała żywicą. Materiał posłużył tutaj za metaforę wspólnej genezy wszystkich istot. Organizmy żywe czy to rośliny, ludzie czy zwierzęta składają się z tych samych biologicznych pierwiastków.

Poza wymiarem artystycznych eksploracji praca powstała w ustabilizowanym momencie kariery artystki – Abakanowicz była już wtedy uznana na arenie międzynarodowej, co potwierdza nie tylko reprezentowanie polski na jednym z istotniejszych przegladów sztuki, ale także nobilitacja z ramienia prestiżowej instytucji Royal Collage of Art w Londynie, która w 1974 przyznała Abakanowicz doktorat honorowy. Obecność jej prac zaznacza się na rynkach zagranicznych, m.in. w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Szwajcarii i Francji. Zaraz po wielkoformatowych rzeźbach prace na papierze Abakanowicz stanowią znaczącą część jej dorobku.

**„NAUKA O WSZYSTKIM ŻYWYM -
PODGLĄDANIE, DOTYKANIE -
ODKRYCIA DOKONYWANE
W SAMOTNOŚCI. WSZYSTKO BYŁO
NIEZMIERNIE WAŻNE.
STANOWIŁO CAŁOŚĆ ZE MNĄ”.**

MAGDALENA ABAKANOWICZ

47 α

NATALIA LACH-LACHOWICZ

1937-2022

"Sztuka Konsumpcyjna", 1972/2000

C-Print/papier fotograficzny, 30 x 40 cm
sygnowany, datowany i numerowany l.d.: 'NATALIA LL 1972. 20/35'
ed. 20/35

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 900 – 4 300 EUR

„(...) cała moja sztuka od 1972 roku była związana z conceptualną zabawą, konsumpcją. Oczywiście przewrotność sztuki konsumpcyjnej była rodzajem kpiny ze świata dojrzałej konkretności, a więc banany w uległych i czarujących ustach mogły się zamienić za przyczyną naszej przewrotnej wyobraźni w penisy spragnione pieścizot. (...) Być może dlatego sztuka konsumpcyjna jest manifestacją radości życia z pełną świadomością trwogi i eschatologicznego końca człowieka”.

Natalia LL, „Teoria głowy”, 16 marca 1991, cyt. za: katalog wystawy Natalii LL „Secretum et tremor” w CSW Zamek Ujazdowski



LATA 80. XX WIEKU

Powstanie Solidarności w 1980, czyli jedyne w bloku komunistycznym niezależnego związku zawodowego oraz lata wprowadzonego przez władze komunistyczne stanu wojennego (1981-82) nałożyły się na postmodernistyczne przesilenie ogarniające całą zachodnią (w tym także polską) kulturę. Wydarzenia te sprawiały, że w kwietniu 1982 część warszawskich artystów podpisała oświadczenie o wymownym tytule: „Głos, który jest milczeniem”. Wzywało ono do bojkotu galerii oraz imprez organizowanych pod egidą komunistycznego państwa. Protest był reakcją na zawieszenie działalności licznych stowarzyszeń oraz likwidację zrzeszającego ponad dwanaście tysięcy członków Związku Polskich Artystów Plastyków. Postawa artystów była kontestacją wobec wprowadzonego stanu wojennego i tłumienia ich niezależności od sterowanej przez władzę polityki kulturalnej. Przełom polityczny w 1989, a tym samym bezkrwawe przejście z ustroju komunistycznego do demokratycznego oraz początek III Rzeczypospolitej, objawił się pewną zmianą postaw artystycznych. Ponadto nie tylko zniknęła cenzura, ale też zwykli obywatele zaczęli się dorabiać, a z czasem zaczęli kupować sztukę... Lata 80. XX wieku, to W Polsce czas niepokoju i gwałtownych przemian, co doskonale ilustruje styl „Nowych dzikich”, czyli artystów, którzy w formie i treści nawiązywali do najlepszych lat niemieckiego ekspresjonizmu. Świetną ilustracją jest w tym przypadku praca Zdzisława Nitki, której ostre poszarpane linie przywodzą na myśl zmienność i niekiedy brutalność trudnych lat 80. XX wieku. Podczas gdy Polska zmagająca się z trudnościami społeczno-politycznymi, na świecie dynamicznie rozwijał się kapitalizm. Dla wielu, były to czasy rozkwitu, realizacji marzeń i dążenia na szczyt. Świetną ilustracją tego ducha jest praca Wojciecha Siudmaka prezentowana na tej wystawie. Dopracowany styl artysty doskonale oddaje ducha tamtych lat, czyli poszukiwań niemożliwego wedle popularnej wówczas maksymy „sky is the limit”.

48 α

MARIJA PRYMACHENKO

1909-1997

"Struś", 1988

gwasz/papier, 22,5 x 31,5 cm

sygnowany p.d.: 'M ?'

opisany i datowany na odwrocie: 'Автор М.О. Примаченко | Работа з колекції родини | М.О. Примаченко | Своім підписом підтвержую | (онук М.О. Примаченко) | Страус | 1988 р М Р'

estymacja:

35 000 – 60 000 PLN

8 300 – 14 100 EUR

OPINIE:

do pracy dołączona opinia Narodowego Muzeum Ukraińskiej Ludowej Sztuki Dekoracyjnej





Fantastyczne istoty, kwiaty i ptaki są motywem przewodnim cyklów malarskich Prymachenko. Tak jest i tutaj, w centrum kompozycji: oddany w komplementarnych barwach: żółtymi pomarańczowym struś wydziubuje niebieskie jagody. Przedstawienie, choć figuratywne, jednocześnie jest bardzo ornamentalne, syntetycznie potraktowane motywy fauny i flory tworzą harmonijną całość. Ten pełen egzotyki spłot wątków pokazuje elektryzującą siłę sztuki naiwnej, która rodzi się na styku wyobraźni i tradycji. Struś hybryda w przewrotny sposób przywodzi na myśl gołąbka pokoju niosącego gałązkę oliwną. Tradycja ludowa wyznaczała Prymachenko azymut, który doprowadził ją do wypracowania unikalnego języka wizualnego, stawiając ją w roli pionierki sztuki intuicyjnej.

Przez cały okres aktywności artystycznej Marija Prymachenko nie przestała czerpać inspiracji z motywów ukraińskiego folkloru. Niezależnie od okresu twórczości jej prace cechowała wyjątkowa konsekwencja. Była świadoma kulturowej odrębności tego, co ukraińskie: „Nasze rodzime kocham – ot i wszystko. Bo to u nas na Ukrainie wiekami się tworzyło... Wszystko wyhaftowane, piękne, i nikt tego nigdzie nie odtworzy” – mówiła artystka. (Marija Prymachenko, tłum. wł., [cyt. za:] „Велика сімка”/„Wielka siódemka”, kat. wyst., Muzei istorii Kyieva, lurii Komelkov, [red.], Kijów 2021. s. 68). Ekspresyjne linie, żywe zestawienia barw, ornamentalizacja motywów zwierzęcych i roślinnych, a także przemieszczanie symboliki chrześcijańskiej z ludową – wszystko to definiuje styl Prymachenko. Chętnie posługiwała się gwaszem i tuszem, a jako podłoże dla swoich prac stosowała papier, niekiedy karton, można spotkać również kompozycje na drewnie. Prymachenko była płodną artystką, która pozostawiła po sobie ponad 3000 prac. W 2022 część z nich spłonęła na skutek działań wojennych w Ukrainie, niektóre z nich zostały wyniesione z płonącego muzeum. Pokazana praca na odwrocie posiada adnotację sporządzoną przez wnuka Marii Prymachenko, która potwierdza, iż praca należała do kolekcji rodziny Prymachenko. Na rewersie jej obrazów można niekiedy odnaleźć również notatki autobiograficzne.

49

JÓZEF SZAJNA

1922-2008

Ryba, 1989

olej/piótno, 90 x 120 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Szajna 1989'

estymacja:
18 000 – 24 000 PLN
4 300 – 5 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Współczesna cywilizacja upoważnia i zmusza artystę-malarza do opuszczenia płaszczyznej, zainteresowania się przestrzenią, w finale zaś zajęcia się budowaniem całego widowskiego. Jako malarz interesuję się pojęciem trwania w czasie; dla wyrażenia czasu szukam form, znaków, symboli w przestrzeni, a treści uniwersalne odnajduję w symultanicznej grze sprzeczności. Odczuwam potrzebę opuszczenia swojego atelier, tworzenia wśród ludzi, pisania scenariuszy, mówienia o tym, co nas boli. Właśnie jako malarz znajduję większą możliwość wypowiedzania się w teatrze działań i akcji otwartych typu happening”.

Józef Szajna, Dno [w:] Świat Józefa Szajny, [red.] Krystyna Oleksy, Oświęcim 1995, s. 9



50 α

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Statek", 1981

gwasz/papier, 29 x 41 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Jarosław Modzelewski '81 "STATEK"'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

900 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Kolor jest tu zapewne metaforą, tonacją uczuć raczej niż środkiem wyrazu. Batalia o rzeczy rozgrywa się jednak w kategoriach losu, nie zaś widzenia. W tym sensie Modzelewski jest lirykiem w stanie czystym. Zaczyna budować świat od początku, od najprostszego elementu: koloru, fabuły”.

Krzysztof Karasek



51 α

JAN SZANCENBACH

1928–1998

"Port Rybacki", 1985

olej/piótno, 90 x 90 cm

sygnowany p.d.: 'Szancenbach'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN SZANCENBACH | PORT RYBACKI | 1985'

estymacja:

16 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„W nurcie polskiego koloryzmu wywodzące się ze szkoły Weissa, Eibischa, w dalszym planie i Bonnarda, malarstwo Szancenbacha zajmuje miejsce osobne i szczególne. Wysmakowane martwe natury i pejzaże, z bardzo daleko posuniętą autonomią barwnych plam, ułożone z niewymuszoną elegancją, w istocie zaskakują rygorystyczną konstrukcją”.

Włodzimierz Kalicki



JÓZEFA WNUKOWA

1911-2000

"Obłok i chmury" z cyklu "Wyż na Pacyfiku", 1989

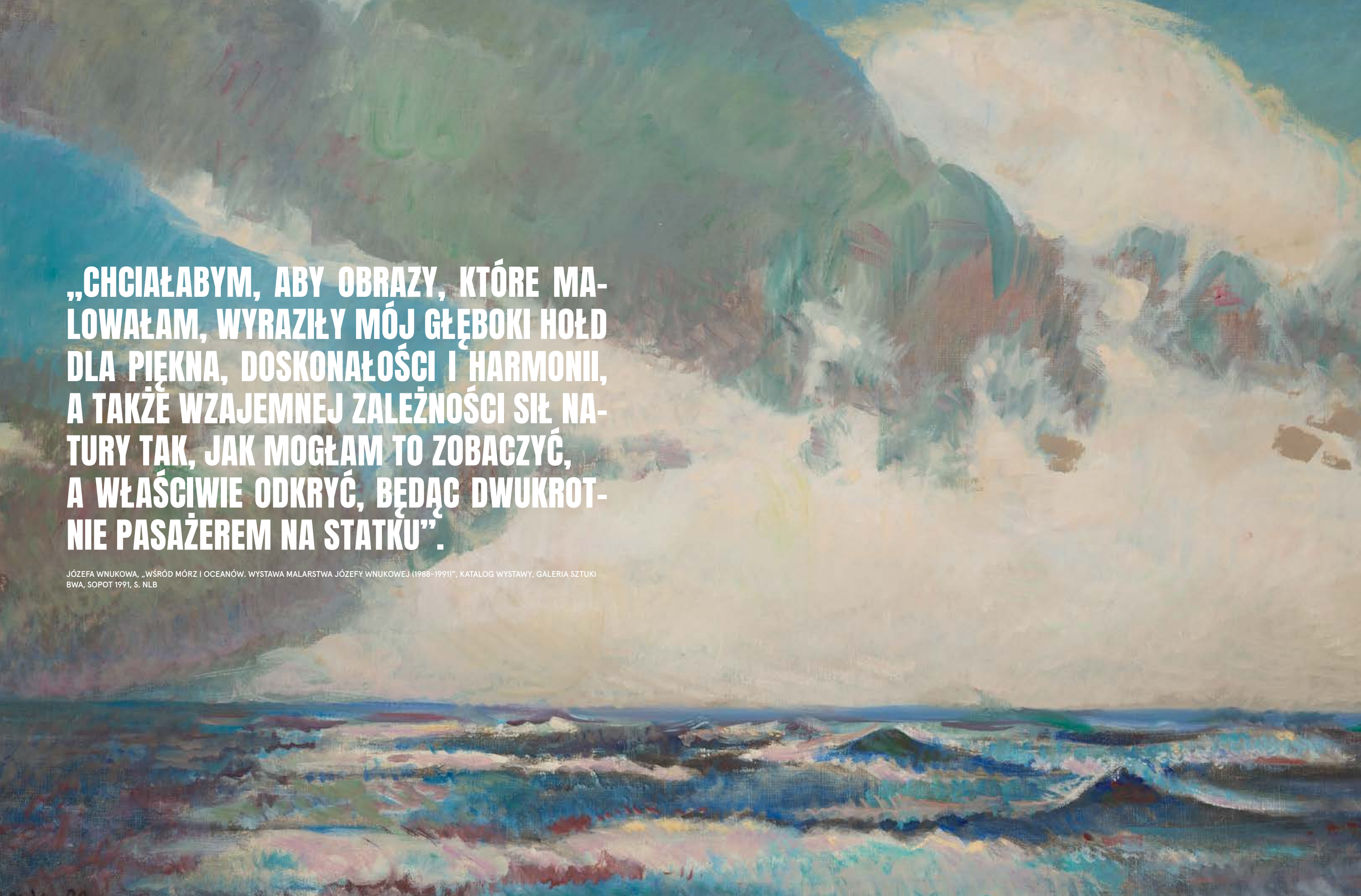
olej/piótno, 67,5 x 115 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J. Wnukowa 89'
datowany i opisany na krośnie: '1989 "Obłok i chmury" [monogram artystki] "Wyż na Pacyfiku" | 14"
na odwrociu nalepka wywozowa i nalepka z opisem pracy

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 400 – 3 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Sopot

Rok 1988 – Polskę ogarnia fala strajków w zakładach pracy, kopalniach, uczelniach wyższych. Wnukowa zostawia stały ląd i wyrusza w półroczny rejs dookoła globu, z największego portu towarowego Europy w Rotterdamie w kierunku Atlantyku, następnie przez Kanał Panamski na Pacyfiku po Nową Zelandię. Ten szlak żeglowny wyznaczył azymut malarskich poszukiwań Wnukowej. „Trasa tak różnorodna, zarówno klimatycznie, jak i widokowo, pozwoliła mi zetknąć się po raz pierwszy ze wschodnią półkulą i całym tajemniczym światem znanym mi jedynie z literatury”. (Józefa Wnukowa, „Wśród mórz i oceanów. Wystawa malarstwa Józefy Wnukowej (1988-1991)”, katalog wystawy, Galeria Sztuki BWA, Sopot 1991, s. nlb.). Na przełomie lat 80. i 90 powstaje seria szkiców wykonanych w różnych zakątkach świata, a następnie pejzaże, które zaprezentowano w 1990 na monograficznej wystawie „Wśród mórz i oceanów” w sopockim Biurze Wystaw Artystycznych. Prezentowana praca może być interpretowana jako zapis z dziennika pokładowego i jednocześnie świadectwo naznaczonego nomadyzmem życia Józefy Wnukowej.





**„CHCIAŁABYM, ABY OBRAZY, KTÓRE MA-
LOWAŁAM, WYRAZIŁY MÓJ GŁĘBOKI HOŁD
DLA PIĘKNA, DOSKONAŁOŚCI I HARMONII,
A TAKŻE WZAJEMNEJ ZALEŻNOŚCI SIŁ NA-
TURY TAK, JAK MOGŁAM TO ZOBACZYĆ,
A WŁAŚCIWIE ODKRYĆ, BĘDĄC DWUKROT-
NIE PASAŻEREM NA STATKU”.**

JÓZEFA WNUKOWA, „WŚRÓD MÓRZ I OCEANÓW. WYSTAWA MALARSTWA JÓZEFY WNUKOWEJ (1988–1991)”, KATALOG WYSTAWY, GALERIA SZTUKI
BWA, Sopot 1991, s. NLB

53 α

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Italla VIII", 1987

olej/ płótno, 125 x 150 cm

sygnowany p.d.: 'A. GIERAGA'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ | GIERAGA | 1987 | ITALLA VIII'

estymacja:

50 000 – 60 000 PLN

11 800 – 14 100 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, Warszawa, 2014

kolekcja prywatna, Polska





54 α

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

"Delegat", 1983

asamblaż/klej, metal, papier, szkło, tkanina, płyta, 156 x 46 x 6 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '-DELEGAT- I Hasior I 1983'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Delegat I Hasior I 1983'

estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
11 800 - 18 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa (dar artysty)

WYSTAWIANY:
„Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?”, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków, 14.02-27.04.2014

LITERATURA:
Hasior. Europejski Rauschenberg?, katalog wystawy, MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, red. Józef Chrobak, Kraków 2014, s. 191 (il.)

„Wiele prac powstałych w latach osiemdziesiątych to przetworzenia lub kolejne wersje wykonanych uprzednio dzieł. W sztuce Hasiora w ogóle zwraca uwagę powtarzalność motywów. Artysta często powracał do różnych tematów, istnieją całe serie jego dzieł o tym samym tytule, różniących się jednak sposobem ujęcia w zależności od czasu, w którym powstały. Najważniejsza jednak sprawa to wyraźnie widoczny przełom, który nastąpił wówczas w jego twórczości. Prace jego generalnie tracą dramatyzm charakterystyczny dla poprzednich dwudziestu lat na rzecz finezji, wyrafinowanych gier i specyficznego dowcipu. Artysta bawi się formą, rozkoszuje barwami i lśnieniem materiałów”.

Anna Żakiewicz, „Hasior”, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Warszawa 2005, s. 179



„Delegat” Władysława Hasiora to postać na wpół ludzka, na wpół zwierzęca. Owłosiona, kocia twarz o spiczastych uszach i małych oczkach nadaje jej nieco prymitywny wygląd. Swe nieokrzesanie „Delegat” starannie zamaskował zdobnym strojem. Jego ciało spowija szkarłatny, koronkowy płaszcz wykończony futrem. Dwa niebieskie skrzydka pod brodą tworzą muchę lub wysoki kołnierz. Głowę otacza koronkowa serweta nasuwająca skojarzenia z kryzą na tradycyjnych portretach możnowładców i bogatych mieszczan. Zarazem tworzy nimb uświęcający bohatera. Stroiny posłaniec jest hieratyczny, dumnie wyprostowany. Zamarł nieporuszony, gotów reprezentować swoją sprawę. Zapobiegliwie szczerzy przy tym kły, gdyby ktoś ośmielił się mu wytknąć, że jego odświętna kreacja została poskładana ze ścinków i odpadów współczesnej cywilizacji.

Prezentowana praca doskonale ukazuje talent Hasiora do wydobywania dwuznaczności codziennych przedmiotów i budowania z nich symbolicznych kompozycji uruchamiających sieć skojarzeń. Asamblaże tworzone przez niego od 1957 budziły skrajne emocje: od wrogości i negacji ich artystycznego charakteru po zachwyt umiejętnością wyzwalania magii z biednej, szarej PRL-owskiej rzeczywistości. Według klasyfikacji monografistki artysty Moniki Szczygieł-Potockiej „Delegata” należałoby zaliczyć do „obiektów sztandaropodobnych”, czyli galeryjnych prac nawiązujących kompozycją do innego słynnego wynalazku Hasiora – artystycznego sztandaru. Monumentalne chorągwie nawiązywały układem do proporców wykorzystywanych podczas państwowych i religijnych uroczystości, ale, podobnie jak inne prace artysty, zszywane były z materiałów znalezionych, resztek i drobnych przedmiotów. Nawiązanie do wzniosłej tradycji pozwalało artyście dodatkowo nobilitować przyziemną codzienność, a także wyjść ze swoimi pracami w plener podczas organizowanych przez niego efemerycznych akcji.

Mimo wrażliwości na materię sztuki Hasior sprzeciwiał się autotematyczności charakterystycznej dla dużej części awangardy. Podkreślał: „Nie interesuje mnie absolut formy, kolor, ale treść. Strona wizualna winna transmitować treść. Należy obronić elementarną funkcję dzieła plastycznego, którą powinna być informacja. Dlatego prace moje zawierają element anegdoty, działam skojarzeniami”. (Aleksander Nowak, Balet form, „Panorama”, nr 14, 1967). Zestawianie elementów z różnych porządków i posługiwanie się asocjacjami pozwalało tworzyć prace budzące sprzeczne emocje, zarazem bawiące swoją pokraczną formą, groteskowe, ale i dogłębnie wyrażające ból czy trud powojennej egzystencji.

„Delegat” należy do prac, które Anna Żakiewicz, autorka retrospektywnej wystawy Hasiora w Muzeum Narodowym w Warszawie (2005) nazwała „portretami symbolicznymi”. Nie przedstawiają one konkretnych osób, ale typy określone przez ich zawód czy charakterystyczną cechę. Nie wiemy, kogo reprezentuje przedstawiony wysłannik. Swojskość materiałów może budzić sympatię, budować poczucie bliskości między bohaterem pracy a odbiorcą. Zarazem jego pompaticzność, połączona z materialną żalosnością, może być interpretowana jako satyra na partyjnych oficjeli biorących udział w propagandowych uroczystościach. Wiotka figura właściwie jest pozbawiona ciała – to sam kostium zwierczony tępym, zezwierzęconym obliczem-maską. Hasior po wielokroć powracał do ulubionych tematów i motywów. Do figury delegata nawiązywał kilkakrotnie w latach 80., niekiedy dookreślając cechy postaci, jak w przypadku „Delegata naszej sprawy” (1989) czy serii popiersi „Delegaci na konferencję na szczycie” (1987–88). Jedną z prac ofiarowanych przez artystę wieloletniej przyjaciółce, historyczce literatury Hannie Kirchner, sygnował jako „Portret delegata z haryzmą” (sic). Błędem ortograficznym w tytule uwypuklił satyryczny wydzźwięk portretu reprezentanta ukazanego z nożem pod ręką i różańcem na piersi, w kapeluszu na głowie, ale o bosych stopach.



55 α

STASYS EIDRIGEVICIUS

1949

"Na plaży", 1986

pastel/papier, 49 x 64 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany p.d.: 'Stasys'

datowany i opisany pastelem na odwrociu: '272 Na plaży | 50 x 65 | 1986 pastel'

estymacja:

16 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Niemcy

„Kiedy maluję, jestem królem malowanej przestrzeni. Widzę, gdzie jest linia, gdzie jest plama, jaka towarzyszy im kombinacja kolorów, jak kształtuje się kolorystyka, towarzysząca jej emocja, jaka drzemie w nich siła, a jaka ekspresja – wszystko zależy od moich umiejętności, doświadczeń, wyczucia i nastroju”.

Muzeum Stasysa, tłum. wł., <https://stasysmuseum.com/en/stasys/>, dostęp: 1.07.2025



56

JERZY MIERZEJEWSKI

1917-2012

"Pod mostem" (Kanał), lata 80. XX wieku

olej/ płótno, 115 x 147 cm

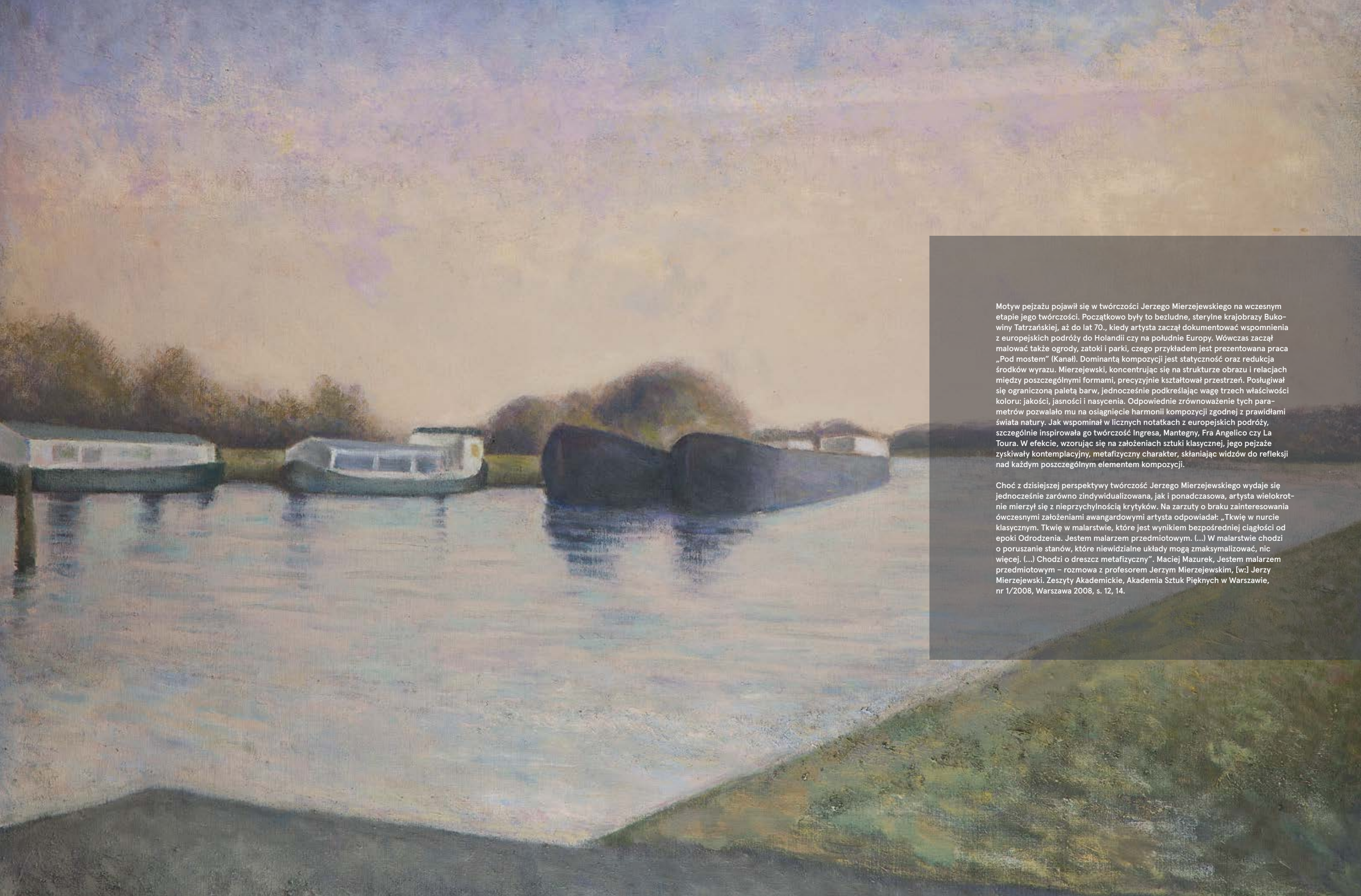
sygnowany i opisany l.d.: 'Mierzejewski 78 [nieczytelne]'

estymacja:

35 000 – 60 000 PLN

8 300 – 14 100 EUR





Motyw pejzażu pojawił się w twórczości Jerzego Mierzejewskiego na wczesnym etapie jego twórczości. Początkowo były to bezludne, sterylne krajobrazy Bukowiny Tatrzańskiej, aż do lat 70., kiedy artysta zaczął dokumentować wspomnienia z europejskich podróży do Holandii czy na południe Europy. Wówczas zaczął malować także ogrody, zatoki i parki, czego przykładem jest prezentowana praca „Pod mostem” (Kanał). Dominantą kompozycji jest statyczność oraz redukcja środków wyrazu. Mierzejewski, koncentrując się na strukturze obrazu i relacjach między poszczególnymi formami, precyzyjnie kształtował przestrzeń. Posługiwał się ograniczoną paletą barw, jednocześnie podkreślając wagę trzech właściwości koloru: jakości, jasności i nasycenia. Odpowiednie zrównoważenie tych parametrów pozwalało mu na osiągnięcie harmonii kompozycji zgodnej z prawdami świata natury. Jak wspominał w licznych notatkach z europejskich podróży, szczególnie inspirowała go twórczość Ingesa, Mantegny, Fra Angelico czy La Toura. W efekcie, wzorując się na założeniach sztuki klasycznej, jego pejzaże zyskiwały kontemplacyjny, metafizyczny charakter, skłaniając widzów do refleksji nad każdym poszczególnym elementem kompozycji.

Choć z dzisiejszej perspektywy twórczość Jerzego Mierzejewskiego wydaje się jednocześnie zarówno zindywidualizowana, jak i ponadczasowa, artysta wielokrotnie mierzył się z nieprzychylnością krytyków. Na zarzuty o braku zainteresowania ówczesnymi założeniami awangardowymi artysta odpowiadał: „Tkwią w nurcie klasycznym. Tkwią w malarstwie, które jest wynikiem bezpośredniej ciągłości od epoki Odrodzenia. Jestem malarzem przedmiotowym. (...) W malarstwie chodzi o poruszanie stanów, które niewidzialne układy mogą zmaksymalizować, nic więcej. (...) Chodzi o dreszcz metafizyczny”. Maciej Mazurek, Jestem malarzem przedmiotowym – rozmowa z profesorem Jerzym Mierzejewskim, [w:] Jerzy Mierzejewski. Zeszyty Akademickie, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, nr 1/2008, Warszawa 2008, s. 12, 14.

57 α

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924–2016

Z cyklu "Ciało", 1988

olej/piótno, 120 x 150 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jackiewicz 88'

estymacja:

22 000 – 28 000 PLN

5 200 – 6 600 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Niemcy





W pracowni Władysława Jackiewicza, 1991, fot. archiwum prywatne DS

Niniejsza praca pochodzi z najbardziej rozpoznawalnego cyklu malarskiego Władysława Jackiewicza: „Ciała”, który artysta tworzył od lat 70. Alabastrowa, kobieca sylwetka została ukazana w ścisłym kadrze, dominując przestrzeń monumentalnego płótna. Ciało, jako świetlista, quasi-biologiczna materia w interpretacji Jackiewicza kontrastuje z ciemnym tłem; bardzo typowym dla jego późniejszych realizacji. Delikatne laserunki przesłaniają wcześniejszy szkic rysunkowy, nadając haptyczny, niemal rzeźbiarski wymiar przedstawionej postaci. Zmysłowość kompozycji przywodzi na myśl renesansowe portrety, dzieła Tycjana czy Modiglianiego. Sam artysta podkreślał:

„maluję z pamięci (...). Mam w głowie obrazy zrobione przez lepszych ode mnie – to eliminuje potrzebę korzystania z modelu. Moje zauroczenie aktem zaczęło się, gdy zobaczyłem ‘Śpiącą Wenus’ Giorgione. (...) Jest we mnie zakodowana pewna nieśmiałość (...). Wolę tylko sugerować, że chodzi o ciało kobiety, żadnych oczywistości. Proszę spojrzeć na to płótno, tu jest układ podwójny, para... Nic dosłownego, twórca zostawia pole dla wyobraźni widza, nie zdradza tajemnicy, bez której obraz nie jest dziełem sztuki. Nie jest nim także utwór wymagający komentarza”.

Przy bliższym przyjrzeniu się w obrazach Jackiewicza nie sposób jednak doszukać się dosłowności; przedstawione bryły są zaledwie sugestią kobiecej sylwetki, ale nie stanowią jej rzeczywistej imitacji. Tym samym tytułowy motyw ciała artysta traktuje jako malarskie doświadczenie; stosując uproszczenia i nierealistyczne zestawienia pozostawia wolność interpretacji i własnych refleksji.

Analizując twórczość artysty, warto poświęcić uwagę wspomnianym laserunkom. Według Jerzego Madeyskiego światło w malarstwie Jackiewicza stanowi pełnoprawną materię obrazu, a tym samym świadczy o jego przy-

należności kulturowej; „(...) światło jest materią jego obrazów w stopniu co najmniej równym z barwą i rysunkiem. Sztuka światła natomiast, biegnąca gdzieś od gotyckich witraży przez wenecki renesans, barok, po impresjonizm i jego pochodne. Pochodzi z Europy i jej teorii estetycznych, utożsamiających konkretne światło lub bardziej enigmatyczną jasność z pięknem i dobrem absolutu. Jackiewicz jest zatem malarzem europejskim, choć kiedyś w latach burzy i naporu naszej nowoczesności próbował swych sił w najbardziej chyba podówczas międzynarodowym języku taszyzmu i sztuki materii”. Jerzy Madeyski, *Sztuka Mądrej Urody*, [w:] Władysław Jackiewicz..., Muzeum Narodowe w Gdańsku, MNG Gdańsk 1999, s. 80, nlb.

Z feministycznego punktu widzenia prace Jackiewicza można interpretować jako męskie wyobrażenie kobiecego ciała. Artysta charakterystycznie kadruje przestrzeń obrazu, pomijając głowę, ramiona czy stopy sportretowanej i koncentruje się na ukazaniu torsu. Jednocześnie unika dosłowności; kobiecość wyraża przy pomocy miękkich linii, obłych konturów oraz delikatnym modelowaniu bryły. Takie rozwiązania przywodzą na myśl antyczne rzeźby z marmuru; uproszczone, pozbawione detali, a jednocześnie harmonijne, świetliste i stateczne. Można powiedzieć, że dzieła artysty są współczesną, zindywidualizowaną interpretacją dorobku poprzedników; bazującą na prostych, podstawowych wartościach, takich jak: spokój, refleksja i kontemplacja. Jak mówił wspomniany już Jerzy Madeyski: „malarstwo Jackiewicza należy do rzadkiej w naszej epoce zgiełku i agresji sztuki kontemplacyjnej, sztuki więc, która łączy w sobie – konieczne w długotrwałym kontakcie – mistrzostwo formy z bogactwem treści. W malarstwie swym potwierdza również starą, zapomnianą regułę: im węższy motyw i oszczędniejsze środki, tym bogatsze jest wnętrze artysty i większe jego umiejętności i talent”. (Jerzy Madeyski, „Życie Literackie”, nr 41, 12 X 1986).

58 α

WOJTEK SIUDMAK

1942

"Princesse du feu sacré", 1983

akryl/ płótno, 73 x 60 cm

sygnowany i datowany p.d.: "W. SIUDMAK 1983"

sygnowany, datowany i opisany na krośnię malarskim: "PRINCESSE DU FEU SACRE" | ACRYLIGUE SOR TOILE 1983 (73 x60)

W. Siudmak' oraz sygnowany i datowany ołówkiem na odwrociu: "W.SIUDMAK 1983"

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

47 000 - 70 500 EUR

LITERATURA:

L'art hyperréaliste fantastique de Wojtek Siudmak. Peintures & dessins. Album 3, Medeis 1984 (okładka)

„Realizm fantastyczny, surrealizm, który i ja tworzę, jest (...) kierunkiem przebiegającym pionowo przez historię sztuki. Nie goni zygzakiem po poziomej płaszczyźnie, aby zebrać uczniów, naśladowców i zwolenników 'izmów'. W każdej epoce znajdowali się nieliczni i oryginalni artyści, którzy czerpali energię z wyobraźni, z wizji. Ja czuję się spadkobiercą Breughla, Bosch'a i surrealistów...”.

Wojciech Siudmak



**„TRUDNO POLICZYĆ, ILE NIEPRZESPANYCH NOCY SPĘ-
DZIŁEM NA DYSKUSJACH O SZTUCE, O PREKURSORACH,
O TEORIACH... JEDNAKŻE ROSNĄCE WĄTPLIWOŚCI O AU-
TENTYCZNYCH WARTOŚCIACH UPRAWIANEJ SZTUKI DO-
PROWADZIŁY MNIE POWOLI DO PEWNEGO ZNUŻENIA
TWÓRCZEGO. UBÓSTWO ŚRODKÓW WYRAZU NIE ZADAWA-
ŁAŁO MNIE. OWA SZTUCZNIE WYTWORZONA WYŻSZOŚĆ
TWÓRCY NAD ODBIORCĄ WYDAŁA MI SIĘ ABSURDAL-
NYM WRĘCZ ODIZOLOWANIEM SIĘ OD WIDZA. W 1966
W PARYŻU RODZIŁ SIĘ ‘NOWY REALIZM’ I ODNIOSŁEM
WRAŻENIE, ŻE TAKA KOLEJ RZECZY JEST NATURALNA.
W CZASIE NASTĘPNYCH LAT NIEPRZESPANE NOCE SPĘ-
DZONE NA DYSKUSJACH ZASTĄPIŁEM NIEPRZESPANYMI
NOCAMI WYPEŁNIONYMI PRACĄ NAD OBRAZAMI”.**

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

Wojciech Siudmak niewątpliwie jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych malarzy nurtu surrealistycznego nie tylko na rodzimej scenie artystycznej, ale także – a może przede wszystkim – międzynarodowej. W swojej twórczości łączy sztukę naturalistyczną z nadrealną wizją, a sam siebie nazywa kontynuatorem i spadkobiercą wielkiej tradycji sztuki fantastycznej reprezentowanej przez Salvadora Dalego i René Magritte’a. Siudmak nigdy nie odczuwał jednak potrzeby przynależności do jakiegokolwiek nurtu, ceniąc wolność i niezależność. Sam jednak swoją sztukę określa mianem „hiperrealizmu fantastycznego”, co doskonale oddaje charakter jego prac. Przez krytykę Siudmak często jest porównywany z Salvadorem Dalí. Z legendarnym hiszpańskim artystą łączy go wirtuozeria w oddawaniu trójwymiarowego złudzenia przestrzeni, poczucie światła i cienia, perspektywy linearnej i powietrznej.

Prezentowana praca to kwintesencja eklektycznego stylu artysty. Kompozycje Siudmaka skonstruowane są często w oparciu o bardzo rozbudowane, wielowarstwowe treści, które każdego dnia mogą być odczytywane na nowo. Stąd też malarstwem Wojciecha Siudmaka nie

sposób się znudzić, a każde kolejne zetknięcie z obrazem rodzi nowy zestaw pytań. Malarstwo Siudmaka zachwyca nie tylko w sferze treściowej, ale też w sferze formalnej. Jego obrazy są niezwykle dopracowane technicznie. Znakiem rozpoznawczym Siudmaka pozostaje przypominające renesansowe sfumato rozmycie tła i nasycony niebieski kolor, który pojawia się na wielu z jego obrazów. Warto podkreślić, że Siudmak od lat pozostaje wierny malarstwu i stroni od technologicznego efekciarstwa, co nadaje jego płótnom pewnej dystygowanej czystości i artystycznej prawdziwości, zwłaszcza w dzisiejszych, cyfrowych czasach. Mierząc się z obrazami Siudmaka wydaje się, że w obszarze formy artysta nie może już napotkać żadnych granic, a jedyne co może go ograniczać, to jego własna wyobraźnia. Docenili to współcześni wielcy międzynarodowej sceny kultury, w tym takie osobistości jak Denis Villeneuve, Federica Fellini czy George Lucas. Nic dziwnego, że twórcy współczesnego kina szczególnie upodobali sobie malarstwo Siudmaka, bo to właśnie film wymaga wyjątkowo rozbudzonej wyobraźni i umiejętności jednoczesnego posługiwania się obrazem, słowem i dźwiękiem.



59 α

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

1929-2005

"Z-17", lata 80. XX w.

olej/płyta, 91 x 87 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Z-17 | BEKSIŃSKI'

na odwrociu nalepki z opisem pracy

estymacja:

500 000 – 700 000 PLN

117 400 – 164 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



Choć Zdzisław Beksiński stronił od nadawania tytułów dziełom, a tym samym unikał jednoznacznych interpretacji swojej sztuki, podkreślając, że jego obrazy nie niosą konkretnego przesłania i nie powinny być rozumiane jako ilustracje jakichkolwiek ideologii czy doktryn, to trudno nie oprzeć się wrażeniu, że prezentowany podczas aukcji obraz znakomicie koresponduje z poniższym cytatem:

„I ujrzałem niebo nowe i ziemię nową,
bo pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeminęły,
i morza już nie ma.
I Miasto Święte – Jeruzalem Nowe
ujrzałem zstępujące z nieba od Boga,
jak oblubienica zdobna w klejnoty dla swego męża”.

Biblia Tysiąclecia, Apokalipsa św. Jana 21, 1-2.

W teologii chrześcijańskiej Nowe Jeruzalem to wizja eschatologiczna, oznaczająca ostateczne zjednoczenie Boga z ludzkością, połączone z odnowieniem świata. Jeruzalem to symboliczne miasto, które zstępuje z nieba, stając się stolicą Królestwa Bożego i miejscem, gdzie Bóg ma zamieszkać ze swoim ludem.

Namalowana przez Beksińskiego żółta luna, która niczym aureola otacza miasto, może świadczyć o tym, że ten tok myślenia jest słuszny. Ponadto twórczość Beksińskiego cechowała się pewną duchowością i nierozzerwalnie łączyła się z rozważaniami nad stanem ludzkiej egzystencji, co można interpretować jako rodzaj metafizycznego poszukiwania. W jego pracach można odnaleźć liczne symbole i motywy nawiązujące do chrześcijaństwa, takie jak krzyże czy świątynie, które jednak nie zawsze wskazują na jednoznacznie religijne przesłanie.

Malarstwo Beksińskiego można odczytywać na dwóch płaszczyznach. Jedną z nich odnosi się oczywiście do wątków autobiograficznych malarza, jego wyjątkowej osobowości i ekscentrycznego sposobu postrzegania świata. Drugą płaszczyzną, która ma zasadniczy wpływ na postrzeganie jego malarstwa jest język formalny, którym operował. Świadczyć o tym może ograniczony wachlarz motywów, który zaprezentował odbiorcom, będący mieszaniną stylu grozy i wzniosłości, snu i metafizyki. Kompozycja niektórych obrazów jawi się czasami jako bardzo zagadkowa, jednak sam Beksiński wyjaśniał w wywiadach, że puste miejsca na obrazie są idealną płaszczyzną dla pojawienia się czaszek, czarownic, węży, trumien czy rozmaitych innych fantastycznych stworów, które tylko czekają, żeby wniknąć w każdy wolny fragment obrazu. Na wielu obrazach można zauważyć jak Beksiński z rozmysłem wplatał zabiegi teatralne w kompozycję, które często służyły mu do zacierania śladów, mylenia tropów, tak by skonfundować widza, który na próżno starał się rozszyfrować znaczenie dzieła. Mowa jest tutaj o ukazaniu prawdziwego sedna obrazu, którego trudno się domyślić. Jak sam Beksiński mówił: „(...) mam głęboko zakorzenione upodobanie do teatralności, do patosu zgoła infantylnego”. (Tadeusz Nyczek, Pejzaż z wisielcem (o Zdzisławie Beksińskim), „Twórczość” 1985, nr 2, s. 93).

W przypadku tego dzieła jest zupełnie inaczej. Nie ma tu mnogości rekwizytów, znaczna część obrazu została zaaranżowana jako wolną od piętrzących się motywów przestrzeń. Dzięki temu zabiegowi artystycznemu wyłaniające się z czeluści przestworzy miasto całkowicie skupia na sobie wzrok widza. Czy faktycznie jest to widok po apokalipsie świata? Możemy jedynie gdybać. Mimo że Beksiński nie był osobą religijną w sensie formalnym, jego twórczość poruszała tematy uniwersalne, które mogą rezonować z pytaniami religijnymi o sens życia. Jedno jest pewne: zastosowana kolorystyka oraz namalowane morskie fale wpływają na widzów obrazu kojąco, co – jak wiemy – jest rzadkością w przypadku dzieł tego artysty.





LATA 90. XX WIEKU

Początek III Rzeczypospolitej – jakby na przekór dotychczasowej tradycji – choć objawił się pewną zmianą postaw artystycznych, to nie wpłynął aż tak znacząco na ich charakter. Trendy tej dekady nie były stricte związane z polityką. Jak zatem podsumować lata 90. XX wieku w Polsce? Pierwszym, skojarzeniem, które przychodzi do głowy, jest chaos. Form, kolorów, pomysłów i rozwiązań. Po latach opresyjnego systemu polscy artyści pragnęli, by było nowocześnie, kolorowo, wesoło, czyli inaczej niż dotąd. Dlatego często ludzie związani ze sztuką odchodzili od wcześniejszych technik i tworzyli w nowy sposób. Pracą, która doskonale oddaje ducha lat 90. XX wieku jest „Karnawał w Rio” Jana Dobkowskiego. O pracach Dobkowskiego Jan Zagrodzki pisał, że: „(...) powstałe na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu lat cykle dzieł Dobkowskiego można nazwać opowieścią o strukturze świata, dziennikiem osobistym, utworami dokumentującymi życie, traktatami filozoficznymi, a nawet studiami psychoanalitycznymi. Można je również uznać za indywidualnie uformowaną odpowiedź artysty na przekaz doznań płynący z mikro- i makrokosmosu”. Przedstawione bańchanalia i pewna apoteoza wolności stają się u Dobkowskiego sygnałem przemian. Towarzyszy temu pewna naiwność, która staje się wyrazem oczekiwania lepszego jutra. Praca Dobkowskiego jest w pewnym sensie ilustracją stanów emocjonalnych, których doświadczali Polacy w latach 90. XX wieku, czyli euforii, często połączonej z gorzkim rozczarowaniem.

60 α

TOMASZ SĘTOWSKI

1961

"Szafka pełna przygód", lata 90. XX w.

olej/ płótno, 100 x 70 cm

sygnowany l.d.: 'T. Sętowski'

sygnowany i opisany na odwrociu: "'Szafka pełna przygód" | Tomek Sętowski'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 800 - 16 500 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska



61 α

JERZY DUDA-GRACZ

1941-2004

"Obraz 1977 (Wieś Buk – Moje paranoje)", 1996

olej/ płótno, 56 x 73 cm
sygnowany i datowany l.d.: "DUDA GRACZ 1977/96"

estymacja:
90 000 – 120 000 PLN
21 200 – 28 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jerzy Duda-Gracz. Obrazy prowincjonalno-gminne 1986-1996, katalog wystawy, Muzeum Śląskie, red. Barbara Niedoba, Katowice 1996, poz. kat. 66, nlb.
Duda-Gracz. 30 lat pracy artystycznej. Obrazy prowincjonalno-gminne 1986-1996, katalog wystawy, Państwowe Muzeum Etnograficzne, Warszawa 1997, poz. kat. 62, nlb.
Jerzy Duda Gracz. Obrazy prowincjonalno-gminne. Remanenty 1990-2000, katalog wystawy, Muzeum w Sosnowcu, red. Zbigniew Studencki, Sosnowiec 2001, poz. kat. 26, s. 20

LITERATURA:
Jerzy Duda-Gracz. Obrazy prowincjonalno-gminne 1986-1996, katalog wystawy, Muzeum Śląskie, red. Barbara Niedoba, Katowice 1996, poz. kat. 66, nlb.

Duda-Gracz. 30 lat pracy artystycznej. Obrazy prowincjonalno-gminne 1986-1996, katalog wystawy, Państwowe Muzeum Etnograficzne, Warszawa 1997, poz. kat. 62, nlb.
Jerzy Duda Gracz. Obrazy prowincjonalno-gminne. Remanenty 1990-2000, katalog wystawy, Muzeum w Sosnowcu, red. Zbigniew Studencki, Sosnowiec 2001, poz. kat. 26, s. 20





Prezentowany obraz powstał pod impresją wyjazdów na wieś położoną niedaleko Puszczy Goleniowskiej. Duda-Gracz podróżował tam wielokrotnie na plenery artystyczne odbywające się w okolicach lutego. Rezydencje były organizowane w zabytkowym, późnorennesansowym pałacu należącym niegdyś do szlacheckiego rodu von Flemmingów. Od 1990 posiadłość weszła pod zarząd struktur państwowych i od tego czasu, m.in. z inicjatywy Barbary Warzeńskiej, za której namową miejsce to odwiedzał Duda-Gracz, stała się domem dla wizytujących artystów. Krajobraz polskiej wsi stanowi ważny topos w jego twórczości, o czym świadczy cykl obrazów jurajskich z 1. połowy lat 80. Wieś Buk była jedną z wielu, które odwiedzał i równie bacznie, co krytycznie, obserwował. Na temat Buku wypowiedział się, że „samej wsi właściwie nie ma”. (Jerzy Duda-Gracz. Obrazy prowincjonalno-gminne mała retrospektywa, 1994–2000, katalog wystawy, wrzesień/październik 2004, Galeria Zamkowa, Lublin, s. 18). Pokłosem plenerów w Buku pozostał inspirujący dialog z twórczością związanego z krakowską Akademią Sztuk Pięknych Zbysława Maciejewskiego. Wzajemnie stanowili dla siebie źródło inspiracji. Zarówno Duda-Gracz, jak i Maciejewski uczyli się od dawnych mistrzów. Lekcje warsztatu wynieśli, bacznie obserwując płótna Chełmońskiego, Gierzyńskiego czy Malczewskiego. Odmienne kształtowały się ich techniki. Podczas gdy wykładający na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie Maciejewski sięga po aerograf, Duda-Gracz pozostaje wierny pędzłom. O preferowanych rozwiązaniach technicznych artysta mówi autokrytycznie: „maluję, to prawda, cienko, ale nie stosuję żadnych wcześniejszych podmalówek, lecz po bardzo orientacyjnym naszkicowaniu układu obrazu i rozłożeniu akcentów kompozycyjnych przystępuję do malowania, mieszając na palecie farby tak, aby jak najszybciej na obrazie współdziałały w sposób skończony w ‘ostatecznym’ brzmieniu (...) moje malarstwo olejne polega na wcieraniu lub wycieraniu farby z wykorzystanie świecenia podłoża. Zatem należałoby w moim przypadku mówić raczej o uszlachetnionej ‘wcierce’ (uszlachetnionej, bo na za-gruntowanym i przygotowanym pod technikę olejną podobrazu) niż o laserunkach”. („Powroty obrazy prowincjonalno-gminne/ Returns provincial-communal pictures, 1983–1994”, Jerzy Duda-Gracz, [red.] Iwona Pawłowska, Bielsko-Biała 1994, s. 23). „Prowincjonalno-gminna” sceneria w przypadku prezentowanej kompozycji stanowi tło dla obchodów z okazji święta Matki Boskiej Gromnicznej.

Podjęty temat ilustruje charakterystyczne dla polskiej obyczajowości przenikanie się ludowości z obrządkiem chrześcijańskim. Zgodnie z tradycją na początku lutego odbywa się święcenie gromnicy, świecy chroniącej przed złymi duchami. Przedstawiony pochód, choć stanowi centralną część kompozycji, zanika w zimowym krajobrazie. Wpisana na stałe w styl Dudy-Gracza deformacja postaci tutaj przypomina o przemijaniu pewnego porządku. Potrzeba deformacji ludzkiej sylwetki wynika z gorzko-smutnej refleksji: „Wśród postaci zapełniających ów pejzaż jest coraz mniej ludzi realnych, bo wymierają (...) Ich miejsce zajmują staruszki, tysiące staruszkowie, baby, dewotki, kobity w zapaskach i chłopcy w sukmanach. Coraz częściej mieszają się z nimi umarlaki, strzygi, wampierze, ogoniaste i paranoiczne debiliusze, deliryczne kotopсы, anielice, pokusy, grzesznice, umarte dziewczynki, nieżywe i stare hrabianki, zgrzybiali ułani, wyptłowiali sarmaci, szlachcianki i husarze”. (Jerzy Duda Gracz, Zapiski o życiu i sztuce przemijania, [w:] Duda Gracz. Obrazy prowincjonalno-gminne. Kresy polskie 2000, [red.] Monika Branicka, Katowice 2000, s. 8). Kompozycja przybiera formę pospiesznego zapisu chwili, co sugeruje sposób kadrowania. Feretron niesiony przez grupę postaci symbolizuje natomiast przekazywanie tradycji i kontynuację lokalnych zwyczajów. Przedstawienia feretronu są powracającym motywem w twórczości Dudy-Gracza od lat 80. Pozwala to odczytywać je jako znaczące dla ikonosfery polskiej wsi.

Duda-Gracz, identyfikował się jako patriota i przewrotnie określał siebie jako „Polak Mały”. Wiejski krajobraz jest dla niego punktem wyjścia do poszukiwań lokalnego mitu. Z tej podstawy wynika potrzeba nobilitacji przez malarstwo tego, co lokalne – nieutwardzonej wiejskiej drogi, prowizorycznego drewnianego płotu czy otynkowanych na biało krzywych domów. W jego obrazach na próżno szukać fascynacji zagranicznymi podróżami: „Perły architektury, rzeźby i malarstwa, słusznie traktowane jako wizytówki kulturowej więzi Polaków z Europą, są jednocześnie wstydlwym dowodem naszego prowincjonalizmu i peryferyjnego niedowartościowania, bo w swojej znakomitej większości są z importu: są dziełem rąk obcych artystów. Z tego, co własne, zostało niewiele. Częstki odgrzebanych, słowiańskich grodów, trochę ruin zamkowych i klasztorów, parę drewnianych kościołków i resztki staropolskich dworów. Nie ceniliśmy siebie, skoro Ojciec narodowej literatury imię Pan Rej z Nagłowic przekonywał ‘postronne narody’, że ‘Polacy nie gęsi i swój język mają’”. (Jerzy Duda-Gracz, katalog wydany przez spadkobierców, <https://www.jerzydudagracz.pl/wp-content/uploads/2020/04/DUDA-GRACZ-KATALOG-Kalisz.pdf>). Duda-Gracz proponuje remedium na zdiagnozowany przez siebie stereotyp Polski jako epigona Zachodu. Podobnie jak Witkacy, Chopin czy Chełmoński poszukuje motywów definiujących polskie DNA. Temat celebracji Matki Boskiej Gromnicznej to wymowny spłot słowiańskich korzeni z chrześcijańską duchowością, na którego styku znajduje się portret autentycznej Polski.

62 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

"Perseusz"

brąz patynowany, trawertyn, 48 x 28 x 11 cm
sygnowany u dołu: 'MITORAJ'
opisany z tyłu: 'C959/1000 HC'

estymacja:

35 000 – 45 000 PLN

8 300 – 10 600 EUR

„Rzeźby u mnie naradzają się z emocji, z wrażeń, atmosfer, a nie z formalnych poszukiwań kompozycji. Na przykład nigdy nie rysuję przed, nie robię żadnych projektów czy rysunków (...) terakota, marmur, brąz, każdy ma swoją siłę, swój ciężar, swoje miejsce w twórczości (...) zrozumienie materii ułatwia robienie rzeźb, otwiera oczy i daje wolność”.

Igor Mitoraj



63 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

"Asklepios"

brąz patynowany, trawertyn, 46 x 22 x 14 cm

sygnowany u dołu: 'MITORAJ'

opisany z tyłu: 'B 351/1000 HC'

estymacja:

35 000 – 45 000 PLN

8 300 – 10 600 EUR

„Zadaję sobie pytania, dlaczego narodziła się sztuka figuratywna, anatomiczna, sensualna, pochodząca tylko z umysłu. Bo ona przecież nie ma nic wspólnego z kopiowaniem z natury. To jest tak obszerny temat, że zrobiłem ledwie dwie minuty z tej drogi, a tam do przejścia jest dwa tysiące lat”.

Igor Mitoraj



64 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Karnawał w Rio", 1998

akryl/plótno, 60 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 1998'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "KARNAWAŁ W RIO" 1998 ROK | ACRYL | 60cm X 81 cm'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 100 – 18 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Finlandia

„Natura daje nam uczucie, że istniejemy. Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka. Człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnąłem ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że jest ona dobra”.

Jan Dobkowski



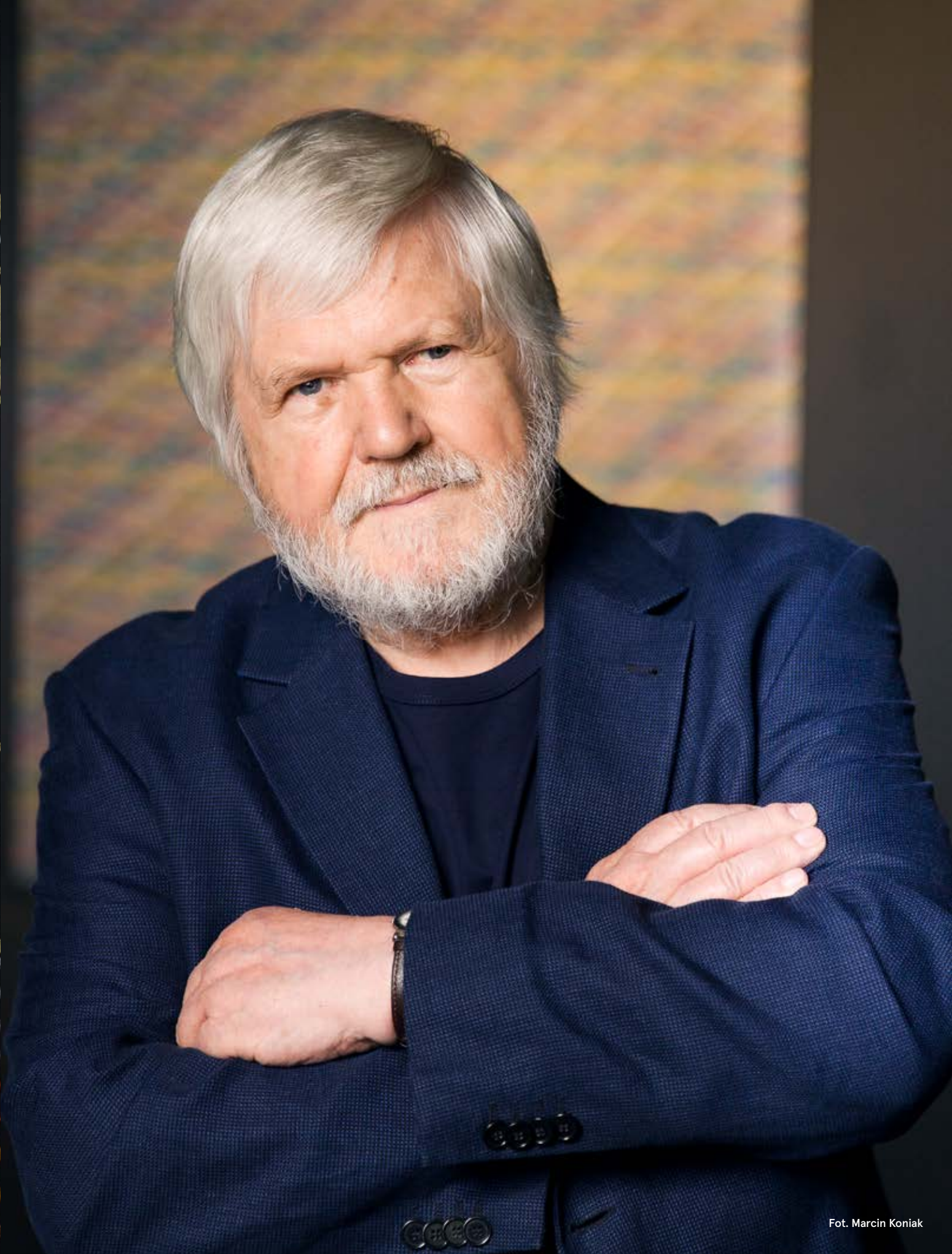


Jan Dobkowski jest zwany mistrzem linii, za pomocą której komponuje swoje prace na płótnie oraz papierze. Zasłynął dzięki swoim realizacjom czerwono-zielonym w latach 60. XX wieku. Co ciekawe, pierwszą pracę z serii zakupiło Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Do dziś kolekcja muzeum stanowi jedną z najbardziej prestiżowych na świecie.

Z obecnej perspektywy Dobkowski jest uznawany za prekursora pop-artu w sztuce polskiej. Jego silnie graficzne kompozycje o kontrastowych kolorach i organicznych formach uplasowały go w gronie światowej klasy artystów lat 70. Stworzony przez niego język plastyczny współgrał z rewolucją obyczajową końca lat 60. Ruch społeczny hipisów, o którym mowa, swoje apogeum osiągnął w latach 60. XX wieku. Polscy hipisi głosili idee uwolnienia się od skomercjalizowanej cywilizacji i propagowali zbliżenie się do natury. Celem sztuki kontrykultury tego czasu była pomoc w przezwyciężeniu skażenia cywilizacji i wyzwolenie człowieka z opresji pruderyjnej kultury. Owo zwycięstwo kontrykultury nad kulturą miało zachodzić poprzez wyzwolenie biologicznej energii, która czyni człowieka szczęśliwym jako część uniwersum.

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

Zaprezentowana praca należy do cyklu „Karnawał w Rio”, który powstał w późniejszym okresie twórczości artysty. Są one efektem wrażeń i doświadczeń, które twórca zdobył po licznych podróżach po świecie. Prace z tego okresu są pełne metaforycznej symboliki, wyróżniają się magią przestrzeni, światła i koloru. W sumie w swoim dorobku artystycznym Dobkowski stworzył aż 25 cykli malarskich i 10 rysunkowych.



65 α

ARIKA MADEYSKA

1928–2004

Bez tytułu, lata 90. XX w.

olej/płótno, 81 x 100 cm
sygnowany p.g.: 'MADEYSKA'
opisany na krośnię: 'No 95 I 118/100x81'

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 900 – 2 900 EUR

POCHODZENIE:

Dom Aukcyjny Libra, Warszawa, 2019

kolekcja prywatna, Polska

„Technika tych prac związana jest z dążeniem do uzyskania wrażliwej na światło rozedrgannej powierzchni, bogatej w niuanse tonalne. Treść tych obrazów – zawsze abstrakcyjnych w formie – poprzez użyte kształty pozwala naszej wyobraźni budować swobodne skojarzenia, np. wprowadzać iluzyjne odczuwanie pejzażu. Jest to jednak tylko złudzenie. Czasami, kiedy pojedyncze kształty wywiedzione z łuków czy kresek prowadzą między sobą dialog, moglibyśmy może widzieć te obrazy w tradycji malarstwa metafizycznego. Tworzy się między tymi kształtami jakaś sytuacja nie tylko plastyczna, chciałoby się powiedzieć egzystencjalna – sytuacja realnych bytów zagubionych w malarskim świecie. A więc być w sposób tajemny jest tu obecny? Może to kolejna iluzja. Może tylko migotliwość materii malarskiej jest tu realna? Może tylko światło jak u impresjonistów jedynie istnieje w tych obrazach?”.

Wiesław Banach, „Arika Madeyska. Małe formaty”, Sanok 2003, s. 6



66 α

ZDZISŁAW NITKA

1962

"Łeb wilka", 1991

olej/płótno, 130 x 100 cm

sygnowany p.g.: 'Z.NITKA'

sygnowany datowany i opisany na odwrociu: 'Z. NITKA "OBRAZ ABSTRAKCYJNY" 1991 (ŁEB WILKA) [odwrócone]'

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

4 300 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Francja



67 α

HENRYK CZEŚNIK

1951

"Die Frauen immer bügeln Bettlaken", 1994

olej, technika mieszana/bawełna, pościel, 217 x 140 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'H. Cześnik 94'

estymacja:

16 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

„Henryk Cześnik kocha swój nihilistyczny i nienaturalny świat. To jego i tylko jego wewnętrzny portret człowieka, a właściwie ludzkości. To taki irracjonalny obraz homo sapiens, który sam siebie nazywa istotą ponoć racjonalną. Dlatego bohaterami jego płócien są zdeformowane karykatury postaci – rozerwane, rozczłonkowane, zdeformowane i chyba przeraźliwie samotne w tej swojej ucieczce od rzeczywistości, która tak boli, że aż rozrywa. To świat szczery i prawdziwy a jednocześnie metafizycznie egzystencjalny. Cierpienie i ból ma tutaj swój kolor, przestrzeń, temperament a nawet swoistą romantykę. Czy to jest możliwe?”.

Małgorzata Paszylka-Głaza



68 α

FRANCISZEK STAROWIEYSKI

1930-2009

"Mon geant fouille dans les ruines", 1693 (1993)

technika mieszana/papier, 49,7 x 70 cm

sygnowany, antydatowany i opisany p.g.: 'Mon geant fouille dans les l ruines l F Starowieyski 1693'

estymacja:

16 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 900 EUR

„Rysunek Starowieyskiego jest jasny i precyzyjny. Wyłania się ze swobodnego szkicu i oczyszcza z pochopnie nakreślonych linii. Jak wniosek, jak nie wymagająca już dodatkowych dowodów konkluzja. Jest owocem prawdy, z którym nie należy dyskutować, gdyż ma on większą od słów moc przekonywania. (...) To rysunek wyznacza w dziełach Starowieyskiego hierarchię planów i znaczeń, odcinając mocnym konturem partie ważniejsze od mniej ważnych. To on oblicza rytm i ustawia dominanty, i on wykreśla geometryczną konstrukcję płaszczyzny”.

Jerzy Madeyski



69 α

ALEKSANDRA JACHTOMA
1932

Bez tytułu, 1998

olej/piótno, 80 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM. 80 X 60 | TECH. OLEJ | ROK 12.05.1998'

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
14 100 – 18 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Obrazy Jachtomy traktowane są często w krytyce i historii sztuki jako poszukiwania emocjonalnych znaczeń koloru. Jednakże zbyt łatwo emocjonalność przypisuje się dzisiaj kobietom i mówi o tym, że obrazy przedstawiają stany uczuciowe malarki. Jachtoma jest badaczką, jednak nie uczuć, emocji i intuicji, ale semantyki i struktury obrazu. W swoich kompozycjach, tropem Władysława Strzemińskiego, opisuje malarski prostokąt, nazywa i wydobywa jego granice”.

Dorota Jarecka





Malarstwo Aleksandry Jachtomy od lat wyróżnia totalna abstrakcja i redukcja formalna. Jednakże, jak pisała znawczyni jej twórczości i przyjaciółka artystki Wiesława Wierzhowska, to charakterystyczne dla Jachtomy sprowadzenie obrazu do gry światła i koloru nie powinno być rozumiane jako asceza czy przykład minimalizmu. Przeciwnie – malarstwo to oferuje kolorystyczne bogactwo, zarówno artystce, która te prace tworzy, jak i odbiorcy, na którego one oddziałuje. Sama Jachtoma twierdziła, że malarstwo abstrakcyjne wymaga od twórcy zupełnie innego niż figuracja, bardziej wytężonego skupienia; każde pociągnięcie pędzla musi być przemyślaną decyzją. Od strony widza zrozumienie tych obrazów w żaden sposób nie może się opierać na rozszyfrowaniu przedstawienia czy odczytaniu narracji – zachęcają one natomiast do kontemplacji połączy barw i niuansów w odcieniach, które mogą poruszać emocje i przywoływać najróżniejsze skojarzenia.

Prace artystki to praktycznie monochromatyczne realizacje. Jachtoma eksploruje na nich zazwyczaj bogactwo i właściwości jednej barwy, czasem dwóch lub trzech. Dzięki odpowiedniemu położeniu farby, czasem za pomocą kilkudziesięciu warstw, osiąga iluzję przestrzenności. Jak zauważa Ewa Skolimowska: „Aleksandra Jachtoma malowała formy o zaokrąglonych krawędziach, umieszczone na abstrakcyjnym, skontrastowanym kolorystycznie tle. Z czasem różnica pomiędzy figurą a tłem zaczęła zanikać, aż do prawie całkowitego zatarcia. Powstawały niemal monochromatyczne obrazy. Artystka eksplorowała w nich bogactwo jednego koloru w ramach jego szerokiego spektrum, wywołując wrażenie optycznej iluzji i przestrzennej głębi. Za pomocą tradycyjnych materiałów i narzędzi malarskich (farba, pędzel) oraz wyrafinowanych metod polegających na różnicowaniu tonalnym wybranego koloru odsłaniała nieskończone możliwości barw podstawowych i ich pochodnych. Całkowicie pozbawione elementów figuracji i odniesień do świata materialnego obrazy zgłębiały zagadnienie widzenia. Dostrzegalny w nich pierwiastek duchowy obywateli się bez dosłownych odniesień do konkretnego systemu filozoficznego czy religijnego”. (Ewa Skolimowska, zacheta.art.pl, <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/jachtoma-aleksandra-ronn-yiid>, dostęp: 17.07.2025).

70 α

BRONISŁAW CHROMY

1925-2017

Paw

brąz patynowany, 120 x 90 cm

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 300 EUR





71 α

SALVADOR DALÍ

1904–1989

"Terpsichore, the Muse of Dance" (aka "Woman in Skirts"), 1971/2006

brąz, 76 x 30 x 15 cm

sygnowany i opisany na kompozycji: 'Dali I 2/19 PE'
2/19PE/IT'04-06 + 199

estymacja:

180 000 – 250 000 PLN

42 300 – 58 700 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Unikaj bycia nowoczesnym, to jest jedyna rzecz,
którą co byś nie robił, to cię nie ominie”.

Salvador Dalí



Prezentowana praca jest świadectwem zręcznej realizacji rzeźbiarskiej wykonanej w brązie przez czołowego hiszpańskiego artystę XX wieku – Salvadora Dalego. Artysta znany z ekscentryzmu odkrywał mitologię odważnie i z nutą zamierzonej prowokacji. Redefiniował w ten sposób panteon starożytnych bóstw. Tworzył własną ikonografię utrzymaną w surrealistycznym duchu. Nurt zakładający uwolnienie sfer podświadomości stłumionych przez rozum wynikał z żywego zainteresowania metodą psychoanalizy Zygmunta Freuda. Echo tej fascynacji jest zauważalne w sposobie ukazywania kobiecych sylwetek przez Salvadora Dalego. Wielką inspiracją i osobistą muzą artysty była jego życiowa partnerka – Gala, czyli Jelena Iwanowna Djakonowa. To właśnie rzeźby inspirowane jej postacią i innymi sylwetkami kobiet z tekstów kultury pokazują intertekstualność twórczości surrealisty. W kompozycjach z lat 30. można odnaleźć wyobrażenie antropomorficznych kobiet-kabinetów, czego przykładem jest ikoniczny obraz „Płonąca żyrafa”, motyw powracał również w realizacjach rzeźbiarskich. W latach 40. mitologiczną Lede splątał w mezalians z wydarzeniami historii najnowszej, Malując pod impresją tragedii w Hiroszimie, powołał postać atomowej Ledy – „Leda Atomica”. W późnym okresie twórczości pojawiają się także wariacje na temat innej mitologicznej sylwetki – Terpsychory, czego ilustrację stanowi prezentowane opracowanie rzeźbiarskie.

W spisanych przez Hezjoda pradziejach Grecji poeta przywołał dziewięć mitologicznych muz: Kalliope, Clio, Erato, Euterpe, Melpomene, Polihymnie, Talie, Uranie i Terpsychorę. Ostatnia z nich była personifikacją tańca i pieśni chóralnej. W klasycznym ujęciu trzymała tamburyn lub lirę. Na płótnach dawnych mistrzów była często ukazywana w grupie muz, rzadziej samodzielnie. Emancypacje postaci Terpsychory przyniósł modernizm. Pod naporem progresywnej myśli teoretyków takich jak Rudolf Laban czy Mary Wigman nowa teoria tańca, opartego na badaniach

i filozoficznej refleksji, stała się lotna i szeroko dyskutowana. Zrodzona w duchu awangardy idea wypracowania alternatywy dla klasycznego tańca przyczyniała się do wzmożonego zainteresowania teorią ruchu i w efekcie szukaniem przez artystów sztuk wizualnych odpowiednich formuł przedstawieniowych dla aktualnej problematyki. Tak było też w przypadku Salvadora Dalego, który taniec poddał reinterpretacji i ubrał w szaty mitologicznej muzy.

Salvador Dalí powracał do motywu Terpsychory, podejmuje ten sam temat kilkakrotnie, za każdym razem w innej konwencji stylistycznej. Na przełomie lat 70. i 80. zaprojektował „Hommage à Terpsichore” dwu-figurową grupę rzeźbiarską. Przedstawił postać zarówno w ujęciu akademickim, jak i kubistycznym, tymczasem prezentowany obiekt otwiera kolejne obszary artystycznego eksperymentu. Rzeźba powstała na styku dwóch konwencji estetycznych – secesji i futuryzmu. Smukła sylweta tytułowej muzy przywodzi na myśl dekoracyjne balustrady paryskiego metra. Secesyjne prowadzenie linii zostało zestawione z ekspresją bliską futuryzmowi. W zmieniającym się nieustannie świecie futurystów poszukiwali nowych schematów dla tradycyjnych, statycznych formuł przedstawieniowych. Novum wyrażało się w wyraźnie zaznaczonych dynamicznych układach i przecinającej czas końcowej formie, która przekłada się na ogólny wrażliwość figury jak gdyby zatrzymanej w locie. Tak jak Duchamp, malując w 1912 „Akt schodzący po schodach”, starał się pokazać sekwencje ruchu, podobnie Dalí pod pretekstem klasycznego tematu bada jak w rzeźbie pokazać abstrakcyjny dynamizm. Przekazanie emocji związanych z szybkością w trwałych materiałach, takich jak brąz, przypominało o mechanizacji i urbanizacji życia w początkach nowego milenium. Terpsichora Dalego to studium rzeźbiarskie pokazane na wskroś nowocześnie. Jedność ruchu i czasu została po mistrzowsku zaklęta w antycznej formule.



72 α

STEFAN GIEROWSKI

1925–2022

Bez tytułu, 2000

akwarela/papier, 70 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'Stefan Gierowski'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Stefan Gierowski | 2000'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 300 – 11 800 EUR



73 α

BOŻENNA BISKUPSKA

1952

"Klatka II", 2001

olej/plótno, 130 x 89 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Biskupska 2001'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Bożenna Biskupska I "Klatka" II 2001 I 130 x 89 olej/plótno'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:

zakup od artystki

Sopocki Dom Aukcyjny, 2021

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Bożenna Biskupska. Obraz. Klatka”, Galeria Kasyno, Podkowa Leśna, marzec-kwiecień 2009

LITERATURA:

Bożenna Biskupska. Obraz. Klatka, kat. wyst., Galeria Kasyno, Podkowa Leśna 2009, nlb (il.)



Artystka Bożenna Biskupska podczas prezentacji wystawy „Bożenna Biskupska. Artystka i Budowla Możliwa” w Pawilonie Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu, Wrocław, 08.03.2024. 8 bm. (aldg) fot. PAP/Maciej Kulczyński

Bożenna Biskupska urodziła się w rodzinie fotografów, jednak swoją artystyczną drogę zaczynała od malarstwa. W 1976 uzyskała dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Tadeusza Dominika. Od początku twórczości mierzyła się z uniwersalnymi tematami, a w centrum jej zainteresowań znalazły się tematy związane z przemijaniem.

Dorobek artystyczny Biskupskiej odzwierciedla drogę jej formalnych poszukiwań. Zaczęła od sztuki figuratywnej, przeszła przez abstrakcję, aż doszła do wykreowania indywidualnego języka artystycznej wypowiedzi. Łączyła w nim m.in. malarstwo i performance, w którym wypracowała ideę pierwotnego gestu-dotknięcia. Często jej prace są malowane białą farbą, a następnie już samym olejem Inianym. W jej dziełach linia, podstawowy gest, „wyzwała się” spod figuratywnej konwencji i tym samym staje się interesującym elementem pracy. Dzięki nietypowemu wyborowi techniki w obrazach Biskupskiej ważnym czynnikiem staje się też czas, który warunkuje odbiór pracy. W efekcie powstaje interesujący zapis przemijania oraz samoistnej destrukcji, które niejako zachodzą na naszych oczach. Artystka nie poprzestaje jednak na tym. Od 1999 procesowi powstawania wielu dzieł towarzyszył wysublimowany performance. Biskupska w otoczeniu publiczności malowała obrazy poprzez kreślenie na płótnie linii. Nagrywanej i transmitowanej w czasie rzeczywistym całości towarzyszyła muzyka, która stanowiła integralną część tego artystycznego spektaklu.

Prezentowane podczas niniejszej aukcji dzieło pochodzi z cyklu „Klatka”, który Biskupska tworzyła w latach: 1992-2002. Na przestrzeni tej dekady prace artystki przechodziły znaczne przemiany. Biskupska początkowo malowała obrazy figuratywne, lecz od 1994 zaczęła operować głównie wielkimi, kolorowymi płaszczyznami oraz zróżnicowaną fakturą. To właśnie w tym cyklu pojawiły się pierwsze wyraźne linie wyznaczające niezależne płaszczyzny w obrazie. W ostatnim okresie cyklu (z którego pochodzi niniejszy obraz ukończony w 2001), w pracach Biskupskiej dominują biel oraz szarości, a linia ulega znacznemu uproszczeniu. Praca ta reprezentuje zatem wspaniały, dojrzały styl, który artystka wypracowała na przestrzeni lat. Jest to też praca o wydźwięku uniwersalnym, która może być odczytywana na różne sposoby. Pomaga w tym pewna nieoznaczoność tematyczna i czystość formy, która warunkuje ponadczasowy odbiór dzieła.



REGULAMIN AUKCYJNY DESA UNICUM

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 WYLICYTOWANA – 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, 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.
- 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 bezpłatne 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. Rzeznica 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.
- 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 Aukcjoner a zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrujący 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 ograniczyć 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: „krąg”, „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. Uzupełnieniem 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. Zamieszczona 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, zawierającą w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrujący 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 Licytującyłoży 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 Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem λ (Lambda).
- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utworzy 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.
- 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.).
- 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 dostępem 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

- 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.
- Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).
- DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
- DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
- DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed Licytacją ze względu na wykryte przed Licytacją błędy w Opisie Obiektu.
- Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjoner a przed rozpoczęciem Licytacji.
- 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.
- 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, rejestrują swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają 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 połączy 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. Opisana 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 kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży 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. Opisana 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 Obiektu z Aukcji przed rozpoczęciem Licytacji jak i składając Oferty w trakcie trwania Licytacji, obserwując relację online w serwisie. Opisana 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 Aukcjонера 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 | 1000 |
| 20 000 - 30 000 | 2000 |
| 30 000 - 50 000 | 2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000) |
| 50 000 - 100 000 | 5000 |
| 100 000 - 300 000 | 10000 |
| 300 000 - 700 000 | 20000 |
| 700 000 - 1 500 000 | 50000 |
| 1 500 000 - 3 000 000 | 100000 |
| 3 000 000 - 8 000 000 | 200000 |
| powyżej 8 000 000 | wg uznania aukcjонера |
3.

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje 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 aukcjонера, 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 Aukcjонера 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 komitentą. 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 komitentą 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.

8.

Aukcjoner ma prawo do wycofania Obiektu z Aukcji lub Licytacji bez podania przyczyn.

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 wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami 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 konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. 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 mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.

5.

Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona wyłącznie przelewem bankowym na konto mBank S.A. 32 1140 2062 0000 4865 1700 2001, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.

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 komisji, 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.
- § 7 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, prześle 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.

11.

W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 11.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Rzecznej 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.
- § 8 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.		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.		2.2. drogą elektroniczną: bok@desa.pl lub		§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE	
		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).		2.3. korespondencyjnie na adres: Piękna 1A, 00-477 Warszawa (z dopiskiem „Dane osobowe”).		1. Regulamin stanowi wzorzec umowy w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.	
3. Sprzedawca odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.				3. Cele i podstawa prawna przetwarzania danych:		2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transport 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).	
4. Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.				3.1. Administrator danych osobowych, przetwarza dane w celu udziału w Aukcji w oparciu o dobrowolną zgodę, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO,		3. Muzeom rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może być złożone przez Muzeum rejestrowe 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).	
5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, w celu możliwe jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:		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.		3.1.1. w przypadku uczestnictwa w Licytacji dane osobowe będą przetwarzane, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. b) RODO, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wykonania umowy, której stroną jest osoba, której dane dotyczą, lub do podjęcia działań na żądanie osoby, której dane dotyczą, przed zawarciem umowy;		4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do Sprzedawcy powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.	
5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;		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.		3.1.2. w określonych przypadkach, ze względu na nałożone na DESA obowiązki przez powszechnie obowiązujące przepisy prawa, Państwa dane osobowe będą przetwarzane zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. c, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wypełnienia obowiązku prawnego ciążącego na administratorze.		5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.	
5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;		§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA		3.2. W przypadku wyrażenia stosownej zgody Administrator będzie przetwarzał dane w celu:		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.	
5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;		1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:		3.2.1. dostarczenia Newslettera, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO; 3.2.2. marketingu bezpośredniego, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO.		7. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA 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. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów DESA objęte są poufnością.	
5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.		1.1. Konto,		3.3. DESA przetwarza też dane osobowe w celach wskazanych poniżej, na podstawie prawnie uzasadnionego interesu Administratora, którym jest:		8. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.	
6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.		1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;		3.3.1. obrona przed roszczeniami i dochodzenia roszczeń, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;		9. 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.	
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.		1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;		3.3.2. prowadzenie procesów reklamacyjnych, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;		10. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.	
8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:		1.4. Newsletter.		3.3.3. przeprowadzanie badania satysfakcji klienta w formie anonimowej ankiety o poziomie satysfakcji z dostarczanych przez DESA produktów / usług, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO.		11. 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.	
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;		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.		4. Podanie danych osobowych przez Klientów lub Licytujących, jest dobrowolne, jednakże jest niezbędne w celu prawidłowego przebiegu Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera.		12. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.	
8.2. żądać usunięcia wady – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.		3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodjęmowania 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,		5. Administrator w celu realizacji Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera może powierzyć Państwu dane zaufanym odbiorcom, tj. dostawcom usług technicznych, którzy mogą obsługiwać infrastrukturę techniczną potrzebną DESA do świadczenia Usług Elektronicznych. Możemy również udostępniać Państwu dane osobowe określonym partnerom marketingowym i reklamowym w celu wysyłania Państwu komunikatów.		13. 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.	
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.		4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:		6. W przypadku udziału w Aukcji za pośrednictwem Aplikacji Państwa dane będą przekazane do USA. Zapewniamy jednak, że DESA zastosuje odpowiednie zabezpieczenia prawne, tj. standardowe klauzule umowne ochrony o których mowa w Decyzji wykonawczej Komisji (UE) 2021/914 z dnia 4 czerwca 2021 r. w sprawie standardowych klauzul umownych dotyczących przekazywania danych osobowych do państw trzecich na podstawie rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679: https://eur-lex.europa.eu/legalcontent/PL/TXT/?uri=CELEX:32021D0914		14. 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.	
10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązań 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.		4.1. pisemnie na adres DESA;		7. Przysługują Państwu następujące prawa związane z przetwarzaniem przez DESA danych osobowych:		15. 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.	
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		4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.		7.1. prawo dostępu do danych;			
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		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.		7.2. prawo do sprostowania, czyli poprawienia lub zaktualizowania danych;			
13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:		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.		7.3. prawo do usunięcia danych;			
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.		7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl.		7.4. prawo do sprostowania danych;			
		§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH		7.5. prawo do ograniczenia przetwarzania danych;			
		1. DESA dążąc do poszanowania ochrony prywatności Klientów oraz Licytujących przedsięwzięła niezbędne środki techniczne i organizacyjne, by przetwarzanie danych osobowych uczestników Aukcji odbywało się w zgodzie z odpowiednimi regulacjami prawnymi, w szczególności na zasadach określonych w RODO oraz ustawie z dnia 10 maja 2018 r. o ochronie danych osobowych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1781).		7.6. prawo do przenoszenia danych;			
		2. Administratorem Państwa danych jest DESA. W sprawach związanych z ochroną danych osobowych mogą Państwo kontaktować się: 2.1. telefonicznie pod numerem: +48 22 163 66 00		7.7. prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego (Prezesa Urzędu Ochrony Danych Osobowych). Jeżeli podstawą prawną jest zgoda, mają Państwo prawo do jej cofnięcia w dowolnym momencie. Niemniej wycofanie zgody nie ma wpływu na zgodność z prawem przetwarzania dokonanego na podstawie Państwa zgody przed jej wycofaniem.			
				8. Administrator ma prawo przetwarzać dane osobowe przez okres obowiązywania umowy, a także po jej zakończeniu w celach:			
				8.1. dochodzenia roszczeń w związku z wykonywaniem umowy;			
				8.2. zapobiegania nadużyciom i oszustwom;			
				8.3. statystycznych i archiwizacyjnych; – nie dłużej niż przez okres 6 lat od dnia zakończenia okresu obowiązywania umowy.			
				9. Jeżeli obowiązek przetwarzania danych wynika z odrębnych przepisów prawa (np. Ustawy o rachunkowości, Ordynacji podatkowej, Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 4 grudnia 2017 r. w sprawie ksiąg ewidencyjnych prowadzonych przez podmioty gospodarcze wyspecjalizowane w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, AML) dane osobowe będą przechowywane przez okres wymagany obowiązującymi przepisami w celu realizacji wymagań prawnych.			

ZLECENIE LICYTACJI

Dekady. Wielcy Mistrzowie XX wieku • 1737KOL052 • 8 sierpnia 2025

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.

[illegible]

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłać na konto bankowe mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002.

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

DESA Unicum SA, ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22163 66 00, faks 22163 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 przyjmując zleceń z 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:

U 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 zgadzamy się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

□ Tak

☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie.
- Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer 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.
- Zapoznalem/-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 wycycytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 10 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

Data i podpis klienta składającego zlecenie





1931 24
III
+ pyfko (ext.)
23

