



# KOLEKCJA ANDY ROTTENBERG

## AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

WARSZAWA 4 KWIETNIA 2017













SLIDE

SLIDE













# KOLEKCJA ANDY ROTTENBERG

## AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

**4 KWIETNIA (WTOREK) GODZ. 19**

### **WYSTAWA OBIEKTÓW**

24 MARCA - 4 KWIETNIA 2017

PONIEDZIAŁEK - PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

### **MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY**

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

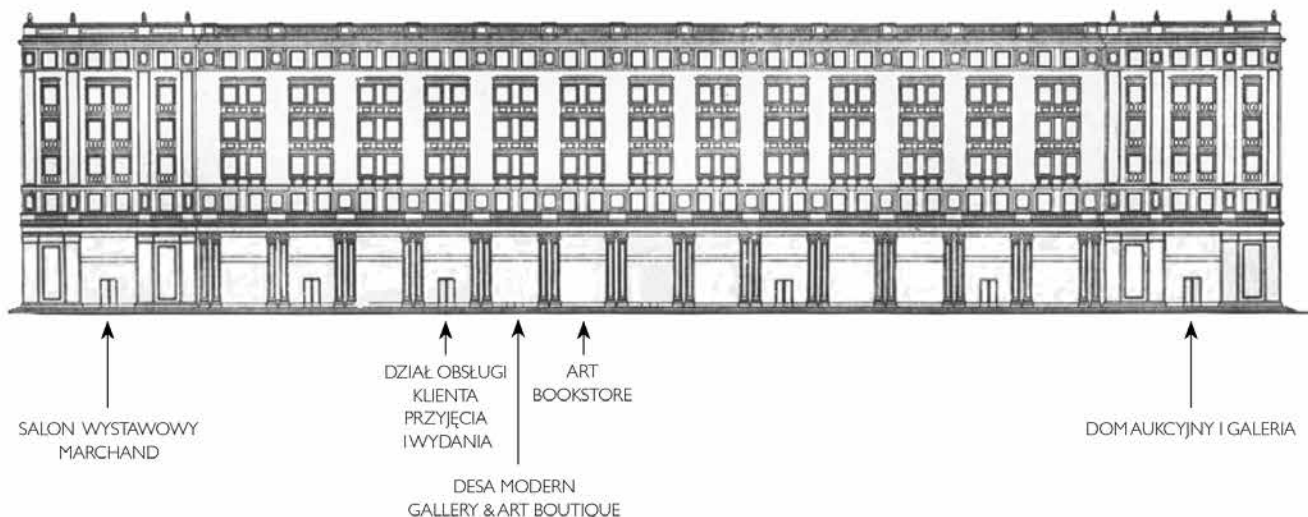
WARSZAWA





|                                   |                                 |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| Balka Mirosław 72 - 73            | Modzelewski Jarosław 55         |
| Bednarski Krzysztof M. 43 - 45    | Murak Teresa 37 - 38            |
| Borowski Włodzimierz 6            | Neustein Joshua 22              |
| Boshier Derek 15 - 16             | Niziurska Agnieszka 67          |
| Broniatowski Karol 35             | Oldenburg Claes 7               |
| Burska Bogna 89                   | Pabel Grzegorz 23               |
| Chlanda Marek 52                  | Pawlak Włodzimierz 57 - 60      |
| Ciecierski Tomasz 32              | Przybyła Joanna 82 - 84         |
| Dłużniewski Andrzej 21            | Rajkowska Joanna 87 - 88        |
| Dobkowski Jan 29                  | Rubinstein Eva 11               |
| Dwurnik Edward 30                 | Sawicka Jadwiga 80 - 81         |
| Falender Barbara 36               | Smoczyński Mikołaj 74 - 79      |
| Get-Stankiewicz Eugeniusz 24 - 26 | Solway Hanna 39 - 40            |
| Górna Katarzyna 90                | Stajuda Jerzy 13 - 14           |
| Grzyb Ryszard 56                  | Stażewski Henryk 1 - 2          |
| Jarodzki Paweł 69 - 71            | Tyszkiewicz Teresa 46 - 48      |
| Kiefer Anselm 31                  | Urbański Szymon 68              |
| Koji Kamoji Edward Kasiński 5     | Winiarski Ryszard 12            |
| Kowalewski Paweł 61 - 63          | Woźniak Ryszard 64 - 66         |
| Kasiński Edward 3 - 4             | Zakrzewski Włodzimierz Jan 33   |
| Kruk Mariusz 41 - 42              | Zarębski Krzysztof 19 - 20      |
| Kulik Zofia 34                    | Zieliński Jerzy "Jurry" 27 - 28 |
| Libera Zbigniew 85 - 86           | Ziemiński Jacek 49 - 51         |
| Makowski Zbigniew 8 - 10          | Zwierzchowski Andrzej 53 - 54   |
| Mikołajczyk Antoni 17 - 18        |                                 |





#### DOM AUKCYJNY I GALERIA

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa  
tel. 22 584 95 34, marszalkowska@desa.pl  
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

#### DZIAŁ PRZYJĘĆ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa  
tel. 22 584 95 30, wyceny@desa.pl  
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16  
wyceny biżuterii: śr. 15-19, czw. 11-15

#### DZIAŁ ROZLICZEŃ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa  
tel. 22 554 95 23  
kasa: pon.-pt. 11-19

#### SALON WYSTAWOWY MARCHAND

Pl. Konstytucji 2, 00-552 Warszawa  
tel. 22 621 66 69, marchand@desa.pl  
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

#### GALERIA BIŻUTERII

Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa  
tel. 22 826 44 66, biżuteria@desa.pl  
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

OKŁADKA FRONT poz. 2 Henryk Stażewski, Buty Andy Rottenberg, ok. 1981 r. • II OKŁADKA – STRONA I poz. 30 Edward Dwurnik, Morze, z cyklu "Błękitne", 1992 r. • STRONY 2 poz. 87 Joanna Rajkowska, Satysfakcja gwarantowana, 2000 r. • STRONY 3 poz. 73 Mirosław Bałka "55x44x23", 1999 r., STRONY 4 poz. 27 "Dokąd?", 1976 r. • STRONY 242-243 poz. 57 Włodzimierz Pawlak, "Polacy formują flagę narodową", 1999 r.

IV OKŁADKA poz. 3 Edward Krasieński, Kropla, lata 90.

Aukcja Sztuki Współczesnej • 978-83-65519-41-2 • Kod aukcji 464KOL009 • Nakład 2 500 egzemplarzy  
Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Małgorzata Lewicka-Koniak • Zdjęcia Marcin Koniak  
Rys. arch. wg B. Garliński, Architektura polska 1950 -1951, Warszawa 1953, s. 70 Druk Print Studio Kobyłka

**JULIUSZ WINDORBSKI**

*Prezes Zarządu*  
tel. 22 584 95 25  
j.windorbski@desa.pl

**JAN KOSZUTSKI**

*Członek Zarządu*  
tel. 22 584 95 30  
j.koszutski@desa.pl

**MONIKA MATUSEWICZ**

*Asystentka Zarządu*  
tel. 22 584 95 25, 795 121 557  
m.matusiewicz@desa.pl

---

**KSIĘGOWOŚĆ**

Małgorzata Kulma, *Główna Księgowa*  
tel. 22 584 95 20, m.kulma@desa.pl

Urszula Przepiórka, *Rozliczenia*  
tel. 22 584 95 23, u.przepiora@desa.pl

**DZIAŁ HR**

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*  
tel.: 22 584 95 23, j.antosik@desa.pl

**DZIAŁ IT**

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

**DZIAŁ MARKETINGU**

Maciej Barnaba Borzym, *Digital Manager*  
tel.: 502 994 177, m.borzym@desa.pl

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

**PUBLIC RELATIONS**

Business & Culture  
Maciej Marcisz  
tel. 515 234 600, pr@desa.pl

**DZIAŁ TECHNICZNY**

Kacper Tomaszewicz, *Kierownik*  
tel.: 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

**KONTA BANKOWE**

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



## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



**IZA RUSINIAK**  
*Dyrektor Departamentu*  
i.rusiniak@desa.pl  
22 584 95 38



**BARBARA RYBNIKOW**  
*Specjalista*  
*Sztuka Współczesna*  
b.rybnikow@desa.pl  
22 584 95 39



**ZOFIA ROJEK**  
*Asystent*  
*Sztuka Współczesna*  
z.rojek@desa.pl  
22 584 95 39



**ANNA SZYNKARCZUK**  
*Asystent*  
*Sztuka Współczesna*  
a.szynkarczuk@desa.pl  
22 584 95 39



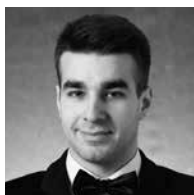
**MAŁGORZATA SKWAREK**  
*Specjalista*  
*Sztuka Dawna*  
m.skwarek@desa.pl  
22 584 95 39



**MAGDALENA KUŚ**  
*Specjalista*  
*Sztuka Dawna*  
m.kus@desa.pl  
22 584 95 38



**MAREK WASILEWICZ**  
*Specjalista*  
*Sztuka Dawna*  
m.wasilewicz@desa.pl  
22 584 95 38



**ARTUR DUMANOWSKI**  
*Specjalista*  
*Sztuka Młoda i Najnowsza*  
a.dumanowski@desa.pl  
22 584 95 39



**MARTYNA MERKIS**  
*Asystent*  
*Sztuka Młoda i Najnowsza*  
m.merkis@desa.pl  
22 584 95 39

## DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW



**JOANNA TARNAWSKA**  
*Dyrektor Departamentu*  
j.tarnawska@desa.pl  
22 584 95 30



**ELŻBIETA KOPEC**  
*Specjalista*  
e.kopec@desa.pl  
22 584 95 30

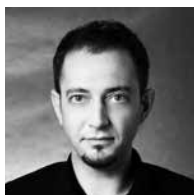


**KAROLINA ŚLIWIŃSKA**  
*Specjalista*  
k.sliwinska@desa.pl  
22 584 95 30



**KALINA JAROSZEK**  
*Asystent*  
k.jaroszek@desa.pl  
22 584 95 31

## STUDIO FOTOGRAFICZNE



**MARCIN KONIAK**  
*Fotograf*  
m.koniak@desa.pl  
22 584 95 31



**ALEKSANDRA BRZOZOWSKA**  
*Fotoedytor*  
a.brzozowska@desa.pl  
22 584 95 39

## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



**AGATA SZKUP**  
*Dyrektor Departamentu*  
a.szkup@desa.pl  
+48 692 138 853



**ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA**  
*Kierownik Galerii Marszałkowska*  
a.lukaszewska@desa.pl  
22 584 95 34



**MICHAŁ BOLKA**  
*Doradca Klienta*  
m.bolka@desa.pl  
22 584 95 36



**ADRIANA ZAWADZKA**  
*Doradca Klienta*  
a.zawadzka@desa.pl  
22 584 95 35



**ROMAN KACZKOWSKI**  
*Doradca Klienta*  
r.kaczkowski@desa.pl  
22 584 95 41



**JAN GROCHOLA**  
*Doradca Klienta*  
j.grochola@desa.pl  
22 584 95 41



**MAJA WOLNIEWSKA**  
*Doradca Klienta*  
m.wolniewska@desa.pl  
22 621 66 69



**MARTYNA LISTKOWSKA**  
*Doradca Klienta*  
m.listkowska@desa.pl  
22 621 66 69



**MICHAŁ BARCIK**  
*Doradca Klienta*  
m.barcik@desa.pl  
22 584 95 41



**PAULINA WOJDAT**  
*Doradca Klienta*  
p.wojdat@desa.pl  
22 584 95 41

## KOORDYNATORZY AUKCJI



**ZOFIA ROJEK**  
*Redakcja Katalogu*  
z.rojek@desa.pl  
22 584 95 39



**AGATA SZKUP**  
*Koordinator Sprzedaży Aukcji*  
a.szkup@desa.pl  
+48 692 138 853





Anda Rottenberg na schodach warszawskiej Galerii Zachęta, 1999,  
fot. Anna Seitz, z archiwum Andy Rottenberg

## PO CZYM POZNAĆ POLSKIEGO ARTYSTĘ?

„Rozpatrywanie sztuki jednego kraju w kontekście artystycznego pejzażu Europy rodzi zawsze te same dylematy: jak określić narodową czy kulturową tożsamość i co to w ogóle znaczy wobec ciężaru gatunkowego tradycji o charakterze nadrzędnym, cementującym kulturę kontynentu najpierw przez Rzym cesarski (dziedziczący po Grekach wszystko, co najlepsze), potem przez Rzym papieski, a wreszcie przez wiarę w jednego Boga mimo wielości kościołów. Jak zatem wyodrębnić język z alfabetu, jeśli na całym obszarze tej części świata słowa modlitwą znaczą zawsze to samo: 'Ojciec nasz...'? I wreszcie – jak jest możliwa rzeczywista izolacja kulturowa w świecie swobodnego przepływu informacji?

Pytanie o tożsamość narodową sztuki współczesnej jest więc pytaniem o 'endemiczną odmianę' tego samego gatunku, czyli – mówiąc inaczej – o sposób, w jaki na danym terenie realizuje się aktualne paradygmaty sztuki. Istotne mogą się wówczas okazać czynniki dodatkowe: polityka, poziom cywilizacyjny, edukacja, ekonomia, rodzimy obyczaj. Wszystko to składa się w sposób ewidentny na osobisty mit każdego z artystów. Nie wszyscy jednak chcą z tego mitu wydobyć te same problemy, jak też nie każdy potrafi nadać im uniwersalną rangę.

Rozpatrywana z tego punktu widzenia 'odmiana polska' różni się od innych przede wszystkim specyfiką życia politycznego. Dotyczy to nie tylko ostatniej dekady, zupełnie wyjątkowej na tle politycznego życia Europy, lecz całego właściwie okresu powojennego. Polska, mianowicie, dopracowała się w ramach bloku wschodniego pewnej osobności. Można powiedzieć, że w tym kraju proces komunizacji nigdy nie został naprawdę wdrożony. Nie udało się kolektywizacja rolnictwa, nie zdołano całkowicie upaństwowić prywatnej własności, produkcji i handlu, ani też narzucić pełnej ideologizacji w kulturze. Nie zamykano kościołów i nie zamieniano ich na muzea ateizmu. Także sztuka, mimo określonych ograniczeń w sferze promocji i paru lat stalinizmu (1949-1955), próbowała toczyć dialog ze światem. Dodajmy jednak, że był to dialog kaleki – jak to bywa zawsze, gdy tylko jedna ze stron uczy się obcych języków.

Lata 80., znaczone najpierw karnawalem solidarnościowej wolności, potem stanem wojennym i głębokim podziałem społeczeństwa, którego znaczna część zajęła się działalnością podziemną, zakończyły się zmianą systemu. Wszystkie te etapy odbiły się znacząco na przebiegu życia artystycznego i postawach artystów wyrażających się bojkotem wobec władzy i bezprecedensową konsolidacją wokół Kościoła, który stał się na kilka lat azylem dla większości. Tak więc zmiana paradygmatu sztuki, obserwowana na całym świecie około roku 1980, w Polsce dokonała się w sposób szczególnie wyrazisty, uwiarygodniona i wyaskrawiona przez okoliczności życia politycznego. Wstrząsy społeczne i światopoglądowe, które towarzyszyły, mechanicznie gdzie indziej pojmowanej, przemianie dekad – wyznaczyły tutaj nową optykę w sposób gwałtowny i zdecydowany. Kiedy w Berlinie otwierano wystawę 'Zeitgeist', Warszawę patrolowały kolumny opancerzonych transporterów.

Ciśnienie nowego doświadczenia ostatecznie rozsadziło uznawane dotąd wartości artystyczne. Nastąpiły ważne przesunięcia zarówno w dziedzinie rozumienia funkcji sztuki i misji artysty, jak i w kręgu jego zainteresowań. W orbitę sztuki polskiej weszło nowe pokolenie, które w drugiej połowie dekady wyraźnie zaznaczyło swą odrębność tak ze względu na sposób funkcjonowania, jak i sposób formułowania wypowiedzi. Pokolenie to, jako pierwsze od zakończenia II wojny światowej, nie zostało poddane komunizacji. Toteż broniąc swej autonomii czy autonomii swej sztuki, dokonało próby stworzenia alternatywnego obiegu w szczelinie między dwiema potęgami: Państwem i Kościołem. Tak więc młodzi artyści działali najczęściej na terenie prywatnym (w sensie dosłownym) lub w miejscach jak najmniej

sformalizowanych, często łącząc się w grupy będące niejako pierwszym obszarem konfrontacji, dyskusji i wymiany doświadczeń. W ten sposób powstały warszawskie Grupa (Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak) i Neue Bieriemiennost (Mirosław Balka, Mirosław Filonik, Marek Kijewski); poznańskie Koło Klipsa założone przez Mariusza Kruka (do którego w różnym czasie należeli Piotr Kurka, Leszek Knaflowski, Krzysztof Markowski, Wojciech Kujawski); łódzki Strych zwany także Łódź Kaliska (o płynnym składzie); wrocławski Luxus (Bożena Grzyb, Ewa Ciepiewska, Paweł Jarodzik). Większość z wymienionych grup i artystów w sposób poniekąd naturalny posługiwała się postmodernistycznym językiem w jego bardzo rozmaitych odmianach.

W wypadku Grupy była to początkowo postkonceptualna gra w tautologiczne przełożenia znaczeń na obrazy, która to prosta praktyka wzmagała dosłowność wypowiedzi, przydając jej dwuznaczności przez ironię wbudowaną w samą konstrukcję dzieła. 'Szkoła poznańska' zaproponowała nowy, nostalgiczno-romantyczny stosunek do przedmiotu; 'Szkoła wrocławska' – plagiat amerykańskiego pop-artu, absurdalnego w polskiej rzeczywistości; Łódź Kaliska – anarchistyczne interwencje mające ujawnić i skompromitować wszelkie uznane dotąd wartości. Ustawiczne społeczne napięcia i wszechobecnie odczuwalna walka sił politycznych rodziły jakąś szczególną energię twórczą. Nie chodzi tylko o ręcznie robione wydawnictwa, fabrykowane przez niemal każdą z tych grup, a będące pochodną publikacji bezdebitowych podziemia politycznego, lecz także o liczne aksjomaty. Celowała w nich Grupa, której bezustanna – na początku – potrzeba konfrontacji objęła także sferę procesu twórczego oraz kontaktu z publicznością i innymi grupami. Dużą aktywność przejawiali też młodzi artyści z Gdańska (Grzegorz Kłaman, Kazimierz Kowalczyk, Jacek Stanisławski), rozbudowując sytuację artystyczną na terenie zaanektowanej arbitralnie wysepki w środku miasta. W odmiennej atmosferze utrzymane były imprezy okazjonalne Neue Bieriemiennost, zbiegające się z państwowymi i kościelnymi świętami. Tautologiczny przechyl tych zdarzeń, sprowadzający do absurdu samo pojęcie święta, współbrzmiał z akcjami wrocławskiej Pomarańczowej Alternatywy urządzanymi na znacznie większą skalę i przede wszystkim w celach politycznych.

Wbrew wszelkiej logice historycznej (inter arma silent Musae) lata 80. stały się nieustającym festiwalem sztuki. Niezliczone, półlegalne imprezy ujawniały coraz to nowe propozycje i nazwiska liczone już nie na dziesiątki, lecz na setki. W ten sposób zadebiutował Leon Tarasewicz – obecnie niemal klasyk polskiego malarstwa; Anna Gruszczyńska i Maciej Dowgiałło ze swymi postmodernistycznymi doktrynami 'sztucznej sztuki'; Joanna Przybyła – proponująca inne myślenie o pojęciu rzeźby; Zbigniew Libera – twórca multimedialny, wyczulony na kontekst znaczeniowy przedmiotów i wielu innych. Okrzepły i sprecyzowały się postawy twórcze bardzo różniących się od siebie artystów debiutujących w poprzedniej dekadzie, takich jak Zofia Kulik i Tomasz Ciecierski – mający dziś status twórców dojrzałych, czy Andrzej Szewczyk, Krzysztof Bednarski i Marek Chlanda – stojący na progu dojrzałości artystycznej.

Dekada przeminęła. Runęło kilka murów, skończył się komunizm. Pora wrócić do problemu polskiej 'odmiany endemicznej' i zapytać, co łączy wyżej wymienionych artystów, wyróżniając ich jednocześnie z kręgu sztuki europejskiej. Może to być, na przykład, wspólne doświadczenie przyspieszonego dojrzewania, którego katalizatorem stała się sytuacja polityczna. Ale czy to widać w ich sztuce? "

DLA ANDY NA

dl. Andy Rottenberg  
Bachman's Li  
Con Amore

Myśląc o paru rzeczach  
Andrie Andrzej 2  
8 XII 98

dl. Andy X. 1980

COŚ MNIE KUSI  
DO ANDUSI.

Edrio

KOCHANIE ANDY



30-TE URODZINY

2  
18  
3  
DROGIEJ ANDZIE,  
Z OKAZJI JUBILEUSZA  
TRZYDZIEŚCIOLECIA PRACY  
NA MIŁIE SZTUKI ORAZ TAKIE  
DWA URODZINY: NAJŚRÓDECNIEJSZE  
ŻYCIEA POMYSŁOWOŚCI WSPRĘDZIEJ  
ORAZ NASTĘPNYCH OWOCTACH  
LAT W SZTUCE

ŻYCIA  
MARTA I ANTONI  
MIKOŁAJCZYK  
TODZ, 23.04.1999

dla Andry.

II. 1998. 26ysek.

Wigimier Makowski

dla Andry 23 IV

Car Amore K. B. B.

E. B.

ANDRZEJ NIE ZAPOMNIJ!

"For A. Rottenberg . Warsaw. June 26  
- Derek Boshen with thanks 1985"

31E - H. Stoużewski



Goście Galerii Wymiany podczas wystawy Lochy Manhattanu, Łódź, 1988,  
fot. Zygmunt Rytka, z archiwum Andy Rottenberg; u dołu, po prawej stronie – Anda Rottenberg







# I

## HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

*Relief nr 4, 1973 r.*

akryl/płyta pilśniowa, 60 x 60 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr: 4 - 1973 | H. Stażewski'  
dedykowany na odwrociu, na blejtramie:  
'KOCHANIEJ ANDZIE - H. Stażewski'

cena wywoławcza: 35 000 zł <sup>†</sup>  
estymacja: 60 000 - 80 000

### POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1982

### WYSTAWIANY:

- Henryk Stażewski. Malarstwo i przyjaźń,  
Galeria Kordegarda, Warszawa 14.10 - 13.11.1994

Prezentowana praca była prezentem ślubnym dla Andy Rottenberg, który Henryk Stażewski wręczył jej w 1982 roku. Dedykacja napisana na blejtramie: „Kochanej Andzie – H. Stażewski” stanowi bardzo osobiste uzupełnienie prezentu i buduje jego wielką wartość emocjonalną. Po rozstaniu obiekt został w mieszkaniu kuratorki i zasilł jej własną kolekcję.

Henryk Stażewski to legenda sztuki awangardowej w Polsce i spiritus movens rodzimej abstrakcji geometrycznej. W latach 1913-20 Studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. W początkach kariery malował martwe natury. Przejściowo wystawiał z formistami, wziął też udział w Wystawie Nowej Sztuki w Wilnie w 1923 roku. Od tego czasu tworzył pod wpływem konstruktywizmu. Obok kompozycji malarskich zajmował się grafiką książkową, projektował wnętrza, sprzęty, a także scenografie – były to w większości prace teoretyczne i studyjne. Polskie i międzynarodowe ugrupowania awangardy, z którymi wystawiał i współpracował jako

publicysta, to kolejno: Blok (1924-26), Praesens (1926-30), Cercle et Carré (1929-31), Abstraction-Création (1931-39), a.r. (1932-39). W latach 1933-39 należał też do Koła Artystów Grafików Reklamowych. W 1930 roku był współorganizatorem zbiórki dzieł artystów międzynarodowej awangardy przeznaczonych dla muzeum łódzkiego (obecnie w Muzeum Sztuki w Łodzi). Po II wojnie mieszkał i działał w Warszawie. W latach 40. i 50. podejmował próby dostosowania się do postulatów sztuki figuratywnej – z tego okresu pochodzą rysunkowe i malarskie kompozycje o tematyce pracy, budowy, a także projekty monumentalne. Po 1956 roku, uznawany powszechnie za patrona polskiej awangardy, uprawiał już wyłącznie abstrakcję o konstruktywistycznym rodowodzie. Tworzył cykle prac będących studiami płaszczyzn, linii, kolorów w różnych układach względem siebie. Przy pozorach chłodnej perfekcji umiał nasycić je emocją bezpośredniego dotknięcia, śladu ręki. Obok malarstwa i form pochodnych, jak kolaże, reliefy, multiple, tworzył formy przestrzenne i grafikę.



## HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

*Buty Andy Rottenberg, ok. 1981 r.*

buty skórzane w rozmiarze 39, pomalowane farbą akrylową, 13 x 25,5 x 10 cm (x2)

cena wywoławcza: 20 000 zł <sup>†</sup>

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:

– dar od artysty, 1981

WYSTAWIANY:

– Henryk Stażewski. Malarstwo i przyjaźń, Galeria Kordegarda, Warszawa 14.10 - 13.11.1994

Podczas jednej z wizyt w domu Henryka Stażewskiego Anda Rottenberg dostała nietypowy prezent – były to skórzane buty pomalowane farbą akrylową w równomierne, wielobarwne pasy. Całość przywodziła na myśl geometryczne kompozycje nestora polskiej awangardy. Wręczając przyjaciółce podarunek, artysta powiedział: „Coś mi się zdawało, że masz duże stopy. Powinny na Ciebie pasować”. I rzeczywiście – pantofle okazały się być na tyle dobrze dobrane, że kuratorka pojechała w nich na I edycję Festiwalu „Konstrukcja w Procesie”, łącząc je z letnią spódnicą i peleryną z popielic, przerobioną z futra odziedziczonego po babci. Skórzane, damskie buty stały się dla Henryka Stażewskiego pustym lejtrmem, medium o takim samym znaczeniu jak deska czy płótno.

Wykonanie nietypowego dzieła sztuki użytkowej, połączenia ready-made z instalacją i wręczenia go Andzie Rottenberg jest najlepszym dowodem na niezwykle poczucie humoru twórcy i dystans do własnej działalności artystycznej, a także silną zażyłość, jaka łączyła historyczkę sztuki i malarza. Buty zostały zaprezentowane na wystawie „Malarstwo i przyjaźń” Henryka Stażewskiego, która odbyła się w 1994 roku w Galerii Kordegarda. Na drugim planie zdjęcia reprodukowany w zbiorze „Przeciąg” (s.189), widać Andę Rottenberg (w butach Henryka Stażewskiego i futrze) podczas rozmowy z Antje von Graevenitz, krytyczką i profesorką historii sztuki z Amsterdamu i żoną jednego z artystów uczestniczących w wystawie Gerharda von Graevenitza..







„Gdy przemija zużywająca się rzeczywistość jak moneta wytarta w obiegu i pojawia się nowa zastępująca ją rzeczywistość – to lustrzanym odbiciem tego bezustannego procesu przetwarzania się jest zawsze sztuka. Nigdy sztuka nie zatrzymuje swoich kroków, by przejść na uczuciowe pustynie wygodnej kontemplacji, lub iść po starym torze, po którym kroczyła wczoraj. Dlatego też, nie można tworzyć sztuki niezmiennej, która by jak tramwaj krążyła po tych samych torach, czyli MODELU SZTUKI. Jeśli artyści tworzą w sztuce kanony lub konwencje – to trwają one krótko i zastąpione zostają przez inne konwencje

i przybierają wciąż nowe kształty. Przez sztukę włamujemy się do prawdy rzeczywistości, kryjącej się w szarej mgłę pyłu codzienności, która dla artysty zawiera złudzenie rzeczywistości lub rzeczywistość fałszywą. Życie znajdujące się w stanie fermentu niezrozumiałego dla nas, kryje w sobie prawdę, którą odkrywa artysta wewnętrznym okiem i szuka czegoś głębszego, aniżeli piękno malarskie”.

HENRYK STAŻEWSKI, SZTUKA I RZECZYWISTOŚĆ, 1975 (RĘKOPIS OPRAC. ZENOBIA KARNICKA), [W:] HENRYK STAŻEWSKI 1894-1988. W SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN, KATALOG WYSTAWY, 13.12.1994-26.02.1995, MUZEUM SZTUKI W ŁÓDZI, ŁÓDŹ 1995, S. 93



Henryk Stażewski w studio, lata 80., ©Tadeusz Rolke



„Wielkie poruszenie u nas wywołują coraz szybsze zmiany dzisiejszej rzeczywistości. Ale również sprawy społeczne odgrywają tu rolę. Anarchizm jest permanentną rewolucją. Sztuka jest nigdy nieustającą walką”.

HENRYK STAŻEWSKI

„Przy pomocy form geometrycznych, które w plastycznym kształtowaniu coraz bardziej się rozpowszechniają, można osiągnąć różne efekty. Często – mimo pozornych podobieństw do wielkiej klasyki abstrakcji geometrycznej – są to efekty tylko dekoracyjne, będące banalnym powtarzaniem dawno rozwiązanych problemów. Jednakże stosując formy geometryczne nadal można stawiać problemy nowe, gdyż formy te znaczą dzisiaj zupełnie co innego niż pół wieku temu, gdy sztuka abstrakcyjna dopiero powstawała. Początki tej sztuki związane są z twórczością dwóch wielkich klasyków: – Piet Mondriana i Kazimierza Malewicza. Już jednak wtedy zaznaczyły się pewne różnice w stosowaniu przez obydwu artystów najprostszych form geometrycznych. Mondrian chciał osiągnąć idealny podział PŁASZCZYZNY obrazu, będący odpowiednikiem ogólnych proporcji istniejących w świecie STATYCZNYM. Chciał uchwycić TYPOWE STANY NATURY obiektywnie notując ich stosunki liczbowe wyrażone wielkością prostokątów, długością czarnych odcinków i kolorem. Wyrażał przede wszystkim to, co nie ulega zmianom; w jego obrazach nie da się dowolnie przesunąć żadnego z elementów; nie istnieje także żadna hierarchizacja elementów, nie można wyróżnić motywów głównych i tła – wszystko jest jednakowo ważne. Inaczej u Malewicza. Tu figury geometryczne grupują się w środku obrazu, wzajemnie się przesłaniają, co sugeruje iluzję głębi perspektywicznej, a równocześnie stwarza poczucie ruchu odbywającego się w neutralnej przestrzeni. W ten sposób można w jego obrazach wyodrębnić elementy ważniejsze i mniej ważne: określone figury geometryczne i tło. Wiązanie motywów odbywa się tu jakby w dwóch układach: tym który stanowi płaszczyznę obrazu i tym który sięga w głąb. Ale i tutaj wrażenie względności kompozycji sprowadza się do minimum poprzez uchwycenie IDEALNYCH STANÓW RUCHU. Dalszy rozwój abstrakcji geometrycznej charakteryzuje się wprowadzeniem coraz to swobodniejszego ruchu i stopniowym odchodzeniem artystów od sytuacji idealnych, absolutnych. Próby, jakie podjęli polscy artyści z grupy Blok i Praesens, były rozwinięciem obydwu głównych koncepcji artystycznych – ale punkt wyjścia bliższy był propozycjom Malewicza, autora 'Białego kwadratu na białym tle'. W niektórych kompozycjach 'architektonicznych' został wyeliminowany kolor. Jego rolę przyjął ZRÓŻNICOWANIE FAKTUR, co wzmocniało wrażenie monolitu, niepodzielności obrazu, a równocześnie pozwalało wyeliminować tło. Znikła znów hierarchia elementów, ale poszczególne płaszczyzny zraszały się ze sobą tak jednolicie, że nie można ich podzielić na poszczególne segmenty. Także granica między dwoma polami obrazu nie sugerowała jego podziału, była raczej miejscem styku dwóch różnych faktur. W tego typu obrazach można już było wyczuć zaczątek TRZECIEGO WYMIARU, który o wiele później skonkretyzuje się w postaci reliefu. Tymczasem w UNIZMIE Władysława Strzemińskiego forma znika zupełnie.

Pozostaje już tylko biała, jednolita płaszczyzna związana z ograniczoną arabeską ciągnącą się po całym obrazie linią. Tu już obraz jest całkowicie niepodzielny, a równocześnie niehierarchizowany, płaski. Trwający od czasów Mondriana rozwój w kierunku zwiększenia ruchu dokonał pełnego obrotu. Równocześnie wynikiem tego ruchu było zmieszanie się wszystkich barw czystych, co dało w efekcie ich białą syntezę. Dalej w tym kierunku pójść już nie było można. Obraz unistyczny eliminował wszelką iluzję głębi i dobitnie sugerował, że jest całkiem konkretnie płaski. Jeżeli można było teraz wprowadzić znowu przestrzeń trójwymiarową, to tylko poprzez wymiar konkretny, jakim odpowiadałby relief. Relief dostarcza zupełnie nowych efektów, na przykład w postaci cieni, kształtowanych przy pomocy zmieniających się oświetleń. Wprowadzona zostaje ZASADA ZMIENNOŚCI OBRAZU pogłębiona przez ruch widza, który powoduje przesłanianie płaszczyzny obrazu przez formy wystające z niej, a zatem WZGLĘDNY RUCH OBRAZU. Zjawisko to uwypuklił się jeszcze w reliefach zbudowanych z kilku warstw elementów i odpowiednio ażurowych, które wprowadzają ponadto ruch w kierunku prostopadłym do płaszczyzny obrazu. Można tu już mówić o WZGLĘDNYM KINETYZMIE tego rodzaju sztuki. Następną fazą kinetyczną byłoby obraz całkowicie ruchowy.

W tym typie obrazów hierarchiczna kompozycja uporządkowana pod względem ważności elementów nie może mieć większego sensu – sugeruje ona bowiem sytuację idealną, która jest wynikiem ruchu, a nie jedną z jego faz. Takiej kompozycji można uniknąć, powtarzając identyczne formy. Zamiast poszczególnych, zindywidualizowanych form pojawiają się ich ZBIORY. Przy dostatecznej ilości jednakowych elementów one same schodzą na plan dalszy, główna uwaga skupia się teraz na tym, co do tej pory było tłem. Formy, które się powtarzają, określają i odmierzają przestrzeń. Teraz już można operować przestrzenią samą. Grubość elementów reliefu i wzajemne relacje między poszczególnymi jego poziomami określają MOŻLIWOŚĆ PRZESUNIĘĆ, jakie w tej względnie określonej przestrzeni mogą zaistnieć. Natomiast wprowadzenie różnych ZBIORÓW ELEMENTÓW pozwala określić te możliwości dokładnie. Jednakże jest to raczej dokładność pomiaru wynikająca ze STATYSTYCZNEJ OBSERWACJI ZACHOWANIA SIĘ FORM W PRZESTRZENI niż wyliczanie idealnych stosunków liczbowych a priori. Mamy tu do czynienia z prawdopodobieństwem istnienia pewnych układów formalnych, które w pewnych granicach dadzą się zmieniać. Jest to abstrakcja zupełnie innego typu niż abstrakcja Mondriana i Malewicza. Dopuszcza ona znacznie większą swobodę w kształtowaniu obrazu. Jest znacznie bardziej RELATYWISTYCZNA”.

HENRYK STAŻEWSKI, ABSTRAKCYJNA GEOMETRYCZNA, 1965, [W:] HENRYK STAŻEWSKI 1894-1988. W SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN, KATALOG WYSTAWY MUZEUM SZTUKI W ŁÓDZI, 13.12-26.02.1995, ŁÓDŹ 1995, S. 86-88



Anda Rottenberg z Edwardem Krasińskim i prezentem od artysty (butelką z gwoździem)  
podczas jubileuszu 40-lecia pracy zawodowej kuratorki i zakończenia pracy w Zachęcie,  
kwiecień 1999, fot. z archiwum Andy Rottenberg

3

## EDWARD KRASIŃSKI (1925 - 2004)

*Kropla, lata 90.*

olej/papier, 15,2 × 15 cm, 23,8 × 23,8 cm (w oprawie autorskiej)  
sygnowany i dedykowany na odwrociu: 'COŚ MNIE KUSI  
| DO ANDUSI. | Edzio'

cena wywoławcza: 20 000 zł ↑  
estymacja: 50 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.

„To, co robię, jest jak najbardziej realne, aż do obrzydzenia!”

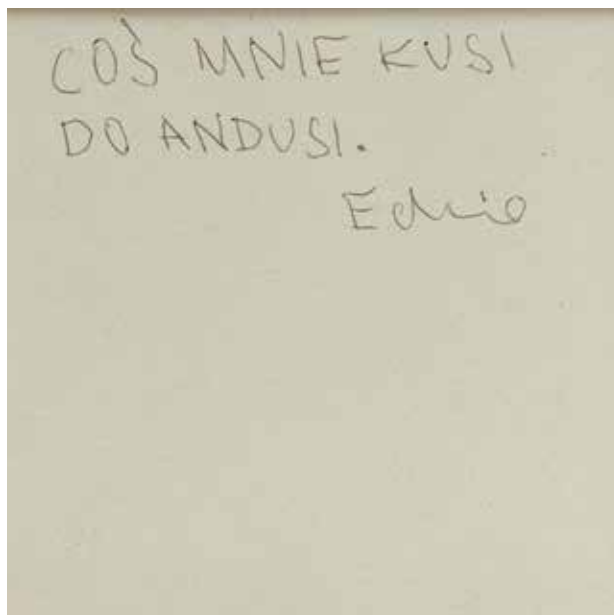
EDWARD KRASIŃSKI







Edward Krasinski, koniec lat 90, fot. z archiwum Andy Rottenberg



Dedykacja od Edwarda Krasińskiego dla Andy Rottenberg na rewersie pracy



Anda Rottenberg, Edward Krasiński i Joanna Przybyła (tyłem) w mieszkaniu Andy Rottenberg, 1997, fot. z archiwum Andy Rottenberg

Edward Krasiński na swój właściwy debiut artystyczny czekał aż 15 lat. Do historii sztuki przeszedł jako awangardowy rzeźbiarz i conceptualista, który z zawieszzonej na wysokości 130 cm niebieskiej taśmy uczynił najważniejszy motyw swojej twórczości i wizualne credo artystyczne. Surrealistyczne obrazy i rysunki, które tworzył przez całe lata 50. oraz w pierwszej połowie kolejnej dekady uznawane są za niezwykle rzadkie przykłady sztuki artysty. W katalogu monograficznej wystawy Edwarda Krasińskiego z 1998 roku z Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta jako „znane, zachowane obrazy surrealistyczne” wyszczególniono jedynie cztery pozycje.

Artysta w latach 1940-42 studiował w krakowskiej Kunstgewerbeschule architekturę wnętrz i grafikę, a w latach 1945-48 malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Władysława Jarockiego, Wojciecha Weissza i Józefa Mehoffera. W czasie okupacji związał się z młodymi plastykami tworzącymi konspiracyjny teatr, którzy później współtworzyli II Grupę Krakowską. Od 1950 do 1954 roku Krasiński pracował w Biurze Wystaw Obrazów przy Muzeum Narodowym w Krakowie – potem postanowił przeprowadzić się do Warszawy, gdzie zamieszkał razem z dwójką słynnych dekoratorów miejskich – Hanną i Gabrielem Rechowiczami.

W tamtym czasie Krasiński, jak sam pisał – „przede wszystkim malował”. Utrzymywał się z wykonywania surrealistycznych, bardzo oszczędnych formalnie rysunków do czasopisma „Kierunki”, wydawanego przez PAX. Zajmował się również tworzeniem plakatów i okładek prasowych, między innymi do magazynu „Ty i ja”. Krasiński pisał o tym okresie następująco: „(...) W 1956 roku znalazłem się w Warszawie. Zatrzymałem się na dwa dni u Gabrów Rechowiczów i ... zostałem u nich na siedemnaście lat. Robiłem różne rzeczy: wystawy na Międzynarodowych Targach Poznańskich, jakieś malunki, chałturki, glupkowate rysunki dla czasopism.

Nie robiłem żadnych dzieł sztuki, czasem jakieś obrazki surrealistyczne, albo tylko pikantne (...) (Wiesław Borowski. Słowa Edwarda Krasińskiego, [w:] Edward Krasiński. Katalog wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997, Warszawa 1998, s. 31).

W 1969 roku, podczas przyjęcia w Zalesiu Górnym, Krasiński okleił przy użyciu niebieskiej taśmy kilka pni drzew. Wkrótce niebieska linia stała się znakiem rozpoznawczym jego sztuki. Niebieski pasek znajdował się na wszystkim, co spotykał po drodze: obrazach, budynkach i na ludziach. Zapytany, skąd wziął się pomysł na ten rodzaj działania artystycznego, odpowiedział: „Od milicjanta! ”. Na zastosowanej przez niego stałej wysokości 130 cm znajdowały się bowiem oznaczenia policyjnych radiowozów.

Za granicą po raz pierwszy błękitny pasek pojawił się na dziedzińcu Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris podczas „3ème Salon International de Galeries Pilotes” w 1970 roku. Również w 1970 roku artysta miał uczestniczyć w Biennale w Tokio. Niestety, transport z jego pracami nie dotarł na czas – wówczas Krasiński wysłał do organizatorów telegram w alfabecie Morse'a długości 80 metrów z powtarzającym się pięć tysięcy razy słowem: blue. Taśma została wyeksponowana na wystawie zamiast planowanych uprzednio rzeźb z długimi niebieskimi gumami wijącymi się po podłodze. Po zakończeniu wystawy taśmę z telegramem zamknęto w gablocie z kuloodpornego szkła i przekazano jako dar do muzeum w Tokio. Według niektórych badaczy była to pierwsza w Polsce praca konceptualna.

Prezentowana praca pochodzi z późniejszego okresu jego działalności artystycznej – została wykonana w latach 90., a urokliwa dedykacja świadczy zarówno o dużym poczuciu humoru artysty, jak i głębokiej zażyłości, jaka łączyła go z Andą Rottenberg.





4

## EDWARD KRASIŃSKI (1925 - 2004)

*Kompozycja surrealistyczna*

asamblaż, olej, pleksi, metal, długopis, karton, 27 x 39 cm, 12 x 36 cm (podstawa)

sygnowany i dedykowany na papierowej podstawie:

'ANDO! NIE ZAPOMNIJ!' | Edzio'

cena wywoławcza: 15 000 zł ↑

estymacja: 30 000 - 40 000

STAN ZACHOWANIA:

- praca po konserwacji

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 80.

„(..) Robię jakieś bzdurki, rzeźbki, popłuczyny po dadaizmie, dowcipki takie. Uwielbiam te marginesy twórczości, że taki żarcik zrobię. Myszki przyklejam na obrazach – dlatego, żeby zniszczyć jego powagę. Nie myślę o tym, że to, co robię, to jest sztuka, tak się bawię”.

EDWARD KRASIŃSKI



5

EDWARD KRASIŃSKI (1925 - 2004)

KOJI KAMOJI (ur. 1935)

*Kompozycja, lata 80.*

asamblaż, papier, druk, klej, sznurek, flamaster/blacha, 35,5 x 35 cm  
sygnowany p.g.: 'KU RA SHI N SU KI', czyli 'KRASIŃSKI' w zapisie katakana

cena wywoławcza: 18 000 zł ↑  
estymacja: 40 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- dar od Edwarda Krasińskiego, lata 80.

„DZIURA – WIATR – KAMIENIE

Dziura może oznaczać kosmos, ale jednocześnie może być dziurą  
w naszych sercach, umysłach i brzuchu, jak w nogach i głowie.

Dziury mogą być od karabinów maszynowych i bomby atomowej.

Dziura w stosunkach między ludźmi, wieje tam wiatr, zostają kamienie.

Kamienie są częścią przyrody, a jednocześnie osadami naszej pamięci,  
świadkami wydarzeń – skamieliną naszych uczuć”.

KOJI KAMOJI



クラシンスキ



6

## WŁODZIMIERZ BOROWSKI (1930 - 2008)

*Bez tytułu, z teki "Konfrontacje", 1963 r.*

technika własna/papier; 12 x 8,4 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'W. Borowski 63'

cena wywoławcza: 2 000 zł<sup>†</sup>  
estymacja: 3 000 - 6 000

### POCHODZENIE:

- z teki "Konfrontacje", z archiwum Andy Rottenberg.

„Włodek był czarodziejem. (...) Miał zdolności parapsychiczne. Pamiętam, w które wakacje byłem z dzieckiem na Helu i wybrałam się wodolotem na kilka godzin do Gdańska – wiedziałam, że ma się tam odbyć jakieś sympozjum. I nagle, na ulicy, spotkałam Jurka Ludwińskiego. Spytałam, jak było. Powiedział, że fatalnie, że Włodek mścił się na nim bez przerwy. Pytam, co mu zrobił? – No, trzymam szklankę i szklanka mi pęka w rękach! – nie musiał niczego więcej tłumaczyć, obydwójce wiedzieliśmy, że Włodek 'pękl' mu tę szklankę na odległość. Jurek

poderwał Włodekowi narzeczoną, więc w pewnym sensie Włodek miał powód. Ja też tego doświadczyłam, kiedy zauważyłam, że robię nie to, co chcę. Jechaliśmy nocnym pociągiem z Wrocławia. Zasnęłam na drewnianej ławce. Jestem złym medium, ale nagle się obudziłam i usiadłam. Widzę naprzeciwko Włodka, który patrzy mi w oczy. To on mnie obudził”.

JUŻ TRUDNO. Z ANDĄ ROTTENBERG ROZMAWIA  
DOROTA JARECKA, WARSZAWA 2013, S. 77



W. Bonowski

63

## CLAES OLDENBURG (ur. 1929)

"Geometric Mouse Scale D", 1971 r.

druk/papier; 50 x 42 cm

cena wywoławcza: 3 000 zł

estymacja: 5 000 - 7 000

### POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.

Anda Rottenberg poznała Claesa Oldenburga w połowie lat 90., za pośrednictwem Franka Owena Gehry'ego, który wcześniej współpracował z artystą przy projektowaniu jednego z budynków w Los Angeles. Odwiedziła artystę i jego żonę Coosje van Bruggen w ich nowojorskiej pracowni i na pamiątkę dostała prezentowaną pracę. Potem widzieli się jeszcze kilka razy, w różnych miastach Europy.

Claes Oldenburg to amerykański rzeźbiarz szwedzkiego pochodzenia, znany przede wszystkim z instalacji w przestrzeni publicznej, będących przeskalowanymi replikami przedmiotów codziennego użytku. Jego prace to także miękkie, dmuchane rzeźby zwyczajnych obiektów, które artysta portretował w momencie rozkładu. Oldenburg dorastał w Chicago – w latach 1946-50 studiował literaturę na Yale University, a później – sztukę na Uniwersytecie w Chicago. Zanim rozpoczął karierę artystyczną

pracował jako reporter w City News Bureau of Chicago. W 1953 roku otrzymał obywatelstwo amerykańskie, a trzy lata potem przeprowadził się do Nowego Jorku, pracując na pół etatu w Cooper Union Museum for the Arts of Decoration. Idea miękkich rzeźb pojawiła się u niego w 1957 roku, gdy wykonał luźno zwisającą kompozycję z kobiecej pończochy wypchanej zmiętymi gazetami. W 1959 roku Oldenburg zaczął wykonywać serie obiektów, figur i znaków z papier-mâché, rozszerzając spektrum materiałów o jedzenie i tanią odzież. Jego pierwsza indywidualna wystawa, na której pokazał m.in. wspomniane obiekty, odbyła się w Judson Gallery na Washington Square w 1959 roku. W latach 60. Oldenburg włączył się w działania ruchu pop-art, stając się wkrótce jednym z jego najciekawszych twórców. Krytyka amerykańskiego konsumeryzmu posunęła go do wielu działań z pogranicza happeningu, performansu i instalacji artystycznej.





## ZBIGNIEW MAKOWSKI (ur. 1930)

*Postać, 1982 r.*

olej/plótno, 44 x 25 cm (w świetle oprawy)

sygnowany i datowany l.g.: 'Z · M · 1982 ·'

opisany i dedykowany na odwrociu:

'dla Andy | Zbyszek | II · 1998 · | Zbigniew Makowski'

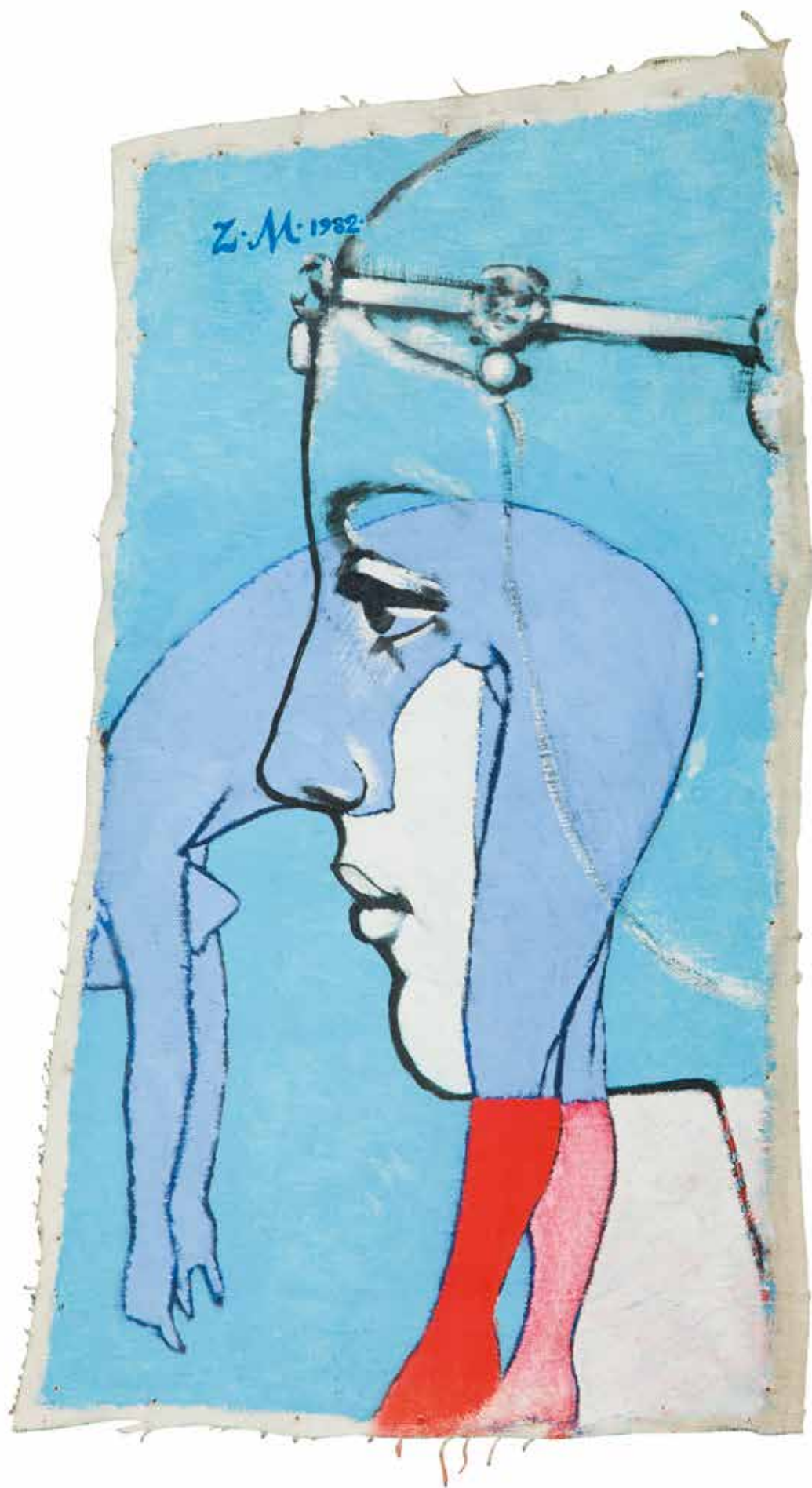
cena wywoławcza: 6 000 zł<sup>†</sup>

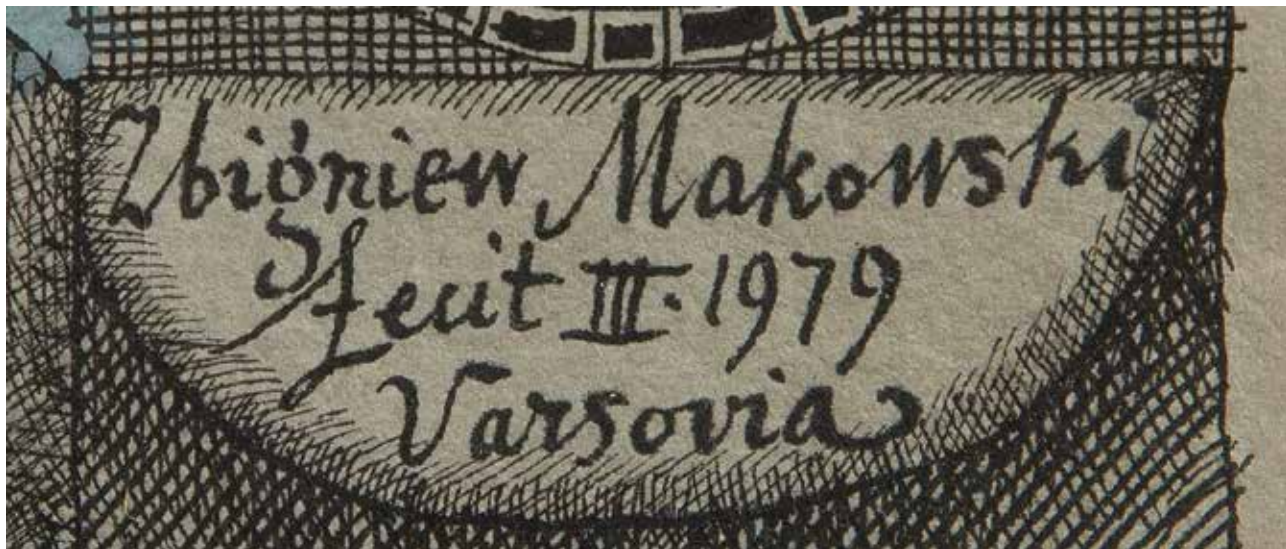
estymacja: 8 000 - 12 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1998

Z każdej wizyty u Zbigniewa Makowskiego Anda Rottenberg wychodziła z drobnym podarunkiem – rysunkiem, gwaszem, niewielkim olejnym obrazem na fragmencie płótna. Artysta był niezwykle hojny i zawsze nalegał, by przyjął choć jeden drobiazg. Z grzeczności i szczerzej fascynacji jego sztuką – nigdy nie odmawiała. W 1992 roku zorganizowała jego indywidualną wystawę w warszawskiej Galerii Związku Polskich Artystów Plastyków przy ul. Mazowieckiej, a w roku 1995 wystawę w Zachęcie.





„Obecność dzieł Zbigniewa Makowskiego w Zachęcie z okazji jubileuszu Organizacji Narodów Zjednoczonych nie jest przypadkowa, tak jak nie jest przypadkowa obecność jego obrazu 'Mirabilitas secundum diversos modos exire potest a rebus' w genewskiej siedzibie tej organizacji. Jakkolwiek dzisiejsze polityczne odniesienia przesłaniają czysty, ideowy sens istnienia tego międzynarodowego gremium – jego rzeczywiste cele, podobnie jak i powody powstania, są głęboko humanitarne i odwołują się nie tylko do wartości ludzkiego życia, lecz również – a może przede wszystkim – do wspólnego dziedzictwa cywilizacyjnego i kulturowego całego rodzaju ludzkiego. Do dziedzictwa wytworzonego przez mieszkańców 'globalnej wioski' – tej małej drobinie w 'gwiazdnym pyle' rosnącego wszechświata. Tę wspólnotę w jej ogromnej różnorodności rozpoznaje i ujawnia twórczość Zbigniewa Makowskiego. Świadom pułapek labiryntu, kiedy wymyka się nam z dłoni nić Ariadny, próbuje tę nić odtwarzać przez słowa-klucze i obrazy-klucze, które, podpowiadane po wielokroć, przeprowadzą nas bezpiecznie przez ciemne korytarze zaginionych wartości, zagadki minionych kultur, i pozwolą związać odległy, zapomniany – lub nie dość jeszcze rozpoznany – początek wszechrzeczy z dniem dzisiejszym.

Makowski zaprasza nas do podróży po świecie światowej kultury, obecnej i dawnej; do zwiedzania świątyń egipskich i tybetańskich; do lektury filozofów i poetów Wschodu i Zachodu, Południa i Północy; do zachwytu nad brzmieniem słowa i wyglądem rzeczy. I poddaje kody językowe, które pozwolą nam zrozumieć wizualny kształt tajemniczych symboli. Makowski żyje w ogromnej, pełnej najwyższych wznosów słowa i myśli bibliotece stworzonej przez ludzkość. Żyje w ogromnym muzeum, pełnym arcydzieł – najwyższych wznosów sztuki. Wie, iż to wszystko jest dziełem tysięcy lat i wzmoczonego wysiłku milionów ludzi. Wie, że trzeba bardzo niewiele, by zniszczyć tę resztę, która jeszcze pozostała po barbarzyńskich przemarszach ogarniętych ksenofobią fanatyków. Spróbujmy o tym pamiętać, udając się w oferowaną przez artystę podróż po świecie znaków i symboli kultury. Spróbujmy odnaleźć siebie w tym świecie”.

ANDA ROTTENBERG, ZE WSTĘPU DO KATALOGU WYSTAWY  
„ZBIGNIEW MAKOWSKI. BŁĘKITNA WYSTAWA”, GALERIA ZACHĘTA,  
WARSZAWA 24.10-03.12.1995





Zbigniew Makowski, 2009, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński



9

## ZBIGNIEW MAKOWSKI (ur. 1930)

Bez tytułu, 1979 r.

gwasz/papier, 49,7 x 66 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.:

'Zbigniew Makowski | Fecit III 1979 | Varsovia'

cena wywoławcza: 4 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 6 000 - 15 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 80.

10

## ZBIGNIEW MAKOWSKI (ur. 1930)

Bez tytułu, 1980 r.

akwela, tusz/papier, 30,5 x 20,5 cm

sygnowany i datowany śr.d.: 'Zbigniew Makowski fac. IV · 1980 ·'

dedykowany p.d.: 'dla Andy · X · 1980 ·'

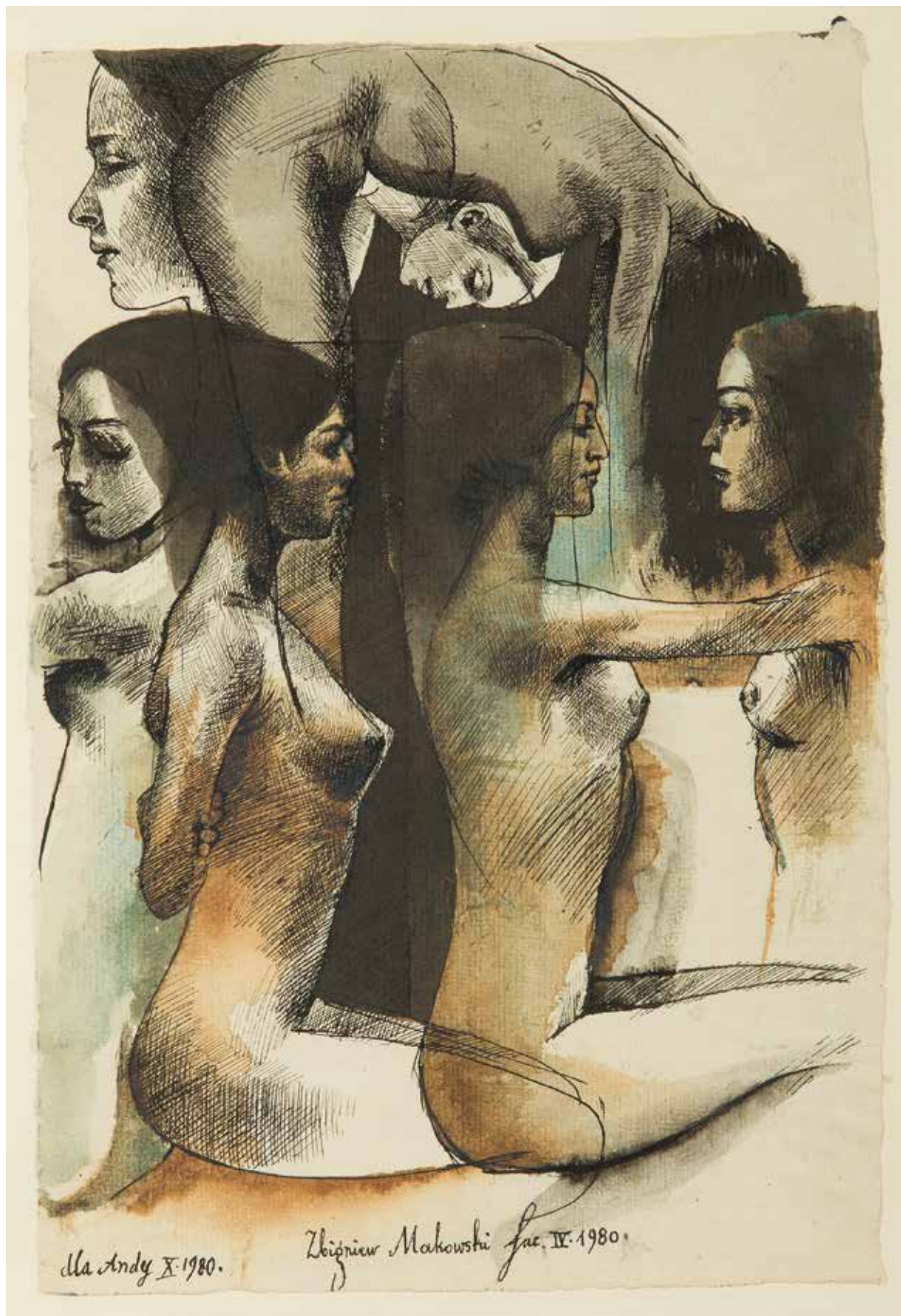
cena wywoławcza: 3 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 4 000 - 6 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1980





*dla Andy X. 1980.*

*Zdzisław Makowski fac. IV. 1980.*

II

## EVA RUBINSTEIN (ur. 1933)

*"Hotel lobby - Ancona", 1979 r.*

fotografia czarno-biała/papier fotograficzny, 28 x 19 cm (w świetle passe-partout)

cena wywoławcza: 2 000 zł

estymacja: 2 500 - 3 500

### POCHODZENIE:

- dar od artystki, 1996

### WYSTAWIANY:

- Eva Rubinstein. Fotografie z lat 1967 - 1990,

Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 04. - 05. 1996

### LITERATURA:

- Eva Rubinstein. Fotografie z lat 1967 - 1990,

katalog wystawy z Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2003, s. 5

„Urodziła się w Argentynie, gdzie właśnie koncertował jej sławny ojciec, Artur Rubinstein. Dzieciństwo i młodość upłynęły jej na podróżach po świecie – zgodnie z programem koncertów. Głównie jednak w Stanach Zjednoczonych, gdzie chodziła do szkoły i gdzie osiedliła się po zamążpójściu. Ma mieszkanie w Nowym Jorku, na Manhattanie, ale nadal wędruje. Część roku spędza w Paryżu, z matką, lato najczęściej w Arles, na plenerach fotograficznych. Co pewien czas przyjeżdża do Polski. W zależności od miejsca i rozmówcy posługuje się angielskim, francuskim lub polskim. Tożsamość? Osobiste związki z ludźmi i miejscami. Wątki sentymentalne: ulice rozspływające się Łodzi, zapuszczone cmentarze, najczęściej żydowskie, najczęściej w Polsce. Ale są też opuszczone wnętrza, wystygłe łóżka,

zapomniane strychy, cienie ludzi. Nie ma w tym zbytnej afektacji albo dramatu, albo goryczy. Nie ma publicystyki, jakże często towarzyszącej współczesnej fotografii. Obserwacja zdarzeń i miejsc nie jest jednak całkiem bezstronna. Towarzyszy jej dyskretna obecność artystki, która 'spoza kadru' albo z cienia przekazuje nastrój chwili, dzieli się refleksją, zastanawia nad urodą świata (wciąż jeszcze) i ludzi (wciąż jeszcze). Która, przy wszystkim, albo wbrew wszystkiemu, co zostało powiedziane o świecie, o ludziach i o sztuce – poszukuje piękna. Wciąż jeszcze”.

ANDA ROTTENBERG, ZE WSTĘPU DO KATALOGU WYSTAWY  
„EVA RUBINSTEIN. FOTOGRAFIE Z LAT 1967-1990”  
W GALERII SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ZACHĘTA, WARSZAWA 04-05.1996





## RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

*"Przypadek w grze 5 x 5 dla dwóch", 1999 r.*

akryl/plótno, 33 x 27 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu:

'przypadek w grze 5 x 5 dla dwóch Winiarski' 99'

opisany na odwrociu, opis zamalowany czarną farbą:

'dla | Oli | z okazji | dyplomu | tato'

cena wywoławcza: 5 000 zł<sup>†</sup>

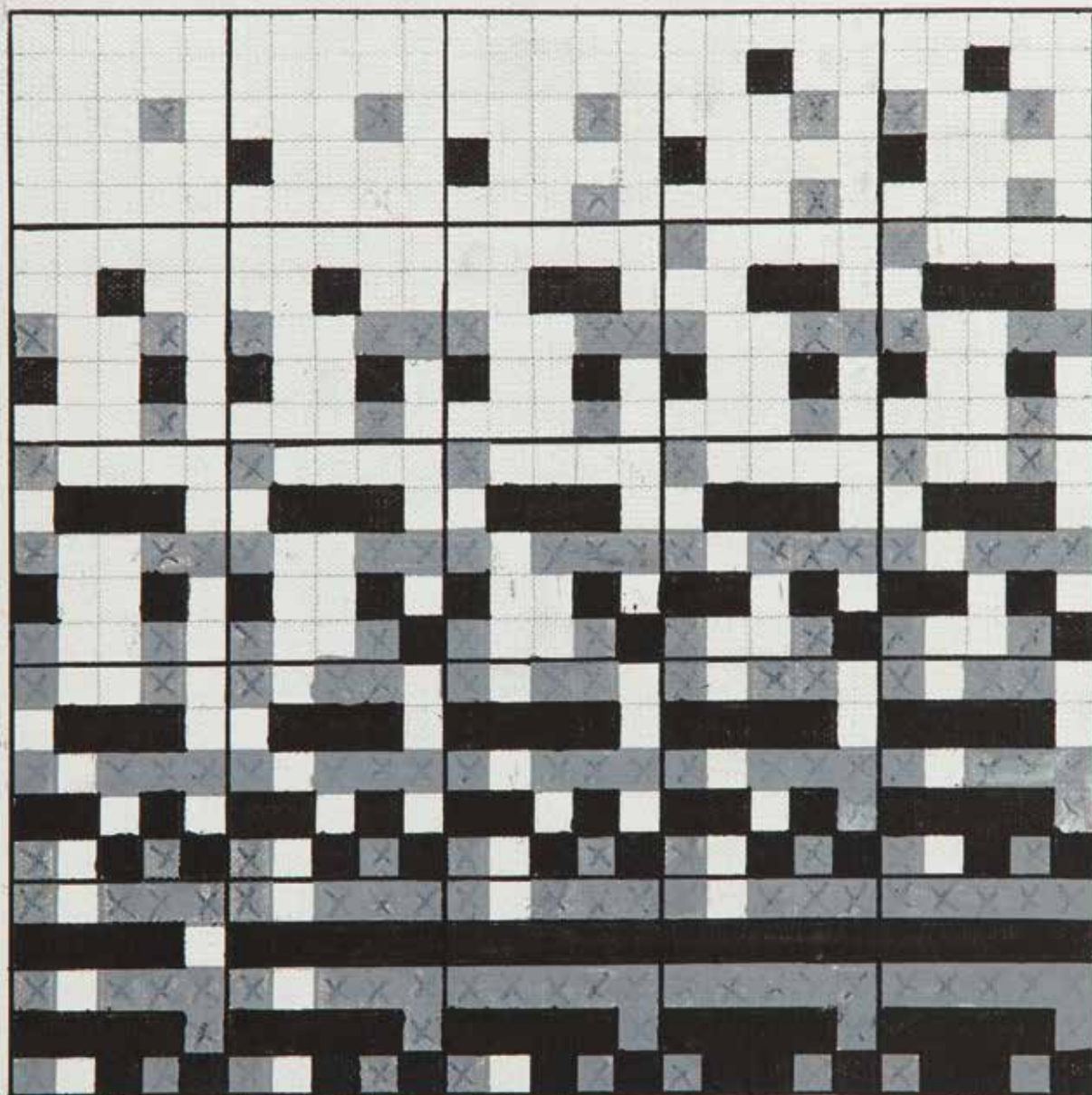
estymacja: 7 000 - 10 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1999

„Przez wszystkie minione lata programowo odrzucałem emocjonalny stosunek do własnej sztuki (...). Program działania nie podlegał żadnej ocenie emocjonalnej. Zmiana polega więc na tym, że obecnie emocja staje się równouprawniona. Następuje gra z dopuszczaniem ekspresji do udziału w artystycznym procederze”.

RYSZARD WINIARSKI, 1985



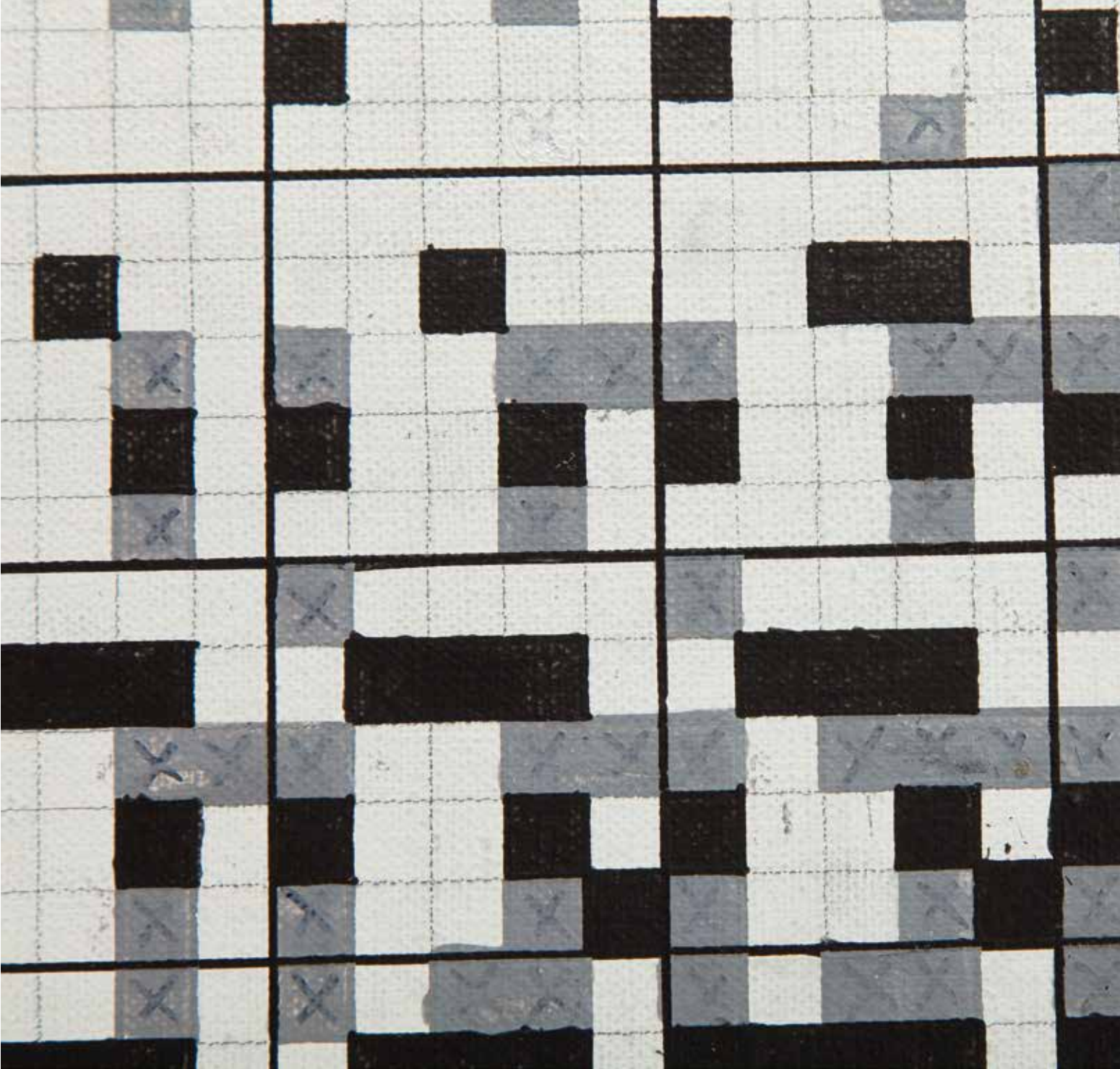
przykład w grze 15x15 dla dwóch

rozwiązanie 199



Realizacja przestrzenna Ryszarda Winiarskiego podczas I edycji festiwalu Konstrukcja w Procesie, w tle Anda Rottenberg w butach pomalowanych przez Henryka Szczęsnego, fot. z archiwum Andy Rottenberg





Prezentowana praca jest świadectwem bardzo burzliwego okresu w życiu artysty. Winiarski przez jakiś czas przebywał w szpitalu psychiatrycznym i gdy już wypisano go do domu, postanowił odwiedzić wszystkie bliskie mu osoby. Do każdego przychodził z niewielkim obrazem lub rysunkiem – Anda Rottenberg otrzymała właśnie „Przypadek w grze 5 x 5 dla dwóch”. Ofiarowana przez Winiarskiego praca była więc specyficznym świadectwem jego powrotu do zdrowia i aktywnej działalności twórczej.

Obrazy Winiarskiego to rezultat splecionych ze sobą czynników przypadku i zaprogramowania. Dopuszczenie do procesu twórczego przypadku określonego poprzez rzut monetą czy kostką do gry wskazuje, że do intencji artysty należało odrzucenie tradycyjnej estetyki, malarskich reguł dotyczących budowy kompozycji, rozwiązań kolorystycznych czy światłocieniowych. Śmiało można stwierdzić, że jego celem było stworzenie bezosobowej sztuki, która nie nosiłaby cech twórczej indywidualności.



13

## JERZY STAJUDA (1936 - 1992)

*Kompozycja 0212*

akwarela/papier, 14,5 x 20 cm

opisany l.d.: '0212', sygnowany p.d.: '[sygnatura]'

cena wywoławcza: 1 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 2 000 - 3 000

POCHODZENIE:

- dar od Aleksandry Semenowicz, lata 90.

Obydwie akwarelowe kompozycje Anda Rottenberg otrzymała od narzeczonej Jerzego Stajudy, Aleksandry Semenowicz. Kuratorka pozostawała w dużej zażyłości zarówno z artystą i krytykiem sztuki, jak i jego wieloletnią partnerką, znaną scenografką. Wspólnie spędzali m.in. sylwestra okresu przełomu ustrojowego, czyli noc z 31 grudnia 1989 na 1 stycznia 1990 roku, który zakończył się w pracowni Barbary Falender na warszawskim Nowym Mieście.



14

## JERZY STAJUDA (1936 - 1992)

*Kompozycja 1911*

akwarela/papier, 14,5 x 20 cm

opisany l.d.: '1911', sygnowany p.d.: '[sygnatura]'

cena wywoławcza: 1 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 2 000 - 3 000

POCHODZENIE:

- dar od Aleksandry Semenowicz, lata 90.

Jerzy Stajuda był jedną z najbarwniejszych osobowości artystycznych powojennej Warszawy. Znany przede wszystkim z krytyki artystycznej i niebywalej znajomości realiów świata sztuki, realizował się również jako twórca. Malował subtelne, abstrakcyjne i monochromatyczne akwarele, w których biologiczne, nieregularne formy rozlewały się na płaszczyźnie papieru. Studiował na Wydziale Architektury

Politechniki Warszawskiej. Zadebiutował jako malarz i krytyk („Za i Przeciw”) w 1957 roku. Publikował m.in. w „Przeglądzie Artystycznym”, „Więzi”, „Współczesności” i „Miesięczniku Literackim”. Równocześnie rozwijał własną twórczość malarską. Za swojego mistrza uważał przede wszystkim Artura Nachta-Samborskiego. Z czasem wypracował własną, nieulegającą modom stylistykę.

15

## DEREK BOSHIER (ur. 1937)

*"The Race", 1981 r.*

tusz, piórko/papier, 38 x 28 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'DB 1981'

opisany na odwrociu: 'DEREK BOSHIER | THE RACE | 1981'

cena wywoławcza: 1 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 1 500 - 2 500

POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1981

Anda Rottenberg i Derek Boshier poznali się podczas pierwszej – i jednej zresztą – indywidualnej wystawy brytyjskiego artysty w Polsce, która odbyła się w Muzeum Sztuki w Łodzi jesienią 1981 roku.

Ekspozycję otwarto po trzech latach bardzo intensywnych starań.

Anda Rottenberg napisała o niej tekst krytyczny, a artysta – chcąc podziękować jej za dobrą recenzję, ofiarował w prezencie pracę zrobioną w Polsce na motywach dzieł eksponowanych w Łodzi. Przy okazji następnego spotkania wręczył kuratorce rysunek zrobiony na hotelowym papierze listowym.





PE 1921

## DEREK BOSHIER (ur. 1937)

*Bez tytułu, 1985 r.*

tusz, piórko/papier, 21 x 15 cm  
 sygnowany, datowany, opisany i dedykowany u dołu:  
 'For A. Rottenberg · Warsaw · June 26  
 | - Derek Boshier with thanks 1985'

cena wywoławcza: 1 000 zł<sup>†</sup>  
 estymacja: 1 500 - 2 500

POCHODZENIE:  
 - dar od artysty, 1985

Derek Boshier to brytyjski artysta wizualny wiązany przede wszystkim z pop-artem. Korzysta z wielu dostępnych mediów, m.in. takich jak malarstwo, rysunek, kolaż, fotografia, film i rzeźba. Studiował w londyńskim Royal College of Art, wraz z Davidem Hockneym, Allenem Jonesem i Peterem Phillipsem; dyplom otrzymał w 1962 roku. Tuż po studiach wyjechał na stypendium do Indii, w których mieszkał przez rok. Po raz pierwszy pojawił się w filmie „Pop Goes the Easel” z 1962 roku, gdzie został sportretowany wraz z innymi, młodymi angielskimi artystami – Peterem Blakiem, Pauline Boty i Peterem Phillipsem – przez wybitnego angielskiego reżysera, Kena Russella. W 1964 roku na wystawie w Whitechapel Gallery zaprezentował wielkie płótna o nieszablonowych kształtach, pokryte farbami

w wyrazistych kolorach. Dwa lata później zaczął tworzyć trójwymiarowe obiekty z użyciem metalu, plastiku i neonów, eksperymentował również z filmem i książką artystyczną. We wczesnych latach 70. Boshier pracował jako nauczyciel w londyńskiej Central School of Art and Design, gdzie jednym z jego uczniów był John Mellor (znany później jako Joe Strummer z zespołu The Clash). Boshier zaprojektował później identyfikację wizualną do drugiej płyty The Clash. Pracował także nad projektami dla Davida Bowie. Obecnie mieszka w Los Angeles, a głównym tematem jego dzieł są niesprawiedliwość społeczna, brutalność policji i regulacje dotyczące posiadania broni. Pracuje na University of California Los Angeles School of Arts, gdzie prowadzi zajęcia z rysunku.





# THE BASIL STREET HOTEL

Knightsbridge London SW3 1AH  
Telephone 01-81 3111 Telex 28379



"For A. Rottenberg . WqOgw. June 26  
- Derck Boshu with thanks 1985

17

## ANTONI MIKOŁAJCZYK (1939 - 2000)

"Transmisje rzeczywistości", 1980 r.

technika własna/papier, 34,5 x 26 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: "TRANSMISJE RZECZYWISTOŚCI",  
ODBITKA GRAFICZNA, 1980 A. Mikołajczyk'

na odwrociu pieczęć kolekcjonerska: 'COLLECTION | OF | ANTONI  
| MIKOŁAJCZYK' oraz dedykacja: 'DROGIEJ ANDZIE, | Z OKAZJI  
JUBILEUSZU | TRZYDZIESTOLECIA PRACY | NA NIWIE SZTUKI  
ORAZ TAKŻE | DNIA URODZIN: NAJSERDECZNIEJSZE | ŻYCZENIA  
POMYŚLNOŚCI WSZELKIEJ | ORAZ NASTĘPNYCH OWOCNYCH  
| LAT ZE SZTUKĄ | ŻYCZA | MARTA I ANTONI | MIKOŁAJCZYK  
| ŁÓDŹ, 23.04.1999'

cena wywoławcza: 2 800 zł <sup>†</sup>

estymacja: 4 000 - 6 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty i jego żony, 1999

Anda Rottenberg poznała Antoniego Mikołajczyka w trakcie festiwalu „Konstrukcja w procesie”. Po zakończeniu wydarzenia artystycznego historyczka sztuki przygotowała tekst krytyczny, który miał ukazać się w dwóch częściach w magazynie „Kultura”. I rzeczywiście, pierwszy

moduł został wydrukowany z datą 13.12.1981, natomiast kolejny – został zaaresztowany przez cenzurę. Mimo wszystko Rottenberg postanowiła go opublikować, co udało jej się w Biuletynie Historii Sztuki, a całość została przedrukowana w zbiorze „Przeciąg” z 2009 roku.





„TRANSKURZYJE RUCYMIĘTOŚCI” ODBITKA GRAFICZNA, 1980 A. Piłchójczyk

„W końcu października 1981 odbyła się w Łodzi impreza pod nazwą Konstrukcja w procesie, której ranga i znaczenie dla sztuki polskiej nie zdążyły ugruntować się w świadomości społecznej, zepchnięte na ostatni plan przez wydarzenia grudniowe. Z punktu widzenia problematyki artystycznej pokaz ten miał być 'rozwinieniem idei ujawnienia procesu kształtowania przemian zachodzących w konstrukcji i strukturze tworzonych dzieł', jaka przyświecała wystawie 'Pier and Ocean' – zorganizowanej rok wcześniej w Londynie przez zmarłego tragicznie w sierpniu 1983 r. Gerharda von Graevenitza. Historycznie wystawa nawiązywała do tradycji łódzkiej awangardy z lat trzydziestych. Odwołanie się do tej tradycji wiązało się nie tylko, a nawet nie przede wszystkim z charakterem sztuki – choć w obu wypadkach mamy do czynienia z konstruktywizmem i jego pochodnymi (w szerokim znaczeniu), ale ze społecznym kontekstem działalności artystów – tych z lat trzydziestych i tych z początku lat osiemdziesiątych. Działalności, dodajmy, opartej (przynajmniej w intencjach) na szerokiej współpracy ze społeczeństwem, a prowadzonej w podobnych warunkach socjalnych i społecznych. Warto przypomnieć, że tego typu aktywność spotykała się w latach trzydziestych z chłodnym przyjęciem ze strony czynników oficjalnych. Wyjątek stanowiły tu władze miasta Łodzi, których przychylność dla nowej sztuki wyrażała się na przykład uhonorowaniem Strzezińskiego prestiżową nagrodą; widoczna też była w przejęciu i otoczeniu opieką słynnej kolekcji dzieł europejskiej awangardy, stworzonej przez grupę 'a.r.'. Podobieństwo do sytuacji z tamtego czasu wyraziło się także w tym, że Konstrukcja była od początku do końca dziełem garstki ludzi zapalonych do inicjatywy jednego artysty – Ryszarda Waśki, oraz że inicjatywa taka była możliwa do przeprowadzenia tylko w odpowiedniej atmosferze społecznej, jaka zaistniała w Polsce po Sierpniu 1980 roku.

Udało się więc sprowadzić do Łodzi kilkudziesięciu wybitnych artystów z całego świata, by swymi dziełami, najczęściej realizowanymi na miejscu, dali początek nowej międzynarodowej kolekcji. Przyjechali na własny koszt i tworzyli równie bezinteresownie jak ci, którzy ich do Łodzi zaprosili. Nie kryli swych motywacji: składali hołd polskiemu społeczeństwu. Impreza trwała sześć dni. Złożyły się na nią dwie wystawy zbiorowe: tytułowa (międzynarodowa) i ogólnopolska (pod nazwą Falochron); obydwie zainstalowano w starych halach pofabrycznych 'Budremu'. Ponadto zorganizowano dwudniowe sympozjum teoretyczne i kilka imprez towarzyszących (wystawy, koncerty, pokazy performance i video w galeriach 'Ślad', 'Na piętrze' i w teatrze '77'; przegląd filmów w PWSTFiTV, spotkania w muzeach i zakładach pracy). Doczekała się tylko jednego, z konieczności pobieżnego omówienia pióra Janusza Zagrodzkiego. Nieco gruntowniejsze przeanalizowanie zawartości wystawy wydaje się więc celowe choćby ze względu na nowe jakości, które wniosła do dzieł sztuki współczesnej.

Przestrzeń wystawy jest niejednorodna. Składają się na nią wnętrza jednej wielkiej i wysokiej hali oraz dwóch węższych i niższych. Ściany dzielą tę przestrzeń nie do końca: urywają się w pewnej odległości od szczytowego muru tak, że otwierają halę główną na dwie pozostałe. Poza tym w ścianach działowych są normalne przejścia wielkości i kształtu drzwi. Przez dużą halę biegnie na skos długa żelazna belka. Niepokojąco i brutalnie przecina płaszczyznę podłogi, dzieląc ją diagonalnie aż do punktu, w którym sama załamuje się pod kątem prostym i kończy kilkadziesiąt centymetrów od miejsca załamania. Jej 'złoty' środek wyznacza pionowy słupek ograniczający długość drugiej belki, dostawionej prostopadłe i dzielącej płaszczyznę podłogi w przeciwnym kierunku. Ta druga belka znika w przejściu do sąsiedniej

hali, gdzie jej obecność w formie odcinka zakończonych identycznym, pionowym słupkiem – jest zaskakująco interwencyjna. Kompozycja ta spełnia wiele funkcji: dzieli płaszczyznę, ale łączy przestrzenie dwóch wnętrz; przez swe usytuowanie wyznacza szczególną, niezależną od podziałów architektonicznych, perspektywę. Ale grubość, ciężar i zardzewiała szorstkość belki odwracają uwagę widza od spraw logiki i geometrii. Wartości te okazują się wtórne w stosunku do poznania zmysłowego, jakie narzuca nam kontakt z materiałem.

Dość szczegółowy opis tej pracy Richarda Noñasa wydaje się konieczny dla przypomnienia problematyki minimal artu, którego obecność na tej wystawie jest znacząca zarówno przez liczbę prac, jak i nazwiska autorów. Gdyby do figurujących tu: Richarda Noñasa, Joela Shapiro, Davida Rabinowitcha, Carla André, Sol LeWitta (i jeszcze paru innych) dodać Roberta Morrisa i Donalda Judda – mielibyśmy czołówkę minimal artu w komplecie. Obecność tego nurtu na łódzkiej wystawie jest istotna również z innego względu, określa bowiem dość kategorycznie punkt widzenia sztuki niejako w jej własnym oglądzie. Historycznie minimal sytuowany jest na linii przemian sztuki wyznaczonej przez dadaizm (objet trouvé), pop art i tzw. pomalarską abstrakcję (postpainterly abstraction) – szczególnie w wydaniu Franka Stelli. Intencją sprowadzenia obiektów sztuki do najprostszych form (primary sculpture) jest wysunięcie na plan pierwszy fizycznych właściwości przedmiotu; Robert Morris uważa na przykład, że tylko związki pomiędzy doznaniem zmysłowym mają wartość obiektywną. Nasuwające się przy tej okazji problemy kwalifikacji artystycznej uznano tu za nieistotne, posługując się zasadą Ludwiga Wittgensteina, iż znaczenie słowa określa jego użycie (The meaning of the word is its use). Clement Greenberg natomiast zauważył, iż obiekty minimal artu dlatego są trójwymiarowe, że trzeci wymiar jest współrzedną, którą sztuka musi dzielić z niesztuką. To, co jest wartością tak rozumianego dzieła, polega na zgodności przedmiotu z nim samym; obiekt minimal jest więc dosłownie, l i t e r a l n i e sobą, ze wszystkimi właściwymi sobie konotacjami. Proces zaś powstawania przedmiotu, podobnie jak jego konstrukcja, są drugorzędne lub nawet zupełnie nieistotne. Obiekty te są zazwyczaj wykonywane w fabrykach na podstawie rysunków technicznych.

(...) Organizatorzy wystawy definiują termin 'konstrukcja w procesie' w taki sposób, że obejmuje on jednocześnie te cechy dzieła, które Rosalind Krauss kwalifikuje jako przeciwstawne: 'Konstrukcja w procesie nie obejmuje [...] zagadnienia <<budowy>> jako takiej, a skupia się na działaniach i materiałach ujawniających, po pierwsze, sam moment strukturalizacji, powstawania danej konstrukcji, po drugie – ujawniających te relacje, które znajdują się niejako poza strukturą danej konstrukcji'. Takie utożsamianie minimal artu z – szeroko pojętym – konstruktywizmem, wydaje się zresztą rozpowszechnione tak dalece, że za oczywiste uznali je nie tylko organizatorzy wystawy, lecz i sami artyści uczestniczący w tym pokazie. Może więc to rozróżnienie, filozoficzne w gruncie rzeczy, jest rzeczywiście bezzasadne? Tym bardziej, że 'duch i litera' terminu 'konstrukcja w procesie' znajduje swe dokładne odbicie zaledwie w kilku przypadkach. Zaliczyć do nich można rozwijającą się rytmicznie w przestrzeni rzeźbę Normana Dillwortha, w której rytm rozwoju odpowiada dwóm wartościom stałym (jednakowa długość poszczególnych elementów i kąty ich załamania) oraz wartości jednostajnie malejącej – stosownie do grubości tych elementów. Logika zaś tego rozwoju wygląda tak, że ostatni element jest o tyle jednakowych wartości cieńszy od pierwszego, ile załamań liczy cała konstrukcja. Rytm ze zmienną

rozwojową charakteryzuje również kompozycję Józefa Robakowskiego. Elementami zmiennymi są tu punkty świetlne, rzucone na ustawione pionowo w ciemnym wnętrzu drewniane listwy. Punkty światła układają się w rytmie równomiernie wzrastającym wszędy po osi diagonalnej oraz wzdłuż po osi pionowej, wyznaczonej przez listewki; obie wartości rosną w kierunku od widza, w głąb ciemnego wnętrza.

Konstrukcje o cechach podobnych zaprezentowali również – tyle, że na płaszczyźnie – Tibor Gayor, którego praca wyobraża rozwojowy rzut bryły w dwudziestu kombinacjach, i jest częścią jego tektonicznego programu 'Q 4/4' oraz Atilla Kovacs, zajmujący się liczbowymi stosunkami między całością, a jej równomiernie (w kwadraty) podzielonymi częściami.

Zbliżone zagadnienia rozwiązuje Anthony Hill, prezentując różnorodne warianty rozwiązań wzajemnego układu dwóch kwadratów reliefowo na siebie nałożonych. Bardzo ciekawa wydaje się tu dociekliwa próba Manfreda Mohra, który dokonuje drobiazgowego zapisu (obrazkowego) wszelkich możliwości rzutu płaskiego sześcienną figury geometrycznej w taki sposób, iż wzdłuż osi poziomej notowane jest rozwinięcie poszczególnych faz 'rozwoju' rzutu, wzdłuż osi pionowej natomiast – zmiana kąta widzenia bryły. Kompozycja rozbita jest dodatkowo na trzy plansze tak, że informacje – jak na osi współrzędnych – zbiegają się i dopełniają nawzajem w ostatniej z nich.

Wszystkie wymienione prace związane są w mniejszym lub większym stopniu z określoną zasadą systemową, wyznaczającą ramy i pole działania artysty. Zahaczają w ten sposób o teorię gier, do której odwołują się także inni uczestnicy wystawy, których prace oparte są na losowym wyborze układu elementów – jak w pracach serigraficznych Gerharda von Graevenitza, gdzie elementem wybranym losowo jest ziarno wydobyte z płaszczyzny równomiernie pokrytej rastrem, czy w wydrukach komputerowych Rune Mielsa, wyznaczających wszystkie możliwości kombinacji liczb w zakresie 1 – 9. Inni, jak Ryszard Winiarski czy Peter Downsborough, ograniczają się już tylko do stworzenia pola, reguł i narzędzi gry. Dora Mauer natomiast grę (znaną skądinąd arabską grę matematyczną 'kalah') – prowadzi, notując jej przebieg w formie wykresu na planszach i transponując jej liczbowe wartości na barwę i dźwięk. Robi to również środkami filmowymi.

\*\*\*

(...) Snuto plany, że nowa – imponująca pod wieloma względami kolekcja, podobnie jak niegdyś kolekcja 'a.r.' znajdzie swoją siedzibę w przemysłowej Łodzi. Za pozostawieniem prac w halach 'Budremu' przemawiały zarówno względy praktyczne (położenie w centrum miasta, pojemność), jak artystyczne: wnętrze fabryki stworzyło dla sztuki tam eksponowanej kontekst adekwatny pod względem optycznym i znaczeniowym. Co więcej, przeniesienie dzieł tam powstałych w inną przestrzeń byłoby albo niemożliwe (np. ze względu na rysunki LeWitta związane na zawsze z murem fabrycznym) albo pozbawione sensu – bo sens nadało to konkretne wnętrza, dla którego i ze względu na które większość dzieł powstała. Tak się jednak nie stało. Kolekcją zajęło się Muzeum Sztuki, które zdołało jedynie zabezpieczyć zbiór – to znaczy znaleźć dla niego przechowalnię, w której – czekając na lepsze czasy – żywa sztuka dnia dzisiejszego przetrzeźwi się w muzealny eksponat".

ANDA ROTTENBERG, KONSTRUKCJA W PROCESIE, „BIULETYN HISTORII SZTUKI”, POLSKA AKADEMIA NAUK, INSTYTUT SZTUKI, ROK XLVI, NR 1, WARSZAWA 1984, S. 65-70



Antoni Mikołajczyk w otoczeniu artystów: Andrzeja Lachowicza i Natali LL (tyłem), obok Ewa Partum, w głębi Bernar Venet; podczas I edycji festiwalu Konstrukcja w Procesie, 1981, fot. z archiwum Andy Rottenberg



Anda Rottenberg podczas rozmowy z Antje von Graevenitz, I edycja festiwalu Konstrukcja w Procesie, Łódź 1981, fot. z archiwum Andy Rottenberg

18

## ANTONI MIKOŁAJCZYK (1939 - 2000)

*Zapis świetlny, ok. 1979 - 81 r.*

fotografia czarno-biała/papier fotograficzny, 47 x 56 cm (w świetle passe-partout)

cena wywoławcza: 4 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 5 000 - 8 000

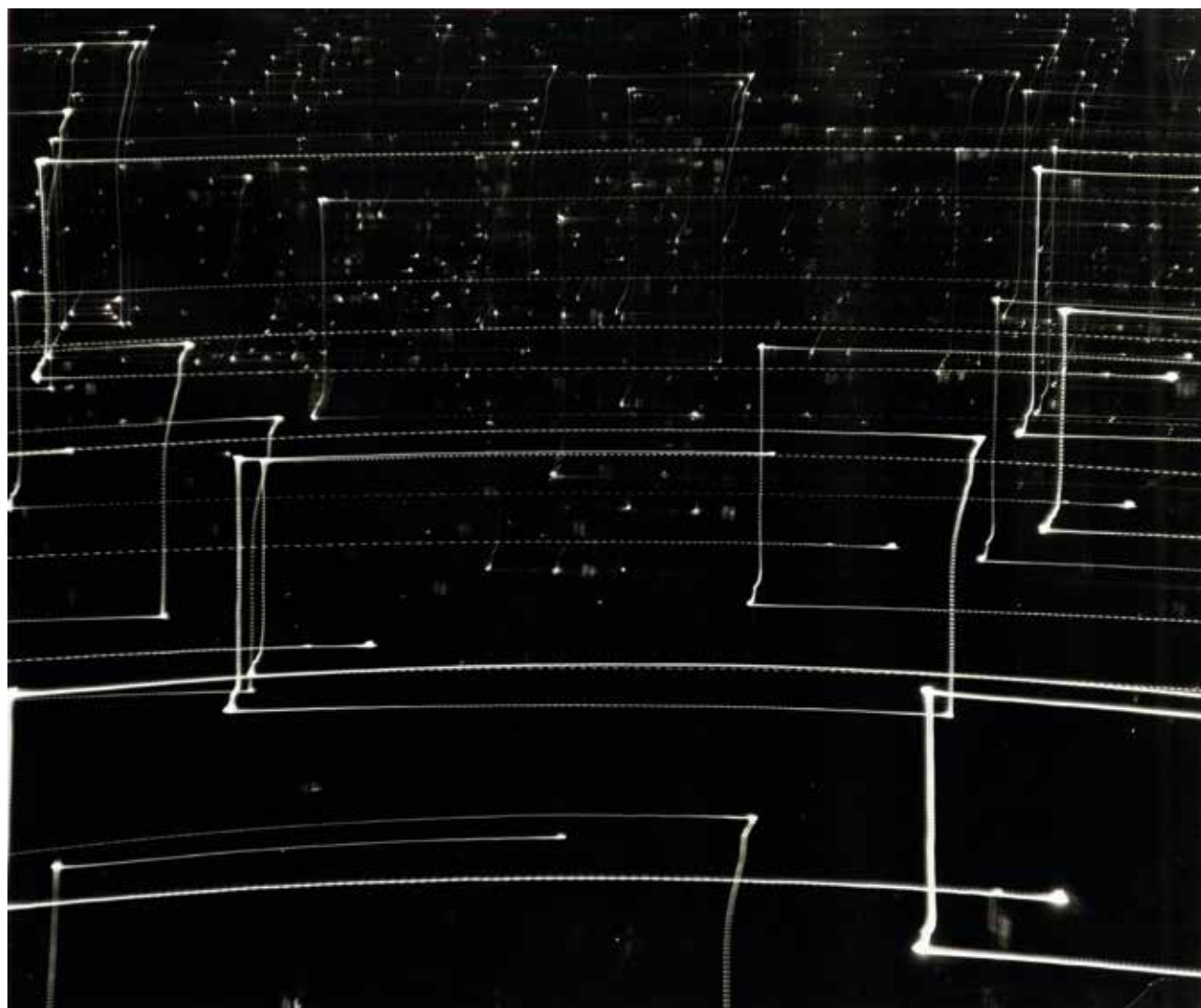
POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.

„Tworząc nowe pola penetracji artystycznej i rozszerzając je na kolejne obszary niemożliwej do ogarnięcia i zdefiniowania utopii artystycznej, dochodzimy do momentu, w którym każdy aksjomat traci swój sens”.

ANTONI MIKOŁAJCZYK







19

## KRZYSZTOF ZARĘBSKI (ur. 1939)

*Bloto*, 1998 r.

flamaster, kredka, ołówek/papier, 14,5 x 22 cm  
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'MUD | NYC 20-V-98 KZarębski'

cena wywoławcza: 1 000 zł<sup>†</sup>  
estymacja: 2 000 - 3 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.

20

## KRZYSZTOF ZARĘBSKI (ur. 1939)

*"Sugar"*, 1995 r.

ołówek, tusz, piórko/papier, 26,5 x 19,5 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany, datowany i opisany l.d., w obrębie kompozycji:  
'SUGAR | CUKIER | Warszawa | I-IX-95 | KZarębski'

cena wywoławcza: 1 000 zł<sup>†</sup>  
estymacja: 2 000 - 3 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.





Anda Rottenberg z Andrzejem Dłużniewskim, lata 90., fot. z archiwum Andy Rottenberg

21

## ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI (1939 - 2012)

*"Literatura piękna", 1981 r.*

kredka, ołówek, tusz/papier, 65 x 46 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu:

"literatura piękna" | A. Dłużniewski '81'

cena wywoławcza: 5 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 10 000 - 15 000

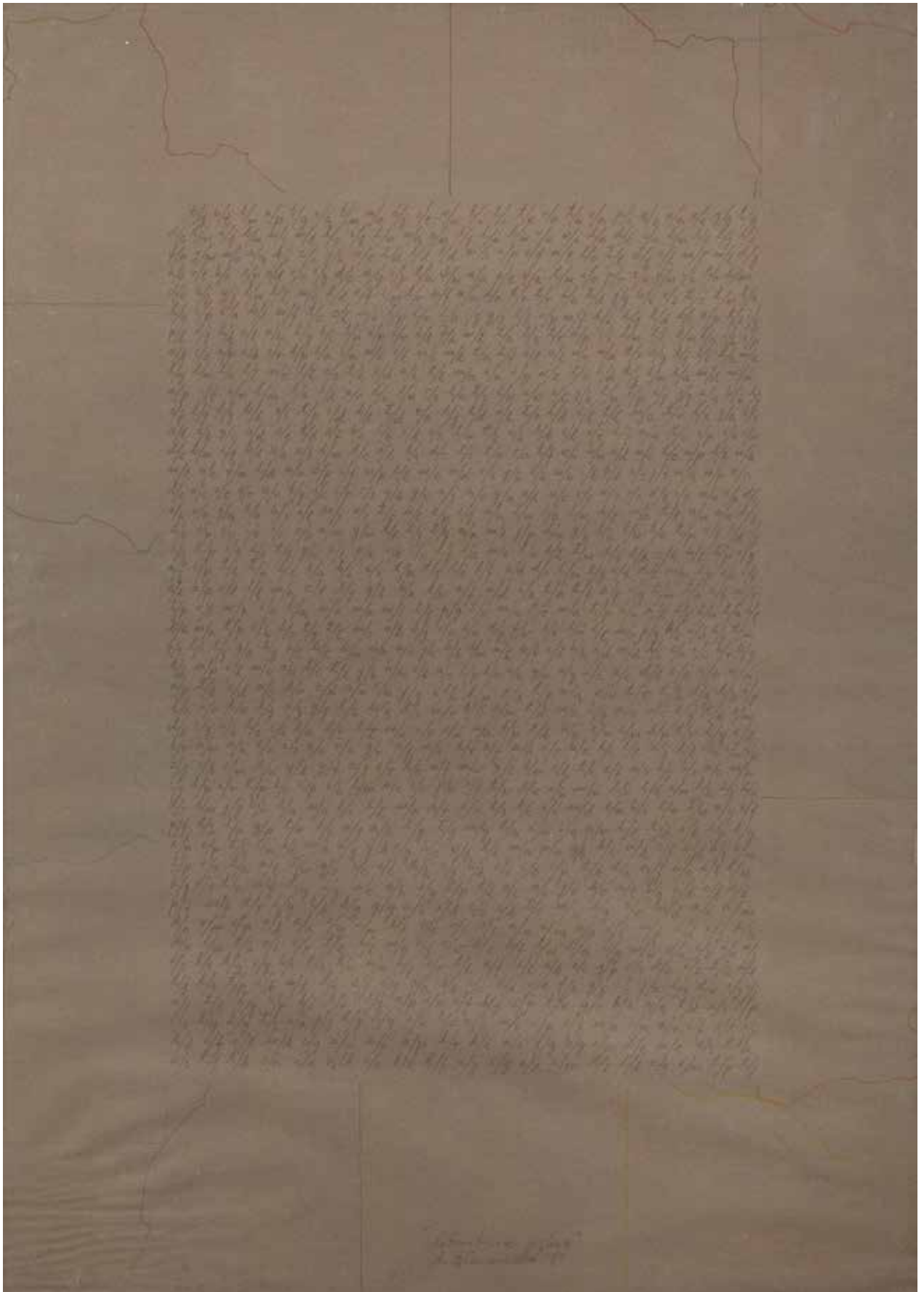
POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1981

Andrzej Dłużniewski był jednym z tych twórców, z którymi kuratorka przyjaźniła się przez całe lata, spotykali się często na gruncie prywatnym. Okoliczności otrzymania niniejszej pracy są bardzo osobliwe. W 1981 roku, podczas świąt Bożego Narodzenia Anda Rottenberg spędzała wraz z nim i jego rodziną długi wieczór, który przeciągnął się aż do godziny policyjnej. Pod Hotelem Europejskim znajdował się przystanek autobusowy, do którego biegła, żeby zdążyć na ostatni kurs linii 107. Na ławce siedział

mężczyzna – w ciemnych okularach i z białą łaską, który podszedł do kierowcy i charakterystycznym, nieco ochrypłym głosem Jana Himilbscha powiedział: „Na Fabryczną proszę”. Okazało się, że tak naprędce skonstruowana kreacja aktorska artysty miała być sposobem na oszukanie milicji – niewidomy nie mógł wszak zobaczyć tarczy zegarka. Po „zamówionym” przez aktora kursie na ulicę Fabryczną kierowca zawiózł Andę Rottenberg pod wskazany adres na Czerniakowie.





## JOSHUA NEUSTEIN (ur. 1940)

"Ślepe lasy" z cyklu "Polskie lasy", 1997 r.

technika własna/ papier drapany, masa papierowa, 170 x 116 cm (w świetle ramy)  
sygnowany, datowany i opisany wzdłuż lewej krawędzi: 'neustein Ślepe Lasy 1997'

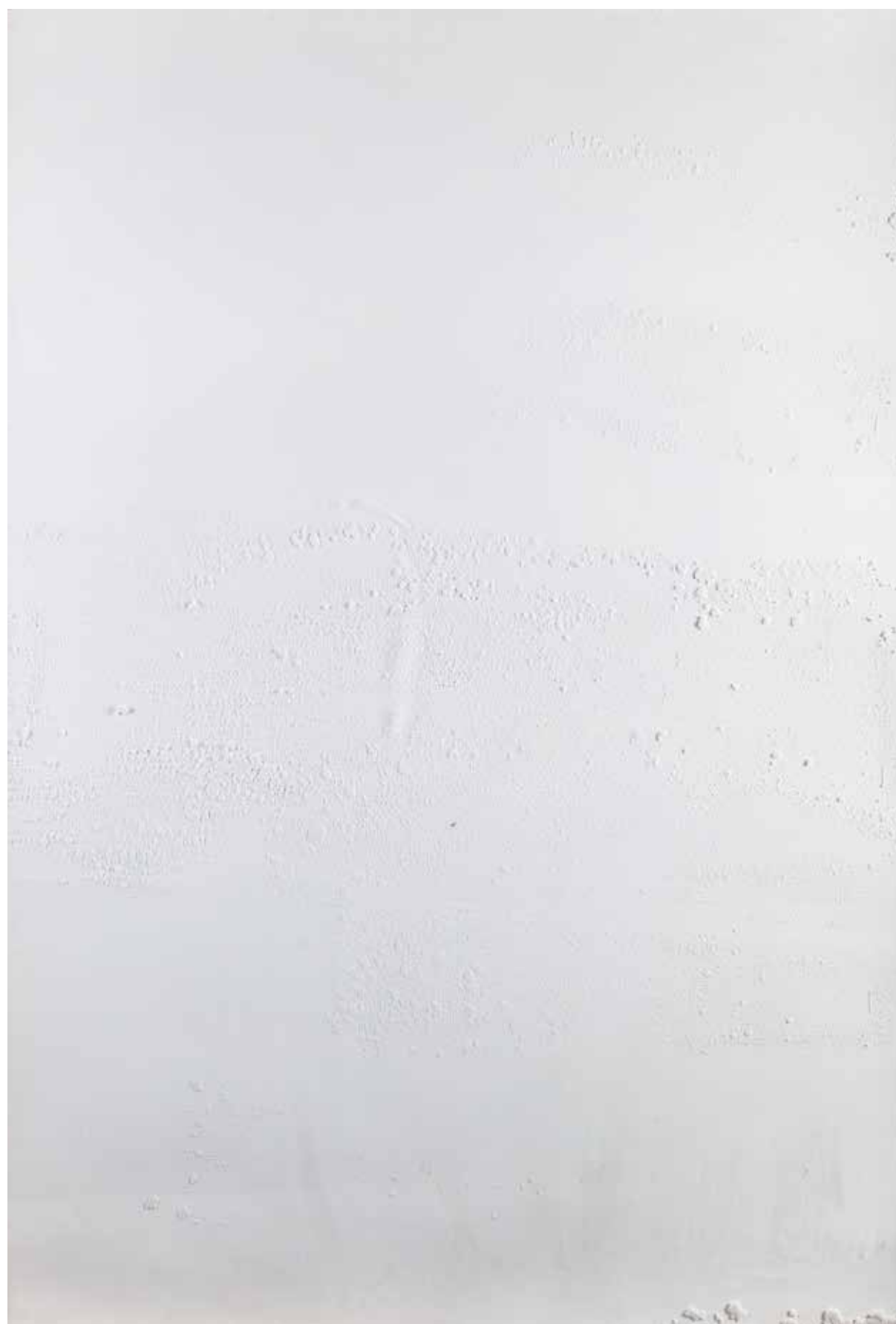
cena wywoławcza: 15 000 zł<sup>†</sup>  
estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:  
- dar od artysty, 1997

„Polskie lasy” – seria białych rysunków na papierze, odczytywana, jak alfabet Braille’a, bardziej opuszkami palców niż oczami – zaczęły powstawać po roku 1993, kiedy Joshua Neustein przyjechał do kraju swego urodzenia po wielu latach nieobecności. Został zaproszony do Łodzi na wystawę pod znanym tytułem 'My Home is Your Home'. Kompozycja pod nazwą 'Wedding', przeniesiona z zadbanego Düsseldorfu do Muzeum Artystów – budynku na poły zrujnowanego, do architektury przenoszącej pamięć burżuazyjnej świetności i następujących po niej latach opuszczenia – mogła stać się ex post transpozycją osobistej sytuacji artysty. Kogoś, kto – jak jego dzieło – przybywa z bezpiecznego świata w miejsce niejasne, określone jako dom; my home is your home. Wydaje się, że kontekst, w którym znalazło się jego dzieło – łódzki i międzynarodowy – zwrócił uwagę artysty na jego własną kondycję, czy też, a może nawet bardziej, zwrócił jego uwagę na jeszcze jeden aspekt egzystencjalny, podejmowany już wcześniej w innych dziełach. Układ pojęciowy przeniesiony z Dusseldorfu do Łodzi w kompozycji 'Wedding' nie mówił o tamtej sytuacji wprost. Dopiero 'Polskie lasy', a właściwie to, co zostało zawarte pomiędzy nazwą a wyglądem rzeczy, a także sposób uzyskiwania tego wyglądu, odczytany być może jako rzeczywiste otwarcie się artysty na pojęcie HOME – DOM. Jest to w wypadku

Neusteina szczególnie istotne, ponieważ DOM jest dla niego tym, czym jest dla każdego tułacza. Miejscem w pamięci. Ta pamięć, budowana ze strzępów opowieści i wiedzy zdobywanej między Izraelem a Nowym Jorkiem, wzbogaciła się o widziane i dotykane w Polsce. Stała się inna. Uległa chwilowej korekcie. Ułożyła się w inny zapis, tak samo nietrwały jak zapisy poprzednie i jak zapisy robione magnesem przesuwającym pod kartką z opiłkami żelaza. Przemieszczenie, zmiana zawartości – przedmiot dociekań artysty – znalazły wyraz na weneckim Biennale dwa lata później, w osmalonej sadzą 'Bibliotece', nacechowanej dojmującą nieobecnością książek. Joshua Neustein pragnął wrócić do Łodzi. Zbieg okoliczności spowodował, iż trafił do Warszawy, miasta o innej pamięci; miasta przez artystę nie doznanego. Pozwoli to nam obcować z kolejnym niespełnieniem i kolejnym przemieszczeniem – takim, jakim była zamiana Gdańska na Jerozolimę, Jerozolimy na Nowy Jork, Nowego Jorku na Łódź. Zamiana równie nietrwała i nie-ostateczna, równie nie-dosłowna jak transfiguracja losu i pamięci realizowana w sztuce”.

ANDA ROTTENBERG, WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY „JOSHUA NEUSTEIN. POLSKIE LASY I INNE RYSUNKI”, W GALERII SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ZACHĘTA, 27.10-07.12.1997, WARSZAWA 1997, S. 6-7



## GRZEGORZ PABEL (ur. 1940)

"Loty nietoperzy", dyptyk, 1993 r.

olej, tempera/plótno, 200 x 200 cm (całość), 200 x 100 cm (każda z dwóch części)

sygnowany, datowany i opisany na odwrocie każdej z dwóch części:

'GRZEGORZ PABEL | "LOTY NIETOPERZY" | 200 X 200

| [wskazówka montażowa] | 1993 | TEMP. OLEJ'

cena wywoławcza: 9 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 20 000 - 40 000

## POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1993

Dyptyk był prezentem dla Andy Rottenberg od Grzegorza Pabla, który przekazał jej obraz w 1993 roku z okazji objęcia przez historyczkę sztuki stanowiska dyrektorki stołecznej Galerii Zachęta. Przez kilka lat obraz wisiał w jej gabinecie.

Grzegorz Pabel w latach 1959-65 studiował na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierunkiem profesorów Aleksandra Rafałowskiego i Jana Cybisa. W 1965 roku otrzymał dyplom z wyróżnieniem. Po studiach współpracował z Centralnym Ośrodkiem Konsultacyjnym „Reklamy”. Przebywał na stypendium

MKIS we Włoszech. Od 1967 pracował jako asystent prof. Rajmunda Ziemskiego w pracowni malarstwa na Wydziale Architektury Wnętrz macierzystej uczelni. Od 1991 prowadzi pracownię malarstwa dla III-V roku na Wydziale Grafiki. W latach 1991-93 oraz 2002-05 pełnił funkcję prorektora ASP w Warszawie, od 1992 jest profesorem. W latach 80. uczestniczył w wystawach kręgu Żytniej i innych inicjatywach ruchu kultury niezależnej. W 1989 został wybrany prezesem Okręgu Warszawskiego reaktywowanego ZPAP. Od 1996 prowadził Galerię Studio w Warszawie.





## EUGENIUSZ GET-STANKIEWICZ (1942 - 2011)

"Dziewczynka z młotem", 1988 r.

serigrafia barwna/papier, 55 x 18,5 cm  
 dedykowany wzdłuż lewej krawędzi zadruku: 'Andzie R. w '88 Get Wrocław  
 czerwiec 1988 r.', opisany wzdłuż prawej krawędzi zadruku: 'jedna z nielicznych  
 serigrafii "Dziewczynki z młotem"'

cena wywoławcza: 1 400 zł<sup>†</sup>  
 estymacja: 2 000 - 4 000

## POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 80.

„(...) Get stosuje niemal barokową formę, a narracja oscyluje między gargantuelowskim rozpasaniem i groteską. Jedną z bardziej znanych i popularnych grafik Geta jest offsetowa odbitka wyobrażająca dziewczynkę ubraną do pierwszej komunii, która zamiast gromnicy trzyma w ręku młot. Chociaż Stankiewicz kokieterystycznie twierdzi, że nie jest artystą, ponieważ pracuje na zamówienie – większość jego prac powstaje z potrzeby własnej – jak, nie mniej znany od 'Dziewczynki z młotem' – autorski plakat 'Zrób to sam' czy graficzna dedykacja 'Pawlikowi Morozowi – patronowi donosicieli' (w dwóch wersjach), ukazująca postać radzieckiego pioniera znanego z donosu na własnych rodziców. Są to ostatnie przypadki posługiwania się innymi wizerunkami niż własny portret artysty. Większość prac Geta po roku 1981 – to jego autoportrety, najczęściej miedziorytowe, uwikłane w wieloznaczne okoliczności – i to one, okoliczności właśnie, są przedmiotem narracji. Bo Get – jaki jest – każdy widzi. Ma brodę, zadarty nos i maleńkie okulary. Do portretów z profilu dochodzi czasem gruby paluch ('Jednorożec'); rozrasta się ucho albo oko; potylicza przechodzi

w kapelusz muchomora. Biedna głowa Geta ściskana jest patykami, gnieździ się na niej pierzasty wąż, przebijana jest szpilą lub ściskana cierniem. Postać Geta – grubawa i przysadzista – dostaje marchewkowej nasadki osłaniającej pierwszorzędną cechę dystynktywną; innym razem ta sama marchew przymocowana jest sznureczkami do nosa artysty. Pełna błazenada, przebieranka, wcielanie się w role, jakie każe nam grać życie. Bo jak sprostać powadze dramatów, jeśli nie ubierze się ich w groteskowe szaty? Nagrodzony przez UNESCO plakat na temat praw człowieka wyobraża Mojżesza, przypadkowo mającego posturę Geta, błazeńskim gestem wskazującego na odwieczne tablice z dekalogiem. Mojżesz jest nagi. Jak prawda. Ale nagość jest obsceniczna, dlatego lubimy ją przysztrajać. Głowę Geta zdobią cudze piórka. Przysłowie mówi: jak cię widzą, tak cię piszą".

ANDA ROTTENBERG, FRAGMENT TEKSTU OPUBLIKOWANEGO W JĘZYKU NIEMIECKIM:  
 „KLEIDER MACHEN LEUTE”, [W:] „DIE GEHEIMEN AUFLÄRER”, KATALOG WYSTAWY,  
 RED. OTTO STEININGER, CREDITANSTALT, WIEN 1994. PRZEDRUK NA PODSTAWIE  
 POLSKIEGO ORYGINAŁU W ZBIORZE „PRZECIĄG”, WARSZAWA 2009, S. 170



25

## EUGENIUSZ GET-STANKIEWICZ (1942 - 2011)

*"A gdzie piąty?", 1986 r.*

wkłęśłodruk, tusz/papier 49 x 34 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'wkłęśłodruk Get 86'

opisany u dołu, na passe-partout: 'a gdzie piąty?'

cena wywoławcza: 500 zł ↑

estymacja: 1 000 - 1 800

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 80.

O przyjaźni z Getem Stankiewiczem Anda Rottenberg mówi „szczególna” i wyjątkowa”. Poznali się w 1974 roku we Wrocławiu, podczas Międzynarodowej Wystawy Architektury Intencjonalnej TERRA I, zorganizowanej przez Stefana Janusza Müllera. Znajomość, bazująca na obustronnej sympatii, była kontynuowana przez wiele lat, a jej owocem są szczególne prezenty – drobne grafiki i rysunki, zawsze opatrzone osobistą dedykacją, pisaną charakterystyczną, kwieciste-barokową kaligrafią Geta. W latach 1945-60 mieszkał we Wschowie, gdzie uczęszczał do szkół

i Koła Plastyków Amatorów. W latach 1961-66 studiował architekturę na Politechnice Wrocławskiej, a w latach 1966-72 grafikę w tamtejszej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w pracowniach Stanisława Dawskiego i Macieja Urbańca. W latach 70. był kierownikiem artystycznym Wydawnictwa Ossolineum. W latach 1982-85 prowadził Pracownię Grafiki Warsztatowej w PWSSP we Wrocławiu. Przez niemal całe życie związany był z Wrocławiem, stając się jednym z artystycznych symboli miasta. Mieszkał w kamieniczce Jaś na rogu ulic Mikołaja i Odrzańskiej.





## EUGENIUSZ GET-STANKIEWICZ (1942 - 2011)

*Bez tytułu, 1991 r.*

miedzioryt, tusz/papier; 24,5 x 16 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'Get 91'  
dedykowany wzdłuż krawędzi zadruku: 'Andzie R od Geta  
| Wrocław, sierpień 1991 | miedzioryt odb. autorska'

cena wywoławcza: 500 zł ↑  
estymacja: 1 000 - 1 800

## POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 80.

„Fascynuje mnie fakt, że można odebrać pracy tytuł i nadać nowy, albo np. zachowując stary, dodać nowy. Praktycznie wygląda to tak, że mam obrazy, które narastają: pojawia się na nich jedna, druga, trzecia warstwa. Czasami jakaś wersja pozostaje utrwalona tylko dlatego, że w danym momencie została sfotografowana – a potem ulega dalszej metamorfozie. Tyle jest możliwości – nie widzę powodu, żeby którąś uznać za złą. Co to znaczy zły obraz?”



27

## JERZY "JURRY" ZIELIŃSKI (1943 - 1980)

"Dokąd?", 1976 r.

olej/plótno, 60 x 89 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "JURRY TeRRa paradis

| II 76 | "DOKĄD?" | JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI | 03-742 W-WA

| MARKOWSKA 16 m 33'

na odwrociu nieczytelny stempel wywozowy oraz naklejka  
z Domu Aukcyjnego Rempex

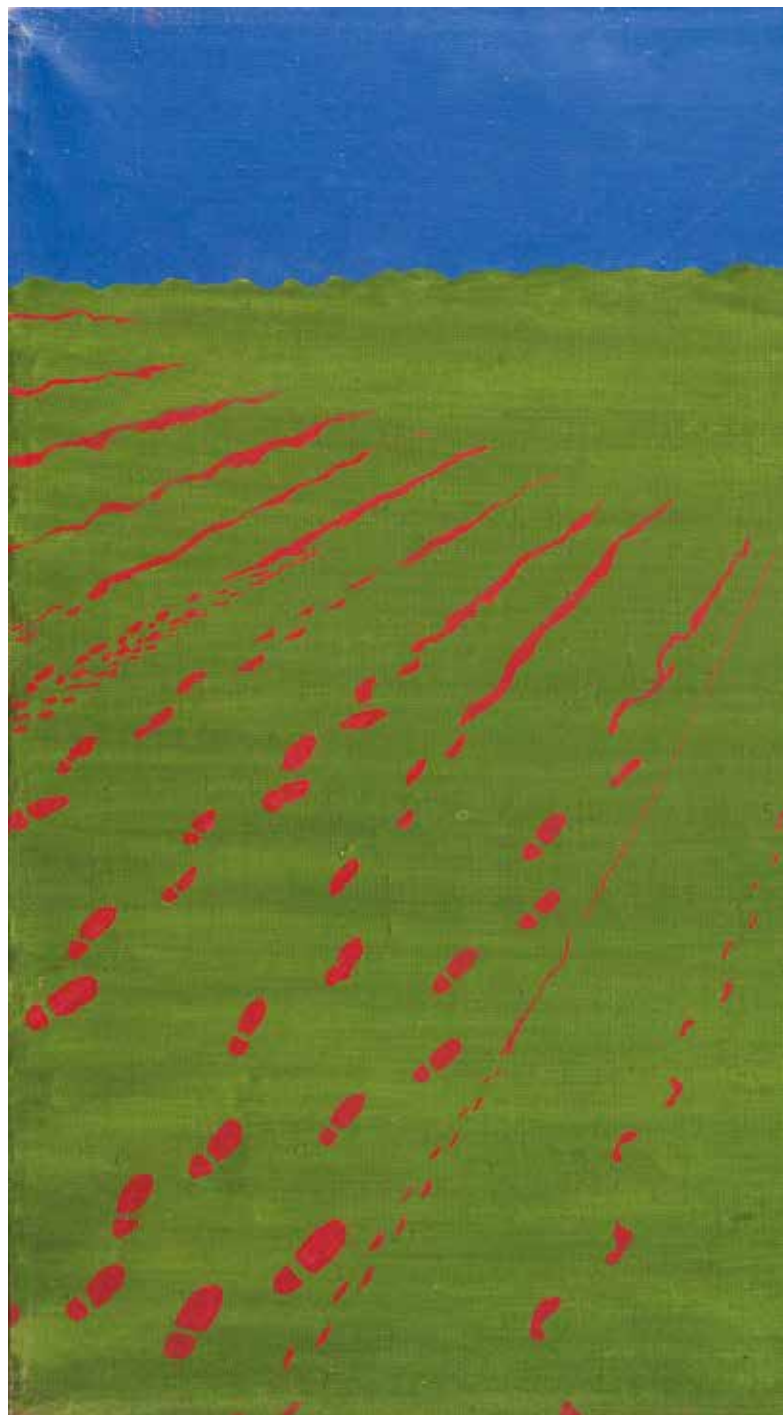
cena wywoławcza: 12 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- Dom Aukcyjny Rempex, 25.08.1999

Jurzy Zieliński to jedna z najważniejszych legend życia artystycznego lat 60. i 70. w Warszawie. Zajmował się nie tylko malarstwem, lecz także poezją – pozostawił po sobie krótkie refleksyjne teksty, poetyckie wyznania, dotyczące zarówno spraw egzystencjalnych, jak sztuki. W latach 1962-68 studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1962-68), najpierw rzeźbę u Alfreda Jesiona, następnie malarstwo u Jana Wodyńskiego i Jana Cybisa, w którego pracowni uzyskał dyplom. Podczas studiów zaprzyjaźnił się z Janem Dobkowskim: młodzi twórcy założyli grupę Neo-Neo-Neo, której powstanie oficjalnie ogłosili w 1967 roku w warszawskim Klubie Medyków. Nazwa miała sugerować, że w sztuce tak naprawdę nie istnieją całkowicie nowe i niepowtarzalne rozwiązania. Krytykowali akademicki sposób kształcenia artystów, opierający się na wzorcach kapistowskich, ale także ironizowali i drwili z neoawangardowych manifestów i programów. Działalność Zielińskiego i Dobkowskiego była podszyta parodią i pastiszem, a w efekcie powstawały niezwykle estetyczne prace czerpiące z tradycji secesji i pop-artu, operujące plakatowym skrótem i płaskimi plamami barwnymi. Malarstwo Zielińskiego opierało się również na prowokacji treścią przedstawienia: twórca podejmował wątki egzystencjalne i krytyczne wobec zastanej rzeczywistości. Grupa istniała do 1970 roku. W ostatnich latach życia Zieliński tworzył szczególnie kompozycje, mniej dekoracyjne, bardziej spontaniczne, surowe, ekspresyjne. Artysta zmarł śmiercią tragiczną.







28

## JERZY "JURRY" ZIELIŃSKI (1943 - 1980)

*Bez tytułu, 1963-64 r.*

olej/plótno, 78 x 100 cm

cena wywoławcza: 12 000 zł ↑

estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- zakup od żony artysty, 1989

„Nie przepraszam, że wchodzę – drzwi były otwarte. Dla ludzi jest przecież otwarte wszystko – sztuka stoi otworem od dawna. Nie wiem, dlaczego. Może dlatego szukam. No tak: szukam, eksperymentuję – bardzo modne słowa. Kocham sztukę. Nic to nie mówi? Trudno, tym lepiej. Ja się nie przeistaczam, nie wcielam, nie -, nie -, nie -... Jestem! A ten fakt może komuś przeszkadzać albo nie. Zaistniał. I dlatego maluję... Pomówiony, obronię się malarstwem”.

JERZY „JURRY” ZIELIŃSKI



29

## JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

*Kompozycja z ptakiem, 1998 r.*

ołówek/papier, 21 x 15,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 5 IV 1998'

cena wywoławcza: 1 400 zł<sup>†</sup>

estymacja: 2 000 - 3 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1998

„Tworzę nastrój. Jest on elementem intymności, tak jak intymność – nastroju. Erotyka to nie tylko bliskie kontakty między ludźmi. Płodność to erotyka, która dotyczy całego świata, także zwierząt, roślinności. Nie zajmuję się kontekstem kulturowym i socjologicznym erotyki, widzę człowieka jako część natury. W moich obrazach staram się wymieszać elementy roślinne, zwierzęce i ludzkie, pokazać bogactwo linii tych światów, które tworzą jedną całość. Chcę pokazać kipiące życie”.

JAN DOBKOWSKI





Jan Dobkowski 5. IV. 1998

## EDWARD DWURNIK (ur. 1943)

*Morze, z cyklu "Błękitne", 1992 r.*

olej/plótno, 228 x 292 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. DWURNIK 92'

opisany na odwrociu: 'E. DWURNIK | 42 XX 1788 | 21-III-30-III 1992

| Błękitny | 228 x 292 cm', oraz na blejtramie: 'NR. 950', '2 BIENNALE

PARIS E. DWURNIK "Zdrada" Nr 950' oraz: 'E. DWURNIK NR.'

na odwrociu, na blejtramie ślad nieczytelnej pieczętki i papierowej naklejki, francuska naklejka wywozowa z napisem: 'SEBASTOPOL' oraz cyfry:

'16' i '11'

cena wywoławcza: 45 000 zł <sup>†</sup>

estymacja: 65 000 - 90 000

## POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.

## WYSTAWIANY:

- Sztuka wobec natury, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta,

26.10 - 08.12.1996

„Ta jawność zapożyczeń i ich różnorodność jest też wskazaniem na wyrazisty cudzystów, w jakim artysta umieszcza całą swoją twórczość. Czai się w tym lekka drwina z powinności twórcy oraz dystans wobec utartych pojęć związanych ze sztuką – takich jak 'osobisty styl' czy 'etos artysty'. Naprawdę chodzi o to, żeby nie przestać malować”.

ANDA ROTTENBERG





Anda Rottenberg na tle obrazu Edwarda Dwurnika, fot. Andrzej Georgiew





„Parę tysięcy obrazów w czterdziestoletniej już pracy – to dorobek, jakim można by wypełnić kilka malarskich biografii. Średnio co trzy dni kolejne płótno. Małe, średnie, duże i ogromne – takie, że mogą być składowane i transportowane wyłącznie w postaci zrolowanej. Tysiące rysunków i grafik – to produkcja uboczna. Trochę rzeźb, formowanych topornie, wzorem Baselitza, by zamysł malarski rozwinąć w trzecim wymiarze. Na każdym płótnie odciska się pośpiech, gonitwa ręki za tym, 'co pomyśli głowa'. Kombinatoryka zamierzonego niechlujstwa i karykaturalnej dosadności. Dowodzenie umiejętności warsztatowych przez żonglerkę stylów – od niemal graficznych, pozornie jednobarwnych, malowanych 'rysunków', przez budowane kreską barwne epopeje, po zagęszczone, tłuste impasty. Ale jeden obraz nie wyczerpuje tematu. Potrzebne są całe cykle, dziesiątki i setki odsłon, na podobieństwo filmowych stop-klatek rejestrujących rzeczywistość.

Najczęściej maluje Polskę. Od początku, od pierwszego obrazu, Edward Dwurnik portretuje ją – jaka jest, a raczej jaką ją widać w krzywym zwierciadle. Gminną, powiatową, wojewódzką i stołeczną, robotniczą i chłopską, wzniosłą i upadłą, skłóconą i pogodzoną. Piękną w swej brzydocie i paskudną w swej urodzie. Podzieloną na zawody, miejsca, wydarzenia i wyobrażenia – swoje i cudze. Wizerunki pokazują prawdę odartą z patosu, balansując na skraju karykatury, są bezwzględne w dosadnym i złośliwym nazywaniu rzeczy po imieniu, ale wdzieczą się do adresata przez sam fakt dostrzeżenia go i wyniesienia.

Polska rozpisana na tysiące obrazów ma charakter egalitarny. Składa się z pojedynczych i zbiorowych wizerunków osób anonimowych, znanych artystów z widzenia lub z imienia, a także osób publicznych, znanych nam wszystkim, lub tylko członkom wybranych środowisk. Zbiorowy portret polskiego parlamentu AD 2000 nosi tytuł 'III Rzeczpospolita to my' i składa się z maleńkich główek opisanych nazwiskami. Jest w tym podobny do galerii znajomych kotów, znajomych artystów, znajomych krytyków. Zbita, słabo zróżnicowana masa. Kotów odróżniają imiona. Ludzi – nazwiska. Ale dla samego malarstwa jest to bez znaczenia.

Ten nurt, w wielu rozmaitych wariantach i układach, przewija się przez całą jego dotychczasową twórczość, znaczącą kilometrami bardziej lub mniej złośliwych notatek na temat życia codziennego w Polsce. Kontrapunktem do tej serii jest inna, również idąca w setki płócien, poświęcona widokom miast całego świata. Utrzymana na ogół w błękitnej tonacji i charakterystycznym, graficznym stylu, nacechowana jest jednak nieco większą życzliwością dla obserwowanego świata. W niej też najbardziej widoczna pozostaje młodzieńcza fascynacja twórczością Nikifora.

Cykle nie są zamknięte. Równolegle rozwija artysta zupełnie odmienne w nastroju i sposobie malowania serie o charakterze epickim, związane z historią Polski. Jeszcze innym stylem komentuje bieżące wydarzenia polityczne. Wreszcie – jakby chcąc wskazać na szeroki wachlarz swych możliwości – tworzy serie rozmalowanych morskich pejzaży, charakterystycznych grup portretowych, a także umownie malowanych kwiatów. Do tego wachlarza tematów i chwytów dochodzą dialogi z archetypami współczesnego malarstwa: seria rytmicznych, nasyconych kolorem abstrakcji o konstruktywistycznym rodowodzie znalazła swój kontrapunkt w wielkich płótnach odwołujących się do malarstwa gestu zakorzenionego w diametralnie odmiennej tradycji. Poświęcona jest twórczości Jacksona Pollocka i realizowana wynalezionej przez niego techniką drippingu.

Ta jawność zapożyczeń i ich różnorodność jest też wskazaniem na wyrazisty cudzość, w jakim artysta umieszcza całą swoją twórczość. Czai się w tym lekka drwina z powinności twórcy oraz dystans wobec utartych pojęć związanych ze sztuką – takich jak 'osobisty styl' czy 'etos artysty'. Naprawdę chodzi o to, żeby nie przestać malować”.

ANDA ROTTENBERG, CHODZI O TO, ŻEBY MALOWAĆ,  
„DOBREWNETRZE”, NR 1 (97), STYCZEŃ 2006, S. 108

## ANSELM KIEFER (ur. 1945)

*Wnętrze pracowni, ok. 1990 r.*

fotografia solaryzacyjna/papier fotograficzny, 16,5 x 23 cm

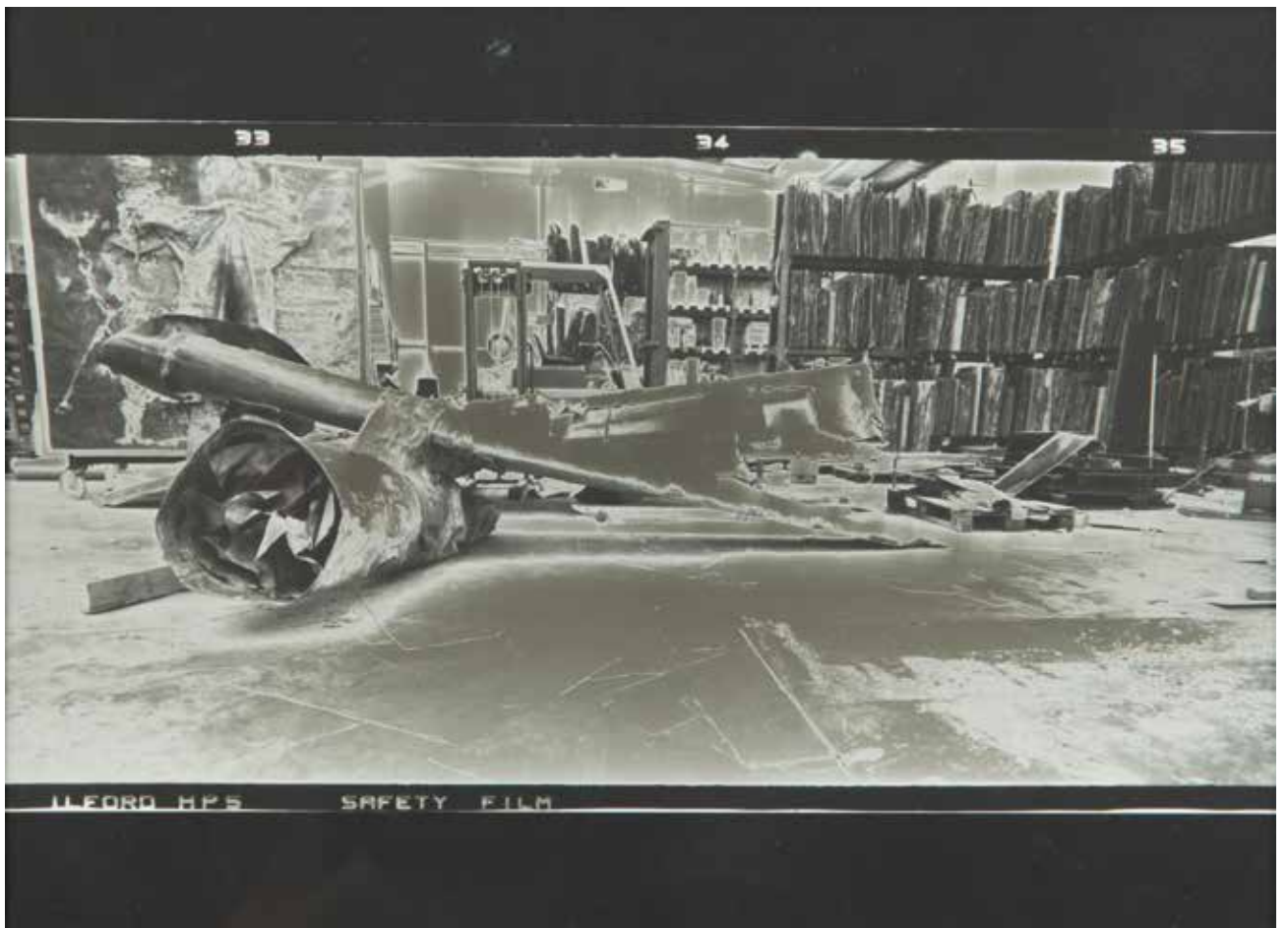
cena wywoławcza: 10 000 zł<sup>†</sup>  
estymacja: 20 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1999

Fotografia solaryzacyjna pracowni Anselma Kiefera została wykonana na prośbę Andy Rottenberg, która podczas pracy nad wstępem do wielkiej berlińskiej wystawy tego artysty odwiedziła go w niemieckim mieście Buchen, gdzie Kiefer miał swoją gigantyczną pracownię. Przy okazji zwiedziła dawną fabrykę cegieł, którą twórca zamienił w Gesamtkunstwerk, ogromny obiekt sztuki, wypełniony suszonymi roślinami i przedmiotami rozmaitej proveniencji, które wykorzystywał w swoich realizacjach dotyczących problematyki pamięci zbiorowej i melancholii. Data urodzin Anselma Kiefera – 1945 – zbiegła się z zakończeniem II wojny światowej, co znacząco wpłynęło na jego twórczość. W 1951 roku jego rodzina przeniosła się do Ottersdorfu, a on zaczął uczęszczać do publicznej szkoły w Rastatt, którą ukończył w 1965 roku. Początkowo studiował prawo i romanistykę na uniwersytecie we Freiburgu, jednak po 3 semestrach porzucił studia na rzecz Akademii Sztuk Pięknych we Freiburgu, Karlsruhe i Düsseldorfie, które ukończył w 1969 roku. W 1970 roku przeprowadził się do Düsseldorfu, a w 1971 – do Hornbach w południowo-zachodniej części Niemiec, gdzie pozostał do 1992 roku.

Wtedy też na stałe zamieszkał we Francji. Od 2008 roku mieszka i pracuje w Paryżu oraz w Alcácer do Sal w Portugalii. Jego twórczość oscyluje w obrębie malarstwa, rzeźby i fotografii. Najczęściej wiązany jest z nurtem Nowego Symbolizmu lub neoekspresjonizmu. Kompozycje Kiefera często składają się z takich materiałów jak słoma, popiół, glina, ołów i szelak. Ogromną rolę w kształtowaniu tematyki jego realizacji artystycznych miały wiersze Paula Celana, a także jego wizja historii nazistowskich Niemiec i trauma Holocaustu, którą Kiefer przepracowywał w większości swoich realizacji. Artysta nie zgadza się na tabuizację niektórych wątków XX-wiecznej historii. Jego prace charakteryzują się przede wszystkim niezachwianą chęcią konfrontacji z mroczną przeszłością własnego narodu. Miał wiele wystaw indywidualnych w najważniejszych europejskich i amerykańskich instytucjach sztuki współczesnej (m.in. w Neue Nationalgalerie w Berlinie, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, San Francisco Museum of Modern Art i Muzeum Guggenheima w Bilbao), a jego prace znajdują się w wielu kolekcjach instytucjonalnych na całym świecie.





32

TOMASZ CIECIERSKI (ur. 1945)

*Bez tytułu, 1984 r.*

kredka, ołówek/papier; 40 x 53 cm

sygnowany i datowany na środku, w obrębie kompozycji:

'T. Ciecierski 1984'

cena wywoławcza: 3 500 zł <sup>†</sup>

estymacja: 6 000 - 10 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.





33

## WŁODZIMIERZ JAN ZAKRZEWSKI (ur. 1946)

*Dyptyk geometryczny, 1983 r.*

kredka, ołówek/papier; 20 x 20 cm (każda z części), 35 x 60 cm (całość w świetle oprawy)  
 sygnowany, datowany i opisany u dołu lewej części: '9. 4. 1983 20 x 20 WZakrzewski'  
 i u dołu prawej części: '3. 4. 1983 - 6 20 x 20 WZakrzewski'

cena wywoławcza: 2 000 zł †  
 estymacja: 4 000 - 6 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 80.



Tomasz Ciecierski, Bez tytułu, 1984, detal

„Kiedy Tomasz Ciecierski kończył warszawską ASP, malarstwo właśnie wychodziło z mody. To istotna okoliczność przy próbie zdefiniowania twórczości tego artysty. Akademia przełomu lat 60. i 70. oferowała zakrepiły w swym doktrynerstwie koloryzm starszej profesury, mając za alternatywę egzystencjalny smutek młodszych wykładowców spod znaku 'Arsenału'. Tymczasem przez szczeliny w berlińskim murze wdzierał się do Polski 'przeciąg' konceptualizmu, podchwytywany przez neoawangardę, rozrywającą akademickie modele sztuki w dyskusjach toczonych z dala od zgłębku, na plenerach i sympozjach organizowanych gdzieś w Puławach, Osiekach, Elblągu czy Zielonej Górze. Echa tych dyskusji docierały do akademii za pośrednictwem półoficjalnych galerii w rodzaju Foksal, Współczesnej czy Repassage. Pop art zyskał już w świecie rangę sztuki oficjalnej, a jej nowy paradygmat kwestionował niepowtarzalność i ręczne wykonanie jako warunek oryginalności dzieła. Galerie Nowego Jorku pełne były powielanych przez Andy'ego Warhola portretów Marylin Monroe zrównanych w swej randze z puszką zupy pomidorowej, a także kompozycji Roberta Rauschenberga zrobionych z cywilizacyjnych odpadów. Można też tam było zobaczyć zagadkowe, barwne supelki malowane i rysowane na wielkich płótnach przez Cy Twombly'ego. Taki, nieznaný w Polsce świat sztuki, ujrzał świeżo dyplomowany malarz podczas swojej pierwszej wizyty w USA. Echa zobaczonego znalazły się w jego płótnach z pierwszej połowy lat 70.. Obok czysto konceptualnych gier z pojęciami, zawarte jest

w nich wyraźne wskazanie na utopijną nostalgię za 'rajem utraconym', poniekąd oczywistą dla polskiego artysty, ale wzniesioną na poziom uniwersalny. Te wczesne obrazy zapowiadały wyraźnie to, co z czasem stało się znakiem rozpoznawczym artysty: wnikliwa obserwacja rzeczywistości prowadząca konsekwentnie do eliminowania niepotrzebnych wątków przy świadomej zgodzie na udział przypadku w procesie podejmowania decyzji; praktyka odsłaniania tajemnic warsztatu wskazująca na autorefleksję towarzyszącą powstawaniu obrazu i budująca dystans artysty wobec anachronicznej koncepcji 'majstersztyku'.

To tylko szkic do portretu twórcy, który w swym dziele dokonuje ustawicznej, świadomej syntezy tego, co go ukształtowało i co nadal kształtuje obraz jego sztuki, wynurzającej się z dialektyki gorącego malarskiego gestu i chłodnej refleksji; ze starcia nacechowanej estetyzmem tradycji kapistowskiej z krzyczącą, plakatową dezynwolturą pop artu; z kontrapunktu między wyborem dziś już zbanalizowanych tematów – takich jak pejzaż, szczególnie pejzaż morski, a umiejętnością nadania im świeżości malarskiej i znaczeniowej. Szkic do portretu twórcy, który wyznacza swoje miejsce w świecie z pozycji człowieka uwikłanego w osobiste, jednostkowe doświadczenie i malarza wciąż od nowa szukającego powodu do zajmowania się malarstwem”.

ANDA ROTTENBERG, NAWAŻNIEJSZY JEST POWÓD,  
„DOBRE WNĘTRZE”, NR 5 (101) MAJ 2006, S. 144





Tomasz Ciecierski, Włodzimierz Zakrzewski, Anda Rottenberg i Łukasz Korolkiewicz w domu Tomasza Ciecierskiego, 1990, fot. Krzysztof Bednarski

„O charakterze twórczości decyduje często splot okoliczności i wyzwań, z jakimi twórca musi się zmierzyć, by dotrzeć do jądra artystycznej prawdy i by odnaleźć właściwy język artykulacji. Włodzimierz Jan Zakrzewski został postawiony wobec kilku znaczących faktów, zanim jeszcze został artystą. Najważniejsze, jak się okazało po latach, było dziedzictwo nazwiska, związane z osobą ojca, także Włodzimierza, także malarza, obciążonego udziałem we wdrażaniu socrealizmu. Wydaje się, że odnalezienie się wobec tego dziedzictwa wyczerpało młodego adepta warszawskiej ASP nie tylko na kwestie stylu i samego sensu podejmowania malarskiego trudu, ale też na kwestie społecznego funkcjonowania artysty.

Od samego początku jego twórczość nacechowana była namysłem nad językiem malarstwa, skoncentrowana na dyskursywnym myśleniu o zagadnieniach formy i polskiego dziedzictwa spod znaku awangardy. Sprzyjały temu niewątpliwie toczące się wokół spory konceptualne i procesy 'czyszczenia języka sztuki', podejmowane w Polsce od połowy lat 60. Wszystkie te procedury dystansowały młodego twórcę wobec potocznej rzeczywistości mimo wyraźnego akcesu po stronie 'Solidarności'. Refleksja porządkująca emocje, analiza znaczeń pierwotnego malarskiego gestu, dekonstrukcja obrazu ujawniająca poszczególne warstwy formalne i procesualne, wszystko ułożone w wieloelementowe sekwencje – to najbardziej charakterystyczne cechy jego twórczości uprawianej po opuszczeniu kraju na początku lat 80. Z czasem jednak do jego malarskiego świata zaczynają się wkradać nowe elementy, być może

związane ze statusem przybysza w obcym kraju, z potrzebą oswojenia się 'gdzie indziej' i określenia własnej tożsamości na tamtym terenie. Pojawiają się zatem ślady pamięci – nałożone na siebie fragmenty pejzaży z różnych miejsc świata. Równoległe – komentarze do wydarzeń w świecie, najczęściej odległym i nieznanym, a także szukanie czynników dookreślających tożsamość artysty przez sięganie do barw narodowych nieznanych dziadków. Wreszcie – konieczne po latach – spojrzenie na osobiste relacje z ojcem i malarskie odwołania do twórczości Zakrzewskiego seniora. Znajdzie się tam zarówno parafraza ojcowskiego rysunku 'Włodek na balkonie', jak i wmontowany we własną kompozycję 'Obraz ojca'.

Zanurzenie we wspomnieniach w sposób naturalny dosięgło czasów dzieciństwa, a zaraz po nim – wczesnej twórczości. Przyszedł czas rozliczeń i czas 'luk w pamięci' zsynchronizowany z decyzją powrotu do Polski po dwóch dekadach spędzonych w USA. I powtórny proces asymilacji, tym razem w poznawaniu na nowo własnym kraju. Artysta podejmuje decyzję wyjścia poza dotychczas uprawiane malarstwo i rysunek, zaczyna tworzyć złożone układy przestrzenne poddane rygorowi czasu, uzupełnione o dźwięk i światło. To spiętrzenie form wydaje się konieczne, by zobrazować problemy wykraczające daleko poza jednostkowe doświadczenie artysty i człowieka, sięgające spraw tożsamości narodów i czynników określających ich egzystencję”.

ANDA ROTTENBERG, DZIEDZICTWO I TOŻSAMOŚĆ, TEKST PRZYGOTOWANY DLA MAGAZYNU „DOBRE WNIĘTRZE” W 2006 ROKU, MASZYNOPIS Z ARCHIWUM AUTORKI

## ZOFIA KULIK (ur. 1947)

"Motyw ludzki II", 1990 r.

fotografia czarno-biała wielokrotnie naświetlana/  
papier fotograficzny, 48,5 x 48,5 cm (w świetle ramy)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"Motyw Ludzki II" | 1990 ed. 4/5 [sygnatura]

cena wywoławcza: 5 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 10 000 - 15 000

### POCHODZENIE:

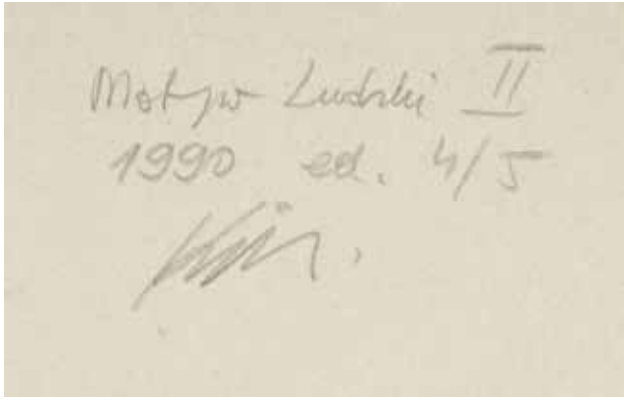
- dar od artystki, ok. 2002

Zofia Kulik i Anda Rottenberg kolegują się od wielu lat – poznały się w połowie lat 70., czyli w okresie, w którym artystka pracowała z Przemysławem Kwiekiem i wspólnie prowadzili Pracownię Działań i Dokumentacji w ich mieszkaniu przy ulicy Karola Wójcika na warszawskiej Pradze. Historyczka sztuki wspominała popołudnia spędzone na rozmowach z Zofią Kulik w przestronnej kuchni będącej jednocześnie jadalnią, salonem i pracownią. Zbliżyły się do siebie

w momencie, w którym Zofia Kulik rozpoczęła samodzielną twórczość – Anda Rottenberg była zafascynowana jej myśleniem na temat kompleksowości politycznej i osobistej ikonosfery artystki oraz sposobem jej wizualizacji przy pomocy skomplikowanej techniki wielokrotnego naświetlania fotografii. Przyjaźń zaowocowała współpracą w 1997 roku, kiedy to Anda Rottenberg przygotowała długi tekst komentujący wystawę Zofii Kulik w pawilonie polskim na Biennale w Wenecji.



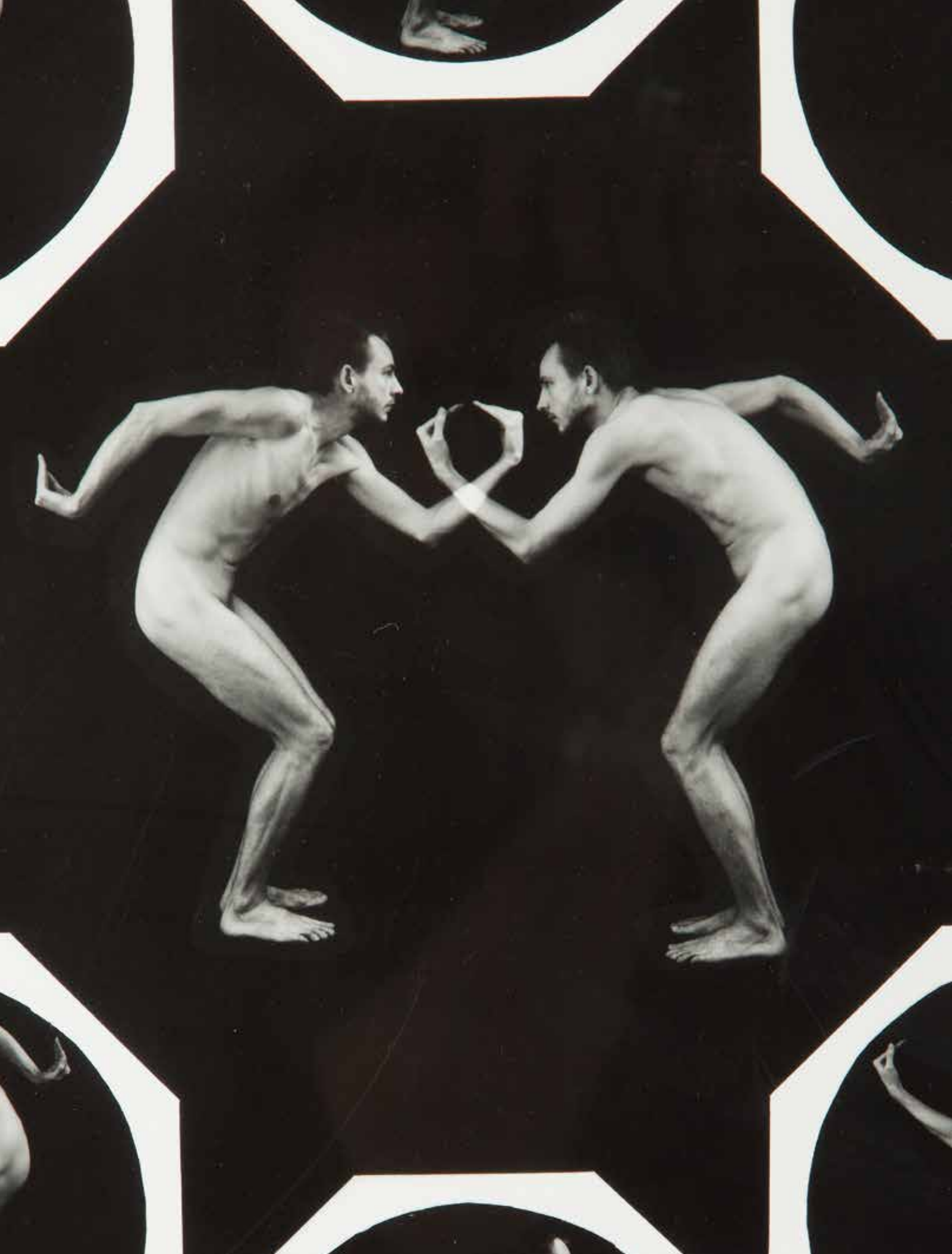




„Ikonosfera – zespół wypełnionych znaczeniami obrazów, form i kształtów, jakie wdrukowały się, albo zostały wdrukowane w naszą świadomość; zespół znaków i symboli, które umiemy przeczytać lub które wchłaniamy biernie przez ekran telewizora, oprawę świąt państwowych i religijnych, a wreszcie przez codzienne obcowanie; pokłady informacji, które się wzajem przenikają i które mimowolnie zapadają w pamięć, uzwyczajniają się i oswiają – cały ten obszar jest przedmiotem badań artystki od samego początku jej działalności. Właściwiej będzie powiedzieć, że owa działalność w dużym stopniu sprowadzała się właśnie do badań, rejestracji i obserwacji. Obiekty sztuki – dzieła zamknięte i skończone – pojawiły się dość późno i były symptomem wejścia Zofii Kulik w dojrzałość. Ich powstanie poprzedziły lata pracy z modelem, najczęściej ze Zbigniewem Liberą i Robertem Rumasem, powtarzającymi w nieskończoność pozy znane z kanonicznych dzieł sztuki średniowiecznej i nowożytnej, a także z almanachów malarstwa i rysunku oraz arcydzieł wczesnego kina. W ten sposób powstało to, co artystka nazywa 'archiwum gestów'. Pozy i gesty nagiej postaci odwołujące się do tego, co określamy jako europejskie dziedzictwo kulturowe, użyte jako znaki tego dziedzictwa i tej kultury, sprowadzone zostały przez artystkę do roli ornamentu. Figury i gesty o znanym rodowodzie ikonograficznym odnoszącym się do sztuk pięknych spletały się w ornamentalnym kaprysie z atrybutami totalitaryzmu i odwiecznym decorum autorytarnej władzy, na które składają się równie dobrze krzepkie figury pomnikowe oraz elementy uzbrojenia, jak i ulotne, miękkie draperie czy girlandy z kwiatów. Zofia Kulik analizuje i stawia nam przed oczy metody i język form wizualnych będących na usługach propagandy. Obleczone w oswojone kształty

gotyckiego witrażu czy perskiego dywanu, ujawniają najpierw pełen powabu ład wizualny zalecający się harmonijnym spokojem symetrycznych, statycznych kompozycji, których wewnętrzne zróżnicowanie i bogactwo uporządkowane jest wedle akademickich reguł w sposób niemal kanoniczny. Dzieła tworzone w ten sposób tchną siłą spokoju, a użycie historycznie przyswojonych form napawa poczuciem bezpieczeństwa. Ten hieratyczny ład, uzyskiwany także przez powtarzalność motywów i ich lustrzaną symetrię odsyła nas do starożytnego Egiptu i Babilonii; przypomina najstarsze w naszej kulturze wzorce budowania artystycznych oznak potęgi władzy ziemskiej i Boskiej. Wskazuje na to, jak stary jest język propagandy i jak niezmiennie skuteczny. Ujawnia pułapki, w które od tysiącleci dają się wciągać całe społeczeństwa uwiedzione obietnicą lepszego jutra.

Fotografia kreowana przeplata się często z zatrzymanymi kadrami wyjętymi z telewizyjnych wiadomości, a powstające w ten sposób ciągi informacyjne orzekają o dzisiejszym świecie w sposób dosadny i pozbawiony złudzeń. Fotografia, szczególnie czarno biała, ma walor dokumentu; przenoszony przez nią obraz ma wartość dowodu rzeczowego. Świadcstwo może stać się oskarżeniem. Ale artystka nie posuwa się tak daleko, nie wkracza na obszar społecznego i politycznego życia. Pozostaje w sferze estetyki. Wpasowuje w nią swój własny wizerunek – hieratycznie upozowany i wkomponowany w zespół atrybutów codziennego życia. Krzykiem staje się na tym tle kolorowa roślina – baśniowy element w czarno białej rzeczywistości”.



## KAROL BRONIATOWSKI (ur. 1945)

*Duża czarna figura, 1997 r.*

gwasz/papier, 110 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'KBroniatowski 97'

na odwrociu plakietka z pianki z opisem pracy

cena wywoławcza: 6 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 12 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1999

WYSTAWIANY:

- Karol Broniatowski. Prace z lat 1969 - 1999 Rzeźba, gwasze,

Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 01.03 - 28.03.1999

„Interesujące jest, że owe namalowane na papierze sylwetki zaczęły nabierać jakichś swoistych cech indywidualnych. Nie są identyczne, jak nie są identyczne ziarnka piasku w dużym powiększeniu. Prowokują, znów, do próby utrwalenia. Do podjęcia rzeźbiarskiego trudu. Do pośpiesznego formowania kształtu w mokrej glinie tak, by uzyskana sylweta przypominała swój własny cień”.





Handwritten signature or mark in the bottom right corner.



„Budulcem pierwszej wielkiej realizacji rzeźbiarskiej Karola Broniatowskiego w początkach lat 70. były gazety. Zostały z nich zrobione ludzkie figury bez twarzy, zatrzymane w szybkim marszu, albo w biegu i utwardzone żywicą, spod której wyzierała bezładna zbitka tekstów i tytułów, codzienny galimatias informacji, komentarzy i 'przekłamań' będący żywicielem zbiorowej świadomości w społeczeństwach dotkniętych znajomością pisma. 'Homo gazeticus' przekształcił się wkrótce w niemożliwego do ogarnięcia wzrokiem molocha, w rozczłonkowanego na 93 części Big Mana, zbudowanego ze stert gazet przyciętych do potrzebnego formatu – a więc znów nieczytelnych i przez to zbędnych, niewartych utwardzania. Rozrzucone po świecie korespondowały z koncepcją 'rzeźby społecznej' Josepha Beuysa

– tworu mnogiego, pozostającego w nieustannym ruchu, a więc niemożliwego do sportretowania.

'Rzeźba społeczna', w istocie swej będąca hipostazą, bo nawet nie alegorią, mogła też przypominać utwory zrobione z ziarenek piasku. Tak przynajmniej zobaczył ją artysta, przystępując do syzyfowego zadania tworzenia piaskowych portretów, albo 'wystukiwania' dzieł alfabetem Morse'a.

Jeszcze trudniejsze do oddania w jakimkolwiek materiale okazały się anonimowe już teraz postaci, które odjechały w nicość ze stacji kolejowej Grünewald na przedmieściach Berlina. Zostały po nich tylko puste miejsca – pamięć nieobecności. Puste miejsca po ludziach odesłanych w nicość z Bahnhof Grünewald zostały utrwalone w betonie muru jako bezformenne





Karol Broniatowski, Pomnik deportowanych Żydów Berlina przy dworcu Berlin-Grunewald, 1991,  
fot. z archwum Andy Rottenberg

uszczerbki i dziury wyzierające z lica ściany. Przy określonym oświetleniu można je pomylić z cieniami ludzkich sylwetek. Takie cienie odnajdziemy w rysunkach przypominających płaskie odciski zdjęte z tamtego muru. Interesujące jest, że owe namalowane na papierze sylwetki zaczęły nabierać jakichś swoistych cech indywidualnych. Nie są identyczne, jak nie są identyczne ziarnka piasku w dużym powiększeniu. Prowokują, znów, do próby utrwalenia. Do podjęcia rzeźbiarskiego trudu. Do pośpiesznego formowania kształtu w mokrej glinie tak, by uzyskana sylweta przypominała swój własny cień. Albo – by cień doczekał się spiżowego pomnika”.

ZE WSTĘPU DO KATALOGU WYSTAWY „KAROL BRONIATOWSKI. PRACE Z LAT 1969-1999. RZEŹBA, GWASZE”, GALERIA ZACHĘTA, WARSZAWA, 01.03-28.03.1999

## BARBARA FALENDER (ur. 1947)

*Szkice do rzeźby "Sen", 1976 r.*

długopis, ołówek/papier, 42 x 59 cm

sygnowany, datowany, opisany i dedykowany p.d.: 'SZKICE DO "SNU"  
CARRARA 1976 | BARBARA FALENDER | ANDO KOCHANA, ŻEBYŚ  
CHCIAŁA ZROZUMIEĆ TO CO TERAZ, TAK JAK TO CO | WTEDY -  
1990 WARSZAWA'

cena wywoławcza: 2 000 zł <sup>†</sup>

estymacja: 4 000 - 6 000

POCHODZENIE:

- dar od artystki, ok. 1990

Okoliczności poznania Barbary Falender i Andy Rottenberg są dość szczególne – po raz pierwszy spotkały się w terminalu lotniska w Mediolanie, gdy obydwie wracały do Polski z wydarzeń artystycznych, w których uczestniczyły niezależnie od siebie. Był 1976 rok, na lotniskach stali żandarmi zajmujący się dokładnym sprawdzaniem wszystkich podróży. Gdy jeden z młodych mężczyzn zaczął wodzić dłońmi po ciele Barbary Falender, ta wykrzyknęła: „Jak fajnie! To ja ciebie też pomacam!” i zaczęła powtarzać ruchy swojego

poprzednika, wykonując barwny performance. W ten sposób przykuła uwagę większości oczekujących. Przyjaźń obu kobiet zaowocowała nie tylko licznymi spotkaniami na gruncie prywatnym, lecz także tekstem Andy Rottenberg o twórczości Falender, napisanym w formie listu. Według kuratorki praca, którą otrzymała od rzeźbiarki, pochodzi z wybitnego okresu jej twórczości. To czas jawnie feministycznych „Poduszek erotycznych” i niezwykle ciekawych, pełnych mocnego sensualizmu szkiców.





37

## TERESA MURAK (ur. 1949)

*Zasiew, lata 90.*

fotografia barwna/papier fotograficzny, 50 x 60 cm

cena wywoławcza: 2 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 3 000 - 6 000

POCHODZENIE:

- dar od artystki, lata 90.

„Praktyka artystyczna XX wieku stopniowo zarzucała rozwijane przez stulecia konwencje, aż powstały warunki do ponownego przyjrzenia się naturze. Okazało się wówczas, że wystarczy wydobyć z zapomnienia ważkość prostych, odwiecznych czynności: zasiania ziarna, dostarczenia mu wilgoci, ciepła i światła. Ten prosty gest zrobiła Teresa Murak”.

ANDA ROTTENBERG



## TERESA MURAK (ur. 1949)

*Rzeżucha, 1976 r.*offset/papier, 32 x 28 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany i datowany p.d.: 'T MURAK 1976'cena wywoławcza: 800 zł ↑  
estymacja: 2 000 - 4 000

## POCHODZENIE:

- dar od artystki, lata 90.

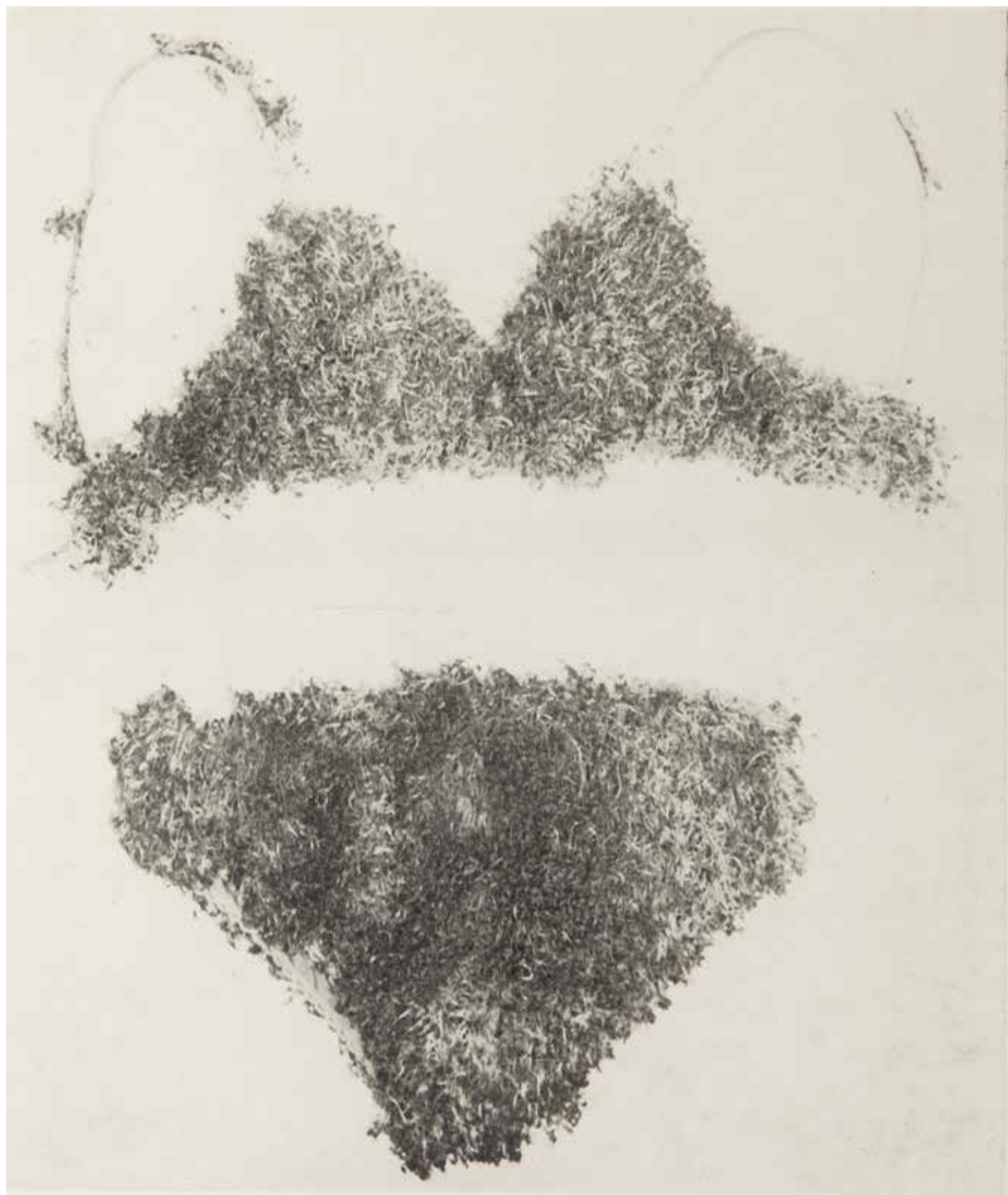
„Pęcznienie i kielkowanie ziarna, wzrost i obumieranie rośliny – to najbardziej elementarne zjawiska związane z porządkiem natury, dla której właściwe jest także sprawcze działanie wilgoci, temperatury i światła. Te moce, otoczone kultem od zarania ludzkości, znalazły swoje przełożenie na pojęcia związane z kulturą i weszły do symboliki religijnej. Powstał też związek z nimi, umowny i symboliczny porządek sztuki, przewyciężający reguły panujące w naturze, ale mający ambicję, by ją 'przedstawić'. Im sprawniej wszakże artysta potrafił zbudować iluzję naturalnego świata, im bardziej wirtuozersko potrafił ukazać jego wybrane fragmenty, tym bardziej się od niego oddalał. Namalowane 'jak żywe' bukiety z kroplami rosy drżące na płatkach kwiatów pachniały farbą, nie nektarem; były płaskie i – w swej istocie – zupełnie martwe. Dlatego określa się je mianem martwych natur.

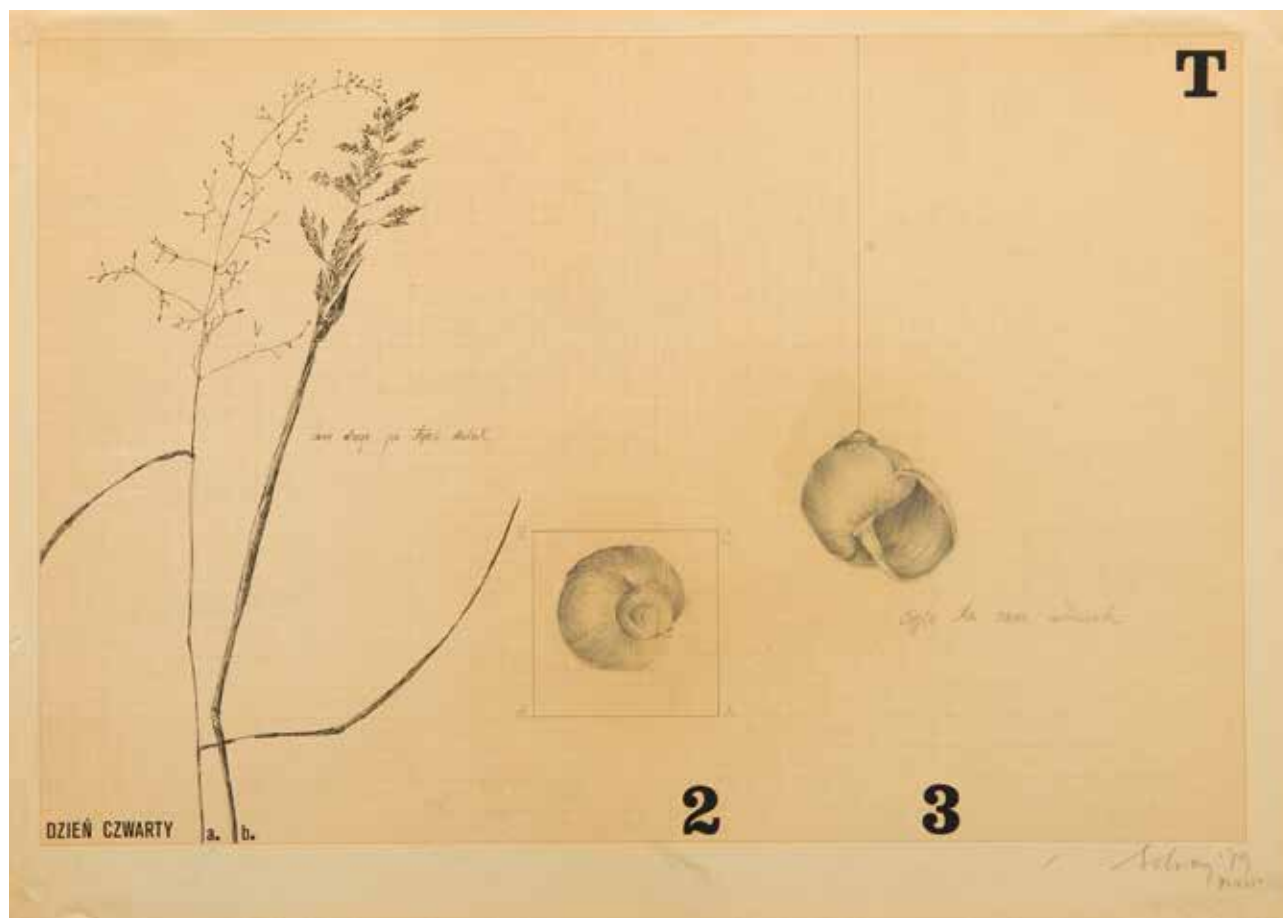
Praktyka artystyczna XX wieku stopniowo zarzucała rozwijane przez stulecia konwencje aż powstały warunki do ponownego przyjrzenia się naturze. Okazało się wówczas, że wystarczy wydobyć z zapomnienia ważkość prostych, odwiecznych czynności: zasiania ziarna, dostarczenia mu wilgoci, ciepła i światła. Ten prosty gest zrobiła Teresa Murak. Najpierw prywatnie, w akademiku, wyhodowała garść rzeżuchy na mokrym podkoszulku, który – obleczony zieloną, żyjącą tkanką – przerodził się w obiekt o dodanych znaczeniach, nacechowany pojęciami związanymi z życiem i umieraniem; z odrodzeniem i powrotem do natury. Wkrótce artystka ujawniła wieloraką mitologię ziarna we wszystkich

aspektach, zależnych od użytego podłoża: zasiew na belkach krzyża albo na dywanie prowadzącym w głąb kościoła wzmocnił symbolikę zmartwychwstania; płaszcz z rzeżuchy przerodził się w szatę ochronną, a koszula 'karmiona' wodą z kroplówek – w transfigurację procesu leczenia. Do tych elementarnych ale pełnych znaczenia czynności dodaje artystka później nowy element, wykraczający zarówno poza niedawną praktykę twórczą, jak i poza najbardziej oczywisty cykl naturalny: eksponuje intymną sferę kontaktu jako czynnika powstawania i podtrzymania życia, wymiany ciepła i sił witalnych. Hodowla kielków na nagim ciele, czy w zagłębieniu dłoni, wymaga opiekuńczego wysiłku, bezsenności, kondensacji energii. Stąd już tylko krok do następnego odwiecznego symbolu: natury jako matki i jej najprostszego atrybutu – rozczyntu chlebowego. Teresa Murak rozczynta ciasto czuwając nad jego wzrostem w bagiennej glebie. Ale rozczynta też naturalną substancję w innym celu – by ją następnie osuszyć i zamienić w produkt trwalszy, służebny wobec człowieka – w czerpany papier, zachowujący substancjalne i strukturalne wartości swego pierwotnego tworzywa. Jak sama mówi – jej sztuka powstaje w szczelinach rzeczywistości. Dodajmy, że rzeczywistość ta jest zagarniana przez beton i plastik ery postindustrialnej. Błękitny strumień kwiatów lnu 'płynący' wzdłuż tramwajowych szyn ma nam przypomnieć o sile ziarna i naturalnym porządku rzeczy”.

ANDA ROTTENBERG, W SZCZELINACH RZECZYWISTOŚCI,  
„DOBRE WNIĘTRZE”, NR 3 (99), MARZEC 2006, S. 116







39

## HANNA SOLWAY (ur. 1951)

*Ciągle ten sam ślimak, 1979 r.*

ołówek, tusz/papier milimetrowy, piórko, 30 x 42 cm  
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Solway '79 | PWSSP'

cena wywoławcza: 800 zł <sup>†</sup>  
estymacja: 2 000 - 4 000

POCHODZENIE:  
- dar od artystki, 1983

LITERATURA:  
- Anda Rottenberg, Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.,  
Warszawa 2009, s. 311 (il.)

Znajomość historyczki sztuki i Hanny Solway rozpoczęła się w okresie stanu wojennego, na początku lat 80., kiedy kilkoro krytyków – w tym Anda Rottenberg – odbywało podróże po kraju wspierające artystów w trudnym dla nich okresie. Ich pierwsze spotkanie odbyło się podczas jednej z takich wizyt w kościele Dominikanów w Gdańsku. Po rozmowach i dyskusjach, twórcy pokazywali swoje ostatnie prace. Hanna Solway zaprezentowała wówczas erotyczne rysunki, które zachwyciły Andę

Rottenberg na tyle, że zaproponowała malarce organizację prywatnej wystawy w swoim warszawskim mieszkaniu. Przygotowała do niej tekst krytyczny, który napisała odręcznie i powieliła domową metodą. Wystawa wypadła na czas, w którym SB porwały ks. Jerzego Popiełuszkę; obydwie kobiety chodziły wówczas na nocne czuwania do kościoła Stanisława Kostki. Ciężki moment historyczny i sytuacja wzmożonego niepokoju społecznego sprawiły, że między kobietami zawiązała się trwająca do dziś przyjaźń.



40

## HANNA SOLWAY (ur. 1951)

"Bielutkie rewiry prywatności", 1982 r.

grafit, ołówek, tusz/papier, 57 x 42 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu:

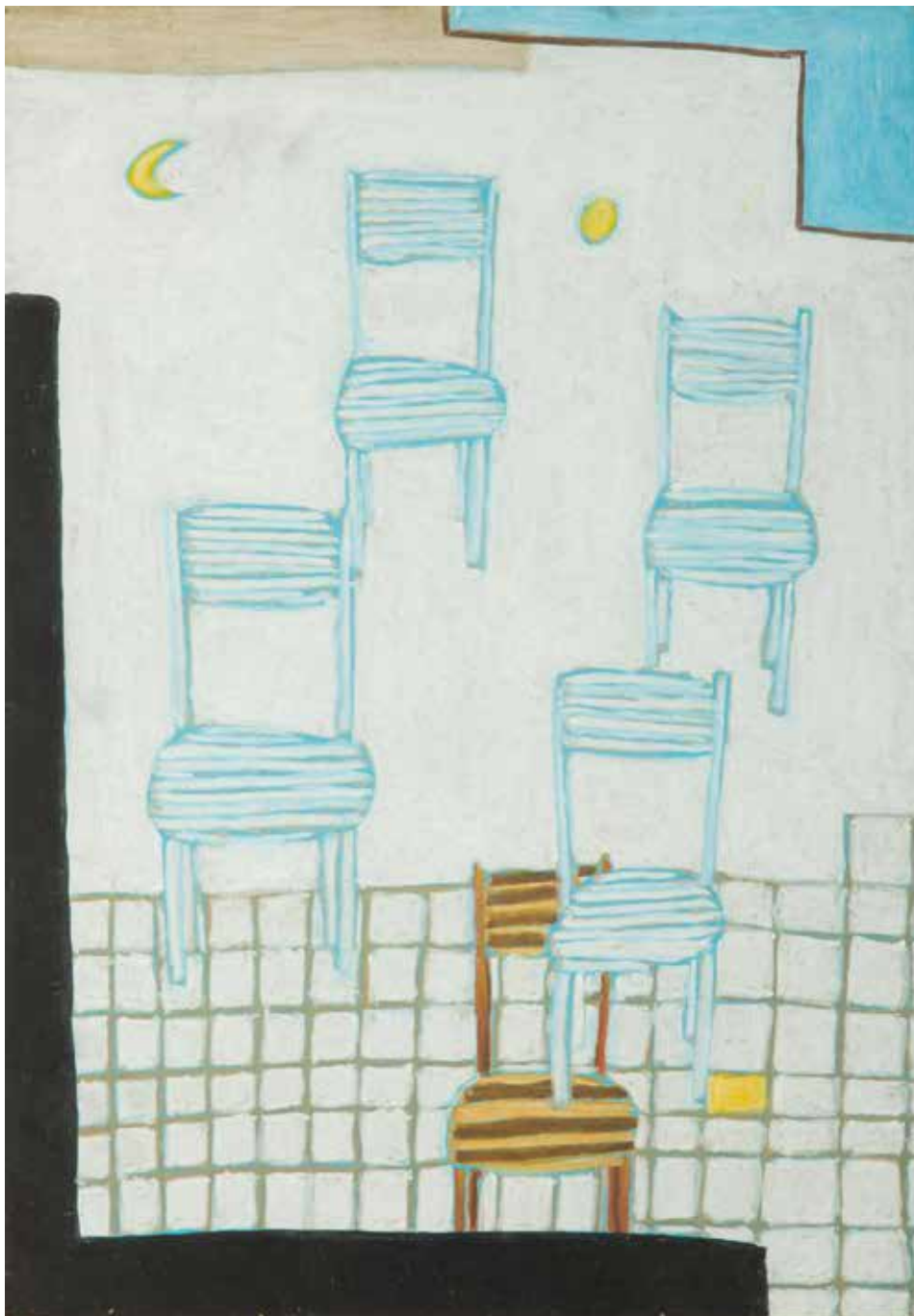
'Bielutkie rewiry prywatności. listopad 1982 R. Hanna P. SOLWAY'

cena wywoławcza: 1 200 zł<sup>†</sup>

estymacja: 2 000 - 5 000

POCHODZENIE:

- dar od artystki, 1984



41

## MARIUSZ KRUK (ur. 1952)

*Kompozycja z krzesłami, 1997 r.*

gwasz, kredka/karton, 50 x 35 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
'M. Kruk | Poznań - Kiekrz | 1997 r.'

cena wywoławcza: 1 500 zł <sup>†</sup>  
estymacja: 2 000 - 4 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.





42

MARIUSZ KRUK (ur. 1952)

*Krzesła, 1998 r.*

tusz/papier, 21 x 13,5 cm

sygnowany, datowany i dedykowany na odwrociu:

'Andzie Rottenberg | Kruk | Bédarieux, 9 XII 1998'

cena wywoławcza: 800 zł <sup>†</sup>

estymacja: 1 500 - 2 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1998





„Z wykształcenia Mariusz Kruk jest malarzem. Z ducha – jest poetą. Jego poetycka wyobraźnia jest bardzo malarska. Jego malarstwo – by mogło odpowiadać charakterowi poezji – musiało się wylać z ram, wyjść ku nam, otrzymać namacalność; zaistnieć w rzeczywistości nieiluzyjnej. Poezja straciła narratora, Kruk przestał mówić w pierwszej osobie i wcielił narrację w przedmiot. Natchnął go duchem. Upodmiotowił. Opatrzył znamionami przeżycia. Skłonił go do życia i przeżywania. Nacechował człowieczeństwem bardziej, czy inaczej wyrazistym niż przedmiot na scenie Cricot 2 u Tadeusza Kantora. Kantor uwznioślił byt rekwizytu przez podniesienie go do rangi aktora. Jeśli jednak przedmiot Kantora był aktorem na równi z żywym człowiekiem również ze względu na to, iż człowiek-aktor sprowadzony tam został do roli manekina, a więc przedmiotu, to przedmiot Kruka zachowuje swą tożsamość przejmując na siebie czysto ludzkie odczuwanie. Meble, dywany, krzesła, porcelanowe serwisy, koronkowe obrusy, pantofelki, chusteczki do nosa i dziecięce sweterki żyją bogatym życiem emocjonalnym i jak gdyby był on im immanentnie przypisany. One same, przedmioty, nie zmieniają swej tożsamości. Pozostają meblami, dywanami, krzesłami. Ale sytuacje, w jakiej zostały postawione, stają się źródłem materiału literackiego, który jest możliwy do wyartykułowania jako bajka, moralitet, wiersz, a nawet dramat. Artysta, na szczęście, nie następuje. Pozostaje sytuacja, której doświadczamy nie tylko wizualnie, ale i fizycznie, a ponieważ dzielimy tę samą przestrzeń, stajemy się współuczestnikami zdarzeń. Fikcja traci fikcyjność – jak obraz rozwinięty w przestrzeni traci właściwą mu iluzyjność. Wciągnięci do jego wnętrza współtworzymy na wskroś subiektywną wizję rzeczywistości, podporządkowaną regułom wyznaczonym przez artystę.

Podobny subiektywizm cechuje prace na papierze, którym artysta poświęca ostatnio wiele uwagi. Podobny, jeśli brać pod uwagę stopień kreatywności. Tematem, czy raczej przedmiotem pastelów są najczęściej pejzaże, rzadziej wnętrza. Podobnie jak realne przedmioty, wizerunki wnętrza mieszkalnych, pól, lasów i gór grają rolę ogólnego, bardzo umownego motywu. Ani przez chwilę nie chodzi tu o 'oddanie natury', czy opisanie rzeczywistości. Widoki, niewątpliwie dobrze znane artyście i po wielokroć przeżyte, narysowane z siłą i biegłością – są zaledwie kanwą dla wiersza, kontrapunktem dla poezji. Jednak ten pastelowy subiektywizm, w przeciwieństwie do kompozycji przestrzennych, wyrwa nas z rzeczywistości i każe podążyć ku iluzji, od której niegdyś artysta był odszedł. W obydwu wypadkach, sięgając do rzeczywistości już ukształtowanej, Kruk zmienia porządek spraw. Przedmiot uformowany przez człowieka nosi, ponad wszystko, piętno swojej użyteczności, i to jego pierwotna funkcja jest tu dominująca, nawet wówczas, a może przede wszystkim wówczas, gdy jest on z tej funkcji wyzuty. Pejzaż nosi ślady ludzkiej działalności powierzchownie i pośrednio. Nie myślimy o funkcji pola, lasu, góry; myślimy o ich wyglądzie, o ich naturze. Oglądając pastelę Kruka, nie zastanawiamy się wszakże nad cudem natury, ale nad cudem sztuki. Bardziej niż widok interesuje nas nastrój księżyca czy humor drzewa. Właśnie tak – bardziej niż inaczej. Naturą bowiem trudniej manipulować niż przedmiotami. Ale można próbować włożyć ją między bajki”.

ANDA ROTTENBERG, ZE WSTĘPU DO KATALOGU WYSTAWY „MARIUSZ KRUK, PASTELE I RYSUNKI”, GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ZACHĘTA, 19.07-23.08.2004



43

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI (ur. 1953)

*Marks kolorowy, 1997 r.*

żywica syntetyczna termoutwardzalna, wata szklana, akryl, 34,5 x 40 x 35 cm  
sygnowany i wtórnice dedykowany z tyłu: 'dla Andy Rottenberg | Bednarski  
| con Amore'

cena wywoławcza: 28 000 zł <sup>†</sup>  
estymacja: 50 000 - 70 000

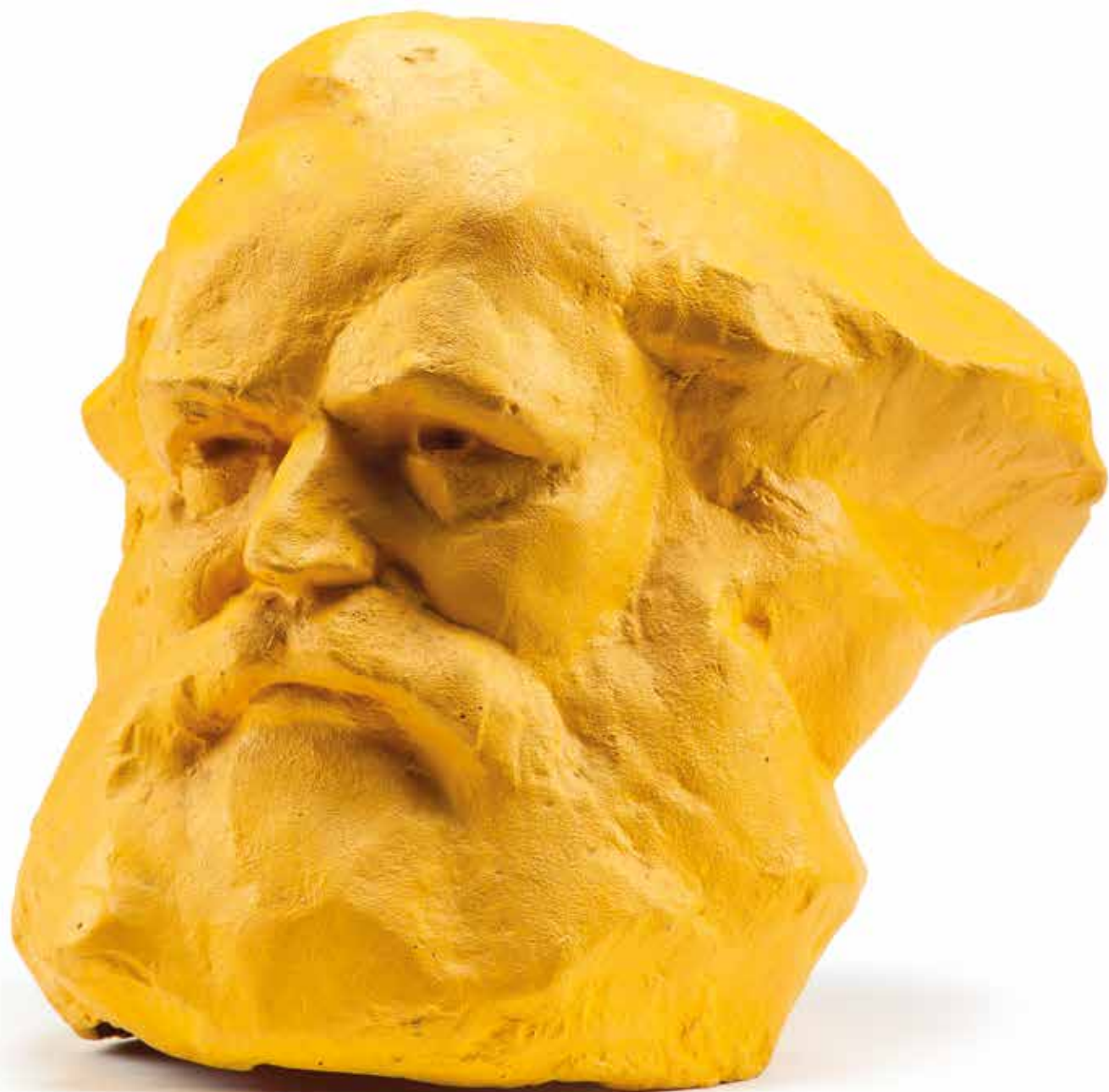
POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.

„(...) Wyrzeźbiony w realistycznej konwencji prototyp stanowił rodzaj 'portretu uogólnionego', był syntezą wielu rozmaitych wizerunków ideologa socjalizmu, czyli 'ikoną' Europy Środkowo-Wschodniej – 'podawaną' na stole, na regale, na rusztowaniu warszawskim – jak się podaje figury świętych czy odpustowe pamiątki. Jak niegdyś Claes Oldenburg 'podał' Myszkę Miki”.

ANDA ROTTENBERG





„W obfitej, wielowątkowej twórczości Krzysztofa Bednarskiego wyróżnić można kilka stałych wątków, splatających się w rozmaite znaczeniowe i wizualne zespoły. Jeden z najważniejszych odnosi się do świata ideologii i polityki, a właściwie do miejsca w przestrzeni społecznej, jakie oba te czynniki zajmują. Artysta ingeruje w sferę, w której ideologia przybiera postać materialną nie tracąc swego symbolicznego znaczenia. Pierwszym i może najbardziej dobitnym przykładem takiej ingerencji był 'Portret totalny Karola Marksa' – praca dyplomowa na warszawskiej ASP (1978). Całość składała się z jednej, odlanej w białym cemencie, dużej (wys. 90 cm) głowy Marksa, jej licznych gipsowych multipli (wys. 35 cm), formy odlewniczej oraz fotograficznej dokumentacji pomników i portretów rzeźbiarskich twórcy materializmu dialektycznego. Wyrzeźbiony w realistycznej konwencji prototyp stanowił rodzaj 'portretu uogólnionego', był syntezą wielu rozmaitych wizerunków ideologa socjalizmu czyli 'ikoną' Europy Środkowo-Wschodniej - 'podawaną' na stole, na regale, na rusztowaniu warszawskim – jak się podaje figury świętych czy odpustowe pamiątki. Jak niegdyś Claes Oldenburg 'podał' Myszki Miki. Kilka lat później, przy pomocy tego samego, gipsowego Marksa, Bednarski strawestuje bez żenady słynne 'La rivoluzione siamo Noi' Josepha Beuysa – wskazując na znaczące przesunięcie akcentu społecznego, w jakim funkcjonowało samo pojęcie rewolucji po obu stronach Łaby. Marks wracał w jego wypowiedziach jeszcze kilkakrotnie – zawsze jako idol czy fetysz naszych czasów, nawet po upadku berlińskiego muru. Była więc 'Galaktyka Marksa' (1986) – osmalona, odrapana, pulsująca wewnętrznym światłem i osadzona na metalowym stojaku głowa, będąca fragmentem wspomnianej już instalacji 'La rivoluzione siamo Noi' z tego samego roku. 'Kurhan SKRAM LORAK' (1988), którego nazwa jest oczywistym anagramem imienia i nazwiska, tworzyła 'zwałką' gipsowych głów, zrzuconych jedna na drugą, jak góra czerepów wyrzuconych na cmentarz historii - do czego odwołuje się tytuł - lub na jej śmietnik, jak tego dowiodła przyszłość. Wreszcie 'nanizane' jedna na drugą najpierw gipsowe, potem odlane w brązie głowy, stanowiące absurdalną 'Kolumnę skończoną' z 1991 roku, której wersja druga jest ustawiona w pionie, wersja trzecia natomiast 'pogrzebana' w ziemi. Trzeba dodać, iż wszystkie, nie bez przyczyny, powstały we Włoszech, mimetycznie wpisując się w ślady upadłych cywilizacji. Nie trzeba dodawać, iż w Polsce dzieła te operowały na granicy cenzuralności wywołując tragikomiczną bezradność partyjnych funkcjonariuszy wobec oczywistej, ale trudnej do wyartykułowania absurdalności 'poczyznań' Bednarskiego z Marksem. Inne, dotyczące dziedziny społecznej realizacje artysty operowały 'ikoną' o mniej jednoznacznych konotacjach, ale uzyskiwały efekt równie dobitny przez trafne, plakatowe niemal operowanie językiem form i symboli. Należy do nich realistyczny 'Bilet' z 1979 roku, wyobrażający wykutą w granicie dłoń, trzymającą miedziany, tytułowy bilet z dziurką. Wysoka niemal na 350 cm bryła wystawiona na ulicy w prowincjonalnym mieście, została zdjęta przez cenzurę. Podobny los spotkał 'Portret zbiorowy' (1980), wyobrażający serię płaskich profili połączonych 'przechodzącą przez mózg', grubą, brutalną śrubą. Praca powstała w przeddzień strajku w stoczni gdańskiej. Bez ingerencji cenzury, a właściwiej byłoby powiedzieć – poza nią, funkcjonowały odpowiedzi na stan wojenny: 'Victoria - Victoria' (1983), wyobrażająca wielką, marmurową dłoń w znanym geście, w której owo zwycięskie, churchillowskie „V” utworzone jest z dwóch kikutów, jakie pozostały po równo i gładko przyciętych palcach, stając się przewrotnym symbolem tamtych czasów; 'Judas' (1984) – pięknie wyszlifowana, granitowa forma, w którą wmontowany został wizjer, jaki umieszcza się w drzwiach mieszkań lub cel więziennych, ujęty w odręcznie zarysowany trójkąt symbolizujący oko opatrności; wreszcie 'Świadek III' (1985), powtarzający tę samą formę, ale symbolicznie spalony na ulicy w Carrarze.

Rzeźby z lat 90., odnoszące się do przestrzeni społecznej i mające w sposób możliwie trwały ingerować w sferę publiczną, realizowane są za pomocą równie drastycznych środków wizualnych, ale ich zawartość intelektualna w większym stopniu uwzględnia kontekst znaczeniowy miejsca, do którego się odnosi. Takie nieproste konotacje ma na przykład 'Bałtycki sarkofag', ustawiony w 1993 w Visby, na Gotlandii. W harmonijny pejzaż wyspy, na wzgórzu, z którego widać wrysowane w błękit nieba i morza, świetnie zakonserwowane ruiny gotyckich kościołów, wciną się różowa piramida schodkowa, oblicowana łazienkową glazurą i zwieńczona różową wanną. Forma piramidy, budowli idealnej, hieratycznej, wielokrotnie powtarzana od czasów egipskich, nie pojawia się w twórczości artysty po raz pierwszy. W 1985 roku zbudował ją z zapalek i podpałił, pozostawiając 'Sfinksa' skonstruowanego z pozostałych po nich pudełek. W roku 1987 stworzył piramidę ze szmat ('Fuga da Bisanzio - dla Josifa Brodskiego'); kształt podwójnej piramidy (prostej i odwróconej) pojawia się w licznych wersjach pracy 'Vision & Prayer (V & P)' z 1988 roku, wreszcie przyjmuje postać kompozycji stworzonej z pozytywowego i negatywowego brązowego odlewu tej formy ('V & P – Dwa obiekty', 1990). Piramida z Visby wynosiła na piedestał skandynawską schludność i zamiłowanie do czystości w taki sposób, że stawała się agresywnym, zjadliwym zgrzytem, obcym wtrętem w pejzażu. Przyciągająca wzrok wanna została napełniona wyrzucanymi przez morze odpadkami cywilizacyjnymi i ofiarami chemicznej czystości – martwymi ptakami.

Inna praca skandynawska powstała w Kotce, w Finlandii i ma zupełnie inne cechy. Ponownie odnosi się do jednego z idoli rewolucji socjalistycznej, do Lenina, a właściwie do jego pomnika w miejskim parku. Typowy jednoręki 'biust' Lenina w zadumanej pozie został przez Bednarskiego symbolicznie uzupełniony: artysta 'dorzeźbił' Leninowi brakującą rękę z dopalającym się papierosem, utrzymując kikut w stylu prototypu i zachowując anatomiczne prawdopodobieństwo gestu, ale w naturalnej, ludzkiej skali – i umieścił ją w pewnym oddaleniu od pomnika. W ten sposób nastąpiło uczłowieczenie idola.

Realizacja w Rostocku ('Freiraum für Rostock', 1996) w większym niż dotychczas stopniu dyskontuje wcześniejsze wątki, odnoszące się tyleż do obszaru zainteresowań Bednarskiego, co miejsca 'akcji'. Tym razem artysta nie tylko anektuje istniejącą rzeźbę parkową przez obudowanie jej ścianami, ale ją przewartościowuje tworząc dla niej nowy kontekst. Oto typowy, może trochę zanadto obskurny w pozie, akt kobiety – jedyny, prócz słusznych pomników temat rzeźbiarski wystawiany na widok publiczny w byłym NRD, zostaje nagle wstydliwie skryty we wnętrzu i skonfrontowany ze znaną nam kolumną Marksa, nacechowaną fetyszystowsko-falliczno-ideologicznymi konotacjami. W dusznej, ciasnej atmosferze odsłania się pierwotny, przedustawny sens sztuki, wspólny dla zarania całej ludzkości. Jesteśmy we współczesnej świątyni, zbudowanej z dykty, tymczasowej i okazjonalnej, której prymitywna konstrukcja wystawiona jest bezwstydlonie na widok publiczny. Powstaje rusztowanie dla billboardów, jednostronna obietnica raju: 'Wir machen den Weg frei!', 'Schöner wohnen' nałożona powierzchnie i tymczasowo na zasłochi okresu poprzedniego: zaniedbane budynki fabryczne z zapomnianymi napisami: 'Arbeit um zum Leben!'. Migawki z rzeczywistości otaczające stare przedmioty kultu, wdzierające się w życie jako kolejna ikonosfera - zamykająca horyzont, wszechobecna, natrętna i przyniatająca żałość niebezpieczną 'parkową' figurę.

Jedynie falliczna kolumna z Marksem śmiało mierzy w kwadrat wolnego nieba".

ANDA ROTTENBERG, IDOLE SOCWIECZA, TEKST W JĘZYKU ANGIELSKIM (IDOLS OF THE SOCIALIST CENTURY) I NIEMIECKIM (IDOLE DES SOZIALISTISCHEN JAHRHUNDERTS) ZOSTAŁ OPUBLIKOWANY W: OSTSEE BIENNALE 1996, BEKANNT-MACHUNG, KATALOG WYSTAWY, KUNSTHALLE, ROSTOCK, 30.07.08.09. 1996, ROSTOCK 1996, S. 24-27; WERSJA POLSKA WEDŁUG MASZYNOPISU AUTORKI



Krzysztof Bednarski i jedna z „Głów Marksa”, 1999, fot. Anna Konik



44

## KRZYSZTOF M. BEDNARSKI (ur. 1953)

*Laska, 2011/2014 r.*

aluminum, 94 x 24 x 23,5 cm, praca na metalowej podkładce, 4 x 17,5 cm (śr.)  
sygnowany, datowany i wtórnie dedykowany: 'dla Andy 23 IV 2014 | con Amore  
KM Bednarski'

cena wywoławcza: 20 000 zł ↑  
estymacja: 30 000 - 40 000

POCHODZENIE:  
- dar od artysty, 2011

„Krzysztof Bednarski jest z wykształcenia rzeźbiarzem. Już jednak jako student dostał się w tryby dialektyki radykalnie polaryzującej pojęcie rzeźby i związanych z nią konotacji. W Akademii nauczono go rzemiosła zgodnie ze słownikową definicją, mówiącą o kształtowaniu plastycznego materiału lub – przeciwnie – ujmowaniu z bezkształtnej materii, przy zachowaniu mimetycznego związku z rzeczywistością. Bez względu jednak na formę, rzeźba miała być obiektem materialnym, skończonym i trwałym. W tym samym czasie Joseph Beuys odwoływał się do pojęć związanych ze zmienną i płynną strukturą (taką jak społeczeństwo), a także do substancji organicznych – przywracając sztuce europejskiej ontologiczne związki z mitem i fetyszem. Zatarła się granica między tworzeniem a istnieniem, między bytem a dziełem. Otworzył się obszar uwrażliwienia na osobiste doznania, ich związki z kulturą i życiem społecznym, a także na nośność znaczeniową materiałów. Poruszając się po tym obszarze, Krzysztof Bednarski najpierw kwestionował mit klasycznej tradycji rzeźbiarskiej, tworząc kompozycje efemeryczne z użyciem piasku, ognia, wody ('Niobe') lub budując postać Sfinksa z pudełek od zapalek. Bardzo szybko też wkroczył na teren społeczny,

angażując się w grę z fetyszami współczesności (Victoria, Karol Marks) i włączając w tę grę także postać samego Josepha Beuysa ('La Rivoluzione siamo Noi'). Powoli też, i być może dzięki kontaktom z Jerzym Grotowskim, odnajdywał wątki wiążące jego osobiste doświadczenia z archetypami kultury ('Moby Dick, Thanatos') oraz ze światem wyobraźni czysto literackiej, czy też czysto pojęciowej (Josif Brodski, Dylan Thomas). Utraciła znaczenie kwestia istnienia granicy między dziełem a przedmiotem, obszarem artystycznym i obszarem potocznym; łódka przeistoczyła się w wieloryba jedynie mocą wyobraźni artysty, którą zdołał narzucić otoczeniu. Pojęcie samego dzieła, jeśli pozostało w swej umowności, stało się tak samo płynne i zmienne jak struktura społeczna. Budowane wciąż od nowa, ze składników rozmaitych, lecz zachowujących swą substancjalną tożsamość – dzieło Bednarskiego osiąga próg dojrzałości wyrażającej się zgodą na własne, umowne człowieczeństwo ale i przez dane sobie prawo do udziału w sporze o uniwersalia”.

ANDA ROTTENBERG, ZE WSTĘPU DO KATALOGU WYSTAWY  
„KRZYSZTOF M. BEDNARSKI. CIEMNY PASAŻ”, 1993, GALERIA ZPAP, WARSZAWA





45

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI (ur. 1953)

*Green, 1989/1996 r.*

olej/plótno, sklejka, szkło, 43 x 51 cm  
sygnowany p.d.: 'BEDNARSKI'

cena wywoławcza: 3 000 zł<sup>†</sup>  
estymacja: 5 000 - 8 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.

„Każdy materiał, w którym pracuję, jest sam w sobie środkiem przekazu ważnych treści. Z reguły jednak operuję pustką, negatywem. A zaczęło się od znalezionej skorupy łodzi, która była pustym miejscem do wypełnienia. Podobnie jest po utracie kogoś bliskiego, kiedy jeszcze silniej odczuwamy jego brak, a przez to jest on bardziej obecny w naszym życiu”.

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI



## TERESA TYSZKIEWICZ (ur. 1953)

"Photo - epingle", 1997 r.

technika własna/papier fotograficzny, PCV, 93 x 93 cm (w świetle ramy),  
100 x 100 cm (w oprawie autorskiej)

sygnowany p.d.: 'TERESA'

opisany na odwrociu: 'TERESA | TYSZKIEWICZ | "PHOTO - EPINGLE

| 1997 | (100 x 100) cm | FRANCE | [sygnatura]'

na odwrociu naklejka wywozowa

cena wywoławcza: 12 000 zł ↑

estymacja: 18 000 - 25 000

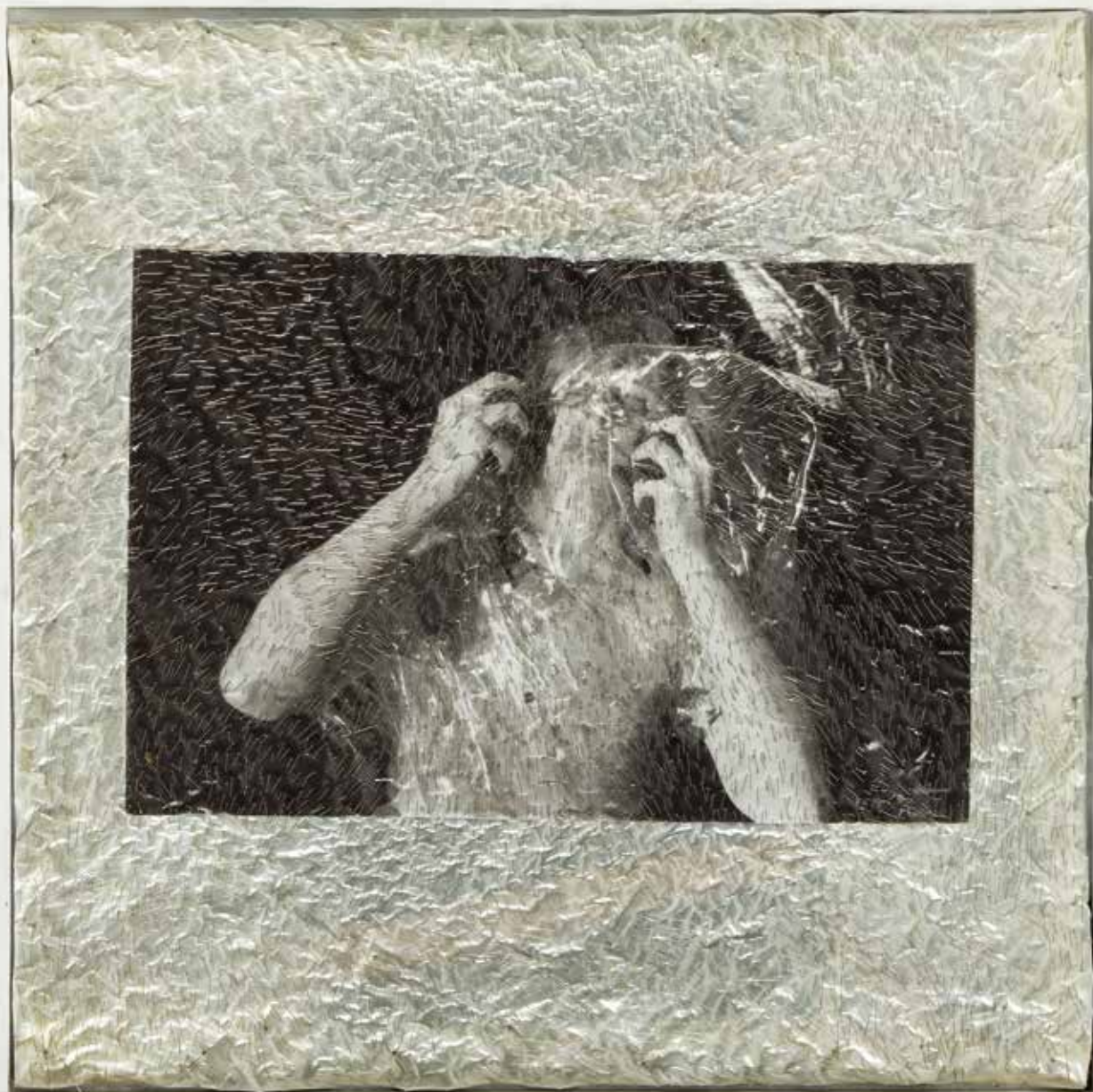
## POCHODZENIE:

- dar od artystki, lata 90.

W artystycznych losach Teresy Tyszkiewicz doskonale widać typowy i powtarzalny charakter rozwoju karier kobiet-artystek, prywatnie związanych z mężczyznami tej samej profesji. W 1977 roku Tyszkiewicz wyszła za mąż za Zdzisława Sosnowskiego, który był jedną z czołowych postaci polskiej neoawangardy lat 70. Realizował głównie filmy i fotografie, a od połowy lat 70. pracował przede wszystkim ze swoją żoną. Po wyjeździe na 10. Biennale w Paryżu i osiedleniu

się na obrzeżach miasta, gdy jego gwiazda powoli zaczynała słabnąć, twórczość Teresy Tyszkiewicz wysunęła się na pierwszy plan, czego kulminacją były dwie wystawy w Zachęcie: udział w „Jesteśmy” w 1991 i wystawa indywidualna „Szpilki” w 1998 roku. Tę drugą przygotowała Anda Rottenberg. Właśnie wówczas artystka zaprzyjaźniła się z kuratorką i w dowód sympatii przekazała jej kilka swoich prac wykonanych z tytułowych szpilek.





„Lata siedemdziesiąte, czas nowych mediów, ujawniał artystom świeże pole działań. W obręb sztuki przebiły się ponownie fotografia i film jako środki równoprawne wobec technik tradycyjnych, a także jako instrumenty służące do rejestracji sytuacji aranżowanych, ograniczonych w czasie i przestrzeni.

Wejście Teresy Tyszkiewicz w obszar sztuki odbyło się właśnie za pośrednictwem kamery i taśmy filmowej. Właściwiej byłoby powiedzieć: wejście widza w świat sztuki Teresy Tyszkiewicz odbyło się za pośrednictwem taśmy i projektora. Instrumenty te pozwoliły odsłonić pewne tajne, a nawet intymne ceremonie, których podmiotem była ona sama – artystka. Już wówczas zastanawiało, w jakim stopniu jesteśmy dopuszczeni do tajemnicy, czy też która rzeczywistość jest nam dana do wierzenia, która podpowiedziana, a która ukryta. Treścią filmów, najkrócej, było zmaganie: człowieka z materią; kobiety z materią; kobiety z przyrodzoną jej rolą biologiczną; wreszcie zmaganie samej Teresy, kobiety obleczonej w określony, skończony, fizyczny kształt z nieforemną, sypką strukturą ziarna. Syzyfowy trud, jak próba przeskoczenia własnego cienia – i powrót do roli przypisanej przez geny, przez biologię, wreszcie przez kulturę.

Potem przyszły lata osvajania się z życiem w innej rzeczywistości, wchodzenie w rolę matki i żony w jednym z licznych maleńkich miasteczek podparyskiej aglomeracji. Ceremonie przeniosły się do garażu i zmieniły charakter. Nabrały uporczywości. Przeistoczyły się w proces trwający latami i znaczący upływ czasu liczbą szpilek wbijanych w twardą tkaninę, w drewno, w asfalt. Czynność zmitologizowana i magiczna. Zbierająca w jedno latynoskie obrzędy wudu i śródziemnomorskie czynności przypisane wyłącznie płci żeńskiej – czy to wcielonej w postać Penelopy, czy Dejaniry. Śladem tych czynności są wielkie płachty, ciężkie od tysięcy szpilek, tworzących zapis czasu i trudu. Materializacja uświadomionej konieczności”.

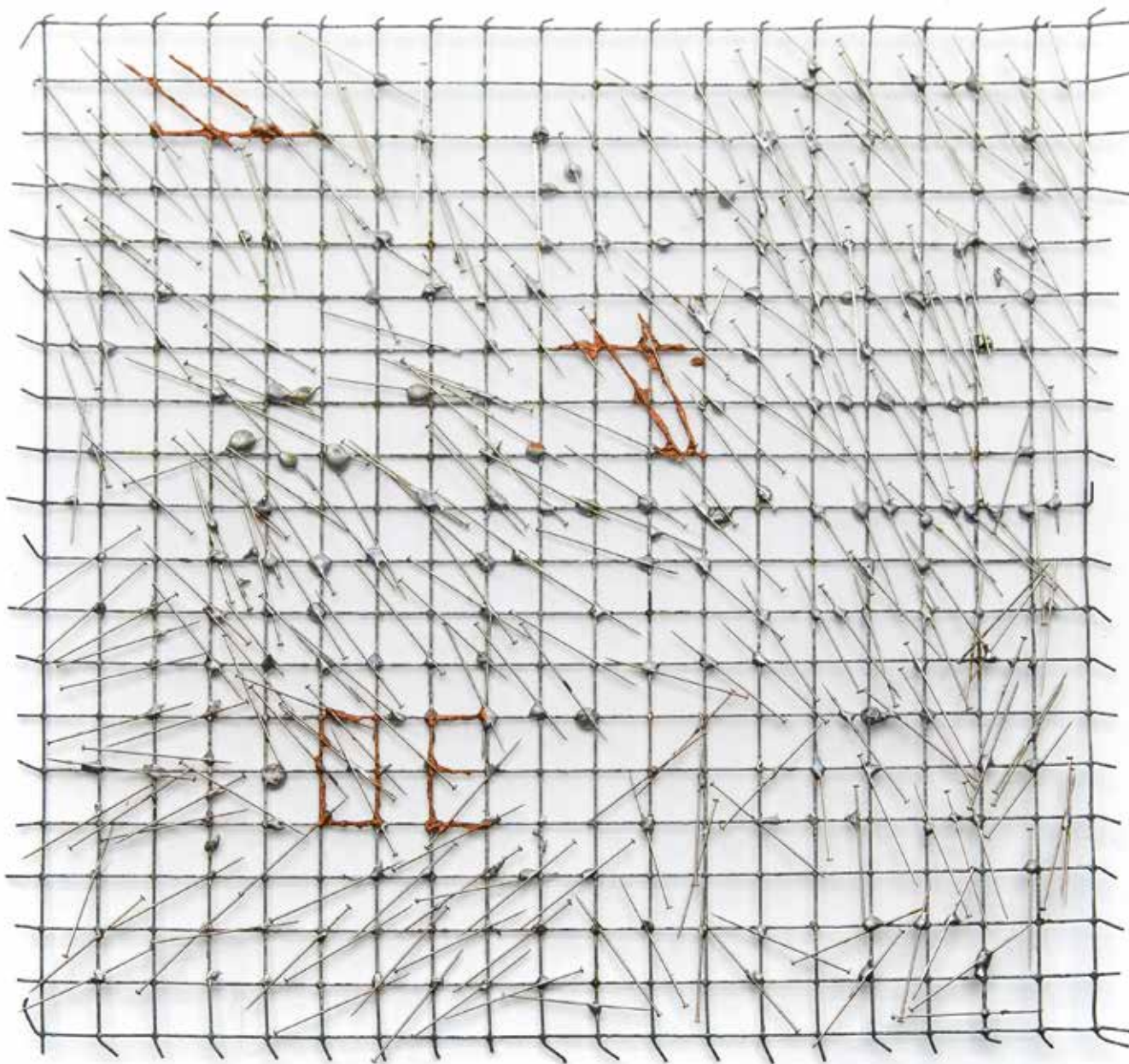
ANDA ROTTENBERG, ZE WSTĘPU KATALOGU WYSTAWY „TERESA  
TYSZKIEWICZ SZPILKI, MALARSTWO, RZEŻBA, OBRAZY-OBIEKTY”,  
GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ZACHĘTA, 26.10-22.II.1998











47

TERESA TYSZKIEWICZ (ur. 1953)

*Kompozycja ze szpilek, około 1990 r.*

stalowe szpilki przylutowane do metalowej siatki, 24,5 x 24,5 cm

cena wywoławcza: 1 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 2 000 - 3 000

POCHODZENIE:

- dar od artystki, lata 90.





48

TERESA TYSZKIEWICZ (ur. 1953)

*"Image Toile", 1994 r.*

technika własna/plótno, 60 x 50 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'TERESA TYSZKIEWICZ 1994'

opisany na odwrociu: 'TERESA | TYSZKIEWICZ | 1994

| IMAGE | "TOILE" | (59 x 49) cm [sygnatura] | FRANCE'

cena wywoławcza: 2 600 zł<sup>†</sup>

estymacja: 4 000 - 6 000

POCHODZENIE:

- dar od artystki, lata 90.



49

JACEK ZIEMIŃSKI (ur. 1953)

"Pejzaż", 1980 r.

akwarela/papier, 12,5 x 18,5 cm

sygnowany, datowany i opisany u góry: "PEJZAŻ" J. ZIEMIŃSKI '80'

cena wywoławcza: 900 zł <sup>†</sup>

estymacja: 1 500 - 2 500

POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1982





50

JACEK ZIEMIŃSKI (ur. 1953)

"Pejzaż", 1980 r.

akwarela, gwasz/papier, 14 x 10,5 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: "PEJZAŻ" J. ZIEMIŃSKI '80'

cena wywoławcza: 900 zł <sup>†</sup>

estymacja: 1 500 - 2 500

POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1982

51

## JACEK ZIEMIŃSKI (ur. 1953)

"Gruszki", 1996 r.

olej/plótno, 100 x 145 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JACEK ZIEMIŃSKI 1996 | "GRUSZKI" olej 100 x 145 cm'

cena wywoławcza: 4 000 zł <sup>†</sup>

estymacja: 8 000 - 12 000

### POCHODZENIE:

- zakup od artysty, lata 90.

Jacek Ziemiński studiował na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP, dyplom obronił w pracowni prof. Jacka Sienickiego. W latach 1982-89 pracował jako asystent na Wydziale Malarstwa macierzystej uczelni. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz „Fondation pour une Aide Intellectuelle Européenne” w Paryżu i Berlinie. Był jednym z artystów tworzących ówczesny nurt nowej ekspresji. Do połowy lat 90. tworzył redukcyjne pejzaże, będące abstrakcyjnymi fantazjami na temat

zaistniałych w rzeczywistości przestrzeni. Mimo wszystko, w historii powojennej polskiej sztuki zapisał się jako malarz zgeometryzowanych, minimalistycznych kompozycji pionowych pasów. Pierwszy z podobnych obrazów powstał w 1980 roku i był wynikiem przypadku. Malarz dzielił wówczas pracownię z Tadeuszem Brudzińskim, co sprzyjało tylko nieskomplikowanym, malarskim czynnościom wykonywanym za pomocą oszczędnych gestów.







52

MAREK CHLANDA (ur. 1954)

*Kompozycja, 1989 r.*

ołówek, węgiel/papier; 48 x 38,5 cm (w świetle oprawy autorskiej),  
50 x 41 cm (z oprawą autorską)

sygnowany i datowany wzdłuż prawej krawędzi: 'M CH | '89'

cena wywoławcza: 2 000 zł †

estymacja: 3 500 - 6 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, ok. 1989



53

ANDRZEJ ZWIERZCHOWSKI (ur. 1954)

*Bez tytułu, 1996 r.*

akryl, tempera/papier, 34,5 x 25 cm

sygnowany i datowany dwukrotnie, p.d. i l.d., monogramem wiązonym: 'AZ 96'

dedykowany u dołu passe-partout: 'Myśląc o paru rzeczach | Andzie Andrzej  
Z. | 8 XII 98'

cena wywoławcza: 1 000 zł †

estymacja: 2 000 - 4 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1998

## ANDRZEJ ZWIERZCHOWSKI (ur. 1954)

"Światło", 1984 r.

olej/plótno, 160 x 134 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. ZWIERZCHOWSKI

| '1984' | WARSZAWA | "ŚWIATŁO" ul. Skrzyneckiego 30 | olej/pl.

160 X 134'

cena wywoławcza: 5 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 10 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 80.

„Wzrastając pod urokiem tajemniczej i dostojnej atmosfery muzealnego gmachu, a dostępny był mu jedynie gmach warszawskiego Muzeum Narodowego, trafił następnie do pracowni Jacka Sienickiego, która to szkoła miała oczyścić jego wyobraźnię z literatury, patosu koturnowych gestów oraz skłonności do dramatu. Stało się. Początkujący artysta porzucił myśli o ilustrowaniu mitów. Rozpoczęła się nauka operowania dużymi płaszczyznami i wydobywaniu światła z barw. Najczęściej błękitnych, łamanych różami lub szarością. Biele. Wyrazisty dukt pędzla. Zamarkowany zarys przedmiotu. Twarz wyłaniająca się z niedookreślonej przestrzeni. Niejasne sugestie pejzażu. Albo wnętrza. Szkoła malarskiej kultury.

Z czasem jednak klarowność sposobu malowania popada w konflikt z budowaną formą. Dynamizuje się tektonika płaszczyzn, pojawiają niepokojące napięcia powierzchniowe, wynikłe z samej struktury obrazu, który w jakiś zagadkowy sposób oddaje włożoną w niego energię. Kształty nabierają kanciastości, błękity ciemnieją niemal do czerni i tym silniej rozświetlają się smugi bieli. Coraz śміalej wchodzą czerwienie. Czasem pojawi się żółcień, częściej zieleń. W każdym nowym obrazie następuje zakłócenie wzbraniające koncentracji na jakiejś osi kompozycyjnej, nie pozwalającej też uciec wzrokiem w błękitne universum, podsuwane przewrotnie jako nieosiągalne. Bo bliżej, tuż przed nami, dzieją się sprawy ważniejsze, przykuwające uwagę.

Czy to wszystko daje uprawnienia do zdania o świadomym konstruowaniu dramaturgii? Chwilowo jest to dramat nie do końca wyartykułowany, zaledwie sugerowany nastrojem, obecnością sylwet i twarzy podpowiadający problemy natury egzystencjalnej. Jest on jednak na tyle niesprecyzowany, iż nie kieruje myśli ku literaturze. Na razie. Bo oto, jak się zdaje, zaczyna się etap dla artysty najtrudniejszy: przezwyciężenie własnej biegłości, by nie paść ofiarą 'osobistego stylu' zamykającego artystów w pułapce malarskiego procederu. Oznacza to także przejście w dojrzałość i wiąże się z podejmowaniem ważkich decyzji. Dla Zwierzchowskiego równały się one nawiązaniu do przerwanej wątku malarstwa nowożytnego, gdzie królowały sceny biblijne i portret. Portret jest umowny. Nie przedstawia żadnej konkretnej osoby, ale przypomina jedną z Marii Caravaggia, której przydano twardość rysów Gertrudy Stein. Portret portretu. Oświetlony raz wedle reguł, światłem bocznym z nieznanego źródła, pewnie punktowym, bo kładzie głębokie cienie, i po raz drugi fikcyjnie – a może prawdziwiej – snopem bieli i błękitu sponad głowy 'modela'. Ta jasna smuga na mrocznym obrazie nie ma, przy czysto anegdotycznym oglądzie, żadnego uzasadnienia. Jej istnienie jest czysto abstrakcyjne. Czysto malarskie. Jednak to właśnie dopełnia obraz również w sensie fabularnym. Malarstwo przecież robi się przy użyciu farb (...)'.

ANDA ROTTENBERG, NA PRZYKŁAD ZWIERZCHOWSKI, FRAGMENT TEKSTU PRZYGOTOWANEGO DO WYSTAWY ANDRZEJA ZWIERZCHOWSKIEGO WE WROCŁAWSKIM MUZEUM NARODOWYM, 06.1988





## JAROSŁAW MODZELEWSKI (ur. 1955)

"Opierający się o ścianę", 1988 r.

olej/plótno, 180 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'Jarosław Modzelewski  
| 1988 | "Opierający się o ścianę" | 180x90 olej'

cena wywoławcza: 35 000 zł ↑

estymacja: 50 000 - 70 000

## POCHODZENIE:

- zakup od artysty, lata 90.

## WYSTAWIANY:

- Przegląd z malarstwa – review of the painting, katalog wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 05. 2000
- Zivopis młodych, Narodna Kartinaaja Galereja, Lwów; Galeria Pracowni Artystycznych, Moskwa, 1989
- Woyzeck. Po co nam budy? Budy to my mamy w sobie, Teatr Studyjny, Łódź, 1989
- Utrudniają zwierzętom wypływanie wziętych do pyska przedmiotów, Galeria DESA, Warszawa, 1988

## LITERATURA:

- Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977 - 2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, il. 134, s. 165
- Jarosław Modzelewski. Przegląd z malarstwa – review of the painting, katalog wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 05. 2000, Kraków 2000, kat. 20, s. 70 (il.)
- Kalendarium, [w:] Grupa 1992 - 93, katalog, s. nlb. (il.)
- 6 Kunstmaler aus Warschau, Deutsches Herzzentrum, Berlin, Niemcy, 1989, s. nlb. (il.)

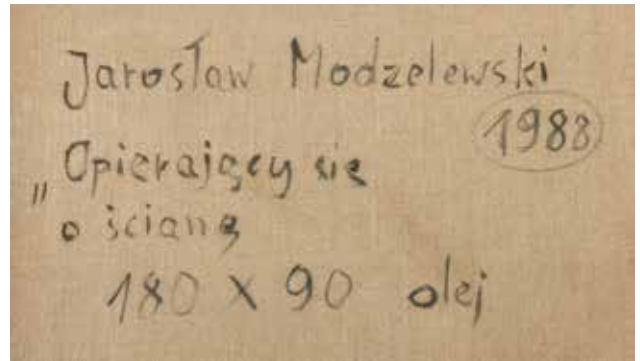
„Modzelewski maluje anonimowych, zwyczajnych ludzi przy zwyczajnych, a więc też anonimowych zajęciach. Pole jego obserwacji zawężone jest zaledwie do kilku szczegółów wybranych w ten sposób, aby wysycić formę malarską, nie ujmując nic z egzystencjalnej wymowy obrazu. Ta forma właśnie podnosi każdą namalowaną scenę na poziom takiej ogólności, że można z niej wysnuć uniwersalne orzeczenia o ludzkim losie (...).”





Ryszard Grzyb i Jarosław Modzelewski, spotkanie w mieszkaniu Jarosława Modzelewskiego, lata 80.  
fot. z archiwum Ryszarda Woźniaka





„Połowa lat osiemdziesiątych. Na prowizorycznej scenie w nieistniejącej już Dziekance członkowie Grupy odgrywają spektakl 'Chłodny jeleń w powidlach'. Tytuł ma niewiele wspólnego z treścią przedstawienia, które opowiada między innymi o tym, jak Lenin w Poroninie zapładnia Nadzieję Krupską ideą Rewolucji. Zapłodnienie odbywa się na stole. Ciężarną Krupską gra Paweł Kowalewski powtarzając z uczuciem zdania podpowiadane przez suflera: 'Och, jak mnie bolą piersi!'. Suflerem jest Jarosław Modzelewski, o czym wiedzą tylko nieliczni, ponieważ głowa artysty spowita jest szczelnie w białe bandaż.

Wycofanie własnej twarzy, ukrycie jej pod anonimową maską, a wreszcie sama rola suflera nie była wynikiem prostego rozdania ról. W Gruppie nikt ról nie rozdawał, decyzje były wspólne i dobrowolne; obok pięciu dynamicznych ekstrawertyków jeden spokojny introwertyk. Jak jest możliwe pogodzenie naturalnej skłonności artysty do pokazywania się światu z chęcią pozostania w ukryciu?

Decyzja o uprawianiu malarstwa pod koniec XX wieku, po wieloletnim okresie kwestionowania sensu sięgania do wyświechtanych technik i pojęć, jest równoznaczna z decyzją zbudowania nowego zdania ze słów już niegdyś użytych. Wydaje się, że punktem wyjścia i przedmiotem analizy były dla artysty dwa modele zakorzenione w polskiej tradycji: figuratywizm Andrzeja Wróblewskiego i abstrakcjonizm Stefana Gierowskiego. Pierwsze miało

wnikać w problematykę egzystencjalną, drugie w powinność rozwiązywania problemów czysto malarskich. W pewnym okresie Modzelewski świadomie podkreślał kompozytowy charakter swego malarstwa, wprowadzając figurę do rygorystycznie budowanej kolorem, abstrakcyjnej przestrzeni obrazu. Mimo to uzyskiwał spójną całość, a poszczególne elementy obrazu podkreślały wzajemnie swoje walory, budując jego wartości dodatkowe: nastrój i tajemnicę.

Modzelewski maluje anonimowych, zwyczajnych ludzi przy zwyczajnych, a więc też anonimowych zajęciach. Pole jego obserwacji zawężone jest zaledwie do kilku szczegółów wybranych w ten sposób, aby wysycić formę malarską, nie ujmując nic z egzystencjalnej wymowy obrazu. Ta forma właśnie podnosi każdą namalowaną scenę na poziom takiej ogólności, że można z niej wysnuć uniwersalne orzeczenia o ludzkim losie, na który składają się miliony pojedynczych historii wypełnionych powtarzalną codziennością, monotonią podobnych do siebie gestów i zdarzeń. Artysta dostrzega tę pojedynczość, dobywa na jaw osobność zwyczajności. Nie dodaje od siebie emocji i ocen. Są ukryte za obrazem, ponieważ ich ujawnienie mogłoby zagrozić malarstwu i zburzyć równowagę, na której zostało zbudowane”.

ANDA ROTTERNBERG, MIEJSCE MALARZA, MIEJSCE MALARSTWA,  
"DOBRE WNĘTRZE", NR 8 (92), SIERPIEŃ 2005, S. 115

## RYSZARD GRZYB (ur. 1956)

"Płonie sodoma", 1983 r.

gwasz, pastel/papier; 70,3 × 100,5 cm  
 sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
 'R. Grzyb | PŁONIE SODOMA | 1983'  
 na odwrociu pieczęć z warszawskiej Galerii Propaganda

cena wywoławcza: 8 000 zł<sup>†</sup>  
 estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:  
 - dar od artysty, 1983

LITERATURA:  
 - Anda Rottenberg, Sztuka w Polsce 1945 - 2005,  
 Warszawa 2005, s. 298 (il.)

„(...) Zbudowani z mięsa i kości podlegamy prawom biologii, prawom odżywiania, rozmnażania i wydalania. Jesteśmy skończeni w czasie i przestrzeni, skazani na swoją doczesność i ograniczoność, a także na swą biologiczną siłę. Ulegamy popędowi, ale umiemy go kanalizować; dlatego prowadzimy zabawy i wojny, kopulujemy i mordujemy. To wszystko decyduje o naszej przynależności do świata przyrody.

Są wszelkie cechy, które nas z tego świata wyodrębniają. Umiemy się śmiać. Śmiech nie jest popędem, ale jest wynikiem jego intelektualnego przetworzenia, czynnością zastępczą, codziennym, prywatnym katharsis. Jakiegokolwiek byłoby więc jego źródło — sam w sobie jest funkcjonalnym abstraktem; z punktu widzenia biologicznego pragmatyzmu jest czynnością absurdalną. Śmiech jest reakcją lustrzaną: niemowlęta nie śmieją się od urodzenia ale uczą się śmiechu przez reakcję odwzajemniania, powtarzając mimetycznie uśmiech skierowany do siebie. Śmiech jest więc zachowaniem kulturowym — kto wie, czy nie starszym od magii i podobnie jak ona zmierzającym do przezwyciężenia naszej przyrodzonej ograniczoności, obliczoną na kontakt z bytem transcendentnym i wyrażającym intencję

kierowania wyższą siłą sprawczą. Śmiech, zatem, wyraża drugą stronę ludzkiego bytu — jego duchowość.

Wyrastając z ziemi kierujemy się ku niebu, wznosimy w górę oczy i dłonie, pragnienia i myśli. Istotą naszego istnienia na ziemi jest dialektyka materii i duchowości: ulegamy biologicznym popędowi, a jednocześnie pragniemy go przezwyciężyć, podążając za skłonnością do metafizyki, wychylając się ku obszarowi transcendentnemu, ku Bogu.

Przezwyciężamy więc ograniczoność materii, ale nie osiągamy boskiego statusu. I tak żyjemy w poczuciu ciągłego ruchu. Jest to ruch wahadłowy, w którym ważniejszy wydaje się stan zawieszenia niż amplituda wychyleń. Osią zaś tego wahadła, zwornikiem rozbieżnych skłonności uczłowieczających nas w dwójnasób — jest śmiech. Śmiech jako rozumna zgoda na ułomność, zgoda na tę męczącą syzyfową kondycję, która pozwala nam opuścić dżunglę, ale wzbrania dostępu na Olimp.

Śmiejemy się, bo wiemy, że jesteśmy śmiertelni”.

ANDA ROTTENBERG, DLA GRZYBA, MASZYNOPIIS Z MARCA 1987, PO RAZ PIERWSZY Drukowany w zbiorze „PRZECIĄG”: JAKO DEDYKACJA DLA RYSIACZKA, S. 284-285



57

## WŁODZIMIERZ PAWLAK (ur. 1957)

*"Polacy formują flagę narodową", 1999 r.*

olej/plótno, 24 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ PAWLAK  
| POLACY FORMUJĄ FLAGĘ NARODOWĄ | 33x24 | 1999"

cena wywoławcza: 3 000 zł †

estymacja: 5 000 - 10 000

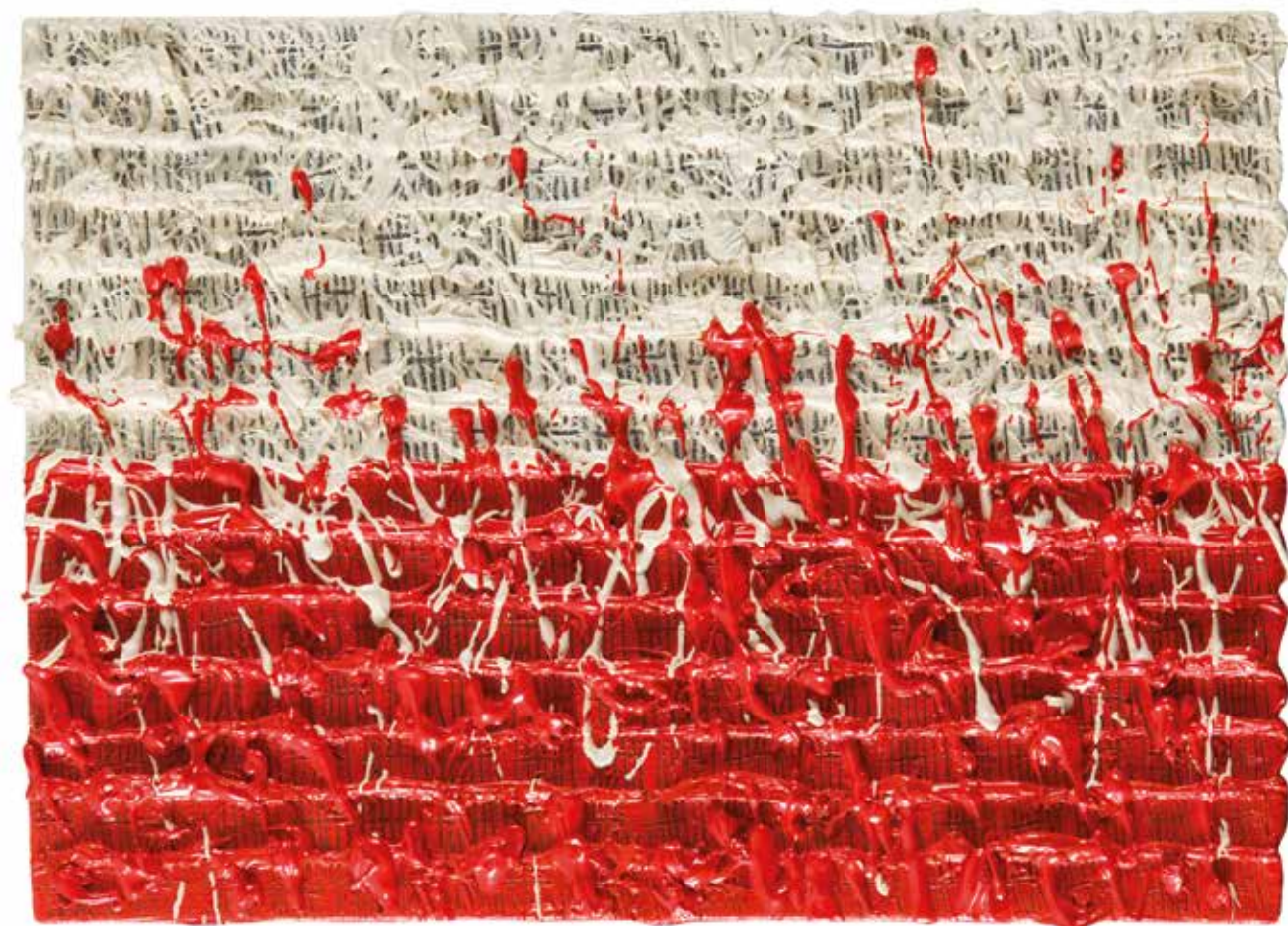
POCHODZENIE:

- dar od artysty, ok. 2001

„Biografia Pawlaka – to jego lektury i sposób przeżywania każdego dnia. To także biografia tego narodu, historia opowiedziana i wyobrażona, gdzie fakty krzyżują się z mitami, a emocji jest zawsze więcej niż racji. Z takiej biografii nie powstają fetysze o mocy uniwersalnej; ich wymowa i zasięg są zbyt partykularne, by przykładać doń miarę stosowaną wobec pytań o byt”.

ANDA ROTTENBERG





58

## WŁODZIMIERZ PAWLAK (ur. 1957)

*"Dziennik nr 86 A", 1997 r.*

olej/plótno, 59,8 x 49,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ PAWLAK  
| DZIENNIK NR 86A | 60X50 | 1997"

cena wywoławcza: 10 000 zł ↑

estymacja: 20 000 - 35 000

### POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.

„Dzienniki” to fakturowe kompozycje realizowane przez Włodzimierza Pawlaka od 1989 roku aż do dziś. To wyjątkowe „dzieło totalne”, obecne w twórczości artysty już od ponad ćwierćwiecza, będące metaforycznym zapisem przemian ustrojowych, zmian gospodarczych i społecznych. „Dzienniki” realizowane są za pomocą grubo nakładanych warstw

jednolitej kolorystycznie farby, w której artysta pozostawia niewielkie, pionowe żłobienia. Ślady rytych kresek, ich ułożenie i wkomponowanie w płaszczyznę obrazu przywołuje układ gęsto zapisanego notesu, lecz konceptualny charakter przedstawienia pozwala odczytać pracę w różnorodny sposób.







Spotkanie w mieszkaniu Ryszarda Woźniaka, ok. 1986,  
od lewej: Włodzimierz Pawlak, Ryszard Grzyb i Ryszard Woźniak,  
fot. z archiwum Ryszarda Woźniaka



„Obraz 'Rozmowa o Syberii jest biały'. W tej bieli można rozróżnić zarysy dwóch postaci przy stole i butelkę. 'Biel nie zaszkodzi malarstwu' – przewrotna nieprawda zapisana i wypowiedziana takim samym tonem jak kiedyś indziej: 'Wódka malarstwu nie zaszkodzi'. Widzę szeroki uśmiech, wypatują isierki porozumienia w prowokacyjnym spojrzeniu. Włodek Pawlak. Włodziuńko. Wydarty przez talent losowi typowego absolwenta prowincjonalnego technikum samochodowego, kształcącego przyszłych królów garaży. Z biografią żywiącą się na przemian bezkresem łąk, urodą sadów, zapachem ziemi i półcywilizacją rozrosłego ponad wszelką miarę przedmieścia, ciągnącego się jak szara guma wzdłuż kilku szos łączących stolicę z włókienniczą Łodzią. Włodziuńko, możliwy do pomyślenia w pejzażu każdego z miasteczek tej części Europy, która nazywa się Mazowsze, jako element w sztafażu nieciekawych, koślawych rynków wyznaczonych przez szeregi odrapanych budowli bez stylu i wieku. Życie na granicy światów, historia skłócona z teraźniejszością, wieś z miastem. W zasięgu rowerowej wycieczki – dawne rezydencje magnackie, pałace w Nieborowie i Radziejowicach. Wychuchana, eksportowa Żelazowa Wola, dom urodzenia Chopina, pobrzmiwający w każdej niedzieli etiudami i mazurkami, których rzewność i patos przywołują zagubiony obyczaj, czkający się po wódce nachalną 'grzecznością wobec dam', rozbudzonym z nagła poczuciem godności osobistej i rozlazłym, nieskładnym śpiewem. Więc wódka. Pozostałość po rozbiorach i ostatniej wojnie. Wódka na umór. A wtedy rozrzewnienie, dojmujące poczucie tragizmu egzystencji, ból duszy objawiający się rozdarciem koszuli i macaniem za siekierą, nożem, kłonicą. Tygiel wartości dużych i małych, wzniosłych i przyziemnych, studzony przez żmudną, nijaką codzienność i rozpalany od święta. To wszystko można polubić lub zniechęcić. Lub chcieć zrozumieć. Bo oto z tego nieartykułowanego bulgotu klaruje się zdumiewający eliksir: Solidarność. Kto wierzył, że jest możliwa?

Patos sierpniowego wlotu 1980 i gorycz grudnia 1981 – to pierwsze lata studiów w Akademii Sztuk Pięknych, gdzie przez pół wieku kolor był budulcem sztuki jakby na przekór rzeczywistości, która dopiero w latach 70. wplotła się w konceptualny rachunek zdań. Na zakrętach historii pytanie o tożsamość własną i świata, w którym się żyje, przychodzą same. Wcześniej też należało rozstrzygnąć kwestię: w jaki sposób pytania te stawiać. I wówczas okazało się, że malować można pojęciami; że przyswojona przez konceptualizm struktura zdaniowa jest przekładalna na kompozycję malarską, gdzie traci swą suchość, kategoryczność i powagę. Świńskie ryje z okresu studiów są pięknie rozmalowane, dużo czerwieni, czerni, trochę niesmacznych ugrów. Na płótnach napisy z szablonu, jakimi znaczy się skrzynie towarowe. Może z mięsem.

Samo malarstwo jednak nie wystarczyło. Potrzebna była literatura. Wiersze i notatki z cieniutkim wewnętrznym pęknięciem, afektowana szczerść ocierająca się o grafomanię, trudny do wytrzymania patos zdmuchiwany ledwo dostrzegalnym żartem. Minoderia retorycznych pytań w rodzaju: 'Czy rozwiązywanie moich palących problemów jest komukolwiek potrzebne?' Tak zwane 'prelekcje': Antoine Watteau, James Joyce, Adolf Hitler, Włodzimierz Lenin. Nazwiska odczytywane fonetycznie, jak polskie – z kamiennym wyrazem twarzy. Obrazy zamieniają się w tablice dydaktyczne; autor końcem kija wskazuje poszczególne, ilustrujące tekst, elementy obrazu. Spokojne przeczekiwanie aż umilknie chichot publiczności. Cienia uśmiechu. Pora na śmiech jest kiedyś indziej. Na przykład wówczas, gdy wreszcie skończyć katować kijem drewnianą kukłę – do drzazg i siódmych potów. Albo bębnić na pustych beczkach aż pękają bębniaki. Rozkłada wtedy ręce z udaną bezradnością i mówi: – Performance.

Wyłania się z tego świat skotłowanych wartości, dokładnie przemieszanych – jak w życiu, jak w prozie Kundery: żart nie jest wcale śmieszny, smutek bywa komiczny, byt jest nieznacznie lekki, tak, że możemy porozmawiać na temat ontologii, ale czy wolno nam wtedy pamiętać o smrodzie, jaki wydzielają odchody naszego ciała? Przeciąga strunę. Nie może przestać taktownie, nie zna miary w badaniu wytrzymałości widza, słuchacza i swojej własnej. Jego własna jest nieraz znacznie większa. Widocznie tak silne poczucie życia daje się wyrazić tylko środkami graniczącymi z żenadą. Widocznie trzeba przesadzić, by ujawniła się nowa jakość. Dialektyka silnika spalinowego: ssanie – sprężanie – wybuch. Aby silnik pracował, potrzebny jest jeszcze wydech. Kiedy? Czy gdy śpiewa? Czy gdy pije? A przecież istnieje jeszcze obszar rodzinny, czule rejon prywatności... Gdzie jesteśmy?

Włodzimierz to imię rosyjskie. Imię starego grodu na Rusi, a także Lenina i Wysockiego. Jest to znaczące tak samo jak geo- i topografia. Jak kolorystyka ścian i błoto dróg. Wzniosłe jak literatura. Marne jak codzienność. Gombrowicz pisał o różnicy postaw Polaka wobec Wschodu i wobec Zachodu. Pawlak słucha Wysockiego, który śpiewa o sprawach bolesnych i ważnych również tutaj. Derrida pisze o braku hierarchii estetycznych w dzisiejszym świecie. Wysocki śpiewa po rosyjsku. Derrida pisze po francusku. Pawlak nie zna francuskiego. Na temat sztuki ma własne zdanie: 'Sztuka nie rodzi się z konieczności, jest sprawą wyboru, zajmując się nią należy zastanowić się, czym ona jest i przeprowadzić jej analizę na podstawie własnej biografii, tematów, obrazów, tekstów'. Instrukcja równie dobra jak każda inna. Tyle, że nieznacznie, nieoczekiwanie poważna. Za poważna. Szczególnie, jeśli zważyć poszczególne elementy, na przykład biografie. To dobre dla kogoś takiego jak Beuys. A w dodatku są hermetyczne, domagają się wielu wyjaśnień, dopowiedzeń, komentarzy. 'Transatlantyk', na przykład, to powieść Witolda Gombrowicza. Obraz jest dosłowną ilustracją tytułu – wyobraź sobie ogromnego statku. Jest i pisarz – malutki punkcik, umowy szczegół, którego rozbudowana podmiotowość nie jest znana nawet współpasażerom udającym się na emigrację w roku 1939. I nie będzie znana przez następne trzydzieści lat. Cały dramat tego samotnego punktu zawarty jest w naszej wyobraźni. Jak treść rozmowy o Syberii. Jak okoliczności śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, którego sylwetka namalowana jest kolorem błota i ma porównatą strukturę truchła.

Oddzielmy zabawną ekspresję osobistą Pawlaka od jego twórczości, a odsłoni się rebus – studnia, rebus układający się w zdania o udziale mieszkańców Mazowsza w dziedzictwie kulturalnym basenu Morza Śródziemnego. W literaturze polskiej jest taki wierszyk: 'Jam nie z soli ani z roli, ale z tego co mnie boli'. Stanowi on element klasycznej edukacji, podobnie jak znajomość porządków w architekturze, stylów w sztuce, podstawowych lektur. Mittel-Europa, gdzie wszystkie arcydzieła znane są z drugiej ręki, natomiast z pierwszej, z autopsji – tylko kolorystyka lokalny. 'Orzech średni', tępe szarości – barwa ścian najczęściej tutaj spotykana staje się budulcem obrazów Pawlaka. Trzeba być bardzo uważliwym na barwy, by uzyskać aż tyle odcieni brudu. I uwarżliwionym na rzeczywistość – by chcieć aż tak katować kolor.

Myślenie pojęciami przeniosło się w sferę tworzywa; tradycyjna 'polska szkoła koloru' triumfuje tylko w 'Rebusie Polskim'. Ale to także pozór. Wszyscy wiemy, że polska szkoła nie ma szans na żaden triumf. Możemy tylko bez końca mnożyć swoje rebusy.

59

## WŁODZIMIERZ PAWLAK (ur. 1957)

*"Obraz biało-czerwony", 1991 r.*

olej/plótno, 33 x 24 cm

sygnowany na odwrocie: 'W. PAWLAK', opisany na blejtramie:

'WŁODZIMIERZ PAWLAK | OBRAZ BIAŁO-CZERWONY | 1991'

cena wywoławcza: 2 800 zł <sup>†</sup>

estymacja: 4 000 - 7 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.

Akt zamalowywania obrazów gęstą białą farbą to jeden z najważniejszych konceptów artystycznych obecnych w twórczości Włodzimierza Pawlaka. Po raz pierwszy działania polegającego na ukryciu pierwotnych przedstawień artysta postanowił dokonać podczas obrony swojej pracy dyplomowej na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, do czego w efekcie nie doszło. Miało to być gestem

zniszczenia, a zarazem solidarności z anonimowymi „malarzami” politycznych napisów na murach. W grupie obrazów z lat 1986-87 stosował zabieg przesłaniania kompozycji maskującą ją warstwą farby, co było oryginalnym przeniesieniem i utrwaleniem w sztuce charakterystycznego motywu zamalowanych politycznych haseł na murach.



60

## WŁODZIMIERZ PAWLAK (ur. 1957)

*"Notatka o sztuce nr 222", 2000 r.*

olej/plótno, 24 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK  
| NOTATKA O SZTUCE NR 222 | 24 x 33 | 2000'

cena wywoławcza: 3 000 zł <sup>†</sup>

estymacja: 5 000 - 10 000

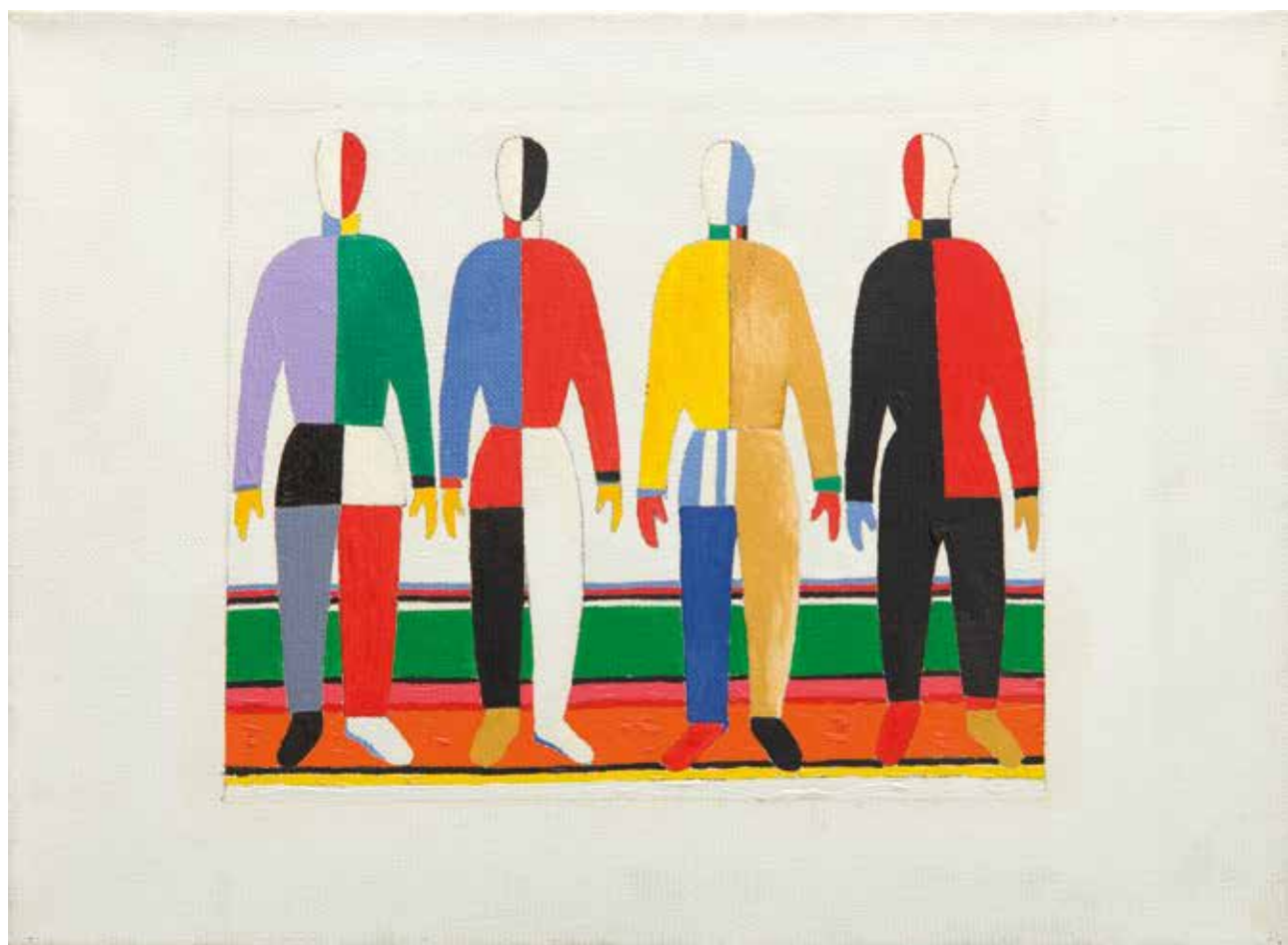
POCHODZENIE:

- dar od artysty, ok. 2000

„Malowanie w samotności – stawianie uszeregowanych rzędów siedmiu kresek skreślonych ósmą, wpadanie w rytm – bliskie było medytacji zawieszającej na chwilę bieg czasu i rzeczywistość dookoła. Na pewien czas znikam, nie ma mnie. Kiedyś to potrafiło trwać kilka godzin, ale teraz robię sobie takie święta tylko kilkuminutowe”.

WŁODZIMIERZ PAWLAK





61

PAWEŁ KOWALEWSKI (ur. 1958)

*"Do widzenia moi kochani", 1987 r.*

olej/plótno, 130 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'P.K. '87 | TYTUŁ:

"DO WIDZENIA MOI KOCHANI" | TECHN OL/PL | WYM. 130 x 150

| PKOWALEWSKI 87'

cena wywoławcza: 28 000 zł <sup>†</sup>

estymacja: 50 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.

„(...) Jego komentarze były lapidarne i dosadne, a jego puenty – uzyskiwane często za pomocą bardzo prostych środków – tak celne, jakby go nie kosztowały pracy, jakby płynęły z przyrodzonych umiejętności, a nie – jak to zwykle bywa – ze żmudnych ćwiczeń. Zarówno więc jego sposób malowania, jak i tematyka obrazów wpisywała się w charakter tamtych czasów, w rzeczywistość schyłkowego socjalizmu pod rządami pewnego generała i współgrała z naszymi ówczesnymi nastrojami”.

ANDA ROTTENBERG





„Drogi Pawełku!

Po kilku nieudanych próbach muszę stwierdzić, że lata znajomości, a może bardziej jej charakter, mający znamiona przyjaznej zażyłości – przeszkadzają mi w myśleniu o twojej twórczości. Lub inaczej: nie umiem już – lub jeszcze – oddzielić tego, co o tobie wiem od tego, co jest zawarte w twoich obrazach, 'rzeźbach' i 'aranżacjach'. Jeszcze inaczej: nie wiem, ile można by wyczytać z tego, co robisz, nie wiedząc jaki jesteś. Zauważ, że posługuję się cudzysłowem tylko w wypadku, gdy nie mówię o obrazach. Ale może powinnam go stosować także do malarstwa? Kiedy rozmawiamy, cudzysłów staje się bardziej wyrazisty. Gdy oglądam prace – błędnie. Gdy mówisz o sobie jako o artyście – kładziesz nacisk na dystans wobec własnego dzieła. Otóż nie jestem pewna, czy nie znając cię, umiałabym ten dystans w y c z y t a ć. Na przykład z 'Opowieści lasku Katyńskiego'. Tytuł, owszem, jest śmieszny. Ale obraz nie jest. Jest nawet bardzo poważny. Właściwie cała twoja twórczość jest śmiertelnie poważna – w sferze nienazwanej i w ogóle nie nazywanej. Poruszasz ważne problemy: polityka, sztuka, miłość, nienawiść, przyjaźń. Mówisz o sprawach istotnych i wielkich, elementarnych dla tego, co nazywamy świadomym bytem człowieka, istnieniem w świecie. Ale robisz to z minoderią doprowadzoną do takiej perfekcji, że można by pomyśleć: załedwie o nie zatracą, muska od niechcenia, opowiada bajkę jakby sam w nią wierzył. Myślę, że nie wierzysz raczej w perswazyjną moc zgranych konwencji, ale czy już doszliśmy do tego, że konamy ze śmiechu na dźwięk żałobnego marsza? Lub, czy gramy rappy na pogrzebach? Tak, wiem, nie ma w tym, co robisz, aż tak prostych, mechanicznych odwróceń. Dziecinna zabawa w niebo-piecko też już jest tylko konwencją. Odkrywasz (odkrywamy), że najśmieszniejsza – i najbardziej tragiczna – jest zwyczajna, banalna rzeczywistość. Dowolnie wybrany

kawałek tego, w czym żyjemy. Próbujesz to u n a o c z n i ć przez proste wyodrębnienie z kontekstu. Robisz eksponat: ready made w gablotce. Podpowiadasz: 'Estetyka mojego dzieciństwa'. I wiemy, że zawiera się w tym nieskończony smutek socjalizmu odmierzany kilometrami ceraty w kwiatki, przedpotopowych syfonów i jednakowych 'stolików różnych'. (Czy wiesz, że w nazewnictwie urzędowym stoliki dzielą się na świetlicowe, okolicznościowe i różne?) Wszakże, wszakże, starannie dobierasz elementy gry. Powiedziałam: gry. Prowadzisz ją przecież ze mną (widzę), i z sobą – podmiotem i świadkiem. Grasz uświęconymi symbolami: Matką Boską i Orłem Białym. Robisz z nich aplikacje do własnych obrazów. Do malarstwa właściwie. Wklejasz je czy wmalowujesz w obraz tak samo jak inne fetysze mieszczańskiego ładu, na przykład plastikowe serwetki 'zupełnie jak prawdziwe'. Mdląca estetyka kiczu. Wkładasz w nią więcej pracy niż w dawniejsze 'lekkie' obrazy. Albo może kicz jest cięższy sam w sobie? Jeśli, na przykład, stosujesz milicyjny odcień szarości. Twoja gra jest obsesyjna. Jej najgłębszy sens nie zmienia się, odkąd cię znam, czyli odkąd skończyłeś studia. Grasz o sens życia i sztuki w świecie absurdu. Tak myślę. Ale gdy ktoś nie zna cię tak dobrze – czy pojmie, dlaczego wykadrowałeś narodowe godło tak, że król ptaków pozostał bez głowy?

Pawełku, czy wszyscy zwariowaliśmy?

Bądź dzielny –

Anda

Lipiec 1991".

TEKST UKAZAŁ SIĘ W JĘZYKU CZESKIM W KATALOGU WYSTAWY „PAWEŁ KOWALEWSKI, OBRAZY I READY MADE”, INSTYTUT KULTURY POLSKIEJ, PRAGA, 08.1991; POLSKA WERSJA NA PODSTAWIE MASZYNOPISU AUTORKI





## PAWEŁ KOWALEWSKI (ur. 1958)

"Polish Ham", 1981 r.

akwarela, ołówek/papier, 50 x 35 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'PAWEŁ KOWALEWSKI 81'

cena wywoławcza: 3 500 zł<sup>†</sup>

estymacja: 5 000 - 7 000

### POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 80.

„(...) Twórczość Pawła Kowalewskiego może być więc odebrana tylko wówczas, gdy odrzucimy nawyk myślenia kategoriami osobistego stylu, warstw ikonograficznych, zwielokrotnionych moczeń; kiedy przezwyciężymy zniecierpliwienie i powściągniemy odruch podejrzliwości; kiedy wreszcie przestaniemy się przedzierać przez to, co widać, by dotrzeć do ukrytego za anegdotą ziarna prawdy. To, co oferuje nam artysta, powiedziane jest wprost, bez przeinaczeń, kamuflażu, twórczej deformacji. Gdy uda się nam, odrzuciwszy cały balast historii sztuki, wejść w świat tego artysty, zobaczymy, że zajmujące go problemy są odwieczne, a język, jakim do nas przemawia, jest boleśnie prosty i bezbronnie czysty. Zobaczymy też ogromny dystans dzielący ten świat od świata problemów dzisiejszej sztuki wciąż uwikłanej w opozycję do tego, co było i w szukanie tego, czego jeszcze nie było. Jeśli artysta rozumie dzieje ludzkości jako bezustanną manichejską walkę dobra i zła, Boga i szatana, a siebie jako przedmiot tych zmagania, to gdzie może być miejsce na coś tak okazjonalnego jak awangarda i coś tok przemijającego jak styl? Jaki sens mogą mieć drobiazgowy artystyczne procedury czy zaplanowane na lata procedury, jeśli chce

się odtworzyć tylko to (lub aż to), co się zobaczyło przez wewnętrzne okno, okno w głąb niepowtarzalnej, osobistej wrażliwości; jeśli się notuje niejednakowe reakcje, strzępy wrażeń, wyświetla na płótno zamkniętą w umyśle stop-klatkę? I jeszcze jedno, zanim wrzucimy Pawła razem z jego obrazami i przedmiotami do szufladki z napisem 'peinture native', zastanówmy się nad różnicą między naiwnością a prostotą”.

ANDA ROTTENBERG, PAWEŁ KOWALEWSKI, 1983,  
[W:] PRZECIĄG. TEKSTY O SZTUCE POLSKIEJ LAT 80.,  
WARSZAWA 2009, S. 282-283

Paweł Kowalewski studiował na warszawskiej ASP, gdzie w 1983 roku otrzymał dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Malarstwa Stefana Gierowskiego. Od tego roku został najmłodszym członkiem „Gruppy”. Do 1989 roku malował obrazy figuratywne, często o odniesieniach historycznych i patriotycznych. Na początku lat 90. powstały serie kolaży, w których artysta skupił się na estetyce codzienności, o znamiennych tytułach: „Ćwiczenia z estetyki, w jakiej wzrastałem”, „Znaki orientacyjne, które są konieczne, by uniknąć szaleństwa”.



63

## PAWEŁ KOWALEWSKI (ur. 1958)

"Strasznie to zakręcone", 1982 r.

flamaster, kredka, pastel/papier, 24,5 x 34,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'PAWEŁ KOWALEWSKI | 1982'

opisany l.d.: 'STRASZNIETO ZAKRĘCONE'

cena wywoławcza: 2 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 3 000 - 6 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 80.

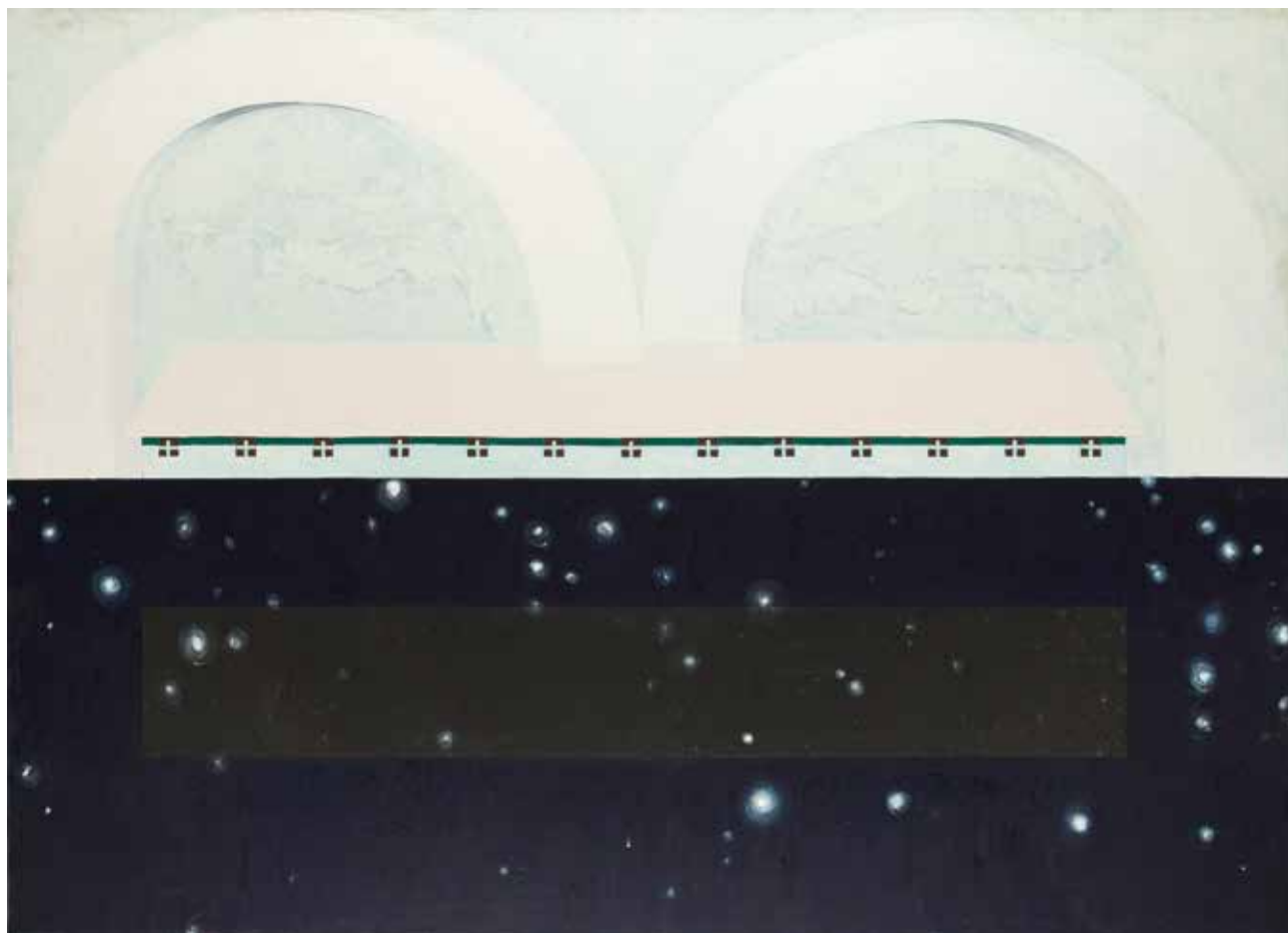
„Twoja gra jest obsesyjna. Jej najgłębszy sens nie zmienia się, odkąd cię znam, czyli odkąd skończyłeś studia. Grasz o sens życia i sztuki w świecie absurdu. Tak myślę. Ale gdy ktoś nie zna cię tak dobrze – czy pojmie dlaczego wykadrowałeś narodowe godło tak, że król ptaków pozostał bez głowy?

Pawełku, czy wszyscy zwariowaliśmy? ”

ANDA ROTTENBERG







64

## RYSZARD WOŹNIAK (ur. 1956)

"Dom Tęczę" - Dyptyk, 1991 r.

olej/plótno, 180 x 250 cm (pierwsza praca) 180 x 252 cm (druga praca)  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu (1 praca): 'RYSZARD  
WOŹNIAK | DOMTĘCZ / wersja / I | 1991, ol/pl 180 x 250 cm'  
na odwrociu naklejka z Centrum Sztuki Współczesnej, w rogach blejtramu  
cyfry: '1', '2', '3', '4'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu (2 praca): 'RYSZARD  
WOŹNIAK | DOMTĘCZ 1991 / wersja / II | olej, 180 x 252 cm  
opisany na odwrociu, na blejtramie: '180 x 252 cm'

cena wywoławcza: 40 000 zł<sup>†</sup>  
estymacja: 60 000 - 80 000

### POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.

Dom Tęczę I

### WYSTAWIANY:

- Polska sztuka współczesna, Galeria E.S.P.A.C.E Peiresec, Tulon, Francja, 11. 1992  
- Ryszard Woźniak, BWA Arsenal, Białystok, 09. 1991,  
Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 11 - 30.10. 1991

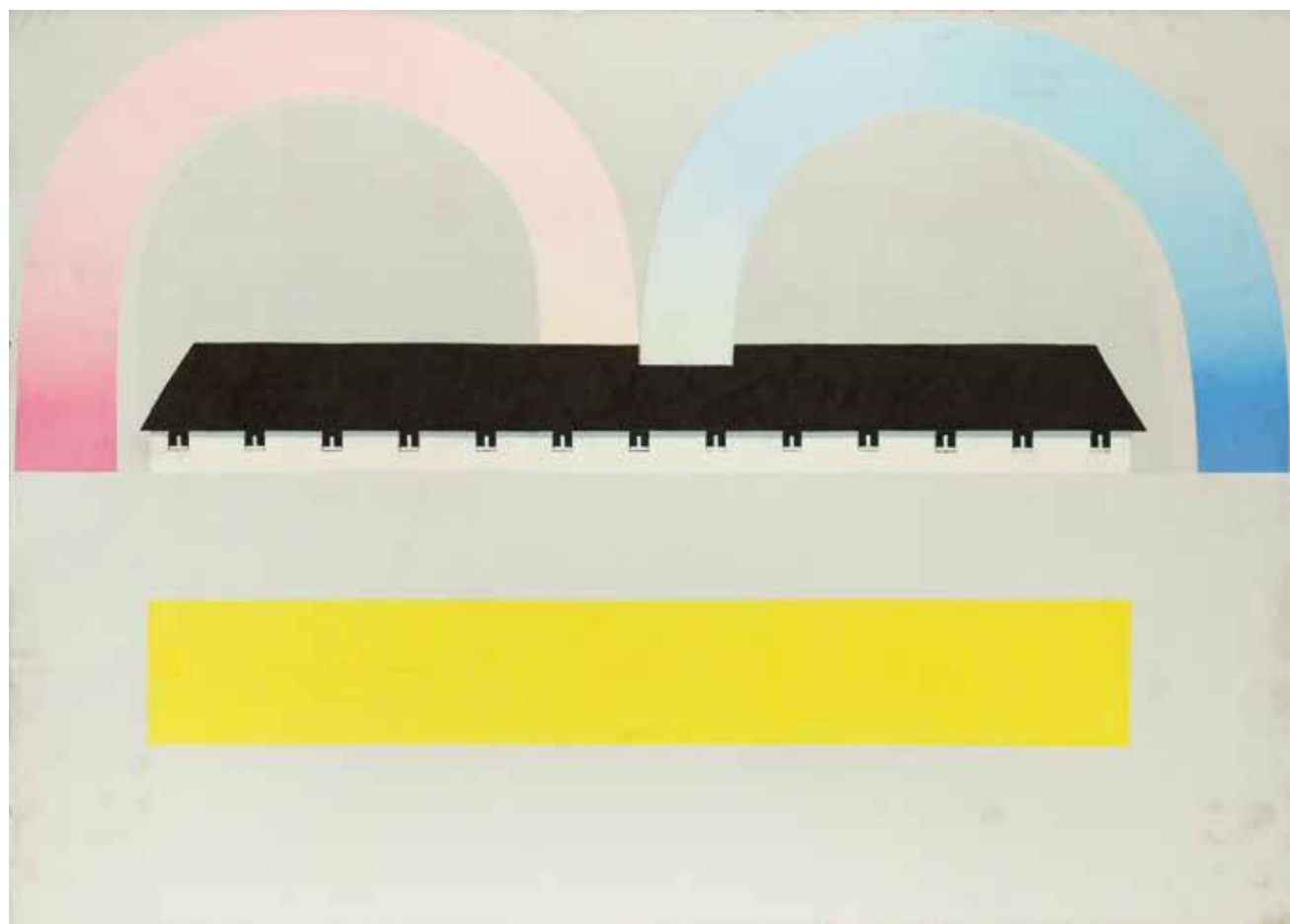
### LITERATURA:

- Polska sztuka współczesna, katalog wystawy w Galeria E.S.P.A.C.E. Peiresec,  
Tulon, 2002, s. nlb.

Dom Tęczę II

### WYSTAWIANY:

- Dom Tęczę, prace z lat 1982-98, Galeria Banku PBK, Warszawa, 07 - 09. 1998  
- Polska sztuka współczesna, Galeria E.S.P.A.C.E. Peiresec, Tulon, Francja, 11. 1992  
- Ryszard Woźniak, BWA Arsenal, Białystok, 09. 1991,  
Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 11 - 30. 10. 1991





Ryszard Woźniak, Ryszard Grzyb, akcja Taniec Nolandu, Pracownia  
Dziekanka, Warszawa, 06.04. 1987, fot. Zbigniew N. Laskowski



„Akceptacja to śmierć dla sztuki powstającej jako reakcja, sprzeciw, bunt. Sztuka istniejąca wobec określonego stanu – kontekstu, wobec niego krytyczna, posiłkuje się nim i trwa tak długo jak ten stan. Zaletą postawy sprzeciwu jest jej określoność, a wadą nietrwałość. (...) Ta droga prowadzi do twórczości pozornej. Potrzeba bycia zrozumianym i akceptowanym wyklucza eksperyment”.

RYSZARD WOŹNIAK

„Najbardziej zawile problemy relacji między słowem a obrazem odsłania twórczość Ryszarda Woźniaka. Woźniak nie wie z góry, jaki jest świat ani jaki jest on sam. Nie interesuje go umowność znaków, pragnie dotrzeć do ich rzeczywistego sensu – otwiera się więc na poznanie do wewnątrz i na zewnątrz: sonduje siebie z lekkim chłodem i trzeźwo ocenia własne reakcje, do świata wychyla się bez uprzedzeń i bez określonych oczekiwań. Jedną z dróg poznania jest dla niego sam proces malowania, któremu pozwala się prowadzić – trochę jak w buddyzmie zen, gdy dzięki ćwiczeniom osiąga się umiejętność kontrolowania spontaniczności. Dodajmy, że Woźniak na pewnym etapie odrzucił pędzel w ogóle, aby utrzymać bezpośredni, fizyczny kontakt z tworzywem. A ponieważ stawia on rozmaite pytania, to i sposób malowania jest odmienny w każdym niemal obrazie, a często na jednym płótnie odnajdujemy wiele przemieszanych stylistyk czy może sposobów pacy. Tak oto, stawiając kolejne kroki ku poznaniu, sam staje się coraz trudniej poznawalny dla innych, bo coraz mniej określa. Skądinąd wiadomo, że drażnienie sensu słowa, jeśli nie znajduje realizacji w obrazie, jest zajęciem lingwistycznym lub co najwyżej literackim. Ale jeśli je znajduje, to przecież zamyka je w dosłowności. Chyba że nazwie się rzeczy na nowo albo pod stare nazwy podłoży nowe znaczenia. Wówczas taką grę można ciągnąć w nieskończoność. Szczególnie, jeśli się weźmie do ręki Biblię”.

ANDA ROTTENBERG, PRZEKROCZENIE, 1987 [W:] PRZECIĄG. TEKSTY O SZTUCE POLSKIEJ LAT 80., WARSZAWA 2009, S. 273

„Niepoznawalność świata nie jest jego cechą konstytutywną. Zawdzięczamy ją w znacznym stopniu – praktycznej skądinąd – potrzebie nazywania rzeczy i spraw. Nazwane domaga się definicji, a definicja, jeśli nie zamyka trwale – to na pewno ogranicza. Cała ogromna praca Umberto Eco poświęcona pojęciu dzieła otwartego zmierza właściwie do jego definicji, a więc do zamknięcia. W życiu codziennym o naszych wyborach decyduje tak zwany gust, będący sumą intuicyjnych przeświadczeń i nawyków bezpośrednio związanych z obowiązującym kanonem stylowym. A styl – to przecież nic innego jak umowny zespół norm obowiązujących w dziedzinie estetyki, etyki oraz etykiety. Artysta, jeśli pragnie wprowadzić odmianę, musi najpierw zakwestionować wiarygodność norm przyjętych jako obowiązujący kanon, a zarazem oczyścić swoje zdolności poznawcze z rutynowych naleciałości. Oznacza to, że zdechrze on z siebie kolejne 'warstwy kulturowe', wyzbędzie się przyzwyczajień i upodobań, podważy każdą oczywistość, zapomni, że coś może być 'wiadome z góry' – czyli odrzuci to, czego się nauczył. Może się wówczas zdarzyć, że pojęcia i rzeczy oddzieli się od siebie na chwilę, świat nabierze przejrzystości i pozwoli się ogarnąć naszemu odświeżonemu pojmowaniu. Osiągnięcie takiego stanu 'spontaniczności kontrolowanej' łączy się z możliwością przemieszania wartości, kiedy tradycyjnie przeciwstawne pary pojęć, takich jak rozum i emocja, piękno i brzydota, dobro i zło – przestaną się wykluczać. Fakt, że czasem powstają dzieła sztuki, świadczy, że takie rzeczy są w granicach ludzkiej możliwości”.

ANDA ROTTENBERG, RYSZARD WOŹNIAK, 1987, MASZYNOPIS, TEKST PO RAZ PIERWSZY OPUBLIKOWANY W ZBIORZE „PRZECIĄG”, S. 288-289

## RYSZARD WOŹNIAK (ur. 1956)

"Dziwny Łąd", 1982 r.

olej/plótno, 70 x 55,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"DZIWNY ŁĄD" (podkreślone) 82 RYSZARD | WOŹNIAK'

na odwrociu naklejka wystawowa z Galerii Arsenał w Białymstoku oraz  
wskazówka montażowa

cena wywoławcza: 15 000 zł <sup>†</sup>

estymacja: 25 000 - 35 000

### POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 80.

### WYSTAWIANY:

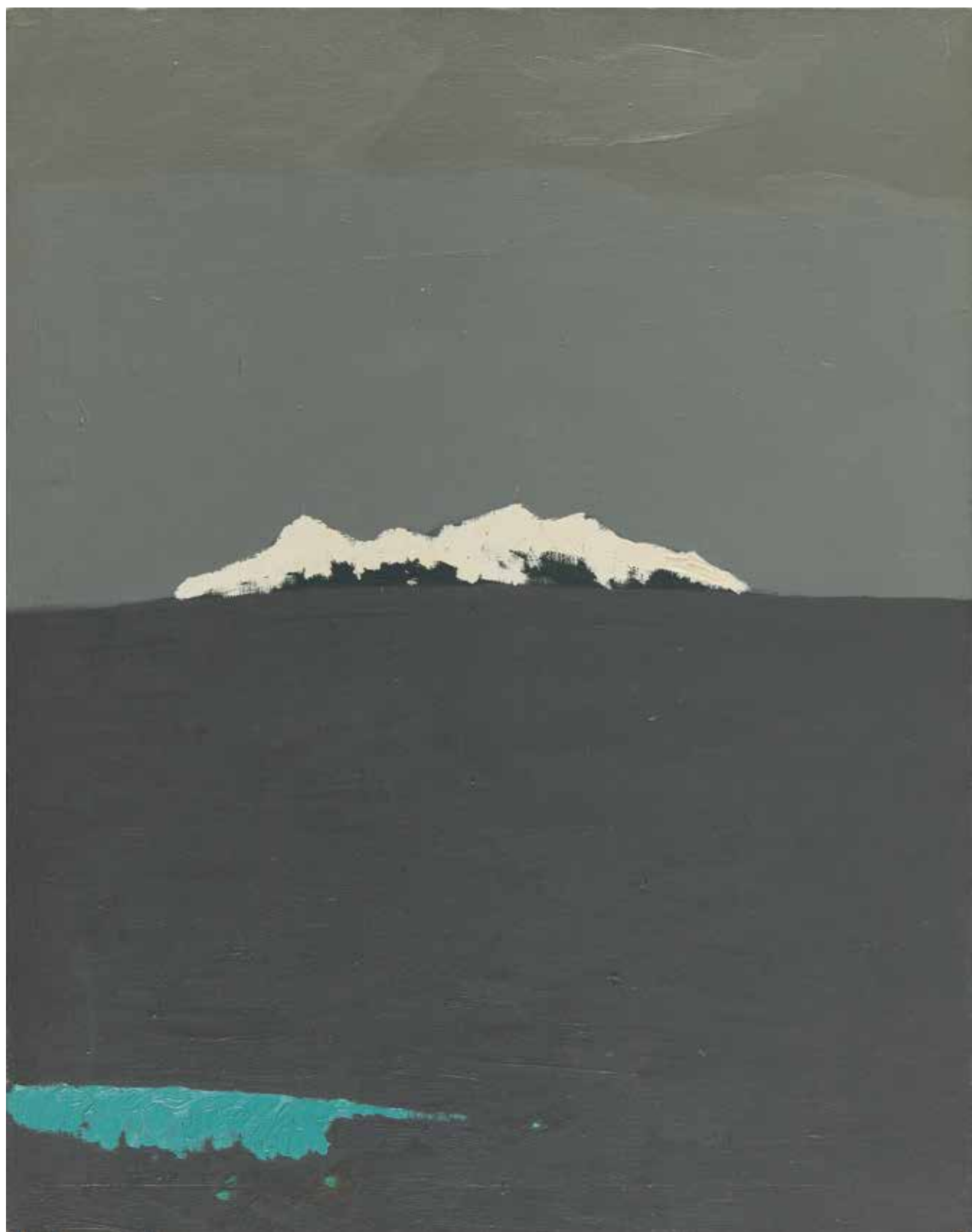
- Entuzjizm sztuki, wystawa obrazów, akcja typu performance, Galeria Awangarda BWA, Wrocław, 02 - 03 2003 (autorska replika obrazu)
- Ryszard Woźniak, BWA Arsenał, Białystok, 09. 1991,
- Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 11 - 30. 11. 1991
- II wystąpienie Grupy; Las, Góra a nad górą chmura a nad chmurą dziura, BWA, Lublin, 9 - 13.03.1983
- I wystąpienie Grupy; Las, góra a nad górą chmura, Pracownia Dziekanka, Warszawa, 14 - 21.01.1983

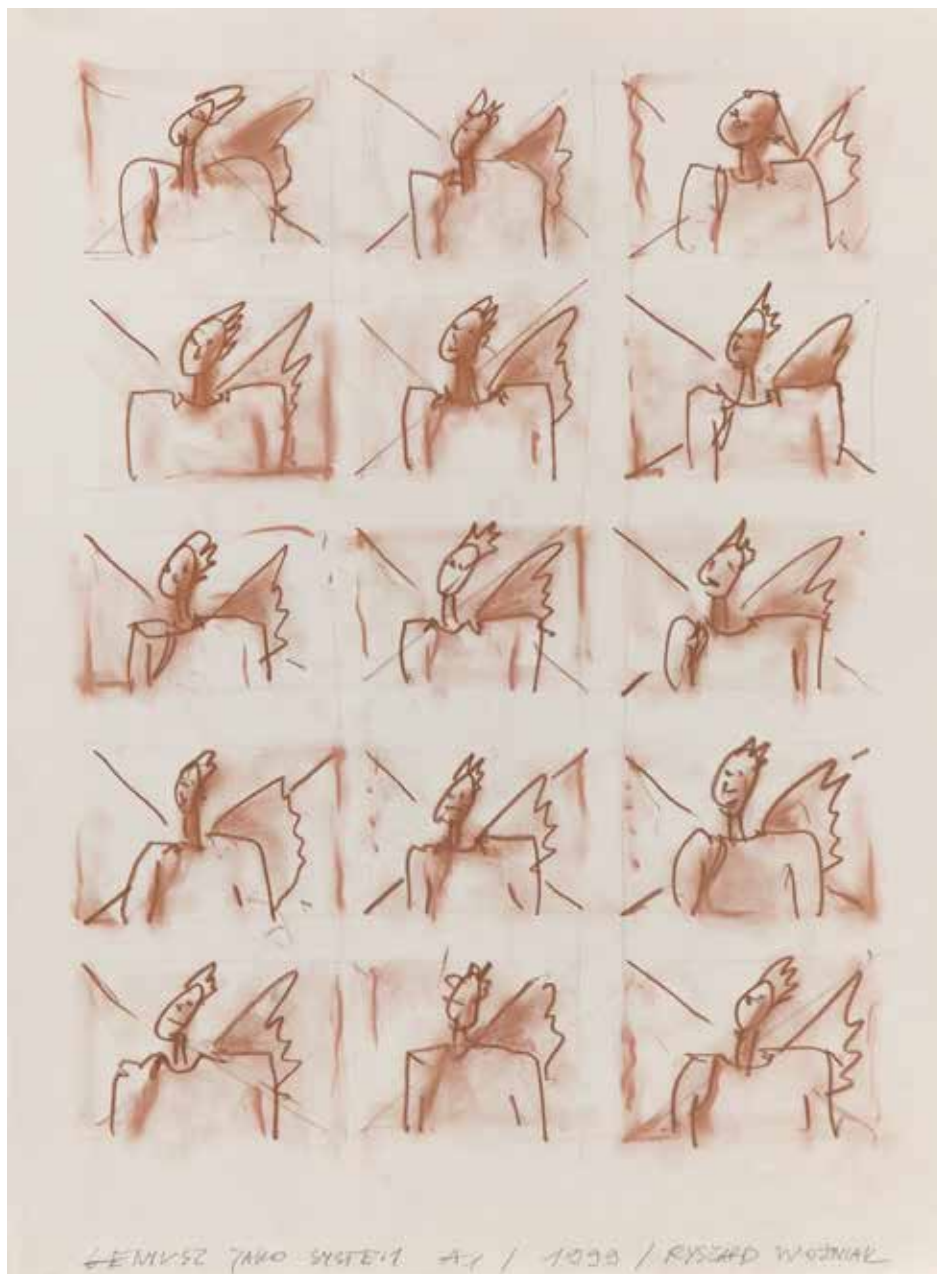
### LITERATURA:

- Entuzjizm sztuki, katalog wystawy w Galerii Awangarda, Wrocław 2003, s. nłb.

Ryszard Woźniak studiował w warszawskiej ASP w Pracowni Malarstwa Stefana Gierowskiego, gdzie w 1981 roku obronił dyplom. Od 1982 roku był związany z Grupą; brał udział w niemal wszystkich jej wystawach i akcjach, współredagował jej pismo „Oj dobrze już”. W 1987 zdobył I nagrodę na II Biennale Młodych „Droga i Prawda” we Wrocławiu. W latach 1985-89 (z przerwami) wraz z Markiem Sobczykiem pracował przy polichromii cerkwi unickiej pw. św. Nikity w Kostomłotach na Podlasiu. W 1986 wraz z Ryszardem Grzybem przebywał

na stypendium w Berlinie Zachodnim. W latach 1991-92 wykładał w prywatnej Szkole Sztuki w Warszawie, założonej i prowadzonej przez Jarosława Modzelewskiego i Marka Sobczyka. Od 1992 roku prowadzi pracownię malarstwa w Instytucie Wychowania Plastycznego WSP w Zielonej Górze. W twórczości z lat 80. odnaleźć można dosadny komentarz do rzeczywistości PRL-u („Nowa fala popierdala”), tworzy też ekspresyjne prace w mocnej kolorystyce. Pod koniec lat 80. w jego malarstwie ujawnia się nurt symboliczny i metaforyczny.





66

## RYSZARD WOŹNIAK (ur. 1956)

"Geniusz jako system A1", "Geniusz jako system A2" - dyptyk, 1999 r.

pastel/papier; 64 x 48 cm (x2)

sygnowany, datowany i opisany u dołu (pierwsza praca): 'GENIUSZ JAKO SYSTEM A1 / 1999 / RYSZARD WOŹNIAK'

sygnowany, datowany i opisany u dołu (druga praca): 'GENIUSZ JAKO SYSTEM A2 / 1999 / RYSZARD WOŹNIAK', dedykowany wzdłuż prawej krawędzi: 'DLA ANDY NA 30-TE URODZINY'

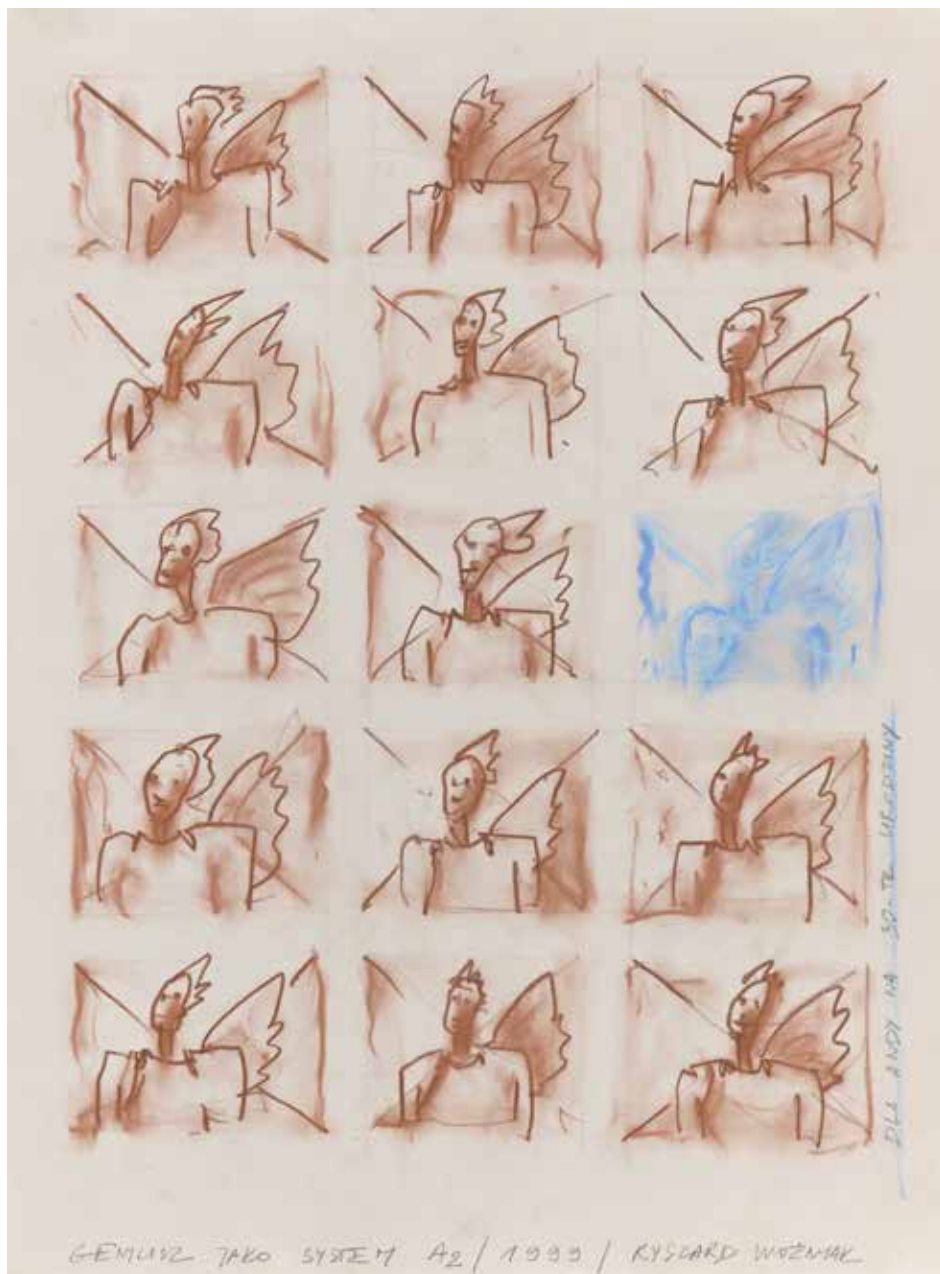
cena wywoławcza: 1 000 zł <sup>†</sup>

estymacja: 1 500 - 3 000

POCHODZENIE:

- dar artysty, 2000





67

## AGNIESZKA NIZIURSKA (ur. 1955)

"Dziura", 1989 r.

olej/plótno, 198 x 160 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'AGNIESZKA | NIZIURSKA  
GÓRA | "DZIURA" 1989 | OLEJ | 198 x 160'

cena wywoławcza: 10 000 zł <sup>†</sup>

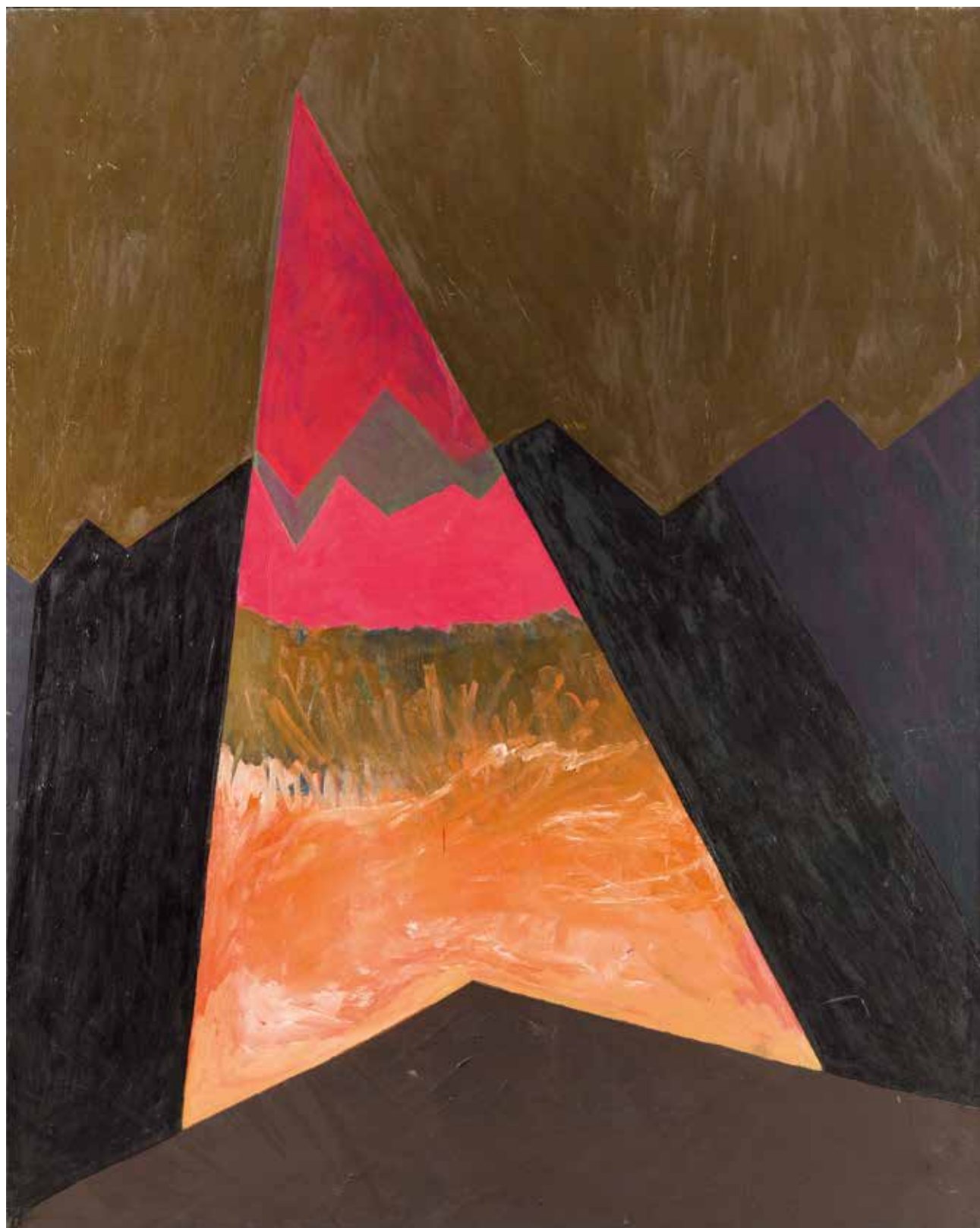
estymacja: 20 000 - 30 000

### POCHODZENIE:

- zakup od artystki, lata 90.

Agnieszka Niziurska w 1980 roku ukończyła Wydział Malarstwa na warszawskiej ASP. Dyplom uzyskała w pracowni Jana Tarasina. W czasie stanu wojennego bojkotowała oficjalne życie kulturalne i brała udział w wystawach kościelnych. Jej malarstwo z lat 80. zaliczane jest do nurtu tzw. „nowej ekspresji”. Wielokrotnie malowała motywy górskie,

które redukowała do prostych form geometrycznych, malowanych w sposób nawiązujący do informelu i malarstwa materii. Wielokrotnie łączyła je z intuicyjnymi, symbolicznymi przedstawieniami ognia i lawy, jak w pracach „Opowieść Łukasza” (1986) i „Opowieść Pawła” (1987). Od 1995 artystka zamiast farby używa zmieszanej ze spoiwem ziemi.



68

## SZYMON URBAŃSKI (ur. 1963)

"Krwawa Mary", 1988 r.

olej/plótno, 38 x 38 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'SZYMON | URBAŃSKI 88 | KRWAWA MARY'

cena wywoławcza: 1 000 zł <sup>†</sup>

estymacja: 3 000 - 5 000

POCHODZENIE:

- zakup od artysty, 1988

Anda Rottenberg poznała Szymona Urbańskiego w latach 80., jeszcze w okresie jego studiów na Akademii Sztuk Pięknych. W czasie, w którym kupiła od niego prezentowany obraz, młody mężczyzna stracił oboje rodziców w wypadku samochodowym i przeżywał poważne załamanie nerwowe. Anda Rottenberg wspierała go nie tylko finansowo, lecz także emocjonalnie – młody twórca wielokrotnie przychodził do kuratorki.







Szymon Urbański, fot. z archiwum Galerii Spicchi del'Est

„Szymon Urbański jest bardzo młody. Rozpoczął studia w latach osiemdziesiątych, w czasie dla artysty polskiego najtrudniejszym, kiedy postawa jedynie słuszna nakazywała bojkot wobec państwowego 'mecenatu', a więc skazanie się na nieobecność w sferze publicznej lub schronienie pod dachem kościoła, który pełnił w owych latach rolę 'azylu dla większości'. Jeszcze jako student Urbański wybrał wyjście trzecie: postanowił zaistnieć w społeczeństwie jako artysta, pomijając ustanowiony podział wpływów. Miejscem manifestacji stały się przęsła nowego mostu, który betonowymi płaszczyznami i tukami wdarł się na teren zapuszczonych ogrodów jego dzieciństwa w jednej z mniej zadbanych dzielnic Warszawy. Artysta zaanektował fragment mostu tworząc wielki fresk alegoryczny. W ten sposób, przez 'naznaczenie' malarstwem, symbolicznie odbierał 'zabrany' mu teren: wyjmował go spod władania Najwyższych Czynników i włączał w sferę rządzoną tylko jego własną wyobraźnią. Ten gest miał jednak także znaczenie głębsze: oto on, student, daje sobie prawo zmierzania się z dziełem monumentalnym. Sprostanie temu zadaniu może go postawić w jednym rzędzie z największymi – od Giotto i Masaccia po Picassa i Siqueirosa. Jest to obszar, w którym nie ma miejsca na wybory między Państwem i Kościołem. Artysta jest sam wobec misji, na którą się zgodził i która wyznacza jego los.

Samowolne malowanie skończyło się interwencją milicji i trzeba było wielu zabiegów, aby praca nie została zniszczona.

Jeśli los artysty jest losem szczególnym, to los artysty polskiego jest losem szczególnym w dwójnasób, ponieważ splata się

nierozdzielnie z 'losem polskim', obarczonym syndromem utraty suwerenności narodowej. Po dwustu latach walki o utrzymanie tożsamości syndrom ten wrósł w tradycję tak dalece, iż stał się trwałym elementem kultury. Chroniczny stan objawia się nie tylko w pokrętności sposobów na oszukanie zniewolenia, opisanych przez Czesława Miłosza w 'Zniewolonym umyśle', ale i w pozornie prostych mechanizmach, które Andrzej Werner nazwał 'zniewoleniem przez imperatyw przezwyciężenia zniewolenia' – czyli zniewoleniem a rebours. O ile wariant pierwszy miał być 'sposobem no przetrwanie' oraz próbą 'ocalenia substancji' tak w sferze intelektualnej jak i materialnej, o tyle wariant drugi, znacznie rzadszy, ujawniał postawy zbuntowane.

W latach pięćdziesiątych ów bunt, sam w sobie niedozwolony, wyrażał się nie wprost, lecz przez formę i tematykę dzieła, a często także przez 'styl bycia'. Takimi buntownikami byli w literaturze Marek Hłasko i Leopold Tyrmand, lubujący się w amerykańskiej (zabronionej) modzie i piszący opowiadania o życiu pełnym bezwzględności, zła i brudu; o życiu w 'Polsce której nie ma' – jak pisała ówczesna krytyka. W plastyce bunt przybierał raczej formy artystowskiego 'splendid isolation' i bezwzględnego trzymania się kryteriów estetycznych dyktowanych przez paradygmat awangardy. Postawę taką przybierał Tadeusz Kantor przez cały okres stalinowski. Poeta Zbigniew Herbert, również głodujący esteta, nazwał to kwestią smaku. Nie trzeba dodawać, iż ceną za brutalną literaturę jak



i za wyrafinowany gust było życie na granicy nędzy oraz absencja w upaństwowionym – czyli jedynie możliwym – obiegu kultury. Dopiero w latach osiemdziesiątych sprzeciw (bo już nawet nie bunt) stał się najpowszechniejszą postawą polskiego artysty. Wówczas też ujawnił się pełniej trzeci – i może najcelniejszy – wariant niezgody na zniewolenie: groteska.

Adekwatność tej formy do 'polskiego syndromu' dostrzegli jeszcze przed wojną Witkacy i Gombrowicz; w latach 50. posługiwał się nią mistrzowsko Roman Polański kręcąc dosadne w swoim absurdzie 'etiudy', oraz aktor Bogumił Kobiela, kreując postaci o zenującym braku osobowości i światopoglądu. Śmieszność przemieszana z patosem i groteskowe przerysowania są budulcem uniwersalności wszystkich właściwie przedstawień Kantora – istotą teatru Cricot II. Odpowiednie zastosowanie języka groteski w malarstwie przyniosła jednak dopiero ostatnia dekada.

Proces przyswajania tego języka, rozpoczęty przez grupę absolwentów warszawskiej ASP w pierwszych latach stanu wojennego, polegał na postkonceptualnej zabawie w tautologiczne przełożenia znaczeń na obrazy. Ta prosta praktyka wzmagała dosadność wypowiedzi przydając jej dwuznaczności przez ironię wbudowaną w samą konstrukcję dzieła. Szymon Urbanski, 'wychowanek' tej grupy, zdecydował się nadać obrazom groteskowy kształt przez sam sposób malowania. 'Ażeby zostać zauważonym z daleka, tancerz wykonuje przesadne i wyraziste ruchy. Podobnie

malarz, żeby uwydatnić czyjaś twarz, musi przesadzić'. To fragment wypowiedzi Urbanskiego z 1990 roku. I dalej: 'W naszej masowej kulturze popularnej artysta musi dosłownie podsunąć pod twarz obywatelowi pokazywany przedmiot'. Most jest do tego bardzo dobry. Ale most jest jeden – i trzeba wrócić do płócien.

To, co Urbanski 'podsuwa pod twarz widzowi' w swoich obrazach, krytyk sprzed lat nazwałby 'Polską, jakiej nie ma'. Malarstwo to – jeśli je potraktować jako pewną całość – wyraża sprzeciw wobec wszystkiego właściwie, co artystę otaczało, odkąd zaczął rejestrować rzeczywistość. Jest bieda, bezwzględność, brzydota pejzażu i brzydota ludzi, ich tandetna minoderia i wulgarność obyczajów. W świecie 'jakiego nie ma' zbrodnia ma wymiar trywialny, jest zenującym procederem, który nie ma nic wspólnego z dramatem. Z tego punktu widzenia twórczość Urbanskiego jest zastanawiająco bliska opowiadaniom Hłaski, nazywanym polskim Jamesem Deanem i ukazującym 'życie poza etyką' w literaturze zrodzonej z buntu. To wszakże, co u Hłaski jest jednak dramatem, w obrazach Urbanskiego zamienia się w groteskę. Co tam było buntem – tutaj jest pogardą. Bunt bowiem zbyt już dzisiaj spowszedniał. Za chwilę wyleczymy się z 'polskiego syndromu'. Artysta pozostanie sam wobec misji, na którą się zgodził i która wyznacza jego los. Reszta to sprawa talentu".

ANDA ROTTENBERG, ŻYCIE POZA ETYKĄ, TEKST DO KATALOGU  
WYSTAWY SZYMONA URBAŃSKIEGO W GALERII SPICCHI DEL'EST,  
RZYM, 1991; PRZEDRUK W KSIĄŻCE „PRZECIĄG”, S. 322-325

## PAWEŁ JARODZKI (ur. 1958)

*Saluto Desperado, 1984 r.*

flamaster/papier; 21 x 30 cm  
sygnowany na odwrociu: 'Paweł Jarodzki'

cena wywoławcza: 1 600 zł<sup>†</sup>  
estymacja: 3 000 - 5 000

### POCHODZENIE:

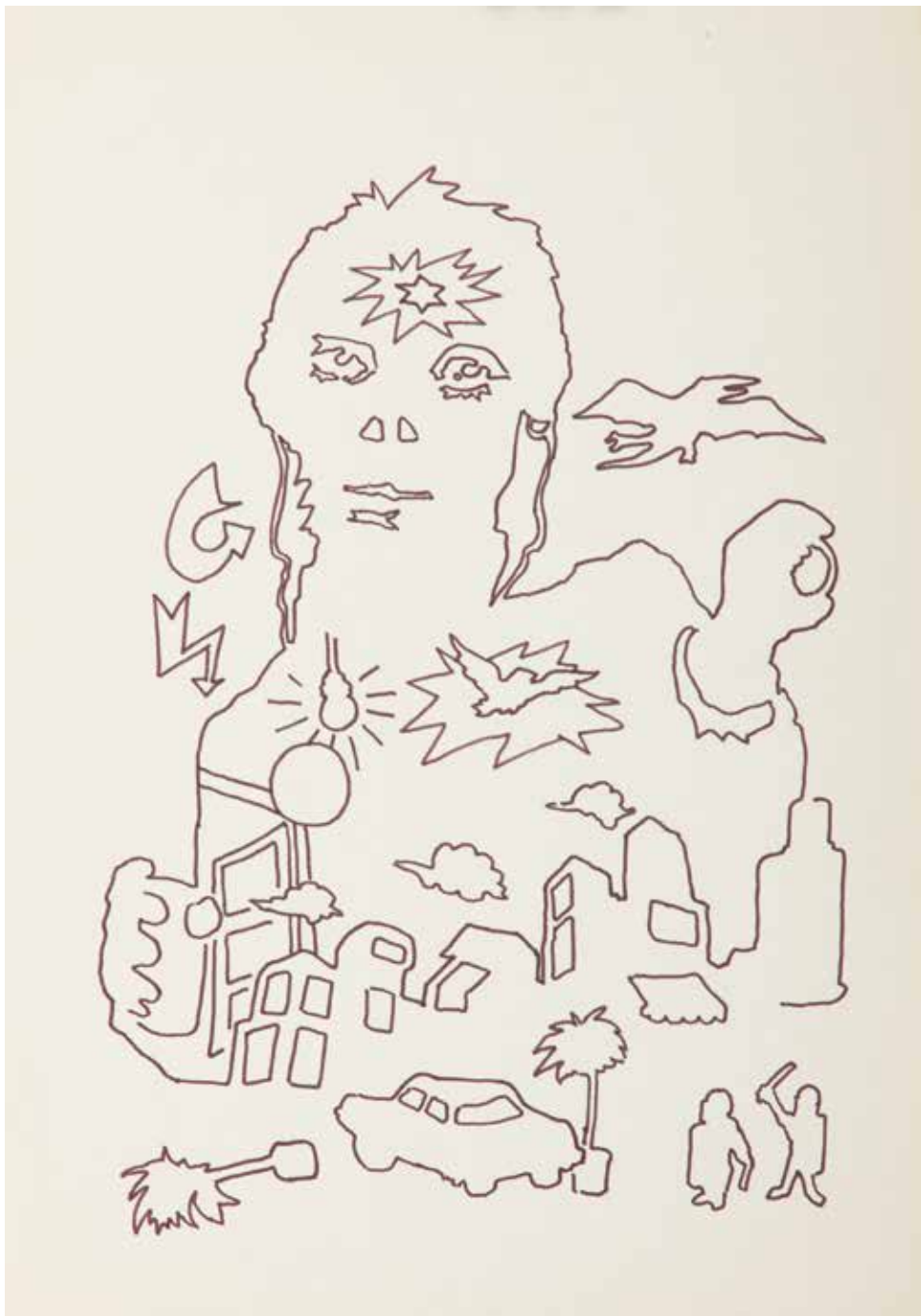
- dar od artysty, lata 80.

Po wprowadzeniu stanu wojennego w grudniu 1981 roku nastąpiło nagłe zamrożenie oficjalnego życia artystycznego i rozwój malarskiego podziemia. Artyści prezentowali swoje prace na zamkniętych pokazach odbywających się w prywatnych mieszkaniach i przykościelnych salach, a krytycy i historycy sztuki odbywali swoiste „pielgrzymki” podnoszące na duchu opuszczonych twórców. Podczas jednego z takich spotkań które miało miejsce we Wrocławiu w 1984 roku, Anda Rottenberg otrzymała od młodego, kończącego właśnie studia na Wydziale Malarstwa, Rzeźby i Grafiki Pawła Jarodzkiego trzy bardzo proste, minimalistyczne rysunki. Wszystkie prace utrzymane są w stylistyce pop-artu, co w rodzimych realiach ma ironiczny i sarkastyczny wymiar. Prezentowane prace zapowiadają późniejszą, niezwykle owocną działalność artystyczną Jarodzkiego, związaną z powstaniem i rozwojem grupy Luxus. Grupa powstała na kanwie fanzimowego magazynu o tej samej nazwie, wydawanego od 1980 roku przez Pawła Jarodzkiego,

Ewę Ciepielewską, Bożenę Grzyb, Artura Gołackiego i Andrzeja Jarodzkiego. Pierwsze wystąpienia grupy datuje się na 1984 rok, a jej charakterystyczna estetyka miała wpływ na kształt artystycznej sceny Wrocławia. Luxus zajmował się pop-artem, wykorzystując ikony kultury masowej i komentując aktualne wydarzenia. Od roku 1987 Paweł Jarodzki zaczął wystawiać też niezależnie. Charakterystyczną cechą jego malarstwa jest zastosowanie szablonu wykonywanego najczęściej na podstawie zdjęć prasowych i ich fragmentów. Jak sam stwierdza, zajmuje się przede wszystkim obserwowaniem rzeczywistości – inspirowane go brutalna rzeczywistość, gazety, ulica i telewizja. Maluje na każdym nadającym się do tego podłożu: starych obrazach, płytach blaszanych lub pilśniowych, tekturze i papierze. Poza szablonem i tradycyjną techniką malarską stosuje różnorodne metody graficzne i kolaż. Obrazy często uzupełnia komentarzami. Ważną dziedziną jego twórczości jest rysunek i komiks.







70

PAWEŁ JARODZKI (ur. 1958)

*Bez tytułu, 1984 r.*

flamaster/papier, 30 x 21 cm  
sygnowany na odwrociu: 'Paweł Jarodzki'

cena wywoławcza: 1 600 zł <sup>†</sup>  
estymacja: 3 000 - 5 000

POCHODZENIE:  
- dar od artysty, lata 80.





71

PAWEŁ JARODZKI (ur. 1958)

*Folksinger obserwuje jak Pan Bóg jego własną ręką gra na pianinie, 1984 r.*

flamaster/papier, 30 x 21 cm

sygnowany na odwrociu: 'Paweł Jarodzki'

cena wywoławcza: 1 600 zł ↑

estymacja: 3 000 - 5 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 80.

„Moje życie przez długi okres składało się z negatywnych przeżyć i taki krąg identyfikacji wynikał z moich doświadczeń. Przy wyborze bohaterów zawsze posługiwałem się jakimś kamuflażem (...). Wiele z moich prac powstawało trochę po omacku, to były próby lepienia pewnych znaków zapytania. Zresztą bardziej interesujące są pytania niż formułowanie odpowiedzi, szukanie kształtu, formy, które są pytaniami o doświadczenie. (...) Przy pomocy sztuki, za pośrednictwem dzieła, można toczyć pewien dialog, nie rozmawiając ze sobą bezpośrednio”.

MIROSLAW BAŁKA









72

## MIROŚŁAW BAŁKA (ur. 1958)

*"Suczka", fragment instalacji "Sprzedawca soli", 1988 r.*

tkanina jutowa, słoma, metal, kości zwierzęce,  
74 x 78 x 29 cm, 6 x 55 x 95 cm (cokół)

cena wywoławcza: 180 000 zł †  
estymacja: 300 000 - 500 000

### POCHODZENIE:

- dar od artysty, 1990

### WYSTAWIANY:

- Keine Neue Bierieminnost', Galeria Rzeźby, Warszawa 1988







Zdjęcie rentgenowskie rzeźby „Suczka” Mirosława Balki,  
wewnątrz widoczna czaszka zwierzęcia i słoma, fot. z archiwum Andy Rottenberg



Fotografia instalacji „Sprzedawca soli” Mirosława Bałki, Galeria Rzeźby, Warszawa, 1988, fot. z archiwum Andy Rottenberg

„Jego [Mirosława Bałki] opowieści, budowane oszczędnymi środkami, zawierają zastanawiający ładuńek grozy i okrucieństwa, trzymany jakby w zanadrzu, ukryty za swojską pazuchą ogranych symboli niewinności i poczciwości”.

ANDA ROTTENBERG

Prezentowana praca została pokazana na przedostatniej wystawie najbardziej awangardowej grupy artystycznej drugiej połowy lat 80., czyli Neue Bieriemienność'. Jej założycielami byli Mirosław Bałka, Mirosław Filonik i Marek Kijewski. Wystawa odbyła się w warszawskiej Galerii Rzeźby w 1988 roku – grupa funkcjonowała wówczas pod nazwą Keine Neue Bieriemienność', a przed samym wernisażem Bałka odczytał tekst, w którym ogłaszał rozwiązanie grupy. Prezentowana praca jest więc jedną z ostatnich realizacji, będących wizualnym dokumentem działalności niezwykle ciekawej i nowatorskiej grupy artystycznej. „Suczka” wraz z figurą kucającego, ukrywającego twarz w dłoniach mężczyzny tworzyła instalację „Sprzedawca

soli (Saltseller)”, będącą złożoną opowieścią o biedzie, samotności i cierpieniu, odczytywaną również w kontekście funkcjonowania artysty w świecie polskiej sztuki pod koniec lat 80. Mirosław Bałka wykonał pracę z tkaniny jutowej wypchanej słomą, a podstawę do formy głowy zwierzęcia stanowi prawdziwa czaszka psa z widocznym na zewnątrz uzębieniem. Rzeźba łączy więc w sobie naturalizm i twórczą stylizację, tak charakterystyczne dla wczesnej twórczości Mirosława Bałki.

Rzeźba „Saltseller” została później zakupiona przez The Art Institute of Chicago i do dziś znajduje się w stałej kolekcji. Anda Rottenberg otrzymała od artysty „Suczkę” w 1990 roku i od tej pory praca nie była wystawiana.













„Jeszcze bliższe teatrowi są 'przedstawienia' Bałki. Przebieg akcji nie ma tu struktury zamkniętej jak u Filonika, ale prowadzi ku rozwiązaniu mającemu najczęściej charakter nieoczekiwanej, bardzo niekiedy przewrotnej pointy. Jego opowieści, budowane oszczędnymi środkami, zawierają zastanawiający ładunek grozy i okrucieństwa, trzymany jakby w zanadru, ukryty za swojską pazuchą ogranych symboli niewinności i poczciwości. Są to symbole powszechnie znane, głęboko zakorzenione w kulturze: baranek, zajączek, św. Mikołaj. Poziom ich oswojenia znów podkreśla materiał. (...) Charakterystyczne dla pokazów Bałki i Filonika jest ujawnianie mechanizmów prowadzenia akcji. Nic nie staje się samoczynnie. Huśtawki Filonika Popychane są ręką, powiększony do rozmiarów naturalnych goryl-zabawka obracany za pomocą korby (Honolulu Baboon, 1986), płóciennę powierzchnię falując pod wpływem wiatraczka, a odkurzacz rozdmuchuje pierze. Bałka natomiast własnoręcznie zamienia role swoim postaciom, wyposażając je na oczach widzów w nowe atrybuty, przedstawiając na inne miejsca, słowem, reżyserując widowisko odgrywane przez martwe przedmioty. To zamierzone obnażanie mechanizmów odziera pokazy tych artystów z wszelkiej iluzyjności właściwej tradycyjnemu teatrowi, gdzie fikcja tworzona jest aktem wcielenia aktora w wymoczoną mu rolę. Z drugiej strony, martwota i sztuczność tych figur-postaci oddała to swoiste działanie od poczucia bezpośredniej naturalności, właściwej dla praktyki performance. Dzięki temu na pierwszy plan znów wybija się tu umowność zdarzenia, jego zamierzona sztuczność. Nie ma potrzeby ukrywać, że podobnie ambiwalentna praktyka w traktowaniu samego sposobu wypowiedzi, świadome posunięcia wikłające własne zdanie artysty w gąszcz cytatów formalnych i znaczeniowych sytuuje ich prace w okolicach związanych z pojęciem manieryzmu. Warto zatem wrócić do początkowego pytania o dekadentyzm dzisiejszej sztuki – wspólnego, jak się wydaje, dla całej Europy. (...) Na teren sztuki wtargnął przeciąg. Został on zauważony, czy może raczej przeoczony, najpierw przez spolonizowanego Japończyka Koji Kamoi, który na przełomie lat 70. i 80. pokazał instalację o takim wialnie tytule. Nie wydaje się, by wiele osób odebrało wówczas sens tego pokazu w całej jego pojemności. Przeciąg bowiem to zmiana napięć energetycznych powietrza, wywołana przez różnicę temperatury. To, krótko mówiąc, niewielki wir zmiatający po drodze rzeczy blahe i ulotne, a odsłaniający znajdujący się pod nimi trwały grunt. Stąd może, obserwowany od paru lat, powrót do myślenia magicznego, które pozwala na stwarzanie fetysza i kreowanie osobistego mitu a także na prowadzenie Heideggerowskiej gry do zatracenia. Gry z losem, mającej przynieść katharsis. Odczynianie złego przez ujawnienie jego wizerunku, intencjonalne kreowanie rzeczywistości i wskrzeszanie czasu przeszłego również mieści się w kategoriach magii. Obecna jest wszakże tutaj, niemożliwa do usunięcia, świadomość nieprawdy zawarta w samej próbie spięcia kłamrą owego przedustawnego poczucia egzystencji z dzisiejszym. Ta właśnie świadomość wyznacza autokrytyczny dystans, każe stosować cudzysłów cytowanej formy i wyznacza pole porozumienia na poziomie zabawy w marzenia życzeniowe. Zastanawiające jest natomiast, jak silnie te marzenia związane są z czasem i światem bezpowrotnie utraconym. Te nostalgiczne spojrzenia za siebie, w przeszłość własną i przeszłość sztuki, przywoływanie widoku Sfinksa i arki Noego ze schowanym w niej przed wzrokiem widza nosorożcem; kreowanie błotnych krasnali i drewnianych błyskawic; przywracanie rangi podwórkowym akrobatom i orkiestrom; wreszcie, najczęściej, wywoływanie widma własnego dzieciństwa – daje nam klucz do tęsknot i orzeka o świecie dzisiejszym. Że jest to świat nieprzychylny widać nie tylko w bezpośrednich do niego odniesieniach obecnych w pracach Filonika i Bałki, których silne 'poczucie miejsca' znalazło wyraz w niemiecko-rosyjskiej nazwie grupy (Neue Bieriemienost) i co sytuuje ich egzystencję w sposób tak brutalnie naoczny, że nie wymaga to już komentarza. Owe szczególne relacje ze światem widoczne są także w tym, że artysta częściej dostrzega własną odrębność niż to, co wszystkim wspólne, bo poczucie wspólnoty dawno się już załamało; że nie kieruje wzroku w przyszłość, lecz nostalgicznie ogląda się wstecz, a jeśli wnika w głąb siebie, to nie szuka już uniwersalnego Jungowskiego archetypu, ale tropi swą własną, indywidualną legendę”.



73

## MIROŚLAW BAŁKA (ur. 1958)

"55x44x23", 1999 r.

instalacja składająca się z torby o wymiarach 55 x 44 x 23 cm z materiału z jelit świńskich, nici i 2 kg soli  
na spodzie pieczęć autorska z adresem artysty, na jednym z boków pieczęć z datą: '1999-05-19'

cena wywoławcza: 75 000 zł ↑  
estymacja: 150 000 - 200 000

STAN ZACHOWANIA:  
- praca po konserwacji

POCHODZENIE:  
- dar od artysty, 1999

WYSTAWIANY:  
- Fauna. Zwierzęta w sztuce najnowszej, część II,  
Galeria Zachęta, 27.05 - 04.07.1999

W 1985 roku Anda Rottenberg odwiedziła wystawę dyplomów na Wydziale Rzeźby stołecznej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie po raz pierwszy zetknęła się z twórczością Mirosława Bałki. Zachwycona jego pracą „Pamiętka Pierwszej Komunii Świętej” napisała krótki list z prośbą o kontakt. Pokrytą zielonym atramentem kartkę przytwierdziła do kotary.

Po trzydziestu latach, podczas nagrania telewizyjnego Mirosław Bałka wyciągnął wspomnianą kartkę, nadpaloną podczas pożaru pracowni – przechowywał ją przez wszystkie lata jako symbol przyjaźni, jaka się wówczas między nimi zawiązała i jaka trwa do dziś. Anda Rottenberg przyznaje, że od samego początku wiedziała, że Bałka jest wybitnym twórcą, bardzo czujnym, wrażliwym i wielostronnym.





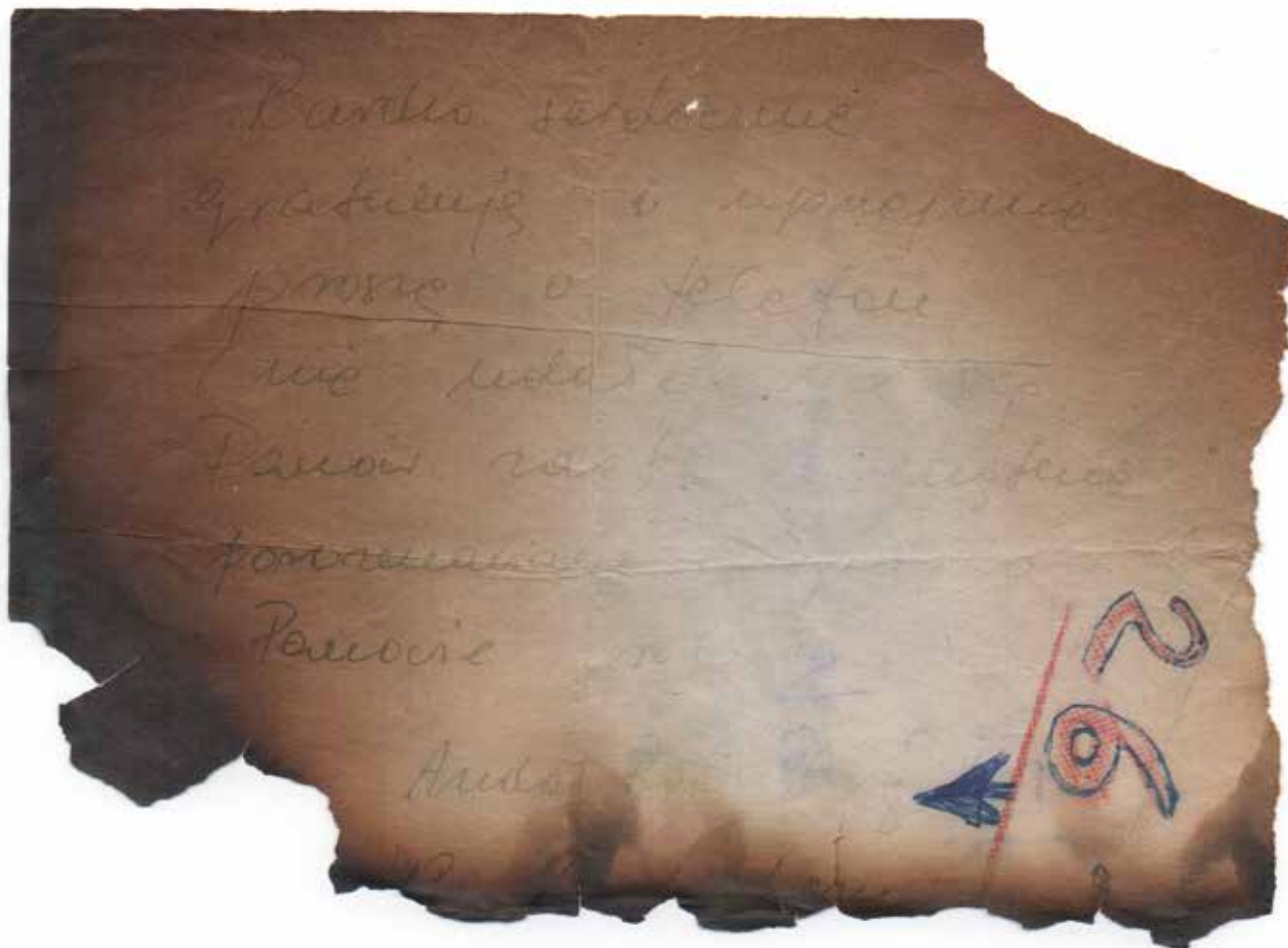




Od lewej: Anda Rottenberg, Miłada Ślizińska, Mirosław Balka, Krzysztof Bednarski, Joanna Przybyła, Visby 1989, fot. z archiwum Andy Rottenberg



Przygotowania do wystawy "Express Polonia". Od lewej: Marek Chlanda, Andrzej Szewczyk, Anda Rottenberg, Mirosław Balka, Mariusz Kruk, Aneta Prasał (tyłem), Budapeszt 1996-97, fot. z archiwum Andy Rottenberg



Kartka z zaproszeniem do współpracy dla Mirosława Bałki (po nadpaleniu w pożarze w pracowni artysty), fot. z archiwum Andy Rottenberg

„W piękny ranek majowy smukła amazonka, siedząc na wspaniałej kasztance, jechała kwitnącymi alejami Lasku Bulońskiego”. Jedna z wielu wersji obsesyjnego zdania, cyzelowanego podczas dżumy w Oranie, jest echem rozprawy Alberta Camusa przywracającej mitowi o Syzyfie jego smak i sens. Skazanie na wieczny trud, na powtarzalność wysiłku, na niepoliczalne odmiany nadziei i rezygnacji; na gorycz porażek i euforię wywołaną bliskością celu – do tego można sprowadzić każdą ludzką egzystencję. Także, a może przede wszystkim, egzystencję artysty. Przełożenie na język sztuki wszystkich aspektów jednostkowego istnienia domaga się żmudnych zabiegów. Przybliżeń i oddaleń. Poszukiwania odpowiednich kontekstów sytuacyjnych. Przełamywania uprzedzeń – najpierw własnych. I wątpliwości – także własnych. Może stąd bierze się wahanie i niedopowiedzenie. Potrzeba powtórzenia. Wymiana elementów. Dawanie do zrozumienia. Delikatne sugestie na temat okoliczności, kryjące się w wyborze języka, ale i w mowie materii. Wskazywanie na wieloznaczność prostych komunikatów, wydobywanie ich 'drugiego dna', innej egzystencji mitologicznej, obyczajowej, kulturowej, historycznej; Odwołania do wiedzy

i doświadczenia. Do zbiorowej pamięci i do powszechnego doświadczenia. Poruszanie wyobraźni przez drażnienie zmysłów: dotyku, smaku, węchu. Odświeżanie wyświechtanych znaczeń. Mitologizowanie prostych substancji. Wypowiadanie zdań opatrzonych gwiazdkami przypisów, które pozostają poza tekstem, w domyśle. Koncert z wariacjami grany na każdym instrumencie oddzielnie. Jest to jednak gra pełna mistyfikacji, w której uprawniony jest zarówno pozór wcielenia w inne 'dramatis personae' jak i użycie 'czapki niewidki'. Artysta zaprasza, wskazuje obszar zainteresowań, ale zawęża pole poznania; ujawnia stany niemocy i zachęca do współodczuwania, ale nie z sobą – z innymi. Zwraca uwagę na drobne, codzienne wydarzenia i podnosi je do rangi obrzędu, czyniąc z nich obszar ogólnoludzkiej wspólnoty. Camus opatrzył 'Dżumę' mottem z Daniela Defoe: 'Jest rzeczą równie rozsądną ukazać jakiś rodzaj uwięzienia przez inny, jak ukazać coś, co istnieje rzeczywiście, przez coś innego, co nie istnieje'. Akcja 'Robinsona Cruzo' dzieje się na bezludnej wyspie. Akcja 'Dżumy' w Oranie. Mirosław Bałka opowiada o Otwoku”.

ANDA ROTTENBERG, W OTWOCKU CZYLI WSZĘDZIE









## MIKOŁAJ SMOCZYŃSKI (ur. 1955)

*Bez tytułu, 1992 r.*

fotografia czarno-biała/papier fotograficzny, 73 x 85,6 cm  
 na odwrociu dwie pieczęcie autorskie, jedna z odręczną sygnaturą

cena wywoławcza: 2 400 zł<sup>†</sup>  
 estymacja: 5 000 - 8 000

## POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.

„Suprema jest miękką płytą zrobioną z drewnianych wiórów związanych cementem i służy jako materiał budowlany. Posłuchajcie, jak to brzmi: miękki materiał budowlany.

Kłopot z Mikołajem Smoczyńskim polega na tym, że używa supremy jako tworzywa swojej sztuki. A bardziej ogólnie, polega na brzmieniu jego twórczości, komponowanej dysonansowo z miękkiego, niematerialnego światła i twardego, chropowatego cienia; z przelotnych lśnień na tłustym lustrze spracowanego oleju i tępej szarości porowatych powierzchni; z chwiejnych relacji logicznych między ciężkim, materialnym nawisem supremy i delikatnym, niemal niewidocznym rysunkiem podtrzymującej go, stalowej nitki, a także z przemiennej rytmu jej własnych strunowatych napięć i spiralnych pęknięć; z nieskończonej nudy poziomych płaszczyzn i niekonsekwentnej interwencji pionowej przeszkody.

Kłopot z Mikołajem Smoczyńskim polega na tym, że tworzy rzeczywistość nieokreśloną, w której nie ma elementów zdefiniowanych; nic nie jest całkiem twarde ani całkiem miękkie, całkiem suche ani całkiem mokre, całkiem ciekłe ani całkiem stałe, całkiem jasne ani całkiem ciemne, całkiem proste ani całkiem krzywe, całkiem jednorodne ani całkiem zróżnicowane. Brak jest zdecydowanych podobieństw, ale i brak kategoriycznych różnic –

zarówno optycznych, jak i substancjalnych; nie ma pełnej jedności, ale i nie ma wielości.

Kłopot z Mikołajem Smoczyńskim polega na tym, że jego twórczość nie prowadzi do powstania dzieła, choć składają się na nie wszystkie etapy mające do dzieła doprowadzić; jest zamysł, jest materiał, jest męczący etap fizycznej realizacji, są długie kadencje niedokończonego istnienia – najpierw w procesie powstawania, potem w procesie przekształcania, a właściwie samoistnej przemiany: schnięcia, przemakania, kurczenia się i rozciągania, scalania i osypywania, a także ciemnienia i jaśnienia zgodnie z rytmem dnia i nocy; ale jest także poddanie się arytmii kaprysów nieba – spokojnych zachmurzeń, perłowych prześwitów, jasnowych penetracji, snopów, słupów, plam i powodzi światła. Czy zatem może istnieć dzieło, w którym utrwała się stan przemiany? O tyle zaledwie, o ile miękkie może być budulcem twardego. A nietrwale – trwałego. Cóż to jednak znaczy: trwałość?

Kłopot z Mikołajem Smoczyńskim polega na tym, że wkładając wiele wysiłku w przemianę, próbuje ją utrwalić. Raz w materiale. Drugi raz na fotografii, która żywi się światłem”.

ANDA ROTTENBERG, KŁOPOT Z MIKOŁAJEM SMOCZYŃSKIM, ZE WSTĘPU  
 DO KATALOGU WYSTAWY ARTYSTY W GALERII ZPAP W WARSZAWIE, 1992





75

MIKOŁAJ SMOCZYŃSKI (ur. 1955)

*Z cyklu "Temporary"*

fotografia czarno-biała/papier fotograficzny, 44 x 34 cm

cena wywoławcza: 4 000 zł †

estymacja: 8 000 - 12 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.



76

MIKOŁAJ SMOCZYŃSKI (ur. 1955)

Z cyklu "Temporary"

fotografia czarno-biała/papier fotograficzny, 44 x 34 cm

cena wywoławcza: 4 000 zł †

estymacja: 8 000 - 12 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.





77

MIKOŁAJ SMOczyński (ur. 1955)

Z cyklu "Temporary"

fotografia czarno-biała/papier fotograficzny, 44 x 34 cm

cena wywoławcza: 4 000 zł †

estymacja: 8 000 - 12 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.



78

MIKOŁAJ SMOCZYŃSKI (ur. 1955)

Z cyklu "Temporary"

fotografia czarno-biała/papier fotograficzny, 44 x 34 cm

cena wywoławcza: 4 000 zł †

estymacja: 8 000 - 12 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.

79

## MIKOŁAJ SMOCZYŃSKI (ur. 1955)

*"(con) Templates - La Napoule - South France; 1995 September 10 between 7.30 - 8.00 p.m. (photograph in 4 parts)", 1995 r.*

fotografia czarno-biała/papier fotograficzny, 23,5 x 28,5 cm (x 4, w świetle passe-partout)  
na odwrociu każdej z prac cyfra porządkowa (1., 2., 3., 4.)  
na odwrociu jednej pracy (numer porządkowy 4) kartka z autorskim opisem i dedykacją:  
'Biała ramka | na styk | zdjęcia | Anda, | To jest jedna praca | w czterech częściach:  
| [rysunek] | tytuł: | (con) Templates | - La Napoule - South France; | 1995 September 10,  
| between 7.30 - 8.00 p.m. | (photograph in 4 parts)'

cena wywoławcza: 8 000 zł <sup>†</sup>

estymacja: 12 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, lata 90.





80

## JADWIGA SAWICKA (ur. 1959)

*"Marynarka - koszulka polo", 1999 r.*

olej/plótno, 130 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JADWIGA SAWICKA | MARYNARKA - KOSZULKA POLO | 1999'

cena wywoławcza: 15 000 zł <sup>†</sup>

estymacja: 30 000 - 40 000

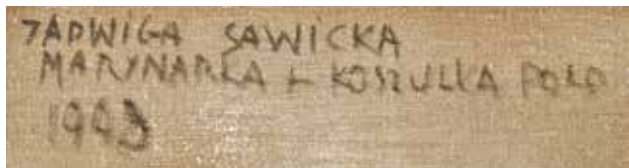
POCHODZENIE:

- zakup od artystki

Anda Rottenberg poznała twórczość Jadwigi Sawickiej pod koniec lat 90. i zaprosiła ją do udziału w wystawie „Biały Mazur”, która odbyła się w 2003 roku w Neue Berliner Kunstverein. W wystawie, oprócz wspomnianej artystki, wzięły udział: Bogna Burska, Marta Deskur, Katarzyna Górna, Elżbieta Jabłońska, Joanna Rajkowska, Julita Wójcik, Dorota Nieznalska i Monika Zielińska. W 2004

roku ta sama ekspozycja została zaprezentowana w krakowskim Bunkrze Sztuki. To jedna z pierwszych, otwarcie genderowych ekspozycji, w której termin „płci kulturowej” stał się podstawowym kluczem doboru obiektów. Kuratorka od samego początku bardzo wysoko ceni twórczość Sawickiej, uważa, że jest niezwykle ciekawą osobą i artystką.





„Puste, wycięte z szablonu, łatwe do złożenia kartonowe pudełka opatrzone powyższym stwierdzeniem stanowią kwintesencję opisu świata dzisiejszych wartości. Znaczący to tyle, że wszystko jest tylko opakowaniem, za którym nie czai się żadna treść; że postrzeganie świata ograniczone do osądu powierzchni rzeczy jest uprawnione, ponieważ tylko powierzchnia, tylko zewnętrżność daje się skatalogować i uporządkować. Widok rzeczy, ich wygląd określa ich wartość, albo – inaczej mówiąc – treści ukryte są pod formą, to ona je określa, a najczęściej po prostu je zastępuje. Bez niej treść jest bezformalna, jak mielone mięso – pierwsze tworzywo artystycznych doświadczeń Jadwigi Sawickiej.

Oczywiście, odwołanie się do najbardziej nieforemnej struktury, czy będzie to mielone, czy plastelina, było świadomą próbą przełożenia na tekst dzieła sztuki powszechnego w dzisiejszym świecie pustostwa, eufemizmu i jeszcze czegoś więcej: wszechogarniającej papki wartości wniesionej do naszego życia przez tak zwane wysokie technologie i rozwinięte cywilizacje.

W tym kontekście także teksty dzieł podawane są w cudzysłowie uwydatniającym ambiwalentny stosunek artystki do wybranego

tworzywa: wyniesione na obraz używane części garderoby – jak ikona, obiekt kultowy i może nawet sentymalny w warstwie osobistej, mogą świadczyć równie dobrze o skłonnościach Sawickiej do poruszania problemów ontologicznych, jak i do fetyszyzowania przedmiotów. Jedno i drugie jednak wcale nie musi odnosić się to samej artystki, może być tylko wskazaniem na skłonność zaobserwowaną w społeczeństwie, co potwierdza seria prac, w której pojawiają się maski – atrybut karnawału tożsamości. Jest jednak i druga strona tej twórczości: starannie przepisywane farbą olejną na płótnie, pozbawione sensu urywki gazetowych tekstów; tapety powielające standardowy wizerunek opakowania bombonierki; wypreparowane z całości zdjęcia części ciała. Postawione w jednym szeregu, naznaczone tą samą rangą znaczeniową i estetyczną – a właściwie tej rangi pozbawione. Hipostazy pojęć takich jak wartość i piękno. Trywialny świat pustych znaczeń najlepiej jednak oddają jej seryjne pudełka do składania opatrzone napisem: 'nic w środku'.





81

## JADWIGA SAWICKA (ur. 1959)

*Łososiowa dalia na różowym, 1999 r.*

fotografia barwna/papier fotograficzny, karton, 59 x 85 cm

cena wywoławcza: 2 600 zł <sup>†</sup>

estymacja: 5 000 - 7 000

POCHODZNIĘ:

- dar od artystki

„Estetyka kiczu końca XX wieku pociąga także Jadwigę Sawicką. (...) Artystka nie pozostaje na poziomie ujawnienia tożsamości przedmiotów, ale potęguje ich wymowę przez rozmaite zabiegi wywołujące zakłócenie odbioru. Można powiedzieć, że teksty jej dzieł podawane są w cudzysłowie uwypatniającym ambiwalentny stosunek twórcy do materii własnego dzieła: używane części garderoby wyniesione na obraz – jak ikona, obiekt kultowy i może nawet sentymentalny w warstwie osobistej może świadczyć równie dobrze o skłonnościach artystki do poruszania problemów ontologicznych jak i do fetyszyzowania przedmiotów”.

ANDA ROTTENBERG



## JOANNA PRZYBYŁA (ur. 1959)

"Road through the roads", 1998 r.

collage, ołówek, węgiel/papier; 70 x 105 cm

sygnowany, datowany i opisany u góry:

'[sygnatura] 1998 | Road through the roads'

cena wywoławcza: 4 000 zł <sup>†</sup>

estymacja: 6 000 - 12 000

## POCHODZENIE:

- dar od artystki, lata 90.

Joanna Przybyła ukończyła poznańską Akademię Sztuk Pięknych w 1984 roku dyplomem z wyróżnieniem z rysunku. Jej późniejsze prace polegały na włączaniu w obręb realizacji artystycznych studiów naukowych. W efekcie tych procesów powstawały unikatowe prace, m.in. instalacje (również dźwiękowe), fotografie, rysunki i projekty architektoniczne. Na podstawie rozległych studiów natury artystka włączyła do swoich prac światło – tak

powstały monumentalne instalacje w przestrzeni publicznej, które Przybyła zawsze łączyła z architekturą, tworząc obiekty site-specific. Jej najnowsze projekty dotyczą sposobu, w jaki dźwięk odbija się w membranach różnego rodzaju architektury. Jest stypendystką m.in. Fundacji Henry'ego Moore'a, Fundacji Kościuszkowskiej, The Pollock-Krasner Foundation, Rady Miasta Poznania i John David Mooney Foundation.





Joanna Przybyła, Double-Bras, Galeria Wielka 19, Poznań 1988;  
fot. Włodzimierz Przybyłski



„'Galeria' jest pojęciem o ugruntowanych konotacjach. W galerii, mianowicie, na obszarze wydzielonym z potoczności, obszarze umownym, odbywają się wystawy, na których jest prezentowana sztuka. Powinna być prezentowana sztuka. We wszystkich niemal językach pochodną od słowa sztuka jest słowo sztuczność, które oddziela pojęcie utworu, dzieła ludzkiej ręki i myśli, od pojęcia wytworu natury. Dzieło sztuki zatem pomyślane zostało jako przedmiot wyraziście wyodrębniony ze świata naturalnego i wobec niego przeciwstawny. Inny od przyrody.

W rozumieniu przyjętych kategorii normatywnych Joanna Przybyła nie tworzy przedmiotów sztuki. Na wystawach przez nią aranżowanych mamy do czynienia z czystymi fragmentami natury, najczęściej z ogromnymi szczapami i drzazgami bukowego drewna, a właściwiej byłoby powiedzieć – bukowych drzew.

Te szczapy i drzazgi są produktem naturalnego procesu przekształcania się przyrody; są tym, co pozostało z drzew po uderzeniu pioruna, przejściu huraganu lub po gwałtownej zmianie temperatury. Przywiezione do galerii nie stają się tylko budulcem. Artystka nie tworzy z nich 'obiektów sztuki' przez ingerencję w naturalny kształt i kolor.

Ale też nie poprzestaje na czystej prezentacji 'naturalnego piękna przyrody'; nie posługuje się trywialną już dzisiaj kazuistyką ekologiczną. Fragmenty drzew, łączone drapieżnymi klamrami ciesielskimi – tracą swą minimalistyczną tożsamość. Jest im nadawana forma. Jest im także

nadawany tytuł: 'Drzewo dobrego i złego, Katedra, Rezerwat'. Cienka, długa drzazga 'wyrasta' z doniczki: 'Nie mówiąc nic o kwiatach'.

Drewniane szczapy zestawione są z fragmentami kamiennego gzymsu, wsparte na nim jak antyczne belkowanie. Kto dziś jeszcze pamięta, że dekoracyjny fryz, przemieniony wątek tryglifów i metop w greckiej świątyni, jest zapisanym w kamieniu śladem kształtu czoła drewnianej belki stropowej?

W ten sposób powstaje system odniesień, spłot relacji między naturą i kulturą, w obecnej dobie niemożliwy do uniknięcia i rozwikłania. Kultura stała się naturalnym środowiskiem człowieka. Jesteśmy z nią tak zżyci, iż nie dostrzegamy jej przynależności do sztucznego świata. Otoczeni tysiącem przedmiotów nie reagujemy już na ich nie przyrodzony charakter. Kategoria dzieła sztuki coraz bardziej rozmija się z kategorią piękna. To drugie widzimy dziś raczej w naturze. W przyrodzie. Jest ona tym, co może cieszyć wzrok i budzić drgania duszy. Ale przyroda w rezerwacie, jakim jest galeria, przestaje być przyrodą. Galeria zatem także zmienia swoją funkcję: przestaje być miejscem prezentacji, a staje się obszarem konfrontacji. Artysta natomiast przestaje dokładać nowe przedmioty do niebotycznej masy tego, co już istnieje.

Artysta ujawnia ślady pojęć podstawowych, które są fundamentalne dla dyskursu o dialektycznej budowie świata".

ANDA ROTTENBERG, REZERWAT, WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY  
JOANNY PRZYBYŁY W GALERII ZPAŃ, MASZYNOPIŚ Z ARCHIWUM AUTORKI



83

JOANNA PRZYBYŁA (ur. 1959)

"W deszczu", 1995 r.

ołówek, węgiel/papier, 100 x 70 cm

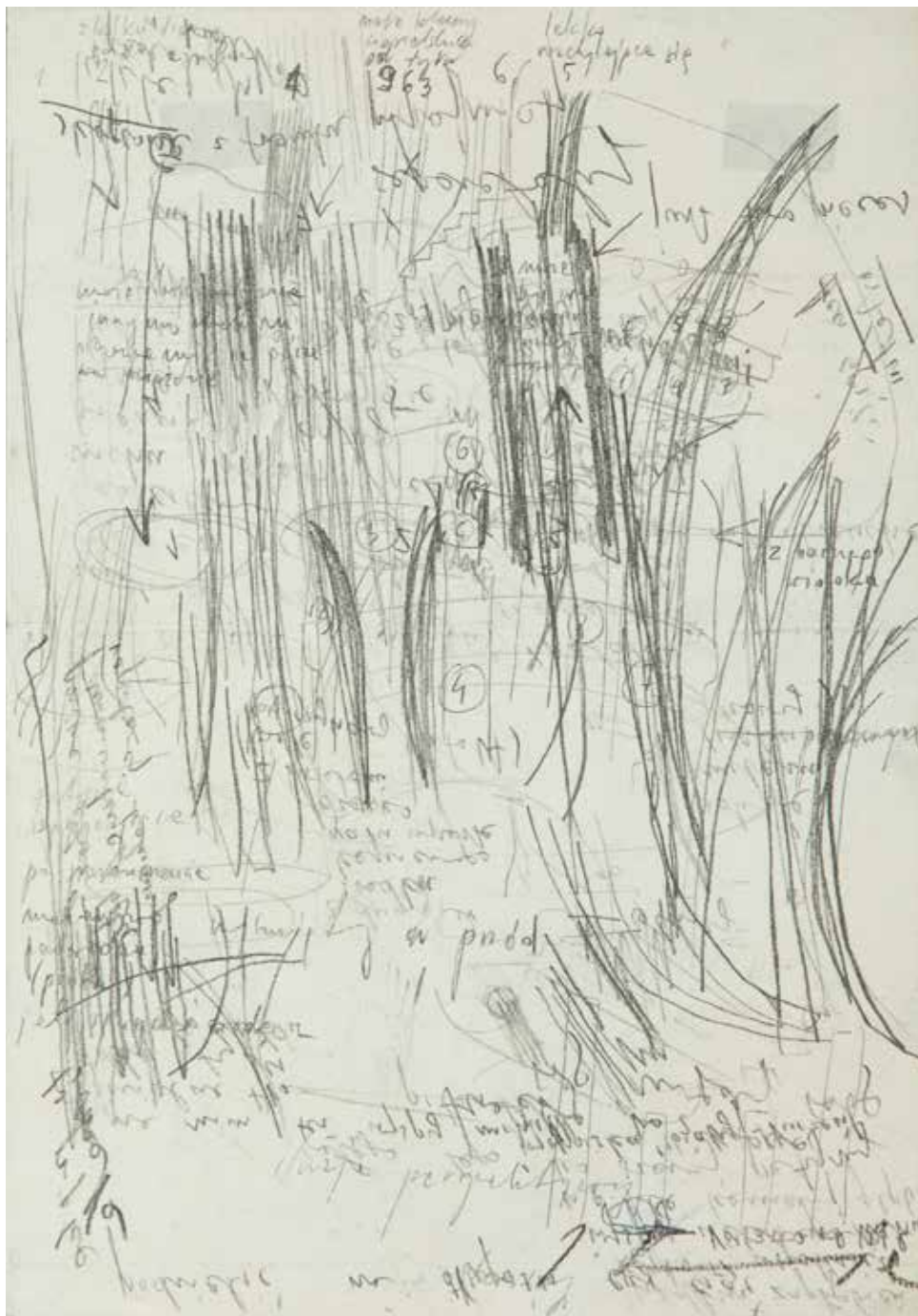
sygnowany, datowany i opisany u dołu: "W deszczu" [sygnatura] | 1995'

cena wywoławcza: 3 000 zł †

estymacja: 5 000 - 8 000

POCHODZENIE:

- dar od artystki, lata 90.



84

JOANNA PRZYBYŁA (ur. 1959)

Kompozycja

kredka/papier; 30 x 21 cm  
sygnowany p.d.: '[sygnatura]'

cena wywoławcza: 1 200 zł<sup>†</sup>  
estymacja: 2 000 - 4 000

POCHODZENIE:

- dar od artystki, lata 90.

85

## ZBIGNIEW LIBERA (ur. 1959)

"Mieszkańcy", z cyklu "Pozytywy", 2002-2003 r.

wydruk pigmentowy/papier, pianka, 70 x 100 cm

cena wywoławcza: 6 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 15 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- dar od artysty, ok. 2003

LITERATURA:

- Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945 - 2005*,  
Warszawa 2005, s. 352 (il.)

„Pozytywy” Zbigniewa Libery to cykl ośmiu wielkoformatowych, inscenizowanych prac fotograficznych: „Robotnicy”, „Mieszkańcy”, „Kolarze”, „Che. Następny kadr”, „Porażka w przełaju”, „Cud”, „Nepal”, „Sen Busha”. Ich pierwowzory to słynne, powszechnie rozpoznawalne fotografie dokumentalne, reporterskie i prasowe, przedstawiające epokowe tragedie i ludzkie okrucieństwa – wojnę, zagładę i śmierć przez pryzmat jednostkowych historii. Libera nazwał je „negatywami” i postanowił w swojej sztuce wykreować ich alternatywny, „pozytywny” wydźwięk. Pierwowzorami przedstawionych kompozycji były fotografie przedstawiające wyłamywanie przez niemieckich żołnierzy szlabanu na granicy między

Wolnym Miastem Gdańskiem a Polską w 1939 roku oraz zbiorowy portret więźniów obozu koncentracyjnego oswobodzonego przez radzieckie wojska. W opisywanym cyklu Libera odwoływał się do zbiorowej pamięci i obrazów traumy zapamiętanych z czasów jego dzieciństwa. Sam mówił o nich następująco: „Cykl Pozytywów jest kolejną próbą gry z traumą. Mamy zawsze do czynienia z zapamiętanymi widokami rzeczy, nie z rzeczami samymi w sobie. Chciałem użyć tego mechanizmu widzenia i pamiętania, dotknąć fenomenu powidoków pamięci. Te fotografie [Pozytywy] w istocie tak właśnie odbieramy – poprzez niewinne sceny przebijają flashbaki tych oryginalnych, okrutnych zdjęć”.





## ZBIGNIEW LIBERA (ur. 1959)

"Kolarze", z cyklu "Pozytywy", 2002-2003 r.

wydruk pigmentowy/papier, pianka, 70 x 100 cm

cena wywoławcza: 6 000 zł<sup>†</sup>

estymacja: 15 000 - 30 000

### POCHODZENIE:

- dar od artysty, ok. 2003

### LITERATURA:

- Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945 - 2005*,  
Warszawa 2005, s. 351 (il.)

„Pod koniec lat 80. i na początku następnej dekady weszło na arenę polskiej sztuki nowe pokolenie, dorastające w Stanie Wojennym, obserwujące szybkie zmiany poglądów, nawrócenia na nową, kapitalistyczną ideologię, a także roszczeniowy napór artystów pragnących moralnych i materialnych rekompensat za swoją niedawną walkę. Nastąpił szybki desant zmechanizowanej, zachodniej oferty w postaci sieci megasklepów, pełnych standardowych przedmiotów, a także MacDonaldów, KFC, Pizza Hut, najnowszych marek samochodów i szybkich komputerów. W ciągu kilku lat rozmył się niedawny etos, w tym także etos sztuki. Reakcje młodych na niedawne zdarzenia były bardzo różne, najczęściej jednak przedstawiciele tego pokolenia odwracali się od wszystkich uznanych wartości rozglądając się po świecie nieartystycznym lub próbując wejrzeć w głąb własnej tożsamości. Bez względu jednak na sposób podejścia do materii sztuki oraz do jej przedmiotu – większość postaw cechuje dialog z dzisiejszą rzeczywistością, co oczywiście – mniej

polską, a bardziej globalną. Jest to dialog nacechowany głosami i autokomentarzem, najczęściej chłodny, wskazujący na rzeczy jakimi są, odarte zarówno z mitologii jak i z tajemnicy. (...) Do sztucznego, przemysłowo wykreowanego świata wartości nawiązuje niemal cała twórczość Zbigniewa Libery. Artysta podwiązuje się niejako do tej produkcji jako autor 'nowej generacji' klocków Lego ('Lego Auschwitz'), lalek Barbie ('Ciotka Kena'), poglądowych laleczek do nauki anatomii, a wreszcie instrumentów do ćwiczeń fizycznych ('Universal Penis ekspander', 'Body Building Mashine for Children'). Artysta nie tylko operuje w świecie masowej wyobraźni i standardowych nawyków, ale też nimi umiejętnie manipuluje, wskazując na łatwość, z jaką można dziś narzucić światu nowe normy – zarówno handlowe, jak etyczne”.

ANDA ROTTENBERG, POSTINDUSTRIALNY SMUTEK, WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY „POSTINDUSTRIAL SORROW”, WERSJA ANGIELSKA I NIEMIECKA, KUNSTVEREIN WIESBADEN 2000, FRAGMENT WERSJI POLSKIEJ Z ARCHIWUM AUTORKI



87

## JOANNA RAJKOWSKA (ur. 1968)

*Z serii "Satysfakcja gwarantowana", 2000 r.*

instalacja składająca się z lodówki o wymiarach 85,5 x 66 x 40 cm  
oraz 5 l puszek o pojemności 0,33 litra i wymiarach 12 x 7 x 7 cm,  
wypełnionych płynami fizjologicznymi

cena wywoławcza: 20 000 zł ↑

estymacja: 30 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- dar od artystki, ok. 2000

„Satysfakcja gwarantowana” to rozległa realizacja artystyczna, składająca się z serii produktów, firmowanych jednym logotypem, prezentowanych w specjalnie do tego celu przygotowanych opakowaniach. Składa się nań sześć rodzajów napojów gazowanych w puszkach 0,33 l, kosmetyki: mydło, perfumy oraz wazelina, a także mrożonki „Kobieta w kultach”. Wszystkie produkty są zdatne do spożycia lub użycia, a na opakowaniach artystka dokładnie

rozpisała ich skład. Oprócz konstytutywnych dla danego produktu substancji można znaleźć: w napojach – DNA, szarą substancję mózgu, wyciąg z gruczołu piersiowego, śluz z pochwy, rogówkę, endorfinę; w wazelinie – ślinę; w perfumach – feromony; w mydle – tłuszcz; w mrożonkach – pulpę z neuronów. Wszystkie te substancje zostały pobrane z ciała Joanny Rajkowskiej, która obiecuje: „Po spożyciu możesz przeżyć moje życie”.







„Od chwili, kiedy Marcel Duchamp wystawił na ekspozycji seryjnie produkowany pisuar, tworzenie oryginalnych dzieł sztuki nie jest ani przedmiotem, ani celem działalności artystycznej wielu twórców. Pół wieku po Duchampie problem oryginału w sposób demonstracyjny zakwestionował ponownie Andy Warhol, który zawłaszczył wizerunek masowego produktu i wyniósł go z supermarketu, podnosząc do rangi obiektu muzealnego.

Joanna Rajkowska postępuje odwrotnie: sprowadza dzieło do poziomu seryjnego wyrobu rynkowego, umieszcza w sąsiedztwie innych wyrobów i wdaje się w powszechnie akceptowane zabiegi marketingowe. 'Włącza' w komercyjny obieg puszki z 'płynem fizjologicznym' w sześciu smakach, produkowane przez siebie 'kosmetyki' w estetycznych opakowaniach czy 'mrożonki' o 'wyraźnie słonym smaku', posługując się współczesną technologią taśmowego, higienicznego pakowania i dystrybucji. Sztuka zaczęła naśladować komercję, podszywać się pod nią, ponieważ komercja weszła w świat sztuki, zawłaszczając związane z nią pojęcia.

Galeria to dzisiejsza nazwa świątyni handlu, miejsce spędzania dni wolnych od pracy, dokąd się chodzi w gronie rodzinnym i towarzyskim. Można się modnie ubrać, można pójść do kina, zostawiając okrycia w pralni. Można zjeść pizzę albo zestaw Big Mac, wypić colę albo cappuccino. Można też tanio kupić ręcznie wykonane obrazki zalecające się jako dzieła sztuki. W jednej dużej galerii są też mniejsze, ekskluzywne galerie smaku, galerie butów, galerie stołowej zastawy... W takiej sytuacji artystka także wchodzi na rynek z nowym produktem. Jest on w dodatku znacznie bardziej oryginalny niż taśmowo malowane obrazy olejne. Dlatego akurat ten produkt trafia do galerii sztuki, a nie do Galerii Centrum czy Galerii Mokotów.

Rajkowska właściwie nie tworzy dzieł. Tworzy sytuacje odmienne od potocznych, wyjęte z codzienności, czasem zaskakujące – jak Palma na Rondzie de Gaulle'a, która wywołała burzliwą, publiczną i medialną dyskusję, trwającą kilkanaście miesięcy. Największe oburzenie jej przeciwników wywoływała bezinteresowność ogromnego wysiłku





włożonego w zainstalowanie sztucznego drzewa. Częste pytania o rację albo powód ustawienia sztucznej palmy w zimny, grudniowy dzień w środku miasta, miało ukryć bezradność w obcowaniu z dziełem, któremu nie przypisano żadnej funkcji. Brak funkcji nie budzi społecznego zaufania. Gdyby to była jakaś reklama – choćby turystyczna, albo firmy Palmers, tej od rajstop – sprawa nie budziłaby kontrowersji.

Najczęściej jednak sytuacje aranżowane przez artystkę są adresowane do niewielkiego grona chętnych. Taka była propozycja spędzenia nocy w galerii i zanotowania snu. Albo podawanie posiłków w barze 'Smaczek', usytuowanym w mało znanym zespole pustoszejących budynków wolskiego szpitala w Warszawie.

Nieco odmienne przesłanie miała akcja 'Artysta do wynajęcia' w Berlinie. Rajkowska podjęła tu dialog z innym nurtem społecznego życia – z praktyką wyręczania się innymi osobami w czynnościach, które teoretycznie możemy zrobić sami, ale wybieramy zajęcia ważniejsze lub

bardziej atrakcyjne. Mówiąc prościej – z praktyką wynajmowania ludzi do rozmaitych czynności, poczynając od sprzątania i opieki nad dziećmi po wyprowadzanie psów i towarzyszenie osobom starym, chorym lub samotnym. Dodatkowego znaczenia w Berlinie nabral fakt, że czynności te najczęściej powierza się przybyszom ze Wschodu, pracującym 'na czarno'. To, że przy tej okazji zdarzyło się artystce dostać parę zleceń niezwykle, świadczy o jej wrażliwości na przemiany obyczajów i społecznym instynkcie podpowiadającym trafne decyzje. Bardzo trudno zostać kolekcjonerem Joanny Rajkowskiej. Rynek na nią jest tak wąski, że prawie go nie ma. Chyba, że chciałoby się kolekcjonować niespodziewane wydarzenia – wtedy warto się do niej zbliżyć. Można też kupić Palmę. Ale ten zakup będzie raczej przypominał adopcję lwa w ZOO: nie można zabrać do domu, a trzeba utrzymywać. To niezła lekcja bezinteresowności".

ANDRA ROTTENBERG, ARTYSTA DO WYNAJĘCIA, 2004. TEKST PRZYGOTOWANY DLA MAGAZYNU „DOBRE WNĘTRZE”, MASZYNOPIS Z ARCHIWUM AUTORKI

88

## JOANNA RAJKOWSKA (ur. 1968)

*"Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich", ed. 1/5*

fotografia barwna, C-Print/dibond, 35,5 x 61 cm

sygnowany i opisany na odwrociu:

'Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich 1/5 Joanna Rajkowska'

cena wywoławcza: 1 800 zł <sup>†</sup>

estymacja: 3 000 - 4 000

POCHODZENIE:

- dar od artystki, ok. 2010

„Wątpliwości i niesmak budziły 'płyny fizjologiczne' oferowane przez Rajkowską w przemysłowo wykonanych puszkach, oferowanych jako produkt rynkowy o wysokiej wartości spożywczej i energetycznej. Z kolei sztuczna palma, postawiona przez nią w środku zimy na jednym z ważniejszych skrzyżowań Warszawy, wywołuje niekłamana niechęć prezydenta miasta, któremu nie przeszkadzają kiczowate pomniki i niewybredne reklamy. Palma bowiem jest absurdalna. Niczemu nie służy. I właśnie ta bezinteresowność musi budzić sprzeciw, a nawet agresję, jakiej nie powstydział się okazać nawet poczytny tygodnik inteligencji WPROST. Być może to doświadczenie wpłynęło na bieg myśli artystki, kiedy planowała udział w berlińskiej wystawie; jej zainteresowania bowiem koncentrowały się wokół obiektów lub czynników, które przeszkadzają. Nie w galerii, ale w przestrzeni społecznej. Udało jej się wywołać silny wiatr w korytarzach Ministerstwa Kultury. To bardzo dosadny gest. Przeszkadza w inny sposób niż palma, jest bardziej dojmujący choć zupełnie niewidoczny”.

ANDA ROTTENBERG, FRAGMENT WSTĘPU DO KATALOGU  
WYSTAWY „BIAŁY MAZUR”, BERLIN 09.2003; KRAKÓW, 04.2004







89

BOGNA BURSKA (ur. 1974)

*"Droga", fragment, 2003 r.*

fotografia, druk na płótnie, 40 x 60 cm  
na odwrociu, na bieżymie wskazówka montażowa: 'DÓŁ'

cena wywoławcza: 1 000 zł<sup>†</sup>  
estymacja: 2 000 - 3 000

POCHODZENIE:  
- dar od artystki, 2008











Bogna Burska i Anda Rottenberg poznały się w 2001 roku, czyli w momencie, w którym Burska przygotowywała dyplom w pracowni Leona Tarasewicza na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po raz pierwszy spotkały się w Instytucie Polskim w Sztokholmie, gdzie oboje uczestniczyły w panelu dyskusyjnym. Oprócz nich w debacie brał udział również prof. Cezary Wodziński – Anda Rottenberg była pod ogromnym wrażeniem rozmowy, którą artystka prowadziła z filozofem. Wówczas rozpoczęła się ich przyjaźń, która trwa do dziś.

Prezentowana praca powstała podczas wyjazdu Burskiej do domu Tarasewicza w Walilach, gdzie odbywała się prawosławna Wigilia. Artystka wyszła na chwilę odetchnąć na zaśnieżoną drogę, na której były plamy krwi. Zrobiła bardzo szybko serię zdjęć, które później, za namową Rottenberg, wydrukowała na płótnie. Cała seria została pokazana w Brasílii w 2008 roku, jednak obiekty nigdy stamtąd nie wróciły. W kolekcji kuratorki zachowała się tylko jedna praca – fragment większej całości, akurat ten, który omyłkowo nie został wysłany do Ameryki Łacińskiej.

„Namalowane palcami smugi czerwonej farby spływają po płótnach obrazów, albo po szkle witraży, i zastygają jak zakrzepła krew. Czerwone krople zamarnięte w roziskrzonym śniegu zatrzymane są w serii kolorowych fotograficznych kadrów, rejestrowane kamerą czerwone zacieki spływają z wodą po bruku albo wsiąkają w piasek wraz z falą przyprływu. Bogna Burska wylawia tę czerwień z otoczenia i stawia nam przed oczy prowokując namysł nad tym wszystkim, co mogło się zdarzyć, zanim nastąpiła rejestracja. Artystka nie opowiada o zdarzeniach. Przypomina tylko, że zaistniały. Można się skaleczyć, można zostać skaleczonym. Świat jest pełen przemocy, widzimy ją codziennie na ekranie telewizora, w kinie i w teatrze. Przemoc spreparowana, zawężona w fabularny splot w wielu różnych odmianach, często połączona z seksem, jest produktem kultury masowej i odpowiada na zapotrzebowanie rynku. Można z tej oferty wybrać materiał na zupełnie nową fabułę, nawet z udziałem gwiazd. Tak powstał 'Paryż w deszczu', pełen agresji, przemocy i seksu, złożony z fragmentów kilku znanych pozycji światowego kina: film z filmów, fikcja z fikcji. Inaczej niż w serii zdjęć będącej wynikiem wielu tygodni asystowania przy operacjach i pielęgnacji chorych. Krew na śniegu czy na plaży możemy dostrzec przypadkiem, mimochodem, podczas spaceru. Kikut nogi po amputacji zobaczymy tylko na sali szpitalnej; nie ma mowy o przypadku. Operacja szpitalna ma na celu zachowanie życia, ale jest brutalną ingerencją w integralność organizmu, gwałtem na ciele bardzo podobnym do każdego innego gwałtu. Artystka o tym nie mówi, ale pokazuje intymne wnętrza o zakłóconej atmosferze. Raz będzie to seria zdjęć przypominająca policyjną dokumentację z miejsca zbrodni, choć właściwie możemy mówić zaledwie o poszlakach. Innym razem widzimy zaaranżowaną w realnej skali damską sypialnię z olbrzymim pajakiem ptasznikiem spacerującym po pościeli. Nie ma dopowiedzeń, nie ma komentarza. Mogło się nic nie zdarzyć, mogło się zdarzyć wszystko. Burska nie orzeka o rzeczywistości, przecież sztuka to fikcja. Chodzi tylko o tę odrobinę niepokoju, która wyrwie nas z innej fikcji i przypomni o kruchości istnienia”.

## KATARZYNA GÓRNA (ur. 1968)

"Fuck me, Fuck you, Peace", tryptyk, 1999/2000 r.

fotografia czarno-biała/papier fotograficzny, 120 x 82 cm (x3)  
sygnowany i datowany na odwrociu każdej z trzech części: 'Katarzyna Górna 2000'

cena wywoławcza: 5 000 zł <sup>†</sup>

estymacja: 16 000 - 20 000

### OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat autorski

### POCHODZENIE:

- dar od artystki, 2005

### LITERATURA:

- Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945 - 2005*,  
Warszawa 2005, s. 225 (il.)

„Serie fotograficzne Katarzyny Górnej, przedstawiające nagie kobiety w różnym wieku, w pozach wziętych z arcydzieł historii sztuki, także nie spotkały się z aplauzem krytyki. Ciała większości kobiet odbiegają bardzo od norm lansowanych przez poczytne periodyki. Zdjęcia są czarno białe, duże. Kobiety, w tym także sama autorka, przybierają pozy hieratyczne – już to samo w sobie jest estetycznym zgrzytem, przełamaniem konwencji. Wyraża bezpodstawne aspiracje do ról nienależnych modelkom. A jeśli jeszcze naga modelka trzyma na ręku dziecko – to zakrawa na świętokradztwo. Podobnie nieodpowiednie są aspiracje kobiet do uprawiania niektórych bardzo męskich sportów, na przykład sumo. Nie cały świat jest dla kobiet. A jeśli nawet, to nie dla wszystkich”.

ANDA ROTTENBERG, FRAGMENT WSTĘPU DO KATALOGU  
WYSTAWY „BIAŁY MAZUR”, BERLIN 09.2003; KRAKÓW, 04.2004







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

## PRZEWODNIK DLA KLIENTA

### I. PRZED AUKCJĄ

#### 1. Cena wywoławcza

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

#### 2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do 100 000 złotych (włącznie) – w wysokości 18%, a powyżej 100 000 złotych – w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

#### 3. Estymacja

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

#### 4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

#### 5. Cena gwarancyjna

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

#### 6. Transakcja warunkowa

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

#### 7. Obiekty katalogowe

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

#### 8. Stan obiektu

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

my rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

#### 9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

#### 10. Legenda

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

☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

♣

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

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro, opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro, opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro, opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro - jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

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

- - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
- - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
- ◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

#### 11. Prenumerata katalogów

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

### II. AUKCJA

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

#### 1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjnera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcyjner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania.





Alina Szapocznikow, Z cyklu „Pamiętka - Souvenir”, lata 60. XX w.

## Aukcja Rzeźby

6 kwietnia (czwartek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 28 marca – 6 kwietnia 2017 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum  
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa  
tel. 22 584 95 34, [www.desa.pl](http://www.desa.pl)

z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60–100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postępień

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:  
Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW  
W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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



Komplet biżuterii dekorowany muchami, ok. 1880 r.

# Aukcja Biżuterii

11 kwietnia (wtorek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 23 marca – 11 kwietnia 2017 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum  
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa  
tel. 22 584 95 34, [www.desa.pl](http://www.desa.pl)

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

# WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

## I. WPROWADZENIE

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

- a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji.

Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

## 2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

## 3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- 1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
- 2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum doloży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- 3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faxem, mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- 4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.
- 5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

## 4. PRZEBIEG AUKCJI

- 1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
- 2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- 3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czyni to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany.
- 4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
- 5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- 6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

## 5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- 1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do kwoty 100 000 złotych (włącznie) w wysokości 18%, powyżej kwoty 100 000 złotych w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 "Przewodnika dla klienta": "Legenda").
- 3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
  - a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
  - b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PWW tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu
- 4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

## 6. ODBIÓR ZAKUPU

- 1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych, jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z działem sprzedaży pod numerem tel. 22 584 95 32, aby umówić się na odbiór obiektu.
- 2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu zewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.



Rafał Bujnowski, „Schemat malowania papieża”, 2001 r.

# Aukcja Nowej Sztuki

20 kwietnia (czwartek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 11 – 20 kwietnia 2017 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum  
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa  
tel. 22 584 95 34, [www.desa.pl](http://www.desa.pl)



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

## 7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

## 8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

## 9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.

# WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

## 10. PRAWA AUTORSKIE

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

## 11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

## 12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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



Stefan Gierowski, „DCXLIX”, 1992 r.

# Aukcja Sztuki Współczesnej

25 maja (czwartek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 16 – 25 maja 2017 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum  
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa  
tel. 22 584 95 34, [www.desa.pl](http://www.desa.pl)

# JAK KUPIĆ W DESA UNICUM?

---

## OFERTA

Desa Unicum oferuje najwyższej klasy dzieła sztuki reprezentujące rozmaite gatunki, style i okresy. Każdej aukcji towarzyszy katalog dostępny w formie drukowanej lub elektronicznej. Zawiera zdjęcia i opisy oferowanych obiektów, ich ceny wywoławcze oraz estymacje, tj. szacunkowe wartości rynkowe. Obiekty można oglądać również osobiście na ogólnie i bezpłatnie dostępnych wystawach przedaukcyjnych, organizowanych zazwyczaj dwa tygodnie przed aukcją. Jeśli masz jakiegokolwiek pytania w sprawie konkretnego obiektu, skontaktuj się z naszymi specjalistami.

## LICYTACJA

Licytować można osobiście, za pośrednictwem naszego pracownika lub przez Internet. Wybierz taki sposób, który będzie dla Ciebie najwygodniejszy, a my chętnie pomożemy Ci stać się właścicielem wybranego przez Ciebie dzieła sztuki. Dowiedz się więcej, jak licytować:

- ▶ osobiście w domu aukcyjnym
- ▶ telefonicznie
- ▶ zlecając licytację z limitem
- ▶ przez Internet

## TRANSAKCJA I ODBIÓR

Po licytacji, następuje uregulowanie należności i odbioru kupionego obiektu. Całkowity koszt transakcji to cena wylicytowana powiększona o opłatę aukcyjną. Płatności można dokonać w ciągu 10 dni od aukcji za pomocą wpłaty gotówkowej, płatności kartą kredytową lub za pomocą przelewu bankowego. Po zaksięgowaniu wpłaty obiekt należy odebrać w okresie 30 dni osobiście lub ustalając szczegóły transportu pod numerem 22 584 95 35 lub 22 584 95 34.





Jaguar E-Type 1968, fot. Konrad Skura

# Aukcja Samochodów i Motocykli

22 kwietnia (sobota) 2017 r., godz. 16

Wystawa obiektów: 22 kwietnia 2017 r., w godz. 11 – 16

Miejsce aukcji i wystawy: Automobilkлуб Polski, ul. Powstańców Śląskich 127, Warszawa



# ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Sztuki Współczesnej • 464KOL009 • 4 kwietnia 2017 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

| Nr kat. | Autor, tytuł | Maksymalna oferowana kwota<br>(bez opłaty aukcyjnej)<br>lub licytacja telefoniczna |
|---------|--------------|------------------------------------------------------------------------------------|
|         |              |                                                                                    |
|         |              |                                                                                    |
|         |              |                                                                                    |
|         |              |                                                                                    |
|         |              |                                                                                    |
|         |              |                                                                                    |
|         |              |                                                                                    |
|         |              |                                                                                    |

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą \_\_\_\_\_

Desa Unicum Dom Aukcyjny Sp. z o.o., ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000372817.

tel. 22 584 95 32, fax 22 584 95 26  
e-mail: zlecenia@desa.pl



## Zlecenie licytacji z limitem

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

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

☐ Tak ☐ Nie

## Zlecenie telefoniczne

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

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

☐ Tak ☐ Nie

## Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

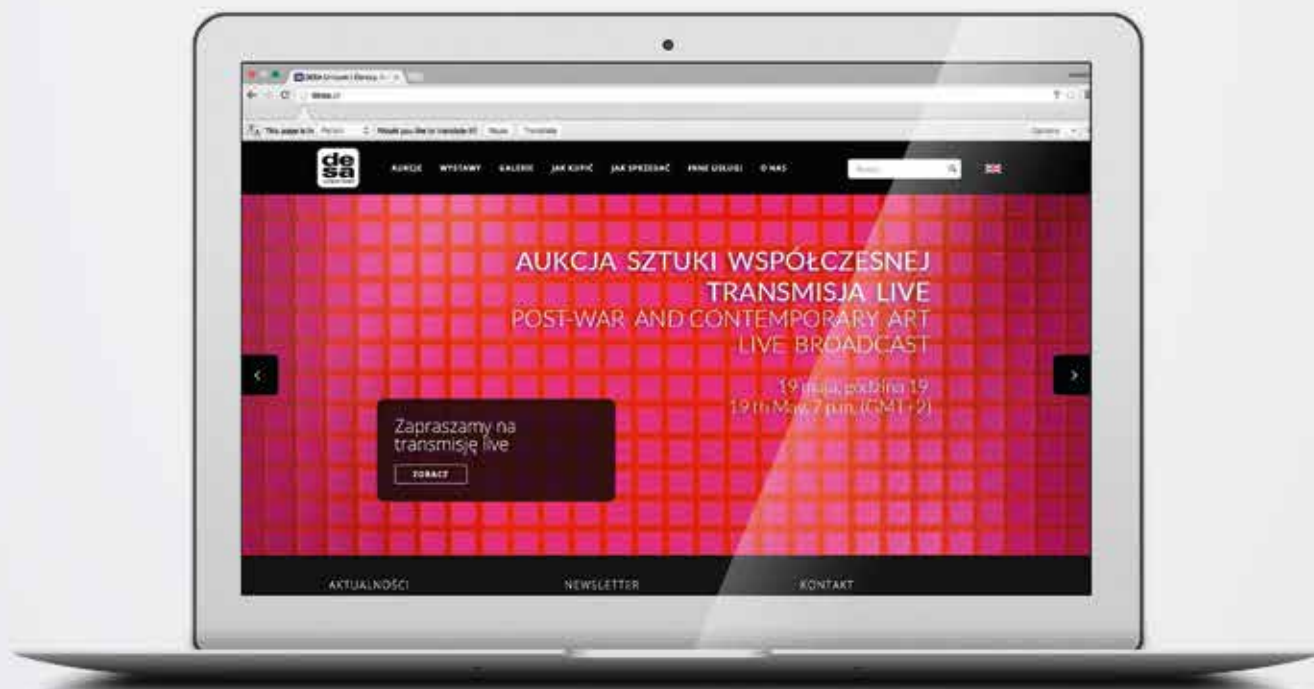
Data i podpis klienta składającego zlecenie



# GDZIEKOLWIEK JESTEŚ, JESTEŚMY LIVE



Każda aukcja jest okazją do doświadczenia emocji i poznania pasjonującego świata sprzedaży dzieł sztuki. Nie zawsze jednak mamy możliwość uczestniczyć w niej osobiście.



Od teraz Państwa pasja staje się jeszcze bardziej dostępna za pośrednictwem youtube i facebook. Zapraszamy do subskrypcji naszych kanałów, dzięki którym wydarzenia aukcyjne i reportaże DESA Unicum nie umkną Państwa uwadze.

**Dla youtube:** zaloguj się na swoim koncie, wyszukaj kanał DESA Unicum i przyciśnij ikonę SUBSKRYBUJ, która odznacza się z czerwonej na szarą.

**Dla facebook:** po wyszukaniu strony DESA Unicum przyciśnij LUBIĘ TO i po rozwinięciu pod tą samą ikoną wybierz POWIADOMIENIA – WŁĄCZONE. Możliwy jest wybór dalszych preferencji np. tylko VIDEO.

Gwarantujemy transmisje z minimalnym dostępnym technologicznie opóźnieniem – tylko 10 sek. Dla zachowania Państwa pełnej prywatności, bez wyrażonej zgody nie publikujemy materiałów prezentujących wizerunki uczestników licytacji.



#DesaUnicum



facebook.com/DesaUnicumWarszawa



youtube.com/DesaUnicum













CENA 39 zł (z 5% VAT)

**DESA.PL**

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

00-554 WARSZAWA

TEL.: 22 584 95 25

EMAIL: BIURO@DESA.PL