

KOLEKCJA

**DOMINIKI I LIWIUSZA
KRAWCZYKÓW**

OD INWESTYCJI DO PASJI

AUKCJA 10 CZERWCA 2025 WARSZAWA











P. 91

KOLEKCJA DOMINIKI I LIWIUSZA KRAWCZYKÓW

OD INWESTYCJI DO PASJI

AUKCJA 10 CZERWCA 2025

CZAS AUKCJI
10 czerwca 2025 (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
23 maja – 10 czerwca
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

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

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

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

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

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



DAWID KULKIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kulkiwicz@desa.pl
532 792 536



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



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



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



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

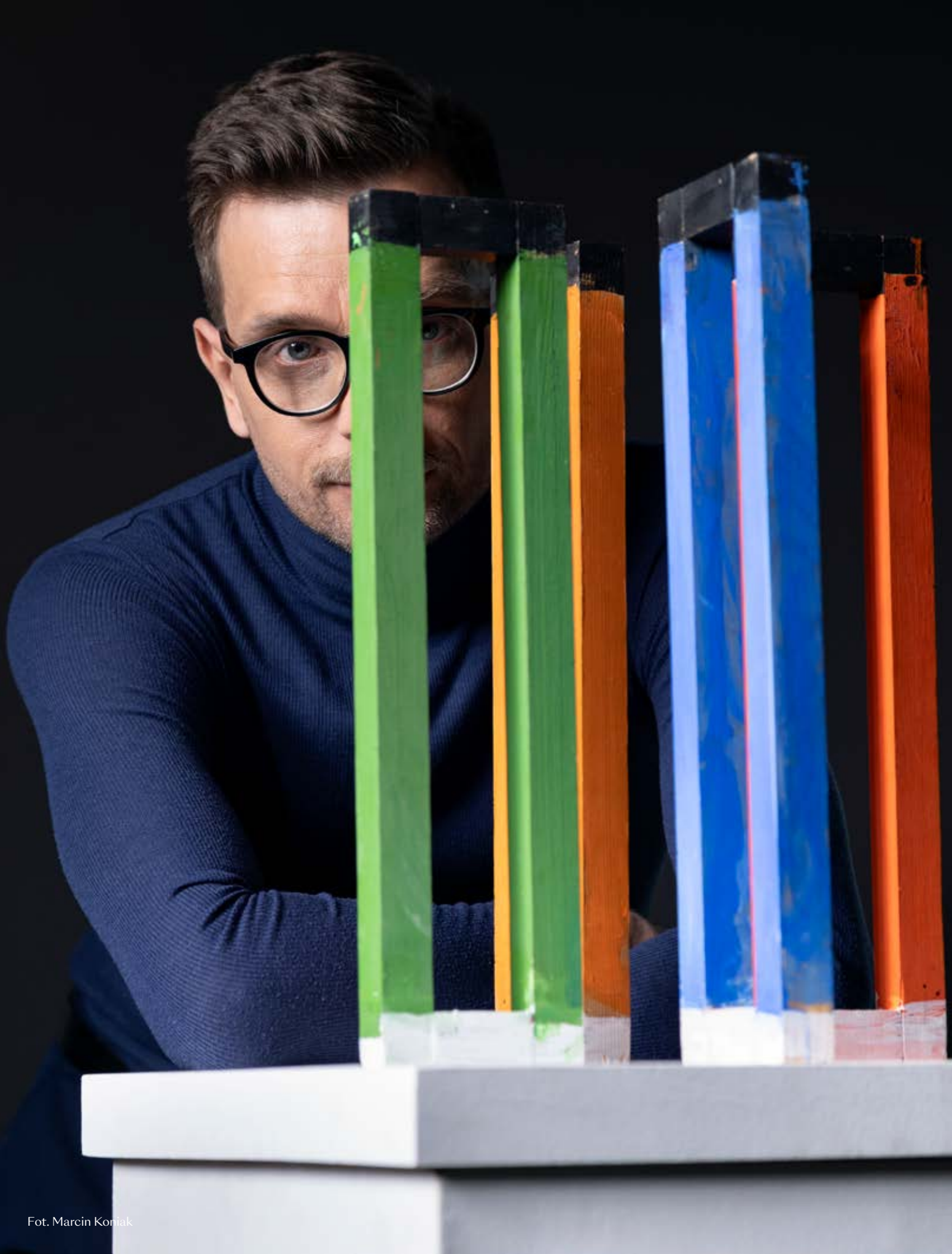


JAGIENKA PARTEKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
j.parteka@desa.pl
502 994 177



INDEKS

Abakanowicz Magdalena 1-3	Bałka Mirosław 51
Fangor Wojciech 6	Mitoraj Igor 52
Fijałkowski Stanisław 7-8	Grabowski Jerzy 53
Opalka Roman 9, 47	Winiarski Ryszard 54-57
Gierowski Stefan 10-14	Ziemski Jan 58
Stażewski Henryk 15-16	Sosnowski Kajetan 59
Tarasewicz Leon 17-18	Stażewski Henryk 60
Tarasin Jan 19-20	Tatarczyk Tomasz 61
Dwurnik Edward 21-22	Drózd Stanisław 62
Markowski Eugeniusz 23-25	Grynczel Dorota 63
Rogalski Zbigniew 26	Janikowski Mieczysław 64
Kokosiński Bartosz 27	Berdowska Tamara 65
Kantor Tadeusz 28	Kałucki Jerzy 66
Lenica Alfred 29-30	Pamuła Jan 67
Rosenstein Erna 31	Gołkowska Wanda 68
Pągowska Teresa 32	Zawa-Cywińska Hanna 69
Wojtkiewicz Ryszard 33	Kozłowski Jarosław 70
Dominik Tadeusz 34-35	Libera Zbigniew 71
Ziemski Rajmund 36	Kawiak Tomasz 72
Lebenstein Jan 37	Pawlak Włodzimierz 73
Kobzdej Aleksander 38	Sobczyk Marek 74-76
Kierzkowski Bronisław 39	Kowalewski Paweł 77
Musiałowicz Henryk 40-41	Nitka Zdzisław 78
Nowosielski Jerzy 42	Czech Martyna 79
Szewczyk Andrzej 43	Bażowska Natalia 80-81
Bujnowski Rafał 44	The Krasnals 82
Lach-Lachowicz Natalia 45-46	Baj Stanisław 83
Berdyszak Jan 48-50	



OD INWESTYCJI DO PASJI

„Kolekcjonowanie jest ważne w życiu prywatnym i publicznym. Jako wymiar indywidualnej i społecznej praktyki tworzy nasze relacje ze światem materialnym, co oznacza, że kształtuje nasze życie”.

Renata Tańczuk, *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław 2011, s. 13

W 2008 roku młody przedsiębiorca, Liwiusz Krawczyk podejmuje decyzję o dywersyfikacji portfela inwestycyjnego. Rozważa różne opcje, w tym zakup dzieł sztuki. Przypadkowo natrafia na katalog jednego z domów aukcyjnych. Po krótkim zastanowieniu wybór pada na artystę szanowanego i rynkowo uznanego, czyli na postać Jana Tarasina. Za kilkaset złotych Liwiusz Krawczyk kupuje na aukcji serigrafie tego artysty. Kwota zakupu, choć z dzisiejszej perspektywy wydaje się mu być zupełnie nieznacząca, wówczas przyprawia go o zawrót głowy. Nie ze względu na relatywną wartość pieniędzy, a głównie z powodów światopoglądowych. Przyszły właściciel grafik Tarasina nie ma wcześniejszych doświadczeń z rynkiem sztuki, a jako osoba zajmująca się na co dzień finansami, za wszelką cenę stara się zrozumieć istotę inwestowania w dzieła sztuki. Padają wówczas pytania o wartość dzieła sztuki i proces artyfikacji, czyli przemiany „nie-sztuki” w sztukę. Kilka grafik Tarasina zawieszonych na ścianie domu daje początek długiej podróży w jaką Liwiusz Krawczyk wyrusza razem ze swoją żoną Dominiką. Podróż, która będzie trwać przez siedemnaście lat, i której najnowszy i – znając postacie kolekcjonerów – zapewne nie ostatni etap, prezentujemy w niniejszym katalogu.

Francuski historyk sztuki, Pierre Cabanne napisał kiedyś, że „potrzeba posiadania, potrzeba gromadzenia i przechowywania przedmiotów czy obrazów jest ściśle związana z zamiłowaniem do rzeczy rzadkich i osobliwych i z instynktem odkrywczym człowieka” (Pierre Cabanne, *Wielcy kolekcjonerzy*, Kraków 1978, s. 9). Różne przejawy tego instynktu są zarysowane niezwykle

wyraźnie w kolekcji Państwa Krawczyków. Choć zbiór ten zawiera niezwykle eklektyczny wybór zjawisk artystycznych, to trzon kolekcji stanowią prace powojennej awangardy i dzieła sztuki tworzone przez reprezentantów Nowego Pokolenia po 1989 roku. Zbiór ponad 80 prac, które odnajdą Państwo w tym katalogu, stanowi zapis historii poznawania świata poprzez pryzmat sztuki. Ta grupa wyśmienitych dzieł to dokumentacja przebytej drogi i zmieniających się gustów, ale też historia relacji z artystami, marszandami, pracownikami domów aukcyjnych i innymi kolekcjonerami. To świadectwo obcowania z pięknymi, intrygującymi przedmiotami i ich historią, ale także – a może przede wszystkim – z historiami ludzi, związanymi z tymi przedmiotami. Kolekcja Państwa Krawczyków bardzo szybko z inwestycji i chłodnej finansowej kalkulacji przerodziła się w pasję, której motorem napędowym stała się chęć poznawania świata. Stąd też decyzja o rozstaniu się z tak okazałym zbiorem przyszła kolekcjonerom naturalnie, choć nie bez pewnego trudu i konieczności zmierzenia się z sentymentem. Bo o ile kolekcjoner zbiera na początku jedynie przedmioty, to z czasem staje się przede wszystkim kolekcjonerem idei. A taka kolekcja – kolekcja wyjątkowych doświadczeń – pozostaje z kolekcjonerem na zawsze. Sprawdza się tutaj doskonale myśl, którą sformułował Walter Benjamin, który twierdził, że kolekcjonowanie, uszlachetnia przedmiot, a kolekcjoner ściera z nich „piętno towaru”.

Składamy szczególne podziękowania Państwu Dominice i Liwiuszowi Krawczykom za możliwość wzięcia udziału w jednym z etapów tej kolekcjonerskiej podróży.

JW.: Gdybyśmy sobie jeszcze chronologicznie prześledzili Pańskie początki kolekcjonowania, zaczęło się od Tarasina. Zgodnie z tekstem kuratorskim, który został opublikowany w ramach wystawy w BWA Katowice, wynika, że później był Stażewski, następnie Abakanowicz. Czy to rzeczywista kolejność?

LK: Uściślając, była inna kolejność. Rzeczywiście, Tarasin był pierwszą pracą i to artysta, który dopełnia tę kolekcję, ale kolejną, która przełamała pewne standardy w kwestii tego, ile jestem gotów zapłacić za sztukę, była praca Ryszarda Winiarskiego. Pamiętam, jak przywiozłem ją do domu. Moja żona spojrzała na nią i powiedziała: „Myślałam, że będziemy kolekcjonować sztukę inaczej: konie, pejzaże, bitwy, a Ty przynosisz coś takiego”.

JW.: Czy to był relief Winiarskiego?

LK: To była płyta z 1989 roku. Wydaje mi się, że przywołane już słowa Pani Andy doskonale oddają sens tego, jak tego typu twórczość odbierają osoby, które jeszcze nie weszły głębiej w sztukę. Sposób, w jaki artysta przedstawia świat, może wydawać się, przynajmniej w pierwszym odbiorze, prosty, choć w moim odczuciu jest zupełnie inaczej.

Joanna Wolan: W ostatnich latach odbyło się dużo wystaw kolekcji: Jacek Łozowski, Państwo Starmach, w przeciągu ostatniego roku dwie ekspozycje Wojciecha Fibaka. Czy był to dla Pana impuls, aby pokazać własną kolekcję?

Liwiusz Krawczyk: Zdecydowanie tak. Wspomniała Pani o Panu Wojciechu Fibaku – sięgając pamięcią, mam wrażenie, że Pan Wojciech wyznaczał pewne trendy na rynku i przynajmniej dla mnie był inspiracją. Szczególnie jego kolekcja sztuki powojennej była mi bliska — odnajdywałem w niej część siebie. Pozostałe wymienione nazwiska, jak państwo Łozowscy, oczywiście znałem, ale, mówiąc szczerze, to osoby związane z rynkiem sztuki od pokoleń. Gdy prezentowano ich wystawy, nie potrafiłem się z nimi utożsamić — nie stanowiły dla mnie impulsu do stworzenia

własnej ekspozycji. To raczej kolekcjonerzy mniej znani publicznie skłonili mnie do tego kroku. Szczerze mówiąc, jest jeszcze jeden istotny aspekt – w tej kolekcji pojawiło się kilka prac, które, nie tylko w mojej ocenie, ale także w opinii osób profesjonalnie zajmujących się sztuką, zostały zaklasyfikowane jako obiekty muzealne.

JW: Czy powie Pan, które to obrazy?

LK: Z pewnością rzeźba Jana Berdyszaka, relief Henryka Stażewskiego z 1974 roku, a także – jak mi się wydaje - praca Alfreda Lenicy „Atak” z 1959. Jest kilka takich dzieł, które wciąż sprawiają mi ogromną radość, gdy o nich myślę. Wszystko to skłoniło mnie do refleksji: może nadszedł już czas, aby i moja kolekcja została zaprezentowana publicznie.

JW: Z Jackiem Łozowskim łączy Pana jeszcze jedna ciekawa rzecz – on, prezentując w 2016 roku we Wrocławiu przedwojenną część swojej kolekcji, założoną jeszcze przez jego ojca, nie podpisał się z imienia i nazwiska w tytule wystawy. Pan zrobił coś podobnego. Znalezienie informacji, że prezentowana w Katowicach kolekcja należy do Pana i Pańskiej żony nie jest rzeczą trudną, ale to w tytule wystawy nie wybrzmiało. Dlaczego Państwo podjęli taką decyzję?

LK: Myślę, że powodów jest kilka. Jeden z nich uświadomiłem sobie dopiero podczas wernisażu: to nie my – osoby, które nabyły dzieła - jesteśmy najważniejsi, lecz artyści, których twórczość pokazujemy. Dlatego nie zależało mi na tym, by podkreślać, że to „kolekcja Liwiusza Krawczyka”. To naprawdę nie jest istota sprawy. Najważniejsze jest to, że dzięki takim ludziom jak Pan Łozowski, Fibak, Starak czy Pan Starmach ci artyści wciąż mogą z nami być - mogą być widziani, obecni, pokazywani. I właśnie to uważam za wartość – nie sam fakt, że to ja jestem właścicielem tych prac. To był jeden z powodów. Drugi wydaje mi się równie istotny. Osoby poruszające po rynku sztuki mogą potraktować tę wystawę jak pewnego rodzaju zagadkę – patrząc na dzieła, spróbują odgadnąć, do kogo



Wernisaż wystawy „Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością” w BWA Katowice, fot. R. Kazimierzak

należy dana kolekcja. To możliwe, bo wielu z nas zna się nawzajem, wymieniamy się pracami, rozmawiamy o tym, co udało się zdobyć. I to właśnie daje radość – że dana praca trafiła w nasze ręce, że to my mieliśmy okazję ją nabyć. Podczas wernisażu padło również pytanie: „Czy jestem kolekcjonerem?”. To wcale nie jest łatwe pytanie. Uczciwie mówiąc – może dopiero powoli się nim staję. Kolekcjonowanie to, z jednej strony, odpowiedzialność — tak to postrzegam. A z drugiej strony, to również silna potrzeba posiadania, czasem za wszelką cenę. W takich momentach nie zawsze zważa się na granice — przede wszystkim finansowe, ale czasem także inne. W moim przypadku są dzieła, za które zapłaciłem więcej, niż wynikało to z rynkowych estymacji, ale miałem świadomość, że mogą się już nigdy nie pojawić. Chciałem je mieć — i móc je dalej pokazywać.

JW: Czy któraś z tych prac pojawi się na aukcji?

LK: Tak, myślę, że do takich prac na pewno należą dzieła Jana Tarasina – zarówno „Deszcz”, jak i „Przedmioty” z 1964 i 1962 roku. To są obiekty, które kupiłem sercem. Miałem poczucie, że to prace wyjątkowe, które mogą nie pojawić się na rynku przez dekadę, a może i dłużej. Bardzo zależało mi na tym, by włączyć je do swojej kolekcji.

JW: Tarasin rozpoczyna Pańską kolekcję – praca na papierze to pierwsze dzieło, które Pan kupił.

LK: Tak, praca „Autoportret” z 1990 roku. Ma Pani rację — to dla mnie osobiście bardzo ciekawa historia, bo moja przygoda ze sztuką zaczęła się w czasie kryzysu finansowego w 2008 roku, kiedy szukałem nowej formy dywersyfikacji kapitału. Tą nową drogą okazała się sztuka — i to



Dominika Krawczyk i Wojciech Fibak, listopad 2023, Warszawskie Targi Sztuki, fot. dzięki uprzejmości Liwiusza Krawczyka

jest naprawdę interesujące, bo wcześniej właściwie nie miałem z nią żadnego kontaktu. Na początku największą przeszkodą była dla mnie niepewność, czy kupuję oryginalne dzieło. To była bariera, która mnie na początku skutecznie zniechęcała.

JW: Wybrał Pan sobie trudny obiekt na pierwsze dzieło sztuki. W przypadku grafiki trzeba wiedzieć, czym są edycje, są też kwestie późniejszego przechowywania takiej pracy czy jej konserwacji. Wymagający początek.

LK: Tak, rzeczywiście, ma Pani rację. Dla mnie jeszcze bardziej wyjątkowe – i wymagające – było samo podejście. Od samego początku traktowałem to jako inwestycję, więc starałem się szukać takich artystów, którzy w perspektywie dekady mogą zyskać na wartości. To był główny aspekt. W przypadku wspomnianej pracy „Autoportret” barierą do przełamania była również cena. Z dzisiejszej perspektywy wydaje

się nieduża – to było może pięćset, sześćset złotych – ale wówczas miałem w głowie porównanie z malarzami, których spotykało się w nadmorskich kurortach. Oferowali olejne obrazy po sto, dwieście złotych. Dla mnie dużym wyzwaniem było zapłacenie znacznie wyższej kwoty za grafikę – nawet z sygnaturą – niż za olejny obraz, jakby nie patrzeć, bardziej „namacalny”. Z czasem ta świadomość zaczęła rosnąć – i to jest bardzo ciekawa sprawa. Gdy człowiek wchodzi do tej rzeki, jaką jest świat sztuki, zaczyna się edukować. Na początku mówiłem sobie: nie mam czasu, nie znam się, nie wiem – i rzeczywiście tak było. Ale z pojawieniem się kolejnych obiektów – wciąż w kwotach, które, jak sądzę, nie przekraczały dwóch tysięcy złotych – trafiłem na słowa Andy Rottenberga, która powiedziała mniej więcej tak: „człowiek widzi na obrazie to...”

JW: Tyle, ile wie.

LK: Tyle, ile wie. I rzeczywiście – coś w tym jest. Osoba, która przychodzi z zewnątrz, bez żadnej wiedzy o artyście, nieznająca jego biografii czy drogi twórczej, może mieć trudność z odbiorem. W momencie, kiedy zaczynamy sięgać głębiej – co oczywiście nie jest obowiązkowe – to jednak naturalnie rodzi się w nas chęć poznania więcej. I wtedy nagle każdy obraz zaczynamy widzieć na nowo. Czytamy go głębiej, potrafimy z niego więcej wyciągnąć. Bo sztuka to nie tylko sposób na życie w sensie inwestycyjnym, tak jak ja to postrzegałem w 2008 roku. To spojrzenie było dla mnie punktem wejścia, ale z perspektywy czasu mogę powiedzieć, że jestem wygranym – nie dlatego, że te prace zyskały na wartości, choć to również prawda – ale dlatego, że dzięki nim mogę te obrazy ciągle odkrywać na nowo. I mam poczucie, że to właśnie one sprawiają, że życie staje się prostsze, radośniejsze. Dla mnie to poczucie głębszego życia jest najcenniejszym doświadczeniem, jakie dała mi sztuka.

JW: Skąd Pan na początku czerpał wiedzę? Z jednej strony potrzebna była wiedza historyczno-sztuczna, z drugiej strony był ten aspekt inwestycyjny, a rynek sztuki jest jednak rynkiem spekulacyjnym, musiał Pan połączyć te dwa obszary.

LK: Użyła Pani dobrego słowa: spekulacja. Określiłbym siebie raczej jako stratega rynkowego, kolekcjonera idei. Z wykształcenia jestem ekonomistą, i wydaje mi się, że te dwa światy wcale nie są od siebie tak bardzo odległe. Odpowiadając na Pani pytanie: w latach 2010-2014, kiedy moja intensywność kupowania dzieł sztuki rosła, internet był ogromną kopalnią wiedzy o artystach. Kolejną moją pasją było kupowanie literatury – wszelkiej maści. Za każdym razem, gdy byłem w Warszawie, zaglądałem do antykwariatów i kupowałem starsze katalogi. Na dzień dzisiejszy mam około czterystu pozycji dotyczących wystaw.

Myślę, że bez oglądania się na rynek sztuki nie da się poczuć jej prawdziwego ducha. Oglądanie jest absolutnie konieczne, żeby wyrobić sobie oko.

To nie chodzi tylko o to, żeby być dobrym kolekcjonerem, ale o to, by rozumieć sztukę, żeby czuć, co ona nam daje. Z czasem, zaczynając od muzeów, wystaw czy galerii, rozwija się to poczucie. Wielu ludzi, którzy nie interesują się sztuką, uważa, że to nudne. Ale to wcale nie jest nudne – to może być z pozoru nudne, jeśli nie chcemy poświęcić chwili czasu na otwarcie się na sztukę. Moim zdaniem sztuka daje dużo więcej, niż się wydaje na pierwszy rzut oka.

Oczywiście, nie chodzi o to, by stać się ekspertem od każdego obszaru sztuki. Eksperci to osoby, które związały się z tym zawodowo, ale z nimi też możemy rozmawiać, chodząc na wystawy. Spotkamy kuratorów, porozmawiamy z nimi. Chodząc do muzeów, zabieramy katalogi, broszury, czytamy je. To etap edukacji, który w moim przypadku nie był zaplanowany, a wynikał z chęci i ciekawości. Tak jak wspomniałem na początku – w 2008 roku założyłbym, że nie będę miał na to czasu, gdyby ktoś postawił przede mną taki wybór: „Panie Liwiuszu, musi Pan poświęcić tyle i tyle czasu dziennie”. Wtedy odpowiedziałbym „nie”. Trzeba wejść do tej rzeki, by poczuć, jak przyjemnie jest w niej być. Trudno to opisać słowami i przekonać kogoś na siłę.

Jeśli chodzi o aspekt inwestycyjny – powinien być na tyle ciepły i przyciągający, jak magnes, że jeśli mamy długi horyzont czasowy, będziemy gotowi w to wejść. Wspomniała Pani o spekulacji – spotkam wielu ludzi, którzy myślą, że jeśli kupią coś dziś, za pół roku zarobią. To – moim zdaniem – jest znacznie bardziej skomplikowane. Istotny jest horyzont czasowy, jaki przyjmujemy, inwestując w sztukę. Jeśli myślimy o aspekcie inwestycyjnym, to niech on sięga co najmniej pięciu lat. Powiedziałbym, że nawet dekady. Może to się wydawać bardzo długo, ale z perspektywy czasu...

JW: Okazuje się, że wcale nie jest...

LK: Okazuje się, że wcale nie jest.

JW: Czy w tej początkowej fazie edukowania, oglądania i zwiedzania, albo na późniejszym etapie, ktoś Panu doradzał w wyborach? Czy konsultował Pan zakupy z kimś innym, właśnie z jakimś krytykiem lub kuratorem? Czy to zawsze były bardzo osobiste i indywidualne wybory?



Bartosz Kokosiński i Liwiusz Krawczyk, wrzesień 2016, Katowice, fot. dzięki uprzejmości Liwiusza Krawczyka



Liwiusz Krawczyk podczas wernisażu wystawy „Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością” w BWA Katowice, fot. R. Kazimierzczak

LK: Nie wiem, czy mogę powiedzieć, że nie miałem szczęścia... Może rzeczywiście na początku mojej drogi nie miałem go za dużo, ale to wynika z pewnego aspektu. Muszę to podkreślić jeszcze raz: moje pierwsze wybory były typowo inwestycyjne. Już na samym początku powiedzieliśmy sobie, że to, co kupujemy, powinno nam się podobać, ale aspekt inwestycyjny był dla mnie równie istotny. Teraz myślę, że nawet gdybym na początku spotkał kogoś, kto próbowałby mi doradzić, to porady te dotyczyłyby już innej kwestii. To byłyby rady serca – wskazówki dotyczące tego, co powinno znaleźć się w mojej kolekcji. Z drugiej strony, myślę, że wtedy nie zaakceptowałbym takich cen.

W związku z tym moje poszukiwania koncentrowały się głównie na wymiarze inwestycyjnym, a dopiero później kolekcja zaczęła ewoluować. Wydaje mi się, że ona nigdy nie jest zamkniętym zbiorem, to tak, jak z budowaniem domu. Kiedy zaczynaliśmy budowę z małżonką, mieliśmy w głowie bardzo proste podejście – zatrudnienie architekta w pierwszej dekadzie XX wieku

wydawało się abstrakcyjne. Zrobiliśmy wszystko zgodnie z tym, co podpowiadało nam serce. Z perspektywy czasu widzimy, że wiele wyborów było błędnych i dziś zrobilibyśmy to inaczej. Myślę, że podobnie jest z budowaniem kolekcji. Na początku, kiedy nasza świadomość nie była jeszcze na wysokim poziomie, kierowaliśmy się tym, co nam się podobało, i to również jest duża sztuka.

W swoich zbiorach miałem obraz Teresy Pągowskiej „Odpoczynek”. Była to praca monochromatyczna. Rozstałem się z tym obrazem, ale to jedna z tych prac, której do dziś mi szkoda, bo jak sam tytuł wskazuje, przy niej odpoczywałem. Za każdym razem, kiedy wracałem zmęczony z pracy i patrzyłem na nią, czułem ulgę. To jest trudne do wytłumaczenia – coś w tym obrazie miało taką moc. Myślę, że wielu kolekcjonerów ma takie jedno dzieło, z którym potrafią się na tyle zidentyfikować, że czują się przy nim odprężeni, że spada z nich napięcie. To może być związane z samym zakupem, z artystą, a może z tym, jak on przedstawia nam rzeczywistość.



Fot. Marcin Koniak

Julia Niżnik

KOLEKCJONOWANIE & HIPOTEZA TRZECH GRACJI

Kolekcjonowanie sztuki to zjawisko złożone, u którego podstaw leżą zarówno motywacje ekonomiczne, jak i kulturowe. Zgodnie z hipotezą trzech Gracji, zaproponowaną w analizach rynku sztuki, dzieła te pełnią funkcje: komercyjną (Talia), społeczną (Eu-frozyna) oraz estetyczną (Aglaja). Kolekcjonowanie dzieł sztuki może przynosić trzy wartości w jednym momencie, takie jak społeczne uznanie, wzbudzanie emocji oraz zabezpieczenie kapitału. Korzyści finansowe oraz pozafinansowe z inwestycji w dzieła sztuki świadczą o wielowymiarowości tej transakcji, stanowiąc przy tym nieodłączną część nie tylko kapitału pieniężnego, lecz także kulturowego.

Proces budowania kolekcji można porównać do konstruowania wnętrza domu – pojedyncze elementy, choć istotne, nabierają pełnego znaczenia dopiero w ramach spójnej, świadomie ukształtowanej całości. Suma poszczególnych obiektów artystycznych jest z reguły niższa niż ich wartość jako integralnego zbioru, funkcjonującego w określonym kontekście kulturowym, historycznym lub kuratorskim. To właśnie w ramach takiej struktury możliwe jest nadanie dziełom dodatkowego znaczenia oraz wzrost ich wartości estetycznej i rynkowej.



Liwiusz Krawczyk z Wojciechem Fibakiem w Galerii Fibak, 2019
fot. dzięki uprzejmości Liwiusza Krawczyka

W przypadku sztuki mechanizm ten manifestuje się m.in. poprzez tzw. efekt proveniencji, który zakłada, że przynależność obiektu do renomowanej kolekcji prywatnej lub instytucjonalnej może znacząco podnieść jego wartość rynkową. Uznane kolekcje działają tym samym jako formy walidacji – oferują swoisty certyfikat jakości, legitymizujący dzieło w wymiarze zarówno autentyczności, jak i znaczenia artystycznego. W tym sensie kolekcja nie jest jedynie zbiorem artefaktów, lecz złożonym systemem znaczeń, wartości i narracji, nadającym poszczególnym pracom dodatkowy ciężar symboliczny oraz inwestycyjny.

INWESTYCJE

W wyniku doświadczeń związanych z globalnymi kryzysami finansowymi wielu inwestorów w celu pomnażania swojego kapitału zaczęło poszukiwać innych sposobów alokacji środków pieniężnych w celu dywersyfikacji portfeli inwestycyjnych. W tym kontekście sztuka – tradycyjnie



Liwiusz Krawczyk odbiera obraz do swojej kolekcji, fot. dzięki uprzejmości Liwiusza Krawczyka



Wiesław Banach i Liwiusz podczas zakupu obrazu Zdzisława Beksińskiego, grudzień 2019 Muzeum Historycznym w Sanoku, fot. dzięki uprzejmości Liwiusza Krawczyka

postrzegana jako dobro kultury – zaczęła funkcjonować również jako narzędzie dywersyfikacji portfela inwestycyjnego.

Zgodnie z teorią portfela Harry’ego Markowitza, dodanie aktywów o niskiej korelacji z rynkiem kapitałowym – takich jak dzieła sztuki – prowadzi do przesunięcia krzywej efektywności portfela w górę. W praktyce oznacza to możliwość osiągnięcia wyższych stóp zwrotu przy zachowaniu tego samego poziomu ryzyka lub obniżenie ryzyka bez rezygnacji z potencjalnych zysków. Dzieła sztuki jako dobra ekonomiczne cechuje unikalna dwoistość natury. Z jednej strony, pełnią funkcję konsumpcyjną – właściciel może codziennie obcować z nimi wizualnie, czerpiąc przyjemność z ich estetyki. Z drugiej zaś, pod warunkiem odpowiedniego przechowywania, zachowują one lub zwiększają swoją wartość, funkcjonując



Wernisaż wystawy „Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością” w BWA Katowice, fot. R. Kazimierczak

jako dobra kapitałowe. To połączenie estetycznej „konsumpcji” i finansowego potencjału sprawia, że dzieła sztuki są wyjątkowo atrakcyjnymi aktywami inwestycyjnymi. Sztuka, jako forma inwestycji alternatywnej, wykazuje jedną z najniższych korelacji z tradycyjnymi instrumentami finansowymi, co czyni ją aktywem szczególnie odpornym na skutki zawirowań gospodarczych, konfliktów zbrojnych czy kryzysów zdrowotnych, takich jak pandemia COVID-19.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na potencjał polskiego rynku sztuki, który wciąż jest uznawany za rozwijający się. W latach 2004-2022 inwestycje w rodzimą sztukę współczesną oferowały wyższy przeciętny roczny zwrot przy niższym poziomie ryzyka niż inwestycje w spółki notowane na Giełdzie Papierów Wartościowych w Warszawie. Wyższy wskaźnik Sharpe’a dla

rynku sztuki potwierdza, że inwestorzy byli efektywniej wynagradzani za podejmowane ryzyko. Umiarkowana korelacja między rynkiem sztuki a indeksem WIG-PL dodatkowo podkreśla jego wartość jako narzędzia dywersyfikacji portfela inwestycyjnego. Co istotne, polski rynek pozostaje nadal niedowartościowany względem rynków zagranicznych, co stwarza obiecujące perspektywy zarówno dla kolekcjonerów, jak i dla inwestorów instytucjonalnych. Jak trafnie zauważył Andy Warhol: „Zarabianie pieniędzy jest sztuką, praca jest sztuką, a dobry biznes jest najwyższą formą sztuki”. Odwracając ten cytat, można stwierdzić, że w realiach współczesnej ekonomii to właśnie sztuka może stać się dobrym biznesem. A kolekcja sztuki współczesnej, jako złożona forma kapitału estetycznego, kulturowego i finansowego, stanowi wyjątkowe świadectwo tej wielowymiarowości.

1 α

Magdalena Abakanowicz

1930-2017

Bez tytułu, 1985

miękki werniks/papier, 72 x 52 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem u dołu: '91/100 M. Abakanowicz 85'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 900 EUR

WYSTAWIANY:

„A Walking Lesson: Abakanowicz/Markowski”, Green Point Projects,

Nowy Jork, 4.11-16.12.2017

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Walking Lesson. Abakanowicz/Markowski, katalog wystawy, Green Point Projects,

red. Paulina Katkiewicz, Warszawa 2017, s. 18-21, 24-25 (il.)



2 α

Magdalena Abakanowicz

1930-2017

Bez tytułu, 1985

miękki werniks/papier, 71,3 x 52 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem u dołu: '27/80 M. Abakanowicz 85'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 900 EUR

WYSTAWIANY:

„A Walking Lesson: Abakanowicz/Markowski”, Green Point Projects,

Nowy Jork, 4.11-16.12.2017

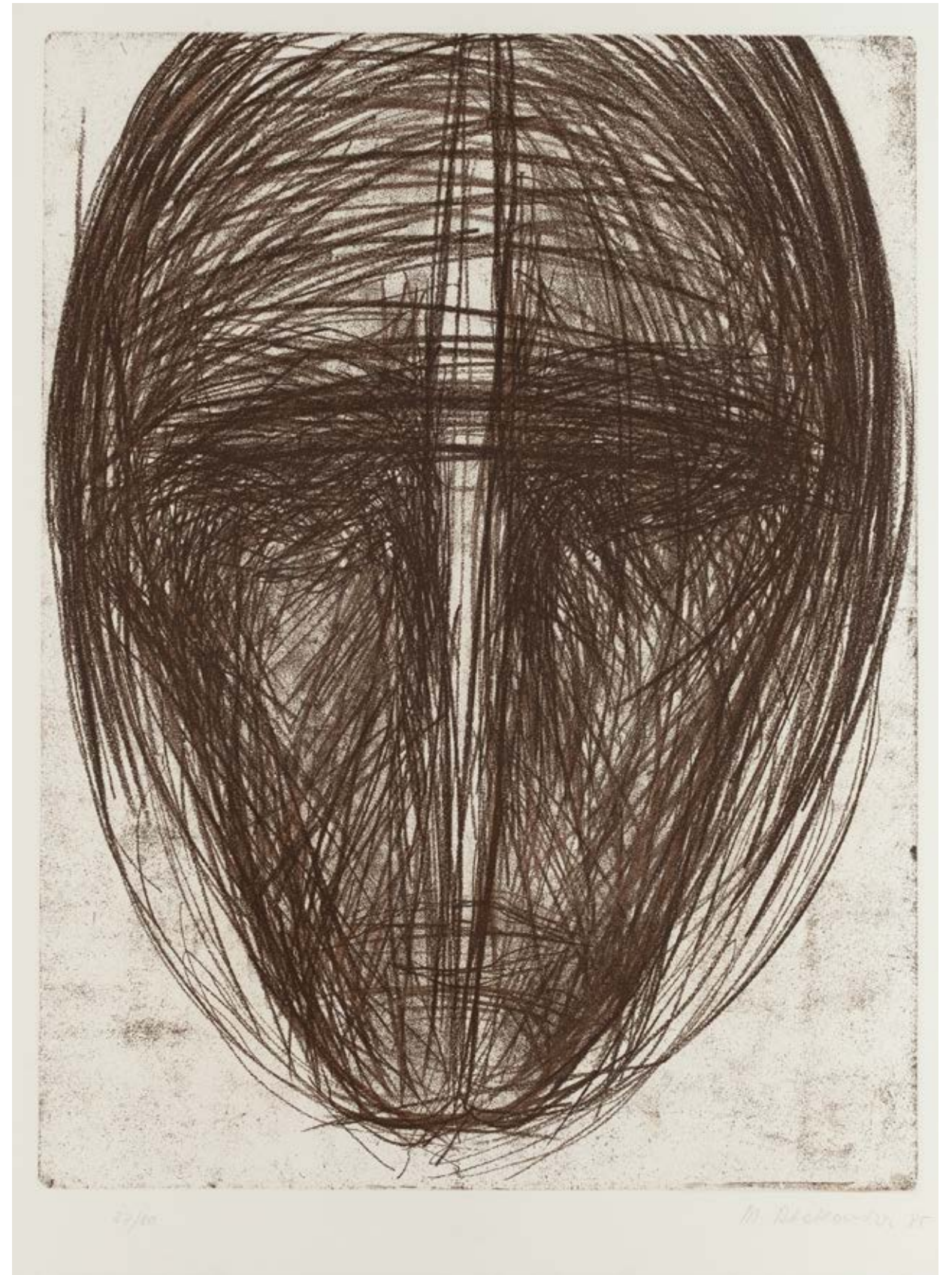
„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Walking Lesson. Abakanowicz/Markowski, katalog wystawy, Green Point Projects,

red. Paulina Katkiewicz, Warszawa 2017, s. 18-21, 24-25 (il.)



3 α

Magdalena Abakanowicz

1930-2017

"EN3 Relief", 1966

juta, metal, włosie, 104 x 125 x 3,8 cm

sygnowany, datowany i opisany na autorskiej naszywce: 'MAGDALENA | ABAKANOWICZ | "EN3" (RELIEF) | 138 x 102 cm 1967 | 41x61 M. Abakanowicz'

estymacja:

500 000 - 650 000 PLN

118 000 - 153 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Los Angeles

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



Twórczość Abakanowicz ukształtowała nowocześniejsze pojmowanie tkaniny artystycznej. Abakanowicz jest niekwestionowaną reformatorką w tej dziedzinie sztuki. To właśnie dzięki jej nieograniczonej wyobraźni oraz twórczej odwadze tkactwo wyrosło z szeregu sztuk dekoracyjnych, stając się dziedziną „wysoką”, równą malarstwu czy rzeźbie. Świadczyć mogą o tym kolejne publikacje i wystawy poświęcone jej twórczości, takie jak głośna ekspozycja „Every Tangle of Thread and Rope” w Tate Modern w Londynie w 2023.

Dekada lat 60. była kluczowym okresem dla rozwoju sztuki tkaniny na świecie. W 1962 odbyła się pierwsza edycja Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie, której celem było zjednoczenie artystów z różnych zakątków świata oraz prezentacja odnowionej, nowoczesnej odłony gobelinu XX wieku. Magdalena Abakanowicz uczestniczyła w tym wydarzeniu, prezentując wówczas „Kompozycje białych form”, pracę jeszcze płaską z reliefowymi tylko elementami, która zachwyliła krytykę i publiczność nowoczesną, geometryczną formą, wysmakowaną kolorystyką łączącą biele, beże, szarości. W karierze artystki większe znaczenie miał jednak jej udział w VIII Biennale w São Paulo w 1965, gdzie zdobyła złoty medal w dziedzinie sztuki użytkowej. Wyróżnienie to utorowało Magdalenie Abakanowicz drogę do międzynarodowej kariery. Jej nowatorskie, monumentalne, trójwymiarowe tkane rzeźby zostały okrzyknięte rewolucyjnymi. Abakanowicz w niezwykle świadomy sposób uwolniła tkaninę od funkcji stricte dekoracyjnej oraz użytkowej, od jej zakorzenionego w tradycji przyściennego i płaszczyznowego potraktowania. Kiedy przyjrzymy się sztuce lat 60., zauważalne staje się, że abakany stanowiły zjawisko całkowicie odrębne – nie miały odpowiedników w pracach innych twórców i wykraczały poza tradycyjnie pojmowaną historię tkaniny artystycznej. Dzieła Magdaleny Abakanowicz były przełomowe, a ich autorka zyskała miano jednej z najbardziej znaczących postaci w świecie artystycznym XX wieku.

Prezentowana w ramach aukcji tkanina „EN 3” to reliefowa kompozycja, w której artystka, dzięki zróżnicowanym splotom, materiałom oraz grubości przędzy wydobyla bogatą fakturę i nadała jej

plastyczną formę. Artystka bowiem nie ograniczała się tylko do typowych materiałów. Swoje kompozycje wplatała nieprzynależne dotąd tkaninie elementy, takie jak sznury, sizalowe włókna, korzenie drzew czy końskie włosie. Skłonność artystki do analogii z organicznymi strukturami stała się główną cechą jej późniejszej twórczości. W pracy widoczna jest także charakterystyczna dla Abakanowicz z tego okresu kolorystyka – stonowana gama barw w odcieniach piasku, ziemi i rdzy. Jak sama przyznała: „Cały mój sekret polega na kombinacji poszczególnych elementów, nitki, koloru, rodzaju surowca. Do swych tkanin używam włókna o różnej puszystości, sztywności, kolorze. Inna jest czern matowej wełny, inna błyszczącego jedwabiu, inna biel konopi, surowego owczego runa lub sznura do bielizny i jego bowiem używam do swych tkanin”. Dzieło pochodzi z 1966, czyli z czasu, gdy artystka tworzyła swoje najpiękniejsze tkane formy. Dekadę później Abakanowicz niemal całkowicie porzuciła tkaninę na rzecz pracy z rzeźbą, by ostatecznie odejść od niej zupełnie i stać się artystką intermedialną, której twórczość wymykać się będzie wszelkim próbom kategoryzacji.

Magdalena Abakanowicz w niezwykle świadomy sposób uwolniła tkaninę od funkcji czysto dekoracyjnej i użytkowej, a także od jej tradycyjnie przyściennego, płaszczyznowego traktowania. Warsztat tkacki stał się dla niej przestrzenią, w której podporządkowywała materię wizjom zrodzonym z wyobraźni. Monumentalne, odpowiednio uformowane płachty były zawieszane na wystawach w jednym punkcie u góry, by swobodnie opadać ku dołowi. Te przestrzenne formy nazwano – od nazwiska artystki – abakanami. Jak pisała sama Abakanowicz: „Abakany miały nieregularną powierzchnię, wszak wplatałam ją kawałek po kawałku, jakby zapisując to, co tylko mnie było wiadome. Powierzchnie otwierały się czasem włochatą głębią, pokrewną wnętrsom, w które aż nieswojo zaglądać: dwupłatowa muszla okazuje w rozchyleniu ciało ślimaka, otwarte, oczekujące, albo kwiaty wpuszczające owada głęboko w siebie, aby doznać rozkoszy zapłodnienia” (Magdalena Abakanowicz, Jeszcze o ABAKANACH, rękopis, niedatowany, s. 1, archiwum Magdaleny Abakanowicz).



4 α

Wojciech Fangor

1922-2015

Bez tytułu, 1970

pastel olejny/papier, 51 x 71 cm

sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Fangor 70'

na odwrociu opisany: 'FANGOR | 6310 B'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 600 - 35 400 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od rodziny artysty

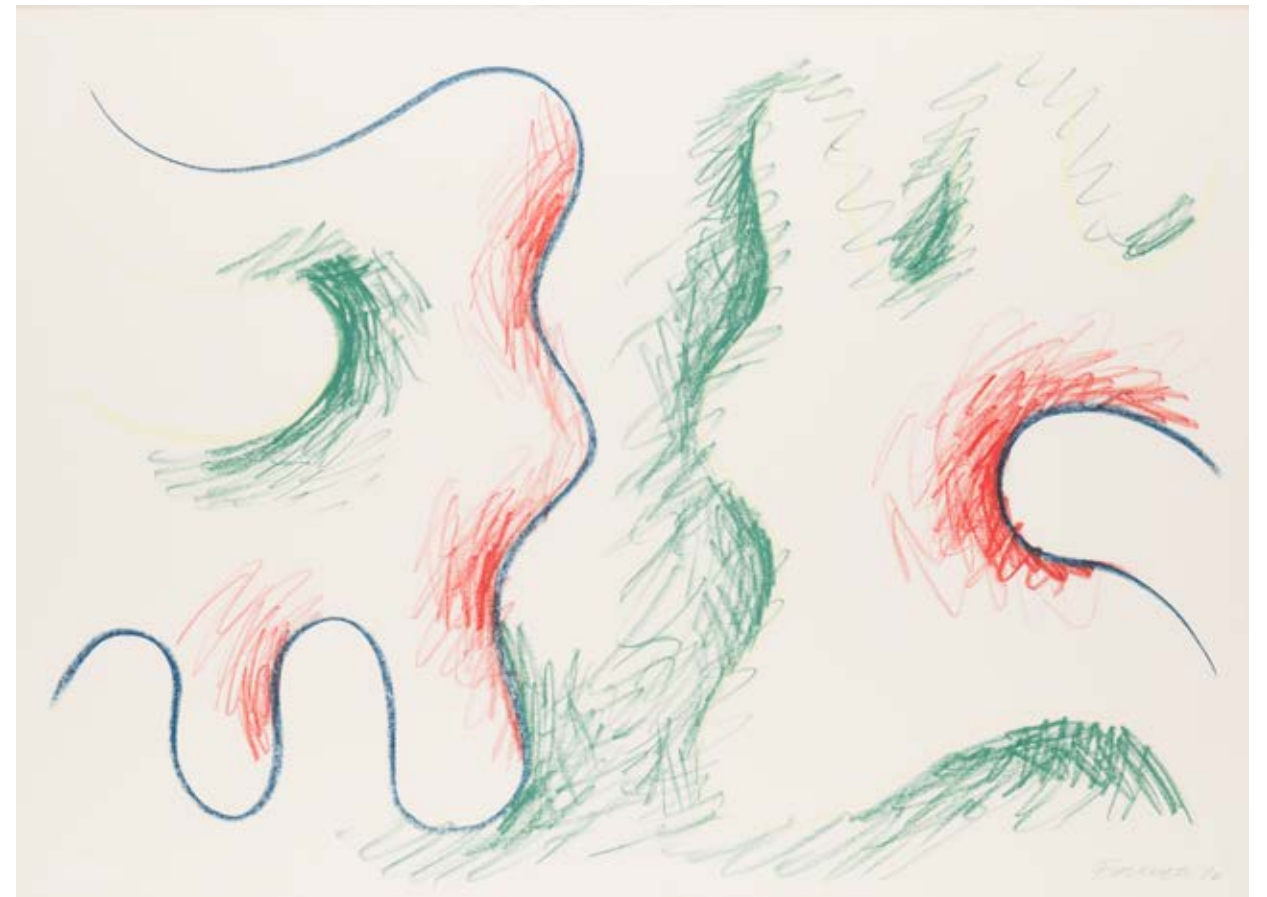
WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Fangor. Prace na papierze w kolorze, Warszawa 2007, poz. kat. 124, nlb. (il.)



Nazwisko Fangor przychodzi na myśl pulsujące intensywnym kolorem koła malowane na dużych płótnach. Wibrujący okrąg, czyli znak rozpoznawczy artysty, stał się już na dobre częścią powszechnej świadomości społecznej i opuścił sztywne ramy kultury „wysokiej”. Koła Fangora można odnaleźć w przestrzeniach publicznych. Stanowią inspirację dla młodych twórców, coraz więcej jest ich także w sferze popkulturowej. Ten wielki sukces artysta zawdzięcza ogromnej konsekwencji twórczej, świadomym wyborom na ścieżce artystycznej, a także umiejętności komunikowania swoich pomysłów za pośrednictwem bardzo wielu mediów. Bo nazwisko Fangor to nie tylko synonim koła pulsującego na wielkoformatowych płótnach. Fangor to także rzeźby, instalacje w przestrzeni publicznej, działania environment, elementy architektoniczne, typografia i ogromny świat prac na papierze, pośród których grafiki i pastele zajmują specjalną pozycję. Te ostatnie zasługują na szczególną uwagę, bo to właśnie w tej technice najlepiej widać proces twórczy artysty. Każdą kreskę można przyrównać do jednej myśli, którą zostawił na arkuszu papieru. Każdy ruch ręki ujawnia jego intensywne uczucie i ogromną intuicję. Widoczne jest to doskonale w prezentowanej pracy pokrytej kilkoma grupami pastelowych kresek, które tworzą drgające w oczach niewielkie organizmy.

Prezentowana praca pochodzi z początku lat 70. XX wieku, czyli okresu, kiedy kariera Fangora bardzo szybko zaczęła nabierać zawrotnego tempa. Był to moment, kiedy jego wielkoformatowe, opartowe płótna za sprawą wystawy w nowojorskim Muzeum Guggenheima stały się znane i rozpoznawane przez krytyków oraz miłośników sztuki na całym świecie. Po tym międzynarodowym sukcesie artysta powrócił do tworzenia prac na papierze – medium, z którym związane były początki jego artystycznej kariery. W tym okresie kontynuował swoje opartowe poszukiwania skupiające się na wrażeniu ruchu w obrazach oraz interakcji pomiędzy dziełem sztuki a jego odbiorcą.

Fangor prowadził nieustanne poszukiwania plastyczne, co przełożyło się na spektakularne sukcesy na polu wszystkich technik artystycznych, z którymi miał do czynienia. Zajmował się

m.in. malarstwem (jako jedyny Polak miał indywidualną wystawę w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku), plakatem (był współtwórcą wybitnego zjawiska – polskiej szkoły plakatu), rzeźbą (razem ze Stanisławem Zamecznikiem stworzył pierwszy w Polsce environment). Rysunki były niezwykle ważną częścią artystycznego oeuvre Fangora. Na przestrzeni czasu ewoluowały i stały się świadectwem kolejnych poszukiwań artysty.

We wstępie do katalogu wystawy prezentującej prace na papierze Fangora Stefan Szydlowski uporządkował chronologicznie poszukiwania artysty w kontekście dzieł wykonanych na papierowym podłożu: „Pierwsze rysunki, uznane przez samego autora za dojrzałe, rysunki z drugiej połowy lat czterdziestych, to studia do portretów osób bliskich i pejzaży okolic Wilanowa. Formy kubistyczne są świadectwem odwagi i świadomości artystycznej, są zapisem modernistycznej wiary w postęp i możliwość znalezienia doskonalszej formy, ukazującej więcej i lepiej. Wojciech Fangor rysunkiem i kolorem sprawdza ten sposób widzenia. Potem, w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, wraca do rysunku akademickiego, do klasycyzmu, do technik opartych na renesansowych zmaganiach z rzeczywistością, szukających iluzji, którą można by zastąpić rzeczą samą. Ta walka o dobrą iluzję to realizm, którym autor próbuje poprawić realność, zamalować granicę między tym, co było, a tym, co wydawało się możliwe. W roku 1953 Fangor zaczyna eksperymentować, bada środki wyrazu, które określają, budują przestrzeń rysunku, obrazu. Linia i kolorem wyprowadza przestrzeń wewnętrzną na zewnątrz, ukazuje wielość możliwych perspektyw. Staje wprost przed jednym z najważniejszych swoich problemów artystycznych – zagadnieniem przestrzeni. Rozmyślenia nad nim to rysunki, obrazy i formy przestrzenne, nazywane przez autora strukturami. Blisko dwa dziesięciolecie studiów przestrzeni przywiodły artystę do zainteresowania się jej wymiarem społeczno-historycznym, w szczególności aspektem psychologicznym. Zaowocowało to cyklem prac ‘międzytwarzowych’, studiami nad społecznym określeniem przekazu i uwarunkowań ciała” (Stefan Szydlowski, [w:] Linia, kolor, historia, Fangor. Prace na papierze i w kolorze, Galeria aTAK, Warszawa 2007, s. nlb.).

Najlepszy opis charakteru złudzeń optycznych wywoływanych przez prace Fangora odnajdziemy w jego własnych słowach: „Rozproszenie i brak konturów, niemożność lokalizacji jakiegokolwiek punktu, przepływanie w sposób ciągły kolorów – uniemożliwia ogniskowanie soczewki oka, identyfikację i lokalizację kształtu, wartościowanie wielkości. Powoduje frustrację wynikłą z potrzeby zdefiniowania kształtu i z niemożności zaspokojenia tej potrzeby. To stwarza potężny, nowy kontrast, a kontrast – to budulec każdego dzieła sztuki. Kontrast pomiędzy: widzę i nie widzę, wiem i nie wiem, tutaj i tam, teraz i wtedy” (Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, op. cit., s. 105) Ów dialog lub gra prowadzona z odbiorcą, której mianem krytycy sztuki określają prace Wojciecha Fangora, tworzony był intuicyjnie i pod wpływem doznań emocjonalnych. Fangor wielokrotnie podkreślał, że zawsze wolał improwizację niż ekierkę i cyrkiel.



5 α

Stanisław Fijałkowski

1922-2020

"23 XII 96-2", 1996

akwarela, ołówek/papier, 38 x 27,5 cm

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem u dołu: '23 VII 98-2 11a/96 S.Fijałkowski'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



6 α

Stanisław Fijałkowski

1922-2020

"Niebo 10 VIII 1993", 1993

olej/plótno, 72,7 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: '300 Niebo 10 VIII 93 S. FIJAŁKOWSKI'

estymacja:

270 000 - 400 000 PLN

63 700 - 94 400 EUR

WYSTAWIANY:

Stanisław Fijałkowski. „Droga”, Galeria Kordegarda, Warszawa, 8.12.1995-14.01.1996

Stanisław Fijałkowski. „Droga”, Muzeum Sztuki, Łódź, 18.06- 25.08.1996

Stanisław Fijałkowski, „Droga”, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Bytom, 13.09-30.10.1996

Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe, Poznań, 29.04-22.06.2003

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Stanisław Fijałkowski. Droga, katalog wystawy, red. Stanisław Fijałkowski,

Janina Ładnowska, Muzeum Sztuki, Łódź 1996, poz. kat. 11, s. 31 (spis), plansza 17 (il.)

Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu,

red. Małgorzata Waller, Poznań 2003, poz. kat. 226, s. 211 (il. nr 134), 253 (spis)

„Konfiguracje prostych znaków, kręgów, kół, kwadratów i sześciątów, linii o różnym wzajemnym nachyleniu, rombów i elips, a także kropel, skrzydeł, schematycznych profilów ludzkich, traw – rozdysponowane przemyślnie na płaszczyźnie – odwołują się do wspólnej własności ludzi, do ludzkiej wyobraźni niejako w stanie surowym. Jeśli mówiono, że jest to stan dzieciństwa, to trzeba sprostować, że chodzi tu o dzieciństwo ‘zbiorowe’, w którym wymienione znaki nie były jeszcze symbolami np. dla różnych religii i umownych systemów porozumienia, kiedy mówiły tylko o pewnej wzajemnej agresywności czy ustępliwości sił, o ciężeniu form zgodnie z prawem grawitacji, o dynamice skupisk, o różnym nastroju związanym z odmiennymi kierunkami położenia linii. Mówiły o tym właśnie, co Kandinsky chciał usystematyzować w traktacie o punkcie i linii na płaszczyźnie, lecz co zapewne nieuchronnie wymyka się systematyzacji i kodyfikacji”.

Urszula Czartoryska, Stanisław Fijałkowski, [w:] Włodzimierz Nowaczyk red., Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2003, s. 60-61





Dominika Krawczyk na wystawie w BWA Katowice, fot. Joanna Szczepanik

Prezentowana praca Stanisława Fijałkowskiego jest jednym z bardziej intrygujących obrazów tego autora. Powstała w późniejszym okresie twórczości Fijałkowskiego, w momencie, kiedy artysta nie miał już niczego do udowodnienia ani sobie, ani też artystycznemu światu. Obraz zatytułowany „Niebo” poniekąd może szokować pustką i brakiem elementów figuratywnych. Niebieska płaszczyzna lica obrazu, którą artysta rozgranicza charakterystyczną obwódką, zostaje naruszona jedynie przez dwie obłe formy wkradające się jakoby spoza granic obrazu. Brakiem jakiegokolwiek przedstawienia mogą być zaskoczeni jedynie widzowie, którzy po raz pierwszy konfrontują się z twórczością Stanisława Fijałkowskiego. Dla bardziej doświadczonych widza obraz zatytułowany „Niebo” to esencja transcendentalnej nieoznaczoności obrazów artysty. W tym przypadku nieoznaczoność została potraktowana przez autora wyjątkowo radykalnie. Sztuka Fijałkowskiego, nawet gdy przedstawia pozornie prozaiczny temat, ma bogatą symbolikę, ponieważ „symbole są sposobem uruchamiania w naszej nieświadomości archetypów, czyli treści stanowiących strukturalną tkankę naszego życia duchowego. Symbol to uświadomiony archetyp. Ale nie jest on jednowarstwowy, posiada także treści nieświadomione. Pewne archetypy stanowią tkankę nieświadomości indywidualnej, inne są częścią nieświadomości kolektywnej. Wydaje się, że większość form w malarstwie ma naturę symboliczną – samo malowanie jest czynnością symboliczną”. (Stanisław Fijałkowski w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, [w:] Artyści mówią, Warszawa 2011, s. 98).

Krytyk Alberto Zanchetta przy okazji monograficznej wystawy Fijałkowskiego w mediolańskiej Dep Art Gallery określił tę sztukę jako minimalistyczną, ale daleką od form minimalizmu. W tych pracach wydobywana jest esencja malarstwa. Jego dzieła jako „opere aperte” (wł. dzieło otwarte), pulsują znaczeniem, a współtworząc symbolikę współczesności, pozostawiają kreacyjną przestrzeń na zagłębienie się w świecie tych pozornie prostych form abstrakcji. Prowokują zbliżenie obserwatora do płaszczyzny obrazu, by zgłębić detal, drgnienia, migotanie i napięcia. Jak pisze Andrzej Turowski w tekście „Magiczny kwadrat Stanisława Fijałkowskiego”:

„Fijałkowski, powołując się na Umberto Eco, uważał, że istotą twórczości artystycznej jest poszukiwanie ‘obrazu sugestywnego’, to jest takiego, który nie tyle skonkretyzuje się w dobrze znanym przedstawieniu, co wzbudzi w widzu nowe i nieoczekiwane skojarzenia. Otworzy się na pole wrażeń i uczuć, wśród których niesprecyzowane idee mieszają się z doznaniem zjawiskowości, tajemniczości, magii i egzotyizmu”. Aparat sugestii u Fijałkowskiego oddziałuje na widza wyjątkowo mocno, co czyni z jego malarstwa niezwykle pociągający rebus. „Pusty” niebieski obraz łączy pozorną nieporadność formalną z najwyższym wyrafinowaniem treściowym, a zewnętrzne, tylko pozorne ubóstwo ściera się tutaj z wewnętrznym bogactwem.

7 α

Roman Opałka

1931-2011

Z cyklu "Alfabet grecki", 1965

olej/ płótno, 60 x 50 cm

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 600 - 35 400 EUR

OPINIE:

do pracy dołączona opinia Bożeny Kowalskiej

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki
Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



„Alfabet grecki” to jeden z najważniejszych cykli w twórczym dorobku Romana Opałki. Prace należące do tej serii, choć pozornie minimalistyczne w wyrazie, wpisują się w nurt malarstwa materii, w stronę którego artysta zwrócił się pod koniec lat 50. XX wieku. Bożena Kowalska, historyczka sztuki i przyjaciółka artysty, tak opisywała płótna wchodzące w skład tego cyklu: „Opałka w obrazach z cyklu ‘alfabetu greckiego’ posługiwał się tymi samymi co malarstwo materii środkami, ale zużytkował je dla własnych i odmiennych celów. Narzucił materii czystość gładkich i rozległych płaszczyzn i ascetyczny porządek geometrycznych podziałów. Odrzucając programową dla tego nurtu rolę artysty jako demiurga powołującego do życia obiekty analogiczne do tych, które tworzy przyroda, wprowadził do swoich prac element ładu charakterystycznego dla kreacyjnej myśli człowieka. Nie rezygnując z atrakcyjności wizualnych i dotykowych kontrastów w ukształtowaniu powierzchni materii – nadał im sens biologiczno-zmysłowej dosłowności, ale przestrzeni kontemplacyjnej. Dzięki tak przeprowadzonym zabiegom Opałka podporządkował ten rodzaj działania obcemu mu rygorowi geometrii” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 28).

Pracując nad cyklem „Alfabet grecki”, artysta pokrywał płótno warstwą farby, a następnie szeroką szpachlą zgarniał ją, tworząc charakterystyczne „listewki” – wypukłości otaczające gładkie, prostokątne pola. Ich wyrazista kompozycja opiera się na poziomych pasach, które tworzą efekt trójwymiarowości. Artysta wzbogacił swoje fakturowe kompozycje o nowe aspekty egzystencjalne i filozoficzne, które w oryginalny i interesujący sposób uzupełniły program tego kierunku w polskiej sztuce. Mimo ascezy środków kompozycje z cyklu „alfabetowego” nie były ubogie. Podziały na frazy szersze i węższe, miękkie i twarde, pola raz wklęsłe, a kiedy indziej wypukłe lub sugerujące głębię przestrzenną – decydowały o różnorodności i swoistym, dyskretnym bogactwie tych obrazów. „Fugi na jedno

narzędzie” były nową, szczególną i własną Opałki – formą działań z materią. Klasyczne malarstwo materii, wywiedzione z linii Fautriera, Tapiésa lub Burriego, zwykle przybierało bądź dramatyczny wyraz „śladu katastrofy” lub niosło skojarzenia z rozdartą tkanką organiczną bądź wekslowało – wbrew hasłom programowego antyestetyzmu – ku wyrafinowanym efektom dekoracyjnym, albo wreszcie, w Polsce zresztą najczęściej, kreowało wycinek jakiejś powierzchni: rzeczywistej lub wymaginowanej.

Obrazy Romana Opałki z tego cyklu czerpią tytuły z greckiego alfabetu. Całość została określona wspólnym tytułem „Alfabet grecki”. Poszczególne obrazy były oznaczane niekiedy konkretnymi literami alfabetu greckiego: „Lambda”, „Kappa” czy „Khi”. „Alfabet grecki” powstał na początku lat 60. i stanowił kolejny etap po reliefowych kompozycjach z końca lat 50. XX wieku, w których pojawiały się nieokreślone i niepokojące formy organiczne – o powierzchni czasem gruzowatej, a czasem niemal wypolerowanej. Kompozycje były technicznie zbliżone do wcześniejszych serii temper i rysunków tuszem, a obrazy te stanowią przedłużenie równoległej serii „Fonematów” z lat 1964-65. Podobnie jak w „Fonematach” kształty w cyklu „Alfabet grecki” były podporządkowane geometrii. Bożena Kowalska pisała o nich następująco: „Można by nazwać te obrazy ‘fugami’ lub ‘etiudami na jedno narzędzie’, co wydaje się tym bardziej usprawiedliwione, że skojarzenie ich rytmów z muzycznymi nasuwa się dość sugestywnie. Prace te, monochromatyczne, w barwach ugrów, metalicznej szarości, wyszukanej zieleni, niebieskości czy wręcz czerni lub bieli, na innej zasadzie niż ‘Fonematy’ rozgrywały problem światła. Załamywało się ono na reliefowych ‘listewkach’ z farby, odbijając się nikłym blaskiem i dając wąskie smużki cienia. W obramieniach matowe płaszczyzny równomiernie wchłaniały światło lub nim emanowały” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 23).



8 α

Stefan Gierowski

1925-2022

"CDLXXXIV", 1982

olej/ płótno, 100 x 70,5 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'S. gierowski | ob. CDLXXXIV |
Warszawa 1982'

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

94 400 - 141 600 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat Fundacji Stefana Gierowskiego

POCHODZENIE:

kolekcja Roberta Tomaszewskiego

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki
Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025





JW: Jest jedno takie pytanie, myślę, że bardzo klasyczne w rozmowie z kolekcjonerem, czyli historia pracy, której nie udało mu się kupić i tego bardzo żałuje. Wielu ważnych kolekcjonerów ma przynajmniej jedną taką opowieść, gdy ta decyzja nie zapadła na czas i pozostał niedosyt. Czy ma Pan taką historię?

LK: Mam takie anegdoty. Dziełem, które jednak ostatecznie trafiło do mojej kolekcji, jest praca Stefana Gierowskiego „DCLXVIII”. Jej właścicielem była galeria Zderzak z Krakowa, w czasie, gdy Stefan Gierowski nie był jeszcze tak bardzo uznany wśród kolekcjonerów. Tę pracę widziałem w galerii, ale jej cena na tamten moment była dla mnie nie do zaakceptowania – uważałem, że była wyższa od rynkowej wartości. Dwukrotnie podchodziłem do tego obrazu, składając propozycje, które zostały odrzucone. Kilka lat później zapłaciłem za tę pracę dwa razy więcej. Moja chęć posiadania jej była tak duża...

JW: Rozumiem, że nie mógł Pan przestać myśleć o tej pracy. Czy ona cały czas była w posiadaniu galerii Zderzak?

LK: Nie.

JW: Czy przez ten okres próbował Pan ustalić, gdzie ten obraz może być?

LK: Przez dwa lata trochę zapomniałem o tej pracy, pogodziłem się z myślą, że nie jest mi pisana. Jednak ten aspekt inwestycyjny zawsze gdzieś w którymś momencie dawał o sobie znać i nagle ta praca pojawiła się na rynku. Zmieniły się w międzyczasie realia, ale nie zmieniła się chęć jej posiadania, dlatego ją zakupiłem.

9 α

Stefan Gierowski

1925-2022

"DCLXVIII", 1993

olej/plótno, 134 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'S. gierowski | ob. DCLXVIII | 1993'

na odwrociu pieczęcie wywozowe

estymacja:

450 000 - 600 000 PLN

106 200 - 141 600 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Zderzak, Kraków

WYSTAWIANY:

Stefan Gierowski. Obrazy 1957-2000, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki,

Warszawa, 15.09-8.10.2000

Stefan Gierowski. Nowe obrazy, Galeria Zderzak, Kraków, 14.06-27.07.1996

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Stefan Gierowski. Nowe obrazy, katalog wystawy, Galeria Zderzak, Kraków 1996, nlb. (il.)

„Gierowski jest w swoim malarstwie wolny od wszystkiego. Żadnego cyrku, żadnych bebeczków, żadnych melodramatycznych odniesień, martyrologicznych manifestacji, nic z tych rzeczy. Sama powaga malarzkiego procederu właśnie, pokrywania farbami płótna tak, żeby było pokryte w sposób niebudzący wątpliwości, a równocześnie zawsze nowy, zaskakujący, nieoczekiwany. A tym samym na jakiś swój sposób przekorny”.

Mieczysław Porębski



Jerzy Stajuda napisał w 1968: „Gierowski jako jeden z pierwszych przekroczył barierę oddzielającą ‘młodą sztukę’ od sztuki. Przedstawił zaskakującą koncepcję, a przy tym nie ‘eksperymenty’ robił, a dzieła. Nowa i odrębna zawartość emocjonalna była tu bodaj ważniejsza od radykalności rozwiązania malarskiego. Robota zaś sama jeszcze po latach wygląda na zupełnie spontaniczną. W kilkunastu początkowych obrazach utrwalił się jakby pośpiech w materializowaniu cennej, nagłej wizji. A może nawet trafem odkrytego we właściwym porządku. Bo w niewielu obrazach niefiguratywnych gra stosunków interwałowych jest tak konsekwentna, tak mocno narzuca się ‘próżnia’ dzieła, upewniająca o jego konieczności. Zrozumiano potem, że chodzi w tych obrazach o kwalitety – i to podjęto. Znacznie wartościowsza była składnia. Obrazy przemówiły. Doceniono to szybko i z różnych stanowisk. Możliwe, że swą nagle uzyskaną, a bezsporną pozycję zawdzięczał Gierowski także inteligentnemu oglądowi sytuacji, który go był uświadomił o złotodajności odkrytej żyły. Okazał się nie tylko artystą o tzw. europejskim poziomie. Okazał się artystą, jakiego brakowało” (Jerzy Stajuda, Malarstwo i.e. malarstwo, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 2, s. 34-43, [w:] Jerzy Stajuda, O obrazach i innych takich, [red.] Jola Gola, Maryla Sitkowska, Muzeum ASP, Warszawa 2000, s. 271).

Stefan Gierowski, czyli artysta, którego na polskiej scenie malarskiej brakowało, jak wskazuje zamieszczony wyżej cytat, twierdził, że sztuka awangardowa w Polsce rozwijała się równolegle do zachodnioeuropejskich kanonów, a nie w ich rezultacie, co stawia rodzime malarstwo w pewnym autonomicznym kontekście, powszechnie podejmowanym w historii sztuki, a które wynikało z ówczesnych politycznych uwarunkowań. Izolacja przysparzała wielu ograniczeń, zaowocowała jednak również pojawieniem się oryginalnych i samodzielnych koncepcji tworzenia, które do tej pory, jak to się dzieje w przypadku malarstwa Gierowskiego, wzbudzają podziw.

Trzy płótna, pochodzące z trzech kolejnych dekad, czyli „CCCCXLIV” z 1979, „CDLXXXIV” z 1982, oraz „DLCXVIII” z 1993 znalazły się w katalogu i wprowadzają pewną kolekcjonerską komplementarność w obrębie twórczości jednego artysty. Kompozycja z 1979 odzwierciedla stosowane przez Gierowskiego w latach 70. gradacje barwne oraz rozwiązania pointylistyczne, które w latach 80. ewoluowały w stronę emocjonalnego oddziaływania barw, zakrawając o tematykę duchowości, żeby następnie w latach 90. przejść do intensywniejszej eksploracji koloru, światła i przestrzeni, ze szczególnym skupieniem na relacjach między barwami oraz ich wpływie na percepcję przestrzeni w obrazie. Gdy w 1957 Gierowski całkowicie zwrócił się ku malarstwu niefiguratywnemu, zrezygnował z literackich tytułów na rzecz oznaczeń cyframi rzymskimi oraz wykluczył wszelkie pozamalarskie treści (co umożliwiło mu operowanie kolorem w sposób czysto abstrakcyjny), charakterystycznym rysem twórczości stało się ściśle zespolenie materialnej strony obrazu – płótna pokrytego farbą – z emocjonalną logiką i geometrycznym porządkiem. Na przestrzeni lat artysta świadomie operował prostokątnymi płaszczyznami, liniami podziału i rytmicznymi układami, nadając im znaczenie zarówno formalne, jak i duchowe. Jego malarstwo łączy fizyczność z metafizyką poprzez zasadę relatywizmu barwnego – tonacje kolorystyczne, choć zmienne, przenikają się ze stałymi elementami kompozycji, tworząc wrażenie płynności i przemiany. Abstrakcje Gierowskiego stały się nośnikami uczuć oraz refleksji filozoficznych, które wyrażają się w logice symetrii, rytmicznych strukturach, geometrycznych formach i bogactwie malarskiej materii – niepowtarzalnej, dynamicznej, a zarazem podporządkowanej artystycznej kontroli.



Stefan Gierowski.
Fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

10 α

Stefan Gierowski

1925-2022

"CCCCXLIV", 1979

olej/plótno, 83,5 x 67 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 's gierowski | Ob. CCCXLIV | Warszawa 79'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

47 200 - 70 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka

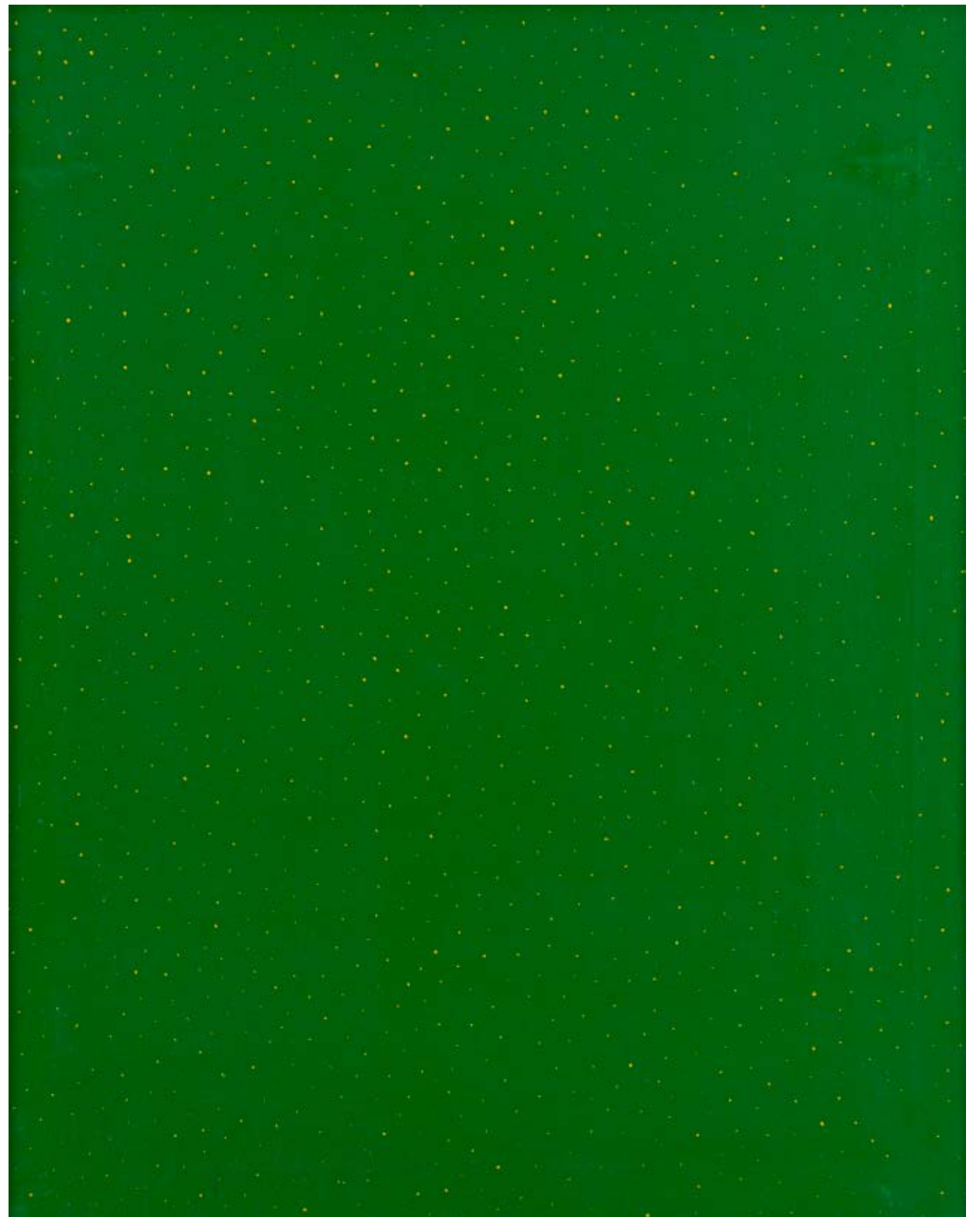
WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Kiedy pod koniec lat 80. zastanawiałem się, czy malarstwo przetrwa do roku 2000, twórczość Stefana Gierowskiego była jeszcze gdzieś na obrzeżach moich głównych zainteresowań artystycznych. Bardziej wtedy zaprzętały moją uwagę eteryczne malarskie instalacje naznaczone piętnem ‘nowej ekspresji’ niż konsekwentne postawy pikturalne kultywujące wiarę w malarstwo sztalugowe. Zresztą malarstwo stało się wtedy pojęciem dwuznacznym, choć wielu prawdziwych malarzy, nie bacząc na zmieniające się trendy kolejnych sezonów, wytrwale kontynuowało swój wysiłek poszukiwania sensu malarstwa. Tak naprawdę odkryłem dla siebie malarstwo Gierowskiego dopiero kilka lat później i od razu wydało mi się ważne i istotne. Jakbym oto odnalazł ważne ogniwo ewolucji malarstwa polskiego ostatniego półwiecza, które pozwoliło mi nie tylko połączyć tak kluczowe dla polskiego malarstwa XX wieku doświadczenie koloryzmu z nurtem abstrakcji, ale zarazem – jak zauważył Mieczysław Porębski – ‘dawało ważne i całkowicie nowe świadectwo niezniszczalności malarskiego procederu’. Tak, to właśnie jakaś wewnętrzna, niewidzialna siła obrazów Gierowskiego sprawiła, że przestałem myśleć o śmierci malarstwa, którą głosili prorocy nowych mediów”.

Mariusz Rosiak



11 α

Stefan Gierowski

1925-2022

Bez tytułu, 1982

akwarela/papier, 72 x 49 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'S. Gierowski | 1982'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 100 - 11 800 EUR

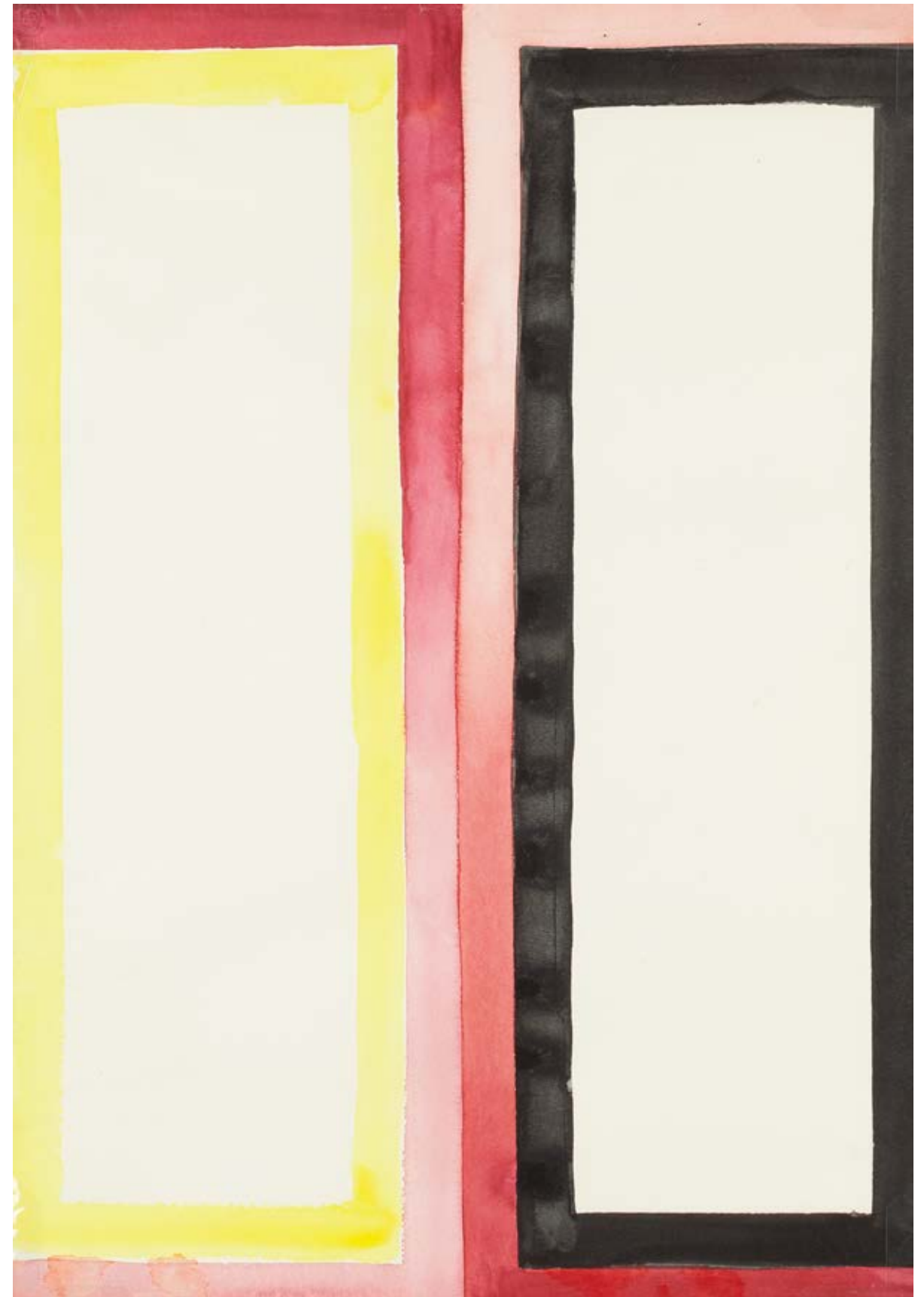
WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Problemy malarskie. Pisząc to, nie mogę oprzeć się przekonaniu, że Gierowski jest w tej chwili jedynym u nas, a jednym z niewielu na świecie malarzy, którzy twórczo rozwiązują te problemy w ich formie podstawowej, nagiej, bez osłonek. To łączy Gierowskiego z prorokami awangardy. Dzieli go od nich dobrych kilkadziesiąt lat malarstwa, świadomość, że systemowi, nad którym pracuje, nigdy nie będzie można nadać znaczenia obowiązującej normy. Toteż ten malarz, który ‘szkice’ wykonuje przy pomocy metalowych elementów na specjalnie skonstruowanym polu magnetycznym, nie jest dogmatykiem, oddaje się spokojnym badaniom. Zdaje sobie sprawę z tego, że jego malarstwo może być uznane za hermetyczne, jak i z tego, że jego pomysły mogą mieć praktyczne konsekwencje. Jest ‘malarzem dla malarzy’, tworzy ‘malarstwo o malarstwie’, wyciąga ‘abstrakcję z abstrakcji’. Ale malarze o różnych poglądach bardzo wysoko cenią sobie jego matematyczną prostotę, wielu może się na niej wychować. W tym trudnym malarstwie jest coś odświeżającego”.

Jerzy Stajuda



12 α

Stefan Gierowski

1925-2022

Makieta Wersja A, 2016

olej/drewno, 46,5 x 42 x 42 cm

sygnowany i datowany: 'S. gierowski 16'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

35 400 - 59 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Waldemara Andzelma

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Dorota Folga-Januszewska, Kolekcja sztuki Waldemar Andzelm. Andzelmiada,

Lublin 2021, s. 99 (il.)

„Na podstawie mojej obserwacji każde malowanie można nazwać twórczym działaniem, ale różnica między malowaniem a malarstwem jest równie zasadnicza, jak między pisaniem a poezją”.

Stefan Gierowski



13 α

Henryk Stażewski

1894-1988

"Relief nr 35", 1974

akryl, relief/sklejka, płyta pilśniowa, 71 x 71 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Nr 35 1974 H.Stażewski'

estymacja:

450 000 - 700 000 PLN

106 200 - 165 100 EUR

OPINIE:

praca skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja Wiesława Borowskiego, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Malarstwo bezprzedmiotowe, w którym p. Treter widzi tylko ‘próbki kolorów’, oparte jest na rozwiązywaniu zagadnienia równowagi linii, kolorów, płaszczyzn, obowiązującego zresztą w każdym kierunku malarstwa. Ma na celu uwrażliwienie oka na zestawienie najprostszych elementów i osiągnięcie całości obrazu jako jedności organicznej, wyrażonej z matematyczną ścisłością. Prawa wiążące obraz w całość integralną nie pozwalają malarstwu bezprzedmiotowemu degenerować się w dekoracyjność. Dzisiejsza sztuka bezprzedmiotowa jednoczy i harmonizuje ze sobą czynniki – emocjonalny i rozumowy. Drogą intuicyjną, uczuciową dochodzi do uświadomienia podstaw naukowych, na których oparte są stosunki i proporcje linii – od złotego podziału aż do geometrii nieeuklidesowej oraz zasad nowych połączeń kolorystycznych, na które nie ma jeszcze uzasadnienia w fizyce dzisiejszej, a które z pewnością zostaną w przyszłości ujęte w prawa (zestawienia barw na obrazach nowoczesnych opierają się na ściśle określonym szeregu kontrastów)”.

Henryk Stażewski





„Nikt nie wie, jaki jest cel sztuki. Jest ona używana do różnych celów (często ubocznych). Jeśli artysta potrafi rozdzielić nową, pojawiającą się rzeczywistość na dwie części – jedną pozytywną, drugą szkodliwą – może spowodować w większości ludzi zwalczenie tej drugiej. Jest to użyteczne, ale nie jest wyłącznym celem sztuki”.

Henryk Stażewski, 1974

14 α

Henryk Stażewski

1894-1988

"Relief nr 38", 1974

akryl, relief/sklejka, płyta pilśniowa, 71 x 71 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 38 | 1974 | H.Stażewski'

estymacja:

450 000 - 700 000 PLN

106 200 - 165 100 EUR

OPINIE:

praca skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja Wiesława Borowskiego, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025





Fot. Marcin Koniak

Kolekcja polskiej sztuki współczesnej, skupiona wokół najważniejszych powojennych twórców, nie może być kompletna bez reliefów Henryka Stażewskiego. Artysta, nazywany niekwestionowanym ojcem polskiej awangardy, który przez całe życie pozostawał wierny ideom konstrukttywizmu i sztuki abstrakcyjnej, zostawił po sobie nie tylko liczną spuściznę w postaci dzieł sztuki, ale również rozważania teoretyczne bardzo precyzyjnie rozprawyające się z teorią koloru, które zyskały sobie nawet miano ekonomii myślenia. Urodzony w 1894 swoją działalność artystyczną rozpoczynał w latach 20. XX wieku w świecie sztuki zdominowanym przez akademizm i normy malarstwa ustrukturyzowane przez kapistów. Od początku z determinacją i odwagą wystawiał z artystami awangardowymi, podając za przykład chociażby Trzecią Wystawę Grupy Formistów w warszawskiej „Zachęcie”, zorganizowaną w 1921, dając tym samym jasny przekaz co do kierunku swoich poszukiwań i rozwoju. Twórczość Stażewskiego, choć konsekwentnie kontynuowana, nigdy nie pozostała zamknięta w schematach. Ewoluowała, reagując na zmieniające się konteksty kulturowe i artystyczne.

Lata 70., z którego pochodzą prezentowane w katalogu reliefy, to czas, w którym artysta świadomie odwoływał się do tradycji awangardy, a jednocześnie podejmował własne, indywidualne eksperymenty, wpisujące się w nurt minimalizmu i sztuki konceptualnej. Ten etap twórczości nazywa się okresem powrotu do barwy. Jak pisała Bożena Kowalska: „Na przełomie 1966 i 1967 r. pojawiają się pierwsze zapowiedzi nowej fazy w twórczości Stażewskiego. Pierwszymi jej zwiastunami były reliefy działające już nie różnorodną, zmienną w kolorze i odbiciach światła i cieni, polerowaną powierzchnią metalu, ale na powrót kolorowe” (Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Arkady, Warszawa 1985, s. 33).

Rok później powstaje seria reliefów składających się z szesnastu małych kwadratów w układzie 4×4 , mocowanych do płyty, które pogłębiły artystyczne poszukiwania Stażewskiego dotyczące tajników koloru, na podstawie tablic naukowych. Badały wybrane odcinki widma koloru według długości fal świetlnych, gradację barw, stopień nasycenia i temperaturę barwy, zestawienie różnych barw ułożonych w jednolitych pasach. Jak czytamy w tekście Joanny Mytkowskiej „Stażewski – z dzisiejszej perspektywy”: „Każda kolejna seria prac rozwiązuje jakiś problem: koloru, skali, kompozycji. Po kompozycjach o zrównoważonej skali barw pojawiają się bardziej kontrastowe zestawy kolorów kształtów: drobne kwadraty na rozległych kolorowych tłach, zaburzenia w regularnych układach kwadratów w reliefach, kompozycje diagonalne i inne formy budowania napięcia w obrazie. Poszczególne problemy rozpatrywane są w seriach, nierzadko powstających równolegle, w tym samym czasie” (Joanna Mytkowska, Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, [red.] Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Fundacja Galerii Foksal, Galeria Foksal, Warszawa 2005).

Dwa zjawiskowe reliefy z 1974, które pochodzą właśnie z rozwijanych w owym czasie mniejszych i większych serii barwnych poszukiwań Stażewskiego: „Relief nr 35” oraz „Relief nr 38” znalazły się w kolekcji Liwiusza i Dominiki Krawczyków. Utrzymane w analogicznej koncepcji kwadratów rozmieszczonych na płycie pilśniowej, w przypadku obu prac w układzie 3×3 , zawierają w sobie podwójną grę kolorów – kwadratów doczepionych, których barwy oddziałują ze sobą oraz tła każdego z nich. Razem wchodzi ze sobą w matrycowe układy, zadowalające nie tylko intelekt, lecz także przynoszące również niezwykłą satysfakcję estetyczną.

15 α

Leon Tarasewicz

1957

Bez tytułu, 2023

akryl/plótno, 130 x 190 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2023 |
Acrylic on canvas | 190 x 130'

estymacja:

220 000 - 350 000 PLN

51 900 - 82 600 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat podpisany przez Leona Tarasewicza

POCHODZENIE:

zakup od artysty

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki
Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



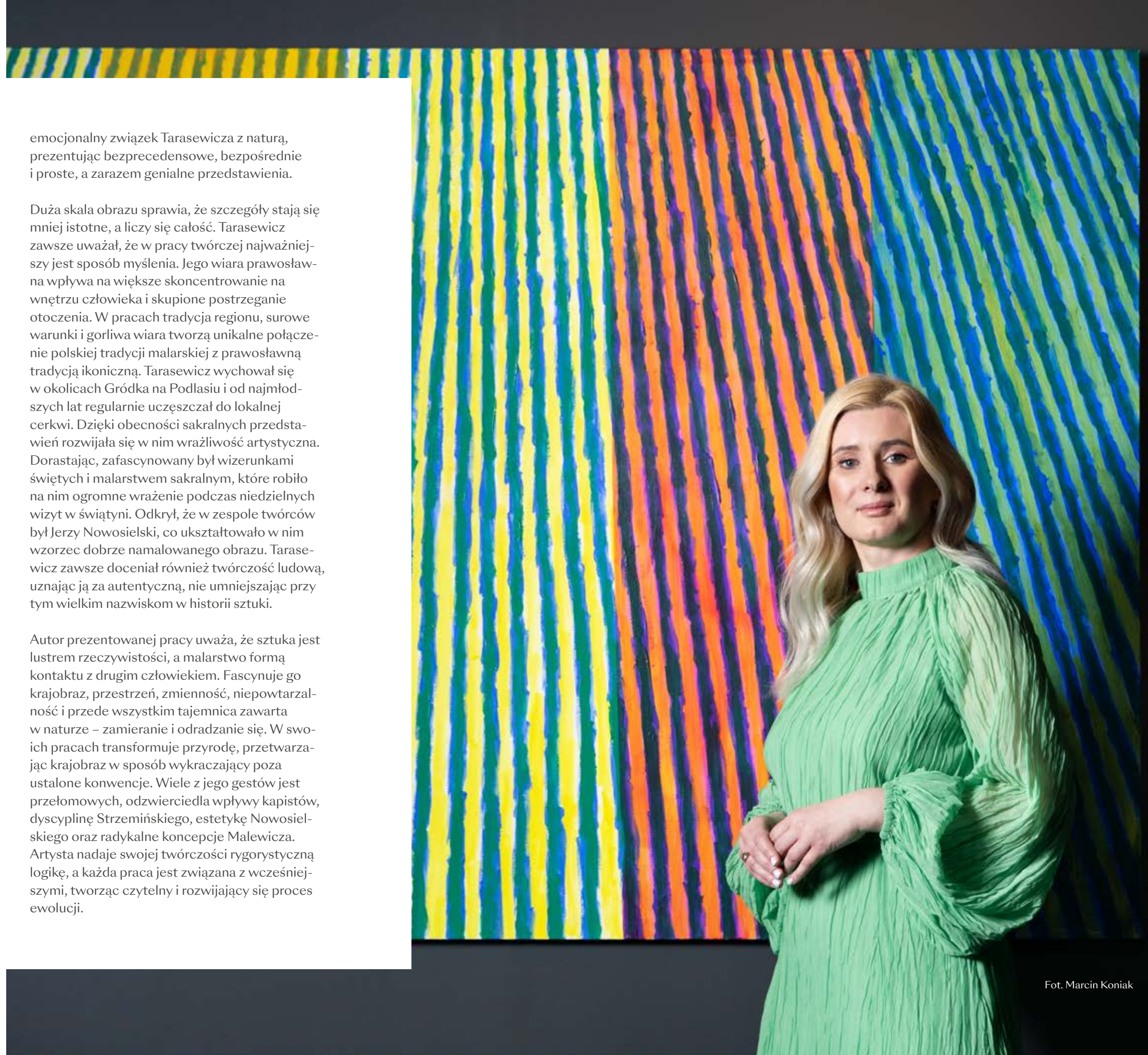
Sposób rozumienia malarstwa Leona Tarasewicza w dużej mierze zależy od kontekstu, w jakim przychodzi widzowi zmierzyć się z jego twórczością. W wielkich salach muzeów paski Tarasewicza to wyraz artystycznego nonkonformizmu czy przejaw antyakademizmu. Na ścianach niewielkiej galerii mogą stanowić świadectwo konceptualnego eksperymentu malarskiego. Umieszczone w holu biura lub recepcji będą organizować ruch w przestrzeni i nadawać jej indywidualnego charakteru. Na ścianach mieszkania natomiast wytworzą emocjonalną wież z widzem, który każdego dnia będzie odnajdował w nich nową narrację. Paski Tarasewicza w ujęciu historycznym staną się natomiast niczym innym jak wyrazem politycznego buntu przeciw formalnemu dogmatyzmowi, charakterystycznego dla fali „nowego, dzikiego” malarstwa latach 80. XX wieku. Najstarsze pasy Tarasewicza pochodzą z 1983 i powstały rok przed ukończeniem przez niego Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Paski Tarasewicza umieszczone w formie reprodukcji na kartach albumu z kolei będą świadectwem wielkiej, międzynarodowej szkoły abstrakcji nieprzedstawiającej, pokrewnej malarstwu Stefana Gierowskiego oraz amerykańskich abstrakcjonistów, takich jak Mark Rothko czy Barnett Newman, operujących syntetycznymi formami w wielkiej skali. Tarasewicz w swoich płótnach raz po raz odkrywa sytuacje, stany graniczne, poszerzając znaczenie tego, czym jest malarstwo, wyznaczając ścieżki w dotąd nieznanym obszarach – transcendentnych i archaicznych.

Malarstwo Leona Tarasewicza, szczególnie to wielkoformatowe, ma w sobie coś ze sztuki sakralnej, co można odczuć, stając przed prezentowaną pracą. Ogromne płótna Tarasewicza odmieniają przestrzeń, nadając jej głębokiego i mistycznego wymiaru, jednocześnie dalekiego od patosu. Prace te zapraszają do bliskiego kontaktu, a ich skala ułatwia zanurzenie się w nich. Ekspresja widoczna w pracach ujawnia

emocjonalny związek Tarasewicza z naturą, prezentując bezprecedensowe, bezpośrednie i proste, a zarazem genialne przedstawienia.

Duża skala obrazu sprawia, że szczegóły stają się mniej istotne, a liczy się całość. Tarasewicz zawsze uważał, że w pracy twórczej najważniejszy jest sposób myślenia. Jego wiara prawosławna wpływa na większe skoncentrowanie na wnętrzu człowieka i skupione postrzeganie otoczenia. W pracach tradycja regionu, surowe warunki i gorliwa wiara tworzą unikalne połączenie polskiej tradycji malarskiej z prawosławną tradycją ikoniczną. Tarasewicz wychował się w okolicach Gródka na Podlasiu i od najmłodszych lat regularnie uczęszczał do lokalnej cerkwi. Dzięki obecności sakralnych przedstawień rozwijała się w nim wrażliwość artystyczna. Dorastając, zafascynowany był wizerunkami świętych i malarstwem sakralnym, które robiło na nim ogromne wrażenie podczas niedzielnych wizyt w świątyni. Odkrył, że w zespole twórców był Jerzy Nowosielski, co ukształtowało w nim wzorzec dobrze namalowanego obrazu. Tarasewicz zawsze doceniał również twórczość ludową, uznając ją za autentyczną, nie umniejszając przy tym wielkim nazwiskom w historii sztuki.

Autor prezentowanej pracy uważa, że sztuka jest lustrem rzeczywistości, a malarstwo formą kontaktu z drugim człowiekiem. Fascynuje go krajobraz, przestrzeń, zmienność, niepowtarzalność i przede wszystkim tajemnica zawarta w naturze – zamieranie i odradzanie się. W swoich pracach transformuje przyrodę, przetwarzając krajobraz w sposób wykraczający poza ustalone konwencje. Wiele z jego gestów jest przełomowych, odzwierciedla wpływy kapistów, dyscyplinę Strzebińskiego, estetykę Nowosielskiego oraz radykalne koncepcje Malewicza. Artysta nadaje swojej twórczości rygorystyczną logikę, a każda praca jest związana z wcześniejszymi, tworząc czytelny i rozwijający się proces ewolucji.



16 α

Leon Tarasewicz

1957

Bez tytułu, 2003

olej/płyta akrylowa, 59,5 x 54 cm

Prezentowana praca stanowi część większej instalacji, którą wykonał Leon Tarasewicz w 2003 roku w Poznaniu na kolumnach Teatru Wielkiego w ramach projektu przygotowanego z okazji 750-lecia lokacji miasta Poznania. Projekt ten przygotowany został wspólnie z poznańską Galerią Ego i miał ukazać nowe spojrzenie na architekturę Opery Poznańskiej.

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 500 - 14 200 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Leon Tarasewicz rozwiązuje w praktyce teoretyczny dylemat, który niejednemu spędza sen z oczu – czym jest malarstwo, czy jest sens je dalej uprawiać, a jeśli tak, to co malować na obrazach? W odpowiedzi na te pytania Tarasewicz maluje. Co maluje? Nic. Kładzie kolory na płótnie, a ostatnio i na ścianach, co złośliwie określa się mianem tapety. Tematów na tapecie nie więcej, a nawet mniej. Dziesięć lat temu można było na jego obrazach rozpoznać pieńki, gałęzie, ptaki, drzewa, góry. Teraz widać już tylko paski. W XX wieku okresy zachwyty dla abstrakcji występują na przemian z okresami jej potępienia, co przypomina trochę pasia-stą kompozycję z obrazu Tarasewicza. Obrazy bez treści łatwo poddają się manipulacjom ideologicznym. Raz widzi się je jako symbol wyzwolenia (od figuracji), innym razem abstrakcja, zwłaszcza ta oparta na geometrycznych podziałach, uchodzi za symbol zniewolenia – ugrzęźnięcia w schemacie”.

Dorota Jarecka, Zaklinacz Pasków. Wystawa Leona Tarasewicza w warszawskiej Zachęcie, „Gazeta Wyborcza”, 19.03.1999



17 α

Jan Tarasin

1926-2009

"Deszcz", 1964

olej/plótno, 60 x 90 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. Tarasin 64'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | 1964 | "DESZCZ"'

estymacja:

280 000 - 500 000 PLN

66 100 - 118 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„deszcz, upał, śnienie...”, Galeria Sztuki BWA, Olsztyn, 16.09-13.11.2022

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Deszcz, upał, śnienie..., katalog wystawy, Galeria Sztuki BWA w Olsztynie, Wałbrzyska

Galeria Sztuki BWA - Stara Kopalnia, Warszawa 2022, poz. kat. 1, s. 14-15 (il.), 17

(wzmiankowany)



18 α

Jan Tarasin

1926-2009

"Przedmioty", 1962

olej/plótno, 59,05 x 89,8 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. Trasin 62'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | "PRZEDMIOTY" | 1962'

estymacja:

280 000 - 500 000 PLN

66 100 - 118 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„deszcz, upał, śnienie...”, Galeria Sztuki BWA, Olsztyn, 16.09-13.11.2022

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025





„Natura kompiluje nasze twory, gdyż mają one spełniać coraz to nowsze, coraz bardziej złożone zadania i osiągać coraz różnorodniejsze, czasem niemal przeciwstawne cele. W sztuce podobne procesy udają się tylko tym, którzy potrafią ominąć pułapki zastawione przez elektryczne, formalno-stylowe miraże, tylko tym, którzy sprzeczności rodzącej się kompilacji potrafią stopić w monolityczną tendencję, niezależną od jakichkolwiek formalnych uwarunkowań”.

Jan Tarasin. Malarstwo, rysunek, [red.] Zbigniew Taranienko, katalog wystawy, Centrum Sztuki „Studio”, Warszawa 1988



„Przed dziesięciu laty napisał Tarasin traktat ‘O przedmiotach’. (...) Wszystkie rozważania teoretyczne artysty dotyczące ogólnej sytuacji w plastyce współczesnej wytrzymały próbę czasu z wyjątkiem jednego zdania: ‘Przedmioty degradowane z racji niedoskonałości pełnionych przez nie funkcji, pozbawione całego splendoru, którym cieszyły się przez pokolenia, usuwane z pola widzenia – zostaną w znacznej mierze opanowane’. Nie liczył się z możliwością odwrotnego procesu: powtórnego opanowania sztuki przez przedmioty. Nie mógł przewidzieć narodzin op-artu, a więc kierunku, który nie tylko hamował proces degradacji przedmiotu, lecz nawet przyczynił się do jego apoteozy. Ale właśnie dlatego, że pop-art spotęgował presję przedmiotu na człowieka, że dzięki ponownemu odkryciu secesji przedmioty wędrują zwycięsko ze strychu do muzeów i wnętrza mieszkalnych, że znów heroizowane są przez malarstwo i grafikę – konieczne jest malarstwo Tarasina”.

Aleksander Wojciechowski, Jan Tarasin. Malarstwo, rysunek, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa listopad 1968, s. nlb



Tematyka związana z naturą od zawsze znajdowała się w centrum zainteresowań Jana Tarasina i stanowiła punkt wyjścia do jego bardzo rozbudowanych rozważań artystycznych, które prowadził w cyklach. Życiorys Jana Tarasina można podzielić na kilka etapów. Artysta swoją podróż zaczął od realistycznego zapisu przedmiotów, które stopniowo redukował, upraszczał, sprowadzając do systemu abstrakcyjnych symboli. Są to znaki-przedmioty, ślady kształtów zaczerpniętych z otaczającej nas rzeczywistości, przywodzące na myśl litery nieistniejącego alfabetu. Prawdopodobnie punktem zwrotnym, który ukształtował całą późniejszą twórczość Tarasina, był 1962. Wówczas Tarasin wyjechał na stypendium do Chin i Wietnamu. Fascynacja wschodnią kaligrafią, czyli techniką pisania lub rysowania przy użyciu tuszu nakładanego pędzlem, stalówką, piórem lub pisakiem, znalazła odzwierciedlenie w późniejszej twórczości artysty.

Obcowanie z nieznaną wcześniej kulturą wpłynęło na jego postrzeganie przestrzeni w obrazie. W latach 60. XX wieku Jan Tarasin rozpoczął poszukiwania ontologicznej definicji obrazu, który w jego ujęciu należy odczytywać jako byt na pograniczu przedmiotu i materii ożywionej lub też uduchowionej. Tę konfrontację znaczeń Tarasin komunikował poprzez wprowadzenie na płótnie podziału na dwie przestrzenie. Choć były ze sobą współlistniejące, to jednak oddzielone od siebie jakby linią horyzontu. Krytycy wskazują, że malarz nawiązywał w ten sposób do ludzkiego poczucia istnienia na pograniczu dwóch stref: ziemi, materialnej ludzkiej rzeczywistości oraz sfery „poza”, tej niematerialnej. Według nich zdaje się unaoczniać odczucie dualizmu świata „(...) Tarasin wiedział, że nie opowie całej historii świata, nie takie były zresztą jego zamiary, mówił: ‘To temat mnie wybrał, a nie ja temat. (...) Jeśli go człowiek przyjmie, mniej się szamocze, zaczyna

się ze sobą zgadzać, nawet widzi w tym satysfakcję” (Bogusław Deptuła, Wspomnienie o Janie Tarasinie, www.dwutygodnik.com).

Prezentowane obrazy „Deszcz” i „Przedmioty” powstały na początku lat 60. XX wieku. W 1962 roku Tarasin udaje się w podróż na Wschód, a w omawianych pracach widać w doskonale elementy, które artysta „przywiózł” ze sobą z Chin, czyli charakterystyczne, unoszące się w przestrzeni kaligraficzne znaki. Pierwsza połowa lat 60. XX wieku była dla artysty czasem wielkich przemian, schyłkiem pewnej epoki, szacuje się bowiem, że już w 1965 rozpoczął swą artystyczną wędrówkę od malarstwa figuratywnego do coraz bardziej abstrakcyjnych form i elementów, które nazywał przedmiotami. Choć prezentowane dzieło także nosi wiele cech abstrakcji, to jednak jej fragmenty zachowują figuratywny charakter. Pojedyncze plamy rozrzucone po powierzchni pracy przywodzą na myśl krople deszczu, które zsuwają się po szybie, co współgra z tytułem nadanym pracy. Również kolorystyka obrazu jest mocno melancholijna i przywodzi na myśl zasnute chmurami niebo, przez które przedzierają się pierwsze promienie słońca.

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

19 α

Edward Dwurnik

1943-2018

"Obraz nr 158" z cyklu "Dwudziesty piąty", 2003

akryl/plótno, 255 x 175 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2003 | E. DWURNIK |

NR: 158 | XXX 158 2983'

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

42 500 - 59 000 EUR

OPINIE:

praca w internetowym archiwum Fundacji Dwurnika: <https://edwarddwurnik.pl/index.php/Detail/objects/4691> [dostęp: 5.05.2025]

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



„Dwurnika można określić mianem maksymalisty czerpiącego wręcz fizyczną przyjemność z gestu lania litrów farby, której strużki układały się w organiczne, swobodne formy. W abstrakcji pociągała go przede wszystkim możliwość powrotu do procesu kreacyjnego oraz łatwość poprawiania kompozycji. Jak sam przyznał: „Mnie się często zdarza, że dochodzę do obrazu powtórnie i go przemalowuję albo jeszcze raz maluję. Jeśli jakiś obraz mnie nie zadowala, nie jest odpowiednio nasycony, nie pasuje do nastroju danej chwili, to go natychmiast zmieniam, pracuję nad nim dalej. Takie obrazy cały czas są w laboratorium, ciągle coś w nich przemalowuję” (Thanks Jackson. Dwurnik 2001-2004, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2005, s. 87).

Prace Edwarda Dwurnika z cyklu obrazów abstrakcyjnych dalece odbiegają od twórczości, z której zasłynął artysta, czyli widoków miast uchwyconych z lotu ptaka. Dziwić może zatem decyzja o porzuceniu tej formy wypowiedzi na rzecz przedstawień, które na pierwszy rzut oka prawie w ogóle nie posiadały cech charakterystycznych dla malarstwa Edwarda Dwurnika. Artysta rozpoczął malowanie „czystych” abstrakcji w momencie, kiedy był już twórcą o ugruntowanej pozycji na scenie artystycznej i mógł wreszcie pozwolić sobie na tworzenie prac „uwolnionych” od konwencji i malowanych całkowicie według własnego gustu. Co ciekawe, Dwurnik zawsze podkreślał wyższość „czystej”, nieprzedstawiającej abstrakcji nad innymi formami wypowiedzi. Jak przyznał w jednym z wywiadów, dopiero po pięćdziesięciu latach narracyjnej pracy twórczej był wystarczająco dojrzały artystycznie, by „pomyśleć o prawdziwym malarstwie” i zmierzyć się z tematem wielkiej abstrakcji. Jednocześnie podkreślał, jak duże umiejętności artystyczne trzeba posiadać,

żeby malować dobre abstrakcyjne obrazy. Abstrakcja była dla niego niejako ucieczką od tak charakterystycznych dla jego stylu narracyjności oraz społeczno-politycznego komentarza. Jedyną cechą, którą artysta przeniósł ze swoich poprzednich cykli do abstrakcyjnego, była paleta intensywnych kolorów oraz bogactwo materii będącej wynikiem nakładanych w twórczym akcie kolejnych warstw farby. Powierzchnia obrazów abstrakcyjnych kompozycji Dwurnika jest pokryta licznymi strużkami spływającej materii i dynamicznymi śladami chłapięć wibrującego koloru. Przy użyciu ekspresyjnych chwytów oraz zastosowaniu kompozycyjnych uproszczeń artysta porządkował przestrzeń i emocje towarzyszące mu podczas aktu tworzenia. Abstrakcje Dwurnika doskonale funkcjonują w przestrzeniach, którym nadają specyficznego charakteru i bardzo często pomagają zorganizować położenie oraz wzajemne relacje przedmiotów i wyposażenia w danym pomieszczeniu.

Uwolnienie tej skumulowanej intuicji malarskiej dało swój wyraz w abstrakcyjnych kompozycjach z lat 2001-2004, do których przynależy omawiany obraz. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że Dwurnik w ramach tej serii tworzył również prace stonowane, monochromatyczne, których kompozycja była bardziej przemyślana, wręcz usystematyzowana. Podążając za metodą jednego z najważniejszych artystów XX wieku, Jacksona Pollocka, nie tracił kontroli nad procesem twórczym. Najważniejszą cechą działalności artystycznej Amerykanina było dla Dwurnika wyzbycie się narracyjności, tak dominującej w sztuce europejskiej. Malarstwo to przybrało zatem formę gwałtownej i niezwykle euforycznej ucieczki od treści, gdzie uwidocznione jest znużenie Dwurnika odpowiedzialnością wobec znaczeń.





20 α

Edward Dwurnik

1943-2018

"Warszawianka" polipptyk z cyklu "Poprawić Mozarta" (Cykl XXVII), 2007-2008

akryl, druk/płótno, 207 x 767 cm (całość)

każde płótno sygnowane, datowane i opisane na odwrociu: ' 2007 | E.DWURNIK | "WARSZAWIANKA"

[A, B,C,D,E,F,G] | NR: XXVII – 20 – 3825'

opisany na krośnię: '200 X 130 18.XII.2007'

estymacja:

350 000 - 600 000 PLN

82 600 - 141 600 EUR

OPINIE:

praca w internetowym archiwum Fundacji Dwurnika, Cykl XXVII. Poprawić Mozarta, poz. 20-25, nr 3825-3826, 3859, 3869-3871: <https://edwarddwurnik.pl/index.php/Detail/collections/30> [dostęp: 12.05.2025]

WYSTAWIANY:

„OK! Wyspiański”, Muzeum Stanisława Wyspiańskiego w Kamienicy Szolajskich, Oddział Muzeum Narodowego, Kraków, 4.04-8.06.2008

„OK! Wyspiański”, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 15.07-14.09.2008

„deszcz, upał, śnienie... Kolekcja Sztuki Współczesnej. Juliusz Topolski”, Galeria Sztuki BWA, Olsztyn, 16.09-13.11.2022

„deszcz, upał, śnienie... Kolekcja Sztuki Współczesnej. Juliusz Topolski”, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA - Stara Kopalnia, Wałbrzych, 16.06-15.10.2023

„deszcz, upał, śnienie...”, Galeria Sztuki BWA, Olsztyn, 16.09-13.11.2022

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

OK! Wyspiański, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, red. Maria Anna Potocka, Kraków 2008, s. 10-11 (il.)

Deszcz, upał, śnienie..., katalog wystawy, Galeria Sztuki BWA w Olsztynie, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA - Stara Kopalnia, Warszawa 2022, poz. kat. 47, s. 110 (wzmiankowany), 117-120 (il.)



Edward Dwurnik, fot. Pola Dwurnik

Wspomnienie Edwarda Dwurnika z dzieciństwa nie jest tylko zapisem zmysłowego doznania mrozu, lśniącego lodu czy dziecięcego zachwyty. To miniatura pamięci wojennej – przefiltrowanej przez dziecięcą percepcję, ale już wtedy drapieżnie realistyczną. Ta opowieść o wodzie nie do zdobycia, o pękających czołgach i bezbronności dziadka na trwałe wpisała się w imaginariusz artysty, stając się jednym z kluczy do zrozumienia jego późniejszych działań – malarskich, politycznych, patriotycznych.

Dwurnik, urodzony w 1943, artysta niepokorny i prowokacyjny, malarz obsesyjnie przywiązany do realiów, w swojej sztuce nieustannie przetwarzał doświadczenie zbiorowej pamięci. Praca „Poliptyk Warszawianka” z 2007, należąca do cyklu XXVII „Poprawić Mozarta”, jest doskonałym przykładem tej strategii twórczej.

Tytuł samego cyklu – „Poprawić Mozarta” – w swojej ironii mówi wiele o intencjach Dwurnika. Artysta, który z biegiem czasu przestał przykładać wagę do akademickiej poprawności, zrezygnował nawet z tworzenia własnych podmalówek, sięgając po gotowe obrazy innych twórców. Ich powierzchnię wykorzystywał jako fundament dla swoich narracji. W skrajnych przypadkach zamalowywał dzieła znanych malarzy, takich jak Andrzej Wróblewski czy Wilhelm Sasnal, nadając im nowy sens, przetwarzając je, nasycając własną, emocjonalną treścią. Była to strategia świadomej transgresji, artystycznej rewizji, ale też estetycznego protestu.

„Poliptyk Warszawianka”, osadzony jest na tym właśnie styku – gestu zawłaszczenia i gestu upamiętnienia. Praca odnosi się bezpośrednio do wydarzeń Powstania Listopadowego 1831, a także do jednego z jego symboli – pieśni „Warszawianka”, która w niepodległej Polsce pretendowała do roli hymnu. Dwurnik nie tylko przywołuje tę historyczną treść, lecz także wpisuje ją w długie trwanie narodowej traumy.

Tło „Poliptyku” przenikają pastelowe echa twórczości Stanisława Wyspiańskiego – ich miękka kolorystyka, linearność, komiksowa wręcz ekspresja staje się kontrapunktem dla ostrych, kontrastowych sylwetek pół-kosynierów, pół-milicjantów. Te hybrydyczne postaci – balansujące między romantycznym mitem a współczesną przemocą – wydają się wysłane nie tyle do walki, ile do pacyfikacji. Dwurnik rysuje świat, w którym role są pomieszane, a historia zatacza niepokojące kręgi.

Nie bez znaczenia jest tu również język formy. Wcześniej artysta był znany z brutalnej dosadności, z unikania symboli i mowy ezopowej. W PRL-owskiej rzeczywistości jego malarstwo stawiało na literalność, dokumentalność. Tymczasem w „Poliptyku Warszawianka” pojawia się zupełnie nowa jakość: metafora. Obraz staje się nie tyle opowieścią o faktach, ile o ich długim cieniu – cieniu, który rzucają one na teraźniejszość i na zbiorową tożsamość.

Forma nie dominuje tutaj nad treścią – przeciwnie: jej zmienność jest w pełni podporządkowana doświadczeniu rzeczywistości. Jakby Dwurnik chciał powiedzieć: „nie mogę już malować tak, jak kiedyś, bo świat nie jest już taki, jak kiedyś”. Artysta, który całe życie dążył do autentyzmu, który bezustannie lustrował społeczne pęknięcia, nie boi się tutaj zaskoczyć formalną odmiennością. „Poliptyk Warszawianka” to nie tylko obraz – to zamknięcie pewnego etapu. To rozrachunek z wcześniejszymi kodami patriotycznymi, w których dominowała figura ofiary, zbiorowy zryw, romantyczne uniesienie. Dwurnik, malując swoją „Warszawiankę”, nie odcina się od tych tropów, ale je przetwarza – ukazuje jako trwający, nigdy nieodmknęty dramat.



„Mam przebrlęski wspomnień z bardzo wczesnego dzieciństwa. Kiedy miałem z dwa latka, w Mławie jeździłem z dziadkiem z konwiami po wodę. To był mniej więcej 1945 rok, siarczasty mróz. Pamiętam, że dziadek brał mnie na sanki, ja trzymałem wielką konew, oczywiście było to wielkie przeżycie, bo sam byłem malutki. Z dołu, z tych sanek, patrzyłem, jak mijały nas furmanki i samochody jadące do mleczarni, gdzie był skup mleka. Studnia stała na górcie, a ta była cała obludzona. Nie mogliśmy na nią wejść; dziadek się wywracał, ja się tym wszystkim ekscytowałem. Trzeba było iść gdzie indziej po wodę. Szliśmy wzdłuż rozbitych czołgów radzieckich. Było ich bardzo dużo. Ujęcie wody było na stacji kolejowej i ta woda nie zamarzała, nie wiem jakim sposobem. Właściwie to studnia powinna była zamarznąć, bo była taka zima, że wszędzie do tego dochodziło”.

Edward Dwurnik, [w]: Małgorzata Czyńska, *Moje Królestwo*, rozmowa z Edwardem Dwurnikiem, Wołowiec 2016, str. 57

21 α

Eugeniusz Markowski

1912-2007

"5 + G", 1982

olej/ płótno, folia celuloidowa, 150 x 120 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'E. Markowski | "5+G"'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 900 - 28 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki
Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



22 α

Eugeniusz Markowski

1912-2007

"Manekin R6", 1982

olej/ płótno, 100 x 80 cm

sygnowany p.d.: 'E. Markowski'

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: "'Manekin - R6." 1982 | E. Markowski'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 600 - 35 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Mnie interesuje przede wszystkim groteskowy i wyraźny paradoks. Kontrast istniejący dziś między coraz zawrotniej rosnącym rozwojem technologicznym a niezmiennością prymitywnych i elementarnych ludzkich pasji i instynktów. To jest być może powodem, że robię to, co robię i w sposób, jaki to robię”.

Eugeniusz Markowski



Eugeniusz Markowski to jedna z najbardziej osobnych postaci polskiej sztuki XX wieku. Malarz, grafik, scenograf, dyplomata. Twórca, który przez całe życie unikał estetycznych mód i ideologicznych narzędzi, kształtując autorski język ekspresji – brutalny, ironiczny, a zarazem głęboko humanistyczny. Urodzony w Warszawie, studiował malarstwo na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po wybuchu II wojny światowej wyjechał do Włoch, a następnie do Kanady, rozwijając karierę dyplomatyczną i artystyczną; w Rzymie związany był m.in. z grupą Libera Associazione Arti Figurative, z którą wielokrotnie wystawiał swoje prace. Do Polski powrócił w 1955, a w 1970 objął stanowisko profesora na macierzystej uczelni.

Twórczość Markowskiego stanowi osobliwy teatr ludzkiej kondycji – pełen przemocy, ironii, dramatycznych gestów i groteskowych masek. Artysta operował deformacją, napięciem i ekspresją, konsekwentnie rozwijając indywidualny język. Powracające motywy – walka, gra, postać diabła, figura byka czy konia – funkcjonują jako nośniki głębszych sensów: moralnych, społecznych, egzystencjalnych. Markowski sięgał do ikonografii biblijnej i mitologicznej, przetwarzając je przez pryzmat doświadczeń XX wieku: wojny, totalitaryzmów, alienacji. Jednocześnie w jego pracach widoczne są echa kanonu sztuki europejskiej – inspiracje malarstwem renesansowym, Rubensem, Goyą. Artystę często łączy się z nurtem nowej figuracji oraz neoekspresjonizmu. Jego twórczość jest porównywana również do dzieł Jeana Dubuffeta, czołowego przedstawiciela nurtu art brut.

W centrum zainteresowania Markowskiego na pierwszym miejscu zawsze był człowiek. Artysta z niezwykłą konsekwencją – przez sześć dekad pracy twórczej – eksplorował przywary, namietności i ułomności ludzkiej natury. Jego oeuvre wypełnia mocna, ekspresyjna figuracja: portrety, sceny dwupostaciowe oraz kompozycje zbiorowe. Oczyszczał przestrzeń obrazów do minimum, aby skupić uwagę wyłącznie na postaci i jej wewnętrznym napięciu. Rezygnacja z tła i perspektywy nadawała przedstawieniom charakteru niemal teatralnego – zawieszonego w pustce,

bez odniesień przestrzennych, co potęgowało ich emocjonalną intensywność. Szczególnie uderza to w przypadku twórczości portretowej, gdzie główny bohater jest całkowicie obnażony – egzystencjalnie, psychologicznie i bardzo często również fizycznie.

W „Diavoletto” postać diabła nie jest przedstawiona jako jednoznaczne ucieleśnienie zła. Diabeł Markowskiego ma anielskie skrzydełka, tańczy, pokazuje język. Figura ta nie tyle straszy, ile kompromituje – ukazuje zło jako coś wpisanego w ludzką naturę, znajomego i codziennego. Karykaturalna fizyczność postaci jest wizualnym symbolem psychicznych zniekształceń i wewnętrznego chaosu człowieka.

Z kolei „Manekin R6” to jedno z najbardziej przejmujących ujęć człowieka jako istoty pozbawionej sprawczości. Siedzący manekin, z ręką wspartą na twarzy, zdaje się trwać w stanie zawieszenia – jest jednocześnie pustą formą i pełnym emocji bytem. To obraz człowieka uwięzionego w sobie samym, zniewolonego przez role, systemy i mechanizmy, które czynią z niego jedynie przedmiot w teatrze świata. Obecność mniejszej wersji tej samej sceny w tle doskonale oddaje powtarzalność i zapętlenie ludzkiego losu.

W „5 + G” postać ludzka zostaje natomiast wciągnięta w wir zbiorowości. Obraz ukazuje piramidalną konstrukcję zbudowaną ze splecionych, powyginanych sylwetek walczących o zajęcie jak najwyższej pozycji w tłumie. Kompozycja ta stanowi alegorię walki o władzę, podporządkowania i opresji – motywów regularnie pojawiających się w twórczości artysty.

W tym dziele warto również zwrócić uwagę na oryginalną technikę wykonania. Obraz został namalowany na folii celuloidowej, która następnie została naklejona na płótno. Markowski często sięgał po nieformalne podłoża – folię, gazety – używając ich autonomicznie lub w połączeniu z innymi materiałami. Wybór ten wynikał z jego świadomego antyestetyzmu, ale jednocześnie wzbogacał kompozycje o dodatkowe warstwy znaczeniowe.



„Twórczość Markowskiego pozostaje w kręgu dość jednolitej tematyki. Artystę interesują (...) ludzie. Ale nie ludzie w ich cechach pozytywnych i szlachetnych, lecz raczej w przywarach i ułomnościach duchowych, ludzie odarci z konwencji sposobu bycia i form towarzyskich. Smaga więc swymi obrazami walkę o byt i robienie kariery za wszelką cenę, pychę i służalczość, przebiegłość, wyzysk, obłudę i głupotę. Twórczość Markowskiego jest nacechowana silną ekspresją. Artysta uzyskuje ją z jednej strony za pomocą deformacji, która z malowanych przez niego ludzi czyni raczej ‘człekokształtne’ figury o wyolbrzymionych znamionach brzydoty, z drugiej strony – za pomocą środków malarskich. Będąc rasowym malarzem, obdarzonym wybitną wrażliwością na kolor i materię malarską, a przy tym programowym antyesteta, umie on uwypuklić podejmowane przez siebie oskarżycielskie treści gamą kolorystyczną i specyficznym, gruboziarnistym sposobem malowania, przypominającym fakturą stary, zniszczony przez czas tynk. W sposobie deformacji i w środkach malarskich zbliża się często do ‘art brut’, czyli ‘sztuki surowej’, której twórcą i najwybitniejszym przedstawicielem jest malarz francuski Jean Dubuffet”.

Jerzy Zanoziński, Współczesne malarstwo polskie, Warszawa 1974, s. 78

23 α

Eugeniusz Markowski

1912-2007

"Diavoletto", lata 80. XX w.

olej/plótno, 61 x 46,5 cm

sygnowany p.g.: 'E.Markowski'

opisany na blejtramie: '61x46 | cm | Divoletto'

estymacja:

60 000 - 90 000 PLN

14 200 - 21 300 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2016

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki Współczesnej

BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



24 α

Zbigniew Rogalski

1974

Science Fiction (2), 2004

olej/plótno, 75 x 105 cm

sygnowany na blejtrabie: 'ZBIGNIEW ROGALSKI'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 800 - 18 900 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Raster, Warszawa

WYSTAWIANY:

Zbigniew Rogalski. „Private Spring”, Kunstverein, Getynga, 24.04-5.06.2005

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Zbigniew Rogalski. „Private Spring”, katalog wystawy, Kunstverein, Getynga 2004,

s. 32 (il), 81 (spis)





„O wielkości sztuki Rogalskiego świadczy to, że od bez mała dziesięciu lat krąży on wciąż wokół jednego i tego samego pytania, przy czym mimo tej koncentracji i samoograniczenia nieomal eseistycznie rozpracowuje wielkie tematy współczesnej teorii obrazu. Chodzi tu o grę z płaszczyznami rzeczywistości, o rolę współczesnego artysty i widza, równocześnie zaś ciągle o pytanie, w jaki sposób malarstwo może się potwierdzić jako medium sceptyczne, ale także, w jaki sposób sama jednostka może się potwierdzić w ramach współczesnych dyskursów o tożsamości. Przez twórczość Rogalskiego przewija się jedno proste i wielkie pytanie: Gdzie jestem Ja?”

Amélie von Heydebreck

Zbigniew Rogalski jest przedstawicielem pokolenia artystów, którzy debiutowali około 2000. Rogalski posługuje się zwielokrotnieniem, lustrzanym odbiciem, wycinką i przeniesieniem planów. Myli tropy, wprowadza chaos, szybko zmienia wątki, stawia pytania i nie oferuje odpowiedzi. Każde płótno to szybki kadr uchwycony w biegu – przypadkowe wspomnienie, głęboka myśl. Za każdym razem jest to element, który nie daje spokoju. Dodatkowo Rogalski często maluje seriami. W jego obrazach nierzadko zawarta zostaje wielowątkowa narracja, stąd nazywa się go „reżyserem obrazów”. Widoczne jest to doskonale w prezentowanej pracy, w której artysta uchwycił dwie dłonie w momencie zanurzenia w nieznaną materię. Należy ona do zestawu prac, które zawisły w 2005 na ścianach Kunstverein w Getyndze, na której prezentowane były dzieła wykonywane w bardziej refleksyjnym i stonowanym stylu, przywołującym na myśl pracę kamery dokumentalisty.

Dzieła te różniły się znacząco od wcześniejszych obrazów Rogalskiego, w których posługiwał się zamazystą kreską i mocnym kolorem. Płótna Rogalskiego pokazują artystę przy pracy, opowiadają o własnym powstawaniu, nie tyle stanowią reprezentację rzeczywistości, ile zdradzają proces kreacji przedstawienia. Nieraz odwołują się też do twórczości słynnych malarzy. Za Jacksonem Pollockiem artysta akcentuje malarski gest. Twórca action painting stał się też tematem kilku obrazów Rogalskiego, nawiązując do fotografii Hansa Namutha, przedstawiających Pollocka rozpryskującego farbę na rozłożonym na

podłodze płótnie. Rogalski namalował pomaganie Pollockowi podczas malowania przez drugą osobę (2000). Sportretował też siebie malującego Pollocka (Malowanie Jacksona Pollocka, 2000). Jego wczesne obrazy nawiązywały do znanego motywu z malarstwa historycznego – artysty przy sztaludze. U Rogalskiego jednak obraz przedstawiający go przy pracy i obraz malowany były jednym i tym samym dziełem.

W swoich późniejszych cyklach Zbigniew Rogalski zainteresował się technicznymi aspektami percepcji i śledził je w korelacji z naturą. W tekście towarzyszącym wystawie „Each Moment like the first” (Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski, 12.11–11.12.2022) historyczka sztuki Marta Czyż genezę jego twórczych poszukiwań upatruje w artefaktach muzeum historii naturalnej. „Wszystkie obrazy łączy coś jeszcze innego. Jest na nich motyw szyby i odbicia, jakby wszystkie zostały umieszczone w gablotach. Ten pomysł pojawił się podczas wizyty w Muzeum Antropologicznym w Madrycie. Artysta, przyglądając się czaszkom ptaków, dostrzegł próbę zamknięcia w gablotach równocześnie życia i śmierci, stworzenia obiektu muzealnego z czegoś, co kiedyś żyło. Tak jak my. Obserwowanie martwych natur zza szyby potęgowało ten dysonans. Mógł przez nią patrzeć i robić jej zdjęcia, ale za każdym spojrzeniem i kadrem widział dodatkowo swoje odbicie. Ten widok przeniósł na swoje płótna (...) Rogalski bada naturę malarstwa, bacznie dobiera barwy i technikę” – mówi Marta Czyż.

25 α

Bartosz Kokosiński

1984

Z cyklu "Zwęglone obrazy", 2012

olej/plótno, 108 x 76 x 25 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Bartosz Kokosiński | 2012 |

105 x 73 x 27 cm | olej na płótnie | z cyklu "Zwęglone obrazy"

na odwrociu instrukcja montażowa

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

4 300 - 5 900 EUR

WYSTAWIANY:

„Curators' Network”, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK,

Kraków, 5-8.12.2012

„Urwanie głowy” Ewa Juszkiewicz/Bartosz Kokosiński, Zona Sztuki Aktualnej,

Szczecin, 28.02-6.04.2013

„Damage has been done”. Ewa Juszkiewicz, Bartosz Kokosiński, Galeria El,

ELbląg, 25.04-16.06.2013

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Curators' Network 04, katalog wystawy, Muzeum Sztuki Współczesnej

w Krakowie MOCAK, red. Hayden Berry i in., Kraków 2012, s. 33 (il.)

„Praca z cyklu ‘Zwęglone obrazy’ powstała w 2012 roku. To był moment, gdy po studiach wróciłem do domu rodzinnego w Dąbrowie Górniczej. Zainspirowany pejzażem, który zastałem dookoła — czyli spalonym starym dworcem kolejowym — pomyślałem, że podejmę temat pamięci i pejzażu rodzinnej miejscowości oraz namaluję cykl zwęglonych obrazów ze spalonymi, zatartymi kompozycjami. Stąd też ich charakter: są abstrakcyjne, czarne, pofalowane, powyginane, pomiętoszone.

Pan Liwiusz wraz z żoną przyjechali do mnie do pracowni zobaczyć pracę. Pamiętam, że na początku ciągnęło ich do zupełnie innych prac niż te, które ostatecznie wybrali — bo zdecydowali się na dwie prace z tego cyklu. Poczułem pewnego rodzaju powiązanie, ponieważ okazało się, że państwo Krawczykowie są ze Śląska, ja pochodzę z Zagłębia — i gdzieś ten wspólny pejzaż śląsko-zagłębiowski, wypalony i zwęglony, był dla nas bliski”.

Bartosz Kokosiński





JW: Czy wspomniani Winiarski i Abakanowicz pojawią się na aukcji? Rozstaje się Pan z tymi pracami czy zostają w kolekcji?

LK: Pojawią się na aukcji. Użyła Pani sformułowania „rozstaje się z kolekcją”. To bardzo ciekawe określenie, bo nie mam wrażenia, że się rozstaje z kolekcją. Poprzez właśnie tę wystawę uświadomiłem sobie, że chciałbym może wejść głębiej w ten proces. To znaczy, kolekcja, którą budowałem, była typowo narzędziem inwestycyjnym, co powtarzałem kilkakrotnie. W mojej kolekcji są dzieła autorstwa około dziewięćdziesięciu artystów. To pokazuje, jak szeroko została zdywersyfikowana. Myślę, że teraz dojrzałem do głębszego kolekcjonowania i próby wyboru kilku nazwisk, z którymi chciałbym zostać na kolejną dekadę i odkryć na nowo, jeszcze intensywniej i głębiej.

JW: Czyli to będzie bardziej sprofilowana i pogłębiona kolekcja. Chciałby Pan zdradzić, jakie to będą nazwiska, czy to jest zbyt osobiste pytanie?

LK: Myślę, że zbyt osobiste, ale z drugiej strony, patrząc przez pryzmat tego, co zostało pokazane na wystawie, a czego nie będzie na aukcji, można dojść do pewnych wniosków.

JW: Dopytam bez nazwisk: czy pójdzie Pan w stronę artystów młodszej generacji czy zostaje Pan przy awangardzie powojennej?

LK: Zostaję przy powojennej awangardzie. Z młodszymi artystami to też w moim przypadku bardzo ciekawa historia. Przez naprawdę długi czas nie potrafiłem przełamać sposobu myślenia, w jaki odbieram sztukę. Ciężył mi ten aspekt inwestycyjny, zatem mój obraz młodszej sztuki wiązał się z wyobrażeniem, że jest obarczona dużo wyższym ryzykiem, oczywiście też możliwością wyższej stopy zwrotu, ale jednak kwestia

ryzyka była na pierwszym planie. Przyjeżdżając do Warszawy, z biegiem lat powoli poznawałem coraz więcej osób, co jest bardzo przyjemnym aspektem budowania kolekcji. Wydaje mi się, że od samego początku byłem namawiany na prace młodych artystów, ale pojawiło się ich tak wielu i tak wiele opinii, że trudno było wybrać to jedno nazwisko czy kilka.

W pewnym momencie, chyba w „Rzeczpospolitej”, opublikowano artykuł na temat Kompas Młodej Sztuki. Wówczas nie wiedziałem, czym to jest, ale po przeczytaniu tekstu pomyślałem, że ktoś w miarę obiektywny sposób próbuje przedstawić jacy artyści przed trzydziestym piątym rokiem życia rokuja. Na ten artykuł natknąłem się w 2015 roku, a Kompas Sztuki wydawany był chyba co dwa lata i w 2014 zostało przyznane pierwsze miejsce ex aequo. Pomyślałem, że to może być wskazówka, w kogo z tych młodych nazwisk powinienem inwestować. Powiem szczerze, że był jeszcze bardzo istotny powód, dla którego chciałem zainwestować w młodą sztukę: sztuka, na której się skupilem, czyli ta powojenna awangarda, to byli jednak artyści, którzy odeszli i nie miałem możliwości porozmawiania z nimi. Wszystko, co wiedziałem na ich temat, było przekazem innych osób, wiele z tych opowieści okazało się na tyle ciekawych, że brakowało tej możliwości poznania ich. Sztuka najnowsza daje możliwość spotkania z artystami, dlatego uznałem, że warto się nią zainteresować. Wracając do historii o Kompasie Sztuki, to był moment, w którym patrzyłem jeszcze inwestycyjnie. W 2014 roku ex aequo pierwsze miejsce zajęli Bartosz Kokosiński i Ewa Juskiewicz. Z żoną przyjrzelśmy się ich twórczościom i doszliśmy do wniosku, że od obu artystów kupimy po dwa, trzy obrazy. Musieliśmy podjąć decyzję, od kogo zaczynamy. W sztukę byłem bardziej zaangażowany ja, więc zasugerowałem, że zaczniemy od Bartosza, którego twórczość

była mi bliższa. Żona wskazała Ewę Juskiewicz, ale w sumie stanęło na moim wyborze, bo nikt z nas nie myślał o tym w perspektywie krótkoterminowej. Myśleliśmy, że jeżeli zakupimy po te dwa, trzy dzieła jednego i drugiego artysty, to zostaną dla naszych dzieci, bo taki był cel. Rozpoczęliśmy zatem od Bartosza Kokosińskiego i tutaj dla mnie ważne przesłanie: to piękna przygoda móc porozmawiać z artystą, poznać go, uczestniczyć w ciekawych dyskusjach. Polecam każdemu, kto chce wejść na ten rynek.

Od Bartosza kupiliśmy więcej niż planowane trzy prace, tak się zdarzyło. Byliśmy też na kilku jego wystawach zagranicznych. Zarówno prace Kokosińskiego, jak i Juskiewicz na tamten czas, czyli w 2015 roku, kosztowały między sześć a dziesięć tysięcy złotych w zależności od formatu i techniki. Były to dla nas kwoty powiedzmy, że do zaakceptowania. Rozpoczęliśmy od Bartosza Kokosińskiego i później mieliśmy trafić do Pani Ewy Juskiewicz, ale po miesiącu jej prace już trochę podrożały, czyli z sześciu czy dziesięciu tysięcy zrobiło się dwanaście, co nas lekko zniechęciło i doszliśmy do wniosku, że poczekamy chwilę. Nie doczekaliśmy się, bo, jak Pani zna historię Ewy Juskiewicz, to te ceny zaczęły rosnąć, oczywiście w pierwszych latach nie tak drastycznie jak później, ale zrobiła się granica dwudziestu, trzydziestu, czterdziestu tysięcy, gdzie w moim pojęciu to już było dużo, ponieważ w tych cenach potrafiłem kupić dzieła artystów z kręgu awangardy, którzy już zapisali się na kartach historii sztuki. Wiemy, jak się potoczyła dalej historia.

JW: Żałują Państwo?

LK: Bardzo dobre pytanie! Myślę, że słowa nie oddadzą tego uśmiechu, który mam teraz na twarzy, ale z Bartoszem Kokosińskim nawiązaliśmy przez ten czas bardzo serdeczną relację.

Myślę, że mogę śmiało powiedzieć – przyjacielską. Kiedy organizowałem wystawę w BWA Katowice, gdzie pokazywałem kilka jego prac, podczas jej trwania mieliśmy okazję spotkać się w jego pracowni. On zna tę historię, ale sam od siebie odpowiedziałem mu wtedy, że nie żałuję. Niczego, co postanowiliśmy, bo prace Bartosza Kokosińskiego naprawdę do mnie przemawiają, mają głębię, z której czerpię. W międzyczasie aspekt inwestycyjny, który na początku był kluczowy, stracił na znaczeniu. Gdyby mi Pani zadała to pytanie w 2015 roku, odpowiedziałbym pewnie twierdząco: „strasznie żałuję”. Dzisiaj już nie. Myślę, że nasze drogi były tak poukładane, że miało to tak wyglądać, a nie inaczej. Cieszę się, że przeżyłem tę przygodę, a raczej mogę ją nadal przeżywać. Doceniam, że mam taką anegdotę do opowiedzenia.

JW: To jest bardzo spektakularna anegdota...

LK: Oczywiście, ale warto zadać sobie kolejne pytanie: czy te prace Ewy Juskiewicz byłyby dzisiaj nadal w naszej kolekcji? Z perspektywy czasu można snuć różne rozważania, mówić, że teraz bylibyśmy milionerami, mając je w swoich zbiorach, zwłaszcza te olejne obrazy...

JW: Utrzymane w stylu charakterystycznym dla Ewy Juskiewicz...

LK: Dokładnie, ale pokus byłoby wiele, bo ten proces nie przebiegał w ten sposób, że te prace od razu osiągnęły wartość dwóch milionów i więcej. One rosły z czasem. Pytanie, czy nie bylibyśmy kuszeni, by sprzedać je za sto czy dwieście tysięcy. Odpowiadając na Pani pytanie: naprawdę nie żałujemy niczego w naszych wyborach.

26 α

Tadeusz Kantor

1915-1990

Bez tytułu, 1959

olej/plótno, 81 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T.KANTOR | VI 1959 PARIS'

estymacja:

230 000 - 350 000 PLN

54 300 - 82 600 EUR

POCHODZENIE:

Muzeum Śląskie, Katowice - depozyt

kolekcja prywatna, Dolny Śląsk

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

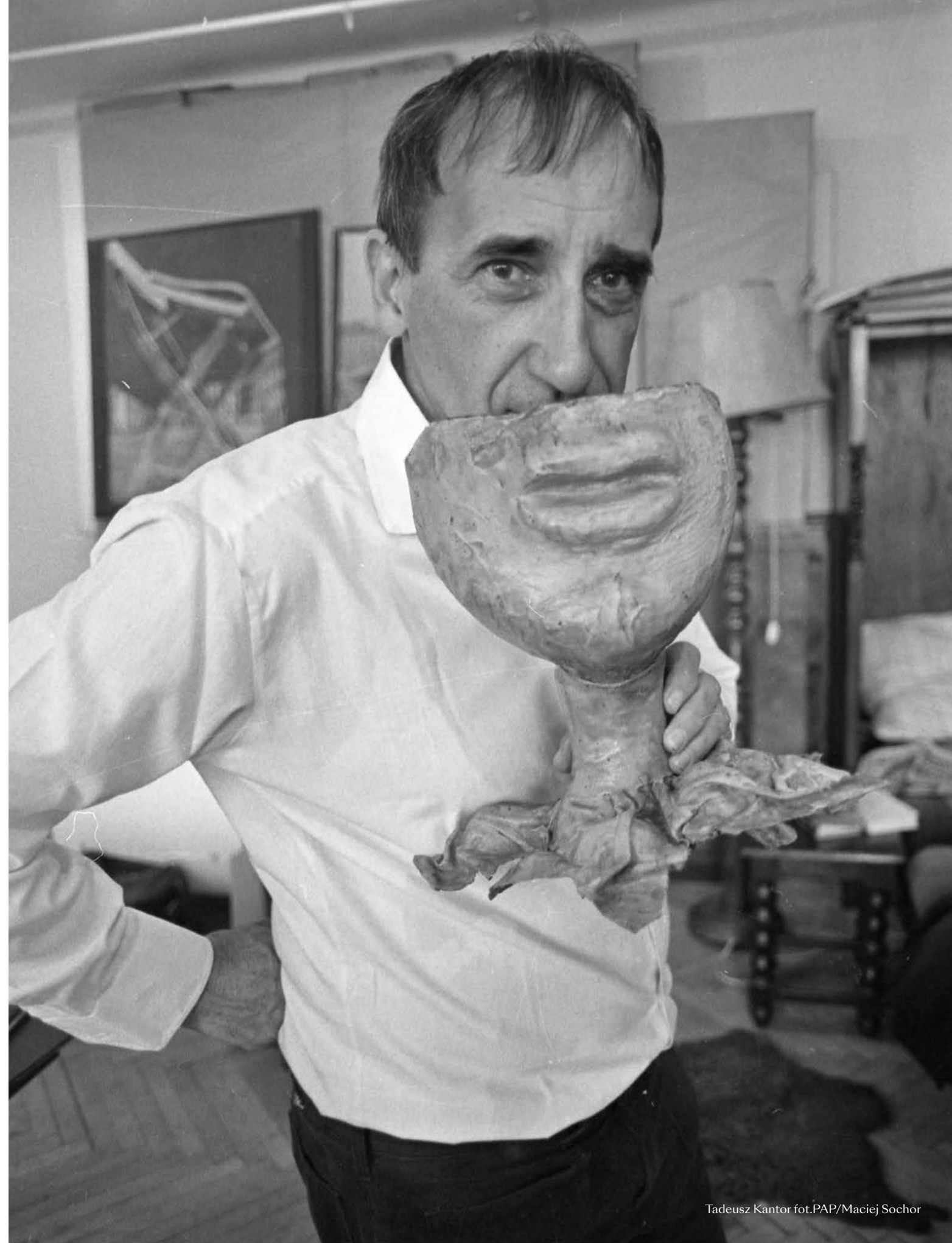


Przełom lat 50. i 60. XX wieku to okres dominacji abstrakcji w polskiej sztuce, kiedy szczególne piętno na młodym pokoleniu artystów odcisnęła tzw. epidemia informelu. Jej początkiem była wystawa Tadeusza Kantora w salonie Po prostu w 1956. W kolejnych latach twórczość Kantora przeszła wyraźną ewolucję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

Do połowy lat 50. Tadeusz Kantor tworzył na pograniczu malarstwa figuratywnego i abstrakcji. Przełomem okazał się 1955, kiedy wyjechał do Paryża. Tam nawiązał kontakt z artystami związanymi z informelem i zetknął się z dziełami takich twórców jak Wols, Jean Fautrier, Georges Mathieu, a być może także Jackson Pollock. Pod wpływem tych doświadczeń wykształcił własny język taszystowski, wprowadzając na polską scenę nową, oryginalną odmianę abstrakcji. Odnosząc się do inspiracji i wpływów w twórczości Kantora, Mieczysław Porębski pisał: „Kantor nieomylnie chwytą żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją ‘na warsztat’, bo wie, że istotna siła nowoczesnego artysty polega na stałym odnawianiu się, stałym, twórczym współuczestnictwie w jednym, wspólnym i nieprzerwanym procesie. Nie boi się ‘obcego tekstu’, nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną samodzielną kreację, rozegra własną sprawę” (Mieczysław Porębski, Maria Jarema, Tadeusz Kantor w Salonie Po prostu, „Po prostu”, nr 52-53, 1956).

Kantor, opisując swoje malarstwo wpisujące się w kierunek informelu, posługiwał się takimi określeniami jak „wydzielina mojego Wnętrza”, „filtr, na którym osadza się indywidualność twórcy” czy „niemała biologiczna materia mojego organizmu”. W konsekwencji to właśnie informelowe obrazy stały się najwnikliwszymi i najintymniejszymi autoportretami artysty, których proces twórczy opisywał następującymi określeniami: „Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, cieknłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia” (Tadeusz Kantor, Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja, „Życie Literackie” 1955, nr 50, dod. „Plastyka” nr 16, s. 6).

„Gorąca abstrakcja”, jak zamiennie nazywano informel, stała w opozycji do „zimnej abstrakcji” geometrycznej. Spór pomiędzy zwolennikami jednej i drugiej rozgrzewał ówczesne środowisko artystyczne. Tadeusz Kantor zdecydowanie opowiadał się po stronie żywiołu malarskiego, obecności przypadku i żywotności materii, czemu dał wyraz w głośnym manifestie „Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!”: „Jesteśmy dopiero u progu zrozumienia ogromnej siły inspirującej, jaką zawiera to słowo. Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, cieknłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia. Brak wszelkiej konstrukcji, jedynie konsystencja i struktura. Inna przestrzeń i inne pojęcie ruchu. Jak ująć i zdobyć materię, która jest samym życiem?” (Tadeusz Kantor, Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!, „Plastyka”, nr 16, dodatek do „Życia Literackiego” 1957, nr 50, s. 6).



27 α

Alfred Lenica

1899-1977

"Atak", 1959

olej/plótno, 104 x 91 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Atak" | A. Lenica | Warszawa | 1959 |
(olej) | 92 x105'

estymacja:

170 000 - 200 000 PLN

40 100 - 47 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Alfred Lenica. Malarstwo, Zachęta, Warszawa, 5-26.09.1974

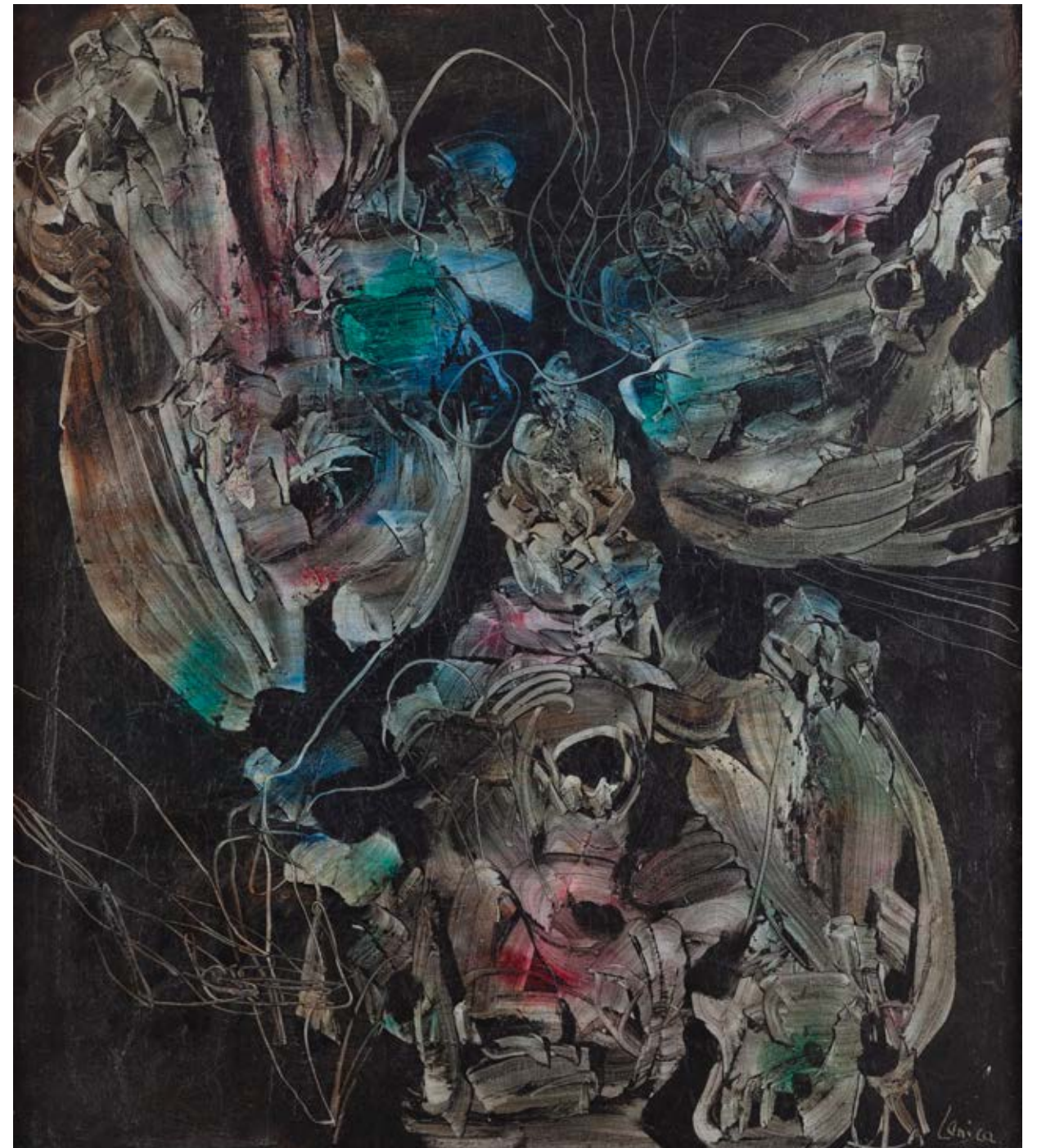
„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Alfred Lenica. Malarstwo, katalog wystawy, Zachęta, red. Helena Szustakowska,

Halina Zacharowicz, Warszawa 1974, poz. kat. 171, nlb.



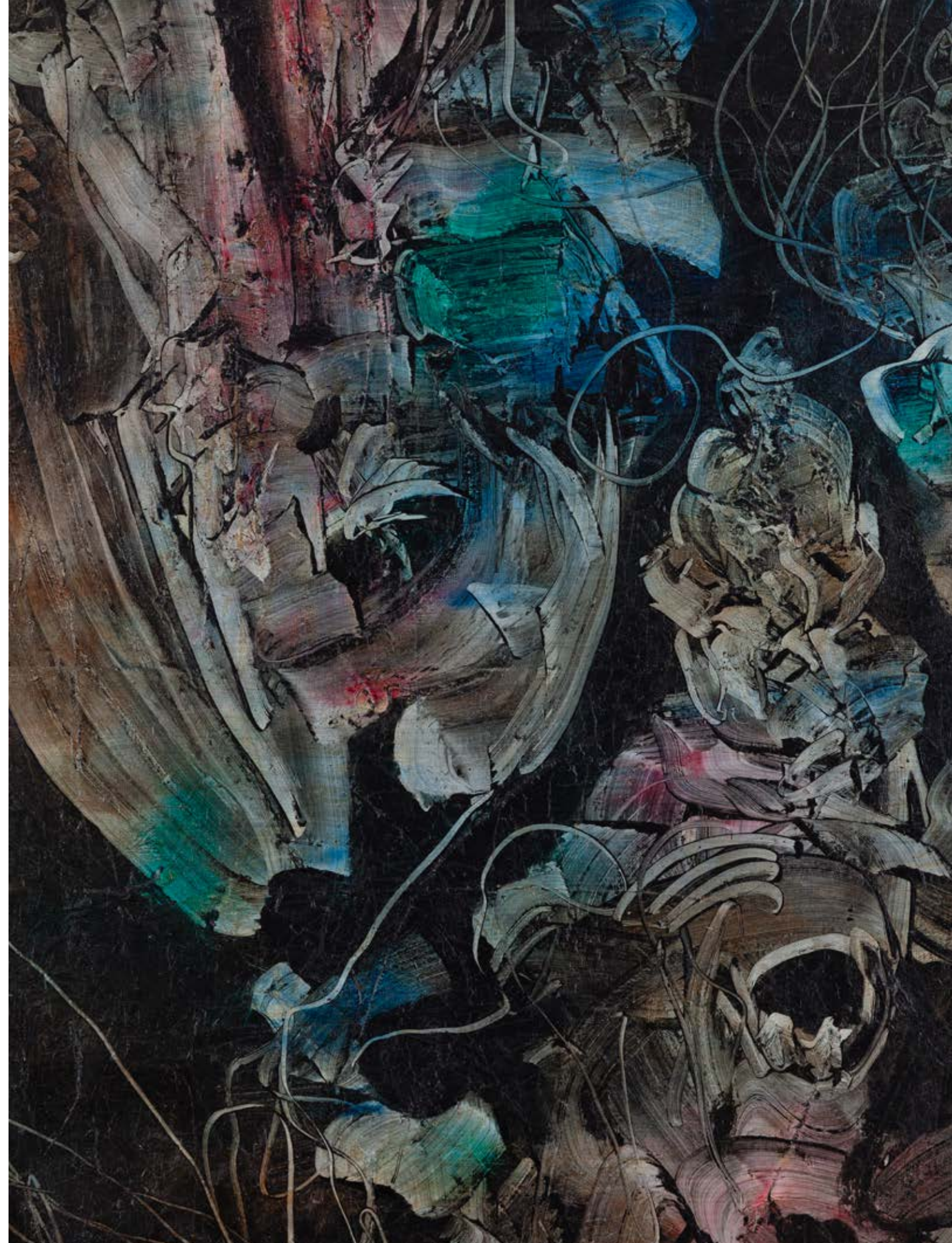
Alfred Lenica należał do najważniejszych artystów, którzy ukształtowali powojenną awangardę w Polsce. Pod wieloma względami był to twórca wyjątkowy – wyróżniał go chociażby sposób kładzenia gładkich plam czystego koloru oraz dekoracyjny i rozpoznawalny styl malarski. Na obrazach Lenicy ta pozornie prosta technika malarska przypomina biomorficzne formy, które są podkreślone kaligraficznym, ciemnym konturem. Artysta pokrywał płótno wieloma warstwami farby, przy czym podłoże oraz pierwsza warstwa farby były zazwyczaj kolorami najjaśniejszymi. Następnie, posługując się samodzielnymi wykonanymi narzędziami – żyłkami – poprzez wydrapywanie pigmentów wydobywał na światło dzienne głębsze warstwy kompozycji. Technika ta dawała niezwykle ekspresyjny i dekoracyjny efekt, choć dla samego artysty był to proces wymagający dużej precyzji.

Ten charakterystyczny język malarski ukształtował się przed 1960 rokiem, kiedy artysta powrócił do eksperymentów zapoczątkowanych jeszcze w latach 40. XX wieku. Zdaniem Bożeny Kowalskiej: „W malarstwie Lenicy zawsze powodem twórczym i wartością naczelną było przesłanie. W tym nowym okresie poszukiwań znalazł wreszcie artysta dla swoich przesłań w pełni adekwatną formę. Mówił przecież niejednokrotnie w rozmowach prywatnych i w wywiadach, że jego głównym dążeniem jest znalezienie w malarstwie wyrazu dla przeżyć i odczuć – owych ulotnych refleksji i stanów emocjonalnych, które są tak nieuchwytnie, że niemożliwe do ujęcia w słowa – doznania i myśli na poły tylko wydobyte z podświadomości. Nierzadko porównywał malarstwo z muzyką. Ona wszak także, podobnie jak abstrakcyjne malarstwo, wyraża stany

zamyśleń, napięć bolesnych i ukojeń, nie ujawniając ich źródeł ani rodzaju przeżyć, które ją wyzwoliły. Jest ich uogólnieniem i uniwersalizacją” (Bożena Kowalska, Alfred Lenica. Malarz zadumy, żywiołów i muzyki, 2014).

W kontekście biografii twórcy zasadne wydają się także skojarzenia odwołujące się do zjawiska synestezji, a więc przenikania dyscyplin: artysta był z wykształcenia skrzypkiem, przez dekadę grał w poznańskiej orkiestrze. W latach 30. XX wieku zaczął uczyć się malarstwa i rysunku na prywatnych kursach oraz od znajomych artystów, m.in. własnego teścia. Obcy był mu rygor akademickiego wykształcenia. Ostatecznie w latach powojennych opowiedział się po stronie malarstwa, uznając je za optymalny dla siebie środek wyrazu.

Prezentowany w katalogu obraz „Atak” był eksponowany na monumentalnej wystawie w warszawskiej Zachęcie w 1974. Jak wspominał ją Andrzej Osęka: „W gmachu warszawskiej Zachęty – wystawa retrospektywna Alfreda Lenicy; kilka olbrzymich sal, kilkaset płócien. Wchodzący zostaje z miejsca otoczony malarstwem, osaczony malarstwem agresywnym, wyrazistym w kolorze, pełnym eksplodujących form. Trochę to przypomina barwny, efektowny pejzaż – albo hodowlę roślin egzotycznych. Dobra jest ekspozycja zaprojektowana przez Józefa Mroszczaka: cykлом niespokojnych obrazów nadano wyraźny szyk geometryczny, ułożono z nich wielkie, pionowe lub poziome fryzy. W ten sposób malarstwo Alfreda Lenicy zyskało jakby charakter malarstwa ściennego” (Andrzej Osęka, Lenica, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 15, 14 kwietnia 1974).



28 α

Alfred Lenica

1899-1977

"Wzmocnienie rdzy", 1959

olej/plótno, 54,5 x 64,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "'Wzmocnienie" | "Rdzy" | A. Lenica |

Warszawa | 1959 | 64 x 54'

na odwrociu instrukcja montażowa

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

28 400 - 42 500 EUR

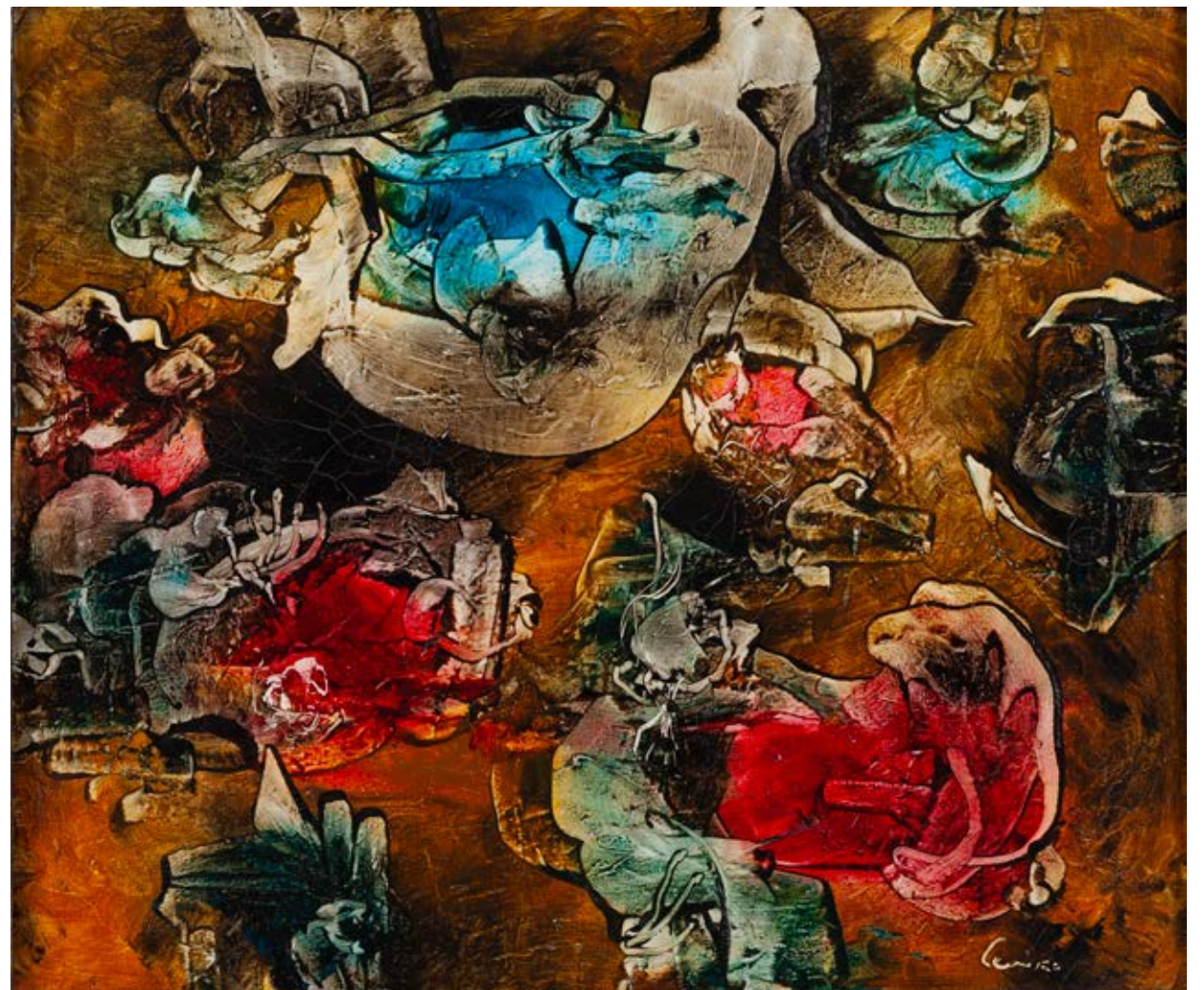
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



29 α

Erna Rosenstein

1913-2004

Bez tytułu, 1970

olej/plyta, 54,5 x 45,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany l.d.: 'E. Rosenstein | 1970'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

28 400 - 42 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

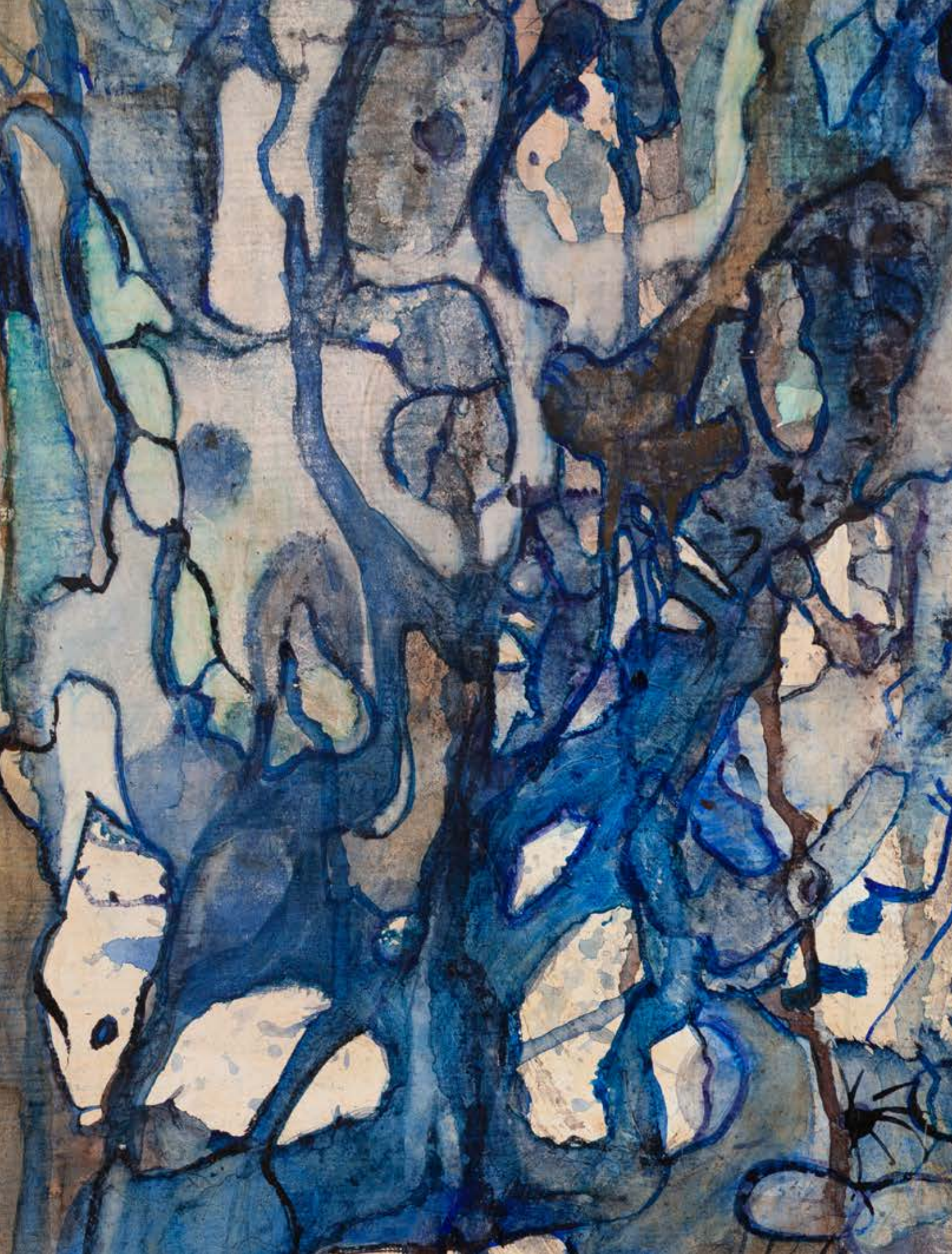
WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki
Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Według znanej analizy Freuda nieświadomość sama dąży do powtórzeń, a to, co wyparte, wydobywa się na powierzchnię świadomego pod wpływem zewnętrznych bodźców. Twórczość Rosenstein rozpięta jest między pracą świadomości, która ocala integralność jednostki, chroniąc ją przed osunięciem się w niemoc i melancholię, a tym obszarem, którego skontrolować ani nazwać się nie da, który wciąż wylania z siebie to, co nowe i nieznanne”.

Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 9





Bardzo często malarstwo Erny Rosenstein jest łączone z tradycją francuskiego surrealizmu. W ten sposób zakwalifikowali je chociażby Bożena Kowalska, Janusz Wojciechowski czy też Anda Rottenberg. Sama artystka jednak nie czuła się komfortowo, będąc przypisywaną właśnie do tej kategorii. Najlepszą manifestacją odrębności jej działalności twórczej jest unikalna metoda zapewniania powierzchni malarskich, którą odnajdziemy również w pracy prezentowanej na tej aukcji. Dzieła Rosenstein pokrywają kształty świadczące o fascynacji światem organicznym. To ogromny świat utajnionych znaczeń, automatyzmów i podświadomych gestów, do którego artystka zaprasza widza. Prezentowana praca pochodzi z początku lat 70. XX wieku. W tamtym okresie Rosenstein oprócz malarstwa zaczyna tworzyć poezję. Jej prace stają się też bardziej rozbudowane i nasycone kolorem. W twórczości artystki zastosowanie horror vacui jest bardzo często spotykanym zabiegiem i ma za zadanie kreowanie lirycznej aury oddającej to, co nieświadome, a co musi finalnie znaleźć swoje ujście. Z jednej strony można w tej metodzie dostrzec wpływy charakterystyczne dla twórców surrealizmu, w szczególności artystów, którzy z powodzeniem uprawiali rysunek automatyczny. Z drugiej jej dzieła często są pozbawione jakichkolwiek elementów figuratywnych i z tego względu wypozycjonować je można bliżej kręgów związanych abstrakcją. Tym samym prace malarskie Rosenstein odnoszą się do bardziej wzrokocentrycznego odbioru dzieła, pozostając otwarte w sferze znaczeniowej na interpretacje ze strony widza. Otwarta forma znaczeniowa pozwalała Ernie Rosenstein uwolnić się z opresyjnych kanonów i kodów społecznych. W metodzie tej zapewne leży też źródło sukcesu malarstwa artystki. Jej prace przemawiały do

bardzo dużej grupy odbiorców już za jej życia, a obecnie kolejne pokolenie twórców ulega jej silnemu wpływowi. Wystarczy wspomnieć tutaj krakowską artystkę Malwinę Niespodziewaną.

Stosując przerośnięcie, można powiedzieć, że obrazy Rosenstein od początku lat 60. starają się wydostać z ram – ram klasyfikacji, ale też ram kanonu sztuki zdominowanego przez mężczyzn. Patrząc na obrazy Rosenstein i jednocześnie podchodząc do zagadnienia ram bardziej dosłownie, można również odnieść wrażenie, że jej kompozycje abstrakcyjne starają się opuścić płótno czy też drewnianą deskę, którą pokrywają. W latach 60. Erna Rosenstein rozwinęła swoje poszukiwania w kierunku eksploracji możliwości tworzenia znaczeń, jakie niesie za sobą zastosowanie form abstrakcyjnych. Aleksander Wojciechowski pisał, że twórczość Erny Rosenstein, mimo że tworzona w okresie powojennym, skupionym na potrzebie wypracowania nowego języka mówienia o sztuce i podejmowania rozważań historiozoficznych, nie obejmowała nigdy wątków moralizatorskich, a zrodziła się głównie z dramatyzmu form, baśniowości i fantastyki (Aleksander Wojciechowski, Polskie malarstwo współczesne, Warszawa 1977, s. 9). Jej uwaga skupiła się na kształtach mikrobiologicznych, a płótna i deski zaczęły pokrywać kreślone grubą kreską gęstwiny organicznych form. Dlatego „Niezobaczeniu” zdecydowanie bliżej jest do malarstwa abstrakcyjnego czy też teorii widzenia Strzebińskiego niż do kompozycji surrealistycznych, choć niektórzy w kłębowiskach barwnych linii kojarzonych ze światem biologicznym dostrzegają elementy surrealistycznego rysunku automatycznego, charakterystycznego dla twórczości takich artystów jak na przykład André Masson.



30 α

Teresa Pągowska

1926-2007

"Skok w czarną falę", 1991

akryl, tempera/płótno, 130 x 140 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'TP. 91'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAĞOWSKA 1991

130 X 140 cm SKOK W CZARNĄ FAŁĘ | Barbarze i Clansowi Perch | z wielką przyjaźnią i wdzięcznością za ich miłość do sztuki | T. Pągowska 2.1.1996'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

59 000 - 82 600 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Kocham malować, ale jest to skomplikowane”.

Teresa Pągowska





Artystka, wykładowczyni i matka, Teresa Pagowska, niczym jedna z akrobatek, które umieszczała na swoich obrazach, zmagająca się z trudami dnia codziennego. Życie wiodła złożone niczym „figury niemożliwe” wykonywane na trapezach przez akrobatki. Życie Pagowskiej to połączenie pracy na uczelni ze stałą obecnością w artystycznym tyglu Warszawy i życiem rodzinnym u boku wybitnego plakacisty Henryka Tomaszewskiego. Do tego była pustelniczką, skupioną na psychologicznym zgłębianiu tematu malarskiego.

Urodzona w 1926 Pagowska studia artystyczne ukończyła w Poznaniu, ale zawodowo, także jako wykładowczyni akademicka, związała się ze środowiskiem artystycznym Trójmiasta, gdzie funkcjonowała w grupie skupionej wokół charyzmatycznego malarza Piotra Potworowskiego. Pomimo licznych obowiązków w 1988 udało jej się uzyskać tytuł profesora zwyczajnego. Choć uprawiała przede wszystkim malarstwo sztalugowe, podobnie jak wielu innych twórców tego okresu, zajmowała się również sztuką monumentalną. Jednym z ciekawszych przykładów jej prac było jej zaangażowanie w odbudowę gdańskiego Starego Miasta. W latach 50. XX wieku Pagowska projektowała dekoracje fasad, malarstwo ścienne oraz mozaiki. Innym razem powierzono jej organizację Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie. Przez lata wykładała w Gdańsku, Łodzi i w końcu na ASP w Warszawie, gdzie mieszkała aż do śmierci w 2007.

Bez wątpienia Pagowska miała fascynujące życie. Sława i uznanie przyszły dość szybko. Już w 1961 artystka została zaproszona przez krytyka Petera Selza do udziału w kultowej wystawie „Fifteen Polish Painters” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Było to ogromne wyróżnienie. Tym bardziej że wśród promowanych artystów były zaledwie dwie kobiety – ona i jej imienniczka Teresa Rudowicz. Świadczyło to o ogromnej sile przebicia jej malarstwa. W zdominowanej przez mężczyzn polskiej sztuce XX wieku potrafiła swym pełnym pasji malarstwem zbudować swój autorytet. Nie dziwi zatem fakt, że główną bohaterką swych obrazów uczyniła figurę

kobiety. Malowała ciała dramatyczne, ciała ironiczne, ciała odrealnione. Każdy jej obraz był specyficznym autoportretem, rozwinięciem własnej historii. Jej malarstwo stanowiło wynik odczuwania świata z wielką wrażliwością i wnikliwością. Obrazy Pagowskiej były na tyle intensywne, że nie dało się przejść obok nich obojętnie. Miały w sobie tajemnicę.

W wielu swoich pracach artystka mistrzowsko operowała kolorem, zachowując przy tym elegancki umiar. Prezentowana podczas aukcji praca „Skok w czarną falę” obfituje w głęboką czerń. Poprzez ten zabieg Pagowska udowodniła, że obraz wcale nie musi być przesycony jaskrawym kolorem, by mógł wciągnąć widza w wir interpretacji i domysłów. Pagowska lubiła stosować radykalne środki, takie jak bardzo ograniczoną paletę barw. W pewnym momencie swej twórczości wręcz przyznawała, iż dosłownie zakochała się w bieli. W swoich zapiskach wspominała, że czasami odstawiała na chwilę obraz i jednym gestem nakładała sporą ilość bieli, by albo zakończyć pracę nad obrazem, albo rozpocząć jej dalszy etap. Na prezentowanym obrazie kolorem białym została namalowana postać, która jest pochłaniana przez odmętę ciemnej fali. Kontur sylwetki został podkreślony pomarańczową kreską, co daje znakomity, intrygujący kontrast. Być może artystka w ten sposób sportretowała samą siebie w wirze codziennych obowiązków. Malarstwo było zaledwie jedną z kilku dziedzin, którymi się zajmowała, co mogło być niekiedy przytłaczające. Syn artystki – Filip Pagowski – wspominał w wywiadach, że choć jego rodzice byli zgraną parą, to na mamie spoczywał obowiązek prowadzenia domu, do tego wykładała na uczelniach i malowała. Nie było to łatwe, tym bardziej że do każdego zadania podchodziła niezwykle profesjonalnie. Była artystką skupioną i samodzielną. Nie miała asystentów ani pomocników. Pomimo drobnej sylwetki osobiście kupowała okazałe blejtramy, objęła je płótnem, potem kleiła i gruntowała. Aż do śmierci cały proces przygotowawczy przeprowadzała samodzielnie.

31 α

Ryszard Wojtkiewicz

1941–1988

Muza, 1988

drewno, metal, 92,5 x 42 x 34 cm

sygnowany i opisany u podstawy: 'R. Wojtkiewicz 3/8'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 300 EUR

WYSTAWIANY:

Ryszard Wojtkiewicz (1941–1988), Czytelnia Sztuki, Oddział Muzeum w Gliwicach,
Gliwice, 13.09 – 13.10.2024

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki
Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025





Fot. Marcin Koniak

„Włączenie do naszej kolekcji rzeźby Ryszarda Wojtkiewicza nazywanego przez bliskich Ryśkiem, była dla nas wyjątkową przygodą, która, choć miała niewielkie szanse na realizację, ostatecznie się zdarzyła. Cała historia rozpoczęła się od mojego zamiłowania do katalogów, czasopism i literatury poświęconej sztuce. Pewnego dnia natknąłem się na ogłoszenie dotyczące sprzedaży pokaznego zbioru miesięczników ‘SZTUKA’ – jeśli dobrze pamiętam, było to 36 numerów z okresu trzech lat. W trakcie korespondencji z ich właścicielem okazało się, że mieszkamy niedaleko siebie. Sprzedawca zaproponował, że przywiezie czasopisma pod mój dom, co ostatecznie miało miejsce.

Po krótkiej rozmowie szybko odkryliśmy, że mówimy tym samym językiem, a każdemu z nas zależy na tym, by rozmawiając o sztuce uczyć się od siebie nawzajem. Zostałem zaproszony do domu, ponieważ sprzedawca miał tam bogate zasoby literatury artystycznej z początku lat 2000, które zamierzał sprzedać. W trakcie tej wizyty dowiedziałem się, że od dwóch dekad był profesjonalnie związany z rynkiem sztuki, a jego brat był artystą. To właśnie wtedy po raz pierwszy zetknąłem się z twórczością Ryszarda Wojtkiewicza.

Rzeźba, która pojawi się na aukcji, stanowi niezwykle cenny element naszej kolekcji, nie tylko ze względu na swoje artystyczne walory, ale także ze względu na dramatyczną historię, którą ze sobą niesie. Ta unikalna praca powstała dosłownie kilka dni przed tragicznym wypadkiem, który zakończył życie artysty. Jest to prawdziwa perła zamykająca krąg twórczości Wojtkiewicza, przynosząc niepowtarzalne piękno emanujące z dzieła.

Ryszard Wojtkiewicz uzyskał dyplom w 1972 roku, a po studiach osiedlił się w Gliwicach, gdzie tworzył. W latach 70. i 80. XX wieku był jednym z nielicznych artystów, którzy żyli sztuką

i ze sztuki. Dzięki swojej aktywności twórczej i warsztatowi zapewnił sobie solidną pozycję na krajowym rynku sztuki. Był ceniony zarówno przez krytyków, jak i znawców sztuki, a jego prace cieszyły się dużym powodzeniem wśród kolekcjonerów. W 1983 roku związał się z Galerią ‘6’, gdzie był jednym z kluczowych artystów. W tej legendarnej galerii w latach 1984, 1985 i 1987 odbyły się jego pamiętne wystawy indywidualne. Reprezentował ją również na Targach Sztuki w Poznaniu, które wówczas były najwyższym cenionym wydarzeniem w kraju. Udział w wystawach w Polsce i za granicą oraz liczne sukcesy w konkursach artystycznych umocniły jego pozycję jako cenionego artysty na scenie krajowej i międzynarodowej.

Podczas dwuletniego pobytu w USA, Wojtkiewicz regularnie prezentował tam swoje prace. W 1985 roku nawiązał współpracę z Centrum Galerie w Bazylei, która zorganizowała kilka jego wystaw, a kulminacją tej współpracy był udział artysty w ART BASEL ’86, jednym z najważniejszych wydarzeń sztuki w Europie. Po jego tragicznej śmierci odbyły się retrospektywne wystawy twórczości w Niemczech i Polsce. Jego prace zdobyły uznanie na międzynarodowych targach sztuki, takich jak Art Event w Anvers (Belgia, 2009), HanseArt w Bremie (Niemcy, 2010) oraz Sm’art w Aix-en-Provence (Francja, 2011).

Ryszard Wojtkiewicz zginął tragicznie w 1988 roku, w wypadku samochodowym, który przedwcześnie zakończył jego życie i twórczość. Artysta mówił o swojej pracy: ‘W tym, co robię, chciałbym stworzyć jakieś piękno, staram się nie »przegadać« swoich obrazów. Najprostszą formą powiedzieć jak najwięcej’. Cenił ‘stonowany kolor i mocno zaznaczoną fakturę’, które były stałym elementem jego dzieł”.

Liwiusz Krawczyk

32 α

Tadeusz Dominik

1928-2014

Bez tytułu, 1962

olej/plótno, 50,7 x 86,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Dominik 62'

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

18 900 - 23 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki
Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

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

Tadeusz Dominik



33 α

Tadeusz Dominik

1928-2014

"Dwa światy", 1964

akryl/płótno, 103 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'RYSUNEK W/G. SARKOFAGU RZYMSKIEGO / T.DOMINIK 1964'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. DOMINIK | LIQUITEX 103 x 130 | DWA ŚWIATY 1964' na odwrociu nalepka wywozowa Desa Works of Modern Art Foreign Trade Company oraz nalepka domu aukcyjnego Agra-Art na górnej listwie nalepka Städtische Kunstgalerie Bochum z tytułem wystawy: Profile IV 1964/65 | Polnische Kunst heute

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 600 - 35 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka

WYSTAWIANY:

„Profile IV. Polnische Kunst heute”, Städtische Kunstgalerie, Bochum, 8.11.1964-17.01.1965

„Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka”, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 2.07-18.09.2022

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Profile IV. Polnische Kunst heute, katalog wystawy, Städtische Kunstgalerie, Bochum 1964, nlb (il.)

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, red. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 124 (il.)



Obraz „Dwa światy” autorstwa Tadeusza Dominika z 1964 roku stanowi interesujący przykład poszukiwań formalnych artysty, który w swojej twórczości łączył elementy abstrakcji i figuralności, tworząc malarstwo silnie zakorzenione w tradycji, a jednocześnie otwarte na nowoczesność. Dzieło to, podzielone kompozycyjnie na dwie części – górną abstrakcyjną i dolną narracyjną – doskonale ilustruje tytułowe „dwa światy” i wpisuje się w charakterystyczny dla Dominika dialog między przeszłością a teraźniejszością, między strukturą a emocją, między formą a treścią.

Górna część obrazu ukazuje zestawienie form przypominających pocięte bale drewna lub surowe elementy konstrukcyjne, malowane grubymi pociągnięciami pędzla w odcieniach bieli, brązu i czerni. Te abstrakcyjne formy budują wrażenie surowości, fizyczności, a zarazem są silnie osadzone w płaszczyźnie malarskiej. Ich układ sugeruje napięcie, ciężar i materię. Jest to świat współczesny – nieokreślony, pełen przekształceń, ruchu i otwartej interpretacji. Kolorystyka ograniczona do neutralnych barw podkreśla konstrukcyjność tej części kompozycji.

W dolnej części znajduje się wyraźnie stylizowana scena figuralna, przypominająca rysunek nawiązujący do reliefu z sarkofagu rzymskiego – co potwierdza napis na dole obrazu: „Rysunek wg sarkofagu rzymskiego / T. Dominik 1964”. Przedstawione zostały postacie ludzkie, konie i rydwany, wpisane w dekoracyjną, niemal narracyjną strukturę. Ten świat to przeszłość – uporządkowana, symboliczna, nacechowana klasycznym pięknem i ładem. Utrzymana w monochromatycznej gamie szarości scena odwołuje się do sztuki antycznej, co z kolei wskazuje na zainteresowanie Dominika historią sztuki i kulturą śródziemnomorską.

Obraz ten można odczytywać jako komentarz do kondycji sztuki i jej źródeł. Z jednej strony mamy tu abstrakcyjny język formy, charakterystyczny dla powojennego modernizmu, który Dominik rozwijał w latach 50. i 60. XX wieku. Z drugiej strony artysta sięga po motywy historyczne, odwołując się do ikonosfery antyku, która była nie tylko źródłem estetycznym, ale też nośnikiem wartości i idei. „Dwa światy” ukazują napięcie między tymi dwoma obszarami: nowoczesnością i tradycją, wolnością ekspresji i porządkiem narracyjnym.

Tadeusz Dominik, uczeń Jana Cybisa, był jednym z najważniejszych przedstawicieli polskiej szkoły koloryzmu. W jego malarstwie zawsze obecna była fascynacja kolorem, strukturą i światłem. Choć „Dwa światy” odbiegają kolorystycznie od najbardziej znanych, pełnych barw pejzaży Dominika, to jednak wciąż pozostają pod wpływem jego koloryzmu – tyle że w wersji wyciszonej, analitycznej. W latach 60. artysta zaczął eksperymentować z formą, upraszczać ją, wprowadzać elementy syntetyczne, często na pograniczu abstrakcji, co stanowiło naturalny rozwój jego wcześniejszych zainteresowań pejzażem jako strukturą plastyczną.

Obraz ten w sposób niemal dydaktyczny pokazuje dwie strategie malarskie: syntetyczną, nowoczesną i symboliczną, historyzującą. Dominik nie stawia jednej ponad drugą – raczej ukazuje ich współlistnienie, współzależność, a być może i nieuchronny konflikt. Obraz staje się przestrzenią refleksji nad rolą artysty w świecie pełnym sprzeczności: między pamięcią a nowością, między porządkiem a chaosem, między formą a treścią.



34 α

Rajmund Ziemiński

1930-2005

Pejzaż, 1976

olej/ płótno, 140,5 x 50,3 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 76.'

sygnowany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 100 - 11 800 EUR

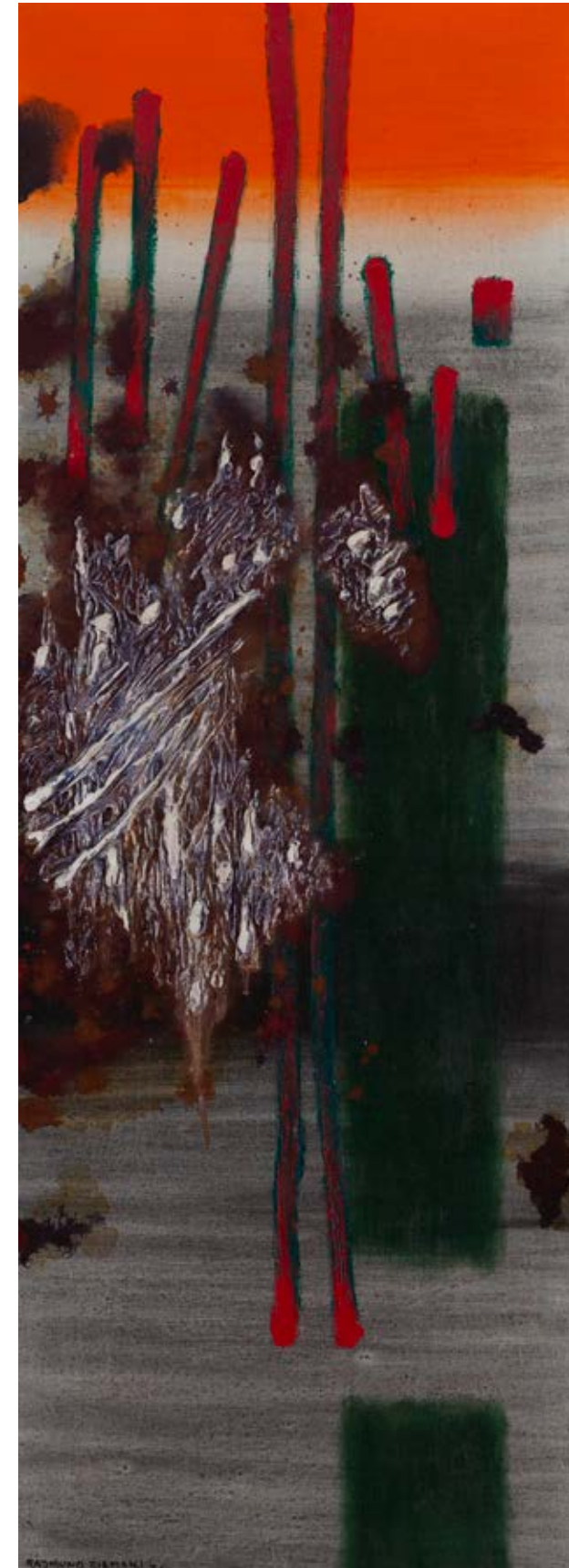
WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„...ponad czterdzieści lat jestem zafascynowany problemem koloru, tym, by go wypowiedzieć w pełni, by stworzyć kreację, w której jest on dominujący. Dla mnie to wartość podstawowa”.

Danuta Wróblewska, [w:] Rajmund Ziemiński: Galeria Zapiecek, Warszawa 2006, s. 3



35 α

Jan Lebenstein

1930-1999

"Figura", 1956

olej/plótno, 119 x 57,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'JAN LEBENSTEIN FIGURA | 1956 ol. pł.

110x59 | wł. Aleksander Wojciechowski'

na blejtramie nalepka wystawowa Galerii u Jezuitów

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

42 500 - 59 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Aleksandra Wojciechowskiego

WYSTAWIANY:

Wystawa indywidualna, Teatr na Tarczyńskiej, Warszawa, październik 1956

„W kręgu metafor. Ekspresja, groteska, fantastyka”, Dom Artysty Plastyka,

Warszawa, marzec-kwiecień 1976

„W kręgu przyjaciół. Wystawa kolekcji prac malarskich Aleksandra Wojciechowskiego”,

Galeria ZPAP, Warszawa, 5-16.01.1977

Jan Lebenstein, Muzeum Narodowe, Wrocław, kwiecień-czerwiec 1977

„W kręgu przyjaciół III. Wystawa kolekcji polskiej sztuki współczesnej

prof. Aleksandra Wojciechowskiego”, Galeria u Jezuitów, Poznań, 16.05-8.06.2002

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

W kręgu przyjaciół. Wystawa kolekcji prac malarskich Aleksandra Wojciechowskiego,

katalog wystawy, Galeria ZPAP, Warszawa, 1977, poz. kat. 40, nlb.

Jan Lebenstein, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, oprac. Mariusz

Hermansdorfer, Wrocław 1977, poz. kat. 5, nlb (il.), s. 3 (spis)

W kręgu przyjaciół II. Współczesne malarstwo polskie z kolekcji Aleksandra

Wojciechowskiego, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, red. Dorota Dąbrowska,

Warszawa 1992, poz. kat. 59, s. 44

W kręgu metafor. Ekspresja, groteska, fantastyka, katalog wystawy, Dom Artysty

Plastyka, Warszawa 1976, nlb. (il.)



W cieniu wydarzeń Października '56, kiedy ulice Warszawy rozbrzmiewały echem politycznego przełomu, w małym mieszkaniu przy Tarczyńskiej odbyła się cicha, lecz brzemienista w znaczeniu premiera – debiutancka wystawa indywidualna Jana Lebensteina. To właśnie tam, w ciasnym wnętrzu teatru na Tarczyńskiej, prowadzonego przez Mirona Białoszewskiego, zaprezentowane zostały pierwsze „Figury osiowe”. Obrazy, które nie tyle wyznaczały nowy kierunek w polskiej sztuce powojennej, ile wręcz go wykuwały.

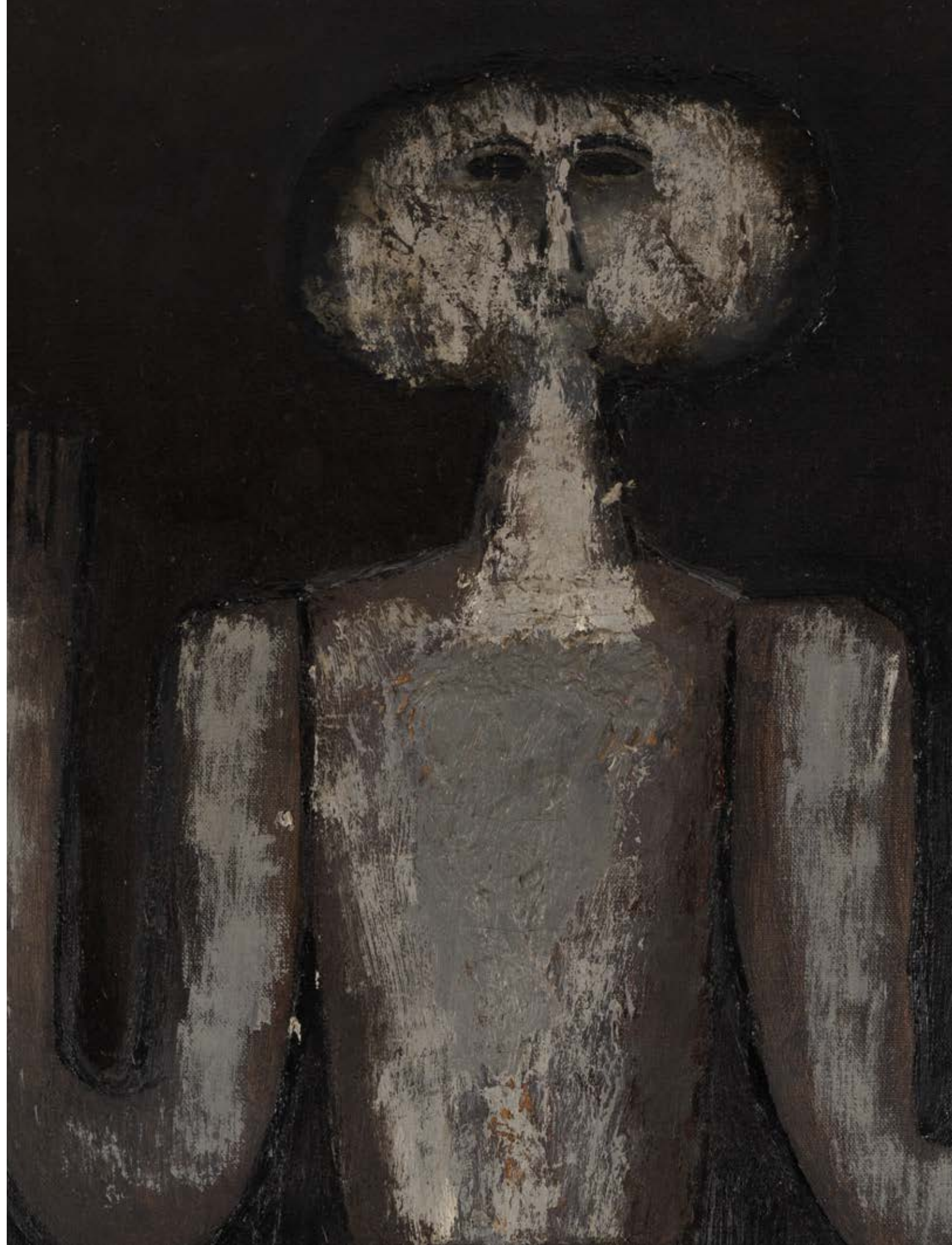
Prezentowana „Figura” z 1956 stanowi jeden z pierwszych przykładów tej przełomowej serii – jeszcze pełnej organicznego drżenia, nieokrzesłej w późniejszym rygorze syntetycznych form. Przedstawiona postać, choć zachowuje ludzkie cechy, jest wyraźnie zdeformowana: wydłużone kończyny, przerośnięta głowa, nieproporcjonalne części ciała – wszystko to przypomina istotę uwikłaną w klatkę, uwięzioną w przestrzeni bez powietrza. Kobieta ta, tonąca w szarościach, przywołuje na myśl męczennicę, symboliczną ofiarę czasu. Wczesna „figura osiowa” nie jest jeszcze zamkniętą formą, lecz raczej zapisem wewnętrznego impulsu – malarskiego dziennika, którego autor próbuje znaleźć własny „szyfr”, osobny język wyrazu.

Właśnie taki język szukał wtedy także Miron Białoszewski – poeta marginesu, kronikarz „niewielkich” zdarzeń i półszeptów codzienności. Jego mieszkanie na warszawskiej Ochocie zamieniło się w teatr – nie tylko sceniczny, lecz także mentalny: miejsce spotkań, prób, eksperymentów. To tam życie i sztuka zlały się w jedno. Przyjaźń Lebensteina i Białoszewskiego, która zrodziła się w 1955, po wystawie Arsenалу była czymś więcej niż tylko koleżeństwem dwóch outsiderów. Łączyły ich wspólne ideały: opór wobec socrealizmu, bunt przeciwko ideologii, niechęć do estetyki podporządkowanej systemowi. Obaj tworzyli na marginesie – lecz margines ten stawał się dla nich centrum.

Wspólne noce spędzane na spacerach po Dworcu Głównym, mieszanka kofeiny z kodeiną, zimowe noce na Poznańskiej spędzane pod płaszczem w mieszkaniu z wybitym oknem – wszystko to tworzyło intymny, niemal mitologiczny pejzaż przyjaźni. Lebenstein wspominał po latach, że właśnie w tym czasie – w miesiącach wystawy na Tarczyńskiej – najbardziej zbliżyli się z Białoszewskim. To wtedy, zainspirowany jeszcze nieopublikowanymi wierszami poety z tomu „Obroty rzeczy”, zaczął tworzyć pierwsze rysunki na tej kanwie. Ich korespondencja, przechowywana dziś w archiwach, dokumentuje twórczy dialog dwóch wybitnych indywidualności, których drogi w sposób naturalny zbiegły się w cieniu PRL-owskiej opresji.

Białoszewski, fascynujący się konstruktem językowym, i Lebenstein – poszukujący malarskiej formy bliskiej konstrukcji ilustracyjnej, spotkali się w duchowym pokrewieństwie. Jak pisała Joanna Bielska-Krawczyk, Lebenstein w poezji Mirona odnajdywał echa starożytności i antyku Bliskiego Wschodu – tematów, które będą powracać w jego twórczości także po wyjeździe do Paryża. „Figury osiowe”, choć zakorzenione w realiach Polski połowy lat 50., zyskały rozgłos dopiero na Zachodzie. W 1959 Lebenstein otrzymał Grand Prix na Międzynarodowym Biennale Malarstwa Młodych w Paryżu. Od tego momentu jego kariera nabrała wymiaru międzynarodowego, a on sam zdecydował się nie wracać do kraju, nie chcąc dłużej „żyć w mentalnej niewoli”.

Obraz prezentowany w katalogu – jeden z pierwszych „figur osiowych” – to nie tylko świadectwo narodzin unikalnego stylu, lecz także intymny zapis epoki. Powstał w szczególnym momencie: w czasie, gdy sztuka była jedynym terytorium wolności, a przyjaźń z poetą stawała się źródłem inspiracji silniejszym niż jakiekolwiek środowisko czy szkoła. Ta kobieca postać, choć anonimowa, niesie ciężar egzystencjalnego dramatu – i staje się ucieleśnieniem ówczesnych lęków, pragnień i niezgody na świat pozbawiony sensu.



36 α

Aleksander Kobzdej

1920-1972

"Szczelina IX", 1964

olej, /płyta, płótno, 112 x 57 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1964.'

signed, dated and described on the reverse: 'aleksander Kobzdej | 1964 r. |

cykl Szczelina - IX- | 57 - 102'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 800 - 18 900 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„W połowie lat pięćdziesiątych skierował uwagę ku abstrakcji, dając wyraz swojej fascynacji materia malarską. W wyniku jego zainteresowania tożsamością tworzywa, powstały piękne i bogate faktury zestawiające grube warstwy farby z cienkimi - jak błona - powłokami. Kobzdej tworzy swoją dziwną przestrzeń, zdając się istnieć pod powierzchnią obrazu i sugerując sferę ukrytą przed widzem. Mistrzowska aranżacja form i przyćmionych ziemistych kolorów o subtelnym stopniowaniu odcieni rodzi struktury charakteryzujące się dyskretną elegancją. Cechując się niezwykłą gęstością płótna, nieodmiennie dają wyraz związków faktury z przestrzenią”.

Peter Salz, 1961 w: Aleksander Kobzdej 1920-1972, Warszawa 1992, s. 6



37 α

Bronisław Kierzkowski

1924-1993

Bez tytułu, 1973

olej/plótno, 95,5 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KIERZKOWSKI | Aalborg 1973'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 800 - 7 100 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Na początku był Strzemiński, którego uczniem był Bronek w Łodzi, zawsze do tego faktu nawiązywał i podkreślał jego znaczenie, i słusznie, przecież spotkał się wówczas z autentyczną tradycją awangardowych postaw, tak wyjątkową w opanowanym przez realistów i kolorystów szkolnictwie. Myśli Strzemińskiego znalazły w Bronku dobrą glebę i zaowocowały w jego twórczości, negując konwencję i estetykę tradycyjnego obrazu”.

Stefan Gierowski



38 α

Henryk Musiałowicz

1914-2015

"Słupy i Sacrum", lata 90. XX w.

olej/drewno, 221 x 35,5 x 34,5 cm

sygnowany na trzonie: 'Musiałowicz'

sygnowany na odwrociu: 'MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR

POCHODZENIE:

zakup od rodziny artysty

WYSTAWIANY:

Henryk Musiałowicz. „Pion drzewa, poziom horyzontu”, Galeria Współczesnej

Sztuki Sakralnej Dom Praczek, Kielce, 27.01-28.04.2022

Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„W końcu lat 80. pojawiły się w twórczości Musiałowicza szczególne rzeźby, które nazwał Słupami. Są one realizowane w duchu obrazów, często jak one o reliefowo ukształtowanej, ‘pokaleczonej’ płaskorzeźbowo powierzchni, polichromowane czarno-czerwono, biało i żółto-złociście. Czasami przypominają wiejskie kapliczki przydrożne albo przydrożny słup-totem, albo symbol żałoby, gdy poprzeczna belka przydaje im kształt krzyża. Czasami są smukłe jak pień drzewa, a niekiedy rozłożyste, lub skonstruowane z wielu różnych, nadbudowanych nad sobą części. Czasem pokaleczona faktura drewnianych partii słupa skonstrastowana bywa z metalowymi elementami, które wraz z czaszkami zwierząt, wieńczącymi niekiedy kompozycję, nabierają symbolicznego znaczenia natury ujarzmionej i dewastowanej przez człowieka. Musiałowicz w naturze i sztuce znalazł swoją samorealizację, swoje najwyższe wartości i swoje spełnienie”.

Bożena Kowalska



39 α

Henryk Musiałowicz

1914-2015

"Sztandar", lata 90. XX w.

akryl, asamblaż/drewno, papier, płyta pilśniowa, tkanina, 133 x 76,5 cm

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR

WYSTAWIANY:

Henryk Musiałowicz. „Pion drzewa, poziom horyzontu”, Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej Dom Praczek, Kielce, 27.01-28.04.2022

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Niechęć do narracji i formuły realistycznej, wiązanych tradycyjnie z przygodnością istnienia, skłoniła również Witolda Damasiewicza i Henryka Musiałowicza, reprezentantów starszej generacji artystów, do poszukiwania inspiracji w ikonie. Jednak gdy pierwszy z nich, zmierzając do ujawnienia sakralnych korzeni bytu i nadprzyrodzonego statusu człowieka, podążał drogą radykalnej redukcji i syntezy kształtów obserwowanych w naturze, to drugi – przeciwnie, związał je z istic bizantyjskim splendorem ‘drogocennej’ materii malarskiej o zróżnicowanych efektach barwnych, świetlnych i fakturalnych, tworzących magiczno-fantastyczny klimat, tak charakterystyczny dla obrazowych cykli i rzeźbiarskich ‘ikonostasów’”.

Renata Rogozińska, Ex oriente lux. Recepcja ikony w sztuce polskiej (lata 1960–2007), Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej, 2009(2), s. 49-81





„Sztandary to jedna z najbardziej ekspresyjnych i dramatycznych form, jakie tworzył artysta. Na dużym płacie tkaniny Musiałowicz przytwierdza skrawki materiałów, zdjęcia rodzinne, fragmenty plakatów, gazet: pojawiają się tu też prace z lat dawnych, niewielkie obrazy, rysunki czy litografie. Nie sposób tych dużych i ciężkich, a jednocześnie bardzo nietrwałych konstrukcji przytwierdzić do drzewców. Do eksponowania tych prac potrzebne są specjalne stelaże. Sztandary umieszczone w naturalnej przestrzeni pól, poddane ruchom wiatru, przywołują odniesienia kulturowe, chociażby tradycji chorągwi. Chorągwie symbolizują przecież suwerenność, niezależność, a jednocześnie określają przynależności tożsamość tych, którzy pod tym znakiem występują. Są znakiem ludzkiej dumy i godności, a często triumfu. Są znakiem wzniosłym. W latach 90. w pracowni artysty powstają prace, w których zacierają się granice między obrazem, formą rzeźbiarską a instalacją. Są to najpierw cykle prac, które Musiałowicz nazywa: Słupy i Sacrum, a ostatnio Sztandary. Charakterystyczną cechą dwóch pierwszych form przestrzennych jest wertykalność. Słupy-kolumny bywają budowane z ociosanych pni drzew, grubych desek, są malowane na czerwono, czarno, biało; faktura uzyskiwana jest przez nacinanie bądź żłobienie. Często wertykalne formy dopełniają wbudowane w nie bądź to wcześniejsze prace malarskie, bądź przedmioty zużyte, pozostawione na wysypisku ludzkiej egzystencji, takie jak drzwi czy koło, bądź też te odnalezione w naturze, takie jak czaszki zwierząt czy kamienie. Chcąc zrozumieć Słupy i Sacrum, nie sposób nie kojarzyć ich z rytualnymi totemami, kolumnami, kapliczkami, krzyżami przydrożnymi. Jednak, wydaje się, że choć Słupy i Sacrum, nawiązują do wspomnianych form kulturowych, to nie tyle są one metamorfozami tychże form, ile materializacją idei wznoszenia się, wzrastania, wyrazem ludzkiej tęsknoty za doskonałością”.

Ewa D. Bogusz-Bołtuć

Henryk Musiałowicz w swojej twórczości zarówno malarskiej, jak i rzeźbiarskiej tworzy symboliczne narracje na temat dramatycznej kondycji współczesnego człowieka. Jego dzieła to traktaty o kruchości życia, któremu zagrażają cierpienie, samotność, tęsknota. W latach 50. XX wieku powstał schemat prac, którym artysta pozostał wierny na przestrzeni kolejnych dekad. Centralnym punktem kompozycyjnym została wówczas sylwetka ludzka, która pełniła funkcję znaku. To wokół niej artysta tworzył liczne ornamenty o grubej, sensualnej fakturze. Nieraz dzieła wychodzące z pracowni artysty przybierały wręcz reliefowy lub półreliefowy charakter. Na niektórych realizacjach można dostrzec inkrustowania opiłkami złota lub srebra, które artysta wtapiał w warstwę malarską.

Z kolei w latach 70. XX wieku Henryk Musiałowicz zwrócił się ku naturze. Wtedy powstały takie cykle jak „Krajobraz animalistyczny” czy „Narodziny Ziemi”, a także cykle poświęcone

kwestiom egzystencjalnym, takie jak: „Reminiscencje”, „Rodzina” czy „Epitafium”. Z końcem lat pojawiło się coraz więcej kompozycji przestrzennych, które artysta tworzył za pomocą połączenia licznych, odrębnych elementów. Nieraz intensywnie polichromowane przypominały imponujące totemy.

Rzeźby – totemy, nazywane również słupami Henryk Musiałowicz zaczął tworzyć na początku lat 90. w hołdzie dla bliskich, którzy zginęli podczas wojny. Cykl tych charakterystycznych „pokaleczonych” dzieł, zatytułowany „Księgi życia”, tworzył w swoim wiejskim domu i pracowni w Cieńszy pod Pułtuskim, gdzie przez wiele lat oddawał się kontemplacyjnej aktywności artystycznej. Za materiał do totemów Musiałowiczowi posłużyły nienadające się na deski drzewa „okaleczone” wojennym ołowiem oraz fragmenty rozpadającego się płotu. Prace z cyklu są uznawane za kontynuację i rozbudowanie jego reliefów z cyklów „Rozmyślanie” czy „Sacrum”.



Henryk Musiałowicz, fot. dzięki uprzejmości Jolanty Musiałowicz

40 α

Jerzy Nowosielski

1923-2011

Gimnastyczka, 1950

ołówek/papier, 19,5 x 12,3 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany ołówkiem l.d.: 'J.N.'

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

3 600 - 5 900 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat Fundacji Nowosielskich w Krakowie

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

Jerzy Nowosielski



41 α

Andrzej Szewczyk

1950-2001

Z cyklu "Rysunki alchemiczne", 1981 - 1983

tusz/papier, 26,5 x 18,5 cm (w świetle oprawy)

opisany ołówkiem na odwrociu: 'MGB/D/SZ/ 696/89'

na odwrociu stempel Galerii Muzalewska

estymacja:

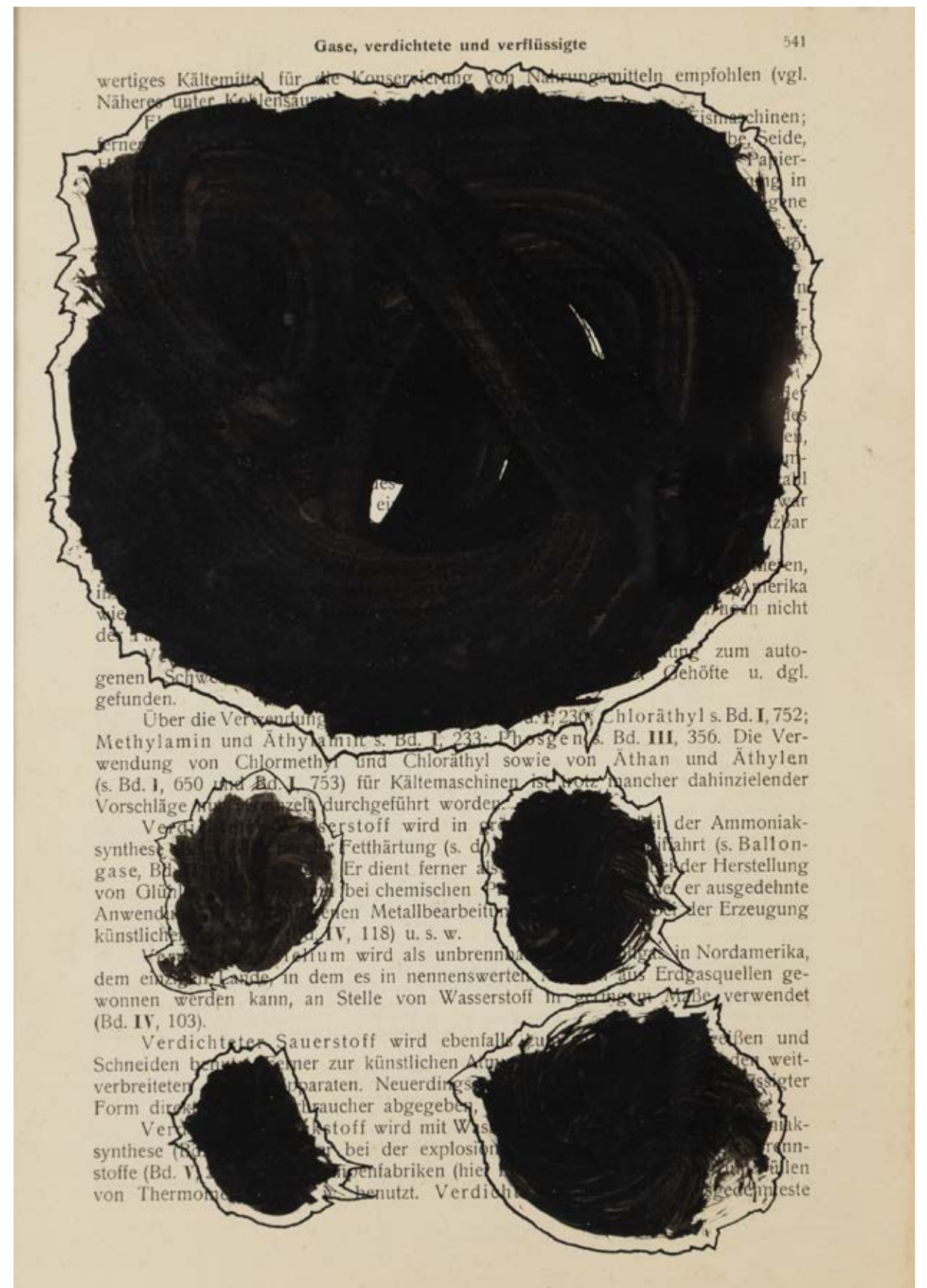
10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



42 α

Rafał Bujnowski

1974

Bez tytułu (tryptyk), 2005

olej/ płótno, 30 x 30 cm (wymiary każdej pracy)

sygnowan i datowany na odwrociu każdej pracy: 'BUJNOWSKI / 05'

estymacja:

65 000 - 85 000 PLN

15 400 - 20 100 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„W czasach, gdy nie mamy już pewności, czy cokolwiek ma jeszcze jakiegokolwiek znaczenie, obrazy Rafała Bujnowskiego w pewien sposób przypominają rzucanie kośćmi – dublowanie idei i znaczenia. Wszystko ma jakiś temat, ale nie każdy temat znaczy to, co nam się w pierwszej chwili wydaje. Jesteśmy zalewani kopiami wersji kopii ad infinitum. W jaki sposób artysta ‘awangardowy’, tworzący po epoce konceptualizmu, może walczyć z zalewem bezsensowności i tworzyć coś autentycznego?”

Lynda Morris, Socjalistyczny „kapitalistyczny realizm” czy kapitalistyczny „sorealizm”, [w:] Rafał Bujnowski. Polityka obrazów. Wybrane prace z lat 1999-2013, Warszawa 2013, s. 6



43 α

Natalia Lach-Lachowicz

1937-2022

Alfabet Ciała, 1974/2005

wydruk cyfrowy/dibond, papier, 29 x 29 cm (w świetle oprawy)
zestaw zawiera 12 prac

estymacja:

45 000 - 80 000 PLN

10 700 - 18 900 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat Fundacji ZW

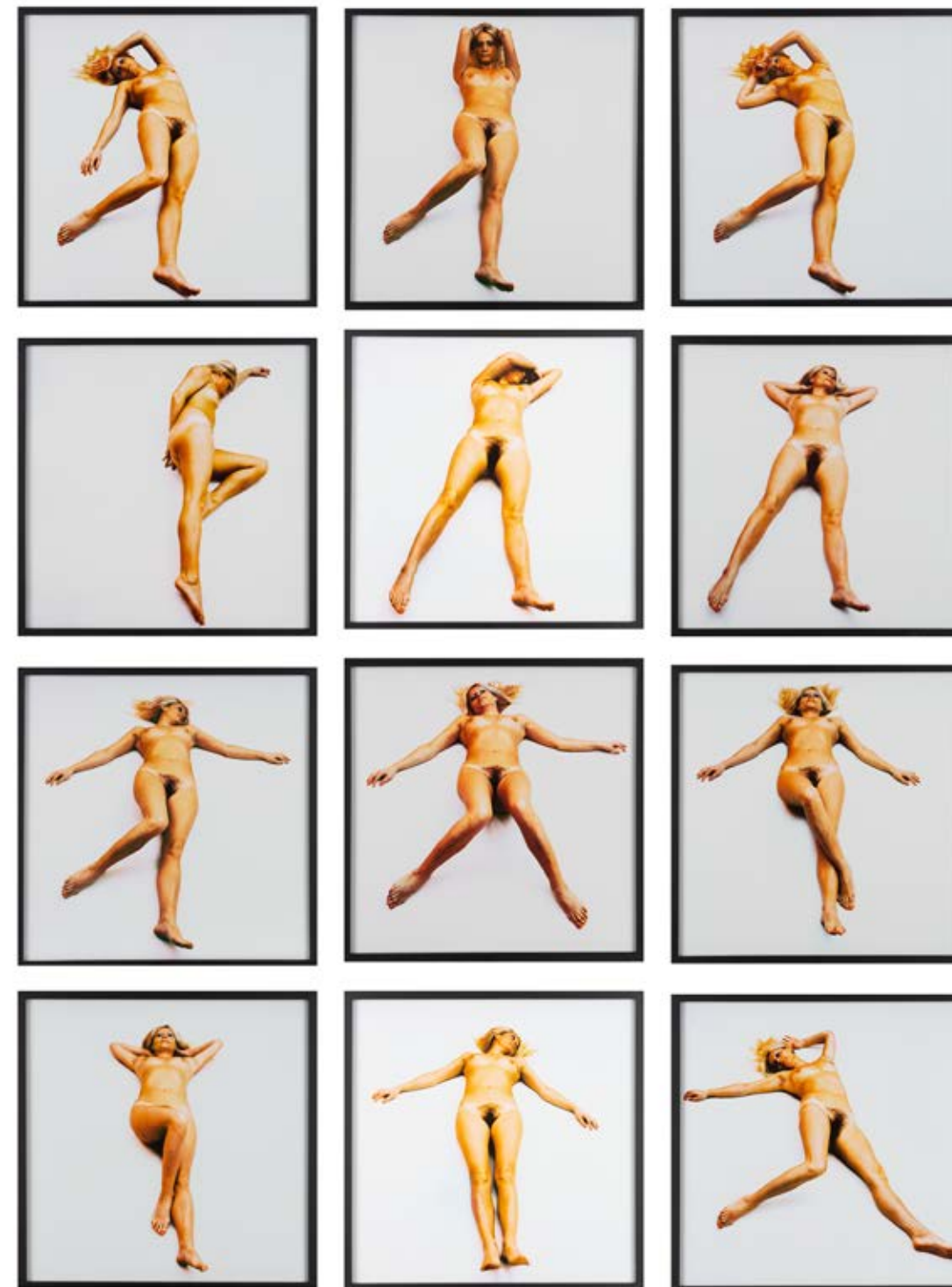
WYSTAWIANY:

„Tożsamość w rozkoszy”, Galeria Sztuki BWA, Olsztyn, 10.03-16.04.2023

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki
Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Tożsamość rozkoszy, katalog wystawy, Galeria Sztuki BWA, Olsztyn 2023, s. 28-29 (il.)



44 α

Natalia Lach-Lachowicz

1937-2022

Sztuka postkonsumpcyjna, 1975/2010

wydruk cyfrowy/dibond, papier, 49,5 x 66 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany na odwrociu: 'NATALIA LL'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 200 - 18 900 EUR

OPINIE:

do obiektu dołączony certyfikat autentyczności wydany przez Fundację ZW

WYSTAWIANY:

„Tożsamość w rozkoszy”, Galeria Sztuki BWA, Olsztyn, 10.03-16.04.2023

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Tożsamość rozkoszy. Twórczość Natalii LL w kolekcji Juliusza Topolskiego, katalog wystawy, Galeria Sztuki BWA, Olsztyn 2023, okładka, s. 35 (il.)



45 α

Roman Opałka

1931-2011

"Detal 1987108-2010495" / "Detal 2136352-2154452", z cyklu "OPAŁKA 1965/1-?", 1977

płyta winylowa, 31,05 x 31,5 cm (w świetle passe-partout)

Wydawnictwo Rene Block, 1977

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



46 α

Jan Berdyszak

1934-2014

Relief dwustronny, 1971

chromonikiel, stal, 89,1 x 106,9 x 88 cm

estymacja:

280 000 - 350 000 PLN

66 100 - 82 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Waldemara Andzelma

WYSTAWIANY:

„Berdyszak Gierowski Kałucki Koji”, Galeria Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im.

Hieronima Łopacińskiego, Lublin, 6-31.08.2010

„Berdyszak Gierowski Kałucki Koji. Kolekcja Waldemara Andzelma”, Muzeum Miasta

Łodzi, Łódź, 22.10.2011-29.01.2012

„Berdyszak Gierowski Kałucki Koji. Kolekcja Waldemara Andzelma”, Galeria

Sztuki BWA, Olsztyn, 9.03-15.04.2012

„Andzelmiada”, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA - Stara Kopalnia, Wałbrzych,

25.03-26.08.2022

„deszcz, upał, śnienie...”, Galeria Sztuki BWA, Olsztyn, 16.09-13.11.2022

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Berdyszak Gierowski Kałucki Kamoji, Lublin-Ząbki 2010, poz. 19, s. 82-83 (il.), 187 (spis)

Deszcz, upał, śnienie..., katalog wystawy, Galeria Sztuki BWA w Olsztynie, Wałbrzyska

Galeria Sztuki BWA - Stara Kopalnia, Warszawa 2022, poz. kat. 31, s. 80-81 (il.)

„Istnieją przedmioty obrazy i sytuacje przeznaczone. Są przeznaczone dla określonego celu, a jednak nasza mentalność przeznacza je jeszcze inaczej. Wyobrażenia, ale i przypadki, wymuszają nieoczekiwane odmienności. Są przedmioty, obrazy, sytuacje, chwile i szczątki zupełnie niezapreczone. Istnieją także BEZWŁAŚCIOWŚCI, których my nie nawykliśmy spostrzegać i zupełnie nie potrafimy ich doceniać. Spostrzeganie bezwłaściwości może i potrafi wywołać optymalne napięcie potencjalne. Bez właściwość posiada własne źródła samokreacji. A może ten rodzaj źródła samokreacji lepiej określa słowo „bezwład” wobec uwarunkowań dobrze nam rozpoznanych. Bezwładność samokreująca – o ile pozwolimy jej zaistnieć i potrafimy ją spostrzegać – nie tylko kreuje siebie, ale i kreuje naszą refleksję”.

Jan Berdyszak, Notatki ze Szkicownika 175 (17.XII 2004-3. V 2005)





Prezentowana „Relief dwustronny” Jan Berdyszaka stanowi jedno z pełniejszych świadectw poszukiwań, jakie artysta prowadził w obszarze ontologicznej definicji dzieła sztuki. Srebrna, metalowa rama, z której rozchodzą się promienie kawałki blachy, niczym elementy pękniętej szyby zdają się atakować widza. Obok tej pracy trudno jest przejść obojętnie, ponieważ ingeruje w przestrzeń, w której się znajduje równie mocno, co zajmuje myśli osoby, która napotka ją na swojej drodze. Rama Berdyszaka może być odczytywana jako wyłom w rzeczywistości, portal, dzięki któremu możemy wejść na wyższe poziomy poznania, zarówno w wymiarze duchowym, jak i tym fizycznym, haptycznym czy też proprioceptycznym. Struktura tej rzeźby zachęca do wejścia z nią w interakcję za pomocą różnych zmysłów, z tym że zmysł odbioru przestrzeni zdaje się tym, na który ta rzeźba miała za zadanie najsilniej oddziaływać. Z jednej strony wydawać by się mogło, że jest to po prostu metalowa rama, efekciarski, połyskujący obiekt dekoracyjny. Nic bardziej mylnego. Przy dłuższym obcowaniu z tym przedmiotem bardzo łatwo można zagubić się w gęstwinie interpretacji, które artysta stojący za stworzeniem tego obiektu zdaje się nam podsuwać. Na tym polega geniusz Jana Berdyszaka, który został zapamiętany jako artysta poszukujący i burzący ustalone konwencje, przede wszystkim te formalne, wynikające bezpośrednio z fizycznych właściwości dzieł sztuki.

Twórczość Berdyszaka cechuje bardzo analityczne podejście do kwestii związanych z percepcją materialności dzieła sztuki. Drobiazgowa analiza artysty jest wsparta długofalową i wyjątkowo konsekwentną postawą wobec prowadzonych przez siebie studiów. Berdyszak jest autorem dwóch ważnych wizualno-teoretycznych rozważań, które podważyły tradycyjne pojmowanie dzieł sztuki jako materialnych bytów dwu- lub trójwymiarowych. Jedno dotyczyło obalenia mitu obrazu jako przedstawienia zamkniętego w kwadratowych lub prostokątnych ramach. Drugie – zmiany pojmowania natury obiektu malarskiego rozumianego jako przedmiot o fizycznych, przestrzennych właściwościach. Efektem tych rozważań była stopniowa dematerializacja dzieła sztuki i wykryształizowanie się koncepcji prze-

strzeni mentalnej, rozumianej jako relacyjny związek pomiędzy dziełem sztuki i odbiorcą. Drogę od dwuwymiarowego dzieła do przestrzeni mentalnej Berdyszak rozpoczął w latach 1958-60, kiedy powstały jego pierwsze całkowicie abstrakcyjne gipsoryty przedstawiające koła i elipsy, takie jak na przykład prace z cyklu „Czarne formy”. Kluczowy moment przypadł na lata 1962-64, kiedy to Berdyszak stworzył cykl obrazów „Koła podwójne”, w których dokonał przełamania tradycyjnego malarskiego prostokąta, uwalniając kompozycję od odseparowującej jej przestrzeni ramy. Prace te nazwał często formatami integralnymi. „Koła podwójne” następnie ewoluowały w cykl znany jako „Kompozycja kół”, w której artysta zaczął rozdzielać jedno z kół i umieszczać jego fragmenty nad i pod drugim kołem. Jan Berdyszak bardzo intensywnie poszukiwał relacji między wnętrzem a zewnątrz dzieła sztuki. Kluczowym zagadnieniem w tym obszarze była właśnie koncepcja przestrzeni. Artysta starał się oddać poczucie przestrzenności dzieł sztuki za pomocą wycinania różnego rodzaju otworów, nakładania na siebie płaszczyzn i stosowaniu kontrastowych kolorów. Zabiegi te miały ujawniać kolejne fizyczne cechy dzieła sztuki, takie jak gęstość, ciemność, przezroczystość i potencjalność.



47 α

Jan Berdyszak

1934-2014

"O rzeźbie ciemności", 1979-2005

tkanina, zamsz, DMS, imitacja skóry, 33,7 x 19 x 38 cm 33,7 x 24 x 40 cm

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 800 - 18 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Grażyny Kulczyk

WYSTAWIANY:

Jan Berdyszak. „Książki” (ekspozycja w ramach wystawy „Jan Berdyszak.

Prace 1960-2006”), Galeria Piekary, Poznań, 24.11-8.12.2006

„GK Collection #1”, Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

„Każdy jest dla kogoś nikim”, Fundación Banco Santander, Madryt, 15.02-15.06.2014

„Instalatorzy”, Art Stations, Poznań, 30.05-31.10.2014

„Niezczytelność. Konteksty pisma”, Art Stations, Poznań, 23.02- 17.05.2016

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

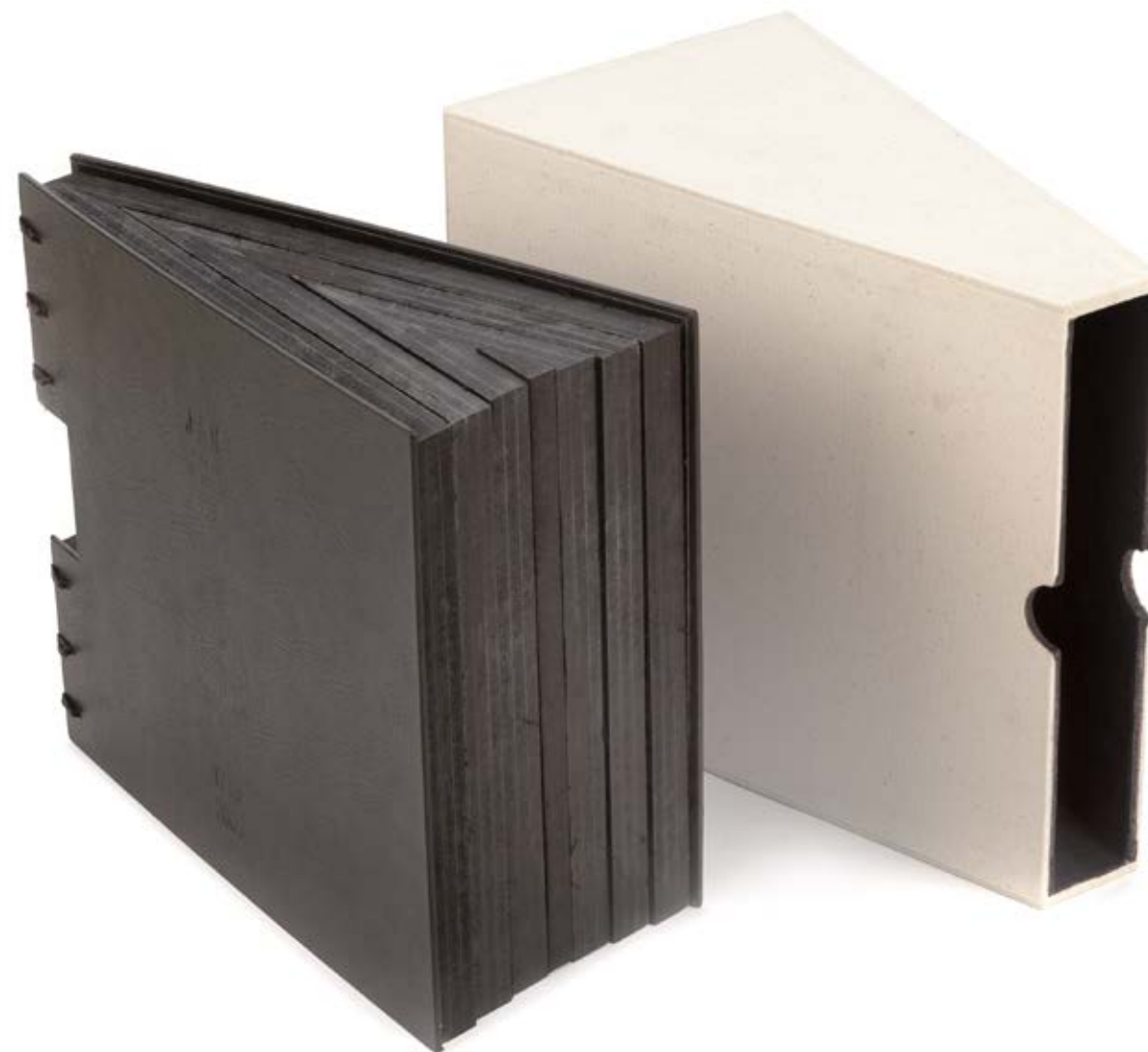
LITERATURA:

Jan Berdyszak. Prace 1960-2006, katalog wystawy, Galeria Miejska Arsenal, red. Marta

Smolińska-Byczuk i in., Poznań 2003, poz. kat. 257, s. 232 (il. nr 207), 331 (spis)

„Filozofowanie Berdyszaka ma szczególny charakter, którego istota tkwi nie w formułowaniu jednoznacznych sądów, lecz w zadawaniu pytań, konstruowaniu problemów, wskazywaniu na dylematy, które pomimo wielu dotychczasowych prób pozostaną nierozwikłane”.

Witold Kanicki



48 α

Jan Berdyszak

1934-2014

"Passe-partout Niewiadomego", 1996

akryl/płótno naklejone na deskę, 95 x 122 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PASSE- | PAR- | TOUT | NIEWIA= |
=DOMEGO | AKRYL | JAN | -BER | -DYSZ | AK | 1996 | 95 x 126'

estymacja:

70 000 - 120 000 PLN

16 600 - 28 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Manfreda Kluckefert, Galerie K, Staufen im Breisgau

WYSTAWIANY:

„Światło, przestrzeń, liczba. Polska awangarda”, Kunsthaus, Norymberga,
30.07-20.08.2000

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki
Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Światło, przestrzeń, liczba. Polska awngarda, katalog wystawy, Kunsthaus,
Norymberga 2000, poz. kat. 7, s. 53 (il.), 112 (spis)



49 α

Mirosław Bałka

1958

"The Last Supper", 2005

drewno, plexi, szkło, 24 x 45,2 x 24,7 cm

sygnowany i opisany na autoskiej naklejce: '10/12 MBałka'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 600 - 5 900 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



50 α

Igor Mitoraj

1944-2014

"Moonlight. Venezia", 1999

szkło, stal, 182 x 29 x 29 cm

sygnowany u podstawy szklanej głowy: 'Mitoraj'

estymacja:

60 000 - 90 000 PLN

14 200 - 21 300 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat z galerii Contini

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Rzym

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



51 α

Jerzy Grabowski

1933-2004

"Wtręty w syntezie progresu IV - (Studium 1)", 1982-83

akryl, olej, tempera/plótno, 73,5 x 92 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. Grabowski 82/83'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JERZY GRABOWSKI | ul. Gimnastyczna 38 | 02-632 WARSZAWA | TYTUŁ: "WTRĘTY W SYNTEZIE PROGRESU IV" - (STUDIUM I) | ROK: 1982-1983 | TECHNIKA MIESZANA (OLEJ, ACRYLIC + TEMPERA)'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 300 - 11 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Lublin

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Wszystkie dzieła artysty były rezultatem jego ściśle realizowanego programu; ten zaś, podporządkowany nadrzędnej idei twórcy, oparty był na matematyce: na cyfrach w ich logicznych układach, wywiedzionych z najprostszych, elementarnych działań: dodawania, odejmowania czy potęgowania. Przyglądając się szkicom rysunkowym artysty, (...) można odczytać zastosowany przez twórcę system kodowania. Gdy kwadrat podzielony jest na dwa trójkąty, często oznacza on jedność przeciwnieństw w sensie liczby o wartości bezwzględnej tej samej np. 1, czy 2, ale o znakach przeciwnych: ‘+’ i ‘-’. Sięgając po barwę z porządku spectrum, oznaczał twórca wartości plusowe cyfr barwami zasadniczymi (żółty, czerwony, niebieski), a minusowe – ich kolorami dopełniającymi (pomarańczowy, zielony, fioletowy). Kiedy indziej określał wartości dodatnie skalą barw ciepłych (czerwieni, oranżu, żółtego), a wartości ujemne – skalą barw zimnych (niebieskiego, zieleni, fioletu). Wiadomo, że wartości o przeciwnych znakach znoszą się do zera. W wielu pracach, w zastosowanych zapisach kodowych, doprowadzał artysta do zrównoważenia owych przeciwnych wartości. Także w zastosowaniu koloru. Wszak barwa zasadnicza połączona z dopełniającą, gdy występują w postaci światła – redukują się do bieli, gdy zaś w postaci farby – zbliżają się do czerni”.

Bożena Kowalska



52 α

Ryszard Winiarski

1936-2006

"Set E" z serii "9", 1975

akryl, ołówek/płyta, 52 x 52 x 10 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SET E | Winiarski 75 | 50/11'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: '(Z SERII 9) SERIES 9 | WINIARSKI'

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

42 500 - 59 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja Anny i Williama Frejów

WYSTAWIANY:

„Sekwencje #5: Ryszard Winiarski, Dominik Jałowiński. Logika przypadku”,

Biuro Wystaw, Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 21.06-26.07.2024

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



53 α

Ryszard Winiarski

1936-2006

"Chance in Game for Five", 1984

akryl, ołówek/płyta pilśniowa, 49,5 x 49,5 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'przypadek w grze dla pięciu winiarski 84.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'przypadek | w grze | dla pięciu | winiarski 84.'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

16 600 - 21 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Piotra Nowickiego

WYSTAWIANY:

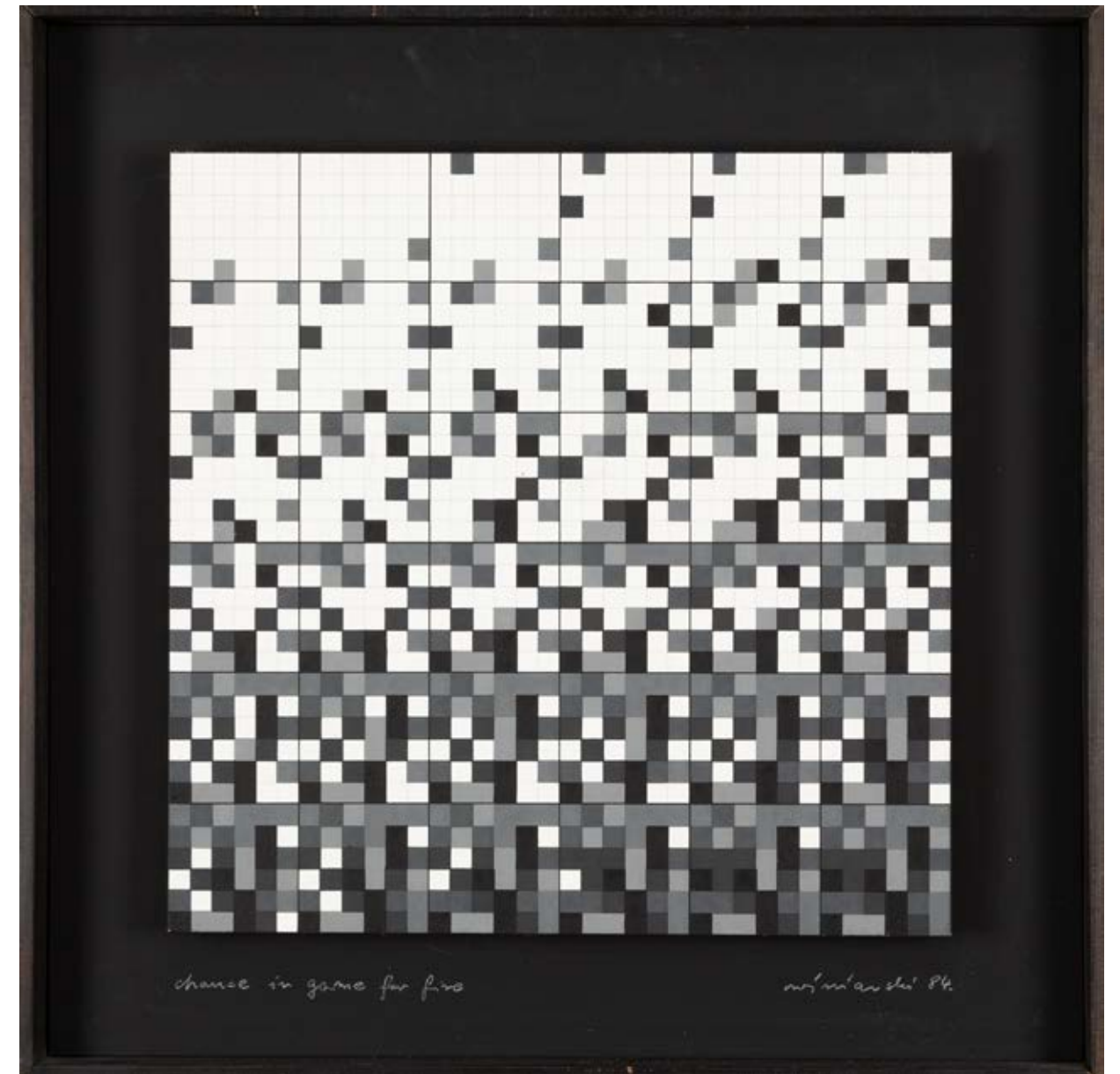
„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Por.: Masters of Contemporary Art in Poland, katalog wystawy, Herbert F. Johnson

Museum of Art, Cornell University, Ithaca 1986, poz. kat. 82, nlb.



54 α

Ryszard Winiarski

1936-2006

"Przypadek w grze dla trzech" z cyklu "Kolorowych", 1984

akryl, ołówek/płyta, 65 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'chance in game for three winiarski 84.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'przypadek | w grze | dla trzech | winiarski 84.'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 900 - 28 400 EUR

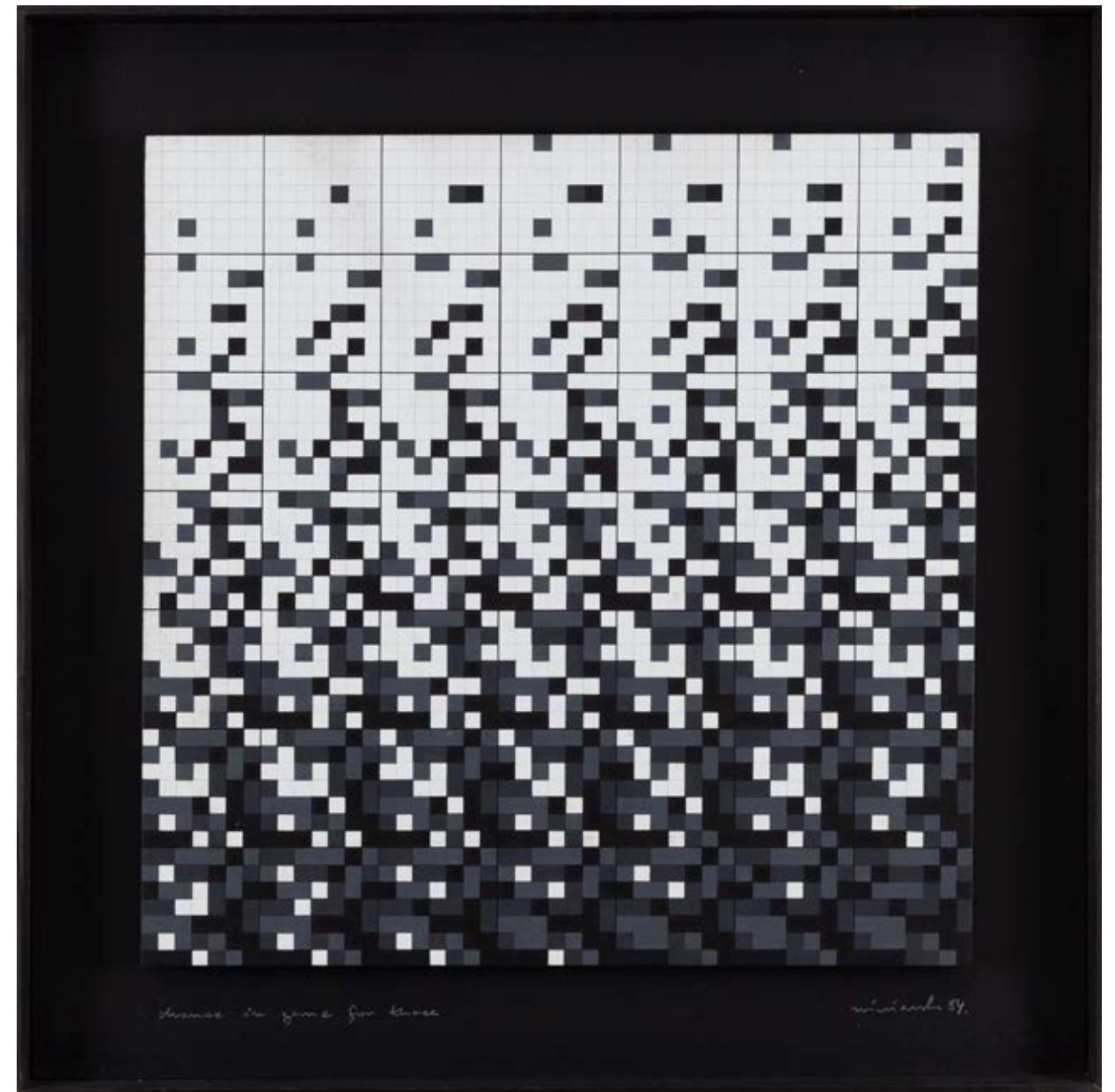
POCHODZENIE:

kolekcja Piotra Nowickiego

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



55 α

Ryszard Winiarski

1936-2006

Obiekt przestrzenny, 1972

ołówek, akryl/drewno, 55 x 15 x 15 cm

sygnowany i datowany na podstawie: 'Winiarski'72'

na podstawie instrukcja montażowa

estymacja:

320 000 - 500 000 PLN

75 500 - 118 000 EUR

WYSTAWIANY:

„deszcz, upał, śnienie...”, Galeria Sztuki BWA, Olsztyn, 16.09-13.11.2022

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Dorota Folga-Januszewska, Kolekcja sztuki Waldemar Andzelm. Andzelmiada, Lublin 2021, s. 57 (il.)

Deszcz, upał, śnienie...”, katalog wystawy, Galeria Sztuki BWA w Olsztynie, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA - Stara Kopalnia, Warszawa 2022, poz. kat. 22, s. 62 (wzmiankowany), 63 (il.)

„Decydujące znaczenie dla mojej twórczości miało uczestnictwo w seminariach poświęconych tematyce kultury indywidualnej, prowadzonych przez prof. Mieczysława Porębskiego, połączonych z moimi zainteresowaniami teorią informacji i pewnymi działami matematyki. Moją ambicją są próby wizualnego notowania zdarzeń i wizualnej prezentacji ich rozkładów statystycznych. Frapuje mnie wielość możliwości, jakie stwarza takie traktowanie obrazu”.

Ryszard Winiarski, [red.] Ania Muszyńska, Magdalena Marczak-Cerońska, Warszawa 2017, s. 32





Fot. Marcin Koniak

Prace rzeźbiarskie Ryszarda Winiarskiego na rynku aukcyjnym stanowią dużą rzadkość. O ile te dwuwymiarowe na deskach występują częściej – można je kolekcjonować i układać w duże łańcuchy o ogniwach zależnych od siebie – o tyle prace przestrzenne, czy też instalacje powstawały o wiele bardziej incydentalnie i często nigdy nie wychodziły poza pracownię artysty. Początkowo w swojej twórczości Winiarski wykorzystywał wyłącznie motyw biało-czarnych, małych kwadratów ułożonych w równych rzędach. W późniejszych pracach artysta zaczął korzystać z geometrycznych, trójwymiarowych elementów, formy stawały się coraz bardziej skomplikowane i wypukłe. W pewnym momencie obok bieli i czerni zaczął też wprowadzać dodatkowy kolor. Modyfikacje podstawowych założeń nie zaburzały jednak matematycznej harmonii. Chłód i spokój bijące z obrazów budzą zainteresowanie i podziw, intrygują. Matematyczny porządek, którym rządzą się prace Ryszarda Winiarskiego, ma swój początek w jego wykształceniu. Artysta łączył w swojej twórczości zarówno wykształcenie artystyczne, jak i inżynierskie. Studia wyższe rozpoczął na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice Warszawskiej, które ukończył w 1959. Dopiero po obronie dyplomu w 1960 rozpoczął studia artystyczne. Z konsekwencją i pasją znajdował połączenia pomiędzy sztuką i nauką, czego efektem były tak charakterystyczne działania spod znaku czerni i bieli.

Prezentowana rzeźba to przestrzenne rozwinięcie zamysłu Winiarskiego, z którym artysta eksperymentował także na płytach. Decyzja o pokryciu danego pola kolorem czarnym lub białym była określana przez artystę na podstawie losowego rzutu kostką lub monetą. Przypadek w służbie kompozycji jest doskonale widoczny w pozostałych pracach prezentowanych przy okazji tej aukcji, czyli obiektach z cyklu „Chance in Game”. Winiarski wielokrotnie podkreślał, że nie interesuje go zapis procesu aleatorycznego, ale samo działanie, prowadzące do powstania faktu materialnego, czyli dzieła. Dla artysty centrum jego zainteresowań stanowiło „działanie”, akt twórczy, a prace, które powstawały przy tej okazji, były albo narzędziami potrzebnymi do tego działania, albo też „jedynie” jego skutkami.

Autorski program Winiarskiego skupiał się na „wybranych problemach matematycznych, statystyce, grze, przypadku i innych obiektywnych i logicznych procesach”. Artysta „podjął próbę użycia w twórczości artystycznej nomenklatury i znakowania zaczerpniętego z matematyki, a ściślej mówiąc: statystyki i teorii informacji”. W przypadku prac Winiarskiego funkcjonuje określenie „obszary”, którym artysta zastępował tradycyjne pojęcie „obrazu”. Obszary powstają na podstawie coraz bardziej skomplikowanych funkcji zmiennych losowych.

Winiarski, zachowując pierwotne założenia twórcze, stopniowo rozszerzał je o nowe możliwości, dodając między innymi trzeci wymiar. Doprowadziło to do realizacji szczególnie ciekawych i wyjątkowych w jego dorobku prac, czyli obiektów noszących cechy reliefu, a także rzeźb, czego przykładem jest dzieło prezentowane w katalogu. Twórczość Ryszarda Winiarskiego znakomicie wpisuje się w kontekst zainteresowania nowymi technologiami w latach 60. oraz 70. XX wieku. Był to okres nowych, niezwykle osiągnięć ludzkości – wynalazków, które chociażby umożliwiły odbycie pierwszego lotu w kosmos, upowszechnienia gier wideo czy platform do grania. Wynalazków, bez których nie wyobrażamy sobie dziś naszej rzeczywistości, choć nie napawają one takim samym entuzjazmem i niewinnymi marzeniami o wiecznym postępie jak we wspomnianym okresie. Niezwykle popularna stała się wówczas również cybernetyka, uważana za naukę o systemach oraz nadawaniu, przetwarzaniu i zarządzaniu informacjami. Cybernetyka miała stać się ogólną dziedziną wiedzy dla konstruktorów „maszyn myślących” oraz dla osób pracujących z różnorodnymi systemami wykorzystującymi dane. Choć wspomniane dwie dekady można uznać za czas końca modernizmu, to zainteresowanie artystów wskazanymi zagadnieniami w dalszym ciągu wydają się postępową kontynuacją „progressywnego” myślenia, charakterystycznego dla awangardy I połowy XX wieku. Młody Ryszard Winiarski wpadł w samo centrum miejsca, gdzie rozbudzano młode umysły marzeniami o technologii.

56 α

Jan Ziemiński

1920-1988

Bez tytułu, 1974

akryl/płyta, drewno, 50 x 49,5 x 11,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jan Ziemiński 1974'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 800 - 16 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„The Art of Balance: Between Geometry and Variability”, BWA Contemporary

Art Gallery, Katowice, 7.02-9.03.2025



57 α

Kajetan Sosnowski

1913-1987

Bez tytułu z cyklu "Obrazy puste", lata 60. XX w.

olej/plótno, 50 x 40 cm

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 100 - 11 800 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat Honoraty Sosnowskiej

POCHODZENIE:

kolekcja Gerharda Bluma-Kwiatkowskiego

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Czy możliwe, by nasz Sosnowski odkrył naprawdę nowe światło, to jest jego nową zjawę malarską? (...) Wydaje się, jakby Kajetan odwrócił efekt widzenia, jaki osiągnęli impresjoniści (...) zdaje się, że w ten sposób udało się Sosnowskiemu stworzyć nową odmianę malarstwa pozaabstrakcyjnego - a nie figuralnego (...) To, co maluje, światło, ujął malarsko w sposób niepraktykowany, bo i ujrzał je inaczej: jakby je zgarnął z oczu impresjonistów, skupił i tę rzeczywistość trudno uchwytną wtopił we wnętrze obrazu, żeby przebijało przez farby. Tę rzeczywistość - powiadam - bo przecież promieniowanie świetlne jest rzeczywistością prawdziwszą niż rzeczy i ich wygląd. Dlatego to sędzę, że Kajetan Sosnowski przekroczył granicę malarstwa abstrakcyjnego”.

Barbara Kowalska, Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 189-190



58 α

Henryk Stażewski

1894-1988

"Kompozycja nr 70", 1975

akryl/płyta, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 70 1975 | H. Stażewski'

estymacja:

120 000 - 160 000 PLN

28 400 - 37 800 EUR

OPINIE:

praca skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja Karola Tchorka

WYSTAWIANY:

„Henryk Stażewski. „Codziennie obecny” (w ramach festiwalu „Warszawa w budowie 6”), Instytut Awangardy, Warszawa, 12.10-9.11.2014

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



59 α

Tomasz Tatarczyk

1947-2010

"Dyptyk Biały" z serii "Księgi", 1982-83

olej/plótno, sznurek, 120,4 x 121 cm (całość)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMASZ TATARCZYK | "DYPTYK | BIAŁY" | 1982/83| TATARCZYK'

estymacja:

90 000 - 150 000 PLN

21 300 - 35 400 EUR

WYSTAWIANY:

Tomasz Tatarczyk, Galeria Studio, Warszawa, 1985

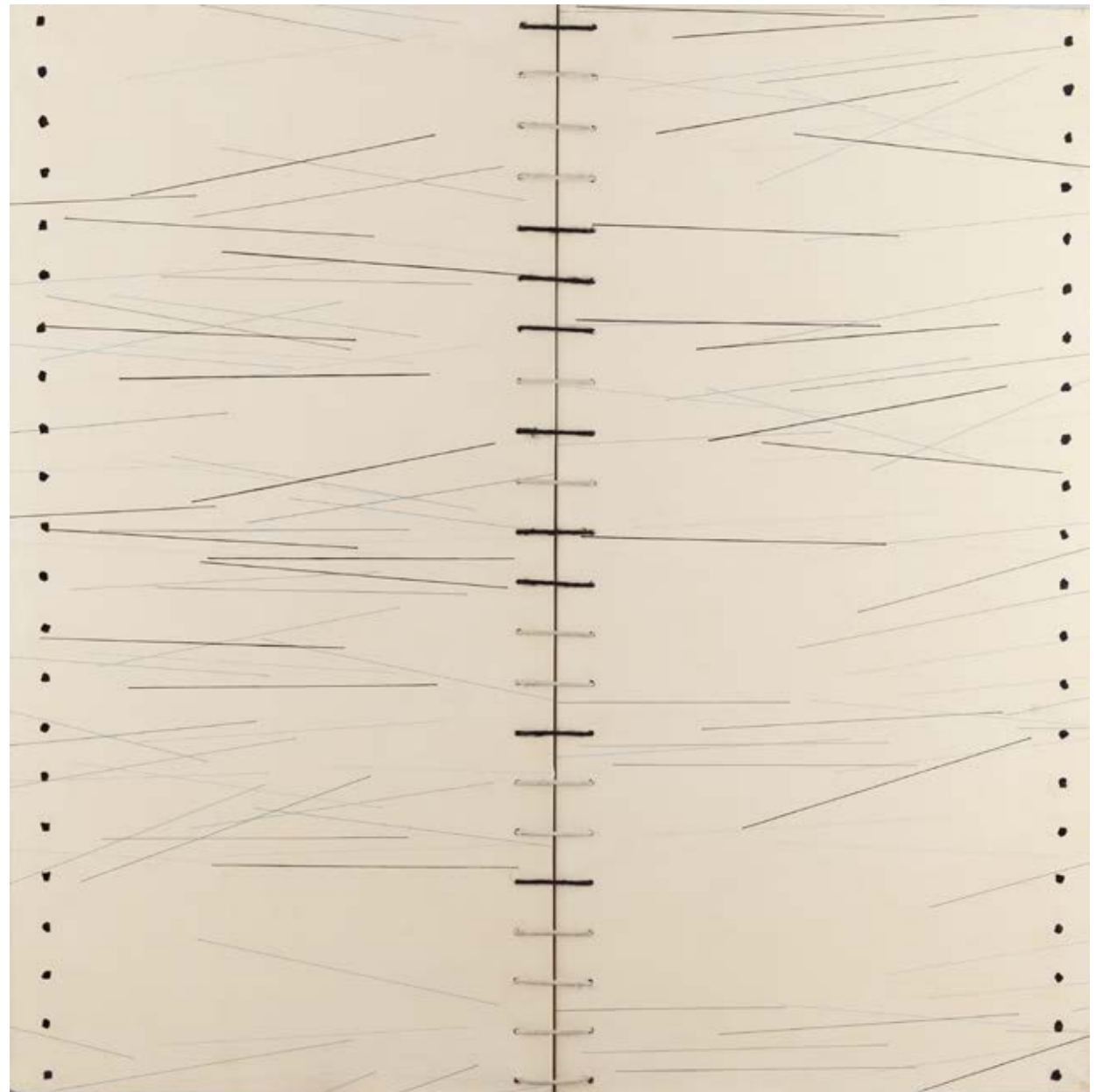
Tomasz Tatarczyk. „Księgi”, Galeria Wizytująca, Warszawa, 16.01-13.02.2016

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Decyzja na czerń i biel jest taka, bo te kolory są najbardziej dosadne, najmocniejsze. Zapamiętałem, co mówił profesor Owidzki o Hiszpanach, którzy uważają, że najbardziej dramatycznym widokiem jest czarny ptak na białym śniegu. Wprowadzenie dodatkowego koloru to dla mnie decyzja wymagająca specjalnego uzasadnienia. Kolory w moich obrazach oczywiście są, ale odkrywa się je w miarę uważnego oglądania... Kiedy przystępuję do malowania, mam płótno zagruntowane, przyklejone, zaznaczone węglem podstawowe proporcje i już samo zaznaczenie węglem tych odległości, zarys kompozycji, jest czarny na białym. Czasami robię grunt bielą złamaną – wtedy, kiedy mam już sprecyzowaną wizję. Czasem używam koloru, maluję po prostu kolorem, ale potem, w miarę jak postępuje proces malowania, im dłużej pracuję, tym bardziej gama kolorystyczna zbliża się do swoich przeciwstawień: czerni i bieli. Kiedy wreszcie dochodzę do wniosku, że dodawanie czegokolwiek nic już nie zmienia, uznaję malowanie za skończone. Mówię oczywiście o długim, powolnym procesie charakterystycznym dla malarstwa olejnego. Używam pędzla niedużej szerokości i nakładam farbę impastowo, muszę więc czekać, aż jedna warstwa zaschnie, zanim przystąpię do kładzenia drugiej, żeby nie nakładać mokrego na mokre”.

Tomasz Tatarczyk w rozmowie z Agnieszką Morawińska, Tomasz Tatarczyk. Malarstwo, Warszawa 2004, s. 45

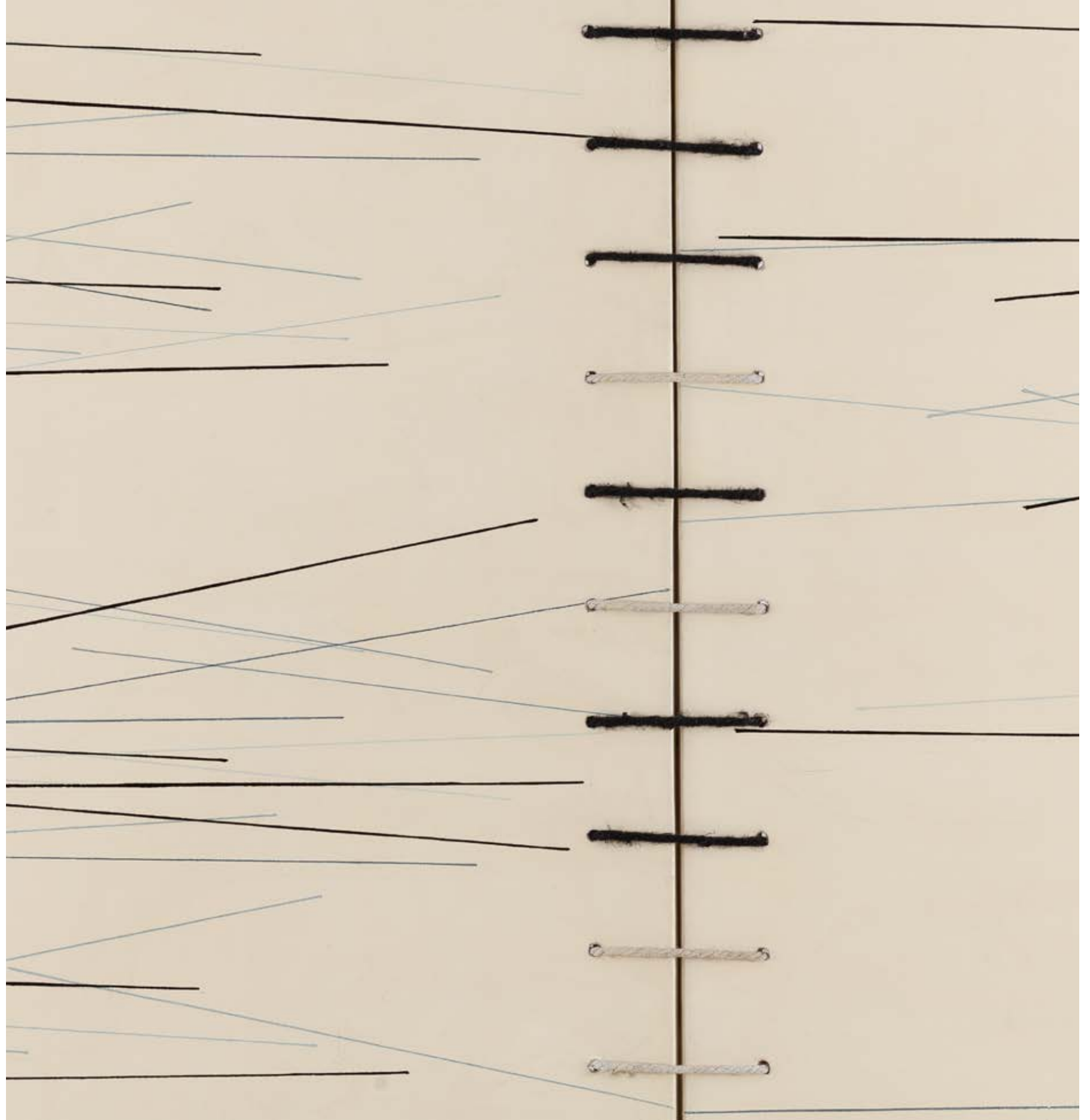


Zaprezentowana praca składa się z dwóch płócien połączonych ze sobą czarnym sznurkiem. Sznurek ten scala dwie części dyptyku.

Prace, które artysta tworzył we wczesnych latach 80., miały charakter eksperymentalny. Lokują się one na pograniczu instalacji, rzeźby, malarstwa, a także prac typu site-specific. W tym okresie sięgał on po niesza-blonowe rozwiązania oraz testował różnorodne materiały. Obrazy te są dyskretnie podziurawione. Twórca w celu połączenia części stosował zwykle sznurek lub zawiasy. W swoje formie dzieło nawiązuje do kształtu książki, którą można swobodnie otwierać i zamykać, zachęcając jednako-wo widza do interakcji. Obiekty te mogłyby być wieszane lub stawiane pionowo. Zaprezentowana praca należy do wspomnianego, wczesnego cyklu prac „Księgi”, jednak artysta po pewnym czasie przestał stosować owo nazewnictwo. Prace jednak nadal wykonywał na tej samej zasadzie i nadawał im podobną formę.

Prezentowane dzieło zdaje się kontynuować ideę pracy dyplomowej zatytułowanej „Przedmioty bezużyteczne”, którą artysta wykonał na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem Jana Tarasina. Inspiro-wany dokonaniem profesora artysta, stworzył cykl monochromatycznych dzieł, które – jak twierdził – miały na celu nieodwzorowanie rzeczywisto-ści, ale uwiecznienie możliwości płynących z obserwacji, pozornie nieinteresujących i porzuconych przedmiotów, takich jak kartka papieru, niemających na celu cieszenia ludzkiego oka. Nie wprawiają w dobre samopoczucie, lecz istnieją same dla siebie. Kompozycje uwieczniające przedmioty tego typu, niejako zamrażają je, a jednocześnie cechują się chłodem.

Tatańczyk żył i tworzył poza miastem, gdzie pomiędzy malarstwem a życiem codziennym nie było żadnych barier. Jego pracownia znajdowała się w ustronnej wsi Waliły, a okoliczne krajobrazy były nieskończonym źródłem artystycznej eksploracji oraz inspiracji. Pracownia ta stała się również miejscem, które regularnie odwiedzali jego przyjaciele – byli wśród nich między innymi Koji Kamoji i Tomasz Ciecierski. Artysta w przemyślany wybierał sposób tematy swoich przedstawień i niezwykle ograniczał zakres poruszanych tematów. W jego pracach ujawnia się refleksyjny stosunek do natury, malarstwo jest sensualne, dominuje w nim aura skupienia i kontemplacji. Niewątpliwie skromność i szczerość jego obrazów stanowią o tym, że znalazły one uznanie u tak wielu odbiorców. Charakterystyczne jest zainteresowanie Tatańczyka wycinkiem rzeczywi-stości odartym z anegdoty – wybierał motyw, który studiował aż do osiągnięcia pożądanego rezultatu.



60 α

Stanisław Drożdż

1939-2009

"Bez tytułu (równa się, nie równa się)" - zestaw dwóch prac, 1972

długopis, odbitka żelatynowo-srebrowa/papier, papier fotograficzny, wymiary rysunku:
4,5 x 21 cm

wymiary fotografii: 22 x 17 cm

sygnowany, datowany i opisany na naklejce autoskiej na odwrociu jednej z prac:

'Stanisław Drożdż | bez tyt. 1972'

fotografia oraz dokumentacja rysunkowa

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 100 - 11 800 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat Anny Drożdż

POCHODZENIE:

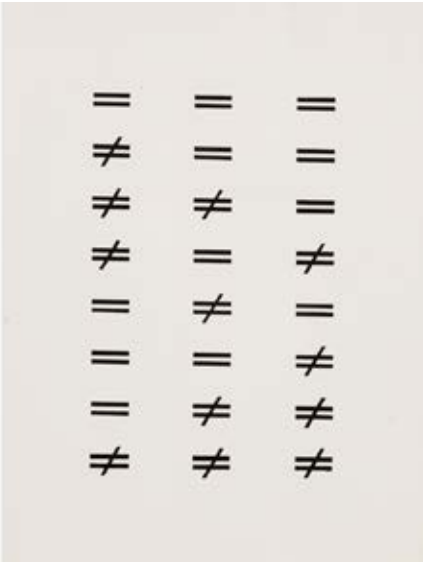
Galeria Sztuki Współczesnej Esta, Gliwice

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki
Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Być między w epoce nazbyt dosłownej, litera po literze przypominać o zapominaniu w epoce historycznego koszmaru, wybierać to lub tamto w epoce masowego sterowania wyborami, jakie odbywa się w reklamie, a nawet pisać białe na białym i czarne na czarnym, inaczej niż polityk, który deklaruje że ‘białe jest białe’ czarnymi literami i inaczej niż modernistyczny artysta, pogrążony w mistycznej adoracji białego kwadratu na białym tle, pisać tak, budując litery z liter słowa nie – oto krytyczny potencjał pojęciokształtów Stanisława Drożdża, którego uruchomienie leży oczywiście ‘po stronie odbiorcy’, bo nikt tego za nas nie robi. Pojęciokształty, jak mówi artysta w cytowanym wywiadzie, to ‘rzeczywiste kształty pojęć’, czyli na pewno nie kształty oczywiste – inaczej nie byłoby potrzeby nazywać je rzeczywistymi”.

Adam Szymczyk



61 α

Dorota Grynczel

1950-2018

"Kompozycja 13/94", 1994

akwarela/papier, 46,5 x 31 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem u dołu: "'Kompozycja 13/94"

akwarela Grynczel Dorota'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR

POCHODZENIE:

WYSTAWIANY:

Dorota Grynczel „Kompozycje” - Wspomnienia o Dorocie Grynczel, Galeria Test, Warszawa, 14.05-15.06.2022

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



62 α

Mieczysław Janikowski

1912-1968

Bez tytułu, lata 60. XX w.

olej/plótno, 63 x 16 cm

sygnowany p.g.: 'MJANK'

sygnowany na odwrociu: 'M.JANIKOWSKI'

estymacja:

12 000 - 15 000 PLN

2 900 - 3 600 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Mieczysław T. Janikowski poświęcił się sztuce w całości, podporządkował swoje życie prywatne twórczości, pracował w sposób niezwykle konsekwentny i zdyscyplinowany, dążył do wypracowania równowagi między dwoma najważniejszymi elementami kompozycji – kolorem i formą. Jego sztuka wyrasta z solidnych fundamentów – opanowania rzemiosła malarskiego dzięki studiom w krakowskiej akademii i edynburskiej szkole. Mimo skoncentrowania na geometrii i czystej formie, nawet jeszcze w latach 60. artysta tworzył prace z elementami przedstawiającymi lub nawiązującymi do rzeczywistości zewnętrznej. Tę pewną dychotomię komplikuje fakt, że artysta zazwyczaj nie tytułował i datował swych prac, co może stanowić pewien problem przy analizie oeuvre Janikowskiego. Jednak to właśnie abstrakcja geometryczna i odcięcie się od przedstawień wynikających z natury są główną osią w twórczości Janikowskiego”.

Magdalena Piłakowska



63 α

Tamara Berdowska

1962

Bez tytułu, 2013

olej/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tamara | Berdowska | 2013 | olej'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 300 EUR

POCHODZENIE:

zakup od artystki

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Tamara Berdowska. Malarstwo i obiekty, Galeria Bielska BWA,

Bielsko-Biała, 6.02-2.03.2013

Tamara Berdowska. „Obiekty Obrazy”, Galeria Pryzmat, Kraków, 16.11-4.12.2015

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Bożena Kowalska, Tamara Berdowska, „Format”, nr 68, 2013, s. 93 (il. 3)

„Tamara Berdowska to jedna z najbardziej uznanych współczesnych artystek realizujących się w nurcie sztuki optycznej. Na przestrzeni ostatnich dekad wypracowała zupełnie unikalną formułę wypowiedzi artystycznej – niemającej sobie podobnych nie tylko na rodzimej scenie artystycznej, ale także międzynarodowej. Jak pisała Jolanta Antecką: „Tamara Berdowska od debiutu przekonuje nas, że abstrakcję geometryczną wciąż można uprawiać twórczo. Jako pierwsza w Europie pokazała wieloczęściowe rysunki przestrzenne. Bożena Kowalska (wymagający krytyk i wybitna znawczyni abstrakcji) zwracała uwagę, że podobne do pewnego stopnia działania podjęte były równolegle tylko w USA”.

Jolanta Antecką, „Dziennik Polski”, 2.07.2017, Kraków, [w:] Berdowska Tamara, [red.] Joanna Warchoła, Obiekty | Obrazy, Kraków 2015, s. 28



Kolor i światło w pracach Berdowskiej mają odniesienia kosmiczne, kryją w sobie mroczną tajemnicę przemijania i skłaniają do medytacji. Można domniemywać, że potrzeba obiektywizacji, odejścia od elementów jednostkowych do uogólnienia, była u niej wrodzona, skoro już na drugim roku studiów, znudzona zadaniami z malowania martwych natur, z upodobaniem i przekorą tworzyła tylko geometryczny zarys formy, okraszony zszyntetyzowanym kolorem. Co jednak ciekawe, geometryzacja u Tamary Berdowskiej niewiele ma wspólnego z matematycznymi wyliczeniami. Jest to geometria, w której decydującą rolę odgrywa intuicja.

W pracach Berdowskiej można odnaleźć echo działań twórczych innych artystów działających pod hasłem geometrii totalnej, wystarczy wspomnieć tutaj takie nazwiska jak Victor Vasarely, Bridget Riley czy Richard Paul Lohse. Jednakże tamci malarze tworzyli siatkę podziału płaszczyzny widoczną często już na pierwszy rzut oka. U nich chodziło o efekt kompozycyjny, o zrytmizowanie powierzchni obrazu. Z kolei u Berdowskiej finezja malarska polega na tym, że strukturę podziału płótna można dostrzec dopiero z bliskiej odległości. A często jest ona zupełnie niewidoczna. Dla Berdowskiej stworzona struktura z jednej strony odgrywa rolę symbolu porządku, z drugiej – stanowi siatkę konstrukcyjną, na której rozgrywać się będzie kolejny dramat pytań bez odpowiedzi.

Poetyckość jej prac polega na tym, że choć operuje surowym językiem geometrii, to de facto tworzy prace niezwykle subtelne i efemeryczne. Berdowska, posługując się najprostszymi figurami: kołem, kwadratem czy rombem, wykorzystuje efekt przenikania się kształtów. Jej kompozycje zdają się migotać niczym gwiazdy na niebie. Sposób budowania tkanki obrazów zdradza fascynację impresjonizmem, który towarzyszył jej na początku działalności artystycznej. Inną dominantą w jej pracach jest kolor niebieski. W latach 90. XX wieku artystka przeżyła błękitny okres twórczości, eksplorując wszelkie możliwe tonacje tej barwy. Choć prezentowany obraz powstał o wiele później, bo w 2013, to również w tej kompozycji, głęboki granat zagościł na przeważającej części płótna. Gdy zmrużymy oczy, dostrzeżemy coś na kształt portalu do odległej galaktyki. Bezradni dajemy się uwieść tej artystycznej wizji i nie potrafimy oderwać od niej wzroku.

64 α

Jerzy Kałucki

1931-2022

"Przebiegi XXIII", 2012

akryl/płótno, 160 x 115 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'jerzy kałucki 2012 | PRZEBIEGI XXIII'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 900 - 28 400 EUR

WYSTAWIANY:

Jerzy Kałucki. „Przebiegi”, Galeria Starmach, Kraków, 5.03-30.04.2013

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Jerzy Kałucki. Przebiegi, katalog wystawy, Galeria Starmach, red. Julita Deluga, Kraków 2013, s. 50-51 (il.)

„– Sformułował pan stwierdzenie ‘przestrzeń geometrii’.

– Sformułowałem je na użytek moich obrazów jako wniosek z mojego doświadczenia malarskiego. Jest to określenie tego rodzaju przestrzeni, która jest generowana, wytwarzana, przez reguły geometrii, czyli przez konstrukt abstrakcyjny, wytwór naszego umysłu. Tylko ludzie pojmują geometrię, zwierzęta – nie. Dla zwierzęcia najprawdopodobniej istnieje przestrzeń jedna i niepodzielna. Człowiek nauczył się ją mierzyć, dzielić, ograniczać. Jest to przestrzeń, na której przeprowadzamy te wszystkie operacje. Nie jest to przestrzeń doświadczalna, ale mentalna”.

Fragment rozmowy opublikowanej w: „Art & Business” 2008, nr 5, s. 34-39





Jerzy Kałucki rozpoczął swoje eksperymenty w obszarze malarstwa spod znaku abstrakcji geometrycznej jeszcze w okresie studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, które przypadły na lata 1956–60. Od tamtego czasu artysta nieprzerwanie porusza problematykę przestrzeni i jej obrazowania. Kałucki dał się poznać jako twórca bardzo wysublimowanych, choć często minimalistycznych kompozycji linearnych, które zacierają granicę pomiędzy przestrzenią a płaszczyzną. Efekt ten artysta osiągał, tworząc nie tylko płótna, lecz także realizacje przestrzenne. Całość jego poszukiwań tworzyło niezwykle spójny program, który był rozwijany przez prawie pięćdziesiąt lat poszukiwań artystycznych. Każdy obraz Kałuckiego jest świadectwem kolejnego kroku, jaki podejmował, eksplorując zagadnienia związane z przestrzenią. Jest to niezależne dzieło, ale też jednocześnie forma dokumentacji działania artystycznego.

Cykl „Przebiegi”, do którego zalicza się prezentowana praca, powstawał w latach 2010–12. Co ciekawe, jest to jeden z bardziej wyrazistych, niemal drapieżnych przykładów twórczości Kałuckiego. Ostre kąty i ciemne, wyraźne płaszczyzny, ścierają się ze sobą na licu płótna. Kałucki w cyklu „Przebiegi” odrzucił formę koła, która dominowała na jego płótnach w poprzednich cyklach. Głęboko przemyślana kompozycja geometryczna w obrazach Kałuckiego ma swoje źródła w sferze koncepcji, studiów teoretycznych, a samo płótno jest wyrazem, zapisem tego procesu. Sztuka Kałuckiego może inicjować podświadome poszukiwania brakujących elementów, które potencjalnie mogłyby znaleźć się na płótnie lub też poza nim, aranżując przestrzeń wokół obrazu. Jest to bardzo ciekawe i trudne do osiągnięcia zjawisko, zauważalne przez wielu odbiorców jego płócien.

Kompozycja centralna została porzucona na rzecz form dynamicznych, asymetrycznych, które w zestawieniu z instalacjami, powstałymi przy okazji realizacji tego cyklu, tworzyły spójną wypowiedź, określaną czasami mianem „konstruktywizmu filozoficznego”. W cyklu „Przebiegi” Jerzego Kałuckiego można odnaleźć kontynuację tradycji abstrakcji geometrycznej tworzonej w I połowie XX wieku.

Tym, co łączy ze sobą poszczególne części cyklu „Przebiegi”, z którego pochodzi prezentowana praca, to dynamika, niespokojne układy brył, mocne kontrasty i wewnętrzne napięcia. Jak wspominał artysta: „Nowe obrazy od dotychczas powstałych odróżnia zmiana spojrzenia na przestrzeń, a ściślej zmiana pozycji obserwatora. O ile wcześniejsze były próbami syntezy, nadania przestrzeni arbitralnej struktury, zawierającej całokształt doświadczonego świata we wszystkich jego punktach – to nowe obrazy są tymi punktami, jednostkowymi zdarzeniami w ułamkach czasu, przemijającymi, i one są tymi, co konstytuują wszechświat” (Jerzy Kałucki, [w:] Jerzy Kałucki. Przebiegi, katalog wystawy w Galerii Starmach, Kraków 2013).

65 α

Jan Pamuła

1944-2022

"Seria Komputerowa I", 2015

akryl/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J.R. | 2015'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN PAMUŁA | SERIA KOMPUTEROWA I | 2015/2'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

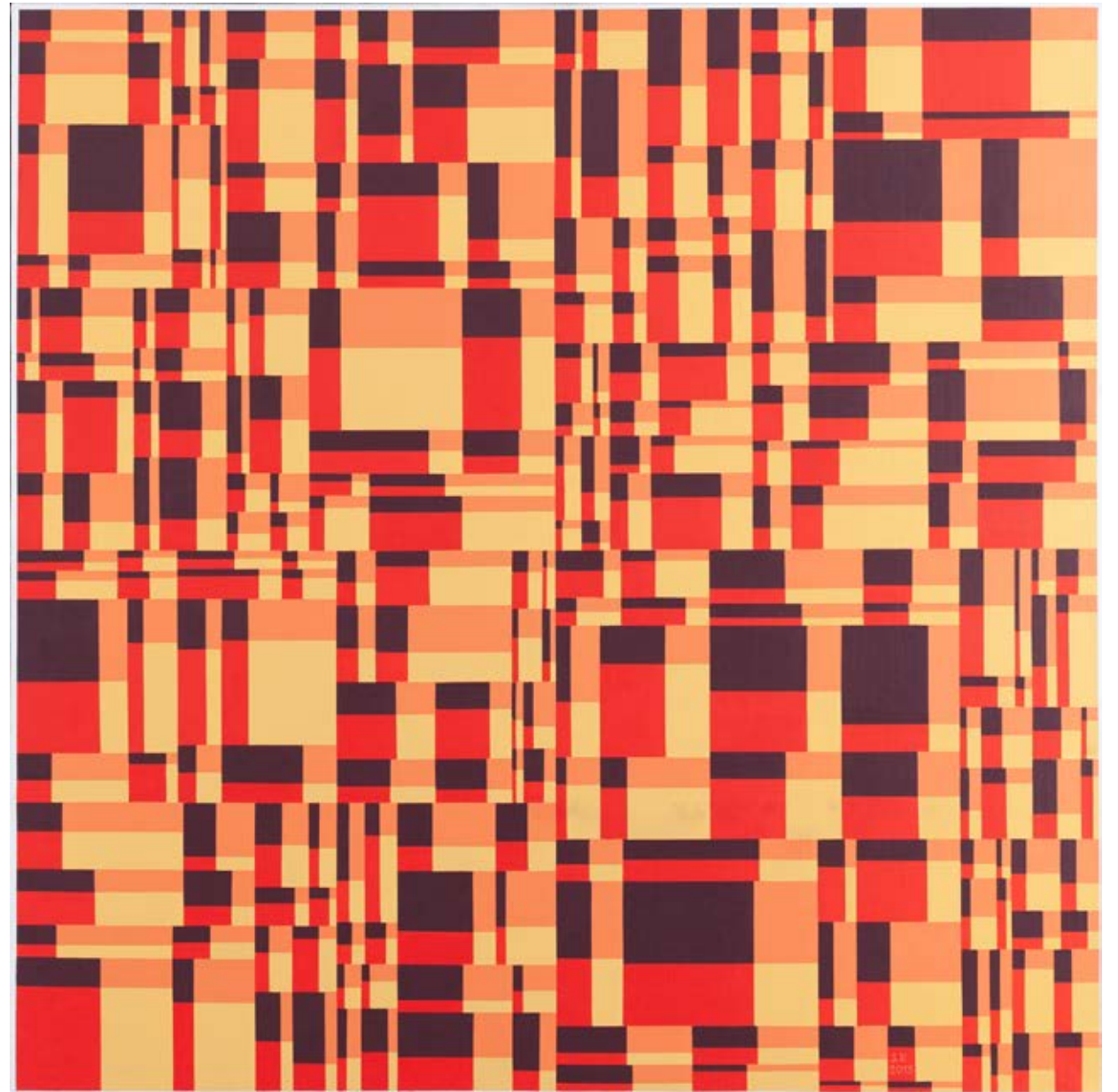
8 300 - 11 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Logika formy jest pięknem, esencją i siłą. Strukturą powierzchni, zewnętrzność, to tylko przejawy. Sens jest ukryty pod powierzchnią. Przesunięcia sił pod powierzchnią powodują trzęsienie ziemi. Wszelkie nagromadzenie elementów na powierzchni znika wtedy, przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie, ginie: słabe, nijakie, bezforemne. Maksymalne napięcie wizualnych sił zawarte jest w prawach logicznych, sięgających działań na poziomie mentalnym, tych, które dokonują się w głębi naszego systemu percepcyjnego. Prawo fizyczne komunikuje tak samo jak każdy inny język, przeniesione na grunt sztuki to prawo optyki bądź geometrii. Prawo fizyczne jest zawsze obecne, język fizyczny jest ważnym czynnikiem budującym nową strukturę języka sztuki”.

Jan Pamuła



66 α

Wanda Gołkowska

1925-2013

Bez tytułu, 2003

flamaster, kolaż/papier, 49 x 39 cm (w świetle oprawy)

sygnowany i datowany ołówkiem u dołu: '2003.XI WANDA GOŁKOWSKA'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 100 EUR

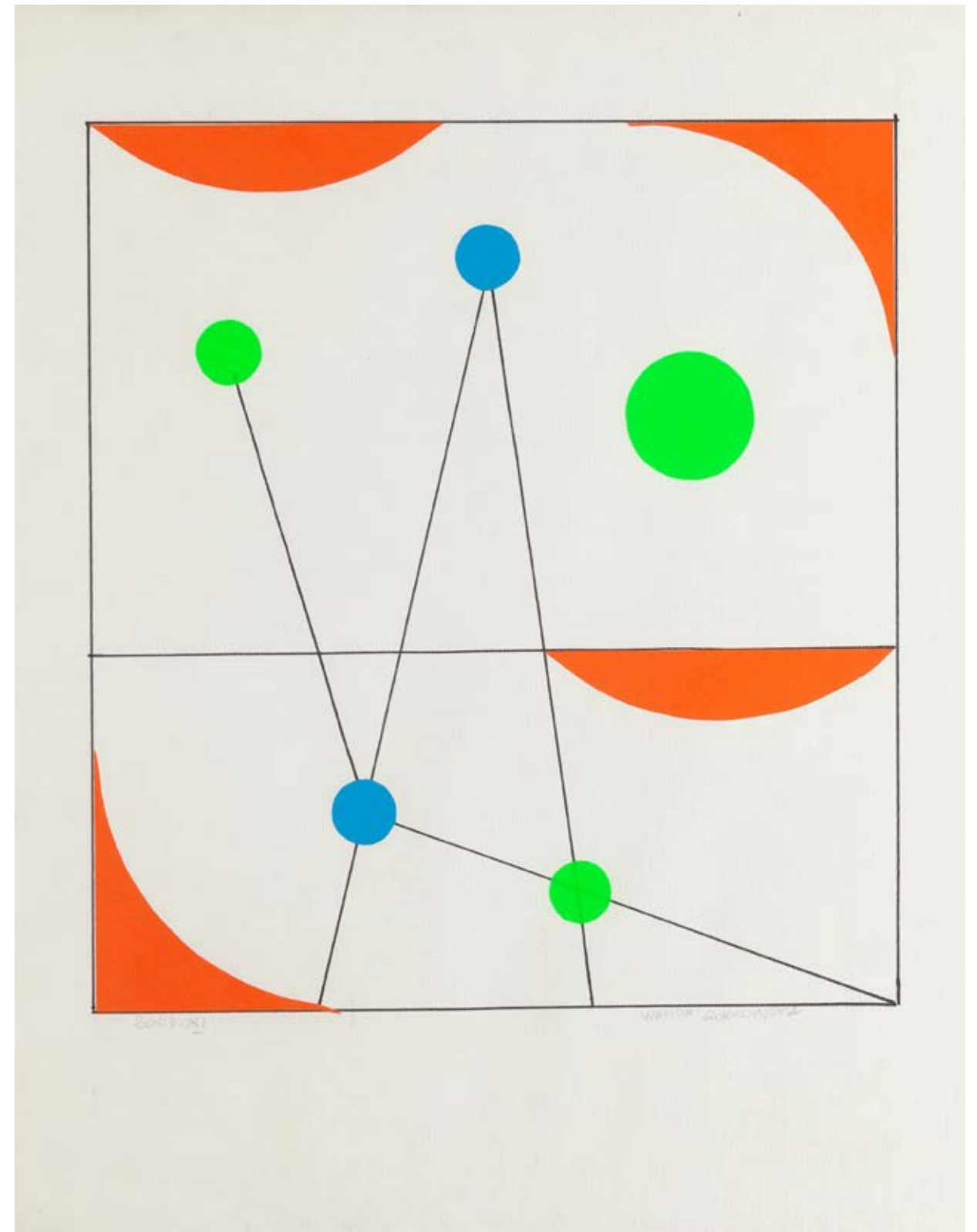
WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Reaguję na wszystko bardzo emocjonalnie. Muszę więc nieustannie narzucać sobie dyscyplinę. Dlatego wybrałam takie, a nie inne środki wypowiedzi, gdyż one dają mi szansę skupienia. W okresie największych życiowych trudności zmuszam siebie do koncentracji. (...) wolę narzucać sobie ascezę, która nie jest mi dana przez naturę”.

Rozmowa z red. Wiesławą Wierchowską, 26 stycznia 1988, Wanda Gołkowska, Pokaz, Stołeczne Biuro Wystaw Artystycznych, maj 1988



„Układ otwarty”, koncepcja artystyczna i filozoficzna zarazem, była nie tyle tematem, ile strukturą myślenia Wandy Gołkowskiej. To forma, która nie zna zamknięcia ani ostatecznego rozwiązania. Jej sztuka, zakorzeniona w notatkach, szkicach, strukturach przestrzennych i refleksjach teoretycznych funkcjonuje jak system dynamiczny, nieustannie modyfikowany przez nowe bodźce i konteksty. Sama artystka traktowała siebie jako część tego systemu – zależną od czasu, przestrzeni, światła, dźwięku i ruchu – otwartą na przemiany, redefinicje, dialog.

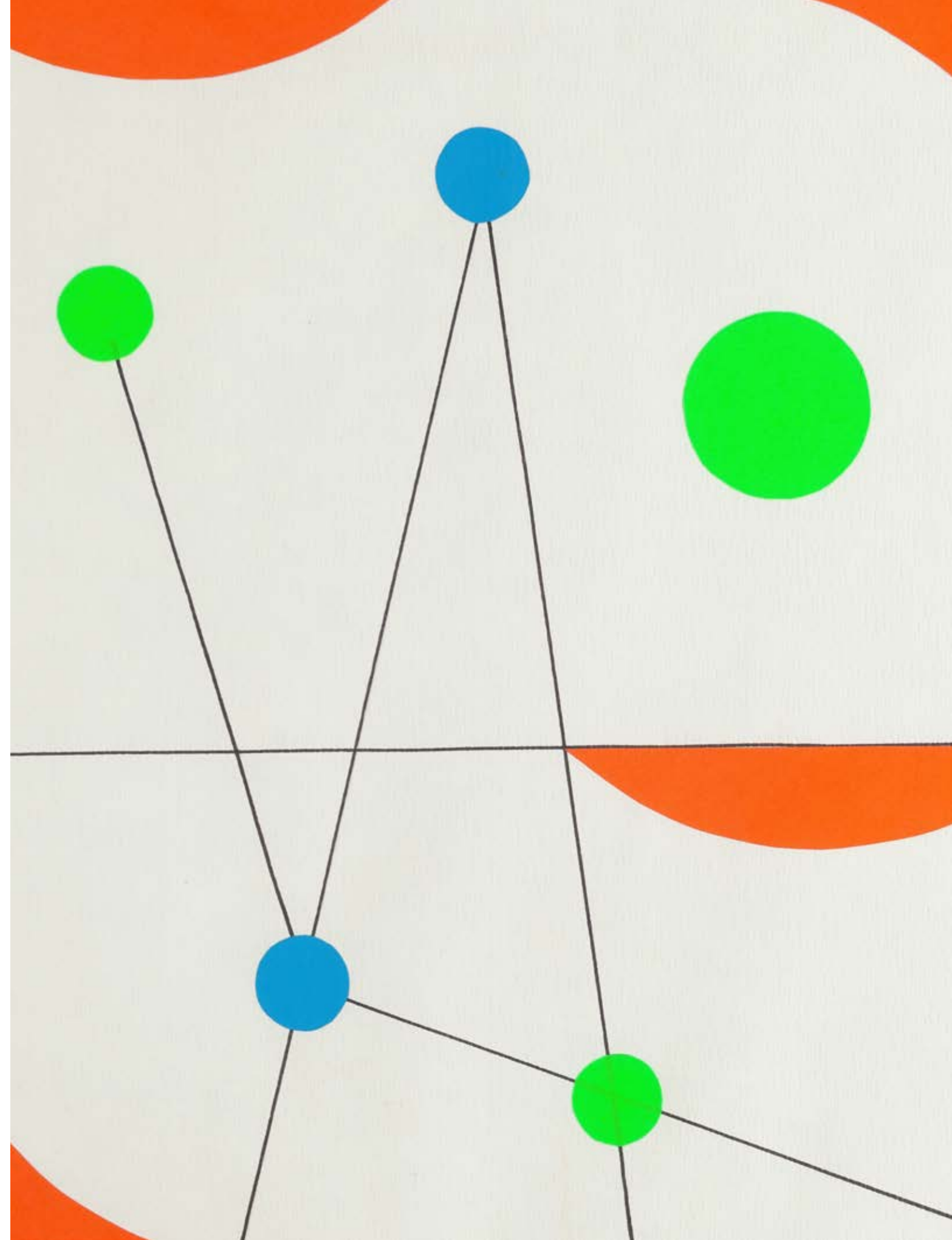
Już w 1957, w pracy „Tablica z klockami”, zaczęły się krystalizować pierwsze przejawy tej koncepcji. Z czasem, rozwijając swoje przemyślenia, Gołkowska stworzyła osobisty model Universum – czasoprzestrzenny konstrukt, w którym każde zdarzenie, idea czy działanie artystyczne zyskiwały swoje miejsce. Jej układy – zarówno płaskie, jak i przestrzenne – były nie tylko estetycznymi kompozycjami, lecz przede wszystkim badaniami operacyjnymi struktur, ich potencjału wyrazowego oraz kontekstualnych relacji między formą a komunikatem.

Gołkowska była artystką świadomą, posługującą się językiem nauki, odwołującą się do geometrii, fizyki i teorii kwantowej. Sztuka w jej ujęciu przedstawiała być przedmiotem estetycznym – stawiała się zapisem świadomości, polem badań i eksperymentu. Bliska źródłowym przemianom lat 60. i 70. Gołkowska była częścią formującego się we Wrocławiu środowiska conceptualnego. Jej intuicja artystyczna nie opierała się na powierzchownym oglądzie rzeczywistości, lecz wnikała w głębsze sensy zjawisk, często uprzedzając teorie i redefinicje, które dopiero miały nadejść.

Jednym z kluczowych elementów jej praktyki była równość pomiędzy zamysłem a realizacją. Dla Gołkowskiej myśl, koncepcja i zapis miały wagę równorzędną z ich materialną manifestacją. Wierzyła, że akt twórczy nie kończy się na dziele – rozciąga się na proces, który trwa przez całe życie artysty, poddany jest nieustannej ewolucji i sprzężeniu z otaczającym światem. Stąd też jej prace nigdy nie były zamknięte, a wiele z idei powracało w różnych kontekstach i formach, przepisując się, przekształcając, rozrastając w nowe znaczenia.

Działalność Gołkowskiej miała wymiar głęboko edukacyjny i inspirujący. Jako profesor wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych wywierała wpływ nie tylko poprzez przekaz wiedzy, ale przede wszystkim dzięki postawie – otwartości, odwadze myślenia i gotowości do redefinicji siebie i swojej sztuki. Jej spuścizna, obejmująca teksty, obiekty, rysunki i zapisy, zebrana w formie „kolekcji pojęć” uporządkowanych alfabetycznie, stanowi nie tyle monografię, ile żywy organizm – refleksję nad światem sztuki, jej miejscem w rzeczywistości i nad możliwościami, jakie niesie myśl twórcza.

Gołkowska odrzucała dogmaty, linearne narracje i zamknięte definicje. Zamiast tego proponowała odbiorcy uczestnictwo – nie tylko w odbiorze dzieła, lecz także jego współtworzeniu, rekonfiguracji, reinterpretacji. Jej twórczość była i pozostaje dialogiczna – wpisana w nieskończony układ, który nie ma końca, lecz pulsuje w rytmie zmieniającego się świata. Jak pisała: „każdy z układów jest słuszny. Istnieje niewymierna ilość układów”. To myśl, która staje się kluczem do jej sztuki – nie jako zbioru form, lecz jako świadomości trwającej w ruchu.



67 α

Hanna Zawa-Cywińska

1939

"Square II", 1990

akryl/plótno, 101,5 x 101,5 cm

sygnowany p.d.: 'ZAWA'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'HANNA ZAWA 1990 | SQUARE II | 40"x40" | 102 x 102 cm'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 100 - 11 800 EUR

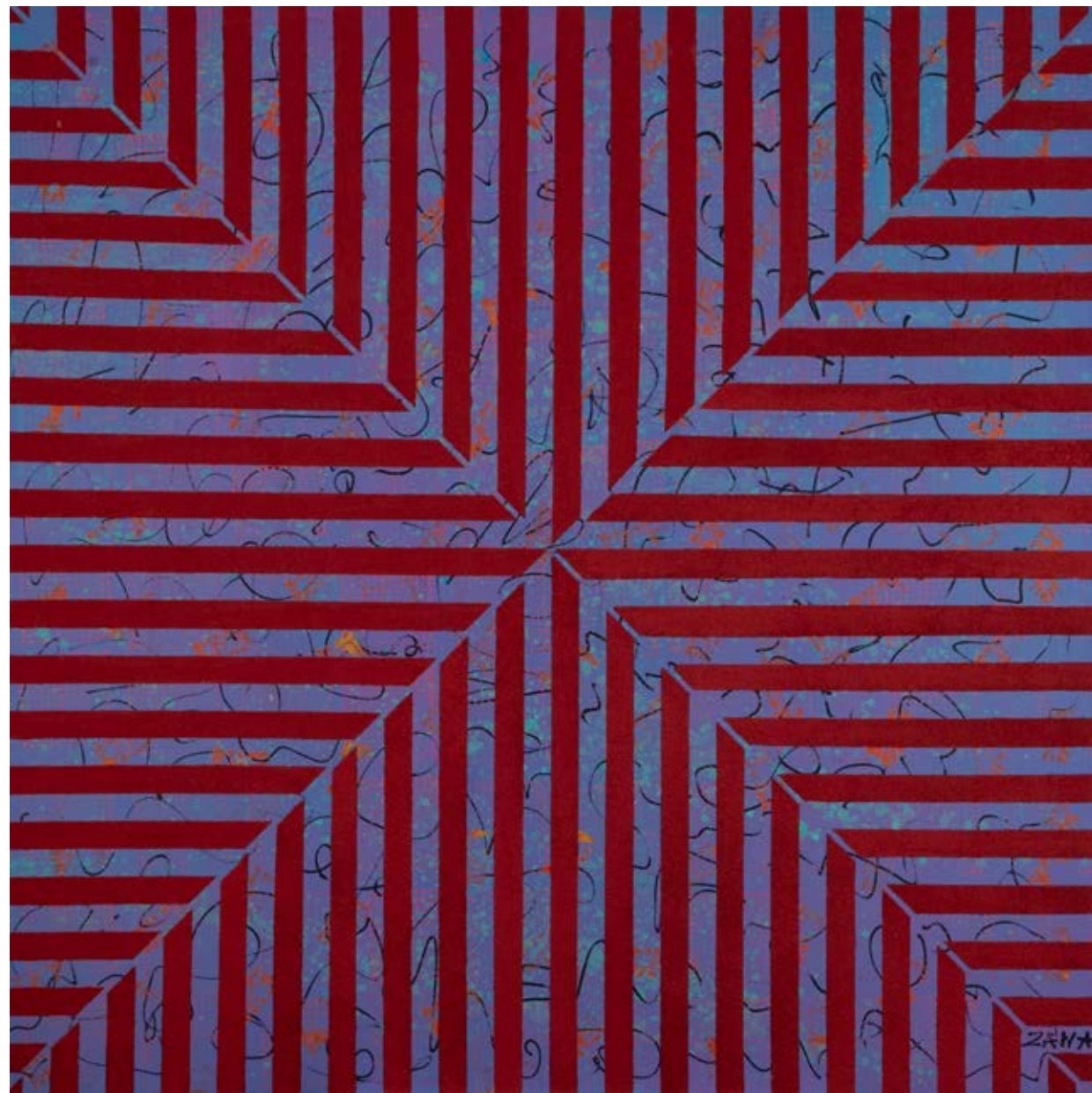
WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Hanna Zawa-Cywińska. Katalog zbiorów, red. Wiesław Banach, Sanok 2008, s. 52 (il.)



Twórczość Zawy układa się w cykle – konceptualne serie, których tytuły stanowią „słowa-klucze do stawianych sobie przez artystkę problemów” (Hanna Zawa-Cywińska: Zapisy/tekst Wierchowska Wiesława, Warszawa: Galeria Art NEW media, 2005). Kompozycje te nie opierają się na dosłowności, lecz wyrastają z intuicji malarskiej, eksperymentu i autorskich innowacji technologicznych. W jej obrazach forma i kolor stają się nośnikami wewnętrznych napięć, symboli i emocji. Artystka prowadzi twórczy dialog z tradycją i współczesnością, przekształcając wpływy kulturowe w indywidualny język. To sztuka refleksyjna, pełna skupienia i wewnętrznego rytmu, w której obraz staje się miejscem spotkania myśli, materii i ciszy.

Hanna Zawa-Cywińska, urodzona w 1939 w Łomży, to artystka o wszechstronnym wykształceniu – studiowała biochemię i dziennikarstwo w Warszawie, a następnie reklamę i grafikę w Nowym Jorku. Od 1981 aktywnie tworzy, najpierw w USA, później w Szwajcarii, gdzie mieszka do dziś. Jej prace były prezentowane na ponad 50 wystawach indywidualnych oraz w ponad 150 ekspozycjach zbiorowych, a znajdują się w posiadaniu wielu znaczących muzeów w Polsce, Niemczech, USA i Francji. Obecnie zajmuje się malarstwem, grafiką i rzeźbą.



68 α

Jarosław Kozłowski

1945

"Zasłona przed cierpieniem", 2002-2005

akwarela/papier, 177,2 x 132 cm (wymiary oprawy)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu oprawy: 'JAROSŁAW KOZŁOWSKI |
"ZASŁONA PRZED CIERPIENIEM" | 2002-5 (akwarela)'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 700 - 14 200 EUR

WYSTAWIANY:

Jarosław Kozłowski. „Zasłony”, Galeria Starmach, Kraków, czerwiec-lipiec 2006

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Jarosław Kozłowski. Zasłony, katalog wystawy, Galeria Starmach, red. Andrzej Szczepaniak, Kraków 2006, nlb.

Por.: Jarosław Kozłowski. Cudysłowy, red. Bożena Czubak, Warszawa 2010, s. 351 (il.),

online: https://issuu.com/fundacjaprofile/docs/kozlowski_pol [dostęp: 14.01.2025]





Cykl „Zasłony” zajmuje szczególne miejsce w jego dorobku. Wykorzystując akwarelę na papierze, Kozłowski tworzy abstrakcyjne kompozycje o silnym ładunku symbolicznym. Prace takie jak „Zasłona przed nikczemnością”, „Zasłona przed okrucieństwem”, „Zasłona przed ksenofobią” czy „Zasłona przed cierpieniem” stanowią wizualne metafory obrony przed negatywnymi zjawiskami i emocjami. Zasłony nie są jedynie estetycznymi obiektami – to filozoficzne wypowiedzi. Artysta stawia pytania o granice percepcji i o to, co wybieramy widzieć lub ignorować. Zasłona staje się tu nie tylko fizyczną warstwą, lecz także symbolicznym narzędziem ochrony, refleksji i oporu wobec rzeczywistości. W szerszym kontekście cykl ten wpisuje się w konsekwentne dążenie Kozłowskiego do krytycznej analizy struktur społecznych, językowych i artystycznych. Minimalistyczna forma i abstrakcja tworzą przestrzeń do kontemplacji i przewartościowania codziennych schematów postrzegania.

Jarosław Kozłowski to jeden z najważniejszych przedstawicieli polskiej sztuki konceptualnej. W jego twórczości obraz pełni funkcję praktyczną – zakrywa powierzchnię papieru, płótna czy ściany, tworząc symboliczną formę ochrony przed wpływem zewnętrznego świata. Ten gest ukrywania nabiera głębokiego znaczenia w cyklach „Zasłony” i „Maski”, które stają się barierą wobec zła, przemocy czy cierpienia.

69 α

Zbigniew Libera

1959

"Album des KZL LEGO" (zestaw 22 prac), 2005

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 20 x 30 cm (wymiar każdej pracy)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu każdej pracy:

'Z. LIBERA | Album z KZL Lego | 10/10'

ed. 10/10 + 2.AP

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 800 - 18 900 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



„Myśl, która doprowadziła mnie do zrobienia tej pracy, dotyczyła samej racjonalności, która jest podstawą systemu klocków Lego, a która wydała mi się przerażająca: nie można z tych klocków zbudować nic, na co nie pozwala precyzyjny, racjonalny system”.

Zbigniew Libera, [w:] Karol Sienkiewicz, „Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna”, Warszawa 2014



„Lego. Obóz koncentracyjny” Zbigniewa Libery to jedna z najgłośniejszych i najbardziej wymownych realizacji polskiej sztuki krytycznej lat 90. Praca formalnie przypominająca zestaw klocków dla dzieci przedstawia miniaturowy model obozu koncentracyjnego zbudowany z oryginalnych klocków Lego. Baraki, wieże strażnicze, wagony i figurki układają się tu w drastyczną opowieść, której siła polega właśnie na zderzeniu formy infantrylnej z treścią historycznie traumatyczną.

Projekt powstał dzięki wsparciu Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, które pozyskało klocki z polskiego oddziału firmy Lego na potrzeby artystów przygotowujących wystawy. Równolegle z Liberą z materiału tego skorzystał również Marek Kijewski, tworząc własną, niezależną realizację. Jednak to praca Libery – opatrzona napisem: „This work of Zbigniew Libera has been sponsored by Lego” – wywołała gwałtowną reakcję. Po prezentacji projektu centrala firmy Lego zaprotestowała i podjęła działania prawne, które ostatecznie zostały wycofane po interwencji duńskich mediów i środowisk opiniotwórczych.

Integralną częścią dzieła są rysunki ukazujące plastikowe figurki Lego rzucające cienie: ich niewinne głowy zamieniają się w trupie czaszki, ręce w szpony, a ciała w sylwetki przypominające demony. W ten sposób Libera podważa przejrzystość języka wizualnego i pokazuje, jak łatwo kultura wizualna może

stać się nośnikiem przemocy – nie przez jawne obrazowanie, lecz przez estetyzację i mechanizmy uproszczenia.

W odróżnieniu od muzealnych inscenizacji, które oferują odwiedzającym emocjonalne doświadczenie grozy, Libera nie odwołuje się do empatii, lecz do refleksji. Zestaw Lego nie służy tu jako narzędzie edukacyjne, ale forma krytyki: nie opowiada o historii, lecz demaskuje język, za pomocą którego ją przedstawiamy. W tym sensie praca staje się narzędziem poznania – nieprzyjemnym, zimnym, ale niezwykle skutecznym.

Choć po powstaniu praca „Lego. Obóz koncentracyjny” nie od razu znalazła miejsce w polskich zbiorach instytucjonalnych, dziś stanowi część kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz funkcjonuje w obiegu międzynarodowym – była prezentowana w Jewish Museum w Nowym Jorku, a także w Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie. Jej obecność w prestiżowych zbiorach nie tylko potwierdza rangę tej pracy, ale również pokazuje, że sztuka współczesna – jeśli podejmuje temat zagłady – musi mierzyć się nie tylko z treścią, lecz przede wszystkim z formą.

Libera nie rekonstruuje przeszłości. Pokazuje, że również to, czym się posługujemy, by ją przedstawiać – obrazy, znaki, estetyczne klisze – wymaga nieustannej rewizji. I że największa siła krytyczna nie zawsze płynie z krzyku, ale z precyzyjnego, chłodnego gestu.

70 α

Tomasz Kawiak

1943

Spodnie "Elwis Martin", 1995

akryl/gips, jeans, skóra 112 x 50 x 40 cm |

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 - 4 300 EUR



71 α

Włodzimierz Pawlak

1957

"Dziennik A II", 2002

kołaż, ołówek/papier, 22 x 32 cm (w świetle passe-partout)

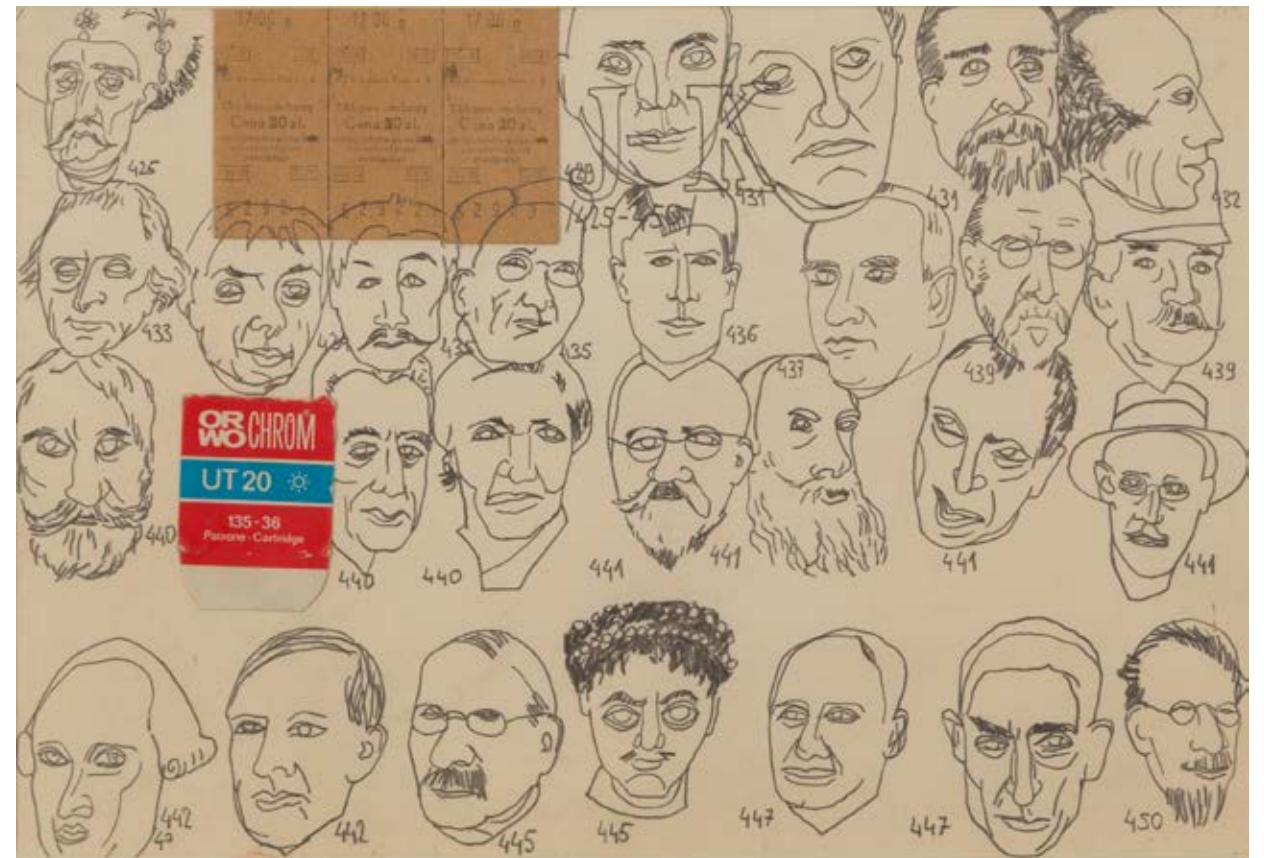
estymacja:

5 000 - 7 000 PLN

1 200 - 1 700 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



72 α

Marek Sobczyk

1955

"Człowiek wystawia psa na palące promienie słońca", 1987

olej/plótno, cegły, 192 x 130 cm (całość)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MAREK SOBCZYK | CZŁOWIEK | WYSTAWIA | PSA NA | PALĄCE | PROMIENIE | SŁOŃCA | 1987 | 180x130 | ol /pł | PODSTAWA Z CEGIEŁ (DZIURAWKA)'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

28 400 - 42 500 EUR

WYSTAWIANY:

„Grupa ‘Gruppa’ (Artysta w świątyni słów o sztuce)”, Galeria Na Ostrowie,

Oddział Muzeum Archidiecezjalnego, Wrocław, 17.04-15.05.1988

Marek Sobczyk. „Proszę milczeć i niczego nie dotykać, nagrody leżą pod obrazami”,

Pracownia Dziekanka, Warszawa, 17-24.05.1988

Marek Sobczyk. „Ein Psycholog erlebt das Konzentrationslager”, Pawilon SARP,

Warszawa, 11-14.03.1989

Gruppa 1982-1992. Malarstwo, Galeria Zachęta, Warszawa, 15.12.1992-14.02.1993

Marek Sobczyk. Dokładność i Doskonałość Obrazu, Bunkier Sztuki,

Kraków, 16.10-11.11.2001

„Pies w sztuce polskiej”, Galeria Arsenał, Białystok, 7-24.11.2003

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Marek Sobczyk. Ein Psycholog erlebt das Konzentrationslager, katalog wystawy,

Pawilon SARP, Warszawa 1989, poz. kat. 17, nlb.

Jan Michalski, Amyryllis. Przykra konieczność, „Magazyn Artystyczny”, nr 3, 1989,

s. 29 (il.)

Maria Wisnowska (Barbara Majewska), Widziane, zapamiętane..., „Szkice”, nr 9, 1989,

s. 45

Gruppa 1982-1992, katalog wystawy, Galeria Zachęta, red. Maryla Sitkowska,

Warszawa 1992, poz. kat. 157, s. 83-84 (wzmiankowany), s. 115 (spis)

Marek Sobczyk. Uproszczenie sztuki. Prace z lat 1990-1995, katalog wystawy, Muzeum

im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie,

red. Maryla Sitkowska, Warszawa 1996, s. 33-34, 36 (wzmiankowany)

Marek Sobczyk. Dokładność i Doskonałość Obrazu, katalog wystawy, Bunkier Sztuki,

Kraków 2001, s. 32 (il.), poz. kat. 23 (spis)



„Poczucie tożsamości rozumiem jako świadomość ograniczoności własnego ciała. Ciało w tym przypadku jest obszarem, w którym znajduje się całość człowieka. Dzięki poczuciu tożsamości człowiek jest w stanie wchodzić w twórcze związki z otaczającym go światem”.

Marek Sobczyk

Marek Sobczyk pytany o obraz prezentowany na aukcji mówi: „Ryty i toposy dotyczące relacji człowieka i zwierzęcia sięgają czasów dawnych, na przykład paleolitu (Kapłan-Zwierzę na ścianie jaskini), na przykład mitów greckich (dobrze opisują to ‘Przemiany’ Owidiusza). Wielu bogów, wielu ludzi, wiele zwierząt, wiele roślin, gwiazd, stanów natury jak woda, powietrze i innych bohaterów mitów doznawało przemian, stając się raz człowiekiem, raz zwierzęciem, raz rośliną, a czasami hybrydą.

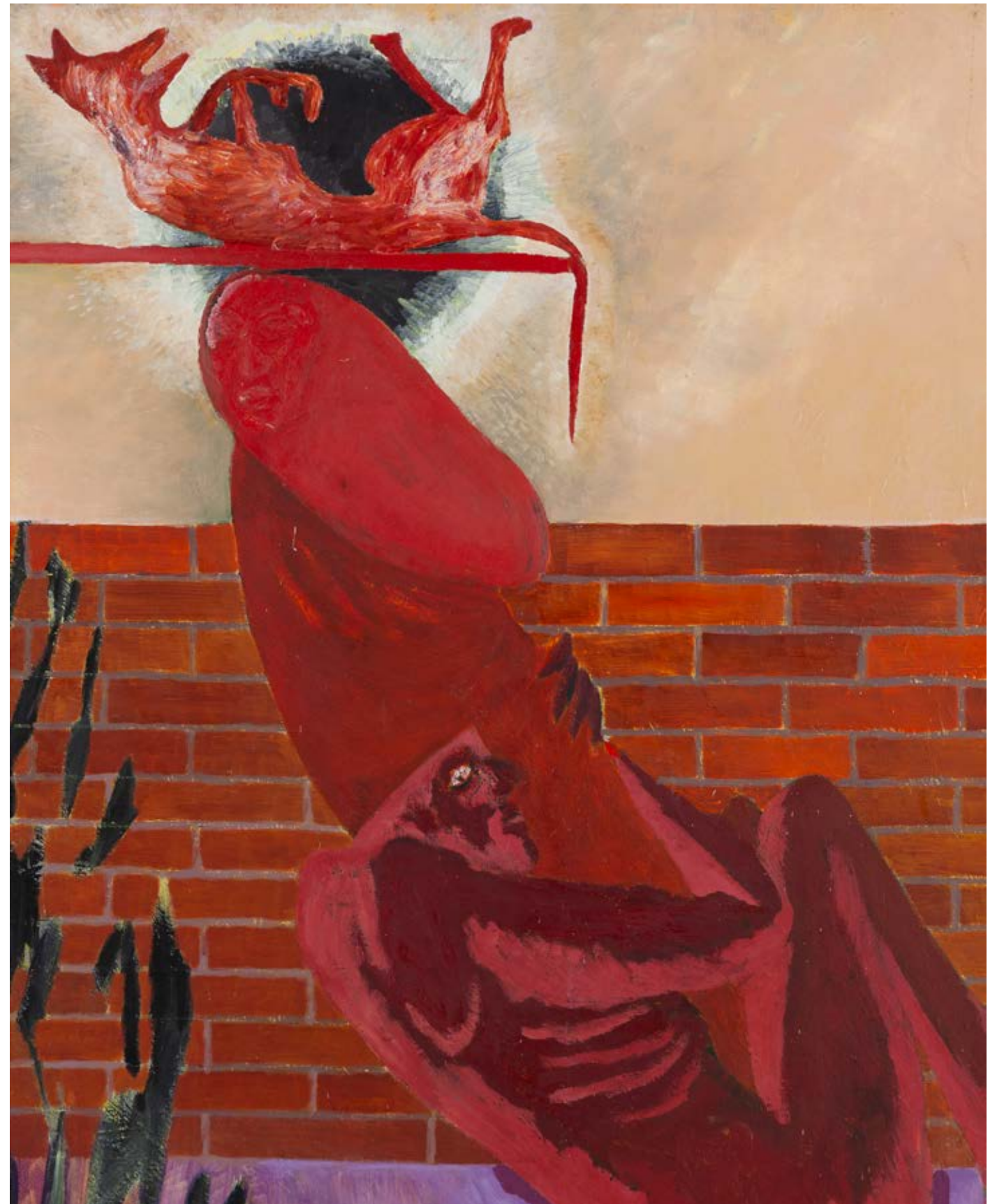
Co robi człowiek wobec zwierzęcia, ile w tym pychy, dominacji, okrucieństwa, ile troski? Poświęciłem tym zagadnieniom kilka obrazów (‘Obraz o namiętności’, ‘Kobieta płonie’ (obraz w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, ‘Człowiek wystawia psa na palące promienie słońca’). Akurat w tym obrazie (‘Człowiek wystawia...’) mogło chodzić o pychę i okrucieństwo, i o diaboliczność człowieka. Powstała nawet pewna struktura przestrzenna z cegieł, która w pewnym sensie lepiej buduje ten efekt, o który mogło mi chodzić”.

Propozycja artystyczna Sobczyka wykracza poza dwuwymiarowość malarskiego płótna. Autor zdecydował się na urealnienie przedstawionej sceny, zestawiając namalowane przez siebie cegły z realnymi cegłami dziurawkami, na których stoi obraz. Ten namacalny element rzeczywistości nie tylko wychodzi poza przestrzeń obrazu, lecz przede wszystkim akcentuje skojarzenia z burzonym murem czy demontowanym piecem. Namalowana przez Sobczyka scena, jak większość tematów, które artysta porusza w swojej twórczości, ma inspirację w rzeczywistości. Tę charakterystyczną cechę malarstwa Sobczyka zauważał Marek Krajewski: „Codzienne doświadczenia,

błahę z pozoru obserwacje otoczenia, notki prasowe, poprzez powtórne nadanie im nazwy, stają się osnową narracji, przestają milczeć lub mówić językiem, w którym zwykliśmy je rozumieć, zaczynają opowiadać historię, której nie zwykliśmy od nich słuchać. Umieszczenie ich w obrazie sprawia, że nie tylko zaczynamy rozważać każdy z nich z osobna, ale również bliżej przyglądamy się tym, które nas otaczają na co dzień” (Marek Krajewski, Co? Sztuka. Czym? Malarstwem, [w:] Marek Sobczyk. Dokładność i Doskonałość Obrazu, katalog wystawy, Bunkier Sztuki, Kraków 2001, s. 50).

W swoich rozważaniach Marek Krajewski poruszał również odniesienia malarstwa artysty do rzeczywistości: „Obrazy Sobczyka nie mają ram. Nie muszą ich mieć, bo choć artysta często je przekształca, przemalowuje, nie kończy, to są kompletnymi strukturami, niczego w nich nie brakuje i nie ma obawy, że ktoś je weźmie za coś innego. Zbyt wyraźnie i ostentacyjnie są obrazami, aby było to możliwe. Rama jest im niepotrzebna również dlatego, że choć są niezaprzeczalnie czymś różnym od rzeczywistości, to jednocześnie dzięki niej istnieją i są z nią genetycznie powiązane, nie ma więc potrzeby ich od niej sztucznie oddzielać” (Marek Krajewski, Co? Sztuka. Czym? Malarstwem, [w:] Marek Sobczyk. Dokładność i Doskonałość Obrazu, katalog wystawy, Bunkier Sztuki, Kraków 2001, s. 54).

Prezentowana w kolekcji praca „Człowiek wystawia psa na palące promienie słońca” z 1987 ma swój siostrzany obraz. Jest nim dzieło „Kobieta płonie” z 1986, w którym płonąca kobieta ratuje małe zwierzę. Obraz ten znajduje się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.



73 α

Marek Sobczyk

1955

"Pierwszy głód pokarmu wg Tolmana", 1998

tempera jajkowa, ołówek/plótno, 130 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'M. SOBCZYK |1998 (PIERWSZY) |
GŁÓD POKARMU | wg TOLMANA | 130 X 130 + jajk'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 500 - 14 200 EUR

POCHODZENIE:

zakup od artysty

Galeria Sztuki Współczesnej Esta, Gliwice

WYSTAWIANY:

Marek Sobczyk. Dokładność i Doskonałość Obrazu, Bunkier Sztuki,
Kraków, 16.10-11.11.2001

Marek Sobczyk. Badania mózgu w Polsce 1979-2012, Galeria Sztuki w Legnicy
(październik - listopad 2012), BWA Jelenia Góra (grudzień 2012 - styczeń 2013),
WGS BWA Zamek Książ w Wałbrzychu (styczeń - marzec 2013)

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki
Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Marek Sobczyk. Dokładność i Doskonałość Obrazu, katalog wystawy, Bunkier Sztuki,
Kraków 2001, s. 99 (il.), poz. kat. 67 (spis)

Marek Sobczyk. Badania mózgu w Polsce 1979-2012, Galeria Sztuki w Legnicy,
katalog wystawy, Legnica 2012, s. 10 (il), poz. kat. 17



„W życiu malarza wszystko jest ważne, gdyż malowanie jest dokonywaniem wyborów, tak w sprawach inspiracji, jak manualnych, mentalnych, filozoficznych itd. Dokonać wyboru i podjąć decyzję wg mnie może tylko człowiek z poczuciem tożsamości. Wynikiem życia malarza są jego obrazy, jego od początku do końca – trudno ściśle określić jakiejkolwiek kryterium uniwersalne, kryteria lokalne zmieniają się w zależności od punktu. Malarze – geniusze o indywidualnościach nie pozwalających im na jakiejkolwiek relacji z tym, co w malarstwie się zdarzyło, malarze z grot, ludy prymitywne używające malowania czy rysunku, mali Holendrzy, czy twórcy ikon są to prawdziwi twórcy z prawdziwym poczuciem tożsamości.”

Marek Sobczyk

W latach 90. XX wieku Marek Sobczyk stworzył malarską interpretację hierarchii głodów według amerykańskiego psychologa Edwarda Tolmana. Powstały wówczas interpretacje głodu pokarmu, seksu, odpoczynku, wydalania, które dla Sobczyka stanowiły uosobienie niepokojów współczesnego człowieka i jego głodów duchowych. Edward Tolman widział głód jako podstawową siłę napędową, która uruchamia i steruje procesami behawioralnymi. Tolman podkreślał, że działania ludzkie jest skierowane zawsze na osiągnięcie celu, jakim jest zaspokojenie głodu. Oznacza to, że organizm nie tylko reaguje na bodźce, ale również planuje i przewiduje przyszłe zdarzenia w celu skutecznego osiągnięcia celu. Psycholog zauważył również, że głód może mieć różne poziomy nasilenia i wpływać na różne typy zachowań. Na przykład, głód może być przyczyną agresji w przypadku, gdy organizm jest zdesperowany i nie ma dostępu do pokarmu. Tolman postrzegał głód jako jeden z wielu głodów, które mogą współistnieć w organizmie. Zaspokojenie jednego głodu może prowadzić do pojawienia się kolejnego, np. głodu na wodę po zaspokojeniu głodu na pokarm.

W przypadku prezentowanej pracy Marek Sobczyk przygląda się problemowi I głodu – głodu pokarmu. Już od początku swojej twórczości Sobczyk wyróżniał się bezkompromisowym komentowaniem otaczającej go rzeczywistości i bardzo uduchowionym, niemal uwznioślonym stosunkiem do roli jakie malarstwo powinno odgrywać w życiu człowieka.

Zainteresowanie tematyką brzydoty codzienności ujawniło się u Sobczyka jeszcze w trakcie studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Na ostatnim roku nauki rozpoczął cykl poświęcony czasom realnego socjalizmu, który zatytułował „Badania Mózgu w Polsce”. W 1983 roku dołączył do Gruppy, z którą regularnie wystawiał swoje prace, a także współtworzył pismo „Oj, dobrze już”. W kolejnych latach jego malarstwo zyskało na ekspresyjności – Sobczyk coraz śmielej operował fakturą i kolorem, tworząc obrazy przesycane treściami, odniesieniami i symbolami. Jego kompozycje opierały się na aluzyjnych, czasem wręcz surrealistycznych zestawieniach znaków i idei, które w ironiczny sposób wydobywały absurdalność rzeczywistości i pustoszenie znaczeń. Od 1990 roku Sobczyk konsekwentnie rozwijał swoją praktykę w obszarze grafiki projektowej i typografii, współtworząc do 2004 roku, wraz z Piotrem Młodożeńcem, autorską spółkę Zafryki. Dorobek tego okresu wyraźnie ujawnia jego fascynację grą znaczeń i językiem wizualnym, co znajduje odzwierciedlenie nie tylko w formalnych rozwiązaniach, lecz także w konceptualnym wymiarze tytułów prac. Sobczyk jawi się jako twórca świadomie balansujący pomiędzy sztuką autonomiczną a projektowaniem użytkowym, konsekwentnie przekraczając granice obu tych obszarów. Jego malarstwo wyróżnia się intensywną, nasyconą paletą barwną, ostrą linią i wyrazistą formą, co nadaje mu rozpoznawalny, ekspresyjny charakter. Praktycznie każda jego praca jest swoistym łańdżem historii i kultury, przeżytej w sposób osobisty i przetworzonej na malarską opowieść – biografię wewnętrzną artysty.



Marek Sobczyk, fot. dzięki uprzejmości Marka Sobczyka

74 α

Marek Sobczyk

1955

"Cyganka kradnie kury i chowa je pod spódnicą", 2008

tempera żółtkowa/karton, 67 x 49 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrocie: 'Marek Sobczyk 2008 | Cyganka kradnie | kury i chowa je pod | spódnicą 50x68 | temp. jajk.'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 900 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, 2016

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



75 α

Paweł Kowalewski

1958

"Smutny diabeł", 1987

pastel olejny/papier, 33 x 21,5 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 200 - 2 900 EUR

OPINIE:

praca zamieszczona w internetowym archiwum artysty: <https://pawelkowalewski.pl/work/postac/>

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025



76 α

Zdzisław Nitka

1962

"Niebo nad Berlinem", 2008

olej/plótno, 90 x 120 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Z. Nitka '08'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z. Nitka | "Niebo nad Berlinem | 2008'

opisany na krośnie: 'olej 90 x 120 cm'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR

POCHODZENIE:

zakup od artysty

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

Andrzej Jarosz, Zdzisław Nitka, Wrocław 2014, okładka, s. 10-11 (il.)



Obraz „Niebo nad Berlinem” Zdzisława Nitki z 2008 to dzieło, które doskonale wpisuje się w charakterystyczny idiom twórczy artysty – ekspresyjny, brutalny, ale zarazem głęboko liryczny. Nitka, zaliczany do grona najważniejszych przedstawicieli polskiego nurtu ekspresjonizmu lat 80. i 90. XX wieku, konsekwentnie rozwija własny, rozpoznawalny styl malarski, czerpiąc z niemieckiej „Neue Wilde”, ekspresjonizmu niemieckiego i sztuki art brut. Obraz ten, inspirowany tytułem kultowego filmu Wima Wendersa „Niebo nad Berlinem” (1987), staje się malarskim hołdem dla kondycji człowieka we współczesnym świecie – samotnego, pełnego napięcia, ale także wciąż poszukującego sensu i transcendencji.

Na pierwszy plan kompozycji wybija się sylwetka mężczyzny – zarysowana grubym, czarnym konturem, w charakterystycznej pozie: siedzi na szczycie drabiny ustawionej na dachu budynku, trzymając kapelusz, jakby chronił go przed wiatrem lub chciał ukryć twarz. Figura ta – anonimowa, ale wyrazista – przypomina cień, zjawę lub anioła, a może samego artystę. To postać balansująca pomiędzy rzeczywistością a metafizyką, niczym filmowy anioł z dzieła Wendersa, który spogląda na ludzi z dachów Berlina, rozdarty między wiecznością a ludzkim doświadczeniem.

Tło obrazu – ekspresyjne, intensywne w kolorze, oparte na czerwieniach, oranżach i chłodnych błękitach – przedstawia miasto. Architektura ukazana została w sposób uproszczony, zdeformowany, niemal dziecięcy. Nie chodzi tu o realizm, lecz o emocję – o wrażenie istnienia w przestrzeni miejskiej, która przytłacza i jednocześnie fascynuje. Berlin, jako symbol nowoczesnej metropolii, ale też miejsce naznaczone dramatyczną historią XX wieku, staje się tu uniwersalną sceną ludzkiej egzystencji.

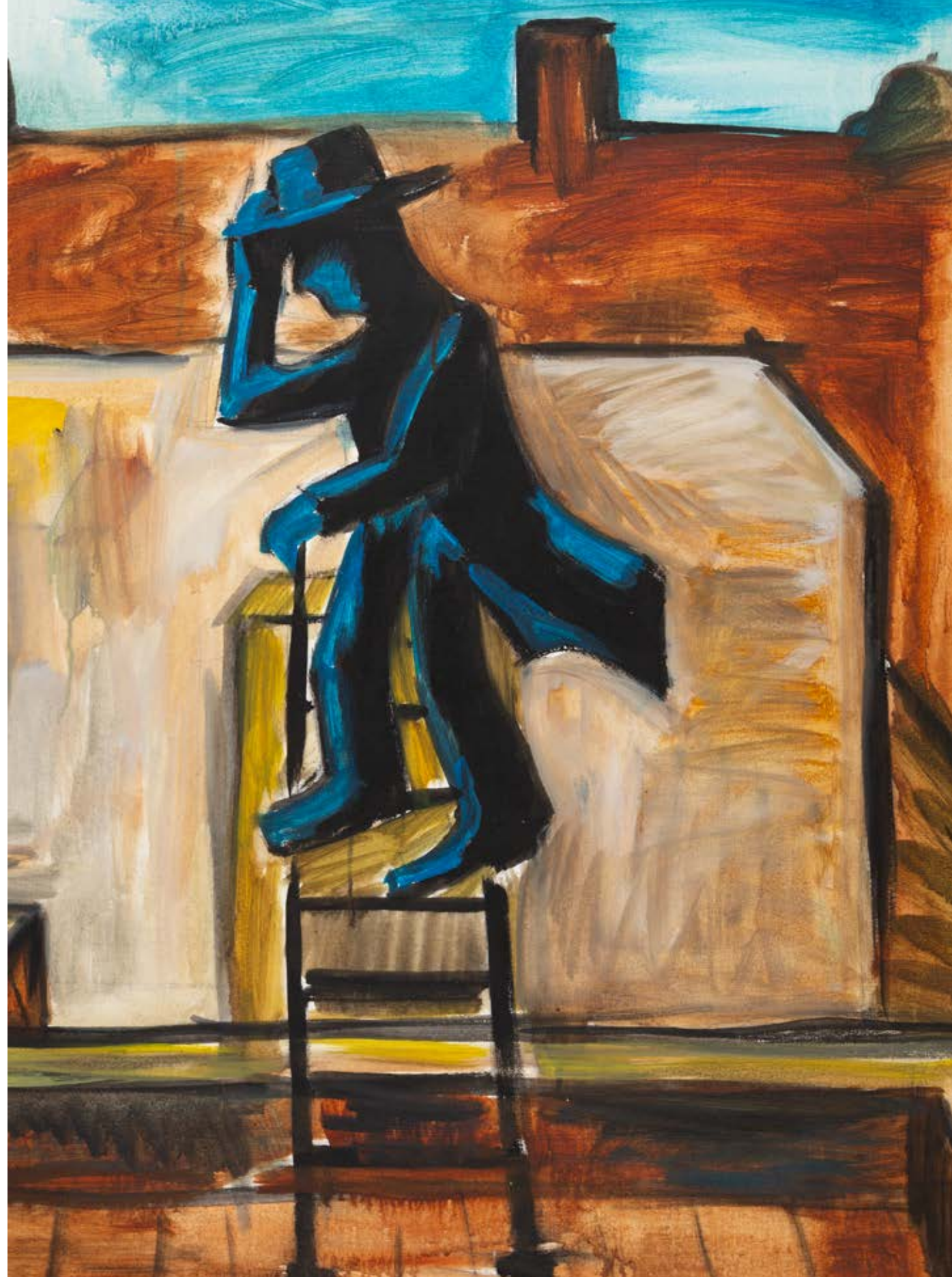
Nitka stosuje charakterystyczne dla siebie środki formalne: wyrazistą linię, kontrastowe plamy

barwne, silne uproszczenia i deformacje postaci. Maluje z gestem, bez obaw przed „brzydotą” – jego styl bywa brutalny, ale dzięki temu pełen autentyzmu. Malarska figura niebo-ziemna staje się wyrazem samotności i duchowego napięcia, które przenika całe dzieło. Obraz w swojej formie jest bliski ekspresjonistycznemu dramatowi – ukazuje człowieka nie jako jednostkę doskonałą, lecz jako byt kruchy, rozdarty, pełen sprzeczności.

Ważne jest również to, że „Niebo nad Berlinem” mieści się w szerszym kontekście malarstwa Nitki, który od początku swojej twórczości interesował się figurą ludzką – zdeformowaną, przesadzoną, często ukazaną w klaustrofobicznych przestrzeniach. Często malował samotników czy outsiderów – bohaterów na granicy, znajdujących się w stanie egzystencjalnego napięcia. Obraz ten jest ich kontynuacją – melancholijnym, choć niepozbawionym ironii, portretem człowieka współczesnego.

Nitka nie opowiada historii – on ją insynuuje. Pozostawia widzowi przestrzeń do własnych interpretacji. „Niebo nad Berlinem” może być równie dobrze opowieścią o marzeniu o wolności, jak i o niemożności oderwania się od ciężaru rzeczywistości. Drabina, na której siedzi postać, nie prowadzi już wyżej – kończy się na dachu. Niebo jest, ale niedostępne. Widzimy człowieka zawieszonego między ziemią a tym, co ponad nią – być może właśnie dlatego obraz tak mocno rezonuje emocjonalnie.

Obraz ten stanowi ważny przykład dojrzałego stylu Nitki, ekspresyjnego, ale pełnego liryzmu i refleksji. Artysta tworzy świat zniekształcony, ale prawdziwy emocjonalnie, operujący prostotą form i silnym przekazem symbolicznym. „Niebo nad Berlinem” to nie tylko odniesienie do konkretnego filmu czy miejsca, jest to uniwersalna opowieść o człowieku na krawędzi, rozpiętym między pragnieniem wolności a niemożnością jej osiągnięcia.



77 α

Martyna Czech

1990

"Koniec świata", 2006

akryl/plótno, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie: 'MARTYNA CZECH

"KONIEC ŚWIATA" 2016 100x70 cm'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 - 4 300 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Interesują mnie głównie emocje osadzone po przeciwnych biegunach: nienawiść i ból, rozkosz i udręka, miłość i nienawiść itp. Ciekawe są granice i brak granic w odczuwaniu; kiedy wydaje się, że więcej nie można przyjąć, granica przesuwa się... nieustannie. Niezrozumienie współczesnego świata ludzi, wykorzystywanie dla zaspokojenia własnych, egoistycznych kaprysów, hipokryzja. Próba odnalezienia się w tym wszystkim jednostki, która i tak umrze samotnie. Krytyka gatunku ludzkiego, jak i samej siebie jako jego przedstawiciela”.

Martyna Czech





Jak opisuje artystka, interesują ją stany i uczucia skrajne. W obrazach Martyny Czech nie ma miejsca na niejednoznacznych bohaterów czy moralne odcienie szarości. Wszystko pozostaje jasne i klarowne. Człowiek jest przyjacielem lub (co zdarza się znacznie częściej) – zdrajcą, wrogiem i istotą z gruntu parszywą. Choć same obrazy są dosadne, to dodatkowo okraszone tytułami, które rozwiewają większość wątpliwości. Gdy Czech maluje dziewczynę duszoną przez węża dusiciela, podpisuje ów obraz „EX I”. I wszystko staje się jasne, możemy domniemywać, że były ukochany nie jest zbyt dobrze wspomniany przez artystkę. W przypadku dzieła prezentowanego podczas aukcji jego sens jest nieco trudniejszy do rozszyfrowania. Obraz przedstawia parę kochanków, zastygłych w lubieżnym uścisku. Dziewczyna ma na sobie czerwoną, krótką sukienkę, a jej ukochany jest ubrany na czarno. Obok nich widnieje tablica z napisem „Koniec świata”. I tu rodzi się pytanie: czy jest to nazwa miejscowości, lub umowny koniec świata w znaczeniu – odległej krainy? A może prezentowana scenka jest z gatunku „Miłe złego początki, lecz koniec żałosny” (jak wieścił Ignacy Krasicki w jednym ze swych dzieł)? Być może prezentowana scenka w istocie jest początkiem dramatu jednej z przedstawionych osób lub osoby trzeciej, np. żony tego pana. Tego nie wiadomo. Koniec świata nie zawsze ma postać rodem z obrazów Beksieńskiego, gdzie trup ściele się gęsto, a rozpacz jest stałym gościem. Czasami przybiera inną formę, tak jak miało to miejsce w przypadku „Piosenki o końcu świata” Czesława Miłosza.

„(...) W dzień końca świata
Kobiety idą polem pod parasolkami,
Pijak zasypia na brzegu trawnika,

Nawołują na ulicy sprzedawcy warzywa
I łódka z żółtym żaglem do wyspy podpływa,
Dźwięk skrzypiec w powietrzu trwa
I noc gwiazdzistą odmyka. (...)”

Źródło: <http://wiersze.doktorzy.pl/piosenka.htm>
Dywagacje na temat tego, co artystka miała na myśli, mogą nie mieć końca. Warto zatem skupić się na faktach. A one są takie, że Martyna Czech maluje swe płótna niezwykle szybko, zdecydowanymi pociągnięciami pędzla. Ze względu na formę oraz podejmowaną tematykę twórczości artystka, która urodziła się w 1990, jest kojarzona z dorobkiem malarzy nowej ekspresji lat 80. Czasami określa się ją jako przedstawicielkę współczesnego surrealizmu. Ona sama odżegnuje się od klasyfikacji swego malarstwa. Twierdzi, że posiada mnogość własnych doświadczeń życiowych do tworzenia historii malarskich, że nie odczuwa potrzeby do sięgania po dodatkowe inspiracje. Tym bardziej że dzieła artystki powstają stricte w momencie, gdy czuje, że ma coś do powiedzenia. Jak sama twierdzi: „Życie jest niekończącą się inspiracją tak, jak przeszłość, o której nie da się zapomnieć. Malarstwo olejne pozwala mi w szybki sposób nadążyć za myślami kłębiącymi się w głowie, co przy akrylach byłoby niemożliwe ze względu na szybki czas schnięcia. Pracuję do momentu skończenia obrazu, choćby miało to trwać kilkanaście godzin, gdyż w kolejnym dniu mogę nie czuć tego samego. Moje obrazy, choć emocjonalne, są różne: od malowanych w dużym skupieniu po takie, gdzie ekspresja rozsadza podobrazie” (Joanna Glinkowska, Kwestia odpowiedzialności – rozmowa z Martyną Czech, <http://miejmiesce.com/sztuka/kwestia-odpowiedzialnosc-rozmowa-z-martyna-czech/>, dostęp: 16.05.2025).

78 α

Natalia Bażowska

1980

"Most feel it. Few say it", 2023

olej/plótno, 150 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Most feel it | few say it. | 2023| [sygnatura]'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR

WYSTAWIANY:

Natalia Bażowska. „I have outgrown my skin” (w ramach Warsaw Gallery Weekend),

Galeria ESTA, Warszawa, 28.09-9.10.2023

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Przede wszystkim studia medyczne osławiają z cielesnością w tej mniej estetycznej formie. Po drugie człowiek staje się mniej wrażliwy, a bardziej uważny, spostrzegawczy. To zupełnie naturalny proces, osławia ze śmiercią, chorobą, fizycznością ciała, własną bezsilnością, ale też pozwala poznać niezwykle możliwości ludzkiego organizmu. W moim przypadku wrażliwość pozostała, dało mi to możliwość kreowania, tworzenia przy wykorzystaniu umiejętności obserwacji i wiedzy jaką dały mi studia medyczne”.

Natalia Bażowska



79 α

Natalia Bażowska

1980

"Kontrola", 2012

olej/plótno, 100 x 70 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'N. Bażowska | Kontrola'

opisany na odwrociu: 'Kontrola'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Aby żyć w pełni, trzeba być w całości świadomym. Ważna jest tu popularna od jakiegoś czasu uważność, ale też zdolność akceptacji samych siebie. Pozwolenie sobie na uczucia trudne, ponieważ nie dopuszczając do siebie uczuć trudnych, nie dopuścimy także euforii”.

Natalia Bażowska



80 α

The Krasnals

2008

"So, how do we divide Poland this time? / Angela Merke, Vladimir Putin"l, 2015

olej/plótno, 90 x 90 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'THE KRASNALS' 2015'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "'So, how we divide Poland this time? | Angela Merkel | Vladimir Putin" | The Krasnals / 2015 | Wielki Krasnal'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Whielcy Polacy”, Klub Adwokatów im. Janiny Ruth Buczyńskiej, Kraków, listopad 2015

„Czułem skurcze twojego przełyku. The Krasnals. Whielki Krasnal”, Galeria Miejska, Wrocław, 2.02-12.03.2016

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki

Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

LITERATURA:

The Krasnals. Whielki Krasnal / Czułem skurcze twojego przełyku, katalog wystawy, Galeria Miejska, red. Marta Kaczmarek, Wrocław 2016, okładka, s. 66-67 (il.)



81 α

Stanisław Baj

1953

"Droga"

olej/plótno, 73 x 92 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'STANISŁAW BAJ "DROGA"
FORMAT 73x92 cm'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Stanisław Baj | [dane adresowe]'
na odwrociu stempel wywozowy

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 800 - 7 100 EUR

WYSTAWIANY:

„Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmiennością”, Galeria Sztuki
Współczesnej BWA, Katowice, 7.02-9.03.2025

„Dla mnie mistrzem nad mistrze jest Vermeer, on po prostu używał rzeczy wyłącznie potrzebnych do życia obrazu, do istnienia tego organizmu obrazu. Mało tego, siła również w tym jest, że to są rzeczy proste, oczywiste, takie, które po prostu mogą się wszędzie zdarzyć i to jest nieprawdopodobna siła również w tej prostocie – ale użyte w sposób genialny, że te obrazy są niezaśmiecone. Nie ma rzeczy przypadkowych, nie ma rzeczy niepotrzebnych i są to jednocześnie z tych rzeczy prostych, niezwykle malarskie, ale i filozoficzne i poetyckie traktaty. Wszystko w to można wpisać”.

Stanisław Baj



REGULAMIN AUKCYJNY DESA UNICUM

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

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

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

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

- 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.
- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.
- KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:
- Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;
- Ω** – Omega Obiekt objęty opłatą Importową;
- β** – Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);
- Γ** –Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;
- Δ** –Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;
- μ** – Mu Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;
- π** – Pi Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeźnica 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);
- Ψ** –Psi Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej.
- λ** – Lambda Obiekt dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. o. z siedzibą w Krakowie, przy al. Powstania Warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.
- KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.
- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).
- KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.
- LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.
- LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.
- LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.

- OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.
- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjoner a zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrujący Licytację.
- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może ograniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu – „?” lub „(?)” – po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczona w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.
- OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zawierającą w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrujący Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.
- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.
- OPŁATY – oznacza łącznie opłatę Aukcyjną oraz opłatę Droit de Suite lub opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.
- OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).

- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytującyłoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.
- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).
- RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE.
- SPRZEDAWCA – DESA albo Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem λ (Lambda).
- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utworzy w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl.
- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy Sprzedawcą i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez Sprzedawcę Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.
- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.
- USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).
- WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępem do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0. i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

- Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.
- Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).
- DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
- DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
- DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed Licytacją ze względu na wykryte przed Licytacją błędy w Opisie Obiektu.
- Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjoner a przed rozpoczęciem Licytacji.
- W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
- Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

1.

Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
2.

Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość –na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:
- 2.1.

imię i nazwisko,
- 2.2.

adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
- 2.3.

adres poczty elektronicznej,
- 2.4.

numer telefonu kontaktowego,
- 2.5.

w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- 2.6.

numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- 2.7.

kraj rezydencji podatkowej.
3.

DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.
4.

W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:
- 4.1.

Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrują swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
- 4.2.

Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.3.

Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.4.

Internetowo – We wszystkich aukcjach DESA można brać udział za pośrednictwem Aplikacji. Aby wziąć udział w Aukcji należy założyć darmowe Konto w Aplikacji, a następnie zarejestrować się do konkretnej Aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na Aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem Licytacji lub 12 godzin przed zakończeniem Licytacji. Na każdą Aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do Aukcji wraz z numerem
- uczestnika Aukcji. Licytujący zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do Licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, Licytujący może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do Aukcji Licytujący otrzyma automatycznie, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w Aukcji można zarówno składając Oferty na Obiekty z Aukcji przed rozpoczęciem Licytacji jak i składając Oferty w trakcie trwania Licytacji, obserwując relację online w serwisie. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej. DESA zastrzega sobie prawo do ustawiania Licytującym przez Aplikację limitów transakcyjnych.
5.

Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.
- § 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI
1.

Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.

2.

Postąpienia są wskazane przez Aukcjonera przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:
- | cena | postąpienie |
|-----------------------|---|
| 0 - 2 000 | 100 |
| 2 000 - 3 000 | 200 |
| 3 000 - 5 000 | 200/500/800 (np. 3200, 3 500, 3 800) |
| 5 000 - 10 000 | 500 |
| 10 000 - 20 000 | 1000 |
| 20 000 - 30 000 | 2000 |
| 30 000 - 50 000 | 2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000) |
| 50 000 - 100 000 | 5000 |
| 100 000 - 300 000 | 10000 |
| 300 000 - 700 000 | 20000 |
| 700 000 - 1 500 000 | 50000 |
| 1 500 000 - 3 000 000 | 100000 |
| 3 000 000 - 8 000 000 | 200000 |
| powyżej 8 000 000 | wg uznania aukcjonera |
3.

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).

4.

Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonera zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.

5.

W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitentą. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitentą na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.

6.

W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.
7.

Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu.

8.

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

9.

Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczą.

10.

Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.
- § 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY
1.

Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.

2.

W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.

3.

Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:

3.1.

gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;

3.2.

gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;

3.3.

przelewem bankowym na konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.

3.4.

kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)

4.

Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.

5.

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

6.

Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.

7.

W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawcę z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawcy z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.

8.

W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komisji, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

9.

Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.

10.

W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.

11.

Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

12.

Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany
- przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę
13.

Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
- § 7 ODBIÓR OBIEKTÓW
1.

Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.

2.

Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.

3.

Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4.

Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

5.

Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekty.

6.

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

7.

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

8.

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

8.1.

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

8.2.

Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

8.2.1.

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

8.2.2.

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

8.2.3.

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

8.2.4.

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

9.

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

10.

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

11.

W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 11.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Rzecznej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.
- § 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI
1.

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

2.

Sprzedawca zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi

poświęcanej każdemu z Obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów – dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.		13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania medacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a Sprzedawcą.		2.2. drogą elektroniczną: bok@desa.pl lub		§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE	
3. Sprzedawca odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.		13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a Sprzedawcą, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).		2.3. korespondencyjnie na adres: Piękna 1A, 00-477 Warszawa (z dopiskiem „Dane osobowe”).		1. Regulamin stanowi wzorzec umowy w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.	
4. Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.		13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: http://ec.europa.eu/consumers/odr/. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.		3. Cele i podstawa prawna przetwarzania danych:		2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transport innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).	
5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, w celu możliwe jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:		14. Sprzedawca informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.		3.1. Administrator danych osobowych, przetwarza dane w celu udziału w Aukcji w oparciu o dobrowolną zgodę, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO,		3. Muzeom rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może być złożone przez Muzeum rejestrowe niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).	
5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;		§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA		3.1.1. w przypadku uczestnictwa w Licytacji dane osobowe będą przetwarzane, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. b) RODO, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wykonania umowy, której stroną jest osoba, której dane dotyczą, lub do podjęcia działań na żądanie osoby, której dane dotyczą, przed zawarciem umowy;		4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do Sprzedawcy powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.	
5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;		1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:		3.1.2. w określonych przypadkach, ze względu na nałożone na DESA obowiązki przez powszechnie obowiązujące przepisy prawa, Państwa dane osobowe będą przetwarzane zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. c, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wypełnienia obowiązku prawnego ciążącego na administratorze.		5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.	
5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;		1.1. Konto,		3.2. W przypadku wyrażenia stosownej zgody Administrator będzie przetwarzał dane w celu:		6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsumenta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.	
5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.		1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;		3.2.1. dostarczenia Newslettera, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO; 3.2.2. marketingu bezpośredniego, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO.		7. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów DESA objęte są poufnością.	
6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.		1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;		3.3. DESA przetwarza też dane osobowe w celach wskazanych poniżej, na podstawie prawnie uzasadnionego interesu Administratora, którym jest:		8. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.	
7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu na koszt Sprzedawcy. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o jego udostępnienie, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.		1.4. Newsletter.		3.3.1. obrona przed roszczeniami i dochodzenia roszczeń, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;		9. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.	
8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:		2. Umowa o Świadczenie Usług Elektronicznych zostaje zawarta z chwilą otrzymania przez Klienta potwierdzenia zawarcia Umowy o Świadczenie Usług wysłanego przez DESA na adres email podany przez Klienta w toku rejestracji. Konto świadczone jest nieodpłatnie przez czas nieoznaczony. Klient może w każdej chwili i bez podania przyczyny, usunąć Konto poprzez wysłanie żądania do DESA, w szczególności za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl lub też pisemnie na adres DESA.		3.3.2. prowadzenie procesów reklamacyjnych, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;		10. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.	
8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że Sprzedawca niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;		3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodjęmowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązującego prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela,		3.3.3. przeprowadzanie badania satysfakcji klienta w formie anonimowej ankiety o poziomie satysfakcji z dostarczanych przez DESA produktów / usług, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO.		11. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.	
8.2. żądać usunięcia wady – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.		4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:		4. Podanie danych osobowych przez Klientów lub Licytujących, jest dobrowolne, jednakże jest niezbędne w celu prawidłowego przebiegu Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera.		12. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.	
9. Sprzedawca ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez Sprzedawcę, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu na adres: ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do Sprzedawca zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.		4.1. pisemnie na adres DESA;		5. Administrator w celu realizacji Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera może powierzyć Państwu dane zaufanym odbiorcom, tj. dostawcom usług technicznych, którzy mogą obsługiwać infrastrukturę techniczną potrzebną DESA do świadczenia Usług Elektronicznych. Możemy również udostępniać Państwu dane osobowe określonym partnerom marketingowym i reklamowym w celu wysyłania Państwu komunikatów.		13. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem: https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin_aukcji/, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.	
10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązań Sprzedawcy do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie Sprzedawcy o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez Sprzedawcę na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.		4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.		6. W przypadku udziału w Aukcji za pośrednictwem Aplikacji Państwa dane będą przekazane do USA. Zapewniamy jednak, że DESA zastosuje odpowiednie zabezpieczenia prawne, tj. standardowe klauzule umowne ochrony o których mowa w Decyzji wykonawczej Komisji (UE) 2021/914 z dnia 4 czerwca 2021 r. w sprawie standardowych klauzul umownych dotyczących przekazywania danych osobowych do państw trzecich na podstawie rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679: https://eur-lex.europa.eu/legalcontent/PL/TXT/?uri=CELEX:32021D0914		14. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.	
11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php		5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.		7. Przysługują Państwu następujące prawa związane z przetwarzaniem przez DESA danych osobowych:		15. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.	
12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: http://ec.europa.eu/consumers/odr/. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl		6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.		7.1. prawo dostępu do danych;			
13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:		7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl.		7.2. prawo do sprostowania, czyli poprawienia lub zaktualizowania danych;			
13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.		§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH		7.3. prawo do usunięcia danych;			
		1. DESA dążąc do poszanowania ochrony prywatności Klientów oraz Licytujących przedsięwzięła niezbędne środki techniczne i organizacyjne, by przetwarzanie danych osobowych uczestników Aukcji odbywało się w zgodzie z odpowiednimi regulacjami prawnymi, w szczególności na zasadach określonych w RODO oraz ustawie z dnia 10 maja 2018 r. o ochronie danych osobowych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1781).		7.4. prawo do sprostowania danych;			
		2. Administratorem Państwa danych jest DESA. W sprawach związanych z ochroną danych osobowych mogą Państwo kontaktować się: 2.1. telefonicznie pod numerem: +48 22 163 66 00		7.5. prawo do ograniczenia przetwarzania danych;			
				7.6. prawo do przenoszenia danych;			
				7.7. prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego (Prezesa Urzędu Ochrony Danych Osobowych). Jeżeli podstawą prawną jest zgoda, mają Państwo prawo do jej cofnięcia w dowolnym momencie. Niemniej wycofanie zgody nie ma wpływu na zgodność z prawem przetwarzania dokonanego na podstawie Państwa zgody przed jej wycofaniem.			
				8. Administrator ma prawo przetwarzać dane osobowe przez okres obowiązywania umowy, a także po jej zakończeniu w celach:			
				8.1. dochodzenia roszczeń w związku z wykonywaniem umowy;			
				8.2. zapobiegania nadużyciom i oszustwom;			
				8.3. statystycznych i archiwizacyjnych; – nie dłużej niż przez okres 6 lat od dnia zakończenia okresu obowiązywania umowy.			
				9. Jeżeli obowiązek przetwarzania danych wynika z odrębnych przepisów prawa (np. Ustawy o rachunkowości, Ordynacji podatkowej, Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 4 grudnia 2017 r. w sprawie ksiąg ewidencyjnych prowadzonych przez podmioty gospodarcze wyspecjalizowane w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, AML) dane osobowe będą przechowywane przez okres wymagany obowiązującymi przepisami w celu realizacji wymagań prawnych.			

REDAKCJA TEKSTÓW

Karolina Jankowska poz. 17, 18, 30, 63
Paulina Janiszewska poz. 9, 13, 14
Nicole Lewandowska poz. 3, 7, 26
Agata Matusielańska poz. 59
Wiktor Komorowski poz. 4, 6, 15, 19, 24, 29, 39, 46, 55, 64, 73
Magdalena Krajenta poz. 20, 35, 66, 69
Anna Roźniecka poz. 22
Joanna Wolan poz. 27
Valeryia Kaliaha poz. 67, 68, 77
Katarzyna Żebrowska poz. 32, 72, 76

KOLEKCJA DOMINIKI I LIWIUSZA KRAWCZYKÓW. OD INWESTYCJI DO PASJI
10 CZERWCA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

str. 18 fot. Marcin Koniak, DESA Unicum
str. 21 Wernisaż wystawy "Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmien-
nością" w BWA Katowice, fot. R. Kazimierczak
str. 22 Dominika Krawczyk i Wojciech Fibak, listopad 2023, Warszawskie
Targi Sztuki, fot. dzięki uprzejmości Liwiusza Krawczyka
str. 23 Bartosz Kokosiński i Liwiusz Krawczyk, wrzesień 2016, Katowice, fot.
dzięki uprzejmości Liwiusza Krawczyka
str. 24 Liwiusz Krawczyk podczas wernisażu wystawy "Sztuka równowagi:
pomiędzy geometrią a zmiennością" w BWA Katowice, fot. R. Kazimierczak
str. 25 fot. Marcin Koniak, DESA Unicum
str. 27 Liwiusz Krawczyk z Wojciechem Fibakiem w Galerii Fibak, 2019, fot.
dzięki uprzejmości Liwiusza Krawczyka
str. 27 Liwiusz Krawczyk z Wojciechem Fibakiem w Galerii Fibak, 2019, fot.
dzięki uprzejmości Liwiusza Krawczyka
str. 28 Liwiusz Krawczyk odbiera pracę do swojej kolekcji, fot. dzięki uprze-
jmości Liwiusza Krawczyka
str. 28 Wiesław Banach i Liwiusz podczas zakupu obrazu Zdzisława
Beksińskiego, grudzień 2019 Muzeum Historycznym w Sanoku, fot. dzięki
uprzejmości Liwiusza Krawczyka
str. 29 Wernisaż wystawy "Sztuka równowagi: pomiędzy geometrią a zmien-

nością" w BWA Katowice, fot. R. Kazimierczak
poz. 4 Fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA
poz. 6 Fot. Dominika Krawczyk na wystawie w BWA Katowice, fot. Joanna
Szczepanik
poz. 7 Fot. Marcin Koniak, DESA Unicum
poz. 8 Fot. Marcin Koniak, DESA Unicum
poz. 9 Fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA
poz. 13 Fot. Marcin Koniak, DESA Unicum
poz. 14 Fot. Marcin Koniak, DESA Unicum
poz. 15 Fot. Marcin Koniak, DESA Unicum
poz. 18 Fot. Marcin Koniak, DESA Unicum
poz. 20 Edward Dwurnik, fot. Pola Dwurnik
poz. 18 Fot. Marcin Koniak, DESA Unicum
poz. 25 Fot. Marcin Koniak, DESA Unicum
poz. 26 Tadeusz Kantor fot. PAP/Maciej Sochor
poz. 30 Fot. Marcin Koniak, DESA Unicum
poz. 31 Fot. Marcin Koniak, DESA Unicum
poz. 39 Henryk Musiałowicz, fot. dzięki uprzejmości Jolanty Musiałowicz
poz. 55 Fot. Marcin Koniak, DESA Unicum
poz. 73 Marek Sobczyk, fot. dzięki uprzejmości Marka Sobczyka

okładka front poz. 8 Stefan Gierowski, "CDLXXXIV", 1982
okładka II-strona 1 poz. 14 Henryk Stażewski, "Relief nr 38", 1974
strony 2-3 poz. 18 Jan Tarasin "Przedmioty", 1962
strony 4-5 poz. 23 Eugeniusz Markowski, "Diavoletto", lata 90. XX w.
strony 6-7 poz. 29 Erna Rosenstein, Bez tytułu, 1970
strony 8-9 poz. 30 Teresa Pagowska, "Skok w Czarną Falę", 1991
strona 10 poz. 10 Stefan Gierowski "CCCCXLIV", 1979
strony 16-17 poz. 51 Jerzy Grabowski, "Wtręty w Syntezie Progresu IV-(Studium I)", 1982-83 strona 281 poz. 28 Alfred Lenica, "Wzmocnienie rdzy", 1959
strona 282 poz. 58 Henryk Stażewski, "Kompozycja nr 70", 1975
strony 280-281 poz. 19 Edward Dwurnik "Obraz nr 158" z cyklu "Dwudziesty piąty", 2003
strony 282-283 poz. 65 Jan Pamuła "Seria Komputerowa I" 2015
strony 284-285 poz. 13 Henryk Stażewski, "Relief nr 35", 1974
strony 286-287 poz. 15 Leon Tarasewicz, Bez tytułu, 2023
strona 288 - okładka III poz. 9 Stefan Gierowski, "DCLXVIII ", 1993
okładka IV poz. 17 Jan Tarasin, "Deszcz", 1964
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka



