

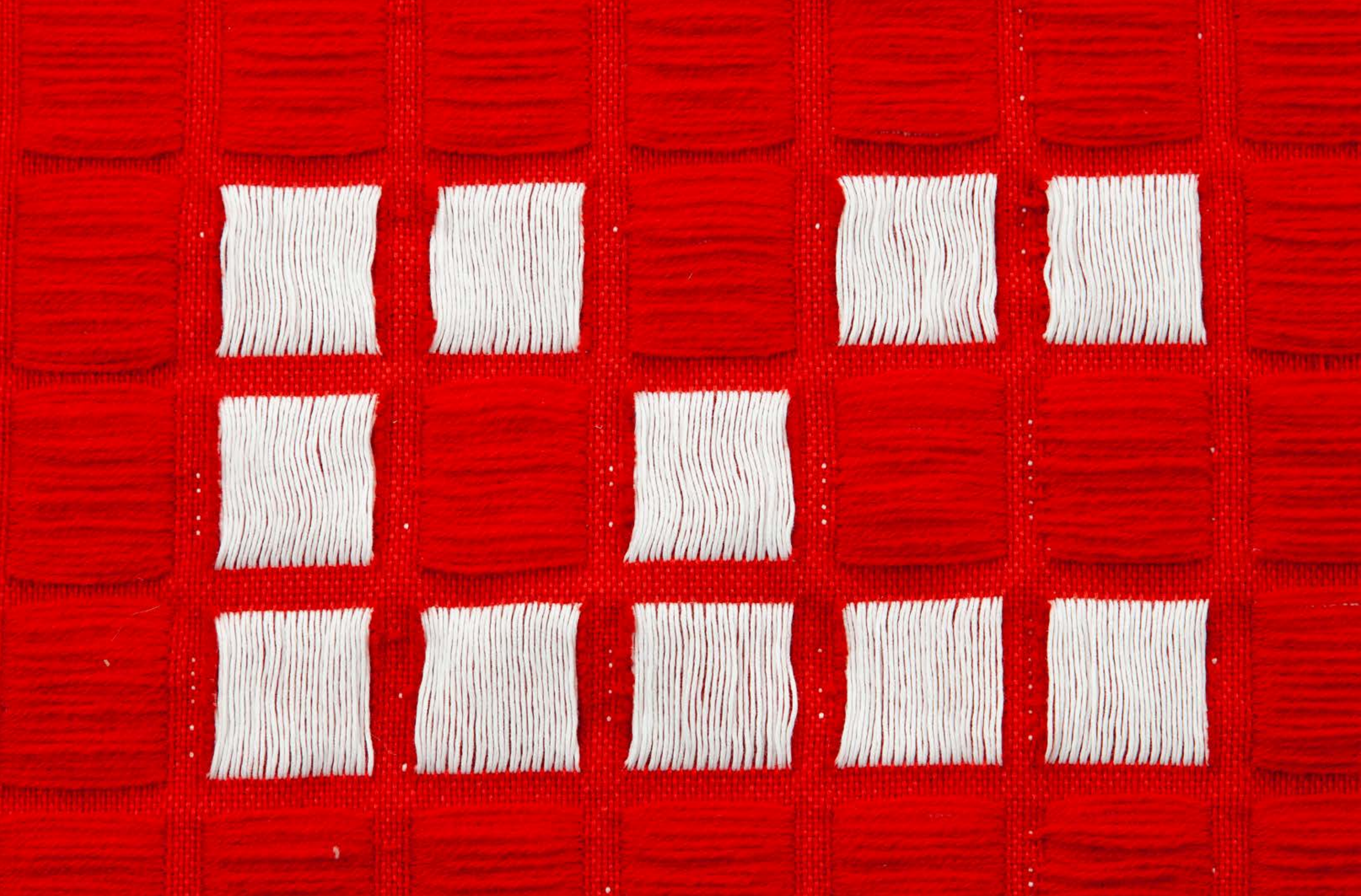
DESA
UNICUM

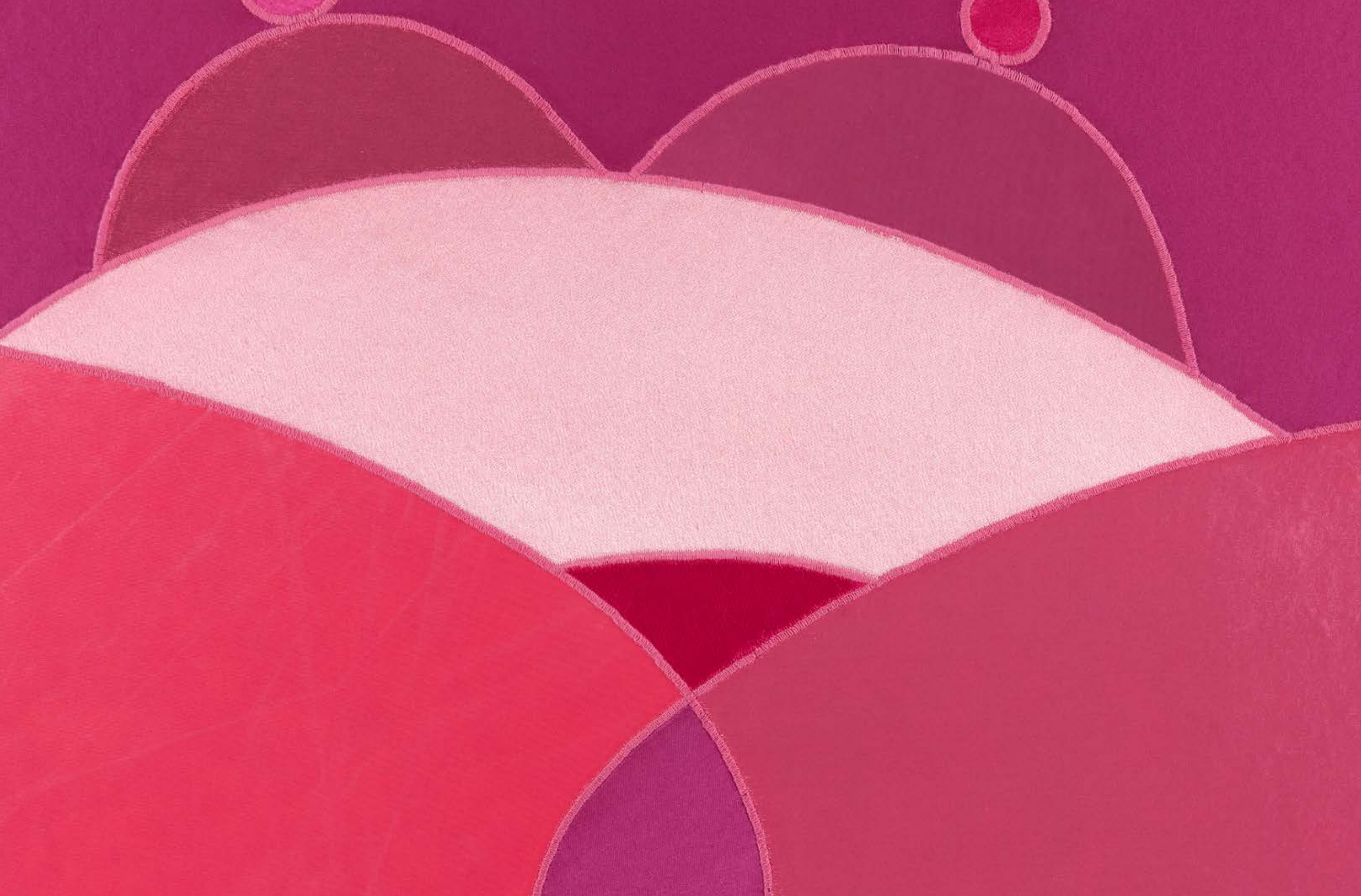
POLSKA SZKOŁA TKANINY

AUKCJA 21 MARCA 2023 WARSZAWA











POLSKA SZKOŁA TKANINY

AUKCJA 21 MARCA 2023

CZAS AUKCJI

21 marca 2023 (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

16 – 21 marca

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Alicja Szajder

tel. 22 163 66 12, 502 994 177

a.szajder@desa.pl

Natalia Kowalek

tel. 880 334 401

n.kowalek@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

Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@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 | KRZYSZTOF JUZOŃ 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



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA
OBIEKTAMI

Kamil Lisek
Kierownik
k.lisek@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 818 480

Paweł Wątroba
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak
p.wołyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

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

Paweł Bobrowski
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy
Asystent ds. IT
e.lakomy@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
Redaktor strony desa.pl
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. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Młodszy redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

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

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



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



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



MAJA LIPIEC
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 07, 538 647 637



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
506 251 833



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



MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214



ANNA ROŹNIECKA
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



MAGDALENA BERBEKA
m.berbeka@desa.pl
734 640 044



ALEKSANDRA PRAWUCKA
a.prawucka@desa.pl
734 666 508

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



ARTUR DUMANOWSKI
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



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



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



JULIA MATERNA
Kierownik Działu
Projekty Specjalne
j.materna@desa.pl
22 163 66 52, 538 649 945



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



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



CEZARY LISOWSKI
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 51, 788 269 908



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



KAROLINA STANISŁAWSKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



ALICJA SZNAJDER
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45, 502 994 177



ANNA KOWALSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.kowalska@desa.pl
22 163 66 55, 539 196 531



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



OLGA WINIARCZYK
Specjalista
Komiks i Ilustracja
o.winiarczyk@desa.pl
22 163 66 54, 664 150 862



MONIKA ZABIEŁOWICZ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.zabielowicz@desa.pl
664 981 453



JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Dawna
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



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



MARTYNA GAŠIOROWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.gasiorowska@desa.pl
532 759 980



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



KAMIL PREIS
Specjalista, Zegarki luksusowe
k.preis@desa.pl
795 122 717



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



WERONIKA JAKUBOWSKA
Specjalista
Projekty Specjalne
w.jakubowska@desa.pl
788 244 922



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



okładka front poz. 14 Aleksandra Waliszewska, „Pocałunek”, 2020 okładka I – strona 1 poz. 6 Magdalena Abakanowicz, „Relief sombre de Stefa”, 1975 strony 2–3 poz. 28 Bolesław Tomasziewicz, „Kompozycja z czterech kwadratów i prostokątów”, 1989 strony 4–5 poz. 11 Antoni Starczewski, Teksty skreślane, lata 80.te XX w. strony 6–7 poz. 32 Dominika Krogulska-Czekalska, „Rain_bow coda”, 2022 strony 8–9 poz. 17 Iwona Demko, „Dla kobiet rodzących” z cyklu „Różowy kwadrat na białym tle”, 2021/2022 strona 10 poz. 5 Ewa Kuryluk, „Felunii II” – portret brata, 1979 strona 143 poz. 15 Monika Drożyńska, „NSDAP”, 2022 strony 144–145 poz. 18 Włodzimierz Cygan, „Organic II”, 2018 strony 146–147 poz. 20 Elwira Sztetner, Z cyklu „Superorganizm”, 2020 strona 148 – okładka III poz. 31 Małgorzata Markiewicz, „Benzedryna”, 2016 okładka IV poz. 6 Magdalena Abakanowicz, „Relief sombre de Stefa”, 1975 tytuł aukcji 21 marca 2023 kod aukcji 1286DES021 koncepcja graficzna Monika Wojnarowska opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl druk ArtDruk Kobyłka

INDEKS

Abakanowicz Magdalena	6
Cygan Włodzimierz	18
Czarnocka Krystyna	22
Demko Iwona	17
Dominik Tadeusz	19
Drożyńska Monika	15
Dyrda-Kortyka Krystyna	25
Frymark-Błaszczuk Kazimiera	26
Grynczel Dorota	4
Jankowska Renata	29
Kołaczowska Urszula	12–13
Krogulska-Czekalska Dominika	32
Kuryluk Ewa	5
Levittoux-Świdarska Barbara	33–34
Markiewicz Małgorzata	31
Matuszczyk-Cygańska Zofia	10
Matuszczyk-Cygańska Zofia, Michałowska Barbara	9
Mianowska-Ciborowska Teresa	23–24
Nadratowska-Górska Krystyna	27
Owidzka Jolanta	7, 35
Pasikowski Ryszard i Danuta	36
Pokojowczyk Marta	30
Polańska-Ziemska Iwona	21
Rajch Andrzej	1–3
Sadley Wojciech	8
Slavs and Tatars	16
Starczewski Antoni	11
Sztetner Elwira	20
Tomaszkiewicz Bolesław	28
Waliszewska Aleksandra	14

1 ↑

ANDRZEJ RAJCH

1948–2009

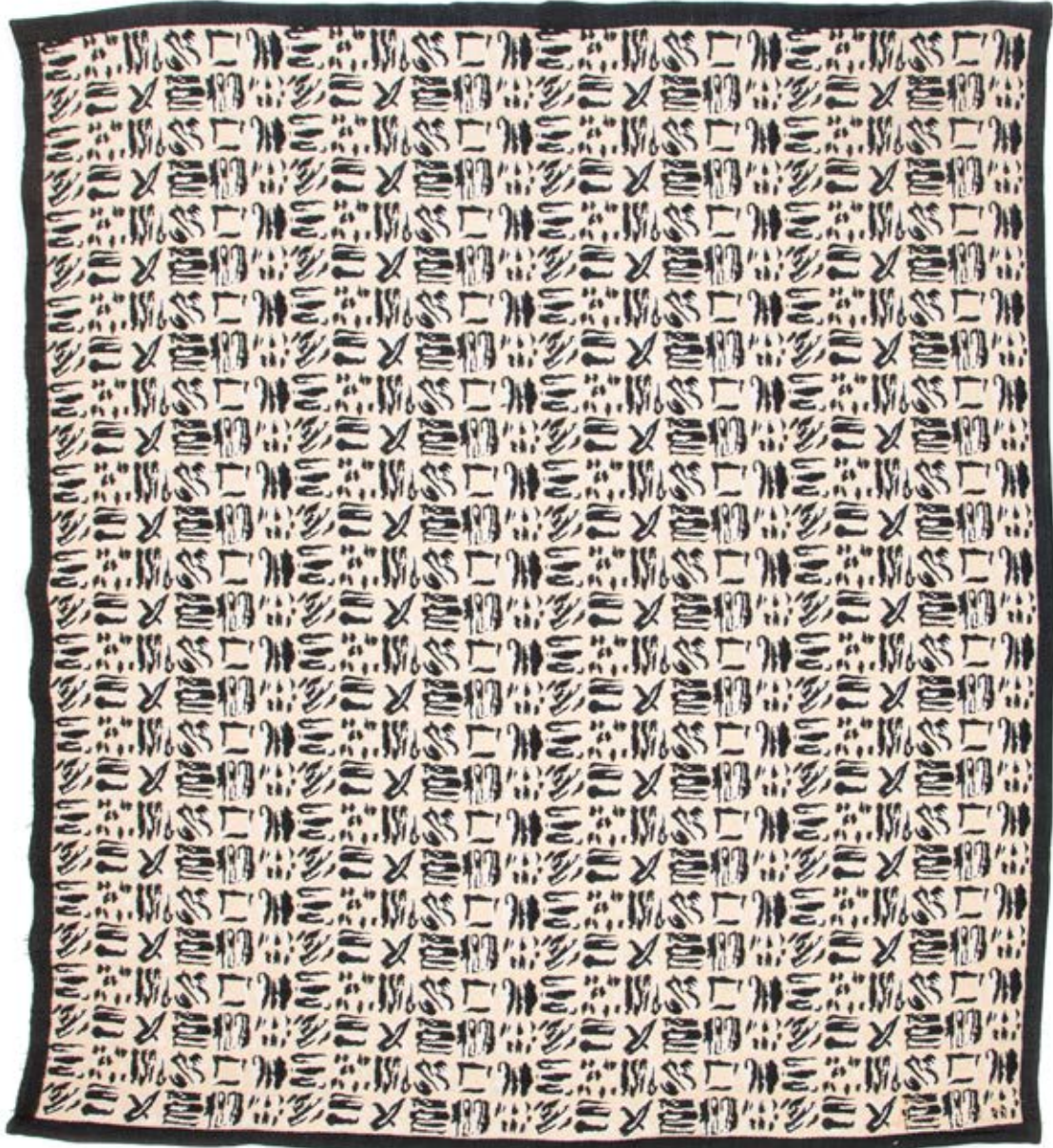
Hieroglify

wełna, 205 x 170 cm
sygnowany p.d.: 'ARajch'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
4 200 – 5 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

W latach 60. XX wieku na forum prestiżowego lozańskiego Biennale polscy twórcy zmienili kierunek poszukiwań w obrębie tkaniny unikatowej. Sprawili, że dziedzina ta stała się platformą nowatorskich rozwiązań i, co ważne, została przyjęta w poczet sztuk wyzwolonych, wpisując się w szerokie spektrum współczesnych form wypowiedzi artystycznej. Choć rewolucjoniści wywodzili się ze środowiska warszawskiej ASP, to właśnie wybitni łódzcy twórcy ugruntowali sławę polskiej szkoły tkaniny. Do tych należał Andrzej Rajch. Z Łodzią twórca był związany od urodzenia. W latach 1967–74 studiował w tamtejszej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. W 1973 obronił tam dyplom na Wydziale Projektowania Ubioru i Tkaniny pod kierunkiem Anieli Bogusławskiej i Antoniego Starczewskiego, a rok później na Wydziale Grafiki u Stanisława Fijałkowskiego. Od 1973 twórca pracował na Wydziale Tkaniny w Pracowni Projektowania Tkaniny Odzieżowej prowadzonej przez Bolesława Tomaszewicza. W późniejszej dekadzie pełnił funkcję kierownika Katedry Tkaniny na Wydziale Tkaniny i Ubioru. Prowadził także Pracownię Tkaniny Eksperymentalnej zajmującej się działalnością dydaktyczną w zakresie projektowania i realizacji tkanin nicielnicowych, żakardowych oraz eksperymentalnych.



2 ↑

ANDRZEJ RAJCH
1948–2009

"Kwadraty B", 1999–2000

wełna, 195 x 133 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'ARajch '99'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem: 'Andrzej Rajch | [...] | "KWADRATY B", 195 x 133 cm, wełna, gobelin, 2000 rok.'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
4 200 – 5 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Kwadraty B” to gobelin autorstwa Andrzeja Rajcha pochodzący z najśłynniejszego cyklu artysty zatytułowanego „Gracje”. Prace z serii lokują się między medium rzeźby a malarstwem inspirowanym abstrakcją geometryczną oraz eksperymentami op-artu oscylującymi wokół zagadnień ludzkiej percepcji i podatności oka na złudzenia optyczne. Szczególnie interesującą jest technika wykorzystywana przez artystę, który tkaninę pokrytą czarno-białymi pasami rzucił na płaszczyznę i modelował. Następnie tworzył fotografie zmiętej materii i ponownie przenosił jej wizerunek na tkackie tworzywo. Finalny efekt tworzył iluzję trójwymiarowości, realnych i namacalnych sfaldowań oraz wybrzuszeń.

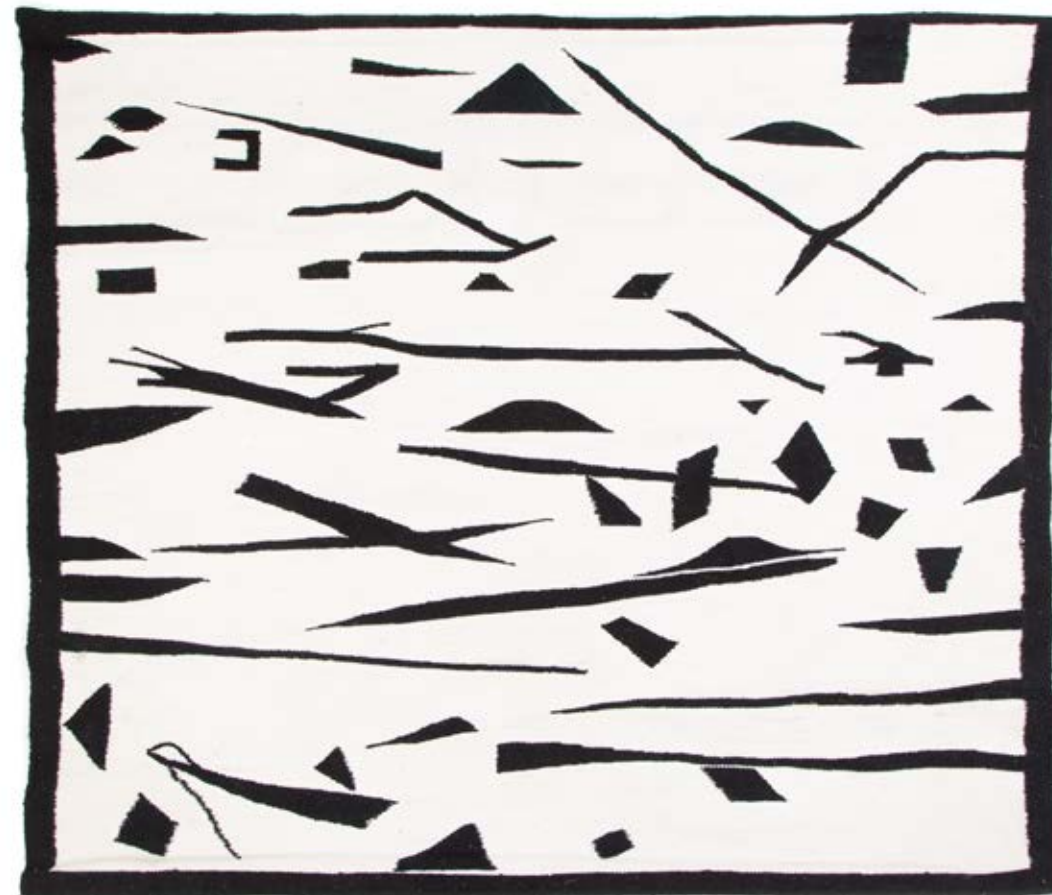
W katalogu prezentujemy dwa bardzo rzadkie przykłady twórczości Rajcha wskazujące na różnorodność jego działań, a także niebywałą sprawność warsztatową. Prace twórcy udowadniają, że sztuka włókna to medium o nieograniczonych możliwościach kreacji. Indywidualne rozumienie rygorów warsztatu, a co najważniejsze, niezwykle nowoczesne myślenie o tej dziedzinie sztuki, potwierdzają, że tkanina wciąż pozostaje aktualną formą wypowiedzi artystycznej.





„POMYSŁ ‘TRZECZ GRACJI’ – JAK WSZYSTKIE ŚWIETNE IDEE – BYŁ PROSTY. BOHATEREM-TEMATEM STAŁA SIĘ SAMA TKANINA. WYBRANY FRAGMENT PASIASTEJ CZARNO-BIAŁEJ MATERII, RZUCONY NA PŁASZCZYZNĘ I WYMODELOWANY, ZOSTAŁ ‘ZDJĘTY’ OBIEKTYWEM APARATU FOTOGRAFICZNEGO. NASTĘPNIE, ZE SWOBODĄ I PRECYZJĄ, JAKIE DAJĄ TYLKO DOBRE UMIEJĘTNOŚCI WARSZTATOWE, PRZENIESIONY W TKACKIE TWORZYWO. PRZYCIĄGAŁ UWAGĘ. EKSPRESYJNA KOMPOZYCJA O WYRAZIŚCIE GRAFICZNYM OBRAZOWANIU ATAKOWAŁA KONTRASTOWYM RYSUNKIEM CZERNI I BIELI. PASMA BIEGNĄCYCH RÓWNOLEGLE PRAŻKÓW OPISYWAŁY PŁASZCZYZNĘ I FORMOWANĄ NA JEJ TŁE ILUZORYCZNĄ BRYŁĘ. WRAŻENIE TRÓJWYMIAROWOŚCI PODBIJAŁY CIENIOWANIA WYKONANE SZAROŚCIAMI. PRZESTRZEŃ, POSZUKIWANA I PENETROWANA W STRUKTURACH TKACKICH, ZASTĄPIONA ZOSTAŁA PERFEKCYJNĄ UŁUDĄ, NIEPOKOJĄCYM TROMPE D’OEIL O DWUZNACZNEJ, WOBEC SUGEROWANEJ TYTUŁEM, TREŚCI”.

MAŁGORZATA WRÓBLEWSKA-MARKIEWICZ



3 †

ANDRZEJ RAJCH

1948-2009

Bez tytułu

wełna, 167 x 191 cm

na odwrociu papierowa nalepka z opisem: 'ANDRZEJ RAJCH I [...]'

estymacja:

20 000 - 25 000 PLN

4 700 - 5 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

4

DOROTA GRYNCEL

1950-2018

"Kompozycja 1", 2000

tiul, 71 x 51 cm

estymacja:

6 000 – 10 000 PLN

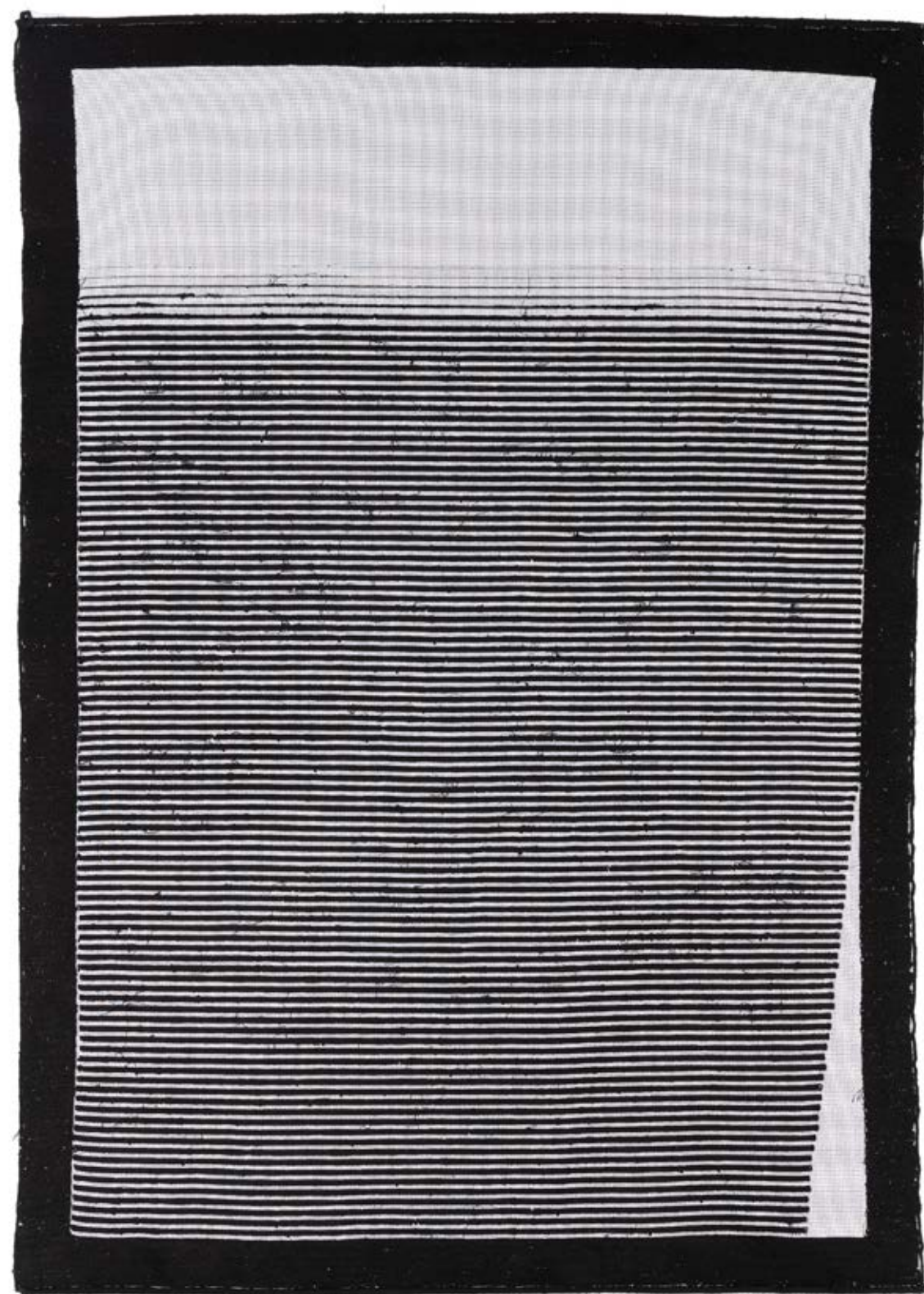
1 400 – 2 400 EUR

LITERATURA:

Dorota Grynczel. Twórczość, [red.] Rafał Kowalski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017, s. 150 (il.)

„Haftowane rysunki, które są bardzo osobistym wykorzystaniem materii tkaniny przez Dorotę Grynczel, już dawno zwróciły uwagę na jej twórczość wyróżniającą się czystością koncepcji i radykalizmem decyzji. Prace z ostatnich lat wyraźnie geometryczne, oparte na układach form podstawowych, bardzo prostych, wzbogaconych lub określonych użyciem jednego z trzech stosowanych kolorów: czerni, błękitu i żółci, są wynikiem świadomej analizy ograniczeń, prowadzącej do zróżnicowania natężenia barwy i światła w zależności od przestrzeni”.

Stefan Gierowski



TKANINA RYSOWANA POWIETRZEM

Transparentność, natura i minimalistyczna forma to pierwsze skojarzenia, które przychodzą na myśl, pisząc o twórczości Doroty Grynczel. Sformułowanie to dotyka zarówno jej aktywności na polu tkaniny artystycznej, jak i malarstwa, które stanowiły główne obszary jej działalności artystycznej. Jak przyznała sama Grynczel w jednym z wywiadów, tkanina, podobnie jak samo malarstwo, było dla niej rozwiązywaniem pewnych zagadnień dotyczących sztuki. W kontekście tkaniny szczególnie interesowały ją relacje

światła i materii, a konkretnie problemy światła działającego na przezroczystym podłożu. Jak pisał Stefan Gierowski, mentor twórczyni: „Poszukiwanie i odkrywanie dla swoich zamierzeń siły oddziaływania najprostszych elementów materii, tkwiących w skomplikowanej strukturze świata, były drogą bardzo osobistych, niezależnych doświadczeń, początkowo raczej intuicyjnych, z czasem w coraz większym stopniu świadomych, prowadzących od dosłowności natury do znajdowania w transpozycji nowego

jej znaczenia. Dzięki tym założeniom nastąpił intrygujący związek między malarstwem a tkaniną, gdyż idea stała się ważniejsza niż środki i rozwiązania warsztatowe. Początkowo tkanina była jakby bardziej przedmiotowa a obrazy abstrakcyjne, strukturalne, jako niemal bez żadnego odniesienia zamknięte przestrzenie wypełnione materią. Z czasem zaczęły w malarstwie dochodzić do głosu światło i ruch przestrzeni budujących współzależne formy – gdy równocześnie w tkaninie nastąpił zwrot, który wyśmienicie reprezentuje grupa prac ‘rysunkowych’ (jest to haft na tiulu). Uważam te prace za godne szczególnej uwagi osiągnięcie twórcze, gdyż mimo małych formatów są monumentalne, mocne i zdecydowane w działaniu, czyste w koncepcji i trafnie rozwiązane”.

Omawiana tkanina przynależy do serii prac tworzonych techniką haftu na tiulu, oszczędnych zarówno formalnie, jak i kolorystycznie. Ta minimalistyczna kompozycja jest zbudowana z multiplikowanej, ułożonej równolegle linii, która rozgrywana walorowo uzyskuje intensywne w odbiorze światło. Tkaniny Grynczel są niezwykle delikatne, subtelne. Prowokują odbiorcę do odkrycia różnorodnych aspektów przejrzystości, zarówno w ujęciu fizycznym, jak i metafizycznym. Można by zaryzykować stwierdzenie, że są przetransportowanymi na tiul monochromatycznymi obrazami. Granica pomiędzy medium tkaniny a malarstwem w twórczości artystki jest bowiem bardzo umowna. Wszystkie zarówno obrazy, jak i tkaniny Grynczel cechują się ogromem pracochłonności, nie ma w nich miejsca na przypadek czy niedopracowanie.

5

EWA KURLUK

1946

"Feluni II" - portret brata, 1979

akryl/satyna, 82 x 55 cm
sygnowany w kompozycji [nieczytelne]

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 600 EUR

„Ewa Kuryluk dokonała prawdziwego odkrycia w sztuce. Znalazła mianowicie formę dla tułactwa. Tą formą jest lekka, łatwa do przeniesienia tkanina, na której robi swe precyzyjne, realistyczne rysunki czy malunki. Tyle że to realizm głęboko zanurzony w symbolizmie. Chwilami wydawałoby się, iż po prostu pozbawiła swe obrazy ram i jeździ po świecie z ‘samą powierzchnią obrazu’. Ale to nie są płótna i jedwabie, które wraz ze wzorem, jaki je pokrywa, można teraz spokojnie włożyć w ramy, chociaż czasem i one się pojawiają. Forma znaleziona przez Ewę Kuryluk stanowi świat osobny. Malarka używa w nim różnych, wyrazistych gatunków. Ponadto są one znane ludzkości od stuleci i tysiącleci. A cóż jest odkryciem, jeśli nie rozejrzenie się wokół i wykrycie gatunków istniejących w funkcji zupełnie nowej? O czym mowa? O chuście, całunie, kurtynie, firance, parawanie, makacie, serwecie, wstędze, namiocie. Wybrana przez Kuryluk forma mieści w sobie niezwykle dużo, nawet symboliczne księgi, które występują w tej twórczości w zwoju wzorowanym na egipskim”.

Małgorzata Baranowska, Effi Briest [w:] Ewa Kuryluk. Rysunki. Instalacje, katalog wystawy w Galerii Artemis i Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, Kraków 1997, s. 9



FELUNI

Umieszczenie pracy Ewy Kuryluk w katalogu aukcji poświęconej sztuce tkaniny jest nieprzypadkowe, artystkę można uznać bowiem za jedną z pionierek wykorzystania tego medium w powojennej twórczości. Malarka pod koniec lat 70. XX wieku porzuciła hiperrealistyczne malarstwo na rzecz działania na bazie samego materiału pozbawionego blejtramu. Jej głównym środkiem wypowiedzi stał się oszczędny rysunek nanoszony na płachty. Pierwszą instalację przestrzenną opartą na tkaninie zaprezentowała w 1979 w Galerii Ściana Wschodnia w Warszawie. Ekspozycja odwzorowywała wnętrze pokoju wyłożone malowanymi tkaninami w trzech barwach: różowej, białej i czarnej – każdej odpowiadającej symbolicznie innej porze dnia. Stworzona z 30 metrów sztucznego jedwabiu opowiadała intymną historię relacji dwójki ludzi i ich życia „od podszewki”.

Lata 80. w twórczości Kuryluk wyznaczały fragmenty tkanin w formie chust, całunów, namiotów. Sposób pracy artystki nie był przypadkowy: lekka i mała forma pozwalały na łatwe przenoszenie obiektów – a co za tym idzie – podróżowanie z nimi. Od tej pory prace Kuryluk zaczęły wraz z nią prowadzić nomadyczny tryb życia. Artystka prezentowała je w przestrzeni publicznej i fotografowała w rozmaitych miejscach. Dzięki lekkiej formie i łatwości w kształtowaniu obrazy zaczęły nabierać nowych walorów plastycznych i stawały się dziełami z pogranicza obrazu i rzeźby. Małgorzata Baranowska opisywała je w następujący sposób: „Forma znaleziona przez Ewę Kuryluk stanowi świat osobny. Malarka używa w nim różnych, wyrazistych gatunków. Ponadto są one znane ludzkości od stuleci i tysiącleci. A cóż jest odkryciem, jeśli nie rozejście się wokół i wykrycie gatunków istniejących w funkcji zupełnie nowej? O czym mowa? O chuście, całunie, kurtynie, firance, parawanie, makacie, serwecie, wstędze, namocie. Wybrana przez Kuryluk forma mieści w sobie niezwykle dużo, nawet symboliczne księgi, które występują w tej twórczości w zwoju wzorowanym na egipskim. Od kawałka materiału rzuconego na krzesło do księgi, chusty, całunu – wszystkie instalacje pokrywają oszczędne w kolory, ale niezwykle wyraziste portrety, autoportrety, akty. Kuryluk bardzo precyzyjnie rysuje ludzkie ciało. Robi to potem, po udrapowaniu, niezwykle wrażenie dzięki załamaniom ‘podstawowego’ rysunku na płótnie czy jedwabiu. Dodatkowo niektóre z instalacji to tkaniny podwójne, z tajemnicą, która wyłania się

spod odchylonych rogów wierzchniej tkaniny lub ze specjalnie wyciętych otworów. Ta wycięta warstwa zwisa jak zdarta skóra i robi czasem niepokojące wrażenie. Zwłaszcza że nie można być pewnym, co się spod niej wyłoni. Może to będzie tekst gęsto wypisany pismem czarnym, czerwonym, niebieskim na spodniej warstwie. Może też na nas wyjrzeć twarz, albo zobaczymy krwawe ślady. Kuryluk wprawdzie stara się wozić ze sobą samą skórę obrazu, ale niekiedy odsłania następną, niespodziewaną warstwę” (Małgorzata Baranowska, Effi Briest [w:] Ewa Kuryluk. Rysunki. Instalacje, katalog wystawy w Galerii Artemis i Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, Kraków 1997, s. 9). Obrany sposób przedstawiania jest o tyle trudny, że nie pozwala na dokonywanie poprawek. Ręka artystki za każdym razem pozostawiała na podłożu ślad, „‘raniąc’ go kreską rysunku” (Kinga Kawalerowicz, Kobieta o wielu właściwościach [w:] dz. cyt., s. 6).

Warto zwrócić uwagę na tytuł i temat prezentowanej pracy. „Feluni” był przydomkiem nadanym bratu artystki przez ich matkę. Postać Piotra Kuryluka jest niezwykle ważna zarówno w literackiej, jak i plastycznej twórczości malarki. Życie tego niesamowicie inteligentnego i wrażliwego chłopca zmieniło się nagle po śmierci ojca w 1967. Tragiczne wydarzenie przyczyniło się do pogorszenia i ostatecznie zapaści zdrowotnej dorosłego już mężczyzny, który dożył wieku 53 lat, spędzając ostatnie lata w szpitalu. Utracony brat stał się również głównym bohaterem ostatniej części trylogii rodzinnej pt. „Feluni”. O niecodziennej, przepełnionej miłością relacji rodzeństwa Anna Marchewka pisała: „Wież między rodzeństwem, wypróbowywana przez lata choroby, prób samobójczych, utraty podstawowych umiejętności, od mówienia do kontroli czynności fizjologicznych, przetrwała, a artystka wypowiadała ją w sztuce. Nie tylko w malarstwie, jak w ‘Niedzieli w szpitalu psychiatrycznym’ z 1970 roku czy obrazie ‘Brat, siostra i Marcel’ z 1975, ale i w przypominających całuny rysopisach czy kolażach” (Anna Marchewka, Cudowne dzieci [w:] „Dwutygodnik”, nr 264, wrzesień 2019). Zaprezentowany tu na tkaninie w formie całunu, z ciemną twarzą, Piotr jest niemal odrealnioną postacią. W pracy „Feluni” odnajdujemy połączenie wielu wątków przewodzących w twórczości Kuryluk: nawiązanie do chusty św. Weroniki, opowieść o trudnej historii rodzinnej i przywiązanie do efemerycznego charakteru medium tkaniny.



6 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Relief sombre de Stefa", 1975

sizal, wełna, włosie, 105 x 130 cm

na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: 'MAGDALENA I ABAKANOWICZ I
'RELIEF SOMBRE I DE STEFA' I 105 x 130 1975 I M. Abakanowicz'

estymacja:

500 000 – 700 000 PLN

115 800 – 162 100 EUR

OPINIE:

praca została umieszczona w katalogu raisonné w red. Joli Goli

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Agra-Art, 2016

kolekcja prywatna, Europa

Christie's, Londyn, 2021

kolekcja instytucjonalna, Polska

Desa Unicum, 2022

kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:

Magdalena Abakanowicz, Galerie Alice Pauli, Lozanna, 1975

„Tworząc, używam utkanych materiałów i sznurków. Komponenty te pozwalają mi na konstruowanie różnych form. Lubię powierzchnię, którą robię z nici, każdy centymetr kwadratowy różni się od innych, tak jak w wytworach natury. Chcę, żeby człowiek przeniknął do wnętrza moich form. Bo chcę, by wszedł z nimi w bardzo bliski kontakt, taki sam jak ze swoimi ubraniami, skórami zwierząt albo trawą”.

Magdalena Abakanowicz





TKANINA UWOLNIONA

Na tle polskiej sztuki powojennej, rozpatrywanej nie tylko przez pryzmat wąskiej specjalizacji, jaką jest tkanina artystyczna, twórczość Magdaleny Abakanowicz należy określić mianem przełomowej. Niewiele bowiem polskich artystek i niewielu artystów ma w swoim dorobku dzieła równie znaczące, zarówno w swojej skali, jak i ambicjach, co Abakanowicz. Artystka jest niekwestionowaną reformatorką tkaniny unikatowej na świecie, a świadczą o tym kolejne wystawy poświęcone jej twórczości w tym głośna, długo wyczekiwana ekspozycja jej prac tkackich w prestiżowym Tate Modern w Londynie. Unikatowa koncepcja Abakanowicz przerosła się w pionierski projekt, który raz na zawsze odmienił sposób myślenia o tym medium – twórczyni tchnęła w tkaninę nowe życie, oderwała od ściany i wprawiła w ruch. Monumentalne, swobodnie zwisające płachty „żywej” materii, nazwane od nazwiska artystki abakanami, stały się kamieniem milowym w jej międzynarodowej karierze i przyniosły niezwykle istotną pozycję w świecie sztuki.

W 1962 Abakanowicz wzięła udział w Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie – wydarzeniu niezwykle istotnym, które właściwie ugruntowało pozycję polskiej szkoły tkaniny. Zaprezentowała wówczas „Kompozycję białych form” – wysmakowaną kolorystycznie kompozycję łączącą biele, beże, szarości. Praca o charakterze reliefowym, wykonana z bawełnianych sznurów uzupełnionych potyskliwym jedwabiem oraz owczym, nieuprzedzonym runem wywołała szok wśród tamtejszej krytyki i raz na zawsze uwolniła tkaninę od funkcji dekoracyjno-służebnej, nadając jej miano dzieła sztuki. Zaledwie miesiąc po zakończeniu Biennale, gobeliny młodej artystki były prezentowane w paryskiej galerii Dautzenberg, gdzie miała swoją indywidualną wystawę. Trzy lata później za przestrzenną kompozycję pokazaną na VIII Biennale w São Paulo autorka uzyskała Złoty Medal.

Rok 1965, naznaczony już międzynarodowym sukcesem, stanowi w twórczości Abakanowicz wyraźną cezurę. Artystka stopniowo zaczęła odchodzić od kompozycji przyściennych, porzucając przedzoną wełnę oraz nieprzędzone runo. Jej prace, choć dalej opierały się na płaszczyznowej kompozycji, coraz częściej operowały reliefem i elementami wychodzącymi poza lico. Zbliżały się do reliefu, rzeźby lub popularnego wówczas malarstwa abstrakcyjnego. Autorka zdawała sobie sprawę z tych skojarzeń i dawała wyraz swemu przeświadczeniu o autonomiczności sztuki tkaniny: podkreślała, że nie naśladuje technik innych mediów, lecz posługuje się językiem przynależnym wyłącznie jej. Wybierała materiały trudne do kontrolowania i dodatkowo pogłębiała tę cechę, pracując automatycznie, bez szablonu, intuicyjnie reagując na napięcie nici i rytm krosna. Patrząc na scenę artystyczną lat 60., widać wyraźnie, że abakany nie miały swojego odpowiednika w twórczości żadnego z artystów i nie wpisywały się w linearnie ujmowaną historię tkaniny artystycznej. Znamienne mówiła o tym sama artystka, wspominając lata 60.: „To były lata moich największych rozczarowań. Odkrycie ślepoty przyzywczażeń, odkrycie rygoru dyscyplin w sztuce, wreszcie magii słowa ważniejszej niż dzieło. Nie chciałam tłumaczyć abakanów. Miały mówić same za siebie. Nie mogłam werbalizować ich tajemnic. To było znów wbrew modzie. A jednak abakany spowodowały rewolucję w tradycji tkactwa, stały się szkołą, kierunkiem na całym świecie”.

Prezentowany w ramach katalogu „Relief sombre de Stefa” to kompozycja pochodząca ze szczytowego okresu twórczości Magdaleny Abakanowicz w dziedzinie tkactwa. To właśnie na przełomie dekady i we wczesnych latach 70. artystka tworzy swoje najpiękniejsze tkane formy, które już wkrótce niemal całkowicie porzuci na rzecz pracy z rzeźbą. Głęboka potrzeba otaczania się czymś większym, pozostawiania częścią organizmu, dziecięce zamieranie w wyschłym, opustoszałym pniu drzewa. Ten rodzaj wyobraźni, potrzeb i tęsknot sprawił, że Abakanowicz zaczęła tworzyć przestrzenne abakany, już nie tkaniny, lecz monumentalne miękkie rzeźby. Twórczyni wykorzystwała w nich plastyczność materiału, jego podatność na kształtowanie oraz uległość wobec woli twórcy. Coraz częściej korzystała też z dodatkowych elementów w postaci sznurów czy lin, tworzących w obrębie kompozycji labirynty włókien, przywodzących na myśl układ krwionośny czy system korzeniowy drzew. Twórczyni bowiem jak nigdy dotąd draży materialną tkankę, poszukując i odkrywając to, co najbardziej istotne w żywym organizmie.



„POSTRZEGAM WŁÓKNO JAKO PODSTAWOWY ELEMENT ŚWIATA ORGANICZNEGO NA NASZEJ PLANECIE I NAJWIĘKSZĄ TAJEMNICĘ NASZEGO ŚRODOWISKA. WSZYSTKIE ŻYWE ORGANIZMY SĄ ZBUDOWANE Z WŁÓKIEN – TKANKI ROŚLIN, LIŚCIE I MY SAMI. NASZE NERWY, KOD GENETYCZNY, KANAŁY ŻYŁ, MIĘŚNIE. JESTEŚMY STRUKTURAMI WŁÓKNISTYMI. SERCE OTOCZONE JEST SPLOTEM WIEŃCOWYM; SPLOTEM NICI NAJWAŻNIEJSZYCH ZE WSZYSTKICH. ZAJMUJĄC SIĘ WŁÓKNEM, ZAJMUJEMY SIĘ TAJEMNICĄ. SUCHY LIŚĆ MA SIATKĘ PRZYPOMINAJĄCĄ WYSCHNIĘTĄ MUMIĘ. CZYM MOŻE STAĆ SIĘ WŁÓKNO PROWADZONE RĘKĄ ARTYSTY I JEGO INTUICJĄ? CZYM JEST TKANINA? TKAMY JĄ, SZYJEMY. NADAJEMY JEJ FORMY. KIEDY BIOLOGIA CIAŁA SIĘ ZAŁAMUJE, SKÓRĘ NALEŻY ROZCIĄĆ, BY UMOŻLIWIĆ DOSTĘP DO WNĘTRZA. NASTĘPNIE TRZEBA JĄ, NICZYM TKANINĘ, ZSZYĆ. TKANINA JEST NASZYM OKRYCIEM I UBIOREM, ZROBIONA NASZYMI RĘKAMI JEST ZAPISEM NASZYCH DUSZ. MÓJ MATERIAŁ TO WŁÓKNO ROŚLINNE W SWEJ NATURALNEJ FORMIE LUB SPLECIONE W TKANINĘ BĄDŹ LINY. LUBIĘ Z NIM PRACOWAĆ I JE CZUĆ. JEST PODATNY. WRAŻLIWY. MA WŁASNĄ PRZESZŁOŚĆ. MOJE PRACE, JAK TWORY PRZYRODY, ROSNĄ W SPOKOJNYM RYTMIE. SĄ ORGANICZNE JAK TWORY NATURY. I JAK ONE KIEDYŚ PRZEMIENIAJĄ SIĘ W ZIEMIĘ. SĄ ZRODZONE Z WYSIŁKU MYCH PALCÓW, NADGARSTKÓW I MIĘŚNI. TYLKO TAK MOGĘ IM PRZEKAZAĆ MĄ ENERGIĘ I SEKRETY. I TYLKO TAK MOGĘ POZNAĆ ICH SEKRETY. LICZBA MOŻLIWYCH DO WYKONANIA CZYNNOŚCI MANUALNYCH JEST DETERMINOWANA KONSTRUKCJĄ MEGO CIAŁA, RYTMEM ODDECHU, KRAŻENIEM KRWI. DOBRZE JEST WIEDZIEĆ, JAKIE ÓW RYTM MA OGRANICZENIA. POJEMNOŚĆ DNIA JEST RÓŻNA DLA MYŚLI, RÓŻNA DLA DECYZJI, RÓŻNA DLA RUCHU FIZYCZNEGO. TRZEBA TO ZAAKCEPTOWAĆ. WŁÓKNA, KTÓRE TKAM, STAJĄ SIĘ JEDNORODNĄ TKANINĄ, ICH WYRAZ ZALEŻY OD NAPIĘCIA BĄDŹ ROZLUŻNIENIA MYCH NERWÓW, OD KRAŻENIA WEWNĘTRZNYCH SOKÓW POD MOJĄ SKÓRĄ. FORMY, JAK DZIENNIK, SĄ WYNIKIEM CODZIENNYCH EMOCJI. PRODUKTEM I ZAPISEM MEGO CZASU, JEGO DOŚWIADCZEŃ, ROZCZAROWAŃ, TĘSKNOT I LĘKÓW. MOJE FORMY, JAK MOJA TWARZ, ZMIENIAJĄ SIĘ WRAZ Z UPŁYWEM CZASU. BYŁY PROTESTEM PRZECIW KONWENCJOM TKANIA. POTRZEBĄ POPROWADZENIA LUDZI W ŚWIAT ODMIENNY OD HAŁAŚLIWEJ ULICY I BRUTALNEJ TECHNIKI. KRZYKIEM ROZPACZY W OBLICZU DOLEGLIWOŚCI CYWILIZACJI. BYŁY, JAK POT, OBJAWEM MEGO ISTNIENIA”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ, WŁÓKNO: PREZENTACJA PODCZAS KONFERENCJI „FIBERWORKS: SYMPOSIUM ON CONTEMPORARY TEXTILE ART” W MERRIT COLLEGE, OAKLAND, CA, 12-14.05 1978. PO RAZ PIERWSZY OPUBLIKOWANA W BROSZURZE TOWARZYSZĄCEJ WYDARZENIU, BARKELEY 1978, S. 10



7

JOLANTA OWIDZKA

1927-2020

"W Jastrzębiej Górze", 2017

bawełna, jedwab, konopie, len, sizal, 130 x 97 cm

na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: 'JOLANTA OWIDZKA | WARSZAWA 2017 | 130 x 97 cm |

"W JASTRZĘBIEJ GÓRZE" | OSNOWA PIONOWA LEN, SISAL. | BAWĘŁNA, KONOPIE, JEDWAB. J. Owidzka'

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

4 200 – 5 800 EUR



MAGIA ZAKŁĘTA W TKANINIE

Jolanta Owidzka to wybitna artystka, która w latach 50. i 60. współtworzyła nowoczesną tkaninę artystyczną w Polsce. Jej wkład w konstytuowanie wykraczającej poza tradycyjne ramy dziedziny jest niepodważalny. To właśnie jej przypada rola jednej z tych kobiet, których działalność sprawiła, że tkanina jako medium zyskała wysoką rangę w hierarchii sztuk w latach 60. i 70. XX wieku oraz stała się znakiem rozpoznawczym polskich artystów i artystek wystawiających na słynnym Biennale Tkaniny w Lozannie. Mimo licznych eksperymentów formalnych Owidzka pozostała wierna tkaninie przyściennej, która potraktowana po malarSKU, stała się wyróżnikiem jej twórczości. Przez lata twórczej aktywności Owidzka stworzyła ponad pięćdziesiąt monumentalnych tkanin do reprezentacyjnych wnętrz – teatrów, filharmonii, hoteli i banków.

Punktem zwrotnym w działalności Jolanty Owidzkiej była jej pierwsza indywidualna wystawa w warszawskiej Zachęcie w 1960, nierzadko określana przez krytykę i badaczy jako ta, która rozpoczęła historię przemian polskiej tkaniny artystycznej. Wspomnianej wystawie towarzyszył katalog, do którego wstęp napisał Ryszard Stanisławski. Ten znany kurator i muzealnik, kojarzony zwykle z łódzkim Muzeum Sztuki oraz twórczością radykalnej awangardy – jak się wydaje – nie bez przyczyny poświęcił swój tekst właśnie Owidzkiej. Jak możemy przeczytać: „Owidzka podejmuje z całkowitą świadomością wagi zagadnienia jeden z kapitalnych problemów sztuki współczesnej. Jest nim ciągle szeroko otwarty problem związku malarstwa nowoczesnego ze sztuką użytkową i poprzez nią z przemysłem i architekturą. Kompozycje dywanowe Owidzkiej z ich ogromnym bogactwem inwencji twórczej noszą cechy malarstwa abstrakcyjnego, jednak podporządkowanego ściśle określonej funkcji użytkowej – ona wydaje się punktem wyjścia, głównym wyznacznikiem dla koncepcji plastycznej decydującej z kolei o artystycznej wartości przedmiotu. Tak pojęta tkanina dywanowa staje się pełnowartościowym komponentem nowoczesnego wnętrza. Dzięki abstrakcyjnemu układowi form możliwe jest oglądanie jej z równą satysfakcją z różnych sfer obserwacyjnych zależnie od usytuowania patrzącego, co stanowi na pozór nieuchwytny, ale ważny element harmonii i spokoju” ([https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/](https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5a0d6d3065820.pdf)

[pdf/5a0d6d3065820.pdf](https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5a0d6d3065820.pdf), dostęp: 2.03.2022). Sama ekspozycja wystawy zaaranżowana przez parę awangardowych architektów – Zofię i Oskara Hansenów – prezentowała tkaniny w wyjątkowej, niespotykanej dotąd przestrzennej oprawie. Wyeksponowane na specjalnie przygotowanych do tego podestach gobeliny i dywany sprawiały wrażenie unoszących się w powietrzu. Inne podwieszono pod sufitem, do góry nogami, co całkowicie zmieniało pierwotną perspektywę ich oglądu. Co istotne, wystawa z 1960 była pierwszą tego typu w Zachęcie, tkanina została przedstawiona na niej jako równoprawna część sztuki współczesnej.

Owidzka to nie wyłącznie sprawna tkaczka i rzemieślniczka, lecz świadoma swojej twórczości artystka, zajmująca się zagadnieniami estetyki, a także szukająca naukowej podstawy dla swoich działań. Tym, co najbardziej ją interesowało, była relacja tkaniny i architektury. Przyznawała ona przykładowo, że projektując gobeliny, współpracowała z akustykami, z którymi omawiała to, jak będą one wpływać na rozchodzenie się dźwięku w pomieszczeniu. Jak pisała: „Klimat przenikania się we współczesnej sztuce różnych technik stworzył doskonałe warunki dla rozwoju instalacji, asamblaży, miękkiej rzeźby, environment i wielorakich obiektów tworzonych w powiązaniu z włóknem i przeplotem. Jednakże moje główne zainteresowanie tkaniną, a mianowicie: jej rola w architekturze i logika tkackiego warsztatu sprawiły, że gros mojej twórczości dedykowana była nie na wystawy, a do określonych przestrzeni architektonicznych. Organizowanie przez skalę, proporcje, kolor, walor i rytm elementów jest przeznaczeniem najbardziej pasjonującym w tej wspaniałej dziedzinie sztuki. Magia zaklęta w tkaninie ma zasadniczy wpływ na akustykę, tworzy atmosferę, nadaje rangę wnętrzu”.

Prezentowana w ramach aukcji tkanina zatytułowana „W Jastrzębiej Górze” powstała w ostatnich latach życia artystki. Stylistycznie i formalnie zdaje się jednak nawiązywać do najbardziej poszukiwanych w twórczości artystki prac z lat 60. Ta rozegrana po malarSKU, pozornie abstrakcyjna kompozycja w istocie jest pejzażem, a raczej wspomnieniem nadmorskiego widoku. Warto zwrócić uwagę na paletę kolorystyczną potraktowaną przez Owidzką z właściwą jej kobiecą wrażliwością barwy.

8

WOJCIECH SADLEY

1932

"Pontyfix I", 1983

naturalne włókna, 255 x 110 cm

na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: "SADLEY 1983 | "PONTYFIX" | I"

estymacja:

28 000 – 35 000 PLN

6 500 – 8 200 EUR

WYSTAWIANY:

Wojciech Sadley, Galeria Opera, Warszawa, 2017

„Chciałem zrobić coś, co do tej pory było jeszcze nienazwane. Co nie było ani malarstwem, ani tkaniną, ani rzeźbą. Moim celem było stworzenie czegoś, do czego chciałem dotrzeć, a czego nie było. To rodzaj archetypu. Jego wyrażenie nie mogło się dokonać za pośrednictwem tradycyjnych technik ujętych w zasady warsztatu”.

Wojciech Sadley



Wojciech Sadley przynależy do elitarnego grona twórców, którzy swoją twórczością, ale także działalnością pedagogiczną współtworzyli fenomen polskiej szkoły tkaniny. Jego wkład w kształtowanie się nowoczesnego języka tkaniny jest nieoceniony, tym bardziej mamy przyjemność zaprezentować wybitną pracę jego autorstwa, jaką jest „Pontyfix I” z 1983. Jest to kompozycja reliefowa o bogatej, misternie wykonanej strukturze splecionych ze sobą włókien w odcieniach czerwieni i oranży. Mocne, intensywne brzmienie kontrastów oraz bogactwo tonów pośrednich złożyły się na wizjonerski, zjawiskowy charakter tej kompozycji i wywołują u odbiorcy głębokie poczucie obcowania z tajemnicą sacrum.

Sadley uczestniczył w Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie w 1962, gdzie między innymi wraz z Magdaleną Abakanowicz oraz Jolantą Owidzką prezentował dokonania polskiej szkoły tkaniny. Młodzi i ambitni artyści doprowadzili wówczas do redefinicji języka tkaniny artystycznej na świecie, która od tej pory stała się samoistnym obiektem artystycznym, wyrwanym z szeregu rzemiosł: monumentalnym gobelinem, formą przestrzenną, rzeźbą tkacką czy instalacją. Na tym tle twórczość Sadleya wyróżniała się odwagą oraz ciągłym poszukiwaniem innowacyjnych rozwiązań formalnych poprzez wykorzystywanie materiałów z pozoru nieprzynależnych tkaninie, jak drewno, metal, szkło. Sadley jednak to przede wszystkim wybitny kolorysta, w którego pracach można podziwiać wirtuozerskie, wysmakowane rozwiązania barwne. Barwa w dziełach artysty ma bowiem nie tylko charakter symboliczny, uduchowione znaczenie, lecz sam w sobie stanowi treść jego twórczości. Jak pisał Andrzej Osęka: „Pozorna niedbałość znakomicie współbrzmi z bogactwem, przepychem gamy barwnej, gamy opartej na kolorach nasyconych i przytłumionych zarazem, matowych i – dzięki pewnym umiejętnie zestawionym sąsiedztwom – rozsyłającym, jak klejnoty, blask”.

Twórca, choć większość życia poświęcił tkaninie artystycznej, jest artystą wszechstronnym uprawiającym malarstwo sztalugowe, ściennie i mozaikę, witraż, monumentalne hafty oraz aplikacje na płóciennych i skórzanym malowanych tłach, reliefy ceramiczne. W ostatnim czasie realizuje się głównie w malarstwie na wielkoformatowych płachtach jedwabiu. Jak sam przyznał w jednym z wywiadów: „Nie dokonamy odkrycia, jeśli nie będziemy form wypowiedzi artystycznych przełamywać, szukać nowych dróg ekspresji dla wyrażenia naszych przekonań i współczesnych pojęć. Tradycyjne media związane są ściśle ze tematyką, a nowe z pojęciami, które powinny być tak umocowane, żeby były wyraziste, a przez to funkcjonowały jako znaki. Oczywiście poszukiwanie nowych środków wyrazu jest istotą sztuki. W danym czasie odkrywamy takie, które najbardziej pasują do współczesności”. Powyższe sformułowanie potwierdza, że Sadley jest twórcą o nieograniczonych możliwościach, a także o niebywalej odwadze twórczej. Artysta stale poszukuje i nasycy swoją myślą różnorodną materię, sięgając ze swobodą po zarówno formę malarską, jak i przestrzenną.

„Mnie interesowało zupełnie co innego. Nie przedmiot, tkanina konkretnie, ale dzieło sztuki zbliżone do prakultury i poszukiwań duchowych, które jest bardziej wyrażeniem mitu, symbolu niż przedmiotem. I dlatego zacząłem napinać materię, bandażować ją, tworzyć takie rzeczy, które były materia tkacką, ale stworzoną zupełnie inaczej niż klasyczna tkanina na bazie wątku i osnowy. Chciałem zrobić coś, co do tej pory było jeszcze nienazwane. Co nie było ani malarstwem, ani tkaniną, ani rzeźbą. Moim celem było stworzenie czegoś, do czego chciałem dotrzeć, a czego nie było. To rodzaj archetypu. Jego wyrażenie nie mogło się dokonać za pośrednictwem tradycyjnych technik ujętych w zasady warsztatu”.

Wojciech Sadley



9

BARBARA MICHAŁOWSKA

1943

ZOFIA MATUSZCZYK-CYGAŃSKA

1915-2011

"Dwa księżyce", około 2015

wełna, 116 x 152 cm

na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: 'BARBARA | MICHAŁOWSKA | tkąta |
ZOFIA | MATUSZCZYK-CYGAŃSKA | projekt | 116 x 152'

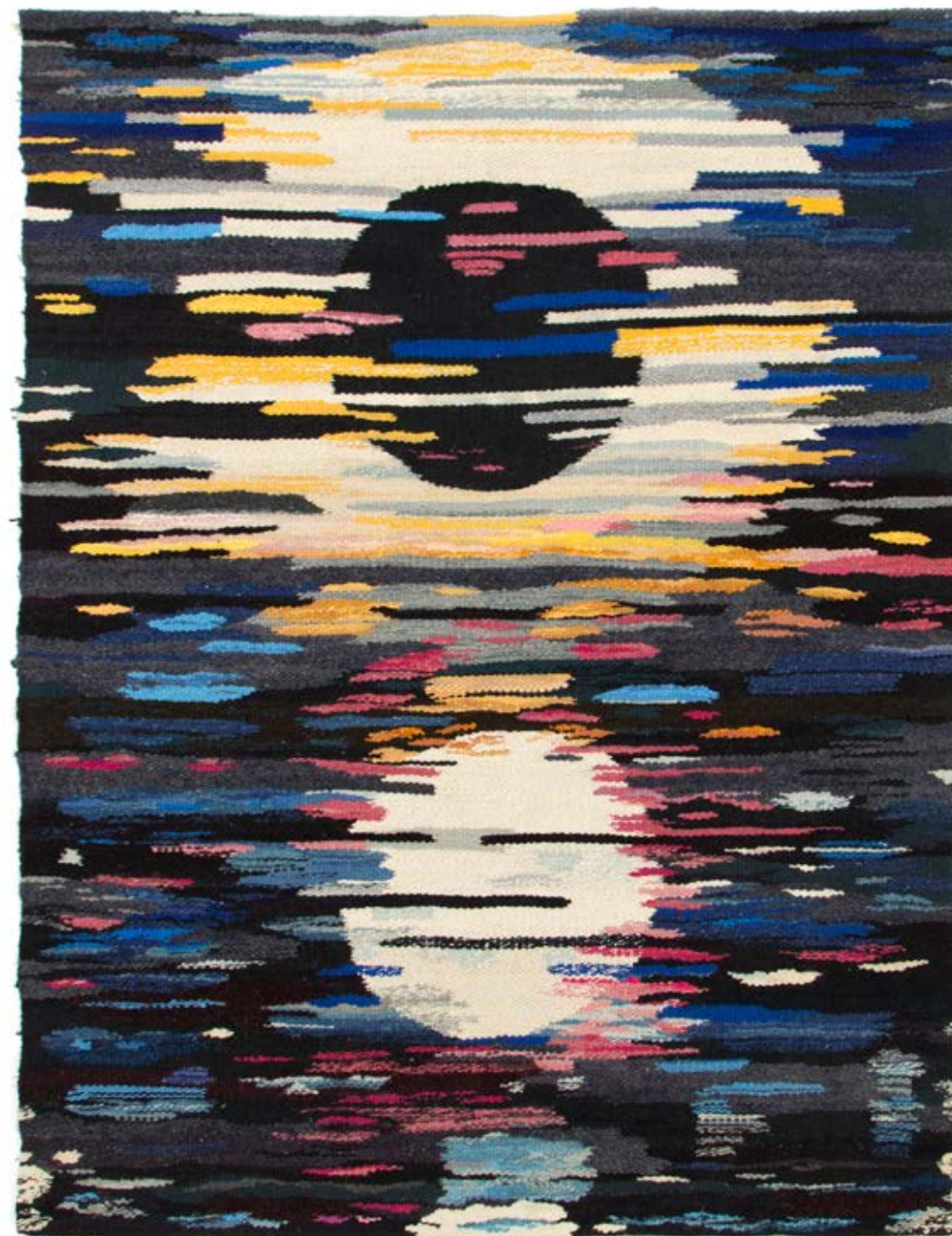
estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 500 – 5 800 EUR

„(...) Droga ostrożnej adaptacji, przeniesienia pojęć od malarstwa na konwencje języka tkackiego wymaga tyleż samo plastycznej bystrości, co pewności, by gubiąc naskórek naturalistyczny przedmiotu, zachować jego konkretność. Czyli to, co stanowi jego istotę. Odtąd rytmicznie scalane kształty raportu na wątku i osnowie nasycają sploty atmosferą dekoracyjnych figuracji fryzu żakardowego. Biegną w logicznym uzasadnieniu jego skali i funkcji, jaką ustala wnętrze architektoniczne”.

Adam Niemczyc, wstęp do katalogu wystawy tkanin żakardowych Zofii Matuszczyk-Cygańskiej, CBWA Zachęta, Warszawa, 1957, s. 6



10 †

ZOFIA MATUSZCZYK-CYGAŃSKA

1915-2011

"Święto", 2 poł. XX w.

wełna, 135 x 200 cm

na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: "ZOFIA MATUSZCZAK-CYGAŃSKA | [...] | "ŚWIĘTO" 135 x 200"

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 700 - 2 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa



KOLOR PRZED WSZYSTKIM

Zofia Matuszczyk-Cygańska była artystką nietuzinkową. Jej ekspresyjne, sugestywne obrazy, zbudowane niejako z kosteczek koloru przywodzą na myśl barwne, świetliste mozaiki. Każda plamka jest celowa, precyzyjna, wręcz matematycznie wyliczona. Artystka w swej twórczości unikała barwnej monotonii. Wytrwale kompilowała i wzbogacała gamy kolorystyczne wokół jednego tonu. W efekcie powstawały dzieła, które niemalże pulsowały kolorem. W czeluściach rozdrganych kosteczek można było dostrzec jaśniejsze kształty – koła, kwadraty czy gwiazdy. Strukturalnie gobeliny jej autorstwa przypominają obrazy. Artystka zasłynęła głównie jako projektantka tkanin żakardowych, które ze względu na swą oryginalność i urodę zdobiły ściany licznych gmachów użyteczności publicznej. Wspomnieć tu wypada Pałac Kultury i Nauki, Filharmonię Warszawską, Pałac Kazimierzowski oraz kina Stolica i Ochota. W 1956 dostała nagrodę w konkursie PKOl za żakard „Biegacze”. Był to niewątpliwy popis wirtuozerii kolorystycznej. Artystka pokazała swój kunszt w przechodzeniu od czerwieni do fioletu. W 1951 wstąpiła do Pracowni Doświadczalnej Tkactwa Artystycznego przy Okręgu Warszawskim ZPAP. Z niebywałym rozmachem tworzyła monumentalne gobeliny. Największą popularnością cieszyły się te z motywami tzw. rybek, czyli podłużnych, finezyjnie powyginanych elementów, dzięki którym artystka uzyskiwała efekt ruchu.

Prezentowany w katalogu gobelin „Święto” to faktycznie istne święto wizualne dla oczu. Wzór utkany na gobelinie przywodzi na myśl taflę wody, odbijającą światło podczas zachodu słońca. Artystce udało się wykreować subtelny, praktycznie impresjonistyczny obraz. Rytmicznie rozłożone na płaszczyźnie geometryczne figury w duecie z barwnymi plamami stanowią charakterystyczny rys twórczości Matuszczyk-Cygańskiej. Zamiłowanie do figur geometrycznych nie wzięło się znikąd. Warto nadmienić, że w 1933 artystka rozpoczęła studia matematyczne na Uniwersytecie Warszawskim. Wprawdzie po roku przeniosła się na Akademię Sztuk Pięknych, ale niewątpliwie zamiłowanie do matematyki jest wyczuwalne w jej pracach. Uważała, że tworzenie dzieł sztuki, to nie fantazja, a logiczna, matematyczna kolej rzeczy. Dlatego jej kolorystyczne początki dość szybko musiały ulec zmianie i to matematyczne myślenie o sztuce określiło jej przyszłą artystyczną drogę. Ta zmiana w sposobie myślenia, sprawiła, że prace z początkowego okresu twórczości są tak ciekawe i stanowią wielką osobliwość dla amatorów sztuki. Po uzyskaniu dyplomu ASP rozpoczęła współpracę ze spółdzielnią „Ład”, dla której projektowała tkaniny. W latach 50. pełniła nawet przez 4 lata obowiązki kierownika artystycznego „Ładu”. W 1997 nastąpił istotny przełom w jej twórczości. Miało to miejsce po zorganizowaniu wystawy w Domu Artysty Plastyków Warszawie. Wówczas jej obrazy, które zostały powieszone obok gobelinów, zrobiły taką furorę, że zachęcona tym sukcesem poświęciła się przede wszystkim malarstwu. W ostatnich latach życia malowała szachownice podejmujące zagadnienia koloru i formy. Brała udział w 265 wystawach w Polsce i za granicą. Miała 18 wystaw indywidualnych. Otrzymała wiele nagród i wyróżnień, między innymi: Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za całokształt działalności artystycznej. Była także odznaczona Złotą Odznaką za zasługi dla Warszawy w 1998, Złotym Krzyżem Zasługi i Złotą Odznaką ZPAP. Prace artystki znajdują się w licznych zbiorach muzealnych, między innymi w Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie oraz Muzeum Sportu w Pradze. Dziś jej prace są tylko wspomnieniem minionych czasów, zapisem historii, ale jednocześnie pokazują stan powojennej, artystycznej wyobraźni, która od tamtych lat uległa dużej zmianie.

11 ↑

ANTONI STARCZEWSKI

1924-2000

Teksty skreślane, lata 80.te XX w.

len, wełna, 115 x 104 cm

estymacja:

75 000 – 90 000 PLN

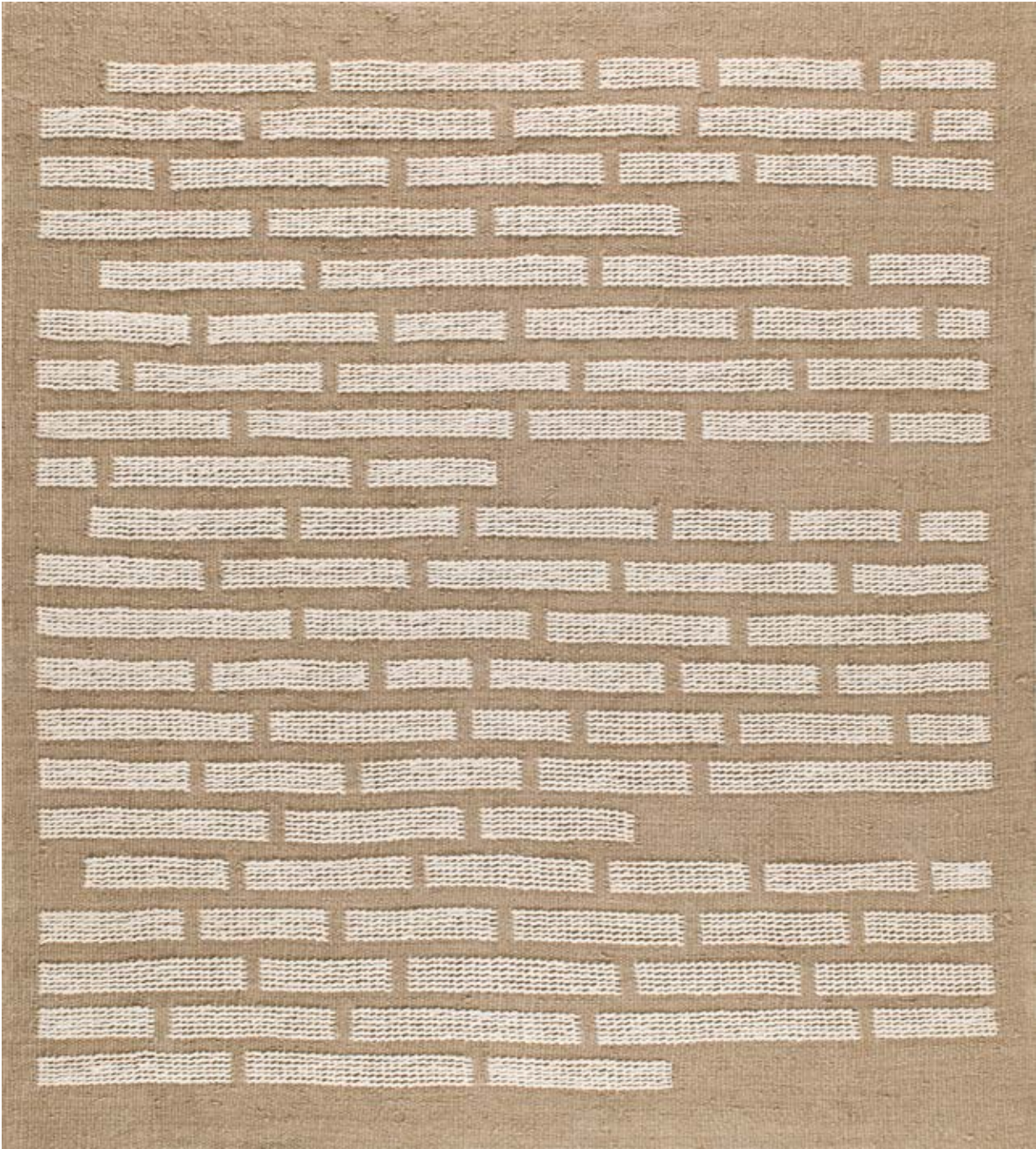
17 400 – 20 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Niepokój, myśli i erudycja, zwłaszcza w dziedzinie filozofii, pozwoliły mu znaleźć własną odpowiedź na podstawowe pytanie o zasadę bytu. Otwarte kompozycje, bez dominanty – jak w unizmie Strzemińskiego – czy to płaskorzeźbowe w architekturze, czy w formie ‘stołów’, tkanin, czy też arkuszy pokrytych rzędami znaków są tylko różnymi sposobami manifestowania się jednej reguły powtarzalności elementów o znikomej tylko odmienności, choć należących do tego samego gatunku. Wszystko jest wszystkim, jednorodne w swej niepowstrzymanej powtarzalności, choć w procesie nieuchwytnych i nieuchronnych przemian. To jest zasadnicze przesłanie myślowe Starczewskiego, wypowiedziane w gruncie rzeczy zawsze tym samym wyrafinowanym estetycznie, własnym, odkrywczym językiem artystycznym” .

Bożena Kowalska, Niepowtarzalność w powtarzalności, [w:] Antoni Starczewski 1924-2000: malarstwo, rzeźba ceramiczna, tkanina, grafika, rysunek, instalacje, nagrania, dokumentacja, red. Andżelika Wesołek, Marcin Bauer, Andrzej Miastkowski, Łódź, 2000, s. 13





Antoni Starczewski rozpoczął naukę w PWSPP w Łodzi, gdzie studiował historię sztuki, podstawy malarstwa oraz grafikę pod opieką Władysława Strzemińskiego, który określił jeden z jego obrazów jako cudowny. Starczewski to artysta wszechstronny, a jego zainteresowania dalece wybiegały poza jedną określoną dziedzinę sztuki. Artysta wykorzystywał różne formy przekazu, posługując się splotem tkackim, formami ceramicznymi, pismem czy dźwiękiem.

Starczewski zostanie zapamiętany jako artysta co najmniej bezkompromisowy, a może i nawet przekorny, co chyba najlepiej uwidacznia się w jego podejściu do projektowania gobelinów, które stanowiły jeden z filarów twórczości tego łódzkiego artysty. Realizacje Starczewskiego w tym medium, pozostawały w opozycji do dominujących ówczesnie w tej dziedzinie trendów. Zgeometryzowane, wręcz ascetyczne formy Starczewskiego bardzo wyraźnie odróżniały się od ekspresyjnej „polskiej tkaniny”, która świeciła triumfy w latach 60. i 70. XX wieku. Na dwubarwnych, płaskich tkaninach wykonanych z naturalnych surowców, takich jak wełna, jedwab, len, podkreślających jednocześnie rytm konstrukcji. Na dodatek, Starczewski nie tkął sam, co było w dużej mierze swego rodzaju afromem dla środowiska artystów zaangażowanych również (a może i przede wszystkim) w rzemieślnicze aspekty tworzenia tkanin. Rozrysowane projekty przekazywał tkaczkom z Podlasia. W dekadzie, w której tkanina artystyczna ulegała gwałtownym przeobrażeniom, anektując przestrzeń i włączając w obręb kreatywnych działań coraz to nowsze materiały. Antoni Starczewski pozostał wierny tradycyjnym wartościom warsztatu i szlachetności surowca, nie rezygnując przy tym z nowoczesnego i awangardowego języka zawartego w warstwie znaczeniowej.

W pojęciu Starczewskiego liczyło się bowiem dzieło, efekt finalny pracy, bez względu na technikę i tworzywo, z którego zostało wykonane. Najważniejsza była artystyczna wizja, niezależnie czy obleczone w graficzną szatę, czy transponowana na alfabet splotów tkackich, zawsze jednak, co należy zaznaczyć, z pełnym poszanowaniem specyfiki medium. Jak pisze Janusz Głowacki: „Jestem przekonany, że dla niego tkanina była bardzo istotnym, ale nie jedynym z kilku mediów, poprzez które realizował swoją koncepcję wypowiedzi artystycznej. Upraszczając, można zaryzykować stwierdzenie, że fascynował go dualizm uniwersalnego porządku (reprezentowany przez osnowę) i osobniczej indywidualności (tu materializowany jako nić wątku). Można zaryzykować dalszą hipotezę, że właśnie poprzez tkaninę odnalazł zasadę organizacji swojej sztuki, ale również w sensie filozoficznym układ osnowy i wątku stał się kluczem rozumienia otaczającego świata” (Janusz Głowacki, Głosa do twórczości Antoniego Starczewskiego, [w:] Sploty Idei, Łódź 2016, s. 62).

Jak pisała Bożena Kowalska w tekście do katalogu wystawy prac Antoniego Starczewskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi: „O wyjątkowej samodzielności twórczej artysty i co za tym idzie odporności na wpływy aktualnych trendów i upodobań w sztuce świadczy charakter jego tkanin. W okresie, w którym do głosu w tej dyscyplinie dochodziła przede wszystkim emocjonalność i dążenie do wyjścia w przestrzeń, Starczewski konsekwentnie tworzył tkaniny tradycyjnie płaskie, czarno-białe, z geometrycznym podziałami

na prostokąty, z poziomymi, pionowymi i skośnymi rzędami punktów lub kresek, zaznaczanych grubością splotu. Tak powstawały dwie nakładające się na siebie struktury: tkaniny o wyraźnym splocie i równomiernego rytmu z pozoru jednakowych znaków. Jak zawsze jednak u Starczewskiego różniły się one między sobą, choćby minimalnie” (Bożena Kowalska, tamże, s. 12).

Prezentowany gobelin wywodzi się z koncepcji artystycznej, którą artysta zwykł określać „tekstami skreślanymi”. Oprócz gobelinów, w cyklu tym powstały również grafiki, które artysta pokrywał wykreślonymi kolumnami tekstu. Często ten cykl przywodzi na myśl komentarz do sytuacji politycznej w kraju, jednak, jak sam podkreślał Starczewski, o wiele ważniejsze dla właściwego interpretowania „tekstów skreślanych” jest pojęcie znaku. To właśnie on znalazł naczelne miejsce w orbicie zainteresowań Starczewskiego, który był zafascynowany jego zmiennością, pewnym rytmem, prawdopodobieństwem wystąpienia jednakowych form, a nie komunikatem, który zawiera. Powtarzane, nieznacznie różniące się między sobą znaki balansowały na granicy jednolitości i złożoności, reguły oraz przypadku. Na czarno-białych, wykonanych z owczej wełny tkaninach pojawiają się cyfry, litery czy, jak w przypadku prezentowanej pracy, kolumny skreślonych tekstów. W odniesieniu do „tekstów skreślanych” artysta podkreślał przede wszystkim możliwość wizualnego obcowania z tekstem: „Bardzo mnie interesują układy linearne o możliwie małym kontraście elementów, zbliżone do układów fakturalnych. Sam lubię oglądać teksty gazetowe lub książkowe nie po to, by je czytać, ale dla ich czystej kompozycji: ma ona sens plastyczny niezwiązany z zawartą w niej treścią. Kontemplowanie takiego tekstu drukowanego jest łatwiejsze przy skreśleniu poszczególnych słów i zniszczeniu ich znaczenia” (Elżbieta Dzikowska, Wywiady z mistrzami grafiki, Warszawa, 2011, s. 210).

Jak zauważył Sebastian Dudzik, Starczewski stawiał (bardzo zresztą przekornie) na wzmocnienie wizualnego przekazu za pomocą radykalnej redukcji tekstu: „Synteza zapisu widoczna jest także w gobelinowych pracach eksplorujących zagadnienie struktury drukowanego tekstu. Przykładem tego jest datowana na lata 70. tkanina, w której artysta ograniczył się do prezentacji struktury tekstu jednokolumnowego. Uwarunkowania technologiczne nie pozwoliły artyście na pozostawienie jakichkolwiek śladów pierwotnego tekstu, w związku z czym cała uwaga skupiona została na rytmie wyznaczonym poprzez długość poszczególnych wyrazów oraz akapitową delimitację tekstu. Jasne, naturalne tło stanowi idealne środowisko do prezentacji blokowej struktury tekstu. Poszczególne wyrazy zastąpione zostały ich prostokątnymi ideogramami i wyróżnione od reszty poprzez zastosowanie grubszej, ciemniejszej włóczki oraz odmiennego splotu. Powstała w ten sposób abstrakcyjna kompozycja o niemalże konstruktywistycznym zacięciu. Oderwanie wartości wizualnej od treści osiągnęło tu stan najbardziej radykalny” (Sebastian Dudzik, Antoni Starczewski: Artysta i uniwersum, Poznań 2014, ss. 116–117). Bardzo podobnie przedstawiały się tkaniny powstałe około 1985 roku, które w formie nawiązywały niejako do serii gobelinów znanych jako „Recytatywy”. W przypadku prac z połowy lat 80. Starczewski zastąpił prostokątne syntetyczne formy skreśleń bardziej wyrazistym pojedynczym splotem oraz bardziej kontrastowym zestawieniem nici.

12

URSZULA KOŁACZKOWSKA

1911–2009

Twarz, lata 80. XX w.

sizal, wełna, len, 70 x 130 cm
na odwrociu naszywka z numerem 6

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



„Urszula Kołaczowska zawsze bez ogródek mówiła, co myśli o świecie. Szczera, bezkompromisowa, niepowtarzalna i niezwykle twórcza. O dzieciach mówi się „żywe srebro”, o dorosłych zwykle nieco poważniej. Niemniej jednak przywołane określenie do Urszuli Kołaczowskiej pasuje najbardziej. Do ostatnich dni – a żyła 98 lat – pozostały w niej bowiem dziecięca radość, spontaniczność, ciekawość i niczym niepoświadczona konieczność przeżywania intensywnie każdego dnia. Pasjonowały ją podróże, wycieczki, książki i oczywiście ludzkie – rozmowy z nimi, spotkania i dyskusje. Urszula Kołaczowska – Artystka w każdym podejmowanym działaniu”.

Anna Zdziorko



Urszula Kotalczkowska zajmowała się przede wszystkim tkactwem ręcznym, unikatowym, do którego wykorzystywała różnorodne materiały, takie jak wełna, sisal, len, konopie, stal czy drewno. Jej pierwsze realizacje nawiązywały pod względem formy oraz treści do wzorców, które artystka badała w szkole zakopiańskiej. Pojawiały się wtedy motywy twórczości ludowej, w tym góralskiej i podhalańskiej. Niedługo później zrezygnowała z powtarzalnych kilimów na rzecz unikatowych gobelinów. Na przestrzeni kilkudziesięciu lat twórczości wprowadzała nowe formaty oraz tematy. Zawsze osobiście dbała o mieszanie barwników i sama farbowała nici. Swoje eksperymenty rozpoczynała od regularnych wzorów geometrycznych, a w latach 60. oraz 70. XX wieku uprawiała przede wszystkim abstrakcję. Do najczęściej podejmowanych należała tematyka górska, Biblia, architektura, poezja czy życie codzienne. Oprócz tkania malowała, także na szkle, oraz robiła collage. Została po sobie potężny dorobek artystyczny – jej prace znajdują się w licznych zbiorach publicznych, takich jak Muzeum Narodowe w Warszawie, w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem czy Muzeum Rzemiosła w Krośnie.

Życie oraz twórczość Urszuli Kotalczkowskiej była związana z Zakopanem. Jej matka rozstała się z mężem i wyjechała w góry w 1915. Kotalczkowska nigdy w pełni nie pogodziła się z dramatem rodzinnym, który był jej udziałem. Artystka od najmłodszych lat przejawiała zdolności artystyczne: muzyczne oraz plastyczne. W późniejszym okresie podjęła studia historyczne na Uniwersytecie Warszawskim oraz dziennikarskie w Wyższej Szkole Dziennikarskiej w Warszawie. W 1935 rozpoczęła jedną z największych przygód swojego życia – przemierzyła Europę wraz z przyjaciółmi. Zwiedziła najważniejsze zabytki i zbiory muzealne w Hiszpanii, Francji oraz w Niemczech. Od 1937 pracowała w redakcji „Bluszcza”, a jej najlepsze teksty dotyczyły tematyki górskiej. W okresie okupacji powróciła do Zakopanego, a po wojnie znów oddała się swojej dziecięcej pasji – sztuce. W 1948 ukończyła kurs tkactwa w Państwowej Podhalańskiej Szkole Przemysłowej Żeńskiej, gdzie zdała egzamin z tkactwa wełnianego oraz kilimkarstwa. W tym samym roku zaprezentowała po raz pierwszy swoje prace na I Ogólnopolskiej Wystawie Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej w Zachęcie. W 1960 miała pierwszą wystawę indywidualną w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem poświęconą gobelinom i malarstwu na szkle.

„Jej prace, piękne w kolorze, powstają z wielkim zrozumieniem wymogów techniki i warsztatu, są gobelinami, które wyrastają nie tylko w zgodzie z tworzywem, ale jakby z samej jego natury. Kompozycje o miękkich, płynnych układach form, w których piętrzenie kształtów i brak sztywnych, iluzyjnych głębi połączone są ze swobodną przestrzennością traktowania. Kolor i miękka, przetworzona forma nigdy nie stają się tylko – chociaż są także – czystą igraszką formalną. U podłoża leży temat. Temat ten nie jest jednak nigdy opowiedziany z naiwnością dosłownej relacji. Wprost przeciwnie – tak jak elementy przedstawienia zostały tutaj przetworzone, zmienione, uproszczone w swobodne znaki, tak samo z tematu została wybrana i ukazana tylko jego wymowa i ekspresja, jego znaczenie”.

Maciej Gutowski

13

URSZULA KOŁACZKOWSKA

1911–2009

"Wernisaż", 1988

sizal, wełna, len, 190 x 230 cm

na odwrociu naszywka autorska z opisem pracy:

'URSZULA I KOŁACZKOWSKA I "WERNISAŻ" I 1988 - 190 x 230'

oraz naszywka z numerem 14

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR



14

ALEKSANDRA WALISZEWSKA
1976

"Pocałunek", 2020

welna, 210 x 150 cm
ed. 1/3 + AP
na odwrociu nalepka producenta z opisem pracy

estymacja:
35 000 – 45 000 PLN
8 200 – 11 500 EUR



Aleksandra Waliszewska na stałe weszła do kanonu osób tworzących współcześnie w kraju. Jej nazwisko stało się głośnie szczególnie ostatnio, za sprawą wystawy organizowanej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Pokaz wzbudził ogromne zainteresowanie i przyciągnął do muzeum nad Wisłą tłumy odwiedzających. Na ekspozycji można było podziwiać nie tylko znakomite prace na papierze artystki, ale też szeroko dobudowany kuratorsko kontekst, pokazujący różnorodność odniesień kulturowych, które można w nich odnaleźć.

Waliszewska od lat konsekwentnie rozwija swój język wypowiedzi, zdawałoby się, bardzo prosty w warstwie plastycznej, a jednocześnie niesłychanie celny. W uniwersum malarki znajdziemy połączenia odległych od siebie światów: niewinności i erotyki, pragnienia i przemocy, dobra oraz horroru. Przepełnione symbolami malarstwo wciąga i fascynuje przedstawieniami nimf, kotów, diabłów, upiórów oraz niewinnych dziewczynek, wpłątanych w niebezpieczne historie. „Twórczością Waliszewskiej, podobnie jak obrazami jej poprzedników, wydaje się rządzić logika snów. Stałymi motywami jej prac są konflikty na tle fizycznym i seksualnym, relacje między gatunkami, zachowania wampiryczne, uszkodzenia i hybrydyczność ludzkiego ciała. Artystka konsekwentnie eksploruje psychodeliczną i gotycką atmosferę rozmaitych topografii. W onirycznym pejzażu malarka umieszcza sceny rozpadu i przemocy. Te ‘sceny rodzajowe’ ukazują koszmarną rzeczywistość i burzą nasze wyobrażenia o postępie i linearnej ciągłości” (fragment opisu wystawy „Opowieści okrutne. Aleksandra Waliszewska i symbolizm Wschodu i Północy”, 3.06–2.10.2022, MSN w Warszawie, źródło: <https://waliszewska.artmuseum.pl/pl/wprowadzenie>).

Wspominana przemoc – obok autoportretu, pojawia się w kompozycjach Waliszewskiej najczęściej. Trafnie ujęła to Dorota Michalska: „(...) trudno pozbyć się wrażenia, że u Waliszewskiej owa przemoc jest ukazana jako potężna siła demaskująca ułudę spokojnej, skodyfikowanej codzienności. Codziennność jest dla mięczaków. Podobnie jak u Lacana – prawda, Realne, ‘podszewka świata’, czyli jedyne rzeczy warte poznania – są bólem zadawanym oraz odczuwanym. Tylko w tych momentach człowiek zbliża się do poznania swojej esencji czy tożsamości. Przemoc oczyszcza świat ze wszystkiego, co niepotrzebne, ukazuje jego sedno, które w pracach Waliszewskiej przyjmuje zarówno symboliczną, jak i rzeczywistą formę wnętrzości, kości, krwi. W tej perspektywie wyraźnie widać konserwatywny światopogląd Waliszewskiej. Jej rysunki ukazują bowiem wiarę w oczyszczającą siłę przemocowej transgresji znoszącej świat pozorów. Agata Bielik-Robson w swoim szkicu o Žižku nazywa tę postawę anarchokonserwatyzmem, powołując się na ‘estetykę szoku’ Ernsta Jüngera czy ‘podróż do kresu nocy’ Louis-Ferinand Céline’a. Myślę, że to określenie – anarchokonserwatystka – jest bardzo adekwatne do określenia twórczości Waliszewskiej” (Dorota Michalska, Anarcho-konserwatystka. O rysunkach Aleksandry Waliszewskiej, „Szum”, 30.01.2016, <https://magazynszum.pl/anarcho-konserwatystka-o-rysunkach-aleksandry-waliszewskiej>).

Obecnie artystka pracuje głównie w medium gwaszu, tworząc dzieła niewielkich formatów na papierze. Odwzorowanie jednej z kompozycji Aleksandry Waliszewskiej w medium tkaniny to niecodzienne zjawisko i jednocześnie okazja do nabycia do własnej kolekcji obiektu o bardzo ograniczonym nakładzie.



15

MONIKA DROŻYŃSKA

1979

"NSDAP", 2022

haft/tkanina, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany haftem w kompozycji: 'NSDAP MONIKA DROŻYŃSKA 2022'

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

WYSTAWIANY:
Monika Drożyńska, „Uwaga! Zły pies”, Muzeum Współczesne we Wrocławiu, Wrocław, 7.04–6.06.2022

LITERATURA:
Monika Drożyńska, Polityka liter. Język jako źródło wyzwolenia, katalog towarzyszący wystawom „Dużo dobre” i „Uwaga! Zły pies”, [red.] Katarzyna Krysiak, wyd. Galeria Foksal, Warszawa, 2022, s. 53





Praca Moniki Drożyńskiej została wykonana w technice haftu ręcznego na tkaninie. Była prezentowana na wystawie indywidualnej artystki w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu w ubiegłym roku. Prezentowane prace na tej wystawie były zapisem przyczyn i skutków migracji, emigracji, podróżowania w jedną stronę oraz zaznaczeniem roli, jaką w opowieści tej odgrywa język. Wątki związane z zagadnieniem łączenia się języków i ich wzajemnego oddziaływania na skutek migracji są w jej pracach silnie obecne. Drożyńska przyznaje, że emigracja zawsze była obecna w jej rodzinie: „Miałam wtedy 11 lat. Mama siedziała w kuchni i płakała. Rodzice starali się o emigrację do Australii, ale nie dostaliśmy wiz. Mama nigdy nie przestała marzyć o wyjeździe. Był rok 2004. Byłam już dorosła, gdy zadzwoniła do mnie i powiedziała: przeprowadzamy się do Wielkiej Brytanii. Dziś mają brytyjskie obywatelstwo. Moje życie dzielę między Kraków i Lancaster. Ciuchy i herbatę przywożę z Anglii. Sama pod koniec lat dwięćdziesiątych i w każde wakacje pracowałam za granicą. Plewiłam grządki w Made w Holandii, a w Filadelfii byłam tipsiarą w zakładzie Grace Nails. Dzięki pieniądзом zarobionym podczas wyjazdów łatwiej żyło mi się podczas studiów w Polsce”. W „NSDAP” artystka wyliterowała tytułowy skrót za pomocą żydowskich imion. Zostały one usunięte przez nazistów z oficjalnych zasad łączności radiowych. Niemiecki alfabet telefoniczny to system komunikacji wprowadzony w 1980. Każdej cyfrze została przyporządkowana litera, a literze imię. Imiona wybrano biblijne. Tabela była kilkakrotnie zmieniana na przestrzeni lat. W 1934 naziści usunęli wszystkie żydowskie imiona. Przede wszystkim po to, aby skrót NSDAP nie był literowany żydowskimi imionami. Artystka precyzuje: „W pracy wyhaftowałam przeliterowany imionami z pierwszej tablicy alfabetu telefonicznego skrót NSDAP: Nathan, Samuel, David, Albert, Paula”. Cała tabela zostanie zmieniona na nazwy miast, dzięki inicjatywie Michaela Blume’a, pełnomocnika ds. antysemityzmu w Niemczech.

Monika Drożyńska to artystka sztuk wizualnych, hafciarka, aktywistka. Absolwentka i doktorantka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Prekursorka technik hafciarskich w sztuce współczesnej i tkaniny w przestrzeni publicznej. Interesuje się językiem, który bada przy pomocy haftu ręcznego na tkaninie. Współpracowała z Muzeum Polin, Zachętą Narodową Galeria Sztuki, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Muzeum Współczesnym we Wrocławiu, Mumok w Wiedniu, Ludwig Muzeum w Budapeszcie, Bozar w Brukseli, Sotheby’s. Tel Aviv. Prace w kolekcji Bunkra Sztuki, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Sztuki Współczesnej Mocak w Krakowie, Muzeum Narodowego w Kijowie, Lentos w Austrii.

16 ↑

SLAVS AND TATARS

"Katalog", 2018

welna, 190 x 180 cm
ed. 2/10 + 2 AP
na odwrociu nalepka producenta z opisem pracy

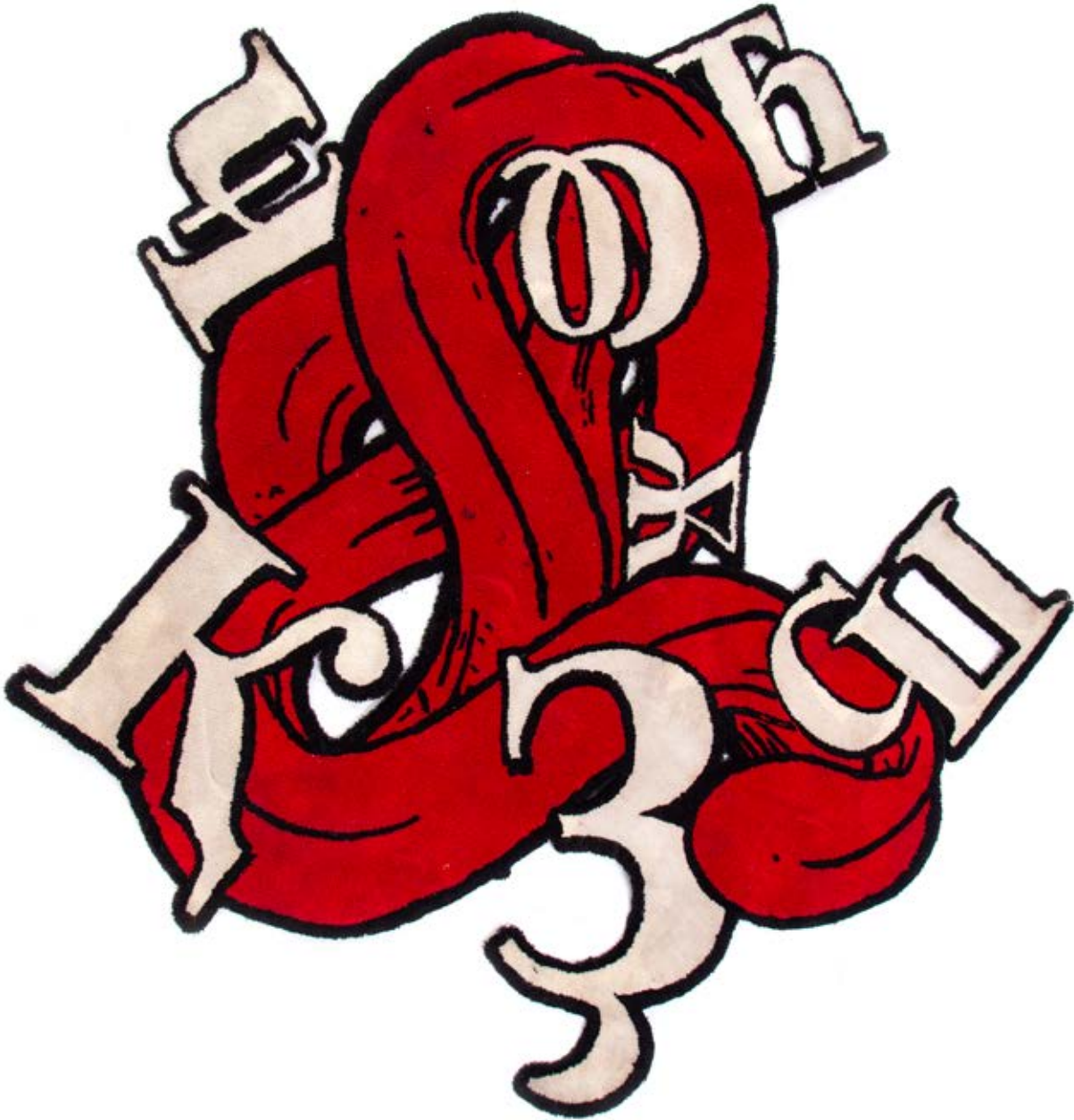
estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 800 – 8 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

Slavs and Tatars to kolektyw artystyczny, którego członkowie celowo pozostają anonimowi, podkreślając w ten sposób, że najważniejsze jest dla nich funkcjonowanie jako grupa, a nie jednostki. Grupa została założona w 2006 przez dwójkę młodych artystów, o których wiadomo, że to Polka mieszkająca w Tel Awiwie i Amerykanin irańskiego pochodzenia osiadły w Paryżu. W miarę upływu czasu dołączali do nich kolejni twórcy z całego świata, żeby wspólnie działać w regionie znajdującym się na wschód od Muru Berlińskiego i na zachód od chińskiego Wielkiego Muru, znanego jako Eurasia.

Różnorodność zainteresowań Slavs and Tatars przekłada się na techniki, w których działają. Jest to m.in. grafika, asamblaż, instalacja artystyczna, a nawet tkanina artystyczna, czego przykładem jest prezentowana praca „Katalog”. Stanowi jedyny egzemplarz, który może z powodzeniem spełniać funkcję użytkową. Tkanina została wykonana według projektu artystów w podłódzkiej fabryce dywanów i jej forma przywołuje kształt, który pojawia się w pracach kolektywu bardzo często. Jest to język traktowany zarówno dosłownie jako organ służący do porozumiewania się, ale także jako symbol obszaru badań kolektywu, takich jak: polityka języków turekjskich, średniowieczna literatura parenetyczna, relacje między Iranem a Polską i transliteracja.

Grupa przebojem wdarła się na międzynarodową scenę artystyczną, wywołując sensację swoimi wystawami już w 2009. Została doceniona za ich misję, międzynarodową aktualność, a także doskonały humor i lekkość, z którą przekazują wiedzę na temat polityki tożsamości i postkolonializmu. Krytycy mówią o nich, że są najbardziej kosmopolityczną grupą, dlatego też mamy szczęście, że ich sztuka dość często gości na wystawach w Polsce. Ich działalność nie ogranicza się jedynie do realizacji wystaw, bardzo ważny aspekt stanowią wydawane przez nich książki, a także program rezydencyjno-mentoringowy przeznaczony dla artystów, kuratorów, badaczy oraz uczonych z obszaru geograficznego Eurazji. Niewątpliwie kolektyw Slavs and Tatars nie pozwala się łatwo zaszufadkować, ale to właśnie w różnorodności tkwi ich siła.



17 †

IWONA DEMKO

1974

"Dla kobiet rodzących" z cyklu "Różowy kwadrat na białym tle", 2021/2022

satyna, płótno malarskie – patchwork wyszyty na zagruntowanym płótnie malarskim, 80 x 80 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Iwona Demko | 2021'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy

estymacja:

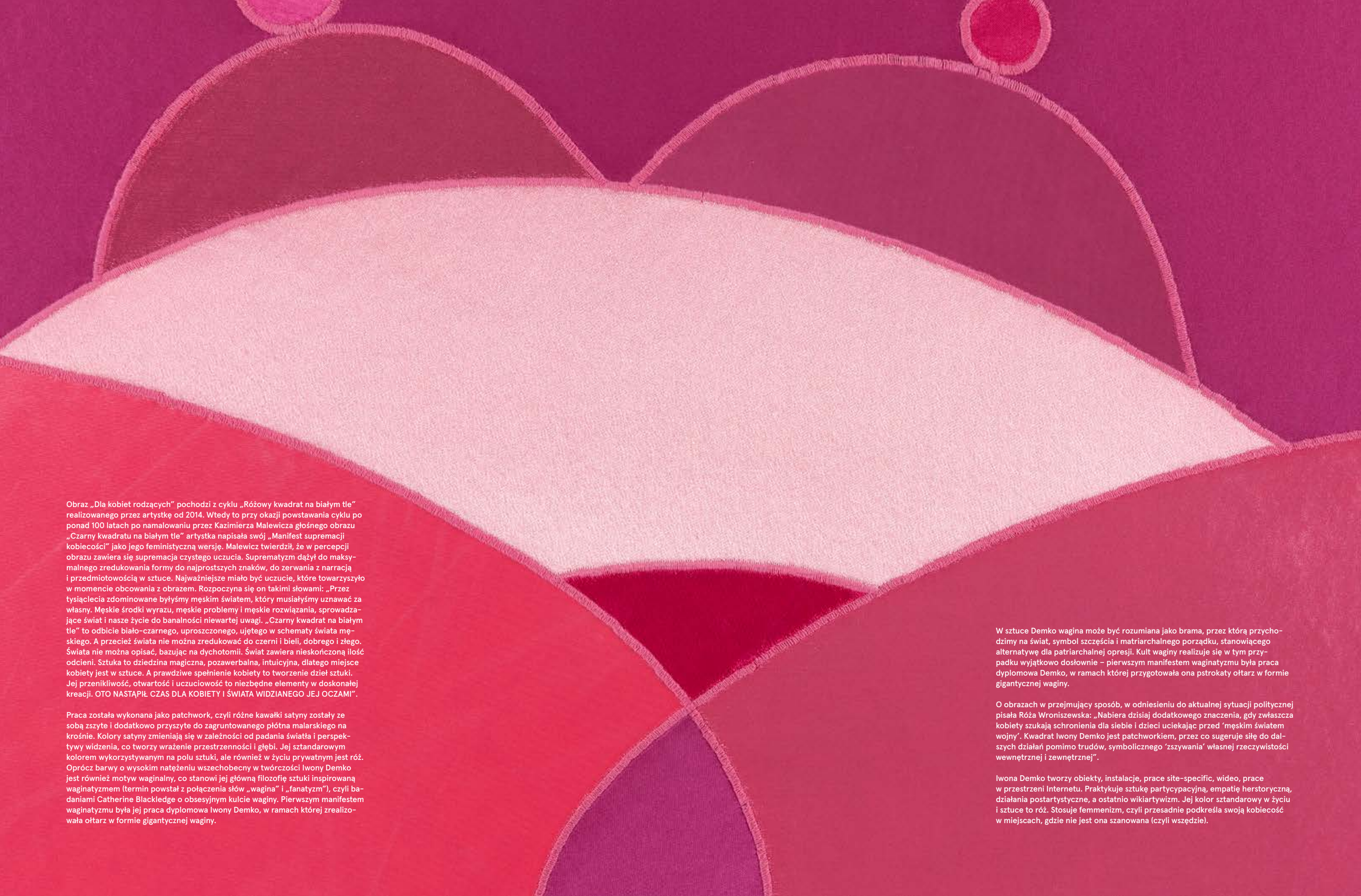
6 000 – 9 000 PLN

1 400 – 2 100 EUR

„Nie rozumiem tego fragmentaryzowania kobiecego ciała. Dlaczego ucho, nos, czy kolano nas nie zawstydzają, ale wagina już tak? Dlaczego to ją mamy ukrywać, tabuizować? Przecież to zupełnie nielogiczne tak kawałkować ciało kobiety i decydować, która część obraża, a która nie. Waginę mamy przez całe życie i ją też przecież stworzył Bóg, jeśli by trzymać się narracji chrześcijańskiej. Dodatkowo wagina ma piękniejsze konotacje niż taki łokieć na przykład – bo to ona wydaje dzieci na świat”.

Iwona Demko





Obraz „Dla kobiet rodzących” pochodzi z cyklu „Różowy kwadrat na białym tle” realizowanego przez artystkę od 2014. Wtedy to przy okazji powstawania cyklu po ponad 100 latach po namalowaniu przez Kazimierza Malewicza głośnego obrazu „Czarny kwadrat na białym tle” artystka napisała swój „Manifest supremacji kobiecości” jako jego feministyczną wersję. Malewicz twierdził, że w percepcji obrazu zawiera się supremacja czystego uczucia. Suprematyzm dążył do maksymalnego zredukowania formy do najprostszych znaków, do zerwania z narracją i przedmiotowością w sztuce. Najważniejsze miało być uczucie, które towarzyszyło w momencie obcowania z obrazem. Rozpoczyna się on takimi słowami: „Przez tysiąclecia zdominowane byłyśmy męskim światem, który musiałyśmy uznawać za własny. Męskie środki wyrazu, męskie problemy i męskie rozwiązania, sprowadzające świat i nasze życie do banalności niewartej uwagi. „Czarny kwadrat na białym tle” to odbicie biało-czarnego, uproszczonego, ujętego w schematy świata męskiego. A przecież świata nie można zredukować do czerni i bieli, dobrego i złego. Świata nie można opisać, bazując na dychotomii. Świat zawiera nieskończoną ilość odcieni. Sztuka to dziedzina magiczna, pozawerbalna, intuicyjna, dlatego miejsce kobiety jest w sztuce. A prawdziwe spełnienie kobiety to tworzenie dzieł sztuki. Jej przenikliwość, otwartość i uczuciowość to niezbędne elementy w doskonałej kreacji. OTO NASTĄPIŁ CZAS DLA KOBIETY I ŚWIATA WIDZIANEGO JEJ OCZAMI”.

Praca została wykonana jako patchwork, czyli różne kawałki satyny zostały ze sobą zszyte i dodatkowo przszyte do zagruntowanego płótna malarskiego na krośnie. Kolory satyny zmieniają się w zależności od padania światła i perspektywy widzenia, co tworzy wrażenie przestrzenności i głębi. Jej sztandarowym kolorem wykorzystywanym na polu sztuki, ale również w życiu prywatnym jest róż. Oprócz barwy o wysokim natężeniu wszechobecny w twórczości Iwony Demko jest również motyw waginalny, co stanowi jej główną filozofię sztuki inspirowaną waginatyzmem (termin powstał z połączenia słów „wagina” i „fanatyzm”), czyli badaniami Catherine Blackledge o obsesyjnym kulcie waginy. Pierwszym manifestem waginatyizmu była jej praca dyplomowa Iwony Demko, w ramach której zrealizowała ołtarz w formie gigantycznej waginy.

W sztuce Demko vagina może być rozumiana jako brama, przez którą przychodzimy na świat, symbol szczęścia i matriarchalnego porządku, stanowiącego alternatywę dla patriarchalnej opresji. Kult waginy realizuje się w tym przypadku wyjątkowo dosłownie – pierwszym manifestem waginatyizmu była praca dyplomowa Demko, w ramach której przygotowała ona pstrokaty ołtarz w formie gigantycznej waginy.

O obrazach w przejmujący sposób, w odniesieniu do aktualnej sytuacji politycznej pisała Róża Wroniszewska: „Nabiera dzisiaj dodatkowego znaczenia, gdy zwłaszcza kobiety szukają schronienia dla siebie i dzieci uciekając przed ‘męskim światem wojny’. Kwadrat Iwony Demko jest patchworkiem, przez co sugeruje siłę do dalszych działań pomimo trudów, symbolicznego ‘zszywania’ własnej rzeczywistości wewnętrznej i zewnętrznej”.

Iwona Demko tworzy obiekty, instalacje, prace site-specific, wideo, prace w przestrzeni Internetu. Praktykuje sztukę partycypacyjną, empatię herstoryczną, działania postartystyczne, a ostatnio wikiartywizm. Jej kolor sztandarowy w życiu i sztuce to róż. Stosuje femmenizm, czyli przesadnie podkreśla swoją kobiecość w miejscach, gdzie nie jest ona szanowana (czyli wszędzie).

18

WŁODZIMIERZ CYGAN

1953

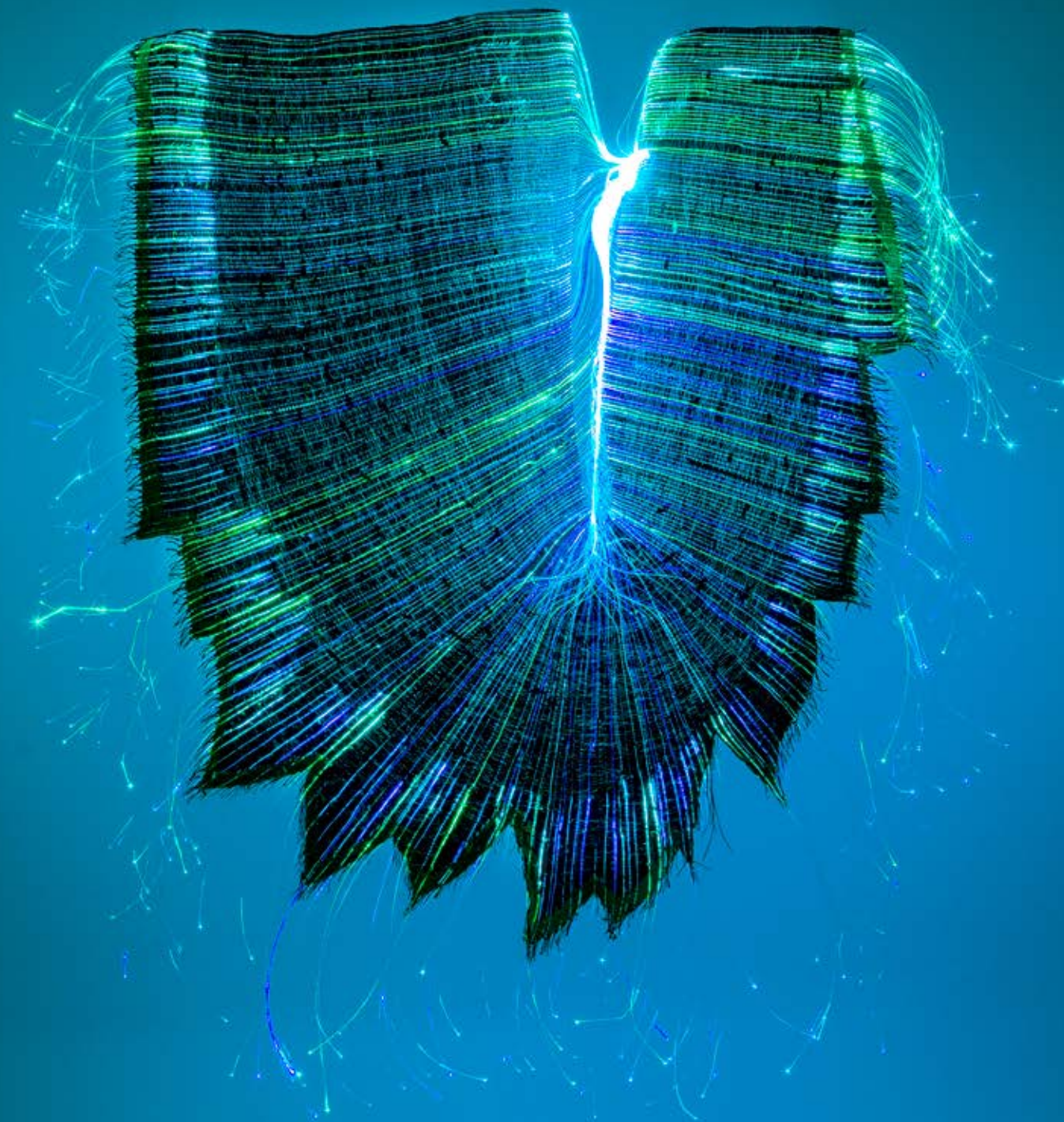
"Organic II", 2018

len, poliester, 95 x 120 cm
na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: "'ORGANIC II" LINEN,
POLYESTER 135 x 120 cm | WŁODZIMIERZ CYGAN – 2018'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 800 – 8 200 EUR

W 1980 obronił dyplom w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego. Po studiach rozpoczął indywidualną działalność twórczą ze szczególnym ukierunkowaniem na tkaninę artystyczną. Co warto podkreślić, jest członkiem European Textile Network. W prowadzonej działalności artystycznej koncentruje się głównie na śledzeniu nowych możliwości wyrazu w tkaninie artystycznej. Interesuje go uzyskanie dodatkowego efektu, mianowicie świecenia. Prezentowana podczas aukcji tkanina jest dowodem na to, że liczne starania przyniosły efekt. Praca intryguje tym, że świeci. Swym kształtem przypomina egzotyczny kwiat, który poprzez swoje efektowne rozbłyski stara się przyciągnąć do siebie owady.

Twórczość Włodzimierza Cygana została wielokrotnie doceniona. Był uczestnikiem blisko 190 wystaw zbiorowych oraz autorem 34 wystaw indywidualnych zarówno w kraju, jak i za granicą. Jego tkaniny można znaleźć w zbiorach m.in.: Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Stołecznego Biura Wystaw Artystycznych, Textilmuseum Neumünster w Niemczech, Ny Carlsberg Fondet Copenhagen w Danii oraz Musée de Jean-Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine a Angers we Francji. Artysta jest laureatem licznych nagród w konkursach, a także autorem kilku publikacji. Wielokrotnie był jurorem w rozmaitych wydarzeniach kulturalnych.





**„NIEKTÓRE Z MOICH PRAC ZASPOKAJAJĄ MOJĄ POTRZEBĘ
WYJĄTKOWOŚCI. ŚLEDZĘ LITERATURĘ FACHOWĄ, KATALOGI
WYSTAW, CZASOPISMA O SZTUCE, UCZESTNICZĘ CZYNNIE LUB BIERNIE
W LICZNYCH WYSTAWACH I SPOTKANIACH ARTYSTÓW. TO POZWALA MI
ODCZUWAĆ PEWNĄ SATYSFAKCJĘ Z FAKTU, ŻE NIEKTÓRE
STOSOWANE PRZEZE MNIE SPOSOBY, METODY, ROZWIĄZANIA,
NIE SĄ STOSOWANE GDZIE INDZIEJ PRZEZ KOGOŚ INNEGO.
WCIAŻ MAM POCZUCIE, ŻE KONSEKWENTNIE DRAŻĄC ISTOTĘ
ZWIĄZKÓW, JAKIE ZAISTNIAŁY MIĘDZY MNĄ, CZASEM I MIEJSCEM
DOJRZEWANIA, I MOJĄ DROGĄ DO ZASPOKAJANIA POTRZEBY
DOSKONAŁOŚCI, UTRAFIĘ NA JAKIŚ SZCZEGÓLNY ZWIĄZEK
MIĘDZY POZORNIE ODLEGŁYMI OD SIEBIE ETAPAMI BADAŃ, ZWIĄZEK,
KTÓRY ZAPALI KOLEJNE ŚWIATŁO, OTWORZY NOWY OBSZAR”.**

WŁODZIMIERZ CYGAN

19 †

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

"Pejzaż", 1976

wełna, len, 105 x 113 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

na odwrociu autorska naszywka z opisem pracy: 'DOMINIK 1976 | GOBELIN 105 x 113 | WEŁNA - LEN | "PEJZAŻ"'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 800 – 8 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

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

Zbigniew Herbert

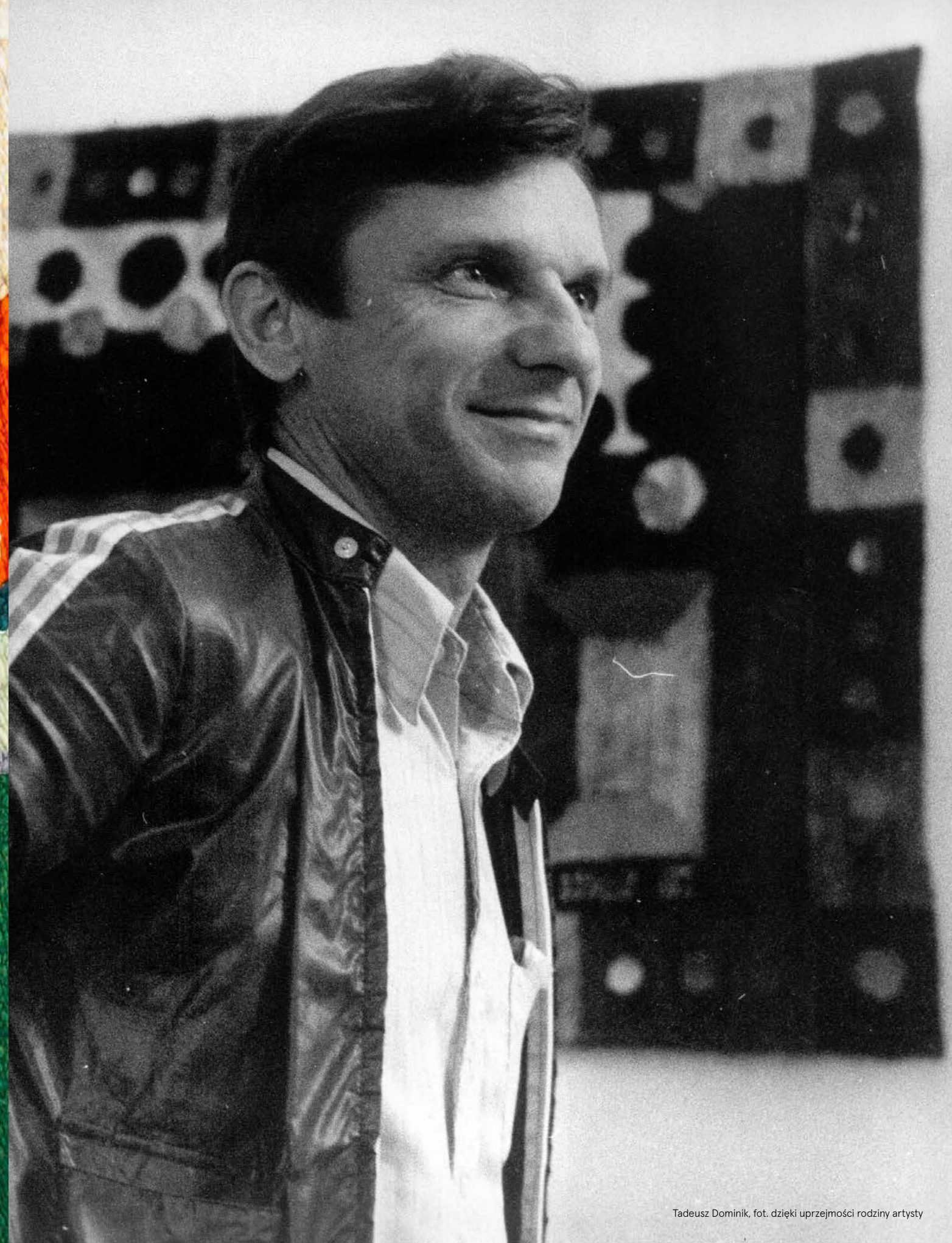


BOGACTWO PRZYRODY

Równocześnie z malarstwem, z którego najbardziej zasłynął Tadeusz Dominik, artysta realizował się w innych dziedzinach sztuki, w tym również w tkaninie. Renesans, jaki przeżywała w latach 60. i 70. XX wieku sztuka tkacka, był związany z odejściem artystów od stosowania tradycyjnych materiałów oraz technik ich wykonania na rzecz wielu eksperymentów formalnych. Liczne sukcesy polskich tkaczek i tkaczy na tym polu spowodowały nobilitację medium tkaniny i przyciągnęły uwagę artystów, którzy do tej pory funkcjonowali na tradycyjnym polu sztuki. Jednym z nich był Dominik, dla którego tkanina stanowiła kolejny, dodatkowy środek wypowiedzi. Jak pisał: „(...) nie szukam w niej czegoś innego niż w malarstwie. W tkaninie robiłem ten sam obraz co farbą olejną na płótnie, tylko próbowałem sił z inną materią”. W tkaniu Dominik znajdował ukojenie, twierdząc, że w przeciwieństwie do nerwowego charakteru malowania praca przy warsztacie tkackim go uspokajała. Warto zaznaczyć, artysta wykonywał prace własnoręcznie, uczestnicząc w każdym momencie ich powstawania.

Tadeusz Dominik nieustannie powtarzał, że jego twórczość jest owocem zachwytu nad naturą, trwającego od najmłodszych lat. W swoich wypowiedziach podkreślał jej bogactwo, piękno, doskonałość, a także jej życiodajny wpływ na sztukę. Twierdził, że przyroda sama maluje obrazy i nie potrafił wyobrazić sobie, by jego twórczość mogła się bez nich obejść. Chociaż od początku wybierał formy abstrakcyjne – koła, kropki i pasy – zarówno tytuły prac, jak i same kompozycje ujawniały wyraźny związek z szerokim wachlarzem pejzaży i martwych natur. Artystyczne wizje funkcjonują jako przełożenia nieskończonej różnorodności i dobrodziejstw przyrody na jak najprostszy i bezpośredni przekaz, czyli świadectwo bezwarunkowej afirmacji świata wokół. Dominik nigdy nie aspirował do opinii artysty abstrakcyjnego, właśnie dlatego, że otaczające go życie uparcie wkładało się w jego plastyczną przestrzeń. Stąd też nigdy nie siłił się na przeprowadzanie eksperymentów czysto formalnych. Z drugiej strony, nie chciał też dokładnie odwzorowywać krajobrazów i zjawisk, wiedział bowiem, że jest to z gruntu skazane na porażkę, bo pozostaje zawsze dalekie od rzeczywistej, naturalnej perfekcji. Twórca pragnął przede wszystkim wyrazić prawdę o świecie, zgodnie ze swoimi odczuciami.

Co ciekawe, tkaniny Dominika odzwierciedlają przemiany zachodzące równolegle w jego twórczości malarskiej. Początkowo artysta tworzył obrazy o charakterze figuratywnym. Z czasem jego prace nabierały coraz więcej cech abstrakcyjnych. Poprzez stosowanie charakterystycznych barwnych plam Dominik dążył do swobody ekspresji, niepoddanej żadnym rygorystycznym wymogom. Tkaniny, podobnie jak jego obrazy, były wówczas silnie zgeometrizowane. Dynamiczny styl tego okresu uległ zmianie w latach 70. Na gobelinach z tego okresu możemy odnaleźć motywy zaczerpnięte z przyrody. Widać na nich pola, lasy, kwiaty, chmury, deszcz i słońce, czego przykładem jest prezentowana w katalogu tkanina.



ELWIRA SZTETNER

1975

Z cyklu "Superorganizm", 2020

bawełna, len, naturalne włókna, nylon, plastik, 50 x 80 x 40 cm
praca składa się z 5 elementów, które można dowolnie aranżować

estymacja:

7 000 – 9 000 PLN

1 700 – 2 100 EUR

Elwira Sztetner to reprezentantka nowego pokolenia artystów, dla których tkanina stała się głównym polem wypowiedzi artystycznej, a także niekończącym się źródłem ideowych poszukiwań i formalnych rozwiązań. Twórczyni ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie w 2006 w pracowni malarstwa oraz tkaniny artystycznej i rysunku. Obecnie związana jest z macierzystą uczelnią, gdzie prowadzi Pracownię Tkaniny Artystycznej. Ponadto Sztetner jest aktywistką, a także weganą związaną z nurtem ekofeminizmu. W swojej twórczości dotyka tematów związanych z ekologią kwestionujących system etyczny usprawiedliwiające hodowlę i zabijanie zwierząt oraz tych związanych z ingerencją człowieka w ekosystem.

Prezentowana w katalogu praca przynależy do wieloelementowego cyklu „Superorganizm”, który balansuje na pograniczu rzeźby oraz tkaniny. Słowami artystki „Superorganizm” to „kolonia wielu osobników jednego gatunku współpracujących ze sobą tak ściśle, że nie są w stanie przetrwać pojedynczo. Każda kolonia mchu porastająca kamień albo fragment muru, wytwarza swój własny mikroklimat. Jest bezpiecznym schronieniem dla innych gatunków współdzielących z nią miniaturowy świat. Razem stanowią symbiotyczny, wielogatunkowy organizm powiązany siecią zależności, w którym każda roślina, grzyb lub owad ma swoje miejsce”. Twórczyni zaciera zatem granice pomiędzy gatunkami, uważając, że wszystkie ziemskie organizmy tworzą jedność. Co warto zaznaczyć, Sztetner stale poszerza instalację o nowe elementy, sprawiając, że jest ona żywą, pulsującą, rozmnażającą się materią. Należy również zwrócić uwagę na materiały, z których artystka tworzy swoje prace. Zgodnie z jej przekonaniami korzysta z naturalnych materiałów, jak len, jedwab czy bawełna oraz tych poddanych recyklingowi.





„GDZIE PRZEBIEGA GRANICA MIĘDZY JEDNOSTKĄ A GRUPĄ? GDZIE KOŃCZY SIĘ JEDNO CIAŁO A ZACZYNA DRUGIE? CO DZIELI JEDEN GATUNEK OD INNEGO? CZY DWA GATUNKI MOGĄ TWORZYĆ WSPÓLNE CIAŁO? CZY DARŃ MCHU, LEŚNA ŚCIOŁKA, CAŁY LAS, BIOSFERA ZIEMI TO NIEZLICZONE AUTONOMICZNE BYTY, CZY MOŻE JEDNA WIELKA CAŁOŚĆ? CZY SUPERORGANIZM TO KOLONIA ORGANIZMÓW TEGO SAMEGO GATUNKU, CZY WIELOGATUNKOWE CIAŁO TWORZONE PRZEZ ORGANIZMY POWIĄZANE ŚCISŁYMI ZALEŻNOŚCIAMI Z ENDOSYMBIOZĄ WŁĄCZNIE? W ŚWIELE NAUK BIOLOGICZNYCH CAŁA MATERIA OŻYWIONA STANOWI NIEPRZERWANE KONTINUUM. JEŚLI TAK JEST NAPRAWDĘ, TO WSZELKIE GRANICE, PODZIAŁY, HIERARCHIE I SYSTEMY ODZWIERCIEDLAJĄ RACZEJ FORMY NASZEJ PERCEPCJI ŚWIATA NIŻ JEGO PRAWDZIWY STAN”.

ELWIRA SZTETNER



21 †

IWONA POLAŃSKA-ZIEMSKA

"Tajemniczy ogród", 1985

wełna, 145 x 155 cm

na odwrociu wszywką autorska z opisem pracy: 'TKANINA ARTYSTYCZNA | tech. mieszana | surowiec przędza | IWONA POLAŃSKA ZIEMSKA | "Tajemniczy ogród" | (145 x 155) cm 1985 r.'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 400 – 1 900 EUR

22 †

KRYSTYNA CZARNOCKA

1920

Z cyklu "Bukiety"

wełna, len, sizal, 210 x 100 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'Cz'

estymacja:

4 000 – 6 000 PLN

1 000 – 1 400 EUR

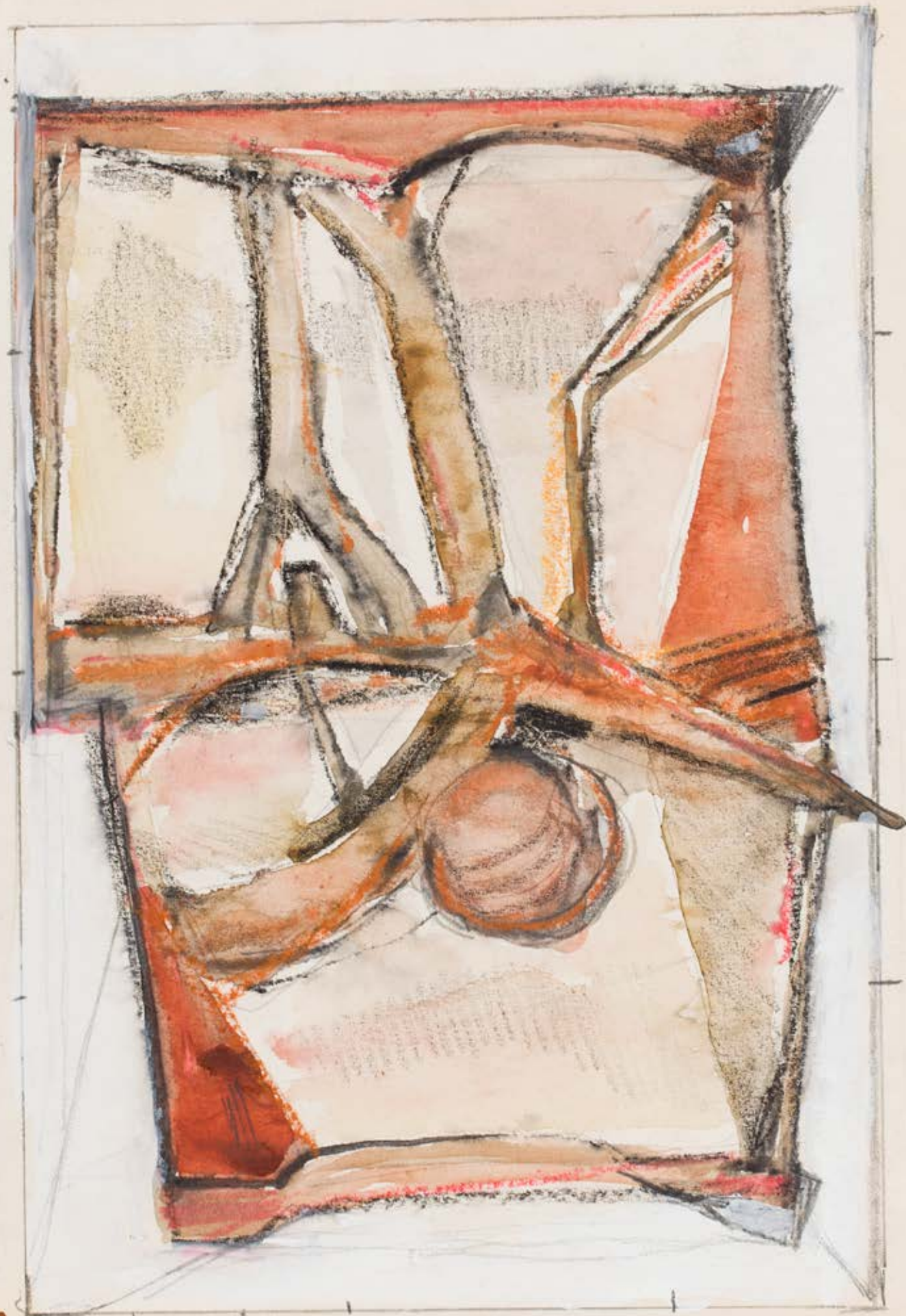
LITERATURA:

Krystyna Czarnocka. Tkanina, katalog wystawy, Galeria MDM, Warszawa 1982, s. nlb (il.)

„Z takiego zrozumienia tkaniny wynikają metody mojej pracy – komponuję, farbuję i tkam sama. Projektuję jedynie ogólny zarys kompozycji, mając jednocześnie w ‘myśli’ obraz gotowej pracy. Dopiero w trakcie tkania (najczęściej na ramie) opracowuję szczegóły, rozgrywam kolor, dobieram odpowiednie techniki i faktury, wykorzystuję różnice między tworzywami (wełna, sizal, nylon, bawełna). Jest to według mnie najprzyjemniejszy i dający najwięcej satysfakcji etap pracy twórczej, pozwalający na znalezienie swego własnego, indywidualnego wyrazu artystycznego”.

Krystyna Czarnocka, fragment wstępu do wystawy indywidualnej, Galeria MDM, listopad 1982





23

TERESA MIANOWSKA-CIBOROWSKA

d. 2021

Bez tytułu

wełna, 120 x 80 cm
do pracy dołączone projekty tkaniny

estymacja:
5 000 – 7 000 PLN
1 200 – 1 700 EUR

24

TERESA MIANOWSKA-CIBOROWSKA

d. 2021

"Znaki przestrzeni"

wełna, 170 x 180 cm

na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: 'TERESA MIANOWSKA | GOBELIN | "ZNAKI PRZESTRZENI" | WYM. 170 x 180 cm. | [...]'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 500 EUR

Teresa Mianowska-Ciborowska jest absolwentką warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uzyskała dyplom w 1968. Oprócz tkaniny, która pozostawała jej główną dziedziną, artystka realizowała się także w grafice oraz malarstwie sztalugowym. Twórczyni uczestniczyła w wystawach zarówno w Polsce, jak i za granicą. Jej prace znajdują się w wielu prywatnych kolekcjach w Polsce, Niemczech oraz w Stanach Zjednoczonych.



25 †

KRYSTYNA DYRDA-KORTYKA

1943

"Ciemny ogród - V", 1989

len, sizal, wełna, 170 x 185 cm

na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: 'KRYSTYNA DYRDA-KORTYKA I

"Ciemny ogród - V" | 170x185 cm, 1989 | wełna, sizal, len | techn. mieszana'

estymacja:

7 000 - 12 000 PLN

1 700 - 2 800 EUR

„W tkaninach kreowanie, przywoływanie z wyobraźni i przeżywanie pejzażu wydaje się pełniejsze, kiedy angażuję do tego fakturę, kolor i światło. Bo światło to metafizyka! Tam, gdzie realne światło, albo jego iluzję, udało mi się włączyć do swoich kompozycji, wydaje mi się, że osiągam większą i pełniejszą satysfakcję z moich prac. Osiągam – wydaje mi się – jakąś większą trójwymiarowość, wielowymiarowość”.

Krystyna Dyrda-Kortyka



26 †

KAZIMIERA FRYMARK-BŁASZCZYK

1931-2022

"U źródeł", 2004

bawełna, len, 40 x 40 cm

na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: "KFB-270 "U ŹRÓDEŁ" 2004 | WYM. 40 x 40 cm HAFT | MAT. LEN + BAWĘŁNA | K. FRYMARK-BŁASZCZYK ŁÓDŹ"

estymacja:

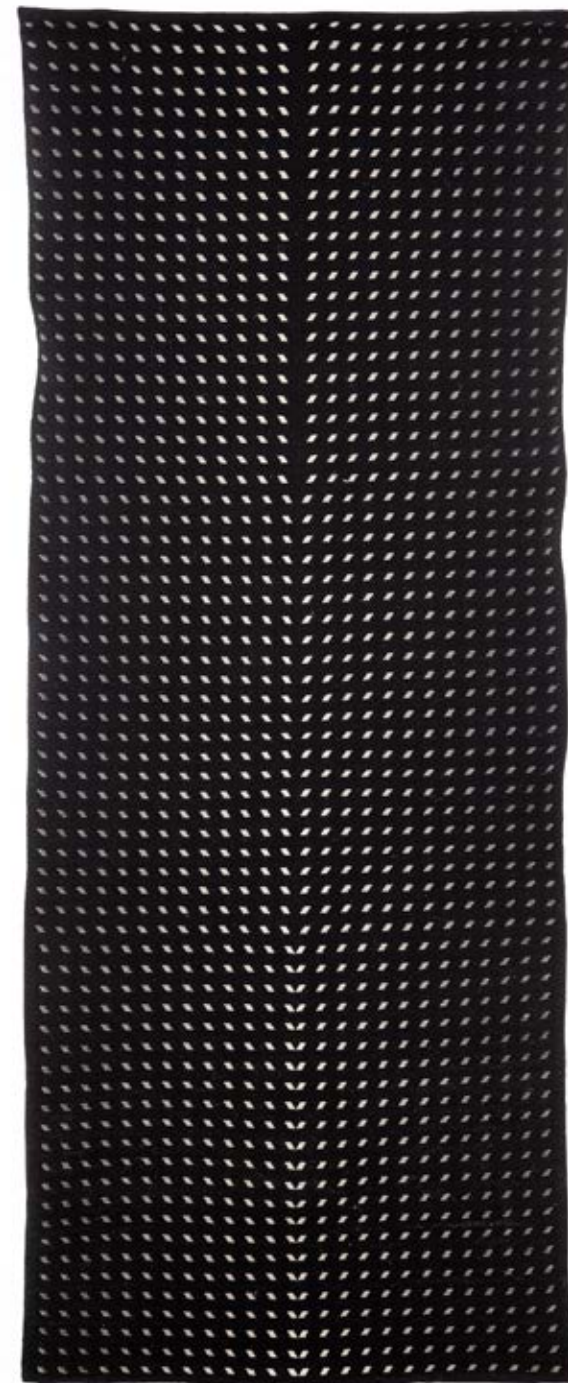
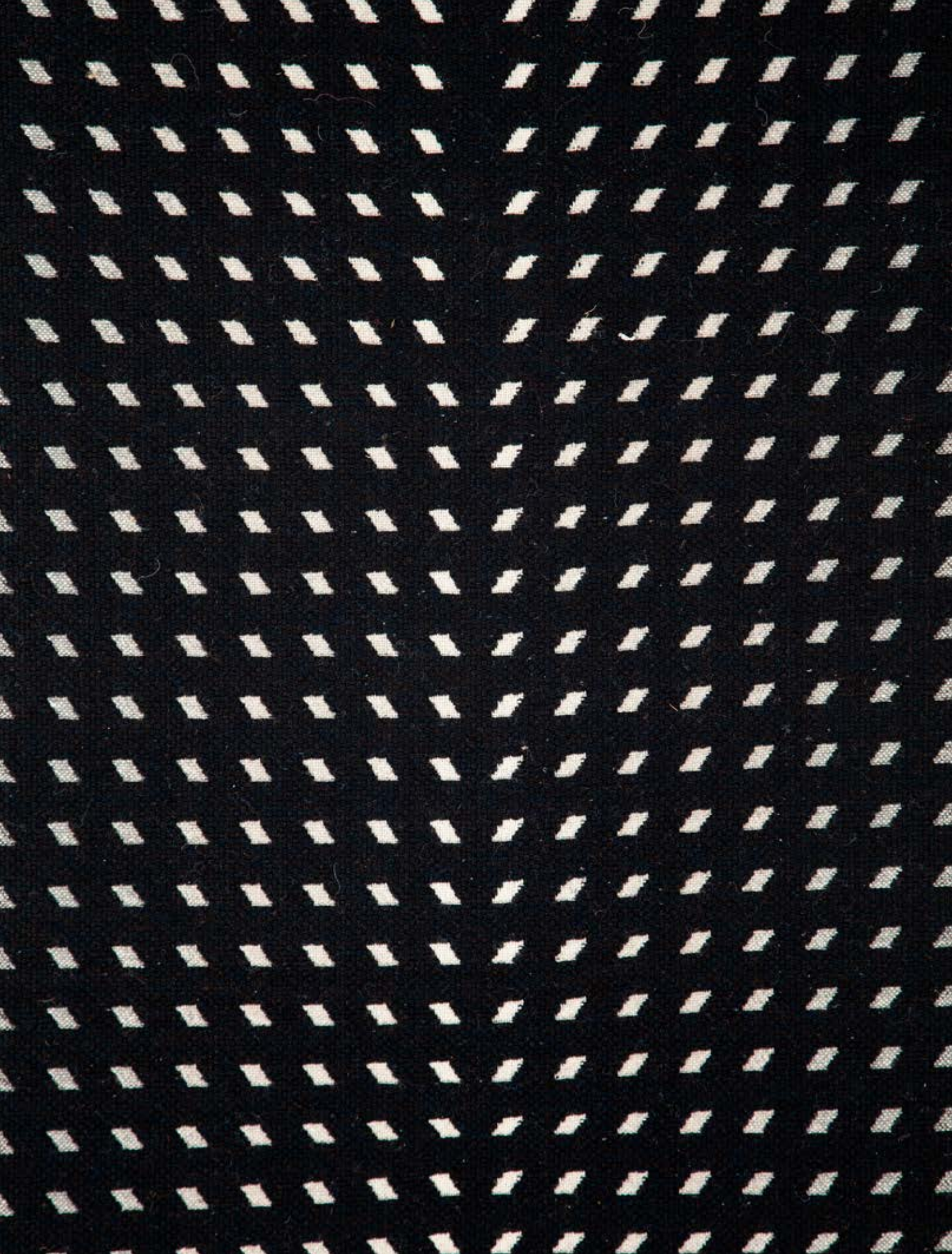
4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR

„Kazimiera Frymark-Błaszczuk jest jedną z najbardziej dynamicznych postaci wśród artystów uprawiających sztukę włókna w środowisku łódzkim. Jej udział w życiu tej dziedziny plastyki należy do znaczących i obejmuje różne obszary od indywidualnej twórczości poczynając, przez działalność pedagogiczną, aż na współpracy z przemysłem kończąc. W każdej z nich daje o sobie znać jej inwencja, pasja działania, organizacyjny ład, a także otwartość, które to cechy pozwoliły na osiągnięcie obecnej pozycji”.

Irena Huml, listopad 1993





27 †

KRYSTYNA NADRATOWSKA-GÓRSKA

1940-2019

Kompozycja, 1984

wełna, 95 x 230 cm

na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: 'KRYSTYNA NADRATOWSKA | GÓRSKA | [...] | V III E TECHNIKA ŻAKARD. | WYM. 95 x 230 WEŁNA | 1984'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

3 100 - 4 200 EUR

28 †

BOLESŁAW TOMASZKIEWICZ

1930-2022

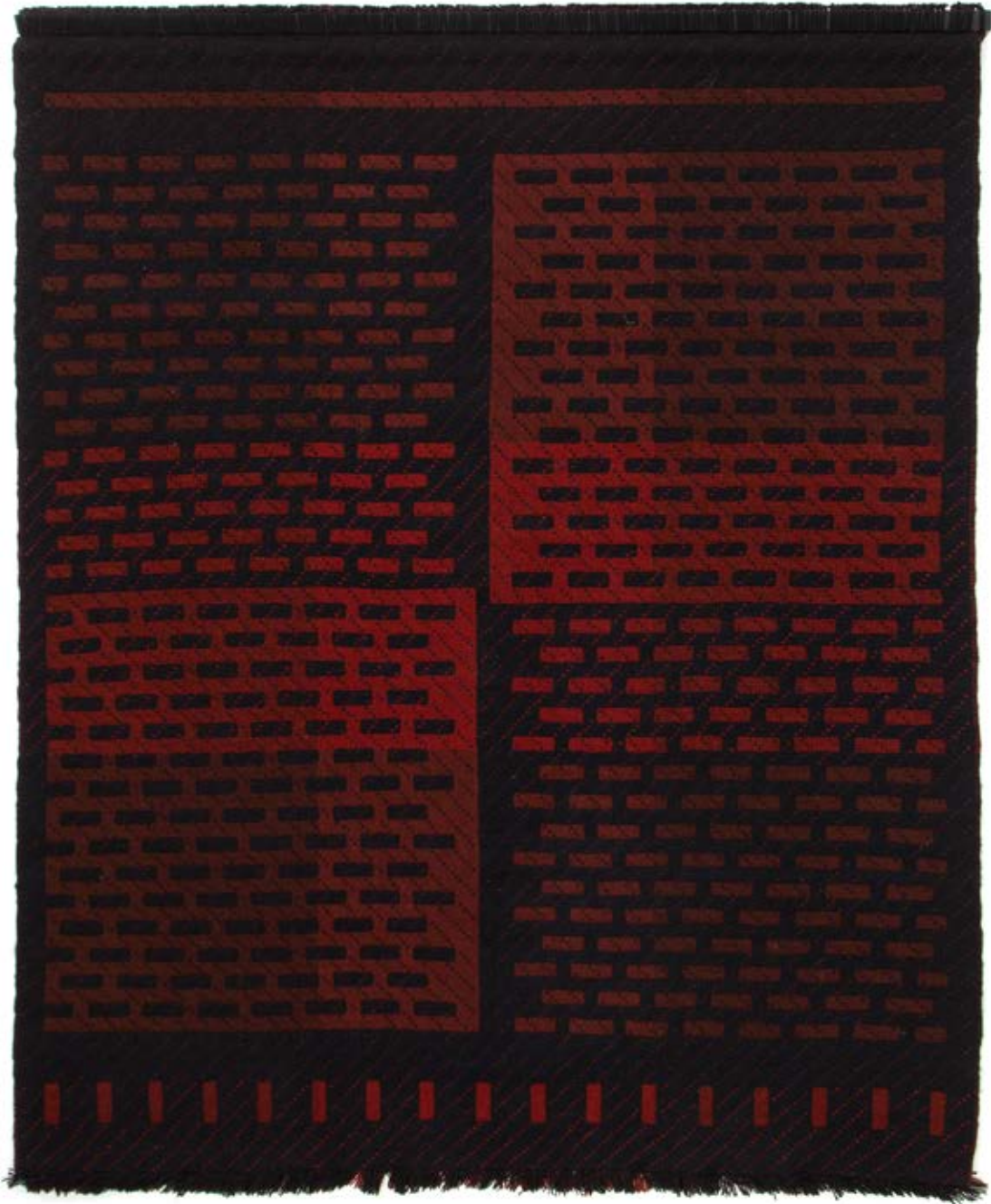
"Kompozycja z czterech kwadratów i prostokątów", 1989

wełna, 175 x 150 cm
na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: 'BOLESŁAW TOMASZKIEWICZ I [...] | "Kompozycja z czterech kwadratów i prostokątów" | Wymiary - 175 x 150 cm, /+ -/ | Technika - dwuosnowowa podwójna | Rok powstania - 1989'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 500 - 4 700 EUR

WYSTAWIANY:
„Tkaniny Bolesława Tomaszkiewicza”, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 22.05-22.07.2007

LITERATURA:
Tkaniny Bolesława Tomaszkiewicza, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, poz. kat. 43 (spis), s. 92 (il.)



Bolesław Tomasziewicz jest autorem tkanin dekoracyjnych i użytkowych, w tym nicielnicowych, żakardowych, gobelinów, miniatur tkackich, tkanin dwuosnowowych podwójnych oraz tkanin unikatowych, drukowanych i eksperymentalnych. Ukończył studia na Wydziale Wzornictwa Włókienniczego w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi (dziś Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego). Wcześniej kształcił się już w łódzkim liceum plastycznym, do którego zdał za sprawą wsparcia i zachęty nauczyciela techniki z rodzimego Łowicza. Tomasziewicz był związany z tkaniną od wczesnego dzieciństwa. Pochodził z wiejskiej rodziny z okolic Łowicza, gdzie tkactwo i wszelkie wybory włókiennicze były nieodzownym elementem codzienności. W wywiadzie z Małgorzatą Wróblewską – Markiewicz, opublikowanym w katalogu monograficznej wystawy artysty „Tkaniny”, mającej miejsce w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi w 2007, Tomasziewicz opowiada o początkach swojej drogi twórczej: „Procesy związane z tkaniną, od powstawania surowca po produkt finalny, były częścią obserwacji wyniesionych z dzieciństwa. Widziałem, jak hoduje się i obrabia len, jak wylicza się długości osnowy zakładanej później na domowych krosnach. Ojciec na zboże i na warzywa wypłatał kosze ze słomy łączonej z wikliną. W ich formie wyraźnie rysowały się podziały kratownicowe, regularne przeploty powróseł i witek wyznaczających rytm”.

W czasie studiów Tomasziewicz projektował i tkał różnorodne tkaniny, od wielkoformatowych realizacji studenckich tworzonych we współpracy ze studentami innych wydziałów, po prestiżowe zamówienia państwowe. Po ukończeniu akademii podjął popularną wówczas ścieżkę rozwoju i rozpoczął pracę w przemyśle tekstylnym w charakterze projektanta plastyka. Szybko rozpoczął również pracę na rodzimej uczelni, gdzie wykonywał swoje obowiązki przez kolejne 30 lat, pnąc się w górę akademickiej hierarchii od asystenta aż po dziekana Wydziału Tkaniny Łódzkiej ASP. Tomasziewicz wykształcił wiele znamienitych, współczesnych twórczyń i twórców tkanin, przez lata obejmujących stanowiska na wszystkich polskich uczelniach artystycznych. Poza udaną karierą naukową i projektową odnosił również sukcesy wystawiennicze i konkursowe. Jego tkaniny często znajdowały się w polskiej reprezentacji tkackiej podczas międzynarodowych wystaw, a także na najważniejszych wydarzeniach krajowych, jak Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi. W 1978 podczas tego właśnie konkursu jego pracę docenił jeden z członków jury, znamienity krytyk i twórca tkaniny ze Stanów Zjednoczonych – Jack Lenor Larsen. We wspomnianym wywiadzie artysta opowiadał o tym zdarzeniu: „Jedną z ‘Kompozycji’ o kratkowanym układzie wypożyczył na międzynarodową wystawę. Zorganizowana przez The American Federation of Arts. Przez trzy lata wędrowała przez dziewięć stanów USA”.

Twórczość Tomasziewicza charakteryzują ład i harmonia. Prezentowana na aukcji „Kompozycja z czterech kwadratów i prostokątów” z 1989 urzeka głębokimi barwami i klarowną, przemyślaną kompozycją. Dominujący porządek linii i faktur w projektach artysty jest głęboko związany z doświadczeniem wojny i wielkiego chaosu pochłaniającego życia dotkniętych nią osób. Jak mówił: „Zawsze byłem przeciwnikiem wszelkiego chaosu. To nie tylko wynik traumy, wspomnień z dzieciństwa, które przypadło na lata 1939–1945. Dostrzegam co niemiara chaotycznej ułomności i destrukcji świata, który nas otacza. (...) Brak ładu mi przeszkadza. Sztuka jest dla mnie podstawą do poszukiwania porządku we mnie, wokół mnie, wszędzie. Dążę do ułożenia atakujących sprzeczności w mój obraz widzenia rzeczywistości, takiej, jaką chciałbym postrzegać, zbudowanej z tego, co jest ważne, z zachowaniem proporcji i harmonii. Na ile on jest idealistyczny, trudno mi ocenić. W tym sensie można chyba mówić o klasyczności jako dążeniu do optymalnego, możliwie najlepszego i klarownego zapisu formy przekazu, oczyszczonego z tego, co zbędne, nieistotne”.

Prace Bolesława Tomasziewicza znajdują się w kolekcjach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Muzeum w Łowiczu, SBWA w Warszawie oraz w wielu kolekcjach prywatnych.



29 †

RENATA JANKOWSKA

1956

"Rozmowa" / "Chaos", 1987

wełna, 121 x 172 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "CHAOS" 121 cm x 172 cm | WARSZAWA 1987 r | RENATA JANKOWSKA'

estymacja:

12 000 - 16 000 PLN

2 800 - 3 800 EUR

30

MARTA POKOJOWCZYK
1985

"Do wody", 2021

bawełna, len, 150 x 64 x 15 cm

estymacja:

4 000 – 6 000 PLN

1 000 – 1 400 EUR



„PRACA POD TYTUŁEM ‘DO WODY’ TO TKANINA PODWÓJNA, W CAŁOŚCI SKONSTRUOWANA NA KROŚNIE TKACKIM, Z UNIKATOWĄ TECHNIKĄ SEJPAKU W WARSTWIE CZOŁOWEJ. SEJPAK POCHODZI OD SŁOWA ‘SEJPAĆ’, CO OZNACZA ‘STRZĘPIĆ SIĘ’. TA CHARAKTERYSTYCZNA LUDOWA TECHNIKA TKACKA POCHODZENIA NADBAŁTYCKIEGO UPRAWIANA JEST OBECNIE JEDYNNIE NA SUWALSZCZYZNIE. GEOMETRYCZNE WZORY O WŁAŚCIWOŚCIACH RELIEFU WYPUKŁEGO POWSTAŁY POPRZECZ PRZECIĘCIE SIĘ NICI BAWELNIANYCH W OSNOWIE I LNIANYCH W WĄTKU. CECHY TKANINY, TAKIE JAK LEKKOŚĆ I MIĘKKOŚĆ MATERIAŁU SPRAWIAJĄ, IŻ REAGUJE ONA NA NAJMNIEJSZY RUCH Z OTOCZENIA, ZMNIEJSZAJĄC DYSTANS POMIĘDZY OBIEKTEM A WIDZEM. TKANINA ŚMIAŁO WKRACZA W PRZESTRZEŃ ŻYCIA CZŁOWIEKA, MAJĄC BEZPOŚREDNI WPŁYW NA JAKOŚĆ I KULTURĘ JEGO ŻYCIA.

JEDNĄ Z OSI REALIZACJI JEST ZACHOWANIE NIEMATERIALNEGO DZIEDZICTWA KULTURY W POSTACI UNIKATOWEJ WIEDZY Z ZAKRESU TKACTWA PRZEKAZYWANEJ Z POKOLENIA NA POKOLENIE”.

MARTA POKOJOWCZYK

31

MAŁGORZATA MARKIEWICZ

1979

"Benzedryna", 2016

kolaż tekstylny, dywan tkany maszynowo, elementy tkaniny drukowanej metodą sitodruku,
połączone z pajęczyną wykonaną na szydełku z czarnej przędzy, 150 x 140 cm

estymacja:

17 000 - 25 000 PLN

4 000 - 5 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Małgorzata Markiewicz. Pimoi Chthulu”, Miejsce Projektów Zachęty, Warszawa, 25.02-8.05.2022

„Budowanie struktury nielinarnej, wielowątkowej, rozgałęzionej jest chlebem powszednim pajaków. Układy te mogą być zaburzone, psycho-
deliczne oraz mroczne. Brak jednej narracji porządkującej, linearnej
i pewnej oraz ciągłe anomalie i niespodzianki tworzą chaos, ale też i ład”.

Małgorzata Markiewicz





UNDER TOXIC

Prezentowana praca pochodzi z serii zatytułowanej „Under Toxic”, które zostały zrealizowane w formie kolaży ściennych. Do nabytych dywanów z przedstawieniami scen rodzajowych, kiczowatymi wyobrażeniami szczęśliwych krain artystka wprowadza element niepokoju poprzez nałożenie na nie własnoręcznie stworzonych pajęczyn. Układ wzorów na gotowych elementach formują się na podstawie obserwacji o zaburzonych sieciach pajaków poddanych działaniu różnych substancji psychoaktywnych stosowanych u ludzi w celu stymulacji bądź leczenia – takich jak wodzian chloralu, benzedryna, marihuana czy kofeina. Stąd też właśnie oryginalny tytuł pracy. Jak tłumaczy kuratorka Magda Kardasz w katalogu wystawy „Pimoa Chthulu” w Miejscu Projektów Zachęty w ubiegłym roku: „W opisach tych prac pojawiły się oczywiste odniesienia do mitu o Arachne jako metafory kobiecego losu i snucia sieci/tkania jako symbolu twórczości w ogóle. Sama artystka chętnie przywołuje wierzenia Indian Hopi i ich historię stworzenia świata przez Babkę Pajęczycę, która następnie nauczyła ludzi sztuki wyplatania koszy. Posługiwanie się techniką szydełkowania, szycia, przekształcanie ubrań w obiekty sztuki, poszerzanie granic pojęcia tkaniny artystycznej – to znaki firmowe Małgorzaty Markiewicz”. Pajęczyna pojawia się w twórczości Markiewicz wcześniej. Artystka wykonuje ją na szydełku, tradycyjnym kobiecym narzędziu do robótek, służącym do kreowania precyzyjnych, koronkowych elementów wystroju mieszkań czy ozdabiania ubrań. Artystka podejmuje tematy związane przede wszystkim z tożsamością i pozycją społeczną kobiety. Nierzadko odnosi się do typowo kobiecych, codziennych obowiązków domowych, biorąc na warsztat pozycję społeczną kobiety. Twórczość uprawiana przez Markiewicz bywa nazywana rzeźbą społeczną czy sztuką partycypacyjną. Współdziałanie i wynikające z niego międzyludzkie związki są dla autorki równie ważne, jak efekt, czyli samo dzieło sztuki.



DOMINIKA KROGULSKA-CZEKALSKA

1978

"Rain_bow coda", 2022

tkanina żakardowa, 180 x 190 cm

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 500 – 5 800 EUR

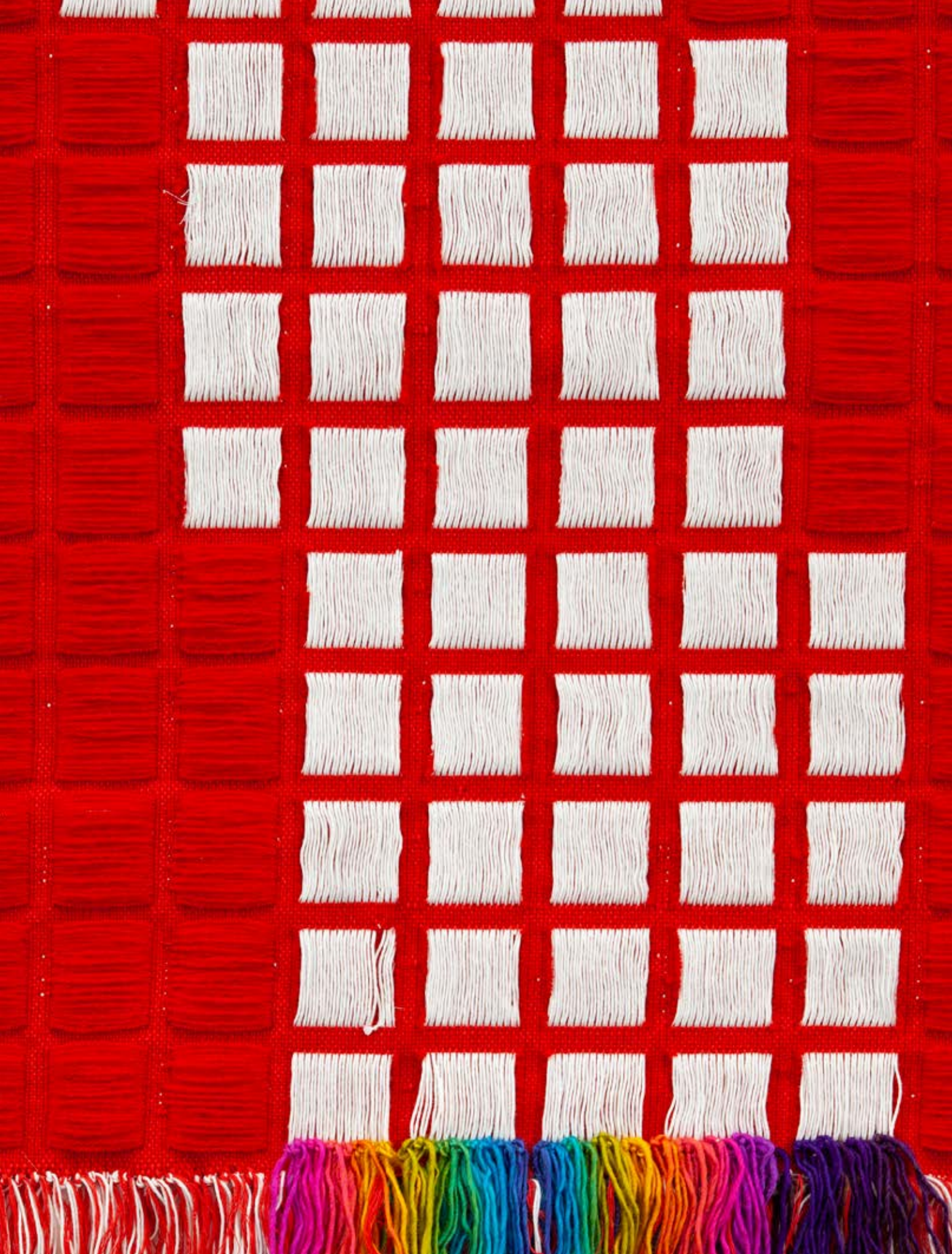
WYSTAWIANY:

„Cod_a”, Centrum Kultury i Sztuki, Skierniewice, marzec 2022

Dominika Krogulska-Czekalska to doktor sztuki oraz wykładowczyni projektowania tkanin w ASP w Łodzi. Prowadzi Pracownię Tkaniny Dekoracyjnej, gdzie zgłębia tajniki i możliwości struktur żakardowych, angażując swoich studentów w badania i poszukiwanie niekonwencjonalnych sposobów zastosowania tej tradycyjnej technologii. Swoją twórczością artystka komentuje otaczającą ją rzeczywistość, wykazując się postawą krytyczną, jako prawdziwie „zrównoważoną”, zarówno w pracy artystycznej, jak i projektowej. Twórczyni jest najbardziej skłonna do eksploracji pola na styku dyscyplin, przyjmując postawę krytyczną, ale też działania naprawcze. Obecnie jest dyrektorką Instytutu Tkaniny na Wydziale Sztuk Projektowych ASP w Łodzi.

Prezentowana w niniejszym katalogu kompozycja „Rain_bow coda” to praca będąca podsumowaniem ostatniego okresu twórczości Dominiki Krogulskiej-Czekalskiej. W tym czasie twórczyni eksplorowała możliwości wykorzystania jednej wzornicy żakardowej do stworzenia różnych wzorów komentujących rzeczywistość i ukazujących możliwości techniki, a także przełamujących jej ograniczenia. W ten sposób powstały kody, typotkaniny, wizualne i tekstylne narracje, które zostały zwieńczone piktogramem łączącym warstwę semantyczną tkaniny Białostockiej 2.0 z formalną serią „Gridów”. Praca „Rain_bow coda” jest ostatnim z serii „Grid” powtórzeniem strategii tworzenia bazy na jednej wzornicy do różnorodnych wizualnie wypowiedzi. Kompozycja eksponowana była na wystawie „Cod_a” w Centrum Kultury i Sztuki w Skierniewicach w 2022.





„Po prezentowanych na wystawie żakardach; Ż, Ldz_ Lodz Textile city, It's not easy being green in the city, JaZZcquard następuje koda spinająca powstałe w ostatnim czasie prace. Kod_a nawiązuje zarówno do serii gridów – w warstwie formalnej i w związku ze wspólną zasadą konstruowania, jak i do wielkoformatowej Białostockiej 2.0, z którą to koresponduje w warstwie znaczeniowej. Seria „gridy” jest próbą wyjścia poza ograniczenia, jakim musi sprostać projektant raportowanych tkanin żakardowych.

Kod_a jest kolejną i z założenia ostatnią już tkaniną z serii gridów powstałych na bazie jednej niewielkiej wzornicy (łańcuch ręcznie dziurkowanych kart żakardowych), wykorzystujących wykonaną wcześniej matrycę, na podstawie której powstaje tkanina baza/kanwa. Moje prace najczęściej komentują rzeczywistość, ale są także wyrazem fascynacji samym medium i kodami kulturowymi, jakie tkanina w sobie zawiera.

Pomimo zakodowanych własnych przekazów pozostawiam swoje prace otwarte na interpretację. Podczas wystawy w atrium Centrum Kultury i Sztuki chciałabym zwrócić uwagę na zmysłowe walory przekazu, którego nośnikiem jest struktura tkana, a także na jej relację z architekturą”.

Dominika Krogulska Czekalska

33 †

BARBARA LEVITToux-ŚWIDERSKA

1933–2019

"Glimmers", 1990

bawełna, len, sisal, tworzywo sztuczne, 25 x 25 cm

na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: 'BARBARA LEVITToux-ŚWIDERSKA | "GLIMMERS" 25 x 25 1990'

estymacja:

600 – 800 PLN

150 – 200 EUR

„W pracy artystycznej odczuwam potrzebę łączności z naturą, klarowności, prostoty i spokoju. Naturalne i różnorodne materiały – wełna, sisal, jedwab, gałęzie, metal – w ich naturalnym kolorze, dają odczucie szlachetności materii i pewnej pierwotności. Prostotą i zwartością kompozycji chcę uzyskać wrażenie spokoju i ładu”.

Barbara Levittoux-Świdorska



34 †

BARBARA LEVITToux-ŚWIDERSKA

1933–2019

"Circle", 1990

bawełna, tworzywo sztuczne, 26 x 25 cm

na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: 'BARBARA LEVITToux-ŚWIDERSKA | "CIRCLE" 26 x 25, 1990'

estymacja:

600 - 800 PLN

150 - 200 EUR

„Kompozycje swoje opiera Świdorska przeważnie na zasadzie gry kontrastów. Dekoracyjne układy ciemnych pionów zestawia często z fakturowo traktowaną bielą lub jasnymi ugrami. W niektórych obrazach materię malarską wyczuwa się tak wyraźnie, że staje się ona czynnikiem dominującym, a zarazem ogromnie fascynuje. Swoście pojętemu, chwilami naiwnemu w swej płaszczyznowości traktowaniu perspektywy potrafi artystka przedstawić tektonikę struktury bryły, a czasami właśnie pełne jej przeciwieństwo”.

Irena Huml, wstęp do wystawy indywidualnej, Galeria MDM, 1966.



35 †

JOLANTA OWIDZKA

1927–2020

"Blue points". 1990,

metal, wełna, tworzywo sztuczne, 19 x 19 cm

na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: 'JOLANTA | OWIDZKA | WARSZAWA 1990 | "BLUE POINTS" | 19 x 19 | J. Owidzka'

estymacja:

600 – 800 PLN

150 – 200 EUR

„Tworzywo bardzo często jest źródłem inwencji, nowatorstwa i podpowiada rozwiązania. Ja nie należę do osób, które walczą z warsztatem i walczą z tworzywem. Ja ich staram się słuchać i nie robić wbrew warsztatowi, i wbrew surowcowi, jakiego używam. Jeżeli używam skóry, to chcę pokazać jej elastyczność i związane z nią możliwości techniczne, a jeżeli włókna, to eksperymentuję. Robiłam kiedyś serię ćwiczeń z bawełną, z sizalem, ze skórą, z drutem. Były to niewielkie tkaniny, które potem pokazałam na wystawie w Chicago”.

Jolanta Owidzka w rozmowie z Wiesławą Wierchowską



36 †

RYSZARD & DANUTA PASIKOWSKI

Gobelin (fragment) z cyklu "Muzyka Organowa"

wełna, 40 x 30 cm
na odwrociu wszywka autorska z opisem pracy: 'gobelin - fragment |
z cyklu Muzyka Orga | nowa 40 x 30 cm. | Ryszard PASIKOWSKI | & Danuta'

estymacja:
2 000 - 4 000 PLN
500 - 1 000 EUR

Gobeliny, których autorem jest Ryszard Pasikowski, znacząco różnią się od jego realizacji malarskich, chociaż podobnie jak one są minimalistyczne i oszczędne w formie. Obrazy artysty wydają się skromne i liryczne, podczas gdy gobeliny niezależnie od ich formatu są mocne zarówno w kolorze, jak i wyrazie. Twórczość tkacka wydaje się podyktowana innego rodzaju przeżyciem. Spotykamy w nich te same układy prostych elementów, urozmaiconych malarską ekspresją o kontrastowej kolorystyce z dominantą czerni. Kolorystyka prezentowanych gobelinów przechodzi od najgłębszej, pełnej czerni do jasnych niuansów bieli oraz żółci. Pasikowski współpracuje z żoną Danutą, która tka idee męża w format gobelinów. Najważniejsze dla Pasikowskiego jest przeżycie muzyczne, a dźwięki i tonacja wibrują we wszystkich kompozycjach artysty. „Ja nazywam to muzyką organową” – przyznaje sam Pasikowski.



DESIGN

RZECZ O PIĘKNIE

AUKCJA 23 MARCA 2023, 19:00

"LAMA"
Ćmielów, lata 50.-60. XX w.



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
15 - 23 marca 2023

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE

IGOR MITORAJ
"Helios", 1988

AUKCJA 13 KWIETNIA 2023, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
31 marca - 13 kwietnia 2023

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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

2. Opłata aukcyjna
Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota nie określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

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

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

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

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

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

8. Obiekty katalogowe
Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

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

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

11. Legenda
Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
☐ – obiekty bez ceny gwarancyjnej
♣ – obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.
W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(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 obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.
☐ – obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
o – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
♠ – obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów
W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa https://bid.desa.pl/ oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służąca do udziału w licytacji przez Internet).

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

nione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równoległe prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w temple 60-100 obiektów na godzinę.

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

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

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

5. Aplikacja online
We wszytskich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, 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 na żywo. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relacje online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył ofertę korzystniejszą. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień		
cena	postąpienie	
0 – 2 000	100	
2 000 – 3 000	200	
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)	
5 000 – 10 000	500	
10 000 – 20 000	1 000	
20 000 – 30 000	2 000	
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)	
50 000 – 100 000	5 000	

100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

3. Odstąpienie od umowy
W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

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

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

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

7. Pozwolenie na eksport
Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz: w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieniaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od umowy.

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż **WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI** w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
5) Żaden przepis w niniejszych **WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
2) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody spowodowanych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub wierzci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.







