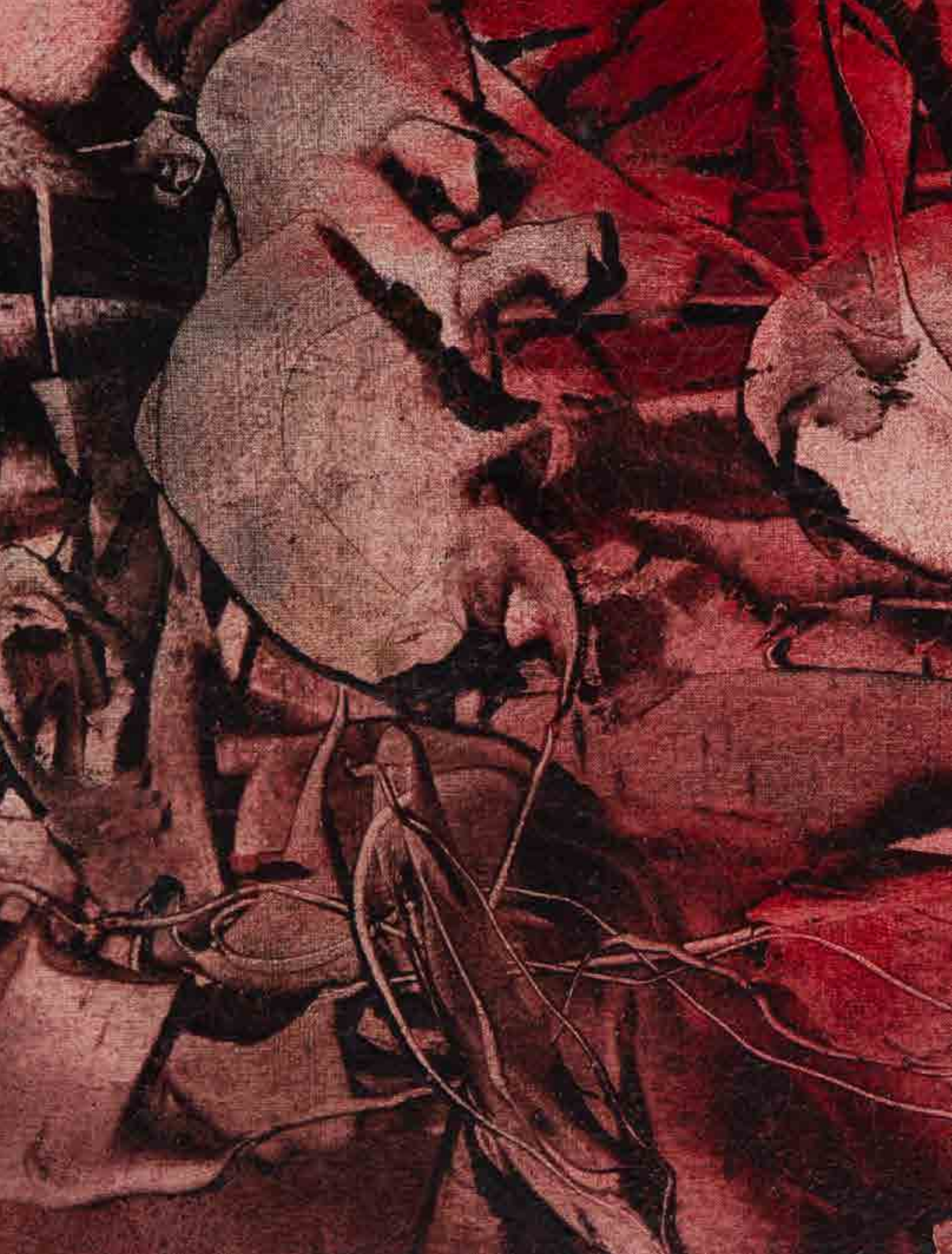




SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

Aukcja 10 października 2019 Warszawa













SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

10 PAŹDZIERNIKA 2019 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

1 – 10 PAŹDZIERNIKA 2019 r.

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

Klara Czerniewska-Andryszczyk, Redakcja katalogu, k.czerniewska@desa.pl, 22 163 66 41, 664 150 866

Agata Szkup, Koordynator sprzedaży, a.szkup@desa.pl, 22 163 67 01, 692 138 853

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, tel. 22 163 67 00



INDEKS

- Anuszkiewicz Richard 9
- Baranowski Tadeusz 56
- Beckmann Hannes 20
- Berdyszak Jan 39 - 40
- Bogusz Marian 57
- Brzozowski Tadeusz 31
- Czapski Józef 75
- Dobkowski Jan 1 - 3
- Dominik Tadeusz 37 - 38
- Dwurnik Edward 78
- Fangor Wojciech 7 - 8
- Fijałkowski Stanisław 5 - 6
- Gieraga Andrzej 45
- Hałas Józef 77
- Jachtoma Aleksandra 4
- Jaśkiewicz Tomasz 61
- Kałucki Jerzy 42
- Kamoji Koji 43
- Kantor Tadeusz 21 - 22
- Kobzdej Aleksander 29
- Kowalski Andrzej S. 54
- Kraupe Janina 74
- Krzysztofiak Hilary 49
- Kuwayama Tadasuke (Tadasky) 13
- Lebenstein Jan 28
- Lenica Alfred 26 - 27
- Leszczyńska-Kluza Danuta 73
- Łapiński Tadeusz 68
- Marczyński Adam 41
- Masterkova Lidia 60
- Modzelewski Jarosław 50
- Musiałowicz Henryk 71 - 72
- Nowosielski Jerzy 23 - 25
- Nowosielski Leszek 66
- Panek Jerzy 70
- Partum Ewa 44
- Pawlak Włodzimierz 51 - 52
- Rabin Oscar 62
- Rosenstein Erna 32 - 34
- Roszkowski Aleksander 67
- Rudowicz Teresa 63 - 64
- Sempoliński Jacek 53
- Sienicki Jacek 48
- Sobel Judyta 76
- Sosnowski Kajetan 58 - 59
- Stanek Zdzisław 69
- Stańczak Julian 10 - 11
- Stażewski Henryk 14 - 16
- Szajna Józef 55
- Tarasewicz Leon 46 - 47
- Tarasin Jan 35 - 36
- Vasarely Victor 12
- Warzecha Marian 65
- Winiarski Ryszard 17 - 19
- Ziemski Rajmund 30



OKŁADKA FRONT poz. 12 Victor Vasarely, "Kezek", 1986 r. • **II OKŁADKA - STRONA 1** poz. 26 Alfred Lenica, "Obsesja czerwieni", 1962 r.
STRONA 2-3 poz. 11 Julian Stańczak, "Blue Translation", 1971 r. • **STRONY 4-5** poz. 38 Tadeusz Dominik, Pejzaż "Poziomka" • **STRONY 6-7** poz. 78 Edward Dwurnik,
Bez tytułu z cyklu "Błękitny", circa 1992 r. • **STRONA 8** poz. 7 Wojciech Fangor, "M 38", 1968 r. • **STRONY 10-11** poz. 28 Jan Lebenstein, "La course petrifiée", 1964 r.
STRONA 12 poz. 60 Lidia Masterkova, "Motyw paryski", 1968 r. • **STRONY 254 - 255** poz. 35 Jan Tarasin, "Ciąg przedmiotów II", 1992 r.
STRONA 256 - III OKŁADKA poz. 8 Wojciech Fangor, "SU 11", 1972 r. • **IV Okładka** poz. 6 Stanisław Fijałkowski, "8 III 62", 1962 r.
Sztuka Współczesna. Klasyki awangardy po 1945. Aukcja 10 października 2019 r. • ISBN 978-83-66377-22-6 • Kod aukcji 654ASW063
Konceptcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Łukasz Kowalski
PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl
DRUK ArtDruk Kobylka

ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu, Główna Księgowa



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65

biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Czartoryska-Żak, Dyrektor Marketingu
tel. 662 280 480, m.czartoryska-zak@desa.pl

Marta Wiśniewska, Marketing Manager
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

Maria Olszak, Specjalista ds. marketingu
tel. 22 163 67 61, 795 122 723, m.olszak@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał, Business & Culture
tel. 793 919 109, pr@desa.pl

DZIAŁ IT

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

Wojciech Kosmala, Digital Manager
tel. 664 150 861, w.kosmala@desa.pl

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma, Główna Księgowa
tel. 22 163 66 80, m.kulma@desa.pl

Marlena Ulejczyk, Zastępca Głównej Księgowej
tel. 22 163 66 81, m.ulejczyk@desa.pl

Katarzyna Krzyżanowska, Księgowa
tel. 22 163 66 83, k.krzyzanowska@desa.pl

DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski, Radca Prawny
tel. 22 163 67 86, 664 981 452, w.dziakowski@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomska, Dyrektor Działu
tel. 795 122 714, m.lutomska@desa.pl

Kacper Tomasziewicz, Kierownik
ds. transportów i logistyki
tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWWA3
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, e-mail: biuro@desa.pl
NIP: 527 26 44 731 REGON: 142733824 KRS 0000718495

Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

BIURO PRZYJĘĆ: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

WYCENY BIŻUTERII: śr. 15-19, czw. 11-15, DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl



IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
i.rusiniak@desa.pl
22 163 66 40, 664 981 463



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



ARTUR DUMANOWSKI
Kierownik Działu
Sztuka Najnowsza i Projekty Specjalne
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



KLARA CZERNIEWSKA-ANDRYSZCZYK
P.O. Kierownika Działu
Sztuka Współczesna
k.czerniewska@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



JOANNA TARNAWSKA
Ekspert Komisji Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



MAREK WASILEWICZ
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
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



EVA-YOKO GAULT
Specjalista
Sztuka Użytkowa, Memorabilia
e.gault@desa.pl
22 163 66 54, 664 150 862



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



AGATA MATUSIELAŃSKA
Asystent
Sztuka Współczesna
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



JULIA MATERNA
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 52, 538 649 945



KAROLINA KOŁTUNICKA
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunicka@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



STEFANIA AMBROZIAK
Asystent
Sztuka Użytkowa i Komiks
s.ambroziak@desa.pl
22 163 66 12, 539 196 531



MARCIN LEWICKI
Asystent
Sztuka Współczesna
m.lewicki@desa.pl
22 163 66 15, 788 260 055



KAROLINA MICHALAK
Asystent
Sztuka Współczesna
k.michalak@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



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



PAULINA ADAMCZYK
Asystent
Sztuka Dawna
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14, 532 759 980

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
22 163 67 01, 692 138 853



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



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



KAROLINA CIEŚIELSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447



MALGORZATA NITNER
Doradca Klienta
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



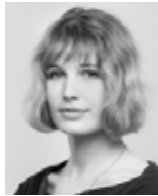
JADWIGA BECK
Doradca Klienta
j.beck@desa.pl
795 122 720



BARBARA RZEŹNA
Doradca Klienta
b.rzesna@desa.pl
22 163 67 10, 664 981 450



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



MARTA LISIAK
Doradca Klienta
m.lisjak@desa.pl
22 163 67 04, 788 265 344



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



KINGA JAKUBOWSKA
Doradca Klienta
698 668 221
k.jakubowska@desa.pl

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



URSZULA PRZEPÍORKA
Dyrektor Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01



ANNA MAZUREK
Specjalista ds. rozliczeń
a.mazurek@desa.pl
22 163 66 09



MAGDALENA OLTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzevska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044



KORA KULIKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 20, 788 262 366



MICHALINA KOMOROWSKA
Asystent, Biuro Obsługi Klienta
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20, 882 350 575



KATARZYNA PACIOREK
Asystent, Biuro Obsługi Klienta
k.paciorek@desa.pl
22 163 66 03, 538 977 515

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW: tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 20, 795 121 575



PAWEŁ WATROBA
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
22 163 66 21, 514 446 849



PAWEŁ WOŁYŃIAK
Asystent ds. obiektów
p.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21, 506 251 934



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74, 664 981 456



MARLENA TALLUNAS
Fotograf
m.tallunas@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717



PAWEŁ BOBROWSKI
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
22 163 66 75

STUDIO FOTOGRAFICZNE

1

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

"Ikar", 1986 r.

akryl, olej/plótno, 197 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "IKAR" 1986 | 197 x 147 cm olej + acryl'

estymacja: 18 000 - 24 000 PLN

4 150 - 5 550 EUR

WYSTAWIANY:

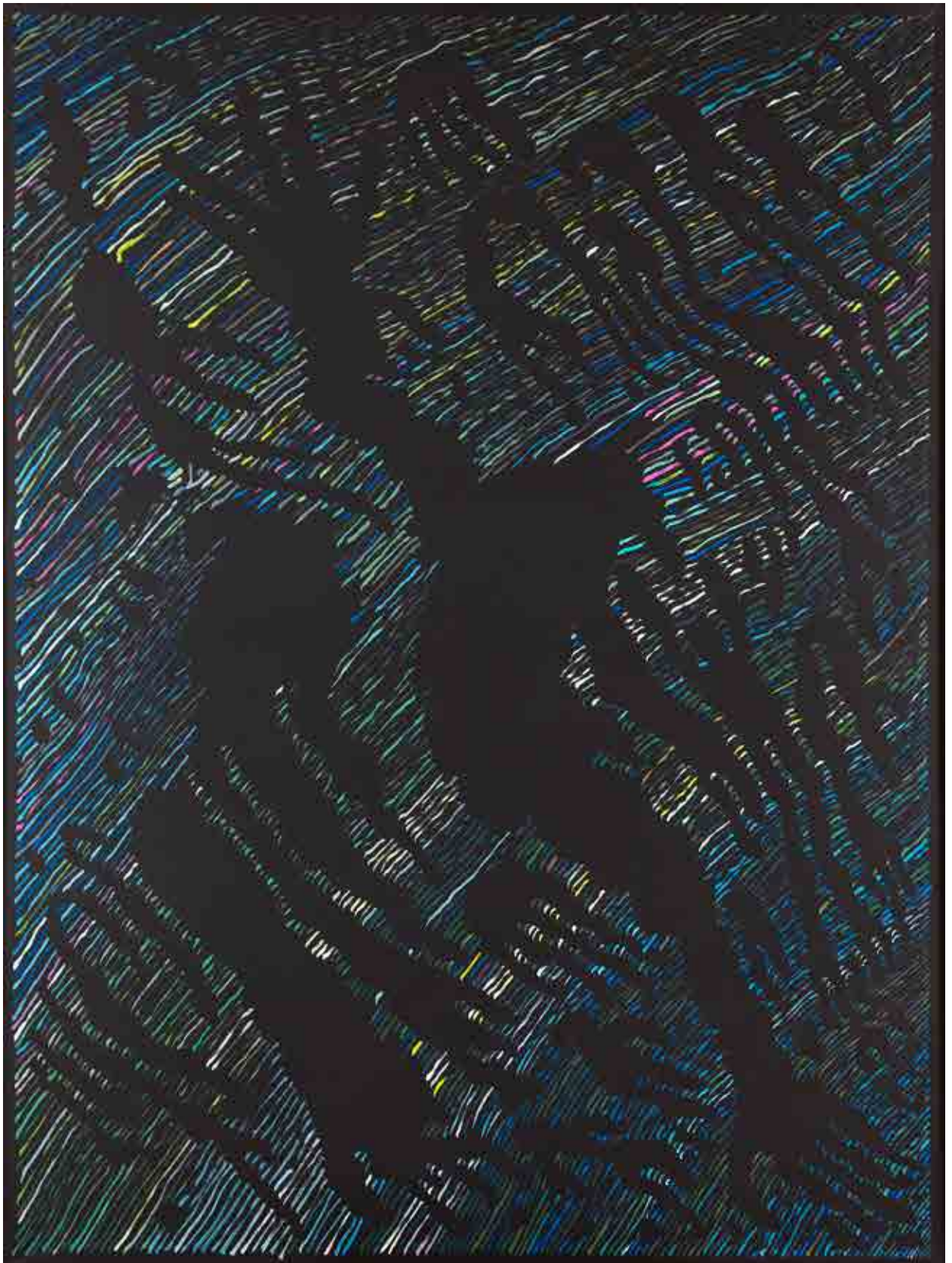
- Jan Dobkowski. Genesis, wystawa indywidualna, Płocka Galeria Sztuki, Płock, wrzesień 2012

LITERATURA:

- Jan Dobkowski, Genesis, katalog wystawy indywidualnej, Płock 2012, s. nlb. (il.)

„Gdy mówimy o malowaniu, najważniejszy jest proces. Jest to dyskusja ze sobą i cały czas jest coś do powiedzenia. Powstają coraz to nowe kierunki, sam artysta, gdy długo żyje, ma nowe przemyślenia i to się rozwija w czasie. Cały czas się o tym myśli i żyje się tym. Nie chodzi o pieniądze ani wystawy, ani o nic innego, tylko o przygodę tworzenia. To jest najważniejsze”.

- JAN DOBKOWSKI





Z perspektywy historycznej twórczość Jana Dobkowskiego można podzielić zasadniczo na dwa okresy czy dwie części. Pierwszy z nich to okres wczesny, gdy artysta posługiwał się kontrastowymi kolorami oraz płaską plamą barwną. Za pomocą tych środków tworzył kompozycje figuratywne, które przedstawiały płaskie, jakby powstałe przy użyciu szablonu, postaci. Często bywały to kobiety z uwydatnionymi cechami płciowymi. Towarzyszyli im również mężczyźni, a kompozycje stały się wówczas przedstawieniami erotycznymi czy wręcz pornograficznymi. Kolejny etap jego twórczości trwa od około połowy lat 70. XX wieku. Głównym środkiem wyrazu artysty staje się wówczas linia.

Dobkowski posługuje się barwnymi liniami, ich wiązkami, które pokrywają często całe powierzchnie płócien. Stosuje różnorodne efekty jak na przykład linie falujące czy krzyżujące się. Kompozycje tworzone za pomocą linii bywają również figuratywne: artysta tworzy wówczas przedstawienia jakby utkane z ciasno ułożonych linii. Artysta powraca czasami również do tematyki z wczesnego okresu swojej twórczości: wówczas erotyczne sceny z kobietami powstają właśnie poprzez specjalne ułożenie wąskich pasów koloru, co tworzy dekoracyjny, rytmiczny efekt.

Prezentowana tutaj praca Dobkowskiego pochodzi z cyklu „Ikar”. Jest to jedno z tych płócien artysty, które łączy w sobie dwa wspomniane wyżej modusy: sugestię figuratywnego przedstawienia artysta łączy tutaj z dekoracyjną płaszczyzną utworzoną z falujących wiązek linii. Kształt figury powstał poprzez pozostawienie przez artystę niezamalowanej kreskami powierzchni jakby „wyciętej” z pasiastej masy. Mamy tutaj do czynienia z wyraźnym podziałem na figury i tło. Można odnieść wrażenie, że zastosowana przez artystę forma współgra z tematyką obrazu: figury zdają się dryfować po powierzchni płótna, czy też wlatywać ku górze. Budzi to skojarzenia z lotem Ikarza. Ciemna barwa obrazu z kolei wytwarza nastrój, który wydaje się wskazywać na negatywne zakończenie tej mitologicznej historii. Ustawienie figur po przekątnej może być jednak również odczytane odwrotnie – nie jako wyraz wzlotu, ale jako ukazanie upadku – sam artysta tak opisywał ten cykl: „Powstaje cykl obrazów ‘Ikar’, bliski w formie i treści ‘Trenom’, ale odróżniający się dużymi sylwetami postaci ludzkich zmierzających lotem ku upadkowi” (cyt. za: Jan Dobkowski, Linia śladem myślenia. Wybór prac z lat 1958-99, Biuro Wystaw Artystycznych, Jelenia Góra 1999, nlb.). W celu wyjaśnienia znaczeń ukazanych w cyklu „Ikar” – jak wynika z cytowanej wyżej wypowiedzi – artysta przywoływał swój inny cykl, „Treny”. Obie serie ma łączyć atmosfera powagi i smutku. Sam Dobkowski w sposób następujący opisywał „Treny”: „Na ciemnych, czarno-granatowych podłożach, struktury kolorowych pasm. Ich rytm jest przerywany tak, że z podłoża wylaniają się ciemne znaki-duchy wyrażające ‘tamtą stronę świata’” (cyt. za: op. cit.). Można wnioskować, że sam artysta widział zatem upadek Ikarza jako wydarzenie obrazujące nie tyle wielką ambicję i dążenie do niemożliwego, ile jako kończące się tragedią działanie. Podobnie jak wiele prac Dobkowskiego, również ta odznacza się okazałymi rozmiarami. Jest to jedną z cech twórczości tego artysty: wielką powierzchnię wypełnił on szczelnie liniami (które niekiedy stają się szerszymi pasmami koloru) niczym ornamentem. Płótno zyskuje dzięki temu dekoracyjny wygląd, przywodzący na myśl barwną tkaninę.

2

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

„∞ III”, 1999 r.

akryl/plótno, 100 x 46 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘Jan Dobkowski | “∞ III” 1999 rok | ACRYL | 100 cm x 46 cm’

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 800 EUR

„Sztuka powstaje, jeżeli się cały czas myśli o świecie i próbuje złapać jakąś prawdę. Natomiast powielanie i produkowanie dzieł – to nie dla mnie. Radość tworzenia jest podobna do miłości, związanej z fascynacją i ruchem w człowieku. Sztuka jest jedną z najważniejszych emocji w życiu, połączenie przygody i intuicji ma tu szalone znaczenie. Jak się wszystko wie o sztuce, to już lepiej to zostawić. Bo musi być przygoda. Nic na siłę”.

– JAN DOBKOWSKI



3

JAN DOBKOWSKI

(ur. 1942)

„Pamukale LVI”, 2012 r.

akryl/plótno, 55 x 55 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘Jan Dobkowski | Z CYKLU „PAMUKALE LVI” 2012 | ACRYL | 55 x 55 cm’

estymacja: 6 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 850 EUR

WYSTAWIANY:

- Jan Dobkowski, Pamukale, Galeria Sztuki Wirydarz, Lublin, wrzesień-grudzień 2017

Charakterystyczne, rozedrgane, organiczne kształty złożone z cienkich, barwnych linii to znak rozpoznawczy malarstwa Jana Dobkowskiego. Po okresie dominacji silnie określonej, płaskiej plamy mocnego, jakby plakatowego koloru w latach 60. i 70., od lat 80. artysta radykalnie zmienił nastrój swoich płócien, zachowując jednocześnie typową dla siebie kreskę, a raczej linię zaznaczającą kontur postaci czy przedmiotu i – wedle słów artysty – odwzorowującą trakt jego myślenia: „W linearyzmie żyję. Wokół siebie widzę wielką sieć, w niej tkwię. To, co rzeczywiste – poprzez fakt, że złożone jest z linii – staje się abstrakcyjne. Linia jest najważniejsza. Linia to myśl”.

Pierwsze płótna tworzone w latach 80. w tym „neo-neoimpresjonistycznym” stylu wyrażały w swej tematyce i kolorystyce melancholię, rozpacz stanu wojennego i ponurych lat 80. Należały do nich m.in. cykle „Treny” i „Ikar”, a także seria trzech prac poświęconych księdzu Jerzemu Popiełuszcze.

Prezentowana praca należy do cyklu „Pamukale” – jednego z tworzonych współcześnie przez artystę cykli reprezentujących jego impresje na temat określonych miejsc i motywów, takich jak „Himalaje” czy „Księżyc i moja czereśnia”. Minimalistyczna kompozycja – rozpisana w kwadratowym kadrze „pocztówka” z tureckiej atrakcji turystycznej – operuje jedynie pojedynczym kolorem: pogodnym błękitem. Formy zakreślone liniami o różnorodnym natężeniu tworzą obłe plamy przypominające z jednej strony sposobem wykonania twórczość XIX-wiecznych pointylistów, z drugiej zaś twórcy legendarnej „Teorii widzenia” Władysława Strzemińskiego.



4

ALEKSANDRA JACHTOMA

(ur. 1932)

„Seleh”, 1978 r.

olej/plótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | TYT.

„SELEH” | WYM. 80 X 100 | ROK 1978 | TECH. OLEJ | CENA'

estymacja: 10 000 - 15 000 PLN †

2 350 - 3 500 EUR

LITERATURA:

- Aleksandra Jachtoma, katalog wystawy indywidualnej,

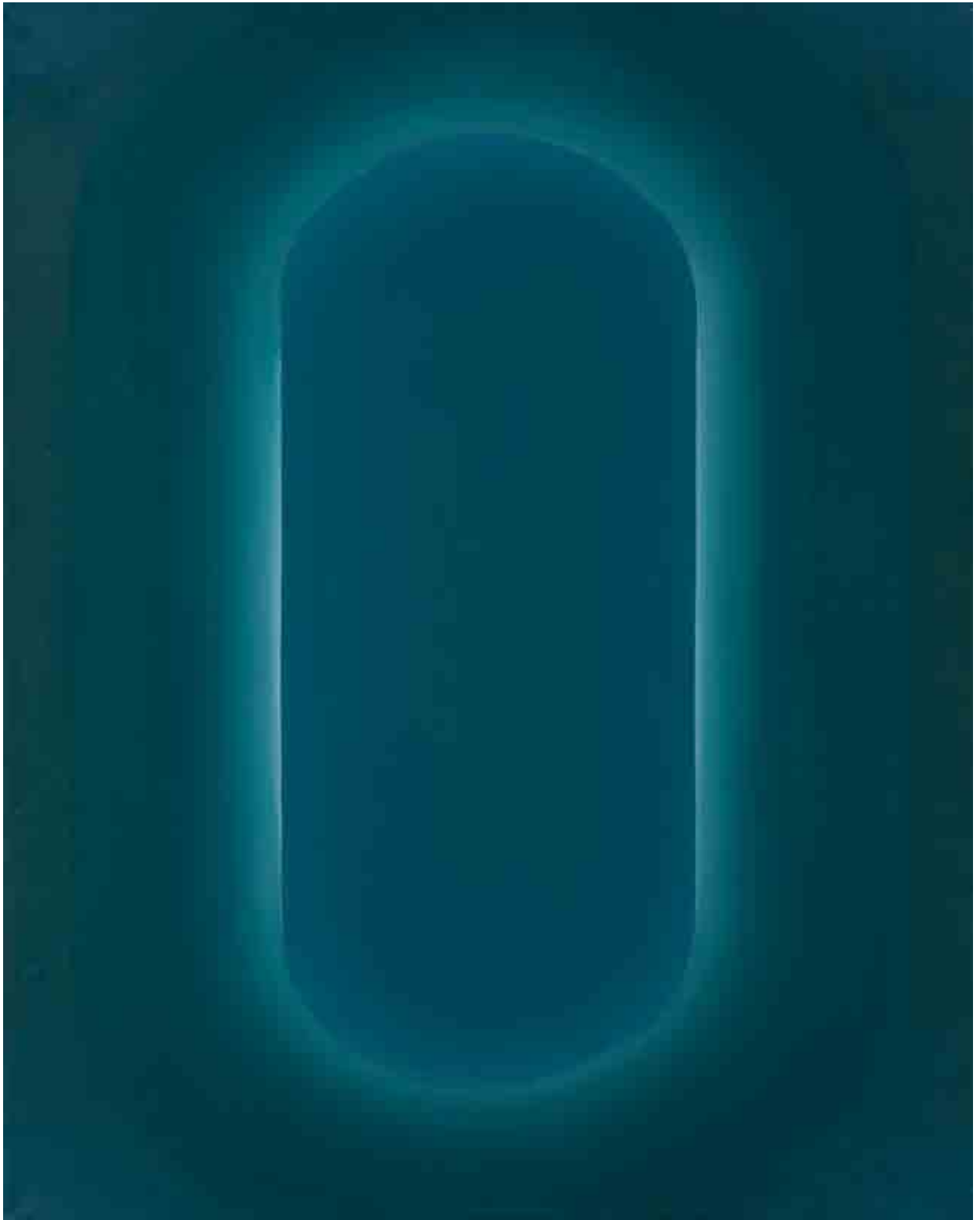
red. Grażyna Nowocień-Mach, Warszawa 2003, s. 51 (il.)

„Malarstwo figuratywne można kontrolować, odnosząc jego rezultaty do modelu, przedmiotu; w abstrakcji każdy ruch pędzla stwarza nową sytuację, nigdy nie jest ona ostateczna. Wciąż trzeba podejmować decyzję na nowo. Zawsze najtrudniejsza jest nieuchwytna granica, kiedy rodzi się pytanie, czy zamalowane płótno jest już obrazem, czy nim jeszcze nie jest”.

– ALEKSANDRA JACHTOMA

Aleksandra Jachtoma określana jest mianem jednej z najważniejszych polskich abstrakcjonistek. Członkini warszawskiej grupy „Rekonesans” w swojej twórczości skupiała się przede wszystkim na zagadnieniach związanych z kolorem oraz światłem. Artystka swoje kolorystyczne inspiracje czerpie z otoczenia, z natury. Stara się jednak wyabstrahowywać je oraz tworzyć nowe połączenia, ponieważ aspekt własnej inwencji jest dla niej kluczowy. Niezwykle ważnym elementem jej twórczości jest także paleta barwna. Jak opowiada sama artystka w wywiadzie dla programu Portrety: „Ponieważ one wszystkie są jednobarwne, trzeba z tym kolorem tak walczyć długo, żeby on stał się powietrzem, żeby można było wejść prawie w ten obraz. Wszyscy jak widzą płaskie obrazy myślą, że on sam się zrobił, a to wymaga naprawdę ciężkiej pracy. Ponieważ nie mam rodziny, więc praca wypełnia mi wszystkie chwile wolne, z czego się bardzo cieszę, bo uważam, że praca jest najwyższym dobrem dla człowieka” (Aleksandra Jachtoma, Portrety dostępny w internecie: [vod.tvp https://vod.tvp.pl/video/portrety,aleksandra-jachtoma,40849157](https://vod.tvp.pl/video/portrety,aleksandra-jachtoma,40849157)).

Na czym natomiast polega opisany proces twórczy? Artystka zgodnie z zaleceniami swojego nauczyciela, Czesława Rzepińskiego, przedstawiciela koloryzmu, traktuje płótno jako jedność i działa na nim od razu na całej dostępnej powierzchni. Słucha swojej intuicji, nieraz zdarza jej się przerwać proces i rozpocząć go od nowa, realizując odmienną koncepcję.



5

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

(ur. 1922)

"26 II 89", 1989 r.

olej/ płótno, 33 x 27 cm

sygnowany, datowany i opisany na wewnętrznej krawędzi blejtramu:

'S. FIJAŁKOWSKI | 258 26 II 89'

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN †

5 800 - 8 100 EUR

„Niektóre zwierzęta też mają zmysł estetyczny, ozdabiają się, by zwabić samiczkę – ale robią to instynktownie. A ja nie robię tego instynktownie, tylko z poczucia moralnego obowiązku”.

– STANISŁAW FIJAŁKOWSKI [W:] ZBIGNIEW TARANIENKO, ALCHEMIA OBRAZU. ROZMOWY ZE STANISŁAWEM FIJAŁKOWSKIM, WARSZAWA 2012, s. 180



6

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

(ur. 1922)

„8 III 62”, 1962 r.

olej/ płótno, 60 x 41,5 cm

opisany na odwrociu na wewnętrznej krawędzi blejtramu:

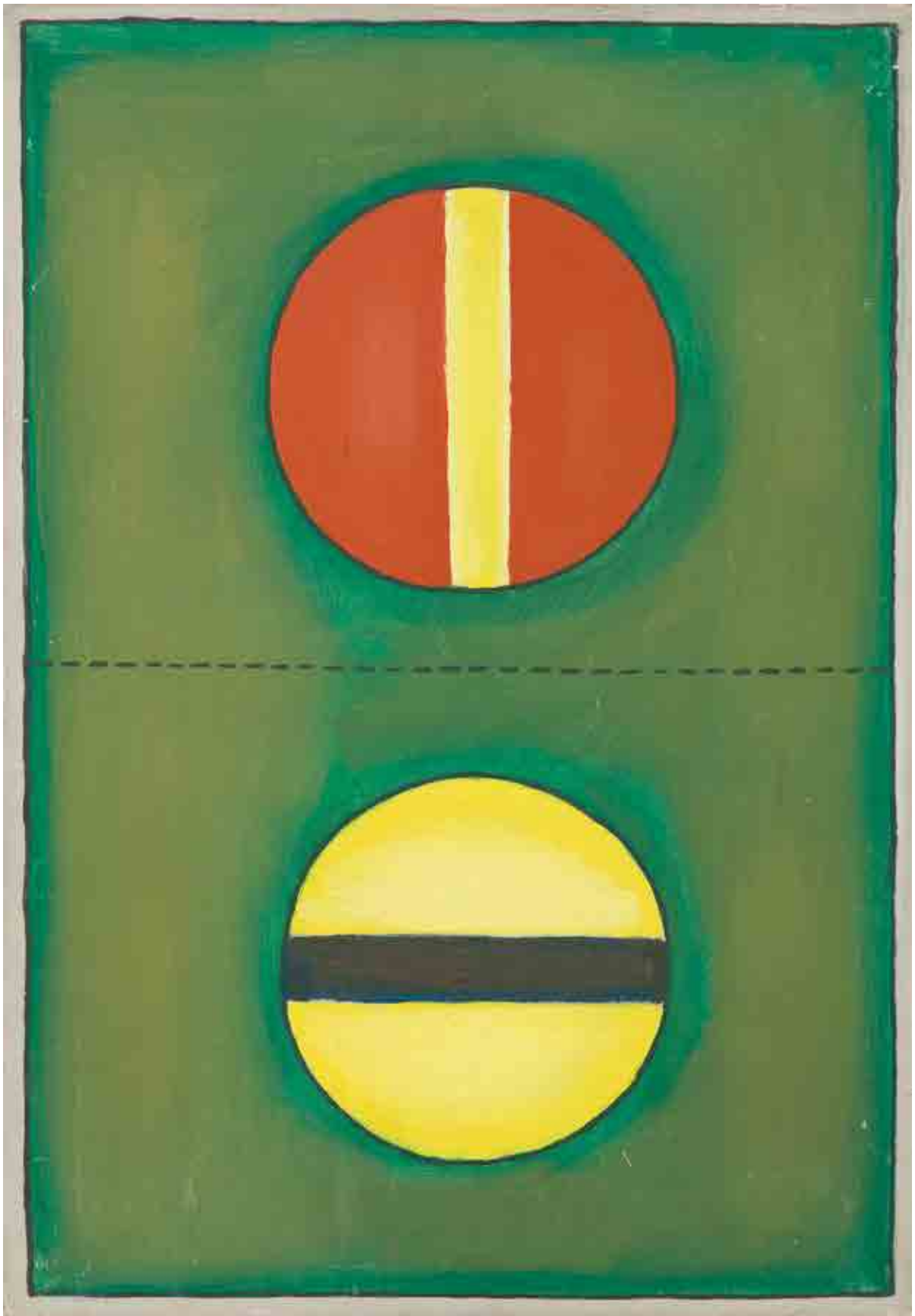
‘8 III 62 | 6/62’ | ‘Kolor jak 318 / 353 | 63 x 43,5’


estymacja: 80 000 - 120 000 PLN †

18 500 - 28 000 EUR

„(...) w jego obrazach każda forma, każdy kolor, każdy walor, kontrast ma swoją osobną proveniencję, jest bytem samym w sobie, zawierającym określone treści. Aby je rozszyfrować, musimy sięgnąć głęboko do pokładów naszej podświadomości, gdzie koło, trójkąt... a nawet kolor mają swoje zakodowane treści. Werbalizacja ich jest trudna – to tak, jakbyśmy chcieli zrelacjonować to, co widzimy tzw. trzecim okiem”.

– JANUSZ GŁOWACKI





Na zaprezentowanym obrazie z 1962 artysta podzielił kompozycję na dwie równe części, na których umieścił dwa okręgi – w kolorze czerwonym oraz żółtym. Okrągłe figury Fijałkowski przepołożył za pomocą grubych linii w kolorze czarnym oraz żółtym na dwie części. Podobnie jak inne realizacje artysty, ostre kontrasty, swoiste napięcie pomiędzy formami stanowią zaproszenie do geometrycznej kontemplacji oraz medytacji. Fijałkowski zbudował kompozycję przedstawionej pracy podług typowej dla siebie zasady: na jednolitym tle malarz przedstawia elementy zbliżone do figur geometrycznych o łagodnych krawędziach, dzięki czemu otrzymuje liryczny, poetycki nastrój swoich realizacji. Nieraz artysta czyni z tła głównego bohatera prac – to ono dominuje nad składowymi elementami. Charakterystyczna jest dla Fijałkowskiego także zastosowana gama barwna – sięgał on często po zredukowaną paletę kolorów o wyciszonej barwie, które nieraz sprawiają wrażenie niezdecydowanych.

Dziela takie jak zaprezentowana praca mają w sobie niemal duchowy, poetycki charakter. Równocześnie wymykają się one jakimkolwiek klasyfikacjom. Sztukę Fijałkowskiego można określić jako drogę ku syntezie oraz oczyszczeniu kompozycji ze zbędnych elementów. Warto wspomnieć także o potrzebie narzucenia sobie rygoru intelektualnego oraz rezygnacji z pierwiastka emocjonalnego. Jak opisywała twórczość Fijałkowskiego Bożena Kowalska: „Dla Fijałkowskiego nie jest istotne czy operuje symbolem archetypicznym, czy sięga do świata form przedmiotowych i figuratywności. Operuje nimi wszystkimi przecież w zależności od potrzeb wyrazowych przesłania, któremu służy kompozycja malarska czy graficzna” (Bożena Kowalska, *Polska Awangarda Malarska 1945-1980. Szanse i mity*, Warszawa 1998, s. 215). Czym natomiast jest owo przesłanie, o którym wspomina krytyczka? Jak podkreśla, artysta nie tworzy swoich kompozycji jedynie dla radości oczu. Każde z płócien mistrza to swoisty traktat filozoficzny, który zawiera refleksje dotyczące życia duchowego, kondycji czy sytuacji współczesnego człowieka. Są one pełne odniesień metafizycznych. To właśnie „jego dyskretna ironia, wyrafinowana naiwność i prostota byłyby pozbyte życia i owej siły urzeczenia, która nie tylko przyciąga oczy do jego dzieł, ale też zmusza myśl do kontemplowania” (ibid., s. 216).

Krytycy niejednokrotnie podkreślają, że to erudycja oraz obycie widza z tekstami kultury decydują o tym, czy stanie się on partnerem do rozważań dla malarza. Jego twórczość, zawłaszczona w początkowej fazie, pozostawała pod silnym wpływem unizmu autorstwa Władysława Strzemińskiego, pism teoretycznymi Wassily'a Kandinsky'ego oraz teorii Carla Gustava Junga. Warto jednak zaznaczyć, że ważną rolę odgrywa tajemnica w kompozycjach Fijałkowskiego, która intryguje i sprawia, że trudno oderwać wzrok od płócien takich jak zaprezentowana praca.

Artysta reprezentował Polskę na Biennale w São Paulo (1969) i na Biennale w Wenecji (1972). W 1977 otrzymał nagrodę im. Cypriana Norwida, a w 1990 został uhonorowany nagrodą im. Jana Cybisa. Odkryciem na nowo twórczości artysty w wymiarze międzynarodowym była ciesząca się zainteresowaniem wśród krytyków wystawa w Galerie Isabella Czarnowska w 2016 w Berlinie oraz zeszłoroczna wystawa „Stanisław Fijałkowski: A Young Man Plans a Voyage”, która odbyła się w Green Point Projects w Nowym Jorku. Prace Fijałkowskiego znajdują się w licznych zbiorach polskich i zagranicznych, m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Gallerii Trietiańskiej w Moskwie czy Tate Modern w Londynie.



7

WOJCIECH FANGOR

(1922 - 2015)

"M 38", 1968 r.

olej/ płótno, 76,2 x 61 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'FANGOR | M38 1968'

estymacja: 300 000 - 400 000 PLN †
69 500 - 92 500 EUR

POCHODZENIE:

- dar od artysty
- kolekcja prywatna, Maryland, USA
- dom aukcyjny Bonhams, Nowy Jork, 2018
- kolekcja prywatna, Polska





Zdjęcia z wystawy Fangora na 42. piętrze apartamentowca Cosmopolitan



WOJCIECH FANGOR

(1922 - 2015)

"SU 11", 1972 r.

olej/ płótno, 127,6 x 127,6 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na krośnie:

'FANGOR SU 11 1972 | 50 x 50"

opisany na blejtramie: '2867.92'

na blejtramie naklejka z galerii Chalette International z opisem pracy

estymacja: 800 000 - 1 100 000 PLN †

184 000 - 254 000 EUR

POCHODZENIE:

- galeria Chalette International, Nowy Jork
- dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, 2014
- dom aukcyjny Polswiss Art, 2014
- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

- „Elle Decoration Polska” nr 129, 4/2019, ss. 104-107

„Równoległe z obrazami ezoterycznych kół, malował artysta na dużych lub bardzo rozległych płaszczyznach (...) kompozycje z faliście, pulsacyjnie przebiegających pasm barwnych. Ich zestawienia były równie różnorodne, co w obrazach z kręgami. Bywały ustawione na zasadzie jednej gamy barw – cieplej lub zimnej, albo na silnych kontrastach: od najintensywniejszego łączenia barw dopełniających, jak czerwień z zielenią czy błękit z oranżem, po kontrast jasności: zestawienie plam barwnych, zróżnicowanych walorowo”.

– BOŻENA KOWALSKA





Wojciech Fangor podczas wystawy „Rysunki 1947-1957” w Galerii XX1, Warszawa 11.06.2013
fot. Andrzej Rybczyński / PAP



Nazwy obrazów Wojciecha Fangora, w których artysta stosował skrót, odnoszą się do miejsc, w których powstały. „SU11” oznacza, że obraz powstał w Summit, z kolei liczba 11 jest numerem porządkowym obrazów z tej serii. Summit to miasto w stanie Nowy Jork, gdzie artysta w 1969 kupił dom. Był to czas, gdy zdążył już zaistnieć na scenie artystycznej – sukcesy finansowe pozwoliły mu na zakup własnego domu za miastem. Od 1971 roku Fangor połowę roku spędzał właśnie tam, a pozostały czas w swojej pracowni w mieście Nowy Jork. W Summit artysta rozwinął nawet swoje zainteresowania astronomią. Zbudował tam małe obserwatorium. Obserwacją gwiazd zainteresował się już jako młody chłopak. Podczas II wojny światowej Fangor związał się z Polskim Towarzystwem Miłośników Astronomii, a po zakończeniu wojny brał udział w pracach związanych w przywracaniu do działania zniszczonego obserwatorium astronomicznego Uniwersytetu Warszawskiego. Do pasji tych powrócił, kiedy jego rozpoznawalność w USA pozwoliła mu na sfinansowanie własnego miejsca do obserwacji nieba.

Czas, kiedy powstało prezentowane tu płótno „SU11” to moment, gdy artysta miał już za sobą indywidualną wystawę w nowojorskim Guggenheim Museum, która odbyła się w 1970 – jak dotąd była to jedyna wystawa polskiego artysty w tym muzeum. Wystawa ta była z jednej strony wyrazem uznania dla twórczości Fangora spod znaku sztuki optycznej. Z drugiej strony zwróciła ona uwagę tych, którzy wcześniej o polskim artyście nie wiedzieli. Gdy Fangor zaczął tworzyć serię obrazów o formacie kwadratu z serii „SU”, był to moment, kiedy artysta miał już na swoim koncie całą serię barwnych, pulsujących w oczach widzów okręgów – obrazów które pozostają prawdopodobnie najbardziej rozpoznawalnymi w całym jego oeuvre. Kolorystyczne poszukiwania Fangor prowadził jednak nie wyłącznie w obrazach przedstawiających koła i okręgi.

Podobne rozwiązania formalne stosował również w obrazach o formie prostokątnej. Wówczas forma okręgu zmieniała się na kształty faliste, meandrujące po płótnie, tworzące rytmiczne, dekoracyjne powierzchnie. Artysta stosował w nich analogiczne do obrazów z kołami rozwiązania formalne polegające na tworzeniu efektu analogicznego do „sfumato” – zatarcia konturu, który nie pozwala oku uchwycić precyzyjnie momentu przejścia między kształtami. Jak zauważa krytyka, tym, co odróżniało Fangora od niektórych twórców związanych ze sztuką optyczną był jego warsztat: optyczne efekty artysta osiągał dzięki pracy pędzlem. W 1971 roku Szymon Bojko tak pisał o sztuce Fangora, zwracając uwagę właśnie na jej aspekt warsztatowy: „Fangor maluje na zagruntowanym płótnie olejem, nie żadnymi modnymi akrylikami, rozprowadza farbę cienko, miękkim pędzlem. Dlaczego wydaje mi się ważne to, że oparł się pokusie nowej technologii malarskiej, którą do perfekcji doprowadził Vasarely? Bo przedmiotem dociekliwości malarskiej jest samo światło, widmo wieńców chromatycznych w przestrzeni. Ale światło jest tu czymś materialnym, posiada swoją gęstość, nieprzenikliwość, a zarazem jest materią rozciągliwą w przestrzeni” (cyt. za: Szymon Bojko, Fangor, „Ty i ja”, 1970, nr 11, s. 6-9). W tym ujęciu Fangor przedstawiony został jako artysta jednocześnie nowoczesny, ale pod względem techniki wierny tradycji. Choć zainteresowany współczesnymi zagadnieniami podejmowanymi przez opartowych artystów, jednocześnie pozostaje wierny dawniejszym środkom malarskim, których używa tak umiejętnie, że osiąga nowy i zarazem nowoczesny efekt. Jednocześnie krytyk zwrócił uwagę na materialność obrazu – na fakt, że wszystkie znane z malarstwa Fangora feeryczne, migotliwe efekty wynikają bezpośrednio ze stosowanej materii farby, a dokładniej ze szczególnego sposobu posługiwania się nią, co było osiągnięciem Fangora.

Sposób rozprowadzania farby, który nie pozwala oku na łatwe uchwycenie kształtów motywów – pewien sposób grania z widzem, wpisuje sztukę Fangora w szerszy nurt sztuki optycznej, popularnej na Zachodzie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Spośród artystów pochodzących z Polski Wojciech Fangor niewątpliwie pozostawał najbardziej rozpoznawalnym i wpływowym przedstawicielem tego kierunku.

9

RICHARD ANUSZKIEWICZ

(ur. 1930)

Bez tytułu, 1975

akryl/plótno, 122 x 153 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Richard Anuszkiewicz | 1975'
na odwrociu naklejka z galerii Wigmore Fine Arts, Nowy Jork

estymacja: 200 000 - 300 000 PLN

46 000 - 69 000 EUR

POCHODZENIE:

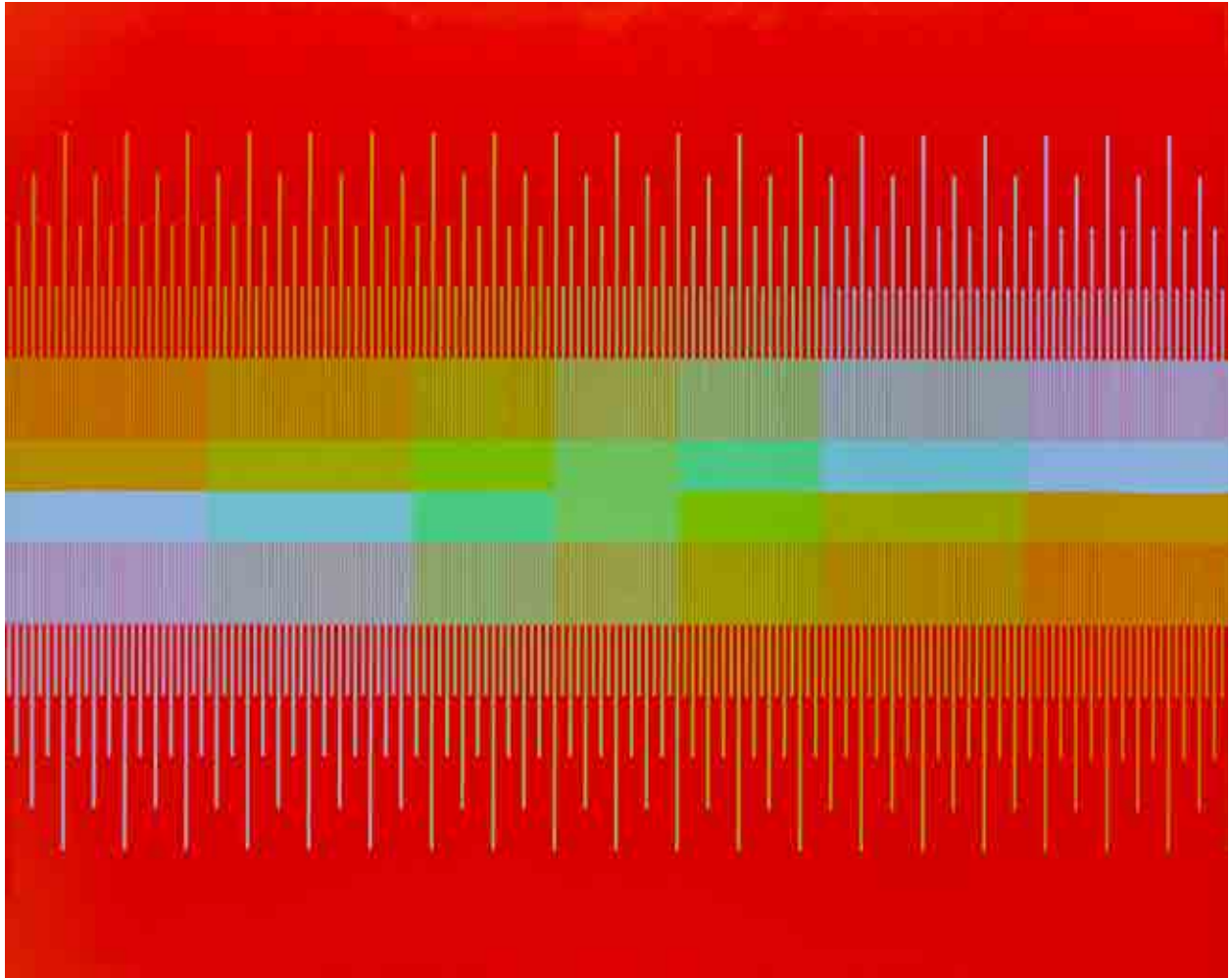
- kolekcja prywatna, USA
- Wigmore Fine Arts, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

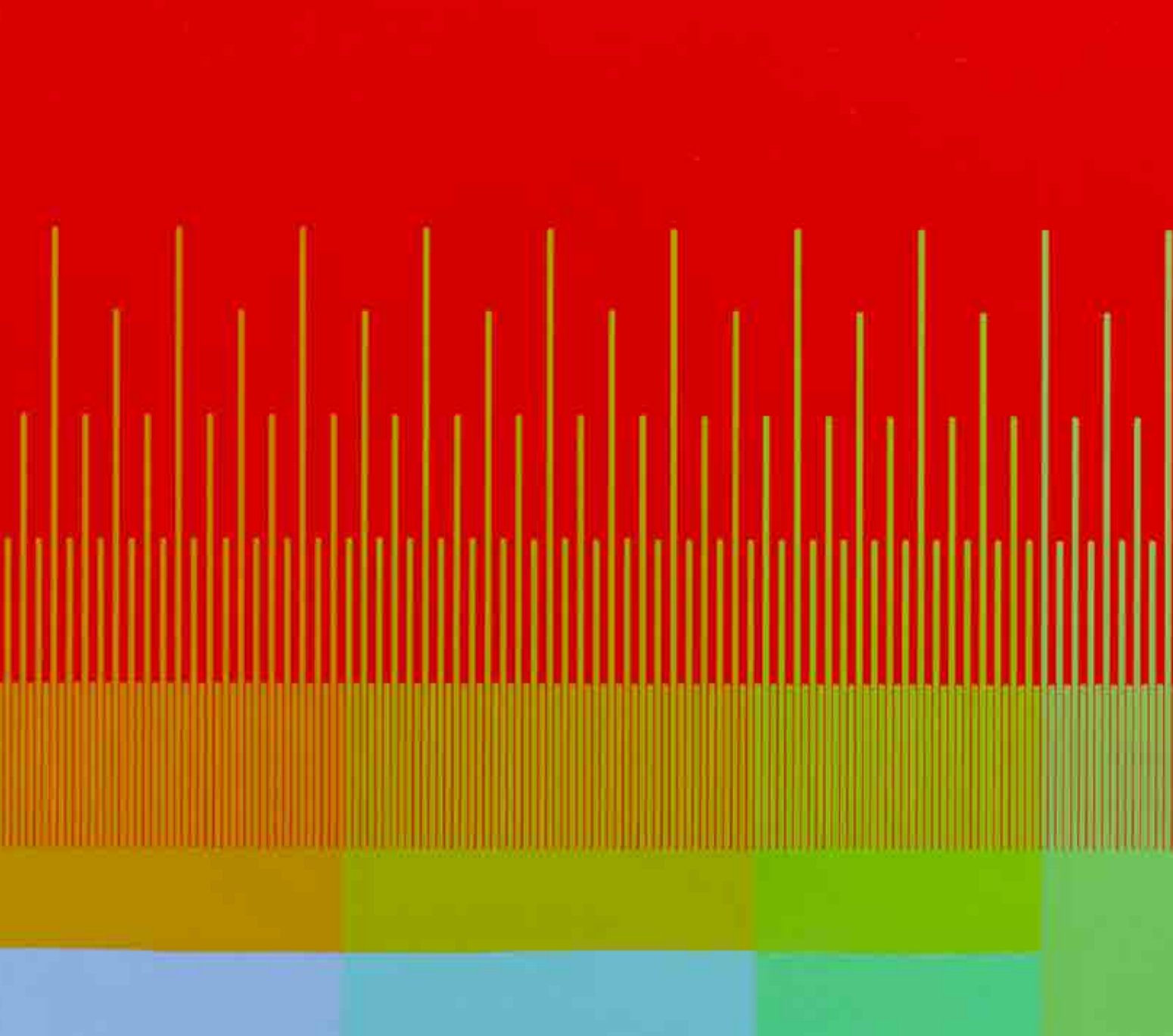
LITERATURA:

- David Madden/Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings and Sculpture 1945-2001, Catalogue Raisonné, Florencja 2010, poz. 1975.12

„Zdajemy sobie sprawę, że wpływ koloru na nas zależy w dużej mierze od indywidualnej wrażliwości. Jednakże, nawet jeśli potrafimy wyizolować i rozpoznać określone wrażenia barwne, problem ich zdefiniowania, przełożenia werbalnego, pozostaje niepokonany. Określając kolory, odwołujemy się zawsze do innych zmysłów: 'kwaśny' żółty, 'limonkowy' zielony, 'kwaskowaty' pomarańczowy, 'kremowy' beż, 'ciepły' brąz, 'chłodna' szarość, 'lodowaty' błękit, 'wściekły' róż. Liczne są określenia muzyczne: kolory są krzykliwe albo ściszone, harmonijne albo układające się w dysonanse; wartości koloru mają określone 'tony'. Delacroix, w swoich dziennikach, opisywał kolory jako 'muzykę dla oczu, układającą się niczym dźwięki. (...) Niektóre harmonie barw potrafią wywołać takie wrażenia, jakich nie potrafi osiągnąć muzyka'”.

- MARCIA TUCKER [W:] THE STRUCTURE OF COLOR, KATALOG WYSTAWY, WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, NOWY JORK, 1971

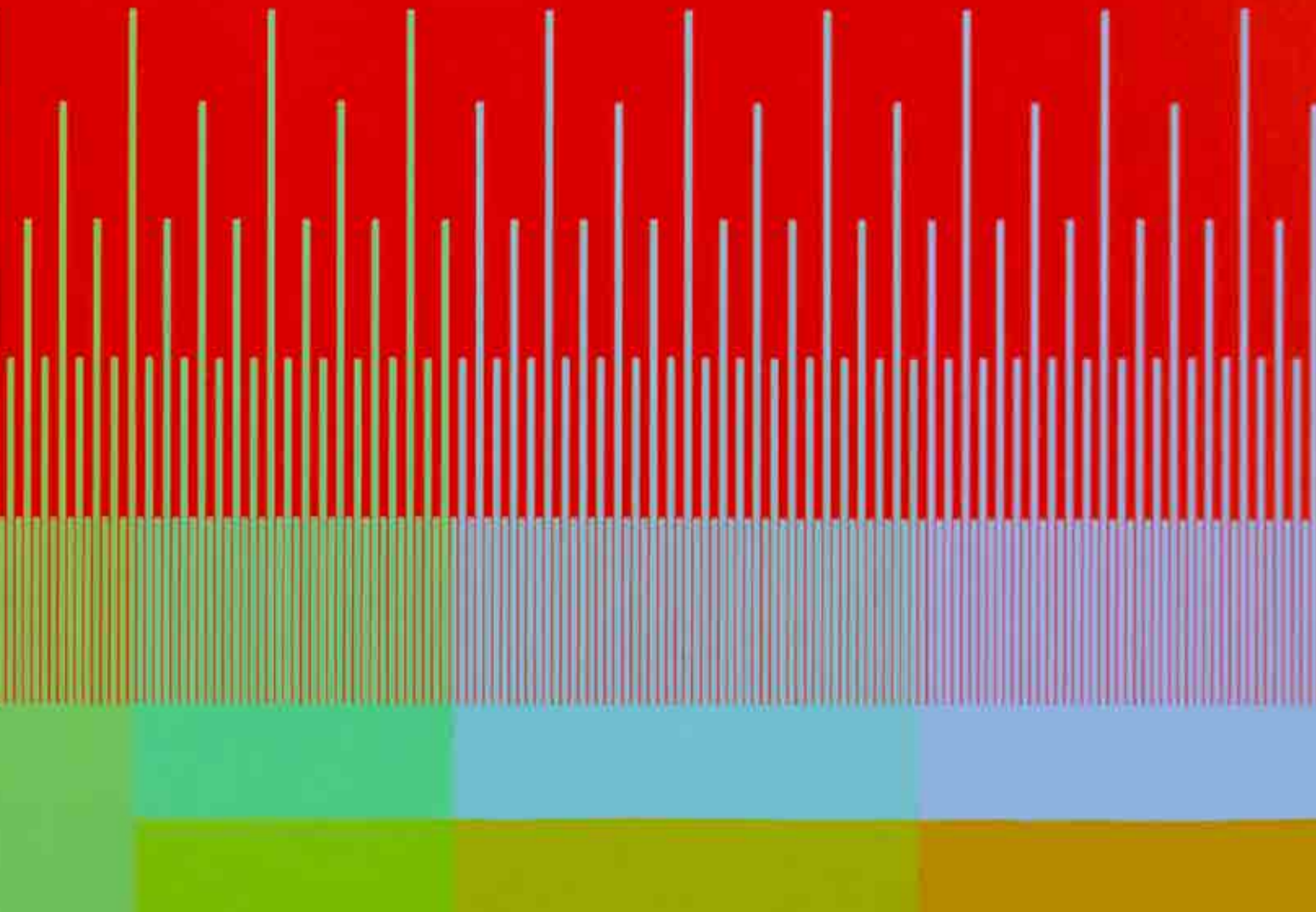




Richard Anuszkiewicz zaliczany jest do czołowych przedstawicieli nurtu op-art. Podobnie jak inny wielki przedstawiciel tego kierunku, Julian Stańczak, Anuszkiewicz był uczniem Josefa Albersa na prestiżowym Wydziale Sztuki i Architektury Uniwersytetu Yale. Trudno przecenić wpływ, jaki wywarł na historię współczesnej sztuki Albers — pochodzący z niewielkiego westfalskiego Bottrop absolwent i profesor legendarnego Bauhausu. Po przeprowadzce do USA w 1933 objął stanowisko dyrektora nowej szkoły Black Mountain College w Karolinie Północnej, gdzie uczył m.in. późniejszych mistrzów abstrakcjonizmu ekspresyjnego, Roberta Rauschenberga i Cy Twombly'ego. Z kolei z pracowni autora „Interaction of Color” na Yale wyszli wspomniani mistrzowie op-artu, obaj o polskich korzeniach: rodzice urodzonego już w USA Anuszkiewicza byli imigrantami z Polski, z kolei urodzony jeszcze w Polsce Stańczak osiedlił się w USA już po wojnie. Podobnie jak ich mistrz, obaj artyści hołdowali rygorystycznym zasadom kompozycji,

stosowali wyrafinowane zestawienia barw mające na celu wywołanie dynamicznych efektów optycznych reagujących na zmieniające się warunki świetlne.

Głównym środkiem wyrazu w sztuce Anuszkiewicza są płaszczyzny koloru naznaczone zwielokrotnionymi liniami. Nadawał on intensywności barwom poprzez zestawianie ich z odpowiednimi kolorami, co tworzyło kontrasty walorów, temperatur czy faktur prowadzące do wrażenia pulsowania. Podobnie jak Albers, będący jego wieloletnim mentorem i przyjacielem, a także tacy twórcy jak Piet Mondrian czy Giorgio Morandi, Anuszkiewicz w całej swojej twórczości skupiał uwagę na eksplorowaniu możliwości, jakie niesie za sobą pojedyncze zagadnienie. W swojej pracy artystycznej rozwijał wypracowane przez Albersa koncepcje dotyczące współoddziaływania na siebie barw, jednak jego sztuka różniła się zasadniczo od twórczości



Albersa. Estetyka kształtów oraz kolorów została przez niego znacznie rozbudowana i artysta w swojej pracy zastanawiał się nad relacjami pomiędzy barwami i ich zestawieniami. „Ludzie zawsze myśleli, że moim celem było optyczne szokowanie” – mówił w wywiadzie. „Ja nie chciałem szokować. Chciałem łączyć kolory w taki sposób, w jaki nie były dotychczas łączone. Wciąż robię to, co robiłem, ale teraz analizuję to bardziej dogłębnie. Tak jak impresjoniści, chciałem, by kolory łączyły się w oku obserwatora. Nie chciałem mieszać ich na palecie. W ten sposób osiągam większą intensywność koloru oraz jego czystość. Inaczej niż impresjoniści, nie prowadziłem tych eksperymentów w obrębie tematyki dzieł i odkryłem większą wolność w sztuce niefiguratywnej” (David L. Shirey, A Colorist Still Flouts Convention, „The New York Times”, 3.02.1985, dostępny na: <http://www.nytimes.com/1985/02/03/nyregion/a-colorist-still-flouts-convention.html>, [tłum.] Agata Matusielańska).

Zwieńczeniem pierwszego okresu twórczości Anuszkiewicza oraz potwierdzeniem pozycji w nowojorskim świecie sztuki był udział, obok m.in. Albersa, Franka Stelli czy Henryka Berlewiego, w słynnej wystawie „The Responsive Eye” w MoMA w 1965. Ta wystawa, która w oczach krytyków i historyków sztuki ukonstytuowała op-art, otworzyła jego przedstawicielom drzwi do najbardziej wpływowych amerykańskich galerii. Sam Anuszkiewicz nawiązał współpracę z Sidney Janis Gallery, z którą związane były tak wybitne osobowości, jak Albers, Gorky, de Koonig, Kline, Motherwell, Pollock czy Rothko. Wystawa podróżowała po Stanach Zjednoczonych przez kolejne dwa lata i ugruntowała pozycję artysty w kanonie najważniejszych amerykańskich twórców tego okresu. Prace Anuszkiewicza znajdują się w najważniejszych kolekcjach sztuki współczesnej, m.in. nowojorskiego MoMA, Art Institute of Chicago czy Museum of American Art – the Smithsonian Institute w Waszyngtonie.

10

JULIAN STAŃCZAK

(1928 - 2017)

"Filtered space", 1971 r.

akryl/ płótno, 102 x 102 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na blejtramic:

'JULIAN STAŃCZAK "FILTERED SPACE" 1971'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na krośnie: 'JStaćczak 1971'

estymacja: 180 000 - 250 000 PLN

41 500 - 57 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, USA
- Wigmore Fine Arts, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

„Abstrakcyjniści otworzyli nam oczy. Unaocznili nam, że żaden kolor czy kształt wymyślony przez umysł człowieka nie jest tylko rozrywką, tylko przyjemnością. Nawet najprostsze wzory wskazują na znaczenie obiektów, na których są stosowane, a w szerszym aspekcie odzwierciedlają ludzką naturę i jej zmienność w świecie. A ponieważ nie istnieje forma bez reprezentacji, to co do zasady nie ma różnicy pomiędzy perskim dywanem i obrazem nieprzedstawiającym. Istnieje, jednakże, najistotniejsza różnica w stopniowalnej skali rozciągającej się od najprostszych form geometrycznych, barw podstawowych, i elementów układów przestrzennych takich jak symetria, po złożone i niekiedy tajemnicze zawitości twórców natury”.

– RUDOLF ARNHEIM

11

JULIAN STAŃCZAK

(1928 - 2017)

"Blue Translation", 1971 r.

akryl/plótno, 101,6 x 127 cm

sygnowany i datowany na odwrociu, na krośnię: 'JStaćczak - 71'

sygnowany, datowany i opisany na bieżym: 'JULIAN STANCZAK "BLUE TRANSLATION" 1971'

estymacja: 180 000 - 240 000 PLN

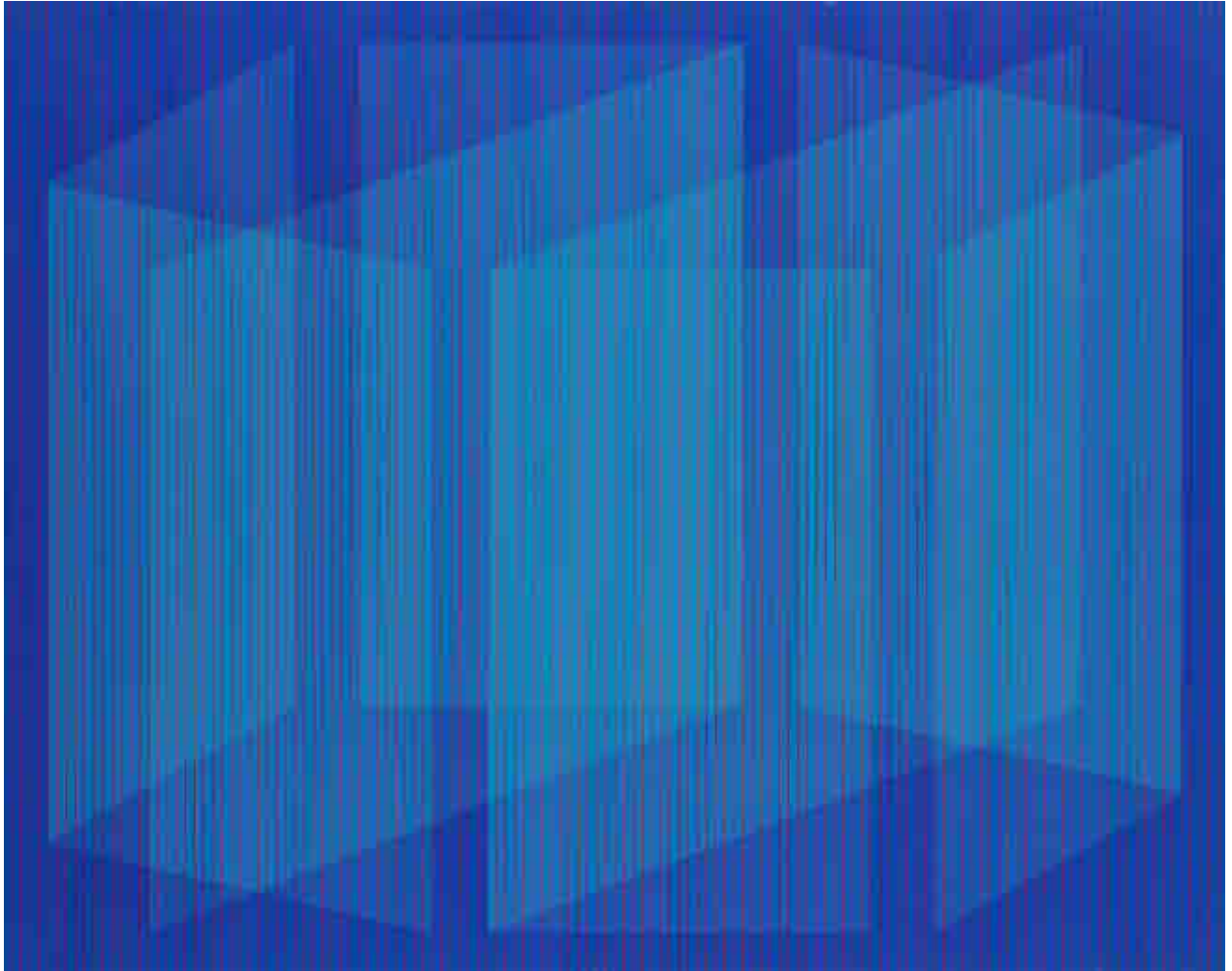
41 500 - 55 300 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, USA

„Wedle mojej obserwacji, interakcja koloru oraz rytmicznych, linearnych podziałów wprowadza maksimum energii wizualnej możliwej do wygenerowania na płaszczyźnie płótna”.

– JULIAN STAŃCZAK



Malarski idiom Juliana Stańczaka definiują kolor i rytm geometrycznych struktur. Artysta polskiego pochodzenia po wielu perturbacjach życiowych związanych z wojenną zawieruchą w 1949 trafił z Nairobi do Londynu, a następnie w 1950 do USA. Tam rozpoczął studia w Cleveland Institute of Art oraz następnie na Yale University, gdzie jego mistrzem był jeden największych klasyków abstrakcji geometrycznej XX wieku, przedwojenny wykładowca Bauhausu, Joseph Albers. Karierą Stańczaka w latach 60. zajęła się prestiżowa galeria Marthy Jackson. Niedługo potem w Europie zaczęła go promować najważniejsza dla tego kierunku paryska galeria Denise René. W 1965 artysta wziął udział w nowojorskiej wystawie „The Responsive Eye” w MOMA, która usankcjonowała Op-art jako ważny i modny kierunek sztuki w USA i na świecie. Sam artysta zaliczany jest do prekursorów kierunku – uważa się nawet, że termin „Op-art” pochodzi od tytułu jego pierwszej indywidualnej wystawy w Nowym Jorku „Optical Paintings” we wspomnianej Martha Jackson Gallery (1964).

Artysta był, co podkreśla wielu krytyków, niezwykle kolorystą. Zaprezentowana praca dowodzi jego wrażliwości na niuanse kolorystyczne: w tym przypadku odcieni błękitu podbitych cieniutkimi wertykalnymi żyłkami czerwieni. Początkowo Stańczak inspirował się spuścizną Paula Klee, ale także barwami natury, która zachwycała go już od wczesnych lat. Po deportacji na Syberię w 1942 i uzyskaniu amnestii Stańczak uciekł wraz z rodziną na południe, gdzie podróżował po Bliskim Wschodzie i odwiedził takie odległe miejsca jak Pakistan czy Indie. Te doświadczenia zapiszą się niezwykle wyraźnie w pamięci artysty, a w szczególności krajobraz zobaczonych przez niego miejsc. Ostatecznie w 1942 Stańczak został ułokowany w obozie dla polskich uchodźców w Afryce Wschodniej, a wydarzenie to odcisnęło na nim szczególne piętno. W 1948 odbyła się też pierwsza wystawa indywidualna artysty – w hotelu Stanley w Nairobi pokazał serię swoich akwarel. Malarz w wywiadach i wspomnieniach nieraz potem wracał do wrażeń, jakie wywarła na nim dzika natura oraz jej barwy. Jak wspominał: „Dla mnie był to całkowicie fantastyczny fenomen, który, ku mojej radości, rozgrywał się przed moimi oczami każdego dnia. Mogłem przyglądać się, jak dżungla zmienia kolory od purpury po nieledwie czerwień, potem znowu z powrotem do niebieskozielonego lub czarnego. To były przepyszne barwne czary. Fascynowałem się tym dramatem i chciałem go przedstawić” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 14).

Malarz początkowo starał się na swoich obrazach sprowadzić żywioły natury do graficznych zapisów. W ten sposób powstały jego białe-czarne realizacje z lat wcześniejszych. Źródłem wrażliwości kolorystycznej można doszukiwać się w naukach, jakie artysta pobrał w Stanach Zjednoczonych. Oprócz wspomnianego Albersa, autora „Interaction of Color”, artysta inspirował się także tekstami Rudolfa Arnheima – czołowego badacza psychologii percepcji. Jego „Art and Visual Perception” miała formatywny wpływ na definicję sztuki Stańczaka, którego płótna z czasem stawały się rodzajem płaszczyzn, na których artysta za pomocą środków plastycznych rozprawiał o długości fal, czystych barwach oraz ich psychofizycznym oddziaływaniu na człowieka.

Prace Stańczaka znajdują się w kolekcjach takich instytucji jak Cleveland Institute of Art, The Metropolitan Museum of Art, Miami University Art Museum, Museum of Fine Arts w Bostonie czy Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Ostatnio zaobserwować można renesans zainteresowania twórczością artysty. W 2012 malarz znalazł się na 6 pozycji listy „15 Najgorętszych nazwisk rynku sztuki” ogłoszonej przez Bloomberg-ArtNet, a w maju 2019 odbyła się jego obszerna prezentacja w Mayor Gallery w Londynie.

12

VICTOR VASARELY

(1906 - 1997)

"Kezek", 1986 r.

akryl/ płótno, 91 x 80 cm

sygnowany u dołu: 'Vasarely'

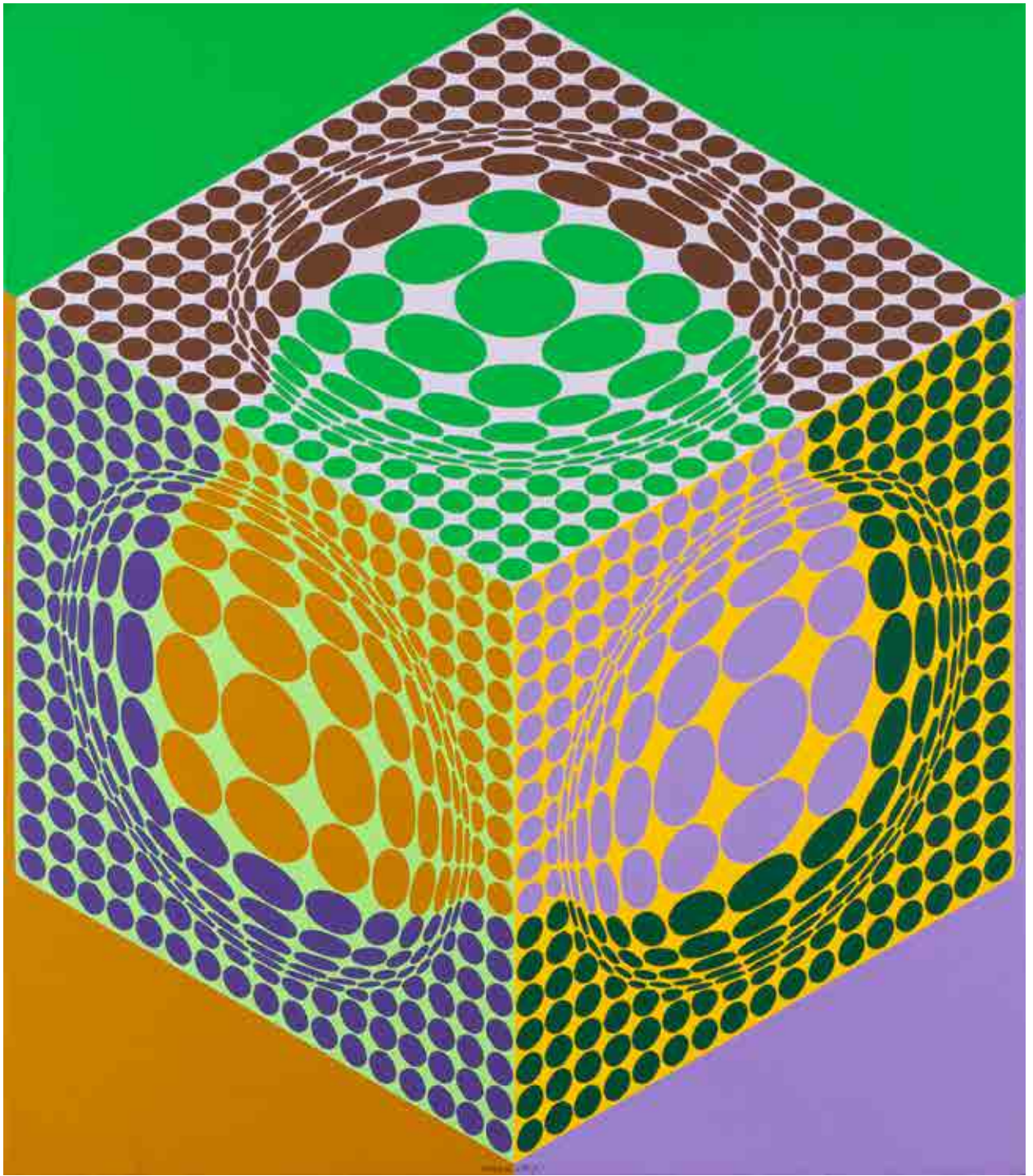
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'VASARELY - | "KEZEK" -
1986 | (91 x 80) | Vasarely'

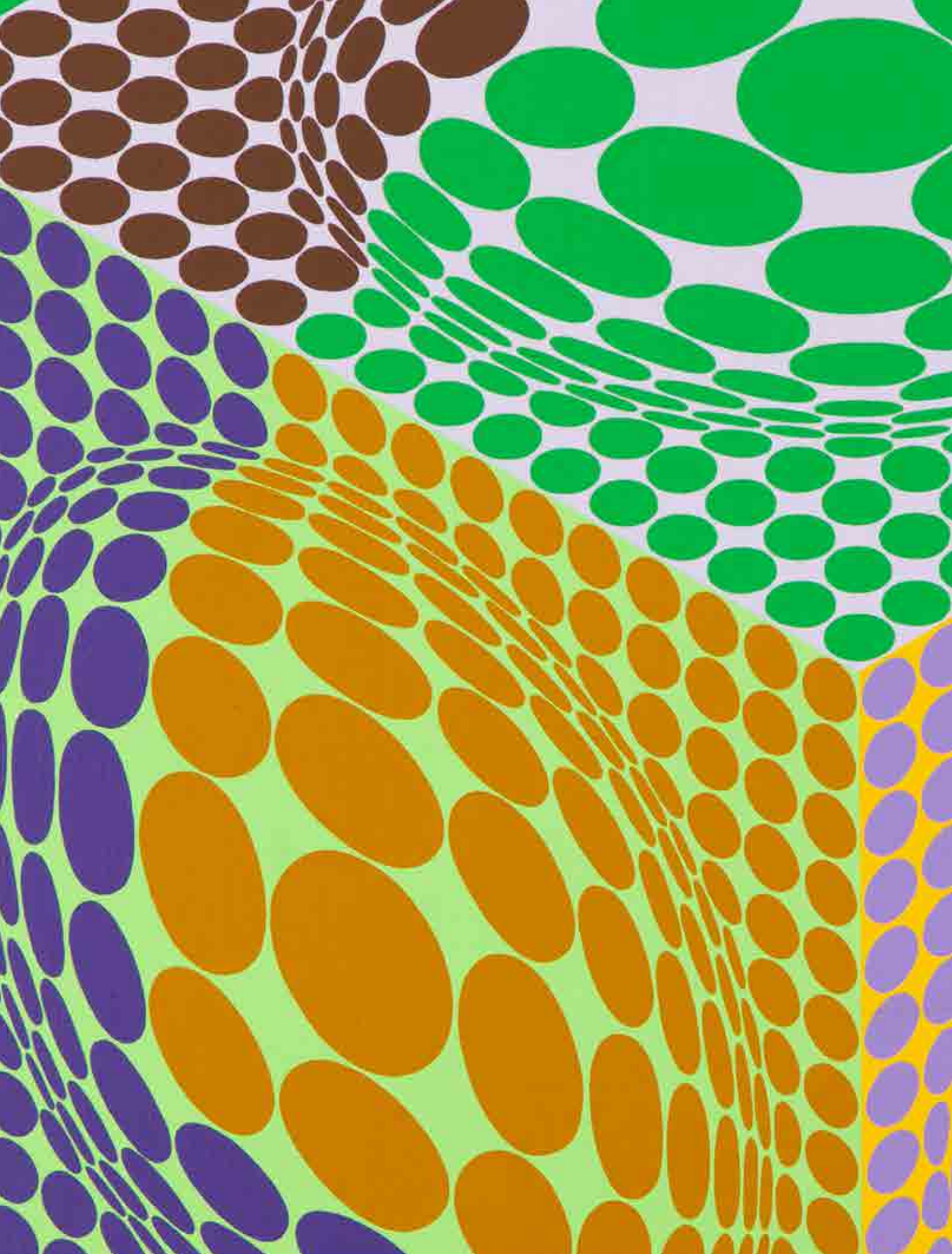
estymacja: 300 000 - 450 000 PLN †

69 000 - 104 000 EUR

„Sztuka musi stać się hojna i całkowicie upowszechniona.
Sztuka musi być szczerze współczesna. Od tego
momentu, nowe technologie są po to, by niezwłocznie
rozpowszechniać sztukę ludziom”.

– VICTOR VASARELY





Droga Vasarely'ego mogłaby służyć za podręcznikowy model poszukiwań wielu XX-wiecznych artystów. Twórca swoją edukację zaczął od studiowania klasycznych, akademickich form w konserwatywnej Akademii Podolini-Volkmann. Szybko jednak w swych poszukiwaniach zaczął się zbliżać do awangardy. Dlatego jego tożsamość uformowała się nie na akademii, ale na budapesztańskich warsztatach (węg. műhely) – szkole wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu. W początkowej fazie swojej kariery artysta zajmował się projektowaniem tkanin oraz druków reklamowych. Sztuka użytkowa jednak dawała młodemu twórcy dużą swobodę artystyczną i stała się dla niego polem do licznych i oryginalnych eksperymentów. W tym okresie, w latach 30., wyklarowały się główne zagadnienia, na których skupił się w swojej twórczości – złudzenia optyczne, geometria oraz dynamika. Jego zainteresowania oraz fascynacje wykraczały jednak znacznie poza wspomniane kwestie. Warto wspomnieć, iż artystę interesowało również malarstwo figuratywne, kubizm, surrealizm oraz ekspresjonizm. Po drugiej wojnie światowej Vasarely zaczął jednak jasno wyklądać, na czym według niego powinno polegać współczesne malarstwo. W swoich wypowiedziach podkreślał uniwersalny charakter sztuki. Postulował fuzję dwóch sprzecznych postaw: chęci wyeliminowania indywidualnego pierwiastka w sztuce (poprzez modułową, powtarzalną kompozycję) oraz nadanie jej poetyckiego wydźwięku. To właśnie te hasła sprawiły, że twórcę okrzyknięto „romantycznym astronautą”, hybrydą duchowionego artysty i „naukowca” wierzącego w sztukę opartą na matematyczno-fizycznych prawidłach widzenia.

Ciekawy wątek op-artu poruszyła Maria Poprzęcka w artykule „Przypomnienie opartowskiej sukienki”, w którym opisała historyczne tło działalności Victora Vasarely'ego. Powojenna scena artystyczna we Francji była zdominowana przez „epigonów kubizmu, surrealizmu, przez tasyzm, zwany też abstrakcją liryczną, czy też sentymentalny mizerabilizm, któremu dopisywano filozoficzne, egzystencjalne treści” (Maria Poprzęcka, Przypomnienie opartowskiej sukienki, dostępny na: <http://www.atlassztuki.pl/pdf/abstrakcja1.pdf>, s. 2). Swoiste novum oferowała galeria Denise René, promując abstrakcję geometryczną. Celem było przywrócenie „jasności, stabilności i ładu” jako remedium na traumatyczne doświadczenie II wojny światowej.

Prócz fascynacji op-artem trzeba wspomnieć o zainteresowaniu Vasarely'ego kosmosem. Od 1960 Vasarely definiował swoją sztukę jako „folklor planetarny”. Jego zdaniem każda, stworzona przez niego „jednostka plastyczna” odpowiadała strukturze wszechświata. Ponadto tytuły obrazów ewokowały quasi-naukowy wydźwięk. Artysta tworzył nowe słowa, łącząc francuskie wyrazy z węgierskimi. W rezultacie geometryczne składniki sztuki Vasarely'ego, poprzez znaczny rygor układu, bogatą tonację barwną oraz iluzjonistyczne efekty stwarzają pozór ruchu i migotania powierzchni malarskiej.

Zaprezentowana praca „Kezek” powstała w okresie, gdy Vasarely był już ukształtowanym artystą oraz szeroko rozpoznawalną postacią. W 1970 funkcjonowało już poświęcone twórcy muzeum w Gordes. Pięć lat później otworzono natomiast fundację imienia artysty w Aix-en-Provence na południu Francji, a nieco później centrum w jego rodzinnym mieście. Budynek fundacji został zaprojektowany przez samego Vasarely'ego we współpracy z architektami Johnem Sonnierem oraz Dominique'em Ronsseray'em. Artysta wraz z zespołem skomponował budynek z siedemnastu sześciokątów. Obecnie w kolekcji Fundacji znajdują się 42 duże płótna autorstwa Vasarely'ego. Warto wspomnieć, iż od lat 70. dzieła Vasarely'ego nabrały subtelności, a artysta rozwijał się w kierunku mozaikowych układów kompozycyjnych. Wyraźnie stały się poszukiwania malarskiej głębi i trójwymiarowości – bardzo wyraźnie widoczne w kompozycji „Kezek”.

13

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY

(ur. 1935)

„Nr C-112”, 1965 r.

akryl/plótno, 55,9 x 55,9 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '#C-112 | 1965 | Tadasky'
na odwrociu naklejka z Kootz Gallery, Nowy Jork

estymacja: 60 000 - 100 000 PLN

13 900 - 23 100 EUR

„Koło jest (...) jedną z najbardziej powszechnych form otaczających człowieka, formą, od której nie ma ucieczki. Koło jest proste do zrozumienia, aby je docenić, nie potrzebujemy wyjaśnień”.

– TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY



14

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 - 1988)

"Relief nr 13", 1975 r.

akryl, relief/płyta, 55 x 55 cm
datowany i opisany na odwrociu l.g.: 'nr 13 1975 r.'
sygnowany na odwrociu u góry: 'H. Stażewski'
na odwrociu naklejka depozytowa z Galerii Foksal z opisem pracy

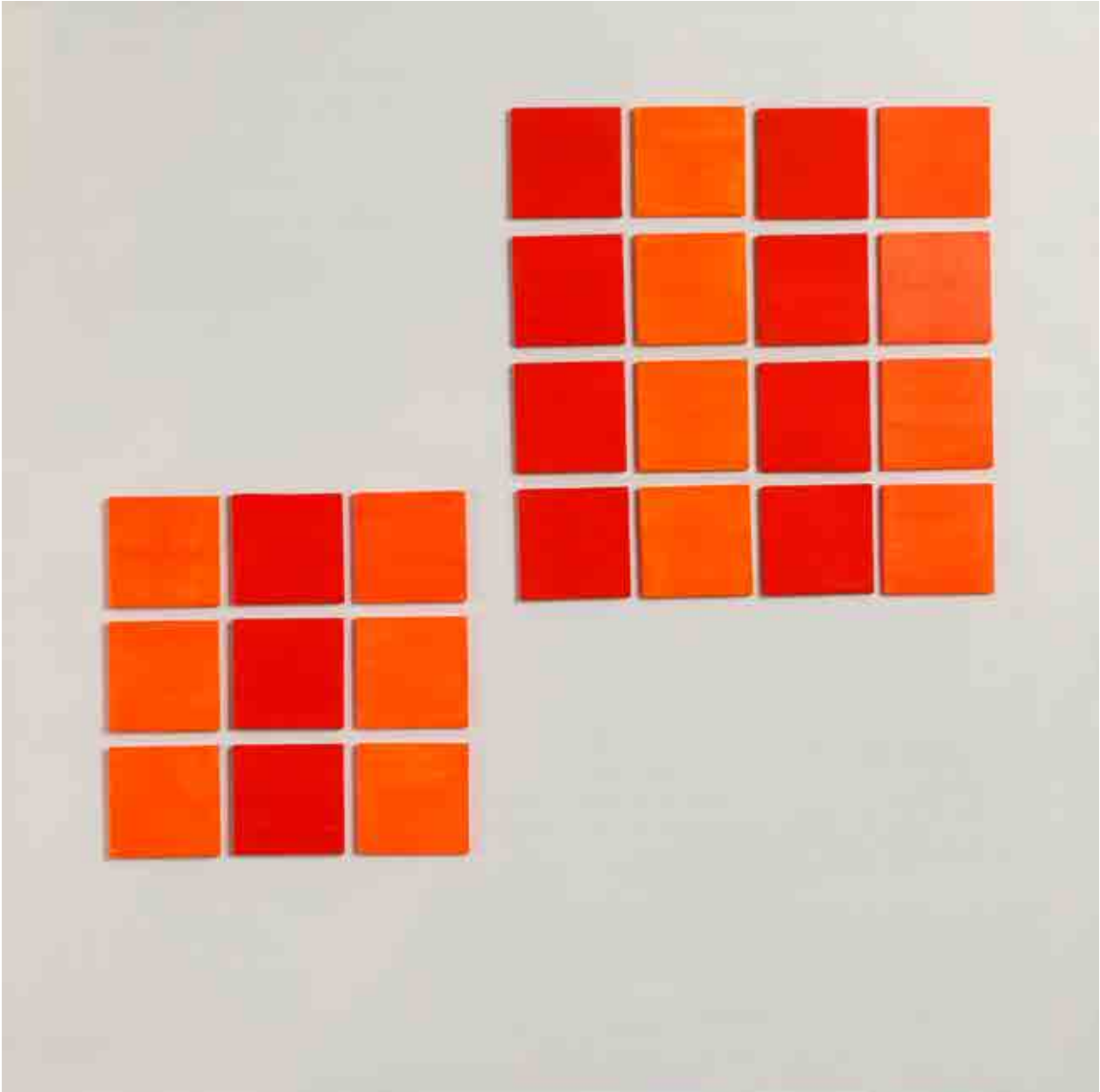
estymacja: 160 000 - 200 000 PLN [↑]
37 000 - 46 000 EUR

POCHODZENIE:

- Galeria Foksal, Warszawa
- kolekcja prywatna, Kraków

OPINIE:

- autentyczność pracy potwierdzona przez Wiesława Borowskiego.



Dekada lat sześćdziesiątych i początek dekady lat siedemdziesiątych XX wieku to w twórczości Henryka Stażewskiego czas reliefów. Najstarsze znane prace reliefowe Stażewskiego pochodzą z końca lat pięćdziesiątych, trudno ustalić, kiedy powstały ostatnie – wynika to z płynności pojęcia reliefu, które stosuje się w literaturze poświęconej Stażewskiemu. Niekiedy pojęciem tym określa się również przestrzennie aranżowane malarstwo artysty.

Reliefy Stażewskiego były przeniesieniem w trzeci wymiar jego poszukiwań malarskich. Krytycy i krytyczki komentujący twórczość reliefową Stażewskiego skupiali się na takich problemach jak „autonomia” i „obiektywność”. Ta pierwsza miała odnosić się do skończonego charakteru dzieła, zamkniętej kompozycji, która pozostaje odrębną całością i nie wchodzi w reakcję z otoczeniem. Ta druga oznaczać miała stosowanie liczbowych proporcji oraz posługiwanie się czystymi barwami, niezmqconymi personalnymi gustami artysty. Tym samym krytyka podtrzymywała pojęcia stosowane przez samą konstruktywistyczną awangardę, z której Stażewski się wywodził. Głównymi cechami dzieła sztuki była dla niej „bezosobowość” polegająca na usunięciu osobistych cech twórcy, jego znaków szczególnych, wynikających z osobistego stylu. W zamian proponowano stylizację „obiektywną” i „uniwersalną”: najprostsze, geometryczne kształty, które można zmierzyć i rozmieścić wewnątrz kompozycji za pomocą reguł liczbowych, proporcji – a zatem tego co mierzalne, czyli „obiektywne” w przeciwieństwie do osobistych, ekspresyjnych czy autobiograficznych treści wyrażanych w sztuce przez niektórych artystów i artystki. Awangardowa i neoawangardowa estetyka mówiła tym ostatnim praktykom zdecydowane „nie”.

Prezentowany tutaj relief pochodzi z 1975, tym samym zalicza się do grupy późniejszych reliefów o wyraźnej, przestrzennej formie (w dekadzie lat osiemdziesiątych artysta tworzył głównie malarstwo, które niekiedy zaprezentowane na drewnianym klocku oddzielającym je od podłoża i ramy było określane mianem „reliefu” – choć posiadało w pewnym sensie przestrzenną formę, było już czym innym niż prezentowana tu praca). Składa się on z szeregów barwnych, pomarańczowych kwadratów zakomponowanych wewnątrz dwóch większych pól kwadratowych – tym samym powstaje tu układ „siatki”, widoczny jest powtórzony element modułowy. Stażewski nie ograniczył się do użycia jednego odcienia oranżu, stosując naprzemiennie kolor jaśniejszy i ciemniejszy. Stażewski zdaje się tutaj eksponować wariacje koloru, jego wpływ na kompozycję w zależności od natężenia i temperatury. Dwa większe kwadraty (złożone z mniejszych modułów) są „zawieszonymi” w białym polu elementami, które przypominają nieco suprematystyczny „dryf” czy „lot” barwnych figur geometrycznych. Tym samym pozostają charakterystycznym dla neokonstrukttywizmu ćwiczeniem z kompozycji, jej wewnętrznymi, autotelicznymi właściwościami.





W tytule jednej z pośmiertnych wystaw monograficznych Stażewski określony został jako „zmienny – konsekwentny”, co dobrze opisuje sztukę tego artysty. Stażewski od lat dwudziestych poprzedniego wieku interesował się językiem geometrii w sztuce i taką sztukę (choć z przerwami) praktykował przez resztę swojego długiego życia). O ile początkowo poszukiwaniom tym towarzyszyła konstruktywistyczna utopia przekształcania świata za pomocą sztuki oraz zmiany samego statusu sztuki w społeczeństwie, o tyle później, w powojennych dekadach Stażewski (choć nie od razu) porzucił ten sposób myślenia. Powracał raz za razem do

problemów czysto obrazowych, związanych z problemami takimi jak kolor, kompozycja, faktura – typowo modernistycznych wartości obrazu, w ich pozornej autonomii upatrując sposób na wyrażenie ducha współczesności. Masowy, standaryzowany charakter produkcji przemysłowej miał w takim dziele być reprezentowany przez technicznie powielane figury i kształty, nie noszące (jak produkty przemysłu) śladów jednostkowego wykonania, śladów ręki twórcy czy twórczyni. Tym samym okazywały się – według artysty – sposobami na twórcze sprostanie wymogom odpowiadania „duchowi czasu”.





Henryk Stażewski w swojej pracowni przy ul. Świerczewskiego, Warszawa czerwiec 1987, fot. Irena Jarośnińska / zbiory Ośrodka KARTA

15

HENRYK STAŻEWSKI

(1894 - 1988)

Bez tytułu, 1973 r.

akryl, relief/płyta, 43 x 43 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'H. Stażewski | 1973'
na odwrociu naklejka wystawowa z galerii Olympus w Łodzi

estymacja: 140 000 - 180 000 PLN †
32 300 - 41 500 EUR

WYSTAWIANY:

- Henryk Stażewski. Regulowanie ostrości widzenia. Prace z lat 1970-80, 26.02-21.03.2019, Galeria Olympus, Łódź
- 2x. Kolekcja Dariusza i Krzysztofa Bieńkowskich, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 27.03–24.04.2004

„Nieskończona ilość i wielorakość przedmiotów i kształtów widzianych bezustannie i niezauważonych – wielość różnych struktur materii itp. inspiruje artystę do szukania porządku w chaosie i uproszczenia przez sprowadzanie do kształtów geometrycznych”.

– HENRYK STAŻEWSKI



16

HENRYK STAŻEWSKI

(1894 - 1988)

Bez tytułu, 1982 r.

akryl/płyta, 54 x 54 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

'1982 | H. Stażewski' oraz pieczęć wywozowa

estymacja: 60 000 - 90 000 PLN †

13 900 - 20 800 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty, 1984

- kolekcja prywatna, Berlin

„Życie znajdujące się w stanie fermentu niezrozumiałego dla nas, kryje w sobie prawdę, którą odkrywa artysta wewnętrznym okiem i szuka czegoś głębszego, aniżeli piękno malarskie”.

– HENRYK STAŻEWSKI



17

RYSZARD WINIARSKI

(1936 - 2006)

Z serii: "Penetracja przestrzeni rzeczywistej", 1972 r.

akryl, otówek/płyta pilśniowa, 100 x 100 x 10 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Winiarski 1972',
wskazówka montażowa oraz naklejka z opisem pracy:
'Penetration of real space of equal probability to black
and white colour appearance. Mutable lot - dice. Wood,
acryl, 100 x 100 cm, year, 1972.'

estymacja: 450 000 - 550 000 PLN †

103 700 - 126 800 EUR

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

„Cała moja twórczość, do dzisiaj, z grubsza biorąc, jest budowana na tych dwóch obiektywnych mechanizmach, na porządku i przypadku. Porządkiem nazywam te doświadczenia, które są przypisane ciągom liczbowym, przypadkiem zaś te, w których uruchomiony został taki czy inny mechanizm losowy”.

- RYSZARD WINIARSKI



Winiarski konsekwentnie trzymał się wypracowanego na początku swojej twórczości założenia – pragnienia połączenia sztuki z nauką. Obecnie twórca uznawany jest za jednego z czołowych przedstawicieli indeterminizmu w sztukach wizualnych. Podobnie jak Roman Opalka przekraczał w swoich pracach funkcje i znaczenia tradycyjnie rozumianych dzieł sztuki. Odrzucał estetyzm na rzecz podejścia stricte naukowego. Od efektu dużo istotniejszy był dla niego cały proces powstawania dzieła. Artysta o podwójnym wykształceniu – malarskim i inżynierskim przyświecał cel wypracowania zasad regulujących powstawanie dzieła. W typowy dla siebie sposób opisywał idee swojej sztuki za pomocą liczb, miar oraz kolorów. Przyczyną unaukowania

i obiektywizacji były nie tylko tytuły, ale również umieszczane na obrazach notatki, w których często określał szerokości pasów kolorystycznych i ich rozkład oraz uwzględniał skrupulatne obliczenia. Adnotacjami tego typu opisywał algorytmy, według których powstały dane prace, a także wprowadzał dodatkową zmienną wprawiającą algorytm w ruch. Zaprezentowana praca została opatrzona białym kawałkiem papieru umieszczonym na odwrociu. Możemy na niej przeczytać: „Penetration of real space of equal probability to black and white colour appearance. Mutable lot – dice”. Jak wskazuje instrukcja, decydującym elementem były rzuty kością.

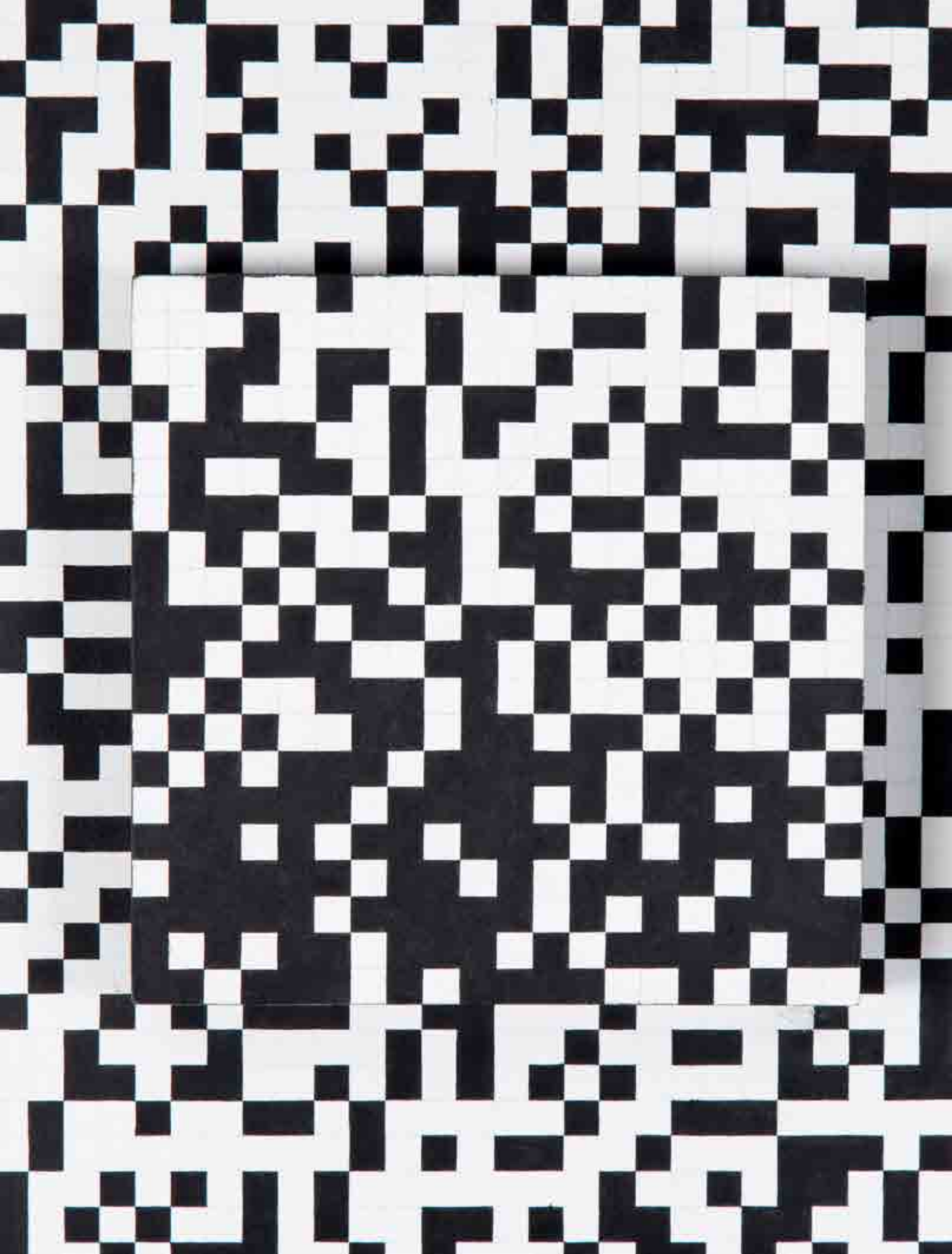
„Istnieje bardzo prosty mechanizm, dobrze znany matematykom, który zdaje się stwarzać nieograniczone możliwości – nazywa się on PRZYPADKIEM. Jak się człowiek zda na to, co mu przynosi seria przypadków, seria rzutów monetą czy kostką do gry, lub jak u François Morelleta średnia numerów znajdujących się w książce telefonicznej, otrzymuje mechanizm, który mu daje szansę nieskończonej ilości doświadczeń. Bowiem nawet przy małej ilości elementów użytych poddanych przypadkowi można uzyskać wielką ilość różnorodnych zdarzeń”.

– RYSZARD WINIARSKI

Winiarski od momentu wypracowania swojego języka plastycznego operuje sterylnym wręcz modułem czarno-białych kwadratów, działaniem seryjnym, regularnym oraz statystyczną zasadą rozkładu zdarzeń. Gdy komentował obranie swej ścieżki abstrakcyjnej, bazującej na mechanizmach funkcjonujących poza subiektywnością artysty, przywołał słowa Richarda Paula Lohse’a, który uważał, że wybór taki wpływa z pobudek moralnych, z chęci uniknięcia zafalszowania i mistyfikacji, które są immanentnym elementem tradycyjnego aktu twórczego.

Początki działalności autora przypadają na lata 60., czyli okres największej popularności sztuki konceptualnej, ale także postawy scjentystycznej zdominowanej przez idee mitu cywilizacyjnego, wiary w naukę, która jest w stanie nie tylko polepszyć ludzki byt, lecz także zrównać wrażliwość z chłodną kalkulacją i zmienić sztukę w naukę.

Oczywiście ten sposób myślenia podzielił los wszelkich utopii i wkrótce uległ erozji, a w wykalkulowanym świecie znalazło się miejsce na refleksję nad specyfiką natury człowieka i motywami jego działania. Postawa Winiarskiego nie wyklucza uznania sztuki za rzeczywistość rządzącą się własnymi prawami, mimo że przyznawał, że dojście do tej konkluzji zajęło mu prawie dwie dekady. Przełomowym momentem w jego myśleniu o obrazie był rok 1983, w którym w pełni uświadomił sobie, że nawet jego twórczość wyrastająca z zainteresowania naukami ścisłymi może stanowić także obiekt kontemplacji i przyznał: „po tych wszystkich latach wierzę bowiem, że moje obrazy mają w sobie ładunek, który można by nazwać mistycyzmem matematycznym – dają kontakt z tym, co niemierzalne, nienazwane, nietransparentne” (Rozmowa Zbigniewa Taranienko z Ryszardem Winiarskim przeprowadzona w 1990 [w:] Ryszard Winiarski, katalog wystawy, Galeria Opera, Warszawa 2017, s. 9).



18

RYSZARD WINIARSKI

(1936 - 2006)

„Chance in game for one”, 1989 r.

akryl, ołówek/plyta, 48 x 48 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu:
'chance in game for one | winiarski '89'

estymacja: 60 000 - 80 000 PLN †

13 900 - 18 500 EUR

POCHODZENIE:

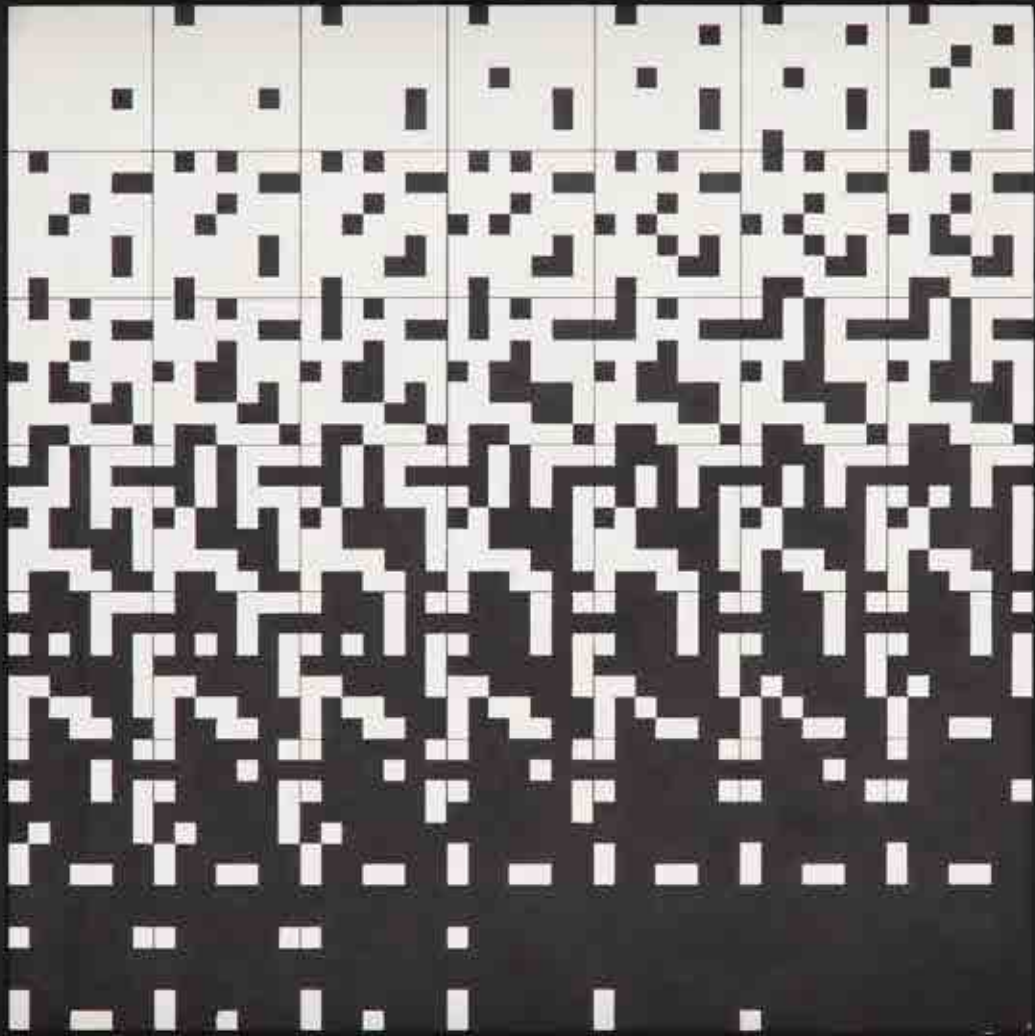
- kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

„Koncepcja twórcza Winiarskiego – dojrzała, nowatorska, burząca zastane reguły i kryteria w sztuce, oparta na niezawodnym i sprawdzalnym fundamencie matematyki – doskonale spełniała postulaty epoki. A równocześnie wyprzedzała swój czas, zawierała bowiem istotne pierwiastki konceptualizmu. Dla Winiarskiego bowiem, co wielokrotnie podkreślał, ważny był nie rezultat pracy, czyli dokonany już zapis przeprowadzonych czynności aleatorycznych, ale sam proces owych działań (...)”.

- BOŻENA KOWALSKA



chance to game for you

reminiscent 10

19

RYSZARD WINIARSKI
(1936 - 2006)

"Program + program", 1988 r.

akryl/deska, 49,5 x 49,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Winiarski 88'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'3. | program + program | Winiarski '88'

estymacja: 60 000 - 80 000 PLN †
13 900 - 18 500 EUR

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

„Chodziło mi o podjęcie skutecznej próby wyzbycia się mistyfikacji i zdania się na coś innego niż własne widzimisię. Alternatywną były procesy obiektywne i chęć wprowadzenia ich na teren sztuki”.

– RYSZARD WINIARSKI



20

HANNES BECKMANN

(1909 - 1977)

"Icon", 1968 r.

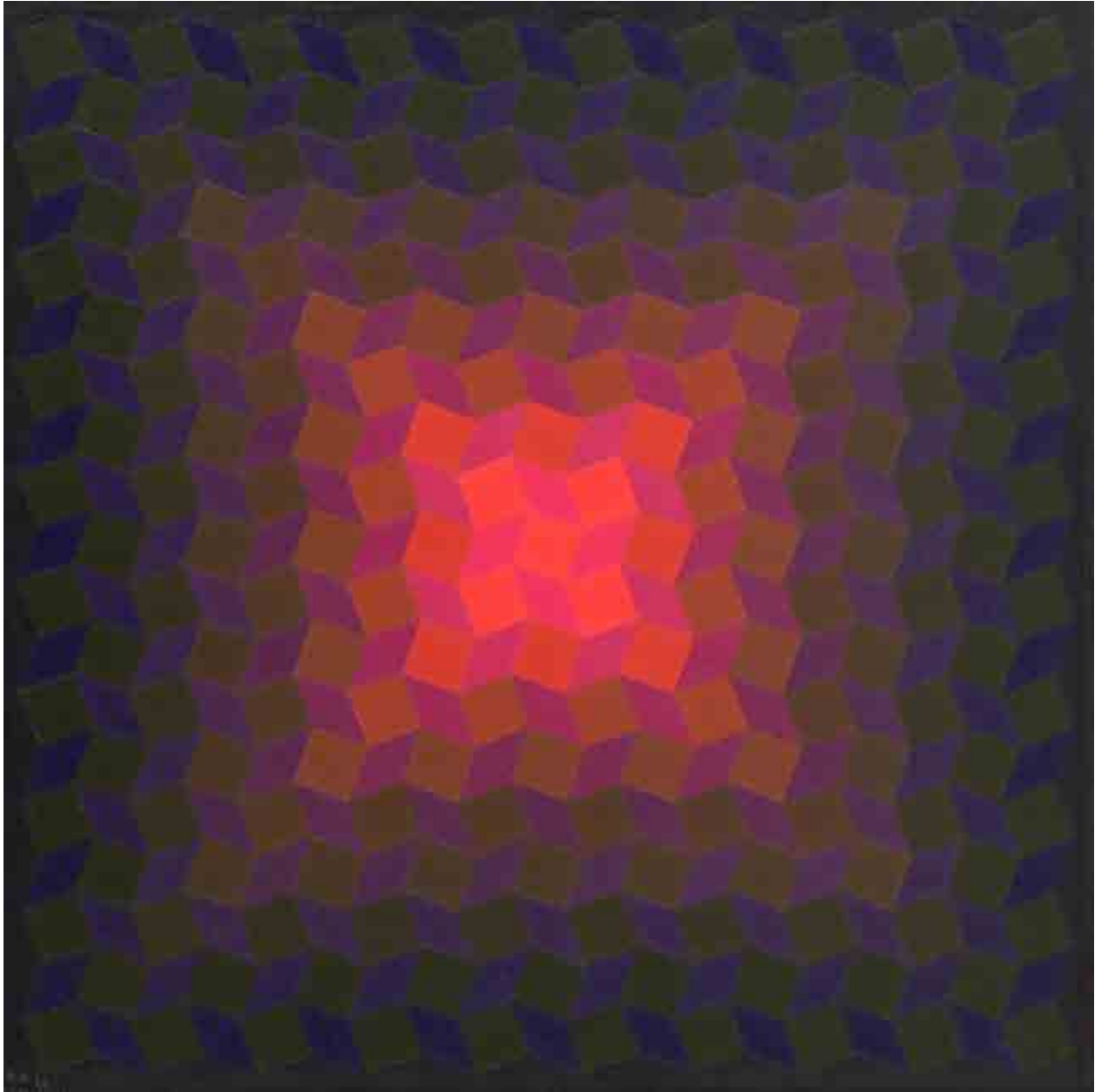
olej/plótno, 51 x 51 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'h.b. 68'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Icon | oil 1968 | Hannes Beckmann'
na odwrociu naklejka z galerii Kanegis w Boston, Massachusetts

estymacja: 55 000 - 85 000 PLN ↑
12 700 - 20 000 EUR

POCHODZENIE:

- Kanegis Gallery, Boston
- Skinner Auction House, Boston, 2012
- kolekcja prywatna, Polska

Efekty optyczne były punktem wyjścia zarówno dla malarstwa, jak i fotografii Hannesa Beckmanna. Ten niemiecko-czesko-amerykański malarz, fotograf i scenograf urodził się w Stuttgarcie w 1909. Na przełomie lat 20. i 30. studiował w słynnej szkole artystyczno-rzemieślniczej Bauhaus, następnie kształcił się w zakresie fotografii w Wiedniu. Po dojściu nazistów do władzy i kryminalizacji awangardowej sztuki przez hitlerowców emigracja stała się koniecznością – szczególnie w obliczu antysemityzmu władz III Rzeszy. Po wojennej zawierusze, podczas której Beckmann wraz z żoną – dziedziczką fortuny – zbiegli z Niemiec do Pragi, artysta zamieszkał w Nowym Jorku. Do najbardziej znanych dzieł Beckmanna z okresu amerykańskiego należą akrylowe obrazy w stylu op-art, które powstawały w jego pracowni od lat 40. Mimo to dzisiaj Beckmann znany jest nie tylko jako malarz, lecz również fotograf: był współtwórcą kolekcji i kuratorem działu fotografii w muzeum Solomona L. Guggenheima w Nowym Jorku (wówczas Museum of Non-Objective Painting) i wykładał w Cooper Union, na Yale i Dartmouth. W swojej pracy fotograficznej eksperymentował z solaryzacją, kontrolowanym prześwieczeniem i silnymi kontrastami. Efekty optyczne były kluczowe również dla malarstwa Beckmanna: opierał na nich – obok studiów neurologicznych – swoją metodę twórczą. Plótno artysty – obraz z 1964 zatytułowany „Inca” – znalazło się na legendarnej wystawie „The Responsive Eye” w MoMA, w której wzięli udział najważniejsi op-artycy tego czasu, na czele z Josefem Alberssem, Richardem Anuskiewiczem, Tadeuszem Fangorem, Julianem Stańczakiem i Tadaskym.



21

TADEUSZ KANTOR

(1915 - 1990)

Bez tytułu, 1959 r.

olej/ płótno, 74 x 92 cm
sygnowany p.d.: 'Kantor'
opisany na odwrociu na krośnię: 'IV 1959 | PARIS'
na odwrociu na bieżymie naklejki z Museum of Modern
Art oraz z Saidenberg Gallery w Nowym Jorku

estymacja: 220 000 - 280 000 PLN †
50 700 - 64 600 EUR

WYSTAWIANY:
- Saidenberg Gallery, Nowy Jork, 1960

„Malarstwo, które nadchodziło, manifestowało kres wszelkiej kalkulacji, skrępowania intelektualnego i w rezultacie, również kres doraźnego doświadczenia, zmierzyło się z siłami ciemności i żywiołowości, ujawniając ich naturę i mechanizm. Malarstwo usytuowało się poza wszelką formą i estetykę. Stało się dla mnie manifestacją życia, kontynuacją nie sztuki, ale życia”.

- TADEUSZ KANTOR



22

TADEUSZ KANTOR

(1915 - 1990)

„Multipart”, 1970 r.

akryl, asamblaż/plotno, 119 x 110 cm
na odwrociu naklejka wystawowa galerii Foksal PSP z opisem pracy
kompozycja malarska autorstwa Anette Ahrenberg, lata 70. XX w.

estymacja: 200 000 - 300 000 PLN †

46 100 - 69 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja rodziny Ahrenberg, Szwajcaria
- kolekcja prywatna, Szwajcaria

„Drodzy Ulla i Teto, upłynęło wiele lat od czasu naszych pobytów w Chexbres u Was Drodzy Przyjaciele. Moja żona i ja byliśmy chyba jednymi z pierwszych gości tego małego domku nad Lemaniem, który pomieścił tak wielki świat imaginacji. Od tego czasu przeżyliśmy obydwójecie wiele przygód i perypetji w naszej sztuce. Ale ten wczesny okres naszej twórczosci, przy którym Ty Teto i Ulla staliście jako najbliżsi Świadkowie – jest dla nas ciągle najważniejszy. W Chexbres napisałem w roku 1962 mój MANIFEST - EMBALLAGES. Do dziś dnia pozostaje w mocy, a może nawet staje się coraz bardziej aktualny”.

– MARIA STANGRET, TADEUSZ KANTOR W LIŚCIE DO TETO
I ULLI AHRENBEGÓW, KRAKÓW, LUTY 1977





Theodor Ahrenberg był szwedzkim przedsiębiorcą, miłośnikiem sztuki i kolekcjonerem, który zgromadził wiele prac uznanych artystów modernistycznych. Wśród dzieł, które znajdowały się w tej kolekcji, były między innymi prace takich twórców jak: Pablo Picasso, Henri Matisse, Marc Chagall, Georges Braque czy Henry Moore. Dzieje zbiorów Ahrenberga to dość sensacyjna historia, której epizodami były również zatargi właściciela z prawem oraz zlicytowanie jego bogatej kolekcji w Sztokholmie. W latach 60. Ahrenberg przeniósł się ze swoją rodziną do Szwajcarii, gdzie zaczął ponownie tworzyć zbiory. Szwajcarska kolekcja miała nieco inny charakter, znalazły się w niej prace bardziej współczesne, będące odwzorowaniem ostatnich nurtów w sztuce. Były to dzieła między innymi Lucio Fontany, Roberta Rauschenberga, Christo czy Tadeusza Kantora.

Ahrenberg poznał Tadeusza Kantora w Krakowie pod koniec lat 50. Miał on wpływ na wypowiedzenie jego malarstwa w Europie. Dzięki znajomości z Ahrenbergiem Kantor wystawił w Sztokholmie w 1958. Ta znajomość umożliwiła Kantorowi również udział w międzynarodowym festiwalu sztuki współczesnej Documenta w Kassel w 1959. To właśnie ze zbiorów szwedzkiego kolekcjonera z czasów, gdy gromadził swoje zbiory już w Szwajcarii, pochodzi prezentowana tu praca „Multipart”: obraz został podarowany przez autora córce kolekcjonera, Anette.

Lata 60. to czas, kiedy Kantor odchodzi od malarstwa informelowego i zwraca się w stronę asamblaży – przedmiotów połączonych z płótnem, często w „niskiej”, śmieciowej estetyce. Tym samym malarz przełamuje abstrakcyjność, wprowadzając do swoich kompozycji gotowe obiekty, materię ze świata pozaartystycznego. Do tego nurtu w twórczości artysty należy również prezentowana tutaj kompozycja. Powstała ona jednak w szczególnych okolicznościach – była częścią zorganizowanej akcji artystycznej.

21 lutego 1970 artysta zainicjował w Galerii Foksal akcję „Multipart”. Na zamówienie artysty wykonano wówczas 40 egzemplarzy obrazów o wymiarach 110 × 120 cm. Do każdego z nich przytwierdzono zmiażdżony parasol i pomalowano białą farbą. Prace zostały wystawione wówczas na sprzedaż. Artysta podpisał z kupującymi umowę, w której zobowiązali się oni, że w jakiś sposób dokonają przekształceń zakupionych obrazów. Artysta zachęcał posiadaczy prac, aby: „pisać obelgi, pochwały, słowa uznania, wyrazy współczucia, wyrazy najgorsze (...) wymazywać, przekreślać, rysować (...) zrobić z obrazem co się chce (...) podziurawić, spalić (...) sprzedać, odkupić, spekulować” – innymi słowy, by w jakiś sposób dokonali oni ingerencji w pracę artystyczną (cyt. za: Tadeusz Kantor. *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 508-509).

Rok później, 20 lutego 1971 dwadzieścia pięć osób, które rok wcześniej kupiły obrazy, nadesłały je na wystawę w Galerii Foksal „Ostatni etap Multipartu Tadeusza Kantora”. Zaprezentowano wówczas zmienione przez swoich właścicieli płótna z parasolami. Niektóre pokryto inskrypcjami, inne podziurawiono, w kolejnych wypadkach domalowano fragmenty kompozycji. Dokonano tego, czego życzył sobie Kantor: nabywcy sami wcielili się w rolę artystów. W ten sposób Kantor chciał podważyć samą ideę wyjątkowego dzieła malarskiego tworzonego przez jednego artystę. Do tej koncepcji odwoływała się sama nazwa akcji: „Multipart”, która była połączeniem słów „multiplikacja” i „partycypacja”. Opisowała ona tę szczególną sytuację, w której dzieło zostało powielone, a w jego tworzeniu współuczestniczyli odbiorcy – w tym przypadku kupujący. Artysta podważał w ten sposób tradycyjną dla pojęcia sztuki wartość zdolności warsztatowych twórcy-mistrza, którego „wspomagali” w tworzeniu nabywcy obrazów. Doszło też tutaj do powstania „rozproszonego” autorstwa. Część prac nabywcy pozostawili w stanie nietkniętym, co nie odpowiadało założeniom Kantora, ale wskazywało też na tradycyjny i utrwalony wśród widzów i kolekcjonerów szacunek dla wytworu artystycznego, który nie łatwo jest porzucić w imię nowoczesnych idei artystycznych.

Za namową Kantora, Anette Ahrenberg dokonała własnej interpretacji „Multipartu”. Prezentowany tutaj obraz stał się w wyniku artystycznej interwencji nowej właścicielki swoistym pejzażem. Poprzez domalowanie pasma górskiego w górnej części płótna kompozycja uzyskała iluzijną głębię – podział na pierwszy i drugi plan. Ponadto domalowano trzy duże plamy w kształcie kropel – w kolorze błękitnym i turkusowym. Pejzaż przedstawia widok z atelier Le Rocher w miejscowości Chexbres, gdzie w latach 70. gościł Kantor.

23

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

"Próba w cyrku", 1965 r.

olej/płótno, 25 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"PRÓBA | W | CYRKU" | 25 X 70 | OLEJ 1965 | JERZY NOWOSIELSKI'

na odwrociu nalepki BWA w Krakowie, Galerii Współczesnej przy KmPiK

"RUCH" w Warszawie, wywozowa Muzeum Sztuki w Łodzi

praca poddana konserwacji

estymacja: 130 000 - 180 000 PLN †

30 000 - 41 500 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Rempex, 2009
- kolekcja Art New Media, Warszawa
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Galeria Współczesna, Warszawa, grudzień-styczeń 1969/70
- Peinture moderne polonaise. Sources et recherches, Musee Galliera, Paryż, 1969

STAN ZACHOWANIA:

- obiekt po konserwacji





W sztuce Jerzego Nowosielskiego niejednokrotnie pojawiały się motywy ćwiczeń fizycznych i zaprezentowanego w ich trakcie obnażonego ciała: zwłaszcza kobiecego (choć nie tylko), poddanego erotyzacji i wystawionego na ogłęd widzów. Świetnym pretekstem do takiego ukazania ciała były sceny ćwiczeń i aktywności fizycznej. Artysta przedstawiał zatem próby baletu, ćwiczenia na wolnym powietrzu (jak w obrazie „Przebudzenie wiosny”) czy zawody sportowe (jak na przykład na obrazach „Pływaczki”, „Gimnastyczki”, „Koszykarki”). Oddzielnym typem przedstawień w twórczości artysty są te, gdzie widok nagiego lub półnagiego ciała nie jest uzasadniony czymkolwiek – są to klasyczne akty, gdzie przedstawienie ciała jest celem samym w sobie. Prezentowany tutaj obraz na płótnie „Próba w cyrku” z 1965 pozostaje jednak utrzymany w wyżej zarysowanej konwencji, gdzie kolejne akty, tym razem wyłącznie kobiece, potrzebują niejako pewnego usprawiedliwienia, pretekstu, którym staje się tutaj scena rodzajowa.

„Próba w cyrku” z 1965 to przedstawienie horyzontalne, o układzie zbliżonym do symetrii, gdzie mamy do czynienia ze sceną rozgrywaną w cyrku. Jej głównymi bohaterkami – co dość charakterystyczne dla Nowosielskiego – są roznieglizowane kobiety. Trzy tancerki-akrobatki wykonują ćwiczenia na arenie w obecności nielicznych, zgromadzonych na trybunach widzów oraz znajdującego się również na arenie mężczyzny w garniturze: być może reżysera spektaklu czy trenera. Mamy tutaj do czynienia z sytuacją, gdzie performowanie i ukazywanie ciała w różnorodnych, dość nietypowych pozach jest usprawiedliwione tematem obrazu i ściśle powiązane z przedstawioną w nim narracją. Biorąc pod uwagę niezwykłą mnogość przedstawień nagich figur u Nowosielskiego i jego predykcję do ukazywania rozebranych, żeńskich ciał, pojawia się pytanie: czy była to realnie zaobserwowana przez artystę sytuacja, znana z własnego doświadczenia lub fotografii, czy może artysta wymyślił tę scenę jako pretekst dla powstania takiego właśnie obrazu?

Jerzy Nowosielski od lat 40. wystawiał swoje prace razem z Grupą Młodych Plastyków w Krakowie i w Warszawie (w Klubie Artystów i Naukowców). Jeden z jego obrazów został w 1948 zaprezentowany w Nowym Jorku na wystawie organizowanej przez Fundację Kościuszkowską. Tego samego roku na Wystawie Sztuki Nowoczesnej osiem prac Nowosielskiego zajęło prawie całą ścianę galerii. Obecność artysty z entuzjazmem odnotowała wtedy krytyka, m.in. Helena Blum oraz młody, przyjaźniący się z Nowosielskim Mieczysław Porębski. Kiedy nasilała się socrealistyczna propaganda, Nowosielski, choć wcześniej należący do Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej, wystąpił z ostrym sprzeciwem. Po zwolnieniu Tadeusza Kantora z ASP dobrowolnie wycofał się z życia artystycznego i za namową żony przeprowadził do Łodzi. Wrócił do Krakowa w 1956 na monograficzną wystawę w Domu Plastyków, tym samym, w którym Kantor niebawem wskrzesi Grupę Krakowską. Nowosielski malował w tym czasie nie tylko obrazy, lecz także polichromie dla kościołów i cerkwi. W malarstwie artysty z tego okresu, dotychczas pozostającej pod silnym wpływem sztuki wschodniej, widać coraz wyraźniejsze fascynacje abstrakcją. Nasilił się one na tyle, że w styczniu 1957, w ulotce towarzyszącej wystawie artysty w łódzkiej CBWA wyznał: „W czasie pracy w ostatnim roku stwierdziłem, że wszelka figuratywność jest dla mnie przeszkodą w spontanicznym stwarzaniu efektów plastycznych, które by mnie w pełni zadowalały”. W ankiecie „Przeglądu Kulturalnego” z 25-30 kwietnia 1957 jako źródła inspiracji jednym tchem wymienia: „malarstwo staroegipskie, ikona bizantyjska XII-XV wieku, Tadeusz Kantor”. Nie ulega jednak wątpliwości, że to jednak sztuka figuratywna, zwłaszcza ta związana ściśle z estetyką ikon Kościoła Wschodniego, przyniosła Nowosielskiemu największą sławę. Należały do nich widoki świętych, sceny rodzajowe i wspomniane powyżej wielokrotnie tworzone przez artystę akty. Te ostatnie, już od lat 40., przez kolejne dekady jego twórczości pojawiały się raz za razem, zdradzając silne upodobanie artysty do ukazywania kobiecych ciał.

24

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

Akt na tle miasta, 1971 r.

olej/ płótno, 105 x 85,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI | 1971'

estymacja: 260 000 - 300 000 PLN †

50 700 - 69 200 EUR

„Obrazy figuralne nie są samotne, nie potrzebują same przez się zawierać całego usprawiedliwienia i wszystkich racji swego powstawania. Istnieją jako opozycja, jako przeciwstawność a też jako jakiś płód, jakieś dziecko zrodzone przez inną od siebie rzeczywistość – rzeczywistość struktur i form abstrakcyjnych”.

– JERZY NOWOSIELSKI, WYZNANIE, „POLSKA”, NR 5, 1969



25

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

Cerkiew, 1988 r.

olej/ płótno, 27 x 33,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski '88'

estymacja: 45 000 - 60 000 PLN †

10 400 - 13 900 EUR

OPINIE:

- praca posiada potwierdzenie autentyczności Agencji ART-KONSULTANT



26

ALFRED LENICA

(1899 - 1977)

"Obsesja czerwieni", 1962 r.

olej/ płótno, 81 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | 1962 |
WARSAWA | 100 x 81 | "OBSESJA CZERWIENI"'

estymacja: 60 000 - 80 000 PLN †

13 900 - 18 500 EUR


POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Belgia

„Czy sztuka jako motor biologiczny życia, jako religia, jako społeczna oraz polityczna funkcja w warunkach cywilizacji nowoczesnej ma rację istnienia? Nie wiem. Maluję, ponieważ chciałbym wiedzieć”.

– ALFRED LENICA





Zaprezentowana praca powstała w okresie, kiedy artysta doprecyzował swoją formułę malarską. Sformułowana końcem lat 50., stanowiła sposób tworzenia, której artysta był wierny do swojej śmierci w 1977. Oryginalny sposób malowania sprawił, że prace Alfreda Lenicy nie da się pomylić z kompozycjami żadnego innego artysty. Jak zauważyła Mariusz Hermansdorfer: „Alfred Lenica znalazł swój styl w informelu. Znalazł go stosunkowo późno, po latach wahań, zwątpień, błędów, po okresie impresjonizmu, kubizmu, ekspresjonizmu, fascynacji sztuką Miró i Chirico, po etapie socrealizmu. Uczestnik wystaw drugiej awangardy, współorganizator poznańskiej Grupy Plastyków Nowoczesnych z 1947, która potem zmieniła nazwę na 4F+R (forma, farba, faktura, fantastyka + realizm) poznawał malarstwo tak, jak robili to niektórzy prekursorzy sztuki naszego wieku – samodzielnie. Poznawał długo, zmieniał koncepcje i sposoby malowania, aby w końcu odkryć swój cel – wolność. Wolność od tego, co zewnętrzne, od sprecyzowanej formy dogmatów, kanonów, praw budowy obrazu, logiki matematycznej, wolność w tym, co prowokuje chwila, nastrój, przeżycie wewnętrzne” (Mariusz Hermansdorfer, Alfred Lenica [w:] Alfred Lenica, Malarstwo/Painting, wstęp Beata Gawrońska-Oramus, [red.] Sabina Florczak, Olszanica 2016, s. 28).

Jak zauważa krytyk, od połowy lat 50. w Polsce było wielu artystów zainteresowanych oraz zafascynowanych nową sztuką informelu. Alfred Lenica potrafił jednak wybrać indywidualną formułę w ramach szerszego zjawiska. Malarza wyróżniało spontaniczne działanie oraz otwarcie na przypadkowe rozwiązania. Artysta komponował swoje prace z trzech warstw: tła, swobodnie rozmieszczonych form oraz wąskich, wręcz reliefowych linii. Jak opisywał krytyk: „Tło i formy malowane są farbą olejną, linie czarnym lub białym lakierem. Odmienność materiałów nie tylko poszerza efekty piktoralne, ale ma także głębszy sens. Lenica pracuje bowiem dwustopniowo, przy czym stopień dzieli się na fazy – wstępną i końcową. Do wstępnej należy wybór określonej powierzchni, 'decyzja namalowania obrazu', do końcowej realizacja tego zamiaru. Natomiast między obu fazami, w trakcie pracy, artysta postępuje tak, jakby robił coś zupełnie innego niż komponowanie płaszczyzny płótna. Pomija jego kształty, powierzchnię, krzywiznę. Traktuje jak miejsce przypadkowe, które w każdej chwili można zastąpić ścianą pracowni, murem domu lub czymś również dowolnym, co utrwali ślad jego obecności, nastrój, aktualne wrażenia, spontaniczną reakcję. Istotne są wówczas tylko dwie rzeczy – przeżycie i tworzywo. Właściwości obu wpływają na siebie tak silnie, że ich rozdzielenie, wskazanie kierunku determinant, jest absolutnie niemożliwe. Pierwsze rozlane strugi farby, ich kolor, nieoczekiwana forma, sugerują wybór następnego tonu, rodzaj gestu, siłę uderzenia. Kompozycje powstają intuicyjnie, nie ma w nich miejsc bardziej lub mniej ważnych, mogą rozwijać się we wszystkich kierunkach, opierać się na dowolnych punktach, na wydobytych lub zatopionych w mroku kształtach” (ibid., s. 29).

Oprócz eksperymentów formalnych, dla Lenicy ważnym obszarem zainteresowania były stany emocjonalne, doznania i uczucia nieuchwytnie, niemożliwe do określenia słowami, a zatem wymykające się także możliwościom malarstwa figuratywnego. Opatrzony sugestywnymi tytułami płótna Lenicy z tego okresu budzą asocjacje ze światem rzeczywistym. Dynamiczne układy rozrastają się, niekiedy rozsadzają wręcz powierzchnię płótna. Bożena Kowalska pisała, że „jest w nich niekiedy agresja dramatycznych starć, ale też czasem groza martwego pejzażu, jakby po wojnie, która zniszczyła wszelkie życie” (Bożena Kowalska, Alfred Lenica. Malarz zadumy, żywiołów i muzyki [w:] Alfred Lenica, Warszawa 2014, s. 26).



27

ALFRED LENICA

(1899 - 1977)

“Wyrzucony balast”, 1960-62 r.

olej/ płótno, 74 x 74 cm

sygnowany p.d.: ‘Lenica’

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ‘A. LENICA | WARSZAWA

| 1960 - 1962 | 74 x 74 | WYRZUCONY BALAST’

na odwrociu naklejka z domu aukcyjnego Rempex

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN †

9 250 - 13 900 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Rempex, 2007
- kolekcja Cezarego Pieczyńskiego, Poznań
- dom aukcyjny Desa Unicum, 2012
- kolekcja prywatna, Polska

„(...) z malarstwem tasyzmu łączył Lenicę zawsze obecny w jego malarstwie moment akceptowanego, a nawet programowanego przypadku, z malarstwem gestu – ‘grafologiczny’ ślad ruchu dłoni prowadzącej narzędzie po powierzchni płótna. Z surrealizmem – spontaniczny, automatyczny zapis stanów psychicznych (...) i ten związek wydaje się podstawowy. Gdy tamte bowiem dotyczą tylko metody i techniki działania – ten określa podstawę twórcy”.

- BOŻENA KOWALSKA



28

JAN LEBENSTEIN

(1930 - 1999)

"La course petrifée", 1964 r.

olej/plótno, 81 x 130 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 64'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein | "La course
petrifiée" | 1964 | 60 11'
opisany na odwrociu na płótnie zawiniętym na krosno: La course petrifiée
na odwrociu na płótnie dwie okrągłe pieczętki (nieczytelne)

estymacja: 100 000 - 140 000 PLN †

23 100 - 32 300 EUR

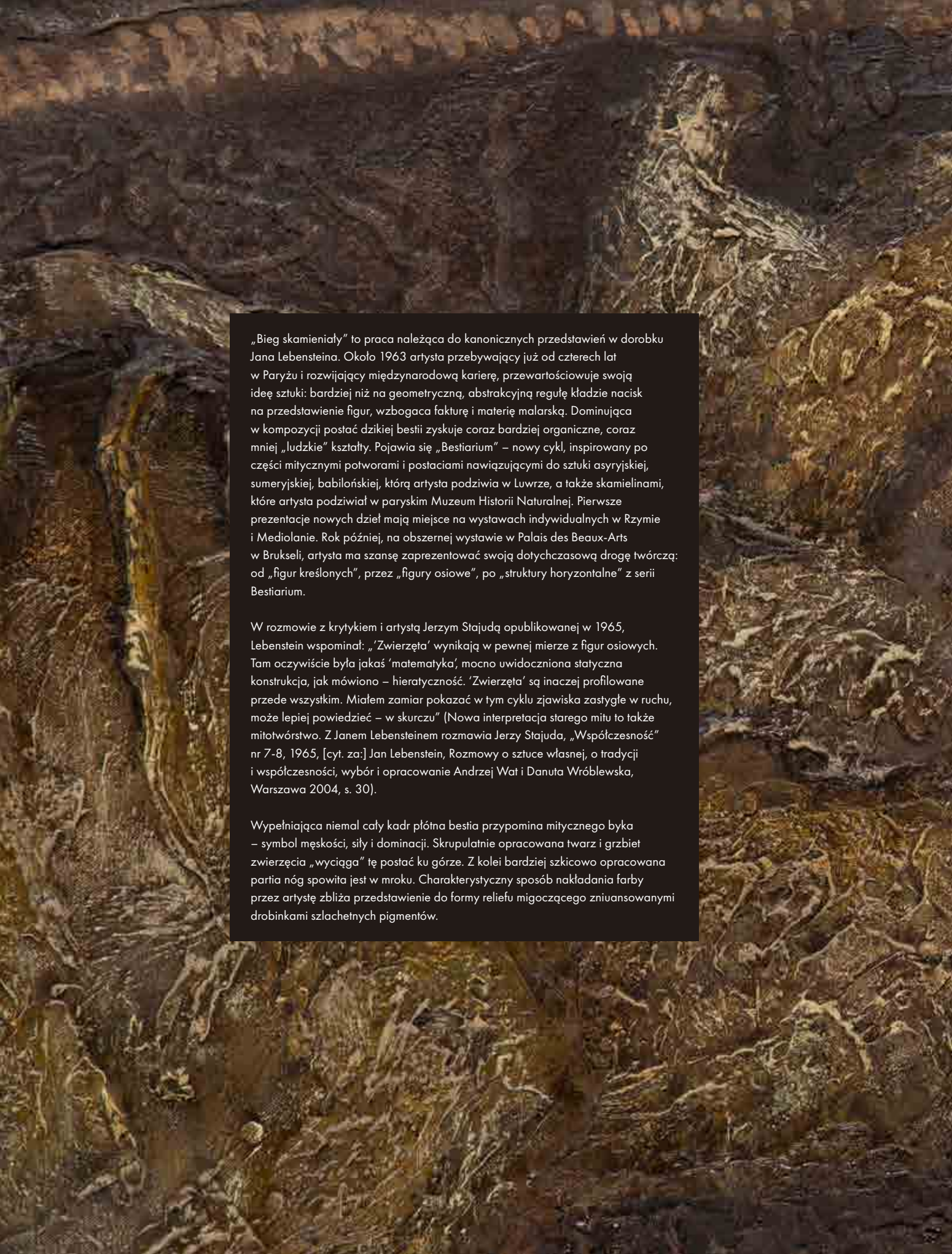
POCHODZENIE:

- spadkobiercy artysty
- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

- Jerzy Stajuda, Rozmowa z Janem Lebensteinem, „Współczesność” 27 IV 1965, s. 7,
il. czarno-biała pt. Bieg skamieniały





„Bieg skamieniały” to praca należąca do kanonicznych przedstawień w dorobku Jana Lebensteina. Około 1963 artysta przebywający już od czterech lat w Paryżu i rozwijający międzynarodową karierę, przewartościowuje swoją ideę sztuki: bardziej niż na geometryczną, abstrakcyjną regułę kładzie nacisk na przedstawienie figur, wzbogaca fakturę i materię malarską. Dominująca w kompozycji postać dzięki bestii zyskuje coraz bardziej organiczne, coraz mniej „ludzkie” kształty. Pojawia się „Bestiarium” – nowy cykl, inspirowany po części mitycznymi potworami i postaciami nawiązującymi do sztuki asyryjskiej, sumeryjskiej, babilońskiej, którą artysta podziwia w Luvrze, a także skamielinami, które artysta podziwiał w paryskim Muzeum Historii Naturalnej. Pierwsze prezentacje nowych dzieł mają miejsce na wystawach indywidualnych w Rzymie i Mediolanie. Rok później, na obszernej wystawie w Palais des Beaux-Arts w Brukseli, artysta ma szansę zaprezentować swoją dotychczasową drogę twórczą: od „figur kreślonych”, przez „figury osiowe”, po „struktury horyzontalne” z serii Bestiarium.

W rozmowie z krytykiem i artystą Jerzym Stajudą opublikowanej w 1965, Lebenstein wspominał: „Zwierzęta’ wynikają w pewnej mierze z figur osiowych. Tam oczywiście była jakaś ‘matematyka’, mocno uwidoczniła statyczna konstrukcja, jak mówiono – hieratyczność. ‘Zwierzęta’ są inaczej profilowane przede wszystkim. Miałem zamiar pokazać w tym cyklu zjawiska zastygłe w ruchu, może lepiej powiedzieć – w skurczu” (Nowa interpretacja starego mitu to także mitotwórstwo. Z Janem Lebensteinem rozmawia Jerzy Stajuda, „Współczesność” nr 7-8, 1965, [cyt. za:] Jan Lebenstein, Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności, wybór i opracowanie Andrzej Wat i Danuta Wróblewska, Warszawa 2004, s. 30).

Wypełniająca niemal cały kadr płótna bestia przypomina mitycznego byka – symbol męskości, siły i dominacji. Skrupulatnie opracowana twarz i grzbiet zwierzęcia „wyciąga” tę postać ku górze. Z kolei bardziej szkicowo opracowana partia nóg spowita jest w mroku. Charakterystyczny sposób nakładania farby przez artystę zbliża przedstawienie do formy reliefu migoczącego zniuansowanymi drobkami szlachetnych pigmentów.



29

ALEKSANDER KOBZDEJ

(1920 - 1972)

Bez tytułu, 1961 r.

olej/plótno, 49 x 73 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej 1961'

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN †
9 250 - 13 900 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- Pays de Fayence Encheres & Estimations, Montauroux
- kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:

- autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynię artysty





„Pasionuje mnie szukanie współzależności przestrzeni metafizycznej z przestrzenią fizyczną. Chcę, aby trafne spotkanie kształtu i skali reliefu ze skalą barwną, zestrojenie obu tych niewspółmiernych formacji określało zawartość emocjonalną i treściową. Aby było miarą wartości kompozycji”.

– ALEKSANDER KOBZDEJ



Aleksander Kobzdej w pracowni, Warszawa 1959, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

30

RAJMUND ZIEMSKI

(1930 - 2005)

„Pejzaż 3/65”, 1965 r.

olej/plótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 3/65 | 100 x 80 | 1965’

estymacja: 80 000 - 100 000 PLN

18 500 - 23 100 EUR

WYSTAWIANY:

- „Rajmund Ziemiński. Pejzaż 1953-2005”, Zachęta, Warszawa, 13.07-26.09.2010

LITERATURA:

- Rajmund Ziemiński. Pejzaż 1953-2005, katalog wystawy, Warszawa 2010, s. 106 (il.)

„Za czyste malarstwo uważam takie, w którym jego twórca obchodziłby jedynie problemy formalne: współzależność kolorów, zręczne zakomponowanie płaszczyzny, dekoracyjność itp. Natomiast wszędzie tam, gdzie problemy formalne podporządkowane są treści, o abstrakcjonizmie można mówić tylko umownie”.

– RAJMUND ZIEMSKI

Rajmund Ziemiński wypracował indywidualną formułę malarstwa materii będącą swoistą reinterpretacją klasycznego tematu historii sztuki – pejzażu. Zaprezentowana praca powstała w 1965 należy do wczesnej twórczości artysty. Ziemiński wyszedł od klasycznego, linearnie traktowanego ujęcia przestrzeni w obrazie i zwrócił się w stronę abstrakcyjnych układów, głównie pionowych, budując kompozycję za pomocą spiętrzonych, geometrycznych lub rozmytych elementów. Niezmiennie ważnym aspektem twórczości Ziemińskiego jest wyrazista, mocna faktura.

Danuta Wróblewska pisała o haptycznym aspekcie sztuki Ziemińskiego w następujący sposób: „Te obrazy najpierw odbiera się fizycznie, z ochotą na zbliżenie i dotknięcie ręką. Wszystko inne – przychodzi potem. Na płótnie horyzont raz ucieka w skosie, kiedy indziej podnosi się aż pod górną krawędź. Czasem jest nieuchwytny okiem, ale czuje się jego miejsce. To ta obecność oraz płachty światła raz tu, raz tam zaczepione o wyrzuczenie faktury akrylu, godzą nas z tytułem 'Pejzażów'. Te ogrody koloru są pogodną ramą zdarzeń centralnych. W ich przestrzeń Ziemiński wprowadza mocną architekturę budowli-znaków. Choć dla każdego widza mówi ona o czymś innym, jest dobrym schronieniem dla wyobraźni” (Danuta Wróblewska, Rajmund Ziemiński. Pejzaże, katalog wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa styczeń – luty 1997, Warszawa 1997, s. nlb.).



31

TADEUSZ BRZozowski

(1918 - 1987)

"Garnitur", 1959 r.

olej/ płótno, 67,50 x 56,50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'T. BRZozowski "GARNITUR" | 67 X

na odwrociu wskazówka montażowa oraz trzy nalepki

wystawowe: Desa Foreign Trade Enterprise, Konfrontacje 1960

oraz Gres Gallery w Chicago

estymacja: 260 000 - 340 000 PLN †

60 000 - 78 400 EUR

POCHODZENIE:

- Gres Gallery, Chicago
- kolekcja prywatna, Polska

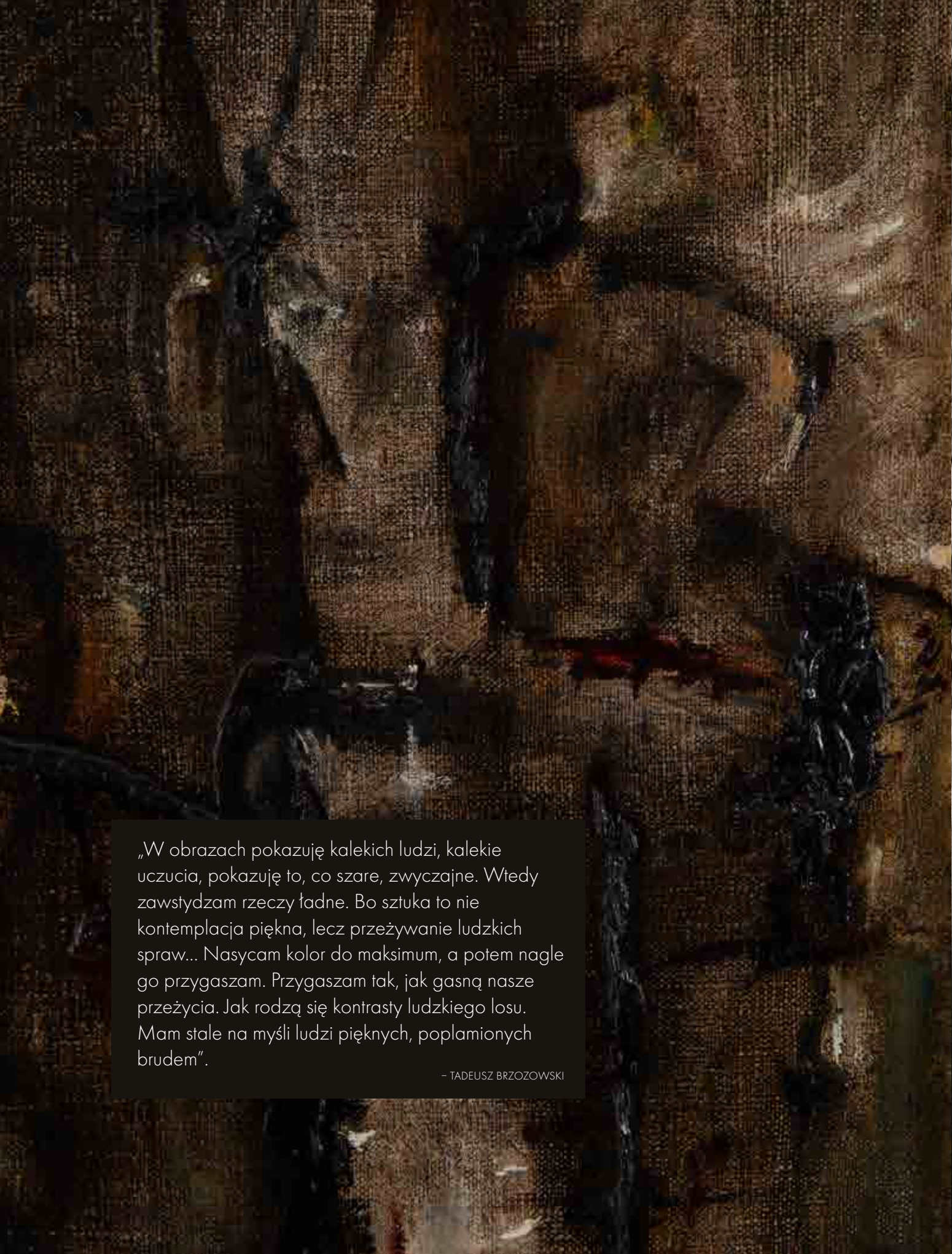
WYSTAWIANY:

- „Brzozowski”, Gres Gallery, Chicago, 1961

LITERATURA:

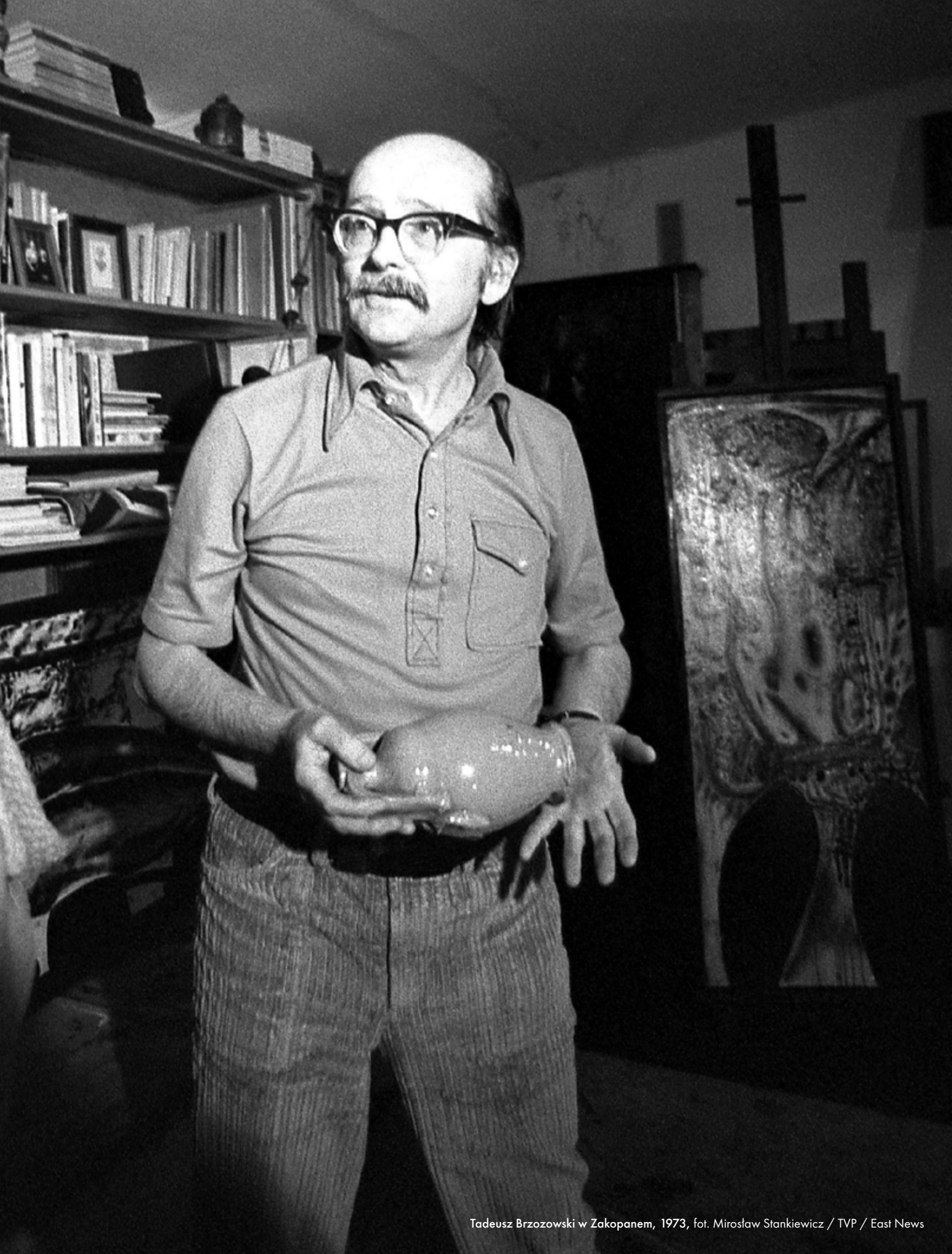
- Tadeusz Brzozowski 1918-1987, red. Wawrzyniec Brzozowski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997





„W obrazach pokazuję kalekich ludzi, kalekie uczucia, pokazuję to, co szare, zwyczajne. Wtedy zawstydzam rzeczy ładne. Bo sztuka to nie kontemplacja piękna, lecz przeżywanie ludzkich spraw... Nasycam kolor do maksimum, a potem nagle go przygaszam. Przygaszam tak, jak gasną nasze przeżycia. Jak rodzą się kontrasty ludzkiego losu. Mam stale na myśli ludzi pięknych, poplamionych brudem”.

– TADEUSZ BRZozowski



Tadeusz Brzozowski w Zakopanem, 1973, fot. Mirosław Stankiewicz / TVP / East News

32

ERNA ROSENSTEIN

(1913 - 2004)

"Miasto obłoków", 1983 r.

olej/plótno, 34 x 44 cm

sygnowany p.d.: 'E. Rosenstein'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na bieżym: 'E. ROSENSTEIN 34 x 44 1983'

opisany na krośnie: 'MIASTO OBŁOKÓW'

do odwrocia przytwierdzona ekspertyza

estymacja: 30 000 - 50 000 PLN †

7 000 - 11 500 EUR

POCHODZENIE:

- dar p. R. Schrage

- kolekcja prywatna, Warszawa

OPINIE:

- autentyczność potwierdzona przez Adama Sandauera, spadkobiercę artystki


„Człowiek w świecie współczesnym zagrożony jest przez biurokrację, rutynę, wygodnictwo oraz jałowe, a nazbyt szczelne wypełnianie czasu. Towarzyszy temu mechaniczne powielanie stereotypów. Bywają one przyjmowane bez chęci kontrolowania. Bywają też odrzucane z pozycji 'retrostereotypów'. Sztuka stanowi antidotum. Jej zasadniczą funkcją jest otwieranie drzwi. Z tej zasadniczej – wynikają inne”.

- ERNA ROSENSTEIN





Erna Rosenstein, fot. dzięki uprzejmości Adama Sandauera



W twórczości Erny Rosenstein wizualna fantazja łączy się z kreatywną funkcją tytułu, który sam wytwarza znaczenia inaczej niedostępne widzom oraz projektuje odbiór obrazu. Podobnie dzieje się w przypadku prezentowanego płótna: mamy tu do czynienia z kompozycją utrzymaną w błękitach, która może przypominać widok nieba, zwłaszcza jeśli zwróci się uwagę na żółty kształt w lewym górnym rogu przywodzący na myśl słońce. Jednak dopiero konfrontacja z tytułem „Miasto obłoków” pozwala spojrzeć na płótno inaczej, uwzględniając pewien naddatek wyobraźni artystki, która w ten sposób może zaintrygować widzów, uruchomić pracę ich wyobraźni oraz wymusić nowe spojrzenie na to, co uchodzi za powszednie i wyczarajne.

Twórczość Rosenstein uważa się za mocno powiązaną z surrealizmem. Artystka miała okazję studiować w latach 30. w Wiedniu – mieście, w którym żywa była tradycja psychoanalizy, tak ważna dla surrealistów. Następnie związała się z kręgiem przedwojennej, tzw. pierwszej Grupy Krakowskiej. W 1938 w Paryżu miała okazję odwiedzić Międzynarodową Wystawę Surrealizmu. Jej kontakty z krakowskim środowiskiem artystów, z którym związana była w dekadach również po II wojnie światowej, także nie były bez znaczenia dla jej surrealistycznego poglądu na sztukę – „surrealistyczna atmosfera” cechowała sztukę środowiska krakowskiego w drugiej połowie lat 40. oraz w późniejszych latach. Jej malarstwo nie da się łatwo zakwalifikować do jakiegokolwiek kategorii stylistycznej – należy pamiętać, że surrealizm był raczej poglądem na sztukę i sposoby tworzenia niż skonkretyzowaną formułą stylistyczną.

Świetnie widać to w twórczości samej Rosenstein, gdzie płótna figuralne, narracyjne pojawiają się razem z kompozycjami, które można uważać za abstrakcyjne. Wówczas ważną rolę odgrywały tytuły, które niejednokrotnie pozwalały widzieć te pozornie nic nieprzedstawiające prace w ramach znaczeniowych wyznaczonych przez samą artystkę. Rosenstein nie zajmowała się wyłącznie malarstwem. Tworzyła również rysunki i obiekty. Zwłaszcza te ostatnie odznaczały się nadrealną, pełną fantazji, a czasami również humorystyczną estetyką. Artystka tworzyła te „rzeźby” zarówno ręcznie, wykorzystując kawałki drewna czy metalu, jak i korzystała z przedmiotów gotowych, które układała w odpowiednie konfiguracje i niekiedy dodatkowo malowała. Jej zainteresowanie obiektem, materialnością wytworów zauważalne było również w jej malarstwie i w specyficznym podejściu do granic kompozycji – granic rozumianych dosłownie, fizycznie. Artystka czasami umieszczała mniejsze w rozmiarach kompozycje na tle specjalnie przygotowanych do tego desek czy kawałków tektury. W ten sposób tworzyła dodatkowe tło, często pokolorowane, by stworzyć odpowiednie wizualnie podłoże dla malarskiej kompozycji. Artystka tworzyła też plecione, sznurkowe obramowania, którymi otaczała płótna. Podobnie jest w przypadku prezentowanej tu pracy „Miasto obłoków”, którą artystka otoczyła czarnym, plecionym sznurkiem, przyszytym do płótna. W ten sposób naznaczała ona swoje wytwory czymś w rodzaju własnego znaku rozpoznawczego – rzemieślniczego wykończenia.

Twórczość Rosenstein oscylowała pomiędzy zapisem własnych, tragicznych doświadczeń biograficznych, związanych z historią XX wieku a wizualnymi wytworami, które można uznać za intrygujące wytwory fantazji artystki. Poprzez użycie czy nawet „skonstruowanie” odpowiednich tytułów uruchamiała pracę wyobraźni widzów, którzy byli konfrontowani z wizualnością nie zawsze łatwo odpowiadającą zastosowanej przez nią nazwie. Wtedy też, poprzez poruszenie myśli, mogły powstawać mentalne obrazy nieugruntowane wyłącznie w materialności płótna, ale projektowane przez widzów i zależne od ich doświadczeń i osobistych sposobów percepcji.

33

ERNA ROSENSTEIN

(1913 - 2004)

Bez tytułu

gwasz, olej/plótno naklejone na tekturę, 32,5 x 45,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'E. Rosenstein'

estymacja: 80 000 - 120 000 PLN †
18 500 - 27 700 EUR

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana z Adamem Sandauerem, spadkobiercą artysty

„(...) linia skłębiona w szybkim ruchu. Linia, która staje się zapisem, automatycznym działaniem, linia, która, jak w podpisie, przybiera, bo przybierać musi, przebieg jedyny i niepowtarzalny”.

– MACIEJ GUTOWSKI

Twórczość Erny Rosenstein jest zaliczana do surrealizmu, który na polskim gruncie znalazł niewielu kontynuatorów. Twórczyni w pierwszej połowie lat 30. studiowała w Wiener Frauen Akademie w Wiedniu, następnie kontynuowała edukację pod okiem Wojciecha Weissa. Pomimo widocznych predylekcji ku ekspresjonistycznym nurtom w sztuce, szybko porzuciła malarstwo figuratywne. Liczne kolaże, fotografie i rysunki wykonywane nie tylko na papierze, lecz także na przedmiotach codziennego użytku ukazują potrzebę notowania i chwytania na gorąco emocji, przeżyć i wspomnień, które w jej ujęciu ważniejsze były niż obrazowanie zewnętrznego świata. W pozornym nieładzie rozedrganej

kreski wiedziona podświadomością wylaniają się jednak kształty sugerujące te kojarzone ze światem natury. Artystka w typowy dla siebie sposób przez dziesiątki lat hołdowała obranej drodze artystycznej – umieszczała w ramach jednej kompozycji różnorodnego elementy z odmiennych światów: realnego i nierealnego, zmysłowego i duchowego, ulotnego i uchwytnego. W przypadku zaprezentowanej pracy obłe formy nakładają się na siebie, tworząc wibrujący i intrygujący obraz. Utrzymana w różnych odcieniach koloru niebieskiego oraz bieli kompozycja zachwyca kolorystycznym wyczuciem.



34

ERNA ROSENSTEIN
(1913 - 2004)

Bez tytułu

olej/plótno, 62,50 x 35 cm
sygnowany wewnątrz kompozycji: 'Erna Rosenstein'

estymacja: 60 000 - 90 000 PLN †
13 900 - 20 800 EUR

OPINIE:

- autentyczność skonsultowana z Adamem Sandauerem, spadkobiercą artystki

„O Rosenstein można powiedzieć, że miała świadomy stosunek do nieświadomego, co zawdzięczała być może wczesnym surrealistycznym zainteresowaniom, a może temu, że kilka lat w młodości, na początku lat 30., spędziła w Wiedniu, w mieście narodzin psychoanalizy”.

— DOROTA JARECKA, BARBARA PIWOWARSKA



35

JAN TARASIN

(1926 - 2009)

"Ciąg przedmiotów II", 1992 r.

olej/ płótno, 90 x 121 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Tarasin 92'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JAN TARASIN 92 | "CIĄG PRZEDMIOTÓW II"'

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN †

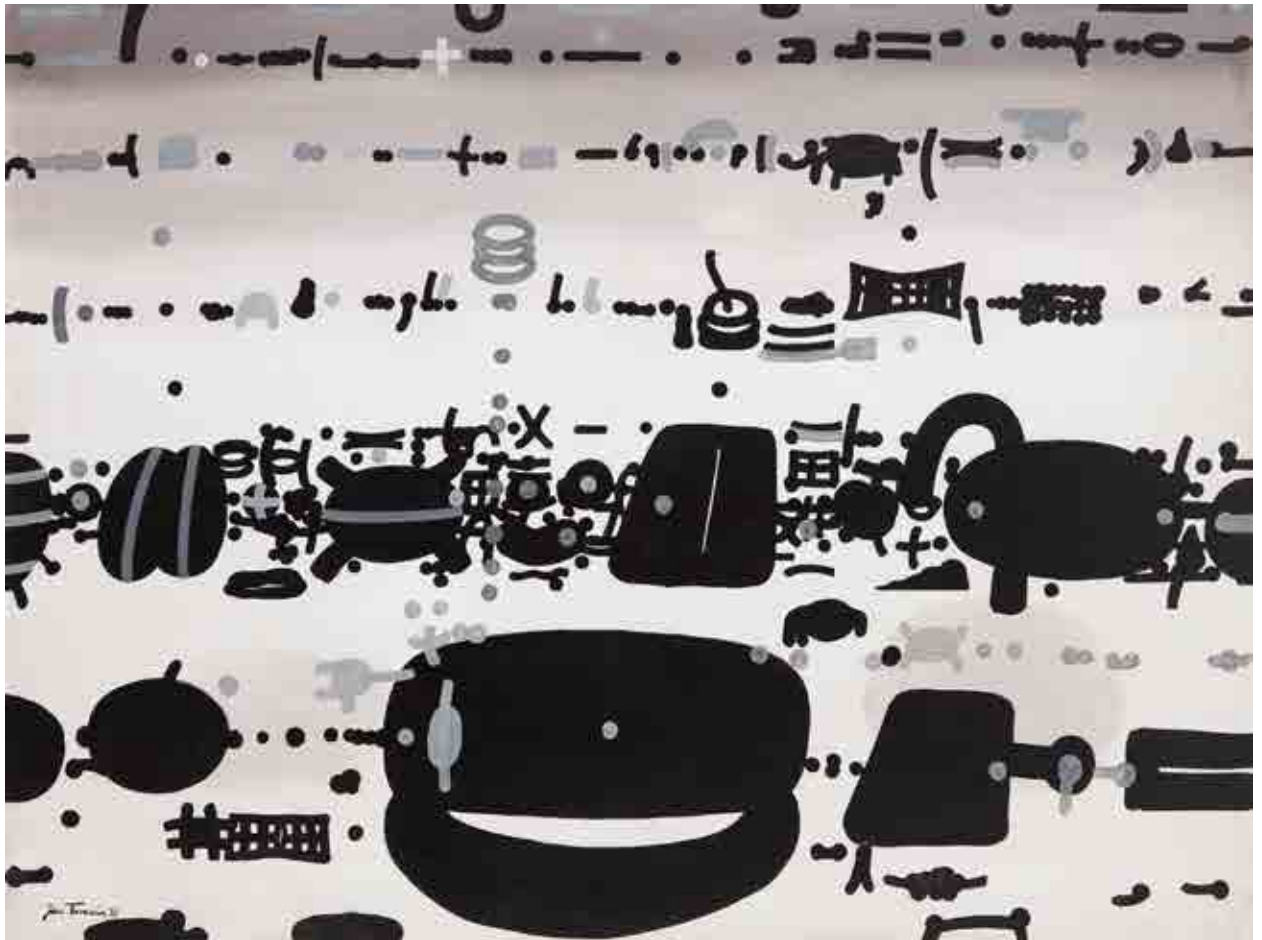
27 700 - 36 900 EUR

OPINIE:

- autentyczność potwierdzona przez spadkobiercę artysty

„(...) Tarasin (...) traktował malowanie jako narzędzie poznania i porządkowania świata. Świat - który jawił mu się jako nieustanny ruch i bałagan - porządkował swoimi obrazami, wprowadzając weń własny malarski rygor”.

— BOGUSŁAW DEPTUŁA



JAN TARASIN

(1926 - 2009)

"Uwięzione przedmioty I", 1991 r.

olej/ płótno, 60 x 90 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Tarasin 91'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JAN TARASIN 91 | UWIĘZIONE | PRZEDMIOTY I'

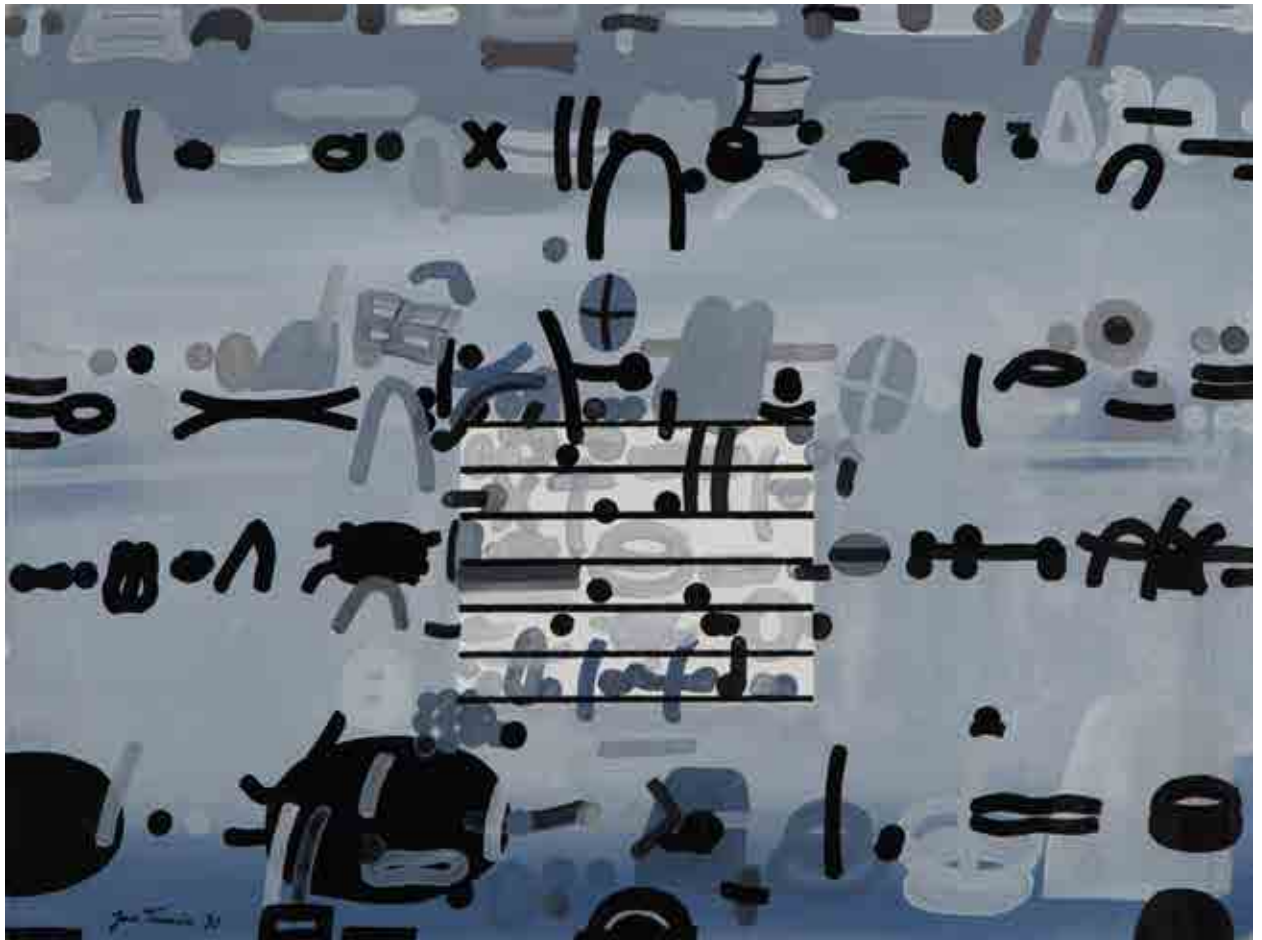
estymacja: 90 000 - 130 000 PLN †

20 800 - 30 000 EUR

OPINIE:

- autentyczność potwierdzona przez spadkobiercę artysty

Malarstwo Jana Tarasina niełatwo przypisać do określonej tendencji artystycznej. Jego kompozycje wymykają się tak elementarnym pojęciom jak chociażby abstrakcja i figuracja. Motorem jego twórczości od zawsze była próba obiektywizacji świata, uchwycenia ścierających się, przeciwstawnych sił rządzących rzeczywistością. Mimo że człowiek od pierwszych zalążków humanistycznych refleksji wpisany jest w integralną wizję świata, Tarasin świadomie zrezygnował w swych malarskich anegdotach z wszelkich wizerunków na rzecz przedmiotów: „Człowiek nie stanowi pępka wszechświata, jest weni wpisany. Jak u Breughla, a nie jak u Michała Anioła. Zresztą dopiero wiek XIX zaczął aspekty ogólne traktować jako wartości samoistne, niczym wąskie specjalizacje w nauce. Dzisiaj wątki poszczególne przestają być wystarczające, trzeba uogólniać. Dyktatorskie dwa nurty – postkonstruktywne, racjonalny i emocjonalny wywodzące się z informelu – zaczynają nas uwierać. Mnie interesowała zawsze wypadkowa tych dwóch sił, moment, kiedy się ścierają. (...) Życie zawiera w sobie oba te elementy, a polowanie na moment ich zderzenia podnieca artystów. W nim tkwi tajemnica idealnego zapisu. (...) Maluję trochę tak, jak odmawia się różaniec, w którym paciorki powtarzają się, lecz są zarazem inne. Jest to opisywanie różnorodności świata, ale oprócz rejestrowania faktów ważne jest w nim poszukiwanie mechanizmów rządzących tą różnorodnością” (Jan Tarasin, [w:] Artyści mówią, Warszawa 2012, s. 244).



37

TADEUSZ DOMINIK

(1928 - 2014)

"Morze Żółte", 2007 r.

olej/ płótno, 90 x 90 cm
sygnowany p.d. 'Dominik'
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:
'DOMINIK 2007 | OL. PŁ. 90 X 90 | MORZE ŻÓŁTE'
na odwrociu naklejka drukowana z opisem pracy

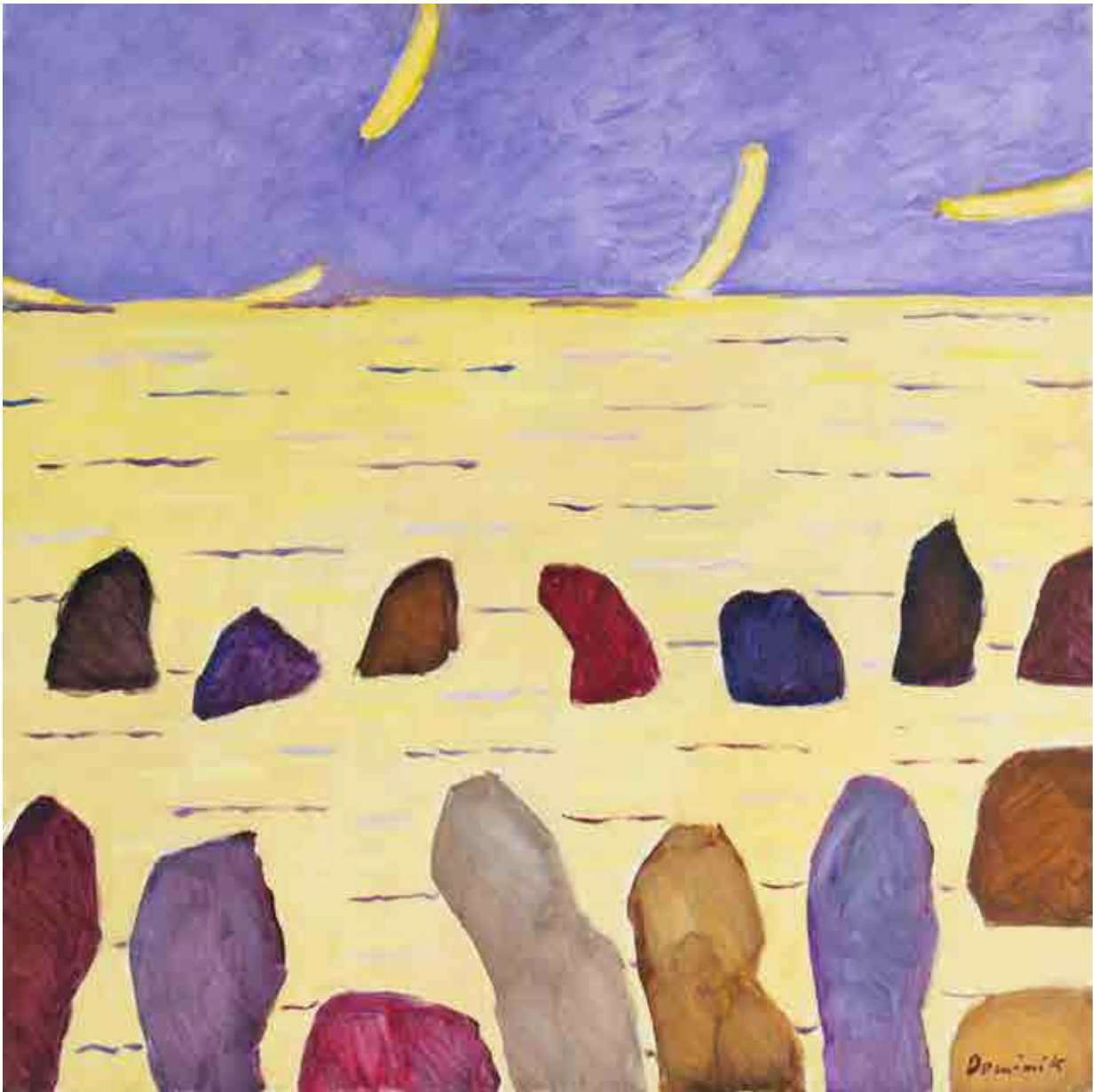
estymacja: 35 000 - 50 000 PLN †
8 100 - 11 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Poznań

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

– TADEUSZ DOMINIK



Pejzaż w sztuce Tadeusza Dominika to charakterystyczny temat, który pojawiał się w niej z dużą częstotliwością przynajmniej od końca lat 50. XX wieku. Jego specyfiką było syntetyczne uproszczenie motywów, które sprawiało, że kolejne kompozycje balansowały na krawędzi rozpoznawalności motywu. W późniejszych pracach przedstawiających na przykład „Pola” czy „Ogrody” artysta tworzył tak bardzo uogólnione motywy, że wyłącznie tytuły wskazywały na ich łączność ze światem widzialnym. Można nawet zadać pytanie, czy jakiegokolwiek rzeczywiste widoki były punktem wyjścia dla wielu spośród tych prac? Czy może obrazy de facto abstrakcyjne zyskiwały potem tytuły, które sugerowały następnie widzom, że mają jednak do czynienia z malarstwem przedstawiającym? W przypadku prezentowanego tutaj płótna pod tytułem „Morze żółte” motyw pozostaje nieco bardziej rozpoznawalny. Pozioma linia horyzontu wyznacza dość wyraźnie widok krajobrazu, niemniej jednak jego rozpoznanie bez nadanego tej pracy tytułu nie byłoby łatwe. Jest to cecha wielu obrazów tego artysty powstających w różnych okresach jego twórczości, malowanych w ciągu kilku dekad jej trwania.

„Morze żółte” to kompozycja w kształcie kwadratu posiadająca kilka planów. Wytwarzają je dwa rzędy różnobarwnych skał wystających ponad poziom morza. Całość przestrzennie zamyka linia horyzontu. Mimo tego, że wspomniane skały pozostają rozpoznawalnym motywem pochodzącym ze świata widzialnego, można zauważyć, że ich forma pozostaje dość odrealniona – barwne skały wyglądają niemalże jak dwa równoległe ułożone, ornamentalne plany. To właśnie dekoracyjność i barwność powierzchni płócien Dominika powoduje, że niejednokrotnie widzowie oglądający jego dzieła zostają skonfrontowani z pytaniem, czy mają do czynienia z abstrakcją, czy obrazem zaobserwowanej rzeczywistości.

Przedstawione powyżej właściwości malarstwa Dominika, inny artysta, Jerzy Hryniewiecki celnie opisał w następujący sposób: „Śmiało możemy nazwać Dominika pejzażystą – ale jednocześnie twórcą malowanych przez siebie pejzaży. Obrazy jego zresztą w swym formacie, który

prawie nigdy nie przyjmował formy pionowego prostokąta, są dla nas szerokoekranowym obrazem świata barw, gdzie żywa przestrzeń dynamicznych wibrujących elementów jest czasem silnie skontrastowana geometrycznym układem regularnych form o jednolitej powierzchni koloru. Zestawienie geometrycznych elementów z dynamiką pozostałej przestrzeni nasuwa skojarzenia dyscypliny architektonicznej – łączenia statyki dzieł człowieka z bogactwem i dynamiką przyrody. Czasem Dominik sięga do kompozycji bardzo trudnych, rozwiązywanych na płótnach kwadratowych. W obrazach tych odczuwamy przewagę dyscypliny kompozycyjnej nad spontanicznością odczuć wewnętrznych” (cyt. za: Tadeusz Dominik, Malarstwo, katalog wystawy, Zachęta, Warszawa 1969, nlb.).

Dominik studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1946-51. Był to czas, gdy w życiu artystycznym w Polsce, zwłaszcza w jego wymiarze oficjalnym, przykładowo na ogólnopolskich salonach – wystawach sztuki współczesnej dominowało malarstwo kolorystyczne. Również w instytucjach kształcących artystów mocną pozycję mieli malarze i malarki związani z koloryzmem. Było to cechą również warszawskiej ASP, gdzie wykładał Jan Cybis – jeden z czołowych twórców byłego, nieistniejącego już wówczas Komitetu Paryskiego promującego wartości czysto kolorystyczne w twórczości. Malarstwa w pracowni Cybisa uczył się między innymi prezentowany tu Dominik. Uważa się, że kolorystyczne wartości malarstwa Dominika mają swoje źródło w sztuce Cybisa, która była dla młodego wówczas artysty ważnym źródłem inspiracji. Dominik związał się następnie z macierzystą uczelnią, otrzymując początkowo posadę asystenta, a następnie pnąc się po szczeblach akademickiej kariery, otrzymał tam posadę profesora.

Dominik uważany jest za jednego z ważniejszych przedstawicieli malarstwa abstrakcyjnego, tworzących w Polsce po II wojnie światowej. Jak pokazują opisane powyżej przykłady jego twórczości, malarstwo to nie redukuje się jednak do wartości czysto abstrakcyjnych. Poza malarstwem artysta zajmował się również grafiką oraz tkaniną artystyczną.



Tadeusz Dominik w pracowni, fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

38

TADEUSZ DOMINIK

(1928 - 2014)

Pejzaż "Poziomka"

akryl/plótno, 70 x 70 cm
sygnowany p.d. 'Dominik'
opisany na odwrociu na blejtramicie: 'PEJZARZ "Poziomka"'

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN †
5 800 - 8 100 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Abstrakcja klasyczna, powiedzmy Mondriana czy Malewicza, jest zawsze płaska. A ja nie umiałbym namalować płaskiego obrazu. Może to, co teraz powiem, jest śmieszne, ale uważam, że jest to chyba znowu genetyczne związanie z naturą, która nigdy, od dziecka, nie była dla mnie płaska. Była ona raczej pulsującym obrazem...”.

— TADEUSZ DOMINIK



39

JAN BERDYSZAK

(1934 - 2014)

"Kompozycja kół osiowa", 1970-72 r.

olej/ płótno, 150 x 85 x 7 cm

sygnowany i datowany na prawej krawędzi blejtramu: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 197072'

datowany i opisany na odwrociu na blejtramicie: '1970 | 1972 | KOMPOZYCJA KÓŁ OLEJ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na krośnie: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1970-72 |
KOMPOZYCJA KÓŁ OSIOWA | OLEJ'

estymacja: 60 000 - 90 000 PLN †

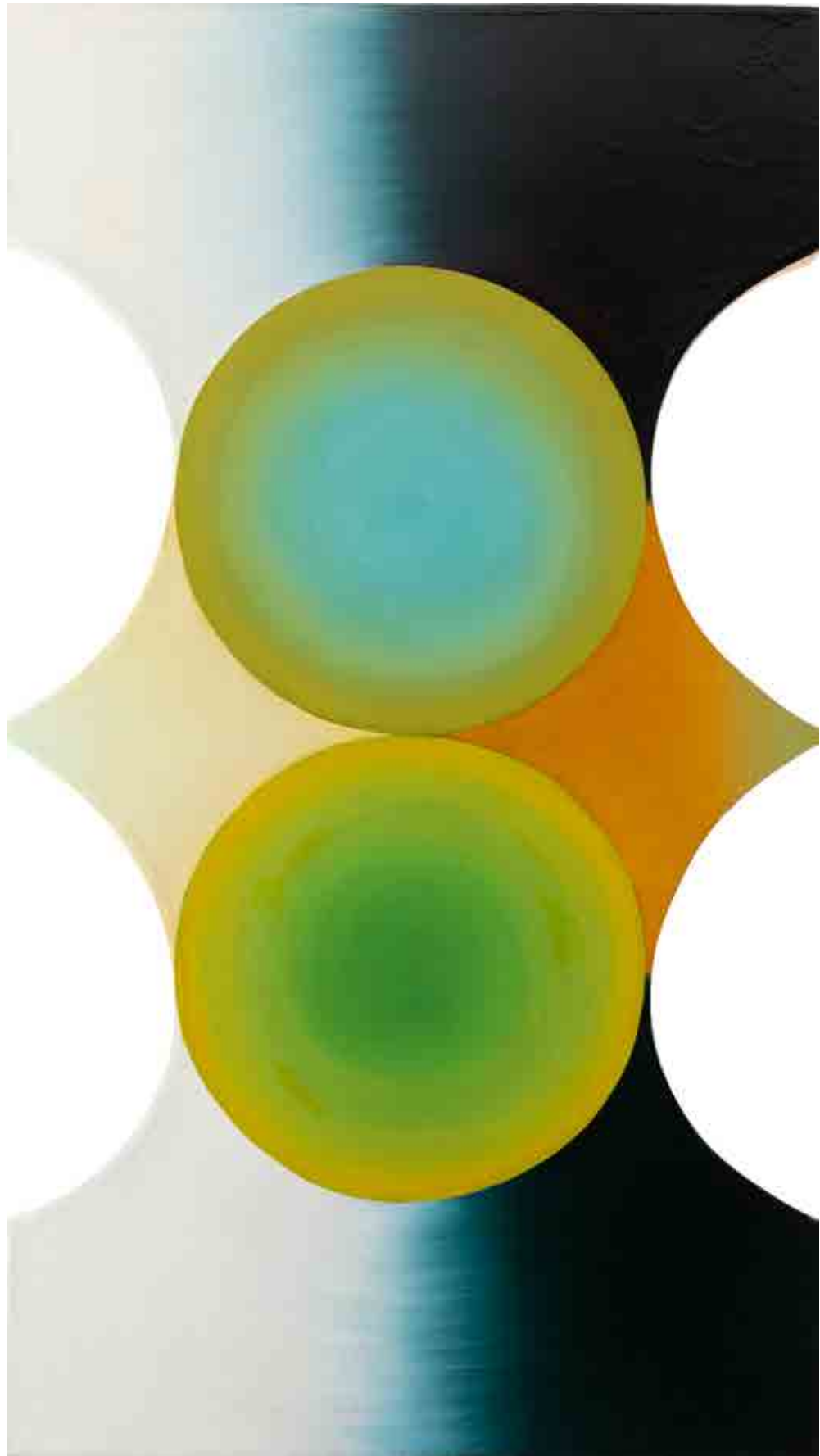
13 900 - 20 800 EUR

POCHODZENIE:

- dar artysty
- kolekcja prywatna, Poznań

STAN ZACHOWANIA:

- obiekt po konserwacji



Jan Berdyszak jest nie tylko malarzem, ale także rzeźbiarzem, autorem instalacji, scenografem i teoretykiem sztuki. W centrum swoich artystycznych zainteresowań, bez względu na medium oraz podłoże, stawiał te same problemy – zagadnienia krążące wokół tradycyjnej formy obrazu oraz przestrzeni. Jedne z pierwszych realizacji poświęconych owym zagadnieniom to „Koła podwójne”, nad którymi artysta pracował w latach 1962-64 oraz 1967-69. Były to pierwsze próby przełamania konwencji malarskiego prostokąta. Obrazy powstałe w ramach cyklu przyjmowały kształt dwóch kół, które artysta zestawiał jedno nad drugim. Dodatkowo pokrywał je pokruszonymi, kontrastowymi formami. W efekcie Berdyszak osiągał wrażenie przestrzeni wewnętrznej, iluzyjnej.

Zaprezentowana praca pt. „Kompozycja kół osiowych” powstała w latach 1970-72 nawiązuje w swojej formie do wspomnianego cyklu. Głównymi elementami kompozycyjnymi są koła – ustawione jedno nad drugim tworzą trzon obrazu. Artysta jednak poszedł o krok dalej i namalował je na płótnie, którego boki powtarzają ich kształt. Cztery wycięte okręgi sprawiają, że przestrzeń oraz tło, na którym prezentowana jest w danym momencie praca, stają się równoważnym elementem kompozycji przyczyniającym się do odbioru pracy.

Jak opisywał wczesną twórczość artysty Marian Grzeźczak: „(...) Powierzchnie malarskie Berdyszaka to kompozycje kół i półkoli, form eliptycznych i geometrycznych. Istotną funkcję pełnią również ażury. Powierzchnie malowane są w głąb lub w wypukłość, tzn. atakują płaskość. Kolorystyka pełni w nich funkcje równoprawne, a nie jedynie. Nawet formaty wykoncypowane zostały w ten sposób, aby wielokrotnie obramowane nimi treści plastyczne, a tym samym wywierać na nie wpływ. W niektórych dziełach ta tożsamość elementów staje się wartością suwerenną” (Marian Grzeźczak, Jan Berdyszak, Poezja, Warszawa 1968, s. 107, [w:] Jan Berdyszak. Prace 1960-2006, oprac. Marta Smolińska-Byczuk, Wojciech Makowiecki, Mirosław Pawłowski, Arsenał, Poznań 2006, s. 289).

W wywiadzie przeprowadzonym przez Zofię Gebhard w 1988 sam artysta opowiadał o przestrzeni oraz jej znaczeniu w następujący sposób:

„Czym dla Pana jest przestrzeń?

Ma ona jak dwie jednoznaczne postacie. Jedna to ta zastana, która jest wartością ogólną, potencjalną. Druga – konkretna, z którą współpracuję dla różnych celów, nie niszcząc jej jednak ani nie uprzedmiotowiając. Dlatego mogę pokazywać to, czego pozornie nie ma, to znaczy ją samą. My, wychowani w kulturze śródziemnomorskiej, uważamy, że elementy określają przestrzeń, ale nie jest tylko tak. Na przykład: możemy patrzeć na okno jak na okno, to znaczy na coś, co wpuszcza światło, co wieje, przez co można coś zobaczyć. Ale zapominamy, że okno to także wgląd do wnętrza, tylko że najczęściej do wnętrza zagląda słońce albo mrok. A jeśli otworzymy okno to przestrzeń, która jest przed nim i za nim, obojętnie w którą stronę, jest tą samą przestrzenią... Właśnie ona tworzy okno, a nie okno ją”. (Jan Berdyszak, Dom jak go widzę, rozmawiała Zofia Gebhard [w:] „Mój Dom”, 36/3, Wrocław 1988, s. 18 [w:] Smolińska Marta, Makowiecki Wojciech, Pawłowski Mirosław, Jan Berdyszak. Prace 1960 – 2006, Arsenał, Poznań 2006, s. 297).



Jan Berczak „Przemiany obrazu” Zachęta, Warszawa 17.02.2003, fot. Andrzej Rybczyński / PAP



40

JAN BERDYSZAK

(1934 - 2014)

"Wokół obrazu XII", 1983/89 r.

akryl/deska, 33,5 x 122 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JAN | BER | DYSZ | AK | "WOKÓŁ OBRAZU XII." | 1983 | 1989 | AKRYL'

i wskazówka montażowa

opisany na odwrociu: 'verniks końcowy żywiczny'

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN †

5 800 - 8 100 EUR



„Od wczesnych lat zajmowałem się wieloma dziedzinami sztuk – malarstwem, rzeźbą, architekturą, poezją, muzyką, i dzięki temu właśnie zrozumiałem, że 'zabudowujemy' naszą intencją tylko część świata, podczas gdy większa jego część, ta pusta, zabudowuje się sama. W sztuce korzystamy z obu tych części. Pomogły mi w uświadomieniu sobie tego filozofie: śródziemnomorska, hinduska, chińska”.

– JAN BERDYSZAK

41

ADAM MARCZYŃSKI
(1908 - 1985)

Bez tytułu

relief/sklejka, papier, 25 x 25 cm
opisany na odwrociu przez Piotra Marczyńskiego, syna artysty (potwierdzenie autentyczności)

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †
4 600 - 7 000 EUR

Białe na białym: pozorne nic. Ale gdy w 1918 Kazimierz Malewicz, pozostający pod wpływem rewolucyjnych idei, które wstrząsnęły światem rok wcześniej, przedstawił swoją „Kompozycję suprematyczną: białe na białym”, zapewne zdawał sobie sprawę, że dokonał przełomu, który na zawsze zmieni sposób postrzegania sztuki. Zerwawszy z obowiązującym od prehistorii związkiem pomiędzy malarstwem a światem przedstawiającym, dokonał „supremacji czystego uczucia” i utorował drogę rozwoju dla malarstwa abstrakcyjnego. Białe obrazy i reliefy tworzył m.in. nestor polskiej awangardy Henryk Stażewski, a także, od początku lat 70., Adam Marczyński, który w polskiej historii sztuki zapisał się jako twórca, który jako pierwszy zastosował ruchome elementy w obrębie obrazu, angażując widza do współtworzenia finalnego efektu pracy.



42

JERZY KAŁUCKI

(ur. 1931)

"Przebiegi XXXIV", 2016 r.

akryl/plótno, 160 x 110 cm
opisany na odwrociu: 'PRZEBIEGI XXXIV'

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN †
11 600 - 16 200 EUR

WYSTAWIANY:

- Jerzy Kałucki. Przebiegi i konteksty, Galeria Starmach, Kraków, 28.02-31.03.2017

Pierwsze geometryczne kompozycje Jerzy Kałucki tworzył jeszcze w okresie studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, które przypadły na lata 1956-60. Od tamtego czasu artysta nieprzerwanie porusza problematykę przestrzeni i jej obrazowania. Jest autorem delikatnych, aczkolwiek surowych kompozycji linearnych, które gubią granicę pomiędzy przestrzenią a płaszczyzną. Efekt ten artysta osiąga, tworząc nie tylko płótna, lecz także realizacje przestrzenne. Tym, co łączy ze sobą poszczególne części cyklu „Przebiegi”, z którego pochodzi prezentowana praca, to dynamika, niespokojne układy brył, mocne kontrasty i wewnętrzne napięcia. Jak powiedział artysta: „Nowe obrazy od dotychczas powstałych odróżnia zmiana spojrzenia na przestrzeń, a ściślej zmiana pozycji obserwatora. O ile wcześniejsze były próbami syntezy, nadania przestrzeni arbitralnej struktury, zawierającej całokształt doświadczonego świata we wszystkich jego punktach – to nowe obrazy są tymi punktami, jednostkowymi zdarzeniami w ułamkach czasu, przemijającymi, i one są tymi, co konstytuują wszechświat” (Jerzy Kałucki, [w:] Jerzy Kałucki. Przebiegi, katalog wystawy w Galerii Starmach, Kraków 2013).



43

KOJI KAMOJI

(ur. 1935)

"Biurokracja" - tryptyk, 2001 r.

asamblaż/sklejka, 50 x 35 cm (wymiary każdej pracy)
każda część sygnowana i datowana u dołu: 'Koji Kamoji 2001'
każda część sygnowana, datowana i opisana na odwrociu:
'BIUROKRACJA I (II, III) | KOJI KAMOJI 2001'
akryl, spinacze, papier, żywica, kredka

estymacja: 30 000 - 40 000 PLN

6 950 - 9 250 EUR



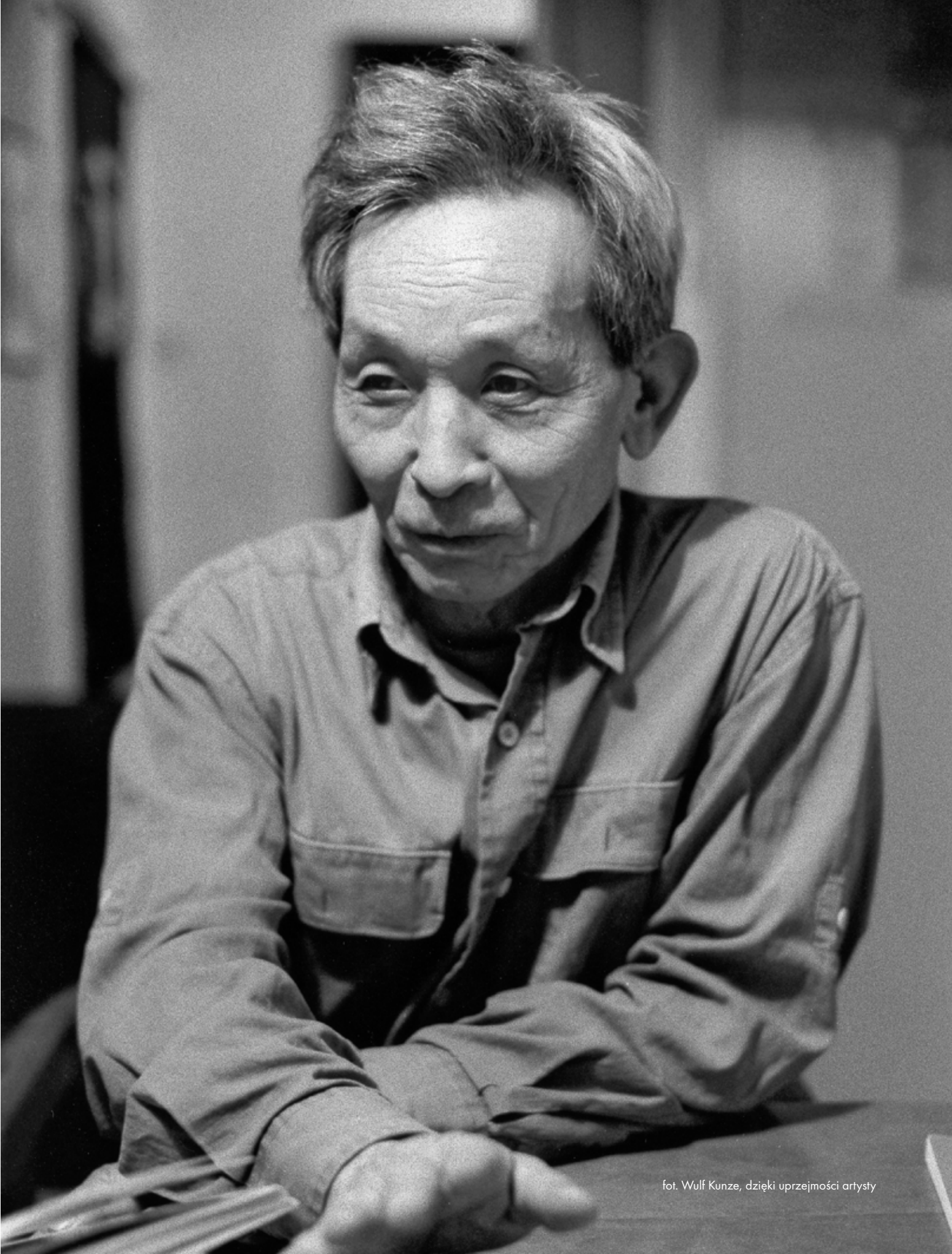
Praca „Biurokracja” Kojiego Kamojiego łączy w sobie humor i zainteresowanie materialnością obiektu, jego formą i plastycznością powszednich, zwykle nierozumianych w kategoriach estetycznych przedmiotów. Kamoji jest twórcą malarstwa, rzeźb, obiektów i instalacji, którym często nadaje symboliczne znaczenia. Jego multimedialna twórczość łączy w sobie zainteresowanie artysty materia, sposobami percepcji i kontemplacji twórczości artystycznej oraz wytwarzaniem znaczeń, często odwołujących się do abstrakcyjnych pojęć.

„Biurokracja” jest tryptykiem, będącym asamblażem składającym się z metalowych spinaczy do papieru przyklejonych do płaskiej powierzchni drewnianej płyty. Każda z płyt zawiera w sobie jasne, prostokątne pole obrazowe wyznaczone przez szeroki, zamalowany na czarno margines pełniący funkcję wizualnej ramy. Wewnątrz jasnych pól obrazowych spinacze tworzą albo dość uporządkowane układy, ustawione są w rzędach lub grupach po kilka sztuk, albo rozrzucone są dość swobodnie – jak w jednej części tryptyku, w której spinacze wypełniają większą część jasnej płaszczyzny, pozostawiając niezapełniony, owalny kształt w środku kompozycji. Na niezamalowanej powierzchni widoczne są również linie kreślone albo ołówkiem albo czerwoną kredką.

Tryptyk wydaje się metonimią pracy biurowej. Wykorzystuje właściwe jej atrybuty: spinacze do papieru, klej, ołówek... Jednak to, co służy do porządkowania dokumentów i klejenia papieru, zostało tutaj wykorzystane do stworzenia kompozycji, którą na pierwszy rzut oka zdaje się rządzić „artystyczny nieład”. Dopiero bliższe przyjrzenie się tryptykowi pozwala zauważyć działanie kompozycyjne polegające na grupowaniu spinaczy, tworzeniu rytmów i kontrastów takich obrazowych wartości jak pustka i wypełnienie powierzchni. Ponadto wydaje się, że to, co w pracy biurowej można uznać za błąd i zaniedbanie: ślady kleju i zabrudzenia oraz swobodne, pozornie przypadkowe linie kreślone ołówkiem czy kredką – uzyskują tutaj wartości budulców kompozycji i jej subtelnych, wizualnych składników. Naprzemiennie uporządkowanie i swoboda w ułożeniu spinaczy być może zwracają uwagę na cechy przypisywane właśnie tytułowemu zjawisku: porządek biurokratycznych czynności oraz istniejący w ich obrębie bałagan – oba stany mogące być źródłem utrapienia tych, którzy dostali się w tryby biurokratycznej maszyny.

Kamoji jest artystą pochodzącym z Japonii. Jego twórczość można by określić jako połączenie wartości modernistycznych z dalekowschodnią duchowością. Te pierwsze widoczne są zwłaszcza w oszczędności stosowanych przez niego środków artystycznych – często (choć nie zawsze) cechuje je swoisty minimalizm zachęcający odbiorców do wzmożonej uwagi i wnikliwego oglądu. Artysta często eksponuje materialne właściwości obiektu, nie rozpraszając uwagi widzów szczegółową czy przeładowaną kompozycją. Aspekt duchowy w twórczości Kamojiego to zachęta do kontemplacji i wyciszenia w odbiorze – w tym sensie twórczość artysty zdecydowanie wykracza poza modernistyczny idiom redukujący znaczenia sztuki do wartości czysto formalnych i wizualnych.

Tę szczególną cechę jego twórczości, łączącą to, co wschodnie z tym, co zachodnie Anna Król nazwała „efektem transkulturowym”: „Koji Kamoji mieszka w Polsce blisko 60 lat, uważa się za artystę polskiego. W interpretacjach jego twórczości powraca w sposób naturalny odwołanie do sztuki, estetyki i filozofii Wschodu, do buddyzmu, a kluczowym słowem staje się dialog. (...) Sztuka Kamojiego, realizowana z użyciem minimalnych środków (kamienie, woda, pustka, linia), jest prosta i syntetyczna. W pierwszym rzędzie chodzi tu o pojmowanie jej sensu (malowania) i postrzegania natury. Dla niego ostatecznym celem malarstwa jest, podobnie jak dla japońskich mistrzów, przedstawienie „ducha przedmiotów”, dotarcie do ich sedna” (cyt. za: Anna Król, Koji Kamoji – efekt transkulturowy [w:] Koji Kamoji. Cisza i wola życia, [red.] Maria Brewińska, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa – Kraków 2018, s. 44-45).



fol. Wulf Kunze, dzięki uprzejmości artysty

44

EWA PARTUM

(ur. 1945)

"Space", 2000 r.

technika własna/plótno, 50 x 50 cm
sygnowany ołówkiem p.d.: 'Ewa Partum 2000'
odciski niebieskiej szminki i letraset czarny, unikat

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN

11 600 - 16 200 EUR

„To jedna z najbardziej uznanych przedstawicielek sztuki feministycznej na świecie, w Polsce jest niewątpliwą prekursorką tego nurtu oraz wielu innych nowatorskich w latach 60. dziedzin sztuki: poezji konkretnej, body artu, sztuki krytycznej i konceptualnej”.

– KATARZYNA ROJ



S P A C E

John F. Kennedy

45

ANDRZEJ GIERAGA

(ur. 1934)

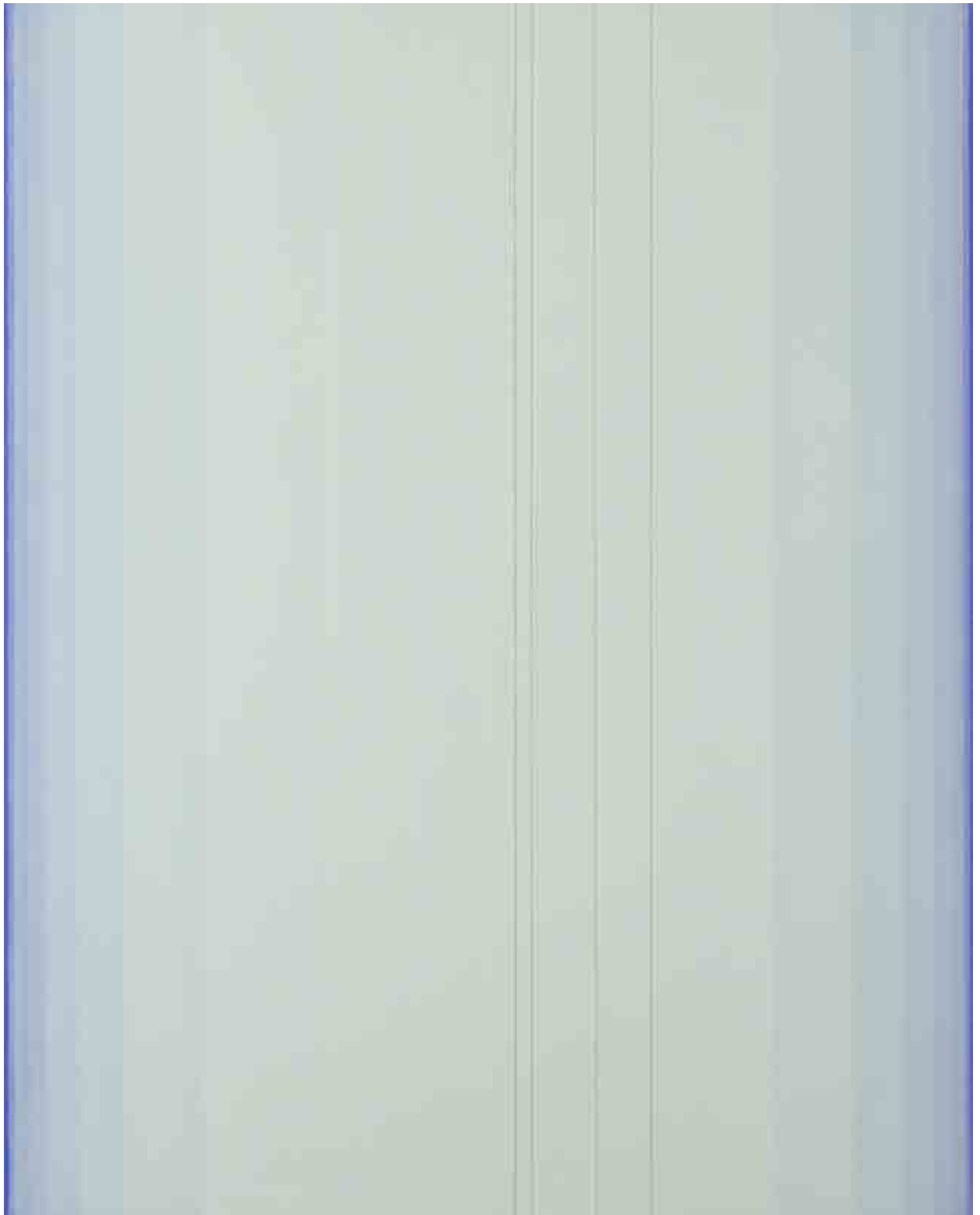
"Progresja i kontrasty I", 2012 r.

akryl/plyta, karton, 100 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ
GIERAGA | PROGRESJA I KONTRASTY I | AKRYL, KARTON,
PŁYTA | 100 x 80 | 2012'

estymacja: 18 000 - 24 000 PLN

4 150 - 5 550 EUR

Od początku lat 70. XX wieku Andrzej Gieraga dał się poznać jako autor abstrakcyjnych obrazów-reliefów realizowanych na twardym podłożu ze sklejk, płyty pilśniowej czy deski. Jak pisał Bogusław Deptuła w katalogu wystawy artysty: „artysta nazywa swe obrazy, skądinąd słusznie: 'Progresjami', bo zawarte są w nich chromatyczne postąpienia, rozbielenia, gradacje, zestawienia i zestrojenia. (...) Jego postępowanie w sprawie malowania (...) nie ma wiele wspólnego z artystycznym szaleństwem, jest raczej matematycznym procesem” (Bogusław Deptuła, Chromaty Gieragi [w:] Andrzej Gieraga. Chromaty, katalog wystawy indywidualnej, Wrocław – Warszawa 2018, s. 8).



46

LEON TARASEWICZ

(ur. 1957)

Kompozycja, 2006 r.

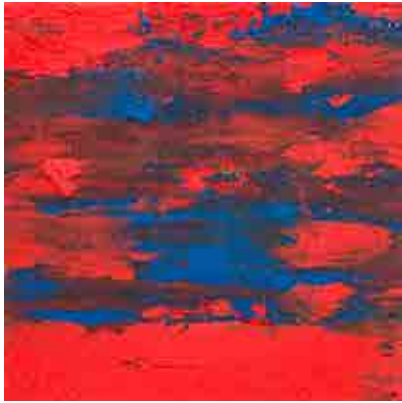
akryl, technika własna/deska, 113 x 113 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu pierwszego kwadratu: 'L. Tarasewicz
2006 Akryl. | 113 x 113 | 9 x 34 x 34 | PRZERWA POMIĘDZY ELEMENTAMI
OBRAZU 5 CM. | NR 1.' oraz instrukcja montażowa

obraz złożony z 9 kwadratowych modułów o wymiarach 34 x 34 cm, wieszanych w 3
rzędach po 3, moduły w odstępach 5 cm
każdy z modułów numerowany: 1-9

estymacja: 95 000 - 120 000 PLN †
21 900 - 27 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa



47

LEON TARASEWICZ

(ur. 1957)

Bez tytułu, 1988 r.

olej/ płótno, 130 x 170 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'LEON TARASEWICZ 1988 | [adres artysty]'

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN †

27 700 - 36 900 EUR

POCHODZENIE:

- Galerie Hans Neuendorf, Frankfurt nad Menem, Niemcy
- kolekcja prywatna, Warszawa


LITERATURA:

- Jola Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. 241 (il.)

„W całej postawie artystycznej Leona Tarasewicza, nie tylko w malarstwie, tkwi szereg prostych i pięknych przekonań, m. in. właśnie to, może werbalnie nie wyrażone, ale narzucające się już w pierwszym zetknięciu z jego sztuką, że piękno tkwi w prostocie. Tak jak inne prawdy dotyczące postaci i malarstwa Tarasewicza, również i ta ma w istocie modernistyczny rodowód”.

– ŁUKASZ GROTCZYCA





Wydaje się, że dwiema najważniejszymi cechami sztuki Leona Tarasewicza są kolor i malarskość. Tę ostatnią jej charakterystykę należy celowo określić w sposób bardziej ogólny niż tradycyjnie pojmowane malarstwo, ponieważ artysta czyniąc punktem wyjścia to właśnie medium wielokrotnie przekraczał jego tradycyjne ramy i granice – zwłaszcza pojęcie „przekraczania ram” wydaje się tu szczególnie trafne, ponieważ jego obrazy niejednokrotnie stawały się częścią większej przestrzennej aranżacji czy instalacji, której głównymi środkami wyrazu pozostawały intensywne, nasycone barwy.

Prezentowane tutaj płótno pochodzi z okresu, gdy artysta pozostawał jeszcze wierny wyłącznie malarstwu sztalugowemu. W 1987 malarz wyjechał po raz pierwszy do Stanów Zjednoczonych Ameryki na stypendium ufundowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. W następnym roku odbył kolejną podróż do USA, tym razem dzięki stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. Zarówno pierwsza, jak i druga podróż były dla artysty okazją do zwiedzenia kilku amerykańskich parków narodowych. Owocem tej podróży była seria obrazów, która powstawała zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i później w Polsce. Były one utrzymane w tonacji niebiesko-czerwono-żółtej.

Prezentowane tu płótno należy do grupy obrazów, które powstały pod wrażeniem wspomnianej podróży. Artysta przedstawił na nich daleko przetransponowane widoki natury, sprowadzone do kilku podstawowych barw. Trudno stwierdzić nawet, czy poszczególne motywy w obrazach da się rozpoznać jako widoki konkretnych miejsc czy elementów krajobrazu. Być może obrazy te powstawały pod ogólnym wrażeniem amerykańskiej przyrody. Znajdujący się pośrodku prezentowanego tu obrazu wertykalny, podłużny kształt może przywołać na myśl różne skojarzenia z pejzażem, trudno przesądzić o jego właściwym znaczeniu. Kluczowe dla tej serii – co charakterystyczne dla malarstwa Tarasewicza w ogóle – wydaje się zestawienie kolorów, gra barw: głębokiego błękitu z żółcieniem, co daje mocno kontrastowy efekt i pozwala żółtym plamom mienić się jasno na ciemnym tle.

Krajobraz w twórczości Tarasewicz odgrywa ważną rolę. Artysta wielokrotnie powraca do tego zagadnienia, przedstawiając przykładowo horyzontalne widoki drzew. Kompozycje malarza często balansują na granicy rozpoznawalności motywu, lokują się gdzieś pomiędzy abstrakcją i figuracją – jak w przypadku prezentowanego tu płótna – często bywają również zupełnie nieprzedstawiające. Wówczas artysta skupia się na zagadnieniu zestawień kolorystycznych, ich wzajemnym oddziaływaniu. To właśnie intensywne barwy są rozpoznawczym znakiem malarstwa artysty. Ta barwność sprawia, że sztuka artysty opisywana bywa jako nosząca znamiona tradycji polskiego koloryzmu. Sam artysta tak komentował tę kwestię: „Rodziny się nie wybiera. Cybis to dziadek, pradziadek Józef Pankiewicz, a prapradziadek to Jan Matejko. Widzisz, jaka linia! Żartuję trochę z koloryzmu, bo to taka choroba, która w Polsce opanowała cały świat kształcenia. On jest strasznie obciążony koloryzmem francuskim, nawet jeżeli niektórzy chcieli być bardzo ekspresyjni. Jesteśmy w takim kręgu kulturowym, że koloryzmu nie da się ominąć. To jest w edukacji i koniec” (cyt. za: Czas jest szybszy niż my, z Leonem Tarasewiczem rozmawiała Olga Wysocka, [w:] Co po Cybisie?, red. Michał Jachuła, Małgorzata Jurkiewicz, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 190).

Tarasewicz zwłaszcza w ostatnich latach przekraczał granice płótna w malarstwie, stosował też nietradycyjne materiały, jak chociażby barwioną zaprawę tynkową. Niekiedy artysta używał nawet sproszkowanego pigmentu, który rozsypywał na podłodze galerii, która stawała się wówczas malarskim podłożem. Zajmował się również projektowaniem dekoracji ceramicznej czy tworzeniem obrazów-instalacji pokrywających ściany, szczególnie wypełniających przestrzeń architektoniczną – za każdym razem powracał wówczas do podstawowych dla siebie zagadnień czysto malarskich, eksponował kolor, fakturę oraz ich wzajemną „pracę”, uwidaczniającą się w oddziaływaniu na zmysły widzów.



48

JACEK SIENICKI

(1928 - 2000)

“Wnętrze pracowni z szczęką zwierzęcia”, 1983 r.

olej/plótno, 147 x 86,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1 III JS. 84'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jacek | Sienicki
1983 XI | "Wnętrze pracowni | ze szczęką zwierzęcia" | ol. pl.'

estymacja: 45 000 - 60 000 PLN

10 400 - 13 900 EUR

„Mam wiarę w sens tej roboty. Mam ciągle okno wiary i pracuję. Dziwię się skąd ta wiara, patrząc na wszystko, co nas otacza. Na świat pełen zbrodni, zła i głupoty. Wiarę w sens istnienia człowieka, podtrzymują Ci – tak nieliczni mądrzy i szlachetni”.

– JACEK SIENICKI



„Sienicki maluje to, co postrzega i ogarnia intuicją w bliskim kręgu egzystencjalnym. Maluje fragmenty swego pokoju, widok przez okno, rośliny w doniczkach i garnkach, drzewka przed domem, postacie ludzkie zawsze jakoś spowinowacone z własną sylwetką – szczupłą, o pociągłej twarzy. W obrazach artysty pojawiają się jeszcze dwa motywy, osobliwe i w swojej powtarzalności charakterystyczne dla niego: półcie mięsa i czaszki zwierzęce. Te szczątki, o wymowie zarazem wieloznacznej i dosadnej, zdają się tutaj pełnić funkcję metaforyczną, reprezentując granicę egzystencji – i skończoność i zależność. Cała ta ikonografia jest skrajnie uboga. Pomijając to, co z niej jest poza życiem, jak czaszki, wszystko tu – kształty roślinne i ludzkie – nosi piętno istnienia utrudzonego, poddanego erozji, trwającego na przekór odrzuceniu” (Janusz Jaremwicz, Malarz osobny [w:] Jacek Sienicki, Łowicz, s. 19).

Typowe wątki, o których wspomina Janusz Jaremwicz, widoczne są także w zaprezentowanej pracy z 1983/84 pt. „Wnętrze pracowni z szczęką zwierzęcia”. Artysta w typowy dla siebie sposób zorientował swoją kompozycję wertykalnie. Biało-niebieska praca została zakomponowana za pomocą pionowych pasów namalowanych licznymi poziomymi pociągnięciami pędzla. Praca, jak wiele realizacji artysty, została pozbawiona detali przedmiotowych. Poprzez zasugerowany tytuł widz stara się dostrzec zarówno elementy wnętrza, jak i wspomnianej czaszki. Głównym środkiem ekspresji pozostaje kolor – Sienicki posługuje się nim w wyrafinowany i niezwykle świadomy sposób. Janusz Jaremwicz upatruje źródeł wspomnianej kolorystycznej wirtuozerii w fakcie, że w trakcie podjętych studiów w warszawskiej akademii panowała moda na postimpresjonizm. Jak wspomina krytyk, nurt ten ukształtował jednak styl artysty w przewrotny sposób: „Nie uformował go jednak ten wpływ w sposób rozstrzygający, gdyż sztukę swoją zbudował w całkowitej opozycji do postimpresjonizmu, do jego estetyki i filozofii. Nie ma tu postimpresjonistycznych utopii piękna. U Sienickiego gry kolorów obarczone są ciężarem egzystencji. Dużo tu czerni i szarości, a nade wszystko stanów barwnych pośrednich – brązo-czerni, fioleto-szarości. Gdy występuje na przykład czerwień – a Sienicki umie rozjarzyć czysty, nasycony kolor – wydaje się, że i na niej spoczywa jakaś odpowiedzialność. Z tej sztuki niefrasobliwość została wykluczona” (Janusz Jaremwicz, Malarz osobny [w:] Jacek Sienicki, Łowicz, s. 21).

Warto wspomnieć, że opisywana praca powstała w znaczącym okresie twórczości artysty. W 1981 Sienicki otrzymał nominację na profesora nadzwyczajnego. Jego córka, Joanna, poszła w ślady i w tym samym roku otrzymała dyplom na Wydziale Malarstwa. W roku powstania pracy – 1983 twórca otrzymał nagrodę im. Jana Cybisa. Ta prestiżowa nagroda przyznawana jest artystom malarzom za całokształt twórczości przez Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP). Wśród laureatów nagrody warto wymienić Tadeusza Dominika, Jana Tarasina, Jadwigę Maziarzką i wielu innych znaczących twórców. Prace artysty znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Narodowego w Kielcach, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Sztuki w Łodzi czy Muzeum Lubuskim. Wiele z obrazów malarza należy do kolekcji prywatnych.



49

HILARY KRZYSZTOFIAK

(1926 - 1979)

"Anatomia czerwonego pnia", 1973 r.

olej/ płótno, 100 x 81 cm
sygnowany i datowany l.d.: '73 | HI | LA | RY'

estymacja: 38 000 - 55 000 PLN

8 800 - 12 700 EUR

WYSTAWIANY:

- Galeria Zachęta, Warszawa, marzec-kwiecień 1997
- Muzeum Śląskie, Katowice, czerwiec-wrzesień 1997
- Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, grudzień-luty 1997/98


LITERATURA:

- Hilary. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. Hanna Kotkowska-Bareja, Warszawa 1997, s. 284, kat. 133

„Drapieżność, atakowanie tradycyjnej mentalności, penetrowanie mroków podświadomości, ukazywanie świata groźnego, niepokojącego, pełnego namiętności, ukrytych znaczeń i niedomówień – wszystko to są, jeśli chodzi o treść, elementy jego nadrealistycznych wizji rozgrywających się gdzieś na pograniczu świata codziennego i świata snu, czy też poetyckiej baśni. Klimat nocnych koszmarów zmieszany z nastrojem sennego marzenia, z którego jednak nie budzimy się z uczuciem przerażenia, a raczej utraty czegoś, co niepokoiło, ale piękne”.

- WŁODZIMIERZ ODOJEWSKI





Hilary Krzysztofiak jest artystą, który pomimo swego konsekwentnego odrzucania norm narzucanych artystom przez reżim komunistyczny, a także niemałego sukcesu, jaki odniósł w Niemczech i Stanach Zjednoczonych, pozostaje wciąż autorem niewystarczająco docenionym w rodzinnym kraju. Na jego twórczość składają się cykle, których tematyka, jak i aspekt formy oscylują wokół konkretnych zjawisk i rozwiązań warsztatowych. Tworzył w opozycji wobec wytycznych władz politycznych, ale także modnych wówczas tendencji, jednocześnie nie poszukiwał rewolucyjnie nowej formy czy treści. Był przeświadczony, że malarstwo, wraz z całą swoją wielowiekową tradycją, wciąż jest na tyle aktualne i sprawne, by móc wyrażać zamysł artysty niezależnie od czasów, w którym przyszło mu żyć. Danuta Wróblewska zauważyła, że stosowana przez niego paleta barwna, bardzo czysta, intensywna i jednocześnie organizująca kompozycję płótna, świadczyła o niezwyklej radości, jaką malarz czerpał z tworzenia, a także o jego wrażliwym i radosnym zachwycie nad światem (Danuta Wróblewska, Hilary. Malarstwo, wstęp katalogu do wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa 1991). Artysta w notatkach zapisał, że tworzenie jest koniecznością artysty, która pozwala mu na nowo odrywać prawidła rządzące malarskimi technikami, zrywać z przyzwyczajeniami w sposobie myślenia i jednocześnie dążyć do kreowania pojęć i coraz to nowszych form. Tym samym spod pędzla nie wychodzi jeden obraz, a cały jego światopogląd oraz osobowość.



Hilary Krzysztofiak w pracowni w Monachium, lata 70.
fot. dzięki uprzejmości żony artysty

50

JAROSŁAW MODZELEWSKI

(ur. 1955)

"Martwa natura z kolankiem", 2002 r.

tempera żółtkowa/ płótno, 92 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław | Modzelewski | 2002 | "martwa natura | z kolankiem" | 92 x 80 temp. ż.'

estymacja: 28 000 - 40 000 PLN †

6 500 - 9 250 EUR

WYSTAWIANY:

- „Martwe natury”, Galeria Zderzak, Kraków, 2002
- „Pejzaże i martwe natury”, Galeria Opus, Łódź, 2004

LITERATURA:

- Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, red. Jan Michalski et al., Galeria Zderzak, Kraków 2006, poz. kat. 361, s. 211 (il.)





Malarstwo figuratywne to domena Jarosława Modzelewskiego. Artysta od lat 70. XX wieku nieprzerwanie tworzy sztukę przedstawiającą odznaczającą się charakterystyczną stylistyką, którą dla Modzelewskiego stanowi: jasna, klarowna kompozycja oraz użycie wyraźnych, dźwięcznych, nasyconych barw. Sztuka Modzelewskiego ponadto często ma wartość symboliczną, przedmioty czy postacie malowane przez artystę w połączeniu z tytułem okazują się symbolami, czy alegoriami pewnych pojęć.

Odrębną kategorię w figuratywnym malarstwie Modzelewskiego tworzą martwe natury. Stanowią one często wizualny zapis rzeczywistości otaczającej artystę. Były to przykładowo obiekty, które znalazły się w pracowni malarza. „Zabawki z odpustu, proste narzędzia, gumowa rękawica, zardzewiałe kolanko, para butów pod taboretem, przenośne głośniki – rzeczy nieważne, przedmioty, które znalazły się w zasięgu wzroku. (...) Pozostałe przedmioty to te, które składają się na skromny warsztat malarza: pędzle oczekujące w słoikach, szmatki do wycierania farb, słoje z pigmentami, papierowe figurki do ćwiczeń z perspektywą,

stara paleta jeszcze z czasów studenckich, ciężka od farb (...)” – tymi słowami obiekty zgromadzone w martwych naturach malarza opisywała badaczka jego twórczości Marta Tarabuła (cyt za: Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego [w:] Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, [red.] Jan Michalski, Kraków 2006, s. 38).

Prezentowana tutaj martwa natura składa się między innymi z wymienionego wyżej „zardzewiałego kolanka” – fragmentu starej rury. W ten sposób obraz daje nieco komiczny efekt, ponieważ wspomniany przedmiot w połączeniu durszlakiem tworzy pewien rodzaj „niedobrej pary”. Tkanina, pokrywająca taboret, na którym ustawiono tę parę przedmiotów, zdaje się przypominać ozdobne draperie znane z nowożytnych martwych natur. Buduje to zatem pewien kontrast: zaskakujące, niedorzeczne połączenie „niemalarskich” (nieznanych z historii), ale też biednych i śmieciowych przedmiotów wraz z pozorem dekoracyjności tkaniny tworzą nieco zabawny widok, być może będący żartem z tradycji malarstwa.



Jarosław Modzelewski w pracowni, fot. dzięki uprzejmości artysty

51

WŁODZIMIERZ PAWLAK

(ur. 1957)

„Dziennik nr 91”, 1998 r.

olej/ptótno, 150 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | DZIENNIK NR 91 | / 21.III - 15.IV/ | 150 x 100 | 1998 r.'

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN †

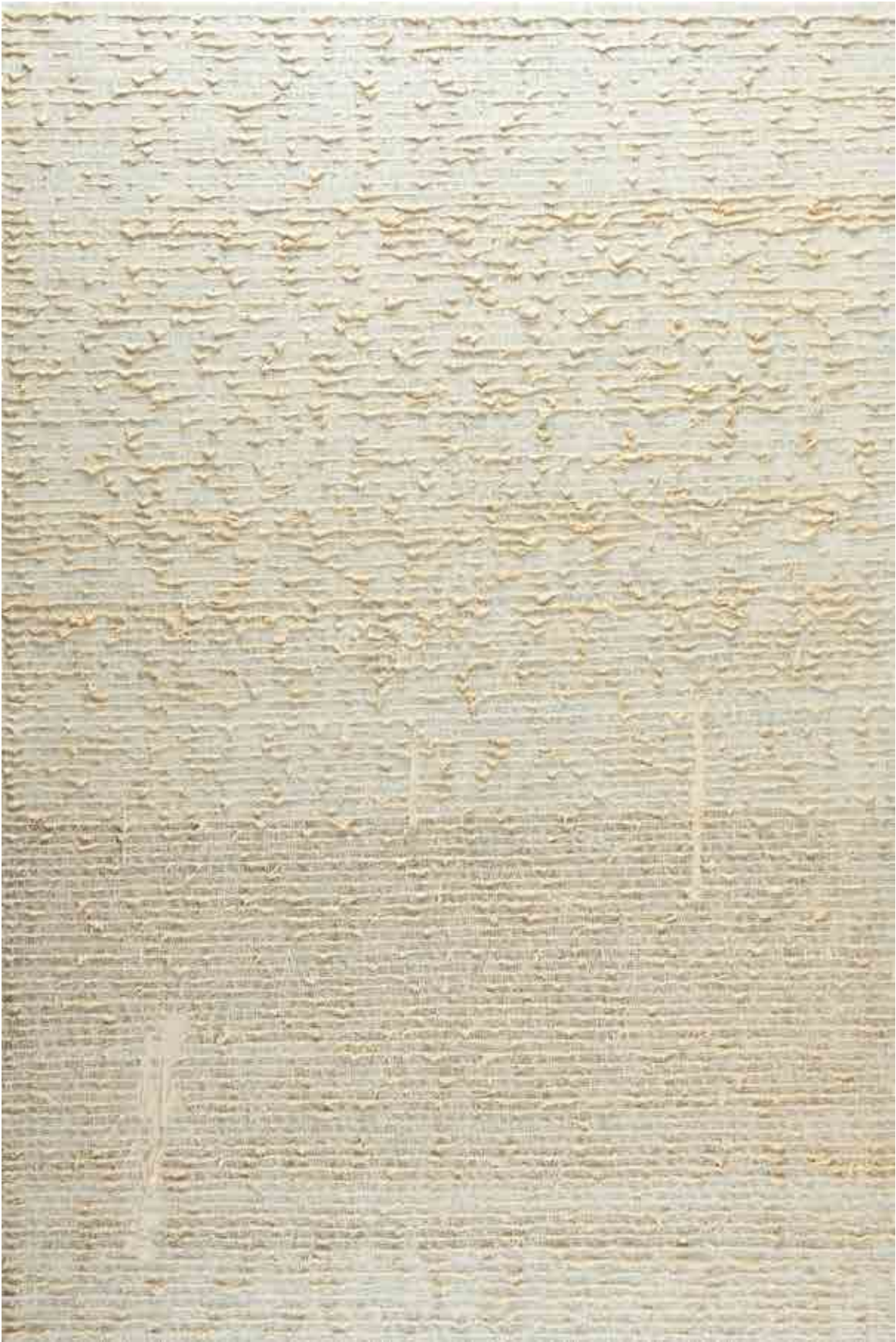
11 600 - 16 200 EUR

LITERATURA:

- Włodzimierz Pawlak, Autoportret w powidokach, katalog wystawy indywidualnej, Galeria Zachęta, Warszawa 2008, s. 81 (il.)

„Interesuję się swoją drogą przez życie (dlatego zapisuję), interesuje mnie życie (dlatego maluję). Pragnę iść ku światłu, dla światła nie dla drogi, nie dla odrywania i poznawania, nie dla pisania i malowania. Malarstwo zawiera się w dążeniu do obrazu niemożliwego i sztuki niemożliwej, nie oznacza końca motywacji malarza mojego pokolenia, jest programem metafizycznym”.

- WŁODZIMIERZ PAWLAK



52

WŁODZIMIERZ PAWLAK

(ur. 1957)

"Partytura do baletu Sokrates", 2004 r.

akryl/plótno, 105 x 75 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ
PAWLAK | PARTYTURA DO BALETU SOKRATES | XXVII | 100 X
73 | 2004'

estymacja: 20 000 - 28 000 PLN †

4 650 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa





Cykl „Partytura do baletu Sokratesa” to obszerna seria, nad którą artysta pracował w latach 2002-2008. Wspólną cechą ponad kilkudziesięciu prac to zastosowanie przez artystę pięciolinii jako tła do realizacji, na której artysta umieścił plamy barwne o organicznych, ekspresyjnych kształtach. Wśród formalnych inspiracji omawianych partytur można doszukiwać się fascynacji action painting, malarstwem gestu czy informelem. Artysta w sposób swobodny, za pomocą dynamicznych gestów, przeniósł farbę na płótno w formie nieregularnych, ekspresyjnych plam. Trop interpretacyjny nasuwa autorska nazwa cyklu. W ogólnym zaznaczeniu partytura jest to zapis nutowy, gdzie za pomocą pisma muzycznego zapisane zostały partie wszystkich instrumentów i głosów potrzebnych do wykonania utworu. W odróżnieniu od nut partytura jest zapisem, który odnosi się do utworów przeznaczanych dla wielu instrumentów i materiałem służącym przede wszystkim dyrygentowi.

W efekcie prace z cyklu można interpretować jako zapis emocji wywołanych przeżyciem muzycznym. Partytury Pawlaka to niejako „obraz” utworu muzycznego, na którym twórca sugeruje zapis ogólnej relacji, napięcie oraz współzależności poszczególnych partii, który ma celu zasugerowanie w przybliżonym stopniu pewnych muzycznych przeżyć. Artysta zadaje w cyklu pytania o relację pomiędzy muzyką i sztuką oraz czy muzykę można odzwierciedlić za pomocą znaków malarsko-rysunkowych. Tak jak partytury są wizualnym zapisem melodii, które dla wprawionego muzyka są do odczytania w myślach niemal instynktownie, tak Włodzimierz Pawlak stara się oddać ten sam zapis za pomocą abstrakcyjnych barw, kształtów oraz relacji pomiędzy tymi elementami i można by rzec, dostarczyć tych samych przeżyć w sposób mniej skodyfikowany, a może dzięki temu bardziej uniwersalny. W intrygujący sposób o cyklu pisze Piotr Majewski w tekście „Czy



muzykę można namalować?": „Z pewnością 'zapis' malarza nie jest alfabetem konwencjonalnym (jak notacja muzyczna), tylko raczej pozostaje subiektywną kombinacją barw i gestów, za którą kryje się – jak można sądzić – przeżycie muzyczne. Dodajmy, że balet Sokrates faktycznie nie istnieje albo istnieje tylko w wyobraźni malarza. Jak zatem może spojrzeć muzyk na tego typu zapis? Czy tylko jako na nieprzydatną z punktu widzenia wykonawczego impresję oddającą bliżej niesprecyzowane echo przeżycia muzycznego? Czy też dla muzyka o zdolnościach improwizacyjnych mogłyby te obrazy-partytury być punktem wyjścia do zabawy z dźwiękowymi strukturami – odpowiednikami tych barwnych kompozycji? I na ile mogłaby tego typu zabawa spełnić intencje partytury?

Rzeczywiste partytury są w pewnym stopniu nieme, ale w pewnym stopniu są intencjonalnie nasycone dźwiękami. Wprawny muzyk odsłuchuje je w myślach bez większego wysiłku, ale jak przenieść na wrażenia muzyczne partytury Pawlaka? Czy w ogóle jest to możliwe? Tak czy inaczej, malarz, nawiązując do pomysłu graficznego zapisu muzyki, który dość burzliwie kształtował się przez długie stulecia, zanim przyjął formę znaną nam dzisiaj, sprawia, że jego obrazy do tego właśnie chcą prowokować” (Piotr Majewski, Czy muzykę można namalować?, dostępny na: http://www.zacheta.lublin.pl/infobiz_server.php?mod=2&nid=184).

53

JACEK SEMPOLIŃSKI
(1927 - 2012)

„Otwarty mózg”, 2008 r.

akryl/plótno, 92 x 73 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
‘Sempoliński | marzec 2008 | otwarty mózg’

estymacja: 15 000 - 20 000 PLN †

3 500 - 4 650 EUR

„Zależało mi na malarstwie. Ale dyktatura plastyczności jako takiej była mi tak dalece obca, że odcinała mnie od wszelkich ruchów w sztuce mających „rozwój” języka na celu. Mam życie poświęcać szukaniu rozwiązań artystycznych? Nie. Skarb życia mam jeden, niezależnie, jak ciężki do uniesienia, nic nie może się z nim równać. Jest w tym paradoks, bo przecież nic innego nie robiłem, tylko malowałem. Zawsze jednak czułem, że zależy mi na czym innym i temu „innemu” podlegać muszę wszystkie moje ruchy jako malarza”.

– JACEK SEMPOLIŃSKI



Od lat 70. w twórczości Jacka Sempolińskiego pojawiały się wątki egzystencjalne. Artysta posługiwał się przede wszystkim specyficzną kolorystyką – ciemnymi fioletami, zimnymi szarościami oraz błękitami. W tym okresie powstawały nowe cykle: „Twarz” (od 1971), „Ukrzyżowanie” (od 1975), „Moc przeznaczenia Verdiego” (1977) oraz „Czaszka” (od lat 80.). W ramach tych serii twórca dotykał problemów z zakresu kultury, filozofii egzystencji czy religii. Nowy kierunek w twórczości Sempolińskiego był efektem głębokich przemyśleń oraz przeżyć, które wpisywał w szerszy kontekst przewartościowań lat 80. Dzięki swoim licznym wypowiedziom oraz publikacjom artysta zyskał pozycję autorytetu artystycznego i intelektualnego. Nierzadko w swojej twórczości, tej realizowanej zarówno na płótnie, jak i na papierze poruszał kwestie związane z tożsamością.

Zaprezentowana praca powstała w 2008 wydaje się kontynuacją wspomnianego zwrotu. Należy ona do tzw. obrazów patrzących, które stały się tematem wystawy artysty zorganizowanej w krakowskim Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w 2017. Była to druga co do wielkości prezentacja twórczości Sempolińskiego. We wstępie do wystawy Anna Król w taki sposób określała twórczość Sempolińskiego: „Jego malarska wypowiedź jest totalna, wszechogarniająca, pozornie kusi otchłanią, a obrazy patrzą na nas znad otchłani. Podziurawione płótna, gwałtownie pokreślone ich powierzchnie, niemal dalekowschodnio uproszczone gesty przyciągają naszą uwagę, nasz wzrok, wręcz przykuwają, zamieniając się z nami miejscami”. (Materiały promocyjne do wystawy „Jacek Sempoliński. Obrazy patrzące”, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków, 2018).

Prace te, należące do najbardziej charakterystycznych realizacji Sempolińskiego, to kompozycje malowane ciemnymi odcieniami błękitów, fioletów czy zimnych szarości. Sprawiają wrażenie poprzecieranych płócien, których kompozycje nieraz są gwałtownie potraktowane ostrymi liniami w kontrastowych odcieniach. Wśród opisanych prac zdarzały się także realizacje potraktowane w niezwykle gwałtowny sposób. Widoczne dziury w płótnie czy ślady obić stanowią znaki emocji oraz lęków.

Jacek Sempoliński pisał w swoich dziennikach, że „obrazy patrzące” to nie tylko obiekty do podziwiania, ale także dzieła, które „spoglądają” na swojego odbiorcę. Jak pisała o tym aspekcie Emilia Olechnowicz: „Sempoliński w dziennikach formułuje inną jeszcze zdumiewającą konstatację o naturze malarstwa. Piszę, że nie tylko my patrzymy na obrazy, ale także obrazy patrzą na nas. 'I są kapryśne: raz patrzą, raz – nie'. Ta myśl jest dla niego szczególnie płodna: to właśnie tajemnicze 'spojrzenie' obrazu ma być celem artysty, a nie doskonałość formalna ani nawet siła wyrazu: 'Nastawienie, że obraz ma patrzeć na kogoś, a nie tylko być 'oglądany' wyjaśnia pewien odruch, jaki się ma, malując. Ma patrzeć, a więc to 'spojrzenie' obrazu jest najważniejsze. Wiele razy konstatuję 'błąd w sztuce', jaki wykonałem po kontrolujących oględzinach na drugi dzień, kalkuluję: czy opłaci się ten błąd zostawić dlatego, że obraz właśnie 'spogląda', czy naprawić, ryzykując likwidację tego 'patrzenia'. Często ów błąd zostawiam – niech będzie, jak jest” (Materiały promocyjne do wystawy „Jacek Sempoliński. Obrazy patrzące”, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2018, dostępny na: <http://manggha.pl/wystawa/jacek-sempolinski-obrazy-patrzace>).



54

ANDRZEJ S. KOWALSKI

(1930 - 2004)

Kompozycja, 1957 r.

olej/płyta, 26 x 25,5 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'A.S. Kowalski 57'

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN †

1 850 - 2 800 EUR

WYSTAWIANY:

- „Andrzej S. Kowalski 1930-2004”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 5.04.-5.05.2013

LITERATURA:

- Andrzej S. Kowalski, red. Jan Trzupek, Katowice 2013, s. 43 (il.), s. 168 (spis prac)

„Rembrandt namalował niegdyś swą słynną lekcję anatomii. I na ówczesne czasy była ona słusznym odbiciem klimatu wiedzy medycznej. Od tego czasu myśl naukowca wdarła się w tkankę, w istotę struktury samego życia. Nie chciałbym przesadzić, ale biblioteka dotycząca zagadnienia komórki jest zapewne większa niż biblioteka całej wiedzy medycznej w czasach Rembrandta.

Mikroskopy odkryły nam struktury mikrokosmosu. Współczesny twórca sięga i tu w swych abstrakcyjnych, intuicyjnych wizjach, jakiś pierwotnych, pojawiających się i zamierających organizmów.

Walka tkanki zdrowej z tkanką zrakowaciałą może w równym stopniu zapłodnić myśl malarza co wojny husyckie.

Obrazy stają się formułami i wzorami tworzyw. Są to impresje ze współczesnego szturm wiedzy w samo tworzywo zjawisk, są to wariacje na temat dochodzenia do jądra rzeczy in statu nascendi. Dzięki wiedzy zobaczyliśmy wszechświat jako potężny, energetyczny tygiel. Świadomość twórcy przejmuje drgania tego tygla, rejestruje je. Wówczas malarz wdziera się zwycięsko, lub nie, w metafizykę współczesności, jeśli wolno mi się tak wyrazić”.

— ANDRZEJ S. KOWALSKI, IMPRESJA I, „ZEBRA” NR 15, R. I, KRAKÓW 12.1957, s. 14



55

JÓZEF SZAJNA

(1922 - 2008)

“Wyjście z impasu”, 1988 r.

olej/plótno, 182 x 182 cm
sygnowany i datowany p.d.: ‘Szajna 1988’
sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie:
‘SZAJNA 1988 WYJŚCIE Z IMPASU’


estymacja: 35 000 - 50 000 PLN

8 100 - 11 600 EUR

WYSTAWIANY:

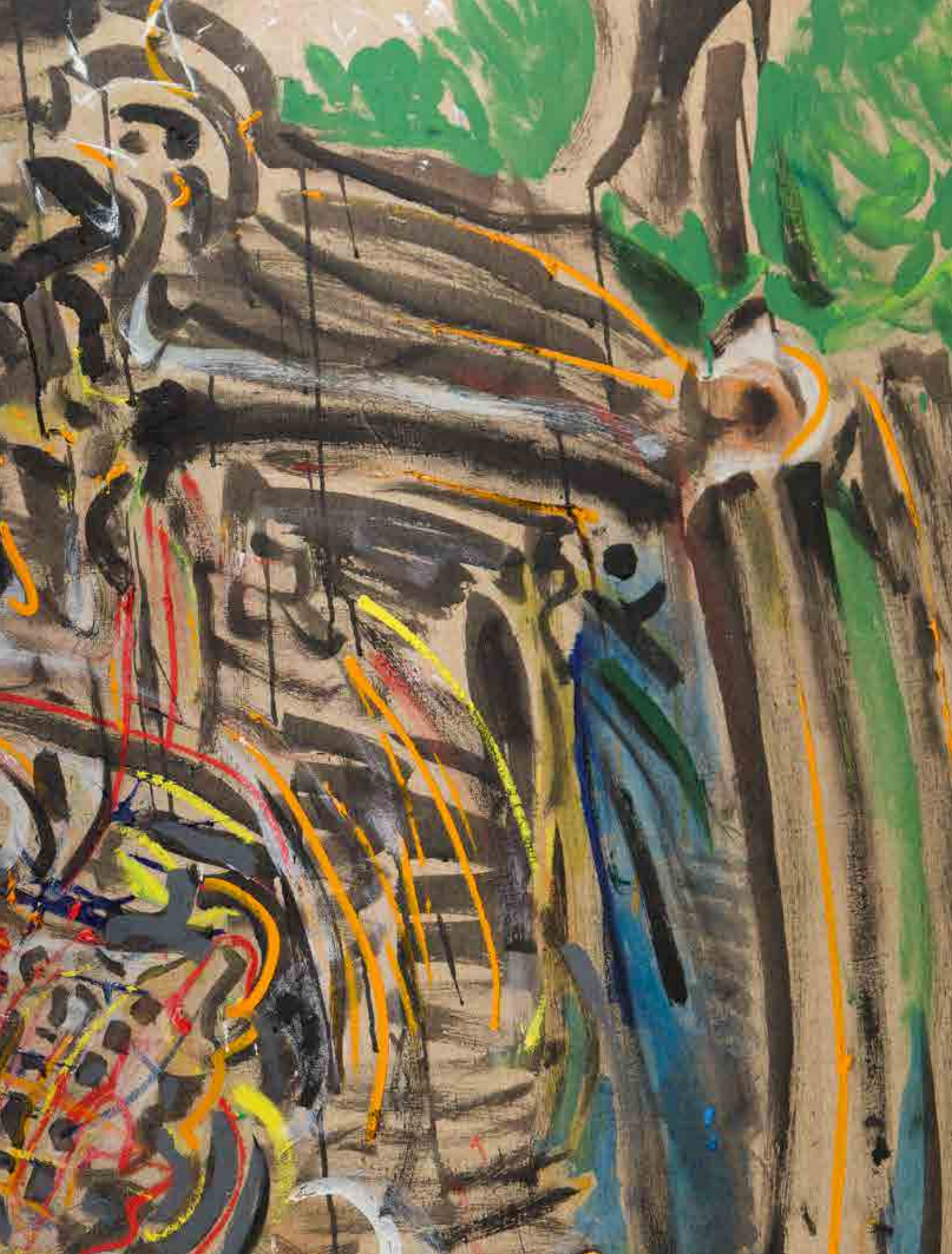
- „Kanon i remix przestrzeni polskiego teatru XX i XXI w. Józef Szajna”, Centrum Scenografii Polskiej Oddział Muzeum Śląskiego w Katowicach, 2016-2017
- Galeria Katarzyny Napiórkowskiej, Warszawa, 2014
- Galeria Delfiny, Warszawa, 2014
- „Czy ktoś to słyszy?”, Berlin, 2007
- „Józef Szajna”, Budapeszt, Bukareszt, 2007
- „TEART”, Pałac Sztuki w Krakowie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Związek Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, 2002
- „TEART”, Sankt Petersburg, Muzeum Narodowe w Warszawie (wraz z happeningiem Drabina do nieba), 2001
- Instytut Kultury Polskiej w Budapeszcie, 1999
- Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1998
- Opole, Muzeum Weimar Buchenwald, Kalisz, Warszawa, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 1996
- Oświęcim, Düsseldorf, Bochum, Warszawa, 1995
- Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach, 1993
- Warszawa, Poznań, Gdańsk, Gdynia, 1991-92





W swojej sztuce Szajna poszukiwał adekwatnej formy dla wyrażenia osobistych treści – środków formalnych poza uznanymi kategoriami. Zaprezentowana praca „Wyjście z impasu” z 1988 doskonale ilustruje te zmagania. Interpretować można je na różne sposoby – wyjście z impasu narzucającej się formy, wyjście poza obowiązujące tendencje, wyjście z impasu traumatycznych wspomnień czy, w szerszym kontekście, wyjście człowieka poza wszelkie determinanty. Praca wydaje się wywiedziona z ideologii i estetyki ekspresjonizmu. Termin ekspresjonizm pochodzi od tacińskiego słowa *exprimere* – wyrażać. Cechy, które wyróżniały twórczość ekspresjonistyczną spośród innych nurtów, to przede wszystkim deformacja rzeczywistości. Również kontekst wojenny był dla wielu artystów okazją do odnowienia człowieka, stworzenia go na nowo. Podobne idee odnajdujemy w malarstwie Józefa Szajny z drugiej połowy lat 80.

Główny akcent w sztuce Józefa Szajny stanowi wizualna ekspresja, dotyczy to zarówno jego formuły teatru plastycznego, jak i obrazów oraz grafik. Na charakter jego wczesnych prac wpłynęła powszechna wówczas w Polsce fascynacja sztuką informel. Z czasem na jego płótnach pojawiają się niemalarskie materie, z których tworzy kompozycje o charakterze kolaży. W kolejnej dekadzie elementy te odrywają się od płaszczyzny obrazu – Szajna, podobnie jak wielu artystów w tym czasie, coraz wyraźniej zmierzał w kierunku asamblażu – akcentował fakturę kompozycji, aplikując obiekty *ready mades*. Przedmioty, czy ich fragmenty były dla artysty nośnikiem przekazu dramatycznych treści. Potrzeba znalezienia języka dla wyartykułowania własnych przeżyć, poszukiwanie artystycznej formy, która najlepiej odpowiadałby tej potrzebie, zaowocowały wykreowaniem nowych przestrzeni w typie *environment*.



56

TADEUSZ BARANOWSKI

(ur. 1945)

"Diplostomum", circa 1970 r.

farby emulsyjne, olej, technika własna/plótno, 170 x 130 cm
opisany na odwrociu: 'GODŁO: DIPLOSTOMUM'
na odwrociu drukowana naklejka z I Ogólnopolskiego Konkursu
Otwartego na Obraz Sztalugowy Łódź 1970, na którym artysta
otrzymał wyróżnienie honorowe

estymacja: 12 000 - 16 000 PLN

2 800 - 3 700 EUR

WYSTAWIANY:

- I Ogólnopolski Konkurs Otwarty na Obraz Sztalugowy, Łódź, listopad 1970





140
TECH MIESZANA

GÓRA

fot. dzięki uprzejmości artysty



Tadeusz Baranowski nigdy nie dał się poznać szerszej publiczności jako malarz z wyjątkiem wystąpienia z okresu studiów na warszawskiej ASP, kiedy to założył wspólnie z kolegami – malarzami, grupę AUT i otrzymał nagrodę na I Ogólnopolskim Konkursie Otwartym na Obraz Sztalugowy w Łodzi za prezentowaną tu pracę. Choć ukończył pracownię Artura Nachta-Samborskiego, a jego kolegą z czasu studiów był m.in. Edward Dwurnik, los pokierował karierą Baranowskiego w stronę grafiki i twórczości ilustracyjnej. Artysta znany jest przede wszystkim jako twórca komiksów i projektant graficzny związany z takimi masowo dostępnymi pismami jak „Świat Młodych” czy „Relax”. Jego niepowtarzalny i pełen wyobraźni styl oraz nieszablony, inteligentny, wielowarstwowy humor, widoczny choćby w seriach o profesorze Nerwosolku czy Kudłaczkę i Bąbelku, zyskał rzeszę miłośników. Tymczasem jednak artysta wciąż tworzy obrazy inspirowane pięknem i przemijalnością natury, zakorzenione w tradycji malarstwa gestu i materii. To najczęściej reliefowe kompozycje, tworzone autorską techniką, w której farba emulsyjna łączona jest z klejem i obiektami znalezionymi, takimi jak gałęzie, szkło czy tworzywa sztuczne.

MARIAN BOGUSZ

(1920 - 1980)

„Rytm pionowy”, 1961 r.

olej/plótno, 132 x 58 cm

sygnowany, datowany, opisany na odwrociu: 'BOGUSZ MARIAN | 132 X 58 | "RYTM PIONOWY" | 1961 | WARSZAWA'

estymacja: 30 000 - 40 000 PLN †

6 950 - 9 250 EUR

Zaprezentowana praca „Rytm Pionowy” z 1961 powstała w okresie znaczących zmian, które zaszły w twórczości Mariana Bogusza. Malarza w połowie lat 50. założył Grupę 55, do której należeli także Zbigniew Dłubak oraz Barbara Zbrożyna. Warto wspomnieć, że to właśnie w warszawskim salonie DESY artyści zorganizowali pierwszą prezentację prac. U podstaw grupy stał sprzeciw wobec dominacji socrealizmu, który opanował nie tylko sztuki wizualne, ale także wiele innych sfer. Dodatkowo artystów połączyła niechęć oraz pragnienie odrzucenia promowanych przez Akademię Sztuk Pięknych skostniałych kanonów, które, według młodych twórców, funkcjonowały w oderwaniu od ówczesnych zjawisk w sztuce. Zgodnie z programem grupy Bogusz starał się łączyć ekspresyjne środki wyrazu z nadrzędną potrzebą nadawania swoim realizacjom metaforycznego sensu i znaczenia. Podejście do sztuki reprezentowane przez Bogusza uległo zmianie około 1960, kiedy autor zwrócił się w stronę malarstwa materii. Zaprezentowana praca stanowi jeden z wcześniejszych przykładów owej zmiany. W tym okresie twórca zrezygnował z metafory oraz wszelkiej aluzyjności. Dodatkowo nowym artystycznym celem stała się chęć wyeksponowania autonomicznych wartości dzieła. Nowy status oraz znaczenie zyskała m.in. faktura obrazu. Warto jednak podkreślić, że podobnie jak na początku kariery, prace Bogusza charakteryzowały się niezwykłym wyczuciem barwy. Jak opisywał zmiany w twórczości artysty Jerzy Szpunt: „Ujawnił, jeszcze silniej niż w pracach wcześniejszych, wrażliwość na kolor, umiejętność wydobywania z plamy barwnej licznych odcieni i niuansów. Niektóre z prac tego rodzaju posiadają charakterystyczną dla tej poetyki strukturę reliefową, która pozwoliła na uzyskanie dodatkowych efektów bliskich informelu. Eksperymentował również z efektami naruszającymi fizyczność i płaszczyznę płótna, wykorzystując elementy kolażu i ambalażu”, (Jerzy Szpunt, Marian Bogusz, Pleszewo 2017, dostępny na: <http://marianbogusz.pl/marian-bogusz-zyciorys/>).

Piotr Majewski jako kluczowe opisuje zmiany formalne w twórczości artysty: „Przemiany sztuki Bogusza w okresie od 1959 roku do roku 1965 to czas najbardziej natężonych eksperymentów z nowymi materiałami. Wiązały się one ze stopniową rezygnacją z typowego malowania obrazu na rzecz jego konstruowania. Mniejsze znaczenie miał tu czynnik estetyczny, natomiast akcent został postawiony na konstrukcję i nieustanną metamorfozę pierwotnego 'modelu'. Droga ta prowadziła od rozbicia tradycyjnej formy obrazu, a wiodła poprzez próby jego przekształceń i rozmaitych koncepcji asamblażowych, by osiągnąć pewien kres w wypracowanej formie 'pomalarskiej' i quasi-przestrzennej, realizowanej już w skali monumentalnej. Cały ten proces zasługuje na uwagę przede wszystkim jako przykład dochodzenia artysty nowoczesnego do nowej formy” (Piotr Majewski, Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności, Lublin 2006, s. 215-217).

Opisane zmiany w sztuce Mariana Bogusza pokrywają się z innym ważnym wydarzeniem w biografii artysty – działalności Galerii Krzywe Koło. Otwarta w 1955 zapoczątkowała nowatorski typ galerii autorskiej. Celem instytucji było promowanie nowych rozwiązań w sztuce, zarówno formalnych, jak i ideowych. Założyciele realizowali postulat przede wszystkim poprzez częste zmiany ekspozycji, ale także wydawanie towarzyszącym im publikacji, do których dodawane były oryginalne prace. Galeria stworzyła unikatowe środowisko dla artystów, które pozwalało na nawiązanie dialogu ze sztuką światową. Dodatkowo działalność Galerii Krzywe Koło była skupiona wokół pomysłu stworzenia podstaw stałej muzealnej kolekcji, w skład której wchodziłyby prace polskich twórców współczesnych. Prace zebrane przez instytucję trafiły do Muzeum Narodowego w Warszawie. Galeria działała do 1962, a Marian Bogusz był jej pierwszym kierownikiem.



KAJETAN SOSNOWSKI

(1913 - 1987)

Bez tytułu ("Obraz olejny"), 1959 r.

olej/plótno, 100 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'Kajetan 59'

sygnowany na odwrociu: '100 x 50 | KAJETAN SOSNOWSKI | obraz

olejny | 05/26 | 1959 | Warszawa | [adres zamieszkania artysty]'

- obraz po konserwacji w 2019

estymacja: 65 000 - 95 000 PLN †

15 000 - 21 900 EUR

POCHODZENIE:

- dar od artysty
- kolekcja prywatna, Poznań

Kajetan Sosnowski znany jest głównie jako autor barwnych monochromów. Posługując się często czystymi, nasyconymi kolorami tworzył barwne płaszczyzny. Sosnowski zainteresowany był naukami ścisłymi – fizyką i chemią, frapowało go między innymi zagadnienie fizycznych właściwości barw oraz sposobów, w jaki jawią się one człowiekowi. Uważa się, że jego barwne obrazy to właśnie studia nad zagadnieniem świetlistości kolorów, ich zróżnicowanej percepcji spowodowanej fizycznymi i chemicznymi właściwościami farby oraz biologicznymi uwarunkowaniami widzenia człowieka. Jednak sztuka Sosnowskiego była bardziej zróżnicowana, monochromatyczne płótna zaczęły powstawać w latach 60., a okres ten poprzedzony był czasami, kiedy artysta tworzył w innych stylizacjach.

Prezentowana praca Sosnowskiego pochodzi z okresu, gdy artysta zainteresowany był malarstwem materii bliskim panującemu w drugiej połowie lat 50. w PRL-u informelowi. Informel był nurtem w sztuce abstrakcyjnej charakteryzującym się programową amorficznością kształtów, ich swobodą i niepoddaniem regułom geometrycznej czy zbudowanej na bazie liczbowo rozumianych proporcji kompozycji. Do Polski dotarł głównie z Francji oraz Stanów Zjednoczonych w II połowie lat 50. XX wieku, gdy skończył się socrealizm. Konotowany był z tym, co nowoczesne i międzynarodowe, niewiukłane w socjalistyczną politykę kulturalną. Formy jego sztuki były wówczas znacznie bardziej zróżnicowane i ekspresyjne w sensie stosowania zróżnicowanych faktur, kontrastów barw i kształtów. Widoczne jest to w prezentowanym tu obrazie, który w górnej części odznacza się wyraźnym duktem pędzla połączonym z zastosowaniem kilku zmieszanych barw, co powoduje efekt dużego napięcia malarskiej struktury. Forma wypełniająca centralną część płótna odznacza się pewnego rodzaju antropomorfizmem: tworzy ją długi kształt osiowo dzielący płótno, przypominający kręgosłup zakończony u góry owalnym kształtem, niby głową. W ten sposób malarstwo pozornie asemantycznych kształtów, barw i faktur zaczyna – być może zupełnie poza intencjami artysty – przywoływać skojarzenia ze światem pozaartystycznym.



59

KAJETAN SOSNOWSKI
(1913 - 1987)

Z serii "Obrazy chemiczne - Metalepseis", lata 70. XX w.

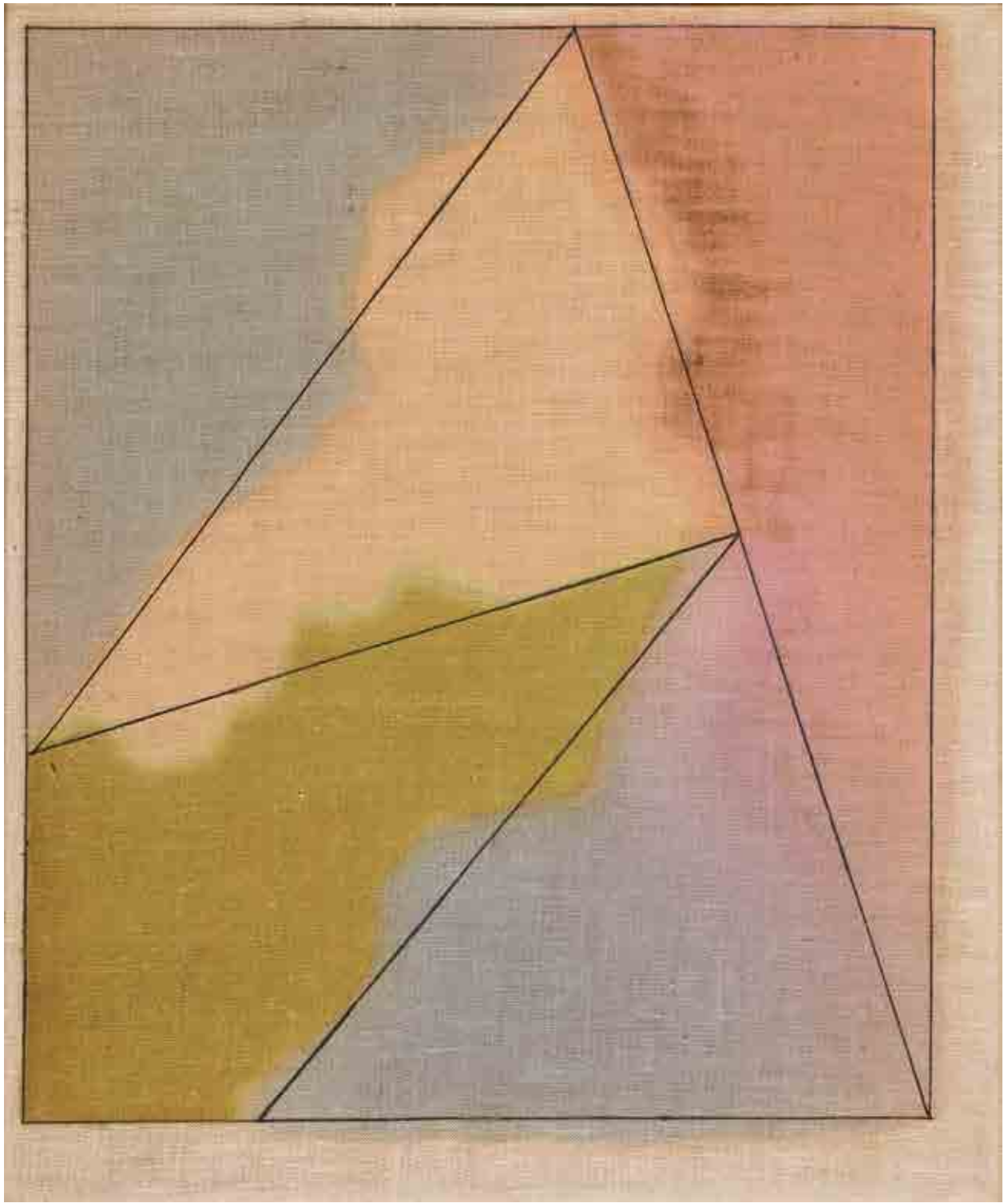
technika własna, krzemian chlorku kobaltu/plótno, 60 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KAJETAN SOSNOWSKI
z cyklu METALEPSEIS [nieczytelne]' opisany na odwrociu, na bieżym ramie:
'KAJETAN SOSNOWSKI'

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN †

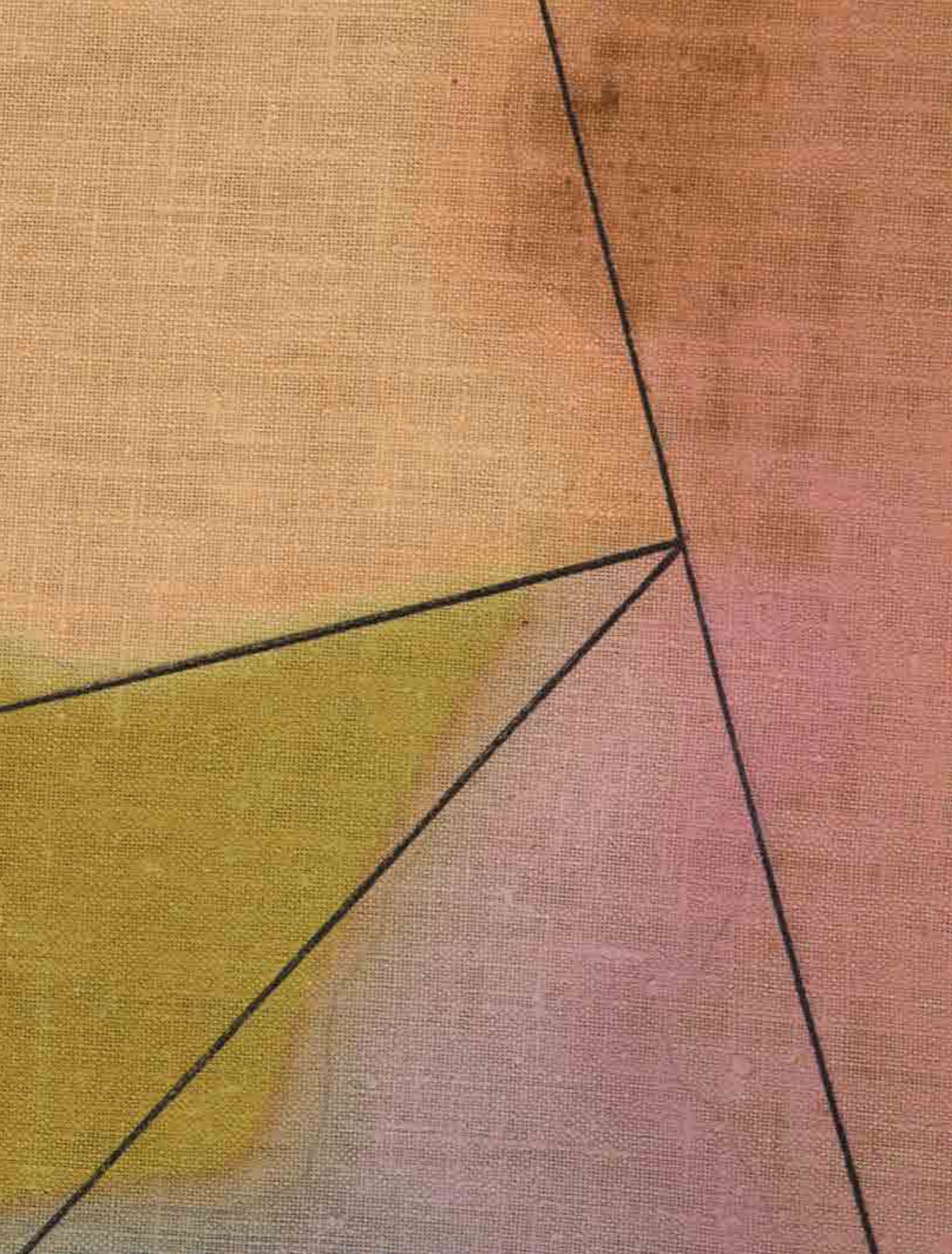
9 250 - 13 900 EUR

„Odkrywanie nowych praw, prawd i języków
w każdym rejonie poszukującej i twórczej myśli
ludzkiej, czy ludzkiej wrażliwości było i jest dla artysty
miarą najwyższych wartości człowieczeństwa”.

— BOŻENA KOWALSKA [W:] BOŻENA KOWALSKA,
KAJETAN SOSNOWSKI, WARSZAWA 1977, s. nłb.



Kajetan Sosnowski przypisywał szczególnie istotną rolę naukom ścisłym – uznawał je wręcz za główny obszar myśli ludzkiej. Stąd też wiązał wielokrotnie z tą problematyką całą swoją działalność artystyczną. Zagadnienie nie do końca zdefiniowanej energetyczno-korpuskularnej natury świata stało się inspiracją dla odkrywczą koncepcji „obrazów pustych”, do których należy prezentowana w katalogu kompozycja. Seria monumentalnych polityków wzięła się z malarskiej interpretacji efektów studiów nad barwami i analizy porównawczej naukowego pojmowania zjawisk koloru. „Wywiedzione [pisze Bożena Kowalska – przyp. red.] z teoretycznych dociekań i pracy wyobraźni abstrakcyjnej w dziedzinie matematyki czy mikrobiologii, struktury przywołujące wizualne przybliżenie badanych zjawisk zainspirowały go do budowania nowych, własnych struktur przestrzennych”. Niepokojące myśli autora, a także niewytłumaczone do końca przez przyrodznawców fenomeny zmian barwnych zachodzących przy pewnych reakcjach fizyko-chemicznych, dały początek serii obrazów chemicznych „Metalepseis”. Zdawałoby się, że świat wizualnych zjawisk zawładnął wyobraźnią artysty w nie mniejszym stopniu, niż władą myślą naukowców. Wiedziony niegasnącą ciekawością i dociekliwością, w swoich eksperymentach przypomina nieco postawę innego radykalnego malarza, Gustava Metzgera docierającego w swoim malarstwie do granic destrukcji. W przeciwieństwie jednak do dzieł anarchizującego Londyńczyka, dzieła Kajetana Sosnowskiego są obiektami kontemplacji, których prostota czy niemal surowość środków składa się na szczególny wyraz magii, w której obok wyspekulowanej konstrukcji pozostawia artysta miejsce na przypadek i eksperyment. Jak ujęła to Kowalska: „Od wczesnych obrazów Kajetana, na których farba rozprowadzana była dłońmi, bez użycia pędzla, po ostatni cykl zszywanych płócien 'Katalipomena' – obok tendencji konstrukcyjno-porządkującej, obok dążenia do ascezy i obiektywizacji – zawsze ujawniała się w jego pracach intelektualna refleksja i emanacja nieprzekładalnej na słowa siły ezoterycznej, bez której nie ma prawdziwej sztuki” (Bożena Kowalska, Kajetan Sosnowski, [w:] Katalog wystawy laureatów Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida z lat 1967-1976, [red.] Wiesława Wierchowska, Warszawa 1977, s. nlb.).



60

LIDIA MASTERKOVA

(1927 - 2008)

“Motyw paryski”, 1968 r.

technika własna/plótno, 106 x 65 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'L. Masterkova 68.' [cyrylicą]
opisany na odwrociu [cyrylicą]

estymacja: 120 000 - 170 000 PLN

27 700 - 39 200 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artystki, lata 60.
- kolekcja prywatna, Wiedeń
- dom aukcyjny Bonhams, Londyn, 2016
- kolekcja prywatna, Europa

Lidia Masterkova należała do jednych z najbardziej bezkompromisowych artystów tworzących po wschodniej stronie Żelaznej Kurtyny. Wraz z Oscarem Rabinem należała do nonkonformistycznej grupy Lianozovo. Artystka walczyła w komunistycznej Rosji o wolność wypowiedzi artystycznej, opowiadając się całkowicie po stronie abstrakcji. Rozwijając swoją fascynację abstrakcjonizmem ekspresyjnym, malarską materią i efektami barwno-fakturalnymi, zaczęła pod koniec lat 60. tworzyć asamblaże wykorzystujące fragmenty tkanin takich jak koronki czy żakardy i brokaty pochodzące z opuszczonych cerkwi. Choć na pierwszy rzut oka kompozycje te przypominają, poprzez referencje do fragmentów tkanin kojarzących się także z damską garderobą, feministyczne manifesty takich artystek, jak Sarah Lucas, to Masterkova powoływała się tutaj raczej na specyficzny rodzaj mistycyzmu konotowany przez pochodzenie wykorzystanych materiałów.

Po tym, gdy w pierwszej połowie lat 70. artystka zaangażowała się w ruch kultury niezależnej, wystawiając w prywatnych mieszkaniach oraz w przestrzeniach otwartych (jak w rozgromionej przez policję wystawie na terenie lasu miejskiego Bielajewo w Moskwie w 1974), artystka wraz z synem wyemigrowała do Francji. Jej prace reprodukowane są we wszystkich międzynarodowych opracowaniach na temat awangardowej sztuki rosyjskiej i znajdują się w kolekcjach m.in. Nowojorskiego MoMA i Galerii Trietiańskiej w Moskwie.



61

TOMASZ JAŚKIEWICZ

(1932 - 1991)

Bez tytułu, 1958-66 r.

technika własna/sklejka, 100 x 100 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'T. JAŚKIEWICZ | ŁÓDŹ | UNIWERSYTECKA |
14 m. 13'

estymacja: 12 000 - 15 000 PLN †
2 800 - 3 500 EUR

WYSTAWIANY:

- Tomasz Jaśkiewicz – obrazy z lat 1958-1966, Galeria Olympus, Łódź, 28.06-25.08.2007

LITERATURA

- Tomasz Jaśkiewicz. Prace z lat 1958-1966, katalog wystawy w Galerii Olympus, Łódź 2007, s. 25

„Tomek kształcił się w atmosferze dominacji nowoczesnych prądów plastycznych i stał się wytrwałym poszukiwaczem własnej formy abstrakcyjnej. Udało mu się. Znalazł własny gest twórczy. Dokonał tego prostymi środkami, zawężając pole walki o wartość plastyczną do podstawowych kształtów, gam barwnych i struktur przestrzennych. Poprzez ograniczenie do pełni wyrazu i wieloznaczności – ten paradoks prawdziwej sztuki Tomek respektował z sukcesem, co potwierdza się w jego pracach”.

– IRENEUSZ PIERZGALSKI



62

OSCAR RABIN

(1928 - 2018)

Pejzaż z krową, 1974 r.

olej/ płótno, 60 x 80 cm

sygnowany w alfabecie hebrajskim i datowany p.d.: 'Rabinowicz 74'

opisany na odwrociu [cyrylicą]: 'Pejzaż z krową | 1974 nr 581 | 60 x 80'

estymacja: 75 000 - 95 000 PLN

17 300 - 21 900 EUR

Oscar Rabin był jednym z najważniejszych rosyjskich artystów-dysydentów działających w radzieckiej Rosji w latach 60. i 70. XX w, później zaś w Paryżu. Na przekór panującej wówczas doktrynie realizmu socjalistycznego, malował w stylu ekspresjonistycznym, głównie martwe natury, scenki rodzajowe i pejzaże. Jego twórczość doskonale obrazuje nastrój panujący w rosyjskich kręgach inteligentnych lat 60. i 70. – jednym z eksploatowanych przez niego motywów była absurdalność życia w totalitarnym kraju. Obrazując dehumanizacyjne procesy reżimu ZSRR, Rabin używał niestandardowych skrótów perspektywicznych, deformował realistyczne kształty i w niepokojący sposób stylizował układy form. Do swoich płócien włączał też elementy innych materiałów – realizował kolaże i asamblaże. Przez krytyków i historyków sztuki nazywany jest "Solżenicynem malarstwa". Rabin był jednym z współzałożycieli nonkonformistycznej grupy "Lianozowo", skupionej wokół Jewgienija Kropiwnickiego. Po siedmiu latach działalności grupy, w 1965 roku, miejscowość Lianozowo stała się centrum rosyjskiej, niezależnej i postępowej inteligencji. W sierpniu 1974 roku Rabin zorganizował "podziemną" wystawę moskiewskich awangardystów, która odbyła się w lesie w dzielnicy Bielajewo. Została ona siłą zamknięta przez policję, która użyła buldożerów i armatek wodnych – stąd wystawa nazwana została po fakcie „wystawą-buldożer”. Poprzez swoją działalność Rabin stał się persona non grata w Związku Radzieckim i w 1978 roku przeniósł się do Paryża.



Ó3

TERESA RUDOWICZ

(1928 - 1994)

Bez tytułu, 1958 r.

technika własna, gwasz, tempera/papier naklejony na płótno, 50 x 65 cm (wymiary kasety)
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Teresa Rudowicz 1958 r.'
na odwrociu na bieżymie instrukcja montażowa

estymacja: 15 000 - 20 000 PLN †

3 500 - 4 650 EUR

Zaprezentowana praca Teresy Rudowicz powstała w kluczowym momencie dla rozwoju artystki. Przełom lat 50 oraz 60. to czas, w którym artystka odnalazła własną, oryginalną formę wizualną. Podczas swojego pierwszego wyjazdu do Włoch Rudowicz zaczęła układać niezwykle kolaże, w których za pomocą farby łączyła gotowe elementy. Artystka od początku swojej twórczości była wierna malarstwu abstrakcyjnemu. W połowie lat 50. zaczęły się pojawiać aluzyjne oraz metaforyczne zarysy postaci ludzkich, które przybierały formę odrealnionych, wydłużonych sylwetek sprawiających wrażenie chęci wyrwania się z tła kompozycji. W drugiej połowie lat 50. rozpoczął się także okres fascynacji taszyszmem – europejskiego odpowiednika abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Inspiracji wspomnianych nurtem można doszukiwać się w zaprezentowanej pracy. Utrzymana w ciepłych odcieniach brązów i ugrów kompozycja powstała za pomocą ekspresyjnych oraz spontanicznie rozmieszczonych plam barwnych. Jak mówiła sama artystka w 1958: „Taszyszmem operuje wieloma nowymi materiałami właściwymi naszej epoki. Na przykład lakiery szybkoschnące, różne masy plastyczne... Nie ma ograniczeń w stosowaniu materiałów. Można tworzyć kompozycje taszyszowskie nawet tynkiem. Można malować bardzo cienko – można też szukać konstrukcji fakturalnych uzyskiwanych przez nawarstwienie materiału. Rzeczywistość obrazu taszyszowskiego jest bardzo różna i nie podlega żadnej z dotychczas przyjętych poetyk malarskich. Artysta prowokuje proces techniczny powstawania nowej materii obrazu” (Teresa Rudowicz w rozmowie z Piotrem Skrzyneckim, culture.pl, dostępny na: <https://culture.pl/pl/tworca/teresa-rudowicz>).



64

TERESA RUDOWICZ

(1928 - 1994)

Kompozycja, 1977 r.

asamblaż, collage, olej/ płótno, 50 x 64 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Teresa Rudowicz | 1977 r.'

estymacja: 18 000 - 24 000 PLN †

4 150 - 5 550 EUR

„W miarę rozszerzania stosowanych materiałów i wprowadzania coraz 'cięższych' materii: gipsu, plakiet czy blach, kolaże [Teresy Rudowicz] nabierały trójwymiarowości, a jednocześnie ich forma gęstniała, nie była już przejrzysta jak w tamtych pierwszych. 'Barokizacja' formy prowadziła czasem do nadmiaru materii w kompozycjach. A jednocześnie stawały się one ciekawsze, ale nie tylko plastycznie, ile z tego powodu, że wymagały większej uwagi, która pozwalała zidentyfikować rozmaite przedmioty i nazwać je po imieniu”.

– PIOTR MAJEWSKI, MALARSTWO MATERII
W POLSCE JAKO FORMUŁA NOWOCZESNOŚCI, LUBLIN 2006, s. 197



65

MARIAN WARZECHA

(ur. 1930)

Relief metalowy, 1961 r.

relief, asamblaż/ płótno, 35 x 47 cm

na odwrociu dedykacja autorska, sygnowany i datowany w obrębie dedykacji:

'MWarzecha | KRAKÓW 10 marca 1966'

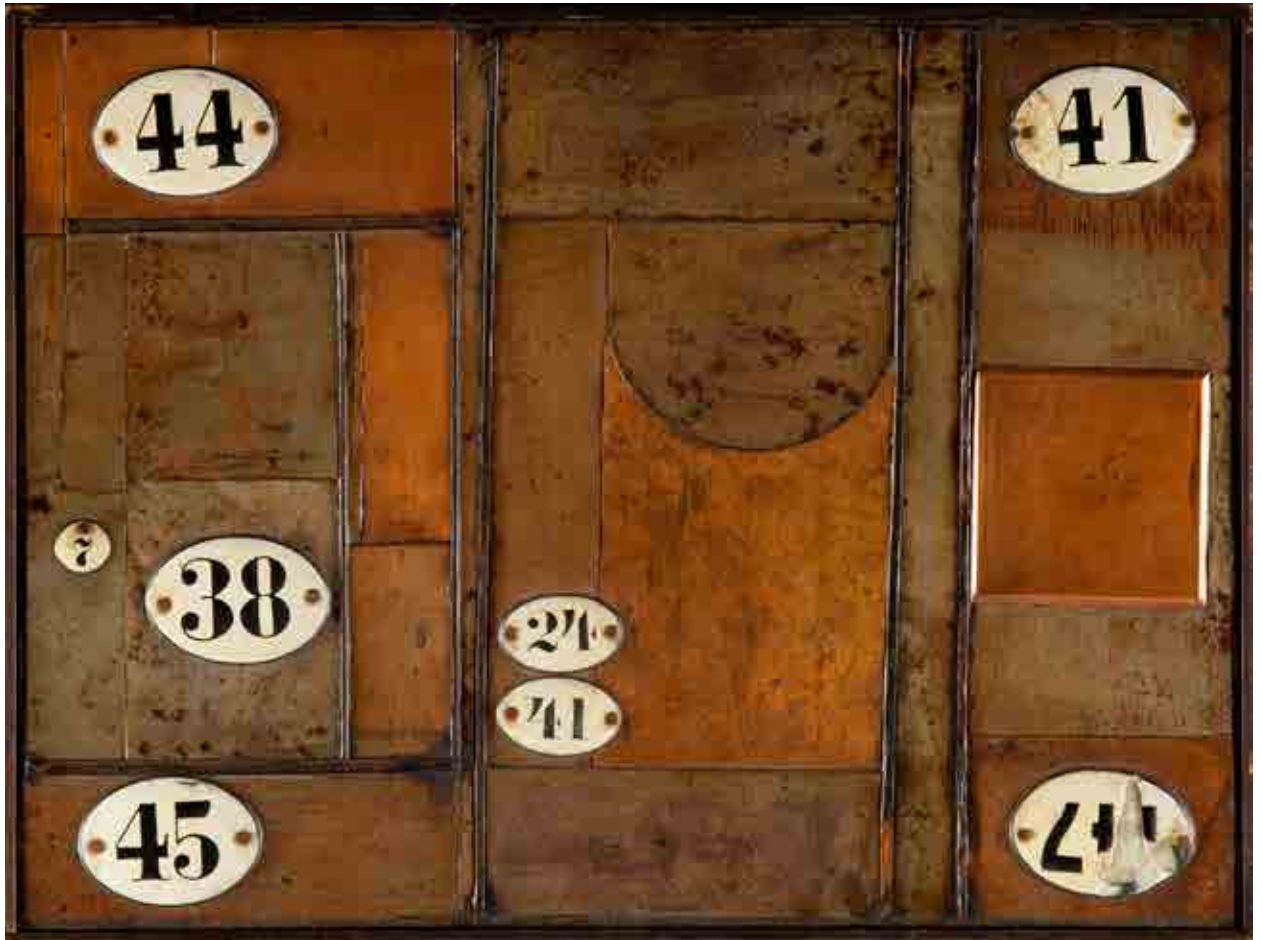
estymacja: 30 000 - 40 000 PLN †

6 950 - 9 250 EUR

LITERATURA:

- Marian Warzecha. Zbiór, Kraków 1996, s. 25

Pierwsze prace w technice kolażu Marian Warzecha zaczął tworzyć jako nastolatek około 1946 roku. Jego kompozycje łączyły ze sobą głównie fragmenty reprodukcji i rysunków przedstawiających różne urządzenia techniczne: 'maszyny antropomorficzne', 'rośliny mechanomorficzne', 'krajobrazy technomorficzne' i 'figury technomorficzne'. Początkowo jego kompozycje miały charakter surrealistyczny. Wkrótce jednak zaczyna dominować w nich geometria i wartości niemal wyłącznie abstrakcyjne. Jedyne odniesienie do rzeczywistości stanowią dawne rękopisy, które wkomponowuje w przestrzenie swoich dzieł. Z biegiem lat kompozycje Warzechy poddane zostają surowym rygorom formalnym i kolorystycznym. Artysta dąży do ukazania jednolitej materii i przestrzennych relacji pomiędzy elementami kompozycyjnymi niekoniernie wynikających z logicznych reguł.



66

LESZEK NOWOSIELSKI

(1918 - 1999)

"Mars", 1993 r.

olej/ płótno, 130 x 98 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Leszek Nowosielski | 1993 | Mars'

estymacja: 18 000 - 24 000 PLN †

4 150 - 5 550 EUR

„Charakterystyczne dla Nowosielskiego jest ciągłe poszukiwanie nowych środków formalnych dla wyrażenia wizji plastycznej przeobrażającej się w wyobraźni twórcy. To dążenie do coraz głębszego wnikania w siebie, do ujawniania wewnętrznych konfliktów prowadzi do coraz dojrzszych koncepcji”.

– IRENA HUML



67

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

(ur. 1961)

“Spirala”, 2017 r.

olej/ płótno, 190 x 110 cm

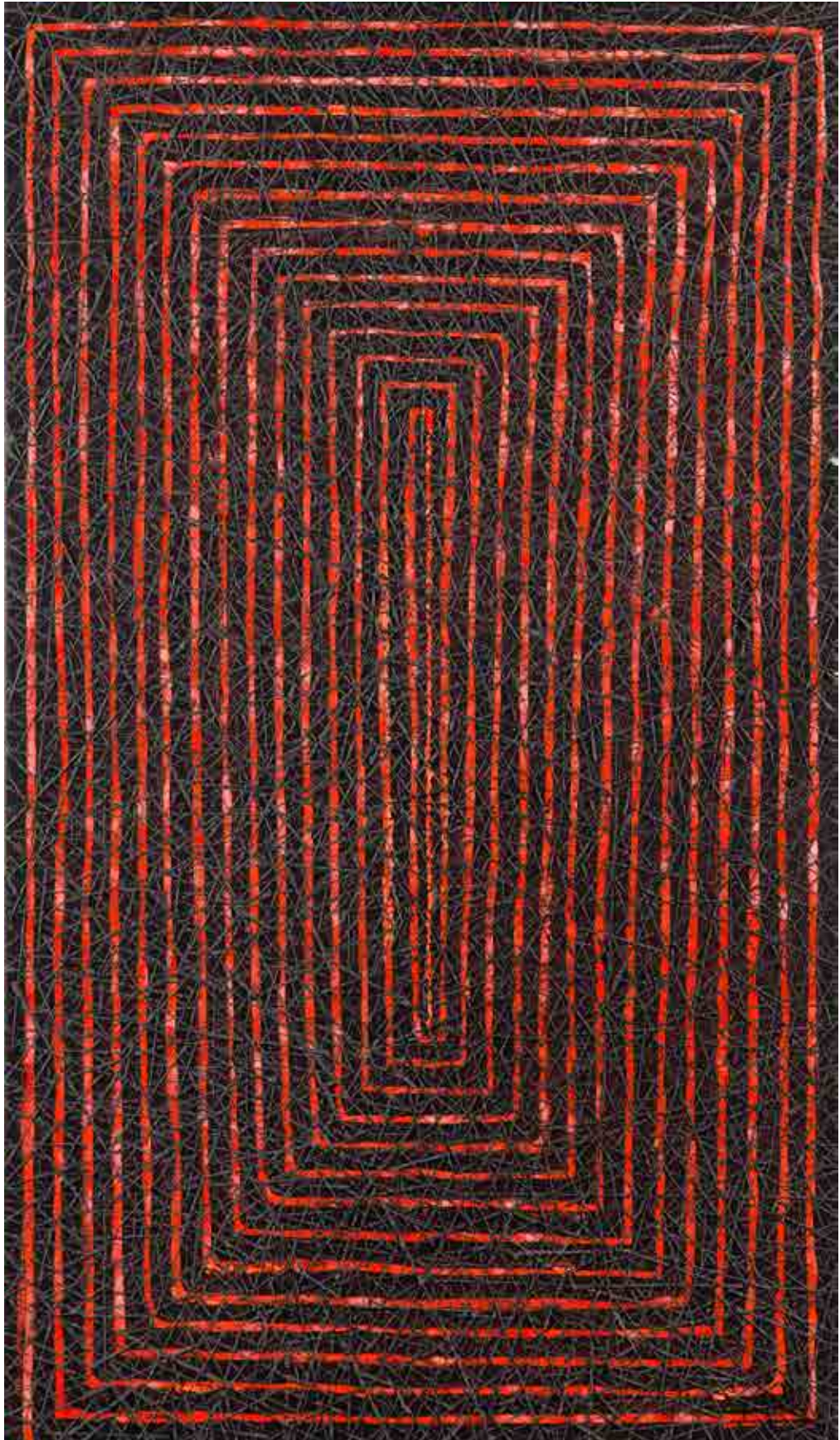
sygnowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER ROSZKOWSKI | SPIRALA'

opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | "SPIRALA" | 1163 | DZ.'

estymacja: 22 000 - 28 000 PLN

5 100 - 6 500 EUR

Tym, co wyróżnia sztukę Roszkowskiego, jest niezwykle ekspresyjna metoda twórcza oraz specyficzna, niepowtarzalna kolorystyka uzyskiwana wskutek kładzenia kolejnych warstw farby. Wczesne płótna tego artysty sytuowano w popularnym wówczas nurcie nowej ekspresji. Już końcem lat 80. Roszkowski zaczął tworzyć monumentalne kompozycje figuralne przedstawiające sylwetki ludzkie w kanonicznych ujęciach takich jak Ukrzyżowanie. Najnowsze obrazy Aleksandra Roszkowskiego bliższe są abstrakcji geometrycznej, aczkolwiek zamiast typowego dla tego nurtu puryzmu formalnego, płótna tego artysty są malowane ekspresyjnie i posiadają bogatą fakturę, która nadaje im specyficzny wolumen. Aleksander Roszkowski urodził się w 1961 w Warszawie. W 1985 ukończył warszawską Akademię Sztuk Pięknych, gdzie studiował pod kierunkiem Jacka Sienickiego i Zbigniewa Gostomskiego. Dyplom na Wydziale Malarstwa uzyskał w 1985. Był uczestnikiem wielu wystaw indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą. Dwa lata po uzyskaniu dyplomu Aleksander Roszkowski zdobył dwa wyróżnienia honorowe na XIII Ogólnopolskim Konkursie Malarskim im. Jana Sychalskiego w Poznaniu. Nagrodzony został również na pokazie „Arsenal 88”.



68

TADEUSZ ŁAPIŃSKI

(1928 - 2016)


Bez tytułu, circa 1959 r.

olej/ płótno, 65 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'T. ŁAPIŃSKI'

estymacja: 10 000 - 15 000 PLN †
2 350 - 3 500 EUR

Zaprezentowana praca pochodzi prawdopodobnie z wczesnego okresu twórczości artysty, kiedy tworzył inspirowany malarstwem z pogranicza informelu oraz malarstwa materii. Typowe dla tego czasu „figury osiowe” malował tuż po studiach, które ukończył na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jednym z charakterystycznych elementów twórczości Tadeusza Łapińskiego był faktura. Jak opisywał ją Jacob Kainen, kurator wystawy artysty w Nowym Jorku: „Jako dodatkowy element artysta wprowadza pociągnięcia pędzlem, które stwarzają wrażenie trójwymiarowości. Ten efekt to jedna z innowacji Łapińskiego, często wykonany w lekko szarych barwach, ożywia tło wielu z jego prac. Stanowi on nieregularny wzór staccato będący punktem wyjścia dla geometrycznych cylindrów oraz wklęsłości” (Jacob Kainen, katalog wystawy „Tadeusz Łapiński”, Kennedy Gallery, New York [w:] Tadeusz Łapiński, Przestrzeń nieskończona, retrospektywa twórczości z lat 1953-2003, Gliwice 2007, s. 95). Wspominana faktura czyni z prac prawie wielowymiarowe obiekty, jednak równie ważnym elementem jest wycucie kolorystyczne. To właśnie barwa jest głównym środkiem ekspresji artysty oraz nośnikiem emocji. Zastosowane połączenia cechuje równowaga oraz harmonia.





„Są malarze, którzy pozwalają uwieść się naturze. To ona czyni ich wrażliwymi na różnorodność otaczających zjawisk. (...) Są również malarze, którzy świadomie przeciwstawiają naturze sztukę intelektualną abstrakcji geometrycznej lub perfekcję kaligraficzną rysunku, zbliżając malarstwo do zimnej przejrzystości zwykłego pisma. Tadeusz Łapiński należy do tych artystów, którzy nie poddają się rzeczywistym formom zewnętrznym, ale którzy pomimo to są w harmonii z czarem natury”.

– IRENA JAKIMOWICZ



69

ZDZISŁAW STANEK

(1925 - 1996)

„Obrazo-forma kwiat I”, 1975 r.

relief, technika własna/plótno naklejone na płytę, 80 x 57 x 9 cm
na odwrociu naklejka z opisem pracy z BWA w Katowicach

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN †

2 800 - 4 150 EUR

Twórczość Zdzisława Stanka z lat 60. zalicza się do nurtu abstrakcji biologicznej i malarstwa materii. Inspirował się wtedy światem roślinnym i długo pozostawał w charakterystycznej dla tego nurtu „brudnej”, monochromatycznej kolorystyce. Równocześnie jednak rozwijał fakturę, nadając swoim obrazom coraz bardziej reliefową formę. Konsekwencją było wyjście poza formułę dwuwymiarowego obrazu. „Obrazoformami” nazwał artysta rzeźbiarskie obrazy-przedmioty. Plastycznie modelowane, najczęściej w gipsie lub w drewnie reliefy o obłych, biomorficznych formach, często zbliżone były kształtem do organów wewnętrznych, tkanek, ziaren lub matzowin. Zamocowane na przezroczystym pleksi elementy wysuwane względem płaszczyzny tła, miały być, w założeniu artysty, podświetlane różnymi barwami światła, dzięki czemu zmieniał się ich wyraz i percepcja.



70

JERZY PANEK

(1918 - 2001)

Twarz, 1972 r.

olej/deska, 26 x 20 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany na odwrociu: 'PANEK | 1972'

estymacja: 3 500 - 5 000 PLN †
850 - 1 200 EUR

Jerzy Panek kojarzony jest głównie ze sztuką graficzną i szczególnie bliskim mu drzeworytem. Dla rozwoju jego twórczości szczególnie ważny okazał się kontakt ze sztuką chińską i podróż do Chin w latach 50. Tam artysta zapoznał się z lokalnym drzeworytem, który wpłynął na jego sposób rozumienia formy. Panek wypowiadał się jednak również w medium malarskim. Często tworzył wówczas – niejako na wzór drzeworytów – formy proste i wyglądające tak, jakby artysta wycinał je w twardym, drewnianym bloku. Widoczne jest to w prezentowanej tu pracy: artysta, malując kształt ludzkiej głowy, posłużył się wąską gamą barwną i specyficznym sposobem kształtowania formy. W grubej warstwie przełamanej szarością bieli malarz poprowadził pędzel, którym niemalże „brodził” w masie farby, co przypomina opracowywanie płyty graficznej, w której powierzchni rzeźbi się kształt. Rysy twarzy, jej poszczególne elementy artysta zredukował do niemalże abstrakcyjnych znaków, które tworzą wizualny efekt lokujący się gdzieś pomiędzy dekoracyjną, abstrakcyjną płaszczyzną, a odwzorowaniem ludzkiej fizjonomii. Podobnie jak wiele innych kompozycji Panka, również ta odznacza się „prymitywizowanym” językiem malarskim, pewnego rodzaju uproszczeniem, które artysta stosował z upodobaniem.

Panek związany był z krakowskim środowiskiem artystycznym. To tam, jeszcze przed II wojną światową w 1937 rozpoczął studia artystyczne, które kontynuował w latach 40. na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Choć kojarzony jest głównie z grafiką, jego osiągnięcia w zakresie malarstwa również zostały docenione przez współczesne mu środowisko malarzy: w 1988 Panek otrzymał nagrodę imienia Jana Cybisa przyznaną przez Związek Polskich Artystów Plastyków.



71

HENRYK MUSIAŁOWICZ

(1914 - 2015)

Z cyklu „Matka ziemia”, 1989/94 r.

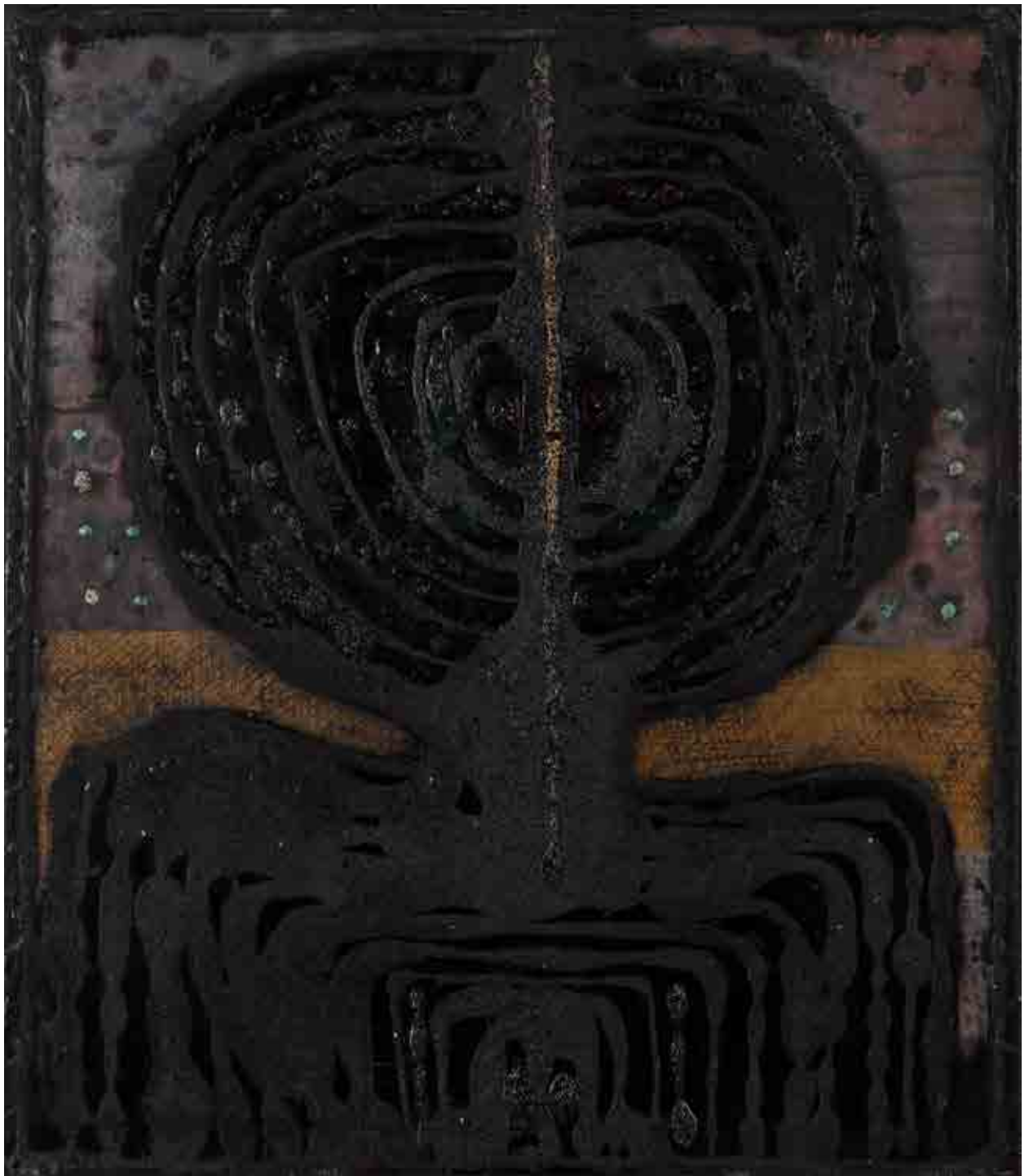
olej/płyta pilśniowa, 64 x 56 cm
sygnowany p.g.: 'MUSIAŁOWICZ'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Z CYKLU | MATKA ZIEMIA | 64 x 56 | 1889/1994 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja: 15 000 - 20 000 PLN †

3 500 - 4 650 EUR

Cykl „Matka Ziemia”, obok takich dzieł jak: „Rodziny”, „Reminiscencje”, „Portrety z wyobraźni”, „Anioły” oraz „Sacrum” to prace, którym artysta poświęcił ostatnie lata swojej działalności. Twórca pozostał wierny formule artystycznej, którą wypracował w latach 50. Zgodnie z nią, co widać również na zaprezentowanej pracy, komponował swoje dzieła na osi zarysu figury ludzkiej lub zwierzęcej. Czyni z nich metaforyczne znaki, a wokół umieszcza lekko zarysowany ornament, dzięki czemu uzyskuje aurę tajemniczości. Niezmiennie ważnym aspektem twórczości Musiałowicza jest faktura – niezwykle bogata, a wręcz półreliefowa.

Jak opisywała późniejszą twórczość artysty Renata Rogozińska: „Sztuka Henryka Musiałowicza zawsze była pozbawiona dosłowności, oscylując pomiędzy pierwotnym rysunkiem, ikoną, a współczesną abstrakcją. Poszukiwana i wyrażana w niej 'cała prawda o człowieku' we wcześniejszych okresach twórczości wydaje się jednak bliższa powszedniości, bardziej niepokojąca i silniej nacechowana tragizmem. Stopniowo, wraz ze wzrastającą dekoracyjnością, potęgującą się dematerializacją wyobrażeń i elegijnym tonem, więź z rzeczywistością staje się coraz bardziej metaforyczna i ulotna. Tak, jakby artysta nabierał coraz pewności, że przeznaczeniem człowieka jest nie tylko cierpienie, ale także ukojenie i odrodzenie, i że sztuka ma nie tylko 'wstrząsać, stanowić przestrożę, być protestem i krzykiem', ale także, a może nawet przede wszystkim zbawić zło i nieść nadzieję” (Renata Rogozińska, Sarkofag odchodzącego życia. Malarstw Henryka Musiałowicz [w:] Henryk Musiałowicz, Moja droga, Łęgnica 1999, s. nlb.).



72

HENRYK MUSIAŁOWICZ

(1914 - 2015)

Z cyklu: „Reminiscencje”, 1978 r.

olej/plyta, 62 x 48 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Z CYKLU: | REMINISCENCJE | 62 x 48 | 1978 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN †
2 800 - 4 150 EUR

„Szukam prawdy życia
Szukam odrodzenia
począwszy:
od kamienia polnego –
który mówi mi o zmaganiach –
powstającego świata!
do budowy ptasiego gniazda –
symbolu życia miłości i tworzenia”

– HENRYK MUSIAŁOWICZ



73

DANUTA LESZCZYŃSKA-KLUZA

(ur. 1926)

„Brzoza na wulkanie”, 1990 r.

olej/ płótno, 101 x 80,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:

‘BRZOZA NA WULKANIE D. LESZCZYŃSKA-KLUZA 1990 | MAJ’

sygnowany i datowany na odwrociu, na krośnie: ‘DANUTA L. KLUZA | 1990 POLOGNE’

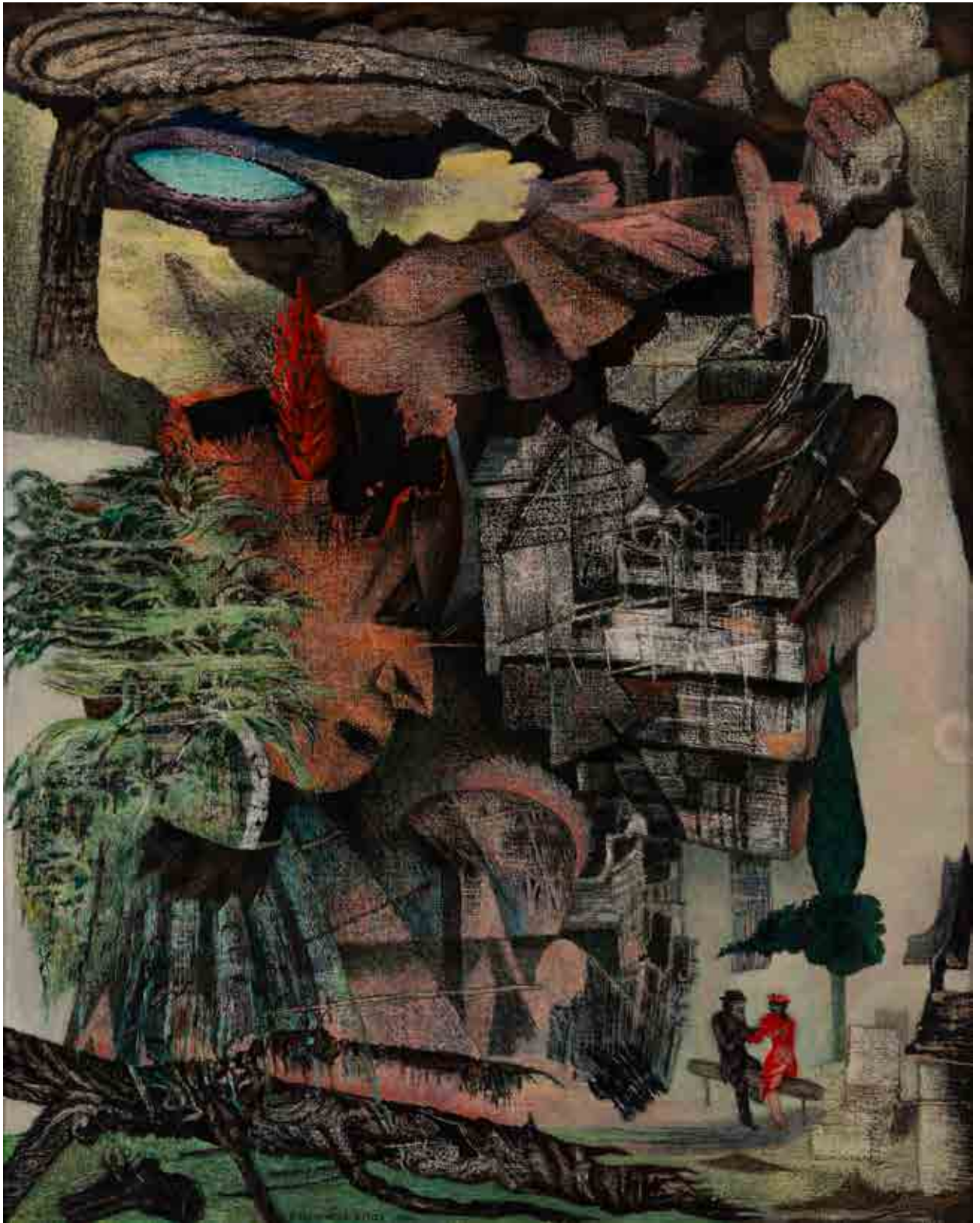
na blejtramie naklejka z wykaligrafowanym tytułem pracy


estymacja: 15 000 - 20 000 PLN †

3 500 - 4 650 EUR

„To, co maluję, chce namalować doskonale,
a między znakomitymi strzępami rzeczywistości
wizyjnej zostawia równie celnie skomponowane
miejsca puste, które są domysłem. W każdym miejscu
obrazu zapytania, a nawet zagadki, na które nie
chce dać odpowiedzi”.

– ANDRZEJ BANACH, 1967





Prace Danuty Leszczyńskiej-Kluzy to w większości pejzaże operujące lakonicznym językiem abstrakcyjnych, zgeometryzowanych form i wyrwanych z kontekstu, łączonych w sposób surrealny elementów figuralnych, charakteryzujące się „chropowatą” kolorystyką i fakturą, tchnące atmosferą oniryzmu i baśniowości. Pionowe formaty tych przedstawień przywołują na myśl średniowieczne nastawy ołtarzowe tudzież dzieła Hieronima Boscha i Petera Bruegla Starszego: w przeciwieństwie bowiem do klasycy – po holendersku – rozumianych motywów pejzażowych, kadrujących przedstawioną rzeczywistość w sposób „racjonalny” czy „fotograficzny”, a więc horyzontalny, zapraszający oko do ślizgania się po linii horyzontu i wyznaczonych przez nią planach, prace Leszczyńskiej-Kluzy budowane są w oderwaniu od przyjętych od XVII wieku zasad perspektywy linearnej i powietrznej. Przedstawione obiekty nachodzą na siebie odwzorowane niemalże w jednej płaszczyźnie niczym w rysunkach dziecka. Każdy element zdaje się tu równoważny – co charakterystyczne dla twórczości wielu surrealistów.

Danuta Leszczyńska-Kluza kształciła się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1946-52. Choć krakowskie środowisko artystyczne ukształtowane było wówczas przez bardzo wpływowe grupy i osobistości, artystka wypracowała niepowtarzalny malarski styl niezależny od współczesnych nurtów. Poza wszystkimi ważniejszymi wystawami organizowanymi we wczesnych latach 50. w Krakowie artystka brała udział w słynnej wystawie pokoleniowej w warszawskim Arsenale w 1955. Ponadto reprezentowała Polskę na Biennale Sztuki w São Paulo w 1969 i na Biennale Sztuki w Wenecji w 1984. Poza wieloma znamienitymi kolekcjami sztuki w Polsce prace Leszczyńskiej-Kluzy znajdują się m.in. w kolekcjach Narodni Galerie w Pradze, Scottish National Gallery of Modern Art w Edynburgu i The Tel Aviv Museum of Art.



74

JANINA KRAUPE

(1921 - 2016)

„Świetlisty zapis”, 1987 r.

olej/ płótno, 70 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JANINA KRAUPE | "ŚWIETLISTY ZAPIS" | OLEJ 1987'

estymacja: 7 000 - 10 000 PLN †

1 650 - 2 350 EUR

„W wyniku rodzi się typ obrazu, który nazwać można zapisem: zapisem nieznanymi słowami, w nie nazwanym alfabecie informacji, od których jednoznaczności znacznie ważniejsza jest ich emocjonalna aura, stany wyczekiwania, napięcia, poruszenia towarzyszące czujnemu i czułemu procesowi ich przekazywania”.

– MIECZYŚLAW PORĘBSKI

Handwritten text in a cursive script, likely Arabic or Persian, written on a dark purple or red background. The text is arranged in approximately 15 horizontal lines. The script is highly stylized and includes various diacritics. The colors of the ink vary, with some lines in gold, some in green, and some in red. The text is framed by a decorative border.

75

JÓZEF CZAPSKI

(1896 - 1993)

Martwa natura, 1958 r.

olej/ płótno, 115 x 43 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J.CZAPSKI 58'

estymacja: 40 000 - 50 000 PLN †
9 250 - 11 550 EUR

Wśród inspiracji ważnych dla swojego malarstwa Józef Czapski wymieniał twórczość Francuza Nicolasa de Staëla oraz Włocha Giorgio Morandiego. Od tego pierwszego zaczerpnął podejście do koloru: żywego, czystego, kładzionego płaszczyznami. Wpływ twórczości tego drugiego daje się zauważyć w martwych naturach Czapskiego, podobnie jak w przypadku włoskiego malarza, niekiedy stworzonych za pomocą szeregu pastelowych barw w wyrafinowanych zestawieniach, gdzie ważną rolę odgrywają ugro i szarości.

Takie cechy malarstwa Czapskiego widzimy w prezentowanej tu martwej naturze. Z jednej strony mamy do czynienia z dźwięcznym zestawieniem barw błękitnego wazonu oraz kwiatów w czerwieni, żółtocieni i oranżu. Daje to wyraźny kontrast barw i decyduje o wyrazie całej kompozycji. Z drugiej strony widzimy utrzymane w ugrach i szarościach tło – tworzące niejako powierzchnię, na której może zostać wyeksponowany barwny wazon.

Gdy w 1958 Czapski malował ten obraz, był już na stałe związany z Francją oraz środowiskiem redakcji paryskiej „Kultury” – czasopisma wydawanego przez polską, antykomunistyczną, emigracyjną opozycję. Mieszkał wówczas w Maisons-Lafitte, w podparyskiej miejscowości, gdzie znajdowała się redakcja wspomnianego czasopisma. Głównymi tematami w twórczości Czapskiego byli ludzie i przedmioty. Bardzo ważne były dla niego wartości kolorystyczne. Czapski był ponadto uczniem Józefa Pankiewicza oraz jednym z malarzy, którzy należeli do utworzonego przez niego Komitetu Paryskiego – formacji założycielskiej dla polskiego koloryzmu.



76

JUDYTA SOBEL

(1924 - 2012)

Karuzela

olej/ płótno, 73 x 92 cm
sygnowany p.d.: 'J. Sobel'
sygnowany na odwrociu: 'Jehudith Sobel'

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †
4 650 - 6 950 EUR

Obrazy Judyty Sobel cechuje ekspresja, odwaga w budowaniu form, bogata, wibrująca kolorystyka farb nakładanych na powierzchnię płótna grubymi impastami. Jednym z ulubionych tematów artystki były sceny z życia amerykańskich nadmorskich miast i miasteczek - tak jak w przypadku prezentowanego tu obrazu, gdzie mamy do czynienia z pełną uroku scenką z lunaparku. Innym, często eksploatowanym przez Sobel tematem były martwe natury, które tworzyła głównie w swym apartamencie na Upper West Side na Manhattanie, gdzie mieszkała wraz z mężem i synem. Judyta Sobel artystyczną edukację zdobywała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi na wydziale malarstwa pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego i Stefana Wegnera. W roku dyplomowym krótko pracowała jako asystentka tego ostatniego. Dyplom uzyskała w 1950. Na przełomie 1948/49, jako studentka II roku uczestniczyła w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej zorganizowanej w Pałacu Sztuki w Krakowie. Niedługo potem wyjechała na stypendium do Izraela, po czym zamieszkała na stałe w Nowym Jorku. Jej malarstwo z pogranicza figuracji i deformacji zachwyca bogactwem kolorystycznym i ukazuje ekspresjonistyczne poszukiwania artystki. Zauważalna jest w tych płótnach subtelna, kobieca wrażliwość na otaczającą codzienność. Twórczość Judyty Sobel jest bardzo wysoko oceniana przez krytyków i historyków sztuki, a jej obrazy znajdują się w wielu kolekcjach prywatnych i muzealnych na całym świecie.



77

JÓZEF HAŁAS

(ur. 1927)

"Góra M", 1986 r.

olej/plótno, 61 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na blejtranie:

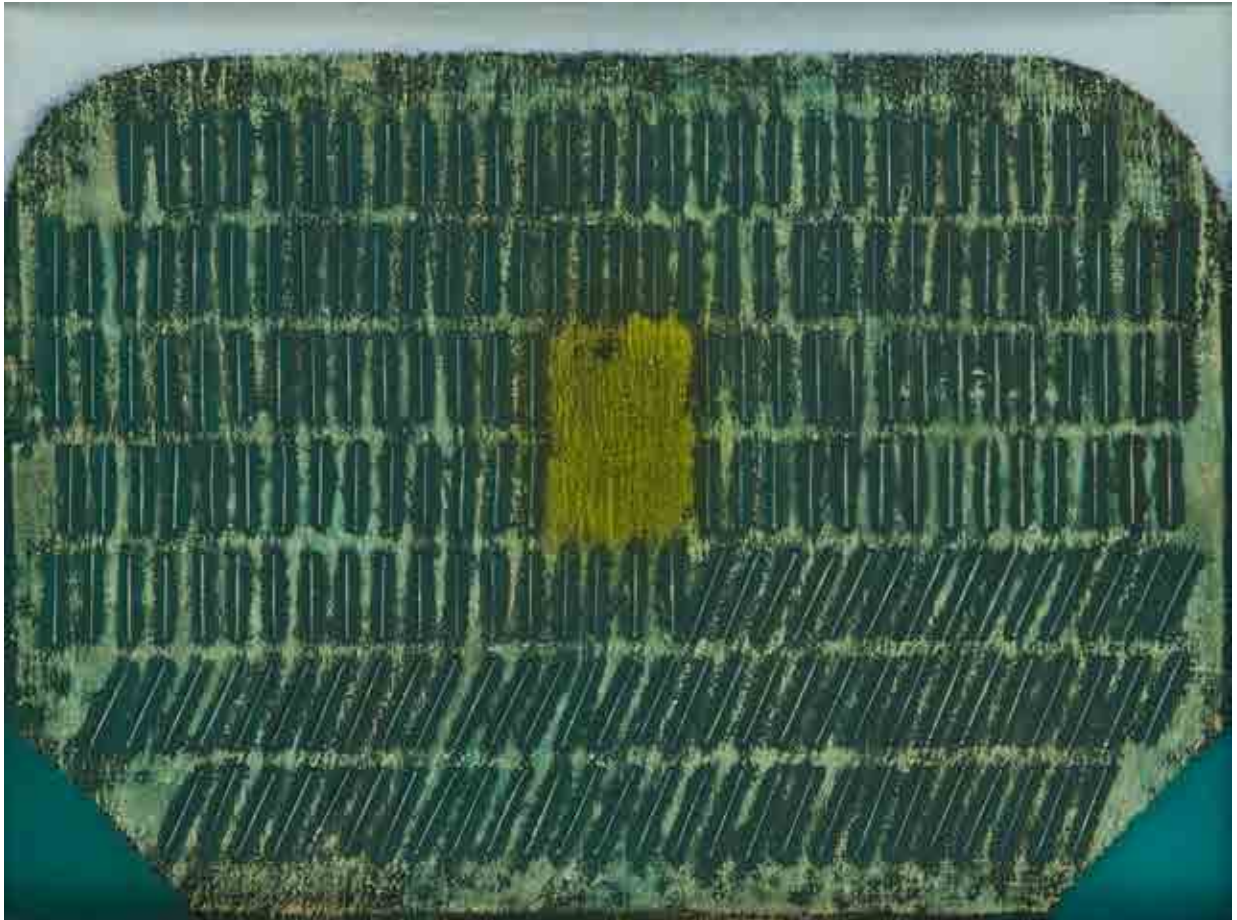
'Józef Hałas "Góra M" 1986'

estymacja: 24 000 - 32 000 PLN †

5 550 - 7 400 EUR

„Jednak zmysłowy zachwyty nad urodą świata stanowi dla niego głównie inspirację do namysłu nad możliwościami artystycznego przetworzenia indywidualnego przeżycia w uniwersalne dzieło sztuki. Wychodząc od owego bezpośredniego doznania, bardzo szybko dochodzi do uogólnień; jego obrazy stają się malarskimi znakami”.

– MAŁGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK



78

EDWARD DWURNIK
(1943 - 2018)

Bez tytułu z cyklu "Błękitny", 1992 r.

olej/ płótno, 210 x 150 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1992 | E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'1992 | E.DWURNIK | 30 | XX | 1773 | E. DWURNIK | 5-6.III.92'

estymacja: 65 000 - 95 000 PLN †
15 000 - 21 900 EUR

LITERATURA:

- Spis cykli malarskich Edwarda Dwurnika, oprac. Pola Dwurnik, Cykl XX Błękitny (1992-1999), poz. 30, s. nlb.

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

– ANDA ROTTENBERG







Dwurnik był jednym z najbardziej płodnych i charakterystycznych polskich malarzy. Od lat 80. numerował obrazy, prowadząc rejestr swojej twórczości. Zaprezentowana praca powstała w 1992 należy do jednego ze słynnych cyklów artysty „Błękitny”. Na dorobek artysty składa się ponad 3,5 tysiąca obrazów oraz około 10 tysięcy rysunków.

Warto wspomnieć, że prace powstałe w latach 90. znacząco różniły się od wcześniejszej twórczości artysty. Dotychczasowe figuratywne realizacje przedstawiające na wpół fantastyczne pejzaże miejskie zastąpiły mocno zsyntetyzowane widoki morskie utrzymane w błękitnej tonacji, które Dwurnik realizował w różnych formatach. Inspiracją dla prac była czynność oczyszczania obrazu ze świeżej farby, który pozostawia smugi na płótnie. Za szkice natomiast posłużyły Dwurnikowi fotografie z wakacji nad Bałtykiem.

Jak opisywała prace z cyklu „Błękitne” Anna Maria Potocka: „Te popadające w abstrakcyjne pejzaże, dochodzące wręcz do horyzontalnej liniowości, są staroświecko estetyczne. Są syntezą obrazu realnego i potrafią przenosić jego piękno” (Maria Anna Potocka, Niespodziewane uwolnienie malarstwa, Thanks Jackson. Dwurnik 2001-2004, Kraków 2005, s. nlb.).

Edward Dwurnik malował już od dzieciństwa. Po ukończeniu warszawskiego Liceum Plastycznego oraz liceum wieczorowego, w 1963 podjął studia na Wydziale Malarstwa oraz chwilowo na Wydziale Rzeźby. Momentem zwrotnym w karierze Dwurnika było zetknięcie się po raz pierwszy na żywo z twórczością Nikifora na wystawie w Kielcach. Artysta wspominał potem, że Nikifor był najważniejszym i prawdopodobnie jedynym mistrzem, który odcisnął piętno na jego rozwoju artystycznym. To właśnie od wykonania „Rysunku numer 1” 13 czerwca w 1965 pod wpływem prac Nikifora Dwurnik datuje swoją twórczość. Od tego momentu właśnie Dwurnik zdecydował się na poświęcenie życia malarstwu. Jak opowiadał o sztuce sam artysta:

„Definicja malarstwa jest zawarta w każdym z nas. Dla mnie malarstwo to rodzaj profesji, ja to wytwarzam, ja w tym siedzę i nie umiem na to spojrzeć z zewnątrz. Czasami mam wrażenie, że wszystko jest malarstwem. To oczywiście kokieteria, nie wszystko jest malarstwem. Otoczenie codzienne nie jest malarstwem, chociaż nie zawsze jestem tego pewien. Może się zdarzyć, że kiedy popatrzę bez okularów, to przestrzeń będzie bardzo malarska, a kiedy założę okulary, to zobaczę wszystko dokładnie, ze szczegółami i konturami. I wtedy orientuje się, że to nie jest malarstwo, tylko rzeczywistość. Dla mnie malarstwo to właściwe życie, przez nie widzę świat. Malarze mają takie zboczenie, że wszędzie widzą albo światło, albo kolor, tak więc cały czas otacza nas malarstwo. Mnie przynajmniej. Ale tylko widzieć, to byłoby zbyt łatwe, to byłby rodzaj ucieczki. To, co widzimy, trzeba w końcu przełożyć na obraz, na płaski obiekt, który w pewnym momencie musi zamienić się w mały świat. Ten obraz trzeba przysposobić, trochę nad nim popracować (tu potrzebny jest talent, który tylko niektórzy mają), żeby obraz zawierał jakąś tajemnicę, jakiś czas, magię, żeby oddziaływał, żeby pozwalał na kontakt. To wszystko świetnie widać w moich abstrakcjach, bo te obrazy dzieją się już tylko w sferze odczuć i uczuć, nie opowiadają historyjek, nie ma w nich narracji, która zjada i rozprasza malarstwo. W obrazach abstrakcyjnych pozostaje tylko obraz, das Bild” (Maria Anna Potocka, Thanks Jackson. Dwurnik 2001-2004, Kraków 2005, s. 83).



PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA WSPÓŁCZESNA



KLASYCY AWANGARDY PO 1945: 5 GRUDNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 31 PAŹDZIERNIKA 2019

kontakt: Klara Czerniewska-Andryszczyk, k.czerniewska@desa.pl, 22 163 66 41, 664 150 866



NOWE POKOLENIE PO 1989: 14 LISTOPADA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 10 PAŹDZIERNIKA 2019

kontakt: Artur Dumanowski a.dumanowski@desa.pl, 795 122 725



PRACE NA PAPIERZE: 21 LISTOPADA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 21 PAŹDZIERNIKA 2019

kontakt: Agata Matusielajska a.matusielanska@desa.pl, 539 546 699



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA: 17 PAŹDZIERNIKA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 3 WRZEŚNIA 2019

kontakt: Katarzyna Żebrowska k.zebrowska@desa.pl, 539 546 701





PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA DAWNA



GRAFIKA ARTYSTYCZNA: 29 PAŹDZIERNIKA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 26 WRZEŚNIA 2019

kontakt: Marek Wasilewicz m.wasilewicz@desa.pl, 795 122 702



PRACE NA PAPIERZE: 3 GRUDNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 31 PAŹDZIERNIKA 2019

kontakt: Małgorzata Skwarek m.skwarek@desa.pl, 795 121 576



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE: 12 GRUDNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 5 LISTOPADA 2019

kontakt: Tomasz Dziewicki t.dziewicki@desa.pl, 735 208 999



AUKCJA TEMATYCZNA „ZAKOPANE”: 10 GRUDNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 31 PAŹDZIERNIKA 2019

kontakt: Julia Materna j.materna@desa.pl, 538 649 9458



Terminy nadchodzących aukcji: www.desa.pl



Wojciech Weiss, Pejzaż z Kalwarii, lata 30. XX w.

SZTUKA DAWNA XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 24 października 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 14 – 24 października 2019





Albin Tomaszewski, Forma

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE

Aukcja 29 października 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 18 – 29 października 2019



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



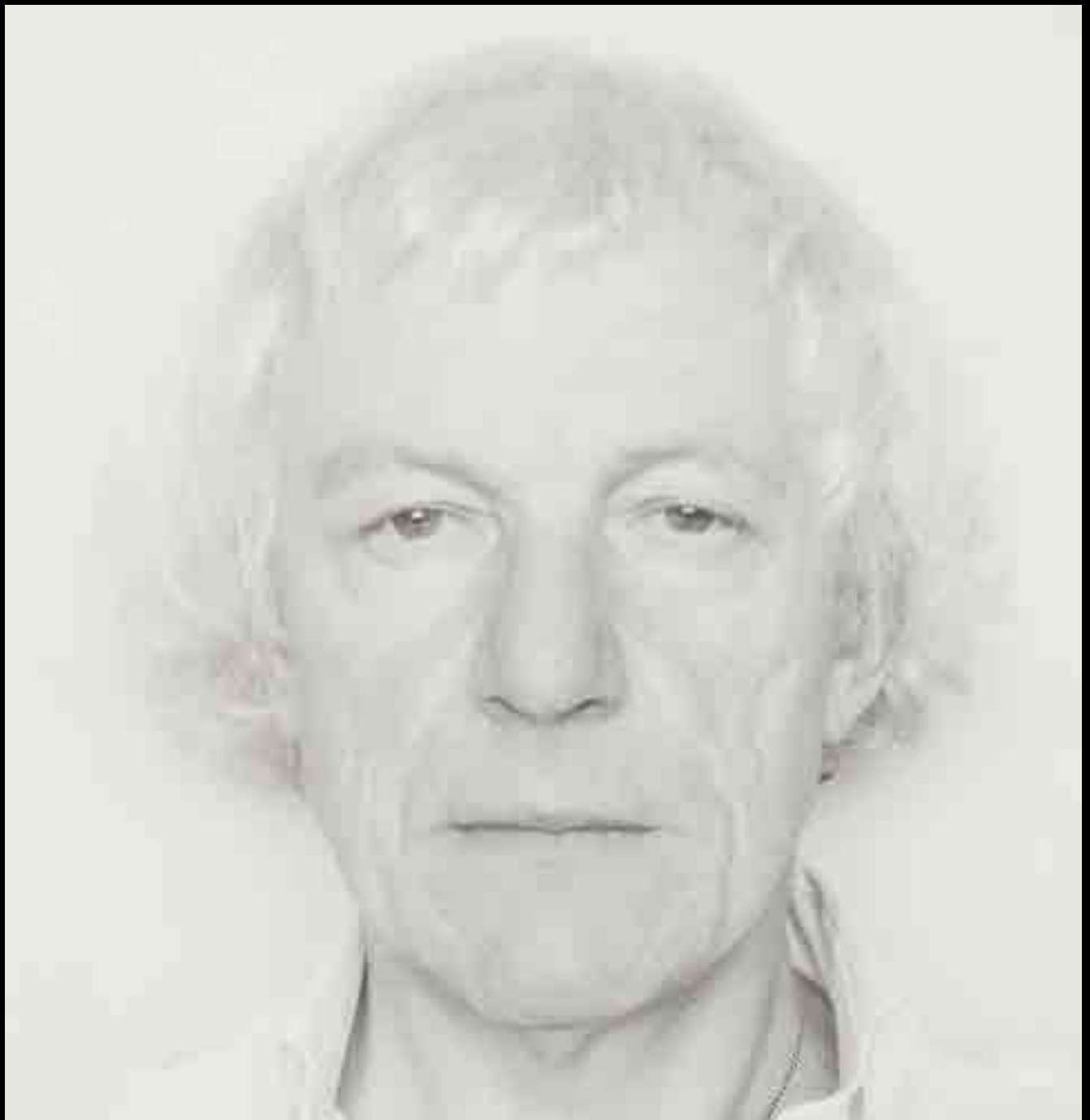
Gitara elektryczna stratocaster podpisana przez członków zespołu T. Love

ROCK&ROLL

Aukcja 15 października 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 7 – 15 października 2019





Roman Opalka, „Detail – 3898233”, 1965 r.

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
KLASYKA I AWANGARDA ARTYSTYCZNA

Aukcja 17 października 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 7 – 17 października 2019





PRENUMERATA KATALOGÓW DESA Unicum

Katalogi DESA Unicum to pięknie ilustrowane, merytoryczne publikacje dotyczące różnych dziedzin sztuki. Dostarczają wyczerpujących i skrupulatnie zebranych informacji o prezentowanych na aukcjach dziełach sztuki, niezbędnych zarówno nowym, jak i doświadczonym kolekcjonerom.

Prenumerata DESA Unicum gwarantuje, że otrzymają Państwo wybrane katalogi na wskazany w formularzu adres.



PRENUMERATA KATALOGÓW AUKCYJNYCH

Jeżeli chcecie Państwo otrzymywać katalogi aukcyjne DESA Unicum, prosimy o przesłanie wypełnionego formularza:



Imię i Nazwisko _____

Ulica _____
Nr domu _____ Nr mieszkania _____ Kod pocztowy _____
Adres e-mail _____
Telefon _____

DANE DO FAKTURY

Nazwa firmy _____

Ulica _____
Nr domu _____ Nr mieszkania _____ Kod pocztowy _____
NIP _____

ZAMAWIAM ROCZNĄ PRENUMERATĘ KATALOGÓW AUKCYJNYCH OD _____ (prosimy o podanie miesiąca i roku)

SZTUKA WSPÓŁCZESNA Cały pakiet (dwa wydania specjalne gratis)..... Prenumerata roczna, cena: 699 zł (cena zawiera 5% rabat)

KLASYCY AWANGARDY PO 1945 oraz OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA Prenumerata roczna 5 egz.cena: 199 zł
PRACE NA PAPIERZE Prenumerata roczna 4 egz.cena: 129 zł
NOWE POKOLENIE PO 1989 Prenumerata roczna 4 egz.cena: 169 zł
ARTOUTLET Prenumerata roczna 3 egz.cena: 89 zł
RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE Prenumerata roczna 2 egz.cena: 79 zł
GRAFIKA ARTYSTYCZNA Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł

SZTUKA DAWNA Cały pakiet (dwa wydania specjalne gratis)..... Prenumerata roczna, cena: 499 zł (cena zawiera 5% rabat)

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE Prenumerata roczna 4 egz.cena: 169 zł
PRACE NA PAPIERZE Prenumerata roczna 2 egz.cena: 129 zł
ARTOUTLET Prenumerata roczna 3 egz.cena: 89 zł
RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE Prenumerata roczna 2 egz.cena: 79 zł
GRAFIKA ARTYSTYCZNA Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł

MŁODA SZTUKA Prenumerata roczna 12 egz.cena: 249 zł
BIŻUTERIA KOLEKCJONERSKA Prenumerata roczna 4 egz.cena: 119 zł
SAMOCHODY KLASYCZNE I MOTOCYKLE Prenumerata roczna 4 egz.cena: 159 zł
RYSUNEK KOMIKSOWY I ILUSTRACJA Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł
FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA Prenumerata roczna 2 egz.cena: 69 zł

PRENUMERATA ROCZNA WSZYSTKICH KATALOGÓW (cztery wydania specjalne gratis) 60 egz.cena 1499 zł (cena zawiera 20% rabat)

Cena obejmuje koszty krajowej przesyłki pocztowej

Zobowiązuję się do przekazania należności przelewem na rachunek bankowy DESA Unicum S.A. w terminie 7 dni od otrzymania faktury.

Nr rachunku: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002

Upoważniam DESA Unicum S.A. do wystawienia faktury VAT bez podpisu odbiorcy.

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

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

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

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

JEDNOCZEŚNIE DESA UNICUM S.A. INFORMUJE, ŻE:

Dane osobowe są zbierane i przetwarzane na zasadzie dobrowolności. Klient ma prawo dostępu do treści swoich danych osobowych w siedzibie DESA Unicum oraz ich poprawiania. Zgoda na przetwarzanie danych osobowych może być w każdym czasie odwołana.

podpis Klienta

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. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjne. 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 poświęconej 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 nieuwjawione.

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 konsultacje 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 opraw.

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 do 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 obowiązującym w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

● - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej

○ - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

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.

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje 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 zaakterował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utwalania 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 zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają 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 podany przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodnie z tabelą postępień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postępień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołącz wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższym cenie, nie niższym 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. Tabela postępień

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

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	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 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości w polskich złotych 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: BREXPLPWWA3. 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, określonego w akapicie powyżej, nabywca może zostać obciążony przez DESA Unicum karą umowną odpowiadającą 1,6 (słownie: jednej całej i 60/100) naliczonej opłaty aukcyjnej. Kara umowna określona w zdaniu poprzednim jest płatna na wezwanie Desa Unicum w terminie 7 dni od daty otrzymania wezwania.

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. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, 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 „ ” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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:

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- 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.
- 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 najniższym cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- 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 licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
- 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

- O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest pełną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.

- 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.
- 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”.
- 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.
- Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 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”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczane w polskich złotych gotówką (do równowartości 10 000 EUR), kartą lub przelewem bankowym:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA,
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

- 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.
- Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu zewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.
- 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 uiszczy pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również 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.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- 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) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy 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

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat z życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
 - obektu 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: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

- obektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obektów 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;
- obektu, 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 błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945 • 654ASW063 • 10 października 2019 r.

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

Zlecenie licytacji z limitem Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko _____

Dowód osobisty (seria i numer) _____ NIP (dla firm) _____

Adres: ulica _____ nr domu _____ nr mieszkania _____

Miasto _____ Kod pocztowy _____

Adres e-mail _____

Telefon / faks _____

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

Nr kat.	Autor, tytuł	Maksymalna oferowana kwota (bez opłaty aukcyjnej) lub licytacja telefoniczna

Należność za zakupiony obiekt

Wpłacę na konto bankowe mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002,

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

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych z imiennego zaproszenia inną drogą _____

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

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

e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

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

Tak Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Tak Nie

Numer telefonu do licytacji _____

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie _____



PROMEMORIA®

PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warsaw

info.warsaw@promemoria.com

www.promemoria.com



MILAN

PARIS

LONDON

MOSCOW

NEW YORK

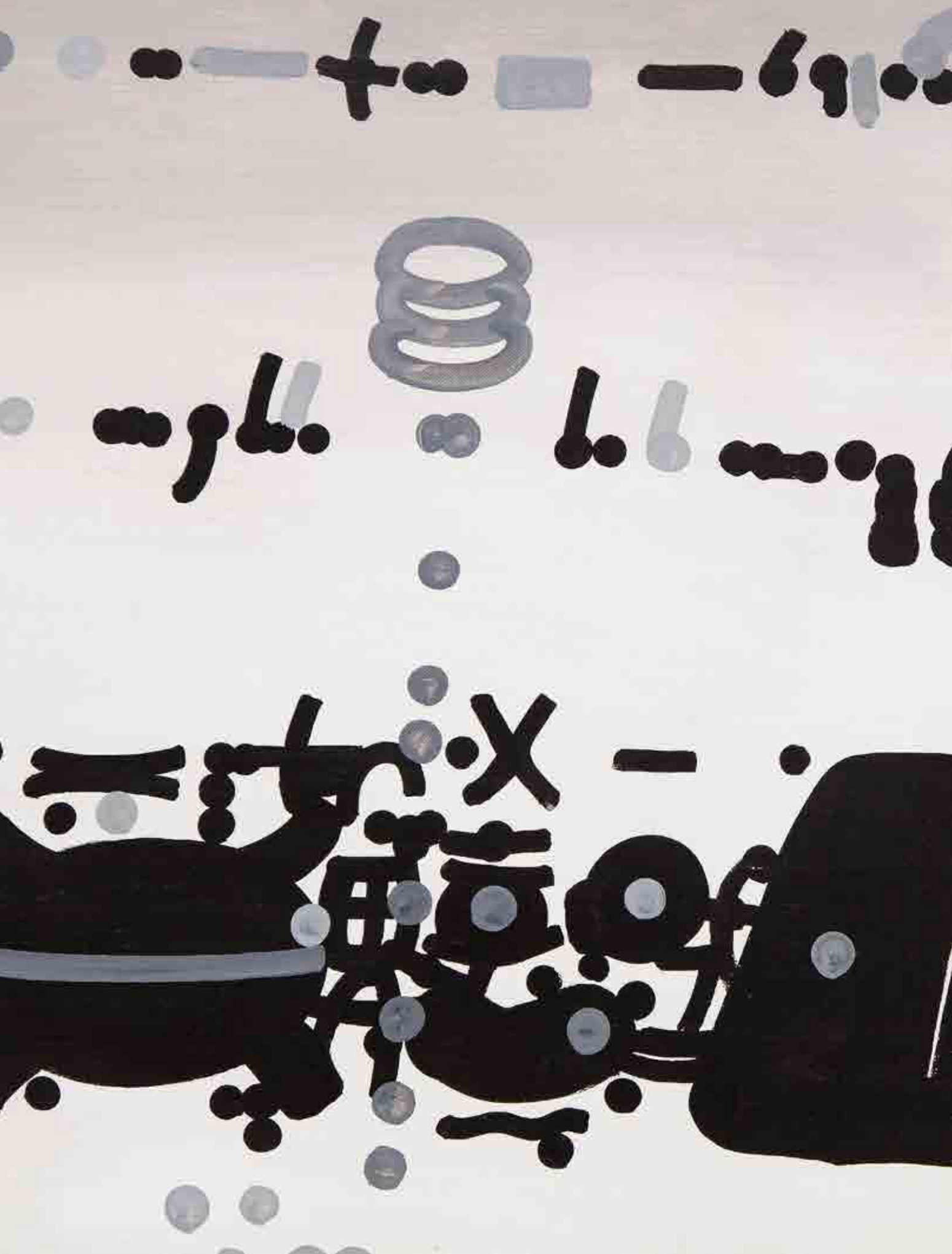
HAMBURG

MUNICH

MIAMI

HONG KONG

WARSAW







DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)