

An abstract painting of a seated figure, possibly a woman, rendered in a distorted, cubist style. The figure is seated on a chair, with her body and limbs elongated and twisted. The color palette is dominated by dark, muted tones like grey, black, and brown, with occasional splashes of red and blue. The background is dark and textured. The overall mood is somber and contemplative.

DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 23 MAJA 2024 WARSZAWA









SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 23 MAJA 2024

CZAS AUKCJI

23 maja 2024 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

14 – 23 maja

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Nicole Lewandowska

tel. 788 244 975

n.lewandowska@desa.pl

Michał Bolka

tel. 22 163 67 03, 664 981 449

m.bolka@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Joanna Kowalewicz, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, j.kowalewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Członek Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA
OBIEKTAMI

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

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

Elżbieta Kopeć
Redaktor strony desa.pl
e.kopiec@desa.pl
tel. 502 994 227

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

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

Julia Niżnik
Asystent, Dział Marketingu
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



INDEKS

Baj Stanisław 50	Mierzejewski Jerzy 49
Berdowska Tamara 32	Modzelewski Jarosław 44
Berdyszak Jan 28	Musiałowicz Henryk 64–66
Biskupska Bożenna 35	Nitka Zdzisław 41
Bogusz Marian 30	Niziurska Agnieszka 47
Brzozowski Tadeusz 60	Nowacki Andrzej 1–2
Chwałczyk Jan 16	Opalka Roman 25
Ciapało Czesław Pius 17	Pawlak Włodzimierz 45–46
Cisowski Andrzej 72	Pagowska Teresa 20
Czapla Marian 69	Pierzgalski Ireneusz 29
Dobkowski Jan 18	Ratajski Sławomir 42
Dominik Tadeusz 23	Rosenstein Erna 19
Duda-Gracz Jerzy 67	Roszkowski Aleksander 51
Dwurnik Edward 37–40	Sienicki Jacek 62
Fangor Wojciech 11	Sobel Judyta 74
Gieraga Andrzej 53	Sobocki Leszek 68
Grabowski Jerzy 31	Sroka Jacek 70
Hałas Józef 22	Stangret–Kantor Maria 57
Hasier Władysław 63	Stańczak Julian 12–14
Jarodski Konrad 58	Starczewski Antoni 26
Joniak Juliusz 73	Stażewski Henryk 3–4
Kalinowski Tadeusz 34	Tarasewicz Leon 24
Kamiński Marek Dariusz 71	Tarasin Jan 10
Kantor Tadeusz 6–8	Tchórzewski Jerzy 27
Kraśński Edward 5	Tracewski Wojciech 48
Kunz Włodzimierz 56	Tyszkiewicz Teresa 21
Lebenstein Jan 61	Winiarski Ryszard 15
Madeyska Arika 55	Wiśniewski Mieczysław 54
Marczyński Adam 59	Woźniak Ryszard 43
Markowski Eugeniusz 36	Wróblewski Andrzej 9
Marzec Sławomir 52	Ziemski Jan 33

1 ↑

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"06.10.05.", 2005

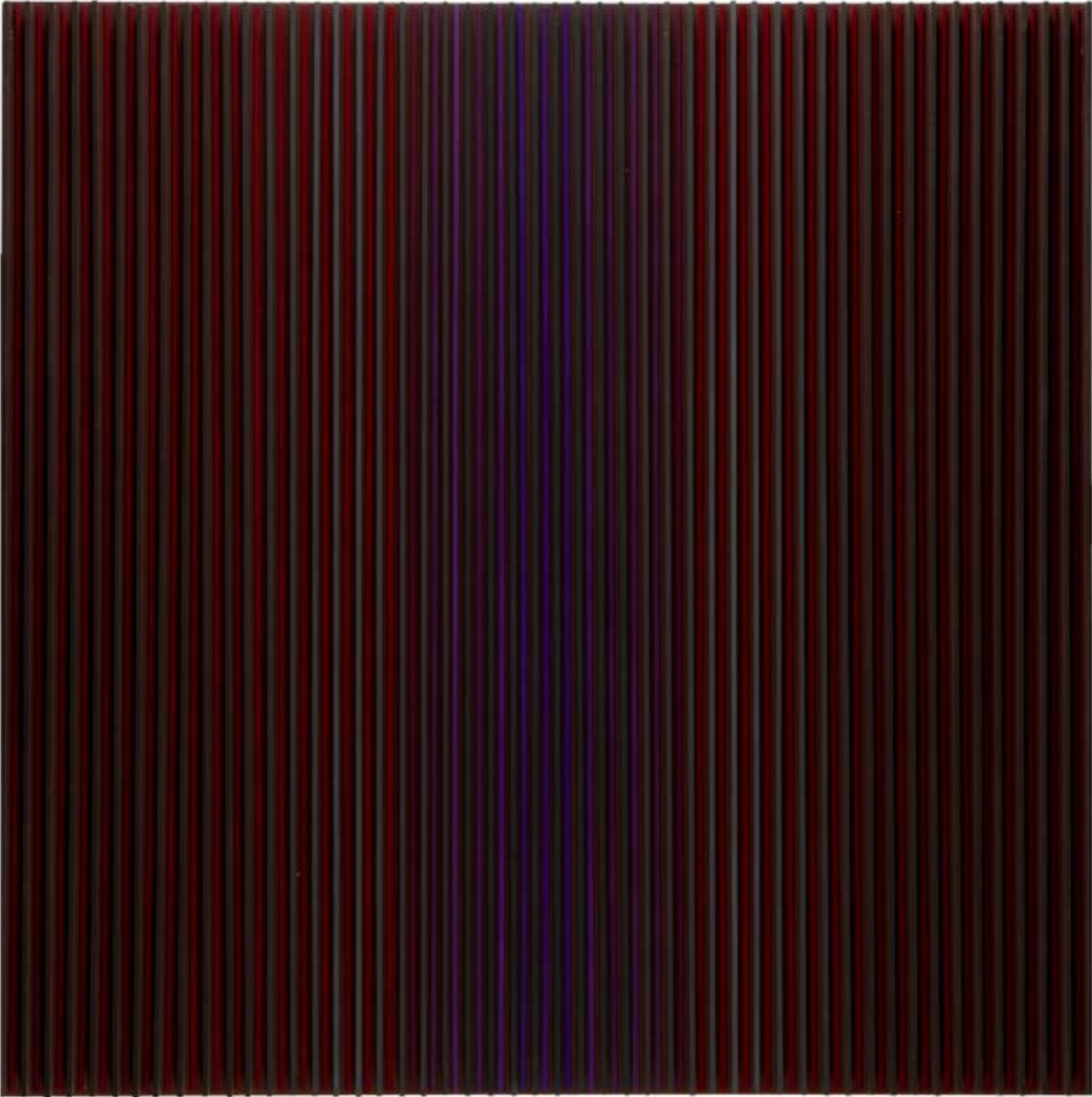
relief, akryl/sklejka, drewno, 99 x 99 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '06.10.05. | A. NOWACKI 2005'

estymacja:
35 000 – 70 000 PLN
9 000 – 17 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Powstające teraz liniowane obrazy uwolniły się całkowicie od zasad kompozycyjnych abstrakcji geometrycznej, której polskimi reprezentantami byli choćby Strzemiński czy Stażewski. Sięgają natomiast do bogatej tradycji pasmowych obrazów i reliefów, którą od lat pięćdziesiątych tworzyli między innymi Raphael Soto, François Morellet czy Bridget Riley, Agnes Martin, Frank Stella czy Jean Scully. Podobnie jak w pasmowych obrazach tych artystów, w najnowszych reliefach Nowackiego słabnie znaczenie kompozycji zredukowanej do najprostszych elementów i form, punkt ciężkości natomiast przenosi się na jakości kolorystyczne. Barwa jako nośnik uczuć i emocji zdobywa przewagę nad kompleksowymi i dominującymi kompozycjami kwadratów i linii (...). W odróżnieniu od wspomnianych malarzy, dla których środkiem wyrazu stały się barwne pasma, Andrzej Nowacki swych liniowanych obrazów nie maluje, lecz konstruuje je nadal z malowanych, kolorowych czworokątnych listew”.

dr Hubert Grassner



PRZEŁAMYWANIE GRANIC

W latach dziewięćdziesiątych w dorobku Andrzeja Nowackiego zaczęły pojawiać się reliefy o rytmicznej strukturze. Artysta czerpał inspiracje od mistrzów op-artu, takich jak Bridget Riley, Antonio Calderara i Josef Albers, a także od wenezuelskiego malarza Carlosa Cruz-Díeza. Wpływy polskich abstrakcjonistów geometrycznych, takich jak Kajetan Sosnowski i Henryk Stażewski, z którymi Nowacki nawiązał kontakt na początku lat osiemdziesiątych, są również widoczne w jego pracach. Sosnowski wpłynął na jego wycucie koloru, a Stażewski na zainteresowanie reliefami, które później Nowacki rozwijał. W swoich pracach Nowacki, podobnie jak Stażewski, wykorzystuje formy geometryczne – kwadraty, okręgi, cylindry, wzbogacone o elementy listewek.

Reliefy Nowackiego wyróżniają się dynamiką i emocjonalnością wyrażoną poprzez kolor, który artysta dobiera z precyzją, tworząc własnoręcznie farby i używając od czterech do siedmiu odcieni w jednym dziele. Trójwymiarowość reliefów pozwala na grę subtelnościami kolorystycznymi, które zmieniają się w zależności od światła i cienia. Nie tylko materialne elementy reliefów mają wartość plastyczną, ale także przestrzeń, którą one definiują – obszar, który staje się widoczny dzięki światłu.

Prace Nowackiego są ciągłym źródłem wizualnych odkryć, a zmiana perspektywy odsłania nowe aspekty. Bożena Kowalska pisała o nich jako o dziełach harmonijnych, które działają na widza prostotą i spokojem, czasem niosącym poczucie zagrożenia lub niepokoju, ale częściej melancholią niż radością. Prace te przyciągają uwagę i zadowolają równowagą form i kolorów. Najprostsze z nich zapraszają do medytacji swoim dostojnym charakterem.

W przeciwieństwie do innych artystów związanych z abstrakcją geometryczną, Nowacki świadomie unika perfekcji i mechanicznego wykonania, pozostawiając w swoich dziełach ślad osobisty. Standardowe są natomiast rozmiary jego prac, które od 2005 roku przyjmują wymiary 64 x 64 cm, 99 x 99 cm lub 100 x 100 cm. Listewki są zawsze rozmieszczone pionowo, co jest świadomym wyborem artysty na rzecz jasnej i rytmicznej konstrukcji. Nowacki konsekwentnie wykorzystuje ten moduł, zmieniając paletę barw i wywołując nowe emocje i skojarzenia. Emocjonalność dzieł, o której wspominała Kowalska, wynika z intuicji artysty, która zawsze kierowała jego twórczością, zarówno w kompozycji, jak i rozmieszczeniu kolorów.

2 †

ANDRZEJ NOWACKI
1953

"13.01.10", 2010

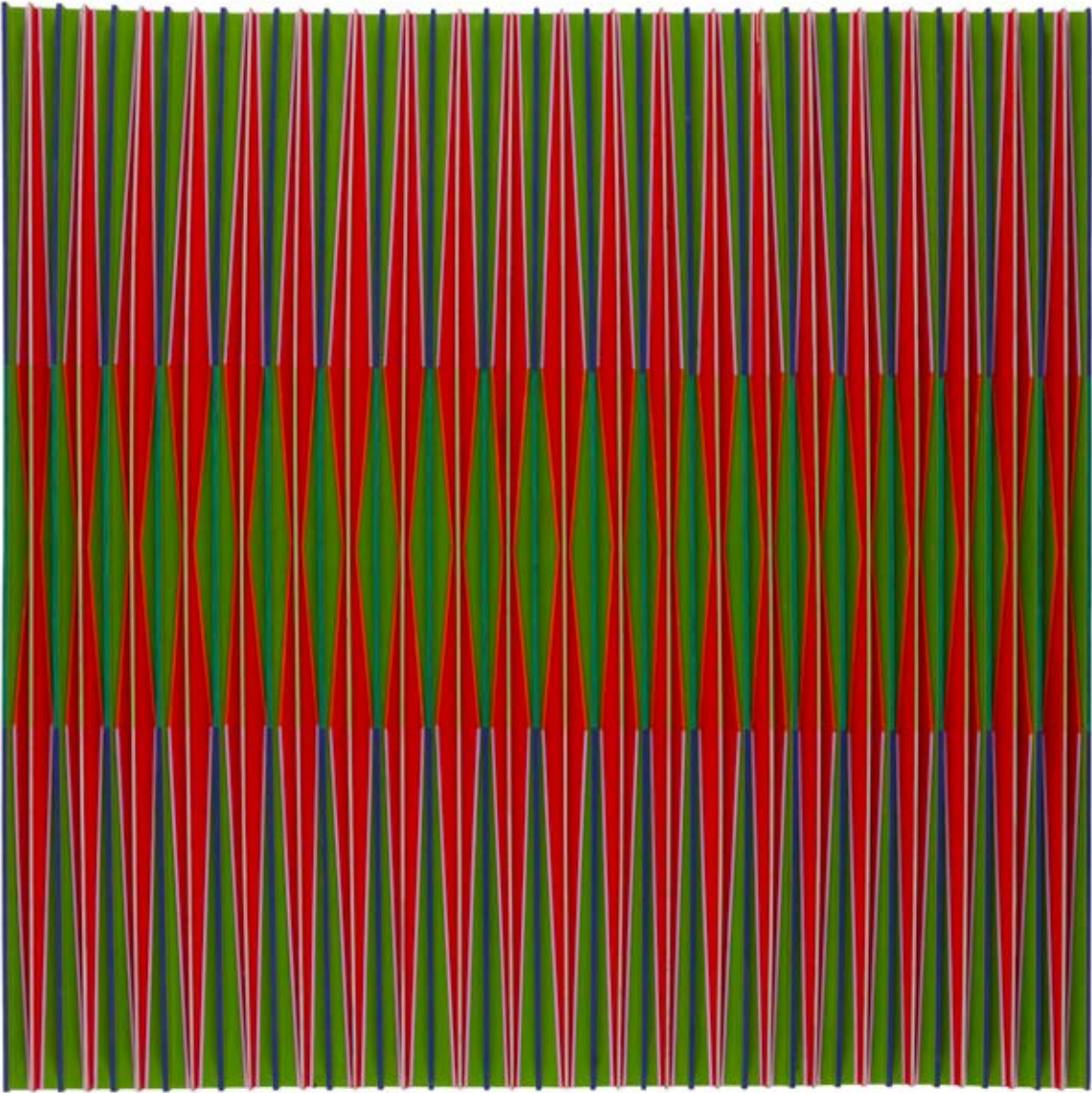
relief, akryl/sklejka, drewno, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '13.01.10 | A. NOWACKI 2010'

estymacja:
45 000 – 70 000 PLN
11 000 – 17 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Ich uroda jest harmonijna, działa prostotą najczęściej i spokojem; rzadziej, dzięki ostrym kontrastom barw, niesie poczucie zagrożenia czy niepokoju. Częściej emanują te prace melancholią niż radością życia. Zawsze przykuwają wzrok i cieszą wyważaniem form i barw. Najprostsze z nich, o najmniejszej liczbie elementów, działają swoistym dostojęństwem i powagą. Zapraszają do medytacji”.

Bożena Kowalska



3 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

Relief nr 77, 1973

akryl, relief/płyta pilśniowa, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 77 | 1973 | H. Stażewski'

estymacja:

160 000 - 220 000 PLN

38 000 - 52 000 EUR

OPINIE:

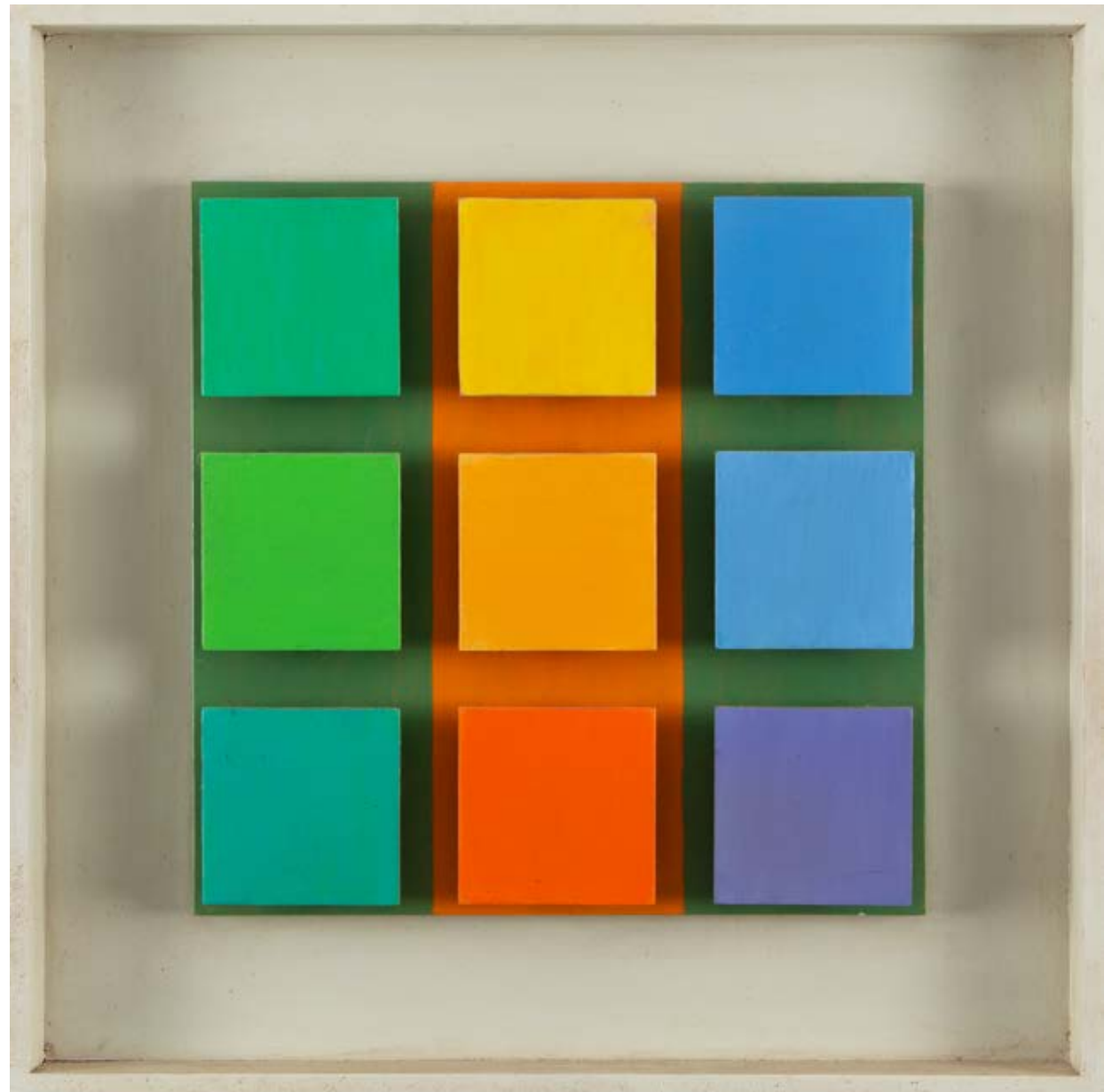
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Obraz Stażewskiego nie jest bezbarwną, bezprzedmiotową energią wyrażającą – jak w suprematyzmie Malewicza – dynamiczny ruch wszechświata. Obraz Stażewskiego jest określonym istnieniem jednorodnie zbudowanego przedmiotu sztuki. Nie manifestuje zresztą tego istnienia wulgarną agresywnością materialnej struktury, jest egzystencją czystą, spokojną, wysublimowaną”.

Wiesław Borowski, Stażewski 1961, katalog wystawy „Henryk Stażewski. Spectra Art Space Masters”, Fundacja Rodziny Staraków, Warszawa 2016, s. 40



Od połowy lat pięćdziesiątych do początku lat siedemdziesiątych, reliefy Stażewskiego, uznawane za najbardziej ikoniczny etap jego twórczości, były postrzegane przez krytyków sztuki jako „autonomiczne i obiektywne”, co wpisywało się w założenia konstruktywistycznej awangardy, z której Stażewski się wywodził. Konstruktywizm przywiązywał wagę do formy mającej wartość zarówno pojęciową, jak i materialną, ale prace Stażewskiego wyróżniały się jeszcze bardziej rozbudowaną treścią, co podkreślał Wiesław Borowski.

Relief nr 77 autorstwa Henryka Stażewskiego to dzieło z bardzo charakterystycznego okresu jego twórczości, przypadającego na lata siedemdziesiąte. Prezentuje prostą kompozycję dziewięciu równomiernie rozmieszczonych kwadratów, uszeregowanych w trzy rzędy pionowo i poziomie. Stażewski, w swoim kolorystycznym podejściu, opierał się na tabelach naukowych, eksplorując nieskończoną gamę możliwości w zakresie jasności, nasycenia i temperatury barw, przy jednoczesnym zachowaniu ścisłych liczbowych proporcji. W latach 1972–73 artysta eksperymentował z połączeniem barwy i realnej przestrzeni reliefu z iluzoryczną przestrzenią malarską, tworząc efekt przypominający załamanie się intensywnego światła na tle reliefu, które następnie rozchodziło się po kwadratach. Stażewski nadawał barwie znaczenie psychologiczne, wyzwalał z geometrycznych struktur kwadratów kolor, który tworzył przejrzystości zgodne z zasadami optyki. Powierzchnia barwy była płaska, jednolita i czysta.

W procesie tworzenia reliefów ten wybitny awangardzista posługiwał się różnorodnymi materiałami, takimi jak tektura, drewno, płyta drewnopochodna, papier, tworzywa sztuczne i metal. Jego wczesne reliefy, wykonane na płycie pilśniowej, miały luźną strukturę i były oprawione w autorską ramę, z elementami wycinanymi z tektury, sklejk i drewna, które przywodziły na myśl formy organiczne. Późniejsze serie charakteryzowały się wizualnie grubszych podłożami, a ramy zastąpiono listwami montowanymi na odwróciu wzdłuż krawędzi. Od 1967 roku Stażewski skupił się na badaniu koloru, często wykorzystując kwadraty i trójkąty. W późniejszych pracach artysta badał właściwości koloru na różne sposoby, stosując kontrastowe połączenia barw i kształtów, rozbił formę kwadratu, kompozycje diagonalne i zestawienia niewielkich powierzchni koloru z monochromatycznym tłem. Reliefy te były tworzone zgodnie z konstrukcyjnym schematem, z modułami oddzielnymi od podłoża i montowanymi na wspornikach.



Henryk Stażewski , 1960 fot. Lucjan Fogiel / Eeast News na East

4 ↑

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Abstrakcja, 1974

akryl/płyta pilśniowa, 53 x 53 x 15 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1974 | H. Stażewski'

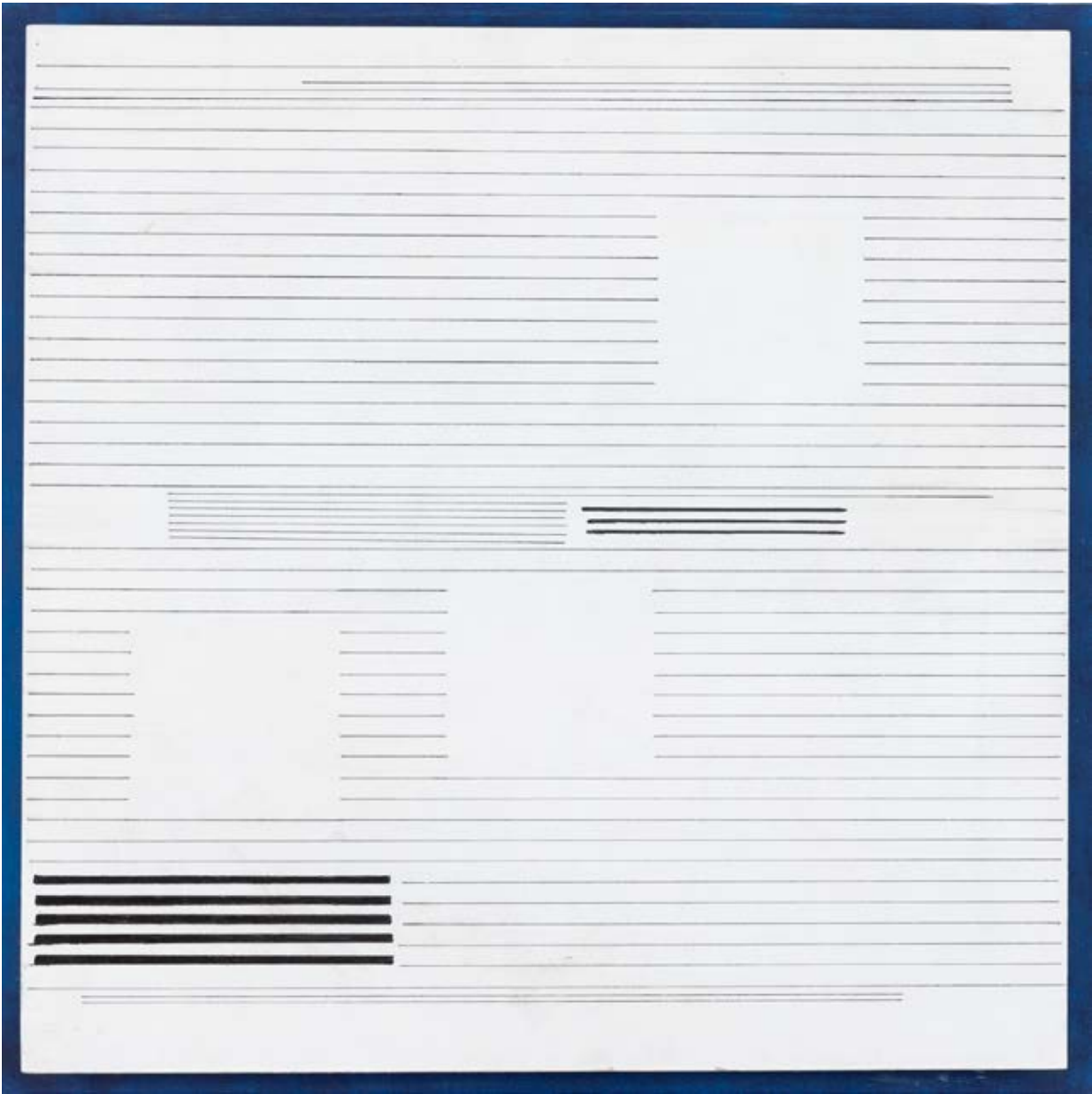
estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
15 000 – 19 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Rytm linii na białym tle staje się gęstszy i rozprzestrzenia się, stawiając pytanie o dynamikę kompozycji. Czy ma ona sugerować przyspieszenie, czy też zgodnie z teorią unizmu, dążyć do optycznego spokoju i jednolitości, gdzie poza płótnem nie ma nic poza kontynuacją tej samej neutralnej przestrzeni. Nowe dzieła Stażewskiego zaprzeczają jednostajności unizmu i ciągłości jego wcześniejszych prac, dążąc do stworzenia kompozycji z wyraźnym napięciem między spowolnionym rytmem a interwencją kontrastującej linii lub barwy”.

Urszula Czartoryska, O Henryku Stażewskim, „Miesięcznik Literacki”, 1974 nr 6



W LATACH SIEDEMDZIESIĄTYCH UBIEGŁEGO WIEKU, HENRYK STAŻEWSKI ZAINAUGUROWAŁ NOWĄ SERIĘ DZIEŁ, W KTÓRYCH DOMINUJĄCYM MOTYWEM STAŁY SIĘ LINEARNIE UŁOŻONE CZARNE LINIE NA BIAŁYM TLE PODŁOŻA. ARTYSTA EKSPERYMENTOWAŁ Z RÓŻNORODNYMI UKŁADAMI TYCH LINII, OD POJEDYNCZYCH, SWOBODNIE ROZRZUCONYCH, PRZEZ SKUPISKA LINII, AŻ PO RÓWNOLEGŁE UKŁADY. STAŻEWSKI ROZWIJAŁ SWOJĄ „KRESKOWANĄ” SERIĘ OBRAZÓW, WPROWADZAJĄC RÓŻNE WARIANTY KOLORYSTYCZNE LINII. ZACZĄŁ ŁĄCZYĆ PRACE W DYPTYKI I TRYPTYKI,

A Z CZASEM W JEGO DZIELACH POJAWIŁ SIĘ CORAZ WIĘKSZY PORZĄDEK. ARTYSTA UPRASZCZAŁ KOMPOZYCJE, WCZEŚNIEJ ROZPROSZONE LINIE ZACZYNAŁY UKŁADAĆ SIĘ RÓWNOLEGLE. ZMNIEJSZAŁA SIĘ DYNAMIKA I KIERUNKOWE NAPIĘCIA W KOMPOZYCJACH. „RZECZYWISTOŚĆ, ZDOMINOWANA PRZEZ GEOMETRIĘ, ZOSTAJE SPROWADZONA DO MINIMALNEJ LICZBY LINII LUB PŁASZCZYZN. JEST TO EFEKT OBSERWACJI RUCHU RÓWNOLEGŁYCH LINII, KTÓRE ODDALAJĄ SIĘ OD SIEBIE LUB PRZECINAJĄ, WRAZ Z PUSTKĄ ZAWARTĄ MIĘDZY NIMI”.

5 †

EDWARD KRASIŃSKI

1925–2004

"Interwencja", 1975

akryl, taśma klejąca/płyta pilśniowa, 70 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'KRASIŃSKI – INTERVENTION – 1975'

estymacja:

250 000 – 400 000 PLN

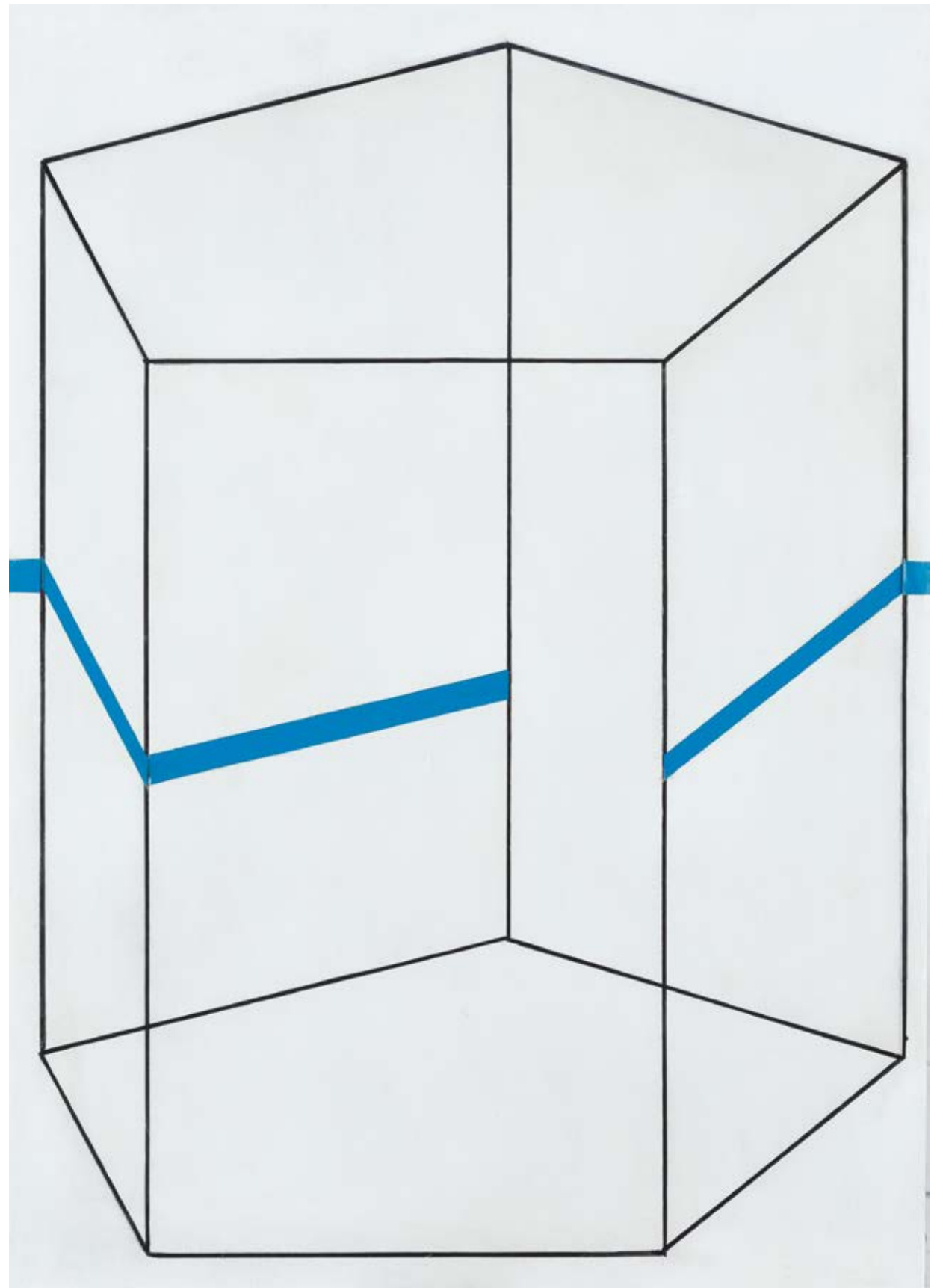
59 000 – 95 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„[linia] pojawia się na wszystkim i wszędzie z nią docieram. Nie wiem, czy jest to sztuka. Ale na pewno jest to Scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma”.

Edward Krasiński



SCOTCH BLUE, 19 MM, DŁUGOŚĆ NIEWIADOMA

Trudno wskazać ważniejszy i bardziej ikoniczny przykład polskiej sztuki powojennej awangardy, niż „Interwencje” Edwarda Krasińskiego. Tytuł serii „Interwencje” odzwierciedla zadanie, które stawiał przed swoimi pracami artysta, mianowicie „interweniować” w przestrzeń, transformować i kształtować ją. Niebieską linią artysta zakreślał swój „duchowy krąg”: jego interwencja w przestrzeni nie nadawała jej żadnych nowych znaczeń, ale organizowała ją i uwypuklała, a jednocześnie urealniała i stawiała pod znakiem zapytania. Interpretowana bywała jako wizualizacja linearnego czasu, a sam artysta widział w tym działanie podobne do dadaistycznych żartów.

Te przestrzenne działania Krasińskiego były rozwinięciem jego wcześniejszych eksperymentów z „rzeźbami rysowanymi” z drutów i innych materiałów, które artysta zawieszał w powietrzu. Krasiński interesował się dynamiką martwego przedmiotu. Linie w przestrzeni pojawiały się na wystawach artysty w galeriach Foksal i Krzysztofory, gdzie budował z nich nieoczekiwane struktury, skręcał w spirale, pozwalał żyć autonomicznym życiem i zaskakiwać widza pojawieniem się w nieoczekiwanym miejscu. W 1968 roku Krasiński zastąpił twarde zwoje drutu miękką, plastikową taśmą w kolorze niebieskim, która wypytywała z butelek i kurków, wydobywała się z maszynki do mielenia mięsa, stanowiła zakładkę do książki. Przedmiotom w ten sposób odebrano ich pierwotną funkcję i znaczenie, dzięki czemu stały się obszarem poetyckiej refleksji, niepozbawionej ironii i autoironii.

Linia u Krasińskiego staje się współczesną metaforą fragmentu „Historii naturalnej XXXV” Pliniusza, gdzie omawiane jest współzawodnictwo Protogenesa i Apellesa, dotyczące tego, który z nich wykreśli najdoskonalszą linię na obrazie, który „był wielki i nie zawierał nic innego, jak linie prawie niewidoczne, tak, że wśród znakomitych dzieł wielu malarzy robił wrażenie pustego, ale przez to właśnie ściągał na siebie wzrok i wyglądał szlachetniej niż każdy inny obraz” (cyt. za: Edward Krasiński, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1966).

Pierwszy raz niebieski pasek zawisł na wysokości 130 cm podczas przyjęcia w domu artysty, gdzie został użyty do dekoracji drzew oraz – co przeszło do historii sztuki – dwóch małych dziewcząt. Z czasem Krasiński rozszerzał zakres swoich interwencji, oklejając nim coraz to nowe przestrzenie, przedmioty i ludzi. Była to realizacja koncepcji „życia w sztuce”. Przebiegając przez przestrzeń zarówno rzeczywistą, jak i wyobrażoną, linia staje się metaforą dzieła sztuki, będącego zarówno realnym obiektem, jak i czymś funkcjonującym w wymiarze wyobraźni. Kolejnym aspektem jest niemożliwa do wyrażenia w sposób uchwytny wizualnie nieskończoność.

Edward Krasiński, urodzony w 1925 roku w Łucku, zyskał sławę jako jeden z najbardziej znaczących polskich artystów. Od połowy lat 50. mieszkał w Warszawie, gdzie zadebiutował artystycznie na początku lat 60. w Galerii Krzywe Koło i Krzysztoforach, prezentując „Przedmioty w przestrzeni” – minimalistyczne rzeźby. W tamtym okresie eksplorował również surrealizm. W 1964 roku na plenerze w Osiekach pokazał jedną z pierwszych prac przestrzennych „Dzida wieku atomowego”. W 1966 roku współzałożył Galerię Foksal w Warszawie, która stała się ważnym miejscem dla polskiej awangardy powojennej.

Jego słynna niebieska taśma pierwszy raz za granicą pojawiła się w 1970 roku na wystawie „3éme Salon International de Galeries Pilotes” na dziedzińcu Musée d’Art Moderne da la Ville de Paris. W tym samym roku Krasiński uczestniczył w Biennale w Tokio. Kiedy transport z pracami artysty opóźnił się i wiadomo już było, że nie dotrze na czas do Japonii, Krasiński wysłał do organizatorów telegram w alfabecie Morse’a o długości 80 metrów z powtarzającym się pięć tysięcy razy słowem: blue. Taśma ta została wyeksponowana na Biennale w miejsce prac Krasińskiego, które nie dotarły na wystawę. Miesiąc po wernisażu prace Krasińskiego dostarczono na wystawę, a wtedy, zgodnie z instrukcją artysty, taśmę z telegramem zamknięto w gablocie z kuloodpornego szkła i przekazano jako dar do muzeum w Tokio.

Prace Edwarda Krasińskiego z cyklu „Interwencje” pojawiły się na wystawach w MoMA w Nowym Jorku. Na przełomie 2016 i 2017 roku Tate Liverpool zorganizowało dużą retrospektywę artysty, która obecnie jest prezentowana w Stedelijk Museum w Amsterdamzie. Prace Edwarda Krasińskiego znajdują się również w zbiorach między innymi Centre Georges Pompidou w Paryżu, Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i we Wrocławiu, w Muzeum Sztuki w Łodzi i Galerii Narodowej w Pradze.

6 †

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Opakować piętę Achillesa!", 1970

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

estymacja:
80 000 – 100 000 PLN
19 000 – 24 000 EUR

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

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

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



**„(...) ODCZUWAM STALE, ZAGROŻENIE NAJGŁĘBSZYCH
WARTOŚCI DUCHA LUDZKIEGO.
NALEŻAŁO I NALEŻY NIEUSTANNIE
CHRONIĆ JE
PRZED ZNISZCZENIEM,
PRZED CZASEM,
PRZED PRYMITYWNYMI WYROKAMI WŁADZY,
PRZED TĘPĄ INKWIZYCJĄ OFICJALNYCH I GŁUPICH SĘDZIÓW.
I DECYZJA NIEMAL JAK W MOMENCIE KATASTROFY:
OPAKOWAĆ! ZACHOWAĆ!”**

TADEUSZ KANTOR, MOJA TWÓRCZOŚĆ, MOJA PODRÓŻ. KOMENTARZE INTYMNE; W: TEGOŻ, PISMA. METAMORFOZY. TEKSTY O LATACH 1934–1974,
T. 1, RED. KRZYSZTOF PLEŚNIAROWICZ, CRICOTEKA, OSSOLINEUM, KRAKÓW–WROCŁAW 2005, S. 26

OPAKOWAĆ PIĘTĘ ACHILLESA!
pack the hill of achilles!

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

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

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

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

„Ambalaże konceptualne” wierczą okres eksperymentów Kantora z jego ideą ambalażu. Terminem „emballage”, wywiedzionym z francuskiego, artysta określał praktykę opakowywania rzeczywistości. Po okresie abstrakcyjnego malarstwa, które artysta praktykował od 1955, lata sześćdziesiąte to dla Kantora powrót do przedmiotu. Nie interesowała go przy tym klasyczna, malarska reprezentacja, ale zwrócenie uwagi na, jak mówił, „realność najniższej rangi” oraz to, co znajduje się na marginesie. Dlatego do swoich płócien doklejał koperty, torby, ubrania, parasole – niezauważane na co dzień przedmioty, wykorzystywane do przechowywania, ukrycia, zabezpieczenia. Często łączył je z malowanymi wizerunkami zdeformowanych postaci ludzkich, których ekspresyjne sylwetki wyrażały współczesną kondycję ludzką.

Pracy nad ambalażami Kantor poświęcił pełną dekadę, dochodząc do tak radykalnych gestów, jak opakowanie żywego człowieka. Rozwój swojej idei (w tym „Ambalaże konceptualne”) prezentował w latach 1975–1976 na dyktowanej wyłącznie ambalażom wystawie w Łodzi, Sztokholmie, Londynie, Oslo, Trondheim i Norymberdze. Ewolucja, której ulegały tego typu prace na przestrzeni lat, została także uwidoczniona w ramach wspomnianej wcześniej wystawy twórczości Tadeusza Kantora i artystów teatru Cricot 2, zorganizowanej w 1979 w Rzymie i Mediolanie przez włoskiego malarza i przyjaciela artysty, Achille Perilliego, któremu Kantor podarował apel o opakowanie pięty Achillesa.

7 ↑

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Jakaś postać wypadła z obrazu i okazało się, że była tylko fikcją", 1990

akryl/plótno, 146 x 128 cm

na krośnie malarskim nalepka z opisem pracy galerii 'Spicchi dell'Est'

pieczęć wywozowa z datą 7.5.90, autorski

opis pracy z sygnaturą umieszczony na papierze, przyklejonym do krosna taśmą klejącą:

"Tadeusz Kantor | "Wypadł z obrazu" | awril 1990

estymacja:

1 300 000 – 1 800 000 PLN

306 000 – 424 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Spicchi dell'Est Rzym

kolekcja Virny Lisi, Rzym

kolekcja prywatna, Włochy

WYSTAWIANY:

„Tadeusz Kantor. Opere dal 1956 al 1990”, Spicchi dell'Est, Rzym, 11.06-20.07.1990

„Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba”, Muzeum Narodowe w Krakowie, 10.1991-01.1992

LITERATURA:

Tadeusz Kantor. Opere dal 1956 al 1990, kat. wyst., Spicchi dell'Est, Rzym 1990, s. 40 (il.)

Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba, kat. wyst., red. Zofia Gołubiew, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1991, poz. kat. 235,

s. 12 (spis prac)

Mam wam coś do powiedzenia. Tadeusz Kantor - autoportrety, kat. wyst., red. Zofia Gołubiew, Muzeum Narodowe w Krakowie,

2000, s. 55 (il.), 63 (spis prac)

Tadeusz Kantor. Interior imaginacji, red. Jarosław Suchan, Marek Świca, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Cricoteka,

Warszawa-Kraków 2005, s. 179 (il.)

Teatr Cricot 2 Informator 1989-1990, opracowanie Anna Halczak, Kraków 2003, (okładka)



Tadeusz Kantor, w swoich dziełach powstałych w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, zajmował się już tylko sobą: swoją sztuką, wyobraźnią, wspomnieniami oraz życiem osobistym. Najpełniejszy tego wyraz odnalazł w malarstwie figuratywnym, do którego wrócił po etapie ukrywania ludzkich postaci w asamblażach. W prezentowanym obrazie można dostrzec równie charakterystyczny zabieg rozdawiania postaci, przedstawiającej samego artystę w jednoczesnym akcie tworzenia i przeżywania. W owej grze ze swoim sobowtorem Kantor stawał się partnerem dla samego siebie. Rozgrywająca się tu relacja, nawiązująca do przeszłości autora, utrzymuje się w formule spektaklu, który przez całą jego twórczość odgrywał szczególną rolę i, jak opisywał:

„to jest aktor, który siedzi za ramami i przyjmuje zawsze taką samą pozycję, jak ja. Gdy w pewnym momencie, zdenerwowany, wychodzę, on też wychodzi z ram obrazu i zaczyna mnie grać”.

Tadeusz Kantor, cyt. za: Zofia Gołubiew, „O wystawie: [w:] „Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba”, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 1991, s. 39–40

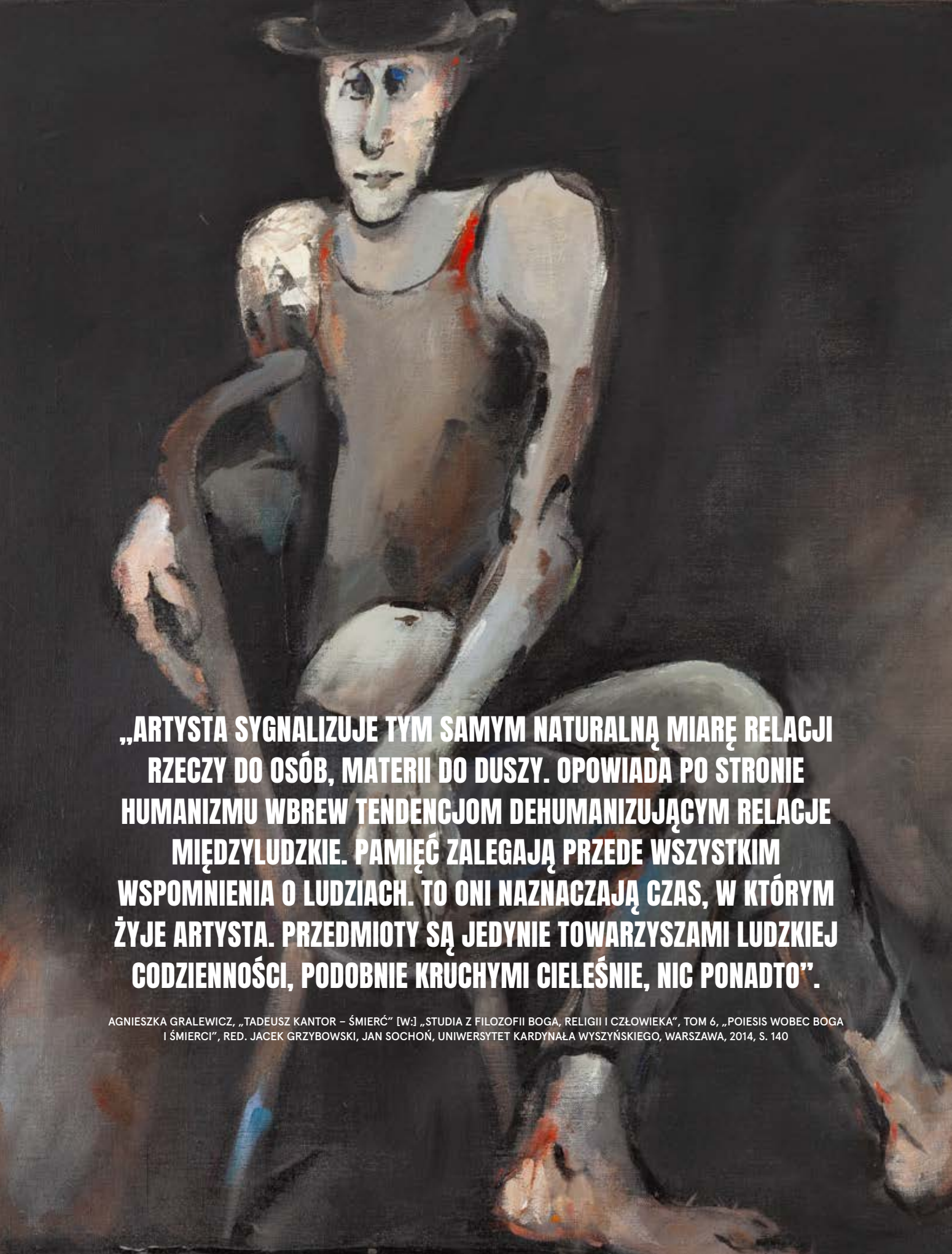
Z kolei Zofia Gołubiew zwróciła uwagę na pewien paradoks obrazowania, występujący w finalnym etapie twórczości artysty: „Stało się coś ostatecznego w swojej konsekwencji: Kantor, który dotąd ‘używał’ w swojej twórczości ludzi, przedmioty, życie, śmierć, obrazy innych twórców – traktował to wszystko jako ‘ready-made’, przedmioty gotowe – obecnie potraktował tak Obraz, czyli samo malarstwo. Zostało ono ‘użyte’ jako temat... samego siebie” (Zofia Gołubiew, „O wystawie” [w:] „Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba”, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 1991, s. 40).

Dzieło „Jakaś postać wypadła z obrazu i okazało się, że była tylko fikcją” jest ostatnim malarskim autoportretem z dwukrotnym przedstawieniem samego Kantora. Poprzeżdziła go realizacją blisko trzydziestu innych autoportretów, którym w pełni artysta poświęcił swoją twórczość w latach 1987–1990. Dziewięć z nich tworzyło cykl „Dalej już nic” (1987/1988), sześć należało do serii „Cholernie spadam!” (1988 i 1990), jedno o odmiennej formie było zatytułowane „Jestem niesiony przez dziewczynę” (1988), trzy z serii „Nie zagląda się bezkarnie przez okno” powstały również w 1988 roku, dwa były związane z setną rocznicą rewolucji francuskiej (1989) i kolejne trzy nosiły tytuł „Mój dom” (1989). Prezentowany obraz jest utrzymany w charakterystycznym dla ostatniego etapu jego twórczości ciemnym kolorystyce z dominacją czerni, brązów, błękitów i zieleni oraz z domieszką barw w jasnej tonacji – bieli, ugrów i szarości. Występują tu również autorskie „malarskie dodatki” w postaci pobłyków bieli, czerwieni i żółci, które nałożone w pozornie przypadkowych miejscach kompozycji, w istocie znacznie ją ożywiają. Dodatkowego dramatyzmu nadaje tu rwany kontur oraz czarna kreska obrysująca postacie poddane deformacjom w partiach stóp i dłoni.

Prezentowany obraz, również podobnie jak w przypadku wcześniejszych autoportretów Kantora, ukazuje samotność i udrękę, zawiedzioną miłość oraz rozczarowanie z niemożności powrotu do młodości. Sam artysta występuje tutaj jako bosa postać w kusym podkoszulku, przykrótkich spodniach i w kapeluszu, która siedzi w sobodnej pozie na krześle wstawionym w ramy. Jedna ze stóp wręcz wysuwa się przed obrazowaną oprawę, co czyni kompozycję niemal teatralną, której głównym aktorem jest sam artysta. Leżącą u stóp druga naga postać zdaje się przyjmować pozycję kogoś, kto upadł z wysokości, co potwierdza również sam tytuł prezentowanego w katalogu obrazu. W tej niezwykle osobistej refleksji tkwi największa wartość tradycyjnego malarstwa Tadeusza Kantora. Podobną analogię można odnaleźć również w ostatnim obrazie cyklu „W tym obrazie już pozostanę”, gdzie artysta ukazał siebie samego na marach, formułując przesłanie: „Bo obraz musi zwyciężyć i mój Biedny Pokoik Wyobraźni też”.

Równie istotnym wątkiem w twórczości Kantora był egzystencjalny dualizm, w który artysta wpisywał estetykę choroby i ożywającego trupa jako metaforę ludzkiego życia. Dla artysty życie i śmierć wzajemnie się przenikają i jednocześnie nie wykluczają. Występujące w jego działaniach postacie upiórów, widma, manekina symbolizują wyobcowanie i inność człowieka, który zawdzięcza istnienie swojej pamięci. Dualizm ten wyrażają również ukazane w kostiumy – nagości i ubioru, żywotności w ciele przed chwilą umarłym, kalektwie, lekkości postaci pomimo ich ułomności. Kantor swoje postacie naznacza paradoksem śmierci poprzez specyficzne pobudzenie, powtarzanie fraz, ekspresję ruchów oraz rymy przerywane milczeniem. Towarzyszące im przedmioty należą do biednej materii rzeczywistości i wyrażają one skrywaną prawdę o ułomności ludzkiego życia. Symbolizują nostalgiczne przemijanie świata.





„ARTYSTA SYGNALIZUJE TYM SAMYM NATURALNĄ MIARĘ RELACJI RZECZY DO OSÓB, MATERII DO DUSZY. OPOWIADA PO STRONIE HUMANIZMU WBREW TENDENCJOM DEHUMANIZUJĄCYM RELACJE MIĘDZYLUDZKIE. PAMIĘĆ ZALEGAJĄ PRZEDĘ WSZYSTKIM WSPOMNIENIA O LUDZIACH. TO ONI NAZNACZAJĄ CZAS, W KTÓRYM ŻYJE ARTYSTA. PRZEDMIOTY SĄ JEDYNIE TOWARZYSZAMI LUDZKIEJ CODZIENNOŚCI, PODOBNIIE KRUCHYMI CIELEŚNIE, NIC PONADTO”.

AGNIESZKA GRALEWICZ, „TADEUSZ KANTOR – ŚMIERĆ” [w:] „STUDIA Z FILOZOFII BOGA, RELIGII I CZŁOWIEKA”, TOM 6, „POIESIS WOBEC BOGA I ŚMIERCI”, RED. JACEK GRZYBOWSKI, JAN SOCHOŃ, UNIWERSYTET KARDYNAŁA WYSZYŃSKIEGO, WARSZAWA, 2014, S. 140

Kantor swoją strategię artystyczną opierał na wybiórczym utrwalaniu sensów i znaczeń ikonicznych dzieł sztuki. Dokonywał eliminacji najbardziej charakterystycznych cech dzieł i sięgał głębiej do ich koncepcji i treści, którym nadawał w swoich pracach nowego znaczenia. Prowadzenie dialogu z dawnymi mistrzami i kształtowanym tradycją miejscem dla sztuki pozwalało artyście na niezwykle oryginalną kpinę z fałszywej idei muzealnej nieśmiertelności. Powstanie obrazu „Jakaś postać wypadła z obrazu...” poprzedziła wizyta Kantora w Hiszpanii w latach 1981-1989, gdzie zaprezentował swoje najważniejsze spektakle: „Umarłą klasę”, „Wielopole-Wielopole”, „Niech szczoną artyści” i „Nigdy już tu nie powrócę”. W realizacjach tych odnosił się on do różnych związków z Hiszpanią, poczynając od działań scenograficznych („Don Kichot”, „Alkade z Zalamei”, „Czarująca szewcowa”) ujawniających fascynację literaturą, aż po malarstwo nawiązujące do wielkich malarzy i przenoszenie ich wątków i postaci na współczesne płótna. W twórczości Kantora jest obecny również jeszcze jeden motyw – fascynacje krajobrazem, architekturą czy prozaicznymi obserwacjami zapisane w wizualnym zapisie szkiców z cyklu „Dziennik z podróży”. Fascynacje Kantora bliskie stylizyce teatralnej odnajdują odzwierciedlenie w jego płótnach z lat 80. i tym samym jego twórczość można śmiało określić mianem sztuki totalnej, będącej świadectwem dojrzewania artystycznej wizji wizualnej strony obrazowanych przedstawień.

Wielowymiarowa twórczość artysty należy do najwybitniejszych i jednocześnie najtrudniejszych do zdefiniowania zjawisk sztuki XX wieku. Każdy okres jego działalności, obraz, rysunek czy werbalny komentarz zajmują istotne miejsce w ciągu zdarzeń tworzących właściwe dzieło. Tym samym traci na swoim znaczeniu archetypiczny podział twórczości Kantora na teatr i malarstwo, a zyskuje jego miano artysty wizualnego na długo przed pełną taką kategorizacją występującą w tekstach poświęconych sztuce współczesnej. Zofia Gołubiew opisując ostatni etap działań Kantora zwraca również uwagę na jego własny, kompletny świat: „Każdy ma szansę odnaleźć coś własnego w świecie, w którym mowa jest o miłości i jej niespełnieniu, a jednocześnie o jej wielkiej twórczej sile; o obawie nieuchronnej śmierci; o samotności; o nigdy nie kończącym się sukcesem poszukiwaniu Domu – miejsca powrotu i uspokojenia; o żarliwym i konsekwentnym dążeniu do rzeczywistego istnienia – do bycia wiarygodnym, „realnym”, do zaprzeczenia pozorności egzystencji” [Zofia Gołubiew, Ostatni autoportret [w:] Zofia Gołubiew, „Mam wam coś do powiedzenia”. Tadeusz Kantor – autoportrety, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, s. 58].



W 1990 roku obraz „Jakaś postać wypadła z obrazu i okazało się, że była tylko fikcją” zakupiła Virna Lisi (ur. 1936 – zm. 2014), włoska aktorka filmowa uznana za legendę kina i jedną z europejskich piękności filmowych. Jej talent w pełni doceniono po roli Katarzyny Medycejskiej w filmie „Królowa Margot” (1994), która przyniosła liczne nagrody: francuskiego Césara i nagrodę Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes. W 2004 została uhonorowana Włoskim Złotym Globem za osiągnięcia w dziedzinie kinematografii. W 2009 otrzymała wyróżnienie Włoskiej Akademii Filmowej, nagrodę Davida di Donatello za całokształt kariery aktorskiej.

Aktorka zakupiła pracę z wystawy „Tadeusz Kantor. Opere dal 1956 al 1990” (11.06–20.07.1990) zorganizowanej przez włoską galerię sztuki Spicchi dell’Est. Galeria prowadzona przez Stefanię Pigę, z domu Vaselli, powstała z myślą o prezentacji sztuki z Europy Wschodniej. Przez 25 lat działalności instytucji prezentowano prace takich artystów jak Tadeusz Kantor, Henryk Stażewski, Tomasz Tatarczyk czy Franciszek Starowieyski. Ale Państwo Piga nie zatrzymywali się na najślawniejszych. Ciągłe odkrywali uniwersalny wymiar twórczości kolejnych polskich, ale także litewskich, rumuńskich czy węgierskich. Organizowali im wystawy oraz profesjonalną promocję. W listopadzie 2023 roku na wystawie „Tadeusz Kantor Café Europe” (13.11.2023–25.02.2024) w Cricotece zaprezentowano prace Tadeusza Kantora z kolekcji Państwa Pigów.

8 †

TADEUSZ KANTOR

1915–1990

Informel, 1963

olej/piótno, 81 x 99 cm

sygnowany i datowany p.d.: '63 | Kantor'

na odwrociu nalepka transportowa i nalepka z domu aukcyjnego Agra-Art w Warszawie z 2004 roku

estymacja:

250 000 – 300 000 PLN

59 000 – 71 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2003

kolekcja prywatna, Polska

Agra-Art, 2004

kolekcja instytucjonalna, Polska

DESA Unicum, 2020

kolekcja prywatna, Wrocław

„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





WSZELKIE ŚLADY ŻYCIA

Tadeusz Kantor po raz pierwszy zetknął się z taszyzmem i informelem, czerpanym wprost od Wolsa, Georges Mathieu, Jeana Fautriera, Hansa Hartunga i Jacksona Pollocka, podczas jego pobytu w Paryżu w 1955. Po powrocie do kraju, wraz z Jerzym Nowosielskim, Tadeuszem Brzozowskim, Marią Jarewą, Erną Rosenstein, Jerzym Skarżyńskim i Jonaszem Sternem, zorganizował „Wystawę Dziewięciu” inicjującą działalność II Grupy Krakowskiej. Moment szczególnej popularności malarstwa bezforemnego wyznaczyła wystawa prac Kantora i Marii Jaremy w Salonie „Po prostu” pod koniec 1956, po której to rozpoczęła się w Polsce szczególna moda na informel. O szczególnym oddziaływaniu twórczości Kantora na ówczesnych artystów pisał Mieczysław Porębski: „Kantor nieomylnie chwyta żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją „na warsztat”, bo wie, że istotna siła nowoczesnego artysty polega na stałym odnawianiu się, stałym twórczym współuczestnictwie w jednym, wspólnym i nieprzerwanym procesie. Nie boi się „obcego tekstu”, nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną samodzielną kreację, rozegra własną sprawę” (Mieczysław Porębski, Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po prostu”, „Po prostu”, nr 52-53, 1956).

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

9 ↑

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

1927-1957

"Portret mężczyzny", 1950

olej/piótno, 90 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ WRÓBLEWSKI | PORTRET MEŻCZYZNY | 90 x 70 olej 1950'
na odwrociu stempel z Galerii Zderzak

estymacja:
2 500 000 - 4 000 000 PLN
589 000 - 942 000 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Zderzak, Kraków
kolekcja prywatna, Kraków
DESA Unicum, 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna”, Pałac Sztuki, CBWA, Kraków, 5-27.01.1958
Galeria Zachęta, Warszawa, 6-23.02.1958
Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź, 4-25.05.1958
„Andrzej Wróblewski 1927-1957. Wystawa w 10-lecie śmierci”, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 10.04-14.05.1967
Muzeum Narodowe w Warszawie, 5.02-3.03.1968
„Andrzej Wróblewski (1927-1957). Retrospektywa”, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 30.10-03.12.1995
„Andrzej Wróblewski (1927-1957). Retrospektywa”, Muzeum Narodowe, Kraków, 26.01-31.03.1996

LITERATURA:
Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Kraków 1958, s. 13, poz. kat. 21
Andrzej Wróblewski: 1927-1957, katalog wystawy w 10. rocznicę śmierci, [red.] Irena Moderska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1967, s. 37, poz. kat. 39
Spis obrazów Andrzeja Wróblewskiego wykonany przez Krystynę Wróblewską 25 marca 1968, znajdujących się w mieszkaniu artysty - na pawlaczu - (przy ul. Ks. Józefa 55a), będących własnością jego żony, Teresy Wróblewskiej, nr 2
Andrzej Wróblewski. Retrospektywa, katalog wystawy, [red.] Zofia Gołubiew, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, poz. kat. 72, s. 93



„PONIEWAŻ JESTEM NIESZCZĘŚLIWY, WIĘC ZAJMUJĘ SIĘ PROBLEMAMI REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO. WYMYŚLIŁEM MIĘDZY INNYMI GŁĘBOKĄ PRAWDĘ, ŻE TYLKO WTEDY NIKT MI NIE BĘDZIE NARZUCAŁ SOCREALIZMU, JEŻELI JA SAM BĘDĘ GO NARZUCAŁ INNYM”.

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

Obraz „Portret mężczyzny” autorstwa Andrzeja Wróblewskiego powstał w 1950 roku, kiedy to w Polsce panowała doktryna realizmu socjalistycznego. Dla Wróblewskiego, będącego wtedy młodym artystą, była to zarówno oficjalna droga twórcza, jak i źródło ograniczeń w wolności artystycznej. Wprowadzenie tego stylu w sztuce było wyzwaniem dla twórców, nawet dla tych, którzy pragnęli aktywnie uczestniczyć w zmianach społeczno-politycznych w powojennej Polsce. W kontekście debat o nowej rzeczywistości i tzw. nowym realizmie, Wróblewski wypracował swoją unikalną metodę twórczą. Jak sam wyznał w liście do Anny Porębskiej w 1949 roku, zajął się realizmem socjalistycznym z powodu osobistego niezadowolenia, dochodząc do wniosku, że najlepszą obroną przed narzucanym mu socrealizmem będzie jego własne, aktywne propagowanie tego stylu.

Realizm socjalistyczny został oficjalnie przyjęty jako obowiązujący kierunek w sztuce podczas IV Walnego Zjazdu ZPAP w Katowicach w dniach 27–29 czerwca 1949 roku. W tym czasie Wróblewski był studentem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jednak dla niego, w przeciwieństwie do niektórych artystów, przyjęcie socrealizmu nie oznaczało bezwarunkowego poddania się obcej ideologii. Początkowo zbliżył się do Grupy Młodych Plastyków, skupionych wokół Mieczysława Porębskiego i Tadeusza Kantora, którzy wierzyli, że „abstrakcjonizm w malarstwie wytycza nieomylną drogę ku nowemu, spotęgowanemu realizmowi” (Tadeusz Kantor, Mieczysław Porębski, Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua, [w:] „Twórczość” 1946, nr 9). Jednak z czasem ich ścieżki się rozeszły, ponieważ Wróblewski miał bardziej skomplikowany stosunek do socrealizmu. Widział siebie jako osobę, która powinna motywować malarzy do poszukiwań nowych środków wyrazu i społecznego zaangażowania sztuki. Dlatego zaproponował koncepcję sztuki tematycznej, realistycznej, zrozumiałej i przede wszystkim zaangażowanej w polityczne przemiany.

Jak pisał Charles Esche: „W swoich pracach Wróblewski zdaje się obserwować i reagować na dramatyczne wydarzenia tamtych lat we własny, indywidualny sposób. Jako artysta (oraz, od przypadku do przypadku, krytyk) tworzył wtedy obrazy i rysunki, których płynny, zmienny styl w miarę potrzeb nasycał się realizmem, to znów od niego odsuwał. Możemy sobie tylko wyobrazić wpływ, jaki wywarł na młodym artyście wyjazd z Wilna w ramach akcji przesiedleńczej po 1945 i przybycie do Krakowa. Dowody nazistowskiego terroru były dobrze widoczne w życiu codziennym jeszcze przez długi czas, jednak u Wróblewskiego przedstawienia okropności wojennych stopniowo ustępują miejsca rysunkom ukazującym wysiłki zmierzające ku odbudowie. Przebija z nich szczerza, acz niewypowiedziana wprost nadzieja na to, że nowy kraj robotniczy

zbuduje lepszą przyszłość: przyszłość, w której solidarność, ciężka praca i technika zastąpią przypadkowe aresztowania, zagładę i zmechanizowaną wojnę. Ten umiarkowany optymizm przeszedł następnie w atmosferę apatii i bezwładu, która zdominowała późniejsze prace artysty, będąc, jak można przypuszczać, wyrazem zawodu wywołanego niespełnionymi, przeciąganymi obietnicami władzy – podstawowego doświadczenia polskiego socjalizmu. Jednak fakt, że obietnica nowej republiki powstała bez pokrycia, nie wyklucza całkowicie możliwości jej zaistnienia – z tego też względu uczucie rozczarowania sprawia, że późniejsze prace Wróblewskiego są jeszcze bardziej bolesne i przejmujące” (Charles Esche, Andrzej Wróblewski. Sprzeczność u podstaw Dążenia do doskonałości, [w:] Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957), [red.] Magdalena Ziółkowska i Wojciech Grzybała, Warszawa 2014, s. 373–374).

Prezentowany w niniejszym katalogu „Portret mężczyzny” Andrzeja Wróblewskiego przedstawia postać w tradycyjnym ujęciu, w którym portretowany siedzi w statycznej pozie, ujęty od linii kolan w górę, z dłońmi ułożonymi na nogach. Układ ciała mężczyzny wydaje się typową pozycją, w której model prezentuje się malarzowi – statycznie eksponuje swoją postać. Jego tożsamość nie jest znana. Być może jest to model prezentujący się artyście podczas „typowego” pozowania będącego dla Wróblewskiego ćwiczeniem z zakresu malowania postaci ludzkiej. Rok powstania obrazu może jednak sugerować również, że nie jest to portret przypadkowego modela, ale przedstawiciela grupy społecznej szczególnie dowartościowanej wówczas w oficjalnej propagandzie – przedstawiciela klasy robotniczej. Mogłyby wskazywać na to wyeksponowane, duże dłonie mężczyzny, niejednokrotnie będące w dziejach sztuki symbolem wykonywania ciężkiej, fizycznej pracy.

Sposób, w jaki Wróblewski uchwycił mężczyznę w prezentowanej pracy, ale także w wielu innych, późniejszych dziełach sugeruje brak więzi z przedstawianym modelem – przedstawicielem pierwszego pokolenia wkraczającego w socjalistyczną przyszłość. Taki rodzaj przedstawienia należy odczytywać jako bardzo rzadkie i przejmujące świadectwo porażki rzeczywistego komunizmu w sferze osobistej. Jak dodaje wyżej cytowany Charles Esche: „Fakt, że owe wyalienowane przedmioty są jednocześnie ludźmi, którzy ocalili od zagłady za sprawą minionego totalitaryzmu, usiłującego ich odczłowieczyć, dodaje jedynie patosu całej sytuacji. Widziana z tej perspektywy, twórczość Wróblewskiego stanowi przejście od czynnej do biernej tragedii: od uderzająco czytelnych przedstawień przemocy i prześladowań, do mniejszych niesprawiedliwości zachodzących w poddawanych nieustannej kontroli społeczeństwie, gdzie jednostki nie są w stanie porozumieć się ze sobą czy nawet wykonać jakiegokolwiek ruchu” (Charles Esche, tamże, s. 374).



10 †

JAN TARASIN

1926–2009

"Zapis dynamiczny III", 1991

olej/piótno, 90 x 115 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 1991 | "ZAPIS DYNAMICZNY III"'

estymacja:

170 000 – 250 000 PLN

40 000 – 59 000 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana ze spadkobiercą

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wrocław

„Ale czy możemy wyobrazić sobie przestrzeń zawartą w innej przestrzeni? Przenikającą poprzez nią, rządzoną inną skalą, innym ruchem, innymi motywami powiązań, inną ilością elementów? Lub kilka przestrzeni ‘mijających się’, egzystujących równocześnie (...). Nasza wyobraźnia rozpaczliwie szuka analogii, modeli zastępczych, skojarzeń”.

Jan Tarasin, „Przestrzeń w przestrzeni”, [w:] Jan Tarasin, Otwarcie teksty i grafiki z zeszytów autora 1974–1981, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, „Zeszyty Naukowe”, z. 2/13, s. 21



„Zapisy”, „Fazy dynamiczne”, „Sytuacje”, „Komplikacje”, „Magazyny” to tytuły prac malarskich Jana Tarasina. Tytuły znaczące, ponieważ opisują bardzo charakterystyczną metodę analityczną, którą Tarasin wykształcił na przestrzeni ponad sześćdziesięciu lat swojej pracy twórczej. Płótna artysty pokrywa zazwyczaj zbieranina geometrycznych kształtów, kół, elips i tajemnych znaków kreślonych grubą kreską. Tarasin wszystkie swoje tajemnicze przedmioty zawiesza w wymagowanej przestrzeni płótna malarskiego, a widz odnosi wrażenie zagłębiania się w manierystyczny gabinet osobliwości. Unoszące się obiekty łączy jeden wspólny mianownik – entropia. Obrazy Tarasina zmuszają do porzucenia porządku i jednoznaczności oraz prowokują widza do poznawczych poszukiwań. Mierzenie się z płótnami Tarasina chyba najlepiej porównać do wizyty w antykwariacie, gdzie każdy napotkany na półce przedmiot może opowiedzieć nietuzinkową historię. Sam artysta najczęściej określał się mianem „buchaltera, który zapisuje wszystkie możliwe, niekończące się sytuacje”. Zanim Tarasin doszedł do formuły malarstwa jako przedstawiania systemu uporządkowanych w chaosie znaków, prowadził wieloletnie studia nad formami natury, zapisywane w swoich „Zeszytach”.

Jest w tej metodzie sporo z szaleństwa katalogowania opisanego przez Umberto Eco, a myśl zawarta w książce Eco uwidacznia się przede wszystkim w ogromnej potrzebie zamykania rozrzuconych obiektów w czterech ramach obrazu. W praktyce tej usłyszeć można głos wielu pokoleń artystów współtworzących sumę doświadczeń kultury europejskiej. To uniwersalne zamięszenie do kompilowania spisów świętych, katalogów formacji militarnych, zestawień roślin leczniczych, bestiariuszy, inwentarzy skarbców, list zakupów czy wreszcie baz danych SQL nie wynika z przypadku, ani też z naiwnej potrzeby chwili. Katalogowanie to fundament cywilizacji. Potrzeba tworzenia punktu odniesienia jako stabilnej fundacji wspólnoty interesów. Kultura preferuje zamknięte, stabilne formy, na których posadzić można przymioty kulturowej tożsamości. To na podstawie zapisów w katalogach i baz danych tworzony jest wspólny język, który dopiero po zaklasyfikowaniu staje się użytecznym narzędziem komunikacji – nabiera znaczenia. Dlatego uporczywe próby klasyfikacji i katalogowania narastającej entropii stały się jednym z głównych motywów w kulturze europejskiej. Czy to w średniowiecznych bestiariuszach, dziełach Boscha, pismach Dantego, czy Joyce’a, czy też graficznych portfoliach Warhola, wszędzie odnajdziemy wręcz natrętą potrzebę tworzenia spisów i stratyfikacji zawartych w nich elementów.

Do tej właśnie poetyki odwołuje się Jan Tarasin i to tę uniwersalną narrację odnaleźć można w pracy artysty zatytułowanej „Zapis Dynamiczny III”, która prezentowana jest w tym katalogu. Jest to praca pochodząca późniejszego okresu w twórczości artysty i stanowi pewne podsumowanie rozwoju języka artystycznego. Tarasin zaczynał swoją drogę artystyczną w kręgu sztuki informelu, a jego płótna nasyczone mocną barwą pokrywały dziesiątki niewielkich wypustek zaschniętej farby. Wczesne zbieranie przedmiotów Tarasina oparte było na przetworzeniu pejzażu lub martwej natury, które z czasem zaczęło ewoluować w kierunku coraz to bardziej abstrakcyjnych form. W latach 80. XX wieku Tarasin zaczął oczyszczać zamalowywaną przez siebie przestrzeń ze zbędnych elementów, a same płótna stały się gładkie, bardziej wysmakowane i uporządkowane kompozycyjnie.

W latach 80. przedmioty na płótnach Tarasina stały się masywniejsze, kreślone kilkoma kreskami i bardziej rozbudowane. Artysta wzbogacił też wizualnie charakterystyczne dla swojej twórczości plamy barwne, swoiste aureole, które nierzadko otaczają kreślone przez niego przedmioty. W latach 80. plamy te urosły, nabrały więcej waloru, co widoczne jest dobrze w prezentowanej pracy. Lata 80. były czasem, kiedy to Tarasin poświęcił dużo uwagi konstruowaniu przedmiotów, które nabrały cech realnych obiektów, choć nie zatraciły swojego tajemniczego charakteru i nadal mogły być odczytywane jako znaki, przedmioty czy też fragmenty wykaligrafowanego pisma. Choć malarstwo Jana Tarasina ewoluowało z czasem, to artysta od lat 60. XX wieku do końca kariery z niezwykłą konsekwencją gromadził przedmioty na swoich płótnach i pracach na papierze. Ta ogromna konsekwencja dała podwaliny pod wykrystalizowanie się jednego z najbardziej wyrazistych i rozpoznawalnych języków artystycznych, który został wykształcony nad Wisłą po II wojnie światowej.



11 ↑

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"SM 1", 1974

olej/ płótno, 142 x 142 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '143 x 143 cm | FANGOR | SM 1 1974 | 56 x 56''

estymacja:
1 500 000 – 2 500 000 PLN
353 000 – 589 000 EUR

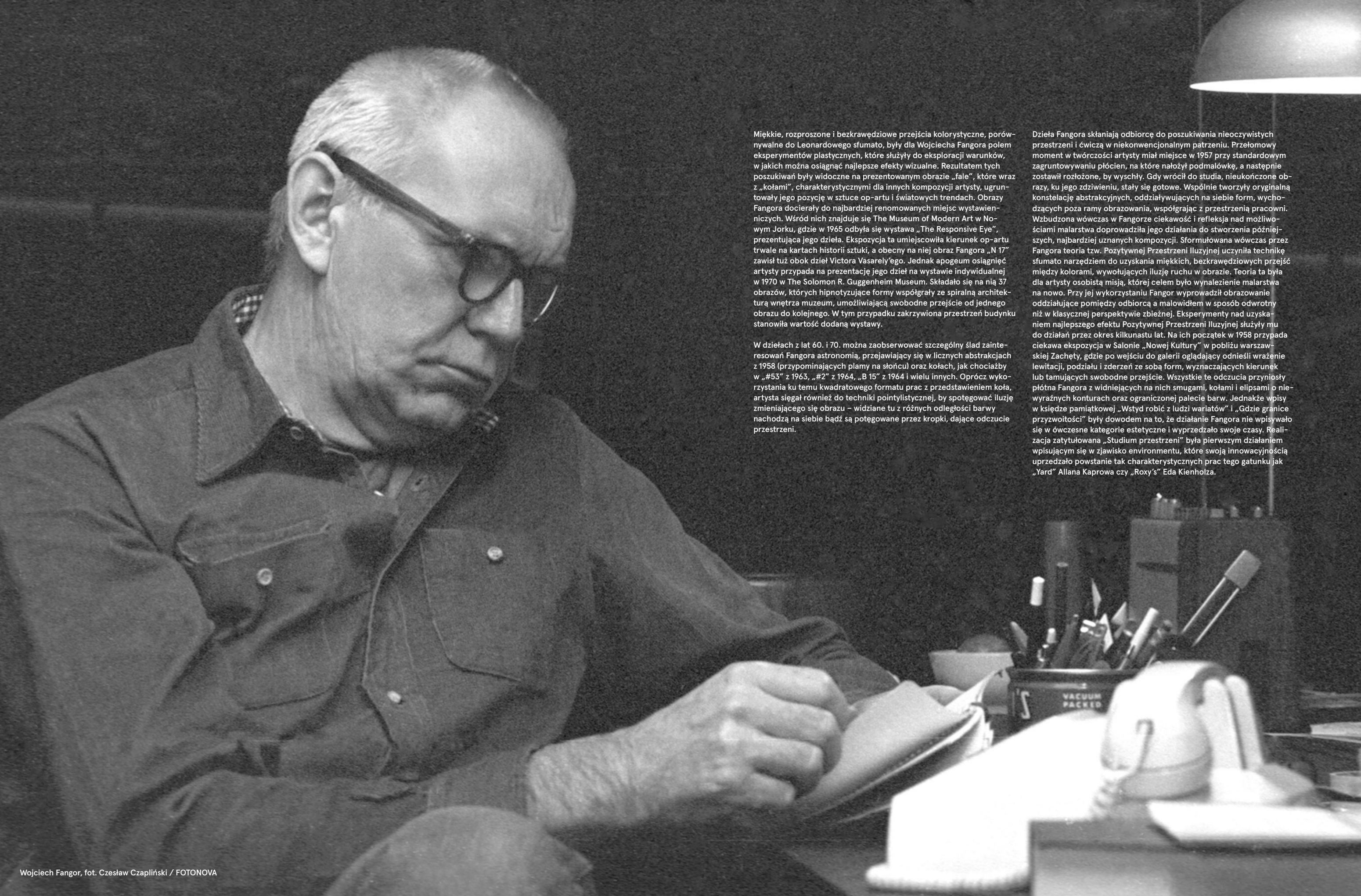
OPINIE:
Praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik pod numerem: P.940

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, 2020
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wojciech Fangor. Malarstwo, Galeria 261, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, Łódź, 11-28.05.2001

LITERATURA:
Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, Kraków 2012, s. 226 (il.)





Miękkie, rozproszone i bezkrawędziowe przejścia kolorystyczne, porównywalne do Leonardowego sfumato, były dla Wojciecha Fangora polem eksperymentów plastycznych, które służyły do eksploracji warunków, w jakich można osiągnąć najlepsze efekty wizualne. Rezultatem tych poszukiwań były widoczne na prezentowanym obrazie „fale”, które wraz z „kołami”, charakterystycznymi dla innych kompozycji artysty, ugruntowały jego pozycję w sztuce op-artu i światowych trendach. Obrazy Fangora docierały do najbardziej renomowanych miejsc wystawieni-
niczych. Wśród nich znajduje się The Museum of Modern Art w No-
wym Jorku, gdzie w 1965 odbyła się wystawa „The Responsive Eye”,
prezentująca jego dzieła. Ekspozycja ta umiejscowiła kierunek op-artu
trwale na kartach historii sztuki, a obecny na niej obraz Fangora „N 17”
zawisł tuż obok dzieł Victora Vasarely’ego. Jednak apogeum osiągnięć
artysty przypada na prezentację jego dzieł na wystawie indywidualnej
w 1970 w The Solomon R. Guggenheim Museum. Składało się na nią 37
obrazów, których hipnotyzujące formy współgrały ze spiralną architek-
turą wnętrza muzeum, umożliwiającą swobodne przejście od jednego
obrazu do kolejnego. W tym przypadku zakrzywiona przestrzeń budynku
stanowiła wartość dodaną wystawy.

W dziełach z lat 60. i 70. można zaobserwować szczególnie ślad zainte-
resowań Fangora astronomią, przejawiający się w licznych abstrakcjach
z 1958 (przypominających plamy na słońcu) oraz kołach, jak chociażby
w „#53” z 1963, „#2” z 1964, „B 15” z 1964 i wielu innych. Oprócz wyko-
rzystania ku temu kwadratowego formatu prac z przedstawieniem koła,
artysta sięgał również do techniki pointylistycznej, by spotęgować iluzję
zmieniającego się obrazu – widziane tu z różnych odległości barwy
nachodzą na siebie bądź są potęgowane przez kropki, dające odczucie
przestrzeni.

Dzieła Fangora skłaniają odbiorcę do poszukiwania nieoczywistych
przestrzeni i ćwiczą w niekonwencjonalnym patrzeniu. Przełomowy
moment w twórczości artysty miał miejsce w 1957 przy standardowym
zagruntowywaniu płócien, na które nałożył podmalówkę, a następnie
zostawił rozłożone, by wyschły. Gdy wrócił do studia, nieukończone ob-
razy, ku jego zdziwieniu, stały się gotowe. Wspólnie tworzyły oryginalną
konstelację abstrakcyjnych, oddziaływujących na siebie form, wycho-
dzących poza ramy obrazowania, współgrając z przestrzenią pracowni.
Wzbudzona wówczas w Fangorze ciekawość i refleksja nad możliwo-
ściami malarstwa doprowadziła jego działania do stworzenia później-
szych, najbardziej uznanych kompozycji. Sformułowana wówczas przez
Fangora teoria tzw. Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej uczyniła technikę
sfumato narzędziem do uzyskania miękkich, bezkrawędziowych przejść
między kolorami, wywołujących iluzję ruchu w obrazie. Teoria ta była
dla artysty osobistą misją, której celem było wynalezienie malarstwa
na nowo. Przy jej wykorzystaniu Fangor wyprowadził obrazowanie
oddziałujące pomiędzy odbiorcą a malowidłem w sposób odwrotny
niż w klasycznej perspektywie zbieżnej. Eksperymenty nad uzyska-
niem najlepszego efektu Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej służyły mu
do działań przez okres kilkunastu lat. Na ich początek w 1958 przypada
ciekawa ekspozycja w Salonie „Nowej Kultury” w pobliżu warszaw-
skiej Zachęty, gdzie po wejściu do galerii oglądający odnieśli wrażenie
lewitacji, podziału i zderzeń ze sobą form, wyznaczających kierunek
lub tamujących swobodne przejście. Wszystkie te odczucia przyniosły
płótna Fangora z widniejących na nich smugami, kołami i elipsami o nie-
wyrażnych konturach oraz ograniczonej palecie barw. Jednakże wpisy
w księdze pamiątkowej „Wstyd robić z ludzi wariatów” i „Gdzie granice
przyzwoitości” były dowodem na to, że działanie Fangora nie wpisywało
się w ówczesne kategorie estetyczne i wyprzedzało swoje czasy. Reali-
zacja zatytułowana „Studium przestrzeni” była pierwszym działaniem
wpisującym się w zjawisko *environmentu*, które swoją innowacyjnością
uprzedzało powstanie tak charakterystycznych prac tego gatunku jak
„Yard” Allana Kaprowa czy „Roxy’s” Eda Kienholza.

**„WSPÓŁCZESNY OBRAZ PRZESTAŁ BYĆ DZIURĄ W RAMIE
DO ZAGLĄDANIA W GŁĘB. ZACZĄŁ EMANOWAĆ SWOJĄ POWIERZCHNIĄ
NA ZEWNĄTRZ, STAŁ SIĘ ŹRÓDŁEM PROMIENIOWANIA, WYTWARZAJĄC
W PRZESTRZENI STREFĘ FIZYCZNEGO DZIAŁANIA”.**

WOJCIECH FANGOR

12 ₮

JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Folding with Light", 1971

akryl/plótno, 106,5 x 162 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 1971'
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'JULIAN STANCZAK "FOLDING WITH LIGHT" 1971'

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
71 000 - 118 000 EUR

POCHODZENIE:
Phyllis Weston Gallery, Cincinnati
kolekcja prywatna, USA
Christie's, 2020
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Julian Stanczak, Carl Solway Gallery, Cincinnati, 1971



**„MOJE MŁODZIEŃCZE DOŚWIADCZENIA Z OKRUCIEŃSTWAMI
WOJNY SĄ ZE MNĄ - ALE CHCIAŁEM JE ZAPOMNIEĆ, WIEŚĆ
‘NORMALNE’ ŻYCIE I PEŁNIEJ ZAADAPTOWAĆ SIĘ W SPOŁECZEŃSTWIE.
NIE CHCIAŁEM BYĆ CODZIENNIE BOMBARDOWANY PRZESZŁOŚCIĄ -
W SZTUCE ANTYREFERENCJALNEJ, ABSTRAKCYJNEJ SZUKAŁEM
ANONIMOWOŚCI LUDZKICH CZYNÓW”.**

JULIAN STAŃCZAK

13 ↑

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Provocative Undulation – Light", 2003

akryl/plótno, 76 x 62 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 03'
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 03' oraz opisany na krośnie malarskim:
'JULIAN STAŃCZAK I "PROVOCATIVE UNDULATION – LIGHT" 2003'
na krośnie malarskim nalepka Stux Gallery z opisem pracy

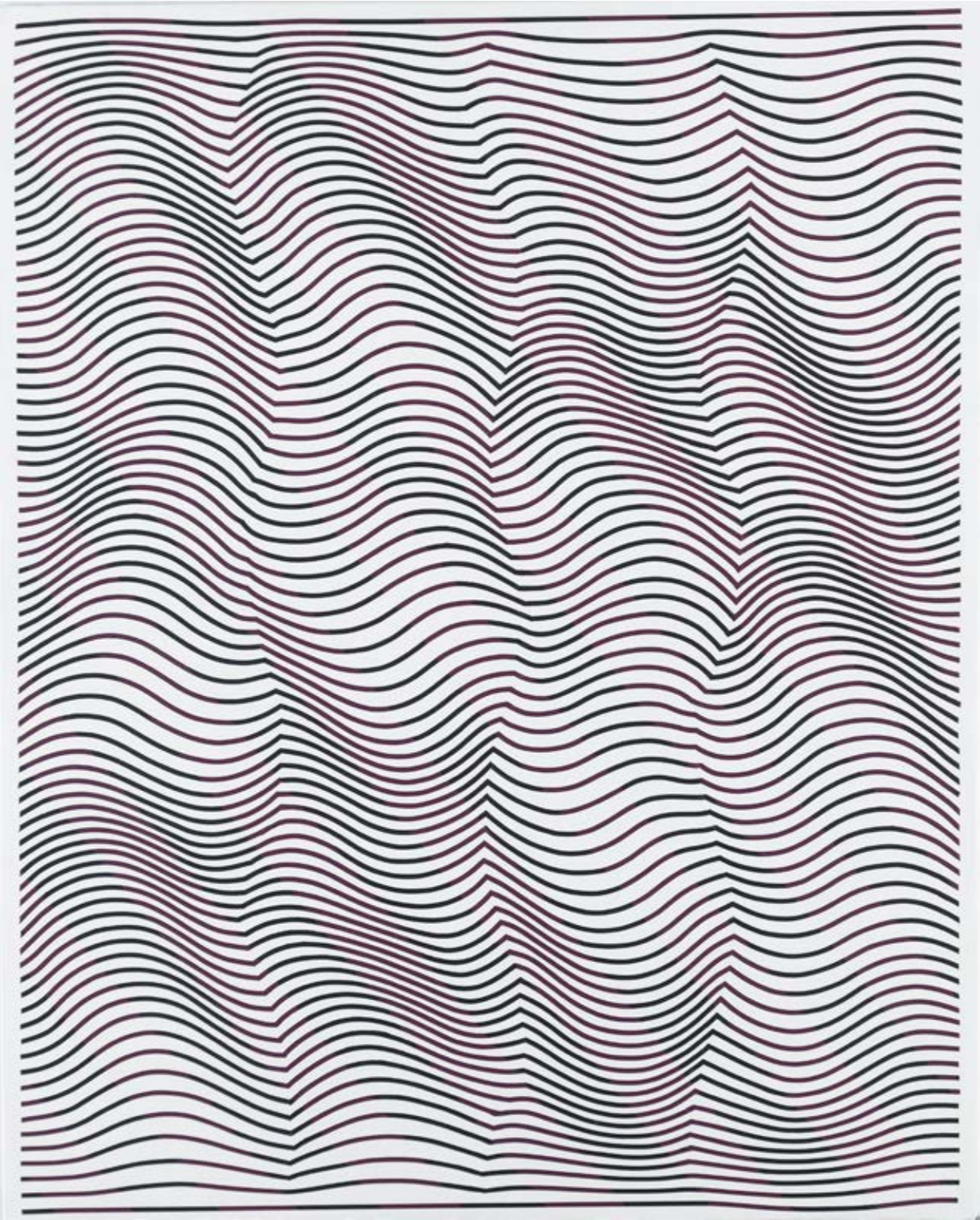
estymacja:
85 000 – 120 000 PLN
20 000 – 29 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Julian Stańczak. Constellation and Color: Four Decades of Painting”, Stux Gallery, Nowy Jork, 15.01.2005–19.02.2005

„Im bardziej ktoś studiuje subtelne przejścia i nieustające modulacje kolorów stosowane przez Juliana Stańczaka... tym więcej ich można zobaczyć, a poprzez systematyczny proces modulowania jednego odcienia względem drugiego, gdy rozszczepiają się one na złożoną gamę starannie skoordynowanych wartości, tym więcej można poczuć i zrozumieć”.

Robert C. Morgan



14 ↑

JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Provocative Undulation - Dark", 2003

akryl/plótno, 76 x 62 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 03'
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 03' oraz opisany na krośnie malarskim:
'JULIAN STAŃCZAK I "PROVOCATIVE UNDULATION - DARK" 2003'
na krośnie malarskim nalepka Stux Gallery z opisem pracy

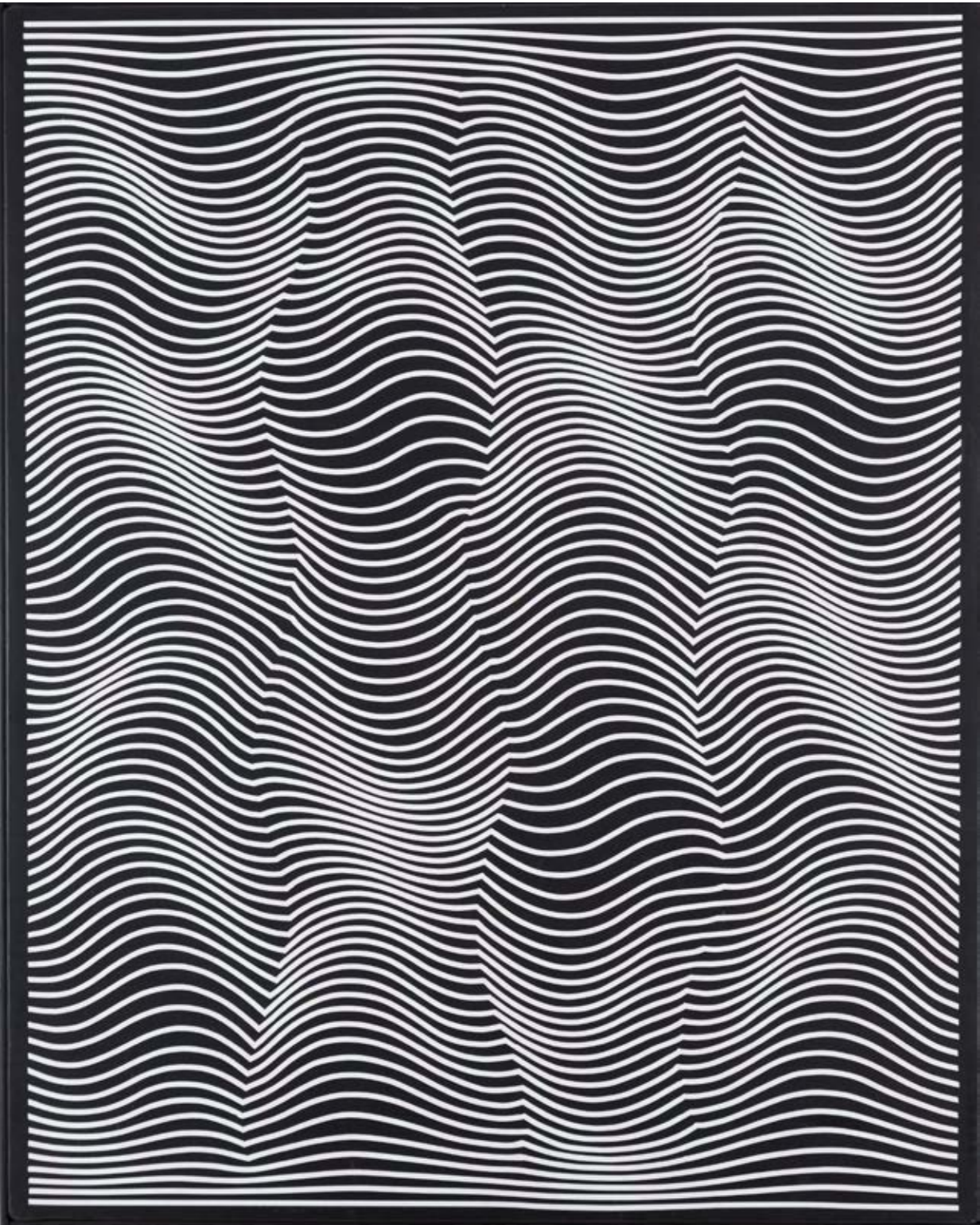
estymacja:
85 000 - 120 000 PLN
20 000 - 29 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Julian Stańczak. Constellation and Color: Four Decades of Painting”, Stux Gallery, Nowy Jork, 15.01.2005-19.02.2005

„Stańczak angażuje nas w epistemologię chromatycznej intensywności, rosnący, rezonujący epokowy styl malowania, który rezyduje w wnętrzu naszego bytu”.

Robert C. Morgan



Julian Stańczak, twórca nurtu op-art, jest postacią, która w sposób wyjątkowy połączyła naukę percepcji z artystyczną ekspresją. Sztuka optyczna to kierunek w sztuce wizualnej, który zyskał popularność w latach 60. XX wieku. Charakteryzuje się on wykorzystaniem iluzji optycznych, które igrają z percepcją widza. Dzieła op-artu często składają się z powtarzalnych wzorów, linii, kształtów i kontrastów kolorystycznych, które mogą wywoływać wrażenie ruchu, pulsowania lub trójwymiarowości, mimo że są statyczne i dwuwymiarowe. Artystki i artyści tego kierunku, tacy jak Bridget Riley czy Victor Vasarely, eksplorowali możliwości ludzkiego wzroku, pokazując, jak łatwo można manipulować naszym postrzeganiem rzeczywistości. Op-art nie tylko zrewolucjonizował świat sztuki, ale także znalazł zastosowanie w modzie, reklamie i designie, demonstrując, jak sztuka może przenikać do codziennego życia i wpływać na nasze doświadczenia wizualne.

Julian Stańczak, urodzony w Polsce, ale tworzący głównie w Stanach Zjednoczonych, zyskał uznanie dzięki swojej zdolności do niesamowitego operowania kolorami i formami w taki sposób, że obserwator czuje, iż obraz wibruje, pulsuje lub zmienia się przed jego oczami. O międzynarodowej sławie artysty mówi się od 1964, kiedy Martha Jackson, wiedzioną niezawodnym instynktem dobrego marszanda, zaprosiła artystę do współpracy, organizując mu wystawę w swojej nowojorskiej galerii. W okresie hegemonii abstrakcji spod znaku tasyzmu i action paintingu Pollocka, pojawienie się kompozycji Stańczaka, opartych na zdyscyplinowanej formule, stało się przełomowym odkryciem, które wstrząsnęło ówczesnym światem sztuki. W latach 60. jego twórczość znalazła się więc w centrum uwagi. Wbrew obiegowym opiniom jego malarstwo optyczne posiadało bogate zaplecze teoretyczne, wyrażając wiarę w uporządkowany kosmos, którego praw nie jesteśmy w stanie zgłębić intelektualnie, potrafimy je za to wyczuć w sposób intuicyjny. Abstrakcyjna rzeczywistość Stańczaka pełna jest odniesień do otaczającej natury i świata sensualnych wrażeń jej fenomenów. W obrazach tego artysty rytmizowane układy równoległych linii wyłaniają się i znikają w nieokreślonej przestrzeni. Mimo precyzyjnego wyrysowania zdają się nieuchwytne.

O procesie twórczym Stańczaka Marta Smolińska pisała: „Artysta relacjonuje: ‘Potrafię spędzać dni, mieszając kolory, by odpowiadały specyficznej wizji, która powstała w moim umyśle. Proces ten może obejmować kilka barw, ale może dotyczyć także stu lub więcej osobnych mieszanek. Samo to zabiera wiele dni, które spędzam skoncentrowany na efekcie, który mam nadzieję uzyskać’. Potem pojawia się koncepcja szkieletu struktury wizualnej i powtarzalnych rytmów, która pociąga za sobą decyzje, czy kompozycja będzie oparta na motywie siatki, czy na przykład pionowych, skośnych lub poziomych linii. Wszystkie etapy rozgrywają się w odniesieniu do proporcji płótna lub płyty, by w efekcie końcowym zainicjować intensywną relację z odbiorcą. Punkt wyjścia, czy tzw. grunt obrazu, stanowią zazwyczaj biel i czerń lub dwa inne kolory opozycyjne, których zestawienie wywołuje efekt aktywnego, jakby ‘gąbczastego’ podłoża” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 82). Malarz ogromną wagę przywiązywał do dokładnego tworzenia swoich prac. Pierwsze dzieła, wystawiane w 1964 w galerii Marty Jackson wykonywane były jeszcze przez malarza ręcznie. Od 1966 zaczął korzystać z taśm, by uzyskać perfekcyjnie równo odmalowane linie. Po latach praktyki opracował specjalną maszynę do cięcia odpowiedniej szerokości kawałków materiału, od których odmalowywał płaskie plamy barwne. Precyzja była w tym wypadku niesamowicie ważna – Stańczak w jednej kompozycji potrafił wykorzystać nawet kilkanaście warstw farby.

15 ↑

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Zbiór z penetracją przestrzeni realnej", 1974–79

akryl, ołówek, relief/płyta, 100 x 100 x 10 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zbiór z penetracją przestrzeni | realnej. Akryl 100 x 100 x 10 cm | Winiarski 1974–79'
na odwrociu dedykacja autorska: 'Rafałowi | Jabłonce | w dowód | przyjaźni | Winiarski | 27.06.1979'

estymacja:
450 000 – 600 000 PLN
106 000 – 142 000 EUR

POCHODZENIE:
dar od artysty
kolekcja Rafała Jabłonki
kolekcja prywatna, Brazylia, od 2005

„Zadanie, jakie sobie postawił, można by sformułować następująco: zaprogramować obraz tak, aby jego struktura była absolutnie sprawdzalna, wyłączała ekspresję osobistą oraz omylną odpowiedź odbiorców, dała się ująć w relacjach liczbowych, przekazywała informację, która jest w miarę założonego zadania ścisła. Słowem, osiągnąć taki stan precyzyjności w procesie twórczym i z takim rygiem urzeczywistnić modelowe przesłanki, aby obraz narzucał się w odbiorze jako coś nieodwracalnie koniecznego”.

Stefan Morawski





Kompozycja przedstawiona w katalogu stanowi typowy przykład formalnych eksperymentów Ryszarda Winiarskiego. Od połowy lat 60., kiedy to artysta zaczął wprowadzać trzeci wymiar do swoich tradycyjnych dwuwymiarowych kompozycji, jego prace zyskały na złożoności, przekształcając się w obiekty o cechach reliefu. Winiarski zaczął tworzyć dzieła, które przypominały modele architektoniczne nowoczesnych miast, stosując płaskie powierzchnie o niestandardowych kształtach, takich jak romby czy wąskie listewki, i eksplorując iluzję perspektywiczną.

Jak zauważyła Bożena Kowalska, „Już w 1968 roku Winiarski zaczął tworzyć nowe programy, na podstawie których powstawały obiekty wielobarwne, próby penetracji przestrzeni iluzorycznej oraz obiekty rzeczywiście trójwymiarowe dzięki reliefowej konstrukcji, iluzynie przedstawione przedmioty, ukształtowane losowo zbiory z wylosowaną strefą pustą, a nawet, incydentalnie, obiekty kinetyczne. Powstawały obrazy o nietypowych, meandrycznie powycinanych kształtach i realizacji przestrzenne, które zainicjowało przeniesienie dekoracji do ‘Medei’ Eurypidesa z Teatru Polskiego do Galerii Współczesnej” (Bożena Kowalska, „Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki”, [w:] „Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–1974”, katalog wystawy w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, Kraków 2002, s. 12).

Mimo swoich formalnych eksperymentów, Winiarski pozostał wierny pierwotnym założeniom swojej twórczości, które zakładały połączenie sztuki z nauką. Dziś jest uznawany za jednego z głównych przedstawicieli indeterminizmu w sztukach wizualnych. Podobnie jak Roman Opalka, przekraczał tradycyjne funkcje i znaczenia dzieł sztuki, odrzucając estetyzm na rzecz podejścia stricte naukowego. Dla niego proces twórczy był ważniejszy niż sam efekt końcowy. Jako artysta z podwójnym wykształceniem – malarskim i inżynierskim – dążył do wypracowania zasad, które regulowałyby proces powstawania dzieła. W typowy dla siebie sposób opisywał swoje idee artystyczne za pomocą liczb, miar oraz kolorów. Tytuł jednej z jego kompozycji, „Zbiór z penetracją przestrzeni realnej”, odzwierciedla jego zainteresowanie wpływem dzieła na rzeczywistą przestrzeń wokół niego. Winiarski, rozwijając swoje kompozycje i dodając elementy przestrzenne, angażował widza nie tylko intelektualnie, ale i motorycznie, zachęcając do oglądania dzieła z różnych perspektyw.

16 †

JAN CHWAŁCZYK

1924

"Reproduktor barwy V", 2007

relief, technika własna, akryl/płyta MDF, 56 x 56 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN CHWAŁCZYK I REPRODUKTOR BARWY - V/2007 - AKRYL/PŁ. MDF'

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
8 000 - 12 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Na dziełach Chwałczyka odgrywa się magiczny wręcz teatr światła i cienia, otulanych barwą bijącą od płaszczyzn ścian konstrukcji. Z pozoru prosta metoda obrona przez artystę – zamykanie kompozycji w przestrzennych strukturach, których części otwierają się i zamykają przed widzem, daje niesamowite wręcz efekty wizualne. Odpowiednie oświetlenie zewnętrznej strony kompozycji sprawia, że zaczyna ona świecić własnym blaskiem. O pracach Chwałczyka Bożena Kowalska pisała: „Wywoływał artysta w tych obiektach zjawisko podwójnego lub potrójnego odbicia światła i nieuchwytnych cieni, przemieszania form materialnych z iluzyjnymi tworam i blasku. Przekornie podsuwał dwojaką interpretację swoich działań: deprecjonowania ich przez użyte tytułowo określenie ‘reprodukcji’, bądź też podnoszenia do rangi sztuki eksperymentu z dziedziny optyki” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska, Warszawa 1975, s. 146-147).



17

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

"Opus G -76/78 Nr 32" z cyklu "Symfonia nr 3 - Zielona", 1978

olej/piótno, 115 x 95 cm

sygnowany u góry: 'Ciapało'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'CZESŁAW PIUS CIAPAŁO | w zw. z symfonią Niekomercyjną Nr 3 |

"OPUS G - 76/78 Nr 32" | OLEJ 115 X 100 cm ROK 1976/78'

estymacja:

55 000 - 80 000 PLN

13 000 - 19 000 EUR

LITERATURA:

Pius Ciapało, Malarstwo, Poznań-Warszawa 2021, str. 18 (il.)

„W prezentowanych pracach zawarty jest problem gry barw, zależności i harmonii kolorów konstytuujących strukturę artystyczną jako ponadczasową, ale zarazem problem dynamiki relacji kolorystycznych, a w konsekwencji czasu jako warunku prawa przekształceń. Relacje kolorystyczne kreują przestrzeń, która zostaje w ten sposób powiązana z czasem”.

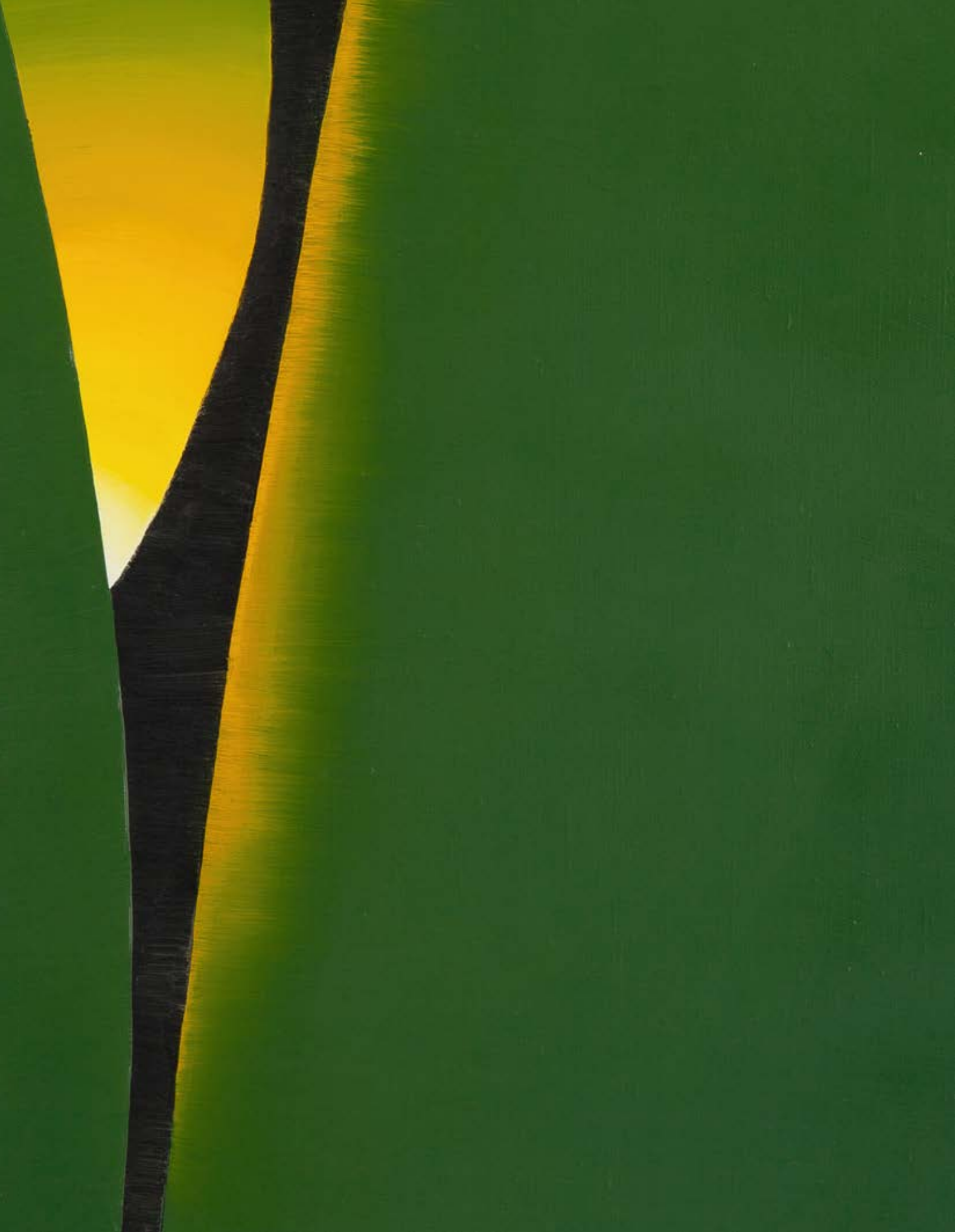
Mirosław Prosna



Czesław Pius Ciapało to jeden z najbardziej charyzmatycznych artystów swojego pokolenia, który zadebiutował na przełomie lat 60. i 70. Jego twórczość skupia się na zmysłowych, niekiedy erotycznych wizerunkach części ciała, które dominują na płótnie i ograniczają rolę tła. Jego podejście wyraźnie kontrastowało z obowiązującą wówczas cenzurą w Polsce Ludowej, co często skutkowało odrzucaniem lub usuwaniem jego prac z wystaw. Pobyt w Wielkiej Brytanii, gdzie zapoznał się z Nową Figuracją, wywarł znaczący wpływ na jego sztukę. Stworzony przez Ciapała język plastyczny współgrał z rewolucją obyczajową końca lat 60., której korzenie tkwią w ruchu społecznym hipisów. Ten ruch, osiągający swoje apogeum w latach 60. XX wieku, głosił idee uwolnienia od skomercjalizowanej cywilizacji i propagował zbliżenie do natury. Celem sztuki kontrkultury tego czasu była pomoc w przezwyciężeniu skażenia cywilizacji i wyzwolenie człowieka z opresji pruderyjnej kultury, co miało zachodzić poprzez wyzwolenie biologicznej energii, czyniącej człowieka szczęśliwym jako część Uniwersum.

Prezentowana na aukcji praca pt. „Opus G – 76/78 Nr 32” powstała w nawiązaniu do grupy obrazów nazwanych „Symfonią Niekomercyjną Nr 3 – „Zieloną”, czyli monumentalnego utworu składającego się z 10 zielonych obrazów malowanych w latach 1976–1978. „Opus G – 76/78 Nr 32” jest doskonałym przykładem twórczości Ciapały, który w soczewce skupia wszystkie charakterystyczne dla tego okresu cechy stylistyczne i formalne. Uwagę zwraca wyjątkowa kolorystyka dzieła – utrzymana w stonowanej, miejscami rozjaśnionej, zielonej tonacji. Okres twórczości Ciapały między 1974 a 1988 roku wyznaczają wielkoformatowe kompozycje, które artysta nazywał „symfoniami” – utworami strukturalnymi, poprzez które badał zależności między językiem muzyki a plastyki. W tym czasie powstały między innymi złożona z 48 elementów i mierząca blisko 120 metrów kwadratowych symfonia „Pory Roku”, „Koncert na lewą rękę”, „Oratorium Kosmiczne”, „Studium – struktura barwy a system dźwięków”, rozległy cykl obrazów trójkątnych nazwany przez artystę „Kaprysami” („Capriccio”), „Rzecz czarna”, „Pasaż”, symfonia trzynastu błękitnych „Feralna”, parawany symfoniczne „koncertujące”, symfonia „Kryształowa”, czy wcześniej wspomniana „Symfonia niekomercyjna Nr 3 – „Zielona”. Prace z tego okresu były prezentowane na imponującej ekspozycji „Symfonie wizualne 1974–1982” w warszawskiej Zachęcie w 1982 roku. Jak pisał Brent Collins: „Trzeba też wspomnieć o symfoniach wizualnych Czesława, wielkich, malowanych seriami zespołach pokrywających całe ściany sal muzealnych, w których skali człowiek staje się zaledwie karzełkiem. Niektóre zespoły są zintegrowane płynnym rytmem abstrakcyjnych form, inne progresją odcieni kolorystycznych. Wszystkie obezwładniają tą samą niezmienną formą ikonograficzną. Każdy zaś z osobna wygrywa na instrumentarium umysłu rozróżnialny nastrój w kontemplacji owej formy. Przejścia od jednego do drugiego są jak nagle delikatne powiewy wolności. W symfonicznej formie wszystko w tych obrazach zyskuje nowy rodzaj impetu i staje się prawdą to, co można określić już tylko jako jasność kosmiczna”.

Ciapało pozostał artystą osobnym, którego twórczość nie znajduje żadnej analogii w tym czasie, a co za tym idzie – nie sposób jej jednoznacznie sklasyfikować i wpisać w sztywne ramy. W swojej artystycznej podróży przez różnorodne metody, Ciapało nieustannie poszukiwał własnego, unikalnego języka. Eksplorował różne techniki i style, od drippingu inspirowanego przez Jacksona Pollocka, przez pointylizm, aż po zafascynowanie architekturą amerykańskich metropolii, które rozbudził w nim staż naukowy na Eastern Illinois University w Charleston. Niezmienna w jego pracy pozostawała harmonia barw i wyrazista płaszczyzna obrazu. Mimo upływu lat i rosnącego zainteresowania wśród kolekcjonerów, pozostaje zjawiskiem równie intrygującym, co nieodkrytym, zwłaszcza od strony zawartych w nim treści.



18 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Dźwięki VI", 1994

akryl/plótno, 120 x 160 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "DŹWIĘKI VI" 1994 | ACRYL | 120 x 160 cm'

estymacja:
80 000 – 120 000 PLN
19 000 – 29 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wrocław

„Powstałe na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu lat cykle dzieł Dobkowskiego można nazwać opowieścią o strukturze świata, dziennikiem osobistym, utworami dokumentującymi życie, traktatami filozoficznymi, a nawet studiami psychoanalitycznymi. Można je również uznać za indywidualnie uformowaną odpowiedź artysty na przekaz doznań płynący z mikro- i makrokosmosu”.

Janusz Zagrodzki





Prezentowana na aukcji praca należy do cyklu „Dźwięki”, który Jan Dobkowski rozpoczął w 1994. Artysta wykorzystał tu możliwość farby akrylowej, malując liczne złote i srebrne, falujące linie na ciemnym tle. Kolory te nie występują mianowicie w paletcie barw farb olejnych. Podobny zabieg kształtowania kompozycji odnajdziemy w innych obrazach artysty z lat 90, m.in. w cyklach „Nokturny” czy „Karnawał w Rio”. Regularnie biegnące linie ukośne wypełniają gęsto powierzchnie płótna, tworząc obraz abstrakcyjny o charakterze metaforycznym. Praca wyraża zainteresowanie Dobkowskiego ludzkimi zmysłami, choć tytuł może sugerować malarskie przedstawienie fal dźwiękowych. Przytaczając słowa artysty:

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

Jan Dobkowski

Jedną z największych inspiracji twórczych Jana Dobkowskiego były podróże. Pierwszą, najbardziej znaczącą, odbył do Stanów Zjednoczonych. W 1972, dzięki otrzymaniu stypendium Fundacji Kościuszkowskiej, wyjechał do Nowego Jorku. W tym czasie tworzył przede wszystkim biomorficzne kompozycje w zieleni i czerwieni oraz formy przestrzenne w pleksi. W latach 80. odbył kolejną długą podróż, tym razem do Ameryki Południowej. Doświadczenia z wędrówki przez Andy, Amazonię i Karaiby zaowocowały nowym cyklem „Ocean”. W przeciwieństwie do wcześniejszych obrazów, operujących głównie mocną plamą barwną, w oceanicznych pracach przeważały linie formujące kompozycje pulsujące kolorami. W kolejnych latach odwiedził Brazylię i Argentynę oraz Północną Afrykę, skąd zaczerpnął inspiracje do cyklu „Orgie i tańce rytualne”, w którym przedstawiał pozostałości nieskrępowanej, dionizyjskiej natury człowieka. W latach 90. Dobkowski stworzył kolejne podróżnicze cykle – „Karnawał w Rio” odzwierciedlający wizytę w Brazylii oraz „Oceanidy” łączący ekspresję wcześniejszych prac oceanicznych i doświadczeń rejsu po ulubionych przez artystę wyspach Grecji. Pod koniec lat 90. artysta odwiedził również Australię, skąd przywiózł wspomnienia ujęte w pełnym życia cyklu „Australijski sen”.

Dobkowski sprowadza swoje wrażenia do form najbardziej abstrakcyjnych, acz niezwykle sugestywnych, posługując się linią i kolorem. Operując tymi podstawowymi środkami wyrazu artysta tworzy obrazy niezwykle wymowne, zmysłowe, często o erotycznych konotacjach. Dokładność i dekoracyjność linii, nadaje im charakteru niemal secesyjnego. Koncepcja linearyzmu natury w obrazach Dobkowskiego wybrzmiewa na każdym etapie jego twórczości. Po powrocie ze stypendialnego wyjazdu do Nowego Jorku w 1972, po kilku latach malowania czerwonych figur na zielonym tle, sięgnął po nowe rozwiązania: przede wszystkim badał wzajemne oddziaływanie kolejnych barw. Malarz nie powrócił już do charakterystycznych kompozycji i rozpoczął nowe rozważania nad barwą i sposobem wydobycia głębi. Zerwał tym samym z pewnymi środkami ekspresji, charakteryzującymi jego dzieła w latach 60., i zmienił styl, choć pozostał wierny hołdowaniu naturze w znamiennej dla siebie linearności, co doskonale widać w prezentowanym obrazie.

19 †

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Oblicza nostalgii", 1986

olej, asamblaż/sklejka, drewno, 147 x 65,5 cm (wymiary całości)
sygnowany w lewej górnej kwaterze l.d.: 'Erna Rosenstein'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1986 | Erna Rosenstein | OBLICZA NOSTALGII'
praca składa się z czterech części umieszczonych w jednej oprawie

estymacja:
130 000 - 180 000 PLN
31 000 - 43 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków
kolekcja prywatna, Warszawa

„Jej obiekty – podobnie jak asambláže Kantora – zaczarowują codzienność, wynoszą zepsuty przedmiot na piedestał, ukazują tropioną przez surrealistów cudowność dnia powszedniego. Są też afirmacją biegu godzin, zapiskiem skazanej na zapomnienie chwili. Zrozumienie natury ‘zlepów’ łączyło Ernę Rosenstein z Mironem Białoszewskim, z którym się przyjaźniła. Jedność z rzeczami opisują jej wiersze. Są one skargą na świat i samotność, ucieczką w siebie, w ciszę pokoju o piątej rano, w miękkość opiekuńczego tapczanu. Kolaże Erny Rosenstein mogłyby wisieć na jednej ścianie z kolażami Kurta Schwittersa. Jej przedmioty ocalają od wyrzucenia śrubki, sprężynki, druciki, gwoździe, tubki, kawałki szkła, blachy i skóry, opakowania po farbach, czekoladkach, cukierkach i lekarstwach, zwitki papieru, spłaszczone puszki po piwie, tekturki i deseczki, kostki i kamyki”.

Agnieszka Toborska, „Zamknęłam oczy – chcę widzieć”, czyli sztuka Erny Rosenstein, „Dwutygodnik”, nr 58, Czerwiec 2011





Erna Rosenstein. Malarstwo, fragment ekspozycji. Fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

„TYTUŁ OBRAZU RODZI SIĘ DŁUGO I NABIERA W PROCESIE TWORZENIA WIELORAKICH ZNACZEŃ. OBRAZ ZMIENIA SIĘ W TYM PROCESIE JAK KAŻDY TWÓR ORGANICZNY. NIE WIADOMO TEŻ, KIEDY JEST JEGO POCZĄTEK. ISTNIEJE BOWIEM DŁUGO POTENCJALNIE. (...) NIE WIADOMO TEŻ, KIEDY JEST KONIEC. POZORNIE SKOŃCZONY OBRAZ PRZEISTACZA SIĘ WCIAŻ Z OTACZAJĄCYM ŚWIATEM. PĘKA. OSADZAJĄ SIĘ NOWE WARSTWY. KOLORY NABIERAJĄ INNYCH ODCIENI. W TEN SPOSÓB ZYSKUJE ON SWÓJ CZWARTY WYMIAR – CZAS. NIE TYLKO ON ZYSKUJE TEN WYMIAR. ZYSKUJĄ GO TEŻ OGLĄDAJĄCY. LUDZIE WCIAŻ NOWI WIDZĄ GO CORAZ INACZEJ. TO JEST ZALEŻNE OD WARUNKÓW I ZAGADNIEŃ EPOKI. NIE DOŚĆ, ŻE ON SIĘ ZMIENIŁ, JESZCZE ZMIENIAJĄ GO SWOIM SPOJRZENIEM. JEST TO DROGA BEZ KOŃCA. ARTYSTA ZOSTAWIŁ GO WŁASNEMU LOSOWI. NA SKUTEK WYCZERPANIA NIE UMIAŁ JUŻ DALEJ PROWADZIĆ. DAŁ ZA WYGRANĄ. PUŚCIŁ GO W ŚWIAT. NAJBARDZIEJ CHARAKTERYSTYCZNĄ CECHĄ OWEJ DECYZJI BYŁ LĘK, CZY ABY NIE ZA WCZEŚNIE. ZDECYDOWAŁ SIĘ JEDNAK. PUSZCZAJĄC W ŚWIAT, DAŁ MU IMIĘ. NAZWANIE BYŁO OWĄ DECYZJĄ. BYŁO ODCIĘCIEM SIĘ. REZYGNACJĄ Z INNYCH MOŻLIWOŚCI. ZAMKNIĘCIEM. DLATEGO IMIĘ JEST WAŻNE. OKREŚLA W PRZYBLIŻENIU COŚ, CO RODZIŁO SIĘ BARDZO DŁUGO I ZOSTAŁO ZAMKNIĘTE. RÓWNOCZEŚNIE JEST ONO ZAWSZE NIEPEŁNE, GDYŻ JEST PRZERWANIEM”.

ERNA ROSENSTEIN. MALARSTWO, KATALOG WYSTAWY BWA, PIŁA 1980, S. NLB.

Drzwi szafy, które zostały ozdobione przez Ernę Rosenstein, jedną z najwybitniejszych polskich artystek powojennych, stanowią nietypowe, ale charakterystyczne podłoże dla jej kompozycji, prezentowanej w tym katalogu. Zamalowane meble były częścią wystroju wnętrza pokoju artystki. Jeden z takich mebli stał się też kluczowym elementem jej indywidualnej wystawy w CBWA „Zachęta”. Szafa ta nie tylko była ozdobiona malunkami, ale również notatkami, wycinkami prasowymi, pocztówkami i zaproszeniami, które były przyklejone do drzwi taśmą klejącą, a całość uzupełniała ręcznie namalowana ornamentyka. Wiesław Borowski, uznany krytyk sztuki, argumentował, że szafa ta nie była tylko rekwizytem, ale pełnowartościowym dziełem sztuki asamblażu. Podkreślał, że „nie ma żadnego powodu, aby robić rozróżnienie między procesem tworzenia obrazów Erny Rosenstein a procesem powstawania tej szafy. I to jest najważniejsze”.

Geneza malarstwa Erny Rosenstein wiąże się z surrealizmem wraz z nieodłącznym dążeniem do sięgania w głąb własnej psychiki oraz wydobywaniem na powierzchnię własnych pragnień i tęsknot. Artystka przed wojną rozpoczęła studia na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu – mieście, w którym teoria i tradycja psychoanalizy, tak ważna dla surrealistów, była szczególnie żywa. W Paryżu, dokąd wyjechała w 1937, zobaczyła z kolei słynną Międzynarodową Wystawę Surrealizmu. Edukację artystyczną ukończyła w Krakowie w pracowni malarstwa prowadzonej przez Wojciecha Weissa. Jeszcze podczas studiów sympatyzowała z artystami środowiska awangardowej Grupy Krakowskiej skupionej wokół Tadeusz Kantora. Kontakty z krakowskim środowiskiem artystów, z którymi związana była również w dekadach po II wojnie światowej, także nie były bez znaczenia dla jej nadrealnego poglądu na sztukę – „surrealistyczna atmosfera” cechowała sztukę tego kręgu w II połowie lat 40. oraz w późniejszych latach. Myśląc o całokształcie twórczości Rosenstein, nie sposób nie odnieść się również do wydarzeń

z jej biografii – doświadczenia tragedii wojny, śmierci najbliższych oraz woli przetrwania w czasie, gdy przez lata okupacji ukrywała się pod kolejnymi fałszywymi tożsamościami. Życie i śmierć, zagłada i ocalenie: „Gdy maluję, mam wrażenie, że uwidaczniam to, co i tak płynie w powietrzu” – mówiła. Wszystkie wspomniane wyżej doświadczenia sprawiły, że w twórczości Rosenstein należy dopatrywać się ostrego napięcia przejawiającego się zarówno w formie, jak i gwałtowności prezentowanych przez nią zdarzeń. Sztuka artystki zdaje się zapisem niezwykle intymnym, w którym trudno rozszyfrować jej zamiary i intencje. Należy ją zatem odczytywać nie na zasadzie rebusu, gdzie poszczególne elementy kompozycyjne doprowadzą do rozszyfrowania wizualnej zagadki, lecz przyjmą za przewodnika intuicję oraz wrażliwość. Dopiero ta ostatnia, będąca cechą nad wyraz indywidualną, pozwoli odbiorcy na odpowiednią interpretację tych niedopowiedzianych obrazów, pełnych dramatycznego napięcia oraz pięknych w kolorze.

Obok form biologicznych, charakterystycznym elementem późnych lat 60. i 70. w sztuce Erny Rosenstein była wyraźna, cienka, poskręcana kreska podobna tej, którą widzimy w prezentowanej pracy zatytułowanej „Oblicza nostalgii”, złożonej z czterech kwater w – co zdecydowanie jest charakterystyczne dla artystki – drzwiach zwyczajnej szafy. Oczywiście, nie sposób jest zidentyfikować przedstawionych na płótnie kształtów – należą do symbolicznego kodu wypowiedzi artystycznej Rosenstein – nieprzeniknionego, hieroglificznego języka osobistej ekspresji, obecnego we wszystkich jej dziełach. Artystka wyrażała emocje nie tylko poprzez figuralatywne elementy wkomponowane w pozornie abstrakcyjne kompozycje. Już sam sposób malowania sprawia wrażenie nieustannego drżenia form i nasycy wizję malarki napięciem. Wykonane farbami olejnymi i temperą, czasem z wykorzystaniem flamastrów, „obrazo-rysunki” to też wizualna reprezentacja separacji i oddzielenia.

20 †

TERESA PAŁOWSKA

1926–2007

"Kabaret" z cyklu "Figury Magiczne", 1977

olej/piótno, 145 x 130 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'TP.77.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAŁOWSKA 1977 | Z CYKLU "'FIGURY MAGICZNE" | KABARET | 145 x 130 cm | DE CABARET | [wskazówka montażowa]'

estymacja:

250 000 – 400 000 PLN

59 000 – 95 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Od lat 60. dominującym motywem w malarstwie Pałowskiej jest silnie zdeformowana, skrótowo traktowana ludzka figura, często ukazywana w dynamicznych, tanecznych pozach, w neutralnej przestrzeni zbudowanej z barwnych plam”.

Agnieszka Szewczyk [w:] Teresa Pałowska. Przesypywanie czasu. Malarstwo 1962–2006, katalog wystawy, Warszawa 2008, s. 135





Prezentowana w niniejszym katalogu praca jest częścią serii „Figur Magicznych”, którą Teresa Pagowska – jedna z najwybitniejszych polskich twórczyń – rozpoczęła w 1975 roku. Podobnie jak inne obrazy z tego cyklu, charakteryzuje się intensywnym zestawieniem kolorystycznym. Na neutralnym tle, za pomocą czerni, bieli i niezwykle specyficznego dla artystki różu, wylaniają się fragmenty ludzkiej sylwetki. Te fragmentaryczne przedstawienia wzbudzają zainteresowanie przez swoje niedopowiedzenie i przyciągają uwagę detalami, takimi jak szpiczaste buty czy elementy przypominające tors. Taka forma prezentacji postaci może nawiązywać nie tylko do nowej figuracji i malarstwa Francisa Bacona, którym Pagowska była fascynowana, ale także do tradycji grafiki użytkowej, w tym polskiej szkoły plakatu, którą artystka знаła osobiście – jej życiowym partnerem od 1963 roku był Henryk Tomaszewski. Pagowska, będąca również wykładowczynią malarstwa i rysunku na Wydziale Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, miała bliskie podejście do redukcji figury do symbolu.

„Kabaret”, podobnie jak inne prace z serii „Figur Magicznych”, zwraca uwagę na zainteresowania Pagowskiej popularnymi formami rozrywki. W latach 70. i 80. często pojawiają się na jej płótnach postaci muzyków, tancerek, akrobatów, woltżerek czy jazzmanów. Bez względu na temat, centralnym elementem jej prac zawsze jest postać ludzka, najczęściej anonimowa, kobieca figura, pozbawiona charakterystycznych cech, a czasem nawet twarzy. Postacie te przypominają bohaterów z onirycznych marzeń, są pół rzeczywiste, pół efemeryczne, ukazane w dynamicznych pozach, które wyrażają silne emocje.

Ekspresyjność dzieł Pagowskiej jest podkreślana przez kontrastowe zestawienia kolorystyczne i technikę nakładania farb. Artystka używała zwężonych form i często tylko zarysów anatomii, co w połączeniu z dynamicznym stylem malowania wzmacnia wrażenie ruchu i ciągłej transformacji postaci. Omawiane płótno jest doskonałym przykładem umiejętności malarskich Pagowskiej i jej unikalnej indywidualności twórczej.



21 †

TERESA TYSZKIEWICZ

1953–2020

"Argent", 1999

akryl, szpilki, aluminium, relief/plótno, 80 x 52 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'T. TYSZKIEWICZ 99'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ARGENT | Teresa | TYSZKIEWICZ | 1999'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
24 000 - 36 000 EUR

„Łamiesz ostrzem czas i pustkę

Wbijasz sensy i znaczenia

Strach przerywasz, śmiałość dajesz

Kim się stajesz?

Kim się stajesz?”.

Teresa Tyszkiewicz 17.03.1991 [za:] Teresa Tyszkiewicz. Aseret, Fundacja Profile, Warszawa 2022, s. 300





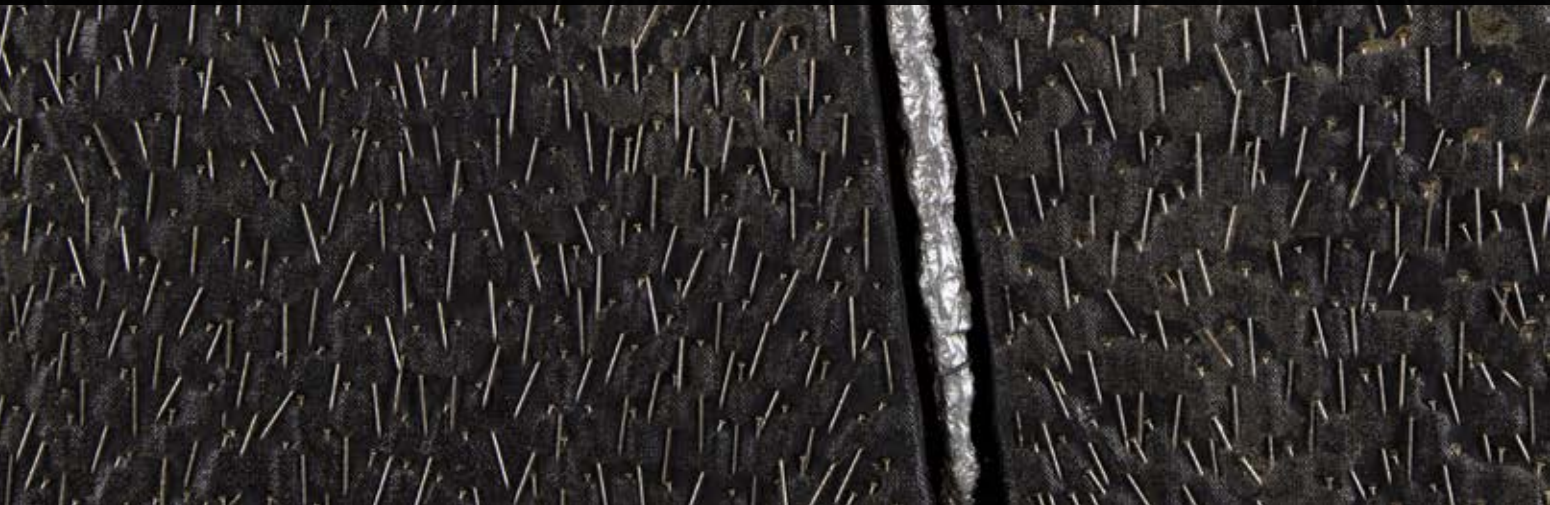
„TYSZKIEWICZ NIE PRZESZŁA AKADEMICKIEJ ‘TRESURY OKA’ I CO WIĘCEJ, NIE ODWOŁYWAŁA SIĘ DO ŻADNYCH WZORCÓW ESTETYCZNYCH. DAWAŁA SOBĄ POWODOWAĆ MATERIOM, A NIE ODNIESIENIOM DO SZTUKI. CZĘSTO ZGRZEBNE, SUROWE PŁÓTNA, PAPIERY, DRUTY, KAWAŁKI DREWNA TO MATERIE, Z KTÓRYCH TE OBRAZY WYRASTAŁY I KTÓRYMI OBRASTAŁY. MATERIE TRWAJĄCE W NIESKRYSZALIZOWANEJ POTENCJALNOŚCI, CO SPRAWIA, ŻE PRACE ARTYSTKI NIE SĄ ANI NARRACYJNE, ANI MIMETYCZNE, ANI NIE OPOWIADAJĄ ŻADNYCH HISTORII, ALE UWALNIAJĄ SIŁY POZWALAJĄCE, BY HISTORIE OPOWIADAŁY SIĘ SAME”.

BOŻENA CZUBAK (UŚMIECH MEDUZY, [W:] TERESA TYSZKIEWICZ. ASERET, FUNDACJA PROFILE, WARSZAWA 2022, S.36)

Artystka tworzyła swoje obrazy siedząc schylona nad płótnami, wbijając w nie szpilkę po szpilce, długo i żmudnie. Brak miejsca powodował, że często nie mogła zobaczyć swojej pracy w całości. Na początku pracowała nad obrazami rozwijając płótno partiami, aby zakomponować kolejny fragment. Od momentu powstania pierwszych dzieł, szpilki towarzyszyły artystce przez całe późniejsze życie. Najbliższe otoczenie artystki było wypełnione szpilkami. Znalazły sobie nawet miejsce w jej ciele – wbite w nogę i w dłoń. Dla Tyszkiewicz proces tworzenia obrazu łączył w sobie cierpienie i medytację. Rytualność twórczości Teresy Tyszkiewicz podkreślała Agata Araszkiewicz: „Sztuka Tyszkiewicz, powtórzmy, zawsze miała charakter rytualny. Jej obrazy, przypominające często reliefy albo rozrastające się wielowarstwowe struktury, wydobywają chropowatość materii, skręty płótna, grube warstwy farby, wystające kawałki tektury. Mięśistość malarskiej materii odsyła do wyobrażeń ciała czy mięsa z filmów i fotografii. Wraz z miękkością klusek i lekkością pierza kontrastuje z ostrością metalu, drutu czy śladami

siekier wyrażającej zagłębienia w płótnie. To sztuka fizycznego wysiłku i silnie obecnego zmagania z materią, któremu towarzyszy ustąpienie podmiotu, jego dezidentyfikacja i deterytorializacja” (Agata Araszkiewicz, Szpilka i chthulucen, [w:] Teresa Tyszkiewicz. Aseret, Fundacja Profile, Warszawa 2022, s. 180).

Prezentowany na aukcji obraz „Argent” powstał w 1999. W języku francuskim słowo „argent” jako przymiotnik jest nazwą koloru srebrnego. Koloru nierozdzielnie związanego ze szpilkami, które są znakiem rozpoznawczym twórczości Teresy Tyszkiewicz. Również srebrna jest duża, wielokrotnie przeskalowana aluminiowa szpilka umiejscowiona w centrum dzieła. Zawieszona na ciemnym tle sprawia wrażenie swojego rodzaju wotum dziękczynnego, jakie umieszcza się w kościołach. Wrażenie potęguje wielkość głównego motywu i zestawienie go z mnogością innych szpilek użytych w obrazie. Czy jednak rzeczywiście jest to wyraz wdzięczności?



Teresa Tyszkiewicz, „Oczy”, 1989, kolekcja prywatna, Polska, fot. Marcin Koniak/DESA Unicum

22 †

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"MP", 2001

olej/płótno, 70 x 70 cm

sygnowany, opisany i datowany: 'Józef Hałas MP-2001'

estymacja:

75 000 – 90 000 PLN

18 000 – 22 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:

Platon Galeria Sztuki, Wrocław

kolekcja prywatna, Wrocław

„W najnowszych realizacjach ogniskują się najwyraźniej wszystkie doświadczenia i sformułowania plastyczne artysty. Poprzez ich twórcze wykorzystanie, ‘nowe’ obrazy, w swej różnorodności ukazują znane nam i właściwe dla Hałasa elementy i motywy, w niespotykanych dotąd układach i otoczeniach kolorystycznych. Dzięki temu zyskujemy możliwość odkrycia nieznanej postawy twórcy. Postawy opartej o refleksję wobec siebie i własnej twórczości, dającej, większą niż dotychczas, wolność w kreowaniu malarskiego świata, w którym wzbo-
gaczone barwnie formy-szyfry, nabierając nowych kontekstów, stają się bardziej czytelnymi”.

Maciej Kaczor



„NAJWAŻNIEJSZE DLA JÓZEFA HAŁASA BYŁY JEDNAK SPOTKANIA Z NATURĄ, A NIE Z CZYJĄKOLWIEK SZTUKĄ. POZOSTAŁ OCZAROWANY WIELKIM WIDOWISKIEM NATURY, Z JEGO UNIWERSALNYM, TEATRALNYM NIEJAKO PRZECIWSTAWIENIEM POZIOMEJ LINII ZIEMI I PIONU NIEBA. WIEM, NIEBO NIE ZAWSZE JEST PIONOWE, ALE BYWA - KIEDY LECĄ Z NIEGO STRUGI DESZCZU - TAKIM NA PEWNO SIĘ STAJE. TO PRZECIWSTAWIENIE WIELOKROTNI POWRACA W SZKICACH, RYSUNKACH, GRAFIKACH I OBRAZACH WROCŁAWSKIEGO MALARZA. URODZONY W NOWYM SĄCZU DOTARŁ NAD MORZE JESZCZE PRZED WOJNĄ I JUŻ WTEDY ZOBACZYŁ ÓW ODWIECZNY TEATR, KTÓRY BYŁ POŻYWKĄ DLA TYLU POKOLEŃ ARTYSTÓW, KTÓRZY NAWET WIDZĄC TEN SAM PEJZAŻ, PRZEDSTAWIALI GO NA WIELE RÓŻNYCH SPOSOBÓW. ZATEM DESZCZ ZSZYWA NIEBO Z ZIEMIĄ, A CO WIĘCEJ SCALA PRZECIWNOCI, WSZAK W NASZEJ KULTURZE NIE MA WIĘKSZEJ OPOZYCJI NIŻ MIĘDZY NIEBEM A ZIEMIĄ”.

BOGUSŁAW DEPTUŁA, BŁOGOSŁAWIONA NIEPEWNOŚĆ. O MALARSTWIE JÓZEFA HAŁASA, [W:] KATALOG WYSTAWY, POSZUKIWANIA / IN PERSUIT. JÓZEF HAŁAS, MIA ART GALLERY, WROCŁAW 2017, S. 5

Hałas był wielką osobistością wrocławskiego środowiska artystów plastyków. Stworzył swój niepowtarzalny styl oparty na rytmie, geometrii i syntezie. Jego kompozycje, pełne niuansów i wysmakowanych detali, są dowodem głębokiej wrażliwości na kolor i piękno natury. Uniwersalne wartości tego malarstwa przemawiają zarówno do wytrwanych znawców, jak i początkujących miłośników sztuki, którzy dopiero odkrywają arkana sztuki współczesnej.

Według krytyków sztuka Józefa Hałasa jest wynikiem nie tyle syntezy, co sublimowania krajobrazu. Na płótnach tego wrocławskiego artysty

widzimy odrealnione, zgeometryzowane pejzaże, które były wynikiem artystycznej refleksji nad uniwersalnym pięknem natury. Jest to sztuka o charakterze kontemplacyjnym, umiejscowiona na pograniczu abstrakcji i figuracji, która cechuje się szczególną wrażliwością na kolor. Kompozycje Hałasa miały zadanie oddawać najogólniejsze zarysy pejzażu z prawie całkowitym pominięciem realistycznych szczegółów. Szczegółowość tego malarstwa realizuje się na innej płaszczyźnie: przede wszystkim geometrii form, koloru i faktury. Ważny jest też rytm i strukturalny porządek. Mięsiste plamy koloru o postrzępionych krawędziach symbolizują biologiczną energię przyrody.



23 †

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Amazonka", 1999

olej/płótno, 81 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 1999 | OL. PŁ. 81 X 100 | PEJZAŻ – PERU | "AMAZONKA"'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

11 000 – 15 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Malowałem kiedyś cykl pejzaży dla bardzo bogatego kolekcjonera – zamówił u mnie ‘Sześć kontynentów’. Więc Afryka to puszcza, Południowa Ameryka to Amazonia, trochę inna dżungla. W Australii nie byłem, ale wyobraziłem ją sobie, gdzieś też widziałem Uluru, świętą górę Aborygenów, ogromną, pomarańczową stojącą na zupełnie płaskim terenie – nie wiadomo, skąd tam się wzięła... Wiedziałem też, oczywiście, że w Australii jest przeważnie sucho i bardzo gorąco. Byłem kiedyś w Japonii, więc o Azji cokolwiek wiedziałem, widziałem choćby przyświątynny kamienny ogród na piasku zagrabanym w rozmaite wzory. Europa to były poldery kwiatowe Holandii, fantastyczne pasma kolorowych kwiatów. A Ameryka Północna to właśnie była Alaska...”

Tadeusz Dominik



Tadeusz Dominik, wybitny uczeń Jana Cybisa i wierny kontynuator tradycji kolorystycznej, zaoferował malarstwu niepowtarzalne podejście do natury i pejzażu. W swojej drodze artystycznej kierował się wewnętrzną potrzebą poznawania i ciekawością tego co nastąpi, gdy inaczej pociągnie pędzlem, gdy użyje innego koloru. Jak sam mawiał, przecież wciąż malował to samo – ekspresję Dominika. I pejzaż, który doprowadził do abstrakcyjnych kompozycji. Jak pisał Zbigniew Herbert:

„Nie zadowolili się doskonałym warsztatem zdobytym w pracowni Jana Cybisa. Potrafił z tradycji uczynić narzędzie malarstwa bardzo własnego i bardzo współczesnego. W jego interpretacji formuła koloryzmu okazała się zadziwiająco szeroka, pojemna i sprawna”.

Zbigniew Herbert [za:] Aleksander Wojciechowski, „Człowiek mówi do człowieka”, [w:] katalog wystawy „Dominik odnaleziony, prace z lat 1952–1965, Galeria Piotra Nowickiego, styczeń–marzec 2005, Warszawa

Prezentujemy Państwu Pejzaż – Peru „Amazonka” z cyklu „Kontynenty”. Jednego z cyklów, w których Tadeusz Dominik realizował swoje zainteresowania kolorystyczno-kompozycyjne oparte o wnikliwe studiowanie i kontemplację natury. Artysta znany z wyjątkowego na polskiej scenie sztuki podejścia do pejzażu, swoje rozwiązania malarskie utrwalił na płótnach w ramach cyklów takich jak „Pory roku”, „Wisła”, „Krainy Polski” czy właśnie realizowanego na zamówienie cyklu „Kontynenty”. Dominik malował swoje pejzaże z wyobraźni, a w procesie malarskim to zbliżał się, to oddalał od rzeczywistości natury do pojęcia i swojego jej odczucia. To właśnie podróże do odległych krajów inspirowały go do malowania i kultywowania ciekawości i zachwytu nad światem.

Przytaczamy fragment rozmowy artysty ze Zbigniewem Taranienko, aby przybliżyć osobę samego twórcy i jego postawy wobec sztuki w szerszym kulturowo-społecznym kontekście:

„Zbigniew Taranienko: W Polsce zrodziło się sporo zjawisk artystycznych nie mniej wartościowych od rozwiązań zachodnich, mimo od dawna obecnego w tle, w różnych konfiguracjach, kompleksu konieczności doganiania Zachodu, zrozumiałego przed sześćdziesięciu laty ze względu na komunistyczną blokadę informacji o życiu artystycznym i nie do końca przejrzystego obecnie. Teraz należy odróżnić wartości artystyczne od rynkowych, a trudność polega raczej na tym, żeby utrzymać podstawowe zasady malarstwa...

Zaczęliśmy mówić o kolorze, koloryzmie i różnych malarzach, a ja chciałem zapytać, kto z malarzy współczesnych jest ci bliski, poza dawnymi artystami, czy powiedzmy, Jacksonem Pollockiem, który też cię na coś otworzył?

Tadeusz Dominik: Teraz już przyjmuję spokojnie relację między naszym malarstwem a zachodnim... Amerykanie robili swoją wielką sztukę i nie bali się tego, że nie są zakorzenieni w kulturze tak jak Francuzi. Co prawda, to jest wielki, potężny kraj, nawet z megalomanią wielkiego kraju. Jak artysta zrobił coś, co podobano się tej amerykańskiej masie, od razu szły za tym ogromne pieniądze. Oczywiście na początku, kiedy zaczynali, istniały tam wpływy kultury europejskiej. Ale odeszli od tego bez żadnego przestrochu. Przestali się bać i zrobili swoje. I świat zaczął patrzeć na Amerykanów. Historia zapewne za jakiś czas to przebierze, dokona selekcji, jak w stosunku do każdej epoki.

ZT: Czy w Polsce widzisz jakiegoś bliskiego ci w traktowaniu natury malarza?

TD: Trudno mi powiedzieć...

ZT: Czujesz się więc dość osobno?

TD: Tak, czuję się trochę osobno. Lubię malarstwo Tarasina, ale w jego pracach nie ma problemu odejścia od natury. Inaczej jest też pojmowana sprawa znaku: ja robię pewien rodzaj znaku, opierając się na naturze, a u niego znak jest prawie taki jak u Japończyka...

ZT: Znak u Tarasina jest bardzo uprzedmiotowiony.

TD: Ale jest to, moim zdaniem, fantastyczny malarz. Może nie przeszkadza mi zresztą, właśnie dlatego, że jest inny”.

Lech Majewski, Zbigniew Taranienko, Wizja natury : dialogi z Tadeuszem Dominikiem / Zbigniew Taranienko, Warszawa 2016





24 ↑

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu (dyptyk), 1992

akryl/plótno, 130 x 380 cm (całość)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu obu płócien: 'L. TARASEWICZ Segelstorpstrandt 1992 | [wskazówki montażowe]'

estymacja:
650 000 – 800 000 PLN
153 000 – 189 000 EUR

POCHODZENIE:
Polswiss Art, 2011
Rempex, 2012
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Jola Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. 78 (il.)



Wychowany w okolicach Gródka na Podlasiu, Tarasewicz od najmłodszych lat regularnie uczęszczał do lokalnej cerkwi. Dzięki obecności sakralnych przedstawień, rozwijała się w nim wrażliwość artystyczna. Dorastając, zafascynowany był wizerunkami świętych i malarstwem sakralnym, które robiło na nim ogromne wrażenie podczas niedzielnych wizyt w świątyni. Odkrył, że w zespole twórców był Jerzy Nowosielski, co ukształtowało w nim wzorzec dobrze namalowanego obrazu. Tarasewicz zawsze doceniał również twórczość ludową, uznając ją za autentyczną, nie umniejszając przy tym znaczenia wielkich nazwisk w historii sztuki.

Autor prezentowanej pracy uważa, że sztuka jest lustrem rzeczywistości, a malarstwo formą kontaktu z drugim człowiekiem. Fascynuje go krajobraz, przestrzeń, zmienność, niepowtarzalność i przede wszystkim tajemnica zawarta w naturze – zamieranie i odradzanie się. W swoich pracach transformuje przyrodę, przetwarzając krajobraz w sposób wykraczający poza ustalone konwencje. Artysta podejmuje trudne tematy, takie jak las, pole, ptaki, drzewa, jednak robi to z pełnym powodzeniem, unikając wtórności.

Jego często wielkoformatowe prace odmieniają przestrzeń, nadając jej głębokiego i mistycznego wymiaru, jednocześnie dalekiego od patosu. Prace te zapraszają do bliskiego kontaktu, a ich skala ułatwia zanurzenie się w nich. Ekspresja widoczna w pracach ujawnia emocjonalny związek Tarasewicza z naturą, prezentując bezprecedensowe, bezpośrednie i proste, a zarazem genialne przedstawienia.

Duża skala obrazu sprawia, że szczegóły stają się mniej istotne, a liczy się całość. Tarasewicz zawsze uważał, że w pracy twórczej najważniejszy jest sposób myślenia. Jego wiara prawosławna wpływa na większe skoncentrowanie na wnętrzu człowieka i skupione postrzeganie otoczenia. W jego pracach tradycja regionu, surowe warunki i gorliwa wiara łączą się, tworząc unikalne połączenie polskiej tradycji malarskiej z prawosławną tradycją ikoniczną.

Wiele z jego gestów jest przełomowych, odzwierciedlając wpływy kapistów, dyscyplinę Strzezińskiego, estetykę Nowosielskiego oraz radykalne koncepcje Malewicza. Artysta nadaje swojej twórczości rygorystyczną logikę, a każda praca jest związana z wcześniejszymi, tworząc czytelny i rozwijający się proces ewolucji.

Sztuka zawsze była dla Tarasewicza tajemnicą, podobnie jak natura i przede wszystkim ptaki, których hodowla jest również formą jego twórczości. Obserwacja barwnych zestawień w przyrodzie stanowi dla niego największą inspirację i punkt odniesienia. Z uwagą studiuje historię swojego regionu, wydobywając z niej wielotonowość i całkowicie odmieniając percepcję trudnych przestrzeni, wprowadzając tam formy, które silnie oddziałują optycznie. Z czasem w pracach Tarasewicza zaczęły ukazywać się naturalne powiązania ze światem industrialnym, nowymi technologiami. Od malarstwa na papierze pakowym, przeszedł do kolorowego tynku, barwnego betonu, aż do iluminacji z użyciem pleksi.

TARASEWICZ RAZ PO RAZ ODKRYWA SYTUACJE, STANY GRANICZNE, POSZERZAJĄC ZNACZENIE TEGO, CZYM JEST MALARSTWO, WYZNACZAJĄC ŚCIEŻKI W DOTĄD NIEZNANYCH OBSZARACH - TRANSCENDENTNYCH I ARCHAICZNYCH.



25 †

ROMAN OPAŁKA

1931-2011

"Z cyklu alfabet grecki", 1965

olej/ płótno, 130,7 x 80 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'OPAŁKA 65'

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
36 000 - 48 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2018
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:
por.:
Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, poz. 13, 14



ETIUDA NA JEDNO NARZĘDZIE

„Alfabet grecki” to jedna z najważniejszych, wczesnych serii dzieł Romana Opałki. Obrazy te, choć na pierwszy rzut oka minimalistyczne, wpisują się w nurt malarstwa materii. Artysta wzbogacił swoje fakturowe kompozycje o nowe wymiary egzystencjalne i filozoficzne, co stanowiło interesujące rozwinięcie tego kierunku artystycznego. W cyklu, gdzie poszczególne prace oznaczone są literami alfabetu greckiego, technika zbliżona jest do wcześniejszych serii wykonanych temperą i tuszem. Jest to kontynuacja reliefowych kompozycji z końca lat 50., które charakteryzowały się nieokreślonymi, niepokojącymi formami organicznymi o czasem gruzowatej, a innym razem gładkiej powierzchni. W „Alfabcie greckim” Opałka nakładał na płótno grubą warstwę farby, którą następnie szpachlą formował w „listewki” – wypukłości wokół gładkich, prostokątnych pól.

Obrazy z tego cyklu zazwyczaj kojarzone są z malarstwem materii, które rozwinęło się w Polsce po przemianach październikowych, czerpiąc inspiracje z Zachodu. Początki tego nurtu wiążą się z informelem i „action painting”, które były popularne wśród amerykańskich artystów, a na polskim gruncie na przykład w twórczości Tadeusza Kantora. Polskie artystki i artyści szybko jednak znaleźli własne sposoby na kształtowanie powierzchni obrazów, wykraczając poza francuskie i amerykańskie wzorce. Takie podejście przyjął również Roman Opałka. Malarstwo materii polegało na modelowaniu powierzchni farby w sposób, który pozwalał uzyskać różnorodne, interesujące efekty fakturowe. Często stosowano techniki „niemalarskie”, wprowadzając do obrazu obiekty i materiały o nieartystycznym pochodzeniu. Obrazy Opałki z „Alfabetu greckiego” realizowały ten „czysto malarski” aspekt wspomnianej tendencji. Były to dzieła, które stały się rodzajem ekranów – płaszczyzn farby, gdzie tekstura, rytmiczne podziały i subtelne zmiany odcieni barw były główną treścią sztuki.

Bożena Kowalska, historyczka sztuki i przyjaciółka Opałki, opisywała te płótna, mówiąc: „Opałka w obrazach z cyklu ‘Alfabetu greckiego’ posługiwał się tymi samymi środkami co malarstwo materii, ale wykorzystał je dla własnych, różnych celów. Narzucił materii czystość gładkich i rozległych płaszczyzn oraz ascetyczny porządek geometrycznych podziałów. Odrzucając programową dla tego nurtu rolę artysty jako demiurga tworzącego obiekty podobne do tych, które rodzi natura, wprowadził do swoich prac element ładu charakterystycznego dla twórczej myśli człowieka. Nie rezygnując z atrakcyjności wizualnych i dotykowych kontrastów w ukształtowaniu powierzchni materii – nadał im sens biologiczno-zmysłowej dosłowności, ale także przestrzeni kontemplacyjnej” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 28).

Te obrazy są kontynuacją równoległej serii „Fonematów” z lat 1964–65, które były jasnymi formami wyłaniającymi się z przestrzennej czerni, tworząc wielowarstwowe konstrukcje przypominające spawane blachy, masywy skalne, zbite deski czy arkusze dykty, a nawet żagle łodzi odbijające się w wodzie. Podobnie jak w „Fonematach”, kształty w „Alfabcie greckim” podporządkowane były geometrii. Bożena Kowalska pisała o nich: „Można by nazwać te obrazy ‘fugami’ lub ‘etiudami na jedno narzędzie’, co wydaje się tym bardziej usprawiedliwione, że skojarzenie ich rytmów z muzycznymi nasuwa się dość sugestywnie” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 28).

26 †

ANTONI STARCZEWSKI

1924-2000

Teksty skreślane, lata 80. XX w.

tkanina, 189 x 155 cm

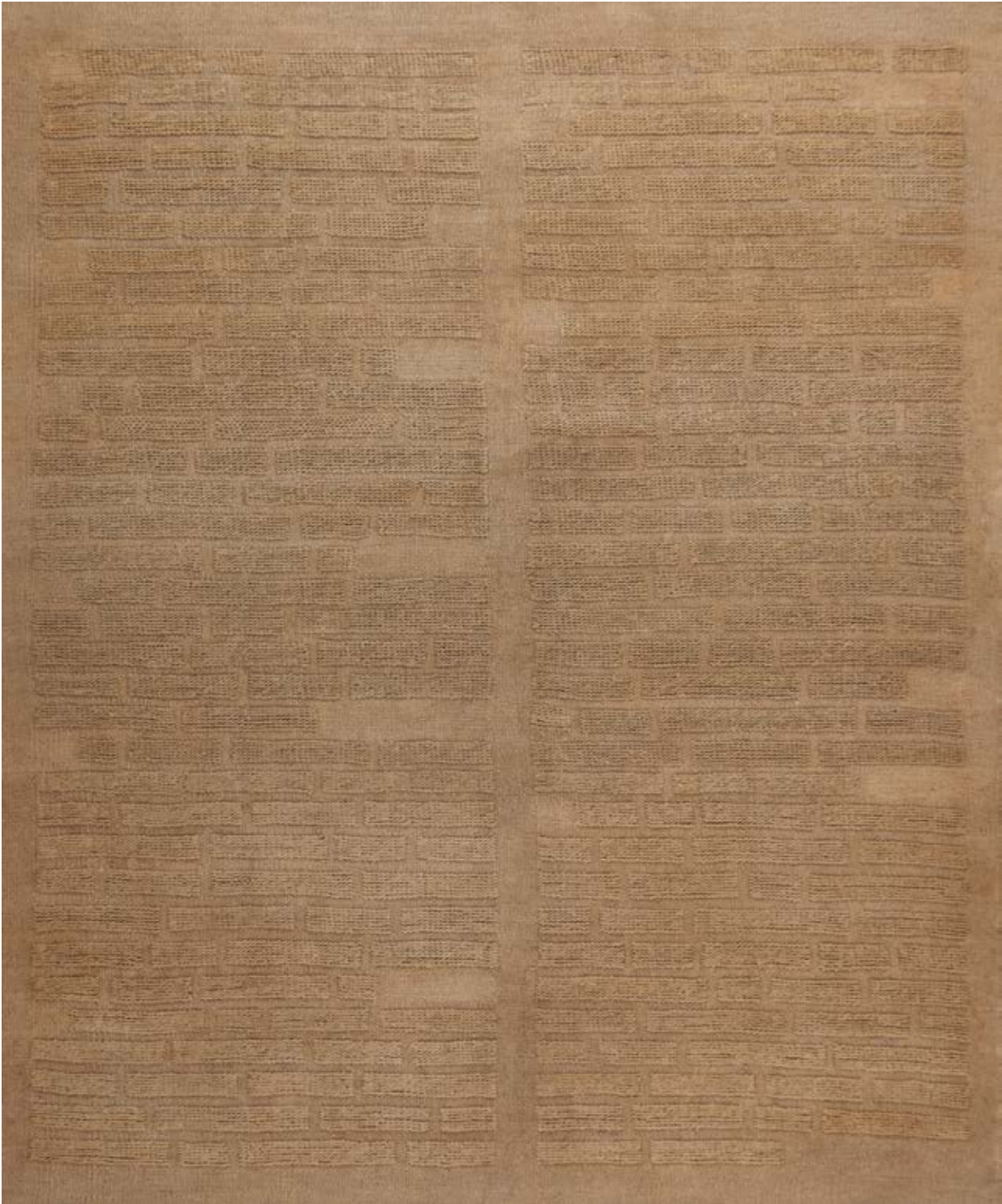
estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

29 000 – 43 000 EUR

WYSTAWIANY:

Antoni Starczewski. Artysta i Uniwersum, Galeria Piekary, Poznań, 12.09-24.10.2014



Aneta Dalbiak we wstępie do katalogu wystawy Antoniego Starczewskiego w Łodzi pisała: „Zgrzebne i na pozór proste prace, będące klasycznymi gobelinami lub nawiązujące do technik wykorzystywanych w tkaninach ludowych, bardzo wyraźnie odróżniają się od ekspresyjnej ‘polskiej tkaniny’, która święciła triumfy w latach 60. i 70. XX wieku. Na dwubarwnych, płaskich tkaninach wykonanych z naturalnych surowców, takich jak wełna, jedwab, len, podkreślających jednocześnie rytm konstrukcji, pojawiają się litery, cyfry, kolumny skreślonych tekstów lub zwielokrotnione, proste formy organiczne” (Aneta Dalbiak, Wstęp, [w:] Antoni Starczewski, Transpozycje, pod redakcją Marty Kowalewskiej i Grzegorza Musiała, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Łódź, 2020, s. 7-8). Choć tkanina nie była dla niego głównym medium, to właśnie w pracach na tkaninie można dostrzec najważniejsze dla Starczewskiego motywy. W tym najbardziej charakterystyczne w twórczości autora umieszczanie w dziełach tekstów lub wzorów.

Artysta swobodnie poruszał się między różnymi dyscyplinami sztuki i mediami artystycznymi. Realizował prace w ceramice, grafice, tkaninie, tworzył instalacje, monumentalne dzieła w przestrzeni publicznej. Bardzo starannie przygotowywał się do pracy w każdym nowym tworzywie. Poznawał właściwości surowców i opracowywał technikę pracy z nimi. W swoich pracach zajmował się rytmem, analizował systemy znaków, w powtarzalnych sekwencjach szukał niepowtarzalnych wyjątków. Stosowanie systemu złożonego z elementów zwielokrotniających kształt, naśladującego rytmiczną różnorodność form występującą w naturze, Antoni Starczewski rozpoczął na początku lat 60. XX w. Wspominał, że właśnie w tym czasie opracował „swój pierwszy alfabet znaków rzeźbiarskich, (...) z których można zestawiać każdy z każdym, podobnie jak to ma miejsce w zastosowaniu czcionek w składzie drukarskim”. W twórczości Starczewskiego bardzo silnie są widoczne nawiązania do muzyki. Układy wzorów i rytmiczność ich ułożenia sprawiają, że prace autora upodabniają się do wizualnych partytur. Tak jest w jednym z projektów artysty zatytułowanym „Recytatywa”, który był prezentowany w Lozannie w 1983 roku. Składał się on z serii tkanin dwuosnowowych, gdzie przestrzenny układ wzorów towarzyszył nagraniu dźwiękowemu odczytywanych ciągów samogłosek. Harmonia między warstwą wizualną a dźwiękową wzmocniała odbiór dzieła. Cała koncepcja była związana z ówczesnymi eksploracjami artystycznymi Starczewskiego, zwłaszcza z zainteresowaniem wielopoziomowym odbiorem wizualnego zapisu liter.

Dzieło oferowane na aukcji należy do cyklu „tekstów skreślanych”. Swoje kompozycje tworzył pokrywając płaszczyznę kolumnami z wykreślonymi całymi wierszami, ułożonymi w określony w odpowiedni i przemyślany przez siebie sposób. Powtarzane, nieznacznie różniące się między sobą znaki balansowały na granicy jednolitości i złożoności, reguły oraz przypadku. Mówiąc o „tekstach skreślanych” artysta podkreślał przede wszystkim możliwość wizualnego obcowania z tekstem: „Bardzo mnie interesują układy linearne o możliwie małym kontraście elementów, zbliżone do układów fakturalnych. Sam lubię oglądać teksty gazetowe lub książkowe nie po to, by je czytać, ale dla ich czystej kompozycji: ma ona sens plastyczny niezwiązany z zawartą w niej treścią. Kontemplowanie takiego tekstu drukowanego jest łatwiejsze przy skreśleniu poszczególnych słów i zniszczeniu ich znaczenia” (Elżbieta Dzikowska, Wywiady z mistrzami grafiki, Warszawa, 2011, s. 210).

27 †

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928-1999

"Z-6", 1959

olej/piótno, 150 x 75,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J. Tchórzewski 59.'
na odwrocie nalepka z opisem pracy Centralnego Biura Wystaw Artystycznych oraz włoski znaczek celny na krośnie malarskim

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
59 000 - 83 000 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné artysty, online: <https://jerzytchorzewski.com/katalog/obraz-z-6/> [dostęp: 19.04.2024]

POCHODZENIE:
Polswiss Art, 2018
kolekcja prywatna, Polska
Drouot-Richelieu, 2016
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Pittura polacca contemporanea”, Sala Napoleonica, Wenecja, wrzesień 1959

LITERATURA:
Mostra di Pittura Polacca Contemporanea, kat. wyst. red. Ryszard Stanisławski, Guido Perocco, Sala Napoleonica, Wenecja 1959, poz. kat. 74, nlb
Jerzy Tchórzewski. Cierpienie formy. Malarstwo. Katalog, red. Krystyna Czerni, Józef Grabski, IRSA, Kraków 2019, s. 308 (il.)

„Zawsze kiedy maluję wydaje mi się, że nie ma mnie w określonym miejscu przed obrazem, że jestem raczej w tej przestrzeni, w tym świetle, w tym świecie, który powołuję do istnienia. A ten świat jest odległy, choć można dotknąć go pędzlem”.

Jerzy Tchórzewski. Teksty, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1999, s. 86



Srebrzystą abstrakcję Jerzego Tchórzewskiego wypełniają ostre, dynamiczne formy. Dwie sylwetki na dole przywodzą na myśl zwierzęta, zawodzące na widok wiszącego nad nimi czarno-czerwonego, rozrastającego się na boki widma. Dramatyzm wzmagają przecinające tło linie, podkreślone jaskrawą, pomarańczową farbą, jakby powietrze drgało od wyładowań elektrycznych. Wizja, choć nieokreślona, jest tak sugestywna, że zdaje się obrazem konkretnego równoległego świata – innego od naszego, lecz nie mniej rzeczywistego.

Tchórzewski zrezygnował z bezpośredniej figuracji, ale nie z przekazywania treści. „Obraz Z6” został wybrany przez Ryszarda Stanisławskiego na organizowaną przez niego w 1959 roku przekrojową wystawę współczesnego malarstwa polskiego w Wenecji. Ekspozycja otwierała się dorobkiem Witolda Wojtkiewicza i Tadeusza Makowskiego, dalej prezentowała międzywojenną twórczość artystów z kręgu awangardy i koloryzmu, a zamykała się pokazem młodych talentów. Jej celem było przybliżenie włoskiej publiczności całokształtu polskiego malarstwa pierwszych sześćdziesięciu lat XX wieku, we fragmentach pokazywanego podczas kolejnych edycji weneckiego biennale. Tchórzewskiego wybrano jako reprezentanta „abstrakcyjnego surrealizmu”, w godny uwagi sposób wyrażającego niepokój współczesnego człowieka.

O ile twórczość Jerzego Tchórzewskiego od drugiej połowy lat 50. z powodzeniem wpisać można w międzynarodowy nurt malarstwa materii, czy konkretniej abstrakcji lirycznej lub ekspresjonizmu abstrakcyjnego, należy zaznaczyć również unikalność jego twórczości. Podczas gdy inni artyści odrzucali malarską dyscyplinę na rzecz nieskrępowanej ekspresji twórczej, mającej dać wyraz osobistym emocjom, Tchórzewski precyzyjnie budował architektonikę obrazów, w przemyślany sposób wypełniając ją siatką linii i plam. Na emocje silnie oddziaływał przede wszystkim warstwowo nakładając farbę na płótno autorskimi metodami, tak by miejscami tworzyła nabrzmiałą lub pomarszczoną, grubą fakturę, a w innych miejscach, roztrartą szpachlą, pozwala niespodziewanie przeświecać spod stonowanej płaszczyzny świetlistym kolorom.

„Obraz Z6” można odczytywać na różne sposoby ze względu na neutralny tytuł. Artysta nie lubił dookreślać swoich prac słowami, twierdząc, że oddają one treść obrazów w równie nikłym stopniu, co imiona charakter konkretnych osób. Sugestywne tytuły wielu swoim obrazom nadał ulegając publiczności, domagającej się dookreślenia – sam na pewnym etapie próbował posługiwać się wyłącznie numeracją.

Przełom lat 50. i 60., okres z którego pochodzi prezentowana praca, był szczególnie istotny dla artysty. Jego kariera nabrała rozpędu po indywidualnej wystawie, zorganizowanej w 1957 w warszawskiej Zachęcie, równoległe do pokazu rzeźb Aliny Szapocznikow. Wystawa nie tylko zyskała artyście popularność, ale też oferty zakupów i kolejne propozycje, m.in. zaproszenie na V Międzynarodowe Biennale w São Paulo, właśnie w 1959. W tym czasie Tchórzewski zaczął również wystawiać z międzynarodową grupą Phases, nawiązując liczne kontakty z twórcami europejskimi.

Popularność Jerzego Tchórzewskiego wśród szerokiej publiczności wynikała przede wszystkim z wpisania się w nastroje społeczne pokolenia mierzącego się z powojenną traumą i trwającym zagrożeniem wojny nuklearnej. Dziś jego obrazy ponownie wpisują się w narastające poczucie nadciągającej katastrofy i kresu zachodniego świata, w kształcie jaki znamy. Pejzaże jak po katastrofie współbrzmiały z pop-kulturowymi produkcjami o post-apokaliptycznej tematyce, powstającymi w odpowiedzi na kolejne kryzysy: epidemiologiczne, wojenne czy ekologiczne. Patrząc na czerwono-czarne widmo lawirujące na niebie na obrazie artysty, można mieć anachroniczne skojarzenia z dronem kontrolującym otoczenie. Opadająca na świat zjawą może też skłonić do cofnięcia się myślami do czasu pandemii COVID-19, gdy nieuchwytnie zagrożenie wymusiło społeczną izolację i usprawiedliwiło wprowadzenie niewyobrażalnych wcześniej ograniczeń swobód obywatelskich.



28 †

JAN BERYDYZAK

1934–2014

"Kompozycja kół I", 1967

olej/ płótno, 151 x 106 cm

sygnowany l.d.: 'JAN | BER | DYSZ | AK'

opisany i datowany na krośnie malarskim: 'Kompozycja kół I. 1967'

pieczętka Galerii Fibak Monte Carlo na krośnie malarskim

estymacja:

350 000 – 500 000 PLN

83 000 – 118 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Fibak, Monte Carlo

kolekcja prywatna, Szwajcaria

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Jan Berdyszak, Muzeum Narodowe w Poznaniu, kwiecień–sierpień 1974

LITERATURA:

Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Warszawa 2010, s. 14 (il.)

„Tak się stało, że wszystkie ważne problemy od lat sześćdziesiątych zaczęły się sytuować gdzieś POMIĘDZY. Dlatego trzeba było również korzystać z środków wypowiedzi, które nie należą do tego samego gatunku. Forma stwarzana sąsiaduje z przedmiotem potocznym i otoczeniem. Z tych faktów wynika możliwość wielowarstwowej, a więc nie jednej i nie jednolitej interpretacji dzieła. Wkraczają dwa podstawowe pojęcia, mianowicie ekwiwalent i prowokacja, które razem z konkretem i iluzją, a także tekstem i innymi znakami komunikacyjnymi tworzą rodzaj aury, różnej dla narracji i sensu”.

Jan Berdyszak

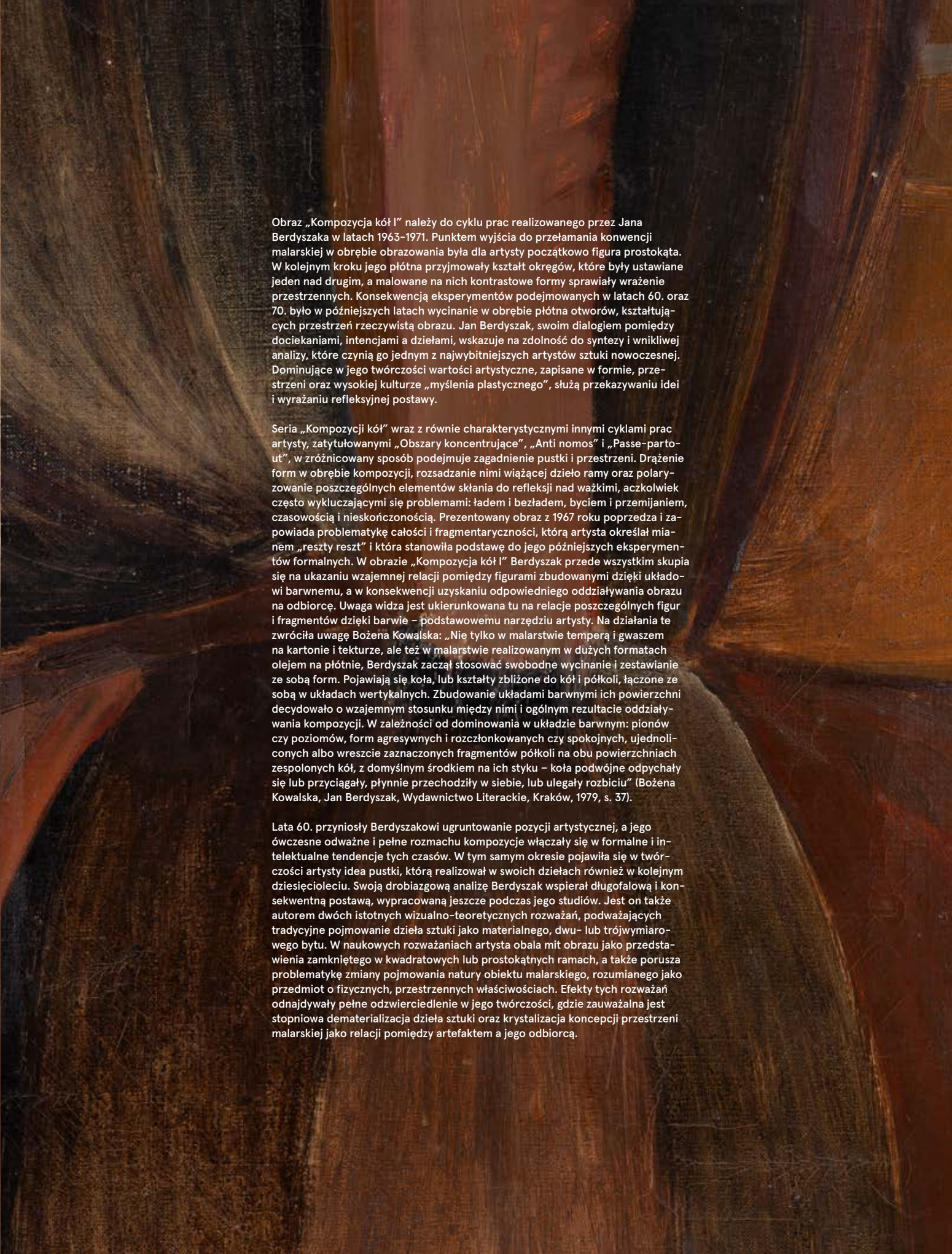




Obraz „Kompozycja kół I” należy do cyklu prac realizowanego przez Jana Berdyszaka w latach 1963-1971. Punktem wyjścia do przełamania konwencji malarskiej w obrębie obrazowania była dla artysty początkowo figura prostokąta. W kolejnym kroku jego płótna przyjmowały kształt okręgów, które były ustawiane jeden nad drugim, a malowane na nich kontrastowe formy sprawiały wrażenie przestrzennych. Konsekwencją eksperymentów podejmowanych w latach 60. oraz 70. było w późniejszych latach wycinanie w obrębie płótna otworów, kształtujących przestrzeń rzeczywistą obrazu. Jan Berdyszak, swoim dialogiem pomiędzy dociekaniem, intencjami a dziełami, wskazuje na zdolność do syntezy i wnikliwej analizy, które czynią go jednym z najwybitniejszych artystów sztuki nowoczesnej. Dominujące w jego twórczości wartości artystyczne, zapisane w formie, przestrzeni oraz wysokiej kulturze „myślenia plastycznego”, służą przekazywaniu idei i wyrażaniu refleksyjnej postawy.

Seria „Kompozycji kół” wraz z równie charakterystycznymi innymi cyklami prac artysty, zatytułowanymi „Obszary koncentrujące”, „Anti nomos” i „Passe-partout”, w zróżnicowany sposób podejmuje zagadnienie pustki i przestrzeni. Drażnienie form w obrębie kompozycji, rozsadzanie nimi wiążącej dzieło ramy oraz polaryzowanie poszczególnych elementów skłania do refleksji nad ważkimi, aczkolwiek często wykluczającymi się problemami: ładem i bezładem, byciem i przemijaniem, czasowością i nieskończonością. Prezentowany obraz z 1967 roku poprzedza i zapowiada problematykę całości i fragmentaryczności, którą artysta określał mianem „reszty reszt” i która stanowiła podstawę do jego późniejszych eksperymentów formalnych. W obrazie „Kompozycja kół I” Berdyszak przede wszystkim skupia się na ukazaniu wzajemnej relacji pomiędzy figurami zbudowanymi dzięki układowi barwnemu, a w konsekwencji uzyskaniu odpowiedniego oddziaływania obrazu na odbiorcę. Uwaga widza jest ukierunkowana tu na relacje poszczególnych figur i fragmentów dzięki barwie – podstawowemu narzędziu artysty. Na działania te zwróciła uwagę Bożena Kowska: „Nie tylko w malarstwie temperą i gwaszem na kartonie i tekturze, ale też w malarstwie realizowanym w dużych formatach olejem na płótnie, Berdyszak zaczął stosować swobodne wycinanie i zestawianie ze sobą form. Pojawiają się koła, lub kształty zbliżone do kół i półkoli, łączone ze sobą w układach wertykalnych. Zbudowanie układami barwnymi ich powierzchni decydowało o wzajemnym stosunku między nimi i ogólnym rezultacie oddziaływania kompozycji. W zależności od dominowania w układzie barwnym: pionów czy poziomów, form agresywnych i rozczłonkowanych czy spokojnych, ujednoliconych albo wreszcie zaznaczonych fragmentów półkoli na obu powierzchniach zespolonych kół, z domyślnym środkiem na ich styku – koła podwójne odpychały się lub przyciągały, płynnie przechodziły w siebie, lub ulegały rozbiciu” (Bożena Kowska, Jan Berdyszak, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1979, s. 37).

Lata 60. przyniosły Berdyszakowi ugruntowanie pozycji artystycznej, a jego ówczesne odważne i pełne rozmachu kompozycje włączały się w formalne i intelektualne tendencje tych czasów. W tym samym okresie pojawiła się w twórczości artysty idea pustki, którą realizował w swoich dziełach również w kolejnym dziesięcioleciu. Swoją drobiazgową analizę Berdyszak wspierał długofalową i konsekwentną postawą, wypracowaną jeszcze podczas jego studiów. Jest on także autorem dwóch istotnych wizualno-teoretycznych rozważań, podważających tradycyjne pojmowanie dzieła sztuki jako materialnego, dwu- lub trójwymiarowego bytu. W naukowych rozważaniach artysta obala mīt obrazu jako przedstawienia zamkniętego w kwadratowych lub prostokątnych ramach, a także porusza problematykę zmiany pojmowania natury obiektu malarskiego, rozumianego jako przedmiot o fizycznych, przestrzennych właściwościach. Efekty tych rozważań odnajdywały pełne odzwierciedlenie w jego twórczości, gdzie zauważalna jest stopniowa dematerializacja dzieła sztuki oraz krystalizacja koncepcji przestrzeni malarskiej jako relacji pomiędzy artefaktem a jego odbiorcą.



29

IRENEUSZ PIERZGALSKI

1929–2019

Bez tytułu, 1959

olej/płótno, 100 x 76 cm

sygnowany: 'Pierzgalski | 59'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'IRENEUSZ | PIERZGALSKI | 5.III.1959 100 x 76 | olej [sygnatura]'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

10 000 – 15 000 EUR

WYSTAWIANY:

Ireneusz Pierzgalski. Malarstwo – Retrospektywa 2015, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 15.05.2015–16.08.2015

LITERATURA:

Ireneusz Pierzgalski. Malarstwo – Retrospektywa 2015, kat. wyst. red. Małgorzata Dziegielewska, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2015, s. 47 (il.)

„Kontakt ze sztuką jest swego rodzaju wycieczką poza rzeczywistość znanego świata. Jest stąpaniem po ścieżce biegnącej zawsze nieco ponad ziemią”.

Ireneusz Pierzgalski

Prezentowana kompozycja Ireneusza Pierzgalskiego została wykonana w 1959. We wczesnym okresie twórczości, na przełomie na przełomie lat 50. i 60., poszukując własnej formy wypowiedzi artystycznej, Pierzgalski często nawiązywał do europejskiego i amerykańskiego nurtu ekspresyjnej abstrakcji. Jednym z artystów, których cenił w tym okresie najbardziej, był Marc Tobey. W kompozycji z 1959 nie widać jednak typowych dla ekspresjonizmu abstrakcyjnego jednorodnego wypełnienia liniami całej powierzchni płótna. Obraz Pierzgalskiego zawiera w sobie cechy indywidualnego języka artysty, które każą rozpatrywać go na bardziej złożonym tle. Artysta stosuje w obrazie charakterystyczne napięcie uzyskane poprzez dynamiczne ujęcie malarskiej linii oraz śmiało kontrastujące ze sobą barwy. Od pierwszej połowy lat 60. w rysunkach i obrazach Pierzgalskiego zaczynają się coraz bardziej uwidaczniać inspiracje dalekowschodnią kaligrafią.



30 †

MARIAN BOGUSZ
1920-1980

Kompozycja, lata 70. XX w.

relief, technika własna/metal, 70 x 100 cm

estymacja:
50 000 – 80 000 PLN
12 000 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań

Marian Bogusz był twórcą wyróżniającym się na artystycznej scenie sztuki powojennej. Jako malarz, jak i animator życia artystycznego przyczynił się znacząco dla rozwoju sztuki po 1945. W jego twórczości odnajdziemy wiele różnych faz, wynikających z ciągłego niedosytu, wewnętrznej potrzeby eksperymentu i odkrywania nowych środków artystycznego wyrazu. W latach 70. Bogusz na drodze swych poszukiwań zafascynował się zagadnieniami światła i przestrzeni oraz zachodzącymi między nimi relacjami. Sięgnął po aluminiową blachę, którą zaczął wykorzystywać w swoich pracach. Światło odbijając się od wypolerowanego i lekko barwionego metalu powodowało wrażenie ruchu czy falowania. Odbiór tych prac jest ulotny, nietrwały, wręcz poetycki. Za eksperymentami formalnymi czy ogólną estetyką dzieł, zawsze stała potrzeba artysty do przekazania czegoś więcej. Na każdym etapie swojej twórczości zawierał w swoich pracach czynnik emocji, a niekiedy i zdolność wywoływania różnorodnych skojarzeń i aluzji.



31 †

JERZY GRABOWSKI

1933–2004

"Środek osi", 1968

olej/ płótno, 115 x 75 cm

sygnowany u dołu kompozycji: 'J. Grabowski'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy

estymacja:

50 000 – 60 000 PLN

12 000 – 15 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Trójkąt jest najbardziej uniwersalną i najdoskonalszą formą wizualną i ‘filozoficzną’, najkonkretniej buduje mi w transfiguracji struktury matematyczne kodów i przestrzeń plastyczną obrazu. Łączy w sobie konkret ziemski i uniwersum. Dopełnieniem formy wizualnej jest kolor, wprowadzany na prawach wiedzy fizyki o barwie, harmonii układu barw spektrum lub kontrastu barw podstawowych i ich barw dopełniających”.

Jerzy Grabowski





Jerzy Grabowski w latach 60. i 70. utrzymywał stałe kontakty ze środowiskami artystycznymi Europy Zachodniej i był członkiem jury licznych prestiżowych konkursów graficznych. Szczególnie na tym polu zyskał rozpoznawalność jako pomysłodawca przekształcenia ogólnopolskiej wystawy „Kolor w grafice” w Międzynarodowe Triennale Grafiki. Promował również sztukę konkretną i optyczną na gruncie polskim. Od 1976 roku zajmował stanowisko kierownicze w Pracowni Druku Płaskiego i Technik Litograficznych w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Jego skromność, pracowitość, systematyczność oraz konsekwencja w drodze artystycznej znajdowały pełne odzwierciedlenie w dziesiątkach szkiców, którym towarzyszyły szczegółowe opisy. Matematyka, obok zjawiska iluzji wzrokowej, stanowiła dla Grabowskiego istotny punkt odniesienia.

Bożena Kowalska w jednym z opracowań zwróciła również uwagę na specyficzny rodzaj sztuki konceptualnej w odniesieniu do prac artysty, polegającej na ukazaniu równowagi przeciwieństw – plusowych i minusowych wartości. Jak można odnaleźć w jej wstępie do katalogu prac Jerzego Grabowskiego: „Wszystkie dzieła artysty były rezultatem jego ściśle realizowanego programu; ten zaś, podporządkowany nadrzędnej idei twórcy, oparty był na matematyce: na cyfrach w ich logicznych układach, wywiedzionych z najprostszych, elementarnych działań: dodawania, odejmowania czy potęgowania. Przyglądając się szkicom rysunkowym artysty, można odczytać zastosowany przez twórcę system kodowania. Gdy kwadrat podzielony jest na dwa trójkąty, często oznacza on jedność przeciwieństw w sensie liczby o wartości bezwzględnej tej samej, np. 1 czy 2, ale o znakach przeciwnych: ‘+’ i ‘-’.

Sięgając po barwę z porządku spectrum, oznaczał twórca wartości plusowe cyfr barwami zasadniczymi (żółty, czerwony, niebieski), a minusowe – ich kolorami dopełniającymi (pomarańczowy, zielony, fioletowy). Kiedy indziej określał wartości dodatnie skalą barw ciepłych (czerwieni, oranżu, żółtego), a wartości ujemne – skalą barw zimnych (niebieskiego, zieleni, fioletu). Wiadomo, że wartości o przeciwnych znakach znoszą się do zera. W wielu pracach, w zastosowanych zapisach kodowych, doprowadzał artysta do zrównoważenia owych przeciwnych wartości. Także w zastosowaniu koloru. Wszak barwa zasadnicza połączona z dopełniającą, gdy występują w postaci światła – redukują się do bieli, gdy zaś w postaci farby – zbliżają się do czerni” (Bożena Kowalska, *Sztuka struktur matematycznych* [w:] Jerzy Grabowski (1933–2004), *Grafika i rysunek*, kat. wyst., Galeria Amcor Rentch, Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2008, s. 4). Realizacje malarskie Grabowskiego współtworzyły z jego działaniami graficznymi spójną całość. Prace te, w przeciwieństwie do finalnych, usystematyzowanych grafik, mają bardzo osobisty i swobodny charakter. Choć w twórczości Grabowskiego można odnaleźć wpływy konstruktywizmu i bauhausowej teorii koloru, to jego dzieła zachowują w sobie pewną autorską unikatowość i czynią jego działalność artystyczną spójną.



32 †

TAMARA BERDOWSKA

1962

Bez tytułu, 2004

olej/płótno, 120 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tamara Berdowska | olej 2004'

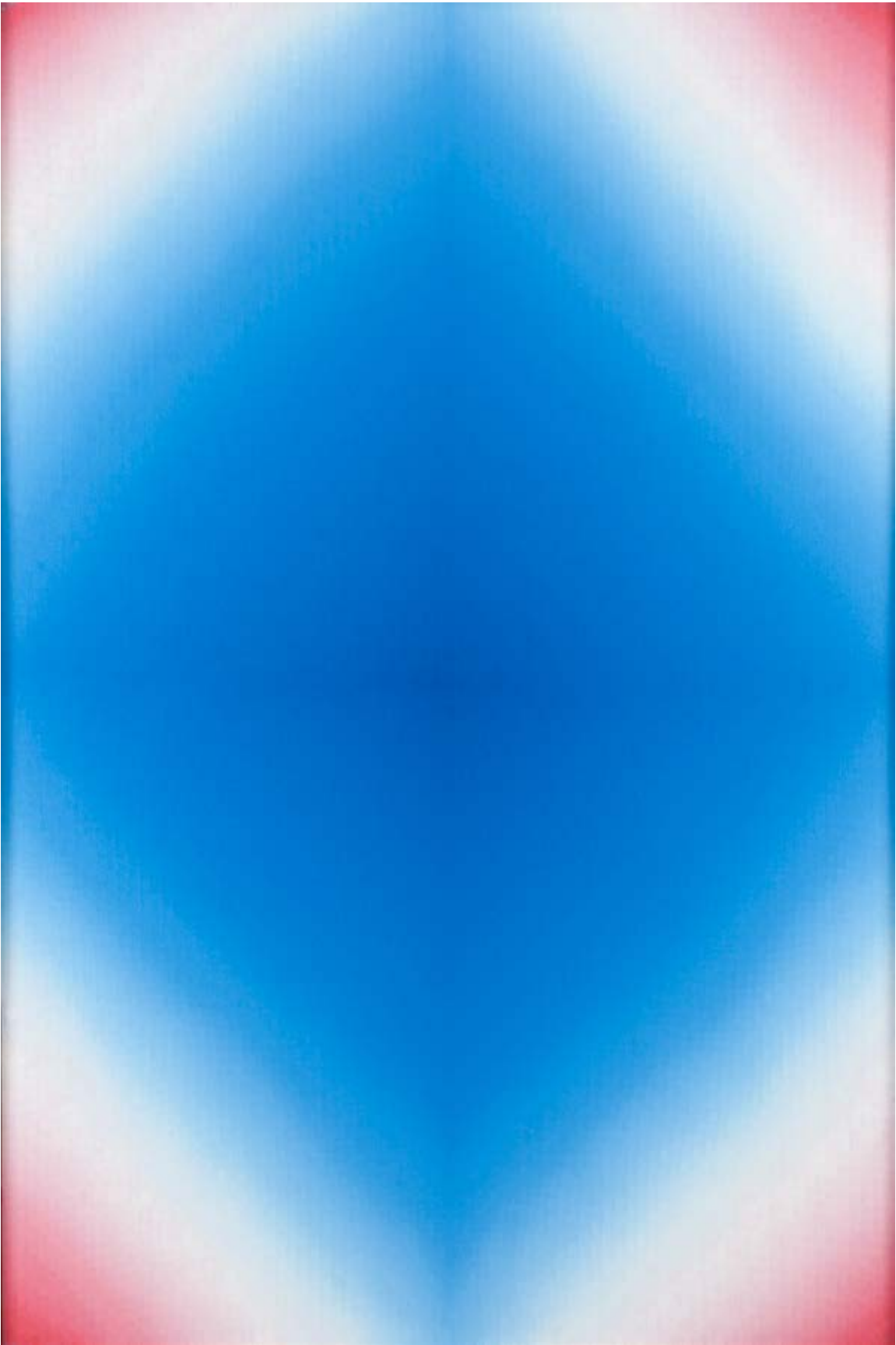
estymacja:
16 000 – 25 000 PLN
4 000 – 6 000 EUR

POCHODZENIE:
Galerie K, Staufen, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Geometria w przestrzeni”, Galerie K, Staufen, Niemcy, 2.04.2022–21.05.2022

„Jest u mnie potrzeba uzewnętrznienia i nadania formy obrazom, które jawią się w moim umyśle. (...) Towarzyszy mi zawsze poczucie niedoskonałości powstałego obrazu w stosunku do zjawiska, które wywołało potrzebę tworzenia. Twórczość to dążenie do doskonałości, której się nigdy nie osiągnie, do określenia i dotknięcia czegoś, co jest jedynie przeczuwane. Twórczości towarzyszy wieczna tęsknota”.

Tamara Berdowska



33 †

JAN ZIEMSKI

1920–1988

Interferencje, 1967

akryl, relief/sklejka, płyta, 50 x 70 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JAN ZIEMSKI | 1967'

na odwrociu nalepka Biura Wystaw Artystycznych w Lublinie z danymi obrazu

estymacja:

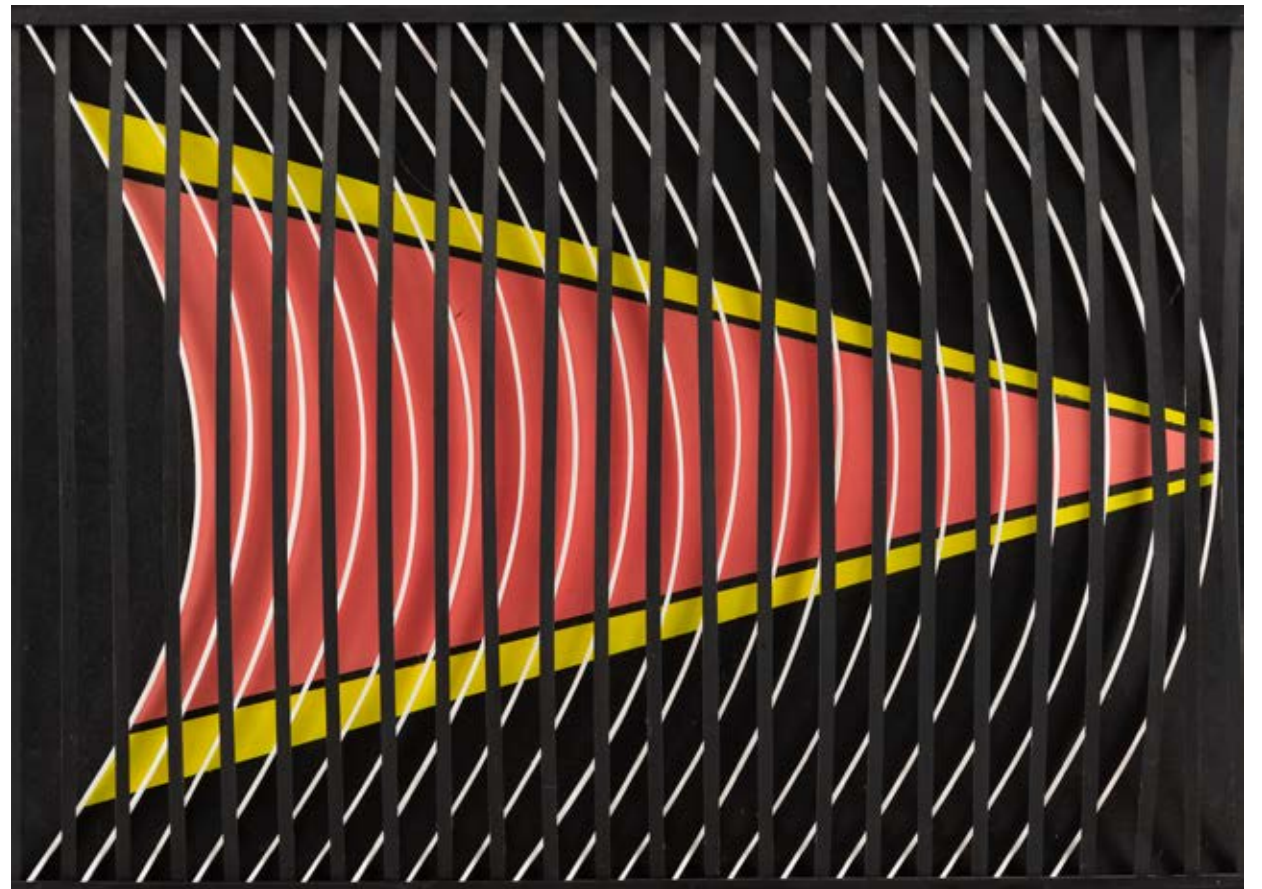
50 000 – 80 000 PLN

12 000 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:

Sopocki Dom Aukcyjny, Sopot, 2018

kolekcja prywatna, Polska





Prezentowana w katalogu kompozycja powstała w 1967, kiedy artysta już w pełni ukształtował swój styl wypowiedzi plastycznej. Pozostawił daleko za sobą powojenne realistyczno-surrealistyczne portrety oraz słynne „formury” z pierwszej połowy lat 60. Wspomniane przestrzenne obiekty/obrazy były istotnym elementem ewolucji sztuki autora. Podczas ich tworzenia skupiał się na bogatej gipsowej fakturze. Skomplikowane powierzchnie, często monochromatyczne, urozmaicał, włączając w przestrzeń kompozycji obce, naturalne materie, takie jak kamienie. Budował trójwymiarowe płaszczyzny poprzez nakładanie kolejnych grubych warstw farby i ingerował w nie przez wprowadzanie zamierzonych spękań i bruzd. Dzieła z tego okresu charakteryzowały się archaicznym, monumentalnym wyrazem. Często budziły skojarzenia z pomnikami, nagrobkami czy prehistorycznymi malowidłami. W drugiej połowie lat 60. uwidocznił się w pracach Ziemskiego duch konstruktywizmu. Artysta wzbogacił paletę barwną o wyraziste, czyste kolory, zestawiane ze sobą kontrastowo. Przestrzeń, coraz częściej kształtowana za pomocą sferycznie wygiętych listewek, całkowicie straciła przypadkowość na rzecz harmonijnych, geometrycznych układów. W dziełach pojawiła się iluzja optyczna. Prezentowane w katalogu „Interferencje” opierają się na zasadzie kontrastów. Na statycznym czarnym tle zaznacza się niezakłócony rytm licznych pionowych, czerwonych i białych listewek. Wygięte do boków obrazu, wprawiają całą kompozycję w ruch, budują iluzję i stanowią o niezwyklej dynamice całości. Ziemski należał do lubelskiej grupy Zamek i podobnie jak wielu jej innych członków nie odebrał profesjonalnego wykształcenia na akademii sztuk pięknych. Artysty ci nie zważali na konwenanse czy popularne tendencje i odcięli się od koloryzmu panującego na uczelniach. Jerzy Ludwiński, krytyk związany z grupą, tak scharakteryzował jej dokonania: „Jeżeli przeciwstawienie się akademizmowi sztuki oficjalnej i tęsknota za twórczością inną może być uważana za program, to taki jest program lubelskich plastyków” (Magdalena Moskalewicz, Grupa Zamek – poł wieku później, „Arteon” 2008, nr 2 [94]). Malarze z Lublina pod egidą charyzmatycznego historyka sztuki nawoływali do zerwania ze sztucznym kopiowaniem świata widzialnego i do – z góry skazanych na porażkę – prób dopasowania złożonej rzeczywistości do płaskiego płótna, oferowanego przez medium, jakie wybrali: „Dzieła sztuki miały być organizmami żyjącymi po swojemu, jak twory natury, i tkwiącymi w świecie, jak wszystkie inne przedmioty” (Jerzy Ludwiński, Młodzi ludzie wielkiej ambicji, „Polska” 1961, nr 10, s. 20). Świeże spojrzenie na sztukę i swoista organiczność form stosowanych przez Ziemskiego wynikała również z odebranej edukacji: poza historią sztuki studiował medycynę na Wydziale Lekarskim UMCS. W początkach swojej kariery artysta wykonywał kompozycje surrealistyczno-metaforyczne, które z czasem – poprzez liczne eksperymenty z abstrakcją – zaowocowały zainteresowaniem malarstwem materii. Autor porzucił je jednak na rzecz poszukiwań w zakresie form geometryczno-przestrzennych, akcentujących rolę harmonii i rytmu. Próby budowania wielowarstwowej przestrzeni rozpoczął pod koniec lat 50. Ówczesne prace utrzymane były w stonowanych, monochromatycznych kolorach, zbliżających je do skorodowanych powierzchni tworów natury.

34 †

TADEUSZ KALINOWSKI

1909–1997

Bez tytułu, 1968

olej/piótno, 70 x 50 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: '[wskazówka montażowa] T.K. | 1968'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

6 000 – 9 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

“Przewagą sztuki wobec innych form świadomości jest to, że sztuka nie koncentruje się na żadnych problemach szczegółowych, a jej mit tworzy pragnienie osiągnięcia i przeniknięcia Wszystkiego, co dokonuje się za cenę redukcji ‘Ja’ do bezwymiarowego punktu.

Ta rezygnacja jest trudnym ale pełnym pełnym szczęścia, z dnia na dzień postępującym procesem, który może wieść do emancypacji. I to jest warunek, jak i cel sztuki utrata zdrowo-rozrządkowego ‘Ja’ na drodze by stać się prawdziwie doskonałym człowiekiem”.

Tadeusz Kalinowski



35 ↑

BOŻENNA BISKUPSKA

1952

"Klatka II", 2001

olej/ płótno, 130 x 89 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Biskupska 2001'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Bożenna Biskupska | "Klatka" II 2001 | 130 x 89 olej/ płótno'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
6 000 – 9 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup od artystki
Sopocki Dom Aukcyjny, 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Bożenna Biskupska. Obraz. Klatka, Galeria Kasyno, Podkowa Leśna, marzec–kwiecień 2009

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

Cykl Bożenny Biskupskiej zatytułowany „Klatka” składa się z dzieł o zróżnicowanych fakturach i barwach, tworzonych przez tnące i reliefowe linie, które definiują niezależne płaszczyzny w obrębie pola obrazowego. Poszczególne prace, ściśle odpowiadające sobie, łączą się w serii na zasadzie dopełnienia lub opozycji. Realizacja „Klatek” miała miejsce w latach 1992–2002, początkowo obejmując obrazy figuratywne, a od 1994 roku w kompozycjach zaczęły dominować wielkoformatowe, barwne płaszczyzny o zróżnicowanej fakturze. W początkowym etapie niezależne obszary obrazowania wyznaczały wyraźne linie, podczas gdy w ostatnich dziełach z serii dominują biel i szarość oraz uproszczenie linii. W cyklu „Klatka” można również odnaleźć bezpośrednie relacje z innymi dziełami Biskupskiej, takimi jak „Figura z pudełkiem” czy „Wytaczanie obrazu”. Prace te stanowią kontynuację rzeźbiarskich projektów artystki, poruszając problematykę rytmu, powtórzenia, cykliczności, znaku, śladu i zapisu ludzkiej obecności w czasie i przestrzeni.

Od kilkunastu lat Biskupska tworzy międzynarodowy ośrodek eksperymentów artystycznych w Sokołowsku. Jej oryginalny język artystyczny opowiada uniwersalną historię o egzystencji wpisanej w czas, przestrzeń, przemijanie i trwanie. Najpełniejszym wyrazem tego procesu są eksperymenty artystki z różnymi technikami, łączącymi malarstwo i performance, a także malarstwo z rzeźbą.



36 ↑

EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912–2007

Portret Jowity

olej/piótno, 82 x 66 cm
sygnowany p.d.: 'm.'

estymacja:
45 000 – 60 000 PLN
11 000 – 15 000 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, 2009
Agra-Art, 2014
kolekcja prywatna, Warszawa

Bohaterowie sztuki Eugeniusza Markowskiego to zazwyczaj zdeformowane, na pół zwierzęce postacie ludzkie, traktowane przez artystę z zimnym, reporterskim niemal dystansem. W przypadku prezentowanej pracy, mamy do czynienia z innym potraktowaniem modelki – artysta z uwagą przestudiował jej cechy i namalował portret niemalże realistyczny. Niemniej jednak jest to dzieło typowe dla Markowskiego, wraz z charakterystyczną dla tego artysty ekspresją użytych środków, fakturą i przerysowaniem formy, które zbliżają sztukę Markowskiego do estetyki art brut i twórczości Jean Dubuffeta, a z dzisiejszej perspektywy nasuwają się też skojarzenia z Jeanem Basquiatem. Pomimo tego obecne jest u artysty przekorne dążenie do podskórnej harmonii. Widoczne są odwołania do antyku i renesansu, jak również nawiązania do archetypów, mitologicznych symboli i świata religii. Jeden z najbardziej znanych biblijnych reprezentacji, przedstawienie pierwszych ludzi, zostało tutaj sprowadzone do rudymментарnego wizerunku. Prostota środków, podkreśla jednak ekspresję formy, co stanowi jedną z bardziej charakterystycznych cech malarstwa Markowskiego.

Na szczęście dla swojej sztuki, epizod socrealizmu panujący w polskiej sztuce w latach 1949–56 Eugeniusz Markowski spędził zagranicą. Libera Associazione Arti Figurative – Wolny Związek Sztuk Przedstawiających, z którym związał się w Rzymie, o kilka lat wyprzedził legendarny warszawski „Arsenał”, organizując już w początku lat 50. wystawy przeciw faszyzmowi i terrorowi wojny. Głównym animatorem tego środowiska był opiekujący się Markowskim pod koniec okupacji malarz Renato Guttuso, działali w niej także Gino Severini, Mario Mafai, czy architekt Mario Ridolfi. Choć na okres „rzymski” przypadały pierwsze próby wystawiennicze Markowskiego, trudno ocenić, jak znaczny wpływ wywarł ów okres na jego malarstwo. Artysta rozwinął skrzydła de facto dopiero po powrocie do Polski, pochłonięty wcześniej misjami dyplomatycznymi i karierą dziennikarską.



EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Ślub" z cyklu "Sportowcy", 1973

olej, akryl/płótno, 114 x 147 cm
opisany l.d.: '44. >>ŚLUB<<'
datowany i opisany na odwrociu: 'XV -> 44. | 1-2.V.73.'
na odwrociu trzy nalepki z opisem pracy oraz nalepka Zakładu Stolarskiego Benedykta Bączyka na krośnie malarskim

estymacja:
130 000 – 180 000 PLN
31 000 – 43 000 EUR

OPINIE:
praca w internetowym archiwum Fundacji Dwurnika: <https://edwarddwurnik.pl/index.php/Detail/objects/3079> [dostęp: 15.03.2024]

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Układ przestrzenny. Dwurnik – Kalina”, Teatr Studio, grudzień 1974–styczeń 1975

LITERATURA:
Zbigniew Taranienko, 25 lat Galerii Studio. Kolekcja Studio. Dzieła i twórcy, Centrum Sztuki Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Warszawa 1997, s. 6 (il.)
Dwurnik. Spis prac malarskich, red. P. Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09–07.10.2001), Cykl XV. Sportowcy, poz. 44, nr 245, nlb.
Edward Dwurnik. Sportowcy 1972–1992, red. Pola Dwurnik, Wyd. Dr Osman Djajadisastra, Warszawa 2011, s. 130–131 (il.), 510, nr 44

„W latach siedemdziesiątych bardzo modny był fotorealizm (...). Ja też postanowiłem na-malować kilka obrazów na podstawie rzuconego na płótno slajdu fotograficznego. (...) Ślub powstał na podstawie negatywu, który pożyczyłem od mojej siostry, która pracowała w za-kładzie fotograficznym. Tu z kolei stół i lampy namalowałem z głowy. Właściwie te obrazy nie były fotorealistyczne, próbowałem zinterpretować po swojemu ten modny kierunek. Ale to była jednorazowa próba, malowanie ze slajdów w ogóle mi nie odpowiadało, za bardzo ograniczało ekspresję”.

Edward Dwurnik Sportowcy 1972–1992, Warszawa 2011, s. 131



„Ślub” Edwarda Dwurnika został namalowany w 1973 roku i współtworzy obszerny cykl „Sportowcy”, który powstawał nieprzerwanie od początku lat 70. XX wieku. Obraz ten został ukończony rok po rozpoczęciu serii, którą Dwurnik zaczął malować w 1972 roku. W tamtym czasie w polskiej polityce do głosu doszedł Edward Gierek, którego postać na zawsze będzie kojarzona z obietnicą dobrobytu, który sfinansować miał kredyt zaciągnięty w zachodnich bankach. W roku 1992, w którym artysta zdecydował się zakończyć serię, od kilku lat panował już w Polsce kapitalizm, a społeczeństwo stało w obliczu nowego zestawu szans, obietnic i – bardzo często – rozczarowań. Cykl „Sportowcy” to jedna z ciekawszych i bardziej kompletnych panoram społecznych, jakie powstały w polskiej kulturze w XX wieku. Zręczna satyra na system, ale i też dokument z życia mieszkańców PRLu. Obrazy z tego cyklu przedstawiają pełny przekrój polskiego społeczeństwa. Mianem sportowca Dwurnik potrafił określić każdego obywatela PRL, od partyjnego dygnitarza po robotnika na budowie.

Małgorzata Czyńska w tekście do katalogu monograficznej wystawy Dwurnika z 2016 zauważa, że poza scenami z życia artysta chętnie malował antybohaterów i historię Polski. „Twórczość i bohater Dwurnika wyrastają z rzeczywistości – z ulicy, rodzinnego domu, prywatnej inicjatywy, budki z piwem, telewizora, podmiejskiej kolejki. Artysta daje nam obraz społeczeństwa PRL-u. Szczery, bez uwikłania w propagandę” – mówi Czyńska (Małgorzata Czyńska, „Wszyscy jesteśmy sportowcami” [w:] Edward Dwurnik, katalog wystawy, [red.] Marianna Dąbrowska, Warszawa 2016, s. 4).

Motywy przewodnim cyklu „Sportowcy” jest życie obywatela w spóitej cieniem socrealizmu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Międzywojenny kult sportu i higieny w państwie pracy schodził na drugi plan, co odzwierciedla przewrotny tytuł. Artysta z przekąsem komentuje system o centralnie planowanej gospodarce, w którym nazwy własne stają się synekdochą dla danego typu produktów. Pałac produkowanych w Zakładach Przemysłu Tytoniowego w Radomiu papierosów „Sport” staje się więc modelowym „Sportowcem”, chociaż nie łączy go żadna szczególna więź ze zdrowym wychowaniem fizycznym. Sportowiec to z rzadka umięśniony atleta, a częściej obywatel stojący w zawodach na przetrwanie codzienności, zmagający się z absurdami życia.

Sportowcy Dwurnika często palą papierosy. Sportu, natomiast, nie uprawiają prawie nigdy. Czasami noszą sportowe koszulki lub przypięte numery startowe. Co ciekawe, tylko kilka płócien zawiera rzeczywiście sportowe odniesienia. Pierwszy obraz w cyklu nosi tytuł „Po treningu” (1972) i przedstawia kilku nagich mężczyzn zażywających

kąpiele w zakładowej łaźni. Na obrazie tym ścianki oddzielające natryski układają się w swoisty labirynt, a zestaw rurek splecionych doprowadzających wodę stanowi jeden z najciekawszych ilustracji typowej PRL-owskiej fuszerki, ale też może odzwierciedlać stopień zagmatwania ludzkich losów. Sam artysta opisywał ten obraz jako ilustrację do treningu przetrwania. W czasach Gierka, większość polskich zakładów produkcyjnych zmagala się z brakiem funduszy na rozwój technologiczny, co przy wysokim zatrudnieniu przekładało się na bardzo niską wydajność pracy. Jak mawiał sam artysta: „Prawdziwa produkcja była gdzie indziej: w Stanach Zjednoczonych, w Niemczech, w Japonii itd. A tutaj były treningi, tu się chodziło i trwało się osiem godzin”.

Innym obrazem, w cyklu „Sportowcy”, który bezpośrednio odwołuje się do tematyki sportowej jest słynna „Olimpiada rolnicza” (1973), która przedstawia dwóch mężczyzn przy traktorze. Na rozchlestantych koszulach traktorzyści mają wymalowane numery świadczące o udziale w sportowych zawodach. Ogorzałe, czerwone twarze sugerują niezwykły wysiłek i zapewne zapowiadają nadchodzące trudy związanych z konsumpcją nagrody, którą traktorzyści podzielą się po pracy. Jeden z nich trzyma w ręce pęk kwiatów, niczym sportowiec na podium, drugi natomiast dzierży w dłoni niedopalonego papierosa.

Prezentowany obraz zatytułowany „Ślub” powstał w tym samym roku co „Olimpiada rolnicza”, jednak wyraźnie wyróżnia się na tle innych prac z tego cyklu. Praca nawiązuje do charakterystycznej dla PRL-owskiej kultury zdjęcia wykonywanego podczas przyjęcia weselnego. Należy do niewielkiej grupy obrazów w cyklu, którą Dwurnik stworzył na fali inspiracji malarstwem fotorealistycznym. Na początku lat 70. XX wieku bardzo modne w Polsce stało się malowanie na podstawie rzuconego na płótno slajdu fotograficznego. W tej manierze tworzyli Łukasz Korolkiewicz, Antoni Fałat czy też Andrzej Sadowski. Obok „Ślubu” powstały wówczas takie płótna jak „Rewolucja seksualna”, na której artysta przedstawił siebie całującego swoją żonę, Teresę Gierzyńską. Na drugim planie umieścił swoich znajomych, Ewę Radziejowską, Ewę Kuryluk czy też Justynę Jaszczewską. Na innym obrazie z tej podserii zatytułowanym „Pies lizak” artysta umieścił swoją żonę namalowaną ze zdjęcia i wyimaginowanego psa. Obrazów malowanych na podstawie slajdów powstało zaledwie kilka, ponieważ ograniczały one wyobraźnię artysty i uniemożliwiały bardziej ekspresyjne zabiegi formalne. Prezentowany obraz jest bardzo rzadkim przykładem malarstwa fotorealistycznego Dwurnika, który jednocześnie jest częścią dużego cyklu malarskiego. W dorobku artysty, natomiast, cykl ten stanowi najbardziej wyrazisty zestaw płócien, który tak naprawdę zdefiniował Dwurnika jako artystę i określił jego ironiczny styl.



38 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Kudowa" z cyklu "Podróże autostopem", 1974

olej/piótno, 90 x 130 cm

sygnowany i datowany l.d.: '1974.XI. I E. DWURNIK.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E. DWURNIK. I 1974 R. I IX NR: 42.'

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

24 000 – 36 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wrocław

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, red. P. Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy "Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy", (08.09–07.10.2001), Cykl IX Podróże autostopem, poz. 42, nr 302, nlb.

„Edward Dwurnik zaczął od pejzaży miejskich ('Podróże autostopem', inaczej 'Autostopy'), w których próbował dopasować zawiłą naturę miasta (za każdym razem rozpoznawalnego) do płaskości rysunku czy obrazu. Starał się ująć miasto w taki sposób, aby z jednej strony uchwycić jego istotę, z drugiej – i to wydaje się ważniejsze – osiągnąć obraz pozwalający na 'przeżycie' miasta, na wrażenie obecności w mieście. Próbował różnych metod: szerokiego kąta, dekomponowania wyglądów realnych, przeinaczania proporcji, zmiennych punktów widzenia i zawieszenia. W końcu pojawiło się 'spojrzenie' zadawalające; namalowane miasto pozwalało po sobie chodzić, pozwalało doświadczać swoich komplikacji, ujawniało swoją strukturę i nastroje. Było to spojrzenie wielkoluda, zawieszonego nad miastem i patrzącego pod kątem 45° do przebiegu ulic”.

Maria Anna Potocka



39 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Różowe tulipany" z cyklu "Dwudziesty trzeci", 2017

akryl/plótno, 100 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: '2017 | E.DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2017 | E.DWURNIK | "RÓŻOWE | TULIPANY" | NR: XXIII - 1350 | - 7164'

estymacja:

130 000 – 180 000 PLN

31 000 – 43 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Łatwiej mi malować niż mówić. U mnie obraz jest formą wypowiedzi, malarstwo to mój sposób na życie i nie chodzi tylko o to, że to mój sposób zarabiania, nie – malując, komentuję rzeczywistość i wyrażam siebie. Tyle”.

Edward Dwurnik



**TULIPANY DWURNIKA NIE WYRAŻAJĄ
WYŁĄCZNIE ZAINTERESOWANIA ARTYSTY
BOGAŁYM ŚWIATEM ROŚLIN. TEN BARDZO
KONWENCJONALNY TEMAT, JAKIM
JEST W MALARSTWIE PRZEDSTAWIENIE
KWIATÓW, U DWURNIKA UZYSKAŁ ASPEKT
NIE TYLE DEKORACYJNY, CO EROTYCZNY.
TULIPAN W JEGO OBRAZACH JEST PRZED-
STAWIONY W UMOWNY SPOSÓB, JEDYNIĘ
ZA POMOCĄ UPROSZCZONEGO KSZTAŁTU
KIELICHA Z ZAZNACZONYMI PŁATKAMI.
JEDNAK PRZY BLIŻSZYM OGLĄDZIE
UNAOCZNIAJĄ SIĘ KSZTAŁTY WAGINALNE,
KTÓRE ZOSTAŁY ZASUGEROWANE
PRZEZ ARTYSTĘ W CZYTELNY SPOSÓB.
W JEDNYM Z WYWIADÓW EDWARD
DWURNIK TŁUMACZYŁ: „A TO KIELICH
KWIATKA PRZYPOMINA WAGINKĘ,
A TO KIELISZEK”.**



40 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Obraz nr 176" z cyklu "Dwudziesty piąty", 2003

olej/piótno, 140 x 114 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '[wskazówki montażowe] | 2003 |
E. DWURNIK | >>OBRAZ NR: 176 << | NR: XXV | 176 | 3002'

estymacja:

80 000 – 150 000 PLN

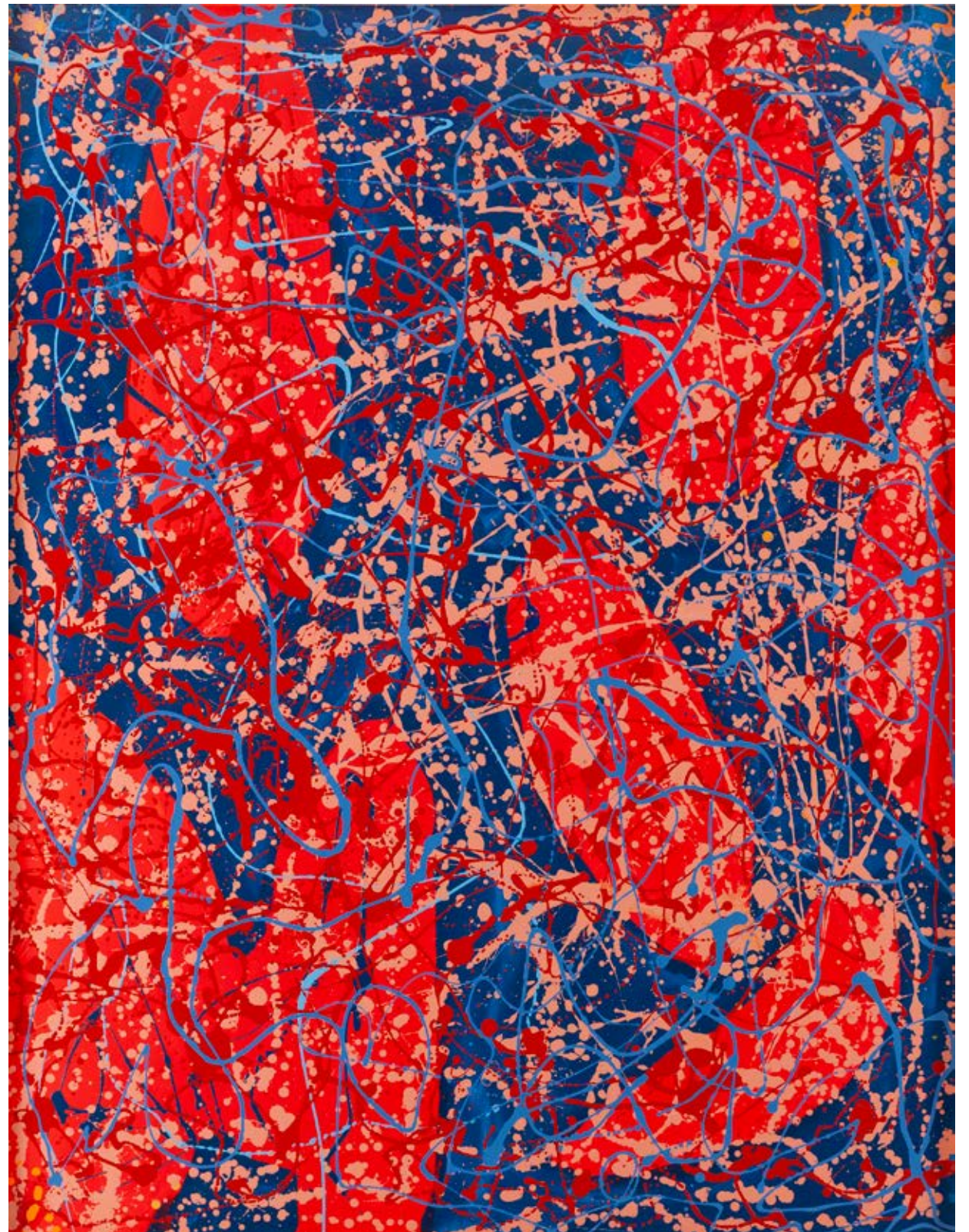
19 000 – 36 000 EUR

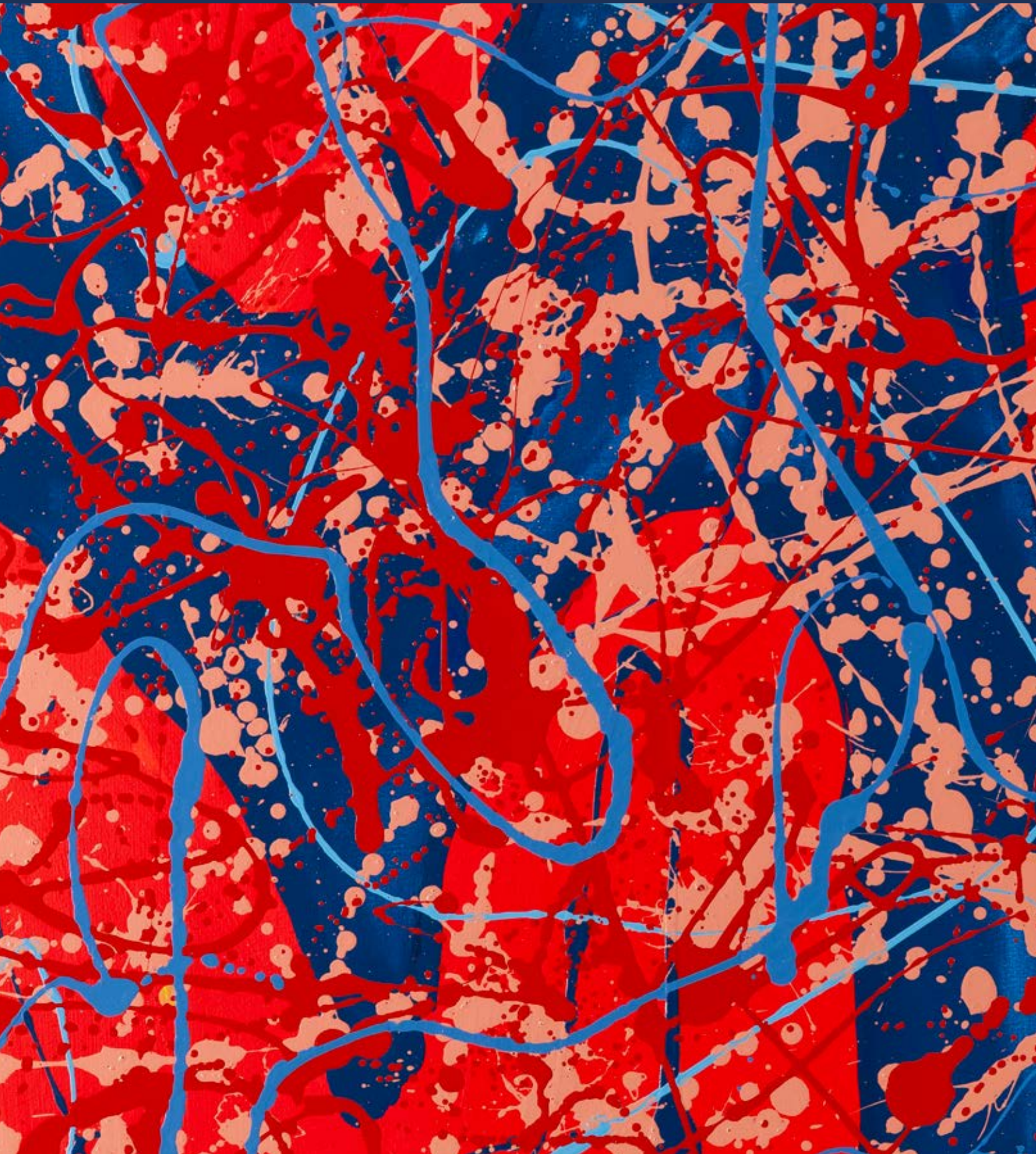
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wrocław

„Edward Dwurnik otwarcie odwołuje się do taszyzmu, pielgrzymuje do domu Pollocka, robi sobie zdjęcia na tle jego domu i pracowni. Artysta, który tak postępuje musi czuć się głęboko niezależnym od artysty, którego mogą mu wypomnieć. Musi czuć się wolny od zadań jakie rozdawał taszyzm. I ma rację, bo dzisiejsze zadania wydają się inne”.

Maria Anna Potocka





Cykl „XXV” składa się z serii abstrakcji namalowanych przez Edwarda Dwurnika w latach 2001-2004. Ten rodzaj malarstwa stanowił dla artysty formę ucieczki od jego charakterystycznej narracyjności oraz zaangażowania społeczno-politycznego. Dwurnik, inspirowany techniką Jacksona Pollocka, eksplorował intuicyjność tworzenia poprzez dynamiczne chlapanie farbą, co pozwalało mu na emocjonalne i zmysłowe odkrywanie malarstwa. Od pewnego momentu zaczął malować ręką, co dodatkowo podkreślało ekspresję. Użycie ekspresyjnych chwytów i kompozycyjnych uproszczeń umożliwiało podporządkowanie przestrzeni i emocji towarzyszących aktowi tworzenia. Abstrakcja, fascynująca go swoją naiwnością, dostarczała mu również rozkoszy.

Odbiorcy i kolekcjonerzy sztuki Dwurnika, przy pierwszym kontakcie z jego abstrakcjami, często postrzegali je jako artystyczny wybrzyk, co było spójne z barwną osobowością artysty, skłonnego do szokowania, prowokowania i nieustających poszukiwań. To właśnie te poszukiwania, otwartość na nowe fascynacje i odwaga do zmian pozwoliły Dwurnikowi eksplorować nowy styl.

O swoich obrazach abstrakcyjnych mówił:

„Dla mnie malarstwo to właściwie życie, przez nie widzę świat. Malarze mają takie zboczenie, że wszędzie widzą albo światło, albo kolor, więc cały czas otacza nas malarstwo. 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, żeby zawierał jakąś tajemnicę, magię, żeby oddziaływał, żeby pozwalał na kontakt. To wszystko świetnie widać w moich abstrakcjach, bo te obrazy dzielą się już tylko w sferze odczuć i uczuć, nie opowiadają historii, nie ma w nich narracji, która zjada i rozprasza malarstwo. W obrazach abstrakcyjnych pozostaje tylko obraz, ‘das Bild’”.

Edward Dwurnik

Dwurnik podkreślał, że gdy malował obrazy polityczne czy społeczne, najważniejszy był temat. Budowanie kompozycji było przypadkowe, a używał takich farb, jakie akurat miał pod ręką. Uważał, że nie ma sensu szukać wymarzonego koloru, gdyż to mija się z celem malarstwa. Dla niego malarstwo to nie posłuszne realizowanie wizji, ale spontaniczne działanie. „Nie mam czerwonego, a mam niebieski, bo łatwiej go kupić, to może być niebieski. Można namalować niebieskim, a napisać, że to czerwony. Wtedy poprzez kolor niebieski odbiorca musi zobaczyć czerwony obraz”.



41 †

ZDZIŚŁAW NITKA

1962

"Dzień dobry / Życie", 1989

olej/płótno, 130 x 145 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: '89' Z. NITKA, DZIEŃ DOBRY'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ZDZIŚŁAW NITKA I "DZIEŃ DOBRY" / ŻYCIE DRWALI / I 1989'

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

6 000 – 7 100 EUR

„Twórczość Zdzisława Nitki celnie oddaje niepokoje i problemy estetyczne trudnych lat 80. (...) jest też ciągle wyrazem aktualnych, polskich obciążeń naszą historią, jej zaletami i przywarami. Artysta czerpie z tego siłę dla swej aktywności – mimo postmodernistycznego upodobania do cytatów, do fascynacji mistrzami ekspresji, mimo że z lubością nosi na swych ramionach ‘cudzych’ malarzy – stworzył swój własny, rozpoznawalny styl. To jego osobny trakt, w którym zbiegły się te wszystkie poplątane ścieżki, i którym teraz wyprawia się po kolejne trofea”.

Andrzej Saj, Neoekspresyjne trofea Zdzisława Nitki, „Format” nr 56, 2009, s. 18

W sztuce nie działa się w próżni, artyści wzajemnie się inspirują, zapatrują, czasem negują. Jedne artystyczne osobowości są mocniejsze, inne działają bardziej peryferyjnie. Niewątpliwie Zdzisław Nitka należy do tych pierwszych. Od czasu studiów w PWSSP we Wrocławiu wyróżniał się indywidualnym stylem, na który wpływ miał niewątpliwie niemiecki ekspresjonizm. Wielkie wrażenie zrobiła na artyście obejrzana w 1979 wystawa „Die Brücke” we wrocławskim Muzeum Narodowym, sposób malowania korespondował z niespokojną sytuacją społeczno-polityczną, w którą artysta czynnie się angażował. Malarstwo było bliskie życiu, komentowało je i pozwalało odreagować. Motywy w ówczesnym malarstwie Nitki zawierały się pomiędzy tematyką publicystyczną a abstrakcją, ostatecznie tę drugą wyparła figuracja. Młodzieńcze fascynacje niemieckimi artystami będą powracać w kolejnych pracach i przyjaźniach m.in. z Georgiem Baselitzem, który nawet dedykował Nitce jeden z obrazów. Inne postacie, które stanowiły dla Nitki punkt odniesienia, to Edward Munch czy Paul Klee.

Obrazy Zdzisława Nitki powstają szybko, ale są niezwykle precyzyjne. Zestawienia barw, kompozycja, mimo że kreślone pośpiesznie, są wynikiem długiego przygotowania, uważnych obserwacji, przetwarzania rzeczywistości. Wygląda tak, jakby dojrzałe wizje gwałtownie „wyskakiwały” na płótno. Prace są pełne znaków, symboli, humorystycznych komentarzy, absurdu i życia. W tym zawiera się ich ekspresja. Dzikie, ostre, kanciaste formy przywołują niemieckie inspiracje, a tym samym sytuują Nitkę w międzynarodowym gronie. Ostre zestawienia kolorystyczne, brutalność form, emocjonalne potraktowanie tematu były jedyną drogą do wyrażenia niepokojów związanych ze stanem wojennym i sytuacją w kraju. Jednocześnie w tych kompozycjach nie ginie człowiek, jako jednostka, ze wszystkimi jego dylematami, bólem istnienia i żalem. Postać ludzka na niektórych pracach zostaje dosłownie wydrapana w grubej warstwie farby, która staje się materią stworzenia.



42 ↑

SŁAWOMIR RATAJSKI
1955

"Gry na przewagi" ("Chiński rebus"), 1986

olej/piótno, 110 x 140 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'RATAJSKI '86'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "'GRY NA PRZEWAGI | "CHIŃSKI REBUS" - 107 x 151 |
olej, płótno 1986-90 | SŁAWOMIR | RATAJSKI | [wskazówka montażowa]'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
10 000 – 15 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Sławomir Ratajski od czasu swojego debiutu był utożsamiany z nurtem Nowej Ekspresji, czynnie włączając się w ruch niezależnego życia artystycznego okresu stanu wojennego. Jego malarstwo jednak nie komentowało wprost tematów publicystycznych, a raczej odwoływało się do alegorii i wewnętrznych przeżyć jednostki. Artysta ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych, od 1987 pracuje na macierzystej uczelni, zaczynał jako asystent prof. Jerzego Tchórzewskiego, a potem prowadził pracownię rysunku na Wydziale Grafiki. Obecnie jest profesorem zwyczajnym na Wydziale Sztuki Mediów, gdzie prowadzi autorską Pracownię Koncepcji Artystycznych. Pozostaje wierny ekspresyjnemu podejściu, coraz bardziej skłania się ku formom abstrakcyjnym, wzmacniając jednocześnie grę kolorystyczną.



43 ↑

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Zamiast życia zamiast śmierci" z cyklu "Grand Reserva", 1984

olej/piótno, 150 x 130 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ZAMIAST ŻYCIA ZAMIAST ŚMIERCI | 1984 | RYSZARD | WOŹNIAK | OLEJ | G.R. NR. 5 | [wskazówka montażowa]'
opisany na krośnie malarskim: 'G.R. NR 5'

estymacja:
60 000 – 100 000 PLN
15 000 – 24 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Bardzo mnie zaskakiwało, że ludzie nie rozumieją moich obrazów. Pamiętam, że pokazałem te prace najbardziej zwariowane, z lat 1982–84, Maćkowi Dowgiałle i Wojtkowi Tracewskiemu. Wtedy Dowgiałło zapytał mnie, czy nie obawiam się, że uznają mnie za psychicznie chorego? (...) Przed akademią pracowałem prawie przez rok w szpitalu psychiatrycznym i tam przepracowałem w swoim wnętrzu pojęcie normy. Widziałem chorych lekarzy i zdrowych pacjentów. Rzeczywistość nigdy nie jest taka prosta”.

Ryszard Woźniak w rozmowie z Pawłem Bazylko i Krzysztofem Masiewiczem, ArtBazaar, 14.05.2009

Spośród wszystkich członków Gruppy, prace Ryszarda Woźniaka z lat 80. wydają się najbardziej liryczne czy wręcz metafizyczne, choć jednocześnie przez krytyków opisywane były jako najbardziej ekspresyjne. Mimo, że zakorzeniona w słynnej Pracowni Dziekanka grupa hołdowała postmodernistycznym wartościom absurdu i humoru i kilkakrotnie była cenzurowana w ramach tzw. wystaw przykościelnych (np. podczas wystawy „Chaos – człowiek – absolut” w warszawskim Duszpasterstwie Środowisk Twórczych czy „Złoto ekonomii, kadzidło sztuki, mirra polityki” w słynnym kościele pw. Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej) i określana jako „pogańska”, jednocześnie nie stroniła od dominujących obieg niezależny wątków eschatologicznych i religijnych.





„BOWIEM WBREW TEMU, CO SIĘ CHCE MYŚLEĆ O MALARSTWIE, SZCZEGÓLNIIE O MALARSTWIE GRUPPY, SAMA UMIEJĘTNOŚĆ NIE BYŁA DOSTATECZNYM POWODEM, BY JE UPRAWIAĆ. TRZEBA BYŁO CZEGOŚ WIĘCEJ: POTRZEBY KWESTIONOWANIA UTARTYCH PRAW, IRONICZNEGO I PRZEWROTNEGO ORZEKANIA O RZECZYWISTOŚCI, BRANIA POD LUPE ŻENUJĄCYCH SYTUACJI. KAŻDY Z NICH ROBIŁ TO NA SWÓJ SPOSÓB, LECZ JEDYNIE RYSZARD WOŹNIAK KONSEKWENTNIE UNIKAŁ PRACY NAD KSZTAŁTOWANIEM WŁASNEGO STYLU, WEJŚCIA W KOLEINĘ, KTÓRA GO BĘDZIE PROWADZIĆ W STRONĘ RUTYNY. NIE CHCIAŁ TEJ KOLEINY WYTYCZAĆ. NIE CHCIAŁ TEŻ, BY MU JĄ WYTYCZAŁO JEGO MALARSTWO. POTRZEBOWAŁ USTAWICZNEGO ZDZIWIENIA, CHCIAŁ BYĆ ZASKAKIWANY PRZEZ RZECZYWISTOŚĆ I DOPIERO ONA MIAŁA MU PODPOWIADAĆ FORMĘ OBRAZU”.

ANDA ROTTENBERG, „UNIKAĆ RUTYNY” [W:] RYSZARD WOŹNIAK. POMOCNICY. GALERIA SZTUKI SZOKART, POZNAŃ, 15-30.11.2022

44 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Martwa natura z kotem", 2002

tempera żółtkowa/piótno, 65 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław Modzelewski 2002 | "Martwa natura z kotem" | 65 x 100 temp. ż.'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

11 000 – 15 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Jarosław Modzelewski. Martwe natury”, Galeria Zderzak, Kraków, kwiecień-maj 2002

„Obrazy różne”, Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn, 2004

LITERATURA:

Jarosław Modzelewski. Martwe natury, kat. wyst., Galeria Zderzak, Kraków 2002, s. 14-15 (il.)

M. Kurzac, Martwe natury Jarosława Modzelewskiego, Gazeta Antykwareczna, nr 4, 2002, s. 45 (il.)

Małgorzata Kurzac, Jan Michalski, Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, poz. 362, s. 212 (il.)



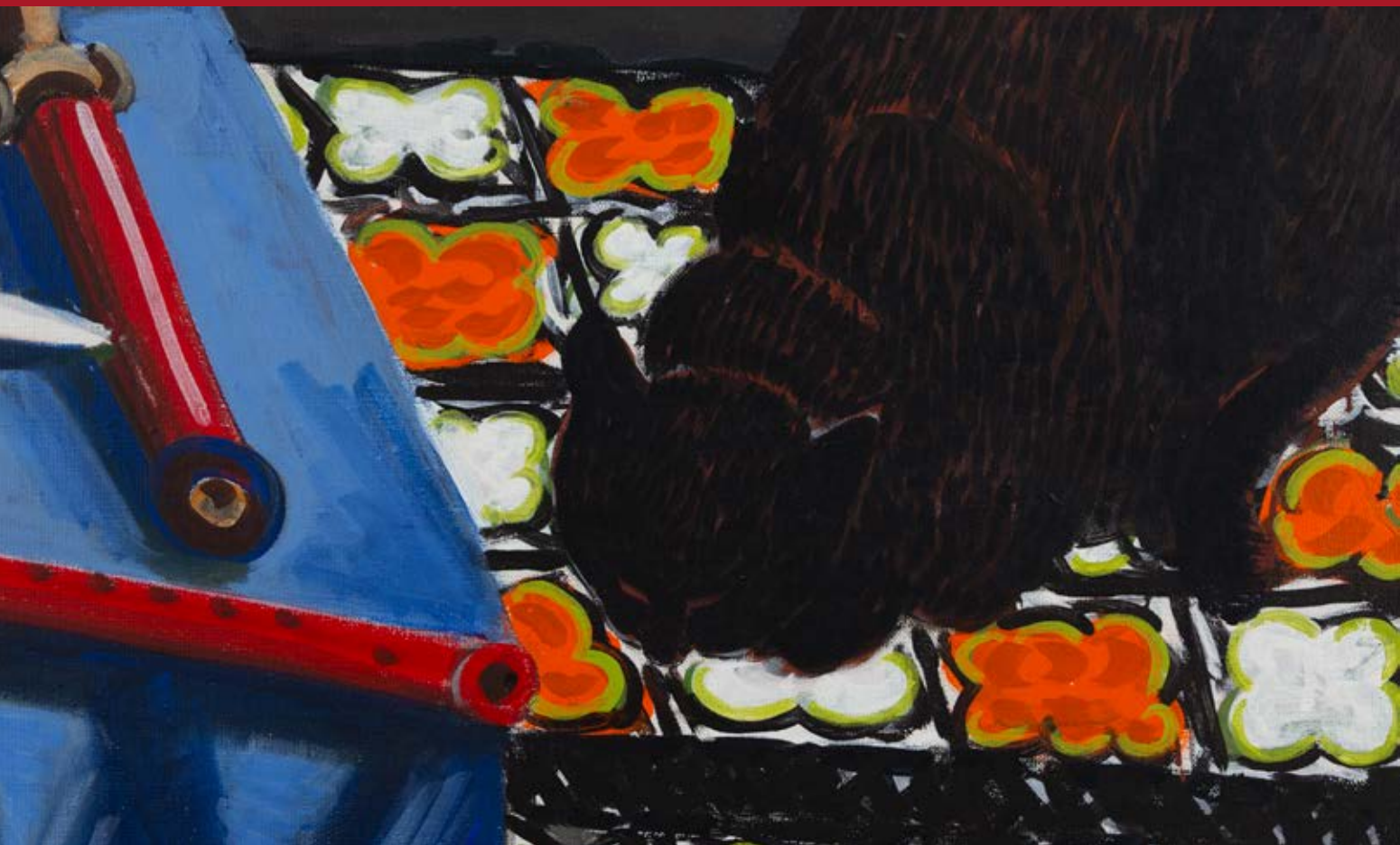
MALARSTWO JAROSŁAWA MODZELEWSKIEGO OPIERA SIĘ NA EMOCJONALNYM WIDZENIU I EPIFANII, NIE NA KALKULACJI LECZ ZACHWYCIE. ARTYSTA WYDOBYWA Z KONKRETNIEGO MOMENTU LUB FRAGMENTU OTACZAJĄCEGO ŚWIATA TO, CO PODPOWIADA MU INTUICJA. INSPIRACJĄ DLA JEGO TWÓRCZOŚCI BYŁY SPOTKANIA Z IKONICZNYMI PRZEDSTAWIENIAMI, KTÓRE WYWARŁY NA NIEGO DUŻY WPŁYW.



W jednym z wywiadów Modzelewski opisał swoją sztukę jako połączenie tęsknoty i obojętności świata. Posiada wewnętrzną potrzebę przebicia się przez tę obojętność za pomocą malarstwa. Pracując, angażuje oczy, umysł i emocje, aby odczytać i zinterpretować to, co w świecie jest ukryte. Jest to postawa czujnego obserwatora, który wydobywając, odczuwa kluczowe elementy. Praca artysty polega na ciągłym konfrontowaniu się z całą swoją przeszłością; obrazy powracają, stanowiąc budulec kolejnych prac. Jego osobliwa perspektywa polega na tym, że rdzeń pracy artysty się nie zmienia; ten sam pierwiastek pojawia się w każdej pracy. Moment, kiedy artysta widzi coś i wie, czuje, że jest to do namalowania, inspiruje go do sięgnięcia po narzędzia malarskie. Wpływa na to światło, przestrzeń, nastrój, stan. Natychmiast stara się odpowiedzieć na pytanie, jak to zrobić, by przenieść to, co widzi. Jest to pewnego rodzaju objawienie, dostrzeżone w naturze, które obraz ma za zadanie oddać. Element formalny rozgrywa się na obrazie, ale rodzi się wewnątrz artysty, kiedy to, co widzi, staje się w jego oczach obrazem. Pojawia się jedynie kwestia, jak to zrobić, by to oddać na płótnie. Podczas pracy malarskiej następuje weryfikacja; obraz staje się materializacją pewnego rodzaju objawienia, od którego jest różny jako rzeczywistość obrazu, jest również inny niż to, co zobaczył. Tutaj rodzi się zmaganie między wizją a samym namalowanym dziełem. To właśnie obraz wygrywa. Zmaganie się z pracą to forma przygody, aż uda się dojść od momentu inspiracji do urzeczywistnienia obrazu. Przyczyną dla powstania obrazu jest zobaczenie konkretnej sceny, która przez swój kontekst, światło, kolor porusza artystę. Modzelewski od początku lat 90. maluje temperą. Farby wyrabia samodzielnie, mieszając pigment z odpowiednimi spoiwami. Artysta dostrzega wiele zalet techniki, która może przypominać zarówno akwarele, jak i farby olejne.

Pierwsza przyczyna obrazu może być czymś bardzo ulotnym, niepozornym, dostrzeżeniem, zdarzeniem, ruchem. W pewnym momencie malarz, jako obserwator świata, widzi, że dostrzegł pewne znaczenia, których poszukuje, na których mu zależy. Wtedy fragment rzeczywistości staje się ważny, zaczyna się nad nim pracować, a wyobrażenie się materializuje i zaczynamy myśleć o „tym” jako o obrazie. Oko

Modzelewskiego jest czułe i akceptujące. Najpierw są szkice, wstępne projekty, które stopniowo doprowadzają do powstania dzieła. Tempera jest techniką, która ma pewne wymagania, dlatego Modzelewski długo pracuje nad koncepcją obrazu, który musi zostać doprecyzowany. Wynika to z konieczności przygotowania sobie kolorów farby wcześniej. Praca, która ze szkiców przenosi się na płótno, rządzi się zupełnie innymi prawami. Obraz zaczyna mieć swoją tożsamość, a nawet zaczyna dyktować swoje warunki. W związku z tym, malowanie nie jest wykonywaniem jakiegoś wcześniej opracowanego pomysłu, ale sam obraz generuje pewne informacje zwrotne, przez co często bywa, że podczas powstawania sprawy zaczynają toczyć się swoimi torem. To rodzaj negocjacji, zmagania. Rzeczywistość fizyczna obrazu: farba, pędzel, materia na płótnie, same za siebie mówią, prowadzą dialog z artystą. W pewnym momencie obraz sam siebie prowadzi, sam siebie stwarza. Modzelewski nigdy do końca nie wie, jaka będzie finalna postać prac, co jest fantastycznym przeżyciem, sam proces przynosi tak wiele, że zakończenie staje się nieprzewidywalne, pomimo wcześniejszych założeń. Bywają sytuacje, kiedy np. kończy się farba, kolejna porcja ma nieco inny odcień i obraz trzeba przeformułować. Tak dużo dzieje się w procesie powstawania obrazu, że pierwotne rozstrzygnięcia i przewidywania stają się drugoplanowe, a obraz nabiera własnej tożsamości, autonomii. W kwestii obszarów tematycznych, Modzelewski zapuszcza się najchętniej w okolice martwej natury, pejzażu, a przede wszystkim obserwacji człowieka w kontekstach politycznych, literackich, historycznych, egzystencjalnych. Porusza się na granicy realizmu, upraszczając formę, prowadząc narrację ulotnych chwil. Istotne są dla artysty takie aspekty jak miejsce, czas, przestrzeń i oczywiście światło, ponieważ to one właśnie tworzą okoliczności, w których obraz się „objawia”. W ten sposób subtelnie komponuje, uwieczniając zwykle zwiaststwa chwil. Istotne są dla artysty takie aspekty jak miejsce, czas, przestrzeń i oczywiście światło, ponieważ to one właśnie tworzą okoliczności, w których obraz się „objawia”. W ten sposób subtelnie komponuje, uwieczniając zwykle zwyczajnych ludzi, czy jak w tym przypadku zwierzę, w naturalnym otoczeniu. W ten sposób, nie pozbywa się kontekstu, który jego samego urzekł w przedstawieniu.



45

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 4/VI", 2022

olej/piótno, 130 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE | 4/VI | 130 x 110 | 2022'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

11 000 – 15 000 EUR

Seria „Notatek o sztuce” jest wyjątkowym traktatem malarskim autorstwa Włodzimierza Pawlaka, realizowanym od połowy lat 90., przywołującym najważniejsze dzieła artystów awangardowych. Tym samym można tu odnaleźć odniesienia do twórczości Kazimierza Malewicza, Władysława Strzemińskiego czy Henryka Stażewskiego. Obrazy te stanowią jednocześnie hołd dla spuścizny klasyków, która na płótnach Pawlaka podlega systematyzacji i analizie. W efekcie liczne „strony” „Notatek o sztuce” tworzą unikalny malarski szkicownik, pełen dociekań, doświadczeń i badań, gromadzący wiedzę o sposobach, właściwościach i technikach podejmowanych poprzez materię obrazu.



46 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Linia barwna XXXXXXXXVIII/88/", 2007

pigmenty/plótno, 30 x 24 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ I PAWLAK I LINIA BARWNA I XXXXXXXXVIII/88/ I 30 x 24 I 2007"

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
3 000 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



47

AGNIESZKA NIZIURSKA

1955

"Nowa moda", 1987

olej/płótno, 205 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '[wskazówki montażowe] | NOWA MODA | AGNIESZKA | NIZIURSKA-SOBCZYK | OLEJ 1987 | 205 x 90'

estymacja:

13 000 – 18 000 PLN

4 000 – 5 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Leśne ćmy, górne mgły”, Galeria Wieża, Warszawa, 1987

„Obraz 'Nowa moda' pochodzi z drugiej połowy lat 80., kiedy malowałam ludzi związanych z górami. To był czas wielkich wyczynów polskich himalaistów. Dzieła te były reakcją na totalną degrengoladę i poczucie niemocy, jakie panowały wówczas w Polsce po upadku pierwszej Solidarności. Odwoływałam się w nich do wolności, jaką daje natura, jej piękno, swoisty majestat, wielkość. Żadna komuna nie dała rady jej zniszczyć. Dużo wtedy czytałam o wyprawach w Himalaje, m.in o 'nowej modzie', aby zamiast tradycyjnie schodzić ze szczytu – posługiwać się lotnią. Nasuwa to skojarzenie z odwiecznym pragnieniem człowieka, by 'być wolnym jak ptak', niczym Ikar, bądź zakonnik z Czerwonego Klasztoru w Pieninach (nawiązując do pienińskiej legendy). To było moje szukanie wolności”.

Agnieszka Niziurska



48

WOJCIECH TRACEWSKI

1962

"Okręt Charona", 2020

olej/ płótno, 195 x 260 cm

sygnowany p.d.: 'TRACEWSKI'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TRACEWSKI, 2020, OKRĘT CHARONA'

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

5 000 – 6 000 EUR

„Nasza sztuka była w dużym stopniu grą z pojęciami, ograniczeniami. Niezależnie od tego, czy ludzie zdawali sobie z tego sprawę, czy też nie. Dla mnie to było chyba najbardziej pociągające. Sztuka była cudowna. Mieliśmy na tyle szczęścia w Polsce, że pomimo tego, iż była komuna, to jednak można było taką wystawę otworzyć. Mało tego, pojawiali się na niej krytycy i kupcy. Jakoś to funkcjonowało. Zupełnie inaczej było w ZSRR czy NRD. Podsumowując, najważniejsze były dla mnie wówczas: wolność, swoboda wyrażania się, budowanie własnego świata, nawet nierealnego”.

Wojciech Tracewski



49

JERZY MIERZEJEWSKI

1917-2012

"Pejzaż z człowiekiem", 2002

olej/piótno, 120 x 150 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jerzy Mierzejewski 2003'

autorska nalepka z opisem pracy oraz nalepka z Muzeum Narodowego w Warszawie na krośnię malarskim

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

17 000 – 22 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Jacek Mierzejewski, Andrzej Mierzejewski, Jerzy Mierzejewski. Dzieła ze zbiorów muzeów polskich i kolekcji prywatnych”, Muzeum Narodowe w Warszawie, marzec-kwiecień 2004

LITERATURA:

Jacek Mierzejewski, Andrzej Mierzejewski, Jerzy Mierzejewski. Dzieła ze zbiorów muzeów polskich i kolekcji prywatnych, kat. wyst., red. Ewa Zdonkiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004, poz. kat. III/58, s. 99 (il.), 104 (spis prac)

„Kto mówi, że skończył obraz, ten nie maluje, ale produkuje. Każdy obraz zaczynam malować tak, jakbym to czynił pierwszy raz. Buduję go. Ale przecież każda budowla jest inna. Obraz też. Chciałbym, aby moje obrazy żyły swoim życiem, swoją duszą – jak człowiek...”.

Jerzy Mierzejewski





Jerzy Mierzejewski uważał, że nasza rzeczywistość dzieli się na to, co widzialne i niewidzialne, przy czym w jego odczuciu to świat niewidoczny jest tym znacznie bogatszym i niezgłębnym. Dlatego właśnie próbom przedstawienia tej drugiej rzeczywistości poświęcił swe dzieła. Wbrew awangardowym hasłom, dotyczącym coraz mniejszej wagi aspektu estetycznego w sztuce, autor tworzył obrazy, które powinny działać zarówno na emocje, jak i na oko. Jako syn malarza zdecydował się kontynuować rodzinną tradycję i ukończył warszawską Akademię Sztuk Pięknych. W jego pracach zaznacza się wpływ zarówno mistrzów renesansowych, jak i Cézanne’a oraz kubistów z Lyonelem Feiningerem na czele. Po wojnie Mierzejewski wraz ze swoim bratem założył Zespół 12, łączący sztuki piękne z rzemiosłem, i zajmował się przede wszystkim gobelinem. Od lat 40. zainteresował się także filmem: tworzył własne dokumenty i realizacje artystyczne, a owo doświadczenie – związane z myśleniem w kategoriach kadru, montażu czy suspensu – widać w jego malarstwie. Przez wiele lat związany był z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną i Filmową w Łodzi, w której jako wykładowca wtajemniczał studentów w aspekty plastyki i roli zagadnień plastycznych w filmie. Role pedagoga oraz teoretyka, zajętego poszukiwaniem punktów styku plastyki i filmu, sprawiły, że w pewnym momencie malarstwo zeszło dla twórcy na dalszy plan. Liczne podróże po Europie i Nowym Świecie oraz wieloletni pobyt w Holandii ponownie jednak skłoniły Mierzejewskiego do sięgnięcia po pędzel. Kontakt z innymi kulturami zainspirował go do wypracowania języka form, który zarówno wskrzeszałby dawne tradycje, jak i wykorzystywał osiągnięcia awangardy i bazował na wewnętrznej potrzebie prostoty i powściągliwości. Pobyt w Holandii przekonał artystę o koniecz-

ności ciągłej aktywności, ale również skłonił do skupienia się na wnętrzach jako ważnym, intymnym gatunku sztuki. Malarz wykonał wtedy liczne studia swojej pracowni w Harleemie, a także zainteresował się tematem pejzażu, uważanym podówczas za anachroniczny.

Mierzejewski mawiał, że obraz zaczyna się w głowie, ale zawsze inspiruje go natura, odsłaniająca przed ludźmi znaki, których odczytania powinniśmy się uczyć niczym pisma. Drugi uniwersalny język dostępny wszystkim ludziom to matematyka, umożliwiająca wyznaczanie proporcji i poszukiwanie złotego środka. Płótno jednak nie zawsze chce się poddać tym regułom. Gdy artysta opisywał swój sposób pracy, mówił o wyznaczaniu węglem punktów, dzieleniu płaszczyzny na wycinki, budowaniu napięć. Kolejnym etapem pozostaje walka z obrazem, który pragnie tworzyć się sam, dyktuje swoje zasady. Dla autora proces malowania jest walką o spokój przeciwko chaosowi i nieporządkowi myśli, dzieło zaś jest nieskończonym bytem, niezmiennie pozostawiającym miejsce na dopowiedzenia i interpretacje. Niektóre kompozycje powstawały przez niemalże dwadzieścia lat, wołały o uwagę, przemawiały do wnętrza. Najważniejsza była dla Mierzejewskiego treść, którą można odczytać z obrazu, a która poszerza obszary naszej percepcji. Jego wyciszone płótna mają odsłonić uczucia, którymi zostaliśmy jako ludzie obdarowani przez naturę, a które wymykają się możliwościom języka. Według słów artysty rola sztuki polega nie na ilustrowaniu zbadanych obszarów egzystencji człowieka, ale wyrażaniu pojęć abstrakcyjnych, takich jak harmonia czy smutek, oraz tego, co dostępne jest zmysłom innym niż wzrok.

50 †

STANISŁAW BAJ

1953

"Świt", 2019

olej/plótno, 80 x 110 cm
sygnowany p.d.: 'S. Baj'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Stanisław Baj | Rzeką Bug | Świt | 2019'

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
9 000 – 12 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Claritas”, Venice Exhibition Gallery, Wenecja, 2019

„W pejzażu Stanisław Baj jawi nam się jako artysta, który spełnił swoją powinność i obowiązek ocalenia przed zapomnieniem odchodzącej epoki. Płynącą rzekę, temat pełen symbolicznych konotacji, Baj maluje tak, jakby przeglądał się wciąż na nowo w jej lustrze. W odróżnieniu od pracy nad portretem, w którym – poza warstwą formalną – ważne jest oddanie podobieństwa i charakteru osoby portretowanej, malując rzekę, Baj daje nam wirtuozerski koncert możliwości malarskiej materii”.

Tomasz Milanowski

Stanisław Baj to artysta zajmujący wyjątkowe miejsce na mapie polskiej sztuki współczesnej. Portrety chłopskie, portrety matki i pejzaż to główne motywy jego twórczości. Malowany przez Bają świat polskiej wsi w ostatniej dekadzie dwudziestego wieku bezpowrotnie odchodzi w zapomnienie wraz ze wszystkimi swoimi atrybutami.

Stanisław Baj daje nam niesamowity popis mistrzowskich wręcz możliwości malarskich. Na swój sposób jest to rodzaj ciągłego dialogu z naturą, czasami wręcz obsesyjna fascynacja żywiołem. Ciekawe jest tu podejście malarza do tematu, czasami ujętego w granicach klasycznego przedstawienia, częściej jednak wprowadzającego widza w świat walki żywiołów, nadającej obrazom charakter z pogranicza abstrakcji.

Powtarzający się na obrazach Bają motyw płynącej rzeki, jest świadomą próbą uchwycenia przez artystę upływającego czasu. „To malarstwo błysków na tafli wody, metafizyki chwili, nostalgii, ale także w pewnym sensie świadectwo pogodzenia się z losem i akceptacji przemijania”. Baj zwraca uwagę widza na odbijające się w rzece światło na granicy dnia i nocy. Na twórczy potencjał tego zjawiska wskazywał sam Leonardo w swym „Traktacie o malarstwie”: „Maluj swe dzieła o zmierzchu albo w dzień chmurny i mglisty, jest to bowiem doskonałe oświetlenie”.



51 ↑

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"964", 2012

olej/piótno, 190 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'AR 12'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 964 "964" | 2012'

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

5 000 – 6 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska



SŁAWOMIR MARZEC
1962

"Nr 24" z cyklu "Horyzonty", 2020

akryl/plótno, 135 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'S.MARZEC'
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'Sławomir | Marzec | z cyklu Horyzonty | nr 24 | 2020'

estymacja:
13 000 – 18 000 PLN
4 000 – 5 000 EUR

„Moje najnowsze obrazy sytuują się w pograniczu widzialności; gdy wchodzimy w określoną uważność czy rodzaj widzenia. To moment rozstrzygający, i zapewne jedyna realna chwila wolności. O ile go zauważymy, bo późniejsze konkretności – radykalizacje pojęć i teatralizacje emocji, to już tylko raczej mechaniczne narastanie konsekwencji”.

Sławomir Marzec

Horyzont, będący tematem cyklu prezentowanej pracy, jest dla Sławomira Marca archetypem i prawzorem wszelkiego różnicowania, a także obietnicą syntezy oraz pojednania. Jednocześnie pojęcie to pozostaje otwartym miejscem, w którym toczy się charakterystyczna dla twórczości artysty „gra o sens”. Marzec we wspominanej serii zwraca uwagę na szczególny rodzaj kontrastowania, współlistnienia oraz odzwierciedlenie struktury i ekonomii naszych wyobrażeń, myśli i emocji. Balansując na poziomie psychofizjologii widzenia z niezwykłą precyzją nakłada czubkiem pędzla na horyzontalne obrazy cząstki farby, połączone w integralne powierzchnie koloru.

Realizowany od 2018 przez Sławomira Marca cykl „Horyzonty” jest próbą odzyskania głębi przestrzeni. Podejmowana tu problematyka horyzontu staje się próbą ukazania modelu, archetypu różnicowania, a także obietnicą harmonijnego połączenia. „Horyzonty” otwierają przestrzeń, refleksję nad przestrzenią i obecność, które to stają się możliwością indywidualnego, oryginalnego spojrzenia, jedynego w swoim rodzaju artystycznego gestu. Jak wspomina sam artysta, poziome horyzonty ujawniają strukturę barw, ziemi i nieba, które łączą się w jedną przestrzeń, nasyconą intensywnym i wibrującym kolorem.



53 ↑

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"CLXXIV", 1990

akryl, technika własna/tektura naklejona na płytę pilśniową, 70 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ | GIERAGA | OBRAZ CLXXIV | WYM. 70 x 70 | TECH. MIESZANA | ROK 1990'

estymacja:
20 000 – 25 000 PLN
5 000 – 6 000 EUR

POCHODZENIE:
dar bezpośrednio od artysty
kolekcja Mieczysława Wiśniewskiego
Galeria ESTA, Gliwice
kolekcja prywatna, Warszawa

Andrzej Gieraga z niezwykłą konsekwencją podążał raz obraną ścieżką artystyczną, polegającą na stopniowej redukcji środków. Pomimo różnorodności jego obrazów od lat ich tworzywem, a zarazem wiodącym tematem pozostaje światło. Bożena Kowalska w katalogu wystawy malarza w Galerii Prezydenckiej w 2003 napisała: „Gieraga jest poetą światła. Wszystko, co od początku swych artystycznych działań tworzy, powstało w kontekście ze światłem i przy wykorzystaniu różnych jego możliwości wyrazowych. (...) Ono rysuje duktem wzmożonego blasku lub kreską cienia kontury re-liefowych wypukłości i zagłębień. Odgrywa w pracach artysty nie tylko rolę głównego czynnika w konstruowaniu kompozycji, ale też istotnego nośnika znaczeń”.

Autor nigdy nie poddał się presji wykorzystywania nowych mediów, nie uległ hasłom zwolenników sztuki zaangażowanej, która powinna według nich szokować, wytrącać ze stanu spokoju i zadowolenia. Wyciszone dzieła Gieragi przynoszą wytchnienie widzom we współczesnym świecie, emanują spokojem, ale i optymizmem. Prezentowana praca pochodzi z okresu, kiedy malarz zakończył eksperymenty z obłymi formami, porzucił operowanie chromatycznymi barwami na rzecz pogodniejszych i żywszych kolorów, pokrywających pola wyznaczone rowkami. Nigdy nie uznał reliefu za temat wyeksploatowany i w niuansach poszukiwał wyrazu dla nieuchwytnych zjawisk. Pozor-ny geometryczny ład płócien przełamany zostaje wrażliwością twórcy, który wnikliwie obserwuje subtelną grę naturalnych zjawisk i zachęca odbiorcę do uczynienia tego samego.



54 †

MIECZYSŁAW WIŚNIEWSKI

1929–2018

"Układ LV/153", 2011

akryl, technika mieszana/drewno, płótno, płyta pilśniowa, 69 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Mieczysław Wiśniewski "Układ LV/153" 2011 – 69 x 60 | drewno, płótno, płyt. pilśniowa, akryl'

estymacja:

13 000 – 18 000 PLN

4 000 – 5 000 EUR

POCHODZENIE:

Galerie K, Staufen, Niemcy

WYSTAWIANY:

Joachim Kaiser | Mieczysław Wiśniewski | Birgit Zinner, Galerie K, Staufen, Niemcy, 24.04.2015–7.06.2015



55 ↑

ARIKA MADEYSKA

1928–2004

Bez tytułu, 1999

olej/piótno, 100 x 100 cm
sygnowany p.g.: 'MADEYSKA'
sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. MADEYSKA | I.I.99'

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
3 000 – 5 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Oeuvre Ariki Madeyskiej dominuje malarstwo abstrakcyjne, choć artystka tworzyła również utrzymane w postimpresjonistycznym duchu martwe natury, prace na tkaninie i kolaże, a także tchnące duchem poodwilżowej nowoczesności przedstawienia industrialnych fragmentów miast czy surrealizujące, ażurowe konstrukcje, przywodzące na myśl osiągnięcia ówczesnego projektowania i inżynierii. Gros twórczości stanowią jednak oszczędne w środkach wyrazu płótna utrzymane w ciepłych, stonowanych barwach beżu, szarości, różu i brązów. Zazwyczaj dostrzec w nich można organiczne, owoidalne formy, fragmenty kół rozświetlone jaśniejszymi blikami.



56 †

WŁODZIMIERZ KUNZ

1926-2002

"Morze śródziemne" z cyklu "Medytacje śródziemnomorskie", 1993

technika mieszana/plótno, 65 x 81 cm

sygnowany p.d.: 'WŁ. KUNZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁ. KUNZ | PEJZAŻ 93 (MORZE ŚRÓDZIEMNE)'

oraz datowany i opisany na krośnie malarskim: 'PEJZAŻ 93 (1993) Z CYKLU MEDYTACJE ŚRÓDZIEMNOMORSKIE'

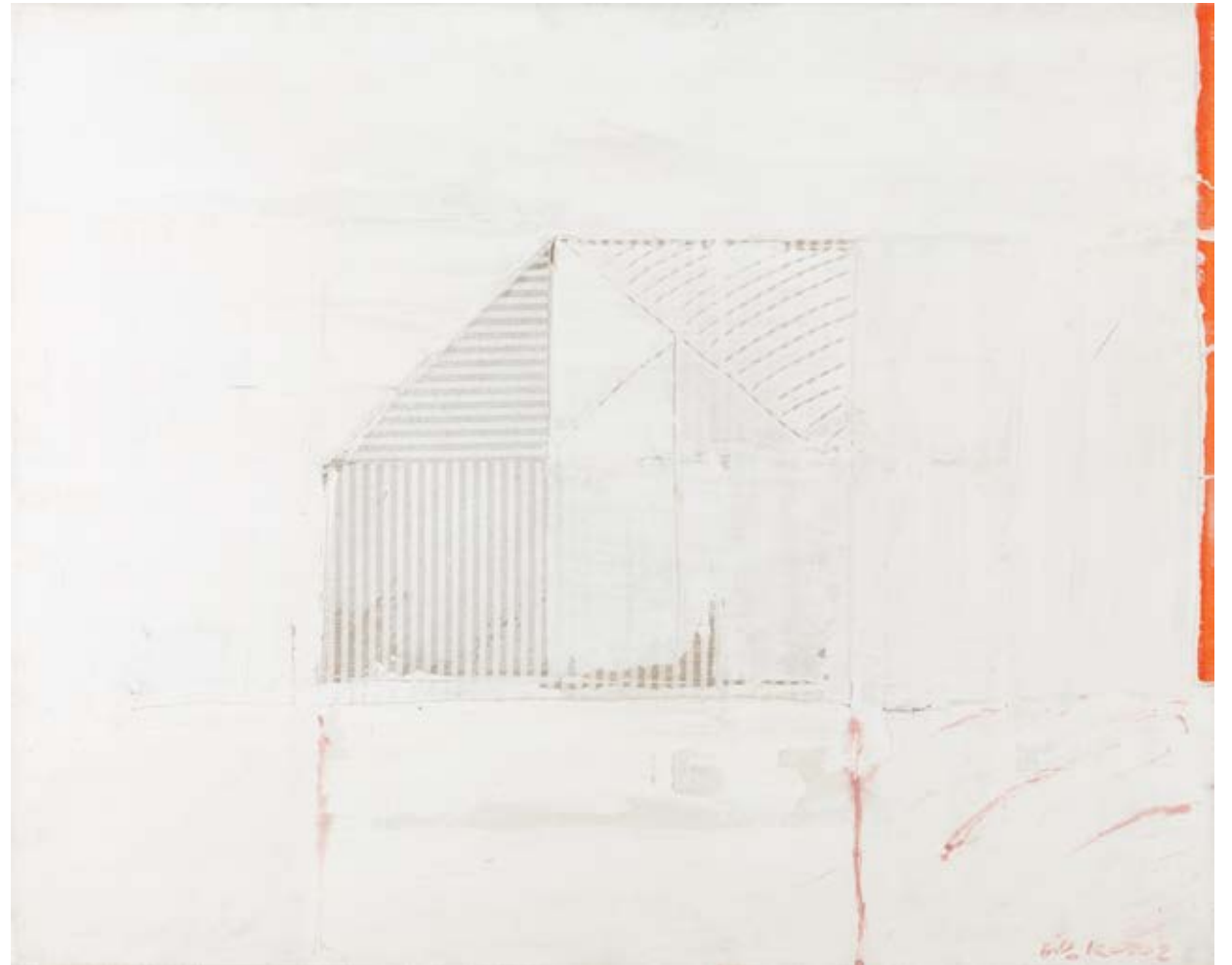
estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

3 000 – 4 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



57 †

MARIA STANGRET-KANTOR

1929-2020

"Kartka z zeszytu do geografii", 1983

asamblaż, olej, drewno/piótno, 146 x 125 cm

na odwrociu naklejka wystawowa z Centre Georges Pompidou w Paryżu z wystawy "Presences polonaises" z 1983 z opisem pracy i numerem katalogowym

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

15 000 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:

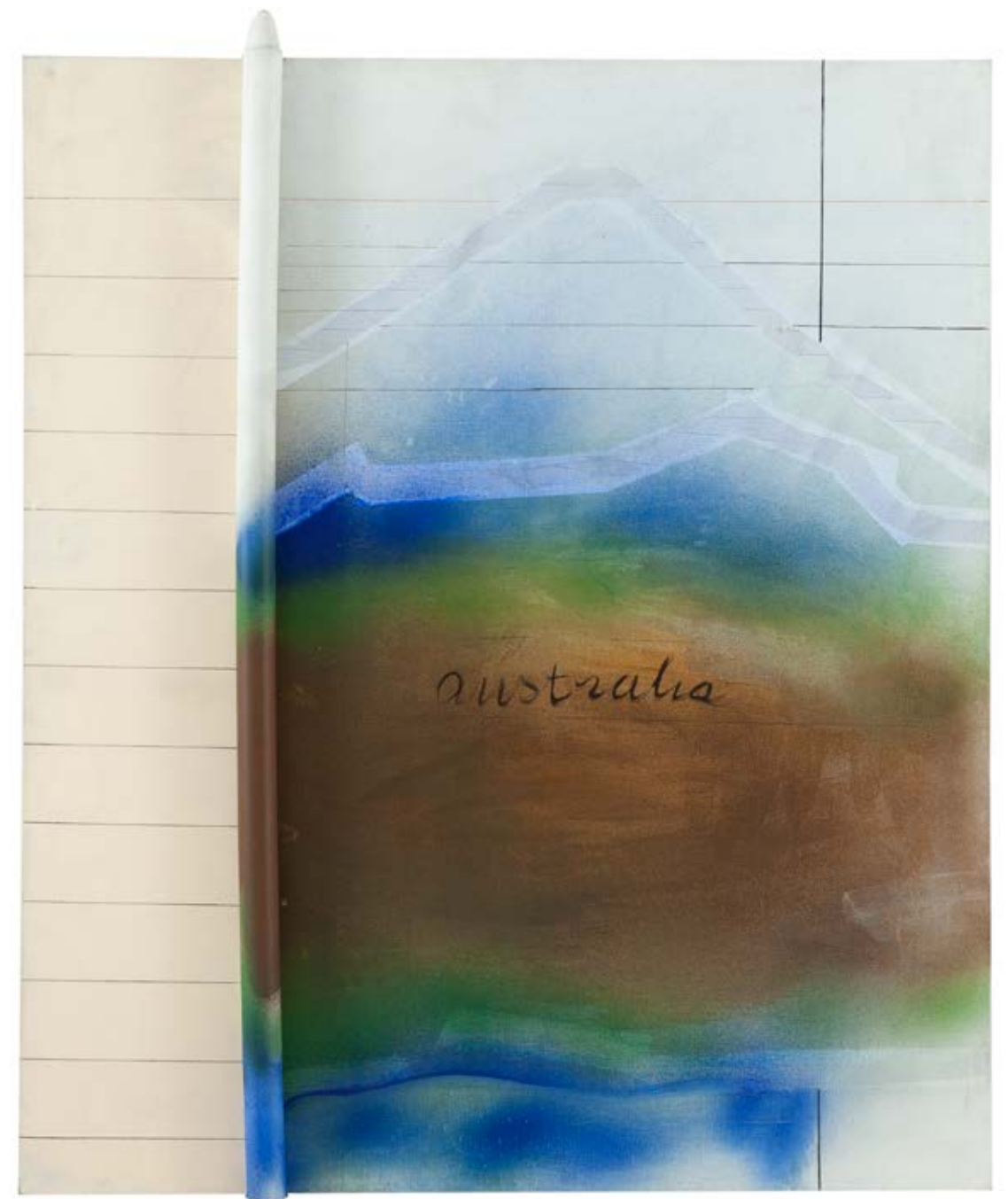
kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:

„Présences polonaises”, Centre George Pompidou, Paryż, 23.06-26.07.1983

myślałam receptę na obraz. Nie chcę się męczyć – mówię. Znajdź zasadę, regułę! Trochę ukierunkowanego wysiłku i – jest reguła! Zapisuję grubymi literami w zeszycie. Wybiła pierwsza w nocy. W moim tv latają mrówki. Szumy kosmiczne. I gorzkie myśli. Jutro wyjrzę oknem i znowu zobaczę te szare istoty. Biedne, ale dumne. Ani złe ani dobre – wyzerowane (...)

Maria Stangret-Kantor



Twórczość Marii Stangret-Kantor rozciągała się od literatury, przez teatr, aż po malarstwo. Podobnie jak inni artyści związani z II Grupą Krakowską, jej działalność artystyczna cechowała polifonia form i treści. Stangret-Kantor studiowała w latach 1955–1958 malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u profesorów Jana Świderskiego i Emila Krchy. Bardzo szybko, jednak odrzuciła sztywne ramy edukacji w duchu powojennego koloryzmu i rozpoczęła artystyczne eksperymenty. Od 1956 roku była członkinią Stowarzyszenia Artystycznego „Grupa Krakowska”, brała udział we wszystkich zbiorowych manifestacjach tej formacji. Od 1957 roku była współpracowniczką i aktorką Teatru Cricot 2. Wzięła udział we wszystkich spektaklach i happeningach Tadeusza Kantora. W 1959 roku wyjechała w podróż do Paryża, gdzie w 1961 roku poślubiła Tadeusza Kantora.

Maria Stangret-Kantor bardzo dużo pisała, a wiele z jej realizacji malar- skich i teatralnych oparta jest na formach literackich. Jednak to malar- stwo pozostawało dla niej zawsze sztuką autonomiczną i najważniejszą formą artystycznego wyrazu, niezależną od działalności teatralnej czy literackiej. Malarstwo Stangret-Kantor rozwijało się bardzo dynamicz- nie, a sama artystka tworzyła etapami. Pod koniec lat 60. XX wieku Stangret-Kantor zrezygnowała z estetyki informelu i skierowała się w stro- nę minimalizmu i geometryzacji kompozycji. Następnie przyszedł czas na eksperyment z asamblażem. W 1969 roku Maria Stangret dokonała w trak- cie „Asamblażu Zimowego” swoistego zjednoczenia malarstwa i natury: zamalowując zieloną farbą pnie i nagie gałęzie drzew przed Galerią Foksal stworzyła „pejzaż prawdziwy”.

Prezentowana praca należy do zespołu prac, które stanowiły finalny etap mariażu malarstwa i asamblażu i stanowią szczytową formę rozwoju malarstwa konceptualnego Marii Kantor-Stangret. Obraz przypomina ogromną, zwiniętą kartkę papieru, która bardzo szybko stała się znakiem rozpoznawczym artystki. Kartka z zeszytu przejawiała w różnych formach w twórczości Stangret-Kantor. Przez ponad cztery dekady artystka wy- korzystywała ten środek wyrazu jako główny element swoich kompozycji. Wszystko zaczęło się od nadnaturalnych rozmiarów poliniowanej karty z marginesem, którą artystka wycięła z płyty pilśniowej, poliniowana karta z marginesem – jakby wzięta wprost z zeszytu do języka polskiego. Był to rok 1970, czyli siedem lat po jej indywidulnym debiucie w sztokholmskiej Galerii Brinken. Stworzony wówczas obraz-przedmiot i związana z jego powstaniem „zabawa konceptualna” stał się początkiem długiej serii prac, często wyraźnie różniący się od siebie, lecz zawsze wykorzystujących ten sam motyw – motyw kartki z zeszytu.

Bardzo dużo prac z tej serii Maria Stangret-Kantor stworzyła na przeło- mie lat 70 i 80., w tym między innymi namalowana na płótnie, częściowo zrolowana kartka, z zamazanymi dziecięcymi literami „aa”, „mm” między liniami (1978). W tym czasie powstał też prezentowany obraz. Jest to kart- ka z zeszytu do geografii, pokryta tonalnymi plamami barwy. Na środku kompozycji widnieje napisem „australia”. To właśnie w tym czasie wtedy artystka zaczęła również rozwijać charakterystyczną dla swojej późniejszej twórczości formułę „rulonu”, który dzielił pionowo obraz na dwie sfery. Pierwsza z nich była widoczna dla widza, druga z kolei stanowiła – będącą w domyślną kontynuację – odsłonięcie części „zrolowanej” i rozciętego na nim przedstawienia. Bardzo ciekawym rozwiązaniem były elementy, które Stangret-Kantor przyczepiała do obrazów. Miały one za zadanie imitować rulony kartek papieru. W późniejszych swoich pracach metodę pozornego rolowania artystka stosowała także od dolnej części obrazu, rozwijając tym razem poziomo, kolejną warstwę dzieła.

Prezentowany obraz powstał w 1983 roku i stanowi bardzo dojrzały i kom- pletny przykład pracy artystki z motywem kartki z zeszytu. Inne jej dzieła z tego okresu sprawiają wrażenie realizacji pozostawianych w sferze kon- ceptualnej, żeby nie powiedzieć, niedokończonych. Niektóre z jej kartek z tego okresu wyglądają jak objet trouvé i przypominają ocalone od wy- rzucenia karteluszkę z błahymi notatkami, prezentowana praca, natomiast stanowi pewnego rodzaju zamkniętą formę i może być postrzegana jako szczytowe osiągnięcie artystki na polu malarstwa konceptualnego.



58 †

KONRAD JARODZKI

1927–2021

Bez tytułu, 1972

olej/piótno, 100 x 130 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'K.Jarod.72'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

10 000 – 15 000 EUR

POCHODZENIE:

Vanderkindere, Bruksela, 2022

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Zagłębia się teraz w ogromny obszar, tak jakby przenikał do wnętrza jakiegoś organizmu, do labiryntu powłok, kanałów, gigantycznych naczyń. To, co dotychczas było świetlistą pustką, zmienia się w sprężystą tkankę, rośnie, pęcznieje, tworzy kolejne kształty. W latach 70. artysta preferuje zimne tonacje kolorystyczne. Szarości, błękity, biele nadają jego obrazom tajemniczy, czasem groźny wyraz. Z końcem dekad Jarodzki wzbogaca koloryt. Coraz częściej stosuje barwy ciepłe, czerwienie, róże, nasyczone brązy, żółcie”.

Mariusz Hermansdorfer



59 †

ADAM MARCZYŃSKI

1908-1985

"**Konkret 11**", około 1959

olej, technika własna, piasek/deska, 145 x 85 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OK. 1959 KONKRET 11 | MARCZYŃSKI | 145 x 85'
na odwrociu nalepka wystawowa z Przedsiębiorstwo Państwowe "Sztuka Polska"

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

5 000 – 8 000 EUR

POCHODZENIE:

Dom Aukcyjny Libra, 2017

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Adam Marczyński. Wystawa obrazów”, Muzeum Narodowe w Krakowie, czerwiec 1960

LITERATURA:

Adam Marczyński. Wystawa obrazów, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, poz. kat. 7 (jako „Konkrety”)

Adam Marczyński. Między metaforą a konkretem. Prace z lat 1954-1963, kat. wyst., red. Joanna Popielska-Michalczyk, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2008, s. 14 (il.)



60 †

TADEUSZ BRZozowski

1918–1987

"Szerszeń", 1969

olej/sklejka, 10,5 x 10 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "SZERSZEŃ" | 1969 | a mon cher | J. M. DROT | T. B.'

estymacja:

55 000 – 70 000 PLN

13 000 – 17 000 EUR

„Tadeusz Brzozowski – jeden z niewielu polskich malarzy drugiej połowy XX wieku, którzy zdołali zaznaczyć swoją obecność w sztuce jeśli nie światowej, to europejskiej – należy do artystów, których twórczości, przynajmniej z dojrzałego okresu, nie sposób przypisać do jakiegokolwiek z konkretnych kierunków. Zależnie od potrzeby określano go jako przedstawiciela abstrakcji aluzyjnej, organicznej, gorącej (choć abstrakcjonistą nigdy nie był), surrealistę czy nawet ekspresjonistę. I choć elementy każdego z owych ‘izmów’ są niewątpliwie obecne w jego obrazach, żadnego z nich nie można uznać za dominujący. Była to sztuka osobna – z jednej strony technologicznie bardzo zachowawcza, wierna recepturom dopracowywanym przez wieki, z drugiej przez długie lata uznawana za awangardową. (‘Ten konserwatysta jest najpoważniejszym, najbardziej twórczym malarzem polskiej awangardy’ – pisał w roku 1964 Jerzy Stajuda). Na czym polega tajemnica tej sztuki? Skąd wziął się konsekwentnie budowany świat, który wykreował? Tadeusz Brzozowski był moim ojcem; przez długie lata byłem świadkiem powstawania jego obrazów, wiem o jego życiu więcej niż ktokolwiek z bardzo wielu pisujących o nim autorów, ale wiem też, że w istocie nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie. Umiem jedynie wskazać pewne tropy, które posłużyć mogą jako wskazówki, ale zagadka i tak pozostanie nierozwikłana. To dobrze – przedmiot stworzony przez artystę jest bowiem dziełem sztuki właśnie dzięki tajemnicy, a gdy ona niknie, w najlepszym przypadku staje się wytworem – doskonałego niekiedy – rzemiosła. Ojciec ujął to kiedyś w zgrabnym aforyzmie: ‘Tam, gdzie jest sztuka, nie może być nuda, zaś tam, gdzie jest nuda, nie ma mowy o sztuce’. Myślę, że jego obrazy, choć mogą drażnić i odpychać, z pewnością nie są nudne”.

Wawrzyniec Brzozowski, Tadeusz Brzozowski [1918–1987], Edipresse Polska S.A., 2006, Warszawa



61 ↑

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Mouton", 1974

akryl/plótno, 74 x 50 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'LEBENSTEIN 74'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein | "Mouton" | 1974 | acrylique'

estymacja:

80 000 - 140 000 PLN

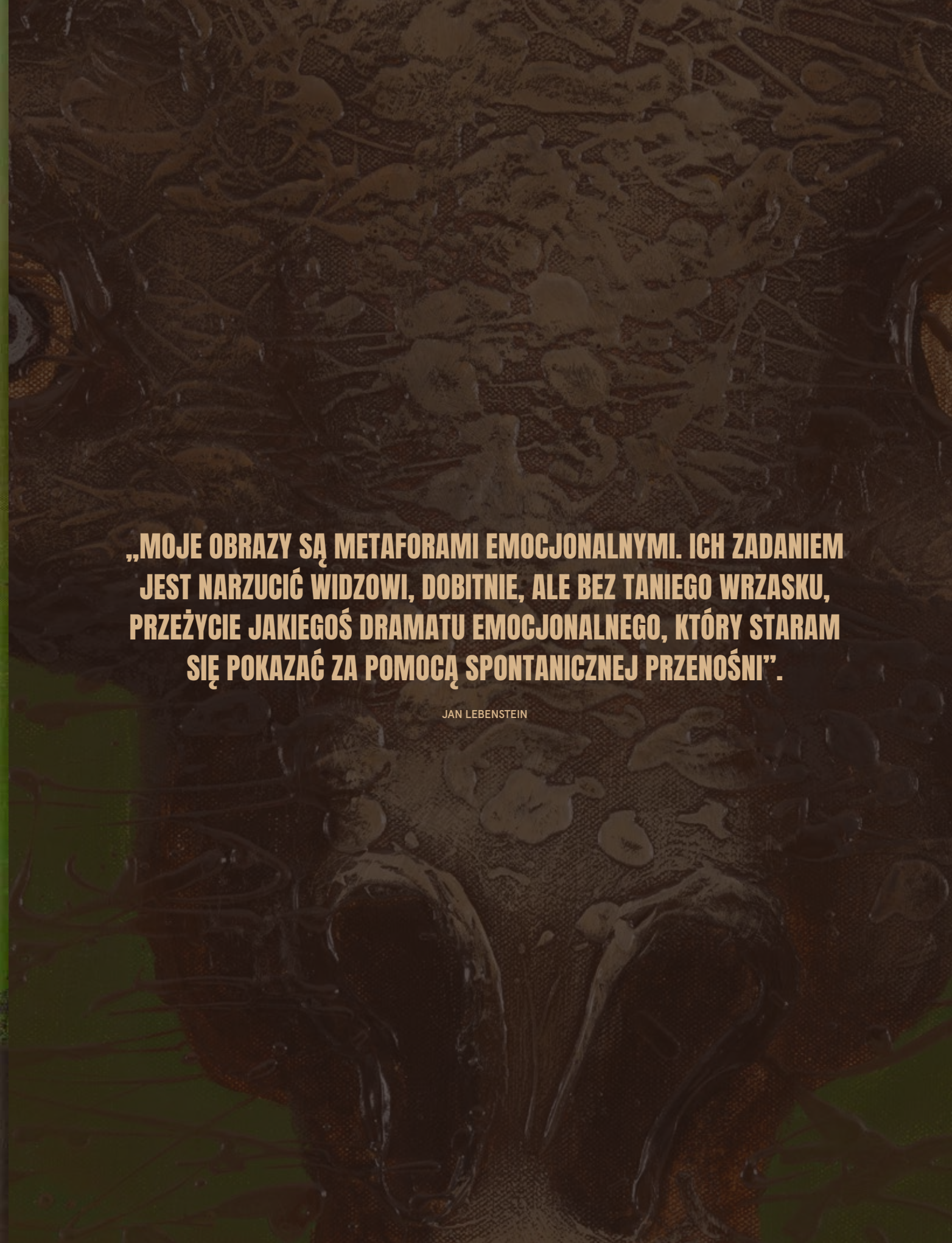
19 000 - 33 000 EUR





**„MOJE OBRAZY SĄ METAFORAMI EMOCJONALNYMI. ICH ZADANIEM
JEST NARZUCIĆ WIDZOWI, DOBITNIE, ALE BEZ TANIEGO WRZASKU,
PRZEŻYCIE JAKIEGOŚ DRAMATU EMOCJONALNEGO, KTÓRY STARAM
SIĘ POKAZAĆ ZA POMOCĄ SPONTANICZNEJ PRZENOŚNI”.**

JAN LEBENSTEIN



62 †

JACEK SIENICKI

1928–2000

Martwa natura, 2000

olej/piótno, 50 x 40 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.g.: 'J SIENICKI | 2000'

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

6 000 – 10 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Zburzone domy, szczęki zwierzęcia, wnętrze pracowni, pejzaże, martwe natur, postacie we wnętrzu pracowni, ochłapy mięsa. Powstawały wtedy rysunki o ludziach umęczonych, rozstrzeliwanych, samotnych przed śmiercią i we wnętrzu własnej pracowni. O zrujnowanych domach. Chciałem z tego czerpać. Czas okupacji, czas Powstania przeżyłem w Warszawie, na moich oczach ginęli ludzie i miasto. Chciałem o tym mówić. (...) Tragizm, który miałem i mam w sobie. Za pomocą tych ‘moich tematów’ chcę wykrztusić parę słów prawdziwych o sobie i o moim życiu”.

Jacek Sienicki



63 ↑

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

"Walka z ciemnym", 1973

asamblaż, technika mieszana/drewno, metal, tkanina, tworzywo sztuczne, 60 x 48,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Walka z ciemnym - I Hasior 1973'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

8 000 – 12 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup w Desie, Warszawa, 1987

kolekcja dr Jerzego Byczyńskiego, Szwecja



Władysław Hasior, w swoich notatkach, często pisał o „wyobraźni poetyckiej”, zaklinając różnorodne przedmioty, by po ich połączeniu tworzyły osobne, unikalne światy. Według artysty, strona wizualna dzieła powinna przekazywać głębszą treść, co znajduje odzwierciedlenie w anegdotycznych elementach jego prac, które działają na zasadzie skojarzeń.

Sztuka Hasiora charakteryzuje się odwagą w używanych środkach, nowocześnieścią, ale także odwołaniami do archetypów. Artysta był zafascynowany tym, jak mieszkańcy wsi i mniejszych miejscowości odpowiadają za estetykę swojego najbliższego otoczenia, tworząc w zgodzie z cyklem przyrody, przemijaniem i rytuałami odmierzającymi czas, żyjąc blisko natury. Hasior dokumentował tę wrażliwość, identyfikując się z nią, podziwiał jej bezinteresowność oraz twórczość wynikającą z potrzeby ducha, zwracając uwagę na fantazję i indywidualizm twórców, jednocześnie zauważając pewne powtarzalne wzorce.

Od swoich rzeźb wymagał lapidarności, dążąc do kształtowania przestrzeni symbolicznej, wpływając na sposób, w jaki wizualizujemy lub odczuwamy abstrakcyjne idee. W swoich pracach czerpał inspirację z rytmów natury i człowieka integrującego się z przyrodą. Sztuka Hasiora to nie tylko skupisko znaczeń, ale przede wszystkim akt twórczej świadomości – obserwacja różnych materii w celu rozwijania wyobraźni. Uważał, że ludzie powinni odbierać sztukę nie w sposób dosłowny, ale metaforyczny, abstrakcyjny. Tworzył emocjonalne pejzaże, które niosły ze sobą metaforyczne opowieści.

Jego asamblaże, które sam nazywał „montażami obrazopodobnymi”, są najbardziej rozpoznawalnym obszarem jego działalności plastycznej. Technika ta, polegająca na montowaniu struktur plastycznych z gotowych przedmiotów lub ich fragmentów, była szczególnie popularna na przełomie lat 50. i 60. XX wieku. Asamblaż łączy aspekty malarstwa i rzeźby, tworząc zupełnie nową kategorię artystyczną. Prace Hasiora łączyły codzienność i estetyczną zwyczajność jego czasów z wzniosłością, będąc jedynym możliwym językiem mówienia o traumie wojennej jego pokolenia, co często objawiało się w drastyczności wielu prac.

Hasior interesował się różnymi mitologiami naszego obszaru kulturowego, szczególnie inspirujące były dla niego teksty judeochrześcijańskie z obrazami apokalipsy jako metaforą przerwania naturalnego porządku świata, kary za nieprawość, ale też sprawiedliwości. Zajmowały go także mitologie ludowe oraz codzienność i medytacyjne przyglądanie się otoczeniu. W sferze znaczenia odwoływał się do znanych wszystkim treści, archetypicznych motywów, nie intelektualizując, dążąc do zrozumiałości. Poszukiwał nowych sposobów obrazowania starych pojęć, łącząc wiedzę plastyka o kompozycji, kolorze, fakturach, rytmach z bystrym okiem wyłapującym z otoczenia przedmioty gotowe, powszechne w tamtej epoce. Łączył je w poetyckie metafory, charakterystyczne i od razu rozpoznawalne. Sztuka Hasiora, choć zakorzeniona w epoce, w której tworzył, pozostaje aktualna również we współczesnych kontekstach.



64 †

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Bez tytułu z cyklu "Portret z wyobraźni", 1961

akryl, tusz, flamater/tektura, 70 x 50,5 cm
sygnowany w kompozycji: 'MUSIAŁOWICZ'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU I PORTRET Z WYOBRAŹNI I MUSIAŁOWICZ I 1961'
na odwrociu nalepka wystawowa z opisem pracy z BWA w Olsztynie

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
9 000 – 12 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
"Henryk Musiałowicz", Salon Wystawowy BWA, Olsztyn, czerwiec 1969

LITERATURA:
Henryk Musiałowicz, kat. wyst., BWA w Olsztynie, 1969, nlb (spis prac: „Portrety z wyobraźni”)
praca na zdjęciu z ekspozycji - dokumentacja artysty w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa
Por.:
Henryk Musiałowicz, kat. wyst., Dom Plastyka, Warszawa 1966, nlb (il. z cyklu „Głowy z wyobraźni”)



„Znany i nieznany, dojrzały i wciąż z młodzieńczą pasją poszukujący własnej formuły, własnej ‘drogi w sztuce’, a jednocześnie dążący do osiągnięcia najbardziej uniwersalnej i pojemnej formy plastycznej. Te pozornie sprzeczne słowa określają chyba najtrafniej sylwetkę Henryka Musiałowicza – jednego z bardziej uhonorowanych licznymi nagrodami i wystawami, w znacznej części zagranicznymi, polskiego artysty. Jest on ciekawym przykładem wszechstronnego artysty, biegle władającego wieloma technikami plastycznymi, który rezygnując ze zdobytego przez lata doświadczenia potrafił rozpocząć artystyczne poszukiwania od nowa, za pomocą najprostszych środków plastycznych. Porzucił formułę malarstwa bliskiego kolorystom, na rzecz prac tworzonych piórkiem i tuszem. Podejmując taką decyzję w 1956, z czasem zrezygnował z funkcji pełnionych już wtedy w Związku Polskich Artystów Plastyków oraz z aktywnego uczestniczenia w ówczesnym środowisku artystycznym. Świadomie decydując się na pewnego rodzaju outsiderstwo, starał się tworzyć poza – jego zdaniem – krótkotrwałymi modami, tendencjami w sztuce. (...)”

(...) Najbardziej istotnym cyklem okresu czarno-białego są jednak ‘Portrety z wyobraźni’, budowane podobnymi środkami jak ‘Głowy’, ‘Dna morskie’ lub ‘Krajobrazy animalistyczne’, niosące jednak kluczową dla tej sztuki, w pełni ukształtowaną formę – zarys popiersia ludzkiego. Prawie wszystkie późniejsze zespoły prac tworzonych przez artystę, aż do lat dziewięćdziesiątych, zawierają ten kształt lub jego metamorfozy, nie tylko formalne, ale i semantyczne. Swoją formą ‘Portrety z wyobraźni’ stanowią rozwinięcie cyklu ‘Głów’. Już w 1958. Stanisław Ledóchowski określał je mianem ‘urealnionej abstrakcji’.

Powstały setki ‘Portretów z wyobraźni’, coraz bardziej dopracowanych, wykonanych coraz żmudniejszą techniką: budowanych kreską, zadrapaniami powierzchni papieru, plamami tuszu o różnej gęstości, walorze. Najczęściej wyobrażają one wysmukłe, hieratyczne, często porównywane przez krytyków do ikon, popiersia ludzkie. Pierwsze trudno jeszcze odróżnić od cyklu ‘Głów’ (w karcie katalogowej zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie przy jednej z tych prac z roku 1957 figuruje ‘roboczy’ tytuł ‘Portret kobiety w futrzanej czapie...’). Z reguły podobne były do siebie wymiarami (ok. 50x70 cm). Prace z tej serii, czasem określane przez krytyków mianem grafik, pojawiły się u progu lat sześćdziesiątych. Po raz pierwszy zaprezentowane zostały w Zachęcie w 1960. Artysta przedstawił tam wszystkie swoje cykle czarno-białe: ‘Ruiny Warszawy’, ‘Pejzaże’, ‘Dna morskie’, ‘Okupacja 1939-1945’ oraz ‘Głowy’ i ‘Portrety z wyobraźni’. Bożena Kowalska, recenzując tę wystawę, wymieniła jako pierwszą nazwę cyklu ‘Portrety z wyobraźni’. Stanisław Ledóchowski pisząc o tej samej wystawie wymieniał jeszcze tytuły ‘Głowy’ i ‘Rozstrzelania’ z podtytułem ‘Cienie na murach’. Te rozbieżności świadczyć mogą o ogromnym podobieństwie poszczególnych serii obrazów, jak również o pewnym wahaniu samego artysty przy nadawaniu obrazom lub ich cyklom tytułów. Ledóchowski podkreślał także specyficzną technikę, charakterystyczną już wtedy dla artysty, jak również fascynację naturą, potrzebę kontemplacyjnego odbioru jego prac. Emocjonalny i poetycki styl Musiałowicza zestawiał z obrazami konstruowanymi racjonalnie – formistyczną bryłą Tymona Niesiołowskiego i plamą barwną Czesława Rzepińskiego. Wystawa ta była dla Musiałowicza pierwszą okazją do szerszej prezentacji swego dorobku w kraju, a jednocześnie pełną manifestacją obranej konwencji plastycznej. Osiągnął wówczas to, co było jego zdaniem istotne w malarstwie mistrzów, których podziwiał – natura stała się dla niego inspiracją, ale nie była przez niego odtwarzana dosłownie. Następna wystawa indywidualna Musiałowicza w Zachęcie miała miejsce dopiero w roku 1979. ‘Portrety z wyobraźni’ z czasem stawały się coraz bardziej odrealnionymi wyobrażeniami, nieraz tylko z zarysem sylwetki ludzkiej. Podobnie, jak w poprzednich czarno-białych pracach, ich podobrazie często składa się z kilku różnie opracowywanych piórkiem i tuszem warstw papieru, zdrapywanych, porysowanych. W pewnym sensie stanowią one rodzaj kolażu. Pełniej technika ta wykorzystana została przez artystę w powstałym nieco później, ale formalnie związanym z ‘Portretami z wyobraźni’, cyklu ‘Rodzina’, w którym zestawiał po prostu postacie z ‘Portretów’ w dwu-, czasem trzysobowe grupy symbolizujące rodzinę. Znamienne jest to, że nakrycia głów postaci z ‘Portretów z wyobraźni’, a wcześniej ‘Głów’, przypominały czasem kobiece czepeczki i kojarzyły się z bretońskimi lub bliżej nieokreślonymi ludowymi nakryciami głowy, przeradzając się też w proste, choć fantastyczne, abstrakcyjne formy. Często też w tle rysowały się kształty, w których domyślać się można na poły zarysu skrzydeł, na poły kształtu majestatycznego tronu. Cyklem ‘Portretów z wyobraźni’ Musiałowicz powrócił do koloru. Nastąpiło to jednak dopiero w 1964”.

Ernest Malik, „Henryka Musiałowicza droga do czerni i bieli”, „Roczniki Humanistyczne” nr 47.4, 1999: 279-307



65

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

Bez tytułu z cyklu "Sacrum", 2003

akryl, technika własna/drewno, płyta, 148 x 89 cm
sygnowany l.d.: "MUSIAŁOWICZ"

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

10 000 – 15 000 EUR

„Nie dzielimy świata na ‘sacrum’ i ‘profanum’, bo świętość powstaje na glebie przyziemności, jako wieczna tęsknota do duchowej doskonałości. Czym suchsza gleba, tym bardziej pragnie życiodajnej wody”.

Henryk Musiałowicz



66 ↑

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

Bez tytułu z cyklu "Krajobraz animalistyczny", 1961–65

tusz, gwasz/tektura, 48 x 67 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'MUSIAŁOWICZ | 61–65'
datowany i opisany na odwrociu: 'PRYW | Z CYKLU | "KRAJOBRAZ ANIMALISTYCZNY " 1959 | "PAYSAGE" | H. MUSIAŁOWICZ | [dane adresowe] | HENRYK'
na odwrociu nalepka z opisem pracy

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
8 000 – 10 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Wierzę w wewnętrzną funkcje malarstwa i ufam, że obraz jest potrzebny ludzkości, która pragnęła go zawsze. Ważne jest jednak, jak korzysta się ze sztuki i co z kontaktów z nią się wynosi. Myślę, że ludzkość bez sztuki byłaby smutna i zubożona, nie potrafię jednak wyjaśnić tego jedynego i niepowtarzalnego, co w dziele sztuki jest naprawdę istotne. Sądzę, że sztuka nie ma określonych reguł, artysta musi kierować się instynktem, wewnętrznym głosem, który podpowiada, jak należy postępować”.

Henryk Musiałowicz



67 ↑

JERZY DUDA-GRACZ

1941-2004

Obraz nr 860, 866, 870 z cyklu "Obrazy Jurajskie", 1984

olej/płyta pilśniowa, 25 x 30 cm (wymiary każdej pracy)
obraz nr 860 sygnowany i datowany l.d.: 'DUDA • 1984 •'
obraz nr 866 sygnowany, datowany i numerowany l.d.: 'DUDA GRACZ • 866/84 •'
obraz nr 870 sygnowany,datowany i numerowany l.d.: 'DUDA GRACZ • 870/1984 •'
na odwrociu każdego z obrazów nalepki autorskie z opisem prac
nalepki wystawowe z 1987 roku oraz pieczęcie wywozowe

estymacja:
90 000 – 120 000 PLN
22 000 – 29 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy

WYSTAWIANY:
„Jerzy Duda-Gracz. Eine Malereiaustellung der Polnischen Informations- und Kulturzentren”, Berlin, 9.1985; Lipsk, 10.1985 (obraz nr 870)
„Jerzy Duda-Gracz”, Polish Cultural Institute, Londyn, 16.01-28.02.1986
„Ежи Дуда Грач. Живопись”, Центральный Дом Художника, Moskwa, 1987

LITERATURA:
Jerzy Duda-Gracz. Eine Malereiaustellung der Polnischen Informations-und Kulturzentren, kat. wyst., red. Piotr Niemiec, Berlin-Lipsk 1985, nlb (obraz nr 870)
Jerzy Duda-Gracz, kat. wyst., Polish Cultural Institute, Londyn 1986, poz. kat. 6, 11, 15
Ежи Дуда Грач. Живопись, kat. wyst., red. Б. 3. Ящина, Издательство Советский художник, Moskwa 1987, nlb

„Urodziłem się w Częstochowie, mieszkam na Śląsku, maluję wyłącznie w Polsce, bo jestem człowiekiem chorym na Polskę. Mogę żyć i pracować tylko tutaj. Gdzieś w świecie, najpewniej zgłupiałbym do reszty, zmarniał, wreszcie umarł z tęsknoty. Jestem przywiązany do tego, co moje, bliskie, lokalne (...)”.

Jerzy Duda-Gracz, Zapiski o życiu i sztuce przemijania; [w:] Duda Gracz. Obrazy prowincjonalno-gminne, Kresy polskie 2000, Wydawnictwo Biblioteka Śląska, Katowice 2001, s. 5



Trzy prace z cyklu „Obrazy jurajskie” Jerzego Dudy-Gracza, oprawione wspólnie w pionową ramę, to niemal klasyczne pejzaże. W tle, ledwo zauważalne postaci w strojach komponujących się z otoczeniem, trzymają wysokie proporce z szarą, dziurawą tkaniną, co w połączeniu z zamgloną aurą i stonowaną kolorystyką, nadaje obrazom nostalgiczny nastrój.

W „Obrazach jurajskich”, nad którymi Jerzy Duda-Gracz pracował w latach 1984–1986, artysta powracał do lat dzieciństwa. Licznym prezentacjom cyklu w kraju i za granicą towarzyszył odautorski komentarz: „W ciągu ostatnich lat, komentując własne obrazy, szczególnie często mówiłem o integracji życia i sztuki, oraz nierozzerwalnej jedności malarza z jego dziełem, które warunkują się wzajemnie. Podobne refleksje towarzyszą mi w związku z prezentacją nowego cyklu ‘obrazów jurajskich’ tyle, że mają one charakter bardziej osobisty, gdyż dotyczą motywów niemal biograficznych.

W latach 1983–1985 trzykrotnie uczestniczyłem w plenerach jurajskich organizowanych w pobliżu Częstochowy, z którą łączy mnie miejsce urodzin i złe wspomnienia. Wyjeżdżałem tam powodowany chęcią sprawdzenia się w tych ‘powrotach’ do okolic dzieciństwa (...). Stąd pewnie wzięła się uporczywa chęć wiązania minionego czasu z podczęstochowskim pejzażem, jako najbardziej naturalną scenerią dla malarskiego wyrażenia uciekającego w przeszłość życia. Stąd też narodził się pomysł zrealizowania cyklu ‘obrazów jurajskich’.

Nie są one ilustracjami minionych faktów, ale obrazami miejsc i zdarzeń z dzieciństwa; obrazami sytuacji umarłych i nieaktualnych, a przecież tak wyraźnie obecnych w człowieku, że niemal warunkują jego myśli, słowa i czyny.

Obrazy z przeszłości wypełnia cały szereg elementów ‘pogubionych’ w czasie i w niepamięci; postaci obsesyjnie, natrętnie obecnych, chociaż realnie nie istniejących przedmiotów – symboli patetycznych i żałosnych, wyciąganych wciąż z narodowych grobowców i teatralnych magazynów złej, romantycznej tradycji (...).

[„Obrazy jurajskie”] są moje, chociaż zamiast jakiegoś bardzo konkretnego, opisowego ‘teraz i tutaj’, formułuję je myśląc o przemijaniu, o życiu i śmierci, oraz o tym wszystkim co człowiekowi od dzieciństwa towarzyszy, co go deformuje, podnieca i wodzi przez bezdroża i barykady życia osobistego oraz publicznego” (Jerzy Duda-Gracz, Duda Gracz. Wystawa obrazów jurajskich, kat. wyst., Muzeum Tatrzańskie im. Dr. T. Chałubińskiego w Zakopanem, 1986, nlb).

W katalogu prezentowane są obrazy z samotnymi postaciami wśród pól, dzierżące stargane sztandary, co przywodzi na myśl religijne procesje. Cykl obejmuje również sceny z ludźmi pracującymi na roli lub maszerującymi przez bezdroża, co łączy osobiste przeżycia artysty z uniwersalną refleksją nad czasem. Charakterystyczne dla Dudy-Gracza są realistyczny styl i nawiązania do dawnej sztuki, a minimalistyczna kolorystyka doskonale komponuje się z nowoczesną estetyką.



68 †

LESZEK SOBOCKI

1934

"Pompier", 1979

olej/ płótno naklejone na płytę pilśniową, 90 x 90 cm

sygnowany p.d.: 'SOBOCKI'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'LESZEK SOBOCKI "POMPIER" 1979 A.D PINXIT'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

4 000 - 5 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Leszek Sobocki. Podobizny i znaki, katalog wystawy, Nautilus, Kraków 2018, s. 18 (il.), s. 162 (il.), poz. kat. 150, s. 235

“Kontekst ‘ja –sam’ wobec siebie i świata utworzonego z nachodzących na siebie wszystkich planów w pełni ucieleśniają autoportrety Leszka Sobockiego. Artysta tworzył je właściwie zawsze, z mniejszą lub większą intensywnością. Krytycy odnajdują w tych wizerunkach fascynację Sobockiego Rembrandtem i Malczewskim, niewątpliwie tak jest. Wydaje się jednak, że są one przede wszystkim kwintesencją pewnej postawy twórczej – doświadczenie świata, w który zostałem ‘rzucony’ i który przeżywam winno być ucieleśnione w dziele, on zaś ujawnia coś ze świata i ze mnie, to ‘ja’ jest sejsmografem odbierającym rzeczywistość i ją transformującym”.

Barbara Major i Joanna Matyja



69 †

MARIAN CZAPLA

1946–2016

"Wyrok" z cyklu "Ecce Homo", 1981–1992

olej/piótno, 180 x 120 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'czapla '81 | '92'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'marian czapla | OLEJ NA PŁÓTNIE | "WYROK" - 1981-1992 | Z CYKLU "ECCE HOMO" | 180 x 120 cm' oraz papierowa nalepka wywozowa, nalepka z numerem: '133', nalepka z wystawy Mariana Czapli w Muzeum Narodowym w Kielcach z 2002 roku z numerem 137

estymacja:

16 000 – 25 000 PLN

4 000 – 6 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Marian Czapla. W 30-lecie pracy twórczej”, Muzeum Narodowe w Kielcach, 23.05–12.08.2002

„Marian Czapla zaistniał w malarstwie jako mocna, wyraźna indywidualność, każdy pokaz jego prac potwierdza przekonanie, że znajdujemy się wobec obrazów o takim ładunku emocjonalnym, że ich odrębność i waga przewyższa to co się nazywa dobrym malarstwem i staje się wydarzeniem artystycznym w naszej sztuce”.

Stefan Gierowski



70

JACEK SROKA

1957

"Parysko-żłódziejska historia", 2023

olej/płótno, 90 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SROKA 2023'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PARYSKO-ZŁODZIEJSKA HISTORIA | JACEK | SROKA | 28K74 | 2023'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

3 000 – 5 000 EUR

„Mówiąc szczerze, nie snuję głębszych rozważań o tym czym jest, lub czym powinna być sztuka. Uważam, że do tego, starego jak ludzkość, sposobu wyrażania siebie niezbędna jest przede wszystkim wyobraźnia. 'Wszyscy wiedzą, że sztuka jest potrzebna ale nikt nie wie do czego' – ktoś żartobliwie powiedział. Jest w tym pełnym bezradności stwierdzeniu ukryta i taka racja, że sztuka może być wszystkim i wszystko może być sztuką”.

Jacek Sroka

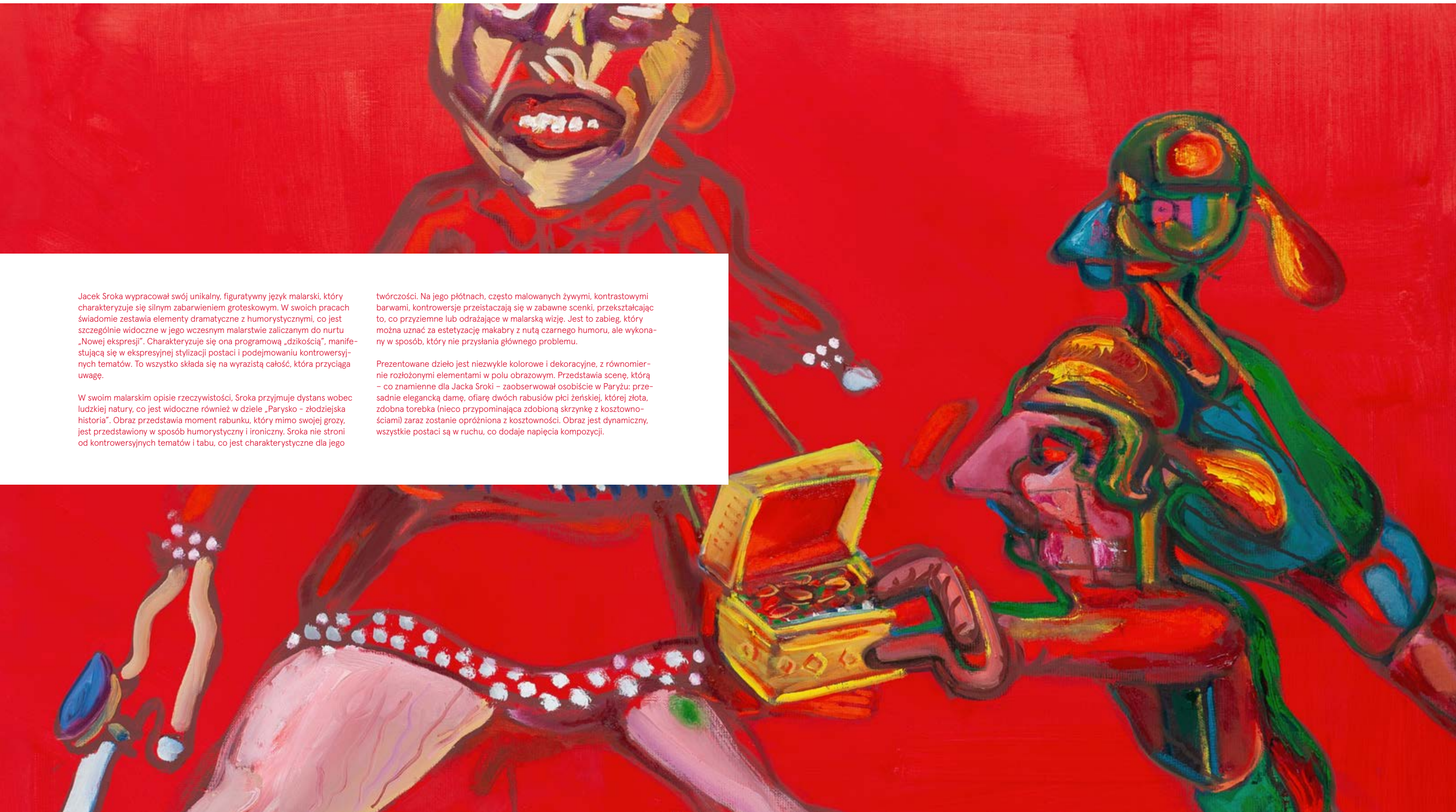


Jacek Sroka wypracował swój unikalny, figuratywny język malarski, który charakteryzuje się silnym zabarwieniem groteskowym. W swoich pracach świadomie zestawia elementy dramatyczne z humorystycznymi, co jest szczególnie widoczne w jego wczesnym malarstwie zaliczanym do nurtu „Nowej ekspresji”. Charakteryzuje się ona programową „dzikością”, manifestującą się w ekspresyjnej stylizacji postaci i podejmowaniu kontrowersyjnych tematów. To wszystko składa się na wyrazistą całość, która przyciąga uwagę.

W swoim malarskim opisie rzeczywistości, Sroka przyjmuje dystans wobec ludzkiej natury, co jest widoczne również w dziele „Parysko – złodziejska historia”. Obraz przedstawia moment rabunku, który mimo swojej grozy, jest przedstawiony w sposób humorystyczny i ironiczny. Sroka nie stroni od kontrowersyjnych tematów i tabu, co jest charakterystyczne dla jego

twórczości. Na jego płótnach, często malowanych żywymi, kontrastowymi barwami, kontrowersje przeistaczają się w zabawne scenki, przekształcając to, co przyziemne lub odrażające w malarską wizję. Jest to zabieg, który można uznać za estetyzację makabry z nutą czarnego humoru, ale wykonany w sposób, który nie przysłania głównego problemu.

Prezentowane dzieło jest niezwykle kolorowe i dekoracyjne, z równomiernie rozłożonymi elementami w polu obrazowym. Przedstawia scenę, którą – co znamienne dla Jacka Sroki – zaobserwował osobiście w Paryżu: przesadnie elegancką damę, ofiarę dwóch rabusiów płci żeńskiej, której złota, zdobna torebka (nieco przypominająca zdobioną skrzynkę z kosztownościami) zaraz zostanie opróżniona z kosztowności. Obraz jest dynamiczny, wszystkie postaci są w ruchu, co dodaje napięcia kompozycji.



71

MAREK DARIUSZ KAMIEŃSKI
1953

"Kochankowie", 1993

akryl, olej/piótno, 180 x 140 cm
sygnowany p.d.: 'M. Kamiński'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN
3 000 - 3 000 EUR



72 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962-2020

Bez tytułu, 2016

olej/piótno, 110 x 110 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. Cisowski | 2016.'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

4 000 - 5 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Warszawa



73 ↑

JULIUSZ JONIAK

1925–2021

"Smögen I", 1984

olej/piótno, 81 x 100 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Joniak 84'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JULIUSZ JONIAK I "SMÖGEN I" I 81 x 100 I 1984.'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

3 000 – 5 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



74 ↑

JUDYTA SOBEL

1924–2012

Białe kutry

olej/ płótno, 61 x 91 cm
sygnowany p.d.: 'J. SOBEL'
sygnowany na odwrociu: 'J. SOBEL'

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
8 000 – 10 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Artyści emigracji – JUDYTA SOBEL”, Desa Modern, 26.09 – 24.10 2008, poz. 8

Judyta Sobel to artystka, której twórczość trudno przypisać do jednego nurtu malarstwa. Jej obrazy to mozaika wpływów z różnych okresów europejskiej sztuki XX wieku. Prezentowana w katalogu kompozycja z lat 60. to doskonały przykład jej umiejętności łączenia różnorodnych stylów. Rozbicie brył w jej dziełach nawiązuje do francuskiego kubizmu, a szerokie pociągnięcia pędzla przypominają XX-wieczny koloryzm. Dodatkowo, zachowanie typowych relacji przestrzennych dwuwymiarowości płótna, czyli logiki geometrii wykreślnej, cofa inspiracje Sobel jeszcze dalej, aż do XIX-wiecznej, na poły figuratywnej sztuki impresjonistów.

Polski widz może być zaskoczony kolorystyką prac Sobel, która odbiega od typowej dla rodzimych twórców. Jej malarstwo oscyluje na granicy figuracji i deformacji, ukazując głębokie ekspresjonistyczne poszukiwania artystki. Na jej płótnach można dostrzec wielką i subtelną wrażliwość na otaczającą codzienność, co dodaje głębi interpretacyjnej każdej kompozycji.

Sobel, eksplorując różnorodne techniki i style, tworzy dzieła, które są zarówno osobiste, jak i uniwersalne. Jej prace, pełne życia i emocji, są świadectwem nie tylko jej talentu, ale i nieustannej ciekawości artystycznej. Każdy obraz to opowieść, która zmusza widza do refleksji i daje przestrzeń na własne emocjonalne doświadczenia związane z sztuką.



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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

Podana w katalogu estymacja jest szacunkową wartością obiektu i ma charakter wska-zówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji od-nośnie 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 sprze-dającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjonera słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zosta-ję 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 ra-mach 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 nego-cjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wyl-i cytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży docho-dzi do skutku. Jeżeli negocjacja nie przyniosła 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 gwaran-cyjnej 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 gwaran-cyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprze-dany innemu oferentowi.

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzysta-niem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracu-jących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

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

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwa-nia 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 za-wodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz

3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz

4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz

5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekracza-jącym 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 pokrew-nych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Eu-ropejskiej 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 wyl-i cytowanej przekroczy 100 EUR.

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

o – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

o – 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 rów-nież na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmo-nych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazu-ję 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 li-cytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urzą-dzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmie-

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Aplikacja online

We wszytskich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, a następnie zarejestrować się do konkretnej aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem licytacji na żywo. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebicia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relacje online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył ofertę korzystniejszą. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

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

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, t.j. 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 ich zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu. 2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu. 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20. 4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych: a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta; b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód; c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji; d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu; e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości; f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji; g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami: 1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje: a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia; b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo; c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określania: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukowania obiektu. 2) 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

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy: 1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz, 2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 • 1466ASW134 • 7 marca 2024

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

.....

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

.....

Miasto

Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

.....

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

☐ Wpłacić 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.

DESA
UNICUM

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 przysyłania 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 wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 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





REDAKCJA TEKSTÓW

Kamila Pogorzelska 50
Karolina Jankowska 70
Katarzyna Szczęsna 7-8, 11, 28, 31, 35, 47-48, 52
Katarzyna Żebrowska 21, 26, 59
Marta Przasnek 6, 27, 67
Nicole Lewandowska 6, 13, 16-18, 29-30, 34, 61-62, 68, 69
Olga Winiarczyk 24, 44, 63
Paulina Janiszewska 38, 40, 60, 64-66
Wiktor Komorowski 10, 37, 57
Anna Szynekarczuk 1-5, 9, 14-15, 19, 20, 22, 25, 32-33, 36, 39, 41-43, 45, 53, 74

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 23 MAJA 2024

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 3 Henryk Stażewski , 1960 fot. Lucjan Fogiel / East News
Poz. 7 Tadeusz Kantor, Paryż 1980, fot. Tadeusz Rolke
Poz. 7 Virna Lisi, fot. Zuma Press / PAP
Poz. 11 Wojciech Fangor, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA
Poz. 19 Erna Rosenstein. Malarstwo, fragment ekspozycji. Fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
Poz. 21 Teresa Tyszkiewicz, „Oczy”, 1989, kolekcja prywatna, Polska, fot. Marcin Koniak/DESA Unicum
Poz. 64 Henryk Musiałowicz w pracowni w Cieřszy / fot. Jacek Kucharczyk, dzięki uprzejmości spadkobierców artysty

okładka front poz. 7 Tadeusz Kantor, „Jakaś postać wypadła z obrazu i okazało się, że była tylko fikcją”, 1969
okładka II – strona 1 poz. 9 Andrzej Wróblewski, „Portret mężczyzny”, 1950
strony 2-3 poz. 37 Edward Dwurnik, „Ślub” z cyklu „Sportowcy”, 1973
strony 4-5 poz. 27 Jerzy Tchóřzewski, Z-6, 1959
strony 6 poz. 21 Teresa Tyszkiewicz, „Argent”, 1999
strony 12-13 poz. 68 Leszek Sobocki, „Pompier”, 1979
strona 253 poz. 29 Ireneusz Pierzgalski, Bez tytułu, 1959
strona 254 poz. 69 Marian Czapla, „Wyrok” z cyklu „Ecce Homo”, 1981-1992
strona 256 – okładka III poz. 14 Julian Stańczak, „Provocative Undulation – Dark”, 2003
okładka tył poz. 11 Wojciech Fangor, „SM 1”, 1974
konceptcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka



