



DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 3 PAŹDZIERNIKA 2024 WARSZAWA



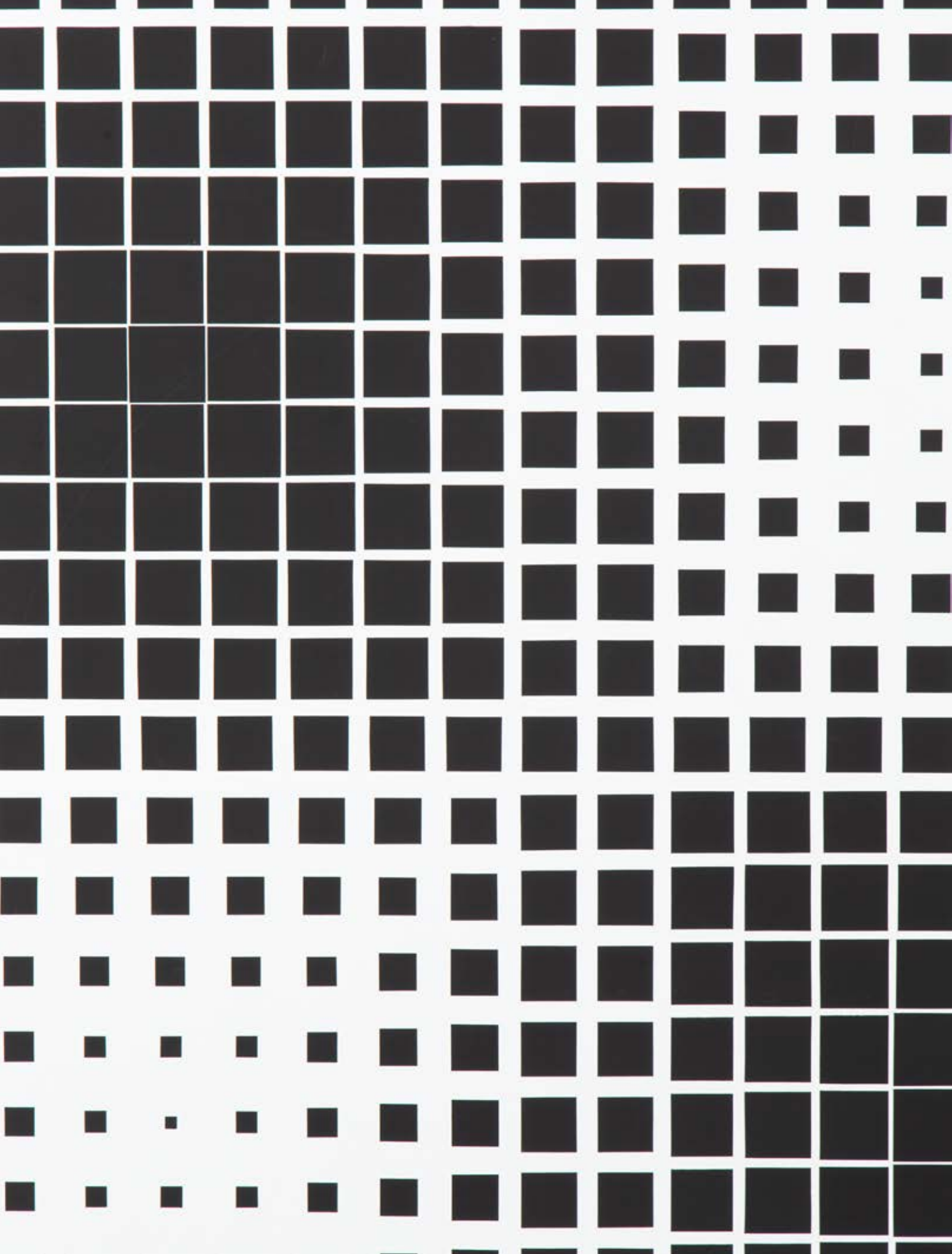












SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 3 PAŹDZIERNIKA 2024

CZAS AUKCJI
3 października 2024 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
25 września – 3 października
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



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 MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

Julia Niżnik
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



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



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 JASZKOWSKA
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



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



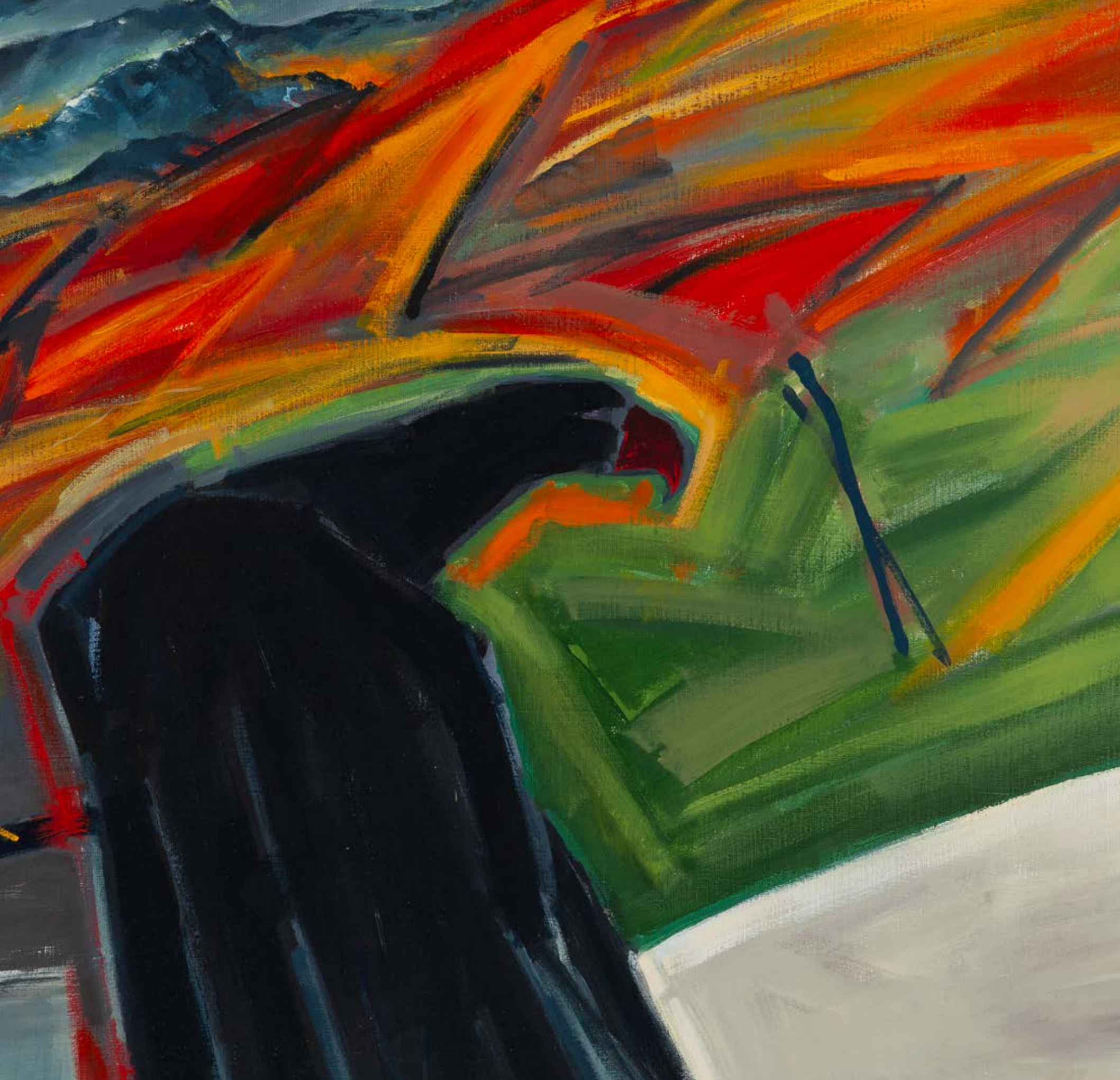
PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



KAMILA POGORZELSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.pogorzelska@desa.pl
788 269 908



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



INDEKS

Bogusz Marian 57	Mikulski Kazimierz 32
Burstein Pinchas (Maryan) 34	Nowacki Andrzej 17
Ciecierski Tomasz 44	Opałka Roman 6
Cyronek-Kalinowska Anna 60	Orbitowski Janusz 20–21
Cześniak Henryk 39	Panasiuk Teresa 4
Ćwiertniewicz Wojciech 61	Pawlak Włodzimierz 27
Dobkowski Jan 10–11	Ratajski Sławomir 65
Dominik Tadeusz 26	Robakowski Józef 56
Dwurnik Edward 33, 66–67	Rosenstein Erna 40–41
Fijałkowski Stanisław 5	Roszkowski Aleksander 46
Gieraga Andrzej 25	Sobczyk Marek 30–31
Gostomski Zbigniew 45	Sobocki Leszek 35
Gustowska Izabella 43	Sosnowski Kajetan 24
Hasior Władysław 36–37	Stańczak Julian 15
Jachtoma Aleksandra 2–3	Stażewski Henryk 12–14
Jarodzki Konrad 49	Strumiłło Andrzej 47
Kalinowski Tadeusz 59	Szajna Józef 38
Kamiński Marek Dariusz 63	Szamborski Wiesław 62
Kantor Tadeusz 7–8	Tyniec Jan 55
Kierzkowski Bronisław 58	Tyszkiewicz Teresa 42
Krygier Stefan 22	Urbański Szymon 64
Lebenstein Jan 9	Vasarely Victor 16
Madeyska Arika 51	Winiarski Ryszard 18–19
Marczyński Adam 52	Woźniak Ryszard 28–29
Mazurkiewicz Alfons 48	Zieliński Jerzy Ryszard „Jurry” 1
Mieczkowski Ed (Edwin) 23	Ziemiński Jacek 54
Mierzejewski Jerzy 53	Ziemski Rajmund 50

1 ↑

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "JURRY"

1943–1980

"Kapelusz na święto", 1975

olej/ płótno, 65 x 92 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jurry I IV 75 I "KAPELUSZ NA ŚWIĘTO" I JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI I [...]'
na odwrociu papierowa nalepka z Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:
300 000 – 400 000 PLN
70 000 – 93 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Powrót Jurry’ego”, Galeria Zderzak, 10.10–12.12 2010, Kraków
„Minister nie aprobeuje takich wypowiedzi albo metapolityka”, Galeria Zderzak, 23.08–26.10.2013, Kraków

LITERATURA:
Powrót Jurry’ego, Galeria Zderzak, Kraków 2010, poz. kat. 130, ss. 188 (il.), 453

„(...) Świadomość społeczeństwa winna się kierunkować w ten sposób, żeby zrozumiało, iż byłoby naprawdę nudno bez tego, co my robimy”.

Jurry



**WIDZIAŁEM
ŚMIERĆ PRZED OCZAMI
PIENIĄDZE
(Z DALEKA)
GWIAZDY,
(GDY SIĘ BUDZIŁEM POD MOSTEM,
BO NA KLATKACH SCHODOWYCH NIE MA GWIAZD
TYLKO OCZY CIECIA
NIERAZ NAWET ŁADNE)
PŁACZĄCĄ
(MATKĘ, ŻONĘ, PALOMKĘ) BEZSKUTECZNIE
ROBIŁEM
(CO CHCIAŁEM ALE TO JESZCZE NIE WSZYSTKO
JAK BĘDĘ ŻYŁ TO WAM JESZCZE
DAM
RADĘ)
ALBO BĄDŹCIE
KONSEKWENTNI I NIE MARTWCIE SIĘ JUŻ PO MNIE**

JURRY
GODZINA DUCHÓW, WARSZAWA, SOBOTA 2 LUTEGO 1980



W drugiej połowie XX wieku, czyli w okresie kształtowania się postaw i nurtów powojennej sztuki w Polsce, życiorys, który historia sztuki przypisuje Jurry’emu – czyli Jerzemu Ryszardowi Zielińskiemu – (podobnie jak jego obrazy) stanowi pewnego rodzaju emblemat. Jest to życiorys, którego możemy się poniekąd spodziewać po awangardowym artyście: życie w sztuce łączy się tu z życiem na marginesie, sprzeciwem wobec władzy i społeczeństwa. Brak możliwości zniesienia rzeczywistości w jej absurdzie, postawa wywrotowa i bezkompromisowa skutkowałą powstawaniem sztuki unikalnej. Jednocześnie kosztowała Jurry’ego wszystko, łącznie z życiem. Dlatego życiorys tego artysty jest historią tragiczną i poruszającą, a co więcej, jak to często bywa w przypadku tych wybitnych, niemalże zapomnianą.

W 2010 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie odbyła się wystawa „Powrót Jurry’ego”. Towarzyszył jej obszerny katalog, którego twórcy z pietyzmem odtworzyli historię artysty, posługując się mozaiką wspomnień, notatek, źródłami niepublikowanymi, nielicznymi drukami i jeszcze radszymi wydawnictwami. Wraz z postacią artysty z zapomnienia „powróciły” też obrazy, razem ze swoimi małymi historiami powstania. Dzięki temu możemy dzisiaj podjąć próbę odczytania języka wizualnych symboli Jurry’ego, którego wartości utożsamia się zarówno z komentarzem do rzeczywistości, jak i nieustannym jej kontestowaniem.

„Kapelusz na święto”, czyli praca prezentowana w naszym katalogu, wpisuje się w kategorię obrazów emblematycznych, niejednokrotnie poprzedzonych rysunkami i konkretnym zamyśleniem artysty. Jak pisał Jan Michalski, porównując tytułowy kapelusz do popularnego deseru: „Z ‘puddingu’ sterczy dumnie pawie pióro. Kapelusz Jurry’ego, choć pochodzi z 1975 roku, jest ciągle modny – jego fason jest absolutnie ponadczasowy. Codziennie widzimy, jak wielu naszych bliźnich paraduje w nim po ulicach z nieukrywanym zadowoleniem. Sądzić należy, że rozmiar tego wspaniałego kapelusza zależy nie tylko od obwodu głowy... No właśnie, kogo widziano w nim ostatnio?” (Jan Michalski, źródło: <https://zderzak.pl/pl/art-event/2013-minister-nie-aprobuje-takich-wypowiedzi-albo--metapolityka/>, dostęp: 5.06.2023).

Malując „Kapelusz...”, Jurry jednocześnie „streszcza” i bada kształt, by finalnie spojrzeć na przedmiot, któremu blisko do studium natury. W tym kontekście umieszcza twórczość artysty Barbara Majewska: „Kompletność, samowystarczalność obrazów Jurry’ego dopowiadanych tytułami sprawia, że bez trudu można określić jego światopogląd artystyczny, artystyczne sympatie i antypatie, a potem znaleźć ich potwierdzenie w krótkich wypowiedziach pisanych, artykułach, notatkach. Płaskie formy wycinane były wyrazem potrzeby robienia innych niż obraz artystycznych operacji – i to łączyło Jurry’ego i Dobsona z rówieśnikami oraz z atmosferą uczelni. Ale dla Jurry’ego formy wycinane nie były – jak to widzimy – poszukiwaniem innego, bardziej ‘nowoczesnego’ medium, lecz ćwiczeniem na temat innej niż w koloryzmie przestrzeni” (Barbara Majewska, „Kocham malarstwo i nic na to nie poradzę” [w:] Powrót Jurry’ego, Galeria Zderzak, Kraków 2010, s. 49–50).

Znamiennym nośnikiem, który ukształtował pop-artową postawę Jurry’ego, był plakat. Istotną rolę odegrało Pierwsze Międzynarodowe Biennale Plakatu w 1967 oraz wystawa prezentująca plakat polski od czasów Młodej Polski po współczesność w Muzeum Narodowym w Warszawie. Z kolei akademickie środowisko działające przy pracowni plakatu profesorów Henryka Tomaszewskiego i Józefa Mroszczaka, było postrzegane jako przystań buntowników. Wśród ukształtowanych tu romantyków znalazł się również Jurry, który szybko przyjął tutejsze wpływy pop-artu i „nouveau realisme”. Szczególne charakterystyczne były tu ściśle określone zasady pracy: podporządkowanie plakatu pod określone prawa percepcji, operowanie uproszczeniem, skrótem oraz deformacją, a także zachowanie odrębności tego medium. Tym samym twórczość Jurry’ego stała się postrzegana m.in. przez minimalizm połączony z pop-artowymi rozwiązaniami lat 60. XX wieku. Jak zwraca uwagę Ryszard Woźniak: „Tworząc swój malarski przekaz, Jurry zdradził ideały kolorystów i odkrył dla siebie prosty, plakatowy styl sztuki propagandowej. Używał czystej, wewnętrznie zintegrowanej barwy, igrając z jej bezideową pustką. Zrezygnował z faktury i akademickich smaczków. Nie poszukiwał wartości wewnątrz obrazu, lecz znajdował ją w śmiałych decyzjach kompozycyjnych. Jego postawa dowodzi zamierzonego odejścia od obrazu rozumianego jako odbicie świata widzianego w kierunku dzieła nowoczesnego, będącego elementem wizualnej wymiany i komunikacji” (Ryszard Woźniak, Dlaczego Jurry? [w:] Powrót Jurry’ego, Galeria Zderzak, Kraków 2010, s. 64).

2 ↑

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

"Spełnienia", 1978

olej/piótno, 92 x 65 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | "SPEŁNIENIA" | 66 x 94 |
"GODŁO IX | ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM. 92 x 65 | TECH. OLEJ | ROK 1978'
na odwrociu pieczęć wywozowa

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
14 000 – 18 700 EUR

POCHODZENIE:
Galleri Kram, Halmstad, 1990
kolekcja prywatna, Europa
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Galleri Kram, Halmstad, Szwecja, 1990

„Po raz pierwszy w życiu oglądałam Galerię Uffizi we Florencji, pełna zachwyty nad obrazami Piero della Francesca, Sandra Boticellego, Rafaela i nagle stanęłam, wprost sparaliżowana fizycznie, przed ‘Zwiastowaniem’ Leonarda da Vinci. Nigdy tego nie zapomnę. Z Włoch pojechaliśmy do Francji. W Antibes, w Muzeum Picassa, myślałam, oglądając ekspozycję: ‘Ten obraz ma zbyt ostrą żółcień, drugi nie jest tak skomponowany, jak bym chciała, a jeszcze o innym, że pewnie umiałabym namalować podobny’. Aż znalazłam się przed dużym, namalowanym na blasze, szarym obrazem z trzema trójkątami. Doznałam podobnego uczucia, jak przed Leonardem...”.

Aleksandra Jachtoma





Gdy przyglądamy się sztuce Jachtomy z przełomu lat 80. i 90., to obserwujemy rosnącą tendencję ku szukaniu wartości malarstwa w jego fizycznym wymiarze. Obrazy artystki z tego okresu charakteryzują się redukcją malarskich środków wyrazu, szczególną uwagę skupiają natomiast na właściwości barwy. Już we wczesnych latach działalności artystycznej malarka interesowała się eksploracją koloru, jednak w jej pracach z tego okresu odnajdujemy również podstawowe elementy konstrukcyjne sztuki; w szczególności linie i kształty.

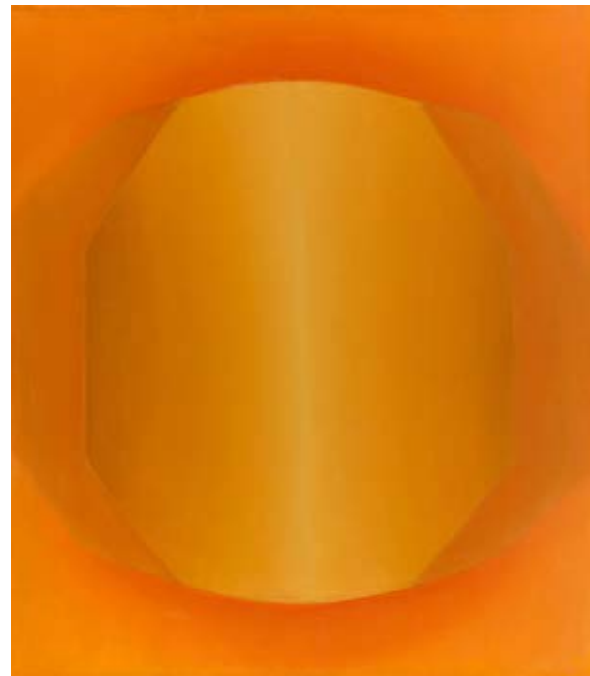
Tym, co szczególnie urzekło artystkę w twórczym studiowaniu koloru, był jego emocjonalny ładunek. Jak sama mówiła w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską: „Początkowo bawił mnie w najbrutalniejszych zestawieniach, w ostrych kontrastach. Potem zaczęłam wyciszać, przechodzić w gamy monochromatyczne. Kiedy byłam młodsza, pasjonowała mnie agresywność czerwieni, teraz moją ulubioną gamą są fiolety i błękity. Kandinsky pisze, że błękit daje największy komfort psychiczny – ‘jest kolorem niebiańskim, uspokaja, działa kojąco i skupiająco’” (Aleksandra Jachtoma w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Dębów 2011, s. 118).

Przejście artystki od intensywnych kontrastów do stonowanych barw było wyrazem jasno sprecyzowanej postawy wobec malarstwa i świadectwem jej głębokiego przekonania o tym, jak istotna jest refleksja nad kolorem. Sugeruje, że artystka nie musi już demonstrować swojej pasji do koloru poprzez użycie krzykliwych i wysoce zróżnicowanych barw. Pokazuje tym samym dojrzałość artystyczną oraz świadomość konsekwentnie eksplorowanej ścieżki. Prezentowana monochromatyczna praca z 1987, wnikliwie studiująca odcień granatu, stanowi przykład dojrzałości, w której prostota nie podlega dyskusji, lecz staje się czymś oczywistym, a jej najważniejszym celem jest odkrywanie wrażeń sensorycznych.

Po wystawie Aleksandry Jachtomy w 1988 Krystyna Namysłowska podkreślała, że malarstwo autorki nie poddaje się oczywistym interpretacjom i opisom: „Trudno bowiem stosować taki zabieg wobec obrazów, których jedyną materią jest jednolity kolor, miejscami tylko rozjaśniony lub zmieniony w ten sposób, że ta zmiana sugeruje podział płaszczyzny według elementarnych prawideł geometrii” („Odgłosy”, nr 44, 1988). Nazywała jej malarstwo „rozważaniami nad mistyczną tajemnicą światła”. („Odgłosy”, nr 44, 1988). Sama artystka podkreślała również, że jej płótna są niesłuchanie zależne od światła, a wręcz są światłem. W praktyce odznaczało się to unikaniem sztucznego oświetlenia i tworzenia wyłącznie przy świetle dziennym, aby nie doprowadzić do zniekształcania percepcji koloru. Jako „czas zamieniony w kolor” jej płótna postrzegał Julian Przyboś. Porównanie to zdaje się bardzo istotne przede wszystkim ze względu na konsekwencję, z jaką artystka realizuje swoją wizję od lat, oddając się medytacji przy płótnie oraz walce z materią farby, z której ostatecznie wydobywa niesamowite, wciągające kompozycje kolorystyczne.



Aleksandra Jachtoma, *Kompozycja*, 1972, fot. DESA Unicum



Aleksandra Jachtoma, *„Thira I”*, 1979, fot. DESA Unicum

3 ↑

ALEKSANDRA JACHTOMA
1932

Bez tytułu, 1988

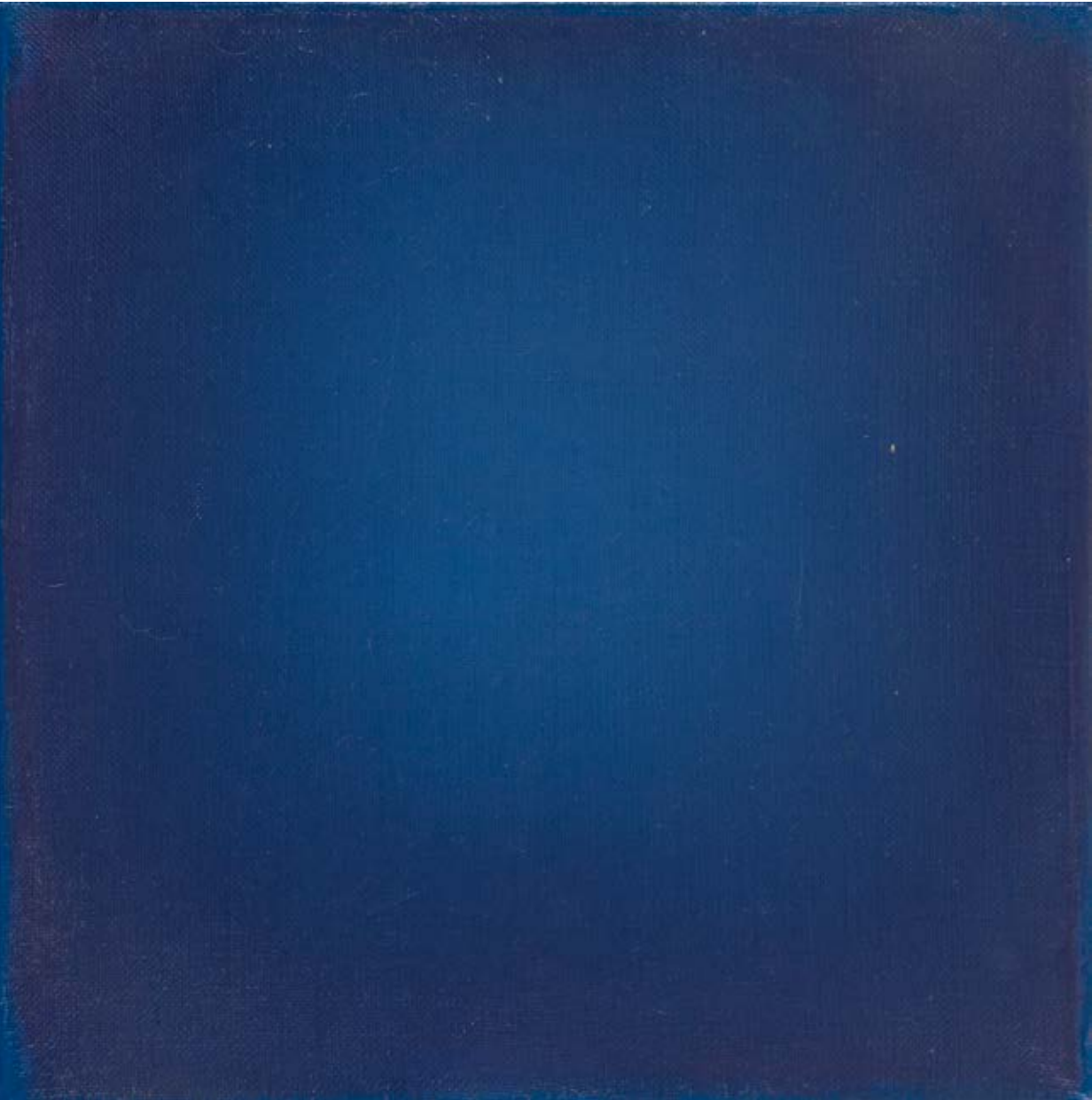
olej/piótno, 24 x 24 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM 24X24 | TECH OLEJ | ROK 1988'
na odwrociu pieczęć wywozowa
na krośnie malarskim dwie nalepki zakładu stolarskiego Benedykta Bączyka

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 400 – 3 500 EUR

POCHODZENIE:
dar od artystki
kolekcja prywatna, Szwecja

„Ostatnie moje płótna są przesycane światłem na całej powierzchni, ich materia staje się jakby rozrzedzonym powietrzem. Doznałam kiedyś podobnego uczucia w naturze: kiedy byłam na Saharze, zobaczyłam nagle rozproszone, dziwne światło, jak gdyby niezwykle tajemniczy pył w kolorze ochry”.

Aleksandra Jachtoma w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Dębów 2011, s. 124



4 †

TERESA PANASIUK

1938–2021

"Pejzaż 22/94", 1994

olej/piótno, 92 x 73 cm
sygnowany p.d.: 'T. PANASIUK'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PANASIUK | pejzaż 22/94 | olej 1994 r | 0,92 x 0,73'
na odwrociu pieczęć wywozowa

estymacja:
5 000 – 8 000 PLN
1 200 – 1 900 EUR

POCHODZENIE:
dar od artystki
kolekcja prywatna, Szwecja



LISTY PISANE KOLOREM

Kluczem do patrzenia na dzieła Teresy Panasiuk jest przeżywanie koloru. Prace charakteryzujące się prostotą, brakiem nadmiernych uduziwnień i harmonijnymi przejściami barw są owocem pokornej postawy twórczej, skupionej na doświadczeniu koloru i procesu twórczego, rozgrywającego się bezpośrednio na płaszczyźnie wybranej przez artystkę. Dzieła Panasiuk, te malowane olejem na płótnie, tuszem na bibule japońskiej i gwaszem na papierze pozostają sobie równoznaczne i autonomiczne w swoich dziedzinach.

Teresa Panasiuk urodziła się w Warszawie w 1938. Studia artystyczne rozpoczęła w 1958 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku pod kierunkiem Krystyny Łady-Studnickiej, a następnie kontynuowała naukę w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Artura Nachta-Samborskiego, gdzie otrzymała dyplom w 1964. Zaraz po studiach podjęła się pracy dydaktycznej w roli asystentki Jana Wodyńskiego w rodzinnej Akademii w Warszawie, czym zajmowała się przez cztery lata. W 1972 Panasiuk została kuratorką Galerii Sztuki Współczesnej. Galeria założona przez Mariana Bogusza w 1956 w tamtym czasie działała pod sławetną nazwą Galeria Krzywe Koło. Zarówno galeria, jak i działający w jej murach Klub Dyskusyjny były wyjątkowymi miejscami oraz inicjatywami w kulturowym kręgu warszawskim, w którym artyści spotykali się na wymianę myśli i wspólne działania twórcze. W 1967 w roli kuratora zastąpił Bogusza Juliusz Narzyński, a galeria została przemianowana na Galerię Sztuki Współczesnej. Pięć lat później funkcję kuratorki podjęła Teresa Panasiuk, którą pełniła tę funkcję do 1980.

Choć w swojej karierze artystycznej Panasiuk podejmowała funkcje administracyjne i dydaktyczne, nigdy nie przynależała do żadnej grupy artystycznej. W twórczości pozostawała wierna własnej indywidualności. Jej malarstwo jest uznawane za nowe oblicze pokolenia ukształtowanego przez kolorystów.

O twórczości Panasiuk napisała Maria Teresa Krawczyk: „Na przełomie lat 60. i 70. namalowała szereg ‘fantazji na temat pejzażu’ (określenia autorki), zrodzonych z marzeń o pięknych wakacjach. Początkowo bogatej paletce barw i zróżnicowanej fakturze towarzyszyła dynamiczna kompozycja. Potem ekspresja uległa wyciszeniu. Kolor zawładnął płaszczyzną obrazu. (...) Ok. 1970 roku w pracach dominowały kompozycje z trzema strefami: wody, ziemi i nieba. Wkrótce ten trójkopodział zaniknął. Obrazy zyskiwały wymiar nieogarnionych przestrzeni wypełnionych barwą. Światło. ‘Naturalne’ ma uwiarygodnić – przechowywaną w pamięci i przeniesioną w rzeczywistość sztuki – wizję pejzażu. (...) W latach dziewięćdziesiątych pojawiały się nowe, dynamizujące kompozycje elementy. Znaki roślinopodobne. Odrealnione tajemnicze smugi bieli lub czerni, oraz kształty niemal geometryczne. Linie i pasy o różnej szerokości wkraczają w kadr pojedynczo lub w rytmicznych układach. Krzyżują się, wyznaczają pionową oś kompozycji. Tworzą wewnętrzne ramy-okna. Klingą bieli tną płaszczyznę. Wynurzają się spoza krawędzi płótna, wychodzą sobie naprzeciw. W postaci wstęgi ‘opasują’ obraz, migotliwą spiralą jawią się w prześwicie błękitu”.

Wystawy indywidualne Teresy Panasiuk można było już oglądać m.in. w Galerii Sztuki Współczesnej w Warszawie, Galerii BWA w Płocku, Galerii Zapiecek w Warszawie, Państwowej Galerii Sztuki w Łodzi, Galerii Krytyków ‘Pokaz’ w Warszawie, Galerii ‘Kordegarda’ w Warszawie, Muzeum A. J. Iwaszkiewiczów w Stawisku. Artystka również brała udział w licznych wystawach zbiorowych zarówno w kraju, jak i za granicą, m.in. we Frankfurcie, Helsinkach, Hamburgu i Sztokholmie.

5 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922–2020

"Autostrada dla kreta i liszki", 1990

olej/piótno, 100 x 81,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'S. FIJAŁKOWSKI – Replika autostrady dla kreta i liszki 1990'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

46 600 – 69 800 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna

DESA Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Warszawa

„Owe drogi i przestrzenie nie są ani dla samochodów, ani nóg ludzkich. Są dla człowieczej myśli. (...) Fijałkowski nie tworzy swoich obrazów i grafik jako plastyczne radości dla oczu. Są to małe, filozoficzne traktaty, refleksje i komentarze dotyczące życia duchowego, sytuacji i kondycji człowieka, są to liryczne notatki i zaprawione niekiedy ironią zapisy spostrzeżeń dotyczących się natury człowieczej”.

Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 215–216



DRABINA JAKUBOWA

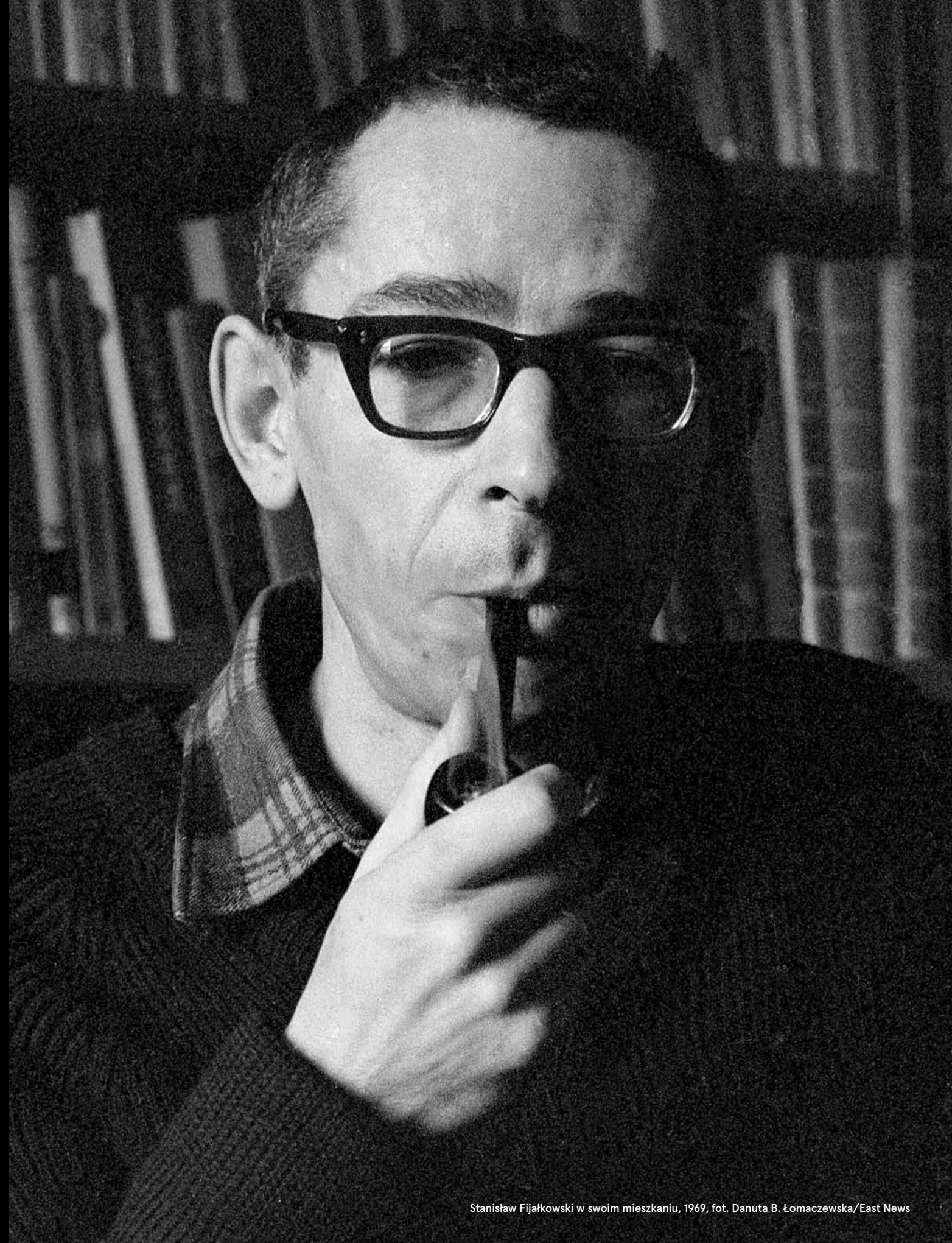
„Na początku lat siedemdziesiątych namalowałem pierwszy obraz, który zapoczątkował najdłuższy ze wszystkich cykl 'Autostrad'. Zaczął się jako cykl malarski, lecz wkrótce włączyłem doń także grafiki i rysunki. W komputerze zapisałem 77 obrazów, 7 rysunków i 24 grafiki – razem 108 prac mających w tytule słowo Autostrada. W latach dziewięćdziesiątych kontynuowałem go jako 'Nowe autostrady'. Większość z nich należy do cyklu numerowanego kolejnymi rzymskimi liczbami, reszta przynależy doń luźniej. Łączy je ze sobą pojmowanie autostrady jako drogi ku górze, przede wszystkim wznoszenia się w duchu. Żeby nikt nie miał najmniejszych wątpliwości, że nie należy w obrazie doszukiwać się zwyczajnej autostrady, nie namalowałem na żadnej samochodu. Autostrada jest w tym ujęciu nowocześniejszym symbolem Drabiny Jakubowej, po której, jak wiemy, wstępowali w niebo i zstępowali na ziemię Aniołowie”.

Stanisław Fijałkowski, Lata nauki i warsztat, Łódź 2002, s. 59–60

W europejskiej sztuce współczesnej motyw Drabiny Jakubowej pojawia się jako symbol duchowej podróży i poszukiwania transcendencji. Sen Jakuba, z którego pochodzi owa drabina, jest jednym z najbardziej znanych motywów starotestamentowych, a jego szczegółowy opis znajduje się w Księdze Rodzaju 28:10–19. Jakub, syn Izaaka i Rebeki, uciekał przed swoim bratem Ezawem, który chciał go zabić. W drodze do Haranu, gdzie miał schronić się u swojego wuja Labana, zatrzymał się na noc w pewnym miejscu, gdzie użył kamienia jako poduszki. W czasie snu zobaczył drabinę sięgającą od ziemi aż do nieba, po której wchodzili i schodzili aniołowie Boga. Na szczycie drabiny stał Bóg, który obiecał Jakubowi i jego potomkom ziemię, na której spał, oraz liczne błogosławieństwa. Po przebudzeniu Jakub nazwał to miejsce Betel, co oznacza „dom Boga”.

Historia ze Starego Testamentu inspirowała artystów na przestrzeni setek lat jako symbol transcendencji, była mostem łączącym niebo z ziemią. Do grona twórców, którzy odnosili się do tego nośnego motywu biblijnego, należał również wybitny przedstawiciel powojennej awangardy w Polsce – Stanisław Fijałkowski. W jego interpretacji, motyw snu Jakuba był metaforą duchowej drogi, wyrazem uniwersalnej prawdy o poszukiwaniu szczęścia i doskonałości bliskiej wszystkim ludziom. Zamiast klasycznego przedstawienia drabiny prowadzącej do nieba, Fijałkowski pokazuje autostradę, która symbolizuje nieustanne dążenie do osiągnięcia wyższych celów i duchowego spełnienia. Brak samochodów na tej autostradzie podkreśla, że jest to podróż wewnętrzna, a nie fizyczna.

Współcześni artyści europejscy często używają motywu Drabiny Jakubowej jako metafory. Na przykład, Marc Chagall przedstawiał drabinę w swoich obrazach jako most między światem materialnym a duchowym. Chagall używał kolorów i kształtów, aby oddać ruch i dynamikę, sugerując, że drabina jest nie tylko drogą do nieba, ale również sposobem na zrozumienie własnej duszy. W ten sposób motyw Drabiny Jakubowej w sztuce współczesnej nadal rezonuje jako symbol duchowego poszukiwania, łącząc tradycję z nowoczesnością i odzwierciedlając głębokie, uniwersalne prawdy o ludzkiej naturze.



6 ↑

ROMAN OPAŁKA

1931-2011

Kompozycja abstrakcyjna, 1965

olej/deska, 110 x 40 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'OPAŁKA 65'
na odwrociu pieczęć wywozowa

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
23 300 - 34 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa



ALFABET GRECKI

Roman Opałka początkowe próby związane ze sztuką realistyczną porzucił na przełomie lat 50. i 60. na rzecz malarstwa materii. Powstały cykle „Chronomy”, „Fonematy” i „Poduszkowce”, a równocześnie z nimi artysta tworzył obrazy oznaczone kolejnymi literami alfabetu greckiego („Lambda”, „Kappa”, „Chi” itp.). Prezentowany wywodzi się właśnie z tego cyklu. Jego płaszczyzna, kształtowana farbą nakładaną szeroką szpachlą, ma wyraźny reliefowy charakter. Następnym etapem w twórczości artysty były prace z cyklu „Opisanie świata”, który doprowadził Opałkę do najśłynniejszych „Obrazów liczonych”. Od 1965 zaczął pokrywać płótna, nazywane przez siebie „detalami” rzędami kolejnych cyfr, zaczynając od jedynki (pierwszy został zapisany liczbami od 1 do 35327), co miało oddawać upływ czasu. Płótnom towarzyszyła fotografia twarzy artysty ukazująca oznaki starzenia się i nagranie jego głosu.

„Alfabet grecki” to jeden z najważniejszych cykli w twórczym dorobku Romana Opałki. Prace przynależące do tej serii, choć pozornie minimalistyczne w wyrazie, należą do nurtu malarstwa materii. Artysta wzbogacił w nich swoje fakturowe kompozycje o nowe aspekty egzystencjalne i filozoficzne, które w oryginalny i interesujący sposób uzupełniły program tego kierunku w polskiej sztuce. Cykl obrazów, które Roman Opałka oznaczał literami alfabetu greckiego, technicznie był zbliżony do wcześniejszych serii temper i rysunków tuszem. Stanowił kolejny krok po reliefowych kompozycjach z końca lat 50., w których pojawiały się nieokreślone i niepokojące formy organiczne, czasem o gruzowatej – lub wręcz przeciwnie – jakby wypolerowanej powierzchni. Tworząc „Alfabet grecki”, artysta pokrywał płótno warstwą farby i szeroką szpachlą zgarniał ją, tworząc „listewki” – wypukłości wokół gładkich, prostokątnych pól.

Mimo ascezy środków kompozycje z cyklu „alfabetowego” nie były ubogie. Podziały na frazy szersze i węższe, miękkie i twarde, pola raz wklęsłe, a kiedy indziej wypukłe lub sugerujące głębię przestrzenną – decydowały o różnorodności i swoistym, dyskretnym bogactwie tych obrazów. „Fugi na jedno narzędzie” były nową, szczególną i własną Opałki – formą działań z materią. Klasyczne malarstwo materii, wywiedzione z linii Fautriera, Tapiésa lub Burriego, zwykle przybierało bądź dramatyczny wyraz „śladu katastrofy” lub niosło skojarzenia z rozdartą tkanką organiczną, bądź wekslowało – wbrew hasłom programowego antyestetyzmu – ku wyrafinowanym efektom dekoracyjnym, albo wreszcie, w Polsce zresztą najczęściej, kreowało wycinek jakiejś powierzchni: rzeczywistej lub imaginowanej.

Bożena Kowalska, historyczka sztuki i przyjaciółka artysty, tak opisywała płótna chodzące w skład tego cyklu: „Opałka w obrazach z cyklu ‘alfabetu greckiego’ posługiwał się tymi samymi co malarstwo materii środkami, ale zużytkował je dla własnych i odmiennych celów. Narzucił materii czystość gładkich i rozległych płaszczyzn i ascetyczny porządek geometrycznych podziałów. Odrzucając programową dla tego nurtu rolę artysty jako demiurga powołującego do życia obiekty analogiczne do tych, które tworzy przyroda, wprowadził do swoich prac element ładu charakterystycznego dla kreatywnej myśli człowieka. Nie rezygnując z atrakcyjności wizualnych i dotykowych kontrastów w ukształtowaniu powierzchni materii – nadał im sens biologiczno- zmysłowej dosłowności, ale przestrzeni kontemplacyjnej. Dzięki tak przeprowadzonym zabiegom Opałka podporządkował ten rodzaj działania obcemu mu, rygorowi geometrii” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 28).

Obrazy te stanowią przedłużenie równoległej serii „Fonematów” z lat 1964– 65. Były to jasne formy wydobyte z przestrzennej czerni, które tworzyły wielowarstwowe konstrukcje przywodzące na myśl potężne płyty spawanych blach, masywy skalne, zbite deski lub arkusze dykty czy wreszcie żagle łodzi odbijające się w wodzie. Podobnie jak w „Fonematach” kształty w cyklu „Alfabet grecki” były podporządkowane geometrii. Bożena Kowalska pisała o nich następująco: „Można by nazwać te obrazy ‘fugami’ lub ‘etiudami na jedno narzędzie’, co wydaje się tym bardziej usprawiedliwione, że skojarzenie ich rytmów z muzycznymi nasuwa się dość sugestywnie. Prace te, monochromatyczne, w barwach ugrów, metalicznej szarości, wyszukanej zieleni, niebieskości czy wręcz czerni lub bieli, na innej zasadzie niż ‘Fonematy’ rozgrywały problem światła. Załamywało się ono na reliefowych ‘listewkach’ z farby, odbijając się nikłym blaskiem i dając wąskie smużki cienia. W obramieniach matowe płaszczyzny równomiernie wchłaniały światło lub nim emanowały” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 23).

7 †

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

Kompozycja, 1962

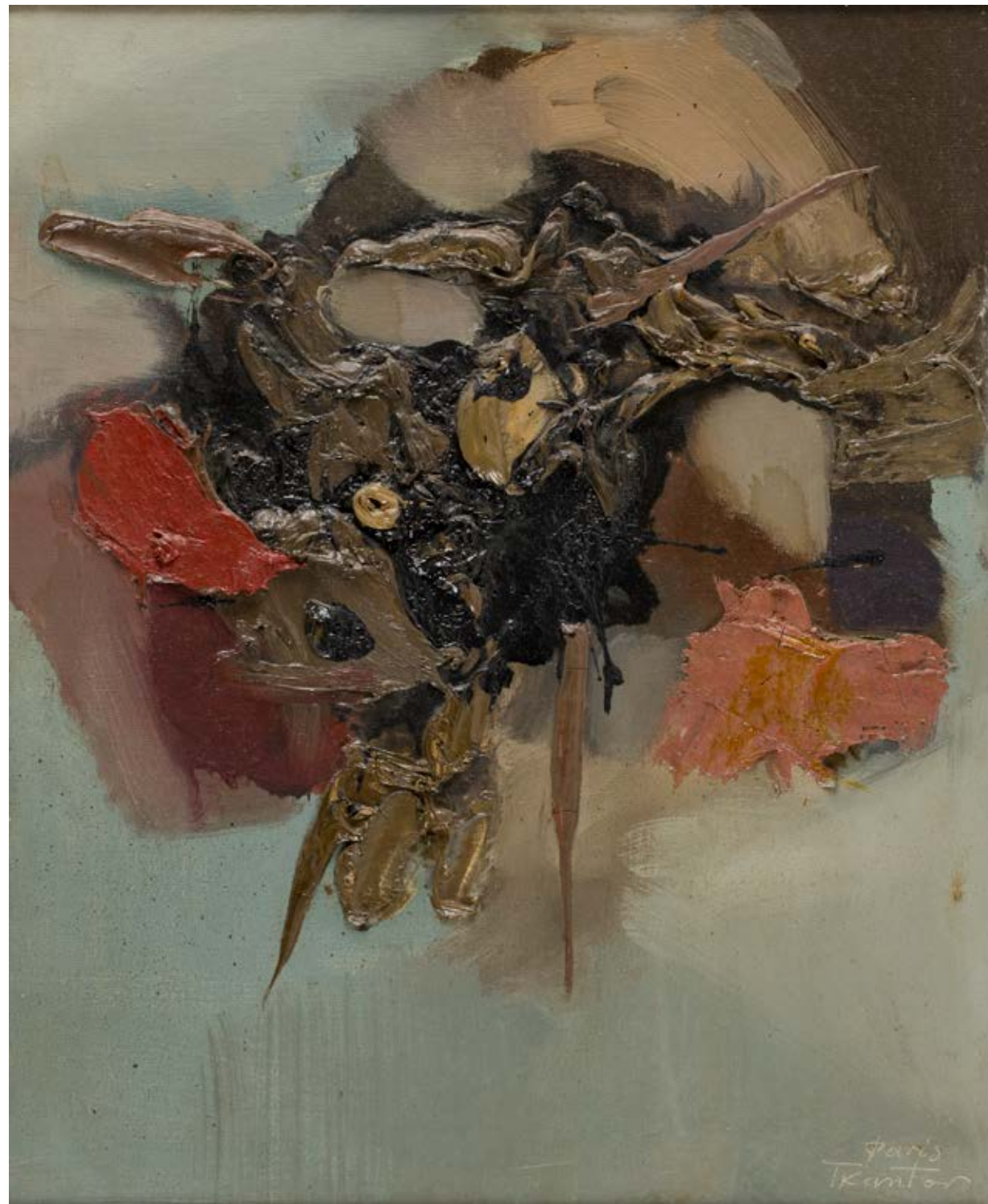
olej/piótno, 45 x 37,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Paris | TKantor'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T Kantor | | 1962 | PARIS'

estymacja:
160 000 - 200 000 PLN
37 300 - 46 600 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, 2011
kolekcja prywatna, Poznań

„Okres sztuki ‘informel’, jak już wspominałem, nazwałem ‘zejściem do piekieł’, do ‘infernum’. Zniknął świat zewnętrzny, przedmiotowy i otworzył się przede mną inny. Ale to ‘infernum’ nie miało nic z antyku. Należało do naszego wieku, w którym piekłem stało się nasze wnętrze. Obraz stał się po prostu wydzieliną mego wnętrza”.

Tadeusz Kantor





MALARSTWO MANIFESTUJĄCE KRES WIELKIEJ KALKULACJI

Przełom lat 50. i 60. to w polskiej sztuce czas hegemonii formuły abstrakcyjnej, szczególny zaś wpływ na młodych twórców wywarła „epidemia informelu”, na którą niebagatelny wpływ miała twórczość Tadeusza Kantora oraz wystawa jego prac w salonie Po prostu w 1956.

Tadeusz Kantor po raz pierwszy zetknął się z tasyzmem 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 Jarema, Erną Rosenstein, Jerzym Skarżyńskim i Jonaszem Sternem zorganizował „Wystawę Dziewięciu” inicjującą działalność II Grupy Krakowskiej. Moment szczególnej popularności malarstwa bezformennego 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 wyjątkowym oddziaływaniu twórczości Kantora na ówczesnych artystów pisał Mieczysław Porębski: „Kantor nieomylnie chwytą żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją ‘na warsztat’, bo wie, że istotna siła nowoczesnego artysty polega na stałym

odnawianiu się, stałym twórczym współuczestnictwie w jednym, wspólnym i nieprzerwanym procesie. Nie boi się ‘obcego tekstu’, nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną samodzielną kreację, rozegra własną sprawę” (Mieczysław Porębski, Maria Jarema 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).

8 †

TADEUSZ KANTOR

1915–1990

Informel, 1960

olej/piótno, 50 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'Kantor'

estymacja:

170 000 – 220 000 PLN

40 000 – 51 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Jesteśmy dopiero u progu zrozumienia ogromnej siły inspirującej, jaką zawiera to słowo. Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, cieknącość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia. Brak wszelkiej konstrukcji, jedynie konsystencja i struktura. Inna przestrzeń i inne pojęcie ruchu. Jak ująć i zdobyć materię, która jest samym życiem?”

Tadeusz Kantor





**„OTÓŻ TEN MOMENT ZANURZENIA SIĘ CHOĆBY
NA KRÓTKO W INFORMELU, W SWOBODNYM
I BEZKSZTAŁTNYM ISTNIENIU MATERII
MALARSKIEJ, BYŁ W OWYM CZASIE
ZABIEGIEM ODŚWIEŻAJĄCYM, KĄPIELĄ,
KTÓRA WYZWAŁA FORMĘ Z AKADEMICKICH
ZWAPNIEŃ WYOBRAŹNI. INFORMEL
STAŁ SIĘ WIĘC PEWNEGO RODZAJU
KURACJĄ NA SCHORZENIA NABYTE
W POPRZEDNIM OKRESIE. BYŁ OCZYWIŚCIE
RÓWNIEŻ MALARSKĄ MODĄ”.**

JANUSZ BOGUCKI



9 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Animal II", 1963

olej/plótno, 61 x 166 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Lebenstein 1963'

na odwrociu nalepka: 'Smithsonian Institution | Hirshhorn Museum and Sculpture Garden | Jan Lebenstein | Animal II, 1963 |

Oil on canvas | 24 1/8 X 65 5/8 IN. (61.2 X 166.4 CM) | Gift of Joseph H. Hirshhorn, 1966 | HMSG 66.2973'

estymacja:

160 000 - 220 000 PLN

37 300 - 51 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Josepha H. Hirshhorna, USA

kolekcja Smithsonian Institution, USA

Sotheby's, USA, 2021

kolekcja prywatna, Polska

„Ja wcale nie uważam, że sztuka jest jakąś świątynią ponad, wznoszącą się w obłokach ponad masami. Sztuka jest śladem człowieka, przynamniej w tej naszej aktualnej cywilizacji, to jest tylko ślad człowieka. Człowieka, który nie jest anonimem, który chce być sobą. Być sobą – to wymaga dużego wysiłku”.

Jan Lebenstein

OKO W OKO Z WYOBRAŹNIĄ



Jan Lebenstein, „Transsiberien”, 1964, fot. DESA Unicum



Jan Lebenstein, Course pétrifiée, 1973, fot. DESA Unicum



Jan Lebenstein, „Rampant”, 1964, fot. DESA Unicum

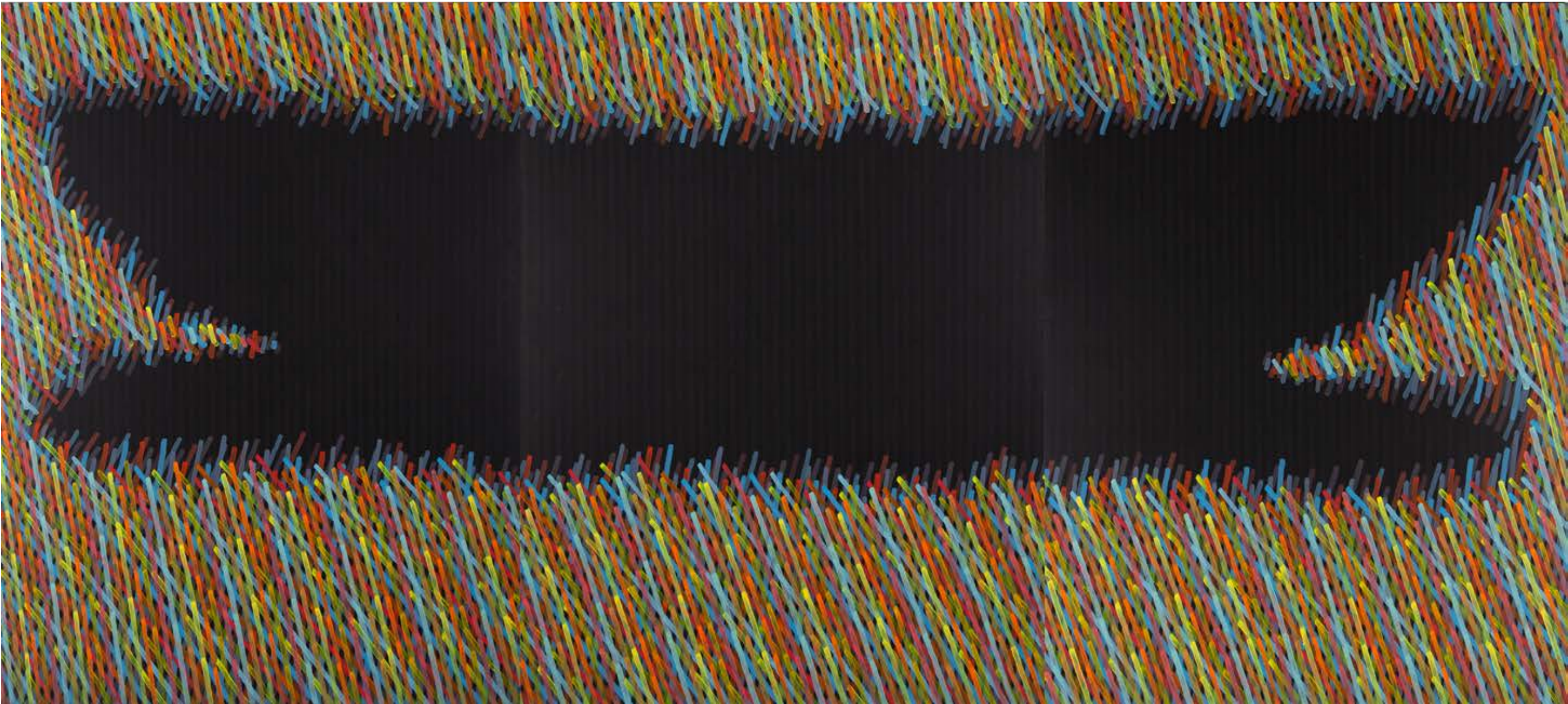


Jan Lebenstein, „La course pétrifiée”, 1964, fot. DESA Unicum

Malarstwo Lebensteina rozwijało się na przestrzeni przeszło czterdziestu lat. „Animal II” to kompozycja, która powstała w latach 60. XX wieku, kiedy artysta mieszkał we Francji. Jak pisał Mariusz Hermansdorfer: „Po roku 1960 zaczyna się początek procesu, którego konsekwencje są rozległe. Totem, mityczny dawca życia, zyskuje kształty obłe, organiczne. Pęka zawarta struktura figur na osi. Zgeometryzowany kształt wysuwa macki i odnóża, materia pulsuje na wzór żywej tkanki. Z nieforemnych grud powstają stwory bliskie tym, które przed wiekami wyłoniły się z mórz i oceanów ukształtowanych w czasie procesu ewolucji. Wizje te nie mają jednak nic wspólnego z transpozycją mniej lub bardziej realnych zjawisk. Wszystko jest umowne, wyobrażone, dotyczy idei, a nie konkretnego. Powstaje bowiem mit o dziejach ludzkości, o naturze człowieka, o jej archetypach. Powstaje tak, jak powstawały inne symbole, wykorzystujące dla własnych celów przyjęte przed wiekami, adaptujące fantastyczne opowieści i zdarzenia historyczne. Stąd w realizowanych wówczas cyklach ‘Potworne zwierzęta’ i ‘Karnet intymny’ pojawiają się bohaterowie antycznych legend, szaleje w nich Minotaur – wyobrażenie prymitywnej siły biologicznej i krwiożerczości. W pracach trwa walka żywiołów, ściera się pierwiastek męski i żeński. Duch ustępuje przed biologią, asceza zmienia się w cielesność” (Mariusz Hermansdorfer, Kanon i wyraz, Wrocław 1981).

Ważne miejsce w twórczości Lebensteina zajmowała zawsze artystyczna interpretacja teorii o pochodzeniu człowieka i jego animalistycznej naturze oraz biologicznych i fizjologicznych uwarunkowaniach ludzkiej zmysłowości. Niewyczerpane źródło natchnienia dla artysty stanowiły również wielkie teksty kultury, starożytne mitologie i Biblia, pod wpływem których konsekwentnie realizował w swojej twórczości apokaliptyczną wizję świata. Niezwykle owocna pod tym względem okazała się współpraca z księdzem Józefem Sadzikim, z którego inicjatywy artysta wykonał ilustracje m.in. do Księgi Hioba i Apokalipsy. Międzynarodowe uznanie przyniósł artyście cykl „Figury osiove”, za który otrzymał Grand Prix na I Biennale Młodych w Paryżu w 1959. W tym samym roku na stałe przeniósł się do Francji. Był silnie związany ze środowiskiem polskiej emigracji: kręgiem Instytutu Literackiego, paryskiej Kultury i redakcją Zeszytów Literackich, m.in. z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim i Jerzym Giedroyciem. Stworzył wiele cykli malarskich m.in.: „Figury osiove”, „Bestiarium”, „Hommage a Strindberg i Böclin”, oraz cykli ilustracji m.in. do Księgi Hioba i Apokalipsy św. Jana w tłumaczeniu Czesława Miłosza. W 1976 został wyróżniony nagrodą nowojorskiej Fundacji Alfreda Jurzykowskiego, a w 1987 otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie i Poznaniu oraz w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden przy Smithsonian Institution w Waszyngtonie, San Francisco Museum of Modern Art czy Musée National d’Art Moderne w Paryżu.





10 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Poza nieskończoność IV" - tryptyk, 2001

akryl/plótno, 197 x 441 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | Z CYKLU "POZA NIESKOŃCZONOŚĆ IV" 2001 R. | ACRYL | 197 CM x 441 CM | (I CZĘŚĆ OD LEWEJ STRONY)'
oraz 'Jan Dobkowski | Z CYKLU "POZA NIESKOŃCZONOŚĆ IV" 2001 ROK | ACRYL | 197 CM x 441 CM | (II CZĘŚĆ OD LEWEJ STRONY)'
oraz 'Jan Dobkowski | Z CYKLU "POZA NIESKOŃCZONOŚĆ IV" 2001 ROK | ACRYL | 197 CM x 441 CM | (III CZĘŚĆ OD LEWEJ STRONY)'

estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
46 600 – 69 800 EUR

WYSTAWIANY:

Jan Dobkowski. „Poza nieskończoność”, Muzeum Okręgowe w Toruniu, wrzesień–październik 2004
Jan Dobkowski. Malarstwo, rysunek, Galeria 72, Muzeum Ziemi Chełmskiej im. W. Ambroziewicza w Chełmie, wrzesień–listopad 2012
Jan Dobkowski, Galeria Opera, Warszawa, styczeń–marzec 2016

LITERATURA:

Jan Dobkowski. Poza nieskończoność, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, Toruń 2004, poz. kat. 15 (spis prac), s. nlb. (il.)
Jan Dobkowski. Malarstwo, rysunek, katalog wystawy w Galerii 72, Muzeum Ziemi Chełmskiej im. W. Ambroziewicza w Chełmie, Chełm 2012, poz. kat. 2 (spis prac), s. 10 (il.)
Jan Dobkowski, katalog wystawy w Galerii Opera, Warszawa 2016, s. nlb (il.)
Jan Dobkowski, red. Marika Kuźmicz, Fundacja Arton, Warszawa 2020, s. 252–253 (il.)

The background is a dark, textured surface composed of numerous overlapping, semi-transparent brushstrokes in various colors including blue, orange, yellow, and red. These strokes are arranged in a circular pattern, with a denser concentration of strokes forming a ring around the central text area. The strokes vary in length and thickness, creating a sense of movement and depth.

**„W LINEARYZMIE ŻYJĘ. WOKÓŁ SIEBIE WIDZĘ WIELKĄ SIEĆ,
W NIEJ TKWIĘ. TO, CO RZECZYWISTE - POPRZECZ FAKT, ŻE ZŁOŻONE
JEST Z LINII - STAJE SIĘ ABSTRAKCYJNE. LINIA JEST NAJWAŻNIEJSZA.
LINIA TO MYŚL”.**

JAN DOBKOWSKI

11 ↑

JAN DOBKOWSKI

1942

"Ruch niezależny", 1983

akryl/plótno, 73 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'Jan Dobkowski | "RUCH NIEZALEŻNY" 1983 | MAGDZIE I MAĆKOWI | 8 III 1984'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

16 300 - 21 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



**„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 KIPIAĆ ŻYCIE”.**

JAN DOBKOWSKI

Prezentowany obraz Jana Dobkowskiego o przewrotnym tytule „Ruch niezależny” wpisuje się serię prac artysty, stanowiących reminiscencję stanu wojennego. W dziełach tych wraz z początkiem lat 80. artysta wprowadzał dodatkowe akcenty kolorystyczne, elementy pejzażu, przedmiotowości oraz określoną symbolikę współtworzącą narracyjną sceny. W okresie tym Dobkowski praktycznie nie wystawiał, a jego obrazy były zdejmowane przez cenzurę. Z pokwitowania milicyjnego wywieżenia prac z sal ekspozycyjnych w Galerii 72 w Chełmie w 1983 wynika opis jednej z takiej sytuacji: „(...) jako dowód do sprawy odebrane zostały z muzeum trzy pozycje: obraz Jana Dobkowskiego ze znakami Polski Walczącej, Solidarności oraz inne treści antypaństwowe, obraz ze znakiem w kształcie litery ‘V’ oraz z krzyżem, pod spodem dziewięć zniczy” (Jagoda Barczyńska, Linia jako continuum dzieła i życia, [w:] Jan Dobkowski. Malarstwo, rysunek, katalog wystawy, Galeria 72, Chełm 2012, s. 4). W przypadku omawianego obrazu najważniejszym jego lokum była kolekcja prywatna, a komentarz polityczny ukazany poprzez język metafizyczny pozwolił na uniknięcie działań cenzury.

Praca „Ruch niezależny” przy wyżej wspomnianym nowym podejściu do formy, zachowuje w swej kompozycji stałe elementy twórczości Dobkowskiego, takie jak narracja o wrażliwości, otwarciu na drugiego człowieka, o jego seksualności oraz bliskiej relacji z przyrodą. Pewne wspólne wątki łączące ruch społeczny hipisów z końca lat 60. współgrają w omawianym obrazie z ówczesnymi mu czasami. Elementami wspólnymi staje się tu misja wobec przezwyciężania skażenia cywilizacji i wyzwolenia człowieka z opresji pruderyjnej kultury. Narzędziem w realizacji tej misji jest w twórczości Dobkowskiego wyzwolona biologiczna energia, która czyni człowieka szczęśliwym jako część uniwersum. Jak zauważył Janusz Zagrodzki: „Kluczowym doświadczeniem był kryzys polityczno-gospodarczy komunizmu w latach pięćdziesiątych i postępu-

jąca patologia społeczna Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Dobkowski opowiedział się za nową formą aktywności, radykalnym powrotem do zasad naturalnej egzystencji, stanowiącej źródło ludzkich odczuć i uniesień. Wielokrotnie powtarzany przez niego postulat potrzeby nawiązania organicznego związku z przyrodą prowadził do odnalezienia drogi, która w założeniu mogłaby przekształcić sens istnienia, przeobrażając całą strukturę kondycji człowieka. (...) Postawę, jaką określił już w czasie rewolty lat sześćdziesiątych, zachował podczas chorobliwych przeobrażeń systemowych w latach siedemdziesiątych i tragicznych wydarzeń stanu wojennego” (Janusz Zagrodzki, Kreacja istnienia w sztuce Jana Dobkowskiego, [w:] Jan Dobkowski, katalog wystawy, Galeria Opera, Warszawa 2016, nlb.).

Figuratywne przedstawienia w dziełach Dobkowskiego niosą w sobie narracyjną sugestię połączoną z dekoracyjną płaszczyzną utworzoną z wiązek falujących linii. Autorzy licznych opracowań jego twórczości zwracają szczególną uwagę na występującą w kompozycjach zagęszczenie materii oraz meandryczne odcinki wyznaczające poszczególne płaszczyzny obrazowania. Jednocześnie charakterystyczna jest tu bezkompromisowa postawa artysty w ukazywaniu zmysłowości, lekkości oraz organiczności, która czyni jego twórczość szczególnie rozpoznawalną. W obrazie „Ruch niezależny” Dobkowski posługuje się barwnymi liniami i ich wiązkami w celu wydobycia najważniejszych elementów kompozycji. Stosuje przy tym różnorodne efekty, jak na przykład połączenie linii falujących z przebiegającymi między sobą równolegle w poziomie. Artysta, pozostając wierny tematyce z wczesnego okresu swojej twórczości, przedstawia odbiorcom erotyczną scenę z kobietą, której „ruch niezależny” wyznaczają wąskie pasy koloru o zarówno symbolicznym charakterze, jak i rytmicznym, dekoracyjnym efekcie.



12 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Relief nr 80, 1976

akryl, relief/metal, płyta pilśniowa, 44 x 44 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "nr. 80| 1976 | H. Stażewski | oraz dedykowany: "p. Radkowi | H. Stażewski"
na odwrociu nalepka wystawowa z Galerii Foksal w Warszawie oraz dwie nalepki wystawowe z galerii Annely Juda Fine Art
w Londynie z opisami pracy

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

16 300 – 21 000 EUR

OPINIE:

pochodzenie i autentyczność pracy skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

Annely Juda Fine Art, Londyn

kolekcja Anny i Williama Frejów, 1996

Sotheby's, Kolonia, 2022

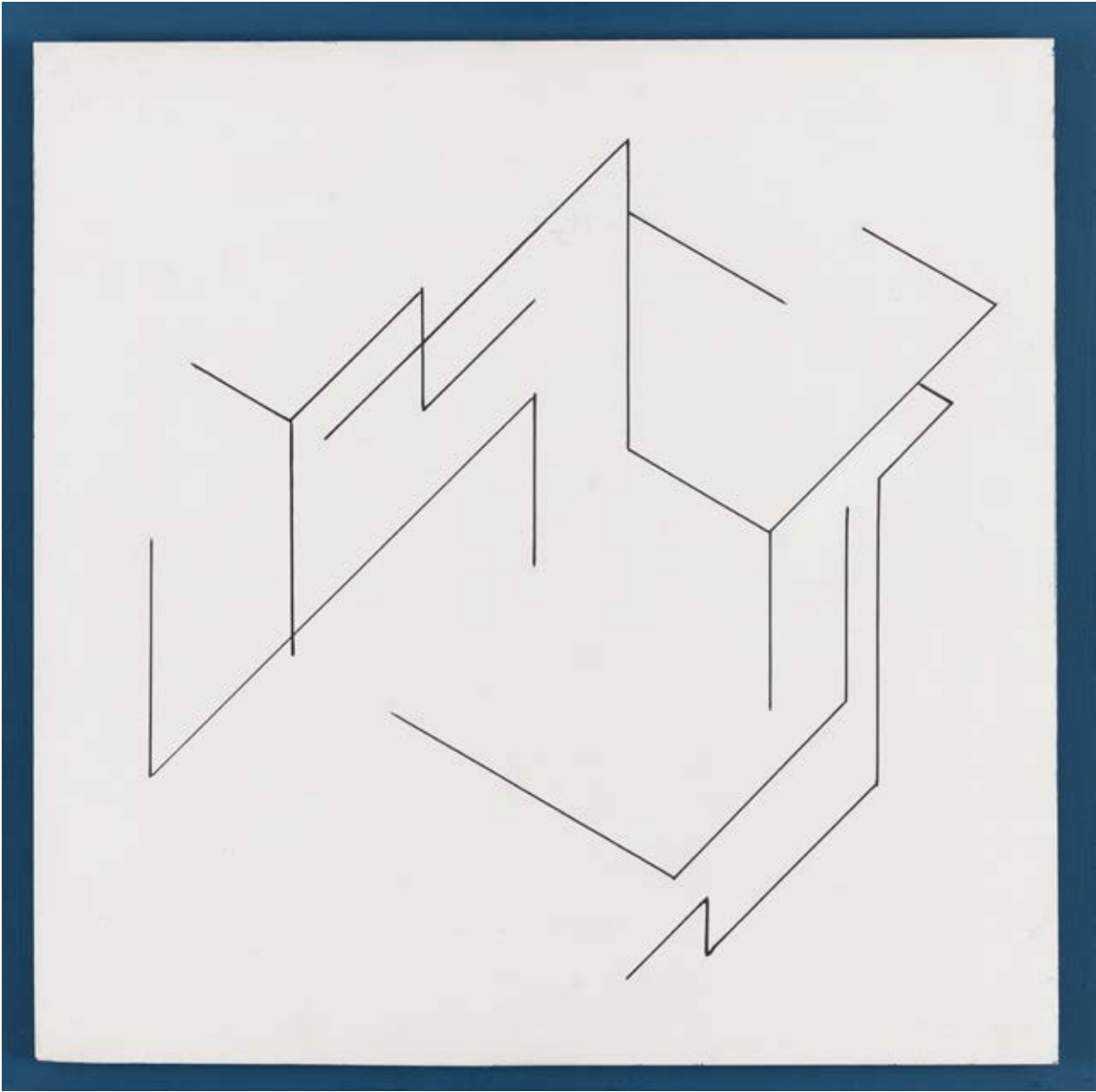
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Henryk Stażewski, Obrazy i Reliefy, Londyn, Annely Juda Fine Art, Londyn, 10.11-18.12.1982

„The Non-Objective World Revisited”, Annely Juda Fine Art, Londyn, 1.07-15.10.1988

„Henryk Stażewski. 350 km szybkiej jazdy samochodem”, Galeria Foksal, Warszawa, 10.06-15.10.1998



„ABSTRAKCJA JEST WYNIKIEM WSZECHSTRONNEGO BADANIA. SZTUKA ABSTRAKCYJNA NIE JEST CZYMŚ ODERWANYM OD OTACZAJĄCEGO NAS ŚWIATA ZEWNĘTRZNEGO; JEDNAKŻE PRZESTAJE BYĆ OPISOWĄ, A OPERUJE CZYSTYMI ŚRODKAMI PLASTYCZNYMI. JEST EKWIWALENTEM PLASTYCZNYM NATURY.

IM BARDZIEJ ELIMINUJEMY PRZEDMIOTOWOŚĆ, TYM BARDZIEJ ZBLIŻAMY SIĘ DO CZYSTEJ PLASTYKI. PRZEZ ABSTRAKCYJNOŚĆ NIE ZMIENIA SIĘ NOWA PLASTYKA W SZTUKĘ DEKORACYJNĄ, GDYŻ CELEM JEJ JEST OBRAZ, KTÓRY PODLEGA WŁASNYM, ŚCIŚLE OKREŚLONYM PRAWOM. NOWY DUCH UJAWNIA CORAZ INNE PRAWA, RZĄDZĄCE WSZECHŚWIATEM, STWARZA NOWĄ REALNOŚĆ.

POKAZANIE ISTOTY RZECZY, CZYLI TO, CO ZAMIERZAŁ NATURALIZM, JEST NIEOSIĄGALNE. JEDYNYM CELEM NOWEJ PLASTYKI ABSTRAKCYJNEJ JEST WYRAŻANIE PRAW, KIERUJĄCYCH RZECZAMI I BYTEM. TAKA PLASTYKA JEST REALNA I NIE JEST POZBAWIONA PIERWIASTKA LUDZKIEGO.

NOWA PLASTYKA, STARAJĄCA SIĘ UCHWYCIĆ WŁAŚCIWY SENS RZECZY, WYKRYWA CORAZ NOWE PRAWA WZROKOWE: DEFORMOWANIE PRZEDMIOTU PRZEZ WDZIERAJĄCE SIĘ OTOCZENIE (DYNAMIZM KUBISTYCZNY). PLASTYKA BEZPRZEDMIOTOWA BARDZIEJ PODPORZĄDKOWUJE SIĘ PRAWOM OBRAZU: PŁASKOŚĆ I PROSTOKĄTNY KSZTAŁT PŁÓTNA WPŁYWAJĄ NA FORMY UMIESZCZONE NA NIM. WROGIEM CZYSTEGO WYRAZU PLASTYCZNEGO SĄ MOŻLIWOŚCI INDYWIDUALNE.

INDYWIDUALIZM NARUSZA RÓWNOWAGĘ POMIĘDZY CZŁOWIEKIEM A WSZECHŚWIATEM, TO ZNACZY POMIĘDZY TYM, CO NAZYWAMY WEWNĘTRZNYM I ZEWNĘTRZNYM”.

TEKST HENRYKA STAŻEWSKIEGO, O SZTUCE ABSTRAKCYJNEJ, OPUBLIKOWANY W CZASOPIŚMIE „BLOK” 1924, NR 8-9,
[W:] HENRYK STAŻEWSKI, EKONOMIA MYŚLENIA I POSTRZEGANIA, [RED.] MAŁGORZATA JURKIEWICZ, MARYLA SITKOWSKA,
WIESŁAW BOROWSKI, FUNDACJA GALERII FOKSAL, WARSZAWA 2005.

13 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

Relief nr 29, 1968

akryl, relief/drewno, płyta pilśniowa, 60 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 29 | 1968 | H. Stażewski'

estymacja:

350 000 – 500 000 PLN

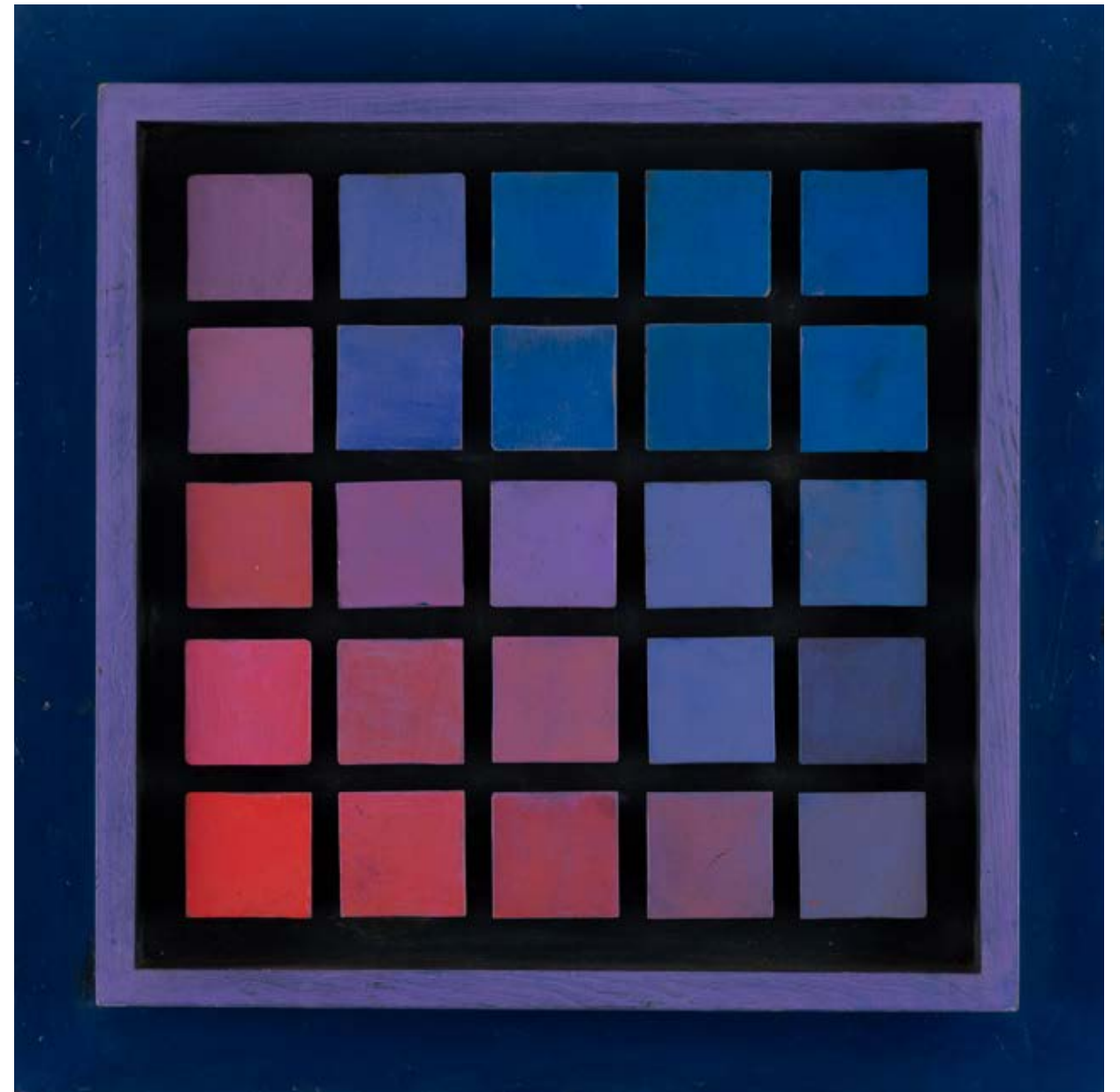
81 400 – 116 300 EUR

OPINIE:

pochodzenie i autentyczność pracy skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



„BARWY NA KWADRATACH ROZMIESZCZONE SĄ W GRADACJACH POZIOMYCH I PIONOWYCH, A ZESTAWIENIA KOLORÓW - WEDŁUG MIARY LICZBOWEJ. OBLICZENIA STOSUNKÓW KOLORÓW OTRZYMUJE SIĘ NA KRĄŻKU KOLORÓW SPEKTRALNYCH, ROZMIESZCZONYCH WEDŁUG OKREŚLONEJ DŁUGOŚCI FAŁ. MOŻNA Z NIEGO WYBRAĆ ALBO KOLORY ZASADNICZE O NAJWIĘKSZEJ RÓŻNICY DŁUGOŚCI FAŁ, ALBO KOLORY ZBLIŻONE O MAŁEJ RÓŻNICY. MATEMATYCZNĄ ŚCISŁOŚĆ W DOBORZE KOLORÓW OSIĄGAM PRZEZ INTUICJĘ. W NASZYM OKU JEST MIARA, KTÓRA DAJE NIEZAWODNE OPARCIE DLA INTUICJI. DZIĘKI INTUICJI TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNA NIE JEST ILUSTRACJĄ PRAW JUŻ ODKRYTYCH”.

WYWIAD WIESŁAWA BOROWSKIEGO Z HENRYKIEM STAŻEWSKIM, KATALOG WYSTAWY W GALERII FOKSAL, WARSZAWA 1969

Henryk Stażewski uznawany jest za klasyka abstrakcji geometrycznej w Polsce. Już za życia był doceniany zarówno za swoją twórczość artystyczną, jak i działalność intelektualną, stając się autorytetem w obu dziedzinach. Artysta utrzymywał kontakty z międzynarodowym środowiskiem artystycznym oraz współtworzył najważniejsze awangardowe ugrupowania w Polsce i za granicą: grupę kubistów, suprematystów i konstruktywistów „Blok” oraz „Praesens”. W 1929 odnowił stare kontakty i został członkiem grupy „Cercle et Carré”, do której należał m.in. Kandinsky, Modrian i Seuphor. W latach 30. stał się członkiem międzynarodowej grupy „Abstraction-Création” oraz współpracował z grupą „a.r.”. Stażewski zajmował się również publicystyką i był współredaktorem pism wydawanych przez te ugrupowania oraz „L’Art Contemporain”, „L’Art Concret”, „Europa”, „Pion”, „Nike”, „Wiadomości Literackie”, „Grafika” oraz „Kuźnica”. W 1927 zorganizował w Hotelu Polonia w Warszawie pierwszą zagraniczną wystawę Kazimierza Malewicza. Po wojnie artysta związał się środowiskiem Galerii Krzywe Koło, a także z młodymi artystami i krytykami, z którymi w 1966 założył Galerię Foksal.

Stażewski posiadał szerokie zainteresowania artystyczne: zajmował się malarstwem, grafiką, scenografią, projektowaniem wnętrz i teorią sztuki. Najbardziej znany pozostał jednak dzięki pracom tworzonym w nurcie konstruktywizmu i abstrakcji geometrycznej. Twórcę od początku interesowały formy najprostsze, jednak zanim stał się powszechnie uznanym patronem polskiej awangardy, podejmował się działalności na polu sztuki przedstawiającej. Po 1956, już jako dojrzały artysta, zaczął zajmować się wyłącznie abstrakcją, ściśle powiązaną z logiką i analizą matematyczną. W latach 60. Henryk Stażewski zaczął zgłębiać problem barwy. W swojej pracy twórczej badał stosunki kolorów oraz upodabniał reliefy do tablic używanych w optyce i kolorymetrii. Wykorzystywał, tak jak we wcześniejszych pracach, formy kwadratu, uznając je za najbardziej neutralne. Formy układał w rzędach oddalonych od siebie w jednakowych odstępach. Pod koniec dekady analizy i badania artysty zaowocowały eliminacją kontrastów kolorystycznych, które zastąpiły stopniowe przejścia i gradacja kolorów. Swoją metodę działania opisy-

wał: „Barwy na kwadratach rozmieszczone są w gradacjach poziomych i pionowych, a zestawienia kolorów – według miary liczbowej. Obliczenia stosunków kolorów otrzymuje się na krążku kolorów spektralnych, rozmieszczonych według określonej długości fal. Można z niego wybrać albo kolory zasadnicze o największej różnicy długości fal, albo kolory zbliżone o małej różnicy. Matematyczną ścisłość w doborze kolorów osiągam przez intuicję. W naszym oku jest miara, która daje niezawodne oparcie dla intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych” (wywiad Wiesława Borowskiego z Henrykiem Stażewskim, katalog wystawy w galerii Foksal, Warszawa 1969). Powodem wprowadzenia stopniowych przejść kolorystycznych było dążenie artysty do osiągnięcia efektu porządku i spokoju. Według Stażewskiego kontrastowe barwy powodowały podrażnienie siatkówki przez wysiłek, jaki podejmowało oko oglądającego, przeskakując z jednego koloru na drugi.

Prezentowany w niniejszym katalogu „Relief nr 29” z 1968 jest przykładem takiej właśnie działalności badawczej Stażewskiego w dziedzinie koloru. Praca charakteryzuje się bardzo wąską gamą kolorystyczną oraz odejściem od czysto geometrycznego budowania przestrzeni. W pracach z lat 70. w twórczości artysty zaczynają się pojawiać zaskakujące rozwiązania, a pod koniec tej dekady można w nich dostrzec także subtelne ślady ekspresji malarskiej. Dzięki tego typu rozwiązaniom twórczość Stażewskiego staje się bardziej urozmaicona: nie postępuje już kolejno poszczególnymi seriami, cechuje ją coraz większa różnorodność rozwiązań podejmowanych równocześnie. Jest to czas, kiedy pracownia artysty wypełnia się też coraz większą liczbą prac. Janina Ładnowska pisała o serii: „Obraz możliwy ustępuje miejsca formie obiektywnej, serialnej, mechanicznej, wolnej od indywidualnego gestu, multiplikowanej, pozbawionej napięcia kierunkowego, dynamiki. Jest to forma bez granic, lecz ujęta w surowy system, próba uczynienia systemu artystycznego z metafizycznej idei kwadratu” (Janina Ładnowska, Sztuka wolnego ładu, [w:] Henryk Stażewski 1899–1988. W setną rocznicę urodzin, [red.] Janina Ładnowska, Zenobia Karnicka, Jadwiga Janik, Łódź 1994, s. 24).

14 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Relief nr 78, 1979

akryl, relief/aluminium, drewno, płyta pilśniowa, 30 x 30 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 78 | 1979 | H. Stażewski'
na odwrociu nalepka z aukcji ZPAP na rzecz NSZZ "Solidarność", 1979

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

18 700 – 28 000 EUR

OPINIE:

pochodzenie i autentyczność pracy skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

Aukcja ZPAP na rzecz NSZZ „Solidarność”, 1979

kolekcja prywatna, Niemcy

„Nowe serie malarskie i rysunki z lat 70. i 80. były próbą uchwycenia nieporządku w uporządkowanym układzie, a może precyzyjniej: próbą przewyciężenia reguły kompozycyjnej w samej kompozycji. Współgrała w tych pracach conceptualizacja procesu twórczego z sensualizacją jego efektów artystycznych. Barwne gradacje, a następnie kontrasty, gry następujących po sobie szarości, a także opozycje czerni i bieli, rytmy ascetycznych linii obok nawarstwiających się płaszczyzn, były w twórczości Stażewskiego ustawicznym wyłamaniem się z zasady, która próbowała je sobie podporządkować”.

Andrzej Turowicz





Związek Polskich Artystów Plastyków był zbiorowym sygnatariuszem Komitetu Porozumiewawczego Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych, który powstał 16 września 1980. Jednym z wydarzeń zorganizowanych w ramach zadeklarowanego wsparcia materialnego była aukcja dzieł sztuki na rzecz NSZZ „Solidarność”, przeprowadzona w Muzeum Narodowym w Warszawie w listopadzie 1980. Wśród obiektów licytacji znalazł się także prezentowany „Relief nr 78” Henryka Stażewskiego.

Artysta w późnym okresie swojej twórczości, przypadającym na przełom lat 70. i 80., kontynuował poszukiwania w nurcie abstrakcji geometrycznej. W pracach zróżnicowanych pod względem formalnym można zaobserwować konsekwentnie realizowany program artystyczny. Twórca, zmierzając do ograniczenia języka plastycznego, dążył do uzyskania konkretnego rozwiązania – powtarzalności jednej formy w różnych układach w celu zobrazowania problemu stosunków, proporcji i konstrukcji. Szczególny wyraz jego poszukiwań artystycznych można odnaleźć w zestawie prac, w których przez jednolite tło kompozycji przebiegają pasy skontrastowanych barw, co również obrazuje prezentowany „Relief nr 78”. Wraz z badaniem natury kolorystycznych zależności Stażewski porządkował je w wiązki promieni lub smug tęczy. Szczególnie fascynująca jest tu siła i jaskrawość odcieni wydobytych z natury, tworzących oryginalne zestawienia. Zadziwiająca lakoniczność kreski jest jednocześnie najprostszą siłą, wyznaczającą przestrzeń nieskończoności, na co zwracała uwagę Bożena Kowalska: „Wydaje się jakby w tych ostatnich latach wewnętrzną potrzebę artysty intelektualnego rygoru, analitycznej dociekliwości i dyscypliny formalnej spełniały skłaniające widza do kontemplacji ascetyczne obrazy kreskowe i białe, w których wszystkie barwy widma skupiają się w jeden promień świetlny. Natomiast cykle barwnych jego dzieł stanowią odejście od wszelkich sztywnych programów. (...) nie jest

to już ten surowy rygor nadto ortodoksyjnej młodości” (Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Warszawa 1985, s. 37). To właśnie śmiało poszukiwania formalne pozwalały Stażewskiemu skupiać się na problemie przestrzeni, światła, ruchu oraz koloru, który jednocześnie determinował swoim niezwykle twórczym, barwnym i długim życiem. Jego malarstwo otwarte na eksperyment nieustannie zaskakiwało odbiorców.

Fenomen twórczości artysty mógł polegać na jego twórczej postawie wywodzącej się z dwóch tradycji filozoficznych: racjonalizmu i abstraktyzmu. W duchu pierwszej z nich sztuka oparta na prawach geometryczno-arytmetycznych pewna była nieograniczonych możliwości racjonalnego poznania świata. Inna sprawa, że wraz z rozwojem estetyki możliwe stało się zbliżenie się do absolutu. Wraz z uniwersalnym systemem Stażewski był wierny postawie konstruowania rzeczywistości. Tym samym razem z innymi artystami awangardy pragnął dotrzeć do stworzenia nowej realności. W awangardowej wizji każda wartość liczyła się tylko w powiązaniu z całością. Jak pisał sam Stażewski: „Świat znajdujący się pod dachem kosmicznej jedności byłby to wyższy stan osiągniętej syntezy rozpadu dialektycznego, istniejącego w nas od Adama, jako dwie antytezy” (Henryk Stażewski, Walka ze społeczeństwem jest nieuniknionym fatum..., rękopis, 1980, nlb.). Artystyczna postawa oraz działalność intelektualna Stażewskiego zawsze pozostawały pod silnym wpływem środowiska międzynarodowego. Warto tu wspomnieć o jego przyjaźni z Michelem Seuphorem i Theo van Doesburgiem, bliskich kontaktach z Pietem Mondrianem oraz o Kazimierzu Malewiczu, którego gościł u siebie w 1927. Imponujące kontakty Stażewskiego były tym samym przyczynkiem do wielu istotnych realizacji na polu sztuki oraz wydarzeń kulturalnych.



15 †Ω

JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Sonar", 1978

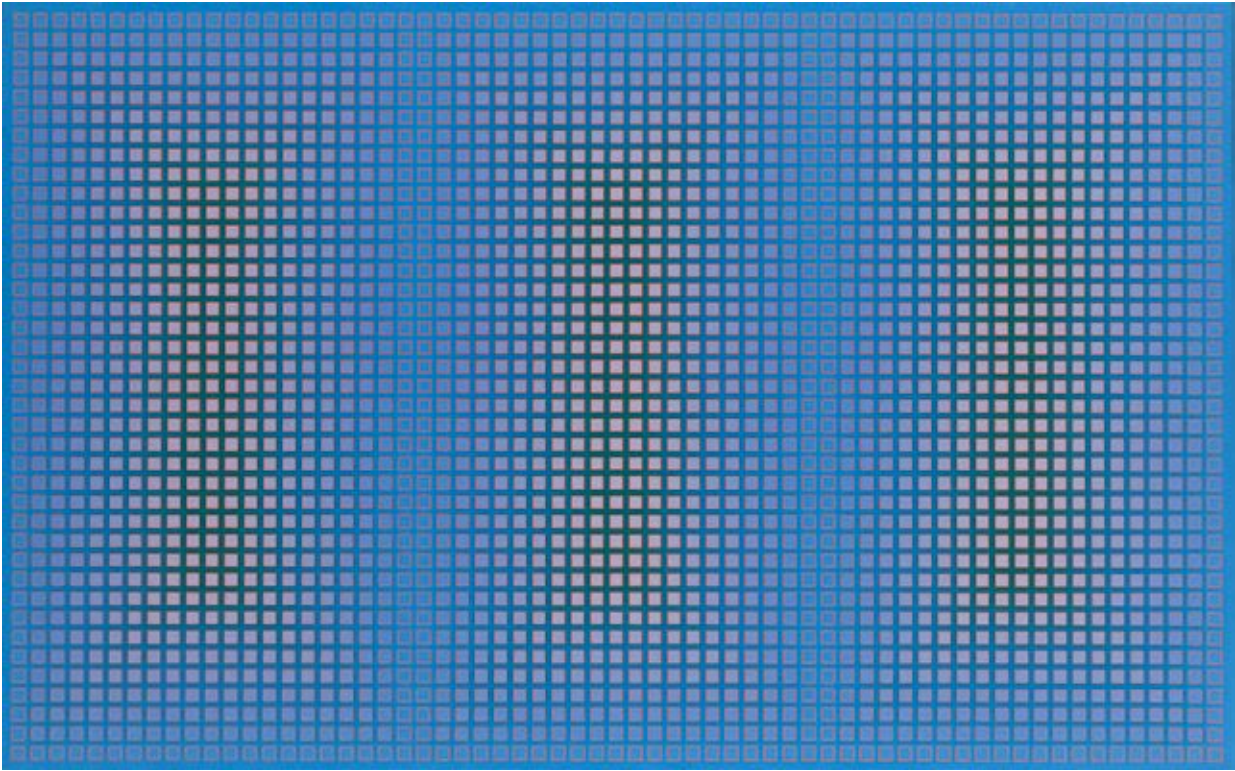
akryl/plótno, 127 x 203 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JULIAN STAŃCZAK 78'
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'JULIAN STAŃCZAK "SONAR" 78'
na krośnie malarskim nalepka Charles Foley Gallery oraz Martha Jackson Gallery z opisem pracy

estymacja:
400 000 – 600 000 PLN
93 100 – 139 600 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Marthy Jackson, Nowy Jork
Galeria Charlesa Foleya, Columbus, Ohio
kolekcja prywatna, USA

„W mojej sztuce nie skupiam się na ‘co to jest?’, lecz raczej na ‘co to z tobą robi?’.
Chcę zostawić moje obrazy otwarte na interpretację. Mówię mojej żonie, że gdybym miał więcej czasu, byłbym minimalistą. Ale potem wyobrażam sobie, jak podaję pomarańczowy kolor, żeby mógł dumnie powiedzieć ‘Jestem Pomarańczowy!’.
Następnie myślę, a co z metamorfozą? Co z interaktywnym procesem, w którym obrazy ożywają? Chodzi mi o to, że większość ludzi, którzy twierdzą, że są ‘kolorystami’, dobrze wykorzystuje wszystkie dostępne kolory, ale nie potrafią sprawić, by te kolory tańczyły z tobą”.

Julian Stańczak: In the Moment, An Interview with Dave Hickey, 2008, tłum. Anna Szykarczuk



„KOLORU NIE MOŻNA TAK ŁATWO ZMIERZYĆ. JEGO ENERGIE SĄ ROZ- PROSZONE W PAMIĘCI. ZNAMY KOLOR POPRZECZ NASZĄ REAKCJĘ NA NIEGO. STAJE SIĘ ON DOŚWIADCZENIEM”.

JULIAN STAŃCZAK

„Sonar” to obraz Juliana Stańczaka, który powstał w 1978 roku, czyli w de-
kadzie największej popularności nurtu op-art – sztuki, która na poziomie
ekspresji odnosiła się do zjawisk w sposób naukowy (czyli „obiektywny”),
przez co stała się niemalże naczelnym językiem wizualnym modernizmu.
Było to w okresie, w którym artysta był u szczytu swojej kariery, początek
której często wyznacza rok 1967. To właśnie wtedy jego wystawę w Ohio
zobaczyła nowojorska marszandka Martha Jackson. Zupełnie odmienne od
abstrakcyjnego ekspresjonizmu, modnego w tamtym czasie, a w Europie
nazywanego tasyzmem, precyzyjnie wykonane i gładkie obrazy Stańczaka

bardzo się wyróżniały i stanowiły prawdziwy „powiew świeżości”. Zafascy-
nowana Jackson jeszcze w tym samym roku zorganizowała Stańczakowi
wystawę w swojej galerii w Nowym Jorku i nadała jej nazwę „The Optical
Paintings”. Obrazy oparte na rytmie poziomych i pionowych pasów, które
młody malarz z Polski aranżował w wibrujące układy, przyniosły mu sławę,
przez co stał się częścią jednego z najważniejszych zjawisk w historii
XX-wiecznej sztuki – malarstwa optycznego.

Paradoksalnie, Stańczak nigdy nie utożsamiał się z op-artem. Mówił:

„NIE UWAŻAM SIĘ ZA ‘OJCA OP-ARTU’, NIENAWIDZIŁEM TYTUŁU MOJEJ PIERWSZEJ SOŁOWEJ WYSTAWY”.

JULIAN STAŃCZAK

Jego dzieła abstrakcyjne nie miały łudzić oka, lecz stanowić emocjonalny
zapis codziennych wrażeń zmysłowych. Artysta za pomocą prostych form
geometrycznych – kwadratów, prostokątów i kół – przekazywał odbiorcom
złożony świat swoich własnych przeżyć. Ich pełne zrozumienie jest możliwe
dzięki spokojnemu, kontemplacyjnemu obcowaniu z obrazem. Sztuka ta ma
narracyjny charakter: zachęca widzów do kontaktu z wewnętrznym światem
przeżyć twórcy i odczytywaniem jego historii w linearny sposób.

Główną inspiracją autora obrazu „Sonar” stało się wnikliwe studiowanie
natury i relacji kolorystycznych występujących w obserwowanej rzeczywi-
stości. Widać tu również inspiracje dźwiękiem – spójność poszczególnych

elementów kompozycji, ich złożoność i współbrzmienie nawiązują do
stabilnej linii melodycznej w utworze muzycznym. Artysta mówił o swojej
sztuce: „Przed wszystkim interesuję się kolorem – energią różnych
długości fal świetlnych i ich przeciwieństwem. Podstawowym zadaniem
koloru jest zrodzenie światła. Ale światło nieustannie się zmienia: jest
nieuchwytnie. [W swojej pracy] wykorzystuję energię tego przepływu, gdyż
oferuje mi on plastyczność akcji na powierzchni płótna... Kolor jest abstrak-
cyjnym, uniwersalnym – ale też osobistym i prywatnym doświadczeniem.
Przed wszystkim oddziałuje na nasze emocje, nie zaś logikę, tak jak rzeczy
namacalne”.

16 †

VICTOR VASARELY

1906–1997

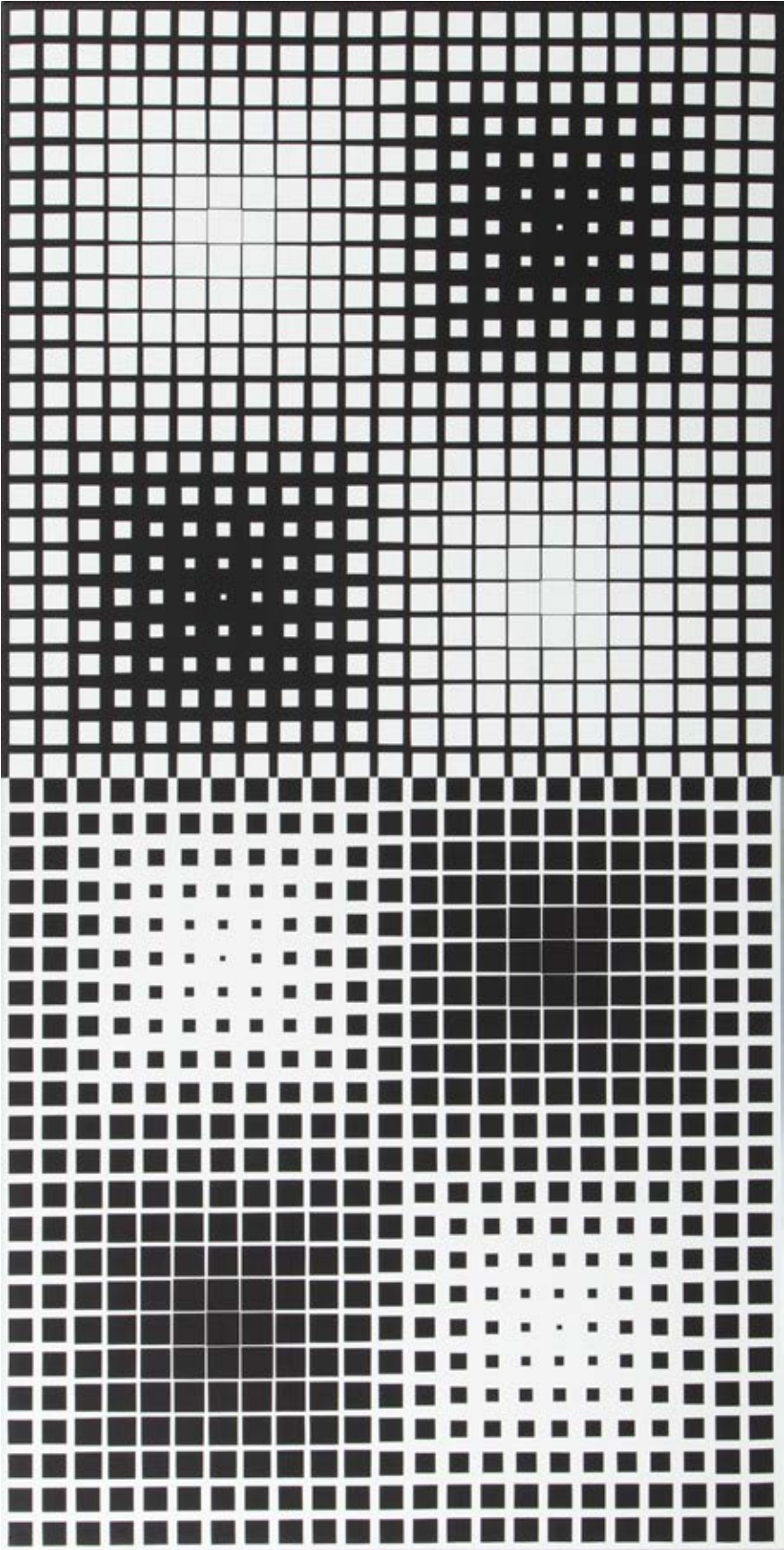
"**Novae – Kat**", 1959–1973

olej/piótno, 253 x 128 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'VASARELY | "NOVAE – KAT" | 255 x 128 | 1959 (HK) | Vasarely'
na odwrociu nalepka wystawowa z Galerie Veranneman w Brukseli

estymacja:
800 000 – 1 000 000 PLN
186 100 – 232 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
Christie's, 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Victor Vasarely, Galerie Veranneman, Bruksela, 1973



VICTOR VASARELY BYŁ WIZJONEREM SWOJEGO CZASU. PRZEWIDUJĄC NADEJŚCIE ERY TECHNOLOGII KOMPUTEROWEJ, TWORZYŁ SWOJE PÉRFEKCYJNE GEOMETRYCZNE KOMPOZYCJE, KORZYSTAJĄC TYLKO Z PODSTAWOWYCH ŚRODKÓW ARTYSTYCZNYCH, KTÓRE W EFEKCIE BYŁY BARDZO ZBLIŻONE DO GRAFIKI CYFROWEJ. W TEN SPOSÓB VASARELY ANTYCYPOWAŁ, GDZIE TECHNOLOGIA BĘDZIE MIAŁA OGROMNY WPŁYW NA LUDZKOŚĆ W NADCHODZĄCYCH DEKADACH. DĄŻĄC DO DOSKONAŁENIA SWOJEJ TECHNIKI, BADAŁ POWIĄZANIA MIĘDZY SZTUKĄ A NAUKĄ, TWIERDZĄC, ŻE TE DWIE FORMY LUDZKIEJ EKSPRESJI POWINNY WSPÓŁISTNIEĆ, ABY TWORZYĆ NOWĄ JAKOŚĆ, HARMONIJNĄ Z LUDZKĄ WRAŻLIWOŚCIĄ I DOTYCHCZASOWĄ WIEDZĄ. DZIĘKI TEMU JEGO TWÓRCZOŚĆ ZYSKAŁA WIĘKSZE UZNANIE W PÓŹNYCH LATACH 40. I NA POCZĄTKU LAT 50. XX WIEKU. JEGO IDEE ZOSTAŁY Z CZASEM ZAADAPTOWANE PRZEZ GŁÓWNE MEDIA, W TYM REKLAMĘ I MODĘ.

„Novae – Kat”, czyli datowana na lata 1959–73 kompozycja Victora Vasarely’ego, ma cechy stylistyczne, które umiejscawiają ją w dojrzałym okresie twórczości tego artysty, nazywanym „vonal”. Okres ten cechował się linearyzmem oraz obecnością charakterystycznej struktury w postaci siatki. Artysta tworzył wówczas obrazy mające rysunkowy, linearny szkielet. Jest to dobrze widoczne na prezentowanym obrazie, którego kompozycja składa się z czarno-białych kwadratów. Podstawowym narzędziem wyrazu artystycznego w przypadku tego obrazu jest kontrast czerni i bieli oraz zmiana stosunku wielkości i położenia kwadratów, co razem składa się na efekt iluzji ruchu i pulsowania. Okres „vonal” był powrotem zainteresowania liniowymi strukturami ze strony Vasarely’ego. Wcześniej artysta interesował się takimi formami, jednak w monochromatycznym, czarno-białym wydaniu powstały wówczas jego słynne „Zebry” z lat 30. XX wieku.

Charakterystyczną cechą „Novae – Kat”, która jest obecna w niemalże całej twórczości Victora Vasarely’ego, to asymetria rozumiana jako symetria przeciwieństw („pozytywny – negatywny”, „wypukły – wklęsły”, „jasny – ciemny”, „ciepły – zimny” w odniesieniu do barw dopełniających). Z punktu widzenia filozoficzno-logicznego oraz biorąc pod uwagę teorię percepcji, w ten właśnie sposób wyrażana jest dwoistość oparta na

systemie binarnym 0-1. Do końca lat 60., to właśnie czarno-białe kompozycje Vasarely’ego stanowią wyraz owej symetrii przeciwieństw i tak jest w postaci obrazu z naszego katalogu.

Op-art jako pierwszy ruch w historii sztuki systematycznie badał i wykorzystywał teorię percepcji. Wcześniejsze, intuicyjne próby zastosowania zasady modułowości, warstw i iluzji optycznej nie zdobyły takiej popularności. Victor Vasarely był głównym propagatorem op-artu, a niemal wszystkie techniki i metody tego nurtu mają swoje korzenie w jego twórczości. Vasarely opierał swoje teorie na eksperymentach plastycznych, analizując relacje między formą a kolorem. Jego wczesne dzieła to głównie badania związków między pojedynczymi motywami a całym obrazem, który jest czymś więcej niż sumą jego części. Na początku ograniczał się do palety mocnych kontrastów, takich jak biel i czerń, oraz konkretnych figur. Wykorzystując tę paletę, z wielokrotnością jedną figurę, aby poprzez różnorodność konfiguracji stworzyć iluzyjną, wibrującą strukturę. Vasarely szczególnie interesował się tym, jak oko rejestruje ruch w dziele sztuki i jak tworzy nieokreślone formy, decydując, co jest figurą, a co tłem. Te poszukiwania pojawiają się w jego wczesnych pracach, które zawierały jeszcze elementy figuratywne.

17 †

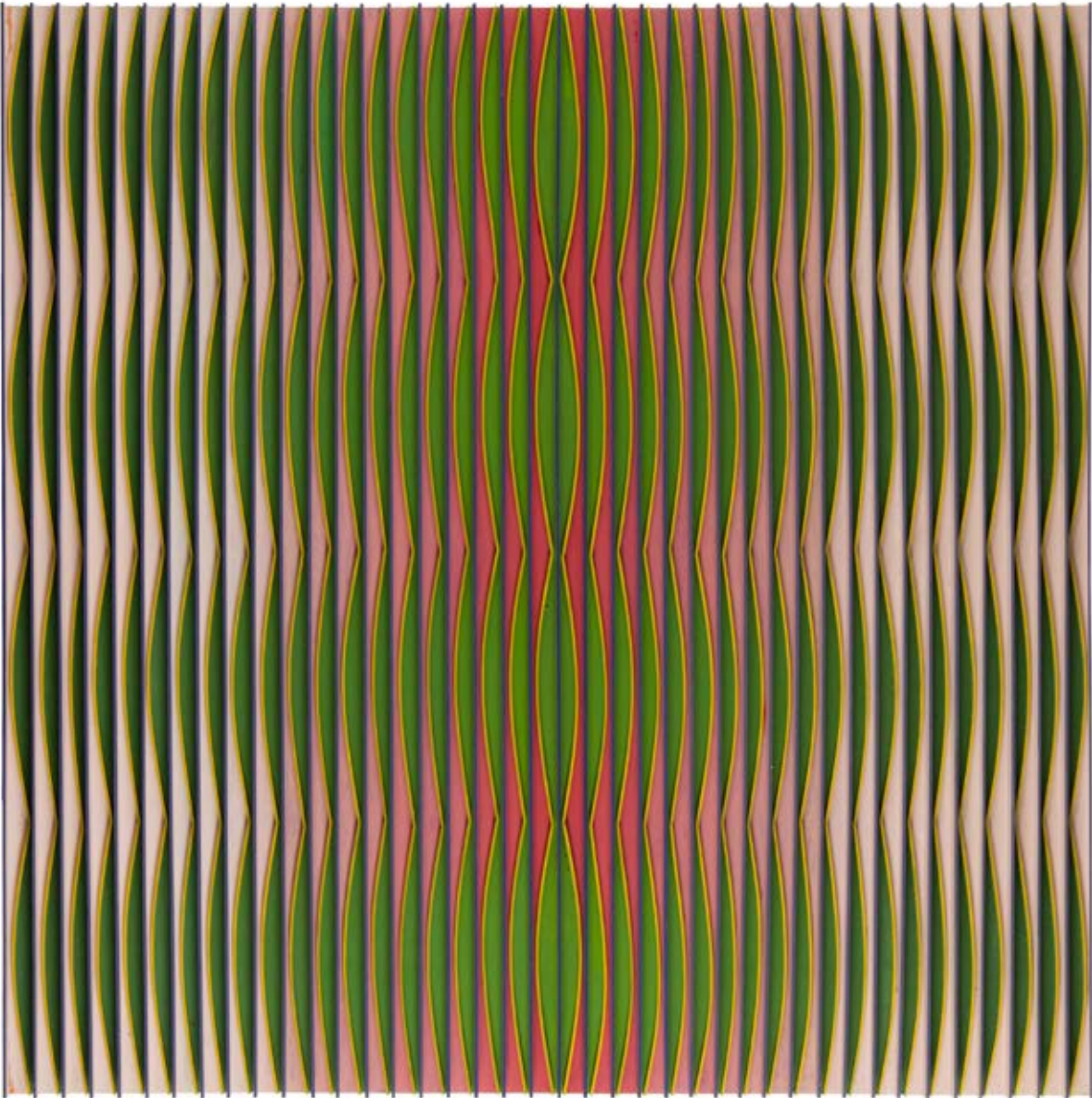
ANDRZEJ NOWACKI

1953

"01.11.09.", 2009

akryl, relief/sklejka, płyta, 99 x 98 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '01.11.09. | A. NOWACKI 2009'

estymacja:
45 000 – 70 000 PLN
10 500 – 16 300 EUR



18 ↑

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

Seria 12 prac "Order vertical game 4 x 4", 1981

akryl, ołówek/deska, 87,5 x 50 cm (wymiary każdej pracy)
każda z części pracy sygnowana, datowana i opisana na odwrociu: 'order | vertical | game | 4x4 | Winiarski | 1981'
prace oprawione wtórnie w ramę
każda z dwunastu części opisana na odwrociu wraz z numerem porządkowym 1–12: 'order | vertical | game | 4x4 | Winiarski | 1981'

estymacja:
250 000 – 350 000 PLN
58 200 – 81 400 EUR

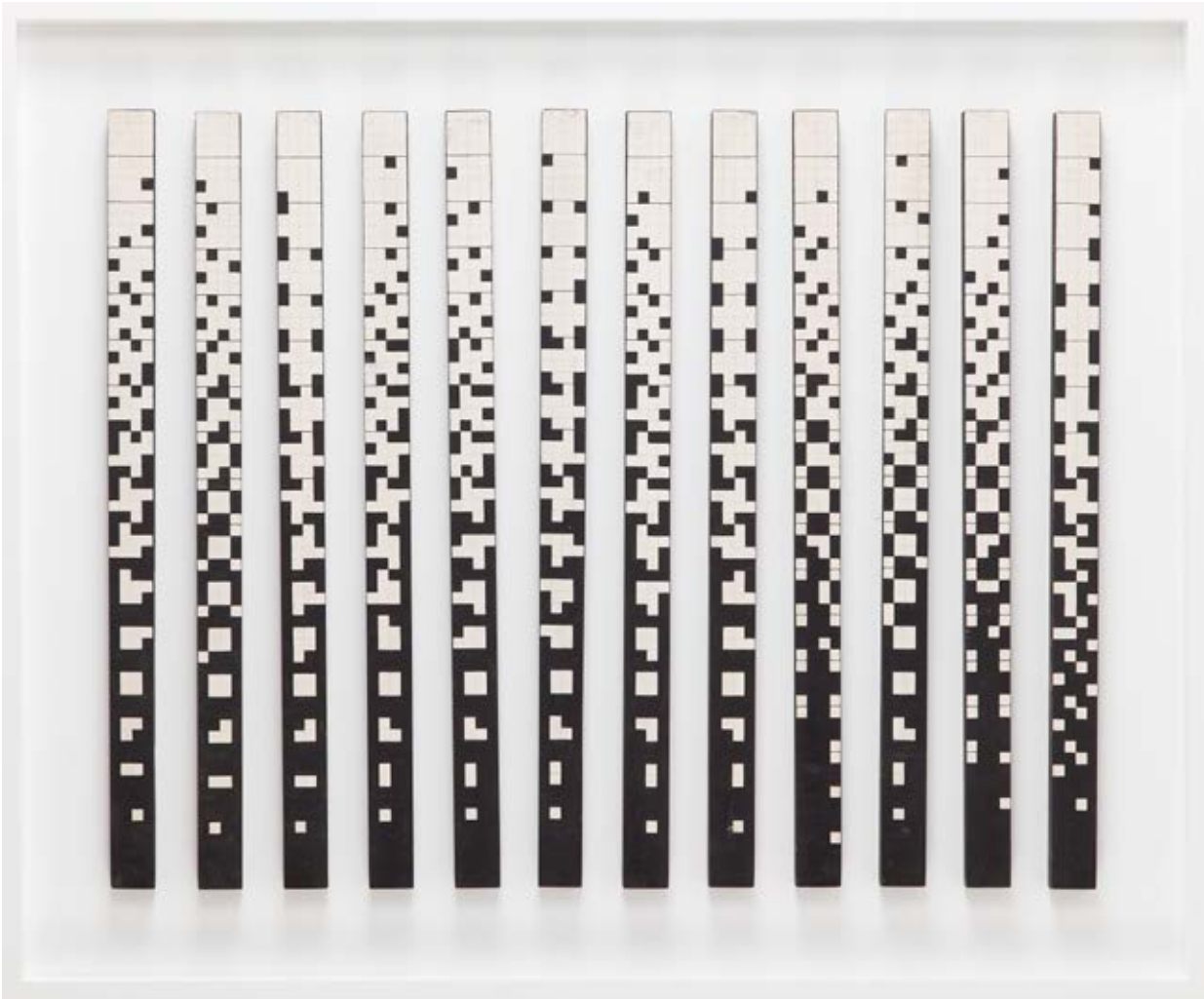
OPINIE:
autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynię artysty

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Museum Modern Art, Hünfe
DLGalerie New Space, Fulda

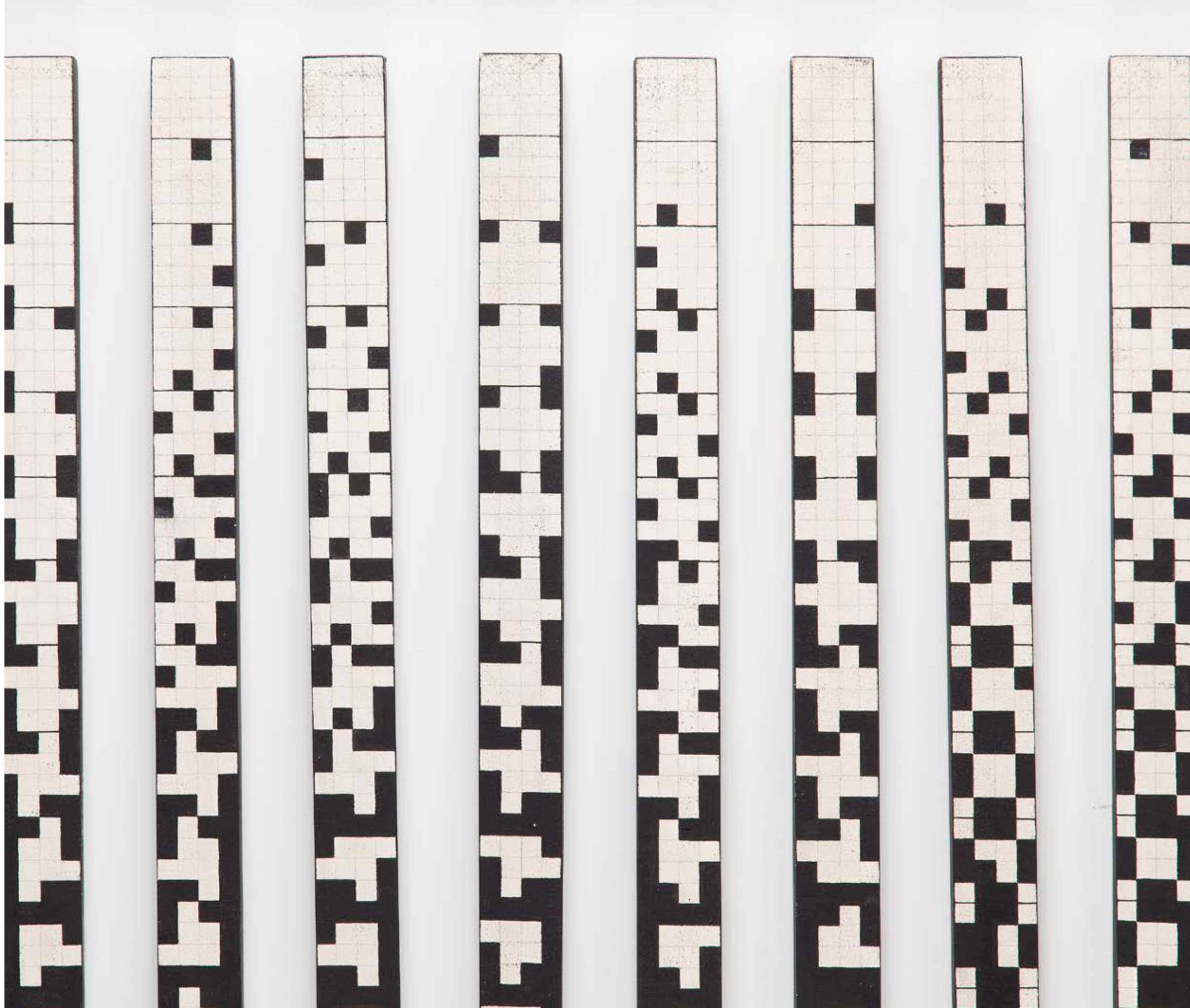
„Koncepcja twórcza Winiarskiego – dojrzała, nowatorska, burząca zastane reguły i kryteria w sztuce, oparta na niezawodnym i sprawdzalnym fundamencie matematyki – doskonale spełniała postulaty epoki. A równocześnie wyprzedzała swój czas, zawierała bowiem istotne pierwiastki konceptualizmu. Dla Winiarskiego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

Bożena Kowalska



BIEL I CZERNĆ

Biel i czerń to ulubiony motyw wizualny Ryszarda Winiarskiego. Monochromatyczne barwy w połączeniu z unikatowym procesem twórczym, opierającym się na analizie statystycznej, pozwoliły mu stworzyć niepowtarzalny język wypowiedzi artystycznej. Inspiracją dla matematycznej sztuki Winiarskiego była cybernetyka, którą można uogólnić jako naukę o systemach oraz gromadzeniu, konstruowaniu i zarządzaniu informacjami. Artysta miał okazję zgłębić zasady tej dziedziny podczas seminarium prowadzonego przez krytyka i historyka sztuki Mieczysława Porębskiego na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Warto zauważyć, iż Winiarski był nie tylko absolwentem ASP w Warszawie, lecz także stołecznej politechniki. Jego predyspozycje oraz zamiłowanie do liczb sprawiły, że z łatwością wypracował język oparty na algorytmach czy rachunku prawdopodobieństwa. Winiarski zdecydował się myśleć o sztuce w kategoriach odpowiednio zakodowanej informacji, która zawiera w sobie pewnego rodzaju komunikat. Docelowa treść stanowiła efekt wielu eksperymentów statystycznych. Bazą dla artysty była matryca w postaci siatki stworzonej z kwadratów. Odpowiednie pola pokrywane były czernią lub bielą, zależnie od analizy oraz interpretacji rzutu kostką lub monetą. Przykładowo zamalowanie jednego pola wewnątrz siatki czernią mogło oznaczać „reszkę” w rzucie monetą, gdy „orzeł” zaznaczany był poprzez pozostawienie pola niezamalowanego. Jest to wyłącznie przykład najprostszego działania, które u Winiarskiego przybierało znacznie bardziej złożone formy. Wyniki eksperymentów lub gotowe dane zaczerpnięte z tablic statystycznych artysta „kodował” poprzez odpowiednie obliczenia, w których będące punktem wyjścia dane (np. wspomniany wynik rzutu kostką) stawały się zmiennymi, a te kolejno należało poddać algorytmicznej „obróbce”. Tym samym obrazy artysty stają się reprezentacjami wydarzeń (ujętych językiem statystyki), a te wizualnie mogą mieć niewiele wspólnego z ostatecznym wynikiem artystycznego działania, którego efekt widzimy w czerni i bieli.



19 †

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Game 9 x 9", 1979

akryl, ołówek/plótno, 81 x 81 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'game 9 x 9 winiarski 1979'

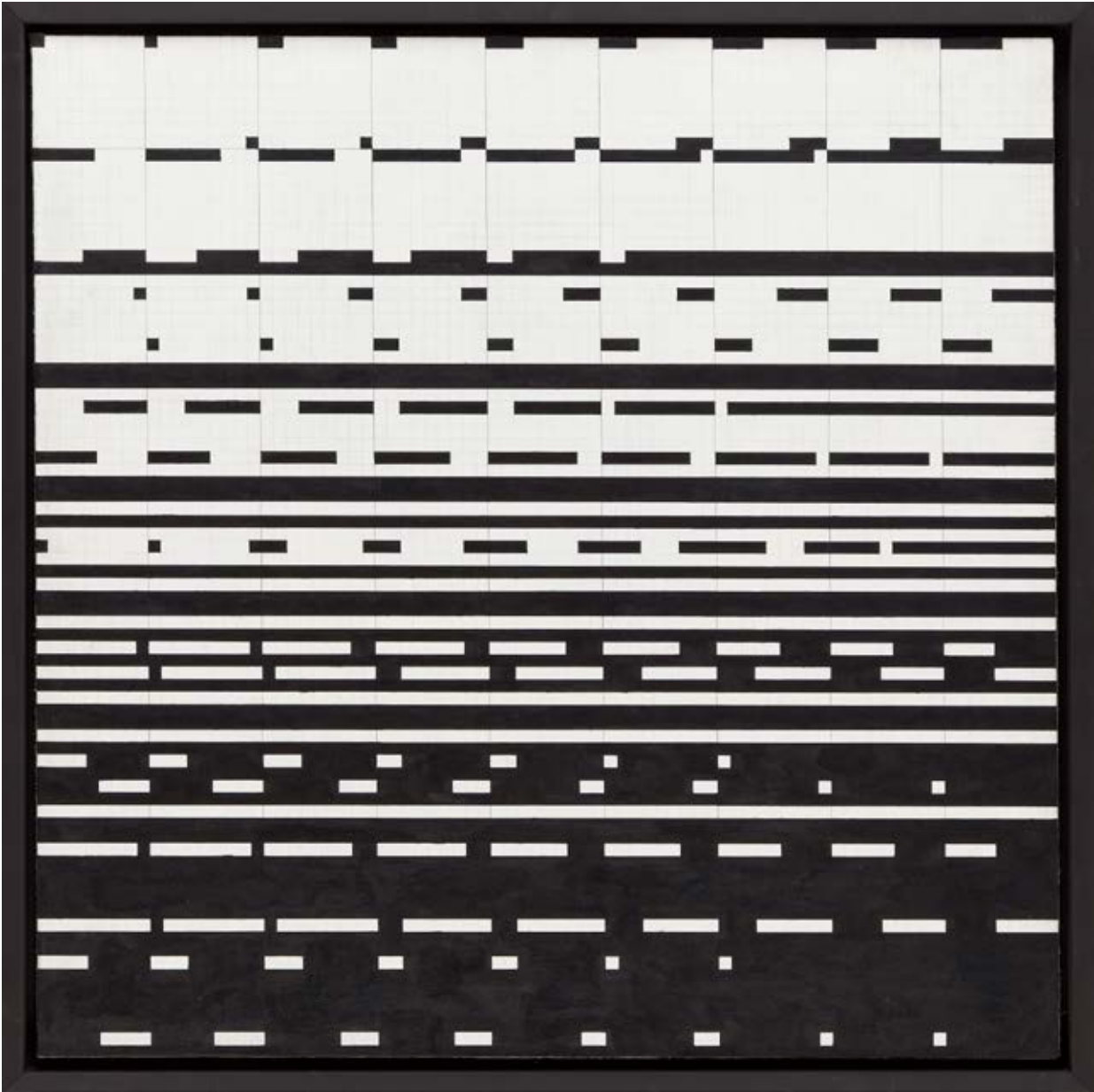
estymacja:
130 000 – 180 000 PLN
30 300 – 41 900 EUR

OPINIE:
autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynię artysty

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Ważny był zamysł. Ważny był proces. Najpierw, jeszcze przed zamysłem, system. System – zamysł – proces. Jeśli program opisujący ten proces, czy wywołujący go, był w porządku, to i obiekt jest w porządku. I ten następny, który wyniknie z tego samego programu, będzie w porządku także”.

Ryszard Winiarski



20 ↑

JANUSZ ORBITOWSKI

1940-2017

"6/88", 1988

akryl, relief/płyta pilśniowa, tektura, 95 x 115 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 1988 | 6/88 95 x 115'

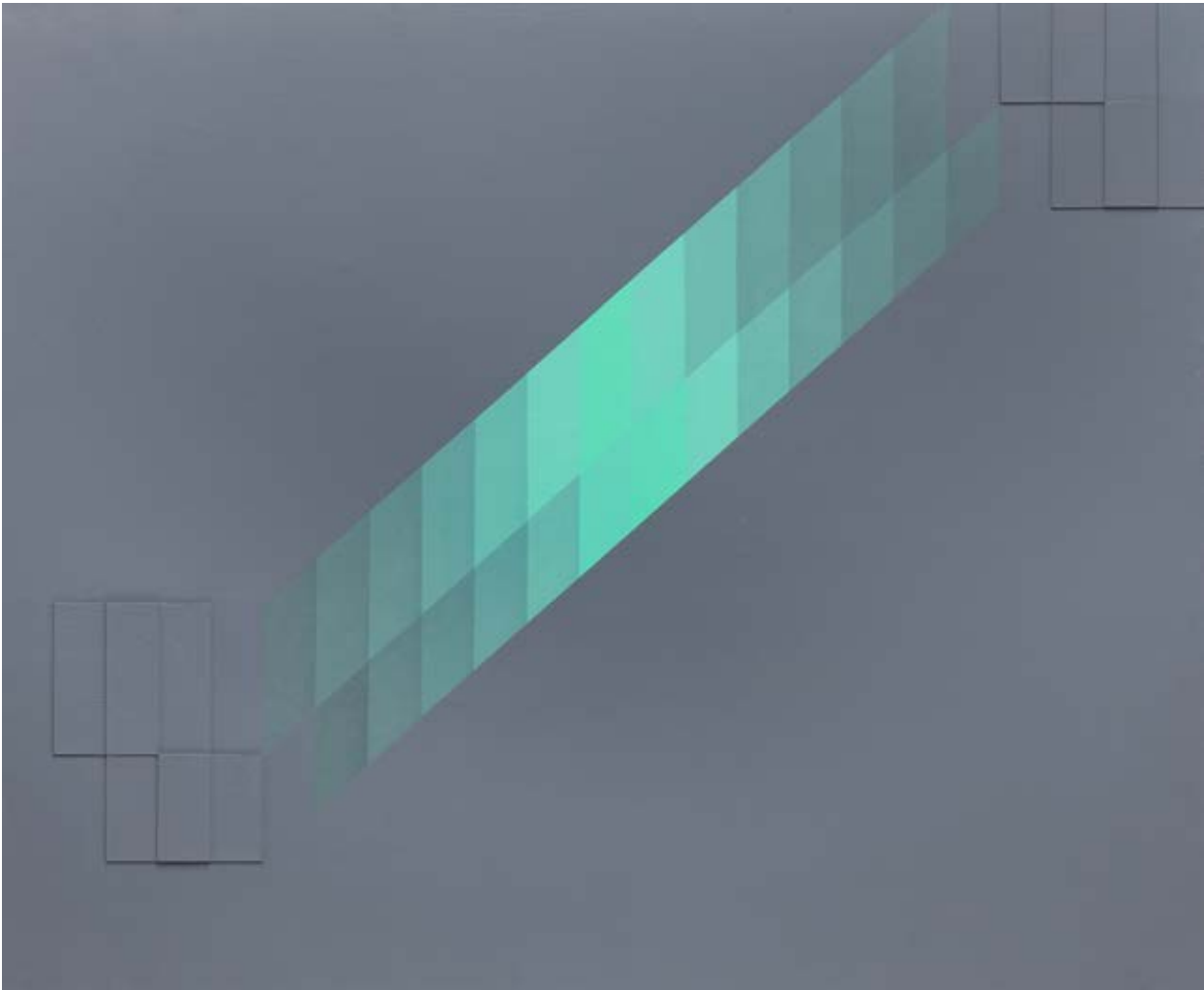
estymacja:
50 000 – 80 000 PLN
11 700 – 18 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków
DESA Unicum, 2020
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Umiar i namiętność. Życie i sztuka Janusza Orbitowskiego, red. Rafał Solewski, Kraków 2019, poz. 119, s. nlb. (il.)

„Reliefy Orbitowskiego nie są ponadczasowe – przez co należy rozumieć, że są od czasu uzależnione, podobnie jak ich funkcjonowanie definiowane jest przez kontekst”.

Michał Zawada



21 †

JANUSZ ORBITOWSKI

1940–2017

Bez tytułu

akryl, relief/płyta, 51,5 x 40,5 cm

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Dramaturgię linii tworzy (...) tylko światło, a raczej – jego brak. To cienie rysują w ramach kompozycji konkretne układy. Dialektyka światła i cienia, oparta niemal na zero-jedynkowym systemie, przesyła nam więc sprowadzoną do minimum informację wizualną. To w pewnym sensie relacja owej pustki oraz jałowej powierzchni podobrazia tworzy hermetyczne uniwersum obrazów Orbitowskiego. Światło zyskuje tu swoją własną materialność – wnikliwy ogląd prac sprawia, iż pozbawione wszelkiego odniesienia abstrakcyjne obiekty emanują je ze szczególną mocą. Gdy zbliżamy się do ich powierzchni, zaczynamy je odczuwać wręcz fizjologicznie. Obrazy zaczynają razić”.

Michał Zawada



DROGA KU NIESKALANEJ BIELI

Sztuka Janusza Orbitowskiego wyrasta z doświadczeń pierwszej polskiej awangardy. Orbitowski kształcił się na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, pod okiem Adama Marczyńskiego, jednego z najoryginalniejszych twórców środowiska krakowskiego, którego sztukę determinowały zagadnienia formy i koloru. W czasach nauki Orbitowskiego na Akademii poważano przede wszystkim dziedzictwo kapistów, lecz to sztuka w nurcie abstrakcji geometrycznej i konstrukttywizmu idealnie trafiła w upodobania młodego artysty. U schyłku lat 60. XX wieku, gdy kończył studia, abstrakcja stanowiła dla polskich młodych artystów pole do poszukiwania nowych form wyrazu. Marczyński stał się dla niego autorytetem, mentorem oraz pokrewną duszą. Nie naśladował jednak ślepo swojego mistrza. Podobieństwa w sztuce tych dwóch artystów uwiadcniają się w wykorzystywaniu listewek oraz w podejściu do zagadnień, takich jak struktura, porządek i rytm. Opuszczając uczelnię, Orbitowski był już świadomym swoich celów i założeniem artystą, konsekwentnie stawiającym zagadnienia przestrzeni, światła i ruchu w centrum swoich zainteresowań.

Od początku wierny formule abstrakcji geometrycznej rozwijał koncepcję obrazów–reliefów, którą z czasem zradykalizował, eliminując z nich kolor na rzecz kompozycji o walorach wyłącznie przestrzennych. Mały kwadrat czy prostokąt jako moduł budowania kompozycji stał się charakterystyczną cechą w twórczości tego artysty. Z czystości i precyzją artysta wypełniał powierzchnie obrazu kwadratami bądź wydłużonymi prostokątami. Lata 70., 80. i 90. XX wieku to czas, kiedy kolor w pracach Orbitowskiego był jeszcze obecny. Oparte na diagonalnych liniach kompozycje złożone z mozaiki barwnych prostokątów cechuje powtarzalność i rytmika. Dynamiczne układy wyraźnie skłaniają się ku asymetrii. Obrazy te mogą być odczytywane jako egzemplifikacja ruchu, jego powidoki rozproszone w barwną mozaikę niczym w szklach kalejdoskopu. W pracy z 1988 można zauważyć kartonowe, prostokątne płytki wydobywające się z tła o tej samej barwie szarości. Ulokowane są w prawym górnym i lewym dolnym rogu. Pomiędzy nimi biegną ułożone w dwóch równoległych, diagonalnych rzędach barwne prostokąty. Dominanta kolorystyczna znajduje się w centrum kompozycji, pośród dwóch pasów wznoszących się od lewej dolnej krawędzi ku prawej górnej. Jaskrawo błękitna barwa rozjaśnia się, stopniowo zbliżając się ku brzegom pola obrazowego i uzyskuje wrażenie przezroczystości.

Pierwsze białe reliefy pojawiły się w twórczości artysty w połowie lat 70. XX wieku, a po 2000 artysta zdecydował się nie sięgać już po inne barwy. Preferowana przez Orbitowskiego biel była wynikiem redukowania z czasem obecności innych barw w kompozycjach oraz dążności do osiągnięcia ascezy. Prezentowana w katalogu praca Janusza Orbitowskiego to achromatyczna kompozycja geometryczna. Powierzchnie pola obrazowego organizują niewielkie prostokątne płytki ułożone wertykalnie. Kompozycja jest zintegrowana z cienkim obramowaniem w tym samym odcieniu bieli. Geometryczne elementy różnią się wielkością oraz stopniem zagłębienia w kompozycji. Gra światła padającego na rytmiczny układ nachodzących na siebie prostokątów łudzi oko widza, sprawiając trudność w odróżnieniu, co jest faktycznym elementem kompozycji, a co tylko rzucanym przez niego cieniem Michał Zawada we wstępie do katalogu wystawy „Janusz Orbitowski. Białe plamy” w Galerii Malarstwa ASP w Krakowie w 2011 pisał: „Struktura obrazu zmusza do nawiązania dialogu. Do rozerwania początkowej aporii. Domaga się dynamicznego oglądu. Wymaga ruchu, tworzy się w procesie, nie istnieje jako na zawsze ustalone zjawisko plastyczne. Najmniejsze przesunięcie widza określa ją na nowo, przenosząc akcenty, wibrując gęstą strukturą lub delikatnymi niuansami waloru. Jej reprodukowanie wydaje się niemożliwe – czego dowodzą liczne próby, zwłaszcza w starych, czarnobiałych folderach reprodukujących prace do efektownych kontrastowych zderzeń jednolitych plam światła i cienia” (Michał Zawada, [w:] Janusz Orbitowski. Białe plamy, Galeria malarstwa ASP w Krakowie, 11.11.2011 – 09.12.2011, Kraków 2011, s. nlb.).



22 †

STEFAN KRYGIER

1923-1997

Abstrakcja geometryczna, 1968

olej/ płótno, 120 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'S. Krygier 68'

estymacja:

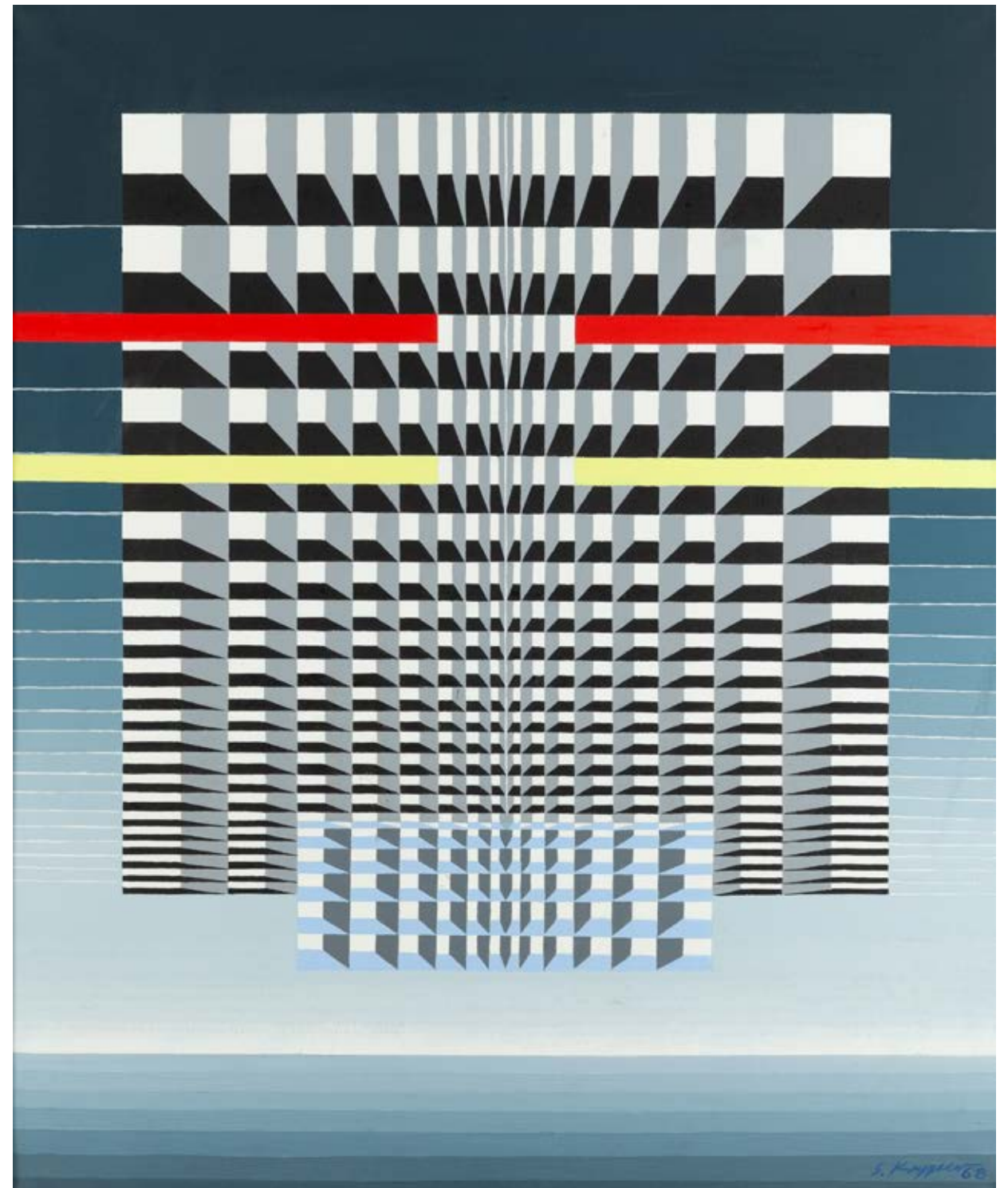
80 000 – 120 000 PLN

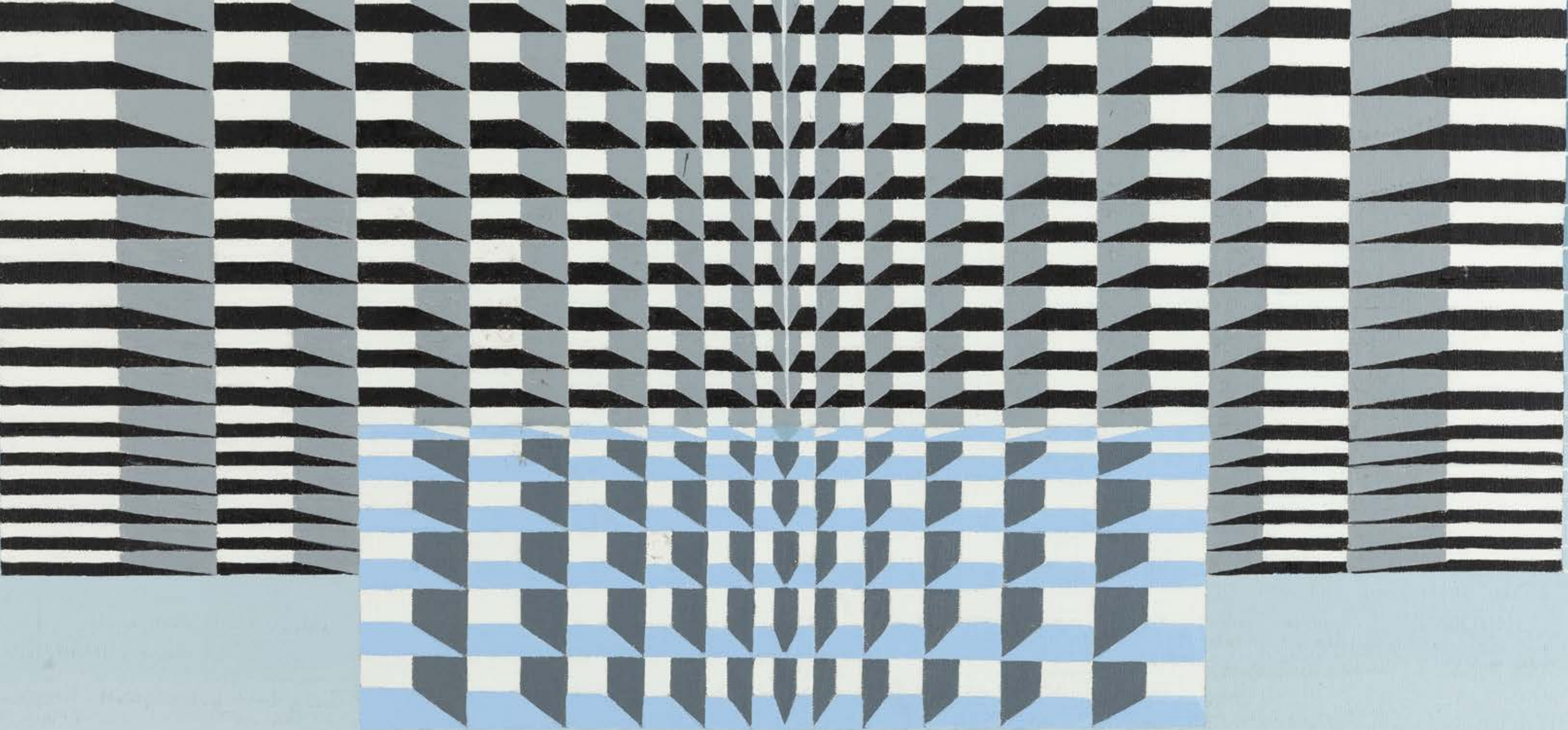
18 700 – 28 000 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Polska





Stefan Krygier jest uznawany za jednego z ważniejszych uczniów oraz kontynuatorów myśli Władysława Strzemińskiego. Poprzez jego twórczość uwidacznia się chęć pozostawania w dialogu z mistrzem. Podobnie jak profesor, uważał, że artysta powinien konfrontować swoje działania z historią sztuki, w miarę możliwości także odgrywać rolę krytyka i teoretyka sztuki. Autor całe życie pozostawał związany z Łodzią, która w 2. połowie XX wieku była ważnym ośrodkiem artystycznym.

Prezentowana kompozycja abstrakcyjna powstała w 1968. W tym okresie artysta chętnie wykorzystywał koncepcje i teorie wywodzące się z geometrii, jednak precyzyjny język matematyki poddawał modyfikacjom i wzbogacał o możliwości, jakie niesie barwa. Kompozycja zasadzająca się na modelu kraty oraz iluzji głębi jest zawieszona w abstrakcyjnej przestrzeni. Artysta operuje głównie barwami monochromatycznymi, które jednak zestawia z polami czystych, kontrastowych kolorów, takich jak błękitny, żółty oraz czerwony.

Krygier ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych, zdobył także dyplom architekta na Politechnice Warszawskiej. W jego twórczości widoczne jest echo wykonanych projektów architektonicznych oraz urbanistycznych. Artysta przyczynił się do rozwoju grupy St-53, której już sama nazwa wskazywała na program opierający się na myśli Strzemińskiego i jego teorii unizmu. W swoich poszukiwaniach własnego języka zwracał się ku dokonaniom przeszłych pokoleń, jednak w tym historycznym dorobku najbardziej interesował go model percepcji sztuki przynależny konkretnym

okresom. Chętnie sięgał po dorobek tak odległych kultur, ważną inspiracją pozostawała wizyta w Dolinie Królów w Luksorze: „Pobyt w Egipcie, wejście pomiędzy ‘sfery światła i mroku’ chyba uświadomiły Krygierowi, że to doświadczenie wymusza rozważanie przestrzeni, wychodzące poza koncepcję Strzemińskiego, że może oko nie jest instancją ostateczną” (Maria Hussa-kowska, Stefan Krygier, katalog wystawy w Atlasie Sztuki, Łódź 2011, s. 3).

23 †

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI

1929-2017

"Iso Rung No. 7", 1965

akryl/płyta pilśniowa, 61 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'EDWIN MIECZKOWSKI | "ISO RUNG NO. 7" | 24 X 24 INCHES | 1965'

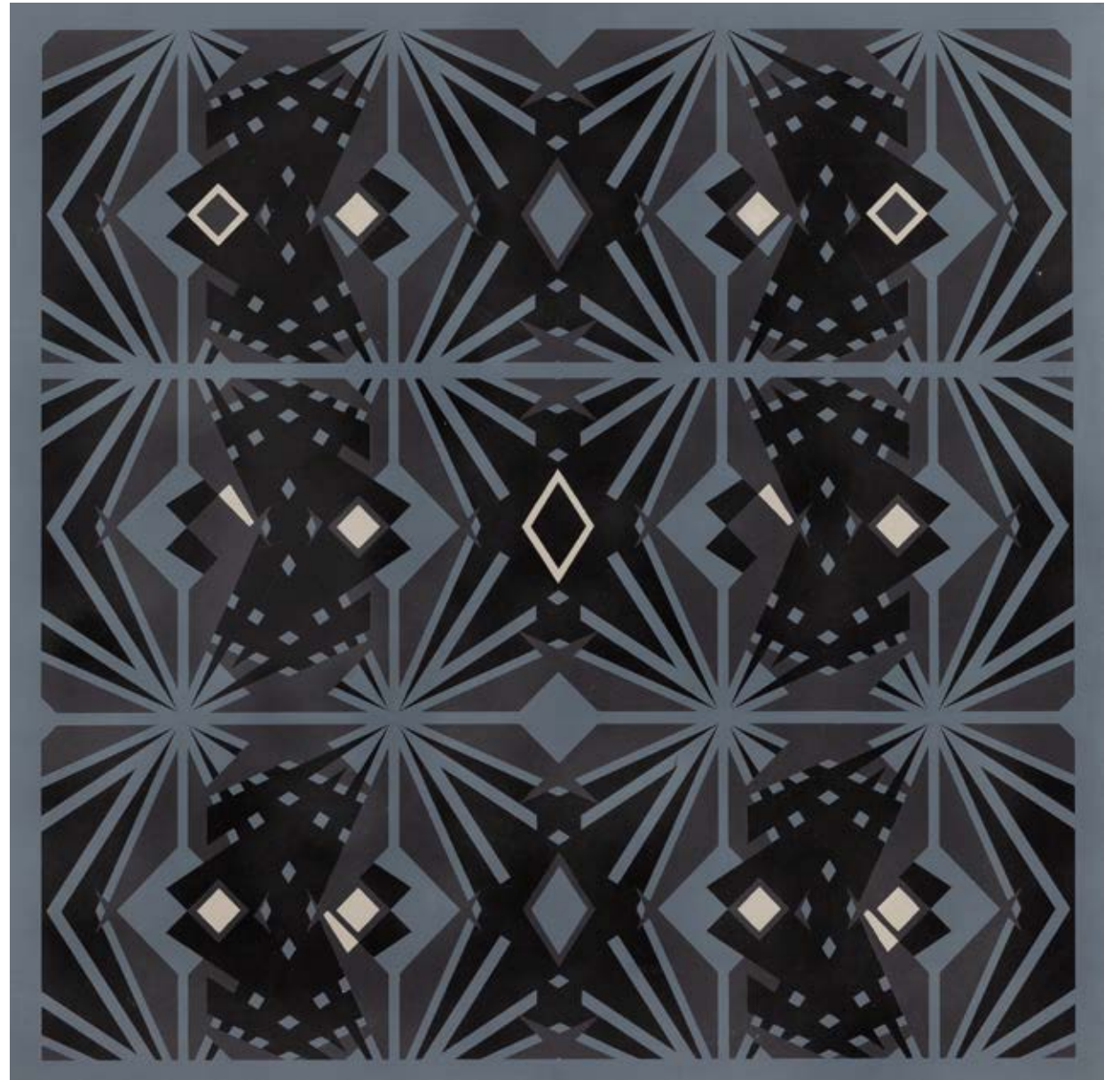
estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 700 - 16 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Łódź





Ed Mieczkowski stworzył „Iso Rung No. 7” w wieku 36 lat, osiem lat po ukończeniu studiów w Cleveland Institute of Art, z którym związał się następnie w roli wykładowcy akademickiego do 1998. Był uznawany za jednego z liderów malarstwa techniką „hard-edge”, intensywnie podejmowanego u szczytu rozwoju abstrakcji geometrycznej w latach 50. i 60. w Stanach Zjednoczonych oraz w Europie. Jego postawa twórcza była ściśle związana z wnikliwym studiowaniem możliwości percepcyjnych ludzkiego oka i umysłu. Oponował równolegle rozwijającemu się w Ameryce ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu, który krytykował za nadmierną fiksację na ego oraz przelewanie na płótno osobistych odczuć i wrażeń. Miecznikowski był współzałożycielem grupy Anonima, w której razem z Francisem Hewittem i Ernstem Benkertem od 1960 rozwijał swoje artystyczne założenia. Trzej młodzi mężczyźni spotkali się Carnegie Institute of Technology i Oberlin College, a połączył ich pogląd, że najlepszym narzędziem artysty jest linijka i kompas. Jak czytamy w statusie grupy: „Anonima oznacza anonimowość dla swoich członków w odniesieniu do świata. Anonimowość nie jest koniecznie cnotą samą w sobie, idealnym stanem do osiągnięcia. Jest podstawą każdej grupy, która ceni rezultaty współpracy bardziej niż indywidualne wyróżnienie współpracowników. Anonima ma jako cel w świecie niweczenie wszelkich prób dezorientacji, błędnego przedstawienia lub błędnej interpretacji jej działań. Anonima oznacza zatem nie dla galerii komercyjnych, biennale, konkursów, nagród, komisji, rozgłosu w mediach masowych, krytyków i architektów. Stawką jest wolność tworzenia dzieła, wystawiania go, w dowolnej formie i kiedykolwiek wydaje się to konieczne, lub po prostu wstrzymania go, podążając za rytmem artysty i rozwojem jego dzieła, a nie rynkiem któregośkolwiek z jego subtelniejszych rozszerzeń” (Źródło: <https://anonimagroup.org/>, dostęp: 30.08.2024). Jak pisał sam artysta „Od samego początku byliśmy bardzo świadomi bycia w opozycji do tego, co działo się wówczas w świecie sztuki, w szczególności do ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Odrzuciliśmy kult indywidualnego i emocjonalnego ekspresjonizmu. Zwykliśmy mawiać, że chcemy poezji w naszym życiu i porządku w naszej pracy. Geometryczne formy były ważnym aspektem w drodze do celu, do którego zmierzaliśmy. Są one łatwo identyfikowalne i mogą być powtarzalne w celu tworzenia struktur, siatek i seryjnych porządków. Oferowały nam klarowność formy. Więc na samym początku zgodziliśmy się używać w naszej pracy form geometrycznych i precyzyjnych krawędzi”.

Skrót „Iso”, użyty w tytule obrazu, wywodzi się od International Organization for Standardization – Międzynarodowej Organizacji Standaryzacji i nawiązuje do zasad, które obowiązywały w grupie Anonima.

24 †

KAJETAN SOSNOWSKI

1913-1987

Bez tytułu z cyklu "Metalepseis", 1982

technika własna/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KAJETAN SOSNOWSKI Z CYKLU "METALEPSEIS 100x100 [nieczytelne]'

estymacja:

90 000 - 150 000 PLN

21 000 - 34 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

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

Bożena Kowalska





Kajetan Sosnowski przypisywał szczególnie istotną rolę naukom ścisłym – uznawał je wręcz za główny obszar myśli ludzkiej. Zdawałoby się, że świat wizualnych zjawisk zawładnął wyobraźnią artysty w nie mniejszym stopniu, niż władą myślą naukowców. Stąd też wiązał wielokroć z tą problematyką całą swoją działalność artystyczną. Niepokojące myśli autora, a także niewytłumaczone do końca przez przyrodznawców fenomeny zmian barwnych zachodzących przy pewnych reakcjach fizyko-chemicznych, dały początek serii obrazów chemicznych „Metalepseis”.

Wiedziony niegasnącą ciekawością i dociekliwością, w swoich eksperymentach Sosnowski przypomina nieco postawę innego radykalnego malarza. Gustava Metzgera docierającego w swoim malarstwie do granic destrukcji. W przeciwieństwie jednak do dzieł anarchizującego Londyńczyka, dzieła Kajetana Sosnowskiego są obiektami kontemplacji, których prostota czy niemal surowość środków składa się na szczególny wyraz magii, w której obok wyspekulowanej konstrukcji pozostawia artysta miejsce na przypadek i eksperyment. Jak ujęła to Kowalska:

„OD WCZESNYCH OBRAZÓW KAJETANA, NA KTÓRYCH FARBA ROZPROWADZANA BYŁA DŁOŃMI, BEZ UŻYCIA PĘDZLA, PO OSTATNI CYKL ZSZYWANYCH PŁÓCIEN ‘KATALIPOMENA’ - OBOK TENDENCJI KONSTRUKCYJNO-PORZĄDKUJĄCEJ, OBOK DĄŻENIA DO ASCEZY I OBIEKTYWIZACJI - ZAWSZE UJAWNIAŁA SIĘ W JEGO PRACACH INTELEKTUALNA REFLEKSJA I EMANACJA NIEPRZEKŁADALNEJ NA SŁOWA SIŁY EZOTERYCZNEJ, BEZ KTÓREJ NIE MA PRAWDZIWEJ SZTUKI”.

BOŻENA KOWALSKA, KAJETAN SOSNOWSKI, [W:] KATALOG WYSTAWY LAUREATÓW NAGRODY KRYTYKI IM. CYPRIANA KAMILA NORWIDA Z LAT 1967–1976, [RED.] WIESŁAWA WIERZCHOWSKA, WARSZAWA 1977, S. NLB



25 ↑

ANDRZEJ GIERAGA
1934

Bez tytułu V A, 2020

akryl/płyta, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ GIERAGA | BEZ TYTUŁU V A | AKRYL, PŁYTA | 50 X 50 | 2020'
na odwrociu nalepka z Galerii Olimpus w Łodzi

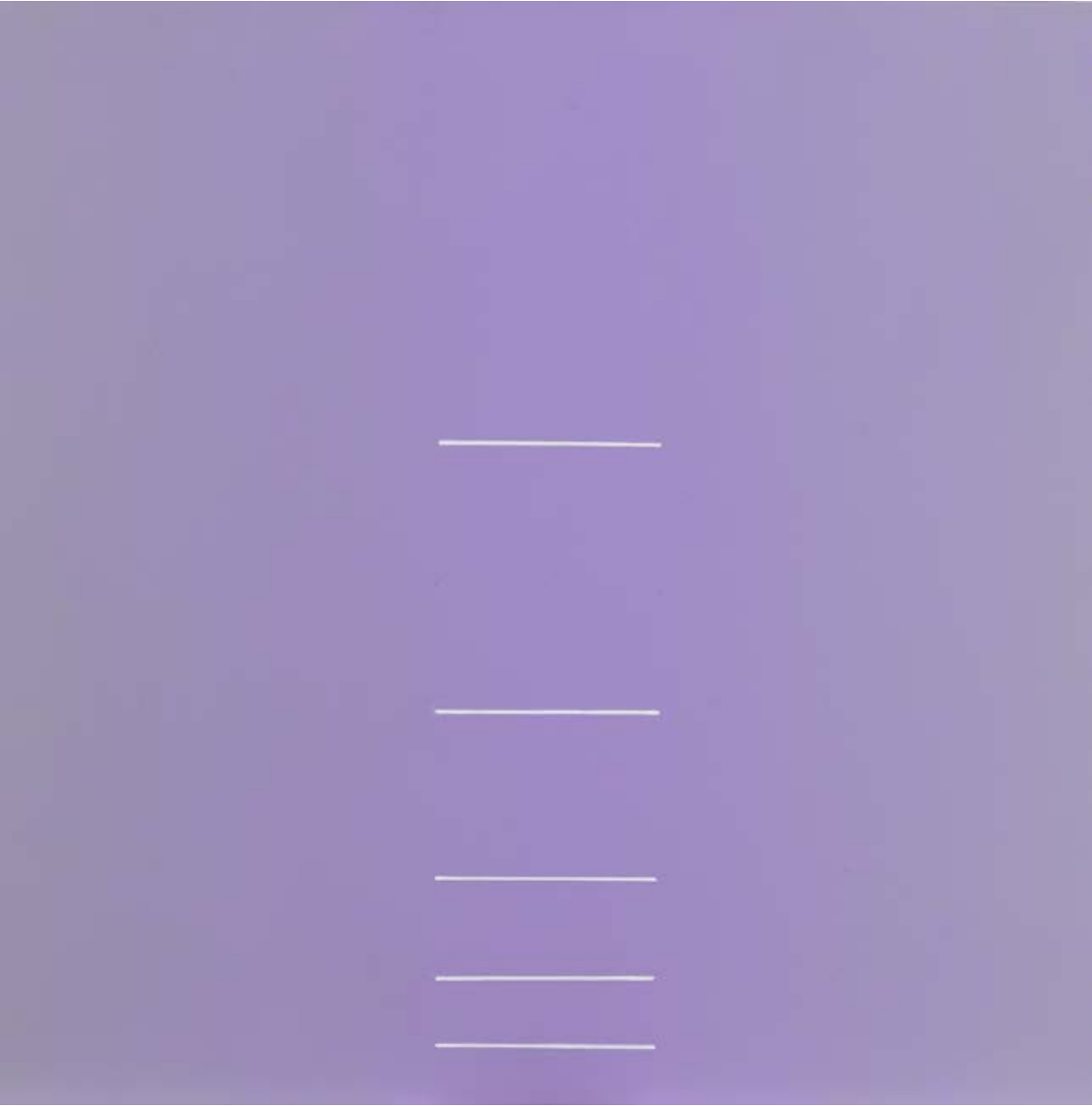
estymacja:
17 000 – 22 000 PLN
4 000 – 5 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Andrzej Gieraga, Chromaty i achromaty, Galeria Olimpus, Łódź, 15.10.2021-10.11.2021

„W ostatnich latach Andrzej Gieraga zrezygnował w części dzieł malarskich z reliefowych wypukłości. W ich miejsce jako ślad geometrycznego myślenia wprowadzony został pion czarnej kreski. Daje ona niekiedy złudzenie krawędzi nieistniejącego reliefu. Cała uwaga i wysiłek artysty skupiły się na kolorystycznych harmoniach. Zaczął malować obrazy, co przy jego pracowitości jest osiągalne, z warstw nakładanych po kilkanaście czy kilkadziesiąt razy, jak w laserunkach, by uzyskać doznanie tak subtelного i wyrafinowanego koloru, że jest jak świetliste promieniowanie, unoszące się z płaszczyzny obrazowej, niepochwytne i nie-umiejscowione jak mgła. A przy tym wyciszone do szeptu, niosące ukojenie, pełne zadumy i medytatywne”.

Bożena Kowalska



26 †

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

Bez tytułu, lata 70. XX w.

olej/ płótno, 80 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'Dominik'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 700 – 16 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Nie zadowolił 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





Tadeusz Dominik wpisał się do kanonu historii sztuki niepowtarzalnym podejściem do natury i pejzażu. Wybitny uczeń Jana Cybisa i wierny kontynuator tradycji kolorystycznej, poprzez nieprzejeđną ciekawość poznawania tego, co nastąpi w akcie twórczym – gdy użyje innego koloru, wykona nowy gest ręką, oraz skupienie na eksplorowaniu swojego własnego doświadczenia artystycznego, które postrzegał jako malowanie ekspresji samego siebie, wytworzył niepowtarzalny styl i sposób zapisywania olejem na płótnie natury obserwowanej i tej wymagowanej, malował bowiem również miejsca, w których nigdy nie był.

Artystyczne wizje Tadeusza Dominika stanowią przykład nieskończonej różnorodności i bogactwa natury na jak najprostszy i jak najbardziej bezpośredni przekaz, będący świadectwem bezwarunkowej afirmacji otaczającego go świata. Dominik nigdy nie dążył do miana artysty abstrakcyjnego, ponieważ otaczająca go rzeczywistość nieustannie przenikała do jego przestrzeni twórczej. Dlatego też unikał czysto formalnych eksperymentów. Inna sprawa, że nie chciał też wiernie odwzorowywać krajobrazów i zjawisk, zdając sobie sprawę, że takie próby są z góry skazane na niepowodzenie, gdyż zawsze pozostaną dalekie od naturalnej doskonałości. Twórca pragnął przede wszystkim wyrazić prawdę o świecie, zgodnie ze swoimi własnymi odczuciami.

Swoje rozwiązania malarskie utrwał na płótnach w ramach cyklów takich jak „Pory roku”, „Wisła”, „Krainy Polski” czy „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. Podróże do odległych krajów inspirowały go do malowania i kultuwowania ciekawości oraz zachwytu nad światem.

27

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 5/VIII", 2021

olej/ płótno, 130 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE | 5/VIII | 130x110 | 2021"

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 000 EUR

„Wykorzystywany przez niego język abstrakcji nosi wszak znamiona języka nauki, bądź naukowej filozofii, gdzie wszystko, co dane, dane jest naocznie, a zatem obraz rozgrywa się wyłącznie wobec samego siebie i tego, co uniwersalne – uporządkowany jest wedle sekwencji i przekształceń wynikających z matematycznego rygoru geometrii”.

Krzysztof Kościuczuk



28 †

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Śmierć – jedno z najskrytszych marzeń każdej żywej istoty", 1985–86

olej/piótno, 180 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ŚMIERĆ – JEDNO I Z NAJSKRYTSZYCH MARZEŃ I KAŻDEJ ŻYWEJ ISTOTY | RYSZARD WOŹNIAK | OLEJ, 1985/86 | 180 x 130 cm'

estymacja:

60 000 – 90 000 PLN

14 000 – 21 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Andy Rottenberg

DESA Unicum, 2021

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Widzialne niewidzialne”, Pracownia Dziekanka, Warszawa, 21–30.04.1986

„Avanguardia Polacca. Esposizione dell'arte indipendente polacca”, Centro Direzionale Colleoni, Agrate Brianza, 28.05–16.06.1987

Ryszard Woźniak. „Wiara i praca”. Malarstwo, BWA, Zielona Góra, 17.12.1998–10.01.1999

LITERATURA:

Ryszard Woźniak, Wiara i praca, katalog wystawy, BWA, Zielona Góra 1998, nlb. (il.)

Gruppa, red. Agnieszka Szewczyk, Recklinghausen 2023, s. 529 (il.)

„Woźniak nie wie z góry, jaki jest świat ani jaki jest on sam. Nie interesuje go umowność znaków, pragnie dotrzeć do ich rzeczywistego sensu – otwiera się więc na poznanie do wewnątrz i na zewnątrz: sonduje siebie z lekkim chłodem i trzeźwo ocenia własne reakcje, do świata wychyla się bez uprzedzeń i bez określonych oczekiwań. Jedną z dróg poznania jest dla niego sam proces malowania, któremu pozwala się prowadzić – trochę jak w buddyzmie zen, gdy dzięki ćwiczeniom osiąga się umiejętność kontrolowania spontaniczności”.

Anda Rottenberg



29

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Nie rań mnie", 1984

olej/płótno, 160 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'GR NR 10 NIE RAŃ MNIE | 1984 | RYSZARD WOŹNIAK | 160x100'

opisany na krośnie malarskim: 'G.R. Nr 10'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

28 000 - 41 900 EUR

WYSTAWIANY:

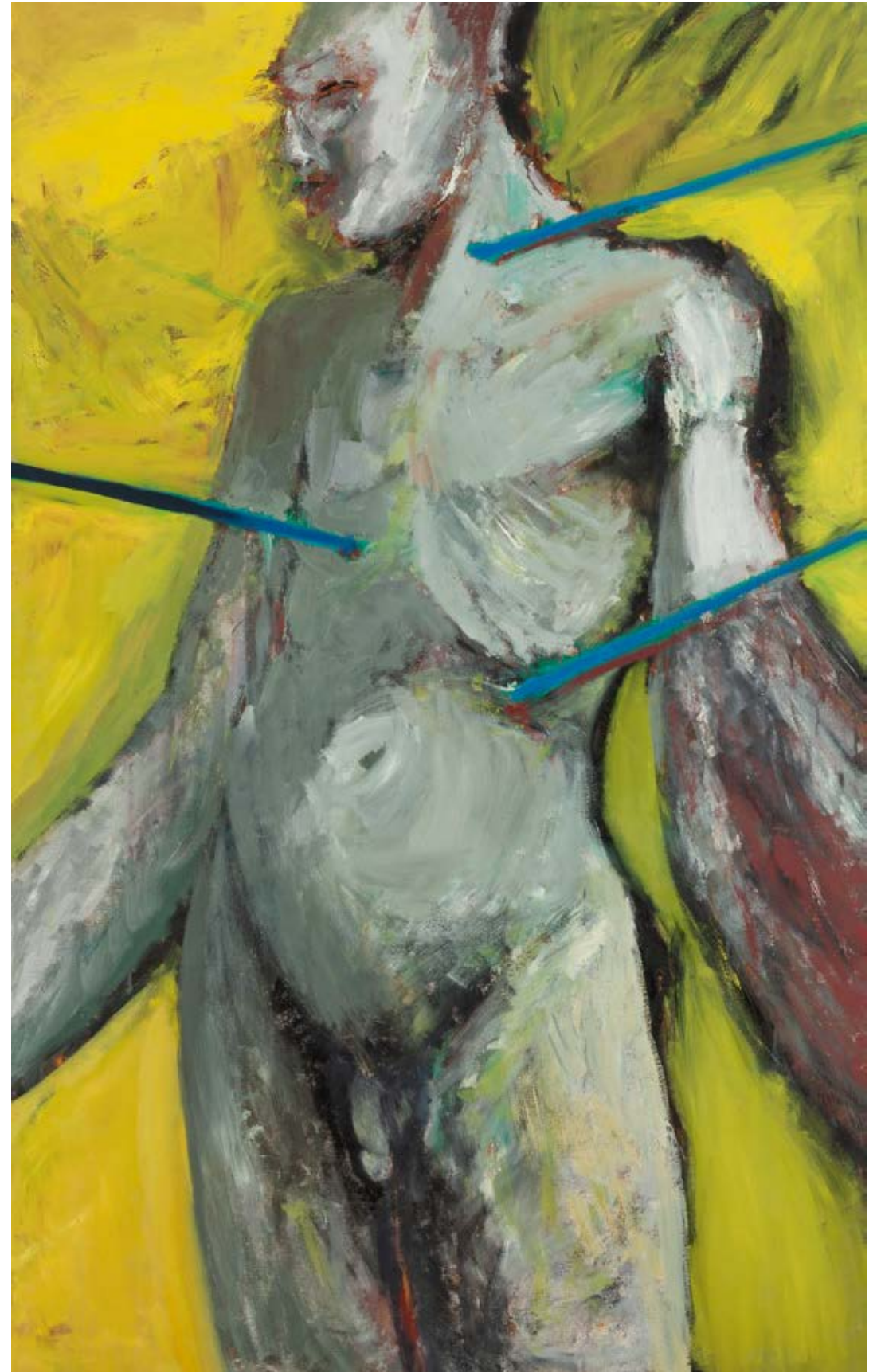
„Ryszard Woźniak. Co się teraz dzieje w raju”, BWA, Lublin, listopad-grudzień 1985

LITERATURA:

Gruppa 1982-1992, katalog wystawy, Galeria Zachęta, oprac. Maryla Sitkowska, Warszawa 1992, s. 69 (wzmiankowany)

„Jestem malarzem. Moim życiowym mottem jest: wiara i praca. Dlaczego wiara? Moim wysiłkom w sztuce zawsze towarzyszyła wiara w możliwość rozjaśnienia obrazem mroku ukrytej prawdy o rzeczywistości. Oznacza to, że maluję po to, aby widzieć, aby rozumieć i wiedzieć więcej. Maluję również po to, aby to, co ja widzę, pokazywać innym. Malarstwu stawiam więc cel poznawczy. Gdyby ktokolwiek zapytał mnie, w co wierzę, odpowiem, że wierzę w wartość prawdy, w możliwość rozwoju poprzez sztukę i sens międzyludzkiej wymiany”.

Ryszard Woźniak



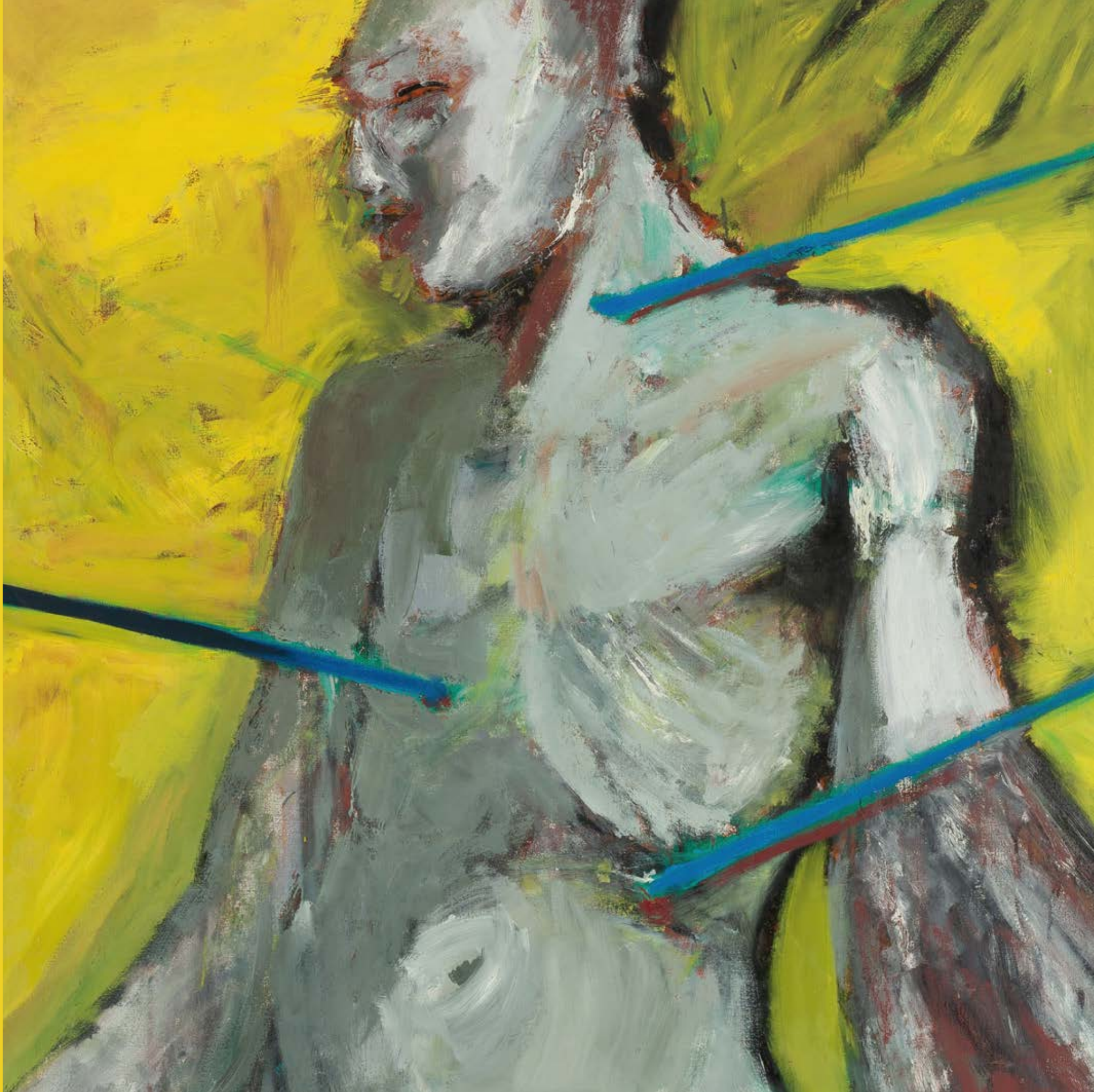
ENERGIA OBRAZU

Na niniejszej aukcji mamy przyjemność zaprezentować dwa płótna autorstwa Ryszarda Woźniaka: „Nie rań mnie” z 1984 oraz „Śmierć – jedno z najsłynniejszych marzeń każdej żywej istoty” malowany między 1985 a 1986. Twórczość artysty w latach 80. jest porównywana do duchowego autoportretu o konkretnych napięciach natury psychologiczno-moralnej. Artystę bardziej interesuje wgląd w rzeczywistość aniżeli jej warstwa zewnętrzna, a swoje obrazy umiejscawia we własnej egzystencji i prawdzie jego czasu.

Spośród wszystkich członków Grupy prace Ryszarda Woźniaka z lat 80. wydają się najbardziej liryczne czy wręcz metafizyczne, choć jednocześnie przez krytyków były opisywane jako najbardziej ekspresyjne. Mimo, że zakorzeniona w słynnej Pracowni Dziekanka, grupa hołdowała postmodernistycznym wartościom absurdu oraz humoru i kilkakrotnie była cenzurowana w ramach tzw. wystaw przykościelnych (np. podczas wystawy „Chaos – człowiek – absolut” w warszawskim Duszpasterstwie Środowisk Twórczych czy „Złoto ekonomii, kadziło 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.

Obrazy Ryszarda Woźniaka lat 80 XX wieku odznaczają się bogatą fakturą, wynikającą z pospiesznego i spontanicznego sposobu malowania oraz ostrą kolorystyką. Warstwowo nakładana farba pozwoliła uzyskać rozedrgany obraz o znamionach ruchu. Formalne aspekty swych dzieł Woźniak traktował jako element niezbędny, lecz zawsze współpracujący z jego tematem i treścią. Niebagatelny był też dla niego efekt zaskoczenia lub zdziwienia, wywołany u odbiorców jego prac. Aspekty te pozostały tak samo ważne jak wybór kształtu i koloru. Rok 1986, podczas którego artysta ukończył obraz „Śmierć – jedno z najsłynniejszych marzeń każdej żywej istoty”, był dla niego czasem pobytu stypendialnego w Berlinie Zachodnim, gdzie w pełni rozwinęło się jego malarstwo symboliczno-metaforyczne. Poetycki tytuł pracy: „Śmierć – jedno z najsłynniejszych marzeń każdej żywej istoty” Woźniaka harmonijnie konweniuje z kompozycją opartą na zrozumiałej symbolice. Z otoczonej nimbem postaci wyłania się antropomorficzny „duch”, czyli symbol gościa z zaświatów. Za to postać z obrazu „Nie rań mnie” nawiązuje do wizerunku św. Sebastiana, którego męczerska śmierć była częstym tematem w historii sztuki. W ikonografii atrybutem św. Sebastiana został strzał, a sam święty był przedstawiany najczęściej w białej tunice lub jako obnażony młodzieniec, przywiązany do słupa albo drzewa, przeszyty strzałami.

W prezentowanych obrazach można dostrzec wyprowadzenie form od symboliki chrześcijańskiej do indywidualnych rozwiązań kompozycyjnych o zachowanym „sakralnym” wysokim tonie. Dzieł Woźniaka nie należy jednak rozumieć jako bezpośredniego odwołania do ikonografii religijnej, ale raczej jako próbę ukazania międzyludzkiej relacji współczucia w najprostszy, możliwie uniwersalny sposób. Obraz dla Ryszarda Woźniaka jest czymś więcej niż przedstawieniem określonego wizerunku. Stanowi zapis ładunku energetycznego. Zdaniem artysty jakoś obrazu jest zależna od zawartej w nim energii i od jej mocy działania na widza. Najważniejszy wydaje się obieg sił i wartości, ruch i zmiana. Dlatego Woźniak głosi tezę, że jednolity styl jest hamulcem dla sztuki. Artysta świadomie podjął próbę zastosowania tych założeń we własnej pracy twórczej.



30 ↑

MAREK SOBCZYK

1955

"Tadeusz Brudzyński inwigilowany przez kobiety", 1980

olej/piótno, 205 x 68 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MAREK | SOBCZYK | 1980 | TADEUSZ | BRUDZYŃSKI | INWIGILOWANY | PRZEZ KOBIETY | 205 x 68 | olej/pt'

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
14 000 – 18 700 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Marek Sobczyk, „Jak Polskie Malarze Malują”, Galeria Zderzak, Kraków, 25–27.10.1985
„Gruppa 1982–1992 malarstwo”, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 15.12.1992–14.02.1993
Marek Sobczyk. „Dokładność i Doskonałość Obrazu”, Bunkier Sztuki, Kraków, 16.10–11.11.2001
Marek Sobczyk. „Badania mózgu w Polsce 1979–2012”, Galeria Sztuki w Legnicy (październik – listopad 2012), BWA Jelenia Góra (grudzień 2012 – styczeń 2013), WGS BWA Zamek Książ w Wałbrzychu (styczeń – marzec 2013)

LITERATURA:
Marek Sobczyk. Dokładność i Doskonałość Obrazu, katalog wystawy, Bunkier Sztuki, Kraków 2001, s. 53 (il.), poz. kat. 40 (spis)
Marek Sobczyk. Badania mózgu w Polsce 1979–2012, Galeria Sztuki w Legnicy, katalog wystawy, Legnica 2012, s. 34 (il), poz. kat 66

„Linie fal przenikają się, tworząc wzór, który w polu białej sylwetki kolegi na czarnym tle jest czarny, a w pozostałej przestrzeni obrazu jest w trzech podstawowych kolorach na czarnym tle. Ta inwigilacja, prześwietlenie, przenikanie, coś co można traktować jako ‘narzędzie do ingerowania w życie prywatne a także tajny nadzór nad osobą’ jest podejmowana przez rodzaj bezimiennej, bezosobowej grupy kobiet w 1981 roku”.

Marek Sobczyk



31

MAREK SOBCZYK

1955

"Surrealizm - Kolonializm", 2020

tempera żółtkowa/płótno, 100 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Marek Sobczyk | 2020 temp. jaj. | Surrealizm - | - Kolonializm | 100 x 90 cm'

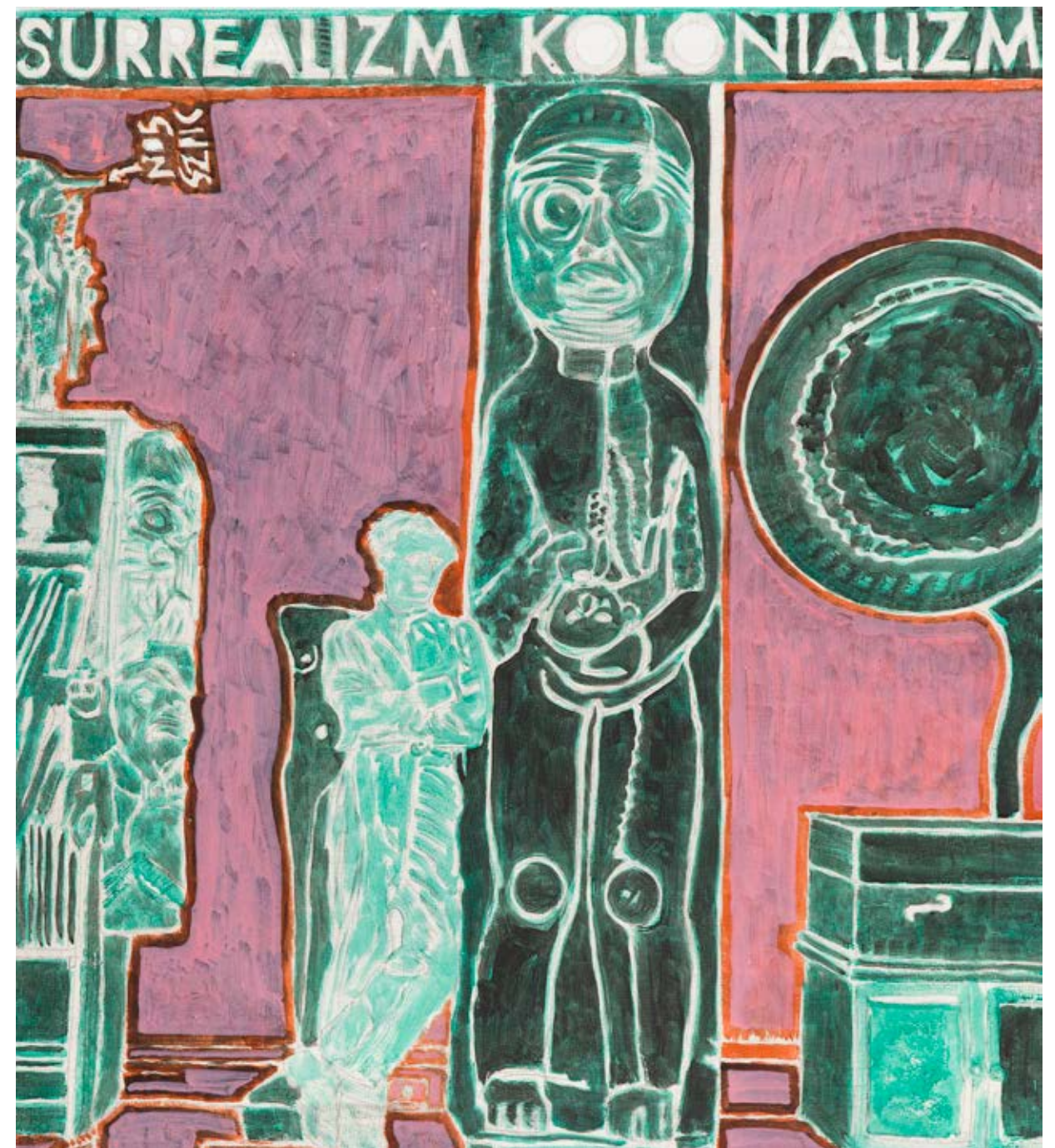
estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 900 - 9 400 EUR

„Traktuję obrazy i samą konwencję malarską jak język uaktualniający w poprzek czasu czy poprzez czas zagadnienia sztuki wizualnej, zarazem generalnie uaktualniający inne zagadnienia, wszystkie napotkane, nie tylko w obszarze sztuki wizualnej; aktualna polityka aktualnych środków sztuki”.

Marek Sobczyk





MAX ERNST W DOMU PEGGY GUGGENHEIM

Znakiem rozpoznawczym Marka Sobczyka stało się odważne komentowanie rzeczywistości. Począwszy od wczesnych prac z lat 80., gdy był związany z „Grupą”, aż po ostatnie realizacje, twórczość artysty jest silnie osadzona w czasach, w których powstaje. Wyrosła ona z buntu przeciwko polityce, szarzyźnie PRL-u, a także konwencji i mód panujących w rodzimej sztuce tego czasu. Również prace powstałe już po upadku komunizmu, odznaczające się kumulacją rozmaitych wątków treściowych, odniesień i symboliki odnoszą się do ówczesnie palących kwestii. Artysta poprzez swoje dzieła angażuje odbiorców w złożoną problematykę współczesności.

Sobczyk koduje w obrazach treści i znaczenia, nierzadko wykorzystując przy tym różnorodne słowa i cytaty. Wielowarstwowość i złożoność jego obrazów stwarza interesujące pole do interpretacji. Przytaczając słowa Waldemara Baraniewskiego: „Malarstwo Sobczyka to sztuka najwyższej próby. Artysta współtworzący w latach osiemdziesiątych warszawską Grupę – najważniejszą formację artystyczną tego czasu – od lat, nieustraszenie podnosi w swojej sztuce i refleksji teoretycznej kwestie fundamentalne dla malarstwa, obrazu, artysty, społeczeństwa. Sobczyk mierzy się z ontologią, aksjologią, estetyką, metafizyką sztuki. A robi to z pełną odpowiedzialnością i intelektualną rzetelnością. Jest krytyczny, ironiczny, przewrotny, tworzy obrazy–hipotezy, złożone, wielowarstwowe, ale zarazem konkretne i uniwersalne”. (Waldemar Baraniewski, Za dużo obrazów?, [w:] Marek Sobczyk. Dwa razy za dużo obrazów [Badania mózgu w Polsce], Warszawa 2011, s. nłb.)

Marek Sobczyk w świadomy i swobodny sposób porusza się w medialnych i kulturowych kliszach. Prezentowany w katalogu obraz „Surrealizm–Kolonializm” z 2020 powstał pod wpływem inspiracji artysty fotografią Hermanna Landshoffa z 1942, która przedstawia Maxa Ernsta w nowojorskim domu Peggy Guggenheim. Marek Sobczyk skomentował swoje dzieło w następujący sposób: „Max Ernst w nowojorskim apartamencie Peggy Guggenheim w 1942 roku, gdzie oprócz gramofonu, półki z książkami, niewidocznego kanapy i niewidocznego malutkiego pieska znajdują się tylko rzeźby z kolekcji sztuki prymitywnej. Na obrazie: za stojącym Ernstem na lewo figura cykladzka, z tyłu ogromna figura matki karmiącej z Wysp Pacyfiku, bardziej na lewo, z boku regału z książkami, totemiczna płaskorzeźba i figury teatralnych marionetek (jednej z nich dotyczy uwaga ‘szpiczasty nos’) z Indonezji, Jawy albo Bali. Surrealizm kolonizował naszą wyobraźnię, sny, marzenia, żądze, ale też w ramach ekonomii kolonizacji korzystał z dosłownej kolonizacji ogromnych obszarów całego świata. Warto zauważyć, że przewrót w sztuce nowoczesnej zaczął się od adaptowania sztuki prymitywnej (ludowej, ale też niepochodzącej z kanonu Zachodu) i jej zasad właśnie dla złamania kanonu Zachodu. Obszary Kolonii pobudziły wyobraźnię, albo wskazały właściwy trop w poszukiwaniu formy vs. funkcji. Zaczęło się od Van Gogha (drzeworyt japoński), Gauguina (sztuka z Wysp Pacyfiku), Matisse’a, Picassa (rzeźba z Afryki), Malewicza (ludowy drzeworyt – Łubok). Dla nas pozostały tylko dystansujące strategie wobec kolonializmu, no i samopoczucie”.



32 †

KAZIMIERZ MIKULSKI

1918-1998

"Próba w lunaparku", 1967

olej/piótno, 90 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KMikulski | Kraków 67 | Próba w lunaparku'

estymacja:

130 000 - 200 000 PLN

30 300 - 46 600 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2016

kolekcja prywatna, Polska





„(...) Malarstwo Mikulskiego wciąż pozostaje w zawieszaniu na granicy mitu i historii tego, co autentyczne i tego, co nieautentyczne, wydobywa to, co się w nas kołacze z autentycznej tęsknoty za mityczną przeszłością, kiedy w pierwszych dniach stworzenia wszystko było jeszcze tylko Naturą, wspólnym, przyjaznym bytowaniem ludzi i zwierząt, ptaków i owadów w utraconym rajskim ogrodzie, a co jest już tylko współczesną, fabryczną, sztucznie powielaną i ożywianą sentymentalną rajów tamtych namiastką”

Mieczysław Porębski [w:] Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, katalog wystawy, [red.] Teresa Sondka, BWA, Łódź 1987, s. nlb

Wiele kompozycji Kazimierza Mikulskiego to przeniesione na płaszczyznę obrazu odbicie sceny teatralnej – prezentowana praca jest jedną z najdobitniej manifestujących teatralne, cyrkowe inspiracje artysty. Obok takich obrazów jak „Różowe przedstawienie” 1978 czy „Lunapark” 1979/80, „Próba w lunaparku” wpisuje się w serię charakterystycznych płócien, w których kompozycji artysta wykorzystuje motyw kobiety-artystki cyrkowej. Mimo jawnie erotycznego charakteru tych prac Mikulski nigdy nie przekracza granicy dzielącej subtelny erotyzm od perwersji. Przedstawione przez niego postaci, umieszczone w bliżej nieokreślonej przestrzeni sceny, odgrywają cyrkowe sztuczki – jednocześnie uwydatniając swe wdzięki wyzywającym makijażem i nagością. Teatralne gesty, uprzedmiotowienie, ciała niecielesne, niematerialne, wytworzone w wyobraźni artysty lepiej oddawały uniwersalistyczną wizję świata Mikulskiego – na wpół rzeczywistego, na granicy mitu i historii, prawdy i fałszu, świata, którego bieg motywują atawistyczne popędy odgrywane przez aktorów na scenie życia.

Lata powojenne to czas narodzin i hegemonii teatru plastycznego –w tym miejscu należy wspomnieć krakowski teatr „Cricot” Tadeusza Kantora, Teatr Lalki i Aktora „Groteska”, z którym przez trzydzieści lat związany był Mikulski czy nieco późniejsze realizacje Józefa Szajny, który od lat 70. wykorzystywał przy tworzeniu inscenizacji teatralnych wyszukane obrazy nawiązujące do estetyki ekspresjonistycznej i surrealistycznej. Praca w teatrze w przypadku wielu artystów dawała pretekst do ucieczki od systemowych postulatów, w okresie kiedy nad krajem zapadła długa, socrealistyczna noc. Mikulski bardzo szybko odrzucił estetykę abstrakcyjną – co ciekawe, odszedł od niej w stronę figuratywizmu, w okresie gdy abstrakcja była hasłem dnia, co – przyjąwszy perspektywę ówczesnego środowiska artystycznego – należy uznać za akt odwagi i niezłomności. W każdym razie akt w ostatecznym rozrachunku opłacalny. Zapewne wielu artystów ze środowiska krakowskiego naraziłoby się taką deklaracją w najlepszym wypadku na lekceważenie ze strony krytyki i cyniczne uwagi kolegów po fachu. Mikulskiemu udało się jednak wybrnąć – jego ujmująca szczególnym rodzajem prostolinijności i poetycką aurą twórczość przez krytykę została przypisana do nurtu nadrealizmu. Pojęcie „nadrealizm” nie jest jednakowoż tym, co najcelniej definiuje sztukę Mikulskiego. Jeśli porównać jego kompozycje do europejskich wzorców w postaci twórczości Ernsta czy de Chirico brak tu elementów charakterystycznych dla manifestacji marzeń sennych – nieoczekiwanych i budujących tym samym nastrój niepokoju. W kompozycjach Mikulskiego brak irracjonalności – zamiast tego mamy starannie wyreżyserowane metafory, repertuar charakterystycznych obiektów obdarzonych konkretną symboliką. Tym, co wyróżnia Mikulskiego, jest jego własna mitologia wykreowana na użytek indywidualnego opisu świata.



33 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Żółta paczka", 1972

olej/płótno, 114 x 146 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'E. DWURNIK. I 1972.'
opisany p.g.: 'Żółta paczka'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 300 - 34 900 EUR

OPINIE:

praca w internetowym archiwum Fundacji Dwurnika: <https://edwarddwurnik.pl/index.php/Detail/objects/4455>
(dostęp: 30.08.2024)

WYSTAWIANY:

Edward Dwurnik. Retrospektive, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 23.06–21.08.1994

LITERATURA:

Edward Dwurnik. Retrospektive, katalog wystawy, Württembergischer Kunstverein, red. Martin Hentschel, Stuttgart 1994, s. 28 (il.), 74 (spis)

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 V. Chwile, poz. 10, nr 185, nlb.

„W swoich obrazach na tematy polskie obnaża Dwurnik z bezlitosną prostodusznością nasz pół wsiowy, pół wielkomiejski folklor, ukazuje codzienną mikrodrmę społeczną z typowymi dla niej groteskowymi zagadnieniami (...). Dwurnik nie obawia się żadnych drastycznych i żenujących momentów, z jakich składa się życie, i bezbłędnie wychwytuje ich głębszy sens, by go oddać z bezbłędną ironią mędrców ludowych”.

Ewa Kuryluk





Edward Dwurnik przez całą swoją karierę artystyczną systematycznie tworzył serie tematyczne, które można podzielić na dwa główne nurty: prace zaangażowane oraz dzieła o lżejszym charakterze. Obrazy z cyklu o silnej wymowie ukazują społeczne i polityczne realia Polski w okresie komunizmu oraz po transformacji, wyróżniając się na tle popularnych, charakterystycznych przedstawień kolorowych miast, fal, kwiatów i portretów. Anda Rottenberg napisała o twórczości Dwurnika: „Parę tysięcy obrazów w czterdziestoletniej już pracy – to dorobek, jakim można by wypełnić kilka malarskich biografii. Średnio co trzy dni kolejne płótno. Małe, średnie, duże i ogromne – takie, że mogą być składowane i transportowane wyłącznie w postaci zrolowanej. Tysiące rysunków i grafik to produkcja uboczna. Trochę rzeźb, formowanych topornie, wzorem Baselitza, by zamyślić malarski rozwinąć w trzecim wymiarze. Na każdym płótnie odciska się pośpiech, gonitwa ręki za tym, ‘co pomyślała głowa’. Kombinatoryka zamierzonego niechlujstwa i karykaturalnej dosadności. Dowodzenie umiejętności warsztatowych przez zonglerkę stylów, od niemal graficznych, pozornie jednobarwnych, malowanych ‘rysunków’, przez budowane kreską barwne epopeje po zagęszczone, tłuste impasty. Ale jeden obraz nie wyczerpuje tematu. Potrzebne są całe cykle, dziesiątki i setki odsłon, na podobieństwo filmowych stop-klatek rejestrujących rzeczywistość” (Anda Rottenberg, *Zbliżenia: Szkice o polskich artystach/Close-ups: Sketches on Polish Artists*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2020, s. 90).

Obraz „Żółta paczka” namalowany w 1972 należy do cyklu „Chwila”, piątego w kolejności, na który składa się trzydzieści obrazów, tworzonych przez Dwurnika w latach 1971-72. Cykl powstał równoległe z numerowanym rzymską czwórką cyklem „Chmury”, zapowiadającego z kolei cykl „Sportowcy”. Na płótnach z serii „Chwila (V)” odnajdujemy mieszkańców peerelowskiej Polski uchwyconych w krótkich, ulotnych momentach codziennego życia. „Czysty dzień”, „Proszę bardzo”, „Darmowa zupa”, „10 kg chudego sera”, „Czego się gapisz?”, to zaledwie kilka tytułów składających się na serię malowaną uproszczonym stylem, zredukowanym kolorem, wręcz graficznie. „Żółta paczka”, dziesiąty obraz z cyklu, przedstawia sytuację na drodze jesienią porą, co sugerują pojedyncze, brązowe, opadające liście. Para rowerzystów mija jadące w przeciwnym kierunku czerwone auto z przyczepą na dachu tytułową żółtą paczką. Co w niej się znajduje? Tego odbiorca może się jedynie domyślać. Dzieło wyróżnia się charakterystyczną dla Dwurnika diagonalną kompozycją. Bazuje na kilku zaledwie, dominujących kolorach: żółci, czerwieni, szarości, brązu oraz zieleni. Postaci na rowerze oraz kierowca samochodu są ujęci w chwili patrzenia się na siebie podczas mijania. Jest to sytuacja niezwykle ulotna, a od obserwatora wymaga wyjątkowej spostrzegawczości, czego Dwurnik w swojej twórczości dowiódł mistrzostwa.

Cykl „Chwila”, interpretowany w kontekście wspomnianego na początku podziału na tematy trudne i lekkie poruszane przed Dwurnika, umieścić można jednak gdzieś pomiędzy. Codziennosc, chwilowość, życie takie, jakim ono jest, ujmowane na płótnach artysty wyważa środek ciężkości pomiędzy zaangażowanymi politycznie, programowymi cyklami m.in. „Niech żyje wojna!”, „Od grudnia do czerwca”, „Droga na Wschód”, „Różne błękity” a lekimi, eksperymentującymi z formą i żartobliwymi obrazami z cykli „Dwudziesty trzeci”, „Wylizanka”, „Dwudziesty piąty”, „Podróż autostopem”.



34 †

PINCHAS BURSTEIN / MARYAN

1927-1977

Rydwan, 1955

olej/ płótno, 130 x 161 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Marian 55'

na krośnie malarskim nalepka Galerie Michael Haas z opisem pracy

estymacja:

280 000 – 350 000 PLN

65 200 – 81 400 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Roche, Bremen, do 1955

Galerie Michael Haas, Berlin, 1995-1996

Sotheby's, Londyn, 1996

kolekcja prywatna, Berlin

„(...) sztuka Maryana jest samotnym, brutalnym, prawdziwie barbarzyńskim i frontalnym atakiem na wszelkie przyjęte idee ludzkości, z ich konsekwentnymi złudzeniami postępu i zachodniej nowoczesności”.

Adam Szymczyk



Pinchas Burstein, znany również jako Maryan, to postać o wyjątkowej biografii. Artysta urodził się w 1927 w Nowym Sączu jako Pinkas Bursztyn, syn ubogiego piekarza żydowskiego pochodzenia. Podczas wojny przebywał w wielu gettach, po czym trafił do Auschwitz. Ocalał jako jedyny ze swojej rodziny. Po opuszczeniu obozu, na skutek nabytej tam gangreny, amputowano mu nogę, co jeszcze mocniej odcisnęło piętno na jego psychice. Po dwóch latach od zakończenia wojny wyjechał do Palestyny. Studiował w Bezalel Art Academy w Jerozolimie, a następnie w l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu. Jego kariera malarska rozpoczęła się od końca lat 50. Dosyć szybko został doceniony, już bowiem w 1959 otrzymał Prix des Critiques d'Art à la Biennale de Paris. Trzy lata później przeniósł się na stałe do Nowego Jorku, gdzie w pełni rozwinął się jako malarz. W 1969 otrzymał obywatelstwo amerykańskie i przyjął pseudonim artystyczny Maryan. W grudniu 1976 otrzymał francuskie odznaczenie państwowe – kawalerski Order Sztuki i Literatury.

Przedstawiona w katalogu praca to niezwykle ekspresyjna kompozycja, która stanowi reprezentatywny przykład twórczości Maryana z lat 50. Artysta za pomocą wąskiej gamy kolorystycznej, jednolitego, abstrakcyjnego tła oraz namnożenia konturów wydobyl pełną dynamizmu scenę. Dopiero dłuższy ogląd kompozycji pozwala na rozpoznanie tematu dzieła i wyszczególnienie pojedynczych elementów kompozycji. Tajemnicza postać, która mknie na rydwanie zaprzężonym w konie, wydaje się zarówno groteskowa, jak i przerażająca. Kubizująca konstrukcja form zdaje się namalowana szybko, wręcz spontanicznie, dzięki czemu dzieło naładowane jest silnym ładunkiem emocjonalnym i charakteryzuje się niezwykle silną wyrazu oraz ekspresji. W malarstwie Maryana silnie wybrzmiewają okrutne doświadczenia wojny, a także spowodowanej nią traumy, z którą artysta mierzył się przez całe swoje życie. Od kolorystyki, przez sposób malowania aż do samego tematu jego prace są prześiąknięte emocjami.

W Polsce twórczość Maryana była praktycznie nieznaną, aż do 2009, kiedy to Krzysztof Bojarczuk założył Stowarzyszenie Maryan, by móc pogłębić wiedzę o tym niezwykłym artyście. Udało mu się odnaleźć wdowę po sądeckim malarzu, która opowiedziała, jak wyglądało jego życie prywatne i artystyczne. W 2012 w Galerii Dawna Synagoga, w ramach wystawy Andy Rottenberg zatytułowanej „VOID”, została zaprezentowana ekspozycja „Pokój Maryana”, na której potrzeby z mieszkania artysty na Manhattanie zostały sprowadzone po nim pamiątki przekazane przez Annette Maryan. Pięć lat później, w 2017, Stowarzyszenie Maryan wydało książkę „POKÓJ MARYANA. Maryan (Pinchas Burstein) w Nowym Sączu i w Nowym Jorku”. W 2019 do Nowego Sącza przyjechała nowojorka kuratorka Alison Gingeras, aby zobaczyć osobiste przedmioty Pinchasa Bursteina. Do przygotowanej przez siebie wystawy poświęconej twórczości Maryana w North Miami (a potem w Tel Awiwie) wybrała paletę, konia na biegunach, odręczny spis leków, postaci z papieru maché oraz meksykańskie maski pogrzebowe. Prawdziwe miejsce powojennej historii sztuki przywróciła Maryanowi wystawa w North Miami, która odbywała się od listopada 2021 do października 2022. Ekspozycja ta bezpośrednio umieściła artystę w szerszym kontekście ówczesnych mu Europejczyków i Amerykanów. Dzieła Maryana w ramach wystawy zostały także zestawione z pracami artystów jego pokolenia, takich jak Asger Jorn, Constant, Egill Jacobsen, członków grupy COBRA oraz twórców amerykańskich. W grudniu 2022 otwarto tę samą ekspozycję (kuratorowaną przez Alison Gingeras i Noeę Rosenberg) w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie. To właśnie tu padło kolejne, najnowsze określenie twórczości Maryana jako zapomnianego prekursora sztuki Holocaustu. W 2027 przypadnie setna rocznica urodzin i 50 rocznica śmierci Pinchasa Bursteina.

DUGHY PRZESZŁOŚCI



35 †

LESZEK SOBOCKI

1934

"Zuzia i starzec II", 2013

akryl, olej/tektura, 100 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SOBOCKI 13' oraz opisany l.d.: "ZUZIA I STARZEC II"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PINXIT: L-SOBOCKI A-D 2013 "ZUZIA I STARZEC II"'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Leszek Sobocki. Podobizny i znaki, katalog wystawy, Nautilus, Kraków 2018, s. 219 (il.), poz. kat. 248, s. 238

„Ecce Sobocki. W centrum uwagi artysty jest on sam. Nie tylko jako uwikłana w rzeczywistość i historie osoba, ile on jako postać, materiał. Jego twarz, jego sylwetka i jego ubiór są znakiem, znakiem uniwersalnym, bo czytelnym w naszej kulturze”.

Julian Kornhauser





Leszek Sobocki w swojej twórczości świadomie nawiązuje do malarstwa dawnych mistrzów doby renesansu i baroku. Wyraźne odniesienie do tradycji odnajdziemy w temacie przedstawienia prezentowanego na aukcji obrazu „Zuzia i starzec II” z 2013. Ten znany motyw biblijny był podejmowany przez największych mistrzów malarstwa na przestrzeni minionych wieków od wczesnego chrześcijaństwa. Odnajdziemy go na obrazach m.in. Lorenzo Lotto, Tintoretta, Rembrandta czy Petera Paula Rubensa. Historia wywodzi się z Księgi Daniela, według której Zuzanna była żoną rządcy Joakima. Mieszkali oni w pięknej willi w Babilonie, byli zamożni i poważani.

Zuzanna miała w zwyczaju przechadzać się po ogrodzie, kiedy goście odpoczywali po obiedzie. Upatrzyli ją sobie dwaj starcy, którzy zaczęli podążać za kobietą, kierowani pożądaniem. Urażeni odrzuceniem załotów podglądacze oskarżają kobietę o cudzołóstwo, za co kobiecie

groziła kara ukamienowania. Historia ma jednak pozytywne zakończenie: od ukamienowania Zuzannę chroni wstawiennictwo proroka Daniela.

Początkowo Zuzanna była przedstawiana jako kobieta w pełni ubrana, będąca zarazem wzorem cnót. Dla wczesnych twórców motyw był przede wszystkim pretekstem do ukazania niecnych uczynków i działania na szkodę innych, w późniejszym okresie temat stanowił przyczynek do studium kobiecego aktu. Od XIV wieku malarze odsłaniali coraz więcej ciała bohaterki, podkreślając przy tym zmysłowy urok kobiety, któremu lubieżnicy nie mogli się oprzeć. Motyw ten stał się pretekstem do pokazania nagości i często zmysłowość obrazu zaczynała przyćmiewać moralny sens sceny. Edgar Degas wyznał kiedyś, że „Dwieście lat temu musiałbym pokazywać Zuzannę i starców, teraz maluję głównie kobiety w kąpielach”.

W dawnych dziełach sztuki to nagość kobiety była wyeksponowana, mężczyźni natomiast pozostawali w pełni zakryci. Leszek Sobocki nie unikał pokazywania nagości męskiej. Co więcej, postać męska w obrazie jest przedstawieniem samego artysty. Twórczość Leszka Sobockiego jest zdominowana przez autoportrety, które są często zabarwione humorem, innym razem groteską czy nabierają charakteru moralizującego. Sam kontekst historyczny nasuwa widzowi pytanie o istotę przedstawienia. Czy malując swoją podobiznę, artysta stawia się w roli podglądającego opresora, czy przekornie gra z odbiorcą na polu znaczeń kulturowych.

Leszek Sobocki o swoich autoportretach mówił: „Kiedyś odparowałem, zresztą bardzo prostackie, zarzuty o ‘narcyzm’ twierdzeniem, że Sobockiego wizerunek własny jest portretem rzeczywistości ogólnej,

nie tylko poznaniem geografii własnego oblicza. Zresztą autoportrety nasycam arsenalem wszelkich symboli, znaczeń, odniesień, by mogły stanowić stronę we wiadomym zwarcu. Podejrzewam, że dla wielu drażniące było zajęcie się wyłącznie sobą, propagowanie prywatności. (...) Po pierwszym okresie fascynacji umiejętnością warsztatową i radością życia następuje seria mrocznych portretów, gdzie prywatnością jest wypożyczone oblicze, które przyobleka w szaty mitów biblijnych. Dla mnie przejmującą rzeczą jest, że zawsze odnajduję żywego Rembrandta, uwalniając go z nałożonych szat. Ujawnia się prawdziwa twarz, o której można wiele powiedzieć” (Leszek Sobocki, Dlaczego przestałem malować autoportrety?, [w:] Leszek Sobocki. Podobizny i znaki, katalog wystawy w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie, Kraków 2018, s. 156).

WŁADYSŁAW HASIOR

1928–1999

"Dżuma", około 1963

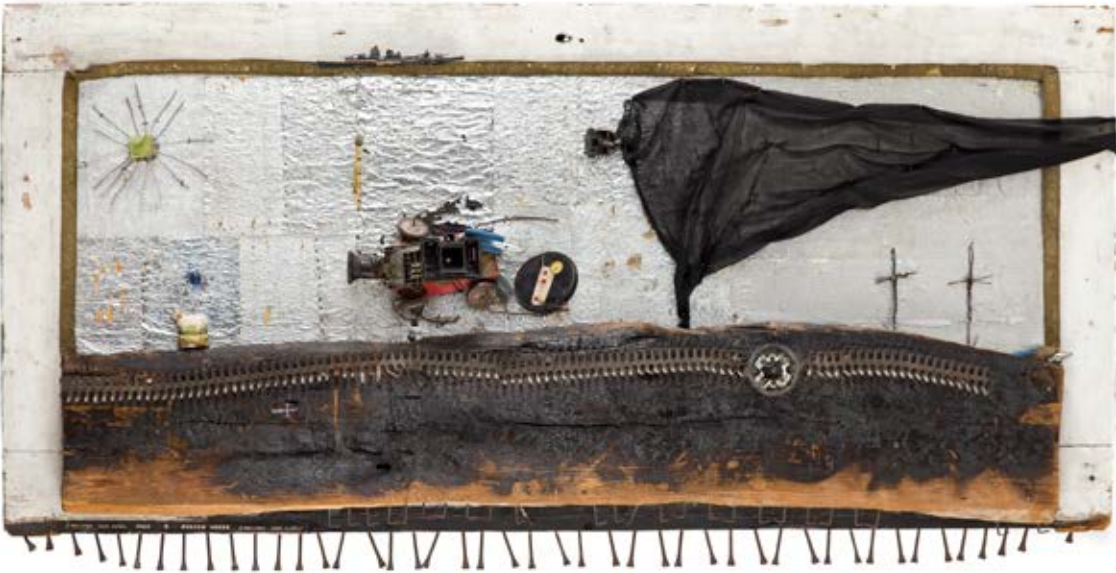
asamblaż/deska, 67 x 132 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Dżuma" – HASIOR | Hasior W.'
na odwrociu nalepka Moderna Museet (Sztokholm) oraz nalepka Desa Foreign Trade Company

estymacja:
180 000 – 250 000 PLN
41 900 – 58 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, nabycie w Moderna Museet, Sztokholm, 1968
Uppsala Auktionskammare, 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Władysław Hasior, wystawa indywidualna rzeźby, Muzeum Śląskie, Wrocław, marzec-kwiecień 1964
Władysław Hasior, wystawa indywidualna, BWA, Lublin, 15.12.1966–4.01.1967
Władysław Hasior, Moderna Museet, Stockholm, 9.11–15.12 1968
Władysław Hasior, Moderna Museet, Sztokholm 9.11–15.12 1968

LITERATURA:
Władysław Hasior, katalog wystawy, Muzeum Śląskie, Wrocław 1964, poz. kat. 40
Władysław Hasior, katalog wystawy, BWA, Lublin 1967, poz. kat. 8
Władysław Hasior, Moderna Museet, Stockholm, 9.11–15.12 1968, poz. kat. 5
Władysław Hasior, Moderna Museet, Stockholm 1968, poz. kat. 5
Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?, red. Józef Chrobak, MOCAK. Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2014, poz. kat. 37, s. 279, (il.) – błędnie podpisany jako „Różowy koncert” z 1962





Twórczość Hasiora charakteryzuje się tym, co bywa określane jako „niesamowitość”. Jest to pojęcie pochodzące z psychoanalizy Sigmunda Freuda. Przez „niesamowite” wiedeński psychoanalityk rozumiał to, co znane i swojskie, powszednie. Kiedy jednak to coś zostało zobaczone czy pomyślane w innej perspektywie, w innym ujęciu, stawało się zaskakujące, fascynujące, ale mogło okazać się również straszne i niepokojące. Tak rozumiana niesamowitość dobrze opisuje transformację, której w dziele Hasiora ulegają codzienne, banalne obiekty. Artysta dawał im drugie życie, ze zwyczajnych, śmieciowych przedmiotów uczynił zaskakujące i często bardzo zabawne kompozycje. Zdarza się jednak, że przywołują one wydarzenia tragiczne. Artysta chętnie posługiwał się językiem groteski. Humor łączył się w jego pracach z przekraczaniem granic obyczajowych. Przykładowo to, co przynależne do sfery sacrum, staje się u Hasiora swojskie i kiczowate.

Prezentowana na aukcji praca zatytułowana „Dżuma” nie jest łatwa do rozszyfrowania, jeśli chodzi o znaczenie poszczególnych elementów. Pewne jej części pozostają na tyle sugestywne, że wydają się określać sens całości. Nawet nieznamość symbolicznego sensu poszczególnych składników nie przeszkadza w odczuciu dominującego znaczenia czarnego kształtu wykonanego z tkaniny, znajdującego się po prawej stronie asamblażu. Jest

to kształt być może będący personifikacją tytułowej choroby – zwiewny, dynamiczny, który może sugerować, że to figura przedstawiająca ducha, najprawdopodobniej śmiercionośnego. Zdaje się, że duch przemieszcza się w kierunku od lewej do prawej krawędzi obrazu. Jeśli tak jest, pozostawia za sobą – przy prawej krawędzi – krzyże, zapewne ukazujące jego krwawe żniwo. Przy założeniu, że czarny kształt jest symbolem dżumy, jej duch nie jest jedynym bohaterem przedstawienia. Poprzedza go trudny do nazwania element – mechanizm, który znajduje się po lewej stronie czarnej postaci. Czy ucieka on przed nią, czy raczej toruje jej drogę – nie wiadomo. Istotny jest z pewnością baranek wielkanocny – figurka po lewej stronie przedstawienia, będąca tradycyjnym symbolem zmartwychwstania Chrystusa. Jest to zatem symbol tryumfu nad śmiercią. Trudno powiedzieć, co by się stało, gdyby baranek zetknął się z czarnym duchem. Kto wyszedłby zwycięsko z tego starcia? Praca Hasiora nie daje odpowiedzi na to pytanie, raczej wytworza znaczeniowe napięcie pomiędzy elementami przedstawienia i pozostawia miejsce na domysły i projekcje widzów. Towarzyszące barankowi w lewym górnym rogu słońce wydaje się uobecniać nadzieję, którą Hasiór wprowadził do tego przedstawienia. Inspiracją dla powstania pracy mogło być pierwsze wydanie „Dżumy” Alberta Camusa w 1957.



37 †

WŁADYSŁAW HASIOR

1928–1999

"Szczęście Pełne Blasku", 1985

asamblaż, kolaż, folia/drewno, płyta pilśniowa, papier, 87 x 67 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Hasior W. | 1985 | "Szczęście Pełne Blasku"'

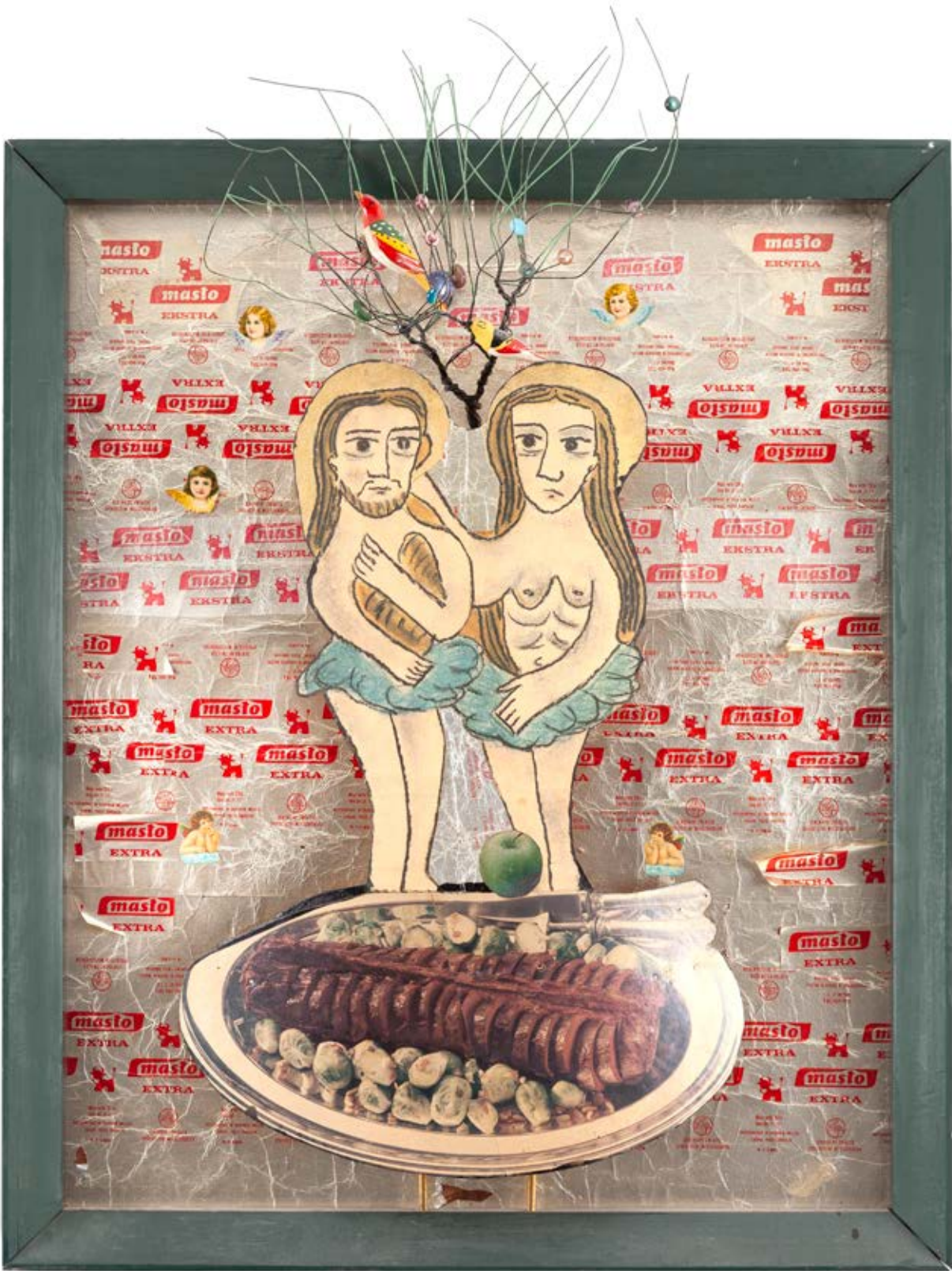
estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 400 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Marii i Ryszarda Radwiłowiczów

LITERATURA:
por. „Zmarł Władysław Hasior”, w: „Gazeta Krakowska” 19 VII 1990 r., s. 1

„Dzieła te są wybitnym i bynajmniej nie lokalnym czy zaściankowym wybuchem talentu, ekspresji oraz głęboko humanistycznego wyrazu i przesłania”.

Jacek Chromy



OUTSIDER Z WYBORU



Władysław Hasiór należał do grona oryginalnych artystów, których twórczość zarówno ze względu na jej znaczenie, jak i zastosowane techniki wyrywa się z typowych kategoryzacji i definicji. Tworzył rysunki, slajdy, sztandary, rzeźby, pomniki i happeningi. Jednak najbardziej znany pozostał jako twórca asamblaży, których istotą jest łączenie elementów pozornie do siebie nieprzystających, odrębnych, tworzących dziwne zestawienia. Asamblaż to technika pośrednia, występująca poza granicami tradycyjnych podziałów i kategorii, lokująca się gdzieś między nimi. Sztuka Hasióra przekracza podziały stylistyczne i teoretyczne, pozostaje zjawiskiem szczególnym.

Hasiór był outsiderem, który zdomował się na peryferiach świata artystycznego, zarówno w sensie geograficznym, jak i z uwagi na pozycję w swoim środowisku. Pomimo że sztukę i postawę Hasióra można uznać za „odrębną” i „osobną” oraz kiedy myśli się o nim jako o rezydującym na peryferiach świata artystycznego, na Podhalu, nie powinno to przesłaniać faktu, że Hasiór był twórcą obecnym w oficjalnych instytucjach sztuki głównego nurtu. W latach 60. i 70. XX wieku znajdował się u szczytu sławy i pozostawał jedną z ważnych postaci sztuki polskiej, ciesząc się uznaniem ze strony instytucji. W 1966, mniej niż dekadę po ukończeniu edukacji artystycznej, swoje prace prezentował na monograficznej wystawie w Zachęcie (wówczas CBWA Zachęta). W 1974 wystawa monograficzna artysty była pierwszym takim wydarzeniem zorganizowanym w odbudowanym Zamku Królewskim w Warszawie. W 2024, z okazji jubileuszu 50-lecia ukończenia odbudowy, ponownie przygotowano wystawę czasową artysty, co poświadcza między innymi to, że pomimo upływu lat sztuka Hasióra nie traci na aktualności.

Władysław Hasiór był artystą o nieograniczonej wyobraźni i ogromnej twórczej odwadze. Chyba żaden polski artysta nie wzbudzał tak skrajnych emocji jak on. Częstokroć niezrozumiany i oskarżany o bluźnierstwa bezpardonowo łączył w swojej sztuce symbolikę religijną z trywialnymi, prymitywnymi przedmiotami codziennego użytku, często będącymi wy-

tworami rozwijającej się wówczas kultury masowej. Ta na wskroś nowatorska na forum polskiej sztuki działalność artysty spotykała się z pozytywnymi recenzjami krytyki, ale wywoływała także duże kontrowersje, nierzadko szokując i zaskakując tradycyjnie nastawioną publiczność. Część odbiorców sztuki Hasióra niejednokrotnie zarzucała twórcom, że swoją skandalizującą twórczością ośmiesza święte prawdy wyznawane przez katolików. Artysta jednak nie zgadzał się z poglądem, że jego twórczość jest bezbożna. Nie potwierdzał również, że jest religijny. Odwoływał się do atmosfery sakralnej, gdyż według niego stanowiła najlepszy nośnik do realizacji własnych założeń artystycznych. Źródeł sztuki Hasióra należy poszukiwać w obrzędach charakterystycznych dla kultury ludowej, która przeżywała swój rozkwit u schyłku XIX i w pierwszych dekadach XX wieku. Artysta z górskim folklorem miał do czynienia niemal od najmłodszych lat. Wpłynęły na to przede wszystkim nauki pobierane w szkole prowadzonej przez Antoniego Kenarę – wybitnego pedagoga, który wpajał swoim uczniom szacunek dla tradycji sztuki ludowej, biegłą znajomość warsztatu, a także orientację w tendencjach współczesnej sztuki. Nie bez znaczenia była również ówczesna aura Zakopanego – wielka inspiracja dla twórczości artysty. Stamtąd właśnie czerpał twórczą moc, tam znajdowała się jego pracownia, tam też powracał z każdej podróży. Jak twierdzili historycy sztuki: asamblaże Hasióra są bliskie kącikom z domowymi pamiątkami znajdującymi się w niemal każdym góralskim domu, gdzie obok siebie znajdowały się dewocjonalia, rzemiosło ludowe i bliskie tandecie produkty kultury masowej. Idąc tym tropem, prace artysty mogą przywołać na myśl właśnie przydrożne kapliczki, które Hasiór jako pierwszy potraktował jako pełnoprawne dzieło sztuki i uwiecznił na licznych fotografiach będących rodzajem dokumentu. Można przypuszczać, że tworzenie przez Hasióra wspomnianych kapliczek wynikało nie tyle z głębokiej i szczerzej potrzeby wyrażania wiary, ile z wewnętrznej obowiązku dokumentowania rzeczywistości. We współczesnej kulturze dostrzegał wiele wciąż żywych elementów myślenia magicznego, co znalazło odzwierciedlenie w totemicznym lub sakralizującym tonie jego prac. Symbolika religijna w połączeniu z kiczowatą materią służyła mu do kreacji własnego, głęboko egzystencjalnego przesłania.



JÓZEF SZAJNA

1922–2008

"Remanent przeszłości", 2001

asamblaż, kolaż, ołówek, fotografia/tektura naklejona na płytę, 50 x 36 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu kompozycji: "remanent przeszłości | Szajna 2001"

estymacja:
5 000 – 8 000 PLN
1 200 – 1 900 EUR

Na całokształt postawy artystycznej i osobowości Józefa Szajny wpływ miały jego traumatyczne przeżycia wojenne, po których odnalazł w sztuce pełnię spokoju i bezpieczeństwa. W lipcu 1941 jako dziesiętnastolatek trafił do obozu KL Auschwitz. Jeszcze przed pojmaniem był zaangażowany w działalność konspiracyjną Związku Walki Zbrojnej pod pseudonimem Esjot 25, przyjmując tu funkcję łącznika. Jako podejrzaný próbował przedostać się na Węgry, jednak został ujęty na Słowacji. Po przesłuchaniu i pobiciu przez gestapo na posterunku w Muszynie został przetransportowany do Auschwitz. W życiu obozowym ważną postacią dla artysty był dawny kolega z czasów ich wspólnej służby w harcerstwie. Okres ten naznaczony ciągłym zagrożeniem, w cieniu śmierci był dla artysty źródłem refleksji: „Nie liczą się podziały na rasy, klasy, przekonania polityczne, podziały religijne. Stanowimy archipelag psychik ludzkich – nieludzkich, kiedy człowiek staje się numerem”. (Józef Szajna, Wybory i odniesienia, [w:] Kanon i remix przestrzeni polskiego teatru XX i XXI w. Józef Szajna, [red.] Magdalena Matyja–Pietrzyk, Katowice 2016, s. 50). Wraz z przeniesieniem do nowo wybudowanego obozu Birkenau pełnił funkcję sprzątacza. Po próbie ucieczki w 1943 został skazany na śmierć. Finalnie kara ta została zamieniona na dożywocie. Stres związany z obcowaniem w celi z innymi skazanymi oczekującymi na wykonanie wyroków odcisnęły na Szajnie silne piętno, które można dostrzec w elementach kompozycji prezentowanej pracy.

Po trudnym okresie przeżyć wojennych sztuka pozwoliła artyście „wykreować siebie na nowo” wraz z przywróceniem mu własnej godności i osobowości, a przede wszystkim zamianie numeru obozowego na własne nazwisko. Doświadczenie to Szajna przekładał na dobór odpowiednich elementów w działaniach twórczych: szmaty, buty, chodaki, taczki czy też kalekie kukły bliskie ludzkim zwłokom. Nieustanna walka dobra ze złem odnajdywała swe odzwierciedlenie również w zestawieniu odpowiednich powierzchni gładkich i chropowatych, ładnych i brzydkich, spokojnych i agresywnych. Różnorodne formy Szajna czynił nieustannym przenikaniem wyobraźnego z niewyobrażalnością. Ukształtowana na przełomie lat 60. i 70. jego koncepcja teatralna zyskała na znaczeniu w późniejszych realizacjach malarskich, które stanowiły ze scenografią formalną jedność. To właśnie obie dziedziny sztuki pozwalały Szajnie na wyrażenie osobistego przekazu oraz konkretnych treści, o czym wypowiadał się następująco: „Współczesna cywilizacja upoważnia i zmusza artystę–malarza do opuszczenia płaszczyzny, zainteresowania się przestrzenią, w finale zaś zajęcia się budowaniem całego widowiska. Jako malarz interesuję się pojęciem trwania w czasie; dla wyrażenia czasu szukam form, znaków, symboli w przestrzeni, a treści uniwersalne odnajduję w symultanicznej grze sprzeczności. Odczuwam potrzebę opuszczenia swojego atelier, tworzenia wśród ludzi, pisanie scenariuszy, mówienia o tym, co nas boli. Właśnie jako malarz znajduję większą możliwość wypowiadania się w teatrze działań i akcji otwartych typu happening” (Józef Szajna, Dno [w:] Świat Józefa Szajny, [red.] Krystyna Oleksy, Oświęcim 1995, s. 9).



39 †

HENRYK CZEŚNIK

1951

Bez tytułu, 2020

olej, kolaż/płótno, 200 x 300 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'H. Cześnik 20'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 000 - 18 700 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„Kończę z nieukrywaną ulgą, porównywalną ze stanem psychicznym człowieka w kolejce do dentysty. Na całe szczęście brzmi jeszcze w uszach powiedzenie profesora Kazimierza Ostrowskiego, który mawiał, że najlepszy dentysta to taki, który nie przyjmuje”.

Henryk Cześnik



40 †

ERNA ROSENSTEIN

1913–2004

"Z wiatrem", 1985

gwasz/płótno, 46,5 x 39 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. Rosenstein | 1985'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'E. ROSENSTEIN | "Z WIATREM" | 46,5 x 39'

datowany na krośnie malarskim: '1985'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

18 700 – 28 000 EUR

„Tak strasznie samotna,
że jest jak gdyby jej język wyrwali
i tym wyrwanym językiem
mówi teraz do nikogo”.

Erna Rosenstein, „Samotna”



Erna Rosenstein to jedna z najważniejszych – jeśli nie najważniejsza – przedstawicielka powojennego surrealizmu w Polsce. Urodziła się w 1913 roku we Lwowie. Obecnie należy do wąskiego grona tych twórczyń, których sztuka jest dostrzegana przez najważniejsze światowe instytucje kultury. Dzisiaj w kontekście globalnego spojrzenia na surrealizm, oczywistym wydaje się oddanie należnego miejsca artystce, której sztuka tak silnie wyróżnia się na tle polskiej sztuki powojennej, a jednocześnie stanowi istotny element w ogólnościowym ujęciu swojego nurtu.

Twórczość Erny Rosenstein kształtowała się od bardzo wczesnych i prywatnych źródeł oddziaływania, sięgających skojarzeń niemal dziewczęcych, poprzez szukanie rozwiązań wewnętrznych niepokojów w kontakcie z otaczającym światem w malarstwie surrealistycznym, a jednocześnie bardzo kobiece ucieczki od rzeczywistości. Z owych emocjonalnych źródeł wywodzą się dzieła przemyślane, a co więcej – osobiście przeżyte. Jak pisała sama autorka:

„Wszystko, co robię, musi być zgodne z tytułem jednego z moich obrazów: ‘Za spuszczeniem powiek’, z tym, co widzę od wewnątrz. Reszta jest sprawą mojej wolności. Mogę robić malarstwo przedstawiające, ale równie dobrze aluzyjne czy wyabstrahowane. Zewnętrzny, stosowany powszechnie podział między kierunkami nie jest dla mnie ważny. Idzie tylko o to, żebym widziała rzecz przy zamkniętych powiekach”.

Erna Rosenstein w rozmowie ze Zbigniewem Taranienko, [w:] katalog wystawy, Erna Rosenstein, Centrum Sztuki Studio, Warszawa 1984, s. nlb.

Obie prace, które prezentujemy w naszym katalogu, pochodzą z późniejszego okresu twórczości Rosenstein, nadal jednak wyrażającym to samo co wcześniej dążenie do oddania w sposób plastyczny unikalnej poetyki artystki, która oprócz malarstwa, rysunku i rzeźby, tworzyła również wiersze. Tym, co uderzające, w wymiarze treściowym wszystkich dziedzin artystycznego wyrazu Erny Rosenstein, odnajdujemy element zaskoczenia w łączeniu różnych wymiarów: realnego i nierealnego, zmysłowego i duchowego, uchwytnego i ulotnego. Oprócz tego, śmiało przekraczała granice między tym, co postrzegane jako poważne a niepoważne, dojrzałe a niedojrzałe, wykształcone a naiwne. Podobnie dzieje się w wymiarze formalnym, w którym artystka łączy to, co pozornie niepasujące.

W czasie II wojny światowej Erna Rosenstein była więziona w getcie lwowskim, później ukrywała się w Warszawie i Częstochowie. Według znanej analizy Freuda, nieświadomość sama dąży do powtórzeń, a to, co wyparła, wydobywa się na powierzchnię świadomego pod wpływem zewnętrznych bodźców. Twórczość Rosenstein była rozpięta pomiędzy pracą świadomości a tym obszarem, którego skontrolować ani nazwać się nie da, który wciąż wylania z siebie co nowe i nieznanne. O Rosenstein można powiedzieć, że miała świadomy stosunek do nieświadomego, co zawdzięczała być może wczesnym surrealistycznym zainteresowaniom, a może temu, że na początku lat 30., spędziła w Wiedniu, mieście narodzin psychoanalizy. Sama mawiała, że jakieś rzeczy ze świata fascynowały ją, a ona starała się je urealnić na swych obrazach. Dla artystki sensem sztuki nie było dzieło, ale działanie. Sztukę zaś Erna Rosenstein rozumiała jako momentalne odsłonięcie procesu psychicznego. Świadoma przepaści pomiędzy językiem a rzeczywistością, kontakt pióra z kartką określała jako „zranienie” a imiona, jakie nadajemy rzeczom „przerwaniami” (Erna Rosenstein. Rzeczy, ślady, papiery z szafy, Łódź 2002, s. 42).



41 ↑

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Nadchodzi", 1995

gwasz/plyta, 35 x 42 cm
sygnowany i datowany p.d.: '1995 E. Rosenstein'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "'Nadchodzi" 1995 E. Rosenstein'

estymacja:
16 000 – 25 000 PLN
3 800 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Ewy Urszuli Wilczur-Garzteckiej



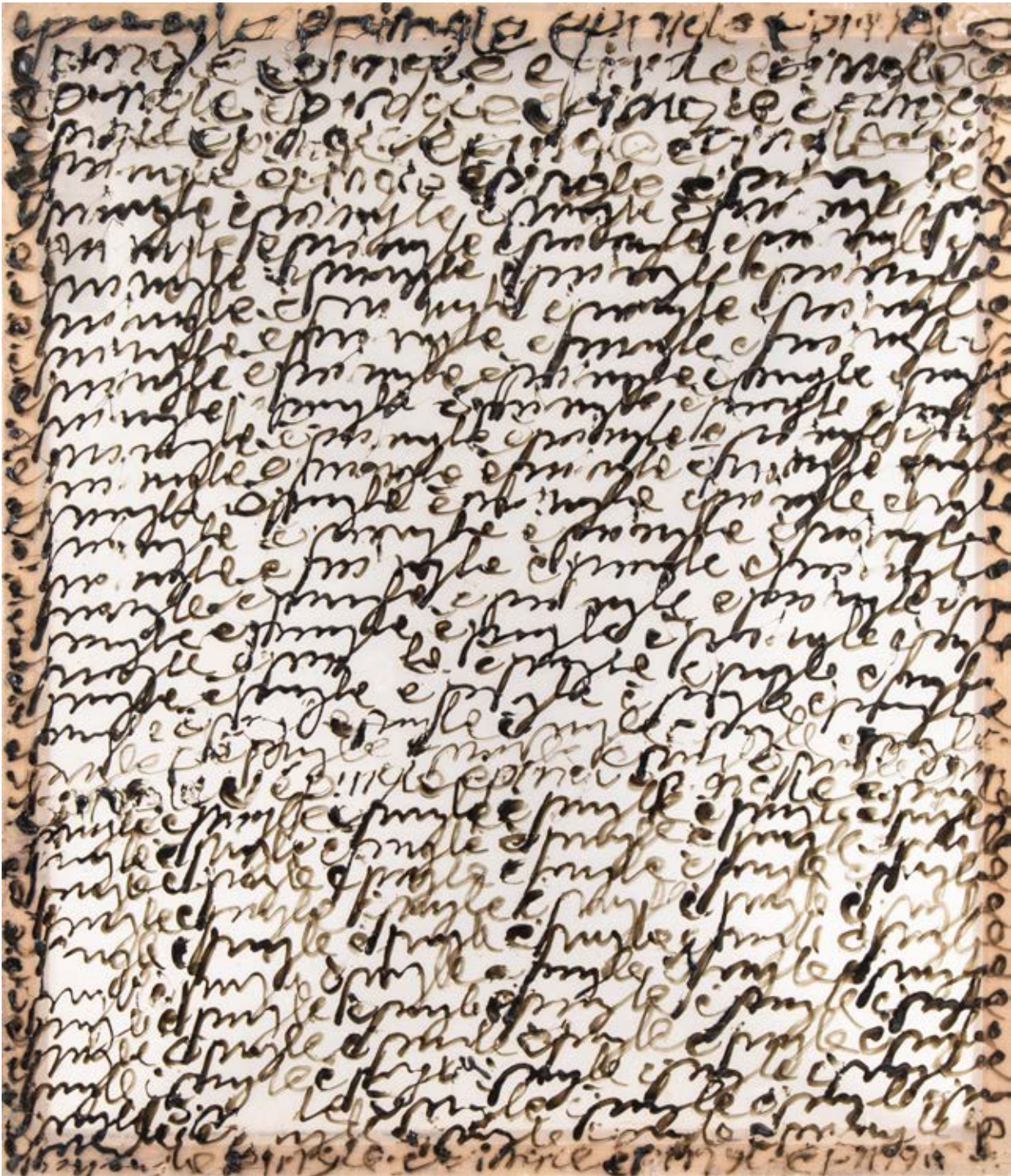
42 †

TERESA TYSZKIEWICZ
1953-2020

"Épingle" ("Szpilka"), 1999

farba alkidowa/plastikowy materiał, 69 x 60 cm
sygnowany i datowany na krośnie: 'Teresa Tyszkiewicz "épingle" 1999'

estymacja:
50 000 – 80 000 PLN
11 700 – 18 700 EUR



NATURA ZNAKU



Teresa Tyszkiewicz, „Gris-épingle„, 1999, fot. DESA Unicum



Teresa Tyszkiewicz, „Szpilka” („No 7”), 1998, fot. DESA Unicum

Praca „Épingle” z 1999 wyróżnia się na tle pozostałej twórczości Teresy Tyszkiewicz, choć wciąż wpisuje się w założenia jej praktyki twórczej. Odmienność uwidacznia się tutaj w technice przyjętej przez artystkę. W kompozycji nie pojawiają się metalowe szpilki przeszywające podłoże obrazu, które są najbardziej charakterystyczne w ouvre Tyszkiewicz, lecz ich ekwiwalent w postaci znaku językowego. W prezentowanej pracy artystka zamiast nabijać kompozycje faktycznymi szpilkami, zdecydowała się na gęste wypełnienie powierzchni obrazu wypukłymi napisami „Épingle” (tłum. „Szpilka”). Warstwa farby uformowana w słowo stała się tu znakiem, który odnosi nas do rzeczywistości pozajęzykowej. Zastępowanie szpilek znakami językowymi je określającymi możemy zauważyć także w innych pracach Tyszkiewicz z lat 90. XX w., m.in. w pracy „Szpilka” („No 7”) z 1998 lub w „Gris-épingle” z 1999.

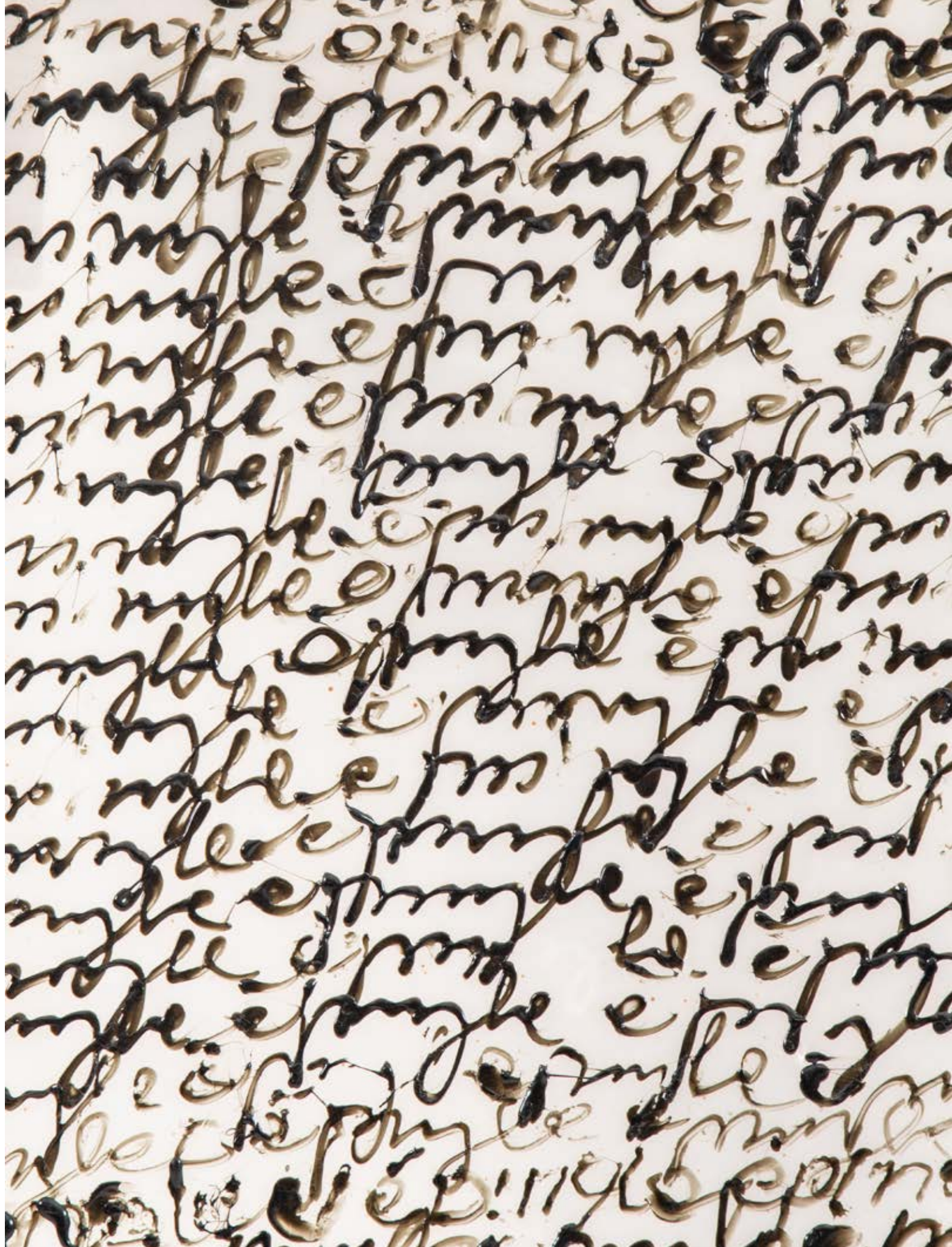
Szpilki w pracach Teresy Tyszkiewicz stawały się nośnikiem jej gestu. Artystka poprzez proces wbijania szpilek w rytualizowany sposób wyrażała siebie i swoją relację ze światem. Tym samym jej dzieła stawały się zapisem codziennych zmagających artystki i sposobem budowania osobistej przestrzeni wyrazu. Gest twórczy artystki również może być odczytywany jako rytuał przynoszący ulgę w metaforycznej udręce i bólu. „Prace szpilkowe” są w swoim codziennym, powtarzalnym i długotrwałym procesie niezwykle poszerzeniem dokamerowych performansów i prac fotograficznych artystki, w których również poddawane jest analizie sensualne doświadczanie kobiecości.

Na przestrzeni lat szpilki pojawiały się w ogromnej liczbie prac i wystapieniach – czasem stłoczone, wbite rytmicznie w powierzchnię płótna, pokryte farbami, przylutowane, innym razem rzucone na twarz leżącej artystki lub zdobiące maskę przywdziewaną przez nią do fotografii. W obrazach z serii zawarte jest doświadczenie bólu, który jest składową kobiecego istnienia. Tak otwarte komunikowanie tego aspektu życia kobiet było odkrywcze. Teresa Tyszkiewicz jako pierwsza, używając tego języka sztuki, wskazała drogę wielu innym współczesnym artystkom.

Monumentalne, nabite tysiącami szpilek obrazy noszą w sobie godziny, tygodnie, a nierzadko i miesiące spędzone przez twórczynię na przekłuwaniu płócien. Jak wspominała Zofia Machnicka: „Pamiętam zniszczone i zniekształcone dłonie Teresy, kontrastujące z jej ciągle pięknym ciałem. Długotrwały, wielomiesięczny proces nabijania szpilkami papieru, fotografii, płótna czy obiektów stał się dla artystki swojego rodzaju performancem angażującym jej ciało w działanie zakładające rytmiczne nawarstwianie gestu i powtarzalność”.

Teresa Tyszkiewicz to jedna z artystek, w której twórczości sztuka w szczególny sposób spletała się z życiem, a artystyczna praktyka stanowiła niezbywalny fragment codzienności. Tyszkiewicz nie była wykształcona artystycznie, wielu krytyków zwraca uwagę na fakt, że pozwoliło jej to na zachowanie świeżego spojrzenia i wypracowanie niezwykle oryginalnego języka twórczości. Istotnie, tym, co cechuje filmy, fotografię, obrazy i obiekty artystki, jest ich autentyczność, zazwyczaj bezkompromisowa. Wprowadzenie do świata sztuki zawdzięczała w dużej mierze swojemu mężowi – filmowcowi i plastykowi Zdzisławowi Sosnowskiemu, z którym stworzyła wspólnie kilka ze swoich pierwszych filmów. Dzięki temu wstąpiła niejako z miejsca w szeregi artystów awangardowych, stosowane przez nią rozwiązania nie miały żadnych związków z akademicką działalnością. Tyszkiewicz widziała świat „niewytresowanym okiem”, jak powiedziała o niej Bożena Czubak.

Twórczość artystki, radykalnie subiektywna i oparta na intuicji, w prekursorski sposób otwierała język sztuki na refleksję o kobiecości obejmującej sensualność, erotyzm i kruchosć, fizjologię, brutalność, ból i siłę. W osobnym uniwersum artystycznym najistotniejszą rolę odgrywało dla niej doświadczanie, głęboka potrzeba relacji, a czasem konfrontacji z ciałem i materią: „Tereniem takiej nieantagonistycznej walki mającej swoje biologiczne źródło w instynkcie seksualnym i samozachowawczym jest królestwo Erosa. Do niego odsyła nas autorka, umieszczając w swoich obrazach drogowskazy w postaci nabrzmiałych, mięsistych form o kształtach fallicznych i waginalnych. Ich obecność pozwala odczytać inne elementy plastyczne, jak szpilki w obrazach czy ziarno w filmie, jako symbole vitalnej energii człowieka” – pisała Barbara Askanas.



43

IZABELLA GUSTOWSKA

1948

"Poza sobą VI", 1985

autooffset/papier, 132 x 98,5 cm (w świetle oprawy)

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 700 – 16 300 EUR

WYSTAWIANY:

IX British International Print Biennale, Cartwright Hall, Bradford, 23.03–22.06.1986

XI Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków, 1986

„Graphica Atlantica”, wystawa zbiorowa, Kjarvalsstaðir, Reykjavik, 8–28.06.1987

„Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960. Central European Art since 1960”, wystawa zbiorowa, Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Wiedeń, 30.11.1987–26.01.1988

„Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960. Central European Art since 1960”, wystawa zbiorowa, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 18.02–17.04.1988



44 †

TOMASZ CIECIERSKI

1945–2024

Bez tytułu, 1992

olej/piótno, 58 x 56 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Tomasz Ciecierski | 1992 | wł. JANA i Stanisław Szadkowski"

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 500 – 14 000 EUR

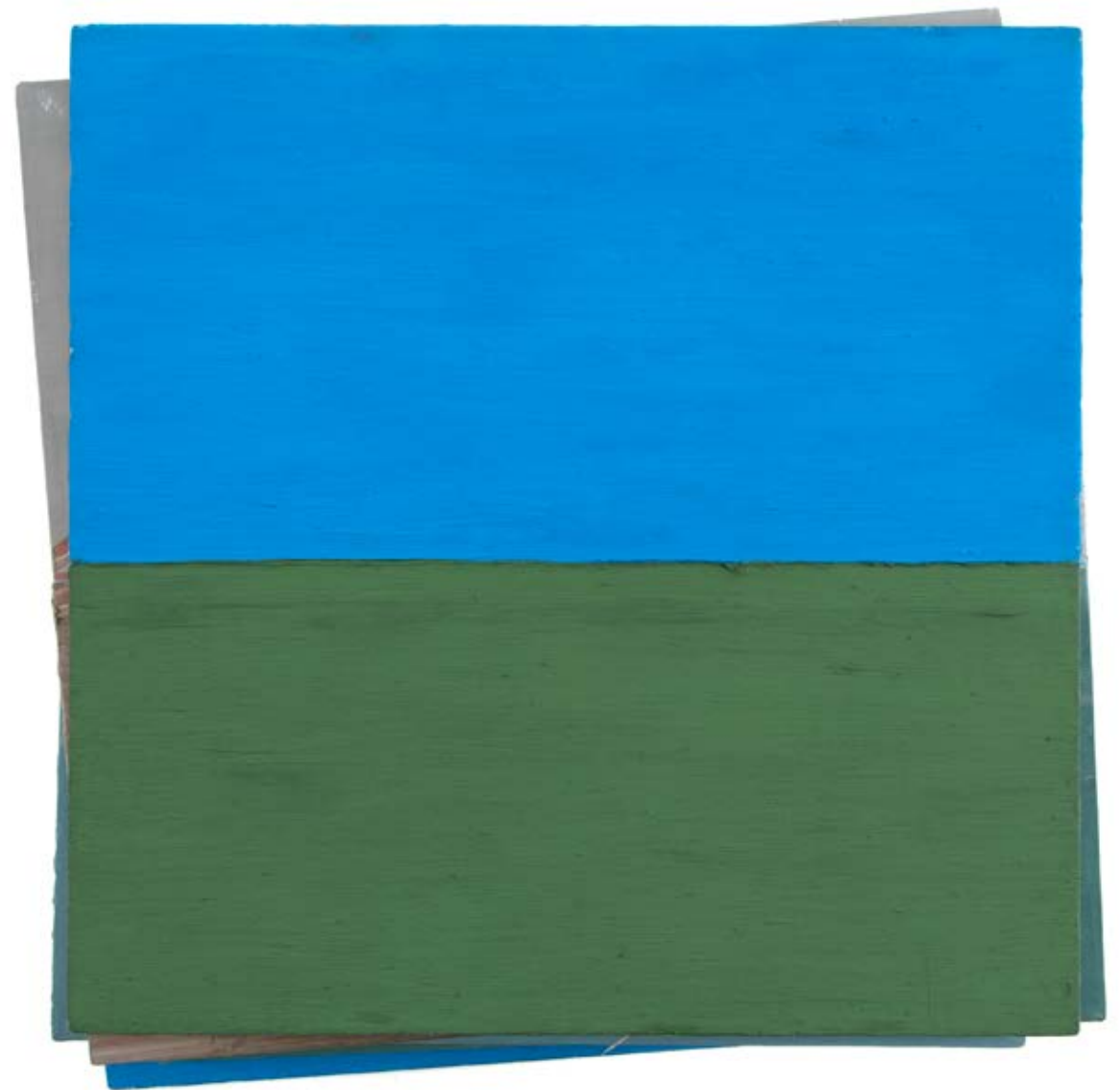
POCHODZENIE:

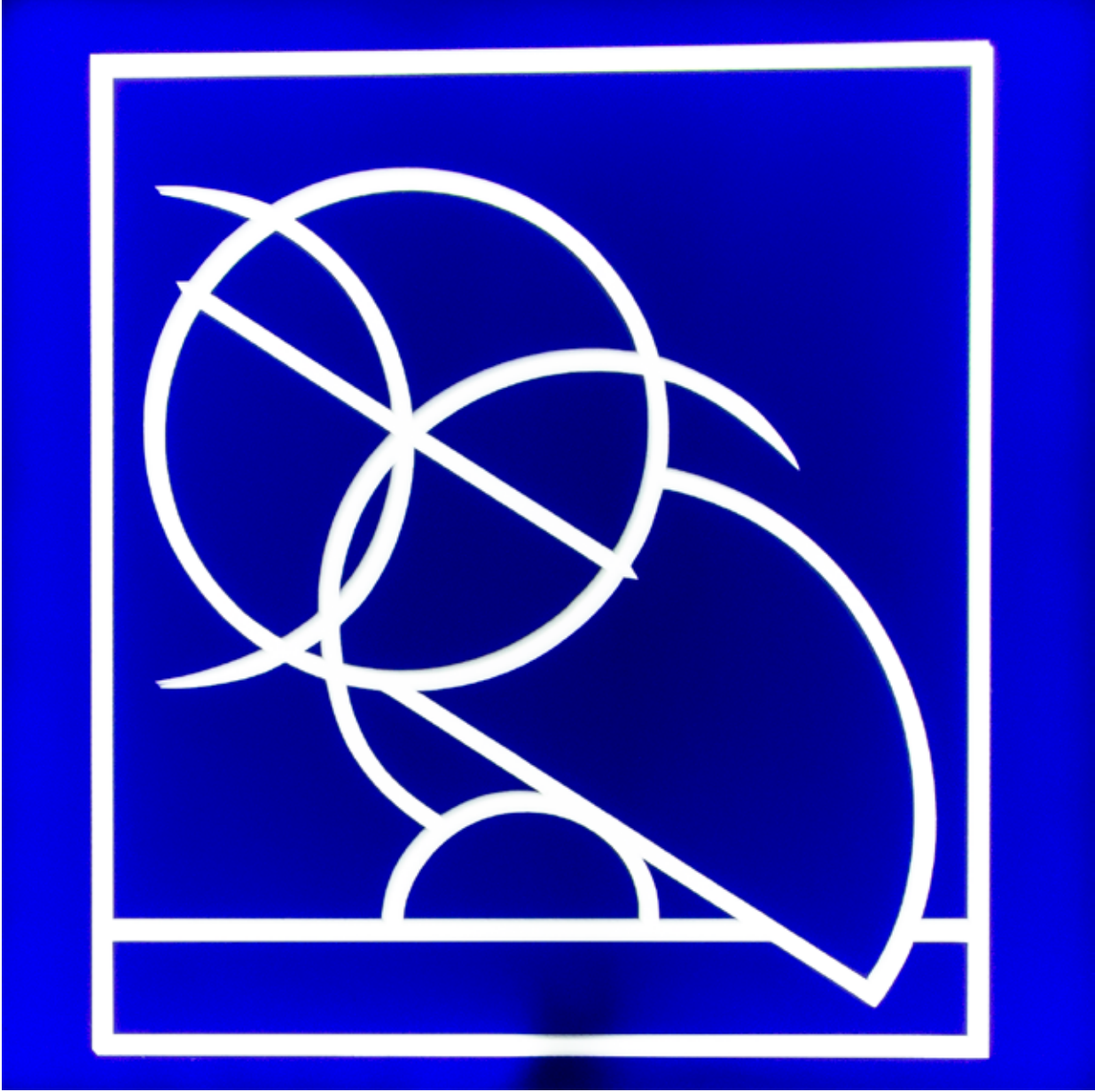
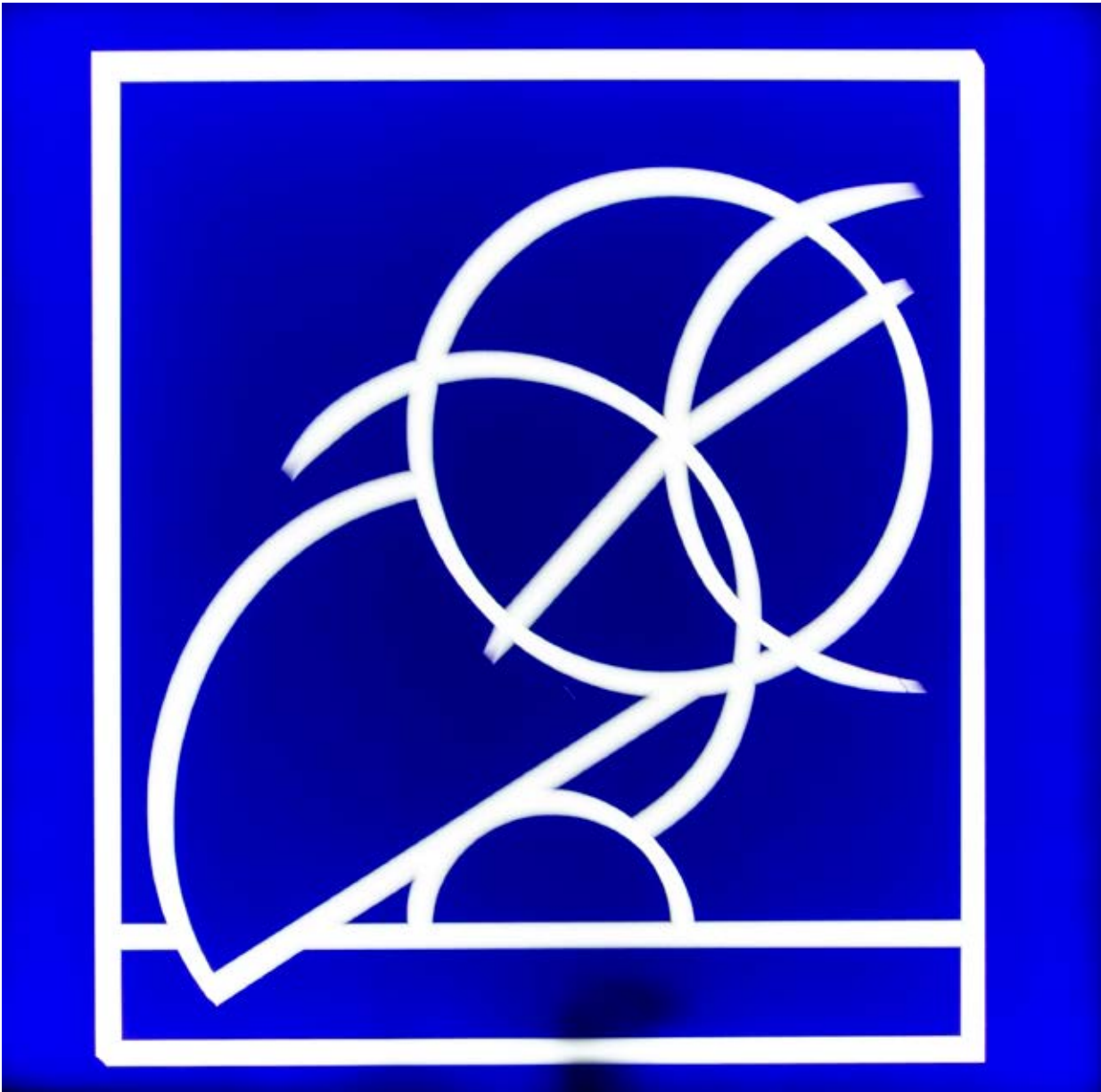
zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Francja

DESA Unicum, 2021

kolekcja prywatna, Polska





45 ↑

ZBIGNIEW GOSTOMSKI
1932–2017

"Sowa I" i "Sowa II" – zestaw lightboxów, 2001

lightbox, 26 x 26 cm (wymiary każdej pracy)
na odwrociu każdej pracy papierowa nalepka z pieczęcią "ZG" oraz papierowa nalepka z pieczęcią potwierdzającą autentyczność przez Barbarę Gostomską
do każdej pracy dołączony transformator

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

LITERATURA:
por.: Lech Stangret, Zbigniew Gostomski. Ad rem, Radom 2012, poz. kat. 230, s. 235 (il)

„Zasadniczym polem, na którym koncentrują się artystyczne doświadczenia Zbigniewa Gostomskiego, jest problematyka angażująca sztukę w analizę systemów rządzących postrzeganiem form wizualnych. Autonomiczny, uniwersalistyczny i abstrakcyjny charakter jego dzieł wydaje się je wiązać, w szerszym zakresie, z modernizmem (w ujęciu Clementa Greenberga), a w węższym, z tradycją konstruktywistyczną”.

Lech Stangret

46 †

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Prostokąty", 2012

olej/ płótno, 110 x 140 cm
sygnowany p.d.: 'AR'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 972 "PROSTOKĄTY" | 2012'

estymacja:
16 000 – 20 000 PLN
3 800 – 4 700 EUR

„Wiem, że Sztuka jest zjawiskiem tak pojemnym i nieskończenie wielkim, że jest w Niej miejsce na wszelkie przejawy wyrażania swojego stosunku do świata. I nadal jest tu miejsce na malowanie, niezależnie od panujących mód i trendów. Świadomie nie piszę o obrazach. Nie należę do artystów zobowiązanych do komentarza odautorskiego. Obrazy niech bronią się same”.

Aleksander Roszkowski



47 †

ANDRZEJ STRUMIŁŁO

1927-2020

Bez tytułu, 2017

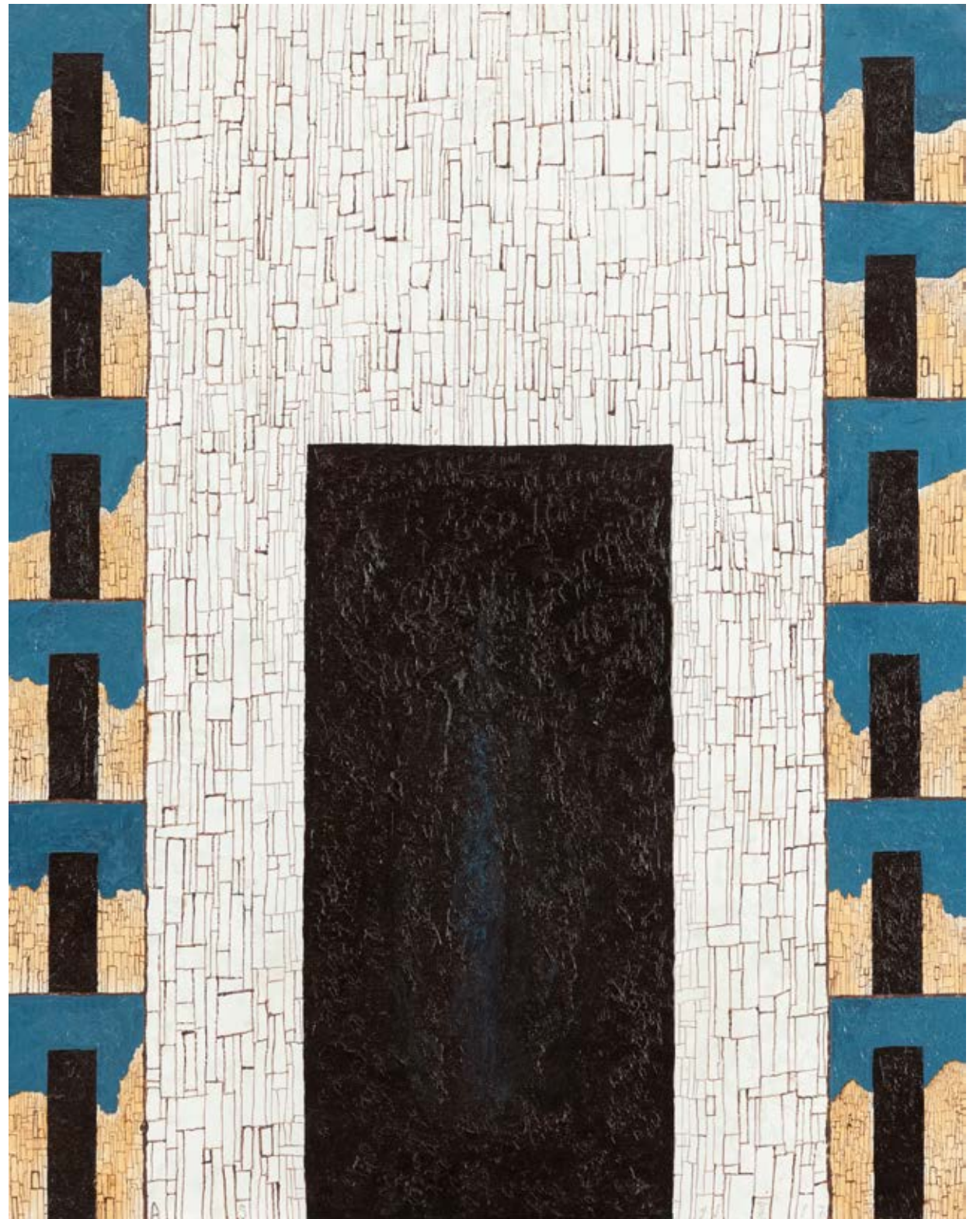
olej/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany i datowany u dołu w kompozycji: 'A S 11 II 17'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 500 – 4 700 EUR



48 †

ALFONS MAZURKIEWICZ

1922-1975

Bez tytułu, 1964

olej/piótno, 86 x 135,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. Maz. 64.'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 700 – 16 300 EUR



49 †

KONRAD JARODZKI

1927-2021

"Przestrzeń XXXVII", 1973

akryl/ płótno, 100 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'K Jarodzki73'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "'PRZESTRZEŃ XXXVII" 1973 KONRAD JARODZKI'

estymacja:

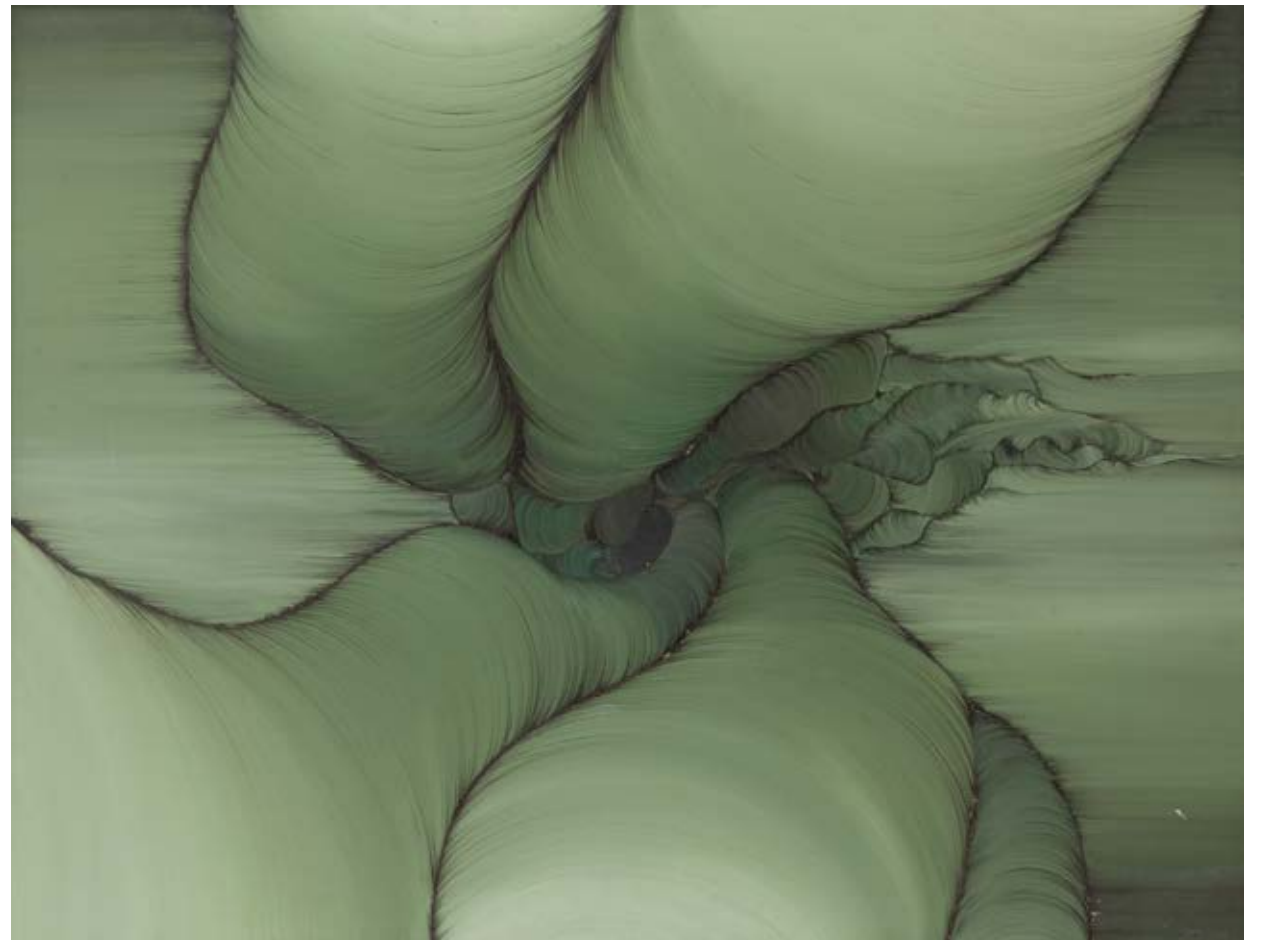
45 000 – 60 000 PLN

10 500 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:

Vanderkindere, Bruksela, 2022

kolekcja prywatna, Polska



50 †

RAJMUND ZIEMSKI

1930-2005

"Pejzaż zielony", 1960

olej/piótno, 150 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'R. ZIEMSKI | 60'

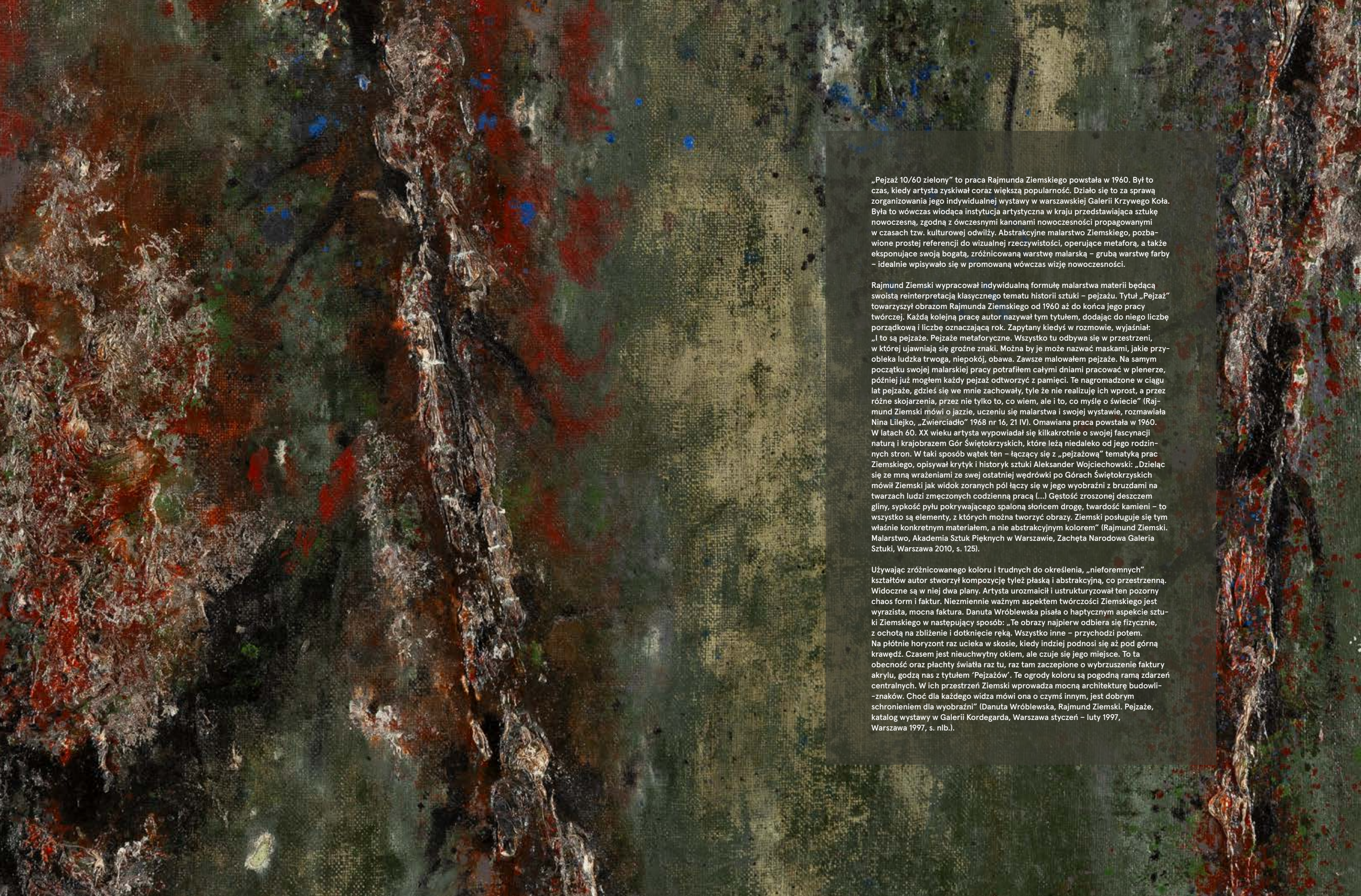
sygnowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | 70 x 145 | "PEJZAŻ ZIELONY"'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 000 - 18 700 EUR





„Pejzaż 10/60 zielony” to praca Rajmunda Ziemińskiego powstała w 1960. Był to czas, kiedy artysta zyskiwał coraz większą popularność. Działo się to za sprawą zorganizowania jego indywidualnej wystawy w warszawskiej Galerii Krzywego Koła. Była to wówczas wiodąca instytucja artystyczna w kraju przedstawiająca sztukę nowoczesną, zgodną z ówczesnymi kanonami nowoczesności propagowanymi w czasach tzw. kulturowej odwilży. Abstrakcyjne malarstwo Ziemińskiego, pozbawione prostej referencji do wizualnej rzeczywistości, operujące metaforą, a także eksponujące swoją bogatą, zróżnicowaną warstwę malarską – grubą warstwę farby – idealnie wpisywało się w promowaną wówczas wizję nowoczesności.

Rajmund Ziemiński wypracował indywidualną formułę malarstwa materii będącą swoistą reinterpretacją klasycznego tematu historii sztuki – pejzażu. Tytuł „Pejzaż” towarzyszył obrazom Rajmunda Ziemińskiego od 1960 aż do końca jego pracy twórczej. Każdą kolejną pracę autor nazywał tym tytułem, dodając do niego liczbę porządkową i liczbę oznaczającą rok. Zapytany kiedyś w rozmowie, wyjaśniał: „I to są pejzaże. Pejzaże metaforyczne. Wszystko tu odbywa się w przestrzeni, w której ujawniają się groźne znaki. Można by je może nazwać maskami, jakie przyobleka ludzka trwoga, niepokój, obawa. Zawsze malowałem pejzaże. Na samym początku swojej malarskiej pracy potrafiłem całymi dniami pracować w plenerze, później już mogłem każdy pejzaż odtworzyć z pamięci. Te nagromadzone w ciągu lat pejzaże, gdzieś się we mnie zachowały, tyle że nie realizuję ich wprost, a przez różne skojarzenia, przez nie tylko to, co wiem, ale i to, co myślę o świecie” (Rajmund Ziemiński mówi o jazzie, uczeniu się malarstwa i swojej wystawie, rozmawiała Nina Lilejko, „Zwierciadło” 1968 nr 16, 21 IV). Omawiana praca powstała w 1960. W latach 60. XX wieku artysta wypowiadał się kilkakrotnie o swojej fascynacji naturą i krajobrazem Gór Świętokrzyskich, które leżą niedaleko od jego rodzinnych stron. W taki sposób wątek ten – łączący się z „pejzażową” tematyką prac Ziemińskiego, opisywał krytyk i historyk sztuki Aleksander Wojciechowski: „Dzielać się ze mną wrażeniami ze swej ostatniej wędrowki po Górach Świętokrzyskich mówił Ziemiński jak widok zoranych pól łączy się w jego wyobraźni z brudami na twarzach ludzi zmęczonych codzienną pracą (...) Gęstość zroszonej deszczem gliny, sypkość pyłu pokrywającego spaloną słońcem drogę, twardość kamieni – to wszystko są elementy, z których można tworzyć obrazy. Ziemiński posługuje się tym właśnie konkretnym materiałem, a nie abstrakcyjnym kolorem” (Rajmund Ziemiński. Malarstwo, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 125).

Używając zróżnicowanego koloru i trudnych do określenia, „nieforemnych” kształtów autor stworzył kompozycję tyleż płaską i abstrakcyjną, co przestrzenną. Widoczne są w niej dwa plany. Artysta urozmaicił i ustrukturyzował ten pozorny chaos form i faktur. Niezmiennie ważnym aspektem twórczości Ziemińskiego jest wyrazista, mocna faktura. Danuta Wróblewska pisała o haptycznym aspekcie sztuki Ziemińskiego w następujący sposób: „Te obrazy najpierw odbiera się fizycznie, z ochotą na zbliżenie i dotknięcie ręką. Wszystko inne – przychodzi potem. Na płótnie horyzont raz ucieka w skosie, kiedy indziej podnosi się aż pod górną krawędź. Czasem jest nieuchwytny okiem, ale czuje się jego miejsce. To ta obecność oraz płachty światła raz tu, raz tam zaczepione o wyrzuszenie faktury akrylu, godzą nas z tytułem ‘Pejzażów’. Te ogrody koloru są pogodną ramą zdarzeń centralnych. W ich przestrzeń Ziemiński wprowadza mocną architekturę budowli – znaków. Choć dla każdego widza mówi ona o czymś innym, jest dobrym schronieniem dla wyobraźni” (Danuta Wróblewska, Rajmund Ziemiński. Pejzaże, katalog wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa styczeń – luty 1997, Warszawa 1997, s. nlb.).

51 †

ARIKA MADEYSKA

1928–2004

Bez tytułu, lata 60. XX w.

olej/piótno, 85 x 110,5 cm
sygnowany p.g.: 'MADEYSKA'

estymacja:

7 000 – 9 000 PLN

1 700 – 2 100 EUR

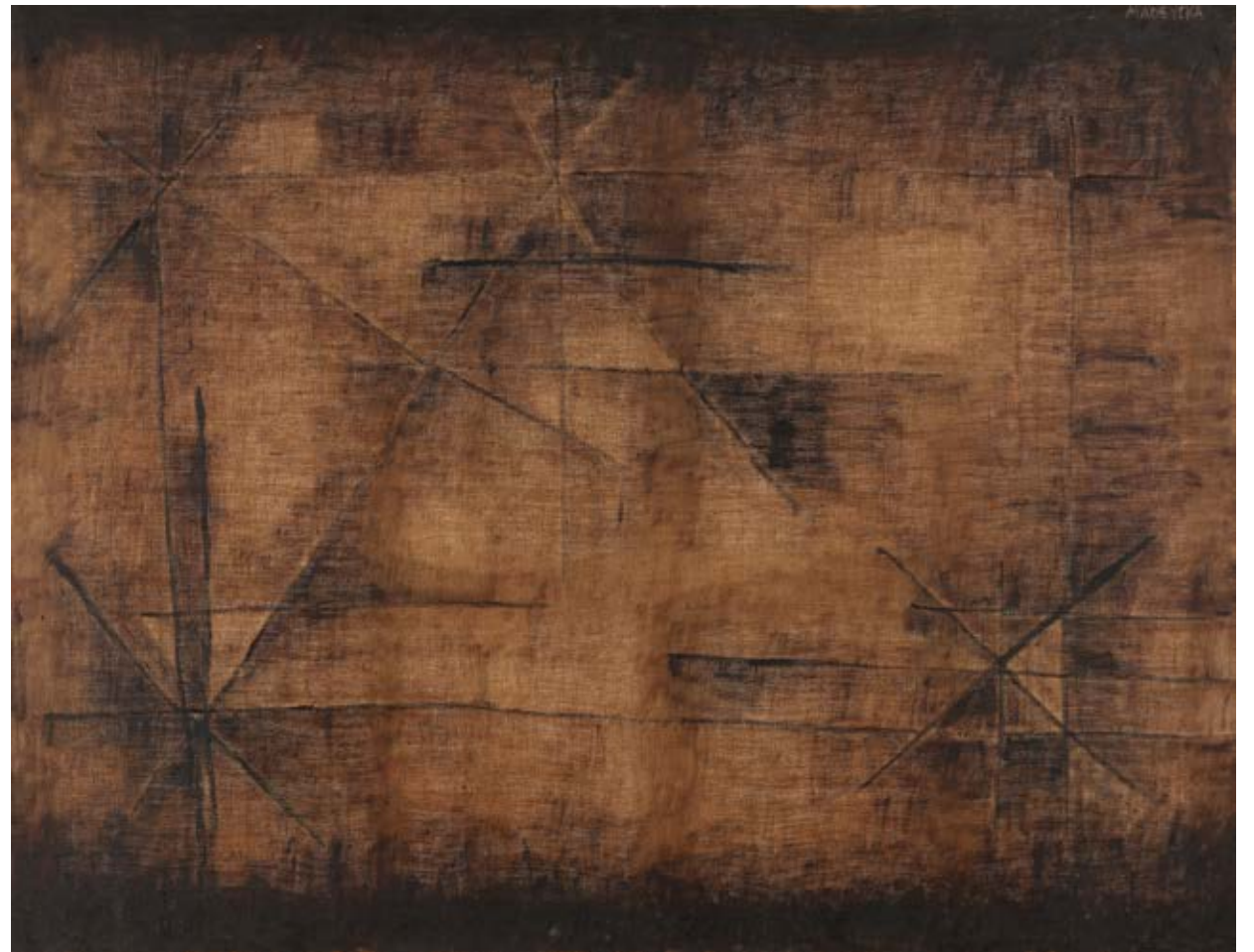
POCHODZENIE:

kolekcja Jerzego Andrzejewskiego

kolekcja prywatna, Polska

„Jeden z krytyków kiedyś powiedział, że obrazy Madeyskiej są ‘czysto plastycznym wyznaniem autorki’. To prawda. Jednak należy dodać, że jest to wyznanie bardzo dojrzałej artystki, która po latach poszukiwań swojej ‘właściwej drogi’, na takie ‘wyznanie’ może sobie pozwolić”.

Henryka Milczanowska



52 †

ADAM MARCZYŃSKI

1908-1985

"Nad wodą", 1953

olej/piótno, 70 x 100 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'MARCZYŃSKI 53'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: '100 x 70 ,NAD WODĄ, A. MARCZYŃSKI 1953. [wskazówka montażowa]'
na krośnie malarskim nalepka ramiarska

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

21 000 - 28 000 EUR

„Sztukę Marczyńskiego z tego okresu w głównej mierze determinuje kolor i forma – jej dwa główne filary. To one w znacznej mierze wyznaczały myślenie artysty o sztuce i kosmiczno-botanicznym świecie. Natura, która w wielu pracach z tego okresu przybiera niezwykle kształty, pokazuje się w różnych zależnościach i relacjach. Widać ich wzajemne oddziaływania i napięcia. Artysta nieustannie się nią ‘bawił’, zagłębiał się w nią, powtarzał motywy, nasyczał je barwą bądź ograniczał do zarysu konturem”.

Anna Budzałek



53

JERZY MIERZEJEWSKI

1917–2012

"Drzewa 2+1", 2000

olej/ płótno, 100 x 120 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Mierzejewski 2000'

na odwrociu papierowa nalepka autorska z opisem pracy oraz pieczęć Jerzego Mierzejewskiego

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 700 – 16 300 EUR

„Od dziecka byłem otoczony malarstwem. Jeśli znajdziesz się w takiej przestrzeni jako dziecko, zaczynasz oddychać malarstwem, zaczynasz malarstwem żyć, zaczynasz w końcu to malarstwo rozumieć. Nie zawsze takie tradycje rodzinne są czymś dobrym. Kiedy w pewnym momencie zaczęła we mnie dojrzewać świadomość, kim chcę być, ta świadomość pochodzenia przeszkadzała. Ale malarstwo, jak dzisiaj na to patrzę, to było przeznaczenie”.

Jerzy Mierzejewski



54 †

JACEK ZIEMIŃSKI

1953

"Ostatni kartofel", 1994

olej/piótno, 130 x 200 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'JZ 94'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JACEK ZIEMIŃSKI 1994 | "OSTATNI KARTOFEL" | 130x200 cm olej'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jacek Ziemiński MALARSTWO/MALAREI, Galeria Polskiego Instytutu Kultury, Berlin, 22.09-22.10.1995

Jacek Ziemiński – Malarstwo, Bałtycka Galeria Sztuki, Ustka, 13.07-26.08.2001

LITERATURA:

Jacek Ziemiński. malarstwo, katalog wystawy, Galeria Polskiego Instytutu Kultury w Berlinie, Kraków 1995, s. nlb. (il)

„Jacek Ziemiński to dojrzały artysta, który współtworzył ruch nowej ekspresji w latach osiemdziesiątych. Malował obrazy, które tajemniczym motywem, krajobrazem, światłem, patetyczną tonacją przypominały, że przedtem był i Paolo Uccello, i Caspar David Friedrich”.

Krzysztof Żwirblis





BUDOWANIE ZNACZEŃ

W latach 80. oraz w 1 połowie lat 90. Jacek Ziemiński wyrażał się artystycznie w obrębie nurtu nowej ekspresji. Malował wówczas obrazy o ponadnormatywnych rozmiarach. W tworzonych przez niego kompozycjach nierzadko odnajdziemy przeskalowane obiekty, które artysta umieszczał w nieodgadnionym krajobrazie, nadając im symboliczne znaczenia. Ziemiński unikał jednak bezpośrednich odniesień do politycznej i społecznej rzeczywistości, co wyróżniało go na tle innych malarzy wypowiadających się w języku neoekspresji. Obcując z pracami Ziemińskiego, można docenić mistrzowski warsztat, w tym niezwykle sprawne operowanie kolorem i światłem. Artysta świadomie czerpał z tradycji malarstwa sztalugowego. W sposób metaforyczny opisywał własne wewnętrzne przeżycia, co nasuwa skojarzenia z twórczością doby romantyzmu. Za to sięganie przez Ziemińskiego do charakterystycznej dla ekspresjonistów palety barwnej przywołuje skojarzenia z twórczością Van Gogha. To właśnie z fascynacji malarstwem holenderskiego artysty powstała technika Ziemińskiego. W kolejnym etapie poszukiwań twórca zwrócił się ku malarstwu abstrakcyjnemu – kompozycjom wielobarwnych pasów oraz geometrycznych form, nierzadko kojarzonych z projektami wzornictwa przemysłowego.

W czasie, w którym powstał obraz prezentowany na aukcji, Jacek Ziemiński mieszkał i tworzył w Berlinie. Tam też w 1995 w Galerii Polskiego Instytutu Kultury praca została wyeksponowana na wystawie monograficznej artysty. Krzysztof Żwirblis, kurator tejże wystawy, pisał następująco: „To nie tylko pochylenie się nad meandrami naszego losu, ale także dostrzeżenie siły sztuki, przekazujące nieobojętne światopoglądowo treści każę piętrzyć masy ciemnej materii w ‘Szyzifie’ czy napinać do granic eksplozji powierzchnię kokonu ‘Ostatniego kartofla’. (...) Kamień, chleb, kartofel – bryły nieliczące się z przestrzenią, tworzące surrealny klimat – to potencjalne energie, zamykające w niej całą skończoną już zawartość czasu i cywilizacji. Kres mitu, który traci moc wyjaśniania. (...) Patrząc na te prace, nie możemy opierać się jedynie na owym czytaniu symboli, znajdować łatwą satysfakcję płynącą ze zrozumienia. Przestrzega nas przed tym sposób malowania, z wyraźnie oddzielonymi smugami najczęściej czystego koloru. Wyraźne malarskie pismo w połączeniu z wielkimi formatami rozbija powierzchnię przedstawień, każde odbiorcy, nawet dalekiemu od problemów malarstwa, myśleć o jego materii. Myśleć o materialnym nośniku informacji organizującej świat, czy może tylko go opisującej?” (Krzysztof Żwirblis, [w:] Jacek Ziemiński. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Polskiego Instytutu Kultury w Berlinie, Kraków 1995, s. nlb.)

55

JAN TYNIEC

1960

"Jeźdźcy apokalipsy" – dyptyk, 1985

akryl/plótno, 120 x 200 cm (całość)

sygnowanym datowany i opisany na odwrociu: "'JEŹDŹCY APOKALIPSY", 1985 | JAN A. TYNIEC [adres] | AKRYL, 120x200 cm | (100x120 PLUS 100x120)"

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 000 EUR

WYSTAWIANY:

Jan Tyniec. Wystawa malarstwa, Pracownia Dziekanka, Warszawa, 27.05–1.06.1985



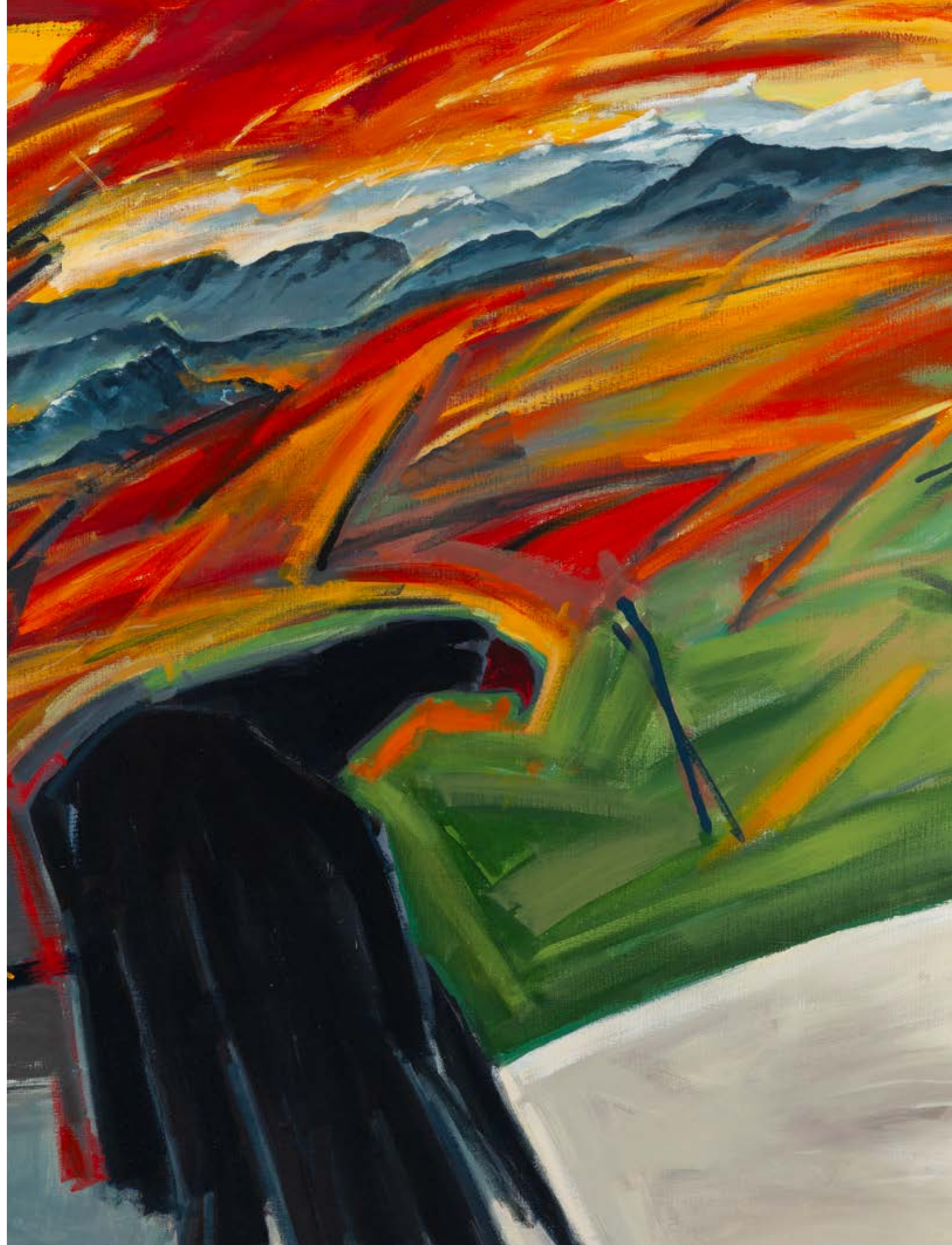


Apokalipsa św. Jana, nazywana także „Księgą Objawienia”, to jedyna prorocza księga „Nowego Testamentu”. Traktuje o wizjach dotyczących końca istnienia świata, losach całej ludzkości oraz o Sądzie Ostatecznym. Dzieło to było pełne rozmaitej symboliki, która z biegiem lat stała się coraz mniej rozumiana. Według jednej tradycji imiona czterech jeźdźców to (kolejno): Wojna, Zaraza, Głód i Śmierć.

W pierwszych grafikach, które wykonał w swoim warsztacie, Dürer podejmował tematykę religijną. Cykl piętnastu drzeworytów do „Apokalipsy” powstał w latach 1496–98. Temat apokalipsy pojawił się w sztuce mniej więcej w XIII wieku. Sam Dürer znał go dobrze z ilustracji Biblii, wydanej pierwotnie w 1479 w Kolonii, a ponownie w Norymberdze, w 1483 (notabene w drukarni jego ojca chrzestnego). Decydując się na wydanie „Apokalipsy”, Dürer zdawał sobie sprawę z możliwego sukcesu komercyjnego przedsięwzięcia. Zagadnienie końca świata interesowało ludzi, szczególnie w okresie przełomu wieków. Do tego około 1500 Europę dręczyły plagi. Obawiano się też inwazji Cesarstwa Tureckiego. Ludzi ciekawiły, a jednocześnie przerażały wieści o nowo odkrytych, zamorskich lądach, zamieszkiwanych przez ludzi, którzy nie okrywają swoich ciał ubraniem i są otoczeni egzotycznymi bestiami. Okres życia Dürera był czasem konfliktów religijnych, które sprawiały, że ludność odczuwała niepokój i liczyła się z możliwością szybkiego nadejścia końca świata. Dürer znakomicie wyczuł społeczne nastroje. I zgodnie z jego założeniami obraz „Czterech jeźdźcy Apokalipsy” cieszył się dużym zainteresowaniem. To dynamiczne dzieło, w którym trzej przeraźliwie wyglądający rycerze pędzą w zwartej grupie na rumakach. Ich konie tratują swoimi kopytami bezbronnych, przerażonych ludzi. Przestrzeń ponad jeźdźcami i za ich plecami wypełniają kłęby chmur. Nieco poniżej grupy, na wychudzonym koniu, pędzi półnaga, tajemnicza, koścista postać. Co ciekawe, w rękach trzyma widły. Było to bardzo innowacyjne przedstawienie tego motywu. Do tej pory jeźdźcy przeważnie ukazywani byli osobno i statycznie. Jeśli przedstawiano ich razem w jednym dziele, to jednak rozproszonych w różnych punktach przestrzeni. Po raz pierwszy z tak wielką siłą wyrazu, w wspólnej formacji nacierającej gwałtownie na ludzi, pojawili się jednak dopiero w drzeworycie Dürera. Artyście udało się pokazać zjednoczenie ich niszczących mocy i położyć nacisk na ich wspólną rolę w wydarzeniach końca świata. U niego też po raz pierwszy czwarty rycerz, (który symbolizował śmierć), nie jest szkieletem siedzącym na koniu, ale odrażającą postacią o wynędzniałym ciele i przerażającym wyrazie twarzy. Otwarta paszcza, która znajduje się obok niego i połyka duchownego, jest nawiązaniem do średniowiecznego motywu. Oznacza tak zwane otwarte usta piekła, które pochłona w ostatnich dniach świata grzeszników. Jan Tyniec poszedł o krok dalej i swój dyptyk namalował w jeszcze bardziej intrygujący sposób. Zamiast czterech jeźdźców namalował dwa ptaki, które lecą w kierunku pożogi. Artysta jest baczny obserwatorem, który widział już niejedno. W 1986, po przyjeździe do Nowego Jorku, poświęcił się malarstwu, obrazom dużych formatów. Od 1995 zaczął coraz więcej fotografować, co zmieniło jego myślenie o rysunku i malarstwie. Czasem łączył malarstwo i fotografię – czego przykładem może być cykl kolaży i instalacji „Designs for the Sky” z lat 1997–99. Artysta tworzył archetyp krajobrazów, prace zawieszane między intelektualnymi i emocjonalnymi aspektami tego, co rzeczywiste, a tego, co wyobrażone.

We wczesnych pracach Tyniec z zamiłowaniem mieszał stylistyki, piętrzył znaczenia i symbole, nieustannie balansował pomiędzy skrajnościami – od kokieterijnego estetyzmu do brzydoty formalnej, od groteski po dramat, od banału po pytania natury wręcz ontologicznej. Siła jego malarstwa tkwi w ekspresyjnych, odważnych zestawieniach barwnych. Czego znakomitym przykładem jest prezentowany dyptyk. W pierwszej jego części dominują jasne, kojące kolory, w drugiej zaś ogniste. Co symbolizuje szybką zmianę sytuacji.

Oprócz malarstwa artysta uwielbia fotografię, od końca lat 90. do 2020 podróżował wraz ze swym aparatem po Stanach Zjednoczonych, Antarktydzie, Wietnamie, Laosie, Mjanmarze, Indonezji i Chinach. Sporym wyróżnieniem był fakt, że 1997 jego fotografie zrobione w Hongkongu opublikowano w „Guggenheim Magazine”.



56 †

JÓZEF ROBAKOWSKI

1939

Bez tytułu cyklu "Kąty energetyczne", 1980-1987

technika własna, emulsja światłoczuła na tkaninie/plótno, 72,5 x 72,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'z cyklu "Kąty energetyczne" 1980-87 | J. Robakowski'
na odwrociu dwie pieczęcie Galerii Wymiany

estymacja:
13 000 – 18 000 PLN
3 100 – 4 200 EUR

„Niewątpliwie wszyscy odczuwamy konieczność powołania swego rodzaju ‘ciszy plastycznej’ – aby zacząć od zera budowanie nowych ikon reprezentujących TEN czas. Mnie się wydaje, że ma to być OBRAZ INICJALNY z zakodowaną w nim własną potencjalnością intelektualno-zmysłową. W praktyce może to być ideogram wszelkiego typu, aby jednak zawierał w sobie to potencjalne dobitne przekonanie, że jest wotywnym ekraniem energii interaktywnej, absorbującym i emitującym nasze wyobrażenia i odczucia”.

Józef Robakowski

Józef Robakowski w pracach z cyklu „Kąty energetyczne” dawał wyraz swojej fascynacji problematyką kątów jako form geometrii intuicyjnej. Wraz z pytaniem o ich funkcjonalność w sztuce artysta powołał je w formie osobistego fetyszu i energetycznego znaku kulturowego. Jak sam wspominał w jednej z wypowiedzi: „Mam intuicję, że dysponując trzema kątami, uda mi się w dowolny sposób narzucić je na tzw. RZECZYWISTOŚĆ, ale też na moją motoryczność biologiczną. Dzięki takiemu zabiegowi pragnę spowodować coś w rodzaju napięcia energetycznego. To NAPIĘCIE ma być sensem tej absurdalnej pracy, czyli sposobem nadania własnej artykulacji niezależnie istniejącej już ode mnie materii” (Józef Robakowski, źródło: <https://fototapeta.art.pl/fti-2robakowski.html>, dostęp: 27.08.2024).

Działania Robakowskiego wykraczają poza realność, ludzką wyobraźnię oraz naukę, a sam artysta czyni je wręcz bezkarnymi i absurdalnymi. W okresie powstania „Kątów energetycznych”, przypadającym na lata 1975-96, kształtowała się analityczna postawa artysty. Przejawem jej było zainteresowanie uwarunkowaniami ludzkiej percepcji wobec aparatu fotograficznego oraz kamery filmowej, a także pytania o te narzędzia jako przedłużenie psychicznych i fizjologicznych funkcji organizmu człowieka. Dzieła te poprzedził również początek wykorzystywania przez artystę wideo, który stał się stałym podstawowym elementem jego twórczości na dalsze lata. Prace malarskie z multimedialnymi łączyła koncepcja sztuki jako pola transmisji

energetycznych, odgrywająca szczególną rolę w twórczości Robakowskiego od lat 70. Jego dzieła były porównywalne do zapisu biologiczno-mechanicznego, a sam artysta skupiał się również wówczas na witalności i energii płynącej z kontaktu z narzędziem. Działania te znalazły swoją kontynuację również w realizacjach performatywnych. Szczególnie warto zwrócić tu uwagę na nagranie z 1966, przeprowadzone na żywo w studiu telewizyjnym, podczas którego artysta był podłączony do prądu i prosił widzów o zwiększenie napięcia. W 2003 w swoim „Manifeście energetycznym” Robakowski podjął się także parafrazy koncepcji Andrzeja Pawłowskiego, określającej sztukę mianem pola energetycznego.

Robakowski był członkiem Warsztatu Formy Filmowej (1970-1977) – grupy artystycznej działającej przy łódzkiej szkole filmowej. Wraz z działaniami innych jej członków (m.in. Wojciecha Bruszewskiego, Pawła Kwieka, Antoniego Mikołajczyka, Zbigniewa Rybczyńskiego, Ryszarda Waśko) tu odnajdywały swój wyraz zainteresowania analizą medium filmu, tworzeniem filmowych obrazów, pozostających jednocześnie odległym od tradycyjnego rozumienia filmu jako narracyjnego nośnika znanego z sal kinowych. W tym okresie Robakowski zrealizował pierwsze filmy wideo, w których odrzucił narrację na rzecz analizy medium. Z kolei w filmach asemblingowych artysta ograniczał swój udział do roli inicjatora i koordynatora, dążąc tym samym do największej obiektywności w swoich pracach.



57 ↑

MARIAN BOGUSZ

1920–1980

"**13/60**", 1960

olej, technika własna/plótno, 73 x 100 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'mbogusz l 13/60'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
14 000 – 18 700 EUR

„Był apodyktyczny, przepełniony różnymi ideami, drażniący i uwielbiany, osiągający za życia status człowieka – legendy. Przede wszystkim więc był niezbędnym”.

Jacek Juszczak

Kluczowy moment w twórczości Mariana Bogusza, w którym artysta porzucił figuratywność i aluzyjność na rzecz poszukiwań skoncentrowanych na sztuce abstrakcyjnej, przypadł na przełom lat 50. i 60. XX wieku. Jego malarstwo od tego momentu wyróżniała wyjątkowa wrażliwość na kolor oraz zdolność ukazywania subtelnych odcieni i niuansów w barwach. Około 1960 Bogusz skierował swoją uwagę na malarstwo materii, odchodząc od metaforyczności, a jego głównym celem stało się podkreślenie autono- micznych wartości dzieła. Szczególną rolę zaczęła odgrywać faktura obrazu. Dzieło zatytułowane „13/60”, stworzone przez artystę właśnie w 1960, jest wiernym przykładem ówczesnych poszukiwań i tendencji malarza.

O Boguszu pisała Bożena Kowalska: „Marian Bogusz był postacią niezwykle ważną dla dziejów polskiej sztuki drugiej połowy XX w. Jako wybitny malarz, ale przede wszystkim animator życia artystycznego. Nie było i nie ma równego mu bezinteresownością, pomysłowością i pasją. Jego zasług dla rozwoju awangardowej sztuki polskiej w latach bezpośrednio powojennych, a później w drugiej połowie lat 50. i następnym dziesięcioleciu nie da się przecenić. Był niewyczerpanym źródłem pomysłów na twórczą mobilizację środowisk artystycznych. Był pomysłodawcą i realizatorem nowych, niekon- wencjonalnych form działalności. Przejęty swymi, zawsze celnymi koncep- cjami, pełen entuzjazmu, a przy tym nieznoszący sprzeciwu, zawsze potrafił

wprowadzić je w życie. Nawet jeśli wymagały dużych nakładów finansowych ze strony państwowego mecenatu i nie zupełnie były zgodne z założe- niami polityki kulturalnej socjalistycznego państwa. Bogusz umiał bowiem każdego przekonać do swojej idei. Tak artystów, krytyków i dziennikarzy, młodzież czy robotników, jak przedstawicieli państwowego mecenatu. Wiedział, do kogo trafić perswazją, kogo postraszyć arbitralnością, a z kim pertraktować przy wódce. To jemu podobni ludzie z poczuciem misji do spełnienia w kulturze doprowadzili już u schyłku lat 50. do uzyskania wolno- ści poszukiwań twórczych w Polsce, jako jedynym kraju w ówczesnym bloku państw socjalistycznych. Boguszowi jednak nikt nie dorównywał ani ilością nowatorskich inicjatyw organizacyjnych, ani zasięgiem oddziaływania, ani też niczym nieograniczoną swobodą poczynai”. (Bożena Kowalska, [w:] Marian Bogusz Niezapomniany, katalog wystawy Marian Bogusz – malar- stwo i rysunek, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej ELEKTROWNIA w Radomiu, 23 I – 29 III. 2009, Radom).

Jednym z najdorodniejszych owoców niepohamowanej kreatywności Mariana Bogusza i jego zaangażowanych działań w kręgach kultury i sztuki pozostaje założona przez niego Galeria Krzywego Koła, która działała na warszawskim starym mieście, przy Klubie Dyskusyjnym o tej samej nazwie.



58 †

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"Faktura nr 18/78", 1978

akryl/płyta, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Bronisław | KIERZKOWSKI | 1978 | 100 x 70 cm. | "Faktura NR. 18/78"'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 200 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Łódź

„W całej twórczości Kierzkowskiego widać wyraźnie wielkie zainteresowanie fakturą, światłem, pikturalnością i formami biologicznymi. Każda nowa droga, którą obierał, była wynikiem jego przeżyć, pewnych spostrzeżeń, wiedzy. Twórca jest swego rodzaju bardzo czułym instrumentem odbierającym bodźce z otaczającego nas świata. Często jakiś drobiazg może być tym nasieniem rzuconym w żyzną glebę”.

Dorota Kierzkowska-Czahorowska



59 †

TADEUSZ KALINOWSKI

1909–1997

"Pancernik", 1950

olej/piótno, 72,5 x 59,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'T. KALINOWSKI 1950'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 400 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:
Tadeusz Kalinowski (1909–1007). W stulecie urodzin, wystawa retrospektywna, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2009

LITERATURA:
Tadeusz Kalinowski (1909–1007). W stulecie urodzin, red. Wojciech Makowiecki, Poznań 2009, s. 44 (il.)

Tadeusz Kalinowski zdobył wykształcenie artystyczne w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, jednak przez większą część życia związany był z poznańskim środowiskiem artystycznym. Początkowo, zgodnie ze swoim wykształceniem, zajmował się scenografią, następnie jednak zwrócił się przede wszystkim w stronę malarstwa. W 1949 związał się z poznańską grupą „4F+R”, którą tworzyli awangardowi malarze, co ukierunkowało jego przyszłe poszukiwania artystyczne.



„DBAM O TO, ŻEBY KONSTRUKCJA I KOLOR RODZIŁY JEDNO DRUGIE, BY KOMPOZYCJA ZDAWAŁA SIĘ WYNIKAĆ Z GRY KOLORÓW I SŁUŻYŁA JAKO DOGODNE RUSZTOWANIE DLA KOLORU”.

TADEUSZ KALINOWSKI

Tadeusz Kalinowski tworzył obrazy i grafikę, realizacje z zakresu scenografii, malarstwa ściennego czy projekty użytkowe. Z wykształcenia był architektem wnętrz oraz scenografem, w trakcie wojny współpracował m.in. z teatrem Leona Schillera. Po wojnie rozpoczął eksperymenty zasadzające się na dorobku formistów, następnie tworzył w konwencji realistycznej. Jednak już w 2 poł. lat 50 zwrócił się ku twórczości utrzymanej w duchu informelu, tworzył liczne kolaże z wykorzystaniem tanich materiałów, takich jak skrawki materiałów, ilustracje wycięte z gazet. W swojej twórczości malarskiej często sięgał po doświadczenie zdobyte w trakcie pracy w teatrze, do realizacji swych obrazów wykorzystywał scenograficzne szkice. Od 1957 konsekwentnie poruszał się w obrębie sztuki abstrakcyjnej, porzucając utrzymane w fantastycznych konwencjach pejzaże i akty oraz fascynację malarstwem materii. Postawa artysty ulegała postępującej radykalizacji, która ujawniła się w coraz bardziej ascetycznych płótnach, oszczędność form rekompensowała ich rytmizacja, jednolicie kładziony żywy kolor. Jego prace zaliczane do realizacji z nurtu abstrakcji geometrycznej nie były jednak tworzone pod dyktando obiektywizmu i stabilności. Wielu krytykom prace Kalinowskiego nasuwały skojarzenia z herbami, emblematami, flagami, jednak w przeciwieństwie do tych znaków rozpoznawczych głównych celem ich powstania nie była potrzeba politycznych, społecznych asocjacji, lecz ciągła chęć zestawienia w coraz to nowszych układach geometrycznych kształtów i barw.

Tadeusz Kalinowski o sztuce wypowiadał się następująco: “Przewagą sztuki wobec innych form świadomości jest to, że sztuka nie koncentruje się na żadnych problemach szczegółowych, a jej mił tworzy pragnienie osiągnięcia i przeniknięcia Wszystkiego, co dokonuje się za cenę redukcji ‘Ja’ do bezwymiarowego punktu. Ta rezygnacja jest trudnym, ale 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.” W pracach Kalinowskiego widoczne są wpływy czołowych przedstawicieli awangardy: Władysława Strzemińskiego czy Kajetana Sosnowskiego. Artysta mocno chłoniął nowe kierunki i eksperymentował z tworzywem, przechodząc m.in. etap fascynacji malarstwem materii. Lata 60. przyniosły zwrot ku prostym kompozycjom z figur geometrycznych – kół, prostokątów i trójkątów tworzących układy w duchu założeń konstruktywizmu. Na początku lat 70. artysta wprowadził do płaskich prac malarskich element ruchu w postaci nakładających się na siebie trójkątów, prostokątów i rombów.

Prezentowana na aukcji praca pochodzi jeszcze z lat 50. XX. wieku. Przy budowaniu kompozycji artysta odrzucił reguły perspektywy oraz nadał całości syntetyzujące, lekko kubizujące formy. W kolejnej dekadzie sztuka Kalinowskiego zaczęła wpisywać się już stricte w nurt abstrakcji geometrycznej. Kompozycje ulegną silniejszemu zgeometryzowaniu – swobodnie malowane kształty zastąpią precyzyjnie wykreślone figury geometryczne. Jak pisała Maria Niemyjska: „Obrazy Tadeusza Kalinowskiego z końca lat 60. komponowane były z kół, prostokątów i trójkątów. Na wielu z nich obserwujemy rzędy jednakowych figur tej samej wielkości, co wprowadza moduł jako podstawę podziału pola obrazowego. Granice form są zawsze precyzyjnie wykreślone, a kolorystyka jest rygorystycznie zawężona do kilku czystych, jaskrawych barw. Farbę rozprowadzono równomiernie, bez widocznych pociągnięć pędzla i efektów fakturalnych” (Maria Niemyjska, Kilka spostrzeżeń na temat abstrakcji geometrycznej Tadeusza Kalinowskiego [w:] Tadeusz Kalinowski, W stulecie urodzin, Poznań 2009, s. 33).



60 †

ANNA CYRONEK-KALINOWSKA

1919–2008

"Formy zgęszczone", 1985

akryl/ płótno, 75,5 x 92 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '[wskazówka montażowa] | Anna Cyronek Kalinowska | Poznań wym. 75 x 94 | r. 1995, akryl | "Formy zgęszczone"'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

Anna Cyronek Kalinowska odbyła studia w poznańskiej PWSSP otrzymując dyplom w 1955. Od początku działalności artystycznej związała się z awangardą malarską zajmując się przede wszystkim abstrakcją. Wychodząc z informelu konsekwentnie dążyła do stworzenia własnej koncepcji obrazu.



61 †

WOJCIECH ĆWIERTNIEWICZ

1955

"Słodkie głosy", 1986

akryl/ płótno, 130 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Ćwietniewicz '86'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'W. ĆWIETNIEWICZ '86 | "WIECZOREM" (in the evening) [przekreślone] | Słodkie głosy'

oraz pieczęć wywozowa

nalepka z opisem pracy na krośnie malarskim

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 900 - 2 400 EUR

„Praktyka malarska Ćwietniewicza zasadza się – bez wątpienia – na dialogu z tak opowiedzianą historią sztuki i – generalnie – ideą referencji. Artysta kładzie ogromny nacisk na rewaloryzację estetycznej jakości, na wymogu dobrego rzemiosła i afirmacji powtórzenia obecnego w malarskim geście. Tym sposobem Ćwietniewicz powtarza wszystkie aktywności i gesty modernistów, a jednocześnie konfiguruje się wobec tautologii, którymi przeczucają się wszyscy postmoderniści, poczynwszy od ulubionego przezeń Andy’ego Warhola, skończywszy na Davidzie Hockneyu. Takie najwyraźniej jest prawo fraktali w tej naszej post-błękitnej epoce...”.

Roman Lewandowski





Wojciech Ćwiertniewicz, „Pytanie”, 1985, fot. DESA Unicum



Wojciech Ćwiertniewicz, „Szerokie morze”, 1987, fot. DESA Unicum

Pod koniec lat 80. Wojciech Ćwiertniewicz malował obrazy, które stanowią intymny zapis trzyletniego, młodzieńczego romansu artysty z portugalskim modelem o imieniu Carlos. Obrazy z tego cyklu powstały z fascynacji i namiętności między dwoma bohaterami. Na przełomie 1986 i 1987 artysta malował także obrazy będące zapisem stanów emocjonalnych i snów mentalnych wywołanych bolesnym rozstaniem. Barwne sceny rozgrywają się w atmosferze gorącej nocy w egzotycznej scenerii Madery i intrygują zmysłowością nagich, męskich ciał, wyłaniających się z niezwykłego krajobrazu portugalskiej wyspy.

Prezentowany na aukcji obraz został namalowany w 1986. Wśród bujnej roślinności widzimy twarz kochanka artysty z rękami uniesionymi ku górze, gestem przywołującym na myśl kapitulację. Panuje półmrok. Światło pada zza obrazu i skupia się na postaci wychylającej się za roślin. Reszta kompozycji pozostaje zaciemniona. Poprowadzenie strumienia światła wprost na bohatera oraz wykonywany przez niego gest rąk dają wrażenie, że mężczyzna został złapany na gorącym uczynku. Nocna sceneria silnie rezonuje z intymnością sceny. Obrazy będące zapisem intensywnej relacji Wojciecha Ćwiertniewicza z Carlosem są zarazem nośnikami treści niezwykle osobistych, historią płomiennnej miłości między dwoma mężczyznami, rozgrywającą się w konkretnym czasie i miejscu, a także nośnikiem bardzo uniwersalnych emocji, z którymi każdy może się utożsamić.

62 ↑

WIESŁAW SZAMBORSKI

1941

"Rozmowa", 1968

akryl, olej/płótno, 140 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "ROZMOWA" 1968 | Wiesław SZAMBORSKI | 140 x 110 cm | techn. mieszana'
na odwrociu fragment metki wystawowej

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 200 EUR

WYSTAWIANY:

Sapetto, Szamborski. Wystawa malarstwa, Salon BWA, Lublin, luty 1969

Malarstwo Wiesława Szamborskiego, Salon Sztuki Współczesnej BWA, Bydgoszcz, kwiecień 1976

Wiesław Szamborski. Malarstwo, BWA, Zamość, październik 1977

LITERATURA:

Sapetto, Szamborski. Wystawa malarstwa, katalog wystawy, Salon BWA, Lublin 1969, nlb (spis)

Malarstwo Wiesława Szamborskiego, katalog wystawy, Salon Sztuki Współczesnej BWA, Bydgoszcz 1976, poz. kat. 8, nlb

Wiesław Szamborski. Malarstwo, katalog wystawy, BWA, Zamość 1977, poz. kat. 2, nlb



MAREK DARIUSZ KAMIEŃSKI
1953

"Wenus z Ille", 1991

technika mieszana/plótno, 140 x 170 cm
sygnowany l.d.: 'MKamieński'

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

Marek Dariusz Kamieński w prezentowanym na aukcji obrazie „Wenus z Ille” z 1991 wykorzystuje wcześniejsze doświadczenia z malarstwa nowej ekspresji, której był jednym z głównych przedstawicieli, oraz z obrazów malowanych w estetyce inspirowanej sztuką neoklasycystyczną. Widoczne są także nawiązania do sztuki Van Gogha, które będą ujawniać się w jego twórczości coraz silniej od początku XXI wieku. Marek Kamieński przez lata swojej twórczości udowodnił, że jest artystą, który nie tylko podąża za trendami, ale także współtworzy i redefiniuje, pozostawiając trwały ślad w historii polskiej sztuki współczesnej.

Kamieński gromadzi i łączy różnorodne motywy, mieszając elementy kultury wysokiej i niskiej z ikonami europejskiej sztuki. Pod koniec lat 80. przeszedł od „dzikiego” malarstwa do postmodernistycznej zabawy z różnymi konwencjami, sięgając po stylistykę futurystyczną i trawestując klasyczne malarstwo. Narracyjny, wieloaspektowy i wieloplanowy sposób kreacji motywów na płótnie kontynuuje do dziś. Współczesne prace artysty są solidnie dopracowane, wręcz dekoracyjne, i charakteryzują się feerią ostrych barw, płasko skonstruowaną przestrzenią obrazu oraz zagęszczoną narracją.

Obraz „Wenus z Ille” doskonale ujawnia umiejętności Kamieńskiego do łączenia różnych konwencji artystycznych. Tytuł dzieła nawiązuje do noweli grozy autorstwa dziewiętnastowiecznego, francuskiego pisarza Prospera Mérimée. Fabuła opowiada o rozgrywce się wokół posągu bogini Wenus, który według miejscowej ludności przynosi pecha i nieszczęście. „Wenus z Ille” autorstwa Kamieńskiego czerpie zarówno z klasyki literatury, jak i z tradycji malarstwa. Obraz wpisuje się w charakterystyczny dla Kamieńskiego sposób kreacji, gdzie złożona narracja, bogata symbolika i intensywna kolorystyka współtworzą unikalny, wielowarstwowy język artystyczny.



64 †

SZYMON URBAŃSKI

1963

"Okei", 2004

akryl, olej/płótno, 100 x 136 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SZYMON URBAŃSKI | OKEI 2004 huile+acrilic'

estymacja:

8 000 – 10 000 PLN

1 900 – 2 400 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Spicchi dell'Est, Rzym

kolekcja prywatna, Włochy

„To, co Urbański ‘podsuwa pod twarz widzowi’ w swoich obrazach, krytyk sprzed lat nazywałby: ‘Polską, jakiej nie ma’. Malarstwo to, jeśli je potraktować jako pewną całość, wyraża sprzeciw wobec wszystkiego właściwie, co artystę otaczało, odkąd zaczął rejestrować rzeczywistość. Jest bieda, bezwzględność, brzydota pejzażu i brzydota ludzi, ich tandetna minoderia i wulgarność obyczajów. W świecie ‘jakiego nie ma’, zbrodnia ma wymiar trywialny, jest żenującym procederem, który nie ma nic wspólnego z dramatem. Z tego punktu widzenia twórczość Urbańskiego jest zastanawiająco bliska opowiadaniom Marka Hłaski, nazywanego polskim Jamesem Deanem i ukazującego ‘życie poza etyką’ w literaturze zrodzonej z buntu. To wszakże, co u Hłaski jest jednak dramatem, w obrazach Urbańskiego zamienia się w groteskę”.

Anda Rottenberg



65

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

"Ukrzesłowany obywatel", 2022

olej/płótno, 150 x 110 cm

sygnowany i datowany: 'RATAJSKI | 85-22'

sygnowany, datowany i opisany: SŁAWOMIR | RATAJSKI | "Ukrzesłowany" | obywatel" | '85-'22 | olej, płótno | 150 x 110 cm'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 000 EUR

„To, co ‘uderzające’ w spotkaniu z obrazami Ratajskiego, kiedyś, a zwłaszcza dziś, to ostentacyjna malarskość. Rozumiem przez to intensywną paradę barw rozprowadzaną mocnym gestem, w którym czuje się nie całkiem jeszcze zastygłą decyzją artysty, choć zbladł już ślad ruchu ręki i właściwie nie ma pędzla. Farba płynie niejednokrotnie siłami grawitacji. Choć kolor i płaszczyzna płótna, limitowana swym ograniczonym wymiarem, żyje swym własnym, autonomicznym życiem przedmiotu sztuki (nieco inaczej w pracowni, jeszcze inaczej w przestrzeniach galerii), a dynamika farby zdaje się powodowana jest siłami natury, to tli się jeszcze w obrazie ślad obecności twórcy”.

Jan Stanisław Wojciechowski



66 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Plac Trzech Krzyży" z cyklu "Warszawa", 2018

olej/plótno, 65 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: 2018 | E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2018 | E. DWURNIK | "PLAC TRZECZ I KRZYŻY" | NR: IX - 921 - 7730'

oraz dedykacja: 'Dla Moniki | 30.06.2018 | E. DWURNIK'

dwie pieczęcie "FABRYKA DWURNIKA" na krośnie malarskim

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

18 700 – 28 000 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„To moje miasto, maluję wciąż Warszawę, bo ją po prostu kocham. Ona się tak fantastycznie zmienia. I tu mieszka tylu ludzi, których strasznie kocham, których zawsze malowałem. No i tutaj kręci się polityka, biznes. To przecież najważniejsze miejsce w Polsce”.

Edward Dwurnik



67 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Kraków" (Rynek główny) z cyklu "Podróże autostopem", 2010

olej/ płótno, 97 x 114 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'KRAKÓW RYNEK GŁÓWNY | E.DWURNIK. 2010'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2010 | E.DWURNIK | "KRAKÓW" | NR: IX - 1534 | 4267'

estymacja:

130 000 – 180 000 PLN

30 300 – 41 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Puste na początku miasto zaczęli stopniowo zaludniać ludzie. Jedni byli olbrzymami z zewnątrz, obserwatorami i intruzami o niejasnych intencjach, inni byli małąkimi mieszkańcami miasta, logicznie wkomponowanymi w jego układ, sprawiającymi wrażenie silnika napędzającego architekturę. Geometryczne, puste miasto z wczesnych rysunków porzuciło swoją psychiczną stabilność i poddało się niepokojom, jakie wprowadza człowiek...”.

Maria Anna Potocka





POCZTÓWKI Z PODRÓŻY

„Podróże autostopem” są jednym z najśłynniejszych oraz najdłużej tworzonych cykli Edwarda Dwurnika. Inspiracją do powstania „Autostopów” stała się wystawa malarstwa Nikifora Krynickiego z 1965 oraz spotkanie z krynickim artystą, do którego doszło dwa lata później w warszawskiej akademii. Początkowa fascynacja młodego Dwurnika nadała kierunek jego twórczości oraz przerodziła się w projekt rozwijany przez całe życie.

To właśnie w serii „Podróże autostopem” Edwarda Dwurnika najbardziej widać wpływ sztuki Nikifora – artysty, który stał się wielką inspiracją dla Dwurnika jeszcze w czasach studenckich. W 1966 Dwurnik wyruszył w świat śladami krynickiego artysty. Swą podróż rozpoczął od wyjazdu na Dolny Śląsk, gdzie skrzętnie dokumentował odwiedzane miejsca. Weduty z podróży Dwurnika, powstające od lat 60., są w większości pejzażami po części realistycznymi, po części fantastycznymi, o swobodnie traktowanej perspektywie i topografii. Artysta wybierał charakterystyczne punkty miast, modyfikował ich proporcje, przeskalowywał wybrane motywy oraz zagęszczał i rozluźniał krajobraz. Miejskie pejzaże są pozbawione linii horyzontu i wypełnione architekturą oraz ludźmi. Podobnie jak Nikifor, który miał ogromną wyobraźnię, dzięki której swobodnie modyfikował na swoich obrazach zastaną rzeczywistość, sam zaczął bawić się formą w swoich kompozycjach. To właśnie obrazy przedstawiające widoki odwiedzanych miast, miasteczek i wsi, stały się emblematem twórczości Dwurnika. Niejednokrotnie stawał podróż w centralnym punkcie swojej twórczości. Obrazy łączą w sobie cechy dokumentu i malarstwa symbolicznego. Estetyczne układy zaproponowane przez artystę zachęcają swą malowniczością do odwiedzenia danego miejsca.

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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

2. Opłata aukcyjna
Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota 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 wskazówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji odnośnie estymacji rekomendujemy kontakt z naszymi doradcami. Licytacja zakończona w przedziale estymacji lub powyżej górnej granicy estymacji jest transakcją ostateczną. Estymacje nie uwzględniają opłaty aukcyjnej ani żadnych opłat dodatkowych.

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

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

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

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

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

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

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

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

11. Legenda
Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
□ – obiekty bez ceny gwarancyjnej
† – obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

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

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

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

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Aplikacja online

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

6. Tabela postąpień

cena	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 uchybieniaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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



REDAKCJA TEKSTÓW

Nicole Lewandowska 6, 7, 8, 9, 10, 13, 18, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 42, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 60, 61, 63, 66, 67
Katarzyna Szczęsna 11, 14, 38, 56
Paulina Janiszewska 2, 3, 4, 23, 25, 26, 33, 57, 64
Anna Szynkarczuk 1, 5, 12, 15, 16, 24, 40, 65
Karolina Jankowska 32, 55

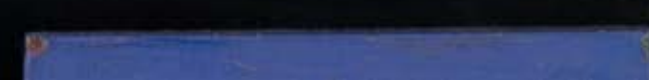
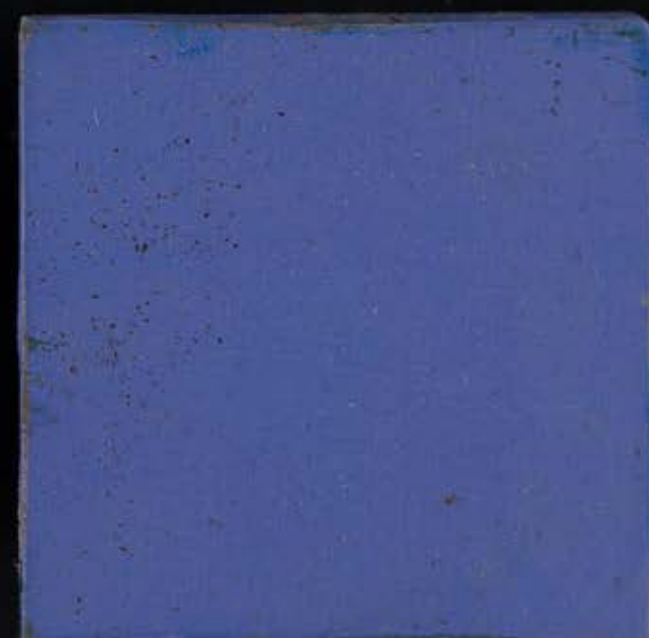
SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 3 PAŹDZIERNIKA 2024

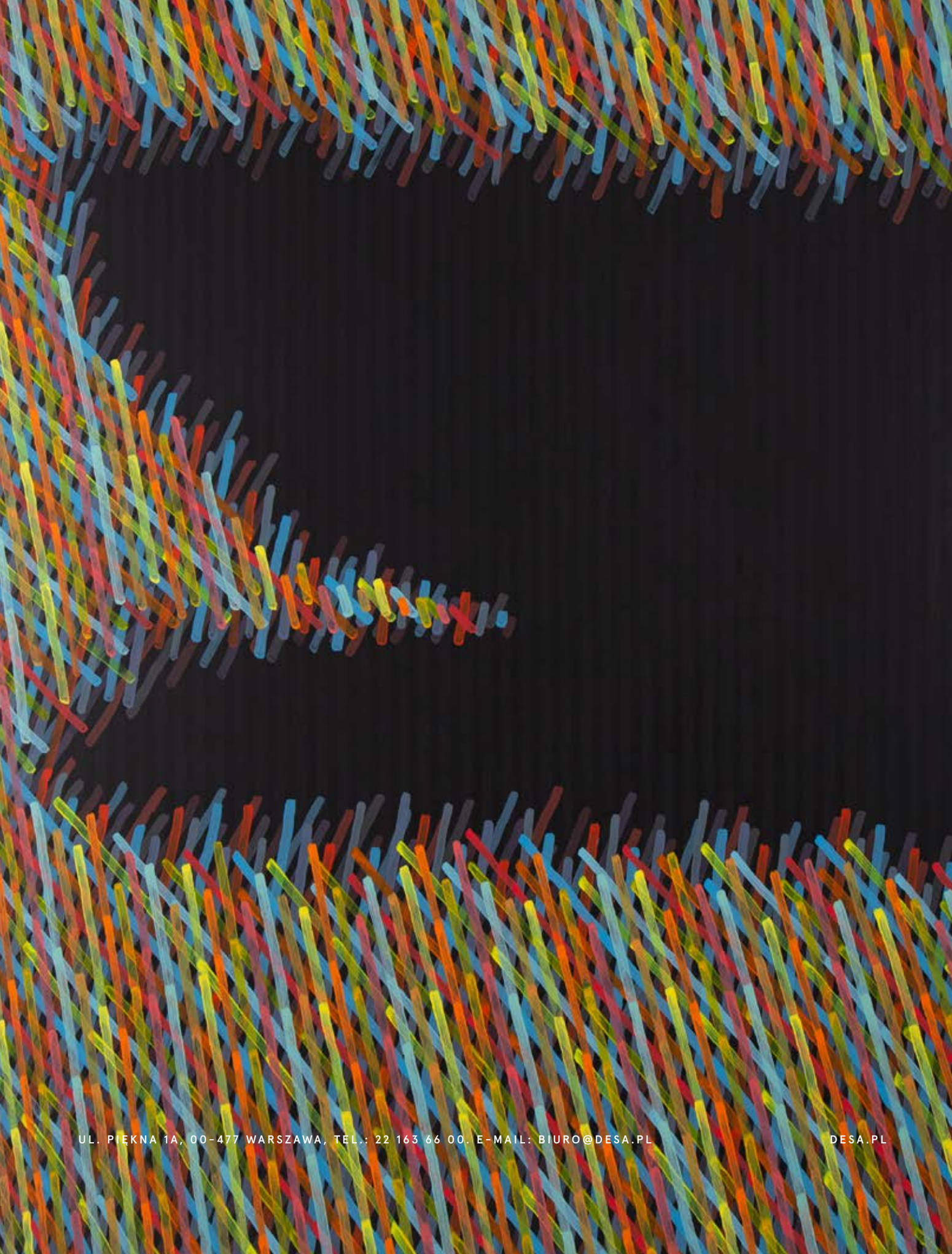
ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 5 Stanisław Fijałkowski w swoim mieszkaniu, 1969, fot. Danuta B. Łomaczewska/East News
Poz. 32 Kazimierz Mikulski, fot. Witold Rozmysłowicz/PAP
Poz. 36 Władysław Hasiór, lata 70. XX wieku, fot. Ryszard Pieńkowski/East News

okładka front poz. 5 Stanisław Fijałkowski, „Autostrada dla kreta i liszki”, 1990
okładka II – strona 1 poz. 33 Edward Dwurnik, „Żółta paczka”, 1972
strony 2–3 poz. 40 Erna Rosenstein, „Z wiatrem”, 1985
strony 4–5 poz. 29 Ryszard Woźniak, „Nie rani mnie”, 1984
strony 6–7 poz. 24 Kajetan Sosnowski, Bez tytułu z cyklu „Metalepseis”, 1982
strony 8–9 poz. 2 Aleksandra Jachtoma, „Spełnienia”, 1978
strony 10–11 poz. 23 Ed (Edwin) Mieczkowski, „Iso Rung No. 7”, 1965
strony 12–13 poz. 48 Alfons Mazurkiewicz, Bez tytułu, 1964
strona 14 poz. 16 Victor Vasarely, „Novae – Kat”, 1959–1973
strony 20–21 poz. 55 Jan Tyniec, „Jeźdźcy apokalipsy”, 1985
strona 235 poz. 62 Wiesław Szamborski, „Rozmowa”, 1968
strona 236 poz. 64 Szymon Urbański, „Okei”, 2004
strony 238–239 poz. 11 Jan Dobkowski, „Ruch niezależny”, 1983
strony 240 – okładka III poz. 13 Henryk Stażewski, Relief nr 29, 1968
okładka tył poz. 10 Jan Dobkowski, „Poza nieskończoność IV”, 2001
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka







UL. PIEKNA 1A, 00-477 WARSZAWA, TEL.: 22 163 66 00. E-MAIL: BIURO@DESA.PL

DESA.PL