

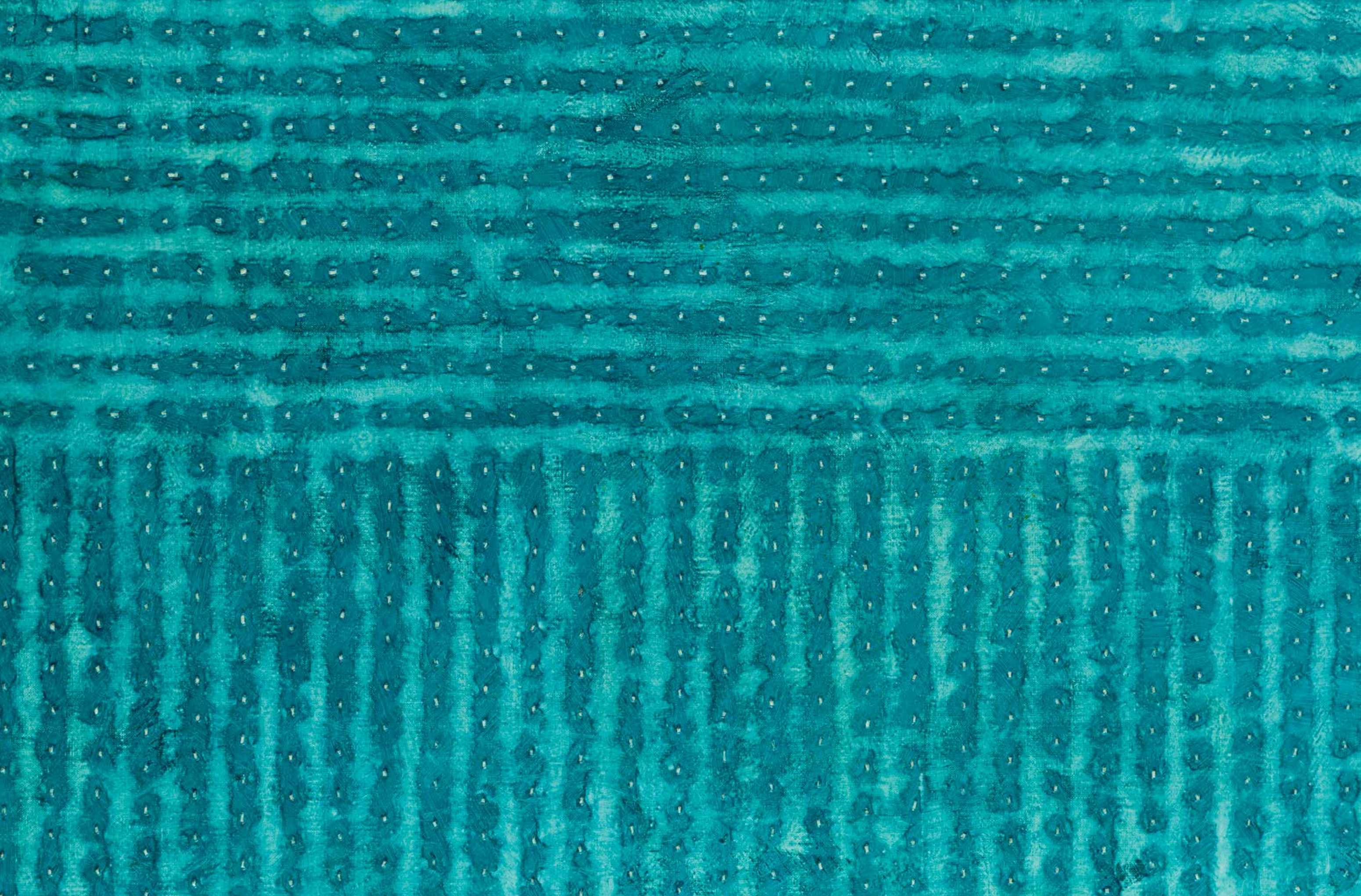


DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 26 CZERWCA 2025 WARSZAWA





Kandinsky



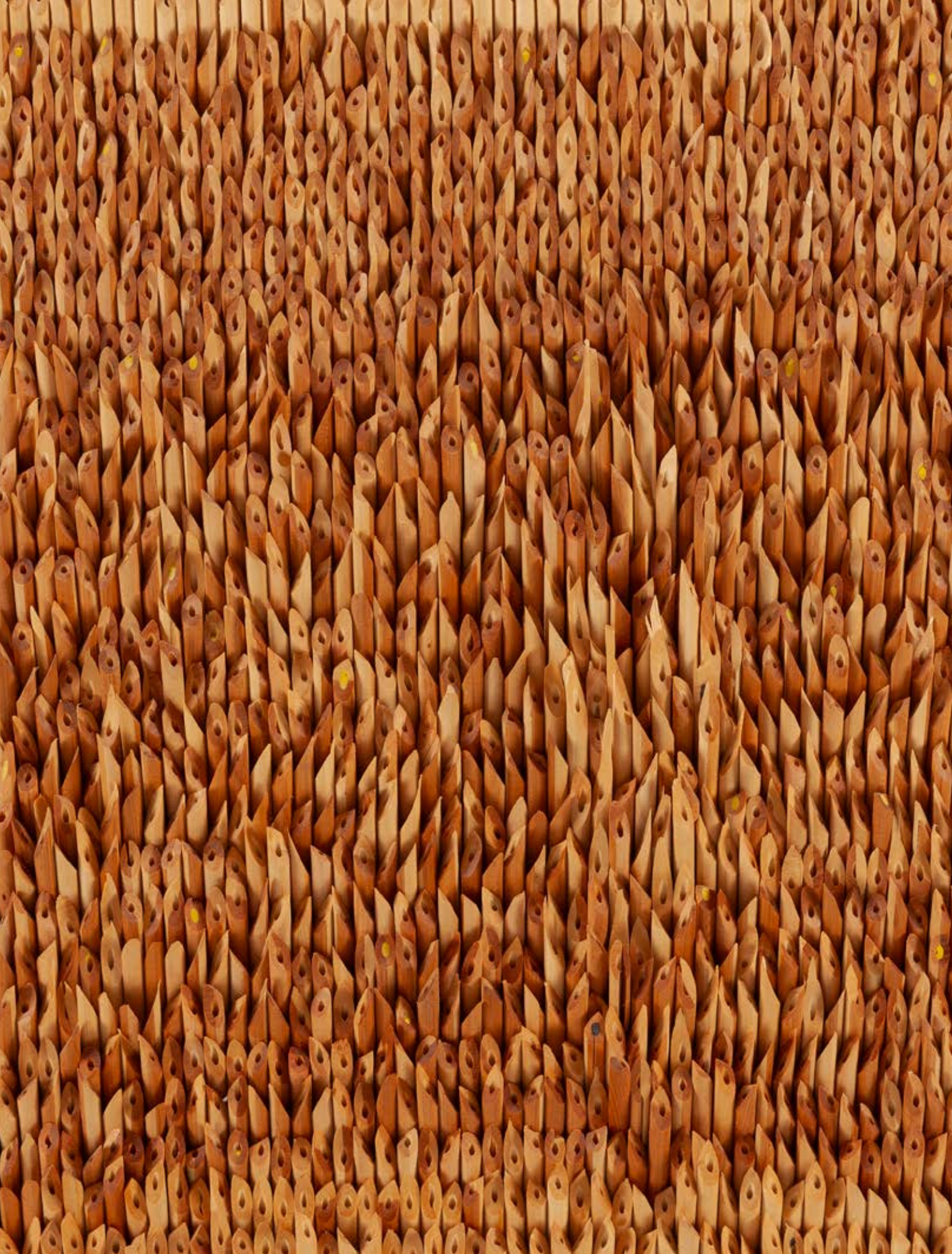












SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 26 CZERWCA 2025

CZAS AUKCJI

26 czerwca 2025 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

13 – 26 czerwca

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Nicole Lewandowska

tel. 788 244 975

n.lewandowska@desa.pl

Anna Rożniecka

tel. 795 121 574

a.rozniecka@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

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

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



KATARZYNA 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



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.janiszewska@desa.pl
734 639 911



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



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



INDEKS

Anto Maria 57	Madeyska Arika 69
Biskupska Bożenna 36	Markowski Eugeniusz 55
Brzozowski Tadeusz 9	Mierzejewski Jerzy 68
Burstein Pinchas (Maryan) 42	Modzelewski Jarosław 46–47
Ciapało Czesław Pius 5	Nitka Zdzisław 53
Ciecierski Tomasz 15	Niziurska Agnieszka 56
Cisowski Andrzej 63	Nowacki Andrzej 24
Cyronek-Kalinowska Anna 31	Nowosielski Jerzy 8
Cześnik Henryk 61–62	Pawlak Włodzimierz 50–51
Dobkowski Jan 2–3	Ratajski Sławomir 52
Dominik Tadeusz 13	Rosenstein Erna 58–59
Duda-Gracz Jerzy 44	Rudowicz Teresa 39
Eysymont Janusz 21	Sawicka Jadwiga 16
Fogtt Andrzej 67	Sempoliński Jacek 35
Gieraga Andrzej 28	Sienicki Jacek 37
Hałas Józef 6	Sobczyk Marek 48–49
Jachtoma Aleksandra 17–18	Sosnowski Kajetan 34
K. Witold 71	Sroka Jacek 54
Kalinowski Tadeusz 30	Stańczak Julian 26
Kałucki Jerzy 27	Stażewski Henryk 19–20
Kierzkowski Bronisław 32–33	Styka Adam 29
Knapp Stefan 66	Szewczyk Andrzej 7
Kobzdej Aleksander 38	Szpakowska-Kujawska Anna 43
Kowalski Andrzej S. 70	Tarasewicz Leon 14
Krygier Stefan 65	Tchórzewski Jerzy 10
Kuryluk Ewa 1	Vasarely Victor 23
Lach-Lachowicz Natalia 60	Winiarski Ryszard 25
Lebenstein Jan 41	Woźniak Ryszard 45
Lenica Alfred 11–12	Zieliński "Jurry" Jerzy Ryszard 4
Lewczuk Sławomir 64	Ziemski Rajmund 40
Mac Entyre Eduardo 22	

1 α

EWA KURLUK

1946

"Czarny trójkąt", 1970

akryl/płyta pilśniowa, 61 x 61 cm

sygnowany i datowany w kompozycji: 'EWA I 28.7.1970'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy: 'EWA KURLUK I z. Czarny Trójkąt I akryl na sklejce I 1968 I 61 x 61 cm'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 100 EUR

WYSTAWIANY:

„Ewa Kuryluk. Obrysować cień. Malarstwo 1968–1978”, Galeria Design BWA Wrocław, 25.03–23.04.2011

Czytelnia Sztuki, Gliwice 07.10–27.11.2011

„Nie śnij o miłości”, wystawa indywidualna, Muzeum Narodowe w Krakowie, maj–sierpień 2016

LITERATURA:

Ewa Kuryluk. Obrysować cień 1968–78, katalog wystawy, Galeria Design-BWA, Wrocław 2011, s. 14 (il.)

„W obrazach jej jest coś z podróży nowoczesnego Guliwera, który z zaciekawieniem przybliża twarz do krzątania różnych dziwacznych mikropopulacji, to znów cofa ją z lękiem wobec skał nie do ogarnięcia – ludzio-gór, ludzio-jezior, ludzio-pejzaży. Wszystko, co wielkie i co małe, co w górze i co na dole, spotyka się ze sobą w jej obrazach jak w sennej fantasmagorii, z niespotykaną jednak w snach ostrością, przejrzystością, precyzją”.

Mieczysław Porębski





Nic, co twórcze, nie było Ewie Kuryluk obce. Ze swobodą poruszała się w rozmaitych mediach i formułach ekspresji. Od najmłodszych lat ćwiczyła warsztat artystyczny, jeszcze zanim rozpoczęła studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Choć najbardziej jest znana z rysunków na bawełnianych i jedwabnych chustach, które pokazywane były m.in. na wystawie towarzyszącej Biennale w Wenecji w 2022, jej oeuvre jest wielowątkowe i rozpięte pomiędzy obrazem a słowem.

Z erudycją właściwą historyczce sztuki i wrażliwością ukształtowaną przez liczne podróże wkroczyła na scenę artystyczną w młodym wieku. Zanim ukończyła studia na uczelni, jej prace były pokazywane w zagranicznych galeriach.

Rok 1970 Kuryluk wspomina następująco: „W maju otwarto wystawę mojego malarstwa i grafiki w londyńskiej galerii Woodstock. W Warszawie, gdzie w tym czasie robiłam dyplom, nikt o tym nie wiedział” (Ewa Kuryluk, Ludzie z powietrza: retrospektywa 1959–2002: instalacje, fotografie, rysunki, obrazy, Kraków 2002, s. 25). Wystawa pod „londyńskim niebem” miała wymiar symboliczny. Od tego momentu jej twórczość rozwijała się nieustannie na styku dwóch światów: między sceną polską a zagraniczną.

Praca „Czarny trójkąt” Ewy Kuryluk jest przykładem jej wczesnej twórczości. Na osobiwym pejzażu humanoidalne formy płynnie przekształcają się w linie krajobrazu. „Człekopejzaże” uznaje się za pierwszy dojrzały cykl artystki. „Człekopejzaż to wizja przyrody bez podziału – co żyje, jest razem – ale wizja to niejednoznaczna, bolesna i okrutna” – poddaje interpretacji angielski krytyk sztuki, John Harvey. (Ewa Kuryluk. Obrysować cień 1968–1978, katalog wystawy, Galeria Design – BWA, Wrocław 2011).

Przedstawiona kompozycja została namalowana przy użyciu farb akrylowych na płycie pilśniowej. Tytułowy czarny trójkąt lewituje pomiędzy twarzami enigmatycznych postaci. W abstrakcji Kuryluk nic nie jest symetryczne poza tytułową figurą geometryczną, która niczym ciało obce wdzierza się w oniryczną kompozycję. Prezentowany obraz powstał w końcowym okresie studiów, które artystka odbyła na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Komiksowy, na pierwszy rzut oka nawet dziecięcy styl był świadomym wyborem i rodzajem cichego sprzeciwu wobec sposobów nauczania panujących na uczelni. „Na wydziale malarstwa obowiązywały dwa tematy: akty i martwe natury z tektury i gipsu. Pozwały nam emerytki i inwalidki, dorabiając do głodowych świadczeń, i kilka prostytutek, by mieć legalną pracę. Widok tej nędzy i upokorzenia należało przetworzyć na ‘wrażliwe bonnardy’. Ale tego nie umiałam i malowałam uparcie ‘infantylnie ilustracje’” – komentuje Ewa Kuryluk (Ewa Kuryluk. Obrysować cień 1968–1978, katalog wystawy, Galeria Design – BWA, Wrocław 2011).



Ewa Kuryluk, San Diego, 1992, Autofotografia Ewy Kuryluk, dzięki uprzejmości artystki

2 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Radosna czułość", 1972

olej/piótno, 41 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "RADOSNA CZUŁOŚĆ" 1972 | olej, 41 cm x 33 cm'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

18 700 – 23 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Mój okres czerwono-zielony (...) wywodził się z natury, z poszukiwania linearnego, z tropienia płaszczyzny, konturu. Chciałem coś wydrzeć naturze, choćby na zasadzie obrysu. Doszedłem wówczas do syntezy dwóch barw i stało się to moją filozofią na dłużej. To był początek mojego ja, mojego samookreślenia”.

Jan Dobkowski w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, [w:] *Artyści mówią*, Warszawa 2011, s. 48



CZERWIEN I ZIELEŃ KOLORY ŻYCIA



Jan Dobkowski to jeden z najważniejszych polskich artystów współczesnych, związany z nurtem nowej figuracji i pop-artu. Absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, zyskał międzynarodowy rozgłos już w latach 60. XX wieku, m.in. dzięki udziałowi w wystawach „Secesja-Secesja?” w Galerii Współczesnej w Warszawie oraz „Polskie malarstwo współczesne. Źródła i poszukiwania” w Paryżu. Twórczość figuratywna Dobkowskiego charakteryzuje się wyrazistym, kontrastowym kolorytem, fascynacją cielesnością, erotyzmem oraz napięciem między formą organiczną a symboliczną.

Najbardziej ikoniczne w dorobku artystycznym Dobkowskiego są obrazy czerwono-zielone tworzone na przełomie lat 60. i 70. XX wieku. Pierwszy w serii, zatytułowany „Podwójna dziewczyna”, został w 1968 zakupiony przez Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Czerwień i zieleń artysta określał kolorami życia. Taki zestaw nie tylko silnie działa na percepcję widza, ale również wpisuje się w psychofizjologiczne oddziaływanie koloru – zieleń jako barwa natury, życia i spokoju kontra czerwień – kolor ciała, krwi, energii i pożądania. W tych pracach Dobkowski eksplorował zmysłowość, cielesność, relacje międzyludzkie, ale też duchowe napięcia, jakie rodzą się między jednostką a otoczeniem. Cielesność w jego obrazach nie jest w pełni dosłowna – to deformowana, rozciągnięta, czasem groteskowa forma, która zachowuje silnie ekspresyjny potencjał. Plazmatyczna, nieokreślona substancja, z której Jan Dobkowski tworzy ciała, to manifest – wszystkie struktury mogą zostać zakwestionowane. Ciało nie jest stabilną i osobliwą całością, lecz posiadającym wewnętrzną logikę zjawiskiem, które podlega ciągłym ewolucjom i symbiozom.

„Radosna czułość” to doskonały przykład estetyki i tematyki, którą Dobkowski rozwijał w latach 70. Kompozycja przedstawia dwie humanoidalne figury zawieszone w jednolitej przestrzeni. Ciała postaci są jednocześnie uproszczone i wyrafinowane, forma kompozycji przypomina rzeźbiarski relief – sylwetki niemal wychodzą z płaszczyzny obrazu dzięki kontrastowi kolorystycznemu i wyraźnej linii obrysu. Secesyjnie falujące kontury oraz przerysowane cechy biologiczne układają się w kompozycję przywodzącą na myśl akt seksualny. Pierwsza postać pochyla się w zdecydowanym, głębokim skłonie, druga figura zdaje się lżejsza i dynamiczniejsza, niemalże eteryczna. Łączy je teatralny, czuły gest pocałunku w rękę. Sam tytuł – „Radosna czułość” – sugeruje emocjonalny ton kompozycji: czułość, lecz nie melancholijną ani smutną, ale afirmacyjną, ekstrawertyczną, pełną życia. To obraz o erotyczności jako sile życiodajnej, ale też o potrzebie bliskości, która przekracza fizyczność. Intensywność czerwieni mówi tu zarówno o namiętności, jak i sile życia – to afirmacja cielesności nie jako tabu, lecz jako źródła ekspresji i radości.

Prezentowany w katalogu obraz jest jednym z ostatnich, jakie powstały w ramach tej ikonicznej serii. Dobkowski malował czerwono-zielone płótna od 2 połowy lat 60. do 1972. Po tym czasie twórczość artysty ulegała stopniowej ewolucji. Rozszerzyła się paleta barwna – obok czerwieni i zieleni pojawiły się błękity, fiolety, czerń, później także farby metaliczne. Choć zmysłowa, erotyczna figuracja wciąż pozostawała istotnym elementem jego malarstwa, coraz częściej towarzyszyły jej wątki duchowe i kosmiczne. W późniejszych pracach można dostrzec pewien rodzaj organicznego uniwersalizmu – formy przypominające komórki, układy nerwowe, fale energii. Dobkowski zaczął głębiej eksplorować relację człowieka z naturą i wszechświatem, a jego kompozycje nabrały bardziej kontemplacyjnego, metafizycznego charakteru, zachowując jednak ekspresję formy i energię linii znaną z wcześniejszych prac.

3 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Karnawał w Rio", 1998

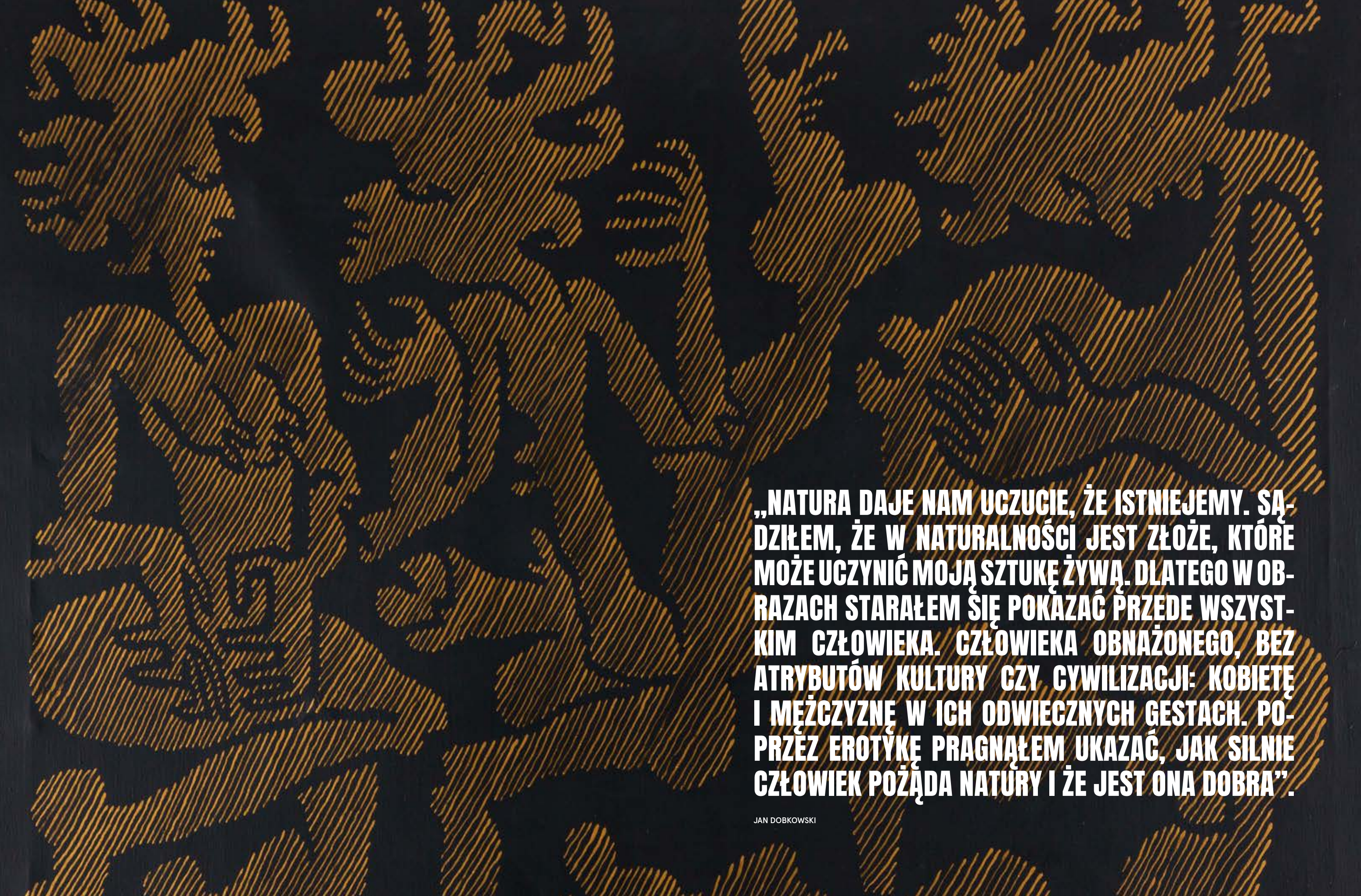
akryl/ płótno, 81 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 1998 r.'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "KARNAWAŁ W RIO" 1998 ROK | 81cm x 100 cm | ACRYL | Jan Dobkowski | HELSINKI – 29-IX-1998' na odwrociu papierowa nalepka z opisem: 'Jan Dobkowski / Art exhibition / Helsinki'

estymacja:
70 000 – 90 000 PLN
16 400 – 21 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Finlandia

WYSTAWIANY:
Jan Dobkowski, wystawa indywidualna, Galeria Dix, Helsinki, 1998





**„NATURA DAJE NAM UCZUCIE, ŻE ISTNIEJEMY. SĄ-
DZIŁEM, ŻE W NATURALNOŚCI JEST ZŁOŻE, KTÓRE
MOŻE UCZYNIĆ MOJĄ SZTUKĘ ŻYWĄ. DLATEGO W OB-
RAZACH STARAŁEM SIĘ POKAZAĆ PRZED E WSZYST-
KIM CZŁOWIEKA. CZŁOWIEKA OBNAŻONEGO, BEZ
ATRYBUTÓW KULTURY CZY CYWILIZACJI: KOBIETĘ
I MĘŻCZYZNĘ W ICH ODWIECZNYCH GESTACH. PO-
PRZĘZ EROTYKĘ PRAGNAŁEM UKAZAĆ, JAK SILNIE
CZŁOWIEK POŻĄDA NATURY I ŻE JEST ONA DOBRA”.**

JAN DOBKOWSKI

4 α

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "JURRY"

1943–1980

"Dziewczyna paląca myśli", 1968

olej/ płótno, 80 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JURRY 68'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z opisem pracy: 'Autor: JERZY R. ZIELIŃSKI "JURRY" | Tytuł: "DZIEWCZYNA PALĄCA MYŚLI" | Technika: OLEJ, PŁÓTNO | Format: 100 X 80 | Data wystawy: 26.VII.68 – 31.VII.68.'

estymacja:

250 000 – 350 000 PLN

58 500 – 81 800 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa plastyków z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Kawiarnia Piwnica, Nowogard, 26–31.07.1968

„Mówienie prawdy ‘w oczy’ to bardzo trudna sprawa. Chciałbym zawsze mówić prawdę, dlatego wszyscy myślą, że kłamię. Nie chcę ludzi odizolowywać, lecz zbliżać. Tak bardzo przejmuję się sprawami sztuki, że aż wstyd o tym mówić. A jednak trzeba mówić, żeby się porozumieć. Są osoby, które uważają, że jest to niemożliwe. Ja też tak uważam, dlatego się odzywam”.

Jerzy „Jurry” Zieliński, Pomówieni, ale czy bezbronni, [w]: Jurry, powrót artysty, [red.] Marta Tarabuła, Kraków 2010, s. 108





„Jurry” był jedną z artystycznych legend Warszawy lat 60. i 70. Obracał się w kręgach cyganerii artystycznej. Często gościł w kawiarni „U Hopfera”, gdzie widywano go w towarzystwie bliskiego przyjaciela Edwarda Stachury. Jak przywołuje Anda Rottenberg:

„Trafiałam na niego w różnych miejscach, zawsze był w tym samym stanie: lekko napity, uśmiechnięty. Ale zaciskał zęby, nawet jak się uśmiechał. Miał w sobie generalną niezgodę na wszystko. Był jednym z niewielu artystów, którzy naprawdę żyli sztuką, a przy tym nie godzili się na otaczającą rzeczywistość. O tej złej rzeczywistości malował obrazy. To było parcie naprawdę, próba powiedzenia prawdy o tym, co jest. Samotny, bardzo wyobcowany. Gdyby po błyskotliwym debiucie Neo-Neo-Neo poszedł po tej linii co Dobson – malował dekoracyjne obrazy – na niczym by mu nie zbywało. Ale on poszedł w drugą stronę. Taki charakter. Owszem, był wesoły – ale to była wesołość wisielcza. Więc trochę się bałam tej jego straceńczej postawy. Nie umiałam z nim nawiązać rozmowy. Pytasz ‘Jak leci?’ . I dostajesz odpowiedzi zaczepną. To nie była wesołość pogodna. Czy lubił ludzi? Nie wiem. Chyba nie, nie za bardzo. Miał kumpli, kochał kobiety. Pewno za dużo od nich oczekiwał. Był niewątpliwie radykalny, przynajmniej w życiu. I chyba daleki od chodzenia na kompromis”.

Anda Rottenberg, [w:] Jurry, powrót artysty, [red.] Marta Tarabuła, Galeria Zderzak, Kraków 2010, s. 108

Jerzy „Jurry” Zieliński namalował „Dziewczynę palącą myśli” w 1968. Był to przełomowy moment w jego karierze – moment artystycznego przejścia między malarskimi tradycjami. To w 1968 „Jurry” otrzymał dyplom warszawskiej ASP. Na uczelni kształcił się pod okiem mistrza koloryzmu Jana Cybisa, którego nauczanie widoczne jest w obrazach tworzonych przez Jurrego od 1966. W tym samym roku powstaje praca zatytułowana „Biała modelka”. Jej kompozycja była zdominowana przez lśniąca białą sylwetkę nagiej kobiety, którą „Jurry” skonstrastował z czarnym tłem wnętrza i zieloną tapicerką sofy. W tym obrazie można dostrzec wpływ myślenia kolorystów kategoriami problemu malarskiego i jednocześnie odnaleźć zapowiedź przyszłych dążeń artysty w kierunku nowej figuracji. Kolejnym krokiem na drodze do wypracowania własnego, unikalnego stylu były prace tworzone na przełomie lat 1966 i 1967. Powstaje wówczas „Akt z martwą naturą”, w którym „Jurry” zastosował charakterystyczne dla nowej figuracji śmiałe kadrowanie postaci, skrót perspektywy i syntezę, niemal sprowadzając obiekty umieszczane na swoich płótnach do kategorii znaku graficznego. W wyniku uproszczenia do jego obrazów wprowadzony został niepokój, sygnalizowany przez szczerze wypełniające płaszczyznę obrazu nasycone kolory. W ujęciu „Jurrego” zastosowanie płaszczyzn barwnych nie jest estetyzacją, a bardziej zabiegiem komunikacyjnym. Odejście od tematu, pewien oddech wyrażony kolorową płaszczyzną, pozwala na skupienie się na mnogości znaczeń. Taki sposób malowania kłóci się z tradycją koloryzmu, dla której zastosowanie płaskiego, jednolitego koloru było wyrazem ucieczki od wyzwań malarskich, pewnym złożeniem broni przez bezradnego twórcę. Taki sposób malowania, skupiający się na znaku, można odnaleźć również w pracach z 1967, takich jak „Fakt”, „Młoda i stara”, „Pożądanie” (z cyklu „Nowe stworzenie świata”), „Zielony model w pracowni”, a także w płótnach z 1968, takich jak „Patrzę i widzę”, „Gorący”, „Uśmiech życia”. Prezentowaną pracę można ulokować na styku dwóch tradycji twórczych. Pod względem kompozycji i tematyki jest ona mocno zakorzeniona w tradycji koloryzmu. Z kolei biorąc pod uwagę sposób podjęcia tematu, dzieło to odważnie wkracza w rzeczywistość uproszczonego znaku. Jest to wyjątkowy obraz, ponieważ ukazuje drogę, jaką „Jurry” przebył w okresie studenckim.

Język, który Jurry wypracował pomiędzy 1966 a 1968, został zweryfikowany podczas wystawy „form przestrzennych”, którą w 1969 artyści zorganizowali w tarchomińskich zakładach Polfa. Jerzy „Jurry” Zieliński pokazał wówczas takie prace jak „Anaksymander”, „Dla Ciebie człowieku”, „Postęp natury”, „Ra!-Doś”, „Wygnaniec z raju”, „Zdobycwa”. Były to wycięte z płyt pilśniowych, często pomalowane intensywnym kolorem przedstawienia floralno-anatomiczne. Obrazy te zostały podwieszone pod sufitem hal zakładowych. Pośród płataniny rur i ciągów wentylacyjnych stanowiły świadectwo zerwania z ugrzecznoną tradycją koloryzmu i odważnym krokiem młodych artystów w stronę nowej rzeczywistości.

5

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

"Opus R-73 Nr 4" (Homage Cranachowi) z cyklu "Formy Nieprawdopodobne i Nieprawdopodobnie Podobne", 1973

olej/ płótno, 35 x 40 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'CIAPAŁO 73'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'CIAPAŁO 73 | "OPUS R-73 Nr 4" - CRANACHOWI | OLEJ 35x40 cm 1973 | (PRZEBLEITRAMOWANY)'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

LITERATURA:

Pius Ciapało. Malarstwo, Poznań-Warszawa 2021, s. 98 (il.)

„Erotyka w sztuce była rozmaicie obrazowana, ale pragnienie, pożądanie (desire) – nieobecne. Nie miało ikonografii. Człowiecze libido mam wykrzyczeć rozpalającymi się od środka obiema obłymi formami, uwzględniając kulminacje słońca latem, zawrzeć także wątek narodowo-patriotyczny, jednocześnie panując nad klarownym rytmem i harmonią całej struktury. I jej skalą! W małej pracowni”.

Czesław Pius Ciapało





Czesław Pius Ciapało w swojej twórczości często podejmuje zagadnienia związane z seksualnością i libido. Z nurtem nowej figuracji oraz amerykańskim pop-artem zetknął się po raz pierwszy zaraz po ukończeniu studiów podczas pobytu w Anglii. To doświadczenie miało znaczący wpływ na jego wczesne prace, szczególnie z lat 1969-74. W tym okresie powstał cykl zatytułowany „Formy Nieprawdopodobne i Nieprawdopodobnie Podobne”, z którego pochodzi prezentowana w ramach niniejszej aukcji praca pt. „Opus R-73 Nr 4 Homage to Cranachowi” z 1973. Seria ta przedstawia zbliżenia fragmentów ludzkiego ciała, którym towarzyszą znacznie mniejsze postacie ludzkie ukazane w innej skali i uchwycone w dynamicznych pozach.

We wczesnym okresie twórczości, przypadającym na lata 70. XX wieku, Czesław Pius Ciapało skupiał się na eksploracji tematów związanych z erotyką oraz estetyzacją detali kobiecego ciała. Jego malarskie poszukiwania krążyły wokół motywu pożądania – ściśle splecionego z doświadczeniem erotycznym. Artysta podejmuje kwestie obecne w sztuce od jej zarania, dowodząc, że zagadnienia miłości i seksualności nie tracą na aktualności. Trafnie ujęła to Ewa Han, pisząc: „Bóg stworzył świat z chaosu. Podobnie artysta porządkuje w swych obrazach barwy, aby otrzymać harmonijną całość. Ta typowo estetyczna całość nie może jednak pozostać martwa. Podobnie jak Bóg stworzył człowieka, by nadać sens całej swojej pracy, tak Ciapało wprowadza do obrazów pierwiastek życiodajny, jakim jest w tym wypadku seks. Między radosną, pogodną harmonią barw a do jednostkowego kształtu sprowadzonym tematem erotycznym jest jedność. Ta jedność staje się tutaj stosunkiem do świata, uznaniem jego ładu i poszukiwaniem porządku. Porządku fizycznej rzeczywistości, w której istniejemy i porządku biologicznego, opartego także na tym, czym jest w istocie seks” (Ewa Han, „Wiadomości”, nr 28, Wrocław, 9.07.1981).

Czesław Pius Ciapało urodził się w 1942 w Hajnówce. Kształcił się na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1969 ukończył studia z wyróżnieniem w pracowni prof. Aleksandra Kobzdeja. W swojej twórczości często eksponował kobiecą seksualność, przekształcając przedstawienia kobiet w stylizowane, niemal archaiczne znaki erotyzmu. Artysta na przestrzeni lat stworzył dystynktywną formułę malarską, niemającą sobie podobnych w historii powojennej sztuki polskiej. Działalność artystyczną Czesława Piusa Ciapały śmiało można rozpatrywać w kontekście poszukiwań takich twórców jak Jan Dobkowski czy Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński.

6

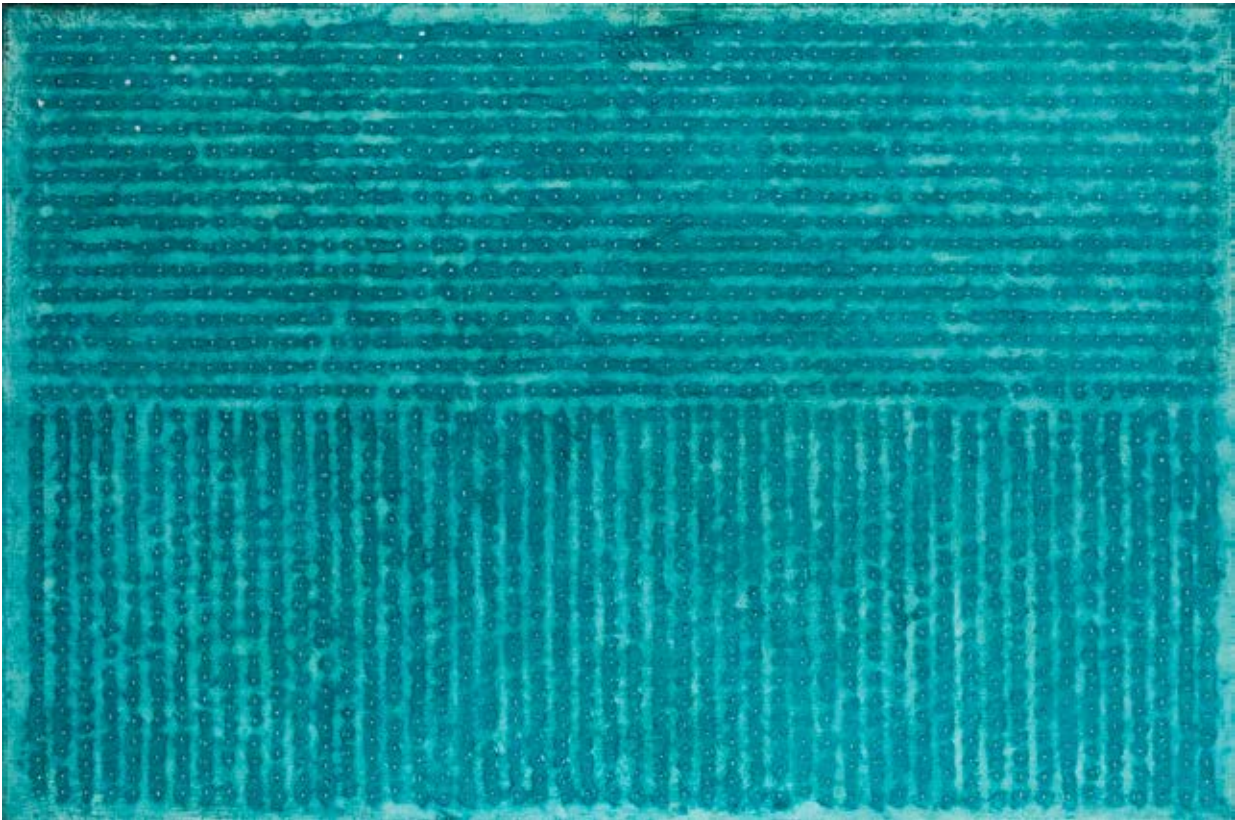
JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"Podział PK", 1973

olej/piótno, 100 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na krośnię: 'Podział PK Józef Hałas 1973'

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
35 100 - 58 500 EUR





Józef Hałas urodził się 7 stycznia 1927 w Nowym Sączu. W 1949 przeprowadził się do Wrocławia, gdzie rozpoczął studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Eugeniusza Gepperta. Okres studiów w twórczości Hałasa to przede wszystkim pierwsze znaczące eksperymenty z kolorem oraz strukturą malarską. Powstają wówczas portrety dzieci, uproszczone kształty okrętów oraz górskie pejzaże – tematy najczęściej malowane przez artystę. W ich doborze oraz samym przedstawieniu widoczne są wpływy innych twórców, zwłaszcza Waldemara Cwenarskiego, Tadeusza Makowskiego oraz Paula Klee. W 1956 Hałas wraz z Małgorzatą Grabowską, Krzesławą Maliszewską oraz Alfonsem Mazurkiewiczem zakłada Grupę X zrzeszającą twórców lokalnego środowiska plastycznego.

Na początku lat 60. powstały pierwsze prace z cyklu „Figury”, przedstawiające uproszczone ludzkie sylwetki, na które składają się figury geometryczne. Równolegle Hałas pracował nad dwoma innymi cyklami – „Wnętrzami” oraz „Drogami”. Ten pierwszy jest efektem fascynacji budownictwem ludowym oraz efektami światłocieniowymi, a drugi to próba sprowadzenia tytułowych „Dróg” do uproszczonego kształtu trójkąta równoramiennego. Oba cykle stały się punktem wyjścia do powstania kluczowej serii w twórczości Hałasa, jaką były „Góry”. Malowany przez artystę górski pejzaż znacznie odbiegał od jego tradycyjnego przedstawienia – góry Hałasa mają spłaszczony kształt zbliżony do kwadratu, którego monochromatyczną przestrzeń wypełniają proste bądź diagonalne linie.

Pod koniec lat 60. powstają pierwsze prace z cyklu „Przeciwstawienia”. Syntetyczne kompozycje również wywodzą się z pejzażu, ale przedstawiają go w sposób jeszcze bardziej umowny. Była to próba zobrazowania kontrastów, jakie zachodzą w naturze. Widoczne w tych pracach inspiracje pejzażem marynistycznym są dalej rozwijane w latach 70. w kolejnym cyklu

„Podziały”. Zdaniem krytyka sztuki Bogusława Deptuły: „Jednak najważniejsze dla Józefa Hałasa były spotkania z naturą, a nie z czyjąkolwiek sztuką. Pozostał oczarowany wielkim widowiskiem natury z jego uniwersalnym, teatralnym niejako przeciwstawieniem poziomej linii ziemi i pionu nieba. Wiem, niebo nie zawsze jest pionowe, ale kiedy lecą z niego strugi deszczu, to na pewno takim się staje i takie przeciwstawienie wielokrotnie powraca w szkicach, rysunkach, grafikach i obrazach wrocławskiego malarza. Urodzony w Nowym Sączu, dotarł nad morze jeszcze przed wojną i już wtedy zobaczył ów odwieczny teatr natury, który był pożywką dla pokoleń artystów, nawet jeżeli widzieli ten sam pejzaż, to przedstawiali go na wiele różnych sposobów. Zatem deszcz zszywa niebo z ziemią, a co więcej, scala przeciwności, wszak w naszej kulturze nie ma większej opozycji niż między niebem a ziemią. Tak jest w języku potocznym, tak jest w horoskopach, które odradzają taką zodiakalną koniunkcję, ale zupełnie tak nie musi być w przypadku sztuki. Ma zresztą malarstwo pejzażowe wyjątkową wprost pozycję wśród malarskich gatunków” (źródło: Katalog wystawy „Józef Hałas. Poszukiwania”, Wrocław 2017, s. 13).

Prezentowana w katalogu praca „Podział PK” jest doskonałym przykładem fascynacji Hałasa morskim pejzażem – obraz ma horyzontalny, panoramiczny układ, a jego powierzchnię w całości pokrywają drobne, wypukłe punkty. Bogata faktura, uzyskana przez naklejenie na płótno zwiniętych kawałków sznurka, przełamuje monotonię jednolitego układu. Nadaje pracy łagodny rytm, a punkty zdają się przepływać przez pole obrazowe. Obraz wyróżnia jeszcze niebieski kolor, w tym wypadku w odcieniu turkusowym, tak szczególny w twórczości Hałasa – pod koniec życia powiedział: „błękit, jakiego całe życie szukałem, to światło słońca w kolczyku Gieny (siostry artysty) na moście w Sanoku. Miałem wtedy 16 lat” (cytat z materiałów edukacyjnych dla Muzeum Architektury we Wrocławiu).



Józef Hałas w stodole, fot. dzięki uprzejmości Katarzyny Hałas



7 α

ANDRZEJ SZEWCZYK

1950-2001

"**Kolęda**", 1993/94

otówki, asamblaż/drewno, 77 x 88,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu podzielonym na trzy pola - pole lewe i prawe:

'Kolęda I Andrzej I Szewczyk I1993/9', pole środkowe: 'Kolęda Szewczyk Andrzej Szewczyk 1993/4'

estymacja:

120 000 - 160 000 PLN

28 100 - 37 400 EUR

„Andrzej Szewczyk rozpoczynał swoją artystyczną twórczość w czasie ekspansji tak zwanej sztuki konceptualnej. A zgodnie ze swoją naturą już od najwcześniejszych lat nie przechodził obojętnie wobec zjawisk artystycznych swego czasu. Starał się te zjawiska śledzić, zachłannie je poznawał, badał, wchłaniał, pożerał prawie. (...) Chodziło mu o poznawanie totalne, o wystawianie swojej wrażliwości na próbę ogniową wszystkich możliwych sygnałów i obrazów napotkanych w świecie kultury i w świecie otaczającym. Wrażliwość wyostrzała się, a uwaga zatrzymywała się stopniowo na tych, a nie innych rzeczach, na tych, a nie innych obrazach”.

Wiesław Borowski, [w:] Andrzej Szewczyk, [red.] Jaromir Jedliński, Łódź 1988





Andrzej Szewczyk, Bez tytułu, 1987, fot. DESA Unicum



Andrzej Szewczyk, Bez tytułu, 1989, fot. DESA Unicum

Marność nad marnościami i wszystko marność – można pomyśleć, patrząc na rzędy ołówkowych fragmentów przyklejonych woskiem do deski przez Andrzeja Szewczyka. Pozornie tylko uboga sztuka artysty w pełni oddaje ducha trudnych lat 80. XX wieku. Jakże bogata jest w treść przez to nasycenie trudną historią. Pismo było jednym z głównych tematów poruszanych przez Andrzeja Szewczyka. Twórca jednak nie zamknął się w jednym schemacie i realizował ten wątek w trzech różnych technikach. Pierwszą z nich było wykorzystanie jako środka artystycznego skrawków kolorowych ołówków, które układał na podłodze lub składał w obrazy. Dzieła wykonane w ten sposób Szewczyk zaczął tworzyć już na początku lat 80. Efektem wytężonej pracy nad cyklem dzieł była wystawa z 1981, podczas której artysta pokrył skrawkami całą podłogę Galerii Foksal. Za tytuł pracy posłużył mu cytat ze Stéphane’a Mallarmé: „Przestrzeń ciągle ta sama, czy rośnie

czy maleje”. Sam Szewczyk mówił o swojej pracy: „Było to proste, proste geometrią wnętrza, jak również proste tradycją miejsca. Praca była zgodna z epifanią”. Przez następne lata artysta stałe powracał do tej techniki, ponieważ powtarzalność stanowiła charakterystyczną cechę jego działalności. Szewczyk zwykle pracował w długich cyklach. Wielokrotnie powielał raz obraną metodę i nie postrzegał jej jako wtórnej ani monotonnej. Uważał powtarzalność za „konieczność hagiograficzną, jak gesty liturgiczne”, znacznie trudniejszą do uzyskania niż nowość. W przypadku prezentowanej pracy warto zwrócić uwagę na niedokończony, czy też raczej niezapisany, pusty fragment deski, który zaprasza widza do interakcji z dziełem. I to interakcji na płaszczyźnie nie tyle intelektualnej, ile nawet haptycznej. Ostre fragmenty ołówków zachęcają widza do zbadania powierzchni dzieła i do dopisania kolejnych linii tajemniczego skryptu.

8 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

"Drogi w górach", 1961

olej/plótno, 60 x 80 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI | 1961'

estymacja:
230 000 – 300 000 PLN
53 800 – 70 100 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
Galeria Starmach, Kraków
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
École de Paris, Galerie Charpentier, Paryż, październik–listopad 1961
Jerzy Nowosielski. Malarstwo, Sale BWA w Muzeum Pomorza Zachodniego, Szczecin, 11.06–19.07.1962
Wystawa malarstwa Jerzego Nowosielskiego, Zachęta, Warszawa, 6–26.03.1963
Jerzy Nowosielski. Wystawa malarstwa, Salon BWA, Katowice, 23.05–17.06.1964
Jerzy Nowosielski. Wystawa malarstwa, BWA, Olsztyn, 20.08–8.09.1964
Jerzy Nowosielski, Galeria Krzysztofor, Kraków, 3.10–7.11.1964
Wystawa indywidualna, Klub MPiK, Zakopane, grudzień 1964–luty 1965
Jerzy Nowosielski, Muzeum Narodowe, Poznań, 28.03–30.05.1993
Jerzy Nowosielski, Muzeum Narodowe, Wrocław, 25.06–19.09.1993
Jerzy Nowosielski, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 4.10–1.11.1993
Wystawa indywidualna, Pawilon wystawowy BWA, Kraków, kwiecień–maj 1994

LITERATURA:
Jerzy Nowosielski. Malarstwo, katalog wystawy, Sale BWA w Muzeum Pomorza Zachodniego, Szczecin 1962, poz. kat. 35, nlb.
Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Galeria Krzysztofor, red. Stanisław Balewicz, Kraków 1964, poz. kat. 22, nlb.
Jerzy Madeyski, Jerzy Nowosielski, Kraków 1973, s. 21 (il.)
Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Galeria Zachęta, red. Andrzej Kostołowski, Poznań 1993, poz. kat. I. 78, s. 168 (il. II.56), 261 (spis)
Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków. Nowe obrazy, oprac. Cezary Ślaziński, Warszawa 2010, s. 160 (il.)





„Pejzaże Nowosielskiego uderzają autonomicznością form. Każda z płaszczyzn jest samoistna, wykrojona definitywnym konturem. Szerokie tła kontrastują z drobnymi formami. Wielkie powierzchnie – pól, łąk, nieba – przeciwstawione zostają drobinkom domów, pociągów, samochodów. Wszystko to jest jednorodne, geometryczne, scalone barwnym kontrastem. Nie ma modelunku i światłocienia, przez co przestrzeń wytraca realność i staje się umowna, naiwnie magiczna”.

Katarzyna Haber



Jerzy Nowosielski, „Kolejka wąskotorowa”, 1995, fot. DESA Unicum



Jerzy Nowosielski, „Pejzaż zielony II”, 1985, fot. DESA Unicum

Prezentowany pejzaż z 1961 w pełni oddaje charakterystykę twórczości Nowosielskiego. Linia horyzontu wyniesiona do samego szczytu płótna, wydłużona perspektywa, zgeometryzowane i stylizowane formy oddają nie tyle charakter obserwowanego przez artystę krajobrazu, ile obraz mentalny miejsca. Elementy krajobrazu są ukazane z różnych perspektyw: „ziemia jest widziana z lotu ptaka (stąd wysoki horyzont i sposób przedstawiania dróg), natomiast architektura malowana jest tak, jakby obserwator stał na wprost fasady każdego budynku. (...) Wynikająca z tego zabiegu deformacja służyć ma oczywiście wyrażeniu subiektywnej postawy malarza wobec rzeczywistości” (Katarzyna Chrudzimska, Widzenie rzeczywistości w pejzażach Jerzego Nowosielskiego, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1996, t. 50, z. 3–4, s. 18). Kolorystyka kompozycji jest ujednoliconą. Utrzymana w ciemnym brązie, zbudowana z rozległych połaci przestrzeni „nie-miejskiej”, przeplatanych symbolicznymi dla Nowosielskiego elementami krajobrazu – cerkwiami i kolejami.

Cerkiew, miejsce doznań duchowych, które od najmłodszych lat napawało Jerzego Nowosielskiego doświadczeniami uniesień artystycznych, czy to poprzez uczestnictwo w religijnym rytualne bogatym w muzyczne aranżacje, czy przez obcowanie z architekturą budynków, jako motyw malarski zajmuje w jego twórczości miejsce niezwykle istotne. Od najmłodszych lat związany z kościołem grekokatolickim to tam spotkał się po raz pierwszy ze sztuką. Na przestrzeni lat na płótnach Nowosielskiego swoje odzwierciedlenie znajdują doświadczenia, które wywarły na młodym artyście niewymiernie wielkie wrażenie – zobaczenie Ławry Począjowskiej, zburzenie wielokrotnie odwiedzanego Muzeum Narodowego we Lwowie, w końcu kilkumiesięczny pobyt w studycyckiej Ławrze św. Jana Chrzyciela pod Lwowem, gdzie w kontemplacyjnym duchu studiował techniki rysunku, malarstwa i bizantyjskiej architektury cerkiewnej. Pierwsze ujęcia prawosławnej świątyni wychodzą spod pędzla Nowosielskiego już w latach 40. XX wieku i przeplatają się z innymi nurtującymi malarza zagadnieniami przez całą jego działalność artystyczną.

Drugim, szczególnym dla artysty elementem zawartym w prezentowanej kompozycji jest kolej. Lokomotywy, pociągi, transport kolejowy fascynowały Nowosielskiego już od dzieciństwa. Kolekcjonował modele kolejek, przemałowował je i przerabiał, z modułowych części tworzył rozmaite konfiguracje miniaturowych sieci. W swoim malarstwie do motywu kolejki powracał wielokrotnie. Jak napisał Mieczysław Porębski: „Syn kolejarza, zawiadowcy stacji, Jurek wracał do swojego dzieciństwa nie tylko poprzez malarstwo. Potrafił to robić, uciekając przed dolegliwością świata, również i wprost. Kiedyś zastałem u niego w pracowni zmontowaną na podłodze całą miniaturową sieć kolejową: szyny, rozjazdy, bocznice, krążące po niej składy kolorowych wagoników. Pochylony nad nimi dysponował tym ruchem pociągów, włączał światła, przesuwiał zwrotnice, opuszczał i podnosił mijane szlabany. Miał tych urządzeń całą szafkę”.

W szerszym kontekście pejzaże Nowosielskiego ujęła Bożena Kowalska, jak czytamy „(...) pejzaże Nowosielskiego ewoluowały od nieco Utrillowskich lirycznych i sennych ewokacji łódzkich ulic z kolorowymi tramwajami i szarząną okalających je domów – do krajobrazów o wymowie refleksyjnej. Stworzył dla nich artysta nowy układ perspektywiczny, dzięki któremu, tracąc bezpośrednio swą więź z konkretem natury, zyskiwały szczególną monumentalizację i wskutek swej prostoty i niezwykłości zdobywały nową egzystencję: nieznanego ładu odkrytego wyobraźnią. Domki, widziane niemal w zgodzie z perspektywą zbieżną, zwisały na stromych stokach olbrzymiej niecki, w jaką przeobraziła się tu ziemia. Ciężki masyw zielony lub ugrowo-brązowy wznosił się groźnie – znieruchomiał symbol nieprzemijalności planety i papierowej nietrwałości człowieka na niej śladu”.



TADEUSZ BRZozowski

1918–1987

"Sukurs", 1981

olej/piótno, 163 x 65 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski. | 1981'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: '163 x 65 | T. BRZOZOWSKI. | 1981 | "SUKURS"'

estymacja:

400 000 – 500 000 PLN

93 500 – 116 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Katowice

Galeria Starmach, Kraków (od 2008)

kolekcja prywatna, Kraków

Agra Art, 2005

kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

Wystawa Zakopiańskiego Okręgu ZPAP, BWA, Zakopane, maj 1981

„Tadeusz Brzozowski. Przyjaciele. Uczniowie”, Galeria BWA, Poznań, 10–12.12.1981

Tadeusz Brzozowski. Malarstwo, rysunek, BWA, Kraków, 1.06–1.07.1992

„Artyści z Krakowa”, Zachęta, Warszawa, 12.08–19.09.1993

LITERATURA:

Tadeusz Brzozowski. Przyjaciele. Uczniowie, katalog wystawy, Galeria BWA, Poznań 1981, nlb. (spis)

Ewa Dwornik-Gutowska, Jan Motyka, Artyści z Krakowa, katalog wystawy, Zachęta, Warszawa 1993, s. 30 (spis)

Tadeusz Brzozowski 1918–1987, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego

w Zakopanem, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Anna Żakiewicz, Warszawa 1997,

poz. kat. 414, s. 240 (spis), 286, 290–291 (wzmiankowany)





Tadeusz Brzozowski przy pracy, po 1970, fot. archiwum rodzinne Wawrzyńca Brzozowskiego



Tadeusz Brzozowski, „Oby Wam Lyft Indżiniiryngu leciało O.K.”, 1971, fot. DESA Unicum

Tadeusz Brzozowski studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych od 1936, akademii przekształconej w Kunstgewerbeschule, w której kontynuował kształcenie w latach 1940–42, by po wojnie w reaktywowanej ASP zdobyć dyplom. W latach okupacji związał się z krakowskim środowiskiem artystycznym, szczególnie z Tadeuszem Kantorem i towarzystwem skupionym wokół teatru CRICOT 2. Brzozowski grywał w spektaklach wystawianych przez Kantora, m.in. w „Balladynie” i „Powrocie Odysa”. Należał do utworzonej po wojnie krakowskiej Grupy Młodych Plastyków, przeobrażonej w 1957 w Grupę Krakowską. W tym samym roku wziął udział w II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, gdzie jego prace spotkały się z dużym entuzjazmem odbiorców. Kariera Brzozowskiego nabrała tempa w drugiej połowie lat 50. W 1959 reprezentował Polskę na V Biennale w São Paulo, podróżował też do Paryża, gdzie jego twórczość została dostrzeżona przez zagranicznych odbiorców. Brał udział w legendarnej nowojorskiej wystawie „15 Polish Painters” z 1961, gdzie zestawiony obok Kobdeja, Fangora, czy Nowosielskiego prezentował swoje refleksyjne malarstwo, pochylające się nad ówczesną kondycją świata i człowieczeństwa. Artysta dołączył do Phases, międzynarodowego ugrupowania artystów, których łączyło zainteresowanie surrealizmem, groteską i abstrakcjonizmem geometrycznym.

W 1954 przeniósł się do Zakopanego, chcąc uniknąć narzucanego coraz agresywniej nurtu socrealistycznego. Bunt przeciw wkraczaniu władzy w procesy twórcze artystów zdeteminował malarstwo Brzozowskiego. Bez wątpienia tym, co bezpośrednio wpłynęło na twórczość artysty, są teatralno-plastyczne dokonania Kantora, eksperymenty kompozycyjne w zakresie wykorzystywania przedmiotów codziennego użytku i nadawanie im nobilitujących znaczeń. Zainteresowanie abstrakcyjnym impresjonizmem, jako sprzeciw wobec doktryny socrealistycznej, pozwoliło Brzozowskiemu wykształcić indywidualny styl. Swoboda w doborze środków formalnych wyzwoliła w nim bezpruderyjną sprawczość i znakomitą umiejętność posługiwania się materią dzieła.

W jego dojrzałej twórczości brak już jakichkolwiek oznak figuratywności, zrywa też z narracyjną funkcją dzieł. Jego coraz bardziej odrealnione prace w końcu stają się pewną abstrakcją. To, co wyróżnia jego twórczość na tle krajowym i zagranicznym, to niezwykła wrażliwość na światłocień, tonację i kontrasty barw, a także zastosowanie odpowiednich materiałów. Jego dzieła charakteryzuje poetycka wrażliwość i spokój kompozycji przy równocześnie mocnym, emocjonalnym wydziwku. Ta fachowa sprawność i osobiste, czułe usposobienie malarza konstituują jego malarstwo, określając je mianem niezwykle sentymentalnego i emocjonalnego.

Choć w latach 50. i 60. zachodni świat artystyczny stanął przed malarzem otworem, on jednak świadomie pozostał w cieniu, nie zdecydował się na emigrację i postanowił zostać w Zakopanem. Malarstwo Tadeusza Brzozowskiego koncentrowało się na człowieku i ludzkiej egzystencji. Ekspresyjne, barwne i żywiołowe kompozycje są nasycone głębokimi emocjami. Dodatkowo jego wrażliwość i wnikiwość powodują, że pełne metafor i symboli prace zmuszają do głębokich refleksji. W ostatnich latach życia Brzozowski powrócił do kompozycji figuratywnych, przepełnionych spokojem i harmonią. Prezentowane w katalogu dzieło jest przykładem prac właśnie z tego okresu, gdzie równowaga i opanowanie środków formalnych nie umniejsza znakomitemu warsztatowi artysty. Przygaszona, stonowana skala barw, symetria i ciasno ujęte przedstawienie sprawiają, że dzieło emanuje kameralnym i intymnym nastrojem. Głębokie, ciemne plamy barwne kontrastują z krótkimi, agresywnymi pociągnięciami pędzla w górnej partii obrazu, dodając tej kompozycji pierwiastek tajemniczości i niepokoju.

10 α

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928-1999

"Godzina 24.30", 1967

olej/płótno, 81 x 65 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J.Tchórzewski 67'

sygnoany, datowany i opisany na odwrociu: '[strzałka] GÓRA / J.Tchórzewski 67 / "GODZINA 24.30"'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 400 - 35 100 EUR

OPINIE:

praca reprodukowana w katalogu Jerzego Tchórzewskiego pod numerem 477 - M185 - KJT-CAF pod redakcją Iwony Wojnarowicz, Fundacja Common Arts /<https://jerzytchorzewski.com/pl/katalog/107694-jerzy-tchorzewski-godzina-2430>

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

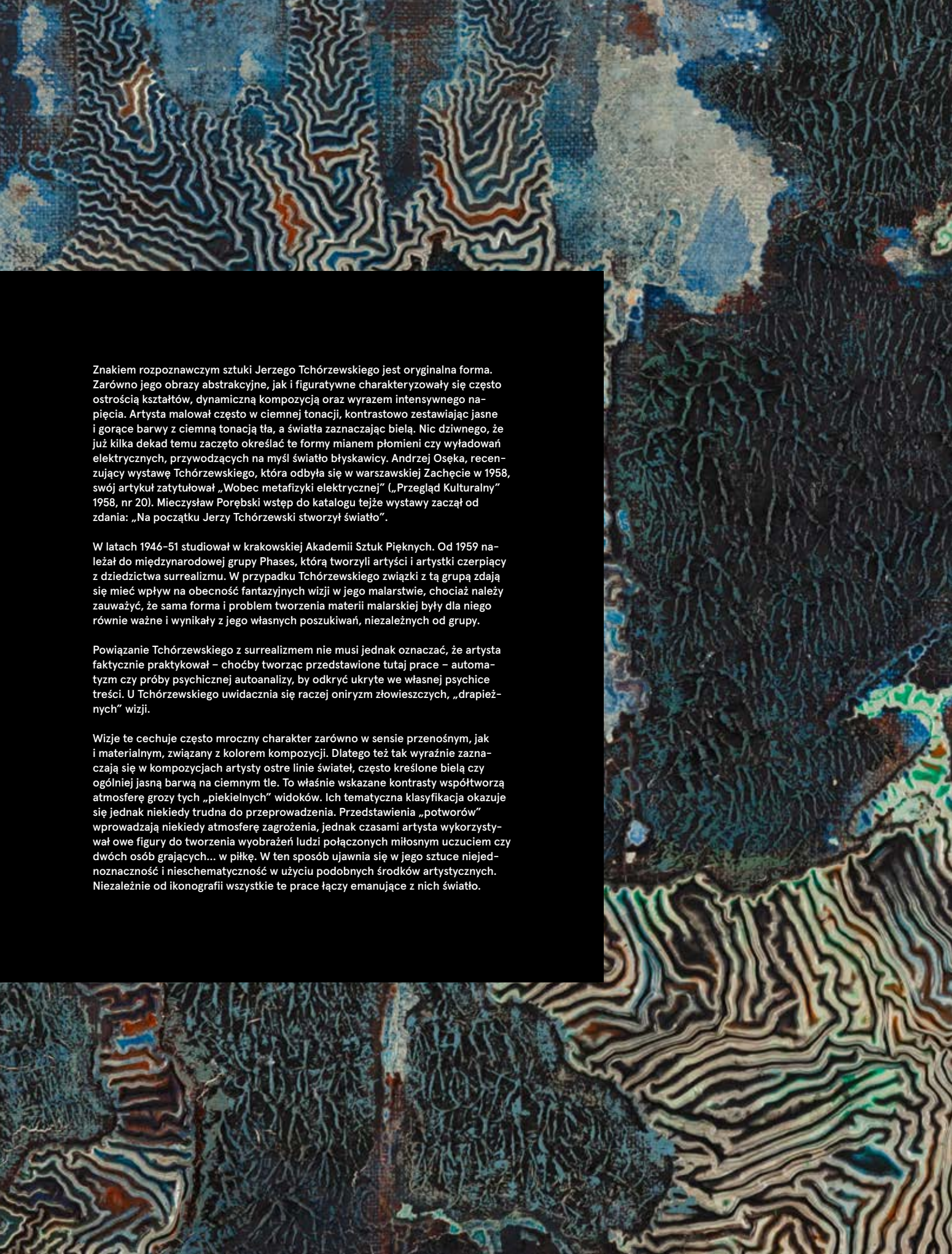
DESA Unicum, 2012

kolekcja prywatna, Warszawa

„Forma Tchórzewskiego otwiera stale przed sobą i przed nami wrota otchłani lub niebios. Natężenie formy w niektórych jego utworach sprawia, że wszelkie podziały i klasyfikacje, wszelkie interpretacje jego malarstwa trzeba uznać za spekulację. Ale trzeba też przyznać, że malarstwo artysty tak pogmatwane i złożone, wyjątkowo owe spekulacje prowokuje. Można sobie na nich połamać zęby – jest to bowiem sztuka liźnięta płomieniem piekielnym”.

Jacek Sempoliński





Znakiem rozpoznawczym sztuki Jerzego Tchorzewskiego jest oryginalna forma. Zarówno jego obrazy abstrakcyjne, jak i figuratywne charakteryzowały się często ostrością kształtów, dynamiczną kompozycją oraz wyrazem intensywnego napięcia. Artysta malował często w ciemnej tonacji, kontrastowo zestawiając jasne i gorące barwy z ciemną tonacją tła, a światła zaznaczając bielą. Nic dziwnego, że już kilka dekad temu zaczęto określać te formy mianem płomieni czy wyładowań elektrycznych, przywodzących na myśl światło błyskawicy. Andrzej Osęka, recenzujący wystawę Tchorzewskiego, która odbyła się w warszawskiej Zachęcie w 1958, swój artykuł zatytułował „Wobec metafizyki elektrycznej” („Przegląd Kulturalny” 1958, nr 20). Mieczysław Porębski wstęp do katalogu tejże wystawy zaczął od zdania: „Na początku Jerzy Tchorzewski stworzył światło”.

W latach 1946–51 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od 1959 należał do międzynarodowej grupy Phases, którą tworzyli artyści i artystki czerpiący z dziedzictwa surrealizmu. W przypadku Tchorzewskiego związki z tą grupą zdają się mieć wpływ na obecność fantazyjnych wizji w jego malarstwie, chociaż należy zauważyć, że sama forma i problem tworzenia materii malarskiej były dla niego równie ważne i wynikały z jego własnych poszukiwań, niezależnych od grupy.

Powiązanie Tchorzewskiego z surrealizmem nie musi jednak oznaczać, że artysta faktycznie praktykował – choćby tworząc przedstawione tutaj prace – automatyzm czy próby psychicznej autoanalizy, by odkryć ukryte we własnej psychice treści. U Tchorzewskiego uwidacznia się raczej oniryzm złowieszczych, „drapieżnych” wizji.

Wizje te cechuje często mroczny charakter zarówno w sensie przenośnym, jak i materialnym, związany z kolorem kompozycji. Dlatego też tak wyraźnie zaznaczają się w kompozycjach artysty ostre linie światła, często kreślone bielą czy ogólniej jasną barwą na ciemnym tle. To właśnie wskazane kontrasty współtworzą atmosferę grozy tych „piekielnych” widoków. Ich tematyczna klasyfikacja okazuje się jednak niekiedy trudna do przeprowadzenia. Przedstawienia „potworów” wprowadzają niekiedy atmosferę zagrożenia, jednak czasami artysta wykorzystywał owe figury do tworzenia wyobrażeń ludzi połączonych miłosnym uczuciem czy dwóch osób grających... w piłkę. W ten sposób ujawnia się w jego sztuce niejednoznaczność i nieschematyczność w użyciu podobnych środków artystycznych. Niezależnie od ikonografii wszystkie te prace łączy emanujące z nich światło.



11

ALFRED LENICA

1899-1977

"Rozczłonkowanie", 1962-1965

akryl/plótno, 89 x 130 cm

sygnowany p.d: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | WARSZAWA | 1962-65 | 130 X 89 | "ROZCZŁONKOWANIE"'

estymacja:

160 000 - 200 000 PLN

37 400 - 46 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja



12

ALFRED LENICA

1899-1977

"Ekwalibrista", 1965

olej/piótno, 100 x 81 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | WARSZAWA | 1965 | 81 x 100 | "EKWALIBRISTA"'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

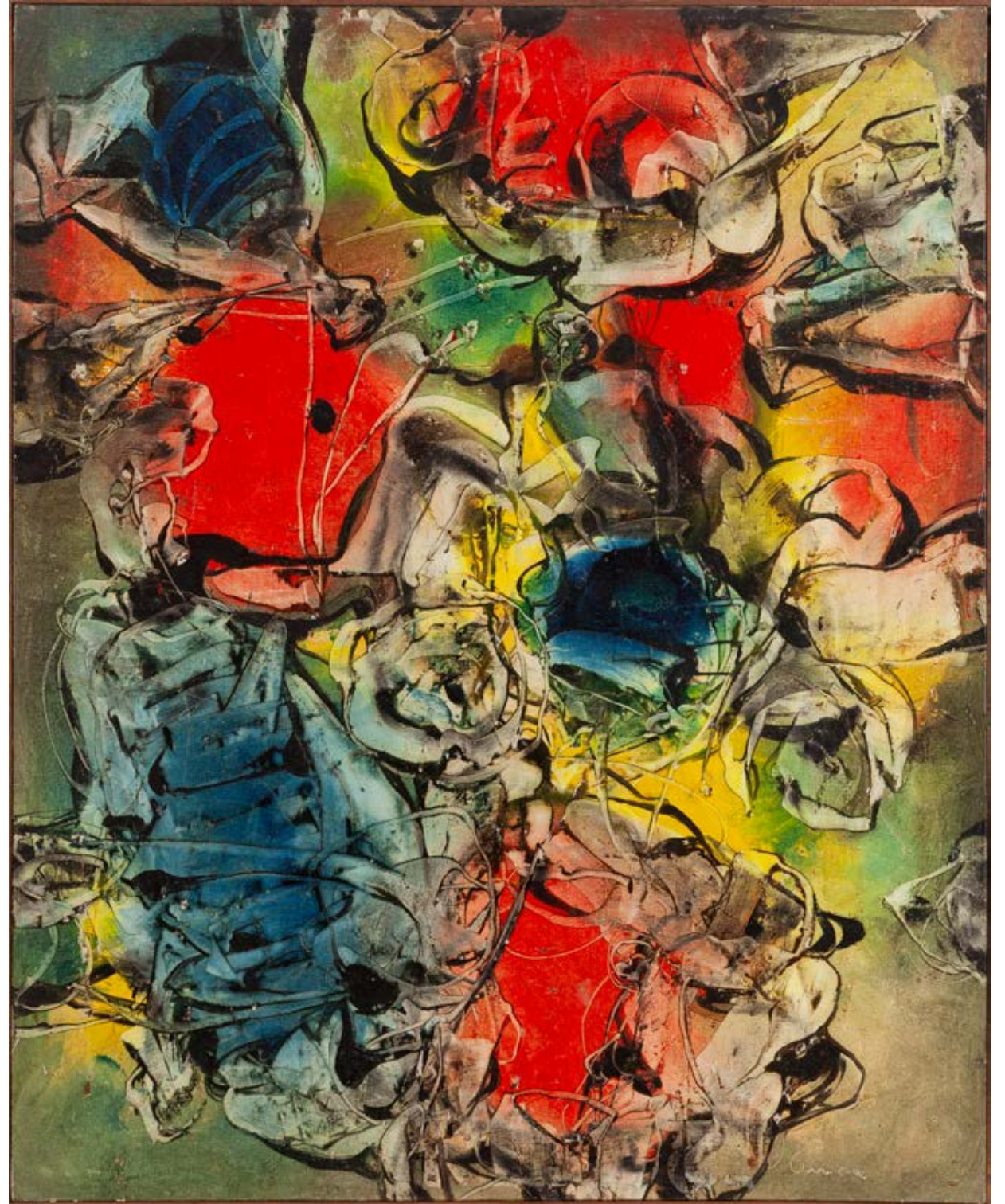
28 100 - 42 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

„Moje przejście od muzyki wypełniającej czas do malowania ciszy w przestrzeni nie było nagłe. Muzyka ułatwiła mi poznanie barwy i dźwięku”.

Alfred Lenica





Alfred Lenica (1899–1977), członek polskiej awangardy XX wieku, w 1947 współzałożyciel grupy artystycznej 4F+R (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka + Realizm), dążył w swojej twórczości zarówno ku abstrakcji, jak i ku taszyzmowi, łącząc cechy surrealizmu, kubizmu oraz ekspresjonizmu. Sztuka taszystów, zamiast precyzyjnego odwzorowania rzeczywistości, skupia się na wyrażaniu emocji. Lenica, charakteryzujący się ekspresyjną kolorystyką oraz fantazyjną płataniną linii i form, malował nieoczekiwane kompozycje, które wywołują u widza silne emocje. Swoją sztuką, zbliżając się ideowo do surrealizmu, starał się odnajdywać piękno w „niespodziewanych” sytuacjach, które burzyły racjonalny porządek świata.

Inspiracja kubizmem jest widoczna w prezentowanych obrazach. Obiekty ukazane są z różnych punktów widzenia jednocześnie, tworząc kompozycyjny chaos wypełniony spłaszczonymi i silnie zgeometryzowanymi formami. Odrealniona przestrzeń, zaznaczona ciemnym tłem, sugeruje obecność sceny w odmiennej rzeczywistości, w której znajdują się abstrakcyjne elementy. Nie tylko symbolizuje zapis wewnętrznych przeżyć i stanów psychicznych autora, lecz także wywołuje uczucia grozy, a nawet agresji martwego pejzażu. Dramatyzm i atmosfera zagrożenia, wywołane dominacją ciemnych i stonowanych barw brązu i czerni, stanowią reminiscencję wojennych przeżyć. Symbolika wojny podkreślona jest również uderzającą barwą czerwieni, kojarzoną z ogniem, krwią bądź siłami żywiołymi.

Lenica, zanim został malarzem, ukończył konserwatorium muzyczne i grał w orkiestrze jako skrzypek. Muzyka, obecna w jego życiu od wczesnych lat, miała ogromny wpływ na twórczość malarską artysty. Można interpretować, że dźwięki przekładał na barwy, tworząc synestetyczne kompozycje – niekonwencjonalne zestawienia kolorystyczne, w których słyszane dźwięki wiązał z konkretnymi kolorami. Stąd wyraźny nacisk na różnorodność jego palety.

Alfred Lenica bywa porównywany do amerykańskiego artysty Jacksona Pollocka, który jest znany z głębokiej emocjonalności i próby przelania wewnętrznego świata na płótno jako sposobu wyrażania własnych myśli. Obaj artyści wyrażali emocje za pomocą swobodnej, intuicyjnej techniki malarskiej. Ich dzieła cechuje dynamiczna forma i skomplikowana kompozycja – pełne są energii, ruchu i ekspresji. Zarówno Lenica, jak i Pollock ukazywali sam proces tworzenia jako istotny element dzieła sztuki. Lenica pokrywał płótno wieloma warstwami farby, spontanicznie tworzącymi plamami przypominającymi kaligrafowane kształty. Stosował również technikę usuwania części warstw farby, odsłaniając różnorodne barwy i rozdrabniając kompozycję na wyodrębnione segmenty. W ten sposób budował głębię, tworząc złudzenie przestrzeni, ruchu i natłoku emocji.

Malarstwo Lenicy bywało nazywane biologicznym – przedstawiany świat, ukazany za pomocą ziemskich, żywiołowych barw, kojarzy się z ożywioną materią uchwyconą w trakcie przemiany lub przeistaczania się w inne formy. Można więc interpretować jego obrazy w kontekście filozofii bimorfizmu – ujmowania zjawisk psychicznych, społecznych, a niekiedy nawet fizycznych jako swoistych form życia. W efekcie elementy obecne na obrazach Lenicy, dzięki swojej witalności i ruchliwości, przypominają naturę oraz organizmy żywe. Ukazana w ramach kompozycji materia składa się ze splecionych, wirujących, przenikających się nawzajem elementów, które rozplątują się w różnych kierunkach po wielowarstwowej przestrzeni, sprawiając wrażenie ożywienia.



Alfred Lenica w pracowni, Warszawa, marzec 1974, fot. Marian Sokołowski / PAP

13 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Pejzaż mazowiecki", 2009

olej/piótno, 110 x 130 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

na odwrociu opisany: 'DOMINIK 2009 | OL. PŁ. 110 x 130 | PEJZAŻ MAZOWIECKI'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

16 400 – 21 100 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa malarstwa Tadeusza Dominika – Laureata Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego za rok 2009, Oddział

Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego, Gdańsk, 25.10–20.11.2010

Tadeusz Dominik. Malarstwo, Płocka Galeria Sztuki, Płock, 18.01–17.02.2013Tadeusz Dominik, Galeria Opera,

Warszawa, 13.05–16.07.2013

„Dominik i jego najbliżsi”, Desa Unicum, Warszawa, 15.07–15.08.2019

LITERATURA:

Tadeusz Dominik. Nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego za rok 2010, Gdańsk 2010, s. 4, 66, 69 (il.)

Tadeusz Dominik. Malarstwo, katalog wystawy, Płocka Galeria Sztuki, Płock 2013, s. 50 (il.)

Tadeusz Dominik, katalog wystawy, Galeria Opera, red. Iwona Witkowska, Warszawa 2013, s. 31 (il.)

„Jestem człowiekiem natury. Zawsze miałem bliski, osobisty kontakt z naturą. Była ona i jest motorem mojego działania. Natura ma większy wpływ na moje malarstwo niż wszyscy mistrzowie, których podziwiałem w największych muzeach świata”.

Tadeusz Dominik o swojej twórczości w rozmowie z Anną Bernat (PAP) z okazji 60-lecia twórczości artysty w 2011 roku





Tadeusz Dominik w latach 1946–51 studiował malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod okiem wybitnego Jana Cybisa, uznawanego za jednego z mistrzów koloryzmu. Od Cybisa przejął szacunek do barw i przekonanie o bezcelowości mimityzmu. Mawiano, że zasługą profesora było rozbudzenie kolorystycznej wrażliwości oraz twórczej inwencji młodego wówczas artysty. U Dominika barwa była kluczem do interpretacji wewnętrznych stanów emocjonalnych wyzwolonych w czasie obcowania z naturą.

W wywiadach niejednokrotnie zaznaczał, iż przyroda sama maluje obrazy i nie wyobrażał sobie, że mogłoby jej zabraknąć w jego twórczości. Od najmłodszych lat malował pejzaże, ogrody i roślinność, które przefiltrowywał przez swoją wrażliwość, a następnie transponował na podłoże malarskie. Nie chciał też odwzorowywać krajobrazów i zjawisk, wspominał: „Nie chcę ilustrować natury ani robić jej dosłownego portretu”, wiedział bowiem, że jest to z gruntu skazane na porażkę, bo pozostaje zawsze dalekie od rzeczywiście, naturalnej perfekcji. Pragnął przede wszystkim wyrazić prawdę o świecie, zgodnie ze swoimi odczuciami.

Całokształt twórczości Tadeusza Dominika można uznać za autorską próbę połączenia osiągnięć impresjonizmu i abstrakcjonizmu. W prezentowanym obrazie „Pejzaż Mazowiecki” widać, że artysta posługiwał się szerokimi, zamaszystymi pociągnięciami pędzla. Jego kompozycje to układy plam i linii, których geneza tkwi w widokach tworzonych przez naturę.

Choć inspiracje przyrodą były dla niego kluczowe, Dominik stopniowo oddalał się od sztuki przedstawiającej, sytuując swoją twórczość na pograniczu abstrakcji. Artysta nie akceptował jednak określania go mianem abstrakcjonisty. Odrzucał interpretację swoich dzieł jako abstrakcji klasycznej, mówiąc: „Abstrakcja klasyczna, powiedzmy Mondrian czy Malewicz, jest zawsze płaska. A ja nie umiałbym namalować płaskiego obrazu. Może to, co teraz powiem, jest śmieszne, ale uważam, że jest to chyba znowu genetyczne związanie z naturą, która nigdy, od dziecka, nie była dla mnie płaska. Była ona raczej pulsującym obrazem...”.

Wspominał też, że po wystawie w Zachęcie: „[byłem] mile zaskoczony tym, że ludzie spoza kręgu artystycznego, oglądający moje obrazy, mówili mi, że jest to nareszcie abstrakcja, która jest zrozumiała”.

Styl artysty pozostaje jednym z najbardziej charakterystycznych zjawisk w polskim malarstwie współczesnym, a jego prace znajdują się w zbiorach muzealnych oraz prywatnych w Polsce i na świecie.

14 α

LEON TARASEWICZ
1957

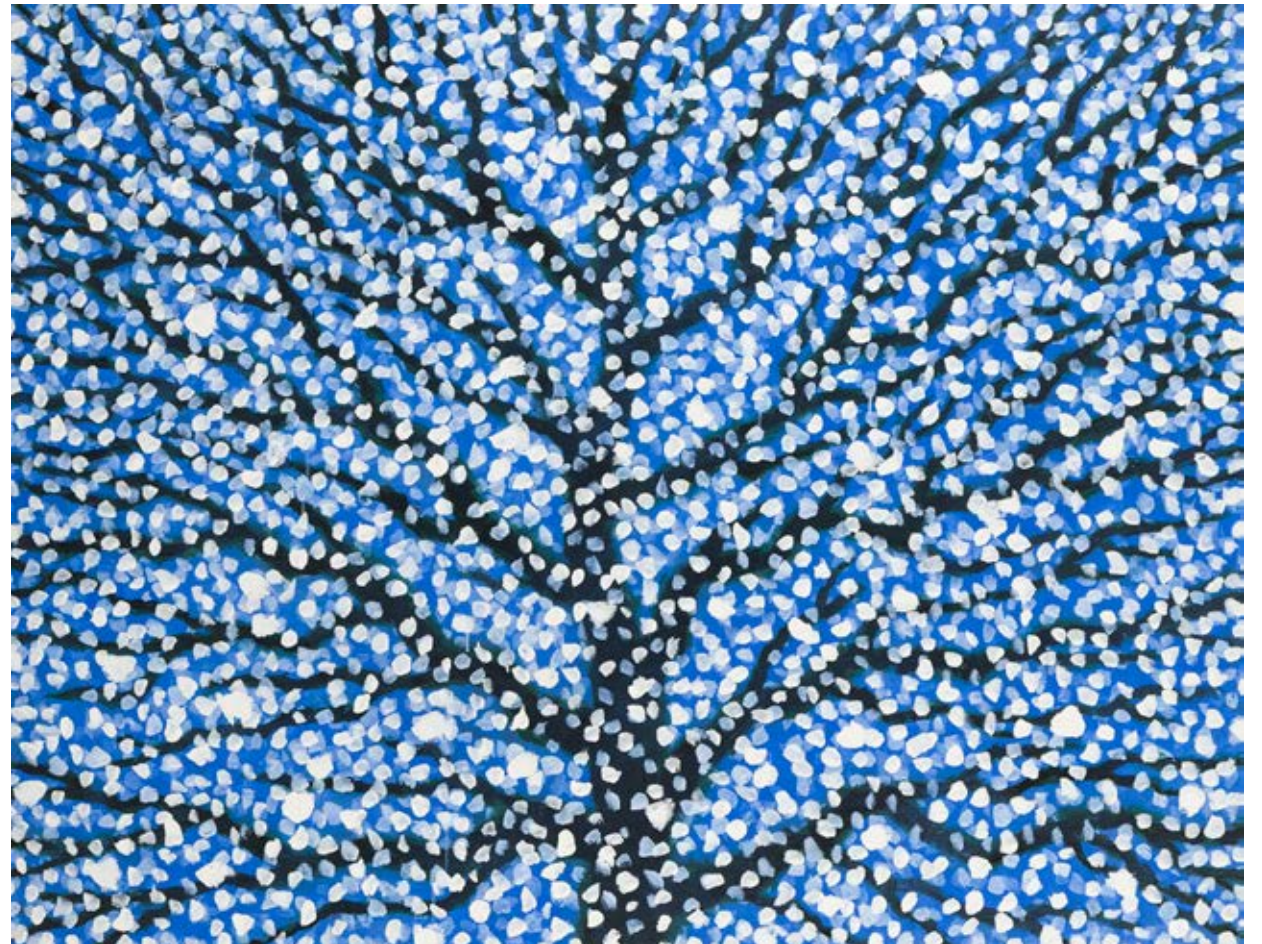
Bez tytułu, 2010

akryl, olej/płótno, 130 x 170 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz | 170 x 130 | Oil on canvas | Acryl.'

estymacja:
130 000 – 200 000 PLN
30 400 – 46 800 EUR

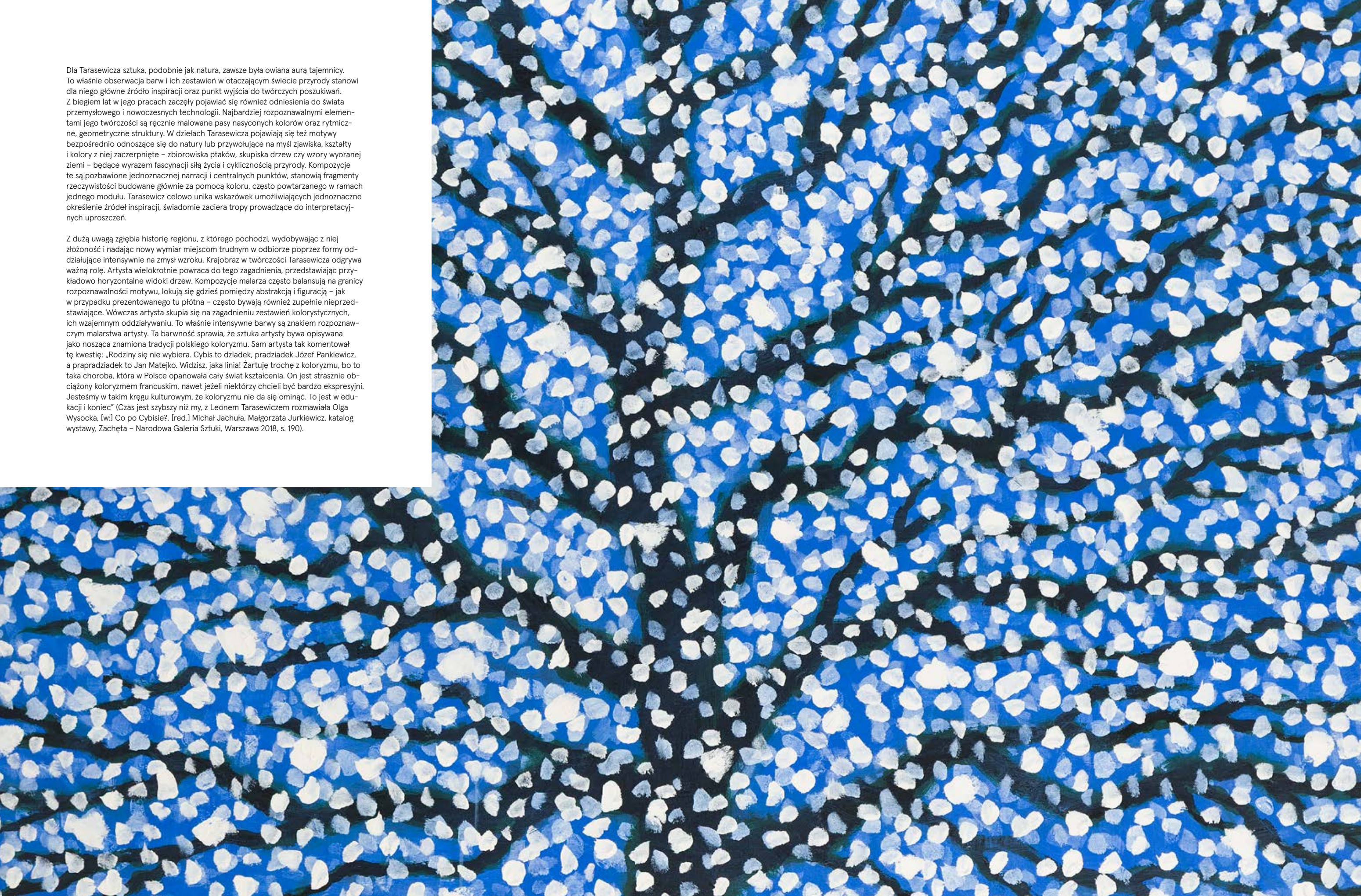
„Rola, jaką u Tarasewicza odgrywa natura, jest wielka. Można by powiedzieć, że kontynuuje on tradycję romantyzmu w czasach współczesnych, choć nie pojawia się u niego impet religijny, lecz elementy duchowe i cielesno-zmysłowe. Mimo to w obliczu jego obrazów często dominuje poczucie abstrakcyjnej wzniosłości, która wstrząsa odbiorcą, wywołuje ‘święte dreszcze’ i najgłębsze doznania. Jego obrazy wynikają wprawdzie z inspiracji zaczerpniętych z konkretnej natury, lecz w procesie abstrakcji inspiracje te zostają starannie ukryte, tworząc wymiar absolutny, transcendentalny, gdzie wszystko konkretne staje się rzeczą o drugorzędnym znaczeniu”.

Thorsten Rodiek



Dla Tarasewicza sztuka, podobnie jak natura, zawsze była owiana aurą tajemnicy. To właśnie obserwacja barw i ich zestawień w otaczającym świecie przyrody stanowi dla niego główne źródło inspiracji oraz punkt wyjścia do twórczych poszukiwań. Z biegiem lat w jego pracach zaczęły pojawiać się również odniesienia do świata przemysłowego i nowoczesnych technologii. Najbardziej rozpoznawalnymi elementami jego twórczości są ręcznie malowane pasy nasyconych kolorów oraz rytmiczne, geometryczne struktury. W dziełach Tarasewicza pojawiają się też motywy bezpośrednio odnoszące się do natury lub przywołujące na myśl zjawiska, kształty i kolory z niej zaczerpnięte – zbiorowiska ptaków, skupiska drzew czy wzory wyoranej ziemi – będące wyrazem fascynacji siłą życia i cyklicznością przyrody. Kompozycje te są pozbawione jednoznacznej narracji i centralnych punktów, stanowią fragmenty rzeczywistości budowane głównie za pomocą koloru, często powtarzanego w ramach jednego modułu. Tarasewicz celowo unika wskazówek umożliwiających jednoznaczne określenie źródeł inspiracji, świadomie zaciera tropy prowadzące do interpretacyjnych uproszczeń.

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



15 α

TOMASZ CIECIERSKI

1945–2024

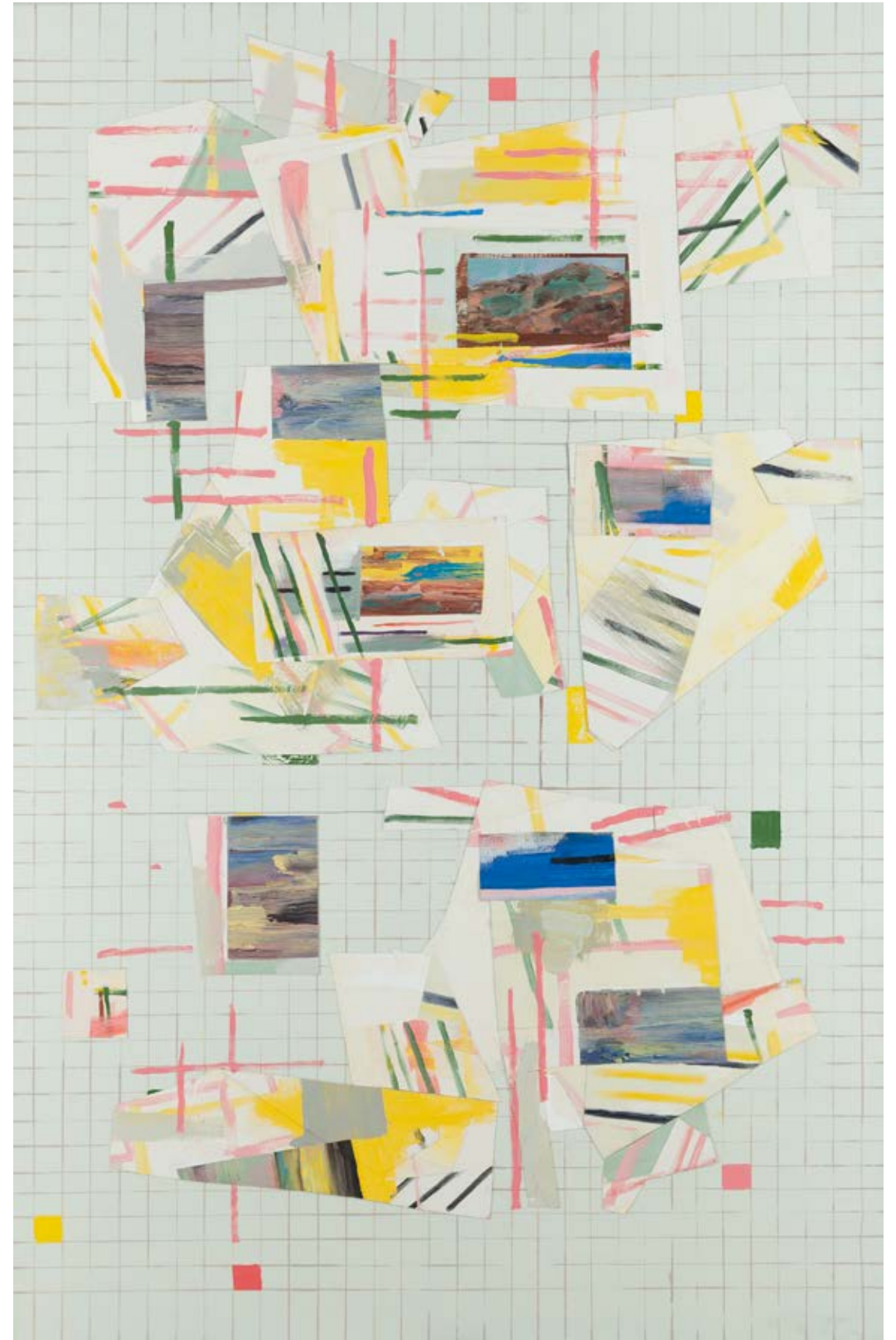
Bez tytułu, 2009

kolaż, olej/piótno, 170 x 110 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'T. CIECIERSKI | 2009'

estymacja:
120 000 – 160 000 PLN
28 100 – 37 400 EUR

„Krzążając się po pracowni, co jakiś czas coś wpada w ręce, coś się zauważa, choćby wyglądając przez okno. I często właśnie w takich momentach i z takich marginaliów powstają obrazy”.

Tomasz Ciecierski





Tomasz Ciecierski zapisał się w leksykonie polskiego malarstwa przełomu XX i XXI wieku. Urodził się tuż po wojnie w rodzinie, która pielęgnowała miłość do sztuki. Jego ojcem był Jan Ciecierski, aktor teatralny i filmowy (wystąpił m.in. w filmie „Popiół i Diament” w reżyserii Andrzeja Wajdy). Ukończył studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie dyplom uzyskał w pracowni prof. Krystyny Łady-Studnickiej i rok później rozpoczął działalność akademicką jako wykładowca. Na początku lat 80. odbył stypendium naukowe w amsterdamskim Stedelijk Museum mieszczącym jedną z najważniejszych europejskich kolekcji sztuki nowoczesnej. W latach 1985–86 otrzymał zaproszenie na pobyt studyjny w Atelierhaus w Niemczech. W latach 1990–91 przebywał na pobycie studyjnym w Musée d’art contemporain w Nîmes. Dwukrotnie reprezentował Polskę na Biennale w São Paulo (1988, 1994) i Documenta w Kassel (1992). W 1999 został uhonorowany prestiżową Nagrodą im. Jana Cybisa za całokształt twórczości.

Ciecierski nigdy nie zaprzestał eksperymentować z warsztatem malarskim. Tworzył cyklami, niemniej wiele ze swoich prac pozostawił bez tytułu. Stanowią one zapis badań nad formą i nowymi sposobami narracji. Pod koniec lat 80. postanowił przedstawiać widzianą świat w sposób zdecydowanie bardziej syntetyczny, co znalazło odzwierciedlenie w reliefowych pejzażach. Inspiracje czerpał ze sposobu zapisu specyficznego dla dyscyplin pokrewnych malarstwu. Wykorzystywał charakterystyczną dla kadru fotograficznego przypadkowość i poszukiwał uproszczeń. Inspiracje czerpał również z formuł specyficznych dla rzeźby przestrzennej. Budował trójwymiarowość na płaszczyźnie, idąc krok dalej niż trompe l’oeil.

Prezentowana praca to przykład późnej twórczości Ciecierskiego. Stanowi kilkuwarstwowy kolaż wykonany na krośnie malarskim. Do powierzchni blejtramu Ciecierski przytwierdził serię abstrakcyjnych pejzaży. Elementy tektury są nieregularne, a przedstawione na nich kompozycje fragmentaryczne. Przypominają niedbale rozrzucone i wykonane pośpiesznie fotografie znad morza. To działanie można widzieć jako szukanie antidotum na niezmiennie geometryczny i uproszczony format płócien malarskich determinujących myślenie o kompozycji. W tych kategoriach interpretowany obraz pozwala dostrzec, że dorobek twórcy Tomasza Ciecierskiego można określać jako swoisty „traktat o malarstwie”. Historyk sztuki i kurator Lech Stangret w następujący sposób wyjaśnia modus operandi artysty: „Ciecierski w swej twórczości prowadzi dyskurs ze sztuką i malowaniem. Jego refleksja, choć nacechowana odniesieniami do historii sztuki, głównie jednak ogniskuje się na weryfikowaniu i nieustającym aktualizowaniu malarstwa. Twórca jest świadomy zarówno zmian zachodzących w sztuce, jak i nowych możliwości obrazowania, ale traktuje je jako dowód postępującego pluralizmu, w którym widzi również miejsce dla malarstwa. Wielkoformatowe prace na pierwszy rzut oka zdaje się łączyć syntetyczność malowanych, geometrycznych form. Ciecierski powraca tu do rudymenarnych zagadnień swej sztuki: pejzażu, przestrzeni, fotografii, malarstwa, czasu, pamięci” (Lech Stangret, <https://www.galeriafoksal.pl/tomasz-ciecierski/>, dostęp: 20.05.2025). Całość kompozycji stabilizują pionowe, poziome i diagonalne pociągnięcia pędzla osadzone na geometrycznej siatce o przeważającej dominacji żółci, różu i zieleni. Użyte w prezentowanej kompozycji żółcie i róże korespondują z charakterystyczną dla artysty paletą barwną stworzoną w latach 70. Na obrazie „Paleta Malarska” (kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MO-CAK) z 1972 w ironiczny sposób Ciecierski określił wykorzystywany przez siebie ciemny róż jako „nostalgiczny”, natomiast intensywną żółtą farbę jako „drapieżno-słoneczną”. Podążając słowami krytyczki sztuki Andy Rottendberg, oeuvre artysty można określić jako nową lekcję koloryzmu: „Historia dowiodła, że kapistowska szkoła, wzmocniona przez kompozycyjny i myślowy rygor konstruktywizmu, okazała się zauważalna na gruncie międzynarodowym, by przywołać choćby nazwiska Tomasza Ciecierskiego i Leona Tarasewicza, których światowa pozycja jest od wielu lat faktem niepodważalnym” (Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, s. 82).

16 α

JADWIGA SAWICKA

1959

"Okradziono", 2000

akryl, olej/plótno, 60 x 80 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JADWIGA SAWICKA | 2000'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
4 300 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:
Galeria BWA Warszawa
kolekcja prywatna, Polska

Małgorzata Jurkiewicz: *Słowa są dla Ciebie namacalne, zmysłowe: coś jest gładkie, coś jest śliskie, coś jest grube, mówiłaś o tym przy innych okazjach. To „zadrażnianie” łączy się z tą sferą skojarzeń czy raczej wizualną?*

Jadwiga Sawicka: Z kombinacją tych odczuć. Oprócz znaczenia ważny jest wygląd słowa. Interesuje mnie też interdyscyplinarność, pokrewieństwo malowania z pisaniem – np. często mówimy o tym, że w prozie niektóre opisy są malarskie, bardziej przywołują obrazy, kiedy się je czyta, łatwiej sobie wyobrazić to, co jest opisane, a niektóre nie.

Szlachetny język malarstwa. Rozmowa z Jadwigą Sawicką, „Magazyn Szum”,
<https://magazynszum.pl/szlachetny-jezyk-malarstwa/>





17 α

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Bez tytułu (tryptyk), 1998 – 2000

olej/ płótno, wymiar każdego z obrazów: 24 x 24 cm (x3)

sygnowany, datowany i opisany na krośnię pierwszego obrazu: 'A.JACHTOMA | WYM. 24X24 | TECH. OLEJ | ROK 28.02.1998'

sygnowany, datowany i opisany na krośnię drugiego obrazu: 'A. JACHTOMA | WYM. 24X24 | TECH OLEJ | R 1988'

sygnowany, datowany i opisany na krośnię trzeciego obrazu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM. 24X24 | TECH. OLEJ |

ROK 20.05.2000!' oraz na odwrociu: 'A. JACHTOMA | WYM. 24X24 | TECH. OLEJ | ROK. 20.05.2000'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 600 – 4 700 EUR

18 α

ALEKSANDRA JACHTOMA
1932

Bez tytułu, 1994

olej/płótno, 33 x 33 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM. 33 x 33 | TECH. OLEJ | ROK 17.01.1994'

estymacja:
12 000 - 16 000 PLN
2 900 - 3 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Na poszukiwaniu tego światła polega sens i znakomitość malarstwa Jachtomy, jego inność, jego wyróżniająca się, fascynująca odrębność. Zwykliśmy patrzeć na obraz jako na pewną złożoną relację barw, linii, kształtów, ba, nawet faktur i zapachów. Jachtoma porzuca tę drogę i oczyszcza swoje płótna ze wszystkiego, co mogłoby zmącić i zakłócić jej wizję świata – świata, jaki dla niej składa się nie z kształtów, brył i figur, ale z różnych odcieni, natężeń i rozjarzeń światła. Światła, które w pełnym napięcia, skupionym wysiłku tworzenia odnajduje w głębinach barw, aby potem rozjaśnić i utrwalić. Jest to malarstwo w sposób doskonały sprowadzone do jednej myśli, jednej pasji, jednej wizji”.

Ryszard Kapuściński, [cyt. za:] Aleksandra Jachtoma, [red.] Aleksandra Jachtoma, Wydawnictwo Małe s.c., Warszawa 1998, s. 8



19 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

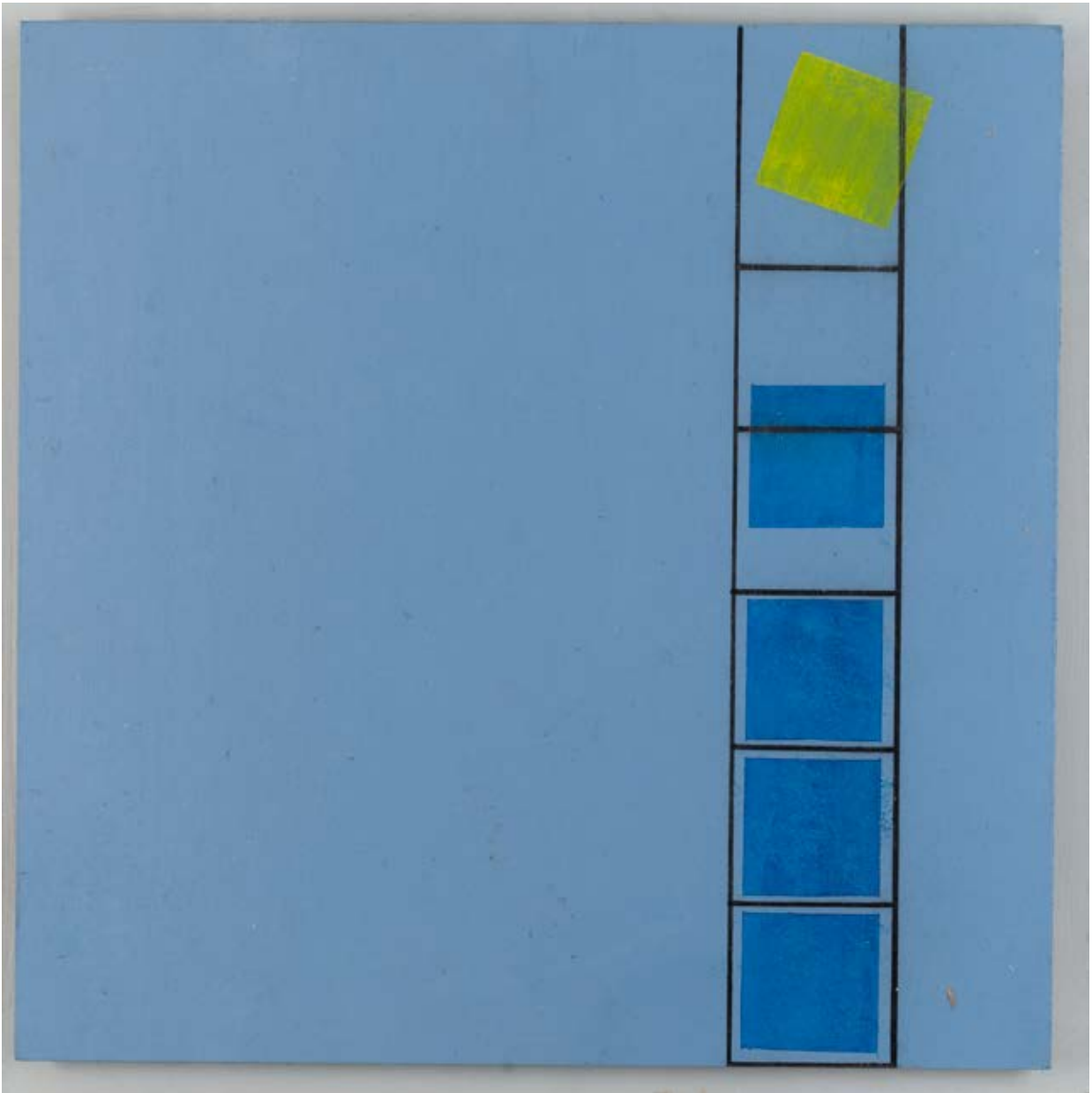
"Nr 71", 1972

akryl, ołówek/płyta pilśniowa, 39 x 39 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 71 | 1972 | H. Stażewski'

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
14 100 – 18 700 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

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



**„NIKT NIE WIE, JAKI JEST CEL SZTUKI. JEST
ONA UŻYWANA DO RÓŻNYCH CELÓW (CZĘ-
STO UBOCZNYCH). JEŚLI ARTYSTA POTRĄ-
FI ROZDZIELIĆ NOWĄ POJAWIAJĄCĄ SIĘ
RZECZYWISTOŚĆ NA DWIE CZĘŚCI - JEDNĄ
POZYTYWNA, DRUGĄ SZKODLIWĄ - MOŻE
SPOWODOWAĆ W WIĘKSZOŚCI LUDZI ZWAL-
CZENIE TEJ DRUGIEJ. JEST TO UŻYTECZNE,
ALE NIE JEST WYŁĄCZNYM CELEM SZTUKI”.**

HENRYK STAŻEWSKI

Prezentowane reliefy Henryka Stażewskiego, powstałe w latach 1972 i 1980, stanowią dojrzały wyraz jego konsekwentnych i wieloletnich badań nad relacją formy, koloru i przestrzeni. To dzieła, które łączą rygorystyczną dyscyplinę konstruktivistycznej tradycji z indywidualnym podejściem artysty do zagadnień wizualnych, charakterystycznym dla jego późnej twórczości.

W reliefie „Nr 71” z początku lat 70. XX wieku widoczna jest zmiana w stosunku do wcześniejszych realizacji Stażewskiego, szczególnie tych, w których dominowały surowe, metaliczne materiały i monochromatyczna gama barw. W tym okresie artysta wraca do drewna jako nośnika formy – materiału mniej spektakularnego w odbiciu światła, lecz dającego większą subtelność w kształtowaniu przestrzeni za pomocą koloru i faktury. Taka zmiana medium nie oznaczała odejścia od konstrukcyjnego rygoru, lecz raczej jego przetransponowanie na bardziej malarski język. Powierzchnie reliefu stają się wówczas polem dla wyważonej gry rytmu i koloru, a nie tylko czystej struktury przestrzennej.

W reliefie z 1972 kompozycja jest oparta na błękitnym tle. Wzdłuż prawej krawędzi, czarnymi liniami wyznaczona jest pionowa kolumna, wewnątrz której wędrują mniejsze, dwukolorowe kwadraty. Cztery niebieskie jakby wędrujące w pionie i jeden żółty, który wychyla się poza wyznaczony kontur. Elementy te są rozmieszczone w rytmicznym, symetrycznym układzie, budując dynamiczną całość dającą wrażenie ruchu. Kolory działają tu nie jako ozdobnik, lecz integralny element struktury.

Osiem lat później, w reliefie z 1980, Stażewski kontynuuje ten kierunek, ale w sposób jeszcze bardziej świadomy i zdyscyplinowany. Prezentowana praca, również utrzymana w odcieniach błękitu, jest skomponowana na zasadzie wpisanych jedno w drugie coraz mniejszych rombów w różnych odcieniach niebieskiego. Prace z tego okresu cechuje większa oszczędność formalna, precyzyjnie dobrana kolorystyka oraz jeszcze wyraźniejsze zainteresowanie rytmem i ruchem wzrokowym odbiorcy. Kolor – wciąż obecny i istotny – zostaje tu podporządkowany jeszcze bardziej wyrafinowanej strukturze kompozycyjnej, gdzie nawet niewielkie różnice tonacji lub przesunięcia form generują subtelną, ale intensywną dynamikę wizualną.

W obu reliefach wyraźne jest napięcie pomiędzy statyką geometrycznego układu a zmiennością percepcyjną koloru. Choć forma pozostaje zamknięta w ścisłym porządku, wzrok widza nie zatrzymuje się na jednym elemencie, lecz porusza się po całej powierzchni pracy, śledząc rytmiczne zmiany barw i ich wzajemne relacje. To właśnie ta zdolność do aktywizowania spojrzenia czyni reliefy Stażewskiego dziełami nie tylko konstrukcyjnymi, lecz także głęboko sensualnymi.

Użycie drewna – materiału, który w przeciwieństwie do metalu nie odbija światła, lecz je pochłania – pogłębia malarski charakter tych realizacji. Dzięki temu kolor nie tylko buduje formę, lecz również organizuje przestrzeń i wpływa na emocjonalny odbiór dzieła. Reliefy te to nie tylko badania nad przestrzenią, lecz także próba przekształcenia jej w autonomiczne pole malarskie, w którym barwa nabiera niemal muzycznego wymiaru.

Twórczość Henryka Stażewskiego z lat 70. i 80. to przykład świadomego dialogu z tradycją awangardy i jednocześnie jej przekształcenia. Choć artysta pozostawał wierny ideom konstrukttywizmu, jego późne prace w coraz większym stopniu wchodziły w pole minimalizmu i konceptualizmu. Reliefy te nie są jedynie wariacjami formalnymi, lecz stanowią przemysłane struktury wizualne, w których element racjonalny łączy się z intuicyjną wrażliwością.

Bożena Kowalska zauważyła, że reliefy Stażewskiego z tego okresu „niosły w sobie (...) treści nie tylko czy nie wyłącznie empirycznych badań nad kolorem (...), ale stanowiły swobodną transpozycję jego myśli i emocji na język plastyczny” (Bożena Kowalska, [w:] Henryk Stażewski, Arkady, Warszawa 1985). To właśnie ten element osobistego przekształcenia formalnych założeń sprawia, że dzieła Stażewskiego – także te z 1972 i 1980 – nie tracą na aktualności, pozostając świadectwem sztuki głęboko intelektualnej, lecz zarazem zmysłowej.

20 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Bez tytułu, 1980

akryl, relief/płyta pilśniowa, sklejka, 45 x 45 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '45x45 | 1980 | H. Stażewski | [z dedykacją]'
na odwrociu pieczęć wywozowa

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 600 – 14 100 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



21 α

JANUSZ EYSYMONT

1930-1991

"Tablica w szarej przestrzeni", 1984

olej/piótno, 100 x 81,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: '84 | Janusz Eysymont'

opisany i datowany na krośnię: "'TABLICA W SZAREJ PRZESTRZENI I VI 84, 100x81"

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



22 α

EDUARDO MAC ENTYRE

1929–2014

"Lux en Diagonal", 1996

akryl/płótno, 98 x 98 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MAC ENTYRE | "Lux en DIAGONAL" |
ACRILICOS/TELA | 98 x 98 cm | 1996 | [sygnatura] | 96'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 600 – 14 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

„Nic z sugestii opartych na tłumaczeniach literackich, jedynie formy zrodzone z wewnętrzne-
go impulsu czystej ekspresji: jak w całej mojej twórczości, także ta wypływa z absolutnej abstrakcji, bez jakiegokolwiek związku z otaczającą nas rzeczywistością.
Ale tak być może, to nowa rzeczywistość – pejzaż naszych czasów i przyszłości: świat relacji,
prostych i czystych form, równowagi, czystości i jedności we wszystkich jego treściach,
jako myśl nowego człowieka i jako odzwierciedlenie tego wszystkiego, czego ludzkość
tak bardzo potrzebuje”.

Eduardo MacEntyre



Eduardo MacEntyre w swojej twórczości dążył do stworzenia nowego, dynamicznego języka estetycznego – wizualnego języka wibracji i ruchu – poprzez układanie i zestawianie geometrycznych zamkniętych form oraz zakrzywionych linii, które generowały nowe kształty. Był współtwórcą ruchu Generative art, który zapoczątkował w 1959 w Buenos Aires. Stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych malarzy tworzących w nurcie sztuki optycznej w Argentynie. W latach 60. XX wieku zdobył międzynarodowe uznanie, biorąc udział w licznych wystawach i trafiając do prestiżowych kolekcji prywatnych oraz publicznych, takich jak Museum of Modern Art czy Guggenheim Museum w Nowym Jorku. W 1986 artysta został uhonorowany przez Organizację Państw Amerykańskich za wybitny wkład w rozwój nowoczesnej sztuki w Ameryce Łacińskiej.

Eduardo MacEntyre urodził się w Buenos Aires w rodzinie europejskich imigrantów. Od najmłodszych lat przejawiał talent artystyczny. Swoją twórczą drogę rozpoczął od studiowania dawnych mistrzów – Dürera, Rembrandta czy Hansa Holbeina. W późniejszym okresie uległ fascynacji impresjonizmem i kubizmem. Od 2 połowy lat 50. rozwijał swoje zainteresowanie sztuką abstrakcyjną, wchodząc na grunt iluzji optycznej i sztuki generatywnej. MacEntyre przez całą swoją długą i owocną karierę nieustannie badał nieskończone możliwości koła w różnych konfiguracjach – zarówno w malarstwie, jak i w dziełach trójwymiarowych. Poprzez nakładanie na siebie niezliczonych przecinających się linii

geometrycznych tworzył obrazy wywołujące złudzenie ruchu i trójwymiarowości. Jego prace przywodzą na myśl wczesne konstruktywistyczne rzeźby z pleksiglasu, lecz brak w nich wyraźnej skali, co sprawia, że wydają się nieskończone – niczym galaktyki w procesie formowania.

Pierwsza indywidualna wystawa artysty odbyła się w 1954 w galerii Comte w Buenos Aires, a kolejna w 1959 – w galerii Peuser. Sztuka MacEntyre’a natychmiast przyciągnęła uwagę dwóch kluczowych postaci argentyńskiego świata sztuki: lokalnego marszanda Ignacio Pirovano oraz ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki Nowoczesnej Rafaela Squirru. Artysta szybko stał się jednym z czołowych twórców związanych z abstrakcją geometryczną, skupionych w ugrupowaniu działającym w duchu Generative art – ruchu, który z założenia częściowo lub całkowicie wykluczał decyzyjność artysty, oddając akt twórczy systemom komputerowym opartym na algorytmach bądź mechanizmach przypadku. Generative art, przypominający założeniami ruch dadaistyczny, wyrażał się w różnych dziedzinach sztuki – muzyce, sztukach wizualnych, literaturze czy architekturze. Miał również istotny wpływ na pionierów sztuki wideo i rozwój wizualizacji. Do przedstawicieli tego nurtu zaliczają się tacy artyści jak Ellsworth Kelly, Hans Haacke, François Morellet, Sol LeWitt czy pionier mappingu – Mark Napier. W Polsce jednym z najważniejszych twórców sztuki generatywnej był Ryszard Winiarski, który proces twórczy oparł na randomizacji oraz analizie statystycznej.

23 α

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Tance", 1957

akryl/papier naklejony na płytę, 119 x 184 cm
sygnowany w środku kompozycji: 'Vasarely'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TANCE 119x182 | P.1293 VASARELY | "TANCE" | 119 x 184 | 1957 | Vasarely'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Galerie Veranneman

estymacja:

1 000 000 - 1 500 000 PLN

233 700 - 350 500 EUR

POCHODZENIE:

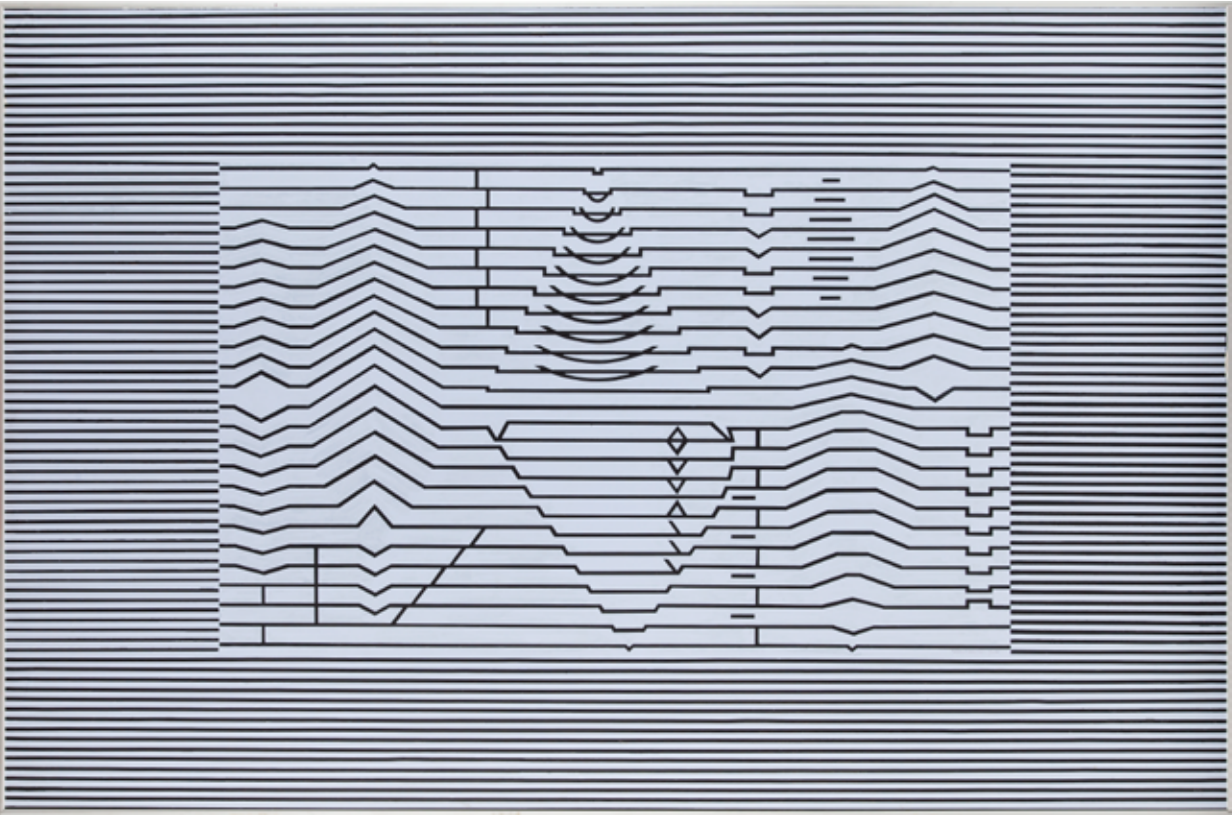
LECLERE - Maison de ventes, Marsylia, 2014

Hôtel de Ventes de Monte-Carlo, Monako, 2016

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Victor Vasarely”, Galerie Veranneman, Bruksela, 29.01–21.02.1970



Urodzony w 1906 na Węgrzech Victor Vasarely początkowo chciał zostać lekarzem, lecz szybko zrezygnował ze studiów medycznych i zmienił kierunek na malarstwo. Pod koniec lat 20. XX wieku działał w węgierskim oddziale Bauhausu w Budapeszcie, którego celem było połączenie sztuki, rzemiosła i architektury, a także kształcenie wszechstronnych twórców. Styl charakteryzuje się funkcjonalnością, minimalizmem i użyciem nowoczesnych materiałów. Stąd prawdopodobnie Vasarely wyrobił zainteresowanie i podziw prostotą geometrycznych form.

W 1930 rozpoczął pracę jako grafik w agencji reklamowej w Paryżu, gdzie narodziła się w nim fascynacja zasadami rządzącymi odbiorem sztuki oraz pragnienie tworzenia dzieł zrozumiałych dla każdego. Vasarely wierzył w wykorzystywanie uniwersalnego języka wizualnego, który sprawiał, że jego prace były dostępne niezależnie od kultury, języka czy światopoglądu odbiorcy. W 1955, wspólnie z Pontusem Hulténem oraz Rogerem Bordierem, opublikowali tzw. Żółty Manifest z okazji wystawy w Galerii Denise René.

Do głównych idei manifestu należały: sztuka jako język uniwersalny oraz sztuka obiektywna, oparta na nauce i technologii. Tym samym postulowano odrzucenie indywidualizmu artysty ukazującego się w jego dziełach. „Mit pojedynczego dzieła (...) ma obowiązek ustąpić koncepcji możliwości re-kreacji, multiplikacji i rozbudowy”. Vasarely orędownał za szeroką dostępnością sztuki. Głosił też, że nie musi ona nieść konkretnego przekazu. Ma oddziaływać bezpośrednio na zmysły widza, bazując na iluzjach optycznych. „Ruch nie polega na kompozycji ani konkretnym temacie, lecz na uchwyceniu aktu patrzenia, który sam w sobie jest uważany za jednego twórcę”. Percepcja widza – jego sposób patrzenia, interpretacji oraz perspektywa nadają dziełu sztuki życie. Sztuka staje się interaktywna, a proces jej tworzenia trwa wiecznie. Manifest ten stanowi symboliczny początek nurtu sztuki kinetycznej – takiej, która wprowadza element ruchu oraz zmienności percepcji w zależności od punktu widzenia, z Vasarelym na czele.

Obraz „Tance” namalowany w 1957 przedstawia kompozycję złożoną z wielu poziomych linii, które miejscami są zdeformowane. Stanowią one główny motyw kompozycyjny i są równomiernie rozstawione przy krawędziach obrazu. Zakrzywione linie po bokach przekierowują wzrok widza ku jego centralnej części, gdzie ulegają zniekształceniu i zdają się pulsować. Obrazy sprawiające wrażenie pulsowania, falowania, wirowania lub migotania były charakterystyczne dla optyczno-kinetycznego stylu Vasarelyego. Linie wyginają się, łamią i rozchodzą, tworząc falujące kształty, wypukłości i wklęsłości. Vasarely osiąga efekt trójwymiarowości i złudzenie głębi bez użycia cieniowania czy koloru.

W centrum obrazu załamanie prostych, poziomych linii tworzy geometryczną formę w postaci dwóch trójkątów. Z jednej strony budują one symboliczne poczucie stabilności, potwierdzając wytworzony efekt harmonii poprzez współgrające ze sobą elementy mimo dynamiki aranżacji. Trójkąty na obrazie mogą tym samym odgrywać rolę przewodników wzroku widza. Kierując się w przeciwne strony, manipulują percepcją odbiorcy, zmuszając go do śledzenia ich form niczym strzałek. W ten sposób angażują widza w postrzeganie obrazu nie jako biernego aktu, lecz dynamicznego procesu. Artysta zestawia symetryczną kompozycję pionową z asymetrycznymi zakłóceniami, kontrastując z ładem i wprowadzając balans między porządkiem a ruchem. Jego dzieła nie były jedynie estetycznym eksperymentem, lecz także refleksją nad okiem, które tworzy postrzeganie świata. Zauważył, że oko człowieka poszukuje konturów, aby móc wyodrębnić figurę i tło w obrazie, a tym samym doszukuje się porządku w chaosie. Chcąc ukazać ten proces w swoich obrazach, malował iluzyjne zjawiska, w których rzeczywistość wizualna konstituuje się w oku patrzącego. Percepcja w obrazie jest aktywna. Obraz „żyje” w zależności od tego, gdzie i jak długo się na niego patrzy. Z czasem linie zaczynają drgać w oczach widza, który stara się dostrzec odrębne figury i znaczenia.

Można również interpretować obraz w odniesieniu do jego tytułu. Linie nawiązują do pewnej sekwencji ruchu lub rytmu muzycznego, a dynamiczność kompozycji sugeruje intensywność i dwoistość tańca.

Warto podkreślić czasy, w których Vasarely tworzył swoją sztukę i fakt, że w tym samym okresie rozwijała się też nowa era technologii i innowacji. Artysta inspirował się optyką, geometrią i badaniami nad zmysłami rozwijającymi się dzięki nowoczesnej wiedzy i technikom. Stąd też jego podejście do relacji sztuki wobec nauki i techniki oraz wykorzystywanie matematyczno-fizycznego prawa widzenia. Idee powielania, multiplikacji były zbieżne z metodami produkcji technologicznej i przemysłowej, co wpisywało się w ducha modernistycznej innowacji.

Sztuka Vasarelyego oddziałująca na zmysł wzroku odbiorcy, a nie na intelekt i emocje, porusza poprzez optyczne uruchomienie obrazu i ożywionej powierzchni, gdy zmienia on pozycję. Podczas swojego życia artysta zdobył nagrodę Guggenheima za innowacyjne osiągnięcia w dziedzinie sztuki abstrakcyjnej oraz złoty medal na Triennale w Mediolanie. Aktualnie istnieją trzy muzea w całości poświęcone jego twórczości.



24 α

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"06.06.17", 2017

akryl, relief/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '06.06.17. | A.NOWACKI | 2017'

estymacja:

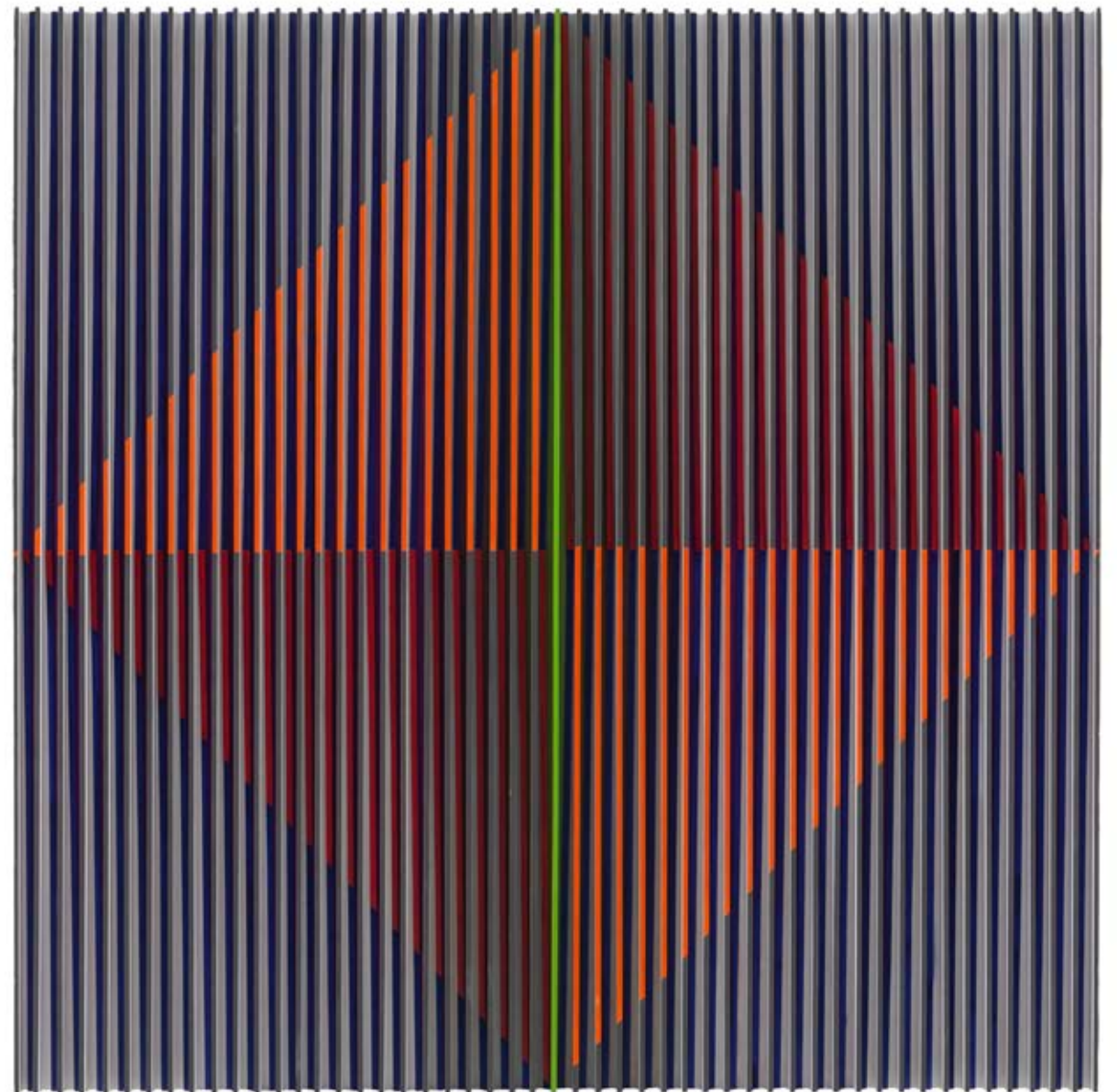
50 000 – 70 000 PLN

11 700 – 16 400 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, 2017

kolekcja prywatna, Warszawa



25 α

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Obszar 34", 1971

akryl/drewno, płyta, 100 x 100 cm

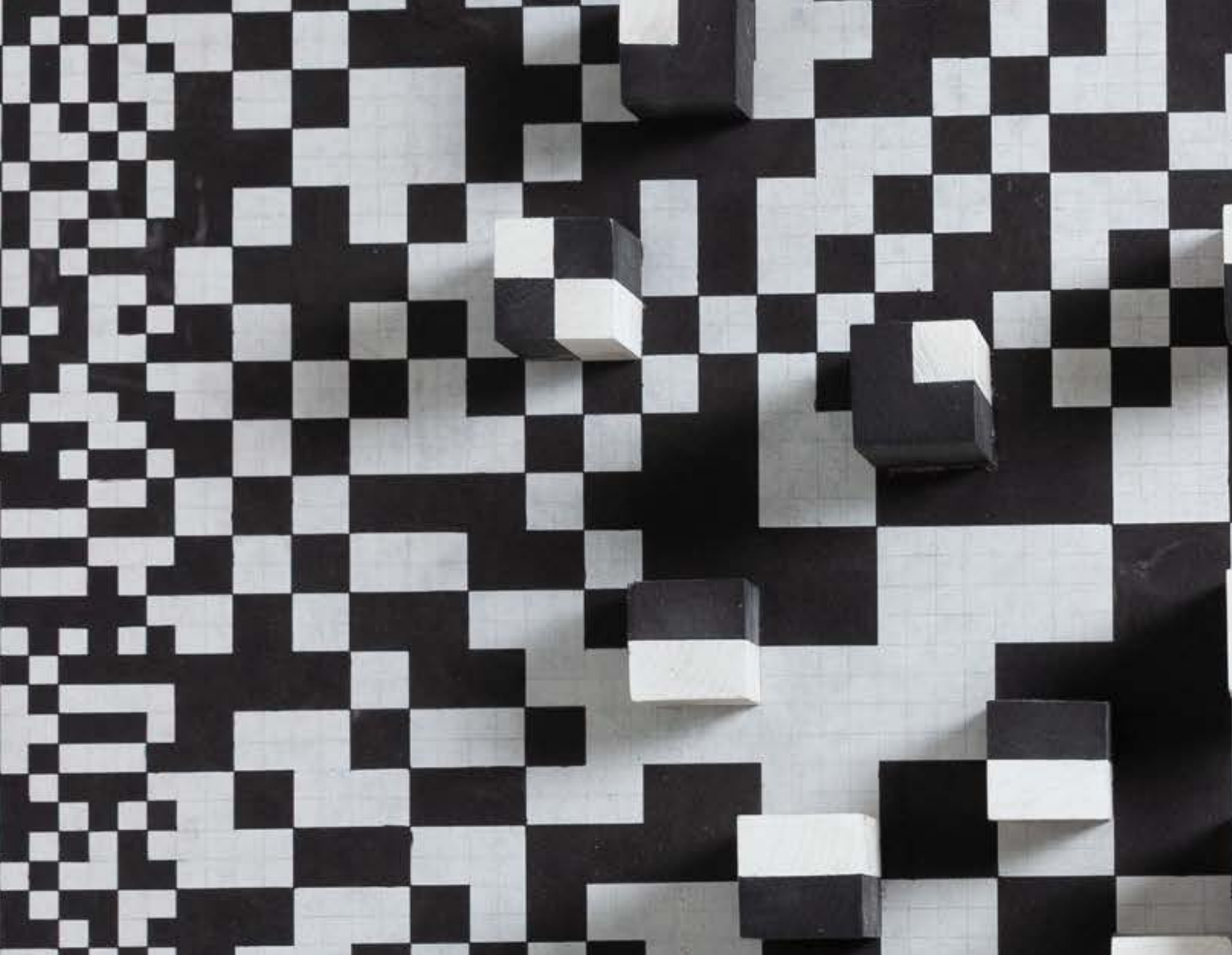
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'WINIARSKI OBSZAR 34 Acryl, 100 x 100 cm 1971'
na odwrociu szkic pomocniczy oraz kartka z opisem pracy

estymacja:

500 000 – 700 000 PLN

116 900 – 163 600 EUR





„CAŁA MOJA TWÓRCZOŚĆ, OD DZISIAJ, Z GRUBSZA BIORĄC, JEST BUDOWANA NA TYCH DWÓCH OBIEKTYWNYCH MECHANIZMACH, NA PORZĄDKU I PRZYPADKU. PORZĄDKIEM NAZYWAM TE DOŚWIADCZENIA, KTÓRE SĄ PRZYPISANE CIĄGOM LICZBOWYM, PRZYPADKIEM ZAŚ TE, W KTÓRYCH URUCHOMIONY ZOSTAŁ TAKI CZY INNY MECHANIZM LOSOWY”.

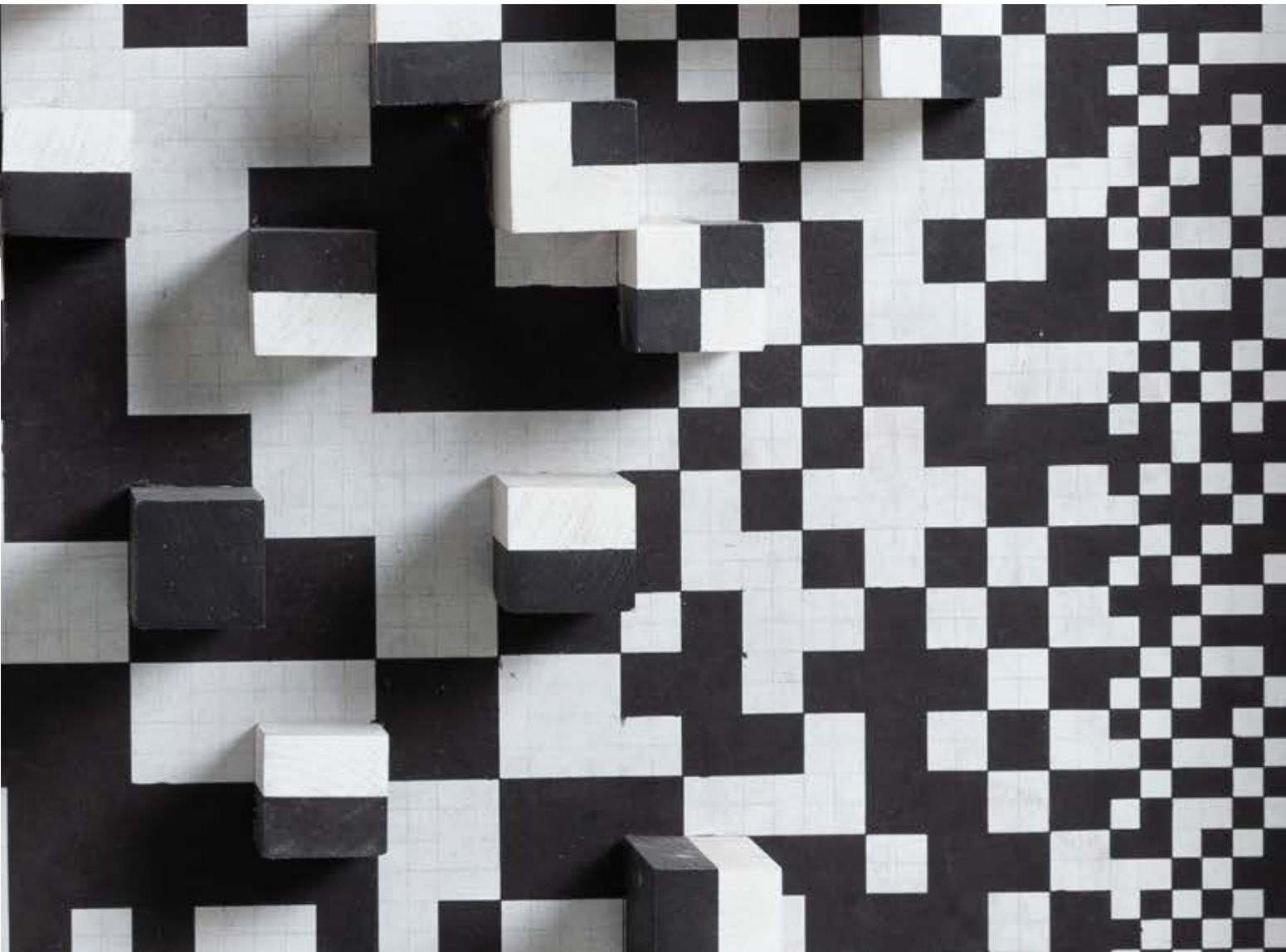
RYSZARD WINIARSKI

Ryszard Winiarski obliczał i malował. Dużą rolę w jego twórczości odgrywała losowość. Dzieła sztuki jego autorstwa powstawały na bazie przemyślanych systemów. Podobnie jak Sol LeWitt, który głosił, że pomysł staje się maszyną powołującą sztukę, ustanawiał reguły i na ich podstawie przechodził do realizacji kompozycji malarskich.

Prezentowana praca jest unikatowym źródłem dokumentującym ten proces twórczy. Na jej odwrocie zachowała się kartka z dokładnym szkicem kompozycji i opisem zastosowanej metody pracy. Zgodnie z dołączonym zapisem kompozycja została podzielona na trzy strefy oznaczone kolejno literami alfabetu od A do C, każdej literze towarzyszy ciąg cyfr. „Obszar 34” powstał na podstawie zmiennych wylosowanych z tabeli liczb i kostki do gry. Środkiem ekspresji w tej konkretnej kompozycji były kwadratowe elementy o różnicowanej wysokości. Białe i czarne kwadraciki o wymiarach 4 × 4 cm posłużyły za podstawową jednostkę konstrukcyjną. Rygor został zachowany również na poziomie barw – biel i czerni według artysty są najbardziej właściwe dla odwzorowania przeciwieństw. Precyzja myśli przekłada się tu bezpośrednio na klarowność i uporządkowanie pola obrazowego. Z pozornie chłodnej kalkulacji wyłania się spójna, rytmiczna całość.

Sztuka Winiarskiego mówi językiem liczb i tak też jest przez niego opisywana. Absolwent dwóch uczelni – Politechniki Warszawskiej i Akademii Sztuk Pięknych postulował, aby jego sztukę nazywać „próbami wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”. Winiarskiego cechował dystans wobec tradycyjnej roli twórcy. Dążył do obiektywizacji procesu twórczego, traktując to za swój moralny obowiązek. Podobnie jak u innych artystów konceptualnych w centrum nie stała estetyka, a idee i zasady rządzące procesem twórczym. Sam mówił, że jego celem było „uniezależnienie obrazu od subiektywności autora” – ta wyraźna deklaracja sprzężona była z poglądami na sztukę szwajcarskiego artysty Richarda Lohse, którego Winiarski bardzo sobie cenił.

Twórczość Ryszarda Winiarskiego była doceniona zarówno w kraju, jak i za granicą. Prace artysty pokazywano m.in. w 1969 na I Biennale Konstruktywizmu w Norymberdze, dwukrotnie na Międzynarodowym Biennale Sztuki Współczesnej w São Paulo oraz podczas festiwalu „Konstrukcja w procesie” w Łodzi i Monachium w latach 80. Jego dzieła znajdują się dziś w kolekcjach instytucjonalnych, m.in. w Muzeach Narodowych w Krakowie, Warszawie, Poznaniu i we Wrocławiu, w Muzeum Sztuki w Łodzi, w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w New Delhi, w nowojorskiej kolekcji McCrory. Poza muzealnym obiegiem cieszą się dużym zainteresowaniem prywatnych kolekcjonerów na całym świecie.



26 α

JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Provocative Undulation - Light", 2003

akryl/plótno, 76 x 62 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 03'

opisany na krośnie malarskim: 'JULIAN STAŃCZAK I "PROVOCATIVE UNDULATION - LIGHT" 2003'

na krośnie malarskim nalepka Stux Gallery z opisem pracy

estymacja:

85 000 - 120 000 PLN

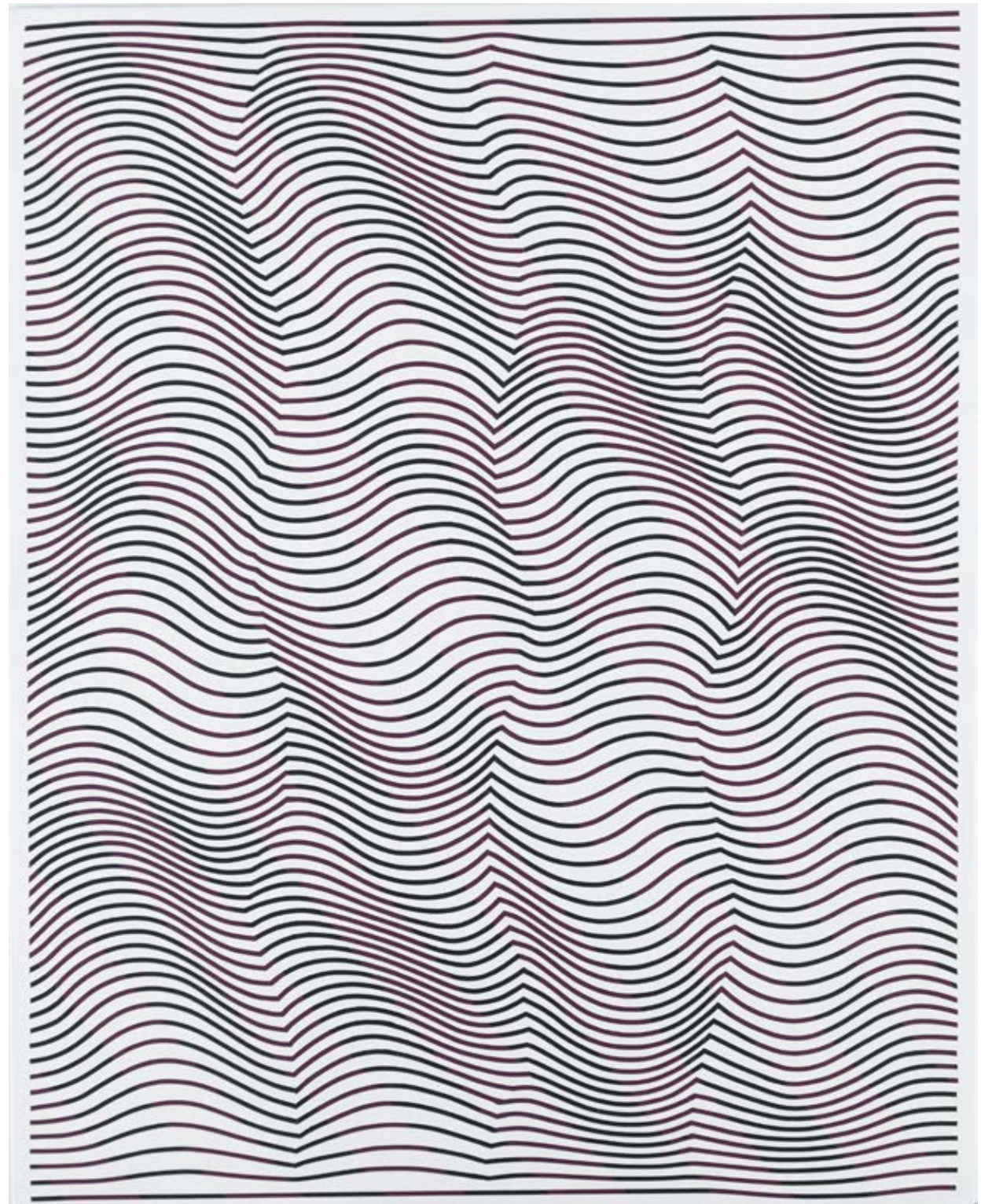
19 900 - 28 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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





„PODEJŚCIE TEGO RODZAJU PRZESUWA ZAINTERESOWANIE Z OBRAZU NA WIDZA ORAZ NA TO, CO ROZGRYWA SIĘ MIĘDZY NIMI. WŁAŚNIE W OWYM ‘MIĘDZY’ ROZGRYWA SIĘ WIZUALNA AKCJA, A OBRAZ STAJE SIĘ PRZEŻYCIEM, DOZNANIEM I DOŚWIADCZENIEM, A NIE TYLKO MARTWYM PRZEDMIOTEM. W TEN SPOSÓB REALIZOWANE BYŁY WIĘC POSTULATY ALBERSA, A STAŃCZAK MÓGŁ SPEŁNIAĆ SIĘ JAKO TWÓRCA ENERGETYZUJĄCY PŁASZCZYZNĘ OBRAZU, KTÓRA Z KOLEI DZIĘKI SWOJEJ BARWNEJ RADIACJI WCHODZI W INTENSYWNĄ INTERAKCJĘ Z WIDZEM. ZA OP-ARTEM, JAKO POWSZECHNIE ZROZUMIAŁYM STYLEM MIĘDZYNARODOWYM, STOI RÓWNIEŻ UTOPIA GLOBALNEGO USZCZĘŚLIWIENIA LUDZKOŚCI POPRZECZ CZYSTĄ FORMĘ. NIE DZIWI WIĘC, ŻE TEN SPOSÓB MAŁOWANIA ODPOWIADA STAŃCZAKOWI, KTÓRY DĄŻY DO SZTUKI, JAKA POZWOLIŁABY MU UCIEC OD WŁASNEJ TRAUMATYCZNEJ BIOGRAFII I PRZYNIOSŁA UKOJENIE (...) W RAMACH OP-ARTU MIAŁY WIĘC POWSTAWAĆ DZIEŁA PRZEZNACZONE DO BEZPOŚREDNIEGO KONTAKTU Z ODBIORCĄ I KLAROWNE DLA KAŻDEGO”.

27 α

JERZY KAŁUCKI

1931-2022

"Rolf", 1992

akryl/plótno, 73 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jerzy Kałucki | "Rolf" | 1992'

sygnowany i datowany na krośnie: 'Jerzy Kałucki 1992'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 700 - 16 400 EUR



„OD 1968 W PRACACH JERZEGO KAŁUCKIEGO POJAWIA SIĘ MOTYW KOŁA, ŁUKU, ELIPSY, KTÓRE TO, KONSEKWENTNIE STOSOWANE PRZEZ ARTYSTĘ DO CHWILI OBECNEJ, STAŁY SIĘ ZNAKIEM ROZPOZNAWCZYM JEGO TWÓRCZOŚCI. PO PRAWIE DWUDZIESTU LATACH W ROKU 1986 DO TEGO REPERTUARU FORM MALARZ DODAŁ LINIĘ PROSTĄ, ROZUMIANĄ JEDNAK JAKO FRAGMENT GIGANTYCZNEGO ŁUKU. (...) TE SILNE UPROSZCZENIA, SKONDENSOWANE POD WZGLĘDEM FORMY I KOLORU KOMPOZYCJE SPRAWIAJĄ WRAŻENIE ŁADU, HARMONII I SPOKOJU. Z POZORU JEDNOZNACZNE I OCZYWISTE PRZEDSTAWIENIA PRZY WNIKLIWYM OGLĄDZIE ULEGAJĄ SWOISTEJ PRZEMIANIE. PŁASKIE POWIERZCHNIE ODKRYWAJĄ GŁĘBIE I WYPUKŁOŚCI, ŁUK NIESPODZIEWANIE ‘WYPROSTOWUJE’ SIĘ, A PROSTA ‘ZAKRZYWIA’. OKRĘGLI, PROSTE, WYCINKI ŁUKU ZDAJĄ SIĘ WYBIEGAĆ POZA RAMY OBRAZU. ARTYSTA ZWRACA UWAGĘ WIDZA WŁAŚNIE NA TO, CO ZNAJDUJE SIĘ POZA OBRĘBEM PŁÓTNA, NA PRZESTRZEŃ, W KTÓREJ PRZECINA SIĘ NIESKOŃCZENIE WIELE ŁUKÓW I NIESKOŃCZENIE WIELE PROSTYCH, TAKŻE TYCH, KTÓRYCH FRAGMENTY UDAŁO SIĘ ZATRZYMAĆ I UTRWALIĆ W PROSTOKĄCIE PŁÓTNA. CHODZI WIĘC O WYJŚCIE POZA RAMY BLEJTRAMU, O SIĘGNIĘCIE W PRZESTRZEŃ MOŻLIWĄ DO OGARNIĘCIA JUŻ NIE WZROKIEM, ALE JEDYNIIE WYOBRAŹNIĄ”.

MARTA KUCIO, KOŁO, ŁUK, ELIPSA, [W:] KWARTALNIK LITERACKI „KRESY”, NR 3, 1988, S. 183

Prezentowana w katalogu praca „Rolf” z 1992 jest charakterystycznym przykładem twórczości Jerzego Kałuckiego. Geometryczne figury są bowiem kwintesencją stylu tego artysty, i to już od późnych lat 60. XX wieku. Skąd wzięło się to zamiłowanie do geometrycznych form? Według Kałuckiego prace opierające się na geometrycznych formach są w stanie angażować ludzkie emocje i wyobraźnię. Uważał on, że obcowanie ze sztuką może być aktywnością, w której do głosu dochodzi zarówno nasze codzienne doświadczenie otaczającego nas świata, jak i fikcja będąca tworem naszej imaginacji. Jego prace mają skłaniać do kreatywnego myślenia, w którym geometria narzuca pewne zasady postępowania. Kałucki, podobnie jak Wassily Kandinsky czy Aleksander Skriabin, dążył do stworzenia dzieła, które poruszałoby nie tylko zmysł wzroku, lecz także było w stanie oddziaływać na słuch czy powonienie oraz ewokować głębokie emocje.

Jerzy Kałucki jest przykładem twórcy, którego interesowały rozmaite zagadnienia artystyczne. Prócz malarstwa i scenografii zajmował się rysunkiem, grafiką, czasami realizował też konstrukcje przestrzenne, bliskie idei instalacji. Bez względu na medium, którego używał, jego twórczość była przede wszystkim poszukiwaniem równowagi między różnymi składnikami rzeczywistości nieartystycznej i tę równowagę starał się „rekonstruować” w rzeczywistości artystycznej. Interesowało go studiowanie relacji między elementami przestrzeni, ruchu, barwy oraz światła. Często określał się go mianem „filozoficznego konstruktysty”, a on sam chętnie powoływał siebie na kontynuatora malarstwa zapoczątkowanego przez Kazimierza Malewicza.

28 α

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Kwadraty IX", 2006

technika mieszana/plyta, papier, 70 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KWADRATY IX | 70 x 70 cm | TECH. MIESZANA | 2006'
na odwrociu pieczęć autorska

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 700 EUR



29

ADAM STYKA

1940

"Obraz LVI", 2023

olej/ płótno, 100 x 150 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. Styka 2023'

na krośnie malarskim papierowa nalepka z opisem pracy

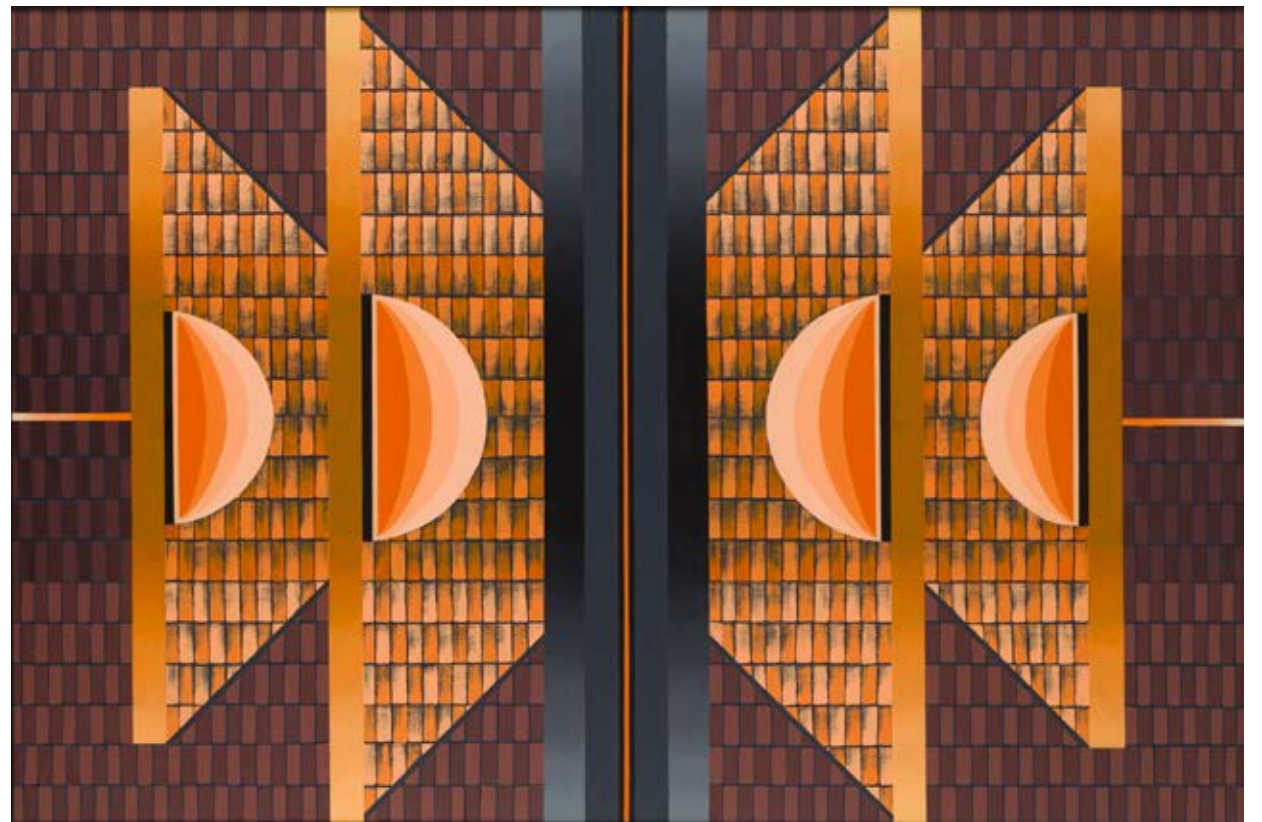
estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 200 EUR

„Styka należy do pokolenia, które, wychowane na ideałach awangardy, nigdy nie uznało światopoglądu postmodernizmu. (...) Jego sztuka do dziś zachowała zamierające w młodym pokoleniu właściwości, od niedawna szacowane jako wartości wysokiej próby: konsekwencję w rozwijaniu raz wybranej drogi poszukiwań artystycznych, indywidualność wyróżniającą twórczość artysty wśród wszystkich innych i respektowanie czynnika piękna”.

Bożena Kowalska



30 α

TADEUSZ KALINOWSKI

1909-1997

Bez tytułu, 1976

olej/ płótno, 38 x 46 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TADEUSZ | KALINOWSKI 1976 | POZNAŃ | OLEJ 38 x 46'

estymacja:

9 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 600 EUR

„Dbam o to, żeby konstrukcja i kolor rodziły jedno drugie, by kompozycja zdawała się wynikać z gry kolorów i służyła jako dogodne rusztowanie koloru”.

Tadeusz Kalinowski [w:] Tadeusz Kalinowski (1909–1997), W stulecie urodzin, [red.] Wojciech Makowiecki, Poznań 2009

Tadeusz Kalinowski, z wykształcenia architekt wnętrz i scenograf teatralny, swoje artystyczne zainteresowania i doświadczenia konsekwentnie rozwijał w malarstwie. Jednym z jego najciekawszych osiągnięć było twórcze przełożenie języka scenografii – jej myślenia przestrzeni, nastrojem, uproszczeniem – na formę płaskiego obrazu. Z czasem to właśnie malarstwo stało się głównym polem jego działalności, absorbującym go coraz silniej. Charakterystycznym rysem jego pracy była nieustanna gra wariantami – zarówno kompozycyjnymi, jak i kolorystycznymi – przy jednoczesnym zachowaniu oszczędnej, precyzyjnej formy. Kalinowski eksperymentował z ograniczonymi środkami wyrazu, prowadząc niejako wewnętrzny dialog z tradycją awangardy, zwłaszcza z twórczością Mondrian’a i Malewicz’a. Jednak w przeciwieństwie do powagi, z jaką ci artyści traktowali własne poszukiwania, Kalinowski nie stronił od dystansu, ironii, a nawet żartu. Jego prace miały w sobie coś z prywatnego święta form – lekkość, nieformalność, wewnętrzną radość.

Choć w niektórych obrazach pojawiały się elementy figuralne, artysta traktował je raczej jako część kompozycji niż realistyczne odwzorowanie. Były obecne, ale nie dominowały – „mieściły się” w obrazie, jak sam to określał. Jego sztuka, choć wyrosła z modernistycznego myślenia o scenografii, otworzyła się z czasem na postmodernistyczną różnorodność form i znaczeń.

W obrazach Kalinowskiego uderza ich pogodny, wręcz karnawałowy charakter. Mozaikowe układy barw tworzą efekt odświeżności, który kontrastuje z codziennością otoczenia – z szarą rzeczywistością poznańskich przedmieść. Te obrazy – intensywne, kolorowe, wyrosłe z wnętrza jednego z typowych domów – przypominają rośliny z cieplarni. Uparte, ciepłe i osobiste.



31 α

ANNA CYRONEK-KALINOWSKA

1919-2008

"Forma strukturalna II", lata 70. XX w.

olej/piótno, 136 x 115 cm

sugnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Anna Cyronek | wym. 136 x 115 | olej. | tyt. forma strukturalna II' na odwrociu papierowa nalepka Biura Wystaw Artystycznych "Arsenał" w Poznaniu:

'Lp. Okręg Poznański | Autor Anna Cyronek | Tytuł dzieła Forma strukturalna II | Technika olej Format 136 | Cena Uwagi | SALON 73 | Data 20.09.2073'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR



32 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

Bez tytułu, 1973

olej/ płótno, deska, 163 x 87 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'KIERZKOWSKI | Gallery | 1973'

na odwrociu nalepka wystawowa z Institut for Kunst og Kultur w Aalborgu z 1973

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

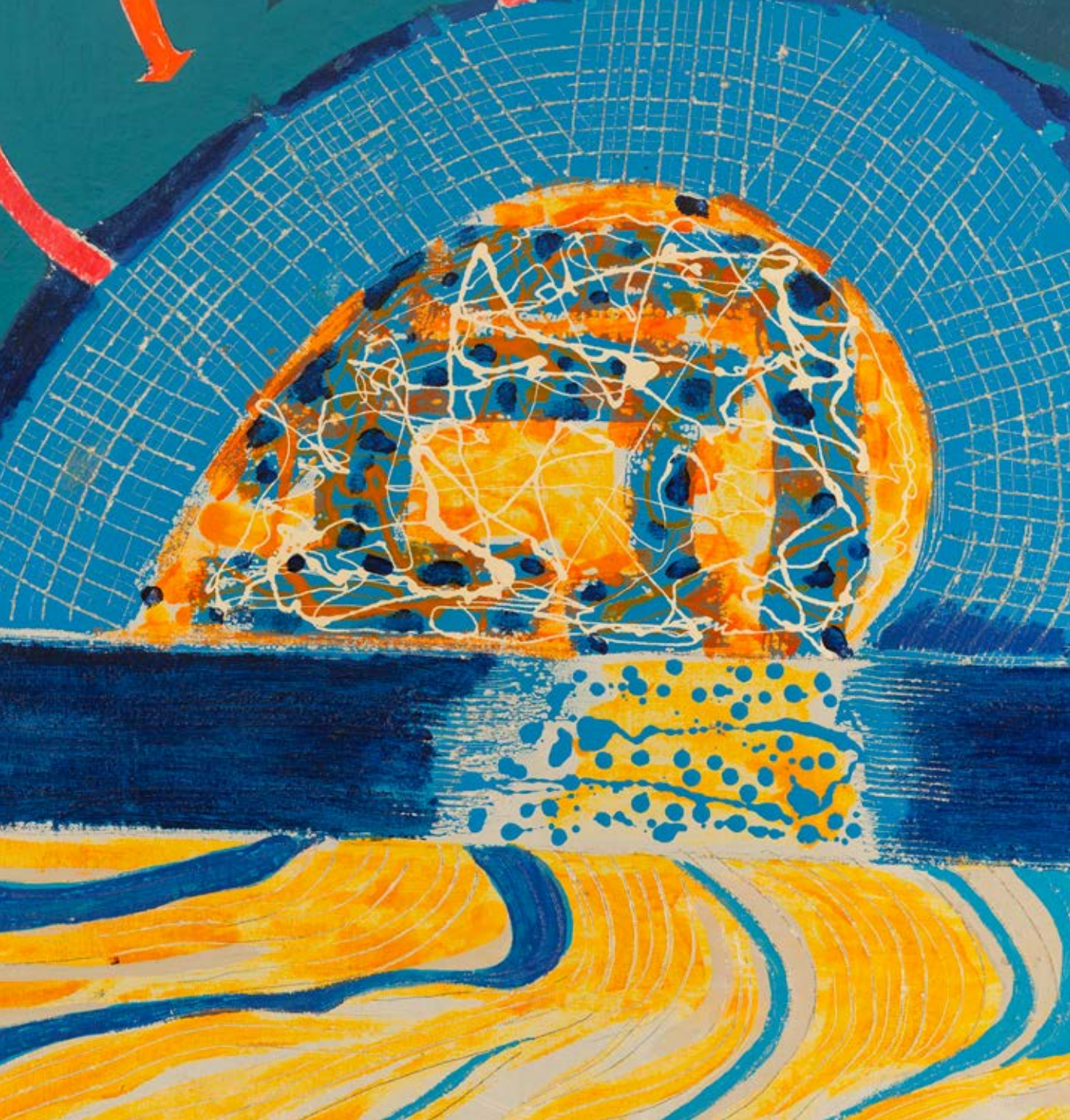
5 900 – 8 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Dania

kolekcja prywatna, Polska





Bronisław Kierzkowski należy do grona przedstawicieli nurtu malarstwa materii. Jako wychowanek pracowni Władysława Strzemińskiego na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych już na wczesnym etapie edukacji artystycznej został ukształtowany przez ideę unizmu, mówiącą o całkowitej eliminacji przedmiotowości i płaskości obrazu. Początek jego kariery przypadł na burzliwy politycznie okres przełomu lat 40 i 50. XX wieku. Artysta nie podporządkował się jednak doktrynie socrealizmu. Tworzył w nurcie abstrakcji i chętnie eksperymentował z materią. „Jestem żywiołowcem, intuicja i wyobraźnia, aczkolwiek uzależniona od rygorów i porządku w realizacji, były tym, co dominowało w mojej pracy” (Danuta Kierzkowska-Czahorowska, Bronisław Kierzkowski 1924–1993, [w:] „Sztuka” 26/2006, s. 22). Wiele z obrazów artysty podpisanych jest na odwrociu

jako „kompozycja”, co można tłumaczyć wprowadzeniem przez ówczesne władze zarządzenia o ograniczeniu obecności abstrakcji do piętnastu procent na publicznych wystawach sztuki. „Naturalnie artyści szukali wybiegów, które pozwoliłyby na poszerzenie dozwolonego, piętnastoprocentowego marginesu. Wiele dzieł opatrywać zaczęto tajemniczymi tytułami – najczęściej były to ‘kompozycje’ albo ‘metafory’” (Anda Rottenberg, Sztuka w Polsce 1945– 2005, Warszawa 2005, s. 91–92). Jego twórczość, choć przyporządkowywana stylistycznie do strukturalnego malarstwa materii, ma jednak drugie oblicze. Poza problematyką faktury i przestrzeni na drodze poszukiwań przeszedł także etap fascynacji koloryzmem. Nie był obojętny wobec malarstwa artystów takich jak Vincent van Gogh, Henry Matisse i Pierre Bonnard, które znał z reprodukcji.

Zaprezentowana praca Kierzkowskiego z 1973 stanowi świadectwo romansu z kolorem. W latach 70. XX wieku powstaje cały cykl obrazów olejnych i gwaszy, które stanowią unikatową część dorobku artysty. Abstrakcyjna kompozycja została wykonana przy użyciu farb olejnych na płótnie, które następnie zostało przytwierdzone do deski. Pole obrazowe niczym ozdobny żakard zostało podzielone na kilka pasów.

„Kompozycja fakturowa nr 991” powstała w ważnym momencie kariery Kierzkowskiego. W 1961 jego prace uznane za powiew świeżości zawiąły w nowojorskim Museum of Modern Art. Pokazane zostały na wystawie „15 Polish Painters” obok twórczości m.in. Wojciecha Fangora, Jerzego Tchórzewskiego, Teresy Pągowskiej. Prezentowana praca stanowi autorską wariację na temat reliefu, który w klasycznym ujęciu jest formułą typowo rzeźbiarską. Właściwą materią dzieła są zatopione w mieszaninie gipsowo–klejowej kawałki perforowanych blach, siatki i prętów, które często były materiałami z odzysku, odpadkami znalezionymi na złomowisku. Rezygnując

z płótna malarskiego, Kierzkowski szukał własnej formuły przedstawienia. Tak zwane kompozycje fakturowe były formą emancypacji spod jarzma podziałów gatunkowych i wyrażały nieskrępowaną potrzebę twórczą. Emblematyczny cykl Kierzkowski tworzył od drugiej połowy lat 50. do końca swojej aktywności na polu sztuki.

Prezentowane prace pozwalają dostrzec Bronisława Kierzkowskiego jako artystę, który stworzył własną receptę na malarstwo. Pozostawał otwarty na różnorodne techniki, od tych klasycznych, jak malarstwo olejne na płótnie, po autorskie rozwiązania, jak kompozycje fakturowe. Na spójną postawę twórczą wskazuje historyczka sztuki Bożena Kowalska: „Kiedy w 1957 roku fala gorącej abstrakcji rozlała się po całym naszym kraju, znajdując wyraz w technice taszystowskiej, Kierzkowski miał już wypracowany własny kod języka plastycznego” (Bożena Kowalska, [w:] Bronisław Kierzkowski, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, 20.07–28.08.1994, s. n1b).



33

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"Kompozycja fakturowa nr 911", 1961

asamblaż/gips, metal, 65 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'B. KIERZKOWSKI | "KOMPOZYCJA | FAKTUROWA NR. 911." | 1961. 65X80'
na odwrociu papierowa nalepka z wystawy zbiorowej w Charlottenborgu w Kopenhadze z 1973 z opisem pracy

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

21 100 - 28 100 EUR

WYSTAWIANY:

Kierzkowski, Galeria Sztuki Współczesnej, Warszawa, 11-30.06.1973

LITERATURA:

Kierzkowski, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej, Warszawa 1973, nlb. (il.)



34 α

KAJETAN SOSNOWSKI

1913–1987

Bez tytułu z cyklu "Katalipomena", 1978

technika własna/bawełna, 110 x 111 cm
datowany i opisany na odwrociu: 'Z cyklu "METALEPSIS" 1978 110 x 110 58'

estymacja:
55 000 – 70 000 PLN
12 900 – 16 400 EUR

„Ograniczenie środków wypowiedzi artystycznej stworzyło mi lepsze warunki świadomej organizacji obrazu. Te ograniczenia dały od razu pewne rezultaty. (...) Wyrzekłem się nie tylko przedstawienia, ale wszelkiego kojarzenia z przedmiotem, oraz jakiegokolwiek nawiązywania do cudzej twórczości... W takiej gorączce pracy powstał mój obraz szary i inne, w których pozornie nic się nie dzieje. (...) Obrazy te to miejsce dla moich myśli dziwnych i wzruszeń, których określić nie potrafię inaczej”.

Kajetan Sosnowski



35 α

JACEK SEMPOLIŃSKI

1927-2012

"Głowa"

olej/piótno, 90 x 110 cm

opisany kredą na odwrociu [nieczytelne]

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 100 EUR



36 α

BOŻENNA BISKUPSKA

1952

"Klatka daleka", 2001

olej/piótno, 114 x 130 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'BISKUPSKA 2001'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BOŻENNA | BISKUPSKA | KLATKA DALEKA | 2001 olej/pł | 114 x 130'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 400 EUR





W obrazach z cyklu „Klatka” Bożenna Biskupska wyznacza przestrzeń malarską z precyzją, która nie znosi dowolności. Jej malarstwo nie opowiada – ono konstytuuje. Nie tworzy iluzji – raczej ustanawia ramy, w których kolor, faktura, linia i płaszczyzna mogą zaistnieć jako byty autonomiczne, nieprzeźroczyste dla znaczenia.

Od 1994 kompozycje Biskupskiej nabierają strukturalnej klarowności. Obraz jest budowany z rozległych płaszczyzn koloru: turkusu, bieli, szarości. Z czasem kolorystyczna paleta ulega redukcji – w ślad za nią idzie uproszczenie linii, które stają się granicą – nie tylko formalną, lecz także symboliczną. Linia tnie przestrzeń, porządkuje ją, dzieli na obszary niepodległe sobie, odrębne. Znamienne, że te linie nie są jedynie śladem pędzla – stają się reliefem, rysunkiem wyniesionym, niemal rzeźbiarskim, który wyrywa się z płaszczyzny i domaga się dotyku.

Obrazy funkcjonują parami – na zasadzie napięcia i równowagi. Opozycyjność i dopełnienie – to dwa bieguny tej malarskiej gry, w której obraz jest nie tylko powierzchnią, ale także systemem – układem, który mówi poprzez relacje. Od 2007 pojawia się pojedyncza diagonalna linia – gest zdecydowany, wyznaczający centrum obrazu. To już nie granica, lecz zaznaczenie, ślad – jakby echo wcześniejszego wytyczania. Obraz staje się znakiem, a znak – przestrzenią zdarzenia.

Klatka w tym ujęciu nie jest więzieniem, ale ramą – gestem określającym, warunkiem istnienia formy. W jej obrębie rozgrywa się malarska walka o obecność – między strukturą a emocją, między powściągliwością a cielesnością materii.

37 α

JACEK SIENICKI

1928–2000

Wnętrze geometryczne, 1982

olej/piótno, 160 x 110 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Sienicki | Jacek 82 | 110 x 160'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 700 – 16 400 EUR



38 α

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

Kompozycja, 1958

olej/piótno, 67 x 50 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej I 1958'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 100 – 11 700 EUR

„Malarstwo olejne Kobzdeja to nieustanne poszukiwania w obrębie materii. Pomimo całego bogactwa i różnorodności kierunek tych poszukiwań jest niezwykle konsekwentny, a kolejne cykle malarskie stają się logicznie następującymi po sobie etapami. U początków tej drogi leży bardzo ważna dla twórczości malarza, a jak się później okazało także dla jego życia, wyprawa do Chin. Pojechał tam z oficjalną wizytą w roku 1953 wraz z grupą polskich artystów i pisarzy. Na miejscu wpadł na pomysł zorganizowania wyprawy do Wietnamu pogrążonego w dramatycznej wojnie z Francuzami. Pojechali we trzech: Kobzdej, pisarz Wojciech Żukrowski i czeski dziennikarz Karol Praszek. Kontakt z odmienną kulturą, innym światłem i pejzażem wywarł na Kobzdeju ogromne wrażenie i odcisnął piętno na całej późniejszej twórczości. Gdy w latach 50. trwa w polskim malarstwie wielki rozkwit informelu i malarstwa materii, on włącza się w ten nurt, wprowadzając do swojej sztuki, oprócz zamiłowania do koloryzmu, także pierwiastek wschodni”.

Małgorzata Lemanek



39 α

TERESA RUDOWICZ

1928-1994

"Kompozycja 59/10", 1959

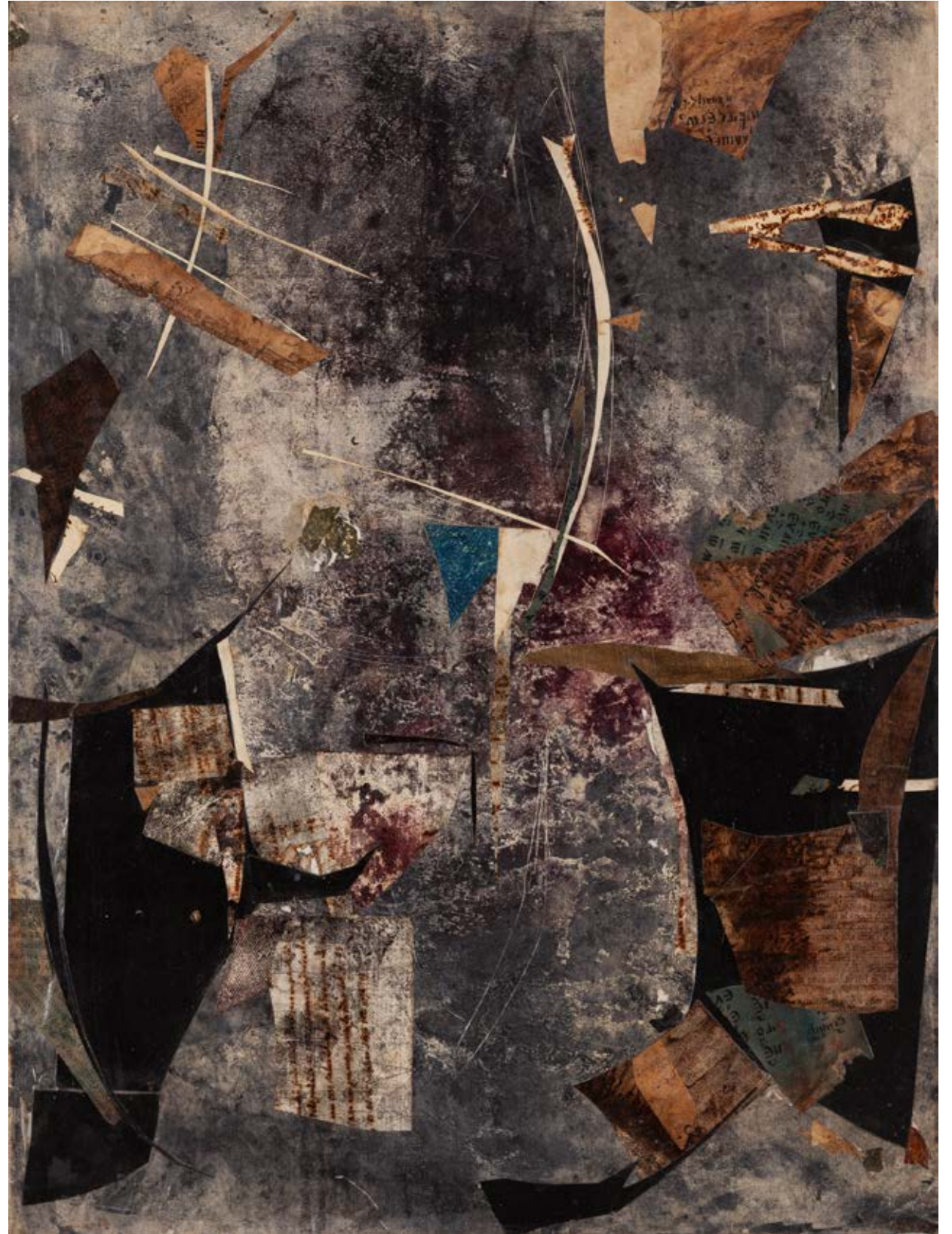
kolaż, olej/piótno, 68 x 51,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T.Rudowicz | 59/10'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 400 EUR



40 α

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż 80/62", 1962

olej/piótno, 120 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 80/62 | 80X120 | 1962'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

18 700 – 23 400 EUR

„Nie mogę się uważać za abstrakcjonistę. Punktem wyjścia każdego mojego obrazu jest treść. Pragnę być jak najbardziej zaangażowany w problematykę mojego czasu, chcę tej problematyce dać wyraz, szukam dla niej najbardziej adekwatnych form. Bliscy mi są ludzie z ich potrzebą szczęścia, stawiam sobie pytania jak każdy dzisiejszy człowiek i odpowiadam na nie w granicach moich możliwości. To wcale nie abstrakcja, a zupełnie konkretne fakty”.

Rajmund Ziemiński, „Zwierciadło” 1962, nr 22



Urodzony w 1930 w Radomiu Rajmund Ziemiński już jako młody człowiek wykazywał zainteresowanie sztuką. W 1947 opuścił rodzinne miasto, by kontynuować naukę w liceum plastycznym w Warszawie, która wciąż dźwigała się z ruin po zniszczeniach II wojny światowej. Po ukończeniu liceum kontynuował edukację na Akademii Sztuk Pięknych, którą ukończył w 1955. W tym samym roku wziął udział w słynnej wystawie „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” zwanej Arsenalem od miejsca, w którym się odbywała. Wystawa ta stała się symbolem przełomu twórczości i politycznego buntu młodego pokolenia artystów. Od 1958 prowadził pracownię malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych. Na przełomie lat 50. i 60. współpracował z warszawską Galerią Krzywego Koła, wówczas główną instytucją artystyczną w kraju, prezentującą sztukę nowoczesną w okresie tzw. kulturowej odwilży po wojnie. Indywidualna forma malarstwa Ziemińskiego, pozbawiona prostej referencji do wizualnej rzeczywistości, idealnie wpisywała się w promowaną wówczas abstrakcyjną wizję nowoczesności.

Tytuł prezentowanego dzieła „Pejzaż” towarzyszył obrazom Rajmunda Ziemińskiego od 1960 aż do końca jego działalności twórczej. Każdą kolejną pracę autor nazywał tym samym tytułem, dodając do niego liczbę porządkową oraz rok powstania. Sam Ziemiński tak mówił o swoich pejzażach: „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 przyobлека 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” („Zwierciadło” 1968, nr 16, 21 IV). Artysta w swoich dziełach nie traktuje pejzażu dosłownie. Choć początkowo malował z natury, z czasem przestał potrzebować bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością. Pejzaże „nagromadziły się” w nim, stając się częścią jego wewnętrznego świata. W swoich pracach nie odwzorowuje realistycznie natury, lecz tworzy metaforyczne pejzaże ludzkiego wnętrza, które mają wyrażać trwogę, niepokój i obawę. Ziemiński mówi o tych przestrzeniach jako o miejscach, gdzie ujawniają się refleksje nad kondycją egzystencjalną człowieka. Jego dzieła stają się symbolami emocji, stanów psychicznych, a także bezpośrednimi śladami doświadczeń wojennych i traumy. Wydaje się, że całe swoje życie i twórczość artysta poświęcił próbie przepracowania traumy II wojny światowej.

Twórczość Rajmunda Ziemińskiego wyróżnia się wyjątkowym podejściem do materii malarskiej. Charakterystyczne dla jego obrazów są dynamiczne, kanciaste rozlewiska farby prowadzone szerokim, ekspresyjnym gestem, który, jak zauważa krytyk Aleksander Wojciechowski, bywał „niedbały”, lecz pełen siły wyrazu. Ziemiński świadomie eksponował fakturę, budując powierzchnię obrazu z grubo nakładanej farby, dzięki czemu jego obrazy zyskują niemal trójwymiarowy charakter, wykraczający poza tradycyjną, dwuwymiarową przestrzeń płótna.

W jego malarstwie nie chodziło jedynie o kolor, ale o fizyczność materii. Artysta operował tworzywem w sposób zmysłowy. „Gęstość zroszonej deszczem gliny, sypkość pyłu pokrywającego spaloną słońcem drogę, twardość kamieni – to wszystko są elementy, z których tworzyć można obrazy”, cytuje Wojciechowski z rozmowy z artystą. „Ziemiński posługuje się tym właśnie konkretnym materiałem, a nie abstrakcyjnym kolorem. Szarość nie jest dla niego tylko ciemną barwą. Może być ona błotnistym polem, może być mrokiem lasu, może być kawałkiem zmurszałej ściany. Tak rodzi się specyficzna faktura tych niezwykłych krajobrazów”. Aleksander Wojciechowski

Jego prace zaliczane są do nurtu malarstwa materii, jednak Ziemiński nadał mu indywidualny charakter. Mimo pozornego chaosu jego prace mają wewnętrzną strukturę. To malarstwo, które nie tylko porusza zmysły, ale też przywołuje emocje, nastroje i egzystencjalne refleksje zakorzenione w doświadczeniu świata, pamięci i cielesności.

W 1979 Ziemiński został uhonorowany Nagrodą im. Jana Cybisa za całokształt twórczości. Jego obrazy znajdują się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie i Poznaniu, a także w licznych kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą. Był głosem młodych artystów, którzy w czasach dominacji ideologii politycznej walczyli o pełną autonomię sztuki.



41 α

JAN LEBENSTEIN

1930–1999

"L'Apogée", 1969

olej/piótno, 81 x 64 cm

sygnowany w kompozycji u dołu: 'Lebenstein 69'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Lenebstein | L'apogée'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 400 - 35 100 EUR

„W naszym pozbawionym magii świecie
czasem się zdarza, że obraz,
przed którym stajemy,
odśłania jakąś tajemnicę bytu.
I chyba to jest właśnie naczelną funkcją sztuki”.

Jan Lebenstein





Prezentowany obraz „L’Apogee” (z fr. „Apogeu”), został namalowany w 1969 przez Jana Lebensteina. Przedstawia dwie połączone ze sobą surrealistyczne istoty. Pierwsza postać znajdująca się w górnej części centralnej kompozycji przypomina demona. Ma byczy pysk, rogi i skrzydła otaczające postać znajdującą się poniżej. Została namalowana ciemną barwą, niemal całkowicie czarną. Na pierwszy rzut oka kojarzy się z siłą złą i ciemnością. Otacza ją czerwone pole przypominające piekło. Druga istota silnie kontrastuje z pierwszą mimo swojej szarej barwy. Jest znacznie bardziej ludzka, naturalna i delikatna. Została przedstawiona na brązowym tle, które prawdopodobnie symbolizuje ziemię. Można ją więc interpretować jako postać ludzką. Przeciwnostawne postacie splecione ze sobą w obrazie symbolizują współistnienie obu sił w jednej osobie. Obraz można interpretować jako ukazanie zła istniejącego w człowieku, które sprawuje nad nim kontrolę bądź jako ogólną symbolikę dualizmu między dobrem a złem i złożoność ludzkiej duszy.

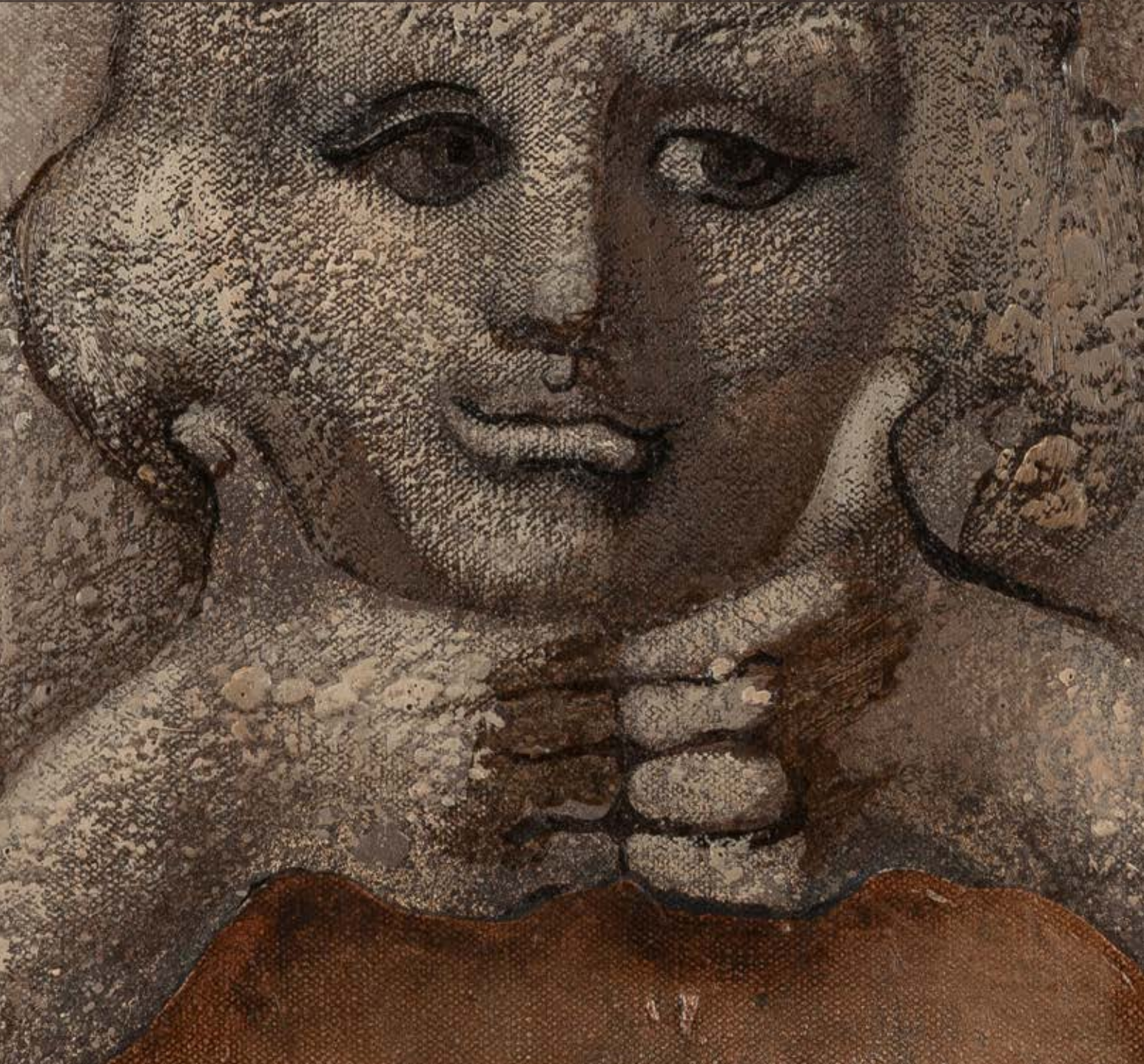
Artysta często eksperymentował z tematami związanymi z naturą człowieka i jego mrocznymi aspektami, wnikając w głąb ludzkiej świadomości. Jego sztuka bywa zatem często interpretowana w kontekście surrealizmu, mimo że nie był formalnym członkiem tego nurtu. Lebenstein wprowadza egzystencjalny ton, rozmyślając nad kondycją człowieka. Cytat artysty: „Jeszcze będąc dzieckiem, potrafiłem absolutnie wyłączyć się z zewnętrznego świata i skupić na swoim wnętrzu (...). Mało mnie obchodziła szkoła, sporty. Chciałem tylko znaleźć kąt, w którym nikt nie będzie przeszkadzał... no i smarować, to znaczy mazać na kawałkach papieru” potwierdza jego surrealistyczną naturę jako artysty ze świadomym odejściem od rzeczywistości zewnętrznej, logiki i racjonalizmu na rzecz eksplorowania podświadomości, snów, marzeń, lęków i pragnień.

Warto również rozpatrzyć historię twórcy, aby lepiej zrozumieć kontekst jego dzieł. W wieku 10 lat wybuchła wojna, a w życiu codziennym artysty pojawiły się wojsko, harcerstwo i walka. Już w młodym wieku, jak wspomniano powyżej, malował i utrwał obrazy „apokalipsy” oraz wojennej rzeczywistości na papierze, szkicując walczących ludzi. Podczas wojny zamordowano jego ojca, a brata rozstrzelano. Mimo żałoby zwrócił się ku sztuce, która prawdopodobnie stała się dla niego sposobem radzenia sobie z traumą. Spędził również kilka miesięcy w areszcie w podziemiach w Olsztynie. Jego twórczość odzwierciedla więc w pewnym stopniu skutki okrucieństwa wojny, koncentrując się na ludzkiej psychice.

Podczas swojej kariery był ilustratorem dzieł literackich, takich jak opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego czy „Folwark zwierzęcy” George’a Orwella oraz zdobył Grand Prix na I Międzynarodowym Biennale Młodych w Paryżu za cykl obrazów „Figury osiowe”. Były to obrazy przedstawiające symetryczne, hybrydowe postaci balansujące na grani-

cy człowieka, zwierzęcia i symbolu. Figury te są osamotnione i odizolowane, co miało na celu podkreślenie samotności jednostki w świecie.

W prezentowanym obrazie tych istot, zamkniętych razem we własnej strukturze, jest dwoje, co podkreśla współgrające ze sobą czynniki namalowane w jedności. Charakterystyczne dla prac Lebensteina są ekspresyjne linie połączone z uproszczonymi, zgeometryzowanymi kształtami oraz monochromatyczna kolorystyka. Dominują barwy ziemi: czerń, biel, brązy i szarości. Figury przywodzą na myśl archaiczne wizerunki ludzi i bóstw, stając się totemami symbolizującymi stany psychiczne i emocjonalne. Deformacje postaci są wyrazem cierpienia ciała i ducha, a groteska i symbolika dzieł skłaniają do refleksji egzystencjalnej. Lebenstein ukształtował w ten sposób własną mitologię, nadając swojej twórczości unikalny i rozpoznawalny styl oraz tworząc osobistą drogę artystyczną.



42 α

PINCHAS BURSTEIN / MARYAN

1927–1977

Bez tytułu, 1968

olej/ płótno, 38,5 x 25,5 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'Marian 68'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

18 700 – 23 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż

„Ocalały z Auschwitz, a zatem być może, uwolniony od przymusu debatowania nad granicami między tym, co ‘niewyraźalne’, a tym, co ‘wypowiadalne’ (ponieważ badał te granice na własnym ciele, poprzez własne doświadczenie), Marian korzystał z prawa do krzyku i w pełni je realizował w swojej sztuce obejmującej (głównie figuratywne) obrazy, rysunki i teksty (dwa ostatnie zawarte w notatnikach towarzyszących jego sesjom psychoterapii na początku i w połowie lat 70. XX w.), a także w jednym filmie, ‘Ecce homo’, zrealizowanym przy pomocy eksperymentalnego filmowca Kenny’ego Schneidera w jego pokoju w Chelsea Hotel w Nowym Jorku w 1975 roku, dwa lata przed śmiercią na skutek udaru w tym samym hotelu”.

Adam Szymczyk, tłum. Agata Matusielańska



Maryan, a właściwie, Pinchas Burstein, to artysta o niezwyklej, ale także tragicznej biografii. Urodził się w 1927 w Nowym Sączu jako syn piekarza żydowskiego pochodzenia. Podczas wojny trafił do kilku gett, aż finalnie znalazł się w Auschwitz, gdzie stracił całą rodzinę. Sam ocalał, co graniczyło z cudem. Niestety, w wyniku przebytej choroby przeszedł amputację nogi, co odcisnęło dodatkowe piętno na jego psychice.

Po zakończeniu wojny wyemigrował do Palestyny. Studiował w Bezalel Art Academy w Jerozolimie, a następnie w Ecole nationale supérieure des beaux-arts w Paryżu. Jego kariera malarska rozpoczęła się końcem lat 50. XX wieku. Dostę szybko został doceniony, już w 1959 bowiem 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 przyznano mu francuskie odznaczenie państwowe – kawalerski Order Sztuki i Literatury.

Jaka jest sztuka tego niezwykłego artysty? Makabryczna, wyrazista, bezkompromisowa. Jego bohaterzy, jak postać przedstawiona na zaprezentowanej pracy, to postacie karykaturalne o wielu członkach i odnogach. Sprawiają wrażenie zamkniętych w świecie przypominającym ten zarysowywany przez Kafkę. Malarstwo Bursteina jest niezwykle ekspresyjne. Wyziera z niego niepokój i strach. Wszystkie jego elementy, od użytej kolorystyki, przez sposób malowania aż do samego tematu przedstawienia są prześiknięte emocjami. Maryan, zdaje się, malował szybko, spontanicznie, jakby „wypływał” wizje na płótno.

Wszystkie te elementy przyniosły artyście określenie mianem zapomnianego prekursora sztuki Holocaustu, które to pojawiło się w ostatnim czasie na wystawie w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie otwartej w grudniu 2022. Co wręcz niebywałe, ten wybitny artysta był praktycznie nieznany w Polsce 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. To dzięki nim poznaliśmy tę niesamowitą biografię i jeszcze bardziej intrygujące prace. Warto nadmienić, że w 2027 przypadnie setna rocznica urodzin i 50 rocznica śmierci Pinchasa Bursteina.



43

ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA

1931

"Ballada rodzinna", 1965

olej/piótno, 90 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1965 | Anna Szpakowska-Kujawska | Ballada Rodzinna | [nieczytelne]'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

LITERATURA:

Anna Szpakowska-Kujawska. Jest się, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Śląskie w Katowicach, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, red. Elżbieta Łubowicz, Wrocław 2005, s. 20 (il. 30)





Anna Szpakowska-Kujawska w pracowni, fot. dzięki uprzejmości artystki

Obraz Anny Szpakowskiej-Kujawskiej przedstawia grupę postaci w kaskadowym układzie. Tytuł sugeruje, że uwiecznione osoby tworzą rodzinę. Kompozycja faktycznie nawiązuje do reprezentacyjnych malarskich i fotograficznych portretów rodowych. Postaci, wyeksponowane na neutralnym tle, pozują wyprostowane, jakby zależało im, by uwieczniono je w godny sposób. Obraz Szpakowskiej-Kujawskiej różni się jednak od klasycznych portretów schematycznym sposobem przedstawienia figur. Artystka pozbawiła je indywidualnych cech. Ubrane w powłóczyście szaty są niemal identyczne. Homogeniczność grupy została podkreślona monochromatyczną, rudo-brązową kolorystyką.

Zdaniem Elżbiety Łubowicz, kuratorki retrospektywnej wystawy Szpakowskiej-Kujawskiej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (2005), w cyklu „Ballady rodzinne” artystka próbowała w wyobraźniowy sposób zespolić własną rodzinę po wyjeździe jej siostry do Anglii. Zarazem cykl można odczytywać jako ogólniejszą refleksję na temat ludzkich zbiorowości połączonych wspólnym losem. Człowiek, zarówno jako indywidualum z osobistym życiem wewnętrznym, jak i jako składowa społeczeństwa, znajdował się w centrum zainteresowań Szpakowskiej-Kujawskiej. W „Balladach rodzinnych” artystka zdawała się skupiać na organizmie rodzinnym, stawiając pytanie, kiedy więzy między krewnymi wzmacniają człowieka, zapewniając poczucie „bycia wśród swoich”, a kiedy hamują go przed podążaniem własną drogą.

Prezentowany obraz można odczytywać też jako refleksję na temat pamięci. O ile rodzinne zdjęcia wykonywane na bieżąco budzą żywe reakcje, osoby na poślótkich fotografiach sprzed lat prezentują się często konwencjonalnie. Trudno utożsamiać się z przodkami, których charaktery i szczegółowe biografie pozostają nieznane. Na obrazie Szpakowskiej-Kujawskiej rodzina zawieszona w nieokreślonej przestrzeni, wyjęta poza czas, rozmywa się w odmęcie dziejów. Oświetlona mglistym światłem przypomina anielski chór, który z zaświatów przygląda się doczesnej egzystencji.

Lata 60. to kluczowy okres dla krystalizacji stylu i rozwoju kariery Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. Malarka odbyła wiele podróży, które wpłynęły na jej twórczość. Dostrzegalny m.in. w „Balladzie rodzinnej” zwrot ku syntetycznemu ujęciu postaci oraz dekoracyjnej rytmizacji badacze wywodzą z jej kontaktu z antyczną sztuką egipską i grecką. Sama artystka jako moment przełomowy wskazywała natomiast pobyt na stypendium Fundacji Michael Károlyi w Vence, podczas którego powstała prezentowana praca. We francuskim mieście malarka poznała Witolda Gombrowicza, którego „Dzienniki” miały zapewnić jej wiarę we własne siły: „przekonałam się, że priorytetem w życiu nie jest słowo ‘my’, w którym byłam wychowana, jako dobra Polka w PRL-u, tylko ‘ja’. (...) Po Gombrowiczu odzyskałam poczucie własnej wartości jako człowieka”.

Gombrowicz odmienił moje życie. Rozmowa z Anną Szpakowską-Kujawską, rozm. Robert Migdał, „Gazeta Wrocławska”, 6.04.2012, online: <https://gazetawroclawska.pl/gombrowicz-odmienił-moje-zycie-rozmowa-z-anna-szpakowskakujawska/ar/548685>; dostęp: 3.06.2025.

44 α

JERZY DUDA-GRACZ

1941-2004

"Witkacemu; puszka Panodry - studium monochromatyczne", 1993

olej/plyta pilśniowa, 80 x 60 cm

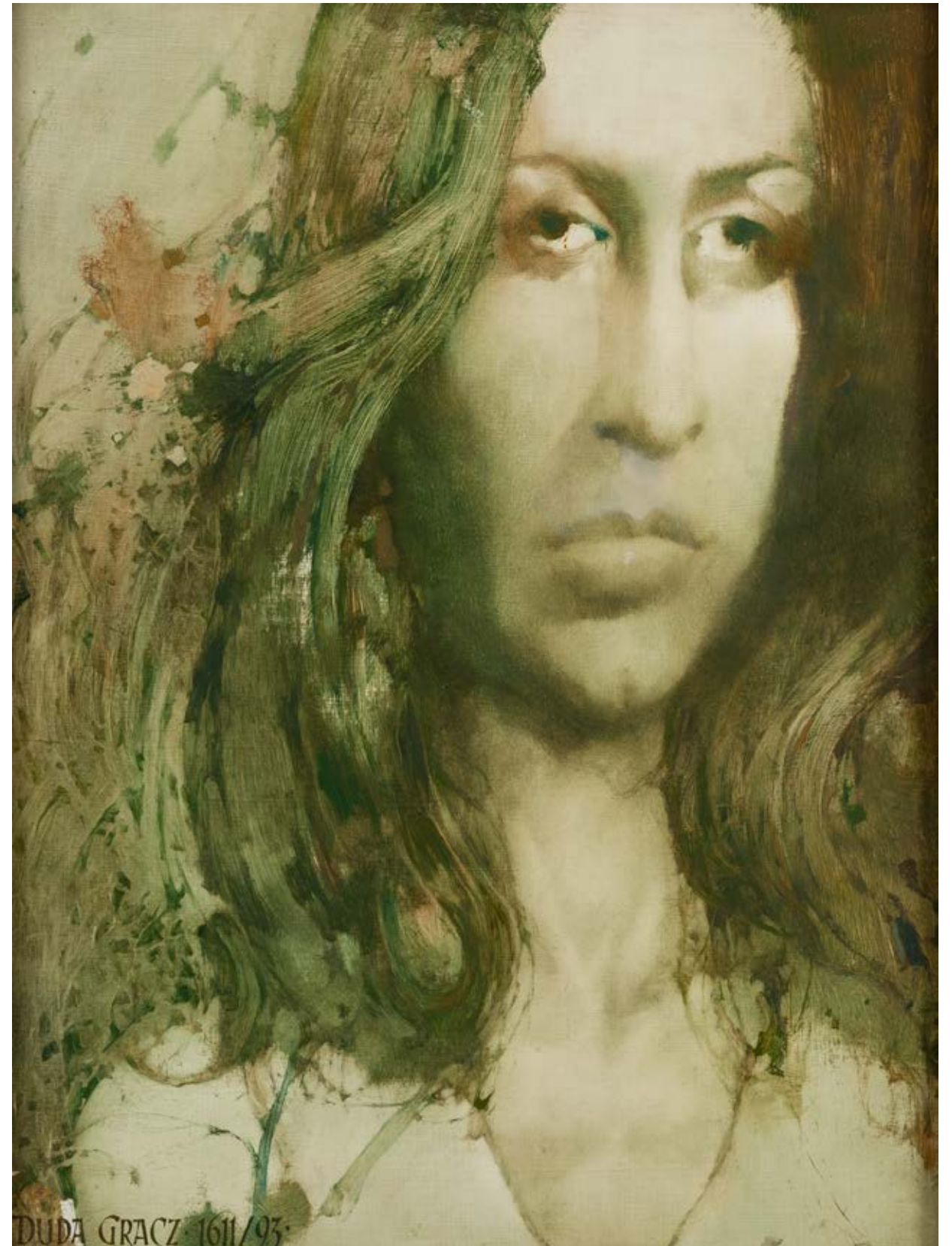
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'DUDA GRACZ 1611/93'

na odwrociu autorska papierowa nalepka z opisem pracy: 'OBRAZ 1611 / GMINA ZAKOPANE - | TYTUŁ WITKACEMU
PUSZKA PANDORY - STUDIUM MONOCHROMATYCZNE | TECHNIKA OLEJ, PŁYTA | WYMIARY 80 x 60 CM | CENA |
SYGN. DUSA GRACZ | ROK 1993 / N KATAL. AUTOR. 1611. | UWAGI'

estymacja:

130 000 - 160 000 PLN

30 400 - 37 400 EUR





„NIEKONIECZNIE W SZTUCE NAJWAŻNIEJSZE JEST TO, CO NOWE. TO JEST DOGMAT, ŻE ISTOTĄ POSTĘPU W SZTUCE JEST TO, CO JEST NOWE. AVANT-GARDE - DO PRZODU. TO PROWINCJA MI DAŁA ŚMIAŁOŚĆ MÓWIENIA, ŻE W SZTUCE WAŻNIEJSZE JEST TO, CO WŁASNE”.

JERZY DUDA-GRACZ

Twórczość Jerzego Dudy-Gracza często rozważa się w kategorii groteski. Środkami artystycznej ekspresji potrafił po mistrzowsko oddać aurę towarzyszącą uczuciu wyobcowania. Jak zauważa Andrzej Matynia, artystę można porównać do średniowiecznych rzemieślników, którzy w swoich groteskach potrafili „sprowadzić wszelkie zjawiska zachodzące w skali makrokosmosu do wymiarów mikrokosmosu ciała ludzkiego” (Andrzej Matyniak, Jerzy Duda-Gracz. Powroty. Obrazy prowincjonalno-gminne 1983-1994, [red.] Iwona Pawłowska, s. 18). Jeszcze w okresie studiów warsztat malarski młodego adepta sztuk był entuzjastycznie oceniany przez kadrę profesorską na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Recenzent jego pracy dyplomowej i postać ikoniczna na polskiej scenie artystycznej – Jerzy Nowosielski – wskazywał na podobieństwo jego stylu ekspresji do formy malarskiej niderlandzkiego malarza doby renesansu Petera Breugela.

Prezentowana praca „Witkacemu; puszką Panodry – studium monochromatyczne”, stanowi rodzaj hommage złożonego Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi. Wspominany w tytule artysta, posługujący się pseudonimem Witkacy, na przełomie XIX i XX wieku przyczynił się do krzewienia polskości poprzez poszukiwania właściwej formy dla stylu narodowego. Nie była to

jedyna postać upamiętniona przez Dudę-Gracza. W 1999 artysta rozpoczął pracę nad obszernym cyklem ilustrującym skomponowane przez Fryderyka Chopina utwory muzyczne. Wspominana w tytule puszką Pandory odwołuje się do historii o mitycznej femme fatale, której ciekawość sprowadziła na ludzkość nieszczęścia. W mitologii greckiej uosabiała ona jednocześnie piękno i zgubną pokusę, co czyni ją symbolem utraconej niewinności. Jeden z badaczy Dudy-Gracza poddaje interpretacji motyw kobiet w twórczości artysty: „Spojrzenie Jerzego Dudy-Gracza na przeszłość ma wszystkie cechy neurozy, obsesje i poprzez malowanie ciągle tego samego stanowi próbę uwolnienia od grzechu. Jest to spojrzenie z perspektywy niewinnego chłopczyka. Kobiety na obrazach Dudy-Gracza pochodzą z raju – są grzeszne i nagie” (Andrzej Matyniak, Jerzy Duda-Gracz. Powroty. Obrazy prowincjonalno-gminne 1983-1994, [red.] Iwona Pawłowska, s. 18). Charakterystyczną techniką artysty było nakładanie farby cienkimi warstwami z wyraźnie zaznaczonymi śladami pędzla. Ludzkie sylwetki przedstawiane są zazwyczaj w sposób przerysowany, z wyołbrzymionymi cechami charakterystycznymi. Surrealistyczne wizerunki postaci zestawione z realistycznie oddanym krajobrazem sprawiają, że satyryczny wydźwięk twórczości Dudy-Gracza staje się jeszcze bardziej wyrazisty.

45 α

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Wiatr", 1985/86

olej/piótno, 160 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WIATR GRAND RESERVA NR. 9 | RYSZARD WOŹNIAK | OLEJ 160 x 120 cm | 1985/96'
opisany na krośnie malarskim: 'G.R. "WIATR" NR. 9'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 700 – 16 400 EUR

WYSTAWIANY:

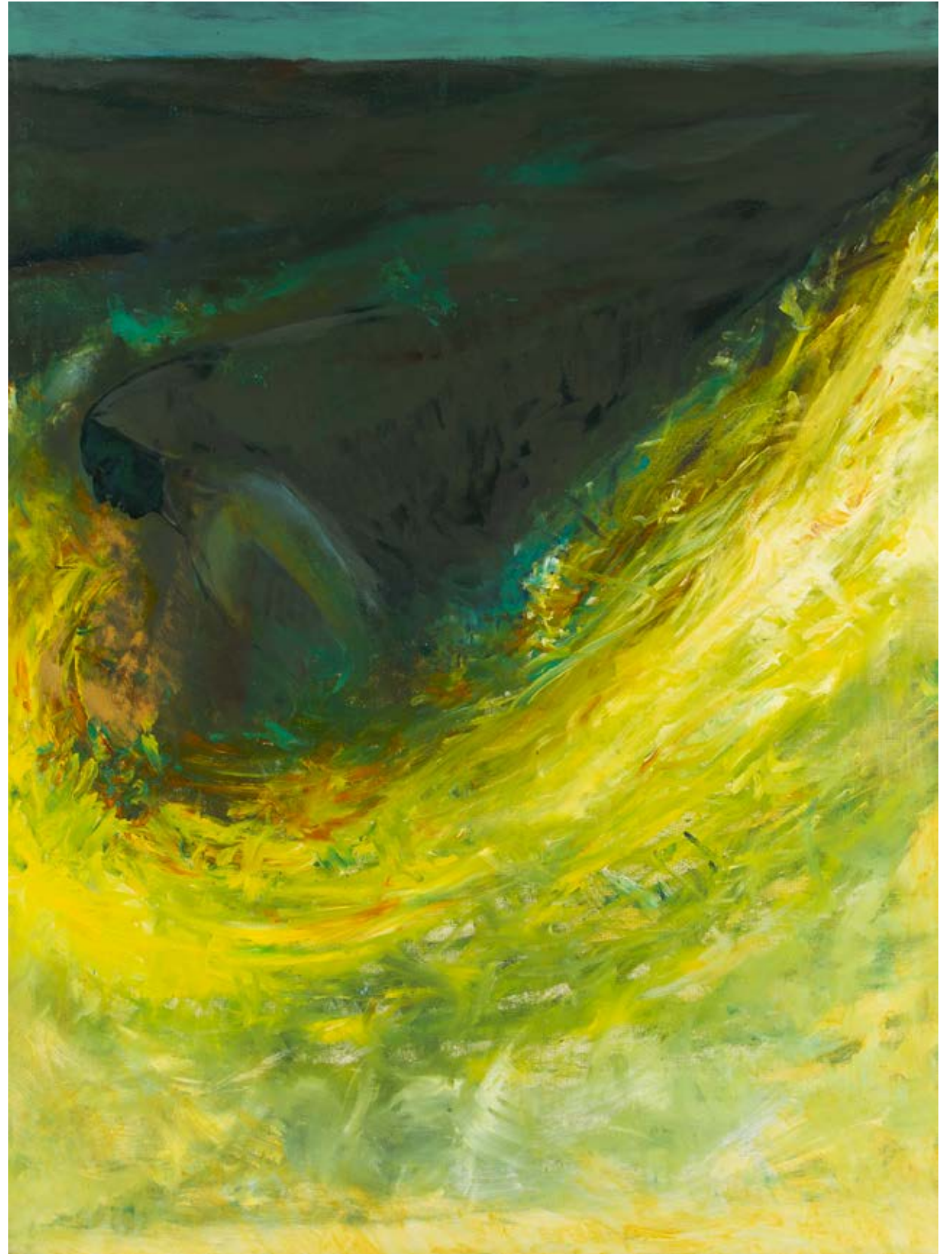
„Ryszard Woźniak. Grand Reserva. Obrazy z lat 1982–89, odnalezione”, Galeria Studio, Warszawa, 28.04–8.06.2008

LITERATURA:

Ryszard Woźniak. Grand Reserva. Obrazy z lat 1982–1989, odnalezione, katalog wystawy, Galeria Studio, red. Krzysztof Żwirblis, Warszawa 2008, poz. kat. 9, s. 26–27 (il.), 59 (spis)

Kazimierz Piotrowski, Dethaumatyzacja judeo–chrześcijaństwa wg Ryszarda Woźniaka, „Obieg”, 18.05.2008,

online: <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/4215> [dostęp: 27.02.2025]





W 2008 w warszawskiej Galerii Studio otwarto indywidualną wystawę Ryszarda Woźniaka pod tajemniczym tytułem „Grand Reserva”. Nazwa wskazywała na historię pokazywanych na niej dwudziestu płócien. Prace namalowane między 1984 a 1987 artysta w 1987 zdjął z krosien i zrolował tak, aby dysponując skromnymi środkami na materiały, po raz wtóry wykorzystać blejtramy. W ten sposób powstał „wielki rezerwuar” obrazów ze szczególnie intensywnego twórczo okresu artysty, które przez ponad dwie dekady uległy zapomnieniu. Niektóre wystawiane w Pracowni Dziekanka lub podczas ważnych dla pokolenia ekspozycjach zbiorowych („Co słychać?” w dawnych Zakładach Norblina w Warszawie czy „Avanguardia Polacca” zorganizowanej w 1987 przez Andę Rottenberg we Włoszech), znane były z reprodukcji. Inne, nigdy niepokazywane publicznie, pozostawały całkowicie nieznane. Z czasem sam artysta uznał je za zaginione lub zniszczone. „Odkrył” je na nowo dopiero w 2007 podczas porządkowania pracowni w związku z otrzymaną wówczas propozycją organizacji wystawy retrospektywnej. Znaleźisko było dla niego na tyle ważne, że dawnym obrazom postanowił zadedykować osobną wystawę: „Odnalezienie prac i ich gruntowny przegląd był dla mnie samego wydarzeniem. Pozytywnie zaskoczony jakością tych obrazów, od razu podjąłem decyzję ich ponownego ożywienia. (...) Odnoszę wrażenie, że czas wpłynął korzystnie na ich odbiór. Miałbym dziś duży problem z przywołaniem powodu decyzji [o schowaniu płócien], które kiedyś podjąłem. Obrazy te, podobnie jak szlachetny trunek, zgodnie z recepturą leżakowany w odpowiednich naczyniach i warunkach, leżąc zwinięte, nabrały szlachetności i mocy” (Ryszard Woźniak. Grand Reserva. Obrazy z lat 1982-89, odnalezione, katalog wystawy, Galeria Studio, [red.] Krzysztof Żwirbliś, Warszawa 2008, s. 4). Ekspozycję artysta zakończył niemniej ponownym zdjęciem obrazów z krosien. W ten sposób chciał zaznaczyć zmianę zarówno swojej sytuacji osobistej, jak i społeczno-politycznych okoliczności oraz niemożliwość (a może niechęć), powrotu do minionych lat.

Prezentowany w katalogu „Wiatr” należy do grupy prac niewystawianych aż do pierwszej dekady XXI wieku. Wyniesienie ich na światło dzienne skłaniało do ponownego prześledzenia rozwoju artysty w okresie szczególnie intensywnej działalności. Twórczość Grupy, którą Woźniak współtworzył z Ryszardem Grzybem, Pawłem Kowalewskim, Jarosławem Modzelewskim, Włodzimierzem Pawlakiem i Markiem Sobczykiem od 1982 do 1992, jest kojarzona z malarstwem obfitującym w emblematy odnoszące się do rzeczywistości politycznej PRL-u, często o prześmiewczym wydźwięku. Ryszard Woźniak w swojej twórczości zwracał się jednak również do tematów uniwersalnych, pytając o naturę człowieka i jego kondycję we współczesnym świecie. Odnosząc się do tradycji, analizował jej aktualność, poszukując źródeł duchowej energii. W obrazie „Wiatr” ciemną postać spowija złocisty wir czy luna, tak że zostaje ona zepchnięta w głąb przedstawienia. Zdaje się przedzierać przez falujący od podmuchów łan zboża, który groźnie ciemnieje na horyzoncie. W formie człowieka stopionego z naturą dostrzec można echo młodopolskich rzeźb Wacława Szymanowskiego, w których figura płynnie wyłania się z bryły kamienia. Zarazem kontrastowa, silna kolorystyka, a także pierwotna dzikość nagiej postaci bliska jest klasycznemu ekspresjonizmowi z początku XX wieku. Wizerunek jednostki, opierającej się niewspółmiernie mocniejszemu, zewnętrznemu żywiołowi, można odnosić zarówno do ponadczasowej sytuacji naszego gatunku, jak i konkretnego kontekstu historycznego i życia w opresyjnej Polsce połowy lat 80.

46 α

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Słodki zapach", 1987

olej/płótno, 180 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław Modzelewski | 1987 | "Słodki zapach" | 180 x 140 | olej'

estymacja:

130 000 – 180 000 PLN

30 400 – 42 100 EUR

WYSTAWIANY:

„Mam 32 lata i mieszkam w Warszawie”, Pawilon SARP, Warszawa, 24–25.10.1987

„Junge Maler aus Warschau”, Galerie Weisser Elefant, Berlin, lipiec 1989

LITERATURA:

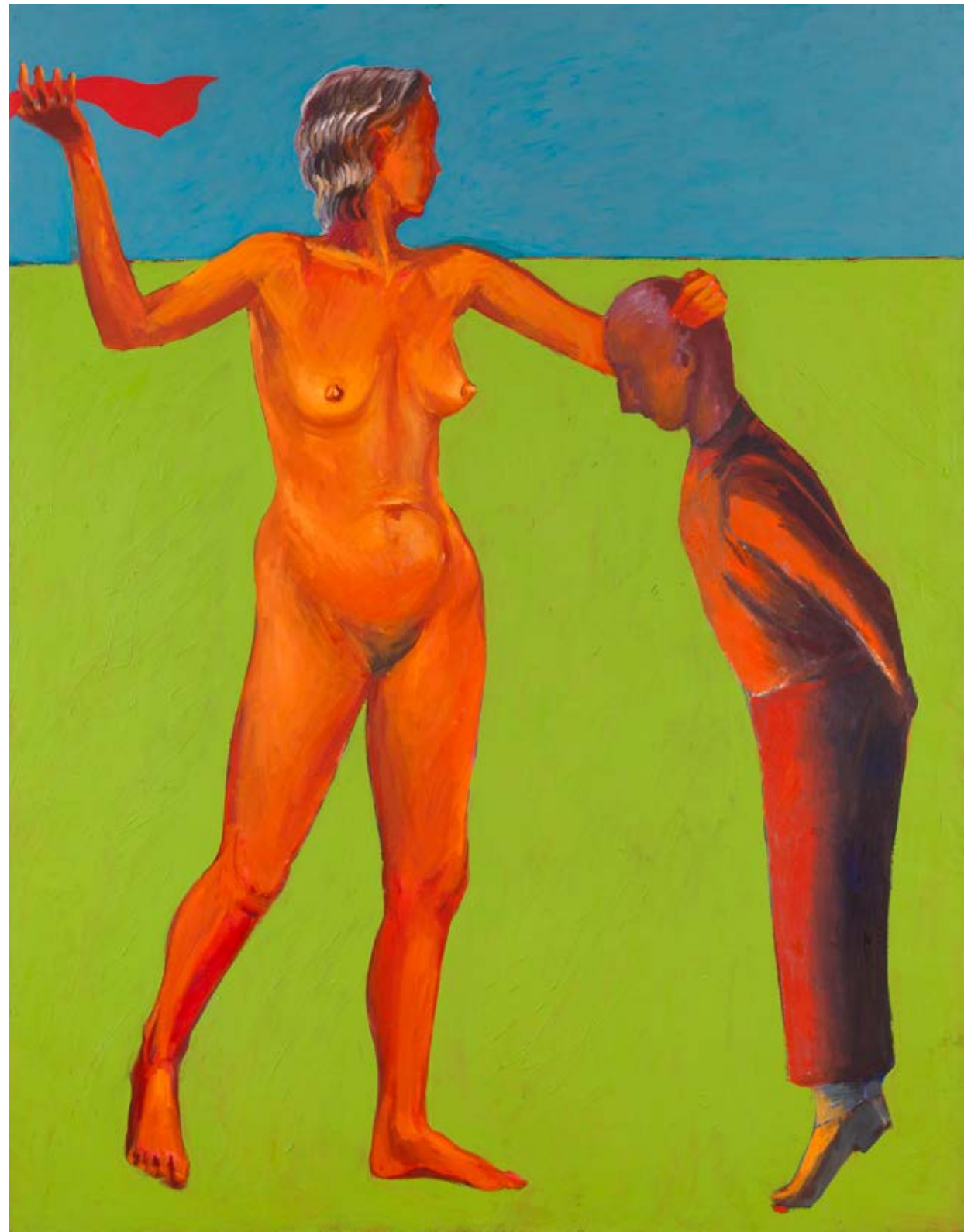
Jarosław Modzelewski. Mam 32 lata i mieszkam w Warszawie, katalog wystawy, Pawilon SARP, Warszawa 1987, poz. kat. 44

Junge Maler aus Warschau. Ausstellung der Malerei, katalog wystawy, Galerie Weisser Elefant, Berlin 1989 (il.)

Potęga i poezja dwuznaczności. Z J. Modzelewskim rozmawia J. Michalski, „Magazyn Artystyczny”, nr 4, 1989, s. 13 (il.)

Gruppa 1982–1992, katalog wystawy, Zachęta, oprac. Maryla Sitkowska, Warszawa 1993, s. 35, 91 (wzmiankowany).

Małgorzata Kurzac, Jan Michalski, Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006, Kraków 2006, poz. kat. 130, s. 165 (il.)



JAROSŁAW MODZELEWSKI - PORZĄDKOWANIE RZECZYWISTOŚCI



Twórczość Jarosława Modzelewskiego nie domaga się uwagi ani przez rozmach, ani przez ekspresję. Nie poszukuje gwałtownego efektu, nie krzyczy – raczej trwa, konsekwentna w wyborze formy, języka i postawy wobec świata. To malarstwo skupione, poddane rygorowi intelektualnemu, który nie oznacza chłodu, ale uważność. Obrazy Modzelewskiego są wynikiem decyzji o tym, co powiedzieć, a co pominąć. Wynikają z obserwacji, dystansu i z doświadczenia, które nie szuka dramatyzmu, ale rzeczywistości.

W „Słodkim zapachu” – obrazie przedstawiającym nagą kobietę trzymającą w dłoni mniejszego mężczyznę – wyraźnie widać te cechy. Jest tu zarówno konkretny, jak i symbol. Postaci nie mają cech indywidualnych, nie wiemy, kim są, nie dowiemy się, co ich łączy. Nie poznajemy ich historii, nie dostajemy żadnej psychologii. A jednak scena coś mówi – nie przez opowieść, ale przez obecność. Mężczyzna jest zawieszony, unieruchomiony, kobieta dominuje w kadrze, ale nie epatuje siłą. To relacja zbudowana na napięciu, które trudno jednoznacznie nazwać.

Ten sposób budowania znaczeń przez ogólną konstrukcję, nie przez szczegóły, jest dla Modzelewskiego charakterystyczny. Bohater jego obrazów – jeśli w ogóle można tu mówić o bohaterze – to ktoś samotny, wyobcowany, istniejący niejako obok świata. Nie jest to konkretna osoba, ale pewien typ – rodzaj postaci symbolicznej, której tożsamość definiuje nie cecha, ale sytuacja. To, co się wydarza – lub może wydarzyć – staje się ważniejsze niż to, kim dana postać „jest”.

Modzelewski nie unika realizmu – przeciwnie, jego obrazy mocno się w nim zakorzeniają. Ale to nie jest realizm dosłowny, tylko – jak sam artysta określa – „konkretny”. Dotyczy konkretnych spraw, problemów, które mają miejsce tu, w Polsce, w danym czasie. Malarstwo artysty nie mogłoby powstać nigdzie indziej, bo wyrasta z tutejszego krajobrazu – także tego mentalnego. Forma obrazu i jego znaczenie wynikają z siebie nawzajem. Nie ma tu sztucznego efektu.

Jednocześnie prace Modzelewskiego nie są oczywiste. W ich prostocie pojawia się moment zawahania – coś, co nie pozwala na szybki osąd. To często wynik subtelnej gry między obrazem a jego tytułem. „Słodki zapach” – zmysłowy, prawie miękki, nieco przewrotny – kontrastuje z chłodną, niemal surową sceną przedstawioną na płótnie. Tytuł wprowadza nową warstwę, zmienia kierunek interpretacji, inicjuje cichy dialog z odbiorcą.

Modzelewski buduje nastrój na bazie realistycznych motywów, ale to, co zostaje w pamięci, to nie fabuła czy dekoracja, ale struktura – napięcie pomiędzy formami, ich rozmieszczenie, skala, rytm. Wrażenie tajemnicy i nieuchwytności nie wynika z tematu, ale z konstrukcji. To malarstwo, które upraszcza świat w sposób szlachetny – nie pozbawia go sensu, ale porządkuje, oczyszcza z nadmiaru.

Można w tym widzieć echo myślenia Andrzeja Wróblewskiego, który również traktował malarstwo jako akt świadomego wyboru języka. U Wróblewskiego forma była nośnikiem sensu, nie jego ozdobą – podobnie u Modzelewskiego. Obaj artyści szukają syntezy: nie ilustrują rzeczywistości, tylko ją przetwarzają, z pewnym poczuciem odpowiedzialności za to, co pokazują.

Modzelewski nie szuka efektów – jego obrazy nie mają prowokować dla samej prowokacji, ale to, co pokazuje, często staje się dla widza wyzwaniem. Nie wiadomo, czy gest, który widzimy, jest czuły, czy władczy. Czy relacja między postaciami jest bliskością czy przemocą? Ruch może być błahy, ale też ostateczny. Takie napięcia są częścią samej rzeczywistości, jaką Modzelewski obserwuje – pełnej agresji, melancholii, smutku, a jednocześnie porządkującej się w obrazie.

W „Słodkim zapachu” te napięcia są uchwyczone bez komentarza. Artysta nie mówi, co myśli, tylko pokazuje. Reszta należy do odbiorcy. Taki sposób tworzenia obrazów – który pozostaje otwarty, ale konsekwentny – wydaje się dziś rzadki. Malarstwo Modzelewskiego jest właśnie takie: przemyślane, osadzone w rzeczywistości, zdyscyplinowane, a jednocześnie pełne przestrzeni dla wątpliwości.



47 α

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Zabawy na balkonie", 2005

tempera żółtkowa/piótno, 120 x 180 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław | Modzelewski 2005 | "Zabawy na balkonie" | 120 X 180 | temp. ż.'
na odwrociu nalepka z opisem pracy w języku angielskim

estymacja:

130 000 – 180 000 PLN

30 400 – 42 100 EUR

„Mróz nie musi być biały, może być niebiesko-pomarańczowy, gęstwa bezlistnych gałęzi
może być ciemną mazią. Wydobywanie wody ze studni może mieć strukturę biało-
niebiesko-oranżową”.

Jarosław Modzelewski [w:] Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006, [red.] Jan Michalski, Kraków 2006



MAREK SOBCZYK

1955

"Seksreligiapolityka [alfabet]", 2006

tempera jajowa/plótno, 55 x 123 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MAREK SOBCZYK 2006 I SEKSRELIAPOLITYKA I [ALFABET] 55 x 123 cm | temp. jajkowa'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

WYSTAWIANY:

Marek Sobczyk. „Badania mózgu w Polsce 1979–2012 (Obrazy i komentarze)”, BWA, Jelenia Góra, 7.12.2012–20.01.2013

LITERATURA:

Marek Sobczyk. Badania mózgu w Polsce 1979–2012, katalog wystawy, Galeria Sztuki, Legnica 2012, s. nlb.



Twórczość Marka Sobczyka to synonim przewrotności, dystansu i ironii. Debiutował przed transformacją systemową w 1989, a jego wczesna działalność artystyczna jest śmiałym komentarzem realiów życia w Polsce.

Prezentowana praca to przykład charakterystycznej dla Sobczyka gry ze znaczeniami. Obraz został podzielony na dziewiętnaście białych-czerwonych kwadratów, które przecina komiksowy napis „Seksreligiapolityka” – tytuł projektu zapoczątkowanego przez artystę w 1999. Napis umieszczony w centrum kompozycji stanowi żywy obraz fascynacji typografią i grafiką. Sobczyk stawia znak równości pomiędzy piktogramami i literami, traktuje obie formy komunikacji jako tak samo istotne. Już jako członek historycznej Grupy założonej w latach 80. tworzył kompozycje przyrównywane do rozbudowanych ideowo kalamburów. Przewrotne słowotwory, takie jak „seksreligiapolityka”, są punktem wyjścia do refleksji nad lingwistyką. Jak wyjaśnia Sobczyk seksreligiapolityka „(...) jako jedno słowo i aktywność, i jako pojmowanie każdego z tych słów/rodzajów aktywności zamienienie z dwoma pozostałymi, seks jest religią i polityką, tak jak aktywność religijna jest aktywnością polityczną i seksualną, a nasze (moje) pojmowanie/niepojmowanie prowadzi do zastępowania i mylenia polityki z religią i z seksem. To pojmowanie/niepojmowanie towarzyszy mi od lat młodzieńczych” (Marek Sobczyk, cyt. za: Suplementy do sztuki polskiej lat 80., [red.] Jolanta Ciesielska, Wrocław 2008, s. 49).

MAREK SOBCZYK

1955

"O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt", 1992

olej/piótno, 180 x 202 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MAREK SOBCZYK 1992 | O WYRAZIE UCZUĆ I
U CZŁOWIEKA I ZWIERZĄT | 180 x 202 olej'

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
11 700 – 16 400 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, 2011
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Gruppa 1982–1992. Malarstwo, Zachęta, Warszawa, 15.12.1992–14.02.1993 (poza katalogiem, wystawiany w części indywidualnej)
Marek Sobczyk. Uproszczenie sztuki. Prace z lat 1990–1995, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Oddział
Muzeum Narodowego, Warszawa, 9–28.04.1996
Marek Sobczyk, Dokładność i Doskonałość Obrazu, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, październik–listopad 2001

LITERATURA:
Marek Sobczyk. Uproszczenie sztuki. Prace z lat 1990–1995, katalog wystawy, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni,
Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, red. Maryla Sitkowska, Warszawa 1996, poz. kat. 14, nlb. (il.), s. 50 (wzmiankowany),
55 (spis)

„W mowie obrazów Sobczyk od początku pokładał wiele zaufania. Figuratywizm, wielkie tematy, rozbudowane narracje, wielowątkowe treści, skomplikowane znaczenia symboliczne, tytuły budowane na zasadzie paradoksu – wszystko to stanowiło łakomy kąsek dla interpretatorów. Dziś cała ta literatura, typowa dla obrazów Sobczyka z lat osiemdziesiątych, wydaje się być tylko powierzchnią rzeczy, czymś w rodzaju dymnej zasłony. Z perspektywy obrazów, które powstały ostatnio, widać, że Sobczyk – próbując różnych możliwości – w gruncie rzeczy pracował wciąż nad jednym i tym samym zagadnieniem: jak, nie tracąc wiary w mowę obrazów, oddać czystą ideę? Prace z ostatnich lat wydają się być bliższe odpowiedzi na to pytanie. Sobczyk porzucił wielosłowie, uprościł kompozycję, zrezygnował z fajerwerków – i własną metodą próbuje osiągnąć harmonię między ‘okiem wewnętrznym’ i ‘okiem zewnętrznym’. Za ten wysiłek i za wytrwałość idealisty należy mu się dobre słowo...”.

Marta Tarabuła, fragment wstępu z katalogu wystawy „Uproszczenie sztuki” w Królikarni, 1996





Prace Marka Sobczyka przywodzą na myśl wielkoformatowe plakaty rodem wprost z minionej epoki PRL-u. Jego płótna pokryte są ekspresyjnymi układami figur umieszczanych na tle o bogatej fakturze i kontrastowej kolorystyce. Geometryczność miesza się tutaj z graficznością – jego płótna są pokryte charakterystyczną siatką, w którą artysta wpisuje slogany. Hasłowość przekazu z jednej strony odnosi się do tytułów prac, z drugiej wyraźnie nawiązuje do estetyki PRL-u. Dodatkowo wiele prac tworzonych przez artystę zręcznie żongluje stylami, bardzo często ekspresję geometryczną miesza z wątkami konstruktywistycznymi, estetykę socrealizmu z groteską surrealizmu.

Dodatkowo obrazy Sobczyka zasadzają się na bardzo rozległej podbudowie filozoficznej i często odnoszą się do konkretnych idei naukowych. Takie nawiązanie wyraźnie widoczne było w prezentowanym przed kilku laty w „Zachęcie” cyklu „Sześć głodów i trzynaście słów”. W cyklu tym artysta zilustrował teorię Edwarda Tolmana, w myśl której piramidę naczelnych potrzeb żywego organizmu warunkuje konieczność zdobywania pożywienia. Podobnie jest też w przypadku prezentowanej pracy, w której naukowy biologizm stanowi podstawową wykładnię relacji z widzem. To połączenie bardzo wyraźnie widoczne jest w cyklu, który dzieli tytuł z przełomowym dziełem Karola Darwina „O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt”. Rozprawa opublikowana przez Darwina w Londynie w 1872 jest jednym z ostatnich i zarazem najbardziej sugestywnych dzieł tego brytyjskiego przyrodnika i geologa. W pracy tej autor otwarcie i bez strachu używa słowa ewolucja i definiuje jej ścieżkę, pisząc o bezpośrednim pochodzeniu człowieka od małpy. Jest to również pierwsza na świecie rozprawa traktująca o ekspresji emocji. W swojej pracy Darwin podjął próbę znalezienia uzasadnienia ruchów mimicznych u zwierząt, łącząc tym samym świat zwierząt ze światem ludzkim. Publikacja Darwina była opatrzona licznymi sztychami ilustrującymi emocje malujące się na pyskach zwierząt. Echo tych graficznych przedstawień można odnaleźć na płótnie Sobczyka, który zaprezentował zwierzęta z wyraźnie zarysowanymi grymasami mimicznymi. Tym samym artysta, sięgając do korzeni współczesnej wiedzy tworzy obraz – intelektualną hybrydę, która łączy świat sztuki ze światem nauki.

50 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK
1957

"Notatka o sztuce nr 48", 1998

olej/piótno, 33 x 27 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE NR 48 | 33x27 | 1998'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 900 - 4 300 EUR

„Moje oko zdolne jest do odróżnienia 130-250 czystych barw widma słonecznego. Mieszając te barwy, uzyskuję 17 000 odcieni, w zależności od nasilenia światła około 5 000 000 odcieni. Żeby zaoszczędzić wstrząsów krytykom, którzy widzą zaledwie kilka kolorów i kilka odcieni, używam tylko kilka kolorów i odcieni”.

Włodzimierz Pawlak, Notatki pośmiertne, 1987-1989



51

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka 9/VII", 2010

olej/piótno, 18 x 24 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA 9/VII | 18x24 | 2010"

estymacja:

16 000 – 20 000 PLN

3 800 – 4 700 EUR



52 α

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

"Oko w oko" (dyptyk), 1987

olej/płótno, 220 x 280 cm (całość)

sygnowany i datowany l.d. '187 RATAJSKI' oraz sygnowany i datowany p.d.: 'SR 87'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu I części: 'SŁAWOMIR RATAJSKI | 220 x 170 cm | olej. 1987 | [instrukcja montażowa] |

"OKO W OKO"' oraz II części: 'SŁAWOMIR | RATAJSKI | 170 x 110 | olej. 1987 | instrukcja montażowa'

opisany na krośnie malarskim I części: 'GAL 10/II'

opisany na krośnie malarskim II części: '13/IV GALERIA'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 100 – 18 700 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 decyzję 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 siłami natury, to tli się jeszcze w obrazie ślad obecności twórcy”.

Jan Stanisław Wojciechowski





Sławomir Ratajski, związany z nurtem Nowej Ekspresji, aktywnie uczestniczył w niezależnym życiu artystycznym czasów stanu wojennego. Jego malarstwo, zamiast bezpośrednio komentować bieżące wydarzenia, skłania się ku alegorii i osobistym doświadczeniom.

Bohaterem jego obrazów jest człowiek poddany rygorom obrzędowości i tradycji, świadomy istnienia wyższego, symbolicznego porządku. Umieszczony w ramach kompozycji, w przestrzeni pozahistorycznej, stanowi dla artysty narzędzie do eksploracji mitu. Dodatkowo Ratajski bada pierwotne stany człowieczeństwa poprzez surowy, uproszczony świat zoomorficznych form o ekspresyjnej manierze i dynamicznych zestawieniach kolorystycznych.

W swoich obrazach artysta zdaje się kondensować ogarniające go niepokoje – od zewnętrznych zagrożeń po etyczne rozterki jednostki – wszystko pod czujnym okiem, które zdaje się śledzić zmagania postaci. Motyw wszechobecnego oka, często pojawiający się w tamtym czasie w jego obrazach i obecny także w tytule prezentowanej pracy, symbolizował stałą inwigilację i uczucie bycia obserwowanym. Jednocześnie wybór wielkoformatowego płótna i podobrazia oraz zestawienie dwóch podłoży malarskich o różnych wymiarach intensyfikuje przekaz i silniej przyciąga uwagę odbiorcy.

Choć Ratajski tworzył w nurcie nowej ekspresji lat 80. XX wieku, jego twórczość wyróżniała się na tle ówczesnych tendencji w polskiej sztuce. Prace artysty nosią wyraźne ślady tamtych wydarzeń i powszechnego nastroju. Niepokój przenika każdy aspekt dzieła – od formatu, przez kolorystykę, aż po technikę malarską i dobór tematów. Jego sposób malowania, szybki i impulsywny, był formą uwolnienia emocji, jakby artysta dosłownie „wypluwał” swoje wizje na płótno.

Przytaczając słowa Bogusława Deptuły:

„Dla Sławomira Ratajskiego malowanie ma wysoko zawieszoną ontologiczną poprzeczkę. Jest właściwie procesem wysoce spekulatywnym, autotroficznym i autotelicznym; ma traktować o samym malowaniu. Ma niczego nie przedstawiać, nie wyrażać, ma być czystym tworzeniem i być niejako sprawozdaniem z procesu twórczego, w czasie którego powstaje obraz niebędący celem samym w sobie, a jedynie skutkiem ubocznym całego procesu”.

Bogusław Deptuła, *Wiele samoistości*, [w:] Sławomir Ratajski. Malarstwo × 3, katalog wystawy, ASP, Warszawa 2019, s. 55

Działania Sławomira Ratajskiego przede wszystkim wyróżnia język symboli. Ukazany na płótnach człowiek w kontekście oderwania od swej biologicznej natury, nawet pomimo współistnienia z innymi postaciami, finalnie przekształca się w symbol – źródło wszelkiej energii. Niejednokrotnie towarzyszyły mu stany gorczy i rozczarowania będące konsekwencją walczącej egzystencji. W twórczości Ratajskiego można dostrzec charakterystyczną refleksyjność. Sam porównuje swoją twórczość do narracji literackiej. Jak wspominał w jednym z wywiadów: „Wszystko, co robię, zbliżone jest do jakiejś narracji literackiej, choć zawsze określone jest językiem nieprzetłumaczalnym na słowa. W wielu obrazach powtarzałem podobne zakodowane symbole. Jeżeli chciałem pokazać, jakiego typu dialog toczył się między figurą a materia czy dwiema figurami, które były symbolami różnych sił, wyprowadzałem czasem z gestu jakąś figurę stojącą się jak gdyby kolejnym słowem mego języka. Podobieństwo figur nie miało jednak służyć opowiadaniu w sensie literackim – wynikało ze sposobu mego działania w trakcie malarskiego seansu” (Sławomir Ratajski, wywiad Zbigniewa Taranienko ze Sławomirem Ratajskim do katalogu wystawy, Galeria Studio w Warszawie, 1987).



53

ZDZISŁAW NITKA

1962

"Chłopiec i dziewczyna w Auschwitz", 2024

olej/ płótno, 66 x 214 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Nitka '24'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z. Nitka | Chłopiec i dziewczyna | w Auschiwtz | 2024'

estymacja:

9 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 600 EUR

54

JACEK SROKA

1957

"Samochód mistrza", 1996

olej/ płótno, 120 x 160 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SROKA 1996'

opisany na ramie: 'SAMOCHÓD MISTRZA', sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: '11B69/1996 JACEK SROKA'

estymacja:

35 000 – 55 000 PLN

8 200 – 12 900 EUR

WYSTAWIANY:

„Jacek Sroka. Obrazy w brzuchu Lewiatana”, Archetura Kraków, 17.04–3.10.2015

„Niebezpieczeństwa miasta (3) – malarstwo, grafika”, Galeria BWA, Zamek Książ, Wałbrzych, 2011

„Niebezpieczeństwa miasta (2) – malarstwo, grafika”, Galeria Sztuki, Legnica, 18.02 – 16.03.2011

„Niebezpieczeństwa miasta – malarstwo, grafika”, BWA, Jelenia Góra, 5.01-1.02.2011

Nagroda im. Wojtkiewicza, wystawa zbiorowa, Galeria ZPAP Pryzmat, Kraków, 2002

„Odbiór jego dzieł staje się zajęciem fascynującym, gdyż rozgrywa się na wielu poziomach. Widz po otrzymaniu pierwszego gwałtownego uderzenia ‘po oczach’ ostrymi formami i barwami może poświęcić się dalszej, spokojniejszej i bardziej intrygującej lekturze obrazu, która wciąga go do tajemniczego świata znaków i przedstawień. Obok sfery wizualnej wyobraźnię odbiorcy rozbudza warstwa semantyczna jego prac. Ważną rolę odgrywa, podobnie jak u surrealistów, często zagadkowy, zaskakującym tytuł obrazu lub grafiki. Sens przedstawienia plastycznego uzupełniają inskrypcje i napisy nanoszone często na płaszczyznę obrazową”.

Tomasz Gryglewicz





Jacek Sroka powiedział kiedyś, że ładnie maluje okropne rzeczy i że szuka usprawiedliwienia estetycznego dla tego, co obce i niepotrzebne. Z punktu widzenia przedmiotowego, świat, który Sroka przedstawia na swoich obrazach, jest intrygujący, niekiedy koszmarny czy wręcz perwersyjny. Mimo wszystko jego obrazy są dekoracyjne w sferze wizualnej. Zdaniem Dietera Ronte, kuratora wystawy „Aperto’88”, towarzyszącej Biennale w Wenecji, język sztuki artystów pochodzących z komunistycznej Europy Środkowej jest postrzegany przez zachodniego odbiorcę, przyzwyczajonego do natychmiastowego kontaktu ze wszystkimi informacjami, jako „szczególnie kodowany i tajemniczy”. Dla środkowoeuropejskiego artysty, ukształtowanego w orbicie oddziaływań cenzury, kodowanie prac to coś zupełnie naturalnego. Dla Jacka Sroki, urodzonego w 1957 i wyrosłego w Krakowie, tradycja środkowej Europy pozostaje żywym dziedzictwem obok innych źródeł i oddziaływań. Jego prace są niesłychanie bogate w symbolikę. Tak też jest w przypadku niniejszego dzieła z 1966. Tytułowy „mistrz” wskazuje kierunek odczytania sensu kompozycji – mistrzostwo to najwyższy stopień wtajemniczenia mistycznego. Na pierwszy rzut oka widzimy wnętrze auta, które nawet w latach 90. uchodziłoby za leciwe. To, co naprowadza nas na znaczenie tytułu, to widniejąca na lusterku cyfra 33. Warto zaznaczyć, że w numerologii liczba ta jest nazywana mistrzowską i uznawana za wyjątkową. Uważa się, że numerologiczne Trzydziestki Trójki kierują się w życiu wyostrzoną intuicją oraz niosą ze sobą doświadczenia i przeżycia, dzięki którym łatwiej im zrozumieć otaczający świat oraz innych ludzi. Nierzadko 33 charakteryzuje dar jasnowidzenia. Z pewnością nie bez znaczenia jest też kolorystyka niniejszego dzieła. Królują w niej błękity z lekką domieszką żółci. Błękit to barwa firmamentu, dlatego też jest symbolem nieba – życia po śmierci. W starożytności uważano, że sklepienie niebieskie jest nieruchome, mocno osadzone na swych fundamentach, dlatego błękit to też symbol trwania, stałości i wierności.

55 α

EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912-2007

Portret Jowity, lata 70. XX w.

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

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 100 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2009

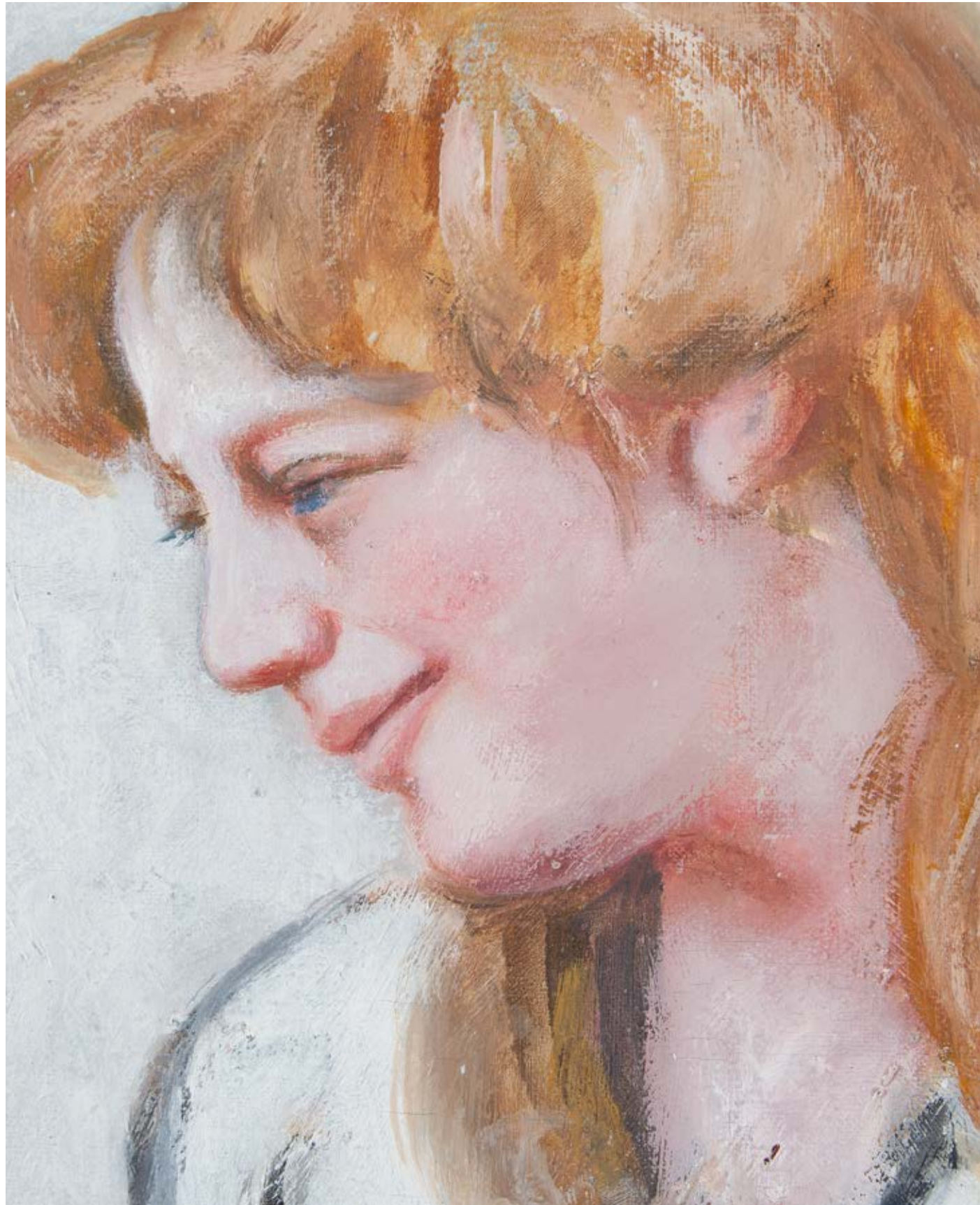
Agra-Art, 2014

kolekcja prywatna, Warszawa





Eugeniusz Markowski, „Manekin – R1”, 1982, fot. DESA Unicum



Bohaterowie sztuki Eugeniusza Markowskiego to zazwyczaj zdeformowane, na pół zwierzęce postacie ludzkie traktowane przez artystę z zimnym, reporterskim niemal dystansem. W przypadku prezentowanej pracy mamy do czynienia z wizerunkiem nietypowym – partia głowy jest tutaj wyraźnie zindywidualizowana i przedstawia konkretne emocje, co czyni portret niemal realistycznym. Karnacja oraz włosy modelki wyróżniają się na tle uproszczonej sylwetki i umownie zarysowanej przestrzeni obrazu. Markowski malował przede wszystkim postaci anonimowe, pozbawione indywidualnych emocji. Celem jego sztuki było ukazanie uniwersalnych cech człowieczeństwa: słabości, ułomności, namiętności. Malował bardzo ekspresyjnie, płasko, wprowadzał mocną fakturę i celowe przerysowanie form, które zbliżały jego sztukę do estetyki art brut i twórczości Jeana Dubuffeta. Prezentowane przedstawienie jest częściowym odstępstwem od tej reguły. Tytułowa Jowita ma „żywą” twarz, uśmiecha się w zamyśleniu, ale jej sylwetka pozostaje umowna i bezcielesna. Analogię do tego przedstawienia można odnaleźć w słynnych „Manekinach” Markowskiego, które traktowały o zniewoleniu i uwięzieniu człowieka w samym sobie.

AGNIESZKA NIZIURSKA

1955

"Jerzy Kukuczka na szczycie dziesięcioletnika", 1989

olej/piótno, 210 x 97 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "'JERZY KUKUCZKA I NA SZCZYCIE I DZIESIECIOTYSIĘCZNIKA" I AGNIESZKA | NIZIURSKA | 1989'

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

Twórczość Agnieszki Niziurskiej jest silnie związana z tematyką gór i doświadczeniem wypraw górskich. Jej obrazy często przedstawiają pejzaże inspirowane wysokogórskimi szlakami – monumentalne, surowe, ale jednocześnie pełne światła i przestrzeni. Artystka w swoich pracach oddaje nie tylko wizualne piękno gór, lecz także emocje towarzyszące wspinaczce: samotność, skupienie, zachwyt nad naturą. Malarskie ujęcia krajobrazów mają w sobie element kontemplacji i wewnętrznej podróży, co czyni je czymś więcej niż widokówkami – stają się refleksją nad relacją człowieka z naturą i jego duchowym doświadczeniem w obliczu potęgi gór. W 2 połowie lat 80. XX wieku artystka malowała również ludzi na tle górskich krajobrazów. Prezentowany obraz przedstawia Jerzego Kukuczkę, jednego z najwybitniejszych himalaistów na świecie, który jako drugi człowiek w historii zdobył 14 głównych ośmiotysięczników. O twórczości z tego okresu Niziurska mówiła: „To był czas wielkich wyczynów polskich himalaistów. Dzieła te były reakcją na totalną degrengoladę i poczucie niemocy, jakie panowały wówczas w Polsce po upadku pierwszej Solidarności. Odwoływałam się w nich do wolności, jaką daje natura, jej piękno, swoisty majestat, wielkość. Żadna komuna nie dała rady jej zniszczyć. Dużo wtedy czytałam o wyprawach w Himalaje (...)”.



57 α

MARIA ANTO

1937-2007

"Podróż", 1981

olej/piótno, 30 x 39,5 cm

sygnowany p.g.: 'Maria Anto'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MARIA ANTO "PODRÓŻ" | Maria Anto 1981'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR





To, co czyni dzieła Marii Anto wyjątkowymi, to nieograniczona poetyka, którą artystka wypełnia swoje płótna w każdym najdrobniejszym detalu. Jednocześnie obrazy Anto są naznaczone życiowymi doświadczeniami z okresu dzieciństwa spędzonego w okupowanej Warszawie, śmiercią bliskich osób oraz momentem ocalenia w drodze do niemieckiego obozu zagłady. Lekiem na lęki i traumy wczesnych lat dzieciństwa okazała się głęboka erudycja i magiczna wyobraźnia malarki. Tajemnica i odrealnienie scen, bajkowość, oniryczność i liryczność – wszystko to tworzy wizualną próbę przedstawienia przez Anto osobistej rzeczywistości psychicznej, naznaczonej intymnymi doświadczeniami oraz historiami.

Artystka szczyt swojej aktywności osiągnęła w latach 1960–80. W kolejnych dwóch dekadach była coraz mniej obecna na scenie polskiej sztuki, stąd powstały w tym późniejszym czasie obraz „Podróż” jest unikalny i wyjątkowy. Niewielkich rozmiarów płótno stanowi kwintesencję artystycznych poszukiwań Anto. Kompozycję obrazu tworzy nocny górski pejzaż i tajemnicze, wyróżnione żółtą poświatą niepowiązane ze sobą obiekty porównywalne do zapisków podświadomości lub marzeń sennych. Statek, klucz, zając, drzewo – pozornie przypadkowe przedmioty zabierają odbiorcę w bezkresną podróż skojarzeń, których interpretacja pozostaje dowolna.

Są one wytworem wyobraźni oraz owocami własnej fantazji Anto, stanowią jej wizualny słownik, za pomocą którego artystka komunikowała i kodowała swoją intymność. Proweniencją powielanego na jej obrazach sztafażu detali i figur jest różnorodna: od judaizmu i chrześcijaństwa zaczynając, przez europejskie mitologie i wierzenia dalekowschodnie, na folklorze i ezoteryce kończąc.

Oniryczna, fantazyjna poetyka obrazu zabiera nas w bezkresną podróż. Wyprawie towarzyszy odległy górski krajobraz w tle – z jednej strony ułatwiający ucieczkę od rzeczywistości, a z drugiej będący próbą odnalezienia harmonii i piękna na polu sztuki. Dopiero u kresu tej podróży przypadkiem napotykamy postać samej Marii Anto w towarzystwie mężczyzny, symbolicznie umieszczonych w zamkniętej, surrealistycznej szklanej kuli u dołu kompozycji. Autobiograficzny zapis artystki jest charakterystyczny w licznych jej obrazach. Anto często przedstawiała się widzom odwrócona plecami jako mała figura, która jest ledwo zauważalna w otoczeniu zgromadzonych wokół niej zwierząt i przedmiotów. Tym samym artystka w oryginalny sposób przełamywała konwencję portretowania. „Podróż” w pełni odzwierciedla instynktowny, enigmatyczny i poetycki charakter obrazów Anto.

58 α

ERNA ROSENSTEIN

1913–2004

Bez tytułu, 1991

technika mieszana/drewno, sznurek, 13,5 x 14,8 cm
sygnowany i datowany u dołu: '1991 | E. Rosenstein'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



59 α

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Zmarszczki", 1988

piórko/sklejka, tektura, 13,2 x 12 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. Rosenstein | 1988'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E. Rosenstein "ZMARSZCZKI" | 1988'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Jej sztukę rozumiem jako nieustane definiowanie siebie poprzez pracę nad językiem. Podmiot tej twórczości ciągle na nowo się staje, mimo pamięci, która ją obciąża i która chciałaby ją unieruchomić. Ale podmiot na to nie pozwala, zrzuca stare imię jak starą skórę i poszukuje nowego”.

Dorota Jarecka





Zaprezentowana praca „Zmarszczki” została wykonana piórką na sklejce. Zarówno pod względem estetycznym, jak i technologicznym nawiązuje do twórczości artystki realizowanej na papierze. Zdaje się przywodzić na myśl rysunek techniczny. Krytyczka sztuki Dorota Jarecka pisała o tym, że podobieństwo prac malarskich Erny do tych rysowanych dostrzega już w obrazach lat 60. XX wieku. Jak zauważa: „prace na płótnie sprawiają wrażenie narysowanych raczej niż namalowanych”, a „‘cielesna’ treść kontrastuje z płaskim, ‘bezcieleśnym’ wykonaniem” (Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 178). „Okolo połowy lat 60. powstaje grupa takich ‘obrazo-rysunków’ wykonanych farbami olejnymi i temperą na płótnie, czasem z dodatkiem flamastrów. (...) Krążą wokół tematów ciała, brzucha, wypełniania jednego organizmu przez drugi, a także oddzielenia, separacji” (ibid.). Prezentowana praca pochodzi już z lat 80., a jednak pewna rysunkowość w niej zawarta wciąż jest dostrzegalna.

Dla Rosenstein nadawanie tytułów obrazom, rysunkom nie było zwykłą zabawą językową, choć nią bywało. Lata 80. XX wieku to okres, gdy artystka była już w wieku dojrzałym. Tytuł „Zmarszczki” może nawiązywać właśnie do biologicznych zmian zachodzących w ciele w pewnym wieku. Jak zauważa Dorota Jarecka, w twórczości artystki można wyodrębnić nurt związany z cielesnością. Co ciekawe, jak zauważa krytyczka: „Stereotypowe widzenie starości, zwłaszcza kobiecej, w kulturze wiąże ją z obumieraniem, wysychaniem, z zamieraniem seksualności. Przykład Rosenstein pokazuje, że jest inaczej. Jej uwaga właśnie w tym czasie zaczyna w sposób intensywny koncentrować się na ciele. (...) Jaka jest cielesność w Rosenstein? Nie jest ani otwarcie seksualna ani epatująca rozkładem. Jej rysowano-malowane ciała są niezbyt romantyczne i bujne. To bardziej biologiczne preparaty wzięte pod lupę. (...) Kształty roślinno-zwierzęce, kobieco-męskie, ślimaczko-kwiatne mogą skonkretyzować się w organizmie, ale często rozsypują się, nie składają się w spójny utwór” (Dorota Jarecka, Organizm, Wieniec, Kolebka, [w:] Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie/I can repeat only unconsciously, [red.] Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, Warszawa 2014, s. 192).

60 α

NATALIA LACH LACHOWICZ

"Trwoga paniczna - rykana", 1989

fotografia, technika własna/plótno, 110 x 110 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'NATALIA LL 1989'

opisany na krośnie malarskim: 'NATALIA LL "TRWOGA PANICZNA - RYKANA" 1989 Photocanvas + acryl 110 x 110 cm'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 700 EUR

WYSTAWIANY:

Malarstwo i fotografia (cykle: Trwoga paniczna, Destrukty, Puszysta tragedia), Muzeum Okręgowe, Wałbrzych, 1989

„Artystka pisze o wolności i wyborze, a więc optymistycznie. (...) Tymczasem twórczość Natalii LL końca lat 80. jest ze wszech miar pesymistyczna, a nawet pełna grozy istnienia. Między obrazami (...) przepływają fluidy rozkładu, przemijania, destrukcji i okaleczenia...”.

Ryszard Ratajczak, 1989





Natalia LL była jedną z najważniejszych polskich artystek 2 połowy XX wieku. Jej twórczość uznaje się za pionierską dla nurtu sztuki konceptualnej i neoawangardowej. Prace z cyklu „Sztuka konsumpcyjna” przyniosły jej międzynarodowe uznanie, zapisały się na kartach polskiej historii sztuki i są uznawane za manifest ruchu feministycznego.

Natalia Lach, znana później jako Natalia LL, kształciła się artystycznie w przełomowym czasie końca lat 50. i początku 60. XX wieku. Był to okres politycznej odwilży, kiedy w Polsce zaczęła rozkwitać nowoczesność. Studia na PWSSP we Wrocławiu ukończyła w 1963 w pracowni prof. Stanisława Dawskiego. Jej praca dyplomowa obejmowała projekty użytkowych i dekoracyjnych form szklanych, od stoików, przez luksfery i kieliszki, po elementy ozdobne, a także autorskie fotografie wykonanych obiektów. Eksperymentowała z różnymi mediami. Od fotografii, przez film, instalacje, po performance. Często podejmowała tematy związane z cielesnością. Sztuka powoływana do życia przez Natalię LL była zaangażowana i wrażliwa na naglące tematy społeczne.

Prezentowana praca stanowi fotograficzne studium stanów przejściowych. Motywem przewodnim staje się tutaj twarz rozumiana jako pole bitwy emocji. Zdeformowana, wykrzywiona i zatrzymana w grymasie powraca również w innych realizacjach z końca lat 80. XX wieku, m.in. w cyklach „Mistyczna głowa” z 1987 i „Puszysta tragedia” z 1988. Artystyczna interwencja polegająca na kreśleniu na powierzchni fotografii koresponduje z tytułami poszczególnych podtytułów prac. W latach 90. Natalia LL rozszerzyła eksplorowany motyw „krzyczących głów”, tworząc odlewy w brązie zatytułowane „Głowa paniczna” oraz instalacje „Przestrzeń paniczna” z krzeseł i tkanin zadrukowanych fotografiami. Anna Markowska wskazuje, że w przypadku cyklu, z którego pochodzi prezentowana praca: „widzimy twarz torturowaną, jeszcze żywą, walczącą i nieprzejednaną” (Anna Markowska, Natalia LL, Wrocław 2022, s. 51). Fotografia może być postrzegana jako sposób na artystyczną konfrontację z nieuchronnym przemijaniem, doświadczaniem starzenia się i poczuciem znikania – stawania się niewidzialnym dla świata. W 1987 Lach-Lachowicz pisała: „Głowa jest nie tylko ząną siedzibą mózgowia. Jest to także twór posiadający jamę, która wchłania zewnętrzną, a więc różne pokarmy stałe i płynne, zapachy i dźwiękowe odgłosy. Zdolność wchłaniania materii zewnętrznej jest nieprawdopodobną tajemnicą głowy: jest tu pokazana z wielką mocą zasada, że chleb staje się ciałem, a wino krwią. Bez tej zasady idea chrześcijaństwa byłaby nie do pomyślenia” (Natalia LL, Album obecności Natalii LL, Adam Sobota, 2009, <https://nataliall.com/pl/album-obecnosci-natalii-ll-a-dam-sobota-2009/>, dostęp: 1.06.2025).

61 α

HENRYK CZEŚNIK

1951

"Na wyciągu – sala nr 23", 1993

olej/piótno, 200 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'H. Cześnik 93.' oraz opisany w kompozycji: 'NA WYCIĄGU I SALA NR 23'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy



Ekspresyjnie malowane, utrzymane zazwyczaj w mrocznej pa-
lecie kompozycje Cześnika ukazują groteskowo zdeformowane
postaci, zarysowane cienką, „pajęczynową” kreską. Niekiedy
elementy ich twarzy wycięte są z magazynów ilustrowanych,
co dodatkowo potęguje wrażenie pozaracjonalnego, surreal-
nego źródła przedstawienia. Typowym dla artysty zabiegiem
jest wykorzystanie jako podobrazia pozornie przypadkowych
materiałów, takich jak znaki drogowe, stare drzwi, lustra, tek-
tury opakowaniowe, karty z kalendarzy ściennych czy szpitalne
prześcieradła, które artysta wiesza bezpośrednio na ścianie
jako rodzaj całunu. Ma to swoje źródło w jego pierwszych
doświadczeniach plastycznych z dzieciństwa, kiedy to młody
Cześnik rysował na prospektach reklamowych swojego ojca,
mistrza cukiernictwa i dekoratora tortów.

Jak wspomina Cześnik, ojciec był jedynym przykładem
twórcy – choć nie artysty – z którym miał styczność we
wczesnym wieku. Dla znawców sztuki „ważny i natychmiast
rozpoznawalny”, „ekstatyczny czciciel codzienności”, artysta
niewątpliwie wypracował własny, charakterystyczny styl,
w którym pobrzmiewają echa ekspresjonizmu spod znaku
Georga Grosza, wyrafinowanego prymitywizmu Dubuffeta,
groteski Hansa Bellmera, ale także motywy przypominające
prace Teresy Pągowskiej (rozcłonkowane, zdefragmentowa-
ne postaci w zaskakujących pozach rodem z kabaretu), Jana
Lebensteina czy Józefa Wilkonia (motywy zwierząt, zwłaszcza
żubry, konie). Sam artysta o swoich inspiracjach wypowiadał
się enigmatycznie: „Wielokierunkowość poszukiwań stwarza
dodatkowe komplikacje. Na ile inspiracją są stany mrocz-
nej podświadomości, a na ile wpół dojrzałe, ale racjonalne
zachwyty nad mistrzami gotyku czy renesansu. I to nic, że nie
znajdujemy odpowiedzi. Od tego są wykształceni fachowcy,
którzy w roli krytyków sztuki pełnią funkcję naszych osobistych
psychoanalityków” (Henryk Cześnik. Malarstwo, katalog wysta-
wy indywidualnej, PGS w Sopocie, 2001, s. 68). Podkreślał przy
tym rolę emocji i szczególnego rodzaju obsesji, która stanowi
motor jego twórczości.



62 α

HENRYK CZEŚNIK

1951

"Zabawy na szczudłach w zakażnym", 1993

technika mieszana/karton, 70 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'ZABAWY NA SZCZUDŁACH W ZAKAŻNYM. I 25.XII.93 H. Cześnik'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy



63 α

ANDRZEJ CISOWSKI

1962–2020

Bez tytułu, 2012

olej/plótno, 190 x 250 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: '02.2012 | A. CISOWSKI | 190 X 250'

estymacja:

16 000 – 30 000 PLN

3 800 – 7 100 EUR

„Spośród artystów pokolenia Nowej ekspresji Cisowski jest jedynym, który może pochwalić się bezpośrednim kontaktem i współpracą z twórcami ekspresji niemieckiej, głównie A. R. Penckiem, swoim mistrzem i nauczycielem. Tylko jemu dane było skonfrontowanie i zweryfikowanie swojej sztuki u źródeł ekspresji lat 80. Jeszcze podczas studiów udało mu się też podpisać kontrakt z niemiecką galerią i dzięki temu funkcjonuje już od 20 lat na międzynarodowym rynku sztuki, też jako jeden z nielicznych artystów polskich lat 80”.

Krzysztof Stanisławski, katalog wystawy, Nowa ekspresja. 20 lat. Vol. 2, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2009, s. 109



64 α

SŁAWOMIR LEWCZUK

1938–2020

"Zakupy I" z cyklu "Symptomy", 2001

olej/ płótno, 130 x 200 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'LEWCZUK 01'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Lewczuk 01.'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'Z CYKLU "SYMPTOMY" - "ZAKUPY I" 2001 R . OLEJ. PŁ. 130x200 cm.'

estymacja:

16 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 900 EUR



Charakterystyczną cechą twórczości Sławomira Lewczuka, widoczną także w cyklu „Symptomy”, jest specyficzny sposób budowania kompozycji, w której postaci przekraczają zarówno granice abstrakcyjnej przestrzeni obrazu, jak i fizyczne krawędzie płótna. W ten sposób artysta tworzy staranny zapis złożonej narracji, która dzięki radykalnemu otwarciu kompozycji otwiera jednocześnie nowe rozdziały opowieści o człowieku. Postacie przybierają różnorodne pozy, łącząc w sobie elementy współczesności, przeszłości oraz historyzmu. Jak sam artysta wspomina w jednym z wywiadów, ten zabieg został przez niego celowo zastosowany: „To jest, po prostu,

mój wybór. Zabrzmiałoby to może trochę pesymistycznie, ale uważam, że człowiek rodzi się samotny, żyje w gruncie rzeczy samotny i umiera na pewno smutny. Myślę, że wszelka forma kontaktów międzyludzkich, jeżeli one są autentyczne i rzeczywiście budowane jakąś, powiedzmy, życzliwością, jest szalenie cennym zjawiskiem, ponieważ występuje bardzo rzadko”.

Sławomir Lewczuk, Wywiad ze Sławomirem Lewczukiem przeprowadzony przez redaktorkę Alicję Karłowską z Radia Rzeszów 1 sierpnia 2019 roku, emitowany w programie kulturalnym 9 sierpnia 2019.



65 α

STEFAN KRYGIER

1923–1997

"Po powrocie Odysa" z cyklu "Symultanimizm formy", 1988

olej/ płótno, 90 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S. Krygier 88'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TYTUŁ "PO POWROCIE ODYSA" OLEJ GRUNT KLEJOWY I Z CYKLU "SYMULTANIZM FORMY" IFARBY I TALENTS REMBRANDT I FORMAT 130X90'

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

23 400 – 35 100 EUR

WYSTAWIANY:

„W kręgu Strzeмиńskiego”, Galeria Pryzmat ZPAP Kraków, 13.06–4.07.2014





„Ośrodek kondensacji formy stanowi otwartą strefę przestrzenną” – pisał Stefan Krygier, artysta, którego twórczość w sposób wyjątkowy spleta się z historią powojennej awangardy łódzkiej. Urodzony w 1923 w Łodzi, zmarł tamże w 1997. Pozostawił po sobie spuściznę będącą nie tylko świadectwem formalnych eksperymentów, lecz także próbą odpowiedzi na pytanie o miejsce człowieka w przestrzeni – zarówno tej realnej, jak i symbolicznej.

Twórczość Krygiera, malarza, grafika i architekta wyrastała z żywego gruntu łódzkiej awangardy. Jego mistrzem był Władysław Strzemiński – ten, który nauczał „widzenia” i myślenia formą. Krygier nie tylko studiował pod jego okiem, lecz także był jednym z jego najbliższych współpracowników. Towarzyszył mu aż do jego śmierci w 1952. Ich wspólna praca „Widzenie gotyku” była nie tyle teoretycznym traktatem, ile manifestem nowego spojrzenia otwierającego przestrzeń pomiędzy przeszłością a przyszłością sztuki.

Krygier z równą pasją podchodził do malarstwa, grafiki i architektury. Jego eksperymenty przestrzenne, wyrażane poprzez reliefy, metalowe struktury, a w końcu conceptualne „ośrodki” – otwarte układy plastyczne – niosły ze sobą ideę uczestnictwa widza w tworzeniu znaczenia dzieła. Był jednym z tych, dla których sztuka stanowiła proces, nie produkt.

To w Łodzi, w pracowniach PWSSP, rodziła się jego intelektualna tożsamość, wykuwana w dialogu z przeszłością (egipska harmonia, gotycka wertykalność) i teraźniejszością (kubistyczna analiza, konstruktywistyczna logika). Nie bez znaczenia był również jego udział w Grupie St-53, której narodziny w Katowicach stanowiły echa tego samego łódzkiego ducha – buntu wobec narzucanego realizmu i dążenia do autonomii formy.

Artysta konsekwentnie poszukiwał formy „wielofunkcyjnej”, otwartej na różne dyscypliny, integrującej architekturę, rzeźbę i malarstwo. Jego „tuki” – znak rozpoznawczy, archetypiczny symbol przestrzeni – przeistaczały się w swoiste ideogramy ruchu i światła. Ich rytm przywoływał zarówno gotycką mistykę, jak i dynamikę nowoczesności.

W ostatnich latach wrócił do źródeł – malował portrety bliskich, przywoływał egipskie motywy, dialogował z mistrzami renesansu i flamandzkiego malarstwa. W tych pracach nie było nostalgii, lecz spójna kontynuacja – zamknięcie formy, która zawsze pozostawała otwarta. Jak Łódź, miasto jego życia i sztuki: surowe, poszukujące, prawdziwe.

66 α

STEFAN KNAPP

1921-1996

Bez tytułu, lata 70. XX. w.

emalia/metal, 86 x 56 cm

estymacja:

9 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



Prace Stefana Knappa należą do rzadkości na polskim rynku. Przedstawiona abstrakcyjna kompozycja doskonale reprezentuje twórczość tego polskiego artysty emigracyjnego z okresu najbardziej intensywnego rozwoju jego kariery. Praca została wykonana autorską techniką emalii na stali. Wyróżnia się gładką, lśniącą powierzchnią oraz czystymi, świetlistymi barwami.

Stefan Knapp urodził się w 1921 w Biłgoraju. Po zajęciu miasta przez Niemców w 1939 wraz z rodziną przeniósł się do Lwowa, gdzie został aresztowany podczas ulicznej łapanki i zesłany na Syberię. Zwolniony w 1942 zaciągnął się do Armii Andersa i w jej szeregach trafił do Wielkiej Brytanii. Odsłużywszy ostatnie miesiące wojny jako pilot RAF-u, po zawarciu pokoju rozpoczął studia w londyńskiej Central School of Arts and Design oraz Slade School of Fine Art.

Pierwsza wystawa indywidualna Knappa, w 1954 w Hanover Gallery w Londynie, okazała się dla młodego artysty olbrzymim sukcesem. Nie tylko sprzedał 26 prac, lecz także otrzymał zlecenia na wielkoformatowe realizacje dla Hallfield School w Westminsterze i sklepu Bentall w Kingston. Idea wykonywania prac do przestrzeni publicznej była mu szczególnie bliska, ponieważ wierzył, że sztuka powinna towarzyszyć człowiekowi w codziennym życiu. Dzieła stworzone dla szkoły w Westminsterze specjalnie umieścił nisko, na poziomie wzroku uczniów. Niestety dzieci dotykały i niszczyły obrazy, co skłoniło artystę do poszukiwania medium odpornego na czynniki zewnętrzne.

Pracę z emalią, z której zasłynął, rozpoczął przypadkiem. Anegdota głosi, że doszło do tego w połowie lat 50., kiedy przypadkiem zniszczył broszkę z Limoges swojej przyjaciółki. Biżuterię chciał oddać do naprawy, ale nie znalazł zakładu, który podjąłby się renowacji. Wówczas, samodzielnie zgłębił tajniki zdobienia metali szklistą powłoką i uzupełnił ubytki. Błyszcząca emalia o intensywnych barwach zafascynowała artystę. Marzył, by tradycyjną jubilerską technikę wykorzystać w dużej skali. Zamiast wypełniać masą pojedyncze komórki, zaczął nakładać ją wprost na metalowe płyty, tworząc impresyjne, abstrakcyjne pejzaże. Technika okazała się jednak wymagająca. Miedź stosowana początkowo przez artystę jako podłoże wyginała się, sięgnął więc po twardszą stal. Płyty oczyszczał, trawił kwasami i moczył w roztworze w niklu, a na koniec gruntował warstwą porcelany. Na tak przygotowane podłoże nakładał cienkie warstwy emalii, każdą z nich wypalając w specjalnie zaprojektowanym piecu w temperaturze 800-850°C. Trudy opłaciły się – artysta uzyskiwał obrazy nie tylko atrakcyjne wizualnie, ale także odporne na czynniki atmosferyczne.

W 1957 Knapp zaprezentował swoje nowatorskie obrazy w nowojorskiej Pierre Matisse Gallery, a wkrótce później otrzymał możliwość sprawdzenia czy technika nada się do zdobienia architektury. W 1958 wykorzystał ją, tworząc 17 murali na londyńskie lotnisko Heathrow. W kolejnym roku jego emaliowany obraz zawiśł w lobby Seagram Building projektu Ludwiga Miesa van der Rohego obok prac Pabla Picassa, Joana Miró i Harrego Bertoi. W kolejnych latach Knapp zrealizował kilkadziesiąt wielkoskalowych projektów w Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych, Niemczech, Francji i Japonii. Największy stworzył dla George’a Farkasa z Alexanders Corporations – mural, którym ozdobił sklep sieci Alexanders w Paramus, składał się z 280 paneli o łącznej wadze 250 ton.

Obrazy oraz realizacje do przestrzeni publicznej Stefan Knapp tworzył równolegle przez całe życie. W Polsce mniejsze prace pokazał dwukrotnie – w 1962 w Galerii MDM i w 1974 w Zachęcie w Warszawie. Jego monumentalne emalie ozdobiły natomiaś aulę Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Planetarium w Olsztynie. Twórczość artysty pozostaje jednak lepiej znana w krajach anglosaskich niż w Polsce. Jego prace znajdują się m.in. w zbiorach Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Museum of Fine Arts w Bostonie, Milwaukee Art Museum, Victoria & Albert Museum w Londynie, San José Museum of Art, Lentos Kunstmuseum w Linz i Stedelijk Museum w Amsterdamie.



Mozaika autorstwa Stefana Knappa na gmachu Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu / Wikimedia Commons

67 α

ANDRZEJ FOGTT

1950

"Żywioty", 1986

olej/piótno, 50 x 50 cm

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

opisany, datowany i sygnowany na odwrociu: 'Fogtt | 1986 | Żywioty | Lwowskiej 13 | autor'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 900 – 4 300 EUR



68 α

JERZY MIERZEJEWSKI
1917–2012

"Park", 1982

olej/ płótno, 80 x 80 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Mierzejewski 82'
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: 'Jerzy Mierzejewski - POLAND - "PARK" 35 80 x 80 | 1982 HAARLEM'

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
7 100 – 9 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna (zakup bezpośrednio od artysty)
Veilinghuis De Eland & De Zon, Holandia 2022

Metafizyczne obrazy Jerzego Mierzejewskiego wywodzą się z tradycji polskiej szkoły formistów i kolorystów. Swoją twórczość, podobnie jak Paul Cézanne, ogniskował wokół trzech podstawowych tematów: portretu, martwej natury i pejzaży. Te ostatnie to świadome, przemyślane studia natury, gdzie każdy element kompozycji pełni konkretną funkcję formalną i znaczeniową. Mierzejewski dążył do maksymalnego uproszczenia formy: eliminował zbędne detale, skupiając się na istotnych komponentach obrazu. Posługiwał się ograniczoną gamą kolorystyczną, w której dominują stonowane biele, zielenie i błękity, co podkreślało harmonię i spójność kompozycji.

Prezentowany obraz z 1982 wpisuje się w cykl pejzaży powstających od lat 70., które artysta rozwijał przez kolejne dwie dekady. Ich wspólną cechą jest brak postaci ludzkiej, statyczność układu oraz redukcja środków wyrazu. Mierzejewski skupiał się na strukturze obrazu, relacjach między formami i kolorami, a także precyzyjnym kształtowaniu przestrzeni. Stosował wąską skalę tonalną i delikatne przejścia barwne, jednocześnie podkreślając znaczenie trzech cech koloru: jakości, jasności i nasycenia. Uważał, że odpowiednie zrównoważenie tych parametrów pozwala osiągnąć harmonię obrazu, zgodną z porządkiem występującym w naturze. Światło natomiast traktował jako efekt emocjonalny, zależny od chwili, a nie świadomej decyzji formalnej. W efekcie obrazy Mierzejewskiego wywołują wrażenie ciszy i harmonii graniczącej z melancholijnością, co zauważył Maciej Mazurek, pisząc: „Jerzemu Mierzejewskiemu udało się w malarstwie rzecz najtrudniejsza. Jest to zdolność przeniknięcia ciszy (...). Cisza w jego obrazach nie jest ani straszna, ani zimna, ani niema, ani pusta. Cisza wraz ze smutkiem tworzą w jego obrazach elegijną aurę tego malarstwa. Ona zaś wynika ze związków tej sztuki ze śmiercią (...) Cisza to nieobecność czynnej materii” (Maciej Mazurek, Malarstwo jako światopogląd. Źródła sztuki Jerzego Mierzejewskiego, [w:] Jacek Mierzejewski, Andrzej Mierzejewski, Jerzy Mierzejewski. Dzieła ze zbiorów muzeów polskich i kolekcji prywatnych, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 59 i 60).



69 α

ARIKA MADEYSKA

1928–2004

Bez tytułu, 1998

olej/piótno, 100 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. MADEYSKA | 5.98'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

„Sztukę trzeba mieć w sobie na co dzień. W sposobie bycia, ubierania się, dobierania słów, przyjaciół, nawet potraw. Nie mówiąc już o muzyce, którą się czuje albo nie. Od otoczenia zewnętrznego i wewnętrznego, jakie wytwarzamy poprzez swoją osobowość, zależy, jak tworzymy. Najlepiej, kiedy tworzymy zgodnie z sobą. Jak Arika Madeyska. Ona wszystko potrafi zamienić w sztukę”.

Elżbieta Dzikowska, historyk sztuki w: [Katalog wystawy kolaży i rysunków w galerii Ars Polona, Warszawa 1997]



70 α

ANDRZEJ S. KOWALSKI

1930–2004

"Obraz R-p 1", 1959

olej/płyta pilśniowa, 100 x 74,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. S. KOWALSKI 59'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy: 'Andrzej S. Kowalski | [dane adresowe] | Tytuł: Obraz R-p 1 |

Tech.: olej na pilśni | Wym.: 100 cm x 75 cm'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 900 – 4 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Philippe'a Wooga, Szwajcaria

kolekcja prywatna, Polska



71 α

WITOLD K.-

1932-2025

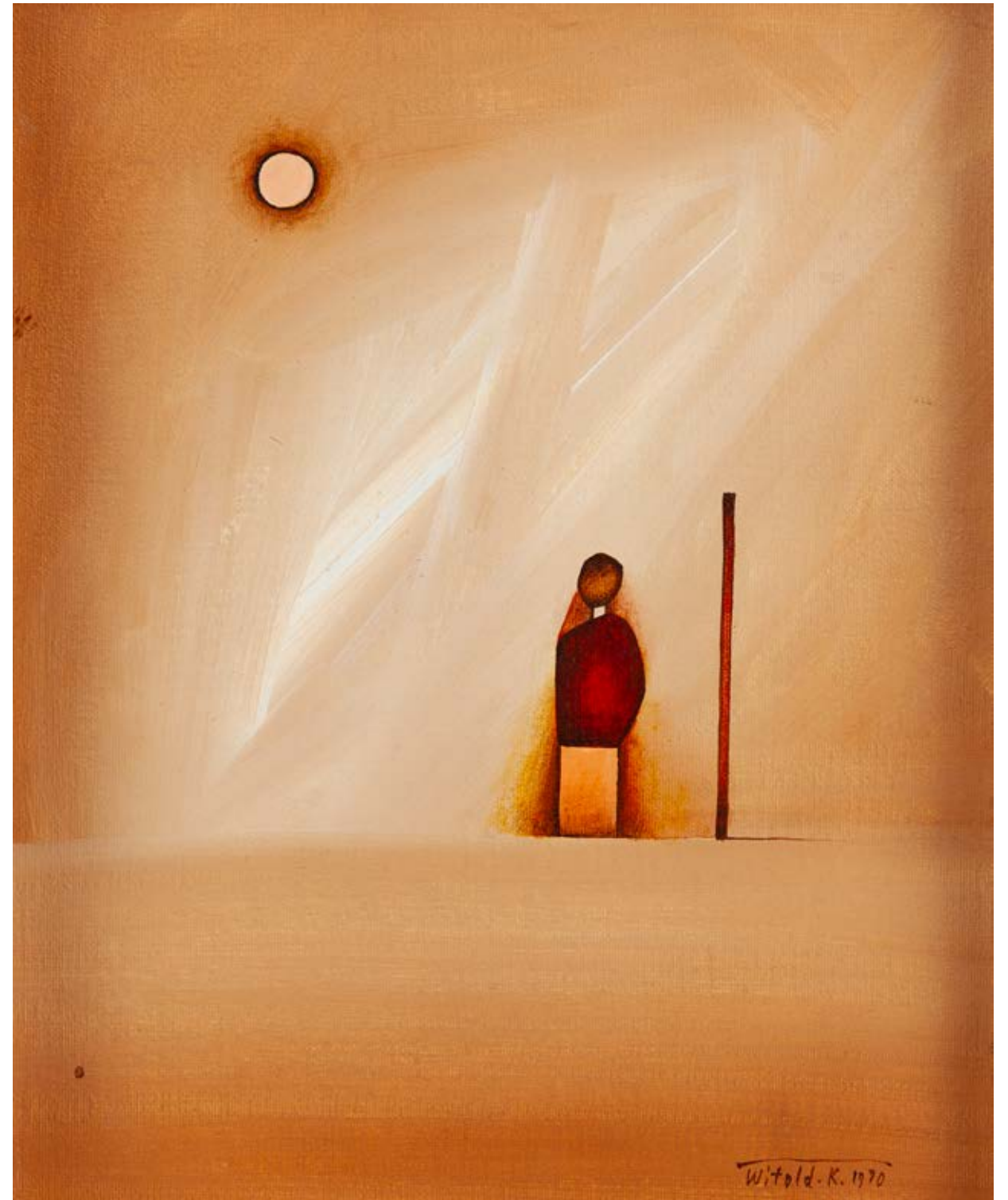
Bez tytułu, 1970

olej/piótno, 34,5 x 28 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Witold. K. 1970'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR



REGULAMIN AUKCYJNY DESA UNICUM

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

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

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

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

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

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

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

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

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

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

1.

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

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

imię i nazwisko,
- 2.2.

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

adres poczty elektronicznej,
- 2.4.

numer telefonu kontaktowego,
- 2.5.

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

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

kraj rezydencji podatkowej.
3.

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

W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:
- 4.1.

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

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

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

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

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

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

2.

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

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

4.

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

5.

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

6.

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

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

8.

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

9.

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

10.

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

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

2.

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

3.

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

3.1.

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

3.2.

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

3.3.

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

3.4.

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

4.

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

5.

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

6.

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

7.

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

8.

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

9.

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

10.

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

11.

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

12.

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

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

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

2.

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

3.

Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4.

Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

5.

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

6.

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

7.

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

8.

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

8.1.

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

8.2.

Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

8.2.1.

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

8.2.2.

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

8.2.3.

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

8.2.4.

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

9.

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

10.

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

11.

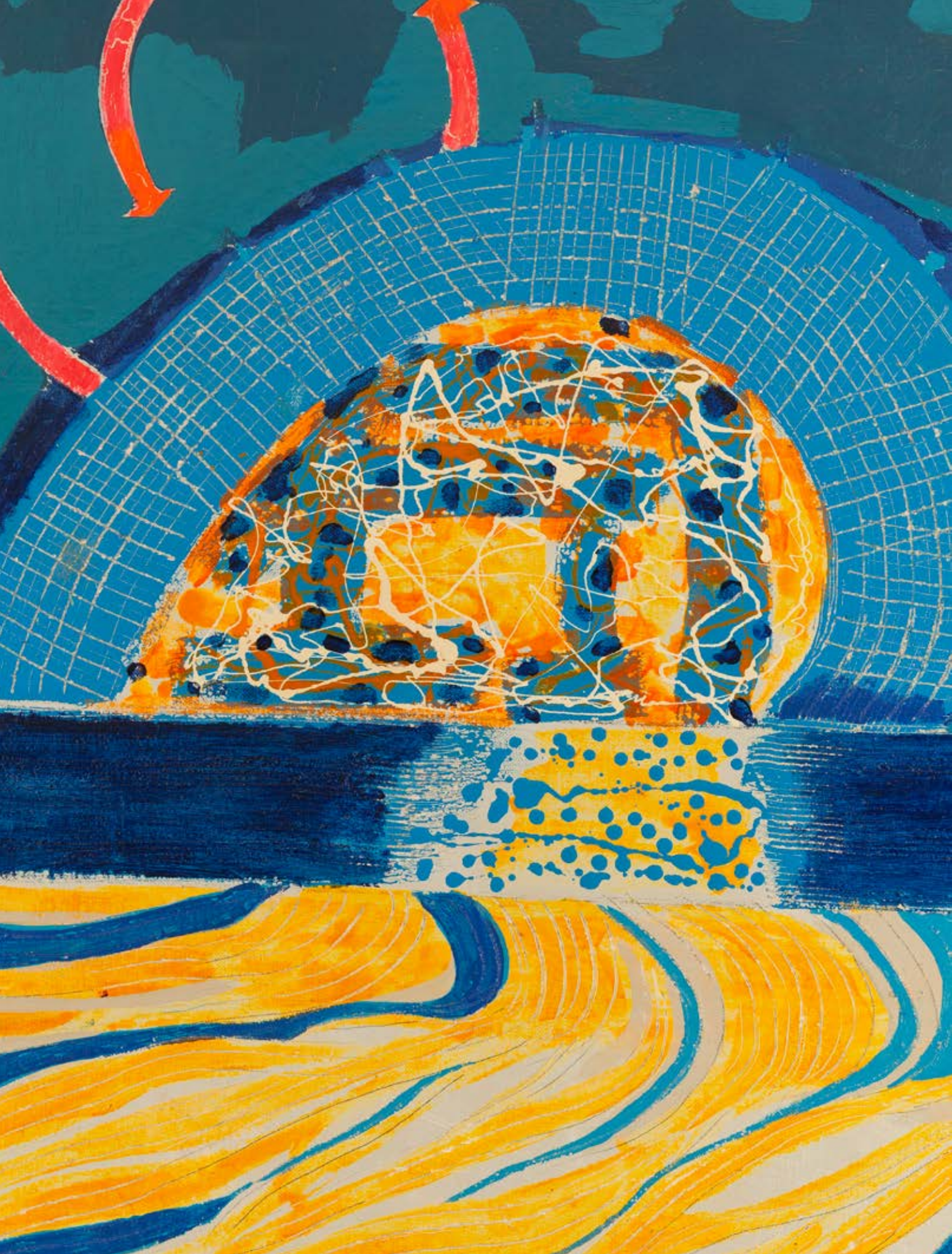
W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 11.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Rzecznej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za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

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

2.

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

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



REDAKCJA TEKSTÓW

Anna Rożniecka 2-3, 9, 26, 54-57
Nicole Lewandowska 5, 14, 22, 29, 52, 64
Kornelia Starczewska 1, 15, 17, 25, 27, 32, 33, 44, 48, 60
Julianna Podoba 12-13, 23, 40, 41, 51
Wiktor Komorowski 4, 7, 49
Paulina Janiszewska 8, 19
Joanna Wolan 6, 16
Agata Matusiełańska 10, 34, 42, 58, 61
Valeryia Kaliaha 13, 38, 63
Magdalena Krajenta 30, 36, 46, 47, 65, 69
Marta Przasnek 43, 45, 66
Julia Gorlewska 68

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945
26 CZERWCA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 1 Ewa Kuryluk, San Diego, 1992, autofotografia Ewy Kuryluk, dzięki uprzejmości artystki
Poz. 6 Józef Hałas w stodole, fot. dzięki uprzejmości Katarzyny Hałas
Poz. 7 Andrzej Szewczyk, Bez tytułu, 1987, fot. DESA Unicum
Poz. 7 Andrzej Szewczyk, Bez tytułu, 1989, fot. DESA Unicum
Poz. 8 Jerzy Nowosielski, „Pejzaż zielony II”, 1985, fot. DESA Unicum
Poz. 8 Jerzy Nowosielski, „Kolejka wąskotorowa”, 1995, fot. DESA Unicum
Poz. 9 Tadeusz Brzozowski przy pracy, po 1970, fot. archiwum rodzinne Wawrzyńca Brzozowskiego
Poz. 9 Tadeusz Brzozowski, „Oby Wam Lyft Indżiniirynu leciało O.K.”, 1971, fot. DESA Unicum

Poz. 10 Jerzy Tchorzewski, fot. Danuta B. Łomaczewska / East News
Poz. 12 Alfred Lenica w pracowni, Warszawa, marzec 1974, fot. Marian Sokołowski / PAP
Poz. 23 Victor Vasarely, fot. Jean-Pierre Couderc, Roger Viollet / East News
Poz. 43 Anna Szpakowska-Kujawska w pracowni, fot. dzięki uprzejmości artystki
Poz. 47 Jarosław Modzelewski / fot. Jacek Proszyk / Wikimedia Commons
Poz. 55 Eugeniusz Markowski, „Manekin – R1”, 1982, fot. DESA Unicum
Poz. 66 Mozaika autorstwa Stefana Knappa na gmachu Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu / Wikimedia Commons

okładka front poz. 10 Jerzy Tchorzewski, "Godzina 24.30", 1967
okładka II-strona 1 poz. 6 Józef Hałas, "Podział PK", 1973
strony 2-3 poz. 11 Alfred Lenica, "Rozczłonkowanie", 1962-1965
strony 4-5 poz. 65 Stefan Krygier, "Po powrocie Odysa" z cyklu "Symultanizm Formy", 1988
strony 6-7 poz. 13 Tadeusz Dominik, "Pejzaż mazowiecki", 2009
strony 8-9 poz. 46 Jarosław Modzelewski, "Słodki zapach", 1987
strony 10-11 poz. 41 Jan Lebenstein, "L'Apogée", 1969
strony 12-13 poz. 8 Jerzy Nowosielski, „Drogi w górach”, 1961
strony 14-15 Arika Madeyska, Bez tytułu, 1998
strona 16 poz. 7 Andrzej Szewczyk, "Koleśda", 1993-1994
strony 22-23 poz. 61 Henryk Cześniak, "Na wyciągu – sala nr 23", 1993
strona 253 poz. 54 Jacek Sroka, "Samochód mistrza", 1996
strona 254 poz. 32 Bronisław Kierzkowski, Bez tytułu, 1973
strona 256 – okładka III poz. 45 Ryszard Woźniak, "Wiatr", 1985-1986
okładka tył poz. 12 Alfred Lenica, "Ekwalibrista", 1965
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

