

**DESA**  
UNICUM

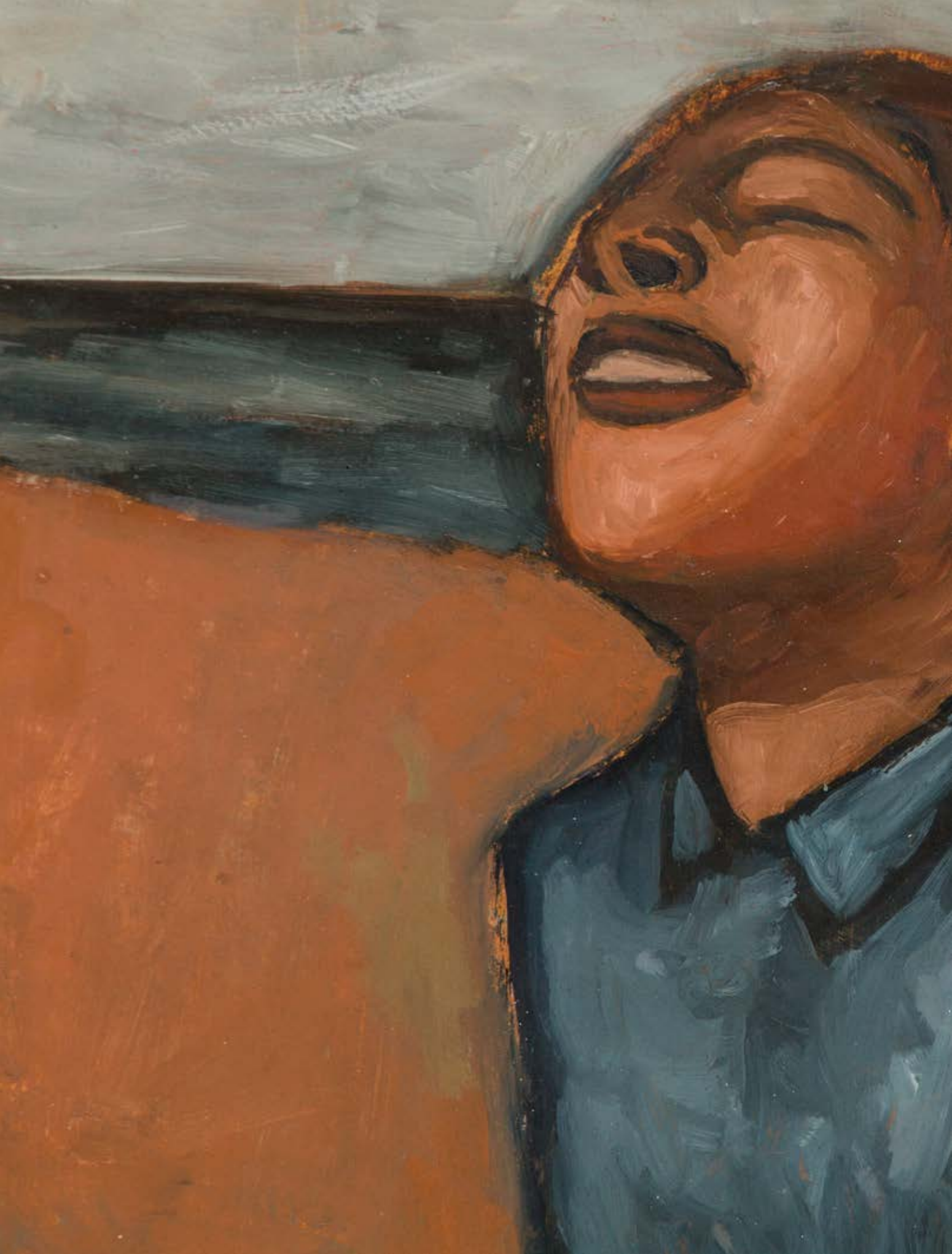
# **SZTUKA WSPÓŁCZESNA**

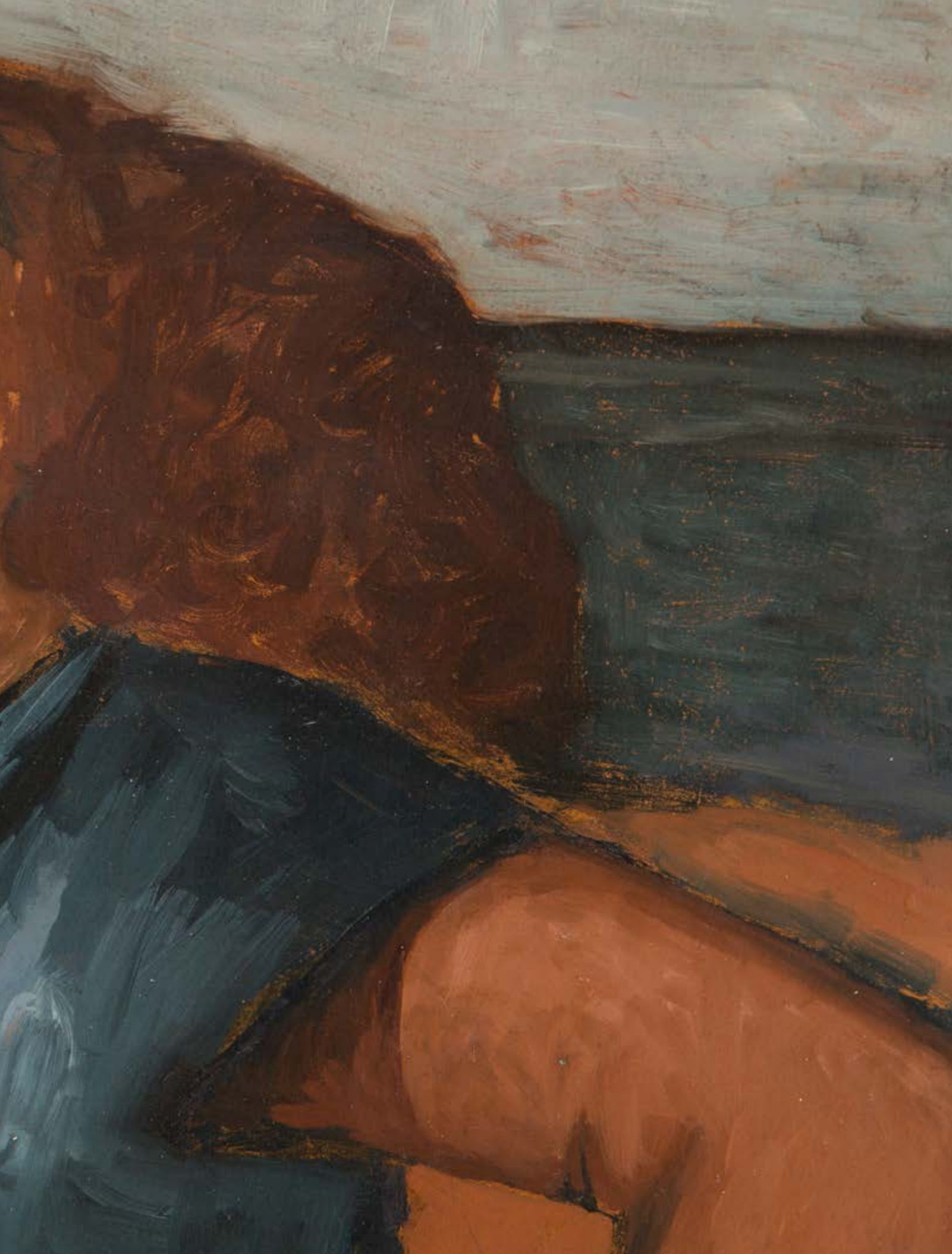
**KLASYCY AWANGARDY PO 1945**

AUKCJA 29 CZERWCA 2021 WARSZAWA

















# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

## KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 29 CZERWCA 2021

**CZAS AUKCJI**  
29 czerwca 2021 (wtorek), 19:00

**WYSTAWA OBIEKTÓW**  
21 - 29 czerwca 2021  
poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00  
sobota, 11:00 - 16:00

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

**KOORDYNATORZY**

Anna Szynkarczuk  
tel. 22 163 66 41, 664 150 866  
a.szynkarczuk@desa.pl

Michał Bolka  
tel. 22 163 67 03, 664 981 449  
m.bolka@desa.pl

**ZLECENIA LICYTACJI**  
zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



## ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ WINDORBSKI**  
Prezes Zarządu



**JAN KOSZUTSKI**  
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA KULMA**  
Główna Księgowa



**IZA RUSINIAK**  
Dyrektor Departamentu Projektów Aukcyjnych



**AGATA SZKUP**  
Dyrektor Departamentu Sprzedaży

### SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65  
biuro@desa.pl

### DZIAŁ MARKETINGU

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

### PUBLIC RELATIONS

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

### DZIAŁ HR

Małgorzata Basaj  
HR Manager  
m.basaj@desa.pl  
tel. 22 163 66 81, 539 196 530

### DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

Marlena Ulejczyk  
Zastępca Głównej Księgowej  
m.ulejczyk@desa.pl  
tel. 506 252 141

Katarzyna Krzyżanowska  
Księgowa  
k.krzyzanowska@desa.pl  
tel. 538 052 090

### DZIAŁ FINANSOWY

Marcin Sobka  
Dyrektor Finansowy  
m.sobka@desa.pl  
tel. 221 636 785, 539 196 530

### DZIAŁ PRAWNY

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

### DZIAŁ LOGISTYCZNY

Jakub Gołabek  
Dyrektor Zarządzający  
j.golabek@reaart.com  
tel. 532 792 536

Kacper Tomaszkiwicz  
Kierownik ds. transportów i logistyki  
k.tomaszkiwicz@desa.pl  
tel. 795 122 708

### DZIAŁ IT

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

### 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

### DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl  
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495  
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy  
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 13 314 000 zł

okładka front poz. 5 Wojciech Fangor, „M 2”, 1972 okładka II – strona 1 poz. 57 Edward Dwurnik, „Niech żyje wojna!”, 1991 strony 2–3 poz. 14 Jerzy Nowosielski, Kobieta na plaży, 1946  
strony 4–5 poz. 29 Tadeusz Kantor, Informel, 1961 strona 6 poz. 16 Jan Tarasin, Kompozycja, 1964 strona 8 poz. 56 Eugeniusz Markowski, Bez tytułu strony 12–13 poz. 9 Henryk Stażewski,  
„Relief nr 8”, 1972 strona 192 – III okładka poz. 23 Leon Tarasewicz, Bez tytułu, 1993 okładka tył poz. 2 Tamara Berdowska, Bez tytułu, 2021  
tytuł aukcji Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945, 29 czerwca 2021 ISBN 978-83-66734-67-8 kod aukcji 923ASW085  
konceptcja graficzna Monika Wojnarowska opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski  
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl druk ArtDruk Kobyłka

## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biurowie przyjeżdż: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00  
wyceny biżuterii: tel. 795 122 718, biżuteria@desa.pl, poniedziałek 11:00 – 15:00, środa 14:00 – 18:00



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



**ARTUR DUMANOWSKI**  
Zastępca Dyrektora  
Departamentu Projektów  
Aukcyjnych  
a.dumanowski@desa.pl  
22 163 66 42  
795 122 725



**ANNA SZYRKARCZUK**  
Kierownik Działu  
Sztuka Współczesna  
a.szyrkarczuk@desa.pl  
22 163 66 41  
664 150 866



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



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



**JOANNA TARNAWSKA**  
Ekspert Komisji  
Wycen i Ocen  
Sztuka polska XIX i XX w.  
j.tarnawska@desa.pl  
22 163 66 11  
698 111 189



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



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



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



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



**AGATA MATUSIELŃSKA**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
a.matusielanska@desa.pl  
22 163 66 50  
539 546 699



**SAMANTA BELLING**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
s.belling@desa.pl  
539 222 774



**ALICJA SZNAJDER**  
Asystent  
Sztuka Współczesna  
a.szajder@desa.pl  
22 163 66 45  
502 994 177



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



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



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



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



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



**JUDYTA MAJKOWSKA**  
Asystent  
Sztuka Użytkowa  
j.majkowska@desa.pl  
787 923 202



**MAJA MAZURKIEWICZ-ELGUT**  
Asystent  
Sztuka Młoda i Najnowsza  
m.mazurkiewicz@desa.pl  
538 522 885

## BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



**URSZULA PRZEPÍÓRKA**  
Dyrektor Działu  
u.przepiorka@desa.pl  
22 163 66 01  
795 121 569



**KORA KULIKOWSKA**  
Specjalista ds. rozliczeń  
k.kulikowska@desa.pl  
22 163 66 06  
788 262 366



**MAGDALENA OŁTARZEWSKA**  
Asystent ds. rozliczeń  
m.oltarzewska@desa.pl  
22 163 66 03  
506 252 044



**MICHALINA KOMOROWSKA**  
Specjalista, BOK  
m.komorowska@desa.pl  
22 163 66 20  
882 350 575



**JUSTYNA PŁOCIŃSKA**  
Asystent, BOK  
j.plocinska@desa.pl  
22 163 66 03  
538 977 515



**WERONIKA ZARZYCKA**  
Asystent, BOK  
w.zarzycka@desa.pl  
880 526 448

## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



**MAŁGORZATA NITNER**  
Zastępca Dyrektora Departamentu Sprzedaży  
m.nitner@desa.pl  
22 163 67 02  
514 446 892



**ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA**  
Doradca Klienta  
a.lukaszewska@desa.pl  
22 163 67 05  
664 981 465



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



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



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



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



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



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



**KINGA SZYMAŃSKA**  
Doradca Klienta  
k.szymanska@desa.pl  
698 668 221



**TERESA SOLDENHOFF**  
Doradca Klienta  
t.soldenhoff@desa.pl  
506 251 833



**KINGA WĄLKOWIAK**  
Doradca Klienta  
k.walkowiak@desa.pl  
795 121 574



**JULIA SŁUPECKA**  
Doradca Klienta  
j.slupecka@desa.pl  
532 750 005



**NATALIA KOWALEK**  
Doradca Klienta  
n.kowalek@desa.pl  
880 334 401



**JULIAN KLONOWSKI**  
Doradca Klienta  
j.klonowski@desa.pl  
880 334 402

## DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



**KAROLINA ŚLIWIŃSKA**  
Kierownik Działu  
k.sliwinska@desa.pl  
22 163 66 21  
795 121 575



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



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



**MARCIN KONIAK**  
Kierownik Działu  
m.koniak@desa.pl  
22 163 66 74  
664 981 456

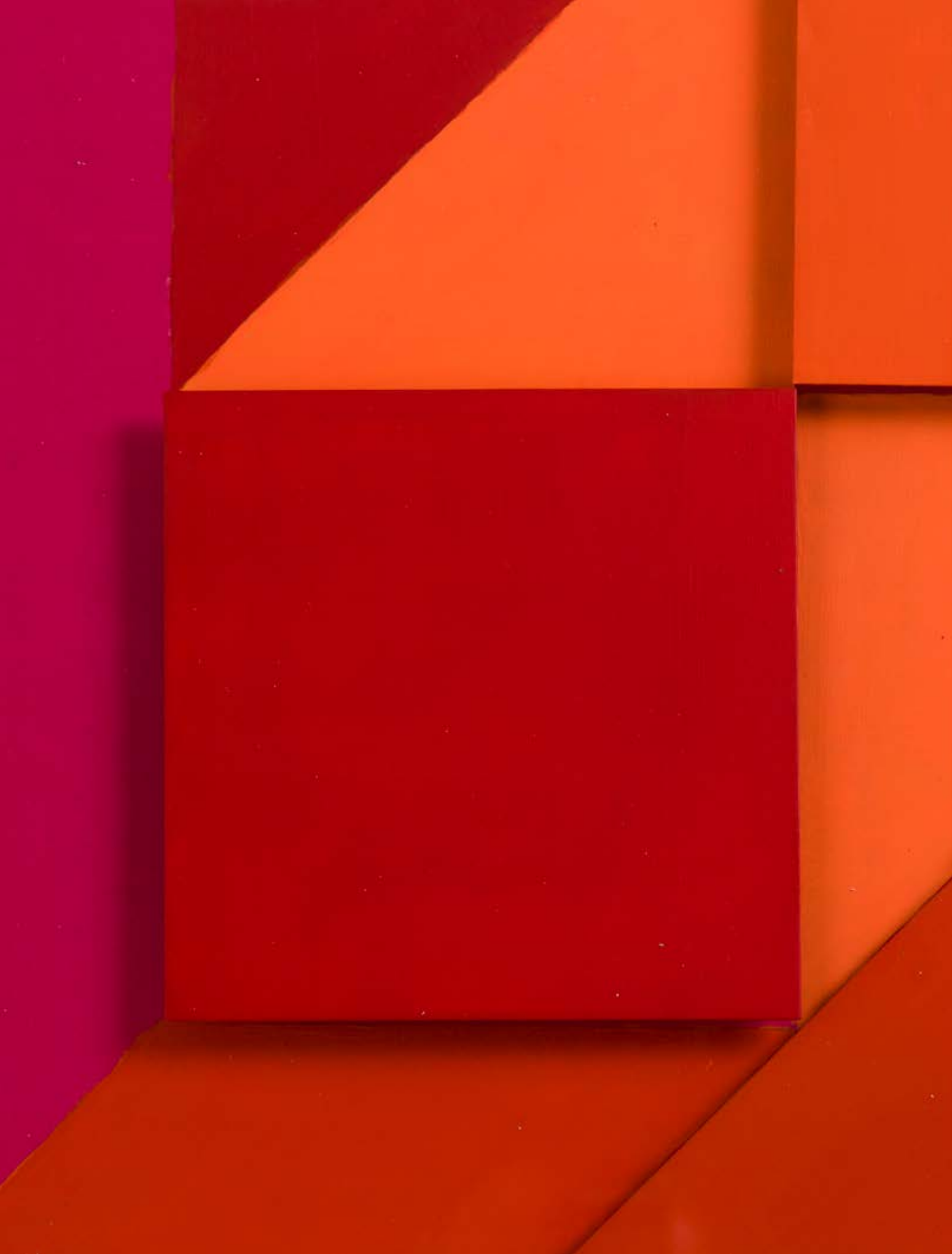


**MARLENA TALUNAS**  
Fotoedytor  
m.talunas@desa.pl  
22 163 66 75  
795 122 717



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

## DZIAŁ FOTOGRAFICZNY



## INDEKS

---

Berdowska Tamara 1-2  
Berdyszak Jan 13  
Ciecierski Tomasz 40  
Dobkowski Jan 3-4  
Dominik Tadeusz 24-25  
Dwurnik Edward 57-58  
Fangor Wojciech 5-6  
Grzyb Ryszard 45  
Hasior Władysław 49  
Jackiewicz Władysław 46-47  
Janikowski Mieczysław Tadeusz 10  
Kantor Tadeusz 29  
Kierzkowski Bronisław 34-25  
Kobzdej Aleksander 27-28  
Kraupe Janina 48  
Krzysztofiak Hilary 30  
Kunka Lech 37  
Makowski Zbigniew 52  
Markowski Eugeniusz 56  
Maziarska Jadwiga 18  
Modzelewski Jarosław 41-42  
Musiałowicz Henryk 50-51  
Nowacki Andrzej 11-12  
Nowosielski Jerzy 14-15  
Nowosielski Leszek 36  
Pawlak Włodzimierz 39  
Pągowska Teresa 21  
Rosenstein Erna 19  
Sapetto Marek 53  
Sienicki Jacek 31  
Sobczyk Marek 43  
Sosnowski Kajetan 20  
Sroka Jacek 55  
Stażewski Henryk 7-9  
Szamborski Wiesław 54  
Taranczewski Paweł 26  
Tarasewicz Leon 22-23  
Tarasin Jan 16-17  
Twardowicz Stanley 38  
Woźniak Ryszard 44  
Zieliński Krystyn 32  
Ziemski Rajmund 33

1 †

**TAMARA BERDOWSKA**

1962

**Bez tytułu**, 2017

olej/płótno, 100 x 100 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: "Tamara | Berdowska | 2017 | olej"

estymacja:

**10 000 - 15 000 PLN**

2 300 - 3 400 EUR

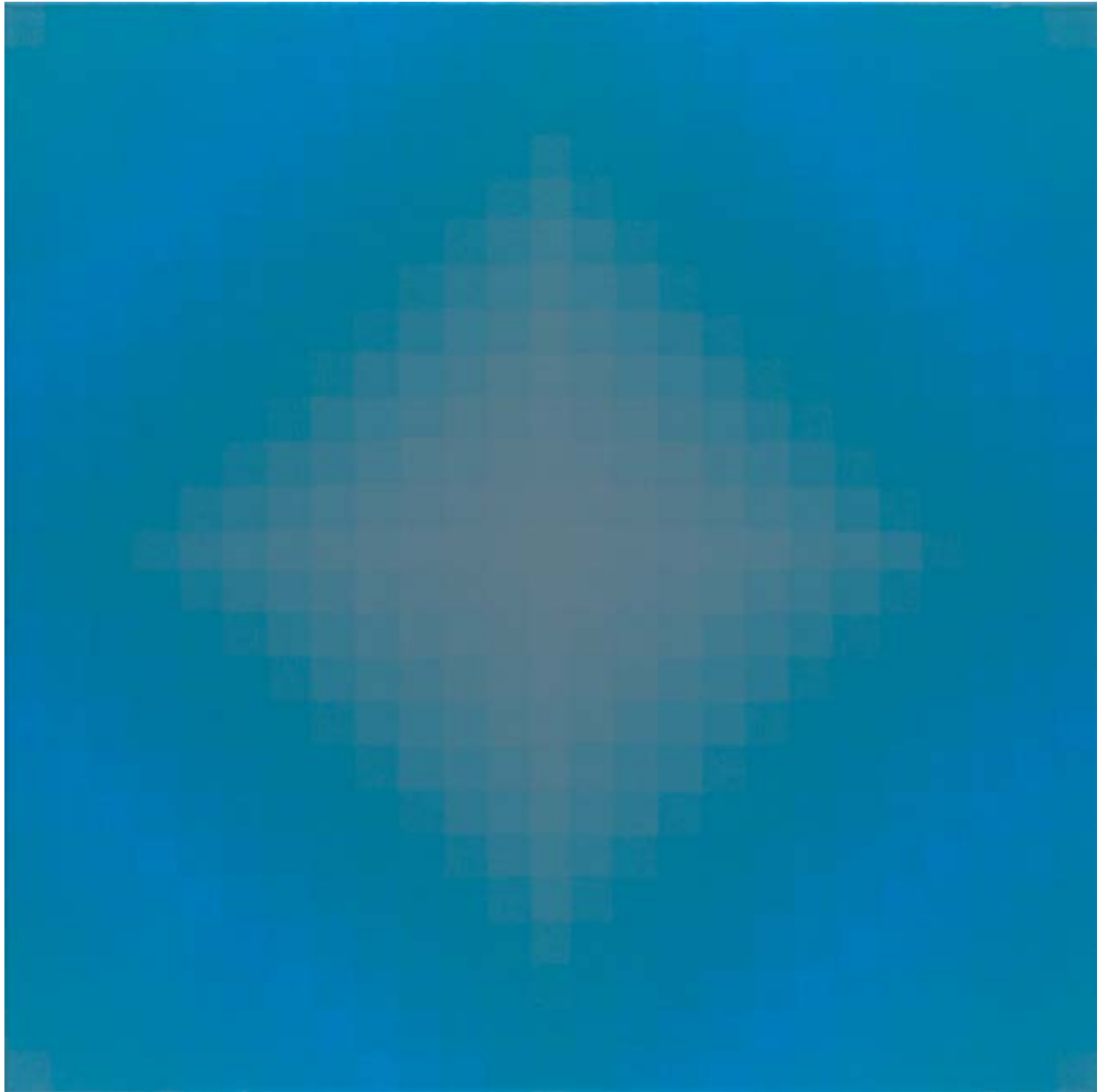
**POCHODZENIE:**

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Geometria jest w mojej twórczości metodą obrazowania idei, często pierwszym impulsem i sposobem porządkowania. W następnym etapie powstawania obrazu geometria staje się ukrytym rytmem. Zawsze jednak jest środkiem, a nie celem”.

**Tamara Berdowska**





# TWÓRCZOŚCI TOWARZYSZY TĘSKNOTA

Tamara Berdowska należy do kręgu artystów, dla których geometria wiąże się bardziej z intuicją niż z matematyką. Może dlatego malarstwo tej artystki zawiera w sobie tak bogaty pierwiastek metafizyczny. Podstawowym elementem budowania obrazu są u Tamary Berdowskiej „mikrocegiełki”. Pod terminem ukutym przez Bożenę Kowalską kryją się niewielkie pola barwne, nakładane warstwowo i regularnie rozłożone na całej powierzchni płótna; nadające kompozycji wrażenia ruchu, wibracji i migotania. Porządkują kompozycję, która zaczyna hipnotyzować swoim koncentrycznym układem. Tworzą równomierny i dyskretny podział rysunkowy całej płaszczyzny. Równocześnie jest to pierwszy system geometrii, który można uchwycić na obrazie.

„Kiedy się myśli o Tamarze Berdowskiej – widzi się nieuchwytnie obszary błękitu, przenikające się niekiedy z zielenią, ulotne i zjawiskowe. Jest to malarstwo o takiej głębi i subtelności doznania zmysłowego, o takiej sile emocjonalnego i zmysłowego przesłania, że na długo pozostaje w pamięci. By taką sztukę dzisiaj tworzyć, trzeba być niepowszednią, silną osobowością, całkowicie niezależną od upodobań, mód i obyczajów swojej generacji i swojego czasu”.

**Bożena Kowalska**

Dla autorki prezentowanych kompozycji bardzo istotną rolę odgrywają kolor i światło. Odczucie to spotęgowane jest przez zastosowanie jednej barwy – głównie ukochanego przez artystkę błękitu o szerokim zróżnicowaniu odcienia. Świetlistość i kolorystyczną wszechstronność artystka uzyskuje poprzez czasochłonny proces tworzenia pracy. Artystka nierzadko posługuje się długoschnącymi farbami, a także wielokrotnie poprawia zarys dodatkowymi pociągnięciami pędzla. Wszystko po to, aby osiągnąć dopracowany efekt głębi i ruchu.

Choć zdawałoby się, że Tamara Berdowska operuje surowym językiem geometrii, tworzy ona prace niezwykle subtelne i efemeryczne, bliskie wrażliwości kolorystycznej impresjonistów. Artystka w świadomy sposób wykorzystuje możliwości ekspresyjne kolorów, ich zdolność ewokowania abstrakcyjnych pojęć, wywoływania gamy różnorodnych emocji. W przypadku prezentowanej pracy, różne odcienie niebieskiego, zdają się pulsować i migotać czy wręcz wirować, przyciągają spojrzenie widza wewnątrz uporządkowanej, symetrycznej kompozycji. Całość zaś budzi uczucie kontemplacji i niepokoju, który towarzyszy ludziom w obliczu niezbadanych i nieogarniętych zjawisk.



2

**TAMARA BERDOWSKA**

1962

**Bez tytułu, 2021**

olej/piótno, 60 x 40 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Tamara | Berdowska | olej | 2021 | bez tytułu'

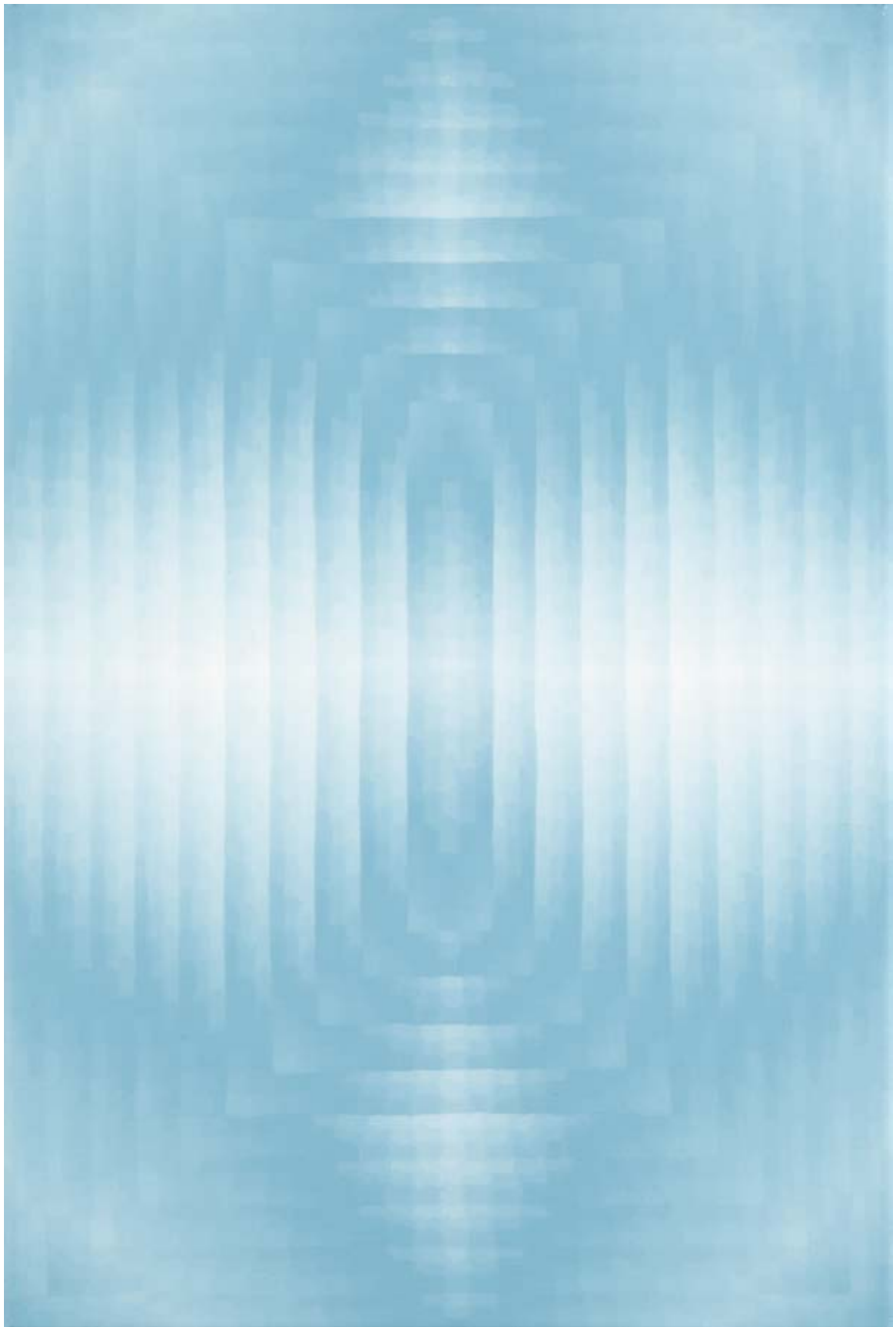
estymacja:

**5 000 - 8 000 PLN**

1 200 - 1 800 EUR

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

**Tamara Berdowska**



3 †

## JAN DOBKOWSKI

1942

"Katapulta", 1971-1977

olej/piótno, 41 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "KATAPULTA" 71/77 | olej, fluorescent | 41 cm x 33 cm'

estymacja:

**12 000 - 16 000 PLN**

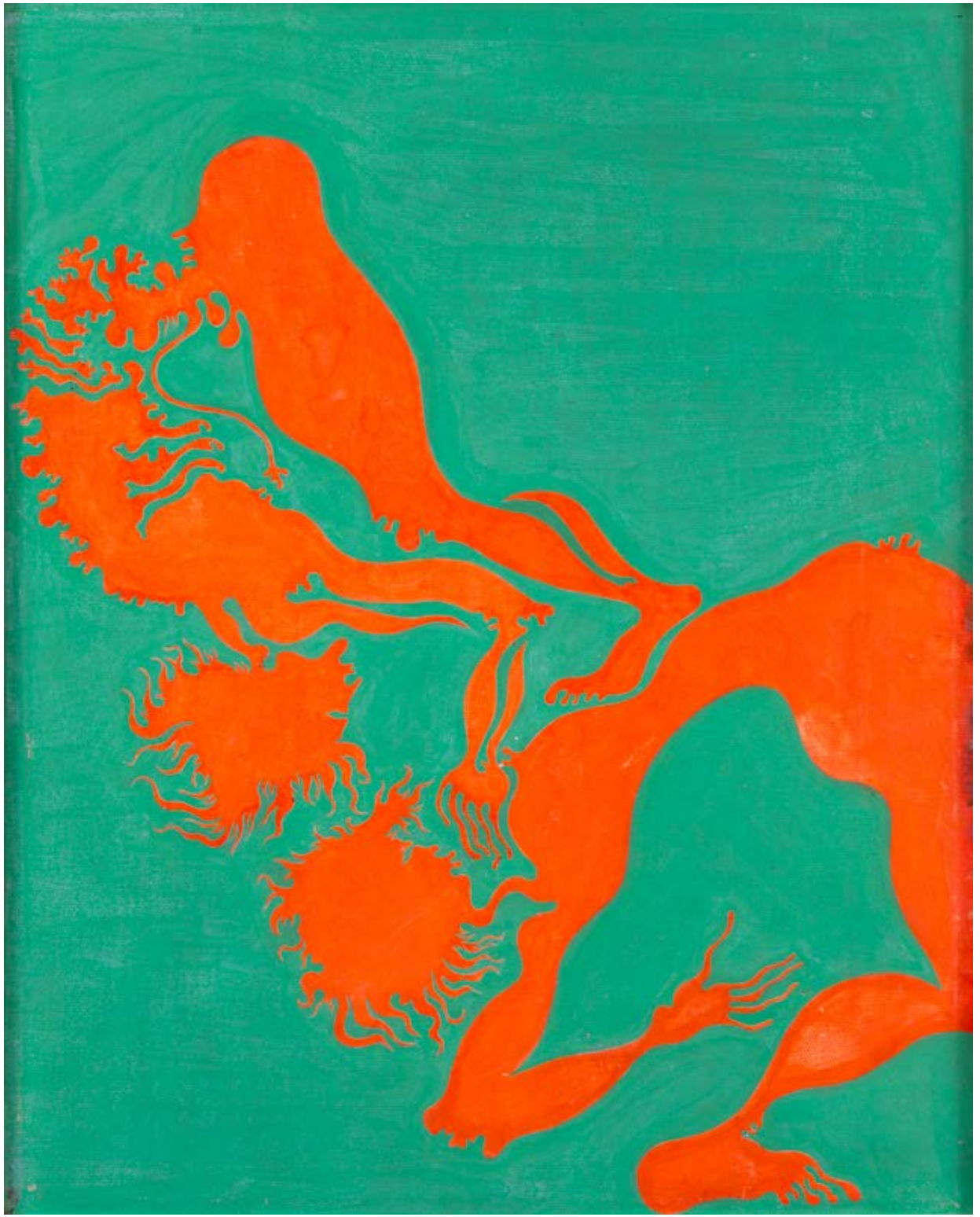
2 700 - 3 600 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

Sylwetowe obrazy utrzymane w czystych, kontrastowych barwach czerwieni i zieleni stały się znakiem rozpoznawczym początkowego okresu twórczości Jana Dobkowskiego – artysta tworzył je w latach około 1968-72, a więc zaraz po pamiętnym debiucie w 1967, kiedy to wspólnie z Jerzym „Jurrym” Zielińskim zorganizował w warszawskim Klubie Medyka wystawę pt. „Neo-Neo-Neo” (była to też nazwa założonej przez tychże twórców grupy artystycznej). Na jego obrazach pojawiły się wtedy tylko cztery kolory: czerwony, zielony, błękitny i żółty. W kolejnym, znamienym roku 1968 artysta brał udział w głośnej wystawie „Secesja-Secesja?” w Galerii Współczesnej w Warszawie; debiutował też zagranicą, w Sveagalleriet w Sztokholmie, gdzie jego prace uznano za wyraz ducha czasów. O debiucie Dobkowskiego pisała Anda Rottenberg: „Najgłośniej zadebiutował duet Neo-Neo-Neo, czyli 'Jurry' (Jerzy Zieliński) i 'Dobson' (Jan Dobkowski). Ich pierwsza wystawa w galerii Współczesnej składała się z czerwono-zielonych płócien wypełnionych płaskimi kształtami (często o erotycznych konotacjach), rysowanymi dekoracyjną, 'secesyjną' linią. Te wesołe, nieco psychodeliczne obrazy, współgrające z rozpowszechnioną wówczas hippisowską subkulturą, były jedyną polską wersją pop-artu, jeśli nie brać pod uwagę jego ludowej wersji zaproponowanej przez Hasióra” (Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2005, s. 189).

Wciąż krążąc wokół zestawienia czerwieni i zieleni, 1969 roku Dobkowski realizuje zespół figur pt. „Przedłużenie lata”, wycinanych w płycie paździerzowej: „kobiety wielobiułstowe, jabłkokobiety, gruszkokobiety itp. miały być eksponowane w wolnej przestrzeni zimą, gdy przyroda śpi” – wspomina artysta (Jan Dobkowski, *Poza nieskończoność. Malarstwo*, katalog wystawy indywidualnej w Muzeum Okręgowym w Toruniu, red. Hanna Maciejewska-Marcinkowska, Toruń 2004, s. 50).



4 †

**JAN DOBKOWSKI**

1942

**"Pamukale XXIII", 2012**

akryl/plótno, 147 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | Z CYKLU "PAMUKALE XXIII" 2012 | ACRYL | 147 cm x 147 cm'

estymacja:

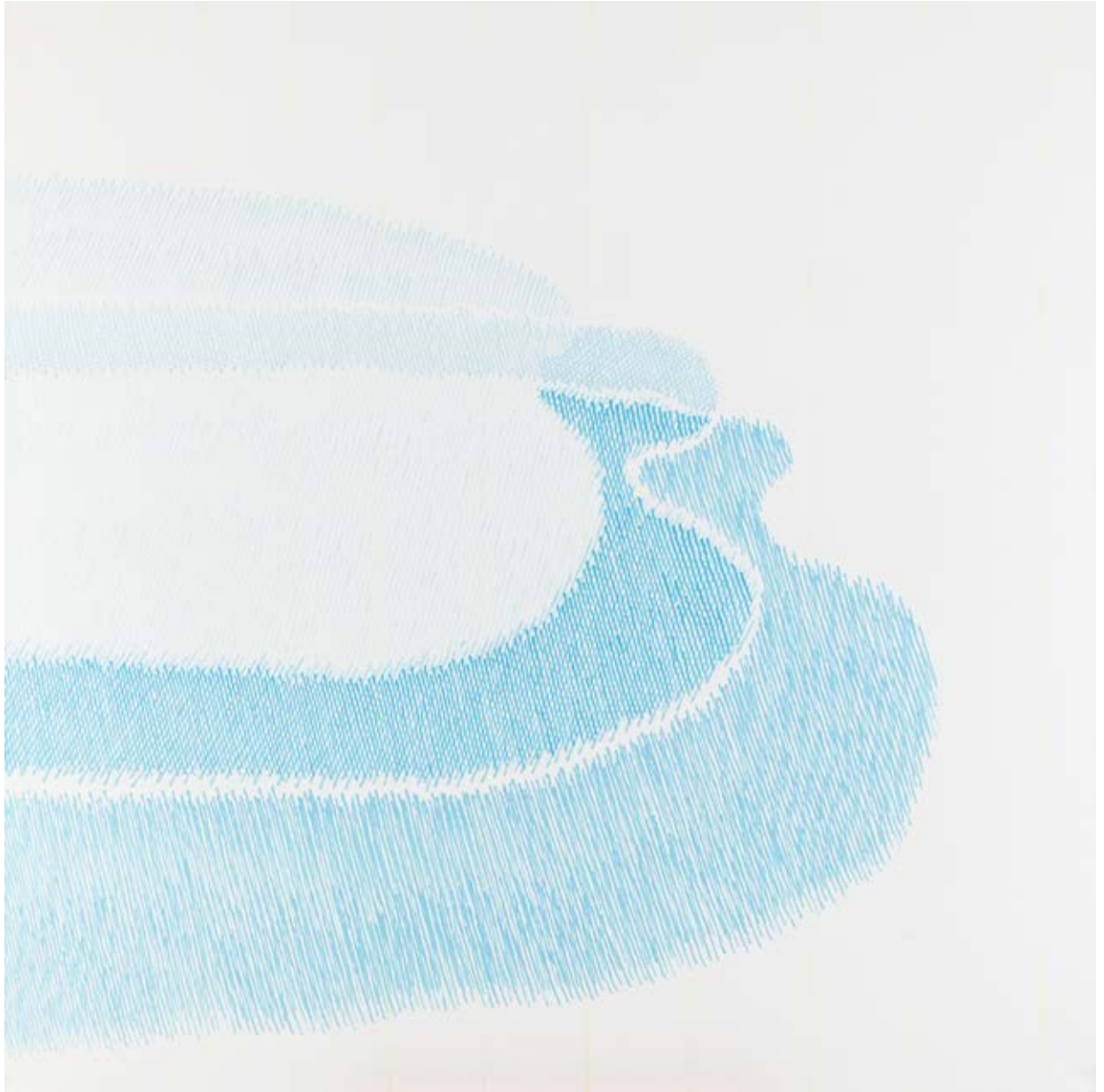
**25 000 - 40 000 PLN**

5 700 - 9 000 EUR

„Jawa i sen  
Mój mózg przesywało światło  
Moje ciało wlatywało  
Pochłonęła mnie biel  
W niej turkusowe gęste linie  
Gdzieś cytrynowożółte  
Moje stopy obmywała chłodna woda  
Nie śnię, wiem, że maluję  
Malując czuję, że jednoczę się z całym sobą  
Z niebiańską przestrzenią  
A niewidzialna linia pędzi coraz dalej”.

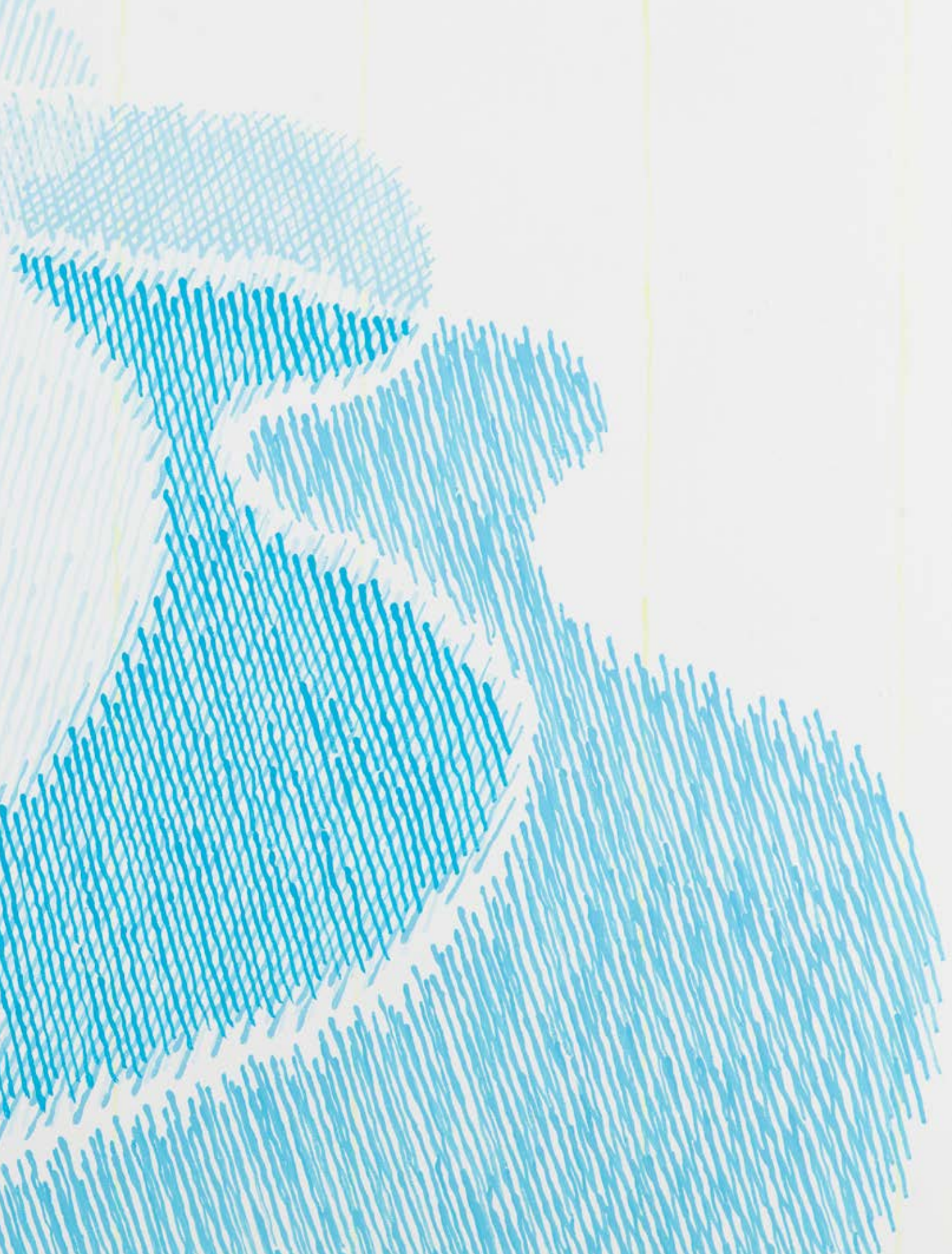
**Jan Dobkowski**





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

Pierwsze płótna tworzone w latach 80. w tym „neo-neoimpresjonistycznym” stylu wyrażały w swej tematyce i kolorystyce melancholię, rozpacz stanu wojennego i ponurych lat 80. Należały do nich m.in. cykle „Treny” i „Ikar”, a także seria trzech prac poświęconych księdzu Jerzemu Popiełuszcze. Prezentowana praca należy do cyklu „Pamukale” – jednego z tworzonych współcześnie przez artystę cykli reprezentujących jego impresje na temat określonych miejsc i motywów, takich jak „Himalaje” czy „Księżyc i moja czereśnia”. Minimalistyczna kompozycja – rozpisana w kwadratowym kadrze „pocztówka” z tureckiej atrakcji turystycznej – operuje jedynie pojedynczym kolorem: pogodnym błękitem. Formy zakreślone liniami o różnorodnym napięciu tworzą obłe plamy przypominające z jednej strony sposobem wykonania twórczość XIX-wiecznych pointylistów, z drugiej zaś twórcy legendarnej „Teorii widzenia”, Władysława Strzemińskiego.



5 †

## **WOJCIECH FANGOR**

1922-2015

**"M 2", 1972**

olej/piótno, 102 x 102 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M2 1972 | 40 x 40'

estymacja:

**600 000 - 800 000 PLN**

135 000 - 180 000 EUR

**OPINIE:**

Praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik pod numerem P.884

**POCHODZENIE:**

Polswiss Art, 2011

kolekcja prywatna, Warszawa

Desa Unicum, 2020

kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**

Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, [red.] Stefan Szydlowski, Kraków 2012, ss. 8-9 (il.)



Choć Wojciech Fangor nie ograniczał się do jednego stylu w swojej twórczości, znany jest przede wszystkim z osiągnięć w zakresie sztuki geometrycznej, która od wielu lat triumfuje na polskim i zagranicznym rynku aukcyjnym. Oprócz uznanych prac z lat 60. i 70. w dorobku malarza znalazły się również wczesne prace tworzone w nurcie realizmu oraz późniejsze „televizyjne” czy „międzytworzone” dzieła powstające od początku lat 80. Artysta na swoim koncie miał również wiele realizacji architektonicznych. W latach powojennych współpracował między innymi z Jerzym Sołtanem, Oskarem Hansenem i Zbigniewem Ihnatowiczem, przygotowując projekty na międzynarodowe konkursy architektoniczne. Kilka z jego realizacji zobaczyć można także dziś w przestrzeni miejskiej stolicy – między innymi na dworcu Warszawa Śródmieście (wczesny projekt), czy na stacjach drugiej linii stołecznego metra.

Prace nad rozwiązaniami architektonicznymi pociągnęły artystę do kolejnych eksperymentów na polu sztuki. Przełomowym momentem w jego karierze, jak również w historii sztuki polskiej, okazało się tu otwarcie wystawy „Studium przestrzeni” w Salonie Nowej Kultury w Warszawie w 1958. Ekspozycja, zaprojektowana wraz ze Stanisławem Zamecznikiem, obejmowała całość galerii – jej istotą było nie tylko pokazanie płócien Fangora tworzonych w nowym duchu abstrakcji, lecz również refleksja nad zależnościami zachodzącymi pomiędzy nimi, dynamiką oglądających i sposobem emanacji kolorów na cały obszar wystawienniczy. Było to dokonanie niesłychanie nowatorskie.

W 1961 artysta wyemigrował z kraju. Początkowo przebywał w Niemczech, później w Wielkiej Brytanii, by ostatecznie na trzydzieści trzy lata zadomowić się w Stanach Zjednoczonych. Wyjazd na Zachód był dla Fangora okazją do zaznajomienia się z najnowszymi trendami w sztuce, między innymi z twórczością Marka Rothki – poniekąd bratniej duszy artystycznej. Oprócz słynnej wystawy artysty w Muzeum Salomona Guggenheima w Nowym Jorku w 1970, która była kamieniem milowym w karierze Fangora (była to pierwsza ekspozycja polskiego artysty zorganizowana w tej uznanej instytucji), zaproszony został on również do pokazania swoich prac na niezwykle ważnej ekspozycji „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art. Wydarzenie miało miejsce w 1965 i skupiało najważniejsze nazwiska w dziedzinie op-artu. Prace Fangora znalazły się między innymi wśród płócien Bridget Riley, Franka Stelli czy Victora Vasarely'ego, otwierając polskiemu artyście drzwi do nowojorskiej sceny artystycznej.

Głównym założeniem poszukiwań artystycznych Fangora w latach 60. i 70. było badanie koloru i jego interakcji z widzem. Eksperymentując z malowaniem niewyraźnych tła dla swoich kompozycji, Fangor zauważył, że wibrujące powierzchnie w charakterystyczny sposób „wychodzą” do widza z obrazu. Malarz nazwał to zjawisko „przestrzenią iluzyjną”, która tworzy się w procesie oglądania. Prace abstrakcyjne Fangora niosą ze sobą również echa fascynacji artysty zagadnieniami z dziedziny astrologii. Dzieła z tego okresu mogą przypominać obserwowanie nieba przez teleskop, podczas którego, próbując uzyskać odpowiedni obraz, oglądający wyostrza i rozmywa go.

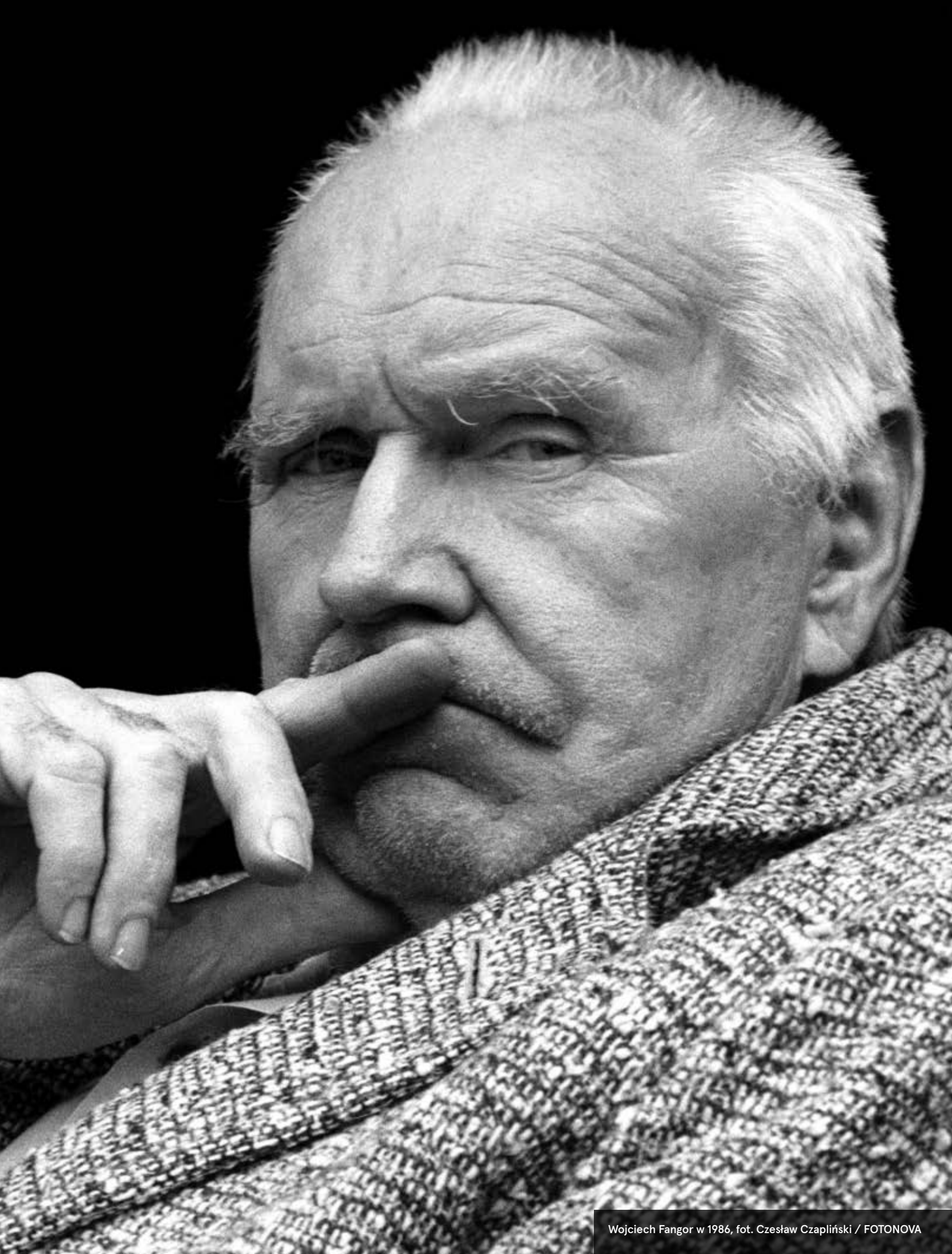
Fangor prowadził kolorystyczne poszukiwania jednak nie tylko w obrazach przedstawiających koła i okręgi. Podobne rozwiązania formalne stosował również w obrazach o formie prostokątnej. Wówczas forma okręgu zmieniała się na kształty faliste, meandrujące po płótnie, tworzące rytmiczne, dekoracyjne powierzchnie. Artysta stosował w nich porównywalne do obrazów z kołami rozwiązania formalne polegające na tworzeniu efektu analogicznego do „sfumato” – zatarcia konturu, który nie pozwala oku uchwycić precyzyjnie momentu przejścia między kształtami. Jak zauważa krytyka, tym, co odróżniało Fangora od niektórych twórców związanych ze sztuką optyczną, był jego warsztat: optyczne efekty artysta osiągał dzięki pracy pędzlem.

W 1971 Szymon Bojko tak pisał o sztuce Fangora, zwracając uwagę właśnie na jej aspekt warsztatowy:

„Fangor maluje na zagruntowanym płótnie olejem, nie żadnymi modnymi akrylikami, rozprowadza farbę cienko, miękkim pędzlem. Dlaczego wydaje mi się ważne to, że oparł się pokusie nowej technologii malarskiej, którą do perfekcji doprowadził Vasarely? Bo przedmiotem docieklivosti malarskiej jest samo światło, widmo wieńców chromatycznych w przestrzeni. Ale światło jest tu czymś materialnym, posiada swoją gęstość, nieprzenikliwość, a zarazem jest materią rozciągliwą w przestrzeni”.

Szymon Bojko, Fangor, „Ty i Ja”, 1970, nr 11, s. 6–9

W tym ujęciu Fangor przedstawiony został jako artysta nowoczesny, ale pod względem techniki wierny tradycji. Choć zainteresowany współczesnymi zagadnieniami podejmowanymi przez opartowych artystów, jednocześnie pozostaje wierny dawniejszym środkom malarskim, których używa tak umiejętnie, że osiąga nowy i zarazem nowoczesny efekt. Krytyk zwrócił też uwagę na materialność obrazu – na fakt, że wszystkie znane z malarstwa Fangora feeryczne, migotliwe efekty wynikają bezpośrednio ze stosowanej materii farby, a dokładniej ze szczególnego sposobu posługiwania się nią, co było osiągnięciem Fangora.



Wojciech Fangor w 1986, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

ó †

## WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"Przestrzeń międzypiersiowa", 1975

olej/plótno, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'FANGOR | "PRZESTRZEŃ MIĘDZYPIERSIOWA" | 1975'

estymacja:

500 000 – 800 000 PLN

113 000 – 180 000 EUR

### OPINIE:

Praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik

### POCHODZENIE:

dar od artysty

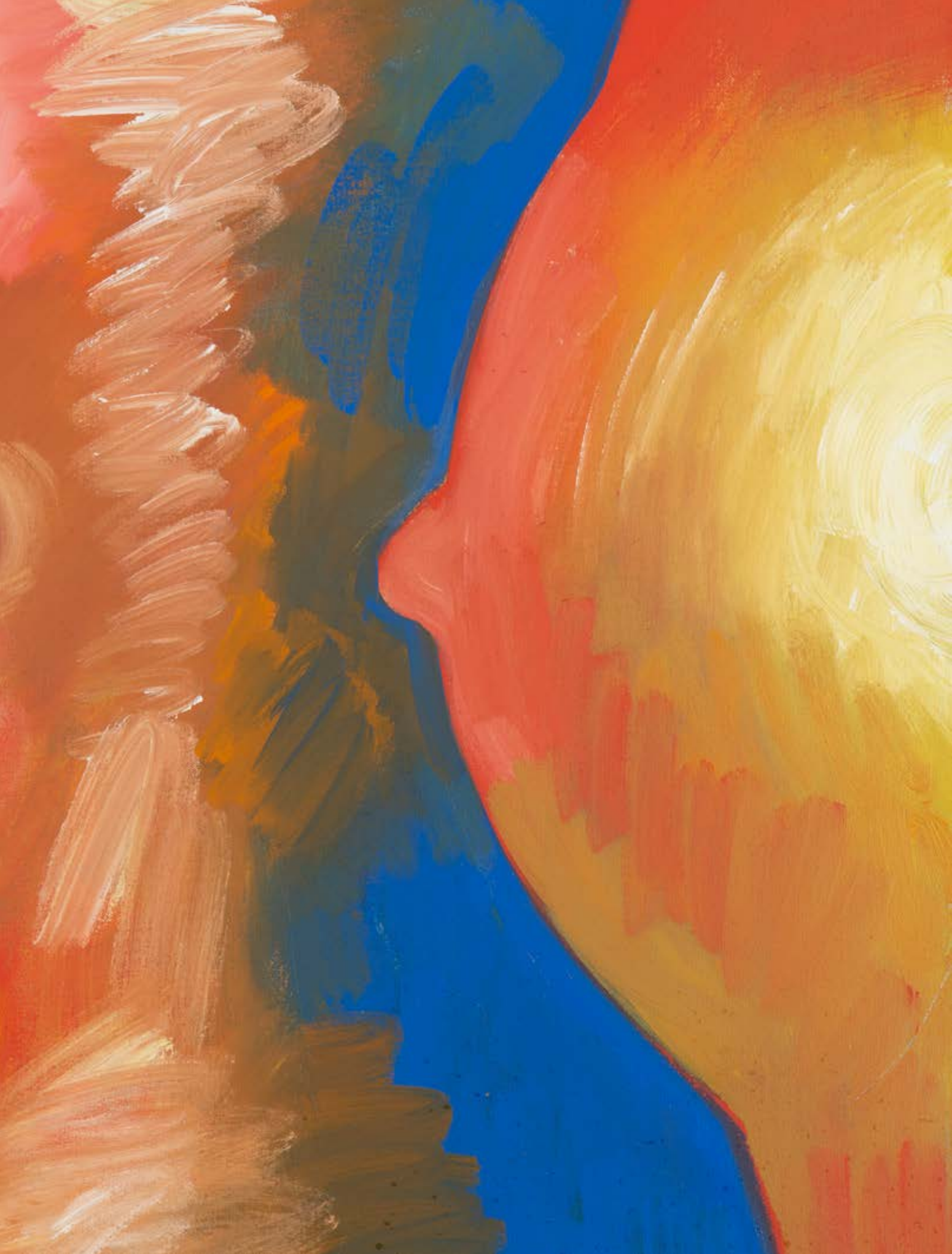
kolekcja prywatna, Nowy Jork

„W połowie lat siedemdziesiątych zaczęły powstawać obrazy figuralne o tematyce przestrzeni psychicznej, jaka powstaje po zetknięciu się dwóch osób. Kontakt między dwiema jednostkami powoduje specyficzne zmiany w obrazie każdego uczestnika tego duetu oraz zmianę znaczenia przestrzeni pomiędzy nimi. Przestrzeń taka przestaje być dzielącą i obojętną, a staje się łączącą i zaangażowaną. Zachodzą dziwne związki pomiędzy obserwowanym i obserwatorem i vice versa. Obie strony wzajemnie się odkształcają. Nazwałem ten cykl obrazów 'Przestrzeniami międzytwarzowymi'”.

Wojciech Fangor







W latach 70. oraz 80. twórczość Wojciecha Fangora weszła w nowy etap. Artysta powrócił do malarstwa figuratywnego, a z jego pracowni wyszły serie prac „międzytwarzowych” oraz „telewizyjnych”. W zaprezentowanej pracy artysta przedstawił zarysy twarzy, przedstawione za pomocą różnorodnych kolorów, nakładających się na siebie, tworząc enigmatyczne, fascynujące przedstawienie relacji międzyludzkich. Wojciech Fangor wierzył, iż każdy człowiek posiada dwie przestrzenie, zewnętrzną oraz wewnętrzną, które wzajemnie się przenikają. Podczas każdego spotkania pomiędzy dwojgiem ludzi tworzy się także trzeci rodzaj przestrzeni, który był głównym elementem zainteresowania artysty. Twórca uważa, że przestrzeń ta staje się wspólnym obszarem. W pracach takich jak zaprezentowana kompozycja z 1975 roku za pomocą kontrastowych kolorów artysta starał się oddawać napięcie pomiędzy twarzami oraz ich fragmentami. Artysta wspomniane relacje oraz napięcie oddaje za pomocą kolorów oraz abstrakcyjnych kształtów. Nad cyklem, do którego należy zaprezentowana praca, artysta pracował jedynie przez dwa lata. Były one wynikiem osobistych doświadczeń oraz są rzadko pojawiającym się rozważaniem na temat relacji międzyludzkich.

Wojciech Fangor był artystą niezwykle wszechstronnym. Z uwagi na wyjątkowy talent oraz nieustające prowadzenie plastycznych poszukiwań odnosił spektakularne sukcesy na polu wszystkich technik artystycznych, z którymi miał do czynienia. Zajmował się m.in. malarstwem (jako jedyny Polak miał indywidualną wystawę w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku), plakatem (był współtwórcą wybitnego zjawiska, jakim była polska szkoła plakatu), rzeźbą (razem ze Stanisławem Zamecznikiem stworzył pierwszy w Polsce environment).

We wstępie do katalogu Stefan Szydłowski opisuje cykl „Międzytwarze” jako efekt badań artysty nad przestrzenią: „Pierwsze rysunki, uznane przez samego autora za dojrzałe, rysunki z drugiej połowy lat 40., to studia do portretów osób bliskich i pejzaży okolic Wilanowa. Formy kubistyczne są świadectwem odwagi i świadomości artystycznej, są zapisem modernistycznej wiary w postęp i możliwości znalezienia doskonalszej formy, ukazującej więcej i lepiej. Wojciech Fangor rysunkiem i kolorem sprawdza ten sposób widzenia. Potem, w pierwszej połowie lat 50., wraca do rysunku akademickiego, do klasycyzmu, do technik opartych na renesansowych zmaganiach z rzeczywistością, szukających iluzji, którą można by zastąpić rzeczą samą. Ta walka o dobrą iluzję to realizm, którym autor próbuje poprawić realność, zamalować granicę między tym, co było, a tym, co wydawało się możliwe. W roku 1953 Fangor zaczyna eksperymentować, bada środki wyrazu, które określają, budują przestrzeń rysunku, obrazu. Linia i kolorem wyprowadza przestrzeń wewnętrzną na zewnątrz, ukazuje wielość możliwych perspektyw. Staje wprost przed jednym z najważniejszych swoich problemów artystycznych – zagadnieniem przestrzeni. Rozmyślenia nad nim to rysunki, obrazy i formy przestrzenne, nazywane przez autora strukturami. Blisko dwa dziesięciolecie studiów przestrzeni przywiodły artystę do zainteresowania się jej wymiarem społeczno-historycznym, w szczególności aspektem psychologicznym. Zaowocowało to cyklem prac „międzytwarzowych”, studiami nad społecznym określeniem przekazu i uwarunkowań ciała” (Stefan Szydłowski, [w:] Linia, kolor, historia, Fangor. Prace na papierze i w kolorze, Galeria aTAK, Warszawa 2007, s. nlb.).



Wojciech Fangor, „IS 6”, 1975. Kolekcja prywatna, Polska



Wojciech Fangor, „IS 8”, 1975. Kolekcja prywatna, Polska

7 †

## HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

**Bez tytułu, 1979**

olej/płyta pilśniowa, 64 x 64 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: '1979 | H. Stażewski'  
na odwrociu nalepka z Galerii Seestrasse w Repperswil w Szwajcarii

estymacja:

**85 000 – 120 000 PLN**

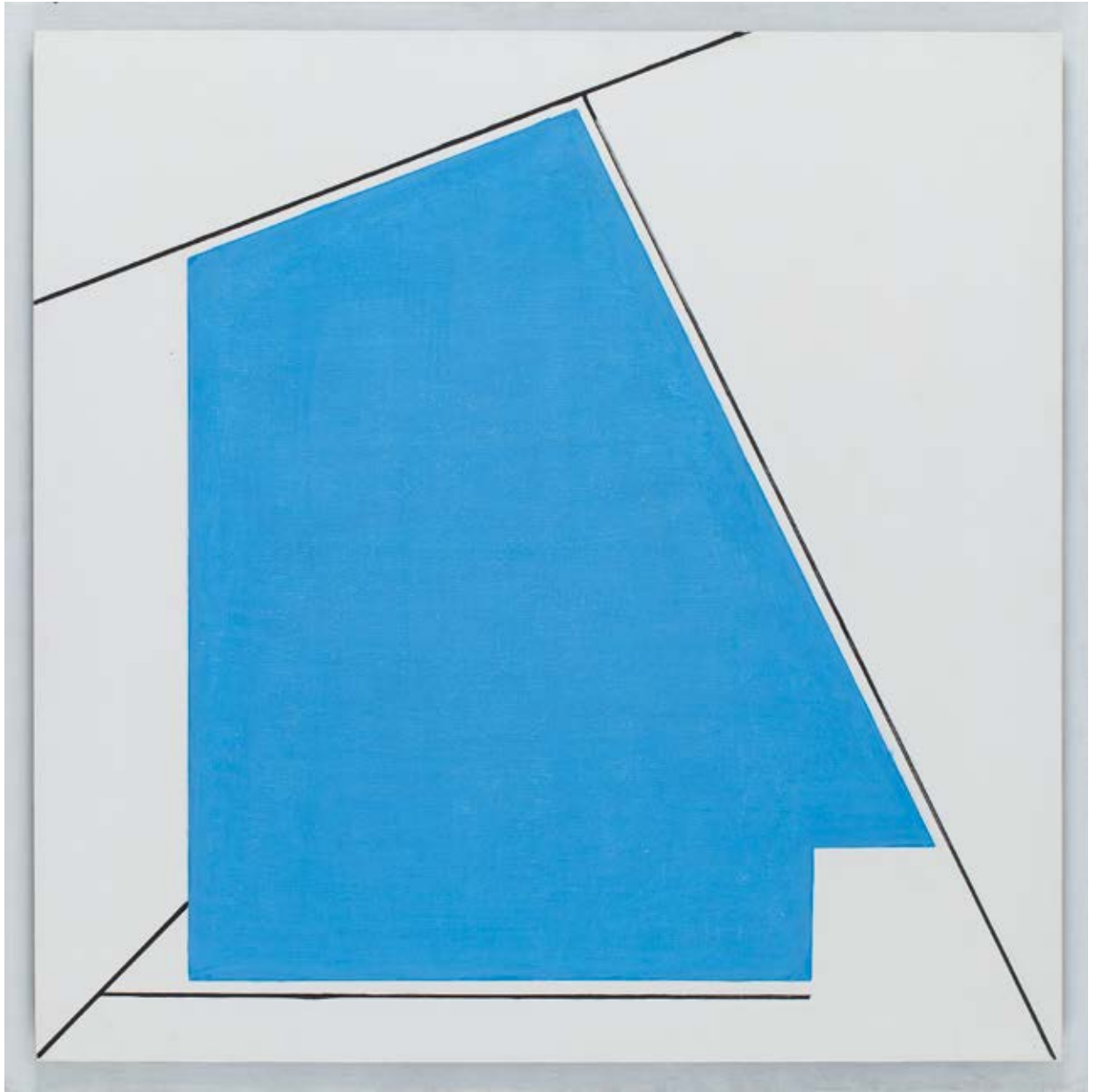
19 100 – 27 000 EUR

### POCHODZENIE:

Galerie Seestrasse, Repperswil, Szwajcaria  
kolekcja prywatna, Szwajcaria  
kolekcja instytucjonalna, Polska

Prezentowana praca z 1979 to świetny przykład twórczości Henryka Stażewskiego z siódmej dekady XX wieku. W tamtym czasie najsynniejszy polski awangardzista malował dużo – na ten rok datowanych jest około 100 prac. Stażewski przestał je numerować. W tym i kolejnym roku wiele jego prac – podobnie jak prezentowana w niniejszym katalogu – trafiło do zagranicznych kolekcji za sprawą kilku ważnych wystaw, m.in. dwóch solowych pokazów w Edynburgu, Bottrop (pierwsza retrospektywa za granicą) i zbiorowych wystaw w Rzymie, Genui, Belgradzie i Dreźnie.

W latach 70. paleta barwna reliefów i obrazów Stażewskiego została wzbogacona, sam artysta zaś rozluźnił nieco typowe dla wcześniejszego okresu analityczne podejście do działalności artystycznej. W jego pracach zaczynają się pojawiać nietypowe rozwiązania, a pod koniec tej dekady można w nich dostrzec także subtelne ślady ekspresji malarzkiej. Twórczość Stażewskiego stała się bardziej urozmaicona: nie postępowała już kolejno poszczególnymi seriami, cechowała ją coraz większa różnorodność rozwiązań podejmowanych równocześnie.



8 †

## HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

### Kompozycja, 1985

akryl/płyta, 49,5 x 49,5 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: '1985 | H. Stażewski'  
na odwrociu pieczęć wywozowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

9 000 - 13 500 EUR

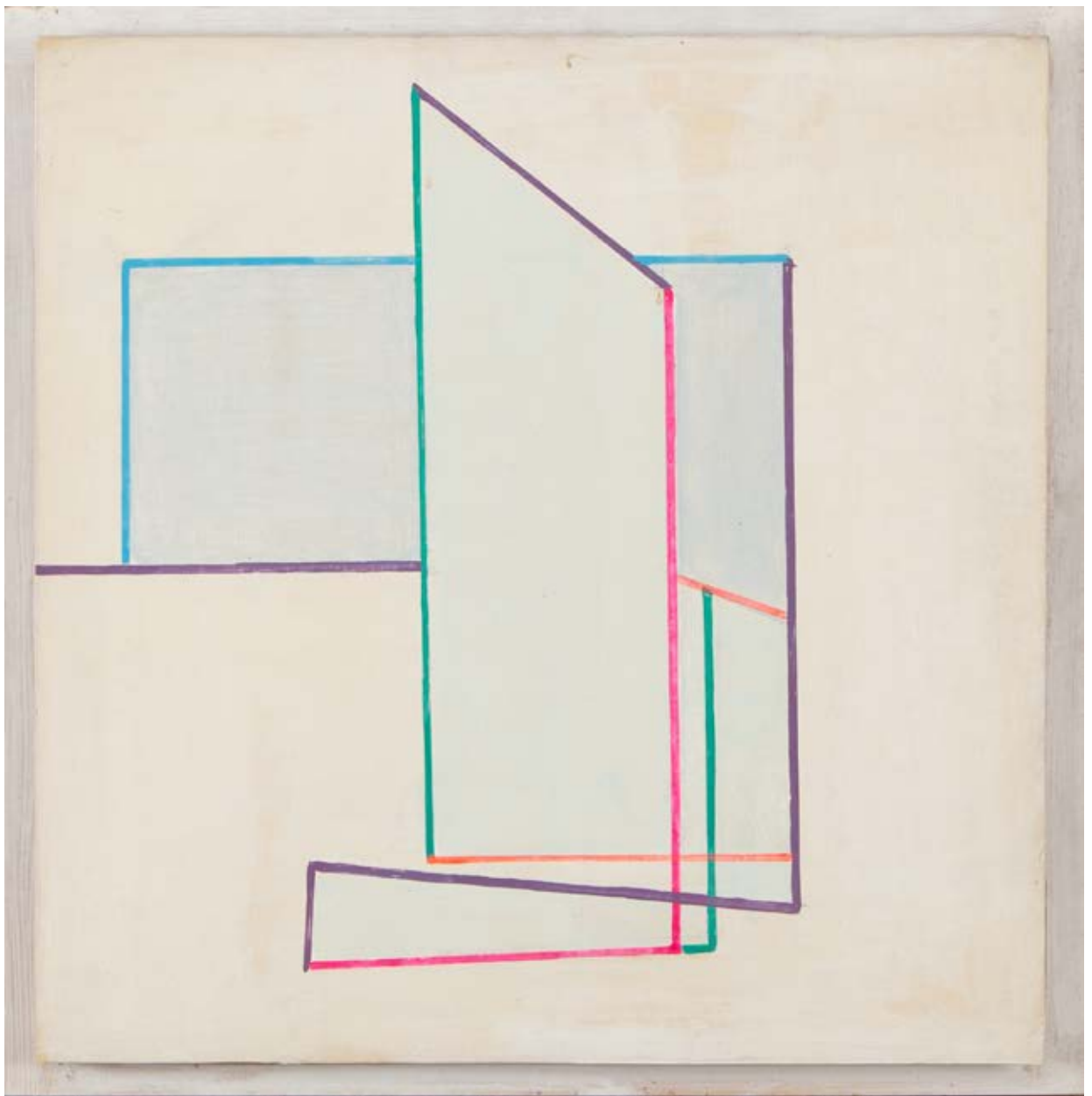
### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

„Sztuka abstrakcyjna (...) jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wycuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki, w której odbywają się przewroty powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itp. Wszystko to powoduje gruntowne zmiany w charakterze naszego życia i musi znaleźć oddźwięk w sztuce i stworzyć nowe środki wyrazu plastycznego”.

### Henryk Stażewski

Rok 1985 dla dorobku Stażewskiego to okres bez mała schyłkowy, co nie oznacza, że urodzony jeszcze w XIX stuleciu artysta zwolnił tempo swojego intensywnego życia. W 1984 skończył 90 lat, mimo to pozostawał aktywny, a spod jego ręki wychodziły kolejne prace. Nadal prowadził typowy dla siebie tryb życia, codziennie spacerując do SARP-u, dużo pisząc, a teksty opracowując graficznie. Fascynował się sztuką młodych artystów i był aktywny towarzysko. W 1985 ukazała się też jego pierwsza monografia pióra Bożeny Kowalskiej. Obrazy z lat 80. nestor polskiej awangardy pokazał na wystawie w Galerii Foksal i na retrospektywie w Fyns Kunstmuseum w Odense i Kunstmuseum Herning. Wraz z Danielem Burenem powstała wystawa w Moderna Museet zatytułowana „Dialog”. Buren zbudował w przestrzeni galerii pasową konstrukcję o wypchniętych ścianach, a na zewnątrz umieścił 17 prac Stażewskiego z lat 1968-84.



9 †

## **HENRYK STAŻEWSKI**

1894–1988

### **"Relief nr 8", 1972**

akryl/aluminium, drewno, płyta pilśniowa, 61 x 61 x 4 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 8 1972 | H. Stażewski | Zosi H.'  
pieczęć wywozu za granicę: 'KL/MR/B12/74'

estymacja:

**300 000 – 400 000 PLN**

68 000 – 90 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„(...) gdy jest się zdominowanym przez kolor, odczuwa się przez naskórek tonację własnego wewnętrznego ja warunkującego uczucia z góry predestynowane do tworzenia struktury obrazu. Dostrzeżenie dystansu pozwala widzieć powiązania barw, wyzwolone z obowiązującej logiki – doktryny”.

**Henryk Stażewski, 1974**









Henryk Stażewski, „Nr 31”, 1972. Kolekcja prywatna, Polska



Henryk Stażewski, „Relief nr 19”, 1969. Kolekcja prywatna, Polska

# KULT ARCYMODERNIZMU

Prezentowany relief należy do ikonicznej serii prac Henryka Stażewskiego z początku lat 70., kiedy wielki awangardzista prowadził badania nad zmatematyzowaniem praw rządzących barwami spektrum. „Znowu zaczynam od rzeczy najprostszyc – pisał. – Wykorzystuję w malarstwie poglądowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu barw – bąka. Przechodzę stopniowo od barw zimnych do ciepłych, według ich długości fal, od barw czystych do szarych. (...) mechaniczne zastosowanie praw matematyki i fizyki w obrazie jest pożyteczne, ale nie jest wystarczające” (Henryk Stażewski, W sztuce interesowały mnie zawsze formy najprostsze..., „Odra” 1968, nr 2, s. 63).

Powstające wtedy obrazy nie zdradzają już zainteresowania przestrzenią: składają się z nachodzących na siebie kwadratów. Ładnowska pisała o serii: „Obraz możliwy ustępuje miejsca formie obiektywnej, serialnej, mechanicznej, wolnej od indywidualnego gestu, multiplikowanej, pozbawionej napięcia kierunkowego, dynamiki. Jest to forma bez granic, lecz ujęta w surowy system, próba uczynienia systemu artystycznego z metafizycznej idei kwadratu” (Janina Ładnowska, Sztuka wolnego ładu, [w:] Henryk Stażewski 1899–1988. W setną rocznicę urodzin, [red.] Janina Ładnowska, Zenobia Karnicka, Jadwiga Janik, Łódź 1994, s. 24).

U progu lat 70. kolor staje się decydujący i osiąga swoiste apogeum w całej twórczości autora w akcji „9 promieni światła na niebie” (1970). Być może wyrażał w niej tęsknotę za irracjonalną intuicją, niesprecyzowaną energią, która wykracza poza logikę symetrii i geometrię kwadratu. Teksty twórcy, równoległe do jego działalności plastycznej, w tej dekadzie nie były artystycznymi manifestami, ale dowodem na poszukiwanie siebie. Awangardzista odnajdywał się w tradycji artystów myślicieli poetów, słuchających swojego umysłu i duszy dużo bardziej niż innych. W swych wyborach artystycznych często kierował się intuicją. Stąd też w jego dziełach powstających ówczesnie

pojawia się wiele formalnych „niedomknięć”, zakłóceń czy nawet niepokoju. To, co niejasne i intuicyjne, sprzęgało się w twórczości Stażewskiego z tym, co proste, geometryczne i jasne.

Lata 70. były czasem, kiedy artysta jeszcze intensywniej uprawiał kult arcymodernistycznej, przedwojennej awangardy. Malarz należał do głównych uczestników wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi „Grupa ‘a.r.’ – dokumenty, 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej”. Utrzymywał, że został wierny programowi bloku tak, jak go rozumiał Strzemiński. Jak głosił manifest zawarty w katalogu I Wystawy Nowej Sztuki w Wilnie z 1923, celem awangardy jest: (1) oczyszczenie plastyki z obecnych jej zadań „literackich, historycznych, mistycznych, pseudoklasycznych, muzycznych, anatomicznych”; (2) odrzucenie subiektywizmu i indywidualizmu w sensie wyrażania osobistych doznań i wzruszeń na rzecz „bezwzględnego obiektywizmu formy”, osiąganego na drodze dyscypliny, ekonomii i mechanizacji procesu twórczego; (3) odrzucenie pojęcia estetyki tradycyjnej na rzecz nieustannej odkrywczosci form, upraszczania środków i doskonałości techniki.

O dualizmie intuicji i obiektywizmu w postawie artystycznej Henryka Stażewskiego w latach 70. Janina Ładnowska pisała, że były to „badania sprawdzalności geometrii” rozumianej jako coś, co „łączy sztukę różnych epok, jest wrodzoną w oku człowieka miarą pozwalającą ustalić stosunki i proporcje”. Poprzez wiarę w geometrię twórca paradoksalnie nawiązywał kontakt z tym, co nierealistyczne i nieperspektywiczne, poszukując – jak określił Ryszard Stanisławski – drogi ku porządkowi idealnemu. Mimo wierności przedwojennym poglądom Stażewski nie był ortodoksyjnym modernistą. Nie pozostawał obojętny na świat zmieniający się wokół niego, gdyż – jak sam twierdził – „Sztuka abstrakcyjna (...) jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wyczuwaniem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki”.

10 †

## MIECZYSŁAW TADEUSZ JANIKOWSKI

1912-1968

**Kompozycja czerwona**, lata 50.-60. XX w.

olej/płyta, 15 x 6 cm

estymacja:

**3 000 - 5 000 PLN**

700 - 1 200 EUR

### POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

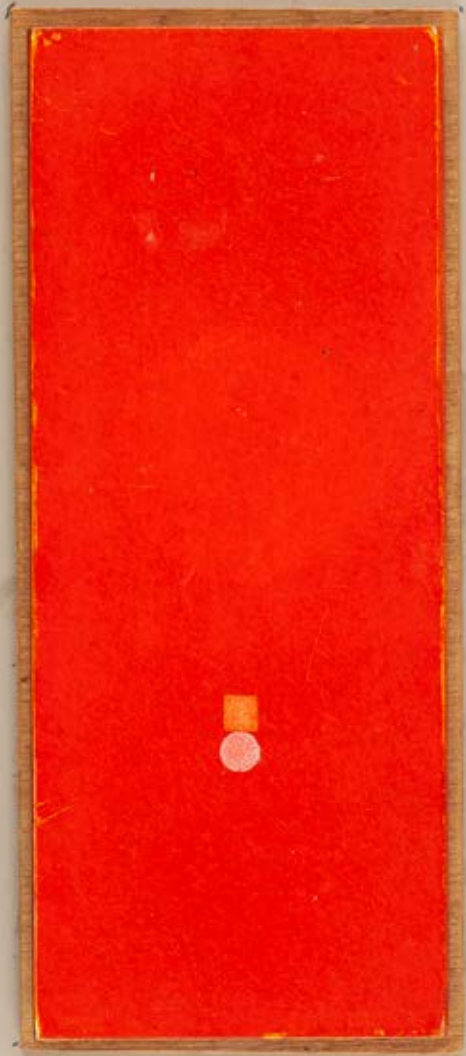
kolekcja prywatna, Francja

Boisgirard - Antonini, Paryż, 2019

kolekcja prywatna, Polska

Janikowski budował nastrojowość poprzez czyste, ascetyczne kompozycje. Używał wymakowanej kolorystyki, często naturalnych barw – ugrów, kolorów ziemi. Prezentowana praca zakomponowana w niekonwencjonalnym formacie wydłużonego, pionowego prostokąta, zbudowana została z gładko kładzonej na powierzchnię płótna farby w kolorze piasku. Ta czysta powierzchnia intryguje i hipnotyzuje. Wprowadza równowagę i wewnętrzny spokój.

Ze wspomnień Józefa Czapskiego wynika, iż Janikowski był spokojnym, niezwykle skrupulatnym, uduchowionym człowiekiem. Te cechy widoczne były we wszystkich pracach, które wyszły spod jego pędzla, czy było to malarstwo materii, abstrakcja geometryczna czy, jak prezentowana w katalogu, abstrakcja liryczna. W połowie lat 50. odbyły się jego dwie pierwsze wystawy indywidualne (Galerie Colette Allendy w Paryżu i w New Vision Center Gallery w Londynie). Był to moment, w którym Janikowski wzbudził swoimi pracami uznanie artystów i krytyków sztuki. W trakcie udzielania wywiadu w londyńskim „Życiu”, opowiedział się wówczas za geometryczną abstrakcją.



11 †

**ANDRZEJ NOWACKI**

1953

**"05.02.16"**, 2016

akryl, relief/sklejka, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'05.02.16. | ANDRZEJ NOWACKI | 2016 | 2/206'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

9 000 - 13 500 EUR

**POCHODZENIE:**

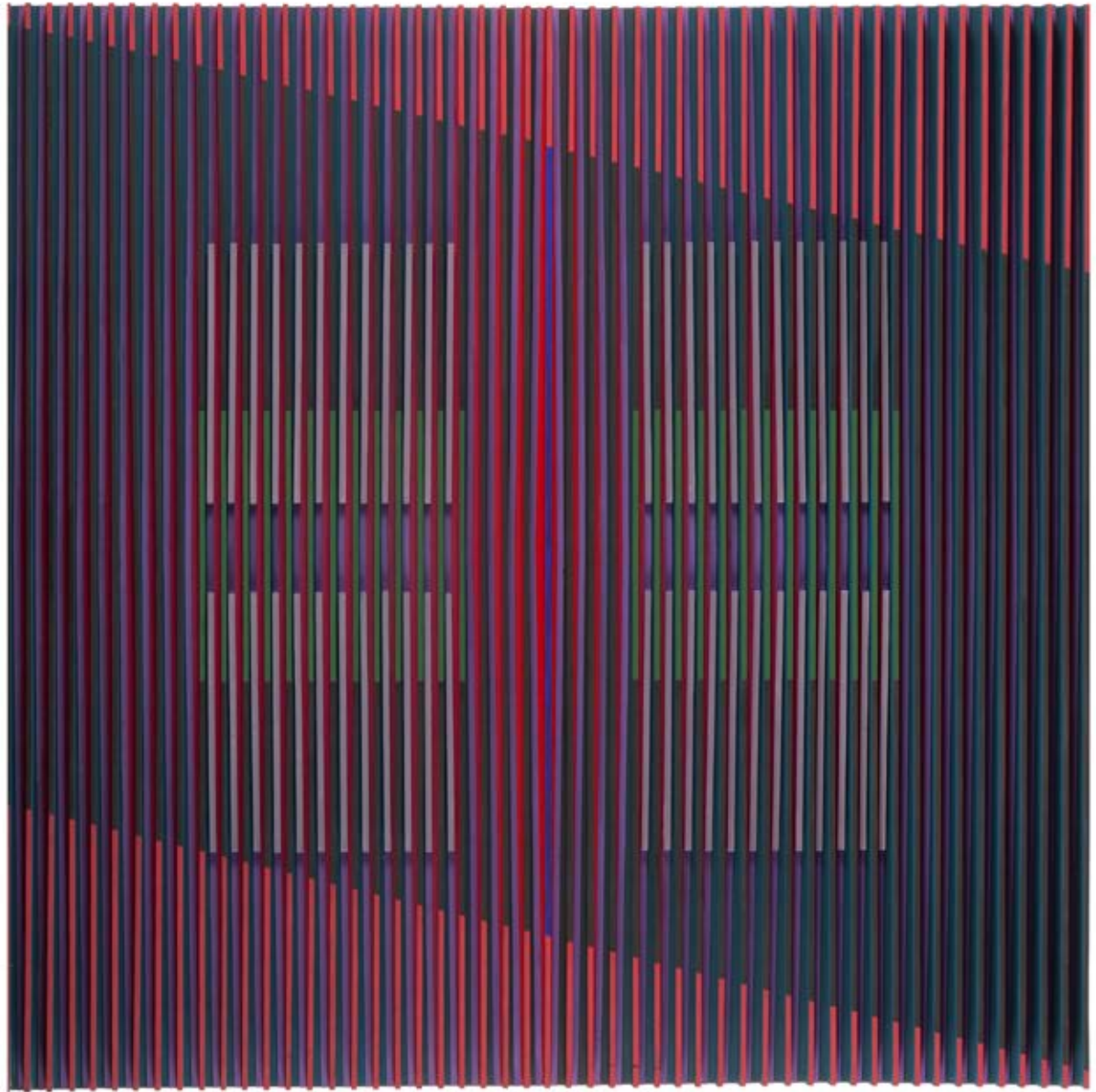
kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2016

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Reliefy Andrzeja Nowackiego nie są zwykłymi obrazami ‘do oglądania’ – obcowanie z nimi staje się odczuciem, doświadczeniem. Ogarnia ono nie tylko zmysły, ale też emocje i intelekt”.

**Ewa Czerwiakowska**







Andrzej Nowacki poprzez rozliczne podróże, ale także dzięki wrodzonej konsekwencji oraz ciekawości przeniósł na polski grunt doświadczenia artystów z kręgu abstrakcji geometrycznej, wzbogacając je o niezwykłą wrażliwość na barwę. Dzięki zagranicznym studiom i stypendiom miał szansę na żywo przyjrzeć się twórczości najwybitniejszych artystów z nurtu abstrakcji geometrycznej, op-artu oraz malarstwa pasmowego.

Prace Nowackiego pozostają w dialogu z jego poprzednikami, ale także stanowią formę polemiki wobec głoszonej przez nich programowej obiektywności, zacierającej obecność śladu artysty. Jego reliefy są efektem wieloletniego dochodzenia do własnych oryginalnych rozwiązań. Nim jednak artysta wypracował swój dystyngtywny styl, nie zakładał poświęcenia się malarstwu. Wczesną młodość spędził w Krakowie, gdzie zaangażowany był w prace konserwatorskie, a także realizowanie projektów wnętrz. W drugiej połowie lat 70. wyjechał z Polski, by móc studiować skandynawistykę na uniwersytecie w Göteborgu, a następnie germanistykę i historię sztuki na uniwersytecie w Innsbrucku. Na początku lat 80. poznaje malarza abstrakcjonistę Kajetana Sosnowskiego, a także dwukrotnie odwiedza Henryka Stażewskiego. Twórczość tych dwóch artystów w znacznej mierze uformowała jego myślenie o sztuce.

Kontakty z wykonywanymi przez nestora awangardy reliefami stały się zacznym do dalszych eksploracji na tym polu. Za początek jego właściwej artystycznej biografii należy uznać dopiero rok 1984, bowiem wtedy Nowacki podjął decyzję o skupieniu się wyłącznie na malarskim medium. Pierwsze reliefy powstały cztery lata później, a poprzedzone były konstruktywistycznymi eksperymentami. Podobnie jak jego mentor, Nowacki operuje geometrycznymi formami: kwadratami, okręgami i cylindrycznymi formami, uzupełnionymi o fragmenty listewek. Tym, co odróżnia reliefy Nowackiego od dokonań Stażewskiego, jest ich niezwykła dynamiczność oraz nieskrywana emocjonalność.

Podobnie jak wielu artystów pozostających wiernym abstrakcji geometrycznej, również Nowacki nie ucieka od standaryzacji. Na podobrazie z płyty piłśniowej, zawsze kwadratowej, o określonych wymiarach: 64 x 64 cm, 99 x 99 cm lub 100 x 100 cm, przykleja regularne pionowe drewniane listewki. Elementy wypukłe zawsze usytuowane są wertykalnie, tak aby nie rozpraszać widza. Owa powtarzalność świadczy o artystycznej konsekwencji, ale także o nieustającej potrzebie poszukiwania niuansów i nowych kombinacji.

Sztuka artysty pozwala się skupić na subtelnościach wizualnej struktury dzieł, w tym przypadku barwie i fakturze. Nowacki dobiera barwy z niezwykłą precyzją i skrupulatnością, każdy odcień jest niepowtarzalny, służy do pokrycia konkretnych boków listewek w określonej pracy. Listewki na każdym ze swych boków mają inną barwę, w obrębie jednego reliefu artysta używa od czterech do siedmiu różnych odcieni, które harmonijnie ze sobą współbrzmiają. Barwa zostaje uzupełniona możliwością wzbogacania tonów światłem, idea trójwymiarowości reliefów daje okazję igrania subtelnościami barwnymi, zmiennymi w zależności od wypukłości listewek czy cienia kryjącego się w interwałach między nimi.

Nowacki w przeciwieństwie do wielu twórców z kręgów abstrakcji geometrycznej celowo odrzuca perfekcyjność i aluzję do mechanicznego sposobu wykonania. Dbając o zachowanie przedmiotowości, materialności dzieła, eksponuje ciężar drewna, jego chropowatość i nieregularność. Dzięki temu celowemu zabiegowi zostaje podtrzymany rękodzielniczy wydzźwięk dzieł, który nadaje im intymny i osobisty charakter. Mimo całkowitego pokrycia drewna matową farbą wyczuwalny jest jego naturalny wygląd. Prace artysty implikują ruch widza, uwodzą i zachęcają do kontemplacji z różnych stron. Złudzenie poruszania się dzieł Nowackiego sugeruje „dynamiczne wrażenie rozszerzania się i zaciskania szeregów pionowych linii, co przywodzi na myśl rytm skurczów i rozkurczów w cyklu pracy pulsującego serca” (Hubertus Gaßner, katalog wystawy Andrzeja Nowackiego w Państwowej Galerii Sztuki w Sopotcie, Sopot 2017, s. nlb.).

12 †

**ANDRZEJ NOWACKI**

1953

**"Kompozycja po powrocie", 2000/2001**

akryl, relief/sklejka, 63 x 63 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Kompozycja po powrocie | A NOWACKI | 21.10.2000-1'

na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

**15 000 - 25 000 PLN**

3 400 - 5 700 EUR

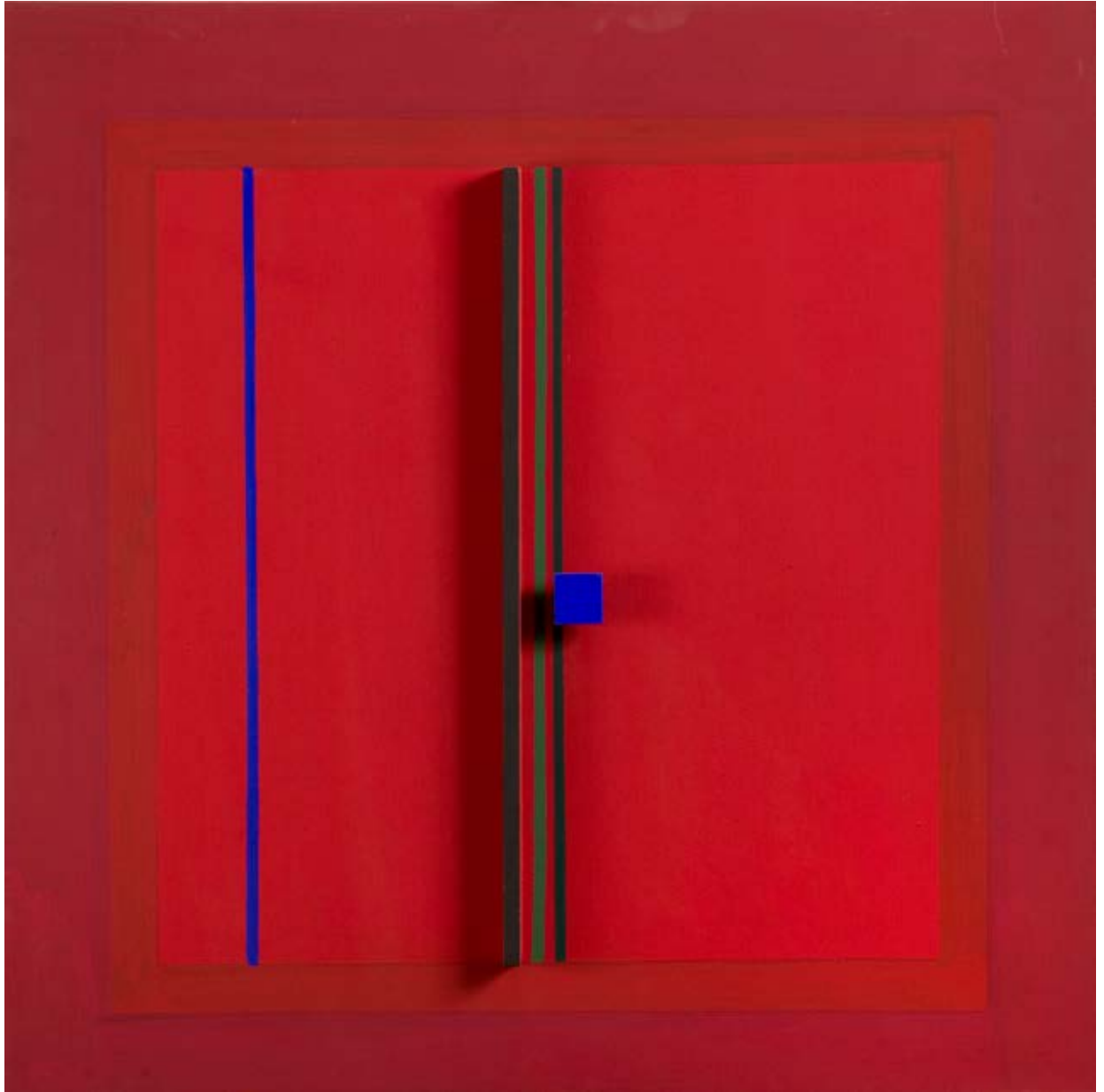
**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja instytucjonalna, Polska

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

**Bożena Kowalska**





13 †

## JAN BERDYSZAK

1934–2014

**Kompozycja**, 1979–1980

akryl/deska, 12 x 43 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'AKRYL | werniks olejny' 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1979–1980'

na odwrociu dedykacja: 'Drogiemu Heńkowi z gorącym podziękowaniem za wspaniałe oprawy szkicowników i bezinteresowną – a piękną przyjaźń przez lata z uściskami Pan J Berdy, Poznań 23 XII 1985'

estymacja:

**8 000 – 12 000 PLN**

1 800 – 2 700 EUR

**POCHODZENIE:**

dar od artysty

kolekcja prywatna, Poznań

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2016

kolekcja instytucjonalna, Polska



„Od wczesnych lat zajmowałem się wieloma dziedzinami sztuk – malarstwem, rzeźbą, architekturą, poezją, muzyką i dzięki temu właśnie zrozumiałem, że ‘zabudowujemy’ naszą intencją tylko część świata, podczas gdy większa jego część, ta pusta, zabudowuje się sama. W sztuce korzystamy z obu tych części”.

**Jan Berdyszak**

14 †

## **JERZY NOWOSIELSKI**

1943

### **Kobieta na plaży, 1946**

olej/tektura na płycie, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jerzy Nowosielski 1946 | Sygnuję na dublażu tekturowym | 1992'

estymacja:

**250 000 - 350 000 PLN**

57 000 - 79 000 EUR

#### **OPINIE:**

do pracy dołączony certyfikat autentyczności Fundacji Nowosielskich w Krakowie

#### **POCHODZENIE:**

Galeria Marek, Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa

#### **LITERATURA:**

Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, 2003, il. 57, s. 74





Jerzy Nowosielski, Bez tytułu, około 1945, Kolekcja prywatna, Polska

Wizerunek młodej dziewczyny w sportowym stroju to jeden z najbardziej rozpoznawalnych tematów malarstwa Jerzego Nowosielskiego. Właśnie taką postać, ukazaną na tle morskiego krajobrazu, widzimy na prezentowanej w katalogu pracy z lat 40. Tajemnicza, ubrana w typowy dla tej epoki kostium gimnastyczny dziewczyna zdaje się cieszyć promieniami słońca. Nie ma w niej nic perwersyjnego; nie widać charakterystycznego rozerotyżowania, jakże typowego dla postaci ukazywanych przez Nowosielskiego.

Potraktowana nieco sylwetowo rozmalowana postać emanuje pewnego rodzaju nieświadomą niewinnością, jaka cechowała siatkarki podczas meczu, które artysta umieszczał na wczesnych rysunkach z lat 40. i 50. XX wieku. Zdaniem Krystyny Czerni sportowa dyscyplina, której poddawane są kobiety portretowane przez Jerzego Nowosielskiego, mimo wielorakich konotacji, ma znamiona erotycznej przyjemności sprawianej samemu sobie.

„Tematyka sportowa jest próbą kompromisu z postulatami epoki, jednak przedziwne, akrobatyczne pozy dziewcząt, ich tajemnicza, erotyczna musztra – sugerują ukryte, podświadome znaczenia. Sportsmenki o ciężkich, masywnych ciałach mają w sobie jakąś patologię. (...) Niektórzy będą interpretować te prace w kontekście politycznym: jako metaforę zniewolenia, podporządkowania i władzy. Inni – jako sprzeciw wobec przaśnej, siermiężnej seksualności PRL-u, z jego proletariacką urodą krzepkich, wyzbytých kobiecości traktorzystek. Osobliwe, sportowe inscenizacje Nowosielskiego kryją w sobie jednak zbyt wiele widocznej przyjemności autora, by ich erotyzm można było uznać za ‘opozycyjny’. ‘Mnie sport interesuje jako manifestacja nagości – przyznaje malarz. Sport to jest zastępcza aktywność człowieka tęskniącego za autentycznym przeżyciem erotycznym’”.

Krystyna Czerni, Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego, Kraków 2011, s. 169



Jerzy Nowosielski, Dziewczynina, lata 50. XX w. Kolekcja prywatna, Polska

Jak mawiał Jerzy Nowosielski, kobieta była dla niego tajemnicą, a co za tym idzie, niegasnącym źródłem inspiracji i twórczych poszukiwań. Stąd też szczególne miejsce kobiet w twórczości tego artysty. Choć pochodziły li tylko z wyobraźni malarza, młode dziewczyny na jego płótnach otacza duszna atmosfera prześladowania czy zwyczajnego podglądactwa, które jest udziałem odstawiania co rusz innych aspektów ich kobiecości. Są jakby odrębnym gatunkiem – ich ciała są mocno zarysowane, mają charakterystycznie wydłużone kończyny, pociągłe twarze o owalnym kształcie, ciemne, migdałowe oczy. Długie, smukłe sylwetki postaci można przypisać wpływowi ikonopisarstwa. Natomiast wysublimowany erotyzm, spowijający kobiece przedstawienia Nowosielskiego, pochodzi z jego szczególnej, nieukrywanej fascynacji płcią przeciwną. W pracach artysty przyjmują najróżniejsze pozy – zawsze pełne wdzięku i zharmonizowane z otoczeniem. Co więcej, przestrzeń, w jakiej odnajdujemy malowane przez artystę dziewczyny, wydaje się z nimi współistnieć. Wymyka się zasadom perspektywy linearnej, co nie znaczy, że zastępuje ją jakiś inny konkretny system przedstawiania głębi. Artysta buduje przestrzeń z barw i form, łącząc płaszczyznowość obrazu z iluzorycznym trzecim wymiarem przedstawionej rzeczywistości. W prezentowanej pracy to postać dziewczyny – a nie żaden znikający punkt – zdaje się organizować strukturę obrazu. W późniejszej twórczości Nowosielski z coraz większym zdecydowaniem czynił z kobiecych ciał nadrzędny element kompozycji – element, który definiował przestrzeń i pozycję wszelkich innych form w dziele.





15 †

## **JERZY NOWOSIELSKI**

1923-2011

### **Akt na tle miasta, 1971**

olej/ płótno, 85,5 x 105 cm

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

estymacja:

**250 000 - 350 000 PLN**

57 000 - 79 000 EUR

#### **OPINIE:**

autentyczność pracy skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

#### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2009

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Ja stosunkowo mało grzeszyłem w moim życiu frywolnością seksualną. Kobiety zawsze były dla mnie wielką świętością. (...) gdybym się miał spowiadać, to ja w ogóle grzechów nieczystych w myśli nie popełniam. Bo na nieprzyzwoite obrazy nie patrzę z upodobaniem, tylko z przykrością. Mógłbym je oglądać bez szkody dla sumienia, tylko że mi się nudzi”.

**Jerzy Nowosielski**





„Pełna synteza spraw duchowych z rzeczywistością empiryczną dokonuje się właśnie w postaci kobiety (...). Jeżeli malarza interesuje problem cielesności, jakiś sposób łączenia spraw duchowych ze światem bytów fizycznych, to zupełnie naturalne jest, że zaczyna się interesować wyglądem kobiety”.

Jerzy Nowosielski



W płótnach Jerzego Nowosielskiego z lat. 70. pejzaż architektoniczny pojawia się w różnych kontekstach. Najczęściej stanowi tło dla charakterystycznych aktów – niewielki wycinek świata widocznego przez okno lub ujęte w perspektywie pasowej całe fragmenty miejskich kwartałów, gdzie na pierwszym planie pojawia się znienacka tajemnicza, rozneglizowana postać. Ukazane ulice i budynki zawsze poddane są stylizacji i geometryzacji, pozbawione cech indywidualnych wyobrażają bardziej archetyp miasta, krajobraz wyobraźni aniżeli konkretne miejsce. Na wielu obrazach pokazujących przestrzeń architektoniczną pojawiają się specyficzne, prostokątne, zazwyczaj ciemne okna. Ich tajemniczość otwiera pole do interpretacji, równocześnie są oczywiste dla tektoniki obrazu. Budynki o powtarzalnym rytmie okien, z jednej strony codzienne i prozaiczne, z drugiej poprzez swoją pustkę i ciszę przybierają niepokojący, oniryczny charakter.

Prezentowana praca należy do najbardziej rozpoznawalnego cyklu aktów na tle miasta. Budynki, mimo że odarte z detalu, mają charakterystyczne, rozpoznawalne bryły. Poprzez zastosowanie perspektywy zbieżnej artysta nadał przedstawionej okolicy cech trójwymiarowości i realności. Zdająca rozgrywać się w ponadczasowej przestrzeni scena urzeka sielankowym klimatem sennego, letniego popołudnia na jednym z miejskich placów.

Akt to emblemat Jerzego Nowosielskiego – naczelnego „voyera” współczesnego malarstwa polskiego. Zafascynowany kobiecym ciałem, niemalże od początku swojej kariery artystycznej, około 1950 rozpoczął poszukiwania plastyczne w obrębie kobiecego aktu, trzy lata po ukończeniu studiów malarskich w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pierwsze, realizowane w latach panowania socrealizmu, prace obrazowały w ciasnych kadrach zastygłe w ruchu sportsmenki o zgrzebnych sylwetkach i pełnych, masywnych udach; następnie, w okresie odwilży, figury uległy obowiązkowej geometryzacji, uproszczeniu i stylizacji, często przerysowane w konwencji prawosławnej ikony. W ciągu kolejnych dekad kobieta na obrazach Nowosielskiego przeszła ewolucję ku formie wyidealizowanej, wyzbytej z tożsamości – sprowadzonej do kilku powtarzalnych póz, skonwencjonalizowanego znaku, desygnującego męskie, heteronormatywne spojrzenie na piękną, wyzbytą z ziemskich przywar kobietą cielesność.

Kobiety w obrazach Nowosielskiego z czasem zaczęły być poddawane coraz dalej idącej, geometryzującej deformacji, a co za tym idzie – włączaniu ich ciał w kontekst sztuki sakralnej. Jan Gondowicz zauważył, że „w aktach kobiet ujawnia się też rychło modelowanie ciała na wzór obnażonych świętych męczenników w sztuce ikony: poziome linie obojczyków, elipsy wokół piersi, uwydatniona światłami muskulatura ujętego w owal, wpadniętego brzucha, jasne bliki ramion, łokci, bioder, kolan i kostek. Na wydłużonych ascetycznie figurach o nieproporcjonalnie drobnych dłoniach i stopach nawet majtki kostiumu kąpielowego przybierają formę antycznego perizonium (...). Śniade, zamknięte w sobie oblicza zdają się skrywać tajemnicę. Zaznaczone niekiedy plażowe czy łaźniakowe realia przedstawiają się w tym kontekście dziwnie niestosownie” (Jan Gondowicz, Jerzy Nowosielski, Warszawa 2006, s. 32).

16 †

## **JAN TARASIN**

1926-2009

### **Kompozycja, 1964**

olej/piótno, 60 x 75 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tarasin 64'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JAN TARASIN 64'

na odwrociu nalepka z DESA Works of Modern Art Foreign Trade Company

estymacja:

**150 000 - 250 000 PLN**

34 000 - 57 000 EUR

### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Warszawa

### **WYSTAWIANY:**

Jan Tarasin, wystawa indywidualna, Konstsalongen Kavaletten, Uppsala, 1966


### **LITERATURA:**

Jan Tarasin, katalog wystawy, Konstsalongen Kavaletten, Uppsala 1966, kat. 22

„Moje obrazy to są w końcu pejzaże panoramiczne, wnętrza, martwe natury. Chcę, by przedmioty – elementy moich obrazów były materialne i by różniły się między sobą, jak różnią się drzewo i woda. Jak w obrazach Vermeera. Staram się odkryć i zachować hierarchię, jaka istnieje w naturze”.

**Jan Tarasin**





W latach 60. XX wieku dzieło malarskie w twórczości Jana Tarasina staje się rzeczą-egzystencją. Autor wprowadza na płótnie podział na dwie przestrzenie, współistniejące, ale oddzielone od siebie jakby linią horyzontu. Krytycy wskazują, że malarz nawiązuje do ludzkiego poczucia istnienia na pograniczu dwóch sfery: materialnej ludzkiej rzeczywistości oraz sfery „poza”, tej niematerialnej. Według nich zdaje się unaoaczać odczucie dualizmu świata.

Prawdopodobnie punktem zwrotnym, który ukształtował całą późniejszą sztukę Tarasina, był wyjazd stypendialny do Azji w 1962. Artysta zwiedził Hanoi, Hajfong nad Zatoką Tonkińską i Pekin. Obcowanie z nieznaną wcześniej kulturą wpłynęło na jego postrzeganie przestrzeni w obrazie. Bogusław Deptuła we wspomnieniach o Janie Tarasinie pisat: „Tarasin (...) traktował malowanie jako narzędzie poznania i porządkowania świata. Świat – który jawił mu się jako nieustanny ruch i bałagan – porządkował swoimi obrazami, wprowadzając weń własny malarski rygor. Ale to właśnie w owym pierwotnym bezładzie tkwi siła, bałagan jest porządkiem tego świata, na co Tarasin łatwo się godził. Fascynowały go przedmioty – w nich widział główną składową otaczającą nas rzeczywistości. Zarazem w jego obrazach przedmioty te pojawiały się jako znaki, a nie konkretne rzeczy. (...) Tarasin wiedział, że nie opowie całej historii świata, nie takie były zresztą jego zamiary, mówił: 'To temat mnie wybrał, a nie ja temat. (...) Jeśli go człowiek przyjmie, mniej się szamocze, zaczyna się ze sobą zgadzać, nawet widzi w tym satysfakcję'” (Bogusław Deptuła, Wspomnienie o Janie Tarasinie, [www.dwutygodnik.com](http://www.dwutygodnik.com)).

W prezentowanej w niniejszym katalogu pracy z 1964 Tarasin stworzył symboliczny, na pół abstrakcyjny krajobraz, w którym materialność rzeczywistości wychodzi poza swoją sferę, przechodzi elementami przedstawionych przedmiotów w świat niematerialny. Przywiązanie autora do materialności podkreślała Magdalena Sołtys w kuratorskim tekście do wystawy „W czym rzecz? Jan Tarasin”: „Artysta skupiał uwagę na materialności wszystkiego, co w świecie istnieje, w tym natury. Życie urzeczowił poprzez włączenie go do sieci materialnych relacji. Z całą pewnością struktury i prawa natury wywyższał ponad wszelkie wzory kultury i cywilizacji. Właściwie wskazywał na ich pochodzenie – twierdził, że to natura formuje sens i logikę kultury. (Stąd wszechobecna biomorficzność, taki, a nie inny, charakter większości formalnych kompozycji)” (Magdalena Sołtys, W czym rzecz? O twórczości Jana Tarasina, katalog wystawy, Galeria Bardzo Biała, Warszawa 2013). Sam autor natomiast w 1975 w tekście „Horyzont” pisał tak: „Otaczający nas świat składa się z wielu nakładających się na siebie, przenikających się nawzajem, zwalczających się lub podporządkowanych sobie struktur. Ich wzajemne relacje, wypadkowe ich aktywności, splecione wątki ich powiązań, wielkość i rytm wprawiających je w ruch impulsów stanowią równie trudną do przeniknięcia, fascynującą i ograniczającą nas barierę jak otaczająca nas linia horyzontu. Wyrwanie się z jej zamkniętego kręgu odbiera nam definitywnie złudne poczucie centralnej pozycji w świecie”.





17 †

## JAN TARASIN

1926–2009

### "Sytuacja II", 1980

olej/ płótno, 115 x 89 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tarasin 80'

sygnowany, datowany, opisany i dedykowany na odwrociu:

'JAN TARASIN | 1980 "SYTUACJA" II |

Panu Franco Ferrucci | na pamiątkę spotkania | w Warszawie | Jan Tarasin | 11.XI.1981'

estymacja:

**160 000 – 240 000 PLN**

36 000 – 54 000 EUR

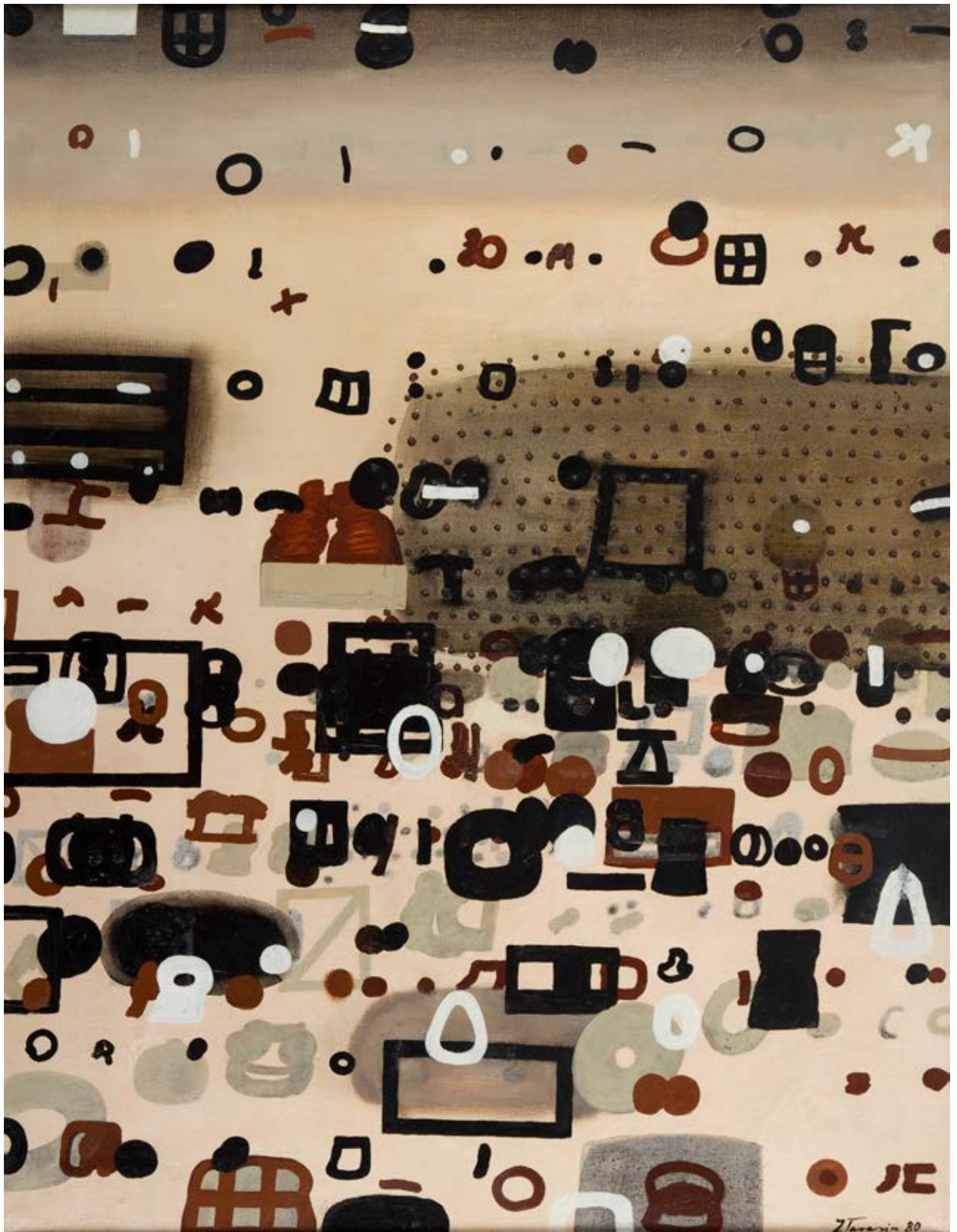
#### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Polska

„Sytuacja II” z 1980 roku to przykład niebywale rozpoznawalnego malarstwa Jana Tarasina, którego fascynacją stała się struktura obrazowa znaku jako elementu komunikacji wizualnej. Zawieszane w nierzeczywistych przestrzeniach, nieraz uporządkowane z pomocą równoległych linii niczym „rzeczy na półkach”, przedmioty-znaki wypełniają „linijki” obrazów-listów. Choć samego siebie Tarasin określił „buchalterem, który zapisuje wszystkie możliwe, niekończące się sytuacje”, oryginalna koncepcja tego artysty miała swoje źródło w azjatyckim liternictwie. Motywy w obrazach Tarasina są bardzo zróżnicowane: przypominają formy organiczne, piktogramy, litery, proste figury geometryczne, łuki, owale, kwadraty, krzyże, koła, kropki i kreski występujące w wielu kombinacjach. Złożone w obrębie jednej, organicznej i uporządkowanej struktury obrazu stają się znakiem rozpoznawczym artysty, jego „idée fixe”. Dla artysty malarstwo to ukazywanie ruchu sprzecznych sił, ciągłej zmienności, budowanie układów części pozostających ze sobą w różnych związkach. Zanim Tarasin doszedł do formuły malarstwa jako przedstawiania systemu uporządkowanych w chaosie znaków, prowadził wieloletnie studia nad formami natury, zapisywane w swoich „Zeszytach”.



18 †

**JADWIGA MAZIARSKA**

1913-2003

**Bez tytułu**, 1980

olej/piótno, 100 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jadwiga | Maziarska | Kraków, 1980 r.'

estymacja:

**50 000 – 80 000 PLN**

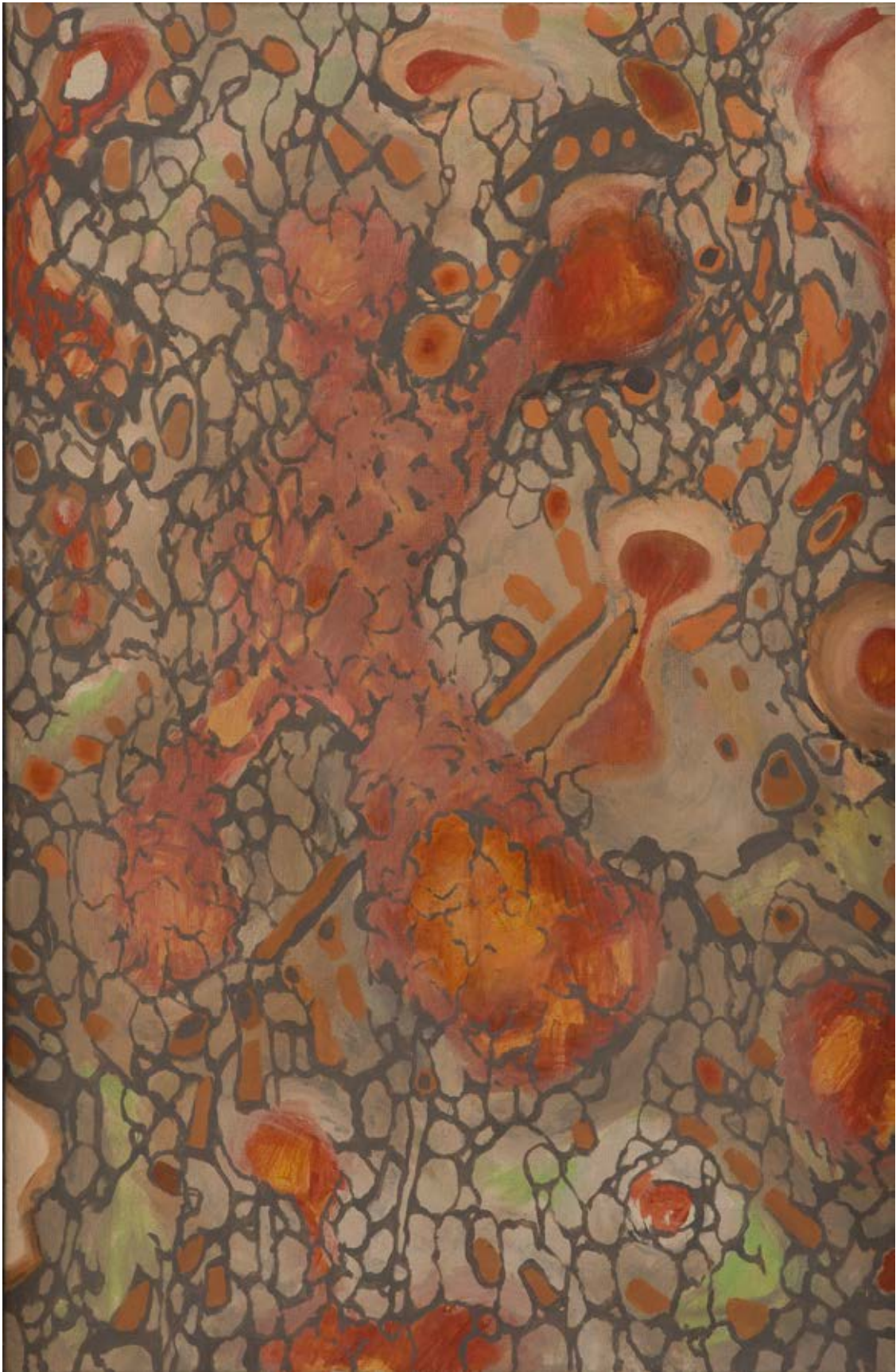
11 300 – 18 000 EUR

**OPINIE:**

do pracy dołączona ekspertyza Barbary Piwowskiej

„Abstrakcja mieści się w naturze bardzo głęboko. Przeczuwam, że wiedzano o tym od dawna, symbolizując to wartościami liczb. Wyraz tego mniemania pozostał w sztuce. W wielu epokach doceniano abstrakcję. I oczywiście jest to w sztuce współczesnej – otwartej na tak wiele możliwości. Bardzo ją sobie cenię”.

**Jadwiga Maziarska**



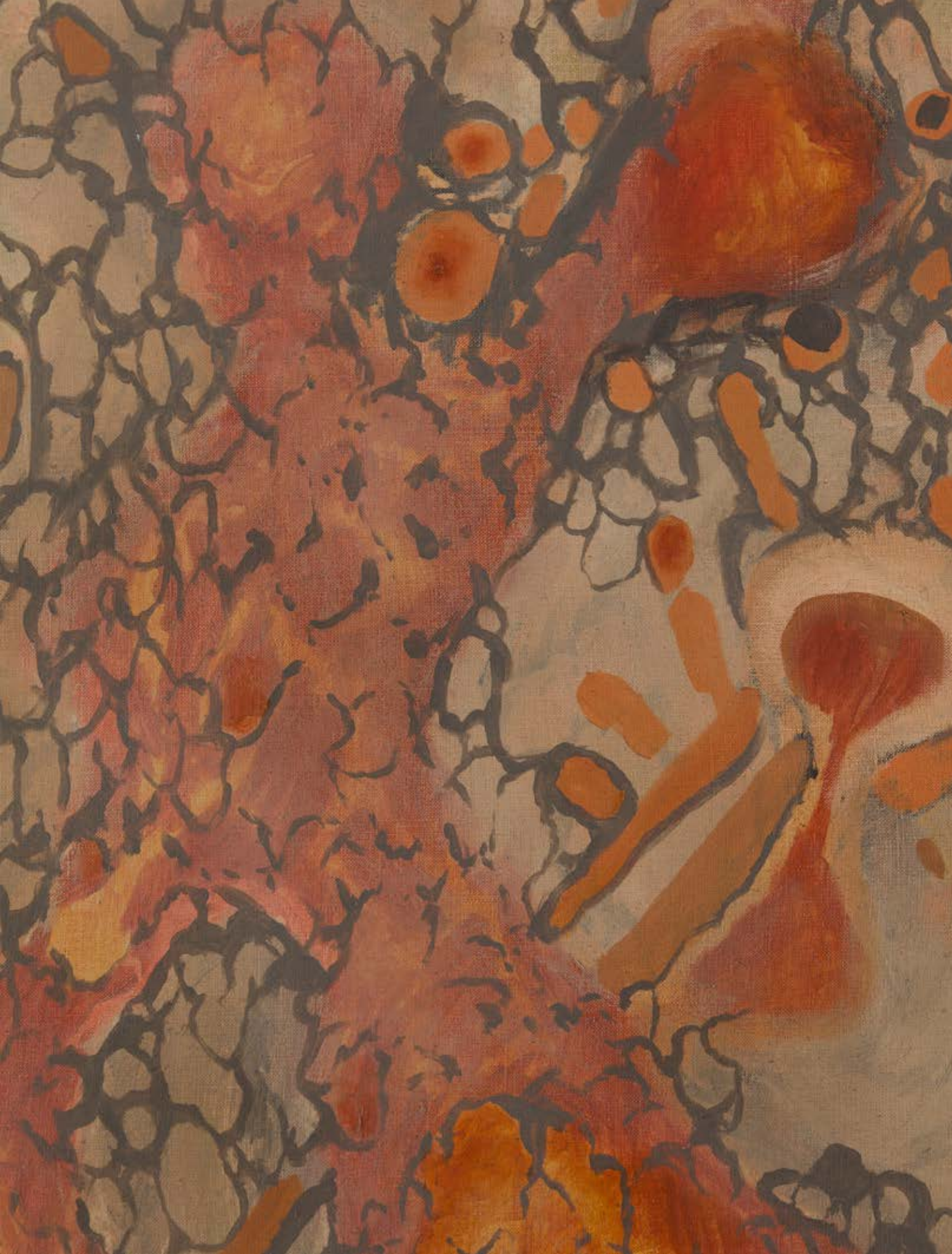
# NIESFORNA MATERIA

Jadwiga Maziariska uznana jest za jedną z prekursorów malarstwa materii w Polsce. W przeciwieństwie do innych artystów, którzy również prowadzili eksperymenty z tąszczyzmem, autorka wielu przełomowych kompozycji odrzuciła przypadek jako formę ekspresji. Prezentowana praca pochodzi z początku dekady lat 80., kiedy Maziariska swoją uwagę skierowała ku refleksjom nad kolorem. Pochodzące z tego okresu obrazy różnią się od wcześniejszych prac, utrzymanych w raczej monochromatycznej palecie.

Prezentowane płótno zaskakują feerią harmonijnie zestawionych kolorów. Widoczna staje się również fascynacja barwą jako środkiem organizowania kompozycji, budowania napięć pomiędzy poszczególnymi elementami. Krytycy zwrócili uwagę, że prace z lat 80. sprawiają wrażenie swobodniejszych i pogodniejszych. Można stwierdzić, że artystka pewna już swego programu, konsekwentnie realizowanego przez kilka dekad, w końcu pozwoliła sobie dać wyraz radości tworzenia i wolności, którą tak skrupulatnie sobie wypracowała.

Jadwiga Maziariska dążyła do kontroli nad niesforną materią, poddawanej przemyślanej obróbce. Zamiast gwałtownego rozlewania farby i nakładania materii zamaszczym gestem, w odniesieniu do swojej twórczości używała słowa „konstruowanie”. Wskazywało to na intelektualny i eksperymentalny aspekt działań z materią. Co więcej, poprzez odniesienia do tekstów kultury, czynność konstruowania wskazuje na pewien sprawczy i aktywny aspekt procesu powoływania dzieła sztuki do życia. Przywiązanie do precyzyjnego operowania językiem świadczy o kultywowaniu konstruktywistycznej tradycji. Jednocześnie w pracach Maziariskiej dostrzec można wizualne powinowactwo ze światem organicznym, obserwowanym pod lupą czy mikroskopem. Owe podobieństwo artystka uzasadniała wewnętrzną potrzebą uchwycenia pewnych reguł rządzących istnieniem żywych organizmów. Nie miało to jednak charakteru naśladownictwa, lecz raczej poszukiwania coraz nowszych form, wykraczających ponad to, co nas otacza.

Jadwiga Maziariska należała do II Grupy Krakowskiej oraz kręgu twórców skupionych wokół Tadeusza Kantora. Świadomie unikała rozgłosu i nadmiernego komentowania swojej twórczości, wierząc, że ta powinna bronić się sama. Spowodowało to wieloletnie marginalizowanie jej dorobku artystycznego, często postrzeganego jako niespójny i niezrozumiały. Pozornie na wskroś abstrakcyjna sztuka Jadwigi Maziariskiej stanowiła wyraz najgłębszych myśli i uczuć artystki i wynikała z przeświadczenia o jedności człowieka ze światem. O swoim doświadczeniu malarskim pisała następująco: „Nie przedstawiam realnych wariantów materii. Nie wymyślam. Odkrywam. Uznaję konstrukcję. Obrazy maluję, gdy pojawia się impuls - wtedy, gdy pojawia się iluminacja. A może nie podlegam także czasowi? Istnieje on przecież za sprawą obrotów Ziemi” (Jadwiga Maziariska, [red.] Józef Chrobak, katalog wystawy, Kraków 1991, s. 57).



19 †

**ERNA ROSENSTEIN**

1913-2004

**"Przemiana"**, lata 70. XX w.

olej/piótno, 25 x 21 cm  
sygnowany p.d.: 'E. Rosenstein'  
opisany na odwrociu: 'PRZEMIANA | E. R.'

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

13 500 - 18 000 EUR

**POCHODZENIE:**

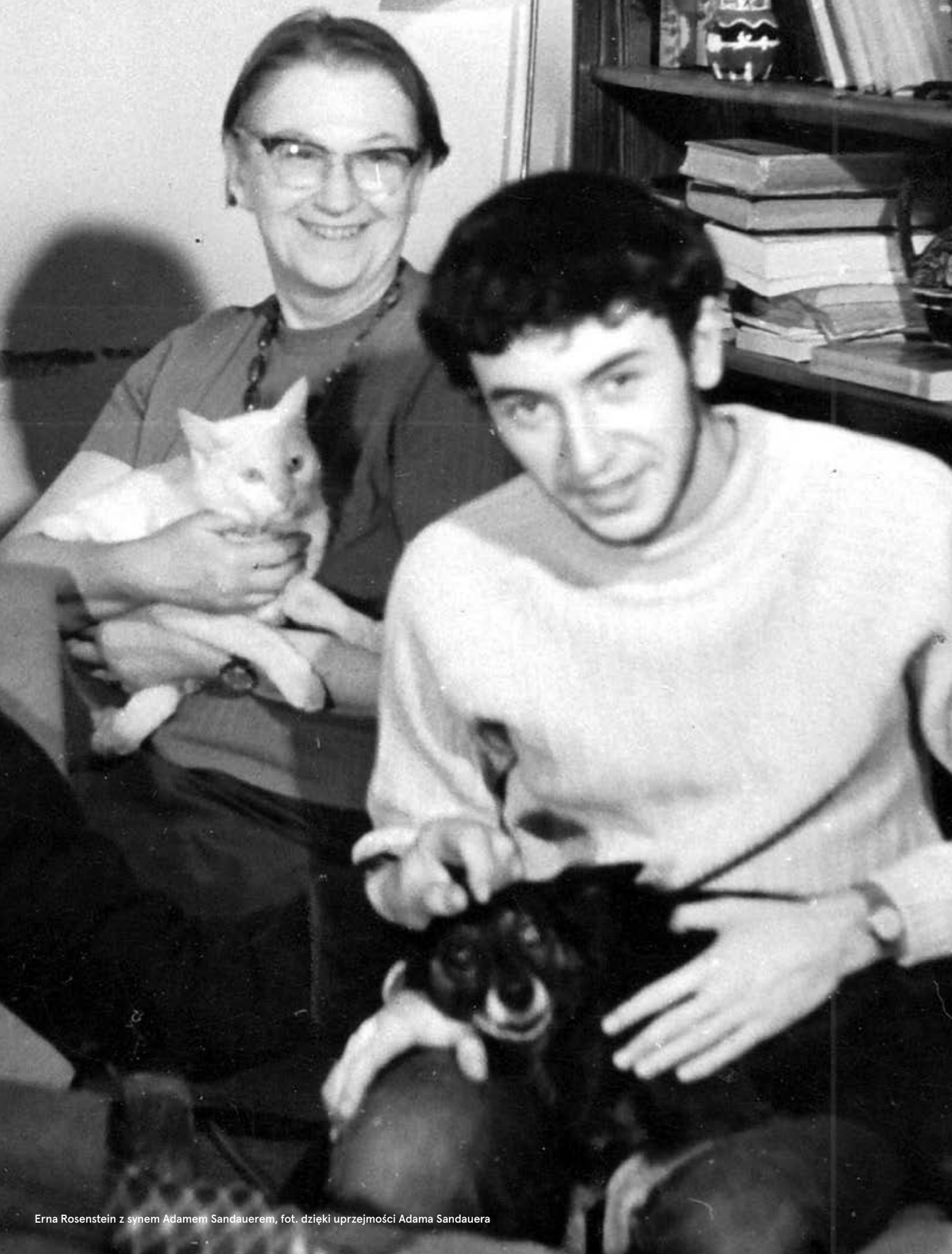
kolekcja Jadwigi Maziarskiej, Kraków  
kolekcja prywatna, Kraków  
Polski Dom Aukcyjny, Kraków, 2018  
kolekcja prywatna, Polska

„Kreska rani powierzchnię, która zaczyna świecić i mieć kolor.  
Jakbym zadrapała. Kreska jest przerwaniem pewnej ciągłości, pro-  
mieniuje jak rana. Jest to wejście w głąb przestrzeni. Rozdarcie”.

**Erna Rosenstein**







Erna Rosenstein z synem Adamem Sandauerem, fot. dzięki uprzejmości Adama Sandauera



Podobnie jak w przypadku wielu innych surrealistek, dorobek Erny Rosenstein przez wiele lat marginalizowano. Choć aktywnie działała w najważniejszej powojennej grupie artystycznej w Polsce, jej prace w początkach XXI wieku stanowiły dla historyków i miłośników sztuki prawdziwe novum. Odkrycie licznych „nowych” twórczyń XX-wiecznych wiązało się z licznymi próbami odkłamywania dzieł malarstwa, polegającymi na oddaniu sprawiedliwości zapomnianym autorkom. Przemilczane lub sprowadzane do roli żon, muz i kochanek wielkich mężczyzn, zaczęły pojawiać się w coraz liczniejszych publikacjach. Dzieła surrealistek, takich jak Dora Maar czy Lee Miller, niewarte uwagi dla ówczesnych krytyków, obszernie zinterpretowano, opisano i zaprezentowano światu. Podobnie stało się w przypadku Erny Rosenstein, która za sprawą ponownego odkrycia siedem lat po śmierci, obecnie sytuuje się w czołówce najważniejszych i najbardziej znanych nazwisk polskiej współczesności.

Z dzisiejszej perspektywy niezrozumiałe pominięcie twórczyń, a następnie przywrócenie im należytej pozycji stworzyło potrzebę napisania nowej historii sztuki. Wiązało się to z rehabilitacją wyrazów ekspresji, które uważano za niepoważne: drobnych asamblaży, kolaży, rysunków, fotografii, obiektów. Podwójnie wiąże się to z pracami Rosenstein, którą artystyczne wybory wiodły zarówno poprzez meandry wewnętrznych przeżyć, emocji i wspomnień, jak i do przypadku. Malowała obrazy i wykonywała obiekty, które miały zaczarować rzeczywistość i oddać niesamowitość dnia powszedniego. Dzięki swoim dziełom afirmowała upływający czas i chwyciła chwilę skazaną na zapomnienie.

Dla autorki wybór nadrealizmu był kwestią nie tylko estetyki, lecz także polityki. Jak napisała Agnieszka Taborska, „We Francji lat 40. i 50. tradycji surrealistycznej zagrażał jedynie triumfujący egzystencjalizm. Komunistyczne władze widziały w wyrotowym humorze i poetyce snu niebezpieczeństwo dla systemu. Uprawiana w takich warunkach sztuka – choć w swej naturze bardzo prywatna – stanowiła wyraz odwagi” (Agnieszka Taborska, „Zamknęłam oczy – chcę widzieć”, czyli sztuka Erny Rosenstein, „Dwutygodnik”, czerwiec 2011, nr 58).

Podobnie jak Rimbaud, Rosenstein wierzyła, że spojrzenie w siebie jest ważniejsze niż obserwacja zewnętrznego świata. Tak też jej malarstwo, którego doskonały przykład stanowi prezentowana kompozycja, służyło roli swoistego katalizatora: unaoczniało najsilniejsze emocje, wyobrażenia i inne procesy zachodzące w psychice. Tę samą rolę obrazy pełnią dla odbiorców: zachęcają do podążania fantastyczną ścieżką, którą wyznacza charakterystyczna, kręta kreska i dukt pędzla wybitnej artystki. Ważnym tropem, który odnajdujemy w prezentowanej kompozycji, jest rysunek tuszem, definiujący subtelnie malowane plamy koloru.

Kluczem do interpretacji zdaje się rysunek automatyczny, specyficzny sposób pracy z podświadomością, uprawiany przez francuskich surrealistów. Gdy Dorota Jarecka i Barbara Piwowska próbowały uchwycić rolę podświadomości w dziełach Rosenstein, pisały: „Według znanej analizy Freuda nieświadomość sama dąży do powtórzeń, a to, co wyparte, wydobywa się na powierzchnię świadomego pod wpływem zewnętrznych bodźców. Twórczość Rosenstein rozpięta jest między pracą świadomości, która ocala integralność jednostki, chroniąc ją przed osunięciem się w niemoc i melancholię, a tym obszarem, którego skontrolować ani nazwać się nie da, który wciąż wyłania z siebie to, co nowe i nieznanne” (Dorota Jarecka, Barbara Piwowska, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 9).

20 †

## **KAJETAN SOSNOWSKI**

1913–1987

### **Bez tytułu, 1960**

olej, technika własna/ płótno, 100 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kajetan 1960'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'G/OVI - 64/2 - 33 | KAJETAN SOSNOWSKI | GENEVE 1960 | 100 x 65 | olej'

estymacja:

**45 000 - 70 000 PLN**

10 100 - 15 700 EUR

### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Szwajcaria


kolekcja instytucjonalna, Polska

„Czy to możliwe, aby nasz Sosnowski odkrył naprawdę nowe światło, to jest nową jego zjawę malarską? (...) To, co maluje, światło, ujął malarsko w sposób niepraktykowany, bo ujrzał je inaczej: jakby je zgarnął z oczu impresjonistów, skupił i tę rzeczywistość trudno uchwytną wtopił we wnętrze obrazu żeby przebijało przez farby...”

**Julian Przyboś**







Wykonana niekonwencjonalnymi metodami kompozycja to obraz autorstwa jednego z najoryginalniejszych polskich artystów awangardowych, Kajetana Sosnowskiego. Artysta wykonał go w 1960, kiedy przebywał w Genewie, gdzie do 1961 pracował jako konsultant przebudowy wnętrza Pałacu Narodów na zaproszenie ONZ. We współpracy z Charlotte Perland opracował tam dwie wersje rozwiązania malarskiego ściany długości 130 m. Jedna z nich została zaakceptowana przez Jeana Cassou, powołanego przez organizatorów na eksperta.

Choć przypomina jeszcze na poły figuratywne „Erotyki”, obraz z 1960 był jedną z tych prac, której następstwem była słynna seria „Obrazów pustych”. O twórczości z tego okresu artysta pisał: „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 gorącej 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. Mógłbym przyrównać to tylko do ciszy, w której istnieją warunki do nasłuchiwania. Teraz wydaje mi się oczywistym fakt, że aby coś zobaczyć czy usłyszeć, należy resztę wyeliminować zupełnie, jak w radioodbiorniku. Milczenie i tajemnicza przestrzeń to miejsce do sformułowania spraw nowych, a docieklivość ludzka jest tak silna, że podejmie ryzyko spojrzenia w przepaść wszelkich obszarów myśli” (Kajetan Sosnowski we wstępie do katalogu wystawy indywidualnej w galerii „El” w Elblągu, Elbląg 1962).

Start artystyczny Kajetana Sosnowskiego, podobnie jak wielu innych twórców, przypadł na okres, w którym sztuka polska wydobywała się z oków socrealizmu. Żelazna kurtyna dość skutecznie izolowała polskich artystów od światowego dyskursu o sztuce. Nie dziwi więc, że w zdominowanej przez kapistów Polsce, Kajetan Sosnowski jako pierwszy cykl obrazów stworzył „Pamiętnik liryczny” – kompozycje w pełni figuratywne. Wkrótce jednak poszukiwania własnej koncepcji malarskiej doprowadziły artystę do szybkiej dematerializacji przedmiotu i pogłębiające się abstrahowanie. Pierwsze dojrzałe serie to „Epitafia” (1957), „Erotyki” (1958), seria „Kompozycje w białym” (1957–1959) i „Obrazy biblijne” (1959–1960). Charakteryzuje je pogłębiająca się asceza użytych przez Sosnowskiego środków. Kolejnym etapem jego twórczości były już „Obrazy puste” wykonane – podobnie jak prezentowana kompozycja – bez użycia pędzla. Kajetan Sosnowski uporczywie poszukiwał w malarstwie prawdy obiektywnej, czyli tej, którą odkrywa nauka, oparta na wierze w energetyczną istotę bytu, nieograniczone możliwości przeobrażenia ludzkiej mentalności, bezinteresowność w służeniu idei, pewnego rodzaju pogardę dla dóbr materialnych, a nade wszystko kult pracy.

21 †

## **TERESA PAĞOWSKA**

1926–2007

**"Wielki spacer" ("Cienie na plaży"), 1995**

akryl, tempera/ptótno, 160 x 135 cm

sygnowany i datowany na odwrociu na blejtramie:

'TERESA PAĞOWSKA 95 (CIENIE NA PLAŻY) | WIELKI SPACER'

na odwrociu naklejka z wystawy z Muzeum Narodowego w Poznaniu

estymacja:

**250 000 – 350 000 PLN**

57 000 – 79 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Warszawa

**WYSTAWIANY:**

Teresa Pağowska. Malarstwa, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 10.10–7.12.2003

„W mojej podświadomości rodzi się obraz. On we mnie istnieje.

Poprzez błędzenie, uparte szukanie, ośmielanie wyobraźni,

ryzyko – zaczynam uzyskiwać precyzję widzenia”.

**Teresa Pağowska**





# OBRAZ RODZI SIĘ W PODŚWIADOMOŚCI

Teresa Pągowska w jednym z wywiadów powiedziała: „Staram się jak najoszczędniej- szymi środkami powiedzieć jak najwięcej”. Krótkie stwierdzenie doskonale oddaje charakter tego malarstwa, które ucieleśnia złotą zasadę modernistów: mniej znaczy więcej. Redukcjonizm środków wyrazu u Teresy Pągowskiej nie miał jednak charakteru puryzmu, który stosowali abstrakcyjniści. Formuła sztuki tej artystki zdaje się raczej operować subtelnymi niedopowiedzeniami i afirmować materię malarstwa jako taką. To właśnie z tego wynika ekspozycja surowego płótna i czystego koloru, którego plamy układają się w syntetyczne, figuratywne sceny i tematy. „Wielki spacer” ukazuje zasugerowane postaci w ruchu. Ciepłe czerwienie i pomarańcze w poszczególnych miejscach sugerują ciało, natomiast linie biegnące w różnych kierunkach – ruch rąk lub nóg.

Ważnym momentem w klarowaniu się niepowtarzalnego stylu stał się rok 1958, kiedy jako docent rozpoczęła pracę asystentki prof. Piotra Potworowskiego na swej macierzystej uczelni w Gdańsku. Twórca, który powrócił do Polski po niemalże dwudziesto- letnim pobycie za granicą, został nauczycielem i przyjacielem artystki. Pod jego wpływem porzuciła opisowość na rzecz malarskiej syntezy, skupienia na ży- ciu wewnętrznym. Starła się oddać specyfikę każdego stanu emocjonalnego poprzez uproszczenie form oraz przy pomocy minimalistycznej poetyki koloru. Tadeusz Konwicki, charakteryzując sztukę Pągowskiej, napisał: „najwcześniejsze jej obrazy korzą się jeszcze przed kolorem. Kolor jest tam rogatekowym wstępem do świata malowania. Później Pągowska nabiera śmiałości, odrzuca zabawę w estetyczność, zaczyna szukać ascezy, która jest funkcją dojrzałego wyboru” (Tadeusz Konwicki, Teresa Pągowska. Malarstwo, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1966). Twórczość artystki cechuje nieprzeciętna wrażliwość kolorystyczna, przejawiająca się nie tylko w subtelnym doborze barw, lecz także w kwestii wyważenia czy wręcz oszczędności jej manifestowania. Cechą charakterystyczną prac autorki było bowiem pozostawianie połaci pustego, nawet niezagruntowanego płótna. Sub- telnym półtonom barw towarzyszy więc surowa faktura podstawowego malarskiego podłoża. Pągowska nie tylko świadomie doбираła środki formalne, lecz także z konse- kwencją sięgała po istotne dla niej wątki osobiste.

W 1963 zaprezentowała swoje prace w paryskiej Galerie Charpentier; był to okres poszukiwań grupy Realites Nouvelles i Nouvelle École de Paris, do których artystkę zaliczano. W centrum jej zainteresowań zawsze pozostawał człowiek, często uchwyco- ny w intymnych sytuacjach. Obok postaci wielokrotnie ukazywanych w dynamicznych, roztańczonych pozach malarka tworzyła także statyczne kobiece akty. Silnie zdefor- mowane sylwetki, pozbawione rysów twarzy, osadzała w odrealnionej i niezdefinio- wanej przestrzeni. Właśnie neutralność lokalizacji figur i ich zniekształcanie czynią je sugestywnymi portretami psychologicznymi. Cytowany wcześniej Konwicki w aktach autorki dostrzegał „ciało ludzkie widziane z zewnątrz i zarazem od wewnątrz, ciało podziwiane i wielbione jako kształt piękna, a jednocześnie ochłap rozdarty przez nieodkryte zagrożenie, zgangrenowany przez niezidentyfikowaną chorobę”.



22 †

## **LEON TARASEWICZ**

1957

**Bez tytułu**, 2019

akryl/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'L. Tarasewicz 2019 | Acrylic on canvas | 50 x 50'

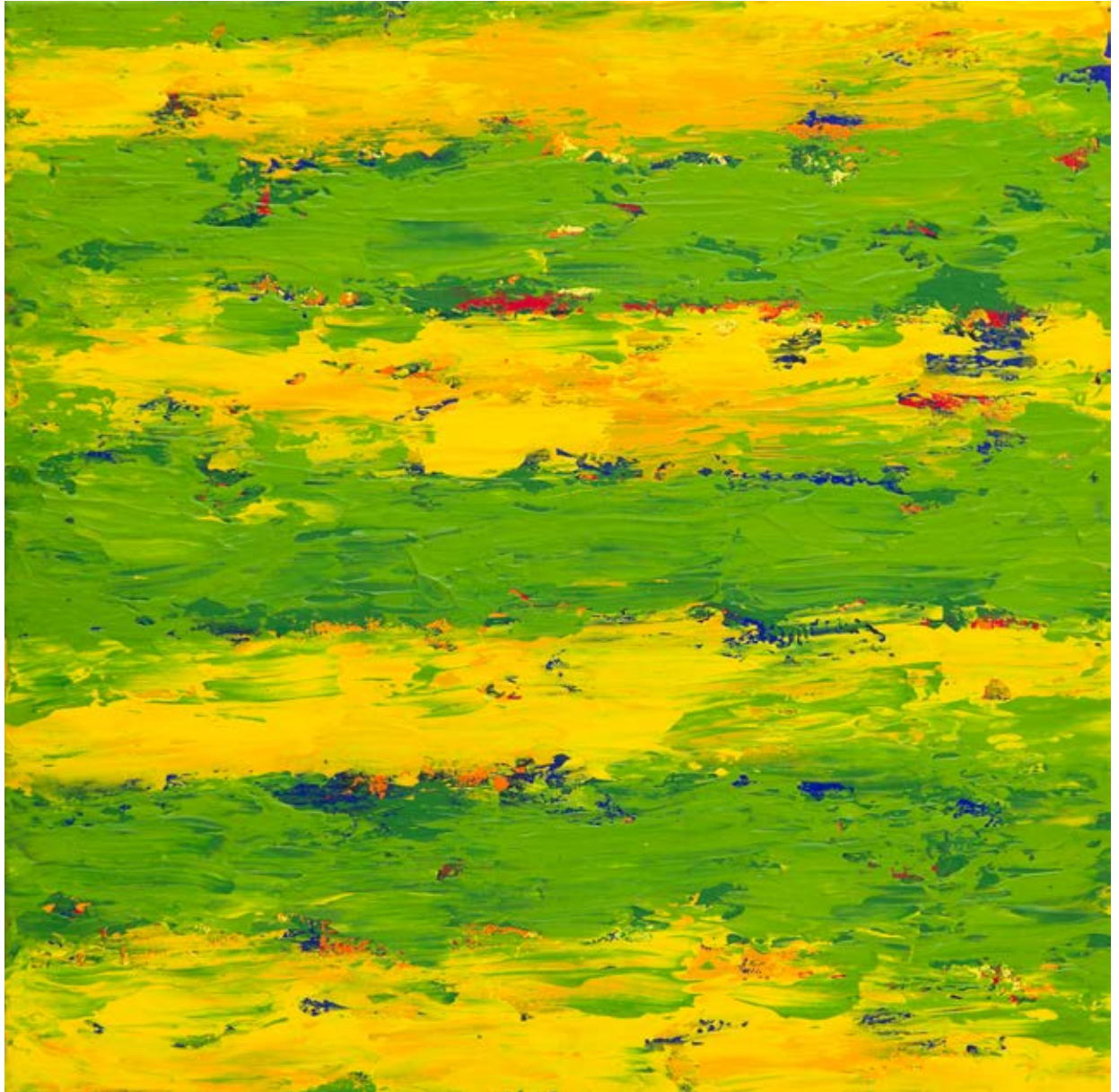
estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 500 - 6 800 EUR

„Leon Tarasewicz jest malarzem doskonałym i malarzem ponad wszystko. Znaczący to między innymi tyle, że wszelkie pozamalarskie konteksty są dla jego twórczości tak naprawdę mało istotne. Dogłębnie zrozumiał on bowiem istotę działania obrazem: płaszczyzną, kolorem, jego światłem, układem form, ideą plastyczną, a więc czymś, co tkwi w myśli, ale nigdy nie przekłada się na słowa”.

**Łukasz Górczyca**



23 †

## **LEON TARASEWICZ**

1957

**Bez tytułu, 1993**

akryl/plótno, 190 x 130 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 1993'

estymacja:

**100 000 - 150 000 PLN**

22 500 - 33 700 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2010

kolekcja prywatna, Polska

„W malarstwie najbardziej lubię ten moment, kiedy w trakcie pracy powstaje nowy obraz; jego pojawienia się jeszcze przed chwilą nie oczekiwałem. Nie idzie tu o przypadkowość, ale o sam proces, którego nie jest się w stanie ani przewidzieć, ani skontrolować, dążąc do celu, jaki sobie założyłem”.

**Leon Tarasewicz, 1998, fragment pracy doktorskiej**





Leon Tarasewicz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, fot. Grzegorz Dąbrowski / Agencja Gazeta



„Leon Tarasewicz rozwiązuje w praktyce teoretyczny dylemat, który niejednemu spędza sen z oczu – czym jest malarstwo, czy jest sens je dalej uprawiać, a jeśli tak, to co malować na obrazach? W odpowiedzi na te pytania Tarasewicz maluje. Co maluje? Nic. Kładzie kolory na płótnie, a ostatnio i na ścianach, co złośliwie określa się mianem tapety. Tematów na tapecie nie widać, a nawet mniej.

Dziesięć lat temu można było na jego obrazach rozpoznać pierki, gałęzie, ptaki, drzewa, góry. Teraz widać już tylko paski. W XX wieku okresy zachwytu dla abstrakcji występują na przemian z okresami jej potępienia, co przypomina trochę pasiastą kompozycję z obrazu Tarasewicza. Obrazy bez treści łatwo poddają się manipulacjom ideologicznym. Raz widzi się je jako symbol wyzwolenia (od figuracji), innym razem abstrakcja, zwłaszcza ta oparta na geometrycznych podziałach, uchodzi za symbol zniewolenia – ugrzęźnięcia w schemacie.

Sposób rozumienia zależy od warunków politycznych, filozoficznej mody. W roku 1915 w Rosji abstrakcja geometryczna mogła być symbolem wolności. W roku 1984 w Polsce pokazywana w oficjalnych salonach kojarzyła się z konformizmem. Rzeczywistość domagała się oceny, a tu sztuka nie wyrażała nic prócz ładu i porządku. Dzisiaj obserwujemy wiek XX z dystansem. Wydaje nam się, że już nie damy się oszukać. Jeśli jednak w obrazach Tarasewicza nie zobaczymy ani płaskiego schematyzmu, ani szczególnej manifestacji wolności twórczej, to cóż zobaczymy? Może się tak zdarzyć, że nie będzie to nic prócz kolorowych pasków. A co można ciekawego powiedzieć o paskach?

Od piętnastu lat – najstarszy obraz pochodzi z roku 1983, czyli rok przed ukończeniem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – Tarasewicz maluje obrazy, o których niewiele da się powiedzieć ponadto, że są doskonale skomponowane, piękne w kolorach, że są dowodem niespożytej energii twórczej. Widać, że są malowane z inspiracji naturą.

Tarasewicz (ur. 1957) w warszawskiej ASP studiował u Tadeusza Dominika. Jest też w jego sztuce pokrewieństwo z malarstwem Stefana Gierowskiego oraz amerykańskimi malarzami abstrakcyjnymi, jak Mark Rothko czy Barnett Newman, operującymi syntetycznymi formami w wielkiej skali. Rozmach, jaki ma Tarasewicz, to także zasługa czasu, w którym debiutował – wielkie formaty w Polsce pojawiły się wraz z falą 'nowego dzikiego' malarstwa w latach 80. Widać, że droga Tarasewicza nie idzie jednostajnie w górę. Najlepiej było wtedy, kiedy szedł za swoją własną naturą, a leży w niej zapewne

skłonność do powielania motywów, rytmiczności form, sugerowania nieskończoności. Może jest w tym odbicie unizmu Władysława Strzemińskiego? Patrząc na to, co artysta stworzył w ciągu ostatnich lat, można powiedzieć, że jest dzisiaj na szczycie. Teraz maluje obrazy kwadratowe i pokryte poziomymi pasami w kilku kolorach. Bywa, że pasy znikają. Wygląda to tak, jakby przesuwały się przed naszymi oczami z potworną szybkością, która sprawia, że wszystko się zlewa w kolorową smugę, o przewadze jednego tonu i temperatury. Wewnętrzne podziały zanikają, zostaje sama przelewająca się po powierzchni oleista magma. Wyglądają tak, jakby były pastiszem malarstwa Cybisa. Są tak samo ciężkie od farb, pokryte ich tłustą, nierówną skorupą. Tyle tylko, że tę straszną pracę przetransponowania kształtów widzianych przedmiotów na obraz, która tyle przemyśleń i cierpień kosztowała Cybisa, Tarasewicz zdaje się ignorować. Dopowiada tu coś od siebie – brutalnie, ale może i słusznie – przecież nie chodziło i nie chodzi tak naprawdę o nic innego, tylko o przyjemność z nakładania kolorów na płótno i oczekiwania, co z tego wyniknie.

Sen o namalowaniu świata w jeden właściwy sposób już dawno minął. Tarasewicz, który wciąż znajduje upodobanie w pokrywaniu kolorowymi paskami powierzchni ścian i filarów, w latach 1998–99 namalował serię raczej niewielkich obrazów. Zmniejszył radykalnie format płócien, tak jakby miał świadomość, że to, co maluje, to i tak jest zawsze fragment. Fragment tego, co się widzi, i tego, co by się chciało namalować. Można więc spokojnie malować małe obrazy. I tak ogarniają one mniej więcej tyle co ogromne – czyli prawie nic. Przeglądając się tym paskom, odkrywamy jeszcze jeden dowód na takie poczucie własnej podrzędności wobec tego, co się maluje. Zwłaszcza w malarstwie ściennym Tarasewicza widać mechaniczność położenia farby. Jest w niej pewien zamiar – mechaniczność pozwala zapomnieć o ręce malarza. To tak, jakby nie on nałożył paski na ścianę o przygotowanym odpowiednio gruncie, ale jakieś kolorowe pasma nie bardzo wiadomo skąd, przypadkiem odbiły się na ścianie. Gdzieś tutaj należy szukać klucza do tego malarstwa. Wyraża się w nim postawa artysty wobec świata i natury. Postawa raczej podporządkowana i skromna – malarz to tylko obserwator, który nigdy nie ogarnie całości. To, co jest w stanie zrobić, to schwytać trochę koloru, a może chodzi po prostu o światło. Dla tych, co lubią wzniosłe słowa, można by to ująć tak – Leon Tarasewicz jest kimś bardzo pokornym, kto tylko ustawia swoje płótna tak, by padł na nie strumień światła biegnący przez świat”.

Dorota Jarecka, Zaklinacz Pasków. Wystawa Leona Tarasewicza w warszawskiej Zachęcie, „Gazeta Wyborcza”, 19.03.1999

24 †

**TADEUSZ DOMINIK**

1928-2014

**Kompozycja**, 1970

olej/piótno, 72 x 100 cm  
sygnowany l.d.: 'Dominik'

estymacja:

**30 000 - 50 000 PLN**

6 800 - 11 300 EUR

„To jest moje marzenie, żeby mój obraz był przyjacielem człowieka, że to nie jest dekoracja mieszkania, ale to jest coś, z czym się chętnie przebywa. Co działa dobrze, bo to jest w domu, gdzie człowiek dobrze się czuje, najlepiej. I obraz ma to w jakiś sposób jeszcze wzbogacać, to co nas otacza, to co jest dla nas ważne, niezwykle ważne dla naszego serca (...).”

**Tadeusz Dominik**



Tadeusz Dominik był jednym z najważniejszych twórców polskiej sztuki po wojnie. Choć był artystą głęboko zanurzonym w tradycji malarstwa polskiego, na jego płótnach nie widzimy bezpośrednich nawiązań, lecz raczej subtelne echa twórczości postimpresjonistów, Makowskiego, Wojtkiewicza, czy nawet Chełmońskiego. Nie ulega wątpliwości, że jego oryginalny styl był niezależny od modnych nurtów i popularnych tendencji. Zbigniew Herbert porównał obrazy Dominika do powiększonych przez lupę obrazów impresjonistów francuskich. Za najważniejszą jednak inspirację tego artysty uznawał sztukę ludową „nie w sensie powtarzania motywów, lecz bardzo głębokiego zrozumienia rudymetów tej sztuki, jej prostoty, świeżości i witalizmu”.

Jak przystało na ucznia impresjonistów, Tadeusz Dominik był wrażliwy na kolor. Choć nieraz wydają się wręcz abstrakcyjne, jego prace przedstawiają kwiaty i kwieciste ogrody; są to przede wszystkim fantastyczne pejzaże, w których definicją materii jest kolor – najważniejszy element tej sztuki. Jak napisał Herbert: „Bo Tadeusz Dominik jest zarazem tradycyjny i nowoczesny, abstrakcyjny i konkretny, ludowy i tkwiący w nurcie sztuki europejskiej”. Trudno lepiej podsumować tę twórczość, będącą wyrazem autentycznie artystycznego postrzegania rzeczywistości.

Dominik podkreślał swoje pochodzenie. „Urodziłem się na wsi – mówił – i zawsze, jak pamiętam, obserwowałem świat dookoła siebie. (...) Nieustannie byłem zafascynowany otaczającym mnie światem, a ten świat był kolorowy”. To właśnie dzieciństwo spędzone w gospodarstwie w rodzinnym Szymanowie miało być bezpośrednim źródłem twórczości tego artysty. Formy, które kreował Dominik na swoich płótnach, budowane są zamaszczystymi pociągnięciami pędzla, skonstrastowanymi z niewielkimi detalami kropek, plamek, krótkich kresek. Niezwykle dużo się tu dzieje; obrazy tego artysty są angażujące, zajmujące, pełne życia.

Ale nie tylko kreowanie pewnej wizualności stało za tymi kompozycjami. Dominik posiadał niezwykle szeroki intelektualny horyzont, który pozwalał mu sięgać do przeróżnych objawów i dziedzin sztuki. „Uznaje się za naturalną prawidłowość, że wielu muzyków inspiruje malarzy i odwrotnie – mówił. Taka sama wymiana wartości istnieje pomiędzy malarstwem a poezją. Można znaleźć powinowactwa pomiędzy różnymi gałęziami sztuki. Artysta jest tylko bardziej wrażliwy na jedną z tych dziedzin”. Olga Wolniak, studentka i zarazem synowa Tadeusza Dominika, powiedziała, że artysta „malował tak, jak śpiewa ptak – po prostu, z natury. I tak żył, czerpał pełnymi garściami radość i zamieniał ją w kolory”.

Dominik kształcił się w pracowni Jana Cybisa, a następnie został asystentem w jego pracowni w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Gdy sam zajął się nauczaniem, w jego pracowni kształcił się m.in. Leon Tarasewicz, który to właśnie swojemu nauczycielowi zawdzięcza niezwykłą wrażliwość na barwę. Talent Dominika pozwolił mu w 1956 roku reprezentować Polskę na Biennale w Wenecji, gdzie zaprezentował cykl „Macierzyństwo”. Całkowite odejście od bezpośredniej figuratywności zawdzięcza jednak pobytowi w Stanach Zjednoczonych, gdzie zetknął się z malarstwem abstrakcjonistów takich jak Jackson Pollock. Tadeusz Dominik był artystą wszechstronnym – tworzył nie tylko obrazy, lecz także ceramikę, tkaniny, a nawet grafikę komputerową. Olga Wolniak wspomina: „Był barwną postacią, duszą towarzystwa, anegdociarzem, a jednocześnie tytanem pracy. Malował, tkał, uprawiał ceramikę i rzeźbę. Miał gest – z ASP do barku w Hotelu Europejskim jeździł taksówką. Nawet ciężko chory, leżąc w łóżku, popalał cygaro. Uwielbiali go studenci, kochały modelki. Słynna Elka – modelka – nosiła go na rękach. Druga, ukochana żona Cynthia ostudziła szalony tryb życia Tadeusza, za to inspirowała jego twórczość pasją do podróży – zwiedzili prawie cały świat. W ostatnich latach, kiedy już raczej nie ruszał się z fotela, obserwował z okna ptaki. Karmił je i opiekował się nimi, niczym św. Franciszek”.



25 †

**TADEUSZ DOMINIK**

1928-2014

**Pejzaż**, 1970-79

akryl/plótno, 80 x 100 cm  
sygnowany l.d.: 'Dominik'  
na odwrociu przekreślona dedykacja i sygnatura: 'T. Dominik'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 300 - 15 700 EUR

**OPINIE:**

autentyczność potwierdzona przez spadkobierców artysty

**POCHODZENIE:**

zakup w Salonie DESA na Nowym Świecie, lata 80. XX w.  
kolekcja prywatna, Niemcy/Polska  
Desa Unicum, 2015  
kolekcja prywatna, Polska

„Moje malarstwo jest w całości efektem otwarcia na naturę, jest inspirowane naturą. Nie ilustruję natury, ale swoimi obrazami otwieram drogę widzowi do jej własnego przeżywania”.

**Tadeusz Dominik**



26 †

## **PAWEŁ TARANCZEWSKI**

1940

### **Drzewa**

olej/piótno, 158 x 83 cm  
sygnowany l.d.: 'P.T.'

estymacja:

**15 000 - 25 000 PLN**

3 400 - 5 700 EUR

„Kiedy się patrzy na obrazy artysty, widać jednak, że żywioł malarstwa nie wyemancypował się spod kontroli rozumu. Racjonalnym elementem obrazu, niejako zarządzającym barwnymi plamami, jest rysunek”.

### **Barbara Hryszko**

Paweł Taranczewski to malarz, filozof, pedagog i publicysta. Syn słynnego malarza, Wacława Taranczewskiego, studiował malarstwo sztalugowe, ścienne i grafikę na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1963 roku otrzymał dyplom. W latach 1965–66 studiował rzeźbę w pracowni Wandy Śleńdzińskiej, a od 1967 filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim u prof. Władysława Stróżewskiego. Na tej też uczelni uzyskał doktorat na podstawie pracy pt. „O płaszczyźnie obrazu”. Wraz z Jerzym Nowosielskim pracował przy polichromii Kościoła na warszawskich Jelonkach. W 1997 roku otrzymał tytuł profesorski: obecnie wykłada na ASP i PAT w Krakowie. Na ASP pełni funkcję kierownika Katedry Historii i Teorii Sztuki. Zajmuje się zagadnieniami z pogranicza filozofii, sztuki i estetyki. Stworzył pojęcie „malarstwa klauzowanego”.





27 †

## ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

### "Urodziny II",

olej/piótno, 100 x 80 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDER KOBZDEJ | 1963 | "Urodziny II" | 100 x 81'

estymacja:

**45 000 - 70 000 PLN**

10 100 - 15 700 EUR

#### POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

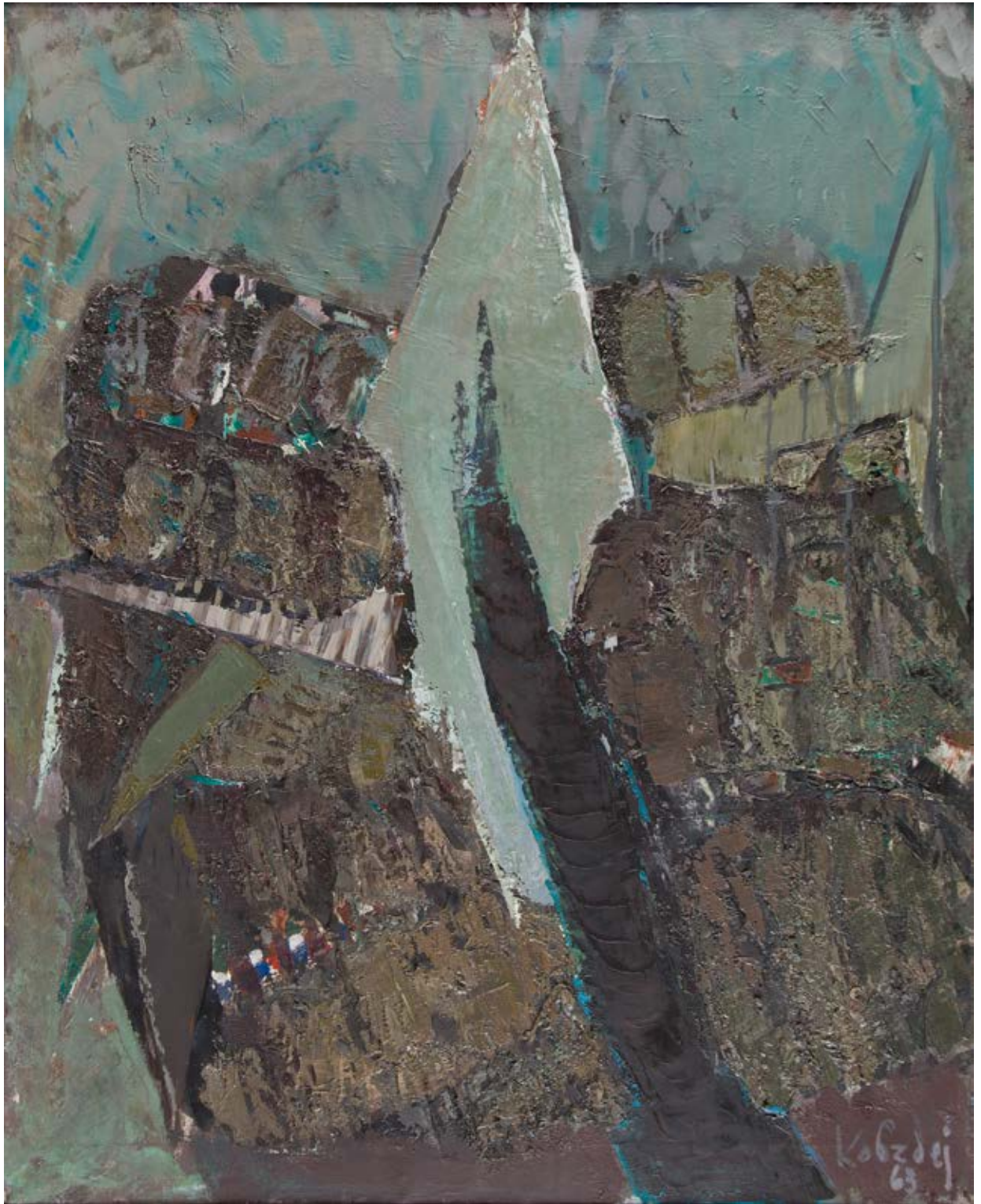
kolekcja Barta N. Stephensa, Polska-USA

Shapiro, Nowy Jork, 2018

kolekcja prywatna, Warszawa

„Zapisać się do jedynej prawdziwej polskiej awangardy jest trudniej niż do zakonu jezuitów, bo zakonowi zawsze zależało i zależy na ludziach skromnych, którzy umieli rozszerzać jego wpływy; jedynej awangardzie chodzi raczej o dekretowanie dat i redagowanie dokumentów mających uprzytomnić przyszłym historykom jej nowość, a do takich celów wystarczyłby jeden człowiek inteligentny z sekretarką”.

**Jerzy Stajuda**



„Urodziny II” to pochodząca z amerykańskiej kolekcji praca autorstwa Aleksandra Kobzdeja, jednego z najbardziej znanych polskich malarzy XX wieku. Niezwykle popularny za granicą, we wczesnych latach 60., jako jedyny Polak, miał wystawy indywidualne w USA. Mimo iż popularność zyskał jako socrealista, po upadku doktryny Kobzdej był artystą awangardowym i eksperymentatorem, którego obrazy zachwyciły międzynarodowe gremium kolekcjonerów i specjalistów. Międzynarodowy rozgłos przyniósł Aleksandrowi Kobzdejowi sukces na V Biennale w São Paulo, gdzie otrzymał najważniejszą w swojej karierze nagrodę za cykl „Idole”. Miało to długofalowy wpływ na całą jego karierę – to wtedy dostrzegł go krytyk sztuki Pierre Courtion, który stał się jednym z najważniejszych mecenasów jego sztuki. Jak wspominał Kobzdej: „Zostałem zaproszony przez krytyka p. Pierre Courtion do wzięcia udziału w niewielkiej rozmiarami wystawie kilku francuskich malarzy, która to wystawa odbyła się w Paryżu, w grudniu 1959. Wystawiałem wówczas w galerii L’ancienne Comedie wraz z Leonem Zack, Boilu i Debre. Następstwem tej wystawy był indywidualny pokaz około trzydziestu, już w Paryżu powstałych obrazów, zorganizowany w tejże galerii w lutym 1960 r. I znowu konsekwencją tej wystawy było zaproszenie ekskluzywnej galerii nowojorskiej French et Co. oraz propozycja szwajcarskiego krytyka p. Benadora. Tak więc część obrazów została przewieziona do New Yorku, zaś pozostałe płótna powędrowały wraz z panem Benadorem do Genewy”.

Po wystawie w nowojorskiej galerii French and Company pojawiły się lakoniczne, acz pełne entuzjazmu wzmianki w polskiej prasie. Przekrój pisał: „Aleksander Kobzdej wystawiał w Nowym Jorku 25 obrazów malowanych w Polsce i Paryżu; żywe zainteresowanie, b. przychylne oceny”. Równie entuzjastyczna była wzmianka w „Gazecie Białostockiej”, gdzie cytowano „New York Timesa”: „Kobzdej jest malarzem niezwykle uzdolnionym, który mimo posługiwania się współczesną techniką malarską nie wpada w manierę ornamentalizmu”. Mimo zagranicznego miana eksperymentatora, w polskiej prasie nazwisko Aleksandra Kobzdeja nadal używane jest zamiennie z autorem „Podaj cegłę”, mimo że wystawiane wówczas obrazy nie mają żadnego związku z cytowanym dziełem.

Kolejnym amerykańskim sukcesem jest wystawa w waszyngtońskiej Gres Gallery, do której ściągają go młoda, energiczna kuratorka Beatrice Perry, która malarstwo Kobzdeja odkrywa podczas swojej krótkiej wizyty w Polsce na początku lat 60. Ona też przyczynia się do tego, że wystawienie prac Kobzdeja w nowojorskim MoMA staje się realne – trzy z wystawionych obrazów pochodzą z Gres Gallery. Waszyngtońska publiczność jest zachwycona pracami Kobzdeja, a pochwałą nie ma końca. Leslie Judd Ahlander w artykule, który ukazał się w „The Washington Post”, pisała: „W malarstwie Kobzdeja odczuwa się międzynarodowe tchnienie. Jest ono nie tylko pozbawione całkowicie charakteru przedstawiającego, lecz jest zaabsorbowane fakturą i materią, tak charakterystyczną dla obecnej awangardy. Podobnie jak współcześni malarze hiszpańscy prezentowani ubiegłej zimy w Nowym Jorku, którzy mają być niebawem ponownie pokazani w tutejszej Corcoran Gallery, Kobzdej przedstawia prace, które mają niemalże kształt płaskorzeźb, ze starannie zbudowanymi fakturami, żłobionymi, nacinanymi, wyciąganymi i wciskanymi w powierzchnię przypominającą kruszejący gips lub ceglany mur, wygarbowaną skórę, archeologiczną ruinę, albo śnieżny nawis. (...) Kobzdej jest kolorystą o rzadkiej wrażliwości i przenikliwości. Potrafi podejmować najbardziej delikatne i kobiece niuanse i wbudowywać je w pomniki. Błady róż, delikatny błękit i błady fiolet, seledynowa zieleń, wszystkie te barwy są wyważone i znajdują przeciwwagę w innych tonach o wielkiej sile i męskości, co czyni z nich tonację tak świetlistą, że zdają się być od tyłu podświetlone” (Leslie Judd Ahlander, Polski malarz otwiera sezon w Gres Gallery, „The Washington Post”, marzec 1960, tłum. Konrad Niemira).



Aleksander Kobzdej ze studentką w pracowni



28 †

**ALEKSANDER KOBZDEJ**

1920-1972

**Kompozycja**, 1959

olej, kolaż/płótno, 73 x 60 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1959'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

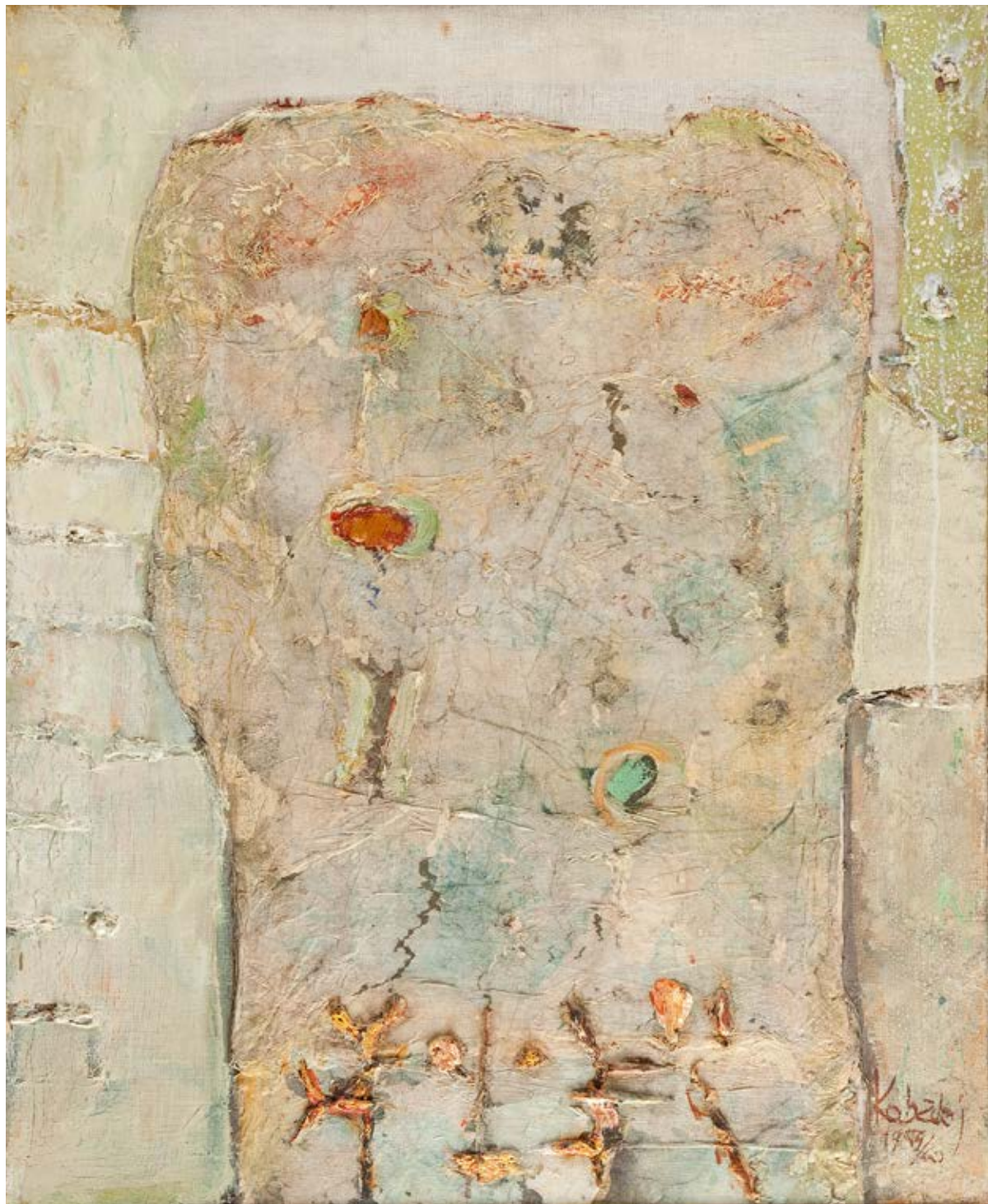
11 300 - 15 700 EUR

**POCHODZENIE:**

Raydon Gallery, Nowy Jork  
kolekcja prywatna, Polska

„Bliskie mi jest malarstwo starych ikon, malarstwo buddyjskich świętyń, bliska mi jest zawarta tam skomplikowana i nabożna relacja o życiu i śmierci. Emocjonująca jest obserwacja tego, co dzieje się na płótnie. Wyłaniają się kształty oświetlone, zanurzone w przestrzeni, realne przez ich zakreślenie, konkretne w materii kontrastującej”.

**Aleksander Kobzdej, 1957**



29 †

## **TADEUSZ KANTOR**

1915-1990

**Informel**, 1961

olej/piótno, 81 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'T. KANTOR | VI 1961 | HAMBURG | 40 FIG.'

estymacja:

**250 000 – 400 000 PLN**

57 000 – 90 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Marka Mary Spiegla, Rzym, do 1980

kolekcja T. Spalvieri, Rzym

kolekcja prywatna, Włochy

Dorotheum, Wiedeń

kolekcja instytucjonalna, Polska

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

**Tadeusz Kantor o sztuce informel**







Tadeusz Kantor, Wielopole Skrzyńskie 1983, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

„Epidemia informelu” w Polsce rozpoczęła się właśnie od Kantora. Dokładny moment rozpoczęcia okresu wielkiej popularności tego malarstwa, operującego swobodnymi plamami i liniami, datuje wystawa tego artysty i Marii Jaremy w Salonie „Po Prostu” pod koniec 1956 roku. Tak jak dziewięć lat wcześniej, kiedy lider środowiska krakowskiego zafascynował się francuskim nadrealizmem, inspiracją był Paryż. Pierwsze „gorące abstrakcje” zaczął tworzyć właśnie po powrocie ze stolicy Francji. Komentując stosunek tego artysty do wpływu innych artystów, Mieczysław Porębski pisał: „Kantor nieomylnie chwytą żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją „na warsztat”, bo wie, że istotna siła nowoczesnego artysty polega na stałym odnawianiu się, stałym twórczym współuczestnictwie w jednym, wspólnym i nieprzerwanym procesie. Nie boi się „obcego tekstu”, nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną samodzielną kreację, rozegra własną sprawę” (Mieczysław Porębski, Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po prostu”, „Po prostu”, nr 52-53, 1956).

Nowy styl Tadeusza Kantora w Polsce spotkał się z wielkim entuzjazmem. Jak pisał Janusz Bogucki, jeden z najaktywniejszych krytyków tego czasu: „Otóż ten moment zanurzenia się choćby na krótko w informelu, w swobodnym i bezkształtnym istnieniu materii malarskiej, był w owym czasie zabiegiem odświeżającym, kąpielą, która wyzwalała formę z akademickich zwąpnień wyobraźni. Informel stał się więc pewnego rodzaju kuracją na schorzenia nabyte w poprzednim okresie. Był oczywiście również malarską modą (...)” (Janusz Bogucki, Sztuka Polski Ludowej, Warszawa 1983, s. 128).

Po wystawie w Warszawie, Kantor wystawił swoje obrazy w sieni Pałacu pod Krzysztoforą, antycypując prace Galerii Krzysztofora, wtedy remontowanej. Kantorowski informel spotkał się z uznaniem na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, gdzie artysta został wyróżniony. Szczególnie interesująca wydaje się płaszczyzna ówczesnych sporów, które nie opierały się już na oczywistym kontraście malarstwa abstrakcyjnego i realizmu, lecz abstrakcji zimnej i gorącej. By zając określoną pozycję, lider krakowskiego środowiska artystycznego opublikował na łamach „Życia Literackiego” słynną wypowiedź: „Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!”. Była to apologia malarstwa uwolnionego z jarzma racjonalnej struktury, przypadkowego, otwartego na chaos. „Jesteśmy dopiero u progu zrozumienia ogromnej siły inspirującej, jaką zawiera to słowo. Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia. Brak wszelkiej konstrukcji, jedynie konsystencja i struktura. Inna przestrzeń i inne pojęcie ruchu. Jak ująć i zdobyć materię, która jest samym życiem?” (Tadeusz Kantor, Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!, „Plastyka” nr 16, dodatek do „Życia Literackiego” nr 50, 1957, s. 6).

Zasadą tworzenia kompozycji informelowych było wyciskanie farb olejnych wprost z tubek i rozlewanie puszek różnobarwnych lakierów na płasko położoną powierzchni płótna. Ostateczny kształt kompozycja uzyskuje dzięki użyciu dowolnych narzędzi, takich jak pędzel lub szpachla. Nowej wagi nabrały nadrealistyczne techniki automatyzmu i przypadku. „Nowa ocena pojęcia ‚przypadku’ stworzyła zaskakujący rozdział w historii sztuki. Dla mnie zjawisko ‚przypadku’ i bezformności, które pojawiło się wtedy w malarstwie, stanowiło istotę rzeczy. Przez porównanie uświadomiłem sobie obecność podobnej tendencji w mojej twórczości. Obecność, ale i odmienność jej źródeł i przebiegu. (...) Dla mnie przypadek to była metoda działania, znajdująca się ‚poniżej’ normalnego oceniania zjawisk. Sztuka zmierzyla się z takim pojęciem, które było dotychczas ignorowane, spychane w najniższe kategorie działalności ludzkiej, opatrzone stemplem nieodpowiedzialności” (Tadeusz Kantor o sztuce informel rozmawia z Wiesławem Borowskim [w:] Wiesław Borowski, Tadeusz Kantor, Warszawa 1982).

30 †

## HILARY KRZYSZTOFIAK

1926-1979

"Kompozycja XVII" cyklu "Totemy białostockie", 1964

olej/ płótno, 155 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Hilary 64'

na blejtramie papierowe nalepki z opisem obrazu

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

9 000 - 13 500 EUR

### WYSTAWIANY:

wystawa indywidualna, Galerie Nouvelles Images, Haga, od 18.04.1967

„Hilary. Malarstwo i rysunek”, Muzeum Narodowe w Warszawie

Galeria Zachęta, Warszawa, marzec-kwiecień 1997

Muzeum Śląskie w Katowicach czerwiec-wrzesień 1997

Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, grudzień 1997 – luty 1998

### LITERATURA:

Hilary. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,

oprac. Hanna Kotkowska-Bareja, Warszawa 1997, s. 281, kat. 53

„Hilary był ekspresjonistą z temperamentu, jego postawa wobec natury, wobec świata była postawą ekspresjonisty (i pozostała taką do końca życia), nie był natomiast nigdy ekspresjonistą w ścisłym, malarskim znaczeniu tego słowa, w żadnym z okresów swej twórczości, w żadnej z wypróbowywanych i stosowanych technik”.

Włodzimierz Odojewski, O Hilarym – próba syntezy





Hilary Krzysztofiak, fot. dzięki uprzejmości Krystyny Hilary



„Totemy” Hilarego Krzysztofiaka to jedne z najbardziej cenionych i ikonicznych dzieł tego artysty. Seria białostocka powstała w 1964, kiedy artysta – również ceniony scenograf – współpracował z Teatrem Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku. W latach 1961–68 słynny malarz stworzył scenografię do licznych przedstawień reżyserowanych przez m.in. Krystynę Meissner, Barbarę Kilkowską, Lecha Emfazego Stefańskiego w teatrach w Warszawie, Białymstoku, Poznaniu, Koszalinie i Elblągu. Prezentowana w niniejszym katalogu kompozycja była prezentowana m.in. na wystawie „Hilary, gouaches – dessins” w Galerie Nouvelles Images w Hadze w 1967. Na niniejszej wystawie przedstawiono 19 obrazów (w tym 8 „Totemów”) oraz kilka cykli prac na papierze, m.in. metamorfozy owadów i figur ludzkich.

Koniec lat 50. oraz 60., okres powstania zaprezentowanej pracy, obfitował w przełomowe wydarzenia zarówno w jego życiu osobistym, jak i zawodowym. Pod koniec lat 50. artysta poznał swoją żonę, Krystynę Miłotworską. Od początku lat 60. pracował jako redaktor graficzny dwutygodnika „Ruch Muzyczny”, tworzył scenografie dla warszawskiego teatru Ateneum oraz projektował okładki do książek i czasopism. Ważnym momentem w rozwoju kariery malarza było uczestnictwo w wystawie „Konfrontacje”, gdzie zaprezentowano także prace m.in. Mariana Bogusza, Stefana Gierowskiego, Aleksandra Kobzdeja oraz Henryka Stażewskiego.

Na przestrzeni lat twórczość Hilarego Krzysztofiaka przyjmowała różne oblicza. Nieraz sytuowała się na granicy sztuki abstrakcyjnej i figuratywnej. Dorobek artysty zachwyca pod względem warsztatowej precyzji oraz wycucia kolorystycznego. Za pomocą światła tworzył delikatne i subtelne niuanse fakturalne – zagniecenia oraz załamania. Malarz posługiwał się specyficzną formą farby, w płynnej formie, której właściwości pozwalały mu na osiągnięcie ciekawych oraz oryginalnych rozwiązań technicznych.

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

31 †

## **JACEK SIENICKI**

1928-2000

**Martwa natura, 1998**

olej/płótno, 40 x 50 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'J. SIENICKI 98'

estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 400 - 4 500 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

Repertuar tematyczny Sienickiego ograniczał się do kilku wybranych przez artystę tematów, które bezustannie opracowywał. Obok charakterystycznych, syntetycznych figur ludzkich umieszczanych w pustych pokojach, w przedstawieniach malarza znaleźć można obrazy pojedynczych kwiatów w donicach lub wazonach, odosobnione czaszki zwierzęce, kawałki mięsa oraz wnętrza. To uparte powtarzanie tego samego motywu, opracowywanie go w wielu wariantach kolorystycznych i formalnych, było niejako malarską medytacją Sienickiego nad kondycją człowieka w świecie. Urodzony tuż przed II wojną światową artysta wychowywał się w czasach naznaczonych tragizmem, który później można oglądać we wszystkich jego przedstawieniach. Obrazy traktujące o cierpieniu mają jednak w sobie ogromny ładunek poetycki osiągnęty dzięki metodzie twórczej malarza. Pracując poprzez wielokrotne nakładanie warstw i ściągnięcie ich na powierzchni obrazu, Sienicki kreował niesamowite kompozycje, które tworzyły równocześnie wyszukane studia kolorystyczne.





32 †

## KRYSZTYN ZIELIŃSKI

1929-2007

"M.XXIV.65", 1965

blacha, relief/płyta, 31,5 x 25,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Krystyn Zieliński | Łódź | M XXIV 65'

na odwrociu papierowa nalepka wywozowa DESA Works of Modern Art Foreign Trade Company do Sveagalleriet Stockholm

estymacja:

**10 000 – 15 000 PLN**

2 300 – 3 400 EUR

### WYSTAWIANY:

Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960-1967, Galeria Olimpus, Łódź, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2007

Anna Günter, Krystyn Zieliński, wystawa obrazów, Sveagalleriet, Sztokholm, 1967

Anna Günter, Krystyn Zieliński, wystawa obrazów, Sveagalleriet, Sztokholm, 20.04-07.05.1967

Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960-1967, Galeria Olimpus, Łódź, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2007

### LITERATURA:

Krystyn Zieliński. Obrazy metalowe 1960-1967, katalog wystawy w Galerii Olimpus w Łódzi i w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, Łódź 2007, s. 23 (il.) s. 39 (spis)

Praca prezentowana na aukcji, „M.XXIV.65” z 1965 roku, jest jedną z metalowych kompozycji Krystyna Zielińskiego, które tworzył od 1959 roku do 1968 roku. Powstało w tym czasie ponad sto takich dzieł z metalu. Autor próbował połączyć w nich, jak twierdzi Romanowski 'niemalarską' brutalność materiału z lekkością kompozycyjnej finezji. Te płaskorzeźby, a właściwie pełne ekspresji obrazy wykonane z metalu, wzbudziły zainteresowanie krytyki artystycznej, wyrażającej przekonanie, że w osobie Zielińskiego ujawnił się wybitny przedstawiciel tak zwanego malarstwa materii” (Gustaw Romanowski, Sztuka ładu i odpowiedzialności, katalog wystawy Krystyn Zieliński[1929-2007] Sztuka bez granic, Muzeum Miasta Łodzi, styczeń-luty 2010).

Romanowski podkreśla również bardzo starannie budowaną wizualność i wyjątkową dbałość o wymiar estetyczny abstrakcyjnych kompozycji Zielińskiego, akcentując społeczny wymiar zaangażowania autora: „Jest w tych obrazach niewątpliwy przejaw szacunku społecznego okazywanego przez artystę otoczeniu, a przemawiające niewątpliwą urodą geometryczne kompozycje zawierają w sobie optymistyczną energię, której potrzebę przekazywania odbiorcom tak często lubią negocjować artyści. Zielińskiemu widać tej pozytywnej energii nie brakowało. Ostatnie już prace artysty – kamienne kompozycje inkrustowane metalem – dedykowane niewidomym dzieciom, którym ten twórczy pomysł miał umożliwić dotykowy kontakt ze sztuką, noszą w sobie znak uważnej i przyjacielskiej obecności. Ale, co ważne, wyzbyte są całkowicie taniej czułości, w którą tak często popadają artyści pochylający się nad słabszymi” (tamże).



33 †

**RAJMUND ZIEMSKI**

1930-2005

**"Znak niebieski", 1959**

olej/ płótno, 61 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'R. ZIEMSKI | 59'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'R. ZIEMSKI | "ZNAK NIEBIESKI" | 61 x 100'

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

7 900 - 11 300 EUR

„Jest pewien czynnik, na którego uzyskaniu od lat mi zależy. A mianowicie to 'coś', co sprawia, że stojąc przed Rembrandtem, nie mamy ochoty opowiadać dowcipów. Druga sprawa – dążę zawsze do spotęgowania dramatu. Nawet do krzyku. Dla mnie sztuka jest sprawą egzystencjalną, najprościej – ludzką”.

**Rajmund Ziemiński**





Zaprezentowany obraz „Znak niebieski” z 1959 zdaje się reprezentatywny dla okresu zmian, jakie zaszły na przełomie dekad w twórczości Rajmunda Ziemińskiego. Jak zauważają krytycy, w najnowszych pracach z tego okresu widoczny był szereg dawnych fascynacji autora. Wśród najważniejszych warto wymienić bogactwo fakturalne, zastosowanie żywych kolorów, a także rytmikę w stosowaniu linii oraz plam. Zasadniczą różnicą był natomiast ton oraz ogólny wydźwięk płócien Ziemińskiego – liryczny charakter został zastąpiony przez widoczny dramatyczny charakter kompozycji. W szczególności warto wskazać na naprężone linie, które zdają się rozciąć centralny element. Jak opisuje Zbigniew Taranienko, pod koniec lat 50. oraz na początku lat 60. pojawił się nowy bohater sztuki Ziemińskiego: „Na skutek animizacji powstaje figura przypominająca paleolityczny rysunek nieznanego zwierzęcia – bez głowy i koniecznie kończąca się jedną parą nóg z profilu” (Zbigniew Taranienko, Znaki Ziemińskiego w latach sześćdziesiątych, [w:] Rajmund Ziemiński. Malarstwo – lata 50., Galeria DAP, Warszawa 2014, s. 8).

Motywy odczytywania mrocznych, ale atawistycznych motywów w nowych abstrakcjach Ziemińskiego pojawia się także w tekście Jerzego Olkiewicza, opublikowanym przy okazji trzeciej wystawy malarza w Galerii Krzywe Koło: „Ziemiński nazywa swoje obrazy pejzażami. Są to pejzaże kościste, z których słońce wyszło dobroduszną życiodajną glebę, karmiącą zwykle zielen i owoce. Pejzaże pozbawione ostentacyjnego piękna krajobrazu – bo jaki kraj i jaki jego obraz mogą ukazywać? Mały skrawek własnej żarliwości i niepokoju – wydłużony prostokąt, w którym pomarszczona, wyschła, poszarpana materia kondensuje się w dramatyczną formę, o ciężarze gatunkowym mierzonym pasją, uporem, ciągle pokonywanym zwątpieniem. Pasuje tu słowo, pokonać. Echo walki brzmi w tym malarstwie z obsesyjną siłą. Walką z gęstą materią obrazu, która ma się ukształtować w dramatyczny znak – równie być może bliski magii, jak umiejętność dojrzałego komponowania płótna. Ten znak – poszarpana, podziurawiona oczodołami plama, wisząca w nieokreślonej ciemnej przestrzeni tła – posiada koncentrację oddziaływania symbolu” (Jerzy Olkiewicz, Kwiecień 1962, [w:] Rajmund Ziemiński. Malarstwo – lata 50., Galeria DAP, Warszawa 2014, s. 10).



34 †

## BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924–1993

### "Kompozycja fakturowa nr 1", 1961

olej/ płótno, 130 x 90 cm

sygnowany i opisany na odwrociu:

'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | WARSZAWA | 130 x 90 | NR. 1'

na odwrociu nalepka wystawowa z galerii Fibak & Program

oraz stempel 'Kolekcja Fibak Monte Carlo'

estymacja:

**80 000 – 120 000 PLN**

18 000 – 27 000 EUR

#### POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka

kolekcja instytucjonalna, Polska

#### WYSTAWIANY:


„Czarnobiałe”, Galeria Fibak & Program, Warszawa, 2004

„W momencie przyjazdu do Warszawy skończył się dla mnie okres malowania kolorystycznego. Miałem wówczas prawie 30 lat i czułem, że muszę jak syn marnotrawny wrócić do innego myślenia. Wówczas odrzuciłem świat realny. Byłem w tym wieku, kiedy trzeba tupnąć. Drugim, a może pierwszym profesorem, któremu ufałem, a który uchodził wówczas za mądrego rabe, był Nacht-Samborski. Filozof o jasnym umyśle, potrafił z zawiłanych spraw stworzyć przejrzysty obraz zagadnienia. Bardzo się przyjaźniliśmy i byliśmy w kontakcie aż do jego śmierci. (...) Lata po studiach były dla mnie najbardziej szarpiące i pogmatwane. Musiałem sam wszystko przemyśleć. (...) Byłem przeciwko sztuce przedstawiającej, uważałem, że tak jak w muzyce powinna ona działać formą i kolorem bez udziału literatury, która przez całe tysiąclecia była główną osnową. A żeby coś usunąć, trzeba coś na to miejsce wstawić. Powód musiał istnieć dla rozwinięcia myśli, celem przekazania jej syntetycznie i jasno. Potwierdzałem w sobie swój zamiar, ale niełatwo było znaleźć realizację czegoś, co nie miało gadać, a miało działać na odczucia. (...) Będąc już w Warszawie, dla zasilenia swojej kasy zrobiłem panneau na wystawę 'Darwin'. Aby znaleźć się w temacie, sporo przeczytałem i przejrzałem dostępny mi materiał. I tu doznałem olśnienia, dotarłem do biologicznych podstaw materii. Stąd wzięły się punkty, perforacje, komórki. To był materiał dosłownie i w przenośni. Jednym słowem, przyłgnęły do mnie właśnie te elementy, faktycznie elementy. A tak na marginesie, to będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu piękne. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitach. Jest to sprawa bardzo osobista, własne przeżycia, które gdzieś tam istnieją w naszej duszy. Innym dla mnie przeżyciem był wyjazd do Maroka w 1955 roku. Spostrzegłem, że tamtejsza zieleni i plener nie mają nic wspólnego z Gauguinem, który malował tak barwnie Polinezję. Tam, w Afryce, wszystko jest spalone, zieleni szara, cały krajobraz sprawia wrażenie przysypanego piaskiem. Ostre słońce wszystko zmienia w błyszczący metal”.

Dorota Kierzkowska-Czahorowska, O Bronku Kierzkowskim, [w:] Bronek Kierzkowski. Intuicja i wyobraźnia, Katalog wystawy w Galerii Renesans, Warszawa-Poznań, kwiecień 2001, s. nlb.








Kariera Kierzkowskiego nabrała rozpędu po odwilży 1956 roku. W tym samym roku obronił dyplom. Kierzkowski, sam pracujący jako pedagog na uczelniach artystycznych, coraz luźniej zaczynał traktować unistyczne koncepcje Strzemińskiego, które ukształtowały pierwsze lata jego drogi twórczej. Wkrótce zadebiutował monograficzną wystawą w Klubie Związku Literatów Polskich, w tym samym miejscu wystawił ponownie jesienią 1958. Rok później jego prace oglądać można było na III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i na I Biennale Młodych w Paryżu.

Fakturowe poszukiwania Kierzkowskiego odbywają się właściwie równoległe z ewolucją twórczą Stefana Gierowskiego, Jadwigi Maziarskiej, artystów zrzeszonych w lubelskiej Grupie Zamek i Grupie Nowohuckiej. Kierzkowski był przez krytykę uważany za prekursora, często widziano w nim malarza „biologicznego”. Artysta w 1958 roku eliminuje ze swoich prac kolor. „Malował” wgniatając i wgniatając białą masę gipsową. W swoich asamblażach używał znalezionych na śmietniskach blach, drutów, siatek, kół, zębatek.

O sztuce Kierzkowskiego z tego okresu pisała 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. Tworzył płyty gipsowe o nieregularnie ukształtowanej powierzchni, w pierwszej fazie łączone jeszcze z kolorem, ale już od 1958 roku wyzbyte barwy, uznanej przez artystę za zbędną. (...) Te 'objects d'arts' miały wielorakie znaczenie. W ogólnym obrazie ówczesnej sytuacji polskiej odgrywały rolę pionierskich propozycji, przeciwstawiających się w pewnym stopniu nadmiernej żywiołowości i ekspresji taszyzmu. Wiążąc się w szczególny sposób ze światem współczesnej cywilizacji maszynowej, były u nas jedną z pierwszych po wojnie manifestacji zainteresowania tą problematyką, choć odbijały ją w krzywym zwierciadle. Stanowiły wyraz pojmowania przez twórcę jego roli jako demiurga kształtującego obiekty w sposób dowolny i niepodporządkowany żadnym celom utylitarnym, podobnie jak przyroda nadaje formy kamieniom, powierzchni zboż czy górskich czy zmruszałym pniom drzewnym. (...) Mimo znacznego zróżnicowania poszczególnych prac pozostał jednak artysta wierny swym pierwotnym założeniom. Jest to jednak fakt nie bez znaczenia, jeśli się sobie uświadomi, że niemal wszyscy nasi twórcy, którzy pod koniec lat 50. przeszli w swej sztuce okres fascynacji malarstwem materii i strukturalizmem typu informel, potraktowali go w swojej twórczości jako tylko incydent przemijający lub otwierający im dalsze drogi poszukiwań” (Bożena Kowalska, [w:] Bronisław Kierzkowski, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, 20.07–28.08.1994, s. nlb.).

W innym swoim tekście Kowalska mocno akcentowała odrębność Kierzkowskiego na tle ówczesnej awangardy: „Odmianą drogą [niż Rajmund Ziemiński] dotarł do swojej wersji strukturalizmu Kierzkowski. Nie poprowadziły go w tym kierunku praktyki malarskie zamknięte w kręgu zaszczonego mu przez Akademię koloryzmu, ale podejmowane równoległe z malarstwem eksperymenty z collage'em. Jeszcze w okresie studiów montowane przez niego wydzieranki, grubo nawarstwiane, początkowo figuratywne, potem coraz swobodniej rządzone własnymi prawami plastycznego układu, można dziś ocenić jako wstępny etap poprzedzający struktury gipsowe. Początkowo, jeszcze w 1957 roku, próbował artysta ów nowy typ działania w płaskorzeźbionym gipsie połączyć z nawykiem czy tęsknotą do pędzla i farby. Już jednak w rok później zarzucił doświadczenia z kolorem rozbijającym sens struktury, budując odtąd swoje 'obrazoprzedmioty' tylko ze stiuku, z wgniecionymi kamykami, drutami, metalowymi siatkami i szablonami przemysłowymi. W miarę rozwoju w początku lat sześćdziesiątych upraszczał swoje struktury, nadając im spokojniejszą rytmiczność układów. W odróżnieniu od większości twórców Kierzkowski prowadzić będzie konsekwentnie ten typ działania strukturalnego, nie rezygnując z niego i później, w ciągu następnych wielu lat” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945–1970, Warszawa 1975, s. 82).

Przez wiele lat Kierzkowski wyznawał też spójną filozofię obrazu, który jego zdaniem powinien być czymś więcej niż dwuwymiarową kompozycją. W 275. numerze „Expressu Wieczornego” z 1958 roku można było znaleźć artykuł „Bronisław Kierzkowski – malarz bez pędzla i farb”. Artysta wyznawał w nim: „Moje obrazy mogą wisieć na ścianach domów” – przy czym chodziło mu o ściany zewnętrzne i elewacje. W tym czasie Kierzkowski planował bowiem eksponować swoje fakturowce w przestrzeni architektonicznej i tworzyć z nich osobne układy.



„Doszedłem do wniosku, że nie jestem typem spekulatywnego matematyka z tendencją do nauk ścisłych. Jestem żywiołowcem, intuicja i wyobraźnia, aczkolwiek uzależnione od rygorów i porządku w realizacji, były tym, co dominowało w mojej pracy”.

Bronisław Kierzkowski

35

**BRONISŁAW KIERZKOWSKI**

1924-1993

**"Kompozycja fakturowa nr 620", 1969**

asamblaż/gips, metal, 49 x 39,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | "KOMPOZYCJA | FAKTUROWA | NR. 620 r | 1969 r.'

na odwrociu nalepki wywozowe DESA Works of Modern Art Foreign Trade

Company do Kopenhagi i Mannheim

oraz nalepka wystawowa z Galerii "Krzywe Koło"

estymacja:

**40 000 – 60 000 PLN**

9 000 – 13 500 EUR

**WYSTAWIANY:**

Wystawa indywidualna, Galeria „Krzywe Koło”, Warszawa 1973

„Polnische Kunst 1973”, Malerei und Plastic aus Polen, wystawa zbiorowa,

Kunsthalle Mannheim, 1973

Polsk skulptur, wystawa zbiorowa, Charlottenborg, Kopenhaga, listopad 1978



**LESZEK NOWOSIELSKI**

1918-1999

**Kompozycja w czerwieni**

olej/piótno, 57 x 41 cm  
sygnowany na odwrociu: 'L. Nowosielski'

estymacja:

**18 000 - 24 000 PLN**

4 100 - 5 400 EUR

**WYSTAWIANY:**

Dom Galeria Hanny i Leszka Nowosielskich, wystawa dorobku, Podkowa Leśnia,  
14.06.2008

Batalistyczne prace Hanny i Leszka Nowosielskich, Muzeum Wojska Polskiego,  
Warszawa, 19.11.2009-25.01.2010

Wystawa towarzysząca prezentacji albumu „Nowosielscy”, wydawnictwo Agora,  
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 17.06.2010

Nowosielscy, Una vita per la ceramica, MIC Muzeum Międzynarodowe Ceramiki,  
Faenza, 2.09-3.10.2010

Wystawa towarzysząca prezentacji albumu „Nowosielscy”, wydawnictwo Agora,  
Pałac Magnani, Sala Carracci, Bolonia, 30.09.2010

Auditirium – Parco Della Musica, Sala delle Risonanze, 7.10-5.11.2010

L. Nowosielski, „L'amore polacco per la ceramica”, Muzeum Cara, Trieste Muggia,  
10.06-3.08.2011

L. Nowosielski, Palazzo delle Stelline, Mediolan, 14.09-6.10.2011

Atelier Nowosielskich, Muzeum Narodowe w Gdańsku – Zielona Brama,  
11.03-15.05.2016

Atelier Nowosielskich, Stary Ratusz, Muzeum Okręgowe w Toruniu, od 16.09.2019

Prezentowana „Kompozycja w czerwieni” to praca autorstwa Leszka Nowosielskiego. Wraz z żoną Hanną Modrzewską-Nowosielską, byli pionierami dziedziny ceramiki artystycznej. Można to dostrzec w abstrakcyjnych kompozycjach Nowosielskiego, mających charakterystyczny, rzeźbiarski wręcz wolumen. To właśnie malarstwo było pierwszą dziedziną artystyczną, którą zajął się Leszek Nowosielski. Urodzony w 1919, w czasie wojny pobierał prywatne lekcje malarstwa u Jana Rubczaka. Z wykształcenia był chemikiem; po wojnie prowadził wytwórnię chemiczną w Gliwicach. Nie zaprzestał jednak tworzyć. Jego pierwsza wystawa indywidualna odbyła się w 1949 roku, wtedy też dołączył do ZPAP. Choć siedem lat później skierował swoje zainteresowania twórcze na ceramikę, która pozwalała mu połączyć artystyczną ekspresję z wiedzą chemiczną, nie przestał malować. Co więcej, słynne wśród znawców ceramiki prace miały niebywale malarski charakter.



37 †

## **LECH KUNKA**

1920-1978

**Pejzaż z drzewami, 1946**

olej/ płótno, 60 x 73 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'L. Kunka. 46 r.'

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 500 - 6 800 EUR

**POCHODZENIE:**

Agra-Art, 2003

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Kunka bardzo lubił i może nawet nadużywał słowa struktury. Gdy mnie interesowało symboliczne znaczenie formy, jego interesowała budowa struktury. Wtedy trudno nam było w jego bardzo interesujących pracach docenić tę różnicę, zauważaliśmy głównie warstwę dekoracyjną jego prac, a dopiero teraz okazuje się, że jego poszukiwania w dziedzinie struktur są bardzo interesujące. Wydaje mi się, że w dalszej pracy Kunka pozostałby temu wierny. Był aktywnym, rozwijającym się malarzem, ale nie brał udziału w sporach ideowych, w każdym razie nie pamiętam obrazów wyraźnie o takim zaangażowaniu świadczących”.

**Stanisław Fijałkowski, Krótkie wspomnienia o Lechu Kuncie**







38 †

**STANLEY TWARDOWICZ**

1917-2008

**Kompozycja abstrakcyjna**

olej/piótno, 33 x 86,5 cm  
sygnowany na odwrociu: 'Stanley Twardowicz'

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 500 - 6 800 EUR

**POCHODZENIE:**

Shapiro, Nowy Jork  
kolekcja prywatna, Polska



Wyzwaniem, jakie postawił sobie Stanley Twardowicz, było opracowanie sposobu malowania bez widocznej tekstury, pociągnięć pędzla. W latach 50. i 60. artysta stopniowo dochodził do perfekcji, a powstałe w ten sposób, często wielkoformatowe, płótna umiejscowić można na granicy geometrycznej abstrakcji i color field painting. Krytycy niejednokrotnie nazywali jego prace sferą „całowania obszarów koloru”. Artysta był niezwykle odważny w posługiwaniu się kolorem. Odczarowywał symbolikę barw, odpowiednio zestawiając ze sobą kolory sąsiadujące. Stronił jedynie od czystej bieli, uważając ją za zbyt nieskalaną.

Jego najbardziej rozpoznawalne obrazy przedstawiają płaszczyzny delikatnie przechodzących przez siebie kolorów. Czasem zamykał je w owalnych formach, umieszczając w środku kompozycji niewielki jasny otwór, wyglądający jak punkt wejścia do wnętrza obrazu. Poprzez efekt rozedrgania koloru stwarzał wrażenie jakby obrazy były owiane lekką mgłą i aby im się dokładnie przyjrzeć, należy uprzednio wyostrzyć wzrok. W odpowiedzi na nurtujące go pytanie o sztukę nieprzedstawiającą, Twardowicz mawiał, że jego obrazy to uczucia. A przecież uczucia nie mają kształtów.

39 †

**WŁODZIMIERZ PAWLAK**

1957

**"Partytura do baletu Sokrates XXV", 2004**

akryl/plótno, 105 x 79 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"WŁODZIMIERZ PAWLAK | PARTYTURA DO BALETU SOKRATES | XXV | 100 X 73 | 2004"

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 500 - 6 800 EUR


**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Warszawa

**LITERATURA:**

por. Włodzimierz Pawlak, Autoportret w powidokach, katalog wystawy indywidualnej, Warszawa 2008, s. 164





Cykl „Partytura do baletu Sokratesa” to obszerna seria, nad którą artysta pracował w latach 2002–2008. Wspólną cechą ponad kilkudziesięciu prac to zastosowanie przez artystę pięciolinii jako tła do realizacji, na której artysta umieścił plamy barwne o organicznych, ekspresyjnych kształtach. Wśród formalnych inspiracji omawianych partytur można doszukiwać się fascynacji action painting, malarstwem gestu czy informelem. Artysta w sposób swobodny, za pomocą dynamicznych gestów, przeniósł farbę na płótno w formie nieregularnych, ekspresyjnych plam.

Trop interpretacyjny nasuwa autorska nazwa cyklu. W ogólnym zaznaczeniu partytura jest to zapis nutowy, gdzie za pomocą pisma muzycznego zapisane zostały partie wszystkich instrumentów i głosów potrzebnych do wykonania utworu. W odróżnieniu od nut partytura jest zapisem, który odnosi się do utworów przeznaczonych dla wielu instrumentów i materiałem służącym przede wszystkim dyrygentowi. W efekcie prace z cyklu można interpretować jako zapis emocji wywołanych przeżyciem muzycznym. Partytury Pawłaka to niejako „obraz” utworu muzycznego, na którym twórca sugeruje zapis ogólnej relacji, napięć oraz współzależności poszczególnych partii, który ma celu zasugerowanie w przybliżonym stopniu pewnych muzycznych przeżyć. Artysta zadaje w cyklu pytania o relację pomiędzy muzyką i sztuką oraz czy muzykę można odwzajemnić za pomocą znaków malarsko-rysunkowych. Tak jak partytury są wizualnym zapisem melodii, które dla wprawionego muzyka są do odczytania w myślach niemal instynktownie, tak Włodzimierz Pawlak stara się oddać ten sam zapis za pomocą abstrakcyjnych barw, kształtów oraz relacji pomiędzy tymi elementami i można by rzec, dostarczyć tych samych przeżyć w sposób mniej skodyfikowany, a może dzięki temu bardziej uniwersalny.

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

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





40

## TOMASZ CIECIERSKI

1945

"Studio" ("Pracownia"), 2004

kolaż fotograficzny, olej, płótno, tektura/sklejka, 36 x 208 x 2 cm  
 sygnowany na odwrociu płótna: 'T. CIECIERSKI'  
 sygnowany, datowany i opisany na odwrociu deski:  
 'T. CIECIERSKI | "STUDIO" FOTO Laminat | "PRACOWNIA" | 2004 | ANIN'  
 na odwrociu wskazówki montażowe

estymacja:

**60 000 – 80 000 PLN**

13 500 – 18 000 EUR

**WYSTAWIANY:**

„Tylko zepsute zegary pokazują dokładny czas”, Gdańska Galeria Miejska,  
 14.09–10.11.2019

„Kompozycja z 2002 roku to zestawione na planszy (240 x 360 cm) zdjęcia zlewu z pracowni artysty. Różnokolorowe kółeczka to woda zabawiona farbą z pędzli. I wymienię jeszcze pracę z 2003 roku, składającą się z około 1200 fotografii warsztatu malarskiego z pracowni artysty: tubki z farbami, miśeczki i słoiczki do mieszania kolorów. Wszystkie te kompozycje zbudowane są na podobnej zasadzie zmultiplikowanego kadru, jednak każdy jednostkowy moduł jest niepowtarzalny”.

**Tomasz Ciecierski**





Około 2001 roku Ciecierski powrócił do komentowania własnej twórczości. Malował obrazy na reprodukcjach swoich obrazów, tworzył kompozycje fotograficzne przedstawiające ułożone w różnych konfiguracjach stoiczki po farbach i wyciśnięte tubki, dokumentował na zdjęciach zlew w pracowni wypełniony wodą zabarwioną na różne kolory po myciu pędzli. W 2002 roku powstał obraz „Malarstwo”, do wykonania którego Ciecierski wykorzystał kartki z katalogu Boesnera, kompendium materiałów i akce-

soriów malarskich. Na olbrzymim płótnie wyklejonym kartkami z katalogu pojawiają się gdzieś tam małe pejzaże malowane farbą olejną. Sztuka Ciecierskiego jest bowiem ciągłą narracją o malowaniu. Jak sam twierdzi: „Krzążąc 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”.

41 †

## JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

**"Krymski motyw", 2014**

tempera żółtkowa/plótno, 135 x 160 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław | Modzelewski | 2014 | "KRYMSKI MOTYW" | "(drugi obraz pedagogiczny)" | 135 x 160 | temp. żółtkowa'

estymacja:

**60 000 – 100 000 PLN**

13 500 – 22 500 EUR

Uznawany za malarza scen życia codziennego, Jarosław Modzelewski tworzy obrazy figuratywne od późnych lat 80. Początkowo maluje kompozycje, których forma: kolor, modelunek, perspektywa, odpowiadała zasadom realizmu, jednak charakterystyka postaci, a zwłaszcza sytuacji, w jakich były przedstawiane, odznaczała się drażniącą niezwykłością. Artysta uzyskiwał ten efekt między innymi poprzez dublowanie figur, ujmowanie postaci w sytuacji niepewności, niewygody czy zagrożenia upadkiem, zabiegi z przestrzenią. Niekiedy surrealna atmosfera wynikała wprost z tematu czy przedstawionej sytuacji egzystencjalnej, bądź z wyjątkowego nasycenia emocją samej przestrzeni pejzaży i wnętrza.

Od 1989 roku, Jarosław Modzelewski wrócił do scen figuralnych traktowanych płasko i dekoracyjnie. W 1991, wspólnie z kolegami z GRUPPY: Markiem Sobczykiem i Ryszardem Woźniakiem oraz Piotrem Młodożeńcem, autor prezentowanej kompozycji założył i do 1996 prowadził prywatną Szkołę Sztuki w Warszawie. W indywidualnej twórczości Modzelewskiego cała dekada lat 90. stała pod znakiem „malowanych orzeźwień”. Powstające w tym okresie obrazy odznaczają się daleko idącym uproszczeniem, nawet schematycznością ujęć postaci ludzkich, które wykonują gesty i czynności opisane w tytułach. Wiele z tych scen odbywa się na pustych lub rozwiązywanych niezależnie od nich, abstrakcyjnych tłach. Wrażeniu pewnej kostyczności służy też zmiana techniki malarskiej, która nastąpiła w 1997 – z olejnej na temperową.



42 †

## JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Wyrób obuwia", 1995

olej/piótno, 106 x 153 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jarosław Modzelewski 1995 | "Wyrób obuwia" | 106 x 153 cm, olej'

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

13 500 - 18 000 EUR

### POCHODZENIE:

Givon Gallery, Tel Aviv

kolekcja prywatna, Polska

### LITERATURA:

Jarosław Modzelewski, Obrazy, katalog wystawy, Galeria Prowincjonalna, Słubice, Galerie B, Frankfurt n/O, Słubice 1996 (il.)

Jarosław Modzelewski, Obrazy 1977-2006, Galeria Zderzak, Kraków 2006, kat. 248, s. 187 (il.)



43

## **MAREK SOBCZYK**

1955

**"Twarz tej kobiety zawiera (wciela) wiele kolonialnych stereotypów sugerujących że może istnieć kobieca kolonia z Marsa / na Marsie [Geografia twarzy - Natalia LL]" z cyklu "Kino", 2019**

tempera żółtkowa/piótno, 100 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Marek Sobczyk 2019 | cykl KINO |

Twarz tej kobiety zawiera | (wciela) wiele kolonialnych stereotypów sugerujących | że może istnieć kobieca | kolonia z Marsa / na Marsie | [geografia twarzy - Natalia LL] | 100 x 90 cm temp. jajk.

estymacja:

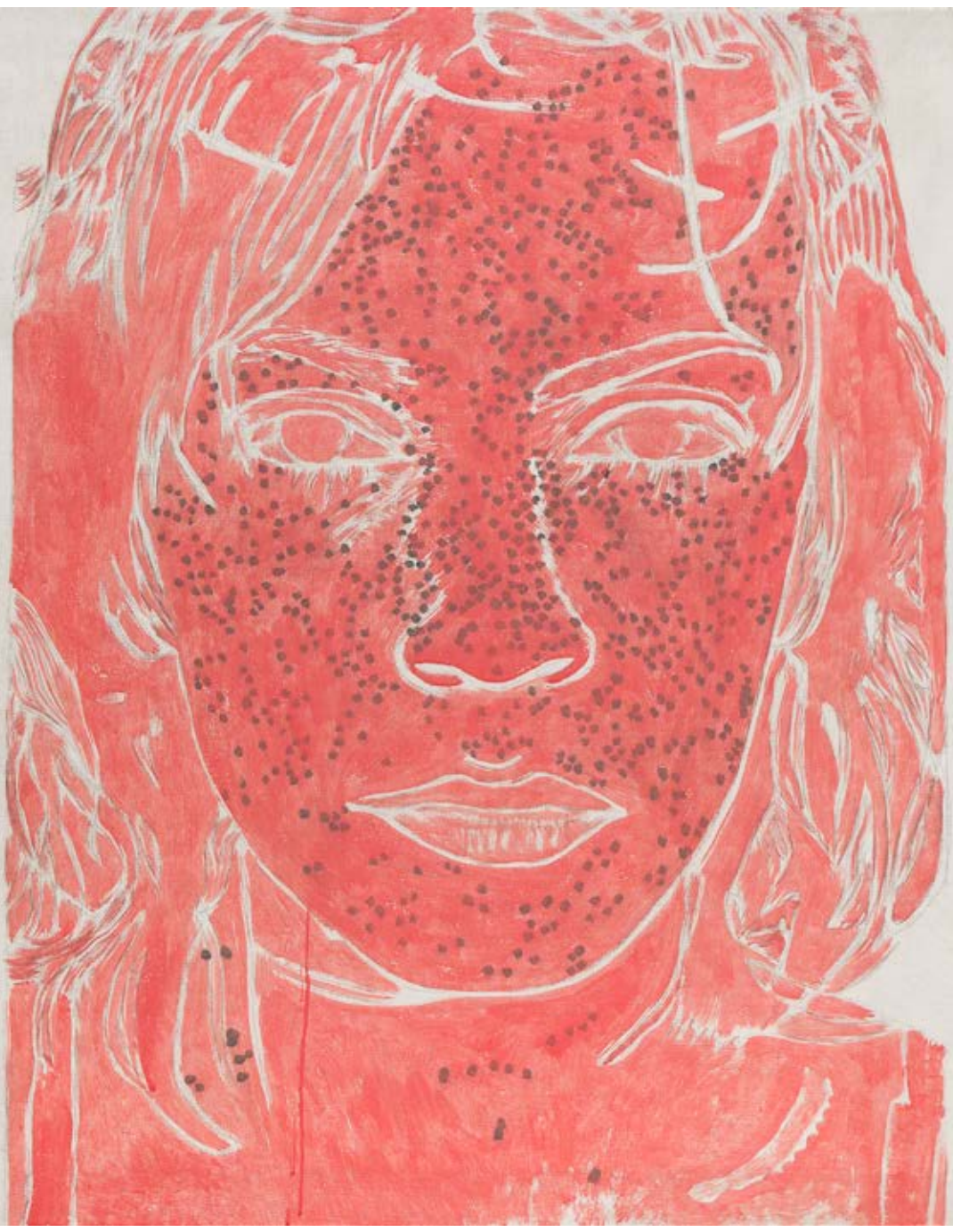
**15 000 - 25 000 PLN**

3 400 - 5 700 EUR

„Zajmuję się znakami/literami i ich projektowaniem. Znaki takie jak litery, obrazy, komunikaty, ale też wyznaczniki pracy artysty sztuki wizualnej, takie jak imię, środki plastyczne, propaganda, krzyżowanie genetyczne, emancypacja, abstrakcja, sublimacja i znaki, takie jak zapowiedź czy wskazówka umieszczone w przestrzeni, idące przez czas. Wymienione kategorie pokazują, czym rzeczy odległe od siebie są w pracy i że mogą być umieszczone blisko siebie, czasami są ze sobą krzyżowane właśnie genetycznie mimo istniejących różnic i niemożności. Sztuka wizualna staje się wizualna”.

**Marek Sobczyk, Co ja chcę powiedzieć? [w:] Marek Sobczyk. Badania mózgu w Polsce 1979-2012, katalog wystawy, Legnica 2012, s. 23**

THIS WOMAN'S FACE INCORPORATES MANY COLONIAL STEREOTYPES



SUGGESTING THAT THERE COULD BE A WOMAN'S COLONY OF MARS / ON MARS

44 †

## **RYSZARD WOŹNIAK**

1956

**"Debil, dziwny łańd, geniusz" z cyklu "Krok w tył", 1993**

olej/piótno, 112 x 102 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RYSZARD WOŹNIAK |

DEBIL, DZIWNY ŁAŃD, GENIUSZ | z cyklu | 1993 KROK w TYŁ | olej, 112x102cm'

estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

5 700 - 7 900 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

O latach 90. w swojej twórczości Ryszard Woźniak pisał: „Począwszy od 1991 roku, poszukując nowej materialnej postaci oryginału, zacząłem świadomie ręcznie powie- lać obraz, malując bardzo zbliżone do siebie kompozycje równolegle, w tym samym czasie. Powstały obrazy podwójne, potrójne i wielokrotne. Szybko ujawniły one swój znaczny potencjał ekspozycyjny, pozwalając precyzyjniej reagować na zróżnicowa- nie miejsca i zastane warunki prezentacji. Przez zmienność sposobu prezentacji obraz otrzymał nową fizyczność i wzbogacił się o nowe znaczenia. Każdy obraz jest jednocześnie całością i częścią. Powtarzalność i różnicowanie się sąsiednich wcieleń obrazu, stwarzają nową 'energetyczną' sytuację (...)” (Ryszard Woźniak, Autoreferat, dostęp: <https://galeria-esta.pl/dokument.php?id=470>). Pomiędzy 1994 a 1998 po- wstała seria dzieł prezentujących „Geniusza” i „Debila”. Na płótnach artysty pojawiały się wówczas charakterystyczne postaci: osoby o smukłej sylwetce, wyprostowanej, poważnej – uczonego oraz głupawego osiłka, o umięśnionym torsie, który wieńczyła nieproporcjonalnie mała głowa z odstającymi uszami. W prezentowanej pracy z 1993 widzimy tytułowego „Debila” przedstawionego w prawym górnym rogu. Kompozycja natomiast została utkana z powtarzalnych elementów geometrycznych, charaktery- stycznych dla twórczości Woźniaka w tym czasie.





45 †

## **RYSZARD GRZYB**

1956

**Bez tytułu, 1992**

olej/piótno, 80 x 100 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
'Ryszard Grzyb | 80 x 120 cm | b. t. | 1992'

estymacja:

**30 000 – 50 000 PLN**

6 800 – 11 300 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja instytucjonalna, Polska

Ryszard Grzyb jest jednym z czołowych artystów polskich, którzy w latach 80. zmieniali historię rodzimej sztuki. Jeden z najwybitniejszych ze swojego pokolenia, uprawia rysunek, malarstwo, performance i poezję. W 1983 założył Grupę, zrzeszającą twórców, których dziś uznaje się za najważniejszych przedstawicieli kultury współczesnej. W swoich pracach, pełnych humoru i ironii, komentował ludzkie zachowania i aktualną sytuację polityczną. W latach 80. Grzyb wykonywał głównie kompozycje malowane temperą na kartonie, przedstawiające walki fantastycznych stworów i karykaturalnie ukazanych ludzi. Tworzył też sceny erotyczne. Gdy Joanna Szeliągowska-Farquhar komentowała dzieła Ryszarda Grzyba i poruszaną przez niego tematykę, pisała: „Jest w nich dużo o przemocy, okrucieństwie i śmierci, a innym razem – o seksualnym pożądaniu, widzianym rubasznie, obscenicznie” (Wstęp do katalogu wystawy Ryszarda Grzyba w Muzeum Śląskim w Katowicach, Katowice 2006, s. 5). Lata 90., w których powstał prezentowany obraz, oznaczały dla artysty wyciszenie: kolory jego dzieł stały się subtelniejsze, bardziej pastelowe, motywy – łagodniejsze. Rezygnacja z tytułów ma skupiać uwagę widza na zabiegach kompozycyjnych.



46 †

## WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924–2016

"Obraz XII", 1996

olej/piótno, 120 x 150 cm  
sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie: 'W. JACKIEWICZ OBRAZ XII/96 120 x 150'

estymacja:

**25 000 - 40 000 PLN**

5 700 - 9 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Malarstwo Jackiewicza to malarstwo rozważne, porządkujące, czyste i nienadużywające środków wyrazu. Nie pozwala też na zbytnią egzaltację. Kompozycje są wytworne i przemyślane. (...) Artysta odbywa własny dialog z Naturą, wdaje się z nią w subtelną grę, włącza w nią osobiste doświadczenia z formą, strukturą kompozycji, dyscypliną i konstrukcją obrazu. Kompozycje Jackiewicza, choć bliskie abstrakcji i nowoczesne, budowane są z uszanowaniem tradycyjnych wartości malarskich. Wzbudzają zachwyty zdystansowaniem, spokojem, lekkością, elegancją, a także rzadką dziś czystością gatunku”.

Gabriela Kurowska , [W:] Władysław Jackiewicz, Malarstwo, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2004, s. 3





„– Maluję z pamięci – Władysław Jackiewicz spogląda spod krzaczastych brwi na ścianę zawieszoną aktami kobiet. – Mam w głowie obrazy zrobione przez lepszych ode mnie – to eliminuje potrzebę korzystania z modelu. Moje zauroczenie aktem zaczęło się, gdy zobaczyłem ‘Śpiącą Wenus’ Giorgione. Obraz zachwycał wielu malarzy, ślad tej fascynacji widać choćby w ‘Wenus z Urbino’ Tycjana, czy potem w ‘Olimpii’ Maneta. Zaś niedawno w tej samej pozie sfotografowała się Katarzyna Kozyra... Potem urzekły mnie akty Modiglianiego. Każdy artysta rozmawia ze swoimi wielkimi poprzednikami, odnosi się jakoś do ich dzieł, przykładem najlepszym jest Francis Bacon, który zakochał się w malarstwie Velázquez’a i namalował wiele wersji jego portretu papieża Innocentego X. Kilka obrazów Bacona widziałem swego czasu w Pinakotece Brera i choć to zupełnie inna estetyka, zrobiły na mnie wielkie wrażenie. Notabene te obrazy, które oglądałem w Mediolanie, odebrano Sophii Loren za niepłacenie podatków! Jackiewicz maluje więc swoje fantazje na temat kobiecego ciała, najdoskonalszego kształtu – mówi – jaki Bóg stworzył. Pokazuje to ciało w sposób dyskretny i elegancki. Nigdy się nie powtarza, choć pierwszy obraz zatytułowany ‘Ciało’ powstał już w roku 1973. ‘To poeta palety’ – pisali o nim recenzenci – ‘o absolutnie wyzwolonej wyobraźni, twórca czułego, lirycznego języka kolorów, przy pomocy którego wypowiada najsztubtelniejsze treści uczuciowe, przekazując widzenie świata w sposób dyskretny, skupiony, opanowany’. – Jest we mnie zakodowana pewna nieśmiałość – zwierza się, gdy wchodzimy po schodkach na antresolę, z której lepiej widać obrazy. – Wolę tylko sugerować, że chodzi o ciało kobiety, żadnych oczywistości. Proszę spojrzeć na to płótno, tu jest układ podwójny, para... Nic dosłownego, twórca zostawia pole dla wyobraźni widza, nie zdradza tajemnicy, bez której obraz nie jest dziełem sztuki. Nie jest nim także utwór wymagający komentarza”.

Barbara Szczepuła, Akty Władysława Jackiewicza, „Gazeta Bałtycka”, 2.04.2012





Władysław Jackiewicz w swojej pracowni, lata 90., fot. Heiko Fritzen, dzięki uprzejmości autora

47 †

## **WŁADYSŁAW JACKIEWICZ**

1924–2016

**Figura**, 1991

olej/piótno, 82 x 67 cm

sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie: 'W. JACKEWICZ BILD X/91 80 x 65'

estymacja:

**15 000 - 25 000 PLN**

3 400 - 5 700 EUR

„Malarstwo Jackiewicza należy do rzadkiej w naszej epoce zgiełku i agresji sztuki kontemplacyjnej, sztuki więc, która łączy w sobie – konieczne w długotrwałym kontakcie – mistrzostwo formy z bogactwem treści. W malarstwie swym potwierdza również starą, zapomnianą regułę: im węższy motyw i oszczędniejsze środki, tym bogatsze jest wnętrze artysty i większe jego umiejętności i talent”.

Jerzy Madeyski, „Życie Literackie”, 1986





48 †

## JANINA KRAUPE

1921-2016

### "Martwa natura", 1949

olej/płótno, 100 x 75,5 cm

sygnowany l.d.: 'J. Kraupe'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JANINA KRAUPE | "MARTWA NATURA" | olej 1949'

estymacja:

**12 000 - 18 000 PLN**

2 700 - 4 100 EUR

Prezentowana tutaj „Martwa natura” Janiny Kraupe pochodzi z wczesnego okresu twórczości artystki związanej przez kilka dekad z Grupą Krakowską. Rok 1949, kiedy namalowała ten obraz, to moment gdy zakończyła już naukę na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (choć dyplom uzyskała oficjalnie kilka lat później). W tym roku zaczęła też wykładać na macierzystej uczelni.

„Martwa natura” wyróżnia się na tle twórczości artystki z drugiej połowy lat 40. XX wieku. W roku poprzednim w stosunku do jej powstania, w 1948, artystka brała udział w najważniejszej wystawie sztuki nowoczesnej tamtej dekady w Polsce – w Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Prezentowała wówczas fantazyjne kompozycje figuralne, a także prace o tematyce wojennej w zdecydowanie zmodernizowanej formie. Prezentowana tutaj martwa natura wyraźnie wyróżnia się na tle wskazanych obrazów z lat poprzednich. Może mieć to przynajmniej dwie przyczyny. Być może zaprezentowany tutaj obraz wiąże się z pracą autorki na Akademii Sztuk Pięknych, gdzie zajmowała się wówczas dydaktyką. Martwa natura o tradycyjnej formie, soczystych barwach i głębokim modelunku światłocieniowym wydaje się takim właśnie typowo akademickim wytworem, być może stworzonym w celach dydaktycznych. Z drugiej strony należy pamiętać o tym, że rok 1949 to czas wprowadzenia realizmu socjalistycznego jako obowiązującego kierunku w sztuce polskiej. Był to głęboko zideologizowany nurt twórczości, który komuniści narzucili artystom i tym samym wyeliminowali z publicznego obiegu sztukę modernistyczną i awangardową. Nie wydaje się poprawnym stwierdzenie, że obraz Kraupe jest socrealistyczny – nie przedstawia tematu jakkolwiek ideologicznego. Jednak jego zdecydowanie tradycyjna forma być może jest w jakiś sposób powiązana z wielką presją wywieraną na środowisko artystyczne w celu zaprzestania awangardowej twórczości.



49 †

## WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

### "Ostatni toast", 1987

asamblaż/drewno, metal, olej, szkło, tkanina, 70 x 51 x 17 cm (wymiary oprawy autorskiej)  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '-Ostatni toast- | 1987 | HasiorW.'

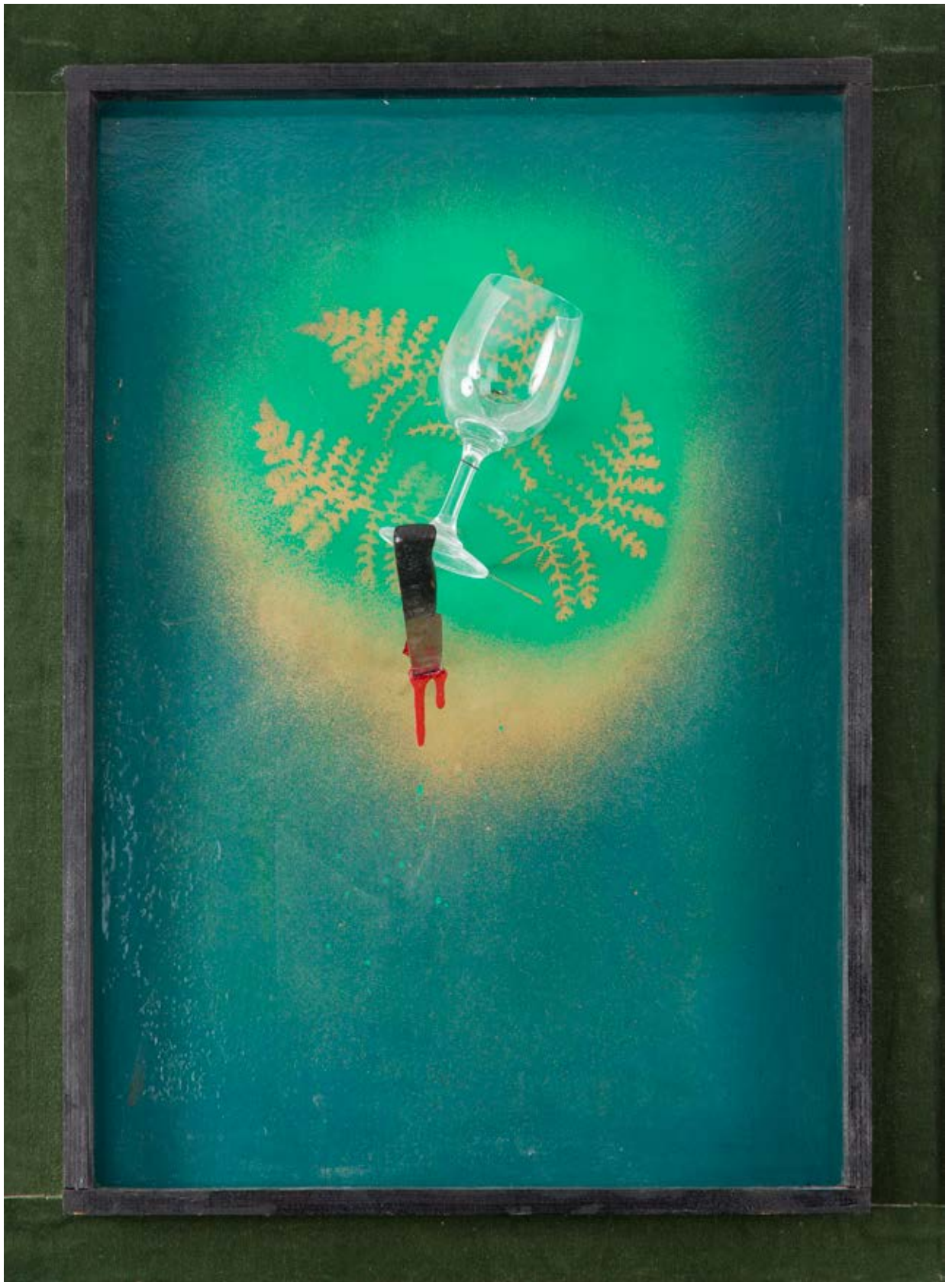
estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 500 - 6 800 EUR

W pracach takich jak „Ostatni toast” Władysław Hasior ukazał widok, który dla widza pozostaje śladem nieznanych, chociaż zapewne tragicznych wydarzeń. Choć nie wiadomo, jakiej historii pozostałościami są ukazane w kompozycji nóż i rozbity kieliszek, sugerują one pewną intrygę i dramatyzm, choć raczej jako ich ślady niż zapowiedź – tragiczna historia, jak można przypuszczać, już się wydarzyła. Kieliszek jest rozbity, nóż wbity w podłoże nosi ślady czerwonej substancji – farby oznaczającej krew. Doszło zatem do tragedii, być może śmierci, której pozostałościami są nóż – być może narzędzie zbrodni – oraz kieliszek, ślad poprzedzającej ją konsumpcji alkoholu. Można by stwierdzić, że Hasior nie byłby sobą, gdyby nie wykorzystał do stworzenia tej pracy małego, niepozornego nożyka, który kojarzy się raczej z biednym wyposażeniem kuchennym i zajęciami takimi jak obieranie warzyw niż z tragedią jakiegokolwiek zbrodni. Wielkie i złowogie atrybuty ustępują tutaj miejsca codziennym, lichym i niepozornym „gracikom”. Świadczy to o upodobaniach artystycznych autora tej pracy, a także konstruuje jej znaczenie i charakter. Potencjalna groza wydarzeń miesza się tutaj z estetyką tandetnych i niepozornych, niezauważalnych zwykle przedmiotów o niskiej wartości, które za pomocą gestu i intencji artysty stają się „uczestnikami” epickich historii. Nieznane są okoliczności tragedii, wiadomo jednak, że towarzyszył jej „ostatni toast”. Na czyje zdrowie?

Asamblaże Władysława Hasiora, podobnie jak prezentowana tutaj praca, często miały narracyjny charakter. Niekiedy prezentowały figury podczas jakichś wydarzeń, rzeczywiście ukazanych wewnątrz kompozycji, innym razem całą narrację tworzy jedynie sugestia zdarzeń stworzona przez tytuł. To właśnie komentarz artysty w postaci tytułu, skonfrontowany z wizualną warstwą pracy wytwarza szereg asocjacji i pozwala na wyobrażenie sobie historii, której przebiegu widzowie muszą domyślać się sami. Artysta wytwarza wyłącznie jego sugestię, przedstawia atrybuty zdarzeń, które w swojej wyobraźni publiczność musi sama połączyć w konkretną narrację.



50 †

## **HENRYK MUSIAŁOWICZ**

1914-2015

**Z cyklu "Reminiscencje", 1991**

technika mieszana/plyta, 63,5 x 53 cm (wymiary oprawy autorskiej)

sygnowany p.g.: 'Musiałowicz'

opisany na odwrociu:

'Z CYKLU: | "REMINISCENCJE " | 89 x 72 | 1991 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

**15 000 - 25 000 PLN**

3 400 - 5 700 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, USA

„Chodzi o to, by patrzący na obraz znalazł podstawowe prawdy.  
(...) Zastanawiam się, jak przez moją sztukę mówić. Jak dać od-  
powiedzi na tragiczne pytania człowieka, który może zagubił sens  
swego istnienia wobec przerażającej golgoty człowieczej”.

**Henryk Musiałowicz**



„Droga Henryka Musiałowicza była prosta i klarowna. Wyrosła i czerpała, a i czerpie do dziś z dwóch źródeł. Po pierwsze, z przeżyć wojennych i szukania sensu istnienia w sacrum. Jest to źródło duchowe. Po drugie zaś z odkrycia języka wypowiedzi zaczerpniętego z wojennego doświadczenia oczu, którym była powierzchnia unicestwionej materii żywej i martwej. I jest to źródło formalne. Z tym bagażem obciążeń, imperatywu spłacania długu własnego życia, potrzeby znalezienia dobra, odkrycia tajemnicy sacrum, i mimo wszystko, co widział, nadziei, a nawet optymizmu Musiałowicz rozwijał wciąż swoją, do samego dna własną i właściwie przez całe życie niezmienną sztukę. Ani nowoczesną, ani w pełni tradycyjną. Osobną.

Jego sztuka jest własna i osobna nie tylko dlatego, że wynalezione przez niego faktury w rysunku i malarstwie są nigdzie indziej niespotykane. I także nie tylko dlatego, że inspiracje wojennymi doznaniem w jego pracach z tak dużą siłą potrafią oddziaływać na wyobraźnię i emocję widza mimo ich dyskrekcji, mimo, że nie ma w nich nic drastycznego, jak można to obserwować na przykład w cyklu „Wojna przeciw człowiekowi”, gdzie postacie, a właściwie cienie postaci, szare, wyzbyte głów, bezrękie i zniekształcone, wydobywają się z tła szarości prawie z nim złane. Być może są to sparafrazowane sylwetki owych ludzi spalonych razem z materacami, których widok pozostał pod powiekami artysty na zawsze. Nie są to jednak ich odwzorowania. Raczej wyobrażenia sprowadzone do znaku (...).

Mimo minorowej tonacji wszystkich obrazów Musiałowicza, od lat siedemdziesiątych aż do ostatnich, z pierwszego dziesięciolecia XXI wieku, nie ma w nich już tego napięcia lęku i tragizmu czarno-białych rysunków, naznaczonych stygmatem wojennych wspomnień. Wprawdzie artysta mówi w tym malarstwie nadal o czło-wieku, o jego dramatach i traumach, ale też o jego nadziejach, wierze i święto-ściach. Mówi też o poszukiwaniu piękna, o równowadze i wyciszeniu wewnętrznym przez medytacyjne zapatrzenie w głębię czerni, czerwieni i złota”.

Bożena Kowalska, O twórczości Henryka Musiałowicza,  
źródło: [www.musialowicz.com](http://www.musialowicz.com)





Henryk Mustatowicz w swojej pracowni, fot. dzięki uprzejmości Joli Mustatowicz

51 †

## **HENRYK MUSIAŁOWICZ**

1914-2015

**Z cyklu "Wirowanie" ("Harnasie"), 1979**

olej/płyta, 66,5 x 87,5 cm (wymiary oprawy autorskiej)  
sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji i p.d.: 'MUSIAŁOWICZ', '1979'  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU I  
'WIROWANIE' | 'HARNASIE' | 1979 | 61 x 82 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

**10 000 - 15 000 PLN**

2 300 - 3 400 EUR

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

**Henryk Musiałowicz**



52 †

## ZBIGNIEW MAKOWSKI

1930–2019

### "Stary ogród", 1962

olej/deska, 166,5 x 16 x 5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'16 x 166 | STARY OGRÓD | AN OLD GARDEN | Zbigniew Makowski | warszawa 1962'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 300 - 15 700 EUR

#### POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja Barta N. Stephensa, Polska-USA

Shapiro, Nowy Jork, 2018

kolekcja prywatna, Warszawa

„Stary ogród” z 1962 to praca należąca do stosunkowo wczesnego dorobku jednego z najsłynniejszych polskich surrealistów, zmarłego w 2019 Zbigniewa Makowskiego. Podłużna praca pochodzi z kolekcji Barta N. Stephensa, attaché kulturalnego ambasady amerykańskiej w Warszawie w latach 1963–65. W eseju „Where Shall We Hang It? Notes on Collecting Polish Art” („Gdzie powinniśmy to powiesić? Notatki o kolekcjonowaniu polskiej sztuki”) dyplomata z entuzjazmem pisał o utalentowanych polskich artystach, którzy stworzyli niezwykle zróżnicowane środowisko. Powojenną Warszawę porównał do Feniksa, który odrodził się z popiołów. Utrzymywał kontakty z liderami polskiego świata sztuki, do których należał Zbigniew Makowski.



Dzieła Zbigniewa Makowskiego przypominają ilustracje do tajemniczych ksiąg chiro-manty, swego rodzaju mistyczne traktaty dotyczące spraw ostatecznych. W pojęciu XVIII-wiecznych twórców pejzaż idealizowany, utopijny, fantastyczny i irracjonalny za-razem, pokazywać miał pranaturę i prarośliny. Te ostatnie, według Goethego, powinny być aż tak niezwykle, by sama przyroda zazdrościła ich artyście. Dzisiaj nazwalibyśmy je archetypami, które stanowią wyobrażenie ideału. Makowski pisał:

„Kiedyś napisałem, iż ruchome tylko ruchomym zatrzymać można.

Znaczyło to może, że aby zrozumieć świat, trzeba by samemu stać się światem.

Napisałem też, że jeśli dzieło nie jest doskonałe, to już prawie wszystko jedno, jakie jest...

Powiedział ktoś, że istnieje norma dnia i pasja nocy: sztuka zawiera je obie i dlatego podobna jest do ziemi, na której żyjemy.

Dlatego podobna do kołowrotu studni.

Dlatego podobna jest do ogrodu podległego porom roku. Pośrodku ogrodu stoi drzewo.

Weź owoc z drzewa i przełam na dwie połowy. Popatrz”.

**Zbigniew Makowski**

Artysta łączy w swoich dziełach konkretność i umowność, przedmiot i znak, przyrodę i działalność człowieka. Łączy też malarstwo i poezję. Wszystko to przeplata się z jego zamiłowaniem do kultury antycznej i godną podziwu erudycją. Zdaniem Anny Baranowej „Cała twórczość Zbigniewa Makowskiego – to, co robi na płótnie i na papierze – ma charakter autobiograficzny. Jest to autobiografia ducha – ducha zachłannego na życie, na przeżywanie, na poznawanie. Tkanka jego dzieł – i malarskich, i poetyckich – jest gęsto spleciona i poprzerastana autorefleksją. Większość wątków wciąż się powtarza, ale w różnych reperykach, odsłonach, w różnych kontekstach i oświetle-niu. Długie przebywanie z twórczością Mistrza pozwala odkrywać tę powtarzalność i różnorodność zarazem. Ale im bardziej wnikam w to dzieło, tym bardziej się ono wymyka. Chodząc po tropach artysty; przemierzając z nim rozległe przestrzenie kultury, po których z zamiłowaniem prowadzi; docierając do miejsc, które wydają mi się całkowicie nowe albo znajome, lecz inaczej pokazane – ciągle doświadczam własnych granic. To, co najbardziej istotne, jest niepoznawalne. Jednak przebywanie w domenie Makowskiego pozwala rozepchnąć ograniczenia wrażliwości i przybliżyć się do źródeł piękna” (Anna Baranowa, Zbigniew Makowski – pictor laureatus, „Arttak – Sztuki Piękne” 2012, nr 3, s. 31).

Poeta-malarz w 1962 spotkał w Paryżu André Bretona i przez kilka lat wystawiał wraz z grupą Phases. Chociaż wiele łączy jego sztukę z surrealizmem, to nie sny i pod-świadomość go inspirowały. Surrealiści sięgali do tego, co nieokreślone, wydobyte z chaosu, nieświadome, posługując się nierzadko automatyzmem. Makowski – wręcz przeciwnie: zanurza się w wiedzy i kulturze, penetruje obszary mistycyzmu, języka, filozofii, literatury, poezji. Wraz z fragmentami wspomnień i komentarzy autora jego dzieła to wizja doskonałego świata twórcy, który wypełniają symbole i ukryte znacze-nia. W tym znaczeniu artysta staje się filozofem – miłośnikiem wiedzy, oddającego jej część przez tworzenie.



53 †

## MAREK SAPETTO

1939–2019

### "Czy wiesz?", 1965

olej/płótno, 145 x 115 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Tytuł : "Czy wiesz?" | autor : M.Sapetto - W-wa | format 145 x 115 | technika : olej'

na blejtramie naklejka z Biura Wystaw Artystycznych Olsztyn – Zamek oraz data 1965

estymacja:

**10 000 – 15 000 PLN**

2 300 – 3 400 EUR

#### WYSTAWIANY:

Sapetto/Szamborski, Galeria Biuro Wystaw Artystycznych, Olsztyn – Zamek, 1969

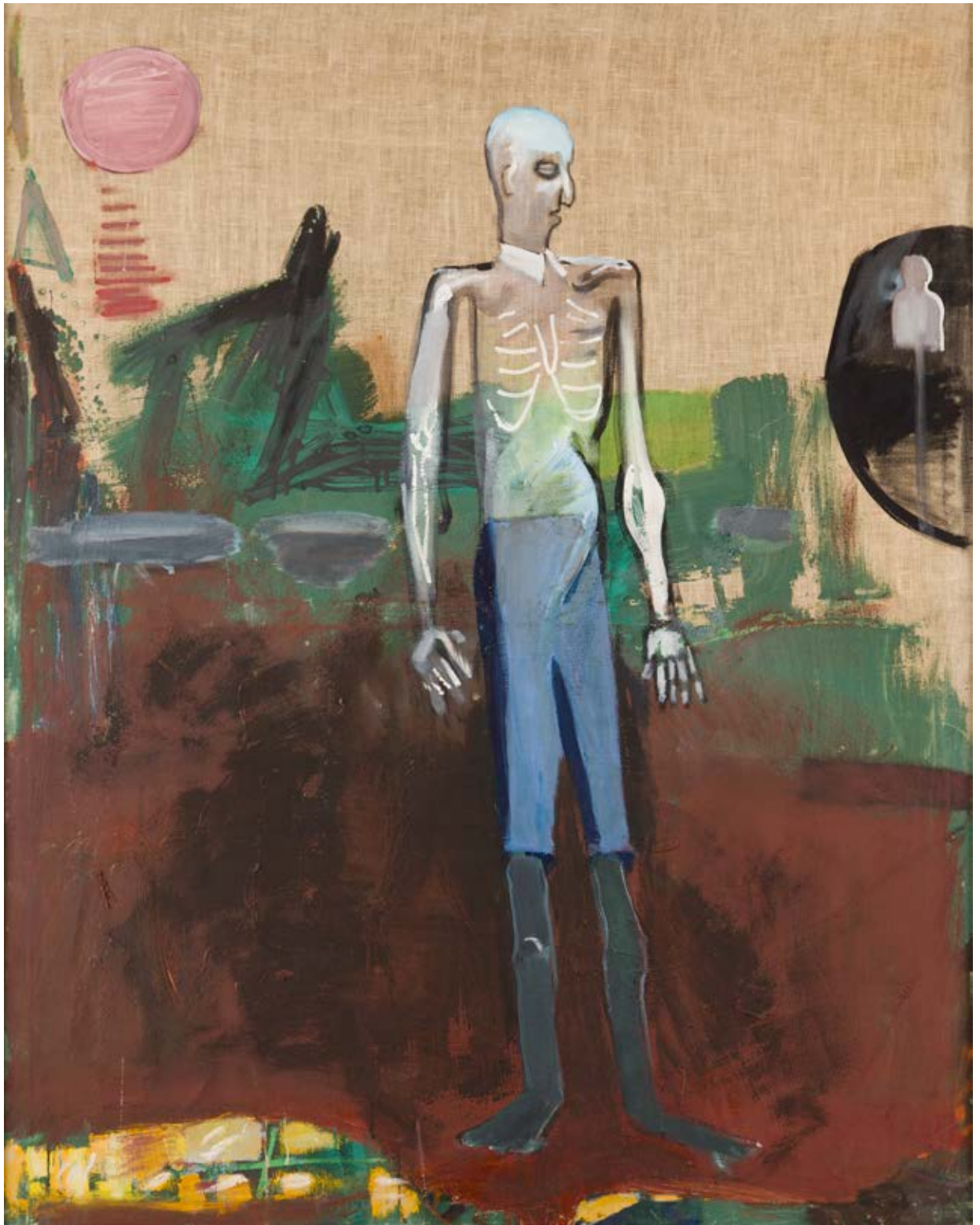
„Programowo założona przedmiotowość i wiara w społeczne oddziaływanie sztuki wpływają na ekspresję mojej twórczości. Nadawanie dominanty i uporządkowanie znaczeń, rzeczy, przedmiotów, idei jest dla mnie równoznaczne z kreowaniem”.

#### Marek Sapetto

Twórczość Marka Sapetty zaliczana jest do nurtu nowej figuracji. Razem z Wiesławem Szamborskim, z którym wystawiał swoje prace, był zaliczany do głównych reprezentantów tego nurtu w latach 70. Artystów łączyły artystyczne idee oraz aspiracje. Obydwóch interesowała sztuka przedstawiająca, operująca niezwykle dobitnym wizerunkiem figury ludzkiej lub przedmiotów, obieranych przez malarzy za bohaterów swoich płócien. Zarówno Sapetto, jaki Szamborski stawiali sobie za cel, by wychodzące z ich pracowni obrazy były przede wszystkim antyabstrakcyjne oraz antyimpresjonistyczne. Jednak artyści nie skupiali się jedynie na formie. Ważnym aspektem twórczości Sapetty był fakt, iż pragnął on, by jego przedstawienia miały charakter zaangażowany oraz by w wręcz publicystyczny sposób komentowały otaczającą nas rzeczywistość.

Ważnym środkiem wyrazu artystycznego dla Sapetty jest kolor. Artysta przykładą dużą wagę do ekspresyjności barwy. Kolory w swoich kompozycjach nakłada na zasadzie kontrastów za pomocą płaskich plam barwnych. Niejednokrotnie przedstawione przedmioty czy postacie ludzkie dla większego wyodrębnienia obwiedzione zostają czarnym ostrym konturem. Pomimo wyboru agresywnej wręcz kolorystyki płótna Sapetty charakteryzują się aurą niedopowiedzenia oraz enigmatyczności. Malarz stara się ukazywać nieupiękuszony świat oraz zwracać uwagę widza na ludzkie przywary oraz małości.





54

## WIESŁAW SZAMBORSKI

1941

"Zakupy", 1980

akryl, olej/plótno, 114 x 149,5 cm  
sygnowany i datowany p.d.: "W. Szamborski 80"  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
"WIESŁAW SZAMBORSKI | "ZAKUPY" | akryl, olej 114 X 149 | 1980"

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

7 900 - 11 300 EUR

### LITERATURA:

Wiesław Szamborski. Malarstwo. Nestorzy Akademii, [red.] J. Dąbrowski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2011, poz. kat. 137, s. 102 (il.)

„Kiedy zaczynałem moje samodzielne życie artystyczne, wszechwładnie panował abstrakcjonizm. Malarstwo figuratywne, na którym ciążyły złe dokonania socrealizmu, było traktowane bardzo podejrzliwie. Z przekory wyłamywałem się z obowiązującego kanonu. Ale i ten powód nie wyczerpuje całej prawdy [o tym], dlaczego uprawiam malarstwo przedstawiające. Otóż, (...) wierzę w posłannictwo sztuki, posłannictwo społeczne. A to najdosadniej realizuje się właśnie w malarstwie figuratywnym”.

**Wiesław Szamborski**







Wiesław Szamborski to jeden z najbardziej rozpoznawalnych twórców, których malarstwo identyfikuje się z nurtem nowej figuracji. I podobnie jak Marek Sapetto, stosował charakterystyczne dla nurtu nowofiguratywnego sylwetowe uproszczenia modelunku, ostrą kolorystykę oraz odważne rozwiązania przestrzenne, które miały na celu podkreślenie przypadkowości egzystencji i alienację człowieka. Kładł kolor płasko, wręcz plakatowo, posługując się kontrastowymi płaskimi plamami, obwiedzionymi radykalnym konturem. Jego prace były programowo antyestetyczne, a często nosiły piętno nieomal publicystycznej dosadności. Kiedy trzeba było, nie rezygnował z dramatyzmu, czego przykładem są „reporterskie”, jak pisze Maria Domurat, prace: „Tragiczne wydarzenia” i „Okrutne wydarzenia” z lat 1968–69. Innym razem przywoływał kontekst biblijny bądź mitologiczny. Ale potrafił również być sentymentalny lub ironiczny. Chętnie posługiwał się też metaforą, jak w pacyfistycznej kompozycji „Memento” z 1980 odnoszącej się do wojennych zniszczeń Warszawy.

Szamborski najczęściej kojarzony jest z Markiem Sapettą, z którym zadebiutował w początku lat 70. Wnieśli do środowiska artystycznego zupełnie nowe podejście. „Sapetto i Szamborski poznali się w pracowni u Łyżwańskiego, później razem studiowali u Byliny. W 1963 roku wraz z Mieczysławem Wasilewskim oraz Januszem Wysockim stworzyli designerskie 'combo' – hurtowo wysyłali projekty na konkursy grafiki użytkowej, wspólnie tworzone prace podpisywali jednym nazwiskiem i dzielili się zdobytymi nagrodami. Między 1968 a 1974 rokiem Szamborski i Sapetto razem wystawiali, a do 1972 roku nawet razem malowali w mieszkaniu Szamborskiego na ul. Białostockiej 53 na warszawskiej Pradze. Artyści zdecydowali się działać w duecie, gdyż zakładali, że we dwóch będą mieli większą siłę przebicia. (...) Wernisaż pierwszego wspólnego wystąpienia Sapetty i Szamborskiego odbył się 15 maja 1968 roku w Domu Artysty Plastyka w Warszawie, gdzie artyści wystawili kilkadziesiąt obrazów. Ekspozycja spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem krytyki. 'Dwaj młodzi malarze warszawscy Marek Sapetto i Wiesław Szamborski, wyraziciele nowej tendencji, która wzbudza moje najwyższe zainteresowanie i nieskrywaną sympatię, urządzili wspólną wystawę, brzmiącą nieco jak manifest. I dobrze chyba! Wystawa jest ciekawa, kolorowa, z inwencją. (...) jest to jeszcze jedna manifestacja poszukiwań więzi ze światem współczesnym, jeszcze jedna próba znalezienia tego, co choć w stosunku do tradycji nieskonwencjonalizowanej – jest odbiciem świata realnego, szerszej jego problematyki społecznej, na przykład poświęconej Wojsku Polskiemu. (...) Jakkolwiek są oni obecnie na pewnym etapie zacierania pomiędzy sobą odmienności, czego dają dowód w przemieszaniu swoich autorskich obrazów na ekspozycji – to, co ich dzieli, widzę wyraźnie. Szamborski ujawnia pewien rys skupienia, skłonność do zamykania kompozycji i bardziej centrycznego ujmowania wizji. Sapetto zaś – jest, można powiedzieć barokowy o odważniejszym geście i bujniejszym temperamencie' – pisał w recenzji z wystawy Ignacy Witz” (Jakub Dąbrowski, Normalnie fakt. Wiesław Szamborski – twórczość i życie, [w:] Wiesław Szamborski. Malarstwo. Nestorzy Akademii, [red.] Jakub Dąbrowski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2011, s. 14–15).

55 †

## JACEK SROKA

1957

"Głębina", 1992

olej/piótno, 139,5 x 120 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SROKA 1992'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'GŁĘBINA | JACEK SROKA | 31-580 KRAKÓW, UL. KWIATÓW POLSKICH 2'

estymacja:

**9 000 - 13 000 PLN**

2 000 - 2 800 EUR

Jacek Sroka wypracował szczególny rodzaj figuratywnego języka malarskiego, który stał się znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Cechuje go predylekcja do posługiwania się groteską, w której zderza to, co dramatyczne z tym, co prześmiewcze. Kontrast wyróżnia jego twórczość również na poziomie środków formalnych. Dlatego też zwłaszcza wczesne malarstwo Sroki zalicza się do nurtu „Nowej ekspresji”, którą charakteryzuje programowa „dzikość”. Przejawia się ona w ekspresyjnej stylizacji postaci przedstawionych na obrazach, a także w podejmowaniu kontrowersyjnych tematów. Składa się to na wyrazistą całość, w której środki formalne podkreślają treść obrazu.

Widoczne jest to również na prezentowanym tutaj płótnie. Obraz przedstawia zwierzęce truchło. Jest ono jednak kolorowe, dekoracyjne, regularnie rozłożone w polu obrazowym. Jest więc znakiem tego, co obrzydliwe i odpychające, ale estetycznie przepracowanym tak, że może przyciągać uwagę widza i nie wywoływać reakcji obrzydzenia. Niemniej jednak to zwierzęcy trup pozostaje głównym tematem przedstawienia.

Chęć podejmowania kontrowersyjnych tematów i eksponowania tego, co może być uznane za tabu, charakteryzuje dużą część twórczości Sroki. Na jego płótnach, często namalowanych za pomocą żywych, kontrastowych barw, kontrowersje zmieniają się w kolorowe obrazy. W ten sposób to, co przyziemne, niskie, brudne i odrażające przeobraża się w malarską wizję. Jest to zabieg, który można uznać za estetyzację makabry, jednak Sroka czyni to w sposób, który nie przesłania zupełnie charakteru obrazowanego zjawiska i nie neutralizuje zupełnie jego poruszającego charakteru.



56 †

**EUGENIUSZ MARKOWSKI**

1912-2007

**Bez tytułu**, 1978

akryl, olej/piótno, 102 x 77 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'E. Markowski | wrzesień | 1978 | WARSZAWA'

estymacja:

**70 000 - 100 000 PLN**

15 700 - 22 500 EUR

„Mnie osobiście interesuje przede wszystkim groteskowy i wyraźny kontrast istniejący dziś między coraz zawrotniej rosnącym rozwojem technologicznym a niezmiennością prymitywnych i elementarnych ludzkich pasji i instynktów”.

**Eugeniusz Markowski**





Choć Eugeniusz Markowski nie należał do pokolenia twórców nowej figuracji, bardzo często zaliczano go w ich poczet. Bohaterem obrazów malarza najczęściej jest człowiek poddany presji emocji i atawistycznych pragnień, postać zdeformowana, na poły śmieszna, na poły tragiczna. „Twórczość Markowskiego pozostaje w kręgu dość jednolitej tematyki. Artystę interesują (...) ludzie. Ale nie ludzie w ich cechach pozytywnych i szlachetnych, lecz raczej w przywarach i ułomnościach duchowych, ludzie odarci z konwencji sposobu bycia i form towarzyskich. Smaga więc swymi obrazami walkę o byt i robienie kariery za wszelką cenę, pychę i służalczość, przebiegłość, wyzysk, obłudę i głupotę. Twórczość Markowskiego nacechowana jest silną ekspresją. Artysta uzyskuje ją z jednej strony za pomocą deformacji, która z malowanych przez niego ludzi czyni raczej 'człekokształtne' figury o wyolbrzymionych znamionach brzydoty, z drugiej strony – za pomocą środków malarskich. Będąc rasowym malarzem, obdarzonym wybitną wrażliwością na kolor i materię malarską, a przy tym programowym antyesteta, umie on uwypuklić podejmowane przez siebie oskarżycielskie treści gamą kolorystyczną i specyficznym, gruboziarnistym sposobem malowania, przypominającym fakturą stary, zniszczony przez czas tynk. W sposobie deformacji i w środkach malarskich zbliża się często do 'art brut', czyli 'sztuki surowej', której twórcą i najwybitniejszym przedstawicielem jest malarz francuski Jean Dubuffet” (Jerzy Zanoziński, Współczesne malarstwo polskie, Warszawa 1974, s. 78).

Biografię Markowskiego jako artysty naznacza późny debiut. Choć studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych jeszcze przed wojną, po klęsce wrześniowej opuścił kraj i wyjechał do Włoch. Przez lata pracował tam jako dziennikarz i dyplomata, a następnie przeniósł się do Kanady. Podczas pobytu we Włoszech autor związał się z grupą Libera Associazione Arti Figurative, z którą kilkakrotnie wystawiał swoje prace. Tworzył wówczas sporadycznie, gdyż niemal całkowicie poświęcił się służbie dyplomatycznej. Do Polski wrócił w 1955 i dopiero wtedy rozpoczął aktywną działalność na polu sztuki. Zajmował się malarstwem, rysunkiem, scenografią, grafiką użytkową. Od 1969 pracował jako pedagog na krakowskiej ASP.

Krytyczno-ironiczna postawa Markowskiego zdeterminowała niemal całą jego twórczość. Określiła jego stosunek zarówno do przeszłości, jak i do teraźniejszości czy przyszłości. Prawie zawsze jest to ostra diagnoza rzeczywistości, w myśl tego, że – jak mówił artysta – zawsze najbardziej ciekawił go człowiek ze swoimi odwiecznymi słabościami. Jak powiedział, „Mnie osobiście interesuje przede wszystkim groteskowy i wyraźny kontrast istniejący dziś między coraz zawrotniej rosnącym rozwojem technologicznym a niezmiennością prymitywnych i elementarnych ludzkich pasji i instynktów”.

W latach 70. drapieżną satyrę przedstawień wzmocniła ostra kolorystyka, kojarzona nierzadko z ekspresjonizmem niemieckim. Dynamikę potęguje swoboda w operowaniu pędzlem, która przywodzi na myśl malarstwo spontaniczne czy wręcz instynktowne. Autor związał i uogólnionym rysunkiem podkreśla impet bohaterów przedstawionych na pierwszym planie, co dodatkowo uwypukla niemal całkowita rezygnacja z szczegółowego przedstawienia planów dalszych.



57 †

## EDWARD DWURNIK

1943–2018

**"Niech żyje wojna!", 1991**

olej/ płótno, 150 x 211 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. DWURNIK. 91'

opisany u dołu kompozycji: 'NIECH ŻYJE WOJNA!'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'1991 | E. DWURNIK | NR: XIX.3.[1706] | "NIECH ŻYJE WOJNA!!"

estymacja:

**90 000 – 120 000 PLN**

20 200 – 27 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Niemcy

**LITERATURA:**

Dwurnik. Spis prac malarskich, (red.) Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (8.09–7.10.2001), Cykl XIX „Niech żyje wojna!” (1991–1993), poz. 3, nr 1706, s. nlb.

„Chodzi o to, byśmy byli mniej obojętni. Te pełne ironii obrazy powinny zmusić do myślenia. Do oderwania się od codzienności i małych kłopotów: zbyt łatwo zapominamy o tragediach, które dzieją się obok nas. W Jugosławii dla młodych i wspaniałych ludzi, którzy chwytają za broń i chcą walczyć, hasło 'niech żyje wojna' jest bliskie i prawdziwe. Ale tylko do momentu, kiedy młodość zastępuje śmierć, a w dominującym kolorem jest czerwień krwi. Bo wojna to także ból, cierpienie, nędza i rozpacz”.

Edward Dwurnik





Edward Dwurnik, Rypin, 1967, fot. Teresa Gierzyńska / dzięki uprzejmości Poli Dwurnik



Zaangażowanie Edwarda Dwurnika w wielką politykę i sprawy aktualne znalazło (po wcześniejszych dokonaniach) kontynuację w latach dziewięćdziesiątych. Cyklem „Niech żyje wojna!” artysta rozpoczął pracę nad obrazami-komentarzami do wydarzeń już nie tylko w kraju, ale i na świecie. Jednym z pierwszych asumptów były ruchy polityczno-społeczne w krajach byłej Jugosławii, później okrzyknięte jednym z najkrwawszych konfliktów w tej części świata od czasów drugiej wojny światowej. Rozpoczął się w 1991 roku, kiedy bałkańska federacja rozpadła się na pomniejsze frakcje. Celem artysty było pobudzenie widza do myślenia i w konsekwencji – reakcji: „Chodzi o to, byśmy byli mniej obojętni. Te pełne ironii obrazy powinny zmusić do myślenia. Do oderwania się od codzienności i małych kłopotów: zbyt łatwo zapominamy o tragediach, które dzieją się obok nas. W Jugosławii dla młodych i wspaniałych ludzi, którzy chwytają za broń i chcą walczyć, hasło ‘niech żyje wojna’ jest bliskie i prawdziwe. Ale tylko do momentu, kiedy młodość zastępuje śmierć, a w dominującym kolorem jest czerwień krwi. Bo wojna to także ból, cierpienie, nędza i rozpacz” („Niech żyje wojna!”, rozmowa z Joanną Boniecką, „Gazeta Wyborcza”, nr 148, 25.06.1992).

„Niech żyje wojna!” to cykl niezwykle ekspresyjny, przejmujący. Dwurnik przedstawia w nim dryfujące w nieokreślonej przestrzeni groźne twarze, malowane szybko, zdecydowanie i w ostrych kolorach. „Są to głowy w hełmach, czapkach wojskowych, całe ich mnóstwo, a wszystko umieszczone na błękitnym tle. Obrazy te mówią o walce. Mają być zachętą, akceptacją wojen wyzwolęnczych prowadzonych przez małe państwa. Uważam, że im więcej takich wojen wybuchnie, tym lepszy będzie tego skutek dla świata” (cyt. za: Edward Dwurnik, „Polityka” nr 13, 28.03.92).

Zapytany, czy wierzy w posłanniczą rolę sztuki malarz odpowiedział twierdząco. „Staram się w niej sygnalizować problemy, które nikomu nie powinny być obojętne. Jednak nie uprawiam ani agitacji, ani propagandy. Z podpatrzonych sytuacji komponuję na płótnie opowiadania. Czasem jest to zabawna anegdota, kiedy indziej dramatyczna, brutalna, czy tragikomiczna scena wzięta z życia. Dopiero dziesiątki, a nawet setki obrazów malowanych w dłuższych okresach czasu są w stanie wyczerpać intrygujący mnie problem” (rozmowa z Joanną Boniecką, „Gazeta Wyborcza”, nr 148, 25.06.1992).

Wojna w rozumieniu Dwurnika to rzecz nieuchronna i powszechna. Odpowiadając na pytania związane z powstawaniem nowego cyklu wspominał o aktualnych konfliktach, które dla pewnych grup są częścią codzienności. Dwurnik swoim cyklem dał wyraz poparcia dla dążeń niepodległościowych na Bałkanach, secesji Abchazji od Gruzji oraz działań militarnych w Górskim Karabachu, jednocześnie zwracając uwagę na ogrom militarnego okrucieństwa.

Turpistyczny sposób przedstawienia ludzkich sylwetek podkreśla dramatyczny wydźwięk prac. Motyw pojedynczych głów, nieco wyjętych z kontekstu tematycznego pracy zaczął pojawiać się już we wcześniejszych cyklach, nad którymi pracował artysta. Jedną z pierwszych serii to „Gipsowy plener”, powstająca z przerwami kolejno w latach 1970–71, 1985 i 1990. Serię prac, malowanych w różnych stylach spajają właśnie gigantyczne głowy: wyalienowane, pominięte, zapomniane jak relikty archeologiczne, wylaniają się z tła przedstawień. W jednym z wywiadów artysta przyznawał, że za każdym razem, gdy przed jego oczami pojawia się krajobraz, w swojej wyobraźni malarz umieszcza w nim ogromną głowę.

58 †

## EDWARD DWURNIK

1943–2018

"MZK-a – W-wa (pl. Bankowy)" z cyklu "Podróże autostopem", 1990

olej/ płótno, 100 x 74 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'PL. BANKOWY W-WA | E. DWURNIK 90'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'1990 | E. DWURNIK | [PL-BANKOWY] | NR: IX.464 [1455]'

na odwrociu nalepka wywozowa

estymacja:

**80 000 – 120 000 PLN**

18 000 – 27 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Niemcy

**LITERATURA:**

Dwurnik. Spis prac malarskich, (red.) Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria

Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward

Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (8.09–7.10.2001), Cykl IX „Podróże

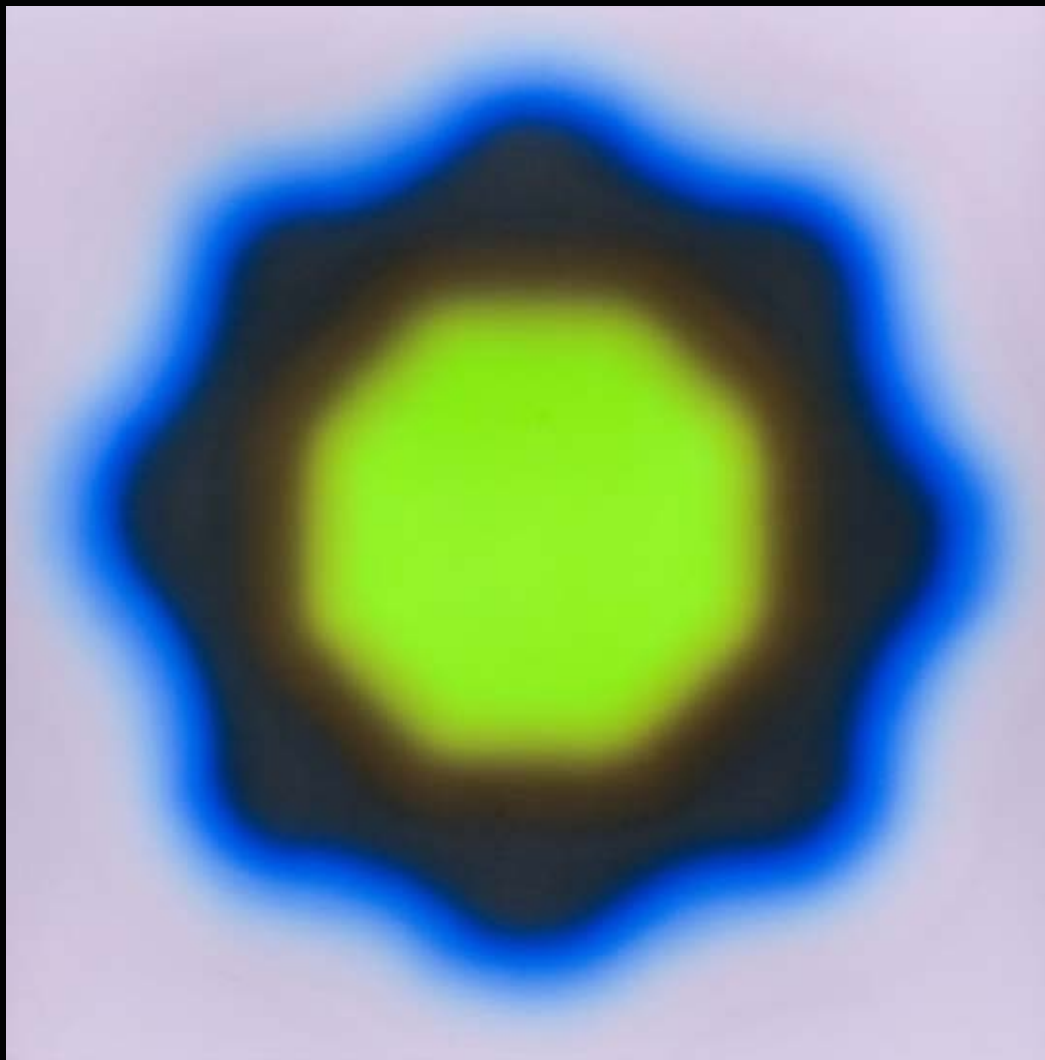
autostopem” (1991–1993), poz. 464, nr 1455, s. nlb.

„W młodości dużo rysowałem w plenerze. Tyle zakątków Polski obrysowałem, że gdyby przyszło mi wymienić wszystkie nazwy miast i miasteczek, to zrobiłby się z tego indeks miejscowości atlasu samochodowego. 'Podróże autostopem' to najpopularniejszy cykl moich prac. Zaczęło się oczywiście od fascynacji Nikiforem. (...) Oczywiście miałem o wiele łatwiej, niż miał Nikifor, bo mieszkałem sobie wygodnie w hotelu, a on sypiał byle gdzie i, zamiast jechać PKS-em czy pociągiem, nieraz zasuwał na piechotę. Po drodze oczywiście malował. Ja też, to było jak nałóg, byłem w ciągu. Przyjeżdżałem do miasteczka, wysiadałem z autobusu i od razu siadałem na chodniku i zaczynałem rysować”.

Edward Dwurnik, cyt. za: Edward Dwurnik. Od początku, katalog wystawy, (red.) Małgorzata Czyńska, Wojciech Tuleya, Warszawa 2016, s. nlb.







**ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?  
PONAD 7 300 000 ZŁ**

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI  
W DESA UNICUM OBRAZ WOJCIECHA FANGORA "M22"**

# DESA UNICUM JEST OD 9 LAT BEZKONKURENCYJNYM LIDEREM POLSKIEGO RYNKU SZTUKI

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ  
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI  
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:



PRACE NA PAPIERZE  
9 WRZEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 6 SIERPNIA 2021  
kontakt: Agata Matusielarska  
a.matusielarska@desa.pl  
22 163 66 50, 539 546 699



NOWE POKOLENIE PO 1989  
28 WRZEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 20 SIERPNIA 2021  
kontakt: Artur Dumanowski  
a.dumanowski@desa.pl  
22 163 66 42, 795 122 725



KLASYCY AWANGARDY PO 1945  
30 WRZEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 23 SIERPNIA 2021  
kontakt: Anna Szynkarczuk  
a.szynkarczuk@desa.pl  
22 163 66 41, 664 150 866



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA  
26 PAŹDZIERNIKA 2021

Termin przyjmowania obiektów:  
10 WRZEŚNIA 2021  
kontakt: Katarzyna Żebrowska  
k.zebrowska@desa.pl  
22 163 66 49, 539 546 701

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

## PRZEWODNIK DLA KLIENTA

### I. PRZED AUKCJĄ

#### 1. Cena wywoławcza

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

#### 2. Opłata aukcyjna

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

#### 3. Estymacja

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

#### 4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

#### 5. Cena gwarancyjna

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

#### 6. Pass

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

#### 7. Transakcja warunkowa

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

#### 8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonych nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-

cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

#### 9. Stan obiektu

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

#### 10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

#### 11. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

† - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

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

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

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

⊕ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

#### 12. Prenumerata katalogów

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

### II. AUKCJA

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

#### 1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjny, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjnego. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjny rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcyjny ma prawo do

dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równoległe prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

## 2. Licytacja osobista

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

## 3. Licytacja telefoniczna

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

## 4. Licytacja w imieniu klienta

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

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

## 6. Tabela postąpię

| cena              | postąpię                                       |
|-------------------|--|
| 0 – 2 000         | 100  |
| 2 000 – 3 000     | 200  |
| 3 000 – 5 000     | 200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)          |
| 5 000 – 10 000    | 500  |
| 10 000 – 20 000   | 1 000  |
| 20 000 – 30 000   | 2 000  |
| 30 000 – 50 000   | 2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000) |
| 50 000 – 100 000  | 5 000  |
| 100 000 – 300 000 | 10 000   |

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

## III. PO AUKCJI

### 1. Płatność

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

### 2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

### 3. Odstąpienie od umowy

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

### 4. Reklamacje

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

### 5. Odbiór zakupionego obiektu

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

### 6. Transport i przesyłka

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

### 7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granicę Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granicę kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

### 8. Zagrożone gatunki

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

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

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

## WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

### 1. WPROWADZENIE

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

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

### 2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

### 3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

### 4. PRZEBIEG AUKCJI

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

### 5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiszczyć należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
  - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
  - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniej przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

### 6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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

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

## 7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

## 8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

# WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

## 9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

## 10. PRAWA AUTORSKIE

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

## 11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

## 12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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







BILOU BILOU CHAIR - PHOTO PIOTR GESICKI

**PROMEMORIA WARSAW**  
Ul. Górnośląska 24  
00-484 Warszawa

info.warsaw@promemoria.com  
www.promemoria.com  
📷 📺



**PROMEMORIA®**

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW





