



DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 22 MAJA 2025 WARSZAWA



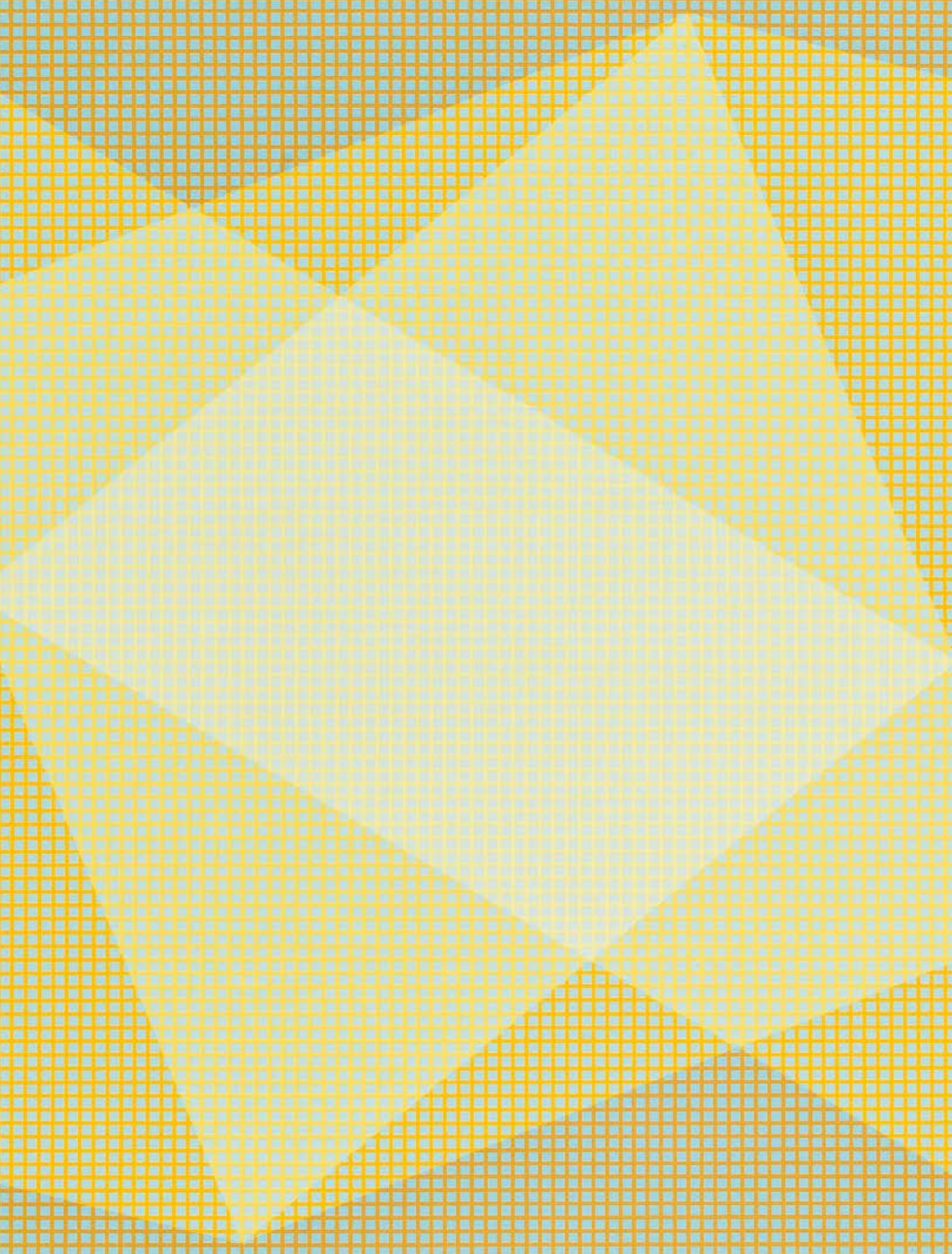
MARTWE

MATERIE









SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 22 MAJA 2025

CZAS AUKCJI
22 maja 2025 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
13 – 22 maja
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

Paulina Janiszewska
tel. 734 639 911
p.janiszewska@desa.pl

Julia Gorlewska
tel. 664 981 450
j.gorlewska@desa.pl

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

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

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



INDEKS	
Berdyszak Jan 14	Nitka Zdzisław 41-42
Boruta Tadeusz 59	Nowosielski Jerzy 31
Broll Urszula 29	Pawlak Włodzimierz 46-47
Brzozowski Tadeusz 19	Pągowska Teresa 3
Burstein Pinchas (Maryan) 24	Potworowski Piotr 23
Ciecierski Tomasz 32-33	Ratajski Sławomir 26
Dobkowski Jan 25	Robakowski Józef 17
Fangor Wojciech 5-6	Roszkowski Aleksander 50-51
Gieraga Andrzej 15	Rudowicz Teresa 52
Gieryszewski Ryszard 60	Sapetto Marek 54
Gostomski Zbigniew 12	Sawicka Jadwiga 35
Grzyb Ryszard 44	Sobczyk Marek 45
Grzywacz Zbylut 53	Sobel Judyta 61
Hałas Józef 37	Stańczak Julian 9
Jachtoma Aleksandra 28	Stażewski Henryk 7-8
Kalinowski Tadeusz 57-58	Styka Adam 13
Kałucki Jerzy 16	Susid Paweł 34
Kantor Tadeusz 20	Szpakowska-Kujawska Anna 55
Kierzkowski Bronisław 30	Tarasewicz Leon 48-49
Kobzdej Aleksander 18	Tchórzewski Jerzy 22
Kraupe Janina 56	Tyszkiewicz Teresa 1-2
Lenica Alfred 21	Vasarely Victor 10
Madeyska Arika 38-39	Winiarski Ryszard 11
Maziarska Jadwiga 4	Woźniak Ryszard 43
Michałowska Maria 36	Ziemski Rajmund 27
Mierzejewski Jerzy 40	

1 α

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Blanc épingle", 2002

akryl, olej, technika własna/płótno, 105 x 90 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'TERESA 2002'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Teresa TYSZKIEWICZ | "Blanc épingle" | 2002 | [sygnatura]'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

16 900 - 25 300 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artystki

kolekcja prywatna, Francja

„Ten biedny przedmiot stał się dla mnie magiczny. Ukłucie, opór i chęć, aby go zwalczyć. Szpilka prowokuje mnie i wywołuje nowe propozycje. Jest łagodna po ujarzmieniu, ale w trakcie pracy boję się, bo jest niebezpieczna, atakująca. Może symbolizuje zmaganie z przeszkodami”.

Teresa Tyszkiewicz





Epingles, czyli „obrazy szpilkowe” były dla Teresy Tyszkiewicz nie tylko zapisem zmagania ze strukturą płótna, lecz także metaforą egzystencjonalnego bólu i udokumentowaniem kondycji psychicznej kobiet. Współcześnie uważana za jedną z najsłynniejszych rodzimych klasyczek sztuki feministycznej, swoją twórczością wprowadzała widzów w transowy stan napięcia, balansujący na granicy zachwyty i przerażenia. Nabijając szpilkami płótna, papiery czy fotografie artystka odgrywała autoagresywny, twórczy performance, którego wynikiem jest rytmiczna kompozycja o ekspresyjnej, fakturowej formie.

Pierwsze nakłuwane prace powstały pod koniec lat 70. Z czasem, po przeprowadzce artystki do Francji, szpilki stały się integralną częścią jej twórczości. Początkowo eksperymentowała z podłożem, wybierała materiały, które zmiękczały brutalność gestu. Wraz z upływem lat proces nakłuwania stawał się bardziej brutalny i autodestrukcyjny; artystka zaczęła pokrywać płótna papierem i zamalowywać kompozycje grubymi warstwami farby. Podczas twórczego performansu raniła siebie, naruszając fakturę płótna. W efekcie powstałe wybrzuszenia przypominały blizny. Ta konfrontacja z materią stała się dla niej sensualnym doświadczeniem kobiecości, zarazem medytacją i chwilą artystycznego zatracenia. O swojej sztuce mówiła: „Tak naprawdę maluję od 1983 roku. Jest to dla mnie sposób na poznanie tradycyjnego warsztatu i zobaczenie wzajemnych relacji między obrazami malowanymi pędzlem a obrazami ‘malowanymi’ szpilkami. Chciałam zobaczyć różnice. I po wielu godzinach pracy malarzkiej zobaczyłam, że właściwie założenia są podobne, niemniej jednak bardziej przekonują mnie prace ze szpilkami. W ostateczności liczą się powody podejmowania pracy, a potem sam proces tworzenia”.

Wraz z upływem lat artystka wykorzystywała szpilki, a nawet gwoździe w coraz bardziej skomplikowany i kreatywny sposób. Przykładem takich eksperymentów jest prezentowana na aukcji praca „Blanc épingle”, która powstała w 2002. Choć fakturowa struktura dzieła na pierwszy rzut oka przypomina obrazy szpilkowe, artystka nie nakłuwała płótna. Przy pomocy szpilek lub gwoździ, podważała kolejne warstwy farby i podłoża, w efekcie czego powstała reliefowa kompozycja o wirującej, trójwymiarowej strukturze. Warto zwrócić uwagę także na kwestię koloru – biel, czyli dominanta kompozycji, jest utożsamiana z czystością i niewinnością, a nawet odnową życia duchowego. W efekcie delikatna, jasna kolorystyka kontrastuje z fakturowością dzieła, jak i jej autorską metodą twórczą. Praca wpisuje się w antagonistyczne doświadczenie sztuki Tyszkiewicz, która z jednej strony przyciąga i uwodzi widza, ostatecznie brutalnie konfrontując go z zaskakującą, czasem okrutną rzeczywistością.

Warto nadmienić, że prace szpilkowe były dla artystki rodzajem autoterapii: sposobem na mierzenie się z codziennością i upływającym czasem: „Mnie się wydaje, że ja odliczam swój czas. Odmierzam go swoimi pracami. Czas mi stwarza blokadę i dodatkowo wzmacnia niepokój. Niepokój widzę dookoła siebie. On dominuje w kontaktach międzyludzkich. Poszukuję ładu, konsekwencji. Precyzuję je w mojej pracy, a następstwem tego jest chyba piękno”.

Teresa Tyszkiewicz wniosła do środowiska artystycznego świeże spojrzenie, które mogło wynikać nie tylko z braku formalnego wykształcenia, ale i „manier” wyniesionych z akademii. Niezwykle ciekawa świata, była wyczulona na materiały i ich relacje z ciałem. Często zbierała przypadkowo znalezione obiekty, by później przekształcić je w dzieła sztuki. Kuratorka wystawy Teresy Tyszkiewicz w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2020, Zofia Machnicka, określiła jej działalność jako „praktykowanie bez patosu”. Twórczość artystki była nierozzerwalnie związana z jej codziennym życiem; długimi godzinami przesiadywała, obsesyjnie nakłuwając powierzchnie tkanin i śpiewając przy tym frazę „epingle, epingle...” (źródło: <https://www.vogue.pl/a/teresa-tyszkiewicz-rytualy-sztuki>, dostęp: 29.04.2025).

2 α

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

Bez tytułu, 1985

olej, szpilki, technika własna/płótno, 41 x 33 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Tyszkiewicz 1985'
z tyłu oprawy stempel Dzieła Sztuki i Antyki BAX

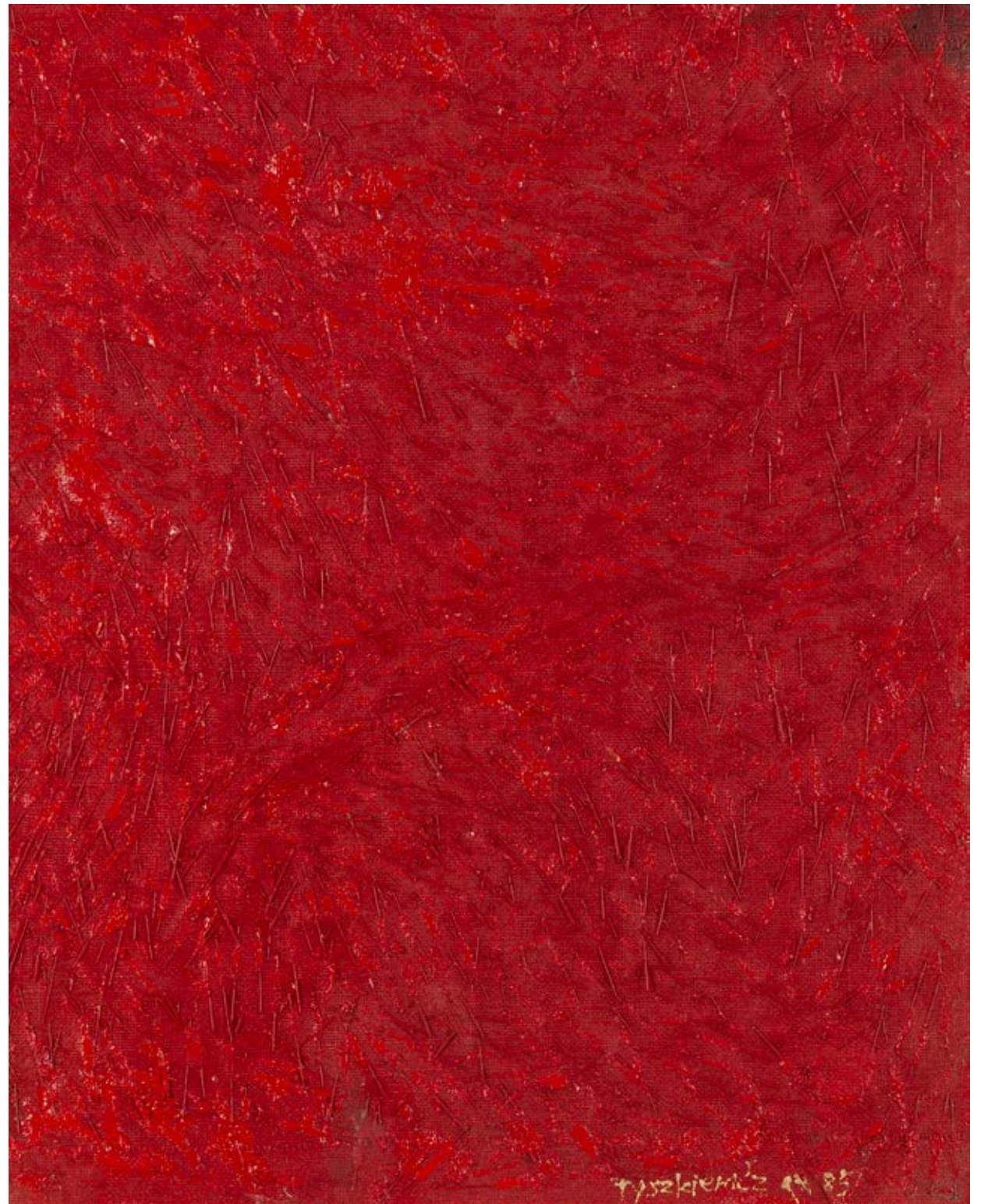
estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 300 – 8 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Teresa TYSZKIEWICZ 1997
"Visage épinglé"

Teresa Tyszkiewicz, „Visage épinglé”
(„Autoportret oszpilkowany”), 1997,
fot. DESA Unicum/kolekcja prywatna Polska

„MIĘDZY PRZYSTANKAMI ZRODZIŁ SIĘ TAKI POMYSŁ I WYDAŁ MI SIĘ NA TYLE REALNY, ŻE NATYCHMIAST PO PRZYJŚCIU DO DOMU ZACZĘŁAM ROBIĆ PIERWSZĄ PRACĘ. POWIERZCHNIA 100 X 70 CM, JAKO ŻE NIE MOŻNA BYŁO KUPIĆ PAPIERU INNEGO FORMATU, POMIEŚCIŁA DZIEWIĘCSET PIĘCDZIESIĄT SZPILEK. TAK MNIE TO PODNIECIŁO, ŻE LICZYŁAM KAŻDĄ WBIĄ SZPILKĘ. FASCYNOWAŁO OD POCZĄTKU, STAWIAŁO OPÓR. ODCZUWAŁAM TO FIZYCZNIE: PRZEBIJANIE SZPILKI PRZEZ PAPIER JEST DLA MNIE CZYMŚ BAR-DZO DZIWNYM - ANI TEGO OSWOIĆ, ANI ZANEGOWAĆ, ANI DOJŚĆ DO FORMY, KTÓRA PRZESTAŁABY MNIE INTERESOWAĆ. (...) NIE SĄDZIŁAM, ŻE TAKI PROSTY POMYSŁ, JAK WBIĆ JEDNEJ SZPILKI OTWORZY MI TAKIE MOŻLIWOŚCI WYPOWIEDZI. JEDNO PRZEBI-CIE, JEDEN PUNKT TAK ROZSZERZYŁ OBSZAR DZIA-ŁANIA. CIĄGLE JEST TO DLA MNIE CIEKAWE. FASCY-NUJE MNIE. SAME SIĘ UKŁADAJĄ. SĄ STEROWANE MOIM MYŚLENIEM W TRAKCIE PRACY”.

TERESA TYSZKIEWICZ

3 α

TERESA PAŁOWSKA

1926-2007

"Biała patera" z cyklu "Owoce", 1995

akryl, tempera/ płótno, 46 x 46 cm

sygnowany monogramem artystki p.d.: 'TP.'

sygnowany, datowany i opisany na krośnię malarskim: 'TERESA PAŁOWSKA 1995 | Z CYKLU OWOCE | 46 x 46 cm' oraz wskazówka monażowa

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

9 500 - 12 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Teresa Pałowska, red. Bożena Wojciechowska, Warszawa 2001, poz. 70, s. 70 (il.), 126 (spis)





Widok ekspozycji w DESA Unicum, fot. Marek Krzyżanek

4 α

JADWIGA MAZIARSKA

1913-2003

"Nr 9", 1979

akryl/plótno, 80 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'No.9. | Jadwiga Maziarska | Kraków Pologne | 1979r. | 80cm x 65 cm'

z tyłu ramy przyklejone poświadczenie autentyczności Józefa Chrobaka oraz nalepka Artystycznej Oprawy Obrazów RENES

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 600 - 14 800 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat autentyczności Józefa Chrobaka z 2001 roku





Jadwiga Maziarska, fot. Jacek Maria Stokłosa

„Myślę, że los ludzki złączony jest z nieosiągalnymi krańcami kosmosu, z jego organizacją wiecznie krążących cząstek, skupiających się w różnych układach i odmiennych jakościowo zbiorach – lecz nieraz aktywnych indywidualnie, poruszających się we własnych rytmach, dynamizujących ruch innych struktur. Myślę też, że materialna różnorodność jest jednocześnie fragmentami myśli, rozsypanymi i ukrytymi w przestrzeni, a więc także i to, że każde zjawisko fizyczne, zawiera w sobie jakieś inne – psychiczne. Można by powiedzieć jeszcze inaczej: każdy przedmiot, wraz ze swym cieniem, obrazuje swoją podwójność, pozostającą, z jednej strony w związkach z Bytem o ogólnym charakterze, a z drugiej ze swą własną zawartością”.

Jadwiga Maziarska [w:] Andrzej Kostołowski, Jadwiga Maziarska, Kraków 1991, s. 52–53

Od lat 40. Maziarska eksperymentowała z fakturą, rozwijając własny język artystyczny oparty na autonomii materii malarskiej. W przeciwieństwie do licznych twórców okresu powojennego, którzy sięgali po ekspresję gestu lub narrację figuratywną, artystka konsekwentnie badała materialność i strukturę płaszczyzny, czyniąc z niej temat sam w sobie. W prezentowanej pracy dostrzec można świadome ograniczenie środków wyrazu – zamiast ciężkich impastów czy wielowarstwowych aplikacji typowych dla wcześniejszego okresu, artystka posługuje się linearną strukturą o organicznej dynamice.

Kompozycja zbudowana jest z sieci delikatnych, rozgałęziających się linii, przypominających naturalne struktury biologiczne – mikroskopowe przekroje komórek, tkanek roślinnych lub układów nerwowych. Formalna oszczędność zestawiona jest z bogactwem rytmicznych układów, które przywodzą na myśl procesy wzrostu i przepływu, charakterystyczne dla zjawisk przyrodniczych. Maziarska, jak wielu artystów z kręgu Grupy Krakowskiej, fascynowała się ideą organiczności sztuki, traktując proces twórczy analogicznie do procesów naturalnych – jako wzrost, przemianę, samoorganizację.

Tło obrazu pozostaje niemal jednolicie białe, co podkreśla efemeryczną, a zarazem wyrazistą obecność czarnych linii. Artystka rezygnuje z bogatej gamy barwnej na rzecz dialogu pomiędzy pustką a strukturą. Owa redukcja koloru stanowi świadomy wybór estetyczny, wpisujący się w szeroko pojętą tendencję modernistyczną, w której istotną rolę odgrywała analiza elementarnych komponentów dzieła sztuki.

W kontekście dorobku Grupy Krakowskiej, do której Maziarska należała od 1957 roku, prezentowana praca ukazuje wspólne dla tego środowiska dążenie do wolności formalnej i konceptualnej. Abstrakcja w wydaniu Maziarskiej nie była jednak abstrakcją czysto formalistyczną: w jej strukturach obecne jest odniesienie do rzeczywistości biologicznej i kosmologicznej – do porządku istniejącego poza światem widzialnym, lecz realnie go konstituującego. Równocześnie dzieło odzwierciedla przemiany w podejściu artystki do faktury i materiału. O ile wcześniejsze prace cechowała intensywna eksploracja fizyczności płótna, poprzez nakładanie stearyny, piasku, gazy czy włókien, to w latach 70. wyraźnie staje się przesunięcie ku bardziej ascetycznym formom. Obrazy te, choć formalnie oszczędne, zachowują intensywną ekspresję dzięki subtelnemu operowaniu linearną narracją i rytmem.

W obrębie szerokiej kategorii malarstwa materii, za którego prekursorkę uznaje się Jadwigę Maziarską, jej dzieło wyróżnia się introspektywnym charakterem. Artystka nie koncentruje się na brutalności czy przypadkowości materiału, jak czynili to przedstawiciele taszyzmu, ale raczej na ukazaniu wewnętrznego porządku, wynikającego z natury samej materii. W ten sposób jej twórczość wpisuje się w nurt refleksji nad związkami sztuki z naturą, życiem i procesami biologicznymi.

5 α

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 46", 1968

olej/płótno, 203 x 173 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 46 1968'

na odwrociu nalepka Galerie Chalette w Nowym Jorku oraz nalepka transportowa Expositions Natural Le Coultre SA

estymacja:

1 800 000 – 2 500 000 PLN

379 000 – 526 400 EUR

OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik, poz. kat. 636

POCHODZENIE:

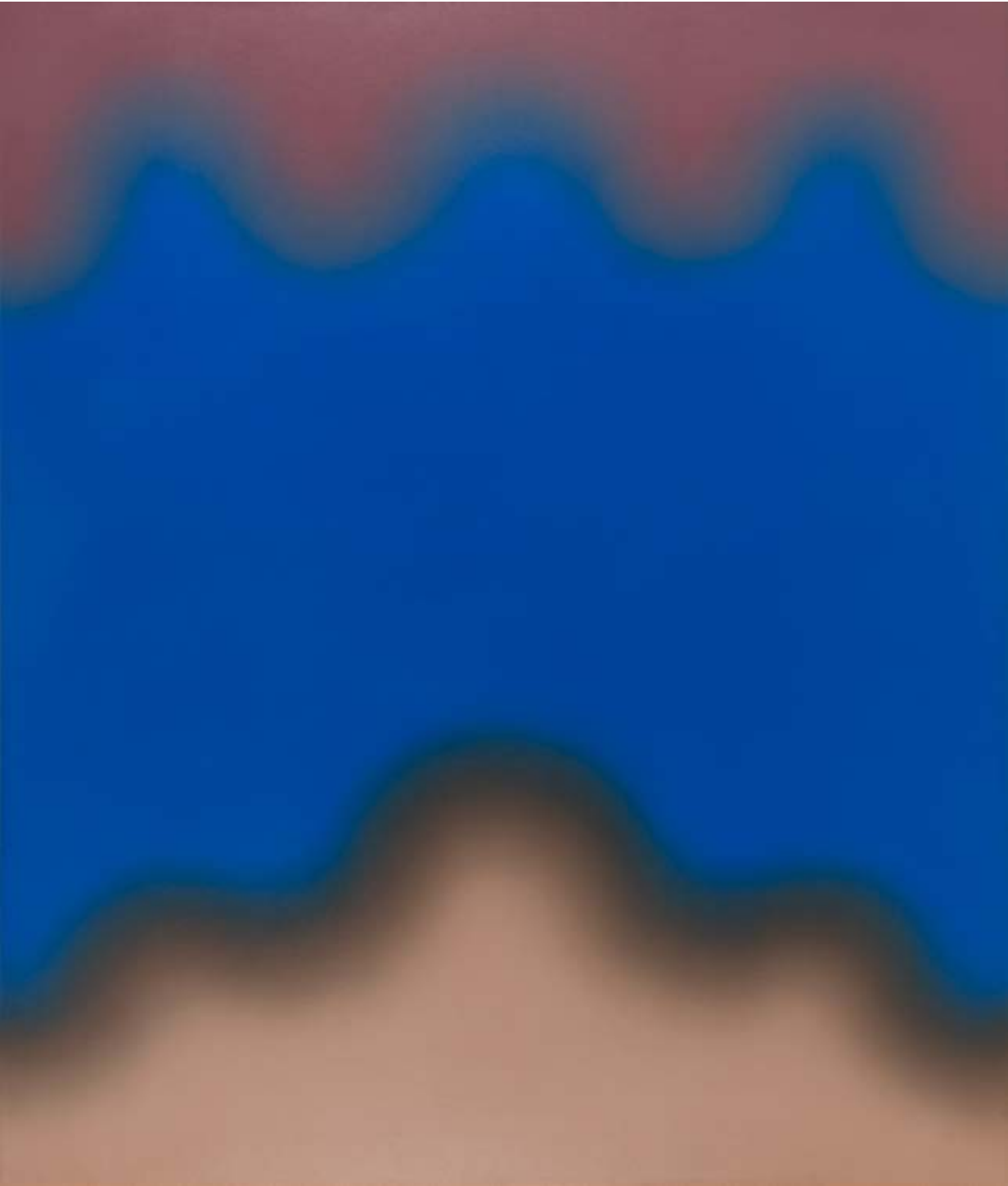
Galerie Chalet, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Europa

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Wojciech Fangor. Color and Space, [red.] Magdalena Dabrowski, Milan 2018, s. 115 (il.), s. 117



Praca o nazwie „M 46” to wielkoformatowa kompozycja stworzona przez Fangora w 1968, w okresie, gdy cieszył się ogromnym uznaniem w Stanach Zjednoczonych. Dwa lata później odbyła się jego indywidualna wystawa w Guggenheim Museum w Nowym Jorku. Tytuł rozpoczynający się literą M to oznaczenie pracowni, w której powstało dzieło, czyli Madison. Obrazy z tego okresu w znakomitej większości były sprzedawane przez nowojorską Galerie Chalette, która na przełomie lat 50. i 60. odegrała znaczącą rolę w rozwoju sztuki op-artu i reprezentowała przedstawicieli tego nurtu, na czele z Victorem Vasarelym (zobacz poz. 12). Galeria prowadzona przez Artura Lejwę wraz z żoną Madeleine pomogła również w organizacji wspomnianej indywidualnej ekspozycji Wojciecha Fangora w Muzeum Guggenheima. Polak przez 5 lat współpracował z Chalette, gdzie miał coroczne wystawy. Jak powiedział artysta w rozmowie z Martą Gnyp w 2014, „Lejwa sprzedawał bardzo dużo [moich obrazów]. Cena za jeden obraz to było 1 500 dolarów, z czego ja dostawałem połowę. Miałem dobre życie dzięki swojej sztuce: pomiędzy 1966 i 1973 Lejwa sprzedał ponad 100 moich obrazów. Pomógł mi również zorganizować moją wystawę w Guggenheim Museum w 1970 roku. To dalej robi wielkie wrażenie w Polsce, ponieważ jestem jedynym polskim artystą, który miał tam solową wystawę”.

Choć autor stał się częścią masowego ruchu malarstwa optycznego, sztuka Wojciecha Fangora mocno różniła się od tego, co malowali inni artyści tego czasu. Niezależnie od filozoficznego zaplecza dla głównych twórców op-artu, takich jak wspomniany Victor Vasarely, Richard Anuszkiewicz, Tadasky czy Briget Riley, głównym środkiem ekspresji była sama powierzchnia płótna, a artystyczny zamysł malarzy op-artu wyrażały geometria i kolor. Dla Fangora najważniejszy środek wyrazu stanowiło nie płótno, lecz przestrzeń otaczająca widza, budowana w relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem. To trudne do wyobrażenia stwierdzenie nabiera sensu, kiedy staniemy przed „M 46”. Dynamika przestrzenna prac Fangora odbywa się gdzieś pomiędzy widzem a powierzchnią obrazu. Próba skupienia się na rozmytych, płynnych kompozycjach powoduje złudzenie wibrowania czy też uprzestrzennienia się kompozycji. Iluzjonistyczny obraz, zbudowany na kanwie intensywnych barw i iluzjonistycznych kształtów, jest efektem kontrolowania procesu percepcji. To właśnie przestrzeń stała się lejtmotywem całej twórczości Wojciecha Fangora. Początkowo była to „przestrzeń traumy” okupacyjnego przeżycia z 1943, które zaowocowało namalowaniem w 1946 „Rozstrzelania”. Powojenna rzeczywistość szybko rzuciła wybitnego artystę w przestrzeń polityki. Mimo obowiązującego kanonu Wojciech Fangor odnalazł własny język wypowiedzi, nawiązujący do tradycji figuratywnego malarstwa europejskiego początku XX wieku. Po upadku doktryny socrealizmu twórca rozpoczął badania nad przestrzenią architektoniczną, czego efektem było pierwsze environment w Polsce. Mimo negatywnego przyjęcia przez krytyków i publiczność artysta kontynuował eksperymenty: reprezentował op-art w nowatorskiej odsłonie. Dzięki niebywałym umiejętnościom warsztatowym tworzył iluzję przestrzeni i ruchu, takie jak „M 46”, które oczarowały międzynarodową publiczność i przyniosły mu sławę. Kolejną przestrzenią interesującą wielkiego malarza była przestrzeń międzyludzka, a następnie przestrzeń wirtualna, której owocem stała się seria „obrazów telewizyjnych”.

Z punktu widzenia dzisiejszej historii sztuki nie sposób dziwić się międzynarodowemu uznaniu, którym cieszyła się sztuka Wojciecha Fangora. Był artystą wybitnym od początku swojej drogi; niezależnie od tego, czy tworzył figuralne prace socrealistyczne, grafikę użytkową, bezkrawędziowe, op-artowskie kompozycje, czy postmodernistyczne „obrazy telewizyjne”. Doskonałość jego warsztatu szła w parze z głębokim przekonaniem o znaczeniu, które niesie. Wojciech Fangor, stojący gdzieś pomiędzy europejską tradycją malarstwa olejnego a radykalnym eksperymentatorstwem, torował nowe drogi malarstwu XX wieku. Do jednych najważniejszych osiągnięć autora należało opracowanie Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej: „Obrazy bezkrawędziowe powstały w okresie, kiedy zajmowałem się współpracą z architektami. Fascynowała mnie wtedy nie tylko funkcja architektury, jej praktyczne konieczności czy estetyczne i historyczne dziedzictwo, ale tajemnicze medium, w którym powstała. Trójwymiarowa przestrzeń, którą można było formować i którą można było penetrować. Stanisław Zamecznik, z wykształcenia architekt, ale z powołania i tęsknoty artysta – niezależny, odkrywcy i niezaspokojony – był w moim życiu artystycznym osobą, z którą omawialiśmy osobliwości przestrzenne przy okazji współpracy nad konkretnymi zamówieniami na pawilony czy wystawienictwo. W 1956 roku, przygotowując tło do obrazu, który planowałem kontynuować linearnie, nagle zobaczyłem, że tło, które składało się z bezkrawędziowego przepływu czerni w biel, działa w sposób magiczny, zadrażniając postrzeganie przestrzeni rozciągającej się przed płótnem. Namalowałem kolejne obrazy oparte na przenikaniu się ograniczonych do minimum prostych kształtów. Wprowadziłem kolory zasadnicze, które, podobnie jak czerń, w sposób ciągły przenikały w biel. Pod koniec 1957 roku, nie wiedząc, czy i co maluję, zaproponowano mi wystawę w lokalu ‘Po prostu’ (dawniej Klub Artystów i Naukowców, przed wojną Instytut Propagandy Sztuki) na placu Saskim. Była to okazja do sprawdzenia naszych tęsknot przestrzennych w układzie elementów, które monochromatyczne i sprowadzone do minimum kształtów i kontrastów, będą tworzyły otoczenie wzbogacone o zaktócającą iluzję przestrzeni, pulsującej na zewnątrz powierzchni obrazów. Zamecznik pożyczył z Zachęty stojaki, na których ustawiliśmy 7 elementów organizujących przestrzeń całej sali. Tak powstało Studium Przestrzeni – pierwszy environment” (z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydlowski, „Atlas Sztuki” 2009, nr 41, s. 6-7).

Paradoksalnie, w Polsce – mimo międzynarodowej sławy – malarstwo Wojciecha Fangora zostało docenione bardzo późno. Zdaniem Jarosława Modzelewskiego kluczowy był słaby dostęp do nowej, op-artowskiej twórczości tego artysty, połączony z „niepokojącymi” obrazami socrealistycznymi, które polska publiczność знаła z muzeów: „Skąpe wiadomości o sukcesach Wojciecha Fangora w op-arcie, kilka reprodukcji – to było w zasadzie wszystko, co wtedy wiedziałem o tym mitycznym dla mnie artyście. Sytuację komplikowały jeszcze jego niepokojące obrazy z lat 50., które oglądałem w muzeach. Dorobek Fangora docierał do mnie nierozzerwalnie spleciony z historią i jego osobistymi doświadczeniami, których doznawał za jej sprawą” (Jarosław Modzelewski, Recenzja dorobku Wojciecha Fangora w postępowaniu o nadanie tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, realizowanym na Wydziale Malarstwa, Warszawa 2015).

„OBRAZY BEZKRAWĘDZIOWE POWSTAŁY W OKRESIE, KIEDY ZAJMOWAŁEM SIĘ WSPÓŁPRACĄ Z ARCHITEKTAMI. FASCYNOWAŁA MNIE WTEDY NIE TYLKO FUNKCJA ARCHITEKTURY, JEJ PRAKTYCZNE KONIECZNOŚCI CZY ESTETYCZNE I HISTORYCZNE DZIEDZICTWO, ALE TAJEMNICZE MEDIUM, W KTORYM POWSTAŁA. TROJWYMIAROWA PRZESTRZEŃ, KTORA MOŻNA BYŁO FORMOWAĆ I KTORA MOŻNA BYŁO OPENETROWAĆ”.

WOJCIECH FANGOR

Wojciech Fangor, Galeria XXI, otwarcie wystawy „Wojciech Fangor Projekt Plastyczny II Linii Metra”, fot. Mariusz Gaczynski/East News



ó α

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"Blue 3", 1961

olej/piótno, 70,5 x 62,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR 1961 | BLUE 3'

estymacja:
800 000 – 1 000 000 PLN
168 500 – 210 600 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślík, poz. kat. 238

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

LITERATURA:
Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, [red.] Urszula Hofman, Warszawa 2018, s. 165 (II.)



3 F U L B

Zaprezentowana praca powstała w przełomowym momencie kariery Wojciecha Fangora. Koniec lat 50. oraz początek lat 60. był okresem zawierania kluczowych znajomości z zagranicznymi marszandami, którzy umożliwili mu ekspozycję jego dzieł poza granicami.

Życiorys artysty pokazuje, że to właśnie wyjazd spowodował, że jego kariera nabrała tempa, a sukcesy na zachodnim rynku pokazały, iż był artystą niezwykle zarówno na polskie, jak i zagraniczne standardy. Warto również podkreślić, że 1961 to data przełomowa nie tylko dla Wojciecha Fangora, ale także innych polskich artystów. Zaprezentowana praca powstała w roku otwarcia słynnej wystawy „15 Polish Painters” w MoM-ie. Warto pamiętać, że wydarzenie to jest jedną z najbarwniejszych kart w historii polskiego życia artystycznego. Bez przesady można stwierdzić, iż wtedy, w 1961, niemożliwe stało się możliwe, a najlepsi awangardowi polscy artyści pokonali żelazną kurtynę i podbili Amerykę. Wojciech Fangor był jednym ze wspomnianych artystów.

Fangor zaczął nawiązywać relacje z amerykańskimi marszandami jeszcze w 1958, na trzy lata przed wyjazdem z Polski. Swoją decyzję o wyjeździe argumentował chęcią opuszczenia Europy i jej sytuacją polityczną oraz kulturową. Jedną z kluczowych postaci dla jego przyszłej kariery na Zachodzie była waszyngtońska marszandka Beatrice Perry. Prawdopodobnie pośrednikiem między Fangorem a Perry początkowo był nie kto inny jak Peter Selz, kurator nowojorskiej MoM-y i autor pierwszej wystawy polskiej sztuki w tym muzeum – „15 Polish Painters” z 1961. To zapewne za jego sprawą Beatrice Perry odwiedziła w czasie swojej podróży do Polski w 1960 mieszkającego w Warszawie Fangora. W jednym z wywiadów Wojciech Fangor wspominał współpracę z Gres Gallery: „[Pomogła mi] Beatrice Perry, marszandka z Waszyngtonu. W 1960 r. specjalnie przyleciała do Polski. Bardzo jej się podobało to, co robię. Namawiała mnie, żebym pracował w USA, bo tam takie awangardowe rzeczy budzą zainteresowanie. Jak już byłem w zachodniej Europie, załatwiła mi dwa ważne stypendia. Uratowały mnie przed klęską finansową. Na Zachodzie często z dnia na dzień nie miałem z czego żyć. Dopiero kiedy zostałem imigrantem w USA, dostałem stałą posadę wykładowcy na uniwersytecie i miałem pierwsze stałe dochody. (...) Miałem amerykański kontrakt na pięć lat. Dla mojej marszandki Beatrice Perry miałem malować 30 obrazów rocznie. Dostawałem za to miesięczną pensję, z której żyliśmy z żoną. To ważne, bo w Paryżu nikt nie chciał kupować malowanych przeze mnie kół. Uważano, że to nie sztuka, tylko jakaś gra optyczna. Miałem wystawę w polsko-francuskiej galerii Lambert prowadzonej przez państwa Romanowiczów na Wyspie św. Ludwika. Na wernisaż przyjechał kurator nowojorskiego Museum of Modern Art i wziął

mój obraz na wystawę ‘Responsive Eye’ w 1965 r. Beatrice Perry interesami powiązana była z magnatem finansowym z Teksasu. On zginął w wypadku lotniczym i nagle musiałem szukać zarobku. Wtedy Beatrice załatwiła mi stypendium w Berlinie Zachodnim” (Wojciech Fangor. Afera o drugą linię. Rozmawiał Janusz Miliszkiewicz, „Wysokie obcasy”, 26.10.2012).

Od 1958 przez kolejne pięć lat powstawały cykle: „Square”, „Błach”, „Blue”, „Red” i wiele obrazów poza cyklami, z tytułami lub numerowanych. Zaprezentowana praca należy do cyklu „Blue”, a jej niski numer pokazuje, iż był jedną z pierwszych powstałych w ramach serii. Data rozpoczęcia pracy nad cyklami pokrywa się z datą nawiązywania bezpośrednich kontaktów z zagranicznymi marszandami. Na zaprezentowanej pracy artysta posłużył się dwoma kolorami, niebieskim oraz białym. Centralną część płótna artysta pokrył kolorem białym, a intensywnym kolorem niebieski pokrył górną krawędź oraz prawy dolny róg.

Piotr Żuchowski pisał o wspomnianych cyklach w następujący sposób: „Był to przewrót w malarstwie. Fangor więcej osiągnął niż inni od czasu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego, wykorzystując wszystko to, co przed nim przygotowało malarstwo. Wojciech Fangor przekroczył granicę dzieła zdefiniowanego wówczas jako ‘obraz’, nie naruszając w niczym jego materialności, fizycznej struktury, nie dewastując płótna ani ramy, nie rezygnując z żadnego z odwiecznych zagadnień malarstwa; ustawił je w nowym świetle. Ujawnił kulturową zależność obrazu nie tylko w diachronii od tradycji, ale pokazał jego współczesną zależność od kultury, od kształtujących się nowych form postrzegania, od nowych form ludzkiego życia. Powtórzmy za (...) Michailem Bachtinem: ‘Zadanie artysty polega w pierwszym rzędzie na uzyskaniu rzeczywistego kontaktu z życiem – spoza niego samego. W ten sposób sztuka powołuje całkowicie nową wizję świata, obrazuje realność przemijania, której osiągnięcie jest niedostępne dla innych typów twórczości kulturowej. Owa uobecniana w sztuce i utrwalana w niej zewnętrzna rzeczywistość świata (a także na poły zewnętrzna i wewnętrzna) towarzyszy zawsze naszej emocjonalnej postawie wobec świata i życia. W działalności estetycznej rozproszone sensy świata integrują się i kondensują w skrócony, samowystarczalny obraz. Sztuka daje temu, co śmiertelne (współczesne, minione, aktualnie obecne), emocjonalny ekwiwalent, będący dla niego schronieniem, wskazuje aksjologiczną perspektywę, w której nietrwały świat nabiera ciężaru wydarzenia – wartości, uzyskuje wieczną postać. Poprzez akt estetyczny byt ukazuje się w nowym, wypełnionym wartościami wymiarze, kształtuje się nowy człowiek oraz nowy kontekst aksjologiczny – plan myślenia o ludzkim świecie”’ (Piotr Żuchowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, Kraków 2012, s. 112-117).

7 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Relief, 1965

relief/drewno, aluminium, 31,5 x 37,8 x 5 cm
sygnowany na odwrociu: '1965 | H. Stażewski'

estymacja:

450 000 – 700 000 PLN

94 800 – 147 400 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

WYSTAWIANY:

„- + 68 ist auch...”, Galerie Hoffmann, Friedberg, 23.08-5.12.2008





Relief Henryka Stażewskiego, powstały na początku lat 60., należy do najbardziej znaczących realizacji w jego twórczości, stanowiąc ogniwo w przejściu od monochromatycznych badań nad formą ku bardziej dynamicznym i świetlnym rozwiązaniom przestrzennym. Prezentowana praca rozwija motyw beczukowato wygiętych prostokątów – motyw, który Stażewski wprowadzał już w cyklach białych oraz czarno-szaro-białych reliefów, koncentrując się na relacjach przestrzennych form przy całkowitym ograniczeniu roli koloru.

W warunkach całkowitego podporządkowania formy funkcji konstrukcyjnej, jak trafnie zauważyła Hanna Ptaszkowska w 1962 roku, nieskomplikowana forma prostokąta o zaokrąglonych bokach staje się nośnikiem nieoczekiwanej złożoności. Wbrew swojej prostocie, wygięty prostokąt niesie bowiem możliwość nieograniczonej liczby rozwiązań kompozycyjnych, a jednolite uporządkowanie takich form w przestrzeni staje się wyzwaniem o wysokim stopniu trudności.

Relief Henryka Stażewskiego ukazuje dynamiczną kompozycję opartą na zestawieniu organicznych form owalnych oraz drobnych, czarnych punktów. Na metalicznym tle wylaniają się trzy srebrzyste kształty przypominające kamienie, rozmieszczone asymetrycznie, z lekkim nachodzeniem na siebie. Towarzyszy im grupa czarnych, okrągłych wycięć o zróżnicowanych rozmiarach, rozsianych w lewej części kompozycji, wprowadzająca wrażenie rytmu i ruchu. Światło, padające na matową, szczotkowaną powierzchnię metalu, modeluje relief, wydobywając jego przestrzenność i zmieniając percepcję w zależności od kąta patrzenia. Praca łączy konstruktywistyczną dyscyplinę z organiczną ekspresją form, ukazując dojrzałą fazę twórczości Stażewskiego, w której eksperyment z materiałem i światłem staje się równorzędnym elementem kompozycji. Metal jako materiał – wprowadzony do prac Stażewskiego od 1964 – pozwala na ostrzejsze uchwycenie tych efektów. Jak uzasadniał sam artysta w 1970: „Celowo w moim poprzednim okresie nie wprowadzałem koloru, poprzestając na monochromatyzmie, który rozpoczął się białymi reliefami. Chodziło o to, żeby nie zakłócić działania wszystkich kombinatorycznych możliwości istnienia form powtarzalnych w przestrzeni. Wprowadziłem za to metal, który obecnie jest moim podstawowym materiałem. Daje on większą czystość w obserwowaniu ruchu form, powstającego w reliefie w skutek ruchu widza. Równocześnie metal ostrzej reaguje na światło, które jest podstawowym składnikiem moich obrazów. Właściwa forma istnieje tylko wraz z cieniem, który jest jeszcze jednym powtórzeniem i bardzo ważnym czynnikiem zmienności obrazu” (Henryk Stażewski, 1970).

Twórczość Henryka Stażewskiego nieodłącznie związana jest z historią polskiej awangardy XX wieku. Jeszcze przed II wojną światową Stażewski był aktywnym uczestnikiem ruchów artystycznych o charakterze awangardowym – członkiem grup Blok, Praesens oraz a.r., a także uczestnikiem międzynarodowych organizacji takich jak Cercle et Carré i Abstraction-Création. Jego kontakty z europejską awangardą – m.in. z Theo van Doesburgiem, Pietem Mondrianem, czy Michele Seuphor – zaowocowały szerokim horyzontem twórczym oraz wyjątkową pozycją na styku polskiej i światowej sztuki nowoczesnej. Zasługą Stażewskiego była także organizacja międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej grupy a.r., która do dziś jest fundamentem zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi.

Po wojnie Stażewski, mimo niełatwych warunków politycznych, kontynuował działalność twórczą, nie rezygnując z idei sztuki nowoczesnej. Współtworzył Galerię Foksal w Warszawie – jedno z najważniejszych miejsc awangardy lat 60. i 70. XX wieku –a jego warszawska pracownia, którą dzielił z Edwardem Krasieńskim, stała się kultowym miejscem artystycznych spotkań.

Reliefy metalowe, takie jak prezentowana praca, stanowią kluczowy etap w ewolucji jego sztuki. W tym okresie Stażewski w sposób świadomy ograniczył środki wyrazu do podstawowych kształtów i neutralnej gamy barwnej, koncentrując się na podstawowych problemach konstrukcji i percepcji obrazu. Dopiero po 1967 artysta rozpoczął kolejne eksperymenty, wprowadzając nowe materiały, większe zróżnicowanie kolorystyczne oraz bardziej rygorystyczne, siatkowe układy geometryczne.



Henryk Stażewski na imieninach Anki Ptaszkowskiej z Zalesiu, 1987, fot. Tadeusz Rolke

8 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief nr 9", 1973

akryl/płyta pilśniowa, 61 x 61 cm (wymiary oprawy autorskiej)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 9 | 1973 | H. Stażewski'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
42 200 - 63 200 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem



„Relief nr 9”, wykonany przez Henryka Stażewskiego w 1973, stanowi przykład kolejnego etapu w jego konsekwentnych badaniach nad problematyką formy, koloru i przestrzeni. Praca ta powstała już po okresie eksperymentów z metalem, kiedy artysta zdecydował się powrócić do bardziej tradycyjnych materiałów – takich jak drewno – aby na nowo eksplorować geometryczne układy w połączeniu z intensywniejszą gamą barwną.

Kompozycja oparta jest na ścisłym porządku formalnym. Na neutralnym, szarym tle rozmieszczone zostały cztery jednakowej wielkości kwadraty, utrzymane w odcieniach czerwieni i różu. Kwadraty te, choć różniące się tonacją, pozostają równe co do wielkości i rozmieszczone są w przemyślanym, rytmicznym układzie, budując zwartą, harmonijną strukturę wizualną. Wybór kolorów nasyconych, ciepłych, silnie oddziałujących emocjonalnie przełamuje surowość szarego tła, nadając całości kompozycji zarówno powagę, jak i wewnętrzne napięcie.

Relief wpisuje się w logikę konstruktywistycznej tradycji, jednak zauważalna jest tutaj zmiana akcentów w stosunku do wcześniejszych realizacji artysty. O ile wcześniejsze, monochromatyczne lub metalowe prace Stażewskiego koncentrowały się na badaniu światłocienia i ruchu formy w przestrzeni, o tyle prezentowana praca pochodzi z okresu twórczego, w którym Stażewski stawia w centrum problem relacji kolorystycznych i rytmu kompozycyjnego. Artysta nie rezygnuje z rygoru konstrukcyjnego – układ czterech kwadratów jest regularny, a proporcje zachowane – lecz większą uwagę przykładą do gry między kolorem a neutralnym tłem, co skutkuje nową jakością wizualną.

Znaczące jest także użycie materiału – drewna – który w przeciwieństwie do metalu nie odbija światła w sposób dramatyczny, lecz absorbuje je, wprowadzając miękkość i głębię w odbiorze koloru. W ten sposób Stażewski rezygnuje z efektu silnego światłocienia na rzecz bardziej subtelnej, malarskiej modelowania przestrzeni poprzez kolor i fakturę. Ten wybór wpisuje się w szersze tendencje jego twórczości

z początku lat 70., kiedy artysta zainteresował się ponownie barwą jako równorzędnym składnikiem struktury obrazu, a nie tylko tłem dla konstrukcji przestrzennych.

W „Reliefie nr 9” zauważalne jest także napięcie między statyką układu a dynamiką koloru. Choć formy są rozmieszczone symetrycznie, różnice tonalne pomiędzy poszczególnymi kwadratami powodują, że wzrok widza nie zatrzymuje się w jednym miejscu, lecz krąży, wychwytyując subtelne zmiany w natężeniu barw. Tym samym relief funkcjonuje nie tylko jako stabilna, geometryczna konstrukcja, ale także jako dynamiczne pole oddziaływania kolorystycznego, zmieniające się w zależności od percepcji odbiorcy.

Prezentowana praca jest świadectwem dojrzałej, przemyślanej strategii artystycznej Stażewskiego. Artysta nazywany niekwestionowanym ojcem polskiej awangardy, przez całe życie wierny był ideom konstruktywizmu i sztuki abstrakcyjnej, jednak jego twórczość nie pozostała zamknięta w schematach, lecz ewoluowała, reagując na zmieniające się konteksty kulturowe i artystyczne. W latach 70. Stażewski świadomie odwoływał się do tradycji awangardy, jednocześnie podejmując własne, indywidualne eksperymenty, które wpisywały się w nurt minimalizmu i sztuki konceptualnej. Jak pisała Bożena Kowalska w katalogu poświęconym jego twórczości: „Wszystkie te obrazy i reliefy barwne z lat 1967–1973 – tak bardzo różne i różnicujące się w miarę pracy nad nimi artyści – niosły w sobie, podobnie jak wcześniejsze serie reliefowe, treści nie tylko czy nie wyłącznie empirycznych badań nad kolorem, jak to się działo na przykład w przypadku Albersa czy Ittena. I jeśli nawet w tym okresie barwnych reliefów – o czym Stażewski wspomina – zajmował się przez czas pewien strefizmem, próbując go w swojej sztuce stosować i weryfikować – to nie był to już strefizm Chwistka, ale swobodna jego transpozycja stanowiąca, jako twór myślowy i plastyczny, własność wyłącznie Stażewskiego” (Bożena Kowalska [w:] Henryk Stażewski, Arkady, Warszawa 1985).

9 α

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Deserted", 1971

akryl/płótno, 91 x 91 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julian Stanczak 1971'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'JULIAN STANCZAK "DESERTED" 1971'

na odwrociu nalepka transportowa oraz nalepka z Moeller Fine Art w Nowym Jorku

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

37 900 - 52 700 EUR

POCHODZENIE:

Makler Gallery, Philadelphia

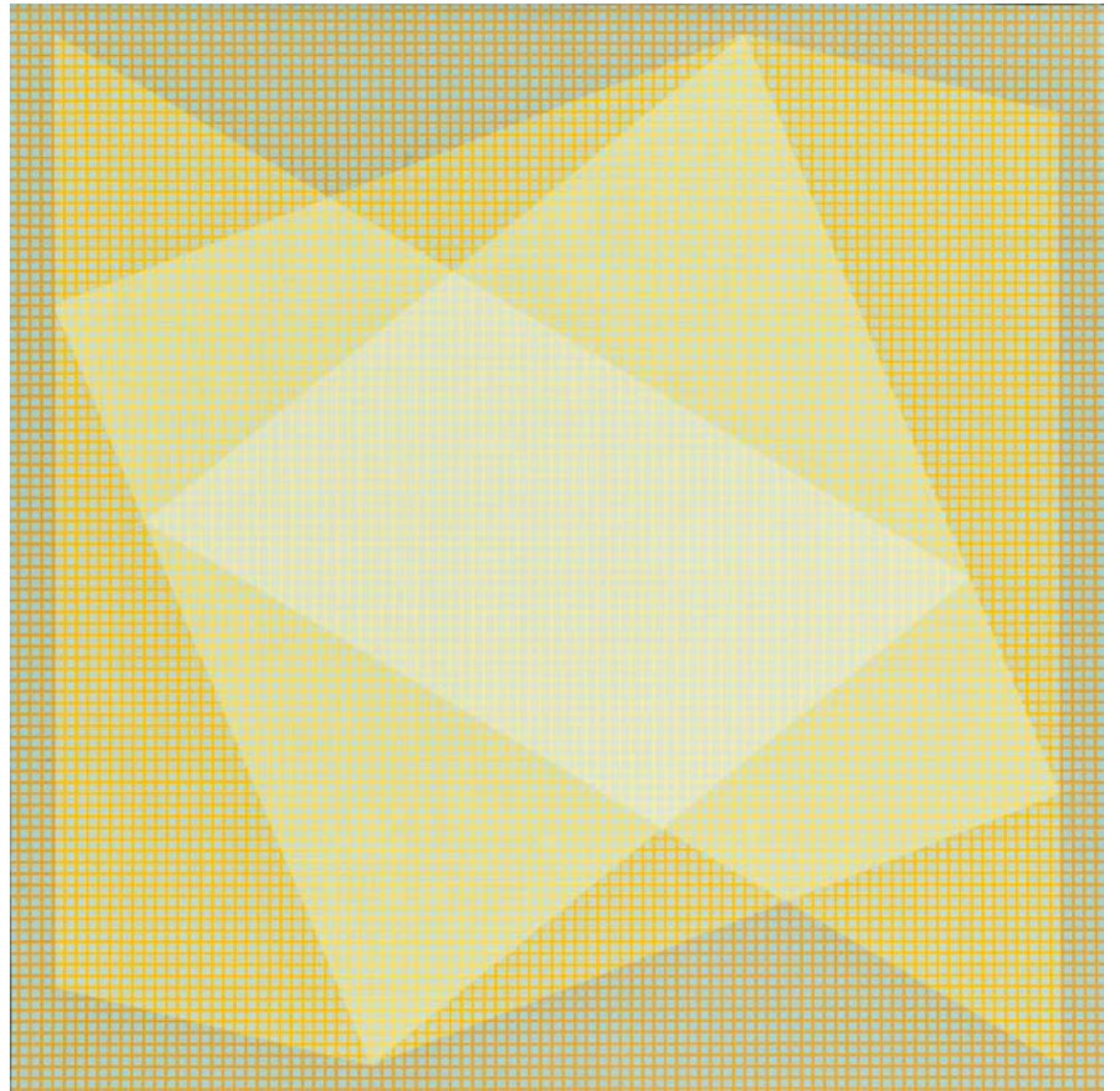
Dr. Arthur J. Weiss, Philadelphia (zakup około 1975)

Moeller Fine Art Ltd., Nowy Jork

kolekcja prywatna, Nowy Jork

dom aukcyjny Phillips, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska



Prezentowana praca autorstwa Juliana Stańczaka pochodzi z wczesnych lat 70., kiedy w swoich kompozycjach skupiał się głównie na wyeksponowaniu zjawiska, które przez całe życie badał: światła emitowanego przez barwy. Wzajemne przenikanie i przestanianie się płaszczyzn ujawnia zaskakującą klarowność, jednocześnie w oku widza zyskuje dynamiczne walory – pół-przezroczyste ekrany pozostają w ciągłym ruchu, rozsuwają się i zsuwają, wtapiając w tło po to, by za chwilę znów pojawić się na pierwszym planie. Linia jest tu doprowadzona do maestrii, a rytmiczna powtarzalność geometrycznych wzorów nieustannie angażuje uwagę widza.

Julian Stańczak to twórca należący do wybitnego grona eksperymentatorów, których działania wytyczyły nowe drogi rozwoju sztuki optycznej. Do końca życia pozostał wierny modernizmowi, aspirując w swoim malarstwie do oddania piękna porządku natury i kosmosu. W wywiadzie przeprowadzonym przez Julię Karabenick tak charakteryzował swoją twórczą praktykę, zainteresowania i przyświecające mu cele: „Interesuje mnie blask kolorów, w momencie gdy wchodzą ze sobą w interakcję, mieszają i to, w jaki sposób się przenikają. Jest wiele czynników, które muszę wziąć pod uwagę, aby osiągnąć scalenie, do którego dążę. Na przykład muszę zapytać: ‘Ile składników potrzebuję?’, ‘Ile fal o odmiennej długości muszę użyć?’, ‘Jakie powinny być ich względne proporcje?’, ‘Czy jestem w stanie kontrolować blask pojedynczego koloru w kierunku pożądanego doświadczenia?’. Zatem, niezależnie od tego, czy mam do czynienia z pojedynczymi modułami i ich multiplikacją na siatce, czy też posługuję się zabiegiem powtarzania linii prostych lub krzywych, cel jest ten sam – interaktywna synteza. W trakcie tej konsolidacji wiele części łączy się w jednym działaniu. Oczywiście każdy interaktywny proces wiąże się ze zmianą – elementy wizualne tracą swoją indywidualność na rzecz całości. Nasze oczy podejmują wciąż nieograniczoną ilość czynności, próbuję znaleźć sposób na zaprowadzenie porządku w tym istnym tsunami reakcji. (...) Wydaje się, że wszystko, co posiada porządek, można poddać kontroli. Geometria, podstawowe długości fal kolorów, pierwotne działanie linii i krawędzi odgrywają ważną rolę w tym

porządkowaniu. Kompozycje artystów z różnych środowisk i czasów wykorzystywały geometrię do wywołania wrażenia wizualnego ładu, porządku wzmocnionego dążeniem do uproszczenia odbioru. (...) Każdy referencyjny aspekt kształtów lub linii jest dla mnie całkowicie drugorzędny. Nie maluję ich dla tego rodzaju informacji. Interesuje mnie raczej to, jak się czuję i odpowiadam na te kształty i granice jako jednostka wrażliwa na wizualne aspekty rzeczywistości. Jeśli ich kolejność jest jasna, daje jasną odpowiedź. Linie i krawędzie mogą tworzyć kształty z zadziwiającą prostotą. Z kolei w malarstwie Color Field i minimalizmie łączenie w grupy mniejszej ilości elementów daje efekt osobliwej ekspresji. Kluczem do sukcesu jest według mnie być tak ekonomicznym, jak to tylko możliwe, operować minimalizmem z najwyższą przejrzystością. Problematyczna jest umiejętność bycia selektywnym – ile wystarczy? Co znaczy zbyt wiele? Kiedy podziały i elementy zlewają się w homogeniczne doświadczenie? Oto pytania! Jak wiemy, natura ukryła głęboko swój porządek, który pod mikroskopem ujawnia matematyczny i geometryczny charakter. W procesie zmiany – transformacji, permutacji – natura wytwarza nowe formy fizyczne. Ja staram się stopić geometrię i sprawić, by śpiewała. Uwielbiam porządek tkwiący we wszystkich naukach i podziwiam pod tym względem ludzkie możliwości, ale to nie jest dla mnie sztuka. (...) sztuka powinna przede wszystkim odzwierciedlać ludzkiego ducha i zdolność reagowania na rzeczywistość. Chcę dotknąć prawdy. Weźmy Malewicza i jego suprematyzm. Dlaczego namalował czarny kwadrat i powiesił go w rogu pokoju? Zastanówmy się nad tym. Wziął zrównoważone siły pionowe i poziome, które definiują miarę pola – to jest monumentalne, bo odnosi się do całokształtu świata. Umieszczając kwadrat w rogu z jego przekątnymi, zmusza poziomy i pionowy do zatrzymania. Ale one nie są martwe, wcale nie są martwe! Są w chwilowym spoczynku, poruszają się, jednocześnie stojąc w miejscu. Albo weźmy Mondriana. Powiedziałby, że pion i poziom – nie krzywa, ani organiczny ruch, ale te dwie najwyższe energie w górę i w dół – zderzają się ze sobą, tworząc niezliczone warianty naszych życiowych doświadczeń” (źródło: <https://geoform.net/interviews/an-interview-with-artist-julian-stanczak>).

„Stańczak od dzieciństwa marzył o zostaniu wiolonczelistą. Dramatyczna biografia i bezwład ręki pokrzyżowały jego plany, lecz mimo to muzyka pozostała nieodłączną i bardzo ważną częścią jego życia. Stał się melomanem i wytrawnym znawcą muzyki klasycznej. Wernisażom jego wystaw bardzo często towarzyszą koncerty. Tętno muzyki uwidacznia się także w samym malarstwie artysty, który z niespełnionego dziecięcego pragnienia uczynił jedną z kluczowych cech swojej twórczości wizualnej. Jego obrazom należy się bowiem nie tylko przyglądać lecz również w nie wsłuchiwać. Są to więc partytury percepcyjne, w których zapis notacji kolorystycznej, a nie nutowej, pozwala wybrzmieć i rozegrać się skomplikowanemu procesowi percepcji, dyrygowanemu przez wizualną kompozycję. Odbiorca wchodzi zaś w rezonans i tańczy z kolorem w zależności od indywidualnego rytmu własnej osobowości”.

Marta Smolińska

10 α

VICTOR VASARELY

1906-1997

"D-Erivan-II", 1956-1977

akryl/deska, 45,3 x 38,3 cm (w świetle oprawy)

sygnowany u dołu: 'vasarely-'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '281 | VASARELY | D - ERIVAN - II | 35 x 28 | 1956 | Vasarely'

praca zaprojektowana w 1956, wykonana w 1977

autorska oprawa

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

52 700 - 73 700 EUR

OPINIE:

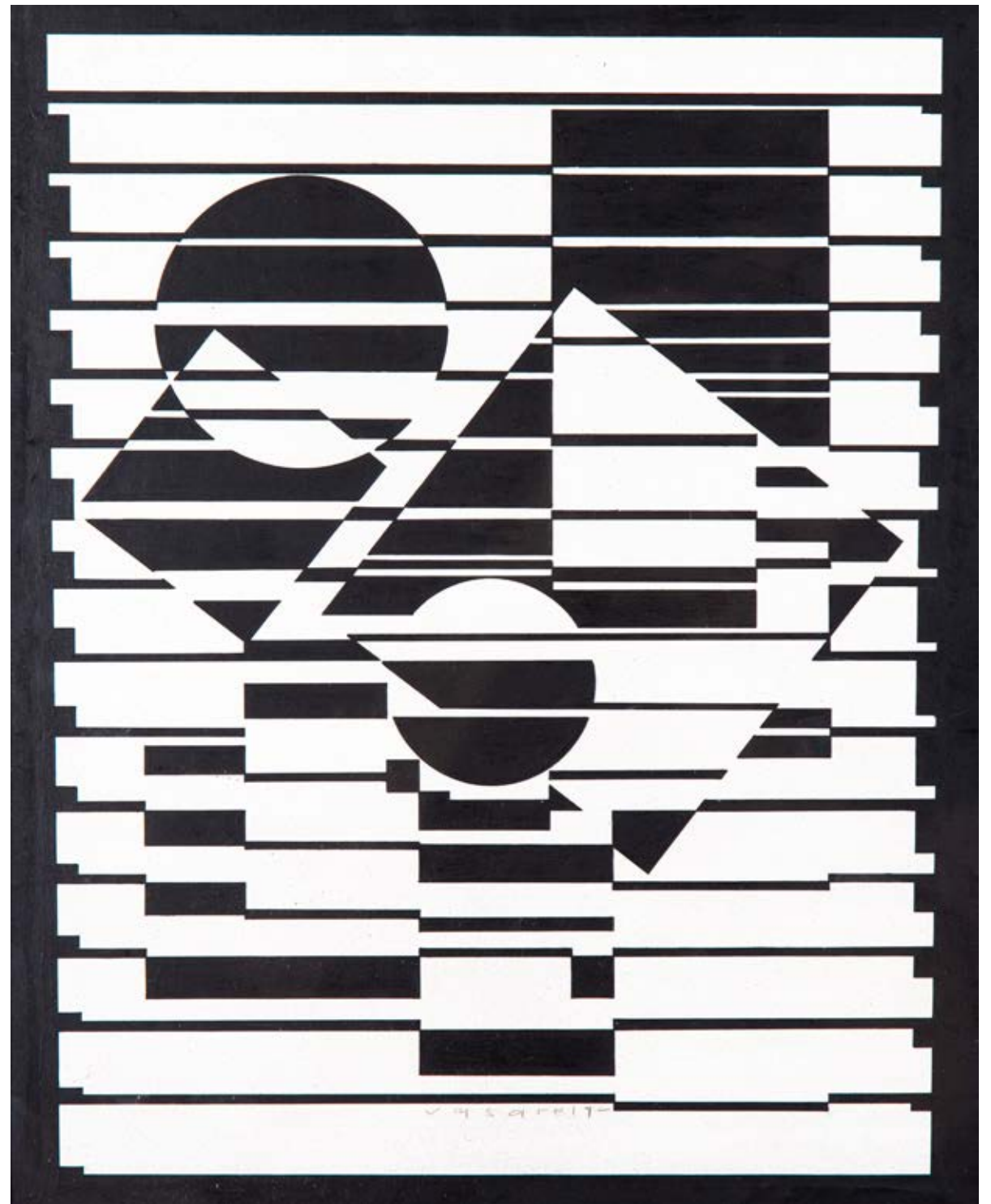
autentyczność pracy potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego. Praca będzie włączona do katalogu raisonné przygotowywanego przez Fundację Vasarely'ego w Aix-en-Provence

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Węgry

Sotheby's, Londyn, 2020

kolekcja prywatna, Polska



„WOBEŁ ARCYDZIEŁ PRZESZŁOŚCI, BĘDĄCYCH CELAMI SAMYMI W SOBIE, STAWIAMY NASZE PROTOTYPY. NIE ZAPRZECZAJĄC ZASADZIE UNIKALNOŚCI, DOBRÓWOLNIE WYBIERAMY MULTIPLIKOWALNOŚĆ JAKO BARDZIEJ HOJNĄ I BARDZIEJ LUDZKĄ”.

VICTOR VASARELY

WIZJONER FORMY, RYTMU I PERCEPCJI

Victor Vasarely, uznawany za ojca op-artu, był artystą, który jak mało kto potrafił połączyć awangardowe idee z naukową refleksją nad percepcją. Jego twórczość rozwijała się równolegle z najważniejszymi przemianami sztuki XX wieku – od modernistycznej abstrakcji, przez konstruktywizm, aż po sztukę kinetyczną. Dla Vasarely’ego punktem wyjścia była zawsze natura postrzegania – nie jako biernego aktu, lecz jako dynamicznego procesu, w którym rzeczywistość wizualna konstituuje się w oku patrzącego. Iluzje optyczne, pulsujące formy, geometryczne deformacje – wszystkie te środki służyły badaniu reguł, jakie rządzą odbiorem dzieła sztuki.

Artystyczna tożsamość Vasarely’ego kształtowała się w środowisku węgierskiej szkoły Műhely – kontynuatorki idei Bauhausu. Tam, pod wpływem teorii Josefa Albersa i doświadczeń z zakresu sztuki użytkowej, rozwijał swoje pierwsze badania nad relacjami koloru i formy. Po przeprowadzce do Paryża w 1930 roku zajmował się grafiką użytkową, traktując ją jako laboratorium dla późniejszej twórczości. W latach 40. rozpoczął eksperymenty malarskie, a jego pierwsza indywidualna wystawa miała miejsce w 1944 roku. Z czasem nawiązał współpracę z galerią Denise René, która odegrała kluczową rolę w promocji nowoczesnej sztuki geometrycznej.

Momentem przełomowym stała się wystawa Le Mouvement z 1955 roku – uznawana za jeden z pierwszych manifestów op-artu i sztuki kinetycznej. Vasarely towarzyszył jej własnym tekstem teoretycznym – „Żółtym manifestem”, w którym postulował rewolucyjne odejście od idei dzieła unikatowego na rzecz sztuki multiplikowanej, dostępnej, zintegrowanej z architekturą i przestrzenią codzienności. Jak sam pisał: „Przyszłość rezerwuje dla nas szczęście w nowym pięknie plastycznym, ruchomym i poruszającym nas”. W latach 50. i 60. Vasarely wypracował swój charakterystyczny język wizualny – geometryczne moduły, rytmicznie powtarzane formy, zhar-

monizowaną paletę barw. Odrzucając tradycyjne media, tworzył swoisty alfabet plastyczny – „planetarny folklor” – zrozumiały ponad podziałami kulturowymi. Jego prace z tego okresu, jak „Vega-Ball”, ukazują deformacje przestrzeni, pulsowanie form, a przede wszystkim złudzenia ruchu – efekty osiągane wyłącznie za pomocą nieruchomego obrazu. Takie dzieła były nie tylko estetycznym eksperymentem, lecz także filozoficzną refleksją nad tym, jak oko konstruuje świat – wyodrębnia figurę i tło, organizuje chaos w porządek.

Inspiracje Vasarely’ego sięgały zarówno do klasyków awangardy, jak Kazimierz Malewicz i Piet Mondrian, jak i do przyrody postrzeganej jako źródło rytmu i struktury. W „Hommage à Malevitch” oddawał hołd suprematyzmowi, przekształcając statyczne formy w dynamiczne kompozycje. Z kolei jego „Zebery” – czarno-białe eksperymenty graficzne z lat 40. – zapowiadały zainteresowanie problemem ruchu w dziele statycznym.

W szczytowym okresie twórczości Vasarely prezentował swoje prace na całym świecie – od MoMA w Nowym Jorku, gdzie w 1965 roku uczestniczył w przełomowej wystawie The Responsive Eye, po liczne instytucje w Europie. Powstawały także monumentalne realizacje w przestrzeni publicznej – w Caracas, Grenoble czy Essen – dowodzące jego wiary w społeczną rolę sztuki. Własne muzea, otwarte we Francji w 1970 (Gordes) i 1976 roku (Aix-en-Provence), stanowiły spełnienie jego utopijnej wizji integracji sztuki z architekturą, życia z estetyką.

Victor Vasarely pozostaje postacią symboliczną dla XX-wiecznej abstrakcji – romantykiem naukowego porządku, który w rytmie kosmosu dostrzegł uniwersalny język formy. Jego sztuka nie tylko porusza wzrok – porusza świadomość, uczy patrzeć i rozumieć, jak widzenie staje się wiedzą.

11 α

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Przypadek w grze pionowej" – 5 części, 1992

akryl, ołówek/deska, 129,5 x 5 x 2,5 cm (wymiary każdej pracy)
sygnowany i datowany z boku, u dołu każdej części: 'winiarski '92'

estymacja:

220 000 – 350 000 PLN

46 400 – 73 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



„KONSTRUKCJĄ KAŻDEJ Z PRAC RZĄDZI PRZYPADEK, KTÓREGO ŹRÓDŁEM JEST RZUT MONETĄ, RZUT KOSTKĄ DO GRY, SERIA LICZB Z TABELI GIEŁDOWEJ ITP. GAMA KOLORÓW OGRANICZONA ZAZWYCZAJ DO BIELI I CZERNI POZWALA NA WYRAŻANIE PODSTAWOWYCH PRZECIWIENSTW, TAKICH JAK: ‘DOBRO - ZŁO’, ‘PLUS - MINUS’, ‘TAK-NIE’”.

RYSZARD WINIARSKI

Ryszard Winiarski dość wcześnie w swojej karierze opracował koncepcję, która stała się podstawą jego twórczości na lata. Artysta w niezwyklej sposób łączył sztukę z nauką, skupiając się w swojej praktyce na zagadnieniu rachunku prawdopodobieństwa. Jako absolwent Politechniki Warszawskiej oraz stołecznej Akademii Sztuk Pięknych miał ku temu odpowiednie podstawy. Rozkwit kariery artysty wyznacza Główna Nagroda przyznana artyście podczas legendarnego Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach w 1966 – jednej z najważniejszych imprez w historii polskiej awangardy. Winiarski był wtedy świeżo po Akademii Sztuk Pięknych, wcześniej ukończył też Wydział Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice Warszawskiej. Młody artysta zaskoczył uczestników brawurowym zerwaniem z dotychczasowymi ideami rządzącymi sztuką: podważył celebrowaną dotąd rolę przypisywaną artyście-geniuszowi, który świadomie kreuje dzieło, nadając mu indywidualny, niepowtarzalny wyraz.

Choć uparcie postulował intelektualną czystość swoich „Prób wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych” Winiarski nie uniknął estetycznego odbioru swoich prac. Noszony przez lata dyskomfort spowodowany niezrozumieniem jego prac nasilał w artyście komplikowanie prezentowanych reguł oraz coraz silniejsze skupianie się na pierwotnym zało-

żeniu, że za każdym tworzonym przez obiektem stoją tylko reguły gry i program. Próba dowiedzenia, że dzieł Winiarskiego nie da się odbierać w sposób emocjonalny przyświecała artyście do połowy lat 70. kiedy pod wpływem obserwowanych interpretacji oraz rozmów z Kajetanem Sosnowskim, skierował swoje poszukiwania w kierunku prezentacji gier i reguł tak jak się one odbywają, zapraszając tym samym odbiorców do uczestniczenia w intelektualnych rozgrywkach.

Winiarski często ograniczał się do użycia wyłącznie czerni i bieli – barw, które symbolizowały dla niego jednoznaczność systemu zero-jedynkowego. Dzięki temu zabiegowi mógł lepiej eksplorować temat dualizmu losowości i determinizmu. Choć sporadycznie sięgał również po kolory takie jak niebieski, czerwony czy żółty, to właśnie jego czarno-białe kompozycje stały się najbardziej rozpoznawalne. Do rozwoju jego koncepcji twórczej w znacznej mierze przyczyniły się wykłady Mieczysława Porębskiego, który w swoich rozważaniach o sztuce starał się rozpatrywać ją w kontekście teorii informacji, oraz Maxa Bense’a, twórcy estetyki informacji, który zapisał się w pamięci uczestników swoich wykładów wyjątkowym stylem uprawiania filozofii nazywanym performensem filozoficznym.



Ryszard Winiarski, fot. z archiwum artysty

12 α

ZBIGNIEW GOSTOMSKI

1932–2017

Z cyklu "Dom", 2015

lightbox, 48 x 63 x 4 cm

na odwrociu nalepka autorska poświadczająca autentyczność pracy z ręcznie wpisaną datą

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

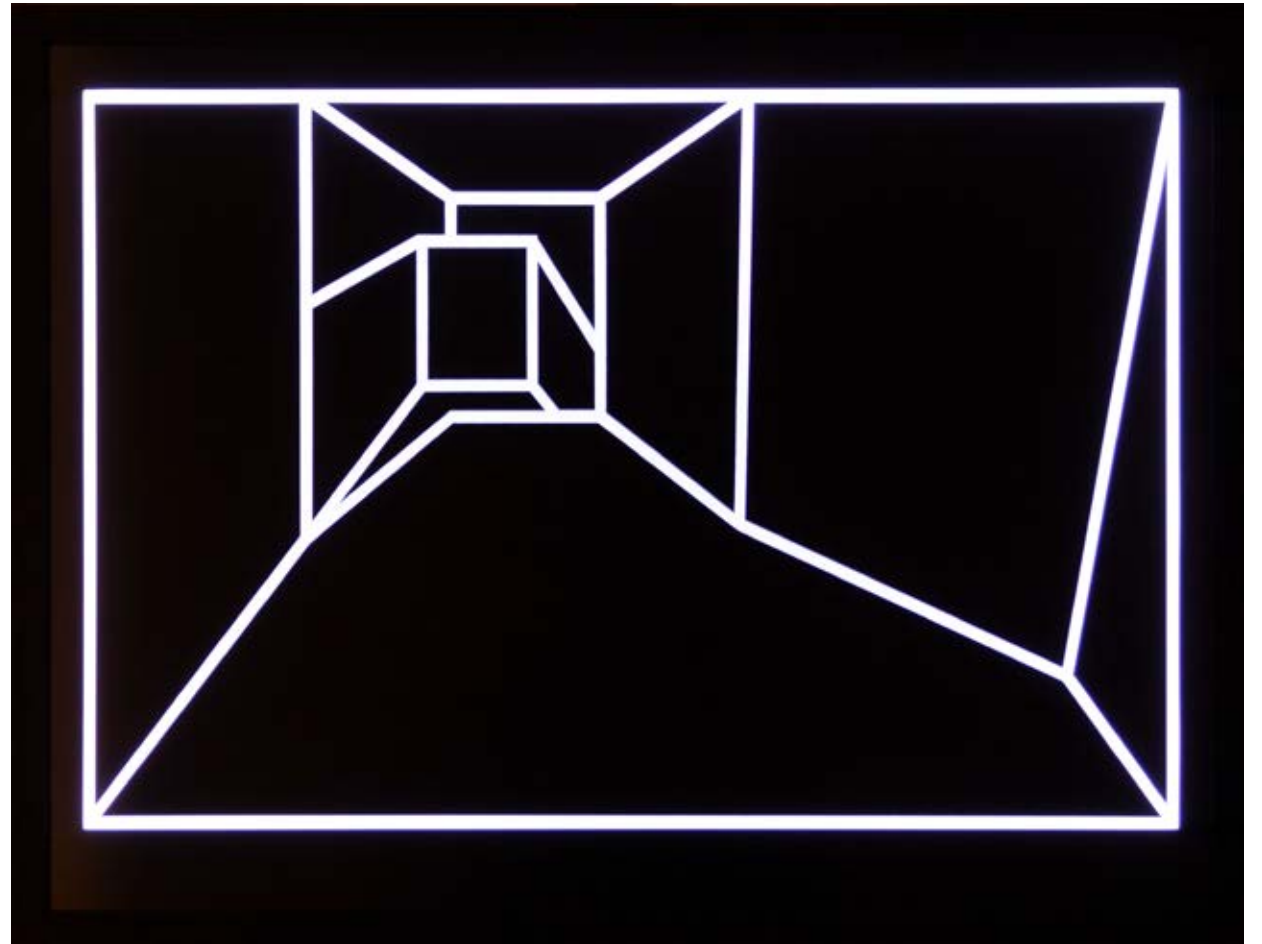
4 300 – 6 400 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony odautorski certyfikat autentyczności

„W powstałych w XXI wieku dziełach prezentowanych na wystawach, w różnych konfiguracjach, pod wspólnym tytułem ‘Dom’, artysta podsumowywał wcześniejszą problematykę, zaskakując różnorodnością form malarskich wypowiedzi i wielością kontekstów. Rysunki, obrazy, rzeźba pokazywane były wraz z granatowymi taflami rozświetlonymi niebieskimi neonami. Autor przywoływał przy tej okazji średniowieczny czterowiersz przekazywany sobie przez mistrzów kamieniarskich w okresie gotyku: ‘Punkt w Kole / Mieszczący się w Kwadracie i Trójkącie. Znasz ten punkt? W takim razie wszystko w porządku; / Nie znasz go ? W takim razie wszystko na próżno!’ Ów punkt będący największym sekretem dawnych majstrów odnieść można tak do tajemnicy twórczości, jak i odbioru sztuki. Gostomski gra znaczeniami, zmuszając widza do poszukiwania punktów, które decydować mają o wartości ich dzieła. Tworzy zamknięte i otwierające się przestrzenie, w których konstatacja stanów rzeczy przebiegać może od pojedynczych mikroelementów aż do totalnego kontekstu oddziaływania wnętrza i zewnątrz”.

Lech Stangret



13

ADAM STYKA

1940

"Obraz XXXIX", 2016

olej/piótno, 100 x 150 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. Styka 2016'

na odwrociu nalepka autorska z opisem: "'OBRAZ XXXIX-16" | 100 x 150 cm 2016' | olej, piótno'

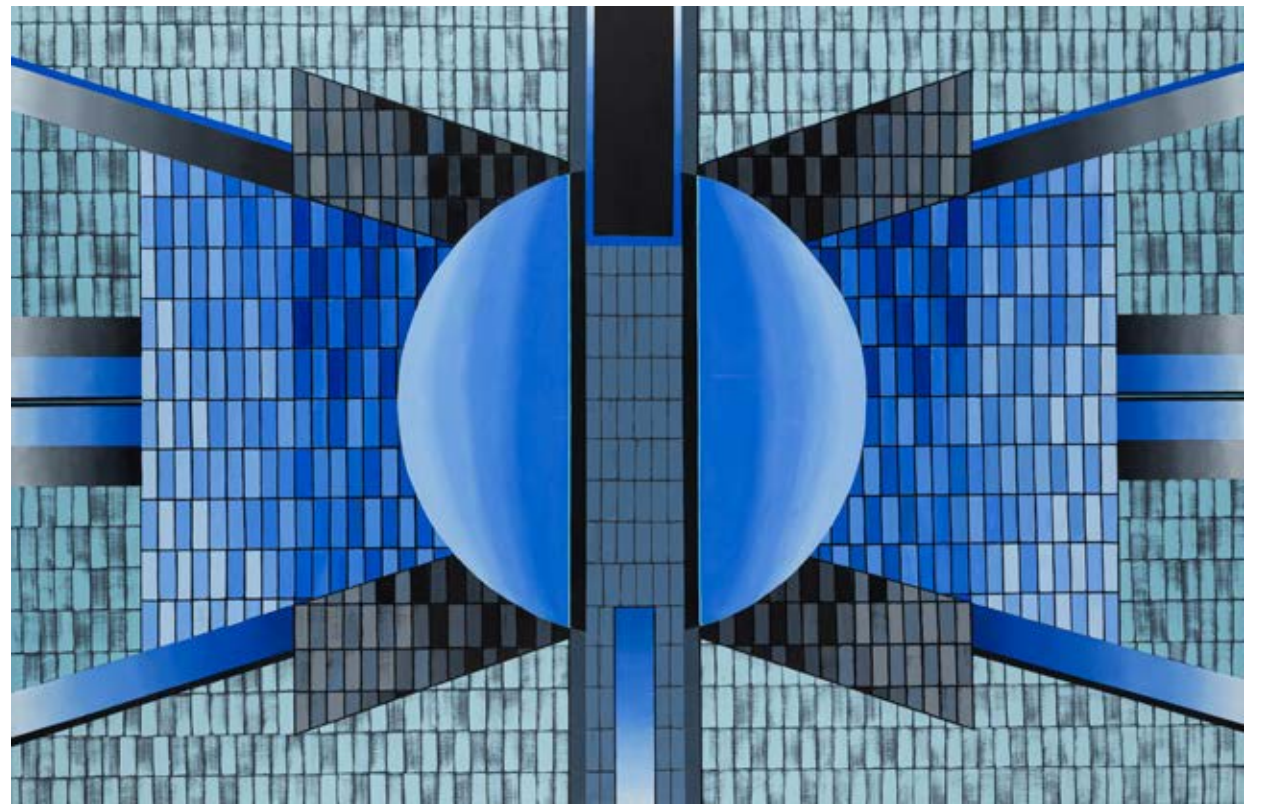
estymacja:

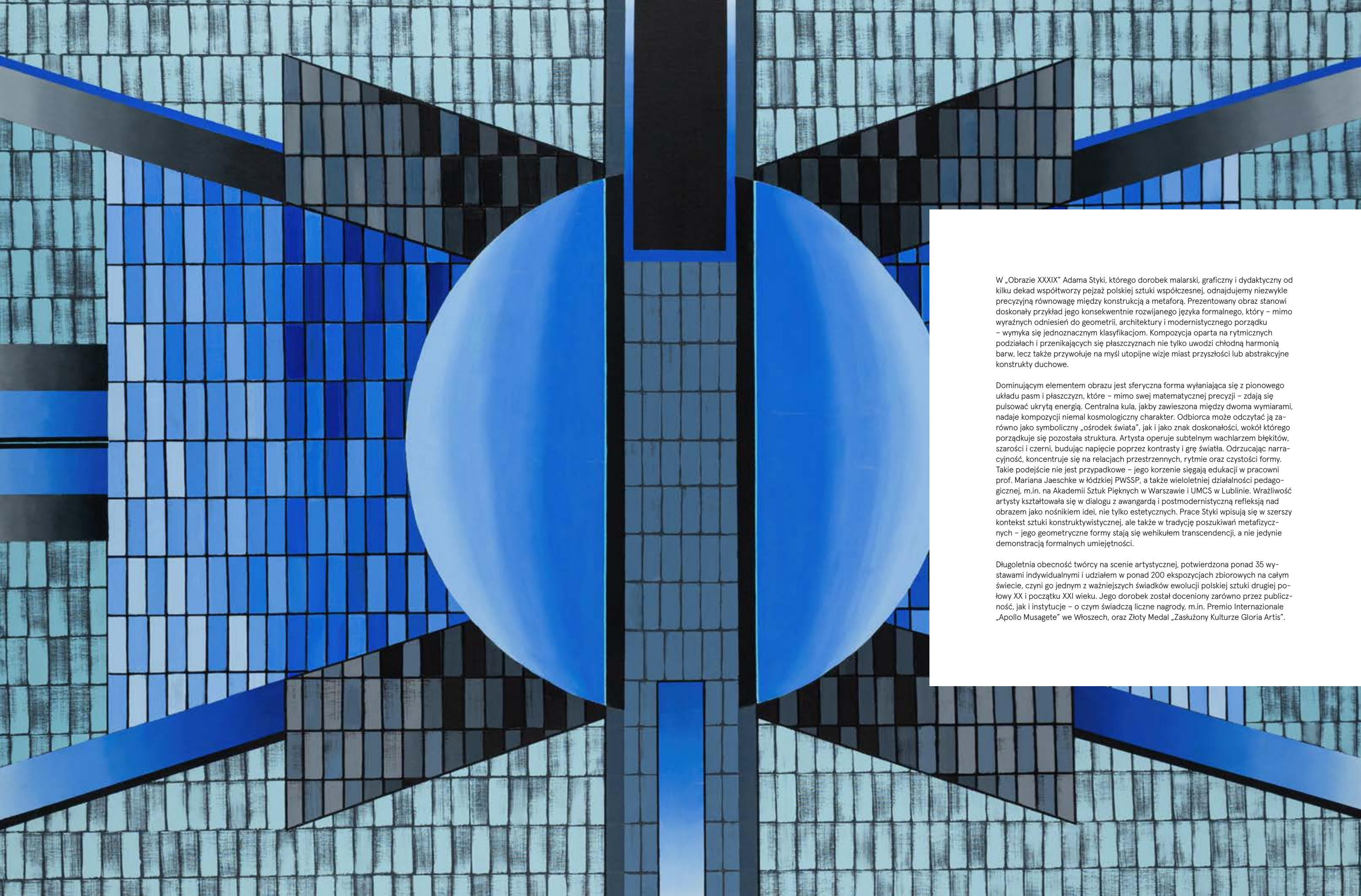
25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Adam Styka. Malarz w Operze”, Galeria Opera, Warszawa 10.05.–30.06.2022





W „Obrazie XXXIX” Adama Styki, którego dorobek malarski, graficzny i dydaktyczny od kilku dekad współtworzy pejzaż polskiej sztuki współczesnej, odnajdujemy niezwykle precyzyjną równowagę między konstrukcją a metaforą. Prezentowany obraz stanowi doskonały przykład jego konsekwentnie rozwijanego języka formalnego, który – mimo wyraźnych odniesień do geometrii, architektury i modernistycznego porządku – wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom. Kompozycja oparta na rytmicznych podziałach i przenikających się płaszczyznach nie tylko uwodzi chłodną harmonią barw, lecz także przywołuje na myśl utopijne wizje miast przyszłości lub abstrakcyjne konstrukty duchowe.

Dominującym elementem obrazu jest sferyczna forma wyłaniająca się z pionowego układu pasm i płaszczyzn, które – mimo swej matematycznej precyzji – zdają się pulsować ukrytą energią. Centralna kula, jakby zawieszona między dwoma wymiarami, nadaje kompozycji niemal kosmologiczny charakter. Odbiorca może odczytać ją zarówno jako symboliczny „ośrodek świata”, jak i jako znak doskonałości, wokół którego porządkuje się pozostała struktura. Artysta operuje subtelnym wachlarzem błękitów, szarości i czerni, budując napięcie poprzez kontrasty i grę światła. Odrzucając narracyjność, koncentruje się na relacjach przestrzennych, rytmie oraz czystości formy. Takie podejście nie jest przypadkowe – jego korzenie sięgają edukacji w pracowni prof. Mariana Jaeschke w Łódzkiej PWSSP, a także wieloletniej działalności pedagogicznej, m.in. na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i UMCS w Lublinie. Wrażliwość artysty kształtowała się w dialogu z awangardą i postmodernistyczną refleksją nad obrazem jako nośnikiem idei, nie tylko estetycznych. Prace Styki wpisują się w szerszy kontekst sztuki konstruktywistycznej, ale także w tradycję poszukiwań metafizycznych – jego geometryczne formy stają się wehikułem transcendencji, a nie jedynie demonstracją formalnych umiejętności.

Długoletnia obecność twórcy na scenie artystycznej, potwierdzona ponad 35 wystawami indywidualnymi i udziałem w ponad 200 ekspozycjach zbiorowych na całym świecie, czyni go jednym z ważniejszych świadków ewolucji polskiej sztuki drugiej połowy XX i początku XXI wieku. Jego dorobek został doceniony zarówno przez publiczność, jak i instytucje – o czym świadczą liczne nagrody, m.in. Premio Internazionale „Apollo Musagete” we Włoszech, oraz Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

14 α

JAN BERDYSZAK

1934–2014

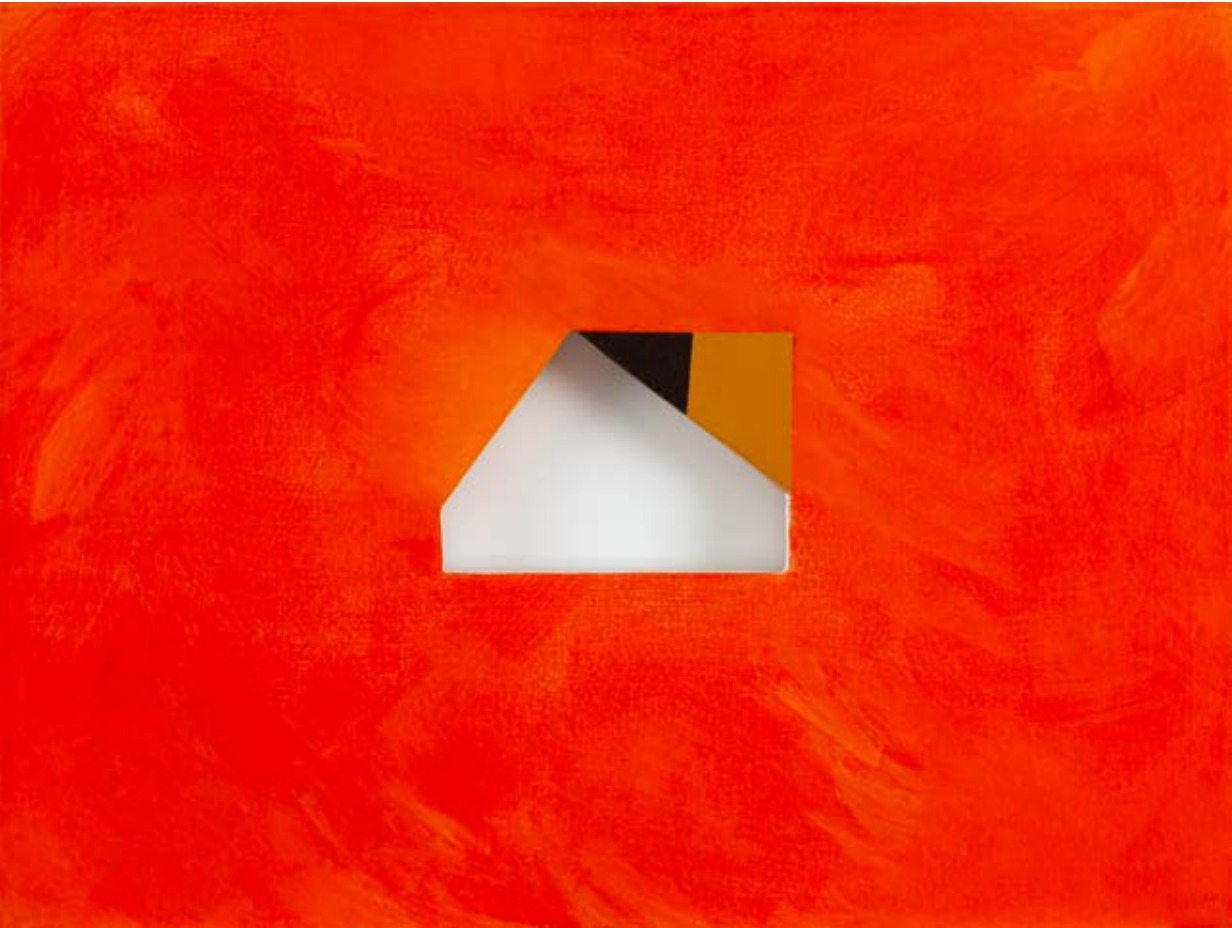
"Passe-partout", 1994

akryl/plótno naklejone na płytę, 43,5 x 58 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PASSE | -PAR- | -TOUT JAN | BER | DYSZ | AK |1994 | AKRYL'
na odwrociu instrukcja montażowa

estymacja:
25 000 – 40 000 PLN
5 300 – 8 500 EUR

Jan Berdyszak był nie tylko malarzem, lecz także rzeźbiarzem, autorem instalacji, scenografem, teoretykiem sztuki. W centrum swoich artystycznych zainteresowań, bez względu na medium oraz podłoże, stawiał te same problemy – zagadnienia krążące wokół tradycyjnej formy obrazu oraz przestrzeni.

Zaprezentowana praca należy do cyklu „Passe-partout”, w którym artysta badał granice percepcji, przestrzeni i relacji między widzem a dziełem sztuki. Wykorzystując formę passe-partout – zwykle pomocniczą i marginalną – Berdyszak nadaje jej główną rolę, odwracając tradycyjne znaczenia i hierarchie. Ramy stają się tu nośnikiem idei, nie tylko oprawą, lecz także samodzielnym obiektem artystycznym, który podkreśla pustkę, otwartość i niedookreślenie. Dzieła te zachęcają odbiorcę do aktywnego uczestnictwa, kontemplacji i refleksji nad tym, co niewidoczne, a jednocześnie fundamentalne w odbiorze sztuki. Cykl ten wpisuje się w szersze zainteresowania Berdyszaka zagadnieniami przestrzeni, obecności i nieobecności, a także filozoficznymi pytaniami o istotę sztuki współczesnej.





**„OD WCZESNYCH LAT ZAJMOWA-
ŁEM SIĘ WIELOMA DZIEDZINAMI
SZTUKI - MALARSTWEM, RZEŹBĄ,
ARCHITEKTURĄ, POEZJĄ, MUZY-
KĄ, I DZIĘKI TEMU WŁAŚNIE ZRO-
ZUMIAŁEM, ŻE ‘ZABUDOWUJEMY’
NASZĄ INTENCJĄ TYLKO CZĘŚĆ
ŚWIATA, PODCZAS GDY WIĘKSZA
JEGO CZĘŚĆ, TA PUSTA, ZABUDO-
WUJE SIĘ SAMA. W SZTUCE KO-
RZYSTAMY Z OBU TYCH CZĘŚCI.
POMOGŁY MI W UŚWIADOMIENIU
SOBIE TEGO FILOZOFIE: ŚRÓDZIEM-
NOMORSKA, HINDUSKA, CHIŃSKA”.**

JAN BERDYSZAK

15 α

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Graf", 1989

technika własna/piótno naklejone na deskę, 100 x 100 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'ANDRZEJ GIERAGA | OBRAZ "GRAF" | WYM. 100 X 100 | TECH. WŁASNA | ROK 1989'
na odwrociu nalepka z opisem pracy

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
8 500 – 12 700 EUR

Andrzej Gieraga jest jednym z wiodących reprezentantów nurtu abstrakcji geometrycznej. Charakterystyczną cechą jego prac są spokój i harmonia kompozycji, natomiast ogniskową jego zainteresowań – badania światła i koloru, którymi operuje swobodnie i z lekkością.

W twórczości Gieragi już od wczesnych prac z lat 70. i 80. zauważalne są zmiany, które zachodziły stopniowo podczas rozwoju jego kariery artystycznej. W pierwszych dwóch dekadach działalności posługiwał się wyłącznie czernią i bielą, a kolor pojawił się w jego obrazach dopiero pod koniec lat 80. W tym okresie dramatyzm i ekspresja ustąpiły miejsca subtelności, wyciszeniu i kontemplacji. Wraz z upływem lat powstające dzieła, zarówno obrazy, jak i grafiki, coraz bardziej dążyły do uniwersalizmu. Gieraga, choć wciąż kształtował przestrzeń geometrycznie, zaczął stosować coraz większe uproszczenia, dążąc do uzyskania wrażenia jednolitości i harmonii. Tak jak pisała Tamara Książek: „Andrzej Gieraga należy do tej grupy twórców, którzy w świecie chaosu i niepokojów, posługując się językiem geometrii, poprzez dzieła, tworzy wokół siebie ład i harmonię. Od chwili debiutu drogę artystyczną Andrzeja Gieragi wyróżnia własny niepowtarzalny styl, który określa zrównoważenie form oraz łączenie przeciwieństw w dynamiczną, lecz pełną ładu wieloznaczną całość. Ten geometryzujący abstrakcjonista kreuje takie modele świata, które w jego przekonaniu są tym doskonalsze, im bardziej są zredukowane do prostych układów form”.



16 α

JERZY KAŁUCKI

1931-2022

"Przebiegi XXXII", 2015

akryl/plótno, 160 x 116 cm
sygnowany i datowany na krośnie malarskim: 'Jerzy Kałucki 2015'
opisany na odwrociu: 'PRZEBIEGI XXXII'

estymacja:
80 000 – 100 000 PLN
16 900 – 21 100 EUR

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

LITERATURA:
Jerzy Kałucki. Przebiegi i konteksty, katalog wystawy, Galeria Starmach, red. Andrzej Szczepaniak, Kraków 2017, s. 8, 41 (il.)

„Zacząłem więc poszukiwać formy bardziej adekwatnej do rytmu współczesnego życia, które wymusza pośpiech, nerwowość i ruch. Bazując na tym, postanowiłem zarzucić dotychczasową ascezę, kontemplację i powściągliwość. Rezultatem tego odejścia stały się Przebiegi, które, muszę przyznać, dały mi dużą satysfakcję”.

Jerzy Kałucki



„KONSTRUKCJE MOICH PRAC Z POZORU MOGĄ WYGLĄDAĆ NA OPARTE NA RACJO-
NALNYM PROGRAMIE, GDYŹ KORZYSTAJĄ Z ARSENAŁU ŚRODKÓW WŁAŚCIWYCH
GEOMETRII. JEDNAK PUNKT WYJŚCIA LEŻY PO STRONIE INTUICJI, CZYLI RODZAJU
EMOCJONALNOŚCI I TO ONA KONTROLUJE FORMĘ, ABY ZOSTAŁA ZACHOWANA ,
DYSKRETNA RÓWNOWAGA”

JERZY KAŁUCKI

Abstrakcja geometryczna to stylizyka, której przez wiele lat pozosta-
je wierny Jerzy Kałucki. Tym, co wyróżnia sztukę tego artysty, jest jej
multimedialność: Kałuckiego interesują podobne zagadnienia wizualne,
które realizuje w rozmaitych mediach artystycznych. Poza malarstwem
zajmuje się rysunkiem, grafiką, a także tworzy instalacje. Kolejne jego
realizacje pozostają zatem efektami mierzenia się z problemami arty-
stycznymi, którym artysta jest wierny od lat.

Zaprezentowana praca należy do słynnego cyklu artysty „Przebiegi”.
Była to seria inspirowana ruchem, napięciem i rytmem. Kałucki rozwijał
cykl od lat 70. XX wieku. Kompozycje te opierają się na precyzyjnych,
matematycznie skonstruowanych liniach i łukach, które przecinają
i modelują przestrzeń obrazu, tworząc wrażenie ruchu, napięcia i dy-
namiki. Artysta, inspirowany zarówno architekturą, jak i fizyką, traktuje
linię jako głównego bohatera – nie ilustrację, lecz ślad procesu, emocji
i energii. „Przebiegi” to nie tylko eksploracja geometrii, lecz także próba
uchwycenia rytmu współczesnego świata – jego przyspieszenia, chaosu
i zmienności – w ramach doskonałej formy wizualnej.

Jak opisuje twórczość Kałuckiego Marta Kucio: „Od 1968 w pracach
Jerzego Kałuckiego pojawia się motyw koła, łuku, elipsy, które to kon-
sekwentnie stosowane przez artystę do chwili obecnej stały się znakiem
rozpoznawczym jego twórczości. Po prawie dwudziestu latach, w roku
1986, do tego repertuaru form malarz dodał linię prostą, rozumianą
jednak jako fragment gigantycznego łuku. (...) Te silne uproszczenia,
skondensowane pod względem formy i koloru kompozycje sprawiają
wrażenie ładu, harmonii i spokoju. Z pozoru jednoznaczne i oczywiste
przedstawienia przy wnikliwym oglądzie ulegają swoistej przemianie.
Płaskie powierzchnie odkrywają głębie i wypukłości, łuk niespodziewa-
nie „wprostowuje” się, a prosta „zakrzywia”. Okręgi, proste, wycinki
łuku zdają się wybiegać poza ramy obrazu. Artysta zwraca uwagę widza
właśnie na to, co znajduje się poza obrębem płótna, na przestrzeń,
w której przecina się nieskończenie wiele łuków i nieskończenie wiele
prostych, także tych, których fragmenty udało się zatrzymać i utrwa-
lić w prostokącie płótna. Chodzi więc o wyjście poza ramy blejtramu,
o sięgnięcie w przestrzeń możliwą do ogarnięcia już nie wzrokiem, ale
jedynie wyobraźnią” (Marta Kucio, Koło, łuk, elipsa, [w:] Kwartalnik
literacki „Kresy”, nr 3, 1998, s. 183).

17 α

JÓZEF ROBAKOWSKI

1939

Bez tytułu z cyklu "Kąty energetyczne", 1975–1989

akryl, technika własna/piótno, 92 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'z cyklu: KĄTY ENERGETYCZNE | 1975–1989 | J. Robakowski'

na odwrociu wskazówka montażowa

stempel Galerii Wymiana na krośnie malarskim

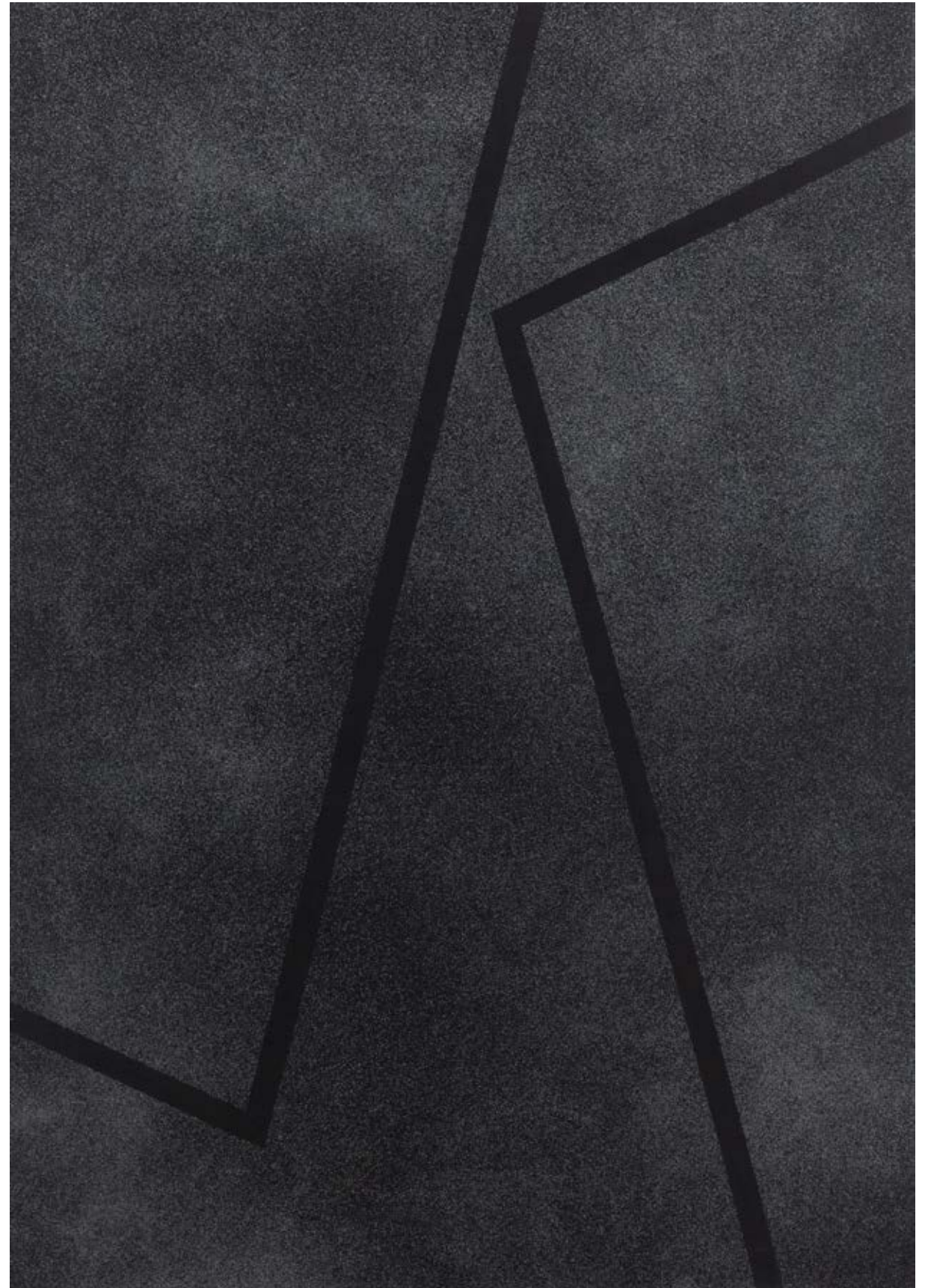
estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 200 – 4 300 EUR

„W swoich pracach staram się być właśnie takim uważnym obserwatorem. Interesuje mnie zdroworozsądkowe bycie w rzeczywistości, akcentowanie ważnych problemów i robienie tego w oryginalny sposób. Partyturą dla mnie w dalszym ciągu pozostaje ‘przyjemna rzeczywistość’. Uważam, że jedynie taka postawa jest skuteczna i naprawdę nie chodzi o galanterię w rodzaju postkonceptualnej sublimacji”.

Józef Robakowski



ENERGETYCZNE TRANSMISJE

Na pierwszy rzut oka praca z cyklu „Kąty energetyczne” Józefa Robakowskiego wydaje się chłodną, niemal mechaniczną strukturą – graficznym układem kątów, linii i napięć. Jednak wystarczy przyjrzeć się nieco dłużej, by przekonać się, że kryje się tu coś więcej – transmisja, kontakt, rodzaj energetycznego przepływu, który – zgodnie z ideami artysty – nie potrzebuje klasycznych środków wyrazu, by działać z siłą porównywalną do uderzenia światła.

Robakowski, jeden z kluczowych twórców tzw. pragmatycznego konceptualizmu lat 70., należy do tej grupy artystów, którzy nie chcieli już zadawać metafizycznych pytań o istotę sztuki. Neoawangarda, do której należał, odrzucała esencjalistyczne definicje i szukała nowych jakości – takich, które wyrastają z materii, z języka, z kontekstu i technologii. Właśnie w tej tradycji wyrasta „Kąt energetyczny” – praca malarska, która zdaje się operować językiem filmu, gestem rejestrującym, a zarazem rejestrującym siebie. To gest głęboko postmodernistyczny – dystansujący się od jednego sensu, a jednocześnie poszukujący intensywnego doświadczenia kontaktu.

W latach 70., w ramach Warsztatu Formy Filmowej, Robakowski rozwijał ideę „transmisji energetycznej”, gdzie światło, rytm i forma nie tylko organizują dzieło, lecz także aktywizują odbiorcę, wciągają go w fizjologiczny kontakt z obrazem. Artysta inspirował się ideami Andrzeja Pawłowskiego, który pisał o sztuce jako „emanacji energii”, oraz myślą Malewicza, w którego „panenergetycznym uniwersum” sztuka przekracza przedmiot i formę. W „Kątach energetycznych” malarska linia – pozornie statyczna – staje się nośnikiem napięcia, symultanicznie przesuwającym się strumieniem sił, które Robakowski świadomie wykorzystuje w komunikacji z widzem.

Choć Robakowski znany jest głównie z pracy z filmem i wideo, jego działania malarskie z tego cyklu są świadomym przeniesieniem „kina strukturalnego” na płaszczyznę płótna. Artysta często podkreślał, że jego celem było przekroczenie wyobraźni – wyjście poza jej granice dzięki nowym mediom i narzędziom. To właśnie w pracach takich jak „Kąty energetyczne” daje się odczuć to napięcie między racjonalną strukturą a impulsem, który płynie z obrazu – między konstrukcją a transmisją.

Prace fotograficzno-filmowe Robakowskiego miały kluczowe znaczenie dla rozwoju polskiej sztuki współczesnej, przełamując dotychczasową dominację plastyki w nurcie konceptualnym. Wraz z innymi twórcami „multimediów rozszerzonych” udowodnił, że istotne przekształcenia języka sztuki mogą wynikać z eksperymentu z formą, technologią i cielesnością medium. W „Kątach energetycznych” ta idea przybiera formę niemal medytacyjnego skupienia na energii ukrytej w obrazie – energii, która działa poza słowami i poza przedstawieniem.

18 α

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Hors cadre", 1971

akryl, relief/siatka metalowa, masa papierowo-poliestrowa, 120 x 51 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej | Hors cadre | 1971 | 50 x 121'

estymacja:

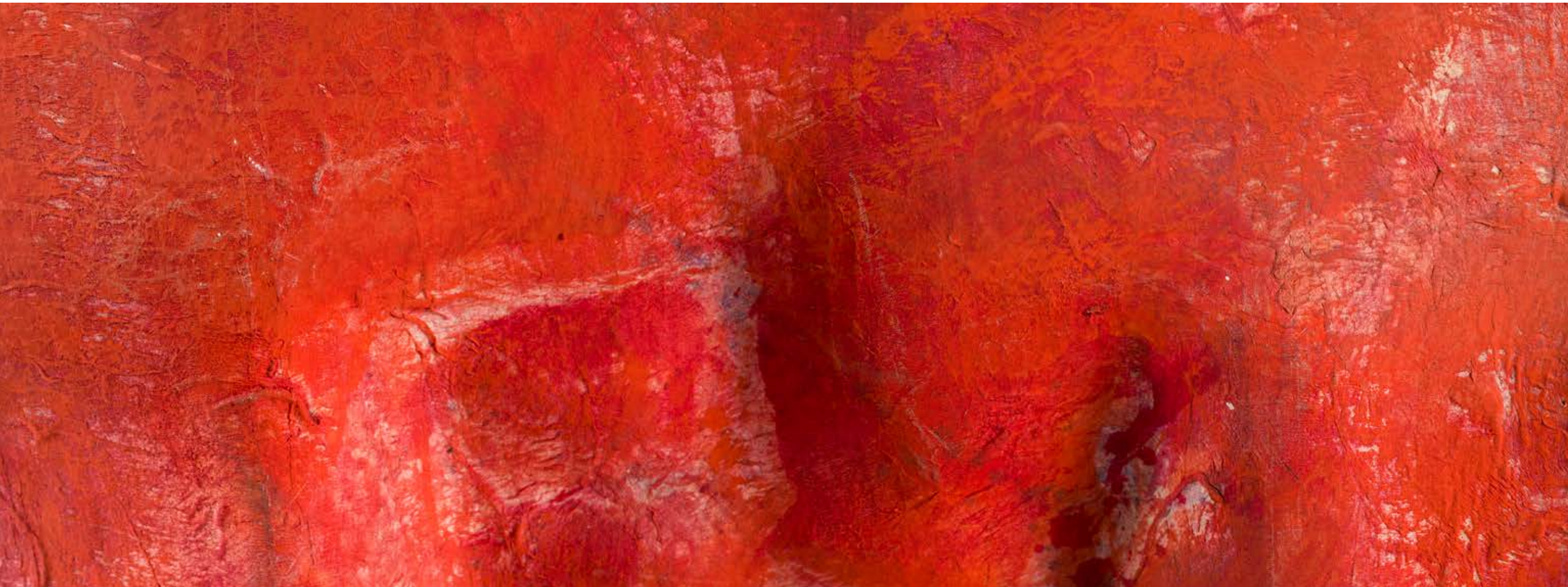
50 000 - 70 000 PLN

10 600 - 14 800 EUR

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

Aleksander Kobzdej





Seria „Hors Cadre” to ostatni cykl prac Aleksandra Kobzdeja, nad którym artysta pracował od 1969 roku aż do końca swojego życia. W ramach tego projektu stworzył około 70 numerowanych dzieł. Jego inspiracją były wcześniejsze eksperymenty z reliefem w serii „Szczeliny”, w których testował nowe metody formowania powierzchni obrazu. Jacek Dyrzyński w rozmowie o Kobzdeju zauważył: „Kobzdej panował nad spontanicznością reakcji artystycznej i ją sobie umiejętnie dozwalał. Najpierw była u niego przygoda konstrukcji, przygoda konstrukcyjnego widzenia, a dopiero potem przygoda detalu, przygoda improwizacji” (Jasny gość w izbie duszy, o Aleksandrze Kobzdeju z profesorem Jackiem Dyrzyńskim oraz profesorem Rafałem Strentem rozmawia Tomasz Siwiec, Obieg, <https://obieg.pl/324-jasny-gosc-w-izbie-duszy>, dostęp: 29.04.2025).

Prace z cyklu „Hors Cadre” wyróżniają się formą przestrzenną. Artysta osiągnął w nich specyficzną trójwymiarowość. Obrazy falują i wyginają się, niczym poruszana wiatrem tkanina, a pofałdowania przywodzą na myśl skojarzenia z cielesnością. Ciepłe barwy pracy prezentowanej na aukcji podkreślają zmysłową i organiczną naturę materii. Twórca świadomie nadawał materii dynamiczny kształt, akcentując jej autonomię i przekraczając granice tradycyjnie pojmowanego malarstwa. Jacek Dyrzyński tak

mówił o samoświadomości autorskiej artysty: „Kobzdej niewątpliwie miał świadomość wyjątkowości tego, co robi. Kiedy tworzysz, to nie produkujesz seryjnie jakichś przypadkowych rzeczy, odartych z indywidualności, ale dokonujesz osobistej kreacji przedmiotu. Odciskasz na nim piętno swojej osobowości, temperamentu, nastrojenia na rzeczywistość. Odtąd nosi on w sobie twój sposób widzenia świata. To wszystko sakralizuje przedmiot i odróżnia go tym od masowo produkowanego kiczu. Kobzdej w swoim dziele przedkładał jakiś nieuchwytny bezpośrednio sposób widzenia świata, ponieważ abstrakcja jest wolna od całej literackości, którą zawsze łatwiej jest interpretować” (Tamże).

Prezentowane dzieło wyraźnie ukazuje dążenie Kobzdeja do wyjścia poza klasyczne środki wyrazu. Choć zbliża się do rzeźby, wciąż zachowuje typowe dla malarstwa wartości, takie jak subtelne przejścia tonalne i świadome operowanie kolorem. Jest to dzieło, które łączy w sobie zarówno materialność, jak i elementy metafizyczne, stanowiąc wyrafinowaną formę artystycznej ekspresji. Artysta osiągnął ten efekt, nakładając farbę grubymi warstwami. W niektórych pracach wzbogacał kompozycję o niestandardowe materiały, takie jak metal, drewno czy tworzywa sztuczne, które przebiegały przez kolejne warstwy farby.

19 α

TADEUSZ BRZOWSKI

1918-1987

"Folga", 1964

olej/ płótno, 133 x 132 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski | 64.'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'T. BRZOWSKI | 1964 | 133x132 "FOLGA" '

na krośnie malarskim nalepka Cassel Gallery z opisem pracy, nalepka Stad.Kunstgalerie Bochum oraz nalepka transportowa na odwrociu wskazówka montażowa

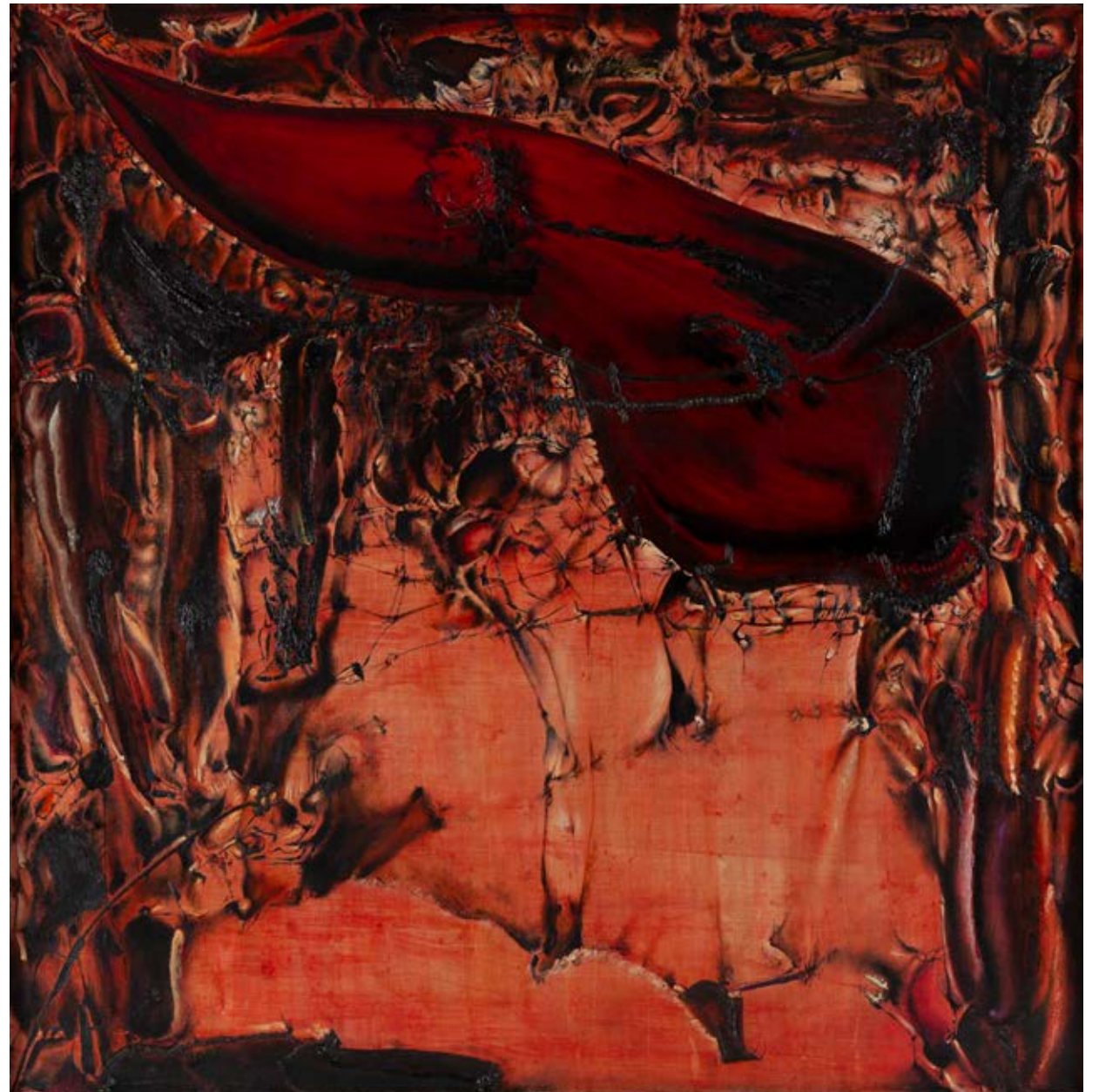
estymacja:

600 000 – 800 000 PLN

126 400 – 168 500 EUR

„W sztuce, która odtrąciła malarstwo w konwencjonalnym tego słowa znaczeniu, negując je wprost czy pośrednio, zaistniała sytuacja, kiedy każde zjawisko antysztuki w bardzo krótkim czasie staje się sztuką odrzuconą z kolei przez nową antysztukę. Będąc namiętnym odbiorcą ‘sztuki bez precedensu’, wierzę, że w latach, które przyjdą, wystąpią zjawiska nieoczekiwane, o działaniu ostrym, pozwalającym zaiskrzyć się nieznanym dotąd błyskom w naszej świadomości. Może to sformułowanie tandetne, ale przecież chyba o to chodzi w sztuce. Myślę również, że prawdopodobnie dwie aktualne tendencje jeszcze nie wyczerpały swoich możliwości odkrywczych. Pierwsza, to wszelkie odmiany sztuki konceptualnej i jej pochodnych. Zapewne elitarny charakter jej odbioru zostanie zachowany do końca. Druga, to sztuka wprzęgająca zawrotne osiągnięcia techniki do swoich realizacji. I to zapewne będzie sztuką dla mas. Osobiście malując obrazy dość staromodne, czuję się jak szczur na tonącym statku. To nawet interesujące”.

Tadeusz Brzozowski



POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Profile IV. Polnische Kunst heute”, Städtische Kunstgalerie, Bochum, 8.11.1964–17.01.1965

„Profile IV. Polnische Kunst heute”, Kulturhaus, Kassel, 1965

„ROSC’67. The Poetry of Vision. An International Exhibition of Modern Painting and Ancient Celtic Art”, Royal Dublin Society, Dublin, 13.09.1967–9.01.1968

„Six Painters from Poland”, Royal College of Arts Galleries, Londyn, 22.02–23.03.1968

LITERATURA:

II Wystawa Plastyki Złotego Grona, katalog wystawy, [red.] Tadeusz Szum-Szumiński, Zielona Góra 1965, s. 19 (il.)

Ryszard Stanisławski, Mieczysław Porębski, Profile IV. Polnische Kunst heute, katalog wystawy, Städtische Kunstgalerie Bochum, Kulturhaus Kassel, Bochum 1966 (il.)

ROSC’67. The Poetry of Vision. An International Exhibition of Modern Painting and Ancient Celtic Art, katalog wystawy, Royal Dublin Society, Dublin 1967 (il.)

Six Painters of Poland, katalog wystawy, Royal College of Arts Galleries, Londyn 1968 (il.)

Marek Jaworski, W kręgu Kenara, Warszawa 1968, s. 122 (il.)

Tadeusz Brzozowski. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, Galeria Katowice PSP-ZPAP, [red.] Igor Neubauer, Katowice 1970, nlb. (il.)

Tadeusz Brzozowski. Obrazy i rysunki, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, [oprac.] Irena Moderska, Poznań 1974, poz. kat. 118, s. 58 (spis), nr 38 (il.)

Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu 1919–169, Poznań 1971, poz. 100 (il.)

Tadeusz Brzozowski 1918–1987, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Krakowie, [red.] Anna Żakiewicz, Warszawa 1997, poz.kat. I. 151, s. 230 (spis), 281–284 (wzmiankowana)

Peter Shortt, The Poetry of Vision. The ROSC Art Exhibitions 1967–1988, Newbridge 2016, s. 55

„(...) (Pod koniec lat sześćdziesiątych) zaczyna się też u nas nosić post-baconowski ekspresjonizm, którego apogeum przypada na lata siedemdziesiąte. I malarstwo Brzozowskiego powraca bliżej do figuracji, jego figuracja jest teraz bardziej bezpośrednia, niż była kiedykolwiek. To już nie postacie, ale fragmenty postaci owadopodobnych panoszą się na obrazach. Są tak namacalne, że teraz już naprawdę niemałego wysiłku trzeba, by ich istnienie sobie uświadomić. Bo Tadeusz Brzozowski prowadząc grę między materialnym a niematerialnym stał się chytry jak nigdy dotąd. Niech rzeczywistość będzie jak najbardziej rzeczywista, ale cóż, ona właśnie przestaje być rzeźczywista. Niech obraz będzie materialny do ostatnich granic iluzjonizmu, ale iluzjonizm przeradza się nagle w wizję, Niech obraz będzie tak piękny jak nigdy dotąd, niech świeci kolorem, zapada w mroki walorowych ściszeń, niech ma najdrogocenniejszą powierzchnię, ale jego piękno staje się dwuznaczne, To już następne piętro gry, tu wszystko obraca się przeciwko sobie, zajmuje właśnie dokładnie odwrotne pozycje. Po raz trzeci Brzozowski ustąpił i poddał się przyjętym koncepcjom i po raz trzeci zrobił coś dokładnie przeciwnego. Oczywiście zarzuca mu się, że stał się powierzchowny, Ten ostatni okres jest długi – od ‘Dąsów’ do dziś (1975) upłynęło tyle samo lat, ile od ‘Kuchenki’ do ‘Dąsów’. Teraz przemiany następują powoli, wszystko jest stałym wzbogacaniem, komplikowaniem, potem znów upraszczaniem, określaniem jak najmocniejszym i znów powrotem. Teraz dopiero ekspresja osiągnęła swoje granice zapewne przecież nie ostateczne. To dopiero przy tych obrazach w pełni zasadne są zdania Brzozowskiego: ‘Zawsze kończę swoje dzieło, kiedy gąszcz komplikacji jest tak wielki, że nie mam już siły przebijać się przezeń’. Gąszcz komplikacji jest tak wielki, bo w każdym następnym okresie malarstwa Brzozowskiego mieszczą się dokładnie wszystkie poprzednie”.

Maciej Gutowski

TAJEMNICE TYTUŁÓW I MISTERIA KOLORÓW

Po raz kolejny przychodzi nam mierzyć się z zagadką artystycznej kreacji Tadeusza Brzozowskiego – tajemnicą formy i tytułu. Na licu płótna – misteria koloru. Ogromna, niemalże, płynna masa oranżu, szkarłatu czerwieni i oberżynowego fioletu. Lejąca się po stoku wulkanu magma lub też wewnątrz kotła alchemika poszukującego kamienia filozoficznego. Prawie półtorametrową kompozycję oplatają delikatnie kreślone czarne impasty. Niczym niewielkie odnóża owadów utrzymują wylewający się bezmiar kolorów w ryzach czterech ram. Środek jest zdominowany przez niepokojący, biomorficzny polip, który – zdawać by się mogło – pęcznieje od soczystości oranżu lub – wręcz odwrotnie – wysysa kolor z lica obrazu, niczym czarna dziura. Na dodatek tytuł – niczym wolnomularskie hasło, które nie ułatwia konfrontacji. Archaiczna „Folga” stanowi synonim słów „ulga”, „odpoczynek”, „swoboda”. „Dać folgę czemuś” oznacza mniej więcej tyle, co pozwolić sobie na coś bez ograniczeń. Tak odczytywany tytuł miałby dużo sensu, zwłaszcza biorąc pod uwagę stopień ekspresji zastosowany na tym płótnie przez Brzozowskiego. Niestety, zagadki Brzozowskiego nie należą do tych, na które można łatwo znaleźć odpowiedź, co chyba najbardziej fascynuje. Płótno Brzozowskiego stwarza się za każdym razem na nowo, gdy przychodzi nam mierzyć się z jego tajemnicą.

Znakiem rozpoznawczym prac Tadeusza Brzozowskiego są tytuły, które niezwykle sugestywnie obrazują stosunek artysty do swojej sztuki. Na przełomie lat 50. i 60. obrazom abstrakcyjnym przypisywano niemal sakralną rangę. Sztuka nieprzedstawiająca otaczał nim tajemnicy, pewnej szamańskości, mistycyzmu. Sztuka abstrakcyjna była hieratyczna, niemal sakralna. Tymczasem Brzozowski z charakterystyczną dla siebie przekorą odrzucał ten mit, tak charakterystyczny dla środowiska krakowskiego uderzając w niego ironią i groteską tytułów. Na sztukę nieprzedstawiającą krytyka patrzyła często przez pryzmat tajemnicy i wzniosłości. Brzozowski świadomie unikał tej retoryki i w krakowskim środowisku odznaczał się specyficzną ironią. „Huncwoty”, „Egzercyka”, „Łapiduch”, „Pludry”, „Fraucymier”, „Fatlitki” – żartobliwy charakter archaizujących tytułów jego kompozycji nadawał całości pewną lekkość odbioru i jednocześnie wskazywał na bliski związek malarstwa Brzozowskiego z figuracją. Choć dla widza, szczególnie na pierwszy rzut oka, nie jest to oczywiste. Tytuły Brzozowskiego bardzo często stanowią reinterpretowane znaczeniowo galicyzmy, słowa niemieckie łączone z wyrażeniami w języku narodowym. Szczególnie uwidoczniało się to w mowie koszarowej, gdzie językiem używanym w armii był niemiecki. Z wymową tego języka było różnie, dlatego często słowa niemieckie były spolszczane i tworzone nowe wyrażenia.

Prezentowany obraz powstał w 1964, czyli w momencie, kiedy kariera Tadeusza Brzozowskiego rozwijała się w szybkim tempie, a powstające wówczas obrazy zakwalifikować można do ścisłej czołówki prac polskiej powojennej awangardy. Kariera Brzozowskiego bardzo przyspieszyła w 1960, kiedy to artysta poznał Petera Selza, którego wsparcie skutkowało między innymi nominacją do dwóch prestiżowych nagród – Guggenheima i Hallmark. Choć żadnej z nich nie otrzymał, przed artystą otworzyły się nowe perspektywy. W tym samym czasie płótna Brzozowskiego reprezentowały Polskę na V Biennale w São Paulo. Większość obrazów z tego okresu została sprzedana poza granicami Polski, częściowo dzięki relacjom nawiązanym podczas wizyty Brzozowskiego w Paryżu w grudniu 1959 i 1961. W stolicy Francji Brzozowski nawiązał współpracę z Galerie Lambert, która była kluczowa w budowaniu jego międzynarodowej pozycji. W grudniu 1960 miała tam miejsce wystawa jego prac, które wcześniej prezentowane były Gallerii Krzywe Koło. W 1961, równoległe z przygotowaniami do wystawy „15 Polish Painters”, Brzozowski nawiązał, głównie dzięki Peterowi Selzowi, kontakt z chicagowską Gres Gallery i K. Kasmir Gallery. Ponieważ artysta malował nie więcej niż kilka, w porywach do kilkunastu obrazów rocznie, nie zdecydował się na podpisanie kontraktu z żadną z amerykańskich galerii, które wymagały regularnych dostaw obrazów. W tym samym czasie Brzozowski przygotowywał obrazy na XXI Biennale w Wenecji, na którym w 1962 miał reprezentować Polskę razem z Aliną Szapocznikow i Eugeniuszem Eibischem. Rok 1964 nie należał natomiast do łatwych dla Brzozowskiego. Był to rok przeprowadzki na uczelnię w Toruniu i choroby żony artysty, Barbary. Ten rok obfitował też w nietypowe zdarzenia. W tym roku Tadeusz Brzozowski wziął udział w eksperymencie filmowym. Na zlecenie Wytwórni Filmów Oświatowych reżyser Jarosław Brzozowski zrealizował film o sztuce zatytułowany „Interpretacje”, który przedstawiał znanych artystów plastyków, którzy mieli w odrębny sposób podjąć ten sam problem malarski. Tematem był wschód słońca, a zdjęcia do filmu były realizowane nad jeziorem Serwy niedaleko Augustowa. W produkcji wzięli udział Jerzy Nowosielski, który stworzył jeden ze swych geometrycznych pejzaży. Ludwik Maciąg, który namalował realistyczną wizję zamglonego jeziora oraz Tadeusza Brzozowskiego, który skomponował ostro zarysowany obraz, któremu artysta nadał tytuł „Morgensstern”, znaczeniowo zawierający w sobie imię jutrzeńki, ale także nazwę średniowiecznego narzędzia zbrodni.



Tadeusz Brzozowski, 1970.
Fot. archiwum rodzinne Wawrzyńca Brzozowskiego

20 α

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

Kompozycja, 1959

olej/ płótno, 55 x 68 cm

sygnowany i datowany p.d.: "Kantor X 59"

do odwrocia papierowa nalepka z Uppsala Auktionskammare
na krośnie malarskim stempel August Bergin & Co.

estymacja:

220 000 - 300 000 PLN

46 400 - 63 200 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana z Lechem Stangretem





INFORMELOWA EUFORIA

Twórczość abstrakcyjna Tadeusza Kantora stanowi jedno z najważniejszych ogniw w rozwoju polskiego malarstwa II połowy XX wieku. Jako lider środowiska krakowskiego, Kantor odegrał kluczową rolę w przeniesieniu idei informelu na polski grunt, inaugurując zjawisko, które w historii sztuki jest określane mianem „epidemii informelu”. Inspirację dla tego zwrotu czerpał z bezpośredniego kontaktu ze światową awangardą, który umożliwił mu pobyt w Paryżu w 1955 podczas II Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Dramatycznej.

Wyjazd ten, jak podkreślają biografowie artysty, był dla niego nie tylko szansą zawodową – Kantor odpowiadał za scenografię i kostiumy do spektaklu „Lato w Nohant” w reżyserii Romana Zawistowskiego – lecz także momentem intensywnej konfrontacji z nowymi prądami w sztuce współczesnej. Jak sam podkreślał po latach, zetknięcie z nową sztuką stanowiło moment przełomowy: malarstwo to ujawniało „siły ciemne i żywiołowe”, ujmując mechanizm ich działania. Była to sztuka wyzbyta figuratywności, odrzucająca tradycyjną kompozycję na rzecz ekspresji emocji i podświadomości poprzez gest i spontaniczne operowanie materiałem malarskim.

Po powrocie do Polski Kantor stał się niekwestionowanym orędownikiem nowej formuły abstrakcji. W ciągu dwóch lat opublikował aż 17 artykułów poświęconych tej tematyce, z których najważniejszym pozostaje esej „Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja” (1957). Kantor stanowczo odcinał się od ironicznego określenia „taszyzm” (zwanego też „plamizmem”), preferując termin „abstrakcja ekspresjonistyczna” lub „abstrakcja liryczna”, co lepiej oddawało poetykę jego dzieł.

Twórczość abstrakcyjna artysty była jednak różnorodnie interpretowana. Krytycy odczytywali w niej odwołania do pejzażu, teatralności, metafor wolności czy też symboliki walki z opresją totalitaryzmu. Kantor, choć na pewnym etapie stosował dadaistyczne tytuły kompozycji (np. „Hopai-siupai”, „Ramamaganga”, „Pacyfik”), od 1959 konsekwentnie ograniczał się do neutralnych określeń, pozwalając materii malarskiej przemawiać bez zbędnych sugestii.

Prezentowana kompozycja Tadeusza Kantora z 1959 stanowi wyraz dojrzałego stadium jego fascynacji malarstwem materii i estetyką informelu, znakomitą ilustrację zasad, które przyświecały jego malarstwu z tego okresu. Artysta w pełni realizuje tu założenia malarstwa gestu, gdzie każdy ruch pędzla jest bezpośrednim odbiciem impulsu emocjonalnego. Brak wyraźnych odniesień do realnych form i obiektów pozwala widzowi zanurzyć się w świecie czystych emocji i ekspresji.

Obraz emanuje surową ekspresją i głębokim napięciem formalnym. Centralną część kompozycji zajmuje organiczny, niemal rzeźbiarski aglomerat gęstej, impastowej faktury, przypominający skrzepłą masę materii. Kantor wykorzystał tu techniki nakładania gęstych warstw farby i materiałów dodatkowych, tworząc bogato zróżnicowaną powierzchnię o niemal taktynym charakterze.

Kolorystyka dzieła oparta jest na zgaszonych, ziemistych tonach czerni, brązu i szarości, przełamanych akcentami zieleni, czerwieni i różu. Te barwne kontrasty, choć powściągliwe, wprowadzają do kompozycji dramatyzm i dynamikę. Charakterystyczne dla Kantora gesty malarskie, takie jak zacieki farby, ślady przypadkowych uderzeń narzędziem oraz strukturalne spleknięcia, świadczą o jego dążeniu do rejestracji procesu twórczego jako integralnego elementu dzieła. Praca ta doskonale ilustruje jedno z głównych założeń ówczesnej twórczości Kantora: ideę destrukcji formy i wyzwolenia czystej energii malarskiego gestu.

Wyczerpanie się formuły doprowadziło go do pytania o możliwość spojenia malarskiego płótna z rzeczywistością. Kolejnym etapem poszukiwania wolności na polu sztuki będzie więc wypełnianie obrazów przedmiotami wziętymi z życia codziennego, na przykład powtarzającymi się parasolami czy też powrót do przedstawiania figury ludzkiej.

21 α

ALFRED LENICA

1899–1977

"Rozfalowanie"

olej/płótno, 39 x 47 cm

sygnowany p.d.: "Lenica"

sygnowany i opisany na odwrociu: "A. LENICA I WARSZAWA I "ROZFALOWANIE"

metka domu aukcyjnego przymocowana do odwrocia

na krośnie malarskim nalepka zakładu stolarskiego Benedykta Baczyka

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 600 – 14 800 EUR

Alfred Lenica rozpoczął malowanie kompozycji abstrakcyjnych w 1948, za to już w 1949 stworzył swoją pierwszą kompozycję taszystowską: pierwszą w dorobku artystycznym samego Lenicy oraz uznawaną za pierwszą w polskiej historii sztuki. W latach 50. zaniechał eksperymentów formalnych na rzecz malarstwa zaangażowanego ideowo, które odpowiadało jego wczesnym, młodzieńczym postawom, a narzucane było przez doktrynę socrealistyczną. W latach 60. powrócił do twórczości nieprzedstawiającej i w swojej artystycznej dojrzałości stworzył dzieła, uznane przez krytyków sztuki za niezależne wobec zachodnioeuropejskiego nurtu dociekania taszystowskie.

Bożena Kowalska napisała o abstrakcyjnych płótnach Alfreda Lenicy: „Raz zatopio-
ne w księżycowej poświacie, prawie monochromatyczne, kiedy indziej aestetyczne
w nadmiernej barwności surowych połączeń czerwieni, błękitów, zieleni i żółcieni
– malarstwo to pozostawia możliwość wielowarstwowej interpretacji. Zawsze jednak
charakteryzuje je swoista poetyka, stanowiąca tak dla nas typowy ‘genius loci’.
W twórczości Lenicy krzyżują się reminiscencje symbolistów i ekspresjonistów, echa
nadrealizmu i malarstwa gestu. Dają też znać o sobie niektóre doświadczenia taszy-
zmu. Ale jeżeli nawet istnieją, to z przetrawienia tych różnych tendencji – stworzył
artysta własną, odmienną jakość”. (Bożena Kowalska, Polska Awangarda Malarska
1945–1980. Szanse i mity, PWN, Warszawa 1988, s. 133).



22 α

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928-1999

"Spalona postać (Stajuda)", 1963/64

technika mieszana/karton, 100 x 70 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Tchórzewski 1964'
na odwrociu nalepka wystawowa z Muzeum Narodowego w Krakowie
nalepka z opisem pracy na krośnie malarskim

estymacja:
90 000 – 120 000 PLN
19 000 – 25 300 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné artysty, redakcja: Józef Grabski, Krystyna Czerni, Iwona Wojnarowicz,
Fundacja Common Arts. poz. kat.: 401

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Galeria Sztuki ZPAP w Warszawie, luty 1966 (w katalogu z tytułem Spalona postać)
Wystawa monograficzna, CBWA (Zachęta), Warszawa 1969
Wystawa w Muzeum Narodowy we Wrocławiu, 1980
Wystawa monograficzna, CBWA (Zachęta), Warszawa, 1980 (wystawa przeniesiona z Muzeum Narodowego z Wrocławia)
Jerzy Tchórzewski. Malarstwo, Galeria Krzysztofora, Kraków 1987
Wystawa retrospektywna, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 2001
Jerzy Tchórzewski. Prace z lat 1954-1964, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2009

LITERATURA:
Ty i Ja. Magazyn Ilustrowany, [tekst Jerzego Stajudy], Warszawa, nr 12, 1964
Kurier Polski, nr 221, 17 października 1980 r. (w związku z wystawą w Muzeum Narodowym We Wrocławiu)
Gazeta Wyborcza (Trójmiasto), nr 280, 30 listopada 2001 (w związku z wystawą w PSG w Sopocie – 08.11-02.12.2001)
Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2009, poz. 25 (wymieniony)



O Jerzym Tchorzewskim mówi się, że był postacią paradoksalną – tak przejmująco prawdziwą, że niemal nierealną. Prostolinijność i uczciwość jego sztuki wywoływały w odbiorcy rodzaj niedowierzania, jakby obcował nie z człowiekiem, a z uosobieniem idei – czystej, nieprzejdanej, zamkniętej w sobie. Różewicz widział w nim „krzemień”, z którego uderzenie wydobywało iskry – i był to trafny obraz artysty, który swoją wewnętrzną siłę potrafił przełożyć na malarską formę, niepokojącą, pełną napięcia.

Urodzony w 1928 w Siedlcach Tchorzewski ukształtował się artystycznie w Krakowie, gdzie był uczniem Zbigniewa Pronaszki. Jako jeden z najmłodszych uczestników legendarnej I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, związany z II Grupą Krakowską, przeniósł się w 1954 do Warszawy, gdzie został asystentem prof. Jana Marcina Szancera i zajął się ilustracją oraz plakatem. Równolegle w jego sztuce dojrzewała wizja osobnego świata – Kraju Przyjaciół, w którym wszystko miało znaczenie, a każde wypowiedziane słowo – swoje konsekwencje.

Rok 1957 przyniósł mu przełom. W Zachęcie, w sześciu salach wystawowych, zaprezentował 170 prac: obrazy olejne, akwarele, gwasze, rysunki tuszem i monotypie z lat 1948–57. Choć wystawa odbywała się równolegle z prezentacją twórczości Aliny Szapocznikow, odbierano ją jako autonomiczny, głęboko poruszający manifest malarski. Krytyka była jednomyślna – Tchorzewski nie miał odpowiednika. „To zjawisko o oryginalności bez precedensu” – pisał Jerzy Ludwiński. Andrzej Osęka zauważał jego konsekwencję i niezależność wobec trendów, podkreślając autentyczność jako znak rozpoznawczy artysty.

Wystawa była szokiem. Po latach oficjalnej sztuki i skrajnej nędzy artystycznej pojawiło się malarstwo pełne ekspresji, wewnętrznego światła i intensywnego napięcia. Mieczysław Porębski pisał o „świątełku infracerebralnym”, które nie oświetlało przedmiotów, lecz rozżarzało się na obrzeżach form podświadomości.

Tchorzewski, choć otoczony artystycznym środowiskiem Warszawy i Krakowa, był osobny – bardziej obecny w swojej wewnętrznej geografii niż w rzeczywistym pejzażu powojennej Polski. Mimo sukcesów za granicą, mimo nagród i wystaw od Berlina po Bombaj, w kraju nieustannie zmagał się z marginalizacją i złośliwym niezrozumieniem. Jednak jego malarstwo – jak i on sam – pozostało nieugięte. Zbudował swoje własne imperium, które, choć dziś może się wydawać minione, stanowi świadectwo twórczej nieustępliwości i artystycznej odwagi.

„W NOCY, PO PRZEBUDZENIU MYŚLAŁEM O ŚMIERCI (OŁÓW WŚRÓD METALI TO NIEBOSZCZYK MARTWY CIĘŻKI)... MYŚLAŁEM O MALARSTWIE JERZEGO TCHÓRZEWSKIEGO... W NOCY ŻYJE MUZYKA ALBO POEZJA, ALE MALARSTWO PROWADZIEGZYSTENCJĘ UTAJONĄ, POZBAWIONĄ ŚWIATŁA PRZESTRZEŃ JEST JAKBY ŻYCIEM ‘POZAGROBOWYM’ MALARSTWA... BYŁO CIEMNO, POD ZAMKNIĘTYMI POWIEKAMI W MOJEJ PAMIĘCI WYOBRAŹNI ZACZĘŁY SIĘ TŁOCZYĆ I SPIĘTRZAĆ DZIESIĄTKI I SETKI OBRAZÓW TCHÓRZEWSKIEGO... JEDNE OBRAZY ZAPALAŁY SIĘ OD DRUGICH I NAGLE ZOBACZYŁEM POŻAR... W CIEMNOŚCI STAŁ TCHÓRZEWSKI PODPALACZ I TWÓRCA TEGO OGNIĄ. PRÓBOWAŁEM PORÓWNAĆ MALARSTWO TCHÓRZEWSKIEGO DO PŁOMIENIA, ALE METAFORY I PORÓWNIANIA SĄ NIEBEZPIECZNE. PŁONĄCA ZAPALKA, PŁONĄCE OGNISKO, PŁONĄCY LAS... ALBO PŁOMIEŃ W JASKINI... PŁOMIEŃ W JASKINI FILOZOFÓW...”.

TADEUSZ RÓŻEWICZ

23 α

PIOTR POTWOROWSKI

1898–1962

Abstrakcja, 1957/58

olej/tektura, 44,5 x 75 cm (w świetle oprawy)

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

25 300 – 37 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Nie mogę malować światłem, ale chcąc robić obraz, zrozumiałem, że przemieniam światło widziane albo wyobrażone na kolor i dysponuję nim w taki sposób na moim płótnie, że oczy są w stanie odbierać go jako światło. Najpiękniejsze kolory są tylko dekoracyjne, jeżeli nie wyobrażają światła. Wszystko, cokolwiek wyobraża sobie malarz, musi być wyobrażone jako światło, a wyrażone w barwach przetłumaczalnych na światło. To wszystko, poza tym, że malarz jest wolny i może malować to, co chce”.

Piotr Potworowski



ABSTRAKCYJNE PEJZAŻE

Piotr Potworowski należy do ścisłego grona twórców, których sztuka, choć od półwiecza zamknięta, nadal stanowi źródło inspiracji dla współczesnych interpretacji malarstwa pejzażowego. Jako uczeń Józefa Pankiewicza i mistrz Teresy Pągowskiej był jednym z najciekawszych postaci na polskiej scenie sztuki powojennej.

Debiutował w ramach grupy zwanej Komitetem Paryskim (Kapiści), której główną aspiracją był wyjazd do Paryża w celu kontynuowania studiów malarskich. Tym samym w 1924 wraz z Józefem Czapskim, Janem Cybisem, Arturem Nachtem-Samborskim i Hanną Rudzką-Cybisową rozpoczął swoją wielką przygodę, która była jedynie przedsmakiem dla jego wieloletniej kariery malarskiej. We Francji Potworowski eksplorował twórczość dawnych mistrzów: Rembrandta, Corota czy Delacroixa. Jednocześnie uczęszczał do pracowni Légera, studiował sztukę XX-wiecznej awangardy: Picassa, Braque’a, Cézanne’a czy Matisse’a. W międzyczasie kontynuował swoje podróże; zwiedził północną Afrykę: był w Algierii, Maroku czy Tunezji. W 1933 na krótko wrócił do kraju. W czasie wojny wyjechał do Szwecji, aż wreszcie osiedlił się w Wielkiej Brytanii, gdzie nawiązał kontakt z polskimi środowiskiem artystycznym w Londynie. Pracował jako pedagog w Bath Academy of Art w Corsham (od 1949) oraz był członkiem London Group (od 1954) i Royal West of England Academy (od 1956).

Liczne podróże i studia kulturowe ukształtowały jego pozycję artystyczną, czyniąc go jednym z najbardziej wpływowych polskich malarzy XX wieku. Niemalże od początków swojej kariery malarskiej stawał na kontrze do narzuconych odgórnie zasad. Jeszcze podczas pobytu we Francji zaczął wyłamywać się z rygoru, który pragnął zasugerować kapistom Jan Cybis, wystawiając swoje prac m.in. w ramach 38. Salonu Niezależnych w 1927. Jako pierwszy z członków Komitetu Paryskiego porzucił prawidłowości sztuki postimpresjonistycznej, wprowadzając elementy geometrii, malarstwa materii oraz fakturowość. Jego prace wyróżniały się niezwykle przemyślaną kompozycją, której podstawą była harmonia barw. Na jego filozofię i metodologię twórczą prawdopodobnie wpłynęły także studia architektoniczne, które podjął jeszcze przed wyjazdem do Paryża w 1918. Przejawem rozpoczętej tam edukacji jest m.in. zamiłowanie artysty wobec harmonii i porządku kompozycji. Tym

samym malarstwo Potworowskiego jest jednym z najbardziej samodzielnych przykładów kapizmu w polskiej sztuce II połowy XX wieku.

Jeszcze podczas pobytu w Wielkiej Brytanii w 1956 Potworowski dostał propozycję wystawiania swoich obrazów w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Wówczas rozpoczął się dwuletni okres przygotowawczy, aż wreszcie w 1958 po osiemnastu latach wrócił do ojczyzny. To właśnie wtedy powstała prezentowana na aukcji praca pt. „Abstrakcja”.

Dzieło „Abstrakcja” stanowi przykład dojrzałej fazy twórczości artysty, w której skutecznie łączy zamiłowanie do kolorystyki z analitycznym podejściem do natury, kładąc szczególny nacisk na wartości czysto malarskie. Dominującym elementem przedstawienia jest kolor niebieski, który w różnych układach ewoluuje, przyjmując zróżnicowane odcienie oraz formy. Jest to monochromatyczna kompozycja, w której malarz koncentruje się na wzajemnych relacjach poszczególnych plam barwnych. Kluczowym aspektem twórczości Potworowskiego staje się nie tyle reprezentacja świata zewnętrznego, ile sam kolor, który traktowany jest jako niezależny byt o autonomicznych właściwościach.

„Abstrakcja” jest przykładem fascynujących, wnikliwych, a zarazem swobodnych studiów jednej barwy, ukazanej w różnych tonacjach, natężeniach i oświetleniach. Kolor w malarstwie Potworowskiego nie odgrywa roli jedynie aluzji do świata zewnętrznego, lecz staje się znakiem wyzwolonym z tradycyjnych funkcji reprezentacyjnych. W tym kontekście sztuka artysty staje się sztuką oka; z jednej strony zmysłowa, żywiołowa, z drugiej wewnętrznie opanowana.

Na wystawie w Muzeum Narodowym w Poznaniu zaprezentowano około 60 obrazów Piotra Potworowskiego, które spotkały się z ogromnym uznaniem. Wystawa była szeroko komentowana jako nowatorskie spojrzenie na malarstwo, oferujące zupełnie inny punkt widzenia. Potworowski szybko zdobył status autorytetu, zarówno dla doświadczonych artystów, jak i dla studentów. Nikt nie przypuszczał, że jego dynamiczne życie zakończy się nagle, zaledwie cztery lata po powrocie z Anglii do Polski.



Piotr Potworowski / Wikimedia Commons

24 α

PINCHAS BURSTEIN / MARYAN

1927-1977

Bez tytułu, 1971

gwasz, olej/plótno, 56 x 76 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Marian 71'

estymacja:

220 000 - 300 000 PLN

46 400 - 63 200 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Kalejdoskop, Paryż

kolekcja prywatna, Francja

Chrisite's, Paryż, 2022

kolekcja prywatna, Polska





POKÓJ MARYANA

Pinchas Burstein, znany szerzej pod artystycznym pseudonimem Maryan, pozostaje jedną z najbardziej fascynujących i niedocenionych postaci powojennej historii sztuki. Jego życie i twórczość, rozpięte pomiędzy dramatycznym doświadczeniem Zagłady a brutalną szczerością ekspresji artystycznej, przez dekady pozostawały niemal nieznane w Polsce.

Urodził się w Nowym Sączu, ale jego los – podobnie jak los tysięcy żydowskich dzieci w okupowanej Europie – został naznaczony tragicznym piętnem II wojny światowej. Ocalały z Holocaustu, w swojej sztuce nieustannie mierzył się z doświadczeniem przemocy, dehumanizacji i samotności. Po wojnie wyemigrował do Izraela, a następnie do Paryża i Nowego Jorku, gdzie przyjął nowe imię: Maryan. Ten akt zmiany nazwiska można odczytać jako próbę zerwania z przeszłością, ale także jako gest artystycznej autonomii, swoistego aktu kreacji własnej tożsamości.

W 1968 w Zachęcie Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w Warszawie odbyła się Wystawa Współczesnego Malarstwa Francuskiego '68, gdzie wśród artystów biorących udział po raz pierwszy można było spotkać się z twórczością Pinchasa Bursteina. Przełomowym momentem w polskim odbiorze twórczości Maryana stało się utworzenie Stowarzyszenia Maryan w 2009. Dzięki determinacji Krzysztofa Bojarczuka udało się odnaleźć Annette Maryan, wdowę po artyście, która podzieliła się osobistymi wspomnieniami i bezcennymi pamiątkami z życia malarza. Ich znaczenie daleko wykraczało poza ramy prywatnej historii – otwierały one nowy, intymny wgląd w warsztat i światopogląd artysty.

W 2012 Galeria Dawna Synagoga w Nowym Sączu zaprezentowała ekspozycję „Pokój Maryana” w ramach wystawy Andy Rottenberg „VOID”. W specjalnie zaaranżowanej przestrzeni znalazły się przedmioty osobiste sprowadzone z nowojorskiego mieszkania artysty – m.in. paleta, papier mâché, konik na biegunach i ręczny wykaz leków. Pamiątki te nie tylko przybliżały postać Maryana, ale również budowały głębsze zrozumienie emocjonalnego krajobrazu, w którym rodziły się jego ekspresjonistyczne dzieła.

Rok 2019 przyniósł nową perspektywę międzynarodową. Alison Gingeras, uznana nowojorska kuratorka, odwiedziła Nowy Sącz, by przygotować wielką retrospektywę Maryana w North Miami. Wybrała osobiste przedmioty, które miały nadać wystawie wymiar intymności i bezpośredniości: paletę malarską, figurki z papier mâché czy meksykańskie maski pogrzebowe – niemal jak relikwie artystycznego i egzystencjalnego dramatyizmu Bursteina.

Wystawa, otwarta w listopadzie 2021 w Museum of Contemporary Art North Miami, a następnie przeniesiona do Muzeum Sztuki w Tel Awiwie w 2022, była przełomem. Maryan został wreszcie umieszczony w kontekście wielkich powojennych ruchów artystycznych. Jego prace zestawiono z dziełami Asgera Jorna, Constanta, Egilla Jacobsena oraz twórców związanych z grupą COBRA, a także z amerykańskimi artystami eksperymentującymi z nowymi formami ekspresji. Ekspozycja pokazała, jak silnie twórczość Maryana wpisowała się w tendencje międzynarodowe, jednocześnie pozostając świadectwem głęboko osobistego doświadczenia cierpienia i alienacji.

25 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Nokturn CVII", 2008

akryl/plótno, 89 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 2008 ROK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "NOKTURN CVII" 2008 ROK | ACRYL | 89 cm x 100 cm'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

14 800 – 19 000 EUR



W sztuce Jana Dobkowskiego zawsze chodziło o coś więcej niż obraz. Chodziło o doświadczenie – przenikliwe, organiczne, zmysłowe i metafizyczne zarazem. Obraz „Nokturn CVII” z 2008 roku jest jednym z tych dzieł, które odsłaniają sedno jego artystycznej filozofii: w świecie, gdzie wszystko jest siecią linii, gdzie rzeczywistość staje się abstrakcyjna przez samo istnienie, sztuka staje się formą intensywnego zanurzenia w życiowe pulsowanie.

Dobkowski jeszcze jako młody i zbuntowany student rzucił wyzwanie wszystkim znanym nurtom malarskim, wraz z Jerzym Ryszardem „Jurym” Zielińskim tworząc formację „Neo-neo-neo”. W manifestie swojej sztuki artyści podkreślili odcięcie się od wszystkiego co już w sztuce było, a dla podkreślenia siły swojej nowości, przedrostek ‘neo’ powtórzyli trzykrotnie. Jak pisał Stefan Morawski, neoawangarda opierała się na „radikalnym odrzuceniu usankcjonowanych kategorii estetycznych” i przesunięciu akcentu ze sztuki ku twórczości, ku ekspozycji tożsamości i nowych wspólnotowych wrażliwości. W twórczości Dobkowskiego, szczególnie tej od końca lat 60., widoczna jest ta zmiana: nie chodzi o tworzenie „dzieła sztuki” w tradycyjnym rozumieniu, ale o budowanie własnego świata – intensywnego, swobodnego, emocjonalnego.

Przełomowym momentem była dla artysty wystawa „Secesja-Secesja?” w 1968 w Galerii Współczesnej w Warszawie i ekspozycja prac na ekspozycji „Polskie malarstwo współczesne. Źródła i poszukiwania” w Paryżu, które uczyniły z Dobkowskiego jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci polskiej sceny artystycznej. Wtedy też narodził się jego charakterystyczny język form: intensywna czerwono-zielona paleta, ujednolicony duży format i wibrujące, organiczne kształty przywodzące na myśl pierwotne impulsy życia. Artysta, kształtując swoją drogę w opozycji do sztywnych struktur akademii i świata instytucjonalnej sztuki, odwoływał się do idei alternatywnych ruchów społecznych, szczególnie bliskich mu idei hippisowskich – obrony praw człowieka, natury i wolności jednostki.

Z czasem intensywne kolory ustępują miejsca gęstej, niemal muzycznej linearności. Linia stała się dla niego nie tylko środkiem wyrażu, ale sposobem postrzegania istnienia. Dobkowski mówił o tym wprost: „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”. W tym sensie prezentowany obraz jest rodzajem mapy życia, siecią nieustannie pulsujących połączeń, w której każda forma, każde załamanie, każdy wir niesie swoją tajemnicę.

Nokturn, gatunek kojarzony z nocnym wyciszeniem i melancholią, zostaje przez Dobkowskiego przewartościowany. Jego nokturn nie jest spokojny – to intensywny, organiczny pejzaż nocy, w której życie nie zamiera, ale zmienia rytm. Falujące linie układają się w dynamiczne struktury, które, choć nie przedstawiają niczego dosłownego, wywołują wrażenie głębokiej cielesności, zmysłowego oddychania natury.

W „Nokturnie CVII” Jan Dobkowski tworzy hipnotyczny pejzaż pulsujących linii, w których zanurzone są ciemne, wyraziste sylwetki. Artysta operuje kontrastem dynamicznej, niemal organicznej siatki w odcieniach bieli, czerwieni i ochry z czernią figur, budując atmosferę nocnego misterium. Ciała zdają się zawieszane w nieskończonej, tętniącej materii, a rytm ich konturów harmonizuje z pulsującym tłem, oddając ideę życia jako nieustannego przepływu i przemiany. Narracyjność ustępuje miejsca doświadczeniu czystej obecności. Linia, jak myśl, jak oddech, prowadzi nas przez obraz bez jednoznacznych odpowiedzi, pozostawiając przestrzeń na własną kontemplację.

Dobkowski rozpoczął cykl „Nokturny” w 1998. W tym czasie kontynuował również prace nad znanymi cyklami „Genesis”, „Karnawał w Rio” oraz cyklem akwareli „Uniwersum”. Prace z „Nokturnów” oraz „Karnawału w Rio” eksponowane były w tym samym roku w fińskiej galerii Dix w Helsinkach.



26 α

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

"Strych mojej pamięci", 1988

olej/plótno, 240 x 180 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'RATAJSKI '88'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RATAJSKI - 1988 | "Strych mojej pamięci" | 220 x 170 olej, plótno'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 400 – 10 600 EUR

„Rola artysty jest komentowanie rzeczywistości. Tak jak mówił Marcel Duchamp: ‘Artysta w swojej sztuce powinien odbijać napięcie współczesności’. Momentem przełomowym w życiu każdego malarza jest odkrycie samego siebie, swojego własnego ‘Ja’ wobec świata. Oczywiście, są momenty zwątpienia, potrzeba przerwy i spokoju, ale tęsknota za autentycznością zawsze wraca”.

Sławomir Ratajski





Z ARTYSTĄ ROZMAWIAJĄ JULIA GORLEWSKA I PAULINA JANISZEWSKA

Zacznijmy od tego przełomowego momentu w Pańskiej twórczości. Jakie jest prawdziwe „ja” Sławomira Ratajskiego?

Sławomir Ratajski: To się zdarzyło dość szybko, na początku lat 80., kiedy kończyłem studia. Wiemy, jaka była sytuacja w Polsce w tamtym czasie. Obowiązywała cenzura, bojkot wystawienniczy. Naszym sposobem na ogranie władz było operowanie dwuznaczną symboliką. Każda opowieść miała tzw. drugie dno. Sam debiut malarski nie jest łatwy, a wtedy wszystko wymagało jeszcze większej logistyki; organizowaliśmy wystawy podziemne. Warunki nie były idealne, ale za to zawsze była spora publiczność. Sztuka tamtych czasów stała się wentylem bezpieczeństwa. Odbiorcy mogli się utożsamić z duchem walki, buntem, tęsknotą za wolnością. Jednocześnie marzyliśmy o tzw. Zachodzie. Dopiero później okazało się, że tam wcale nie było tak kolorowo. W tym okresie namalowałem pracę „Odłot” (1984), która przedstawia uwięzowanego ptaka. Obraz powstał bardzo szybko i spontanicznie. Interpretowano go jako symbol zniewolonego, młodego pokolenia, które uparcie walczy z opresją. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, myślę, że jego sens jest dość uniwersalny i można go zestawić np. z uczuciem zniewolenia podczas minionej pandemii COVID-19. Praca porusza temat niemożności, która jest sprzeczna z naturą człowieka.

Pozostańmy w kontekście początków. Sztuka była dla Pana ucieczką czy narzędziem do walki? Jaką rolę odgrywała w Pańskim życiu i kim byli Pana bohaterowie?

SR: Moja sztuka była i jest odzwierciedleniem mnie, mojego temperamentu, ale też moich obserwacji ludzi, ich relacji ze światem. Prawdą jest, że moja rzeczywistość wówczas dotyczyła buntu i poszukiwania wolności. Słuchaliśmy wtedy ostrej muzyki, czytaliśmy teksty Carla Gustava Junga. To był punkt odniesienia dla artystów, pisarzy i muzyków mojego pokolenia. Później, w 1987, zacząłem pracować na warszawskiej ASP, gdzie zostałem asystentem profesora Tchorzewskiego. Tam wszedłem w sformalizowane struktury, w ramach których w 1988 zaczęliśmy organizować strajki szkół artystycznych. Wówczas pojawiło się światło w tunelu, nadzieja na spokój, odzyskanie wolności i bezpieczeństwa. Wracając do pytania: moje prace są przede wszystkim o lęku, rozedrganiu emocjonalnym, ale też o buncie wobec ograniczeń. Bohaterowie są rozdarci między potrzebą walki a niemocą. A obraz „Strych mojej pamięci” z 1988? Ekspresja postaci, czarne barwy ożywia kontrastujący żółty trójkąt, który spaja poszczególne elementy kompozycji.

O czym jest ta praca?

SR: Strych ma w tym przypadku znaczenie symboliczne – oznacza otchłań moich myśli, refleksje, które zgromadziłem na przestrzeni lat. Czytałem wtedy o jungowskim spojrzeniu na archetypiczność społeczeństwa. Obraz powstał w 1988 – kiedy sytuacja w kraju zaczęła się polepszać, pojawiła się nadzieja. Dlatego z jednej strony w tle widzimy różne archetypiczne symbole wyjęte z moich wcześniejszych obrazów oraz zbuntowany, przestraszony tłum, który jednocześnie zaczyna zniknąć, a jego miejsce zajmuje promień, światło nadziei na lepszą przyszłość. Trójkątny kształt wynika z gestu. Obraz jest o wierze w zmianę na lepsze.

W jaki sposób ta nowa rzeczywistość wpłynęła na Pańską twórczość? Czy w związku z polepszeniem sytuacji społeczno-politycznej stała się bardziej pozytywna?

SR: Nie określiłbym mojej sztuki pozytywną, nie ma w niej takich uniesień. Po tych zmianach nasza idylliczna wizja zachodnich standardów okazała się nie do końca taką, jaką sobie wyobrażaliśmy. Stare problemy zostały, a wspomniana „niemożność” zrealizowania swoich marzeń i celów wciąż była aktualna. Dlatego w swojej twórczości ciągle mierzę się ze skostniałością reguł, analizuję, w jaki sposób obowiązujące normy, często niezgodne z ludzkimi przekonaniami, wpływają na naszą rzeczywistość i relacje. Ta charakterystyczna dla mojej twórczości, pochylona, można powiedzieć „ukrzesłowiona”, postać jest symbolem zniewolonego obywatela, który na przekór wszystkiemu jeszcze nie stracił nadziei. „Ukrzesłowiona”, bo z jednej strony przykuta do symbolicznego krzesła, a z drugiej buntująca się przeciwko swojej sytuacji osobistej i społecznej.

Czy w takim razie można powiedzieć, że akt malarski przynosi Panu ulgę, pozwala na przeżycie swego rodzaju katharsis? Czy sztuka może uleczyć?

SR: W pewnym sensie tak. Z jednej strony maluję emocjonalnie, ekspresyjnie, szybko wyrzucam to, co mnie dręczy i zastanawia. Z drugiej strony moja sztuka nie jest wyłącznie autotematyczna, staram się wyrazić także głos ogółu, większej zbiorowości. Bardziej odwołuję się do mitu niż publicystyki. Wymogi wspólnoty z jednej strony ograniczają jednostkę, a z drugiej, jeśli jednostka się nie podda pewnym kolektywnym zasadom, może się skazać na izolację lub odrzucenie. Jednostka tkwi w ciągłym rozkroku między przynależnością a wykluczeniem i o tym jest też moje malarstwo, o wewnętrznym rozdarciu.

Wróćmy jeszcze do obrazu „Strych mojej pamięci”. Jego kolorystyka wyróżnia go na tle Pana innych obrazów z lat 80. Dlaczego czarny jest dominantą na tym obrazie?

SR: To prawda. Co więcej, farbę zdrapywałem szpachlą w imię symbolicznego gestu „oczyszczania się”, odkrywania kolejnych pokładów zapomnianych myśli i refleksji. Prawdę mówiąc, od powstania tego obrazu coraz śміiej sięgałem po czerrń. Wcześniej też występowała, była jednak zdominowana innymi kolorami. Tak jak mówiłem, symbolizuje to moment kryzysu egzystencjalnego; fizycznego i psychicznego zmęczenia. Zacząłem szukać nowych środków wyrazu, tematów, którymi mógłbym się zająć. Moją uwagę skupiły wątki egzystencjalne i duchowe, szukałem w nich bezpieczeństwa i spokoju. Nie było to wcale łatwiejsze, nie znalazłem harmonii, ale przynajmniej trochę radości i satysfakcji.

Człowiek i jego emocje są w centrum Pańskich malarskich zainteresowań. Jaką rolę odgrywają relacje międzyludzkie w kontekście Pańskiej twórczości? Czy ma to związek z karierą akademicką i współpracą ze studentami?

SR: Na Akademii zacząłem pracować głównie dlatego, że musiałem utrzymać rodzinę z dziećmi i potrzebowałem stałego zarobku. Oczywiście lubię pracę z ludźmi, można powiedzieć, że jestem towarzyski. Fascynują mnie relacje międzyludzkie, dialog, wymiana myśli, rywalizacja i wzajemne wsparcie. Nawiązuję do tego także w ramach współczesnych cykli, takich jak: „Rozmówki” czy „Łoki Toki”, które skoncentrowane są właśnie na tym momencie spięcia, spotkania, konfrontacji postaci. Emocje, które towarzyszą tym postaciom, prawie nigdy nie są jednoznaczne, często to mieszanek uczuć. Myślę, że właśnie ta wymiana energetyczna jest jednym z istotnych elementów naszego życia, która daje siłę i motywuje do działania.

Czym się różnią wspomniane „Rozmówki” od wczesnych prac z lat 80?

SR: Na pewno są bardziej subtelne, delikatne. Widać już to chociażby po samych tytułach, które są lekkie, momentami zabawne. Z czasem zdałem sobie sprawę, że jeśli forma wypowiedzi jest zbyt mocna i dosadna, to zabija przesłanie. To też wynika, być może z większej dojrzałości, wydaje mi się, że stałem się bardziej empatyczny i wyrozumiały. Wcześniej mówiłem o relacjach, ale bardziej w kontekście walki dobra ze złem, zniewolonych obywateli z opresyjnym państwem, niemożności z koniecznością. Starałem się bardziej wsłuchiwać w drugiego człowieka, co pozwoliło też lepiej zrozumieć samego siebie.

Jaką rolę w Pańskiej twórczości odgrywa praca ze studentami?

SR: Prowadzę zajęcia w Pracowni Koncepcji Artystycznych Wydziału Sztuki Mediów na warszawskiej ASP – polegają one na tym, że daję studentom pełną dowolność w wyborze narzędzia wypowiedzi artystycznej i tematu, który systematycznie opracowują. Mówiąc krótko: celem naszych spotkań jest odkrycie samego siebie jako materiału artystycznego. Jest to mój autorski projekt, który ma pozwolić na określenie własnego „ja”, swojej mentalności i wrażliwości oraz wykształcenie umiejętności czerpania w procesie artystycznym z zasobów własnych przeżyć i pamięci. W życiu trzeba sobie nieustannie zadawać pytania, nawet jeśli nigdy nie znajdzie się na nie odpowiedzi. Wnioski, do których dochodzą młodzi ludzie, są dla mnie bardzo ciekawe; następuje tu swoista wymiana energetyczna, która jest dla mnie w tym wszystkim niezwykle ważna.



27 α

RAJMUND ZIEMSKI

1930-2005

"Pejzaż 2/79", 1979

olej/piótno, 127 x 81,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 79'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 2/79 | 127 X 82'

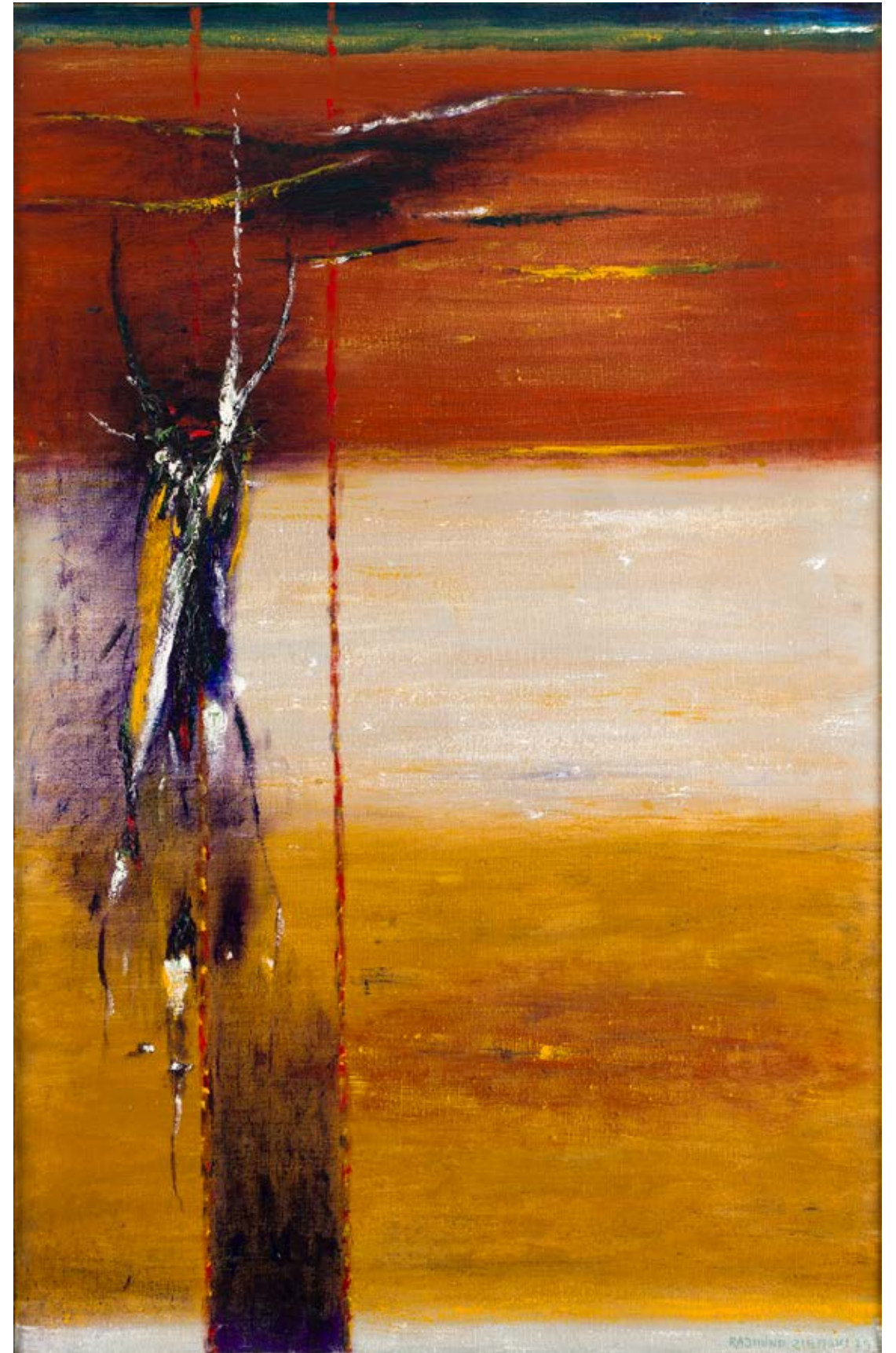
estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 400 – 10 600 EUR

„Można smakować kolor pejzażu, czy harmonię form, a można także myśleć o tym, że jest on kreacją naszych zmysłów, zastanawiać się nad przemijaniem naszych ludzkich spraw”.

Rajmund Ziemiński



28 α

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

"Pejzaż", 1971

olej/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. JACHTOMA 71'

sygnowany i opisany na krośnie malarskim: "'Pejzaż" A. JACHTOMA'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 700 - 16 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Początki kariery artystycznej Aleksandry Jachtomy, członkini grupy „Rekonesans”, sięgają pierwszych lat II połowy XX wieku. Jej twórczość wpisywała się w nurt określany mianem „malarstwa czystego” lub „malarstwa fundamentalnego”, którego podstawą były najprostsze środki plastyczne. Zafascynowana dorobkiem Jana Cybisa (dawnego kapisty), poświęciła swoją twórczość eksploracji związków barwy i światła.

Debiutowała jak malarka figuratywna, zagłębiająca jednocześnie malarstwo materii. W latach 70. zwróciła się ku abstrakcji. Z czasem rytm jej zdyscyplinowanych, matematycznych kompozycji zaczęły wyznaczać skondensowane i jednolite plamy barwne, natomiast sama przestrzeń obrazowa stała się dla niej polem badawczym poszczególnych pigmentów, które wykraczając poza przestrzeń obrazu, sięgały istoty percepcji wzroku. Artystka mówiła, że w jej odczuciu: „kolor wzrusza, daje radość, budzi wstręt, zachwyca; sądzę, że dłuższe obcowanie z nim może nawet zmienić naszą świadomość (...). Chciałabym, aby niewielka ilość farby zawarta w kwadracie płótna, na skutek ukrytej w niej siły emocjonalnej, która jest tajemnicą malarstwa, czyniła człowieka lepszym, odciągała go od przyziemności, zapewniała mu przeżycia wewnętrzne, które dawniej nazywano wyższymi”. (Aleksandra Jachtoma, [w:] Artyści mówią, [red.] Elżbieta Dzikowska, Warszawa 2011, s. 118).

Prezentowany na aukcji „Pejzaż” (1971) pochodzi z wczesnego okresu twórczości, kiedy artystka zaczęła malować coraz bardziej astrakcyjnie. W tym czasie rozpoczęła systematyczne badania nad zależnościami między światłem a barwą, czyli zagadnieniami, które w kolejnych dekadach stały się motywem przewodnim jej praktyk. Dzieła powstające równoległe do „Pejzażu”, choć zbliżone formalnie, występowały już pod bardziej uniwersalnym tytułem „Kompozycja”.

Czynnikami harmonizującym przestrzeń obrazu są gradacje ciepłych, stonowanych barw, których poszczególne płaszczyzny oddziela błękitna i świetlista linia wyznaczająca horyzont. Jest to jedyna sugestia,

że mamy do czynienia z przedstawieniem pejzażowym, a nie abstrakcją. Dominantę ochr, ugrów i brązów można powiązać z początkami kariery artystycznej Jachtomy, kiedy zgłębiała tajniki malarstwa materii. Natomiast odcienie błękitu staną się wyznacznikiem jej późniejszych prac, w ramach których artystka będzie dokonywać eksploracji jednej tonacji barwnej i jej zależności ze światłem. Obraz jest przykładem, że już jej wczesne dzieła miały walory medytacyjne i skłaniały widza do refleksji nad istotą poszczególnych partii płótna. W tym kontekście można założyć, że prezentowana praca jest wyznacznikiem i zapowiedzią badań i metody twórczej, którą obierze w przyszłości i która stanie się dla niej sensem tworzenia.

W kolejnych latach prace artystki zaczęły przybierać niemal monochromatyczny charakter, w których, przy bliższej kontemplacji, można było dostrzec subtelne odcienie jednej barwy. Artystka świadomie intensyfikowała zamglone pola kompozycji, systematycznie je rozświetlając w kolejnych partiach płótna. W efekcie jej prace stawały się pełnym głębi i iluzji przestrzennej studium koloru. Posługując się klasycznymi narzędziami malarskimi, Jachtoma eksplorowała nieskończone możliwości barw podstawowych, poszukując subtelnych niuansów tonalnych, które pozwalały ukazać ich bogactwo.

Lata 80. przyniosły dalsze eksperymenty, w których artystka wykorzystywała intensywne zestawienia kolorów, nakładając na płótno kolejne warstwy farby. Obrazy te, poddane zmiennemu oświetleniu, wchodziły w interakcję z przestrzenią i czasem, ulegając nieustannym metamorfozom. „Ostatnie moje płótna są przesycane światłem na całej powierzchni, ich materia staje się jakby rozrzedzonym powietrzem. Doznałam kiedyś podobnego uczucia w naturze: kiedy byłam na Saharze, zobaczyłam nagle rozproszone, dziwne światło, jak gdyby niezwykle tajemniczy pył w kolorze ochry” (Aleksandra Jachtoma w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Dębów 2011, s. 124).

29 α

URSZULA BROLL

1930-2020

"Królestwo", 1969

olej/ płótno, 100 x 85 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "URSZULA BROLL | 1969 | "KRÓLESTWO"

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 200 - 5 300 EUR

„Ludzie tak się mnie pytają: co to oznacza, co to jest. W istocie my nigdy nie wiemy, co coś oznacza. Na nas działają pewne formy, działają pewne zjawiska, ale w istocie nie jesteśmy w stanie tego wytłumaczyć. My nigdy nie jesteśmy w stanie do końca powiedzieć, co to oznacza”.

Urszula Broll



Urszula Broll była jedną czołowych mistyczek polskiej historii sztuki. Jej metafizyczna twórczość zrewolucjonizowała myślenie o fundamentalnych kwestiach tożsamości artystycznej, filozofii i duchowości. Zanim uznano ją za twórczynię tzw. katowickiego undergroundu, Broll musiała zmierzyć się z trudną rzeczywistością doktryny socrealistycznej. Od początku kariery artystycznej konsekwentnie sprzeciwiała się ideologii komunistycznej, aktywnie uczestnicząc w kształtowaniu się powojennej awangardy. W latach 1949–55 studiowała na katowickim oddziale Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, w międzyczasie przekształconej w filię krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (a wiele lat później w samodzielną ASP Katowice). Jako studentka eksperymentowała z wieloma formami, szukając własnej ścieżki; jej pierwsze obrazy korelowały z założeniami postimpresjonizmu czy kubizmu. Wówczas powstał jej słynny, fowistyczny portret „Starej Ślązaczki”, który wywołał kontrowersje i sprzeciw panujących władz. Wkrótce potem została członkinią studenckiej grupy St-53, której głównym celem było zgłębianie „Teorii Widzenia” Władysława Strzemińskiego i sztuki unistycznej.

Kluczowym momentem w życiu Urszuli Broll było spotkanie jej przyszłego męża Andrzeja Urbanowicza, z którym połączyło ją zamięłowanie do filozofii i duchowości. Swoje pasje zgłębiali we wspólnej pracowni przy Piastowskiej 1 w Katowicach, która z czasem przekształciła się w miejsce spotkań undergroundowej grupy Oneiron. Było to laboratorium eksperymentów artystycznych i duchowych, w którym dyskutowano na tematy związane z religią, magią czy okultyzmem. O ich początkach Broll opowiadała: „Właściwie wszystko zaczęło się od Junga. Tłumaczyłam Andrzejowi Junga na żywo i nawet robiłam takie numery: jak przychodzili do nas ludzie, to tłumaczyłam na żywo, czytając od razu po polsku (...) Jung był w zasadzie pierwszym, który poruszył mnie tak głęboko”. Z czasem ich zainteresowania zaczęły się rozchodzić: Urbanowicz zajmował się głównie ezoteryką i okultyzmem, natomiast Urszula coraz intensywniej zgłębiała filozofię buddyjską i kulturę Dalekiego Wschodu; Indii czy Chin.

Prezentowana praca „Królestwo” (1969) jest wyraźnie skorelowana z ówczesnymi zainteresowaniami artystki kulturowym dorobkiem Dalekiego Wschodu. Obraz został skonstruowany na bazie barw podstawowych; odcieniach żółci, czerwieni i niebieskiego. W centrum kompozycji widnieje podwójna złota rybka, która spaja świat ziemski z transcendentnym światem duchowym. Praca nawiązuje do symboliki buddyjskiej, w której dwie złote ryby (Suvarnamatsya) symbolizują odwagę, szczęście i wolność, co sugeruje, że treścią obrazu jest duchowe wyzwolenie – swobodny ruch w „oceanie Sansary” (w hinduizmie, dżinizmie i buddyzmie termin oznacza nieustanne wędrowanie – tj. proces reinkarnacji). Sam motyw ryby jest ważnym elementem w buddyzmie tybetańskim, dlatego często występuje w sztuce czy architekturze. W efekcie praca Broll mówi o harmonijnych prawidłowościach świata, skłaniając do metafizycznych przemyśleń, a nawet medytacji i duchowego wyciszenia. Motyw rybki pojawiał się także w innych pracach artystki; obrazach i rysunkach, takich jak: „Czarność” (1969) czy „Jezioro” (1970), których

kolorystyka jest najczęściej utrzymana w ciemniejszych, bardziej stonowanych barwach. W latach 90. Broll wróciła do tego tematu, tworząc jeszcze bardziej harmonijne, stateczne kompozycje, operując często w ramach jednej tonacji barwnej.

W latach 80. Urszula Broll, podążając za prowadzoną przez rodzinę Ostaszewskich wspólnotą buddyjską, osiedliła się w Przesiece w Karłonoszach. W domu na wzgórzu, otoczonym dzikim ogrodem, tworzyła medytacyjne obrazy – barwne mandale i misterne, czarno-białe rysunki. Malowała również górskie pejzaże, które były pokłosiem jej ówczesnych stanów emocjonalnych i doświadczeń. Jej malarstwo, dalekie od pojmowania sztuki jako produkcji obiektów, ewoluowało w stronę, którą sama artystka określała następująco: „sztuka jako joga”. Ta praktyka pozwoliła jej uwolnić się od presji i oczekiwani, jednocześnie sytuując ją poza głównym nurtem i wielkimi narracjami polskiej historii sztuki.





30 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

Tryptyk nr 10, 1970

olej/deska, 147 x 163 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KIERZKOWSKI | WARSZAWA | 1970 | NR 10.'
na odwrociu nalepka Domu Aukcyjnego Rempex

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

19 000 – 25 300 EUR

„W latach 70. powstaje tryskający kolorem cykl obrazów olejnych i gwaszy tak odmienny w swoim wyrazie od niemal monochromatycznych ‘Fakturowców’, ale nadal oscylujący wokół zainteresowania fakturą i materią. Wspólnym mianownikiem jest też motyw koła, tak często powtarzający się w ‘gipsach’”.

Julia Kisielewska



31 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Abstrakcja, 1956

olej/ płótno, 46 x 75 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI I 1956'

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

19 000 – 25 300 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

Galeria Starmach, Kraków

kolekcja prywatna, Kraków

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, poz. kat. 230, s. 164 (il.)





„KAŻDA PEŁNOWARTOŚCIOWA KREACJA ABSTRAKCYJNA STAJE SIĘ DLA SIEBIE JAKĄS ZUPEŁNIE OCZYWISTĄ INDYWIDUALNOŚCIĄ, ODBIERANĄ PRZEZ NASZĄ INTUICJĘ JAKO INDYWIDUALNOŚĆ W PORZĄDKU DUCHOWYM. WPŁYW, JAKI WYWIERA NA NAS TAKA KREACJA, TYLKO CZĘŚCIOWO DAJE SIĘ WYTŁUMACZYĆ WŁAŚCIWOŚCIAMI FORMY, OBIEKTYWNYMI PRAWAMI KONSTRUKCJI PLASTYCZNEJ. TYLKO CZĘŚCIOWO PODDAJE SIĘ ANALIZIE RACJONALISTYCZNEJ I PSYCHOLOGICZNEJ (ARCHETYPY JUNGA). OBCOWANIE Z TAKĄ SZTUKĄ RODZI NIETYPOWYJĄCĄ RADOŚĆ I SŁODCZ, SPOKÓJ I PEWNOŚĆ. SĄ MOMENTY, KIEDY WYCZUWAMY, ŻE CAŁA FORMALNO-RACJONALNA WARSTWA TYCH OBRAZÓW POZOSTAJE TYLKO ŚRODKIEM NOŚNYM DLA PRZEKAZANIA IMPULSÓW DUCHOWYCH I KONTAKTÓW Z RZECZYWISTOŚCIĄ SZCZĘŚLIWSZĄ I BARDZIEJ ISTNIEJĄCĄ OD NASZEJ CHWIEJNEJ I WIECZNIE ZAGROŻONEJ ROZKŁADEM RZECZYWISTOŚCI LUDZKIEJ. EWOLUCJA NOWOCZESNEJ SZTUKI ABSTRAKCYJNEJ ODBYWA SIĘ W CZASACH WYJĄTKOWO NIE SPRZYJAJĄCYCH TAKIEMU WARTOŚCIOWANIU I TAKIM ANALIZOM. NIEZALEŻNIE OD SUBIEKTYWNEGO NASTAWIENIA ARTYSTÓW ROZWAŻANIE DUCHOWYCH KORZENI DZIEŁA NIESTOSOWNE JEST W JĘZYKU KRYTYKI. MYŚLĘ JEDNAK, ŻE ROZWÓJ ABSTRAKCJI W MALARSTWIE, NIEKONIECZNIE W EUROPIE I ŚWIECIE ZACHODNIM, ALE NP. NA BAZIE KULTURY I DUCHOWOŚCI ROZWIJAJĄCYCH SIĘ SPOŁECZEŃSTW ISLAMU, PO PROSTU ZMUSI KRYTYKÓW DO MÓWIENIA O MALARSTWIE ABSTRAKCYJNYM JĘZYKIEM BLIŻSZYM ŚWIADOŚCI JEGO TWÓRCÓW”.

JERZY NOWOSIELSKI

32 α

TOMASZ CIECIERSKI

1945–2024

Bez tytułu, 1996

olej/ płótno, 170 x 212 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1996 [nieczytelne] T. CIECIERSKI'

estymacja:

150 000 – 250 000 PLN

31 600 – 52 700 EUR

WYSTAWIANY:

Tomasz Ciecierski. Obrazy i prace na papierze 1972–2007, Muzeum Narodowe, Poznań, 27.04–10.06.2007

LITERATURA:

Tomasz Ciecierski. Obrazy i prace na papierze 1972–2007, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, oprac. Włodzimierz Nowaczyk, Poznań 2007, poz. kat. 79, s. 137 (il.)

„W latach 90. powstaje seria obrazów ‘zbijanych’, wieloelementowych kompozycji składających się z kilku, kilkunastu lub kilkudziesięciu blejtramów. Połączone w jedną całość, zachodzące na siebie, przesłaniające się, wyłaniające jeden spod drugiego, relatywizują znaczenie pojedynczego kadru. Cała retoryka o jednostkowości (chciałoby się powiedzieć jedyności) obrazu traci sens. Malarstwo po prostu wymyka się tutaj identyfikacji z pojedynczym obrazem. Seriami tych efektownych kompozycji Ciecierskiego wprowadza malarstwo z fetyszystycznego bytu w aurze zwietrzałych rytuałów”.

Bożena Czubak



OBRAZOMONTAŻE

Tomasz Ciecierski należy do grona najwybitniejszych polskich artystów, który w znaczący sposób przyczynił się do rozwoju rodzimego malarstwa. Tworzył w cyklach – rozdziałach, składających się na rozważania dotyczące idei obrazu oraz medium malarstwa. Zdaniem krytyków jego dorobek stanowi swoisty „traktat o malarstwie”, zbudowany z obrazów wizualnych. Język, którym się posługiwał, ewoluował na przestrzeni lat – był wrażliwy na zmiany zachodzące w sztuce i rozumieniu dzieła sztuki. Dzięki temu jego obrazy, choć głęboko osobiste i indywidualne, pozostały zaskakująco aktualne przez ponad pięćdziesiąt lat jego działalności (artysta odszedł w sierpniu zeszłego roku). Karierę rozpoczął w połowie lat 70., w czasie dominacji nowych mediów i sztuki konceptualnej, która przewartościowała tradycyjne myślenie o dziele sztuki i położyła nacisk na jego koncept, ideę. Wówczas medium malarstwa postrzegane było powszechnie jako przeżytek. Jak zauważa historyk sztuki i przyjaciel artysty Waldemar Baraniewski, to właśnie konceptualizm wywarł istotny wpływ na Ciecierskiego – skłonił go do odważnego, formalnego eksperymentowania w dziedzinie malarstwa i stawiania pytań o jego istotę.

„Pejzaż zostaje złożony z pejzaży. Widzenie ulega fragmentacji albo fragmentacja jest skutkiem takiego widzenia (...). Ciecierski radykalnie zmierza do rozbicia jednorodności i jednostkowości malarstwa. Do destrukcji jego fundamentalnych właściwości; pojedynczości i płaskości obrazu”. (Waldemar Baraniewski, Zagubiony horyzont, <https://magazynsum.pl/zagubiony-horyzont/>, dostęp: 25.04.2025).

Pierwszą z prezentowanych prac jest obrazomontaż z 1996. To praca złożona z centralnego monochromatycznego płótna oraz przytwierdzonych po jego bokach, z prawej i lewej strony, sześciu mniejszych obrazów. Środkowa część, pokryta cynkową, gładką farbą, „wylewa się” poza granice pola obrazowego, spływając na sąsiednie płótna. Zabieg ten ma na celu zakwestionowanie granic pola obrazowego. Nieregularne umocowanie mniejszych obrazów na różnych wysokościach krosna buduje dodatkowo wrażenie przestrzenności kompozycji, tworzy obrazo-instalację. Tym działaniem Ciecierski podejmuje polemikę z jedną z fundamentalnych właściwości obrazu – jego płaskością.

Drugim z prezentowanych w katalogu obrazów jest dzieło z 2020. Obraz składa się z dziewięciu oddzielnych płócien o różnych wielkościach. Jest to jedna z charakterystycznych cech twórczości Ciecierskiego, który od lat 70. budował obrazy z osobnych prac, łączonych w większe kompozycje. „Dla Ciecierskiego formalną zasadą budowania obrazu była addytywność, czyli przyłączanie wyraźnie samodzielnych (osobnych) części” – pisał Baraniewski. Dzięki stosowaniu tego zabiegu artysta odszedł od klasycznego rozumienia pola obrazowego jako jednorodnej całości – każda z części mogła być odczytywana jako fragment jednej pracy i jednocześnie jako autonomiczne dzieło.

Płótna z prezentowanej pracy łączy wspólna linia horyzontu przebiegająca przez całość kompozycji. Ukazuje ona na poły abstrakcyjny pejzaż. Jak sam artysta wskazywał w jednym z wywiadów: „Zawsze mnie interesowała przestrzeń jako element obrazu. Niektóre obrazy wydają się płaskie, ale ja zawsze bawię się przestrzenią. Zacząłem się zastanawiać nad najprostszym sposobem jej zbudowania. Okazało się, że linia horyzontu porządkuje obraz w sposób absolutny. Buduje głębię. Wystarczy zestawić dwie płaszczyzny koloru niebieskiego, a otrzymamy linię horyzontu i wrażenie trójwymiarowości. Bardzo lubię malować krajobrazy, ale dopiero po zestawieniu, nałożeniu, zwielokrotnieniu wypowiadam się o przestrzeni pełniej. Czasami jest ona statyczna, ale interesuje mnie także ruch”.



33 α

TOMASZ CIECIERSKI

1945-2024

Bez tytułu, 2020

olej/plótno, 36 x 186 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'olej 2020 T.CIE CIE RSKI'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

12 700 – 16 900 EUR



„Rzeczywistość, która mnie interesuje, znajduje się na granicy możliwości określenia. Stąd obrazy moje balansują na pograniczu świata rzeczywistego (przedstawiającego) i nierealnego (emocjonalnego)”.

Tomasz Ciecierski



34 α

PAWEŁ SUSID

1952

Bez tytułu (Różnica między dniem a nocą), 1987

olej/plótno, 41,5 x 105 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'SUSID | 1987'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 400 EUR



Z ARTYSTĄ ROZMAWIAJĄ JULIA GORLEWSKA I PAULINA JANISZEWSKA

Patrząc na polską sztukę lat 80., można stwierdzić, że Pańskie kameralne obrazy kontrastują z wielkoformatowymi płótnami dominujących wówczas ekspresjonistów. Jaka jest Pańska filozofia twórcza? Co spowodowało, że przez lata funkcjonował Pan obok lub w kontrze do obowiązujących trendów i malarskich tendencji?

Paweł Susid: Akademię ukończyłem w roku 1978 i w pierwszych latach po studiach moje prace były w nurcie ówczesnej ekspresji. Na dużych formatach, w formie historii obrazkowych z podpisami z szablonów, malowałem obrazy o otaczającym mnie świecie. Brałem ze swoimi pracami udział w najważniejszych wówczas wystawach między innymi: „Ekspresja lat 80.” w Sopocie, czy „Arsenał” w Warszawie. Jednak bardzo szybko zniechęciłem się figuracją w swoim malarstwie. Postanowiłem skondensować zarówno formę, jak i treść na obrazach. Korzystając z prostych form geometrycznych i treści wyrażanej wprost słowami, początkowo upewniałem się o racji swojej metody. Tego dotyczą obrazy z tego okresu: „Stażewski i Strzemiński mylą mi się”, „Maluję obrazy nawet drugi raz, jeśli są ładne”, z czarnym i białym kwadratami Malewicza, były właśnie takim przepowiadaniem sobie mojej metody; połączenia treści wyrażonej za pomocą słów z prostymi formami. Wkrótce namalowałem cykle flag układanych kolorami i map politycznych, na których, jak wiemy, występują kolory nałożone już przez ich projektantów. Także granice niektórych państw postkolonialnych przebiegają wzdłuż zaprojektowanych linii prostych. Takie były początki moich eksperymentów z formą i treścią prac. Obraz „Różnica między dniem a nocą” powstał w tym czasie i zakładał, że sprowadzenie do dwóch kątów, jakie pod postacią słońca i księżyca widzimy na niebie, do dni i nocy, czyli całości naszego życia, jest wyraźną i pojemną metaforą przy zachowaniu skromnych środków plastycznych. Nie zastanawiałem się nad aktualnie dominującą tendencją w malarstwie, skupiony byłem na potwierdzeniu słuszności mojej metody, pozwalającej opowiadać o otaczającym mnie świecie, a także innych sprawach, które brałem pod pędzel.

Można odnieść wrażenie, że obraz traktuje Pan jako sposób na zadawanie światu pytań, ale i środek komunikacji między artystą a widzem. Co chciałby Pan przekazać swoim odbiorcom? Jaką rolę odgrywają słowa w Pańskiej twórczości?

P.S.: Już na pierwszym roku studiów, umieszczając tytuł obrazu wprost na płótnie, musiałem mieć przeczucie, że treść lub tytuł obrazu stanowi ważną jego część. Jak już wspomniałem, później stopniowo przekonywałem się o słuszności swojej metody. Tak często przywoływany mój obraz „Stażewski i Strzemiński mylą mi się” jest właśnie o tym. Formy abstrakcyjne, choćby nie wiem jak różne, mogą się mylić, ale gdy przypiszemy im znaczenie, to już nie. Doszedłem także do wniosku, że malarstwo, jakie by nie było, powstawało w konkretnym momencie historycznym i jest powiązane z rozwojem cywilizacyjnym. Powszechnie wiadomo, że wynalezienie i rozwój fotografii miały wpływ na powstanie impresjonizmu i dalsze poszukiwania malarzy. Tak jest aż do dzisiaj. To mnie ośmieliło do rejestrowania na obrazach tego, co mnie otacza, a więc również spraw aktualnych. Bo przecież swoją twórczością dajemy świadectwo czasu, w którym żyjemy.

Prezentowana na aukcji praca „Różnica między dniem a nocą” powstała w 1987, tj. na samym początku Pańskiej twórczej działalności. To też jeden z obrazów o różnicach. Czy mógłby Pan powiedzieć więcej o tym wątku w Pana malarstwie? Co było wówczas dla Pana ważne? Jakie treści niesie za sobą tak transcendentne pytanie i dlaczego warto było je zadać?

P.S.: Poszukiwałem do swoich obrazów prostych form geometrycznych, za pomocą których mógłbym opowiedzieć o ważnych dla mnie sprawach. Sięgałem więc po najprostsze, a równie chętnie namalowane już uprzednio figury, np. koła, trójkąty, kwadraty, flagi państw pozbawione dodatkowych upiększeń, torty statystyczne lub mapy polityczne. Za pomocą tych figur oraz słów malowałem swoje obrazy na temat ważnych dla mnie spraw. „Różnica między dniem a nocą” była jednym z tych podstawowych pytań, bo dotyczy nie tylko części doby, lecz jest również metaforą innych skrajności np. dobra i zła, światła i ciemności... Zmagając się z prostotą dwóch kątów na płaszczyźnie obrazu, z pomocą kolorów próbowałem nieco ironicznie rozstrzygnąć lub przynajmniej postawić przed sobą i widzem te fundamentalne pytania.

Pańska sztuka jest silnie skorelowana z problemami kulturowymi, społecznymi, politycznymi, ale też występują w niej wątki autotematyczne oraz stricte malarskie. Te lapidarne komentarze mogą być różnorodnie zinterpretowane. Z jakimi reakcjami się Pan spotyka? Czy oczekuje Pan konkretnego efektu u odbiorców? Jakie emocje chciałby Pan w nich zostawić?

P.S.: Decyzja o malowaniu na wszelkie tematy dotyczące mnie, ale również moich współczesnych, była dla mnie kluczowa. Dzięki mojej metodzie mogłem realizować swoje przekonanie, że żadna sztuka nie jest w stanie przekroczyć swojego czasu. Każdy następny obraz był sprawdzianem słuszności tego podstawowego założenia. Poczynając od spraw uniwersalnych, próbowałem malować na każdy temat, który mnie zajmował w danym momencie: o miłości, seksie, malarstwie, historii, a nawet bieżącej polityce. Zaproszony do wystawy w warszawskiej Zachęcie w 2006 roku, zastanawiając się nad różnorodnością poruszanych na moich obrazach tematów, celowo zatytułowałem wystawę: „Obrazy w szkole i w domu”. Pomyślałem bowiem, że to właśnie w szkole uczą nas tak wielu przedmiotów, a nawet jeśli nie wszystkich, to reszty dowiadujemy się w naszych domach. Sądząc po reakcjach ludzi oglądających moje obrazy, jestem dobrze zrozumiany, choć moim pragnieniem nie jest dawanie odpowiedzi, a raczej stawianie pytań.



35 α

JADWIGA SAWICKA

1959

"Martwe materie", 2014

akryl, olej/plótno, 100 x 140 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. SAWICKA | 2014'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 300 – 7 400 EUR

Jadwiga Sawicka, absolwentka krakowskiej ASP, dyplom uzyskała w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego. Jej wczesne obrazy z lat 80. praktycznie nie istnieją: artystka przemalowała wszystkie płótna utrzymane w ekspresyjnej stylistyce „dzikiej figuracji”. Porzuciła wówczas osobiste wątki i przemyślenia, koncentrując się na obserwacji przedmiotów i zjawisk codziennej rzeczywistości. W latach 1994-95 powstały niewielkie akrylowe obrazy na papierze, przedstawiające elementy garderoby (spódnica, spodnie, pantofle) oraz kosmetyki, opatrzone fragmentami reklamowych haseł, często o lekko absurdalnym, cynicznym charakterze.

Jej twórczość zyskała uznanie i liczne nagrody, w tym Nagrodę im. Jana Cybisa (2016). Sawicka jest znana z malarstwa „pisanego” – wykorzystującego słowo jako główny element kompozycji. Przykładem tego podejścia jest obraz „Martwe materie” (2014), należący do cyklu płócien z krótkimi, tekstowymi komunikatami.

Obraz utrzymany jest w cielistoróżowej tonacji, często kojarzonej z kobiecością. Ciemny tytułowy napis kontrastuje wizualnie i znaczeniowo z pozostałymi elementami płótna. Sawicka odwołuje się do języka mediów: krótkich, chaotycznych komunikatów, które zalewają współczesną rzeczywistość. Interesuje ją napięcie między delikatnym tłem a surowym tekstem, które potęguje także zestawienie farby akrylowej i olejnej. Te dwa media, różne chemicznie, tworzą zbitą strukturę i podkreślają zróżnicowanie tonów, nadając pracy wyjątkową dynamikę. „Martwe materie” to dzieło, które pomimo wizualnej prostoty cechuje krytyczny i obszerny przekaz.





**„BO W SZTUCE JESTEM MATERIALIST-
KĄ I INTERESUJE MNIE POWIERZCH-
NIA RZECZY, OPAKOWANIE I ZAKRYCIE.
INTERESUJE MNIE ROZDŹWIĘK PO-
MIĘDZY OBIETNICĄ A ZAWARTOŚCIĄ.
WIADOMO, ŻE REKLAMIE NIE POWIN-
NO SIĘ UFAĆ - PRZYMOTNIKI W NIEJ
POWINNY BYĆ TRAKTOWANE Z DUŻĄ
REZERWĄ. MIMO WSZYSTKO CIĄGLE
JESZCZE OCZEKUJEMY, ŻE TO, CO NA-
PISANE NA WIERZCHU, POWINNO ODNO-
SIĆ SIĘ DO TEGO, CO JEST W ŚRODKU”.**

JADWIGA SAWICKA

36

MARIA MICHAŁOWSKA

1925–2018

"Uskrzydłony" ("Niesentymentalny motyl"), 1963

olej/płótno, 79 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'M.MICHAŁOWSKA | WROCŁAW | 64x83'

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

8 500 – 10 600 EUR

WYSTAWIANY:

„Maria Michałowska. Na końcu tej drogi być może znajdę lustro”, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław, 25.10.2024–19.01.2025

LITERATURA:

Marika Kuźmicz, Maria Michałowska, Wrocław 2024, s. 138 (il.)

„Powierzchnię płótna traktowała przestrzennie. Tworzenie obrazu poprzedzały szkice na wzór rysunków architektonicznych, na których wyznaczała płaszczyzny koloru, relacje między barwami i napięcia między ich plamami”.

Elżbieta Kościelak



W 2024 Muzeum Architektury we Wrocławiu zorganizowało pierwszą monograficzną wystawę Marii Michałowskiej. Pretekstem do zaprezentowania twórczości artystki stała się 100. rocznica jej urodzin. Wystawa zatytułowana „Na końcu tej drogi być może znajde lustro” prezentowała pełne spektrum jej artystycznych poszukiwań tej wszechstronnej twórczyni.

Maria Michałowska tworzyła w różnych mediach, lecz jej twórczość pozostaje spójna z jej osobowością. Łączyła skłonność do znikania i zacierania śladów z potrzebą budowania tożsamości poprzez sztukę – nie tylko przez autoportrety, ale także przez różne formy zaznaczania swojej obecności. Spuścizna Michałowskiej to kilkadziesiąt obrazów, rysunki, fotografie. Początkowo w swojej artystycznej działalności posługiwała się malarstwem. Elżbieta Kościelak tak wspomina jej malarskie zaangażowanie: „W latach ’60, w początkach twórczości artystki obecne były mocne wpływy tasyzmu. Kierunek ten, charakteryzujący się fascynacją materią malarską, realizowała artystka w stonowanych pastelowych barwach, które w późniejszym etapie miały przerodzić się w niemal monochromatyczne malarstwo strukturalne, inspirowane pejzażem i muzyką” (Elżbieta Kościelak, Maria Michałowska, Wrocław 2014, s. 44).

Prezentowany na aukcji obraz „Uskrzydłony” („Niesentymentalny motyl”) z ok. 1962 prezentuje charakterystyczny styl malarstwa Michałowskiej z tamtego okresu: oszczędność formy, minimalizm oraz zamykanie do geometrii i rytmu. Artystka często pracowała z ograniczoną paletą barw, eksperymentując z kolorem jako zjawiskiem efemerycznym i ulotnym. Jej obrazy nie służyły przedstawianiu rzeczywistości, lecz stanowiły zapis wewnętrznych procesów – emocji, myśli i tożsamościowych poszukiwań. Proces malowania był dla niej sięganiem w wymiar duchowy. Kontemplacja podczas malowania obrazów była dla artystki bardzo ważna, bardzo samą czynność malowania i chętnie o niej opowiadała. Uważała się przede wszystkim za malarkę. Rysunki, cykle prac fotograficznych, które tworzyła później, nie dawały artystce tyle szczęścia i spełnienia, co działania malarskie.



37 α

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"M-K", 1998

olej/piótno, 70 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'M-K Józef Hałas 1998'

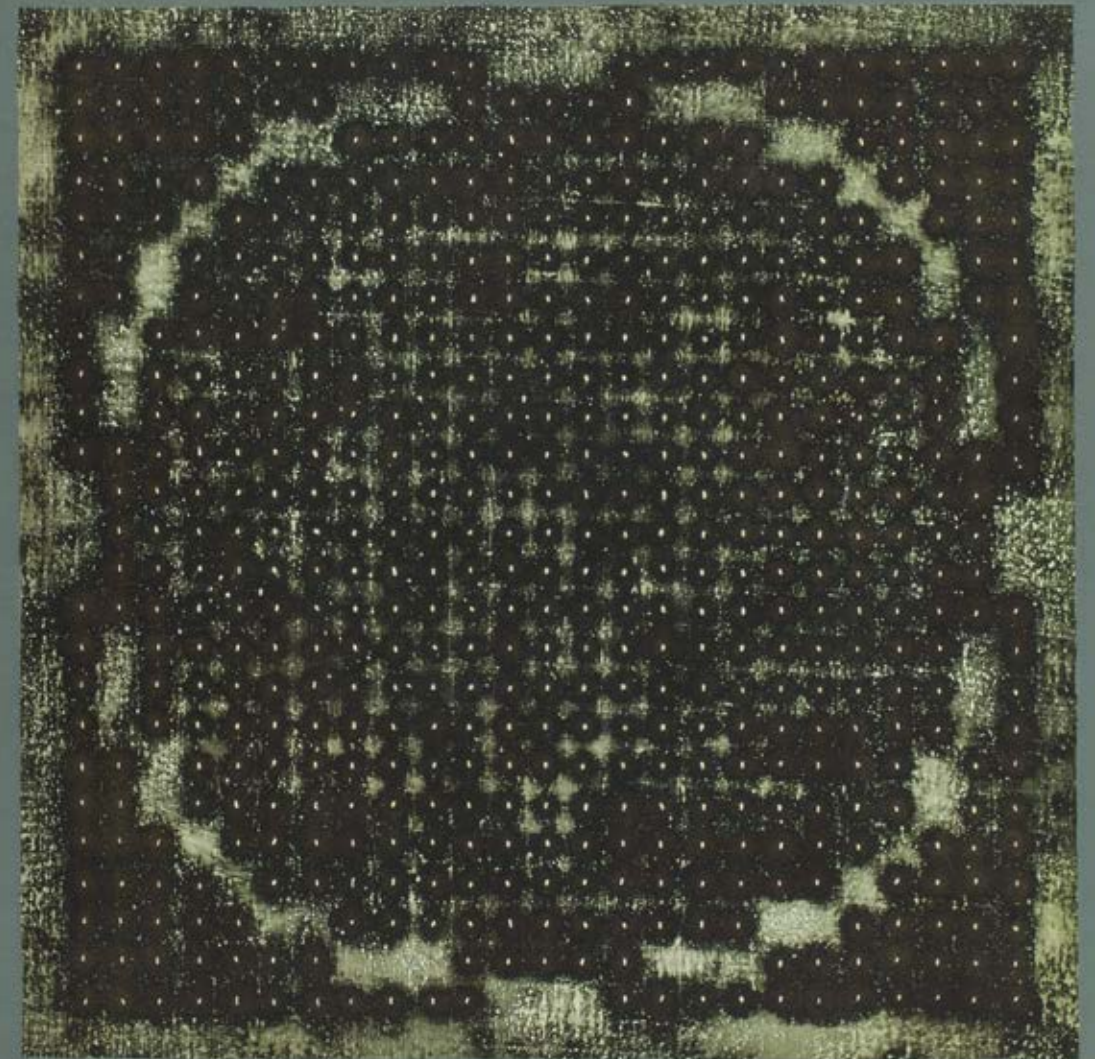
estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

16 900 - 25 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wrocław



SPOTKANIA Z NATURĄ

Józef Hałas wpisał się w dzieje polskiej historii sztuki dzięki autorskiej interpretacji malarstwa pejzażowego. Zaobserwowane w naturze zjawiska poddawał syntezie, nadając im uniwersalny, często abstrakcyjny charakter. W wyniku pogłębionych analiz świata zewnętrznego stosował wysublimowaną kolorystykę, a przy pomocy narzędzi, sznurka animizował strukturę kompozycji. Fascynacja prawidłami natury szczególnie widoczna jest właśnie w tych wybrzuszonych partiach płótna, które nadają jego pracom haptyczny, zmysłowy charakter. To wszystko sprawiło, że obecnie Hałas jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystów awangardowych. W 2023 dwa jego obrazy zostały włączone do kolekcji paryskiego Centre Pompidou i trafiły na stałą ekspozycję. Towarzysząca temu wydarzeniu anglojęzyczna publikacja przyczyniła się do popularyzacji jego twórczości wśród międzynarodowych kolekcjonerów.

Tak o artyście pisał kurator jego pośmiertnej wystawy Bogusław Deptuła: „Najważniejsze dla Józefa Hałasa były jednak spotkania z naturą, a nie z czyjąkolwiek sztuką. Pozostał oczarowany wielkim widowiskiem natury, z jego uniwersalnym, teatralnym niejako przeciwstawieniem poziomej linii ziemi i pionu nieba. Wiem, niebo nie zawsze jest pionowe, ale bywa – kiedy lecą z niego strugi deszczu – takim na pewno się staje. To przeciwstawienie wielokrotnie powraca w szkicach, rysunkach, grafikach i obrazach wrocławskiego malarza. Urodzony w Nowym Sączu dotarł nad morze jeszcze przed wojną i już wtedy zobaczył ów odwieczny teatr, który był pożywką dla tylu pokoleń artystów, którzy nawet widząc ten sam pejzaż, przedstawiali go na wiele różnych sposobów. Zatem deszcz zszywa niebo z ziemią, a co więcej scala przeciwności, wszak w naszej kulturze nie ma większej opozycji niż między niebem a ziemią”. (Bogusław Deptuła, Błogosławiona niepewność. O malarstwie Józefa Hałasa, [w:] katalog wystawy, Poszukiwania / In Pursuit. Józef Hałas, mia Art Gallery, Wrocław 2017, s. 5).

Prezentowana na aukcji praca „M-K” (1998) pochodzi z dojrzałego okresu w dorobku artysty. Ostatnia dekada XX wieku to czas głębokiej introspekcji i powrotów do dawnych motywów. Refleksja nad historią swojej twórczości była zarówno intelektualna, jak i fizyczna: malarz wyjmował pojedyncze elementy ze starych płócien i włączał je w strukturę nowo powstałych prac. W ten sposób przyglądał się poszczególnym elementom, które wcześniej ginęły w większej zbiorowości. Andrzej Jarosz opisywał to zjawisko jako: „oddech artysty ‘po...’ osiągnięciu osobistego, klasycznego wyrazu i optimum pewnej koncepcji obrazowej”. (Józef Hałas. Stare i nowe, katalog wystawy, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2002, s. 33).

W 1933 zaczął eksperymentować z tytułami swoich wczesnych prac, rozkładał je na pojedyncze litery, z których każda stawała się odrębnym tematem rysunku. „Na motywie litery buduję pewną gęstą strukturę, niby regularną, ale jednak opartą na przypadku. Z tych liter układam słowa. To dla mnie ważne słowa”. (Rozmowa Józefa Hałasa z Cezarym Kaszewskim, 1992-1994, dz. cyt., s. 38).

Prezentowaną pracę można potraktować jako rodzaj odrealnionego, zgeometryzowanego pejzażu, będącego wynikiem artystycznej refleksji nad uniwersalnym pięknem natury. To sztuka o charakterze kontemplacyjnym, usytuowana na pograniczu abstrakcji i figuracji, charakteryzująca się szczególną wrażliwością na kolor. Kompozycje Hałasa miały oddawać ogólny zarys krajobrazu, niemal całkowicie rezygnując z realistycznych detali. Ich szczegółowość przejawia się na innych płaszczyznach: przede wszystkim w geometrii form, kolorystyce i fakturze. Istotną rolę odgrywają także rytm oraz strukturalny porządek. Mięsiste plamy barwne o postrzępionych krawędziach symbolizują biologiczną energię natury. Natomiast fakturowość, a zarazem wysoka dekoracyjność niosą ze sobą wartości duchowe, skłaniając odbiorców do kontemplacji i powrotu do przyziemnych, prostych wartości.



Józef Hałas, fot. dzięki uprzejmości Katarzyny Hałas



38
ARIKA MADEYSKA
 1928-2004

Kompozycja, 1989
 olej/plótno, 24,5 x 33 cm
 sygnowany p.g.: 'MADEYSKA'
 sygnowany i datowany na odwrociu: 'A.MADEYSKA | 89'
 estymacja:
2 000 – 3 000 PLN
 500 – 700 EUR



39
ARIKA MADEYSKA
 1928-2004

Kompozycja, 1988
 olej/plótno, 25 x 33 cm
 sygnowany p.g.: 'MADEYSKA'
 sygnowany i datowany na odwrociu: 'MADEYSKA | 88'
 estymacja:
2 000 – 3 000 PLN
 500 – 700 EUR



40 α

JERZY MIERZEJEWSKI

1917–2012

"Alpy VI", 1985–86

olej/plótno, 100,5 x 200,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Mierzejewski 1985'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'JERZY MIERZEJEWSKI 100 X 200 1986'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 600 – 14 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Zafascynowany Cézanne’em – jego rozumieniem struktury obrazu, płaszczyzn koloru i wzajemnych relacji – miał warsztat malarski absolwenta przedwojennej Akademii Sztuk Pięknych, jednocześnie ideowo nadając swym obrazom rys absolutnej współczesności. Wychodząc z motywu natury, zawsze zmierzał ku pojęciu abstrakcji”.

Waldemar Dąbrowski



41 α

ZDZISŁAW NITKA

1962

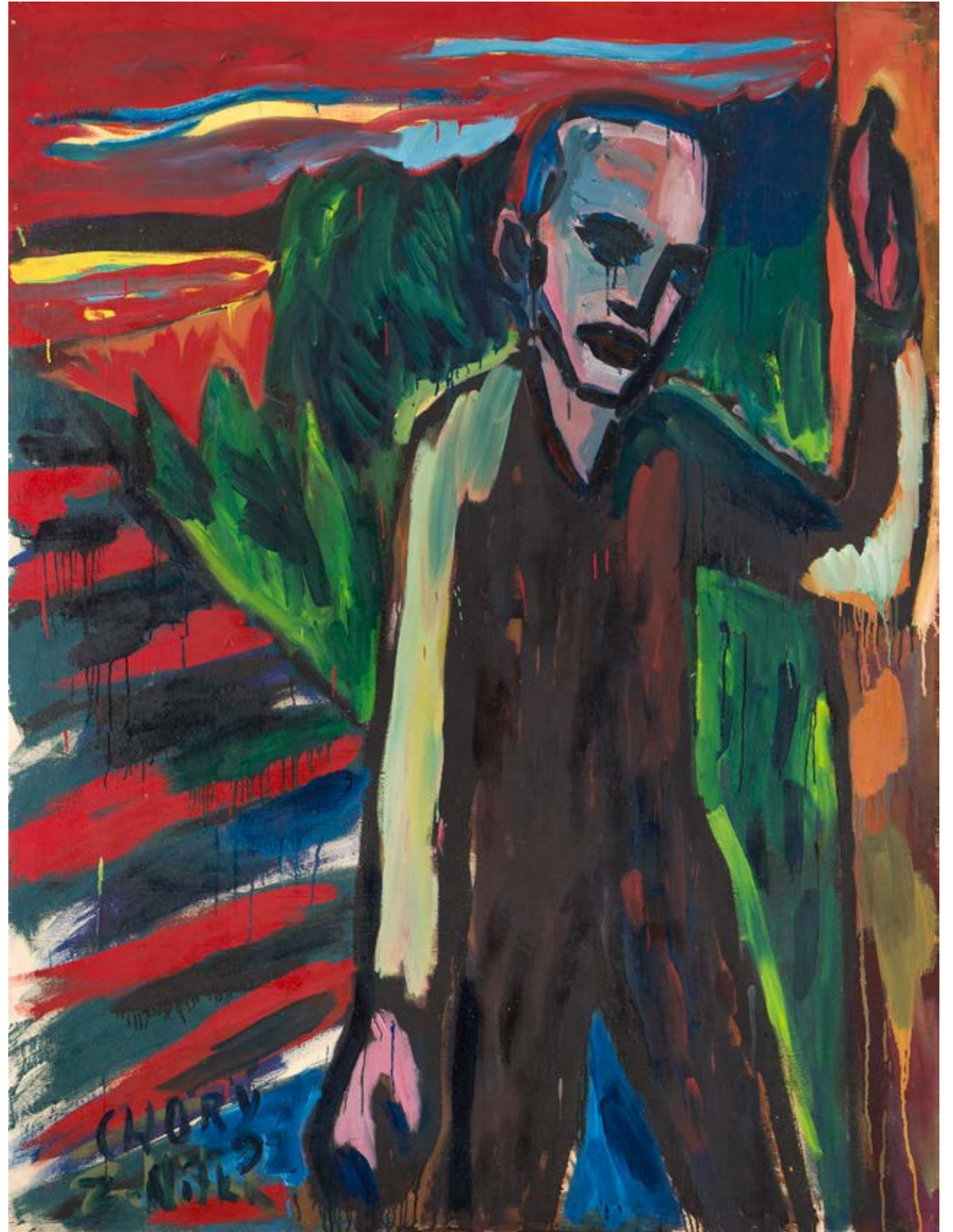
"Chory", 1992

olej/piótno (dublowane), 185 x 140 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'CHORY | 92 | Nitka'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 400 EUR





„TWÓRCZOŚĆ ZDZISŁAWA NITKI CELNIE ODDAJE NIEPOKOJE I PROBLEMY ESTETYCZNE TRUDNYCH LAT 80. (...) JEST TEŻ CIĄGLE WYRAZEM AKTUALNYCH, POLSKICH OBCIĄŻEŃ NASZĄ HISTORIĄ, JEJ ZALETAMI I PRZYWARAMI. ARTYSTA CZERPIE Z TEGO SIŁĘ DLA SWEJ AKTYWNOŚCI – MIMO POSTMODERNISTYCZNEGO UPODOBANIA DO CYTATÓW, DO FASCYNACJI MISTRZAMI EKSPRESJI, MIMO ŻE Z LUBOŚCIĄ NOSI NA SWYCH RAMIONACH ‘CUDZYCH’ MALARZY – STWORZYŁ SWÓJ WŁASNY, ROZPOZNAWALNY STYL. TO JEGO OSOBNY TRAKT, W KTÓRYM ZBIEGŁY SIĘ TE WSZYSTKIE POPŁATANE ŚCIEŻKI, I KTÓRYM TERAZ WYPRAWIA SIĘ PO KOLEJNE TROFEA”.

ANDRZEJ SAJ

42

ZDZISŁAW NITKA

1962

"Noc z wilkami", 2024

olej/piótno, 61 x 88 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z. Nitka | Noc z wilkami | 2024'

opisany na krośnie malarskim: 'olej / 61 x 88'

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 500 - 1 900 EUR

„Forma była ważna cały czas, choć zdążyłem tę jej kanciastość, gotyckość i brutalność przerobić na różne sposoby. Tak zresztą jak kolor. Akcent trzeba by położyć chyba jednak na treść, na tematy. Jestem malarzem, dla którego tematy są ważne, u mnie obraz musi coś opowiadać, możliwie dużo, choć w bardzo skondensowanej formie. Nieraz zbliżam się prawie do plakatu w tej kondensacji znaku, w prostocie kompozycji”.

Zdzisław Nitka



43 α

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Powitanie wiosny", 1984

olej/ płótno, 140 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RYSZARD WOŹNIAK | POWITANIE WIOSNY | 1984, olej/ pł. | 140 x 120 cm'
na odwrociu nalepka Galerii Arsenat oraz wskazówka montażowa

estymacja:

55 000 – 70 000 PLN

11 600 – 14 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Ryszard Woźniak. Malarstwo, Galeria Arsenat BWA, Białystok, 25.07.25.08.1991

„Entuzjizm sztuki”, Galeria Awangarda, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław, 13.02–6.03.2003

Paweł Kowalewski, Ryszard Woźniak. „Szalony młotek”, Pracownia Dziekanka, Warszawa, 15–20.10.2025

LITERATURA:

Gruppa 1982–1992, katalog wystawy, Galeria Zachęta, red. Maryla Sitkowska, Warszawa 1992, s. 44 (wzmiankowany)

Ryszard Woźniak, katalog wystawy, Galeria Arsenat BWA, Białystok 1991, s. 6 (il.)

Entuzjizm sztuki, Galeria Awangarda, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, red. Ryszard Woźniak, Wrocław 2003, s. 26 (il.)

Krzysztof Stanisławski, Sztuka wolności. Polska Nowa ekspresja lat 80. XX w. walcząca, Warszawa 2017, s. 238–239 (il.)



POWITANIE WIOSNY

Wiosna, jako symbol odrodzenia, nowego początku, ale także cykliczności i przemieniania inspirował artystów na przestrzeni wieków. Jedną z najbardziej ikonicznych recepcji tego motywu jest „Wiosna” Sandro Botticelli, która powstała pod koniec XV stulecia. Przez lata temat wiosny ewoluował i zmieniał w zależności od czasów, środowiska czy osobowości danego artysty. Jego dualistyczna natura, z jednej strony radosna, lekka, a z drugiej nostalgiczna, przypominająca o przemijaniu i cykliczności pozwala na wyrażenie swoich poglądów, ale też lęków wobec otaczającej rzeczywistości.

Prezentowana praca powstała we wczesnej fazie twórczości Ryszarda Woźniaka, kiedy działał jeszcze w ramach „Gruppy”. Obrazy z tego okresu, często określane jako „plakatowe”, charakteryzowały się niefiguratywnym opracowaniem, w którym dominowały znaki i emblematy, zazwyczaj o politycznym lub prześmiewczym wydźwięku. Jak sam wspominał: „W mojej praktyce malarskiej w okresie 1982–1991 wyróżniam trzy zasadnicze etapy w podejściu do obrazu. Etap I – najbardziej intuicyjny, będący spontaniczną reakcją na obraz ‘przychodzący nie wiadomo skąd’. Było to spotkanie z żywiołem malarstwa, w którym poszczególne kompozycje miały charakter eksplozji. Stosowane wówczas zabiegi formalne, takie jak zaciek farby, farba wyciskana prosto z tuby, malowanie palcami i dłońmi, miały uświadamiać widzom materialną postać obrazu, jego radykalnie fizyczną obecność. Poszczególne sesje pracy z obrazem trwały wówczas 20–30 minut, ale wyczerpywały mnie tak bardzo, że niejednokrotnie musiałem spać w dzień. Czas pracy starałem się skracać również po to, by łatwiej wyłączać umysł porównujący i oceniający oraz by uzyskać jak największą ‘prawdomówność’. W tym też celu, w latach 1982–83, przekładałem pędzel do lewej, niekształconej w akademii ręki. (...) Ten etap był ściśle związany z politycznymi przemianami zachodzącymi w tamtym czasie w Polsce. Uważałem wówczas za naturalne, że w czasie antykomunistycznej, prodemokratycznej rewolty trzeba robić nową sztukę – zgodną z wartościami, o które zgodnie upomniało się niemal całe polskie społeczeństwo. Realizowałem wtedy

wprost postulat sztuki niezależnej od państwowego aparatu kontroli, sztuki krytycznej wobec zastanej rzeczywistości i wolnej”. Fragment „Autoreferatu” Ryszarda Woźniaka, źródło: <https://galeria-esta.pl/dokument.php?id=470>, dostęp: 27.04.2025).

„Powitanie wiosny” wpisuje się w cykl, kiedy postaci w twórczości Ryszarda Woźniaka ulegały deformacjom, przeskalowaniu lub pomniejszeniu, co podkreślało ekspresyjny ładunek emocjonalny dzieł. Praca jest opowieścią o cykliczności świata, ale także nawiązaniem do buddyjskiego pojęcia re-inkarnacji. Z drugiej strony dominującymi elementami kompozycji są jasne, ciepłe barwy, które potęgują poczucie wolności i odrodzenia. Obecna jest tu także cielesna swoboda i seksualność, które w swoim znaczeniu i formie przypominają erotyczne obrazy Jana Dobkowskiego. Sam Dobkowski również w swojej twórczości odnosił się bezpośrednio do tego motywu, najczęściej ramach jego najśłynniejszego cyklu obrazów czerwono-zielonych (patrz „Spacer wiosny”, 1974) W odróżnieniu do dzieła Woźniaka kompozycja jest lekka, beztroska utrzymana w unowocześnionej stylistyce. Plama barwa została namalowana płasko o rozszerzonej kolorystyce przy jednoczesnym posłużeniu się precyzyjną kreską oraz konturem. Odnajdujemy tu jednak wątki rytualne, które w pewnym stopniu występują także w ramach prezentowanego na aukcji dzieła. Przedstawienie Woźniaka jest jednak dużo bardziej ekspresyjne i niepokojące. Postaci uosabiają bogaty wachlarz emocji, od ekstazy i upojenia aż po strach, przerażenie i niepokój. Tym samym obraz artysty o wiele mocniej oddziałuje na odbiorców, pokazując pewne rozdarcie wobec nadejścia wiosny, która łączy się, zarówno z wyzwoleniem (fizycznym i cielesnym), jak i nostalgią, niepokojem. Interpretacja Woźniaka koreluje z trudnościami lat 80. w Polsce, kiedy temat rozdergania emocjonalnego, między buntem, a podporządkowaniem była motywem przewodnim prac wielu artystów (porównaj: poz. 56. Sławomir Ratajski, „Strych mojej pamięci”).



44 α

RYSZARD GRZYB

1956

Bez tytułu, 1991

olej/piótno, 110 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ryszard Grzyb I ,110 x 130 cm 1991'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja





**„TRZEBA KOCHAĆ MALARSTWO I TO,
CO SIĘ ROBI. WTEDY NIE STARCZY ŻY-
CIA, ŻEBY NAMALOWAĆ TO, CO JEST
DO WYMALOWANIA. CYTUJĄC EZRĘ
POUNDA: 'CIEKAWOŚĆ SWĄ TRZEBA
NIEUSTANNIE DOSKONALIĆ'. ALBO
JAK POWIEDZIAŁ JEDEN MISTRZ
KARATE: 'TRZEBA ROBIĆ TAK, ŻEBY
WODA CIĄGLE WRZAŁA W TYM IM-
BRYCZKU I NIE DOPROWADZIĆ DO
TEGO, ŻEBY WYSTYGŁA'. TRZEBA
MALOWAĆ CZĘSTO, W MIARĘ JAK
NAJCZĘŚCIEJ. NAJLEPIEJ GODZIEN-
NIE. PRAWIE GODZIENNIE”.**

RYSZARD GRZYB

Ryszard Grzyb to jeden z czołowych przedstawicieli nurtu ekspresyjnego malarstwa w Polsce. Artysta związany był z kultową „Grupą”, która powstała w 1982 i której działalność była wyrazem buntu przeciwko oficjalnej kulturze PRL-u. Grupa ta promowała postawę niezależności twórczej, eksperymentowania z formą i kolorem oraz subiektywnego, często emocjonalnego podejścia do rzeczywistości. Grzyb, podobnie jak jego koledzy z „Grupy”, uprawiał malarstwo intensywne kolorystycznie, pełne symboli i odniesień do osobistych przeżyć oraz refleksji nad otaczającym światem. W latach 80. Grzyb tworzył obrazy silnie ekspresyjne, często figuratywne, w których można było odnaleźć elementy groteski, ironii, a nawet absurdu. Prace z tego okresu cechowała celowa antyestetyczność. Malowane postaci i symbole obwiedzione były grubym konturem, który podkreślał płaskość i surowość kompozycji. Same obrazy natomiast nosiły konkretne tytuły odnoszące się do sytuacji społeczno-politycznej w kraju (np. „Płonie Sodomą”, „Herbatnik wojenny” czy „Bezmyślność i trawienie”). Od czasu zmiany ustroju w 1989 malarstwo Grzyba stopniowo łagodniało. Jego twórczość zaczęła przyjmować bardziej syntetyczne i dekoracyjne formy, a mocne motywy figuratywne coraz częściej ustępowały miejsca abstrakcji, ornamentalnym układom czy przedstawieniom zwierząt.

Prezentowany obraz z 1991 doskonale oddaje zwrot artysty ku bardziej dekoracyjnemu, nienarracyjnemu podejściu do malarstwa. Kompozycja składa się z kontrastujących, płaskich plam barwnych, charakterystycznie dla tego okresu nakładanych strefowo. Pod tą barwną i dynamiczną fasadą widoczna jest dodatkowa tkanka: zarysy sylwetek zwierząt oraz fragmenty roślin. Pozornie chaotyczna kompozycja układa się tutaj w spójną, rytmiczną całość, w której zachowana jest równowaga między formą i kolorem oraz rzeczywistością i wyobraźnią.

45

MAREK SOBCZYK
1955

"Goldpol", 2015

tempera żółtkowa/piótno, 125 x 133 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SOBCZYK 2015 | 125x133 | temp. jaj'

estymacja:
25 000 – 40 000 PLN
5 300 – 8 500 EUR

WYSTAWIANY:
Marek Sobczyk: „muzeum” w cudzysłowie, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 4.12.2025–31.01.2016

LITERATURA:
Marek Sobczyk. „muzeum” w cudzysłowie, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 66 (il.)



GOLDPOL

Późniejsze obrazy Marka Sobczyka są wynikiem jego poszukiwań formalnych, zmierzających ku syntezie stylistycznej, która swoją estetyką nawiązuje do polskiej szkoły plakatu oraz okresu współpracy z Piotrem Młodożeńcem. Nie bez znaczenia pozostaje także wpływ ówczesnych mediów masowych i kontekst społeczno-kulturowy, zdominowany przez zjawiska takie jak: wielokulturowość, współistnienie materializmu i religijności oraz zróżnicowane tradycje artystyczne. W efekcie tych poszukiwań powstała charakterystyczna tekstualność, przybliżająca twórczość Sobczyka do nurtów obecnych w malarstwie lat 80., m.in. kalamburowego stylu Pawła Susida (patrz poz. 27) czy minimalistycznych kompozycji Richarda Prince'a.

Napisy umieszczane na neutralnym tle, od 2002 pojawiające się również w pracach figuratywnych, nawiązują do estetyki popularnych okładek książkowych. Twórczość Sobczyka można zatem interpretować w szerokim kontekście tradycji pop-artu, zapoczątkowanego przez Andy'ego Warhola i Roya Lichtensteina.

Do opisywanych rozwiązań formalnych nawiązuje także obraz „Goldpol”, charakteryzujący się płaską warstwą malarską oraz linearnym rysunkiem na niezagruntowanym płótnie. Kompozycja oparta na układach bliskich abstrakcji geometrycznej stanowi próbę ożywienia modernistycznego języka plastycznego oraz wykorzystania go do wzmocnienia ekspresji obrazu. Podobne działania podejmował w latach 90. Włodzimierz Pawlak, nawiązując do tradycji malarstwa Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego.

Sobczyk, jako artysta działający na styku malarstwa i projektowania graficznego, czerpie ze swojego doświadczenia w obu dziedzinach, co stanowi istotny aspekt jego twórczości w kontekście zjawisk dominujących w polskiej sztuce XXI wieku. Od lat 90. aktywnie zajmuje się również typografią, którą świadomie wykorzystuje w realizacjach malarskich. Jak sam podkreśla: „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).

Już od lat 80., w okresie działalności w ramach Gruppy, Sobczyk wypracował charakterystyczny sposób komentowania rzeczywistości, który do dziś pozostaje znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Każdy z jego obrazów jest silnie osadzony w kontekście czasu powstania i stanowi próbę jego krytycznego przepracowania. Obrazy artysty budowane są z niejednoznacznych, „własnych znaków”, które wzbogacają warstwę wizualną o refleksję ideową. W jego malarskich kolażach fragmenty i segmenty kompozycji często pozostają w napięciu, rywalizując ze sobą.

Sobczyk podejmuje dialog z tradycją modernizmu, koloryzmu i awangardy, jednocześnie konfrontując ją z elementami kultury popularnej, odrzucanymi niegdyś przez takich artystów jak Strzemiński, Greenberg czy Gierowski. W obrazie „Goldpol” widoczny jest modularny podział powierzchni oraz rygor kompozycyjny, oparty na różnokolorowych prostokątach przedstawiających asortyment tytułowej pasmanterii. Kolorystyka zbliżona do barw tęczy – traktowanej przez artystę jako abstrakcyjny porządek – zostaje zestawiona z innymi systemami znaczeń, generując przestrzeń dialogu i napięcia. Maryla Sitkowska zauważa: „Malarstwo Sobczyka stawia bariery interpretatorom, którzy chcieliby je ujmować jako wyraz spójnego systemu poglądu autora na stosunek dnia dzisiejszego do tradycji i wiary religijnej. Tymczasem wydaje się, że obrazy Sobczyka bardziej bazują na spostrzeżeniach i skojarzeniach niż na jakimkolwiek systemie. Są przeczuciami bardziej niż stwierdzeniami, przyczynkami, którym daleko do traktatu. Zresztą Sobczyk nie jest malarzem syntezy – interesuje go droga”. (Maryla Sitkowska, Gruppa, [w:] Gruppa. 1982–1992. Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski. Jarosław Modzelewski. Włodzimierz Pawlak. Marek Sobczyk. Ryszard Woźniak, Galeria Zachęta, Warszawa 1992–1993, s. 10).

46 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 1A/X", 2021

olej/piótno, 90 x 70 cm

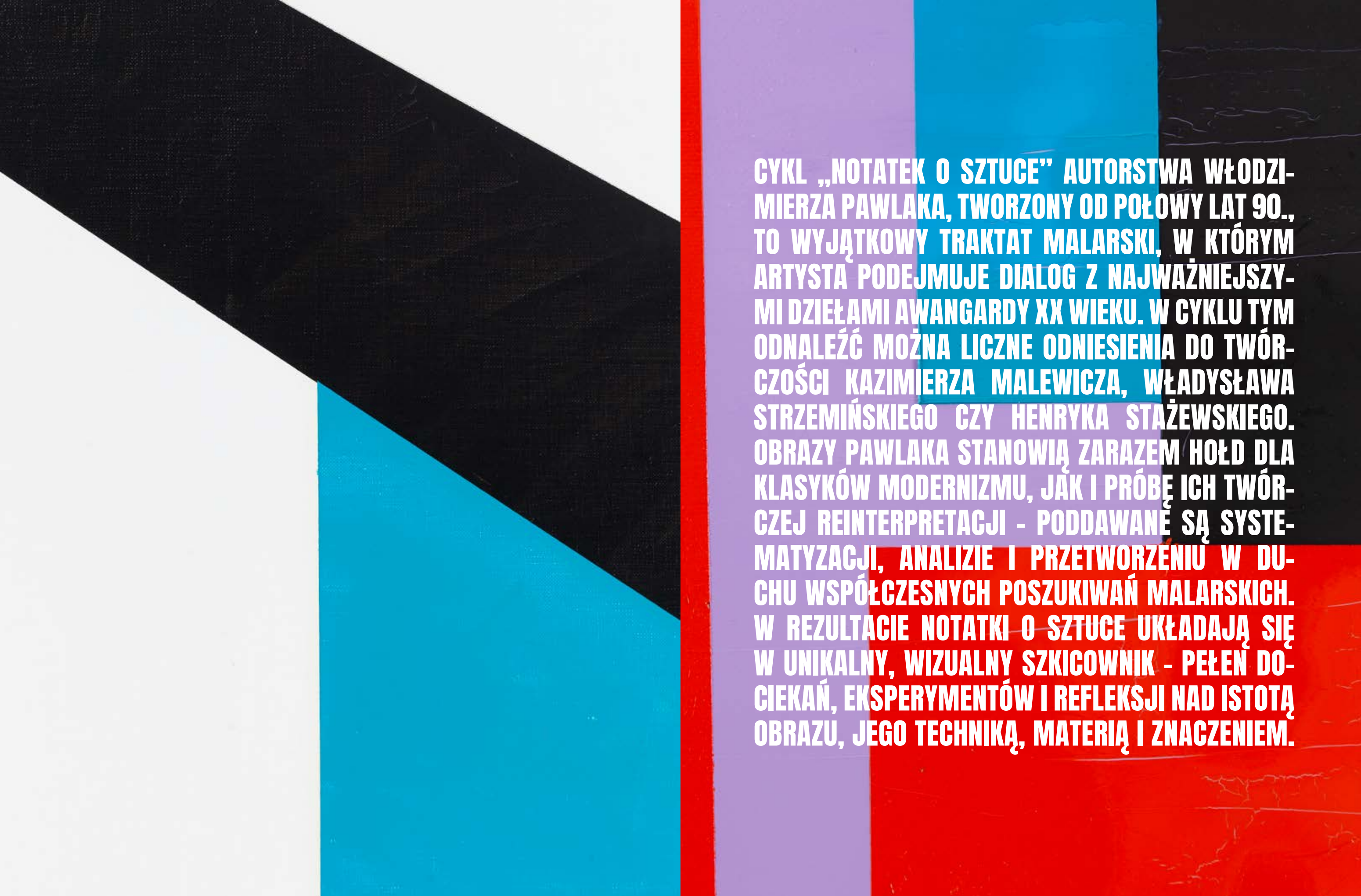
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE 1A/X | 90 x 70 | 2021"

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 300 – 8 500 EUR





**CYKL „NOTATEK O SZTUCE” AUTORSTWA WŁODZIMIERZA PAWLAKA, TWORZONY OD POŁOWY LAT 90., TO WYJĄTKOWY TRAKTAT MALARSKI, W KTÓRYM ARTYSTA PODEJMUJE DIALOG Z NAJWAŻNIEJSZYMI DZIEŁAMI AWANGARDY XX WIEKU. W CYKLU TYM ODNALEŹĆ MOŻNA LICZNE ODNIESIENIA DO TWÓRCZOŚCI KAZIMIERZA MALEWICZA, WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO CZY HENRYKA STAŻEWSKIEGO. OBRAZY PAWLAKA STANOWIĄ ZARAZEM HOŁD DLA KLASYKÓW MODERNIZMU, JAK I PRÓBĘ ICH TWÓRCZEJ REINTERPRETACJI - PODDAWANE SĄ SYSTEMATYZACJI, ANALIZIE I PRZETWORZENIU W DUCHU WSPÓŁCZESNYCH POSZUKIWAŃ MALARSKICH. W REZULTACIE NOTATKI O SZTUCE UKŁADAJĄ SIĘ W UNIKALNY, WIZUALNY SZKICOWNIK - PEŁEN DO-
CIEKAŃ, EKSPERYMENTÓW I REFLEKSJI NAD ISTOTĄ OBRAZU, JEGO TECHNIKĄ, MATERIAŁ I ZNACZENIEM.**

47 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce CJ", 2023

olej/piótno, 30 x 25 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ I PAWLAK I NOTATKA O SZTUCE I CJ I 30X25 I 2023'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 200 EUR



48 α

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 2014

akryl/płótno, 170 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Leon Tarasewicz 2014 | 130x170 | acryl on canvas.'

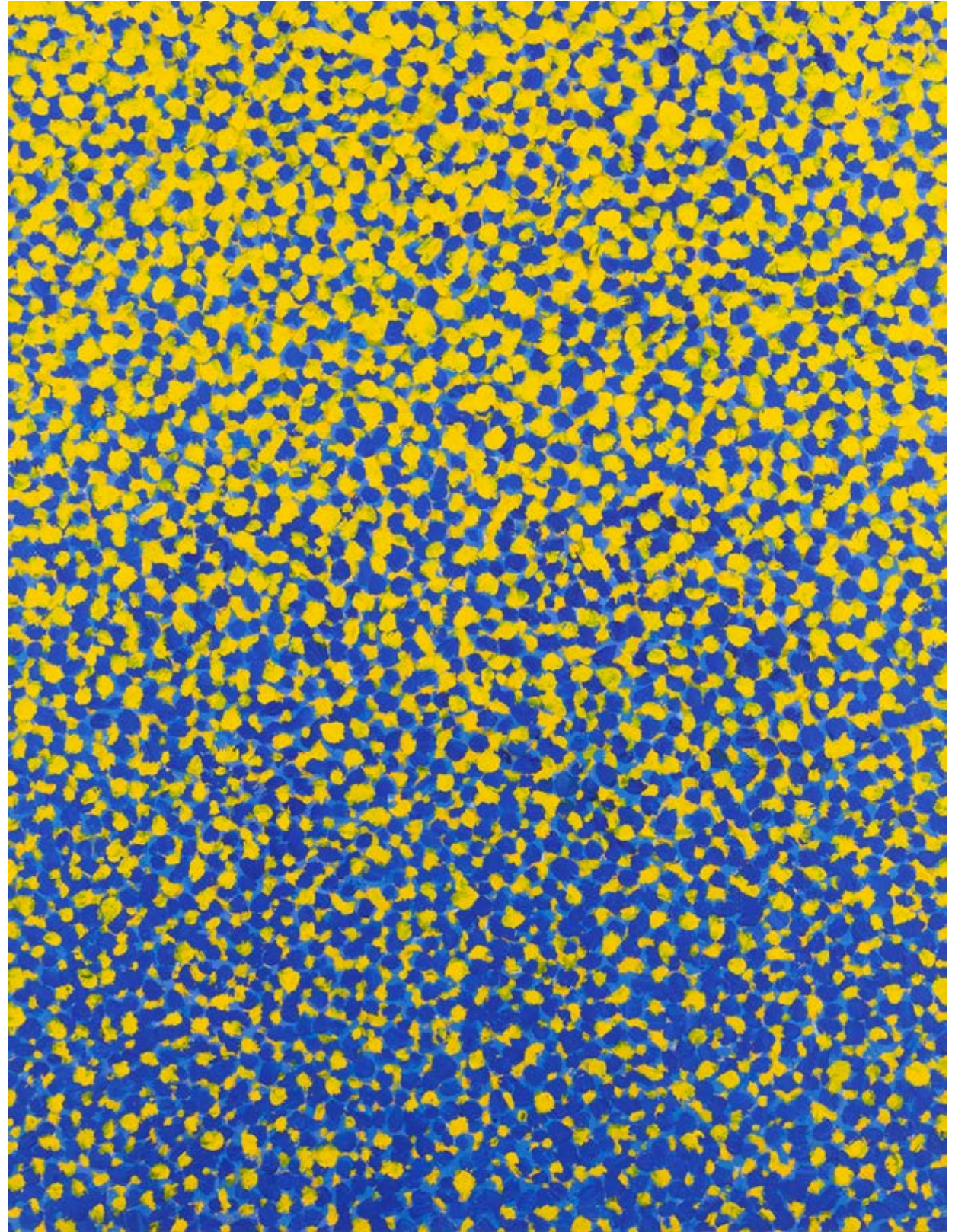
estymacja:

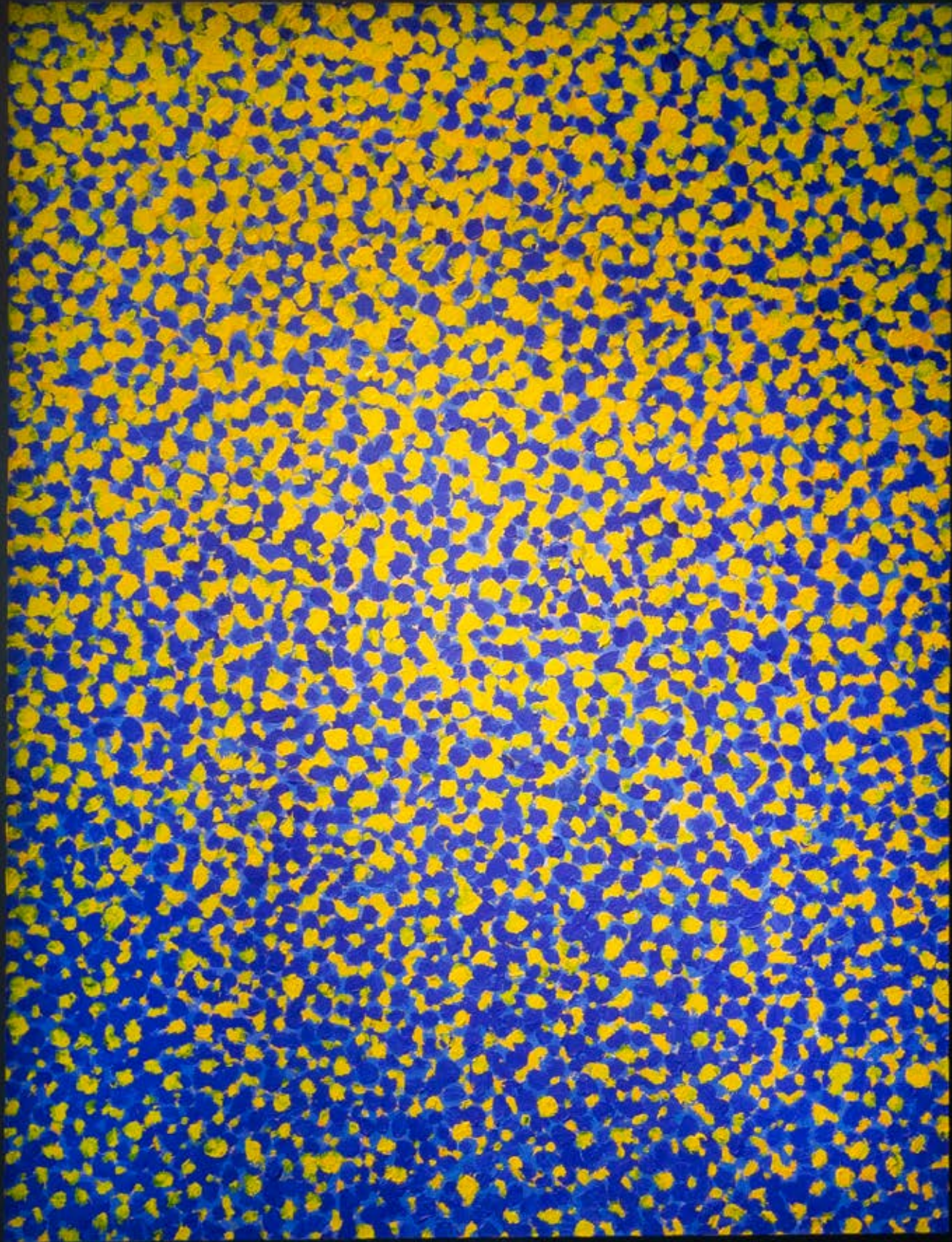
150 000 - 250 000 PLN

31 600 - 52 700 EUR

„(...) malarstwo było i jest papierkiem lakmusowym kondycji społeczeństwa. (...)
gdy gasło malarstwo, bardzo szybko upadała cywilizacja”.

Leon Tarasewicz





BIAŁOSTOCKIE KRAJOBRAZY

Czasy malarskiego debiutu Leona Tarasewicza sięgają lat 80., kiedy zainteresowania jego rówieśników ogniskowały się przede wszystkim wokół skomplikowanej sytuacji społeczno-politycznej. Wówczas dla wielu artystów malarstwo stało się krytycznym manifestem wobec zastanej rzeczywistości opartym na dwuznacznej, ekspresyjnej symbolice. Twórczość Tarasewicza od początków daleka była od aluzyjności. Choć punkt wyjścia od zawsze stanowiły dla niego rodzinne Waliły białostockie, tożsamość narodowa nigdy nie była istotą jego malarskich poszukiwań. Artysta całkowicie skupił się na krajobrazie rodzinnej miejscowości, a jego fascynacja przejawia się nie tylko w dokładnym eksponowaniu poszczególnych elementów, ale również w oddaniu rytmów i układów tamtejszych pejzaży. O swoim wyjątkowym spojrzeniu na naturę opowiadał tak: „(...) często obserwuję w przyrodzie niezwykle zestawienia barw. (...) Chciałbym na przykład zestawić zieleń z błękitem w taki sposób, aby to w którymś momencie stało się prawie świecące. (...) Czasami uzyskanie takiego świecącego zderzenia kolorów jest możliwe poprzez przełamanie – a więc przekształcenie naturalizmu zaobserwowanego zjawiska. (...) Ale jak to zrobić, jeszcze tego nie wiem”.

Prezentowane na aukcji prace są kontynuacją badań artysty nad istotą białostockich krajobrazów. Tarasewicz upraszcza elementy pejzażu do podstawowych, zsyntetyzowanych form, nadając obrazom abstrakcyjny charakter. Minimalistyczny wymiar kompozycji wzmacnia ograniczona paleta barw, oparta na kolorach podstawowych, zestawianych kontrastowo. Kolor, faktura i światło, czyli wartości czysto malarskie, stanowią fundament jego języka wizualnego, wolnego od narracji, refleksji czy autokomentarza.

Jednocześnie artysta bada relacje malarstwa z przestrzenią, których granice wykraczają poza płótno. Pozbawione narracyjnych tytułów, ekspresyjne układy form przywołują korzenie abstrakcji: moment, w którym obraz przestał przedstawiać świat, stając się fuzją faktur, barw i ekspresji gestu. Jednocześnie podstawą tych nowoczesnych poszukiwań jest pejzaż, będący jednym z najbardziej klasycznych tematów w dziedzinie historii sztuki. Anda Rottenberg pisze: „Właściwie wszystkie obrazy Leona są pejzażami. Można też powiedzieć więcej: są to pejzaże równinne, które przez miejsce urodzenia autora nawiązują do okolic wsi Waliły, a szerzej – do obszaru mającego wiele nazw geograficznych, takich jak Podlasie, Białostoczczyzna, Białoruś... Naprawdę jednak mogą to być pejzaże wielu miejsc tej szerokości geograficznej. I żadnego konkretnego. Można je dookreślać inaczej: pole, las, łąka. Albo: drzewa, ptaki, skiby, pnie” (Anda Rottenberg, 1989, tekst napisany do katalogu wystawy w Visby, Gotlandia).

Pomimo silnej identyfikacji z miejscem, Tarasewicz konsekwentnie, dążąc do realizacji swojej wizji malarstwa jako sztuki oka, subtelnie zacierając wszelkie ślady, które mogłyby wskazywać na źródła jego twórczości. Patrząc na prezentowane na aukcji prace (które powstały w drugiej dekadzie XXI wieku), można zauważyć, że pole obrazu stało się przestrzenią urzekającej, zmysłowej gry czystych, intensywnych kolorów, nakładanych na płaszczyznę w formie równoległych pasów lub drobnych plamek. Połyskliwość, migotliwość i żywiołowa ekspresja barw przywołują na myśl malarstwo francuskich postimpresjonistów, takich jak Vincent van Gogh. W efekcie malarstwo Tarasewicza wpisuje się w historyczny ciąg rozwoju sztuki, który prowadzi od konstruktywizmu i unizmu, przez koloryzm i abstrakcję, aż po współczesne poszukiwania.

Tarasewicz, poprzez swoje głębokie studia nad kolorem i naturą, zyskał międzynarodowe uznanie, uczestnicząc w prestiżowych wydarzeniach artystycznych, takich jak Biennale w São Paulo w 1987 czy „Aperto „88” w ramach Biennale w Wenecji. Jego realizacja na Biennale w Wenecji w 2001, zatytułowana „Malować”, wywołała szczególne poruszenie. Była to praca w formie „obrazu-dywanu”, który wymagał bezpośredniego fizycznego kontaktu. Całą podłogę polskiego pawilonu pokrywały głębokie bruzdy w intensywnie zabarwionym tynku akrylowym, który stanowił zarówno strukturę, jak i materię dzieła.

49 α

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 2018

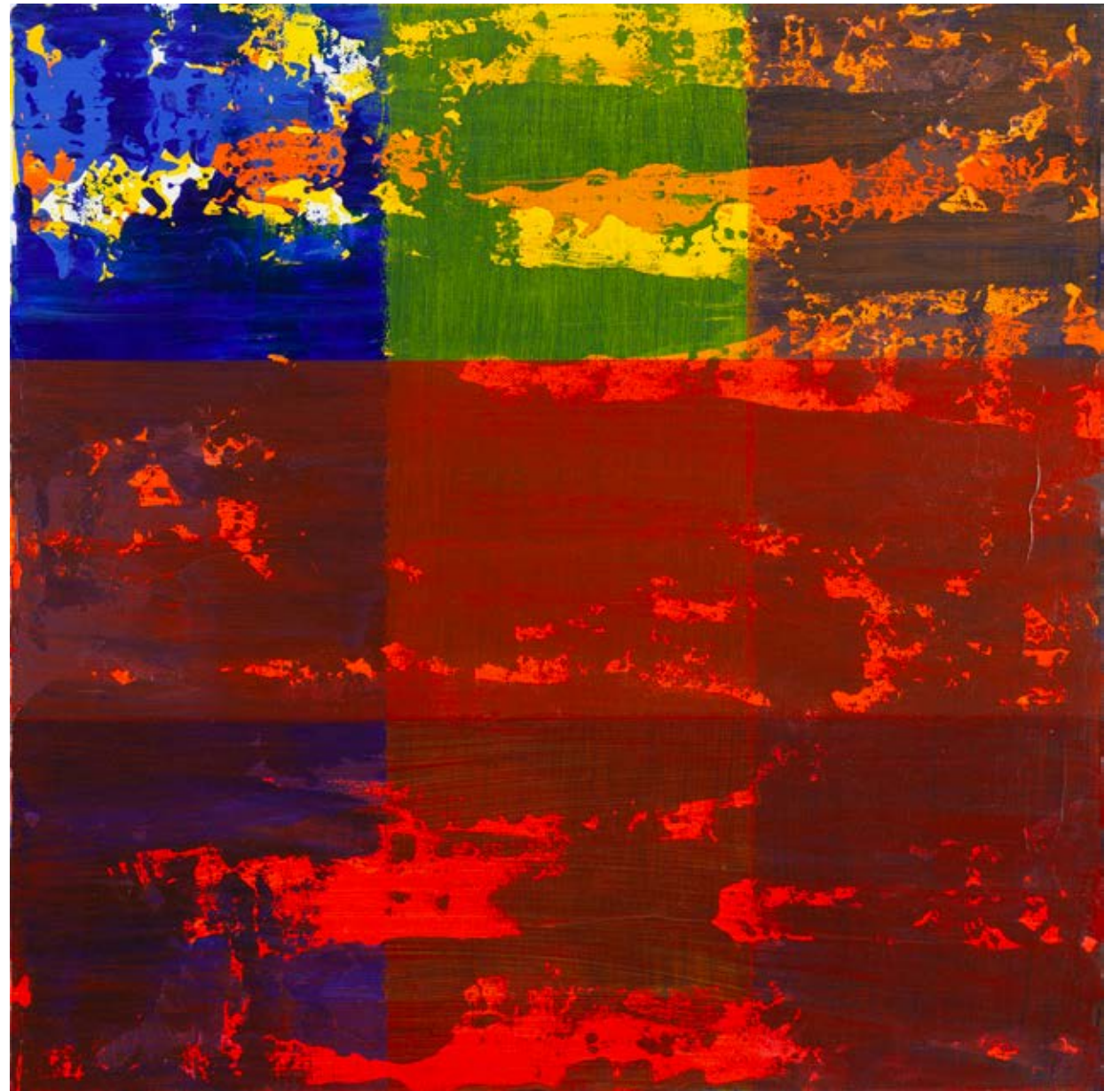
akryl/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2018 | Acrylic on canvas | 50x50'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 600 – 14 800 EUR



50

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

Bez tytułu, 2020

olej/piótno, 110 x 110 cm

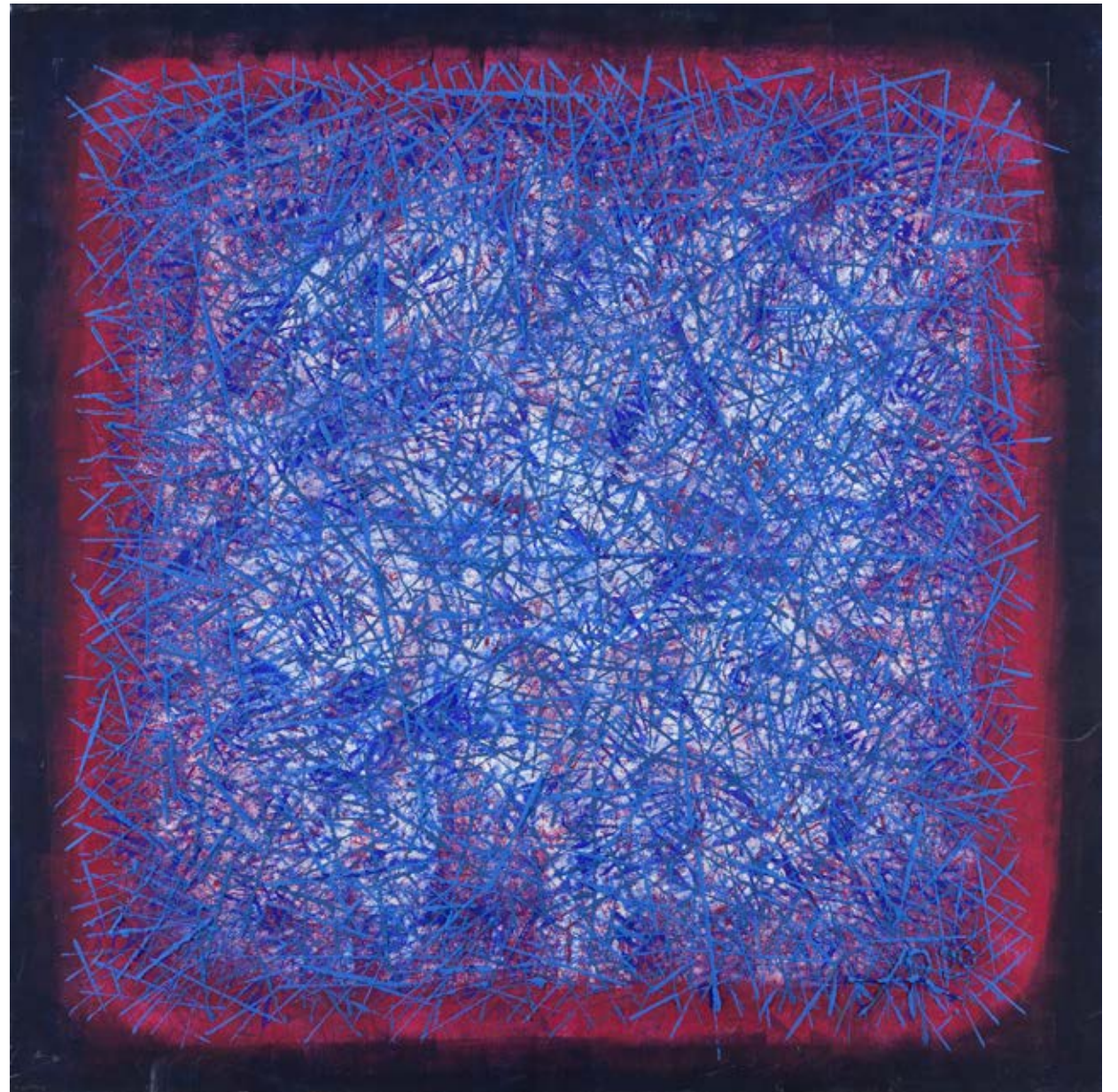
sygnowany monogramem artysty i datowany p.d.: 'AR 20'

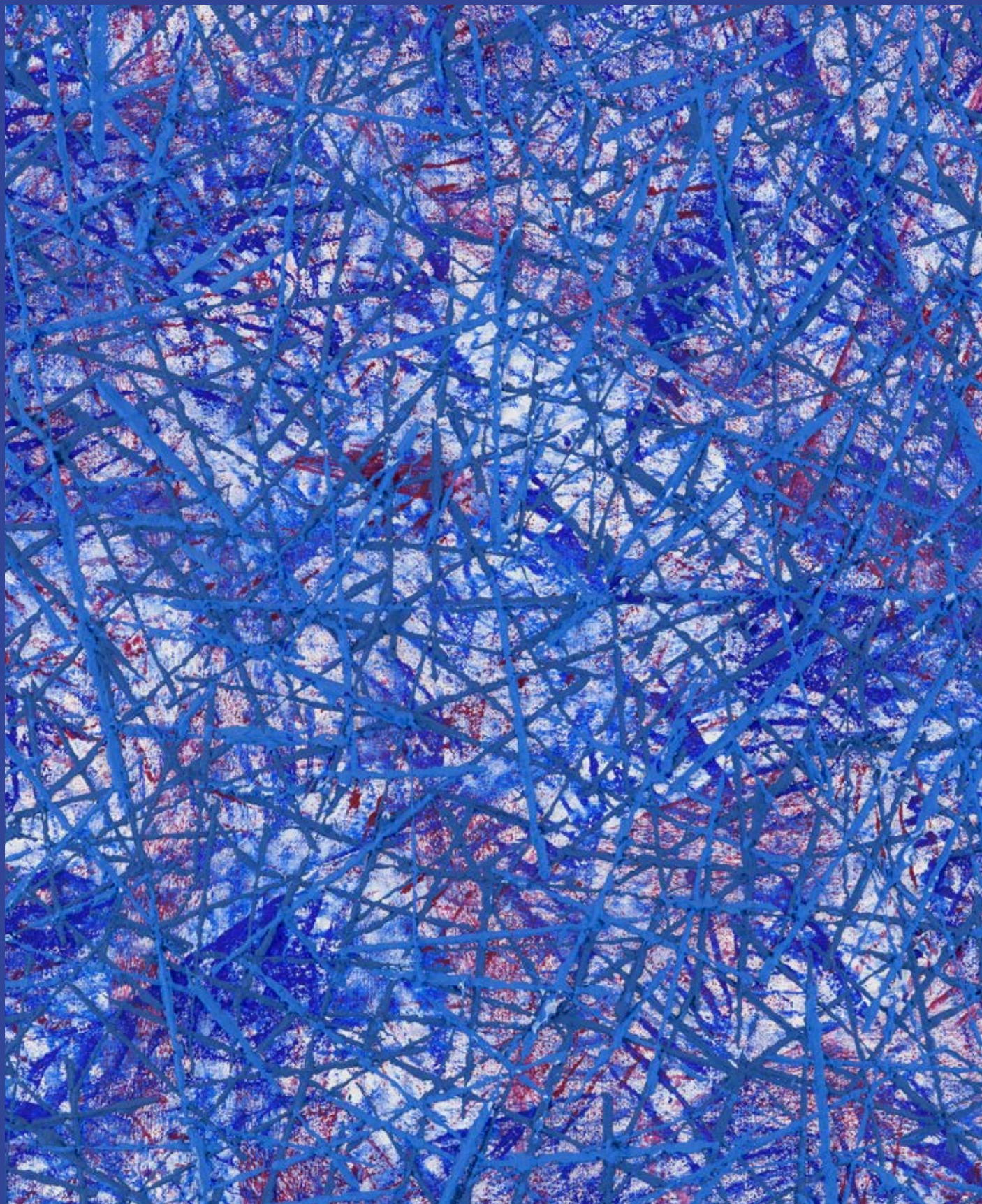
sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: 'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1259 | 2020'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 400 EUR





„SŁYSZAŁEM, ŻE PODOBNO MALARSTWO JEST PASSÉ, ŻE UMARŁO ŚMIERCIA NATURALNĄ. WYCZERPAŁO SWOJĄ FORMUŁĘ, NICZEGO NOWEGO NIE WNOSI JUŻ DO ŚWIATOWEGO DZIEDZICTWA. TERAZ MAJĄ SIĘ LICZYĆ TYLKO NOWE MEDIA, SZTUKA KRYTYCZNA, SZTUKA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ I MITOLOGIA ARTYSTY. (...) I ROBI MI SIĘ SMUTNO! SMUTNO MI I TĘSKNO ZA CAŁYM TYM PRACOWNIANYM RZEMIOSŁEM, ZAPACHEM FARB I OLEJU LNIANEGO, ZA ROZPUSZCZANĄ W TERPENTYNIE DAMARĄ I WOSKIEM PSZCZELIM. SMUTNO, ŻE MOGĘ BYĆ OBOJĘTNY NA ZMIANY ŚWIATŁA W CIĄGU DNIA. OBCE MAJĄ JUŻ MI BYĆ ZACHWYTY NAD MILIONAMI ODCIENI SZAROŚCI JESIENNO-ZIMOWEGO PEJZAŻU STREFY KLIMATYCZNEJ, W KTÓREJ PRZYSZŁO MI ŻYĆ. SMUTNO, ŻE MOGĘ JUŻ ZREZYGNOWAĆ Z MOJEGO ULUBIONEGO NAWYKU NIEUSTANNEGO OBSERWOWANIA WSZYSTKIEGO, CO MNIE DOOKOŁA OTACZA I ZACHWYCA. ŻE KONIEC Z TYM SZUKANIEM, TROPIENIEM NIEBANALNYCH FORM PIĘKNA, ZESTAWIEŃ KOLORÓW I FORM MALARSKICH... SMUTNO, ŻE KATEGORIA PIĘKNA W SZTUCE JUŻ PRZEMINĘŁA I WYDANO NA NIĄ WYROK ŚMIERCI. (...) BĘDĘ MALOWAŁ, ALE NIE Z POWODU NATURALNEJ PRZEKORY CZY AWERSJI DO WSZELKICH STADNYCH ZACHOWAŃ I WSPÓLNOTOWYCH PRZEŻYĆ. BĘDĘ MALOWAŁ, GDYŻ TA CZYNNOŚĆ JEST DLA MNIE NAJLEPSZĄ FORMĄ WYRAŻANIA ZACHWYTU NAD ŻYCIEM, UWIELBIENIEM ŻYCIA WE WSZYSTKICH PRZEJAWACH, RÓWNIEŻ TYCH NAJPROSTSZYCH”.

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

51

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Postać bez głowy", 1988

olej/ płótno, 188 x 120 cm

sygnowany monogramem artysty i datowany p.d.: 'AR 88'

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'ALEKSANER ROSZKOWSKI | "POSTAĆ BEZ GŁOWY" | 06.1988'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 400 – 8 500 EUR

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

Aleksander Roszkowski



52 α

TERESA RUDOWICZ

1928-1994

"Ukrzyżowany VI", 1983

akryl/plótno, 115 x 89,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'UKRZYŻOWANY I VI | 1983 r. T. Rudowicz | ACRYL'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 400 – 10 600 EUR

WYSTAWIANY:

„Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, kościół Św. Trójcy, Warszawa 1987

Prezentowana praca pt. „Ukrzyżowanie VI” stanowi fascynujący przykład ewolucji w malarstwie Teresy Rudowicz, który nastąpił w latach 80., kiedy obrazy artystki stały się kompilacją przeciwstawnych cech. Jak pisał Karol Tarnowski: „estetyzm w najlepszym tego słowa znaczeniu, to znaczy dbałość o piękno gry kolorów i faktury na niewielkich, wyrafinowanych powierzchniach abstrakcyjnych obrazów, oraz przejmującą ekspresyjność, szczególnie w przedstawieniach postaci Chrystusa i Madonny”. W tym okresie Rudowicz była związana z ruchem kultury niezależnej i tworzyła wyraziste obrazy o tematyce religijnej, w których szczególną uwagę zwracała na zmasakrowaną, cierpiącą twarz Chrystusa. Porównując jej prace do „Otages” Jeana Fautriera, Anna Baranowa zauważyła: „Teresa Rudowicz skupia się wyłącznie na odrealnionej twarzy. Twarzy, która jest ledwie odciskiem, zmaltretowanym śladem, pooranym gwałtownie znaczonymi rysami, cieniami, bliznami. Wybór techniki monotypii, uzupełnionej kolażem i pigmentem, wzmacnia dramatyczny wyraz ‘Ucierniowań’. Teresa Rudowicz zdaje się pamiętać o przestrodze ikonoklastów, by nie malować Świętego Oblicza. Zrezygnowała z uogólnionej podobizny-maski, jaką przekazała nam tradycja ikonograficzna, i zastąpiła ją odciskiem materii zdeformowanej, cierpiącej. Forma rodem ze sztuki abstrakcyjnej okazała się szczególnie stosowna dla wyrażenia nadprzyrodzonej misji Chrystusa”.

Artystka prezentowała swoje prace na licznych wystawach zarówno w kraju, jak i za granicą. Teresa Rudowicz wzięła udział w II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (1957), a także wystawiała swoje obrazy obok członków II Grupy Krakowskiej. Jej prace znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Sztuki Nowoczesnej we Wrocławiu, Muzeum Narodowego w Krakowie, Galerii Nationale d’Arte Moderna w Rzymie oraz Museum der Kunst XX Jahrhunderts w Wiedniu.



53 α

ZBYLUT GRZYWACZ

1939–2004

"Akt zielony", 1990

olej/piótno, 24 x 35 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ZG I 90'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zybult GRZYWACZ | "AKT ZIELONY" 1990 | 24x35'

estymacja:

12 000 – 20 000 PLN

2 600 – 4 300 EUR

LITERATURA:

Zbylut Grzywacz 1939–2004, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Joanna Boniecka, Jacek Waltoś, Kraków 2009, poz. kat. 347, s. 352 (il.)

Zbylut Grzywacz sztukę postrzegał jako pole dla twórczych eksperymentów. Jednocześnie przez całą swoją twórczość konsekwentnie odnosił się do zdegradowanej i bolesnej rzeczywistości. Jego uwagę przyciągały tematy takie jak kobieta upadająca przy latarni, naga dziewczyna osaczona przez hierarchów w infułach i purpurach, katowany sylen, ćwiartowany wół, zagnojone podwórza czy zrujnowane domy.

W końcu grudnia 1981 zapisywał: „Myślę o autoportretach, portretach, martwych naturach i wnętrzach. Tak, żeby było gołe, gorzkie, surowe. Od-rzucić malarskie czary. Niechby ociekało brzydotą, mdłością, szarością.”

W ostatnich latach swojej twórczości, zarówno w malarstwie, jak i pisaniu, Grzywacz koncentrował się na motywach drastycznych, ale prostych: ból i mięso. Mimo to, w jego dziełach, tak jak w przypadku prezentowanej pracy „Akt zielony”, nieustannie powracał nie do końca sformułowany, żywy niepokój – rodzaj tęsknoty metafizycznej. Artysta nie zamierzał ograniczać perspektywy ducha do realiów cielesności. Starał się sięgnąć po coś, co jest pozbawione skóry, bezbronne wobec bólu, a jednocześnie podnieść to – takie, jakie naprawdę jest – ku górze. (źródło: Andrzej Osęka, fragment tekstu „Mięso, muchy, metafizyka”, [w:] Zbylut Grzywacz 1939–2004, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008, s. 329.)



54 α

MAREK SAPETTO

1939-2019

"W pracowni", 1977

akryl/plótno, 116 x 116 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Sapetto 1977 r.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tytuł: "W pracowni" | akryl | 116 x 116 | 1977 rok | autor: | Marek Sapetto | Warszawa'

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 300 EUR

„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





To właśnie ludzi i przedmioty Marek Sapetto najczęściej obierał za bohaterów swoich płócien. Artysta deklaruwał, że interesuje go „normalnie fakt” (taki tytuł nosiła nawet jedna z jego wystaw). Najważniejsze było dążenie do tego, aby obraz miał charakter zaangażowany, by komentował współczesny świat, a czasami mówił o nim w sposób wręcz publicystyczny.

Sapetto podejmował w swych dziełach tematykę oscylującą wokół codziennej rzeczywistości, którą poddawał zamierzonej deformacji. Wiązało się to nierzadko z pozornie niechlujną warstwą formalną obrazu. Jego ulubionym tematem był człowiek, często sportretowany w zaciszu wnętrza mieszkalnego, otoczony licznymi przedmiotami. W przedstawieniach pozornej prozy życia Sapetto przemycił treści i komentarze związane ze współczesną mu sytuacją społeczną i polityczną.

Ważnym środkiem wyrazu artystycznego dla Sapetty stanowił kolor. Artysta przykładł dużą wagę do ekspresyjności barwy. Kolory w swoich kompozycjach nakładał na zasadzie kontrastów, za pomocą płaskich plam barwnych. Pomimo wyboru agresywnej wręcz kolorystyki płótna Sapetty charakteryzują się aurą niedopowiedzenia oraz enigmatyczności. Malarz starał się ukazywać na swych pracach nieupiększony świat. Pragnął także zwracać uwagę widza na ludzkie przywary oraz małości. Prezentowane w niniejszym katalogu dzieło „W pracowni” przedstawia mnogość rozmaitych przedmiotów. O ile pędzle i farby nikogo nie zaskakują, to obecność nagiej lalki oraz ludzkiej czaszki już zdecydowanie intrygują widza.



55 α

ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA

1931

"Atomy XII" – dyptyk, 1970

olej/plótno, 99,5 x 280 cm (całość)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

- 1. 'ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA (1970) | Atomy XII | Wrocław'
- 2. 'ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA | 1970 Atomy XII | Wrocław'

na każdej części wskazówki montażowe oraz nalepki DESA z opisem pracy

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 500 – 12 700 EUR



Dyptyk „Atomy XII” tworzą dwa wielkoformatowe płótna równomiernie wypełnione przedstawieniami ludzkich postaci. Połączone w pary, lewitują one w niezidentyfikowanej przestrzeni. Trudno stwierdzić, czy mamy do czynienia z kilkunastoma osobami czy z wizerunkiem jednej, po wielokroć powtórzonym. Baczny obserwator zauważy, że w każdej parze znajduje się mężczyzna i kobieta. Poza różnicującymi osobniki organami płciowymi postaci są jednak wyzbyte cech indywidualnych, a przez to bliźniaczo do siebie podobne. Nagie, o łysych głowach, z identycznymi, szerokimi uśmiechami na twarzach przypominają klony, które właśnie opuściły laboratorium. Łącząc się w pary, krążą w przestrzeni, bez bliżej określonego celu, niczym elementarne cząstki budujące homogeniczne społeczeństwo.

Prezentowany obraz to jedna z ostatnich prac składających się na cykl „Atomy” (1967–71). Na płótnach z tej serii Anna Szpakowska-Kujawska przedstawiała zunifikowane tłumy, zmierzające w jednym kierunku i powtarzające te same gesty. Niekiedy bohaterowie, ubrani w garnitury, kojarzą się z rzeszą urzędników, którzy jako trybiki w maszynie bezrefleksyjnie wykonują powierzone im zadania. Gdzie indziej, nadzy, jak w „Atomach XII”, charakteryzują się pierwotną niewinnością, ale już wówczas podporządkowują się grupie. Według słów artystki, jej poszukiwania w „Atomach” były podyktowane refleksją nad życiem jednostki w otoczeniu innych, podobnych do niej jednostek. Interesowała ją osobność czy wręcz samotność człowieka, połączona z jego współzależnością od bliźnich. O ile artystka poszukiwała uniwersalnej prawdy o ludzkiej egzystencji, w kontekście wydarzeń marca 1968, inwazji Układu Warszawskiego na Czechosłowację czy grudnia 1970, jej prace odczytywano przede wszystkim jako komentarz do bieżących wydarzeń politycznych. Interpretacja „Atomów” jako obrazu społeczeństwa pod rządami totalitarnego reżimu doprowadziły do zdjęcia jej obrazów z II Festiwalu Sztuk Pięknych w warszawskiej Zachęcie (1968). Przyglądając się otoczeniu i reagując na targające nim problemy, Anna Szpakowska-Kujawska oddała atmosferę polskiej rzeczywistości przełomu lat 60. i 70. XX wieku. Jej prace mają jednak potencjał szerszej humanistycznej refleksji. Dziś w jej bohaterach pod krawatem można widzieć rzesze pracowników korporacyjnych zniewolonych w systemie kapitalistycznym, a współistnienie w tłumie, niezapewniające międzyludzkiej bliskości, zyskuje na aktualności w dobie mediów społecznościowych.

Anna Szpakowska-Kujawska pozostała wierna sztuce figuratywnej, rozwijając indywidualny styl. Jej postaci charakteryzują się konkretną masywnością. Artystka stroniła od deformacji, charakterystycznej dla twórców wpisujących się w nurt tzw. nowej figuracji. Chętnie sięgała natomiast po groteskę, która nadawała jej pracom krytyczny wyraz. Bohaterowie o pulchnych, jakby nadmuchanych ciałach, ukazani od dołu w ostrym, zniekształcającym fizjonomie skrócie, zostali w bolesny sposób ośmieszeni. Zarazem prace Szpakowskiej-Kujawskiej są wysoce dekoracyjne. Powtórzone pary w „Atomach XII” układają się w ornamentalny wzór, niemal jak obraz w kalejdoskopie. Artystka ukończyła Wydział Malarstwa Architektonicznego Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, co zapewniło jej doskonały warsztat, w tym umiejętność imitowania głębi przestrzennej i operowania skrótami perspektywicznymi. Walory estetyczne jej sztuki, obok aktualnej tematyki, doceniali krytycy z epoki. Ciekawe było zestawienie jej twórczości z pracami Jerzego Rosołowicza w prowadzonej przez Janusza Boguckiego Galerii Współczesnej (1969). Kurator wystawy tłumaczył, że choć artystów wiele dzieli (realizm i literackość Szpakowskiej-Kujawskiej wobec abstrakcyjności Rosołowicza), tak samo dużą wagę przykładają do rytmiki swoich kompozycji. We wstępie do wystawy Bogucki komentował: „Figury, w których powtarza się ten sam wygląd, gest, kolor, światłocien, zróżnicowane są tylko wielkością. Podobnie jak ‘Neutronikony’ Rosołowicza, wbudowane zostały ściśle w rytmicznie zorganizowaną strukturę przestrzenną”. (Anna Szpakowska-Kujawska, Jerzy Rosołowicz, katalog wystawy, Galeria Współczesna, Warszawa, 1969, nlb.).

**„ARCHITEKTURA MOICH OBRA-
ZÓW JEST OPARTA NA RYTMIE.
CHCĘ, ŻEBY OBRAZ PRZEZ ZWIE-
LOKROTNIE, SPOTĘGOWANIE
CZŁOWIEKA DZIAŁAŁ NA POD-
ŚWIADOMOŚĆ NA PODOBIEN-
STWO TAM-TAMU, ŻEBY DRA-
ŻYŁ CZŁOWIEKA NIEPOKÓJ”.**

ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA

56 α

JANINA KRAUPE

1921-2016

"Zima w mieście", 2004

olej/piótno, 130 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'J. Kraupe'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JANINA KRAUPE | ZIMA W MIEŚCIE | OLEJ | 2004'

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 200 – 4 300 EUR

WYSTAWIANY:
Janina Kraupe. Wystawa malarstwa, Galeria Artemis, Kraków, 24.06–24.07.2004

Janina Kraupe to artystka nierozzerwalnie związana z kanwą powojennego pejzażu artystycznego, która nie tylko znalazła swoje miejsce w annałach historii sztuki, ale i wyryła je z pasją jako jedna z twórczych dusz legendarnej. Grupy Krakowskiej. Już w 1938 roku, będąc najmłodszą adeptką, przekroczyła progi Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, wiedzona młodzieńczą fascynacją impresjonizmem. W malarstwie sztalugowym szlifowała swój talent w pracowni Eugeniusza Eibischa, kolorysty, zaś tajniki malarstwa monumentalnego zgłębiała pod skrzydłami Wacława Taranczewskie-go. Wieczorami oddawała się grafice, co pozwalało jej nawiązywać dialog z literaturą i dawało przestrzeń rozwoju umiejętności technicznych.

Po zakończeniu II wojny światowej, kiedy artystyczne horyzonty były ograniczone jak nigdy dotąd, wystawa młodych twórców z Francji w krakowskim Pałacu Sztuki stała się dla polskich artystów oknem na świat. To właśnie tam, Kraupe-Świderska zetknęła się z żywiołową twórczością dzieci i twórców nieprofesjonalnych, co wywarło niezaprze-czalny wpływ na jej artystyczną ścieżkę. W jej malarstwie zaczęła pulsować intensywna paleta barw, choć sama przyznała, że prawdziwą odwagę w ich używaniu osiągnęła dopiero po powrocie z Paryża w 1956 roku.

Dzieła Kraupe-Świderskiej są nasycone symboliką, często czerpaną z tajemnic astrologii, kabały i magii – dziedzin, które budziły w niej głębokie zainteresowanie. Inspirowała się również kulturą Dalekiego Wschodu oraz mitologią, wplatając te elementy w swoje prace. Mimo bolesnych przeżyć młodości, zaciśniętej w uścisku II wojny światowej, jej obrazy i grafiki tętnią niezwykłą poetycką delikatnością i wrażliwą interpretacją rzeczywistości, w której zawsze obecny jest element metafizyczny.





**„TO, CO JEST ZMIENNE, NIEUCHWYTNE, ROZGRYWAJĄCE SIĘ
W RÓŻNYCH PLANACH, ISTNIEJĄCE W RÓŻNYCH CZASACH,
KOJARZONE W WYOBRAŹNI NIE TYLKO JAKO OBRAZY, ALE
JAKO ZNAKI, SYMBOLE, ZAPISY; CAŁA DOMENA MUZYKI,
POZNAWALNEJ JEDYNIE W CZASIE (...).. CAŁA WIELOWAR-
STWOWA, WIELOPRZESTRZENNA TKANKA NASZEGO ISTNIE-
NIA, KTÓRE DEFINIUJE SYTUACJĘ CZŁOWIEKA JAKO STAN
NIEUSTANNEGO MIJANIA ZJAWISK, OBRAZÓW, DOZNAŃ.
STAN, W KTÓRYM ISTNIEJE JAKIEŚ CENTRUM, WEWNĄTRZ
KTÓREGO ZBIEGAJĄ SIĘ, JEDNOCZĄ WSZYSTKIE LINIE ME-
TAMORFOZ, POLE, Z KTÓREGO OBSERWUJE SIĘ PRZEMIANY
- TO WSZYSTKO, CO JEST I RUCHEM I TRWANIEM (...).”.**

JANINA KRAUPE

57 α

TADEUSZ KALINOWSKI

1909-1997

Bez tytułu, 1969

olej/piótno, 120 x 85,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: '69 I T.K.'

na krośnie malarskim stempel Pracowni Oprawy Obrazów Wiolety Rosińskiej

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 400 - 8 500 EUR



„TADEUSZ KALINOWSKI DAJE ELEMENTOM ISTNIEJĄCYM W OBRAZIE MOŻLIWOŚĆ WZÁJEMNEGO WYFOROWANIA SIĘ W POWTARZAJĄCEJ PRZESTRZENI MALARSKIEJ. POWSTAJE WSPÓŁZAWODNICTWO FORM, PRZEWAGĘ W SWOJEJ KATEGORII UZYSKUJE TA FORMA, KTÓRA MA NAJWIĘKSZE MOŻLIWOŚCI EMANOWANIA SWEJ ATRAKCYJNOŚCI. ELEMENTY OBRAZU SĄ JAKBY W MOMENCIE „ZDERZENIA SIĘ W POLU WIDZENIA ODBIORCY””.

WACŁAW TWAROWSKI



58 α

TADEUSZ KALINOWSKI

1909-1997

"Obraz przedmiot", 1982

olej/piótno, 52 x 45 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TADEUSZ KALINOWSKI | POZNAŃ 1982|
'OBRAZ PRZEDMIOT" | 52 x 45 cm | OLEJ PŁÓTNO'

estymacja:

9 000 – 15 000 PLN

1 900 – 3 200 EUR

W pracach z lat 80. i 90. Tadeusz Kalinowski zaczął używać surowego płótna m.in. płótna lnianego oraz płótna jutowego, jako pełnoprawnego elementu kompozycji. Zastosowanie takiego rozwiązania plastycznego było szczególnym wyborem artysty, który tworząc dynamiczne i spójne kompozycje, zwracał uwagę na kontrast pomiędzy zabiegiem plastycznym a surowością i prawdziwością nieprzetworzonego materiału. Co w szerszym kontekście może być również interpretowane jako dywagacja nad prawdziwością sztuki. „Obraz przedmiot” z 1982 należy do wczesnych prac w dorobku Kalinowskiego, charakteryzujących się takim ujęciem dzieła.



59

TADEUSZ BORUTA

1957

"Apokalipsa św. Jana 12,1", 2017

olej/piótno, 110 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tadeusz Boruta | "Apokalipsa św. Jana 12,1" - 2017 r. |
OLEJ NA PŁÓTNIE, 100x130 cm'

estymacja:

16 000 - 25 000 PLN

3 400 - 5 300 EUR



W obrazie „Apokalipsa św. Jana 12,1” Tadeusz Boruta na nowo interpretuje wizję zawartą w ostatniej księdze Nowego Testamentu: „A ukazał się wielki znak na niebie: Niewiasta obleczona w słońce, i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu...”. W postaci Matki Boskiej Fatimskiej, umieszczonej na tle niebieskiej tkaniny, artysta spleta motywy biblijne, chrześcijańskie objawienia oraz symbolikę współczesnej Europy. Aureola z dwunastu gwiazd – znak Unii Europejskiej – zyskuje tu nowy, głęboko duchowy sens, odwołujący się do nadprzyrodzonej roli Maryi jako opiekunki ludzkości w czasach próby.

Boruta konsekwentnie pozostaje wierny swojemu światopoglądowi – jego malarstwo to wyraz osobistego wyznania wiary, a zarazem refleksja nad kondycją duchową człowieka. Wbrew zmiennym modom i estetycznym eksperymentom współczesnego świata sztuki artysta sięga po klasyczne środki wyrazu, wpisując się w nurt nowego humanizmu. Reaktywuje homocentryczną koncepcję malarstwa, której sednem jest ciało – nie jako cielesność wulgarna, lecz jako nośnik znaczeń duchowych i egzystencjalnych. W tym sensie niebieska tkanina – tło obrazu – odsyła do wcześniejszych prac Boruty, w których dominowały akty męskie i kobiece. Były nie tyle estetyczne, ile ontologiczne: ciało jako „sytuacja”, jak pisał Mircea Eliade, będące częścią większego kosmicznego i duchowego porządku.

Boruta maluje realistycznie, wręcz naturalistycznie – bez stylizacji, bez ucieczki w abstrakcję. Nie zakłamuje rzeczywistości, lecz ukazuje ją taką, jaka jest – z całą jej obecnością i obecnością sacrum w codzienności. Ciało w jego obrazach zawiera, odnosi się i prowadzi – ku transcendencji, ku kontemplacji. W tradycji myśli chrześcijańskiej cielesność nie jest przeszkodą, lecz pomostem do wieczności. Święty Augustyn prowadził swoją refleksję per corporalia ad incorporalia – od cielesnego do bezcielesnego, od materii do ducha, aż do Najwyższego Piękną, którym jest Bóg.

„Apokalipsa św. Jana 12,1” wpisuje się w ten właśnie nurt – ukazując Maryję nie tylko jako figurę religijną, ale jako znak nadziei i eschatologicznego spełnienia. Symbolika gwiazd aureoli nieprzypadkowo koresponduje z ikonografią europejską – artysta, z wyczcieniem właściwym tylko jemu, podejmuje dialog ze współczesnością, a zarazem wyraża nadzieję na duchowe odrodzenie zjednoczonej Europy. W ten sposób dzieło Boruty nie jest tylko obrazem – staje się przestaniem, wizją i modlitwą.

Tadeusz Boruta, artysta uformowany przez doświadczenie personalizmu chrześcijańskiego, wielokrotnie podkreślał, że jego twórczość wyrasta z potrzeby ukazywania prawdy o człowieku, jego relacji z innymi oraz z Bogiem. Jak mówił podczas sympozjum „Personalizm polski” na KUL-u w 2007: „Już u początków swojej twórczości artystycznej (...) manifestowałem potrzebę wyrażania w dziełach prawdy o człowieku, jego duchowej kondycji (...), ukazywaniu konstytutywnych relacji osobowych z innymi ludźmi, a także z Bogiem. Tym deklaracjom pozostałem wierny do dzisiaj”.

Wierność ta widoczna jest również w „Apokalipsie św. Jana 12,1”. Obraz ten jest nie tylko świadectwem wiary, ale również znakiem duchowego oporu wobec dehumanizujących tendencji współczesności. W świecie, w którym sacrum bywa spychane na margines, Tadeusz Boruta z odwagą przywraca mu należne miejsce – w centrum obrazu i w centrum refleksji o człowieku.

Warto podkreślić, że „Apokalipsa św. Jana 12,1” była prezentowana w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie, na wystawie „Pejzaż malarstwa polskiego” organizowanej na przełomie 2023 i 2024. Udział w tej ekspozycji to nie tylko dowód uznania dla twórczości artysty, lecz także potwierdzenie, że jego głęboko duchowe malarstwo pozostaje istotnym głosem w dialogu z dzisiejszą kulturą i jej poszukiwaniami.



60

RYSZARD GIERYSZEWSKI

1936–2021

"Ogród w słońcu", 1967

olej/ płótno, 73 x 59 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'R. GIERYSZEWSKI. 67'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OGRÓD W SŁOŃCU | 73 x 59. | R.GIERYSZEWSKI | WARSZAWA'

na krośnię malarskim nalepka z opisem pracy

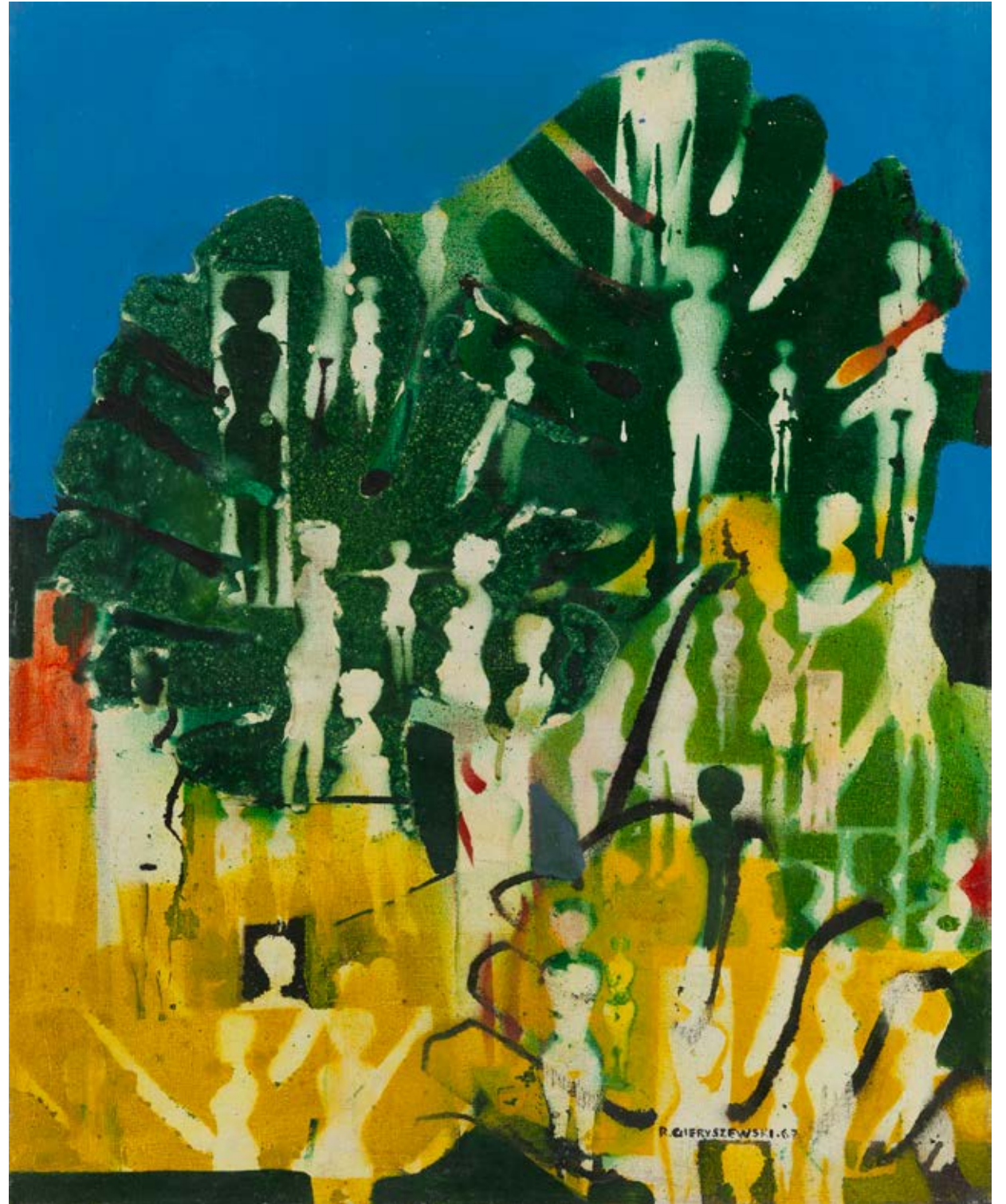
estymacja:

9 000 – 12 000 PLN

1 900 – 2 600 EUR

„W tym, co robię, szukam pewnej równowagi, symetrii i ciszy w kontakcie z otaczającą mnie rzeczywistością. Dążę też do przekazania poprzez symbole, znaki, figury geometryczne, kolor – jakiegoś piękna, które jest ostatecznie nieosiągalne, bo inaczej postrzegane, odbierane i definiowane przez każdego człowieka. Bardzo ważne jest dla mnie samookreślenie – poszukiwanie kontaktu, więzi, uniwersalnego języka, kodu, który umożliwi mi odnalezienie się w tłumie i chaosie informacyjnym. Pracę swoją traktuję jako samodoskonalenie siebie. Sztuka jest moim wyborem. Wierzę, że każdy ma przed sobą jakiś cel, własną niepowtarzalną drogę wiodącą ku odnalezieniu tego, czego nie jest w stanie zdefiniować”.

Ryszard Gieryszewski



61 α

JUDYTA SOBEL

1924–2012

Bez tytułu,

olej/piótno, 50 x 61 cm
sygnowany l.d.: 'J. SOBEL'
na odwrociu nalepka Konserwatora Wojewódzkiego

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 200 – 3 200 EUR





Judyta Sobel, artystka żydowskiego pochodzenia urodzona we Lwowie, studiowała w latach 1947–50 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Już jako studentka drugiego roku, pod koniec lat 40., wzięła udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Jej prace, prezentowane obok dzieł takich twórców jak Henryk Stażewski czy Andrzej Wróblewski, zwróciły uwagę krytyki artystycznej i zostały pozytywnie ocenione. Temat emigracji, który pojawia się w jej twórczości, był głęboko zakorzeniony w osobistym doświadczeniu oraz odniesieniach do żydowskiego pochodzenia i powojennych realiów.

Dzięki stypendium im. Edwarda A. Normana artystka wyjechała do Paryża, co zapoczątkowało etap życia i twórczości o wyraznie międzynarodowym charakterze. W latach 50. podróżowała i tworzyła między Polską, Izraelem a Stanami Zjednoczonymi, by ostatecznie w 1956 osiedlić się na stałe w Nowym Jorku. To właśnie tam kontynuowała rozwój swojej kariery, aktywnie uczestnicząc w życiu kulturalnym i artystycznym metropolii.

We wczesnym okresie twórczości Sobel pozostawała pod silnym wpływem swojego mentora Władysława Strzemińskiego. Z czasem jednak zaczęła odchodzić od tych założeń, zwracając się ku bardziej współczesnym kierunkom w malarstwie XX wieku. W ramach prezentowanej pracy można odnaleźć inspiracje dziełami m.in. Paula Cézanne’a. Sobel postawiła tu na jasne, czyste barwy, które w połączeniu ze skrótami perspektywicznymi przywołują na myśl francuskich postimpresjonistów.

REGULAMIN AUKCYNJNY DESA UNICUM

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

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

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
- AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wycytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności DESA – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- CENA WYLICYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwyżką Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wycytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której DESA nie jest upoważniona do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego, obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
- 5% kwoty Ceny Wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 3% kwoty Ceny Wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 1% kwoty Ceny Wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 0,5% kwoty Ceny Wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- 0,25% kwoty Ceny Wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu przez DESA, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwaran-

cji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.

- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta

i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.

- KATALOG – dokument przygotowany przez DESA na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:

- Α - Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

- Ω - Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

- β - Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);

- Γ -Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

- Δ -Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;

- μ - Mu Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;

- π Pi - Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Mieczysława Śłowikowskiego 81b, budynek H3, 05-090 Raszyn, czynne w godz. 10-15);

- Ψ Psi - Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej.

- KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.

- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1145 z późn. zm.).

- KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.

- LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.

- LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.

- LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.

- OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a DESA.

- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjonera i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych Opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.

- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wyko-

nany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „At-trib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczona w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

- OPŁATA AUKCYNJNA – wynagrodzenie DESA z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wycytowanej, zawierająca w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji DESA – Klient.

- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wycytowanej. Obiekty objęte Opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.

- OPŁATY – oznacza łącznie Opłatę Aukcyjną oraz Opłatę Droit de Suite lub Opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.

- OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji przez DESA obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r.o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).

- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytujący złoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.

- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym

mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).

- RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE

- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utworzy w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl przez DESA.

- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy DESA i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez DESA Obiektu za zapłatą Ceny Wycytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, Opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.

- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.

- USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

- WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępem do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0 i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

- Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.

- Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).

- DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.

- DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.

- DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed Licytacją ze względu na wykryte przed Licytacją błędy w Opisie Obiektu.

- Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Licytacji.

- W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym Opisem Obiektu w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

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

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

- imię i nazwisko,

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

- 2.3.

adres poczty elektronicznej,

2.4.

numer telefonu kontaktowego,

2.5.

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

2.6.

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

2.7.

kraj rezydencji podatkowej.

3.

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

4.

W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

4.1.

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

4.2.

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

4.3.

Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać Opłaty Aukcyjnej i Opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4.4.

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

5.

Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem

Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.
- #### § 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI
1.

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

2.

Postąpienia są wskazane przez Aukcjonerą przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 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 aukcjонера

3.

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

4.

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

5.

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

6.

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

7.

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

8.

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

9.

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

10.

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

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

2.

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

2.1.

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

2.2.

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

2.3.

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

2.4.

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

3.

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

4.

Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży nie przejdzie na Klienta, do czasu otrzymania przez DESA zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat.

5.

DESA nie jest zobowiązana do przekazania Obiektu Klientowi do chwili przeniesienia prawa własności Obiektu na Klienta. Wcześniejsze przekazanie Obiektu Klientowi nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności Obiektu na Klienta ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty Ceny i Opłat.

6.

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

7.

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

8.

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

9.

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

10.

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

11.

DESA niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres e-mail potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę

12.

Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

1.

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

2.

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

3.

DESA nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4.

DESA zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

5.

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

6.

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

7.

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

8.

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

8.1.

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

8.2.

Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

8.2.1.

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

8.2.2.

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

8.2.3.

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

8.2.4.

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

9.

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

10.

DESA zastrzega, że w przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie.

11.

W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego DESA. Magazyn znajduje się w Raszynie, przy ul. Mieczysława Śłowikowskiego 81b (Budynek H3). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00–15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1.

Podstawa i zakres odpowiedzialności DESA względem Klienta, jeżeli sprzedany obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego,

2.

DESA zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z Obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów – Obiekty dostępne w DESA są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.

3.

DESA odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.

4.

Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.

5. Dla ułatwienia Klienta i DESA, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:
- 5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;
- 5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;
- 5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;
- 5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.
6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.
7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu przez DESA, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu do DESA – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu do DESA na koszt DESA. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o udostępnienie DESA, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.
8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:
- 8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że DESA niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;
- 8.2. żądać usunięcia wady – DESA jest zobowiązana usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.
9. DESA ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez DESA, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu do DESA, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do DESA zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.
10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania DESA do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie DESA o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez DESA na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.
11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumentckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php
12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl
13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:
- 13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.
- 13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania medacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a DESA.

- 13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a DESA, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).
- 13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.
14. DESA informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:
- 1.1. Konto,
- 1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;
- 1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;
- 1.4. Newsletter.
2. Umowa o Świadczenie Usług Elektronicznych zostaje zawarta z chwilą otrzymania przez Klienta potwierdzenia zawarcia Umowy o Świadczenie Usług wysłanego przez DESA na adres email podany przez Klienta w toku rejestracji. Konto świadczone jest nieodpłatnie przez czas nieoznaczony. Klient może w każdej chwili i bez podania przyczyny, usunąć Konto poprzez wysłanie żądania do DESA, w szczególności za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl lub też pisemnie na adres DESA.
3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodjemowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązującego prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela.
4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:
- 4.1. pisemnie na adres DESA;
- 4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.
5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.
6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.
7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. DESA dążąc do poszanowania ochrony prywatności Klientów oraz Licytujących przedsięwzięła niezbędne środki techniczne i organizacyjne, by przetwarzanie danych osobowych uczestników Aukcji odbywało się w zgodzie z odpowiednimi regulacjami prawnymi, w szczególności na zasadach określonych w RODO oraz ustawie z dnia 10 maja 2018 r. o ochronie danych osobowych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1781).
2. Administratorem Państwa danych jest DESA. W sprawach związanych z ochroną danych osobowych mogą Państwo kontaktować się:
- 2.1. telefonicznie pod numerem: +48 22 163 66 00

- 2.2. drogą elektroniczną: bok@desa.pl lub
- 2.3. korespondencyjnie na adres: Piękna 1A, 00-477 Warszawa (z dopiskiem „Dane osobowe”).
3. Cele i podstawa prawna przetwarzania danych:
- 3.1. Administrator danych osobowych, przetwarza dane w celu udziału w Aukcji w oparciu o dobrowolną zgodę, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO,
- 3.1.1. w przypadku uczestnictwa w Licytacji dane osobowe będą przetwarzane, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. b) RODO, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wykonania umowy, której stroną jest osoba, której dane dotyczą, lub do podjęcia działań na żądanie osoby, której dane dotyczą, przed zawarciem umowy;
- 3.1.2. w określonych przypadkach, ze względu na nałożone na DESA obowiązki przez powszechnie obowiązujące przepisy prawa, Państwa dane osobowe będą przetwarzane zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. c, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wypełnienia obowiązku prawnego ciążącego na administratorze.
- 3.2. W przypadku wyrażenia stosownej zgody Administrator będzie przetwarzał dane w celu:
- 3.2.1. dostarczenia Newslettera, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO;
- 3.2.2. marketingu bezpośredniego, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO.
- 3.3. DESA przetwarza też dane osobowe w celach wskazanych poniżej, na podstawie prawnie uzasadnionego interesu Administratora, którym jest:
- 3.3.1. obrona przed roszczeniami i dochodzenia roszczeń, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;
- 3.3.2. prowadzenie procesów reklamacyjnych, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;
- 3.3.3. przeprowadzanie badania satysfakcji klienta w formie anonimowej ankiety o poziomie satysfakcji z dostarczanych przez DESA produktów / usług, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO.
4. Podanie danych osobowych przez Klientów lub Licytujących, jest dobrowolne, jednakże jest niezbędne w celu prawidłowego przebiegu Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera.
5. Administrator w celu realizacji Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera może powierzyć Państwa dane zaufanym odbiorcom, tj. dostawcom usług technicznych, którzy mogą obsługiwać infrastrukturę techniczną potrzebną DESA do świadczenia Usług Elektronicznych. Możemy również udostępniać Państwa dane osobowe określonym partnerom marketingowym i reklamowym w celu wysyłania Państwu komunikatów.
6. W przypadku udziału w Aukcji za pośrednictwem Aplikacji Państwa dane będą przekazane do USA. Zapewniamy jednak, że DESA stosuje odpowiednie zabezpieczenia prawne, tj. standardowe klauzule umowne ochrony o których mowa w Decyzji wykonawczej Komisji (UE) 2021/914 z dnia 4 czerwca 2021 r. w sprawie standardowych klauzul umownych dotyczących przekazywania danych osobowych do państw trzecich na podstawie rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PL/TXT/?uri=CELEX:32021D0914>
7. Przysługują Państwu następujące prawa związane z przetwarzaniem przez DESA danych osobowych:
- 7.1. prawo dostępu do danych;
- 7.2. prawo do sprostowania, czyli poprawienia lub zaktualizowania danych;
- 7.3. prawo do usunięcia danych;
- 7.4. prawo do sprostowania danych;
- 7.5. prawo do ograniczenia przetwarzania danych;
- 7.6. prawo do przenoszenia danych;
- 7.7. prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego (Prezesa Urzędu Ochrony Danych Osobowych). Jeżeli podstawą prawną jest zgoda, mają Państwo prawo do jej cofnięcia w dowolnym momencie. Niemniej wycofanie zgody nie ma wpływu na zgodność z prawem przetwarzania dokonanego na podstawie Państwa zgody przed jej wycofaniem.
8. Administrator ma prawo przetwarzać dane osobowe przez okres obowiązowania umowy, a także po jej zakończeniu w celach:
- 8.1. dochodzenia roszczeń w związku z wykonywaniem umowy;
- 8.2. zapobiegania nadużyciom i oszustwom;
- 8.3. statystycznych i archiwizacyjnych;
- nie dłużej niż przez okres 6 lat od dnia zakończenia okresu obowiązowania umowy.

9. Jeżeli obowiązek przetwarzania danych wynika z odrębnych przepisów prawa (np. Ustawy o rachunkowości, Ordynacji podatkowej, Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 4 grudnia 2017 r. w sprawie ksiąg ewidencyjnych prowadzonych przez podmioty gospodarcze wyspecjalizowane w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, AML) dane osobowe będą przechowywane przez okres wymagany obowiązującymi przepisami w celu realizacji wymagań prawnych.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowny w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.
2. DESA nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transport innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. DESA nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).
3. Muzeom rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).
4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do DESA powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.
5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsumenta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.
7. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów DESA objęte są poufnością.
8. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.
9. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.
10. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.
11. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.
12. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.
13. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem <https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin-aukcji/>, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.
14. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.
15. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 • 1676ASW149 • 22 maja 2025

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem

☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

[illegible]

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

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

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

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

U Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

□ Tak

☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie



REDAKCJA TEKSTÓW

Julia Gorlewska 1, 2, 18, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 37, 40, 41, 42, 43, 47, 48, 50, 51, 53, 60, 61
Paulina Janiszewska 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 20, 21, 24, 25, 26, 34, 45, 56, 57, 58
Karolina Jankowska 54
Valeryia Kaliaha 15
Wiktor Komorowski 19
Magdalena Krajenta 17, 22, 52, 59
Marta Lisiak 32, 33
Agata Matusielańska 14, 16
Marta Przasnek 55
Anna Roźniecka 44

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945
22 MAJA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 2 Teresa Tyszkiewicz, „Visage epingle” („Autoportret ospilkowany”), 1997, fot. DESA Unicum/kolekcja prywatna Polska
Poz. 3 Ekspozycja wystawy w DESA Unicum, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 4 Jadwiga Maziarska, fot. Jacek Maria Stokłosa
Poz. 5 Wojciech Fangor, Galeria XXI, otwarcie wystawy „Wojciech Fangor Projekt Plastyczny II Linii Metra”, fot. Mariusz Gaczynski/East News
Poz. 7 Henryk Stażewski na imieninach Anki Ptaszkowskiej z Zalesiu, 1987, fot. Tadeusz Rolke
Poz. 14 Jan Berdyszak, Lyon, 1993. Fot. dzięki uprzejmości Galerie l’Ollave, Lyon
Poz. 16 Ekspozycja wystawy „Przebiegi i konteksty”, Galeria Starmach, Kraków 2017, fot. dzięki uprzejmości Galerii Starmach
Poz. 19 Tadeusz Brzozowski, 1970, fot. archiwum rodzinne Wawrzyńca Brzozowskiego
Poz. 23 Piotr Potworowski, fot. Jan Potworowski / Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0

Poz. 25 Ekspozycja wystawy w DESA Unicum, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 29 Ekspozycja wystawy w DESA Unicum, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 37 Ekspozycja wystawy w DESA Unicum, fot. Marek Krzyżanek/ DESA Unicum
Poz. 32 Ekspozycja wystawy w DESA Unicum, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 33 Tomasz Ciecierski wraz z prezentowaną w katalogu pracą, fot. dzięki uprzejmości kolekcjonera
Poz. 34 Ekspozycja wystawy w DESA Unicum, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 36 Maria Michałowska, fot. Zdzisław Jurkiewicz / dzięki uprzejmości rodziny artystki
Poz. 37 Jozef Hałas, fot. dzięki uprzejmości Katarzyny Hałas
Poz. 41 Zdzisław Nitka, fot. dzięki uprzejmości artysty
Poz. 48 Ekspozycja wystawy w DESA Unicum, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 57 Ekspozycja wystawy w DESA Unicum, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 59 Tadeusz Boruta, „Apokalipsa św. Jana 12,1”, 2017, fot. DESA Unicum
Poz. 61 Judyta Sobel, „Bez tytułu”, fot. DESA Unicum

okładka front poz. 9 Henryk Stażewski, Relief, 1965
okładka II-strona 1 poz. 19 Tadeusz Brzozowski, „Foga”, 1964
strony 2–3 poz. 6 Wojciech Fangor, „Blue 3”, 1961
strony 4–5 poz. 35 Jadwiga Sawicka, „Martwe materie”, 2014
strony 6–7 poz. 3 Teresa Pagowska, „Biała patera” z cyklu „Owoce”, 1995
strony 8–9 poz. 36 Maria Michałowska, „Uskrzydłony” („Niesentymentalny motyl”), 1963
strony 10–11 Teresa Tyszkiewicz, Bez tytułu, 1985
strony 12–13 poz. 18 Aleksander Kobzdej, „Hors cadre”, 1971
strona 14 poz. 9 Julian Stańczak, „Deserted”, 1971
strona 20 poz. 8 Henryk Stażewski, „Relief nr 9”, 1973
strona 251 poz. 53 Zbylut Grzywacz, „Akt zielony”, 1990
strona 252 poz. 57 Tadeusz Kalinowski, Bez tytułu, 1969
strony 254–255 poz. 4 Jadwiga Maziarska, „Nr 9”, 1979
strony 256–257 poz. 21 Tadeusz Lenica, „Rozfalowany”
strony 258–259 poz. 44 Ryszard Grzyb, Bez tytułu, 1991
strony 260–261 poz. 4 Pinchas Burstein / Maryan, Bez tytułu, 1971
strona 262–okładka III poz. 5 Wojciech Fangor, „M 46”, 1968
okładka tył poz. 29 Urszula Broll, „Królestwo”, 1969
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka









IC
NI



XC
KA

