

DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

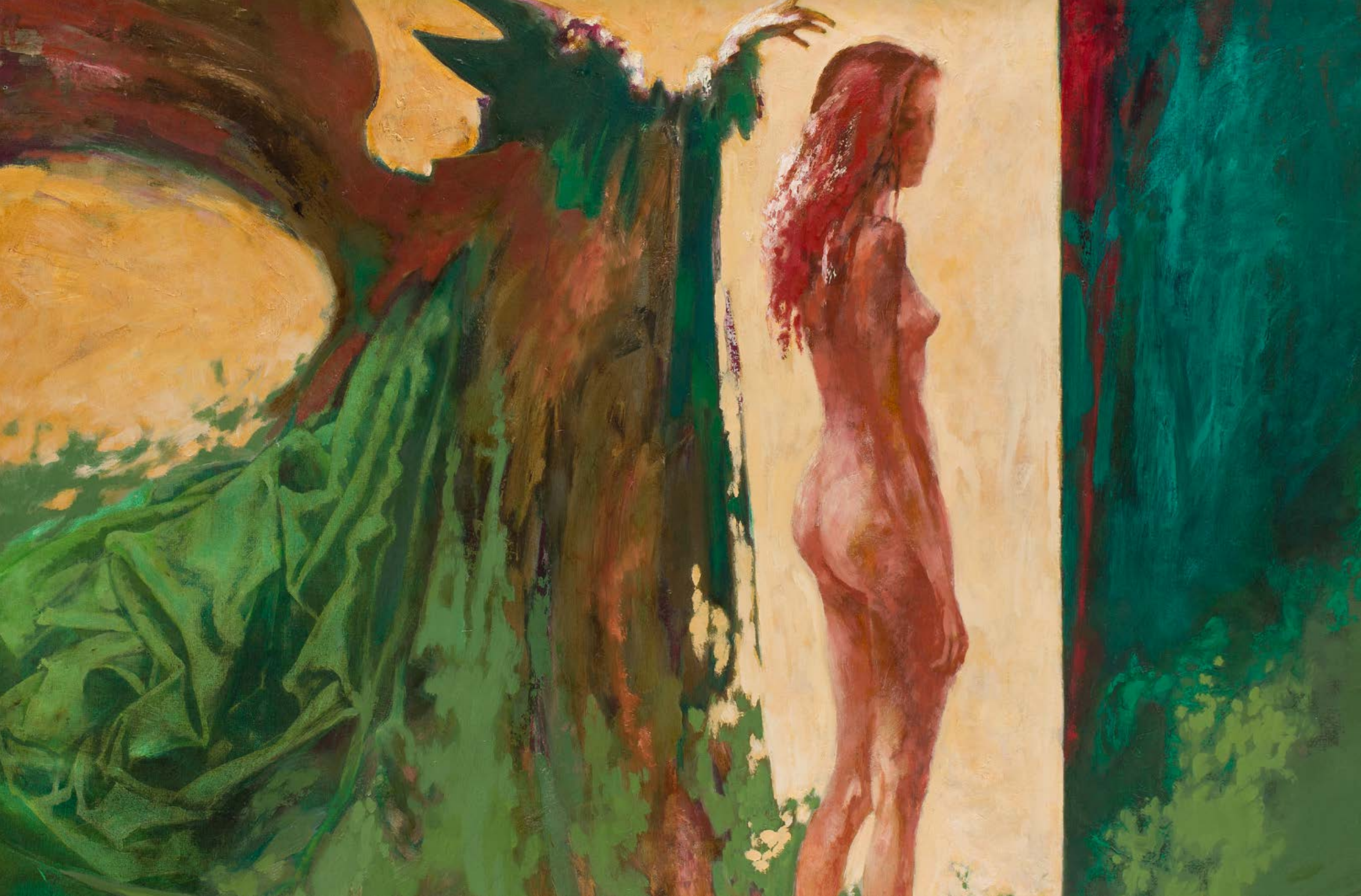
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

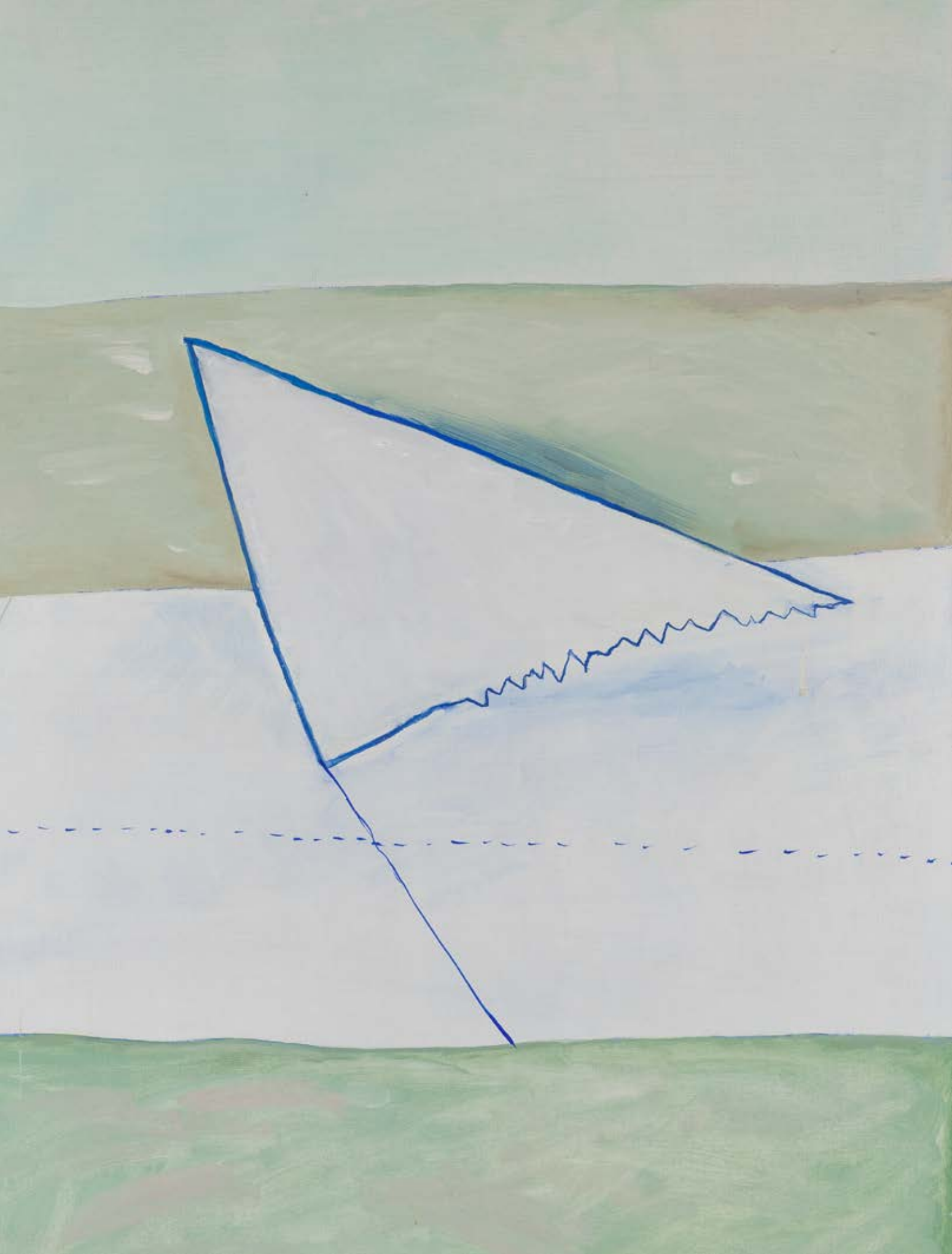
AUKCJA 2 PAŹDZIERNIKA 2025 WARSZAWA











SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 2 PAŹDZIERNIKA 2025

CZAS AUKCJI

2 października 2025 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

19 września – 2 października
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

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

Anna Rożniecka
tel. 795 121 574
a.rozniecka@desa.pl

PARTNER AUKCJI

PLAN3FORTE



pełna oferta na 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
506 251 833



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



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



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



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



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



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



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



NATALIA PLEWA
n.plewa@desa.pl
795 122 720



ZUZANNA WIELGO
z.wielgo@desa.pl
538 647 637



ALICJA MAJEWSKA
a.majewska@desa.pl
538 649 945



WIKTORIA NIWIŃSKA
w.niwinska@desa.pl
664 150 862



ALEKSANDRA IZBAN
a.izban@desa.pl
880 525 282

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.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



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



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



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



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



KAROLINA STANISŁAWSKA
Starszy Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
664 150 864



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



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



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



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



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



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



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.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



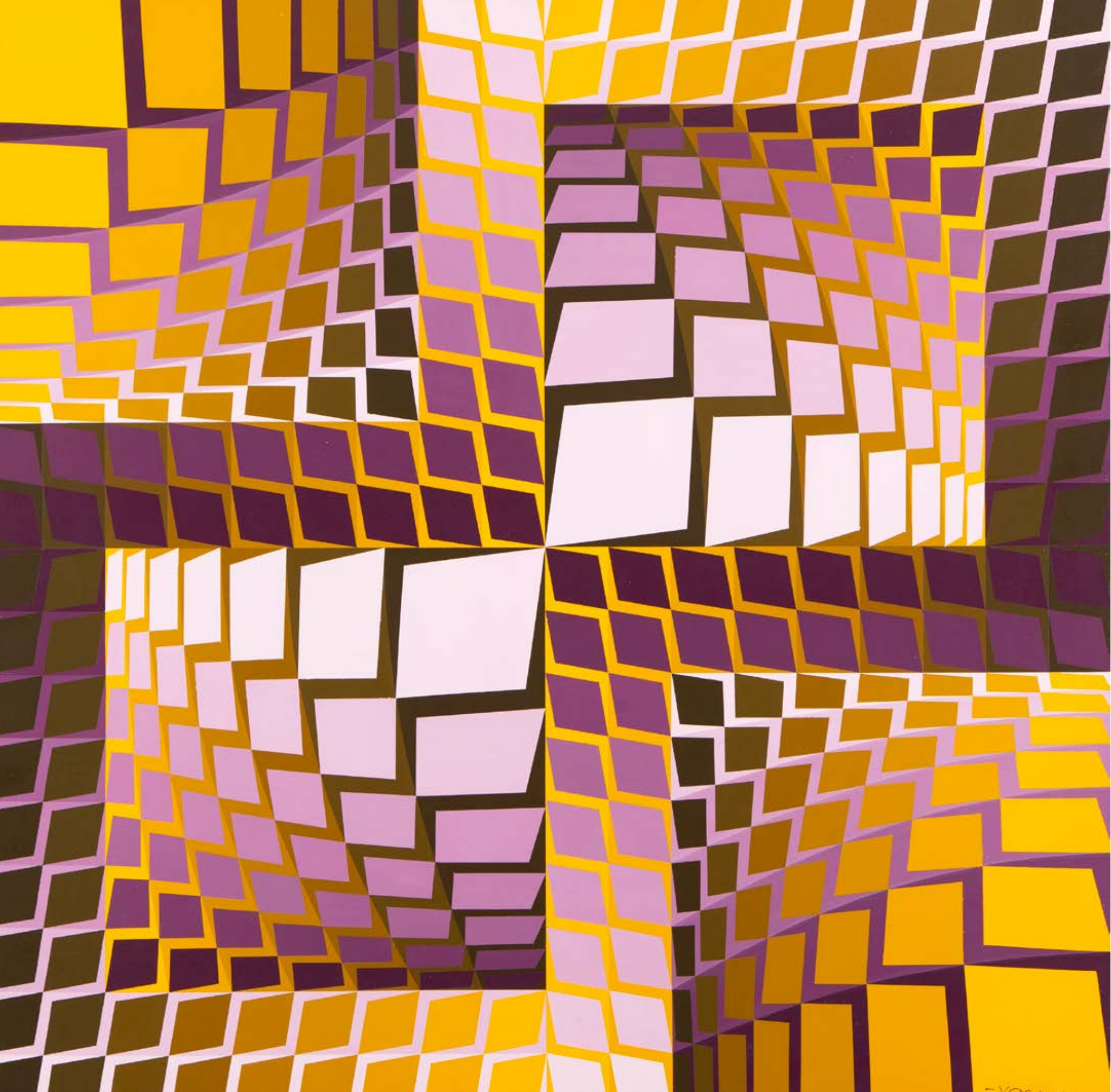
JULIA OLSZEWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
j.olszewska@desa.pl
532 759 980



VALERYIA KALIAHA
Specjalista
Sztuka Współczesna
v.kaliaha@desa.pl
788 269 908



JUDYTA MAJKOWSKA
Specjalista
Komiks i Ilustracja
j.majkowska@desa.pl
795 122 702



INDEKS

Anuszkiewicz Richard 17	Młodożeniec Jan 55
Artymowska Zofia 1	Modzelewski Jarosław 41–43
Baj Stanisław 54	Musiатовicz Henryk 64–65
Berdowska Tamara 57	Nitka Zdzisław 47–48
Brzozowski Tadeusz 7	Niziurska Agnieszka 51
Burstein Pinchas (Maryan) 23	Nowacki Andrzej 14
Chwałczyk Jan 21	Opalka Roman 6
Cieśniewski Wojciech 66	Orbitowski Janusz 18–19
Czapla Marian 50	Pamuła Jan 56
Cześnik Henryk 37	Pawlak Włodzimierz 38–40
Dobkowski Jan 9, 52	Rudowicz Teresa 60
Dominik Tadeusz 11–12	Sempoliński Jacek 27
Dwurnik Edward 69	Sienicki Jacek 62
Fijałkowski Stanisław 10	Sobczyk Marek 45–46
Gieraga Andrzej 20	Sobocki Leszek 58
Gierowski Stefan 2	Stańczak Julian 15
Grzyb Ryszard 44	Stażewski Henryk 3
Grzywacz Zbylut 24, 59	Susid Paweł 35
Hasior Władysław 36	Szajna Józef 61
Jackiewicz Władysław 26	Szwacz Bogusław 31
Janikowski Mieczysław Tadeusz 30	Tarasewicz Leon 32–34
Kantor Tadeusz 5	Tarasin Jan 4
Kowalski Andrzej S. 63	Vasarely Victor 16
Krygier Stefan 22	Winiarski Ryszard 13
Lenica Alfred 8	Witkowski Sławomir 49
Madeyska Arika 28	Wnukowa Józefa 67
Mazurkiewicz Alfons 29	Zawa–Cywińska Hanna 53
Mikulski Kazimierz 25	Ziemski Rajmund 68

$1 \propto$

ZOFIA ARTYMOWSKA

1923-2000

"Przestrzeń rytmiczna II", 1969

akryl/płótno, 73 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z.Artymowska | Akryl | 1969'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

14 800 – 19 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Zofia Artymowska. Malarstwo”, Związek Polskich Artystów Plastyków CBWA, Warszawa, kwiecień 1971

„Zofia Artymowska”, Związek Polskich Artystów Plastyków, BWA – Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki – Park im. Sienkiewicza,

czerwiec 1970

LITERATURA:

Zofia Artymowska, Malarstwo, Związek Polskich Artystów Plastyków CBWA, kat. wyst., Warszawa, kwiecień 1971, poz. 13 (il.)

Zofia Artymowska, Związek Polskich Artystów Plastyków, BWA - Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki - Park im.Sienkiewicza,

kat. wyst., czerwiec 1970

„Dążąc do układów o ‘horyzoncie’ odległym, nazwanych przeze mnie pejzażami, oczywiście szukałam najodleglejszych perspektyw, uzyskania przestrzeni największej, w obrębie załoczonem formami cylindrycznymi, poprzez kontrasty form dużych i małych, a także przez manipulowanie kolorem. Przypadek nieraz rozszerza możliwości działania twórczego. Przypadek taki spowodowała sugestia powtórzenia moich obrazów w serigrafii. W nudnej powtórcie ‘formy przeżytej’ ciekawym elementem stała się nowa faktura powierzchni obrazu, nadając inny wyraz znanemu już kształtowi. Tak więc na warsztacie znalazła się ponownie grafika, po dwudziestu latach przerwy, a tuż obok leżały białe-czarne fotografie, reprodukcje moich prac akrylowych. Powstało interesujące zderzenie. Różna skala obrazów i powierzchni serigrafii, a także różne faktury form cylindrycznych sprawiają, że otwiera się ogromne pole możliwości: obraz na obrazie, obraz w obrazie, nowe zwielokrotnienie formy”.

Zofia Artymowska



Jak napisała Urszula Czartoryska we wstępie do katalogu łódzkiej wystawy artystki: „Fakt, że artystka chce, żeby jej sztuka komentowała z dala inną sztukę, wydaje mi się najbardziej bezsporny wtedy, kiedy oglądam jej obrazy największe rozmiarami, najbardziej barwne, najbardziej ‘święteczne’ aż do pewnej euforii. Czyni tam aluzję – zwykle z odcieniem ironii – do malarstwa amerykańskiego lat 60., do jego gigantycznych rozmiarów, do ujarzmiających wzrok pasów, deseni, tęcz, rozbłysków, zórz, czyli do tego malarstwa, które nazwano ‘hard edge’ ‘Big Show’, ‘Disneyland’ i które nawiasem mówiąc, odezwało się w naszym kraju strawersowane na przykład w niektórych dekoracjach festiwalu na estradach, czego świadomość Artymowska daje do zrozumienia. Artystka czyni też w niektórych swych obrazach aluzję do kolorystyki malarzy z tego środowiska, a także takich jak James Rosenquist, drwiąc sobie jawnie z kolorystyki jasnej, rozbielonej, rodem z plansz reklamowych, kremów owocowych i lodów. Robi to z taką dyskrecją, że niełatwo to w szczegółach wykazać i mój wywód już słowami tę dyskrekcję burzy, ale przecież mamy tu do czynienia z taką trafnością i nieraz humorem, że nie sposób tę obserwację pominąć.

Ta gra wtajemniczenia odzywa się także i w innych odniesieniach. Na przykład z jawnej satysfakcji wynikłej stąd, że i w pewnych obrazach Fernanda Légera połyskiwały podobne metaliczne formy jakby rur i bloków: gdzie indziej w obrazach artystki pojawia się zielona, bujna, lekko przebielona trawka, o której wiemy przecież, że jest ‘impresjonistyczna’. Gdzie indziej wyczuwamy, że Artymowska chciała na swój sposób oddać hołd twórcom malarstwa konstruktywistycznego. Gra jest tym bardziej czysta, że artystka nie posługuje się gotowymi motywami, ale własną abstrakcyjną kompozycję przetyka jedynie sporadycznie oderwanymi wątkami – czy to koloru, czy wykończenia jakiejś formy geometrycznej, integrując je z całością kompozycji i z historią swego własnego malarstwa. Nie muszę dodawać, że cenię tego rodzaju uczestnictwo świadomości o malarstwie w procesie twórczym i taką właśnie jego dyskretną manifestację. Tę samą powściągliwość i zarazem konsekwencję cenię w obrazach Artymowskiej mających za temat przede wszystkim problem iluzji przestrzennej, czy też problem równowagi i harmonii utrzymanej między cegiełkami złożonych struktur” (Urszula Czartoryska, wstęp do katalogu wystawy indywidualnej „Zofia Artymowska”, Związek Polskich Artystów, Biuro Wystaw Artystycznych w Łodzi, Łódź 1974).

2 α

STEFAN GIEROWSKI

1925–2022

"Obraz CCLIII", 1969–70

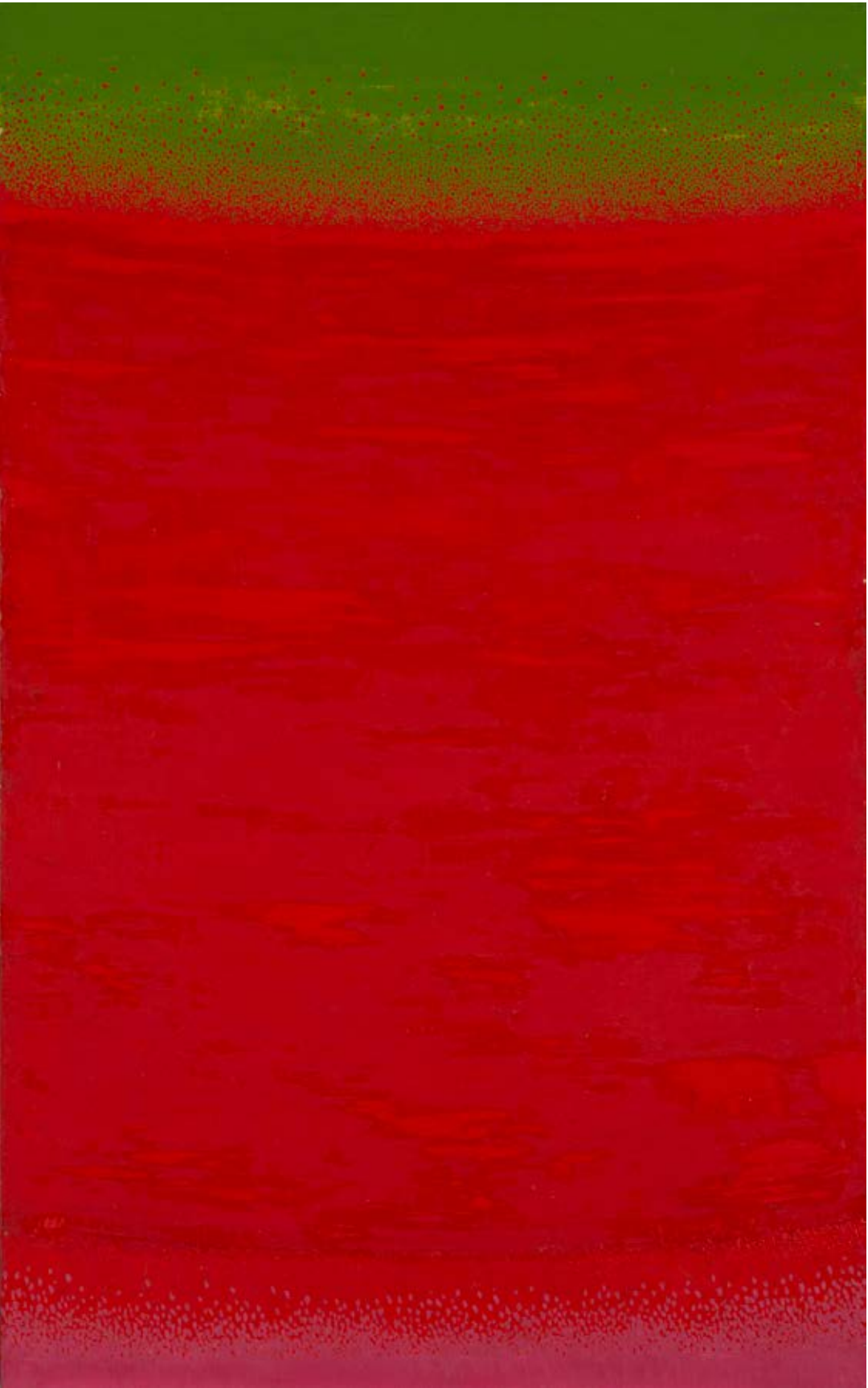
olej/ płótno, 111,5 x 69,5 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Obraz CCLIII S. Gierowski | Warszawa' oraz 'Obraz CCLIII | S. Gierowski'
na odwrociu papierowa nalepka wywozowa na wystawę w Bonn oraz wskazówka montażowa

estymacja:
380 000 – 450 000 PLN
80 000 – 94 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Siemiona
kolekcja prywatna, Warszawa

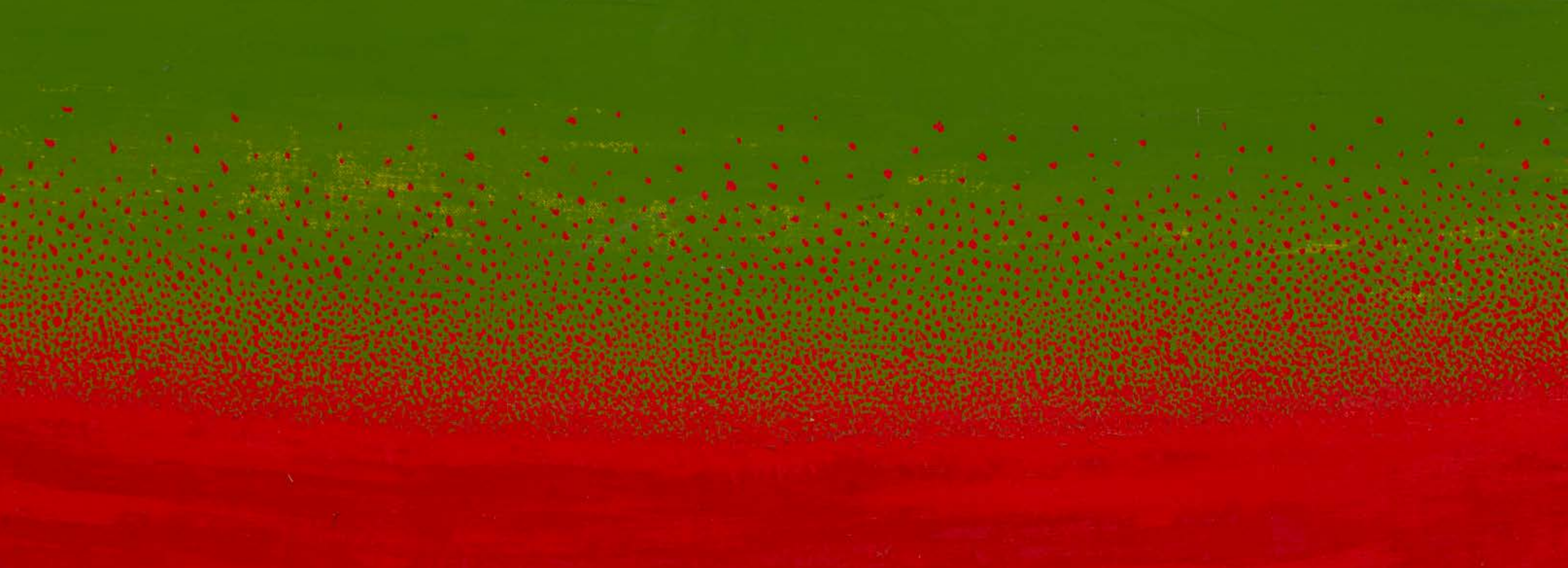
„Gierowski jest w swoim malarstwie wolny od wszystkiego. Żadnego cyrku, żadnych bebe-
chów, żadnych melodramatycznych odniesień, martyrologicznych manifestacji, nic z tych
rzeczy. Sama powaga malarskiego procederu właśnie, pokrywania farbami płótna tak, żeby
było pokryte w sposób nie budzący wątpliwości, a równocześnie zawsze nowy, zaskakują-
cy, nieoczekiwany. A tym samym na jakiś swój sposób przekorny”.

Mieczysław Porębski





Stefan Gierowski podczas wystawy swojego malarstwa z okazji jubileuszu 35-lecia Galerii Zapiecek, Warszawa 15.09.2007,
fot. Andrzej Rybczyński/PAP



Stefan Gierowski należy do grona najwybitniejszych twórców polskiej awangardy powojennej. Od drugiej połowy lat pięćdziesiątych XX wieku nieprzerwanie zgłębiał tajemnice abstrakcji, czyniąc z koloru i światła podstawowy język malarski. Świadomie zrezygnował z narracyjnych tytułów, zastępując je rzymską numeracją. Każdy „Obraz” jest więc czystą wypowiedzią malarską, wolną od literackich odniesień, poddaną rygorowi redukcji i porządkowania.

Gierowski wywodził się z inteligenckiej rodziny, w której sztuka obecna była od pokoleń. Już w młodości – ukształtowanej przez pasję malarską ojca oraz tradycję wujów artystów – nauczył się patrzeć na świat wrażliwie i twórczo. Okres okupacji i udział w konspiracji nadały jego biografii dramatyczny rys, ale też nauczyły dyscypliny i odwagi – cech, które później odnajdziemy w jego malarstwie. Studia w Krakowie, łączące historię sztuki i malarstwo, otworzyły go na nowoczesność, a spotkania z artystami i krytykami – m.in. Władysławem Strzemińskim – umocniły w przekonaniu, że obraz może być polem badań, eksperymentu i odkrycia.

Przełom nastąpił w 1957, gdy artysta rozpoczął cykl numerowanych obrazów i wystawił je w warszawskiej Zachęcie. Krytycy – od Juliana Przybosia po Zbigniewa Herberta – dostrzegli w jego malarstwie nową jakość. Gierowski nigdy nie ograniczył się do jednego nurtu: inspirował się informelem, unizmem i postkonstruktywizmem, jednocześnie konsekwentnie rozwijał własny język. Bywał nazywany kontynuatorem szkoły koloryzmu, choć jego prace wymykały się prostym klasyfikacjom. Były grą barw i faktur, przestrzenią oddziaływań emocjonalnych, czasem – jak w latach osiemdziesiątych – próbą stworzenia wizualnych odpowiedników pojęć, czego przykładem jest monumentalne „Malowanie Dziesięciorga Przykazań”.

Artysta sam mówił, że początek jego myślenia o przestrzeni nastąpił, gdy na jednolity kolor nałożył punkty innego. Powstały dwie przestrzenie – fizyczne i emocjonalne. Zestawienie barw podstawowych tworzyło szczególnie światło, a kontrast między nimi stawał się zarazem zderzeniem dwóch żywiołów. „Każdy kolor jest emocją – mówił – a może nawet żywiołem”. Tę wrażliwość na energię koloru doskonale widać w jednym z jego obrazów, gdzie soczysta czerwień zderza się z intensywną zielenią. Na tej granicy rodzi się napięcie i dramat, ale też siła obrazu, który nie potrzebuje figur ani narracji, aby mówić o życiu.

Ważnym obszarem działalności Gierowskiego była dydaktyka. Jako profesor warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych wykształcił całe pokolenie malarzy – od Jarosława Modzelewskiego po Włodzimierza Pawlaka – przekazując im nie tyle techniki, co sposób myślenia o obrazie jako przestrzeni wolności. Był nauczycielem przyjaznym i otwartym, unikającym dogmatów.

Za swoją twórczość Gierowski został uhonorowany licznymi nagrodami, w tym Nagrodą im. Jana Cybisa, Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski i Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Jego dzieła znajdują się w najważniejszych polskich kolekcjach muzealnych, a także były prezentowane w Paryżu, São Paulo i Nowym Jorku.

Gierowski to artysta, który uczynił kolor bohaterem swojego malarstwa. W jego obrazach czerwień może być pasją i bólem, zieleń – spokojem i chłodem, a ich spotkanie – zderzeniem dwóch światów. Dzięki niemu wiemy, że sztuka abstrakcyjna nie jest ucieczką od rzeczywistości, lecz jej intensywnym doświadczeniem. Każdy jego obraz to próba uchwycenia tego, co nienazwane – światła, przestrzeni, emocji.

3 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

"Relief nr 8", 1974

akryl, relief/płyta, 61 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr.8-1974 | [nieczytelne] | H. Stażewski'

estymacja:

280 000 - 350 000 PLN

59 000 - 73 700 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

„Poszukiwanie samego piękna, choćby najpiękniejszego jest puste, jeśli nie posiada głębszego sensu swojego działania. Jest ono tylko namiastką sztuki. Jest również na manowcach sztuki artysta, który ukazuje miazmaty chaotycznej rzeczywistości. Sztuka istotna jest permutacją widzenia rzeczywistości – widzenia nie tylko wzrokowego”.

Henryk Stażewski



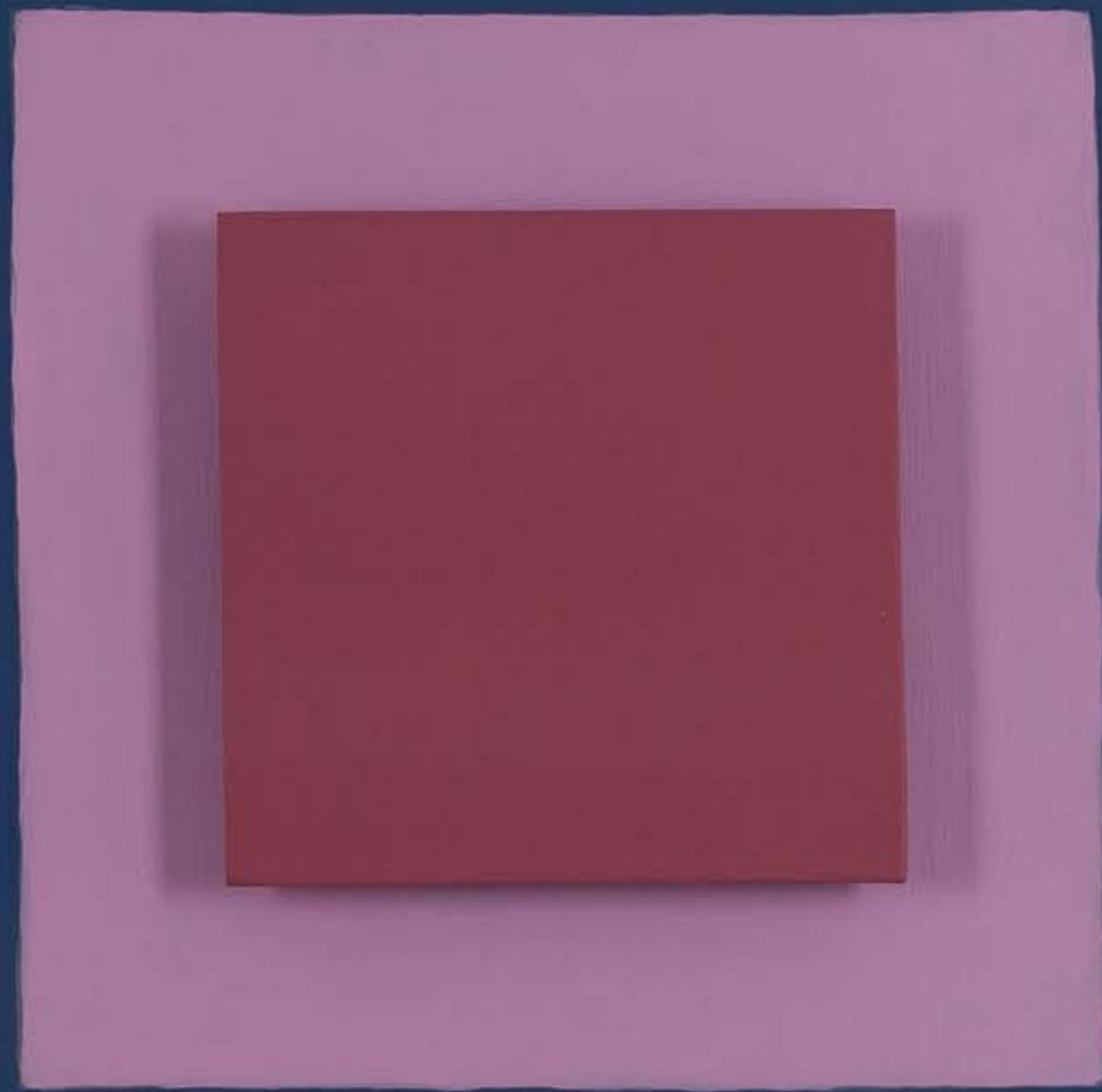
Barwy w reliefach Henryka Stażewskiego są rozłożone według zasad widma rozszczerzonego promienia. Poprzez maksymalne wyeliminowanie kontrastów artysta stosuje w nich stopniowe przejścia i gradacje kolorów. Najbardziej charakterystyczne reliefy składają się z kwadratów umieszczonych obok siebie w poszczególnych rzędach. W przypadku prezentowanego dzieła owe formy geometryczne zostały dodatkowo rozbite w nieregularnych kierunkach, co wzmacnia dynamikę jego kompozycji. Odpowiednio rozmieszczone barwy artysta dobrał według miary liczbowej. Jak sam wspominał w jednym z wywiadów: „Matematyczną ścisłość w doborze kolorów osiągam przez intuicję. W naszym oku jest miara, która daje niezawodne oparcie dla intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych” (Henryk Stażewski w wywiadzie z Wiesławem Borowskim [w:] Henryk Stażewski. Spectra art space masters, Fundacja Rodziny Staraków, Warszawa, 2016, nlb.). Artysta przywracał stosowanym barwom znaczenie psychologiczne i terapeutyczne. Wykorzystywał te właściwości do licznych eksperymentów na granicy sztuki oraz nauki. Wyzwolony z naturalnych struktur kwadratów kolor przenika je, tworząc optyczne transparencje. Płaszczyzna uzyskanych barw jest płaska, mocna, jednorodna, czysta i świecąca. Jego liczne eksperymenty kolorystyczne przyjmowały nieskończenie wiele możliwości oraz wariantów. Za charakterystyczne można tu uznać stopniowanie barw wedle skali spektrum wybranych jego wycinków oraz stopnia jasności, nasycenia i temperatury odcienia. Równoległe z twórczością artystyczną Stażewski od lat 70. był autorem licznych tekstów. Tym samym przyjmował postawę myśliciela i poety, wsłuchującego się w swój umysł i duszę. Wierzył w tzw. oko wewnętrzne i głębie podejmowanej sztuki.

Stażewski w nowych seriach malarskich z lat 70. i 80. podejmował próbę przezwyciężenia reguł kompozycji, a także uchwycenia nieporządku w uporządkowanym układzie. Widoczna jest tu także współzależność konceptualizacji procesu twórczego z sensualizacją jego efektów artystycznych. Jednocześnie postawa Stażewskiego była oparta na dwóch tradycjach filozoficznych: racjonalizmie i absolutyzmie. Tym samym dla artysty sztuka oparta na prawach geometryczno-arytmetycznych dawała nieograniczone możliwości racjonalnego poznania świata. Owe filozoficzne konotacje dostrzegał Andrzej Turowski: „W twórczości Stażewskiego, podobnie jak u Hegla, próba utożsamienia bytu z pojęciem wynikała z nadania myśleniu cech bytu, można powiedzieć ‘ubytowania’ świadomości jako wszechobecnej i pierwotnej formy, raz wcielającej w siebie, raz generującej z siebie świat (...). Modernistyczny logocentryzm, poprzez dominację sensu, konkretyzował rzeczywistość. Oddawał świat we władanie rozumnego i twórczego podmiotu, który w wolnym działaniu sięgał po – zdawałoby się – niemożliwe” (Andrzej Turowski, Stażewski internacjonał [w:] Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2005, s. 29).

Relacje przestrzenne były dla Stażewskiego możliwe do eksploracji jedynie za pomocą ruchu. Idealnym medium okazały się tu właśnie reliefy, które podlegały transformacjom w wyniku zmian w oświetleniu, manewrującym grą światła i cienia. Nakładające się na siebie poszczególne elementy obrazu generowały jego tzw. względny ruch. Naukowa postawa Stażewskiego była jego narzędziem obiektywnego badania rzeczywistości i jednocześnie budulcem do współtworzenia środowiska badawczego. Takim ośrodkiem działań artysty było jego własne mieszkanie – pracownia przy al. Solidarności w Warszawie (wówczas ul. Świerczewskiego), w którym obecnie mieści się Instytut Awangardy.



Henryk Stażewski, Happening plastyka z Wrocławia Jerzego Lajstowicza „Kultura mas”, Polska, luty 1980, fot. Irena Jarosińska/PAP



4 α

JAN TARASIN

1926–2009

"Przedmioty", 1978

olej/ płótno, 81 x 65 cm

sygnowany i datowany l.d.: Jan Tarasin 78'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1978 JAN TARASIN I "PRZEDMIOTY"'

opisany na blejtramie: '81 x 65'

estymacja:

180 000 – 250 000 PLN

37 900 – 52 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

“W swoich zapiskach po wielokroć uzasadnia swoją metodę, polegającą na obserwacji złożoności świata i przekształcaniu tego żywiołu w system znaków. Interesują go formy organiczne i matematyczne zapisy. Jak mówił: ‘matematyka nie jest światem liczb, lecz światem wyobraźni’. (...) Dzięki zdolności widzenia, analizy i syntezy bada, na czym polegają konieczność i przypadek jako mechanizmy samoorganizacji materii. Tyleż wyrazisty, co nie dający się uporządkować rejestr znaków malarskich i graficznych pomaga uchwycić pulsujący rytm żywego organizmu, pokazać stałą przemianę, kondensację i rozpad, uproszczenia i komplikacje. Możliwości formalne są niewyczerpane. Otwarte jest również pole interpretacji. Patrząc na dzieła Tarasina jedni dostrzegą jakieś paranaukowe preparaty, inni eksperymentalne partytury muzyczne, jeszcze inni wizualne poematy, niedające się przetłumaczyć na inny język. Jest to całkowicie zgodne z intencjami artysty, który mówił: ‘Cieszy mnie, że z ograniczonych elementów mogą powstać niezliczone sytuacje. Chodzi o maksymalne zbliżenie się do świata, do jego mechanizmów. (...) Chcemy go poznać, gdyż jesteśmy jego częstką. Odczuwamy dużą satysfakcję, kiedy przekonujemy się, że uprawiając sztukę, mówimy wspólnym językiem z całkiem nieznanym człowiekiem zupełnie innej profesji’”.

Anna Baranowa







Twórczość Jana Tarasina charakteryzuje się niezwykłą różnorodnością. Zainteresowany penetracją świata przedmiotów od początku swojej działalności poszukiwał różnorodnych środków wyrazu do jego opisu. Zaczynał od tradycyjnego malarstwa i grafiki, studiując w pracowni prof. Zbigniewa Pronaszk, a w późniejszych latach sięgnął także po fotografię i eseistykę. Artysta pozostawił po sobie bogatą spuściznę artystyczną, najbardziej rozpoznawalną dzięki jego awangardowym płótnom o charakterystycznym, unikatowym stylu.

Jeszcze jako student zadebiutował na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948. W 1962 wstąpił do Grupy Krakowskiej II, powstałej z inicjatywy studentów Akademii Sztuk Pięknych. Młodzi artyści z kręgów o poglądach lewicowych nigdy nie opracowali wspólnego programu ani nie sformułowali manifestu, który określałby kierunek ich działań. Ich działalność była silnie zakorzeniona w sztuce nowoczesnej – między innymi można odnaleźć częste inspiracje kubizmem, abstrakcją oraz ekspresjonizmem. Niemniej jednak w ich dorobku trudno wskazać elementy spajające czy jednoznaczne cechy formalno-estetyczne, które mogłyby stanowić znak rozpoznawczy całej grupy. Członkowie grupy byli połączeni wspólną pasją i miejscem, które umożliwiało im realizację indywidualnych wizji sztuki nowoczesnej na pełną skalę. To właśnie w tym środowisku kształtowała się unikalna twórczość Tarasina, która konsekwentnie ewoluowała do końca jego kariery.

Charakterystyczne „zapisy przedmiotów” Tarasina – sylwetowe kształty umieszczone na abstrakcyjnym tle barwnej pustki – przywodzą na myśl kaligrafię lub hieroglify. W latach 60. artysta odbył podróż stypendialną do Azji, gdzie zetknął się z kulturą całkowicie odmienną od europejskiej. Spotkanie z inną tradycją artystyczną otworzyło przed nim nowe możliwości. Był to moment przełomowy – Tarasin coraz wyraźniej odczuwał potrzebę poszukiwania form, które mogłyby oddać ontologiczny wymiar rzeczywistości. Stopniowo upraszczał swoje obrazy, eliminował zbędne elementy i koncentrował się na relacjach pomiędzy kształtami. Jego prace zaczęły balansować na granicy znaku i przedmiotu, a stopień umowności poszczególnych elementów oraz energia wynikająca z ich wzajemnych powiązań stawały się głównym środkiem wyrazu. Artysta eksperymentował również z techniką – wzbogacał faktury, wykorzystywał różnorodne materiały i budował kompozycje przypominające kolaże.

Dalszy rozwój sztuki Tarasina podążał ku coraz bardziej abstrakcyjnym formom, kontynuując jednak pogłębienie wcześniej eksplorowanych motywów. Przedmioty stawały się coraz bardziej konturowe – uproszczone i skondensowane, nieraz doprowadzone do foremnych plam barwnych. Zasób jego przedmiotów składał się z różnorodnych elementów, poczynając od liter i piktogramów, po figury kształtowe – kół, kwadratów, kresek i krzyży. Układały się one w system znaków, rozproszony zgodnie z wewnętrzną logiką obrazową. Budując układy z przedmiotów, artysta szukał reguł nimi rządzących, jednocześnie rozbijając je w poszczególne konfiguracje. Poprzez zapisy przedmiotów w postaci konceptualnych konstruktów Jan Tarasin prowadził grę intelektualną z widzem, kreując dzieła nacechowane wielością interpretacji i idei. W ten sposób twórca analizował procesy, dzięki którym natura organizuje i przekształca rzeczywistość. Fascynowała go zależność pomiędzy koniecznością i logiką a elementem przypadku, a także relacje między uniwersalnymi prawami rządzącymi światem a ich nieprzewidywalnymi konsekwencjami. Ruch sprzecznych sił i zmienność, harmonia a dysharmonia, przypadek a nadrzędne prawo determinacji, są ciągle obecnym motywem przewodnim w obrazach artysty.

5 α

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

Informel, 1961

olej/piótno, 85,5 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: '61 Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. KANTOR | V 1961 | Hamburg'

na odwrociu pozostałość naklejki z dedykacją autorską artysty

estymacja:

180 000 – 240 000 PLN

42 300 – 56 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwecja

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Tadeusz Kantor, *Ma création, mon voyage – commentaires intimes*, wstęp Guy Scarpetta, wyd. Plume, Calman-Lévy,

Paryż 1991, s. 73, poz. kat. 77 (il.)



**„JESTEŚMY DOPIERO U PROGU ZROZUMIENIA OGROMNEJ SIŁY
INSPIRUJĄCEJ, JAKĄ ZAWIERA TO SŁOWO. MATERIA - ŻYWIOŁ
I GWAŁTOWNOŚĆ, CIĄGŁOŚĆ I NIEOGRANICZONOŚĆ, GĘSTOŚĆ
I POWOLNOŚĆ, CIEKŁOŚĆ I KAPRYŚNOŚĆ, LEKKOŚĆ I ULOTNOŚĆ.
MATERIA ROZZARZONA, EKSPLODUJĄCA, FLUORYZUJĄCA,
WEZBRANA ŚWIATŁEM, MARTWA I UŚPOKOJONA. ZAKRZE-
PŁOŚĆ, W KTÓREJ ODKRYWAMY WSZYSTKIE ŚLADY ŻYCIA.
BRAK WSZELKIEJ KONSTRUKCJI, JEDYNE KONSYSTENCJA
I STRUKTURA. INNA PRZESTRZEŃ I INNE POJĘCIE RUCHU. JAK
UJĄĆ I ZDOBYĆ MATERIE, KTÓRA JEST SAMYM ŻYCIEM?”.**

TADEUSZ KANTOR, ABSTRAKCJA UMARŁA – NIECH ŻYJE ABSTRAKCJA!, „PLASTYKA”, NR 16, DODATEK DO „ŻYCIA LITERACKIEGO”, NR 50, 1957, S. 6

Po odejściu od obowiązującej doktryny socrealizmu Tadeusz Kantor zyskał kolejny powód, aby ponownie udać się do Paryża. W 1955 roku wziął udział w inscenizacji dramatu Jarosława Iwaszkiewicza, przygotowując do niego scenografię i kostiumy. Z francuskiej stolicy przywiózł inspiracje tasyzmem i malarstwem informel, czerpiąc je bezpośrednio od takich twórców jak Wols, Georges Mathieu, Jean Fautrier, Hans Hartung czy Jackson Pollock. Po powrocie do kraju wspólnie z Nowosielskim, Brzozowskim, Jaremą, Rosensteinem, Skarżyńskim i Sternem zainicjował „Wystawę Dziewięciu”, która zapoczątkowała działalność II Grupy Krakowskiej. Choć na ekspozycji znalazły się również prace powstałe w duchu surrealizmu, największe zainteresowanie wzbudziły obrazy Kantora utrzymane w stylistyce informel.

Artysta widział w nieforemnej, zastygłej materii malarskiej obraz pulsującego życia, który „ukazywał się niemal jak RUCH”. Z biegiem lat jego twórczość zaczęła odchodzić od rygorów tasyzmu – powierzchnie obrazów zyskiwały charakter reliefu. Kantor, choć korzystał sporadycznie z drippingu, częściej posługiwał się zdecydowanym gestem pędzla lub szpachli. Do swoich kompozycji włączał fragmenty spróchniałego drewna czy korzeni, które następnie pokrywał czarnym lakierem lub tworzywami sztucznymi, takimi jak polichlorek winylu.

Proces twórczy w malarstwie informel polegał na wyciskaniu farb olejnych bezpośrednio z tub i rozlewaniu kolorowych lakierów na płasko ułożone płótno. Ostateczna forma obrazu powstawała przy użyciu przypadkowych narzędzi – pędzla, szpachli czy innych przedmiotów. W nowym podejściu dużą rolę odgrywały techniki automatyzmu i kon-

trolowanego przypadku. Kantor podkreślał, że właśnie przypadkowość stała się dla niego fundamentalną metodą pracy – sposobem działania, który funkcjonował „poniżej” racjonalnej oceny zjawisk, a w sztuce otworzył zupełnie nowy rozdział.

Nowy kierunek w malarstwie Kantora został w Polsce przyjęty z entuzjazmem. Krytyk Janusz Bogucki pisał, że krótkie choćby zanurzenie się w informelu działało niczym „oczyszczająca kąpiel”, która uwalniała artystów od skostniałych schematów akademickiej wyobraźni. Informel był więc zarówno odświeżającym doświadczeniem, jak i artystyczną modą tamtych lat. Mieczysław Porębski natomiast podkreślał, że Kantor wnikliwie wyczuwa aktualne tendencje sztuki współczesnej i nie waha się ich podejmować, by następnie przetwarzać je w całości własną, oryginalną kreację.

Kantor ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie w 1939 roku. Uważany jest za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej powojennej awangardy, a przede wszystkim za twórcę eksperymentalnego teatru podziemnego oraz założyciela Cricot 2, który powstał w 1956 roku. W 1945 współtworzył Grupę Plastyków Nowoczesnych. Jego podróż do Paryża w 1955 roku pozwoliła mu zetknąć się z najnowszymi nurtami sztuki światowej. Uprawiał głównie malarstwo abstrakcyjne, zwłaszcza w nurcie informel, ale zajmował się także grafiką, filmem, happeningiem i scenografią. Był pedagogiem – prowadził zajęcia na krakowskiej ASP w latach 1948 i 1968, a także w Hamburgu w 1961 roku. W 1978 otrzymał prestiżową Nagrodę Fundacji im. Goethego w Szwajcarii.



ó α

ROMAN OPAŁKA

1931-2011

Kompozycja abstrakcyjna, 1965

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

estymacja:
120 000 - 200 000 PLN
25 300 - 42 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa





Roman Opalka, „Tau”, z cyklu „Alfabet grecki”, 1965, kolekcja prywatna



Roman Opalka, Z cyklu „Alfabet grecki”, 1964, kolekcja prywatna

„Alfabet grecki” to jeden z najważniejszych cykli w twórczym dorobku Romana Opalki. Prace przynależące do tej serii, choć pozornie minimalistyczne w wyrazie, należą do nurtu malarstwa materii. Artysta wzbogacił w nich swoje fakturowe kompozycje o nowe aspekty egzystencjalne i filozoficzne, które w oryginalny i interesujący sposób uzupełniły program tego kierunku w polskiej sztuce. Cykl obrazów, które Roman Opalka oznaczał literami alfabetu greckiego, technicznie był zbliżony do wcześniejszych serii temper i rysunków tuszem. Stanowił kolejny krok po reliefowych kompozycjach z końca lat 50., w których pojawiały się nieokreślone i niepokojące formy organiczne, czasem o gruzowatej – lub wręcz przeciwnie – jakby wypolerowanej powierzchni. Tworząc „Alfabet grecki”, artysta pokrywał płótno warstwą farby i szeroką szpachlą zgarniał ją, tworząc „listewki” – wypukłości wokół gładkich, prostokątnych pól. Płótna podzielone na poziome pasy stawały się ekranami będącymi nośnikami płaszczyzn farb o bogatej fakturze, rytmicznych podziałach i lekko zmienionych odcieniach barwy. W obrębie występujących obramowań malarskie płaszczyzny równomiernie wchłaniają światło lub nim emanują. Kompozycje „Alfabetu greckiego” wyróżnia szczególnie różnorodność form z podziałami na szersze i węższe frazy, miękkie i twarde, pola o zmiennej wypukłości sugerującymi głębię przestrzenną.

Mimo ascezy środków kompozycje z cyklu „alfabetowego” nie były ubogie. Podziały na frazy szersze i węższe, miękkie i twarde, pola raz wklęsłe, a kiedy indziej wypukłe lub sugerujące głębię przestrzenną – decydowały o różnorodności i swoistym, dyskretnym bogactwie tych obrazów. „Fugi na jedno narzędzie” były nową, szczególną i własną Opalki – formą działań z materią. Klasyczne malarstwo materii, wywiedzione z linii Fautriera, Tapiésa lub Burriego, zwykle przybierało bądź dramatyczny wyraz „śladu katastrofy” lub

niosło skojarzenia z rozdartą tkanką organiczną, bądź wekslowało – wbrew hasłom programowego antyestetyzmu – ku wyrafinowanym efektom dekoracyjnym, albo wreszcie, w Polsce zresztą najczęściej, kreowało wycinek jakiejś powierzchni: rzeczywistej lub imaginowanej.

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

Obrazy te stanowią przedłużenie równoległej serii „Fonematów” z lat 1964– 65. Były to jasne formy wydobyte z przestrzennej czerni, które tworzyły wielowarstwowe konstrukcje przywodzące na myśl potężne płyty spawanych blach, masywy skalne, zbite deski lub arkusze dykty czy wreszcie żagle łodzi odbijające się w wodzie. Podobnie jak w „Fonematach” kształty w cyklu „Alfabet grecki” były podporządkowane geometrii.



7 α

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

"Huncwoty", 1966

olej/piótno, 151 x 119 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'T. BRZozowski | 151 x 119 | "HUNCWOTY" 1966'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

700 000 - 900 000 PLN

147 400 - 189 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Jean-Marie Drot, Paryż

Polswiss Art, 2017

kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

Brzozowski, wystawa indywidualna, Galerie Lambert, Paryż 14.04-9.07.1966

LITERATURA:

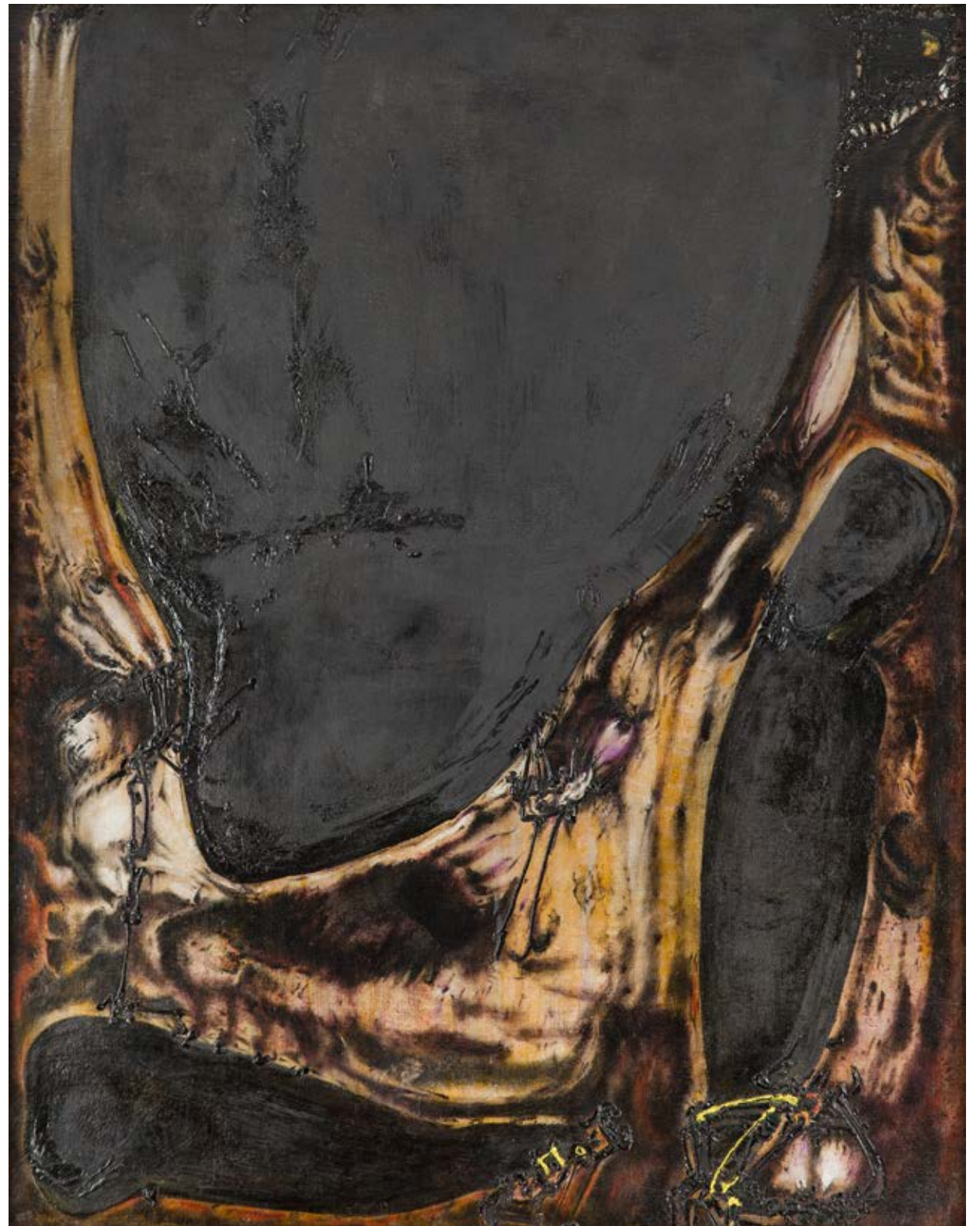
Brzozowski, katalog wystawy, Galerie Lambert, wstęp Edouard Jauer, Paryż 1965, s. nlb.

Jacques Lambert, Cimaises parisiennes, „Combat”, 1966, 27.06.1966

Frederic Megret, En Pologne, les peintres abstraits gagnent maintenant leur vie (Z Tadeuszem Brzozowskim rozmawiał...),

„Figaro Littéraire”, lipiec 1960 Happening pour objets, „Arts”, nr 41, 1966

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, [red.] Anna Żakiewicz, Warszawa 1997, nr kat. 174



Choć obrazy Tadeusza Brzozowskiego były inspirowane w głównej mierze francuskim nadrealizmem, formalnie zbliżały się do malarstwa materii i sztuki informel. Stopniowo tendencja do odrealniania form się pogłębiała. Problemem, który pod koniec lat 50. zaprzętał umysły młodych twórców, był abstrakcyjny ekspresjonizm – informel, taszyzm rozpaliły wyobraźnię Brzozowskiego podobnie jak większości malarzy z krakowskiego środowiska, dla których pojęcia te stały w najdalszej opozycji do realizmu, po doświadczeniu konserwatywnej doktryny socrealistycznej dawały poczucie największej swobody. „Rozszalała się nad Polską taszystowska nawałnica – żywioł malarski pokazywał, co potrafi” – pisał Jerzy Tchórzewski. Końcem lat 50. zeszyły się drogi artystyczne Brzozowskiego, Kobzdeja, Tchórzewskiego, Kantora i wielu innych. Kolejne wystawy polskiego malarstwa w Wenecji i Genewie, udział w Biennale w São Paulo, Biennale Młodych w Paryżu, indywidualne wystawy w Paryżu, kolejno: Kantora, Kobzdeja, Lebensteina, Gierowskiego, Brzozowskiego i Dominika doprowadziły do spektakularnego sukcesu polskiego malarstwa za granicą, który francuska prasa ochrzciła mianem „le miracle polonais”.

Okolo 1960 obrazy Brzozowskiego ostatecznie uległy defiguracji – w sposobie malowania artysta uznał prymat materii i koloru potraktowanego ekspresyjnie. „Uprzedmiotawia sam tylko tytuł obrazu – aluzyjny i groteskowy, mający wszelkie cechy nieobowiązującej i potraktowanej nie całkiem serio umowy” – pisał Mieczysław Porębski. 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”, „Egzer-cyrka”, „Łapiduch”, „Pludry”, „Fraucymer”, „Fatlitki” – żartobliwy charakter archaizujących tytułów jego kompozycji obrazuje stosunek Brzozowskiego do sztuki. Specyficzny język, niezrozumiałe dla laika zwroty, były charakterystyczne dla zaboru austriackiego, gdzie słowa niemieckie łączono z wyrażeniami w języku narodowym. Szczególnie uwidoczniło się to w mowie koszarowej – językiem używanym w armii był niemiecki. Z wymową tego języka było różnie, dlatego często słowa niemieckie były spolszczane i tworzone nowe wyrażenia. I tak niemiecki termin „Hundsfoth”, oznaczający łajdaka, łotra czy tchórza, stał się „huncwotem”.

U progu lat 60. nastąpił rozwój międzynarodowej kariery Brzozowskiego. W 1960 artysta został nominowany do dwóch prestiżowych nagród – Guggenheima i Hallmark. Choć żadnej z nich nie otrzymał, przed artystą otworzyły się nowe perspektywy. Brzozowski dystansował się jednak od zamętu, pozostał w Zakopanem, odrzucając propozycję przeprowadzki do Paryża. Jego stosunek do zachodnich środowisk artystycznych przełomu lat 50. i 60. był ambiwalentny. Z jednej strony był świadom rangi i dynamiki paryskiego i nowojorskiego życia artystycznego. Z drugiej, mimo nadarzającej się możliwości emigracji, nie czynił żadnych starań ku temu. W 1961 równolegle z przygotowaniami do przełomowej dla polskiego środowiska artystycznego zbiorowej wystawy „15 Polish Painters” w nowojorskim MoMA Brzozowski nawiązał dzięki tamtejszemu kuratorowi Peterowi Selzowi kontakt z chicagowską Gres Gallery i K. Kashmir Gallery. Ponieważ malował stosunkowo niewiele, nie zdecydował się na podpisanie kontraktu z żadną z amerykańskich galerii, wymagających stałych 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, Stanisławem Horno-Popławskim i Eugeniuszem Eibischem.

„W MOICH OBRAZACH TYTUŁY SĄ PRZED E WSZYSTKIM IRONIA, TYTUŁY ŚMIESZNE, GROTESKOWE, OSĄDZONE W GALICJI, NIEZROZUMIAŁE, PROWINCJONALNE, A W KAŻDYM RAZIE DLA PRZECIĘTNEGO CZŁOWIEKA RACZEJ ŚMIESZNE. ALE ZAWSZE POWTARZAM AŻ DO ZNUDZENIA, ŻE JEŚLI DZISIAJ KTOŚ CHCE COŚ POWIEDZIEĆ NAPRAWDĘ SERIO, TO PRZEGRYWA. DZISIAJ NIKT NIE WIERZY TEGO TYPU DZIAŁANIOM. TRZEBA JEDNAK ZAWSZE MRUGNAĆ OKIEM ALBO JAKOŚ DAĆ DO ZROZUMIENIA, ŻE TO JEDNAK SĄ WŁAŚCIWIE ŚMICHY- -CHICHY. MOJA FORMACJA TO JEST FORMACJA SURREALISTYCZNA. (...) OTÓŻ, BĘDĄC BLISKO Z SURREALIZMEM, PO PROSTU SIĘ PRYZYWCZAIŁEM, POJAWIŁ SIĘ TAKI NAWYK, ŻE W TYTUŁACH NAĐAWANYCH WEDŁUG NORM, KTÓRE SURREALIZM NARZUCIŁ - TO ŚMIESZNE MÓWIĆ O NORMACH W SURREALIZMIE, ALE CHYBA COŚ TAKIEGO BYŁO - W TYTUŁACH SURREALISTYCZNYCH DZIEŁ ZDERZAŁY SIĘ RÓWNOCZEŚNIE RÓŻNEGO RODZAJU POJĘCIA, PRZEDMIOTY, IDEE, KTÓRE W ŻYCIU CODZIENNYM SĄ RACZEJ ODŁĘGŁE. I STĄD TE TYTUŁY, KTÓRE BYŁY BARDZO DALEKIE OD PRZEDMIOTÓW CZY OD UKŁADÓW PRZEDMIOTÓW, KTÓRE ZRESZTĄ TROSZECZKĘ ŚMIESZNAWE BYŁY CZĘSTO. A POTEM TEN MOMENT GROTESKI... NIE JESTEM TEORETYKIEM. WYMYŚLIŁEM TAKIE PIĘKNE POWIEDZENIE, ŻE JESTEM ZA MĄDRY NA TO, ŻEBY BYĆ MĄDRAŁĄ. BO ZDAJĘ SOBIE SPRAWĘ, ŻE ABY BYĆ MĄDRYM, TO TRZEBA BYĆ MĄDRYM, A CZĘSTO LUDZIE SĄ TYLKO MĄDRAŁAMI, ZWŁASZCZA - NIESTETY - ARTYŚCI W SWOICH WYPOWIEDZIACH, W SWOICH DZIAŁANIACH, BO TO JAKIEŚ TAKIE CZĘSTO GŁUPKOWATE...” ..

TADEUSZ BRZOWOWSKI

8 α

ALFRED LENICA

1899-1977

"Zanurzenie się we śnie", 1969

olej/piótno, 83 x 68 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

na odwrociu nalepka z opisem pracy: 'A. LENICA | WARSZAWA 1969 | "Zanurzenie się we śnie" | 79 x 64'

oraz nalepka Domu Aukcyjnego Agra-Art

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

21 100 - 31 600 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2002

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Alfred Lenica. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Zachęta, red. Helena Szustakowska, Halina Zacharowicz, Warszawa 1974,

poz. kat 612, nlb.



**„CZY ORGANIZUJĄC PRECYZYJNY JEDNOLITY UKŁAD KON-
STRUKCYJNY FORM KOLORU LINII I NAPIĘĆ KIERUNKOWYCH
UZYSKAM MOŻLIWOŚCI JEDNEJ INTERPRETACJI ZAMIAST
WIELOKIERUNKOWEJ CZY POETYCKA WIZJA IRRACJONALIZMU
INSTYNKT EROTYKA METAFORA MAGIA DOSTATECZNIE NARZUCA
PERCEPTOROWI ANALIZĘ STRUKTURY I TREŚCI OBRAZU
CZY OKRĄGŁOŚĆ I OSTRÓŚĆ SIŁA WITALNA NIEKTÓRYCH KOŁO-
RÓW ODRZUCENIE TRADYCYJNYCH INTERPRETACJI ESTETYCZ-
NYCH I ETYCZNYCH AUTOMATYZM PSYCHICZNY MORFOLOGIA
CIEKAWOŚĆ ŚWIĘTOKRADCZYCH PROPOZYCJI KONIECZNE SĄ
DO UKONSTYTUOWANIA OBRAZU CZY SZTUKA JAKO MOTOR
BIOLOGICZNY ŻYCIA JAKO RELIGIA JAKO SPOŁECZNA ORAZ
POLITYCZNA FUNKCJA W WARUNKACH CYWILIZACJI NOWO-
CZESNEJ MA RACJĘ ISTNIENIA NIE WIEM MALUJĘ PONIEWAŻ
CHCIAŁBYM WIEDZIEĆ”.**

ALFRED LENICA

Alfred Lenica to jedna z najważniejszych postaci polskiej awangardy XX wieku. To artysta, który w swojej twórczości przeszedł drogę od skrzypka do malarza, od muzyki do obrazu, od rytmu dźwięków do płataniny barw i gestów. Urodzony w 1899 i wykształcony jako muzyk, nigdy nie porzucił tej pierwszej pasji, choć to malarstwo stało się jego prawdziwym powołaniem. Jak sam wspominał: „Moje przejście od muzyki wypełniającej czas do malowania ciszy w przestrzeni nie było nagłe. Muzyka ułatwiła mi poznanie barwy i dźwięku”. Doświadczenie muzyczne było dla niego bramą do sztuki wizualnej, a jego malarstwo – próbą zapisu tego, co nieuchwytnie i ulotne, jak akord rozbrzmiewający w ciszy.

Wypracowanie indywidualnego stylu zajęło Lenicy wiele lat. Z początku fascynował się kubizmem, ekspresjonizmem i surrealizmem, podejmował eksperymenty z kolażem i plamą barwną, przeszedł też przez epizod socrealizmu, który jednak szybko odrzucił jako gorset kępujący swobodę twórczą. Prawdziwe odkrycie przyszło wraz z taszyzmem i informelem – nurtami, które pozwalały mu działać spontanicznie, ufać przypadkowi i intuicji. Krytycy zauważali, że dopiero wtedy znalazł swoją wolność: wolność od kanonów i reguł, wolność od linearnych narracji, wolność w chwili i geście. Jak mówił sam artysta: „Maluję stany psychiczne, nastroje, w jakich jestem”. Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte to czas pełnej dojrzałości jego stylu. Obrazy powstające wówczas przypominają muzyczne partytury zapisane farbą. Warstwy koloru, odsłaniane i przecierane, układają się w organiczne formy przypominające materię w ciągłej przemianie. Rytm tych obrazów jest nieprzewidywalny, kłębiący się, pełen dramatycznych kontrastów, jakby artysta przekładał dźwięki na plamy, a ciszę na przenikające się przestrzenie światła i mroku.

Poetyckość malarstwa Lenicy polega na tym, że nie oferuje ono gotowych odpowiedzi ani figuratywnych scen. Zamiast tego otwiera widza na własne doświadczenia i stany wewnętrzne. Gęste, wirujące formy mogą kojarzyć się zarówno z pejzażem biologicznym, jak i kosmicznym, z naturą bądź z psychiką – obraz nie narzuca jednego odczytania, ale zaprasza do wędrówki po przestrzeni półsnu. Widać tu związek z filozofią biomorfizmu: świat na płótnie jest żywą materią, pulsującą energią, wiecznie przekształcającą się formą.

Obraz z 1969, powstały w ostatnim dziesięcioleciu życia artysty, pokazuje, że jego sztuka była czymś więcej niż eksperymentem formalnym. Była rodzajem osobistego notatnika, zapisem przeżyć i emocji zawierających dodatkowe treści. Nieprzypadkowo Lenica nadawał swoim obrazom sugestywne tytuły – „Dno”, „Z dna wojny”, „Pod wodą” czy „Fobia” – które wskazują na ich metaforyczną wymowę. „Zanurzenie się we śnie” wpisuje się w ten nurt. Mówi o ucieczce od racjonalnego porządku świata, o otwarciu się na to, co irracjonalne i nieopisane. To wejście w przestrzeń poza czasem, w której logika ustępuje miejsca intuicji, a rzeczywistość rozpływa się w gęstwinie barw. Obraz staje się metaforą pogrążenia w sobie, wejścia w rejony emocji, które – jak muzyka – są nieprzekładalne na język pojęć.

Alfred Lenica, balansując między muzyką a malarstwem, między kontrolą a przypadkiem, między światłem a cieniem, stworzył własny, rozpoznawalny język artystyczny. Jego obrazy są jak symfonie snu i czuwania, improwizacje na temat życia i przemijania. W prezentowanym obrazie odnajdujemy esencję tego języka – poetycką abstrakcję, która nieustannie drga, zaprasza widza do zanurzenia się w niej niczym w dźwiękach, które nigdy nie milkną całkowicie.

9 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Zagajnik I", 1976

olej/piótno, 197 x 147 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "Zagajnik I 1976 r. olej | 197 cm x 147 cm'

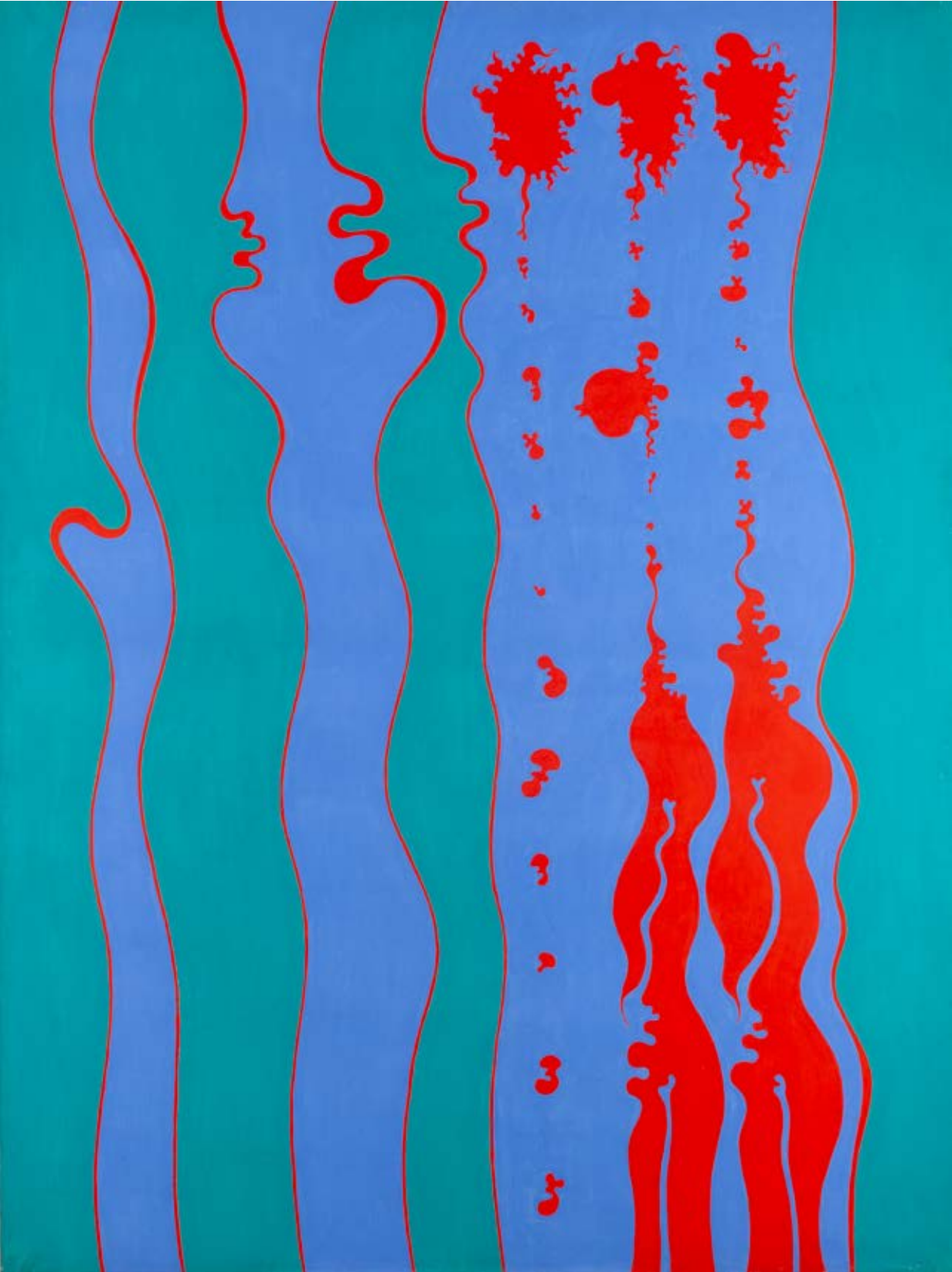
estymacja:
250 000 – 350 000 PLN
52 700 – 73 700 EUR

WYSTAWIANY:
VI Festiwal Sztuk Pięknych. Hommage Xaweremu Dunikowskiemu w setną rocznicę urodzin, Galeria Zachęta, Warszawa, 3-19.09.1976
„Jan Dobkowski. Moje lata 60. i 70.”, Galeria Art NEW Media, Warszawa, 3-31.12.2004

LITERATURA:
VI Festiwal Sztuk Pięknych. Hommage Xaweremu Dunikowskiemu w setną rocznicę urodzin, katalog wystawy, Galeria Zachęta, red. Jerzy Domagała i in., Warszawa 1976, poz. kat. 6, s. 22 (spis), 23 (il.)
VI Festiwal Sztuk Pięknych. Hommage Xaweremu Dunikowskiemu w setną rocznicę urodzin. Aneks, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 1976, poz. kat. 1, s. 15
Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, katalog wystawy, Galeria Zachęta, red. Wiesława Bąblewska-Rolke, Warszawa 1978, poz. kat. 137, nlb.

„Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągłe przekształcanie się przyrody. Człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba, wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam uczucie, że istniejemy. Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka. Człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnąłem ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że jest ona dobra”.

Jan Dobkowski







Jan Dobkowski już na studiach wypracował osobny, wyrazisty język plastyczny. W odróżnieniu od wielu zbuntowanych twórców tamtego pokolenia jego styl nie był efektem kwestionowania akademickich wzorców, lecz przejawem wewnętrznej konieczności i konsekwentnej postawy twórczej. Dobkowski nie poszukiwał długo własnego idiomu – ten kształtował się w sposób zadziwiająco spójny i niemal organiczny, jakby od początku był mu dany. Już wczesne jego prace przejawiały skłonność do dekoracyjności, horror vacui i organicznego powiązania ludzkiej figury z naturą – cechy te z czasem stały się fundamentem jego dalszej twórczości.

Prawdziwym przełomem w jego karierze okazały się obrazy czerwono-zielone, tworzone od drugiej połowy lat 60. do roku 1972. Oparte na maksymalnym kontraście barw dopełniających, charakteryzowały się niezwykłą intensywnością i wibracją optyczną, prowadzącą niekiedy do efektów zbliżonych do op-artu. Sylwetki ludzkie, erotyczne aluzje, motywy płodności i przemiany biologicznej zostały tu uproszczone do płaskich plam i konturowych form, które stapiały się ze sobą, multiplikowały i nakładały. Czerwień i zieleń, wchodząc w rytmiczny dialog, tworzyły metaforę panbiologicznej jedności życia – cyklu narodzin, rozwoju i śmierci. Erotyzm, cielesność i duchowość przenikały się, ukazując świat jako dynamiczny proces przemian. Ten cykl zapewnił artyście trwałe miejsce w historii sztuki, a także przyniósł mu międzynarodowe uznanie.

Po 1972 twórczość Dobkowskiego zaczęła stopniowo ewoluować. Choć nadal widoczny był charakterystyczny kontur i organiczna giętkość linii, artysta otworzył się na nową paletę barwną: obok czerwieni i zieleni pojawiły się błękity, fiolety, czerni, a z czasem także metaliczne farby, które wzbogaciły malarstwo o dodatkowy wymiar świetlny. Zmianie uległy również tematy – coraz częściej pojawiały się motywy kosmiczne, pejzażowe, metaforyczne, a sama figura ludzka zaczęła ulegać rozproszeniu, stapiając się z otaczającą strukturą. Dobkowski zaczął traktować obraz jako pole, w którym natura i człowiek przenikają się i tworzą organiczną jedność.

Obraz „Zagajnik I” z 1976 jest doskonałym przykładem tej ewolucji. Artysta do swojego klasycznego zestawienia czerwieni i zieleni wprowadził dodatkową tonację błękitu. Kompozycję budują falujące linie oraz biologiczne formy, które zarazem są i nie są figurą ludzką – mogą być odczytywane także jako pnie drzew czy wijące się konstelacje energii. Wśród nich pojawiają się autonomiczne czerwone plamy, balansujące na granicy biologiczności i abstrakcji. Co istotne, zastosowane tu pionowe podziały można odczytywać jako zapowiedź późniejszych abstrakcyjnych realizacji Dobkowskiego, opartych wyłącznie na organicznych układach linii. „Zagajnik” – jako tytuł – odsyła do świata natury, ale w interpretacji Dobkowskiego nie jest on realistycznym pejzażem, lecz metaforycznym obrazem biologicznego i duchowego continuum. Zagajnik staje się tu przestrzenią intensywnego życia i energii, w której człowiek i natura tworzą jedną strukturę, podporządkowaną nadrzędnej idei panteistycznej jedności istnienia. Lata 70. w twórczości Dobkowskiego to czas stopniowego odchodzenia od figuratwności na rzecz abstrakcyjnych struktur, które jednak zachowują organiczny charakter i poetycką dynamikę. W rysunkach i obrazach pojawiają się formy przywodzące na myśl pejzaż, kosmos, mikroskopowe struktury biologiczne – a wszystkie one pozostają częścią tej samej wizji: afirmacji życia, ukazywania przemijalności i odradzania się istnienia. „Zagajnik I” z 1976 roku jest dziełem emblematycznym dla tej fazy. Łączy rozpoznawalny idiom artysty – mocny kontur, organiczne falowanie linii, pulsującą dekoracyjność – z poszerzoną paletą barwną oraz nowym typem refleksji. To obraz, w którym natura i człowiek stapiają się w jedno, w którym sensualność i duchowość współistnieją, a biologiczny rytm przemiany zostaje uchwycony w języku sztuki.



10 α

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922–2020

"9 sierpnia 86", 1986

olej/płótno, 130 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'FIJAŁKOWSKI - 9 Sierpnia 86'
nr inwentarzowy na odwrociu

estymacja:

300 000 – 400 000 PLN

63 200 – 84 300 EUR

OPINIE:

autentyczność prac skonsultowana z Fundacją Stanisława Fijałkowskiego

POCHODZENIE:

Muzeum Narodowe w Szczecinie (depozyt)

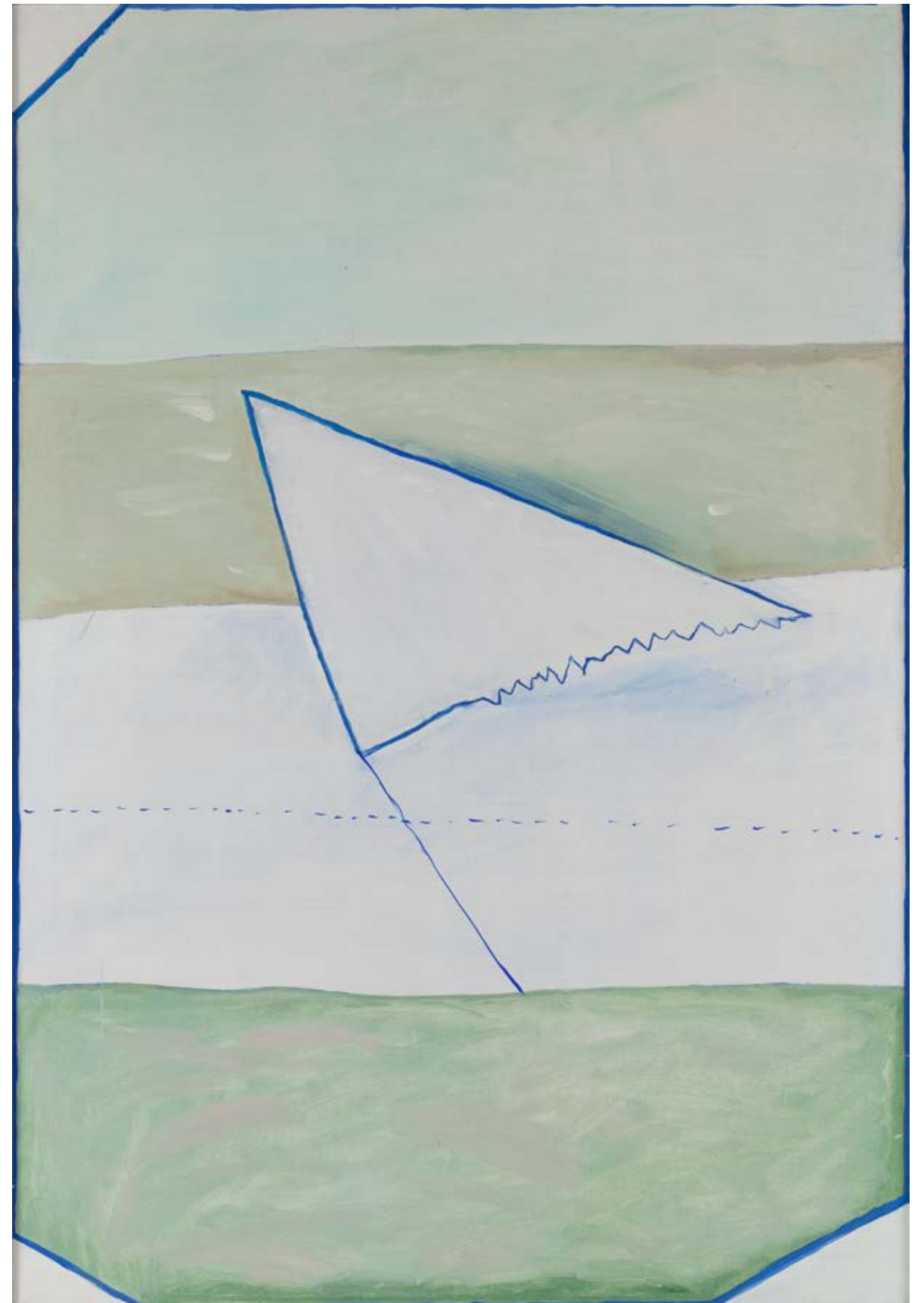
kolekcja prywatna, Szczecin

WYSTAWIANY:

„Stanisław Fijałkowski. Obrazy”, Galeria 86, Łódź, 1988

„Symbole są sposobem uruchamiania w naszej nieświadomości archetypów, czyli treści stanowiących strukturalną tkankę naszego życia duchowego. Symbol – to uświadomiony archetyp. Ale nie jest on jednowarstwowy, posiada także treści nieuświadomione. Pewne archetypy stanowią tkankę nieświadomości indywidualnej, inne są częścią nieświadomości kolektywnej. Wydaje się, że większość form w malarstwie ma naturę symboliczną – samo malowanie jest czynnością symboliczną”.

Stanisław Fijałkowski



W obrazach Stanisława Fijałkowskiego dominują barwy stonowane i chłodne, a oszczędność środków wyrazu skłania do skupienia i kontemplacji. Tendencja ta pogłębiła się od lat 80. XX w., kiedy niektóre obrazy zostały zredukowane do niemal jednolitych powierzchni, tylko nieznacznie zróżnicowanych kolorem. Artysta powiedział:

„Z czasem coraz ważniejsze stawało się dla mnie dążenie do maksymalnego uproszczenia formy. Coraz bardziej zależało mi na tym, aby forma była tak oszczędna, jak tylko to możliwe; aby obraz nie zawierał niczego zbędnego, a jedynie to, co nieodzowne – to, bez czego nie mógłby istnieć, co jest warunkiem jego bytu”. Zdaniem wybitnego artysty, prawdziwą wartością obrazu jest jego odkrywczość. „Im mniej ulegamy banałom, którymi żywi się kultura masowa, im staranniej unikamy rzeczy byle jakich, czyli wulgarnych, im częściej dajemy zaskoczyć się nieoczekiwanym rezultatem, tym szerzej otwieramy drogę naszej własnej duchowości. Prawdziwe jej źródła są nawet przed nami głęboko ukryte i nigdy nie mamy pewności, że nasze wysiłki pozwolą rozproszyć mroki otaczającej nas Tajemnicy, która jest także najgłębszym naszym jestestwem. Nie martwię się więc tym, że zaczynając obraz, prawie nigdy nie wiem, jak go skończyć, ani tym, czy moja praca da jakiegokolwiek rezultat”.

Stanisław Fijałkowski, wykład wygłoszony we wrześniu 2002 roku z okazji otrzymania doktoratu honoris causa Akademii Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego w Łodzi, [w:] katalog wystawy indywidualnej, Atlas Sztuki, Łódź 2010, s. 29–32

„9 sierpnia 86” należy to cyklu „Obrazów datowanych”, prac tytułowanych zgodnie z datą powstania dzieła. Cykl uznawany jest za formatywny dla „Autostrad”, które obok „Studiów Talmudycznych” należą do najbardziej rozpoznawalnych serii obrazów Fijałkowskiego. „Obrazy datowane” tworzone na przestrzeni lat służyć mogą za malarski dziennik, dzięki któremu zaobserwować można rozwój stylu i charakterystycznego uabstrakcyjniania przedmiotu, który Fijałkowski doprowadził w swoim malarstwie do maestrii.

Bardzo intrygującym, choć w dyskusjach nieco czasami pomijanym zjawiskiem w dorobku Fijałkowskiego jest pojęcie granicy, które artysta eksploruje niemal we wszystkich swoich pracach, czy to tych tworzonych na płótnie, czy tych rysowanych lub odbijanych na papierze. Granica między tym, co na obrazie i tym, co poza nim, stanowi przejaw mistycyzmu czy wręcz nawet transcendentalnej autokreacyjności, które Fijałkowski sygnalizuje widzowi poprzez wyraźne wyznaczenie „marginesu” swoich kompozycji. Znaczna grupa prac autorstwa Fijałkowskiego, jak prezentowany obraz „9 sierpnia 1983”, ma bardzo charakterystyczną obwódkę, ramę własną kompozycji, która dla wielu stanowi intelektualne nie lada wyzwanie. I chociaż obraz zawsze można włożyć w drewnianą ramę, to dla Fijałkowskiego nie byłaby ona już częścią samego obrazu, a jedynie stanowiłaby dekoracyjny zbytek lub ingerencję ramiarza w jego dzieło. Dla Fijałkowskiego swoista wewnętrzna rama może przywodzić na myśl to, co zostaje nazwane parergonem w dziełach Immanuela Kanta. Dla architektury może to być kolumna, dla malarstwa rama czy passe-partout. Krytykuje on formy „marginalne” i dekoracyjne, które, mając być dodatkiem, dominują, nie dodając nowych znaczeń, a utrudniając odbiór dzieła.



11 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Morze czerwone", 2008

olej/piótno, 100 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 2008 | OL. PŁ. 100 x 100 | MORZE CZERWONE'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

14 800 – 19 000 EUR

WYSTAWIANY:

Tadeusz Dominik „Za oknem jest ogród...”, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego, Warszawa, 28.11.2008–18.01.2009

Tadeusz Dominik. Malarstwo, Galeria Sztuki Wirydarz, Lublin, marzec–kwiecień 2009

LITERATURA:

Tadeusz Dominik. Za oknem jest ogród..., katalog wystawy, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, red. Anna Kiełczewska, Warszawa 2008, poz. kat. 229, s. 182, 251 (il.)

Tadeusz Dominik. Malarstwo, katalog wystawy, Wirydarz Galeria Sztuki, Lublin 2009, nlb. (il.)

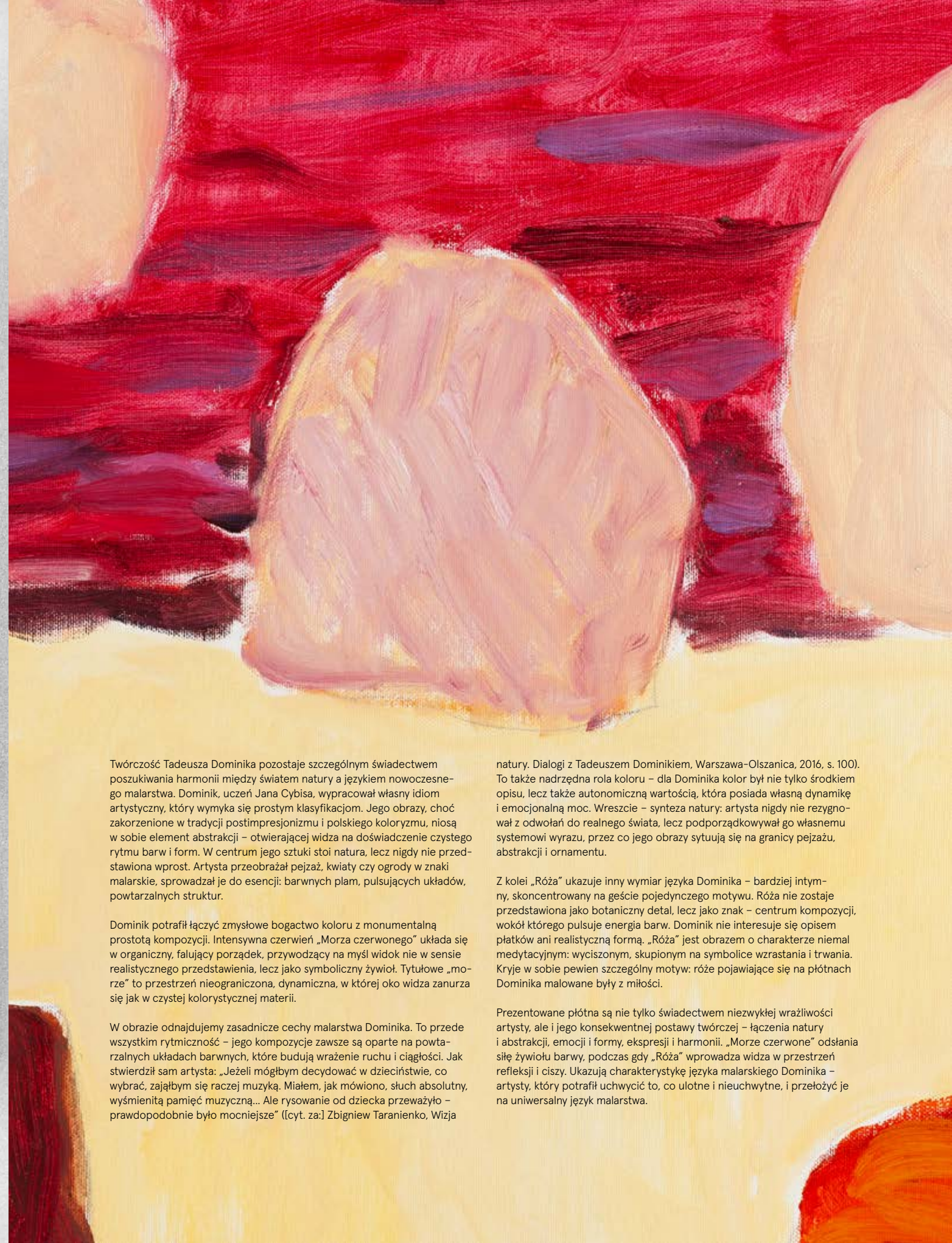
„Czy abstrakcjonista zatem? Jeszcze raz okazuje się, że podział na abstrakcjonistów i nie abstrakcjonistów niczego nie określa, a wrażliwości, zachłannego stosunku do natury, błyskawicznej obserwacji mogliby się uczyć u Dominika tzw. Realisci pracowicie obrysowujący przedmioty i zakładający je martwym jak cerata kolorem”.

Zbigniew Herbert





Tadeusz Dominik, fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty



Twórczość Tadeusza Dominika pozostaje szczególnym świadectwem poszukiwania harmonii między światem natury a językiem nowoczesnego malarstwa. Dominik, uczeń Jana Cybisa, wypracował własny idiom artystyczny, który wymyka się prostym klasyfikacjom. Jego obrazy, choć zakorzenione w tradycji postimpresjonizmu i polskiego koloryzmu, niosą w sobie element abstrakcji – otwierającej widza na doświadczenie czystego rytmu barw i form. W centrum jego sztuki stoi natura, lecz nigdy nie przedstawiona wprost. Artysta przeobrażał pejzaż, kwiaty czy ogrody w znaki malarskie, sprowadzał je do esencji: barwnych plam, pulsujących układów, powtarzalnych struktur.

Dominik potrafił łączyć zmysłowe bogactwo koloru z monumentalną prostotą kompozycji. Intensywna czerwień „Morza czerwonego” układa się w organiczny, falujący porządek, przywodzący na myśl widok nie w sensie realistycznego przedstawienia, lecz jako symboliczny żywioł. Tytułowe „morze” to przestrzeń nieograniczona, dynamiczna, w której oko widza zanurza się jak w czystej kolorystycznej materii.

W obrazie odnajdujemy zasadnicze cechy malarstwa Dominika. To przede wszystkim rytmiczność – jego kompozycje zawsze są oparte na powtarzalnych układach barwnych, które budują wrażenie ruchu i ciągłości. Jak stwierdził sam artysta: „Jeżeli mógłbym decydować w dzieciństwie, co wybrać, zająłbym się raczej muzyką. Miałem, jak mówiono, słuch absolutny, wyśmienitą pamięć muzyczną... Ale rysowanie od dziecka przeważało – prawdopodobnie było mocniejsze” ([cyt. za:] Zbigniew Taranienko, Wizja

natury. Dialogi z Tadeuszem Dominikiem, Warszawa–Olszanica, 2016, s. 100). To także nadrzędna rola koloru – dla Dominika kolor był nie tylko środkiem opisu, lecz także autonomiczną wartością, która posiada własną dynamikę i emocjonalną moc. Wreszcie – synteza natury: artysta nigdy nie rezygnował z odwołań do realnego świata, lecz podporządkowywał go własnemu systemowi wyrazu, przez co jego obrazy sytuują się na granicy pejzażu, abstrakcji i ornamentu.

Z kolei „Róża” ukazuje inny wymiar języka Dominika – bardziej intymny, skoncentrowany na geście pojedynczego motywu. Róża nie zostaje przedstawiona jako botaniczny detal, lecz jako znak – centrum kompozycji, wokół którego pulsuje energia barw. Dominik nie interesuje się opisem płatków ani realistyczną formą. „Róża” jest obrazem o charakterze niemal medytacyjnym: wyciszonym, skupionym na symbolice wzrastania i trwania. Kryje w sobie pewien szczególny motyw: różę pojawiającą się na płótnach Dominika malowane były z miłości.

Prezentowane płótna są nie tylko świadectwem niezwyklej wrażliwości artysty, ale i jego konsekwentnej postawy twórczej – łączenia natury i abstrakcji, emocji i formy, ekspresji i harmonii. „Morze czerwone” odsłania siłę żywiołu barwy, podczas gdy „Róża” wprowadza widza w przestrzeń refleksji i ciszy. Ukazują charakterystykę języka malarskiego Dominika – artysty, który potrafił uchwycić to, co ulotne i nieuchwytnie, i przełożyć je na uniwersalny język malarstwa.

12 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Róża", 2013

olej/ płótno, 100 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 2013 | OL. PŁ. 100 x 100 | RÓŻA'
na blejtramie stemple Galerii Wirydarz

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 600 – 14 800 EUR

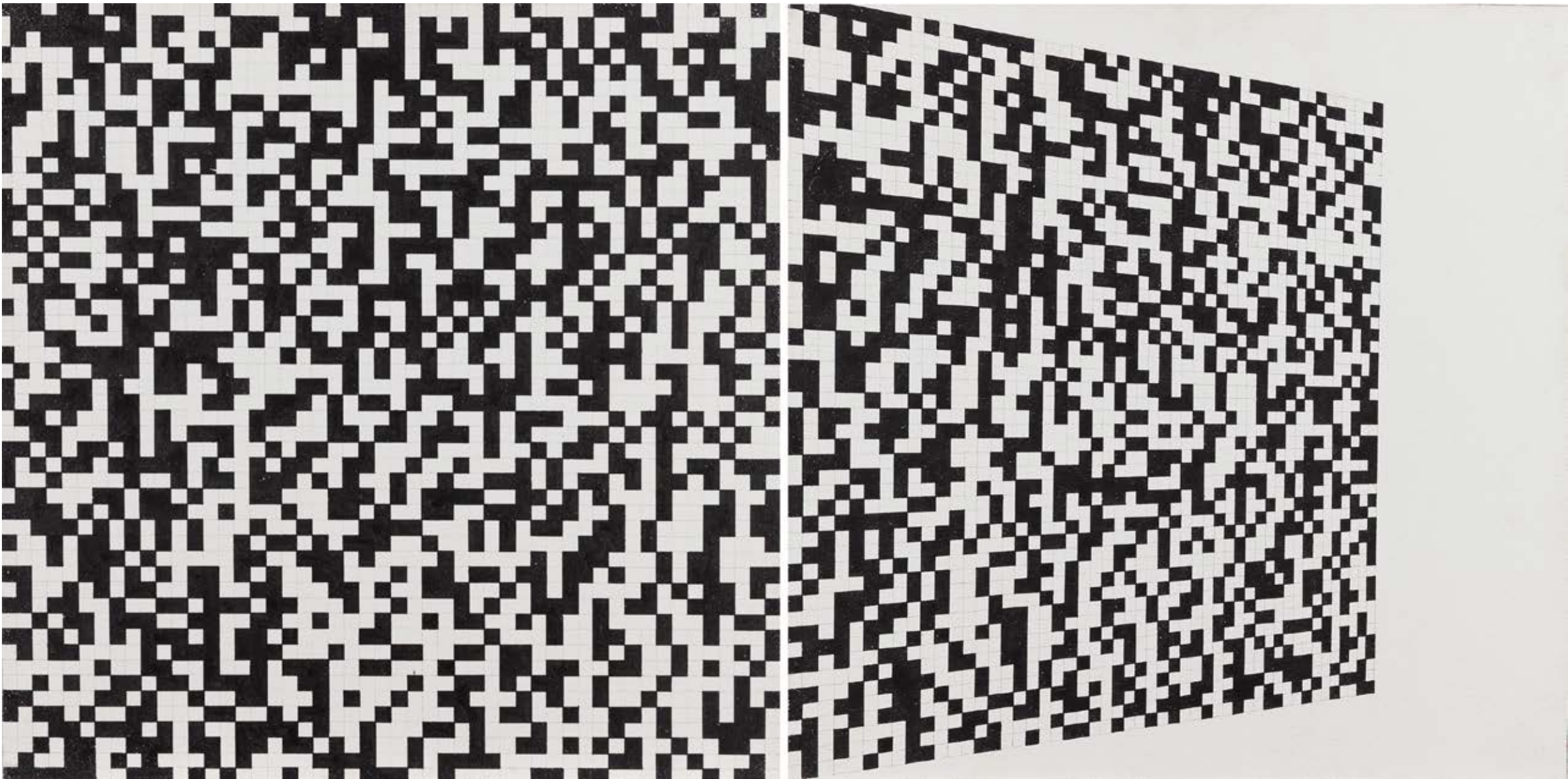
WYSTAWIANY:

Tadeusz Dominik. Ostatnie obrazy, Miejska Galeria Sztuki MM, Chorzów, 8–29.05.2017

LITERATURA:

Tadeusz Dominik. Ostatnie obrazy, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki MM, red. Aleksandra Rej, Chorzów 2017, s. 43 (il.)





13 α

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Reality and Utopia" – dyptyk, 1987

akryl, ołówek/płyta, 50 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu pierwszej części: 'reality | reality utopia | winiarski '87' oraz drugiej części: 'utopia |

reality utopia | winiarski '87'

na odwrociu nalepki Domu Aukcyjnego Sotheby's

estymacja:

130 000 – 180 000 PLN

27 400 – 37 900 EUR

POCHODZENIE:

aukcja Warszawa, 1999

kolekcja Anne i Bill Frej

Sotheby's, Londyn 2021

kolekcja prywatna, Polska

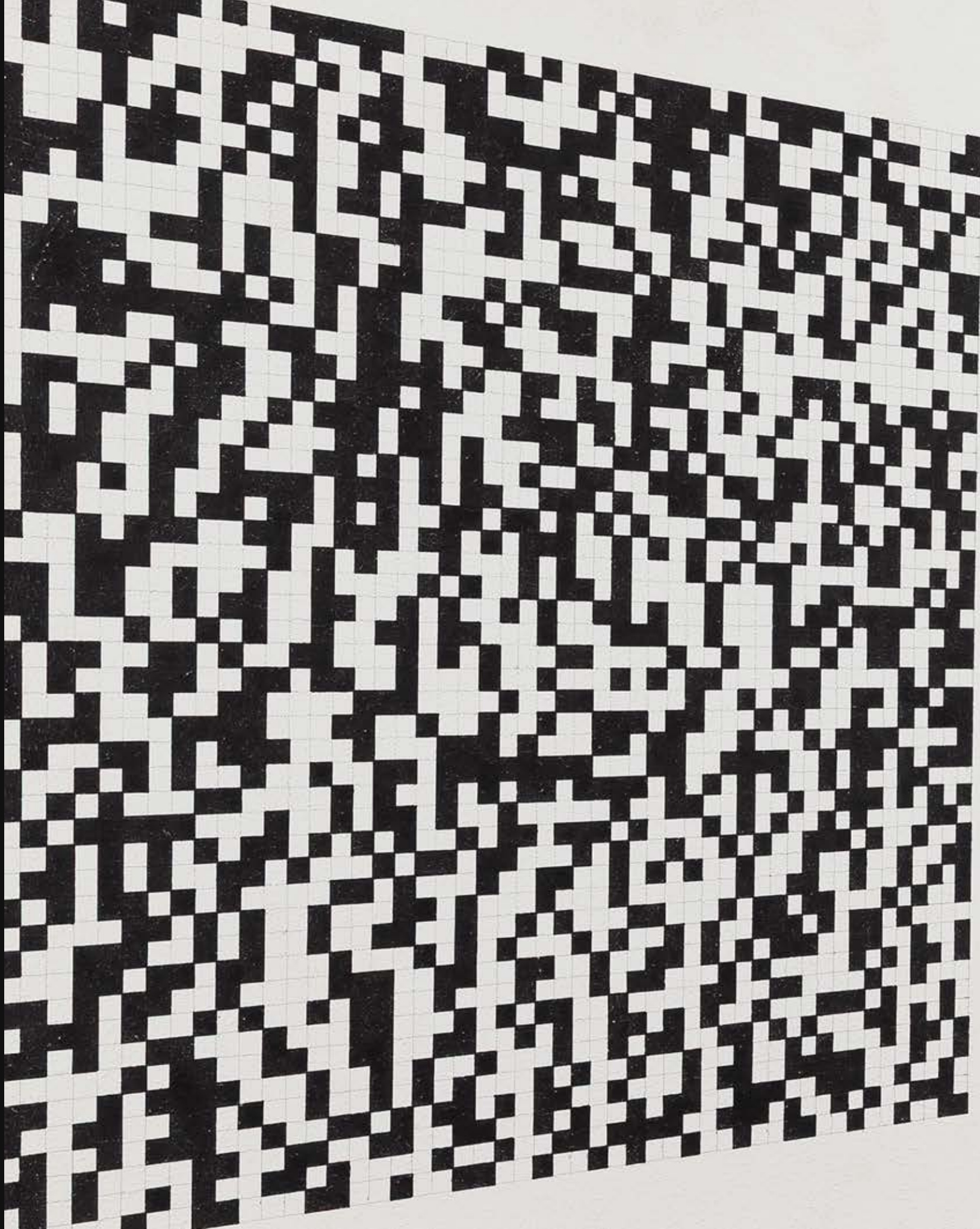
„Jest niewątpliwie wiele odmian każdego z kolorów, ale biel i czerni to jedyna para kolorów, które zestawione razem, a nie traktowane oddzielnie, pozwalają nam zapomnieć o specyfice każdego z nich z osobna. Jeśli mówimy ‘żółć’ i ‘czerwień’, to natychmiast należy zapytać, który z licznych żółtych i który z licznych czerwonych kolorów mamy na myśli. Jeśli mówimy ‘biel’ i ‘czerni’, to nie potrzeba już zadawać dalszych pytań. Biel i czerni to ‘tak’ i ‘nie’ w logice, to 0 i 1 w binarnym systemie liczenia, to dobro i zło w filozofii, to tysiące dalszych skojarzeń i znaczeń odnoszących się do podstawowych praw natury i ludzkiej egzystencji”.

Ryszard Winiarski

Ryszard Winiarski do świata sztuki wprowadził szczególne podejście do badania indeterminizmu oraz dualizmu. Nieusatsfakcjonowany możliwościami w swobodzie rozwoju, jakie dawały mu studia na Politechnice warszawskiej, przeniósł się do Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1966 obronił dyplom pracą zatytułowaną „Zdarzenie-informacja-obraz”. Świeżo po studiach, skupiał się w szczególności na oczyszczaniu przekazu tak, aby tworzone przez niego obiekty nazywane „Próbami wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych” w sposób bezpośredni przedstawiały stojące za ich kreowaniem reguły. W tym celu ograniczył swoją paletę barwną do bieli i czerni – kolory te nie mają bowiem odcieni, a ich użycie nie pozostawia wątpliwości interpretacyjnej. Tym sposobem, Winiarski dawał wyraz swoim uproszczeniom i bezpośredniości. Podobnie jak Roman Opałka przekraczał w swoich pracach funkcje i znaczenia tradycyjnie rozumianych dzieł sztuki. Odrzucił estetyzm na rzecz podejścia stricte naukowego. Od efektu dużo istotniejszy był dla niego cały proces powstawania dzieła. Choć uparcie postulował intelektualną czystość swoich prac, Winiarski nie uniknął ich estetycznego odbioru. Geometryczne wzory tworzone z białych i czarnych kwadracików układanych w różnorodnych konfiguracjach, po prostu podobały się osobom, które się z nimi stykały.

Zapytany przez Zbigniewa Taranienko o postrzegany przez Winiarskiego brak różnicy między intelektem a emocjami, artysta odpowiedział: „Na początku mojej drogi twórczej stwierdzenie to było mi bardzo potrzebne. Podobała mi się myśl Bergsona, że między uczuciem, a logicznym myśleniem nie zachodzi istotna sprzeczność, bowiem w każdym procesie myślowym zawarty jest pewien ładunek emocjonalny. I patrząc na własne doświadczenia, sądzę, że największe emocje pojawiają się w sytuacjach, kiedy dokonuje się odkryć myślowych, kiedy przydarza się to, co nazywam iluminacją... Bywa bowiem, że człowiek chodząc po świecie i realizując wyznaczony przez siebie program artystyczny, nieraz dostrzega pewną niewygodę, niefortunność rozwiązań czy nawet obecną w nim pewną niesprawność. Kiedy myśli się żmudnie i intensywnie o tym braku, nagle przychodzi taki moment, w którym myśl trafia na rozwiązanie – i artysta może stworzyć przez kolejne długie lata. Spotkanie z takim momentem wyzwala stan nieprawdopodobnej emocji”. (Rozmowa Zbigniewa Taranienko z Ryszardem Winiarskim przeprowadzona w 1990 [w:] Ryszard Winiarski, katalog wystawy, Galeria Opera, Warszawa 2017).

W rygorystycznym zapisie reguł lub kolejnych rzutów kostką, Winiarski pozwalał sobie na eksperymenty z formą zapisu. W większości tworzył obszary w formie kwadratowych obrazów na płótnie lub reliefów z płyty i drewnianych kostek. Wprowadzał jednak również elementy koloru i szarości, fragmenty szklane, lusterka. Zmieniał format podłoża, czego owocem są wąskie, podłużne gry pionowe, a w najbardziej rozbudowanej formie w pełni zaprojektowane przestrzenie do gry, w których mogą uczestniczyć odbiorcy. Łączył płótna w dyptyki, reliefy w tematyczne serie. Jego „Próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych” rzadko noszą specyficzne tytuły. Przeważnie są to numerowane „Obszary” lub gry o konkretnie opisanym rozkładzie. Przykładem wspomnianej rzadkości jest prezentowany dyptyk o dualistycznym, jak na artystę przystało tytule „Reality and Utopia” z 1987.



14 α

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"19.07.01", 2001

akryl, relief/płyta, 90 x 90 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. NOWACKI | 19.07.01'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

12 700 – 16 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„Podstawową wartością w mojej pracy twórczej jest kolor. Uzupełnia on, wręcz zastępuje światło. W dialogu z odbiorcą tworzy słowa języka nieświadomego, jest źródłem energii. Przyciąga harmonią, to znów budzi lęk, intryguje, wprowadza niepokój. Kolor dla mnie jest miejscem spotkań. Właśnie tutaj rozum i logika natrafiają na tęsknotę. Wyobraźnia wypiera rzeczywistość, nieskończoność zaś szuka swojego początku. Posługując się wyłącznie kolorem, możemy przedstawić słońce, które jest źródłem i symbolem życia. Inne próby opisów – geometryczne czy też matematyczne – są martwe”.

Andrzej Nowacki



15 α

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"See-Through Dark", 1983–84

akryl/ płótno, 130 x 131 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julian Stańczak 83–4 ©'

sygnowany i datowany na blejtramie: 'JULIAN STAŃCZAK "SEE – THROUGH, DARK" 1983–4'

estymacja:

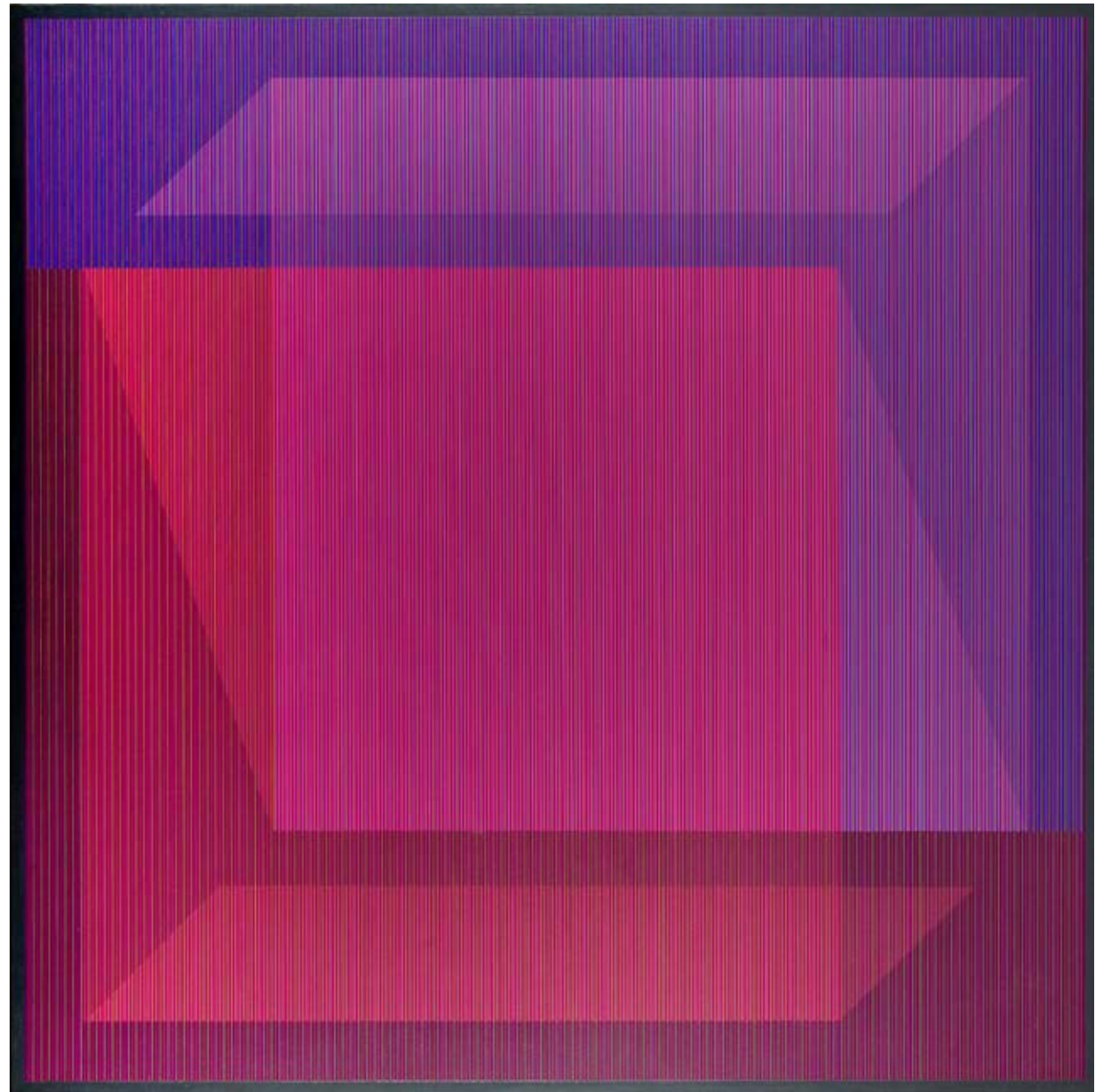
250 000 – 300 000 PLN

52 700 – 63 200 EUR

POCHODZENIE:

Sotheby's, Nowy Jork, 2014

kolekcja prywatna, Polska



Julian Stańczak to artysta, którego twórczość już w połowie lat 60. XX wieku wzbudziła międzynarodowe zainteresowanie i zapewniła mu trwałe miejsce w historii sztuki nowoczesnej. Przełomowym momentem w jego karierze była wystawa zorganizowana w 1964 przez Marthę Jackson, jedną z najważniejszych nowojorskich marszandek. To właśnie w jej galerii zaprezentowano prace młodego twórcy, które w kontekście ówczesnej dominacji malarstwa gestu i ekspresyjnej abstrakcji okazały się prawdziwą sensacją. Dyscyplina formalna, niespotykana precyzja i matematyczny wręcz rygor kompozycji Stańczaka kontrastowały z chaotyczną energią action paintingu, a jednocześnie otwierały zupełnie nowe perspektywy dla sztuki abstrakcyjnej. Sam artysta nie utożsamiał się z nurtem op-artu i wręcz nie znosił takiego nazywania jego sztuki. Dążył do zakodowania emocji poprzez kolor, odnosił się przy tym do szeroko opracowywanych wówczas teorii gestaltystów, której głównym „tłumaczem” na język historii sztuki był Rudolf Arnheim.

Niezwykły charakter jego dzieł zyskiwał dodatkową wymowę w kontekście osobistej historii artysty. Stańczak jako dziecko został ciężko ranny podczas wojny i na trwałe utracił sprawność lewej ręki. Aby rozwijać umiejętności plastyczne, nauczył się posługiwać ręką prawą, co wymagało ogromnej determinacji i lat żmudnych ćwiczeń. Jak sam wielokrotnie podkreślał, ten wysiłek był dla niego największym życiowym wyzwaniem, ale też źródłem cierpliwości i wewnętrznej dyscypliny. Odzwierciedlenie tego życiowego doświadczenia odnajdujemy w precyzyjnej strukturze jego dzieł która jest nie tylko efektem artystycznej wizji, lecz także świadectwem konsekwencji i uporu twórcy.

Malarstwo Stańczaka, nie było wyłącznie eksperymentem formalnym. Jego źródła tkwiły w głębokim namyśle nad naturą świata i relacją człowieka z kosmosem. Artysta wierzył, że rzeczywistość jest uporządkowana i harmonijna, nawet jeśli ludzki umysł nie potrafi jej w pełni pojąć. Owe prawa, niedostępne rozumowi, można jednak odczuwać intuicyjnie, a sztuka staje się jednym z narzędzi ich doświadczania. Geometryczne rytmy, nakładające się linie, pulsujące barwy – wszystkie te elementy tworzą w obrazach Stańczaka złudzenie ruchu i wibracji, które angażują zmysły i prowokują widza do aktywnego odbioru.

W jego kompozycjach często powtarzają się równoległe układy linii, które zdają się migotać i przemieszczać w nieokreślonej przestrzeni. Mimo że każdy element jest precyzyjnie wyrysowany, całość emanuje wrażeniem ulotności i nieuchwytności. Tego rodzaju zabiegi iluzoryczne nie miały jedynie charakteru estetycznego – były także sposobem na uchwycenie dynamiki świata, jego zmienności i nieustannego ruchu. Stańczak traktował kolor jako główny budulec obrazu. To właśnie barwa, a nie kształt, była dla niego najważniejszym środkiem wyrazu. Zestawienia intensywnych tonów wywoływały wrażenie pulsowania, głębi czy świetlistej energii, budując przestrzeń percepcyjną, w której widz zostaje zanurzony.

Dziś Julian Stańczak uznawany jest za jednego z najważniejszych twórców op-artu i jednego z najwybitniejszych polskich artystów działających na emigracji. Jego dorobek przypomina, że sztuka może być nie tylko poszukiwaniem nowych form, ale także świadectwem ludzkiej wytrwałości, pasji i dążenia do harmonii. Obrazy Stańczaka, łączące rygor geometryczny z poetyką barwy, wciąż zachwycają intensywnością i świeżością, potwierdzając, że jego artystyczne odkrycia wykraczają daleko poza ramy swojej epoki.

„STAŃCZAK OD DZIECIŃSTWA MARZYŁ O ZOSTANIU WIOŁONCZELISTĄ. 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 UWIDACZNIĄ 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 KOMPOZYCJĄ. ODBIORCA WCHODZI ZAŚ W REZONANS I TAŃCZY Z KOLOREM W ZALEŻNOŚCI OD INDYWIDUALNEGO RYTMU WŁASNEJ OSOBOWOŚCI”.

MARTA SMOLIŃSKA

16 α

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Kita", 1970

akryl/plótno, 81 x 81 cm

sygnowany p.d.: '-Vasarely-'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '-VASARELY- | 3.702 "KITA" | 81 x 81 | 1970 (73) | Vasarely-'

estymacja:

400 000 – 600 000 PLN

84 300 – 126 400 EUR

POCHODZENIE:

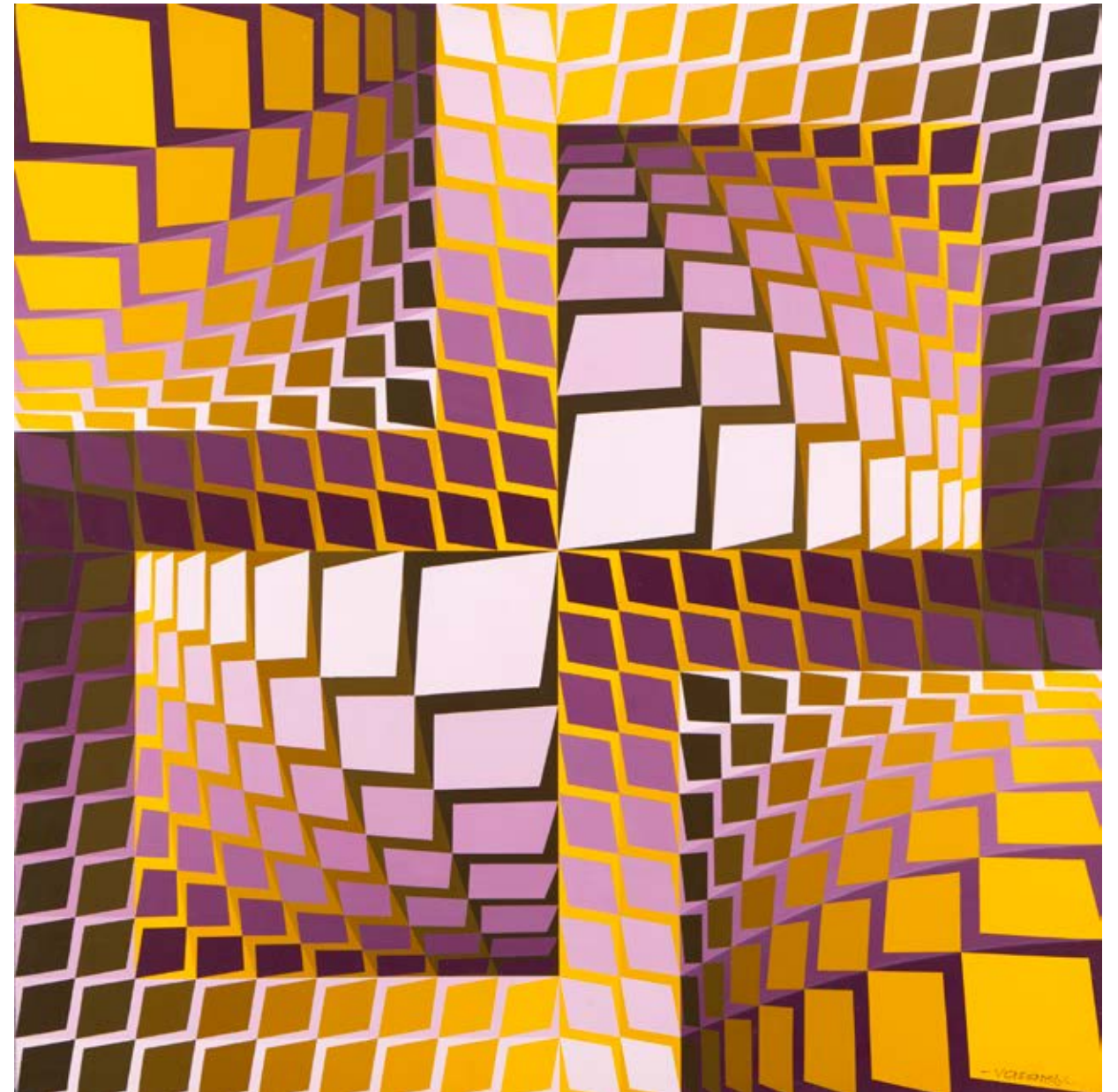
kolekcja prywatna, Europa

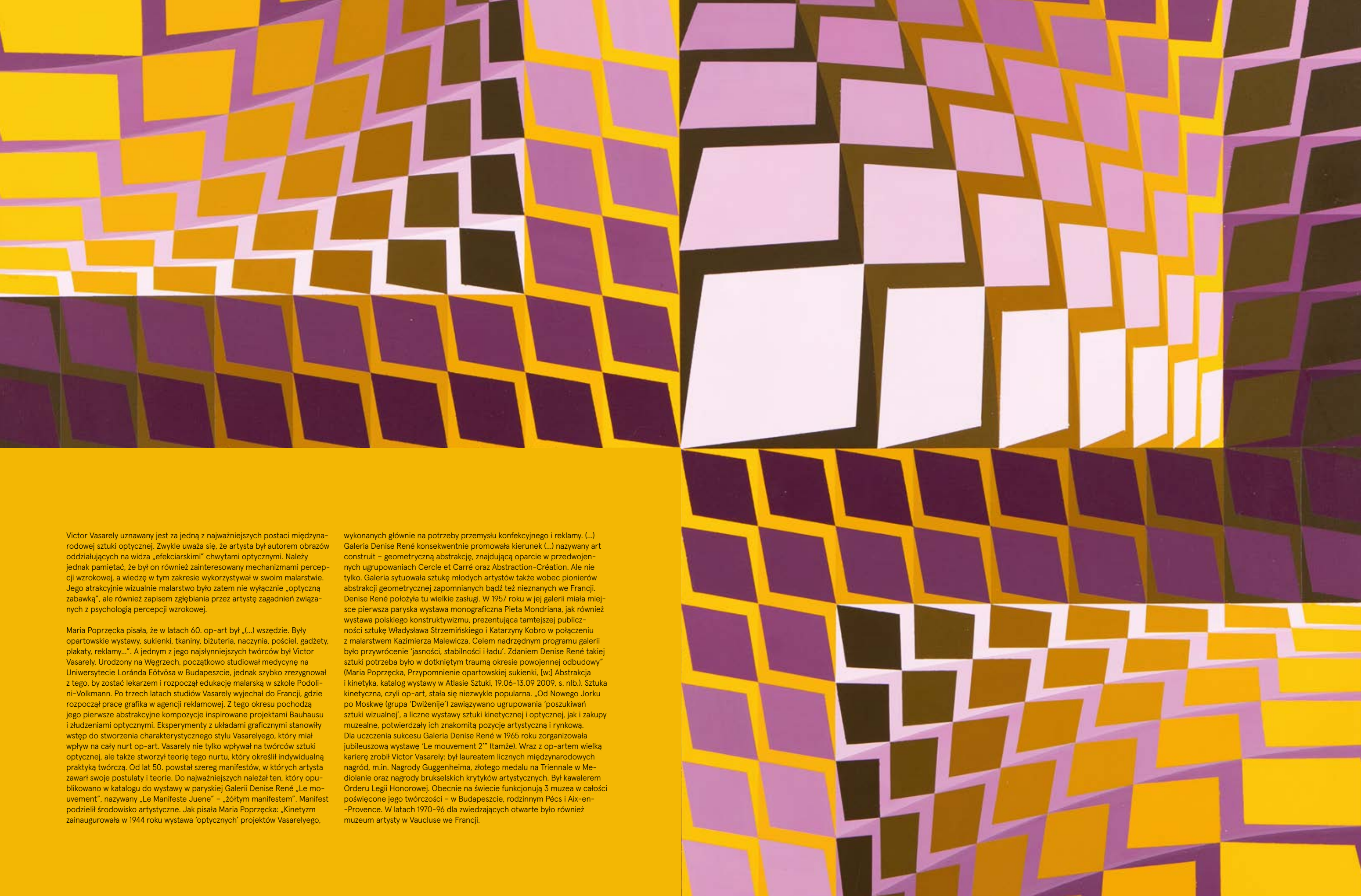
DESA Unicum, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Sztuka musi stać się hojna i całkowicie upowszechniona. Sztuka musi być szczerze współczesna. Od tego momentu, nowe technologie są po to, by niezwłocznie rozpowszechniać sztukę ludziom”.

Victor Vasarely





Victor Vasarely uznawany jest za jedną z najważniejszych postaci międzynarodowej sztuki optycznej. Zwykle uważa się, że artysta był autorem obrazów oddziałujących na widza „efekciarskimi” chwytami optycznymi. Należy jednak pamiętać, że był on również zainteresowany mechanizmami percepcji wzrokowej, a wiedzę w tym zakresie wykorzystywał w swoim malarstwie. Jego atrakcyjnie wizualnie malarstwo było zatem nie wyłącznie „optyczną zabawką”, ale również zapisem zgłębiania przez artystę zagadnień związanych z psychologią percepcji wzrokowej.

Maria Poprzeczka pisała, że w latach 60. op-art był („...”) wszędzie. Były opartowskie wystawy, sukienki, tkaniny, biżuteria, naczynia, pościel, gadżety, plakaty, reklamy...”. A jednym z jego najśłynniejszych twórców był Victor Vasarely. Urodzony na Węgrzech, początkowo studiował medycynę na Uniwersytecie Loránd Eötvösa w Budapeszcie, jednak szybko zrezygnował z tego, by zostać lekarzem i rozpoczął edukację malarską w szkole Podolini-Volkman. Po trzech latach studiów Vasarely wyjechał do Francji, gdzie rozpoczął pracę grafika w agencji reklamowej. Z tego okresu pochodzą jego pierwsze abstrakcyjne kompozycje inspirowane projektami Bauhausu i złudzeniami optycznymi. Eksperymenty z układami graficznymi stanowiły wstęp do stworzenia charakterystycznego stylu Vasarelyego, który miał wpływ na cały nurt op-art. Vasarely nie tylko wpływał na twórców sztuki optycznej, ale także stworzył teorię tego nurtu, który określił indywidualną praktyką twórczą. Od lat 50. powstał szereg manifestów, w których artysta zawarł swoje postulaty i teorie. Do najważniejszych należał ten, który opublikowano w katalogu do wystawy w paryskiej Galerii Denise René „Le mouvement”, nazywany „Le Manifeste Juene” – „żółtym manifestem”. Manifest podzielił środowisko artystyczne. Jak pisała Maria Poprzeczka: „Kinetyzm zainaugurowała w 1944 roku wystawa ‘optycznych’ projektów Vasarelyego,

wykonanych głównie na potrzeby przemysłu konfekcyjnego i reklamy. (...) Galeria Denise René konsekwentnie promowała kierunek (...) nazywany art construit – geometryczną abstrakcją, znajdującą oparcie w przedwojennych ugrupowaniach Cercle et Carré oraz Abstraction-Création. Ale nie tylko. Galeria sytuowała sztukę młodych artystów także wobec pionierów abstrakcji geometrycznej zapomnianych bądź też nieznanych we Francji. Denise René położyła tu wielkie zasługi. W 1957 roku w jej galerii miała miejsce pierwsza paryska wystawa monograficzna Pieta Mondriana, jak również wystawa polskiego konstrukttywizmu, prezentująca tamtejszej publiczności sztukę Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro w połączeniu z malarstwem Kazimierza Malewicza. Celem nadrzędnym programu galerii było przywrócenie ‘jasności, stabilności i ładu’. Zdaniem Denise René takiej sztuki potrzeba było w dotkniętym traumą okresie powojennej odbudowy” (Maria Poprzeczka, Przypomnienie opartowskiej sukienki, [w:] Abstrakcja i kinetyka, katalog wystawy w Atlasie Sztuki, 19.06–13.09 2009, s. nlb.). Sztuka kinetyczna, czyli op-art, stała się niezwykle popularna. „Od Nowego Jorku po Moskwę (grupa ‘Dwiżenije’) zawiązywano ugrupowania ‘poszukiwań sztuki wizualnej’, a liczne wystawy sztuki kinetycznej i optycznej, jak i zakupy muzealne, potwierdzały ich znakomitą pozycję artystyczną i rynkową. Dla uczczenia sukcesu Galeria Denise René w 1965 roku zorganizowała jubileuszową wystawę ‘Le mouvement 2’” (tamże). Wraz z op-artem wielką karierę zrobił Victor Vasarely: był laureatem licznych międzynarodowych nagród, m.in. Nagrody Guggenheima, złotego medalu na Triennale w Mediolanie oraz nagrody brukselskich krytyków artystycznych. Był kawalerem Orderu Legii Honorowej. Obecnie na świecie funkcjonują 3 muzea w całości poświęcone jego twórczości – w Budapeszcie, rodzinnym Pécs i Aix-en-Provence. W latach 1970–96 dla zwiedzających otwarte było również muzeum artysty w Vaucluse we Francji.

17 α

RICHARD ANUSZKIEWICZ
1930-2020

Bez tytułu, 1981

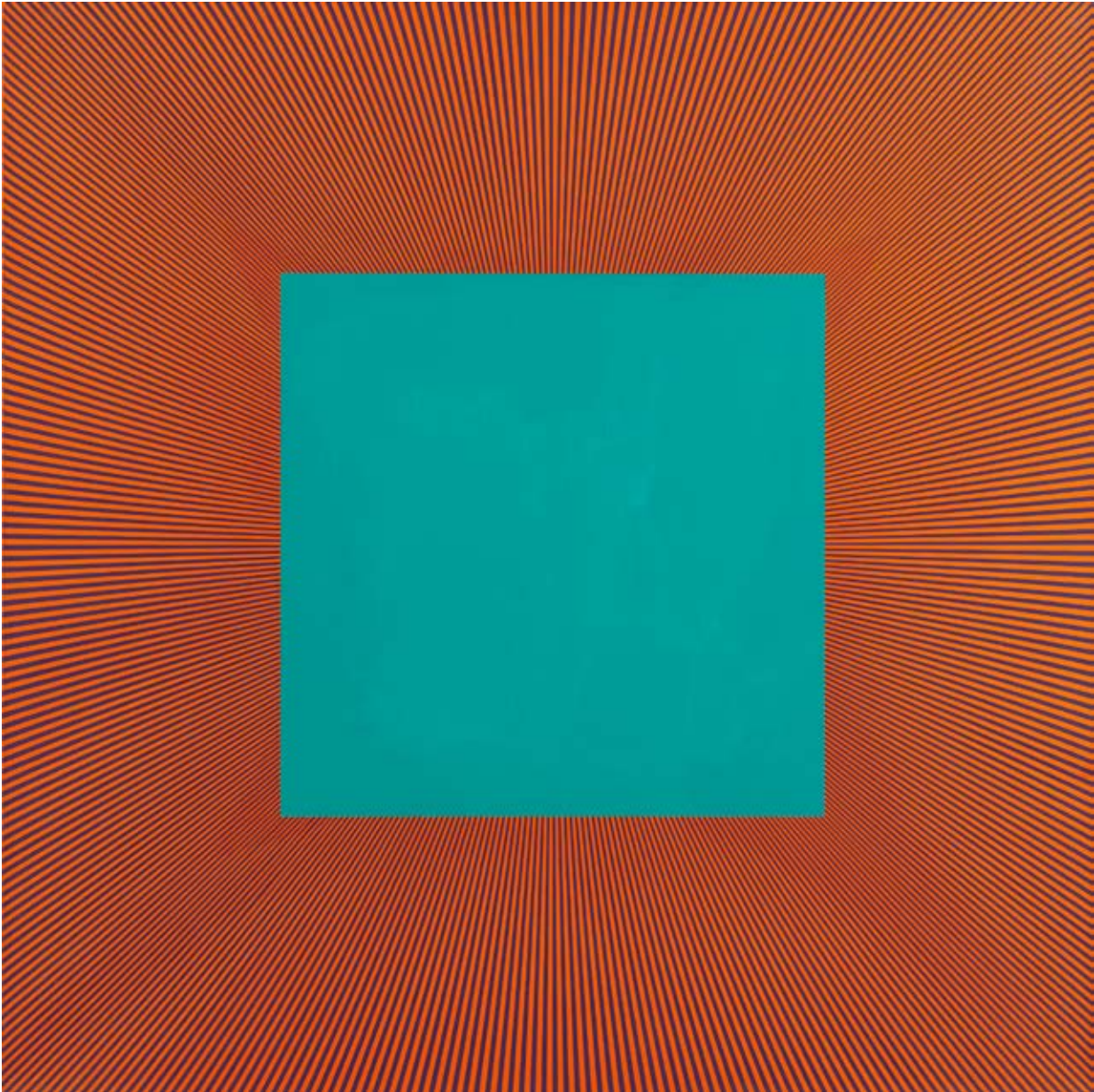
akryl/płótno, 91,5 x 91,5 cm
sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: '641 | © RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1981'

estymacja:
80 000 – 140 000 PLN
16 900 – 29 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Nowy Jork
Dom Aukcyjny Shapiro, Nowy Jork, 2024
kolekcja prywatna, Polska

„Zestawianie linii kolorów z polami kolorów zajmowało mnie przez większość życia. Dzięki odpowiedniemu zestawieniu linii, płaskie płótno staje się nieskończonym otworem, jak w mojej serii ‘Centered Squares’”.

Richard Anuszkiewicz



Richard Anuszkiewicz należy do najważniejszych przedstawicieli op-artu – nurtu sztuki abstrakcyjnej, który rozkwitł w latach 60. XX wieku, badając iluzje optyczne i granice percepcji. Uczeń Josefa Albersa na Yale University, rozwijał jego teorię koloru, nadając jej wyjątkową intensywność wizualną. Twórczość Anuszkiewicza cechuje precyzyjna geometria, w której zestawienia barw i rytmicznych linii wywołują pulsowanie, drgania i wrażenie przestrzeni. Sztuka była dla niego doświadczeniem – zaproszeniem do gry z percepcją, w której oko i umysł widza stają się aktywnymi uczestnikami. Każda kompozycja staje się tu swoistym laboratorium widzenia, w którym testowane są granice odbioru.

Od lat 60. artysta tworzył cykl, w którym centralny punkt stanowiła figura – najczęściej kwadrat – otoczona promieniście rozchodzącymi się liniami. Budował silne kontrasty barwne, zestawiając chłodne błękity i zielenie z intensywnymi oranżami i czerwieniami. Cykl ten towarzyszył artyście przez całe lata 80., powrócił do niego również w latach 2010., niedługo przed swoją śmiercią. Późniejsze obrazy z tego okresu, w tym kompozycja z 1981 prezentowana w katalogu, pokazują niezwykłą konsekwencję oraz ponadczasowość warsztatu Anuszkiewicza.

Twórczość Anuszkiewicza, obecna w najważniejszych muzeach świata (m.in. MoMA w Nowym Jorku i Tate w Londynie), pozostaje jednym z najczystszych przykładów sztuki optycznej. Jego dzieła urzekają świeżością i intensywnością barw. Każdy obraz tworzy własną rzeczywistość – świetlistą i pulsującą energią, która angażuje zmysły widza i hipnotyzuje.

18 α

JANUSZ ORBITOWSKI

1940–2017

Relief 2/87/06, 1987

akryl/płyta pilśniowa, 60 x 75 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 1987/06 | 2/87/06 | 75 x 60 cm'
na bieżymie nalepka Galerii Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

8 500 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:

Dom Aukcyjny Rynek Sztuki, Kraków

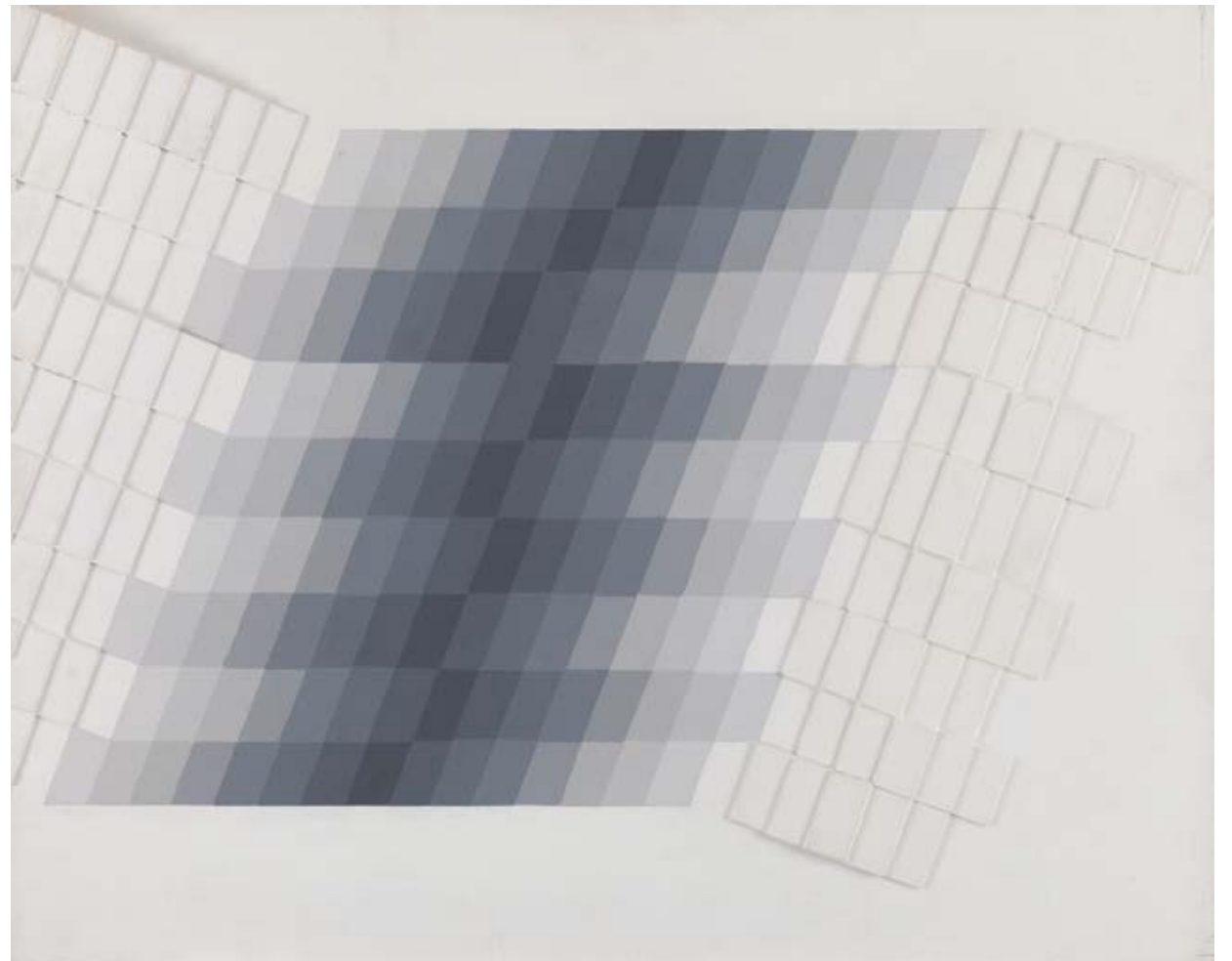
kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2016

kolekcja prywatna, Polska

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

Michał Zawada



Wykształcony w krakowskiej ASP, gdzie pracował pod okiem Adama Marczyńskiego, Janusz Orbitowski od początku interesował się porządkiem formy i konstrukcją obrazu. Zanim znalazł indywidualną drogę twórczą, malował w okresie studenckim wielobarwne obrazy abstrakcyjne. Skoncentrowane na formach geometrycznych prace już wtedy wykazywały zamiłowanie artysty do rytmu kształtów. Z czasem artysta dążył do uproszczenia formy, eliminując zbędne, aby wykreować syntetyczne, konsekwentne dzieło.

W końcu lat 60. zaczął budować dynamiczne, diagonalne układy z prostokątów i rombów, testując, jak powtarzalny moduł może generować ruch na płaskiej powierzchni. Eksperymenty te posunął dalej, nadając swoim pracom namacalnej trójwymiarowości. Zamiast malowania przestrzeni na płaskiej powierzchni, zaczął realnie ją konstruować w ramach obrazowych. Na podłożu pojawiały się cienkie listewki i prostokątne płytki, dodawane warstwami zgodnie z precyzyjnie zaprojektowanym rytmem. Początkowo sytuował je w ascetycznych kompozycjach prostych linii, jednak później przechodził do coraz bardziej dynamicznych struktur. Poprzez eksperymenty w ramach owej formuły, artysta wykształcił własną, ikoniczną formę wizualną, poprzez którą mógł w pełni realizować swoje zainteresowanie światłem, przestrzenią i ich wzajemną relacją. Język geometrii stał się sposobem artykulacji myśli i emocji, jednocześnie funkcjonując jako intelektualna zagadka wizualna dla widza.

Z modułu – małego prostokąta lub wydłużonego kwadratu – budował „siatki” rozpięte wertykalnie, horyzontalnie lub po skosie. Rytm w jego reliefach nigdy nie był czysto ornamentalne: w strukturze zawsze pojawiała się asymetria, przesunięcie akcentu, nieoczywisty cezur. Dzięki temu obraz nie zamyka się w dekoracyjnym umiarze, lecz pozostaje otwartym układem sił. Wrażenie to wzmacnia cienie, zintegrowane z polem obrazu obramowanie, które staje się elementem kompozycji, a nie tylko jej oprawą. Całość pokrywał farbą, z biegiem czasu coraz częściej faworyzując biel. Za pomocą tej monochromatycznej gry kolorystycznej integrował brylowate elementy z podłożem o analogicznej kolorystyce. Za dramaturgię linii staje się zatem odpowiedzialne światło, którego cienie rysują w ramach kompozycji konkretne układy zależne od percepcji widza.

Malarz nie uprawiał jednak geometrii jako doktryny. Traktował swoje dzieła jako narzędzie badawcze – służące sprawdzaniu, jak proste, powtarzalne elementy mogą wytworzyć złożone doświadczenie przestrzeni. Dlatego reliefy Orbitowskiego wymagają czasu – wytrącają widza z komfortu jednoznacznego odbioru, wprowadzają w stan niepewności, prowokując do bardziej osobistego i bezpośredniego kontaktu. Każda z kompozycji artysty działa niczym zamknięty w ramach mikrokosmos, który odsłania się po dłuższej kontemplacji. Wtedy to porządek wyłania się z gry światła, rozpoznajemy kierunki, kontrapunkty, pauzy ukryte w materii. Powtarzalne elementy układają się w sekwencje zagęszczeń i rozrzedzeń, w pola spiętrzeń i odpływów, które wprowadzają wzrok w stan lekkiej dezorientacji: co jest bryłą, a co jej cieniem? Krok w prawo lub zmiana wysokości spojrzenia potrafi odmienić całą relację planów. Statyczne fragmenty sprawiają wrażenie obiektów kinetycznych – pulsują, wibrują wraz z ruchem widza i zmianą oświetlenia.

Stąd możemy doszukiwać się bliskości natury: rytmy listew przypominają marszczenie wody, wachlarze gałęzi, układy żyłek liści. Jak mówił sam artysta: “Wszystkie moje prace mają element organiczności”. To nie jest ilustracja widoku przyrody, lecz uchwycenie jej esencji – wspólnego organizmu o swoim naturalnym porządku, gdzie zawsze jest miejsce na drobne odchylenia i nieprzewidywalność.

19 α

JANUSZ ORBITOWSKI

1940–2017

Bez tytułu

akryl, relief/płyta, 51,5 x 40,5 cm

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 400 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„Są to regularne, drobne struktury, ściśle wypełniające całą powierzchnię obrazu: kwadraty lub wydłużone prostokąty, wyznaczone i malowane z grawerską precyzją i czystością. Jedne z tych kompozycji bywają chromatyczne, inne achromatyczne, ale problem światła rozwiązywany w nich jest zawsze za pomocą budowania stref o różnych odcieniach lub różnym nasyceniu tej samej barwy, czy jest to czerwień, błękit, czy też szarość. Przy tym każdy podstawowy moduł kompozycyjny – mały kwadrat lub prostokąt – z zasady jest jednolity w kolorze. Obowiązuje go też, z siatki podziału wynikające, ściśle ustawienie w pionie lub poziomie. Monotonnej, rytmicznej strukturze form modularnych przeciwstawiają się zmienne obszary nasilających się rozświetleń lub ściemnień (...). Wykorzystane tu zjawisko irradacji stwarza pozór wypukłości jednej formy romboidalnej lub eliptycznej, a nieuchwytność i złudność ślizgającego się po płaszczyźnie i emanującego z niej światła sprawia wrażenie ruchu”.

Bożena Kowalska



20 α

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Relief VI", 2018

akryl/tektura, płyta, 70 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrocu: 'ANDRZEJ GIERAGA | RELIEF VI | AKRYL, TEKTURA, PŁYTA | 70 X 70 | 2018'
na odwrociu pieczętka z danymi adresowymi

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 300 – 6 400 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Polska

Twórczość Andrzeja Gieragi stanowi jedno z najbardziej konsekwentnych rozwinięć polskiej tradycji sztuki geometrycznej, silnie zakorzenionej w powojennym konstrukttywizmie i doświadczeniach op-artu. Artysta, działający od lat 60., wielokrotnie podejmował refleksję nad statusem obrazu – rozpiętego pomiędzy dwuwymiarową płaszczyzną a obiektem funkcjonującym w realnej przestrzeni. Relief, który prezentujemy, ukazuje ten fundamentalny dla jego praktyki problem w sposób szczególnie klarowny.

Na neutralnym, gładkim tle pojawia się prosta, geometryczna figura o intensywnej, żółtej barwie. Jej dynamika wynika z ostrego cięcia linii oraz efektu trójwymiarowości uzyskanego dzięki subtelnemu modelowaniu powierzchni. Forma ta zostaje skonfrontowana z ledwie widocznym, linearnym rysunkiem drugiego kształtu, jakby odbicia bądź projekcji. Zestawienie wyrazistego koloru i niemal niewidocznej kreski buduje napięcie między tym, co obecne, a tym, co sugerowane. W rezultacie kompozycja staje się polem gry pomiędzy rzeczywistością materialną a wyobrażeniową, przyciągając uwagę widza do relacji światła, cienia i struktury.

Relief Gieragi wpisuje się w jego wieloletnie poszukiwania nad możliwościami malarstwa rozumianego jako doświadczenie przestrzenne. Kolor, pozbawiony funkcji ekspresyjnej, traktowany jest tu jako czysty środek wizualny, mający na celu zintensyfikowanie wrażeń percepcyjnych. Artysta odwołuje się do rygoru konstrukcji i dyscypliny formy, a jednocześnie pozostawia miejsce dla subtelnej gry optycznej.

W dorobku Gieragi podobne prace nie są jedynie eksperymentami formalnymi – stanowią refleksję nad istotą obrazu w epoce, w której granice sztuk wizualnych uległy rozmyciu. Relief ten ukazuje sztukę jako pole badań nad relacją pomiędzy iluzją a materialnością, obecnością i brakiem, ciszą i napięciem wizualnym. To dzięki tej konsekwencji i klarowności artystycznego języka Andrzej Gieraga należy do grona twórców, którzy najpełniej rozwijali idee polskiej awangardy drugiej połowy XX wieku.



21 α

JAN CHWAŁCZYK

1924

Kompozycja, ok. 1978

akryl, relief, technika własna/płyta, 40,5 x 53,5 cm
konserwacja autorska 1985–90

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 400 – 10 600 EUR

„Po 1970 Chwałczyk konsekwentnie zajmował się problematyką światła, studiował optykę i budował obiekty, w których istotą było wywoływanie zjawisk świetlno-barwnych, dążył także do stworzenia sytuacji, w której ‘światło białe i barwa staną się jednością, kolor będzie światłem, światło barwą, a cień przestanie istnieć’. Artysta tworzył własną przestrzeń, aby uzyskać poszukiwaną przez siebie ‘światło-barwę’”.

Miłosz Thiede



22 α

STEFAN KRYGIER

1923-1997

"Symultaniczne konstruowanie przestrzeni", 1994

olej/piótno, 81,5 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S. Krygier 94'

opisany na odwrociu: "SYMULTANICZNE KONSTRUOWANIE PRZESTRZENI" OLEJ 82 x 66'

na odwrociu dedykacja (niem.): 'für Ilona | + Patrick | Zu Wiehnacht 05 | von Papi | und Mami | in Liebe'

estymacja:

70 000 – 120 000 PLN

14 800 – 25 300 EUR

„W moim malarstwie, szczególnie w okresie ostatnim, wprowadzam widzenie wyobraźni, która umieszczona w głębi iluzorycznej obrazu, odbija i patrzy przez siebie jak zwierciadło. Budowa obrazu polega na utworzeniu umownej osi poziomej. Oś ta zawarta jest między dwoma strefami: głębią iluzoryczną obrazu i obszarem przed obrazem. Ta koncepcja polega na połączeniu dwóch różnych widzeń w jednym obrazie. Widzenie z wnętrza iluzorycznego będzie widzeniem wyobraźni. Widzenie z przestrzeni przed obrazem – oglądaniem konwencjonalnym. Obraz składa się z trzech warstw. To, co zostało namalowane na pierwszym planie, tworzy warstwę środkową, zawartą między przestrzenią iluzoryczną obrazu a przestrzenią zewnętrzną przed obrazem. Widzenie z wnętrza obrazu obejmuje ten namalowany plan jako pierwszy, zaś to, co wyobraźnia widzi w strefie przestrzeni przed obrazem – jako plan dalszy. To wszystko, co stanowi lustrzane odbicie naszej wyobraźni, zostaje pokazane w jednej relacji i jest obrazem w obrazie. Przedstawiona koncepcja malarstwa wymaga innej niż dotychczas percepcji. Oglądający powinien, przy pomocy swej wyobraźni, starać się znaleźć we wnętrzu obrazu, spojrzeć przed siebie i zobaczyć to, co znajduje się na pierwszym planie, oraz to, co zawiera przestrzeń przed obrazem – indywidualny przekaz mojej wyobraźni”.

Stefan Krygier





Mówi się, że kubizm narodził się w Paryżu. Był początek XX wieku, a Pablo Picasso i Georges Braque spędzali długie wieczory w kawiarniach, rysując i dyskutując o tym, że nie sposób ukazać świat na płaszczyźnie i zamknąć go w jednej perspektywie. Podobne kwestie nurtowały Stefana Krygiera. Był bliski kubistom, ponieważ – tak jak oni – rozkładał widzialną rzeczywistość na fragmenty i badał relacje przestrzenne. Tam, gdzie kubiści chcieli pokazać wiele punktów widzenia jednocześnie, dla niego obraz stawał się miejscem krzyżowania się przestrzeni wyobraźni z realizmem.

Wnikliwa refleksja nad percepcją dzieła malarskiego znalazła odbicie w cyklu obrazów „Symultанизm formy”, z którego pochodzi prezentowana praca. Tak zwane „obrazy symultaniczne” powstawały przy użyciu szablonów i poprzez nakładanie na siebie kolejnych warstw, budujących swoiste plany wewnątrz kompozycji. Krygier korzystał z zasady symultанизmu – jedności czasu, miejsca i akcji – aby zbudować na płótnie wrażenie trójwymiarowości. Praca nad serią trwała od lat 80. XX wieku aż do śmierci artysty w 1997 roku. W literaturze wskazuje się, że tak zwane „malarstwo symultaniczne” stanowiło schyłkowy etap jego twórczości, dojrzałą syntezę wcześniejszych poszukiwań, wśród których ważną rolę odgrywała fascynacja kubizmem Picassa i Braque’a oraz unizmem Strzemińskiego.

Istotnym kontekstem dla twórczości Krygiera jest przynależność do łódzkiego środowiska artystycznego. Do dziś, m.in. za sprawą prężnie działających instytucji Muzeum Sztuki w Łodzi – MS1 i MS2 – tradycje awangardy są kultywowane, a historia legendarnej „grupy a.r.”, czyli „artystów rewolucyjnych”, pozostaje żywa. W duchu zapoczątkowanej przez ugrupowanie tradycji praktyka artystyczna szła w parze z rozbudowaną refleksją teoretyczną. Zafascynowany ideą Strzemińskiego o jedności dzieła i autonomii formy, Krygier pogłębiał zagadnienia związane z psychosomatycznymi uwarunkowaniami percepcji.

O szerokim horyzoncie odniesień, jakie można odnaleźć w jego twórczości, świadczą słowa Stefana Szydłowskiego: „(...) Stefan Krygier jawi się jako artysta intrygujący, posługujący się abstrakcją geometryczną na równi z cytataми z ikonografii różnych okresów – od Egiptu po Odrodzenie i Niderlandy – opracowanymi i wykorzystanymi dla realizacji własnej wizji. Krygier zaczynał od fascynacji sztuką jako tajemniczym przetworzeniem tego, co widzialne, rzeczy i ludzi”. (Stefan Szydłowski, [w:] Stefan Krygier, Filharmonia im. Mieczysława Karłowicza, Szczecin, wrzesień–październik 2017, kat. wyst., Szczecin 2017, s. 7).

23 α

PINCHAS BURSTEIN / MARYAN

1927-1977

Kompozycja, 1955

olej/ płótno, 73,5 x 60 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Marian 55'

estymacja:
200 000 - 250 000 PLN
42 200 - 52 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja

„Kiedy przyjechałem do Paryża, byłem całkowicie pochłonięty twórczością Kafki.
Po pierwsze, dlatego, że był pisarzem żydowskim, bardzo żydowskim. A także dlatego,
że czułem, że to moje życie, a przecież Kafka pisał swoje książki na długo przed nazistami.
Kafka był moim pierwszym autorem. Często ilustrowałem jego opowiadania”.

Pinchas Burstein / Marian



“WIĘKSZOŚĆ RZECZY, KTÓRE O MNIE NAPISANO, JEST POZBAWIONA TREŚCI. MÓWIĄ TEŻ, ŻE JESTEM ZŁYM CZŁOWIEKIEM (TO RÓWNIEŻ PRAWDA). JEŚLI CHODZI O MOJE OBRAZY, OFICJALNIE OŚWIADCZAM, ŻE NAZWAŁBYM JE PRAWDZIWYMI OBRAZAMI”.

PINCHAS BURSTEIN / MARYAN

Pinchas Burstein urodził się w 1927 w Nowym Sączu w rodzinie żydowskiego piekarza. Jego dzieciństwo brutalnie przerwała wojna – młody artysta przeszedł przez getta, obozy pracy i Auschwitz. W tym trudnym okresie stracił całą rodzinę i doznał ciężkich urazów, po których konieczna była amputacja nogi. W 1947 wyjechał do Palestyny i uczęszczał do Bezalel Art Institute, gdzie podjął studia w dziedzinie grafiki. Jednak i tam dosięgnęła go wojna – w 1948 wybuchł pierwszy konflikt izraelsko-arabski, dlatego artysta zdecydował się na kolejną emigrację, tym razem do Francji. Znany szerzej pod artystycznym pseudonimem Maryan, pozostaje jedną z najbardziej fascynujących i niedocenionych postaci powojennej historii sztuki. Ocalały z Holocaustu, w swojej twórczości nieustannie mierzył się ze śladem pozostawionym przez przemoc, dehumanizację i samotność.

Dramatyczne doświadczenia nigdy go nie opuściły – Maryan traktował malarstwo jako sposób refleksji nad własnym losem i przeżyciami. W jego groteskowych bohaterach pobrzmiewa czysta emocja, a w jaskrawych kompozycjach wyczuwalny jest strach i niepokój. Ekspresyjne dzieła twórcy mają niezwykle wyrazisty charakter, wywierając silne wrażenie na odbiorcach. Jego twórczość, przesycona lękiem i gniewem, wielu współczesnym wydawała się potworna, a dla nowych widzów – przesadna i niepokojąca. Maryan, posługując się różnymi środkami artystycznego wyrazu, starał się oddać absurd, daremność, przerażenie i zniekształcenie doświadczeń, których nie mógł pozostawić za sobą. A może raczej należałoby powiedzieć – doświadczeń, które nie opuściły jego samego.

Obraz „Kompozycja” z 1955 należy do okresu paryskiego, gdy młody artysta po pobycie w Jerozolimie kontynuował edukację w École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, w pracowni Fernanda Légera. Francja otworzyła przed nim nowe możliwości, a Paryż połowy lat 50. stał się przestrzenią eksperymentów, w której spotykały się różne nurty – od abstrakcji po rodzącą się nową figurację. Był to czas intensywnego poszukiwania artystycznej tożsamości. Maryan oscylował pomiędzy figuracją a abstrakcją, w której ujawniały się zarysy ciał, twarzy, czy zwierząt.

Pierwsze wystawy – m.in. w Galerie Breteau w 1952 – wzbudziły zainteresowanie twórczością Maryana, a współpraca z Galerie de France od 1956 umocniła jego pozycję w środowisku paryskim. Już wtedy krytycy dostrzegali w jego twórczości coś, co odróżniało ją od czystej abstrakcji: dramatyzm i groteskę, zakorzenione w doświadczeniu, a wyrażane w indywidualnym języku formalnym. W 1959 Maryan otrzymał nagrodę krytyków sztuki na Biennale Sztuki w Paryżu.

W latach 60. przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie w pełni rozwinął się jako malarz. Duże uznanie przyniosła mu wystawa w Andre Emmerich Gallery. W tym okresie wykształcił swój najbardziej rozpoznawalny styl figuratywny, znany z cyklu „Personnages”. Ukazując karykaturalne, krzyżące i płaczące postacie, artysta odpowiadał na absurd i okrucieństwo współczesności. Późniejsza twórczość Maryana, obejmująca również rysunki, litografie, a pod koniec życia także film i performans, konsekwentnie rozwijała temat kondycji człowieka poddanego przemocy.

Dziś dzieła Maryana znajdują się w najważniejszych kolekcjach sztuki współczesnej na świecie: w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, w Musée National d’Art Moderne w Centre Pompidou w Paryżu, w Art Institute of Chicago, a także w Smithsonian Institution w Waszyngtonie. Obecność jego prac w tych instytucjach potwierdza, że artysta – niegdyś trudny do sklasyfikowania – zajął trwałe miejsce w historii sztuki XX wieku.

Od renesansowych studiów anatomicznych po impresjonistyczne gry światła – akt przez wieki zajmował szczególne miejsce w sztuce i edukacji akademickiej. Stanowił nie tylko studium ludzkiego ciała, lecz także pretekst do poszukiwań estetycznych, symbolicznych i emocjonalnych. Traktowany był zarówno jako niezależny temat, jak i część większych narracji malarskich czy rzeźbiarskich.



24 α

ZBYLUT GRZYWACZ

1939–2004

"Zielony" z cyklu "9 obrazów"

olej/piótno, 92 x 120 cm

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

21 100 – 31 600 EUR

WYSTAWIANY:

„Zbylut Grzywacz 1939–2004”, pierwsza pośmiertna wystawa retrospektywna artysty, Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec–czerwiec 2009

„Zbylut Grzywacz 1939–2004”, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Ośrodek Propagandy Sztuki, czerwiec–sierpień 2009

„Sceny Zbyluta Grzywacza”, Płocka Galeria Sztuki, Płock, wrzesień 2014

„Zbylut Grzywacz. Było nie było. After All”, Wystawa Jubileuszowa z okazji 85. rocznicy urodzin i 20. rocznicy śmierci artysty, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, listopad 2024

LITERATURA:

Zbylut Grzywacz 1939–2004, katalog wystawy, marzec–czerwiec 2009, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Joanna Boniecka, Jacek Waltoś, Kraków 2008, s. 336, poz. kat. 423 (kompletny katalog obrazów), s. 254 (il.)

Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, katalog wystawy, red. Joanna Boniecka, Płocka Galeria Sztuki, Płock 2014

Zbylut Grzywacz. Było nie było. After All, katalog wystawy, red. i wyd. Joanna Boniecka, Kraków 2024, s. 82 (il.)

„Raz jeszcze w roku 1994, porwie artystę dawny temperament wojownika. Publiczna wrzawa wywołana przez Kościół wskutek sejmowej debaty na temat aborcji sprowokowała Grzywacza do namalowania w ciągu kilku następnych lat dziewięcioobrazowej serii (aluzja do czas brzemienności) ‘9 obrazów’ (1994–1999) oraz krótszego cyklu ‚Przyjdź precz’ (1998–2000)”.

Tadeusz Nyczek





Zbylut Grzywacz, „Czerwony” z cyklu „9 obrazów”, 1994, kolekcja prywatna



Zbylut Grzywacz, „Żółty” z cyklu „Przyjdź precz”, 1998, kolekcja prywatna

„Jak to ongiś bywało, znów dwoistość widzenia zdominuje obrazy. Naprzeciwko siebie staną dwie rzeczy- wistości mentalne i malarskie: naga postać młodej dziewczyny, symbol czystości i niewinności erotyki, oraz dostojnicy kościelni, ustrojeni z barokowym przepychem w barwne szaty i insygnia władzy, rozparci na swoich fotelach i klęcznikach jak wielkie ptaki, pyszne i niedostępne (w rolach dostojników wystąpili zacyto- wani niemal dosłownie bohaterowie płócien El Greca i Tycjana). W świetle opisywanych wyżej pojedynczych i seryjnych obrazów z ubraniem oraz nagością jako parą organicznych przeciwieństw, cykl ‘Przyjdź precz’ jawi się jako nawiązanie, dopełnienie i ostatni już akt sprzeciwu malarza wobec opresyjnego fałszu życia społecz- nego”.

Tadeusz Nyczek

Prezentowana praca „Zielony” Zbyluta Grzywacza należy do cyklu „9 obrazów”, stanowiącego istotny manifest sprzeciwu wobec wprowadzo- nej w 1993 roku w Polsce ustawy o planowaniu rodziny, która ograniczyła dostęp do zabiegów aborcyjnych. Seria prac Grzywacza opiera się na napięciu pomiędzy dwiema figurami, odnoszącymi się do dychoto- micznych podziałów. Naprzeciw siebie stoją: naga kobieta, której poza zdradza bezbronność natury, oraz monumentalna, spowita mrokiem postać pozbawiona indywidualizmu.

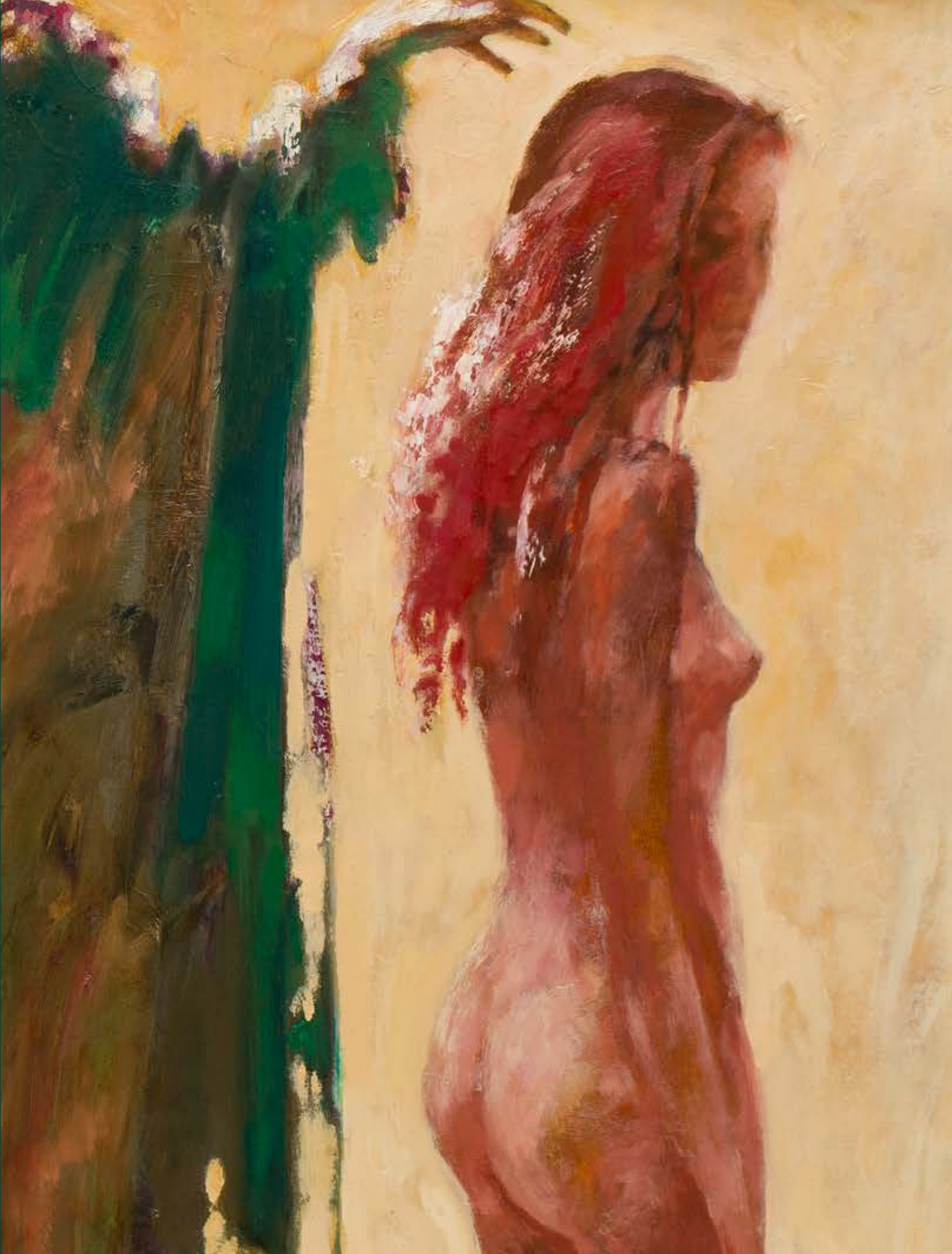
Kompozycja zbudowana jest na zasadzie kontrastów, tak silnie obecnych w naukach Kościoła. Tam, gdzie dobro definiowane jest zawsze poprzez opozycję do zła, Grzywacz niuansuje tę wizję. W innych pracach z cyklu „9 obrazów” sylwetki jednoznacznie nawiązują do katolickiego kleru, na- tomiast tutaj przedstawiona postać ma charakter zdecydowanie bardziej enigmatyczny. Odziana w powłóczyście, zielone szaty, budzi niepokój i wydaje się niemal demoniczna. Choć anonimowa, w kontekście całego cyklu niesie echo instytucjonalnej władzy, która odsłania swoje mroczne oblicze. Zestawienie kruchej, nagiego ciała kobiety z monumentalnym cieniem anonimowej postaci tworzy sugestywną opowieść o bezbronnej jednostce zderzającej się z bezosobową, nieugiętą siłą.

Postacie ukazane na obrazie, kontrastując ze sobą, wpisują się w szerszą narrację całego cyklu – opowieść o dominacji, władzy i presji, jaką wy- wiera się na kobietach. Seria „9 obrazów” jest wyjątkowa pod wieloma względami. Powstała jako polemiczny głos wobec ustawy z 1993 roku ograniczającej dostęp do aborcji, a jej tematyka, niestety, pozostaje aktualna do dziś. Świadczy to o wielkiej wrażliwości społecznej artysty.

Poza warstwą znaczeniową uwagę zwracają także zastosowane za- biegi malarskie. W cyklu „Przyjdź precz” Grzywacz jedynie pozornie ograniczył paletę barwną do trzech kolorów – w rzeczywistości każda z prac wyróżnia się odważnymi, intensywnymi zestawieniami. „Żółty” to charakterystyczne dla artysty połączenie głębokiej żółci z fioletem i ognisto-rudymi włosami modelki. To w ciele kobiety zawarte jest życie – jej nagość przykuwa wzrok i zdecydowanie dominuje nad mrocznymi postaciami, które ją otaczają.

Obraz powstał w okresie, gdy artysta dokonywał poważnych prze- wartościowań w swojej twórczości, co odzwierciedlała także zmiana sposobu ukazywania kobiet na jego płótnach. Studium kobiecego ciała – w różnych odsłonach, etapach życia, procesach przemian – stało się jednym z najważniejszych motywów jego sztuki. W cyklu, z którego pochodzi omawiana praca, bohaterką jest młoda, smukła, niezwykle piękna kobieta, której nagie ciało zostało skonfrontowane z postaciami dostojników nieokreślonego wprost Kościoła. Spod udrapowanych, bogato zdobionych szat – symbolizujących pozycję w instytucjonalnej hierarchii – widoczne są jedynie głowy i ręce.

Ta wizja jest zarazem prosta i bogata w znaczenia. Grzywacz wyraża w niej pogląd, że Kościół neguje ciało, a swoje wyroki wydaje bezwzględ- na, anonimową ręką władzy, pozbawioną litości. W zestawieniu z mo- numentalnymi figurami hierarchów ciało kobiety wydaje się bezbronne, kruche, a jednocześnie nieskończenie piękne. Wymowny w tym kon- tekście pozostaje również tytuł całego cyklu. Sprzeczne hasła „przyjdź” i „precz” brzmią tu jak złowrogie komendy, ujawniające absurd nauki głoszącej ochronę najsłabszych, a jednocześnie odmawiającej kobietom podstawowego prawa do godności i samostanowienia o własnym ciele.



25 α

KAZIMIERZ MIKULSKI

1918–1998

"Teatr lalek: zakazane zabawy", 1980

olej/piótno, 60 x 75 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Kazimierz Mikulski | Kraków 1980 | "Teatr lalek: Zakazane zabawy"'

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

31 600 – 42 200 EUR

POCHODZENIE:

Agra Art, 2002

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Kazimierz Mikulski, Galeria Sztuki BWA Łódź, Galeria Współczesna Toruń, Arsenał Poznań, Galeria BWA Płock,

Salon Sztuki Współczesnej Bydgoszcz, Galeria Awangarda Wrocław, kwiecień 1987 – styczeń 1988

LITERATURA:

„Gazeta Antykwaryczna”, 2 Nr 5 (86), 2003 (ilustracja na okładce)

Ranking polskich malarzy współczesnych według Marka Fałata, „Przegląd”, 31 sierpnia 2003, s. 38 (il.)

Kazimierz Mikulski. Malarstwo, red. I. Jabłońska, J. Windorbski, Warszawa 2000, s. 81 (il.)

Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, red. Teresa Sondka, katalog wystawy, Łódź 1988, s. nlb. poz. kat. 181 (il.)

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

Mieczysław Porębski





Wiele kompozycji Kazimierza Mikulskiego to przeniesione na płaszczyznę obrazu odbicie sceny teatralnej – prezentowana praca jest jedną z najdobitniej manifestujących teatralne inspiracje artysty. Obok takich obrazów jak „Różowe przedstawienie” 1978 czy „Lunapark” 1979/80, „Teatr Lalek...” wpisuje się w serię charakterystycznych płócien, w których kompozycji artysta wykorzystuje motyw kobiety-lalki. Mimo jawnie erotycznego charakteru tych prac Mikulski nigdy nie przekracza granicy dzielącej subtelny erotyzm od perwersji. Przedstawione przez niego postaci, umieszczone w bliżej nieokreślonej przestrzeni sceny, odgrywają spektakl uwodzenia. Z jednej strony kokietki – uwytłaniające swe wdzięki wyzywającym makijażem i kuszącą bielizną, z drugiej – pozbawione seksualnego charakteru i cech płciowych pogrążone w letargu lalki. Teatralne gesty, uprzedmiotowienie, ciała niecielesne, niematerialne, wytworzone w wyobraźni artysty lepiej oddawały uniwersalistyczną wizję świata Mikulskiego – na pół rzeczywistego, na granicy mitu i historii, prawdy i fałszu, świata, którego bieg motywują atawistyczne popędy odgrywane przez aktorów na scenie życia. Lata powojenne to czas narodzin i hegemonii teatru plastycznego – w tym miejscu należy wspomnieć krakowski teatr „Cricot” Tadeusza Kantora, Teatr Lalki i Aktora „Grotteska”, z którym przez trzydzieści lat związany był Mikulski czy nieco późniejsze realizacje Józefa Szajny, który od lat 70. wykorzystywał przy tworzeniu inscenizacji teatralnych wyszukane obrazy nawiązujące do estetyki ekspresjonistycznej i surrealistycznej. Praca w teatrze w przypadku wielu artystów dawała pretekst do ucieczki od systemowych postulatów, w okresie kiedy nad krajem zapadła długa, socrealistyczna noc. Mikulski bardzo szybko odrzucił estetykę abstrakcyjną – co ciekawe, odszedł od niej w stronę figuratywizmu, w okresie gdy abstrakcja była hasłem dnia, co – przysługując perspektywę ówczesnego środowiska artystycznego – należy uznać za akt odwagi i niezłomności. W każdym razie akt w ostatecznym rozrachunku opłacalny. Zapewne wielu artystów ze środowiska krakowskiego naraziłoby się taką deklaracją w najlepszym wypadku na lekceważenie ze strony krytyki i cyniczne uwagi kolegów po fachu. Mikulskiemu udało się jednak wyróżnić – jego ujmująca szczególnym rodzajem prostolinijności i poetycką aurą twórczość przez krytykę została przypisana do nurtu nadrealizmu. Pojęcie „nadrealizm” nie jest jednakowoż tym, co najcelniej definiuje sztukę Mikulskiego. Jeśli porównać jego kompozycje do europejskich wzorców w postaci twórczości Ernsta czy de Chirico brak tu elementów charakterystycznych dla manifestacji marzeń sennych – nieoczekiwanych i budujących tym samym nastrój niepokoju. W kompozycjach Mikulskiego brak irracjonalności – zamiast tego mamy starannie wyreżyserowane metafory, repertuar charakterystycznych obiektów obdarzonych konkretną symboliką. Tym, co wyróżnia Mikulskiego, jest jego własna mitologia wykreowana na użytek indywidualnego opisu świata. Jak pisał Mieczysław Porębski: „Symboliści próbowali malować historię własnej duszy, kubiści historię własnych, przemieniających się w prawie-abstrakcję obrazów. Nadrealiści historię automatyzmów własnej, niekontrolowanej niczym wyobraźni. Potem wszyscy po trochu zaczęli wracać do mitów, wszyscy najwięksi malarze naszego wieku byli czy stawali się pod koniec życia powracającymi do odwiecznych archetypów mitotwórcami.

26 α

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924–2016

"Obraz XXI/87" z serii "Ciało", 1987

olej/ płótno, 100 x 120 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jack 87'

sygnowany i opisany na blejtramie: 'W.JACKIEWICZ "OBRAZ XXI/87" 180 x 120'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska





Malarstwo Władysława Jackiewicza zajmuje wyjątkowe miejsce w sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku. Artysta związany z Gdańskiem wypracował charakterystyczny język plastyczny, w którym tradycja aktu – zwłaszcza kobiecego – zostaje poddana daleko idącej syntezie formalnej. Jego obrazy łączą liryczną sensualność z rygiem nowoczesnej kompozycji, a figuracja, zamiast pełnić rolę realistycznego odwzorowania, staje się punktem wyjścia do poszukiwań w obszarze koloru, przestrzeni i kształtu.

Centralnym motywem jest ciało, potraktowane niezwykle oszczędnie – niemal szkicowo. Modelunek pozostaje zredukowany do miękkich przejść i subtelnych linii, które jedynie sugerują anatomiczne kształty. Jackiewicz świadomie rezygnuje z detalicznego odwzorowania, kierując uwagę odbiorcy na ogólną sylwetkę oraz na jej relację z przestrzenią obrazu. Postać zdaje się być wpisana w układ barwnych pól, a granice pomiędzy ciałem a tłem ulegają zatarciu. W ten sposób artysta podważa tradycyjny podział na figurę i przestrzeń, traktując je jako równorzędne elementy kompozycji.

W prezentowanym na aukcji obrazie niezwykle istotną rolę pełni kolor. Paleta jest intensywna, skontrastowana: zmysłowe, cieliste tony zestawione zostały z nasyconym oranżem i purpurą. Te silne akcenty kolorystyczne nie pełnią funkcji opisowej, lecz konstrukcyjną – organizują obraz niczym abstrakcyjne pola. Dzięki temu ciało nie jest przedstawione jako neutralny, naturalistyczny obiekt, lecz jako element wpisany w rytm kompozycji barwnej. Jackiewicz posługuje się kolorem nie tylko dla uzyskania ekspresji, ale także w celu stworzenia napięcia między delikatnością a monumentalnością przedstawienia.

Forma obrazu wskazuje na świadome czerpanie z doświadczeń modernizmu. Widać tu echa malarstwa kolorystycznego, zwłaszcza w traktowaniu barwy jako samodzielnej wartości, a jednocześnie inspiracje abstrakcją geometryczną, która manifestuje się w obecności wyraźnych, płaskich płaszczyzn. Jednakże artysta nie rezygnuje całkowicie z przedstawienia – przeciwnie, figura ludzka pozostaje punktem odniesienia, wokół którego organizuje się całość kompozycji. To napięcie pomiędzy figuracją a abstrakcją jest jednym z najważniejszych wyróżników jego stylu.

Jackiewicz nie traktował aktu w sposób mimetyczny. Ciało nie jest tu obiektem do wiernego odwzorowania, lecz pretekstem do badań nad malarskimi możliwościami formy. Z tego względu jego obrazy można odczytywać jako refleksję nad naturą przedstawienia w sztuce: gdzie przebiega granica pomiędzy tym, co rozpoznawalne, a tym, co czysto malarskie? W pokazywanym dziele granica ta ulega zatarciu – ciało jawi się bardziej jako kształt, forma wpisana w rytm barw, niż jako realistyczna sylwetka.

Ważnym aspektem jest także skala obrazu i sposób budowania przestrzeni. Jackiewicz operuje monumentalnym ujęciem, w którym postać zdaje się dominować nad płótnem, choć nie poprzez detaliczny opis, lecz przez syntetyczną obecność. Z kolei przestrzeń nie pełni roli realistycznego tła, lecz funkcjonuje jako pole konfrontacji barwnych energii. To one nadają dziełu dynamikę i ekspresję.

Twórczość Jackiewicza lokuje się na pograniczu dwóch tradycji: figuratywnej i abstrakcyjnej. W tym sensie jego malarstwo wpisuje się w charakterystyczne dla lat 60. i 70. poszukiwania artystów, którzy próbowali odnaleźć nowe formy wyrazu, przekraczając ramy klasycznej reprezentacji, a jednocześnie nie rezygnując całkowicie z odniesienia do realności.

Malarstwo Jackiewicza to przykład niezwykle konsekwentnego łączenia aktu i abstrakcji, tradycji i nowoczesności. Jego dzieła ukazują ciało jako pole eksperymentu malarskiego, gdzie ważniejsza od anatomii staje się relacja barw, form i napięć przestrzennych. W efekcie powstają kompozycje, które wymykają się prostym kategoriom, a ich siła tkwi zarówno w sensualnym pięknie, jak i intelektualnej dyscyplinie.



Władysław Jackiewicz w swojej pracowni, kwiecień 1991, fot. dzięki uprzejmości Heiko Fritzena

27 α

JACEK SEMPOLIŃSKI

1927-2012

"Wisła pod Janowcem" ("Autoportret"), 1983/2001

olej/ płótno, 93 x 72,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Sempoliński | '83. | Wisła pod | Janowcem | i | styczeń | 2001 | Autoportret'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 500 – 12 700 EUR

WYSTAWIANY:

10 Wschodni Salon Sztuki, Galeria Stara BWA, Galeria Grodzka BWA, Lublin, 2002

LITERATURA:

10 Wschodni Salon Sztuki, katalog wystawy, Galeria Stara BWA, Galeria Grodzka BWA, red. Piotr Kmiec, Lublin 2002, nlb. (il.)

„Sztuka to przede wszystkim znaczy wolność. Ja po pierwsze, nie wiem co to ‘wolność’, a po drugie tego znaku równości nie uznaję, ponieważ sztuka nie jest wolnością, tylko jest rodzajem zniewolenia, zniewolenia artysty przez imperatyw sztuki”.

Jacek Sempoliński





W twórczości Jacka Sempolińskiego motyw Wisły pojawia się jako symboliczny i formalny punkt wyjścia dla rozważań nad abstrakcją i egzystencją. Obserwujemy to w cyklu obrazów tworzonego w Mędmierzu. Prace z cyklu „Wisła” łączą potrzebę „rozstrzygnięcia obrazu”, charakterystyczną dla tradycji koloryzmu, z napięciem emocjonalnym. Widoczny jest gest niszczenia płótna jako ślad egzystencjalnych rozważań autora nad wiarą, kulturą czy sensem istnienia.

Obraz „Wisła pod Janowcem” z 1983 nosi w sobie znamiona wszystkich charakterystycznych działań artysty. Żywią i destrukcyjną ekspresję przez ślady ruchu pędzla, zacieki farby i bogatą fakturę uzyskaną przez impasty, sfałdowania oraz celowe rozdarcia płótna. Takie formalne interwencje komunikują dramatyzm i intensywność emocji, które Sempoliński wyraża poprzez abstrakcję zakorzenioną w konkretnej rzeczywistości. Motyw Wisły staje się zatem okazją do syntezy pejzażu i abstrakcyjnego wyrazu. Artystycznym dialogiem między miejscem i duchowością. Co więcej, w 2001 Sempoliński ingeruje w obraz przeistaczając go w tytułowy „Autoportret”. Uzupełnia dzieło o element autotematyczny – jego doświadczenia i myślenie o pejzażu ujęte przez gest, stają się teraz wyrazem jego samego – obraz, który stworzył w odniesieniu do odbieranego otoczenia, jest obrazem samego Sempolińskiego.

Podejście do płaszczyzny obrazu wyłaniające się na pierwszy plan doświadczenia prezentowanego dzieła jest jednym z najbardziej charakterystycznych elementów twórczości Sempolińskiego. Artysta traktował płótno jako byt fizyczny, który poddawany był intensywnym procesom twórczym. Obraz – w jego rozumieniu – był nie tylko miejscem dla przedstawienia, ale także żywym świadkiem artystycznych eksperymentów. W trakcie pracy nad swoimi obrazami artysta często umieszczał płótno na podłodze, co umożliwiało mu bardziej bezpośrednią interakcję z jego powierzchnią. Dziurawienie, drapanie czy ścieranie płócien było procesem niemal rytualnym, w którym materialność obrazu stawała się równie ważna, co jego znaczenie symboliczne. W ten sposób Sempoliński badał, jak fizyczne właściwości obrazu mogą współistnieć z ideą transcendencji. Forma była dla niego kluczowym aspektem twórczości. Tworzył z obsesji na punkcie płaszczyzny i nieustannego dążenia do formalnej doskonałości. Uważał jednak, że ideał formy jest nieosiągalny, a każdy obraz stanowi jedynie kolejny krok w tej nieskończonej podróży.

28 α

ARIKA MADEYSKA

1928–2004

Bez tytułu, 1998

olej/piótno, 60 x 100 cm

sygnowany p.g.: 'MADEYSKA'

sygnowany, opisany i numerowany na blejtrame: 'A. MADEYSKA - 23. RUE GARIBALDI-PARIS 15 | 16 | 13/100 x 60'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 200 EUR



„NIE SPOSÓB ZACZEPIĆ SŁOWA O ZNACZENIE PLASTYCZNYCH FORM, A UCZUCIE TAK TRUDNO JEST WYRAZIĆ SŁOWAMI. NIE POMAGA NAM W TYM SAMA ARTYSTKA MÓWIĄC: ‘MNIĘ SIĘ WYDAJE, ŻE WSZYSTKO POWIEDZIAŁAM W OBRAZIE. MÓWIĆ O TYM NIE UMIEM. OBRAZU NIE POWINNO SIĘ TŁUMACZYĆ. POWINNO SIĘ BRAĆ TAKIM JAKIM JEST’. A WIĘC TO CO MOŻNA OPowiedzieć ZWIĄZANE JEST RACZEJ Z NAZYWANIEM WŁASNYCH DOZNAŃ NIŻ Z ANALIZĄ DZIEŁA SZTUKI. ZOBACZYĆ W OBRAZIE - JAK W LUSTRZE - SWOJE WŁASNE ‘WIDZENIE’, WŁASNE PRZEŻYCIA, ODCZUCIA, ZGODNE LUB NIEZGODNE Z INTENCJĄ TWÓRCY”.

WIESŁAW BANACH



29 α

ALFONS MAZURKIEWICZ

1922-1975

"Budowa", 1962

olej/piótno, 90 x 130 cm
na blejtramie nalepka BWA Wrocław z opisem pracy: 'ATEST Nr 1 (AM) 82, poz.17 | ALFONS MAZURKIEWICZ | BUDOWA | 1962 | olej pł., 130 x 90 cm niesygnowany | katalog – Wrocław 1976, poz. 96'

estymacja:
40 000 – 50 000 PLN
8 500 – 10 600 EUR

WYSTAWIANY:
Alfons Mazurkiewicz, BWA Wrocław, grudzień 1976 – styczeń 1977

LITERATURA:
Alfons Mazukiwicz, katalog wystawy, BWA Wrocław, red. Mariusz Hermansdorfer, Wrocław 1976, poz. kat. 96



Alfons Mazurkiewicz był artystą, którego życie i twórczość spłotyły się w jedną, nierozzerwalną opowieść o poszukiwaniu formy zdolnej pomieścić zarówno świat materii, jak i ducha. W pamięci przyjaciół i uczniów pozostał nie tylko jako wybitny malarz i wizjoner, ale także jako człowiek ciepły, nadwrażliwy i obdarzony poczuciem humoru, „Moniek” – wujek, sąsiad, mistrz. Jego śmierć, nagła i niespodziewana, przerwała w połowie zdania proces twórczy, który nieustannie pulsował świeżością.

Urodzony w Düsseldorfie, zanurzony od początku w atmosferze Zachodu, Mazurkiewicz przywiózł do powojennego Wrocławia doświadczenie „obywatela świata”. Choć związał się z tym miastem na stałe, jego sztuka zawsze wyrastała ponad lokalny kontekst. W latach 50. objawił się jako indywidualność – laureat warszawskiego „Arsenału”, współtwórca awangardowej Grupy X i jeden z filarów Szkoły Wrocławskiej. Początkowo malował w duchu abstrakcji geometrycznej, wkrótce jednak farba na jego płótnach zaczęła gęstnieć, pękać, żłobić się w bruzdy przypominające reliefy natury. Te „organiczne” powierzchnie, poddane działaniu światła, ożywały – drgały i poruszały się niczym pejzaże oglądane w ruchu.

Mazurkiewicz nie ustawał w poszukiwaniach. Z jednej strony fascynowała go sensualność materii, z drugiej – pragnienie dotarcia do tego, co niewypowiadalne. Inspiracje duchowe, zwłaszcza myśl Teilharda de Chardin, prowadziły go ku sztuce conceptualnej. Jego późne prace – dyptyki, obiekty, działania z pogranicza malarstwa i rzeźby – miały charakter eksperymentów filozoficznych. W „Tabliczkach bio-medytacji” artysta wprowadzał do dzieła zapachy żywicy, miodu czy grzybów, aby przez zmysły otwierać dostęp do energii życia. Z kolei projekt „Biotopu optymalnego” na Sympozjum Wrocław ’70 proponował wprowadzenie biomorficznych form w przestrzeń zniszczonego miasta, jakby chciał, by sztuka przywracała światu jego żywotność.

Te dualizmy – natura i duch, ciało i idea, powaga i żart – przenikały całą jego egzystencję. Uczniowie wspominają profesora, który zamiast zamknąć się w pracowni, prowadził ich na spacer po mieście, pokazując ochrową ścianę kanału Odry, czy zachód słońca nad Osobowicami, jako lekcję koloru. W pracowni zaś pozwalał im swobodnie eksperymentować, realizując własny „Program Otwarty”, który miał być szkołą wolności i dialogu. Był dla młodych przewodnikiem, ale i towarzyszem zabawy – potrafił grać na pokrywkach jak na instrumentach perkusyjnych, przerywać biesiadę, by zanotować nagły pomysł, albo zbierać pieczarki na rynku pod „Lipą Polsko-Czeską”, ku zgrozie milicjanta.

Choć krytyka długo miała trudność z opisaniem jego twórczości – raz zbyt awangardowej, raz zbyt anachronicznej – dziś coraz wyraźniej widać jej wagę. Mazurkiewicz sformułował własną teorię duoplastycyzmu, próbę pogodzenia w sztuce wartości opozycyjnych, a jego dzieło, wciąż niedoceniane w wymiarze ogólnopolskim, pozostaje jednym z fundamentów powojennej awangardy wrocławskiej. Inspirował całe pokolenia – od neoawangardowych performerów, przez malarzy, po filmowców, którzy nauczyli się od niego patrzeć na rzeczywistość krytycznie i twórczo.

20 października 1975 Alfons Mazurkiewicz zmarł nagle, prowadząc zajęcia ze studentami. Miał zaledwie pięćdziesiąt trzy lata. W pamięci bliskich pozostał obraz człowieka o pięknych, ciepłych oczach, dowcipnego, serdecznego, a zarazem przenikliwego. W jego własnych słowach, zapisanych w tekście „Duo-plastycyzm” 1958 / “Koncepcja” 1974, brzmi motto całego życia i sztuki: „Ja i moja sztuka to sztuka”.

30 α

MIECZYSLAW TADEUSZ JANIKOWSKI

1912–1968

Kompozycja z trójkątami

olej/piótno, 116 x 89 cm

sygnowany na odwrociu: 'M. T. Janikowski'

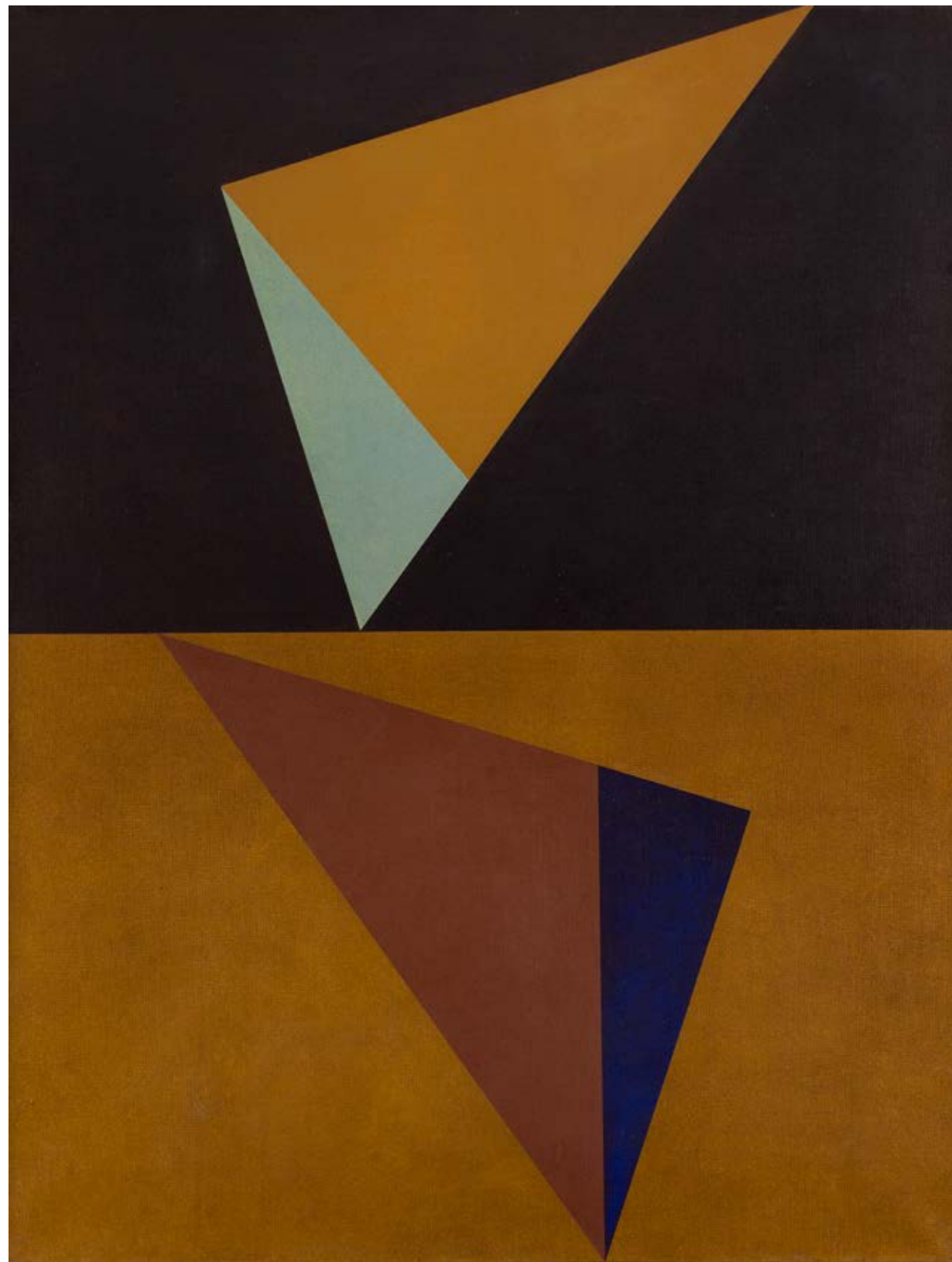
estymacja:

70 000 – 120 000 PLN

14 800 – 25 300 EUR

„Janikowski całą swoją teorię zamknął w zdaniu wielokroć przytaczanym przez Czapskiego: ‘linia prosta przeciwstawiona linii krzywej to już jest dramat’ i z tego dramatu czerpał siłę twórczą. Szukał możliwości stworzenia napięcia poprzez najprostsze zestawienia linii i figur, badał zależności jakie tworzą, dążył do doskonałej jedności. Pomagał sobie matematyką w szukaniu prawidłowości kompozycyjnych, jednakże korygowała wszystko intuicja i niezawodne oko. Sztuka ta powstawała w długim kontemplatywnym skupieniu, w medytacji”.

Wiesław Banach



31 α

BOGUSŁAW SZWACZ

1912–2009

Bez tytułu, 1948

olej/płótno, 54 x 65,5 cm

estymacja:

60 000 – 90 000 PLN

12 700 – 19 000 EUR

„Dzień dzisiejszy żąda odkrywczości w samej naturze artystów. Inspiratorem może być tylko autentyczna wrażliwość na własną naturę i ducha czasu”.

Bogusław Szwacz





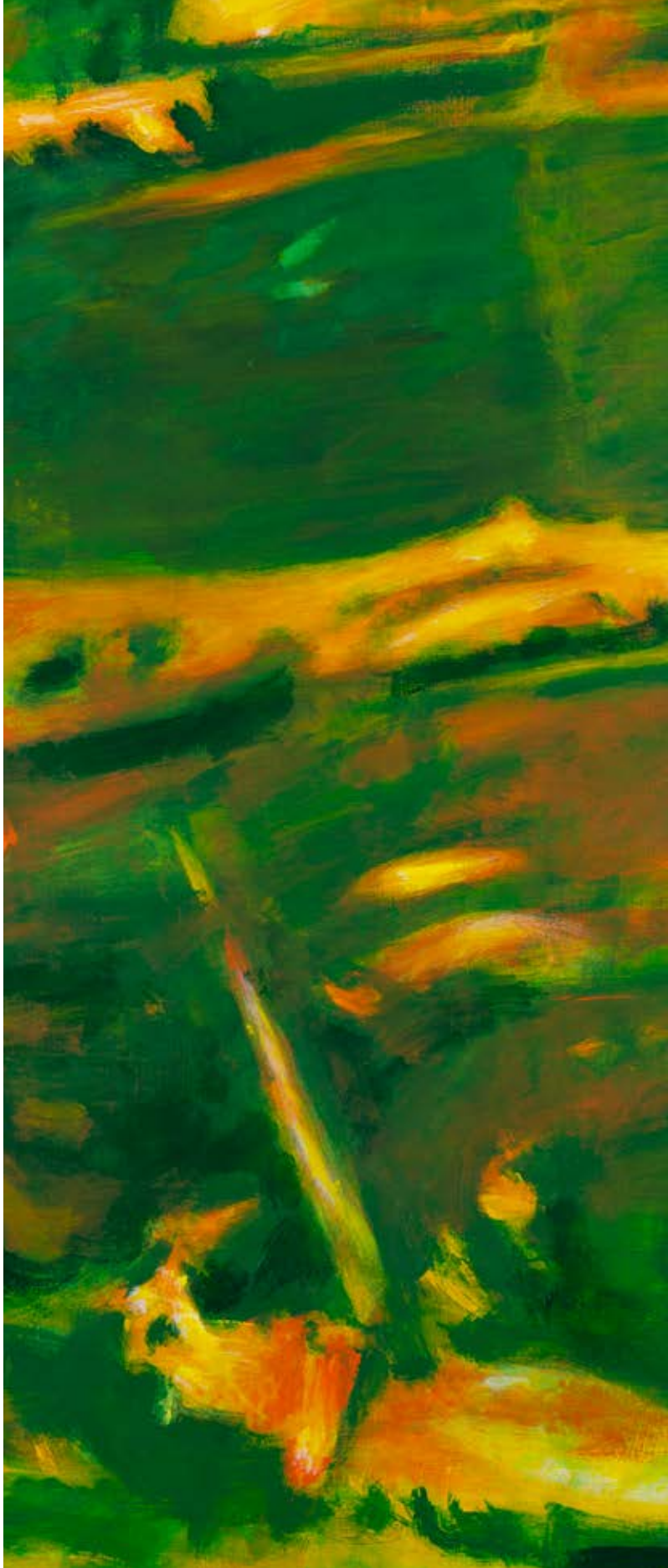
32 α

LEON TARASEWICZ
1957

"Cztery pory dnia" – polptyk (kwadryptyk), 2015

akryl/plótno, 190 x 520 cm (wymiary całości)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu jednej części: 'Leon Tarasewicz 2015 | 520 x 190 (4 x 130 x 190) |
Acryl on Canvas | [rysunek części z numerami 1, 2, 3, 4]' oraz numerowny na każdej części

estymacja:
500 000 – 700 000 PLN
105 300 – 147 400 EUR



Twórczość Leona Tarasewicza od początku wymyka się prostym definicjom i klasycznym ograniczeniom malarstwa. Artysta, wierny medium obrazu, konsekwentnie poszerza jego granice, wyprowadzając kolor i rytm poza ramę płótna w przestrzeń galerii i architektury. Ten gest – radykalny, a zarazem organicznie wpisany w rozwój jego języka – nie jest próbą zerwania z tradycją, lecz przeciwnie: sposobem utrzymania żywotności malarstwa poprzez nadawanie mu nowych form istnienia. Poszukiwania Tarasewicza kierowane są pragnieniem doświadczenia malarstwa jako pełnego, cielesnego i przestrzennego bytu.

Centralnym motywem w jego twórczości pozostaje natura – nie jako temat przedstawieniowy, lecz jako puls, struktura i energia, które znajdują odzwierciedlenie w obrazach. Od wczesnych płócien, gdzie pojawiały się jeszcze pnie, ptaki czy fragmenty krajobrazu, artysta stopniowo eliminował zbędne elementy, redukując widok do powtarzalnych rytmów pasów i smug barwnych. Ten proces uproszczenia nie był jednak gestem abstrakcji oderwanej od świata. Jak podkreślała Anda Rottenberg, wszystkie obrazy Tarasewicza są pejzażami – pejzażami równinnymi, zakorzenionymi w topografii Podlasia, rodzinnych Walił i szerzej – ziem pogranicza, które artysta nosi w pamięci i spojrzeniu. Nie przedstawiają one konkretnych miejsc, lecz kondensują ich atmosferę, światło i koloryt.

Prezentowane monumentalne dzieło, kwadryptyk stworzony w 2015, jest przykładem pełnej realizacji jego artystycznych założeń. Skala kompozycji pozwala odbiorcy na doświadczenie fizycznego niemal obcowania z obrazem – wejścia w jego wnętrze, poddania się rytmowi barw. Intensywność błękitów, zieleni, żółci, lub czerwieni nie odsyła do jednego pejzażu, lecz staje się kondensacją natury jako idei – wiecznie zmiennej, a zarazem powtarzalnej. Sune Nordgren, kurator wystawy w Malmö Konsthall, zwracał uwagę, że te ekstremalnie syntetyczne struktury są „prześlągnięte organicznymi cechami” i nieuchronnie stają się widokami natury.

Tarasewicz, który dyplom uzyskał w pracowni Tadeusza Dominika w warszawskiej ASP w 1984, już od debiutu w Galerii Foksal budził zainteresowanie europejskich marszandów i kuratorów. W 1988 uczestniczył w Biennale w Wenecji, a w kolejnych dekadach prezentował swoje realizacje na ważnych wystawach indywidualnych i zbiorowych w Europie i USA. Otrzymał najważniejsze nagrody polskiej sceny artystycznej, m.in. Paszport „Polityki” i Nagrodę im. Jana Cybisa, a także Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Mimo międzynarodowego uznania, artysta pozostał wierny miejscu swojego pochodzenia – mieszka i tworzy w rodzinnych Waliłach. To właśnie pejzaż Podlasia, jego rytm pól, lasów i łąk, stanowi niewyczerpane źródło inspiracji. Powtarzalność form i pasów, które płyną przez jego płótna i malarskie interwencje w architekturze, jest artystycznym odpowiednikiem niekończącego się cyklu natury.

Malarstwo Tarasewicza bywa zestawiane z tradycją unizmu Strzebińskiego czy twórczością Marka Rothki i Barnett Newmana. Łączy je monumentalna skala, syntetyczność formy i duchowa intensywność koloru. Jednak polski artysta nadaje im wymiar szczególny – jego obrazy pozostają zanurzone w pejzażu, w doświadczeniu natury i światła, które nie mają jednego początku ani końca. To wyobrażenie malarstwa jako przestrzeni otwartej, nieskończonej i wspólnej, czyni jego sztukę tak wyjątkową i wciąż aktualną.

Tarasewicz rozwiązuje w praktyce pytanie, czy malarstwo ma jeszcze sens – odpowiadając po prostu: malować. Kładąc kolejne warstwy barw, buduje rytmy, które stają się obrazem świata i doświadczeniem jego trwania. W tych pozornie prostych pasmach i smugach kryje się zarówno pokora wobec nieskończoności natury, jak i siła koloru – najistotniejszego budulca malarstwa. To właśnie dzięki tej postawie twórczość Leona Tarasewicza pozostaje jednym z najbardziej rozpoznawalnych głosów współczesnej sztuki polskiej.

33 α

LEON TARASEWICZ
1957

Bez tytułu, 2023

akryl/plótno, 100 x 130 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2023 | Acrylic on canvas | 130 X100'

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
31 600 - 42 200 EUR





Prezentowana praca Leona Tarasewicza wpisuje się w charakterystyczny dla artysty nurt odrzucenia figuralności i tradycyjnych odniesień. Tarasewicz, konsekwentnie rezygnując z tytułów, pozostawia odbiorcy pełną swobodę interpretacji. Obraz nie przedstawia rozpoznawalnych motywów – ukazuje odręcznie kreślone pasy pulsującego koloru, które rytmizują przestrzeń i nadają jej niemal hipnotyczny charakter. Dla artysty malarstwo staje się formą kontaktu z drugim człowiekiem oraz lustrem rzeczywistości, w którym odbijają się krajobrazy, emocje i doświadczenia.

Inspiracją dla Tarasewicza pozostaje natura – jej zmienność, niepowtarzalność i ukryta tajemnica. W obrazach można odnaleźć echo cykliczności przyrody: odradzania się, zanikania i trwania w przemianie. Artysta transformuje krajobraz w sposób wykraczający poza realizm, tworząc kompozycje abstrakcyjne, a zarazem zakorzenione w doświadczeniu natury.

Jego dzieła mają najczęściej dużą skalę, dzięki czemu szczegóły tracą znaczenie, a kluczowa staje się całość. Chropowata faktura, ślady pracy szpachlą i monumentalny format sprawiają, że płótna przypominają fragmenty malarstwa ściennego. Każdy obraz funkcjonuje jak wycinek większej rzeczywistości, której granice rozciągają się poza ramą płótna.

Twórczość Tarasewicza wyrasta z tradycji malarstwa polskiego, ale artysta przetwarza ją w sposób oryginalny. W jego dziełach można dostrzec wpływy kapistów, dyscyplinę Strzebińskiego, duchowość Nowosielskiego czy radykalizm Malewicza. Jednocześnie nadaje im własną, ścisłą logikę – każde płótno stanowi kontynuację wcześniejszych, budując nieustannie rozwijaną opowieść o malarstwie. Tarasewicz stawia pytania o granice tego medium, bada jego status i możliwości ekspresji.

Prezentowana praca pokazuje, jak artysta, zakorzeniony w tradycji prawosławia i surowości pogranicza, łączy duchowość z konsekwencją formalną. Jego obrazy są nie tylko abstrakcyjnymi kompozycjami, lecz także doświadczeniami medytacyjnymi, prowadzącymi widza ku refleksji nad naturą, sztuką i ich nieustanną przemianą.

34 α

LEON TARASEWICZ

1957

Pole, lata 90. XX wieku

akryl/plótno, 48 x 57,5 cm (całość)
sygnowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz Falenica [nieczytele]'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:
60 000 – 90 000 PLN
12 700 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Siemiona
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Za)patrzenie. Moje przyjażnie malarskie”, Dom Pracy Twórczej, Radziejowice, lipiec 2004
„Wojciech Siemion – moje przyjażnie malarskie”, Galeria A, Starogard Gdański, 14.10–4.12.2005

LITERATURA:
Wojciech Siemion, (Za)patrzenie. Moje przyjażnie malarskie IV, katalog wystawy, Dom Pracy Twórczej, Radziejowice 2004,
s. 5, 7 (spis), 58–59 (il.) (praca zadatowana na 1973 – zadatowanie błędne)
Wojciech Siemion – moje przyjażnie malarskie, katalog wystawy, Galeria A, Starogard Gdański 2005, poz. kat. 38 (malarstwo),
s. 8 (spis), 12 (il.)

„Myślę, że sztuka zawsze odzwierciedla miejsce. I czas. To jest nieodłącznie związane z tworzeniem, chociaż sam artysta nie zawsze zdaje sobie z tego sprawę. Nie jest świadomy tego związku. (...) Nie ma na moich obrazach rzeczy, które nie miałyby odniesienia do rzeczywistości. Często osoby działające w opozycji do zastanych idei powracają do klasyki. Artyści, którzy tworzą – wydawałoby się – abstrakcyjne obrazy, wcale nie wywodzą ich z idei abstrakcji”.

Leon Tarasewicz



35

PAWEŁ SUSID
1952

Bez tytułu (In God we trust, Gott mit uns), 2011

akryl/plótno, 100 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'SUSID | 2011'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 300 – 6 400 EUR





„KAŻDY OBRAZ SKŁADA SIĘ Z DWÓCH ELEMENTÓW: FORMY I TREŚCI. DOSZEDŁEM DO WNIOSKU, ŻE TYM, CO W SZTUCE NAJBARDZIEJ SIĘ STARZEJE, JEST FORMA. W 1990 ROKU NAMALOWAŁEM OBRAZ 'RZECZY JUŻ W SZTUCE WYKONANE DO 1990 W %'. NIE BYŁ IRONICZNY, NAPRAWDĘ UWAŻAM, ŻE DUŻO W SZTUCE JUŻ WYMYŚLONO. CO MI PÓZOSTAJE? COŚ POWIEDZIEĆ OD SIEBIE, O MOICH MYŚLACH, MOJEJ SEKSUALNOŚCI, MOICH MARZENIACH. POWSTANIE JAKBY ZAPIS MOJEGO ŻYCIA. KIEDYŚ KTOŚ BĘDZIE MÓGŁ DATAMI POSPRAWDZAĆ, CO WTEDY ROBIŁEM, I TO MU SIĘ ZGODZI. NAWET NIE BOJĘ SIĘ, ŻE TE OBRAZY BĘDĄ MIAŁY ODROBINĘ PUBLICYSTYKI. BO JEŚLI SIĘ ZESTARZEJĄ POD WZGLĘDEM FORMY, TO PRZYNAJMNIEJ KTOŚ BĘDZIE MÓGŁ SIĘ Z NICH CZEGOŚ DOWIEDZIEĆ O NASZYCH CZASACH”.

PAWEŁ SUSID



36 α

WŁADYSŁAW HASIOR

1928–1999

"Adoracja ruchu ku nadziei", 1998

asamblaż/płyta pilśniowa, 56 x 43 cm

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

16 900 – 25 300 EUR

Adam Bojara, wieloletni i dożgonny przyjaciel Władysława Hasiora, namalował obraz zatytułowany „Konie”. Jeden z wielu obrazów podejmujących tę tematykę, w twórczości Bojary. Władysław Hasior, tak bardzo zachwyił się pracą, że zainspirowany przedstawieniem w 1998 poczynił swoje własne dzieło, które w ramach przyjaźni podarował Bojarze.

Prezentowany w katalogu asamblaż, w dolnej części kompozycji zawiera element z koźmi, odnoszący się bezpośrednio do wspomnianego obrazu Bojary. Poza tym, praca Hasiora zawiera wszelkie typowe dla artysty elementy kompozycyjne – odpadkowe materiały, trójwymiarowy – reliefowy format. Oprawiona jest w osobliwą, futrzaną ramkę, domykającą kompozycję i tworzącą z niej obiekt w pełni.

Hasior interesował się lokalnymi mitologiami. Poszukiwał nowych sposobów obrazowania starych pojęć, łącząc wiedzę plastyka o kompozycji, kolorze, fakturach, rytmach z bystrym okiem wyłapującym z otoczenia przedmioty gotowe, powszechne w jego epoce. Łączył je w poetyckie metafory, charakterystyczne i od razu rozpoznawalne.





Władysław Hasior i Adam Bojara na wernisażu wystawy Adama Bojary, fot. dzięki uprzejmości Adama Bojary

37 α

HENRYK CZEŚNIK

1951

"Gespukte Kind", 2006

olej/sklejka, 122 x 88 cm

sygnowany i datowany p.d.: '06. H.Cześnik'

estymacja:

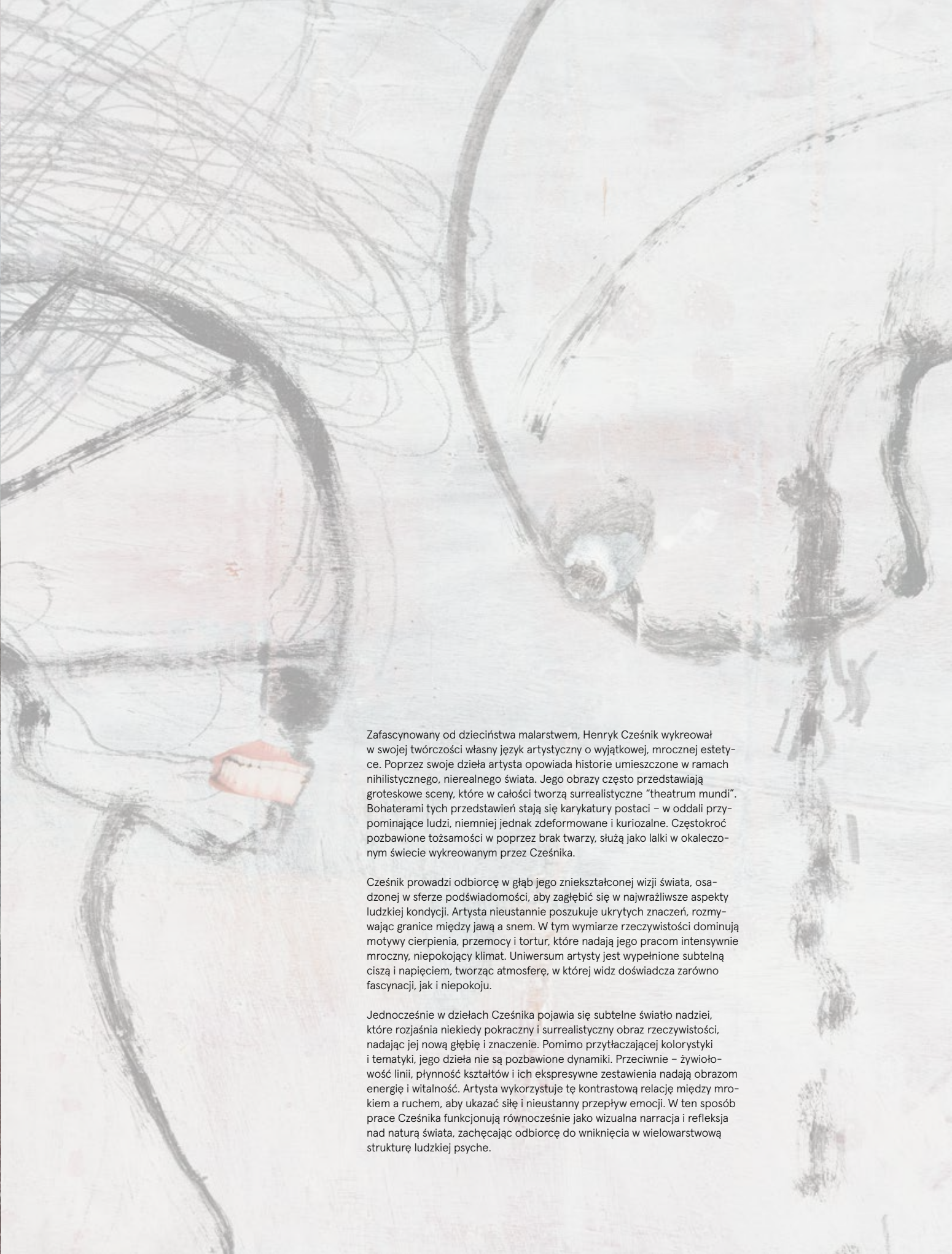
20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

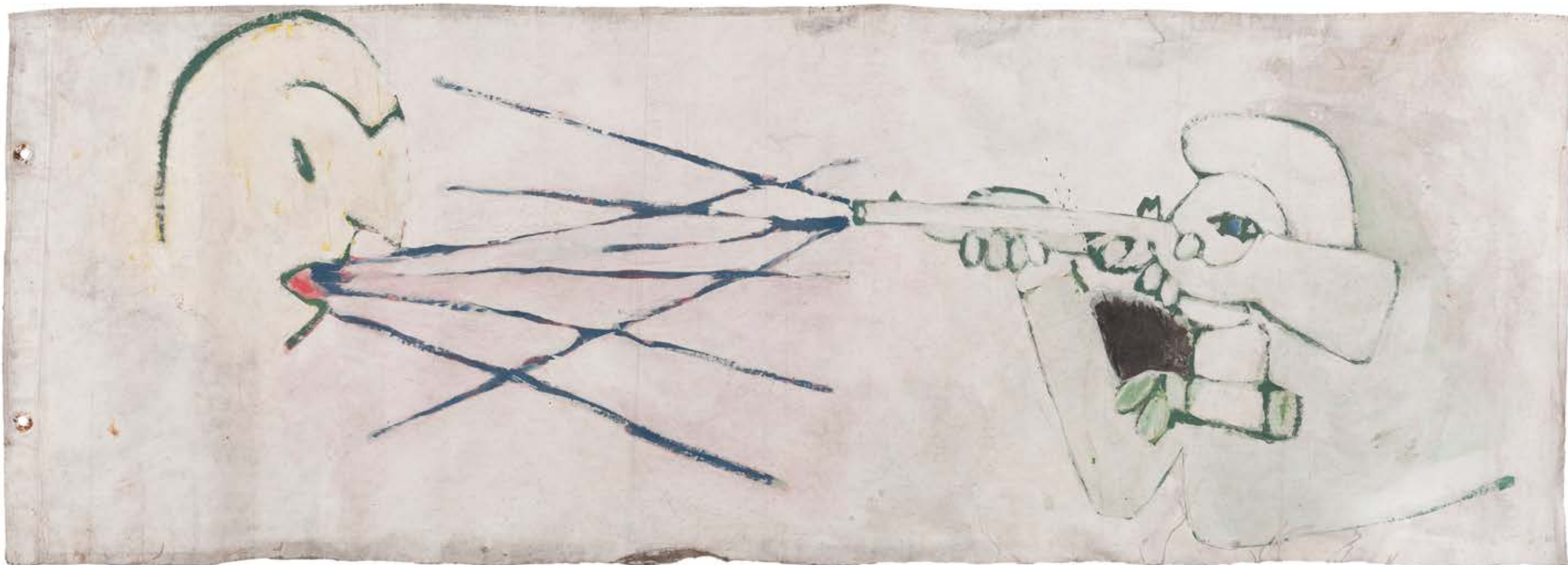




Zafascynowany od dzieciństwa malarstwem, Henryk Cześniak wykreował w swojej twórczości własny język artystyczny o wyjątkowej, mrocznej estetyce. Poprzez swoje dzieła artysta opowiada historie umieszczone w ramach nihilistycznego, nierealnego świata. Jego obrazy często przedstawiają groteskowe sceny, które w całości tworzą surrealistyczne "theatrum mundi". Bohaterami tych przedstawień stają się karykatury postaci – w oddali przypominające ludzi, niemniej jednak zdeformowane i kuriozalne. Częstokroć pozbawione tożsamości w poprzez brak twarzy, służą jako lalki w okaleczonym świecie wykreowanym przez Cześniaka.

Cześniak prowadzi odbiorcę w głąb jego zniekształconej wizji świata, osadzonej w sferze podświadomości, aby zagłębić się w najwrażliwsze aspekty ludzkiej kondycji. Artysta nieustannie poszukuje ukrytych znaczeń, rozmywając granice między jawą a snem. W tym wymiarze rzeczywistości dominują motywy cierpienia, przemocy i tortur, które nadają jego pracom intensywnie mroczny, niepokojący klimat. Uniwersum artysty jest wypełnione subtelną ciszą i napięciem, tworząc atmosferę, w której widz doświadcza zarówno fascynacji, jak i niepokoju.

Jednocześnie w dziełach Cześniaka pojawia się subtelne światło nadziei, które rozjaśnia niekiedy pokraczny i surrealistyczny obraz rzeczywistości, nadając jej nową głębię i znaczenie. Pomimo przytłaczającej kolorystyki i tematyki, jego dzieła nie są pozbawione dynamiki. Przeciwnie – żywiołowość linii, płynność kształtów i ich ekspresywne zestawienia nadają obrazom energię i witalność. Artysta wykorzystuje tę kontrastową relację między mrokiem a ruchem, aby ukazać siłę i nieustanny przepływ emocji. W ten sposób prace Cześniaka funkcjonują równocześnie jako wizualna narracja i refleksja nad naturą świata, zachęcając odbiorcę do wnikięcia w wielowarstwową strukturę ludzkiej psyche.



38 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Rozmowa w cztery oczy", 1985

olej/brezent, 280 x 97 cm

estymacja:

70 000 - 130 000 PLN

14 800 - 27 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Rypajamawłoszard Grzykomopasożniak. Wkład w wykład” (II akcja malowania w Dziekance) i „Idź wylicz” (wystawa),

Pracownia Dziekanka, Warszawa, 7–12.10.1985

„Kto wodzi ten promień wodzący. Obrazy”, Galeria Wieża, Warszawa, 7–21.11.1985

„Włodzimierz Pawlak. Albo rybka albo pipka czyli czy rozwiązywanie moich palących problemów jest komukolwiek potrzebne?

Czy moje malarstwo jest komukolwiek potrzebne? Czy ja jestem komukolwiek potrzebny?”, Galeria Zderzak,

Kraków, 17–20.04.1986

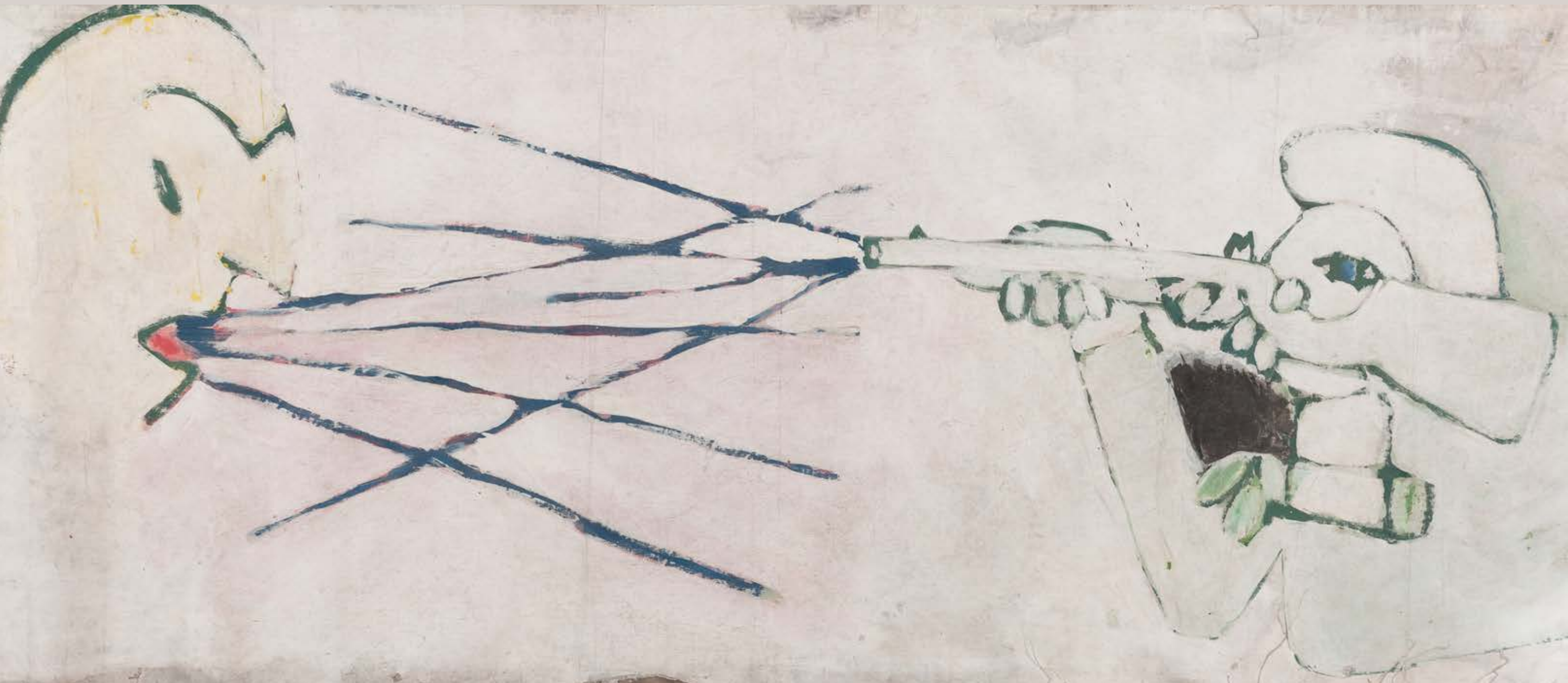
Gruppa 1982–1992. Malarstwo, Galeria Zachęta, Warszawa, 15.12.1992–14.02.1993

Włodzimierz Pawlak, Mała Aula ASP, Gdańsk. 23–24.03.1995

LITERATURA:

Gruppa 1982–1992, katalog wystawy, Galeria Zachęta, red. Maryla Sitkowska, Warszawa 1992, poz. kat. 119, s. 37, 66 (wzmiankowany), 114 (spis)

Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, red. Agnieszka Szewczyk, Warszawa 2008, poz. kat. 71, s. 125, 181 (il.)



„Zamiast życiorysu. Ukończyłem trzy fakultety: polityczny, romantyczny i kryminalny. Zauważyłem, że im bardziej protestuję, tym bardziej mój protest jest mglisty. Już bez zdziwienia odnajduję coraz to nowe sytuacje graficzne i nowe związane z tym ciężary. Eksperymenty na sobie i innych wskazywały, że malarstwo czyha na moje zdrowie i życie. Prawa i możliwości malarstwa są ograniczone i ci z nas, którzy zajmują się między innymi malarstwem, zauważyli, że kluczem do malarstwa stają się zajęcia uboczne (malowanie ścian, krawiectwo, hodowla ptactwa, garncarstwo, stolarstwo, itd.).

Stąd wniosek: artysta powinien umieć wszystko. Malowanie uosabiające rozsądek, przezorność, spryt, cwaniactwo, przeciętność, zadufanie, trywialność, nie jest mi obce. Jestem malarzem ogarniętym rozpaczą, przestaję wierzyć, liczę na absurd, tracę zaufanie do pamięci i ta postawa nie jest dla mnie wzorem”

Włodzimierz Pawlak

39 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Stary Młyn", 2011

olej/ płótno, 110 x 135 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ PAWLAK | STARY MŁYN | 110 x 135 | 2011"

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 600 – 14 800 EUR

POCHODZENIE:

bezpośrednio od artysty

DESA Unicum, 2012

kolekcja prywatna, Warszawa

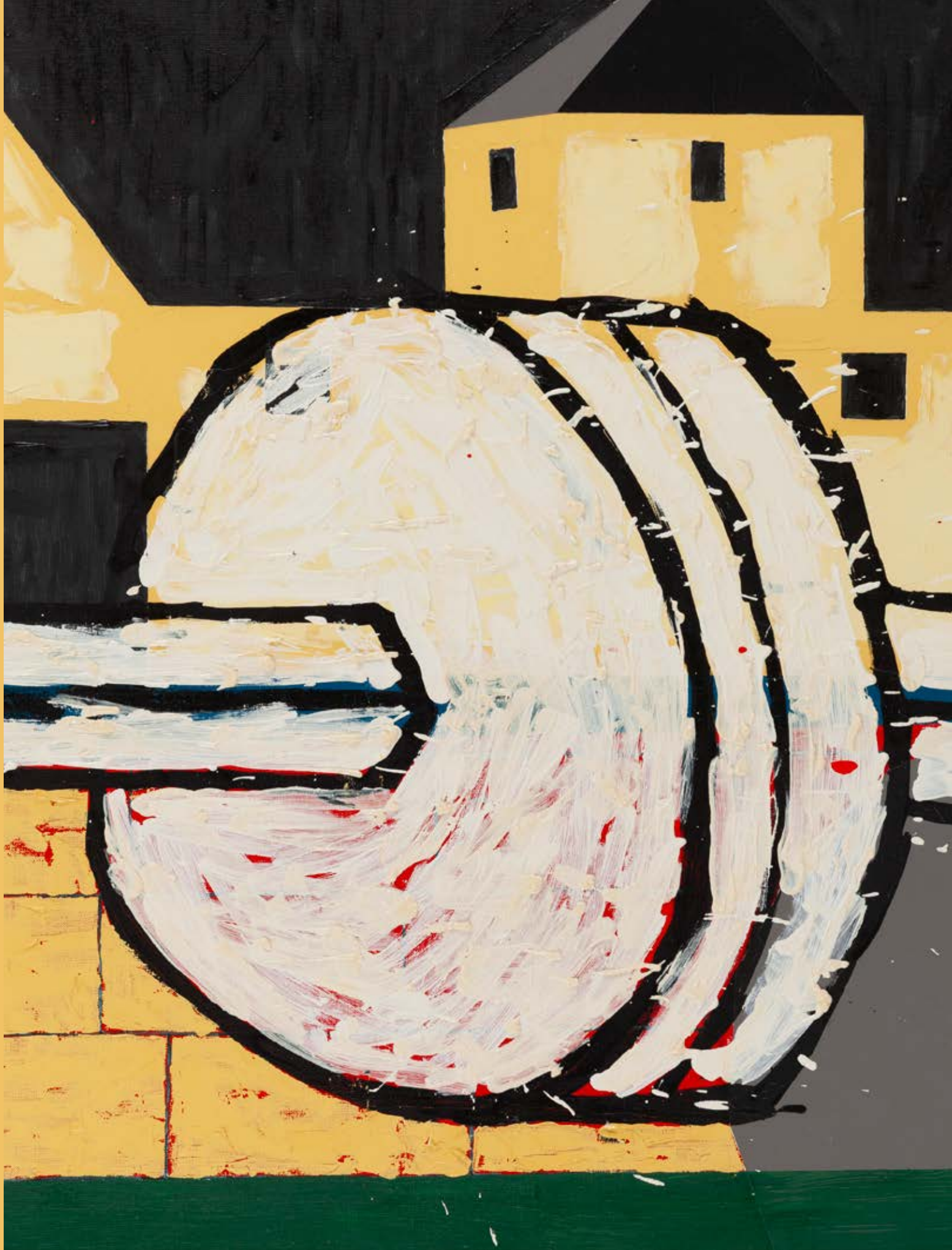


Włodzimierz Pawlak to jedna z kluczowych postaci polskiej sztuki współczesnej. Jego twórczość, głęboko zakorzeniona w doświadczeniach osobistych i przemianach społeczno-politycznych lat 80. i 90., stanowi zarazem wyraz artystycznej niezależności, jak i intelektualnej analizy formy. Pawlak należy do pokolenia artystów, które jako pierwsze po II wojnie światowej zyskało uznanie poza granicami kraju, torując drogę polskiej sztuce na Zachód.

Debiutował w ramach warszawskiej Grupy – ugrupowania młodych malarzy związanych z Akademią Sztuk Pięknych, którzy poprzez brutalną ekspresję, estetykę turpizmu oraz silnie zarysowaną konturową formę wyrażali sprzeciw wobec opresyjnej rzeczywistości politycznej PRL. W kontekście twórczości Pawlaka, istotne było jednak nie tylko zaangażowanie polityczne, lecz również głęboka refleksja nad samą istotą malarstwa. W jego pracach przeplatają się dwa porządki: subiektywnego doświadczenia i chłodnej analizy teoretycznej. Pawlak traktuje obraz jako zapis duchowych i fizycznych doznań. Jak trafnie ujął to Janusz Zagrodzki, „artysta napięciem, subtelnością i bezpośredniością rejestruje swoje odczucia i przekazuje je odbiorcom (...) widz zatrzymuje wzrok na szczególe, włącza się w strukturę obrazu, współistnieje z nim” (Janusz Zagrodzki, Poważny jak biel i czerń [w:] Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, [red.] Agnieszka Szewczyk, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s.8). Ta symbioza twórcy, dzieła i odbiorcy stanowi o sile sztuki Pawlaka – balansującej na granicy malarstwa emocjonalnego i konceptualnego, sztuki zaangażowanej i głęboko osobistej.

W przeciwieństwie do dominującego w latach 70. konceptualizmu, Pawlak wniósł do sztuki lat 80. pierwiastek emocjonalny – jego prace były często odczytywane jako przejaw „nowej ekspresji”, malarstwo było formą zapisu egzystencji – metodą radzenia sobie z rzeczywistością, zarówno osobistą, jak i polityczną. Z biegiem lat, Pawlak stopniowo przechodził od bezpośredniego komentarza politycznego ku malarstwu bardziej refleksyjnemu i teoretycznemu. W kluczowym momencie swojej kariery sięgnął po twórczość Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego – mistrzów awangardy, z którymi podjął swoisty artystyczny dialog. Zainspirowany „Tablicami teoretycznymi” Malewicza i unizmem Strzemińskiego, Pawlak zaczął zgłębiać zagadnienia struktury i formy, tworząc prace będące czymś więcej niż obrazami – stawały się one traktatami o malarstwie. Od około 1989 malarz coraz chętniej sięgał po język abstrakcji, konsekwentnie realizując cykle: „Tablice dydaktyczne”, „Dziennik”, „Notatki o sztuce”, „Linie barwne”, „Spacer”. W latach 90. artysta zamalował kilka swoich dawnych obrazów na białą, co stanowiło nawiązanie do zjawiska „tworzenia – niszczenia” i zbiegło się z zainteresowaniem bielą.

W pracach stworzonych na początku 2000, jak prezentowany „Stary młyn” artysta powrócił do malarstwa przedstawieniowego, wplatając w twórczość historię o jego najbliższym otoczeniu, miejscowości Korytów, z której pochodzi i w której stworzył swoje twórcze środowisko, dom i pracownię.



40 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Dziennik B / detal 1738-1758", 1988-1992

asamblaż, kolaż/tektura, 27 x 37 x 4 cm (całość)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | DZIENNIK B | / DETAL 1738-1758 | 1388-1972 | 230 X 320'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 400 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska



41 α

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Lasek", 2009

tempera żółtkowa/piótno, 140 x 180 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław | Modzelewski 2009 | "Lasek" | 140 x 180 | temp.ż.'

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

25 300 – 37 900 EUR





Jarosław Modzelewski należy do najważniejszych polskich malarzy figuratywnych ostatnich dekad. Jego sztuka, wyrosła z doświadczeń „nowej ekspresji” lat 70. i 80., a początki artystyczne związane z aktywnością legendarnej Grupy. Charakterystyczne dla obrazów Modzelewskiego są: surowa, lapidarna forma, skoncentrowana kompozycja i intensywna, często niezależna od naturalizmu paleta barw. Już od czasów studiów artysta systematycznie kształtował własny sposób wyrazu, poddając obraz rygorowi wyboru i odrzuceniu nadmiaru. Spotkanie ze sztuką ikony oraz kontakt ze środowiskiem Stefana Gierowskiego zaowocowały innym rozumieniem koloru i przestrzeni — kolor jako autonomiczny nośnik sensu, kompozycja jako struktura scalająca elementy obrazu.

Motywy pejzażowe, jak prezentowany w katalogu „Lasek”, stały się po roku 2000 wyraźnym leitmotiwem jego praktyki. Obserwowane codzienne sceny — zachodzące lub wschodzące słońce, przedmioty, osoby wykonujące codzienne czynności — nie są u Modzelewskiego prostą ilustracją, lecz pretekstem do studium światła, koloru i relacji postaci wobec otoczenia. Artysta maluje „dla siebie”: wybór tematu zależy od obserwacji, a sam obraz jest wynikiem przemyślanej decyzji, nie natychmiastowej improwizacji. To dlatego nawet proste sceny zyskują u niego uniwersalny, często metaforyczny wymiar.

Postacie w jego obrazach — „Garncarz” — są schematyczne, anonimowe, odziane przeciętnie, a ich detale nie przesadzają o znaczeniu. Ruchy i gesty bywają zatrzymane w pół kroku; sceny przypominają kadry filmowe, momenty zawieszenia — „lrek wyjaśnienia”. Taka prostota formy nie oznacza braku emocji: kolor, skala i ułożenie elementów generują napięcia, które czytelnik musi sam odczytać. Prace Modzelewskiego unikają teatralnej ekspresji; ich siła wynika z dyscypliny, precyzji i konsekwentnego ograniczenia środków wyrazu.

Technicznie Modzelewski wykazuje niezwykłą biegłość warsztatową. Stosuje temperę i olej, kontroluje fakturę i relacje plam. Jego kolor nie opisuje jedynie przedmiotów — buduje masy, rytm i akcenty; rzadko stosuje płynne przejścia, częściej stawia na kontrast i plakatową oszczędność. Światło podporządkowane jest wewnętrznej logice obrazu, raz chłodne, raz cięższe, zawsze funkcjonalne.

Szkic i pamięć odgrywają w twórczości Modzelewskiego znaczącą rolę: obserwacja bywa rejestrowana, czasem realizowana natychmiast, częściej gromadzona i rekonstruowana. To sprawia, że obraz nie jest fotografią, lecz skondensowaną opowieścią o stanie rzeczy.

Modzelewski świadomie rezygnuje z dramatyzmu dla racjonalnej konstrukcji kompozycji. Jego malarstwo to decyzje: wybór, pominięcie, uporządkowanie. Efektem jest sztuka zdyscyplinowana, a zarazem otwarta — obrazy, które nie tłumaczą się nadmiarem, ale pozostawiają przestrzeń dla refleksji. W rezultacie twórczość artysty ma trwałą wartość w polskim malarstwie współczesnym: nie podlega modom, lecz utrzymuje dialog z rzeczywistością poprzez język barwy, formy i rytmu. To malarstwo, które trwa.

42 α

JAROSŁAW MODZELEWSKI
1955

"Irek wyjaśnia", 2022

tempera jajowa/plótno, 130 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2022 | Jarosław | Modzelewski | "Irek wyjaśnia" | 130 X100 | tempera jajowa'

estymacja:
80 000 – 120 000 PLN
16 900 – 25 300 EUR

„Modzelewski, jak wiadomo, maluje z obserwacji. Co nie znaczy, że maluje z natury, jak przysłowiowy artysta w berecie, który rozstawia swoje sztalugi w plenerze, aby ‘uchwycić motyw’ w odpowiednim oświetleniu. Swoje motywy znajduje w realnym świecie; często podsuwa je przypadek. Konkretna sytuacja zobaczona w konkretnym miejscu i czasie, za-trzymana w pamięci jak stop-klatka, staje się powodem do namalowania obrazu. Bo ma-larstwo – jak mówi autor – ‘opiera się na patrzeniu, na pewnych wnioskach wynikających właśnie z patrzenia. W tym sensie jest źródłowe’. Modzelewski jest mistrzem patrzenia. Tutaj, oczywiście, nie ma miejsca na obiektywizm. Są za to pewne predyspozycje, które mają swoje konkretne skutki w materii”.

Marta Tarabula



„MODZELEWSKI, JAK WIADOMO, MALUJE Z OBSERWACJI. CO NIE ZNACZY, ŻE MALUJE Z NATURY, JAK PRZYSŁOWIOWY ARTYSTA W BERECE, KTÓRY ROZSTAWIA SVOJE SZTALUGI W PLENERZE, ABY ‘UCHWYCIĆ MOTYW’ W ODPOWIEDNIM OŚWIETLENIU. SVOJE MOTYWY ZNAJDUJE W REALNYM ŚWIECIE; CZĘSTO PODSUWA JE PRZYPADEK. KONKRETNA SYTUACJA ZOBACZONA W KONKRETNYM MIEJSCU I CZASIE, ZATRZYMANA W PAMIĘCI JAK STOP-KLATKA, STAJE SIĘ POWODEM DO NAMALOWANIA OBRAZU. BO MALARSTWO – JAK MÓWI AUTOR – ‘OPIERA SIĘ NA PATRZENIU, NA PEWNYCH WNIOSKACH WYNIKAJĄCYCH WŁAŚNIE Z PATRZENIA. W TYM SENSIE JĘST ŹRÓDŁOWE’. MODZELEWSKI JEST MISTRZEM PATRZENIA. TUTAJ, OCZYWIŚCIE, NIE MA MIEJSCA NA OBIEKTYWIZM. SĄ ZA TO PEWNE PREDYSPOZYCJE, KTÓRE MAJĄ SVOJE KONKRETNE SKUTKI W MATERII”.

MARTA TARABUŁA



43 α

JAROSŁAW MODZELEWSKI
1955

"**Garncarz**", 2017

tempera żółtkowa/piótno, 120 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2017 | Jarosław | Modzelewski | "Garncarz" | 120 x 90 | tempera żółtkowa'

estymacja:

60 000 – 90 000 PLN

12 700 – 19 000 EUR



44 α

RYSZARD GRZYB

1956

"Nosorożec i motyle", 1991

olej/piótno, 220 x 230 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ryszard Grzyb | "Nosorożec i motyle" | 220 x 230 1991'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 600 – 14 800 EUR

POCHODZENIE:

Starmach Gallery, Kraków

kolekcja prywatna, Polska

„Zbieżność między nosorożcem a malarstwem. Nosorożec – stare, prądawne zwierzę. Malarstwo – stara forma sztuki w świecie komputerów i techniki XXI wieku. (...) Nosorożec jest równie bezszelestny (gdy biegnie) jak motyle, które wirują w rozgrzanym powietrzu. Nosorożec jest bezszelestny jak malarstwo”.

Ryszard Grzyb





Ryszard Grzyb, współtwórca Gruppy – jednej z najważniejszych formacji artystycznych lat 80 XX wieku – wypracował język ekspresyjny, gwałtowny i pełen ironii. W kolejnych dziesięcioleciach jego malarstwo zaczęło stopniowo przybierać formę bardziej skupioną, dekoracyjną, a zarazem symboliczną. Cykl „Nosorożce i motyle” doskonale obrazuje tę przemianę, łącząc energię dawnych doświadczeń z nowym wyciszeniem i pogłębioną refleksją nad światem natury.

„Pierwsze nosorożce, które namalowałem, były związane z opowieścią, jaką usłyszałem w latach 80. – o tym, jak kopulują nosorożce. To była głupota, a ja zrobiłem z tego dowcip i narysowałem nosorożce na tle zachodzącego słońca. Nie wiedziałem nawet, jak one kopulują, ale mnie to rozśmieszyło, ponieważ w latach 80. uważano, że jednym z tematów malarskich może być głupi dowcip. Dla mnie to było poszerzanie perspektywy, o czym może być temat malarski. I od tego się zaczęło. Potem namalowałem drugi obraz, który jest obecnie w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu. Obraz przedstawia figurkę nosorożca, w którym znajduje się średniowieczne miasto. To była końcówka lat 80. Potem jak wyjechałem do Kolonii (Niemcy) w 1991 roku, zacząłem malować nosorożce i motyle. Fascynowało mnie, że nosorożec jest jak glina czy skała, długo-żyjący, jakby prehistoryczny. Motyl przypomina pył z suchej pasteli – istnieje przez chwilę. Robiłem różne eksperymenty. Potem przez jakiś czas malowałem nosorożce. Wydawało mi się, że to zwierzę jest dziwaczne. Jego kształt jest po prostu paranoiczny, ale też jest gatunkiem zagrożonym, to było wiadomo od dawna” (Ryszard Grzyb, w wywiadzie z Marią Majchrowską, źródło: <https://ryneksztuka.pl/2021/11/04/ryszard-grzyb-wywiad/>, dostęp: 4.02.2024).

Choć obrazy Grzyba pełne są energii i koloru, pozbawione są agresji. Powtarzający się motywy nosorożca, ujęty w niezliczonych wariantach, staje się rodzajem medytacji nad formą i nad samą praktyką twórczą. To, co początkowo wydawało się żartem, przekształca się w filozoficzną refleksję, nad trwaniem i przemijaniem. W zestawieniu z motylami nosorożec jawi się jako strażnik czasu, a zarazem jego świadek – istota ciężka, lecz paradoksalnie cicha, podobnie jak medium malarskie, które w epoce cyfrowej wciąż trwa, domagając się skupienia i wyobraźni.

Obrazy z cyklu to więc nie tylko malarski eksperyment z formą, ale też wizualna opowieść o egzystencjalnych przeciwieństwach. Grzyb, poprzez zestawienie zwierząt, proponuje widzowi refleksję nad kruchością życia i jego siłą, nad rolą sztuki jako przestrzeni, w której ciężar spotyka się z lekkością, a monumentalność z ulotnością. Obraz, choć cichy i otwarty, działa intensywnie – zostawia miejsce na projekcję, zaprasza do wejścia w osobiste skojarzenia i własne podróże wyobraźni. Jak skomentował sam artysta: „Zwierzęta malowane z zapalem i tęsknotą do odległych krain i przygód. Malowanie z adoracją kształtów innych niż codzienne i kolorów jaśniejących swoim blaskiem w pełni. Fascynacja kształtami i kolorami z egzotycznej, innej rzeczywistości. Zachwył. Po wrót do tematów z dzieciństwa z możliwością stwarzania czegoś więcej niż to, o czym się dawniej marzyło”.

Krzysztof Lipka trafnie zauważył, że późne malarstwo Grzyba zmierza w stronę realizmu, ale nigdy nie popada w mimetyczność. To raczej świadome operowanie deformacją, stylizacją, grą między figurą a abstrakcyjną dekoracją. (Krzysztof Lipka, *Zwierzę w klatce człowieka*, czyli o portretach i parawanach Ryszarda Grzyba [w:] Ryszard Grzyb. *Zwierzę w klatce z człowieka*, Galeria aTAK, Warszawa 2014). W przypadku obrazu „Nosorożec i motyl” monumentalność sylwetki zestawiona jest z ornamentyką, która odsyła do tradycji sztuki totemicznej, a także do surrealistycznych eksperymentów wyobraźni.



MAREK SOBCZYK

1955

”Piotr Uklański’ w cudzysłowie” – dyptyk, 2015

tempera żółtkowa/płótno, 360 x 230 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu pierwszej części: 'Marek Sobczyk | 2015 | "Piotr Uklański" | w cudzysłowie | [z papieża | żołnierza w ramach akcji | pomnik w każdym mieście | na głównym placu, ale też drugi | we wskazanej albo wybranej galerii] | [wskazówka montażowa] | wymiary 360 x 230 cm | temp. jajowa'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu drugiej części: 'Marek Sobczyk 2015 | "Piotr Uklański | w cudzysłowie | [z papieża żołnierza | w ramach akcji pomnik w każdym | mieście na głównym placu, | ale też we wskazanej albo | wybranej galerii] | wymiary 360 x 230 cm | temp. jajowa | [wskazówka montażowa]'

estymacja:
130 000 – 180 000 PLN
27 400 – 37 900 EUR

WYSTAWIANY:
Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk. Tabela. Co? Czym? (Polityka), katalog wystawy, CSW Łaźnia, red. Agnieszka Szewczyk, Gdańsk 2016, s. 143 (il.), 193 (spis)
Jakub Knera, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Tabela. Co? Czym? (Polityka), „Szum”, nr 13, 2016, s. 175
Marek Sobczyk. “muzeum” w cudzysłowie, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 38 (il.)
„muzeum” w cudzysłowie, rozm. Mateusz Falkowski, Marek Sobczyk, Piotr Rypson, Hanna Wróblewska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, nr 20, 2018, online: <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/20-odmuzealnienie/muzeum-w-cudzyslowie> [dostęp: 24.02.2025]
Waldemar Baraniewski, Marek Sobczyk, „muzeum w cudzysłowie”, „Szum”, nr 12, 2016, s. 179, online: <https://magazynszum.pl/wp-content/uploads/2015/09/12-szum-20160620-06-05.pdf> [dostęp: 24.02.2025]

LITERATURA:
Marek Sobczyk „muzeum” w cudzysłowie [krytyczność rozległa i zwarta], Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 14.05.2016 – 12.06.2016
Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk. „Tabela. Co? Czym? (Polityka)”, CSW Łaźnia, Gdańsk, 19.02.2016 – 10.04.2016
Marek Sobczyk „muzeum” w cudzysłowie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 5.12.2015–31.01.2016





**„ZROBIENIE Z PAPIEŻA ŻOŁNIERZA TO PROSTE ODWRÓCENIE PRACY UKLAŃSKIEGO, GDZIE ROBIONO PAPIEŻA Z ŻOŁNIERZA. TA PROSTOTA I TEN KONCEPT (PROSTOTA I KONCEPT)* SĄ TU NAJWAŻNIEJSZE (NIE POTRZEBA JUŻ ROZWAŻAĆ, NA ILE ŻOŁNIERZ JEST PAPIERZEM, ŻE RACZEJ ODWRTONIE: PAPIERZ ŻOŁNIERZEM). UWIERZCIE! - WIERZYMYS!, ZAUFACIE! - UFAMY!
* ‘PIOTR UKLAŃSKI’ W CUDZYSŁOWIE”.**

MAREK SOBCZYK

Marek Sobczyk, członek legendarnej formacji Gruppa, od lat prowadzi nieustający dialog z historią sztuki, artystami, a także mechanizmami funkcjonowania kultury wizualnej. Jego „Muzeum” w cudzysłowie to przestrzeń artystycznej refleksji, w której twórczość innych artystów zostaje poddana twórczej parafrazie, reinterpretacji i polemice. Tak dzieje się również w przypadku jego obrazu, który nawiązuje do pracy Piotra Ukleńskiego – portretu Jana Pawła II stworzonego z fotografii żołnierzy. Obraz Sobczyka jest jednocześnie komentarzem i przewrotną grą kontekstów. Odwrócenie idei Ukleńskiego – „zrobienie z papieża żołnierza” – to gest nie tylko formalny, ale również konceptualny. Owa prostota w przekształceniu staje się istotą dzieła, ukazując mechanizmy ikonografii i wizualnych narracji, które kształtują społeczną pamięć i mitologię postaci historycznych. Użycie szablonu dodatkowo wzmacnia ten przekaz – jednocześnie odwołując się do street artu i jego roli w przestrzeni publicznej, jak i sugerując masową reprodukowalność pewnych idei.

Nalepka „Blanxy na białą”, umieszczona na obrazie, dodaje kolejną warstwę znaczeniową. Jest interwencją Blanxy’ego, która wskazuje na napięcie pomiędzy uliczną sztuką a instytucjonalnym obiegiem artystycznym. Czy

graffiti – jako nieformalna, spontaniczna forma ekspresji – może zostać całkowicie wchłonięte przez galeryjne struktury? Czy granice między ulicą a galerią nie zacierają się w sposób, który kwestionuje ich pierwotne funkcje? Sobczyk zdaje się zadawać te pytania, umieszczając swoje dzieło w kontekście galerii Zachęta i CSW Łaźnia.

Podczas wystawy w Gdańsku obraz funkcjonował pod tytułem „Co? Z papieża żołnierza; Czym? Szablonem (Ukleński)”, co podkreślało konceptualny charakter pracy i jej źródła inspiracji. W ramach „Muzeum” w cudzysłowie tytuł i interpretacja mogły ewoluować, dostosowując się do szerokiego kontekstu artystycznego przedsięwzięcia Sobczyka.

Jego obraz, podobnie jak inne prace w kolekcji „Muzeum” w cudzysłowie, nie tylko odnosi się do ikon sztuki współczesnej, lecz także je przekształca, komentuje i stawia wobec nich nowe pytania. Jest to sztuka, która operuje cytatem, ale nigdy nie pozostaje jedynie prostą reprodukcją. To dynamiczny dialog – pełen ironii, ale też głębokiej refleksji nad statusem obrazu i sposobem, w jaki kształtują się wizualne narracje we współczesnym świecie.

46 α

MAREK SOBCZYK
1955

"Królowna", 2003

tempera jajowa/plótno, 130 x 90 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MAREK SOBCZYK | 2003 temp.jajk. | "KRÓLEWNA " | 130 x 90'
na blejtramie nalepka Varisella Fine Art z opisem pracy

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



Marek Sobczyk, współtwórca legendarnej Grupy, od początku swojej drogi twórczej konsekwentnie rozwijał własny, rozpoznawalny język plastyczny. Już w latach 80. jego obrazy wyróżniały się intensywnością gestu, ekspresją i energią, a jednocześnie intelektualnym zapleczem, które pozwalało mu traktować malarstwo jako pole teoretycznej refleksji. Charakterystyczne dla Sobczyka jest zestawianie warstwy czysto wizualnej z warstwą znaczeniową – obraz nigdy nie jest dla niego jedynie estetyczną powierzchnią, ale także przestrzenią analizy, komentarza i gry z tradycją.

W jego twórczości istotne miejsce zajmuje żywa paleta barw. Rytm powtarzających się form, geometryzacja i kontur nadają kompozycjom wymiar symboliczny. Sobczyk chętnie sięga do ikonografii kulturowej, politycznej i religijnej, aby przetwarzać ją w subiektywną narrację, pełną napięcie i niejednoznaczności. Na przestrzeni lat jego sztuka przeszła wyraźną ewolucję: od gwałtownych, anarchizujących płócien Grupy, przez kompozycje lat 90. oparte na celowo ograniczonym zasobie motywów, aż po prace XXI wieku, w których spontaniczny gest współistnieje z klarowną strukturą. Obraz „Królowna” z 2003 stanowi reprezentatywny przykład tej dojrzałej fazy. Tytułowa postać została tu ujęta w system wirujących, spiralnych pociągnięć pędzla, które tworzą organiczną, niemal ornamentalną tkankę. Na czerwonym tle figura zdaje się pulsować energią, oscylując między cielesnością a abstrakcją. Z jednej strony widzimy kobietą sylwetkę, zmysłową i obecnie cielesną, z drugiej – zdehumanizowaną, podporządkowaną rytmowi form i znaków.

Królowna nie jest więc wyłącznie przedstawieniem, lecz symbolem – archetypiczną figurą, która w malarstwie Sobczyka nabiera uniwersalnego charakteru. Artysta umiejętnie łączy prostotę środków z bogactwem znaczeń, tworząc dzieło, które jednocześnie fascynuje intensywnością malarskiego gestu i prowokuje do głębszej refleksji nad miejscem obrazu w kulturze współczesnej.

Marek Sobczyk, współtwórca legendarnej Grupy, od początku swojej drogi twórczej konsekwentnie rozwijał własny, rozpoznawalny język plastyczny. Już w latach 80. jego obrazy wyróżniały się intensywnością gestu, ekspresją i energią, a jednocześnie intelektualnym zapleczem, które pozwalało traktować malarstwo jako pole teoretycznej refleksji. Charakterystyczne dla Sobczyka jest zestawianie warstwy czysto wizualnej z warstwą znaczeniową – obraz nigdy nie stanowi dla niego jedynie estetycznej powierzchni, lecz również przestrzeń analizy, komentarza i gry z tradycją.

W jego twórczości istotne miejsce zajmuje żywa paleta barw. Rytm powtarzających się form, geometryzacja i wyraźny kontur nadają kompozycjom wymiar symboliczny. Artysta chętnie odwołuje się do ikonografii kulturowej, politycznej i religijnej, przetwarzając ją w subiektywną narrację pełną napięcie i niejednoznaczności. Na przestrzeni lat jego sztuka przeszła wyraźną ewolucję: od gwałtownych, anarchizujących płócien Grupy, przez kompozycje lat 90., oparte na celowo ograniczonym zasobie motywów, aż po prace XXI wieku, w których spontaniczny gest współistnieje z klarowną strukturą.

Obraz „Królowna” z 2003 stanowi reprezentatywny przykład tej dojrzałej fazy twórczości. Tytułowa postać została ujęta w system wirujących, spiralnych pociągnięć pędzla, tworzących organiczną, niemal ornamentalną tkankę. Na czerwonym tle figura pulsuje energią, oscylując między cielesnością a abstrakcją. Z jednej strony widzimy kobietą sylwetkę – zmysłową i obecnie cielesną, z drugiej – zdehumanizowaną, podporządkowaną rytmowi form i znaków.

„Królowna” nie jest więc wyłącznie przedstawieniem, lecz symbolem – archetypiczną figurą, która w malarstwie Sobczyka nabiera uniwersalnego charakteru. Artysta umiejętnie łączy prostotę środków z bogactwem znaczeń, tworząc dzieło, które jednocześnie fascynuje intensywnością malarskiego gestu i prowokuje do głębszej refleksji nad miejscem obrazu w kulturze współczesnej.



47 α

ZDZISŁAW NITKA

1962

"Noc z wilkiem", 1992

olej/piótno, 155 x 219,5 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'NOC Z WILKIEM I '92 | Z. NITKA'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja





Na początku XX wieku ujrzawszy ekspresjonistyczne obrazy na wystawie w paryskim Grand Palais krytyk sztuki Louis Vauxcelles powiedział, że zobaczył "Donatello wśród dzikich bestii". Określenie „dzikie bestie”, które od tamtego czasu przywarło do malarstwa ekspresjonistycznego, w zabawnym zbiegu okoliczności jest szczególnie trafnie w kontekście prac Zdzisława Nitki. Przedstawiał zdeformowane figury ludzkie oraz zwierzęta – często dzikie, takie jak jelenie, zające, wilki czy lisy. Prezentowane prace pozwalają zobaczyć z jak wielką wrażliwością Nitka ukazuje zwierzęta, nadając im znaczenie symboliczne. Odzwierciedlają one cechy charakteru i dopełniają wymowę scen figuralnych.

Pod względem formalnym prezentowane prace są reprezentatywne dla nurtu ekspresji: zderormowana forma, mocne zestawienia intensywnych kolorów i odrzuceniem zbędnych ozdobników, nie jest im jednak daleko pod pewnymi względami do surrealizmu. Kuratorka, Anna Muszyńska przekonuje, że prace artysty można spleść w narrację opowiadającą o sztuce w myśl definicji Guillaume Apollinaire. Poeta i teoretyk sztuki, który obracał się w kręgu francuskiej awangardy i głosił, że sztuka nie musi naśladować rzeczywistości wprost, lecz poprzez twórczą fantazję może odsłaniać jej głębszy sens. "Chcąc nacechować mój dramat, posłużyłem się neologizmem, który można mi chyba wybaczyć, gdyż rzadko je wymyślam; ukułem przymiotnik nadrealistyczny [fr. sur- réaliste], który wcale nie oznacza symboliczny (...). Kiedy człowiek chciał naśladować chód, stworzył koło, które wcale nie przypomina nogi. Tak też ów człowiek wymyślił surrealizm, wtedy jednak sam jeszcze o tym nie wiedział (...) Wolałem jednak dać upust owej fantazji, która jest moim sposobem interpretowania natury, fantazji, która – zależnie od dnia – ujawnia się z większą lub mniejszą dozą melancholii, satyry czy liryzmu, lecz zawsze – na ile mnie stać – ze zdrowym rozsądkiem, w którym zawiera się niekiedy dość nowatorstwa, by szokować i oburzać, lecz który odłoni się ludziom uczciwym" (Guillime Apollinaire przedmowa do Cycków Tyrejasza, [w:] Teatr Apollinaire'a, tłum. A. Włoczevska, Kraków 2015, s. 241).

Zdzisław Nitka był jednym z outsiderów ekspresji. Pochodził z Wrocławia, gdzie na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych działała grupa Luxus, zwolenników sztuki dostępnej dla każdego w myśl tradycji pop-artu. Na scenie artystycznej działały wówczas inne ważne kontestujące instytucjonalny obieg kultury kolektywy: w Poznaniu Koło Kalipsa, w Warszawie Gruppa, w Gdańsku Totart. Na tym tle działał Nitka, który językiem splatającym abstrakcję z figuracją komentował pejzaż społeczno-polityczny w sposób właściwy dla artystów nowej ekspresji. Stawiał na formę i kolor nie zapominając o temacie. Porównywał prace nad kompozycją malarską do procesu twórczego towarzyszącego tworzeniu plakatów. Plakat powinien być przede wszystkim komunikatywny i zwięzły. W przypadku Nitki oznaczało to kondensację znaku i prostotę kompozycji. Zmodernizował niemiecki ekspresjonizm, a przy tym sam siebie określał „złodziejem sztuki” jakby z uśmiechem przyznawał się do inspiracji tradycją pierwszej awangardy. Ernst Ludwig Kirchner i inni członkowie grupy Die Brücke, prekursorzy niemieckiego ekspresjonizmu, w początkach XX wieku buntowali się przeciwko akademii wierząc, że sztuka powinna być dzika i spontaniczna. Kilkadziesiąt lat później, zamiast zrywać z tradycją polski artysta postanowił ją odświeżyć. Czerpał z chaosu współczesności, skrapiając prace barwną ironią i młodzieżową dzikością. W ten sposób „kradł” ekspresjonizm, ale po to, by nadać mu nowy wymiar.

48 α

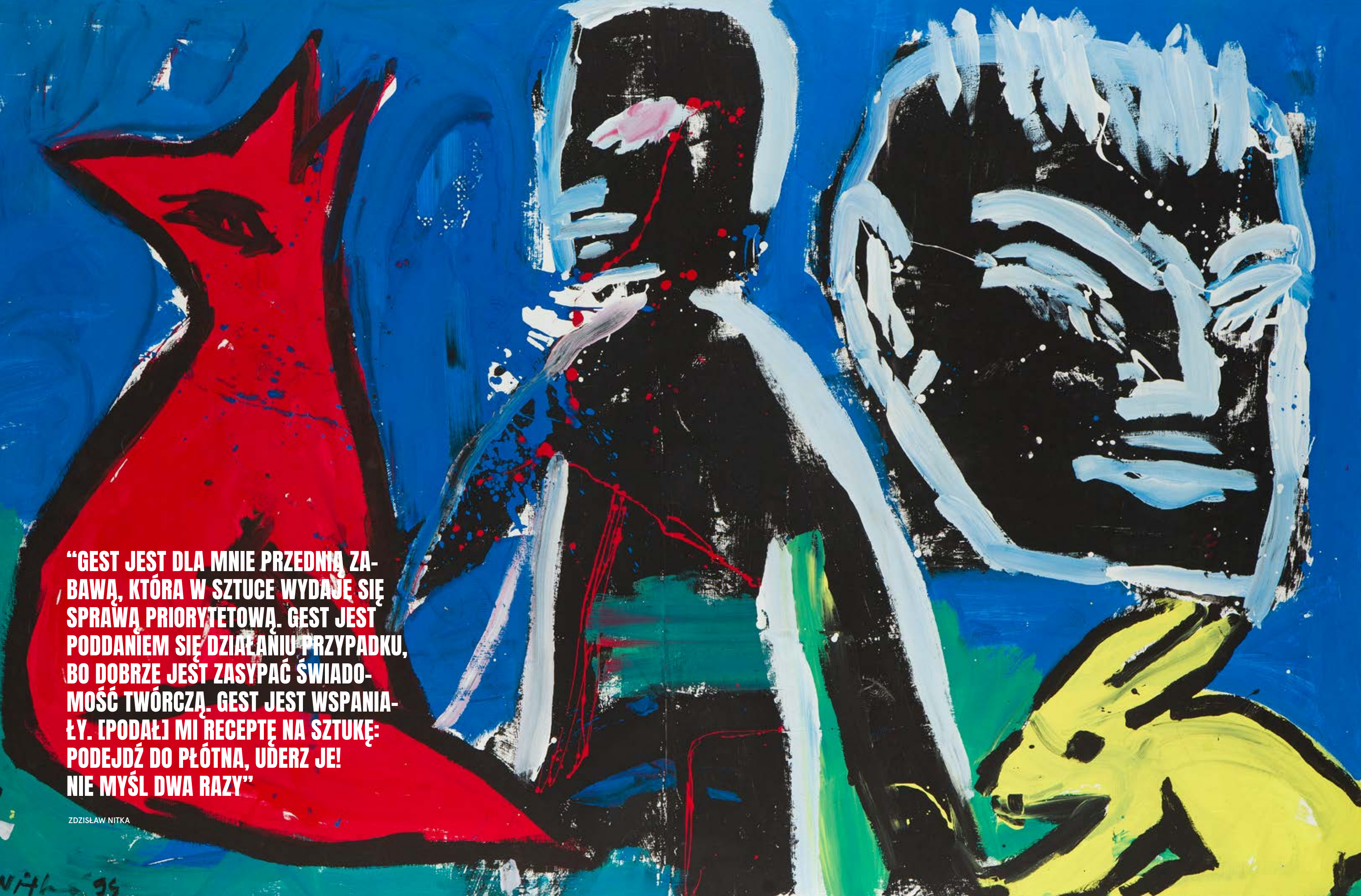
ZDZISŁAW NITKA
1962

Lis i zając, 1994

olej/piótno, 169,5 x 259,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Z. Nitka 94'

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





“GEST JEST DLA MNIE PRZEDNIĄ ZABAWĄ, KTÓRA W SZTUCE WYDAJE SIĘ SPRAWĄ PRIORYTETOWĄ. GEST JEST PODDANIEM SIĘ DZIAŁANIU PRZYPADKU, BO DOBRZE JEST ZASYPAC ŚWIADOMOŚĆ TWÓRCZĄ. GEST JEST WSPANIAŁY. [PODAŁ] MI RECEPTĘ NA SZTUKĘ: PODEJDŹ DO PŁÓTNA, UDERZ JE! NIE MYŚL DWA RAZY”

ZDZISŁAW NITKA

Nitka 99

49 α

SŁAWOMIR WITKOWSKI
1961

Bez tytułu, 1988

olej/piótno, 149 x 195 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'WITKOWSKI | 88'

estymacja:
12 000 – 20 000 PLN
2 600 – 4 300 EUR

„Podejmowane tematy przemocy i agresji skłaniały do twardego konturu, do linii biegnących skosami, łamanych ostrymi kontami. Owa konturowa linia, wynikająca poniekąd z techniki szablonu, najczęściej wówczas stosowanego, staje się charakterystycznym ‘pismem’ Witkowskiego, obecnym także w jego malarstwie. Obie dyscypliny, uprawiane równolegle, zachowują spójność stylistyczną w ramach ciągłości podejmowanych wątków tematycznych. Przenikania wydają się dwukierunkowe”.

Zofia Watrak





Twórczość Sławomira Witkowskiego wyrasta z doświadczeń grafiki warsztatowej, które silnie ukształtowały jego język malarski. Zastosowanie szablonu, wyrazista kreska i twardy kontur stały się elementami charakterystycznymi dla jego kompozycji – zarówno w grafice, jak i w malarstwie. Witkowski od początku lat 80. wykorzystywał te środki formalne do obrazowania tematów przemocy, agresji i społecznego napięcia, tworząc prace o dramatycznej intensywności.

Prezentowany w katalogu obraz ma konstrukcję bliską planszy komiksowej – kadrowanie scen i dynamiczne podziały wzmacniają narracyjny charakter kompozycji. Zdeformowana, uproszczona perspektywa sprawia, że widz zostaje wciągnięty w sam środek akcji. Wibrująca kolorystyka ironicznie kontrastuje z tematem – scena pościgu i ataku snajperów przyjmuje wymiar groteskowy. Takie zestawienie ostrych

treści i barwnej formy to jeden z najbardziej rozpoznawalnych zabiegów Witkowskiego, łączący dramatyzm przedstawienia z krytycznym komentarzem wobec otaczającej rzeczywistości.

Sławomir Witkowski od ponad czterech dekad związany jest z gdańskim środowiskiem artystycznym. Był aktywnym uczestnikiem Nowej Ekspresji, największego ruchu artystycznego w Polsce lat 80., i brał udział w przełomowych wystawach tego okresu, m.in. „Ekspresja lat 80-tych” w sopockim BWA w 1986 oraz „Co słyszać?” w dawnych Zakładach Norblina w Warszawie w 1987. Jego prace, prezentowane w kraju i za granicą, stanowią ważne świadectwo artystycznych poszukiwań pokolenia, które wypracowało własny język ekspresji w czasach politycznego i społecznego przełomu.

50 α

MARIAN CZAPLA

1946–2016

"Opłakiwanie" z cyklu "Ecce Homo", 1991

olej/piótno, 180 x 120 cm

sygnowany i datowany wzdłuż lewej krawędzi: 'czapla '91'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'marian czapla | OLEJ NA PŁÓTNIE | "OPŁAKIWANIE" – 1991 |

Z CYKLU "ECCE HOMO" | 180 x 120 cm'

na blejtramie nalepka wystawowa EXPOSITIONS Natural Le Coultre SA

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 400 – 8 500 EUR

„Nie oddaję wiernie natury, ale poprzez studiowanie postaci ludzkiej, jej anatomicznych konkretów, oddalam od siebie niebezpieczeństwo popadnięcia w pułapkę pustej malarzkiej maniery. Odwoływanie się do realiów nie pozwala mi na kokietowanie formalną urodą obrazu. Zaczepiając się o rzeczywistość dążę do stworzenia w niej nowego ładu. Podobnie postępowali Mondrian, Matisse, czy jeszcze bliżsi mi od tych artystów Picasso oraz Rouault. Jednak nie sądzę, żeby zafascynowanie ich twórczością wywarło wpływ na moją pracę. Raczej czuję jakieś pokrewieństwo natur. Dużo wniosłem z własnych, młodzińskich doświadczeń z obserwacji życia na prawdziwej wsi – stosunków międzyludzkich, rytmu życia, wiejskiego pejzażu”.

Marian Czapla



Cykl „Ecce Homo” Mariana Czapli należy do najbardziej przejmujących i zarazem najważniejszych realizacji w jego dorobku. Artysta, odwołując się do motywu Chrystusa ukazanego w chwili ukrzyżowania i męki, podejmuje temat nie tylko religijny, lecz przede wszystkim egzystencjalny. Figura „człowieka boleści” staje się dla Czapli uniwersalnym symbolem kondycji ludzkiej – doświadczenia cierpienia, samotności i kruchości istnienia. W ten sposób malarz łączy wymiar sacrum z refleksją nad losem jednostki we współczesnym świecie.

Kompozycje z cyklu charakteryzują się ekspresyjną intensywnością malarskiego gestu. Artysta buduje swoje obrazy z kontrastów – zestawia głęboką czerń z dramatyczną czerwienią, które przywodzą na myśl krew, ból i ofiarę. Obok tych barw pojawiają się chłodne błękity i biel, otwierające przestrzeń dla duchowego światła i nadziei. Taka kolorystyka, wzbogacona o gęstą fakturę farby, tworzy aurę silnie emocjonalną, graniczącą z dramatem, ale także z modlitewnym skupieniem.

Czapla unika jednoznacznej narracji – jego „Ecce Homo” nie jest ilustracją wydarzeń biblijnych, lecz raczej malarskim zapisem duchowego stanu. Obecność postaci Chrystusa, często zdeformowanej, fragmentarycznej czy zatartej w geście, staje się metaforą każdego człowieka doświadczającego cierpienia. Tym samym artysta przesuwa akcent z historyczno-religijnej sceny na uniwersalny dramat istnienia, czyniąc cykl aktualnym i bliskim współczesnej wrażliwości.

„Ecce Homo” wpisuje się w szerszą praktykę twórczą Mariana Czapli, w której sacrum i egzystencjalizm tworzą nierozzerwalną całość. Jego malarstwo, wyrastające z tradycji ekspresjonizmu i symbolizmu, nieustannie konfrontuje odbiorcę z pytaniami o sens życia, obecność cierpienia i możliwość transcendencji. Cykl ten, dzięki intensywności formy i głębi przesłania, pozostaje jednym z najbardziej sugestywnych artystycznych świadectw we współczesnej polskiej sztuce.



51 α

AGNIESZKA NIZIURSKA
1955

"Ostatnia Susn", 1989

olej/piótno, 210,5 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'AGNIESZKA | NIZIURSKA "OSTATNIA | SUSN" | 1989 OLEJ | 205 x 146'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 300 – 6 400 EUR



Widoki gór i pejzaże to centralny temat przedstawieniowy w twórczości Agnieszki Niziurskiej. Warsztat malarski kształciła pod okiem Jana Tarasina i jako absolwentka warszawskiej ASP znajdowała się w tygłu ważnych dla polskiej sceny powojennej wydarzeń. Jak sama przyznaje: „W latach 80. jedni w poszukiwaniu wolności i egzotyki malowali palmy, ja natomiast malowałam góry – symbol siły, piękna, natury i pokonywania słabości”.

Według Bożeny Stokłosy twórczość Niziurskiej „znajdowała się na antypodach realizmu, naturalizmu i hiperrealizmu”. Artystka wystawiała swoje prace w legendarnej Dziekance, która w latach 80. i na początku 90. była miejscem spotkań i pierwszych współprac młodych twórców. Dziekanka, działając jako przestrzeń otwarta i niezależna artystycznie, umożliwiała współistnienie sztuki wizualnej z muzyką, teatrem i kulturą alternatywną. Sprzyjało to eksperymentom i zacieśnianiu się relacji quasi zawodowych i towarzyskich. Oferując alternatywę wobec tradycyjnego programu uczelni Dziekanka dawała artystom możliwość realizacji projektów intermedialnych oraz pracy z nowymi mediami, takimi jak np. film 16 mm. Wyrazem inicjowanego tam interdyscyplinarnego programu była m.in. akcja „Ścierki wizyttek” zrealizowana w 1988 przez Teresę Murak.

Prezentowana praca Niziurskiej wpisuje w nieustannie aktualny nurt twórczości bliskiej naturze. Natura pojawia się na poziomie pojęciowym: poszukiwania uniwersalnych prawd oraz inspiracji jej kształtem. W obrazie „Ostatnia Susn” grubo prowadzone kontury jednocześnie dynamizuje i organizuje kompozycję. Dominujące kierunki diagonalne sugerują atmosferę niepokoju, natomiast stosowane przejścia tonalne od barw ciepłych ku zimnym składają się w stonowaną i harmonijną paletę.

Niziurska, podobnie jak Józef Hałas, proponowała nowoczesne podejście do malarstwa pejzażowego, jednak podczas gdy Hałas próbował dokonać maksymalnej syntetyzacji formy i sprowadzenia jej do roli symbolu, Niziurska nie rezygnowała z języka figuracji. W latach 80. chętnie malowała in situ, zarówno w górach, jak i nad morzem. Rok 1980 był również szczególnym czasem dla Polskiego Związku Alpinizmu. Zimą tego roku polscy himalaiści dokonali pierwszego zimowego wejścia na Mount Everest, a góry – w swoistym neoromantycznym geście – stały się symbolem wolności w rzeczywistości wciąż owianej cieniem socrealizmu”. Ten historyczny moment był niewątpliwie impulsem twórczym dla Agnieszki Niziurskiej:

„(...) malowałam ludzi związanych z górami. To był czas wielkich wyczynów polskich himalaistów. Dzieła te były reakcją na totalną degrengoladę i poczucie niemocy, jakie panowały wówczas w Polsce po upadku pierwszej Solidarności. Odwoływałam się w nich do wolności, jaką daje natura, jej piękno, swoisty majestat, wielkość. Żadna komuna nie dała rady jej zniszczyć. Dużo wtedy czytałam o wyprawach w Himalaje, m.in o ‘nowej modzie’, aby zamiast tradycyjnie schodzić ze szczytu – posługiwać się lotnią”.

Wyrazem międzynarodowego uznania Niziurskiej było włączenie jednej z jej prac w poczet katalogu „The Future at Last: Contemporary Artists from Poland”, przygotowanego przez fundację Imago Mundi. Misją fundacji jest próba encyklopedycznej archiwizacji zjawisk z obszaru sztuki współczesnej. Instytucja ta została założona w 2006 roku przez Luciano Benettona, twórcę marki United Colors of Benetton, od lat słynącej z odważnych kampanii reklamowych, które zacierają granicę między reklamą a sztuką abiektu. Umieszczenie pracy Niziurskiej w publikacji stanowi duże wyróżnienie, potwierdzające jej znaczenie w globalnym dialogu artystycznym.



52 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Nokturn XXX", 1998

akryl/płótno, 33 x 41 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "NOKTURN XXX" 1998 ROK | ACRYL | 33 CM x 41 CM'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

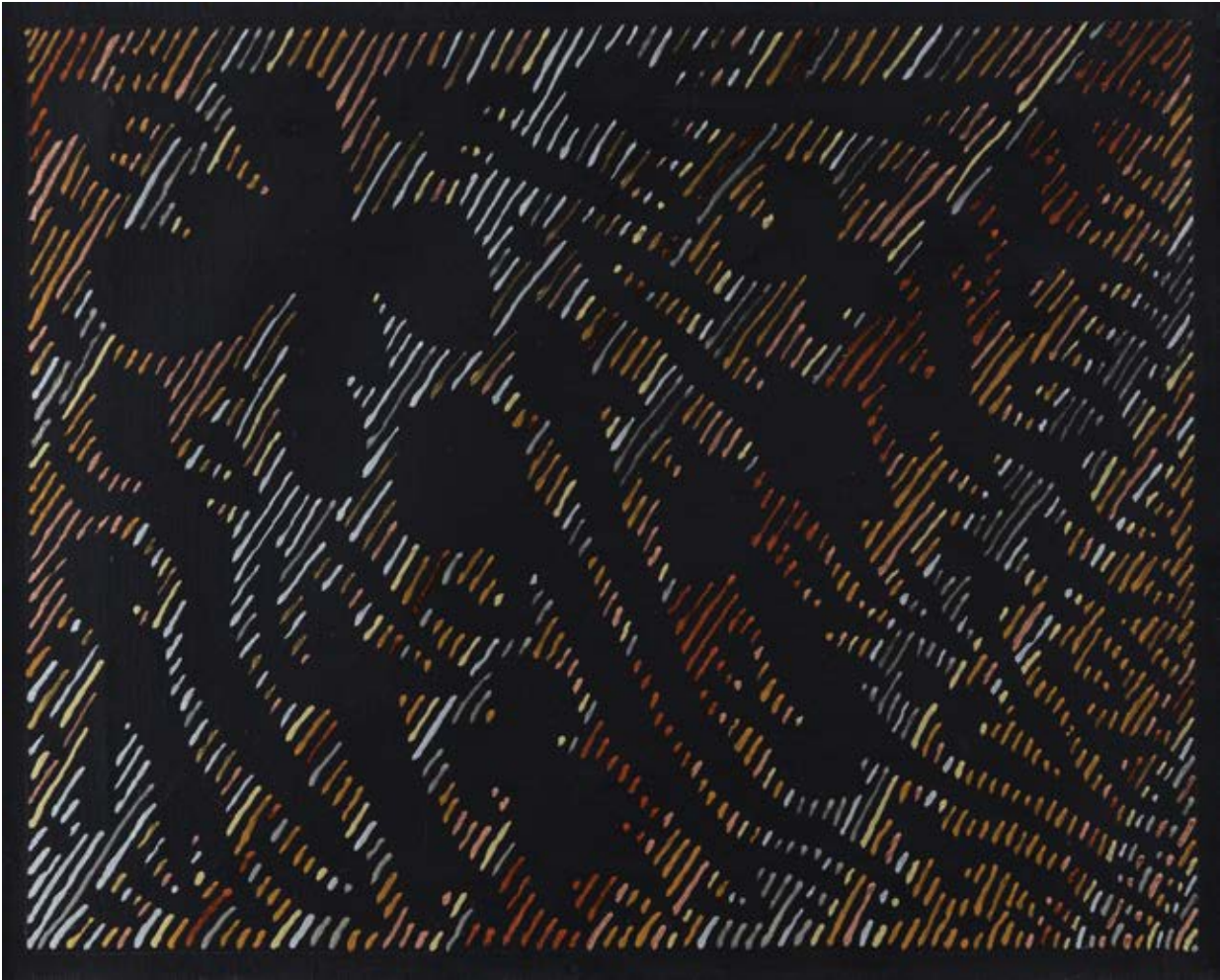
3 200 – 4 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Finlandia

„Dobkowski traktuje sztukę jak wiedzę tajemną. Odkrywa świat astralny, spirytualny, polifoniczny, gdzie wiedza o istocie życia wynika z dociekań filozoficznych, korygowanych przez odczucia indywidualne (...). Cykle Dobkowskiego składają się na autorski obraz formowania ludzkiego wszechświata, przy zachowaniu subtelności w poznawaniu zamieszkujących go indywidualności. Życie wyłania się z pozornie nieuporządkowanej materii, jako nieodłączna część jej wewnętrznej struktury. Z „pierwotnych odczuć”, jak mówił autor, określanych „niepojętą i nieskończoną” linią, rodzi się wizualny komentarz, przepełniony erotyzmem przekaz sił vitalnych człowieka i zawartej w nim energii. Linia skupia na sobie uwagę jako wyraz stylu artysty, a jej prowadzenie definiuje cechy indywidualne przywoływanych postaci, reprezentatywnych dla toku akcji powstającego dzieła(...) Linia staje się nie tylko środkiem wyrazu, lecz również zasadą porozumiewania się, określania podobieństw i zwyczajów, ujawnianiem reguł i konsekwencji, wynikających z zaproponowanych przez twórcę założeń. Artysta uzyskał biegłość w kreowaniu rzeczywistości. Przekształcając ją, przywołuje siły ponadnaturalne, rejestruje zdarzenia swobodnie kształtujące się na płaszczyźnie. Jest dawcą form, których materializację poprzedza intuicja i kontemplacja (...)”.

Janusz Zagrodzki



53

HANNA ZAWA-CYWIŃSKA

1939

"Blue-Green", 1985

akryl/ płótno, 153 x 153 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zawa 1985 | "BLUE-GREEN"'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 500 – 12 700 EUR

LITERATURA:

Zawa-Cywińska, katalog zbiorów, red. Wiesław Banach, Sanok 2008, s. 131 (il.)

„Kolor oddaje nastrój, bawi mnie, wzrusza. Każdy dzień jest inny, więc kolor zmieniam. W nim jest intymność. To płynie tak samorzutnie, że nigdy się nad tym nie zastanawiałam. Kolor jest bardziej uczuciem niż słowem. Nad uczuciami nie panujemy. One po prostu są”.

Hanna Zawa-Cywińska



54 α

STANISŁAW BAJ

1953

"Rzeka Bug", 2021

olej/piótno, 50 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'S. Baj'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Stanisław Baj | Rzeka Bug | VIII – 2021'

na bieżymie stempel Galerii Wirydarz

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

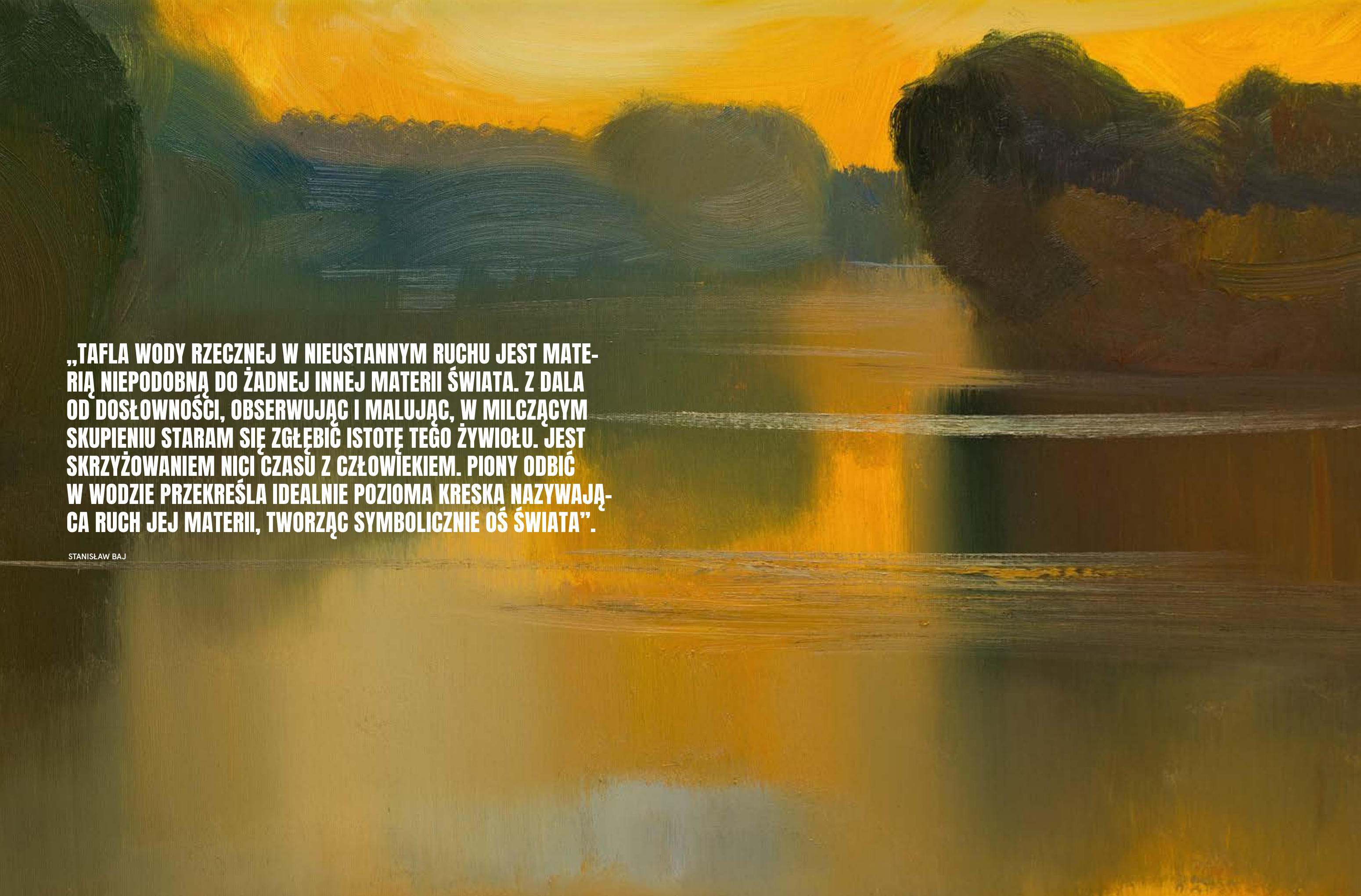
8 500 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Wirydarz, Lublin

kolekcja prywatna, Polska





„TAFLA WODY RZECZNEJ W NIEUSTANNYM RUCHU JEST MATERIAŁ NIEPODOBNA DO ŻADNEJ INNEJ MATERII ŚWIATA. Z DALA OD DOSŁOWNOŚCI, OBSERWUJĄC I MALUJĄC, W MILCZĄCYM SKUPIENIU STARAM SIĘ ZGŁĘBIĆ ISTOTĘ TEGO ŻYWIOŁU. JEST SKRZYŻOWANIEM NICI CZASU Z CZŁOWIEKIEM. PIONY ODBIĆ W WODZIE PRZEKREŚLA IDEALNIE POZIOMA KRESKA NAZYWAJĄCA RUCH JEJ MATERII, TWORZĄC SYMBOLICZNIE OŚ ŚWIATA”.

STANISŁAW BAJ

55 α

JAN MŁODOŻENIEC

1962

"Farby", 2000

tempera/plótno, 60 x 72 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.g.: 'JAN MŁODOŻENIEC'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 400 – 8 500 EUR



56 α

JAN PAMUŁA

1944–2022

Bez tytułu z serii "KOMP.I", 2020

akryl/plótno, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN PAMUŁA | SERIA KOMP.I | 2020/11'

opisany na blejtramie: '60 x 60 cm'

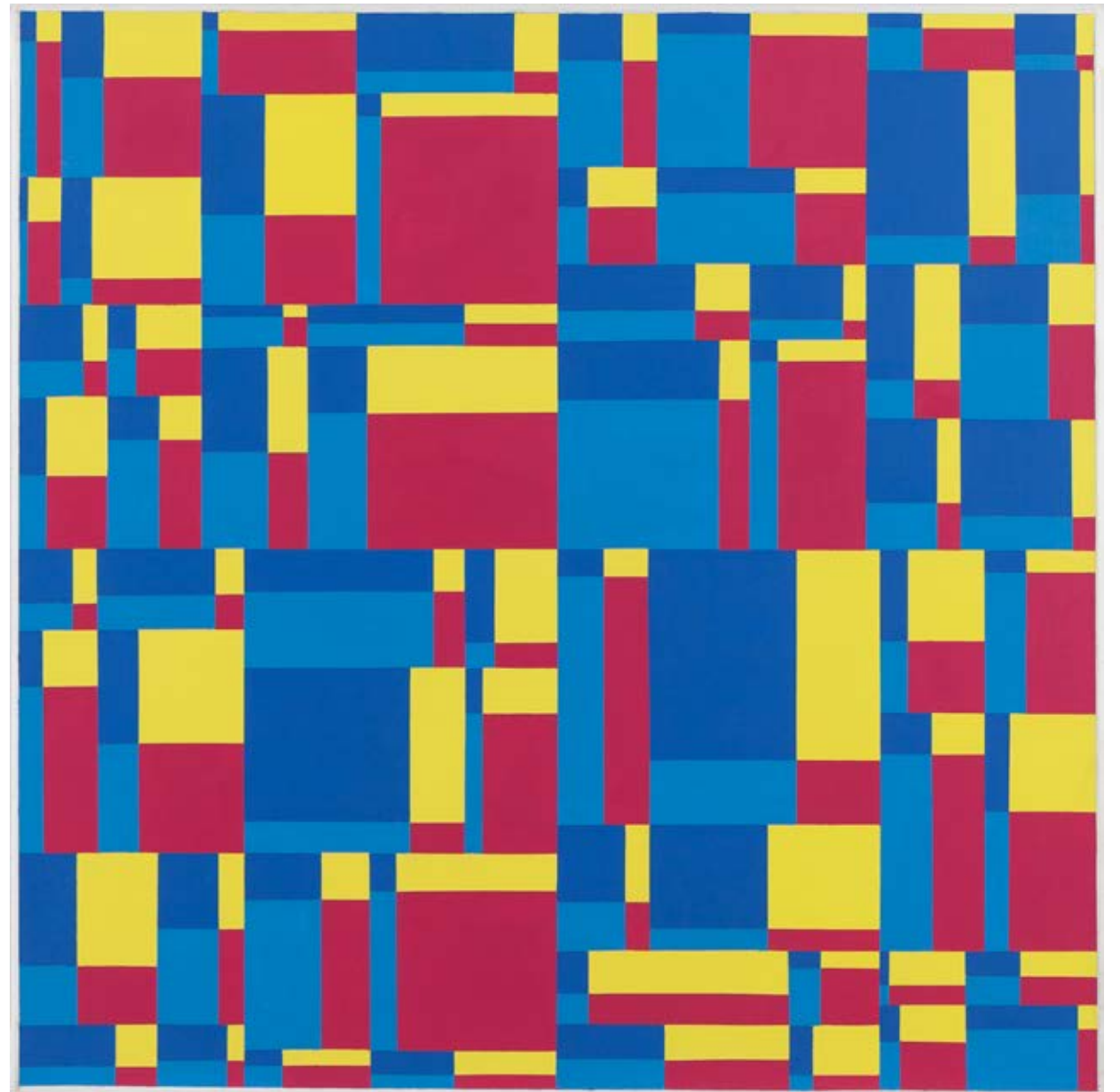
estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

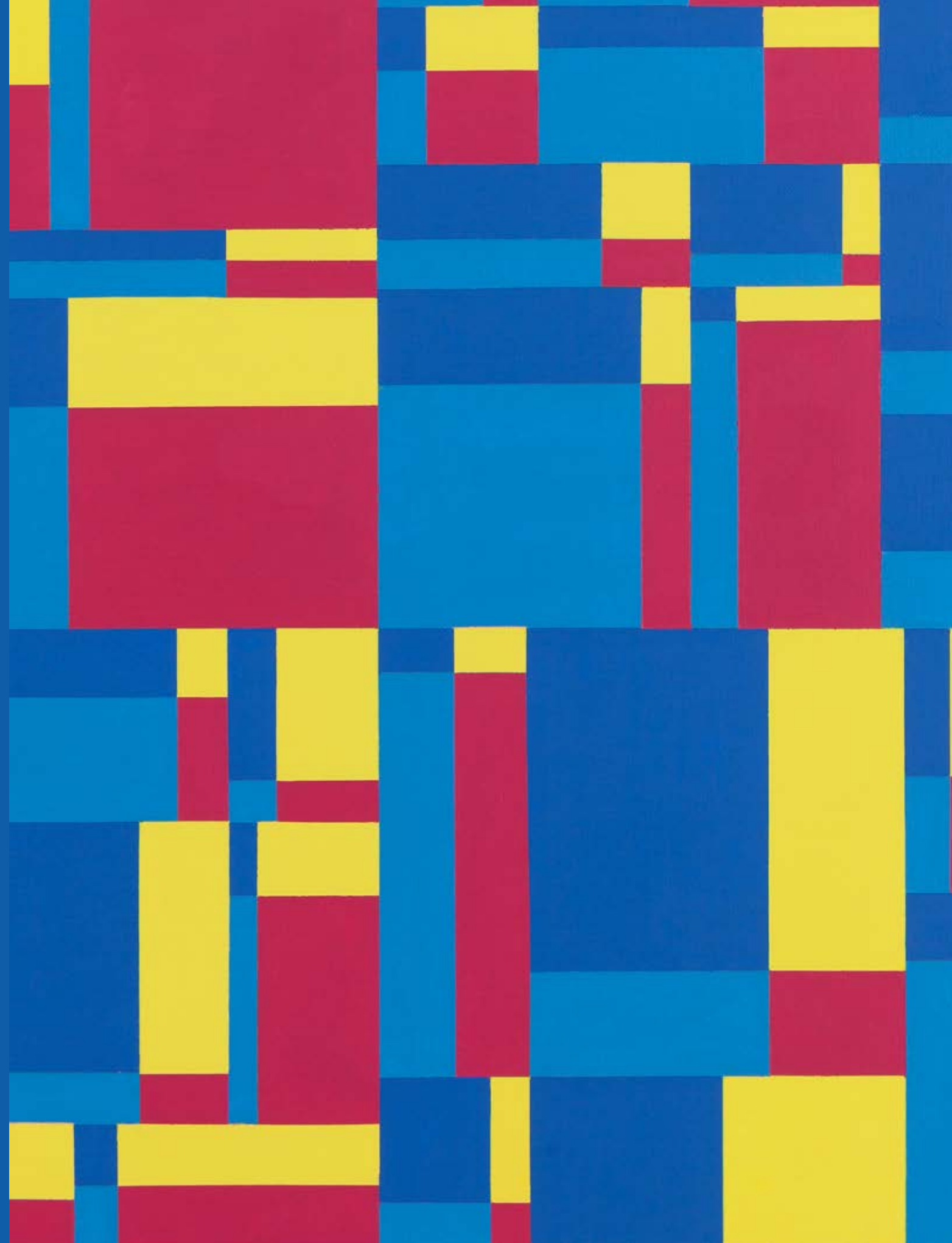
6 400 – 8 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy



„LOGIKA FORMY JEST PIĘKNEM, ESENCJĄ I SIŁĄ. STRUKTURĄ POWIERZCHNI, ZEWNĘTRZNOŚĆ, TO TYLKO PRZEJAWY. SENS JEST UKRYTY POD POWIERZCHNIĄ. PRZESUNIĘCIA SIŁ POD POWIERZCHNIĄ POWODUJĄ TRZĘSIENIE ZIEMI. WSZELKIE NAGROMADZENIE ELEMENTÓW NA POWIERZCHNI ZNIKA WTEDY, PRZESTAJE MIEĆ JAKIEKOLWIEK ZNACZENIE, GINIE: SŁABE, NIJAKIE, BEZFOREMNE. MAKSYMALNE NAPIĘCIE WIZUALNYCH SIŁ ZAWARTE JEST W PRAWACH LOGICZNYCH, SIĘGAJĄCYCH DZIAŁAŃ NA POZIOMIE MENTALNYM, TYCH, KTÓRE DOKONUJĄ SIĘ W GŁĘBI NASZEGO SYSTEMU PERCEPCYJNEGO. PRAWO FIZYCZNE KOMUNIKUJE TAK SAMO JAK KAŻDY INNY JĘZYK, PRZENIESIONE NA GRUNT SZTUKI TO PRAWO OPTYKI BĄDŹ GEOMETRII. PRAWO FIZYCZNE JEST ZAWSZE OBECNE, JĘZYK FIZYKALNY JEST WAŻNYM CZYNNIKIEM BUDUJĄCYM NOWĄ STRUKTURĘ JĘZYKA SZTUKI. ISTNIEJĄ SYSTEMY JĘZYKOWE BARDZIEJ ZŁOŻONE, JEDNAK ICH UŻYCIE NIE BARDZO SIĘ PRZYDAJE, SĄ TO BOWIEM W DUŻYM STOPNIU JĘZYKI PRYWATNE. TO, CO ŻYWE, ODKRYWCZE, MAJĄCE SIŁĘ DZIAŁANIA I ODDZIAŁYWANIA, SIŁĘ BUDOWANIA W SENSIE UNIWERSALNYM, JEST PODSTAWĄ, NA KTÓREJ WYRASTAJĄ PRAWDZIWE WARTOŚCI. POŁĄCZENIE LOGIKI FORMY I WIZUALNEJ FIZYCZNOŚCI, STANOWI PODSTAWĘ SZTUKI KONKRETNEJ, A ZARAZEM JEST NAJLEPSZYM WYRAZEM UNIWERSALNOŚCI I PIĘKNA TEJ SZTUKI”.



57 α

TAMARA BERDOWSKA

1929–2000

Bez tytułu, 2015

olej/piótno, 150 x 130 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Tamara | Berdowska | 2015'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 400 – 8 500 EUR

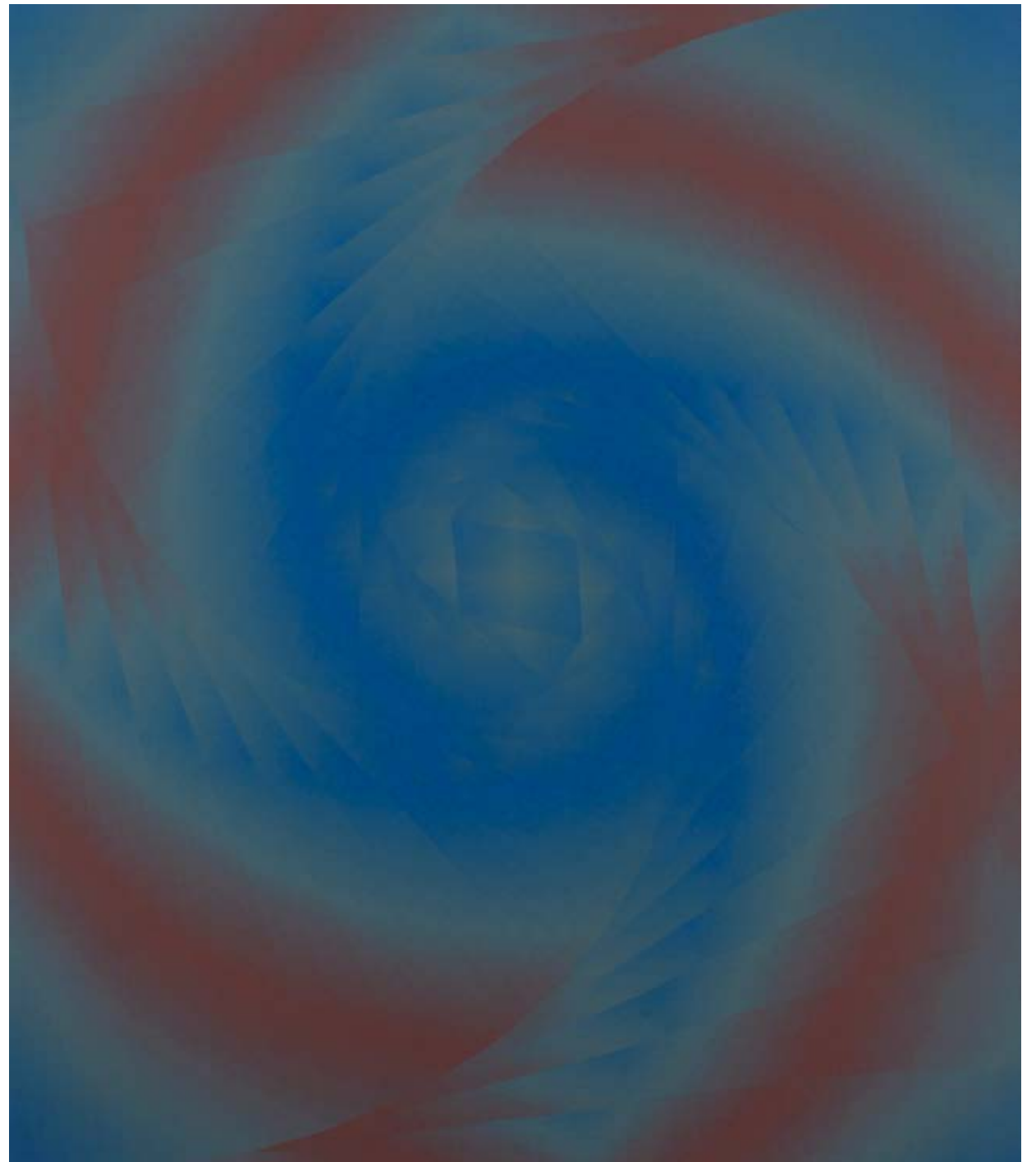
WYSTAWIANY:

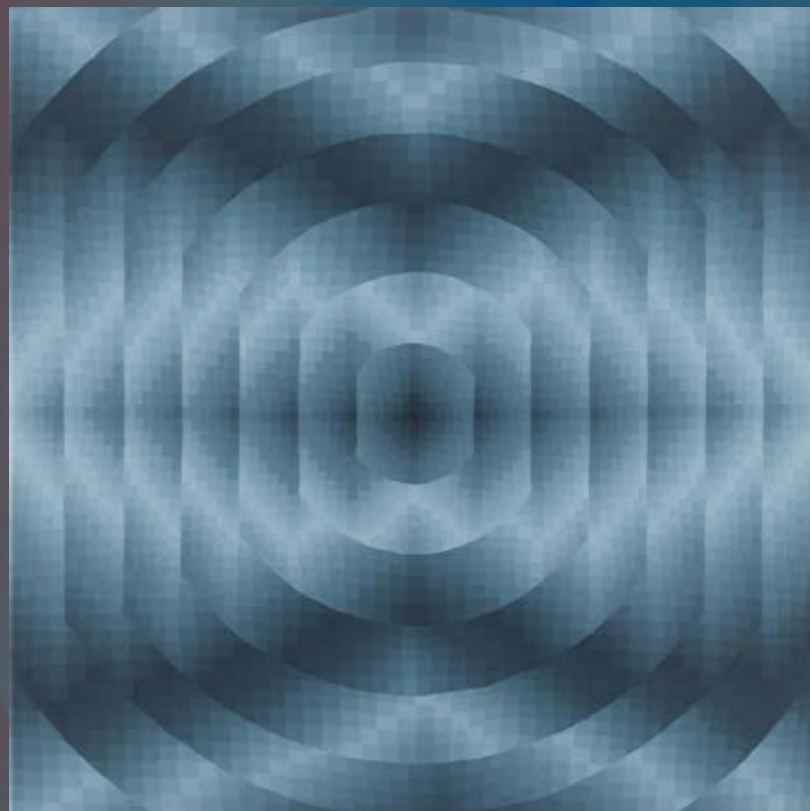
Tamara Berdowska „Kompozycje przestrzenne”, Galeria Artemis, Kraków, kwiecień–maj 2015

Tamara Berdowska „Obiekty Obrazy”, Galeria Pryzmat, Kraków, 16.11.2015–04.12.2015

LITERATURA:

Tamara Berdowska. Obiekty Obrazy, katalog wystawy, Kraków 2015, s. 6, 59 (il.)





Tamara Berdowska, „Pełnia 3”, 2022, kolekcja prywatna



Tamara Berdowska, Z cyklu „Bezsennaść”, 2017, kolekcja prywatna

„FORMY, KTÓRE ZNAMY JAKO PROSTE I W PEŁNI PODDAJĄCE SIĘ UMYSŁOWEJ KONTROLI, W JEJ PRACACH STAJĄ SIĘ ZMYSŁOWO ZŁOŻONE I SUBTELNE. (...) W PRACACH BERDOWSKIEJ PROSTOKĄT CZY LINIA PROSTA ZACHOWUJĄ CECHY OPISANE PRZEZ EUKLIDESA, ALÉ RÓWNO-CZEŚNIE, NIE OPUSZCZAJĄC ŚWIATA KONTROLOWANEGO ROZUMEM, WKRAČAJĄ W OBSZAR SUBTELNEJ ZMYSŁOWOŚCI”.

GRZEGORZ SZTABIŃSKI

58 α

LESZEK SOBOCKI
1934

"Odliczanka" z cyklu "Opresja", 2006

olej, ołówek, węgiel/plótno, 90 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'SOBOCKI06'
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'T: L. SOBOCKI A.D 2006, z cyklu OPRESJA: - "ODLICZANKA" I 90 x 90'
na blejtramie stempel Galerii Wirydarz oraz nalepki DESA i nalepki z autorskim opisem pracy

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
6 400 – 8 500 EUR

Twórczość Leszka Sobockiego charakteryzuje się wyraźnym społeczno-politycznym zaangażowaniem i głęboką refleksją nad kondycją człowieka w konkretnej rzeczywistości. Od początku związany z Grupą Wprost, komentował w niej codzienne i poważne problemy życia w PRL, często w sposób ironiczny lub dwuznaczny, by omijać cenzurę. Jego prace łączą krytykę polityczną z refleksją historyczną, społeczną i osobistą, podejmując również problematykę pozycji artysty.

Trafnie opisała twórczość malarza Karolina Lejczak-Pastuszka: "Sobocki w swoich pracach operuje znakiem, a symbolikę traktuje w sposób niemalże plakatowy. Artysta działa zawsze w zgodzie z własną intuicją i emocjami. Jego twórczość związana z działalnością w Grupie Wprost czy ta wynikająca z zaangażowania artysty w ruch kultury niezależnej, stanowią bezpośredni komentarz twórczy do aktualnej rzeczywistości i do własnych doświadczeń z nią związanych. Artysta przepracowuje swoje myśli, odczucia wynikające z uwikłań społeczno-politycznych. Przekaz tych prac, w zgodzie z przyjętym manifestem artystycznym, ma być czytelny i zrozumiały dla odbiorcy. Sobocki do perfekcji doprowadził umiejętność łączenia w sztuce patosu z trywialnością i przekładania narodowej mitologii na język kultury masowej" (Karolina Lejczak-Pastuszka, "Mentalne uwikłania. Prace Leszka Sobockiego w zbiorach Europejskiego Centrum Solidarności", Sztuka i Dokumentacja, nr 25 (2021), s. 42).

Artysta krytycznie podejmował nie tylko temat polityczny, ale także dokonywał polemiki z twórczością innych artystów. Dzieło „Odliczanka” z cyklu „Opresja” w sposób czytelny odnosi się do konceptualnego cyklu „1965 / 1 – ∞” Romana Opalki poprzez umieszczone w tle charakterystyczne, blade pasy cyfr. W centrum przedstawienia znajduje się malarz, zatracony wizualnie w otaczających go liczbach. Z jego pędzla emanują jaskrawe cyfry i tylko najbliższe do narzędzia fragmenty jego sylwetki pozostają w obrębie świata realnego. W tym dialogu, Sobocki analizuje rolę liczb i obliczeń w procesie artystycznym i indywidualnym losie człowieka.



59 α

ZBYLUT GRZYWACZ

1939–2004

"Akt kobiety siedzącej", 1958

olej/ płótno, 77 x 54,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Zb 1958'

estymacja:

12 000 – 20 000 PLN

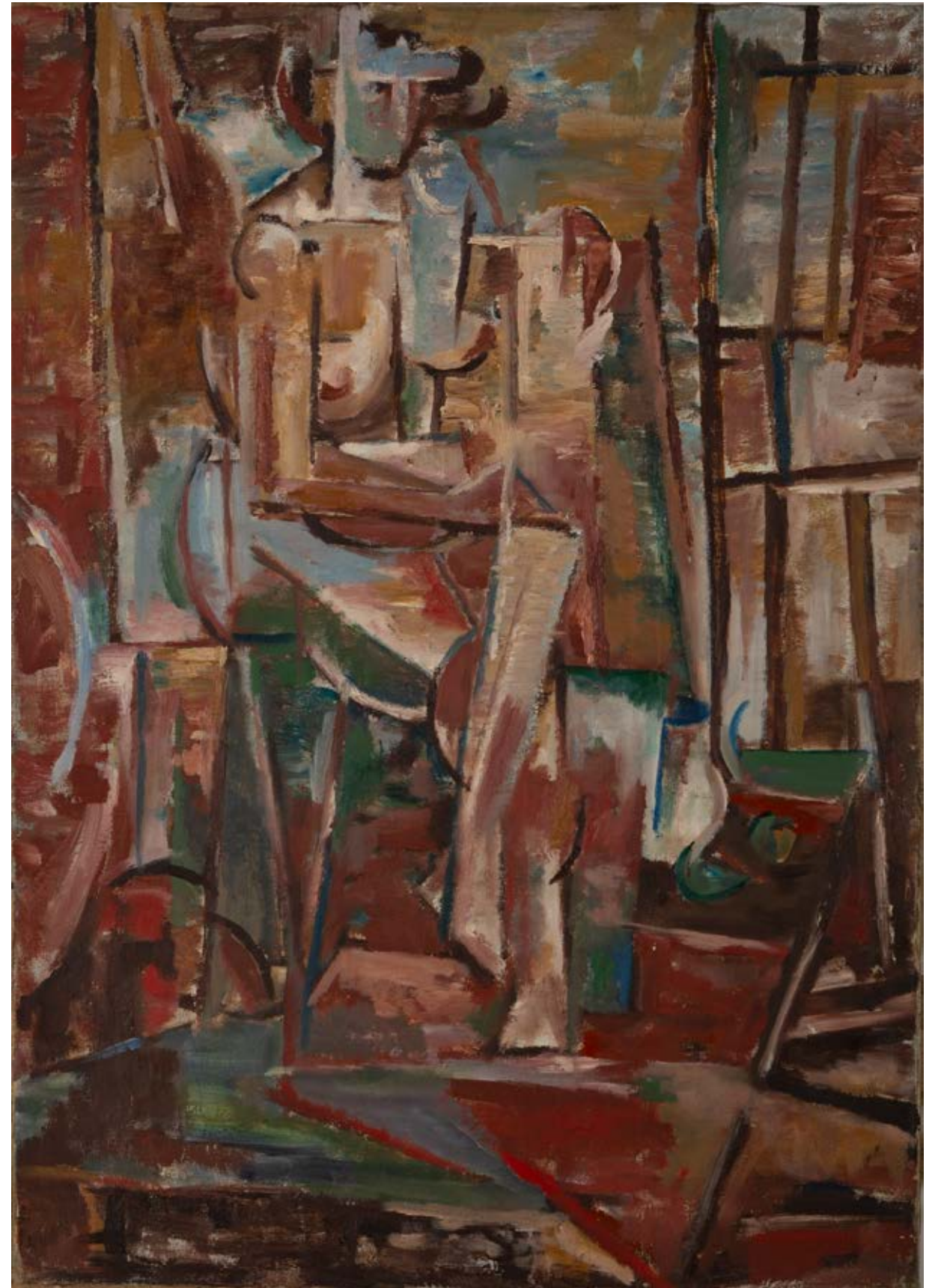
2 600 – 4 300 EUR

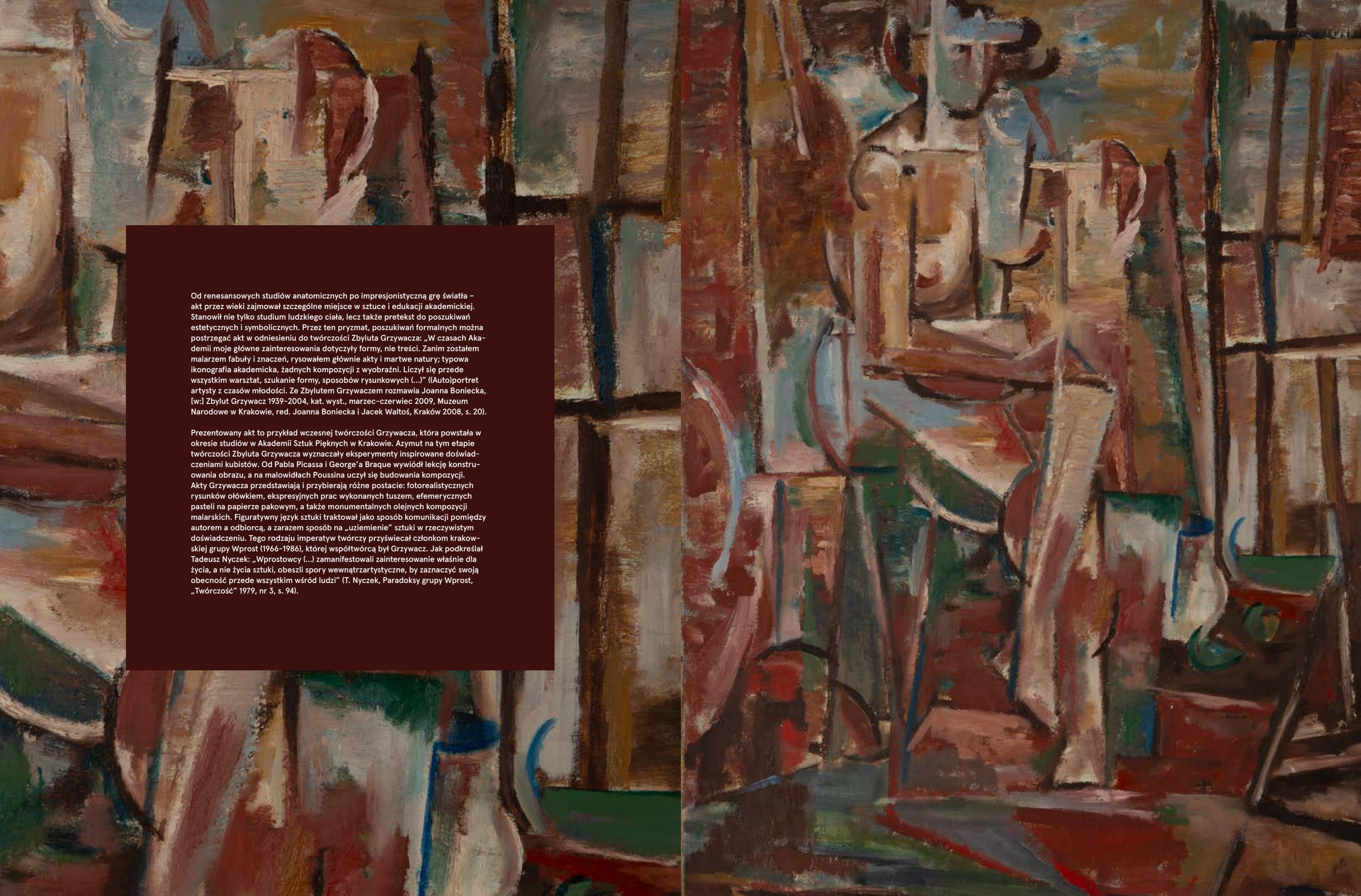
LITERATURA:

Zbylut Grzywacz 1939 – 2004, katalog, red. Joanna Boniecka, Jacek Waltoś, Kraków 2008, s. 336 (spis), (il.)

„Tak, kubizm był dla mnie szkołą, która mi bardzo dużo dała – i bardzo dużo zabrała. Kubizm to geometryzacja, rygor, który później odchorowałem. Stąd w znacznym stopniu wywodzi się moja niechciana zbytnia elegancja, kaligrafia, stylizacja: łuki, proste, jak w liternictwie. Liternictwo to czysty kubizm – pion, poziom, skos, łuk – i nic więcej. Trudno sobie wyobrazić współczesnego artystę, który by nie poznał zawartych w kubizmie zasad. To była najważniejsza lekcja u progu XX wieku, szkoła budowania obrazu. Niech szczeną kapiści z ich szkółką. Pojawienie się kubizmu było o wiele donioślejszym wydarzeniem niż impresjonizm”.

Zbylut Grzywacz





Od renesansowych studiów anatomicznych po impresjonistyczną grę światła – akt przez wieki zajmował szczególne miejsce w sztuce i edukacji akademickiej. Stanowił nie tylko studium ludzkiego ciała, lecz także pretekst do poszukiwań estetycznych i symbolicznych. Przez ten pryzmat, poszukiwań formalnych można postrzegać akt w odniesieniu do twórczości Zbyluta Grzywacza: „W czasach Akademii moje główne zainteresowania dotyczyły formy, nie treści. Zanim zostałem malarzem fabuły i znaczeń, rysowałem głównie akty i martwe natury; typowa ikonografia akademicka, żadnych kompozycji z wyobraźni. Liczył się przede wszystkim warsztat, szukanie formy, sposobów rysunkowych (...)” ((Auto)portret artysty z czasów młodości. Ze Zbylutem Grzywaczem rozmawia Joanna Boniecka, [w:] Zbylut Grzywacz 1939–2004, kat. wyst., marzec–czerwiec 2009, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Joanna Boniecka i Jacek Waltoś, Kraków 2008, s. 20).

Prezentowany akt to przykład wczesnej twórczości Grzywacza, która powstała w okresie studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Azymut na tym etapie twórczości Zbyluta Grzywacza wyznaczały eksperymenty inspirowane doświadczeniami kubistów. Od Pabla Picassa i George’a Braque wywiódł lekcję konstruowania obrazu, a na malowidłach Poussina uczył się budowania kompozycji. Akty Grzywacza przedstawiają i przybierają różne postacie: fotorealistycznych rysunków ołówkiem, ekspresyjnych prac wykonanych tuszem, efemerycznych pastelów na papierze pakowym, a także monumentalnych olejnych kompozycji malarskich. Figuratywny język sztuki traktował jako sposób komunikacji pomiędzy autorem a odbiorcą, a zarazem sposób na „uziemięcie” sztuki w rzeczywistym doświadczeniu. Tego rodzaju imperatyw twórczy przyświecał członkom krakowskiej grupy Wprost (1966–1986), której współtwórcą był Grzywacz. Jak podkreślał Tadeusz Nyczek: „Wprostowcy (...) zmanifestowali zainteresowanie właśnie dla życia, a nie życia sztuki, obeszli spory wewnątrzartystyczne, by zaznaczyć swoją obecność przede wszystkim wśród ludzi” (T. Nyczek, Paradoxy grupy Wprost, „Twórczość” 1979, nr 3, s. 94).

60 α

TERESA RUDOWICZ

1928-1994

"Ukrzyżowany IX", 1983

akryl/plótno, 60 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'akryl Ukrzyżowany I IX | T.Rudowicz | 1983 r'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR

Teresa Rudowicz należy do grona najbardziej intrygujących artystek II Grupy Krakowskiej. Jej twórczość wymykała się prostym klasyfikacjom – poruszała się pomiędzy abstrakcją a aluzyjną figuracją, łączyła tradycję malarstwa nowoczesnego z głębokim doświadczeniem egzystencjalnym. Początki jej drogi artystycznej związane były z surrealistycznymi akwarelami oraz fotomontażem, eksplorowane przez artystkę w okresie studenckim. Dalsza jej twórczość konsekwentnie skłaniała się ku malarstwu abstrakcyjnemu, niekiedy przenikniętemu znaczeniami metaforycznymi i warstwami aluzji. Był to rezultat fascynacji ówczesnie rozwijającym się taszyzmem, który zainspirował dynamiczne, pełne witalnej kreski prace. W tym okresie szybko wypracowała własny język artystyczny, pełen smukłych, lekkich form o silnym ładunku ekspresji. Na przełomie lat 50. i 60. Rudowicz podjęła pracę z techniką kolażu, włączając do kompozycji niewielkie przedmioty znalezione i scalając je z warstwą malarską, aby utworzyć swoiste zapisy pamięci.

Na szczególną uwagę zasługuje twórczość Rudowicz z lat 80., kiedy to związała się z ruchem kultury niezależnej i coraz częściej sięgała po tematykę religijną, czerpiąc z ikonografii chrześcijańskiej. W pracach o tej tematyce skupiała się na ujęciu wymiaru symbolicznego poprzez nowoczesny, ekspresyjny język artystyczny. W tym okresie powstał "Ukrzyżowany IX" – jedna z licznych reinterpretacji wizerunku Jezusa Chrystusa w jej dorobku. Ukazując figurę zbawiciela, malarka całkowicie zrezygnowała z dosłowności i profanum. Ciemny zarys ukrzyżowanego jawi się jako wypełniony przekazem odcisk cierpienia – zdeformowany i zraniony. Język formalny, przesycony ekspresją i dynamizmem, stał się nośnikiem dodatkowych sensów. Odrealnione zarysy postaci nadają przedstawieniu transcendentálního wyrazu, skłaniając widza do kontemplacji wobec własnej duchowości.



61 α

JÓZEF SZAJNA

1922-2008

"Wschód słońca", 1986

asamblaż/plótno naklejone na płytę pilśniową, 99 x 70 cm
sygnowany i datowany u dołu wzdłuż prawej krawędzi: 'Szajna86'
sygnowany i datowany na odwrociu: "'WSCHÓD SŁOŃCA" I 1986r.' oraz numerowany: 'III-027'
na bieżymie nalepki Domu Aukcyjnego Agra Art

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 400 – 8 500 EUR

POCHODZENIE:

Agra Art, 2015

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Józef Szajna, Galeria Sztuki Współczesnej, Białystok, maj 1988

Józef Szajna. Teatr, plastyka, Dom Sztuki, Rzeszów, październik 1988

„Wielu już krytyków i teoretyków sztuki zadawało sobie pytanie: kim jest właściwie Józef Szajna? Malarzem, scenografem, rzeźbiarzem, grafikiem czy może architektem przestrzeni, tej rzeczywistej, scenicznej, bądź też umownej przestrzeni obrazu? I żaden z nich nie znalazł definitywnej odpowiedzi. Nie znalazł, gdyż w żadnym szczegółowym określeniu postać i talent Szajny pomieścić się nie mogą. Jako iż Szajna będąc i malarzem, i scenografem, i grafikiem, i rzeźbiarzem, i architektem jest przede wszystkim plastykiem; plastykiem, czyli jednostką dążącą do wyrażenia nurtujących ją treści przy pomocy środków wizualnych, bez względu na to, do jakiej ścisłej dyscypliny formalnej należą”.

Jerzy Madeyski





Józef Szajna, Ściana butów – instalacja do spektaklu „Replika”, 1973, kolekcja prywatna



Józef Szajna, „Ucho”, kolekcja prywatna

„Współczesna cywilizacja upoważnia i zmusza artystę-malarza do opuszczenia płaszczyzny, zainteresowania się przestrzenią, w finale zaś zajęcia się budowaniem całego widowiska. Jako malarz interesuję się pojęciem trwania w czasie; dla wyrażenia czasu szukam form, znaków, symboli w przestrzeni, a treści uniwersalne odnajduję w symultanicznej grze sprzeczności. Odczuwam potrzebę opuszczenia swojego atelier, tworzenia wśród ludzi, pisanie scenariuszy, mówienia o tym, co nas boli. Właśnie jako malarz znajduję większą możliwość wypowiedzania się w teatrze działań i akcji otwartych typu happening” (Józef Szajna”.

Józef Szajna, Dno [w:] Świat Józefa Szajny, [red.] Krystyna Oleksy, Oświęcim 1995, s. 9

Józef Szajna, który przeszedł przez obozy koncentracyjne Auschwitz i Buchenwald, uczynił ze swojej biografii i doświadczenia totalitarnej opresji fundament własnego języka artystycznego. Jego sztuka – zarówno teatralna, jak i malarska – stała się przestrzenią pamięci oraz uniwersalnej refleksji nad kondycją człowieka. Jerzy Madeyski pisał o jego twórczości:

„Domeną Szajny są pojęcia i odczucia najbardziej ogólne, elementarne, o niezwykle szerokich zakresach. Przeżycie osobiste urasta w jego interpretacji natychmiast w problem ogólnoludzki, w sprawę angażującą i włączającą w swą humanistyczną orbitę wszystkich, cały podobnie odczuwający i narażony na podobne doznania gatunek ludzki”.

Szajna był twórcą wszechstronnym – reżyserem, scenografem, grafikiem, malarzem i pedagogiem. Nieustannie poszukiwał nowych środków wyrazu, by oddać dramat historii i ludzkiej egzystencji. Chętnie sięgał po materiały surowe i ubogie: tkaniny, drewno, żelazo, przedmioty znalezione. Z nich budował kompozycje o wielkiej sile ekspresji, przywołujące zarówno obraz zniszczenia, jak i sugestię odbudowy. Ważne miejsce w jego praktyce zajmowały techniki kolażu i asamblażu, pozwalające zestawiać ze sobą różnorodne media i nadawać im wymiar symboliczny.

Korzenie tej strategii wyrastały z doświadczeń scenograficznych. Podobnie jak w teatrze, artysta budował w pracach plastycznych światy metafor i znaków, konstruowane z materii codzienności. Jego dzieła często zyskują wymiar teatralny – są jak sceny zapraszające widza do udziału i własnej interpretacji. Odrzucając estetyzację, Szajna świadomie sięgał po brzydotę, deformację i nadmiar, przekonany, że tylko takie środki mogą oddać prawdę doświadczenia XX wieku.

Prezentowany w katalogu Wschód słońca to asamblaż oparty na grze materii i faktury, wzmocnionej przez dramatyczne napięcia kolorystyczne. Surowa powierzchnia płótna pokryta jest pasmami przedmiotów układających się w sugestywną narrację. W dolnej partii kompozycji artysta umieścił drewniane listewki, których rytm i kształt przywołują obraz zbiorowej mogiły; wśród nich dostrzec można namalowane krzyże. Powyżej znalazły się fragmenty czerwonego tworzywa i białej tkaniny, czytelnie nawiązujące do polskiej flagi. Materiały te – brudne, zniszczone i pogniecione – noszą ślady degradacji, ale jednocześnie trwają w zespalającej je strukturze. W górnej części obrazu pojawia się krąg zbudowany z rytmicznie zestawionych pudełek po zapalkach, tworzący znak słońca.

Dzieło niesie silny ładunek metaforyczny: z jednej strony odsyła do katastrofy i cierpienia, z drugiej – tytułowe słońce przywołuje możliwość odrodzenia i nadzieję. W ten sposób praca wpisuje się w uniwersalny przekaz sztuki Szajny: nie tylko dokumentuje doświadczenie traumy, lecz także wskazuje na siłę życia, które trwa pomimo najtrudniejszych doświadczeń.



62 α

JACEK SIENICKI

1928–2000

"Martwa natura", 1999

olej/piótno, 54 x 46 cm

sygnowany i datowany p.g.: JSIENICKI 99'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ' J. SIENICKI | ol. p 1999 | m.natura'

numerowany na odwrociu: 'MSK/S02-5333/31/200'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR

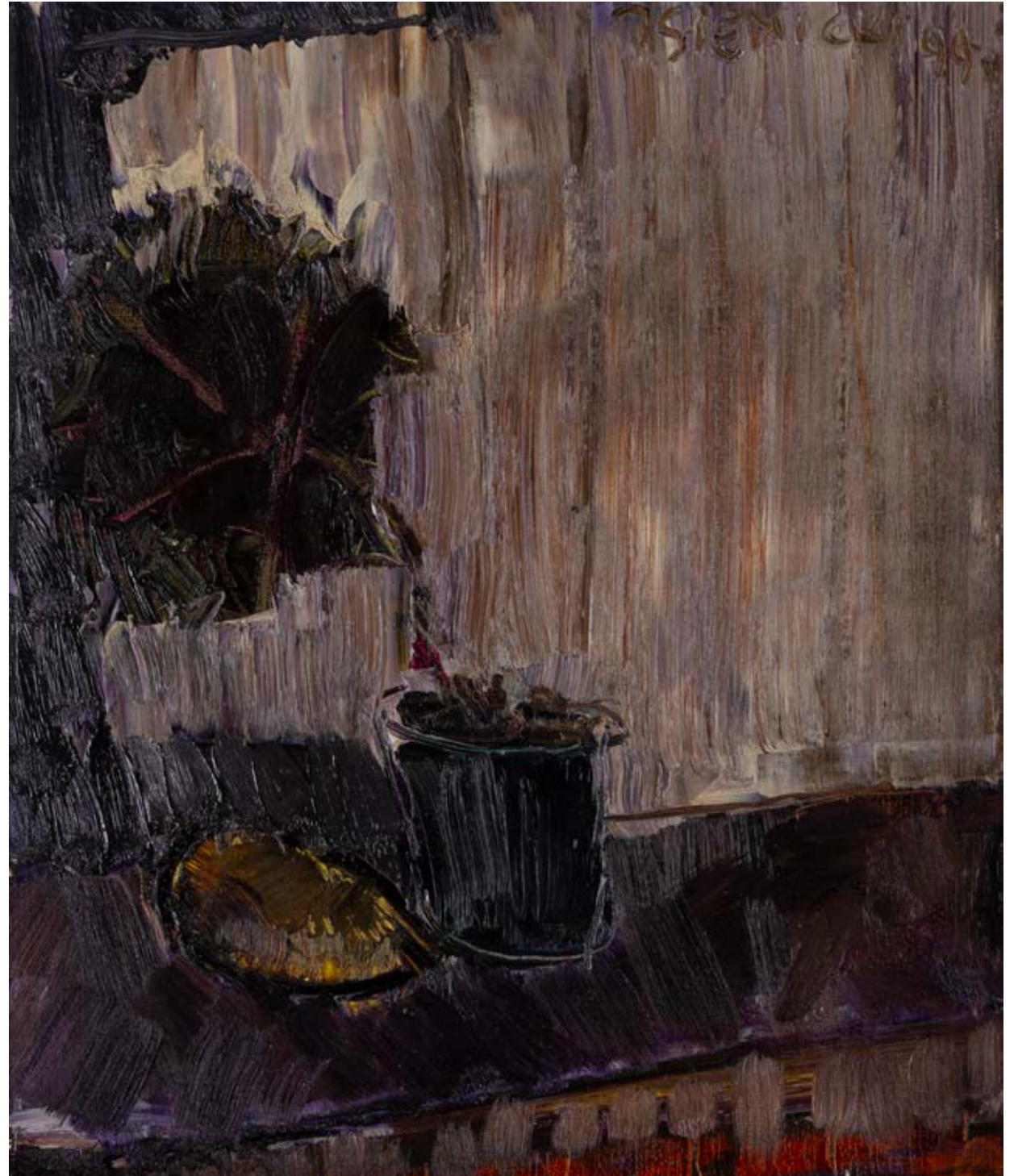
POCHODZENIE:

DESA Unicum, 2012

kolekcja prywatna, Polska

„Czuję się bardzo związany z naturą, coraz lepiej umiem z nią współpracować. Jeden z moich kolegów nazwał moją pracę portretowaniem przedmiotów. Portretuję wnętrza pracowni i portretuję siebie, portretuję kwiaty, wszystkie te rzeczy, które maluję, w bardzo bliskim związku z naturą [...]. Oczywiście mam też nadzieję, że przede wszystkim portretuję siebie. Nadaję piętno obrazowi, piętno wynikające ze mnie. Z całego mojego życiorysu, moich chorób, przeżyć, radości i smutków. To piętno istnieje w każdym obrazie. Najwięcej go w pracy udanej”.

Jacek Sienicki





“JEGO STOSUNEK DO OBSERWOWANEGO ŚWIATA BYŁ PEŁEN POKORY, CO JEDNAK NIE PRZEKŁADAŁO SIĘ NA MIMETYZM SZTUKI. Z JEGO PRAKTYKI MALARSKIEJ MOŻNA WNOSIĆ, ŻE DĄŻYŁ RACZEJ DO WYDOBYCIA ISTOTY OBRAZU, EKSPRESJI WIDZIALNEGO – TAK ROZUMIAŁ OBIEKTYWIZACJĘ, A NIE JAKO BEZNAMIĘTNĄ REJESTRACJĘ CZY NAŚLADOWNICTWO. SŁOWO RZECZYWISTOŚĆ W KONTEKŚCIE JEGO SZTUKI DA SIĘ TŁUMACZYĆ JAKO WSPÓLNE POLE DOŚWIADCZEŃ (W TYM DOŚWIADCZENIA PATRZENIA I WIDZENIA) TWÓRCY I ODBIORCY. OBRAZ ZAŚ NALEŻY TRAKTOWAĆ JAKO SPECYFICZNĄ RZECZ – POŚREDNICZĄCĄ POMIĘDZY OBIEMA PRZESTRZENIAMI LUDZKICH DOZNAŃ, CZYLI DZIAŁALNOŚCIĄ PRAKTYCZNĄ ARTYSTY I WIDZA, KTÓRY JEST TEJŻE DZIAŁALNOŚCI ADRESATEM. MOŻNA ZRESZTĄ POWIEDZIEĆ, ŻE TO ON JEST BLIŻSZY RZECZYWISTOŚCI. FOTOGRAFIA PRZECIEŻ KADRUJE WIDZIANE, A ZATEM ODZWIERCIEDLA NIECIAĞŁOŚĆ CZASU, ZMIENNOŚĆ ŚWIATA. FOTOGRAFIA DETALIZUJE, A MALARSTWO UOGÓLNI. Z TEJ PERSPEKTYWY TO ONO WYDAJE SIĘ BARDZIEJ OBIEKTYWNE. W WIĘKSZOŚCI OBRAZY ARTYSTY WYDAJĄ SIĘ SYNTETYCZNE, W TYM SENSIE, ŻE SKONSTRUOWANE SĄ NA PODSTAWIE OBSERWACJI I ZAPAMIĘTANYCH WYGLĄDÓW LUDZI I RZECZY. DOKONUJE ON RACJONALNEJ OBSERWACJI ŚWIATA, Z KTÓREJ POWSTAJE WIZJA. W EFEKCIE WIZJA UWYPUKLA NIEZMIENNOŚĆ RZECZYWISTOŚCI. DZIĘKI TEMU OBRAZ ZYSKUJE NIEMAL METAFIZYCZNY WYMIAR WIECZNOŚCI. (...) SIENICKI DOKONYWAŁ ANALIZY ZOBACZONEGO: POSTACI LUB RZECZY, PO CZYM NAKŁADAŁ FARBĘ, NIEJEDNOKROTNIE GĘSTO, WIELOWARSTWOWO, GRUBYMI IMPASTAMI, A NASTĘPNIE ZDRAPYWAŁ JĄ, PRZECIERAŁ, ABY W TRAKCIE TEGO DZIAŁANIA WYDOBYĆ Z NIEJ – NIEPRZENIKNIONĄ (Z CZEGO ZDAWAŁ SOBIE SPRAWĘ) – TAJEMNICĘ, ABY DOTRZEĆ DO PRAWDY KOLORU. UFAŁ MU DOPIERO WTEDY, GDY BYŁ SPÓJNY – ODZWIERCIEDLAŁ PRAWDĘ WIDZENIA I PRAWDĘ PRZEŻYCIA. RZECZY POSPOLITE, CZŁOWIEK W UBÓSTWIE – NIEMI BOHATEROWIE PROZY ŻYCIA – STAWALI SIĘ WÓWCZAS MIESZKAŃCAMI ŚWIATA POEZJI”.

MAŁGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK

63 α

ANDRZEJ S. KOWALSKI

1930–2004

"Kompozycja N2", 1958

olej/ płótno, 93 x 67,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A.S.KOWALSKI 58'

na odwrociu nalepka z opisem pracy: 'Andrzej S. Kowalski | [dane teleadresowe] | Kompozycja N2 | olej, płótno | 93 cm x 68 cm'

na odwrociu stempel [nieczytelne]

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 600 – 3 800 EUR





Andrzej S. Kowalski należy do grona artystów krakowskiej powojennej awangardy, którzy wcześniej wypracowali indywidualny język malarski. Od początku swojej działalności malarskiej konsekwentnie rozwijał koncepcję malarstwa opartego na dialogu intuicji i rygoru, swobodnej ekspresji i podporządkowania wewnętrznej logice kompozycji. Już wczesne prace Kowalskiego charakteryzowały się budowaniem obrazu z dużych, nieregularnych plam barwnych, utrzymanych w ciepłej tonacji żółcień, brązów czy złamanych szarości. Układy te, choć pozornie organiczne i spontaniczne, zawsze poddane były geometrycznemu porządkowi, który nadawał im harmonię i rytm. Krytycy podkreślali wyjątkową kulturę malarską jego dzieł. Zwracali uwagę na umiejętność subtelного budowania atmosfery, operowania wysmakowaną, ale powściągliwą gamą barwną, w której dominowały odcienie ziemi, ugry, oliwkowe zielenie i ciepłe szarości. Charakterystyczna była tu przewaga żółci i brązów, zestawianych w taki sposób, by tworzyć wewnętrznie zrównoważoną całość.

Kowalski pozostawał wierny kolorystycznym aspektom, odróżniając się tym od wielu swoich rówieśników, którzy podążali w stronę surowego malarstwa materii utrzymanego w achromatycznych tonacjach. W swoich obrazach konsekwentnie łączył spontaniczny gest z intelektualnym namysłem nad konstrukcją, a dzięki tej równowadze stworzył sztukę, w której kolor, faktura i geometria tworzą naturalną jedność. Jego wczesne dzieła stanowią przykład sztuki, w której każdy element współgra na rzecz całościowej, harmonijnej kompozycji o wyszukany umiarze form.

Odnajdujemy te cechy zwłaszcza w jego “Kompozycjach” okresu lat 50. Obrazy te, utrzymane w przytłumionej kolorystyce, wyróżniają się zrównoważoną wewnętrzną geometrią obrazu. Swobodne formy o plastycznych kształtach zostały zestawione niczym wycinki nieznanej, organicznej materii. Fragmenty te tworzą spójną całość, przypominając puzzle na białym tle. Równocześnie artysta podkreślił pęknięcia powstałe między nimi, nadając kompozycji dodatkowej plastyczności.

„A właściwie wszystko co robi podporządkowane jest sprawom kolorystyki i z tego powodu przede wszystkim obrazy Kowalskiego są prawdziwą rewelacją. Dzięki laserunkom, które często i mistrzowsko (naprawdę mistrzowsko) stosuje, potrafi uzyskać prawdziwe lśnienie, głębię, przejrzystość i miękkość plamy barwnej. Poszczególne, niemalże niedostrzegalne, cienko kładzione warstwy farby tworzą w niektórych fragmentach oszałamiające bogactwem efekty. Jak gdyby wzajemne wnikanie w siebie farby, łączenie, zaciekanie... Ponadto rozmaite przetarcia, zgrubienia farby, wszystkie efekty fakturowe, podporządkowane są wydobyciu blasku i głębokości koloru. To co robi Kowalski jest naprawdę wielką przygodą dla oczu. Jest jak gdyby powrotem w głąb obrazu i okazało się że jeszcze możliwe są nowe tajemnice koloru. Gama kolorystyczna, którą operuje malarz w swych kompozycjach jest wyjątkowo piękna. Bogactwo obrazów Kowalskiego jest naprawdę ogromne”.

Piotr Skrzynecki

64 α

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Bez tytułu z cyklu "Oczekiwanie", 1981

olej, technika mieszana/płyta pilśniowa, 72 x 85 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU | "OCZEKIWANIE" | 1981 | 72 X 85 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 400 – 8 500 EUR





65 α

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

Bez tytułu z cyklu "Reminiscencje", 1984

technika mieszana/plyta, 65 x 54 cm

sygnowany u góry: 'MUSIAŁOWICZ'

sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: '50 -PRYWATNY-I Z CYKLU: I
"REMINISCENCJE" I 1984 I 65 X 54 I MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 400 EUR

„Szukam ludzkiego oblicza o wieloznacznej obecności, szukam matki-ziemi, pra-matki, kobiety – tej od modlitwy, miłości i marzenia, kobiety z więziennej celi, odwiecznej kobiety nasyconej dogłębnym poznaniem bólu, śmierci i krzyku, dźwigającej nadzieje i życie”.

Henryk Musiałowicz



66 α

WOJCIECH CIEŚNIEWSKI

1958

"Wokół mistycyzmu w sztuce", 2007

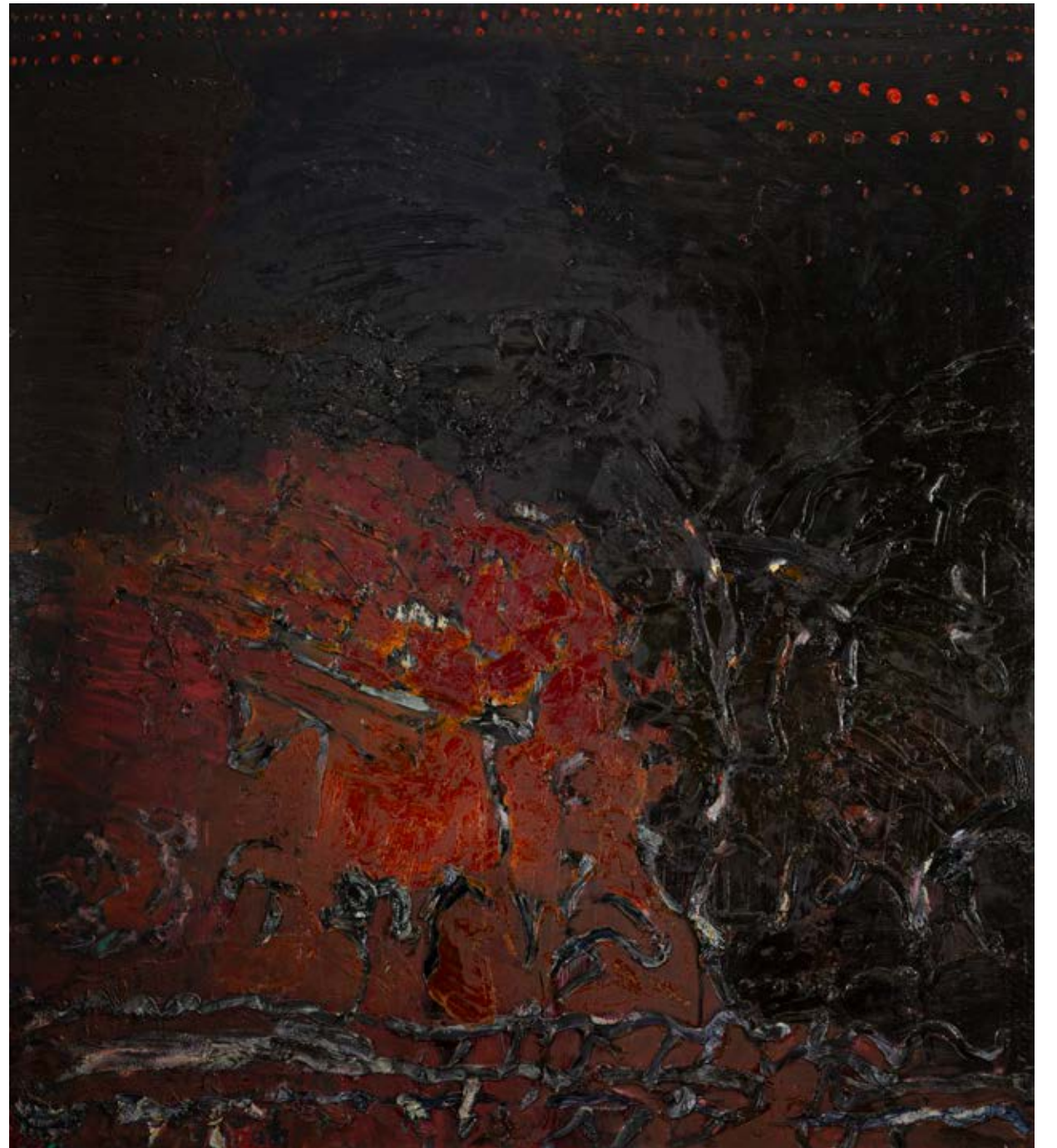
olej/piótno, 140 x 125 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Wojciech Cieśniewski | Wokół mistycyzmu w sztuce | 140 x 125 | 2007'
opisany na blejtramie: 'KŁAMSTWO! DECYZJA VII/VIII 2007-2008 Zaduma Zamyśla się król / "POWAGA" | "Godność"

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR



JÓZEFA WNUKOWA

1911–2000

"**Atak sowy**", 1983–87

olej/piótno, 72 x 65 cm
sygnowany i datowany l.d.: J. Wnuk | 83' i również 'J.Wnukowa | 87'
sygnowany i opisany na blejtramie: "Atak sowy" J. Wnuk'

estymacja:
10 000 – 20 000 PLN
2 200 – 4 300 EUR

Józefa Wnukowa to jedna z tych artystek, które trudno zamknąć w jednej definicji – malarka, projektantka tkanin, pedagożka, współorganizatorka życia artystycznego, a zarazem osoba niezwykle aktywna społecznie. Podczas II wojny światowej należała do Lwowskiego Związku Artystów iniosła pomoc artystom pochodzenia żydowskiego. W 1944 brała także udział w powstaniu warszawskim pod pseudonimem „Malarka”. A po latach wojny osiedliła się w Trójmieście, w którym pracowała nie tylko twórczo, ale i dydaktycznie.

Wnukowa była współzałożycielką Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Sopocie (wówczas Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku), gdzie prowadziła Pracownię Tkaniny na Wydziale Malarstwa oraz kierowała Zakładem Tkanin przez szereg lat. Tam projektowała ornamentalne kołtryny, o rytmicznych wzorach i żywej kolorystyce. W międzyczasie twórczyni brała udział w odbudowie powojennego Gdańska, gdzie według jej pomysłów dekorowano elewacje kamieniczek.

Na tle intensywnej, różnorodnej działalności artystki, malarstwo było bliską jej sercu pasją. Z żalem wypowiadała się wobec braku czasu na malowanie, zajęta licznymi projektami i podróżami. Ze swoich wędrówek powracała z zeszytami pełnymi szkiców i notatek, w których dokumentowała fascynujące dla niej oblicza przyrody: od monumentalnych łańcuchów górskich, przez rozległe rzeki i jeziora, po liczne przedstawienia ptaków.

Malarstwo Wnukowej zawsze miało charakter tematyczny, gdzie kluczową rolę odgrywała natura. Sama podkreślała, że wybór motywu nie jest dla niej jedynie pretekstem do gry formalnej, ale realnym powodem, dla którego podejmuje pracę nad obrazem. Chciała udokumentować nie tylko harmonię i piękno natury, utrwalała w ten sposób swoje wzruszenie zjawiskami natury. Artystka wielokrotnie podkreślała, że chciałaby, aby jej sztuka przekonała o prawdziwości ukazanego świata, a jednocześnie „podziąłała na wyobraźnię życzliwego widza, zadziwiła i uradowała jego oko, przeniosła go na chwilę w ten przepiękny świat”. Ta deklaracja ukazuje jej podejście do sztuki – zakorzenione w realizmie, a zarazem przesyccone emocjonalną szczerością.



68 α

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż 15/87", 1987

olej/plótno, 90 x 80 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 87.'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJAŻ 15/87 | 90/80'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR

„Te obrazy najpierw odbiera się fizycznie, z ochotą na zbliżenie i dotknięcie ręką. Wszystko inne – przychodzi potem. Na płótnie horyzont raz ucieka w skosie, kiedy indziej podnosi się aż pod górną krawędź. Czasem jest nieuchwytny okiem, ale czuje się jego miejsce. To ta obecność oraz płachty światła raz tu, raz tam zaczepione o wybrzuszenie faktury akrylu, godzą nas z tytułem 'Pejzażów'. Te ogrody koloru są pogodną ramą zdarzeń centralnych. W ich przestrzeń Ziemiński wprowadza mocną architekturę budowli-znaków. Choć dla każdego widza mówi ona o czymś innym, jest dobrym schronieniem dla wyobraźni”.

Danuta Wróblewska



69 α

EDWARD DWURNIK

1943–2018

Bez tytułu, 1968

olej/płyta, 44 x 48 cm
sygnowany i datowany p.d.: '68.IX | E.DWURNIK'

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

Prezentowany obiekt to fragment dużej kompozycji Edwarda Dwurnika z 1968 – dzieła, które artysta świadomie podzielił na części, tworząc z nich autonomiczne obrazy. Gest ten miał znaczenie nie tylko praktyczne, lecz także symboliczne: pozwalał każdemu fragmentowi istnieć niezależnie, a zarazem podkreślał, że wszystkie pozostają elementami większej całości. Dwurnik chętnie stosował taki zabieg – jego monumentalne przedstawienia miast i pejzaży społeczeństwa można oglądać zarówno w całości, jak i w detalach funkcjonujących jak osobne opowieści.

W omawianym fragmencie widać wyraźnie inspirację twórczością Nikifora, którego artysta nazywał swoim mistrzem. Prostota form, intensywna kolorystyka oraz bezpośredni sposób ukazywania świata odsyłają do tradycji prymitywizmu. Dwurnik nie kopiował jednak stylu Nikifora, lecz przetwarzał go na własny język malarski, w którym groteska miesza się z realizmem, a codzienność nabiera wymiaru symbolicznego. Podział dużego formatu na mniejsze segmenty wzmacnia wrażenie mozaiki – każdy wycinek zawiera osobną scenę, a jednocześnie pozostaje częścią rozległego uniwersum artysty. Dzięki temu widz może obcować z fragmentem niczym z pełnym obrazem, który samodzielnie opowiada historię, a równocześnie domyśla się istnienia „reszty świata” poza ramą płótna.

Rok 1968 to okres, w którym Dwurnik wciąż kształtował własny styl, ale już jasno wytyczał kierunki swojej twórczości. W prezentowanym fragmencie obecna jest energia charakterystyczna dla jego wczesnych prac: intensywne barwy, dynamiczna kompozycja, ironiczne spojrzenie na rzeczywistość. Dzieło to nie jest więc jedynie częścią większej całości, lecz także świadectwem narodzin indywidualnego języka, który wkrótce uczynił z Dwurnika jedną z najważniejszych postaci polskiej sztuki powojennej.



REGULAMIN AUKCYJNY

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

- Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej

1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez

Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

- DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.

- Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.

- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.

- AUKCJA CHARYTATYWNA – Aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.

- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

- CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwyżką Ofertą podczas Licytacji, zawierającą podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.

- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.

- DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego, obliczana na podstawie art. 19–19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:

- 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,

- 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,

- 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,

- 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od

równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

- 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.

- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.

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

- Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

- Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

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

- Γ** – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

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

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

- Π** Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeźna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);

- Ψ** Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;

- λ** Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;

- Σ** Sigma – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmargendorf, numer rejestru handlowego (Handelsregisternummer): HRB 272864 B, numer identyfikacji podatkowej Republiki Federalnej Niemiec St.Nr. 127/259/51115 o kapitale zakładowym wynoszącym 25.000 EUR – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec.

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

- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).

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

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

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

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

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

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

- o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczona w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

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

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

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

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

- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny 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.

- SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem **λ** (Lambda) lub **Σ** (Sigma).

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

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

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

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

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

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

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

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

3. DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
4. DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
5. DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
6. Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjонера przed rozpoczęciem Aukcji.
7. W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
8. Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

1. Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
2. Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość – na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:

- 2.1. imię i nazwisko,
- 2.2. adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
- 2.3. adres poczty elektronicznej,
- 2.4. numer telefonu kontaktowego,
- 2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- 2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- 2.7. kraj rezydencji podatkowej.
3. DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.
4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

- 4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrują swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
- 4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i

archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

- 4.3. Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodnie z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części 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 Aukcjонера przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

Cena Postąpienie

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1000
20 000 – 30 000	2000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5000
100 000 – 300 000	10000
300 000 – 700 000	20000
700 000 – 1 500 000	50000
1 500 000 – 3 000 000	100000
3 000 000 – 8 000 000	200000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjонера

3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje 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 uderze-

nia młotkiem przez aukcjонера, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).

4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjонера zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.
5. W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantując 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 Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.
7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjонера przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia
8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjонера przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
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, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.
2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Σ (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH. z siedzibą w Berlinie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.
3. Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:
- 3.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.3. przelewem bankowym na konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.
- 3.4. kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)
4. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie

waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.

5. Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.
6. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.
7. W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawcę z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawcy z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.
8. W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
9. Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.
10. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.
11. Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
12. Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę
13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

1. Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.
2. Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.
3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.
4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.
5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekty.
6. Klient zobowiązany jest do odbioru Obiektu w terminie 30 dni od daty zakończenia Aukcji, na której Obiekt został wylicytowany. Niedopełnienie obowiązku zapłaty Ceny lub Opłat, nie uchybia obowiązkowi wskazanemu w niniejszym paragrafie ani konsekwencjom wynikającym z jego niedopełnienia.
7. Po upływie terminu określonego w ust. 6 powyżej, Obiekt przechodzi na płatne przechowanie (depozyt) DESA na koszt Klienta.
8. Przechowanie opisane w ust. 7 powyżej, odbywa się na poniższych zasadach:
- 8.1. Przechowanie rozlicza się w miesiącach kalendarzowych, w przypadku depozytu obejmującego okres lub okresy krótsze niż jeden miesiąc kalendarzowy, opłata za magazynowanie zostanie naliczona w wysokości należnej za jeden miesiąc kalendarzowy za każdy taki okres.
- 8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:
- 8.2.1. Gabaryt S – Obiekty biżuteryjne i inne Obiekty, których łączna suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 30 cm – cena: 60 zł brutto (48,68 zł netto) miesięcznie;
- 8.2.2. Gabaryt M – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość lub wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 150 cm – cena: 80 zł brut

to (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, przekaże zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnej Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).

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

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Rzecznej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

12. W przypadku Obiektów dla których Sprzedawcą był Partner, termin i miejsce odbioru Obiektu będą uzgadniane indywidualnie z Klientem.

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

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

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

3. Sprzedawca 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 Sprzedawca, 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, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu na koszt Sprzedawcy. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o jego udostępnienie, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.

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 Sprzedawca niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;

8.2. żądać usunięcia wady – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.

9. Sprzedawca ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez Sprzedawcę, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu na adres: ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do Sprzedawca zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.

10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania Sprzedawcy do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie Sprzedawcy o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez Sprzedawcę na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.

11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i

Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php

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 Sprzedawcą.

13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a Sprzedawcą, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).

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. Sprzedawca informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.

15. W przypadku transakcji dotyczących Obiektów oznaczonych znakiem Σ (Sigma), do zawartych umów lub świadczonych usług zastosowanie znajdują przepisy prawa niemieckiego, w szczególności postanowienia niemieckiego kodeksu cywilnego (Bürgerliches Gesetzbuch – BGB in der Fassung der Bekanntmachung vom 2. Januar 2002 [BGBl. I S. 42, 2909; 2003 I S. 738], zuletzt geändert durch Art. 2 des Gesetzes vom 16. August 2021 [BGBl. I S. 3493]). W szczególności Klientowi przysługuje prawo do złożenia reklamacji w dowolnej formie, w terminie dwóch lat od wydania zakupionego Obiektu.

§ 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, niepodjejmowania 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 obowiązujące 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. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA lub Partnera jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne do celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży.

2. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów objęte są poufnością.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowy w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.

2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transportu innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciężące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciężące 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 może 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 Sprzedawcy 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 konsu-

menta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.

7. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.

8. 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.

9. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.

10. 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.

11. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.

12. 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.

13. 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.

14. 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.

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 • 1755ASW153 • 2 października 2025

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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		

[illegible]

☐ Wpłać 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:

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- ☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przesyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencji materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.
- ☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

.....
Data i podpis klienta składającego zlecenie

Data i podpis klienta składającego zlecenie



*z widokiem na park
Morskie Oko*



*Prestiżowe apartamenty
przy ul. Belwederskiej na Mokotowie*



W jednej z najbardziej prestiżowych części Warszawy

Dolny Mokotów, tuż przy parku Morskie Oko.
Niedaleko znajdują się Łazienki Królewskie,
Belweder, ambasady, hotel Regent.
To miejsce mówi samo za siebie.



101 wyjątkowych
apartamentów

Od jednego do czterech pokoi,
od 38 do 134 m². Panoramiczne
przeszklenia i zaokrąglone kształty
okien zapewnią mieszkańcom
duże możliwości aranżacyjne.



*Zielone
serce miasta*

Otoczone trzema parkami PianoForte jest idealnym miejscem dla osób ceniących spokojną, pełną przyrody okolice i wygodę życia w mieście.

☎ 799 360 000

apartamenty-pianoforte.pl



REDAKCJA TEKSTÓW

Paulina Janiszewska 1, 3, 6, 7, 11-16, 25, 27, 28, 32, 34-36, 38, 39, 41, 42, 44, 53, 56, 57, 64
Karolina Jankowska 25
Valeryia Kaliaha 33, 69
Magdalena Krajenta 2, 29, 45
Sofia Pavlenko 4, 8, 13, 18, 19, 23, 37, 52, 58, 60, 62, 63, 67
Anna Rożniecka 9, 17, 46, 49, 61
Kornelia Starczewska 22, 24, 40, 42, 43, 51, 54, 59
Anna Szynkarczuk 5
Katarzyna Żebrowska 20, 26, 50

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945
2 PAŹDZIERNIKA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 2 Stefan Gierowski podczas wystawy swojego malarstwa z okazji jubileuszu 35-lecia Galerii Zapiecek, Warszawa 15.09.2007, fot. Andrzej Rybczyński/PAP
Poz. 3 Henryk Stażewski, Happening plastyka z Wrocławia Jerzego Lajstow-icza „Kultura mas”, Polska, luty 1980, fot. Irena Jarosińska/PAP
Poz. 4 Jan Tarasin, Warszawa 29.11.2007, fot. Czesław Czapliński/FOTO-NOVA
Poz. 6 Roman Opalka, Z cyklu “Alfabet grecki”, 1964, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 6 Roman Opalka, “Tau”, z cyklu “Alfabet grecki”, 1965, kolekcja prywat-
na, fot. DESA Unicum
Poz. 9 Jan Dobkowski w swojej pracowni, 2022, fot. Paweł Bobrowski/DESA Unicum
Poz. 10 Stanisław Fijałkowski, Łódź 1987, fot. Tomasz Prażmowski/PAP
Poz. 11 Tadeusz Dominik, fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty
Poz. 24 Zbylut Grzywacz, “Czerwony” z cyklu “9 obrazów”, 1994, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 24 Zbylut Grzywacz, “Żółty” z cyklu “Przyjdź precz”, 1998, kolekcja

prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 26 Władysław Jackiewicz w swojej pracowni, kwiecień 1991, fot. dzięki uprzejmości Heiko Fritzena
Poz. 28 Arika Madeyska podczas wizyty w Muzeum Historycznym w Sanoku, fot. Dariusz Szuwalski, dzięki uprzejmości Muzeum Historycznego w Sanoku
Poz. 35 Paweł Susid, Galeria Art NEW media. Wystawa Pawła Susida “Przewidywanie przez powtarzanie”, Warszawa 21.10.2010, fot. Andrzej Rybczyński/PAP
Poz. 36 Władysław Hasior i Adam Bojara na wernisażu wystawy Adama Bojary, fot. dzięki uprzejmości Adama Bojary
Poz. 57 Tamara Berdowska, Z cyklu “Bezsенność”, 2017, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 57 Tamara Berdowska, “Pełnia 3”, 2022, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 61 Józef Szajna, Ściana butów - instalacja do spektaklu “Replika”, 1973, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 61 Józef Szajna, “Ucho”, kolekcja prywatna fot. DESA Unicum

okładka front poz. 2 Stefan Gierowski, „Obraz CCLIII”, 1970
okładka II-strona 1 poz. Tadeusz Brzozowski, „Huncwoty”, 1966
strony 2-3 poz. 4 Jan Tarasin, „Przedmioty”, 1978
strony 4-5 poz. 8 Alfred Lenica, „Zanurzenie się we śnie”, 1969
strony 6-7 poz. 24 Zbylut Grzywacz, „Zielony” z cyklu „9 obrazów”, 1994-98/99
strona 8 poz. 10 Stanisław Fijałkowski, „9 sierpnia 86”, 1986
strona 14 poz. 16 Victor Vasarey, „Kita”, 1970
okładka III poz. 30 Mieczysław Tadeusz Janikowski, Kompozycja z trójkątami
okładka tył poz. 9 Jan Dobkowski, „Zagajnik I”, 1976
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka



