

An abstract painting featuring stylized human figures. In the foreground, a woman's face is depicted with dark, horizontal eyes and a red mouth. Behind her, a man in blue briefs stands with his back to the viewer. To the left, another figure is partially visible. The background consists of bold red and brown blocks, with a small inset showing a landscape with blue waves. The text 'DESA UNICUM' is in the top right corner.

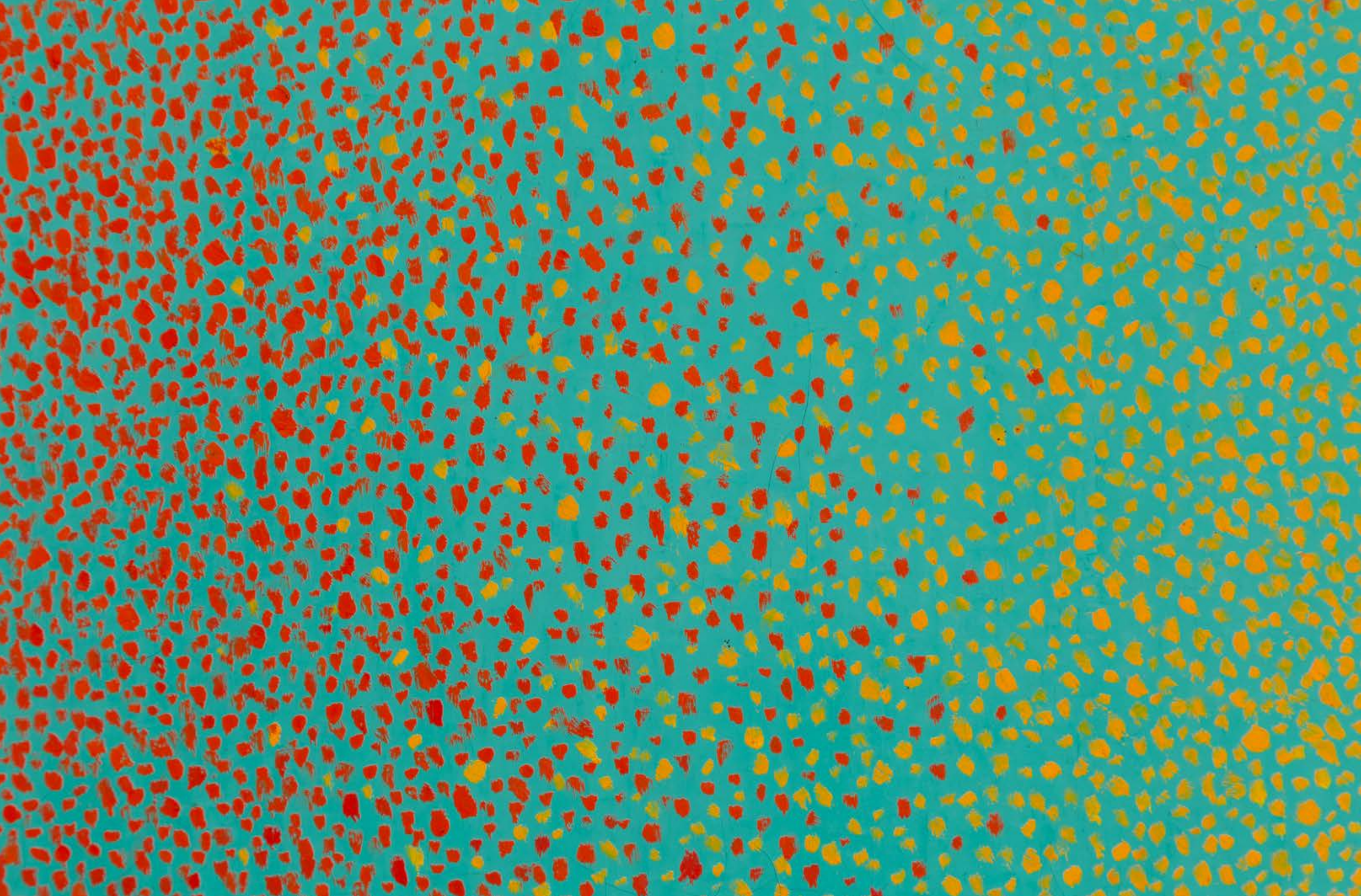
DESA
UNICUM

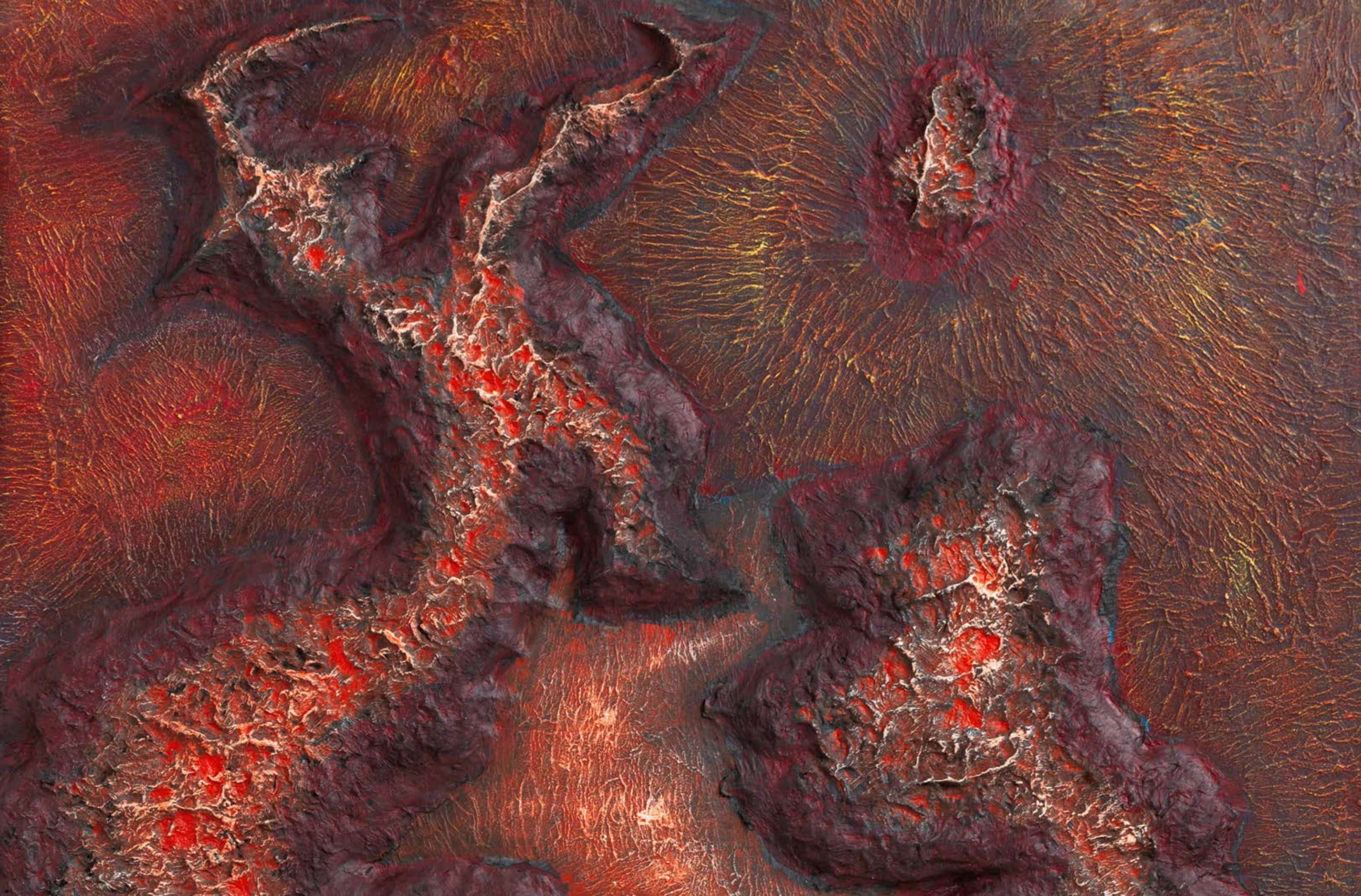
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 27 LISTOPADA 2025 WARSZAWA







SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 27 LISTOPADA 2025

CZAS AUKCJI

27 listopada 2025 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

14 – 27 listopada

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Paulina Janiszewska

tel. 734 639 911

p.janiszewska@desa.pl

Anna Roźniecka

tel. 795 121 574

a.rozniecka@desa.pl



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

Abakanowicz Magdalena 4-5, 43	Lenica Alfred 48-50
Baj Stanisław 88	Makowski Zbigniew 47, 86
Beksiński Zdzisław 32-34	Mierzejewski Andrzej 85
Bogusz Marian 42	Mikulski Kazimierz 62
Broll Urszula 44-46	Musiałowicz Henryk 82
Brzozowski Tadeusz 28-29	Nowosielski Jerzy 6-9
Ciecierski Tomasz 56-57	Opałka Roman 16-17
Dobkowski Jan 18-20, 66-67	Owidzki Roman 75
Dominik Tadeusz 51-53	Pągowska Teresa 35-38
Dwurnik Edward 64-65	Pniewska Barbara 73
Fangor Wojciech 15	Rosołowicz Jerzy 1
Geppert Eugeniusz 83	Rudowicz Teresa 74
Gierowski Stefan 12-14	Sienicki Jacek 78
Grynczel Dorota 58	Sosnowski Kajetan 39-41
Hałas Józef 59	Stajuda Jerzy 77
Jackiewicz Władysław 84	Szewczyk Andrzej 2-3
Kantor Tadeusz 10-11, 26-27	Szwacz Bogusław 76
Kierzkowski Bronisław 69-72	Tarasin Jan 21-24
Kobzdej Aleksander 60-61	Tatarczyk Tomasz 68
Krygier Stefan 87	Tchórzewski Jerzy 25
Kuryluk Ewa 63	Tyszkiewicz Teresa 54
Lach-Lachowicz Natalia 55	Ziemski Rajmund 79-81
Lebenstein Jan 30-31	

1 α Ω

JERZY ROSOŁOWICZ

1928-1982

"Seria Olimpijska, Obraz XVII", około 1960/1963

olej/płyta, 56 x 66 cm
sygnowany l.d.: 'JVLIA '
na odwrociu nalepka autorska z opisem pracy

estymacja:
70 000 – 90 000 PLN
16 500 – 21 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wirginia, Stany Zjednoczone
Weschler's, Rockville, 2023
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
III Wystawa Plastyki Ziem Nadodrzańskich, Muzeum Śląskie, Wrocław, maj 1963
I Wystawa Plastyki i Sympozjum Złotego Grona, BWA, Zielona Góra, 6.10–7.11.963 (wyróżnienie)
Malarstwo Jerzego Rosołowicza, Galeria OdNowa, Poznań, luty 1965
Jerzy Rosołowicz, Muzeum Okręgowe, Zielona Góra, 31.03–10.05.1965
Jerzy Rosołowicz, KMPIK, Gorzów Wielkopolski, kwiecień 1965
Jerzy Rosołowicz, Muzeum Śląskie, Katowice, grudzień 1965–styczeń 1966

LITERATURA:
III Wystawa Plastyki Ziem Nadodrzańskich, katalog wystawy, Muzeum Śląskie, Wrocław 1963, poz. kat. 100, nlb. (il.)
Jerzy Madeyski, Miłe złego początki, „Odra”, nr 9, 1963, s. 61
Jerzy Rosołowicz, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe, Zielona Góra 1965, poz. kat. 7, nlb.
Jerzy Rosołowicz, katalog wystawy, Muzeum Śląskie, Wrocław 1965, poz. kat. 73, nlb.
Galeria odNowa 1964–1969, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, red. Piotr Piotrowski, Poznań 1993, s. 25 (spis), 65 (il.)





Jerzy Rosołowicz, Wrocław, lata 70, fot. Tadeusz Dranowski/PAP

„Seria Olimpijska” to drugi cykl w twórczości Jerzego Rosołowicza zgłębiający tajniki malarstwa materii. Seria powstawała w latach 1960–64, a obrazy, które się na nią składają, charakteryzuje użycie masy plastycznej oraz ostry rygor intelektualny.

Jerzy Rosołowicz rozpoczął swoje malarskie dociekania od kompozycji metaforycznych inspirowanych twórczością Paula Klee i Joana Miró. W takiej stylistyce tworzył w pierwszych latach po studiach, a te rozpoczął w 1948 we wrocławskiej PWSSP i zakończył w 1953. Od 1958 zaczął tworzyć pierwsze prace w duchu malarstwa materii, które wówczas podejmowane były przez twórczynię z kręgu II Grupy Krakowskiej, przykładowo Jadwigę Maziarską, członków Grupy Nowohuckiej, a w szczególności Jerzego Wrońskiego, oraz znanego z kręgów warszawskich Bronisława Kierzkowskiego.

Malarstwo materii uprawiane przez Rosołowicza bardzo szybko wyszło jednak poza ramy obrazu i stało się konceptualnym procesem twórczym prowadzącym do wyznaczenia nowych dróg postrzegania obrazu. Badanie relacji między elementami obrazu – ich rytmu, proporcji, równowagi czy napięcia. Redukcja koloru na rzecz ukazania struktury czy wprowadzenie przestrzenności, służyły do zgłębiania zasad porządku w świecie materii i formy. Jak pisał w swoich tekstach o sztuce: „Obraz, podobnie jak każdy przedmiot zrobiony przez człowieka, jest wynikiem pewnych czynności. Wynikiem świadomego, celowego działania człowieka są również krzesła, domy, zapalki, samochody, armaty, ołówki, samoloty, bomby wodorowe i wiele innych rzeczy. Funkcja tych form, powiedziałbym, jest względna, gdyż służą one wyłącznie człowiekowi, w odróżnieniu od form stwarzanych przez naturę, która nie po to przecież istnieje i nie po to stwarza swoje formy, by obdarzyć nimi człowieka. Dlatego też można by jej formy nazywać formami o funkcji bezwzględnej. Formy o funkcji względnej są od zarania naszych dziejów wynikiem rozumnych poczyniń człowieka, świadomie i celowo stwarzane są po to, aby mu jak najlepiej służyły. Dzięki odkryciom powstają wciąż nowe, które poprzez wynalazki i usprawnienia udoskonalamy. Tylko czy wszystkie te formy i czy zawsze dobrze nam służą? Doświadczenie każe pamiętać, że wyniki świadomego, celowego działania człowieka obracają się często przeciw niemu. A zatem świadome działanie celowe człowieka – rzec by można – okazuje się niepełne. Należałoby wobec tego uzupełnić je czymś w rodzaju świadomego działania neutralnego. Działania, które łącznie z naszym codziennym racjonalnym wysiłkiem stanowiłoby działanie pełne”. (Jerzy Rosołowicz, „Teksty o sztuce”, 1981, [w:]... 1986). Najpierw „Układy form”, a następnie „Seria Olimpijska” są świadectwem ścieżki materialno-konceptualnych poszukiwań Rosołowicza, które doprowadziły artystę do stworzenia Teorii Działań Neutralnych.

„Obraz XVII”, prezentowany w katalogu, pochodzi z drugiej wymienionej „Serii Olimpijskiej”, która jest uważana za dojrzałą kontynuację rozważań Rosołowicza na temat konstruowania form, bazujących na zasadach harmonii i równowagi. Sama nazwa serii odnosi się do idealnego – „olimpijskiego” wymiaru sztuki, który łączy element niebiański ze strukturą odnajdywaną w geometrii i naturze.

Maria Jankowska-Andrzejewska w artykule podejmującym tematykę malarstwa materii w Polsce po 1956 przytacza twórczość Rosołowicza w kontekście prac skupiających się na materialnym aspekcie dzieła, wychodzących jednak poza ramy obrazu, pisząc: „Obok prac, w których idea komplikowania malarskiego tworzywa została podjęta częściowo i wiodła jedynie do urozmaicenia obrazu malowanego farbą o fakturowe efekty związane z wprowadzeniem aplikacji czy domieszek, na uwagę zasługują dzieła, w których użycie farby zredukowano na rzecz wprowadzenia materii pozaobrazowych – komponowanych w odniesieniu do płaszczyzny. Działania te są przy tym istotne z tego względu, że nie prowadziły do porzucenia obrazu, lecz wiodły do wyznaczenia dla niego nowych dróg”.

2 α

ANDRZEJ SZEWCZYK

1950-2001

"A propos szminek M. Monroe", 1992

kredki, olej/płyta, 49,5 x 35 cm (całość)

do odwrocia doczepiona nalepka autorska z sygnaturą i opisem pracy: 'Andrzej | Szewczyk | 1992 | "A propos szminek M. Monroe"'

estymacja:

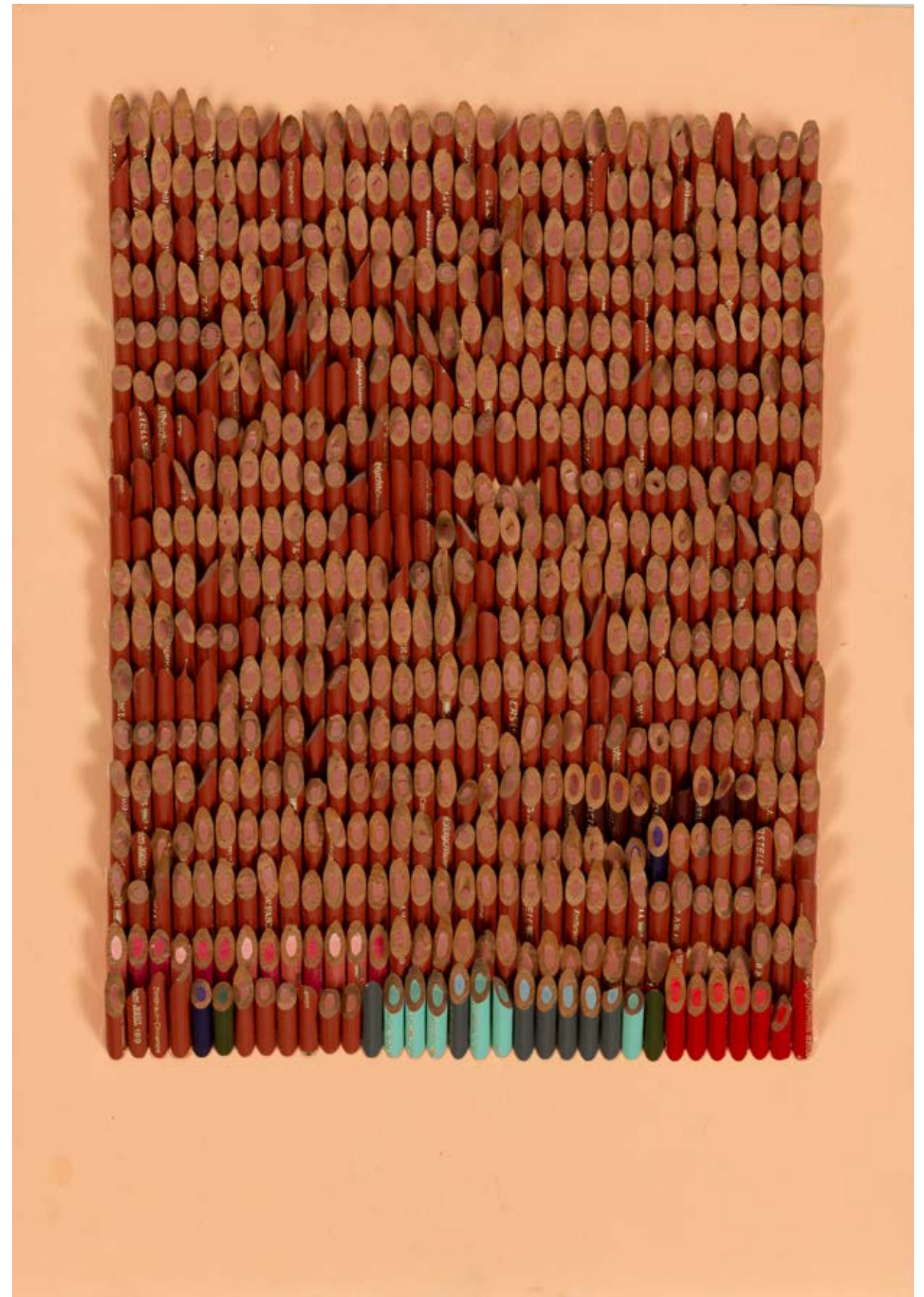
30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 500 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2014

kolekcja prywatna, Warszawa



ERUDYTA ZMYŚŁÓW

W twórczości Andrzeja Szewczyka wyjątkowe miejsce zajmuje warstwa pisma i praktyka „pisania obrazów” – gest bliski duchowości ikonopisarskiej, a jednocześnie medytacji nad materialnością znaku. Każdy arkusz zapisany przez artystę atramentem czy tuszem był dla niego krokiem ku wyobrażonej księdze, swoistemu absolutowi, o którym mówił jako o własnej Ziemi Obiecanej. Pokazywana kompozycja nawiązuje do cyklu prac z początku lat 80., w których pojawiają się charakterystyczne dla Szewczyka elementy: wióry z kredek, łupiny pistacji czy drewniane moduły pokrywane roztopionym ołowiem. Te ascetyczne, a jednocześnie bogate znaczeniowo realizacje wyróżniają się sensualnością zastosowanych materiałów – dębu, wosku, metalu, soli – zakotwicząc jego sztukę w tradycji symbolicznej i metafizycznej. Dzieło funkcjonuje jak zwierciadło, które nie tyle przedstawia świat, ile pozwala go w nim rozpoznać.

Kompozycja opiera się na intensywnym doświadczeniu cielesności: faktura, temperatura materiałów, ich zapach i ciężar odwołują się do pamięci dotyku i wzroku. Choć na pierwszy rzut oka układ elementów wydaje się uporządkowany i rytmiczny, bliższe spojrzenie ujawnia różnorodność struktur i napięcie wpisane w powierzchnię. Skrawki kredek – barwne, organiczne, niemal pobudzające zmysły – oddziałują zarówno delikatnością, jak i potencjalną szorstkością, która może budzić wręcz odruchowy dyskomfort. Wrażenie to wpisuje dzieło w obszar cielesnej zmysłowości, ale również subtelnej erotyki, w której przyjemność i ból splatają się w jednym doświadczeniu.

Istotnym rysem sztuki Szewczyka jest powtarzalność gestów. Artysta wielokrotnie pracował nad podobnymi strukturami, rytmitując proces, jakby tworzył rodzaj współczesnej liturgii. Powtórzenie nie stanowiło dla niego mechanicznego zabiegu – przeciwnie, traktował je jako duchowy obowiązek, porównywalny z powtarzaniem modlitewnych fraz czy gestów sakralnych. W jego przekonaniu to właśnie konsekwencja, a nie doraźne poszukiwanie oryginalności, prowadziła do najgłębszych odkryć. Szewczyk tworzył sztukę oczyszczoną z komentarza do rzeczywistości politycznej czy społecznej, skierowaną ku pytaniom fundamentalnym: o sens, istnienie, relację między człowiekiem a światem. Rezygnując z ekspresyjnego indywidualizmu, budował formę, która jest jednocześnie osobista i uniwersalna – otwarta na obecność Innego, gotowa przyjąć jego ślad.

Jego zainteresowanie „zerowym punktem malarstwa” i poszukiwaniem form elementarnych widać już w realizacjach z lat 70. Malował wówczas obrazy na lustrach, wybierał dekoracyjne, katalogowe wzory, a także eksperymentował z neutralizacją autora, przykrywając warstwą farby kolorowanki dla dzieci i podporządkowując się ich narzuconym konturom. Z czasem przekształcił ołówkowe wióry w autonomiczne elementy instalacji, zanim jeszcze trafiły na powierzchnię obrazu – jak choćby w działaniu z 1981 w Galerii Foksal, gdzie rozsypane na podłodze skrawki kredek tworzyły strukturę towarzyszącą słowom Mallarmégo: „Przestrzeń ciągle ta sama, czy rośnie, czy maleje”. Tego rodzaju realizacji świadczą o ciągłej gotowości Szewczyka do redefinicji malarstwa i poszerzania go o wymiar modlitwy, rytuału, ale też eksperymentu materialnego i intelektualnego.



3 α

ANDRZEJ SZEWCZYK

1950-2001

Bez tytułu

kredki, akryl/płyta, 14 x 30 cm (całość)

na odwrociu nalepka z opisem pracy: 'bez tytułu, I kawałki kredek bez rdzeni, akryl, płyta drewniana I untitled, I booklet, scraps of crayons without cores, acrylic, wooden board' oraz nalepka wystawowa Galerii Bielskiej BWA

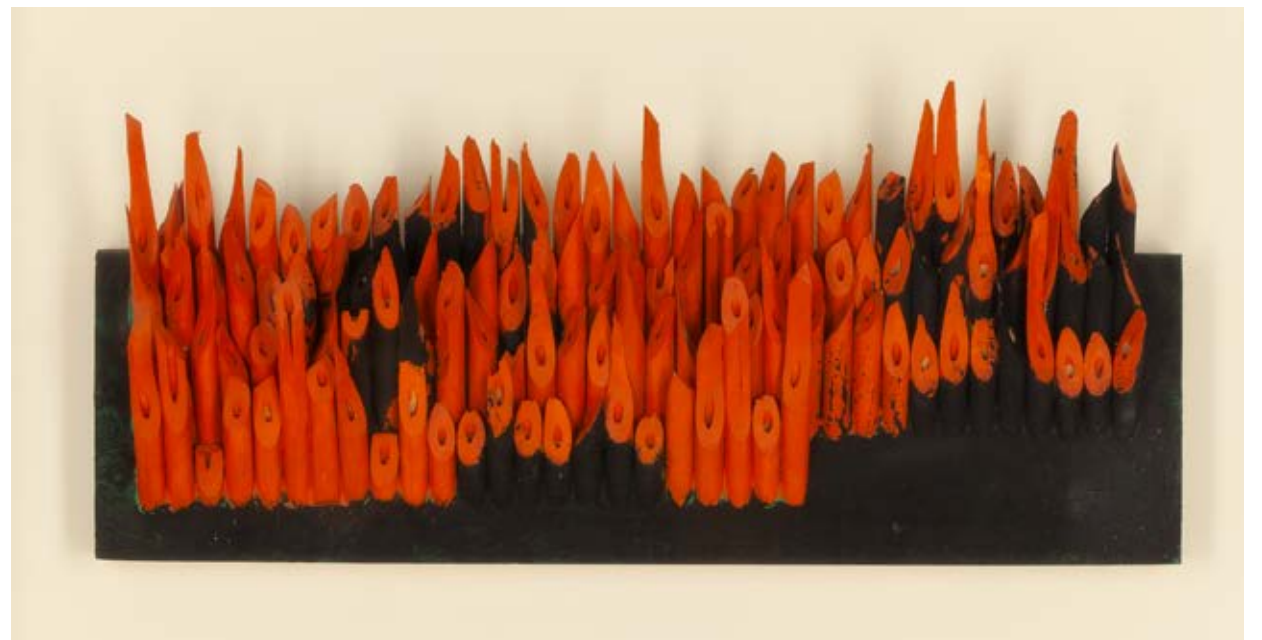
estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 800 – 7 100 EUR

WYSTAWIANY:

„Andrzej Szewczyk – artysta jest argumentem”, Galeria Bielska BWA, Bielsko Biała, 09.09.-30.10.2022



4 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Figura stojąca, 1998

brąz, 173 x 56 x 35 cm

sygnowana monogramem wiązany i datowana z tyłu wewnątrz rzeźby: 'AM 98'

estymacja:

450 000 – 700 000 PLN

106 000 – 165 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„W człowieku istnieje niepełna świadomość własnych kalectw – na tyle niepełna, że pozwala nam ona coś ciągle zdobywać i poszukiwać nowych spełnień. Niektóre z nich udowadniają obecność tkwiącego w nas instynktu samozagłady”.

Magdalena Abakanowicz





Świat po raz pierwszy usłyszał o Magdalenie Abakanowicz dzięki „abakanom” – przestrzennym, miękkim rzeźbom z włókna, które w latach 60. i 70. XX wieku zawisły w salach wystaw niczym żywe organizmy. Tworzone z sizalu, konopi, juty, wełny, barwione i ręcznie tkane, przybierały kształty bez precedensu: swobodne, często obłe, czasem przypominające labirynty czy organiczne łupiny. Zawieszane pod sufitem nie mieściły się w tradycyjnej definicji gobelinu, ale także wymykały się rzeźbie rozumianej jako twarda bryła – były hybrydą formy, gestu i materii.

Przełom z materii miękkiej ku figuralności nastąpił u artystki w połowie lat 70. Abakanowicz wówczas zaczęła szykować serie odlewów i „powłok” ludzkich ciał, zszywanych z płóciennych kawałków, nasączanych żywicą, lepionych z worków jutowych i wiązanych konopiami. Te rzeźby – „Głowy”, „Plecy”, „Alterations” – operowały figurą, ale pozbawioną indywidualnych rysów: bez twarzy, często bez głów, bez rąk. Zamiast portretu otrzymywaliśmy „gatunek”, tłum, rodzaj ludzki ujmowany jako zbiorowość. Materiał ulegał stwardnieniu, lecz zachowywał pamięć miękkości: na chropowatej powierzchni pozostawały fałdy i szwy. Tak powstała charakterystyczna dla artystki estetyka „skorupy”. Chropowata powierzchnia, pęknięcia, zagłębienia i nieregularne linie sprawiają, że sylwetki wyglądają jak skamieniałe echa ludzkiej obecności, świadectwa cielesności, kruchej i podatnej na zranienie. Motyw ten dojrzał w późniejszym cyklu „Tłumy”, rozwijanym od połowy lat 80. XX wieku.

Brązowe rzeźby ukazywane były najczęściej w grupach – szeregi postaci stojące obok siebie tworzą metaforyczne tłumy, które mogą kojarzyć się zarówno z anonimowością współczesnych miast, jak i doświadczeniem totalitaryzmu. Każda figura wydaje się podobna do innych, ale nie identyczna: drobne różnice w proporcjach, pancerzach i liniach powierzchni podkreślają napięcie między jednostką a masą. W tych pracach brąz staje się nie tylko materiałem, lecz także nośnikiem emocji – zamiast monumentalnego heroizmu oferuje obraz człowieka zagubionego, niekiedy osamotnionego, trwającego pomimo braku celu czy tożsamości. Dzięki temu rzeźby Abakanowicz w brązie zachowują niezwykłą intensywność wyrazu: są milczące, ale pełne wewnętrzного niepokoju i mocy.

Jej dzieła wyrastają z refleksji nad egzystencją – świadomością słabości ciała i ograniczeń biologii – ale też ze spojrzenia na człowieka w sytuacji zbiorowej, w relacjach społecznych i politycznych. Krytycy podkreślają, że w tej sztuce obecne są zarówno uniwersalne pytania o ludzką kondycję, jak i rezonans z traumami XX wieku, w tym doświadczeniem wojny oraz przymusowego opuszczenia rodzinnego domu.

Rzeźby Abakanowicz są taktylne: opowiadają o dotyku, ciężarze, oporze materii. Gest zszywania, wiązania, tkania, nie jest u niej dekoracją; to zapis pracy rąk, ale też metafora sklejania kruchej całości z niepasujących fragmentów. Włókno – surowe, matowe – zastępuje „szlachetne” marmury; juta i sizal, kojarzone z workiem czy lina, zostają wyniesione do rangi nośników przeżyć. Gdy artystka przechodzi do brązu, robi to bez fetyszyzacji metalu: interesuje ją odlew, który zachowuje ślady miękkiego pierwowzoru – zagniecenia, zmarszczki, pęknięcia. Tak rozumiana rzeźba nie jest przedstawieniem, lecz śladem obecności, pamięcią skóry i materii. Jej siła bierze się z napięcia między tym, co jednostkowe (każda figura ma „inną” fakturę), a tym, co seryjne (ustawienie w szeregu, rytm, powtórzenie).

Z czasem cykle te stworzyły nowy rozdział w historii rzeźby – łącząc materię z pamięcią, fizyczność z metaforą, jednostkę z anonimowym zbiorowym losem. U Abakanowicz człowiek przestaje być monumentalnym bohaterem rzeźbiarskim, a staje się śladem obecności, świadectwem kruchej egzystencji i świadkiem historii.



Magdalena Abakanowicz na wystawie „Kakadu – moja miłość” w Ogrodzie Zoologicznym w Warszawie, 2010, fot. Andrzej Rybczyński/PAP

5 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Figura z otwartymi ramionami (Figure with Open Arms), 1984–96

drewno, juta, żywica, 160 x 88 x 30 cm
sygnowany i datowany na odwrociu na plakietce autorskiej: 'ABAKANOWICZ | 1984'

estymacja:
650 000 – 850 000 PLN
153 000 – 200 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Magdalena Abakanowicz”, wystawa retrospektywna, Centrum Sztuki Zamek Ujazdowski, Warszawa, 22.09–31.12.1995
„Magdalena Abakanowicz”, Instytut Sztuki Współczesnej w Walencji, 22.07–7.09.2008
„Magdalena Abakanowicz. Ślady Istnienia”, Dworcowa Gallery, Wrocław, 23.06–25.08.2017
„Magdalena Abakanowicz. Obecność, Istota, Tożsamość”, Stara Kopalnia, Wałbrzych, 30.09–30.2018
„Magdalena Abakanowicz. Obecność, Istota, Tożsamość”, Narodowe Muzeum Sztuki Timișoara, Rumunia, 2019

LITERATURA:
Effigies of Life, katalog wystawy, s. 31, 64, 147
Presence, Essence, Identity, katalog wystawy, Stara Kopalnia, Wałbrzych, Polska
Presence, Essence, Identity, katalog wystawy, Muzeul Național de Artă Timișoara, Rumunia

„Przez wiele lat, gdy wychodziłam wieczorem z pracowni i zamykałam drzwi, miałam wrażenie, że, pozostawione same, moje stojące sztywno rzeźby zaczną zachowywać się po swojemu. Uwolnione od presji mojej wyobraźni, rusza się, zaczną chodzić, tańczyć, przebierać się za głowy i przybierać twarze. Z czasem stworzyłam tańce z prawdziwego zdarzenia”.

Magdalena Abakanowicz



ó α

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

"Dziewczyny na statku", 1981

olej/ płótno, 80 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1981'

estymacja:
550 000 – 750 000 PLN
130 000 – 177 000 EUR

OPINIE:
autentyczność pracy skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
Galeria Starmach, Kraków
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2015
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
por.:
Kunst uit Krakau vanaf 1947. Overzichtstent oonstelling van de Grupa Krakowska, katalog wystawy, Slot Zeist, Zeist 1990, nlb. (il.)
Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Galeria Starmach, Kraków 1992, s. 5 (il.)
Kolekcja Galerii Starmach w Miejskiej Galerii Sztuki Extravagance, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki Extravagance, Sosnowiec 1992, nlb. (il.)
Jerzy Madeyski i in., Jerzy Nowosielski, Warszawa 1992, s. 61 (il. nr 36)
Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki Extravagance, Sosnowiec 1994, s. 5 (il.)
Nowosielski. Obrazy i rysunki, katalog wystawy przedaukcyjnej, Galeria Krzysztofory, Kraków 1996, poz. kat. 13, nlb. (il., okładka)
Jerzy Nowosielski. Kobiety we wnętrzu, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1998, s. 5 (il.)
Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Warszawa 2003, s. 20 (il.)
Jerzy Nowosielski, red. Piotr Cypryański, Andrzej Szczepaniak, Kraków 2003, poz. kat. 613, s. 507 (il.), 655 (zdjęcie z ekspozycji), 726 (spis)
Krystyna Czerni, Jerzy Nowosielski, Kraków 2006, s. 107 (il. nr 121)

„Najbardziej infernalne elementy Erosa staram się podnosić, przywracać ich sens me-
tafizyczny, duchowo pozytywny. To wynika z charakteru mojej i wiary, i świadomości, ale
oczywiście jest to przypadek mój indywidualny. Niemniej z taką właśnie świadomością
łączę samą istotę mojego malarstwa. Bez tej świadomości nie mógłbym namalować naj-
mniejszego obrazka”.

Jerzy Nowosielski





Jerzy Nowosielski, fot. Sławomir Boss

Postać kobiety w malarstwie Jerzego Nowosielskiego zawsze była figurą graniczną – pomiędzy sacrum a zmysłowością, między realnością ciała a jego symbolicznym ciężarem. „Dziewczyny na statku” stanowią jeden z najczystszych przykładów tej estetyki. W tym przedstawieniu artysta zestawia statyczne, pozornie obojętne kobiece sylwetki z motywem podróży przez morze, które staje się znakiem przejścia między stanami egzystencji. Bohaterki nie noszą cech indywidualnych; są jak ikony: monumentalne, ciche, zanurzone w przestrzeni, w której czas nie obowiązuje. Ich milczenie nie oznacza pasywności – przeciwnie, sugeruje radykalną obecność, niepokój i ukrytą duchową intensywność.

Motyw kobiet na pokładzie statku, obecny w dorobku Nowosielskiego, nie jest tylko reminiscencją mitu o Europie, choć od tej opowieści artysta niewątpliwie wychodził. Europa, porwana przez Zeusa, staje się u niego nie tyle bohaterką, ile symbolem ruchu ku nieznanemu, inicjacji, a także kobiecego losu pozbawionego sprawczości. Wczesne prace Nowosielskiego operowały brutalnością i erotycznym napięciem – przypomnijmy choćby akwarelę z 1951, gdzie przemoc i nagość prowadzą do niemal sadystycznej dramaturgii. Z biegiem lat temat dojrzewa: zamiast sceny gwałtownej akcji pojawia się metaforyczna żegluga pozbawiona początku i końca. Marynarze znikają, pozostaje samotna załoga kobiet – obojętna na fale, jakby odbywała pielgrzymkę poza czasem.

„Dziewczyny na statku” to obraz wewnętrzного ruchu, a nie wydarzenia. Ich podróż wydaje się trwać w nieskończoność, a morze nie jest przestrzenią realną, lecz duchową, pełną napięcia i ciszy. Odbiorca nie śledzi akcji – wchodzi w stan kontemplacji. Z pozoru prosty układ form ujawnia się jako subtelny rytuał patrzenia: podłużny kształt statku, spokojny horyzont, figury w hieratycznych pozach. Tak jak w ikonach – nie narracją, lecz obecnością.

Nowosielski swoją koncepcję kobiecości budował od wczesnych lat twórczości, jeszcze zanim odkrył pełnię swojej duchowej tożsamości. Dorastał, będąc pod wrażeniem malarstwa bizantyjskiego, ucząc się równocześnie w środowisku awangardy, co wytworzyło paradoksalnie spójny alfabet malarski: ikonowa surowość, modernistyczna płaskość, cielesność traktowana jako droga do mistyki. Krytycy często widzieli w jego obrazach prymitywizm albo „antyestetyczną codzienność”, ale niewielu trafnie zauważyło – jak robiła to Joanna Guze – że fundamentem jego twórczości jest sztuka malarska, a nie stylizowana naiwność.

W „Dziewczynach na statku” kobieta jest bytem symbolicznym: człowiekiem i ikoną, ciałem i znakiem. Jej nagość nie służy uwodzeniu; jest raczej odsłonięciem egzystencjalnej prawdy. Nowosielski nie przedstawia tu erotyki, lecz metafizykę cielesności – przekonanie, że ciało jest bramą do duchowego doświadczenia. Rejs, który odbywają kobiety, jest więc wędrówką po nieznanych wodach świadomości, a ich milczenie mówi więcej niż jakikolwiek narracyjny komentarz. Tak rozumiana kobiecość nie jest tematyką literacką – to archetyp, figura duchowa, stan istnienia.

Prezentowany obraz można odczytywać jako autoportret duchowy artysty: kogoś, kto przez całe życie balansował pomiędzy światem widzialnym a przestrzenią sacrum. W tych sylwetkach jest smutek, skupienie, a zarazem duma i spokojna siła. Patrząc na obraz, mamy wrażenie, że uczestniczymy nie w scenie, lecz w medytacji o ludzkiej obecności i losie. I jak w wielu dziełach Nowosielskiego, tajemnica nie zostaje wyjaśniona, lecz przemieniona w formę.

7 α.

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

"Portret", 1972

akryl/deska, 53,3 x 40,3 cm
na odwrociu papierowa nalepka z opisem: 'JERZY NOWOSIELSKI'

estymacja:
250 000 – 350 000 PLN
59 000 – 83 000 EUR

OPINIE:
autentyczność pracy skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jerzy Nowosielski. Malarstwo, Galeria Krzysztofor, Kraków, 4.11–10.12. 1972
Wystawa indywidualna, Galeria Zapiecek, Warszawa, marzec 1974
Jerzy Nowosielski. Malarstwo, BWA Kraków, Kraków, styczeń–luty 1974
Jerzy Nowosielski. Malarstwo, BWA Rzeszów, Rzeszów, marzec–kwiecień 1975
Jerzy Nowosielski, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, marzec–kwiecień 2003
Bizantyjska Nostalgia, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 26.01–2.06.2024

LITERATURA:
Jerzy Nowosielski, red. P. Cypryański, A. Szczepaniak, Warszawa 2003, s. 393 (il.), s. 722 (spis)
Bizantyjska nostalgia, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2024, s. 30 (il.)

„Odbiorcy pozbawieni odczuwania sacrum są mało podatni na działanie sztuki, a twórca nie może bez tej specyficznej intuicji istnieć. Owszem, będzie on w stanie produkować obiekty sztuki, ale pozbawione siły działania. Nie ma zaś dobrego obrazu bez jego działania niewytłumaczalnego. Sztuka, która powstała pod wpływem prądów zupełnie racjonalistycznych, jest bezsilna”.

Jerzy Nowosielski





Portrety Jerzego Nowosielskiego należą do najbardziej rozpoznawalnych zjawisk w polskim malarstwie powojennym. Artysta traktował wizerunek człowieka nie jako psychologiczną analizę, lecz spotkanie z tajemnicą osoby. Model jest u niego raczej obecnością niż charakterem – trwa w milczeniu, zawieszony między realnością a ikoną. Twarze, często pozbawione emocjonalnych detali, stają się gładkimi maskami, a spojrzenia – nieobecne lub skierowane w głąb. Ten brak ekspresji nie oznacza chłodu; przeciwnie, portrety Nowosielskiego pulsują wewnętrznym napięciem, są podszyte duchowym niepokojem i ciszą kontemplacji.

Charakterystyczna jest monumentalność postaci – nawet w kameralnej skali mają one godność świętych przedstawionych w ikonach. Prosta linia, płaska plama barwna, geometryzacja rysów – wszystko to prowadzi do redukcji formy i skupienia uwagi na samej obecności człowieka. Ciało, zwłaszcza kobiece, zachowuje zmysłowość, lecz nigdy nie ulega uprzedmiotowieniu; funkcjonuje jako nośnik światła, łagodny kontur oddzielający sacrum od świata materii. W efekcie portrety Nowosielskiego są zarazem bardzo cielesne i niematerialne, jakby uchwycone na granicy między tym, co widzialne, a tym, co duchowe.

8 α Ω β

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

"Dziewczyna z lustrem", 1958

olej/piótno, 141,5 x 73,5 cm
sygnowany i opisany na blejtramie: 'GIRL WITH A MIRROR by NOWOSIELSKI'

estymacja:
250 000 – 350 000 PLN
59 000 – 83 000 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Londyn, Wielka Brytania

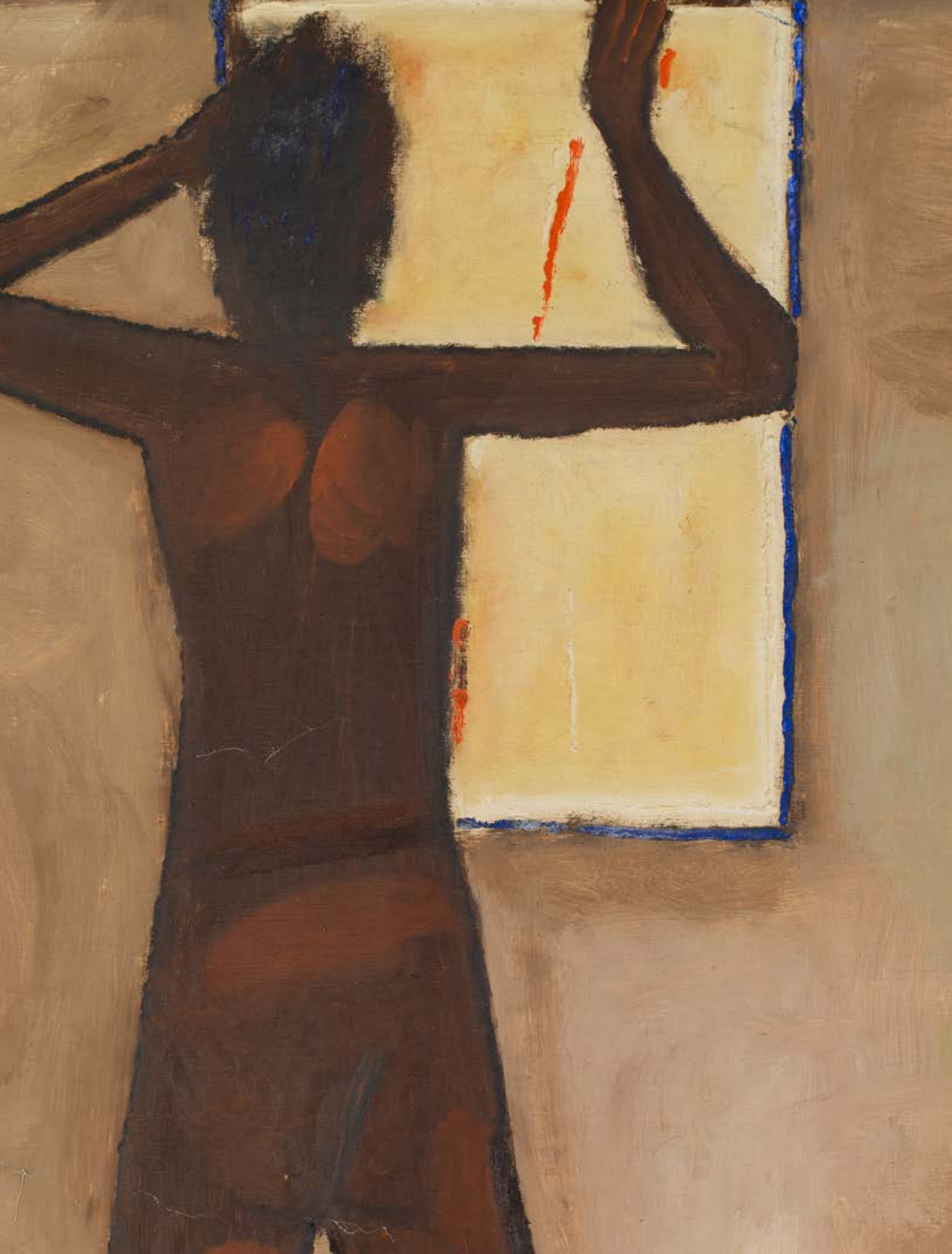
WYSTAWIANY:
Jerzy Nowosielski, Cassel Gallery, Londyn, 12.11–30.11.1963

LITERATURA:
Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Cassel Gallery, Londyn 1963, poz. kat. 31, s. nlb.

„Chciałbym, aby to było cielesne, aby to było ciało subtelne ze wszystkimi właściwościami ciała realnego. Cała sprawa polega na tym, aby jak najwięcej elementów rzeczywistości biologicznej wprowadzić na wyższe piętra świadomości. Ale to jest bardzo trudne. Bardzo rzadko się udaje. Z chwilą bowiem, gdy swoje malowidło zanadto obciąży elementami pewnych uwarunkowań biologicznych, przestaje ono być ikoną. I odwrotnie, przez zbyt- nie wysublimowanie postaci powstaje symbol. A tu chodzi o to, aby ta ‘winda’ jadąca na wyższe piętra świadomości mogła jak najwięcej udźwignąć”.

Jerzy Nowosielski





TAJEMNICA WNĘTRZA

Prezentowana „Dziewczyna z lustrem” to wczesny przykład kobiecego portretu w bogatym, malarskim dorobku Jerzego Nowosielskiego. W listopadzie 1963 roku została zaprezentowana na indywidualnej wystawie artysty w Cassel Gallery w Londynie. Obraz ukazuje kobietę we wnętrzu; jej nienaturalnie długie nogi, zaburzają proporcje postaci, której hieratyczna sylwetka wypełnia niemal całą przestrzeń obrazu. Charakterystyczne dla Nowosielskiego jest rozwiązanie partii tła – anonimowe, pozbawione mebli wnętrze utrzymane w tonach beżu, brązu, pomarańczy i żółcieni.

Wizerunki kobiet, jak podkreślał Nowosielski, wywodziły się niemal wyłącznie ze świata wyobraźni artysty, stając się motywem przewodnim całej jego twórczości, w której ikonopisarstwo spleta się z nieskrępowanym erotyzmem. To właśnie w ramach tego motywu ujawnia się dualizm sacrum i profanum, który nurtował go od wczesnych lat – wywyższanie tego, co materialne i ludzkie, do sfery magii, fascynacji i mistycyzmu. O kobietach w przedstawieniach Nowosielskiego jego przyjaciel Tadeusz Różewicz pisał: „Sam Nowosielski w wielu poważnych wypowiedziach podkreśla rolę seksu w swojej twórczości. Uświęca ciało, ale równocześnie przy pomocy różnych (magicznych?) zabiegów wydobywa z tego ciała trucizny, jątrzy wyobraźnię. Nowosielski wierzy i maluje. W jego malarstwie ‘religijnym’ zastanawia mnie brak ‘złego ducha’, demona, jednym słowem ‘diabła’ (...). Większą rolę od diabła w obrazach Nowosielskiego gra jakiś rondel, garnek, walek, samochód, lustro. Gdzie się podział ‘zły’? (...) Ukrył się. W ciałach i lustrach, w samochodzie i damskim kolanie. Kryjówką ‘złego ducha’ jest ciało kobiety. Schronieniem diabła w malarstwie N. jest akt kobiecy”. (Tadeusz Różewicz, Notatki do Nowosielskiego [w:] Jan Gondowicz, Jerzy Nowosielski, Warszawa 2006, s. 63)

Kobiety Nowosielskiego przyjmują różnorodne pozy – zawsze pełne wdzięku i harmonijnie wkomponowane w otoczenie. Natomiast samo wnętrze obrazu wykracza poza zasady perspektywy linearnej, ale nie jest zastąpione żadnym innym, określonym systemem przedstawiania głębi. Artysta buduje przestrzeń za sprawą uproszczonych form i ciepłych barw, łącząc płaszczyznowość z iluzorycznym trzecim wymiarem prezentowanej rzeczywistości. Z biegiem czasu twórczość Nowosielskiego staje się coraz odważniejsza, a kobiece ciało staje się centralnym elementem kompozycji, definiującym przestrzeń i układ innych form w dziele. Jak pisała Julia Deluga: „Kobieta zajmuje w twórczości artysty miejsce szczególne. Nowosielski często mawiał, że jest ona dla niego tajemnicą, a co za tym idzie – niegasnącym źródłem inspiracji i poszukiwań. Kobieta pojawia się u malarza w rozmaitych sytuacjach i pozach często wielokrotnie powtarzanych, ale za każdym razem odsłaniających jakiś nowy aspekt kobiecości”. (Julia Deluga, Realizm bytów subtelnych, [w:] Jerzy Nowosielski. Byty subtelne, [red.] Agnieszka Dela-Kropidłowska, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole 2013).

9 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Akt na plaży, 1988

olej/płótno, 55 x 46 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski 1988'

na odwrociu nalepka aukcyjna Związku Polskich Artystów Plastyków i Stowarzyszenia Pisarzy Polskich

na odwrociu oprawy nalepka ofiarodawcy: 'OFIARODAWCA: I p. prof. Jerzy I Nowosielski'

estymacja:

280 000 - 350 000 PLN

66 000 - 83 000 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

Aukcja w Pałacu Sztuki w Krakowie, 1990

kolekcja prywatna, Polska

Agra-Art, 2015

kolekcja prywatna, Polska

„Nowosielski to malarz snu, wizji, świętego szaleństwa. O swojej sztuce mówi, że jest odzwierciedleniem walki anioła z diabłem w człowieku. Tworzy świat, który dla wielu bywa obszarem spokoju, ukojenia, szczęścia, ale równocześnie współistnieje z posępnymi wizjami halucynacji, ku którym prowadzi natchniony obłąd artysty. Jego malarstwo pejzażowe przywołuje wizje z dzieciństwa, powidoki nieodgadnionych wydarzeń, szczególnej tajemnicy, zaś akty powstają na granicy erotyki i śmierci. A wszystko to utrzymane w jakiejś nieokreślonej melancholijnej, molowej tonacji, z wysoką amplitudą wznosów i przygnębień”.

Katarzyna Haber



10 α

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Cholernie spadam!", 1988

olej/piótno, 130 x 115 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T.KANTOR | IV 1988 | Milano'
na blejtramie nalepki Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Galerie de France z opisami pracy oraz jedna nieczytelna nalepka

estymacja:
1 200 000 – 2 000 000 PLN
283 000 – 471 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Marii Stangret-Kantor
Muzeum Sztuki w Łodzi (depozyt)
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Ze spuścizny twórczej Tadeusza Kantora. Depozyt Marii Stangret-Kantor i Doroty Krakowskiej”, Galeria Księży Młyn, Oddział Muzeum Sztuki, Łódź, 3.11.1995-14.04.1996
„Mam wam coś do powiedzenia”. Tadeusz Kantor - autoportrety (wystawa w ramach Festiwalu Tadeusza Kantora), Muzeum Narodowe, Kraków, 9.10-26.11.2000
Tadeusz Kantor. „Cholernie spadam!”, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków, 23.10.2015-27.03.2016

LITERATURA:
Przewodnik po wystawie: Ze spuścizny twórczej Tadeusza Kantora. Depozyt Marii Stangret-Kantor i Doroty Krakowskiej, Galeria Księży Młyn, Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi, oprac. Jadwiga Janik i in., Łódź 1995, poz. kat. 21, nlb.
Kantor w „Księżym Młynie”, „Dziennik Łódzki”, nr 258, 1995 (il.)
Dariusz Gąsiorowski, Wychodzenie za obraz. Wystawa Kantora w Muzeum Sztuki, „Życie Warszawy”, nr 302, 1995 (il.)
Zofia Gołubiew, Nie zagląda się bezkarnie przez okno... Ostatnie obrazy Tadeusza Kantora, „Art & Business”, nr 10, 1996, s. 37 (il.)
Zofia Gołubiew, „Mam wam coś do powiedzenia”. Tadeusz Kantor - autoportrety, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Kraków 2000, poz. kat. 12, s. 24 (il.), 63 (spis)
Tadeusz Kantor. Wędrówka, red. Józef Chrobak i in., Kraków 2000, s. 260 (il.)
Lech Stangret, Tadeusz Kantor. Drawing, Warszawa 2015, s. 328 (il. nr 331)
Tadeusz Kantor. „Cholernie spadam!”, katalog wystawy, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, red. Małgorzata Paluch-Cybulska, Kraków 2015, poz. kat. 12, s. 168-169 (il.), 4, 24, 142 (zdjęcia z ekspozycji)





CIAŁO PO KATASTROFIE

Tadeusz Kantor pozostaje jedną z najbardziej wielowymiarowych osobowości polskiej oraz europejskiej sztuki XX wieku. Jako artysta totalny – malarz, reżyser, teoretyk i scenograf – przez dekady konsekwentnie badał granice języka artystycznego, wrażliwie reagując na zmieniające się paradygmaty nowoczesności i nieustannie redefiniując własną pozycję wobec nich. Jego twórczość, osadzona w kontekście powojennego kryzysu wartości i rozpadu form przedstawieniowych, stanowi nieustanny dialog z kategoriami pamięci, śmierci i przemijania. Jego sztuka, przesiąknięta melancholią i poczuciem utraty, jest zarazem próbą ocalenia – gestem przywracania sensu poprzez materialny i cielesny wymiar rzeczywistości.

Choć powszechnie kojarzony z teatrem – przede wszystkim z legendarnymi realizacjami takimi jak „Umarła klasa” (1975) czy „Wielopole, Wielopole” (1980) – Kantor nieustannie powracał do malarstwa, odnajdując w nim dopełniającą przestrzeń artystycznego eksperymentu. Jego twórczość plastyczna, rozwijana równolegle z działalnością teatralną, odzwierciedlała kolejne etapy jego myślenia o sztuce: od powojennego powrotu do realizmu, przez informel i eksperymenty z materią, aż po ambalaż – gest „ocalania” przedmiotu wyłączonego z obiegu codzienności. Kantor uczynił z malarstwa laboratorium egzystencjalnych idei. Badał granice ciała, rzeczy i przestrzeni, a także możliwość ich symbolicznego ożywienia.

Zasadniczym okresem w jego malarstwie był czas powojenny, kiedy artysta, porzuciwszy figurację, zwrócił się ku formom abstrakcyjnym. Fascynacja informelem doprowadziła go do odkrycia materialności samego obrazu – farba, płótno, przedmiot stały się równoprawnymi elementami kompozycji. Kantor dostrzegał w nich ślady istnienia, swoistą archeologię ludzkiego doświadczenia. Ten materialny radykalizm znalazł swoje rozwinięcie w ambalażu – idei opakowania, przykrycia i ocalenia przedmiotu oraz przywdziania go zarazem w nową formę. Przedmiot owinięty w papier, schowany, zasłonięty, nie tracił swojej istoty – przeciwnie, odzyskiwał ją dzięki gestowi artysty, który nadawał mu nowy ontologiczny status. Ta paradoksalna dialektyka życia i nieobecności stanie się kluczem jego późniejszego powrotu do przedstawienia.

W malarstwie lat 70. i 80. XX wieku ściśle związanym z jego działalnością teatralną Kantor powraca do człowieka. Figura ludzka – wcześniej zredukowana, zdehumanizowana lub nieobecna – odzyskuje swą cielesność, lecz w formie zdeformowanej, poranionej, pozbawionej stabilnego miejsca w świecie. Dwie prace z tego okresu, prezentowane w niniejszym katalogu, szczególnie dobrze ilustrują nowy rodzaj „egzystencjalnej figuracji”, w której postać staje się nośnikiem doświadczenia granicznego. W pierwszej z nich człowiek został ukazany w oderwaniu od ziemi, odwrócony i powykręcany, jakby w trakcie upadku. Jego sylwetka – nieporadna, toporna, lecz zarazem wrażliwa i osamotniona – wydaje się zawieszona między bytem a nicością. Kantor rezygnuje tu z anatomicznej poprawności. Ciało staje się znakiem, śladem człowieczeństwa, które wciąż próbuje odzyskać swoją integralność. To figura katastroficzna – wyraz trudu istnienia.

W drugiej pracy artysta ukazuje inny, ambiwalentny proces. Z jednej strony człowiek niejako wyłania się ze struktur przypominających fragmenty tkanin, z których konstruuje się cielesność. Z drugiej postać, częściowo stopioną z ową materią równie dobrze można odczytać jako pogrążającą się w rozkładzie – jakby w procesie zanikania, w którym granica między ciałem a tworzywem ulega zatarciu.

Samotne figury wpisane w pustą przestrzeń stają się metaforą człowieka po katastrofie – ocalałego, lecz napiętnowanego brakiem. W tym napięciu, między obecnością a zanikiem, ujawnia się istota późnego malarstwa Kantora – refleksja nad istnieniem człowieka, który, choć uformowany z najprostszej materii, nieustannie domaga się ocalenia. Obrazy te są swoistymi wizualnymi odpowiednikami jego teatru śmierci. W obu dziedzinach twórczości – malarskiej i teatralnej – Kantor posługuje się podobnym mechanizmem: przywraca to, co nieobecne, wydobywa z zapomnienia i materializuje.

Egzystencjalna figuracja Kantora nie jest więc powrotem do klasycznej reprezentacji ciała, lecz raczej próbą jego ontologicznego ożywienia. W przeciwieństwie do tradycyjnej figuracji nie opisuje ona wyglądu, lecz stan istnienia.

11 α

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Postać", 1972

olej/ płótno, 92,5 x 67,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "T.KANTOR | PARIS | 5, 1972 | "postać"
na blejtrame nalepka domu aukcyjnego Uppsala Auktionskammare

estymacja:

1 100 000 – 1 800 000 PLN

259 000 – 424 000 EUR

POCHODZENIE:

Uppsala Auktionskammere, Szwecja

kolekcja prywatna, Polska





12 α

STEFAN GIEROWSKI

1925-2022

"Obraz CCCVI", 1973

olej/piótno, 200 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'S Gierowski | Obraz CCCVI | Warszawa | 1973'
na odwrociu nalepka wywozowa z opisem pracy
na blejtramie stemple Kolekcja Fibak Monte Carlo

estymacja:
450 000 – 650 000 PLN
106 000 – 153 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Fibaka
Polswiss Art, 2013
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Galeria Simone van Dormael, Bruksela, 1980

LITERATURA:
Nowe obrazy: Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, red. Cezary Ślaziński, Galeria Fibak, Warszawa 2010, s. 87 (il.)



Stefan Gierowski wniósł nieoceniony wkład w kształtowanie polskiej sztuki powojennej, a jego numerowane rzymskimi cyframi obrazy należą dziś do najważniejszych realizacji rodzimej abstrakcji. Był twórcą świadomie dystansującym się od klasyfikacji stylistycznych i interpretacji ukierunkowanych na jednoznaczne, „kanoniczne” odczytanie. Choć jest uważany za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli polskiego malarstwa 2 połowy XX wieku, sam konsekwentnie unikał wpisywania siebie w rolę klasyka. Podkreślał rolę przypadku i otwartości procesu, akcentował eksperyment, a przede wszystkim ciągle zaczynanie od nowa. Kluczowe było dla niego badanie granic języka malarstwa przy jednocześnie unikaniu ich przekraczania: gdy dane rozwiązanie osiągało skrajny poziom formalnego wyczerpania, artysta porzucał je i rozpoczynał kolejny etap pracy od innego punktu.

Moment zwrotny w twórczości Gierowskiego nastąpił w 1957 – wówczas artysta w pełni zrezygnował z malarstwa figuratywnego na rzecz sztuki nieprzedstawiającej. Zmianę tę zapoczątkowały eksperymenty informelowe, jednak już w 1. połowie lat 60. Gierowski zaczął opracowywać własną odmianę malarstwa abstrakcyjnego. Sam unikał jednak określenia „abstrakcja” wobec swoich realizacji, podkreślając, że akt malowania prowadzi do powstania „konkretnu wizualnego” – mimo że brak w nim odniesień do świata zewnętrznego, jest on jednoznacznie osadzony w materialnej rzeczywistości płótna. Istotną zmianą była również rezygnacja z tytułów opisujących przedstawienia. Gierowski wprowadził rzymską numerację obrazów, która była narzędziem zarówno porządku, jak i neutralizacji interpretacji symbolicznych. Każdy obraz stawał się etapem jednego procesu analitycznego, w którym nacisk został położony na obserwację i badanie właściwości malarskich.

Charakterystyka twórczości Gierowskiego opiera się na konsekwentnym, wieloletnim analizowaniu relacji światła, koloru i przestrzeni w obrębie płaszczyzny obrazu. Jego prace na przestrzeni dekad przechodziły od gęstych materii budowanych szerokim gestem, poprzez kompozycje oparte na rytmach barwnych pól, aż po redukowane układy geometryczne i niemal jednorodne „płaszczyzny percepcyjne”. Artysta traktował światło jako zasadniczy element obrazu – nie efekt, lecz czynnik konstytuujący przestrzeń. Jednym z kluczowych wątków w jego twórczości były relacje barwy i światła rozpatrywane w ujęciu skrajnie analitycznym. Intensywne kompozycje chromatyczne, operujące nasyconymi pigmentami, koegzystują w jego dorobku z obrazami ascetycznymi, niemal monochromatycznymi. Kolor bywał impulsem dynamizującym kompozycję lub przeciwnie – materiałem badań nad subtelnością jego zanikania i modulacji.

W dorobku Gierowskiego ciekawe miejsce zajmują cykle badające pojedyncze problemy formalne: obrazy „białe”, w których artysta analizował relacje waloru w niemal jednorodnym tonie oraz obrazy „czarne”, testujące granice percepcji i możliwości rozpoznania minimalnych różnic nasycenia. „Obraz CDXLVII” z przełomu lat 70. i 80. jest przykładem owej formalnej redukcji. Ciemna, pozornie jednorodna płaszczyzna nie jest przestrzenią pustą: subtelne różnice walorowe oraz struktura malarska ujawniają się stopniowo, wymagając od odbiorcy czasu i skupienia. Kompozycja organizuje przestrzeń przy minimalnej liczbie środków – pojedynczy jasny punkt umieszczony w centrum prowokuje do przyjrzenia się obrazowi z bliska. Tylko wtedy możliwe jest dostrzeżenie wszystkich niuansów dzieła. Subtelne lokalne rozjaśnienia, emanujące spod powierzchni obrazu, odkrywają przed widzem kolejną warstwę: niezliczonych ciemnych punktów, którymi płaszczyzna okazuje się wypełniona w całości.

„Obraz DCCLXXV” z 2001 należy z kolei do późnego okresu twórczości, charakteryzującego się syntetycznym podejściem do formy i barwy. Kompozycja jest oparta na prostym podziale geometrycznym, w którego obrębie pojawia się płynne przejście tonalne. Kontrast między ostrymi krawędziami namalowanych ram a miękką gradacją koloru tworzy wrażenie „obrazu w obrazie” i sugeruje obecność przestrzeni rozwijającej się wewnątrz płaszczyzny. To przykład dojrzałego języka artysty, który wykorzystuje ograniczoną liczbę elementów do osiągnięcia zarówno bogatego efektu świetlnego oraz przestrzennego, jak i dekoracyjnego.



Stefan Gierowski w swojej pracowni w Konstancinie, 2008, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA

13 α

STEFAN GIEROWSKI

1925–2022

"Obraz DCCLXXV", 2001

olej/ płótno, 150 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'S. Gierowski | Ob. DCCLXXV | WARSZAWA 2001'

estymacja:

500 000 – 700 000 PLN

118 000 – 165 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Uznałem za najbliższą moim skłonnościom krańcową decyzję poprzedników, że barwa, forma i materia są treścią obrazu i jedynym autonomicznym malarskim środkiem przekazu. Dawało to szansę istotnego pogłębienia moich wyobrażeń o rzeczywistości i opartego na faktach realistycznego widzenia przedmiotu moich zainteresowań, którym stał się problem światła i przestrzeni”.

Stefan Gierowski



14 α

STEFAN GIEROWSKI
1925-2022

"Obraz CDXLVII", 1979/80

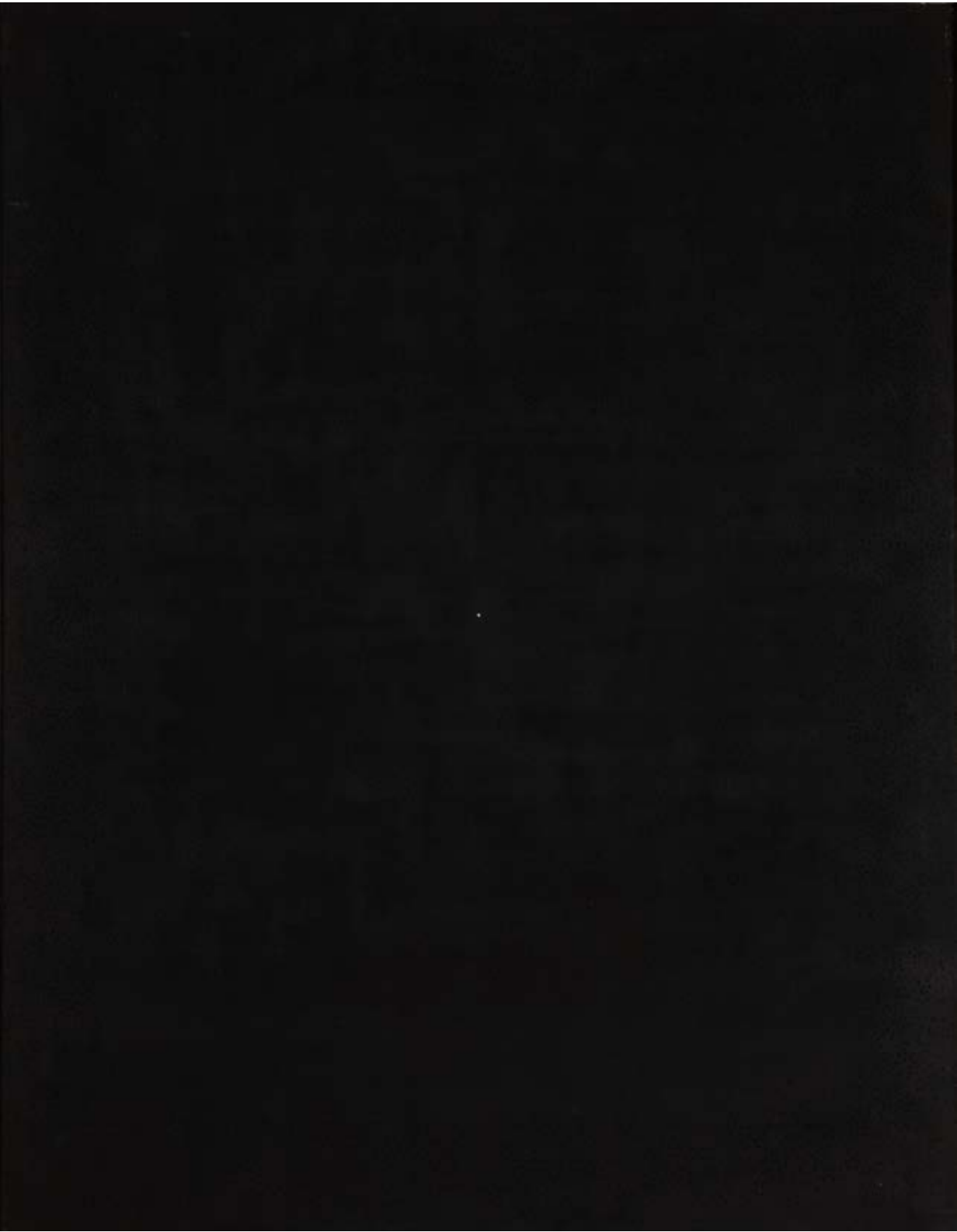
olej/ płótno, 115,5 x 89 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'S. Gierowski | Obraz | CDXLVII | 79/80'

estymacja:
350 000 – 450 000 PLN
83 000 – 106 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Nazwa ‘Obraz’ opatrzona kolejnym rzymskim numerem stała się czynnikiem porządkującym jego twórczość w sposób chłodny i obiektywny, oddalającym – z definicji – możliwość spekulowania na temat pozamalarskich okoliczności powstawania dzieła (...) Samo malarstwo traktuje bowiem wciąż o tym samym. O świetle. O napięciach, jakie z niego wynikają. O sposobach niwelowania tych napięć. O wewnętrznej przestrzeni obrazu. O dyscyplinie w sposobie jej organizowania”.

Anda Rottenberg



15 α

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

Bez tytułu, 1961

olej/ płótno, 80,5 x 65,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Fangor | 961'

opisany na odwrociu: 'Joannie | Wojtek | 24 maja 61'

estymacja:

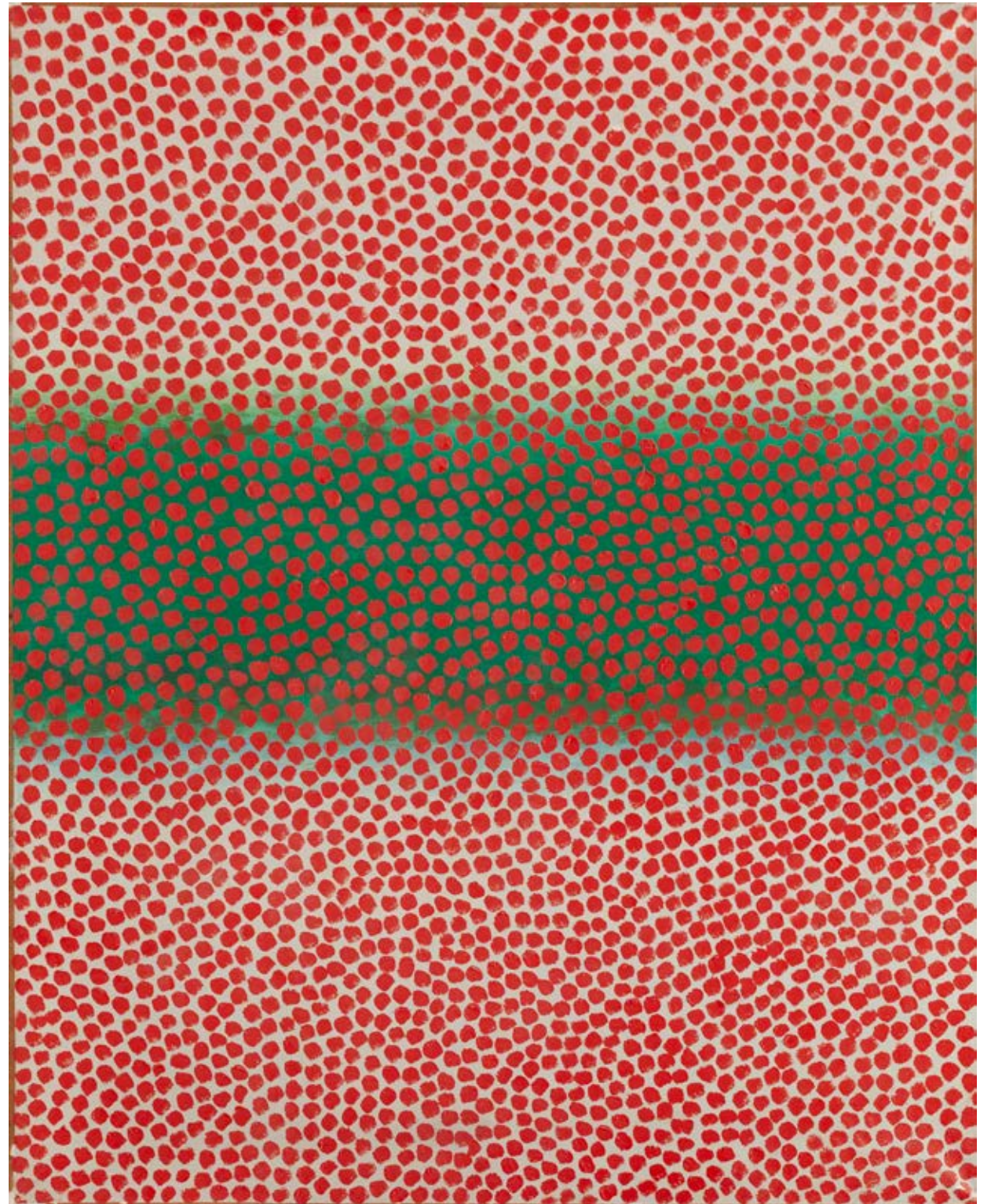
500 000 - 700 000 PLN

118 000 - 165 000 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty

kolekcja prywatna, Paryż





Wojciech Fangor, Panocek 3, 1977, fot. DESA Unicum



Wojciech Fangor, SU 2, 1971-75, fot. DESA Unicum

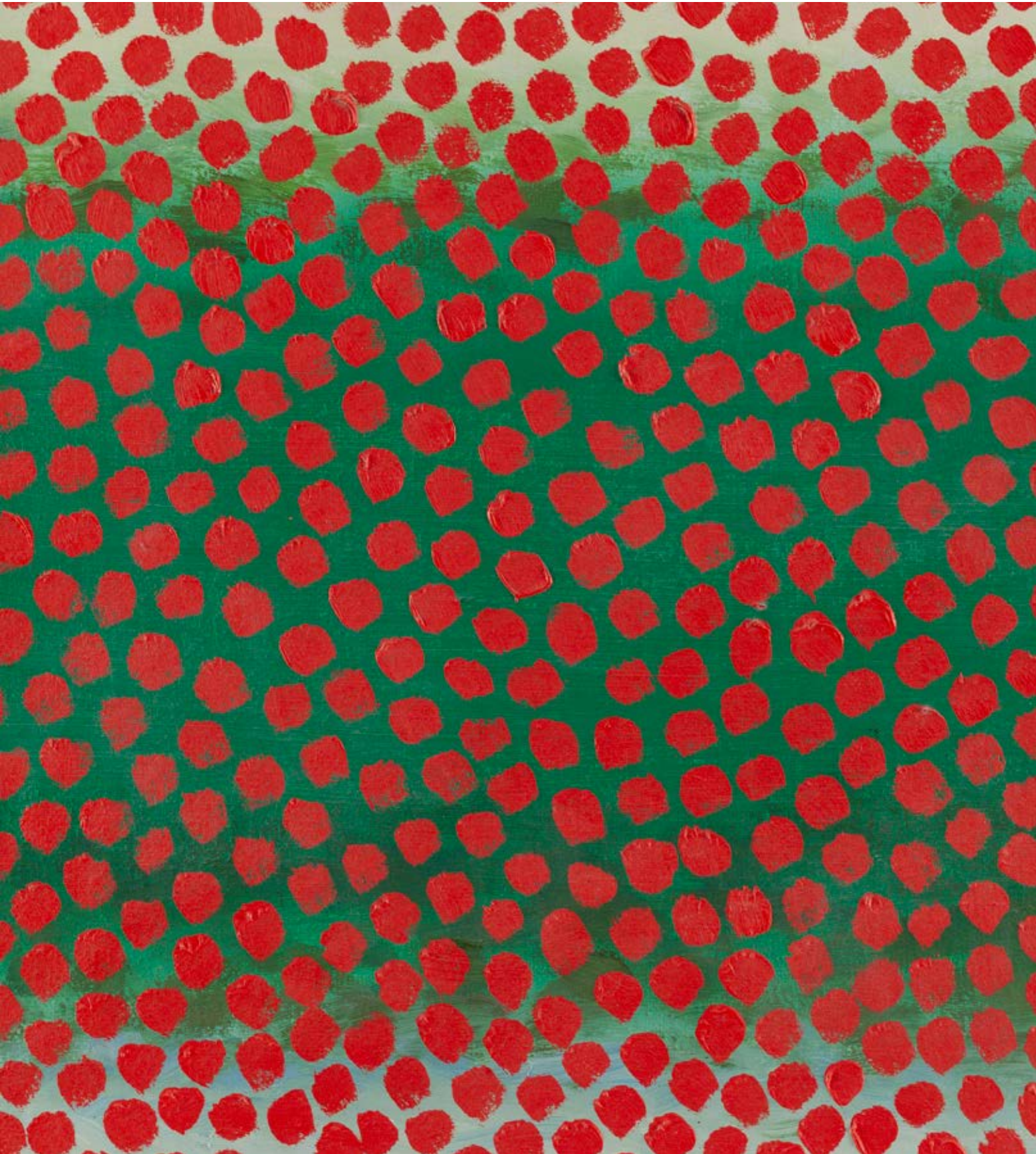
MOTYW KROPEK U FANGORA

Znane w świecie sztuki koła i fale są tylko częścią twórczego dorobku Wojciecha Fangora. Jego pierwsze eksperymenty ze światłem i przestrzenią poprzedzone były wnikliwymi studiami malarstwa klasycznego. Portrety – szczególnie autoportrety, martwa natura czy pejzaż (między innymi seria obrazów przedstawiających dom w Janówku, w którym wychował się artysta) – stanowiły wprowadzenie oraz pierwsze eksperymenty formalne na jego wczesnym etapie stawania się twórcą. Eksplorowane następnie malarstwo na granicy kubizmu i surrealizujących naiwnych martwych natur oraz malarstwo w imię doktryny socrealizmu, doprowadziły artystę do pierwszych minimalistycznych, abstrakcyjnych płócien, obserwowanych w jego dorobku od 1956.

Kropki pojawiają się na płótnach Fangora w 1959 i regularnie przejawiają się w obrazach do połowy lat 60. Przykładem tego etapu malarstwa jest prezentowana kompozycja. Na szaro-beżowym tle przeciętym zielonym pasem w niemalże połowie kompozycji, równomiernie rozłożone są okrągłe czerwone ślady pędzla o średnicy jednego centymetra. Podobne rozwiązania znajdujemy w innych kompozycjach z tego czasu, jak niebiesko-czerwona praca z 1959, w której czerwone kropki rozsiane są równomiernie po niebieskim tle, lub żółto-czerwona, również nietytułowana praca z 1959, w której żółte kropki widnieją na oranżowym owalu, na białym tle, który w miarę zbliżania się do centrum płótna osiąga kolor czerwony. Kompozycje mają różne konfiguracje, czasem gradientowe rozwiązania stosowane są w płaszczyźnie tła wobec kropek, innym razem to kropki zmieniają tonację w obrębie jednego płótna, w jeszcze innym przypadku i pierwszy i drugi plan ulegają barwnej gradacji, jak można zobaczyć w kompozycji z 1963, „#20” całej utrzymanej w kolorystyce niebieskiej zmieniającej temperaturę i odcień – w tle, w centrum obserwujemy ciemne koło rozchodzące się do zewnątrz w jaśniejszy odcień tej samej barwy. Kropki analogicznie, lecz w odwrotnym kierunku wychodzą od jasnych w centrum do ciemnych na zewnątrz. Od 1965 motyw kropek można odnaleźć w projektach przestrzennych Fangora, takich jak berlińska „Environmental structures” z 1965

czy „Environmental structures” dla Jerozolimy z 1969. W latach 70. również w modelach projektów przestrzennych oraz w pojedynczych płótnach: „SU 2” (1971-75), „SM 21” (1974). W tym samym czasie, w latach 80. kropki są stałym elementem serii obrazów telewizyjnych, w latach 90. zdobią portrety z cyklu „Poczet królów polskich”, Pejzaże „Santa Fe I” „Santa Fe”, „Santa Fe V”, „Santa Fe III”, „Lacoste VIII” oraz obrazy z cyklu „Widzowie indiańscy”, „Krzesła” oraz „Martwe natury”. Odnaleźć je można również w ostatnich pracach z przełomu lat 90. i pierwszej dekady XXI wieku.

Choć w pierwszej chwili motyw pointylistyczny przywodzi na myśl malarstwo impresjonistyczne, warto zauważyć, że pointyizm Seurata, jednego z pionierów malarskich badań koloru, skupiał się na takim tworzeniu obrazu, w którym małe plamki o komplementarnych barwach tworzą w oku patrzącego efekt koloru pośredniego. I tak zestawione ze sobą bezpośrednio kropki niebieskie i żółte, w małych rozmiarach, oglądane z odpowiedniej odległości dają u odbiorcy wrażenie oglądania koloru zielonego. U Fangora natomiast kropki są zbyt duże, żeby aktywować taki efekt, nie są też one zestawianie według zasad koła barw. Na jego płótnach kropki są jednokolorowe bądź tonowane i bardziej nawiązują do przestrzeni niż wrażeń kolorystycznych. W przypadku obrazów telewizyjnych odnoszą się bezpośrednio do pikseli. W kompozycjach przestrzennych oraz wczesnych abstrakcjach tworzą wzór, mają charakter czysto graficzny. Jak zwróciła uwagę Bożena Kowalska, ich pojawienie się na płótnach wprowadza wrażenie ruchu: „W tych latach wprowadził Fangor do swojej palety swoisty pointyizm. Malował obrazy pokryte punktami, wypukłymi śladami krótkich uderzeń pędzla w jednym lub więcej nakładanych na siebie kolorach. Zazwyczaj w jego obrazach ‘pointylistycznych’ występowała forma geometryczna, jak kształt owalu czy regularne smugi, rozpraszane, przesłaniane czy zamykane gęstą siecią dwubarwnych najczęściej punktów. Nie tyle chodziło mu, jak pointylistom, o zlanie się barwnych punktów w oku patrzącego w jeden, wypadkowy kolor (na to są one u Fangora za duże), ile o wywołanie doznania ruchu”.



16 α

ROMAN OPAŁKA

1931–2011

"Detal 5446535–5462919" z cyklu "1965/1 – ∞"

akryl/ płótno, 196 x 135 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'OPALKA 1965/1–∞ | DETAIL – 5446535–5462919'

estymacja:
3 500 000 – 4 500 000 PLN
824 000 – 1 059 000 EUR

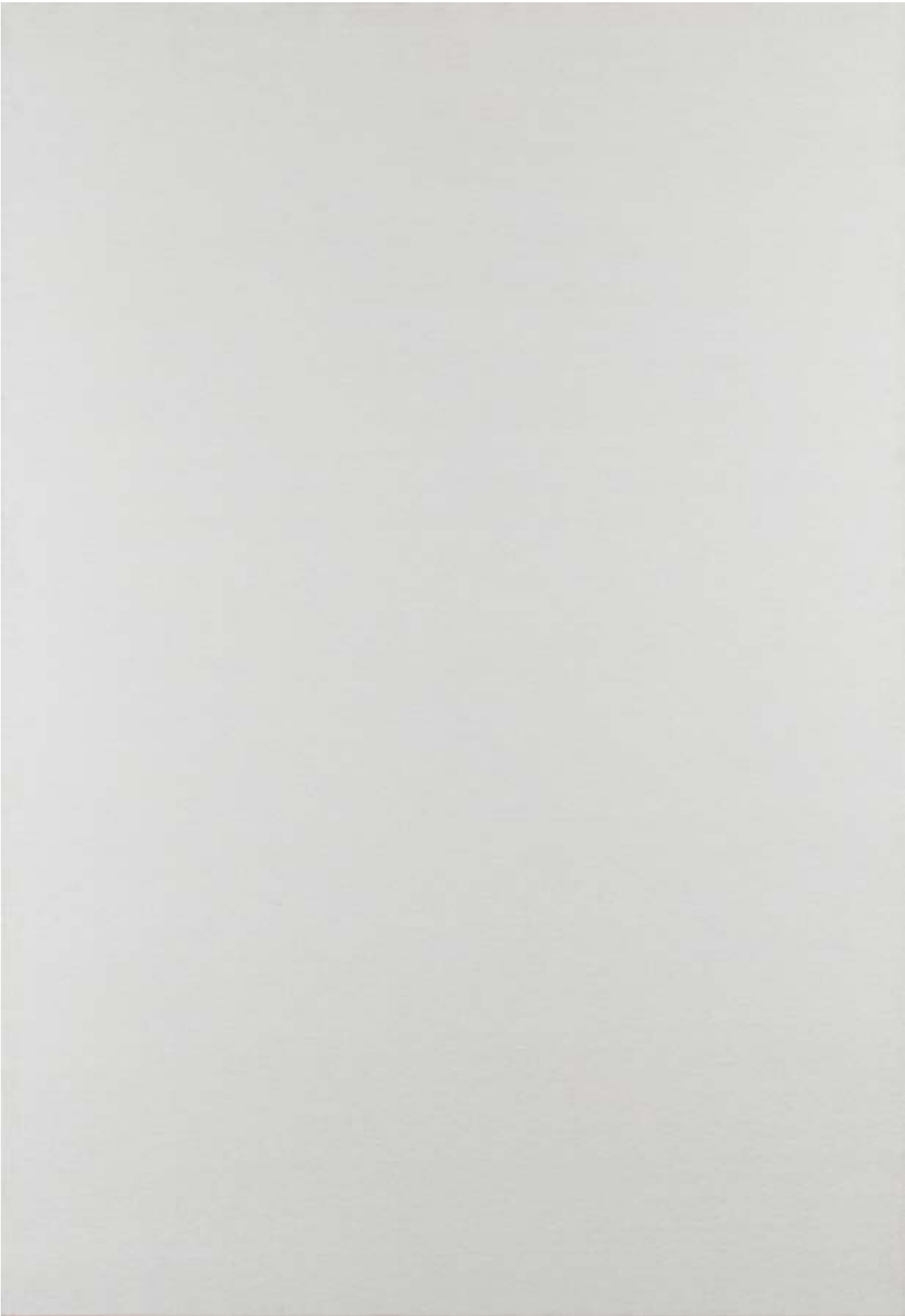
POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty, 2006
kolekcja prywatna, Francja
spadkobiercy artysty, Szwajcaria
kolekcja prywatna
DESA Unicum, 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
La force de l’art, un nouveau rendez-vous avec la création en France, Grand-Palais, Paryż, 09.05–25.06.2006
Espace de l’art concret, Avant-Garde polonaise, hier et aujourd’hui [Hiller, Kobra, Peiper, Przyboś, Stażewski, Strzeмиński, Drózdź, Fliciński, Mysłowski, Opałka], Mouans-Sartoux, 31.10.2004–02.01.2005
Monocromos. Desde Malevich hasta hoy, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt, 14.06–06.08.2004
OPALKA 1965/1 – ∞ [autoportraits photographiques et une peinture], Galerie Praz-Delavallande, Paryż, 06.03–14.04 2004

LITERATURA:
Praca zostanie uwzględniona w katalogu raisonné Romana Opałki, opracowywanym przez Michela Baudsona (Dp 496).
Monocromos. Desde Malevich hasta hoy, katalog wystawy, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt 2004, s. 183

„W mojej postawie, która jest programem na całe życie, progresja rejestruje proces pracy, dokumentuje i określa czas. Występuje tylko jedna data – data powstania pierwszego detalu idei progresywnego liczenia. Każdy następny detal jest elementem jednej całości. Oznaczony jest datą powstania pierwszego detalu – 1965, otwartą znakiem nieskończoności oraz pierwszą i ostatnią liczbą danego detalu. Liczę progresywnie od 1 do nieskończoności na jednakowych formatach detali (z wyjątkiem ‘kartek z podróży’), odręcznie pędzlem, białą farbą na szarym tle, z założeniem, że tło każdego następnego detalu będzie o 1% bledsze od poprzedniego. W związku z tym przewiduję dojście do okresu, w którym detale będą wyliczane bielą na bieli”.

Roman Opałka



BIEL DO NIESKOŃCZONOŚCI

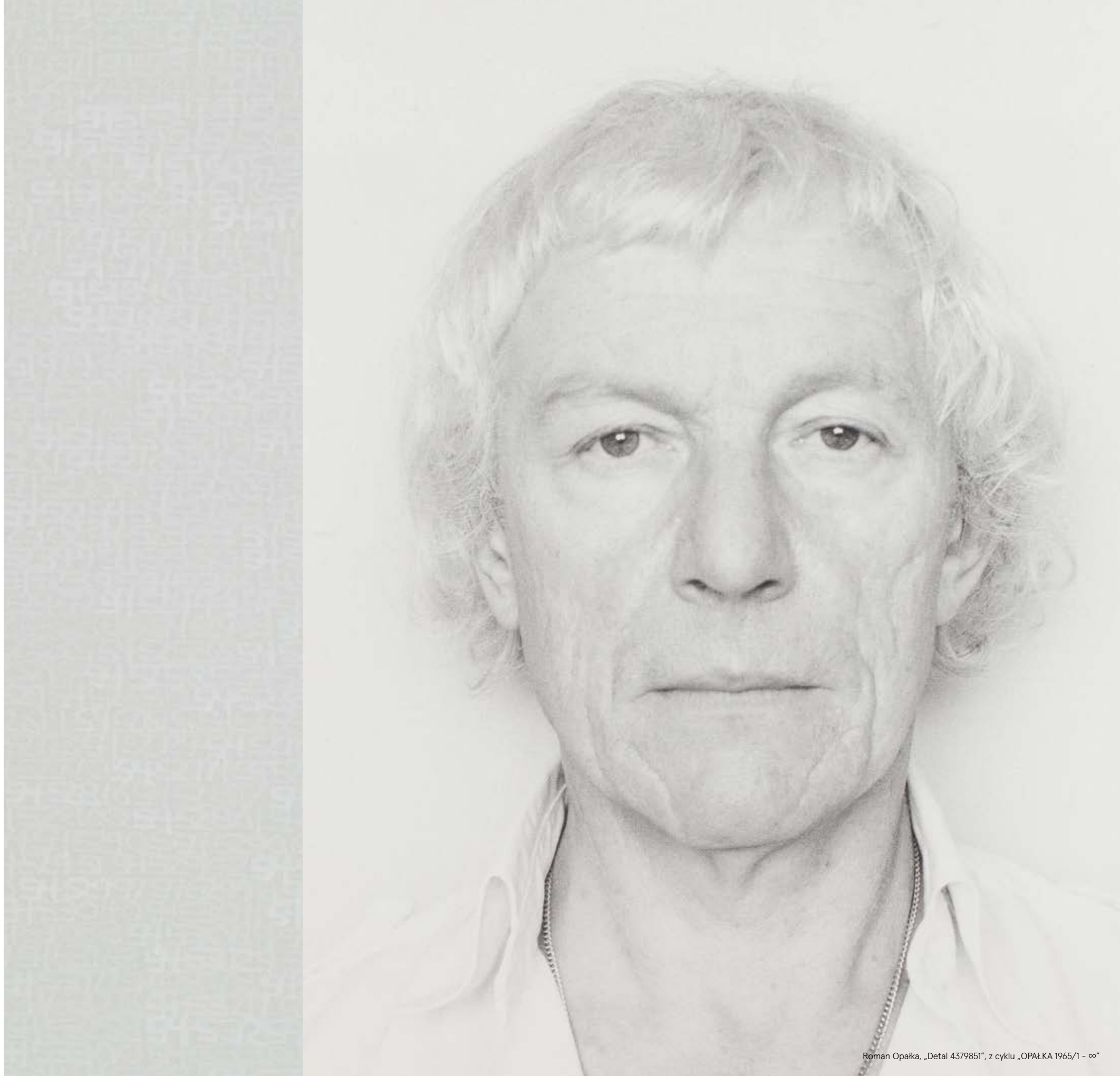
W 1966 odbywa się pierwsza indywidualna wystawa Romana Opałki w warszawskim Domu Plastyka. Organizatorem wystawy jest Marian Bogusz, a na ekspozycji pokazywane są płótna z cyklu „Fonematy” oraz 15 obrazów z cyklu „Alfabet grecki”. Prace przed doświadczających je krytyków są uznawane za hermetyczne i anty-komunikacyjne. Ascetyczne zarówno w swojej formie, jak i wyborze palety barw. Płótna dotykają zagadnień rozwijanego i praktykowanego wówczas malarstwa materii, jednak w kontekście nurtu charakteryzuje je pewne ograniczenie w dramatyczności i destrukcyjności. Ukazują twórcę indywidualnego, niesamowicie zdecydowanego i konsekwentnego; eksperymentującego z fakturą i grubo kładzioną farbą. Publiczność nie jest jeszcze wtedy świadoma, że w pracowni Opałki rozpoczęła się już praca nad cyklem, który wprowadzi artystę do Partenonu współczesnych mu artystek i twórców konceptualnych. Sam Opałka powie wiele lat później w rozmowie z Joanną i Pawłem Sosnowskimi: „Proszę mi wierzyć, że jak będzie w 2100 pokaz historii sztuki XX wieku, to będzie dziesięciu, nie więcej. I w tej dziesiątce ja będę”. (Roman Opałka, [w:] Opałka Indeks, Rozmowy z Romanem Opałką w Bazérac, Joanna i Paweł Sosnowscy, Warszawa 2016). W 1965 Roman Opałka rozpoczął program 1965 „1965–∞”.

Życiowym zamierzeniem tego artysty stała się konceptualna instalacja, której podstawowym celem była próba uchwycenia upływu czasu, a nawet malarskiego określenia śmierci. Na całość przedsięwzięcia składał się cykl obrazów akrylowych o powtarzalnym formacie 196 × 135 cm, autoportrety fotograficzne wykonywane na tle kolejnych płócien oraz nagrania dźwiękowe, na których twórca odliczał następujące po sobie liczby. Nagrania głosu wprowadził do programu w 1970. Opałka opisywał swój projekt jako program towarzyszący mu przez całe życie – progresję, która nieustannie dokumentuje pracę i czas. Podkreślał, że istnieje tylko jedna istotna data: rok 1965, w którym narodziła się idea liczenia. Każdy kolejny obraz, nazwany „Detalem”, traktował jako element jednego, niekończącego się continuum, datowany symbolem „1965–∞” i oznaczony pierwszą oraz ostatnią liczbą pojawiającą się na danym płótnie. Liczenie prowadził ręcznie, pędzlem, białą farbą nanoszoną od 1972 na coraz jaśniejsze tło – przy założeniu, że każdy następny obraz będzie o 1% jaśniejszy od poprzedniego, aż w końcu liczby staną się białe na białym. Do każdego „Detalu” dołączony był również zapis głosowy oraz autoportret dokumentujący twarz artysty w chwili pracy.

Równolegle z obrazami powstawały rysunki ołówkiem – tzw. Kartki z podróży. Początkom projektu towarzyszy anegdota: w 1965, oczekując w warszawskim Bristolu na partnerkę, rzeźbiarkę Halszkę Piekarczyk, Opałka dla zabicia czasu zapisywał na serwetce kolejne liczby. Po latach wspominał, że to spontaniczne ćwiczenie uratowało go przed życiowym kryzysem i nadało jego twórczości cel. Z tej przypadkowej notatki zrodził się monumentalny projekt, który pochłonął resztę jego życia.

Pierwszy „Detal” – płótno w kolorze czerni, pokryte białymi liczbami od 1 do 35327 zapisanymi w równych rzędach – znajduje się dziś w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Od tego momentu artysta konsekwentnie kontynuował liczenie na kolejnych identycznych formatach, tworząc płótno po płótnie nieprzerwany ciąg. Dyscyplina pracy, surowe zasady i wytrwałość miały odsłaniać ukrytą strukturę egzystencji, w której człowiek odmierza własne życie poprzez powtarzalność codziennych działań. Opałka wierzył, że jego metoda łączy skończone życie jednostki z abstrakcyjnym pojęciem nieskończoności, a kolejne „Detale” stanowią zapis tej relacji – połączenie dokumentu osobistego i metafizycznego projektu.

Pod koniec życia artysta zbliżył się do liczby 5 590 000, co miało miejsce w 2011 podczas wystawy w Berlinie zatytułowanej „Oktogon”. Jego marzeniem było osiągnięcie sekwencji siedmiu siódemek, momentu, w którym – zgodnie z obliczeniami – tło miałoby stać się całkowicie białe, a liczby praktycznie niewidoczne. Cel ten jednak pozostał niespełniony.



17 α

ROMAN OPAŁKA

1931-2011

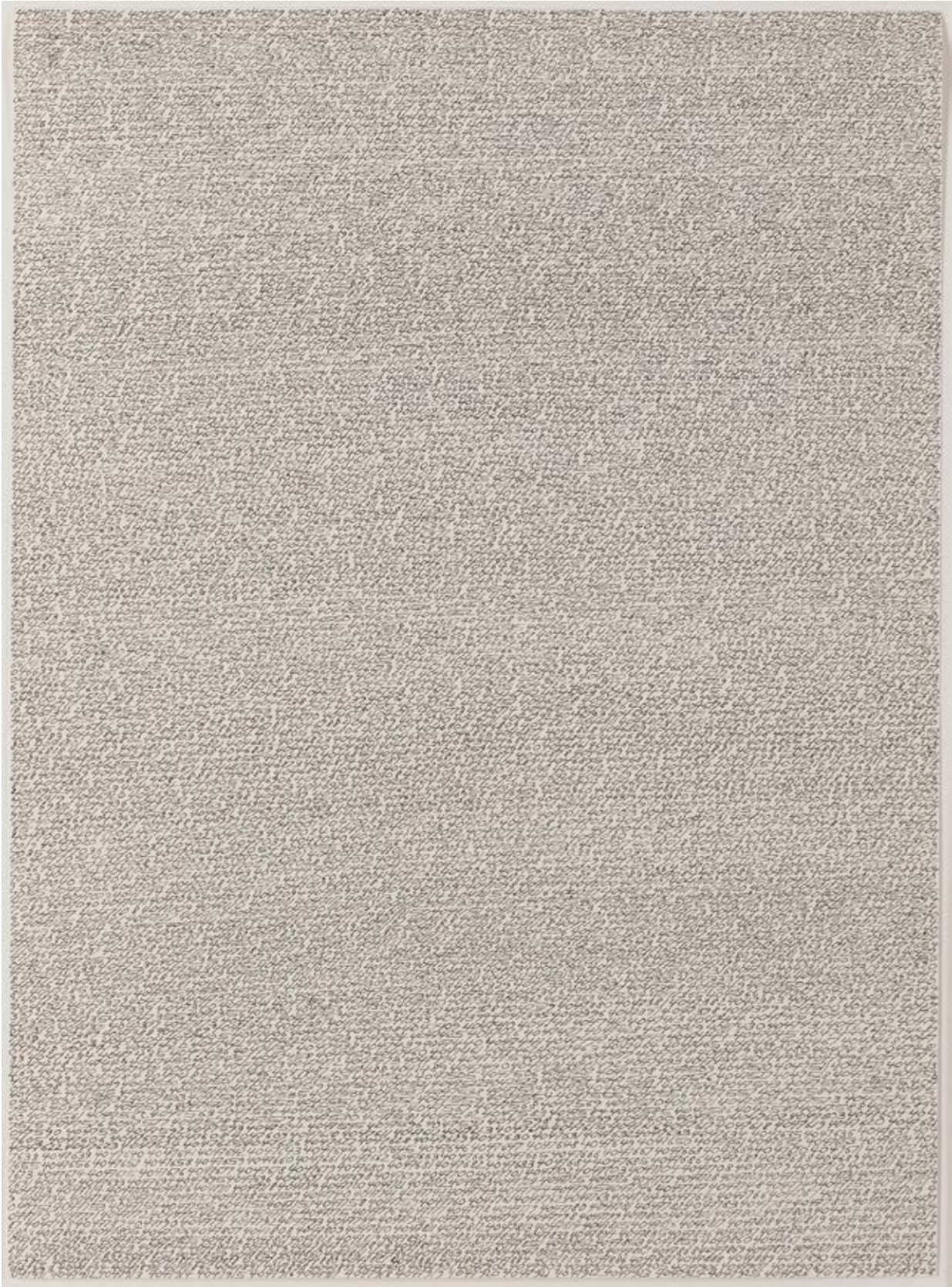
"Detal 4045225 - 4047928" z cyklu "1965/1 - ∞", 1965

tusz/papier, 32,7 x 23,9 cm
na odwrociu nalepka z opisem oraz informacje dot. oprawy

estymacja:
250 000 - 300 000 PLN
59 000 - 71 000 EUR

„Jeden zamysł, jeden kolor, jedno dzieło; moje przedsięwzięcie jest najbardziej minima-
listyczne z minimalnych, ale chodzi w nim o życie, o jego ucieleśnienie, o jego oddanie
sztuce maksymalnej: nieodwracalny ślad jednego istnienia. Nigdy ten sam obraz, nigdy ta
sama fotografia, zawsze inność – życie się dokonuje, świadomość się pogłębia. Świado-
mość życia jest emocją absolutną, dzieło jest emocją tego absolutu”.

Roman Opałka



18 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Smuga", 1969

olej/plótno, 197 x 147 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "Smuga" 1969'

estymacja:
280 000 – 380 000 PLN
66 000 – 90 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
NEO-NEO-NEO. Malarstwo, Galeria Katowice PSP-ZPAP, Katowice, 30.05-20.06.1970
Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, Galeria Zachęta, Warszawa, 17.03-2.04.1978
Jan Dobkowski. Malarstwo, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź, wrzesień 1978
Jan Dobkowski. Malarstwo, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Opole, czerwiec-lipiec 1980
NEO-NEO-NEO, Muzeum Narodowe w Warszawie, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 14.11.1994-8.01.1995

LITERATURA:
Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, katalog wystawy, Galeria Zachęta, red. Wiesława Bąblewska-Rolke, Warszawa 1978, poz. kat. 216, nlb.
Jan Dobkowski. Malarstwo, katalog wystawy, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź 1978, poz. kat. 8, nlb.
Jan Dobkowski. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Opole 1980, poz. kat. 5, nlb.
NEO-NEO-NEO, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, red. Elżbieta Jurszczyń, Dorota Dąbrowska, Warszawa 1994, poz. kat. 75, s. 41 (wzmiankowany), 87
Jan Dobkowski. Podróż do uniwersum, katalog wystawy, DESA Unicum, Warszawa 2022, s. 126 (il.)
Jan Dobkowski, red. Marika Kuźmicz, Warszawa 2020, s. 175 (il.)



WOBEC TAJEMNICY ISTNIENIA

Artystyczna droga Jana Dobkowskiego, rozwijająca się nieprzerwanie od lat 60. XX wieku do dziś, jest z jednej strony świadectwem niezwyklej konsekwencji i wierności własnym ideom – nawet wbrew dominującym tendencjom – z drugiej zaś zapisem nieustannego poszukiwania i formalnego eksperymentu, prowadzącego ku najpełniejszemu sposobowi artystycznej wypowiedzi. Jego sztuka jest przy tym wyrazem głęboko humanistycznej refleksji nad relacją człowieka z naturą, przestrzenią i własnym ciałem.

Dobkowski od początku podążał własnym torem, przeciwstawiając się malarskiej ortodoksji akademickiego warsztatu. Jego postawa, zrodzona z potrzeby niezależności oraz szerszego zjawiska intelektualnego buntu lat 60., ukształtowała język wizualny, który z czasem stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych idiomów polskiej sztuki współczesnej.

Już we wczesnych realizacjach artysta wykonał zdecydowany krok w stronę radykalnej redukcji formy, sprowadzając ją do płaskich, syntetycznych kształtów i operując śmiałymi kontrastami barwnymi oraz wyrazistą, niemal kaligraficzną linią. W ten sposób powstały kompozycje, które – choć na gruncie polskim pozostawały zjawiskiem odosobnionym – w pewnej mierze korespondowały z estetyką zachodniego pop-artu, zachowując jednak pełną niezależność wobec jego konsumpcyjnych źródeł. Dobkowski wydobył z pop-artu potencjał czystej formy, którą nasycił organiczną energią i zmysłowością. Intensywne czerwienie i zielenie jego płócien z końca lat 60. stały się metaforą życia, pulsującego w rytmie natury i pierwotnych instynktów.

Zainicjowana wspólnie z Jerzym „Jurrym” Zielińskim formacja Neo-Neo-Neo stanowiła wyraz pokoleniowej potrzeby radykalnego odrzucenia istniejących nurtów i jednoznacznego zerwania z historycznym ciężarem malarstwa. Jej nazwa – przewrotna i ironiczna – podkreślała przekonanie, że w sztuce prawdziwa nowość może zaistnieć jedynie poprzez negację dotychczasowych formuł i znaczeń. W tym kontekście Dobkowski stworzył prace przekraczające granicę malarstwa i przestrzeni: wycinane z płyt sylwety postaci, wprowadzane w realny pejzaż, przyjmowały status form pośrednich między obrazem a rzeźbą. Te realizacje – zarówno plenerowe, jak i sytuowane w przestrzeniach przemysłowych – były próbą materializacji koloru i kształtu, przeniesienia ich z płaszczyzny obrazu w obszar zmysłowego doświadczenia.

Lata 70. przyniosły pogłębioną refleksję nad znaczeniem linii i strukturą obrazu. Rysunek stał się dla Dobkowskiego medium równorzędnym wobec malarstwa, umożliwiającym konstruowanie wizualnych metafor rzeczywistości o niemal muzycznej rytmice. Z czasem jego płynna, organiczna kreska przekształciła się w autonomiczny język zdolny wyrażać zarówno indywidualne emocje, jak i uniwersalny rytm istnienia. Przestrzeń obrazu uległa stopniowej dematerializacji – stała się polem energetycznym, w którym forma i treść stopiły się w jedno. W tym okresie artysta, rezygnując z dosłowności na rzecz sugestii i pulsującej dynamiki gestu, ostatecznie zatarł granice między światem przedstawionym a symbolicznym.

W kolejnych dekadach twórczość Dobkowskiego podlegała dalszym przemianom, pozostając jednak wierną pierwotnej idei afirmacji życia. W cyklach z lat 80. i 90. coraz częściej pojawiały się motywy związane z kosmosem, żywiołami i przenikającą wszystko harmonią wszechświata, które artysta traktował jako wizualne odczytanie wzajemnego powiązania wszystkich form życia. Dobkowski konsekwentnie rozwijał ideę jedności człowieka z kosmosem, przekształcając materię malarską w zapis żywotnej energii, pulsującej w rytmie natury.

Dorobek Jana Dobkowskiego to na tle polskiej powojennej sztuki zjawisko wyjątkowe. Jego twórczość łączy w sobie radykalizm i poetyckość, nowoczesność i archaiczność – w sensie świadomego powrotu do pierwotnych źródeł ekspresji. Prace Dobkowskiego, niezależnie od medium, stanowią świadectwo nieustannego poszukiwania harmonii między formą a życiem, kolorem a emocją, materią a ideą. To sztuka, w której sensualność spleta się z intelektem, a cielesność przenika transcendencję. Ewolucja jego języka – od figuratywnego pop-artu po niemal abstrakcyjne struktury linii i barwy – jest dowodem wyjątkowej konsekwencji w kształtowaniu własnej prawdy artystycznej.

19 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Ab Ovo", 1973

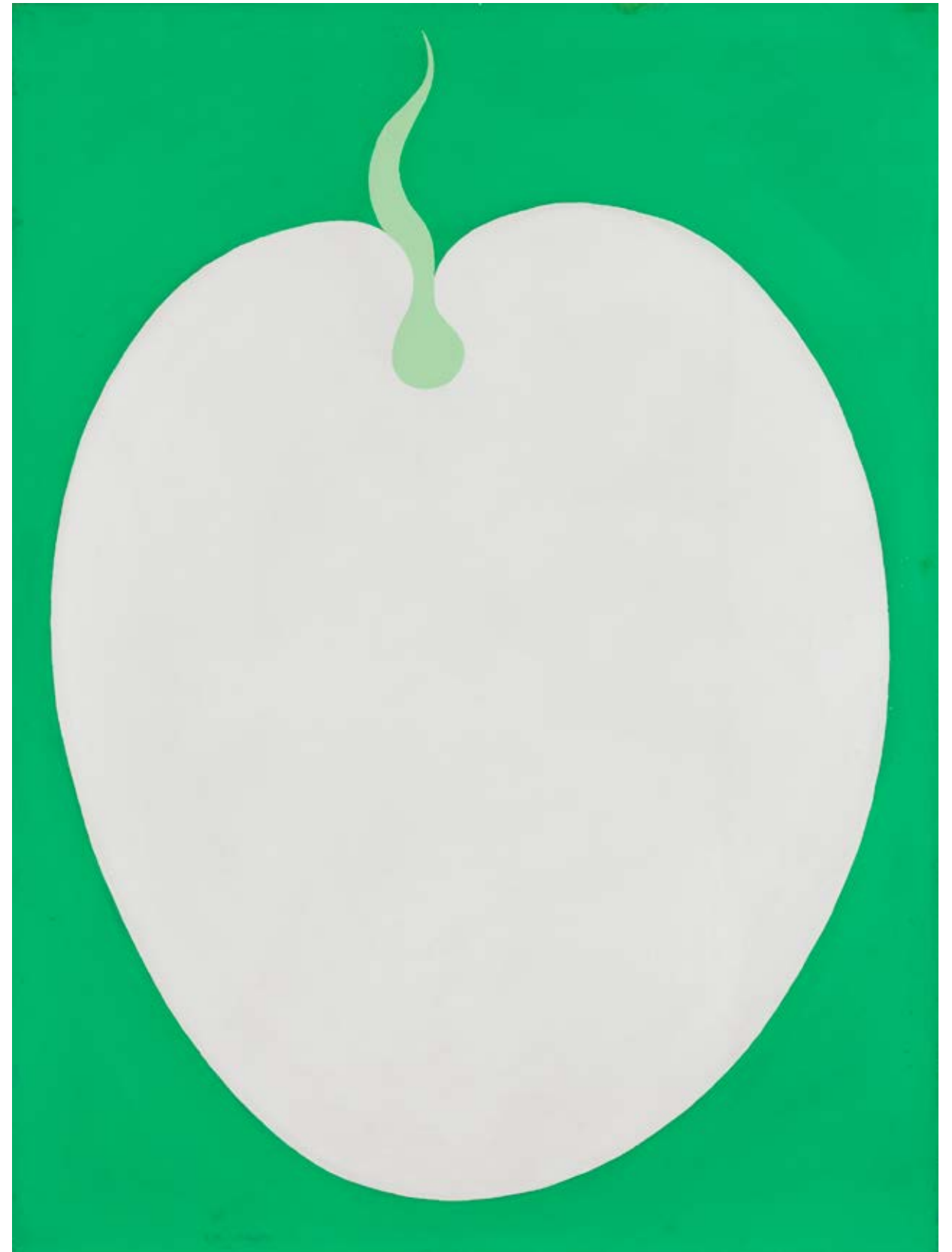
olej/ płótno, 81 x 60 cm (całość)
sygnowany i datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "Ab Ovo" 73r'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
24 000 - 36 000 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Szydłowski, Warszawa, 2000

„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”.

Jan Dobkowski



20 α

JAN DOBKOWSKI

1942

Bez tytułu z cyklu "Ocean V", 1988

akryl/plótno, 147 x 197 cm (całość)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | z cyklu "OCEAN V" 1988 | acryl | 147 cm x 197 cm'

estymacja:
300 000 – 400 000 PLN
71 000 – 95 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jan Dobkowski „Genesis”, Płocka Galeria Sztuki, Płock, 8–30.09.2012

LITERATURA:
Jan Dobkowski. Genesis, katalog wystawy, Płocka Galeria Sztuki, Płock 2012, nlb. (il.)

Namalowany w 1988, „Ocean 5” Jana Dobkowskiego, stanowi fascynującą refleksję nad żywiołami jako nośnikami uniwersalnej energii i jedności świata. W ramach całej serii obrazów o tej tematyce artysta podejmuje próbę ukazania struktury natury poprzez linearne, abstrakcyjne układy, w których poszczególne elementy zdają się pulsować własnym rytmem. Jaskrawe, nasycone barwy oraz migoczące formy przywodzą skojarzenia zarówno z żywymi komórkami, jak i z kosmicznymi konstelacjami, tworząc wielopoziomową wizualną metaforę życia i wzajemnych powiązań między jego elementami. Linie Dobkowskiego, czyste i intensywne, zestawione ze sobą w dynamiczne kompozycje, nie tylko podkreślają energię samej materii, lecz także ukazują integralność wszechświata jako zjawiska harmonijnego i wielowarstwowego. „Ocean 5” jest zatem nie tylko medytacją nad potęgą żywiołów, lecz również wyrazem artystycznej filozofii, w której abstrakcja formalna staje się narzędziem do wyrażenia fundamentalnej jedności przyrody, człowieka i kosmosu. Poprzez syntezę precyzyjnej linii, czystej barwy i rytmu Dobkowski przekracza granice tradycyjnego przedstawienia natury, tworząc przestrzeń, w której forma malarska staje się odzwierciedleniem wszechobecnej energii świata.



21 α

JAN TARASIN

1926–2009

"Rozrastania", 2007

olej/ płótno, 73 x 100 cm (całość)

sygnowany p.d.: 'Jan Tarasin'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "'JAN TARASIN 2007 | "ROZRASTANIA"'"

estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

16 500 – 23 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jan Tarasin. Obrazy najnowsze, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 12.10.2007–6.01.2008

LITERATURA:

Spotkania z Tarasinem, red. Chlewiński, Czuryło, Pietkiewicz, Płock, 2007, (il.) s. 31 (il. spis.)

„Jednym z największych nieporozumień, jakim ulegało i ulega tylu malarzy, jest wiara w to, że odkrywają matematyczny porządek świata, stosując geometryczną analizę przestrzeni, posługując się którąś z analitycznych metod bądź wyprowadzając jakiś matematyczny, porządkujący system. Matematyka nie jest światem liczb, lecz światem wyobraźni. Nie jest metodą wtłaczania świata w wymierne i łatwo wyobrażalne, statyczne schematy, ale przewodnikiem po ruchomym, dynamicznym, nieustannie zmieniającym się wielkim tyglu zjawisk, jakim jest nasz świat”.

Jan Tarasin



22 α

JAN TARASIN

1926–2009

"Czerwone przedmioty", 2001

olej/piótno, 65 x 73 cm

sygnowany l.d.: 'Jan Tarasin'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 2001 I "CZERWONE PRZEDMIOTY"'

na białym kartce z opisem pracy

estymacja:

90 000 – 150 000 PLN

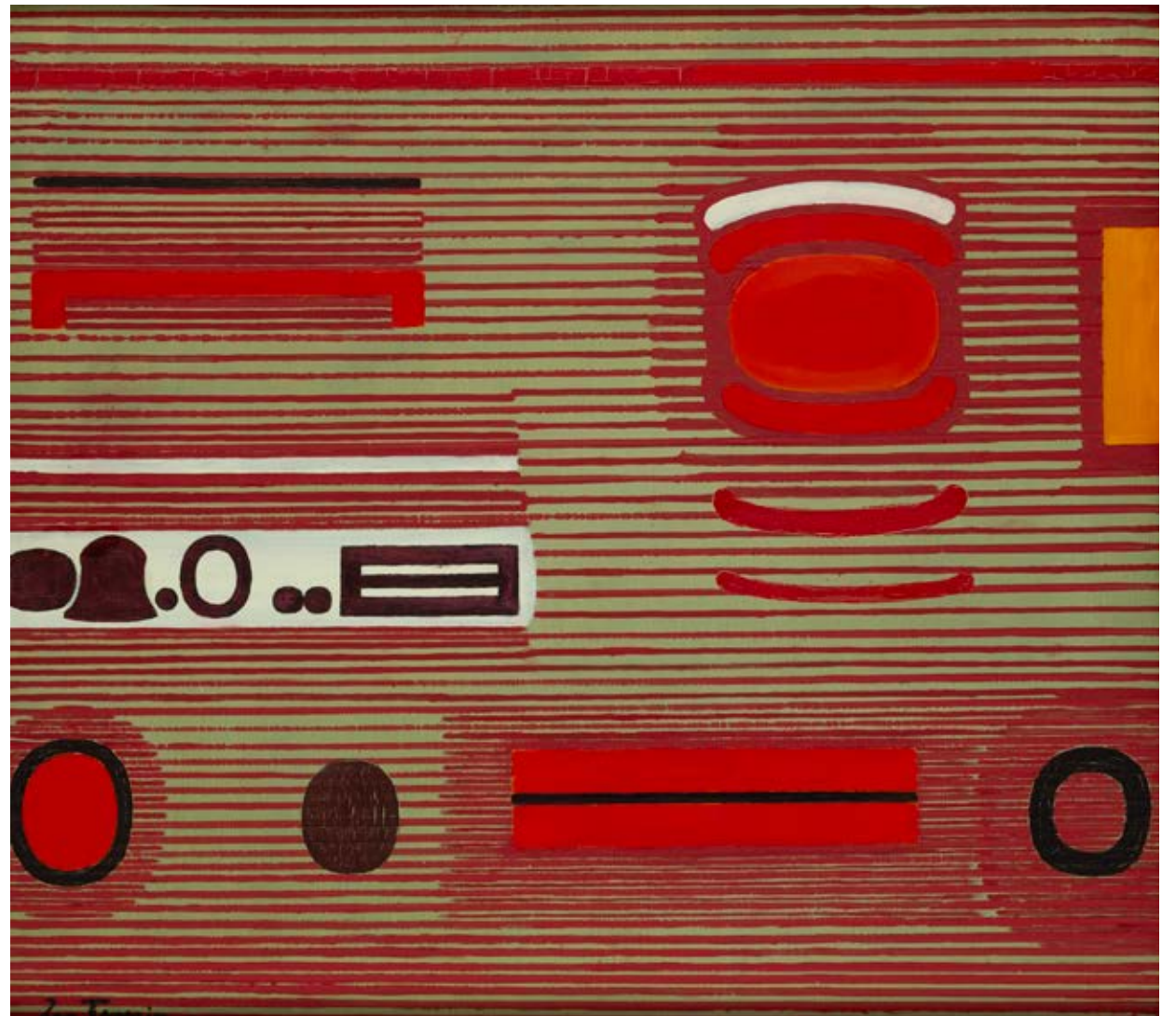
21 200 – 35 300 EUR

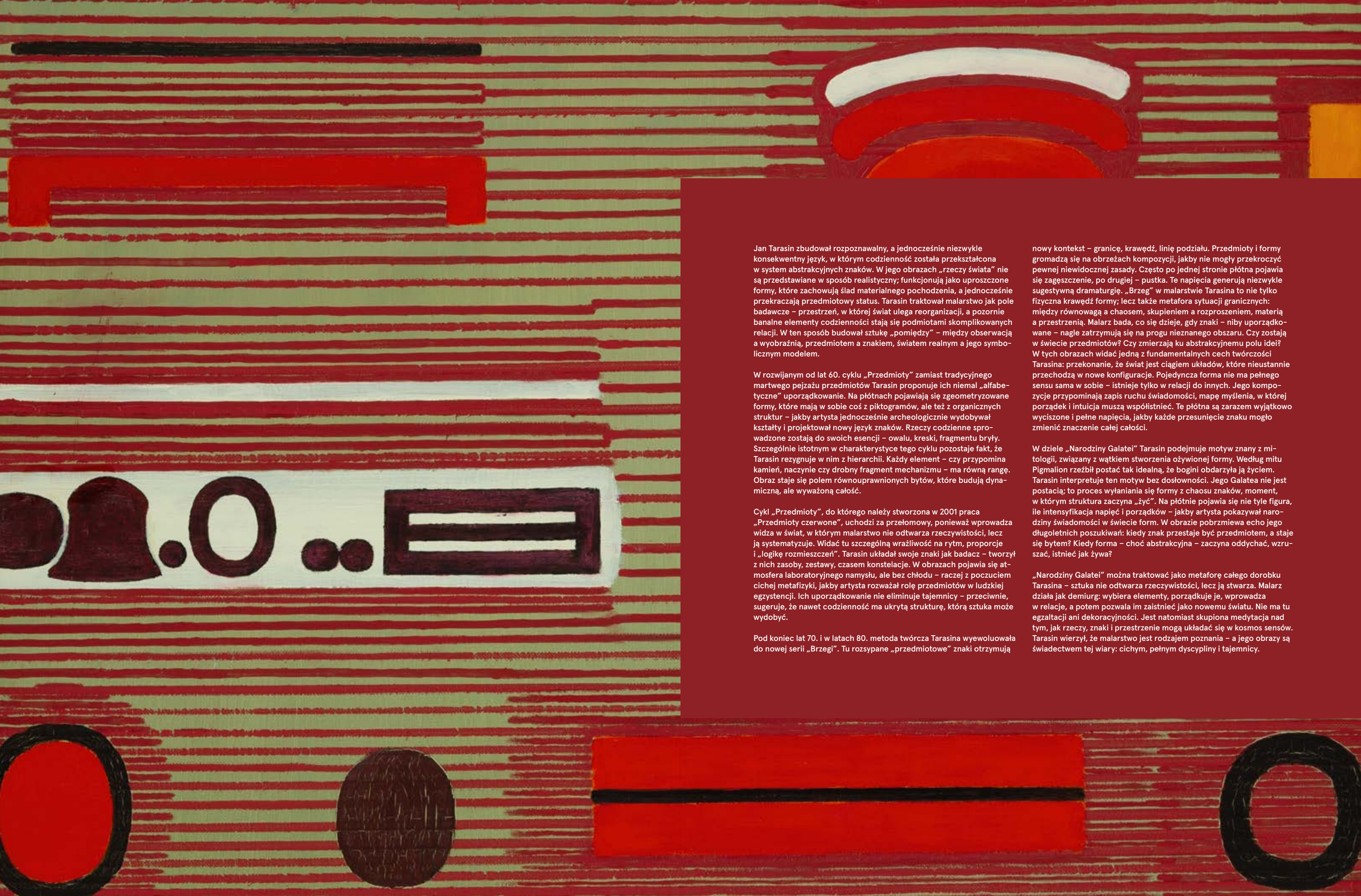
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

„Przed dziesięciu laty napisał Tarasin traktat ‘O przedmiotach’. Zawarł w nim swe credo artystyczne. Od tego momentu konsekwentnie realizuje wyłożony tam program. Wszystkie rozważania teoretyczne artysty dotyczące ogólnej sytuacji w plastyce współczesnej wytrzymały próbę czasu z wyjątkiem jednego zdania: ‘Przedmioty degradowane z racji niedoskonałości pełnionych przez nie funkcji, pozbawione całego splendoru, którym cieszyły się przez pokolenia, usuwane z pola widzenia – zostaną w znacznej mierze opanowane’. Nie liczył się z możliwością odwrotnego procesu: powtórnego opanowania sztuki przez przedmioty. Nie mógł przewidzieć narodzin op-artu, a więc kierunku, który nie tylko hamował proces degradacji przedmiotu, lecz nawet przyczynił się do jego apoteozy. Ale właśnie dlatego, że pop-art spotęgował presję przedmiotu na człowieka, że dzięki ponownemu odkryciu secesji przedmioty wędrują zwycięsko ze strychu do muzeów i wewnątrz mieszkalnych, że znów heroizowane są przez malarstwo i grafikę – konieczne jest malarstwo Tarasina. Jego dzisiejsze ‘przedmioty’ są dokładnie takie, o jakich sam niegdyś marzył: ‘Dają one świadectwo nowemu faktowi, który zaistniał dzięki artyście. Dostarczają bezinteresownych wzruszeń, pobudzają wyobraźnię’”.

Aleksander Wojciechowski





Jan Tarasin zbudował rozpoznawalny, a jednocześnie niezwykle konsekwentny język, w którym codzienność została przekształcona w system abstrakcyjnych znaków. W jego obrazach „rzeczy świata” nie są przedstawiane w sposób realistyczny; funkcjonują jako uproszczone formy, które zachowują ślad materialnego pochodzenia, a jednocześnie przekraczają przedmiotowy status. Tarasin traktował malarstwo jak pole badawcze – przestrzeń, w której świat ulega reorganizacji, a pozornie banalne elementy codzienności stają się podmiotami skomplikowanych relacji. W ten sposób budował sztukę „pomiędzy” – między obserwacją a wyobraźnią, przedmiotem a znakiem, światem realnym a jego symbolicznym modelem.

W rozwijanym od lat 60. cyklu „Przedmioty” zamiast tradycyjnego martwego pejzażu przedmiotów Tarasin proponuje ich niemal „alfabetyczne” uporządkowanie. Na płótnach pojawiają się zgeometryzowane formy, które mają w sobie coś z piktogramów, ale też z organicznych struktur – jakby artysta jednocześnie archeologicznie wydobywał kształty i projektował nowy język znaków. Rzeczy codzienne sprowadzone zostają do swoich esencji – owalu, kreski, fragmentu bryły. Szczególnie istotnym w charakterystyce tego cyklu pozostaje fakt, że Tarasin rezygnuje w nim z hierarchii. Każdy element – czy przypomina kamień, naczynie czy drobny fragment mechanizmu – ma równą rangę. Obraz staje się polem równouprawnionych bytów, które budują dynamiczną, ale wyważoną całość.

Cykl „Przedmioty”, do którego należy stworzona w 2001 praca „Przedmioty czerwone”, uchodzi za przełomowy, ponieważ wprowadza widza w świat, w którym malarstwo nie odtwarza rzeczywistości, lecz ją systematyzuje. Widać tu szczególną wrażliwość na rytm, proporcje i „logikę rozmieszczeń”. Tarasin układał swoje znaki jak badacz – tworzył z nich zasoby, zestawy, czasem konstelacje. W obrazach pojawia się atmosfera laboratoryjnego namysłu, ale bez chłodu – raczej z poczuciem cichej metafizyki, jakby artysta rozważał rolę przedmiotów w ludzkiej egzystencji. Ich uporządkowanie nie eliminuje tajemnicy – przeciwnie, sugeruje, że nawet codzienność ma ukrytą strukturę, którą sztuka może wydobyć.

Pod koniec lat 70. i w latach 80. metoda twórcza Tarasina wyewoluowała do nowej serii „Brzegi”. Tu rozsypane „przedmiotowe” znaki otrzymują

nowy kontekst – granicę, krawędź, linię podziału. Przedmioty i formy gromadzą się na obrzeżach kompozycji, jakby nie mogły przekroczyć pewnej niewidocznej zasady. Często po jednej stronie płótna pojawia się zagęszczenie, po drugiej – pustka. Te napięcia generują niezwykle sugestywną dramaturgię. „Brzeg” w malarstwie Tarasina to nie tylko fizyczna krawędź formy; lecz także metafora sytuacji granicznych: między równowagą a chaosem, skupieniem a rozproszeniem, materią a przestrzenią. Malarz bada, co się dzieje, gdy znaki – niby uporządkowane – nagle zatrzymują się na progu nieznanego obszaru. Czy zostają w świecie przedmiotów? Czy zmierzają ku abstrakcyjnemu polu idei? W tych obrazach widać jedną z fundamentalnych cech twórczości Tarasina: przekonanie, że świat jest ciągiem układów, które nieustannie przechodzą w nowe konfiguracje. Pojedyncza forma nie ma pełnego sensu sama w sobie – istnieje tylko w relacji do innych. Jego kompozycje przypominają zapis ruchu świadomości, mapę myślenia, w której porządek i intuicja muszą współistnieć. Te płótna są zarazem wyjątkowo wyciszone i pełne napięcia, jakby każde przesunięcie znaku mogło zmienić znaczenie całej całości.

W dziele „Narodziny Galatei” Tarasin podejmuje motyw znany z mitologii, związany z wątkiem stworzenia ożywionej formy. Według mitu Pigmalion rzeźbił postać tak idealną, że bogini obdarzyła ją życiem. Tarasin interpretuje ten motyw bez dosłowności. Jego Galatea nie jest postacią; to proces wyłaniania się formy z chaosu znaków, moment, w którym struktura zaczyna „żyć”. Na płótnie pojawia się nie tyle figura, ile intensyfikacja napięć i porządków – jakby artysta pokazywał narodziny świadomości w świecie form. W obrazie pobrzmiwa echo jego długoletnich poszukiwań: kiedy znak przestaje być przedmiotem, a staje się bytem? Kiedy forma – choć abstrakcyjna – zaczyna oddychać, wzruszać, istnieć jak żywa?

„Narodziny Galatei” można traktować jako metaforę całego dorobku Tarasina – sztuka nie odtwarza rzeczywistości, lecz ją stwarza. Malarz działa jak demiurg: wybiera elementy, porządkuje je, wprowadza w relacje, a potem pozwala im zaistnieć jako nowemu światu. Nie ma tu egzaltacji ani dekoracyjności. Jest natomiast skupiona medytacja nad tym, jak rzeczy, znaki i przestrzenie mogą układać się w kosmos sensów. Tarasin wierzył, że malarstwo jest rodzajem poznania – a jego obrazy są świadectwem tej wiary: cichym, pełnym dyscypliny i tajemnicy.

23 α

JAN TARASIN

1926–2009

"Narodziny Galatei", 1965

olej/piótno, 100 x 74 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J.Tarasin 65'

opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 65 I "NARODZINY GALATEI"'

na bieżymie nalepka adresowa artysty

estymacja:

160 000 – 280 000 PLN

38 000 – 66 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2016

kolekcja prywatna, Warszawa

W dziele „Narodziny Galatei” z 1965 Tarasin podejmuje motyw znany z mitologii, związany z wątkiem stworzenia ożywionej formy. Według mitu Pigmalion rzeźbił postać tak idealną, że bogini obdarzyła ją życiem. Tarasin interpretuje ten motyw bez dosłowności. Jego Galatea nie jest postacią; to proces wyłaniania się formy z chaosu znaków, moment, w którym struktura zaczyna „żyć”. Na płótnie pojawia się nie tyle figura, ile intensyfikacja napięcia i porządków – jakby artysta pokazywał narodziny świadomości w świecie form. W obrazie pobrzmiewa echo jego długoletnich poszukiwań: kiedy znak przestaje być przedmiotem, a staje się bytem? Kiedy forma – choć abstrakcyjna – zaczyna oddychać, wzruszać, istnieć jak żywa?

„Narodziny Galatei” można traktować jako metaforę całego dorobku Tarasina – sztuka nie odtwarza rzeczywistości, lecz ją stwarza. Malarz działa jak demiurg: wybiera elementy, porządkuje je, wprowadza w relacje, a potem pozwala im zaistnieć jako nowemu światu. Nie ma tu egzaltacji ani dekoracyjności. Jest natomiast skupiona medytacja nad tym, jak rzeczy, znaki i przestrzenie mogą układać się w kosmos sensów. Tarasin wierzył, że malarstwo jest rodzajem poznania – a jego obrazy są świadectwem tej wiary: cichym, pełnym dyscypliny i tajemnicy.



24 α

JAN TARASIN

1926–2009

"Brzeg", 1962

olej/ płótno, 100 x 70 cm

sygnowany l.d.: 'J Tarasin'

sygnowany i opisany na blejtramie: 'Jan Tarasin | "Brzeg"'

oraz nalepka DESA z opisem pracy [częściowo przysłonięta]

estymacja:

240 000 – 280 000 PLN

57 000 – 66 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Pod koniec lat 70. i w latach 80. metoda twórcza Tarasina wyewoluowała do nowej serii malarskiej – „Brzegi”. Tu rozsypane „przedmiotowe” znaki otrzymują nowy kontekst – granicę, krawędź, linię podziału. Przedmioty i formy gromadzą się na obrzeżach kompozycji, jakby nie mogły przekroczyć pewnej niewidocznej zasady. Często po jednej stronie płótna pojawia się zagęszczenie, po drugiej – pustka. Te napięcia generują niezwykle sugestywną dramaturgię. „Brzeg” w malarstwie Tarasina to nie tylko fizyczna krawędź formy; lecz także metafora sytuacji granicznych: między równowagą a chaosem, skupieniem a rozproszeniem, materią a przestrzenią. Malarz bada, co się dzieje, gdy znaki – niby uporządkowane – nagle zatrzymują się na progu nieznanego obszaru. Czy zostają w świecie przedmiotów? Czy zmierzają ku abstrakcyjnemu polu idei?

W tych obrazach widać jedną z fundamentalnych cech twórczości Tarasina: przekonanie, że świat jest ciągiem układów, które nieustannie przechodzą w nowe konfiguracje. Pojedyncza forma nie ma pełnego sensu sama w sobie – istnieje tylko w relacji do innych. Jego kompozycje przypominają zapis ruchu świadomości, mapę myślenia, w której porządek i intuicja muszą współistnieć. Te płótna są zarazem wyjątkowo wyciszone i pełne napięcia, jakby każde przesunięcie znaku mogło zmienić znaczenie całej całości.



25 α

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928-1999

Płaskorzeźba, 1962

olej, technika własna, relief/płyta pilśniowa, 122,5 x 117,7 cm
sygnowany na blejtramie: 'J.TCHÓRZEWSKI'
na blejtramie wskazówka montażowa

estymacja:

250 000 - 400 000 PLN

59 000 - 95 000 EUR

POCHODZENIE:

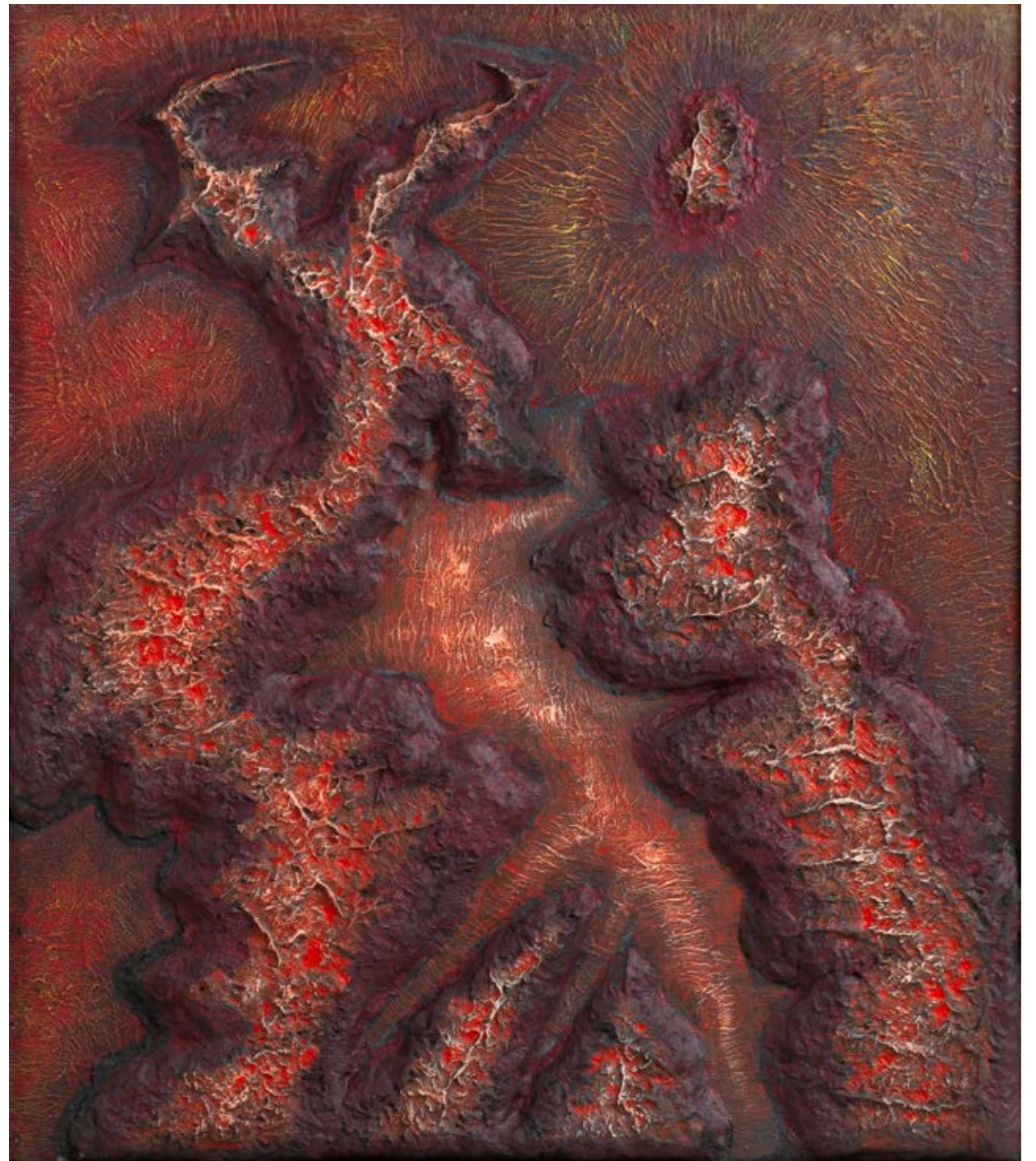
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Katalog dzieł zebranych Tchórzewskiego, red. Iwona Wojnarowicz, Fundacja Common Arts, 373 - M131-KJT-CAF

„Sądzę, że rolą malarza jest wywoływać życie, przemieniać bierną materię plastyczną w pulsujący życiem organizm. (...) Gdy przystępuję do pracy, jest we mnie początkowo jedynie niecierpliwa chęć wywołania życia z tej martwej substancji plastycznej, którą w danej chwili rozporządzam, nieodparta potrzeba przzerwania tragicznego kręgu samotności, który otacza mnie jak każdego człowieka, potrzeba partnera do dialogu”.

Jerzy Tchórzewski





Malarstwo Jerzego Tchórzewskiego od początku było osobne. Artysta, zamiast wpi-
sywać się w powojenne doktryny – realizm socjalistyczny czy kapistowski koloryzm –
poszedł w stronę wyobraźni: ku malarstwu snu, wizji i stanów granicznych. Był jednym
z najbardziej konsekwentnych malarzy awangardy: krok po kroku rozwijał własny idiom.
Jego wczesne gwasze – żywe, improwizowane, a zarazem oparte na długiej, cierpliwej
praktyce – oraz oleje dojrzewające miesiącami tworzą dziś spójny język, w którym
napiecie buduje gęstniejąca materia i rytm wyznaczany przez ekspresyjne ślady
pędzla. Modus malarski wypracowany przez Tchórzewskiego zyskuje na swym blasku
w kontekście powojennej rzeczywistości. Słowa Sempolińskiego rysują postać malarza
jako pełnego inwencji: „Jerzy Tchórzewski od niepamiętnych lat usilnie realizuje
swoją wizję, nie przeżywa rozterek i – można powiedzieć – nie idzie drogą, a narzuca
pewien stan sztuki, pewien stan sztuki, pewien status tworzenia (...). Bo w tym ‘stanie’
odbywa się nieustanna twórczość, siły duchowe są stale aktywne, płomień się pali
z jednakowym natężeniem (...). Jak lampa w podziemiach”. (Jacek Sempoliński,
Dwugłos o Tchórzewskim, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Galeria SHS, Warsza-
wa, maszynopis, kopia odbita na powielaczu, w archiwum K. Tchórzewskiego). Nie
był społecznikiem, a jego twórczość rodziła się z potrzeby otwarcia na nowe środki
wyrazu. Nie oznacza to łatwej drogi – przeciwnie, jego obrazy wyrastają z dyscypliny
i nieustannego szlifowania warsztatu. Jednocześnie towarzyszyło mu przekonanie,
że sztuka nie jest realizacją z góry znanych rozwiązań, tylko odkrywaniem niejedno-
znaczności i syzyfową walką ze schematyzmem. Budowane kompozycje przypominają
wizję spod powiek, w których z ciemności wyłaniają się majaki, lęki i obsesje. Na
Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” (1955)
pokazał surrealistyczne gwasze, oleje i monotypie, które zostały nagrodzone za świe-
żość i odwagę. Później eksperymentował z materia, poetyckim realizmem i abstrakcją,
malując obrazy jak kosmiczne eksplozje czy wulkaniczne erupcje – przypowieści
o początku światów, dotykające mitów kosmogonicznych i wyobrażeń religijnych.

Prezentowana praca to kondensacja wizji i niewidzialnych sił. Ekspresja i gorączkowy
rytm ilustrują dalekie echo doświadczeń wojennych. Tchórzewski oswobadza obraz
z obowiązku naśladowania rzeczywistości: rozbija figurę, zaciera przedmiot, przenosi
ciężar znaczeń na energię formy i światłocien. Jego malarstwo jest więc paralełą
stanów umysłu – antyprzedmiotowe, oniryczne, pełne niejednoznacznych scen, które
bardziej się „wydarzają”, niż dają opowiedzieć.

Ta konsekwencja – od gwałtownych gwaszy po gęste, wielowarstwowe oleje – sprawia,
że Tchórzewski pozostaje jednym z najczystszych przykładów artysty osobnego. Jego
obrazy nie proponują tematu do odczytania, lecz sytuację do przeżycia: spotkanie
z materia, która, jak erupcja, na moment rozświećla mrok i odsłania to, co zwykle
pozostaje ukryte. Materia malarska nie jest ukryta, przeciwnie: to z jej oporu rodzi się
obraz, jakby każdy ślad pędzla był sztucznym oddechem wskrzeszającym

26 α

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Peinture", 1961

olej/piótno, 110,4 x 120,2 cm

sygnowany p.d.: 'T.Kantor'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T.Kantor | T. KANTOR | titre: "peinture" | Cracovie | 1961' oraz 'T.Kantor'
na blejtrame stempel Kolekcji Fibak Monte Carlo

estymacja:

380 000 - 480 000 PLN

90 000 - 113 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka

kolekcja prywatna, Warszawa





„Materia” to słowo, które w połowie XX wieku w sztuce nabrało niemal metafizycznej wagi. Kantor pisał o niej jako o żywiole wciąż przez nas nierozpoznanym, pełnym napięć i przeciwieństw: ciężka i lepka, a zarazem ulotna; nieokiełznana i świetlista; surowa, lecz zdolna utrwalić ślad życia. Widział w niej nie kształt czy strukturę, lecz sam akt trwania i przemiany. Artysta zadawał pytanie, jak okiełznać substancję, która zdaje się równocześnie chaosem i esencją samego istnienia.

Sztuka informel Tadeusza Kantora była radykalnym zwrotem od przedstawiania ku doświadczeniu samej materii, jej nieprzewidywalności i żywiołowości. Artysta traktował farbę nie jako narzędzie opisu rzeczywistości, lecz substancję zdolną manifestować własne życie: gęstniejącą, eksplodującą, poddającą się przypadkowi. W jego pracach płótno przestaje być oknem, a staje się polem zdarzeń – miejscem, w którym gest, ciężar farby i proces jej wysychania tworzą autonomiczny świat. Kantor korzystał ze spontanicznego działania, rozlewania lakierów i wyciskania farb prosto z tub, a zarazem zachowywał intuicyjną kontrolę nad kompozycją. Dzięki temu informel w jego wydaniu nie był chaosem, lecz zapisem intensywnego, cielesnego kontaktu z materią. Powierzchnie obrazów przybierają formę reliefów, w których szorstkie faktury, organiczne wtręty i ślady narzędzi budują dramaturgię. Informel Kantora to więc nie tylko gest i przypadek, lecz poszukiwanie ukrytej energii materii – próba wydobycia z substancji pamięci, czasu i ruchu istniejącego na granicy kontrolowanego eksperymentu i czystej emocji.

Po odejściu od kanonu socrealizmu Kantor wyjechał do Paryża. Tam zetknął się z najnowszymi nurtami europejskiej awangardy: taszyzmem i malarstwem gestu. Inspiracje płynące z prac Wolsa, Mathieu, Fautriera, Hartunga czy Pollocka stały się impulsem do radykalnej przemiany jego języka malarskiego. Po powrocie do Krakowa współtworzył „Wystawę Dziewięciu”, która stała się symbolicznym początkiem II Grupy Krakowskiej. Choć na ekspozycji obecne były odniesienia do surrealistycznego, to obrazy Kantora o gwałtownej, amorficznej materii przyciągnęły największą uwagę.

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

Polskie środowisko artystyczne przyjęło tę przemianę z entuzjazmem. Krytycy dostrzegali z jednej strony modny charakter tego kierunku, a z drugiej – wyjątkową zdolność Kantora do przetwarzania aktualnych impulsów w język w pełni własny. Informel stał się dla Kantora przestrzenią wolności – możliwością pracy z materią bez uprzednich założeń i sztywnych reguł. W jego rozumieniu malarstwo nie było systemem przedstawiania, lecz aktem wydobywania energii z materii. To właśnie w tym napięciu między przypadkiem a intuicją, gestem a ciężarem substancji ukształtowała się jedna z najważniejszych postaw artystycznych polskiej awangardy 2 połowy XX wieku.

27 α

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

Informel, 1960

olej/piótno, 80 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Kantor'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'T.KANTOR | VI 1960'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

52 700 - 73 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2015

kolekcja prywatna, Polska

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

Tadeusz Kantor



28 α

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

"Myto", 1963

olej/piótno, 93 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski . | 1963.'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'T. BRZOZOWSKI | 93x100 | "MYTO" | 1963'

na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

118 000 - 165 000 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2015

kolekcja prywatna, Warszawa

DESA Unicum, 2024

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Tadeusz Brzozowski - Malarstwo. Rysunek, klub MPiK, Toruń, listopad 1963

Malarstwo i rysunki Tadeusza Brzozowskiego, Muzeum Narodowe w Poznaniu, grudzień 1963

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, kwiecień-czerwiec 1997

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, czerwiec-sierpień 1007

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, październik-grudzień 1997

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, Muzeum Narodowe w Krakowie, luty-kwiecień 1998

LITERATURA:

Jerzy Stajuda, Konserwatysta, „POLSKA” (oraz edycje obcojęzyczne), 1964, nr 5 (il.)

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Muzeum Narodowe, we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Anna Żakiewicz, Warszawa 1997, poz. kat. 144, s. 229, 308 (spis)





GŁĘBIA LUDZKIEJ DUSZY

Tadeusz Brzozowski swymi pracami otwiera rzeczywistość głębi ludzkiej duszy, a także podejmuje próbę odszukania w niej i nakreślenia ważnych archetypów, punktów powszechnie wspólnych. Tym samym jego postawa jest porównywalna do moralnego osądu natury człowieka. Swym malarstwem, niejednokrotnie wymagającym w odbiorze, Brzozowski wciąga odbiorcę i wraz z przemaglowaniem odsłania mu różne warstwy znaczeniowe, przeplecione wątki i aluzje, subtelne podteksty i skojarzenia. Jak sam mówi: „Widza trzeba przykuć do obrazu. W ten sposób jak Tomasz Mann przykuwa czytelnika do swych książek. Za każdym razem w tej samej książce Manna odnajdziemy nowe rzeczy, nowe sprawy, które przedtem umknęły naszej uwadze” (Tadeusz Brzozowski, cyt. za: Marek Jaworski, Zdzieranie maski, „Kultura”, 2.05.1965).

Prezentowany obraz wpisuje się jeden z najciekawszych okresów twórczości Brzozowskiego i zapowiada zmianę w sposobie malowania przypadającą na drugą połowę lat sześćdziesiątych. Artysta powrócił tu do dużych i mocnych kształtów. W obrazach tych zdecydowanie dominuje zmysłowość oraz fascynacja ciałem porównywalna do uczucia towarzyszącemu Rubensowi i innym twórcom epoki baroku. Jak zauważył Mariusz Hermansdorfer: „Pełne dynamizmu płótna kryją w sobie różne sceny, zgodnie z konsekwentnie stosowaną zasadą kompozycji odwróconej. Z wprawą wybitnego i doświadczonego mistrza wykonuje Brzozowski np. w ‘Trotuarze’ ekspresyjny, ‘witkacowski’ portret, który – po zmianie kierunku patrzenia – jest wizerunkiem małego, pokracznego człowieka. Podobnie w ‘Skówkach’, w ‘Reprimendzie’, w ‘Imperatrycy’, w innych obrazach malowanych długo, precyzyjnie, z dbałością o każdy detal” (Mariusz Hermansdorfer „Czytać obraz jak książkę” [w:] Tadeusz Brzozowski. 1918–1987, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 31). Również z początkiem lat sześćdziesiątych,

szczególną cechą w kompozycjach Brzozowskiego stała się świetlistość i przeźroczystość sugerujące istnienie metafizycznej przestrzeni, wciągającej w głąb obrazu. Duże, pozornie ciemne obrazy, nieoczekiwanie rozbłyskują barwami wydobytymi spod powierzchni wierzchniej warstwy faktury obrazu. Podobnie jak Hermansdorfer, również Anna Żakiewicz odnajduje w dziełach z tego okresu inspiracje wielkimi mistrzami, spośród których zwraca szczególne zależności z twórczością El Greca: „Istotne, w sposobie malowania, miękkim modelowaniu rozmywających się gdzieniegdzie, ale i miejscami ostro pozamykanych form, widać wpływ wielkich obrazów religijnych El Greca, jak choćby ‘Zmartwychwstania’ czy ‘Pokłonu pasterzy’ z madryckiego Prado” (Anna Żakiewicz, Między słowem a obrazem [w:] Tadeusz Brzozowski. 1918–1987, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997 s. 22).

Tytuł obrazu „Myto” wpisuje się w charakterystyczne nazewnictwo prac Brzozowskiego, nawiązujące do zasłyszanych od starszego pokolenia wspomnień z Cesarsko-Królewskiej Galicji. Tytuły posiadały głęboki sens i chroniły dramatyczne dzieła przed zbytnim patosem. Wraz z połączeniem tym obrazy Brzozowskiego zyskiwały na szczególnym, wieloznacznym i poetyckim wymiarze. Wyrafinowane poematy artysty tworzyły nazwy złożone z nieoczekiwanych skojarzeń (np. „Odłot trędowatych”), szarady językowe, żonglerka słowami, zabawa we współbrzmienie dźwięków (np. „Zwłoka w fochach”), a także nazwy sugerujące rzeczywiste odgłosy (np. „Młaski obfite”). Prezentowany obraz należy do zestawu prac, w których zaledwie jednym słowem Brzozowski określał treść skomplikowanego przekazu malarskiego. Wraz z wprowadzeniem „prowokacji” celowo zaniżał ocenę dzieła w celu wyzwolenia u odbiorcy naturalnego odruchu sprzeciwu.

29 α

TADEUSZ BRZOWSKI

1918-1987

"Hochsztapler", 1980

olej/piótno, 66 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. Brzozowski | 1980'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'T. BRZOWSKI 1980 "HOCHSZTAPLER" | 66 x 33'

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

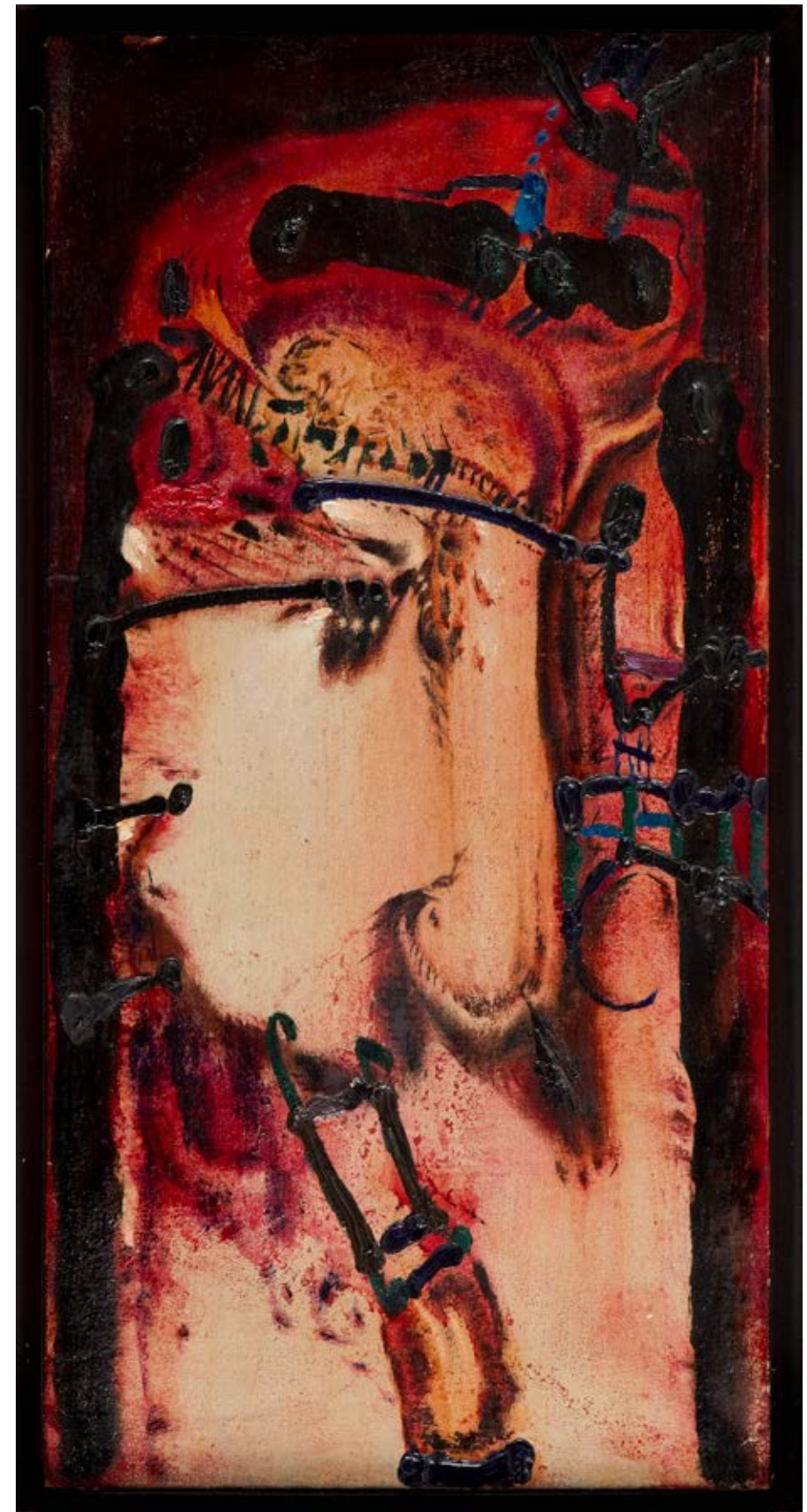
22 000 – 29 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2015

kolekcja prywatna, Warszawa





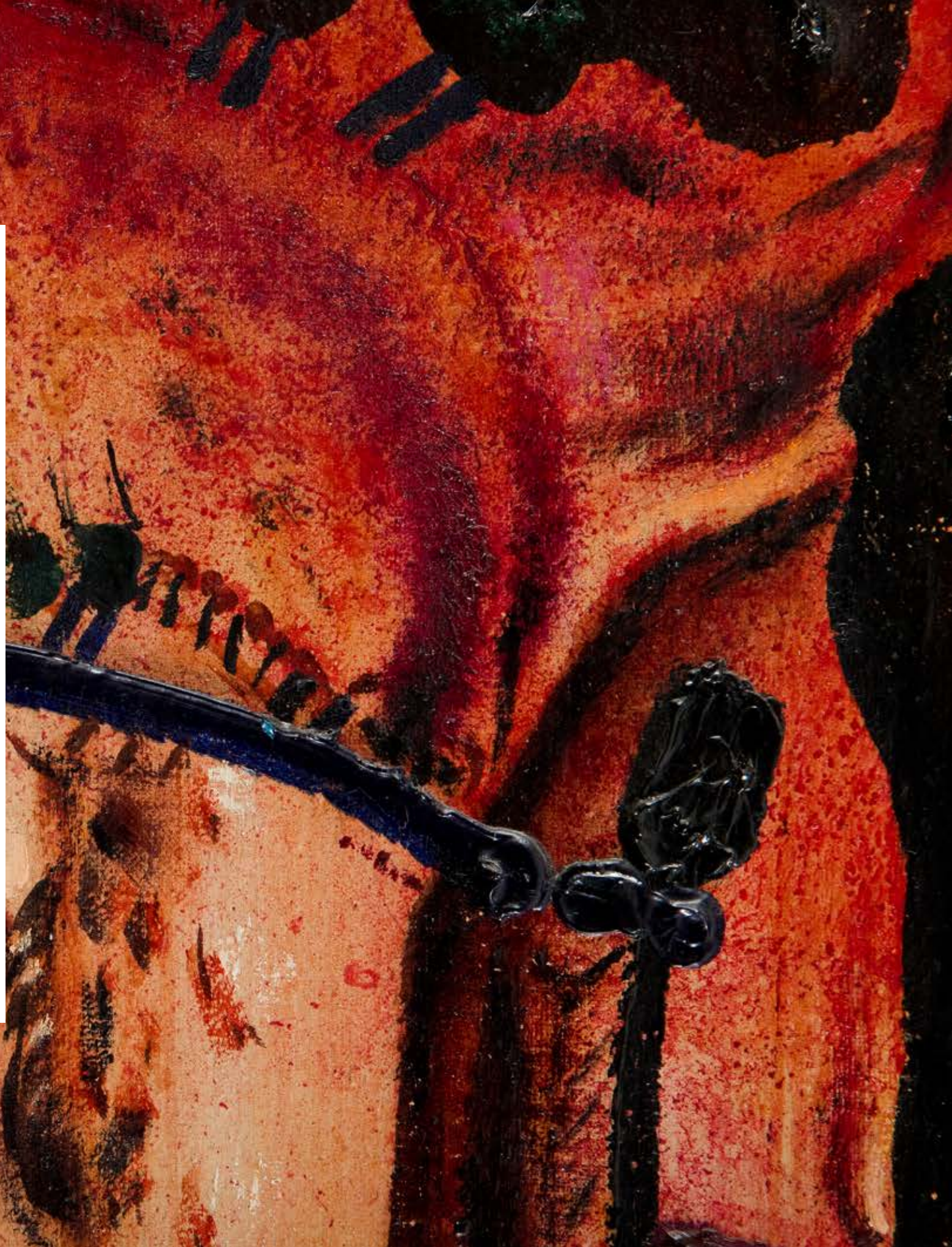
Tadeusz Brzozowski, „Fleja”, 1971,
fot. DESA Unicum

„Hochsztapler” namalowany przez Tadeusza Brzozowskiego w 1980 jest pełen ironii, nerwowej energii i organicznych form balansujących między figuracją a abstrakcją. Kompozycja ukazuje zdeformowaną postać jakby zbudowaną z napiętych włókien, pasm i mięśni przypominających zarówno cielsko, jak i mechanizm. Tytuł – nawiązujący do postaci oszusta podszywającego się pod kogoś innego – nadaje obrazowi wymiar aluzyjny, sugerując temat fałszu, udawania i maski społecznej. Bohater płótna zdaje się kimś rozpiętym pomiędzy światem biologii i groteski, istotą o niestabilnej tożsamości, która jednocześnie budzi współczucie i niepokój.

Brzozowski wykorzystuje swój charakterystyczny słownik środków: brudne, cieliste tonacje przełamane czerwienią, oliwkową zielenią i grafitową czernią, gęste pociągnięcia pędzla, struktury przypominające splątane ścięgna czy zwoje nerwowe. Postać wydaje się zarówno obecna fizycznie, jak i wymykająca się jednoznacznemu opisowi – jak hybryda między człowiekiem a fantastycznym stworzeniem. „Hochsztapler” jest więc nie tylko portretem w sensie psychologicznym, lecz także metaforą kondycji ludzkiej: kruchej, podatnej na rozpad, a jednocześnie groteskowo uporczywej w próbie istnienia i budowania pozorów. W tym napięciu pomiędzy substancją materii a ironią języka tytułów objawia się w pełni oryginalność Brzozowskiego – artysty, który potrafił połączyć dramat cielesności z ośmieszającą grą intelektualną i gorzkim humorem.



Tadeusz Brzozowski, „Flejtuch”, 1971,
fot. DESA Unicum



30 α

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Dwie postaci", 1969

olej/ płótno, 146 x 89 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 69'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein I 1969 I format 80 M'

oraz opisany na blejtramie: 'deux figures'

estymacja:

170 000 – 250 000 PLN

40 000 – 59 000 EUR

POCHODZENIE:

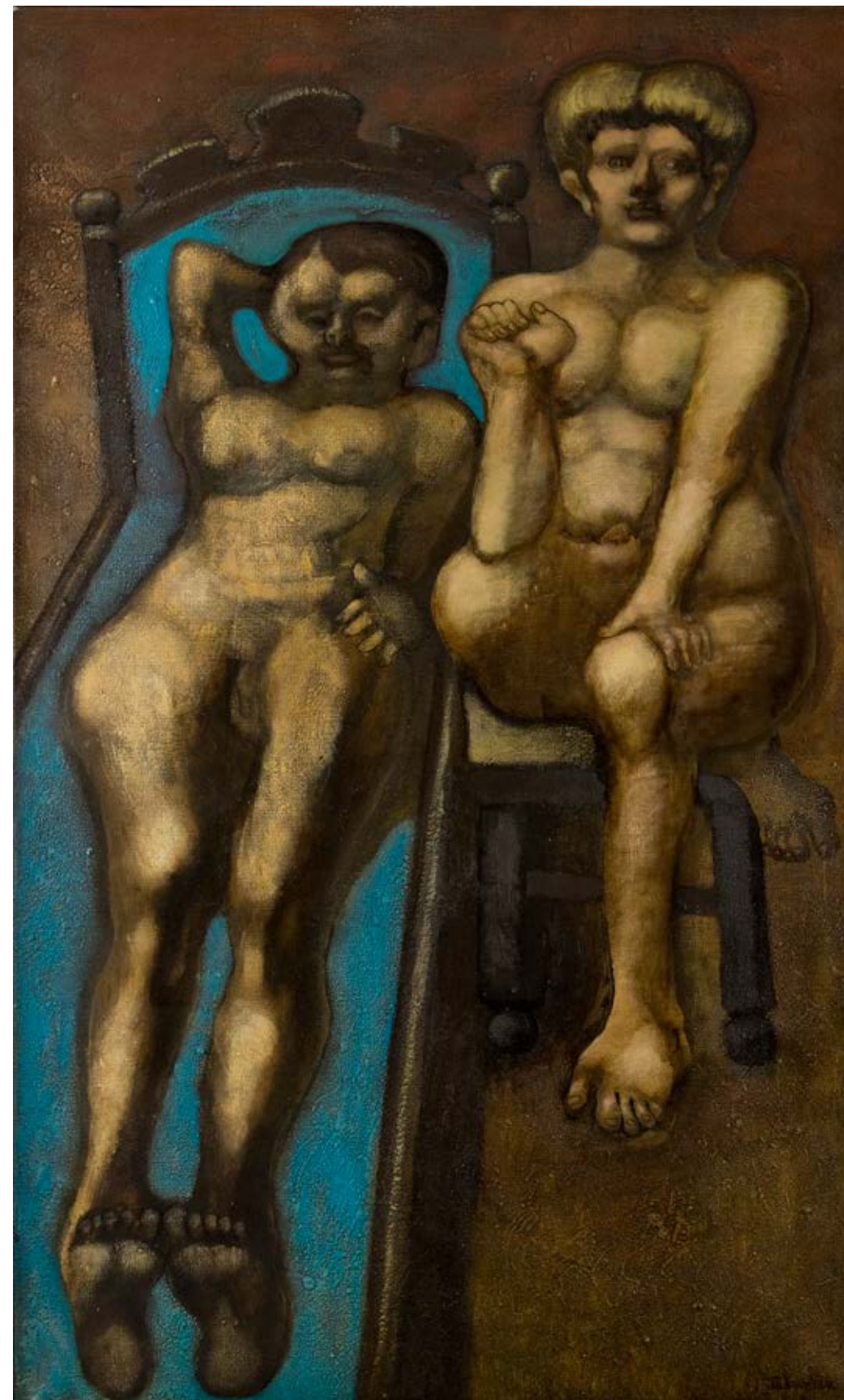
kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2015

kolekcja prywatna, Warszawa

„Człowiekoidalne zwierzęta na tle wystroju onirycznego i cały ten zwierzęco-ludzki kar-
nawał nasuwają na myśl karykatury Gogola, biesy Dostojowskiego, operetki Gombrowicza
i niejedną stronicę z Diderota opisującą świat jako system karmiony odradzającymi się
wiecznie własnymi formami i metaforami (...). Lebenstein jest jednak tylko częściowo czło-
wiekiem Oświecenia, o tyle, że wprowadza w ruch mroczne siły, które są zaprzeczeniem
wszelkiego racjonalizmu. Z tego rodzaju malarza irracjonalizm czyni człowieka podziemia”.

Jean-Noel Vurnet





31 α

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Transsiberien", 1964

olej/plótno, 100 x 230 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein I 1964 I "transsiberien"'

opinany na blejtramie: 'coll. particuliere'

na blejtramie nalepka wystawowa z opisem pracy, uszkodzona nalepka z galerii Lacloche z opisem pracy oraz nalepka International Art Transport Paris

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

48 000 - 71 000 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2007

kolekcja prywatna, Paryż

DESA Unicum, 2016

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Pałac Sztuk Pięknych, Bruksela, 25.04-6.05.1964

Muzeum Grimaldi, Antibes, 21.08-3.10.1964

Galeria Jacques Lacloche, Paryż 5.09-5.12.1964

„Jan Lebenstein. Pieczęć Erosa i Thanatosa. Paryż, lata 60.”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 25.06-28.08.2010

LITERATURA:

Jan Lebenstein, katalog wystawy, Palais des Beaux Arts, Bruxelles 1964, s. nlb.

Creatures abominables de Jan Lebenstein et „Carnet intime”, katalog wystawy, Galerie Lacloche, Paris 1964, kat. poz.1, il. nlb (il.)

Wiesława Wierzchowska, Autoportrety, Warszawa, 1991 (il.)

Jan Lebenstein, Warszawa – Paryż, Prace z lat 1956-1972, katalog wystawy Jan Lebenstein. Pieczęć Erosa i Thanatosa. Paryż, lata 60., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 130 (il.)



„KOCHANY JASIU, MALUJĄC SWOJE POTWORY, TOWARZYSZYŁEŚ NAM, NASZEJ MAŁEJ KONFRATERNI, TAK SAMO JAK TY POTWORAMI NASZEGO STULECIA PRZEJĘTEJ. TWOJE DZIEŁO NIERAZ PRZYPOMINA MI O OPINIACH ALEKSANDRA WATA, KTÓRY W SZTUCE I LITERATURZE NAM WSPÓŁCZESNEJ WIDZIAŁ ODRODZENIE SIĘ MAKABRYCZNEJ WIZJI BAROKU Z JEGO STAŁYM MEMENTO MORI. TRAGICZNA RELIGIJNOŚĆ NASZEGO PRZYJACIELA JÓZKA SADZIKA ZNALAZŁA WYRAZ W TWOJEJ KSIĘDZE HIOBA I APOKALIPSIE. MOJA WŁASNA POEZJA RÓWNIEŻ TUTAJ NALEŻY, BO U JEJ SEDNA ZNAJDZIE SIĘ CIEMNY OBRAZ LUDZKIEJ EGZYSTENCJI. SŁUSZNIE TEDY BYŁEŚ ILUSTRATOREM KSIĄG MAŁO RADOSNYCH, CHOĆ MOŻE POBOŻNYCH, CZY BYŁY TO KSIĘGI BIBLI, CZY TWOICH PRZYJACIOŁ POETÓW. TO PRAWDA, PRZEZ KILKA DZIESIĄTKÓW LAT PRÓBOWAŁEM CIEBIE NAMÓWIĆ DO MALOWANIA SPOKOJNYCH, TŁUSTYCH KRÓW NA ŁĄCE, JAK ŻYWYCH. SIEBIE TEŻ PRÓBOWAŁEM NAMÓWIĆ, ALE NIEZBYT UDAWAŁO MI SIĘ NAŚLADOWANIE MEGO IDEALNEGO BOHATERA, BYKA FERNANDO, WĄCHAJĄCEGO KWIATY”.

FRAGMENT LISTU CZESŁAWA MIŁOSZA DO JANA LEBENSTEINA

W twórczości Jana Lebensteina świat zwierząt i hybrydalnych stworów stanowi jedną z najważniejszych płaszczyzn wyobraźni. Jego archaiczne bestie, wynurzające się jakby z prehistorycznych mitów, są zarazem figurami pamięci, metaforami lęku i niejednoznacznymi bohaterami prywatnego kosmosu. W jego obrazach i rysunkach nie ma niewinności zoologicznej fascynacji – pojawia się raczej wizja istot, które przetrwały zagładę, przypominając, że przemoc i tajemnica poprzedzają historię człowieka. Lebenstein nie malował więc zwierząt jako natury, lecz jako trwałe archetypy, mechanizmy trwania, hybrydy ciała, instynktu i mitycznej pamięci.

W serii „Figur osiowych” z końca lat 50. i początku 60. budował swoje stworzenia na zasadzie pionowego, niemal totemicznego podziału. Sylwetki pozostają nieruchome, pozbawione narracji, a jednocześnie naładowane wewnętrznym napięciem. Przypominają relikwie lub figurki z odległych kultur, w których kreska pełni funkcję zarówno konturu, jak i szwu łączącego fragmenty ciała. Te zgeometryzowane, zarygłowane postaci są jak kapsuły pamięci, niosące echo pradawnych bytów. Z kolei późniejsze kompozycje – bestiaria, zaczęte w latach 70. – przesuwają akcent z monumentalności na dramatyczny ruch. Potwory stają się bardziej płynne, mięśnie pulsują, a linia zaczyna przypominać dukt notacyjny. Zwierzęta wyglądają tak, jakby powstały z nagłego impulsu, gwałtownego olśnienia, w którym pierwotne instynkty spotykają się z erudycją artysty.

Zwierzęcość w jego malarstwie nie oddziela się od ludzkiej kondycji – u Lebensteina człowiek i bestia stanowią jedną, choć rozdwojoną naturę. Ciało-hybryda, skrzydłato-tuskowate formy, ostre kontury i rozedrgane plamy barwne sugerują, że to, co prastare i brutalne, wciąż

obecne jest w kulturze, tyle że ukryte pod pozorami cywilizacji. Jego malarstwo bywa określane jako „metafizyczna zoologia” – nie opis świata, lecz dotarcie do jego podziemnych warstw. Krytycy zwracali uwagę, że twórczość Lebensteina wyrasta z traumatycznego doświadczenia XX wieku: destrukcji, totalitaryzmów, wypieranych katastrof. Stworzenia z jego płócien są więc także świadkami – pamiętają świat sprzed upadku, lecz nie znają nadziei odrodzenia.

Formalnie artysta odwoływał się do figuratywności, jednocześnie ją podważając. Postaci budował jak anatom, ale kolor traktował jak alchemik: warstwowy, ciemny, często przeniknięty brązem, czernią i zielenią, z akcentami czerwieni, która pulsuje jak krew pod skórą. Materia jest gęsta, ciężka, lepka – sprawia wrażenie zrodzonej z ziemi i prochu. Charakterystyczna jest też fakturowość jego obrazów i napięcie między precyzją rysunku a wolnością malarskiego gestu. Lebenstein, chętnie korzystając z tuszu czy akwareli, potrafił wyprowadzić z jednego ruchu formę zarówno miękką niczym organiczna tkanka, jak i ostrą, przypominającą grot broni.

Zwierzęta i potwory Lebensteina nie należą ani do zoologii, ani do fantastyki. Nie są ilustracją, lecz emanacją pewnego „pamiętania świata”. W ich sylwetkach można odnaleźć elementy mitologiczne, biblijne, średniowieczne, ale każde z nich pozostaje jednostkowe, jakby malarz przyglądał się nie gatunkowi, lecz pojedynczemu bytowi. Ta indywidualność jest jednocześnie dramatem – nie ma tu radości życia ani harmonii natury, jest czujność, napięcie, czarna ironia. Lebenstein tworzył menażerie niezależną od historii sztuki, a jednak głęboko w niej zakorzenioną – między egzystencjalizmem, surrealizmem a archaiczną wyobraźnią, która w jego rękach odzyskała pierwotną siłę i niepokój.

32 α

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

1929-2005

"KY", lata 90. XX w.

olej/płyta pilśniowa, 92,5 x 98,5 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'KY | BEKSIŃSKI'
na odwrociu nalepka André Chenue & Fils

estymacja:

380 000 - 500 000 PLN

90 000 - 118 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup do Muzeum Sztuki Europejskiej w Osace w Japonii, Paryż 1990

kolekcja prywatna, Azja

Agra-Art, 2021

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Beksiński. Paryż-Osaka-Warszawa, Galeria Agra-Art, Warszawa 1.07-4.09.2021



Zdzisław Beksiński tworzył świat malarstwa, w którym pejzaże wewnętrzne zyskiwały materialność, a wizje podszyte lękiem, metafizyką i melancholią stawały się niemal bardziej realne niż rzeczywistość. Jego sztuka – choć często utożsamiana z okresem fantastyczno-mrocznym – rozwijała się w wielu fazach: od fotografii eksperymentalnej, przez rzeźbę i malarstwo abstrakcyjne, aż po charakterystyczne wizje postapokaliptyczne.

Tytuły prezentowanych dzieł „OX” i „KY” wpisują się w przyjętą przez Beksińskiego strategię nadawania dziełom nazw pozbawionych opisowego sensu. Artysta uważał, że słowa ograniczają interpretację i narzucają widzowi gotową narrację. Zamiast tego wolał, aby obrazy mówiły same za siebie – nie poprzez literaturę, lecz poprzez czysto wizualne emocje i nastroje. Sygnał literowy, pozornie arbitralny, miał więc pełnić funkcję identyfikatora, a nie komentarza. Takie podejście szczególnie wyraźnie pozwala odbiorcy „wejść” w przedstawiony świat na własnych zasadach.

Obraz „OX” reprezentuje jedną z dojrzałych faz malarza, w której martwe, monumentalne struktury, organiczne szczątki i humanoidalne sylwetki tworzą scenierię wyjętą z nieznanej cywilizacji. Świat dzieła jest mroczny, ale nie chłodny – widać w nim rodzaj emocjonalnego napięcia, jakby zrujnowana przestrzeń cielesna wciąż pamiętała dawne życie. Powtarzające się u Beksińskiego motywy kości, tkanek i chitynowych powierzchni łączą się tu z monumentalizmem architektonicznym. W „OX” człowiek pojawia się jak cień cywilizacji, tylko częściowo zaznaczony, podporządkowany nieuchronności rozkładu i trwania materii. Jest to typowe dla jego wizji rozpadu, w której zniszczenie nie jest aktem brutalnym, lecz naturalnym procesem.

„KY” ukazuje scenę bardziej intymną, choć wciąż utrzymaną w estetyce śmierci i odradzania. Postać, która zdaje się tkwić w stanie zawieszenia między bytem a nicością, sugeruje temat przemiany. Nie mamy tu do czynienia z klasycznym portretem, lecz z symbolicznym przedstawieniem istoty pochłoniętej przez materię świata. Skóra, struktury kostne, a zarazem miękkie, obłe kształty sprawiają, że trudno oddzielić człowieka od środowiska. W „KY” obecne jest przeświadczenie, że jednostka istnieje tylko chwilowo, a krajobraz – choć groteskowy – jest bardziej trwały niż życie.

Oba obrazy podkreślają fundamentalną właściwość twórczości Beksińskiego: brak fabuły, ale obecność silnego nastroju. Nie chodzi tu o ilustrację wydarzeń, lecz o sugestię przeżycia metafizycznego. Głównym językiem jest forma – światło, faktura, rytm linii. Beksiński nie malował z natury i deklarował niechęć do symbolizmu w sensie programowym, lecz w sposób nieunikniony jego obrazy niosą symboliczne ciężary: pamięć o katastrofie, samotność człowieka, kruchość ciała, beczasowość ruin. W okresie postania dzieł, Beksiński stosował subtelne laserunki, gładkie przejścia tonalne i drobniagowe opracowanie powierzchni. Mimo fantastyki tematycznej, warsztat był niemal klasyczny, a kompozycje przemyślane niczym katedry malarskiej przestrzeni. Ta dbałość o konstrukcję sprawia, że wizje strachu nie zamieniają się w chaotyczne fantazje, lecz noszą znamiona sakralnego ładu.



Zdzisław Beksiński w swojej pracowni, Warszawa, 1994, fot. Paweł Rybczyński/PAP

33 α

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

1929-2005

"OX", lata 90. XX w.

olej/płyta pilśniowa, 88,5 x 92,5 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'OX | BEKSIŃSKI'
na ramie nalepka domu aukcyjnego Agra-Art z opisem pracy

estymacja:

380 000 - 500 000 PLN

90 000 - 118 000 EUR

POCHODZENIE:

Muzeum Sztuki Europejskiej w Osace w Japonii, Paryż 1990

kolekcja prywatna, Azja

Agra-Art, 2021

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Beksiński. Paryż-Osaka-Warszawa, Galeria Agra-Art, Warszawa 1.07-4.09.2021





34 α

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

1929-2005

Bez tytułu, 1973

olej/płyta pilśniowa, 89,5 x 74,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'BEKSIŃSKI 1973'

estymacja:

450 000 - 600 000 PLN

106 000 - 142 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



35 α

TERESA PAŁOWSKA

1926–2007

"Wyzwanie", 1969/83

olej/piótno, 160 x 142 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'TP.83'

na odwrociu przekreślony opis: '1969 | 140 x 160 | TERESA PAŁOWSKA | SPOTKANIE' oraz fragment nalepki

estymacja:

250 000 – 350 000 PLN

59 000 – 83 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Gaga, Warszawa

kolekcja prywatna, Szwajcaria

„Jej wyabstrahowany świat kształtów plastycznych zawiera dostateczną sumę elementów znaczeniowych, które, niczym narkotyk, pobudzają wyobraźnię widza, angażując go we współuczestnictwo aktu twórczego. Zatem jej malarstwo nie tylko „gładzi wzrok”, nie tylko bawi samoistną grą plastyczną, lecz wciąga nas również w kredowe koło dramatów współczesnego człowieka”.

Tadeusz Konwicki



CIAŁO W OBRAZIE

Teresa Pągowska zajmuje w polskiej sztuce XX wieku wyjątkową pozycję. Jej malarstwo, zrodzone z tradycji koloryzmu, szybko przekroczyło jego granice. Artystka wypracowała indywidualny język malarski, w którym motyw ludzkiego ciała – głównie kobiecego – stał się nośnikiem refleksji na temat kondycji istnienia.

Cielesność stanowi dla Pągowskiej punkt wyjścia do rozważań nad istotą doświadczenia. W jej obrazach ciało ulega deformacji, fragmentaryzacji i syntetyzacji. Uproszczone do płaskiej plamy barwnej i pozbawione indywidualnych rysów jawi się raczej jako znak – idea lub ślad – niż konkretny wizerunek. Tym samym zatracając status przedstawienia, ciało staje się medium poznania i ekspresji. Ta deantropomorfizacja nie oznacza jednak formalnej ascezy – przeciwnie, ostre kontrasty, zdecydowany malarski gest i dynamiczne kompozycje, w które wpisane są sylwetki, niosą ze sobą intensywny ładunek emocjonalny.

Obraz „Wyzwanie” stanowi emblematyczny przykład zarysowanej powyżej artystycznej strategii. Przedstawia zredukowane do podstawowych form leżące ciało kobiety. Figura, mimo swej rozpoznawalności, stanowi znak i zapis egzystencji, jednocześnie pozostając świadectwem jej zaniku – śladem utrwalonym w materii obrazu. Właśnie w tej ambiwalencji – między obecnością a brakiem, figurą a jej dekonstrukcją – kryje się istota malarstwa Pągowskiej.

Z formalnego punktu widzenia „Wyzwanie” ujawnia charakterystyczną dla artystki dialektykę między spontanicznym gestem a rygiem konstrukcji. Ciało kobiety, rozpisane w syntetycznym układzie plam, zdaje się „wydobyte” z powierzchni płótna. Artystka wykorzystuje przy tym naturalną strukturę niezagruntowanego płótna, które staje się równorzędnym elementem kompozycji. Biel – często przywoływana przez nią jako ostatni element obrazu – działa tu niczym światło wypełniające sylwetkę wewnętrzną energią. Pągowska konsekwentnie posługuje się także zasadą eliminacji. Redukcja formy służy jej nie tyle w dążeniu do abstrakcji, co przede wszystkim w poszukiwaniu esencji. W ten sposób malarka syntetyzuje ciało do jego czystej postaci – do znaku egzystencji. W jej obrazach ciało jest równocześnie ciężkie i ulotne, konkretne i symboliczne – jakby zatrzymane i utrwalone w momencie przejścia. W tym ujęciu fragment ciała zyskuje rangę całości, a skrót malarski staje się formą afirmacji życia – jego nieuchwytnej dynamiki.

Kobiece ciało w twórczości Pągowskiej, wbrew utrwalonej tradycji ikonograficznej, nie jest obiektem spojrzenia, lecz przestrzenią podmiotowej obecności. Artystka odwraca klasyczny, patriarchalny model przedstawiania kobiety w sztuce. W jej pracach ciało jest „miejscem znaczeń”: przestrzenią napięć między tym, co widzialne, a tym, co ukryte. W tym sensie Pągowska antycypuje feministyczne wątki lat 70., redefiniując kobiecy akt nie jako przedmiot pożądania, lecz obraz doświadczenia. Przez jego fragmenty, gesty i skróty artystka opowiada o relacji człowieka z naturą, zmysłowością, duchowością. Brak tu ornamentu czy anegdoty – jest natomiast siła gestu i napięcie formy, z których wyłania się wyjątkowa intensywność malarskiego języka polskiej twórczyni.

Działalność artystyczna Teresy Pągowskiej wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom – jest jednocześnie zmysłowa i intelektualna, introspektywna, a zarazem uniwersalna. „Wyzwanie” to nie tylko wieloaspektowe ukazanie kobiecego ciała i ukrytego w nim doświadczenia; można je również odczytać jako metaforę samego aktu tworzenia – cielesnych zmagañ artystki z płótnem, które, jak sama pisała, bywało jej „przyjacielem i wrogiem razem”.



36 α

TERESA PĄGOWSKA

1926–2007

"Karnawał wenecki", 1976/1979

olej/ płótno, 160 x 140 cm

sygnowany p.g.: 'TP.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PĄGOWSKA 1976/79 | KARNAWAŁ WENECKI | 160 x 140 cm'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

400 000 – 500 000 PLN

95 000 – 118 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa





**„TERESA PAGOWSKA MALUJE SWOJE OBRAZY
OD DAWNA W PODOBNY, OSZCZĘDNY SPOSÓB.
OD ZAWSZE CZYNI OSZCZĘDNOŚCI DWOJAKIE-
GO RODZAJU: NA FARBACH I NA FORMACH.
NIE DAJE SIĘ ICH PORÓWNYWAĆ, ALE OBIE
SĄ RÓWNIIE WAŻNE. MIŁOŚĆ TO SZAREGO
PŁÓTNA SPRAWIA, ŻE MALARKA NIELEDWIE
Z BÓLEM POKRYWA JE FARBAMI. MOŻE NAJ-
CHĘTNIEJ ZOSTAWIŁABY JE NIETKNIĘTYM,
ALE WTEDY NIE WIEDZIELIBYŚMY JAK
WYGLĄDAJĄ JEJ OBRAZY”.**

BOGUSŁAW DEPTUŁA

37 α

TERESA PAGOWSKA

1926-2007

"Klucz" z cyklu "Przedmioty", 1999

olej, akryl/płótno, 38 x 38 cm

sygnowany l.d.: 'TP.'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'T. Pagowska | 99'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 300 - 11 800 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, 2010

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Teresa Pagowska, red. Janusz Fogler, Warszawa 2001, s. 82 (il.), 127 (spis)





Teresa Pagowska, „Czajnik” z cyklu „Przedmioty”, 1995, fot. DESA Unicum



Teresa Pagowska, „Klucze” z serii „Przedmioty”, 1996, fot. DESA Unicum

**„W OSTATNIO TWORZONYCH, OWYCH NIEWIEL-
KICH, OBRAZOWYCH „PORTRETACH PRZED-
MIOTÓW” (ALE NIE MARTWYCH NATURACH, CO
PODKREŚLA BARDZO STANOWCZO), ŚWIADOME
OGRANICZENIE DO MINIMUM I UPRASZCZANIE
SPOSOBU TWORZENIA, DO ZŁUDZENIA PRZYPÓ-
MINA WIERSZOWO-KALIGRAFICZNĄ SPECYFIKĘ
JAPOŃSKIEGO HAIKU”.**

BOGUSŁAW DEPTUŁA

38 α

TERESA PAGOWSKA

1926–2007

"Modelka w pracowni artysty", 1957

olej/ płótno, 80 x 100 cm
datowany na odwrociu: '1957'
nalepka z opisem pracy na blejtramie

estymacja:

60 000 – 90 000 PLN

14 200 – 21 200 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2008

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Warszawa

„Modelka w pracowni artysty” to obraz Teresy Pagowskiej z wczesnego etapu jej działalności malarskiej, kiedy współtworzyła „szkołę sopocką”. Zawiera w sobie ikoniczne cechy jej malarstwa, które stały się najbardziej dystynktywnymi elementami jej oeuvre. Centrum wyznacza naga kobieca postać w różowo-czerwonym otoczeniu pracowni. Czerwona jest również sylwetka malarza po lewej stronie, uchwycona w momencie tworzenia portretu. Po prawej stronie artystka umieściła niewielkiego, czarnego pieska. Analogiczny damsko-męski duet odnajdujemy w „Zdarzeniu” z 1958. W obu pracach kobieta namalowana jest w kontrastujących, jasnych kolorach. Mężczyzna niewiele zaś wyróżnia się wobec tła. Oba obrazy pochodzą z krótkiego okresu fascynacji realizmem magicznym, zanim Teresa Pagowska zwróciła się w stronę sztuki nieprzedstawiającej. Jasna postać kobieca to jeden z najważniejszych elementów malarstwa tej artystki, obecny w jej obrazach aż do końca. Podobnie niedopowiedzenia, rozumiane jako redukcja kształtów, połączone z zaciemnianiem/rozjaśnianiem wybranych partii. Pojawiać się też będzie motyw obrazu w obrazie.



39 *α*

KAJETAN SOSNOWSKI

1913–1987

"Erotyk", 1960

olej/płótno, 119 x 61 cm
numerowany na odwrociu: '279' oraz wskazówka montażowa
na blejtramie opisany ołówkiem: 'B. Kowalska | Erotyk'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

18 900 – 28 300 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, 2017

kolekcja prywatna, Polska

„(...) początek lat sześćdziesiątych był w Polsce czasem trudnym: wciąż jeszcze wyzwala-
nia się z presji narzuconego socrealizmu, nadal trwającej, choć nie do końca skutecznej,
izolacji od trendów w aktualnej sztuce światowej i ciągle jeszcze nieśmiałego zwrotu do
nowych koncepcji artystycznych. Kajetan szedł samotną i całkowicie samodzielną drogą,
nie sięgając do żadnych wzorców: czy to nowin docierających z Zachodu, czy też eksperym-
mentów podejmowanych w kraju”.

Bożena Kowalska



Erotyki z przełomu lat 50. i 60. obok cykli takich jak „Epitafia” (1957), „Kompozycje w białym” (1957–59) oraz „Obrazy biblijne” (1959–60) zaliczane są do pierwszych dojrzałych serii Kajetana Sosnowskiego. Charakteryzuje je pogłębiająca się asceza i stanowią preludium dla „Obrazów pustych”, wykorzystanych bez użycia pędzla. W „Erotykach” zmysłowość jest budowana przy pomocy rytmu, styku plam, drgania linii. Sosnowski rezygnuje z dosłowności przedstawienia na rzecz relacji między elementami malarskimi, które budują aurę bliskości i odsłonięcia, rezygnując z narracyjnego opisu ciała.

Prezentowana praca jest świadectwem momentu przełomowego, przejścia od figuracji w stronę skupienia na strukturze. Sosnowski radykalizuje ograniczenia: upraszcza formę, usuwa anegdotę, porządkuje pole obrazu. W tej sieci „Erotyki” są ostatnim ogniwem, w którym można dostrzec oddech figuracji przy jednoczesnym zaakcentowaniu relacji wewnątrzobrazowych. Badanie percepcji zajmowało niezwykle ważne miejsce w refleksji Sosnowskiego: „Światło, które umożliwia nam zjawisko widzenia, jest niewielką cząstką energii promienistej. Różne barwy są składowymi cząstkami światła i zawierają różne wartości kwantów energii. Nasze receptory mają swoją mechanikę, zgodną z prawami fizyki, ale jednocześnie nasza świadomość i podświadomość pozostają wciąż w sferze reakcji ukształtowanych i odziedziczonych przez dawniejszy rozwój kulturowy. Istnieje ciągle konieczność adaptacji naszego odbioru psychicznego do możliwości, jakie daje nowe naukowe rozumienie”. (1968, Kajetan Sosnowski, katalog wystawy, Galeria odNowa, Poznań 1968, s. nlb.). W latach 60. Kajetan Sosnowski przyjmuje postawę artysty-badacza: malarstwo traktuje jak laboratorium percepcji, a obraz jak pole eksperymentu. Punkt wyjścia stanowi fizyka światła. Barwy są rozumiane jako kwanty energii, które działają na nasze receptory zgodnie z prawami natury. Równocześnie artysta ma świadomość, że widzenie nie jest czysto mechaniczne: filtrują je nawyki kulturowe i dziedziczona pamięć form. Dlatego jego obrazy nie „opowiadają” świata, lecz organizują go poprzez relacje barw dopełniających, wartości energetyczne koloru i zjawisko powidoku. Celem jest ćwiczenie odbioru za pomocą przestrojenia wzroku i wrażliwości. Dalsze zainteresowanie rozwojem nauk ścisłych (światem „awizualnym” – jak mówił sam artysta), studia nad zjawiskami barwnymi, przestrzennymi i świetlnymi zaowocowały kolejnymi pracami, często łączonymi w serie, jak „Polptyki” (1965) i „Obrazy chemiczne – Metalepseis” (1972–82).

Geneza myśli artystycznej Sosnowskiego ma mocne zakotwiczenie w biografii artysty. Wykształcenie zdobywał w latach 1934–39 w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego i Władysława Jastrzębskiego. Tradycja warsztatu, dyscyplina formy i szacunek dla konstrukcji obrazu są narzędziami modernizacji języka malarskiego. W powojennej Polsce owianej cieniem socrealizmu artysta tworzył prace, które konsekwentnie ograniczały środki i neutralizowały narrację. Świadectwem konsekwentnego rozwijania własnego języka abstrakcji są między innymi „Erotyki” tworzone od 1958, gdzie krystalizuje się idea „obrazu pustego”. Stopniowo upraszczając język malarski, doszedł do idei „obrazu pustego” – jednobarwnego płótna, które zdaje się emanować światłem z wnętrza. Następny etap przyniósł płótna o mocnych, nasyconych kolorach, obwiedzione czarną ramą (m.in. „Obraz czerwony”, „Obraz zielony”) oraz serie „Polptyków”, gdzie łączył kilka paneli w jeden układ, często oparty na barwach dopełniających. Obrazy traktowały kolor jak miarę energii, aby to osiągnąć, należy zdaniem Sosnowskiego „na nowo nauczyć się widzieć barwę”. Postulat przełamywania nawykowych reakcji u Sosnowskiego domykał się w formule abstrakcji.



40 α

KAJETAN SOSNOWSKI

1913-1987

"N-23" z cyklu "Metalepsis", 1972-82

technika własna/plótno, 92 x 92 cm

na blejtrame opisany: 'potwierdzone autorstwo EWA SOSNOWSKA'

oraz: 'N-23 KAJETAN SOSNOWSKI "METALEPSIS" 1972-1982 92 x 92'

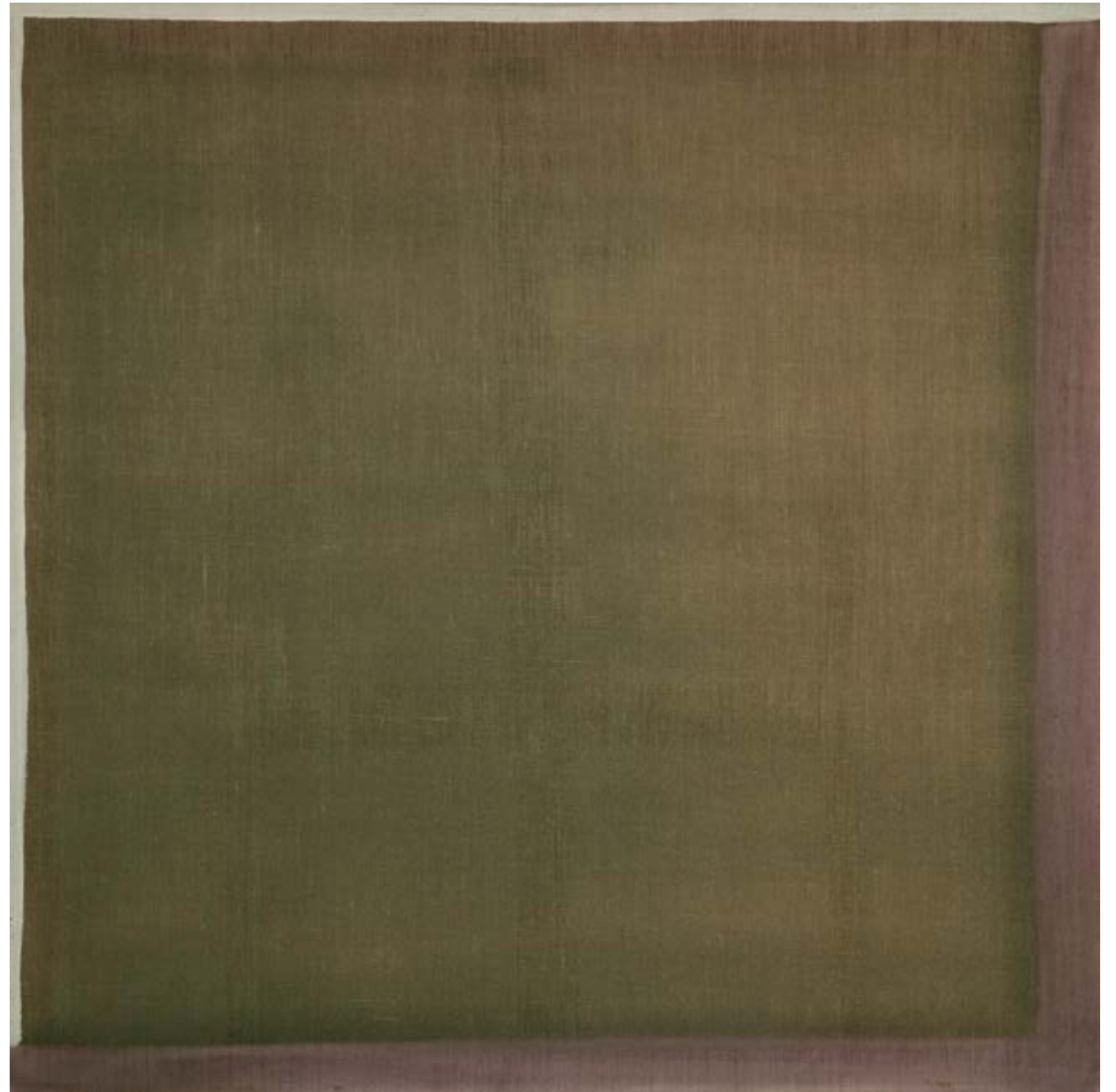
estymacja:

120 000 - 200 000 PLN

29 000 - 48 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



41 α

KAJETAN SOSNOWSKI

1913-1987

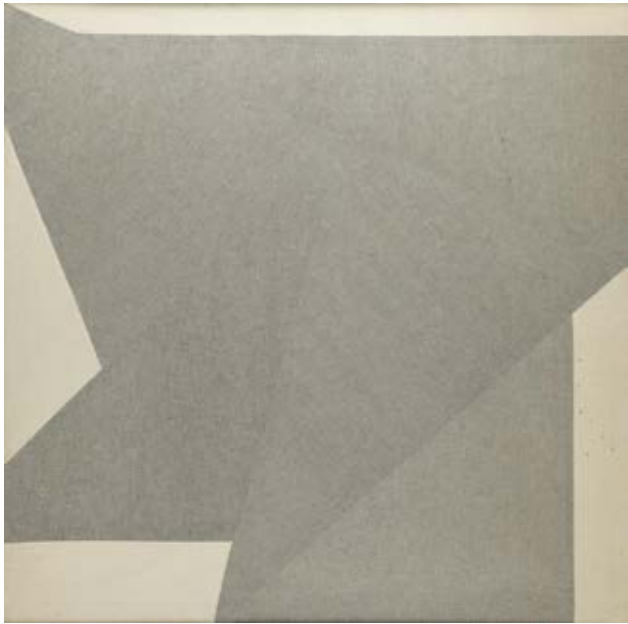
Obraz szyty biały z cyklu "Układy równowartościowe"

plótno, 170 x 70,5 cm
Numerowany na odwrociu oprawy: '27994 / 1616-53 I - 47 [przekreślone]'
na odwrociu oprawy nalepka z opisem pracy [częściowo nieczytelna] oraz nalepka aukcyjna Polswiss Art

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
36 000 - 59 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska





Kajetan Sosnowski, Obraz szyty z cyklu: „Układy równowartościowe”, 1983, fot. DESA Unicum

Droga Kajetana Sosnowskiego – od wczesnego malarstwa figuralnego, przez malarstwo materii i badania nad kolorem, po rygor modularnych podziałów oraz eksperymenty chemiczne – układa się w spójny projekt „sprawdzania” obrazu: czym jest, jak powstaje i gdzie przebiega granica między malarstwem a obiektem. Współtworzył warszawską galerię Krzywe Koło oraz funkcjonujący w jej wnętrzach „Klub Krzywego Koła”. Razem z Marianem Boguszem i Zbigniewem Dłubakiem współtworzył Grupę 55. W programie grupy zapisanym przy okazji wystawy w lipcu 1956 artyści napisali: „Obraz jest sumą znaków plastycznych, którymi malarz utrwała swoją myśl – jest prowokacją, powinien zmusić odbiorcę do myślenia. (...) Podstawową funkcją dzieła sztuki jest bezpośrednie działanie na odbiorcę – nazywamy je treścią. A zatem treść jest funkcją formy [praca nad treścią nie tylko nie zaprzepaszcza nowoczesnych osiągnięć formalnych, lecz także wzbogaca je o jeszcze pełniejsze doświadczenia”. ([za:]Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945–1980, s. 95).

„Obrazy szyte” z cyklu „Układy równowartościowe” są jednym z wcieleń tej postawy. Zamiast pędzla – igła i nić; zamiast pociągnięcia – szew; zamiast gestu – decyzja o cięciu i łączeniu płaszczyzn. Sosnowski traktuje płótno jak materiał konstrukcyjny, który można artykułować podziałami o statusie „równorzędnych” jednostek: modułów, pasów, pól. Wersje monochromatyczne, jak prezentowany „Obraz Biały” oraz achromatyczne, np. obrazy szaro-czarne, budują napięcie między taktylnością juty czy bawełny a intelektualną składnią całości.

„Układy równowartościowe” bywają odczytywane jako odpowiedź na pytanie o wartość elementu w systemie: każdy moduł „waży” tyle samo, choć optycznie różni się fakturą i chłonnością światła. Ten demokratyzujący gest – równa ranga części – zbliża prace Sosnowskiego do myślenia matematycznego i praktyk minimalistycznych, ale zachowuje materialne ciepło rękodzieła. Właśnie tu widać przewrotną logikę artysty: redukcja środków nie prowadzi do chłodu tylko do zmysłowej obecności materii. Kontekst historyczny lat 1978–84, w tym polskie napięcia społeczne i stan wojenny, czyni niektóre warianty – zwłaszcza „czarne” – także komentarzem egzystencjalnym, choć bez dosłowności.



Kajetan Sosnowski, Obraz czarny z cyklu Układy równowartościowe, 1982, fot. DESA Unicum

Równoległym biegunem badań Sosnowskiego są „obrazy chemiczne” z cyklu „Metalepsis” tworzone w latach 70. Tutaj nośnikiem formy stają się reakcje i właściwości związków – artysta stosuje m.in. związki kobaltu na płótnie, kontrolując i akceptując ich własną pracę w czasie. „Metalepsis” – termin oznaczający figurę wielokrotnego przeniesienia – staje się metaforą: kolor nie jest już tylko pigmentem, ale śladem procesu; obraz nie ilustruje, lecz zachodzi. Charakterystyczną cechą obrazów z tego cyklu jest zmienność w reakcji na zmianę temperatury i wilgotności. Obrazy błękitne w deszczowy dzień stają się brunatne, gdy dotknięte, tracą niebieski pigment i przyjmują kolor skóry.

Obrazy „chemiczne” i „szyte” w kontekście całej twórczości Sosnowskiego to dwa komplementarne języki. W pierwszym Sosnowski oddaje głos materii, pozwalając, by związek chemiczny współdecydował o chromie i fakturze. W drugim ustanawia system i dyscyplinuje materiał igłą, zszywając fragmenty w równoważne pola. Razem tworzą dialektykę przypadku i konstrukcji: kontrola i autonomia materii, reguła i jej mikroodchylenia. Zarazem oba kierunki sytuują się wewnątrz tej samej etyki pracy: tytuł jako informacja techniczna, moduł zamiast motywu, opis procedury zamiast narracji. Istotnym zagadnieniem staje się w tych przypadkach również przemijanie oraz podatność materii na niszczenie. Obrazy „szyte” w zamyśle miały z czasem podlegać degradacji i rozpadowi. Reakcje zachodzące w pracach „chemicznych” pozostają formą eksperymentu.

Tak pojmowana praktyka dobrze wpisuje Sosnowskiego w panoramę powojennej abstrakcji: to sztuka „o wytwarzaniu”, a nie o przedstawianiu. Nieprzypadkowo prace te pokazywane są dziś zarówno w kontekstach historycznych, jak i w dialogu z artystami młodszymi, dla których ważna jest materialność i reguła. Wystawowe opisy i muzealne karty pracy akcentują właśnie tę podwójność – konstrukcję i doświadczenie – jako rdzeń jego języka.

Sosnowski nie proponuje „obrazu pięknego”, ale prawdziwy wobec własnych warunków istnienia. „Układy równowartościowe” pokazują, że płótno można składać z równoprawnych części jak partyturę; „Metalepsis” dowodzi, że kolor może być zdarzeniem fizykochemicznym. Razem składają się na konsekwentny projekt, który – mimo ascetycznej formy – zachowuje napięcie i poezję materii. To dlatego jego dorobek pozostaje ważnym punktem odniesienia w rozmowie o tym, czym dziś może być obraz.



42 α

MARIAN BOGUSZ

1920-1980

"Kompozycja", 1957

olej/ płótno, 55 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'mbogusz 57'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'M.BOGUSZ | WARSZAWA | "KOMPOZYCJA" | OLEJ - 1957'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 500 - 12 000 EUR

„Nieznajomość problemów nowoczesnej plastyki, niedialektyczne ujęcie jej rozwoju powoduje wulgaryzację zagadnień współczesnego malarstwa i niemarksistowskie rozważania na temat rozwoju nowoczesnej sztuki. Doktrynerskie pojmowanie realizmu, dyletanckie określenia formalizmu (...) nie pozwalają na wniknięcie i zrozumienie wysiłku młodych plastyków”.

Marian Bogusz



43 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Kompozycja abstrakcyjna, 1959

olej/plyta, 61 x 80 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'M. Abakanowicz 59'

estymacja:

60 000 – 100 000 PLN

14 200 – 23 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2015

kolekcja prywatna, Polska

„Kompozycja abstrakcyjna” Magdaleny Abakanowicz z 1959 należy do jej najwcześniejszych, rzadko spotykanych prac malarskich. Utrzymana w duchu późnego informelu, została zbudowana z kontrastowo zestawionych plam błękitów, ugru, czerwieni, bieli i czerni z wyraźnym duktem pędzla. To okres, w którym artystka – zanim świat pozna „abakany” – sprawdza możliwości czysto malarskiej materii i geometryzującej abstrakcji.

Obraz z 1959 dobrze zapowiada późniejsze zainteresowanie strukturą, światłem i fakturą – jakościami, które po 1960 Abakanowicz przeniesie z płaszczyzny obrazu w trzeci wymiar włókna. W latach 60. stworzy monumentalne, zawieszone tkaniny nazywane „abakanami”, redefiniując status tekstyliów i przesuwając je z domeny użytkowej do rdzenia sztuki współczesnej. Abakany działały jak obiekty-przestrzenie, a ich radykalna forma przyniosła artystce międzynarodowe uznanie. W tym świetle „Kompozycja abstrakcyjna” stanowi ważny etap formacyjny. Zaobserwować można jak z malarskich doświadczeń – pracy plamą, rytmem i napięciem koloru – rodzi się język, który wkrótce zdominuje rzeźbę z włókna i instalację.



44 α

URSZULA BROLL

1930–2020

Kompozycja przemysłowa

olej/piótno, 100 x 100 cm
sygnowany na odwrociu: 'URSZULA I BROLL'

estymacja:

30 000 – 60 000 PLN

7 100 – 14 200 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Czas, Będzin

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2013

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Urszula Broll, malarstwo (lata 50. i 60.)”, Galeria Czas, Będzin, 19–29.10.2004

„Urszula Broll, malarstwo (lata 50. i 60.)”, Galeria Nautilus, Kraków, 3–16.11.2004



45 α

URSZULA BROLL

1930-2020

"0-13", 1958

olej/piótno, 51 x 71 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'U. BROLL-URBANOWICZ | 1958'

na blejtramie autorska nalepka z opisem pracy

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 800 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

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

Urszula Broll



Urszula Broll, urodzona w 1930 w Katowicach, jest jedną z najważniejszych postaci śląskiej sceny artystycznej 2 połowy XX wieku. Jej twórczość pozostaje przykładem harmonijnego spotkania artystycznej innowacji z duchowym poszukiwaniem. Już w czasie studiów na nowo powstałym katowickim oddziale Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, który w późniejszym czasie przekształcił się w samodzielną Akademię Sztuk Pięknych, Broll wykazywała nieprzeciętną wrażliwość na kolor i formę, podejmując tematy śląskie w sposób odważnie wykraczający poza akademickie normy i rygory socrealistyczne. Jej wczesne obrazy, takie jak „Kobiety śląskie” czy „Stara Ślązaczka”, ukazują nie tylko umiejętność syntetycznego budowania przestrzeni i bryły, lecz także subtelne, postimpresjonistyczne operowanie barwą. Cechy te od początku odróżniały ją od kolegów z grupy St-53, powstałej w 1953 z inicjatywy młodych artystów samokształceniowych. Grupa ta, choć formalnie funkcjonowała w czasach, gdy sztuka miała służyć ideologii państwowej, stworzyła przestrzeń dla eksperymentów i intelektualnych dyskusji, w których Broll – z natury wrażliwa na psychologię i duchowość – znalazła swoje miejsce.

Rozwój twórczości Urszuli Broll można obserwować jako stopniowe przechodzenie od obrazów zdominowanych przez zgeometryzowane, kubistyczne formy jak w „Kompozycji przemysłowej”, poprzez syntetyczne pejzaże i malarstwo materii – „0-13”, „Bez tytułu”, aż do powstania jej „obrazów medytacyjnych”, których osią stała się forma mandali. Mandale te, choć utrzymane w delikatnych, często rozbielonych tonacjach barwnych, nie były jedynie formalnym eksperymentem; stanowiły próbę przeniesienia w sztukę wielowiekowych tradycji medytacyjnych i duchowych, które Broll zgłębiała poprzez studia nad filozofią Indii, taoizmem, zen oraz tantrą. W jej podejściu abstrakcja nie była celem samym w sobie, lecz narzędziem introspekcji, sposobem na dialog z własną świadomością, oddechem i wewnętrzną równowagą, co wyraźnie odróżniało ją od neoawangardowych eksperymentów jej czasów.

Współpraca z Andrzejem Urbanowiczem i zaangażowanie w powstanie grupy Oneiron stanowiły naturalną kontynuację jej artystycznej i duchowej drogi. Oneiron nie ograniczał się do tworzenia sztuki; był miejscem spotkań, debat o filozofii, religii, psychologii i okultyzmie, a także wydawniczym ośrodkiem publikującym w Polsce teksty Junga, Mircei Eliadego czy „Tybetańską Księgę Umarłych”. Wspólne projekty, takie jak „Leksykon (Encyklopedia symboli)” zwany także Czarnymi Kartami, były przykładem twórczego dialogu między słowem, symbolem i formą, w którym Broll odczytywała głębsze, metafizyczne znaczenia. W połowie lat 70. działalność grupy uległa przemianom w pierwszą w Polsce wspólnotę buddyjską, a przestrzeń przy ulicy Piastowskiej w Katowicach stała się centrum życia duchowego i kulturalnego, w którym sztuka była równocześnie praktyką medytacyjną i narzędziem samopoznania.

Urszula Broll w 1983 opuściła Katowice, zamieszkując w Przesiece pod Jelenią Górą, gdzie kontynuowała malarstwo oraz angażowała się w lokalne inicjatywy artystyczne, znajdując wreszcie miejsce, w którym mogła w pełni połączyć życie duchowe z twórczością. Podsumowaniem jej kariery stała się wystawa „Atman znaczy Oddech”, która odbyła się w warszawskiej Królikarni w 2020, niedługo po śmierci artystki.

Poza malarstwem Urszula Broll pozostawiła po sobie również spuściznę intelektualną oraz duchową. Jej twórczość pozostaje świadectwem tego, że prawdziwa sztuka, choć zakorzeniona w kontekście historycznym i kulturowym, potrafi przenikać granice ideologii i formułować uniwersalne pytania o sens, tożsamość i transcendencję.





46 α

URSZULA BROLL

1930-2020

Bez tytułu

olej/plótno, 47 x 115,5 cm
sygnowany na odwrociu: 'URSZULA BROLL'

estymacja:
25 000 – 45 000 PLN
5 900 – 10 600 EUR

47 α

ZBIGNIEW MAKOWSKI

1930–2019

Kompozycja, 1961

olej, technika mieszana/sklejka, 61 x 93,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Zbigniew | Makowski | 1961'

estymacja:

60 000 – 90 000 PLN

14 200 – 21 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Bernarda Davisa, Filadelfia

Miami Museum of Modern Art, Miami, Floryda

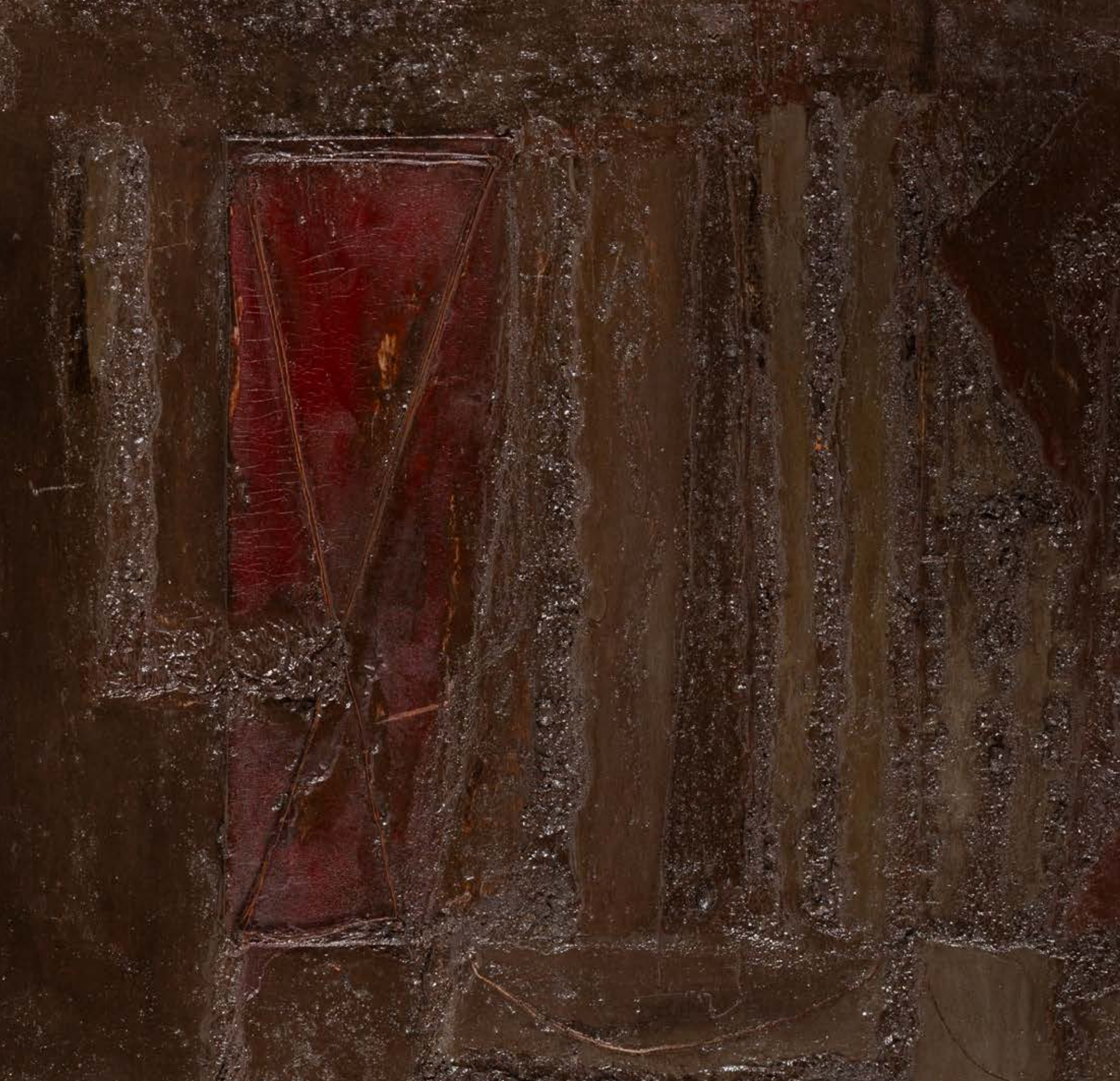
kolekcja prywatna, Maryland, od 1963

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Makowski, Miami Museum of Modern Art, Miami, 1963





Prezentowana kompozycja abstrakcyjna, wykazująca silne związki z poetyką informelu, należy do wyjątkowo rzadkich prac Zbigniewa Makowskiego z jego wczesnego, stosunkowo mało znanego okresu. Powstała w fazie, zanim artysta wystąpił rozpoznawalny styl łączący literę, symbol i elementy narracyjne. W 1963 obraz został pokazany na indywidualnej wystawie w Miami Museum of Modern Art. Do USA trafił z kolekcji Bernarda Davisa – filadelfijskiego kolekcjonera i mecenasa sztuki, dyrektora muzeum w Miami oraz fundatora tamtejszej instytucji, znanego również jako założyciel National Philatelic Museum. Najprawdopodobniej Davis zakupił pracę w nowojorskiej galerii Cepellii w 1962, kiedy Makowski prezentował tam swoje obrazy.

Artysta ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie w 1956 w pracowni Kazimierza Tomorowicza. Bezpośrednio po dyplomie tworzył kompozycje, w których dominowały abstrakcyjne formy geometryczne, chłodna gama czerni, bieli i odcieni szarości oraz delikatne odniesienia do strukturalnej i lirycznej odmiany abstrakcji. Rok 1957 – kiedy artysta pokazywał swoje prace na Biennale w São Paulo – zbiegł się z początkiem jego zainteresowań filozofią, kulturą, psychologią i naukami humanistycznymi, co miało ogromny wpływ na późniejszą twórczość. Równolegle do malarstwa abstrakcyjnego powstawały figuratywne gwasze, sygnalizujące rodzące się w nim fascynacje światem symboli i wyobraźni.

W latach 60. Makowski zdobył uznanie międzynarodowe – już wówczas miał na koncie liczne wystawy zagraniczne. W 1963 jego prace pokazano zarówno w Miami, jak i w Museo de Arte Moderna w Rio de Janeiro. Kolejne ekspozycje odbyły się w Lozanie, Düsseldorfie, Bochum, St. Gallen, Lund i Brukseli. Dzieła artysty weszły wówczas do kolekcji prestiżowych instytucji, m.in. Museum of Modern Art w Nowym Jorku, a także do ważnych zbiorów prywatnych w Stanach Zjednoczonych i we Francji.

Przełomem w jego rozwoju twórczym był pobyt w Paryżu w 1962. Tam artysta spotkał André Bretona oraz wszedł w krąg ugrupowania PHASES, z którym przez pewien czas współpracował. Surrealizm stał się wówczas trwałym odniesieniem w jego sztuce. Makowski podkreślał później, że to właśnie we Francji uświadomił sobie, iż figuracja w duchu surrealistycznym może funkcjonować niezależnie od obowiązujących doktryn – i że istotą jest poszukiwanie „innej gry”, jak określał logikę myślenia Bretona i nadrealistów.

Artysta był osobowością wszechstronną – interesował się matematyką, filozofią, kulturą Wschodu, kabalistyką. W jego obrazach pojawiały się znaki, litery, cyfry, fragmenty tekstów, odwołania do traktatów hermetycznych i mitologii. Uczestniczył w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej (1959), otrzymał Nagrodę im. Cypriana Kamila Norwida i później Nagrodę im. Jana Cybisa. W latach 70. i 80. rozwinął własny język malarski, w którym architektoniczne pejzaże i antyczne struktury współistnieją z zapisami ezoterycznych formuł oraz zawieszonymi w przestrzeni przedmiotami-symbolami.

48 α

ALFRED LENICA

1899–1977

"Nasiąkły czerwienią", 1947

olej/piótno, 59,5 x 49,5 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. Lenica | 1947 | NASIĄKŁY CZERWIENIĄ'

estymacja:

90 000 – 150 000 PLN

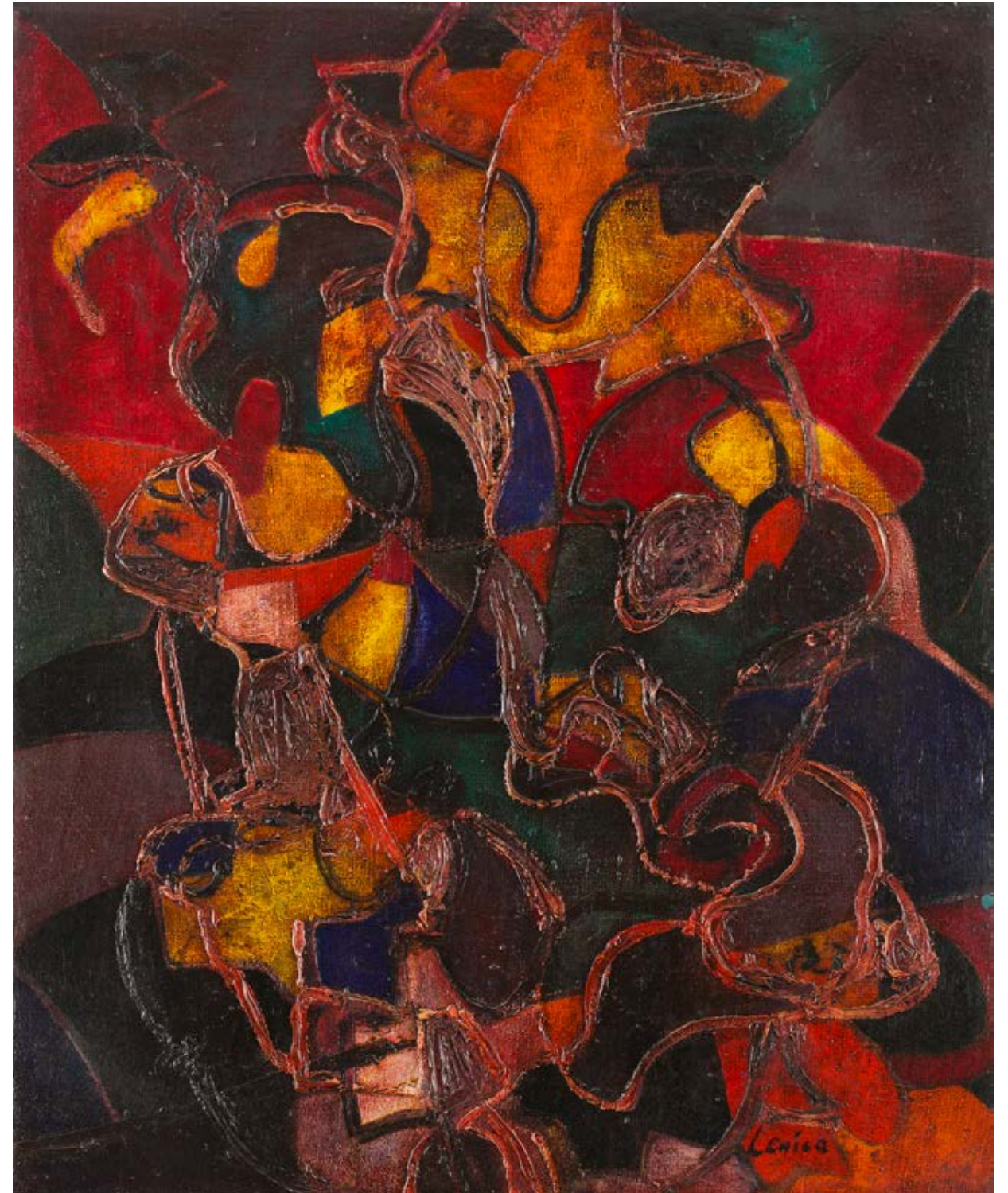
21 200 – 35 300 EUR

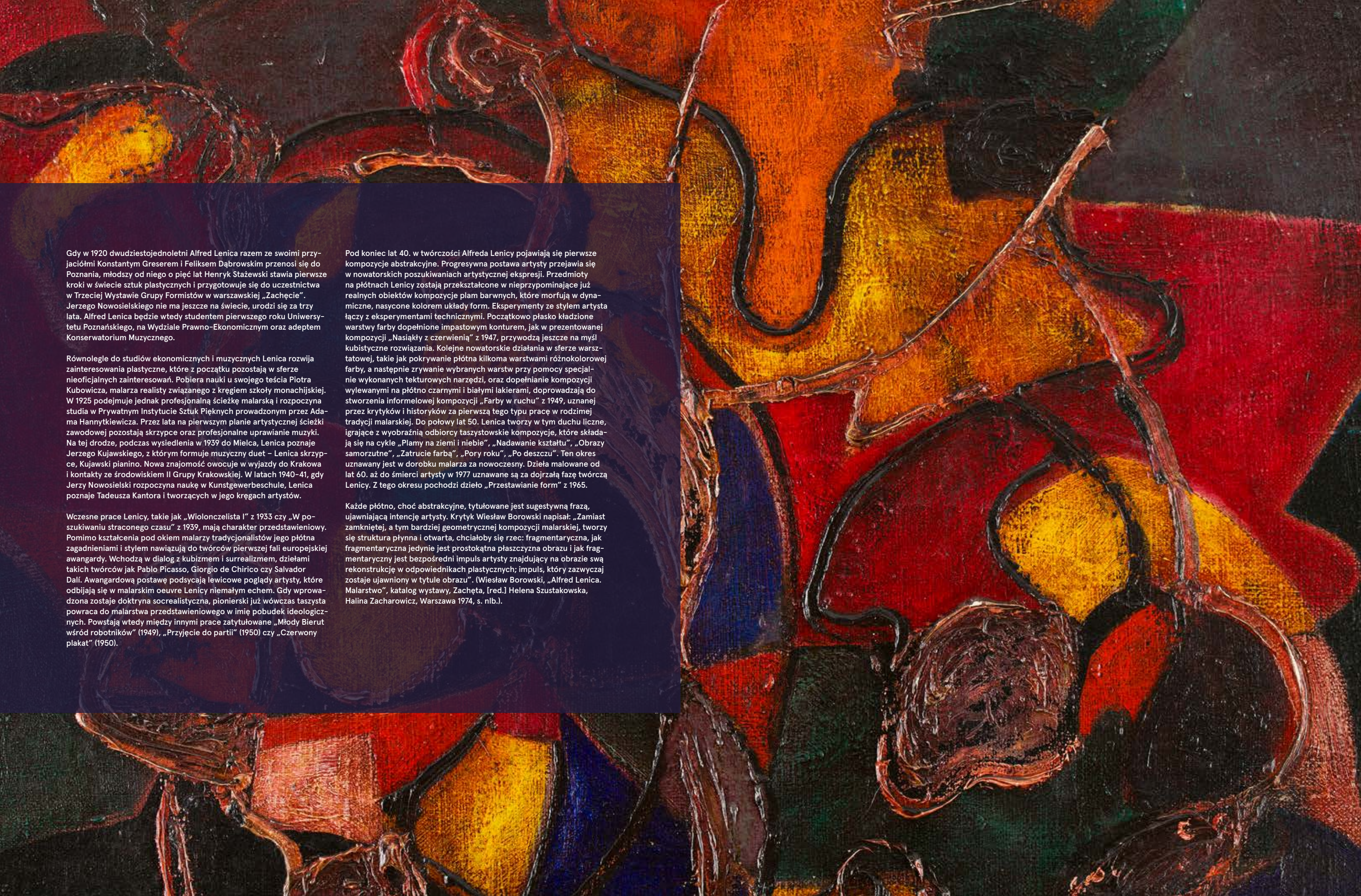
POCHODZENIE:

kolekcja Philippe'a Wooga

Piguet, Genewa, 2024

kolekcja prywatna, Polska





Gdy w 1920 dwudziestojednoletni Alfred Lenica razem ze swoimi przyjaciółmi Konstantym Greserem i Feliksem Dąbrowskim przenosi się do Poznania, młodszy od niego o pięć lat Henryk Stażewski stawia pierwsze kroki w świecie sztuk plastycznych i przygotowuje się do uczestnictwa w Trzeciej Wystawie Grupy Formistów w warszawskiej „Zachęcie”. Jerzego Nowosielskiego nie ma jeszcze na świecie, urodzi się za trzy lata. Alfred Lenica będzie wtedy studentem pierwszego roku Uniwersytetu Poznańskiego, na Wydziale Prawno-Ekonomicznym oraz adeptem Konserwatorium Muzycznego.

Równolegle do studiów ekonomicznych i muzycznych Lenica rozwija zainteresowania plastyczne, które z początku pozostają w sferze nieoficjalnych zainteresowań. Pobiera nauki u swojego teścia Piotra Kubowicza, malarza realisty związanego z kręgiem szkoły monachijskiej. W 1925 podejmuje jednak profesjonalną ścieżkę malarską i rozpoczyna studia w Prywatnym Instytucie Sztuk Pięknych prowadzonym przez Adama Hannytkiewicza. Przez lata na pierwszym planie artystycznej ścieżki zawodowej pozostają skrzypce oraz profesjonalne uprawianie muzyki. Na tej drodze, podczas wysiedlenia w 1939 do Mielca, Lenica poznaje Jerzego Kujawskiego, z którym formuje muzyczny duet – Lenica skrzypce, Kujawski pianino. Nowa znajomość owocuje w wyjazdy do Krakowa i kontakty ze środowiskiem II Grupy Krakowskiej. W latach 1940–41, gdy Jerzy Nowosielski rozpoczyna naukę w Kunstgewerbeschule, Lenica poznaje Tadeusza Kantora i tworzących w jego kręgach artystów.

Wczesne prace Lenicy, takie jak „Wiolonczelista I” z 1933 czy „W poszukiwaniu straconego czasu” z 1939, mają charakter przedstawieniowy. Pomimo kształcenia pod okiem malarzy tradycyjistów jego płótna zagadnieniami i stylem nawiązują do twórców pierwszej fali europejskiej awangardy. Wchodzą w dialog z kubizmem i surrealizmem, dziełami takich twórców jak Pablo Picasso, Giorgio de Chirico czy Salvador Dalí. Awangardową postawę podsycają lewicowe poglądy artysty, które odbijają się w malarskim oeuvre Lenicy niemałym echem. Gdy wprowadzona zostaje doktryna socrealistyczna, pionierski już wówczas taszysta powraca do malarstwa przedstawieniowego w imię pobudek ideologicznych. Powstają wtedy między innymi prace zatytułowane „Młody Bierut wśród robotników” (1949), „Przyjęcie do partii” (1950) czy „Czerwony plakat” (1950).

Pod koniec lat 40. w twórczości Alfreda Lenicy pojawiają się pierwsze kompozycje abstrakcyjne. Progresywna postawa artysty przejawia się w nowatorskich poszukiwaniach artystycznej ekspresji. Przedmioty na płótnach Lenicy zostają przekształcone w nieprzypominające już realnych obiektów kompozycje plam barwnych, które morfuja w dynamiczne, nasycone kolorem układy form. Eksperymenty ze stylem artysta łączy z eksperymentami technicznymi. Początkowo płasko kładzione warstwy farby dopełnione impastowym konturem, jak w prezentowanej kompozycji „Nasiątki z czerwienia” z 1947, przywodzą jeszcze na myśl kubistyczne rozwiązania. Kolejne nowatorskie działania w sferze warsztatowej, takie jak pokrywanie płótna kilkoma warstwami różnokolorowej farby, a następnie zrywanie wybranych warstw przy pomocy specjalnie wykonanych tekturowych narzędzi, oraz dopełnianie kompozycji wylewanymi na płótno czarnymi i białymi lakierami, doprowadzają do stworzenia informelowej kompozycji „Farby w ruchu” z 1949, uznanej przez krytyków i historyków za pierwszą tego typu pracę w rodzimej tradycji malarskiej. Do połowy lat 50. Lenica tworzy w tym duchu liczne, igrające z wyobraźnią odbiorcy taszystowskie kompozycje, które składają się na cykl „Plamy na ziemi i niebie”, „Nadawanie kształtu”, „Obrazy samorzutne”, „Zatrucie farbą”, „Pory roku”, „Po deszczu”. Ten okres uznawany jest w dorobku malarza za nowoczesny. Dzieła malowane od lat 60. aż do śmierci artysty w 1977 uznawane są za dojrzałą fazę twórczą Lenicy. Z tego okresu pochodzi dzieło „Przestawianie form” z 1965.

Każde płótno, choć abstrakcyjne, tytułowane jest sugestywną frazą, ujawniającą intencję artysty. Krytyk Wiesław Borowski napisał: „Zamiast zamkniętej, a tym bardziej geometrycznej kompozycji malarskiej, tworzy się struktura płynna i otwarta, chciałoby się rzec: fragmentaryczna, jak fragmentaryczna jedynie jest prostokątna płaszczyzna obrazu i jak fragmentaryczny jest bezpośredni impuls artysty znajdujący na obrazie swą rekonstrukcję w odpowiednikach plastycznych; impuls, który zazwyczaj zostaje ujawniony w tytule obrazu”. (Wiesław Borowski, „Alfred Lenica. Malarstwo”, katalog wystawy, Zachęta, [red.] Helena Szustakowska, Halina Zacharowicz, Warszawa 1974, s. nlb.).

49

ALFRED LENICA

1899–1977

"Przestawianie form", 1965

olej/ płótno, 98 x 81 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | WARSZAWA | 1965 | 101 x 101 (olej) | "PZESTAWIANIE FORM"'
na odwrociu wskazówka montażowa

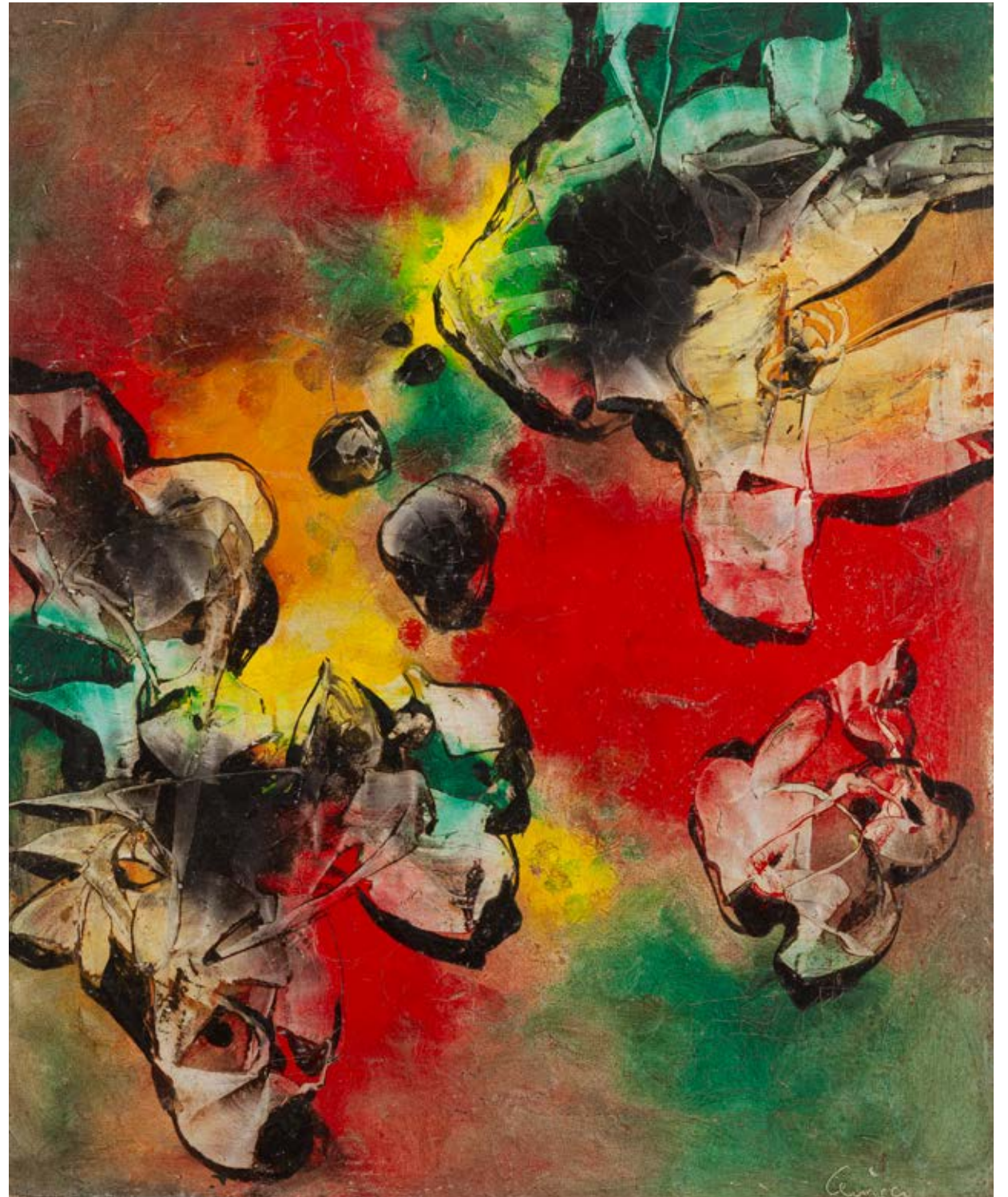
estymacja:

120 000 – 200 000 PLN

29 000 – 48 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierczyń artysty



50 α

ALFRED LENICA

1899–1977

"Centralna siła", 1957

olej/ płótno, 90 x 108 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "CENTRALNA SIŁA" | A.LENICA | WARSZAWA | 1957"

estymacja:

400 000 – 500 000 PLN

94 000 – 118 000 EUR

WYSTAWIANY:

Alfred Lenica, wystawa indywidualna Arsenał Poznań, Muzeum Narodowe Szczecin, Pałac Sztuki Kraków, 2002

Alfred Lenica, Wystawa Państwowa Galeria Sztuki Sopot, 2004

Wystawa Alfred Lenica, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 3 września-19 października 2014

Taszyzm=Wolność, Warszawa, FSG, październik-grudzień 2018





Twórczość Alfreda Lenicy w końcu lat 40. XX wieku stanowi jedno z pierwszych i najważniejszych polskich ogniw łączących rodzimą scenę artystyczną z międzynarodowym nurtem taszyzmu i szerzej malarstwa materii oraz późniejszego informelu. Lenica, wykształcony muzyk i samouk malarski, wszedł w powojenny okres z ogromną wrażliwością na rytm, puls i wewnętrzną dynamikę materii malarskiej. Jego eksperymenty rozpoczęte w 2 połowie lat 40. wynikały zarówno z fascynacji awangardą przedwojenną – szczególnie surrealizmem i abstrakcją biomorficzną – jak i z potrzeby odzyskania autonomii twórczej po latach wojennego zawieszenia sztuki.

Pod koniec tej dekady Lenica zaczyna stosować techniki, które doprowadzą go do taszyzmu: spontaniczne rozlewanie farby, wyyskanie przypadkowego układu plam, zderzenia faktur i śladów narzędzi, rozbudowane laserunki oraz rozcieńczony pigment ściekający po płaszczyźnie obrazu. W pierwszych realizacjach dominuje jeszcze element organiczny – amorficzne kształty przywodzące na myśl struktury przyrodnicze, glony wodne, rozwijające się zarodniki czy mikroorganizmy. Jednak już w pracach z przełomu lat 40. i 50. artysta stopniowo rezygnuje z konturu i narracyjności, kierując się ku niemal czysto gestycznej abstrakcji.

W odróżnieniu od późnych informelistów francuskich Lenica nie traktuje przypadku jako kapryśnego zdarzenia, lecz zasadę konstrukcyjną. Jego taszyzm jest organiczny, „wewnętrzny”: farba żyje własnym rytmem, ale zarazem poddaje się dyscyplinie kompozycyjnej. Wynika to m.in. z muzycznej edukacji artysty. Płótna z końca lat 40. i początku 50. można odebrać jako zapisy wizualnych improwizacji – nieprzewidywalnych, lecz utrzymanych w rygorze nastroju, pauzy i dynamiki.

Lenica rozwijał swą technikę równolegle z narastającą presją doktryny socrealistycznej. Lata 1949–55 to okres, w którym w Polsce obowiązuje sztuka figuralna o ideologicznym charakterze. Dla Lenicy taszyzm był zatem zarówno językiem artystycznym, jak i gestem niezależności wobec nakazów politycznych. Eksperymentował wówczas najczęściej w pracowni, a części taszystowskiej materii przedostawały się do jego ówczesnej twórczości poprzez kamuflaż formalny: w kompozycjach pojawiały się realistyczne motywy, ale sposób traktowania powierzchni i światła zdradzał autonomiczne podejście do malarskiego gestu.

Po 1956, wraz z odwilżą i powrotem swobody twórczej, Lenica radykalnie rozwija taszyzm w kierunku pełnej abstrakcji spontanicznej. Rozlewane farby, spływające smugi, gwałtowne interferencje kolorystyczne i intensywna faktura stają się jego sygnaturą. W technice tej artysta dostrzegał możliwość przekroczenia racjonalności i dotknięcia obszaru „czystej energii” obrazu. Podkreślał, że malarstwo abstrakcyjne jest nie tyle opisem rzeczy, co wynikiem spotkania człowieka z materią – wydarzeniem, w którym kontrola i nieprzewidywalność stapiają się w jedność.

Na tle zachodniego taszyzmu Lenica wyróżnia się szczególną syntezą: spontaniczności i konstrukcji, emocjonalnego gestu i muzycznego porządku, biologicznej organiczności i niemal kaligraficznej dyscypliny. Jego dorobek stał się jednym z fundamentów polskiej abstrakcji powojennej, a zarazem pomostem łączącym doświadczenia informelu z późniejszymi poszukiwaniami malarstwa strukturalnego i gestycznego w Polsce.

51 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

Bez tytułu, lata 60. XX w.

olej/ płótno, 60 x 76 cm
sygnowany l.d.: 'DOMINIK'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

19 000 – 24 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

„Patrząc na jego obrazy, miało się wrażenie, że są to wycinki płócien impresjonistów, widziane przez mocno powiększające szkło, tak jak pokazują w Musée du Jeu de Paume kawałki Moneta czy Renoira, aby wytłumaczyć widzom paletę impresjonistów, sposób kładzenia koloru i inne zawiłości warsztatu”.

Zbigniew Herbert



PARTYTURA BARW NATURY

Malarski świat Tadeusza Dominika jest zakorzeniony w naturze – nie tej opisywanej przez oko realistycznego pejzażysty, ale naturze przeżywanej, wewnętrznej, przefiltrowanej przez zmysły i emocje. W jego obrazach światło nie odbija się od powierzchni rzeczy, lecz zdaje się z niej emanować; kolor zaś przestaje być elementem opisu, stając się czystą, namacalną substancją. Dominik tworzy własny alfabet form – plamy, owalne punkty, dynamiczne uderzenia pędzla – które razem tworzą na płótnie polifoniczną partyturę organicznego ruchu. W tym języku nie ma przypadku: każdy gest jest śladem obserwacji, a każdy barwny ton odzwierciedla rytm życia.

Choć artysta swoją drogę zaczynał od realistycznego drzeworytu, szybko odnalazł własną przestrzeń ekspresji – malarstwo. To właśnie w tym medium Dominik mógł najpełniej wyrazić siebie – własne doświadczenie, wrażliwość i fascynację tym, co w naturze najbardziej go interesowało: jej energia, pulsująca żywotność i nieustająca ciągłość. Wczesne płótna z końca lat 50. ujawniają inspirację informelem. Z czasem pozorny chaos plastycznych ekwiwalentów przeistoczył się w system – w rytmiczne układy barwnych form, które stały się jego znakiem rozpoznawczym. Z okrągłych, rozświetlonych plam budował własne uniwersum, w którym pejzaż był już tylko wspomnieniem świata widzialnego – jak gdyby jego duchowym ekwiwalentem.

Dominik nie jest ilustratorem natury. W jego malarstwie można odnaleźć reminiscencje pól i łąk, wiatru i deszczu, ale bardziej niż realny pejzaż, z obrazów tych wyłania się synteza natury przefiltrowanej przez zmysły i wyobraźnię artysty. Każde płótno przywodzi na myśl zapis oddechu ziemi: pulsujące barwy i ruchliwe, organiczne formy sprawiają, że powierzchnia obrazu zdaje się tętnić życiem.

W latach 70. jego język malarski uległ wyraźnej krystalizacji. Formy stały się bardziej syntetyczne, kolory – czystsze, światło – niemal materialne. Artysta porzucił ciężar ekspresji na rzecz klarownej harmonii. Owoce, kwiaty, trawy, ogrody – choć sprowadzone do abstrakcyjnych znaków – zachowały w sobie pierwotną energię życia.

Dominik, choć uwolnił się spod rygorów klasycznego koloryzmu, na zawsze pozostał wierny fundamentalnej zasadzie wyniesionej z pracowni Jana Cybisa – obraz nie ma imitować natury, lecz wchodzić z nią w dialog, odpowiadając jej własnym, autonomicznym porządkiem. W tym sensie jego malarstwo, zakorzenione w polskiej tradycji koloryzmu, ulega przekształceniu w nowoczesny, głęboko osobisty idiom, w którym barwa staje się nośnikiem zarówno percepcji przyrody, jak i refleksji artysty nad jej wewnętrzną strukturą. Każdy obraz artysty jest swoistym mikrokosmosem, w którym natura i człowiek, materia i duch, chaos i porządek odnajdują chwilową równowagę.

Twórczość Tadeusza Dominika to afirmacja życia, ale świadoma – podszyta refleksją nad kruchością istnienia i zmiennością świata. Malarz, niczym kompozytor, tworzył na płótnach wizualne symfonie, w których wyrażście rozbrzmiewające barwy prowadzą widza przez bogactwo form, kontrastów i subtelnych niuansów zmysłowości świata widzialnego. Z pozornie prostych motywów – kropki, plamy, smugi – potrafił wydobyć nieskończone bogactwo, jakby w każdym elemencie rzeczywistości dostrzegał odbicie większej całości.

W jego obrazach nie ma miejsca na nostalgię; dominuje natomiast nieustająca ciekawość istnienia. To malarstwo wyróżnia ponadczasowa świeżość spojrzenia oraz spontaniczna, niemal dziecięca radość odkrywania świata na nowo. Być może właśnie dzięki temu twórczość Tadeusza Dominika, mimo upływu dekad, zachowuje swoją wyjątkową aktualność i zdolność oddziaływania na współczesnego odbiorcę.



52 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Pejzaż", 1993

olej/piótno, 76 x 102 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 1993 | OIL ON CANVAS 30X40 | LANDSCAPE'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

15 000 – 19 000 EUR

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

Tadeusz Dominik



53 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Pejzaż", 1999

olej/piótno, 73 x 92 cm

sygnowny p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 1999 | OL. PŁ. 73 X 92 | PEJZAŻ'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

15 000 – 19 000 EUR

„To jest właśnie fascynujące w malarstwie, że do końca nie wiadomo, co powstanie, ponieważ w trakcie pracy obraz delikatnie wyzwala się spod wpływu artysty. Na początku jest pewna idea, ale w czasie malowania przychodzi – przepraszam za wielkie słowo – olśnienie i obraz się zmienia, w cudowny sposób sam się tworzy”.

Tadeusz Dominik



54 *α*

TERESA TYSZKIEWICZ

1953–2020

"Czerwony trójkąt nr 2", 2009

technika mieszana, akryl, szpilki/plótno, 64 x 60 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'TERESA TYSZKIEWICZ 2009'
na odwrociu sygnowany, datowany i opisany: 'Teresa | Tyszkiewicz | 2009 | Triangle rouge N°2 | (64x60)cm'

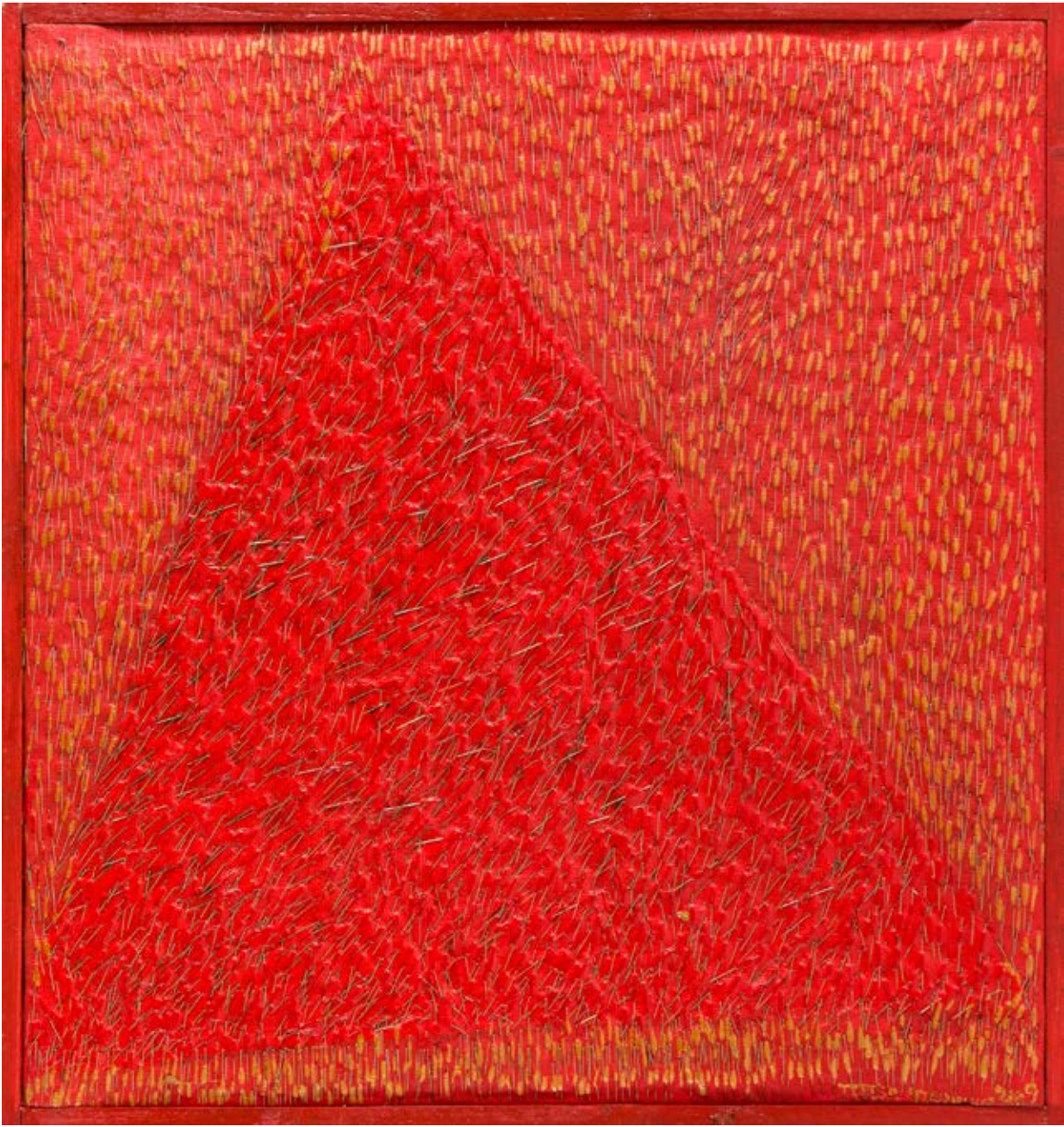
estymacja:
55 000 – 80 000 PLN
13 000 – 18 900 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artystki
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Teresa Tyszkiewicz, Epingle, Galeria Sztuki Najnowszej, Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski, 6.06–4.07.2009

„Prace, które [Tyszkiewicz] tworzy, wymagają nie tylko technologicznej biegłości, lecz również fizycznej siły, jakby artystka potrzebowała intensyfikować do maksimum fizyczne doświadczanie materii, jakby żarliwość tego doświadczania musiała się wyrazić w fizycznym wysiłku, nierzadko ponad miarę jej kobiecego ciała. Zresztą sam proces tworzenia ‘prac szpilkowych’, polegający na oddawaniu się agresywnemu, a nawet autoagresywnemu rytuałowi nakłuwania materii ostrymi szpilkami, jest szczególnym i zapewne niełatwym do uchwycenia sposobem poszukiwania prawdy o swojej relacji ze światem”.

Zofia Machnicka





OBRAZ BÓLU I ROZKOSZY

Sztuka Teresy Tyszkiewicz zrodzona jest z rytmu – z powtarzalnego ruchu dłoni, który z czasem zaczyna rządzić, wyznaczać własne zasady i tempo tworzenia. W tym rytmie nie ma dźwięku, jest tylko napięcie między skórą a materią, między dotykiem a oporem. Potem pojawia się ciało – zgarbione, skupione, pochłonięte czynnością, balansującą na granicy czułości i okrucieństwa. Wreszcie – obraz: pole bieli lub czerwieni, z którego wyrastają setki połyskujących igieł.

Powstające od lat 70. XX wieku „prace szpilkowe” Teresy Tyszkiewicz to monumentalne, organiczne kompozycje, które powstawały w długotrwałym rytuale przekuwania płaszczyzny płótna lub papieru tysiącami metalowych szpilek. Ten niepozorny, krawiecki przedmiot w rękach artystki stał się złożonym nośnikiem znaczeń: narzędziem bólu i rozkoszy, symbolem erotycznego napięcia i medium performatywnej obecności kobiecego ciała. Niemal obsesyjnie powtarzany gest nakłuwania ma w sobie pierwiastek rytualny. Jest zarówno działaniem twórczym, jak i cielesnym doświadczeniem granicznym. W akcie tym Tyszkiewicz lokuje siebie w napięciu między podmiotem a materią – między artystką inicjującą ból a tworzywem, które go przyjmuje – stwarzając przestrzeń afektywną, w której myślenie spleta się z odczuwaniem, a rozum z ciałem. Każde wbicie szpilki staje się mikroskopijskim performansem, inkarnowanym gestem, który odciska w materii zapis codziennego trwania.

Szpilka – prozaiczny domowy przedmiot, przypisany do kobiecego obrządku szycia – w rękach Tyszkiewicz zyskuje moc symbolu. Staje się ostrzem, narzędziem oporu, erotycznym przedłużeniem skóry. To obiekt ambiwalentny: może rozdzierać, ale też sztywnąć.

W warstwie wizualnej jej kompozycje przywołują skojarzenia z ciałem. Wklęsłe, czerwone, mięsiste formy, często przywodzące na myśl waginalne otwarcia, nabite tysiącami połyskujących szpilek, działają jednocześnie jako uwodzące obrazy kobiecej zmysłowości i odpychające, wręcz niepokojące obiekty. W tej dyalektyce pożądania i strachu, fascynacji i odrazy, Tyskie-

wicz rozgrywa dramat kobiecości – kobiecości nienormatywnej, cielesnej, nieujarzmionej przez kulturowe tabu, jak zauważa Zofia Machnicka w książce poświęconej artystce. To cielesność niepokorna, nomadyczna, pełna sprzeczności – zarazem ofiarna i agresywna, delikatna i niebezpieczna. Prace Tyszkiewicz są cielesne, nawet gdy ciała w nich nie ma. Materia staje się przedłużeniem jej skóry; proces – rytuałem samoidentyfikacji. Powtarzany gest nakłuwania – cierpliwy, precyzyjny – wytwarza czas kobiecy: cykliczny, organiczny, pozbawiony linearności.

Erotyka w twórczości artystki nie jest estetyzowanym językiem pożądania, lecz surową fizjologią istnienia. Czerwień obecna w wielu jej pracach nie jest dekoracyjnym zabiegiem kolorystycznym, lecz znakiem życia, krwi, erotyzmu i bólu. W zestawieniu z miękkimi strukturami płócien nabiera znaczeń związanych z kobiecą fizjologią – menstruacją, porodem, ciałem w procesie. W ten sposób Tyszkiewicz odzyskuje obszary kobiecego doświadczenia dotąd wykluczone z pola reprezentacji, czyniąc z nich centralny punkt swojej twórczości. W tej brutalnej estetyce kryje się jednak rodzaj afirmacji – kobiecość, która nie prosi o prawo do istnienia, lecz je sama ustanawia.

Tyszkiewicz tworzy w paradygmacie cielesnego myślenia, w którym dotyk, wysiłek i ból stają się formami poznania. Jej sztuka nie podlega racjonalnym kategoriom, lecz rodzi się z intuicji, z emocjonalnego, somatycznego kontaktu z materią. Trudno mówić o tych pracach w kategoriach obrazu. One są raczej materialnymi relikwiami doświadczenia, którego nie sposób zredukować do formy.

W twórczości Teresy Tyszkiewicz kobiecość nie jest ani esencją ani rolą. To kobiecość nieustannie stająca się, to nieokiełznana energia – bolesna i piękna zarazem. Jest ona tym, co nieustannie się przebija – niczym szpilka przez płótno – po to, by przypomnieć, że każda forma życia zaczyna się od gestu przekłucia.

55 α

NATALIA LACH-LACHOWICZ

1937-2022

"Sztuczna fotografia", 1976

odbitka żelatynowo-srebrkowa, vintage print/papier fotograficzny, 48,5 x 58,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'NATALIA LL | "Sztuczna fotografia" | 1976'

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
14 200 – 18 900 EUR

Cykl „Sztuczna fotografia” Natalii LL, należy do najważniejszych przykładów eksperymentalnej sztuki konceptualnej w Polsce lat 70. Artystka, łącząc media fotograficzne z działaniami performatywnymi i analizą języka wizualnego, podważała granice między rzeczywistością a jej obrazem, wskazując, że fotografia nie jest neutralnym zapisem, lecz konstruktem kulturowym i ideologicznym. W „Sztucznej fotografii” kluczowe jest pytanie o prawdę obrazu – o to, czy aparat „dokumentuje”, czy raczej tworzy rzeczywistość według określonych kodów estetycznych i społecznych.

Lach-Lachowicz używała technik inscenizacji, multiplikacji motywów, a także przerysowania codziennych gestów i póz, aby ujawnić mechanizmy produkcji obrazu. Cykl podkreśla sztuczność spojrzenia – odbiorca konfrontowany jest z sytuacją, w której to, co „naturalne”, okazuje się wyreżyserowane, a to, co ma wyglądać spontanicznie, jest wynikiem świadomej konstrukcji. Dzięki temu dzieło wpisywało się w ówczesne światowe tendencje konceptualne, badające relację między znakiem, ciałem i medialnym przekazem.

„Sztuczna fotografia” stanowi ważny komentarz do kondycji obrazu we współczesnej kulturze – o kreatywnej roli mediów, które dziś toczy w kontekście fotografii cyfrowej, autoprezentacji i sztucznej inteligencji.



56 α

TOMASZ CIECIERSKI

1945–2024

Bez tytułu, 1996

olej/ płótno, 197 x 144 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "TOMASZ | CIECIERSKI | 1996 | oil/canvas | "untitled""

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

35 300 – 47 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2020

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

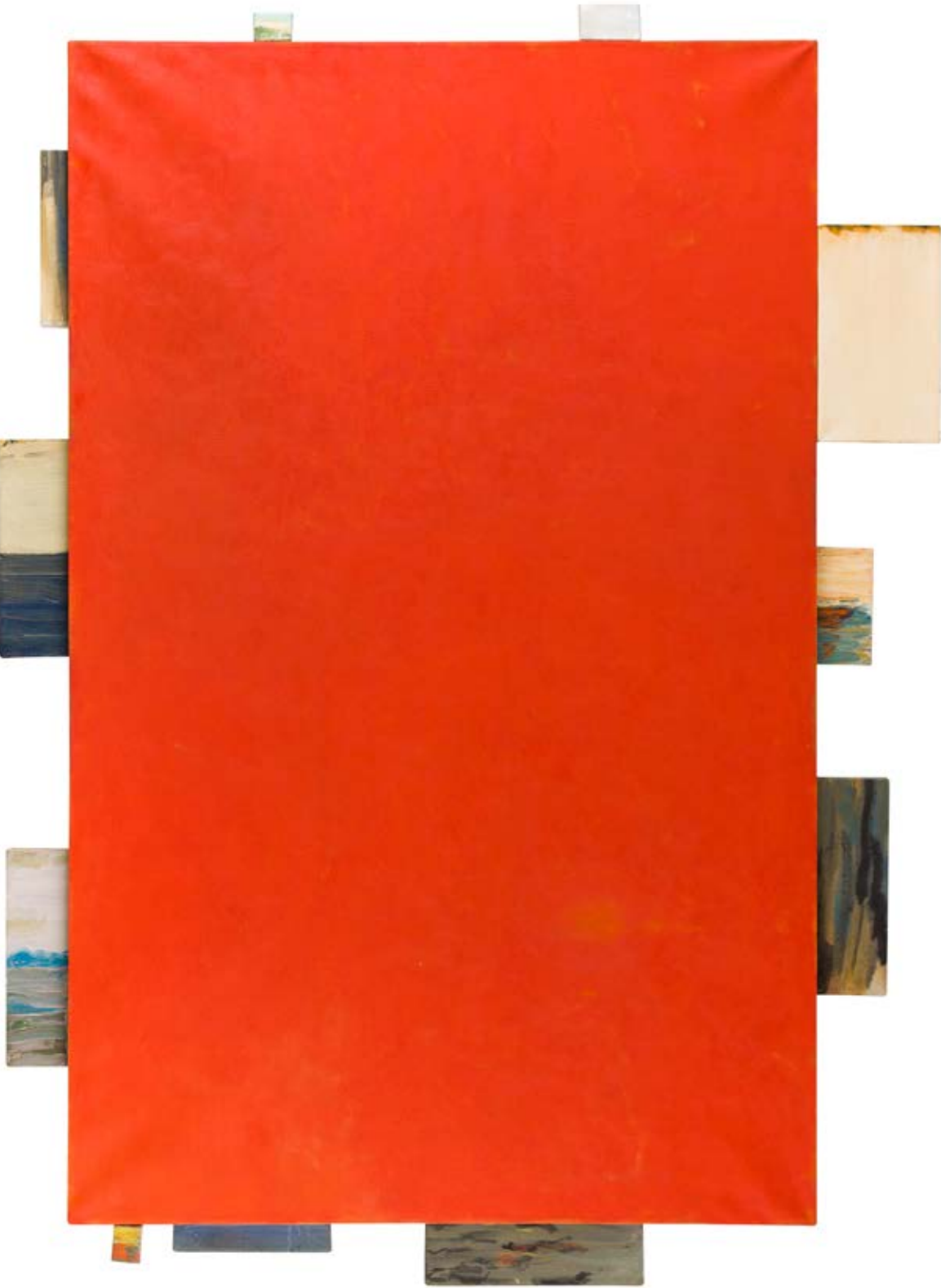
Tomasz Ciecierski. Obrazy i prace na papierze 1972–2007, Muzeum Narodowe, Poznań, 27.04–10.06.2007

LITERATURA:

Tomasz Ciecierski. Obrazy i prace na papierze 1972–2007, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, oprac. Włodzimierz Nowaczyk, Poznań 2007, poz. kat. 78, s. 136 (il.)

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

Bożena Czubak





Tomasz Ciecierski na wystawie przedaukcyjnej DESA Unicum 2020,
fot. Paweł Borowski/DESA Unicum

Definicja pejzażu jest szeroka, a Tomasz Ciecierski w szczególny sposób spina poszczególne rozumienia tego pojęcia w praktyce artystycznej. Pejzaż kulturowy to taki, który stanowi warstwowy obraz relacji człowieka oraz środowiska i odnosi się do przestrzeni kształtowanej przez czynniki takie jak obyczaje czy zapisy historii. Natomiast dla historyków sztuki termin odwołuje się do przedstawienia fragmentu przestrzeni za pomocą środków plastycznych, gdzie ważny akcent został położony na oś horyzontu i układy przestrzenne.

Ciecierski tworzył kompozycje składające się z kilku osobnych podobrazí malar- skich połączonych w jedną całość. Inną charakterystyczną metodą pracy było montowanie poszczególnych płócien jedno na drugim, tak by stanowiły rodzaj warstwowej kompozycji. Ta autorska metoda nakładania i przyczepiania do siebie płócien uplasowała go jako artystę, który zapisał się w historii sztuki jako wielki eksperymentator. Nie ogranicza się więc tylko do trójwymiarowości budowa- nej w obrębie przedstawionej kompozycji, jak na bodaj XVI-wiecznej weducie weneckiej. Brak tu jednej osi horyzontu, a warstwa malarska budowana z dużych płaszczyzn koloru, budzących skojarzenie z amerykańskim „color field painting” to syntetyczne odwzorowanie rzeczywistości. Opracowana przez Ciecierskiego autorska technika została rozłożona na kilka etapów pracy: „Po namalowaniu suwerennych pejzaży następuje czas decyzji, wyboru sposobu budowania obrazu, ze świadomością wolności ujęcia kontekstu. Pozostał zatem znak pejzażu, jak przebłysk pamięci, uproszczony fetysz wspomnienia, kadr fotografii. Prace Ciecierskiego nawarstwione w ten sposób, schowane dokładnie jedno za drugim, tworzą obiekt przestrzenny, którego ostatnia warstwa jest obrazem całości. Nadal jednak pozostaje niewiadomą – czy jest syntezą, sumą reszty, ogniskującą soczewką. Może jest też ostatnim dla artysty wrażeniem pejzażu” – mówi Maria Morzuch. (Maria Morzuch, Ciecierski. Malarstwo/painting, Narodowa Galeria Sztu- ki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1994, s. 8). Mówi się, że „potrzeba jest matką wynalazku” podobnie w przypadku prezentowanych multiplóciennych instalacji, oryginalne pejzaże były wypadkową trywialnych ograniczeń. Bez zbędnych upiek- szeń ze skromnością Ciecierski tłumaczy artystyczne decyzje: „Ze względu na warunki narzucające ograniczenia: wejście do pracowni, VII piętro, winda, w której prawie nic się nie mieściło, obrazy zaczęły ‘się składać’. Poza tym stolarz nie był w stanie zrobić tak dużych blejtramów i nawet nie można było kupić tak dużych płócien. Więc zacząłem składać obrazy z kilku obrazów”. (Wywiad z Tomaszem Ciecierskim przeprowadzony przez Marię Morzuch, [w:] *Pomiędzy estetyką a me- tafizyką*, Bielsko-Biała 2000, s. 18).

57 α

TOMASZ CIECIERSKI

1945–2024

Bez tytułu, 1992

olej/piótno, 33 x 27 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. CIE | CIE | RSKI | 1992 oraz A' | D | A | M '

na bieżymie nalepka wystawowa Galerii Arsenał w Białymstoku, trzy pieczęcie Art BAX Collection oraz nalepka z opisem pracy

estymacja:

45 000 – 65 000 PLN

10 600 – 15 300 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„Nie ulega jednak wątpliwości, że są to pejzaże nacechowane tylko daleko posuniętą umownością. Sięgającą zasadami granic abstrakcji. Zachowany jest w nich przede wszystkim zasadni – czy podział: na górę i dół, na niebo i ziemię, na przestworza i stały ląd; podział na niebo i morze, na górę z sylwetkami ptak ów albo zarysami chmur oraz na dół z obrysami gór czy wysp”.

Wiesław Borowski



58

DOROTA GRYNCEL

1950–2018

"Kompozycja 5/92", 1992

olej/piótno, 75 x 54 cm

sygnowany na zakładce na blejtramie: 'D. Grynczel'

datowany i opisany na zakładce płótna i na blejtramie: 'Kompozycja 5/92 85 x 55 l olej płótno'

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

11 800 – 18 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„I pojawił się błękit eliminując inne barwy. W jakiś sposób go potrzebowałam. Kiedy robiłam różne projekty i używałam innych kolorów, zawsze w pewnym momencie wchodziłam w błękity. Uznałam więc, że mi sprzyjają — mając większe kłopoty zdrowotne, musiałam się pewnie ochładzać, dopóki lekarze nie opanowali mojej dolegliwości związanej z ciśnieniem. Wiele osób stwierdziło, że z błękitem niewiele można zrobić; bardzo mało ma przejść; albo wchodzi w biel, albo kiedy doda się do niego czerni, szybko idzie w nicość, w jakąś otchłań. A ja ciągle nad nim pracuję. (...) Faktury są mi potrzebne po to, żeby w pewien sposób ograniczać kolor. Światło działa najlepiej na moje prace z boku; padając od przodu, wytwarza zupełnie inny kolor i pozbawia obraz efektów, które można uzyskać dzięki fakturze. Silne światło z przodu może mój obraz nawet zniszczyć”.

Dorota Grynczel



59

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"Podział S", 1974

olej, technika mieszana/plótno, 102 x 151 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Podział S Józef Hałas 1974'

na odwrociu papierowa nalepka z wystawy "Prezentacje '74"

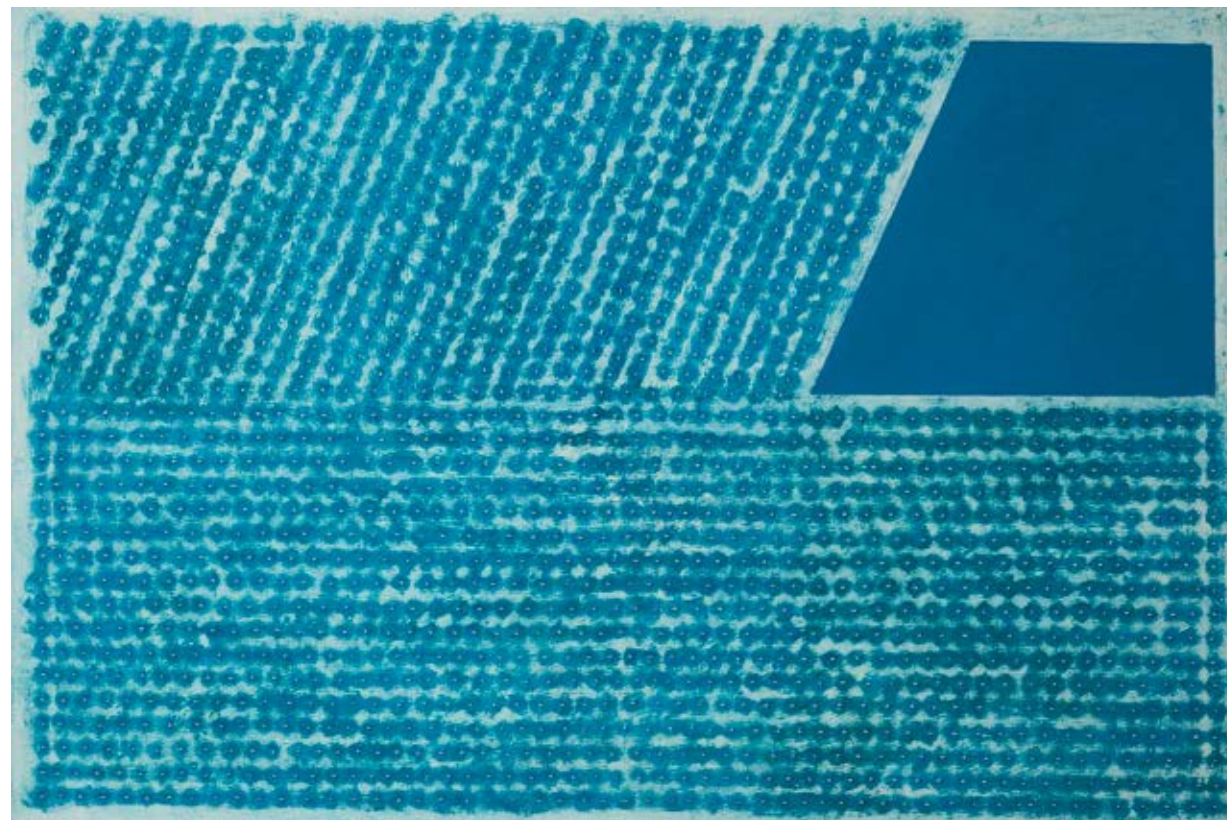
estymacja:

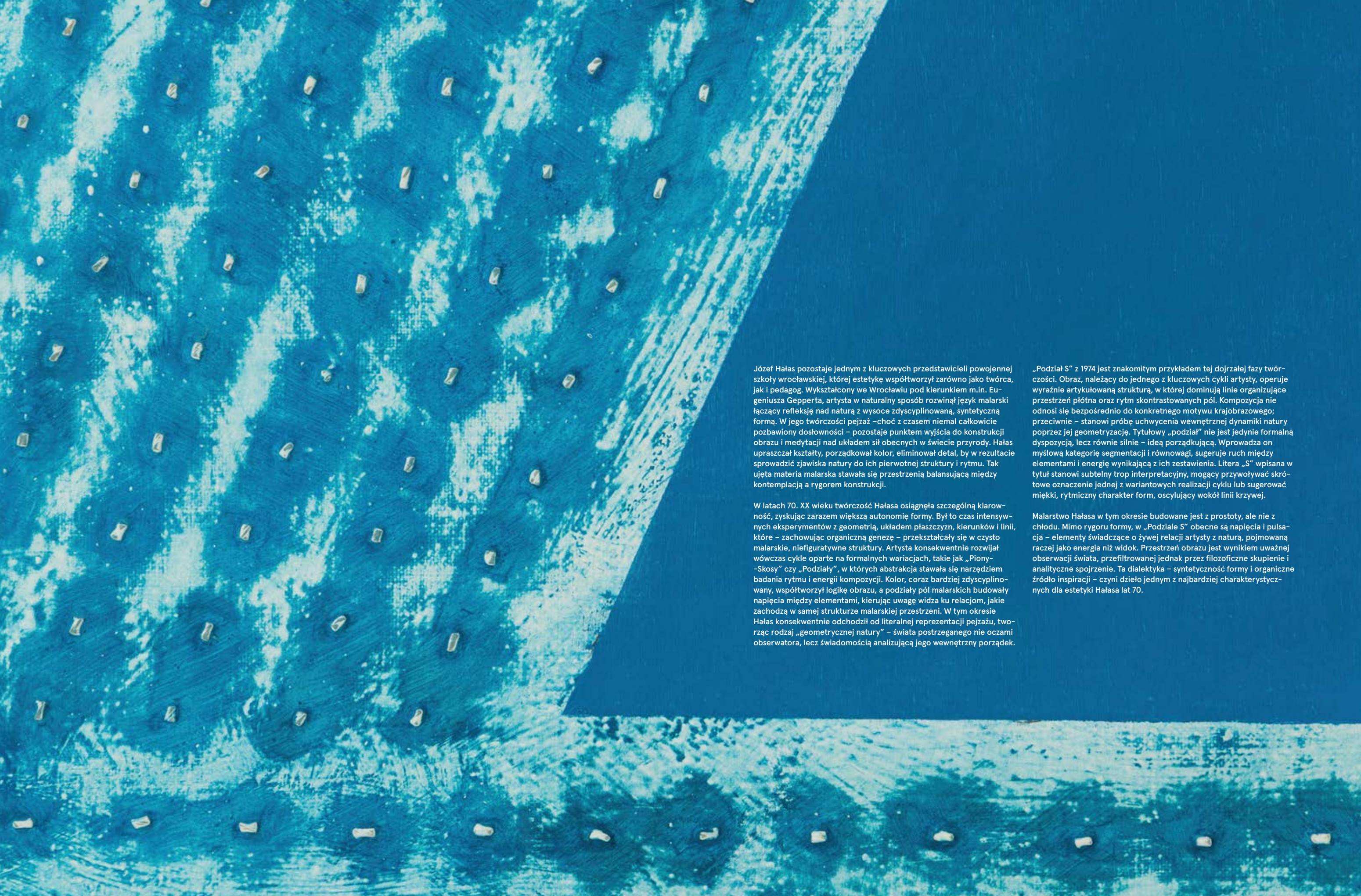
160 000 - 220 000 PLN

37 700 - 51 800 EUR

„Malując naturę, odkryłem, że w naturze wszystko jest sobie przeciwstawione: statyka, dynamika, kolory i kierunki. Dam przykład: horyzont-pień drzewa, przeciwstawiony poziomowi pion, w drzewie poziome gałęzie przeciwstawione znowu temu pionowi pnia, i żytkowanie liści przeciwstawione sobie. I w ten sposób zbudowana jest cała natura, na konstrukcji, którą ja nazwałem 'przeciwstawieniem' i zacząłem malować pod tym kątem”.

Józef Hałas





Józef Hałas pozostaje jednym z kluczowych przedstawicieli powojennej szkoły wrocławskiej, której estetykę współtworzył zarówno jako twórca, jak i pedagog. Wykształcony we Wrocławiu pod kierunkiem m.in. Eugeniusza Gepperta, artysta w naturalny sposób rozwinął język malarski łączący refleksję nad naturą z wysoce zdyscyplinowaną, syntetyczną formą. W jego twórczości pejzaż –choć z czasem niemal całkowicie pozbawiony dosłowności – pozostaje punktem wyjścia do konstrukcji obrazu i medytacji nad układem sił obecnych w świecie przyrody. Hałas upraszczał kształty, porządkował kolor, eliminował detal, by w rezultacie sprowadzić zjawiska natury do ich pierwotnej struktury i rytmu. Tak ujęta materia malarska stawiała się przestrzenią balansującą między kontemplacją a rygiorem konstrukcji.

W latach 70. XX wieku twórczość Hałasa osiągnęła szczególną klarowność, zyskując zarazem większą autonomię formy. Był to czas intensywnych eksperymentów z geometrią, układem płaszczyzn, kierunków i linii, które – zachowując organiczną genezę – przekształcały się w czysto malarskie, niefiguratywne struktury. Artysta konsekwentnie rozwijał wówczas cykle oparte na formalnych wariacjach, takie jak „Piony-Skosi” czy „Podziały”, w których abstrakcja stawiała się narzędziem badania rytmu i energii kompozycji. Kolor, coraz bardziej zdyscyplinowany, współtworzył logikę obrazu, a podziały pól malarskich budowały napięcia między elementami, kierując uwagę widza ku relacjom, jakie zachodzą w samej strukturze malarskiej przestrzeni. W tym okresie Hałas konsekwentnie odchodził od literalnej reprezentacji pejzażu, tworząc rodzaj „geometrycznej natury” – świata postrzeganego nie oczami obserwatora, lecz świadomością analizującą jego wewnętrzny porządek.

„Podział S” z 1974 jest znakomitym przykładem tej dojrzałej fazy twórczości. Obraz, należący do jednego z kluczowych cykli artysty, operuje wyraźnie artykułowaną strukturą, w której dominują linie organizujące przestrzeń płótna oraz rytm skontrastowanych pól. Kompozycja nie odnosi się bezpośrednio do konkretnego motywu krajobrazowego; przeciwnie – stanowi próbę uchwycenia wewnętrznej dynamiki natury poprzez jej geometryzację. Tytułowy „podział” nie jest jedynie formalną dyspozycją, lecz równie silnie – ideą porządkującą. Wprowadza on myślową kategorię segmentacji i równowagi, sugeruje ruch między elementami i energię wynikającą z ich zestawienia. Litera „S” wpisana w tytuł stanowi subtelny trop interpretacyjny, mogący przywoływać skrótowne oznaczenie jednej z wariantowych realizacji cyklu lub sugerować miękką, rytmiczny charakter form, oscylujący wokół linii krzywej.

Malarstwo Hałasa w tym okresie budowane jest z prostoty, ale nie z chłodu. Mimo rygoru formy, w „Podziale S” obecne są napięcia i pulsacja – elementy świadczące o żywej relacji artysty z naturą, pojmowaną raczej jako energia niż widok. Przestrzeń obrazu jest wynikiem uważnej obserwacji świata, przefiltrowanej jednak przez filozoficzne skupienie i analityczne spojrzenie. Ta dialektyka – syntetyczność formy i organiczne źródło inspiracji – czyni dzieło jednym z najbardziej charakterystycznych dla estetyki Hałasa lat 70.

60 α

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Chexbres IV", 1968

technika własna/plótno, 104 x 75 cm

sygnowany i datowany śr.p.: 'Kobzdej 1968'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej 1968 | Pour Ulla et Teto | "Chexbres IV" | 75 x 104'

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

21 200 – 28 300 EUR

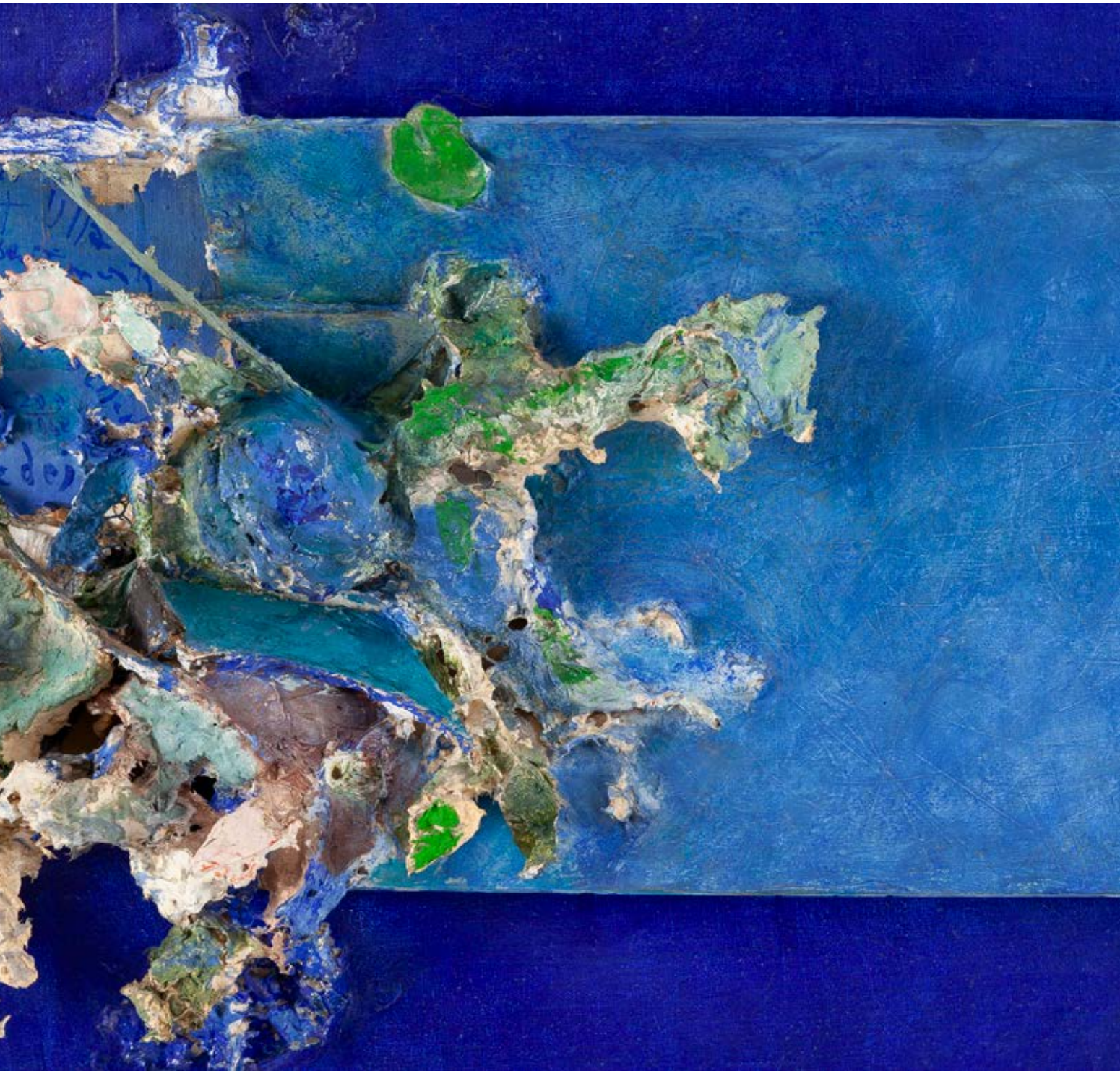
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Osobliwy wypadek, gdy przy przeradzaniu się obrazu w inny obraz przeskakuje iskra.
(...) Jest to rytm ciągłego dialogowania, destrukcji i wznoszenia – i o tym chyba przede
wszystkim chcą nam powiedzieć te obrazy, które nie mają ochoty poddawać się racjona-
lizacji, nie chcą się w zwykły sposób podobać, ale nie chcą też nikogo nawracać”.

Jerzy Stajuda





Twórczość Aleksandra Kobzdeja stanowi jedno z najbardziej wielowymiarowych zjawisk w historii polskiej sztuki powojennej. Artysta, którego droga artystyczna wiodła od postimpresjonizmu, przez socrealizm, aż po malarstwo materii i formy przestrzenne, pozostawił po sobie spuściznę, w której dokonywała się nieustanna transformacja zarówno formalna, jak i ideowa. Szczególne miejsce w tym procesie zajmuje dzieło „Chexbres IV”, 1968 – jedno z kulminacyjnych osiągnięć cyklu „Szczeliny”, który nie tylko wyznacza szczytowy moment poszukiwań artystycznych Kobzdeja, lecz także stanowi istotny element na fali szerszego zainteresowania ówczesnych artystów malarstwem wchodzącym w intensywny dialog z materią, przestrzenią i fizyczną obecnością obrazu.

Punktem wyjścia dla zrozumienia ewolucji artysty jest jego epizod socrealistyczny – okres, w którym Kobzdej brał udział w oficjalnym nurcie sztuki podporządkowanej ideologicznym wymogom władzy, stając się jednym z jego czołowych przedstawicieli. Obraz „Podaj cegłę” (1949), uznawany za ikonę realizmu socjalistycznego, zyskał status niemal paradygmatyczny, choć nie bez kontrowersji, wykazując zarazem rzemieślniczą precyzję i umiejętność wpisywania narracji wizualnej w ramy politycznego zamówienia. Mimo to już wówczas w twórczości Kobzdeja widoczne były załążki potrzeby przekraczania ograniczeń mimetycznego przedstawienia. Kolejne lata przyniosły radykalną zmianę – rezygnację z ideologicznej ikonografii i zwrot ku subiektywnej ekspresji, za którą stały podróże, inspiracje kulturą Azji oraz rosnąca fascynacja formą jako nośnikiem znaczeń autonomicznych wobec przedstawienia.

W tym kontekście prace z cyklu „Szczeliny” – a wśród nich „Chexbres IV” – są efektem głębokiej refleksji nad ontologią dzieła sztuki. Zrywając z iluzjonistyczną funkcją obrazu, Kobzdej koncentruje się na jego materialności: powierzchnia przestaje być neutralnym nośnikiem treści, stając się fizyczną przestrzenią i właściwym obszarem twórczym, w którym dochodzi do rozmaitych napięć, produkcji i erozji znaczeń. Artysta swoje kompozycje konstruuje za pomocą grubych warstw farby, uzupełnianych o elementy niemalarskie – fragmenty metalu, drewna, tworzyw sztucznych – które wchodzą w organiczny związek z całością, burząc przy tym jej wewnętrzną jednorodność. „Szczeliny” jako formy zarazem malarskie i reliefowe zdecydowanie przekraczają granice medium. Obraz zaczyna aspirować do roli obiektu przestrzennego, intensywnie oddziałującego na percepcję widza i wyzwalającego zmysłową łączność z materią.

Formalna struktura dzieła została oparta na dramatycznym kontraście dwóch równoległych stref – dwóch płaskich powierzchni oddzielonych horyzontalnym rozdarciem, głęboką szczeliną, jakby pęknięciem tkanki obrazu. Ów rozdzierający gest, podobny do archetypicznego śladu czasu lub śladu przemocy, można interpretować jako metaforę egzystencjalną, ale także jako wyraz nieustającej dekonstrukcji formy i porządku wizualnego. Nie bez znaczenia pozostaje tu również symbolika pionu – kierunku zarówno duchowej aspiracji, jak i głębokiego zanurzenia, zejścia w głąb materii, a być może także siebie samego. To dzieło nie tylko nie poddaje się prostym odczytaniom, lecz także aktywnie im się wymyka, lokując się na pograniczu afirmacji formy i materii oraz głębokiej konceptualnej refleksji.

Aleksander Kobzdej, konstruując swój artystyczny język na gruzach dawnych konwencji, przeszedł drogę od akademickiej narracji ku eksperymentowi formalnemu, od funkcji ilustracyjnej ku esencjalnej. Jego późna twórczość, której prezentowany obraz jest znakomitą egzemplifikacją, odśladania złożoną relację między formą, materią i znaczeniem. W tym sensie prace Kobzdeja są dziś nie tylko dokumentem swojej epoki, ale także wciąż aktualnym świadectwem artystycznego ryzyka i bezkompromisowego poszukiwania.



Aleksander Kobzdej, Szczelina w bieli z cyklu Szczeliny, 1967, fot. DESA Unicum



Aleksander Kobzdej, „Le Rocher”, 1968, fot. DESA Unicum

61 α

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Polana w złocie", 1960/61

olej/piótno, 195 x 130 cm

sygnowany p.d.: 'Kobzdej | 1960'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER KOBZDEJ | WARSZAWA 1961 | 195 x 130 | "GLADE IN GOLD"

oraz wskazówka montażowa

na blejtramie nalepka wystawowa Gres Gallery z opisem pracy

estymacja:

180 000 - 280 000 PLN

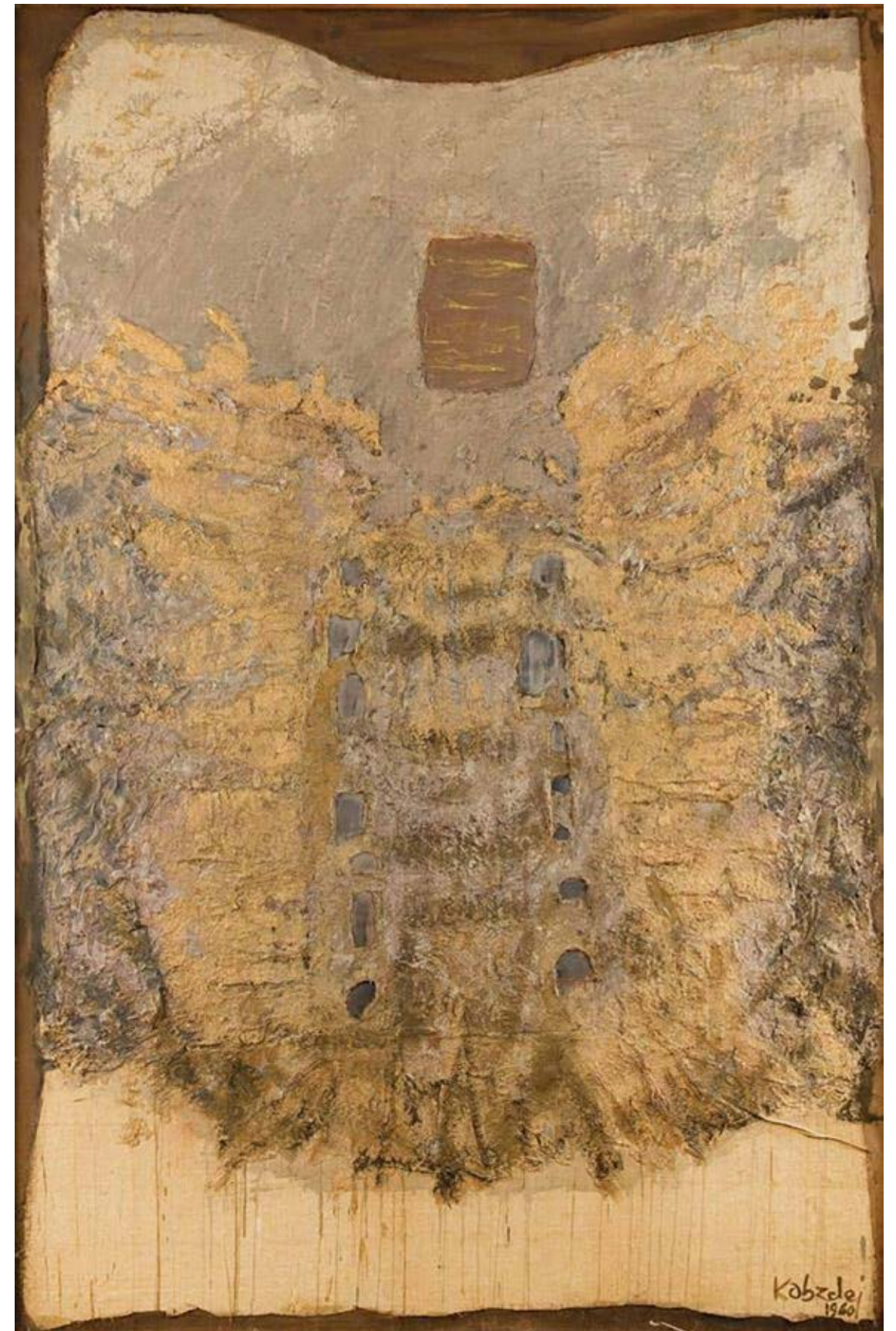
43 000 - 66 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Warszawa



62 α

KAZIMIERZ MIKULSKI

1918-1998

"Żonglująca", 1966

olej/płótno, 66 x 47 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'KMikulski | Kraków 66'

na odwrociu nalepka wywózowa z Desy, pieczęć Urzędu Konserwatorskiego m. st. Warszawy
oraz nalepka wystawowa z Muzeum Sztuki w Łodzi z opisem pracy

estymacja:

150 000 - 220 000 PLN

36 000 - 52 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2015

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Kazimierz Mikulski malarstwo rysunek collage”, wystawa indywidualna, BWA Łódź, kwiecień-maj 1987

„Kazimierz Mikulski, wystawa malarstwa”, Galeria Współczesna Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki "Ruch",

Gmach Teatru Wielkiego, Warszawa, luty-marzec 1969

LITERATURA:

Mistrzowie malarstwa polskiego: Kazimierz Mikulski, Art & Business Club, [teksty:] Janina Kraupe, Andrzej Kostołowski,

Poznań 1999, il. 21, s. 31

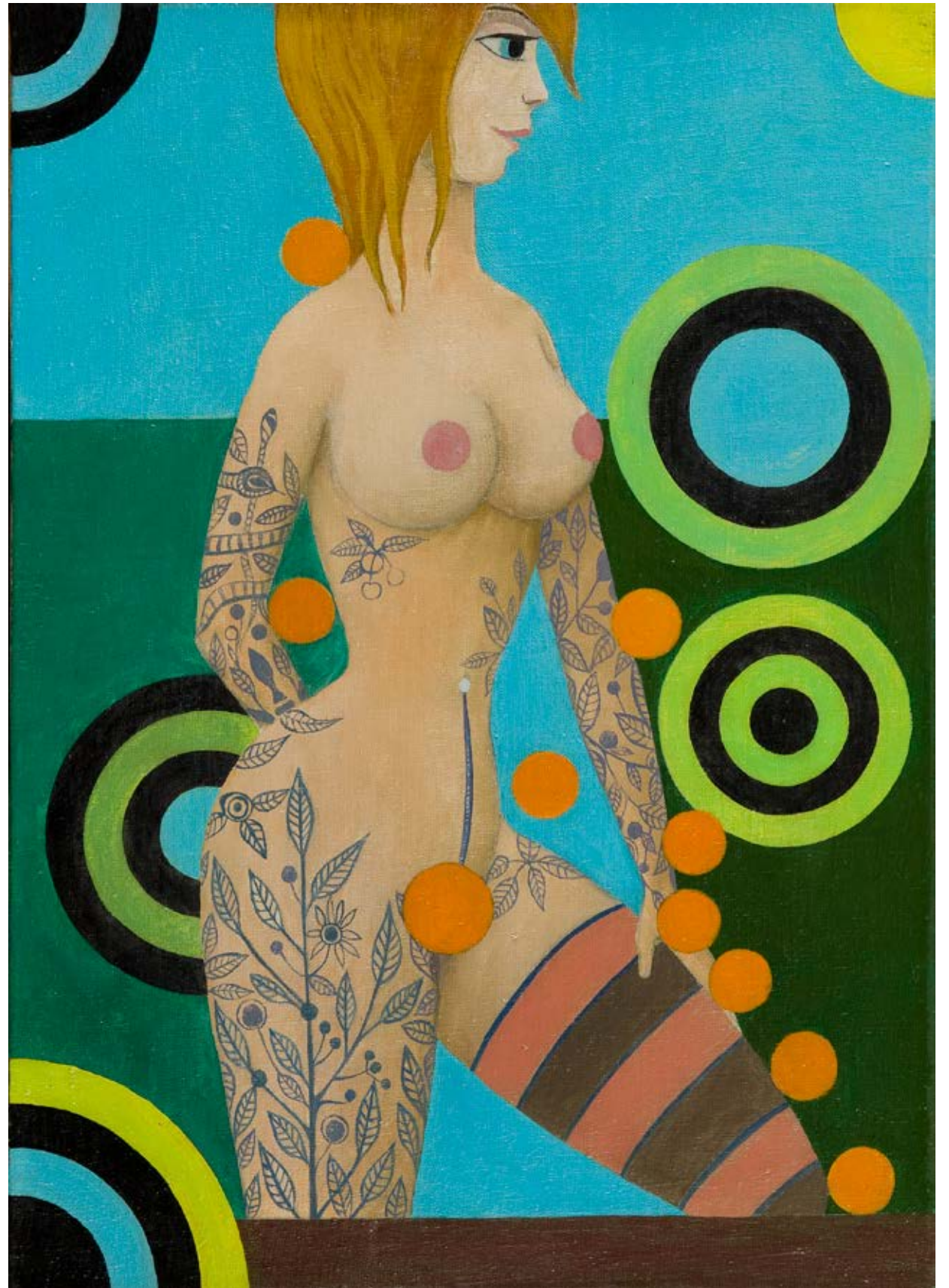
Kazimierz Mikulski malarstwo rysunek collage, katalog wystawy [red.] Teresa Sondka, BWA, Łódź 1987, poz. kat. 101.

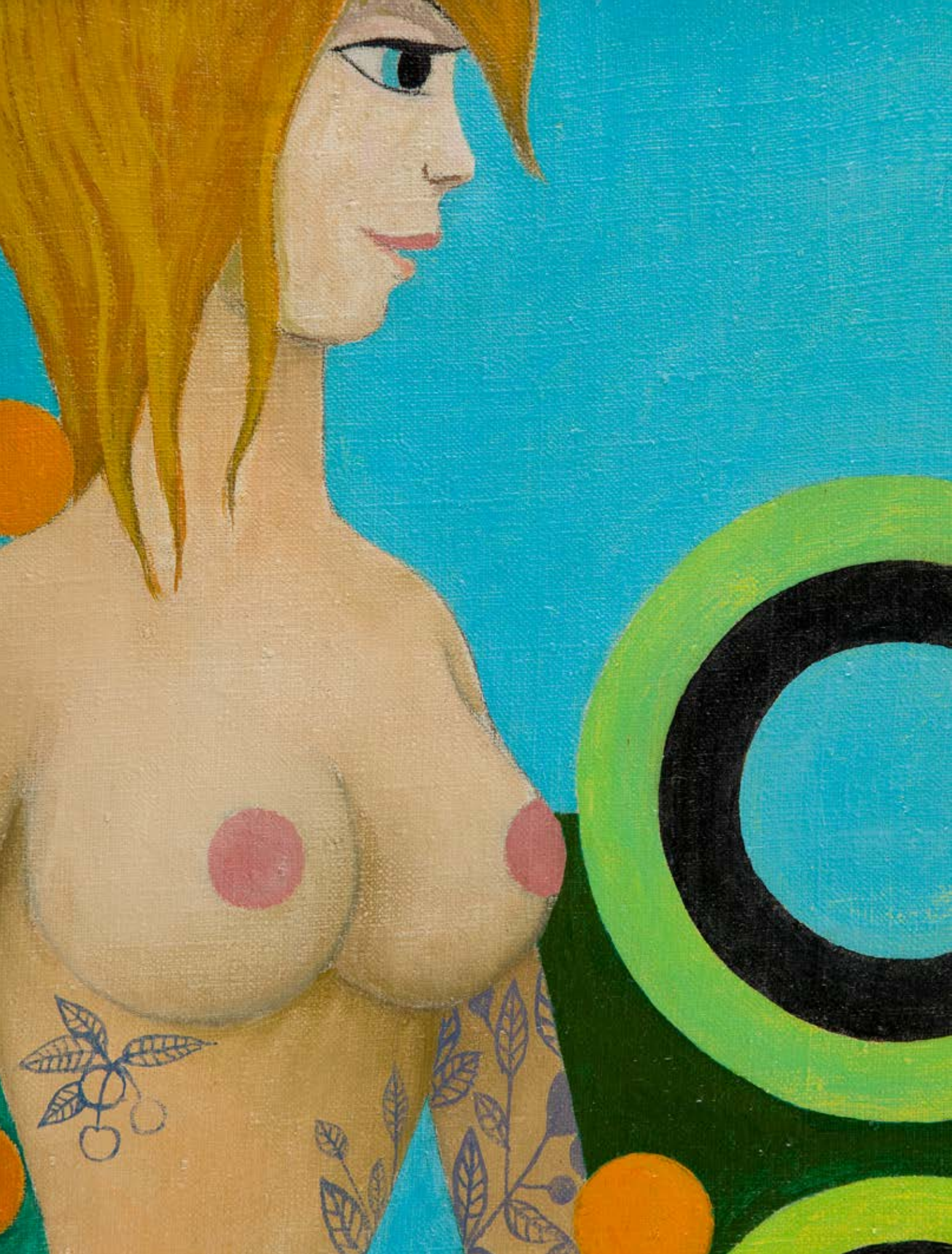
"Poland Polen", nr 4/340/1984, nlb (il.)

Kazimierz Mikulski, wystawa malarstwa, katalog indywidualnej wystawy w Galerii Współczesnej Klubu Międzynarodowej Prasy
i Książki "Ruch", Warszawa 1969, poz. kat. 17, nlb, (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





Kazimierz Mikulski, jedna z kluczowych postaci powojennej sztuki krakowskiej, pozostawał artystą świadomie operującym językiem symbolu i metafory. Choć przez krytykę często klasyfikowany jako surrealista, sam wolał określenie „malarzka poezja”, a jego twórczość charakteryzuje się konsekwentnie budowaną prywatną mitologią. Studiował malarstwo jeszcze przed wojną pod kierunkiem Kazimierza Sichulskiego, a w okresie okupacji kontynuował edukację w Kunstgewerbeschule w Krakowie pod kierunkiem Fryderyka Pautscha. Po 1945 związany był ze środowiskiem krakowskiej Grupy Krakowskiej oraz teatrami eksperymentalnymi, m.in. Crícot Tadeusza Kantora i Teatrem Łalki i Aktora „Groteska”, gdzie przez trzy dekady pełnił funkcję scenografa i kierownika plastycznego. Jego doświadczenie teatralne odcisnęło wyraźne piętno na malarstwie: sceny obrazowe Mikulskiego są często inscenizowane niczym spektakle, z wyrazistym światłem, monumentalnym gestem i świadomą kreacją przestrzeni.

Obraz „Żonglująca” z 1966 należy do cyklu przedstawień cyrkowo-teatralnych, w których artysta podejmował motyw kobiety-performerki. Podobnie jak w pracach Różowe przedstawienie (1978) czy Lunapark (1979/80), postać żeńska stanowi tu centralny punkt kompozycji. Umieszczona w bliżej nieokreślonej, niemal scenicznej przestrzeni, wykonuje gest żonglowania, łącząc cielesność z aktorską sztucznością. Ujęta frontalnie, zmysłowa, lecz zarazem pozbawiona wulgarności, bohaterka obrazu jest figurą podwójną: jednocześnie obiektem obserwacji i autonomiczną artystką odgrywającą własną rolę.

Kompozycja charakteryzuje się świadomie kontrolowaną umownością. Przestrzeń obrazu nie opisuje konkretnego miejsca, lecz funkcjonuje jak teatralne tło, którego zadaniem jest wydobycie obecności postaci. Zastosowana paleta barw oraz miętko modelowane kształty wpisują dzieło w poetycko-liryczny idiom charakterystyczny dla artysty. Napięcie pomiędzy ruchem a zawieszeniem, między cielesnością a teatralnym gestem buduje atmosferę zawieszenia na granicy jawy i spektaklu. Gest żonglowania, pozornie lekki, staje się tu symbolem balansowania: między realnością a fikcją, naturą a rolą, prywatną tożsamością a narzuconą maską sceny.

W okresie, gdy w sztuce europejskiej dominowała abstrakcja, Mikulski świadomie pozostał wierny figuracji. Jego wybór można odczytywać jako akt artystycznej niezależności, umożliwiający mu rozwinięcie unikatowego języka obrazowania. W „Żonglującej” widoczne jest to szczególnie wyraźnie: każde przedstawienie jest jednocześnie ikoną i znakiem, a każda linia świadomie wyreżyserowanym elementem scenografii malarskiej. W przeciwieństwie do klasycznego nadrealizmu, Mikulski nie opiera się na spontanicznym zapisie snu, lecz na przemyślanej, stopniowo budowanej metaforze.

Prezentowane dzieło stanowi znakomity przykład poetyki artysty, w której kobieca figura, scena i gest są nośnikami ponadczasowych znaczeń. „Żonglująca” potwierdza szczególne miejsce Mikulskiego w polskim malarstwie drugiej połowy XX wieku – jako twórcy, który łączył wrażliwość malarza, scenografa i poety, tworząc autonomiczny świat na styku mitu, teatru i codzienności.

63

EWA KURLUK

1946

"Autoportret podwójny z pawim piórem", 1973

akryl, tusz/plyta pilśniowa, 100 x 100 cm
sygnowany ołówkiem na odwrociu: 'Ewa Kuryluk'
na odwrociu wskazówka montażowa oraz kartka z opisem pracy

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

47 100 - 70 600 EUR

„W obrazach jej jest coś z podróży nowoczesnego Guliwera, który z zaciekawieniem przybliża twarz do krzątaniny różnych dziwacznych mikropopulacji, to znów cofa ją z lękiem wobec skał nie do ogarnięcia – ludzio-gór, ludzio -jezior, ludzio -pejzaży.

Wszystko , co wielkie i co małe, co w górze i co na dole, spotyka się ze sobą w jej obrazach jak w sennej fantasmagorii, z niespotykaną jednak w snach ostrością, przejrzystością, precyzją”.

Mieczysław Porębski



„MALARSKIE AUTOPORTRETY EWY KURYLUK POLEMIZUJĄ Z TRADYCJĄ AUTOPORTRETOWOŚCI W SZTUKACH PLASTYCZNYCH. MALARKA PODAJE W WĄTPLIWOŚĆ MOŻLIWOŚĆ WYKREOWANIA WYCZERPUJĄCEJ AUTOPREZENTACJI PLASTYCZNEJ I PRÓBUJE ZNALEŹĆ ODPOWIEDNIĄ KOMPOZYCJĘ, ADEKWATNĄ KOLORYSTYKĘ I OPTYMALNE MEDIUM, KTÓRE MOGŁYBY JĄ DO OWEJ AUTOPREZENTACJI PRZYBLIŻYĆ. PRZEZ POWIELANIE WŁASNEJ SYLWETKI W RÓŻNYCH PERSPEKTYWACH EWA KURYLUK DĄŻY DO OGARNIĘCIA PEŁNIEJSZEGO WIZERUNKU ZEWNĘTRZNEGO ORAZ DO PRZEKROCZENIA CHWILOWOŚCI AUTOPORTRETU”.

ANNA BYKOVA

Kuryluk traktuje autoportret jak laboratorium. Porusza się w obszarze intermedialności i krytycznej postawy wobec tradycji, traktując autoportret jako metodę badania podmiotowości. Z jednej strony demaskuje ograniczenia klasycznego autoportretu, z drugiej rozwija język, który przez cień, sobowtóra, redukcję formy i dialog z literaturą konstruuje wielopoziomowy obraz tożsamości. Własne „ja”, pomimo że stara się utrwalić je na płaszczyźnie, traktuje jako dynamiczną sieć zmiennych. W połowie lat 70. autoportret staje się osią praktyki Kuryluk. Jest to przestrzeń, w której spotykają się wątki przenikające z jej literackich doświadczeń. W malarstwie można odnaleźć ślady problematyzacji tematów takich jak pamięć, ciało i narracja. Wczesny, niezwykle przenikliwy „Autoportret podwójny z pawim piórem” jest symptomatyczny dla tego okresu. W kolejnych latach portrety podwójne zyskują na znaczeniu i stają się środkiem badania tożsamości poprzez multiplikację wizerunku. W 2 połowie lat 70. artystka coraz intensywniej konfrontuje się z własnym „ja”, powołując jego drugą i trzecią odsłonę – swoiste sobowtóry z przeszłości i przyszłości. Akt polegający na multiplikowaniu

i przekształcaniu własnego wizerunku Kuryluk komentuje następująco: „Ukazujące moją postać często zwielokrotnione obrazy te świadczą, być może, o poczuciu znikomego uczestnictwa w aktywnym życiu i o samotności. Kontynuuję w nich ideę równoczesnego istnienia w intymnej przestrzeni, w której tkwi pojedynczy człowiek, i w obiektywnych, społecznych i historycznych warunkach, które jako przypadkowe epizody pojawiają się na prawdziwych i wymaginowanych ekranach – jak okna na świat, przed którymi uciec nie można i nie wolno”. (Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1979, s. 191). Multiplikacje sylwetki, cienia i sobowtóra, dialog fotografii z malarstwem oraz redukcja środków (kontur, rytm, oszczędne tło) tworzą zdyscyplinowany język, w którym każdy kadr i każda decyzja formalna niesie znaczenie. Kuryluk z detalem i strukturą buduje konsekwentną metodę badania „ja”, w której autoportret staje się narzędziem analizy czasu, pamięci i obecności. W skali całego dorobku autoportret – od wczesnych podwojeń po późniejsze hiperrealistyczne kondensacje – jest osią, na której artystka konstruuje własny hybrydyczny idiom.



64 α

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Nowy pomnik w Sejnach", 1991

olej/piótno, 97 x 146 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'SEJNY' oraz p.d.: 'NOWY POMNIK W | SEJNACH. | 1991. E. DWURNIK.'

sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: '1697 | 1991 | E. DWURNIK | "SEJNY" | NR:IX.621.1697'

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

28 300 – 42 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Cykl „Podróż autostopem” Edwarda Dwurnika należy do najważniejszych wczesnych etapów jego twórczości. Wyznacza moment, w którym artysta w pełni odnajduje własny język malarski. Powstający od końca lat 60. do 1. połowy lat 70. XX wieku, zainspirowany słynną książką Nikifora „Moje wędrówki”, stanowi zapis wędrówki przez Polskę – realnej, ale zarazem stylizowanej, pełnej ironii, czulej obserwacji i krytycznego komentarza. Dwurnik, jak mimowolny kronikarz PRL-owskiej codzienności, przemierzał miasta, miasteczka i osiedla, szkicując przestrzeń i ludzi z niezwykłą intensywnością i instynktem narracyjnym.

W tych kompozycjach pojawia się wszystko, co w sztuce Dwurnika stanie się rozpoznawalne: dynamiczna perspektywa z lotu ptaka, mocny, linearny rysunek, rytmiczna siatka ulic i budynków, równomiernie rozłożone detale oraz charakterystyczna, nasycona paleta barw. Kolor nie służy tu opisowi natury – raczej konstruuje wizję świata emocjonalnego, w którym codzienność jest jednocześnie groteskowa i monumentalna. Każda scena pulsuje życiem, pełna jest ruchu i mikronarracji: przechodniów, protestujących, biesiadników, pracowników, dzieci, handlarzy i psów. To pejzaż socjologiczny w miniaturach, gdzie każdy element jest ważny.

„Podróż autostopem” są zarazem zapisem fascynacji i demaskacji. Dwurnik kontynuuje tradycję artystycznego flâneura, ale zamiast paryskiego bulwaru wybiera prowincjonalny trakt, kieleckie ronda, dworce autobusowe i betonowe place budowy. W jego spojrzeniu jest ironia, lecz nie pogarda; krytyka, ale podszyta empatią wobec świata uwikłanego w szarość systemu i absurdu codziennej egzystencji. Malarska „mapa Polski” Dwurnika nie idealizuje kraju – ukazuje go jako przestrzeń obciążoną konfliktami społecznymi, politycznym zastojem i chaosem urbanistycznym, a jednocześnie pełną uporządkowania i energii przeżywania.

Ważnym aspektem cyklu jest jego reporterski charakter. Dwurnik nie maluje z pamięci abstrakcyjnych wizji, lecz z obserwacji i szkiców robionych podczas swoich rzeczywistych podróży. Powstaje w ten sposób niezwykle dziwny wizualny, w którym doświadczenie drogi staje się doświadczeniem widzenia – ciągłą weryfikacją obrazu rzeczywistości i próby jej zrozumienia. Obrazy te są również świadectwem formowania się przyszłego realizmu krytycznego artysty, widocznego później w cyklach „Robotnicy”, „Bitwy pod Grunwaldem” czy „Sportowcy”.

„Podróż autostopem” to również dialog z tradycją – zarówno z naiwną estetyką Nikifora, jak i z polskim malarstwem międzywojennym, folklorem, kroniką fotograficzną i komiksem. Dwurnik świadomie łączy te porządki, tworząc język przystępny, a jednocześnie intelektualnie wielowymiarowy. W jego panoramach miasta jawią się jak żywe organizmy, a człowiek – zawsze drobny wobec gęstej struktury urbanistycznej – pozostaje najważniejszym punktem odniesienia.

Cykl ten wpływa na całe późniejsze malarstwo Dwurnika. Zapowiada obsesję kartografii mentalnej, temat przemieszczania się i rejestrowania świata „z góry”, a także wprowadza sposób budowania opowieści – metodę, którą artysta rozwija przez kolejne dekady. „Podróż autostopem” pozostają zatem nie tylko dokumentem czasu, lecz także manifestem sposobu widzenia: malarstwo jako sposób chodzenia po świecie, jako ruch, obserwacja i nieustanne, czasem gorzkie, czasem liryczne zdziwienie wobec rzeczywistości.

W „Podróżach autostopem” miasto staje się pełnoprawnym bohaterem – nie tłem, lecz organizmem o własnym rytmie i osobowości. Dwurnik portretuje polskie ośrodki w sposób daleki od realistycznej dokumentacji: to wizje syntetyczne, rozpisane na gęstą siatkę ulic, placów, zakładów pracy i bloków mieszkalnych. Warszawa, Sejny, Wrocław czy Gdańsk noszą tu ślady indywidualnego charakteru, ale jednocześnie są ukazane jako część uniwersalnego pejzażu późnej modernizacji, w którym monumentalne gmachy sąsiadują z prowizoryczną zabudową, a historyczne kamienice giną w cieniu betonowych osiedli. Artysta ujarzmił miasto poprzez perspektywę z lotu ptaka, jakby chciał ogarnąć jego strukturę jednym spojrzeniem, lecz jednocześnie rejestruje mikroskopijny ruch codzienności: tramwaje, samochody, przechodniów, szyldy, transparenty, stragany, psy. Miasto Dwurnika jest równocześnie chaotyczne i uporządkowane, rozpoznawalne i fantastyczne, realne i przeinterpretowane.

65 α

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Krakowskie Przedmieście", 2018

akryl/płótno, 45 x 54 cm

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

sygnowany, datowany opisany i numerowany na odwrociu: '2018 | E. DWURNIK | "KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE" | NR: XI - 908 - 7534'

do bieżącego przyczepiony certyfikat autentyczności z sygnaturą artysty

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 500 – 14 200 EUR



66 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Jedna panna z Awignon", 1984

akryl, olej/plótno, 160 x 120 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 84'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "JEDNA PANNA Z AWIGNION" 1984 | olej + akryl | 160 x 120 cm'

estymacja:

120 000 – 200 000 PLN

28 300 – 47 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

„Ta sztuka mówi o integralności świata; i w każdej ekspozycji nią się wyraża. Integrowanie, unifikowanie, totalizowanie, obalanie sprzeczności zawiera się w „akcji” każdego obrazu. Wszystkie elementy łączą się równomiernie i należą do tej samej kategorii przedmiotów, wszystko zbudowanie jest z tej samej materii”.

Magdalena Sołtys





67 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Titanic XIV", 2008

akryl/plótno, 147 x 147 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "TITANIC XIV" 2008 ROK | ACRYL | 147 cm x 147 cm'
na krawędzi płótna nalepka domu aukcyjnego REMPEX

estymacja:
70 000 – 90 000 PLN
16 500 – 21 200 EUR

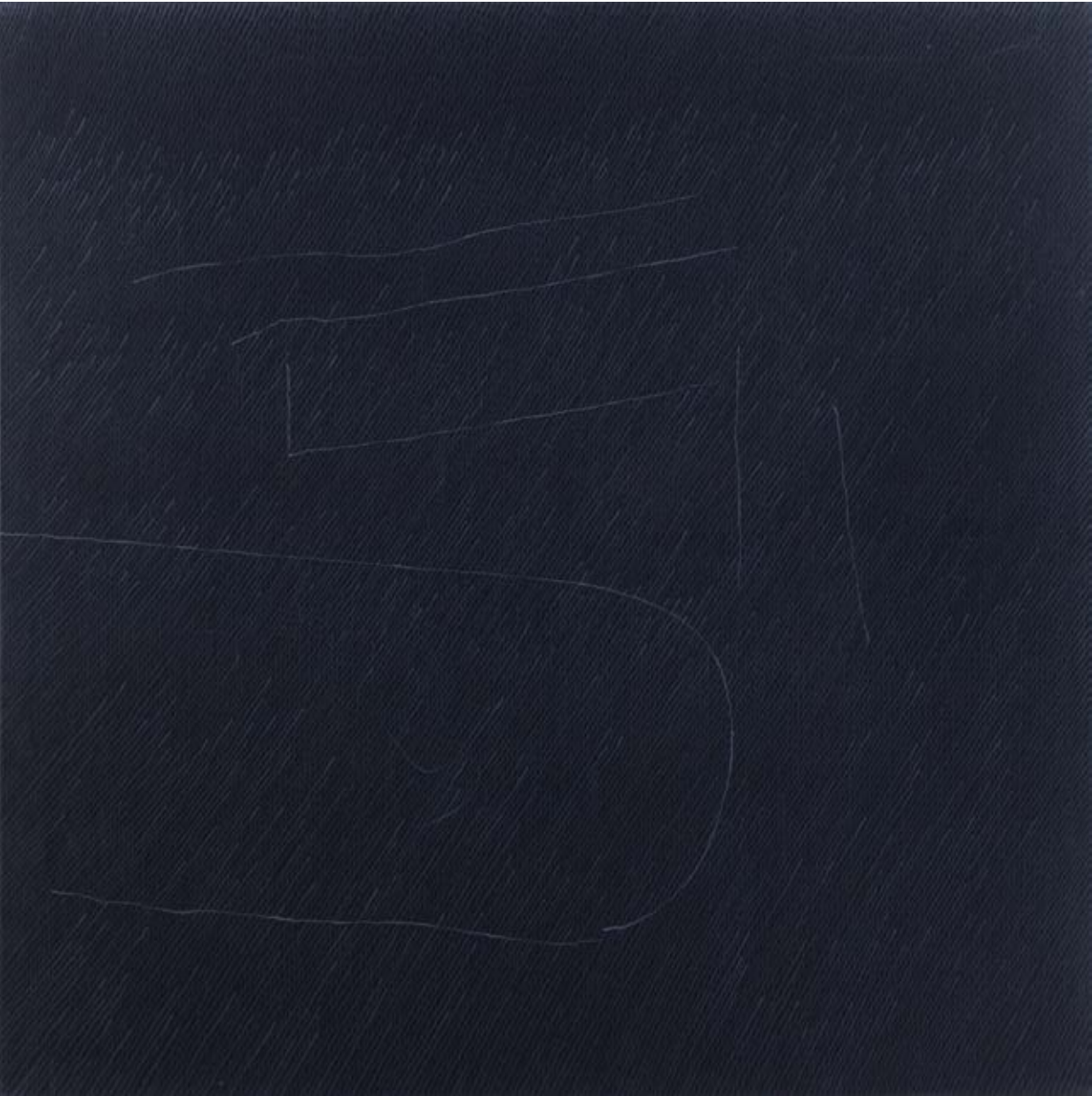
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jan Dobkowski. Titanic, Galeria aTak, Warszawa, 12.06–2.08.2008

LITERATURA:
Jan Dobkowski. Titanic, katalog wystawy, Galeria aTak, Warszawa 2008, poz. kat. 14, s. 48–49 (il.)

„W myśl Jana Dobkowskiego, jednym z ważnych zadań artysty jest ujawnienie struktury świata w taki sposób, aby mogła zostać przekazana z pełnią, niczym nie ograniczoną siłą, uwydatniającą regularność, harmonię i piękno zawarte w każdej rzeczy, w każdym istnieniu”.

Janusz Zagrodzki



68 α

TOMASZ TATARCZYK

1947–2010

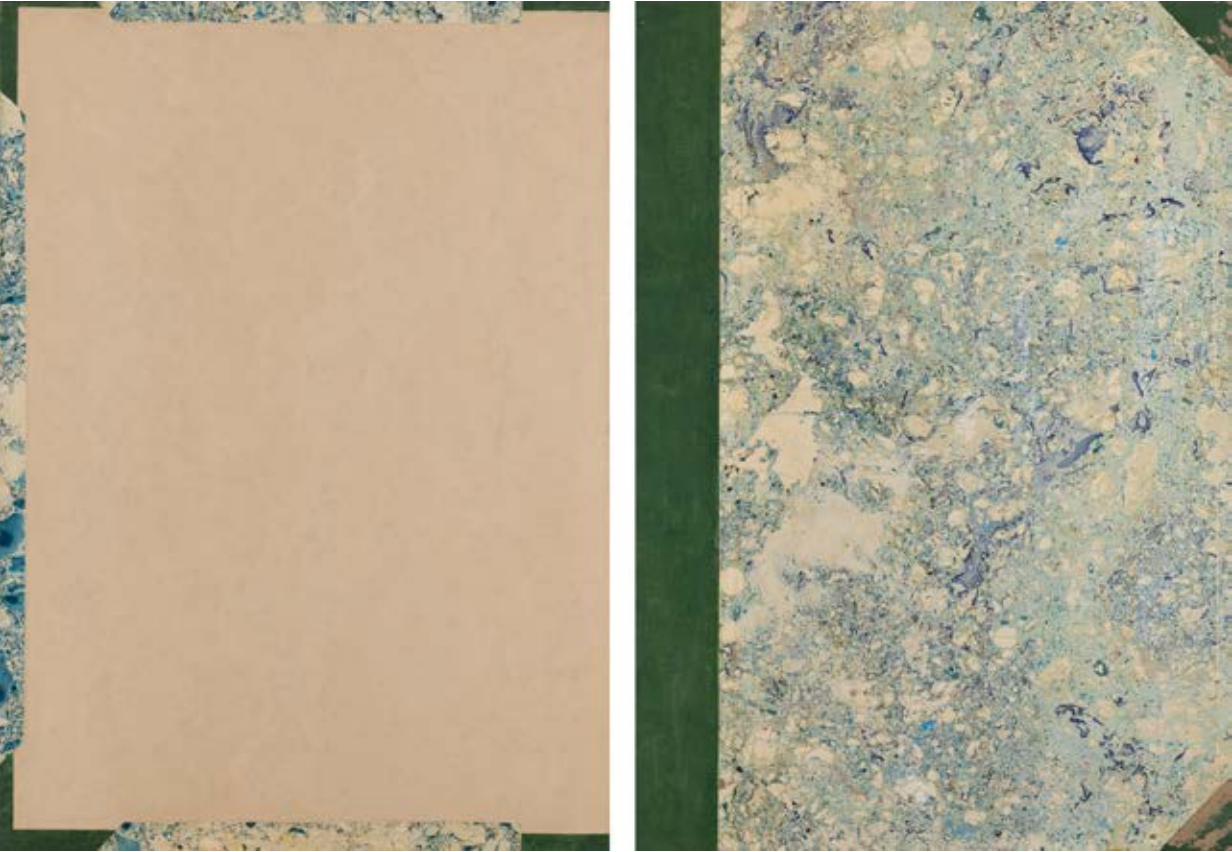
"Ce n'est pas collé" – dyptyk, 1981

olej/piótno, kazeina, 120 x 170 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "TATARCZYK 81 170x120 | STRONA LEWA [w kółku] | CE N 'EST PAS COLLÉ' [lewe płótno] oraz 'TATARCZYK 81 | OLEJ, KAZEINA | "LEWA | PRAWA | STRONA OKŁADKI" | STRONA PRAWA [w kółku] | CE N 'EST | PAS COLLÉ' [prawe płótno] na odwrociu prawego płótna wskazówka montażowa

estymacja:
70 000 – 100 000 PLN
16 500 – 23 600 EUR

Prace wykonywane przez Tatarczyka w pierwszej połowie lat 80. sytuują się na granicy kilku mediów: malarstwa, instalacji i obiektu, a w niektórych przypadkach przyjmują charakter działań site-specific. Twórca chętnie eksperymentował wówczas z formatem, fakturą i materiałem, poszukując sposobu, by obraz stał się przedmiotem w przestrzeni, otwartym na interakcję odbiorcy. Układ przypominający księgę – z możliwością „rozkładania” i „zamykania” – zapowiada serię wczesnych realizacji, określanych niegdyś przez niego mianem „Ksiąg”. Choć artysta w późniejszym okresie zrezygnował z tej nazwy, kontynuował badania w duchu analogicznych rozwiązań formalnych, doprowadzając je do dojrzałej postaci.

W prezentowanym dyptyku można odnaleźć echo pracy dyplomowej Tatarczyka – „Przedmiotów beużytecznych” – zrealizowanej pod kierunkiem Jana Tarasina na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Tamten projekt, inspirowany koncepcją Tarasina, zakładał przedstawianie codziennych, niepozornych przedmiotów nie po to, aby je uwznioślić, lecz by rozpoznać ich samoistne istnienie, oderwane od funkcji i anegdoty. Monochromatyzm, redukcja formy i surowa materialność stanowiły narzędzia do „zamrożenia” tych elementów świata – uchwycenia emocjonalnego dystansu, ale również cichego, kontemplacyjnego skupienia.



69 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"Kompozycja fakturowa nr 252", 1960

asamblaż/gips, metal, płyta, 115 x 74 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'B. KIERZKOWSKI | 1960 | K.F. 252 | 115x74'

estymacja:

70 000 - 120 000 PLN

16 500 - 28 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



Gipsowe reliefy – określane przez Bronisława Kierzkowskiego mianem „kompozycji fakturowych” – zajmują kluczowe miejsce w jego praktyce artystycznej, stanowiąc zarówno fazę intensywnych eksperymentów materiałowych, jak i świadectwo konsekwentnej refleksji nad statusem obrazu. Powstałe od przełomu lat 50. i 60. XX wieku reliefy wpisują się w szeroki nurt powojennych poszukiwań związanych z materia, równolegle rozwijany m.in. przez twórców art informel, polski nurt taszystowski oraz sztuki zakorzenione w międzynarodowej dyskusji o zacieraniu granic między malarstwem, rzeźbą i obiektem.

W przypadku Kierzkowskiego materiał nie jest środkiem do osiągnięcia efektu, lecz problemem badawczym. Gips umożliwia kontrolowanie procesu wytwarzania formy, a zarazem generuje zdarzenia nieprzewidywalne: mikropęknięcia, osypywanie, nieregularne struktury. Artysta czyni z tego podatnego medium instrument analizy – rejestruje ślady narzędzia i ręki, a jednocześnie dopuszcza działanie sił fizycznych i czasu. Relief staje się zapisem operacji, które nie są efektem gestu spontanicznego, lecz narastają poprzez powtarzanie, warstwowanie, wygładzanie i mechaniczne naruszenie powierzchni. W ten sposób Kierzkowski aktualizuje model „procesualności” dzieła, pozostając blisko rozwijanej równolegle przez Anoniego Tapięsa idei „prehistorii obrazu” czy „obrazu jako śladu zdarzenia”.

Istotny jest również wymiar optyczno-taktylny. Kompozycje fakturowe funkcjonują w polu pomiędzy widzeniem a dotykową percepcją powierzchni: światłocieni nie wynika z modulacji koloru, lecz z fizycznej głębi mikrostruktur. Odbiorca zostaje zmuszony do spowolnienia spojrzenia, do śledzenia powierzchni niczym mapy. Artysta podważa dominację obrazu iluzjonistycznego na rzecz obrazu-materii, w którym przestrzeń nie jest przedstawiona, lecz wyłania się z różnic fakturalnych i modulacji światła.

Na tle tendencji powojennej sztuki polskiej reliefy Kierzkowskiego sytuują się obok praktyk materialnych Tadeusza Kantora czy Aliny Szapocznikow, a jednak wyróżniają się powściągliwością i pozbawieniem elementu teatralnego. W ich języku brakuje zarówno destrukcyjnej energii informelu, jak i organicznej sensualności rzeźbiarstwa postmodernistycznego. Kierzkowski proponuje minimalny repertuar środków, monotonię barwy, redukcję gestu do funkcji badawczej.

Z tego punktu widzenia „kompozycje fakturowe” można określić jako medytacyjną formę dekonstrukcji medium malarskiego. Kierzkowski nie konstruuje obrazu na podstawie kategorii przedstawienia, lecz bada jego materialne możliwości. Relief staje się miejscem kolizji: intencji i przypadku, techniki i czasu, linearnej ingerencji i samoorganizacji materii. W tym sensie dzieła te stanowią ważny wkład w polską debatę o autonomii i granicach obrazu, równocześnie wpisując Kierzkowskiego w szeroki kontekst badań nad dziełem rozumianym jako proces.

Reliefy gipsowe Kierzkowskiego, mimo że są pozbawione spektaklu i retorycznej intensywności, wykazują niezwykłą konsekwencję i teoretyczną świadomość. Syntetyzują doświadczenie powojennego informelu, minimalizmu i refleksji konceptualnej, tworząc własny, cichy język materii – język, w którym powierzchnia nie jest efektem, lecz miejscem poznania.



70 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"Kompozycja fakturowa nr 235", 1959

asamblaż/deska, 140 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'B.KIERZKOWSKI 59 R'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | KOMP. FAKTUROWA | NR 235/59 R.'

estymacja:

80 000 – 140 000 PLN

18 900 – 33 000 EUR

POCHODZENIE:

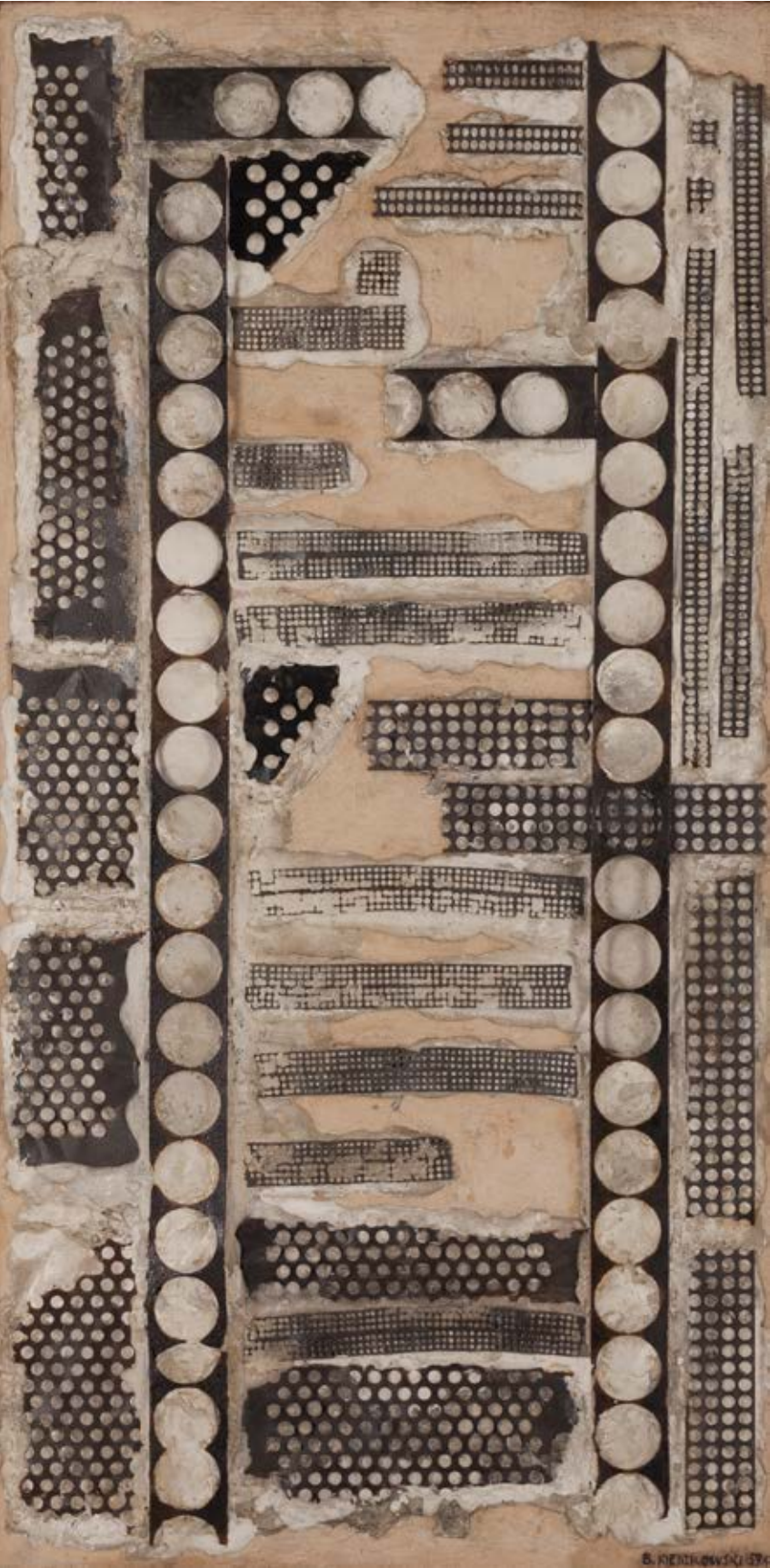
kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2015

kolekcja Grażyny Kulczyk

DESA Unicum, 2022

kolekcja prywatna, Warszawa



71 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924–1993

"Kompozycja fakturowa nr 241", 1959

asamblaż, olej, relief/deska, 110 x 54 cm

sygnowany l.d.: 'B.KIERZKOWSKI'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW KIERZKOWSKI | KOM.FAKTUROWA NR.241/59'

estymacja:

60 000 – 90 000 PLN

14 200 – 21 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Nowe Obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Warszawa 2007, s. 94 (il.)

„Kompozycja fakturowa nr 241” należy do cyklu najbardziej rozpoznawalnych dla twórczości Bronisława Kierzkowskiego prac – strukturalnych reliefowych realizacji. Jako punkt odniesienia artysta przyjął unistyczne rozważania Władysława Strzemińskiego. Autor jako główny środek artystycznego wyrazu wybrał elementy plastyczne – kolor, kształt, a przede wszystkim podział płaszczyzn obrazu. Do swoich rozwiązań dochodził od czasów studenckich. W centrum zainteresowań autora znalazła się faktura. Początkowo tworzył kolaże z elementami figuralnymi, ale szybko jego realizacje stały się wyłącznie abstrakcyjne. Kierzkowski z czasem podejmował coraz śmielsze i odważne eksperymenty.

Inspiracji powstałych fakturowych realizacji należy szukać w biografii autora: „będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu piękne. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitach. Jest to sprawa bardzo osobista, własne przeżycia, które gdzieś tam istnieją w naszej duszy. Innym dla mnie przeżyciem był wyjazd do Maroka w 1955 r. Spostrzegłem, że tamtejsza zieleni i plener nie mają nic wspólnego z Gauguinem, który malował tak barwnie Polinezję. Tam, w Afryce, wszystko jest spalone, zieleni szara, cały krajobraz sprawia wrażenie przysypanego piaskiem. Ostre słońce wszystko zmienia w błyszczący metal” (Dorota Kierzkowska-Czahorowska, O Bronku Kierzkowskim, [w:] Bronek Kierzkowski. Intuicja i wyobraźnia, katalog wystawy w galerii Renesans, Warszawa –Poznań, kwiecień 2001, s. nlb.).



72 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"Kompozycja nr 4"

olej, technika mieszana/plótno

sygnowany śr.d.: 'B.Kierzkowski' oraz p.d.: '1959'

sygnowany i opisany na odwrociu: '135 x 65 | KOMPOZYCJA NR 4 | KIERZKOWSKI | BRONISŁAW'

na ramie nalepka Galerii Fibak

estymacja:

45 000 – 65 000 PLN

10 600 – 15 300 EUR

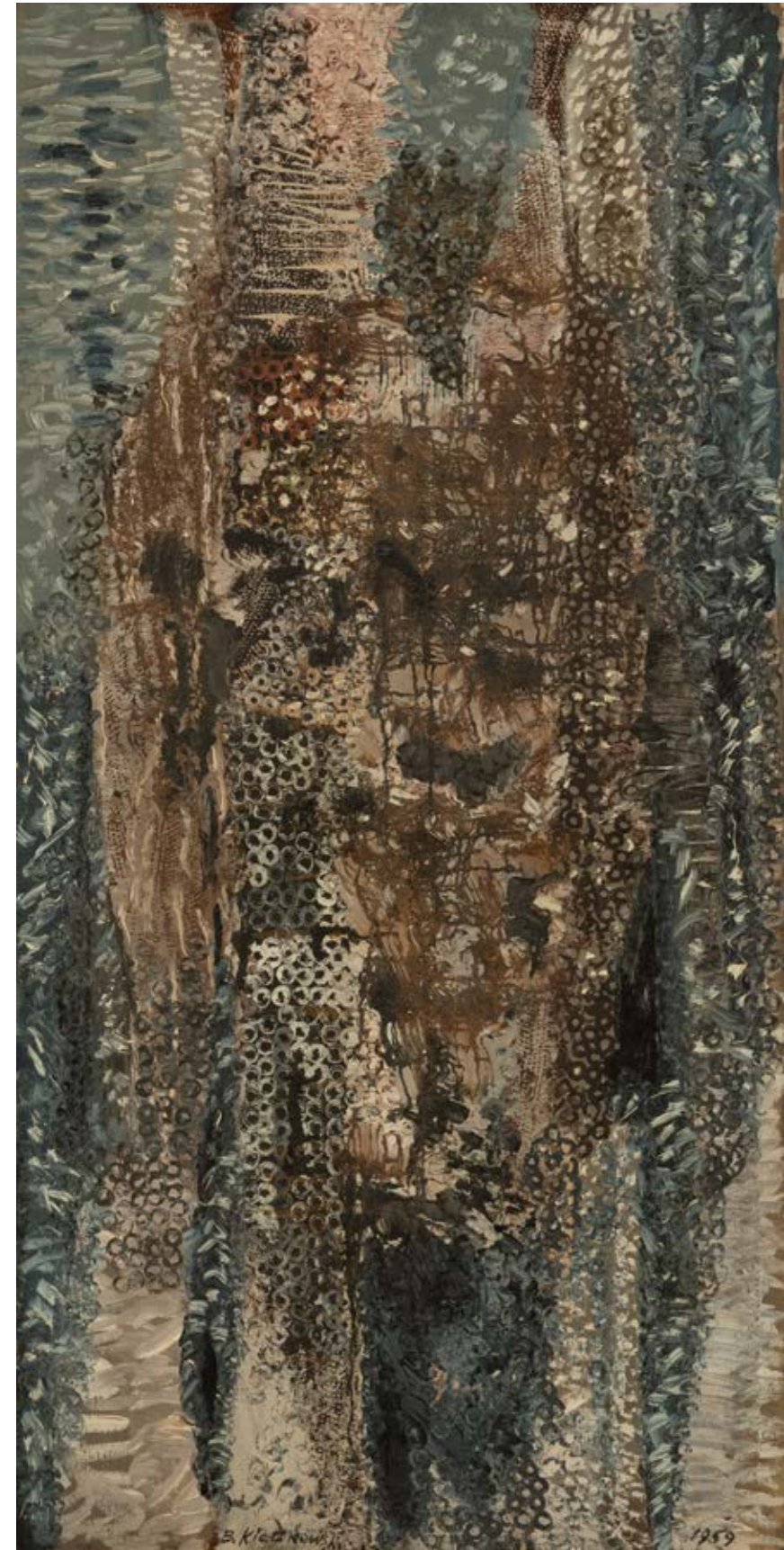
POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaka, red. Cezary Ślaziński, Galeria Fibak, Warszawa 2010, s.106 (il.)



73 α

BARBARA PNIEWSKA

1923-1988

Bez tytułu

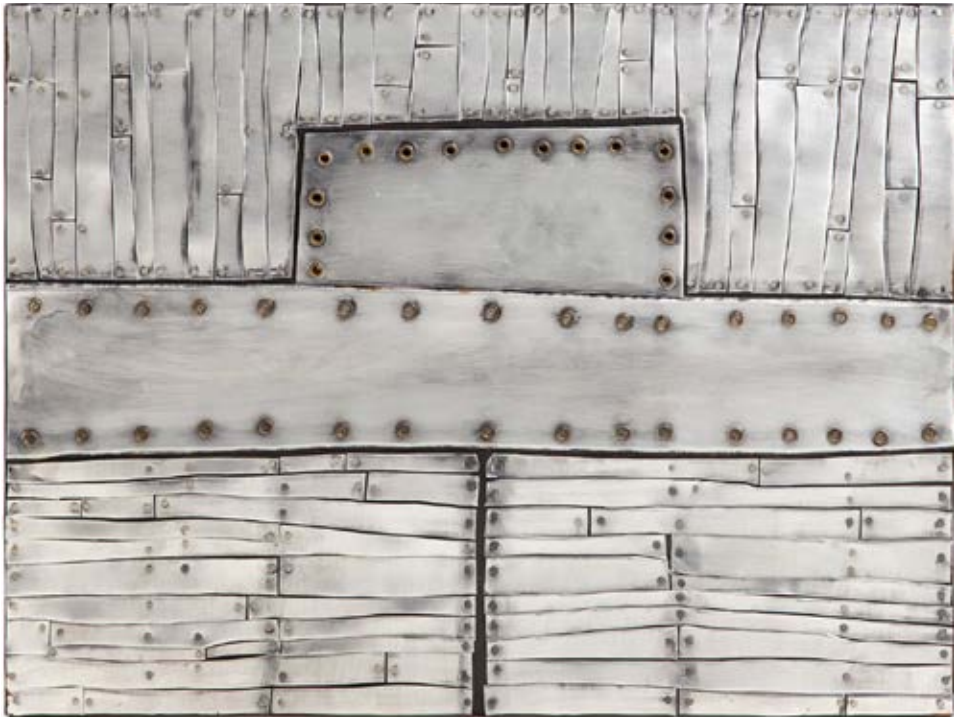
asamblaż/blacha, płyta, 60 x 62 cm
sygnowany p.d.: 'PNIEWSKA'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 600 - 5 900 EUR





Barbara Pniewska, Bez tytułu, 1969, fot. DESA Unicum

Twórczość metaloplastyczna Barbary Pniewskiej stanowi jedno z interesujących zjawisk w polskiej sztuce 2 połowy XX wieku, sytuując artystkę na styku malarstwa materii, reliefu i wczesnych koncepcji obiektu. Absolwentka warszawskiej ASP, wychowana w środowisku architektury i konstrukcji (jej ojcem był architekt Bohdan Pniewski), od wczesnych lat wykazywała szczególnie zainteresowanie materią techniczną oraz poszukiwaniem nowych form organizacji przestrzeni obrazu.

W latach 60. i 70. XX wieku artystka wypracowała własny język formalny, oparty na wykorzystaniu metalu i drewna jako podstawowych materiałów. Aluminium, blacha, gwoździe oraz czernione lub polerowane płyty zestawiała z fakturą desek i prostymi układami geometrycznymi. Podstawowym obszarem jej działania stał się relief – hybrydyczna struktura pośrednicząca między obrazem a rzeźbą. Metal traktowała nie jako element dekoracyjny, lecz pełnoprawny nośnik ekspresji wizualnej, światła i cienia.

W dorobku Pniewskiej można wyodrębnić kilka rozpoznawalnych grup prac, m.in. serię „Kompozycje”, w której podstawowym elementem staje się rytmiczne układanie metalowych elementów na drewnianym podłożu, oraz cykl „Zamknięta forma w kosmosie” – rozwijający zagadnienia związane z przestrzenią, napięciem światła oraz opozycją struktury i pustki. Prace te cechuje precyzja oraz swoiste napięcie między surowością materiału a klarownością kompozycji.

Wykorzystując techniki rzadko podejmowane w środowisku kobiecym tamtego okresu, Pniewska wprowadza metaloplastykę w obszar sztuki wysokiej i odchodzi od tradycyjnego rzemiosła. Jej reliefy pozostają bezpośrednim świadectwem poszukiwań artystów polskiej awangardy podejmujących temat „rozszerzonego pola” obrazu: malarstwa pozbawionego płaskości, obiektu konstruowanego poprzez materiał, a nie przedstawienie. Pniewska wpisuje się tym samym w szeroki nurt poszukiwań konstrukcyjnych i fakturowych, prowadzonych w Polsce równolegle m.in. przez Oskara Hansena i środowisko eksperymentalne warszawskiej ASP oraz twórców krakowskich związanych z formą obiektową.

Dla recenzentów i badaczy szczególnie istotny pozostaje sposób, w jaki artystka operowała światłem. Polerowane aluminium buduje czytelną dramaturgię refleksów, a wstrzeźliwość kolorystyczna pozwala całkowicie skoncentrować się na rytmie kompozycji i materialnym charakterze powierzchni. Płaszczyzny stają się polami napięć, a metal – nośnikiem wrażliwości i subtelnej zmysłowości. Reliefy Pniewskiej funkcjonują w przestrzeni nie jako monumentalne konstrukcje, lecz wyważone układy, które uruchamiają intymne doświadczenie patrzenia.

Jej prace pozostają ważnym dokumentem polskiej sztuki poszukującej nowych form układu przestrzennego, a zarazem świadectwem niezależnej drogi artystki, która w obrębie minimalnych środków osiągnęła wysoką intensywność formy. Dla współczesnego odbiorcy jej metaloplastyka jawi się jako konsekwentna analiza materii i dyscypliny kompozycyjnej, w której zimna precyzja spotyka się z poetycką wrażliwością materiału.

Twórczość Barbary Pniewskiej sytuuje się w kluczowym nurcie XX-wiecznej metaloplastyki, w którym medium to uwalnia się od funkcji dekoracyjno-rzemieślniczej i wchodzi w obszar eksperymentu przestrzennego oraz abstrakcji materialnej. Podobnie jak wielu artystów epoki – od konstruktywistów i twórców reliefów modernistycznych po przedstawicieli europejskiej sztuki materii – Pniewska traktuje metal jako autonomiczny język formalny, a nie jedynie surowiec. Jej prace wpisują się w tendencje charakterystyczne dla powojennej awangardy: zainteresowanie strukturą i światłem, redukcją formy, procesualnością materiału oraz „rozszerzonym polem” obrazu, przekraczającym tradycyjną płaszczyznę malarską. W przeciwieństwie jednak do wielu zachodnich eksperymentatorów, u których metal bywał nośnikiem agresji, destrukcji czy industrialnej brutalności, artystka nadaje mu wymiar wyważony, medytacyjny, podporządkowany rygorowi kompozycji i subtelnemu rytmowi powierzchni. Jej reliefy – oparte na prostych podziałach, powtarzalności modułów i rygorze geometrycznym – korespondują z minimalizmem i modernistycznym konstrukcjonizmem, a jednocześnie zachowują wrażliwość dotykową i organiczny charakter materii. W tym sensie Pniewska stanowi istotny, choć często marginalizowany głos w historii metaloplastyki XX wieku: łączy analityczność i dyscyplinę modernizmu z intuicyjną obserwacją materiału, tworząc dzieła, które funkcjonują na styku rzeźby, reliefu i malarstwa materii.



74 α

TERESA RUDOWICZ

1928-1994

"Kompozycja 63-7", 1963

kolaż, technika własna/płyta, 48 x 38,1 cm

sygnowany i opisany na nalepce na odwrociu: 'TERESA RUDOWICZ | 63/7'

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

9 500 – 11 800 EUR



75 α

ROMAN OWIDZKI

1912–2009

Bez tytułu, 1962

technika własna/płyta, 68 x 103 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'R. OWIDZKI 62'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ' R. Owidzki 1962' oraz 'R. OWIDZKI | 1962 stycz | 67 x 102,5 cm'
na ramie nalepka z opisem pracy

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

9 500 – 11 800 EUR



76 α

BOGUSŁAW SZWACZ

1912-2009

"Ars-Hormegram nr 4", 1980

olej, technika mieszana/ płótno, 92 x 60 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'SZWACZ 1980'

opisany na blejtramie: 'O.D.K - OSIEKI * 76 · 003 * SUCHA KOSZALIŃSKA * ARS - HORME *'
oraz pieczęć BAX Collection

estymacja:

12 000 - 20 000 PLN

2 900 - 4 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



ARS-HORME. ĆWICZENIA Z WYOBRAŹNI

Twórczość Bogusława Szwacza jest na tle polskiej sztuki powojennej zjawiskiem intrygującym. Artysta wykształcony jeszcze w tradycji malarstwa realistycznego konsekwentnie przekształcał swój język plastyczny – od figuralnej inspirowanej postkubizmem, poprzez ekspresyjną abstrakcję informel, aż po autorski, kompleksowy system Ars-Horme, w którym sztuka miała stawać się formą myślenia o relacji człowieka z materią i światem. W tym kontekście „ARS-HORMEGRAM NR 4” jawi się jako dojrzała synteza jego artystycznych poszukiwań – materialna manifestacja koncepcji, w której obraz jest dynamiczną strukturą aktywizującą wyobraźnię.

Szwacz, współtwórca powojennej formacji „nowoczesnych” i aktywny uczestnik środowiska skupionego wokół warszawskiego Klubu Młodych Artystów i Naukowców, od wczesnych lat dążył do przekraczania granic konwencjonalnego malarstwa. W jego praktyce malarskiej z przełomu lat 40. i 50. ujawnia się głębokie zainteresowanie fizyczną substancją farby, jej oporem, lepkością, możliwościami rozszczepienia koloru. Artysta nie wyglądał powierzchni, lecz celowo ją rozcierał, rozdzierał i „ranił”, chętnie dopuszczając do głosu przypadek i gest. W tak intensywnej pracy z materią można dostrzec wczesne intuicje późniejszego „zwrotu ku materialności” w sztuce – perspektywy, w ramach której sam akt malarski stanowi narzędzie badania ontologii obrazu.

Około 1955 Szwacz definitywnie odrzucił figurację, kierując się ku abstrakcji, której nadawał wymiar metafizyczny. Proces ten poprowadził go w stronę autorskiej teoretycznej syntezy – Ars-Horme, czyli „Sztuki Poruszania Wyobraźni”. Sformułowana ostatecznie w manifeście z 1977, ogłoszonym podczas pleneru w Osiekach, koncepcja zakładała, że dzieło sztuki ma być autonomicznym bytem, który nie przedstawia, lecz uruchamia proces wewnętrznego doświadczenia. W przeciwieństwie do modernistycznego formalizmu Ars-Horme nie koncentruje się na strukturze jako celu samym w sobie, lecz traktuje ją jako medium przejścia – przestrzeń pomiędzy światem materii a światem idei.

„Ars-Hormegram nr 4” należy do serii, w której artysta operuje złożonym systemem znaków, rytmów i mikrostruktur. Na powierzchni płótna pojawiają się drobne, pulsujące formy – punkty, kreski, quasi-literały, ślady gestu, które razem tworzą organiczny, niemal kosmologiczny układ. Ta rytmiczna gęstwina nie jest jednak przypadkowa. Poprzez zagęszczenie i rozrzedzenie form Szwacz modeluje wizualne ekwiwalenty drgań, napięć i przepływów energii, jakie w jego zamyśle konstytuują zarówno świat przyrody, jak i strukturę ludzkiej wyobraźni. W ten sposób „Ars-Hormegram nr 4” staje się obrazem procesualnym – zapisem nieustannego ruchu, przemiany i samoorganizacji materii.

W warstwie teoretycznej Ars-Horme można odczytywać jako próbę pogodzenia dwóch pozornie sprzecznych impulsów XX-wiecznej sztuki: racjonalnego konstruowania i spontanicznego działania. Dla Szwacza „poruszenie wyobraźni” nie oznaczało bowiem irracjonalnego gestu, lecz świadome wprowadzenie widza w stan percepcyjnej aktywności. Obraz miał być „bodźcem”, który nie tyle komunikuje treść, ile inicjuje proces myślowy – rodzaj medytacji nad rytmem, kolorem i strukturą. Artysta pisał, że rytmy wizualne działają „na sposób muzyczny”, pobudzając emocjonalne i intelektualne rejestry odbioru.

Formalny aspekt dzieła wskazuje na niezwykle wyrafinowaną świadomość warsztatową twórcy. Szwacz posługuje się fakturą w sposób, który równocześnie podkreśla fizyczność powierzchni i tworzy iluzję przestrzeni. Owa materialno-światlna vibracja stanowi istotę ars-hormegramów: obraz nie jest tu oknem, lecz membraną, przez którą przepływa energia wyobraźni. Szwacz, poprzez Ars-Horme, stworzył jedną z nielicznych w Polsce konsekwentnych prób sformułowania autorskiej teorii sztuki. W kontekście krajowej sztuki lat 70. jego dzieła pozostają zjawiskiem osobnym. W epoce konceptualnych analiz języka sztuki artysta zaproponował bowiem alternatywną drogę – metaforyczną, lecz zakorzenioną w fizyczności medium.



77 α

JERZY STAJUDA

1936-1992

"Nokturn", 1977

olej/piótno, 61,5 x 103 cm

sygnowany na odwrociu: 'Jerzy Stajuda'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JERZY STAJUDA | NACHSTRUCK, 1977, OL/PL'

na blejtrame numer depozytowy Muzeum ASP w Warszawie

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 100 - 9 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Polska



Malarstwo Jerzego Stajudy zajmuje osobną pozycję w panoramie polskiej sztuki powojennej – z jednej strony intymne i powściągliwe, z drugiej intelektualnie gęste i uderzająco spójne. Najczęściej artysta jest kojarzony jako krytyk sztuki i wybitny komentator zjawisk artystycznych swojej epoki, ale jego własna praktyka malarska, prowadzona konsekwentnie i z niezwykłą dyscypliną, stanowi istotny, wciąż na nowo odkrywany rozdział polskiej abstrakcji. Stajuda działał „po cichu”, z dala od centrów uwagi, za to z głębokim przekonaniem o sensie i konieczności malarskiego namysłu. W jego dziełach odnaleźć można zarówno analityczną refleksję nad językiem obrazu, jak i delikatną, emocjonalnie nasyconą obserwację koloru i przestrzeni.

Kluczowe miejsce w twórczości Stajudy zajmują obrazy na papierze – medium, po które sięgał niemal wyłącznie. Wybór ten nie był kwestią przypadku, lecz świadomą decyzją wynikającą z natury jego poszukiwań. Papier oferował mu bliskość, szybkość reakcji, bezpośredniość śladu – pozwalał na zanurzenie się w malarskim geście bez monumentalności i ciężaru tradycyjnego obrazu. W tej skali i w tej materii rodził się jego język, oszczędny i subtelny, oparty na delikatnych przejściach tonów, dyskretnych strukturach i niemal muzycznej logice rytmu.

Na tym tle prace na płótnie stanowią w dorobku Stajudy prawdziwą rzadkość. Powstały sporadycznie, można powiedzieć – ceremonialnie. Każde płótno wynika z przemyślanej decyzji, a nie z ciągłej praktyki. Podczas gdy papier pozwalał mu „notować myśli malarskie”, płótno stawало się miejscem ich dopełnienia, niemal syntezy. Jest w tych rzadkich obrazach większa świadomość ciężaru formy, wyczuwalne poczucie odpowiedzialności za kształt i finalność. To malarstwo skupione, nieśpieszne, o charakterze niemal kontemplacyjnym.

Stajuda nigdy nie podporządkowywał się modom – ani ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu, ani gestycznej furii, ani czystemu konstruktywizmowi. Obok takich twórców jak Henryk Stażewski czy Jerzy Kałucki budował własną odmianę malarstwa redukcji:nego: wrażliwego na światło, na przestrzeń wyłaniającą się z dialogu powierzchni i koloru. Jego prace, choć pozornie skromne, są pełne napięcia – wibracji pomiędzy tym, co zarysowane, a tym, co pozostaje ledwie zasugerowane. Nie operował ostrym kontrastem, lecz mikropresunięciami wartości tonów, równowagą pól, linią, która równie często istnieje, co znika.

W malarstwie Stajudy abstrakcja nie była celem formalnym, ale narzędziem myślenia. Zbliżało go to do tradycji modernizmu pojmowanego jako praktyka duchowa i poznawcza. Jego prace można dziś odczytywać w kontekście sztuki medytacyjnej, minimalistycznej, a także bliskiej estetyce ciszy – zbieżnej z niektórymi tradycjami Dalekiego Wschodu czy zachodniej fenomenologii percepcji. Każdy obraz staje się przestrzenią spotkania: gestu i przestrzeni, planu i pustki, świadomej decyzji i intuicji. Oglądając malarstwo Stajudy, szczególnie płótna, odczuwa się atmosferę skupienia i delikatnego zawieszenia. To obrazy, które nie narzucają się ani treścią, ani formą; przeciwnie – zapraszają do ciszy i uważności. Z czasem zaczynają rezonować coraz mocniej, odsłaniając warstwy emocjonalne i intelektualne.



78 α

JACEK SIENICKI

1928–2000

"Wnętrze pracowni", 1986

olej/ płótno, 146 x 95,5 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jacek | Sienicki | ol. pł. 1986 | "WNĘTRZE | PRACOWNI" | SZARE'

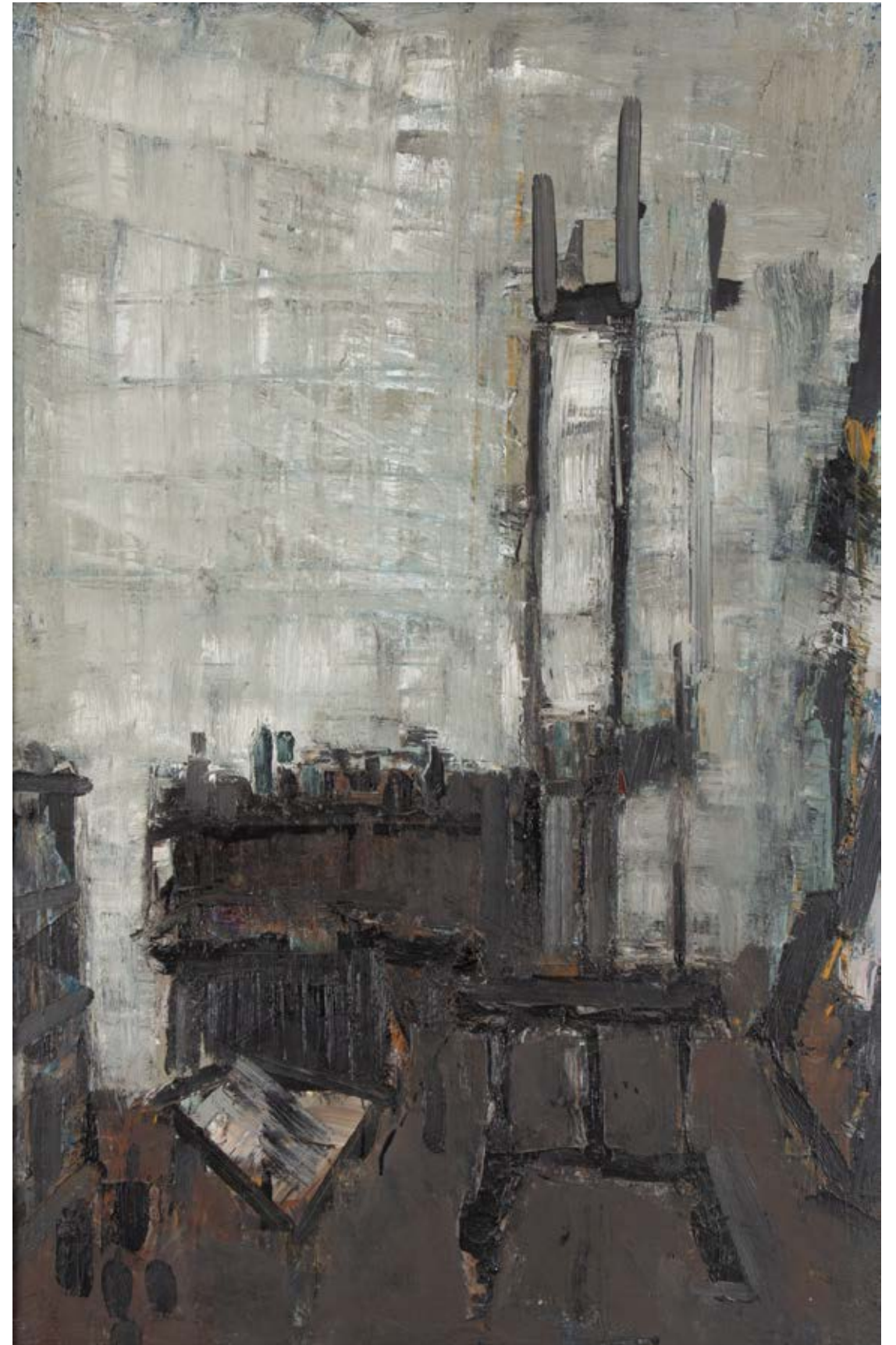
estymacja:

75 000 – 90 000 PLN

17 700 – 21 200 EUR

„Powtarzam wielokrotnie ten sam motyw w nadziei, że znajdę właściwy klucz,
dotknę właściwego nerwu i powiem prawdę”.

Jacek Sienicki



79 α

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż niebieski", 1959

olej/piótno, 85 x 130 cm

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

sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | [adres] | 85 x 130 | "PEJZAŻ NIEBIESKI" | 30'

estymacja:

60 000 – 90 000 PLN

14 200 – 21 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny artysty

DESA Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Polska





WSZYSTKO JEST PEJZAŻEM

Rajmund Ziemiński należy do najciekawszych twórców polskiego malarstwa 2 połowy XX wieku. Jego wieloletnia, konsekwentna praca nad formą pejzażu doprowadziła do powstania cyklu obrazów, które – choć zakorzenione w tradycji przedstawiania natury – przekształcają się w metafory stanów psychicznych, emocji i pamięci.

Ziemiński wychodził od obserwacji świata realnego, stopniowo przechodząc ku syntezie i abstrakcji. W latach 60. porzucił bezpośrednie odniesienia do natury, tworząc wizję pejzażu „charakteryzowanego przez wewnętrzny rytm, napięcie i puls materii”, jak pisała o nim krytyka. Faktura farby stała się dla niego równoważnym środkiem wypowiedzi, a płótna nabrały niemal reliefowej struktury. Grubo kładziona farba, zgaszone tony ziemi skonstrastowane z intensywnymi akcentami kolorystycznymi oraz surowa, syntetyczna kompozycja budują atmosferę niepokoju i kontemplacji.

Malarstwo Ziemińskiego łączy malarską zmysłowość z refleksją egzystencjalną. Choć artysta odwołuje się do form natury – horyzontu, pionowych struktur przypominających pnie, skały czy monumentalne „znaki” zawieszone w przestrzeni – pejzaż w jego rozumieniu przestaje być miejscem konkretnym. Staje się przestrzenią duchową, „krajobrazem pamięci”.

Świat przedstawiony jest napięty, ciężki, często dramatyczny. Twórca świadomie odrzuca opisowość; zamiast opowiadać naturę, buduje jej nastrojową kondensację. W pracach z lat 70. i 80. często pojawiają się pionowe formaty oraz zwarta, kolumna kompozycji, co nadaje obrazom

monumentalny, niemal sakralny charakter. Reliefowe, spękane płaszczyzny przywodzą na myśl kamień, rdzę, skamieniałą ziemię – ślady czasu i procesów naturalnych, a jednocześnie wewnętrznych.

Kolorystyka opiera się na rozbudowanych gamach: ochrach, umbrze, szarościach i czerni, którym towarzyszą błękity, czerwienie i zielenie. Barwa nigdy nie jest dekoracyjna – służy wzmocnieniu dramaturgii, budowaniu gęstości i nastroju.

Charakterystyczną cechą praktyki Ziemińskiego jest sposób tytułowania: większość dzieł nosi nazwę „Pejzaż”, uzupełnianą numerem i datą. Konsekwencja ta wynika z odmowy narzucania interpretacji i z założenia, że pejzaż jest kategorią pojemną, symboliczną. Brak opisowych wskazówek pozwala widzowi wejść w przestrzeń obrazu i odczytywać go na własnych zasadach.

Tytuł staje się więc narzędziem neutralizacji narracji i równoczesnym podkreśleniem nieustannego procesu – każdy obraz to kolejny etap badań nad formą i pamięcią.

Artysta w swoich „pejzażach” z upodobaniem zestawiał partie malowane gładko z liszajowatymi, chropowatymi naroślami farby kładzonej grubo i rozlewanej cienkimi strużkami, co daje efekt gęstej pajęczej sieci zasnuwającej przestrzeń obrazu. Obrazy stają się przez to krajobrazami wewnętrznymi, odbiciem marzeń, snów, indywidualnych emocji, czasem niepokojów.

80 α

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż 36/75", 1975

akryl/plótno, 130 x 130 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 75'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 36/75 | 130 x 130 | 102'

nałepka z opisem pracy na bieżymie

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny artysty

DESA Unicum, 2022

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Rajmund Ziemi. Pejzaż 1953–2005”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 17.07–26.09.2010

„Współczesna cywilizacja zafundowała nam tyle grózb, z groźbą atomowej zagłady na czele, że sądzę, iż podstawowym zadaniem artystów w tej chwili jest: o s t r z e g a ć. I to właśnie chcę robić. Moje obrazy nie mówią o urokach świata, a przestrzegają przed najgorszym, przed obłędem, przed dehumanizacją (...) Moje intencje są jasne i wydaje mi się, że przy dobrej woli dadzą się zgodnie z moimi zamierzeniami odczytać. Obawa wynikająca z troski i miłości to zupełnie coś innego niż przerażenie”.

Rajmund Ziemi



RAJMUND ZIEMSKI
1930–2005

"Pejzaż 50/61", 1961

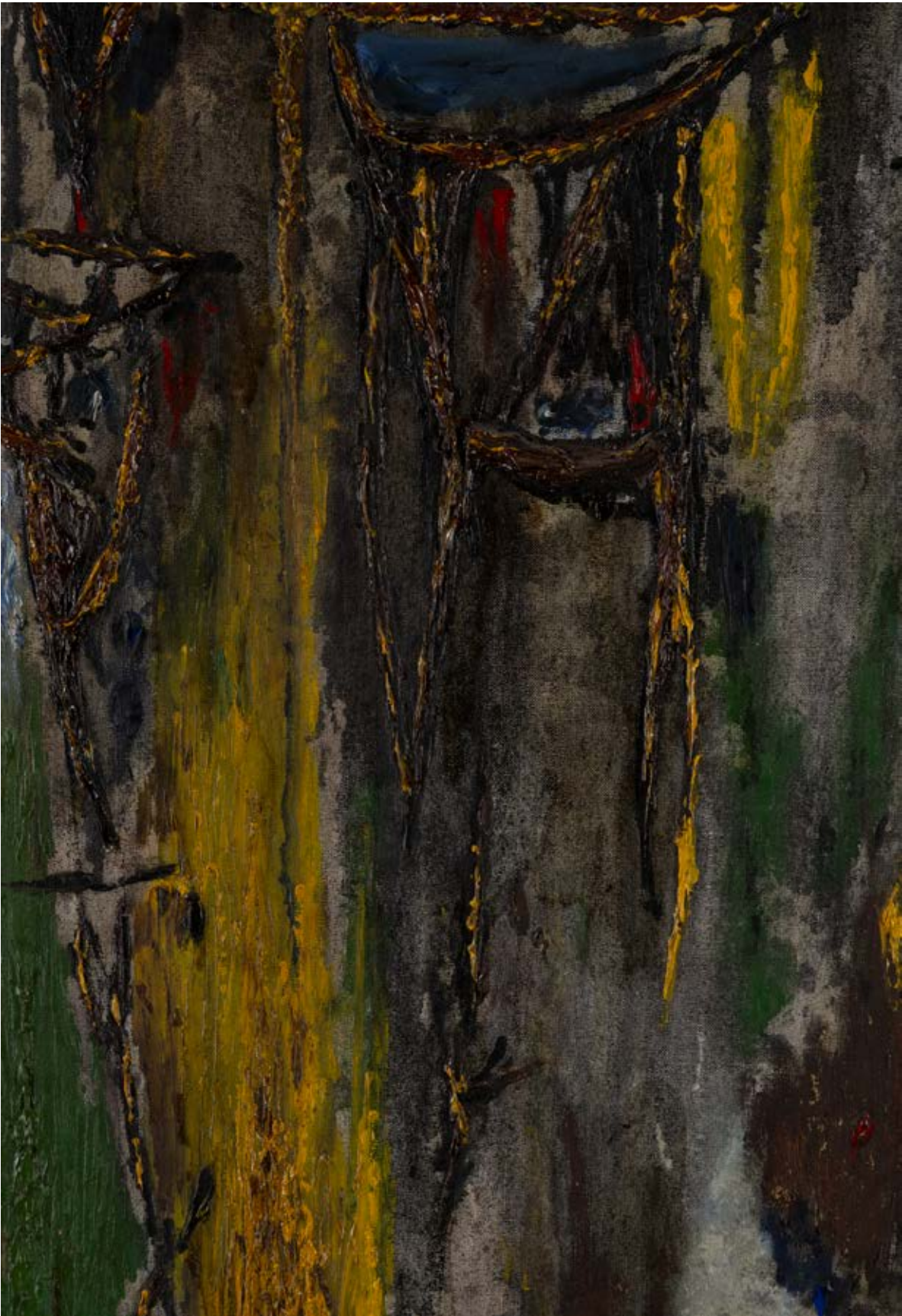
olej/piótno, 89 x 62,5 cm
sygnowany p.d.: 'R. ZIEMSKI'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'R. ZIEMSKI | PEJZAŻ 50/61 | 90x60 1961'
oraz nalepka wystawowa Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie z opisem pracy

estymacja:
45 000 – 70 000 PLN
10 600 – 16 500 EUR

Ziemski przez wiele lat tworzył w swojej historycznej pracowni przy Alejach Jerozolimskich w Warszawie. Ta zlokalizowana na strychu przestrzeń była nie tylko miejscem pracy, lecz także domem i azylem artysty. W tym samym miejscu przez ponad trzy dekady inspirował swoich uczniów, tworząc środowisko sprzyjające poszukiwaniom i refleksji. Najpełniej jego indywidualny styl rozwinął się w latach 1960–64, które dziś uznaje się za klasyczny okres w jego twórczości. Malarstwo z tego czasu, mające źródła w abstrakcji typu informel, charakteryzuje się oryginalną gamą barwną – lekko opalizującymi różami i żółcieniami, błękitami i brązami, zieleniami i kropkami – oraz przenikającymi się warstwami i zróżnicowaną fakturą. Dzięki wyszukany zestawieniom kolorów oraz umiejętnemu łączeniu błyszczących i matowych werniksów jego „Pejzaże” osiągały niezwykłą głębię i przestrzenność, przywodzącą na myśl sztuk dawnych mistrzów. W swej atmosferze i perfekcji warsztatowej malarstwo Ziemskiego zbliżało się do dokonań Tadeusza Brzozowskiego i Stefana Gierowskiego.

Od lat 60. wszystkie swoje obrazy Ziemski tytułował jako „Pejzaż”, opatrując je numerem i datą powstania. Początkowo były to pejzaże realistyczne, które stopniowo przekształcały się w kompozycje abstrakcyjne, a z czasem nabierały znaczeń symbolicznych i metafizycznych. Każdy z nich stanowił zapis wewnętrznego pejzażu artysty – jego emocji, lęków i refleksji nad światem. Malowanie było dla niego codziennym rytuałem, a szkice i rysunki, powstające równoległe do obrazów, tworzyły swoisty pamiętnik życia i pracy.

Urodzony w Radomiu, do Warszawy przyjechał w 1947. Ukończył Liceum Plastyczne, a następnie Akademię Sztuk Pięknych, gdzie w pracowni Nachta-Samborskiego uzyskał dyplom z wyróżnieniem. Wkrótce został asystentem Jana Cybisa, a później profesorem uczelni, z którą związany był aż do 2000. Jego artystyczny debiut miał miejsce w 1955 na słynnej „odwilżowej” wystawie w warszawskim Arsenale. Na przełomie lat 50. i 60. współpracował z Galerią Klubu Krzywego Koła, a w 1979 uhonorowano go Nagrodą imienia Jana Cybisa. Jego obrazy znajdują się dziś we wszystkich najważniejszych muzeach w Polsce oraz w licznych kolekcjach zagranicznych.



82 α

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Bez tytułu z cyklu "Rozmyślania", 1991

olej/piótno, 97 x 80 cm

sygnowany śr.d.: 'MUSIAŁOWICZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ' Z CYKLU: I "ROZMYŚLANIA" I 98 x 80 I 1991 I MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

25 000 – 45 000 PLN

5 900 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2016

kolekcja prywatna, Polska



83 α

EUGENIUSZ GEPPERT

1890-1979

Polska kawaleria, 1962

olej/piótno, 96 x 127 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Eugeniusz Geppert 1962'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 100 – 11 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna

Christie's, Londyn, 2002

kolekcja prywatna

„Dwie sprawy są istotne dla obecnego malarstwa Gepperta i obie czarują. Pierwszą z nich jest świat jego przedstawień związanych z jakimś motywem noszącym na sobie często cechy surrealizmu. Dawny powiew romantyzmu doprowadził artystę do surrealistycznego kojarzenia różnych elementów treściowych i nieoczekiwanych skojarzeń (...) Ułani, wytworni jeźdźcy, cyrkowcy, wołyżerki, konie, motywy ludowe, świątki, dzbany, naczynia – wszystko pomieszanę, niekiedy połączone kwiatami. Ale nie ten moment jest istotny, lecz to, że wszystkie motywy pojawiające się na obrazach (...) istnieją przede wszystkim przez swe wartości kolorystyczne (...) Drugim ważnym osiągnięciem artysty jest zdolność tworzenia odpowiednich zestawień, opartych nieraz na kilku tylko barwach, ale jakże żywych w swojej orkiestracji (...) Nie bez znaczenia jest również stosunek koloru do formy, do motywu. Zazwyczaj kolor nie pokrywa się z formą, występuje niezależnie od formy, to znów niekiedy (...) przechodzi przez formę”.

Helena Blum





Artystyczna droga Eugeniusza Gepperta jawi się jako wieloaspektowa analiza polskiej tradycji malarskiej w zestawieniu z inspiracjami wywiedzionymi z europejskiego kręgu sztuki. W początkowym okresie twórczości artysta czerpał przede wszystkim z doświadczeń Jacka Malczewskiego, pod którego kierunkiem studiował w Krakowie. Interesował się wówczas ikonografią patriotyczną: motywami powstań, postaciami ułanów, symboliką ofiary i heroizmu. Odwoływał się również do romantycznej tradycji Piotra Michałowskiego oraz do malarstwa Kossaków. Po studiach artysta stopniowo poszerzał zakres inspiracji. Podczas pobytu w Paryżu zetknął się z malarstwem mistrzów renesansu i romantyzmu francuskiego, zwłaszcza Eugène’a Delacroix i Théodore’a Géricaulta, a także z dorobkiem impresjonistów i fowistów. W efekcie jego język malarski uległ znaczącej przemianie – forma stała się swobodniejsza, kontur zmięczony, a barwa zaczęła pełnić nadrzędną funkcję. W latach 30. artysta coraz śміeliej syntetyzował kształty, upraszczał kompozycję i stopniowo odchodził od dosłowności tematu, kierując się ku przestrzeni wizji i metafory. W 2 połowie lat 50. wypracował charakterystyczną formułę „abstrakcji aluzyjnej”, w której symboliczna figura i ekspresyjna materia farby współtworzą jednolity porządek formalny.

Dzieło zaprezentowane w katalogu pochodzi z dojrzałej fazy twórczości Gepperta i stanowi syntetyczne ujęcie jednego z najważniejszych motywów jego malarstwa – jeźdźca na koniu. Temat, wywiedziony z tradycji patriotycznej i wspomnień młodościowych fascynacji sztuką batalistyczną, został tu przetworzony na język malarstwa nowoczesnego. Formy są miękkie, płynne, osadzone w gęstej strukturze laserunkowej, zdomino-

wanej przez chłodne błękity i zieleń zestawione z fioletami i czernią. Zauważalny jest rytm sylwetek, ich hieratyczność, ale jednocześnie pewna oniryczna nieuchwytność – jeźdźcy jawią się jako figury-widma, zawieszone między realnością a wspomnieniem. Ich obecność pozostaje symboliczna: przywołuje pamięć o przeszłości, ale nie rekonstruuje jej dosłownie. Przestrzeń obrazu jest budowana kolorem i fakturą; barwa pulsuje, tworząc organiczny, niemal muzyczny rytm. Całość cechuje wyraźna dojrzałość rozwiązania malarskiego, wyczuwalna jest harmonia między motywem a materią oraz świadome operowanie skrótem i sugestią.

Eugeniusz Geppert urodził się w 1890 we Lwowie, zmarł w 1979 we Wrocławiu. Jego edukacja artystyczna rozpoczęła się w 1908 w krakowskiej Szkole Leonarda Stroynowskiego, równolegle studiował prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim. W latach 1912–14 oraz 1918–20 kontynuował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Jacka Malczewskiego i Stanisława Dębickiego. W latach 1925–28 przebywał w Paryżu na stypendium Związku Polskich Artystów Plastyków, gdzie prezentował swoje prace m.in. na Salonie Jesiennym. Przed wojną jego dzieła były prezentowane w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Instytucie Propagandy Sztuki oraz w ramach międzynarodowych wystaw w Los Angeles (1932) i Pittsburghu (1938). W 1946 osiedlił się we Wrocławiu, gdzie związał się akademicko z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych, później przekształconą w Akademię Sztuk Pięknych, która od 2008 nosi imię Eugeniusza Gepperta.

84 α

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924–2016

"Ciało XXVIII/80", 1980

olej/piótno, 101 x 83 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jack I 80'

na odwrociu naklejka wystawowa z CBWA – Galerii Zachęta w Warszawie z 1986]

na blejtramie numery inwentarzowe

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 900 – 9 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Władysław Jackiewicz. Malarstwo, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 10.06–30.06.1987

LITERATURA:

Władysław Jackiewicz – malarstwo, katalog wystawy, wyd. CBWA Warszawa – Zachęta, Warszawa 1987



85 α

ANDRZEJ MIERZEJEWSKI

1915-1982

Lucyna siedząca, 1966

olej/ płótno, 85 x 67,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Andrzej Mierzejewski I W-Wa 1966'
numerowany na odwrociu: '100 [w kółku]'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 800 – 7 100 EUR

„Wyrażam nadzieję, że szereg płócien-obrazów – widomy wykładnik mego stosunku do rzeczywistości, obraz moich przeżyć, ocen i wrażliwości – jest na tyle jasny i zrozumiały oraz wystarczająco przekonujący, że nie wymaga specjalnych komentarzy i omówień. Nie jest moim celem mówienie o obrazach. Obrazy powinny mówić same za siebie. Powinny walczyć o swój byt, i to nie tylko teraz, lecz stale i uporczywie dojrzewać w czasie. Tylko takie obrazy, jak zresztą i inne dzieła twórcze, liczą się, i tylko takie zostawiają trwałe ślady w ludzkiej egzystencji”.

Andrzej Mierzejewski



86 α

ZBIGNIEW MAKOWSKI
1930–2019

"Relicta", 1997

olej/piótno, 80 x 55 cm
na blejtramie opisany: "WOJCIECHOWSKI"
na ramie nalepka domu aukcyjnego Agra-Art

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
11 800 – 16 500 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, 2016
kolekcja prywatna, Polska

Kompozycja Zbigniewa Makowskiego z 1961 stanowi wyjątkowy przykład malarstwa, w którym geometryzujące porządkowanie przestrzeni spotyka się z malarstwem materii. Praca, odmienna od typowych, pełnych symbolicznych znaków i literackich odniesień dzieł artysty, ukazuje fascynację strukturą, gestem i fakturą, stając się zapisem procesu malarskiego o wymiarze niemal egzystencjalnym.

Monochromatyczna gama brązów podkreśla organiczność powierzchni – z jednej strony nawarstwionej i reliefowej, z drugiej miejscami drażonej, skrobanej, co tworzy dynamiczny dialog między konstrukcją a destrukcją. Gest twórcy staje się tu równorzędny z kolorem i formą – jest świadectwem procesu i materializacją duchowej energii.

W kontekście oeuvre Makowskiego kompozycja ta jawi się jako moment szczególnego napięcia między intelektualnym rygiorem a spontanicznością gestu. Artysta zdołał połączyć precyzję matematycznego porządku i harmonii kompozycji z poetyckim uniesieniem. Geometryczny schemat ożywił bowiem poprzez uwidocznienie ruchów ręki i subtelne napięcia między planami uzyskanymi poprzez zróżnicowane faktury. Makowski płaszczyznę obrazu traktuje jako przestrzeń duchowej alchemii: surowe brązy i chropowatość faktury przeobrażają się w medytacyjny zapis napięć między światem widzialnym a wewnętrzną strukturą bytu. W jego praktyce malarskiej geometryczne szyfry i znaki tworzą system znaczeń, który – choć pozornie hermetyczny – otwiera się na wymiar metafizyczny. To właśnie w połączeniu intelektualnej dyscypliny i sensualnej materii ujawnia się istota jego języka malarskiego.



STEFAN KRYGIER

1923–1997

Bez tytułu, około 1960–1965

olej/płótno, 29 x 42,5 cm

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Stefan Krygier 1923–1997, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, red. Krystyna Knapik, Łódź 1999, poz. kat. I.54, s. 100

Wczesna twórczość Stefana Krygiera stanowi fascynujący przykład malarzkiego eksperymentu z percepcją i przestrzenią. Już podczas studiów w łódzkiej PWSSP pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego Stefan Krygier wykazywał żywe zainteresowanie teorią widzenia, starając się na płótnach rejestrować kolor lokalny, powidoki oraz subiektywne wrażenia oka. Jego pierwsze kompozycje – obejmujące pejzaże, portrety i studia wnętrz – cechowała precyzyjna obserwacja zjawisk optycznych oraz konsekwentne badanie przestrzeni obrazu, co wskazywało na jego nowatorskie podejście do abstrakcji.

Po ukończeniu studiów Stefan Krygier kontynuował eksplorację tych zagadnień, wprowadzając dodatkowo do swej sztuki inspiracje starożytnym Egiptem. Odniesienia te przejawiały się w geometrycznych formach, przede wszystkim w łukach. Początkowo traktowane jako elementy dekoracyjne,

łuki stopniowo stawały się zasadniczym warunkiem przestrzeni, pozwalając artyście ukazywać ten sam motyw z różnych punktów widzenia. Dzięki temu nawet abstrakcyjne kompozycje Stefana Krygiera nabierały wrażenia ruchu i zmiennej perspektywy. Artysta operował mocnymi konturami, płaskimi i intensywnymi plamami barwnymi oraz rytmicznym układem form, tworząc subtelne drgania optyczne oraz pulsujące wrażenie przestrzeni.

Prezentowana w katalogu abstrakcja z lat 60. ujmuje subtelną grą światła, koloru i kształtu. Obraz stanowi pole dla doświadczenia zarówno zmysłowego, jak i intelektualnego. Poprzez manipulację perspektywą i rytmem kompozycji artysta angażował widza do aktywnego patrzenia i interpretacji, a tym samym do odkrywania zależności między formą, ruchem i postrzeganiem. W ten sposób Krygier konsekwentnie rozwijał zagadnienia awangardy, łącząc teorię widzenia ze zmysłowym doświadczeniem obrazu.



88 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 | Zima | 2021'

oraz pieczęć Galerii Wirydarz na krawędzi płótna

na blejtramie pieczęć Galerii Wirydarz

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

9 500 – 11 800 EUR



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

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

- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny 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 “n”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Rzeczej 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, niepodjemowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy 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.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 • 1780ASW155 • 27 listopada 2025

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

Nr kat.	Autor, tytuł	Maksymalna oferowana kwota (bez opłaty aukcyjnej) lub licytacja telefoniczna

Należność za zakupiony obiekt

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

☐ Wpłacić 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

.....

DESAUnicum 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 przysyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej 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

REDAKCJA TEKSTÓW

Paulina Janiszewska 1, 3-5, 15, 22-24, 26, 29, 31, 33, 41, 43, 47-50, 59, 62, 64, 68-70, 73, 77, 81,
Nicole Lewandowska 8, 23
Anna Rożniecka 12, 45, 83, 89
Kornelia Starczewska 25, 39, 56, 63
Weronika Wojciechowska 2, 11, 18, 20, 35, 51, 54, 60-61, 76, 79

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945
27 LISTOPADA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 1. Jerzy Rosołowicz, Wrocław, lata 70, fot. Tadeusz Dranowski/PAP
Poz. 4 Magdalena Abakanowicz na wystawie „Kakadu – moja miłość” w Ogrodzie Zoologicznym w Warszawie, 2010, fot. Andrzej Rybczyński/PAP
Poz. 6 Jerzy Nowosielski, fot. Sławomir Boss
Poz. 12 Stefan Gierowski w swojej pracowni w Konstancinie, 2008, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA
Poz. 15 Wojciech Fangor, Panocek 3, 1977, fot. DESA Unicm
Poz. 15 Wojciech Fangor, SU 2, 1971-75, fot. DESA Unicum
Poz. 29 Tadeusz Brzozowski, Fleja, 1971, fot. DESA Unicum
Poz. 29 Tadeusz Brzozowski, Flejtuch, 1971, fot. DESA Unicum
Poz. 32 Zdzisław Beksiński w swojej pracowni, Warszawa, 1994, fot. Paweł Rybczyński/PAP
Poz. 36 Teresa Pagowska, Warszawa, 1982, fot. Jerzy Lapiński/FOTONOVA
Poz. 37 Teresa Pagowska, “Czajnik” z cyklu “Przedmioty”, 1995, fot. DESA Unicum
Poz. 37 Teresa Pagowska, “Klucze” z serii “Przedmioty”, 1996, fot. DESA Unicum

Poz. 40 Kajetan Sosnowski, Obraz szyty z cyklu: „Układy równowartościo-
we”, 1983, fot. DESA Unicum
Poz. 40 Kajetan Sosnowski, Obraz czarny z cyklu Układy równowartościo-
we, 1982, fot. DESA Unicum
Poz. 56 Tomasz Ciecierski na wystawie przedaukcyjnej DESA Unicum 2020,
fot. Paweł Borowski/DESA Unicum
Poz. 60 Aleksander Kobzdej, Szczelina w bieli z cyklu Szczeliny, 1967, fot.
DESA Unicum
Poz. 60 Aleksander Kobzdej, „Le Rocher”, 1968, fot. DESA Unicum
Poz. 63 Ewa Kuryluk na otwarciu wystawy “Tropem siebie. Warszawa –
Wiedeń – Londyn”, DESA Unicum 2025, fot. Marcin Koniak/DESA Unicum
Poz. 66 Jan Dobkowski na wystawie “Podróż po uniwersum”, DESA Unicum
2022, fot. Marcin Koniak/DESA Unicum
Poz. 73 Barbara Pniewska, Bez tytułu, 1969, fot. DESA Unicum

okładka front poz. 6 Jerzy Nowosielski, „Dziewczyny na statku”, 1981
okładka II-strona 1 poz. 34 Zdzisław Beksiński, Bez tytułu, 1973
strony 2-3 poz. 32 Zdzisław Beksiński, „KY”
strony 4-5 poz. 12 Stefan Gierowski, „Obraz CCCVI”, 1973
strona 6 poz. 16 Roman Opalka, „Detal 5446535-5462919” z cyklu „1965/1-∞”
strona 12 poz. Teresa Pagowska, „Wyzwanie”, 1969/83
strona 284 poz. 17, Roman Opalka, „Detal 4045225 – 4047928” z cyklu „1965/1 – ∞”, 1965
stron 286 poz. 11 Tadeusz Kantor, „Postać”, 1972
strona 288-okładka III poz. 23 Jan Tarasin, „Narodziny Galatei”, 1965
okładka tył poz. 18 Jan Dobkowski, „Smuga”, 1969
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya, Marianna Koszutska
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobylka



