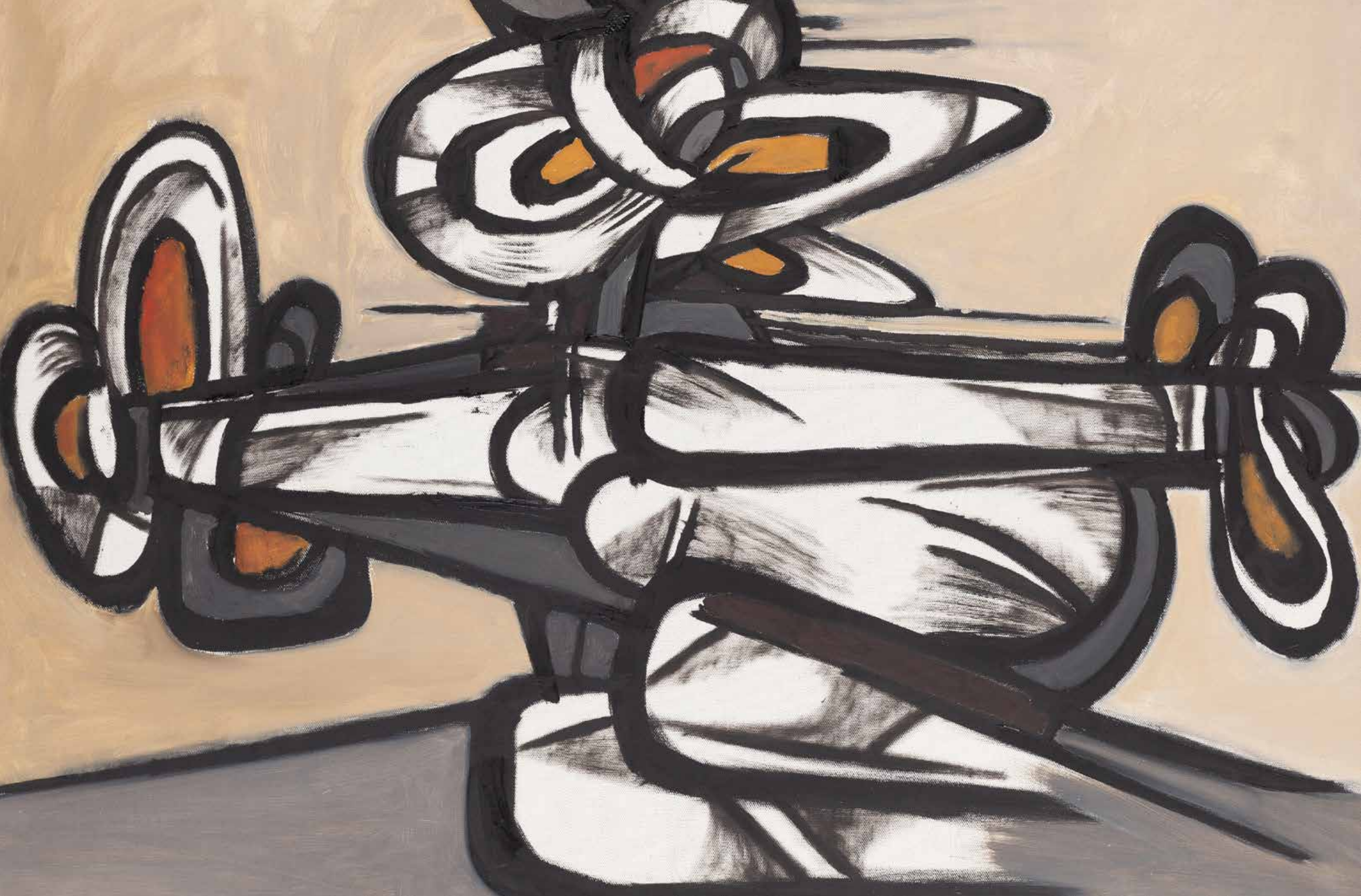


SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 5 MARCA 2026 WARSZAWA











SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 5 MARCA 2026

CZAS AUKCJI

5 marca 2026 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

20 lutego – 5 marca
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

Joanna Wolan
tel. 538 915 090
j.wolan@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

tel. 22 163 66 65, 795 122 719, biuro@desa.pl

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej | BARTŁOMIEJ WACHTA 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 ADMINISTROWANIA
OBIEKTAMI

Piotr Sabak
Kierownik magazynu
p.sabak@desa.pl
tel. 538 818 480

Paweł Wątroba
Zastępca kierownika magazynu
p.watroba@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak
p.wolyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

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

Andrzej Tajchert
Dyrektor IT i Administracji
a.tajchert@desa.pl

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
Specjalista ds. marketingu online
w.markowska@desa.pl
tel. 795 122 723

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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.janiszewska@desa.pl
734 639 911



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



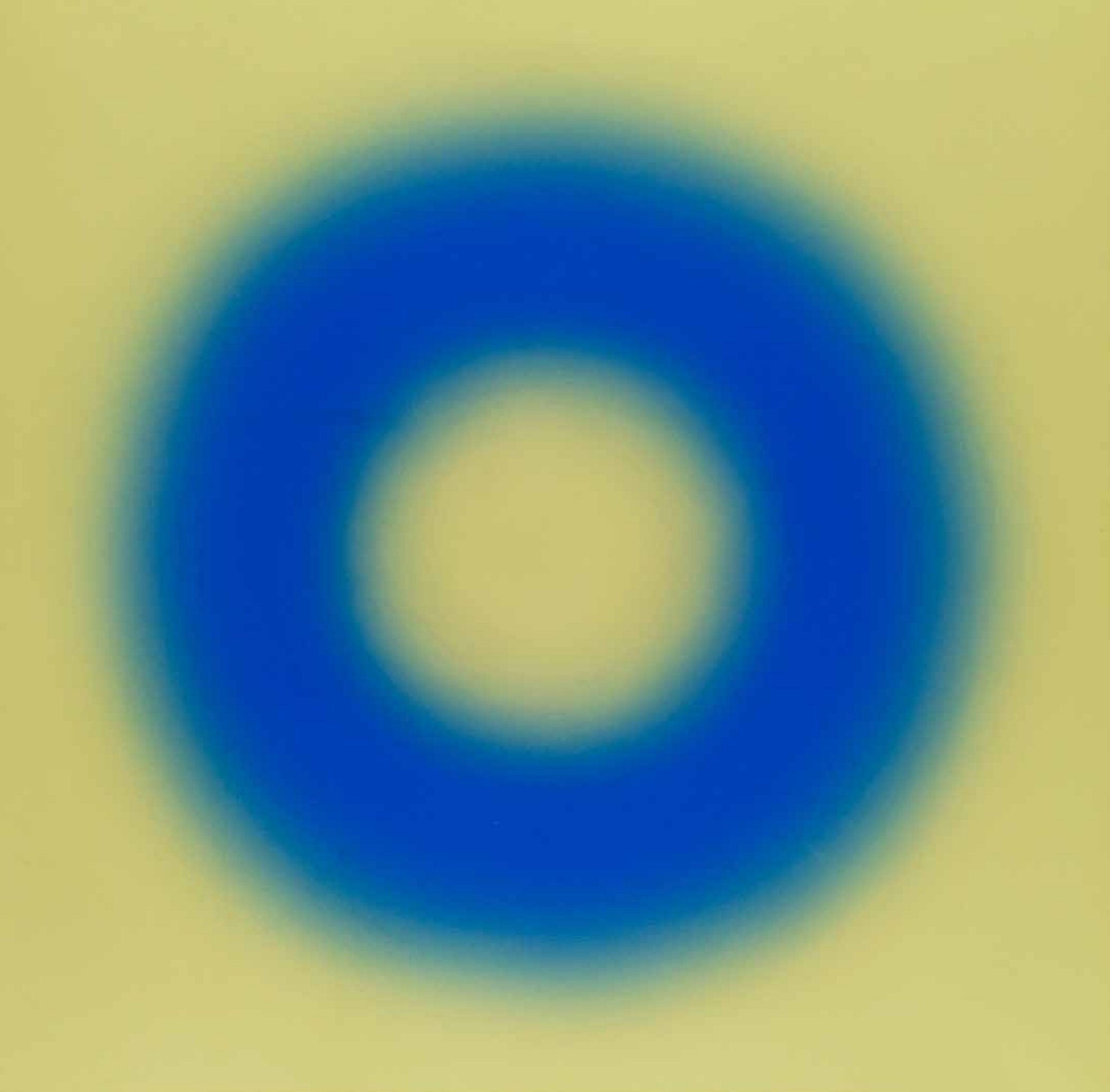
JULIA OLSZEWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
j.olszewska@desa.pl
532 759 980



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 4–6	Modzelewski Jarosław 70
Anuszkiewicz Richard 29	Nowacki Andrzej 18–19
Artymowska Zofia 3	Nowosielski Jerzy 1
Baj Stanisław 66	Nowosielski Jerzy 40
Berdyszak Jan 23	Orbitowski Janusz 20–21
Bersz Janusz 63	Pawlak Włodzimierz 71
Brzozowski Tadeusz 43–44	Roszkowski Aleksander 65
Burstein Pinchas (Marian) 51	Rudowicz Teresa 64
Ciecierski Tomasz 73–74	Sapetto Marek 78
Cześnik Henryk 67	Sawicka Jadwiga 72
Dobkowski Jan 36–38	Sobel Judyta 79
Dominik Tadeusz 57–59	Sosnowski Kajetan 32–33
Fangor Wojciech 10–12	Stańczak Julian 13
Gieraga Andrzej 22	Stażewski Henryk 7–9
Gołkowska Wanda 14	Stern Jonasz 47
Grynczel Dorota 2	Szewczyk Andrzej 35
Hałas Józef 54–55	Szwacz Bogusław 62
Jackiewicz Władysław 68	Tarasewicz Leon 60–61
Jarodzki Konrad 53	Tatańczyk Tomasz 75
Kałucki Jerzy 27–28	Tchórzewski Jerzy 48–49
Kamoji Koji 25	Tselkov Oleg 52
Kierzkowski Bronisław 45–46	Tymoszewski Zbigniew 77
Kobzdej Aleksander 41–42	Tyszkiewicz Teresa 31
Krygier Stefan 26	Winiarski Ryszard 16–17
Lenica Alfred 50	Wrzeszczyńska Halina 56
Michałowska Maria 15	Zawa–Cywińska Hanna 30
Mierzejewski Andrzej 34	Ziemski Jan 24
Mierzejewski Jerzy 69	Ziemski Rajmund 76
Mikulski Kazimierz 39	

1 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

"Pejzaż zielony z drogą", 1987

olej/ płótno, 24 x 33 cm
sygnowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski'

estymacja:
45 000 – 65 000 PLN
9 500 – 13 700 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
por.:
Jerzy Nowosielski, red. Dorota Kaźmierska-Nyczek, Jerzy Madeyski, Tadeusz Nyczek, Warszawa 1992, s. 89, (il. 51)
Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993, s. 177, (il.)
Jerzy Nowosielski, wyd. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Krakow 2003, s. 430, (il. 646)
Joanna Pollakowna, Zapatrzenie. Myśląc o obrazach, myśląc o malarzach, Gdańsk 2012, omowiony s. 339–342, (il.98)

„Czy to jest góra? Czy to jest zasłona? Odsłaniająca promienną, seledynową świetlistość nieba, które wyziera spoza jej górnego skraju rozjaśnione białawymi pasmami mgły. Więc może góra? Jej zielony stok rozcięty pionową, biało-czarną, ku niebu zmierzającą drogą, fałduje się w ciemniejsze pasma, w bledsze połacie. Przebłyskują na nim prostokąty nielicznych ludzkich siedzib, patrzące przed siebie kanciastymi żrenicami okien, które utwierdzają i mocują tę rozfalowaną powierzchnię jak kołki przytrzymujące namiot”.

Joanna Pollakówna



2 α

DOROTA GRYNCEL

1950-2018

"Kompozycja 10/92", 1992

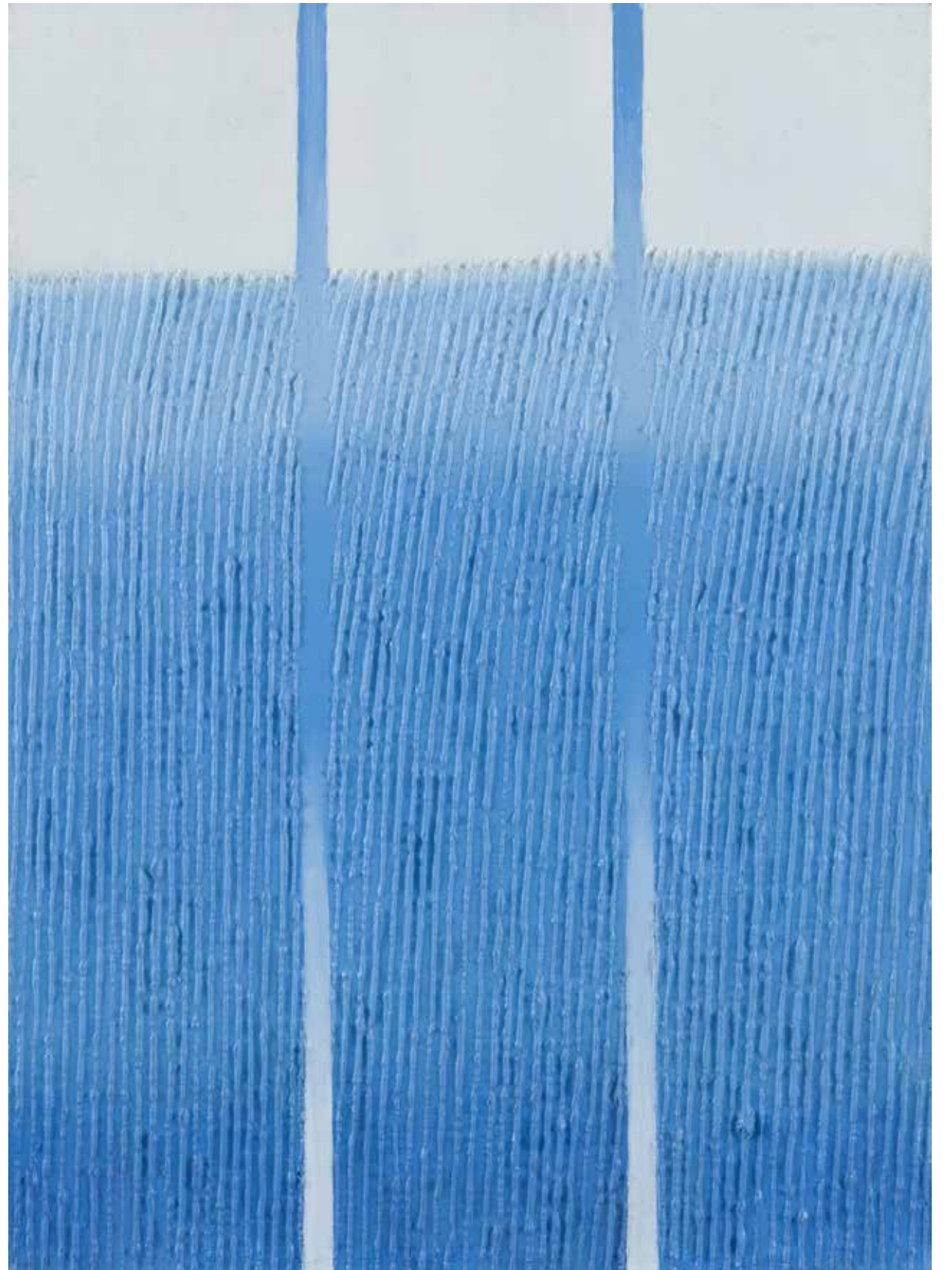
olej/piótno, 46 x 34,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Dorota Grynczel I "Kompozycja, 10/92"

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 200 – 5 300 EUR



3 α

ZOFIA ARTYMOWSKA

1923–2000

"Krzyk pawia" z cyklu "Poliformy – LXXI – B", 1986

akryl/plótno, 146 x 114,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zofia ARTYMOWSKA | Poliformy – LXXI – B | "Krzyk Pawia" – 1986r.'

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

21 100 – 31 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

por. Zofia Artymowska. Poliformy 1970–1983, katalog wystawy, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1984, nlb. (il.)

„Poliformy tworzone były z matematyczną dokładnością, precyzyjnym wyliczeniem miejsca każdego elementu. Artystka przedstawiała je na obrazach, ale też w rysunkach, grafikach, kolażach oraz w pracach łączących poliformowe rysunki bądź serigrafie z fotografiami”.

Maciej Cholewiński





Zofia Artymowska, Samarra” z cyklu „Poliformy XXVI”, 1972, fot. DESA Unicum



Zofia Artymowska, „Poliformy L - Ruch”, 1975, fot. DESA Unicum

„Krzyk pawia” pochodzi z najbardziej monumentalnego cyklu Artymowskiej „Polimorfy”. Nad cyklem pracowała ponad dekadę na przełomie lat 70. i 80., traktując ideę polimorfizmu jako punkt wyjścia dla konstrukcji obrazu. Naturę w prezentowanej pracy potraktowano metaforycznie: „krzyk” pawia zostaje przełożony na rytm, powtórzenie i świetlne drgania kompozycji, dzięki czemu obraz bardziej sugeruje doświadczenie (rezonans, napięcie, intensywność), niż przedstawia scenę wprost. Tematy, które wybiera artystka, są często niebanalne. Pojawiają się przedstawienia pór roku, konkretnych miast, takich jak Knossos, sceny polowania, poetyckie pejzaże oraz kompozycje bez jasno określonego tematu. W swojej twórczości Artymowska tworzyła też fotokolaże z udziałem wcześniej namalowanych przez siebie prac. Kompozycja „Krzyk pawia” pojawia się w tej formule ponownie w latach 80., wtapiając się w widokówkę z Hatry, ważnego w starożytności miasta położonego w północnym Iraku.

Cykl „Poliformy” Zofii Artymowskiej wyrasta z wieloletnich poszukiwań nad tym, jak konstruować przestrzeń obrazu przy pomocy jednego, uporczywie powielanego kształtu – walca (cylindra). Artystka przyjmuje go jako podstawową jednostkę porządkującą widzialny świat. Element, który – zależnie od sposobu ułożenia, zwielokrotnienia i zróżnicowania – staje się tworzywem każdej z poszczególnych kompozycji. W rezultacie cała powierzchnia prac zostaje zagospodarowana rytmiczną siatką cylindrycznych odcinków o odmiennej długości i grubości, krzyżujących się w pionie i poziomie pod kątem prostym. Dopracowanie każdego fragmentu nadaje tym układom charakter niemal matematycznie precyzyjnej konstrukcji. Polimorfizm Artymowskiej polega na wytwarzaniu wielości nie poprzez przedstawienie kolejnych faz akcji, lecz systemowe zestawianie tej samej formy w precyzyjnie zaprogramowanym układzie. Eksperymenty w obrębie cyklu zmierzały w dwóch kierunkach: „W obrazach powstałych w tym okresie, w ramach operowania jedną formą, twórcze tendencje rozwijały się w dwu kierunkach: jednym – mechanicznym – przestrzeni zmechanizowanej, ‘industrialnej’, drugi zaś – przestrzeni tworzącej rodzaj czytelnego wnętrza” (Zofia Artymowska. Poliformy 1970–1983, katalog wystawy, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1984, s. nlb.).



Zofia Artymowska w swojej pracowni, lata 60, fot. Piotr Baracz /EAST NEWS

4 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Kompozycja, 1961

olej/ płótno, 51 x 75 cm

estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

14 800 – 21 100 EUR



5 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Maska, 1975/76

juta, glina, płótno, 42 x 34 x 15 cm (wymiary oprawy)

z tyłu pracy etykieta z opisem: 'DLA | STANISŁAWA | SOSZYŃSKIEGO | M. Abakanowicz | 1975/76'

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

21 100 – 31 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja prywatna, Warszawa

„Wierzę twórcy, nie wierzę kierunkom. Sztuka powstaje z dramatu poszczególnego człowieka. I jak twarz każdego z nas jest inna, tak nasze dzieła są różne i różne są ich przeznaczenia i cele. Tkactwo, które nas zgromadziło, znaczy zupełnie co innego dla każdego z nas. Nitka, która jest naszym wspólnym materiałem, nabiera innego sensu zależnie od rąk, które jej dotykają. Różnice nas łączą – podobieństwa dzielą. Widzę nitkę jako podstawowy element budowy świata organicznego naszej planety, jako największą tajemnicę naszego otoczenia. To nitka buduje wszystkie żywe organizmy, rośliny, tkankę liści i nas samych, nasze nerwy, nasz kod genetyczny, nasze przewody żylne, nasze mięśnie. Jesteśmy strukturami włóknistymi”.

Magdalena Abakanowicz



Prace, w których Magdalena Abakanowicz wprost podejmowała temat ludzkiej twarzy, zaczęły wyraźniej pojawiać się w jej twórczości od połowy lat 80. Rozwijała je najpierw w cyklu „Inkarnacje”, a następnie powróciła do tego wątku w „Anonimowych portretach”. Istotne przesunięcie w myśleniu o formie i o człowieku nastąpiło jednak wcześniej – świadczy o tym prezentowana „Maska” z 1975. Już w wypowiedziach z 1973 artystka sygnalizowała, że monumentalna realizacja stworzona w tamtym czasie dla Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie zamyka etap abakanów (tkanych trójwymiarowych form) i otwiera nowy okres, w którym jej sztuka staje się komentarzem do kondycji ludzkiej. Równoległe z formalnym zwrotem ku trójwymiarowej rzeźbie artystka konsekwentnie odrzuciła dekoracyjność i na nowo zdefiniowała pojęcie piękna, które wcześniej stanowiło dla niej punkt odniesienia. Mariusz Hermansdorfer ujmował tę postawę jako dążenie do „ogołocenia” formy: Abakanowicz rezygnuje z tego, co efektowne i upiększające, co ma funkcję maskującą; usuwa kolejne „warstwy”, aż pozostaje jedynie elementarny rdzeń.

„Abakanowicz odrzuca wszystko, co piękne, dekoracyjne, co ubiera, kamufluje. Zdiera warstwa po warstwie, jakby ściągała skórę z człowieka. Zostaje tylko to, co niezbędne, co – być może – jedynie prawdziwe”.

Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, Wrocław 2011, s. 17

Prezentowany obiekt jest elementem ekosystemu Abakanowicz budowanego konsekwentnie przez lata. Jej niesamowicie bogaty i różnorodny dorobek obejmuje dziesiątki prac na papierze, monumentalne realizacje w metalu i miękkich materiałach takich jak juta. Pośród całej konstelacji prac te z lat 70. są niezwykle cenne. To właśnie w tym okresie ugruntowała się międzynarodowa pozycja Magdaleny Abakanowicz. Pośród prac powołanych we wspomnianej dekadzie pochodzą m.in. cykle budowane z wielu powtarzalnych części ludzkiej figury, z płótna i utwardzonych tkanin (m.in. konopnych), a także z drewna, kamienia i brązu. Pozycję artystki i niegasnącą popularność potwierdzają dane rynkowe z ostatnich lat. Rośnie łączny wolumen i wartość sprzedaży, a jednocześnie spada odsetek prac niesprzedanych na aukcjach. Magdalena Abakanowicz przez ponad sześć dekad aktywności artystycznej poruszała się swobodnie między różnymi dziedzinami, konsekwentnie przekraczając granice tradycyjnych technik i łącząc odmiennie media, przechodząc tym do kanonu światowych twórców. Jej praktyka miała charakter eksperymentalny: obok tkanin i słynnych abakanów tworzyła także rysunki, rzeźby, instalacje przestrzenne, projekty o charakterze architektonicznym oraz realizacje w przestrzeni publicznej. Instytucjonalne zlecenia, które realizowała za życia, wprowadziły Abakanowicz w przestrzeń miast i parków na całym świecie. Plenerowe grupy rzeźbiarskie Magdaleny Abakanowicz można zobaczyć m.in. w Paryżu, Lizbonie, Chicago, Nowym Jorku, Waszyngtonie, Princeton i Seulu.



Magdalena Abakanowicz, Warszawa, 2010 fot. Marek Szymanski/REPORTER

ó α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Figura siedząca z cyklu "Ragazzi", 1990

juta, żywica, metal, 114 x 41 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na autorskiej metalowej tabliczce: "SEATED SINGLE " ABAKANOWICZ | 1990 AM"

estymacja:

350 000 – 500 000 PLN

73 700 – 105 300 EUR

POCHODZENIE:

zakup od artystki

kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

por.:

Abakanowicz, red. Wojciech Krukowski, Magdalena Abakanowicz, Artur Starewicz, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 182

Abakanowicz, katalog wystawy, Sezon Muzeum, Tokio; Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Shiga; Galeria Sztuki Współczesnej Art Tower Mito; Muzeum Sztuki Współczesnej w Hiroshimie, Japonia 1991, s. 169–173





Figura siedząca z cyklu „Ragazzi” wygląda jak krewniaczka tych postaci, które Magdalena Abakanowicz „postawiła” później w Hiroszimie – w geście pamięci, który nie udaje, że da się cokolwiek naprawić. Przed Muzeum Sztuki Współczesnej w Hiroszimie stanęła grupa 40 siedzących figur z cyklu „Plecy”. Prezentowana realizacja powstała kilka lat wcześniej i można ją odczytać jako kameralną próbę: mniej monumentalną, ale już nasyconą tą samą logiką milczenia. Różnica jest kluczowa i dotyczy nie tyle tematu przedstawienia, ile materiału. O ile japońska instalacja została odlana w trwałym brązie, o tyle w tym przypadku Abakanowicz sięgnęła po swoją autorską technikę juty utwardzonej żywicą. Juta – organiczna, szorstka, podatna na zniszczenia – stawała się symbolem prawdy o człowieku jako istocie kruchej i wrażliwej na zranienie. Zestawiając ją z brązem, można dostrzec napięcie: brąz jawi się jako nośnik pamięci zbiorowej, podczas gdy juta przywołuje jednostkowe doświadczenie cielesności i słabości. Historia zrzucenia bomby atomowej na Hiroszimę (i Nagasaki) w 1945 została wpisana w pamięć ludzkości – materię trwalszą niż spiż, niemniej Abakanowicz przekuła ją w monumentalny pomnik. Abakanowicz postanowiła, że pamięć nie może pozostać abstrakcją, za nią stoją ludzie. Ma mieć ciało. Ma siedzieć. Ma przygniatać. Właśnie dlatego dwa z pozoru podobne dzieła różnią się nie tylko kontekstem, lecz także tworzywem: pokazują, jak w sztuce XX wieku materiał opowiadał symboliczną prawdę. W awangardowych praktykach Abakanowicz nie była odosobniona. Podobnej prawdy materiału szukał niemiecki konceptualista Joseph Beuys. Tworzył przy użyciu tłuszczu i filcu, opowiadając swoją biograficzną historię wdzięczności wobec Tatarów krymskich, którzy uratowali mu życie. W dodatku oboje – na zupełnie inne sposoby – mają w biografii ślad prowadzący ku Tatarom krymskim: Beuys wiązał z Krymem historię ocalenia, a Abakanowicz łączyły z Krymem więzi rodzinne. Zarówno dla Beuysa, jak i dla Abakanowicz bliskość natury to ponure przypomnienie, że wszystko, co żywe, niesie unikatową wartość samą w sobie.



7 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

Relief, 1975

akryl/relief, płyta pilśniowa, 39 x 39 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'H. Stażewski | 1975.'
na odwrociu pieczęć [nieczytelna]

estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

14 800 – 21 100 EUR

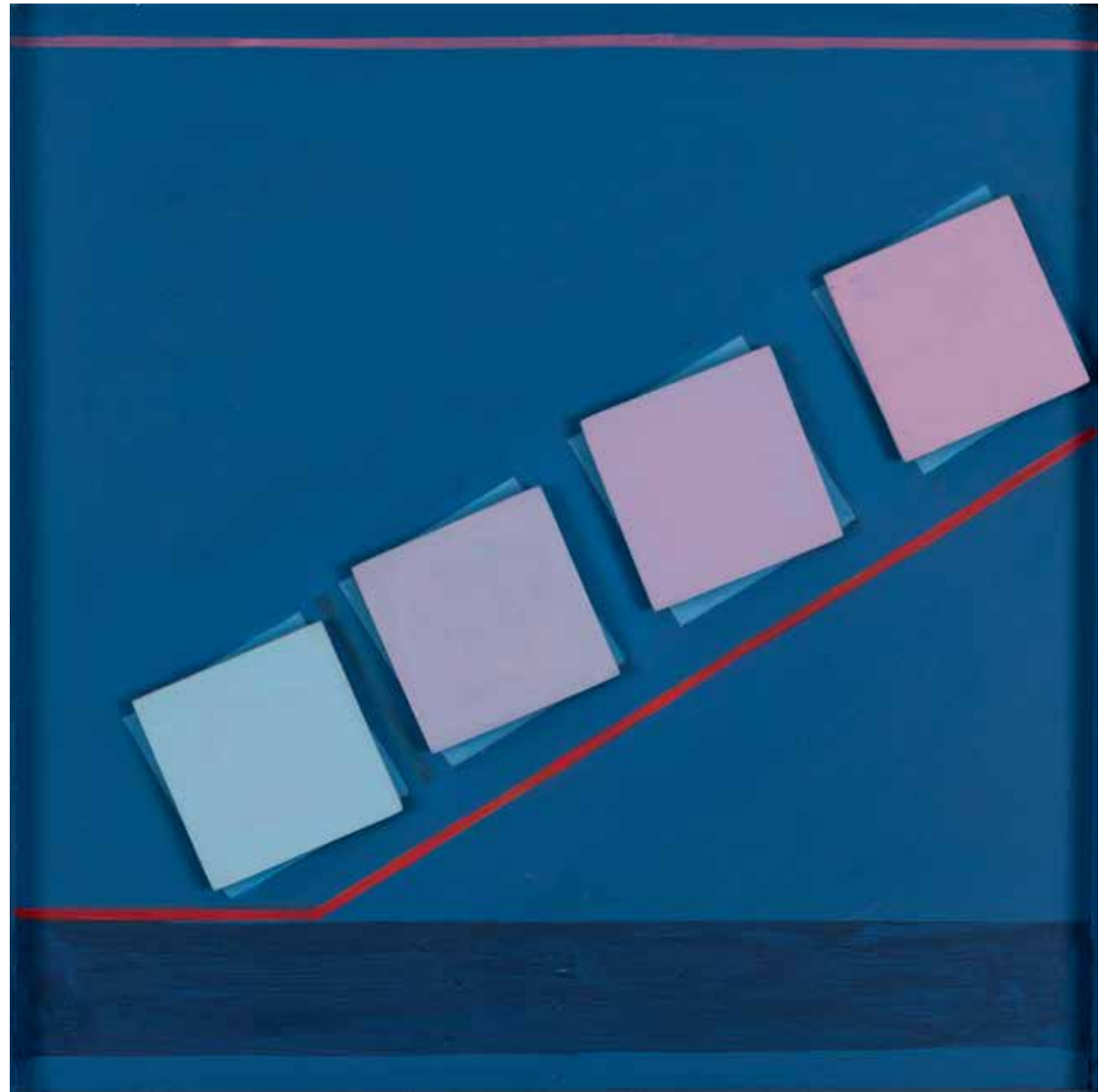
OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

Galeria Willa Struvego, 2001

kolekcja prywatna, Polska



8 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

"Nr 21", 1973

akryl/relief, płyta pilśniowa, 61,5 x 61,5 x 4 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 21 | 1973 | H. Stażewski'

estymacja:
180 000 - 250 000 PLN
37 900 - 52 700 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa
kolekcja prywatna, Kraków

„Wspólna rygorystyczna zasada serii, w której identyczne i niezindywidualizowane formy służyły do odmierzania i porządkowania przestrzeni w obrazie, mimo założenia oschłego, laboratoryjnego eksperymentu i mimo swego bezosobowego wyrazu uniwersalistycznej koncepcji – nie eliminowały w wypadku Stażewskiego ładunku pewnej intymności i poetyki. Nie niszczyła go ani dążność do powiązania owej niefunkcjonalnej koncepcji plastycznej z architekturą, ani intencja podważenia pojęcia unikalności dzieła sztuki”.

Bożena Kowalska



Twórczość Henryka Stażewskiego w latach 70. stanowiła rozwinięcie programu awangardy, którego podstawy artysta współtworzył jeszcze przed II wojną światową. W tym okresie pozostawał jednym z nielicznych twórców kontynuujących założenia konstruktywizmu, a jednocześnie modyfikował je w kontekście powojennej rzeczywistości artystycznej. Zachowywał rygor geometrycznej organizacji formy, jednak jego realizacje nie miały wyłącznie obiektywnego charakteru – w obrębie zdyscyplinowanego języka wizualnego pojawiały się elementy skupienia i powściągliwej ekspresji.

Najważniejszym obszarem jego praktyki stały się reliefy. Powtarzalne, modularne elementy służyły porządkowaniu pola obrazowego i określaniu relacji przestrzennych. Artysta nie konstruował kompozycji w sensie tradycyjnym, lecz organizował układ zależności pomiędzy jego częściami. Regularność struktur ulegała drobnym przesunięciom, przez co w obrębie uporządkowanego systemu pojawiało się napięcie wizualne. Proces twórczy miał charakter koncepcyjny, natomiast odbiór prac opierał się na doświadczeniu percepcyjnym widza.

Podstawą tej postawy było przekonanie o poznawczej wartości geometrii. Stażewski traktował ją jako system umożliwiający opisywanie rzeczywistości, a jednocześnie rozwijał badania nad oddziaływaniem koloru. Barwie przypisywał znaczenie psychologiczne, prowadząc eksperymenty dotyczące jej nasycenia, jasności i temperatury. Jednordne świetliste płaszczyzny kolorystyczne przenikały geometryczne podziały,

wytwarzając efekty optycznej przejrzystości i czystości wizualnej. Relief pozwalał artyście przekroczyć statyczność obrazu. Zmieniające się warunki oświetlenia modelowały powierzchnię prac, a nakładające się elementy generowały wrażenie względnego ruchu. Odbiór dzieła zależał od pozycji obserwatora oraz czasu obserwacji, przez co obiekt funkcjonował jako układ zjawisk optycznych. Stażewski traktował sztukę jako narzędzie analizy relacji przestrzeni, światła i percepcji.

Równolegle powstawały jego wypowiedzi pisemne o charakterze refleksyjnym. Teksty te miały formę manifestów oraz zapisu procesu myślowego, ujawniając napięcie pomiędzy intuicją a obiektywizmem. Artysta nie przyjmował postawy doktrynerskiej – abstrakcję postrzegał jako sposób zapisu doświadczeń współczesności oraz obserwacji rzeczywistości.

W tym okresie warszawska pracownia Stażewskiego pełniła funkcję miejsca spotkań młodszych pokolenia artystów i przestrzeni dyskusji o roli sztuki. Jego działalność oddziaływała nie tylko poprzez realizacje plastyczne, lecz także poprzez obecność w środowisku artystycznym.

Realizacje z lat 70., których przykładami są prezentowane w katalogu reliefy z 1973 i 1975, łączyły dyscyplinę konstrukcji z doświadczeniem percepcyjnym. Geometryczny porządek organizował odbiór pracy, nie eliminując jej wymiaru przeżyciowego. Twórczość Stażewskiego z tego okresu stanowiła analizę widzenia, w której struktura formalna była jednocześnie środkiem poznania i formą doświadczenia.

9 α

HENRYK STAŻEWSKI
1894–1988

"Nr 17", 1969

akryl/relief, płyta pilśniowa, 60 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 17 – 1969 | H. Stażewski'
na odwrociu pieczęć [nieczytelna]

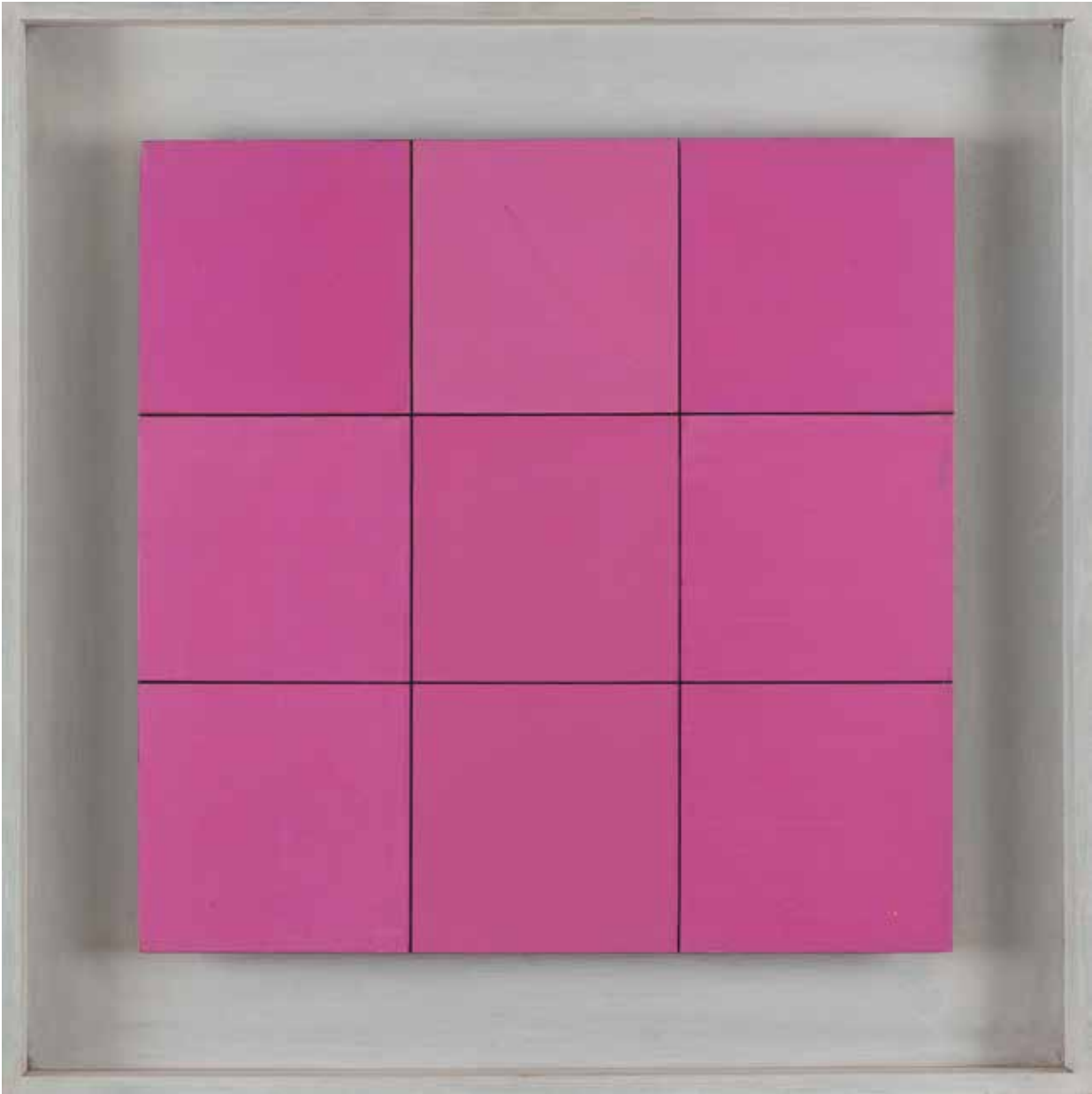
estymacja:
300 000 – 400 000 PLN
73 700 – 94 800 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy

„Abstrakcja jest wynikiem wszechstronnego badania. Sztuka abstrakcyjna nie jest czymś oderwanym od otaczającego nas świata zewnętrznego; jednakże przestaje być opisowa, a operuje czystymi środkami plastycznymi. Jest ekwiwalentem plastycznym natury. Im bardziej eliminujemy przedmiotowość, tym bardziej zbliżamy się do czystej plastyki. Przez abstrakcyjność nie zmienia się nowa plastyka w sztukę dekoracyjną, gdyż celem jej jest obraz, który podlega własnym, ściśle określonym prawom”.

Henryk Stażewski



Prezentowany relief pochodzi z dojrzałego okresu twórczości artysty. Poszczególne moduły „Reliefu 17” z 1969 układają się w kwadratową siatkę, w której mniejsze pola subtelnie różnią się nasyceniem. Barwna kompozycja geometryczna skąpana jest w kojących odcieniach magenty: od chłodnego, fioletowawego różu po jaśniejszy, „cukrowy”. Intensywny kolor ożywia uporządkowany układ, wydobywając kluczowe jakości myślenia o przestrzeni: proporcję, rytm podziałów oraz napięcie między idealnym modulem a żywą materią.

Dla Stażewskiego kolor był nie tylko wrażeniem estetycznym, lecz także zjawiskiem fizycznym. Korzystał z tablic barw i budował przejścia tonalne zgodnie z porządkiem długości fal, od chłodnych do cieplejszych rejestrów. Interesowały go prawa rządzące kolorem, pozwalał sobie na kontrolowane eksperymenty, na przykład poprzez celowe przełamywanie ustalonego rytmu barwnego.

Choć Stażewski zaczął tworzyć reliefy po II wojnie światowej, sama idea form przestrzennych była naturalnym rozwinięciem doświadczeń konstruktywizmu lat 20., który w Polsce łączy się przede wszystkim z trzema ugrupowaniami: Blokiem, Praesensem oraz a.r. Artysta należał do wszystkich trzech, współtworząc ton polskiej sceny awangardowej. Już w XX-leciu międzywojennym uchodził za spiritus movens polskiej awangardy, a zarazem uczestniczył w międzynarodowym obiegu artystycznym. Przyjaźnił się m.in. z Pietem Mondrianem i Michelem Seuphorem, z którymi łączyła go działalność w kręgu paryskiej grupy artystyczno-publicystycznej Cercle et Carré, założonej w 1929.

Reliefy Stażewskiego stanowią jeden z emblematów polskiej awangardy powojennej i znamionują świadome myślenie o odbiorze sztuki i miejscu widza. Nasycone kolorem przestrzenne kompozycje geometryczne można odczytywać z jednej strony jako konsekwentne rozwinięcie refleksji nad konstruktywizmem, z drugiej jako akt budowania relacji z odbiorcą sztuki. W refleksji Stażewskiego zawsze ważną rolę odgrywał widz jako ten, który interpretuje zagadkę pozostawioną przez artystę. Każda praca miała oddziaływać na zmysły, a celem układu stworzonego przez twórcę było „wyrabianie u widza większej chłonności przy odbiorze wizji malarskiego oka” – pisał Stażewski.

10 α

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 1", 1972

olej/ płótno, 106,5 x 106,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 1 1972 | 42 x 42'

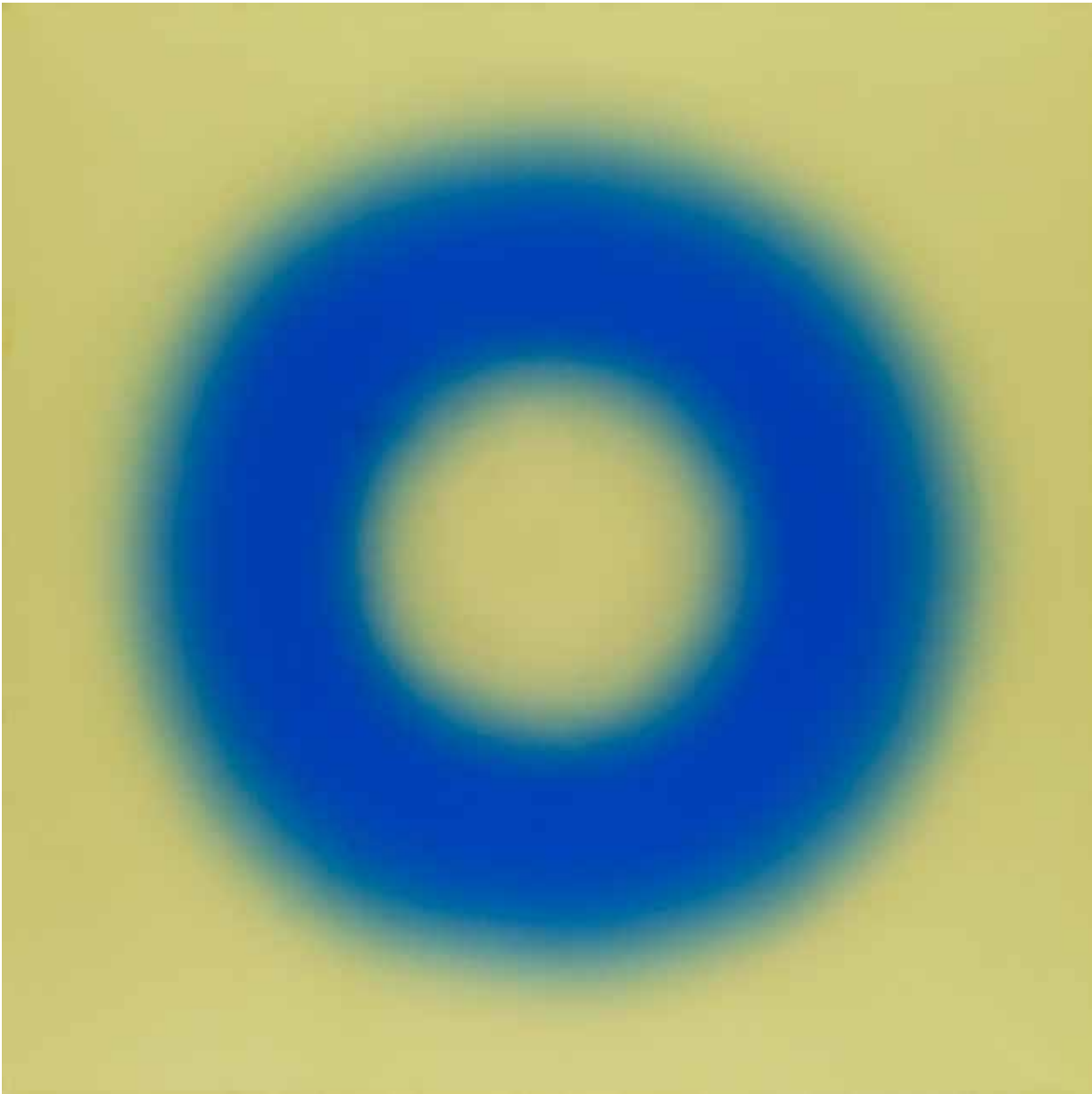
estymacja:
2 000 000 – 3 000 000 PLN
421 100 – 631 600 EUR

OPINIE:
reprodukowany w katalogu raisonné Fangor Foundation pod numerem P.883

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wojciech Fangor, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 16.09.-16.10.2003
„Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra”, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 20.10.2012-20.01.2013
„Wojciech Fangor. Optyczne wibracje”, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom, 18.05.-31.08.2018

LITERATURA:
Wojciech Fangor: Przestrzeń jako gra = Wojciech Fangor: Space as Play, katalog z wystawy, red. S. Szydlowski, Muzeum Narodowe w Krakowie, Krakow, 2012



Pracownia Wojciecha Fangora w Madison w stanie New Jersey, gdzie artysta pracował od 1966, stała się przestrzenią badań nad naturą widzenia i konstrukcją przestrzeni optycznej. Oddalenie od intensywnego środowiska nowojorskiej sceny artystycznej sprzyjało skupieniu i systematyzacji refleksji, które od dawna stanowiły fundament jego myślenia o malarstwie. To właśnie tam wykrystalizował się dojrzały model „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej” – koncepcji, w której obraz nie tyle przedstawia przestrzeń, ile ją realnie generuje w polu percepcji widza.

Powstałe w Madison płótna oparte są na koncentrycznych strukturach i precyzyjnie modulowanych przejściach tonalnych. Stanowią one przykład radykalnej redukcji środków formalnych przy jednoczesnym spotęgowaniu siły oddziaływania wizualnego. Kolor przestaje być tu właściwością pokrywającą powierzchnię; staje się czynnikiem organizującym doświadczenie przestrzeni, narzędziem modelowania napięć i relacji między centrum a peryferią obrazu.

„M 1” z 1972 – sygnowane literą odwołującą się do miejsca powstania – reprezentuje klasyczną dla Fangora strukturę koncentryczną. Kompozycja opiera się na zestawieniu pól barwnych o różnicowanej temperaturze. Centralna forma, miękko rozmyte koło o chłodnej, szafirowej tonacji, została osadzona na intensywnym tle musztardowej żółci. Choć Fangor nie zdecydował się tu na najbardziej jaskrawe barwy, kontrast tych dwóch uruchamia wrażenie pulsowania i świetlistości, sprawiając, że obraz zdaje się emanować światłem. Efekt przestrzenny nie wynika z zastosowania perspektywy czy modelunku światłocieniowego, lecz z subtelnych, niemal niedostrzegalnych gradientów. Równomierność przejść tonalnych buduje wyjątkową stabilność kompozycji, a zarazem wprowadza widza w stan optycznej niepewności – forma zdaje się przybliżać i oddalać jednocześnie.

Madison było dla Fangora swoistym laboratorium, w którym rozpoznania dotyczące fali barwnej, rozchodzenia się światła i psychofizjologii widzenia zostały przełożone na język malarski o niezwyklej dyscyplinie. Choć artysta bywa zestawiany z op-artem, jego metoda nie wyrasta z eksperymentów czysto geometrycznych. Jej fundamentem jest dogłębna znajomość tradycyjnego malarstwa olejnego, w szczególności techniki sfumato, rozpowszechnionej w renesansie. Fangor wykorzystywał miękkie modelowanie nie w celu budowania iluzji trójwymiarowego przedmiotu, lecz jako narzędzie precyzyjnej kontroli nad rozpraszaniem barwy w polu widzenia.

Zastosowanie sfumato pozwoliło mu wyeliminować krawędź – podstawowy element klasycznej kompozycji. Granica została zastąpiona ciągłością tonalną, a forma konstituowała się poprzez relacje poszczególnych wartości, nie zaś przez rysunek. Dzięki takim zabiegom, obraz funkcjonuje jako pole energetyczne, w którym barwy pozostają w dynamicznym napięciu. Kolor ma charakter fizyczny: jego jasność i nasycenie są ściśle podporządkowane założeniom percepcyjnym. Każda warstwa farby nakładana jest cienko i równomiernie, w kontrolowanych sekwencjach, aż do uzyskania absolutnej płynności powierzchni pozbawionej śladu gestu.

Techniczna maestria Fangora nie oznacza jednak zerwania z tradycją, lecz jej twórczą reinterpretację. Artysta prowadzi dialog z historią malarstwa europejskiego, wydobywając z niej narzędzia analizy wizualnej. W tym sensie Fangor pozostaje kolorystą, choć w znaczeniu odmiennym od ekspresyjnych tradycji XX wieku: barwa nie służy tu emocjonalnej ekspresji, lecz konstrukcji swoistego percepcyjnego doświadczenia. „M 1” stanowi zatem przykład malarstwa, które wykorzystując potencjał medium olejnego, redefiniuje jego funkcję – od obrazu jako przedstawienia ku obrazowi jako zjawisku.

11 α

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"SU 6", 1971

olej/piótno, 153 x 153 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | SU 6 1971 | 60" x 60"

estymacja:
2 400 000 – 3 200 000 PLN
505 300 – 673 700 EUR

OPINIE:
reprodukowany w katalogu raisonné Fangor Foundation pod numerem P.852

POCHODZENIE:
Chalette International, Nowy Jork, 1973
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Mieczysław Szewczuk, Trzy kolekcje, „Arteon”, nr. 6 (50), czerwiec 2004, s. 34–35

„Fangor praktykował w swoich obrazach ‘bezkrawędziowość’ miękkiego zatracania się koloru aż do bólu oczu, ale nie dla niego samego, jak to miało miejsce u opartowskich artystów (co też sami przyznawali), lecz, by znaleźć nowe środki wyrazu, adekwatniejsze nieokreśloności naszych czasów, których stawał się coraz bardziej świadomy”.

Stefan Szydłowski



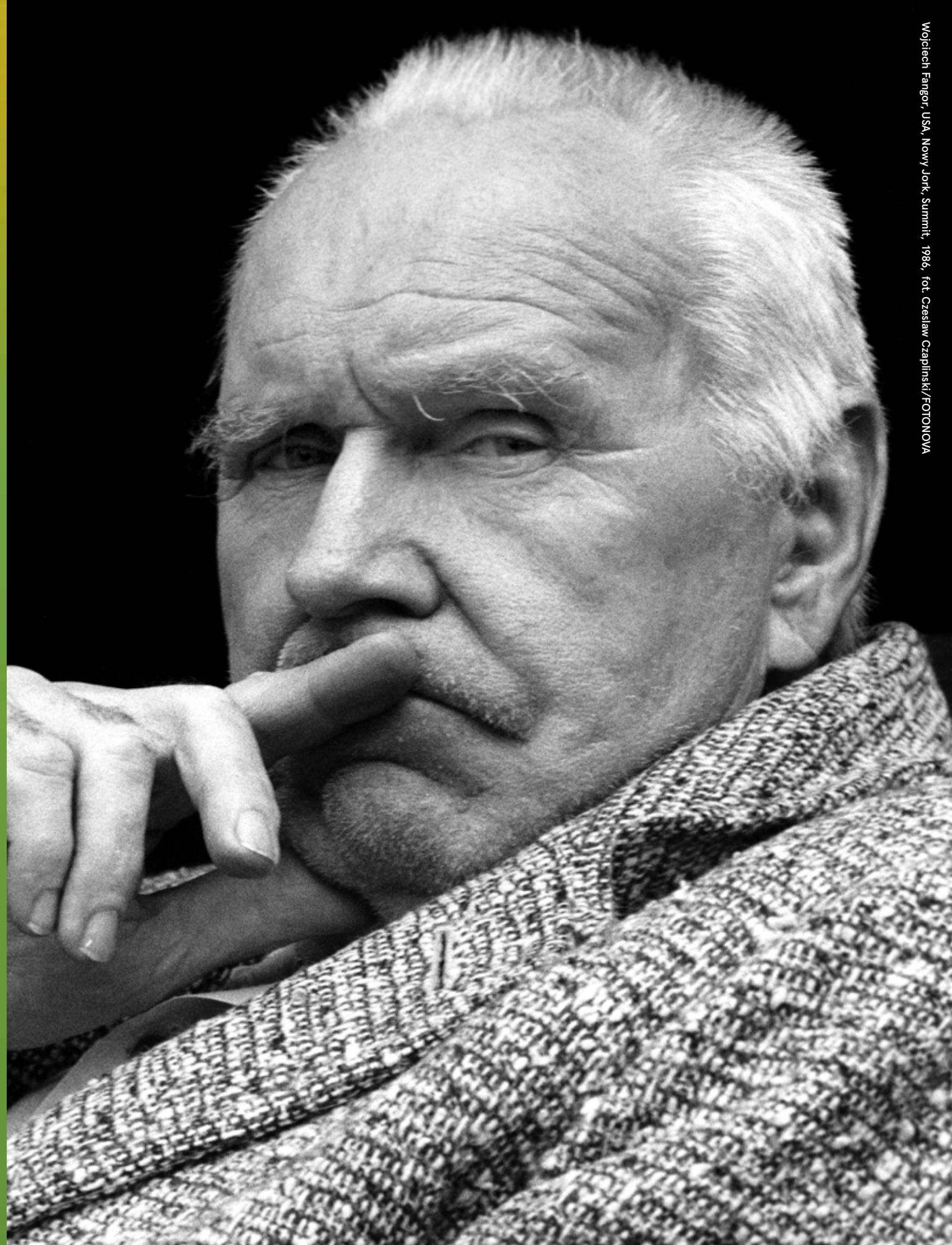
Okres Summit w twórczości Wojciecha Fangora stanowi fazę szczególną: wyciszoną, refleksyjną i zarazem niezwykle dojrzałą, będącą konsekwentnym rozwinięciem jego wcześniejszych badań nad przestrzenią optyczną. Po latach intensywnych eksperymentów prowadzonych w Madison, artysta w 1. połowie lat 70. osiadł w Summit w stanie New Jersey – miejscu oddalonym od zgiełku nowojorskiego świata sztuki, sprzyjającym koncentracji i ponownemu namysłowi nad statusem obrazu. To właśnie od tej lokalizacji pochodzi oznaczenie „SU” pojawiające się w tytułach prac z tego okresu, które funkcjonuje nie tylko jako topograficzny skrót, lecz także jako znak nowego etapu w jego malarstwie.

Obrazy powstające w Summit zachowują fundamentalne założenia autorskiej teorii „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej” artysty, jednak ich oddziaływanie ulega wyraźnemu przesunięciu. Fangor rezygnuje tu z maksymalnej intensyfikacji efektów optycznych na rzecz bardziej złożonej, subtelnej organizacji pola obrazowego. Przestrzeń nie jest już konstruowana poprzez jednoznaczne, centralnie skupione formy, lecz rozwija się w postaci rozproszonych, falujących struktur barwnych, często asymetrycznych i trudnych do jednoznacznego ogniskowania. Obraz zaczyna funkcjonować jak pole zmiennej energii – oscylujące pomiędzy wyostreniem a rozmyciem, obecnością a zanikiem.

W pracach z cyklu „SU” kolor zachowuje swoją rolę czynnika przestrzeniotwórczego, lecz jego działanie opiera się na delikatnych modulacjach światła i temperatury barwnej. Gradienty są mniej spektakularne, bardziej powściągliwe, a przejścia tonalne – niemal medytacyjne. Fangor nie porzuca techniki sfumato ani idei bezkrawędziowości; przeciwnie – doprowadza je tu do stanu pełnego wyważenia i kontroli, przez co efekt iluzji nie narzuca się widzowi, lecz ujawnia się stopniowo, w czasie kontemplacji. Istotnym kontekstem tego etapu pozostaje trwale obecna w wyobraźni artysty fascynacja astronomią. W Summit Fangor dysponował bowiem prywatnym obserwatorium, a doświadczenie obserwacji nieba – procesów ogniskowania, rozpraszania światła i ruchu ciał niebieskich – znajduje wyraźne analogie w strukturze jego obrazów. Kompozycje z tego okresu przywodzą na myśl zjawiska kosmiczne: fale energii, pola grawitacyjne, rozchodzenie się promieniowania w przestrzeni pozbawionej stałych punktów odniesienia. Analogicznie malarstwo Fangora staje się tu wizualnym odpowiednikiem procesów, które nie mają początku ani końca, a jedynie chwilowe stany intensywności.

Okres Summit można postrzegać jako moment syntezy: Fangor łączy w nim rygor analityczny wypracowany w latach 60. z nową wrażliwością na nieokreśloność i zmienność percepcji. Obraz przestaje być polem demonstracji teorii, a staje się przestrzenią doświadczenia – otwartą, niestabilną i pozbawioną jednoznacznych rozstrzygnięć. W tym sensie prace z oznaczeniem „SU” odsłaniają filozoficzny wymiar jego twórczości: refleksję nad relacyjnością widzenia, zależnością podmiotu od otoczenia oraz niemożnością uchwycenia rzeczywistości w formach zamkniętych.

Malarstwo Fangora z okresu Summit nie oznacza schyłku jego poszukiwań, lecz ich pogłębienie. To faza, w której artysta – pozostając wierny własnemu językowi – rezygnuje z efektu na rzecz trwania, z intensywności na rzecz skupienia. Obrazy te funkcjonują jak ciche laboratoria widzenia, w których przestrzeń, światło i kolor tworzą doświadczenie graniczne, rozpięte gdzieś pomiędzy materialnością płótna a nieuchwytnością percepcji.



12 α

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"Blue 4", 1961

olej/ płótno, 69,5 x 61,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR 1961 | BLUE 4'

estymacja:
700 000 – 1 000 000 PLN
147 400 – 210 600 EUR

OPINIE:
reprodukowany w katalogu raisonné Fangor Foundation pod numerem P.239

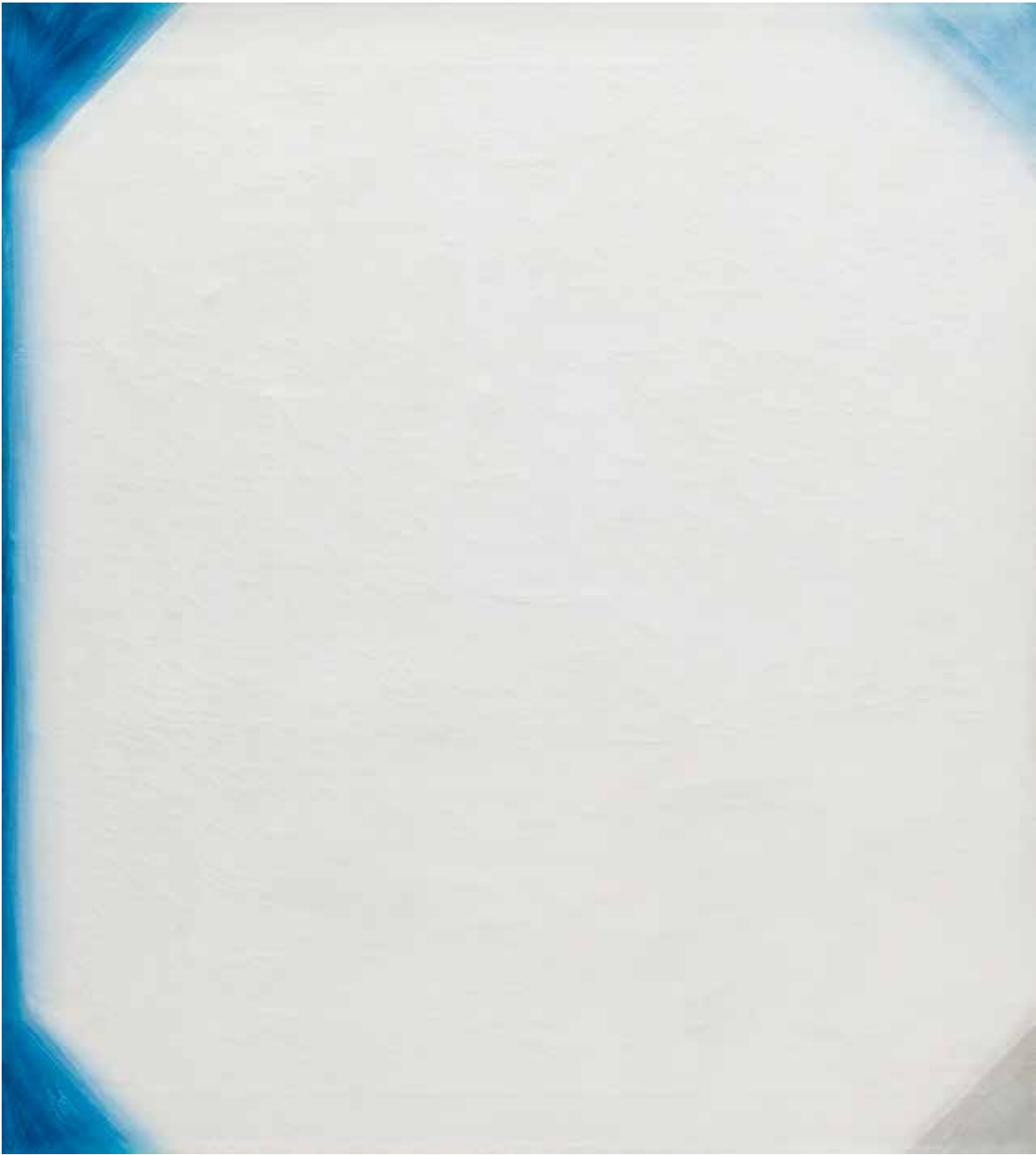
POCHODZENIE:
Gres Gallery, Waszyngton, c. 1961–1962
kolekcja Edwarda J. Gesicka, Atlanta, 1962
Sotheby's, Nowy Jork, 2009
kolekcja prywatna, Warszawa, 2009
Polswiss Art, 2021

WYSTAWIANY:
Wojciech Fangor. Paintings and Designs, Institute of Contemporary Arts, Waszyngton, DC, USA, 18–30.04.1962

LITERATURA:
Wojciech Fangor: Painting and Designs, Institute of Contemporary Arts, Waszyngton 1962 (zaproszenie na wystawę)

„Fangor więcej osiągnął niż inni od czasu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego, wykorzystując wszystko to, co przed nim przygotowało malarstwo. (...) przekroczył granicę dzieła zdefiniowanego wówczas jako ‘obraz’, nie naruszając w niczym jego materialności, fizycznej struktury, nie dewastując płótna ani ramy, nie rezygnując z żadnego z odwiecznych zagadnień malarstwa; ustawił je w nowym świetle. Ujawnił kulturową zależność, od kultury, od kształtujących się nowych form postrzegania, od nowych form ludzkiego życia”.

Stefan Szydlowski





Obraz „Blue 4” z 1963 powstał w kluczowym momencie w twórczości Wojciecha Fangora, w którym to artysta wypracował pełną świadomość własnego języka malar- skiego, opartego na analizie relacji między kolorem, światłem i percepcją przestrzeni. Powstały w ramach cyklu „Blue”, stanowi jedno z wczesnych ogniw konsekwentnie rozwijanego programu badawczego, którego celem było przekroczenie tradycyjnego rozumienia obrazu jako zamkniętej, autonomicznej płaszczyzny.

Kompozycja „Blue 4” opiera się na oszczędnym, lecz niezwykle precyzyjnym zestawie- niu bieli i nasyconego błękitu. Centralne pole obrazu, utrzymane w jasnej tonacji, nie funkcjonuje jednak jako neutralne tło – przeciwnie, staje się aktywną strefą optyczną, wchodzącą w dynamiczną relację z rozmytymi obszarami barwy niebieskiej rozmiesz- czonymi przy krawędziach płótna. Brak wyraźnej granicy pomiędzy polami koloru powoduje efekt miękkiego promieniowania, w którym forma zdaje się rozszerzać poza fizyczny wymiar obrazu.

To właśnie w takich pracach Fangor rozwijał swoją koncepcję „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej” – to znaczy takiej, która jest realnie doświadczana przez widza. Zjawisko to nie polega na iluzji głębi w sensie perspektywicznym, ale na wywołaniu wrażenia fizycznego oddziaływania obrazu na otaczającą go przestrzeń. W „Blue 4” kolor działa niczym pole energetyczne: niebieski przenika biel, generując napięcie optyczne, które angażuje aparat percepcyjny odbiorcy.

Powstanie obrazu w 1963 sytuje go w kontekście intensywnych międzynarodowych kontaktów artysty oraz jego stopniowego wchodzenia w obieg zachodniej awan- gardy. To okres, w którym Fangor konfrontował własne doświadczenia artystyczne z równoległymi tendencjami sztuki op-artu i minimalizmu, zachowując jednak pełną autonomię wobec tych nurtów. Jego malarstwo nieustannie pozostawało głęboko zakorzenione w refleksji nad statusem obrazu jako narzędzia poznania i doświadcz- nia świata.

Cykl „Blue” zajmuje w tym procesie szczególne miejsce. Monochromatyczna skala barwna pozwalała Fangorowi na maksymalne wyostrenie problemów percepcyjnych, eliminując przy tym wszelkie elementy narracyjne czy symboliczne. Widz zostaje postawiony wobec obrazu, który nie „przedstawia”, lecz „działa”, zmieniając sposób postrzegania przestrzeni, podważając status quo relacji między dziełem a obserwa- torem.

W tym sensie „Blue 4” można traktować jako jedno z fundamentalnych ogniw rozwoju malarstwa Fangora, zapowiadające późniejsze kompozycje oparte na pulsujących kręgach i falach barwnych. Obraz ten nie tylko dokumentuje narodziny jednego z naj- bardziej oryginalnych języków malarskich XX wieku, lecz także pozostaje aktualnym świadectwem przekonania, że malarstwo – pomimo własnych ograniczeń – zdolne jest do redefiniowania sposobu, w jaki człowiek doświadcza świata wizualnego.

13 α

JULIAN STAŃCZAK
1928–2017

"Unfolding and the Rain #2", 1967

akryl/płótno, 134,5 x 160 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JULIAN STANCZAK UNFOLDING AND THE RAIN" 1967 | #2.'
na odwrociu nalepki MARTHA JACKSON GALLERY oraz Cincinnati Art Museum z opisami pracy

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

POCHODZENIE:
Flair Gallery, Cincinnati, USA
kolekcja prywatna, USA
Phillips, 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Three Generations – Albers, Vasarely, Stanczak”, Flair Gallery, Cincinnati, USA 1967
„Cincinnati CollectsPaintings”, Cincinnati Art Museum, Cincinnati, USA 1983

„Twórczość Stańczaka koncentruje się na zmiennej, ulotnej naturze doświadczenia wzrokowego, które mimo swej niestabilności pozostawia trwałe ślady w umyśle – obrazy uchwycone w stanie nieustannego przepływu. Na innym poziomie jego prace można odczytywać jako badanie emocjonalnego wymiaru percepcji: świata, który zmienia się na naszych oczach i stanowi samą istotę rzeczywistości wizualnej. Nawet w chwili widzenia wszystko migocze i rozpada się – a jednak zostało zobaczone. W wyrafinowanej, zdyscyplinowanej formie Stańczak wyraża uniwersalne doświadczenie utraty tego, co widzialne, w samym momencie próby jego uchwycenia”.

Gene Baro



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

Charakterystyczne dla kompozycji pozostają powtarzające się równoległe układy linii, które zdają się migotać i przemieszczać w nieokreślonej przestrzeni. Mimo że każdy element jest precyzyjnie wyrysowany, całość emanuje wrażeniem ulotności i nieuchwytności. Tego rodzaju zabiegi iluzoryczne wykraczają poza czysto estetyczny aspekt dzieła. Są sposobem na uchwycenie dynamiki świata, jego zmienności i nieustannego ruchu. Stańczyk traktował kolor jako główny budulec obrazu. To właśnie barwa, a nie kształt, była dla niego najważniejszym środkiem wyrazu. Zestawienia intensywnych tonów wywoływały wrażenie pulsowania, głębi czy świetlistej energii, budując przestrzeń percepcyjną, w której widz zostaje zanurzony.

Stańczyk zyskał międzynarodową rozpoznawalność w połowie lat 60. XX wieku. Punktem zwrotnym okazała się wystawa zorganizowana w 1964 w nowojorskiej galerii Marthy Jackson. W kontekście dominacji ekspresyjnej abstrakcji i malarstwa gestu jego prace, oparte na rygorze konstrukcji

i wyjątkowej precyzji wykonania, zostały odebrane jako propozycja całkowicie odmienna. Oferowały model abstrakcji niezwykle zdyscyplinowanej, operującej kontrolą percepcji zamiast zapisu spontanicznego gestu.

Stańczyk dystansował się wobec klasyfikowania jego twórczości jako op-artu. Interesowało go nie tyle złudzenie optyczne jako efekt spektakularny, ile możliwość przekazywania stanów emocjonalnych poprzez relacje barwne. W swoich rozważaniach odnosił się do psychologii postaci i teorii percepcji rozwijanych przez gestaltystów, popularyzowanych w historii sztuki przez Rudolfa Arnheima.

Znaczenie jego dzieł nabiera szczególnego wymiaru w świetle biografii artysty. W dzieciństwie odniósł ciężkie obrażenia wojenne, które spowodowały trwałą niesprawność lewej ręki. Zmuszony był nauczyć się rysować i malować prawą, co wymagało wieloletniego treningu i ogromnej samodyscypliny. Konsekwencja ta znajduje bezpośrednie odbicie w strukturze jego obrazów – ich precyzja nie jest wyłącznie kategorią formalną, lecz także zapisem doświadczenia pracy, cierpliwości i powtarzalnego wysiłku.

Dziś Stańczyk jest uznawany za jednego z najważniejszych twórców abstrakcji geometrycznej działających poza Polską. Jego dorobek ukazuje, że rygor konstrukcji i intensywność przeżycia estetycznego nie muszą się wykluczać – przeciwnie, mogą stanowić dwa aspekty tego samego doświadczenia percepcyjnego.

14 α

WANDA GOŁKOWSKA

1925–2013

"Luty 2" z cyklu "Czerwienie", 1989

akryl/plótno, 60,5 x 60,5 cm
sygnowany i datowany na bocznej krawędzi blejtramu: 'WANDA GOŁKOWSKA 1989'

estymacja:
45 000 – 65 000 PLN
9 500 – 13 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
por.:
40-lecie pracy tworczej: Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk, red. Wanda Gołkowska, katalog wystawy, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 1994, nlb. (il. 21.)
Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk – rysunek, malarstwo, formy przestrzenne, Galeria Zamkowa, katalog wystawy, Lublin 2002, nlb. (il.)
UKŁAD OTWARTY. List pisany przez całe życie Wandy Gołkowskiej, red. Jolanta Studzińska, Wrocław 2017, s. 235 (il.)

„Moment zaznaczenia siebie nie tkwi w manualnym pozostawieniu śladu narzędzia, ręki artysty – ale w osobistym wyborze myśli – koncepcji. Cały wysiłek, zaangażowanie emocjonalne, przesunęło się na proces intelektualnego dociekania”.

Wanda Gołkowska



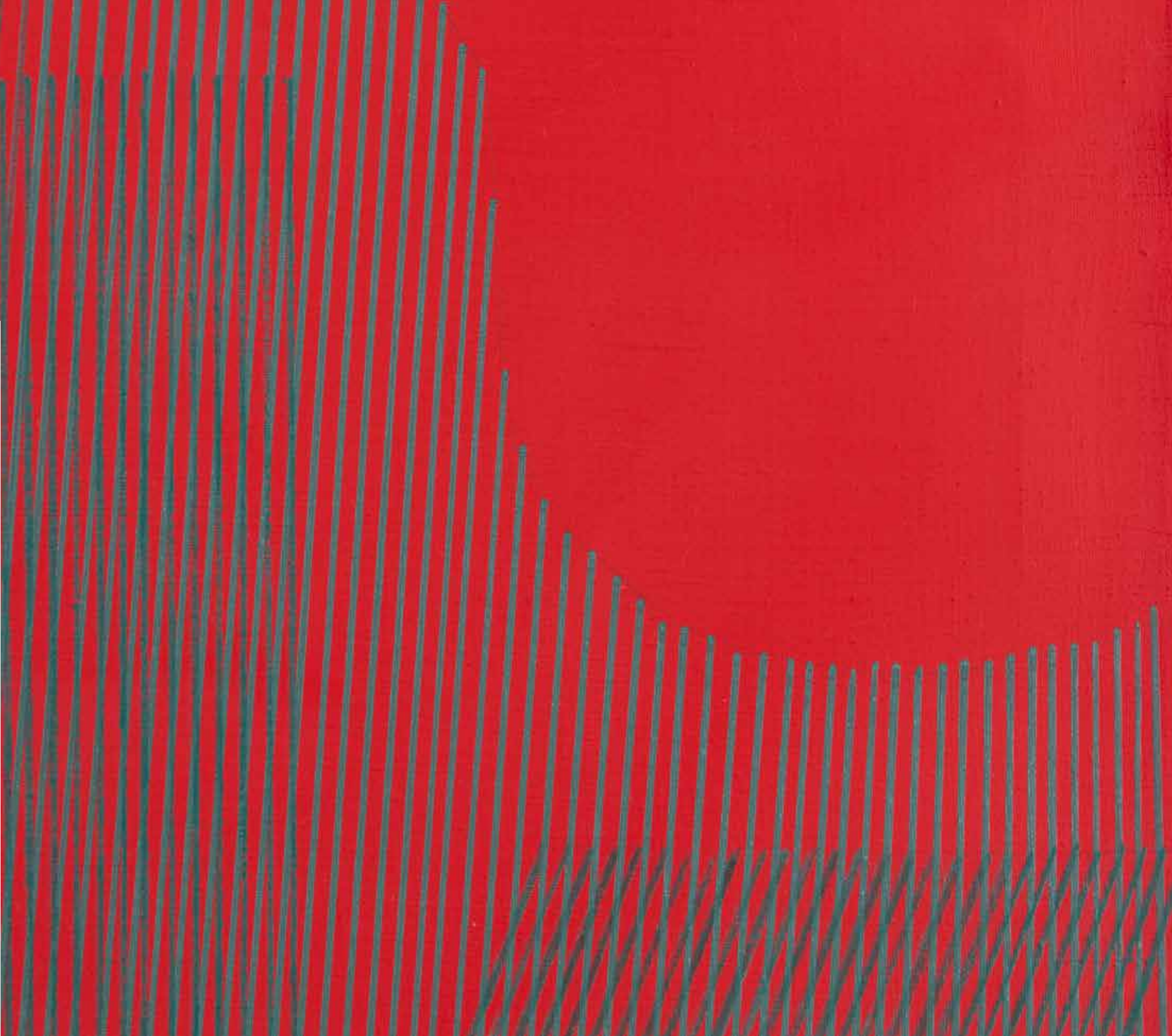


Twórczość Wandy Gołkowskiej charakteryzowała wielokierunkowość podejmowanych zagadnień, od malarstwa figuralnego, przez formy przestrzenne, po abstrakcję geometryczną oraz prace konceptualne. Jak wielu twórców 2 połowy XX wieku swoją działalność artystyczną rozwijała poprzez próby i eksperymenty, zarówno z materią, jak i formą.

Urodzona w 1925 w Rzeszowie, dzieciństwo i młodość spędziła na licznych przeprowadzkach, związanych z pracą ojca – inżyniera dróg i mostów. Życie Wandy Gołkowskiej kształtowało się w Rzeszowie, we Lwowie, w Trójmieście, w Toruniu, aż w maju 1946 dotarła do Wrocławia, gdzie rozpoczęła studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych na Wydziale Malarstwa, w pracowni prof. Eugeniusza Gępcerta. Po obronie dyplomu w 1952 Gołkowska objęła stanowisko asystentki profesora i pozostała związana z uczelnią jako pedagog. Swoją karierę akademicką poprowadziła do uzyskania tytułu profesor zwyczajnej wrocławskiej PWSSP w 1991. Równoległe do życia akademickiego Gołkowska aktywnie animowała życie artystyczne Wrocławia, współtworząc dziś kultowe grupy i miejsca działań twórczych, m.in. Grupę Wrocławską, grupę Poszukiwania Formy i Koloru czy MIKROGALERIE Jerzego Ludwińskiego, znaną szerzej pod nazwą „Galeria pod Moną Lisą”.

Spójnie z tendencjami rozwijanymi w powojennym malarstwie polskim, w latach 50. Gołkowska tworzyła w nurtach informelu i abstrakcji, eksperymentowała z materią oraz fakturą dzieła. Rok po obronie dyplomu zaprezentowała swoje prace podczas indywidualnej wystawy we wrocławskim BWA, a w 1955 wzięła udział w legendarnej w historii sztuki wystawie „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale. Pod koniec dekady skierowała swoje poszukiwania w stronę reliefów i obrazów przestrzennych (kompozycje z kolorowych klocków), którymi zajmowała się przez kolejną dekadę. Na ten czas przypadło m.in. I Międzynarodowe Biennale Form Przestrzennych w Elblągu zorganizowane w 1965, na które Gołkowska zrealizowała formę przestrzenną w architekturze miejskiej. W 1966 brała udział w kolejnym wydarzeniu, które miało szczególny wpływ na kształtowanie się sztuki powojennej, tj. sympozjum „Sztuka w zmieniającym się świecie” w Puławach. Podczas wydarzenia Gołkowska stworzyła relief zatytułowany „Tablica z Puław”. Lata 60. to czas, w którym artystka sformułowała koncepcję „układu otwartego” – dzieła, które ulega zmianom w obecności widza, ruchu i światła. W 1968 indywidualną wystawę artystki o analogicznym tytule zaprezentował Ludwiński w galerii „Pod Moną Lisą”. W latach 70. i 80. powróciła do płaszczyzny obrazu, a jej twórczość z tego okresu charakteryzują minimalizm i geometria oraz szczególne zainteresowanie formułami matematycznymi. W tym czasie powstały prace z „Kolekcji”, na które składały się plansze ze zbiorami pojęć, m.in. „Art”, „Kolekcja – Katalog”, „Błękit”.

W 1989, jeszcze w duchu minimalistycznego malarstwa podejmującego zagadnienia geometrii, Gołkowska rozpoczęła cykl „Czerwienie”, z którego pochodzi praca „Luty 2” prezentowana w katalogu. Na cykl składają się prace utrzymane w tytułowej kolorystyce, w których płaszczyzna czerwonego tła kontrastowana jest cienkimi liniami granatu, błękitu i szarości, tworzącymi na powierzchni lekkie formy geometryczne przypominające ślady, a nawet odbicia wzorów. Tytuł pracy wskazuje na traktowanie obrazu jak formy abstrakcyjnego zapisu, malarskiego dziennika, który stanowi swój własny, pełnowartościowy byt.



15

MARIA MICHAŁOWSKA

1925–2018

"ART (T)" z cyklu "Multiplikacje A, R, T", 1973

akryl/plótno, 80 x 60 cm

sygnowany, opisany i numerowany na blejtramie: "'T" 3 [w kółku] MARIA MICHAŁOWSKA | WROCŁAW"

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 600 – 14 800 EUR

WYSTAWIANY:

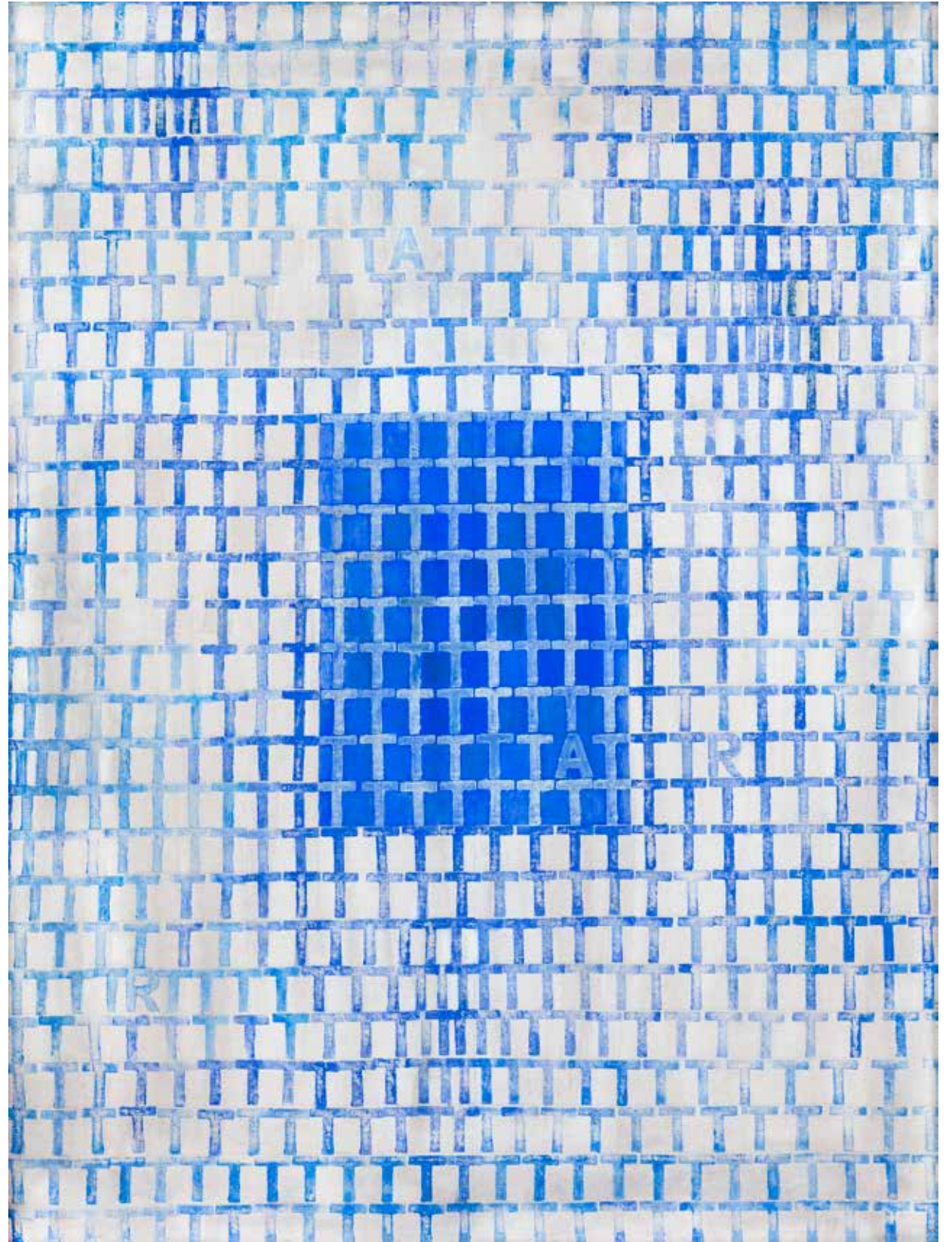
Maria Michałowska, Galeria Współczesna Klub MPIK, Warszawa, 1973

LITERATURA:

Maria Michałowska, katalog wystawy, Galeria Współczesna Klub MPiK, Warszawa 1973, nlb. (il. + spis prac)

„Pierwsza połowa lat siedemdziesiątych w sztuce polskiej oznaczała przede wszystkim inwazję konceptualizmu. Jak w końcu lat pięćdziesiątych taszyzm, a wkrótce potem malarstwo materii zawładnęło wyobraźnią artystów poszukujących nowej problematyki artystycznej – tak znakiem rozpoznawczym awangardy początku lat siedemdziesiątych stała się sztuka pojęciowa. Jednym z wiodących w Polsce jej ośrodków był w owych latach Wrocław, gdzie intensywnym propagowaniem tego nurtu zajmował się Jerzy Ludwiński. Artyści uprawiający dotąd różnie pojęte działania na pograniczu plastyki i matematyki, geometrii, optyki czy fizjologii widzenia, jak Chwałczyk, Gołkowska lub Michałowska, przechodzą dość masowo na pozycje konceptualizmu”.

Bożena Kowalska



Twórczość Marii Michałowskiej zajmuje szczególne miejsce w sztuce polskiej 2 połowy XX wieku, sytuując się na styku refleksji konceptualnej, działań autotematycznych oraz egzystencjalnej analizy czasu i obecności. Związana z Wrocławiem artystka uczestniczyła w przemianach, które w latach 60. i 70. ukształtowały jedno z najważniejszych środowisk neoawangardowych w Polsce. Grupa Wrocławska, do której należała, nie była jednolitym ugrupowaniem stylistycznym, lecz raczej polem intensywnej wymiany idei, w którym spotykały się postawy eksperymentalne, konceptualne i procesualne. W tym kontekście praktyka Michałowskiej wyróżniała się konsekwentnym zwrotem ku doświadczeniu jednostkowemu, cielesnemu i czasowemu, traktowanemu nie jako temat, lecz jako podstawowy materiał sztuki.

Lata 70. w sztuce polskiej to okres przesunięcia akcentu z autonomicznego dzieła na proces myślenia, dokumentację i analizę samego aktu twórczego. Michałowska wpisuje się w te tendencje, jednak jej prace pozbawione są demonstracyjnej retoryki czy intelektualnej ostentacji. Artystka operuje powtórzeniem, śladem i multiplikacją jako narzędziami kontemplacji przemijania. Fotografia, rysunek i zapis sekwencyjny służą jej nie tyle do rejestrowania rzeczywistości, ile do ujawniania trwania – rozciągniętego w czasie procesu bycia. W przeciwieństwie do wielu realizacji konceptualnych epoki, u Michałowskiej refleksja teoretyczna pozostaje nierozzerwalnie związana z doświadczeniem cielesnym i autobiograficznym.

Centralnym wątkiem jej twórczości staje się autoobserwacja, rozumiana nie jako narcyzm, lecz jako metoda badania relacji pomiędzy „ja” a czasem. Powielane wizerunki twarzy, dłoni czy sylwetki nie prowadzą do wzmocnienia tożsamości, lecz przeciwnie – ujawniają jej kruchość i zmienność. Każde kolejne odbicie różni się nieznacznie od poprzedniego, tworząc wizualny zapis upływu czasu, którego nie da się zatrzymać, a który jedynie można śledzić poprzez ślady.

Twórczość Michałowskiej, choć zakorzeniona w kontekście Grupy Wrocławskiej i tendencji lat 70., pozostaje zjawiskiem osobnym. Jej sztuka nie tyle komentuje rzeczywistość zewnętrzną, ile bada warunki samego istnienia – w czasie, w obrazie i w pamięci. Dzięki temu zachowuje aktualność jako cichy, lecz niezwykle konsekwentny zapis doświadczenia ludzkiej obecności.

Istotnym momentem ponownego odczytania dorobku Marii Michałowskiej była retrospektywna wystawa „Maria Michałowska. Na końcu tej drogi być może znajdę lustro”, zaprezentowana w Muzeum Architektury we Wrocławiu w 2024. Ekspozycja miała charakter przekrojowy i stanowiła pierwszą tak szeroką próbę ukazania całego spektrum twórczości artystki, od wczesnych realizacji malarskich po późne prace fotograficzne i obiektowe. Zorganizowana w układzie chronologicznym, pozwalała prześledzić konsekwencję jej postawy artystycznej oraz ewolucję języka formalnego, przy jednoczesnym podkreśleniu trwałości podejmowanych problemów: czasu, pamięci, obecności i autoobserwacji. Szczególny nacisk położono na cykle fotograficzne i multiplikacje, eksponując je jako kluczowe narzędzia refleksji nad procesualnym charakterem istnienia oraz statusem obrazu jako śladu. Wystawa, przygotowana w kontekście setnej rocznicy urodzin artystki, wpisywała twórczość Michałowskiej w historię wrocławskiej neoawangardy, jednocześnie podkreślając jej autonomię wobec dominujących narracji konceptualnych lat 70. Dzięki temu ekspozycja stała się ważnym punktem odniesienia dla dalszych badań nad jej dorobkiem i miejscem w historii sztuki polskiej 2 połowy XX wieku.



Maria Michałowska, fot. Zdzisław Jurkiewicz, dzięki uprzejmości rodziny artystki

16 α

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Obszar 180", 1974

akryl/relief, drewno, płyta, 100 x 100 x 10 cm

sygnowany, datowany i opisany na ramie: 'WINIARSKI | SURFACE 180 Acryl 100 x 100 x 10 cm 1974 r'

na odwrociu nalepka z opisem pracy: 'WINIARSKI 74 | OBSZAR 180 | Penetracja przestrzeni realnej ze zróżnicowanym efektem | elementów zależnym od ruchu widza | Zmienna losowa-kostka do gry'

estymacja:

400 000 – 600 000 PLN

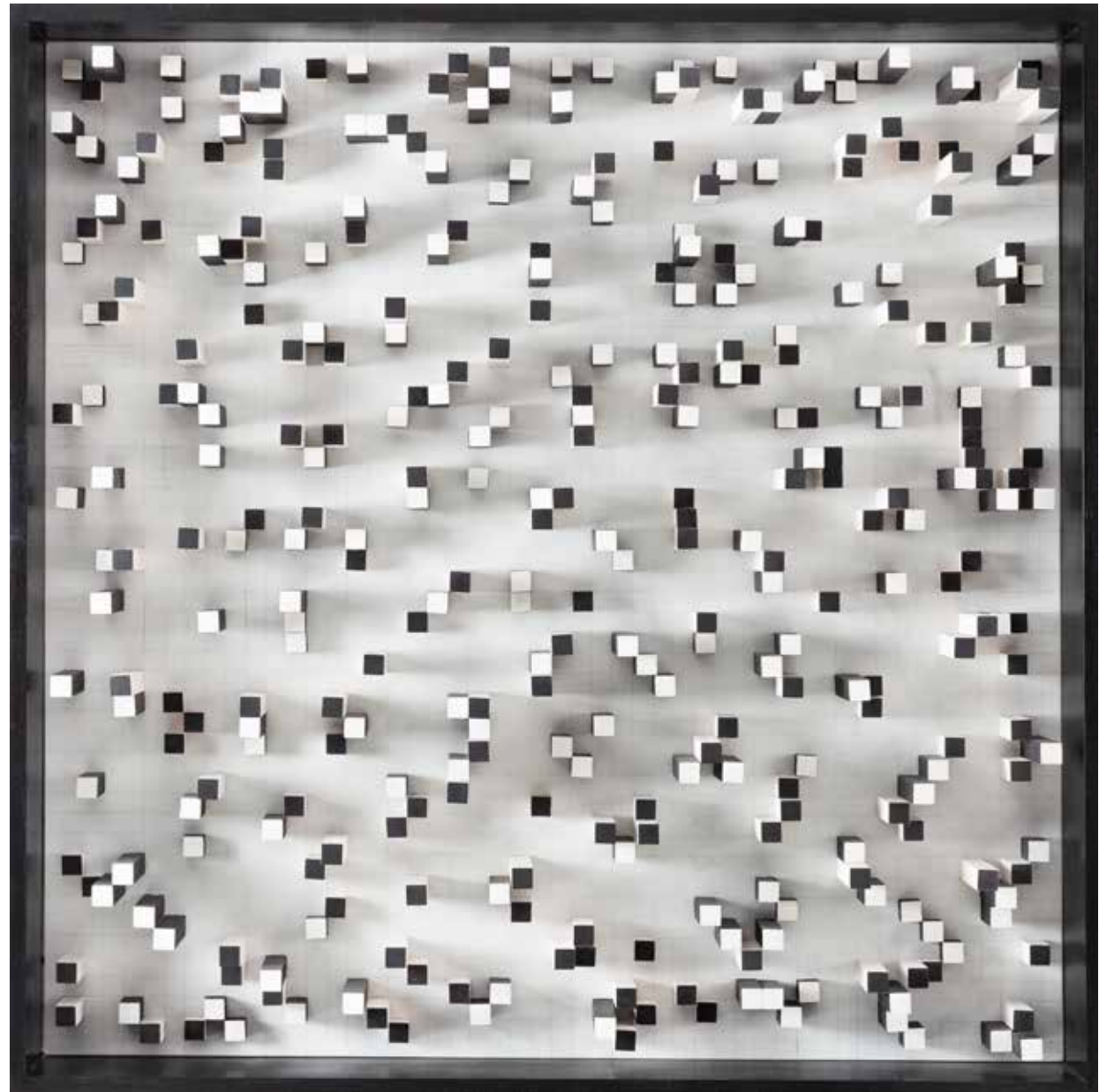
84 300 – 126 400 EUR

OPINIE:

w załączeniu certyfikat autentyczności Anny Winiarskiej oraz certyfikat Galerii Starmach w Krakowie

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Twórczość Ryszarda Winiarskiego uznawana jest za prototypową dla polskiego konceptualizmu lat 70., a jego dzieła i refleksje teoretyczne najpełniej ujawniają przejście od rozumienia obrazu jako pola ekspresji ku pojmowaniu go jako rezultatu operacji intelektualnej. Artysta od samego początku formułował swój program w opozycji do kategorii indywidualnego gestu malarskiego. Interesował go nie obraz jako efekt wrażliwości, lecz jako zapis procesu myślowego – materialny ślad działania reguły.

Źródłem tej postawy było równoczesne doświadczenie dwóch ścieżek edukacyjnych: studiów na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej Politechniki Warszawskiej oraz malarstwa na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Winiarski nie traktował tych dziedzin rozłącznie. Przeciwnie, uznał je za komplementarne narzędzia poznania. Już w pracy dyplomowej „Zdarzenie – informacja – obraz” z 1966 podjął próbę wizualnej reprezentacji rozkładów statystycznych, formułując podstawową tezę swojej twórczości, w której dzieło sztuki może być konsekwencją programu, a nie ekspresji.

Artysta dążył do maksymalnej transparentności procedury. Obraz miał „pokazywać tylko to, co robi”, czyli ujawniać zasady swego powstania. Z tego powodu ograniczył środki malarskie do czerni i bieli, barw zero-jedynkowych, pozbawionych waloru subiektywnej modulacji. Binarny charakter tej palety pozwalał mu operować kategoriami bliskimi informatyce: kodem, alternatywą, wyborem. W tym sensie płótno przestawało być polem kompozycji, a stawało się planszą operacyjną. Kluczową rolę przejęła losowość. Winiarski stosował rzuty monetą, kostką do gry czy tablice liczb przypadkowych, aby określić rozmieszczenie czarnych i białych pól. Nie była to jednak afirmacja przypadku w duchu surrealizmu, lecz jego kontrolowane włączenie do systemu. Artysta ustalał warunki początkowe – wielkość modułu, punkt rozpoczęcia, kod – natomiast przebieg wypełniania pola pozostawiał zmiennej losowej. W rezultacie powstawał obraz będący jednocześnie deterministyczny i nieprzewidywalny: realizacja napięcia między porządkiem a entropią.

W latach 70. program ten osiągnął dojrzałą postać. Szczególnym świadectwem jest „Obszar 180°” z 1974. Praca ta nie stanowi odrębnego cyklu, lecz konsekwentne rozwinięcie „Prób wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”. Tytułowy „obszar” należy rozumieć dosłownie – jako pole działania algorytmu, nie jako przestrzeń przedstawioną. Obraz nie reprezentuje rzeczywistości; reprezentuje proces jej matematycznego modelowania.

Na początku swojej twórczości Winiarski zakładał możliwość całkowitego zobiektywizowania dzieła i eliminacji przeżycia estetycznego. Jednak wbrew jego intencjom odbiorcy odczytywali jego realizację wizualnie jako kompozycje rytmów i napięć. Artysta stopniowo zaakceptował tę sytuację, w końcu reguła nie znosi percepcji, lecz ją uruchamia, a system generuje doświadczenie. Dlatego prace z tego okresu można interpretować jako szczególną formę kontemplacji poznawczej. Winiarski sam zauważał, że moment odkrycia rozwiązania wywołuje silne emocje intelektualne, rodzaj iluminacji, który pozwala artyście tworzyć przez lata według przyjętego programu. Emocja nie wynika więc z ekspresji, lecz z poznania struktury.

W konsekwencji twórczość Winiarskiego lokuje się pomiędzy konstrukttywizmem a konceptualizmem. Z konstrukttywizmem łączy ją przekonanie o obiektywnym porządku formy, z konceptualizmem – prymat idei nad wykonaniem. Obraz nie jest już autonomicznym przedmiotem estetycznym, lecz wizualizacją informacji. „Obszar 180°” pozostaje jednym z przykładów tej postawy: dziełem, w którym malarstwo przekształca się w procedurę poznawczą, a percepcja staje się odczytywaniem systemu.

17 α

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"44th game", 1992

akryl, ołówek/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '44.th game [podkreślone] | Winiarski '92'
na odwrociu pieczęć [nieczytelna]

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

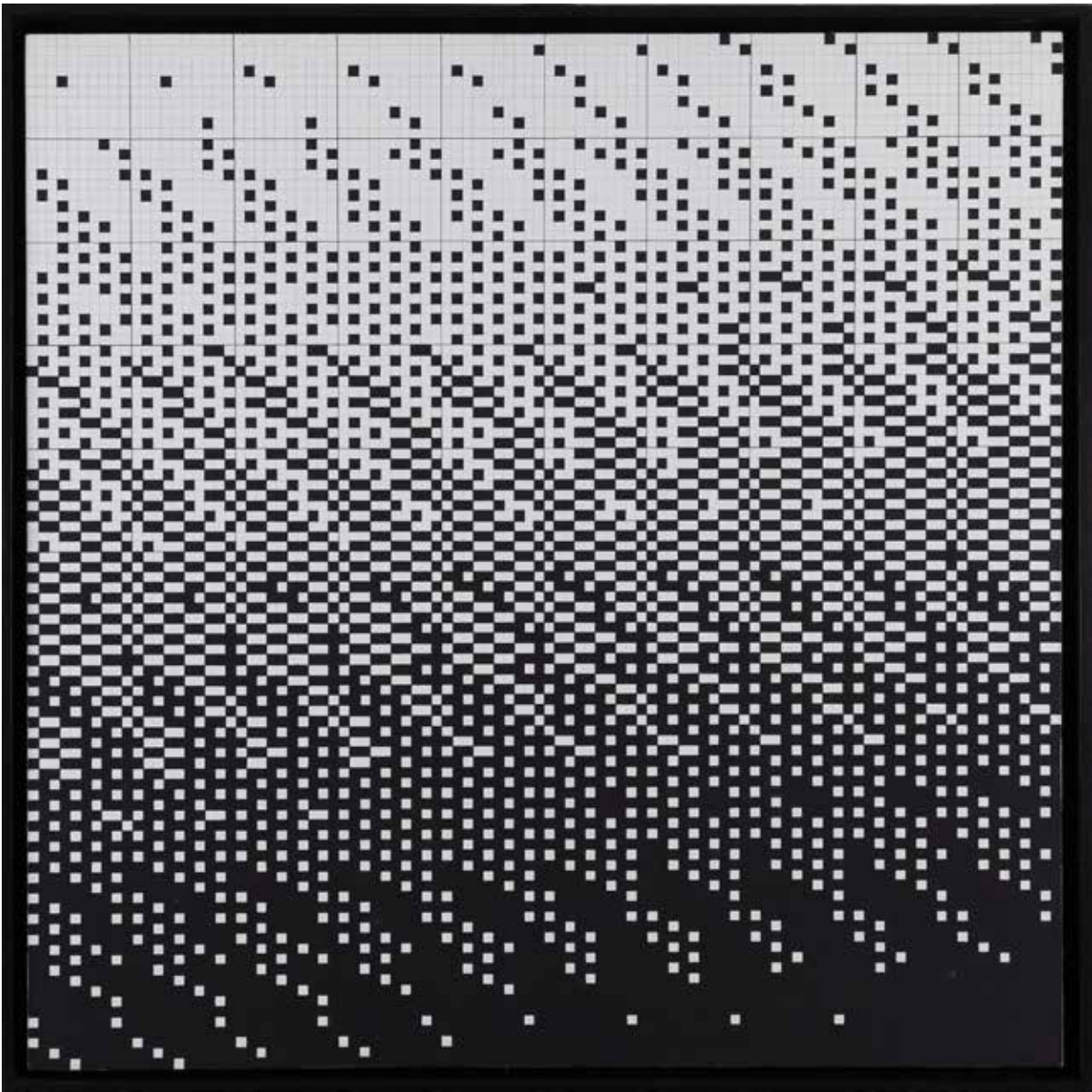
25 300 - 37 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Jednak te z pozoru czysto mechaniczne zapisy funkcji zmiennej losowej były równocześnie zapisem przesłania artysty i jego filozoficznej postawy; są one bowiem przetworzonym matematycznie odbiciem obrazu wszelkiej rzeczywistości od makro- do mikrosmosu, poprzez życie przyrody i człowieka. Dla Winiarskiego główną zasadą wszelkiego bytu było współlistnienie programu i przypadku, przy czym ten ostatni raz wspomaga, a kiedy indziej uniemożliwia realizację tego pierwszego. To założenie filozoficzne implikujące podstawowe pytanie o determinizm czy indeterminizm, i stanowiące punkt wyjścia oraz inspirację do działania artysty, było dla Winiarskiego sprawą najistotniejszą. Było źródłem rozważań i niewyczerpanej przygody, w której niebłahą rolę odgrywał ludyczny element gry. Koncepcja twórcza artysty zawierała istotne pierwiastki konceptualizmu i w tym sensie była jego zapowiedzią. Dla Winiarskiego, co wielokrotnie podkreślał, ważny był nie rezultat pracy, czyli dokonany już zapis przeprowadzonych czynności aleatorycznych, ale sam proces owych działań, który doprowadził wprawdzie do powstania materialnych obiektów, ale były one traktowane przez twórcę jako uboczny produkt jego koncepcji, niejako więc zdeprecjonowane”.

Bożena Kowalska



18 α
ANDRZEJ NOWACKI
1953

"14.01.11", 2011

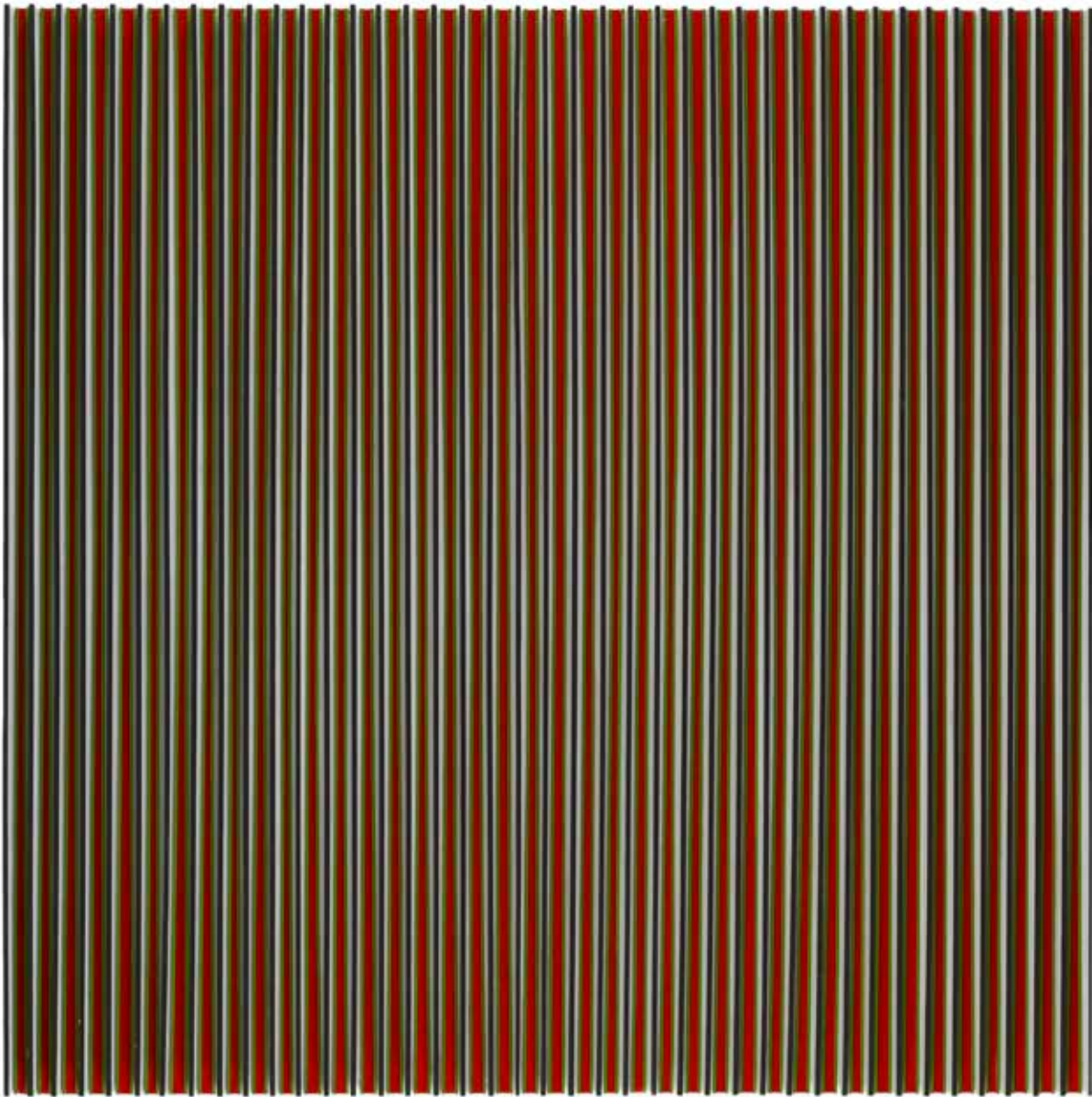
akryl, relief/płyta pilśniowa, 99,5 x 99,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '14.01.11 | 14.01.11. | A.NOWACKI 2011'

estymacja:
50 000 – 80 000 PLN
10 600 – 16 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

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

Andrzej Nowacki



19 α

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"30.05.07", 2007

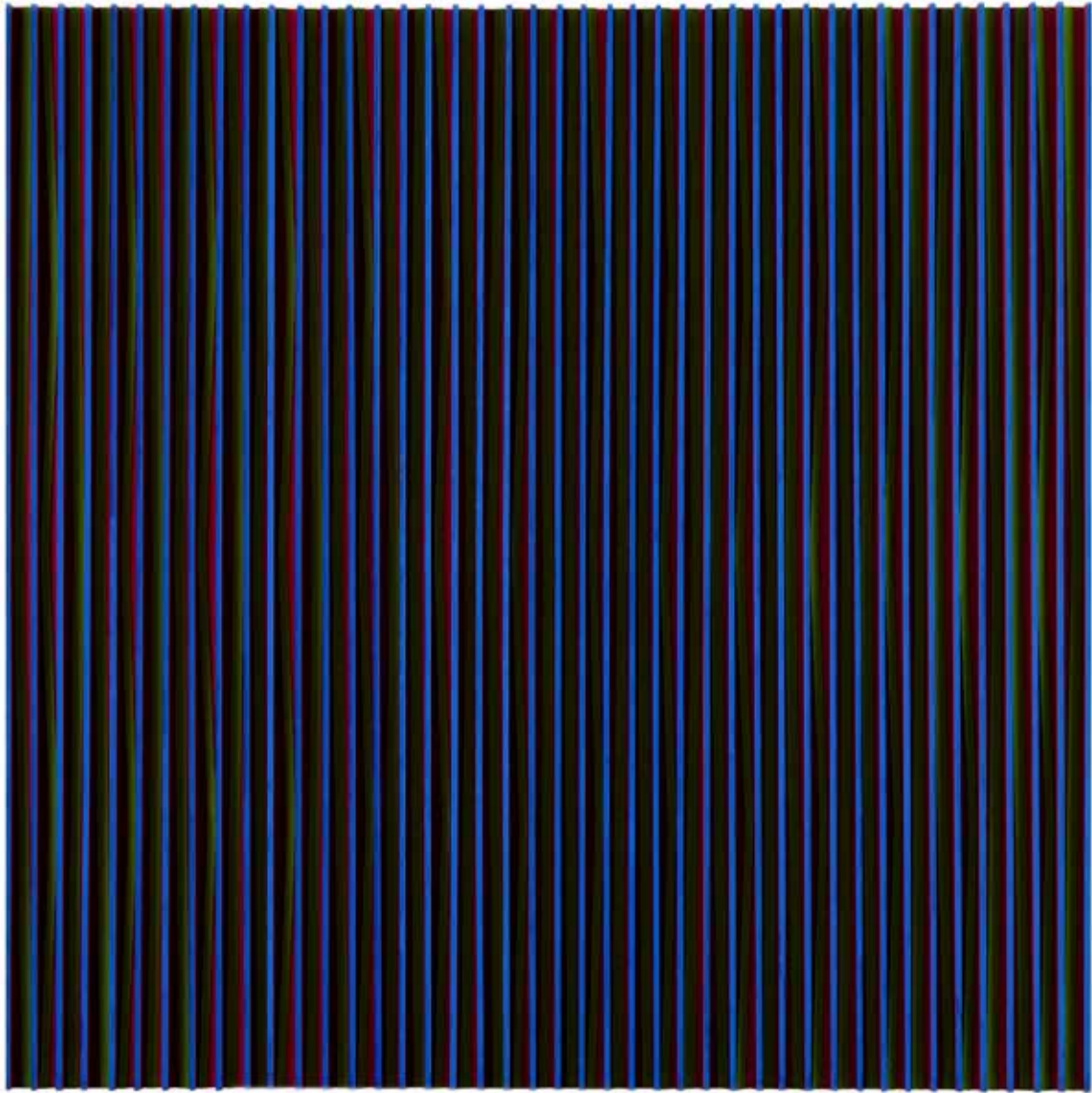
akryl, relief/płyta pilśniowa, 99 x 99 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '30.05.07 | A.NOWACKI | 2007'
na odwrociu pieczęci kolekcji Fibak Monte Carlo

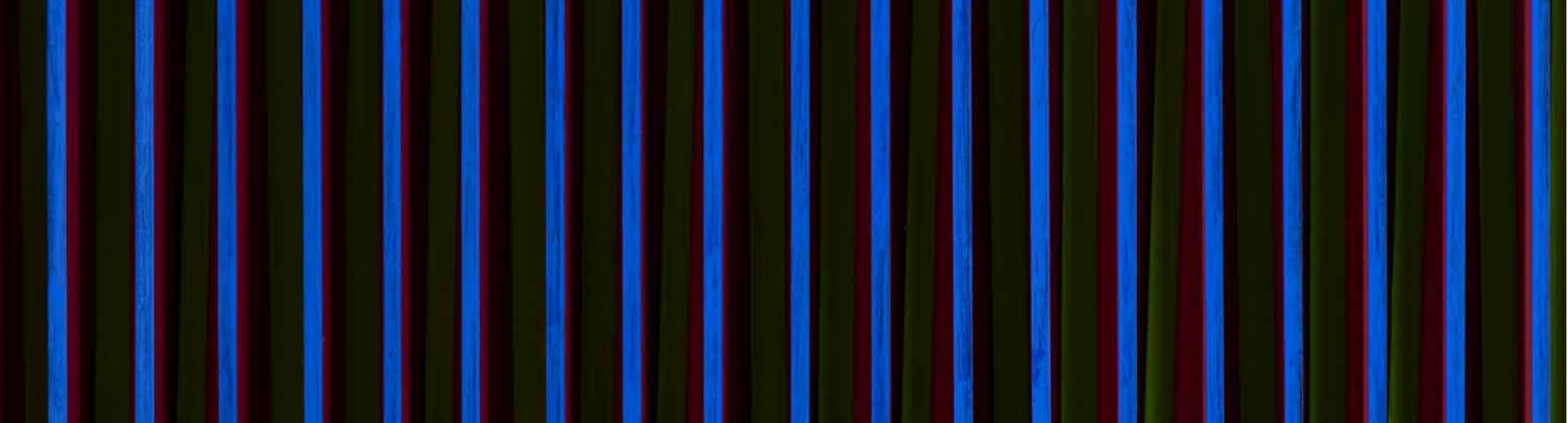
estymacja:
50 000 – 80 000 PLN
10 600 – 16 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
kolekcja prywatna, Polska

„Zaczęło się od kwadratu. Ta doskonała forma geometryczna ucieleśnia harmonię i równowagę, a zarazem oferuje ograniczoną, a więc pozornie bezpieczną płaszczyznę działań malarskich. Sztynne granice kwadratu nie zamykają – przeciwnie, prowokują do ich przekraczania i wychodzenia poza obramowaną przestrzeń bez naruszania jej porządku. W tym kierunku rozwijają się eksperymenty pierwszego okresu twórczości Andrzeja Nowackiego. Najprostsze, wycinane ze sklejki figury geometryczne dość swobodnie wypełniają płaszczyznę obrazu. Pojawiają się większe i mniejsze kwadraty oraz koła, niekiedy przepołowione lub przełamane, a także linie przecinające obraz bądź funkcjonujące samodzielnie jako puste ramy. Wzajemne relacje tych pozornie ruchomych form wyznaczają wewnętrzną dynamikę kompozycji, dodatkowo wzmocnianą coraz śmielszym operowaniem kolorem. Artysta stosuje farby akrylowe, które sam komponuje, tworząc niepowtarzalną paletę. W świecie jego pierwszych kwadratów forma i barwa współdziałają – oba elementy są równorzędne i niekiedy zamieniają się funkcjami: barwa staje się formą, a forma barwą”.

Ewa Czerwiakowska





Andrzej Nowacki pierwsze reliefy stworzył pod koniec lat 80. Wcześniej zajmował się głównie projektowaniem wnętrz oraz pracami konserwatorskimi. W tym okresie poznał dwóch wybitnych twórców polskiej abstrakcji geometrycznej – Kajetana Sosnowskiego oraz Henryka Stażewskiego. Szczególne znaczenie miała relacja ze Stażewskim, która przez wiele lat pozostawała ważnym punktem odniesienia dla jego postawy artystycznej. Około połowy lat 80. artysta konsekwentnie obrał nowy kierunek pracy, a przełomowym momentem okazał się 1984, kiedy zdecydował się poświęcić wyłącznie malarstwu.

W 1987 w berlińskiej Galerie Pommersfelden odbyła się pierwsza indywidualna wystawa jego prac. Wkrótce potem zaczął tworzyć reliefy poprzedzone eksperymen-
tami o charakterze konstruktywistycznym. Wielobarwne kompozycje przestrzenne, budowane z wąskich listewek naklejanych na podłoże z twardej płyty pilśniowej, stały się znakiem rozpoznawczym twórczości artysty. Nowacki w oryginalny sposób przekracza granice malarstwa pojmowanego jako układ plam barwnych na płótnie. Powstałe prace zdają się subtelnie migotać kolorem i podążać za spojrzeniem widza, tworząc pulsujące, wizualnie aktywne realizacje. Ich odbiór zmienia się wraz z kątem patrzenia, co wynika z przestrzennej konstrukcji i wielowarstwowej organizacji barw. Tym, co odróżnia reliefy Nowackiego od dokonai Stażewskiego, jest ich wyraźna dynamika oraz szczególny rodzaj emocjonalności budowanej kolorem. Artysta z dużą precyzją dobiera barwy, samodzielnie przygotowuje farby i w obrębie jednego reliefu stosuje zwykle od czterech do siedmiu odcieni pozostających ze sobą w harmonii. Trójwymiarowa struktura kompozycji umożliwia subtelne operowanie niuansami barwnymi zależnymi od wypukłości listewek i cieni powstających w przestrzeniach pomiędzy nimi. Wartość plastyczną mają więc nie tylko materialne elementy reliefu, lecz również przestrzeń, którą obejmują – „nierealne, nieistniejące samodzielnie” terytorium ujawniające się dzięki działaniu światła.

Obcowanie z pracami Nowackiego staje się procesem stopniowego odkrywania – zmiana punktu widzenia odsłania kolejne jakości wizualne. Bożena Kowalska pisała o reliefach: „Ich uroda jest harmonijna, działa prostotą najczęściej i spokojem; rzadziej, dzięki ostrym kontrastom barw, niesie poczucie zagrożenia czy niepokoju. Te prace częściej emanują melancholią niż radością życia. Zawsze przykuwają wzrok i cieszą wyważaniem form i barw. Najprostsze z nich, o najmniejszej liczbie elemen-
tów, działają swoistym dostojeństwem i powagą. Zapraszają do medytacji”.

W przeciwieństwie do realizacji części twórców op-artu w sztuce Nowackiego jest miejsce na ślad ręki artysty. Pozostaje on widoczny w wielu jego pracach, co przeła-
muje rygor geometrycznego porządku.

20 α

JANUSZ ORBITOWSKI

1940–2017

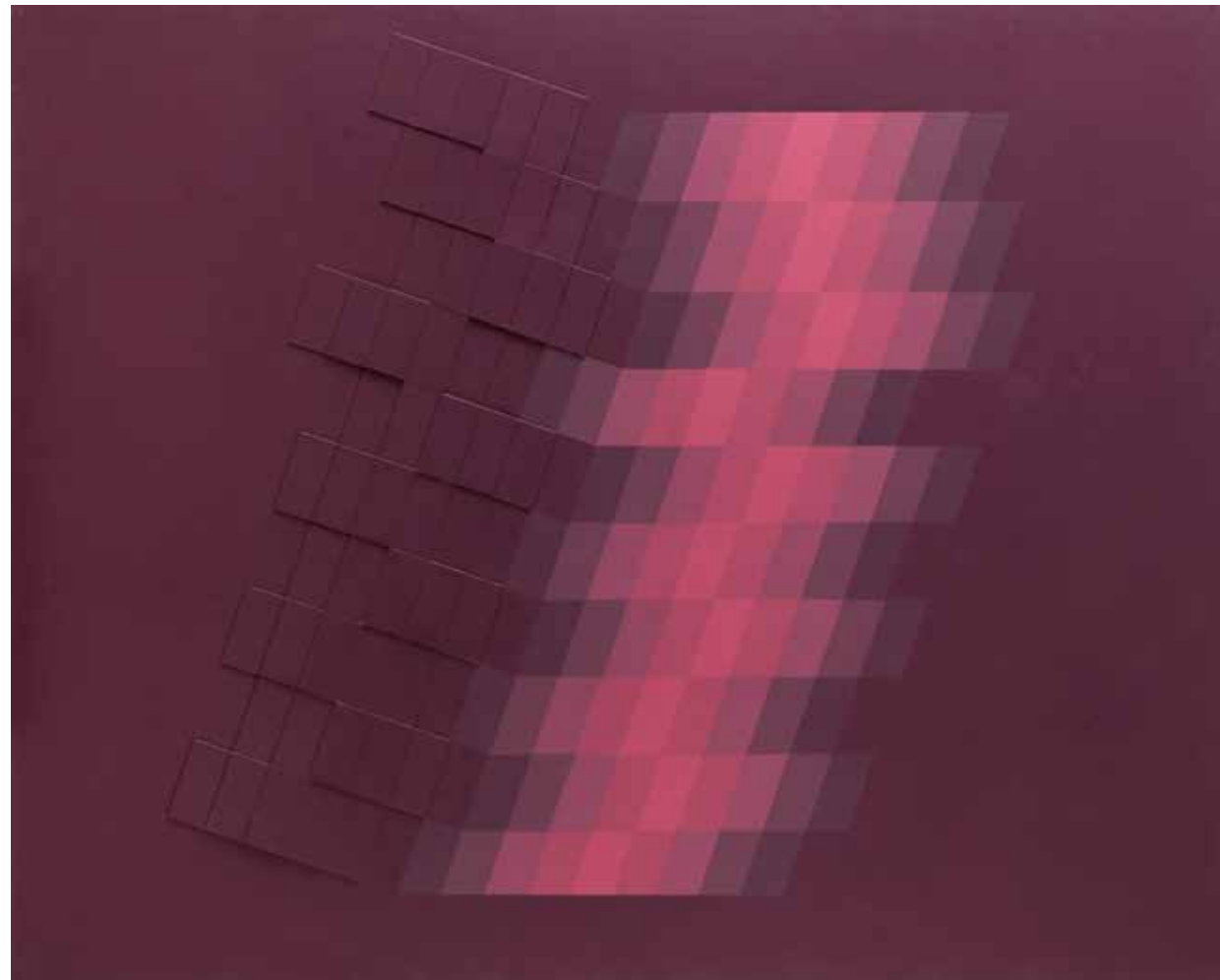
Bez tytułu 6/87, 1987

akryl, relief/deska, płyta pilśniowa, 121,5 x 151 cm
sygnowany na odwrociu l.g.: 'Janusz ORBITOWSKI 1987 | 6/87 120 x 150'

estymacja:
70 000 – 90 000 PLN
14 800 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup od artysty
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Rafał Solewski, Umiar i namiętność. Życie i sztuka Janusza Orbitowskiego, Kraków 2019, nlb. (il.)



Najważniejszymi zagadnieniami podejmowanymi przez Janusza Orbitowskiego były przestrzeń, światło i ruch. Pierwsze reliefy budował z drewnianych listewek nakładanych na powierzchnię obrazu w ukośnych układach. W kolejnych realizacjach zaczął stosować drobne elementy prostokątne, zestawiane w uporządkowane, rytmiczne struktury. Kompozycje te przywołują skojarzenia z obserwacją natury – przypominają falowanie wody, jej marszczenie pod wpływem wiatru lub układy żyłek liści. Zachowują przy tym wyraźne poczucie harmonii i równowagi.

Reliefy początkowo mogą wydawać się jednorodne, jednak dłuższa obserwacja ujawnia ich zróżnicowanie. Artysta zmienia gęstość układów, miejscami je kondensuje, a miejscami rozluźnia. Szczególną rolę odgrywa światło: ożywia ono kompozycję, a zróżnicowane ustawienie elementów względem jego kierunku wzmacnia efekt migotania powierzchni. Gra światła i cienia stanowi jeden z podstawowych składników struktury dzieła. Zmiana kąta padania promieni uwypukla detale niewidoczne przy pierwszym oglądzie – pojawiają się wypukłości i zagłębienia zależne również od punktu obserwacji. Dzięki temu widz dostrzega przestrzenny układ pracy, a przy bliższym oglądzie zostaje wprowadzony w obszar iluzji, w którym granica pomiędzy przestrzenią rzeczywistą a wykreowaną optycznie ulega zatarciu.

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

Bożena Kowalska

W swojej sztuce Orbitowski odwołuje się do doświadczeń op-artu, minimalizmu oraz abstrakcji geometrycznej. Poszczególne cykle malarskie mają charakter analityczny i koncentrują się na wybranych problemach wizualnych. W jego twórczości widoczna jest kontynuacja idei powojennej awangardy. Pozostając wierny abstrakcji geometrycznej, rozwijał koncepcję obrazów reliefowych, którą stopniowo radykalizował – eliminował kolor, skupiając się na wartościach czysto przestrzennych. Trójwymiarowość wprowadził na przełomie lat 60. i 70., dołączając do powierzchni płótna drewniane elementy konstrukcyjne. Powstawały wówczas półreliefowe realizacje inspirowane dorobkiem Henryka Stażewskiego.

Artysta studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Malarstwa i Grafiki w pracowni Adama Marczyńskiego. Dyplom z wyróżnieniem uzyskał w 1967. W 1970 podjął pracę w macierzystej uczelni; w latach 1987–93 był docentem. Stopień doktora uzyskał w 1976, habilitował się w 1986, a w 1993 otrzymał tytuł profesora sztuk plastycznych.

Twórcy poświęcono ponad dwadzieścia wystaw indywidualnych w kraju i za granicą, uczestniczył również w ponad stu wystawach zbiorowych. Był stypendystą m.in. Fondazione Romana (1972), Fundacji Kościuszkowskiej (1983) oraz The Pollock-Krasner Foundation (2002). Jego dzieła znajdują się w zbiorach najważniejszych instytucji muzealnych w Polsce, m.in. Muzeów Narodowych w Krakowie, Warszawie, Wrocławiu i Gdańsku oraz Muzeum Sztuki w Łodzi. Prace artysty są obecne także w licznych kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą, m.in. we Francji, Szwecji, Niemczech i Stanach Zjednoczonych.

21 α

JANUSZ ORBITOWSKI

1940–2017

"Ślady 5/97", 1997

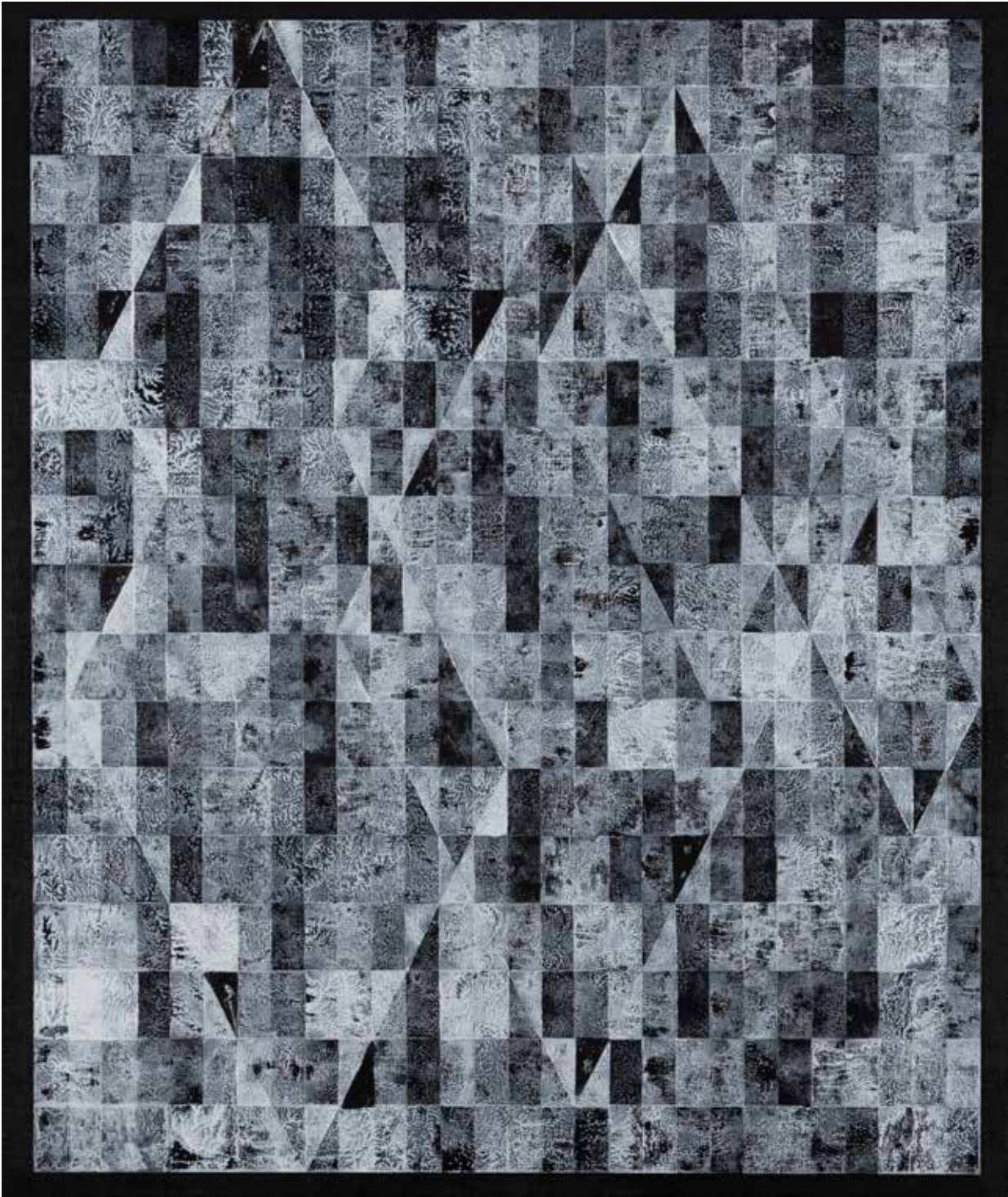
akryl/plótno naklejone na płytę, 115 x 94,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 1997 | 5/97 | 115 x 95 cm'

estymacja:
45 000 – 70 000 PLN
9 500 – 14 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2015
kolekcja prywatna, Polska
REMPEX, 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Janusz Orbitowski. Ślady”, Galeria Starmach, Warszawa, maj 1997

LITERATURA:
Janusz Orbitowski. Ślady, katalog wystawy, Galeria Starmach, Kraków 1997, poz. kat. 6, nlb. (il., spis prac)
Jerzy Kałucki, Janusz ORBITOWSKI (Fragment do katalogu wystawy „Janusz Orbitowski. Ślady”), „Dekada Literacka”, kwiecień 1977, nlb. (il.)
Aukcja Sztuki Współczesnej, katalog aukcyjny DESA Unicum, Warszawa 28 maja 2015, poz. kat. 13. (il.)



22 α

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Graf", 1989

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

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
3 800 – 5 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Andrzej Gieraga należy do tej grupy twórców, którzy w świecie chaosu i niepokojów, posługując się językiem geometrii, poprzez dzieła, tworzy wokół siebie ład i harmonię. Od chwili debiutu drogę artystyczną Andrzeja Gieragi wyróżnia własny niepowtarzalny styl, który określa zrównoważenie form oraz łączenie przeciwieństw w dynamiczną, lecz pełną ładu wieloznaczną całość. Ten geometryzujący abstrakcjonista kreuje takie modele świata, które w jego przekonaniu są tym doskonalsze, im bardziej są zredukowane do prostych układów form”.

Tamara Książek



23 α

JAN BEROZAK

1934–2014

"Rozpadające się passe-par-tout" (dyptyk), 2001

akryl/ płótno naklejone na deskę, 111 x 243 cm (całość)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu każdej części:
'część I A [w kółku] | 59 x 243 | B [w kółku] | 45 x 218 [podkreślone] | CAŁOŚĆ | 111 x 243 | ROZPADAJĄCE SIĘ PASSE - PAR - TOUT | AKRYL
2 CZĘŚCI A [w kółku] i B [w kółku] | JAN | BER | DYSZ | AK [podkreślone] | 2001 | [wskazówka montażowa]
'JAN | BER | DYSZ | AK [podkreślone] | 2001 | [wskazówka montażowa] | ROZPADAJĄCE SIĘ PASSE - PAR - TOUT I | część B [w kółku] 45 x 218 |
A [w kółku] | 59 x 243 [podkreślone] | CAŁOŚĆ | 111 x 243 | AKRYL'
na odwrociu części B opisany na zielono '106 MAD'

estymacja:
120 000 – 180 000 PLN
25 300 – 37 900 EUR

POCHODZENIE:
zakup ze spuścizny autora
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„deszcz, upał, śnienie... Kolekcja Sztuki Współczesnej. Juliusz Topolski”, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA – Stara Kopalnia,
16.09–13.11.2022

LITERATURA:
deszcz, upał, śnienie... Kolekcja Sztuki Współczesnej. Juliusz Topolski, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA – Stara Kopalnia,
Warszawa 2022, poz. kat. 27, s. 73

Jan Berdyszak był malarzem, rzeźbiarzem, autorem instalacji, teoretykiem sztuki, profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, laureatem m.in. Nagrody im. Jana Cybisa (1978). Został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (1988) oraz Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski (2001) i wyróżniony na: Międzynarodowym Quadriennale Scenografii w Pradze (1979), Międzynarodowym Triennale Rysunku we Wrocławiu (1992) oraz Międzynarodowym Triennale Grafiki w Fredrikstad (1995).

Jednym z najważniejszych tematów podejmowanych przez Berdyszaka było doświadczanie poprzez sztukę zjawisk i pojęć, które wykraczają poza jej tradycyjne granice – takich jak przezroczystość czy pustka. Artysta rozwijał swoje koncepcje

w ramach licznych cykli tworzonych przez dekady. Podstawową wartością w jego myśleniu o sztuce była przestrzeń – rozumiana jako pole nieustannego wypełniania i poznawania. Berdyszak wierzył, że człowiek potrafi wypełnić każdą pustkę nową wartością, a kluczowy jest nie sam akt poznania, lecz niekończący się proces odkrywania.

Już w latach 60. powstał cykl „Koła podwójne”, w którym artysta zredefiniował klasyczny format obrazu, zastępując prostokąt dwoma pionowo zestawionymi kołami. Kolejnym etapem były kompozycje z wycięciami, gdzie puste otwory stawały się głównym elementem, a to, co dotąd stanowiło tło, zyskiwało centralne znaczenie. W kolejnych dekadach powstały m.in. cykl „Obrazów koncentrujących” (1973–80)

oraz jeden z najważniejszych projektów – „Passe-partout”, realizowany zarówno w grafice, jak i w instalacjach. Berdyszak odwracał tu funkcję passe-partout: zamiast jedynie podkreślać prezentowaną kompozycję, nadawał jej rangę autonomicznej przestrzeni, skłaniając widza do refleksji nad tym, czym jest całość i jak ją definiujemy.

Jego dzieła, choć podejmują rozważania o złożoności świata, charakteryzują się uproszczoną, oszczędną estetyką – geometrycznymi formami, zdecydowanymi gestami pędzla i czytelną strukturą. To sztuka „przestrzeni negatywnej”, wszystkiego, co „pomiędzy” i „poza”. Berdyszak nie traktował swoich prac jako obiektów „w przestrzeni” czy „na ścianie” – one istnieją „wobec” przestrzeni, wchodzą z nią w bezpośredni dialog.

W twórczości rzeźbiarskiej równie istotne były materiały, ich kolor, faktura czy sposób odbijania światła. Artystę interesował nie tylko kontakt dzieła z otoczeniem, lecz także relacja między jego elementami – prowokowanie złudzeń i kwestionowanie percepcji widza. Prace Jana Berdyszaka były prezentowane na wystawach m.in. we Włoszech, Francji, w Grecji, Wielkiej Brytanii, Hiszpanii, Niemczech, Czechach, Norwegii, na Słowacji, Węgrzech, w USA, Indiach, Meksyku, Japonii oraz Kanadzie.



24 α

JAN ZIEMSKI

1920–1988

Kompozycja, 1966

relief, akryl/płyta, sklejka, 61 x 74,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Ziemiński | Lublin 1966'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 600 – 14 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2021

kolekcja prywatna, Polska

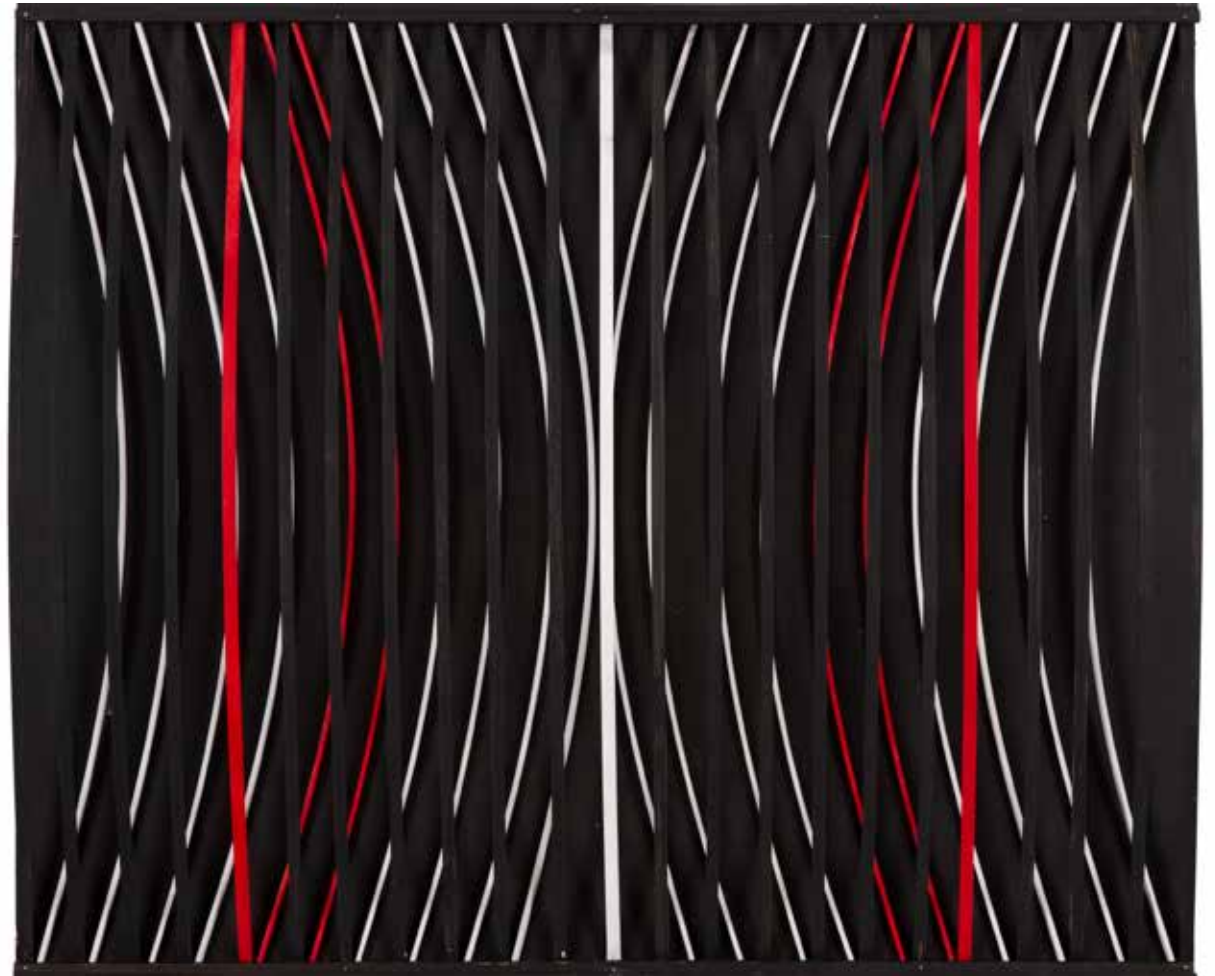
LITERATURA:

por.:

Jan Ziemiński – wystawa indywidualna, katalog wystawy, Salon C.B.W.A., Lublin 1966, nlb. (il.) Ireneusz J. Kamiński, Walka z obrazem,

„KAMENA”, nr. 19, wrzesień 1968, nlb., (il.)

JAN ZIEMSKI. Wystawa malarstwa Jana Ziemińskiego, katalog wystawy, ZPAP, Pałac Małachowskich, Nałęczów 1970 (okładka)





Jan Ziemski należał do lubelskiej grupy „Zamek”. Podobnie jak wielu jej członków nie posiadał akademickiego wykształcenia artystycznego, co w znacznym stopniu zdeterminowało charakter jego postawy twórczej. Artyści grupy świadomie odrzucali akademickie konwencje i dystansowali się wobec dominującego w szkolnictwie artystycznym koloryzmu. Środowisko skupione wokół Jerzego Ludwińskiego postulowało zerwanie z iluzjonistycznym naśladowaniem rzeczywistości i traktowanie dzieła jako autonomicznego bytu istniejącego w świecie, a nie przedstawiającego świat. Na wczesnym etapie twórczości Ziemski tworzył kompozycje o charakterze surrealistycznym i metaforycznym. Kolejne eksperymenty z abstrakcją doprowadziły go do zainteresowania malarstwem materii, które jednak porzucił na rzecz badań nad strukturą geometryczno-przestrzenną obrazu.

Od połowy lat 60. wyraźne staje się jego dążenie właśnie do geometryzacji formy. Artysta nadaje pracom charakter reliefów trójwymiarowych, wpisując się w nurt geometrycznego strukturalizmu, który programowo odchodził od malarzkiego problemu materii. Kompozycje budowane były rytmicznie i niemal mechanicznie, a zagadnienia faktury, ciężaru farby czy efektów światłocieniowych traciły znaczenie na rzecz organizacji przestrzennej. Z czasem inspiracje biologiczne ustąpiły fascynacji cywilizacją techniczną. Udział w sympozjach i biennale umożliwił artyście eksperymenty z materiałami przemysłowymi: metalem, tworzywami sztucznymi, elementami świetlnymi czy silnikami. Efektem tych poszukiwań stała się prezentowana konstrukcja optyczna z drewnianych, półkolistych listew. W zależności od ruchu widza wywołuje ona wrażenie migotania i przeptywu koloru, realizując ideę obrazu percepcyjnego istniejącego w pełni dopiero w akcie oglądu i zmianie pozycji odbiorcy w przestrzeni.

25 α

KOJI KAMOJI

1935

Bez tytułu, 1980

olej/płyta pilśniowa, 60 x 60 cm (wymiary oprawy autorskiej)

sygnowany i datowany z tyłu na ramie: 'Koji Kamoji ~ 1980'

na odwrociu nalepki Waldemar Andzelm Collection oraz nalepka wystawowa z Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu

na odwrociu stemple Waldemar Andzelm Collection

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Waldemara Andrzelma, Lublin, Polska

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Prace – w siedmiu pokojach”. Koji Kamoji, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Bytom, 1998

„Koji Kamoji. Cisza i wola życia”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 16.06–28.08.2018

„W tekście Średniowiecze–Współczesność artysta przeciwstawia bezimiennność indywidualizmowi i opowiada się po stronie bezimienności. Geometria jest bezimienna i obiektywna. Henryk Stażewski, artysta duchowo bliski Koji Kamoji, widział tworzące się w sztuce ‘zjawiska nieeuklidesowe, więc sprzeczne z naszymi dotychczasowymi doświadczeniami. Rzeczywistość opanowana przez geometrię zredukowana zostaje do niewielkiej ilości linii i płaszczyzn. ...zapanowanie świata geometrii, w którym następuje wypaczenie proporcji, przesunięcie dystansów, gdzie krzywe staje się proste i na odwrót...’.”

Joanna Ładnowska





26 α

STEFAN KRYGIER

1923–1997

"Abstrakcja geometryczna", 1968

olej/piótno, 120 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S. Krygier 68'

opisany na blejtramie: '1968 – 120 x 100 – "ABSTR GEOM." – PŁ/OL.

estymacja:

75 000 – 100 000 PLN

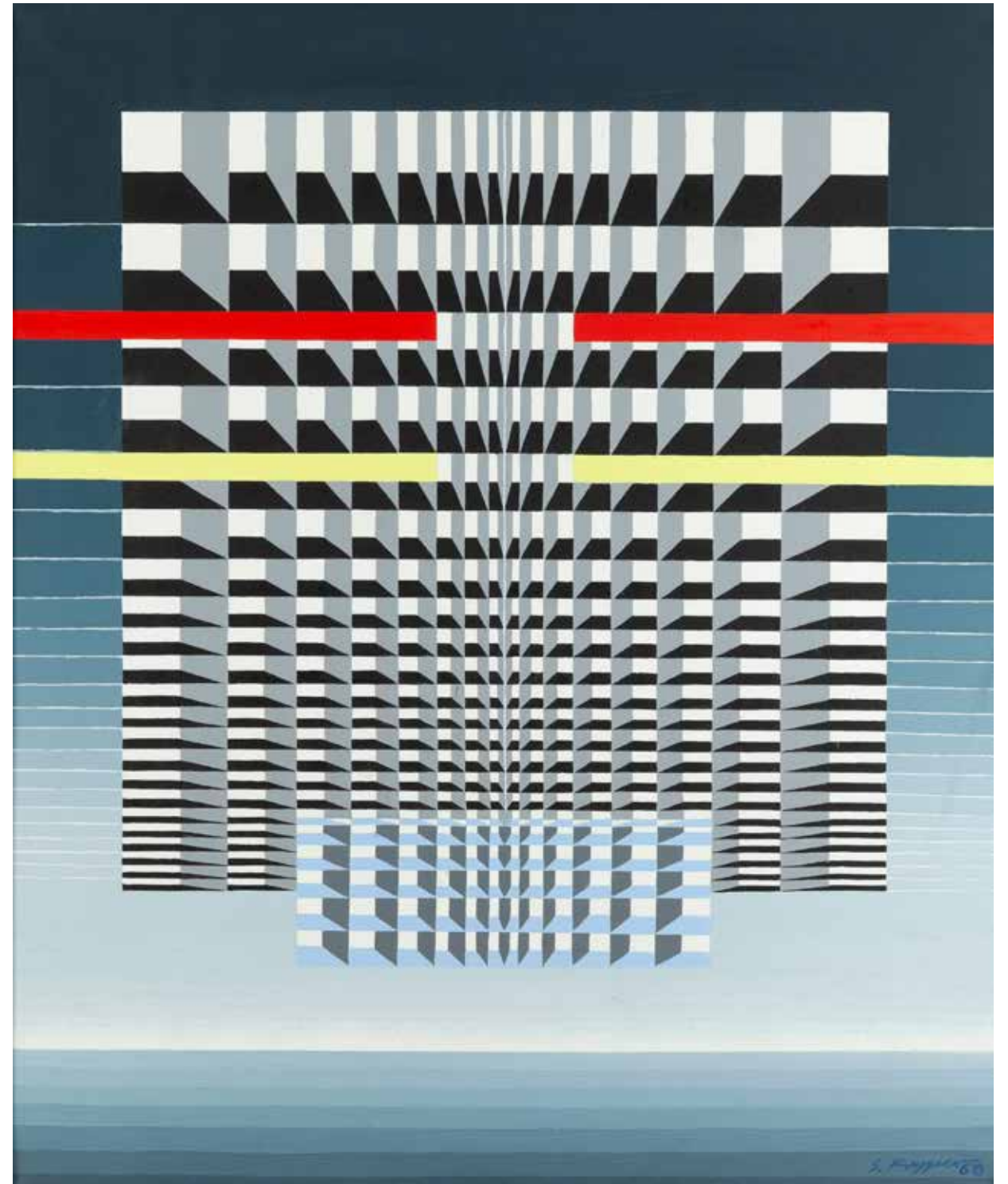
15 800 – 21 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Polska

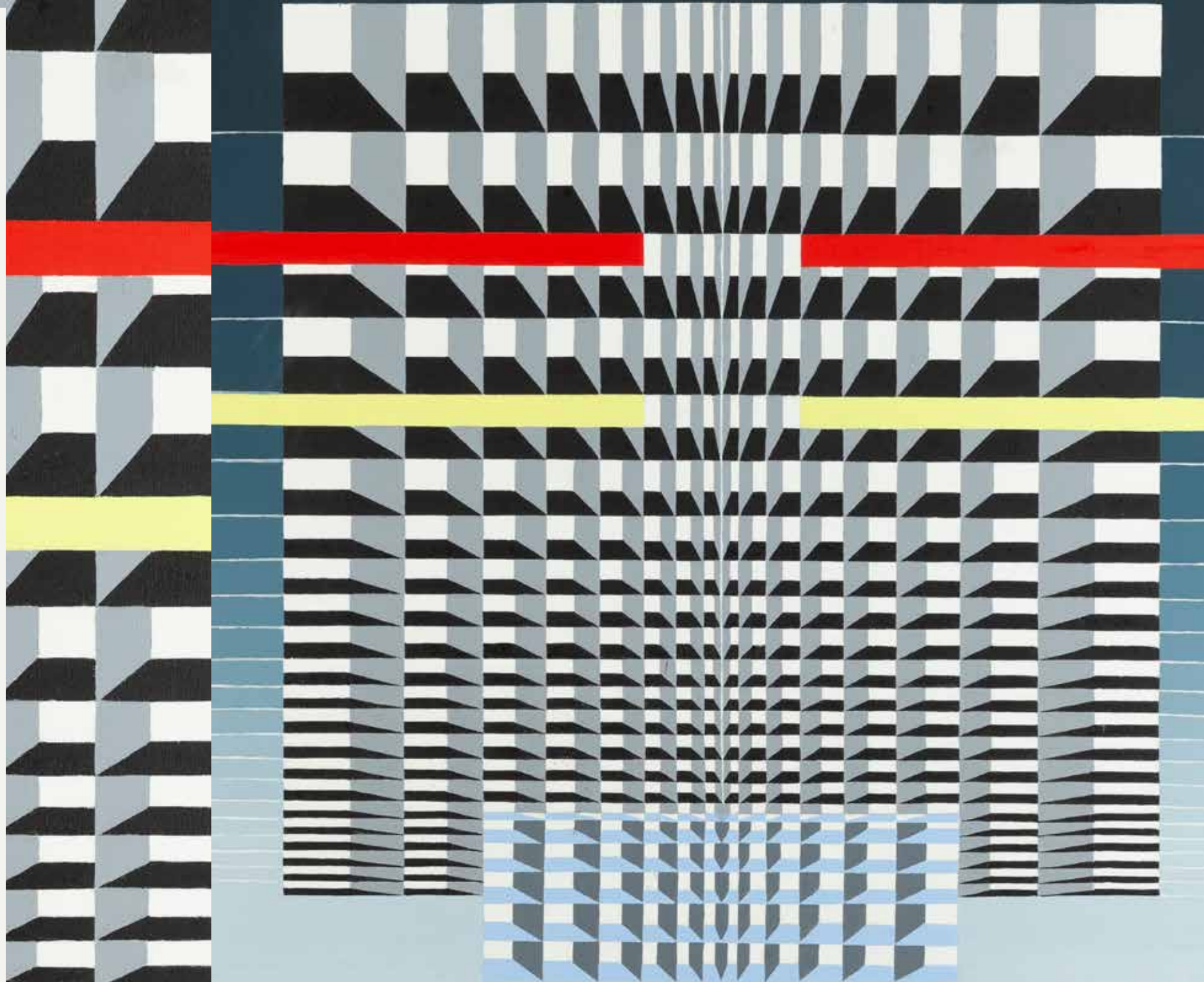


„Obraz składa się z trzech warstw. To co zostało namalowane na pierwszym planie tworzy warstwę środkową zawartą między przestrzenią iluzoryczną obrazu a przestrzenią zewnętrzną przed obrazem. Widzenie z wnętrza obrazu ujmuje ten plan jako pierwszy, zaś to co wyobraźnia widzi w strefie przestrzeni przed obrazem, jako plan dalszy. To wszystko co stanowi lustrzane odbicie naszej wyobraźni zostaje pokazane w jednej relacji i jest obrazem w obrazie. Przedstawiona koncepcja malarstwa wymaga innej niż dotychczas percepcji. Oglądający powinien przy pomocy swojej wyobraźni starać się znaleźć we wnętrzu obrazu, spojrzeć na siebie i zobaczyć to co znajduje się na pierwszym planie oraz to co zawiera przestrzeń przed obrazem – indywidualny przekaz mojej wyobraźni. W obrazach przywykliśmy do malowania i oglądania tego co przed nami. Ja proponuję i przekazuję w moim malarstwie to, co można zobaczyć z drugiego końca umownej osi poziomej iluzorycznego wnętrza obrazu. Celem moim jest nie tylko stworzenie nowej formy budowy obrazu, lecz dokonanie zmiany percepcji, pobudzenie wyobraźni oglądającego i poszerzenie sfery emocjonalnej przez jednoczesne widzenie całości z dwóch odległych od siebie pozycji w formie symultanicznej”.

Stefan Krygier

Stefan Krygier jest uznawany za jednego z najważniejszych kontynuatorów idei Władysława Strzemińskiego. Jego twórczość pozostaje konsekwentnym dialogiem z programem artystycznym mistrza, przy jednoczesnym poszukiwaniu autonomicznego języka formalnego. Podobnie jak Strzemiński traktował działalność plastyczną jako nierozzerwalnie związaną z refleksją teoretyczną i krytyczną oraz z konfrontacją z historią sztuki. Przez całe życie był związany z Łodzią – miastem, które w powojennej Polsce funkcjonowało jako jeden z najistotniejszych ośrodków nowoczesnej sztuki.

Prezentowana kompozycja abstrakcyjna powstała w 1968. W tym okresie artysta chętnie operował strukturami wywodzącymi się z geometrii, jednak rygor konstrukcyjny poddawał świadomemu rozluźnieniu poprzez działanie barwy. Układ oparty na motywach siatki oraz iluzorycznym sugerowaniu głębi funkcjonuje w przestrzeni nieokreślonej, zawieszony między płaszczyzną a wrażeniem przestrzenności. Krygier posługuje się skalą barw zdominowaną przez tony monochromatyczne, które przełamuje akcentami czystych, kontrastowych kolorów – błękitu, czerwieni i żółci. Artysta ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych, a także studia architektoniczne na Politechnice Warszawskiej. W malarstwie Krygiera można dostrzec doświadczenie projektowe – widoczne są w nim rozwiązania charakterystyczne dla myślenia urbanistycznego i konstrukcyjnego. Współtworzył grupę St-53, której program nawiązywał bezpośrednio do teorii unizmu Strzemińskiego. W poszukiwaniu własnego modelu widzenia odwoływał się do sztuki dawnych epok, interesowała go jednak nie stylistyka, lecz sposób percepcji właściwy określonym kulturom. Istotnym doświadczeniem była podróż do Egiptu i wizyta w Dolinie Królów, która skłoniła artystę do refleksji nad przestrzenią wykraczającą poza model widzenia oparty wyłącznie na dominacji oka.



27 α

JERZY KAŁUCKI

1931-2022

"Nieobecność", 2006

akryl/plótno, 180 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jerzy Kałucki 2006 I "NIEOBECNOŚĆ"'

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

31 600 – 42 200 EUR

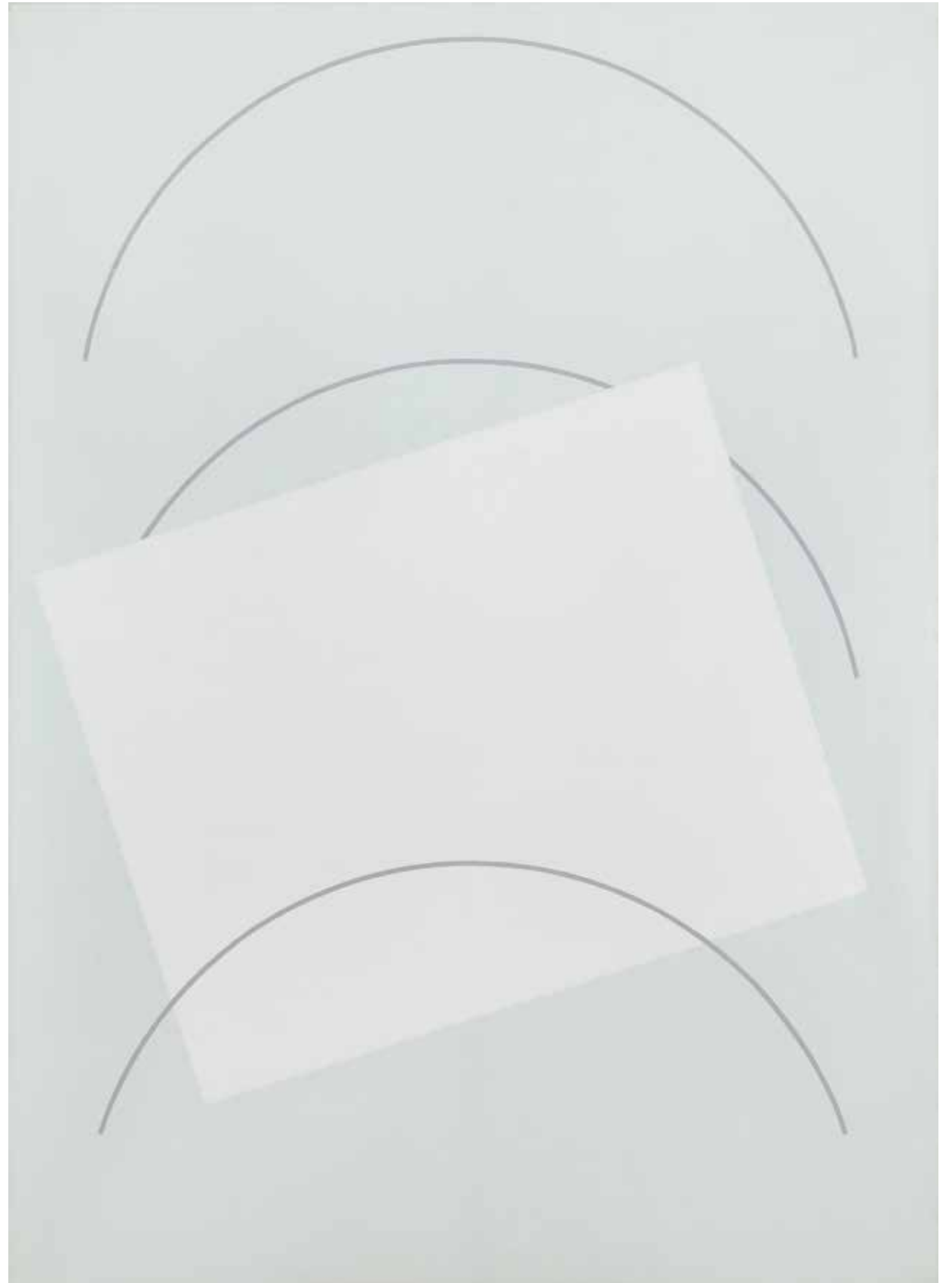
POCHODZENIE:

Galeria Zderzak, Kraków

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jerzy Kałucki, „Peryskop”, Galeria Zderzak, Kraków, 9.04–31.05.2008



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

Pierwsza z prezentowanych prac należy do słynnego cyklu artysty „Przebiegi”. Była to seria inspirowana ruchem, napięciem i rytmem. Kałucki rozwijał cykl od lat 70. XX wieku. Kompozycje te opierają się na precyzyjnych, matematycznie skonstruowanych liniach i łukach, które przecinają i modelują przestrzeń obrazu, tworząc wrażenie ruchu, napięcia i dynamiki.

Artysta, zainspirowany zarówno architekturą, jak i fizyką, traktuje linię jako głównego bohatera – nie ilustrację, lecz ślad procesu, emocji i energii. „Przebiegi” to nie tylko eksploracja geometrii, lecz także próba uchwycenia rytmu współczesnego świata – jego przyspieszenia, chaosu i zmienności – w ramach doskonałej formy wizualnej.

Jak opisuje twórczość Kałuckiego Marta Kucio: „Od 1968 w pracach Jerzego Kałuckiego pojawia się motyw koła, łuku, elipsy, które to konsekwentnie stosowane przez artystę do chwili obecnej stały się znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Po prawie dwudziestu latach, w roku 1986, do tego repertuaru form malarz dodał linię prostą, rozumianą jednak jako fragment gigantycznego łuku. (...) Te silne uproszczenia, skondensowane pod względem formy i koloru kompozycje sprawiają wrażenie ładu,

harmonii i spokoju. Z pozoru jednoznaczne i oczywiste przedstawienia przy wnikliwym oglądzie ulegają swoistej przemianie. Płaskie powierzchnie odkrywają głębie i wypukłości, łuk niespodziewanie „wyprostowuje” się, a prosta „zakrzywia”. Okręgi, proste, wycinki łuku zdają się wybiegać poza ramy obrazu. Artysta zwraca uwagę widza właśnie na to, co znajduje się poza obrębem płótna, na przestrzeń, w której przecina się nieskończenie wiele łuków i nieskończenie wiele prostych, także tych, których fragmenty udało się zatrzymać i utrwalić w prostokącie płótna. Chodzi więc o wyjście poza ramy blejtramu, o sięgnięcie w przestrzeń możliwą do ogarnięcia już nie wzrokiem, ale jedynie wyobraźnią”. (Marta Kucio, Koło, łuk, elipsa, [w:] Kwartalnik literacki „Kresy”, nr 3, 1998, s. 183).

Druga zamieszczona w katalogu praca zatytułowana „Nieobecność”, powstała w 2006, stanowi świadectwo długiego trwania w twórczości Kałuckiego idei zarysowanych przez Martę Kucio. Charakterystyczne łuki pojawiły się u Kałuckiego już w latach 70., kiedy to na polskiej scenie artystycznej prym wiodły praktyki konceptualistyczne. Ich założenie było jasne: widz miał odtworzyć za pomocą własnej wyobraźni przerwana, nie namalowaną część łuku, którego powtarzalny kształt artysta wyliczył z matematyczną precyzją. W „Nieobecności” gest ten zostaje dodatkowo wzmocniony poprzez wprowadzenie wyraźnie wyodrębnionej, jasnej płaszczyzny – prostokąta ustawionego pod lekkim kątem wobec pionowo zorientowanego formatu obrazu. Ten „obcy” element przerywa logiczny bieg łuków, ustanawiając napięcie między porządkiem konstrukcji a ingerencją, która wydaje się niemal przypadkowa.

28 α

JERZY KAŁUCKI

1931-2022

"Przebiegi XXXII", 2015

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

estymacja:

55 000 – 80 000 PLN

11 600 – 16 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

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

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

Jerzy Kałucki



29 α

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930–2020

"Greening Red Duo (a.k.a. Dual Red II)", 1984

akryl/plótno, 183 x 122 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '723 | © RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1984'

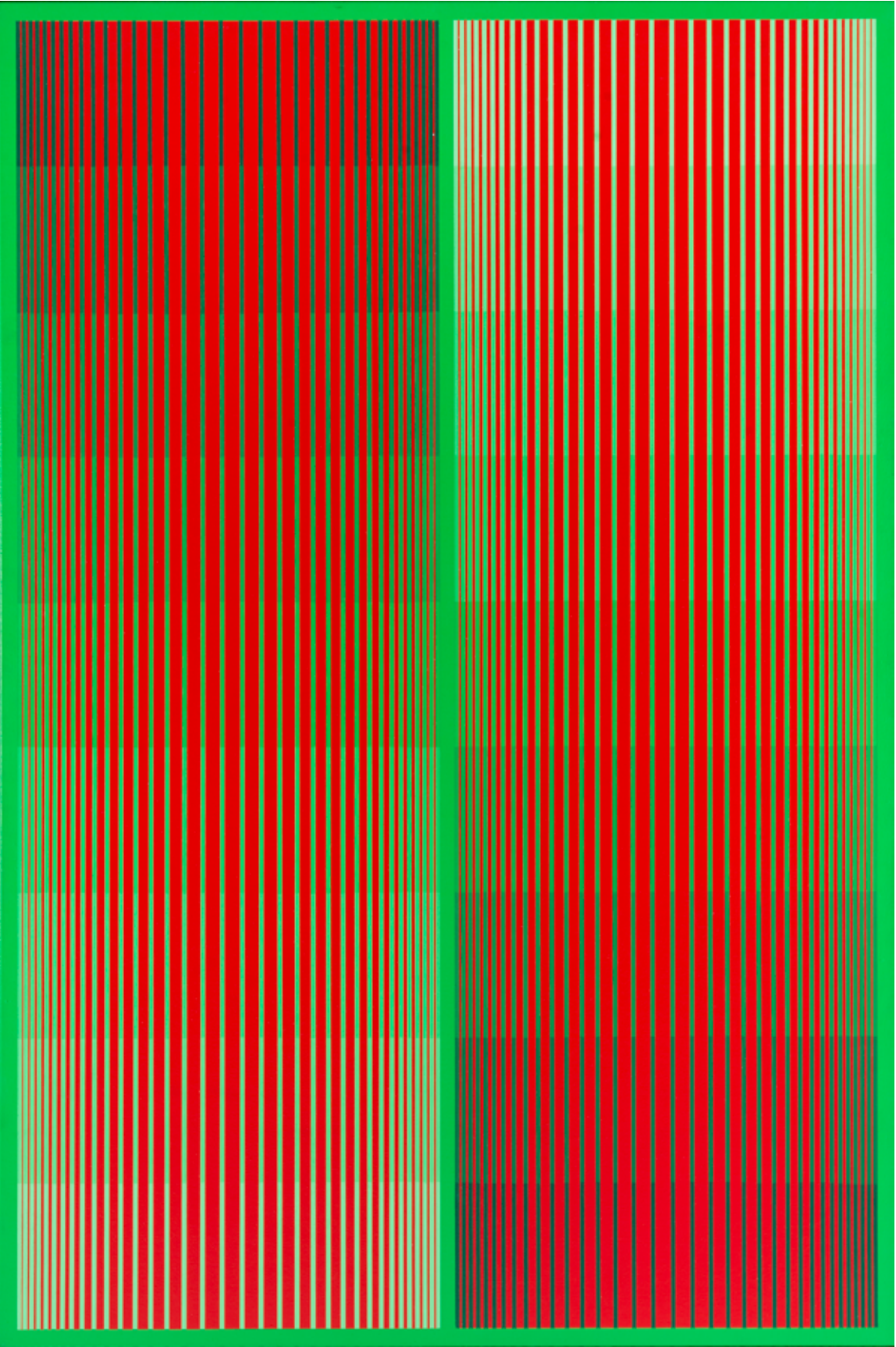
estymacja:
250 000 – 350 000 PLN
52 700 – 73 700 EUR

POCHODZENIE:
zakup od artysty
kolekcja prywatna, USA
Sotheby's Nowy Jork, 2017
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
David Madden, Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings and Sculptures 1945–2001, Florence 2011, cat. 1984.4, s. 201 (il.)

„Moje prace mają charakter eksperymentalny i skupiają się na badaniu zestawień intensywnych kolorów komplementarnych, a także na optycznych zmianach, jakie zachodzą w efekcie, oraz na badaniu osiągniętego dynamicznego efektu, kiedy ten jest poddawany działaniom promieni światła i oddziaływaniu światła na kolor”.

Richard Anuszkiewicz



Najbardziej znaczący etap twórczości Richarda Anuszkiewicza przypada na lata 60. i 70. XX wieku, kiedy sztuka optyczna osiągnęła największą popularność. W tym czasie ukształtował się jego rozpoznawalny idiom malarski. Ważnym momentem była wystawa „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art w 1965, która zdefiniowała zjawisko op-artu i wprowadziła jego przedstawicieli do głównego obiegu artystycznego. Artysta podjął wówczas współpracę z Sidney Janis Gallery, jedną z kluczowych galerii nowojorskich, skupiającą twórców nowoczesnej awangardy.

Anuszkiewicz rozwijał zagadnienia relacji barwnych sformułowane przez Josefa Albersa, jednak znacząco je rozszerzył. Nie chodziło mu o efekt zaskoczenia widza, lecz o analizę działania koloru w percepcji. Zestawiał barwy w taki sposób, aby łączyły się w oku obserwatora, a nie na palecie malarskiej. Dzięki temu osiągał maksymalną czystość i intensywność tonów oraz efekt wizualnej aktywności powierzchni obrazu. Artysta koncentrował się na zjawiskach percepcyjnych pojawiających się w regularnych układach geometrycznych. W prezentowanej pracy szczególne znaczenie ma użycie barw komplementarnych, położonych naprzeciw siebie w kole barwnym. Ich zestawienie wywołuje wrażenie pulsowania, rozszerzania i cofania się płaszczyzny. Obraz zdaje się zmieniać pod wpływem światła i ruchu widza.

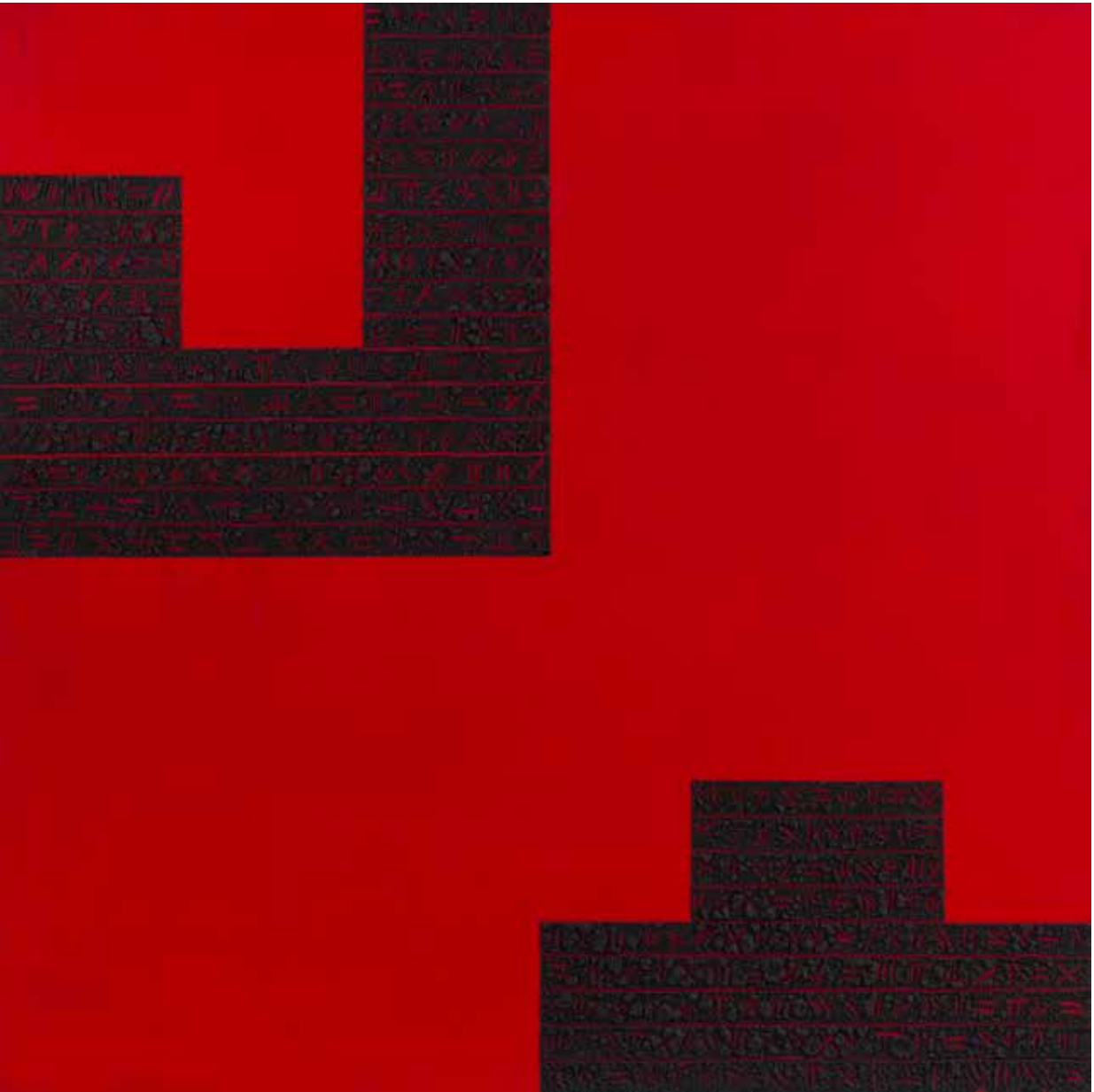
Badania te miały charakter niemal laboratoryjny. Twórca analizował, jak światło modyfikuje postrzeganie koloru i jak barwy wpływają na siebie wzajemnie, tworząc dynamiczne napięcia wizualne. Osiągnięty efekt nie polega na przedstawieniu ruchu, lecz na jego percepcyjnym odczuwaniu – ruch pojawia się w oku widza. Tym samym obraz przestaje być statycznym obiektem, a staje się polem doświadczenia wzrokowego.

HANNA ZAWA-CYWIŃSKA
1939

"Antimaterie", 1998

akryl, technika mieszana/płótno, 122 x 122 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zawa 1998 | "ANTIMATERIE" | ACRYLIC + THERMO. | 122 x 122 cm'

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



31 α

TERESA TYSZKIEWICZ

1953–2020

"Folia déchiré", 1999

technika własna, akryl, szpilki, papier/piótno, 100 x 105 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Teresa TYSZKIEWICZ I "Folia déchiré" I 1999'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

16 900 – 21 100 EUR

„Teresa Tyszkiewicz zeszyła jedno z drugim – to, co widoczne z tym, co czytelne; połączyła jedno jak dwie tkaniny; zespoliła jedno i drugie, kładąc nacisk na to łączenie i na tę różnicę, która wiąże ze sobą to, co rozdzielało, na tę różnicę, która działa niczym potok szpilek, niczym lawa roztopionego metalu, potajemnie podtrzymuje skorupę świata, pozwalając jej trwać, przemieszcza ją i na powrót ustala, niezmordowanie, nieskończenie”.

Marcel Paquet





Teresa Tyszkiewicz, „Rouge 2014”, 2014, fot. DESA Unicum



Teresa Tyszkiewicz, „Vert”, 2004, fot. DESA Unicum

Twórczość Teresy Tyszkiewicz cechuje powtarzalność gestu. Nie jest to jednak gest ekspresyjny w rozumieniu modernistycznego malarstwa, lecz czynność o charakterze niemal rytualnym: systematyczne, wielogodzinne nakłuwanie powierzchni płótna lub papieru tysiącami metalowych szpilek. Z tej pozornie prostej operacji rodzi się jeden z najbardziej rozpoznawalnych idiomów polskiej neoawangardy lat 70. i 80. XX wieku – język, w którym obraz przestaje być polem przedstawienia, a staje się zapisem czasu, wysiłku i obecności ciała.

Pierwsze realizacje artystki powstawały równolegle z jej działalnością filmową i performatywną. W filmach eksperymentalnych i działaniach efemerycznych ciało funkcjonowało jako medium percepcji, a prywatne doświadczenie jako materiał formalny. „Prace szpilkowe” nie stanowią zatem zerwania z wcześniejszą praktyką, lecz jej materialną kondensację. Performans zostaje utrwalony w materii, a jednorazowe działanie przekształca się w trwały ślad.

Powierzchnie prac Tyszkiewicz lokują się pomiędzy obrazem a reliefem. Ich metalowe elementy rozbijają jednolitość płaszczyzny, wprowadzając napięcie światłocieniowe i haptyczne, a odbiór dzieł nie ogranicza się tylko do percepcji wzrokowej – dzieło aktywizuje również pamięć dotyku. W tym sensie artystka wpisuje się w tendencje sztuki materialnej 2 połowy XX wieku, jednak jej praktyka pozostaje osobna: nie operuje przemysłowym chłodem ani geometryczną dyscypliną minimalizmu. Materia jest tu zawsze powiązana z ciałem.

Szpilka – przedmiot banalny, należący do porządku domowego i tradycyjnie przypisywany kobiecej pracy ręcznej – zostaje przekształcona w narzędzie rzeźbiarskie. Jednocześnie buduje i rani powierzchnię. Każde wbicie stanowi mikroskopijny akt ingerencji: gest konstrukcji, ale i penetracji materii. W rezultacie obraz Tyszkiewicz nie powstaje poprzez nakładanie, lecz poprzez przekłuwanie, a jego struktura rodzi się z oporu tworzywa wobec ciała artystki.

Kolorystyka prac pozostaje ograniczona: dominują biele, czernie, czerwienie i złoto. Szczególnie czerwień, często wklęsła i nasyciona, wprowadza skojarzenia organiczne. Nie prowadzą one jednak do ilustracyjności. Artystka nie przedstawia ciała, lecz konstruuje jego analogię. Reliefowa powierzchnia przypomina tkankę, skórę lub bliznę – zapis działania czasu i energii. Widz konfrontuje się z obiektem ambiwalentnym, zarazem przyciągającym i niepokojącym.

Powtarzalność gestu ma znaczenie zasadnicze. Proces twórczy nie jest tu etapem prowadzącym do dzieła, lecz jego właściwą treścią. Każda praca stanowi materialny zapis trwania, a rytm nakłuwania wyznacza czas inny niż linearny – czas kumulatywny, oparty na sekwencji powtórzeń. W tym sensie realizacje Tyszkiewicz można interpretować jako archiwa czynności, w których obraz funkcjonuje jako ślad działania, a nie jego reprezentacja. Po emigracji do Francji w 1982 artystka rozwijała skalę swoich obiektów, tworząc formy niemal totemiczne. Ich monumentalność nie wynikała jednak z efektu wizualnego, lecz z nagromadzenia pracy. Materia stawała się nośnikiem pamięci, a powierzchnia polem intensywnego kontaktu między ciałem a światem.

Dlatego sztuka Teresy Tyszkiewicz nie poddaje się prostym kategoriom malarstwa ani rzeźby. Jest raczej zapisem egzystencjalnego doświadczenia, w którym poznanie dokonuje się poprzez dotyk, wysiłek i opór. Rzeczywistość jej prac sprawia wrażenie odcisniętej. Jej dzieła funkcjonują jak relikwie działania, materialne świadectwa czasu spędzonego w bezpośredniej relacji z materią. W epoce dominacji obrazu wirtualnego i reprodukowanego pozostają one radykalnie fizyczne, wymagając nie tylko patrzenia, lecz także żywej obecności widza.

32 α

KAJETAN SOSNOWSKI

1913-1987

Bez tytułu z cyklu "Układy równowartościowe", 1975

technika własna/plótno, 116 x 116 cm

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

19 000 – 25 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



33 α

KAJETAN SOSNOWSKI

1913–1987

Erotyk (recto) / Portret (verso), 1959

olej/piótno, 65 x 52,5 cm
sygnowany p.d.: 'KAJETAN 59'
sygnowany, datowany, opisany na odwrociu: 'KAJETAN | SOSNOWSKI | obraz | O10/70 | 1959 | 62X52 | olej |
Warszawa Świerczewskiego 95–79'

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
12 700 – 16 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Było więc malarstwo materii i strukturalizm w sztuce polskiej zjawiskiem prawie powszechnym. Należy je traktować jako etap potrzebny, jednym do wzbogacenia możliwości warsztatowych, innym do powściągnięcia cugli narratorskich i emocjonalnych skłonności, innym wreszcie do sięgnięcia po nową przygodę wyobraźni. Wszystkim – jako stadium procesu pogłębiania świadomości plastycznej. Zarówno intelektualne, jak i praktyczne pracowanie problemu malarstwa materii było przydatne: czy to dla wyciągnięcia z niego wniosków użytecznych do własnych celów, czy dla ostatecznego jego zanegowania”.

Bożena Kowalska





verso

Obraz prezentowany w katalogu stanowi jeden z najważniejszych momentów przełomowych w twórczości Kajetana Sosnowskiego, artysty, którego droga prowadziła od osobistej, metaforycznej figuracji ku radykalnie pojętej abstrakcji opartej na refleksji nad światłem, energią i naturą percepcji. Dwustronność pracy nie jest tu przypadkowa, staje się zapisem procesu przejścia, w którym jedna strona obrazu zamyka wcześniejszy etap twórczych poszukiwań, podczas gdy druga zapowiada nowy język malarski, który w kolejnych latach doprowadzi artystę do cykli takich jak „Obrazy puste”, polptyki oraz obrazy chemiczne.

Rewers dzieła odnosi się bezpośrednio do figuratywnego cyklu „Pamiętnik liryczny”, powstającego w połowie lat 50., kiedy Sosnowski po doświadczeniach realizmu socjalistycznego i odejściu od postimpresjonistycznego malarstwa poszukiwał własnej, intymnej formy wypowiedzi. Postać ukazana na odwrocie obrazu nie funkcjonuje jako klasyczny portret, lecz jako znak o charakterze metaforycznym, podporządkowany nastrojowi wyciszenia i skupienia. Jej tożsamość pozostaje niejednoznaczna, jednak dostrzegalne podobieństwo pozwala wysunąć ostrożną hipotezę, iż mogła ona przedstawiać ojca artysty, co nadawałoby pracy wymiar osobistego pożegnania nie tylko z figuracją, lecz także z emocjonalnym sposobem obrazowania świata. Awers obrazu otwiera natomiast etap, który można jednoznacznie po-

wiązać z cyklem „Erotyków”, stanowiącym szczególny etap w twórczości Sosnowskiego. Po skrajnie ascetycznym okresie „Białych obrazów” artysta powraca do koloru, światła i materii, lecz czyni to już z pełną świadomością rygoru i ograniczenia, jakie sam sobie narzucił. Zmysłowość „Erotyków” nie wynika z przedstawienia, lecz rodzi się z relacji barwnych, subtelnych przejść tonalnych oraz bezpośredniego, niemal cielesnego kontaktu artysty z powierzchnią płótna. To moment, w którym Sosnowski ostatecznie odchodzi od narracji i aluzji przedmiotowych, kierując się ku badaniu samej istoty widzenia.

Szczególnego znaczenia nabierają podpis artysty oraz adres pracowni przy ulicy Świerczewskiego 95, m. 70 w Warszawie, umieszczone na rewersie pracy. Stanowią one nie tylko element identyfikacyjny, lecz także świadectwo czasu i miejsca, w którym zapada decyzja o dalszej drodze twórczej. W tym sensie obraz staje się dokumentem momentu przełomowego, w którym Kajetan Sosnowski świadomie wybiera drogę najbardziej ryzykowną, prowadzącą ku systematycznym, wieloletnim badaniom natury światła, koloru i energii, realizowanym w „Obrazach pustych” i kolejnych cyklach. Praca ta pozostaje więc nie tylko autonomicznym dziełem, lecz także kluczem do zrozumienia całej późniejszej twórczości artysty.

34 α

ANDRZEJ MIERZEJEWSKI

1915-1982

Kompozycja, 1959

olej/piótno, 54 x 68 cm

sygnowany i datowany na blejtramie: 'Mierzejewski 59'

numerowany na odwrociu: '52 [w kółku]'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 400 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



35 α

ANDRZEJ SZEWCZYK

1950–2001

"Diariusz", 1981–1983

deska, ołów, 23 x 12,5 x 4,5 cm
numerowany na odwrociu: '19 [w kółku]'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
3 800 – 5 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

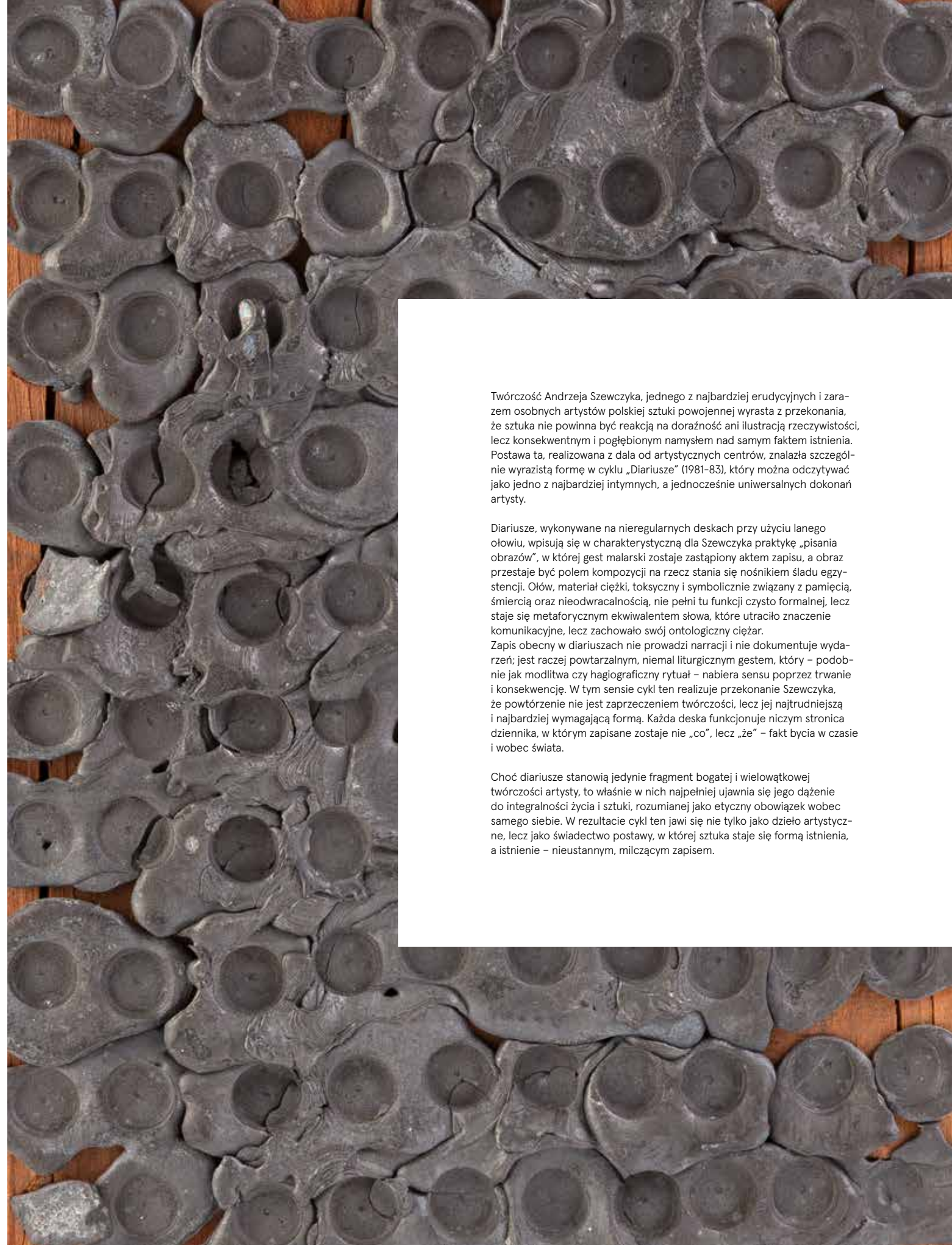
WYSTAWIANY:
„deszcz, upał, śnienie... Kolekcja Sztuki Współczesnej. Juliusz Topolski”, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, Wałbrzyska Galeria Sztuki
BWA – Stara Kopalnia, 16.09–13.11.2022

LITERATURA:
deszcz, upał, śnienie... Kolekcja Sztuki Współczesnej. Juliusz Topolski, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, Wałbrzyska Galeria Sztuki
BWA – Stara Kopalnia, Warszawa 2022, poz. kat. 44, s. 113

„Pisanie obrazów zawiodło artystę ku świętej księdze starszej niż świt. Kluczem do niej jest już nie tylko słowo, ale także litera, która stoi u początku stworzenia, początku pisania świata. Litera ta jest zarazem pieczęcią strzegącą tajemnicy rzeczy ostatnich”.

Andrzej Przywara





Twórczość Andrzeja Szewczyka, jednego z najbardziej erudycyjnych i zarazem osobnych artystów polskiej sztuki powojennej wyrasta z przekonania, że sztuka nie powinna być reakcją na doraźność ani ilustracją rzeczywistości, lecz konsekwentnym i pogłębionym namysłem nad samym faktem istnienia. Postawa ta, realizowana z dala od artystycznych centrów, znalazła szczególnie wyrazistą formę w cyklu „Diariusze” (1981-83), który można odczytywać jako jedno z najbardziej intymnych, a jednocześnie uniwersalnych dokonań artysty.

Diariusze, wykonywane na nieregularnych deskach przy użyciu lanego ołowiu, wpisują się w charakterystyczną dla Szewczyka praktykę „pisanie obrazów”, w której gest malarski zostaje zastąpiony aktem zapisu, a obraz przestaje być polem kompozycji na rzecz stania się nośnikiem śladu egzystencji. Ołów, materiał ciężki, toksyczny i symbolicznie związany z pamięcią, śmiercią oraz nieodwracalnością, nie pełni tu funkcji czysto formalnej, lecz staje się metaforycznym ekwiwalentem słowa, które utraciło znaczenie komunikacyjne, lecz zachowało swój ontologiczny ciężar. Zapis obecny w diariuszach nie prowadzi narracji i nie dokumentuje wydarzeń; jest raczej powtarzalnym, niemal liturgicznym gestem, który – podobnie jak modlitwa czy hagiograficzny rytuał – nabiera sensu poprzez trwanie i konsekwencję. W tym sensie cykl ten realizuje przekonanie Szewczyka, że powtórzenie nie jest zaprzeczeniem twórczości, lecz jej najtrudniejszą i najbardziej wymagającą formą. Każda deska funkcjonuje niczym stronica dziennika, w którym zapisane zostaje nie „co”, lecz „że” – fakt bycia w czasie i wobec świata.

Choć diariusze stanowią jedynie fragment bogatej i wielowątkowej twórczości artysty, to właśnie w nich najpełniej ujawnia się jego dążenie do integralności życia i sztuki, rozumianej jako etyczny obowiązek wobec samego siebie. W rezultacie cykl ten jawi się nie tylko jako dzieło artystyczne, lecz jako świadectwo postawy, w której sztuka staje się formą istnienia, a istnienie – nieustannym, milczącym zapisem.

36 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Tren XXXI", 1985

akryl, olej/płótno, 147 x 194 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "TREN XXXI" 1985 | olej+acryl 147cm x 197cm'
na odwrociu [przekreślone]: 'Jan Dobkowski | "SPOJRZENIA" 1976'

estymacja:
70 000 – 100 000 PLN
14 800 – 21 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



Prezentowana w katalogu praca, „Tren XXXXI” z 1985 należy do najbardziej przejmujących i introspektywnych cykli w dorobku Jana Dobkowskiego – serii „Treny”, powstającej w latach 1984–85. Cykl ten wyznacza moment szczególnego zagęszczenia znaczeń w twórczości artysty: jest zapisem osobistej żałoby po stracie obojga rodziców, a zarazem wizualnym komentarzem do mrocznej, opresyjnej atmosfery społeczno-politycznej Polski połowy lat 80. W tym sensie „Treny” sytuują się na przecięciu doświadczenia jednostkowego i zbiorowego, prywatnej traumy i historycznego ciężaru czasu.

Kompozycje z tego cyklu są budowane na ciemnych, czarno-granatowych podłożach, na których Dobkowski rozciąga struktury wąskich, kolorowych pasm i linii. Ich rytm – pozornie regularny i ornamentalny – zostaje celowo zakłócony. W miejscach tych przerw z tła wyłaniają się ciemne, niemal widmowe znaki, „duchy tamtej strony świata” (Jan Dobkowski, Autobiogram [w:] Jan Dobkowski, [red.] Marika Kuźmicz, Fundacja Arton 2020, s. 10). W „Trenie XXXXI” napięcie pomiędzy rytmiczną, pulsującą materią linii a wyłaniającą się z niej pustką staje się nośnikiem emocji: ciszy, braku i nieodwracalnej straty.

Z perspektywy historycznej twórczość Jana Dobkowskiego dzieli się na dwa zasadnicze etapy. W okresie wczesnym, przypadającym na lata 60. i 70., artysta operował kontrastowymi barwami i płaską plamą koloru, tworząc syntetyczne, figuratywne kompozycje o silnym ładunku erotycznym i witalnym. Intensywne czerwienie i zielenie, a także organiczne przekształcenia form stały się jego znakiem rozpoznawczym i przyniosły międzynarodowe uznanie. Przełom lat 70. i 80. przyniósł jednak istotną zmianę: głównym środkiem wyrazu Dobkowskiego stała się linia – autonomiczna, rytmiczna, zdolna budować zarówno figurę, jak i wyznaczać abstrakcyjne energetyczne pola.

Cykl „Treny” stanowi kulminację tego drugiego etapu. Linia, wcześniej niosąca afirmację życia i organiczną pulsację, zostaje tu podporządkowana refleksji nad przemijaniem. Rytm przestaje być wyłącznie dekoracyjny, a staje się zapisem egzystencjalnego niepokoju.

„Tren XXXXI” ujawnia pełnię dojrzałego języka Dobkowskiego: monumentalny format, szczelnie wypełniona powierzchnia płótna oraz niemal tekstylna struktura barwnych pasm nadają obrazowi charakter obiektu kontemplacyjnego. Dekoracyjność nie niweluje tu dramatyzmu – przeciwnie, wzmacnia go poprzez kontrast pomiędzy zmysłowym pięknem a mrokiem znaczeń. Obraz nie oferuje jednoznacznej narracji; funkcjonuje raczej jako pole projekcji, w którym widz konfrontuje się z doświadczeniem granicznym.

W cyklu „Treny” Jan Dobkowski odsłania mniej znane, ciemniejsze oblicze swojej sztuki. Pozostaje wierny własnemu idiomowi formalnemu, przekształca go w narzędzie medytacji nad śmiercią oraz pamięcią. „Tren XXXXI” jest świadectwem tej transformacji – malarskim zapisem ciszy po stracie, w którym linia, kolor i pustka tworzą przejmującą, uniwersalną elegię.

37 α

JAN DOBKOWSKI

1942

Bez tytułu z cyklu "Księżyc i moja czereśnia X", 2010

akryl/ płótno, 147 x 147 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | Z CYKLU "KSIĘŻYC I MOJA CZEREŚNIA X" 2010 ROK | ACRYL | 147 cm x 147 cm'

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

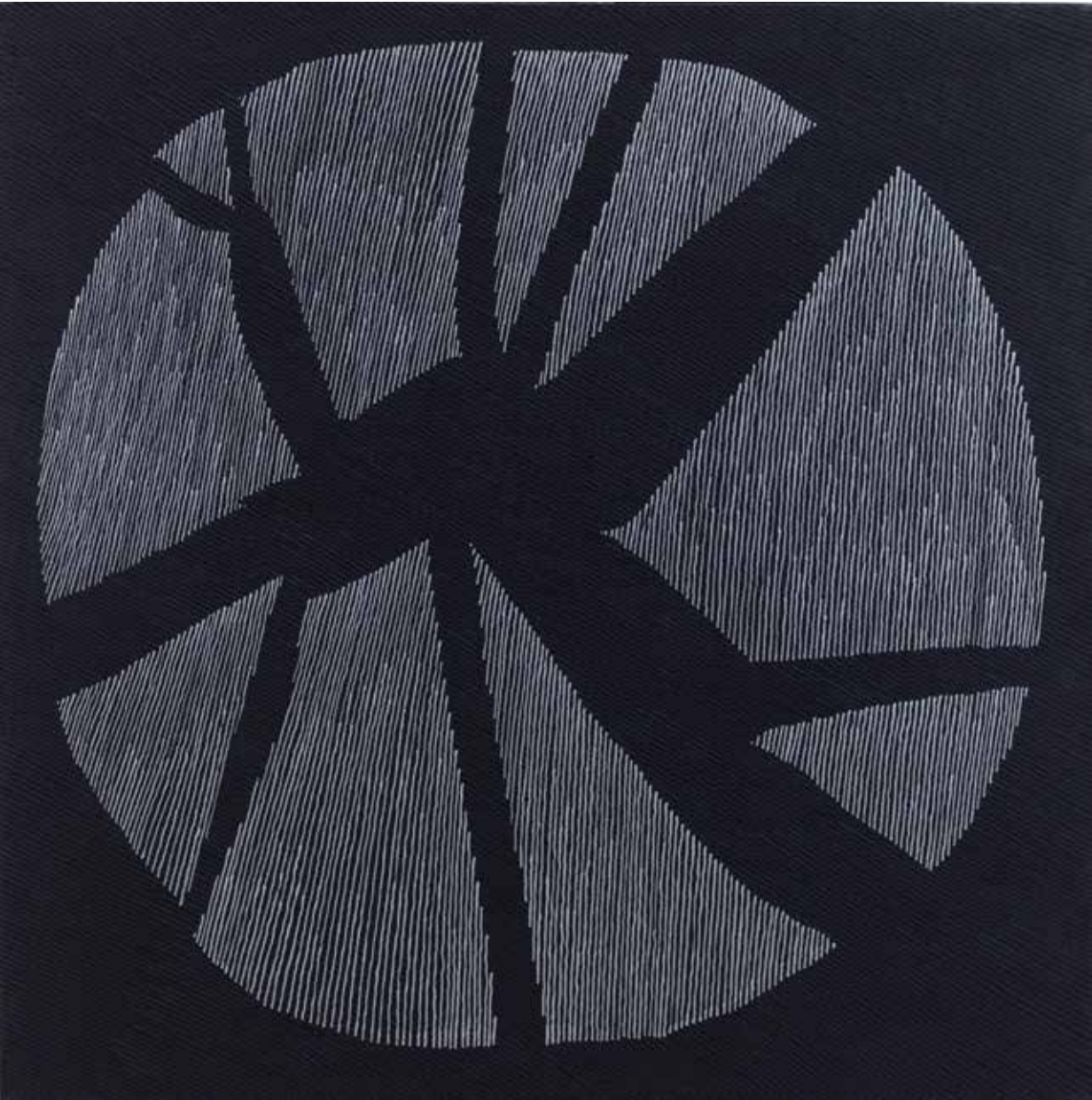
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jan Dobkowski „Księżyc i moja czereśnia”, Galeria Bardzo Biała, Warszawa, 8.05–7.06.2013

LITERATURA:
Magdalena Sołtys, Księżyc, Jan Dobkowski i jego czereśnia, „Arttak”, nr 5, 2013, s. 50 (il.)

„Od 1982 r. mamy działkę niedaleko naszego domu i na tej działce, już w pierwszym roku użytkowania, zasadziłem drzewko czereśni, które przez lata wspaniale się rozrosło. Któregoś jesiennej wieczora w 2010 roku byłem na działce i obserwowałem z zachwytem tę czereśnię na tle olbrzymiej tarczy księżyca. Doznałem wtedy głębokiego uczucia jedności z całym Wszechświatem”.

Jan Dobkowski



38 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Jestem w ciemnym błękicie", 1980

olej/ płótno, 38 x 56 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "JESTEM W CIEMNYM BŁĘKICIE" | 1980 | OLEJ 38 x 55 cm'

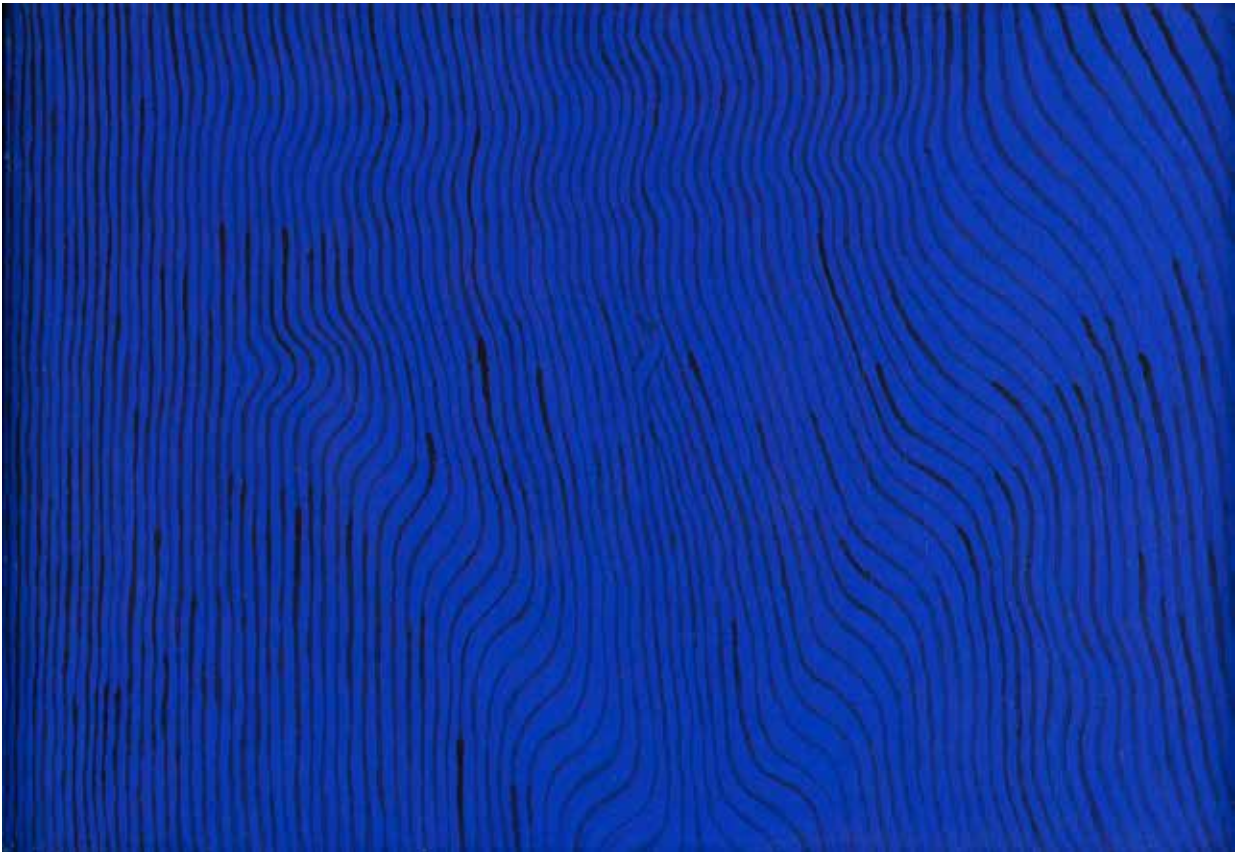
opisany na blejtramie: '2000' oraz '38 cm x 55 cm'

na blejtramie nalepka Galerii Plakatu i Grafiki Hoża w Warszawie

estymacja:

45 000 – 65 000 PLN

9 500 – 13 700 EUR



**„GDY MÓWIMY O MALOWANIU, NAJWAŻ-
NIEJSZY JEST PROCES. JEST TO DYSKU-
SJA ZE SOBĄ I CAŁY CZAS JEST COŚ
DO POWIEDZENIA. POWSTAJĄ CORAZ
TO NOWE KIERUNKI, SAM ARTYSTA, GDY
DŁUGO ŻYJE, MA NOWE PRZEMYŚLENIA
I TO SIĘ ROZWIJA W CZASIE. CAŁY CZAS
SIĘ O TYM MYŚLI I ŻYJE SIĘ TYM. NIE
CHODZI O PIENIĄDZE ANI WYSTAWY,
ANI O NIC INNEGO, TYLKO O PRZYGODĘ
TWORZENIA. TO JEST NAJWAŻNIEJSZE”.**

JAN DOBKOWSKI

39 α

KAZIMIERZ MIKULSKI

1918-1998

"Główna wygrana", 1965

olej/ płótno, 200 x 128 cm

numerowany na odwrociu: '91 [w kółku, do góry nogami]

na blejtramie nalepka wywozowa: 'DESA | Autor Kazimierz MIKULSKI | Tytuł Hogsta vinsten | Year 1965 220 x 130 olja paduk | Svea Galleriet/Stockholm'

estymacja:

220 000 - 320 000 PLN

46 400 - 67 400 EUR

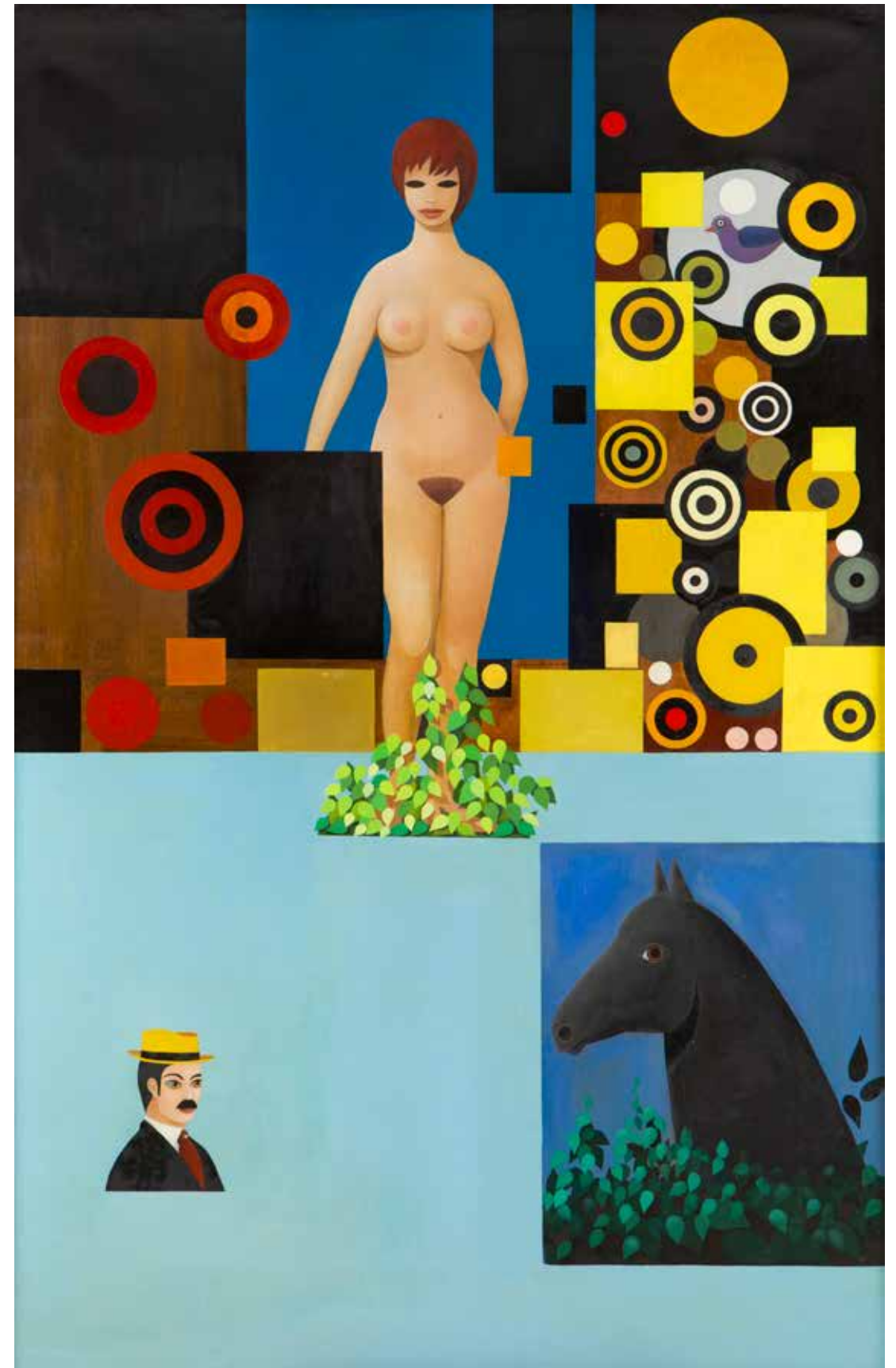
POCHODZENIE:

Agra-Art, 2014

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„100 malarzy polskich” [”100 Malningar av Polska Konstnärer”], Sveagalleriet, Sztokholm, 1966





Malarstwo Kazimierza Mikulskiego zajmuje w powojennej sztuce polskiej pozycję osobną: gdzieś na styku figuracji, poetyki snu i teatralnej inscenizacji. Artysta związany z środowiskiem Grupy Krakowskiej i teatrem Tadeusza Kantora nie poddawał się dominującym wówczas tendencjom abstrakcyjnym, wybierając drogę budowania prywatnej mitologii obrazowej, opartej na powtarzalnych motywach i kontrolowanej analizie wyobraźni. Szczególnie istotnym momentem tej drogi stały się lata 60., kiedy jego język formalny i ikonograficzny osiągnął klarowność i artystyczną dojrzałość.

Centralną rolę w malarstwie Mikulskiego odgrywa kobieca postać. Są to młode, smukłe, często nagie lub półnagie sylwetki, przedstawiane frontalnie, nieruchomo i sztywno, o twarzach pozbawionych indywidualnej ekspresji. Ich cielesność nie ma charakteru realistycznego ani erotycznego dosłownego; jest raczej elementem poetyckiej scenografii, w której ciało funkcjonuje na prawach rekwizytu i symbolu zarazem. Kobieta u Mikulskiego bywa figurą marzenia, pamięci lub fantazji, ale równie często przybiera postać manekina, istoty zawieszanej między życiem a teatrem lalek. To właśnie w tej ambiwalencji zmysłowości i sztuczności ujawnia się unikalna jakość i osobliwość jego malarstwa.

Równoległe do kobiecych aktów w obrazach Mikulskiego powraca także motyw męskiej głowy: wyizolowanej, pozbawionej ciała, często zamkniętej w geometrycznym porządku kompozycji. Głowy te – ujęte en face lub z profilu – funkcjonują jako emblematy świadomości, maski lub figury obserwatora. Ich powtarzalność i schematyczność nadaje im niemal archetypiczny charakter, wprowadzając przy tym element niepokoju. Ciężko mówić tu o portretach; to raczej znaki, kalki tożsamości, które – jak pisał Mieczysław Porębski – czynią z Mikulskiego „chirurga świadomości”, artystę oddzielającego i nakładającego na siebie kolejne „powłoki znaczeń”.

Szczególnym przykładem tej strategii jest słynny obraz „Główna wygrana” z 1965. Kompozycja ta, zbudowana na bazie efektu kolażu, zestawia motyw męskiej głowy, kobiecego ciała oraz przewrotnego w tym kontekście... portretu konia z elementami o charakterze ornamentalnym. Tytułowa „wygrana” nie odnosi się tu do sukcesu czy spełnienia, lecz raczej do ironicznego triumfu losu, przypadku i absurdu. Głowa zdaje się znakiem rozumu uwięzionego w mechanizmach wyobraźni. Obraz ten doskonale ilustruje specyfikę malarstwa Mikulskiego, w którym pozorna klarowność formy maskuje wieloznaczność sensów.

Lata 60. to w twórczości artysty okres intensywnego operowania płaską, dekoracyjną plamą barwną oraz precyzyjnym konturem. Przestrzeń obrazu zostaje spłaszczona, kulisowo zamknięta, niczym scena teatralna, na której rozgrywa się cichy spektakl nieruchomych postaci. Powracające motywy – kobiece sylwetki, głowy, ptaki, rośliny, geometryczne figury – układają się w charakterystyczny system znaków. Mikulski nie opowiada konkretnych historii. Zamiast tego konstruuje swoiste fragmentaryczne obrazy–stany zawieszone między snem a jawą, pamięcią a fantazją.

Choć jego twórczość bywała klasyfikowana jako surrealistyczna, bliższa jest poetyce kontrolowanej metafory niż automatycznemu zapisowi podświadomości. Mikulski nie ufa chaosowi; jego wyobraźnia działa selektywnie i analitycznie, budując świat równoległy, ale wewnętrznie spójny. Dzięki tej konsekwencji malarstwo artysty zachowuje charakter autonomiczny – pozostaje jednym z najbardziej rozpoznawalnych zjawisk w polskiej sztuce 2 połowy XX wieku.

„JEGO SPOSÓB BYCIA, ZAMIŁOWANIA, OTOCZENIE, KTÓRE SOBIE STWARZA, UJAWNIAJĄ W NIM ANALITYKA I ZARAZEM EPIKA, OBSERWATORA, KTÓRY BARDZIEJ CENI ISTOTĘ RZECZY NIŻ POWIERZCHOWNE I PRZYPADKOWE KONTAKTY, DOJRZAŁĄ REFLEKSJĘ STAWIA NIEPORÓWNIANIE WYŻEJ ANIŻELI DORAŻNOŚĆ DZIAŁAŃ I DOZNAŃ, MILCZĄCY KONTAKT PRZEKŁADA NAD ELOKWENTNE KOMENTARZE. I JESZCZE JEDNO: PODRÓŻUJE BARDZO NIECHĘTNIE, ŚWIAT SWÓJ ROZBUDOWUJE DO WENWĄTRZ. PRAWIDŁOWOŚCI SONADOWANEJ UPARCIE OD LAT WIELU STRUKTURY WSPÓŁCZESNEJ WYOBRAŹNI SĄ DLA NIEGO WAŻNIEJSZE ANIŻELI NIEOCZEKIWANE SPOTKANIA I ZASKAKUJĄCE ODKRYCIA”.

MIECZYSLAW PORĘBSKI

40 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

"Pejzaż ze statkiem", 1963

olej/ płótno, 67 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. NOWOSIELSKI 1963'

na blejtramie nalepka aukcyjna AGRA-ART oraz nalepka wystawowa galerii Ambiente

estymacja:

240 000 – 300 000 PLN

50 600 – 63 200 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2003

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, wyd. Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, poz. kat. 151, s. 73 (il.)



„CAŁA DOMENA ŚWIADOMOŚCI I PRZEŻYCIA EROTYCZNEGO JEST TAK TAJEMNICZA, ŻE W PEWNYCH KULTURACH, KTÓRE TĘ TAJEMNICĘ ODCZUWAJĄ, NIEMOŻLIWE JEST ZJAWISKO OKREŚLANE PRZEZ EUROPEJCZYKÓW I AMERYKANÓW JAKO PORNOGRAFIA. DLA PRZYKŁADU - SZTUKA HINDUSKA NASYCONA JEST ELEMENTEM EROTYCZNYM DO GRANIC MOŻLIWOŚCI, A NIE ZNA ZJAWISKA PORNOGRAFII. (...) PORNOGRAFIA NIE MOŻE STWORZYĆ DZIEŁA SZTUKI, PONIEWAŻ JEST JEJ PROFANACJĄ”.

JERZY NOWOSIELSKI

Erotyczny wymiar twórczości Jerzego Nowosielskiego stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych i zarazem najczęściej niezrozumianych aspektów jego malarstwa. Obraz z 1963, ukazujący pejzaż nadrzeczny z parowcem oraz pólnągą postacią kobiecą, nie operuje erotyką w sensie narracyjnym ani prowokacyjnym, lecz wpisuje cielesność w strukturę świata przedstawionego jako element ontologicznie równorzędny naturze i materii. Nagość nie jest tu ani dekoracyjna, ani psychologiczna, lecz ma charakter fundamentalny, ponieważ odsłania cielesność jako formę obecności i widzialności bytu.

Postać kobieca umieszczona na pierwszym planie obrazu została pozbawiona indywidualnych cech portretowych, co odsuwa interpretację anegdotyczną i kieruje uwagę ku samej formie ciała. Czerwonawa tonacja skóry kontrastuje z chłodną zielenią pejzażu, dzięki czemu figura zostaje wyraźnie wydzielona z otoczenia, nie jako obiekt spojrzenia, lecz jako znak intensywności istnienia. Erotyzm tej postaci nie polega na sugestii relacji czy gestu, lecz na samej obecności ciała, które nie zostaje zakryte ani podporządkowane narracji, lecz trwa w przestrzeni obrazu w sposób spokojny i afirmatywny.

W malarstwie Jerzego Nowosielskiego erotyzm nie stoi w opozycji do sacrum, lecz stanowi jedną z jego możliwych form. Ciało, podobnie jak pejzaż czy architektura, zostaje ukazane jako rzeczywistość stworzona i dobra, a jego nagość nie odsyła do grzechu ani wstydu, lecz do pierwotnej jedności materii i sensu. W tym kontekście obecność parowca oraz elementów cywilizacji nie osłabia erotycznego napięcia obrazu, lecz wpisuje je w porządek świata, w którym technika, natura i cielesność współistnieją bez hierarchicznego podporządkowania.

Kolorystyka i uproszczenie form wzmacniają ten efekt, ponieważ redukują przypadkowość i skupiają uwagę na czystej relacji pomiędzy barwą, kształtem i przestrzenią. Eros ujawnia się tu nie jako temat, lecz jako zasada organizująca widzialność, dzięki której świat zostaje ukazany jako intensywny, obecny i otwarty na kontemplację. Cielesność nie dominuje nad pejzażem, lecz staje się jego integralnym elementem, podobnie jak w ikonowej wizji rzeczywistości, w której materia nie przesłania sensu, lecz go objawia.

Obraz z 1963 można więc odczytać jako jedno z tych przedstawień, w których Nowosielski najpełniej realizuje swoją koncepcję erotyzmu metafizycznego, rozumianego jako afirmację istnienia poprzez ciało. Malarstwo staje się tu przestrzenią, w której eros nie prowadzi ku narracji ani emocji, lecz ku widzialności samej rzeczywistości, ukazanej w jej nienaruszonej, choć wciąż tajemniczej jedności.

41 α

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"White Tonic", 1963

olej/piótno, 97 x 64 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksander | Kobzdej | 1963 | "White Tonic" | 97 x 64'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

14 800 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Gunthera Schullera, Stany Zjednoczone

Agra-Art, 2016

kolekcja prywatna, Polska





„MALARSTWO OLEJNE KOBZDEJA TO NIEUSTANNE POSZUKIWANIA W OBRĘBIE MATERII. POMIMO CAŁEGO BOGACTWA I RÓŻNORODNOŚCI KIERUNEK TYCH POSZUKIWAŃ JEST NIEZWYKLE KONSEKWENTNY, A KOLEJNE CYKLE MALARSKIE STAJĄ SIĘ LOGICZNIE NASTĘPUJĄCYMI PO SOBIE ETAPAMI. U POCZĄTKÓW TEJ DROGI LEŻY BARDZO WAŻNA DLA TWÓRCZOŚCI MALARZA, A JAK SIĘ PÓŹNIEJ OKAZAŁO TAKŻE DLA JEGO ŻYCIA, WYPRAWA DO CHIN. POJĘCHAŁ TAM Z OFICJALNĄ WIZYTĄ W ROKU 1953 WRAZ Z GRUPĄ POLSKICH ARTYSTÓW I PISARZY. NA MIEJSCU WPADEŁ NA POMYSŁ ZORGANIZOWANIA WYPRAWY DO WIETNAMU POGRĄŻONEGO W DRAMATYCZNEJ WOJNIE Z FRANCUZAMI. POJECHALI WĘ TRZECH: KOBZDEJ, PISARZ WOJCIECH ŻUKROWSKI I CZESKI DZIENNIKARZ KAROL PRASZEK. KONTAKT Z ODMIENNĄ KULTURĄ, INNYM ŚWIATŁEM I PEJZAŻEM WYWARŁ NA KOBZDEJU OGROMNE WRAŻENIE I ODCISNĄŁ PIĘTNO NA CAŁEJ PÓŹNIEJSZEJ TWÓRCZOŚCI. GDY W LATACH 50. TRWA W POLSKIM MALARSTWIE WIELKI ROZKWIAT INFORMELU I MALARSTWA MATERII, ON WŁĄCZA SIĘ W TEN NURT, WPROWADZAJĄC DO SWOJEJ SZTUKI, OPRÓCZ ZAMIŁOWANIA DO KOLORYZMU, TAKŻE PIERWIASTEK WSCHODNI”.

MAŁGORZATA LEMANEK

42 α

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

Bez tytułu, około 1955/1960

olej/piótno, 114 x 45 cm
sygnowany na odwrociu monogramem artysty

estymacja:

45 000 – 65 000 PLN

9 500 – 13 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Philippe'a Wooga, Szwajcaria

Piguet, Genewa, 2024

kolekcja prywatna, Polska

„W połowie lat pięćdziesiątych skierował uwagę ku abstrakcji, dając wyraz swojej fascynacji materia malarską. W wyniku jego zainteresowania tożsamością tworzywa, powstały piękne i bogate faktury zestawiające grube warstwy farby z cienkimi – jak błona – powłokami. Kobzdej tworzy swoją dziwną przestrzeń, zdając się istnieć pod powierzchnią obrazu i sugerując sferę ukrytą przed widzem. Mistrzowska aranżacja form i przyćmionych ziemistych kolorów o subtelnym stopniowaniu odcieni rodzi struktury charakteryzujące się dyskretną elegancją. Cechując się niezwykłą gęstością płótna, nieodmiennie dają wyraz związków faktury z przestrzenią”.

Peter Salz



43 α

TADEUSZ BRZozowski

1918–1987

"Lizeska", 1978

olej/piótno, 60 x 73 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski | 78'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'T.BRZozowski | 1978. 60 x 73 | "LIZESKA"'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

220 000 – 300 000 PLN

46 400 – 63 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Tadeusz Brzozowski 1918–1987, red. Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1977, poz. kat.: 340, s.169 (il.)

„W moich obrazach tytuły są przede wszystkim ironią, tytuły śmieszne, groteskowe, osadzone w galicji, niezrozumiałe, prowincjonalne, a w każdym razie dla przeciętnego człowieka raczej śmieszne. Ale zawsze powtarzam aż do znudzenia, że jeśli dzisiaj ktoś chce coś powiedzieć naprawdę serio, to przegrywa. dzisiaj nikt nie wierzy tego typu działaniom. Trzeba jednak zawsze mrugnąć okiem albo jakoś dać do zrozumienia, że to jednak są właściwie śmichy–chichy”.

Tadeusz Brzozowski





Twórczość Tadeusza Brzozowskiego sytuuje się w jednym z najciekawszych napięć powojennej sztuki polskiej – pomiędzy figuracją a abstrakcją, pomiędzy wyobraźnią nadrealistyczną a materią malarską informelu. Choć impulsy jego malarstwa wyrastały z fascynacji francuskim surrealizmem, artysta nigdy nie podążył drogą czystego automatyzmu czy poetyki snu. Jego obrazy stopniowo ulegały odrealnieniu, nie przekraczając przy tym granicy całkowitej nieprzedstawialności. Brzozowski konsekwentnie pozostawał w przestrzeni zawieszenia, w której forma zatracala jednoznaczność, ale nie traciła pamięci o świecie.

Koniec lat pięćdziesiątych przyniósł w Polsce gwałtowną fascynację abstrakcyjnym ekspresjonizmem. Informel i taszyzm, postrzegane jako radykalna opozycja wobec niedawnego doświadczenia socrealizmu, stały się synonimem wolności twórczej. W tym kontekście malarstwo materii jawiło się jako gest wyzwolenia, triumf żywiołu nad doktryną. Brzozowski uczestniczył w tej przemianie wyobraźni, lecz nie poddał się jej bez reszty. W jego obrazach gest malarski nie jest czystą eksplozją, pozostaje powściągnięty przez strukturę, przez wewnętrzny porządek kompozycji. Materia nie rozplywa się w chaosie, a organizuje się w formy, które zdają się przywoływać figury, nigdy nie dające się do końca rozpoznać.

Na tle krakowskiego środowiska Brzozowski wyróżniał się także postawą intelektualną. Podczas gdy krytyka skłonna była interpretować sztukę nieprzedstawiającą w kategoriach wzniosłości i metafizycznej tajemnicy, on wprowadzał do niej element ironii. Świadectwem tej strategii są tytuły prac: „Huncwoty”, „Egzercyrka”, „Łapiduch”, „Fraucymer”, a także prezentowanych płócien „Lizeska”, „Agent”. Archaizujące, nierzadko żartobliwe, odwołujące się do języka galicyjskiego pogranicza polsko-niemieckiego, wprowadzają do malarstwa ton lekkości i przewrotności. Tytuł nie objaśnia obrazu tylko raczej go komplikuje, podsuwa trop figuratywny, który natychmiast wymyka się jednoznaczności. W ten sposób Brzozowski podważa patos abstrakcji, nie rezygnując z jej formalnych zdobyczy.

Język odgrywa w twórczości Brzozowskiego rolę szczególną. Zapożyczenia z mowy koszarowej, germanizmy spolszczone w realiach dawnego zaboru austriackiego, archaizmy wydobyte z polszczyzny – wszystkie te elementy budują swoisty idiom, równoległy wobec idiomu malarskiego. Obraz i tytuł tworzą relację: to, co w warstwie wizualnej wydaje się bliskie abstrakcji, w warstwie słownej przywołuje świat postaci i sytuacji. „Agent” to właśnie przykład tej gry.

Międzynarodowe uznanie, jakie zaczęło towarzyszyć Brzozowskiemu na początku lat 60. m.in. nominacje do nagród Guggenheima i Hallmark, udział w wystawie „15 Polish Painters” w MoMA, zaproszenia ze strony amerykańskich galerii, nie zmieniły jego zasadniczej postawy. Pozostał w Zakopanem, z dala od centrów artystycznego rynku. Ta decyzja nie była gestem izolacji, lecz świadomym wyborem niezależności. Artysta, który malował niewiele, nie chciał podporządkować się rytmowi produkcji narzucanemu przez galerie. Jego ambiwalentny stosunek do Paryża i Nowego Jorku odsłania istotę jego drogi: otwartość na świat bez potrzeby uczestnictwa w jego instytucjonalnym zgiełku.



Tadeusz Brzozowski w pracowni, 1964, fot. Piotr Baracz /EAST NEWS

44 α

TADEUSZ BRZozowski

1918–1987

"Agent", 1982

olej/płótno, 33 x 32 cm

sygnowany oraz datowany na odwrociu: '82 | t. Brzozowski'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'T. BRZozowski | 1982 KOCHAN. S. T. KV | T. R. | "AGENT" | 33X32'

na blejtramie nalepka wystawowa z opisem pracy

na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

21 100 – 31 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Poprzez swoje płótna chciałbym powiedzieć rzeczy ważne – prawdę o człowieku, o kondycji ludzkiej, o jej kalectwie i o tym, że to kalectwo można przewyciężyć (...) ukazując gołą anatomię stanów psychicznych staram się wystąpić z ofertą nieskrępowanego poznania samego siebie (...). Eksperymenty formalne, jako cel sam w sobie są mi raczej obce. Malarstwo jest przecież środkiem do wyrażania treści pozaformalnych (...) wyrazistą formę stosuję do przekazywania emocji (...) zawsze odczuwam pragnienie, aby moje malarstwo było tak bogate, by widz nie mógł się od niego oderwać (...) przez kamuflaż staram się powiedzieć prawdę, bowiem sztuka sama w sobie jest wielkim kłamstwem. Dlatego chcę dać widzowi możliwie szerokie pole interpretacyjne, tak aby czuł, że jest mu dobrze i źle, słodko i gorzko... Moje malarstwo to obraz egzystencji człowieka” .

Tadeusz Borowski



45 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"K. F. NR 22", 1984

olej/piótno, 90 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KIERZKOWSKI | K. F. NR 22 | 90x65 1984.'

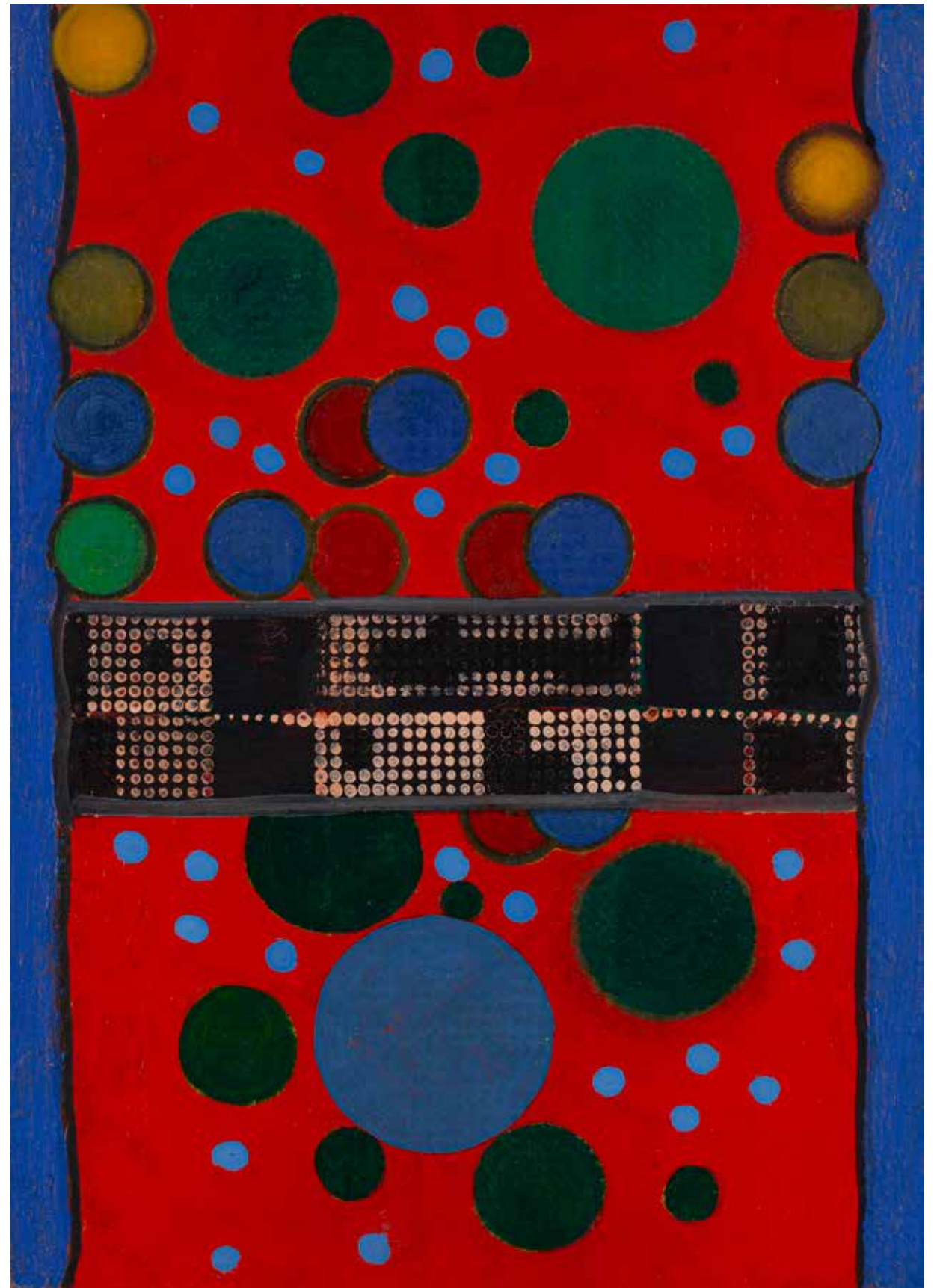
estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 200 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



Dojrzała twórczość Bronisława Kierzkowskiego uformowała się już w drugiej połowie lat 50. XX wieku. Rozwijana przez kolejne dekady do dziś pozostaje świadectwem wyjątkowej wierności raz przyjętym założeniom ideowym i estetycznym. Punktem odniesienia dla całej praktyki artystycznej Kierzkowskiego pozostawał unizm Władysława Strzemińskiego, zwłaszcza fundamentalna dla niego idea autonomii dzieła oraz konieczność podporządkowania wszystkich elementów kompozycji zasadzie jedności. Jednak w przeciwieństwie do geometrycznej dyscypliny unizmu, Kierzkowski od początku operował materią organiczną, chropowatą i podatną na deformację.

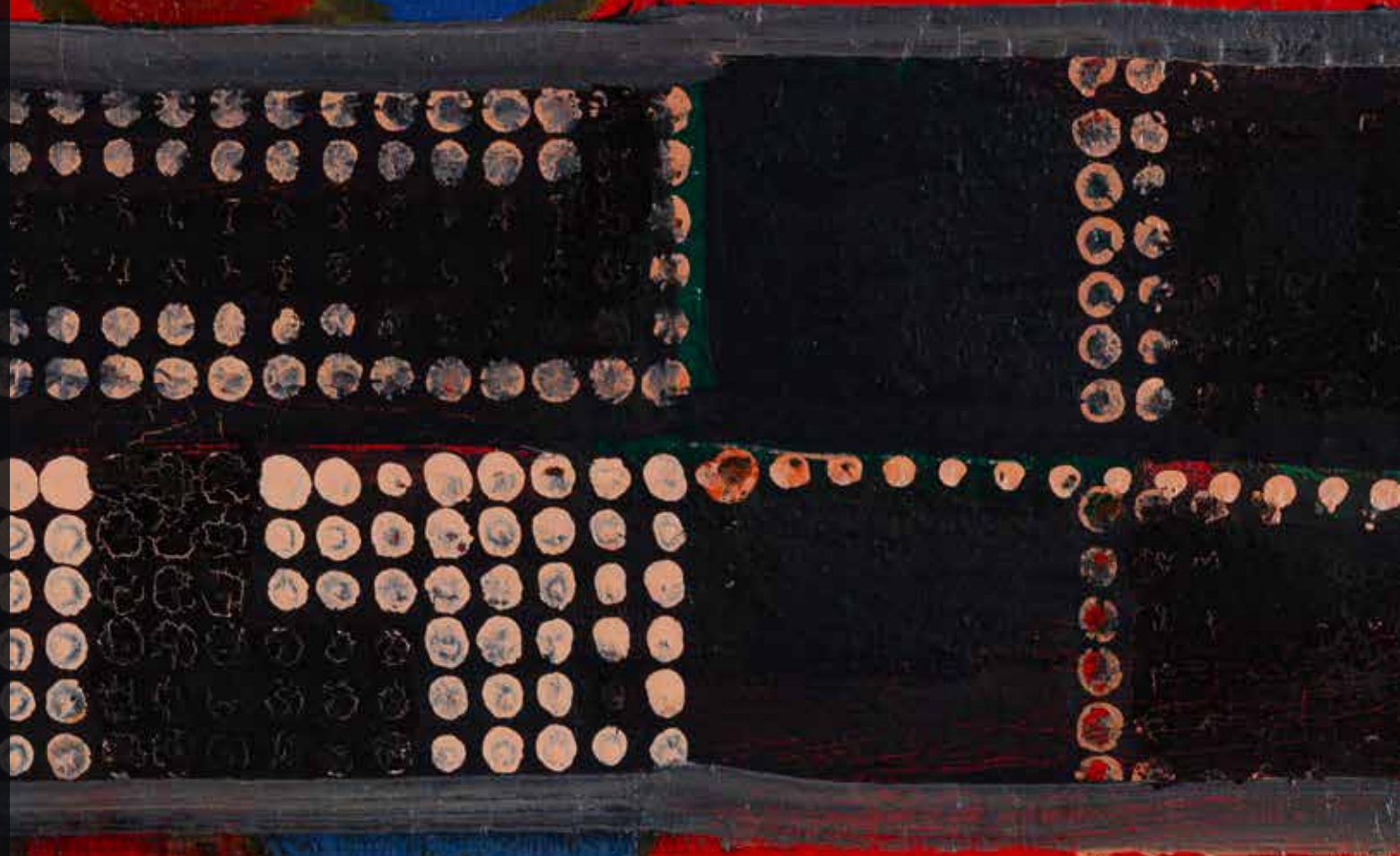
W latach 60. artysta wypracował swój najbardziej rozpoznawalny idiom: gipsowe płyty o nieregularnej, reliefowej powierzchni, początkowo wspomagane kolorem, następnie niemal całkowicie monochromatyczne. Należy podkreślić, iż redukcja barwy była decyzją świadomą – kolor okazał się bowiem zbędny, gdyż istotą dzieła stała się dla Kierzkowskiego relacja światła i faktur. Jego reliefy – określane jako „kompozycje fakturowe” – sytuują się pomiędzy malarstwem a rzeźbą. Zamiast iluzji przestrzeni proponują realną strukturę: gipsową masę, metalowe siatki, druty, blachy, elementy przemysłowych odpadów.

Co ciekawe, w pracach tych to nie materia jest nośnikiem ekspresyjnego gestu (jak w klasycznym malarstwie materii), lecz polem medytacyjnego porządkowania części w stosunku do całości. Relief narasta powoli, warstwowo, niemal pedantycznie, a jego struktura przypomina zarówno biologiczne tkanki, jak i zdegradowane szczątki przemysłowego świata. Inspiracje biograficzne – fascynacja oszronionymi metalowymi siatkami z dzieciństwa, doświadczenie marokańskiego krajobrazu „spalonego” słońcem, olśnienie związane z lekturą Darwina i odkryciem biologicznych podstaw materii – nadają tym realizacjom wymiar egzystencjalny. Metal w zestawieniu z gipsem staje się metaforą napięcia między trwałością a kruchością, kulturą a naturą, życiem a jego śladami. Aleksander Wojciechowski trafnie dostrzegał w tych pracach obecność „niewypowiedzianego słowa: niegdyś” – kategorii przemijania wpisanej w strukturę materii.

Na tym tle prezentowane w katalogu prace z lat 1984–1985 jawią się jako dojrzałe podsumowanie wcześniejszych poszukiwań. Kompozycja fakturowa z tego okresu zachowuje reliefowy charakter, lecz struktura staje się bardziej mozaikowa i płynna. Elementy metalowe nie dominują już tak agresywnie, a formy przybierają silnie organiczny charakter. Co więcej, artysta – wbrew założeniom klasycznego unizmu – wyraźnie stawia tu na silną dominantę w postaci dużego, ciemnego okręgu, wokół którego rozgrywa się gra mniejszych elementów, nadając kompozycji wizualnej dramaturgii. Decyduje się on także na grę kontrastów barwnych – świadomie ograniczając się jednak do kolorystyki właściwej dla użytych materiałów: od bieli gipsu, przez połyskującą metaliczność po głębokie rdzawe brązy i czernie.

Prezentowany obraz olejny Kierzkowskiego zatytułowany „K.F. NR 22” stanowi w tym kontekście interesujący dialog z realizacjami fakturowymi. Choć wykonany w tradycyjnej technice, pozostaje myślowo zakorzeniony w doświadczeniu faktury. Farba olejna nie służy tu budowaniu iluzji czy ekspresyjnej plamy; funkcjonuje raczej jako ekwiwalent reliefu. Powierzchnia obrazu, choć płaska, organizowana jest poprzez subtelne kontrasty barwne i rytmiczne podziały, które przywołują wcześniejsze struktury gipsowe. W ten sposób Kierzkowski dokonuje swoistej translacji medium – przenosi doświadczenie materii w obszar czysto malarski.

Lata 80. w twórczości Kierzkowskiego można zatem interpretować jako etap nie tyle przemiany, ile wewnętrznej kondensacji języka artystycznego. Artysta nie rezygnuje z fundamentalnych dla własnego rozumienia sztuki idei: autonomii dzieła, pierwszeństwa struktury nad przedstawieniem oraz medytacyjnego charakteru pracy. Dzieła powstałe na przełomie lat 80. potwierdzają jego konsekwencję wobec wypracowanej w młodości formuły sztuki. W odróżnieniu od wielu artystów, którzy traktowali malarstwo materii jako etap przejściowy, on pozostał mu wierny, rozwijając je w kierunku coraz większej syntezy. „Kompozycja fakturowa 60” z 1984 oraz „K.F. NR 22” z 1985 wpisują się w tę linię jako prace dojrzałe, wyciszone, a zarazem głęboko świadome tradycji, z której wyrastają. Stanowią świadectwo myślenia o obrazie nie reprezentacji świata, lecz jego materialnym, kontemplacyjnym odpowiedniku.



46 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

Kompozycja fakturowa 60, 1985

technika mieszana/plyta, relief, 59 x 80 cm

sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: 'B. KIERZKOWSKI | 60 [w kółku] 1985'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

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

Bronisław Kierzkowski



47 α

JONASZ STERN

1904-1988

Kompozycja

asamblaż, olej, kolaż/płótno, 60 x 44 cm
sygnowany l.d.: 'Stern'

estymacja:

60 000 - 90 000 PLN

12 700 - 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Jonaś Stern, „Krajobraz II”, lata 70. XX wieku, fot. DESA Unicum

Kompozycje Jonasza Sterna w literaturze bywają porównywane do wizji podwodnych światów i kosmicznych galaktyk. Nieoczywiste materiały – kości, ptasie pióra, szczątki ryb, siatki wędkarskie – układają się w jego pracach w niekiedy makabryczny alfabet. Wykorzystanie kości jako materiału budulcowego w sztuce bywa interpretowane przez badaczy jako motyw mówiący w szczególny sposób o wojnach, mordach i zarażeniu. Stern „(...) będąc wędkarzem, wykorzystywał w obrazach ości złowionych przez siebie ryb, istota ich użycia związana jest z tym, że kości są widomym skrzyżowaniem kilku światów. Najpierw jest kolażowa zamiana: z rejonu rzeczywistości śmietnikowej wyjęto pozostałe po posiłku odpadki i uczyniono je estetycznie aktywnymi. W tym momencie kości zostały zebrane jakby z uczty ciała i przeniesione do uczty ducha: poczynamy dostrzegać w nich niezwykle walory formy” – pisał Andrzej Kostołowski (Jonaś Stern 1904–1988, kat. wyst. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, wrzesień 1989, Katowice). Formuła ta wyrażała to, co związane z dramatem wojny; jak pisał Hermansdorfer: „Lata okupacji, ucieczek, niespodziewane ocalenie od kul plutonu egzekucyjnego, kiedy padł wraz z innymi, ale jako jedyny przeżył, musiały zdeterminować jego sztukę. W pierwszym powojennym okresie przechodził zdecydowany kryzys, malując stereotypowe krajobrazy, ale wkrótce widoczne przedtem wpływy surrealizmu określają nowy typ realizacji” (Jonaś Stern. Wystawa monograficzna, wrzesień 1983, Zachęta Warszawa; październik–listopad 1983, BWA Poznań, kat. wyst., s. nlb.).

Nie bez znaczenia pozostaje również środowisko artystyczne, do którego należał. Przynależność do Grupy Krakowskiej była dla Sterna cichym, lecz trwałym fundamentem: obraz stawał się montażem, a artysta – kimś, kto podejmuje z nim spór, co czyni, składając kompozycje z materiałów z odzysku (resztek). Jako współtwórca I Grupy Krakowskiej jego postawa artystyczna kształtowała się w duchu sprzeciwu wobec akademizmu i mieszczańskiej „cyganerii”, a zarazem głodu nowoczesności rozumianej szerzej niż pojedyncza stylistyka. Członkowie Grupy Krakowskiej – Leopold Lewicki, Henryk Wiciński, Janusz Woźniakowski, Maria Jarema, Jonaś Stern i Andrzej Stopka – budowali swoją tożsamość w kontrze do instytucjonalnych mechanizmów selekcji. Dla Sterna, należącego do kręgu artystów łączących działalność twórczą z aktywizmem społecznym, oznaczało to trwałe przesunięcie akcentów: od obrazu jako dekoracji ku przedstawieniom jako nośnikom postawy. Nawet jeśli późniejsze realizacje nie przyjmują formy publicystyki, zauważalne jest w nich napięcie między wrażliwością a doświadczeniem zbiorowym, między pamięcią a potrzebą jej przepracowania w języku plastycznym.

Uczestnictwo w żywym środowisku artystycznym Krakowa otwierało także przestrzeń dla dyskusji o miejscu polskich artystów na polu międzynarodowej awangardy. Stern pisał o fascynacjach malarstwem Chagalla, Picassa i Légera, o ostrości Grosza, o formie nowoczesnego teatru Piscatora; wymieniał Szczukę, Strzemińskiego, Syrkusów i Stażewskiego.



Jonaś Stern, „Ptaki które nie chciały latać”, 1979, fot. DESA Unicum

48 α

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928-1999

"Obraz 2/61", 1961

olej/piótno, 65 x 95 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J.Tchórzewski 61.'

sygnowany na odwrociu: 'J.Tchórzewski'

opisany na blejtramie: 'OBRAZ 2/61'

na blejtramie nalepka z opisem pracy, nalepka KUNSTGALIJ w Lokeren w Belgii, nalepki wystawowe De Vuyst, nalepka domu

akcyjnego Rempex oraz wskazówka montażowa

na ramie nalepka ramiarska

estymacja:

130 000 – 200 000 PLN

27 400 – 42 200 EUR

OPINIE:

reprodukowany w katalogu raisonné Fundacji Common Arts pod numerem 354 – M118-KJT-CAF

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2013

kolekcja prywatna, Polska





Jerzy Tchorzewski, Warszawa, 1968, fot. Danuta B. Lomaczewska /EAST NEWS

„Nie jest to malarstwo ‘przyjemne’, miłe – gemütlich. W stosunku do tych, którzy sprawiają przyjemność oku lub umysłowi, zachowuje rezerwę, jak gdyby trzyma się z boku, z pewnością też nie jest ‘piosenką’ rozweselającą tłum gapiów. Jest ikoną dramatu współczesnego człowieka, w istocie swego przesłania najbliższą dziełom takich artystów jak Alberto Giacometti, których wizja nie jest powoływana bynajmniej dla uspokojenia, dla ‘potrzeby serca’, lecz dla wzniecenia niepokoju, rozdrapywania ran, by – jak powiedział Stefan Żeromski – nie zarastały błoną podłości”.

Krzysztof Karasek

Jerzy Tchorzewski uważał, że rolą malarza jest wywoływanie życia. W tym krótkim wyznaniu zawierał się program jego sztuki: pragnienie przemiany „biernej materii plastycznej” w organizm pulsujący energią, zdolny do dialogu z artystą i widzem. Od samego początku artystyczna podróż Tchorzewskiego przebiegała drogą osobną. W realiach powojennej Polski, rozpiętej między doktryną socrealizmu a odradzającym się koloryzmem, Tchorzewski skierował się ku wyobraźni. Jego wczesne gwasze, żywiołowe, improwizowane, a zarazem oparte na rygorze warsztatowym, przynoszą formy jakby wydobyte z póżnu: hybrydyczne kształty, rozdrzane kontury, napięcia budowane kontrastem światła i ciemności. Oleje, nad którymi pracował miesiącami, gęstniały niczym osady pamięci. Materia malarska stawała się śladem gestu, ale i zapisem długotrwałego procesu.

Na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w 1955 jego surrealistyczne gwasze, oleje i monotypie zwróciły uwagę świeżością i odwagą. Był to moment przełomowy: afirmacja wyobraźni w czasie, gdy sztuka dopiero odzyskiwała autonomię. Dwa lata później wystawa w Zachęcie, zestawiająca obrazy Tchorzewskiego z rzeźbami Aliny Szapocznikow, stała się wydarzeniem formacyjnym dla całego pokolenia. Reakcje – od zachwytu po gwałtowną krytykę – potwierdziły, że mamy do czynienia z propozycją radykalną i jak zauważył Jerzy Ludwiński, nikt nie pozostał obojętny (za: J. Tchorzewski, Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946–1957, Kraków 2006, s. 264).

Twórczość Tchorzewskiego rozwijała się następnie w rytmie międzynarodowych prezentacji. W 1959, prace artysty znalazły się na V Biennale w Sao Paulo. Zorganizowana w 1960 wystawa indywidualna Tchorzewskiego w Galerie Furstenberg w Paryżu okazała się sukcesem. W 1961 artysta otrzymał nagrodę na II Biennale Młodych w Paryżu. Wreszcie dwie jego kompozycje zaprezentowane zostały podczas legendarnej wystawy „15 Polish Painters” w nowojorskim MoMA. Obecność na tych pokazach nie była jedynie sukcesem indywidualnym, lecz potwierdzeniem, że jego język posiada wymiar uniwersalny.

Malarstwo Tchorzewskiego oswobadza obraz z obowiązku naśladowania rzeczywistości. Figura ulega rozproszeniu, przedmiot traci stabilność, a ciężar znaczeń przenosi się na energię formy. Kompozycje przypominają kosmiczne eksplozje, erupcje wulkaniczne, momenty inicjalne – jakby artysta powracał do mitu kosmogonii, do chwili, w której z chaosu wyłania się kształt. Jednocześnie są to wizje głęboko intymne: paralela stanów psychicznych, zapis lęków i obsesji, które „wydarzają się” na powierzchni płótna.

Istotna pozostaje przy tym dyscyplina. Choć obrazy sprawiają wrażenie spontanicznych, są efektem nieustannego „szlifowania” warsztatu i walki ze schematem. Tchorzewski traktował sztukę jako proces odkrywania niejednoznaczności, syzyfowy wysiłek przekraczania raz osiągniętych rozwiązań. Ta postawa tłumaczy spójność jego dorobku, od gwałtownych gwaszy po wielowarstwowe, nasyczone światłocieniem oleje.

49 α

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928-1999

Bez tytułu, 1958

olej/piótno, 50 x 64,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Tchórzewski 58'
na odwrociu pieczęć [nieczytelna] oraz numer inwentarzowy

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

21 100 - 31 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy



50 α

ALFRED LENICA

1899–1977

"Erotyk I", 1959

olej/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany l.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALFRED | LENICA | WARSZAWA | 1959 | "EROTYK" I'

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

25 300 – 37 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Philippe'a Wooga, Szwajcaria

Piguet, Genewa, 2024

kolekcja prywatna, Polska





Alfred Lenica należał do najważniejszych artystów, którzy ukształtowali powojenną awangardę w Polsce. Pod wieloma względami był to twórca wyjątkowy – wyróżniały go chociażby sposób kładzenia gładkich plam czystego koloru oraz dekoracyjny i rozpoznawalny styl malarski. Na obrazach Lenicy ta pozornie prosta technika malarska przypomina biomorficzne formy, które są podkreślone kaligraficznym, ciemnym konturem. Artysta pokrywał płótno wieloma warstwami farby, przy czym podłoże oraz pierwsza warstwa farby były zazwyczaj kolorami najjaśniejszymi. Następnie, posługując się samodzielnie wykonanymi narzędziami – żyłkami – poprzez wydrapywanie pigmentów wydobywał na światło dzienne głębsze warstwy kompozycji. Technika ta dawała niezwykle ekspresyjny i dekoracyjny efekt, choć dla samego artysty był to proces wymagający dużej precyzji.

Ten charakterystyczny język malarski ukształtował się przed 1960, kiedy artysta powrócił do eksperymentów zapoczątkowanych jeszcze w latach 40. XX wieku. Zdaniem Bożeny Kowalskiej:

„W malarstwie Lenicy zawsze powodem twórczym i wartością naczelną było przesłanie. W tym nowym okresie poszukiwań znalazł wreszcie artysta dla swoich przesłań w pełni adekwatną formę. Mówił przecież niejednokrotnie w rozmowach prywatnych i w wywiadach, że jego głównym dążeniem jest znalezienie w malarstwie wyrazu dla przeżyć i odczuć – owych ulotnych refleksji i stanów emocjonalnych, które są tak nieuchwytnie, że niemożliwe do ujęcia w słowa – doznania i myśli na poły tylko wydobyte z podświadomości. Nierzadko porównywał malarstwo z muzyką. Ona wszak także, podobnie jak abstrakcyjne malarstwo, wyraża stany zamyśleń, napięć bolesnych i ukojeń, nie ujawniając ich źródeł ani rodzaju przeżyć, które ją wyzwoliły. Jest ich uogólnieniem i uniwersalizacją”.

Bożena Kowalska, Alfred Lenica. Malarz zadumy, żywiołów i muzyki, 2014

W odróżnieniu od późnych informelistów francuskich Lenica nie traktuje przypadku jako kapryśnego zdarzenia, lecz jako 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 figuratywna o ideologicznym charakterze. Dla Lenicy taszyzm był zatem zarówno językiem artystycznym, jak i gestem niezależności wobec nakazów politycznych. Eksperymentował wówczas najczęściej w pracowni, a częściki 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, ile wynikiem spotkania człowieka z materią – wydarzeniem, w którym kontrola i nieprzewidywalność stapiają się w jedność.

W kontekście biografii twórcy zasadne wydają się także skojarzenia ze zjawiskiem synestezji, a więc przenikania się dyscyplin: artysta był z wykształcenia skrzypkiem, przez dekadę grał w poznańskiej orkiestrze. W latach 30. XX wieku zaczął uczyć się malarstwa i rysunku na prywatnych kursach oraz od znajomych artystów, m.in. własnego teścia. Nie podlegał rygorowi akademickiego wykształcenia. Ostatecznie w latach powojennych opowiedział się po stronie malarstwa, uznając je za optymalny dla siebie środek wyrazu.

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

PINCHAS BURSTEIN / MARYAN

1927-1977

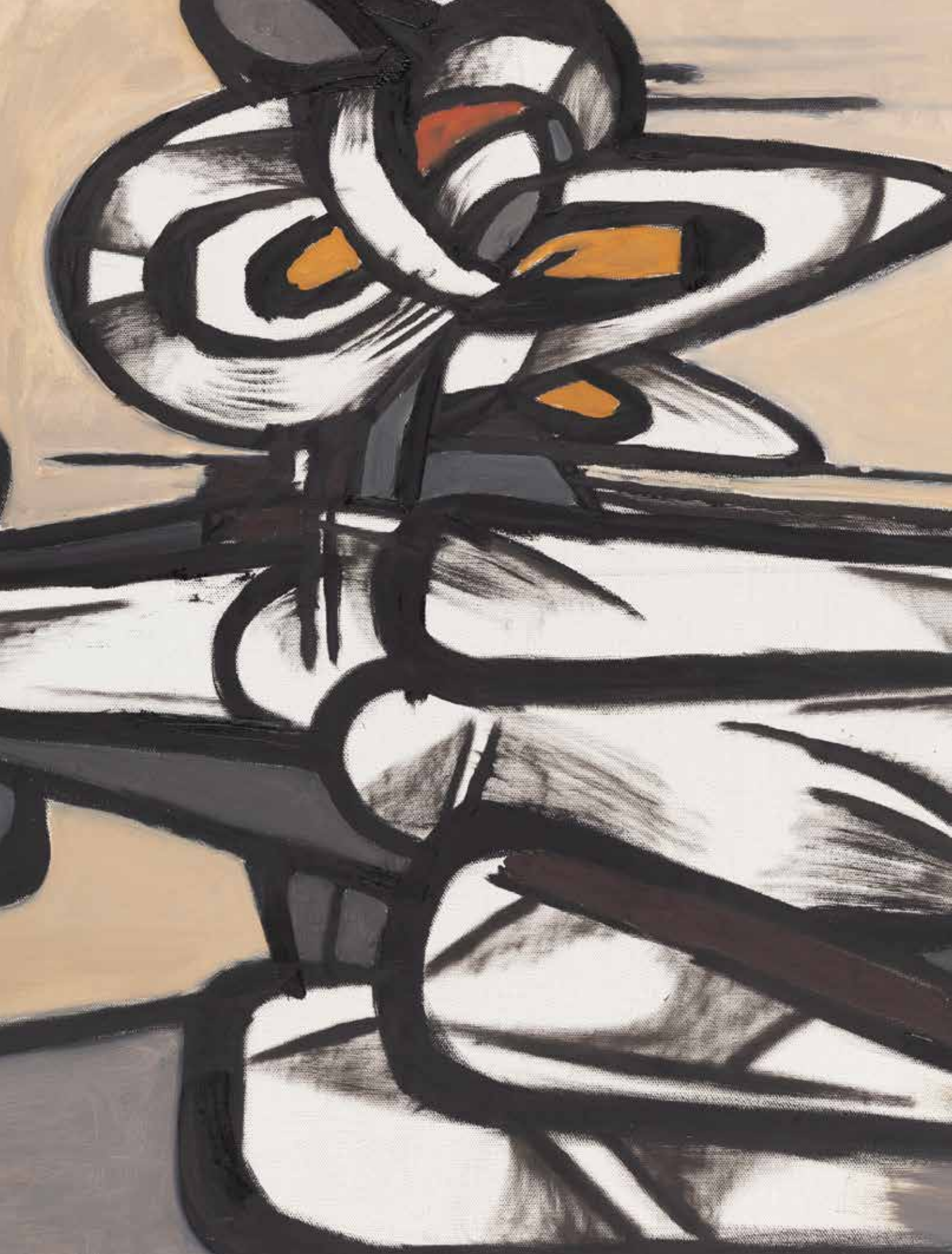
"Bokser", 1956

olej/piótno, 96 x 100 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Marian 56'
na bieżymie nalepka Galerii Nova Spectra, Haga

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

POCHODZENIE:
Galerie Ariel, Paryż
Galerie De France, Paryż, 1960
Galerie Nova Spectra, Haga
kolekcja prywatna, Polska





Pinchas Burstein / Maryan, „Postać”, 1969, fot. DESA Unicum



Pinchas Burstein / Maryan, „Postać”, 1973, fot. DESA Unicum

Pinchas Burstein, czyli Maryan, to postać o wyjątkowej biografii. Artysta urodził się w 1927 w Nowym Sączu jako syn ubogiego piekarza żydowskiego pochodzenia. Podczas wojny przebywał w rozmaitych gettach. Jako jedyny członek swojej rodziny ocalał z Auschwitz. Po opuszczeniu obozu na skutek nabytej tam gangreny amputowano mu nogę, co jeszcze bardziej odcisnęło piętno na jego psychice. Po dwóch latach od zakończenia wojny wyjechał do Palestyny. Studiował w New Bezalel School of Art w Jerozolimie. A następnie w l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu. Jego kariera malarska rozpoczęła się od końca lat 50. Dostyć szybko został doceniony, już bowiem w 1959 otrzymał Prix des Critiques d'Art à la Biennale de Paris. Trzy lata później przeniósł się na stałe do Nowego Jorku, gdzie w pełni rozwinął się jako malarz. W 1969 otrzymał obywatelstwo amerykańskie i przyjął pseudonim artystyczny Maryan. W grudniu 1976 otrzymał francuskie odznaczenie państwowe – kawalerski Order Sztuki i Literatury.

Przedstawiona w katalogu praca to reprezentatywny przykład twórczości Maryana z lat 60. Praca, jak w soczewce skupia wszystkie charakterystyczne cechy jego malarstwa, w którym przede wszystkim wybrzmiewają doświadczenia wojny, a także spowodowanej nią traumy, z którą artysta mierzył się przez całe swoje życie – wiele z przedstawionych na jego płótnach postaci to wizerunki zapisanych w pamięci gestapowców. Malarstwo Bursteina jest niezwykle ekspresyjne. Wyziera z nich niepokój i strach. Wszystkie jego elementy, od użytej kolorystyki, przez sposób malowania aż do samego tematu przedstawienia prześiąknięte są emocjami. Maryan, zdaje się, malował szybko, spontanicznie, jakby „wypływał” wizje na płótno. Widać to doskonale w oferowanej w ramach licytacji kompozycji z 1969. Dzieło naładowane jest silnym ładunkiem emocjonalnym, charakteryzuje się niezwykle silną wyrazu i ekspresji – tak bardzo wpisujące się w siłę i przekaz całej twórczości artysty.

W Polsce twórczość Maryana była praktycznie nieznaną, aż do 2009, kiedy to Krzysztof Bojarczuk założył Stowarzyszenie Maryan, by móc pogłębić wiedzę o tym niezwykłym artyście. Udało mu się odnaleźć wdowę po sądeckim malarzu, która opowiedziała, jak wyglądało jego życie prywatne i artystyczne. W 2012 w Galerii Dawna Synagoga w ramach wystawy Andy Rottenberg zatytułowanej „VOID” została zaprezentowana ekspozycja „Pokój Maryana”, na której potrzeby z mieszkania artysty na Manhattanie zostały sprowadzone po nim pamiątki przekazane przez Annette Maryan. 5 lat później, w 2017, Stowarzyszenie Maryan wydało książkę „POKÓJ MARYANA. Maryan (Pinchas Burstein) w Nowym Sączu i w Nowym Jorku”. W 2019 do Nowego Sącza przyjechała nowojorka kuratorka Alison Gingeras, aby zbaczyć osobiste przedmioty Pinchasa Bursteina. Do przygotowywanej przez siebie wystawy poświęconej twórczości Maryana w North Miami (a potem w Tel Awiwie) wybrała paletę, konia na biegunach, odręczny spis leków, postacie z papieru maché oraz meksykańskie maski pogrzebowe. Prawdziwe miejsce powojennej historii sztuki przywróciła Maryanowi wystawa w North Miami, która odbywała się od listopada 2021 do października 2022. Ekspozycja ta bezpośrednio umieściła artystę w szerszym kontekście ówczesnych mu Europejczyków i Amerykanów. Dzieła Maryana w ramach wystawy zostały także zestawione z pracami artystów jego pokolenia, takich jak Asger Jorn, Constant, Egill Jacobsen czy członków grupy COBRA oraz twórców amerykańskich. W grudniu 2022 otwarto tę samą ekspozycję (kuratorowaną przez Alison Gingeras i Noeę Rosenberg) w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie. To właśnie tu padło kolejne, najnowsze określenie twórczości Maryana, jako zapomnianego prekursora sztuki Holocaustu. W 2027 przypadnie setna rocznica urodzin i 50 śmierci artysty.

52 α Ω

OLEG TSELKOV

1934-2021

"Rycerz", 1985

olej/płótno, 146 x 114 cm

sygnowany cyrylicą p.d.: 'Oleg Tselkov'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Oleg TSELKOV - 1985 - Two - 146 x 114 = 80F'

estymacja:

190 000 - 250 000 PLN

40 000 - 52 700 EUR

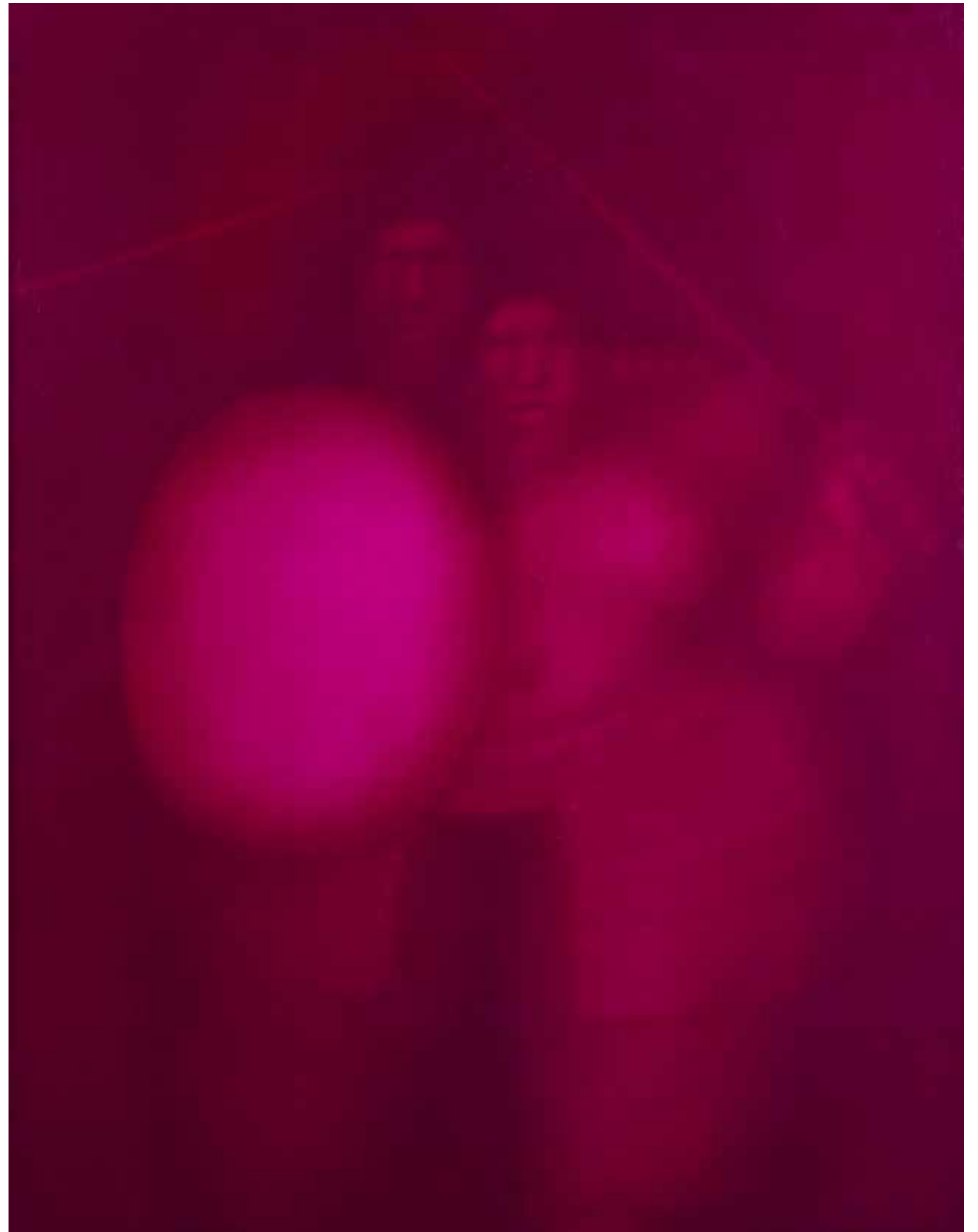
POCHODZENIE:

Alex Edmund Galleries, Nowy Jork, 1992

kolekcja prywatna, USA

„Po dekadzie ciężkiej i bezowocnej pracy w 1960 stworzyłem moją pierwszą ważną pracę, namalowałem po raz pierwszy coś swojego – obraz dwóch twarzy, PORTRET. (...) Przez ponad 40 lat, dzień za dniem, maluję niezliczone płótna, jedno za drugim. Coś się w nich zmieniło z czasem, wychodzą do światła lub toną w ciemności..., ale zawsze – zawsze! – te twarze, te PORTRETY TWARZY, powtarzają siebie same”.

Oleg Tselkov



„PO DEKADZIE CIĘŻKIEJ I BEZOWOCNEJ PRACY W 1960 STWORZYŁEM MOJĄ PIERWSZĄ WAŻNĄ PRACĘ, NAMALOWAŁEM PO RAZ PIERWSZY COŚ SWOJEGO - OBRAZ DWÓCH TWARZY, PORTRET. (...) PRZEZ PONAD 40 LAT, DZIEŃ ZA DNIEM, MALUJĘ NIEZLICZONE PŁÓTNA, JEDNO ZA DRUGIM. COŚ SIĘ W NICH ZMIENIŁO Z CZASEM, WYCHODZĄ DO ŚWIATŁA LUB TONĄ W CIEMNOŚCI..., ALE ZAWSZE - ZAWSZE! - TE TWARZE, TE PORTRETY TWARZY, POWTARZAJĄ SIEBIE SAME”.

OLEG TSELKOV

Prezentowany obraz jest dziełem jednego z najważniejszych współczesnych artystów europejskich – Olegą Tselkova, rosyjskiego malarza, którego twórczość zajmuje szczególne miejsce w historii sztuki 2 połowy XX wieku. Praca należy do charakterystycznego cyklu, w którym artysta przedstawia groteskowe, spłaszczone postaci o rozmytych konturach, wyłaniające się z nieokreślonej, bezkresnej przestrzeni. Te anonimowe figury funkcjonują poza konkretnym czasem i miejscem – między rzeczywistością a metafizyczną projekcją.

Urodzony w 1934 w Moskwie Tselkov już na początku lat 60. wypracował własny, rozpoznawalny język artystyczny, łączący figuratywność z silnym, metaforycznym napięciem. W 1958 ukończył studia w Rosyjskim Państwowym Instytucie Sztuk Scenicznych w Leningradzie (obecnie Sankt Petersburg), gdzie kształcił się pod kierunkiem wybitnego scenografa i reżysera teatralnego Nikołaja Akimowa. Doświadczenie pracy z przestrzenią sceniczną i syntetycznym obrazem miało trwały wpływ na teatralność i kompozycyjną precyzję jego malarstwa.

W latach 60. i 70. Tselkov stał się jedną z czołowych postaci rosyjskiego artystycznego podziemia. Jego moskiewskie atelier było miejscem spotkań intelektualnej elity – bywali tam m.in. Arthur Miller, Pablo Neruda, Anna Achmatowa, Joseph Brodski czy Jewgienij Jewtuszenko. Pierwsza oficjalna wystawa artysty w instytucji państwowej odbyła się w 1966 w Instytucie Kurczatowa, jednak po zaledwie dwóch dniach została zamknięta decyzją KGB jako „ideologicznie nie do przyjęcia”. Presja władz doprowadziła do emigracji artysty – w 1977 Tselkov opuścił Związek Radziecki i osiedlił się we Francji, gdzie do końca życia mieszkał i pracował, zachowując status artysty niezależnego i konsekwentnie nonkonformistycznego.

Malarska poetyka Tselkova opiera się na precyzyjnie ograniczonej paletcie barw: syntetycznych, często metalicznych kolorach, inspirowanych późnym Malewiczem. Gładka, niemal emaliowana faktura, miękkość prowadzenia pędzla oraz aerograficzny połysk budują wrażenie bezczasowej, teatralnej przestrzeni. W centrum tych kompozycji znajdują się charakterystyczne twarze – czerwono- lub różowolice, zdeformowane, pozbawione indywidualnych cech, a zarazem głęboko ludzkie. Sam artysta określał je jako „odwrotność tego, co boskie” – twarze, w których „nie ma nic z boga”.

Postacie Tselkova były interpretowane na wiele sposobów: jako antropologiczna refleksja nad kondycją człowieka, jako metafora społecznego eksperymentu Związku Radzieckiego czy też jako uniwersalny obraz „Człowieka” – nie jednostki, lecz całej ludzkości. Alain Bosquet określał je mianem wizualnych inkarnacji samego artysty – „humorysty i nieuleczalnego terrorysty”. Z kolei Eric Bulatov podkreślał, że malarstwo Tselkova nie jest ani satyrą, ani komentarzem społecznym, lecz funkcjonuje w autonomicznym wymiarze, w którym artysta materializuje wewnętrzne napięcia i egzorcyzmuje własne lęki. W tym sensie obrazy te mogą być postrzegane jako akt autoterapii, oferujący również widzowi doświadczenie oczyszczające.

Choć twórczość Tselkova bywa odczytywana dosłownie, jej istotą pozostaje głęboka metaforyczność. Precyzyjnie zaplanowana konstrukcja formy łączy się tu z nieprzewidywalnością ekspresji, nadając obrazom intensywną obecność i niezwykłą siłę oddziaływania. W tych pozornie anonimowych twarzach zawiera się pełne spektrum ludzkiego doświadczenia – od alienacji po wspólnotę – czyniąc malarstwo Tselkova jednym z najbardziej przenikliwych świadectw nowoczesnej kondycji człowieka.

53 α

KONRAD JARODZKI

1927-2021

"Linea-bio VI", 1985

olej/piótno, 100,5 x 130 cm

sygnowany datowany i opisany na odwrociu: '100x130 OL.PŁ. "LINEA-BIO VI" GÓRA 1985 KONRAD JARODZKI'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 600 - 14 800 EUR

POCHODZENIE:

zakup od artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Konrad Jarodski. Nadchodzi”, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław, 5-20.03.2008

LITERATURA:

Konrad Jarodski: Nadchodzi, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 31

„Postanowiłem osiągnąć efekt nie tylko przebicia płaszczyzny obrazu, ale potraktowania płaszczyzny obrazu jako okna, przez które widać przestrzeń”.

Konrad Jarodski





Twórczość Konrada Jarodzkiego zajmuje istotne miejsce w powojennej historii sztuki wrocławskiej, zarówno ze względu na rangę jego dokonań malarskich, jak i na konsekwencję, z jaką przez kolejne dekady budował własny, autonomiczny język wypowiedzi plastycznej. Jego droga artystyczna, rozwijana równoległe z działalnością dydaktyczną i organizacyjną w uczelni plastycznej, miała charakter procesu ciągłego, opartego na stopniowym pogłębianiu refleksji nad obrazem, materią i przestrzenią.

Wczesne etapy twórczości Konrada Jarodzkiego, związane z cyklami „Głowy” i „Portrety” z lat 60. XX wieku, ujawniają napięcie pomiędzy figuracją a abstrakcją, przy czym motyw głowy funkcjonuje tu przede wszystkim jako znak o charakterze strukturalnym, a nie jako przedstawienie fizjonomiczne. Artysta wykorzystywał go jako punkt wyjścia do analiz relacji między linią, materią farby i powierzchnią płótna, stopniowo ograniczając znaczenia narracyjne na rzecz intensyfikacji doświadczenia wizualnego. Już w tych realizacjach widoczna była postawa introwertyczna i analityczna, odróżniająca Konrada Jarodzkiego od bardziej ekspresyjnych tendencji obecnych w środowisku Szkoły Wrocławskiej i Grupy Wrocławskiej, z którymi pozostawał w twórczym dialogu.

Pod koniec lat 60. i na początku 70. nastąpiło wyraźne przesunięcie akcentów ku myśleniu strukturalnemu, widoczne w seriach rysunkowych „Bio-tkanka” i „Tkanka”, a także w obrazach operujących motywami destrukcji i rozpadu. Doświadczenia te, wzmocnione pobytem we Francji w 1970, doprowadziły do zasadniczej zmiany sposobu organizowania przestrzeni obrazu, w której struktura przestała pełnić funkcję opisu, a stała się podstawowym nośnikiem znaczeń.

Na tym gruncie już w latach 80. wyłonił się biomorficzny cykl „Linea-Bio”, który Konrad Jarodzki rozwijał konsekwentnie przez kolejne dekady. W cyklu tym linia przestaje być narzędziem konstrukcji formy w sensie geometrycznym, a zaczyna funkcjonować jako zapis procesów organicznych, rytmów narastania i zanikania, a także napięcie pomiędzy porządkiem a entropią. Obrazy te cechuje ograniczona gama barwna oraz ascetyczna kompozycja, co kieruje uwagę widza ku subtelny relacjom fakturalnym i wewnętrznej dynamice struktur.

Cykl „Linea-Bio” można odczytywać jako syntetyczne podsumowanie wieloletnich poszukiwań Konrada Jarodzkiego, w których doświadczenia wcześniejszych etapów, od dramatycznych „Głów” po analizy strukturalne lat 70., zostają przetworzone w język malarstwa wyciszzonego, skupionego i konsekwentnego. W tych pracach organiczne układy linii i pól barwnych funkcjonują jako zapis procesów życia i zanikania, a ograniczona gama barwna oraz subtelna rytmika form podkreślają refleksyjny charakter jego twórczości. „Linea-Bio” stanowi świadectwo dojrzałej, konsekwentnej postawy artystycznej Konrada Jarodzkiego, który w dialogu z tradycjami wrocławskiej awangardy, eksperymentami materii i strukturą formalną stworzył własny, rozpoznawalny język malarski, łączący doświadczenie osobiste z uniwersalną refleksją nad przemijaniem i złożonością świata organicznego.

54 α

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

Podział "Przekaz", 1981

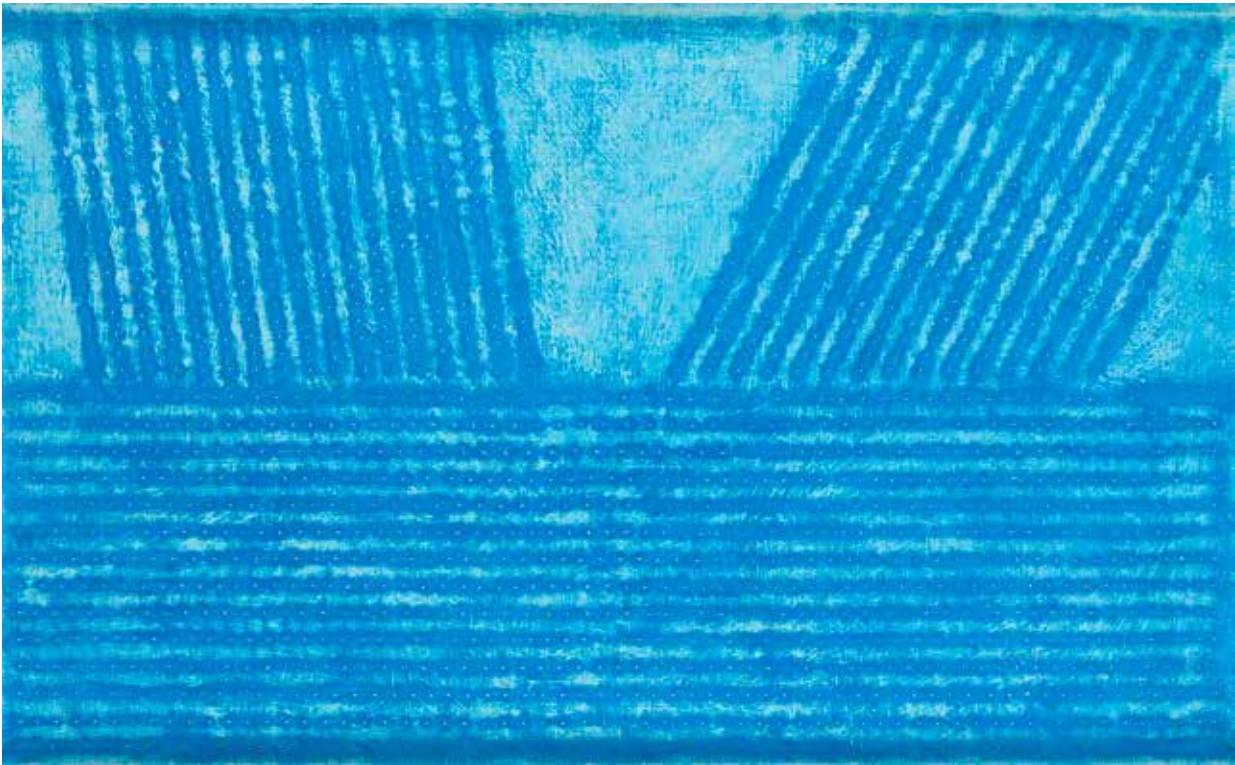
olej/płótno, 80 x 130 cm
sygnowany i opisany na blejtramie: 'Podział "Przekaz" JHałas'
na blejtramie nalepka z opisem pracy: 'Nr [zamazane] obraz ol./pł "Podział" I [cena], [numer inwentarzowy], Hałas 80x130'

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
25 300 - 37 900 EUR

POCHODZENIE:
Desa Dzieła Sztuki i Antyki, 1983
kolekcja prywatna, Francja

„Deszczowy dzień – gdzieś daleko pomruki grzmotów, bębni deszcz o moje szyby, taras otwarty – zacząłem knota – jest bardzo sympatycznie /może brak tylko ognia/. Słuchając tego motywu, tego powtarzania, myślę – co to jest? Jak to nazwać. Podobnie w obrazie. Szczęśliwość? Co to jest, co emanuje, sący się – co to jest Rozpoznanie jakiejś tajemnicy? Tajemnica nie do nazwania. Przychodzi mi do głowy – zachwyt /przypomniałem sobie doskonałość ciała sprzed paru dni/ – ale zachwyt to we mnie – ale co w tym? 9. VII 04”.

Józef Hałas



Józef Hałas urodził się 7 stycznia 1927 w Nowym Sączu. W 1949 przeniósł się do Wrocławia i podjął studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Eugeniusza Gepperta. Okres nauki przyniósł pierwsze znaczące eksperymenty z kolorem oraz strukturą malarską. Powstawały wówczas m.in. „Portrety dzieci”, uproszczone przedstawienia okrętów oraz pejzaże górskie – motywy często powracające w jego twórczości. W doborze tematów i sposobie ich opracowania widoczne są inspiracje działalnością artystyczną Waldemara Cwenarskiego, Tadeusza Makowskiego i Paula Klee. W 1956 Hałas wraz z Małgorzatą Grabowską, Krzesławą Maliszewską i Alfonsem Mazurkiewiczem założył Grupę X, skupiającą twórców wrocławskiego środowiska plastycznego.

Na początku lat 60. powstały pierwsze obrazy z cyklu „Figury”, ukazujące uproszczone sylwetki ludzkie budowane z elementów geometrycznych. Równolegle artysta pracował nad seriami „Wnętrza” oraz „Drogi”. Pierwsza z nich wynikała z fascynacji architekturą ludową i zjawiskami światłocieniowymi, druga zaś stanowiła próbę sprowadzenia motywu drogi do syntetycznego, trójkątnego układu. Oba cykle stały się punktem wyjścia do jednej z najważniejszych serii w twórczości malarza – „Gór”. Górski pejzaż został tu silnie uproszczony: przyjmuje formę spłaszczonego, niemal kwadratowego pola, którego monochromatyczną powierzchnię organizują proste i diagonalne linie.

Pod koniec lat 60. pojawiły się kompozycje z cyklu „Przeciwstawienia”. Ich syntetyczny język nadal wywodził się z obserwacji pejzażu, jednak prezentacja uległa dalszemu uogólnieniu i stała się próbą zobrazowania kontrastów obecnych w naturze. Inspiracje pejzażem morskim, widoczne już w tych pracach, artysta rozwinął w latach 70. w cyklu „Podziały”. Jak pisał Bogusław Deptuła: „Jednak najważniejsze dla Józefa Hałasa były spotkania z naturą, a nie z czyjąkolwiek sztuką. Pozostał oczarowany wielkim widowiskiem natury, z jego uniwersalnym teatralnym niejako przeciwstawieniem poziomej linii ziemi i pionu nieba. Wiem, niebo nie zawsze jest pionowe, ale kiedy lecą z niego strugi deszczu, to na pewno takim się staje i takie przeciwstawienie wielokrotnie powraca w szkicach, rysunkach, grafikach i obrazach wrocławskiego malarza. Urodzony w Nowym Sączu, dotarł nad morze jeszcze przed wojną i już wtedy zobaczył ów odwieczny teatr natury, który był pożywką dla pokoleń artystów – nawet jeżeli widzieli ten sam pejzaż, przedstawiali go na wiele różnych sposobów. Zatem deszcz zszywa niebo z ziemią, a co więcej, scala przeciwności, wszak w naszej kulturze nie ma większej opozycji niż między niebem a ziemią. Tak jest w języku potocznym, tak jest w horoskopach, które odradzają taką zodiakalną koniunkcję, ale zupełnie tak nie musi być w przypadku sztuki. Ma zresztą malarstwo pejzażowe wyjątkową pozycję wśród malarskich gatunków”. (Katalog wystawy „Józef Hałas. Poszukiwania”, Wrocław 2017, s. 13).

Prezentowana w katalogu praca „Podział Przekaz” stanowi czytelny przykład fascynacji artysty pejzażem morskim. Obraz ma horyzontalny, panoramiczny układ, a jego powierzchnię w całości pokrywają drobne, wypukłe punkty. Wyrazista faktura powstała poprzez naklejanie na płótno zwiniętych fragmentów sznurka, co przełamuje jednolitość kompozycji i wprowadza łagodny rytm – punkty zdają się przepływać przez pole obrazowe. Istotną rolę odgrywa również kolor niebieski, tu obecny w odcieniu turkusowym, szczególnie ważny w twórczości Hałasa. Pod koniec życia artysta wspominał: „Błękit, jakiego całe życie szukałem, to światło słońca w kółczyku Gieny (siostry artysty) na moście w Sanoku. Miałem wtedy 16 lat”.

55 α

JÓZEF HAŁAS

1927–2015

Bez tytułu

olej/piótno, 65 x 69 cm

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 400 – 10 600 EUR

OPINIE:

w załączeniu certyfikat autentyczności Katarzyny Hałas



56 α

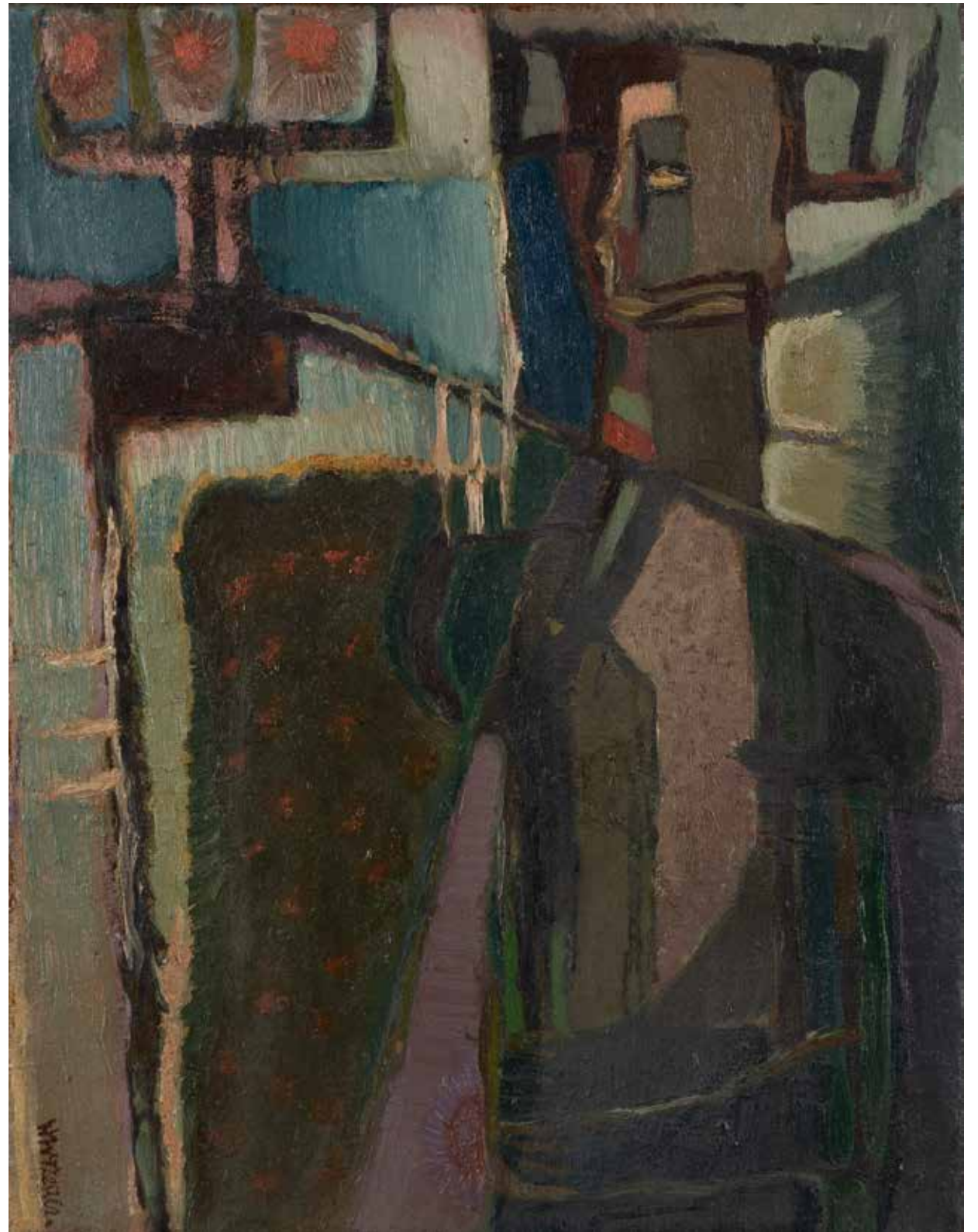
HALINA WRZESZCZYŃSKA

1929–2018

"Wyczekiwanie"

olej/piótno, 61 x 48 cm
sygnowany l.d.: 'Wrzeszcz.'
na odwrociu nalepka z opisem pracy

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





W ostatnich latach nastąpiła znacząca zmiana zarówno w praktyce muzealnej, jak i na rynku sztuki, a współczesne projekty i publikacje podważają utrwalone przekonanie, że historię sztuki kształtowali głównie mężczyźni. Przez lata kobiety zapewniały sobie podmiotowość w kulturze, wykorzystując twórczość artystyczną jako środek potwierdzenia swojej sprawczości. Do tego grona należy wrocławska malarka i graficzka Halina Wrzeszczyńska.

Debiutowała w latach 40. XX wieku jako studentka wrocławskiej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych, późniejszej PWSSP. Była jedną z pierwszych absolwentek tej uczelni. Jeszcze podczas studiów stworzyła cykl akwarelowych erotyków, które powstały jako ilustracje do niewydanego opowiadania „Czas przemocy i miłości”. W kolejnej dekadzie realizowała głównie przedstawienia figuratywne wykonane tuszem oraz grafiki. Pod koniec lat 50. częstym wątkiem w jej twórczości stała się tematyka związana z macierzyństwem. Wówczas powstały m.in. monotypie pt. „Kobieta kąpiąca dziecko” (1959) czy „Dziecięcy korowód” (1962).

Praca zaprezentowana w katalogu symbolizuje moment przejściowy w malarstwie artystki, kiedy we wczesnych latach 60. wyraźnie zwróciła się ku abstrakcji. „Wyczekiwanie” zdradza zainteresowanie kolorem, światłem i wzajemnym oddziaływaniem poszczególnych partii kompozycji. Jednocześnie metaforyczny tytuł skłania ku refleksji i spokojnej kontemplacji poszczególnych części pracy.

Z czasem fascynacja barwą i światłem, a także odkrycia związane z rewolucją naukowo-techniczną 2 połowy XX wieku (tzw. trzecią rewolucją przemysłową) doprowadzą Wrzeszczyńską do stworzenia zindywidualizowanego języka wizualnego, opartego na autorskiej teorii substrukturalizmu. W swoich pracach artystka zaczęła łączyć elementy fantastyki inspirowanej naukami ścisłymi, kształtując formy i kolorystykę na pograniczu rzeczywistości i wyobraźni. Tym samym substrukturalizm, rozumiany jako istnienie układu ukrytego pod widoczną strukturą, polega na systematycznym rozpoznawaniu reguł rządzących rzeczywistością poprzez badanie form, układów rytmicznych oraz zależności przestrzennych. W efekcie oparte na fundamentach sztuki optycznej barwne kompozycje przywodzą na myśl zjawiska oglądane pod mikroskopem.

Aby w pełni zrozumieć fenomen artystyczny Haliny Wrzeszczyńskiej, warto wziąć pod uwagę skomplikowane zaplecze historyczne, z którym mierzyli się wówczas twórcy. Mówiąc o sytuacji społeczno-politycznej 2 połowy XX wieku we Wrocławiu, Mariusz Hermansdorfer pisał: „Sytuacja debiutujących wówczas absolwentów jest może najbardziej skomplikowana. Wojna i okupacja sprawiły, że wielu z nich zaczyna naukę z kilkuletnim opóźnieniem, a nawet ci, którzy czynią to w normalnym terminie, są mimo młodego wieku ludźmi w pełni dojrzałymi. (...) W roku 1946 wydaje się to oczywiste. W trakcie studiów i po ich zakończeniu okazuje się jednak, że powinni ‘piętnować wszystko to, co stoi na przeszkodzie w osiągnięciu celu, jakim jest socjalizm’. Podany zostaje również sposób, w jaki mają to robić. Na początku samodzielnej pracy muszą więc, jeżeli decydują się na udział w życiu publicznym, zrezygnować z prawa do eksperymentu, do niezależnych sądów” (Artyści Wrocławia, [red.] Mariusz Hermansdorfer, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, s. 13.).

Z jednej strony wczesne prace figuratywne, martwe natury mogły być powiązane z cenzurą polityczną i dominacją męskich podmiotów w instytucjach artystycznych. Jednocześnie można to potraktować jako moment eksperymentów i kształtowania się własnego języka artystycznego – typowy dla debiutujących twórców. W latach 60. twórczość Wrzeszczyńskiej nabrała zunifikowanego, oryginalnego charakteru, który wyróżnia ją na tle polskich artystek i artystów 2 połowy XX wieku. Jednak dopiero dziś, prawie dekadę po śmierci artystki, jej dorobek jest na nowo odkrywany na rynku sztuki. Potwierdza to ostatnia aukcja sztuki optycznej w domu aukcyjnym DESA Unicum, kiedy praca Wrzeszczyńskiej pt. „Wiązki światła” (1978) została sprzedana za rekordową kwotę 150 tys. zł (pod młotkiem). Dodatkowo w najbliższym czasie planowane są kolejne wystawy i publikacje dotyczące jej twórczości, co stanowi idealny pretekst do ponownego zbadania jej artystycznego oeuvre.



57 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Deszcz", 1991

akryl/ płótno, 100 x 120 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 1991 | AKRYL 100 x 120 | DESZCZ'

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

8 500 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2013

kolekcja prywatna, Polska





Malarstwo Tadeusza Dominika zrodzone jest z uważnego, niemal kontemplacyjnego obcowania z naturą rozumianą jako nieustanny proces przemiany. W konsekwencji pejzaż traci w jego twórczości funkcję mimetycznego opisu, ustępując miejsca poszukiwaniu malarskiego odpowiednika rytmów, energii i wewnętrznego porządku świata. Kolor i światło stają się tu podstawowymi nośnikami sensu obrazu, a pulsujące plamy oraz rytmiczne układy form budują struktury przywodzące na myśl organiczne systemy. Punktem wyjścia tej twórczości pozostaje samo medium – farba, kolor i gest – które wyzwolone z funkcji opisowej, służą interpretacji doświadczenia rzeczywistości.

Kształtowanie się idiomu malarskiego Tadeusza Dominika przebiegało od wczesnych doświadczeń graficznych, przez krótkotrwałą fascynację informelem, ku stopniowej syntetyzacji form, która doprowadziła do wypracowania własnego, rozpoznawalnego systemu znaków. To właśnie malarstwo stało się medium pozwalającym artyście najpełniej rozwinąć zainteresowania kolorem, światłem i ruchem. Już pod koniec lat 50. w jego pracach widoczna była rezygnacja z ciężaru fakturalnej ekspresji na rzecz klarowniejszej organizacji płaszczyzny obrazu.

W latach 70. język malarski artysty uległ daleko idącej krystalizacji. Kompozycje stały się bardziej syntetyczne, a relacje barwne bardziej wyważone. Dominik ograniczył ekspresyjny gest, zastępując go klarowną harmonią form. Motywy natury – kwiaty, trawy, owoce, ogrody – zostały sprowadzone do znaków, które zachowują jednak swój pierwotny, żywotny impuls. W ten sposób pejzaż uległ przekształceniu w abstrakcyjny ekwiwalent doświadczenia przyrody, pozbawiony narracyjności, a zarazem głęboko zakorzeniony w obserwacji świata.

Kolor rozumiany jako autonomiczna, materialna, energetyczna wartość do końca pozostał podstawowym tworzywem malarstwa Tadeusza Dominika. To właśnie barwa organizuje przestrzeń płótna, wyznacza jego dynamikę i napięcie. Owalne, rozświetlone plamy, punkty oraz uderzenia pędzla układają się w struktury przywodzące na myśl organiczne systemy: skupiska, zagęszczenia, pulsujące pola energii. Światło nie funkcjonuje tu na zasadzie iluzji, lecz zdaje się emanować z wnętrza koloru, nadając obrazom wrażenie wewnętrznego życia.

Istotnym kontekstem dla twórczości Dominika pozostaje tradycja polskiego koloryzmu, zwłaszcza nauka wyniesiona z pracowni Jana Cybisa. Artysta przejął fundamentalne przekonanie o autonomii obrazu wobec natury, lecz przekształcił je w duchu nowoczesności. Kolor przestał być środkiem opisu, stał się nośnikiem znaczeń i emocji, a obraz samodzielnym bytem, prowadzącym dialog z naturą na własnych zasadach. W efekcie powstało malarstwo, które łączy zmysłowość koloru z refleksją nad porządkiem i strukturą świata.

Obrazy Tadeusza Dominika można postrzegać jako mikrosmosy, w których materia malarska organizuje się według rytmu przypominającego procesy zachodzące w naturze. Energia barw podlega ciągłym przemianom, a harmonijne układy form niosą w sobie świadomość zmienności i ulotności istnienia. Mimo wyraźnej afirmacji życia twórczość ta nie jest naiwnym zachwytem, lecz refleksją nad nieustannym przenikaniem się chaosu i porządku.

Aktualność malarstwa Tadeusza Dominika nie wynika z różnych odniesień, lecz z konsekwentnie budowanego języka opartego na prostocie środków i intensywności doświadczenia. W tym sensie twórczość artysty stanowi świadectwo autonomii malarstwa jako medium zdolnego do artykulacji fundamentalnych wymiarów ludzkiej wrażliwości.

58 α

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

"Zima", 2005

olej/piótno, 100 x 150 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 2005 | OL.PŁ 100 x 150 | ZIMA (REPLIKA)'

na blejtramie nalepka z opisem pracy

numerowany na blejtramie: '19'

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

16 900 - 21 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

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

Tadeusz Dominik



59 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Pejzaż", 2009

olej/płótno, 90 x 90 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 2009 | OL. PŁ. 90x90 | PEJZAŻ'

na blejtramie pieczęć Galerii Sztuki Wirydarz, pieczęć oraz dwie nalepki z opisem pracy

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 600 – 14 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2016

kolekcja prywatna, Polska

„Świat Dominika to ogniste, słoneczne koła, kwiaty, patyki w płocie, dzbany, bochny chleba, trawa. Wrażliwy na kolor – jak przystało na ucznia impresjonistów – Dominik daleki jest od biernej kontemplacji, zapatrzenia, i jak przystało na malarza nowoczesnego, traktuje malarstwo jako akcję. Jaskrawy i gwałtowny kolor jego obrazów zawsze jest określony, zawsze definiuje materię na swoją niedwuznaczność, choć nie przedmiotową wymianę”.

Zbigniew Herbert



60 α

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 2020

akryl/plótno, 100 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2020 | Acrylic on canvas | 70 x 10 [przekreślone] 100 x 130'

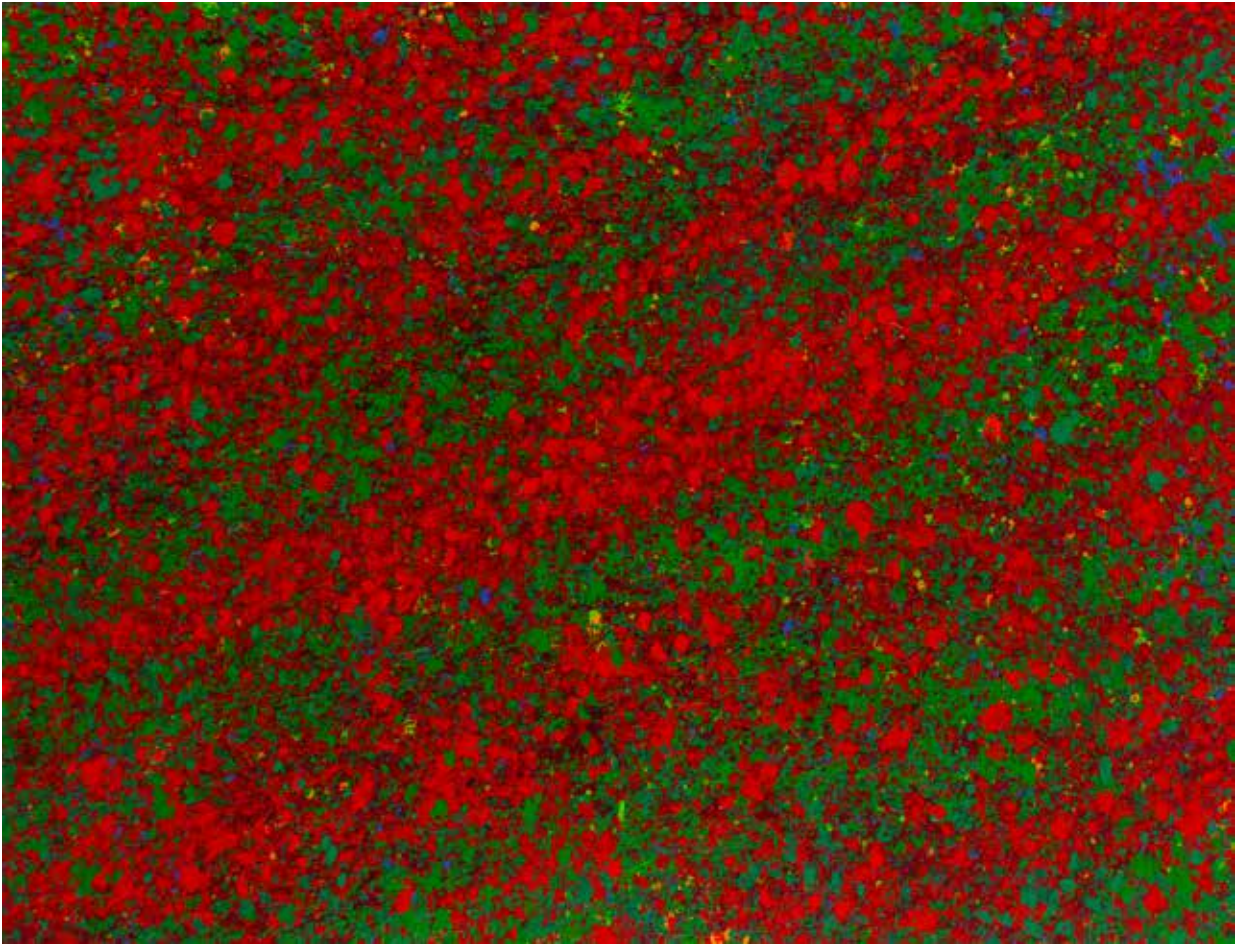
estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

25 300 – 37 900 EUR

„Nie ma na moich obrazach rzeczy, które nie miałyby odniesienia do rzeczywistości. Często osoby działające w opozycji do zastanych idei powracają do klasyki. Artyści, którzy tworzą – wydawałoby się – abstrakcyjne obrazy, wcale nie wywodzą ich z idei abstrakcji”.

Leon Tarasewicz



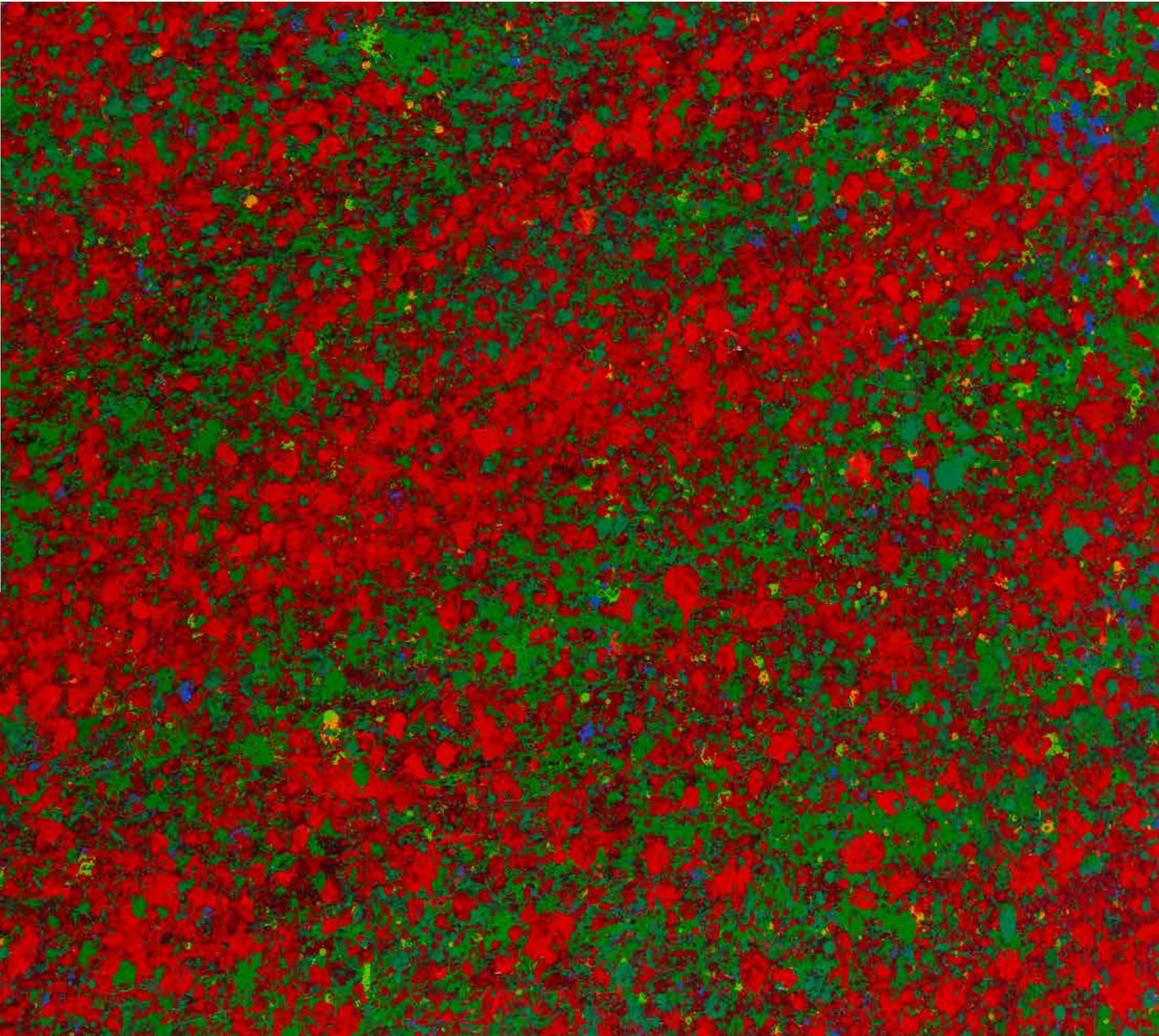
Twórczość Leona Tarasewicza opiera się na wyraźnym napięciu pomiędzy abstrakcją a odniesieniem do świata realnego. Z jednej strony ma charakter ekspresyjny i niefiguracywny, bliski malarstwu materii. Artysta przekracza tradycyjnie rozumiane granice obrazu – warstwy farby pokrywają nie tylko płótno, lecz także ściany, podłogi, konstrukcje architektoniczne czy przestrzenie otwarte, nadając realizacjom charakter tymczasowy i podatny na zniszczenie. Pozbawione tytułów, powtarzalne układy malarskie odwołują się do momentu w historii sztuki, gdy obraz stał się przede wszystkim kolorem, fakturą i śladem gestu.

Z drugiej strony źródłem tych działań pozostaje jeden z najstarszych tematów malarstwa – pejzaż. Tarasewicz przekracza zarówno figurację, jak i abstrakcję, budując własny język wizualny oparty na obserwacji natury, lecz pozbawiony dosłowności przedstawienia.

Artysta, podobnie jak Tomasz Tatarczyk, wypracował postawę twórczą rozwijaną poza głównymi ośrodkami artystycznymi. Obu łączy inspiracja naturą oraz funkcjonowanie pomiędzy przedstawieniem a abstrakcją, a także szczególne znaczenie nadawane barwie i fakturze. Mimo tych analogii twórczość Tarasewicza zmierza w innym kierunku: nie dąży do utrwalenia widoku, lecz koncentruje się na samym akcie malowania i jego oddziaływaniu w przestrzeni. Aby pozostać malarzem, artysta przekroczył tradycyjne ramy medium – zamiast ograniczać się do obrazu sztalugowego, tworzy rozległe realizacje obejmujące wnętrza galerii, a niekiedy również przestrzeń zewnętrzną. Jego prace można oglądać, przechodzić przez nie, a nawet po nich stąpać; bywają następnie zamalowywane, zmywane lub demontowane. Powstają w ten sposób sytuacje przestrzenne, w których malarstwo funkcjonuje jako doświadczenie, a nie wyłącznie obiekt.

W 1984 Leon Tarasewicz ukończył studia w pracowni malarskiej profesora Tadeusza Dominika w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Najważniejszym źródłem inspiracji pozostaje dla niego rodzinny krajobraz Białostocczyzny – przestrzeń głęboko wpisana w jego biografię i tożsamość.

Anda Rottenberg pisała: „Właściwie wszystkie obrazy Leona są pejzażami. Można też powiedzieć więcej: są to pejzaże równinne, które przez miejsce urodzenia autora nawiązują do okolic wsi Waliły, a szerzej – do obszaru mającego wiele nazw geograficznych, takich jak Podlasie, Białostocczyzna, Białoruś... Naprawdę jednak mogą to być pejzaże wielu miejsc tej szerokości geograficznej. I żadnego konkretnego. Można je dookreślać inaczej: pole, las, łąka. Albo: drzewa, ptaki, skiby, pnie”. (Anda Rottenberg, 1989, tekst do katalogu wystawy w Visby, Gotlandia).



61 α

LEON TARASEWICZ

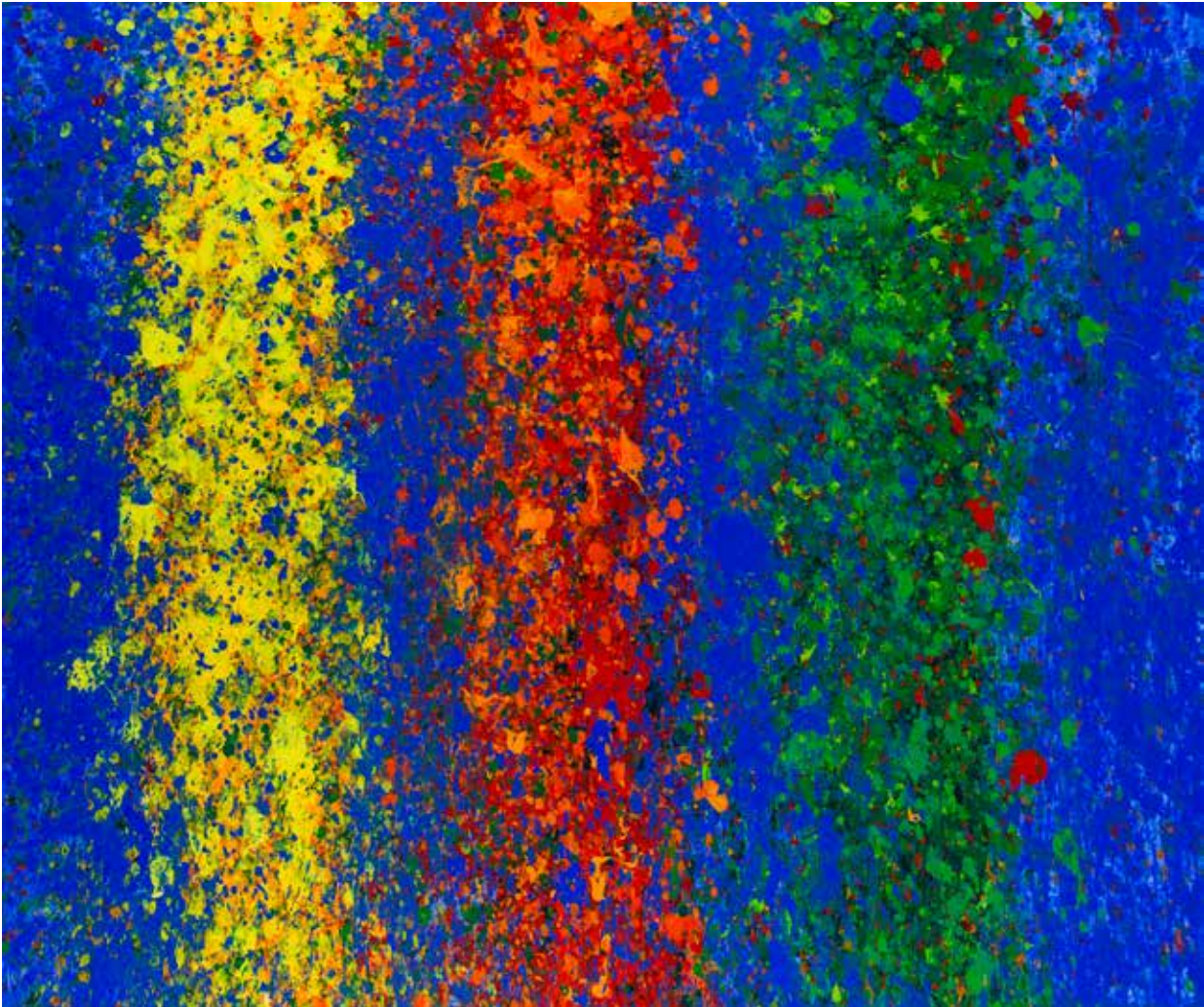
1957

Bez tytułu, 2024

akryl/plótno, 100 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2024 | Acrylic on canvas | 120 x 100'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
21 100 - 31 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



62 α

BOGUSŁAW SZWACZ

1912–2009

Bez tytułu, 1948

olej/plótno, 56 x 65,5 cm

sygnowany i datowany dwukrotnie p.g.: 'SZWACZ 48', d.ś.: 'SZWACZ I 1948'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Szwacz: Doświadczenia lat 40.”, Galeria Piekary, Poznań, 2004

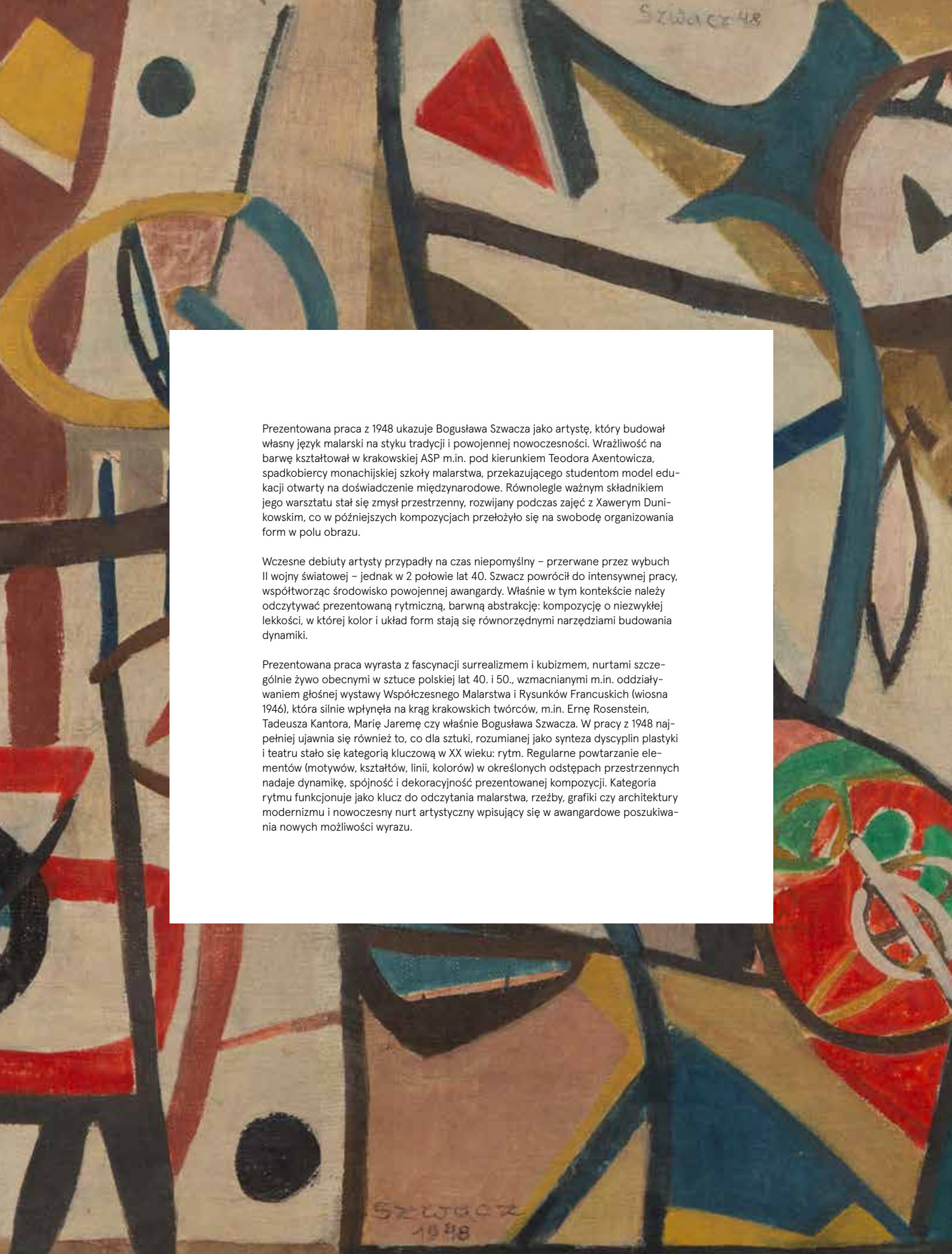
„Bogusław Szwacz. Liczy się tylko abstrakcja! Prace z lat 40. i 50. XX w.”, Galeria Piekary, Poznań, 06.05–10.06.2016

LITERATURA:

Szwacz: Doświadczenia lat 40., zaproszenie na wystawę, Galeria Piekary, Poznań, 2004, (il. okładka)

Bogusław Szwacz. Liczy się tylko abstrakcja! Prace z lat 40. i 50. XX w., katalog wystawy, red. Magdalena Piłakowska, Emilia Chorzępa, Galeria Piekary, Poznań 2018, poz. kat. 12, s. 12 (il.)





Prezentowana praca z 1948 ukazuje Bogusława Szwacza jako artystę, który budował własny język malarski na styku tradycji i powojennej nowoczesności. Wrażliwość na barwę kształtował w krakowskiej ASP m.in. pod kierunkiem Teodora Axentowicza, spadkobiercy monachijskiej szkoły malarstwa, przekazującego studentom model edukacji otwarty na doświadczenie międzynarodowe. Równolegle ważnym składnikiem jego warsztatu stał się zmysł przestrzenny, rozwijany podczas zajęć z Xawerym Dunikowskim, co w późniejszych kompozycjach przełożyło się na swobodę organizowania form w polu obrazu.

Wczesne debiuty artysty przypadły na czas niepomyślny – przerwane przez wybuch II wojny światowej – jednak w 2 połowie lat 40. Szwacz powrócił do intensywnej pracy, współtworząc środowisko powojennej awangardy. Właśnie w tym kontekście należy odczytywać prezentowaną rytmiczną, barwną abstrakcję: kompozycję o niezwykle lekkości, w której kolor i układ form stają się równorzędnymi narzędziami budowania dynamiki.

Prezentowana praca wyrasta z fascynacji surrealizmem i kubizmem, nurtami szczególnie żywo obecnymi w sztuce polskiej lat 40. i 50., wzmacnianymi m.in. oddziaływaniem głośnej wystawy Współczesnego Malarstwa i Rysunków Francuskich (wiosna 1946), która silnie wpłynęła na krąg krakowskich twórców, m.in. Ernę Rosenstein, Tadeusza Kantora, Marię Jaremę czy właśnie Bogusława Szwacza. W pracy z 1948 najpełniej ujawnia się również to, co dla sztuki, rozumianej jako synteza dyscyplin plastyki i teatru stało się kategorią kluczową w XX wieku: rytm. Regularne powtarzanie elementów (motywów, kształtów, linii, kolorów) w określonych odstępach przestrzennych nadaje dynamikę, spójność i dekoracyjność prezentowanej kompozycji. Kategoria rytmu funkcjonuje jako klucz do odczytania malarstwa, rzeźby, grafiki czy architektury modernizmu i nowoczesny nurt artystyczny wpisujący się w awangardowe poszukiwania nowych możliwości wyrazu.



Bogusław Szwacz, fot. dzięki uprzejmości rodziny

63 α

JANUSZ BERSZ

1925-1985

"Pejzaż I", lata 60

olej/ płótno, 130 x 170 cm

sygnowany na odwrociu: "JANUSZ BERSZ"

opisany na blejtramie: 'Pejzaż I'

na blejtramie dane adresowe

estymacja:

20 000 - 40 000 PLN

4 300 - 8 500 EUR





Janusz Bersz urodził się 12 maja 1925 w Poznaniu w rodzinie, w której tradycje patriotyczne spletały się z wrażliwością na sztukę. Już młodość, naznaczona dramatycznymi doświadczeniami II wojny światowej – wysiedleniem z Poznania, działalnością w Armii Krajowej i pobytem na robotach przymusowych w Tyrolu – ukształtowała w nim wytrwałość i dyscyplinę, które później znalazły odbicie w jego twórczości. Po wojnie studia w École nationale supérieure des beaux-arts w Paryżu i powrót do Poznania, gdzie kontynuował malarstwo u prof. Eustachego Wasilkowskiego, pozwoliły mu połączyć wrażliwość estetyczną z techniczną biegłością, a zarazem poszerzyć własny język artystyczny.

Jego obrazy łączą w sobie wpływy kubizmu i ekspresjonizmu, a jednocześnie są w pełni autorską interpretacją współczesnej formy. Bersz fascynował się grą kształtu i koloru, tworząc kompozycje, które balansowały między abstrakcją a sugestią realności. Jego malarstwo zyskało uznanie nie tylko w Polsce, lecz także na arenie międzynarodowej – jedno z jego dzieł z 1962 znajduje się w kolekcji Centre Pompidou w Paryżu, świadcząc o uniwersalnym charakterze jego sztuki. W swoich pracach mistrzowsko łączył subtelne odcienie z odważną formą, a każdy obraz, choć osadzony w określonej epoce, wydaje się ponadczasowy i pełen życia.

Równolegle do malarstwa Janusz Bersz rozwijał pasję ceramiczną, eksplorując możliwości majoliki i szamotowych rzeźb, które pozwalały mu przenosić malarską wyobraźnię w przestrzeń trójwymiarową. Współpraca z pierwszą żoną Wandą, dziećmi – Wojciechem, Andrzejem i Katarzyną – oraz później z drugą żoną Anną zaowocowała powstaniem rodzinnej manufaktury Ceramika Berszów, gdzie każdy członek rodziny wypracował własny, rozpoznawalny styl, zachowując spójność techniki i estetyki. Choć ceramika była dla niego ważnym polem eksperymentu, to malarstwo pozostało centralnym punktem jego życia artystycznego, miejscem, w którym w pełni ujawniała się jego indywidualna wrażliwość i talent do kreowania formy.

Życie Janusza Bersza i jego twórczość pokazują, jak osobiste doświadczenia, fascynacja sztuką oraz więzi rodzinne mogą współistnieć w harmonijnej narracji artystycznej. Każdy obraz i każdy ceramiczny przedmiot niosą w sobie świadectwo pasji, mistrzowskiego warsztatu i wrażliwości, a rodzinna kontynuacja jego tradycji artystycznej sprawia, że spuścizna Janusza Bersza pozostaje żywa i obecna w polskiej kulturze.

64 α

TERESA RUDOWICZ

1928–1994

Kompozycja, 1963

kolaż, olej/piótno, 50,5 x 53 cm
sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: 'TERESA RUDOWICZ | 63/15'
sygnowany i opisany na ramie: 'T. Rudowicz Composition'
na blejtramie nalepka aukcyjna Agra-Art

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 400 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2015

kolekcja prywatna, Polska



„ALINA SZAPOCZNIKOW I TERESA RUDOWICZ BYŁY NIE TYLKO WYBITNYMI ARTYSTKAMI SWOJEJ EPOKI, LECZ TAKŻE ODWAŻNYMI PIONIERKAMI. ICH TWÓRCZOŚĆ STANOWIŁA REWOLUCJĘ W SPOSOBIE WYRAŻANIA DOŚWIADCZEŃ KOBIET POPRZEC SZTUKĘ - W EKSPŁORACJI CIELESNOŚCI I EROTYKI. W TEN SPOSÓB STAŁY SIĘ SYMBOLAMI I IKONAMI SWOJEGO POKOLENIA I CZASU GWAŁTOWNYCH PRZEMIAN LAT 60. I 70. XX WIEKU, KTÓRE WYZNACZYŁY W KOLEJNYCH DEKADACH FEMINISTYCZNĄ PERSPEKTYWĘ, NIE TYLKO W SZTUCE”.

ANNA MUSZYŃSKA

Współczesne narracje o sztuce coraz częściej przywołują postać Teresy Rudowicz, zestawiając jej twórczość z malarstwem i rzeźbą powojennej awangardy. Wskazuje się na zbliżone do Aliny Szapocznikow wykorzystywanie materii jako nośnika pamięci i sposób nobilitacji procesu twórczego.

Prezentowana praca powstała w 1963. Pozycja Teresy Rudowicz na scenie artystycznej była już wtedy ugruntowana. Artystka miała za sobą udział w kluczowych prezentacjach sztuki nowoczesnej: od II Wystawy Sztuki Nowoczesnej w warszawskiej Zachęcie, przez pokaz młodej sztuki w Paryżu, po ważne wystawy zbiorowe w Stanach Zjednoczonych na początku lat 60. Dwie z nich zostały zorganizowane przez nowojorskie Museum of Modern Art: „15 Polish Painters” oraz „The Art of Assemblage”. Rudowicz należała do grona współzałożycieli i członków reaktywowanej po II wojnie światowej Grupy Krakowskiej (II). Jako członkini krakowskiej bohemy wielokrotnie uczestniczyła w wystawach zbiorowych jej członków, a także prezentowała prace indywidualnie w związanej z Grupą Galerii Krzysztofora, dzięki czemu stała się ikoną zarówno w kraju, jak i za granicą.

Realizacje Rudowicz to twórczość często interpretowana przez pryzmat surrealizmu (w szczególności akwarele i fotomontaże) i eksperymentów materiałowych XX-wiecznej awangardy (asamblaże). Z badawczym zacięciem włączała przedmioty codziennego użytku, elementy trójwymiarowe czy fotografie w przestrzeń malarskich kompozycji. Prezentowana praca zaznacza moment twórczości, gdy artystka przesuwła się w stronę abstrakcji budowanej warstwowo, takiej, która jest świadectwem śladów gestu. Rudowicz fascynował ją także – zarówno jako język malarski, jak i jako możliwość eksperymentu z materią. Podejście to, interpretowane jako rodzaj abstrakcyjnego ekspresjonizmu, cechowało odrzucenie planu na rzecz instynktu, emocjonalnego transu, wyeksponowanie faktury oraz odejście od figuratywności. W rozmowie z Piotrem Skrzyneckim podkreślała, że ten nurt otwierał malarstwo na nowe, współczesne materiały: szybkoschnące lakiery, masy plastyczne, a nawet tynk. Swoboda doboru tworzyw pozwalała jej pracować zarówno cienką warstwą farby, jak i budować struktury fakturalne przez nawarstwienia, prowokując „proces techniczny powstawania nowej materii obrazu”. Właśnie ta wrażliwość na materię stanowi jeden z kluczy do odczytania dojrzałych prac Teresy Rudowicz.

65 α

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Duża spirala", 2012

olej/piótno, 190 x 120 cm

sygnowany monogramem artysty i datowany p.d.: 'AR 12'

sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: 'ALEKSANDER ROSZKOWSKI | 994 [w kółku] "DUŻA SPIRALA" | 2012'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





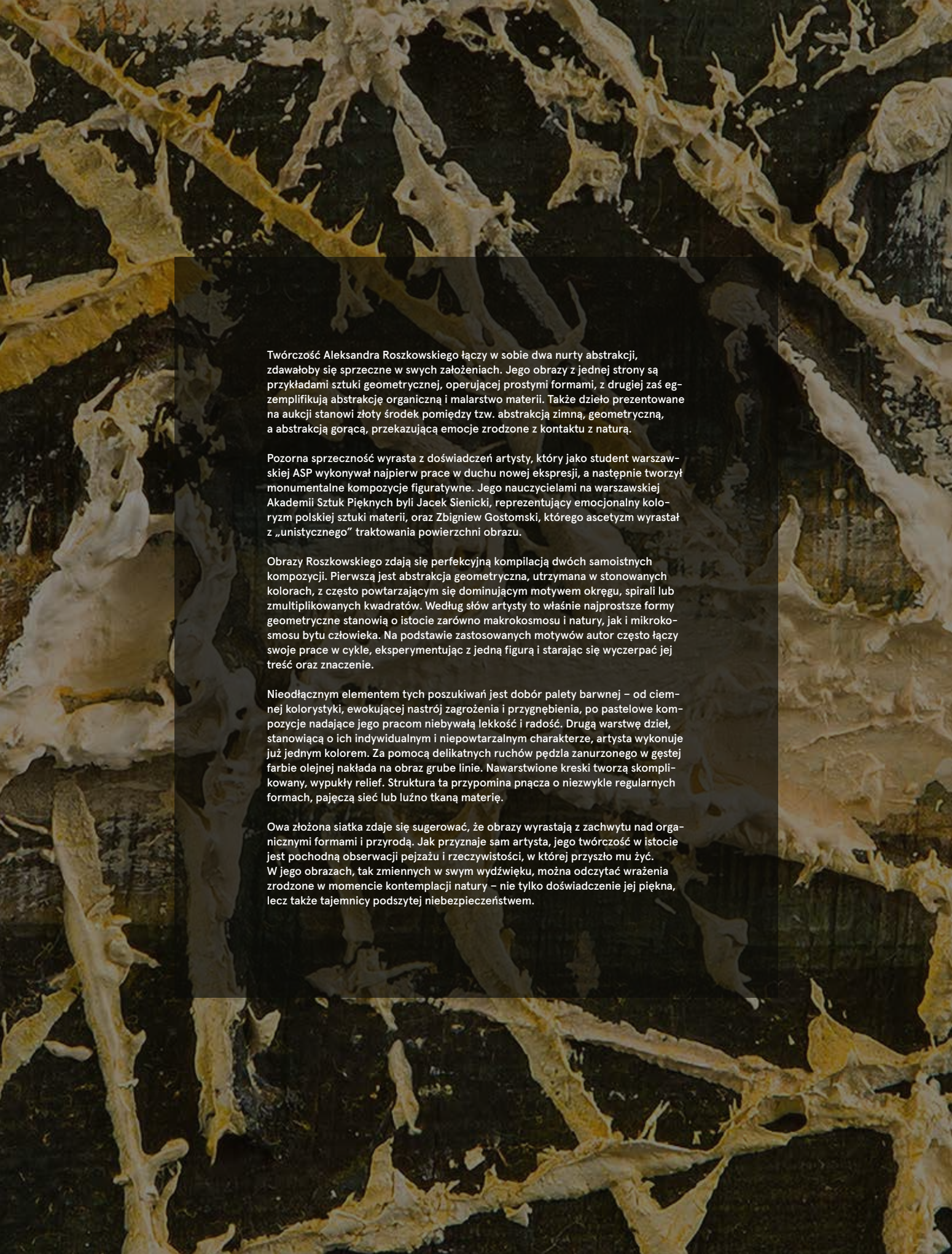
Twórczość Aleksandra Roszkowskiego łączy w sobie dwa nurty abstrakcji, zdawałoby się sprzeczne w swych założeniach. Jego obrazy z jednej strony są przykładami sztuki geometrycznej, operującej prostymi formami, z drugiej zaś egzemplifikują abstrakcję organiczną i malarstwo materii. Także dzieło prezentowane na aukcji stanowi złoty środek pomiędzy tzw. abstrakcją zimną, geometryczną, a abstrakcją gorącą, przekazującą emocje zrodzone z kontaktu z naturą.

Pozorna sprzeczność wyrasta z doświadczeń artysty, który jako student warszawskiej ASP wykonywał najpierw prace w duchu nowej ekspresji, a następnie tworzył monumentalne kompozycje figuratywne. Jego nauczycielami na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych byli Jacek Sienicki, reprezentujący emocjonalny koloryzm polskiej sztuki materii, oraz Zbigniew Gostomski, którego ascetyzm wyrastał z „unistycznego” traktowania powierzchni obrazu.

Obrazy Roszkowskiego zdają się perfekcyjną kompilacją dwóch samoistnych kompozycji. Pierwszą jest abstrakcja geometryczna, utrzymana w stonowanych kolorach, z często powtarzającym się dominującym motywem okręgu, spirali lub zmultiplikowanych kwadratów. Według słów artysty to właśnie najprostsze formy geometryczne stanowią o istocie zarówno makrokosmosu i natury, jak i mikrokosmosu bytu człowieka. Na podstawie zastosowanych motywów autor często łączy swoje prace w cykle, eksperymentując z jedną figurą i starając się wyczerpać jej treść oraz znaczenie.

Nieodłącznym elementem tych poszukiwań jest dobór palety barwnej – od ciemnej kolorystyki, ewokującej nastrój zagrożenia i przynębienia, po pastelowe kompozycje nadające jego pracom niebywałą lekkość i radość. Drugą warstwę dzieł, stanowiącą o ich indywidualnym i niepowtarzalnym charakterze, artysta wykonuje już jednym kolorem. Za pomocą delikatnych ruchów pędzla zanurzonego w gęstej farbie olejnej nakłada na obraz grube linie. Nawarstwione kreski tworzą skomplikowany, wypukły relief. Struktura ta przypomina pnącza o niezwykle regularnych formach, pajęczą sieć lub luźno tkaną materię.

Owa złożona siatka zdaje się sugerować, że obrazy wyrastają z zachwyty nad organicznymi formami i przyrodą. Jak przyznaje sam artysta, jego twórczość w istocie jest pochodną obserwacji pejzażu i rzeczywistości, w której przyszło mu żyć. W jego obrazach, tak zmiennych w swym wydźwięku, można odczytać wrażenia zrodzone w momencie kontemplacji natury – nie tylko doświadczenie jej piękna, lecz także tajemniczy podszyty niebezpieczeństwem.



66 α

STANISŁAW BAJ
1953

"Rzeka Bug", 2022

olej/ płótno, 140 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'S. Baj'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Stanisław Baj | Rzeka Bug | 2022'
na odwrociu pieczęć [nieczytelna]

estymacja:
70 000 – 90 000 PLN
14 800 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Zawsze uważałem, podobnie jak Staś, że sztuka musi czerpać z konkretnej, lecz własnej przestrzeni, z losów znanych nam ludzi, z ich często banalnego czy wręcz pospolitego doświadczenia. I zmierzać ku uniwersum. Nie ma sztuki jako takiej, która rodziłaby się z niczego. Nawet najbardziej abstrakcyjna sztuka ma swoje zakorzenienie i swoje źródło w konkretnej rzeczywistości, w dotkliwości naszego bytu”.

Wiesław Myśliwski



67 α

HENRYK CZEŚNIK

1951

"Szkoła tańca towarzyskiego", 2025

olej/piótno, 200 x 140 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'H. Cześnik 25' oraz opisany w górnej części kompozycji: 'SZKOŁA TAŃCA I TOWARZYSKIEGO.'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 600 – 14 800 EUR





Wieloletnia obecność Henryka Czeńskiego na polskiej scenie artystycznej doprowadziła do wykształcenia własnego, łatwo rozpoznawalnego języka malarskiego – zarazem bardzo osobistego i posiadającego uniwersalny wymiar. W jego twórczości porównujemy echa ekspresjonizmu spod znaku George’a Grosza, prymitywizującej estetyki Jeana Dubuffeta oraz groteski Hansa Bellmera, a także motywy przywodzące na myśl malarstwo Teresy Pagowskiej, Jana Lebensteina i Józefa Wilkonia. Sam artysta o inspiracjach wypowiadał się oszczędnie: „Wielokierunkowość poszukiwań stwarza dodatkowe komplikacje. Na ile inspiracją są stany mrocznej podświadomości, a na ile współdojrzałe, ale racjonalne zachwyty nad mistrzami gotyku czy renesansu. I to nic, że nie znajdujemy odpowiedzi. Od tego są wykształceni fachowcy, którzy w roli krytyków sztuki pełnią funkcję naszych osobistych psychoanalityków”. (Henryk Czeński, *Malarstwo*, katalog wystawy indywidualnej, PGS w Sopocie, 2001, s. 68).

Ekspresyjne, utrzymane w przygaszonej gamie kolorystycznej przedstawienia Czeńskiego – podobnie jak prezentowane płótno – ukazują groteskowo zdeformowane postaci, którym towarzyszą elementy szpitalnego wyposażenia. Niekiedy fragmenty twarzy artysta komponuje z wycinków magazynów ilustrowanych, potęgując wrażenie nieracjonalności i onirycznego charakteru scen. Typowym zabiegiem jest także wykorzystywanie nietypowych podobraz: starych drzwi, znaków drogowych, luster, kartonowych opakowań, kart z kalendarzy ściennych czy szpitalnych prześcieradeł, zawieszanych bezpośrednio na ścianie niczym całuny.

Powracający motyw sali szpitalnej wiąże się z osobistym doświadczeniem artysty – jego długotrwałym pobytem w szpitalu chorób płucnych. Andrzej Matynia pisał: „Częstym motywem rysunków i obrazów Czeńskiego jest sala szpitalna. To zaobserwowane przez niego theatrum mundi, gdzie objawia się to, co w człowieku najszlachetniejsze, ale również i to, co najpodlejsze. Jak w teatrze marionetek bohaterowie naprowadzani są przez Erosa i Tanatosa. Przemijanie, degradacja materii, a więc i ludzi w twórczości Czeńskiego jest wszechobecna. (...) U Czeńskiego to nie jest groźne memento mori, lecz konstatacja. Tak jest w naturze i nie ma co się dziwić, a tym bardziej przerażać. Biologiczność prześcieradeł jest przejmująco widoczna. Jak w turyńskim całunie człowieczeństwo jest na nich widoczne spod tego, co namalował na nich Czeński”. (Zbrojownia Sztuki, Henryk Czeński, zbrojowniasztuki.pl/pracownice-i-pracownicy/obecne-dydaktyczki-i-obecni-dydaktycy/Henryk-czesnik,652, dostęp: 10.02.2026).

Eugeniusz Markowski charakteryzował styl artysty, wskazując, że „mniej operuje dynamizmem i witalnością, a bardziej gra na tonach wyciszonych, nawet lirycznych. Delikatna groteska i czujna dbałość o urodę materii malarskiej świadczy nie tylko o jego wrażliwości, ale także dojrzałości profesjonalnej. Czeński jest chyba jednym z najciekawszych artystów swego pokolenia”. (Bogusław Deptuła, *Niebezpieczne zabawy – Henryk Czeński*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2017, s. 14). Sam twórca deklaruje używanie „dziecięcej, brzydkiej, nieudolnej dawnej kreski” (Sopocianie, Henryk Czeński, sopocianie.muzeumsopotu.pl/relacja/henryk-czesnik, dostęp: 8.07.2021), aby odśłaniać ukryty wymiar codziennych sytuacji. Podkreśla przy tym, że życie jest „śmieszne, dziwne, nieobliczalne” (ibid.), a przemijanie nie budzi w nim lęku – stanowi raczej naturalny porządek rzeczy.

Biografia artysty pozostaje nierozdzielnie związana z Sopotem. Rodzina Czeńskiego osiedliła się tam na początku XX wieku, a on sam urodził się w 1951 w Miejskim Szpitalu Położniczym przy ul. Obrońców Westerplatte 3 – tej samej ulicy, przy której dziś mieści się jego pracownia. Po ukończeniu I Liceum Ogólnokształcącego w Sopocie w 1972 rozpoczął studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Dyplom z malarstwa i grafiki obronił w 1977 w pracowni Kazimierza Ostrowskiego. W 2003 powrócił na uczelnię jako profesor Wydziału Malarstwa. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, scenografią oraz aranżacją wystaw.

68 α

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924–2016

"Obraz XV", 2012

olej/piótno, 120 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'W. JACKIEWICZ OBRAZ XV./ 2012'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Malarstwo Władysława Jackiewicza można osadzić na granicy tradycji kolorystycznej, doświadczeń abstrakcji i pogłębionej refleksji nad statusem ciała w polskiej sztuce nowoczesnej. Biografia artysty, związana z gdańskim środowiskiem akademickim i dziedzictwem Szkoły Sopotkiej, wyznacza istotne ramy dla jego postawy twórczej, która – mimo kontaktu z awangardowymi tendencjami – do końca pozostała konsekwentnie zakorzeniona w tradycji medium obrazu i autonomii malarskiej materii. Centralnym i niemal wyłącznym motywem dojrzałej twórczości Jackiewicza, rozwijanym od początku lat 70. XX wieku w formie długofalowego cyklu, stało się ciało. Nie funkcjonuje ono jednak jako figura narracyjna ani obiekt mimetycznego opisu. Artysta konsekwentnie redukuje przedstawienie do fragmentu – najczęściej torsu – pozbawionego cech indywidualnych i ekspresji gestu. Taki wybór prowadzi do depersonalizacji postaci i przekształcenia jej w uniwersalny znak cielesności, wyjęty z porządku czasu, działania i społecznego kodu.

Cielesność ta wylania się z doświadczeń abstrakcji i malarstwa materii, w których biologiczna miękkość form i pulsacja barwnych płaszczyzn zastępują opis anatomiczny. Delikatne przejścia tonalne, laserunkowe warstwy i ledwie zaznaczone obrysy powodują, że figura traci wyraźne granice, stapiając się z tłem i funkcjonując raczej jako proces malarski niż stabilna forma przedstawienia.

Istotnym aspektem modusu Jackiewicza jest sposób traktowania koloru i światła. Artysta operuje rozjaśnioną, zgaszoną paletą barw, w której dominują błękity, szarości i różne odcienie różu i beżów. Kolor nie opisuje powierzchni ciała, lecz je dematerializuje, nadając sylwetom niemal efemeryczny charakter. Ciało jawi się jako zjawisko, proces, stan przejściowy – raczej rytm biologicznego trwania niż stabilna forma. W tym sensie malarstwo to wpisuje się w długą tradycję europejskiej refleksji nad aktem, sięgającą antycznych fragmentów rzeźb i renesansowej idei harmonii, lecz przefiltrowaną przez nowoczesną świadomość przemijania i niejednoznaczności formy.

W latach 80. motyw ciała ulega dalszym przekształceniom. Statyczna, kontemplacyjna koncepcja torsu zostaje zastąpiona przez formy bardziej amorficzne, dynamiczne, naznaczone śladem ruchu i czasu. Sylwety zdają się rozpadać, przesuwac, przenikać nawzajem, co wprowadza do obrazów element dramatyzmu i egzystencjalnego napięcia. Cielesność przestaje być wyłącznie przedmiotem kontemplacji estetycznej, a zaczyna funkcjonować jako nośnik doświadczeń związanych z przemijaniem, transformacją i kruchością materii.

Ciało w twórczości Władysława Jackiewicza nie prowadzi zatem do afirmacji fizyczności w sensie dosłownym czy erotycznym. Jest raczej próbą uchwycenia go jako formy idealnej, lecz zarazem nieuchwytnej, istniejącej pomiędzy abstrakcją a figuracją. Poprzez skrajne ograniczenie środków wyrazu artysta osiągnął niezwykłą intensywność znaczeń, potwierdzając, że ciało – nawet zredukowane do niemal bezpostaciowego znaku – pozostaje jednym z najgłębszych i najbardziej uniwersalnych tematów nowoczesnego malarstwa.

69 α

JERZY MIERZEJEWSKI

1917-2012

"Droga", 1978

olej/piótno, 116,5 x 82 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Mierzejewski [nieczytelne]'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'JERZY MIERZEJEWSKI - "DROGA" 1978/82 | - POLAND - 116x82-'

na blejtramie nalepki z numerami inwentarzowymi

na odwrociu stempel [nieczytelne]

estymacja:

45 000 – 65 000 PLN

9 500 – 13 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



70 α

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Bobry, marzec", 2021

tempera żółtkowa/płótno, 130 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2021 [w kółku] | Jarosław Modzelewski | "Bobry, marzec" |

130x100 | tempera żółtkowa'

na blejtramie pieczęć Galerii Wirydarz

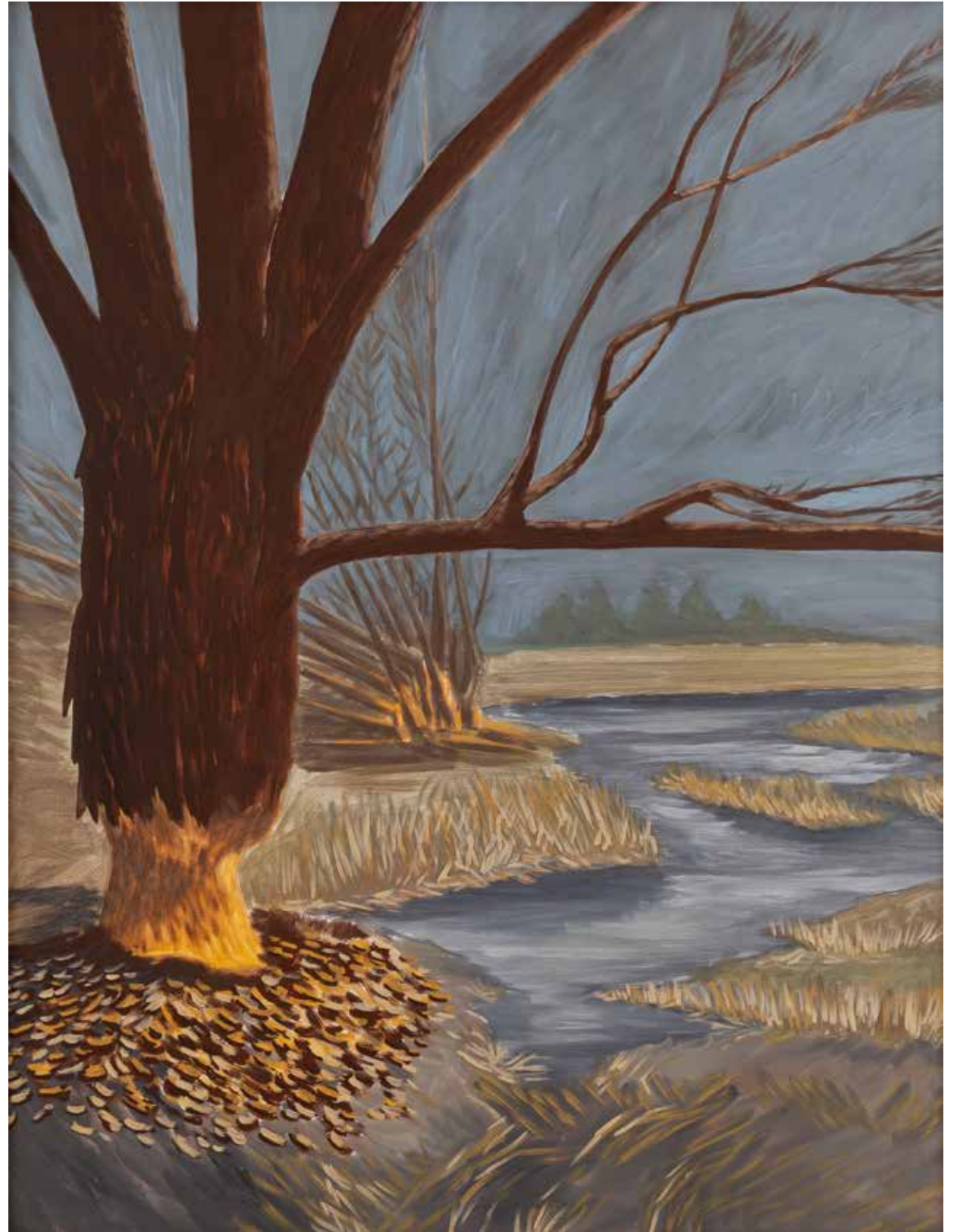
estymacja:

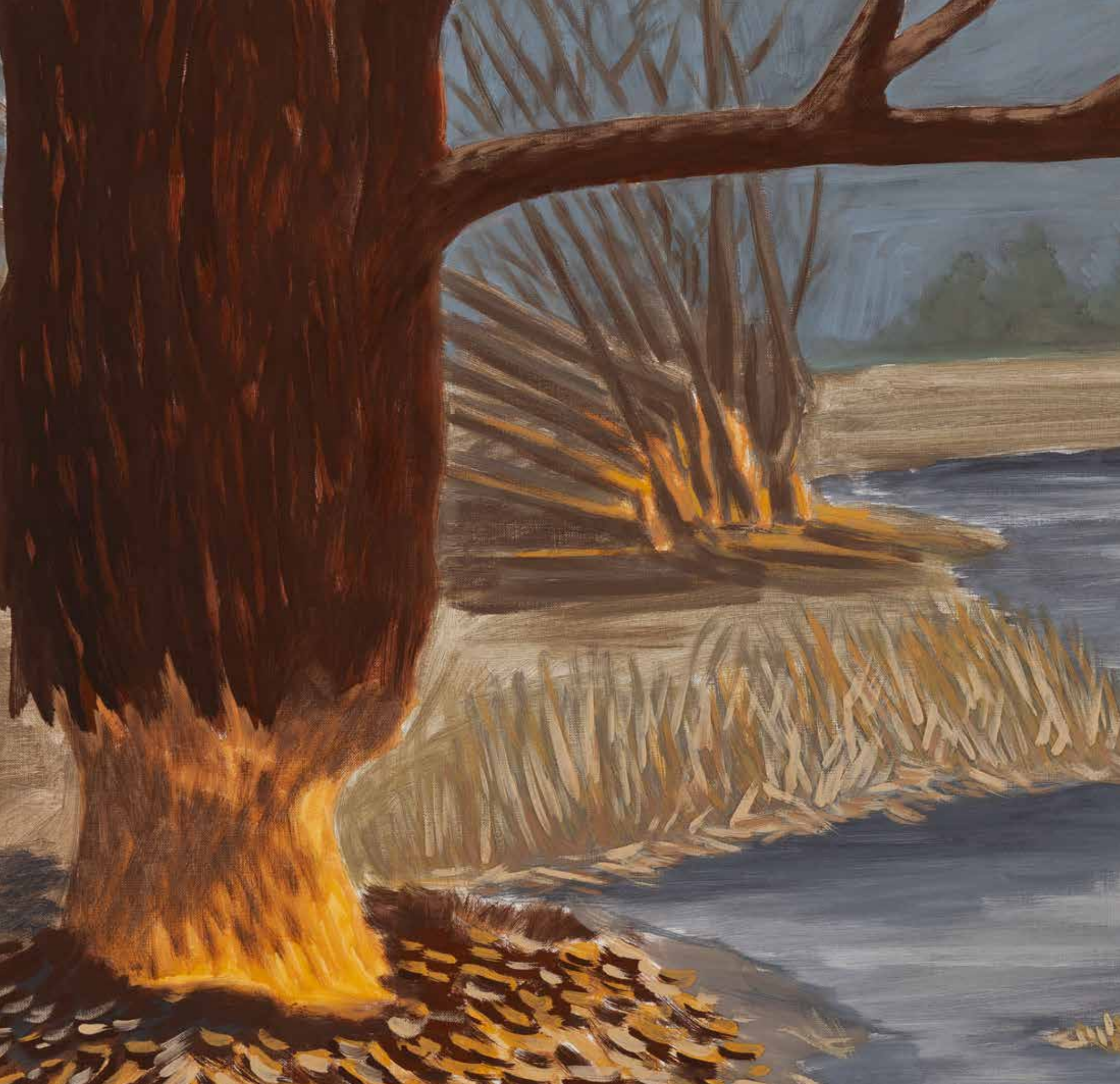
65 000 – 90 000 PLN

13 700 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Malarstwo Jarosława Modzelewskiego wyróżnia się konsekwentnym łączeniem tradycyjnej figuracji z ekspresyjnym gestem i subtelną symboliką. Jego obrazy cechuje oszczędna paleta barw, często stonowana i harmonijna, która wzmacnia refleksyjny charakter przedstawień. Artysta unika jaskrawych efektów i dramatyzmu na rzecz wyciszenia i skupienia na codziennych, a zarazem uniwersalnych motywach, takich jak pejzaże czy martwe natury. W jego twórczości widoczna jest troska o materię obrazu – farba często układa się w wyraźne pociągnięcia pędzla, podkreślające namacalność malarskiego medium i świadczące o bezpośrednim kontakcie artysty z płótnem.

Ponadto malarstwo Modzelewskiego to refleksja nad czasem i pamięcią, w której obraz staje się nośnikiem doświadczeń egzystencjalnych. Jego pejzaże, choć realistyczne w formie, nie są jedynie zapisem rzeczywistości, pełnią funkcję przestrzeni medytacji nad przemijaniem, trwaniem i przemianami zachodzącymi w naturze oraz w życiu człowieka. Ta filozoficzna głębia idzie w parze z estetyczną prostotą, dzięki czemu dzieła artysty emanują spokojem i powagą, zapraszając odbiorcę do uważnego, powolnego oglądania. W efekcie malarstwo Modzelewskiego balansuje pomiędzy tradycją a współczesnością, między osobistym świadectwem a uniwersalnym językiem sztuki.

Obraz „Bobry, marzec” z 2021 należy do późnego okresu twórczości Modzelewskiego, w którym pejzaż staje się nie tyle zapisem konkretnego miejsca, ile nośnikiem refleksji nad trwaniem, rytmem natury i statusem malarskiego widzenia. Motyw rzeki, podmokłej łąki i drzewa ogryzionego przez tytułowe zwierzęta wpisuje się w charakterystyczne dla artysty zainteresowanie peryferiami – przestrzeniami pozornie zwyczajnymi, a zarazem naznaczonymi cichą dramaturgią.

Kompozycja obrazu jest oparta na silnym kontraście pomiędzy monumentalnością pierwszego planu a rozległością tła. Drzewo, usytuowane blisko lewej krawędzi płótna, dominuje wizualnie, a widoczne u podstawy ślady są jedynym bezpośrednim znakiem obecności zwierząt, które pozostają poza kadrem. Modzelewski nie przedstawia tytułowych bobrów wprost, zamiast tego buduje narrację poprzez ślad i konsekwencję ich działania. To zabieg charakterystyczny dla jego malarstwa, w którym sens rodzi się częściej z nieobecności niż z dosłowności.

W kontekście całej twórczości Modzelewskiego prezentowany obraz kontynuuje jego wieloletnie zainteresowanie pejzażem jako przestrzenią etyczną i egzystencjalną. Artysta, związany z nurtem nowej ekspresji lat 80., stopniowo odchodził od gwałtownego gestu na rzecz narracji bardziej skupionej, oszczędnej i refleksyjnej. Krajobrazy z ostatnich dwóch dekad są pozbawione spektakularności, lecz nasycone uważnością. Natura nie jawi się w nich jako romantyczny absolut, lecz środowisko współistnienia człowieka i innych form życia, często w stanie subtelnej równowagi.

Ślady działalności bobrów można interpretować jako znak ingerencji, ale także adaptacji – procesu, który przekształca. W tym sensie obraz zyskuje wymiar metaforyczny: opowiada o zmianie rozumianej nie jako katastrofa, lecz powolny, nieodwracalny proces. Modzelewski pozostaje wierny figuratywności, unika narracji publicystycznej. Jego malarstwo nie komentuje rzeczywistości wprost, lecz proponuje przestrzeń kontemplacji, w której czas natury i czas obrazu splatają się w jedną, cichą opowieść.

„Bobry, marzec” to praca dojrzała, świadoma własnych środków i ograniczeń. Pokazuje Modzelewskiego jako artystę konsekwentnego, dla którego malarstwo pozostaje narzędziem myślenia o świecie, o relacji człowieka z otoczeniem i o samym akcie patrzenia. Obraz ten nie domaga się interpretacyjnego zamknięcia; przeciwnie, pozostawia widza w stanie uważnego zawieszenia.

71 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Powidok szklanki", 2017/2018

olej/piótno, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | POWIDOK SZKLANKI | 100 x 70 | 2017 | 2018'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 700 EUR



„Artysta napięciem, subtelnością i bezpo-
średniością rejestruje swoje odczucia i prze-
kazuje je odbiorcom. Jest to ten rodzaj od-
działywania, w którym widz zatrzymuje wzrok
na szczególe, włącza się w strukturę obrazu,
współistnieje z nim, pozwala zawładnąć sobą.
(...) Celem było zawarcie w obrazie pełni do-
znań, od duchowości ku fizyczności”.

Janusz Zagrodzki

Płótno „Powidok szklanki” (2017–2018) sytuuje się w dojrzałej fazie
twórczości Włodzimierza Pawlaka, w której artysta konsekwentnie
bada relację pomiędzy widzeniem, pamięcią wzrokową i konstruk-
cją obrazu. Tytułowy „powidok” nie odsyła tu do iluzjonistycznego
przedstawienia przedmiotu, lecz do doświadczenia percepcyjnego
– śladu wzrokowego, który pozostaje po zetknięciu oka z formą,
światłem i kolorem. Szklanka, obiekt codzienny, przezroczysty, staje
się pretekstem do analizy samego aktu widzenia oraz malarskiego
zapisu tego, co nietrwale i fragmentaryczne.

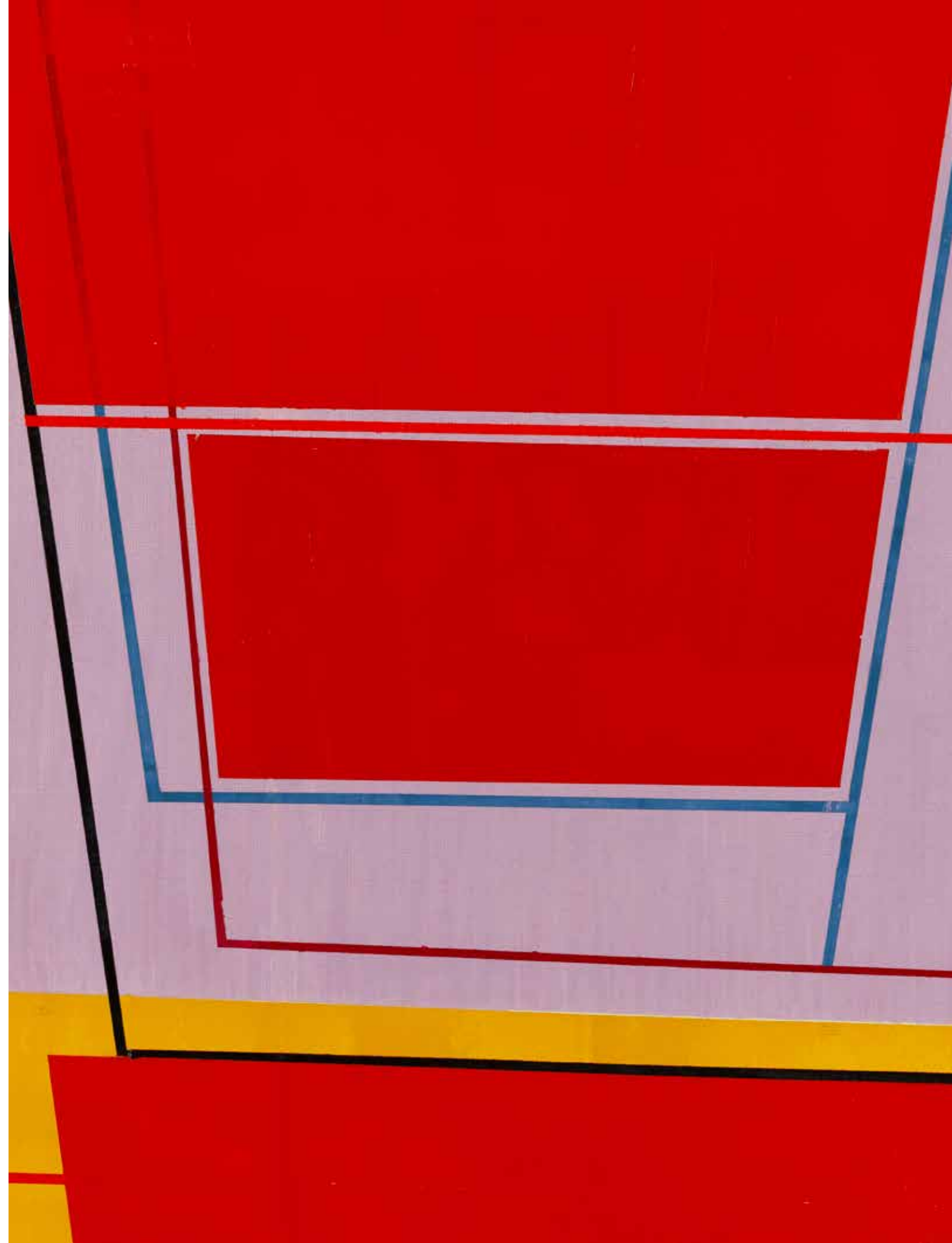
Kompozycja obrazu opiera się na napięciu pomiędzy geometrycz-
nym rygorem a wrażeniem chwiejności. Dominujące czerwone
prostokąty, zdające się nachodzić na siebie i balansować w prze-
strzeni płótna, przywodzą na myśl uproszczony schemat naczynia.
Jednocześnie pionowe i poziome linie rozbijają tę pozorną stabil-
ność, wprowadzając rytm przypominający konstrukcyjne rusztowa-
nie lub diagram. Żółta partia u dołu obrazu działa jak strefa napięcia:
jest zarówno „podłożem”, jak i polem światła, które kontrastuje
z agresywną czerwienią form.

W kontekście twórczości Pawlaka obraz kontynuuje jego wielolet-
nie zainteresowanie redukcją i znakiem. Od wczesnych realizacji
związanych z malarstwem materii i ekspresją lat 80., poprzez okres
konceptualnej dyscypliny i pracy z modułem, artysta stopniowo do-
chodził do języka, w którym obraz jest zapisem myślenia o widzeniu,
a nie jego ilustracją. „Powidok szklanki” wpisuje się w tę linię jako
praca, w której przedmiot ulega niemal całkowitemu rozpadowi na
relacje barwne i linearne, zachowując jednak swoją obecność na
poziomie skojarzenia i tytułu.

Istotną rolę odgrywa tu kolor – traktowany przez Pawlaka nie jako
dekoracja, lecz nośnik energii i znaczenia. Czerwień, wielokrotnie
powracająca w jego malarstwie, działa ambiwalentnie: z jednej strony
jest intensywna i materialna, z drugiej – płaska, niemal znakowa.
Linie, często prowadzone jakby „obok” form, sugerują przesunię-
cie pomiędzy tym, co widziane, a tym, co zapamiętane. To właśnie
w tej luce rodzi się powidok – niepewny, zmienny, zależny od czasu
i ruchu oka.

Obraz z lat 2017–2018 można czytać także jako refleksję nad statu-
sem malarstwa we współczesności. Pawlak, pozostając wierny me-
dium płótna i farby, unika nostalgii. Jego malarstwo jest analityczne,
świadome swojej historii, a jednocześnie otwarte na doświadczenie
„tu i teraz”. „Powidok szklanki” nie proponuje zamkniętej interpreta-
cji, a raczej zaprasza odbiorcę do aktywnego współtworzenia sensu,
do odtwarzania w wyobraźni formy, która już zniknęła, pozostawiając
po sobie jedynie malarski ślad.

W ten sposób praca ta staje się nie tylko zapisem konkretnego mo-
tywu, lecz także refleksją o naturze widzenia i pamięci. W twórczości
Włodzimierza Pawlaka to gest charakterystyczny: obraz jako pole
napięcia między obecnością a nieobecnością, materialnością farby
a ulotnością doświadczenia.



72 α

JADWIGA SAWICKA

1959

"Złoty – plastikowa" (dyptyk), 2014

olej/piótno, 80 x 60 cm (całość)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu każdej części: 'JADWIGA SAWICKA | 2014'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Polska

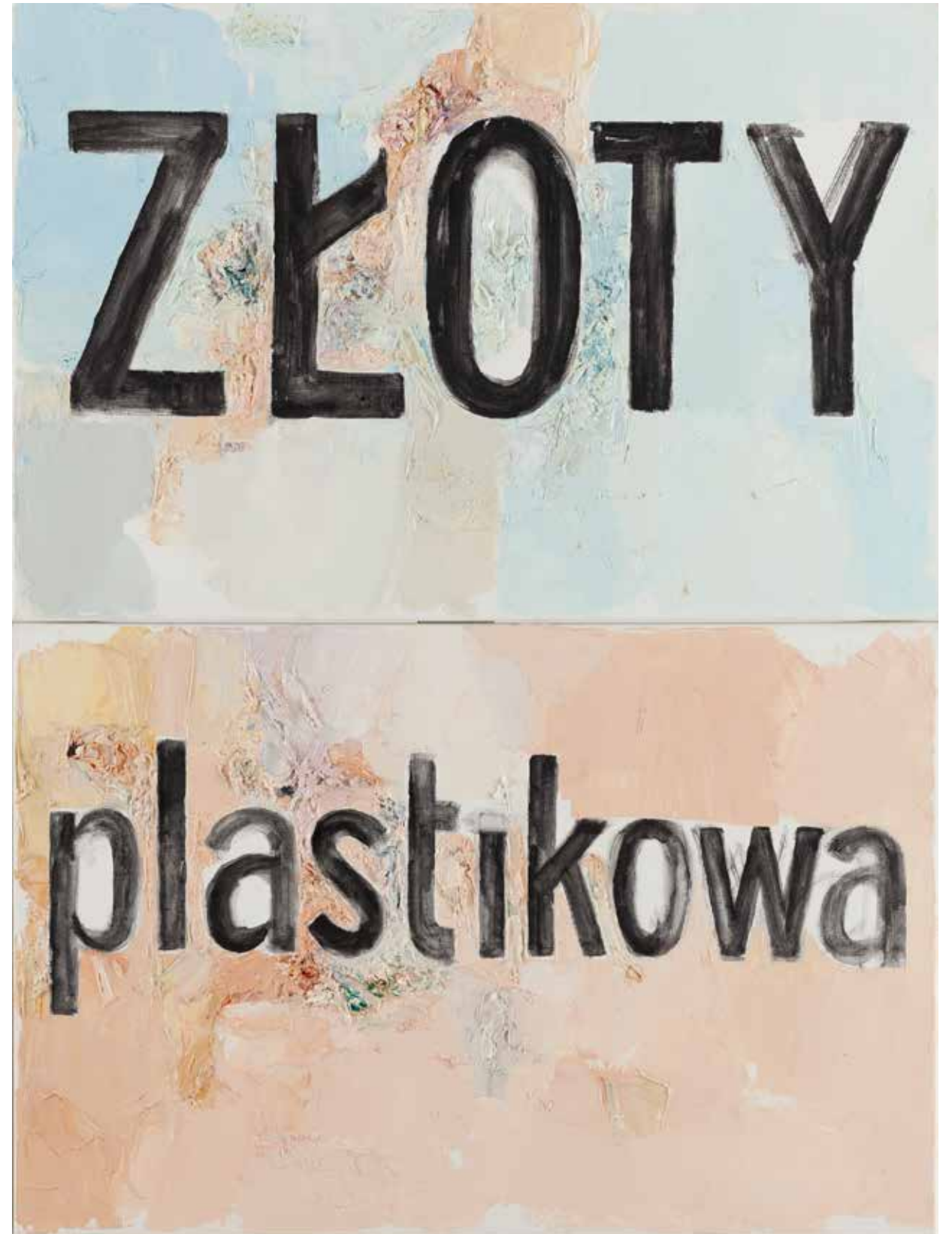
WYSTAWIANY:

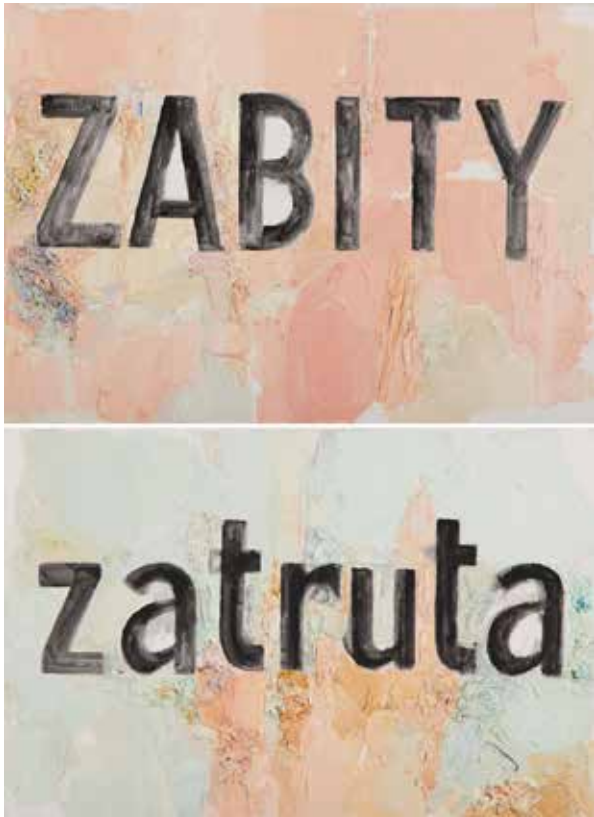
„Jadwiga Sawicka, Fragmenty opowiadania”, BWA Warszawa, Warszawa, 24.05–24.07.2014

„Jadwiga Sawicka. Pary i grupy wyrazów”, BWA Galeria sztuki w Olsztynie, 9.03–9.04.2017

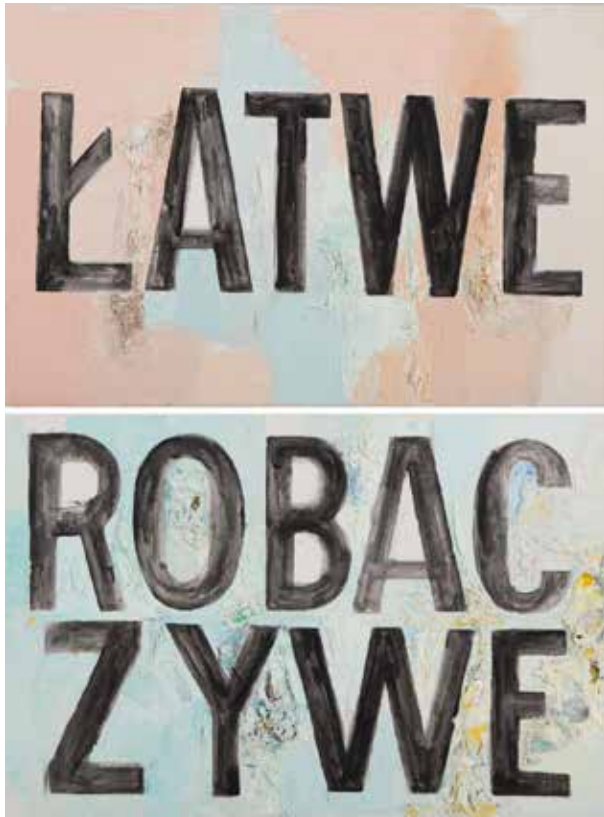
LITERATURA:

Jadwiga Sawicka. Pary i grupy wyrazów, red. Jadwiga Sawicka, Ewa Tatar, katalog wystawy, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, Olsztyn 2017, s. 10–11 (il.)





Jadwiga Sawicka, „Zabity zatruta”, 2014, fot. DESA Unicum



Jadwiga Sawicka, „Łatwe robaczywe” dyptyk, 2014, fot. DESA Unicum

Twórczość Jadwigi Sawickiej zajmuje szczególne miejsce w polskiej sztuce współczesnej, sytuując się na styku malarstwa, sztuki konceptualnej i krytycznej refleksji nad językiem. Od początku lat 90. artystka konsekwentnie rozwija praktykę, w której słowo przestaje być przezroczystym nośnikiem znaczenia, a staje się przedmiotem analizy – formą wizualną obciążoną kulturowymi, społecznymi i emocjonalnymi konotacjami. Jej prace demaskują mechanizmy współczesnej komunikacji, ujawniając to, w jaki sposób język mediów, reklamy i dyskursu publicznego ulega uproszczeniu, instrumentalizacji i semantycznemu zużyciu.

Prezentowany w katalogu dyptyk „Złoty-plastikowa” z 2014 stanowi dojrzały przykład tej strategii. Praca składa się z dwóch płócien, na których umieszczono pojedyncze słowa: „ZŁOTY” oraz „plastikowa”. Już sam ich układ – rozdzielenie na dwa pola, a zarazem konieczność czytania ich łącznie – uruchamia napięcie między obietnicą a jej zaprzeczeniem. „Złoty” funkcjonuje tu jako emblemat wartości, prestiżu i trwałości, natomiast „plastikowa” wprowadza skojarzenia z taniością, masowością i imitacją. Zestawione razem słowa tworzą oksymoroniczną konstrukcję, odsłaniającą fałsz języka konsumpcji, w którym sprzeczne jakości bez trudu współistnieją w jednym komunikacie.

Formalnie dyptyk zachowuje charakterystyczne dla Sawickiej rozwiązania: jasne, cielesne tła o delikatnie zróżnicowanej fakturze kontrastują z ciężkimi, czarnymi literami. Typografia jest pozornie neutralna, niemal użytkowa, lecz ręczne malarskie wykonanie liter podważa jej obiektywność. Ślady pędzla, nierówności i miejscowe zagęszczenia farby wprowadzają napięcie

między językiem jako systemem a językiem jako materią. Słowo zostaje tu dosłownie „wcielone” w obraz – traci lekkość komunikatu, zyskując fizyczną obecność.

Istotną rolę odgrywa również wybór rodzaju gramatycznego i formy przymiotnikowej. „Złoty” i „plastikowa” nie wskazują jednoznacznie na konkretny obiekt, lecz funkcjonują jako fragmenty niedokończonych fraz. To zawieszenie znaczenia zmusza widza do aktywnej interpretacji i uruchamia mechanizm projekcji: każdy może dopowiedzieć własny „złoty”, „plastikowy” przedmiot, obietnicę lub narrację. Sawicka pokazuje w ten sposób, jak język reklamy operuje półsłówkami i sugestiami, pozostawiając odbiorcy iluzję wyboru i sensu.

„Złoty-plastikowa” wpisuje się w szeroki projekt artystki polegający na krytycznym badaniu codziennego języka – jego poetyki, afektywności i manipulacyjnego potencjału. Słowo, wyjęte z obiegu medialnego i przeniesione na płótno, zostaje spowolnione i obciążone refleksją. Praca nie oferuje jednoznacznego komentarza ani moralizującej puenty; zamiast tego działa poprzez subtelne przesunięcie sensów, ujawniając mechanizmy, które na co dzień pozostają niewidoczne.

W dyptyku Sawickiej język nie służy komunikacji, stając się polem napięcia między znaczeniem a jego utratą. To sztuka milczenia słów – pokazująca, że we współczesnej kulturze nadmiaru komunikatów właśnie cisza, pauza i niedopowiedzenie mogą mieć największą siłę krytyczną.

„(...) KOLORY ‘PASTELOWE’ W INTENCJI MAJĄ UJMOWAĆ SUBTELNOŚCIĄ, W PRAKTYCE CZĘSTO SĄ MDŁE, ALE TA MDŁOŚĆ W KONTRASIE ZE ZDECYDOWANIEM LITER TWORZY INTERESUJĄCE MNIE NAPIĘCIE. MYŚLĘ TEŻ O RÓŻNYCH POTRAWACH Z DODATKIEM MLEKA I ŚMIETANY, O UWODZICIELSKICH NAZWACH KOLORÓW FARB DO ŚCIAN („KREMOWA DELIKATNOŚĆ” ITP.), TAKŻE O SYTUACJACH KOLORYSTYCZNYCH, JAKIE TWORZĄ SIĘ W ZESTAWIENIACH: CIAŁO I BIELIZNA. ASPIRACJE I FRUSTRACJE WYNIKAJĄCE Z PRAGNIENIA OSIĄGNIĘCIA JAKIEGOŚ EFEKTU I CIĄGŁEGO ZDERZANIA SIĘ ZE ZDRAZIECKĄ NATURĄ MATERII”.

JADWIGA SAWICKA

73 *α*

TOMASZ CIECIERSKI

1945–2024

Bez tytułu, 2009

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

estymacja:

65 000 – 85 000 PLN

13 700 – 17 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





„ŚWIAT OBRAZÓW TOMASZA CIECIERSKIEGO TO NIE TYLKO TO, CO NA NICH DOSTRZEGAMY: KSZTAŁTY, PLAMY, ZARYSY POSTACI, PTAKÓW PEJZAŻY. TO RÓWNIEŻ SAME TE OBRAZY: NAJPIERW TE NAMALOWANE, KTÓRE TU NAZWĘ ‘MNIEJSZYMI’, A NASTĘPNIE TWORZONE Z NICH CAŁOŚCI, OBRAZY WŁAŚCIWE. TE PIERWSZE NAJWYRAŹNIEJ STANOWIĄ PRZYGOTOWANIE DO DALSZEGO Z NICH MALOWANIA. ZANIM TO NASTĄPI, POZOSTAJĄ NIEDOPEŁNIONE, OSAMOTNIONE, ZNAJDUJĄC SIĘ JESZCZE POZA WŁAŚCIWYM KONTEKSTEM MALARSTWA. ONE BOWIEM REPREZENTUJĄ WIĘŻ ARTYSTY Z WIELORAKĄ RZECZYWISTOŚCIĄ, SĄ PIERWSZĄ O NIEJ NOTATKĄ INSPIRUJĄCĄ KU MALARSTWU. NIE SĄ TO BYNAJMNIEJ SZKICE DO OBRAZÓW, ALE NAMALOWANE OBRAZY; NASYCONÉ MALARSTWEM FRAGMENTY, OKRUCHY, ŚLADY RZECZYWISTOŚCI PRZEŻYWANEJ I DOŚWİADCZONEJ BEZPOŚREDNIO. DOPIERO DALSZE ICH ŁĄCZENIE, ZBLIŻANIE, KOJARZENIE DOPROWADZI DO NOWEJ KONSTELACJI I USTANOWI BARDZIEJ KOMPLETNY OBRAZ MALARSTWA. ŁĄCZENIE NIE ODBYWA SIĘ MECHANICZNIE; JEST PRZEŻYWANIEM SAMEGO MALARSTWA, DALSZYM DZIAŁANIEM MALARZA, CHOĆ JUŻ BEZ UŻYWANIA FARBY I PĘDZLA”.

WIESŁAW BOROWSKI

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

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

Prezentowana praca to przykład późnej twórczości Ciecierskiego. Stanowi kilkuwarstwowy kolaż wykonany na krośnie malarskim. Do powierzchni bieżącej Ciecierski przytwierdził serię abstrakcyjnych pejzaży. Elementy tektury są nieregularne, a przedstawione na nich kompozycje fragmentaryczne. Przypominają niedbale rozrzucone i wykonane pośpiesznie

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

74 α

TOMASZ CIECIERSKI

1945–2024

Bez tytułu, 1992

olej/ płótno, 58 x 56 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Tomasz Ciecierski | 1992 | wł. JANA i Stanisław Szadkowski"

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2021

kolekcja prywatna, Polska

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

Tomasz Ciecierski





75

TOMASZ TATARCZYK

1947-2010

Bez tytułu ("Amen") (tryptyk)

olej/tektura, 50 x 50 cm (x3)
opisany na każdej z części d.ś.: 'AMEN'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 500 – 12 700 EUR

„Tatarczyk zadebiutował jako malarz w okresie specyficznego przesilenia w polskim (i nie tylko) życiu artystycznym. Należy do pokolenia, które różnymi drogami wracało do malarstwa i obrazu, odkrywało aktualność, świeżość i moc malarskiego gestu. Tatarczyk jest jednym z tych twórców, którzy – jak to sformułował Jaromir Jedliński – ‘z uporczywego mozołu malowania, z konsekwencji obranej drogi, uczynił treść swej egzystencji’. Ale trzeba od razu powiedzieć, droga twórcza Tatarczyka różni się znacznie od tego, co było udziałem ‘pokolenia lat 80-tych’. Różnice wynikają z odmienności biografii, z faktu, że Tatarczyk jako malarz debiutował nie ze ‘swoim’ pokoleniem, a jednocześnie w artystyczne dylematy tego pokolenia był mocno zaangażowany”.

Waldemar Baraniewski

76 α

RAJMUND ZIEMSKI

1930-2005

"Pejzaż 34/77", 1977

olej/ płótno, 110 x 45 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 77.'

sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | 37 | PEJZAŻ 34/77 | 110 x 45'
na ramie nalepka ramiarska

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

8 500 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



77 α

ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI

1924-1963

Kompozycja, lata 60. XX w.

olej/piótno, 81 x 65 cm
opisany i numerowany na blejtramie: '47 81x65'
na blejtramie nalepka z numerem: '30'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2017
kolekcja prywatna, Polska



78

MAREK SAPETTO

1939–2019

"Cyrk Pegaza", lata 50/60

olej/piótno, 113 x 153 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: "Cyrk Pegaza" | Marek Sapetto | Warszawa'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 200 – 5 300 EUR

Prace Marka Sapetto wpisują się w wyraźny nurt polskiego malarstwa powojennego określanego mianem Nowej Figuracji. Dzieła powstające w tym okresie kształtowały się w opozycji do wcześniejszych tradycji artystycznych, przez co nierzadko spotykały się ze sprzeciwem starszego pokolenia twórców. Jednocześnie stanowiły istotny powiew świeżości na polskiej scenie artystycznej od lat 70., wyznaczając nowe tendencje w sztuce w kolejnych dekadach.

Sapetto ukończył studia malarskie na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 1966. Niedługo po dyplomie rozpoczął działalność wystawienniczą wraz z Grupą Realistów, która działała w latach 1962–77 i miała stanowić przeciwwagę dla abstrakcji dominującej w powojennej sztuce. Wkrótce po ukończeniu studiów nawiązał również współpracę z Wiesławem Szamborskim. Artyści tworzyli duet silnie zaznaczający swoją obecność na wystawach i szybko odnieśli zauważalny sukces. Głównym celem ich twórczości było ukazywanie rzeczywistości w jej najprostszych formach, przy jednoczesnym zachowaniu silnej ekspresji – szczególnie zauważalnej w warstwie kolorystycznej. Artyści operowali czytelnym i zrozumiałym językiem malarskim, nie rezygnując przy tym z sugestywności i przekazywania ukrytych znaczeń.

Bożena Kowalska pisała o artyście: „W ciągu pierwszych pięciu lat działania malarzkiego [Sapetto], zgodnie z założeniami nowej figuracji, manifestował swego rodzaju dezynwolturę wobec wszelkich zasad estetyzmu. Operował surowymi, ekspresyjnymi kontrastami barw i szkicowością o zamierzonych efektach nonszalancji i chaotyczności w układach kompozycji. Wymowa ekspresyjna działała tu w sposób bezpośredni”.



79 α

JUDYTA SOBEL

1924-2012

Pejzaż, 1969

olej/piótno, 76 x 91 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J.SOBEL I 1969'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jehudit Sobel Zuker | Woodstock 1969'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 400 – 8 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2008

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Artyści emigracji – JUDYTA SOBEL”, Desa Unicum, Warszawa, 26.09-24.10.2008, poz. kat. 17





Twórczość Judyty Sobel zajmuje interesujące miejsce w historii powojennego malarstwa polskiego 2 połowy XX wieku, choć jej twórczość pozostaje niedostatecznie opracowana. Artystka urodzona w 1924 we Lwowie kształtowała swoją wrażliwość estetyczną w cieniu II wojny światowej oraz w okresie intensywnej rekonstrukcji życia artystycznego w Polsce. Jej biografia, naznaczona doświadczeniem wojny, emigracji i konfrontacji z różnymi tradycjami nowoczesności, znajduje wyraźne odzwierciedlenie w języku malarskim, który wypracowała na przestrzeni kolejnych dekad.

Studia Judyty Sobel w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi (1947–50), prowadzone pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego, sytuują ją w bezpośrednim kręgu oddziaływania polskiej awangardy międzywojennej. Strzemiński, autor teorii unizmu i jeden z głównych architektów nowoczesnego myślenia o obrazie, kształtował postawę artystyczną opartą na autonomii formy, świadomości struktury kompozycji i odpowiedzialności artysty wobec współczesności. Sobel przejęła od niego nie tyle konkretne rozwiązania formalne, ile przekonanie o konieczności nieustannego poszukiwania własnego języka malarskiego. Jej udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 potwierdza przynależność do środowiska artystów próbujących na nowo zdefiniować sens sztuki po katastrofie wojennej.

W odróżnieniu jednak od wielu twórców działających w Polsce lat 50. Sobel nie uległa doktrynie realizmu socjalistycznego. Jej wczesne obrazy wykazują zainteresowanie figuracją, lecz jest to figuracja przetworzona, poddana deformacji i ekspresji, daleka od narracyjnej jednoznaczności. Po emigracji – najpierw do Izraela, następnie do Francji i Stanów Zjednoczonych – artystka stopniowo uwalniała się od presji ideologicznej, rozwijając malarstwo oparte na kolorze, geście i emocjonalnej intensywności. Jej pejzaże i martwe natury powstające głównie w latach 50. i 60., sytuują się na pograniczu figuracji i abstrakcji, wpisując się w nurt malarstwa ekspresyjnego o silnych korzeniach postimpresjonistycznych.

Na tle polskiego malarstwa 2 połowy XX wieku twórczość Sobel można odczytywać jako wariant „nowoczesności alternatywnej” – rozwijanej poza głównymi ośrodkami krajowymi, lecz zakorzenionej w doświadczeniu polskiej szkoły awangardowej. Podczas gdy artyści pozostający w kraju podejmowali dialog z abstrakcją, informelem czy konceptualizmem w warunkach ograniczonej wolności artystycznej, Sobel prowadziła swoje poszukiwania w przestrzeni transnarodowej, zachowując jednocześnie wyraźną tożsamość estetyczną. Jej malarstwo nie dąży do radykalnych zerwań formalnych; przeciwnie, opiera się na konsekwentnym rozwijaniu własnej wizji obrazu jako pola napięcia między widzialnym a przeżywanym.

W tym sensie twórczość Judyty Sobel stanowi ważne świadectwo losów artystów polskich 2 połowy XX wieku, których dorobek kształtował się na styku biografii emigracyjnej i doświadczenia powojennej nowoczesności. Jej obrazy, pozornie kameralne i pozbawione monumentalnych ambicji, niosą w sobie zapis indywidualnej pamięci oraz uniwersalnego doświadczenia epoki – epoki, w której malarstwo pozostawało jednym z podstawowych narzędzi refleksji nad kondycją człowieka po katastrofie XX wieku.

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, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
 - CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
 - DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00–477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
 - DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
 - W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest 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:
- i

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

ii

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

iii

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

iv

0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

- v

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

8.2.

W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1–2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), 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 Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:

i

4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,

ii

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

iii

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

iv

0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

v

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

9.

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.

10.

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.

11.

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:

11.1.

Α – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

11.2.

Ω – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

11.3.

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);

11.4.

Γ – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

11.5.

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

11.6.

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

11.7.

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

11.8.

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

11.9.

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;

11.10.

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. W przypadku Obiektów dla których sprzedawcą jest DESA Unicum GmbH, Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.

12.

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.

13.

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

14.

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.

15.

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

16.

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

17.

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

18.

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

19.

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.

20.

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 łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu – „?” lub „(?)” – po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję

bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od–do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczone w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

21.

OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zapłatą 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.

22.

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.

23.

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.

24.

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.).

25.

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.

26.

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).

27.

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.

28.

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

29.

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.

30.

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.

31. 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.
32. 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.).
33. 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

1. 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.
2. 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 aukcjonera 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 do-

starczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

- 4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrują swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
- 4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.3. Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

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

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

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

1. Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.
2. Postąpienia są wskazane przez Aukcjonera przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1000
20 000 – 30 000	2000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5000
100 000 – 300 000	10000
300 000 – 700 000	20000
700 000 – 1 500 000	50000
1 500 000 – 3 000 00	100000
3 000 000 – 8 000 000	200000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjonera, 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 Aukcjonera 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 gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.
6. W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej 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 Aukcjonera przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybiccia.
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 aukcjonera 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 dotyczą.
10. Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1. Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.
2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W 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 komis, 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 rozwiązań 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 prze-

pisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekt.

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

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

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

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

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

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

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

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

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

9. DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, przekaże zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnie 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 “m”, 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 (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

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

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 Sprzedawcy 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/spraw_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 mediacyjnego 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 Klienta,

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, niepodejmowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązującego prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela,

4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:

4.1. pisemnie na adres DESA;

4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.

5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.

6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.

7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl.

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

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

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 KONCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowny 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 po-

zwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).

3. Muzeum 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 konsumenta 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 zapewni 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 • 1867ASW159 • 5 marca 2026

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

.....

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

.....

Miasto

Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

.....

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik domu aukcyjnego ma prawo prosić o podanie pełnych danych osobowych oraz o okazanie lub skopiowanie dokumentu potwierdzającego tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń 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

☐ Wpłacę na konto bankowe
☐ Wpłacę w kasie firmy (pn.–pt. w godz. 11–19)
☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

z prasy ☐ z mailingu ☐ z reklamy internetowej ☐ z reklamy zewnętrznej ☐ z radia ☐
od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą
.....

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

DESA
UNICUM

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:

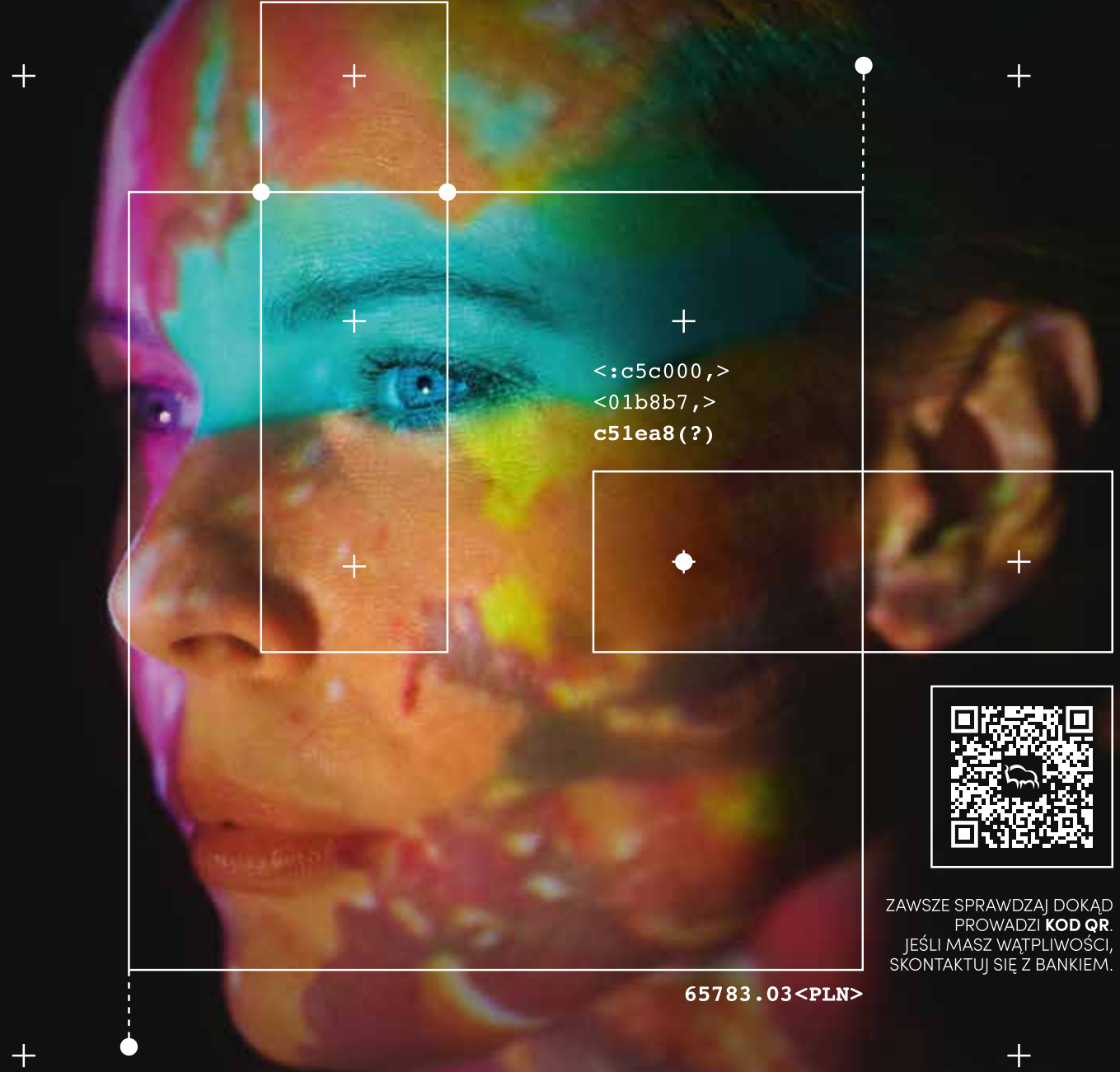
- ☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przysyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.
- ☐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

NADAJEMY SZTUCE
INNY WYMIAR



<:c5c000,>
<01b8b7,>
c51ea8(?)



ZAWSZE SPRAWDZAJ DOKĄD
PROWADZI **KOD QR**.
JEŚLI MASZ WĄTPLIWOŚCI,
SKONTAKTUJ SIĘ Z BANKIEM.

65783.03<PLN>

PEKAO
DIMENSI • NS



Bank Pekao
Bankowość Prywatna

REDAKCJA TEKSTÓW

Paulina Janiszewska 8, 13–17, 22, 24–26, 29, 31, 43–44, 46, 48, 51, 70, 71, 75, 79
Julia Gorlewska 56
Magdalena Krajenta 33, 35, 40, 53, 63
Kornelia Starczewska 3, 5, 6, 9, 47, 62, 64, 73
Weronika Wojciechowska 1, 10–12, 20, 27, 28, 36–39, 41–42, 45, 52, 57–59, 68, 72, 78
Joanna Wolan 18, 19, 23, 50, 54, 60, 65, 67, 79

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945
5 MARCA 2026

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 3 Zofia Artymowska, Samarra” z cyklu „Poliformy XXVI”, 1972, fot. DESA Unicum
Poz. 3 Zofia Artymowska, „Poliformy L – Ruch”, 1975, fot. DESA Unicum
Poz. 3 Zofia Artymowska w swojej pracowni, lata 60, fot. Piotr Baracz / EAST NEWS
Poz. 5 Magdalena Abakanowicz, Warszawa, 2010 fot, Marek Szymanski/ REPORTER
Poz. 10 wystawa „Wojciech Fangor – Przestrzeń jako gra”, Muzeum Narodowe,
Kraków, 20.10.2012–20.01.2013, fot. Marek Lasyk /REPORTER
Poz. 11 Wojciech Fangor, USA, Nowy Jork, Summit, 1986, fot. Czesław Czaplinski/FOTONOVA
Poz. 15 Maria Michałowska, fot. Zdzisław Jurkiewicz, dzięki uprzejmości rodziny artystki
Poz. 25 wystawa „Koji Kamoji. Cisza i wola życia”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 16.06–28.08.2018, fot. Marek Krzyżanek

Poz. 31 Teresa Tyszkiewicz, „Rouge 2014”, 2014, fot. DESA Unicum
Poz. 31 Teresa Tyszkiewicz, „Vert”, 2004, fot. DESA Unicum
Poz. 43 Tadeusz Brzozowski w pracowni,1964, fot. Piotr Baracz /EAST NEWS
Poz. 47 Jonasz Stern, „Krajobraz II”, lata 70. XX wieku, fot. DESA Unicum
Poz. 47 Jonasz Stern, „Ptaki które nie chciały latać”, 1979, fot. DESA Unicum
Poz. 48 Jerzy Tchorzewski, Warszawa, 1968, fot. Danuta B. Lomaczewska / EAST NEWS
Poz. 51 Pinchas Burstein / Maryan, „Postać”, 1969, fot. DESA Unicum
Poz. 51 Pinchas Burstein / Maryan, „Postać”, 1973, fot. DESA Unicum
Poz. 62 Bogusław Szwacz, fot. dzięki uprzejmości rodziny
Poz. 72 Jadwiga Sawicka, „Zabity zatruta”, 2014, fot. DESA Unicum
Poz. 72 Jadwiga Sawicka, „Łatwe robaczywe” dyptyk, 2014, fot. DESA Unicum

okładka front poz. 11 Wojciech Fangor, „SU 6”, 1971
okładka II–strona 1 poz. 48 Jerzy Tchórzewski, „Obraz 2/61”, 1961
strony 2–3 poz. 51 Pinchas Burstein / Maryan, „Bokser”, 1956
strony 4–5 poz. 53 Konrad Jarodzki, „Linea–bio VI”, 1985
strony 6–7 poz. 31 Teresa Tyszkiewicz, „Folia dechiré”, 1999
strona 6 poz. 39 Kazimierz Mikulski, „Główna wygrana”, 1965
strona 12 poz. 10 Wojciech Fangor, „M 1”, 1972
strona 284 poz. 14 Wanda Gołkowska, „Luty 2” z cyklu „Czerwień”, 1989
strony 286–265 poz. 1 Jerzy Nowosielski, „Pejzaż zielony z drogą”, 1987
strona 288–okładka III poz. 3 Zofia Artymowska, „Krzyk pawia” z cyklu „Poliformy – LXXI – B”, 1986
okładka tył poz. 43 Tadeusz Brzozowski, „Lizeska”, 1978
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka



