



DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 28 MAJA 2026 WARSZAWA









SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 28 MAJA 2026

CZAS AUKCJI
28 maja 2026 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
15 – 28 maja
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY
Nicole Lewandowska
tel. 788 244 975
n.lewandowska@desa.pl

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



pełna oferta na desa.pl

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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 Kopec
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
506 251 833



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista
Sztuka Młoda i 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

- | | |
|-----------------------------------------|-----------------------------------------------|
| Akermann Janusz 22 | Lenica Alfred 1-2 |
| Anuszkiewicz Richard 33 | Mac Entyre Eduardo 34 |
| Baj Stanisław 77-78 | Markowski Eugeniusz 24 |
| Berdowska Tamara 46 | Mierzejewski Andrzej 64 |
| Berdyszak Jan 38-39 | Modzelewski Jarosław 68-69 |
| Bereźnicki Kiejstut 79 | Nitka Zdzisław 83 |
| Biskupska Bożenna 65 | Nowacki Andrzej 42-43 |
| Brzozowski Tadeusz 12-14 | Nowosielski Jerzy 3-7 |
| Burstein Pinchas (Maryan) 21 | Orbitowski Janusz 35 |
| Ciapało Czesław Pius 27 | Panasiuk Teresa 51-52 |
| Ciecierski Tomasz 37 | Pawlak Włodzimierz 72-74 |
| Cześnik Henryk 66 | Pągowska Teresa 16 |
| Dłubak Zbigniew 48 | Rittersschild Małgorzata 23 |
| Dobkowski Jan 25-26 | Roszkowski Aleksander 44 |
| Dominik Tadeusz 57-58 | Schlabs Bronisław 62 |
| Dwurnik Edward 81-82 | Sobczyk Marek 71 |
| Gieraga Andrzej 47 | Stajuda Jerzy 59 |
| Grzyb Ryszard 70 | Stażewski Henryk 30-32 |
| Jarema Maria 8 | Szwacz Bogusław 61 |
| Jarodzki Konrad 50 | Tarabuła Janusz 49 |
| Jurkiewicz Zdzisław 28 | Tarasewicz Leon 55-56 |
| Kaczanowski Witold (Witold-K) 80 | Tarasin Jan 19 |
| Kałucki Jerzy 40-41 | Tatarczyk Tomasz 20 |
| Kantor Tadeusz 9-11 | Tyszkiewicz Teresa 17-18 |
| Kierzkowski Bronisław 75 | Wejchert Aleksandra 36 |
| Knapp Stefan 76 | Włodarski (wł. Henryk Streng) Marek 63 |
| Kobzdej Aleksander 53-54 | Woźniak Ryszard 67 |
| Kraśiński Edward 29 | Wróblewski Andrzej 15 |
| Krzysztofiak Hilary 60 | Zawa-Cywińska Hanna 45 |

1 α

ALFRED LENICA

1899-1977

"Obfitość", 1970

olej/ płótno, 38,5 x 46,5 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A.LENICA | WARSZAWA | 1970 | Obfitość | 38x46'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 900 - 19 000 EUR

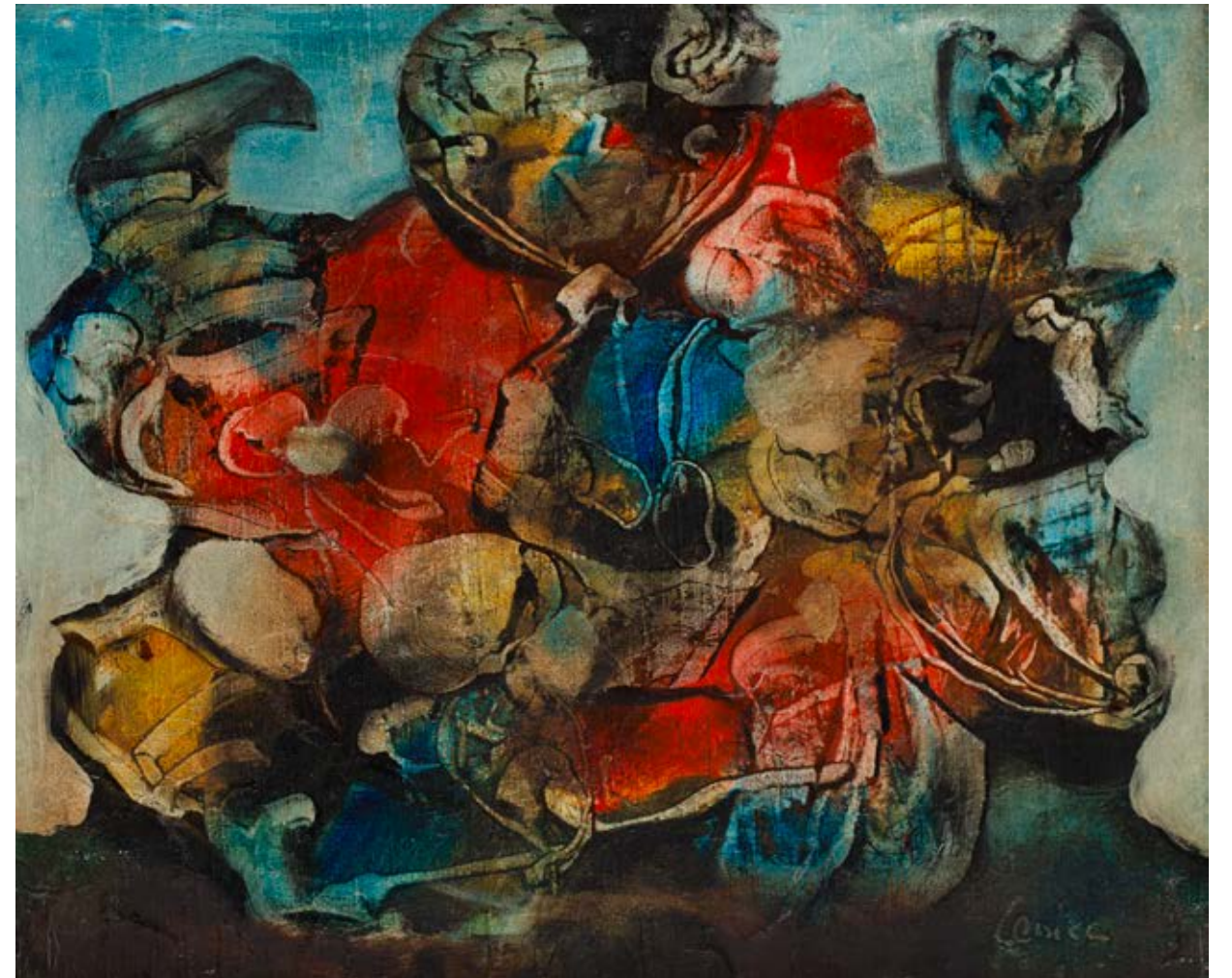
WYSTAWIANY:

Alfred Lenica. Malarstwo, Salon Plastyki Współczesnej, Poznań, maj 1975

LITERATURA:

Alfred Lenica. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 1974, poz. kat. 646

Alfred Lenica. Malarstwo, katalog wystawy, Salon Plastyki Współczesnej, oprac. Wacław Puczyłowski, Poznań 1975, poz. kat. 9



W ŻYWIÓLE BIOLOGICZNYCH FORM

Lata 40. XX wieku przyniosły Alfredowi Lenicy liczne eksperymenty w obrębie malarstwa abstrakcyjnego. Wraz z dramatycznym czasem okupacji artysta wszedł na zakazane terytoria sztuki awangardowej w towarzystwie Tadeusza Kantora, Tadeusza Brzozowskiego, Jerzego Kujawskiego i Jerzego Skarżyńskiego. To właśnie w tym środowisku fascynacja Lenicy informelem nabrała naturalnego kształtu. Szczególnie jest to widoczne w skłonności do gęstego wypełnienia powierzchni obrazu skłębionymi formami czy też spletanymi liniami, które wykraczają poza jasno wykreślone podziały konstrukcyjne kompozycji. Wspólnym mianownikiem prac artysty składających się na całość jego twórczości są biologiczne formy, wypełniające żywiołowo i automatycznie pole obrazowe. Są one niemal zapisem swobodnego gestu kontrolowanego jedynie intuicją artysty i właściwościami stosowanej techniki. Skłębione, przenikające się, wirujące występują w obrębie zawieszanej masy nieskończonych znaków. Jak zauważył Wiesław Borowski: „Zamiast zamkniętej, a tym bardziej geometrycznej kompozycji malarskiej, tworzy się struktura płynna i otwarta, chciałoby się rzec: fragmentaryczna, jak fragmentaryczna jedynie jest prostokątna płaszczyzna obrazu i jak fragmentaryczny jest bezpośredni impuls artysty znajdujący na obrazie swą rekonstrukcję w odpowiednikach plastycznych; impuls, który zazwyczaj zostaje ujawniony w tytule obrazu”. (Wiesław Borowski, wstęp do katalogu, [w:] Alfred Lenica. Malarstwo, kat. wyst., Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1974).

Wystawa w Zachęcie, w której katalogu krytyk dzieli się swoimi spostrzeżeniami, była symboliczną kłamrą dla okresu 25 lat twórczości Lenicy. W samym jej katalogu wymieniono 780 obrazów olejnych i 39 prac na papierze, co świadczy o niezwykłym dorobku artysty. Pomimo że finalnie ekspozycja pomieściła jedynie kilkaset płócien, to i tak była najobszerniejszą wystawą monograficzną Lenicy. Prezentacja spotkała się z uznaniem licznych krytyków i historyków sztuki. Jak pisał o niej sam Andrzej Osęka: „W gmachu warszawskiej Zachęty wystawa retrospektywna Alfreda Lenicy; kilka olbrzymich sal, kilkaset płócien. Wchodzący zostaje z miejsca otoczony malarstwem, osaczony malarstwem agresywnym, wyrazistym w kolorze, pełnym eksploatujących form. Trochę to przypomina barwny, efektowny pejzaż – albo hodowlę roślin egzotycznych. Dobra jest ekspozycja zaprojektowana przez Józefa Mroszczaka: cyklom niespokojnych obrazów nadano wyraźny sztyk geometryczny, ułożono z nich wielkie, pionowe lub poziome fryzy. W ten sposób malarstwo Alfreda Lenicy zyskało jakby charakter malarstwa ściennego”. (Andrzej Osęka, Lenica, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 15, 14 kwietnia 1974).

Kompozycje Lenicy z 1945 i 1970, zestawione ze sobą, ukazują proces dojrzewania form na przełomie blisko 30 lat twórczości artysty. Szczytowy okres jego działań, dostrzegany po 1968, pozwala dostrzec rozwój zainteresowań artysty ekspresyjną abstrakcją niegeometryczną nawiązującą do wzorów francuskich i amerykańskich. Zmiany w podejściu do materii malarskiej można dostrzec w dukcie pędzla oraz specyficznym nakładaniu plam barwnych przełamujących kolorystykę. We wczesnej kompozycji przejścia pomarańczy w żółć czy czerń mają jeszcze ograniczoną swą płynność, która stanie się czytelniejsza dopiero w późniejszych dziełach Lenicy. Widoczny tu szeroki szlak mocnego pociągnięcia pędzla oraz nakładanie się plam barwnych wraz z kolejnymi pracami tworzy coraz to subtelniejsze amorficzne figury. Artysta często nawiązywał do myśli surrealistycznej i przetwarzał ją na swój niezwykle oryginalny sposób, wierząc, że jego sztuka może wyrwać wpływ na psychikę odbiorcy. Andrzej Nakov w 2014 zwrócił uwagę na wspólne elementy łączące twórczość Lenicy z pracami Marii Jaremy, która również tworzyła dzieła bliskie surrealizmowi. Wymiana doświadczeń pomiędzy artystami mogła nastąpić podczas regularnych spotkań na wystawach „Drugiej Grupy Krakowskiej” w latach 40. i 50. Stroniąc od intelektualnych rozważań postdadaistów pokroju Tadeusza Kantora, wspólnie wyznaczyli nową niezwykle poetycką, oniryczną i autentyczną ścieżkę artystyczną.

2 α

ALFRED LENICA

1899-1977

"Kompozycja", 1945

olej/piótno, 64 x 74 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | POZNAŃ 1945 I "Kompozycja"'

estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

16 600 – 23 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Philippe'a Wooga, Szwajcaria

Piguet, Genewa, Szwajcaria 2024

kolekcja prywatna, Polska

„Malarstwo Lenicy niesie samoistny, osobisty, wieloznaczny przekaz, a równocześnie działa jak witraż. Drogą zabiegów autora osiąga ono siłę przyciągania wzroku także jako płaszczyzna o charakterze dekoracyjnym, w której właśnie chyba istnienie 'świata' odgrywa największą rolę”.

Urszula Czartoryska



3 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

"Dzwonnica", 1989

olej/piótno, 35 x 25 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski | 1989'

na odwrociu papierowa nalepka z Galerii Starmach z opisem pracy oraz pieczęć wywozowa

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 200 - 19 000 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie dzieła skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 21.03-27.04.2003

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, s. 447, 664 (il.)





„NAJNOWSZE OBRAZY NOWOSIELSKIEGO (...) RÓŻNIĄ SIĘ OD DAWNIEJSZYCH. SĄ TO NA OGÓŁ NIEWIELKIE, PROMIENIUJĄCE ŚWIATŁEM PEJZAŻE. NAJCZĘŚCIEJ PRZEDSTAWIAJĄ JARZĄCE SIĘ, JAKBY ZAWIESZONE W POWIETRZU CERKIEWKI, DOBRZE PRZY TYM OSADZONE W OŻYWIONEJ ZIELENIĄ NATURZE. KSZTAŁTY SĄ ROZPOZNAWALNE, KONTURY ZAMGLONE, POWIETRZE I ZIEMIA STAPIAJĄ SIĘ W JEDNO. ROZŚWIECA JE KŁADĄCY SIĘ PAŚMAMI ALBO EMANUJĄCY Z RÓŻNYCH MIEJSC BLASK. ŚWIATŁO PRZENIKA ZIEMSKĄ RZECZYWISTOŚĆ. SYGNALIZUJE KRYJĄCY SIĘ POD NIM ŁAD”.

ZBIGNIEW TARANIENKO

W twórczości Jerzego Nowosielskiego sacrum stanowi fundamentalną zasadę organizującą strukturę obrazu, determinuje zarówno formę, jak i relacje przestrzenne oraz chromatyczne. Szczególne miejsce zajmują w niej motywy architektury sakralnej – cerkwie, monastery i dzwonnice – traktowane nie jako topograficzne przedstawienia rzeczywistych budowli, lecz symboliczne manifestacje transcendencji, osadzone na styku duchowości wschodniochrześcijańskiej i nowoczesnej syntezy formalnej.

„Dzwonnica” pozostaje wyrazistym przykładem tej strategii artystycznej. Kompozycja opiera się na monumentalnej, zgeometryzowanej bryle centralnej budowli, której uproszczona forma przywołuje archetyp świątyni prawosławnej. Wertykalna dominanta wieży zwieńczonej cebulastą kopułą, wzbogacona o obecność ikonowego przedstawienia, konstituuje oś kompozycyjną o jednoznacznie metafizycznym charakterze. Architektura zostaje tu zredukowana do syntetycznych struktur, pozbawionych iluzjonistycznej szczegółowości, dzięki czemu traci wymiar wyłącznie materialny, stając się nośnikiem treści duchowych.

Nowosielski świadomie odrzuca klasyczne reguły perspektywy, operuje przestrzenią podporządkowaną logice ikony, gdzie hieratyczność, frontalność i formalna oszczędność służą intensyfikacji przeżycia kontemplacyjnego. Dzwonnica funkcjonuje jako symboliczna oś świata – miejsce mediacji między porządkiem ziemskim a transcendencją, między profanum krajobrazu a sacrum architektonicznej formy.

Istotnym komponentem dzieła pozostaje także wysublimowana organizacja barwna. Dominujące chłodne zielenie, turkusy i błękity budują aurę wyciszenia oraz metafizycznej ciszy, podczas gdy kontrastujące czerwienie partii ikonowej i arkad wprowadzają napięcie symbolizujące duchową intensywność oraz obecność boskiego pierwiastka.

W „Dzwonnicach” architektura sakralna zostaje wpisana w pejzaż jako element porządku kosmicznego, harmonijnie integruje przestrzeń natury z wymiarem duchowym. Obraz ten stanowi nie tylko formalne studium budowli, lecz przede wszystkim głęboko intelektualną i metafizyczną refleksję nad istotą przestrzeni świętej, charakterystyczną dla całego sakralnego idiomu malarskiego Nowosielskiego.



Wystawa prac Jerzego Nowosielskiego, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2003, fot. Marek Gradulski/Galeria Starmach

4 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

Portret kobiety, 1975

olej/piótno, 70 x 50 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski | 1975'

na odwrociu papierowa karteczka z opisem pracy i dwoma pieczęciami

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

47 300 - 71 000 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie dzieła skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

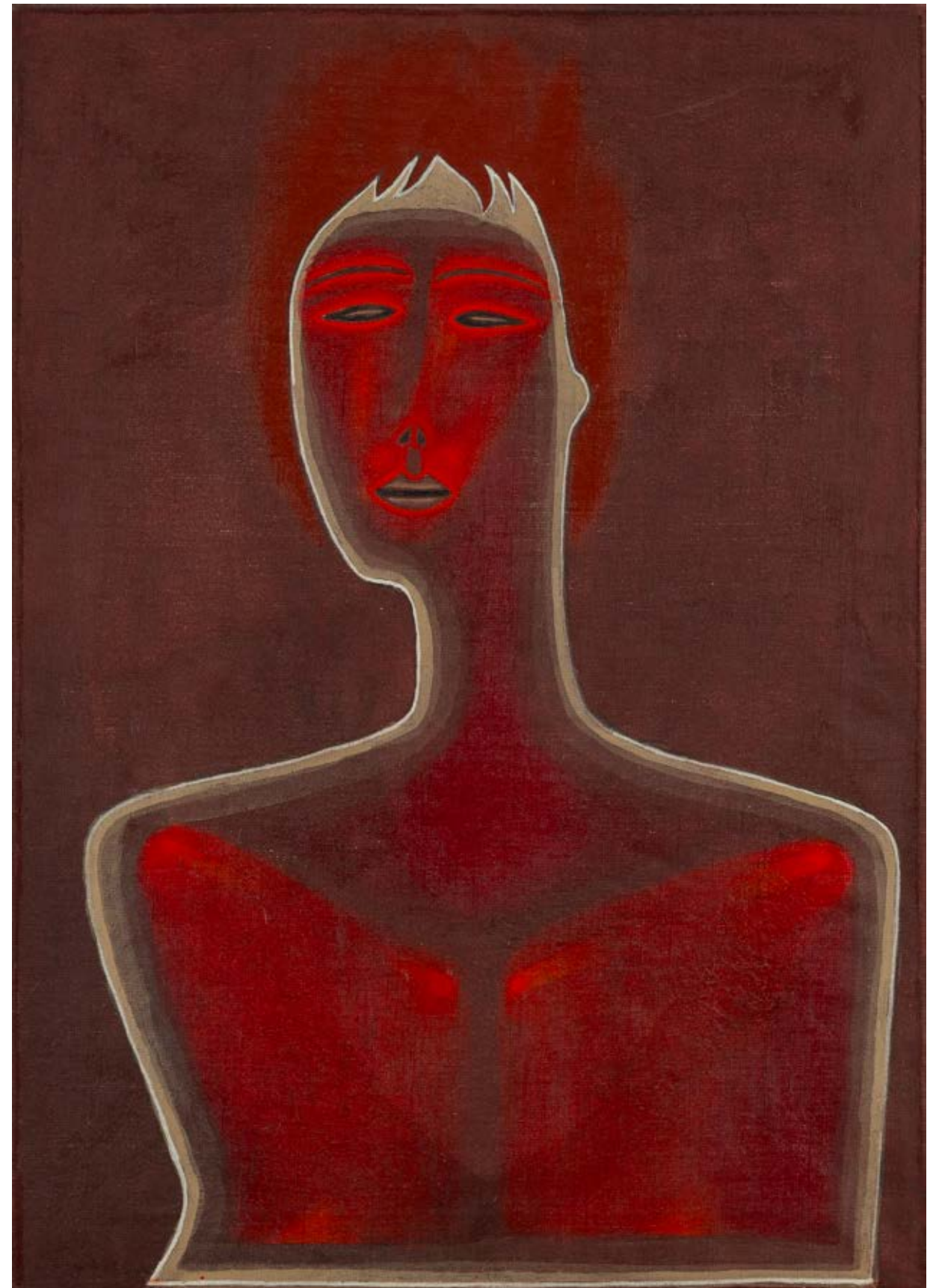
POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty, lata 70. XX w.

kolekcja prywatna, Francja

„Jak wiadomo, maluję ikony, czasem je maluję nawet na zamówienie, a jednokroć zdarza mi się wątpić, czy aby to, co robię w tym zakresie, jest sensowne artystycznie. Kiedy dopadają mnie okresy wielkiego znużenia, zniechęcenia, jak mi choćby chwilowo obrzydnie zupełnie to malowanie ikon – a to zdarza się dość często – wówczas uciekam do swoich obrazów tzw. świeckich; do swoich pejzaży, do aktów, ale najczęściej do pejzaży, i tak odpoczywam sobie z nimi. I myślę, że to jest to moje prawdziwe malarstwo sakralne, a ikony to jest odgrzebywanie spraw, których już się nie da odgrzebać. Parę razy zdarzyło mi się nawet, że zapaliłem przed pejzażem świeczkę”.

Jerzy Nowosielski





Jerzy Nowosielski, Kobieta w lustrze, 1977, fot. DESA Unicum



Jerzy Nowosielski, „Półakt”, 1973, fot. DESA Unicum

Portrety autorstwa Jerzego Nowosielskiego przyrównywane są do enigmatycznych znaków. Przywołują estetykę starożytnego snu, liturgii. Prezentowany w katalogu portret kobiety z 1975 został utrzymany w kolorystyce dystyngtywnej dla okresu twórczości z lat 70. Od tego czasu datuje się „czarne kompozycje”, dominujące do końca lat 70. Okres ten otwierają projekty scenografii i kostiumów zrealizowane w 1971 dla wrocławskiego Teatru Polskiego i do współczesnej adaptacji „Antygony” Helmuta Kajzara. Prezentowana praca koresponduje z autorskim stylem wypracowanym w tamtym czasie. Punktem wyjścia dla reżysera spektaklu był ujmujący tragizm wpisany w losy antycznych bohaterów: „Moja parafraza chce możliwie precyzyjnie wsłuchać się w ton ich wypowiedzi. Parafraza i przedstawienie nie chcą zajmować się konstrukcją formy językowej i teatralnej starożytnego dzieła, ale możliwie najwierniej pokazać i odtworzyć akcję tragedii” – mówi Kajzar. („Antygona. Parafraza tekstu Sofoklesa Helmut Kajzar”, materiały promocyjne, Teatr Polski we Wrocławiu, Wrocław 1971). W jednym z monologów o śmierci i miłości tytułowa Antygona wspomina o czarnym stołcu. Powidoki zarysowane go w sztuce krajobrazu można odnaleźć zarówno w projektach kostiumów teatralnych, jak i estetyce kompozycji malarskich Nowosielskiego z tego czasu.

Rok 1975 był intensywnym czasem w biografii Nowosielskiego. Kompozycje, które artysta określał jako „świeckie”, powstawały na tle pracy nad polichromią do kościoła rzymskokatolickiego pw. Opatrzności Bożej w Warszawie. Był to też rok utwierdzający pozycję artysty i czas naznaczony podróżami. Nowosielski został wtedy odznaczony nagrodą ZPAP na Salonie Wiosennym w Krakowie i odbył podróż do Włoch. Inspirowała go w tym okresie sztuka naiwna – polska i zagraniczna. Jak sam wyznaje, szczególne miejsce zajmowała w jego sercu działalność artystyczna Nikifora oraz francuskiego malarza Camille Bomboisa. W twórczości obojga artystów odnaleźć można silnie nakreślony kontur postaci, który widoczny jest również w sposobie kształtowania pola obrazowego krakowskiego artysty. Z podobną magią co Bombois przedstawiał sceny świeckie z cyrkowego życia, Nowosielski proponował własną recepturę malarstwa sakralnego i zawieszane w mistycznym bezczasie portrety.

Teatralne tropy w twórczości Nowosielskiego były przywoływane w krytyce artystycznej już w latach 70. W materiałach do monograficznej wystawy Nowosielskiego z 1973 organizowanej przez BWA w Lublinie Jerzy Madeyski rysuje paralele między pracami z tego okresu a semantyką antycznych tragedii. „(...) Nowosielski dąży do bezkonfliktowego połączenia obu przeciwieństw, do przewyższenia samego Teofana Greka, u którego wolna abstrakcja i tradycja antyku, widomy obraz walki wewnętrznej dwu niedających się ze sobą pogodzić principów, współistnieją na zasadzie walki Jakuba z Aniołem”. Krytyk podkreśla również, że utrzymane w ciemnej kolorystyce kompozycje takie jak prezentowane w katalogu portret, wzbudziły poruszenie w środowisku artystycznym wyjątkową siłą elektryzowania publiczności: „Czarne obrazy wzbudziły szok i zaskoczenie” – stwierdza Madeyski.

Projekty scenografii teatralnej, wnętrza sakralne, ikony, portrety świeckie: w każdej z tych formuł Nowosielski realizował spójną wizję. Czynił to ze zrozumieniem i poszanowaniem materii, z którą pracował, zachowując odrębność stylistyczną. Na szczególną uwagę zasługuje humanistyczna postawa, z jaką każdorazowo podchodził do pracy twórczej. Geneza wypracowywanych formuł przedstawieniowych ma u niego podnóżę w teoretycznej refleksji, co przekłada się na równie spójny, co zniuansowany charakter prac z poszczególnych okresów. Ważnym kontekstem dla malarstwa portretowego jego autorstwa pozostaje estetyka ikony. Można odnaleźć jej ślad w stosowaniu klasycznych dla ikonopisarstwa rozwiązań: antycznego realizmu oraz zmiennego, nienaturalnego oświetlenia, co w połączeniu ze świadomością plastyczną i nową ikonosferą zapośredniczoną przez fotografie, film, reklamę określa jego malarstwo jako zakorzenione w tradycji i naznaczone duchem właściwej sobie epoki.



Jerzy Nowosielski, ok. 1955, fot. z archiwum Galerii Starmach

5 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

"Kompozycja I", 1951

olej/tektura, 35 x 46 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: "Jerzy Nowosielski 1951 | SYGNUM NA DUBLAŻU 1993"
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy

estymacja:

170 000 - 250 000 PLN

40 200 - 59 200 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie dzieła skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

Galeria Starmach, Kraków

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 21.03-27.04.2003

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, s. 63 (il.)

„Abstrakcja’ w malarstwie nigdy nie była dla mnie zabiegiem optycznym. A uprawiam ją od 1947 roku, od czasu kiedy namalowałem pierwsze moje niefiguratywne obrazy. Od razu narzucały mi się ich tytuły... ‘Skrzydło archanioła’, ‘Zima w Rosji’, ‘Pierwszy śnieg’... Tytułów tych nie wymyślałem. Pojawiały się one same poprzez bardzo trudny do wyjaśnienia dla mnie proces kojarzenia. Tylko niektóre elementy tego procesu mogłem pewnie zlokalizować w określonych miejscach malowidła. Jeżeli tak mało wagi przywiązujemy (i przywiązuję) do optycznej ‘warstwy’ moich malowideł abstrakcyjnych, to czymże właściwie one są dla mnie? W dużym stopniu zabiegiem magicznym”.

Jerzy Nowosielski



ó α

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

"Kompozycja II", 1951

olej/tektura, 35 x 46 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski 1951'

estymacja:

170 000 – 250 000 PLN

40 200 – 59 200 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie dzieła skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

Galeria Starmach, Kraków

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 21.03-27.04.2003

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, s. 62 (il.)

„W pewnym momencie poczułem się znużony i przerażony ograniczeniami i ciężeniem niejako w dół, ku przepaści, ku przemijaniu, ku nicości. Dlatego też z nadzieją uchwyciłem się nowej możliwości, możliwości wolnej kreacji malarskiej. Dała mi ona sposób wyzwolenia się duchowego, przejścia do świata bytów istniejących bardziej wolno, bardziej niezależnie, nie starzejących się, a więc może nie podlegających przekłętemu prawu przemijania i śmierci (...) Ja sam w moim osobistym doświadczeniu (jestem spirytualistą) w malowaniu abstrakcji znajdowałem spokój i pewność kontaktu ze światem wartości duchowych dobrych, przynoszących radość, poczucie siły i szczęście”.

Jerzy Nowosielski



7 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

"Wnętrze z aktem", 1971

olej/ płótno, 80 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WNEȚRZE | Z | AKTEM | JERZY | NOWOSIELSKI | 1971'

na odwrociu dedykacja: 'Kochanej | Pani Basi | w | dniu imienin | J.N. | 4.XII.74.' oraz nalepka Muzeum Sztuki w Łodzi na krośnie

estymacja:

320 000 - 400 000 PLN

75 700 - 94 600 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie dzieła skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem
do pracy dołączony certyfikat Fundacji Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

XI Wystawa Grupy Krakowskiej, Galeria Krzysztofora, Kraków, 13.03-18.04.1971

„Atelier 72” (w ramach Festiwalu Sztuki w Edynburgu), Richard Demarco Gallery, Edynburg, 20.08-11.09.1972

Jerzy Nowosielski. Malarstwo, Galeria Krzysztofora, Kraków, 4.11-10.12.1972

Jerzy Nowosielski. Malarstwo, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków, 19.01-17.02.1974

„Malarstwo jest tajemnicą, jest czymś, co nie wiadomo skąd się bierze w świadomości ludzkiej. A kobieta jest oczywiście tajemnicą także. (...) Dlaczego studium aktu kobiecego jest kanonem uczenia, wtajemniczania w wiedzę malarską? Przecież nie chodzi tu o anatomię, którą lepiej poznaje się w prosektorium. (...) Kobieta jest tajemnicą, którą mężczyzna musi zgłębiać, poznać, a przynajmniej chce i pragnie tego, jeśli jest malarzem (...)”.

Jerzy Nowosielski





Jak pisała Julia Deluga: „Kobieta zajmuje w twórczości artysty miejsce szczególne. Nowosielski często mawiał, że jest ona dla niego tajemnicą, a co za tym idzie – niegasnącym źródłem inspiracji i poszukiwań. Kobieta pojawia się u malarza w rozmaitych sytuacjach i pozach często wielokrotnie powtarzanych, ale za każdym razem odsłaniających jakiś nowy aspekt kobiecości”. (Julia Deluga, Realizm bytów subtelnych, [w:] Jerzy Nowosielski. Byty subtelne, [red.] Agnieszka Dela-Kropidłowska, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole 2013).

Kobiety w pracach Jerzego Nowosielskiego przyjmują różnorodne pozy i konfiguracje; są subtelne, nieodgadnione, zawsze pozostające w harmonii z otoczeniem. Przestrzeń, w której artysta umieszcza swoje postaci, zdaje się z nimi współistnieć. Wnętrza wymykają się zasadom perspektywy linearnej, nie zastępując jej jednak żadnym jednoznacznym systemem budowania głębi. Zamiast tego malarz konstruuje przestrzeń za pomocą ciepłej gamy barw i uproszczonych form, łącząc płaszczyznowość obrazu z iluzją trzeciego wymiaru.

Wraz z rozwojem twórczości artysty widoczna staje się rosnąca odwaga w nadawaniu kobiecemu ciału roli nadrzędnego elementu obrazu – elementu, który wyznacza relacje przestrzenne i podporządkowuje sobie pozostałe formy. W prezentowanej pracy to właśnie figura kobieca – a nie punkt zbiegu – organizuje strukturę kompozycji.

„Wnętrze z aktem” Nowosielski namalował w 1971. To właśnie w pracach z lat 70. artysta w pełni ukształtował swój unikatowy sposób przedstawiania aktu. Sylwetki kobiet poddawane są coraz śmielszym, geometryzującym uproszczeniom, a zarazem wpisywane w konteksty bliskie sztuce sakralnej. Ukazywane w sytuacjach intymnych – chwilach cichych, skupionych, często niedostępnych spojrzeniu widza – nabierają szczególnego napięcia. Być może właśnie dlatego kompozycje budowane z perspektywy obserwatora, a momentami wręcz podglądacza, nie tracą swojej siły oddziaływania i pozostają jednymi z najbardziej cenionych w dorobku artysty.

8 α

MARIA JAREMA

1908-1958

"Rybak", 1948

gwasz, pastel/papier, 97 x 60 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Maria Jarema | 48 r | Kompozycja | Nr. kat. 28'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy: 'Kompozycja | 61,5 x 97 cm | Dr Siuda - Buk' oraz papierowa nalepka wystawowa: 'Wystawa prac Marii Jaremy | 9-31 grudnia 1994 r. | Galeria Miejska "Arsenał" | w Poznaniu | 188'

estymacja:

350 000 - 550 000 PLN

82 800 - 130 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Kornela Filipowicza

kolekcja dr Lecha Siudy, Buk

kolekcja prywatna, Łódź

Polski Dom Aukcyjny Sztuka, 2001

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

I Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Pałac Sztuki, Kraków, 19.12.1948-19.01.1949

Maria Jarema. Monotypie, gwasze, tempery, rysunki, rzeźby. Prace z lat 1939-1958, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 9-31.12.1994

„Nowocześni 1948-1954” („I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. 50 lat później. Nowocześni a socrealizm”), Galeria

Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 10.04-10.05.2000

LITERATURA:

Wystawa Sztuki Nowoczesnej, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Kraków 1948, nlb. (spis)

Maria Jarema, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Galeria Krzysztoforzy, Kraków 1962, s. 21 (wzmiankowany), 40 (katalog dzieł wszystkich)

Maria Jarema. Monotypie, gwasze, tempery, rysunki, rzeźby. Prace z lat 1939-1958, katalog wystawy, Galeria Miejska Arsenał,

red. Mariusz Rosiak, Poznań 1994, nlb. (il.)

Aneta Szyłak, Maria Jarema, „Gazeta Malarzy i Poetów”, nr 1, 1995 (zdjęcie z wystawy w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu)

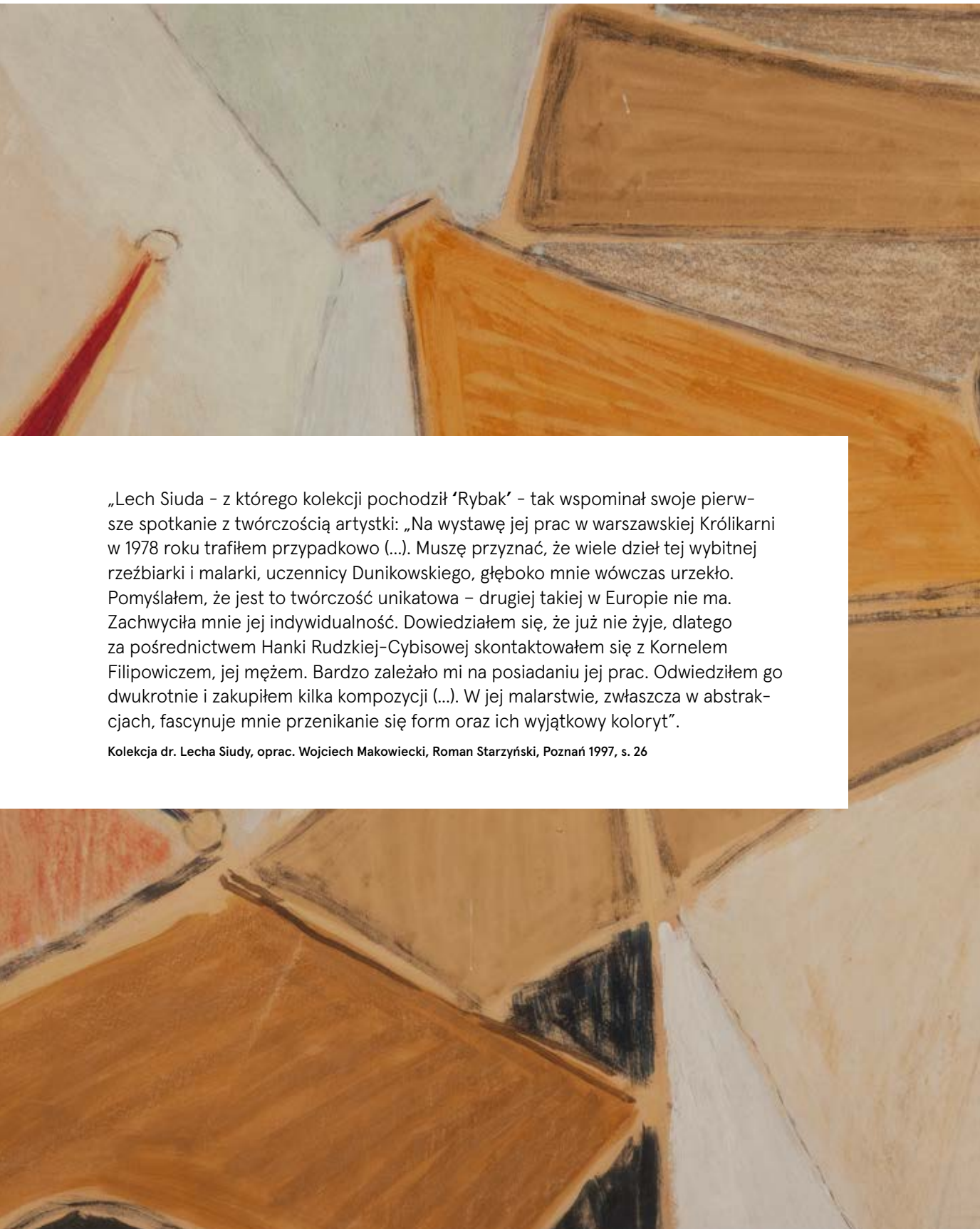
Maria Jarema 1908-1958, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum Narodowe we Wrocławiu,

oprac. Barbara Ilkosz, Wrocław 1998, s. 68 (zdjęcie z I Wystawy Sztuki Nowoczesnej), 177 (wzmiankowany)

I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później, katalog wystawy, Galeria Starmach, red. Marek Świca, Józef Chrobak,

Kraków 1998, s. 186 (il.), 116-117, 121 (zdjęcia z I Wystawy Sztuki Nowoczesnej)





„Lech Siuda – z którego kolekcji pochodził ‘Rybak’ – tak wspominał swoje pierwsze spotkanie z twórczością artystki: „Na wystawę jej prac w warszawskiej Królikarni w 1978 roku trafiłem przypadkowo (...). Muszę przyznać, że wiele dzieł tej wybitnej rzeźbiarki i malarki, uczeni Dunikowskiego, głęboko mnie wówczas urzekło. Pomyślałem, że jest to twórczość unikatowa – drugiej takiej w Europie nie ma. Zachwyliła mnie jej indywidualność. Dowiedziałem się, że już nie żyje, dlatego za pośrednictwem Hanki Rudzkiej-Cybisowej skontaktowałem się z Kornelem Filipowiczem, jej mężem. Bardzo zależało mi na posiadaniu jej prac. Odwiedziłem go dwukrotnie i zakupiłem kilka kompozycji (...). W jej malarstwie, zwłaszcza w abstrakcjach, fascynuje mnie przenikanie się form oraz ich wyjątkowy koloryt”.

Kolekcja dr. Lecha Siudy, oprac. Wojciech Makowiecki, Roman Starzyński, Poznań 1997, s. 26



Praca Marii Jaremy pt. „Rybak” eksponowana na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Pałacu Sztuki, Kraków, 1984

Maria Jarema zapisała się w historii sztuki jako niepokorna i charyzmatyczna artystka łącząca doświadczenia przedwojennej Grupy Krakowskiej z jej powojennymi poszukiwaniami. „Jaremianka” – jak nazywali ją artyści z kręgu krakowskiego – uchodziła za postać o niekwestionowanym autorytecie. Nie bez powodu Agnieszka Dauksza określiła ją mianem „Elvisy Presleya polskiej sztuki”.

Zmarła przedwcześnie, w wieku zaledwie 50 lat, pozostając do końca artystką bezkompromisową, pracującą z niezwykłą intensywnością. Należała do pokolenia, które traktowało sztukę nie jako ilustrację rzeczywistości, lecz jako jej równorzędny sposób poznania.

W 1958 reprezentowała Polskę na 29. Biennale w Wenecji, gdzie została wyróżniona – kolejną nagrodzoną Polką była dopiero Katarzyna Kozyra w 1999. Rosnące zainteresowanie twórczością Jaremiarki potwierdzają zarówno rekordowe wyniki aukcyjne (np. „Formy”, 1957 – 1 320 000 PLN, Desa Unicum, 2025), jak i trwające wystawy: „Maria Jarema. Pęknięty modernizm” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz projekt „TADEUSZ KANTOR (1915-1990). Emballage, Cricotage and Madame Jarema”, realizowany przez Fundację Staraków jako wydarzenie towarzyszące Biennale Arte w Wenecji.

„Rybak” z 1948 należy do grupy kluczowych, przełomowych realizacji artystki. Jak zauważa Helena Blum, w 2 połowie lat 40. u Jaremy „coraz wyraźniej zaznacza się troska o kompozycję całości i wartości kolorystyczne. Odtąd forma ujawnia się poprzez kolor; obiekt staje się mniej czytelny, zanika, tracąc cechy materialne na rzecz przewagi czynników plastycznych”. Blum wskazuje, że prace z lat 1947-48 – takie jak „Akt”, „Okragły stół”, „Pejzaż morski” czy właśnie „Rybak” – nabierają przy tym wyraźnie dekoracyjnego charakteru. (Maria Jarema, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Galeria Krzysztofory, Kraków 1962, s. 21).

Prezentowana kompozycja powstała w momencie istotnej transformacji języka malarskiego Jaremiarki, bezpośrednio po jej pobycie w Paryżu w 1947, dokąd wyjechała dzięki stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki. Pokłosiem tego doświadczenia były prace wyraźnie zmierzające ku abstrakcji. „Rybak”

jest przykładem dzieła inspirowanego modernizmem zachodnim, a zarazem oryginalnego i nowatorskiego. Zdaniem Mieczysława Porębskiego artystka „zaczyna od rzeźby, jak gdyby pragnąc zapewnić sobie pełną swobodę i niezależność twórczego eksperymentowania”. (Mieczysław Porębski, Z wystawy Marii Jaremy, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 20, 15.05). Droga Jaremiarki ku abstrakcji przebiegała odmiennie niż u wielu artystów zachodnich – nie była związana z realizacją jednego, jasno określonego programu, lecz wynikała z indywidualnego procesu twórczego, w którym forma i kolor stopniowo zyskiwały autonomię.

Moment powstania „Rybaka” wiąże się z istotną transformacją języka malarskiego Jaremiarki, bezpośrednio po jej pobycie w Paryżu w 1947. Wyjazd ten, zrealizowany dzięki stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki, zaowocował dziełami wyraźnie zmierzającymi ku abstrakcji. Figura ludzka zostaje przekształcona w zgeometryzowany układ form – nieregularnych trójkątów i prostokątów, wyraźnie obwiedzionych konturem i utrzymanych w subtelnej, pastelowej gamie barwnej. Kompozycja pulsuje rytmem i napięciem dzięki świadomej grze barw oraz nawarstwianiu planów. Silniejsze akcenty kolorystyczne – purpury, seledyny i cynober – kontrastują delikatnie, półprzezroczyste barwy, budując wibrującą strukturę obrazu (zapowiadają tworzone od 1949 monotypy).

Na znaczenie kompozycji w dorobku artystki wpływa również jej obecność na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie (1948-49) – wydarzeniu o fundamentalnym znaczeniu dla historii polskiej sztuki powojennej, uznanym za jedną z najpełniejszych prezentacji awangardy przed narzuconiem doktryny socrealizmu w 1949.

Dzieło pochodzi z kolekcji wybitnego powojennego kolekcjonera Lecha Siudy. Wspominał on swoje pierwsze spotkanie z twórczością Jaremiarki jako doświadczenie niemal fizyczne: „Gdy zobaczyłem jej kompozycję, poczułem się tak, jakby ktoś uderzył mnie młotkiem w głowę” (tamże, s. 65). Fascynacja twórczością artystki doprowadziła go do kontaktu z Kornelem Filipowiczem – jej mężem – co zapoczątkowało wieloletnią znajomość i budowę znaczącej kolekcji.

9 α

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

Kompozycja, 1959

olej/piótno, 55 x 68 cm
sygnowany i datowany p.d.: "Kantor X 59"
na krośnie malarskim stempel August Bergin & Co.

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
47 300 - 71 000 EUR

OPINIE:
autentyczność pracy skonsultowana z Lechem Stangretem

POCHODZENIE:
kolekcja Bengta Olsona, Göteborg

WYSTAWIANY:
Kantor, Galleri 54, Göteborg, 20.11-4.12.1960

LITERATURA:
Kantor, katalog wystawy, Galleri 54, Göteborg 1960, poz. kat. 7



10 α

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

Informel, 1961

olej/ płótno, 81 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: '12 61 | Kantor'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'T. KANTOR | PARIS | 12,1961'

na krośnię malarskim nalepka 40 POINTS

estymacja:

280 000 - 350 000 PLN

66 200 - 82 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



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

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

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

Twórczość abstrakcyjna artysty była jednak różnorodnie interpretowana. Krytycy odczytywali w niej odwołania do pejzażu, teatralności, metafory wolności czy też symboliki walki z opresją totalitaryzmu. Kantor, choć na pewnym etapie stosował dadaistyczne tytuły kompozycji (np.

„Hopai-siupai”, „Ramamaganga”, „Pacyfik”), od 1959 konsekwentnie ograniczał się do neutralnych określeń, pozwalając materii malarskiej przemawiać bez zbędnych sugestii.

Prezentowane kompozycje Tadeusza Kantora z 1959 i 1961 stanowią wyraz dojrzałego stadium jego fascynacji malarstwem materii i estetyką informelu, znakomitą ilustracją zasad, które przyświecały jego malarstwu z tego okresu. Artysta w pełni realizuje tu założenia malarstwa gestu, gdzie każdy ruch pędzla jest bezpośrednim odbiciem impulsu emocjonalnego. Brak wyraźnych odniesień do realnych form i obiektów pozwala widzowi zanurzyć się w świecie czystych emocji i ekspresji.

Obrazy z tego okresu emanują surową ekspresją i głębokim napięciem formalnym. Organiczny, niemal rzeźbiarski aglomerat impastowej faktury, przypominający skrzepłą masę materii, ustanawia centralną część kompozycji. Kantor wykorzystywał techniki nakładania gęstych warstw farby i materiałów dodatkowych, tworząc bogato zróżnicowaną powierzchnię o niemal taktynym charakterze.

Kontrasty barw na płótnach, choć powściągliwe, wprowadzają do kompozycji dramatyzm i dynamikę. Charakterystyczne dla Kantora gesty malarskie, takie jak zacieki farby, ślady przypadkowych uderzeń narzędziem oraz strukturalne splekania, świadczą o jego dążeniu do rejestracji procesu twórczego jako integralnego elementu dzieła. Prace te doskonale ilustrują jedno z głównych założeń ówczesnej twórczości Kantora: ideę destrukcji formy i wyzwolenia czystej energii malarskiego gestu.

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

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

TADEUSZ KANTOR

11 α

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Model", 1950

olej/piótno, 100 x 79 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KANTOR | 1950 KRAKÓW | TYTUŁ: "MODEL" | LE TITRE: "LE MODELE"'
na odwrociu kompozycja abstrakcyjna

estymacja:

2 000 000 - 3 000 000 PLN

471 000 - 706 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Ulli i Theodora Ahrenbergów, Szwajcaria

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Tadeusz Kantor (wystawa w ramach festiwalu sztuki „Dni Krakowa”), Galeria Krzysztofory, Kraków, czerwiec-lipiec 1957

„Tadeusz Kantor. Interior Imaginacji”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 15.04-12.06.2005

„Hommage à Józef Chrobak – wokół pamięci Grupy Krakowskiej”, Galeria Piekary, Poznań, 20.11-23.12.2020

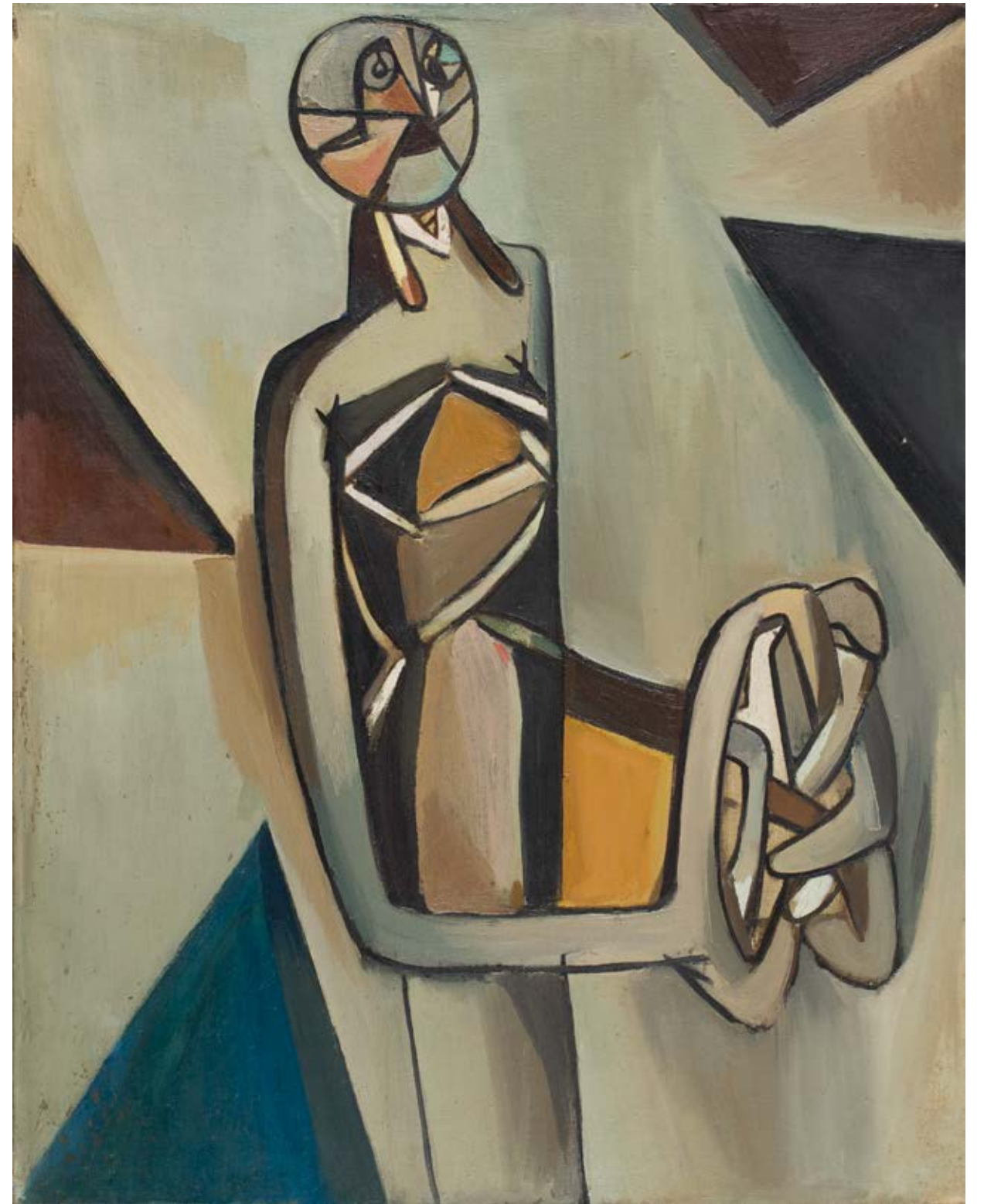
LITERATURA:

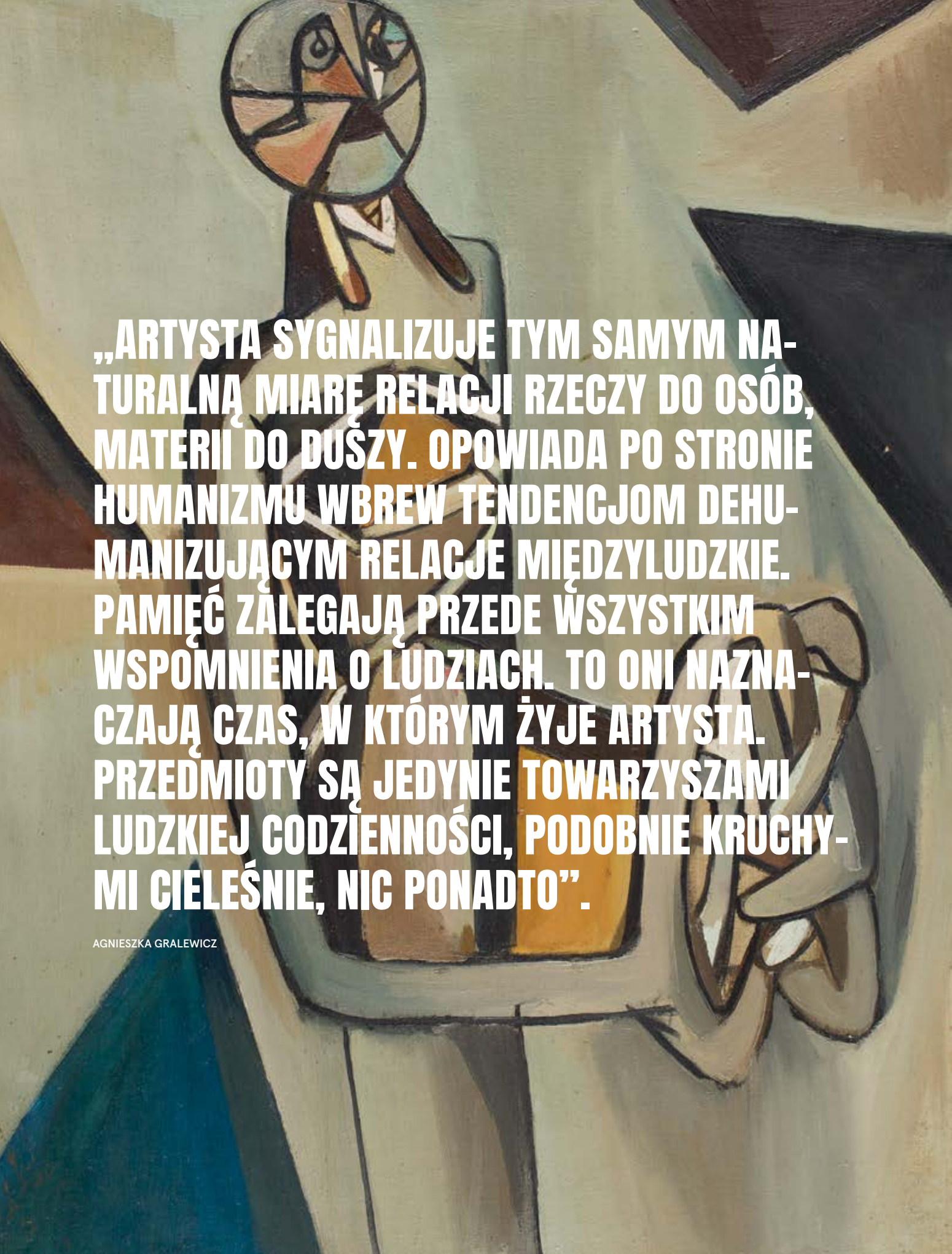
Tadeusz Kantor, katalog wystawy, Galeria Krzysztofory, Kraków 1957, poz. kat. 8, nlb.

Tadeusz Kantor. Wędrownica, red. Józef Chrobak i in., Cricoteka, Kraków 2000, s. 65 (il. nr 67)

Tadeusz Kantor. Interior imaginacji, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, red. Jarosław Suchan, Marek Świca, Warszawa 2005, s. 27 (il.)

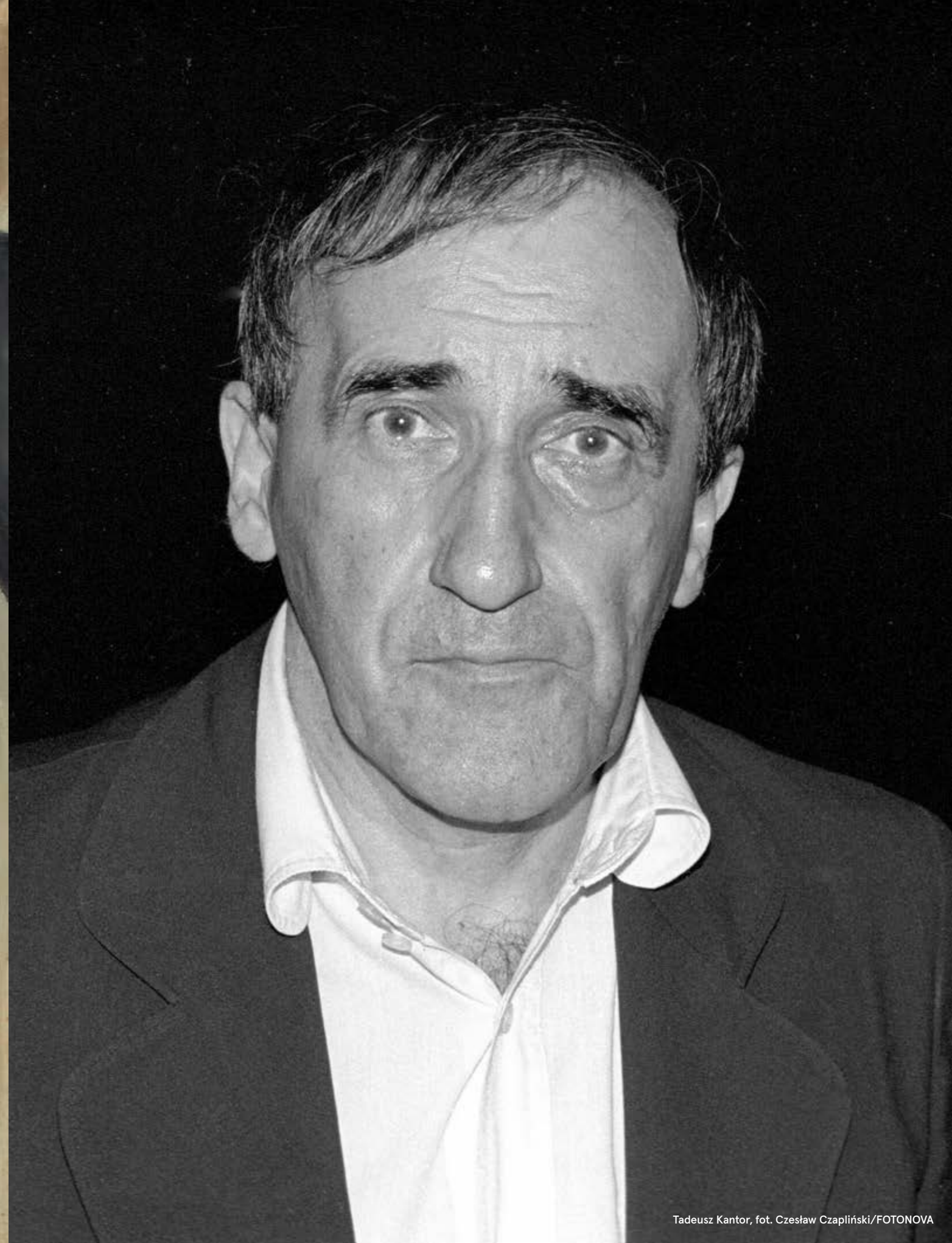
Hommage à Józef Chrobak – wokół pamięci Grupy Krakowskiej, katalog wystawy, Galeria Piekary, red. Magdalena Piłakowska, Poznań 2020, poz. kat. 11, s. 141 (il. nr 32), 88, 94 (fot. z wystawy), 148-149 (spis)





„ARTYSTA SYGNALIZUJE TYM SAMYM NATURALNĄ MIARĘ RELACJI RZECZY DO OSÓB, MATERII DO DUSZY. OPOWIADA PO STRONIE HUMANIZMU WBREW TENDENCJOM DEHUMANIZUJĄCYM RELACJE MIĘDZYLUDZKIE. PAMIĘĆ ZAŁĘGAJĄ PRZEDE WSZYSTKIM WSPOMNIENIA O LUDZIACH. TO ONI NAZNACZAJĄ CZAS, W KTÓRYM ŻYJE ARTYSTA. PRZEDMIOTY SĄ JEDYNIEM TOWARZYSZAMI LUDZKIEJ CODZIENNOŚCI, PODOBNIEM KRUCHYMI CIELEŚNIE, NIC PONADTO”.

AGNIESZKA GRALEWICZ



Tadeusz Kantor, fot. Czesław Czaplński/FOTONOVA

„Model” z 1950 to wczesna praca Tadeusza Kantora, powstała kilka lat po jego pobycie stypendialnym we Francji i podróży do Paryża w 1947. Kompozycja wyrasta z doświadczenia francuskiej awangardy, zwłaszcza nadrealizmu, z którym artysta zetknął się bezpośrednio. W pracach z tego okresu pojawia się charakterystyczny motyw biomorficznej, zdepersonalizowanej postaci. Figura stanowi płynny układ form o potencjale scenicznym: elementy organiczne, przedmiotowe i konstrukcyjne spletają się w strukturę gotową do uruchomienia w sytuacji teatralnej. Ciało przechodzi w stelaż, stelaż w kabinę, kabina w mechanizm – jakby postać została wprawiona w ruch przez maszynę, z którą stopniowo się zrasta. Tytułowy model pozostaje więc ambiwalentny: ożywiony i martwy zarazem.

Podobne rozwiązania formalne Kantor rozwijał równoległe w innych kompozycjach z około 1950. Motyw rozczłonkowanej, analogicznej stylistycznie figury powraca między innymi w pracach z kolekcji Davis Museum w Massachusetts, podarowanych instytucji przez Johna i Halinę Klejman, takich jak „Les Passages de Printemps” z 1950. Prace te pozwalają widzieć „Model” nie jako odosobniony eksperyment, lecz część szerszego zespołu poszukiwań, w których ciało ludzkie traci anatomiczną stabilność i przechodzi w układ znaków, rekwizytów oraz konstrukcji.

Motyw figury związanej z pojazdem, zwłaszcza postaci za kierownicą, powracał w sztuce nowoczesnej jako znak nowoczesności, alienacji, ruchu, a czasem także powojennego doświadczenia wyobcowania. W 1948 Andrzej Wróblewski pisał za futurystami: „Automobil wyścigowy co pędzi, piękniejszy jest niż Nike z Samotraki!”, podkreślając konieczność sztuki reagującej na tempo współczesności. W polskim kontekście samochodów i kierownica odsłaniają szerokie pole znaczeń. W „Autoportrecie w zielonym bugatti” Tamary Łempickiej z 1929 auto staje się atrybutem nowoczesnej emancypacji, elegancji i kontroli. U Wróblewskiego, między innymi w „Szoferze niebieskim” z 1948, postać kierowcy może być odczytywana jako figura samotności, anonimowości i wyobcowania. Z kolei w „Autoportrecie z papierosem („W samochodzie I”)” Ewy Kuryluk z 1975 kabina pojazdu działa jak ciasny kadr wyjęty z codzienności, przestrzeń autoobserwacji i zarazem zamknięcia. U Kantora relacja człowieka i maszyny jest równie niejednoznaczna: pojazd to nie tylko znak pędu i sprawczości, lecz konstrukcja, która wchłania ciało, rozбивa jego anatomię i zamienia figurę w mechaniczno-sceniczny układ form.

Praca powstała w okresie poprzedzającym odwilż, gdy na polskiej scenie artystycznej coraz wyraźniej ścierały się odmienne języki sztuki. Pod koniec lat 40. Kantor wraz z Mieczysławem Porębskim współorganizował I Wystawę

Sztuki Nowoczesnej w krakowskim Pałacu Sztuki, w której uczestniczyli między innymi Tadeusz Brzozowski, Jerzy Nowosielski, Jadwiga Maziarska, Janina Kraupe-Świdorska, Erna Rosenstein, Maria Jarema i Jonasz Stern. W 1949 realizm socjalistyczny został narzucony jako obowiązujący model sztuki w Polsce Ludowej. Niedługo później część artystów wycofała się z oficjalnego obiegu, inni podjęli próbę funkcjonowania w ramach sztuki propagandowej. W tym samym czasie Wojciech Fangor namalował propagandowe „Postacie”, w których przedstawione figury można odczytywać jako alegorie dwóch ścierających się systemów politycznych.

Na tym tle „Model” ujawnia odrębną strategię Kantora. Artysta działał wówczas na przecięciu praktyk teatralnych i sztuk plastycznych, rozwijając język pozostający poza normami socrealistycznej czytelności. Prezentowana kompozycja może być odczytywana jako powidok nadrealizmu, rezonującego w powojennym środowisku artystycznym mimo narastającej presji doktryny. Odwrocie pracy odsłania kulisy formalnych poszukiwań Kantora: dekonstrukcja form, płynne przejścia i brak stabilnego centrum przywodzą na myśl surrealistyczną metodę zapisu automatycznego, „écriture automatique”. Składnia opiera się na swobodnym przepływie form, bliskim strumieniowi myśli. Abstrakcyjna kompozycja na odwrocie koresponduje z gwaszami i zapisami tuszem, które Kantor tworzył w podobnym czasie. Znaczący jest również francuski zapis tytułu „Le Modèle” umieszczony na odwrocie pracy. Nie stanowi on jedynie neutralnej adnotacji katalogowej, lecz ujawnia trwałą orientację Kantora ku międzynarodowemu, przede wszystkim francuskiemu środowisku artystycznemu. Relację Kantora z Francją należy traktować jako trwały punkt odniesienia dla jego wyobrażenia o nowoczesności. Za sprawą wyjazdów do Paryża artysta stopniowo odchodził od wcześniejszej fascynacji kubizmem, odnajdując nowe źródło inspiracji w powojennym surrealizmie, którego ważną manifestacją była wystawa „Le surréalisme en 1947”, przygotowana przez Marcela Duchampa i André Bretona w Galerie Maeght.

Tytułowy model został przedstawiony w zawieszeniu pomiędzy konwencjami. Praca stanowi kolejny etap odejścia od geometryzacji charakterystycznej dla części kompozycji Kantora z lat 40. Kilka lat po namalowaniu prezentowanej kompozycji nastąpił ważny przełom w jego twórczości, związany z malarstwem informel i malarstwem materii. Za jedną z istotnych dat granicznych można uznać pokaz prac Tadeusza Kantora i Marii Jaremy w Salonie „Po prostu” pod koniec 1956. Był to moment intensywnego otwarcia na bezforemność, materię i gest, możliwy dzięki osłabieniu doktryny socrealistycznej oraz przemianom politycznym i artystycznym okresu odwilży.



12 α

TADEUSZ BRZOWSKI

1918-1987

"Markietanki", 1980

olej/plótno, 102 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'góra | upside [wskazówka montażowa] | t. Brzowski | 1980'
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: '1980 | T. BRZOWSKI | 102 x 100 | "MARKIETANKI"'

estymacja:

400 000 - 500 000 PLN

94 600 - 118 300 EUR

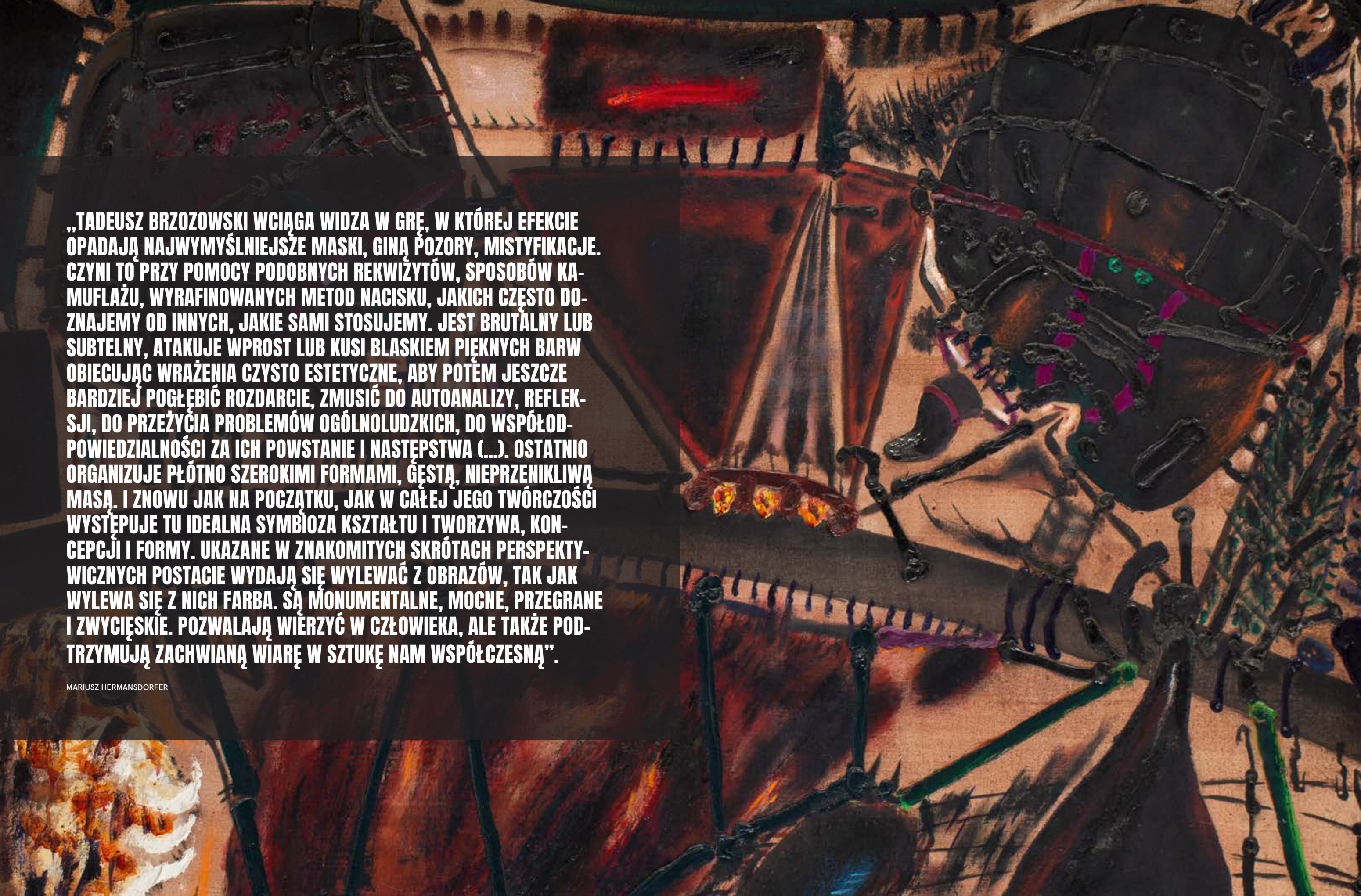
OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonné pod red. Wawrzyńca Brzozowskiego i Iwony Wojnarowicz, nr kat. 534 - CAF.KDTB.M

LITERATURA:

Tadeusz Brzowski 1918-1987, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Anna Żakiewicz, Warszawa 1997, poz. kat. 379, s. 239



The background is a rich, textured painting of a campsite. A large red tent is pitched on the left, with a horse and various pieces of equipment, including a saddle and a pack, scattered around it. The scene is lit with warm, dramatic light, creating deep shadows and bright highlights. The overall style is expressive and detailed, with visible brushstrokes and a sense of depth.

„TADEUSZ BRZOWSKI WCIĄGA WIDZA W GRĘ, W KTÓREJ EFEKCIE OPADAJĄ NAJWYMYŚLNIJSZE MASKI, GINĄ POZORY, MISTYFIKACJE. CZYNI TO PRZY POMOCY PODOBNYCH REKWIZYTÓW, SPOSOBÓW KAMUFLAŻU, WYRAFINOWANYCH METOD NACISKU, JAKICH CZĘSTO DOZNAJEMY OD INNYCH, JAKIE SAMI STOSUJEMY. JEST BRUTALNY LUB SUBTELNY, ATAKUJE WPROST LUB KUSI BLASKIEM PIĘKNYCH BARW OBIECUJĄC WRAŻENIA CZYSTO ESTETYCZNE, ABY POTÉM JESZCZE BARDZIEJ POGŁĘBIĆ ROZDARCIE, ZMUSIĆ DO AUTOANALIZY, REFLEKSJI, DO PRZEŻYCIA PROBLEMÓW OGÓLNOLUDZKICH, DO WSPÓŁPOWIEDZIALNOŚCI ZA ICH POWSTANIE I NASTĘPSTWA (...). OSTATNIO ORGANIZUJE PŁÓTNO SZEROKIMI FORMAMI, GĘSTĄ, NIEPRZENIKLIWĄ MASĄ. I ZNOWU JAK NA POCZĄTKU, JAK W CAŁEJ JEGO TWÓRCZOŚCI WYSTĘPUJE TU IDEALNA SYMBIOZA KSZTAŁTU I TWORZYWA, KONCEPCJI I FORMY. UKAZANE W ZNAKOMITYCH SKRÓTACH PERSPEKTYWICZNYCH POSTACIE WYDAJĄ SIĘ WYLEWAĆ Z OBRAZÓW, TAK JAK WYLEWA SIĘ Z NICH FARBA. SĄ MONUMENTALNE, MOCNE, PRZEGRANE I ZWYCIĘSKIE. POZWALAJĄ WIERZYĆ W CZŁOWIEKA, ALE TAKŻE PODTRZYMUJĄ ZACHWIANĄ WIARĘ W SZTUKĘ NAM WSPÓŁCZESNĄ”.

MARIUSZ HERMANDORFER



13 α

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

"Wokanda", 1973

olej/płótno, 35,5 x 91 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 't. | Brzozowski | 1973. | góra | upside | [wskazówka montażowa]'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: '35 x 92 "WOKANDA" | T. BRZozowski 1973' oraz metka z numerem depozytowym dep. 55

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

47 300 - 71 000 EUR

OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonné pod red. Wawrzyńca Brzozowskiego i Iwony Wojnarowicz, nr kat. 510 - CAF.KDTB.M

WYSTAWIANY:

„Plastyka zakopiańska 1909-1973”, BWA, Kraków, kwiecień-maj 1973

LITERATURA:

Tadeusz Brzozowski. Obrazy i rysunki, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, oprac. Irena Moderska, Poznań 1974, poz. kat. 219, s. 65
Tadeusz Brzozowski 1918-1987, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Anna Żakiewicz, Warszawa 1997, poz. kat. 290, s. 236

14 α

TADEUSZ BRZOZOWSKI

1918-1987

"Wujobójca", 1984

olej/piótno, 137 x 66 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'T. BRZOZOWSKI. | 131 x 62 | "WUJOBÓJCA" | 1984'

sygnowany i datowany na odwrociu: 't. BRZOZOW- | - SKI. | 1984.' oraz wskazówka montażowa na odwrociu nalepki z opisem pracy

estymacja:

460 000 - 600 000 PLN

108 800 - 141 900 EUR

OPINIE:

praca umieszczona w katalogu raisonné pod red. Wawrzyńca Brzozowskiego i Iwony Wojnarowicz, nr kat. 365 - CAF.KDTB.M

POCHODZENIE:

kolekcja Hanny i Witolda Sylwestrowiczów, Bernardsville, USA

kolekcja prywatna, Europa

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„3 Artistes Peintres Polonais - Tadeusz Brzozowski”, Galerie Residence, Bordeaux, 9-17.11.1984

„Masters of Contemporary Art in Poland”, Ithaca, Nowy Jork, 1986; Herbert F. Johnson Museum of Art, 2.04-18.05.1986

LITERATURA:


Masters of Contemporary Art in Poland, katalog wystawy, Herbert F. Johnson Museum of Art, 1986, poz. kat. 8 (il.)

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, [red.] Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, poz. kat. 476, s. 242

„Jest Brzozowski dość pochopnie i jednostronnie oceniany jako ekspresjonista czy figuratywista (albo abstrakcjonista – zależnie od potrzeby). Tymczasem widać coraz wyraźniej, że reprezentuje on bardzo mozolnie przez siebie konstruowaną i niełatwą do jednoznacznego ujęcia formułę twórczości pozbawioną precedensów w skali nie tylko opolskiej. Jako jedyny bodaj artysta polski XX wieku dotknął jakby ‘granic’ malarstwa...”.

Andrzej Kostołowski





Mierząc się z podłużną karminową kompozycją Tadeusza Brzozowskiego trudno jest zdecydować, czy to tytuł, czy też może sama gęstwiną form wzbudza w nas większe emocje. Zapewne trudno tu o jednoznaczną odpowiedź. Model dojrzałej wypowiedzi artystycznej Brzozowskiego opiera się na komplementarnym zestawieniu formy i języka. Artysta często wspominał, że inspirował się twórczością Zbigniewa Makowskiego: „Bardzo urzekł mnie Makowski, pomimo że wtedy zbyt dużo nie widziałem jego autentycznych obrazów, może wtedy nawet jeszcze w ogóle nie widziałem tych obrazów, tylko reprodukcje”. (Muzeum wyobraźni, mówi Tadeusz Brzozowski, „Tygodnik Powszechny” 14.06.1992, nr 21). W pracach obojga artystów można odnaleźć fascynację słowem. U Makowskiego wyrażała się ona w poetyckich tytułach o często łacińskiej proveniencji, natomiast u Brzozowskiego manipulacją słowem i słowotwórstwem zakorzenionym w historii języka. Tytuł „Wujobójca” sugeruje, że za abstrakcyjną formą kryje się makabryczna treść. Brzozowski za pomocą aluzyjnej nazwy odnosi się do ludzkiej moralności i sugeruje, aby doszukiwać się w kompozycji znamion portretu złoczyńcy. Tytuł jest integralną częścią kreatywnego procesu Brzozowskiego. Awangardzista zaznacza, że chętnie operuje ironią i żartem, ponieważ czynią one komunikat bardziej autentycznym. „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” – mówi. (Muzeum Wyobraźni, mówi Tadeusz Brzozowski, „Tygodnik Powszechny”, 14.06.1992, nr 24). Słownym igraszkom akompaniują odrealnione formy przywodzące na myśl biologiczne organizmy widziane pod mikroskopem. O istotnych aspektach technicznych prac Brzozowskiego pisał historyk sztuki Andrzej Jakimowicz: „W obrazach Brzozowskiego ważne jest malowanie. Ważny sposób pokrywania powierzchni obrazu pigmentem. Ważny rodzaj uzyskanych lśnień, głębokość wydobytych cieniów, linia zarysowanych zygzaków”. (Andrzej Jakimowicz, Zaubermalerei, „Przegląd Artystyczny”, 1957, nr 1, s. 38). Brudne odcienie czerwieni i granatu wraz z zamasytym konturem stają się językiem formalnym wizualnych moralitetów. Prezentowana praca została namalowana w 1984, czyli pod koniec życia Brzozowskiego. Z lat 80. XX wieku, poza seriami na papierze, pochodzą także kompozycje na płótnie – „Socjeta” (1980), „Mariasz” (1981) czy „Kuglarz” (1984). „Wujobójca” to przykład bardzo dojrzałej i wysmakowanej kompozycji Brzozowskiego, która powstała w momencie, kiedy to artysta nie musiał już niczego światu udowadniać. Co ważne, pozostał wierny malarstwu, co na początku lat 80. XX wieku, zdominowanych przez wszelakiego rodzaju próby kontestacji tradycyjnych form artystycznej wypowiedzi, było postrzegane co najmniej jako osobliwość. Brzozowski jednak nie uległ, doprowadzając tym samym swoją twórczość do „granic malarstwa”.



15 α

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

1927-1957

[Szkic do Ukrzesławienia, Kompozycja figuralna], ok. 1955

ołówek/papier, 121 x 90 cm

estymacja:

2 000 000 - 3 000 000 PLN

471 000 - 706 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

zakup bezpośrednio od Teresy Wróblewskiej

kolekcja prywatna, Warszawa

kolekcja prywatna, Poznań

LITERATURA:

Andrzej Wróblewski. Exhibiting, red. Magdalena Ziólkowska, Wojciech Grzybała, Berlin-Warszawa 2024, poz. kat. 71, s. 185, 224, 284-285 (il.)



„MAJĄC WIELU OPONENTÓW BRNĄŁ W SWEJ BEZKOMPROMISOWOŚCI, A SZTUKA JEGO JEST ODBICIEM TEJ POSTAWY. I JAKO PRZEJAW DOKTRYNERSTWA JEST ONA OD LAT PODDAWANA MANIPULACJOM, MA SWYCH ZWOLENNIKÓW, ALE TAKŻE BUDZI NIECHĘCI. PIERWSZE WYSTAWY INDYWIDUALNE W 1956 ROKU ORAZ DUŻA EKSPOZYCJA POŚMIERTNA W 1958 WYWOŁAŁY STRUMIEŃ ENTUZJASTYCZNYCH OCEN. POJAWIŁY SIĘ TEŻ WSKAZÓWKI POZWALAJĄCE ZWRÓCIĆ UWAGĘ NA TO, ŻE ZE STRO- NY REŻIMU, KTÓRY WŁAŚNIE STARAŁ SIĘ PRZYHAMOWAĆ ODWILŻ, TWÓRCZOŚĆ WRÓBLEWSKIEGO, MIMO WIELU TZW. BŁĘDÓW, JAKO HUMANISTYCZNIE 'POPRAW- NA' MOŻE BYĆ DO PEWNEGO STOPNIA NAWET MODELOWA (!). SKORO ZAWALIŁ SIĘ SOCREALIZM, PRÓBOWANO TOLEROWAĆ RÓŻNE DEFORMACJE I METAFORY, BYLEBY UTRZYMAĆ JAKO TAKĄ CZYTELNOŚĆ TREŚCI. WRÓBLEWSKI TU PASOWAŁ, DLATE- GO SZYBKO POJAWIŁ SIĘ JAKO STAŁY ELEMENT (CZYTAJ: WYCIERUS) RÓŻNYCH TZW. PRZEGLĄDÓW SZTUKI PRL ZA GRANICĄ (SZCZEGÓLNIIE W LATACH SZEŚCZDZIESIĄ- TYCH). JAK WIADOMO, OD 1956 ROKU INTENSYWNIIEJ ZACHŁYSTYWANO SIĘ NO- WALIAMI Z ZACHODU. WŚRÓD ARTYSTÓW DOMINUJĄCĄ POZYCJĘ ZYSKUJE WTEDY ABSTRAKCJA ORGANICZNA. WYSTAWY WRÓBLEWSKIEGO NA TYM TLE UKAZYWAŁY CAŁKOWICIE ODMIENNĄ POSTAWĘ ARTYSTY POSŁUGUJĄCEGO SIĘ CZYTELNYMI LUDZKIMI FIGURAMI, KTÓRE CZĘSTO SYMBOLIZOWAŁY PODSTAWOWE SPRAWY ŻYCIA I ŚMIERCI. EGZYSTENCJALNY TON OSTATNICH JEGO DZIEŁ W JAKIEJŚ MIERZE WPISY- WAŁ SIĘ W NAPŁYWAJĄCE WÓWCZAS IDEE, TYLE ŻE MIAŁY ONE RODOWÓD FILOZO- FICZNY CZY POETYCKI, A NIE PLASTYCZNY”.

ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI



Prace Andrzeja Wróblewskiego wykonane ołówkiem na papierze pakowym lub półtransparentnych, wielkoformatowych arkuszach są rzadkością na rynku aukcyjnym. Większość prac tego typu znajduje się w prestiżowych kolekcjach prywatnych oraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu. Od ponad dekady prof. Marzenna Ciechańska wraz z Fundacją Andrzeja Wróblewskiego prowadzi projekt konserwatorsko-badawczy, którego celem jest zachowanie właściwego stanu tych prac oraz ich analiza naukowa.

Prezentowany szkic na papierze stanowi studium do kompozycji malarskich, nad którymi Andrzej Wróblewski pracował w latach 50. XX wieku. Wyjątkowa delikatność podłoża wskazuje na funkcje pomocniczą względem wielkoformatowych kompozycji na płótnach. Takie podłoże mogło być opracowywane wyłącznie jednostronnie, w przeciwieństwie do mniejszych arkuszy, często zarysowywanych przez Wróblewskiego z obu stron. Badacze wskazują na pokrewieństwo szkicu do słynnej kompozycji „Ukrzesłowanie”. Realizacja malarska na płótnie, funkcjonująca pod dwoma tytułami: „Ukrzesłowanie I” i „Poczekalnia II” (1956), od lat 70. znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

W interpretacjach kompozycji z 1956 przywoływany jest kultowy dramat Samuela Becketta „Czekając na Godota”, napisany kilka lat przed stworzeniem przez Wróblewskiego tej pracy. W przypadku obu dzieł można mówić o aurze oczekiwania – antycypacji wydarzenia, które ostatecznie nie następuje. Wacława Milewska – badaczka twórczości artysty z Muzeum Narodowego w Krakowie wyjaśnia, że Wróblewski „Na opisanie owego stanu oczekiwania wymyślił termin „ukrzesłowanie”, oznaczający trwały stan przymusowego siedzenia, a zatem także w jakimś zakresie – ubezwłasnowolnienia i uprzedmiotowienia”. Dodatkowo, bezczynność przedstawionej postaci nie jest neutralna, staje się lustrem społecznego oczekiwania i niepewności odzwierciedlającą codzienność jako sferę, w której odbijają się napięcia historii.

Motyw siedzącej, pogrążonej w bezruchu postaci kobiecej powraca w innych pracach Wróblewskiego z tego okresu, wpisując się w szerszy etap jego twórczości. W drugiej połowie lat 50. artysta pracował nad kompozycją „Pranie”, gdzie figura „ukrzesłowanej” kobiety zostaje powtórzona. Obecnie praca ta, występująca pod nazwą „Matka i córka” oraz „Pranie” (1956) znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Kompozycja przedstawia dwie kobiety – stojącą córkę oraz siedzącą na krześle matkę – których głowy są zasłonięte przez tytułowe „pranie”. Enigmatyczna postać zamyślonej, siedzącej kobiety jest również bohaterką nieodnalezionej pracy „Portret skupiony” (1956).

Czas odwilży po okresie prymatu socrealistycznej doktryny sztuki to moment, gdy do głosu dochodzą narracje o jednostkowym doświadczeniu, niepewności i psychicznej kondycji człowieka. „Artysta nie odwołuje się do przeżyć całej ludzkości, nie próbuje wznieść się ponad własne doświadczenia wojenne i malarskie. Bohaterami jego płócien są pojedynczy ludzie” – stwierdza Anda Rottenberg (Anda Rottenberg, „Sztuka w Polsce 1945-2005”, Warszawa 2005, s. 32). W zbiorze tych realizacji Wróblewski przekształca zwyczajną scenę w znak zbiorowego doświadczenia.

Zaprezentowana praca koresponduje również z realizacjami przedstawionymi na wystawie „Andrzej Wróblewski. Waiting Room” w Modern Galerija w Lublanie, prezentowanej od października 2020 do stycznia. Pokaz obejmował 120 prac z lat 1955-1957, w tym liczne realizacje na papierze. Wśród nich znalazły się również szkice analogiczne do omawianej pracy, ukazujące kobietę o korpulentnej budowie w pozach nacechowanych bezruchem i zawieszeniem. „Mentalność poczekalni” – tak określił nastrój panujący w krajach komunistycznych Europy Środkowo-Wschodniej niemiecki dramaturg Heiner Müller. Metafora ‘poczekalni’ pozwalała odczytać te postacie jako obrazy życia w zawieszeniu – pomiędzy doświadczeniem wojny i stalinizmu a niejasną obietnicą zmian okresu odwilży.

MENTALNOŚĆ POCZEKALNI



Andrzej Wróblewski, Matka i córka, Pranie; 1956; olej, płótno; 150 x 120 cm; Muzeum Narodowe, Warszawa © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl; dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego



Andrzej Wróblewski, Poczekalnia II, (Ukrzesłowanie II); 1956; olej, płótno; 155 x 125 cm; Muzeum Narodowe, Kraków © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl; dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego



Andrzej Wróblewski, Poczekalnia I, Kolejka trwa; 1956; olej, płótno; 140 x 200 cm; Muzeum Narodowe, Warszawa © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl; dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego



„GŁĘBOKĄ TREŚĆ ARTYSTA PRZEKAZAĆ MOŻE NAWET W JEDNYM ZNAKU, GEŚCIE. ALE CZY WYRAZI JĄ BEZBŁĘDNIE? CZY NIE POWINIEN STAŁE KORYGOWAĆ TEGO, CO RAZ JUŻ ZOSTAŁO SFORMUŁOWANE? POJAWIA SIĘ WIĘC POTRZEBA CIĄGŁYCH NAWROTÓW DO SPRAW, KTÓRE KIEDYŚ ZOSTAŁY ‚DEFINITYWNIEM’ OKREŚLONE. WZGLĘDNIE POTRZEBA TEGO, CO NAZWAĆ MOŻNA - KONTYNUACJĄ MYŚLI. TA TYPOWA DLA WSPÓŁCZESNEGO ARTYSTY POSTAWA TŁUMACZY SENS KREOWANIA WIELKICH SERII OBRAZÓW O ZBLIŻONEJ TEMATYCE, FORMIE, A NAWET POKREWNYM NASTROJU. DOPIERO ZESTAWIENIE CAŁEGO CYKLU MÓWI W PEŁNI O INTERESUJĄCYCH MALARZA PROBLEMACH ARTYSTYCZNYCH I ŚWIATOPOGLĄDOWYCH”.

AGNIESZKA GRALEWICZ

16 α Ψ Σ Ω

TERESA PAŁOWSKA

1926-2007

"Figura", 1963

olej/piótno, 130 x 150 cm

sygnowany l.d.: 'TP'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAŁOWSKA 63 | "FIGURA" | 130 x 150' oraz wskazówka montażowa

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

59 200 - 82 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwajcaria

Dobiaschofsky Auktionen, Szwajcaria, Berno 2023

kolekcja prywatna, Polska



ROMANS Z ABSTRAKCJĄ

Twórczość Teresy Pągowskiej rozwijała się etapowo – od doświadczeń kolorystycznych ku coraz bardziej syntetycznemu i indywidualnemu językowi figuracji. Początek lat 50. pozostawał pod znakiem koloryzmu: kluczową rolę odgrywały relacje barwne i budowanie nastroju obrazu. Już pod koniec dekady pojawił się jednak moment intensywnych poszukiwań formalnych, obejmujących eksperymenty z techniką i materiałem oraz stopniowe odchodzenie od jednoznaczności przedstawienia.

Na przełomie lat 50. i 60. Pągowska zwróciła się ku różnym odmianom abstrakcji. Z jednej strony powstawały kompozycje o charakterze lirycznym, oparte na przetworzonych motywach pejzażowych – co sugerują same tytuły, jak „Wspomnienia greckie” (1958/59) czy „Pejzaż grecki” (1958). Z drugiej – pojawiły się realizacje bliższe malarstwu materii. Prezentowana w katalogu „Figura” z 1963 może być sytuowana właśnie w tym obszarze poszukiwań – jako przykład pracy, w której figura ludzka ulega znacznemu rozproszeniu, a jej obecność budowana jest przede wszystkim poprzez napięcia plam barwnych i strukturę powierzchni.

Jak trafnie opisuje Włodzimierz Nowaczyk: „Obrazy abstrakcyjnej fazy twórczości artystki zostały bardzo precyzyjnie zakomponowane i namalowane, są niezwykle odległe od spontaniczności, tak charakterystycznej dla informelu. Kreacja, a nie przypadek, konstrukcja, a nie gest, płaskość, a nie faktura. Zbyt wiele się tu nie zgadza z doktryną, by mogła być aż tak pociągająca. Bardziej widać sprzeciw, pewien niepokój niż bezkrytyczną akceptację”.

Rzeczywiście, już na wczesnym etapie twórczości Pągowska wykazywała wyraźną potrzebę autonomii. Choć kształciła się pod kierunkiem takich artystów jak Piotr Potworowski, Eustachy Wasilkowski czy Waclaw Taranczewski, nie przejmowała ich programów w sposób bezpośredni. Zainteresowanie abstrakcją – podobnie jak wcześniej koloryzmem – stało się dla niej raczej polem eksperymentu niż kierunkiem docelowym.

Epizod ten, choć stosunkowo krótki, okazał się kluczowy dla wykształcenia jednej z najważniejszych idei w jej malarstwie – „niedopowiedzenia”. Jak zauważa Krzysztof Lipka: „(...) schyłek lat pięćdziesiątych to niewątpliwie okres bardzo twórczy, czas namysłów i eksperymentów w głównym nurcie artystycznej biografii malarki. Obok niewielu poszukiwań warsztatowych (...) nagle pojawia się przede wszystkim nowa idea, dość zarazem prosta i niezwykła, ta mianowicie, która będzie typowa dla indywidualnego stylu Pągowskiej: określające wszystko niedopowiedzenie”.

W tym czasie niedopowiedzenie nie polegało jeszcze – jak w późniejszych realizacjach – na syntetycznej redukcji formy, lecz na celowym zaciemnieniu obrazu: zarówno jego treści, jak i struktury. Figura, jeśli się pojawiała, była trudna do uchwycenia, zanurzona w układzie plam i napięć. Właśnie taki charakter ma prezentowana w katalogu praca – kompozycja zawieszona między abstrakcją a przedstawieniem, w której postać nie jest jednoznacznie określona, lecz dopiero wyłania się z malarskiej materii.

Okolo 1964 w twórczości Pągowskiej zaczyna się wyraźniejszy zwrot ku figuracji. Z kłębowiska form abstrakcyjnych stopniowo wyłania się postać ludzka – początkowo niepewna i rozproszona, z czasem coraz bardziej czytelna i osadzona w określonych sytuacjach. Zmienia się również rola koloru, który przestaje pełnić funkcję wyłącznie nastrojową, a zaczyna precyzyjnie określać charakter przedstawienia i budować jego ekspresję.

„Figura” z 1963 wpisuje się więc w moment przejściowy – etap intensywnych poszukiwań, w którym artystka testowała granice między abstrakcją a figuracją. Nie stanowi jeszcze w pełni ukształtowanego języka nowej figuracji, który rozwinie się w drugiej połowie lat 60., ale wyraźnie zapowiada jego podstawowe założenia: obecność postaci, napięcie między formą a jej rozproszeniem oraz świadome operowanie niedopowiedzeniem.

W tym sensie obraz ten pozostaje świadectwem procesu – zapisem drogi, na której Pągowska stopniowo wypracowywała jeden z najbardziej rozpoznawalnych języków figuratywnych w polskim malarstwie powojennym.



17 α

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Krzyż", 1986

akryl, metal, olej, sznurek, szpilki, relief, papier/plótno, 55,5 x 56 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'TERESA TYSZKIEWICZ 1986'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA TYSZKIEWICZ | CROIX 1986'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 200 - 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań



18 α

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Szpilkowa płytka - niebieska", 2000

olej, szpilki lutowane/blacha cynkowa, 43 x 41,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Teresa | Tyszkiewicz | "Epingles tuiles - blue" | 2000 | T. Tyszkiewicz"

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 300 - 11 900 EUR

„Nie sądziłam, że taki prosty pomysł, jak wbicie jednej szpilki otworzy mi takie możliwości wypowiedzi. Jedno przebicie, jeden punkt tak rozszerzył obszar działania. Ciągłe jest to dla mnie ciekawe. Fascynuje mnie. Same się układają. Są sterowane moim myśleniem w trakcie pracy”.

Teresa Tyszkiewicz





Metalowe szpilki stały się najbardziej charakterystycznym znakiem sztuki Teresy Tyszkiewicz. Artystka tworzyła kompozycje budowane z tysięcy drobnych elementów, które rytmicznie zagęszczają i ożywiają powierzchnię płócien, papierów oraz obiektów. Dzięki temu wypracowała jeden z najbardziej rozpoznawalnych i konsekwentnych języków formalnych w sztuce współczesnej.

Jej praktyka artystyczna opierała się na intensywnym doświadczeniu materii, która w tych realizacjach niemal domaga się fizycznego kontaktu – od ostrych, kłujących szpilek i splecionych drutów po miękkie włókna, pierze, sypkie ziarna, cięższe kamienie i chłodne powierzchnie metalu. Ten szeroki wachlarz materiałów współtworzy język, w którym percepcja wzrokowa spleta się z dotykiem i ruchem, a sam proces pracy staje się równie istotny jak jego rezultat.

Twórczość Tyszkiewicz wyrastała z potrzeby eksperymentu i konsekwentnego przekraczania granic medium. Artystka unikała jednoznacznych klasyfikacji, budując autonomiczny świat wizualny oparty na napięciu między obrazem a obiektem.

Powtarzalny i czasochłonny gest wbijania szpilek nabiera w jej pracach wymiaru niemal rytualnego. Staje się on równorzędny wobec efektu wizualnego – zapisuje czas, koncentrację oraz fizyczne zaangażowanie. Szpilki nie tylko ingerują w powierzchnię obrazu, lecz także redefiniują jego status, sytuując go pomiędzy malarstwem a obiektem przestrzennym.

Istotnym rozwinięciem tej strategii były realizacje, w których artystka wykorzystywała szpilki lutowane na blaszce ocynkowanej. W takich pracach pojedynczy gest wbicia zostaje zastąpiony technologicznym procesem trwałego łączenia metalu z podłożem, co wzmacnia industrialny charakter kompozycji. Chłodna, refleksyjna powierzchnia blachy wchodzi w dialog z rytmiczną strukturą szpilek, potęgując wrażenie rozświetlenia i zmienności zależnej od kąta patrzenia. Powstają układy o niemal architektonicznej precyzji, w których światło odgrywa rolę równorzędnego medium, aktywizując powierzchnię dzieła.

Do tego cyklu należy obiekt prezentowany na aukcji. W obrębie prostokątnej blachy pokrytej przylutowanymi szpilkami pojawia się niewielkie „rozdarcie”, mogące przywołać na myśl ranę, przez które prześwituje niebieski kolor podłoża. W pracach Tyszkiewicz stale obecne jest napięcie między delikatnością a przemocą gestu, porządkiem a intuicyjną improwizacją. Metalowe elementy tworzą układy przywodzące na myśl struktury organiczne, pulsujące powierzchnie lub abstrakcyjne zapisy energii, a ich fizyczna obecność wprowadza wymiar cielesności, wykraczający poza tradycyjnie rozumianą płaskość obrazu.

Twórczość artystki łączy rygor z intuicją oraz subtelność z fizycznością gestu. Jej realizacje sytuują się na pograniczu malarstwa, rzeźby i obiektu, co czyni je istotnymi zarówno z perspektywy historycznej, jak i rynkowej. Obecność prac w kolekcjach instytucjonalnych i prywatnych potwierdza ich trwałą wartość oraz znaczenie.

19 α

JAN TARASIN
1926-2009

"Ciąg dalszy III", 1991

olej/piótno, 90 x 110 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Tarasin 91'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 91I "CIĄG DALSZY III"'

estymacja:

220 000 - 300 000 PLN

52 100 - 71 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Nie chcę (...) żeby to, co robię, miało bezpośrednie odniesienia do jakiegoś gotowego tworu natury. Zajmuję się 'przedmiotami' na wielu piętrach ich odprzedmiotowania”.

Jan Tarasin



Dorobek artystyczny Jana Tarasina do dziś wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom stylistycznym. Jego sztuka rozwijała się na przecięciu figuracji i abstrakcji, przez dekady pozostając wyjątkowym studium relacji między przedmiotem a znakiem, materialnością a intelektualnym porządkiem obrazu. Od wczesnych, realistycznych i ascetycznych martwych natur z lat 50., przez reliefowe eksperymenty lat 60., aż po dojrzałe, wysoce zsyntetyzowane kompozycje końca XX wieku, Tarasin budował własny, autonomiczny język malarski oparty na redukcji formy i transformacji rzeczywistości w system znaków-przedmiotów.

Artysta, określający siebie ironicznie mianem „buchaltera” rzeczywistości, nie tyle przedstawiał świat, ile porządkował go według wewnętrznych reguł, analizując mechanizmy współistnienia, napięcia i rozpadu struktur. Przedmiot w jego malarstwie stopniowo tracił dostojność, zachowując jednak ślad swojej genezy. W efekcie powstały kompozycje przypominające nieistniejący alfabet – system wizualnych znaków, które funkcjonują równocześnie jako formy abstrakcyjne i nośniki pamięci o realnym świecie.

„Ciąg dalszy III” z 1991 stanowi znakomity przykład późnej fazy twórczości Tarasina, w której jego język formalny osiąga szczególną dojrzałość. Obraz ukazuje charakterystyczny dla artysty horyzontalny układ znaków-przedmiotów rozmieszczonych w pasmowej, wielowarstwowej strukturze. Kompozycja zachowuje linearną organizację typową dla wcześniejszych realizacji, lecz równocześnie zostaje wzbogacona o bardziej rozbudowaną przestrzeń, intensywniejsze akcenty kolorystyczne oraz subtelniejsze relacje świetlne. Dominujące szarości, biele, czernie i brązy przełamane są silnym oranżowym polem, które działa jak energetyczny punkt ciężkości całej struktury.

W tej pracy znaki Tarasina poniekąd odzyskują cielesność – są masywniejsze, a ich obecność staje się bardziej materialna. Jednocześnie pozostają elementami większego systemu, podporządkowanymi logice rytmu, powtórzenia i zakłócenia. Tarasin konstruuje obraz jako dynamiczne pole relacji: porządki są tu nieustannie budowane i rozbijane, układy się zagęszczają, rozpraszają, zderzają z pustką. To wizualna metafora rzeczywistości pojmowanej jako struktura jednocześnie racjonalna i przypadkowa.

„Ciąg dalszy III” można interpretować jako malarski model świata – jego intelektualny odpowiednik. Tarasin bada ontologię formy, pyta o moment, w którym rzecz przestaje być przedmiotem, a staje się znakiem; kiedy materialność przechodzi w abstrakcję, nie tracąc jednak swego pierwotnego sensu. Obraz ujawnia filozoficzny wymiar jego sztuki: refleksję nad naturą istnienia, percepcji i porządku.

W kontekście całego oeuvre artysty dzieło to potwierdza niezwykłą spójność jego wieloletnich poszukiwań. Tarasin pozostaje twórcą nieustannie analizującym tę samą fundamentalną ideę – zmienność świata, ruch form, współistnienie harmonii i dysharmonii. Jego malarstwo, choć formalnie oszczędne, posiada ogromny potencjał intelektualny. „Ciąg dalszy III” jest nie tylko przykładem wybitnej dojrzałości formalnej, lecz także świadectwem sztuki, która przekracza granice przedstawienia, stając się narzędziem filozoficznej refleksji nad strukturą rzeczywistości.



20 α

TOMASZ TATARCZYK

1947-2010

"Jastrząb" - "Hawk", 1985

olej/piótno, 170 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMASZ TATARCZYK | JASTRZĄB' - "HAWK" | Värnanäs 1985'

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

42 600 - 59 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwecja

kolekcja prywatna, Polska





Obraz jest unikalnym wariantem kompozycji z piłami, których cykl w tym czasie malował artysta. Pojedynczy motyw został umieszczony wysoko na płaszczyźnie – ponad metaforyczną przestrzeń, nadając narzędziu pozór kołującego w przestrzeniach drapieżnego ptaka. Iluzji nie zaprzecza fakt, że ewentualne „niebo” jest na obrazie czarne. Jest to zresztą czerni umowna. Tatarczyk był mistrzem czerni – głębokiej, smolistej, ale zarazem rozwibrowanej wieloma kolorami, które trzeba było położyć, aby uzyskać taki efekt. „Jastrząb” to wczesny obraz artysty i być może tytuł ma tutaj charakter intertekstualnej gry. Ówczesne obrazy Tatarczyka były jeszcze na pół konceptualne, jako reprezentacje i akumulacje przedmiotów (bramy, pudła, furtki, piły). „Jastrząb” zapowiada już jednak możliwości artysty w oddawaniu pejzażu, którego syntetycznych przedstawień stał się w następnych latach niedościgłym mistrzem.

Tatarczyk obronił dyplom na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 1981, ale jego pierwsza wystawa indywidualna miała miejsce w grudniu 1984 w Galerii Foksal, około pół roku przed namalowaniem prezentowanego w katalogu obrazu. „Jastrząb”, sądząc po napisie ręką artysty na odwrocie płótna, powstał pomiędzy lipcem i wrześniem 1985, podczas rezydencji w Värnanäs na południu Szwecji, gdzie malarz przebywał razem z Leonem Tarasewiczem. Rok 1985 to pierwszy z wielu kolejnych, pełnych sukcesów sezonów artysty. W ciągu tych dwunastu miesięcy Tatarczyk miał indywidualną wystawę w Galerii Studio w Warszawie, brał udział w Targach Sztuki w Londynie, przebywał na rezydencji w Szwecji na zaproszenie kolekcjonera Pera A. A. Mattsona, wystawiał w galerii Richarda Demarco w Edynburgu oraz uczestniczył w wystawie „Dialog” w Moderna Museet w Sztokholmie. Artysta miał też w tym czasie pierwsze poważne sprzedaże. Jego obrazy w ciągu roku zakupili: Glynn Vivian Art Gallery and Museum w Swansea, Fundacja Artura M. Saclera z Nowego Jorku, Moderna Museet w Sztokholmie oraz Galeria Studio w Warszawie. Trafiły też zapewne do kolekcjonera, który ufundował rezydencję w Värnanäs.



Tomasz Tatarczyk, „Dziesięć...”, wersja II, 1984, fot. DESA Unicum



Tomasz Tatarczyk, „Oddział”, 1985, fot. DESA Unicum

21 α

PINCHAS BURSTEIN / MARYAN

1927-1977

Kompozycja, 1975

olej/piótno, 59,5 x 69 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Maryan75'

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

42 600 - 59 200 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście, USA
kolekcja prywatna, Francja





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



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

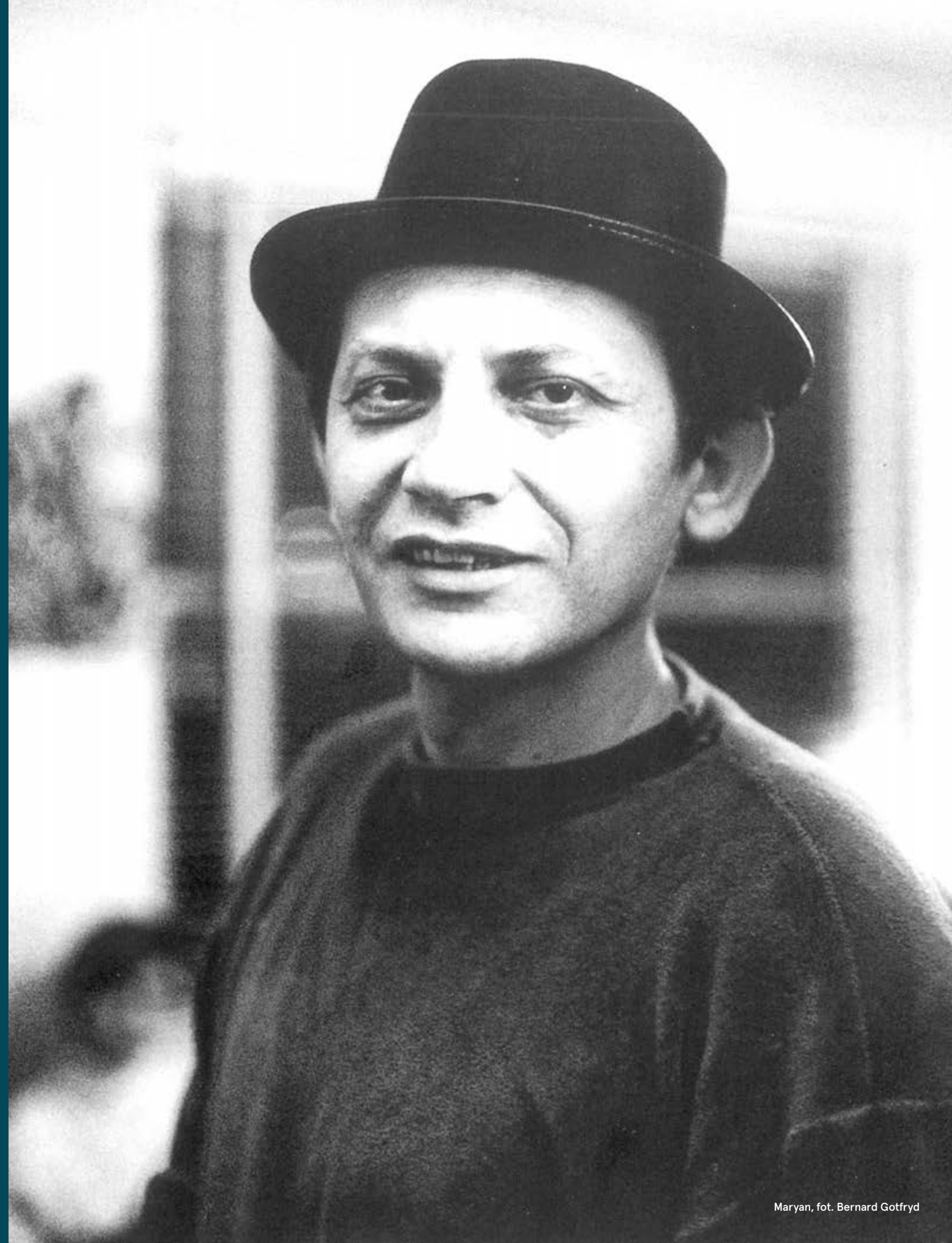
Pinchas Burstein urodził się w 1927 w Nowym Sączu. Dorastał jako syn piekarza w tradycyjnej rodzinie żydowskiej. Gdy Niemcy wkroczyli w 1939, rodzina została aresztowana, a jego dzieciństwo zostało brutalnie przerwane, gdy nadeszła wojna. Młody artysta przeszedł przez getta, obozy pracy i Auschwitz. W tym trudnym okresie stracił całą rodzinę i doznał ciężkich urazów. Stracił nogę, ale ocalał jako jedyny z całej rodziny. Poprzez sztukę konfrontował się z doświadczeniem okrucieństwa na własnych warunkach, a swoją działalność nazywał „malarstwem prawdy”. Brutalność i autobiograficzność figuracji Maryana od początku były niezwykle osobiste i dosadne, a siła przekazu jego dzieł wypluwała bezpośrednio z traumatycznych przeżyć oraz jego tożsamości. Jego siła jako artysty polega na konfrontacji z udręką bez uciekania się do kategorii, które ją porządkują, a tym samym osuwają.

W 1947 opuścił kraj i rozpoczął edukację artystyczną w Bezalel Art Institute. W 1950 przeniósł się do Paryża, gdzie zapisał się do École des Beaux-Arts i studiował grafikę w pracowni Fernanda Légera. W 1956 nawiązał współpracę z prestiżową Galerie de France. W 1961 wyjechał do Stanów Zjednoczonych, aby uczestniczyć w weselu brata swojego przyjaciela, Irvinga Petlina, i zatrzymał się w domu Hermana Spertusa. Wówczas nawiązał relacje z amerykańskim środowiskiem artystycznym, a Allan Frumkin został jego amerykańskim marszandem. Już w kolejnym roku Maryan wyemigrował do Nowego Jorku. Paryż stał się dla niego niewystarczający – jego sztuka nie przystawała do nurtów dominujących we Francji. Mimo że był tam już dobrze znany i szanowany, pozostawał artystą osobnym. Allan Frumkin prowadził galerie zarówno w Nowym Jorku, jak i w Chicago. Ukształtowała dalszą karierę Maryana, dbając o obecność jego prac w amerykańskich kolekcjach prywatnych oraz czołowych instytucjach, takich jak MoMA czy Guggenheim w Nowym Jorku. Warto również wspomnieć, że dzieła Maryana znajdują się w zbiorach Centre Georges Pompidou w Paryżu, Art Institute of Chicago oraz Smithsonian Institution w Waszyngtonie. Retrospektywne wystawy jego twórczości zorganizowano m.in. w Spertus Museum w Chicago, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme w Paryżu oraz Museum of Contemporary Art North Miami.

Maryan jest uznawany za jednego z ojców Nowej Figuracji i jednego z pionierów tego nurtu. Jego pozycja pozostawała jednak zawsze wyjątkowa. Od wczesnych lat paryskich aż po okres nowojorski był outsiderem, którego twórczość nie mieściła się w ramach żadnej szkoły. Bezpośredniość i dosadność prac Maryana wyrastały ze skupienia na własnym doświadczeniu. Instynktowna reakcja na świat stanowi fundament całej jego twórczości. Zarazem jednak prywatne „kim jestem” nieustannie przenika się z obszarem zbiorowego „kim jesteśmy”. Maryan tropi siebie i nas z brutalną szczerością, bez taryfy ulgowej. Posługuje się konwencją teatralną, by mówić o rzeczach głęboko ludzkich, unikając przy tym humanistycznego moralizowania.

Lata 70. to szczególnie, a zarazem najtrudniejszy rozdział w artystycznej biografii Maryana. W 1971, gdy pozostawał pod opieką psychiatry, który zalecił mu posługiwanie się rysunkiem jako formą komunikacji, wypełnił dziewięć szkicowników autobiograficznymi rysunkami w czarnym tuszu. Były to rysunki rodziny sprzed aresztowania i po nim, sceny krzyku i przemocy, szkielety oraz ukrzyżowania. Był to zapis wewnętrznego świata człowieka, który przez całe życie niósł w sobie niewyobrażalne doświadczenie.

Malarstwo z tego okresu ulega charakterystycznej przemianie: żywiołowa energia malarskiego gestu – typowa dla obrazów z połowy lat 60. – ustępuje miejsca śmiałemu konstruowaniu postaci na tle jednolitego koloru. W cyklu „Personnages” przedstawienia coraz wyraźniej zbliżają się ku nieposkromionym obrazom udręki, której nie łągodzi żadna nadzieja na ulgę ani odwołanie. Postacie noszą mitry, kaptury, kapelusze i czapki więźniów, szkaplerze oraz wojskowe insygnia. Wszystko pręż-kowane, wszędzie naznaczone. Oczy są czarnymi dziurami: kipiącymi, szalonymi, ukrytymi lub całkowicie nieobecnymi. Usta – najczęściej szeroko otwarte w krzyku lub obżarstwie – stają się pierwszym słabym ogniwem pękającym pod ogromną presją erupcji wewnątrz ciała.



Maryan, fot. Bernard Gotfryd

22

JANUSZ AKERMANN

1957

"Modelka", 2005

olej/piótno, 150 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 583 | 30.09.2005 | Akermann Janusz'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Akermann | Janusz | 583 | "Modelka" | 2005'

estymacja:

14 000 - 25 000 PLN

3 400 - 6 000 EUR





Intensywne barwy, sugestywne, kontrastowe kolory, lapidarność formy, fakturowość, deformacje i uwypuklenia. Co jeszcze dodałby Pan, opisując swój język malarski? Jaki jest cel tych wszystkich zabiegów artystycznych? Co chciałby Pan wyrazić?

Kilkanaście lat temu, można rzec w innej epoce, przyniosłem kilka obrazów i grafik do pokazania zacnemu profesorowi z Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby na mojej akademii w Gdańsku. Usłyszałem wtedy tekst, który głęboko utkwiał mi w pamięci. Brzmiał on jak wyrok znachora, który oznajmia ci, że droga, którą obrateś, to ślepa uliczka. Podkreśliłem słowo „znachor”, który niewątpliwie różni się od słowa lekarz. Wiara w gusta i czarną magię z dymami nad głową, wachlowany gęsim piórem lub innym kawałkiem padłego zwierzęcia na moment zachwiała moją wiarę w cel, który gdzieś tam na horyzoncie pojawiał się i znikał. Terazniejszość się zatrzymała, a przyszłości po prostu nie ma. Krótkie stwierdzenie w stylu: „masz chłopie problem, to nie jest dobre” utkwilo w mojej głowie na długo.

Po chwilowym zamroczeniu takim wyrokiem, czego oczywiście się nie spodziewałem, przyszło szybkie otrzeźwienie. Przecież właśnie o ten problem tu chodzi. Nieważne, jak nazwiemy to, do czego będziemy nieustannie dążyć. Jakimi środkami będziemy go chcieli wyrazić. Ważne jest tylko to, i to się tylko liczy, co sobie wyznaczymy jako nasz cel nadrzędny. To nasze przekonanie i pewność daje nam siłę w codziennym zmaganiu się z materią nieokiełznaną, nową, po prostu z innego świata. Chęć poznania tego, co jest po drugiej stronie. Chęć poznania naszych możliwości staje się wyzwaniem i dążeniem. Kod poszukiwania prawd nowych, własnych pytań, własnych odpowiedzi, wreszcie własnego malarstwa jest wpisany w nasze DNA. A jakich środków malarskich użyjemy to już inna sprawa. Śmiem twierdzić, że drugorzędna.

Porozmawiajmy o tytułach Pańskich prac. „Moi ludzie”, „Mój faworyt”, „Ten mały bobas”. Często odnosi się Pan do kogoś, ale też do większej zbiorowości. Kim są Pańscy bohaterowie? Kto lub co Pana inspiruje?

Życie człowieka to przeplatanka sukcesów i porażek. Porażki są bolesne, ale mają w sobie coś z lekcji, z której wyciągamy wnioski. Porażki są twórcze. Uszlachetniają, mają w sobie moc niszczenia, moc zadawania bólu, moc, wobec której jesteśmy bezsilni. Ale mają i również moc narodzin. Moc budowania, moc spełniania życzeń. Te dwie skrajności są wpisane w nasze życie. I to zwykle, i to artystyczne. Nie jesteśmy tacy sami. Nie jesteśmy wytworami taśmowej produkcji masowej. Nie jesteśmy ludźmi zaprogramowanymi jak maszyny. Na szczęście się różnimy. I w tej różnicy kryje się tajemnica naszego istnienia. W tej różnicy tkwi nasza siła. To moi ludzie.

Czy istotą Pańskiego malarstwa jest forma czy treść? Na czym Pan się skupia podczas tworzenia? Liczy się gest, proces malarski czy efekt?

Sztuka to siła mówienia o rzeczach trudnych i łatwych. Mówienia o wszystkim. To nasze wyznaczenie wiary. To nasza bliźna wytatuowana na duszy lub znamię, z którym się rodzimy. Jedni używają jej jako sztandaru inności, indywidualności, odrębności, chełpiąc się nią wszędzie, gdzie tylko można. Inni, wiedząc, że ją posiadają jako dar, dzielą się nią. Powiedziane jest „proście, a będzie wam dane”. Proszę codziennie, nie wstydząc się tego. Ale myślę, że nie jestem sam. Ci, co proszą, są widoczni, otrzymują.

Istotą mojego malarstwa jest droga. Jest czas od-do. Od pierwszego dnia przy płótnie aż do dnia ostatniego. Ten dzień ostatni nie zawsze jest ostatni. To czas, w którym zdobywa się doświadczenie. To czas po stokroć ważniejszy od efektu.

Tak prawdę mówiąc, nie wiem, czy jesteśmy w stanie określić te elementy odwiecznej łamigłówki, które kształtowały, kształtują i będą kształtować nasze postawy artystyczne oraz naszą osobowość. Czy balansowanie pomiędzy nieświadomością i jej brakiem a świadomością i jej nadmiarem, jest tym platońskim złotym środkiem równowagi? Przypuszczam, a może i podejrzewam raczej, że to nieograniczona intuicja staje się odwiecznym motorem naszych poczynań twórczych. To ten niewidzialny i nieokreślony zmysł intuicji staje się dla wielu przepustką do innego świata. Do innej rzeczywistości i kreatywności. Nie odkrywam tu przysłowiowej „Ameryki”. Bynajmniej nie czuję się magiem zdejmującym zasłonę niewiedzy, ale chciałbym podkreślić jedno, a mianowicie to, że intuicję mamy różną.

A ona, jako zbiór naszych doświadczeń i tych dobrych i tych złych, kieruje naszymi ruchami jak pionkami na szachownicy. Kto lub co porusza te niewidzialne sznurki ludzkich marionetek w teatrze ziemskich dróg, trudno powiedzieć.

Porozmawiajmy o pracy „Modelka”, którą prezentujemy w ramach nadchodzącej aukcji „Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy”. Na obrazie widzimy trzy nagie kobiety w ekspresyjnych pozach. Kim jest tytułowa modelka? Jaki jest przekaz obrazu?

Kiedy marzyłem o malarstwie, hen, hen w czasach, kiedy jeszcze nie wiedziałem, jak zagruntować płótno pod obraz, wychowywałem swoją wrażliwość, czytając i przeglądając książki o znakomitych malarzach. Byłem zafascynowany Pauliem Cezannem, Pauliem Gauguinem, Vincentem van Goghmem. Co ciekawe, fascynowały mnie ich zyciorysy. To droga, którą kroczyli, była czymś nie z tej ziemi. Nadmienię, że większości reprodukcji obrazów w tych książkach były czarno-białe. Dopiero po wielu latach, kiedy pojechałem do Paryża, mogłem zobaczyć obrazy w pełnej barwie. I wiedziałem, że to jest to!

Obraz „Modelka” jest może niedoskonałym, ale pewnym „holdem” dla francuskiego symbolisty Paula Gauguina. Czyste plamy barwne zestawiane kontrastowo, oddziałujące na siebie, mocny kontur, płaszczyznowość kompozycji, mocne kadrowanie figur w tym wypadku aktu kobiety, przenosi całą treść obrazu w świat symbolicznej rzeczywistości. I przestrzeni gdzieś w środku obrazu, powietrze, może pustka to elementy, które zawsze czytam w obrazach Paula Gauguina.

Tworzy Pan od lat 80. Jak patrzy Pan na swoją twórczość z perspektywy upływu lat? Jak zmieniło się Pańskie podejście do sztuki? Jakim artystą był Pan kiedyś, a jakim jest Pan dziś?

W 1985 tak pisałem w mojej pracy magisterskiej na Wydziale Malarstwa Grafiki i Rzeźby na zakończenie studiów na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku:

„Ja, my młodzi powinniśmy już teraz znajdować i budować, a nie ciągle szukać. My powinniśmy rozpalać pożary w umysłach i duszach ludzi. To w nas drzemia siły, które będą burzyć. Jezeli tak, to jakimi środkami? Dobrem lub złem w jakim znaczeniu? Czy chodzi tu o odbiorcę? Czy o nas samych. Przecież pierwszymi odbiorcami tego, co zrobiliśmy – jesteśmy my sami! Malarstwo to nie pieszczoty. Malarstwo to nie potrzebne skomlenie psa. Malarstwo to nie sielanka.

Malarstwo jest narzędziem wojny, natarcia i obrony przed wrogiem”.

Po 41 latach od dyplomu podpisuję się pod tym końcowym fragmentem mojej pracy magisterskiej obiema rękami. Mam nadzieję i głęboko w to wierzę, że moje podejście do sztuki się nie zmieniło. Codziennie jestem w pracowni. Codziennie stawiam pytania i próbuję je rozwiązać. Czasami to porażki, ale są chwile, których bym nie oddał za żadne skarby świata.

Czy czuje się Pan częścią środowiska ekspresjonistów w Polsce, które rozwijało się w latach 80.? Zdzisław Nitka, Ryszard Woźniak, Ryszard Grzyb; czy czuje się Pan częścią tej społeczności?

Lata 80., które w jakiś sposób ukształtowały nie tylko mnie, przepełnione były codzienną szarością. Nasze życie pogwałcone decyzjami politycznymi, które narzuciły obawy przed przyszłością, cierpienie i wszechobecny strach, domagało się reakcji. Ekspresja kolorystyczna to rodzaj sprzeciwu i buntu. Ekspresja kolorystyczna była moim językiem.

Nigdy nie czułem się dobrze w zbiorowości czy grupie. Będąc na wystawach, większych czy mniejszych, zawsze zadawałem sobie pytanie o moje miejsce. Wielokrotnie odmawiałem uczestnictwa w wystawach, gdzie prace były nie z tego kręgu. Kręgu mojej wrażliwości czy energii – czytaj: ekspresji. Ale z wieloma artystami – chociażby tymi wymienionymi w pytaniu – myślę, że mamy wspólny rodowód.

23 α

MAŁGORZATA RITTERSSCHILD

1960

"Bez tytułu III" ("Cesar"), 1986

olej/piótno, 135 x 200 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MAŁGORZATA | RITTERSSCHILD | BEZ TYTUŁU III, 1986 [wskazówka
montażowa] | 200 X 135 olej/piótno | CENA 130 TYS. | [adres]'

opisany na odwrociu: 'UWAGA: Proszę nie wieszać koło | siebie obrazu p.t. "Cesar" | obok [przekreślone]
i obrazu z dwiema postaciami.'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 200 - 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Malować? To jest raj. To jest naprawdę raj – człowiek znika. Jeśli ten proces przebiega
wystarczająco długo. To jest naprawdę dobre, w tym świecie, który oszalał”.

Małgorzata Ritterschild





Małgorzata Rittersschild, absolwentka pracowni Stefana Gierowskiego oraz czołowa przedstawicielka polskiej nowej ekspresji, w obrazie „Bez tytułu III” formułuje przejmującą, wielowarstwową wizję egzystencji wpisanej w doświadczenie niepokoju, symbolicznego rozdarcia oraz metafizycznej introspekcji. Dzieło powstałe w schyłkowym okresie PRL-u stanowi wyraz zarówno pokoleniowego doświadczenia kryzysu lat 80., jak i głęboko osobistej refleksji nad kondycją człowieka uwikłanego w historię, pamięć oraz podświadomość. Rittersschild tworzy kompozycję, która przekracza ramy doraźnego komentarza społeczno-politycznego, przekształcając się w uniwersalną opowieść o ludzkim wnętrzu – przestrzeni lęku, przeczucia i nieustannego poszukiwania sensu.

Centralna sylwetka obrazu – monumentalna, ciemna, niemal bezcielesna postać o świetlistych oczach – jawi się jako figura graniczna, zawieszona pomiędzy jawą a snem, człowieczeństwem a archetypem, indywidualnością a zbiorowym doświadczeniem. Obecność tej postaci, otoczonej subtelną, czerwionawą aurą, sugeruje izolację i stan permanentnego wewnętrznego napięcia. Przywodzi ona na myśl figurę strażnika, świadka lub bytu funkcjonującego na styku rzeczywistości psychicznej i symbolicznej. Rittersschild operuje językiem znaku, który – podobnie jak w twórczości wielu artystów neoekspresyjnych – nie służy ilustracyjności, lecz odsłanianiu głębszych struktur emocjonalnych, duchowych i egzystencjalnych.

Jaszczurki, rozmieszczone wokół centralnej figury w intensywnych, kontrastowych barwach, stają się kluczowym motywem interpretacyjnym, powracającym również w innych realizacjach artystki. Jaszczurka – symbol pierwotności, instynktu, regeneracji, ale także krótkotrwałego szczęścia – funkcjonuje tu jako znak ukrytych sił obecnych „wewnątrz”

rzeczywistości. Każda z nich może być odczytywana jako osobny stan psychiczny, fragment rozbitego świata bądź element rozszczepionej tożsamości. Intensywność czerwieni, błękitu i zieleni buduje wyraźne napięcie pomiędzy biologiczną organicznością a symbolicznym kodem emocji. W kontekście deklarowanej przez artystkę potrzeby „zagładania do środka” obraz można interpretować jako próbę wizualizacji tego, co niewidzialne: lęku, pamięci, traumy, ale również ukrytej żywotności istnienia.

Rittersschild, ukształtowana przez poważne, niemal mistyczne podejście do malarstwa wyniesione z pracowni Gierowskiego, traktuje obraz jako przestrzeń poznania – nie tyle świata zewnętrznego, ile jego ukrytych struktur. Prezentowany w katalogu obraz wpisuje się w charakterystyczną dla jej twórczości strategię łączenia ekspresyjnej formy z intuicyjną symboliką oraz refleksją nad pokawałkowaniem rzeczywistości. Formalna oszczędność kompozycji współlistnieje tu z niezwykłą gęstością psychologiczną, czyniąc dzieło zawieszonym na granicy ciszy, snu i egzystencjalnego niepokoju.

Obraz z 1986 zachowuje szczególną aktualność, ponieważ nie ogranicza się wyłącznie do politycznego czy pokoleniowego kontekstu swojej epoki. Rittersschild kreuje wizję uniwersalną – opowieść o człowieku jako istocie noszącej „coś w środku”: pamięć traum, przeczucie katastrofy, ale także zdolność do odradzania się. To malarstwo głęboko filozoficzne, w którym symboliczna narracja splota się z biologicznym, psychicznym i duchowym doświadczeniem. „Bez tytułu III” pozostaje jednym z najbardziej sugestywnych przykładów wczesnej twórczości artystki – dziełem, które czyni malarstwo narzędziem introspekcji, schronienia oraz nieustannego badania tajemnicy istnienia.

24 α

EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912-2007

"2 + 1 FO",

olej/piótno, 100 x 88,5 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: "Eug. MARKOWSKI | "2 + 1 FO" (103 x 87)"

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 700 - 35 500 EUR

WYSTAWIANY:

Eugeniusz Markowski. Rysunek, Galeria Studio, Warszawa, 1986

LITERATURA:

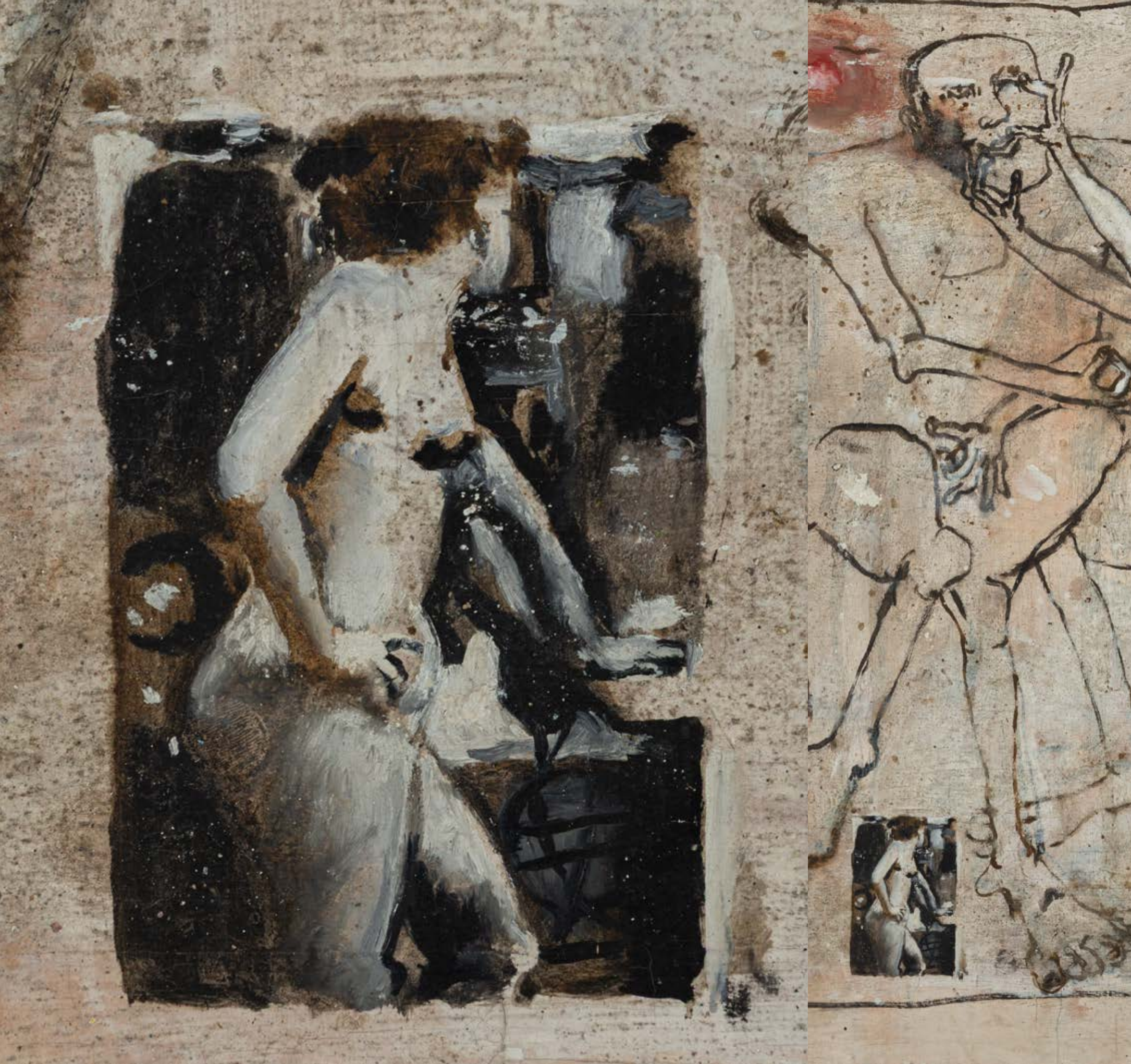
Eugeniusz Markowski. Rysunek, katalog wystawy, Galeria Studio, oprac. Zbigniew Taranienko, Warszawa 1986, nlb. (il.)

Eugeniusz Markowski, katalog wystawy, Galeria DAP, Warszawa 2005, s. 150 (il. jako rysunek na folii)

„Mnie interesuje przede wszystkim groteskowy i wyraźny paradoks. Kontrast istniejący dziś między coraz zawrotniej rosnącym rozwojem technologicznym a niezmiennością prymitywnych i elementarnych ludzkich pasji i instynktów. To jest być może powodem, że robię to, co robię i w sposób, jaki to robię”.

Eugeniusz Markowski





„GROTESKOWY I WYRAŹNY PARADOKS”

Twórczość Eugeniusza Markowskiego można odczytywać jako nieustanne badanie granicy między postępowym cywilizacyjnym a niezmiennością instynktów człowieka. Artysta przez dekady budował bardzo określony język wizualny, w którym groteska, deformacja i ironia stają się narzędziami diagnozy ludzkiej kondycji.

W centrum jego zainteresowania niezmiennie pozostawał człowiek – ukazywany w sytuacjach granicznych, uwikłany w relacje przemocy, dominacji i zależności. Markowski redukował przestrzeń niemal do zera: eliminował tło, rezygnował z klasycznej perspektywy, pozostawiając widza sam na sam z figurą i jej napięciem. Postaci funkcjonują jak aktorzy na pustej scenie – wyizolowane, obnażone psychicznie i fizycznie, zawieszane w stanie nieustannego konfliktu.

Ten sposób obrazowania trafnie opisał Jerzy Zanoziński: „Twórczość Markowskiego jest nacechowana silną ekspresją. Artysta uzyskuje ją z jednej strony za pomocą deformacji, która z malowanych przez niego ludzi czyni raczej ‘człekokształtne’ figury o wyolbrzymionych znamionach brzydoty, z drugiej strony – za pomocą środków malarskich. Będąc rasowym malarzem, obdarzonym wybitną wrażliwością na kolor i materię malarską, a przy tym programowym antyestetytą, umie on uwypuklić podejmowane przez siebie oskarżycielskie treści gamą kolorystyczną i specyficznym, gruboziarnistym sposobem malowania, przypominającym fakturą stary, zniszczony przez czas tynk”. (Jerzy Zanoziński, Współczesne malarstwo polskie, Warszawa 1974, s. 78).

Powracające motywy – walka, gra, obecność zwierzęcych figur (byka, konia), a także postaci o demonicznych rysach – tworzyły swoisty repertuar znaków. Ich źródła sięgały zarówno ikonografii biblijnej i mitologicznej, jak i doświadczeń XX wieku: wojny, przemocy systemowej i alienacji jednostki. Jednocześnie w pracach artysty widoczne były odniesienia do tradycji malarstwa europejskiego – od Petera Paula Rubensa po Francisco Goyę – przetwarzane jednak w sposób daleki od cytatu, podporządkowany indywidualnej ekspresji.

W prezentowanej pracy „2 + 1 FO” kompozycja dwóch postaci buduje relację niejednoznaczną – balansującą między agresją, groteską a niemal karykaturalną bliskością. Istotny element stanowi tu także motyw „obrazu w obrazie” – niewielkiego namalowanego aktu kobiecego, który przypomina wklejoną fotografię. Zabieg ten wprowadza dodatkowy poziom gry z tradycją przedstawienia i percepcją widza.

Twórczość Markowskiego często zestawiana jest z nurtem nowej figuracji i neoekspresjonizmu, a także porównywana do prac Jeana Dubuffeta i jego koncepcji art brut. W istocie jednak wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom, pozostając autonomicznym projektem. Mimo brutalności i ironicznego dystansu sztuka ta posiada wymiar głęboko humanistyczny. Groteska nie jest tu celem samym w sobie, lecz narzędziem – sposobem mówienia o tym, co niewygodne, pierwotne i nieusuwalne. Pod warstwą deformacji kryje się uważna obserwacja człowieka i próba dotarcia do prawdy o jego naturze.

25 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Karnawał w Rio XXXVIII", 2007

akryl/plótno, 81 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "KARNAWAŁ W RIO XXXVIII" 2007 ROK | ACRYL | 81 CM x 100 CM'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

16 600 – 21 300 EUR

„Fundamentem malarskiej wizji Dobkowskiego – jakkolwiek nie jedynym – jest niewątpliwie figura ludzka, przeważnie kobieca, wrzucona w przestrzeń nieskończoności. Zdominowana przez kobieto-matko-boginię świat pławi się w matriarchalnym żywiole, nieokiełznanym, zmysłowym, podporządkowanym witalnej grawitacji materii ożywionej, którą się karmi podczas nieustającej erotycznej uczty, sycąc swój heterotroficzny apetyt odpowiedzialny za perpetuum wiecznej odnowy”.

Jerzy Wojciechowski



26 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Spacer ssaków", 1972

olej/piótno, 80 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | SPACER SSAKÓW 1972 | OLEJ | 80 cm x 60 cm | Kochanemu Jasiowi | by spacerował w Przyszłość | Jan Dobkowski | 19-I-1995'
na odwrociu nalepka z Polswiss Art z 2000 roku

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN

30 800 - 42 600 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, 2000

Sopocki Dom Aukcyjny, 2020

kolekcja prywatna, Polska

„W Dziekance, czyli domu akademickim, w którym mieszkałem, była biblioteka. Pewnego razu, w 1963 roku, wpadł mi w ręce tomik 'Zwierzyniec' Guillaume'a Apollinaire'a, z ilustracjami Raoula Dufy'ego, suchą igłą czy coś takiego. Ja chciałem przedstawić wszystko inaczej, w technice linorytu, ale nie na zamówienie jakiegoś wydawnictwa, tylko dla przygody. Linoryty realizowałem na Wydziale Grafiki, choć tam nie studiowałem. Otwierano go o dziewiątej dla studentów grafiki, ale od siódmej rano inni też mogli przyjść i korzystać z prasy. Odbijałem trzy, cztery odbitki. I tak mniej więcej przez rok nazbierało mi się 30 zwierząt. W tym czasie rozpoczął się mój świat nowej formy i seria rysunków 'nieliniarnych' [poprzedzających tzw. linearne z lat siedemdziesiątych]”.

Jan Dobkowski



NA STYKU NATURY I KULTURY

„Spacer ssaków” to kompozycja, w której natura i kultura tworzą wzajemnie przenikające się porządki. Tytuł odsyła z jednej strony do codziennego rytuału przechadzki, a z drugiej – do biologicznej wspólnoty ciała, instynktu i potrzeby bliskości. Relacja między figurami przywodzi na myśl gest zbliżenia lub rytualnego kontaktu. Horyzontalna postać kieruje twarz ku piersi stojącej figury i obejmuje jej kolano, podczas gdy stopy obu sylwetek zbliżają się do siebie, jak gdyby domykały obieg między ciałami. Czerwone figury pozostają osobno, lecz ich układ gestów i płynne kontury wskazują na dążenie do kontaktu i jedności. Emocjonalny ładunek sceny wynika z napięcia między układem ciał, dotykiem i wpisana w tytuł biologiczną wspólnotą życia.

Ważnym wątkiem genezy kompozycji „Spaceru ssaków” były wcześniejsze eksperymenty z grafiką warsztatową Dobkowskiego. W 1963 – jeszcze w czasie studiów – artysta sięgnął po „Zwierzyniec” Guillaume’a Apollinaire’a z ilustracjami Raoula Dufy’ego i postanowił opracować ten temat w technice linorytu. Przez około dwanaście miesięcy powstał zespół trzydziestu przedstawień zwierząt, które Dobkowski odbijał na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP. To doświadczenie – jak sam podkreślał – uruchomiło jego „świat nowej formy” oraz serię rysunków „nieliniarnych”, poprzedzających późniejsze prace linearne z lat 70. W kontekście „Spaceru ssaków” epizod pokazuje, że zainteresowanie światem przyrody, organicznym rytmem i płaszczyznowym znakiem wyrastało z praktyki graficznej, zanim stało się jednym z rozpoznawalnych elementów jego malarstwa.

Rok powstania prezentowanej pracy zbiega się z wyjazdem artysty na dziewięćmiesięczne stypendium Fundacji Kościuszkowskiej do Nowego Jorku. Dobkowski podsumował to doświadczenie słowami: „Podróż przez Atlantyk i sztormy obudziły we mnie silniejsze refleksje artystyczne niż sztuka amerykańska”. Od wyjazdu do Nowego Jorku w 1972 podróże oraz obserwowane obrzędy coraz wyraźniej znajdowały odzwierciedlenie w jego cyklach malarskich. Ich echa powracają między innymi w seriach „Ocean”, „Karnawał w Rio”, „Himalaje” czy „Australijski sen”. Prace należące do tych cykli opierają się na uważnej obserwacji świata, przetworzonej w abstrakcyjny, organiczny język form.

Poza twórczością malarską Jan Dobkowski prowadził także dzienniki artystyczne poświęcone sztuce, w których zapisywał refleksje dotyczące koloru, formy i procesu twórczego. W jednym z nich zanotował: „Czerwień i zieleń to kolory życia”. Ta konsekwencja myślenia o barwie widoczna jest również w samym sposobie prowadzenia dzienników z lat 60. i 70., w których artysta często posługiwał się czerwonym i zielonym długopisem – kolorami tworzącymi podstawę jego rozpoznawalnego języka malarskiego. W prezentowanej pracy z 1972 czerwień i zieleń osiągają szczególną intensywność. Barwy stają się nośnikami witalności, organicznego ruchu i energii życia zapisanych już w przewrotnym tytule. Człowiek znajduje się tu pomiędzy kulturą i jej konwenansami a pierwotnymi impulsami natury.

27

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

"Opus X - 74 Nr 2 czyli: Erotyk letni" z cyklu "Koncert na lewą rękę", 1974

olej/piótno, 135 x 175 cm

sygnowany p.g.: 'CIAPAŁO'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'CZESŁAW PIUS CIAPAŁO | "OPUS X - 74 Nr 2 CZYLI: EROTYK LETNI" | OLEJ 135 x 175 cm | KONCERT NA LEWĄ RĘKĘ'

estymacja:

55 000 - 70 000 PLN

13 100 - 16 600 EUR

WYSTAWIANY:

„Czesław Pius Ciapało. Symfonie wizualne 1974-1982”, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 9.08-29.08.1982

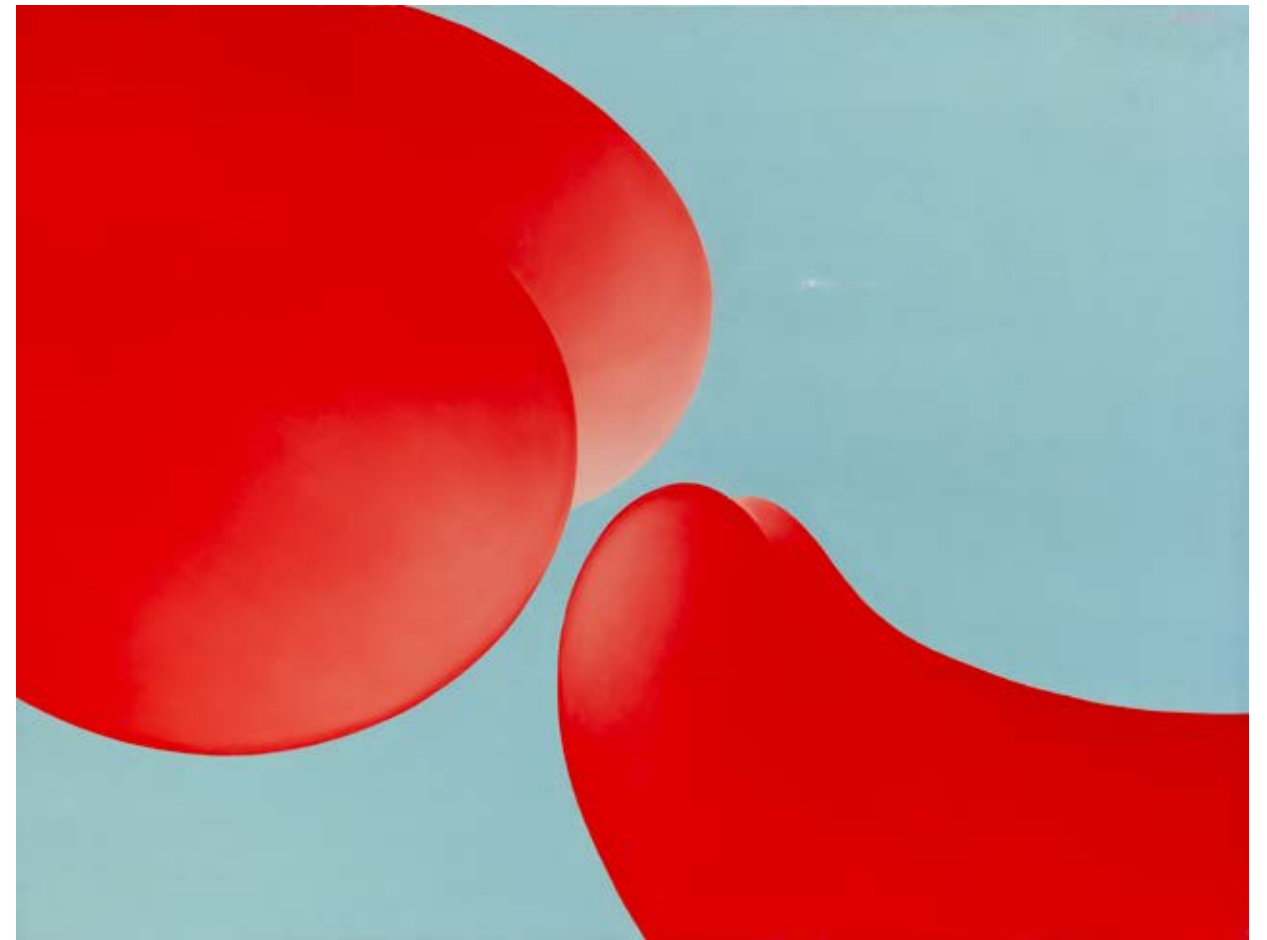
LITERATURA:

Czesław Pius Ciapało. Symfonie wizualne 1974-1982, katalog wystawy, „Zachęta” Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1982, poz. 4 (spis)

Pius Ciapało, Malarstwo, Poznań-Warszawa 2021, str. 12-13 (il.)

„Osluchanie w wielkiej muzyce, zachwyty brzmieniem symfonicznym, wrocławskie lata oratoryjno-kantatowe, podobieństwa terminologii obu sztuk, wreszcie odwaga ostrożnego stąpania po kruchym lodzie pchnęły mnie w nieznaną”.

Czesław Pius Ciapało





Wystawa „Czesław Pius Ciapała. Symfonie wizualne 1974-1982”, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 9.08 – 29.08.1982, fot. dzięki uprzejmości artysty

Twórczość Czesława Piusa Ciapała naznaczona jest wyjątkową wrażliwością na rytm, harmonię i wewnętrzną strukturę formy, czyli jakości wywiedzione ze świata muzyki. Artysta świadomie przekłada język muzyczny na język plastyczny, komponując obraz niczym partyturę, z dbałością o tempo, repetycję motywów, napięcia oraz pauzy. Kolor staje się odpowiednikiem brzmienia, a przestrzeń obrazu funkcjonuje jak czas w utworze muzycznym, rozwija się sekwencyjnie i rytmicznie, z wyraźnym poczuciem pulsującej dynamiki. Sam Ciapała wielokrotnie podkreślał znaczenie muzycznych inspiracji.

W 1974 Ciapała zrealizował monumentalny projekt malarski „Koncert na lewą rękę (Cadenza)”. Cykl jest częścią większego założenia „Symfonii wizualnych”, realizowanego w latach 70. i 80., które określono mianem symfonii programowej. W ramach „Koncertu na lewą rękę” artysta namalował trzy obrazy o wymiarach 135 × 175 cm, tworzone kolejno w różnych porach roku, wiosną, latem i jesienią.

Tryptyk opiera się na repetycji tego samego motywu, czyli zestawienia intymnych fragmentów kobiecego i męskiego ciała, charakterystycznego dla wcześniejszego cyklu „Formy Nieprawdopodobne i Nieprawdopodobnie Podobne”. Kompozycje te nasycone są wyraźnym ładunkiem erotycznym. Multiplikacja form oraz ich kolejne wariacje ukazują nieustanną cyrkulację energii życiowej. Erotyzm nie ma tu charakteru wyłącznie zmysłowego, staje się uniwersalnym kodem biologicznego istnienia, wspólnym dla wszystkich kultur i pici. W tym sensie twórczość Ciapały wpisuje się zarówno w doświadczenia nowej figuracji, jak i kontrkulturową rewolucję obyczajową lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, afirmującą cielesność, wolność oraz powrót do natury.

Przy niezmienności motywu zmianie ulega kolorystyka obrazów, która zostaje podporządkowana emocjonalnemu i symbolicznemu charakterowi poszczególnych pór roku. Wiosna utrzymana została w tonacjach żółtozielonych, lato w błękitech i różach, natomiast jesień w gamie brązów oraz oranżów. Kolor pełni tu funkcję ekspresyjną, buduje atmosferę, temperaturę emocjonalną oraz rytm kompozycji. Artysta operuje kolorem w sposób tak intensywny, że formy zdają się emitować własne, wewnętrzne światło, światło pożądania i libido. Jak pisał sam artysta: „Erotyka w sztuce była rozmaicie obrazowana, ale pragnienie, pożądanie (desire) nieobecne. Nie miało ikonografii. Człowiecze libido mam wykrzyczeć rozpalającymi się od środka oboma obłymi formami, uwzględniając kulminację słońca latem, zawrzeć także wątek narodo-patriotyczny, jednocześnie panując nad klarownym rytmem i harmonią całej struktury (...)”. Cytat ten trafnie ujawnia podstawowe napięcie obecne w twórczości Ciapały pomiędzy spontanicznym impulsem a formalną dyscypliną kompozycji.

Szczególnie istotny pozostaje sam gest artysty. Choć Ciapała jest praworęczny, cały tryptyk namalował ręką niedominującą, czyli lewą. Zabieg ten można interpretować jako świadomą próbę wyjścia poza własne przyzwyczajenia i strefę komfortu, a także jako formę twórczego samosprawdzenia. Malowanie ręką niedominującą wymagało od artysty rezygnacji z wyuczonych nawyków, zmuszając go do większej uważności i otwarcia na przypadek.

28 α

ZDZISŁAW JURKIEWICZ

1931-2012

"Sto dziewięćdziesiąt siedem czerwonych na zielonym tle", 1984

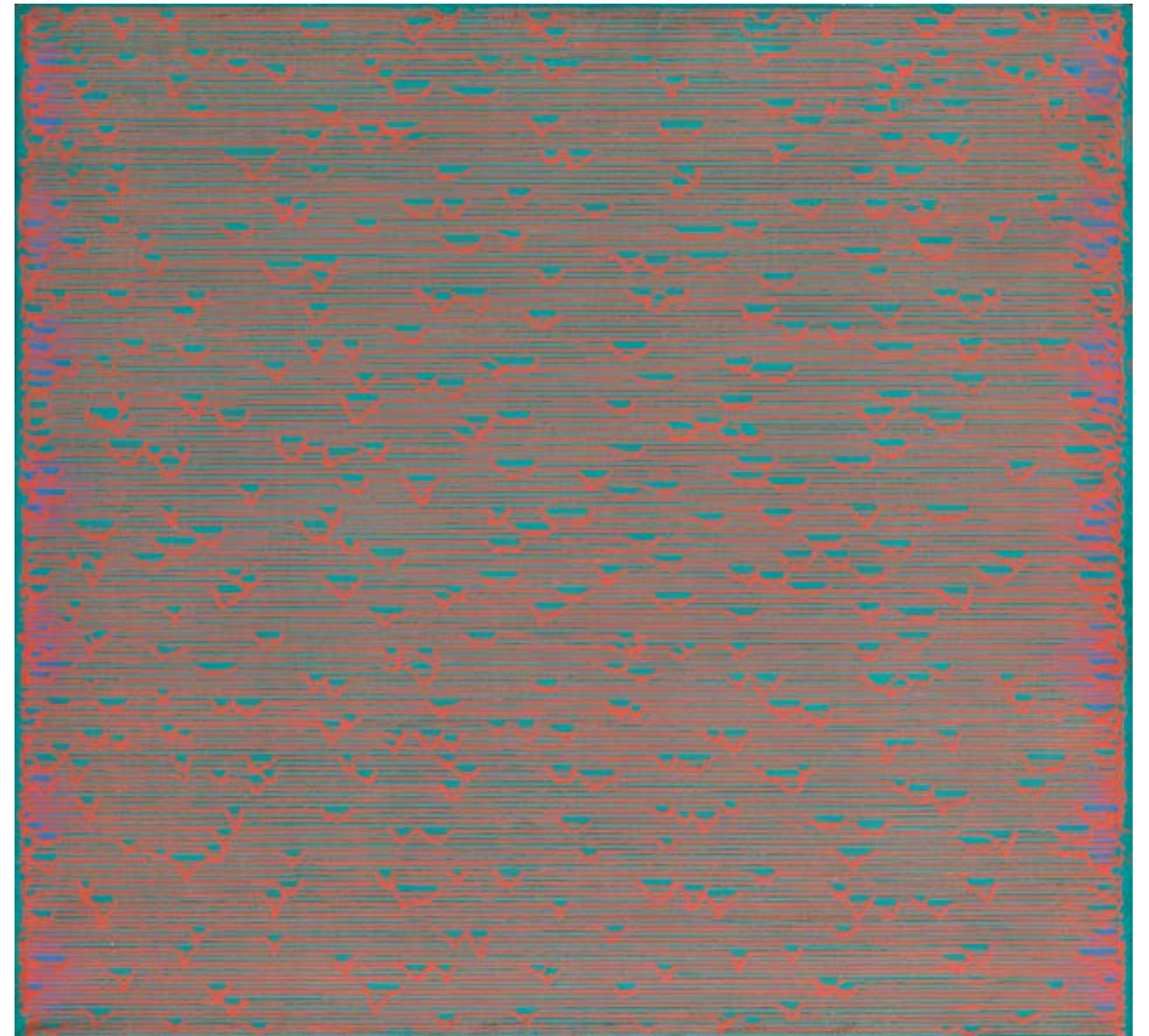
akryl/plótno, 55,5 x 60 cm
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy: 'zdzisław jurkiewicz | "sto dziewięćdziesiąt siedem czerwonych na zielonym tle" | /akryl, 1984/' oraz wskazówka montażowa

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 500 – 14 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań

„Malowanie tych obrazów wymagało precyzji, korekt, było drobiazgowo i czasochłonne. Miały być spontaniczne metry, a znowu zaczęło się to stawać rutyną. Sprawę uratował po prostu lejek – rodzaj pisaka o średnicy 1-2 mm, którym posługują się architekci. Nalewam do niego farby niebieskiej lub czerwonej i jadę po prostu wzdłuż przykładnicy – zamiast taśm – ileś równoległych linii. Efekt nie był całkowicie przewidywalny: zaczynam czerwoną, kiedy kończy się czerwona, nalewam niebieskiej. One mieszają się ze sobą, wychodzi fiolet... rozumie Pan, jak wypadnie, a mnie to nic nie obchodzi. Teraz obraz nareszcie mogłem zrobić uczciwie szybko. Ciągle chodził mi po głowie gest malarski, spontaniczność. Na początek wystarczała zaledwie kropelka farby i zaraz wychodzi z tego linia. Ale żebym nie stał się wyłącznie technikiem, zachowałem pewną dowolność – rysując te horyzontalne linie, wprowadzałem pewne drobne zakłócenia. Eksponowałem z dumą resztki malarstwa. Dawało to nawet pewien efekt optyczny, bo czasami te fale na siebie zachodziły i chwilami działy się z tym dziwne rzeczy, wyglądało to na przykład jak pomarszczona woda. Mogłem te zakłócenia wprowadzać rzadko albo – zależnie od nastroju – dawałem pętle co chwilę i czasami rzucałem obraz całkowicie popętlony. Na koniec triumfalnie nadawałem mu tytuł będący informacją na temat liczby wykreślonych linii, np. 287 niebieskich i czerwonych. W tym sensie uważałem, że to są 'obrazy ostateczne'. I chyba tak rzeczywiście było; próbowałem może przez trzy lata modyfikować formułę tych obrazów – żeby uniknąć nudy wprowadzałem na przykład pewne modyfikacje kolorystyczne”.

Zdzisław Jurkiewicz



29 α

EDWARD KRASIŃSKI

1925-2004

"Interwencja", 1975

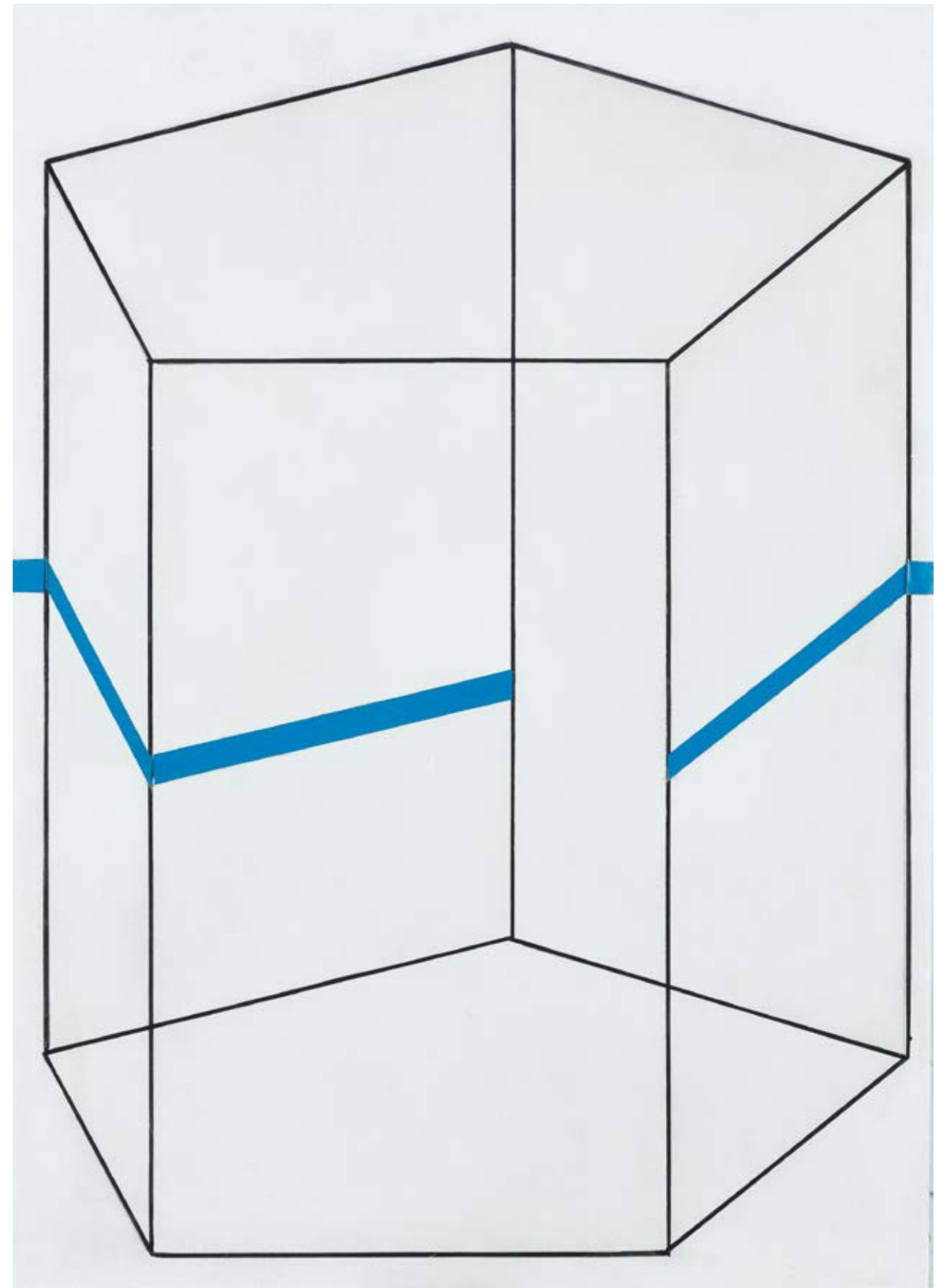
akryl, taśma klejąca/płyta pilśniowa, 70 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'KRASIŃSKI - INTERVENTION - 1975'

estymacja:
280 000 - 320 000 PLN
66 200 - 75 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„[linia] pojawia się na wszystkim i wszędzie z nią docieram. Nie wiem, czy jest to sztuka. Ale na pewno jest to Scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma”.

Edward Krasiński



INTERWENCJA W RZECZYWISTOŚĆ

Cykl „Interwencje” Edwarda Krasińskiego to jeden z najbardziej rozpoznawalnych znaków polskiej powojennej awangardy. Już sam tytuł wskazuje na zasadnicze założenie tej praktyki – działanie w przestrzeni, jej przekształcanie i organizowanie poprzez minimalny, lecz wyrazisty gest. Charakterystyczna niebieska linia wyznaczała swoisty „obszar obecności” artysty: nie nadawała otoczeniu nowych znaczeń wprost, lecz porządkowała je, ujawniała ich strukturę, a zarazem poddawała w wątpliwość ich oczywistość. Bywała interpretowana jako wizualizacja czasu, choć sam Krasiński traktował swoje działania z dystansem, widząc w nich również element gry, bliski tradycji dadaizmu.

Geneza tych realizacji sięga wcześniejszych eksperymentów z tzw. „rzeźbami rysowanymi” – lekkimi konstrukcjami z drutu i innych materiałów, zawieszanymi w przestrzeni. Artysta badał w nich dynamikę przedmiotu i możliwość „rysowania” w powietrzu. Już wówczas linia przestawała być jedynie środkiem opisu, a stawała się autonomicznym bytem. Na wystawach w Galerii Foksal i Krzysztoforach budował z niej zaskakujące układy – skręcające się, rozchodzące, pojawiające się w nieoczekiwanych punktach przestrzeni.

Przełom nastąpił w 1968, gdy drut zastąpiła cienka, niebieska taśma. Materiał ten – miękki, elastyczny, łatwy do rozciągania – pozwalał na swobodne „prowadzenie” linii przez przestrzeń i przedmioty. Taśma „wydobywała się” z codziennych obiektów: butelek, kranów czy maszynki do mięsa, przecinając je i pozbawiając ich oczywistej funkcji. W ten sposób zwykłe rzeczy zostawały wpisane w nowy kontekst – stawały się elementami poetyckiej, często ironicznej gry z rzeczywistością.

Pierwsza realizacja z użyciem niebieskiej taśmy pojawiła się w prywatnej przestrzeni – podczas spotkania w domu artysty, gdzie linia zawisła na wysokości 130 cm, oplatając drzewa i – jak głosi anegdota – również dwie dziewczynki. Od tego momentu Krasiński konsekwentnie rozszerzał pole swoich działań, wprowadzając linię w coraz to nowe konteksty: architektoniczne, społeczne, wystawiennicze. Była to praktyczna realizacja idei „życia w sztuce”, w której granice między dziełem a rzeczywistością ulegają zatarciu.

Linia funkcjonuje tu jednocześnie jako realny element przestrzeni i jako konstrukt wyobraźni – znak nieskończoności, którego przebiegu nie sposób w pełni uchwycić. Przecinając rzeczywistość, łączy to, co materialne, z tym, co konceptualne.

Edward Krasiński od połowy lat 50. związany był z Warszawą, gdzie na początku lat 60. zadebiutował, prezentując minimalistyczne formy przestrzenne. W 1966 współtworzył Galerię Foksal – jedno z najważniejszych miejsc dla polskiej sztuki awangardowej.

Jego działalność szybko przekroczyła kontekst lokalny. W 1970 niebieska linia pojawiła się na wystawie w Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, a w tym samym roku artysta uczestniczył również w Biennale w Tokio. W związku z opóźnieniem transportu prac przesłał organizatorom telegram w alfabecie Morse'a, w którym wielokrotnie powtórzono zostało słowo „blue”. Gest ten – zastępujący fizyczną obecność dzieł – stał się jednym z najbardziej znaczących przykładów konceptualnego myślenia w jego praktyce.

Prace Krasińskiego były prezentowane w najważniejszych instytucjach sztuki współczesnej, w tym w Museum of Modern Art, a także w Tate Liverpool, które w latach 2016–2017 zorganizowało dużą retrospektywę artysty. Jego dzieła znajdują się dziś w kolekcjach m.in. Centre Georges Pompidou w Paryżu, Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Galerii Narodowej w Pradze.

30 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Nr 9", 1972

akryl, relief/płyta, 61 x 61 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1972 | nr 9 | H. Stażewski'

estymacja:
180 000 - 250 000 PLN
42 600 - 59 200 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie dzieła skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

„Nie każdy potrafi osiągnąć tę otwartość i przenikliwość widzenia, która pozwala zobaczyć to, co otacza człowieka z bliska i za bardzo daleka w perspektywie prawdziwego stoicyzmu i pogody. Nie każdy też, jak Stażewski, potrafi zdobyć najwyższą poprzeczkę mądrości: mądrość wątplenia”.

Bożena Kowalska



SZTUKA JAKO PROCES CENTRALIZACJI PRZESTRZENI

Twórczość Henryka Stażewskiego zajmuje szczególne miejsce w historii polskiej sztuki XX wieku, ponieważ jego działalność artystyczna i teoretyczna stała się pomostem między europejskim centrum awangardy a polską rzeczywistością artystyczną. Henryk Stażewski był nie tylko malarzem, lecz także jednym z najważniejszych organizatorów życia artystycznego, współtwórcą polskiego konstrukttywizmu oraz reprezentantem abstrakcji geometrycznej, który przez całe życie konsekwentnie rozwijał własny język plastyczny. Jego sztuka opierała się na przekonaniu, że porządek wizualny może stać się sposobem rozumienia świata, a transformacja tego, co peryferyjne, w to, co centralne i uniwersalne, stanowi jedno z najważniejszych zadań artysty.

Już w latach 20. XX wieku Henryk Stażewski znalazł się w samym centrum najważniejszych przemian awangardowych. Studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Stanisława Lentza, jednak bardzo szybko odszedł od tradycyjnego malarstwa na rzecz nowoczesnych poszukiwań formalnych. Uczestniczył w Wystawie Nowej Sztuki w Wilnie w 1923 oraz współtworzył grupy Blok, Praesens i a.r., które stały się fundamentem polskiego konstrukttywizmu. Szczególne znaczenie miały jego liczne wyjazdy do Paryża, rozpoczęte w 1924. To właśnie tam Henryk Stażewski zetknął się z najważniejszymi twórcami europejskiej awangardy, takimi jak Piet Mondrian, Michel Seuphor, Theo van Doesburg, Fernand Léger czy Hans Arp. Paryż był wówczas prawdziwym centrum sztuki nowoczesnej, a Henryk Stażewski nie tylko czerpał z tego środowiska inspiracje, lecz także przynosił jego idee do Polski. Można powiedzieć, że przywoził Europę do Warszawy, czyniąc z lokalnej przestrzeni miejsce rzeczywistego dialogu z międzynarodową awangardą.

To doświadczenie centrum miało dla niego wymiar nie tylko geograficzny, lecz przede wszystkim formalny i intelektualny. W swoich tekstach Henryk Stażewski podkreślał, że najprostsze formy geometryczne nadal mogą stawiać nowe problemy artystyczne, ponieważ współczesna sztuka nadaje im nowe znaczenia. Odwoływał się do twórczości Pieta Mondriana i Kazimierza Malewicza, wskazując dwa podstawowe modele abstrakcji geometrycznej. Mondrian dążył do idealnego podziału płaszczyzny obrazu, w którym wszystkie elementy pozostają w doskonałej równowadze. Malewicz natomiast budował napięcie przestrzenne poprzez wzajemne przemieszczanie figur geometrycznych, sugerując ruch i głębię. Henryk Stażewski rozwijał oba te kierunki, ale interesowało go przede wszystkim przekroczenie płaskości obrazu i przejście ku realnej przestrzeni.

Najpełniej widoczne stało się to w reliefach, które od połowy lat 50. zdominowały jego twórczość. Relief był dla Henryka Stażewskiego naturalnym rozwinięciem wcześniejszych poszukiwań związanych z unizmem Władysława Strzemińskiego i problemem niepodzielności obrazu. Skoro unizm doprowadził malarstwo do granicy całkowitej płaskości i jednorodności, kolejnym krokiem musiało być wprowadzenie realnego trzeciego wymiaru. Relief pozwalał nie tylko budować przestrzeń, lecz także włączać do dzieła zmienność światła, cień oraz ruch widza. Artysta pisał, że obraz staje się wtedy względny, ponieważ jego odbiór zależy od pozycji obserwatora i zmieniającego się otoczenia. Szczególnie charakterystyczne były jego białe reliefy, reliefy miedziane oraz kompozycje z wykorzystaniem fluorescencyjnych barw i drukarskiego rastra. Powtarzane moduły – najczęściej kwadraty lub formy beczułkowate – budowały systemy przypominające matematyczne układy, w których porządek i przypadek pozostawały w nieustannym napięciu.

Ta logika porządkowania rzeczywistości była związana z głębszą ideą transformacji peryferyjnego w centralne. Henryk Stażewski rozumiał sztukę jako proces przechodzenia od chaosu do porządku, od przestrzeni do płaszczyzny, od widzenia do geometrii, od lokalności do uniwersalności. Warszawa jego życia rozciągała się symbolicznie między Paryżem a Łodzią, między Esprit Moderne a teorią unizmu Strzemińskiego. To właśnie dzięki działalności grupy a.r. i zaangażowaniu Henryka Stażewskiego powstała Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej w Łodzi, która dała początek Muzeum Sztuki – jednemu z najważniejszych muzeów awangardy w Europie. W ten sposób to, co znajdowało się na peryferiach Europy, mogło stać się częścią jej centrum.

Po wojnie Henryk Stażewski nadal pełnił funkcję łącznika między tradycją przedwojennej awangardy a nowymi pokoleniami artystów. Współtworzył środowisko Galerii Krzywe Koło i Galerii Foksal, a jego mieszkanie-pracownia przy Alei Solidarności w Warszawie stało się jednym z najważniejszych miejsc spotkań artystycznych w Polsce. Bywał tam Edward Kraśński, Anka Ptaszkowska, Wiesław Borowski czy Daniel Buren. Była to przestrzeń nie tylko prywatna, ale również symboliczna – miejsce, w którym historia awangardy pozostawała żywa i nadal się rozwijała.

Henryk Stażewski przez całe życie konsekwentnie udawał, że sztuka abstrakcyjna nie jest zamkniętym systemem dawnych rozwiązań, lecz żywym sposobem myślenia o świecie. Dzięki swojej twórczości i działalności organizacyjnej uczynił z polskiej sztuki ważny punkt europejskiej nowoczesności. To właśnie dlatego można go postrzegać jako artystę, który potrafił przemieniać peryferie w centrum i lokalne doświadczenie w uniwersalny język form, koloru i przestrzeni.

31 α Σ Ψ Ω

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Bez tytułu, 1975

akryl/deska, płyta pilśniowa, 90 x 90 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'H. Stażewski | 1975'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

59 200 - 82 800 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie dzieła skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

kolekcja prywatna, Polska





Henryk Stażewski w swojej pracowni, ok. 1976, fot. Janusz Sobolewski
Prezentowana praca widoczna po lewej stronie.

„W LATACH 70. NASTĘPUJĄ W MALARSTWIE HENRYKA STAŻEWSKIEGO DALSZE PRZEMIANY. TRUDNO JUŻ ODTĄD GRUPOWAĆ JEGO OBRAZY W WYRAZISTE ETAPY, ŁĄCZYĆ JE W CZYTELNE CYKLE, ROZPATRYWAĆ CHRONOLOGICZNIE. INSPIRUJĄ GO TERAZ CZĘŚCIEJ PRZEŻYCIA WYPŁYWAJĄCE Z OBSERWACJI GODZIENNEJ RZECZYWISTOŚCI, NAWET DORAŻNE WYDARZENIA, POSTRZEGANE INTUICYJNIE. RYGORY FORMY I KOMPOZYCJI OBRAZÓW SIĘ ROZLUŻNIAJĄ, POWSTAJĄ JUŻ NIEJAKO W PODŚWIADOMOŚCI ARTYSTY. (...) POWSTAJĄ NA PRZYKŁAD OBRAZY Z WIELU PRZECINAJĄCYCH SIĘ WIĄZEK LINII, OBOK LAKONICZNYCH KOMPOZYCJI Z POJEDYNCZYCH KRESEK; BIAŁE OBRAZY ZE ZRÓŻNICOWANYMI POWIERZCHNIAMI - GŁADKIMI I FAKTUROWYMI; PUSTE I MONOCHROMATYCZNE OBRAZY OBOK ZAPEŁNIONYCH KOLOROWYMI PŁASZCZYZNAMI, ALBO PASAMI O SZOKUJĄCYCH NIEKIEDY, SZARPIĄCYCH OKO, ZESTAWIENIACH BARWNYCH. ZASKAKUJĄCA RÓŻNORODNOŚĆ POMYSŁÓW I CORAZ BARDZIEJ MAGICZNA KOLORYSTYKA, KTÓRA ZAŚWIADCZA DOBITNIE, ŻE NADANY KIEDYŚ STAŻEWSKIEMU PRZYDOMEK ABSTRAKCYJNISTY LIRYCZNEGO NIE BYŁ JEDYNIEM GESTEM KURTUAZJI CZY BEZRADNOŚCI KRYTYKA. NIEZAPLANOWANY ŚWIADOMIE PRZEZ ARTYSTĘ POLIPTYK JEGO MALARSTWA OSTATNICH WIELU LAT JEGO ŻYCIA, NIE DAJE WIĘKSZYCH SZANS TAKŻE KRYTYKOWI, KTÓRY MIAŁ SZCZĘŚCIE PATRZEĆ NA JEGO TWÓRCZOŚĆ DO SAMEGO KOŃCA. TA TWÓRCZOŚĆ DOZGONNEGO KONSTRUKTYWISTY, KTÓRY DO KOŃCA NIE ZREZYGNOWAŁ I ZREZYGNOWAĆ NIE MÓGŁ Z WPOJONYCH ZASAD, KTÓRA SIĘ JEDNAK Z NICH NIEUSTANNIE WYZWAŁAŁA, WYDAJE SIĘ ZARÓWNO IŚĆ Z DUCHEM CZASU, JAK I STANOWIĆ ZJAWISKO NIEMAL ZE SNU”.

WIESŁAW BOROWSKI



Henryk Stażewski, ok. 1976, fot. Zygmunt Rytko, dzięki uprzejmości Archiwum Zygmunta Rytki i Fundacji Sztuki Współczesnej In Situ
Prezentowana praca widoczna po lewej stronie.

32 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Nr 60", 1974

akryl/deska, płyta pilśniowa, 65 x 65 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr: 60-1974 | H. Stażewski'
na odwrociu dwie pieczęcie

estymacja:

55 000 - 70 000 PLN

13 100 - 16 600 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie dzieła skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Włochy



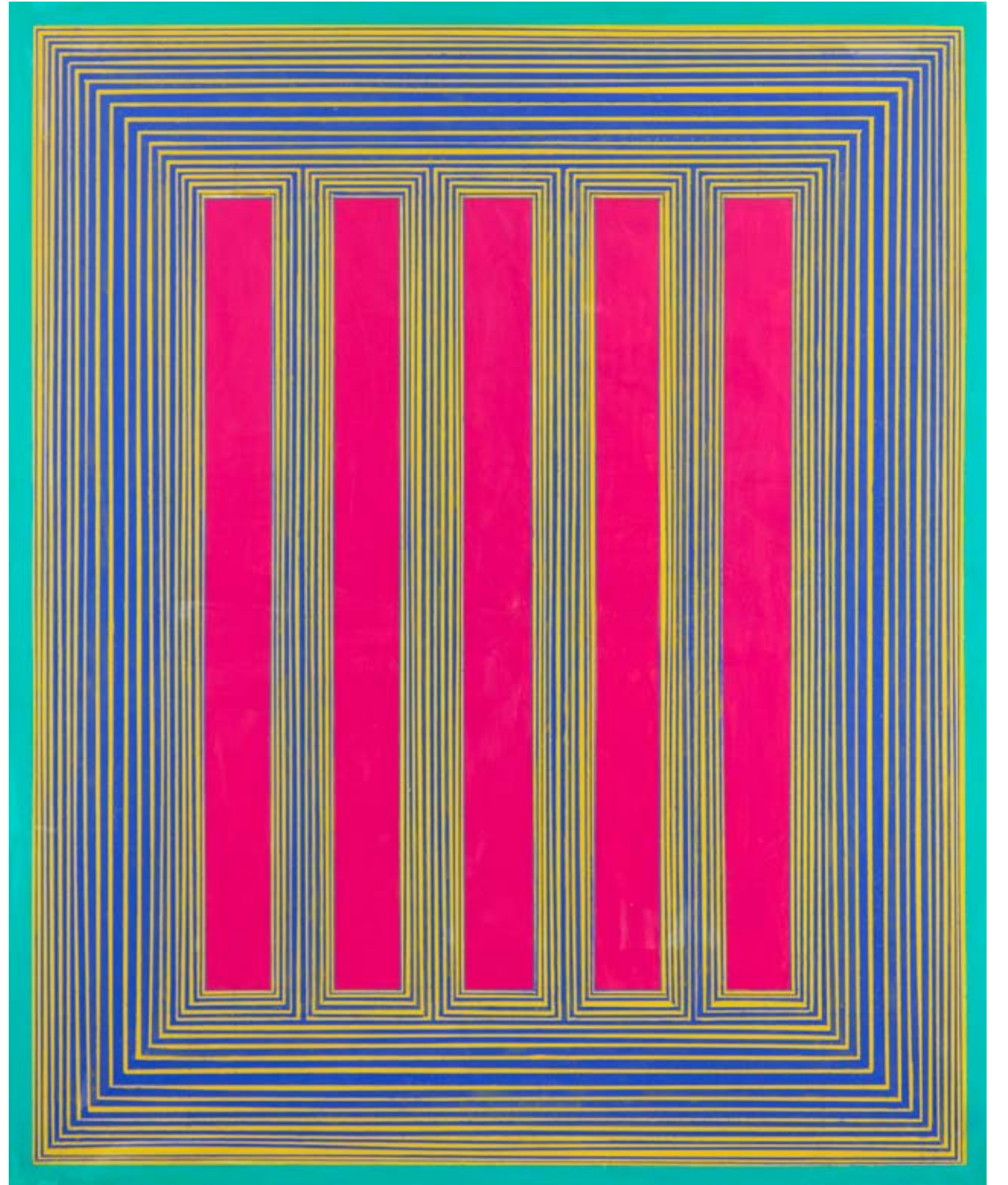
33 α


RICHARD ANUSZKIEWICZ
1930-2020

Bez tytułu z cyklu "Świątynie", 1983

akryl/plótno, 160,5 x 132,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '714 | © RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1983'

estymacja:
220 000 - 300 000 PLN
52 100 - 71 000 EUR





Richard Joseph Anuszkiewicz urodził się w 1930 w Erie w Pensylwanii, jako syn polskich imigrantów. W 1948 wstąpił do Cleveland Institute of Art, gdzie studiował m.in. z Julianem Stańczakiem. Od 1954 obaj kontynuowali naukę na Yale University, gdzie poznali Josefa Albersa. To właśnie on skierował zainteresowania Anuszkiewicza ku sztuce abstrakcyjnej. Albers zaraził swojego ucznia obsesją na punkcie koloru i percepcji, lecz Anuszkiewicz poszedł własną drogą, rozwijając te idee w kierunku bardziej intensywnych i emocjonalnie nasyconych kompozycji.

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. Zwieńczeniem pierwszego okresu działalności Anuszkiewicza oraz potwierdzeniem pozycji w nowojorskim świecie sztuki był udział – obok m.in. Josefa Albersa, Franka Stelli czy Henryka Berlewiego – w słynnej wystawie „The Responsive Eye” w MoMA w 1965. Ta wystawa, która w oczach krytyków i historyków sztuki ukonstytuowała op-art, otworzyła jego przedstawicielom drzwi do najbardziej wpływowych amerykańskich galerii. Sam Anuszkiewicz nawiązał współpracę z Sidney Janis Gallery, z którą związane były tak wybitne osobowości jak: Albers, Gorky, de Koonig, Kline, Motherwell, Pollock czy Rothko. Wystawa podróżowała po Stanach Zjednoczonych przez kolejne dwa lata i ugruntowała pozycję artysty w kanonie amerykańskich twórców tego okresu. Prace Anuszkiewicza znajdują się w najważniejszych kolekcjach sztuki współczesnej, m.in. nowojorskiego MoMA, Art Institute of Chicago czy Museum of American Art – the Smithsonian Institute w Waszyngtonie.

Artysta skupiał się na badaniu zjawisk związanych z percepcją wzrokową, które ujawniają się w uporządkowanych, geometrycznych strukturach. Kluczową rolę odgrywało stosowanie barw dopełniających, czyli takich, które znajdują się naprzeciw siebie w kole barw. Ich zestawienie powoduje wrażenie drgania, falowania oraz optycznego wysuwania się i cofania powierzchni obrazu. W efekcie kompozycje zdają się reagować na zmiany oświetlenia i ruch obserwatora. Te eksperymenty miały niemal badawczy, analityczny charakter. Twórca przyglądał się temu, w jaki sposób światło wpływa na odbiór koloru oraz jak poszczególne barwy oddziałują na siebie, tworząc napięcia wizualne. Uzyskany efekt nie polega jednak na przedstawieniu ruchu w sensie dosłownym, lecz na jego wywołaniu w doświadczeniu widza. Ruch staje się więc wrażeniem optycznym, powstającym w procesie patrzenia. W ten sposób obraz przestaje być jedynie nieruchomym przedmiotem, a staje się przestrzenią aktywnego, zmysłowego doświadczenia.

Lata 80. stanowiły dla Richarda Anuszkiewicza okres twórczej kulminacji i nowej energii. Po cyklach „Portals” i „Spectrals” z lat 70. – z ich miękkimi krawędziami i delikatnymi odcieniami – artysta powrócił do bardziej heroicznego gestu. Centralne miejsce zajął motyw wyśrodkowanego kwadratu, który krytyk John Gruen określił jako powrót do prostoty kompozycji dającej szczególną siłę oddziaływania. Gdy kompozycja pozostawała niezmienna, kolor stawał się zmienną. Artysta skupił się na generowaniu i wykorzystywaniu tego, co naukowcy nazywają „kolorem filmowym”, czyli barwy, która nie istnieje w żaden inny sposób, lecz wyłania się z optycznego współdziałania zestawionych ze sobą tonów.

W 1981 Anuszkiewicz odbył podróż do Egiptu. Wyjazd ten stał się katalizatorem dla cyklu „Temples”, do którego należy prezentowane w ramach niniejszej aukcji dzieło z 1983. Obrazy z tego cyklu odnoszą się do rzeczywistych form architektonicznych, wyrażonych jednak wyłącznie środkami abstrakcyjnymi, w których – jak pisała Margaret A. Miller – „architektoniczny szkielet kolumnowy zostaje przytłoczony światłem”, a otwory w pozornie litej konstrukcji mogą być doświadczane jako „wybiegające ku przodowi, niekiedy z gwałtowną intensywnością”.

34 α

EDUARDO MAC ENTYRE

1929-2014

"Lux en Diagonal", 1996

akryl/ płótno, 98 x 98 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MAC ENTYRE | "Lux en DIAGONAL" | ACRILICOS/TELA | 98 x 98 cm | 1996 | [sygnatura] | 96'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 500 - 14 200 EUR


POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

„Nic z sugestii opartych na tłumaczeniach literackich, jedynie formy zrodzone z wewnętrznego impulsu czystej ekspresji: jak w całej mojej twórczości, także ta wypływa z absolutnej abstrakcji, bez jakiegokolwiek związku z otaczającą nas rzeczywistością. Ale tak być może, to nowa rzeczywistość – pejzaż naszych czasów i przyszłości: świat relacji, prostych i czystych form, równowagi, czystości i jedności we wszystkich jego treściach, jako myśl nowego człowieka i jako odzwierciedlenie tego wszystkiego, czego ludzkość tak bardzo potrzebuje”.

Eduardo Mac Entyre





Eduardo Mac Entyre w swojej twórczości dążył do stworzenia nowego, dynamicznego języka estetycznego – wizualnego języka wibracji i ruchu – poprzez układanie i zestawianie geometrycznych zamkniętych form oraz zakrzywionych linii, które generowały nowe kształty. Był współtwórcą ruchu Generative art, który zapoczątkował w 1959 w Buenos Aires. Stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych malarzy tworzących w nurcie sztuki optycznej w Argentynie. W latach 60. XX wieku zdobył międzynarodowe uznanie, biorąc udział w licznych wystawach i trafiając do prestiżowych kolekcji prywatnych oraz publicznych, takich jak Museum of Modern Art czy Guggenheim Museum w Nowym Jorku. W 1986 artysta został uhonorowany przez Organizację Państw Amerykańskich za wybitny wkład w rozwój nowoczesnej sztuki w Ameryce Łacińskiej.

Eduardo Mac Entyre urodził się w Buenos Aires w rodzinie europejskich imigrantów. Od najmłodszych lat przejawiał talent artystyczny. Swoją twórczą drogę rozpoczął od studiowania dawnych mistrzów – Dürera, Rembrandta czy Hansa Holbeina. W późniejszym okresie uległ fascynacji impresjonizmem i kubizmem. Od 2 połowy lat 50. rozwijał swoje zainteresowanie sztuką abstrakcyjną, wchodząc na grunt iluzji optycznej i sztuki generatywnej. Mac Entyre przez całą swoją karierę nieustannie badał nieskończone możliwości koła w różnych konfiguracjach – zarówno w malarstwie, jak i w dziełach trójwymiarowych. Poprzez nakładanie na siebie niezliczonych przecinających się linii geometrycznych tworzył obrazy wywołujące złudzenie ruchu i trójwymiarowości. Jego prace przywodzą na myśl wczesne konstruktywistyczne rzeźby z pleksiglasu, lecz brak w nich wyraźnej skali, co sprawia, że wydają się nieskończone – niczym galaktyki w procesie formowania.

Pierwsza indywidualna wystawa artysty odbyła się w 1954 w galerii Comte w Buenos Aires, a kolejna w 1959 – w galerii Peuser. Sztuka Mac Entyre’a natychmiast przyciągnęła uwagę dwóch kluczowych postaci argentyńskiego świata sztuki: lokalnego marszanda Ignacio Pirovano oraz ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki Nowoczesnej Rafaela Squirru. Artysta szybko stał się jednym z czołowych twórców związanych z abstrakcją geometryczną, skupionych w ugrupowaniu działającym w duchu Generative art – programu, który z założenia częściowo lub całkowicie wykluczał decyzyjność artysty, oddając akt twórczy systemom komputerowym opartym na algorytmach bądź mechanizmach przypadkowości.

Generative art, przypominający założeniami ruch dadaistyczny, wyrażał się w różnych dziedzinach sztuki – muzyce, sztukach wizualnych, literaturze czy architekturze. Miał również istotny wpływ na pionierów sztuki wideo i rozwój wizualizacji. Do przedstawicieli tego nurtu zaliczają się tacy artyści jak Ellsworth Kelly, Hans Haacke, François Morellet, Sol LeWitt czy pionier mappingu – Mark Napier. W Polsce jednym z najważniejszych twórców sztuki generatywnej był Ryszard Winiarski, który proces twórczy oparł na randomizacji oraz analizie statystycznej.

35 α

JANUSZ ORBITOWSKI

1940-2017

"10/09", 2009

akryl, relief/drewno, płótno, 70 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 2009 | 10/09 | 70 x 50'

estymacja:

35 000 – 60 000 PLN

8 300 – 14 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Bożena Kowalska, Janusz Orbitowski. Poeta przestrzennych rytmów, Kraków 2022, s. 157 (il.), s. 236, poz. kat.98 (spis)

„Pod koniec lat 60. artysta nadał swym geometrycznym konstrukcjom – trójwymiarowość; naklejane na powierzchnie tworzą reliefy (przeważnie białe). Przestrzeń, światło, ruch i ich wzajemne relacje były naczelnymi wytycznymi konstrukcji dzieł artysty. Przeważnie malowane akrylem na płycie, zrytmizowane, równoległe z precyzyjnie utkaną fakturą (czasem z użyciem sznurka) na której odbywa się gra światła i cienia. (...) To właśnie ilość światła wpadającego do wnętrza z obrazami Janusza Karola Orbitowskiego definiuje efekty estetyczne i asocjacje. Jakości tych dzieł: ich wypukłość i wklęsłość, połysk i mat zmienia się wraz z kątem i punktem naszego widzenia”.

Ryszard Rau





Janusz Orbitowski należy do najważniejszych przedstawicieli nurtu abstrakcji geometrycznej w polskiej sztuce 2 połowy XX wieku. Artysta wypracował charakterystyczną formułę białego reliefu, w której kluczową rolę odgrywa dialektyka światła i cienia rozgrywająca się w obrębie trójwymiarowej kompozycji. Jak zauważa Michał Zawada: „(...) relacja owej pustki oraz jałowej powierzchni podobrazia tworzy hermetyczne uniwersum obrazów Orbitowskiego. Światło zyskuje tu swoją własną materialność – wnikliwy ogląd prac sprawia, iż pozbawione wszelkiego odniesienia abstrakcyjne obiekty emanują je ze szczególną mocą. Gdy zbliżamy się do ich powierzchni, zaczynamy je odczuwać wręcz fizjologicznie. Obrazy zaczynają razić”. (Michał Zawada, wstęp do katalogu, [w:] Janusz Orbitowski. Białe plamy, kat. wyst., Galeria Malarstwa ASP, Kraków 11.11-9.12.2011, nlb.)

Kompozycja „Bez tytułu” z 2009 stanowi przykład dojrzałego języka artysty. Precyzyjnie zaprojektowany układ wąskich drewnianych listewek naklejonych na podobrazie i pokrytych białą farbą akrylową tworzy rytmiczne, niemal graficzne sekwencje. Elementy reliefu stapiają się z podłożem w jednorodną, monochromatyczną całość, w której głównym środkiem wyrazu staje się światło – załamywane i modelowane przez subtelne różnice poziomów. W interwałach pomiędzy listewkami oraz na ich krawędziach powstają zmienne układy świetlne i cieniowe, wprawiające kompozycję w wizualny ruch.

Orbitowski ukończył studia malarskie na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Adama Marczyńskiego. W latach 70. obaj artyści zwrócili się ku formom przestrzennym – Marczyński rozwijał asamblaże, natomiast Orbitowski konsekwentnie kształtował własną koncepcję reliefu, stopniowo ograniczając paletę barwną. Monochromatyczne kompozycje korespondowały z ideą „dzieła otwartego”, w którym odbiorca aktywnie uczestniczy w percepcji, odkrywając strukturę pracy poprzez ruch i zmianę punktu widzenia.

Szczególne miejsce w twórczości artysty zajmuje biel – barwa pozornie neutralna, a zarazem dominująca i niosąca wewnętrzne napięcie, co przywodzi na myśl refleksje Ludwiga Wittgensteina obecne w dyskursie awangardy. Reliefy Orbitowskiego wpisują się w dojrzały etap jego twórczości, pozostają w dialogu zarówno z teorią unizmu Władysława Strzemińskiego, jak i z reliefowymi realizacjami Henryka Stażewskiego. Jednocześnie korespondują z językiem amerykańskiego minimalizmu – zwłaszcza z praktyką Roberta Morrisa i Donalda Judda – zachowują jednak indywidualny, rozpoznawalny charakter.

36

ALEKSANDRA WEJCHERT

1921-1995

Bez tytułu, 1965

technika własna/płyta pilśniowa, 46 x 61 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'ALEKSANDRA | WEJCHERT 65'
opisany na odwrociu: 'WITHOUT VARNISH !' oraz papierowa nalepka 'No 24'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 - 4 300 EUR

„Wizja Aleksandry Wejchert jest czysta; jej podejście do sztuki jest bezkompromisowe;
nie stara się ani uwodzić oka, ani podążać za modą”.

Cyril Barret



Aleksandra Wejchert należy do grona artystek, których twórczość wyrasta z doświadczenia europejskiego modernizmu, a jednocześnie rozwija jego język w kierunku własnej, rozpoznawalnej abstrakcji opartej na strukturze, rytmie i materii. Droga artystyczna twórczyni rozpoczęła się od studiów architektonicznych na Uniwersytecie Warszawskim, przerwanych przez doświadczenie II wojny światowej, a następnie została ugruntowana dyplomem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 1956. Wczesne lata powojenne ukształtowały postawę twórczą artystki – wyraźnie dystansującą się wobec socrealistycznej estetyki i skierowaną ku eksperymentowi formalnemu oraz abstrakcji geometrycznej.

Od końca lat 50. Wejchert rozwijała własną koncepcję „sculpted paintings”, w której obraz i rzeźba przenikają się w jednym obiekcie. Eksperymentowała z plexiglasem, aluminium, drewnem i stalą nierdzewną, traktując materiał jako aktywny element kompozycji, a nie jedynie neutralne tworzywo. Już w pracach z połowy lat 60., takich jak prezentowany relief z 1965, widoczna jest jej konsekwentna fascynacja rytmem, modularnością i geometrycznym porządkiem. Powtarzalne, drobne elementy układają się w nieregularne struktury, które – mimo statycznej natury obiektu – budują wrażenie ruchu i pulsacji, wynikającej z subtelnych różnic światła, cienia i zagęszczenia form.

W tym okresie jej język formalny staje się coraz bardziej zdyscyplinowany. Abstrakcja geometryczna nie jest dla niej systemem zamkniętym, lecz żywą strukturą relacji, w której istotną rolę odgrywa także kolor. Ten pojawia się nie jako dekoracja, lecz czynnik organizujący całość kompozycji – wzmacniający jej wewnętrzny rytm i jednorodność. Intensywne barwy, często operujące dużymi, nasyconymi płaszczyznami, podkreślają napięcia między modułami reliefu, nadając im charakter dynamicznego pola wizualnego.

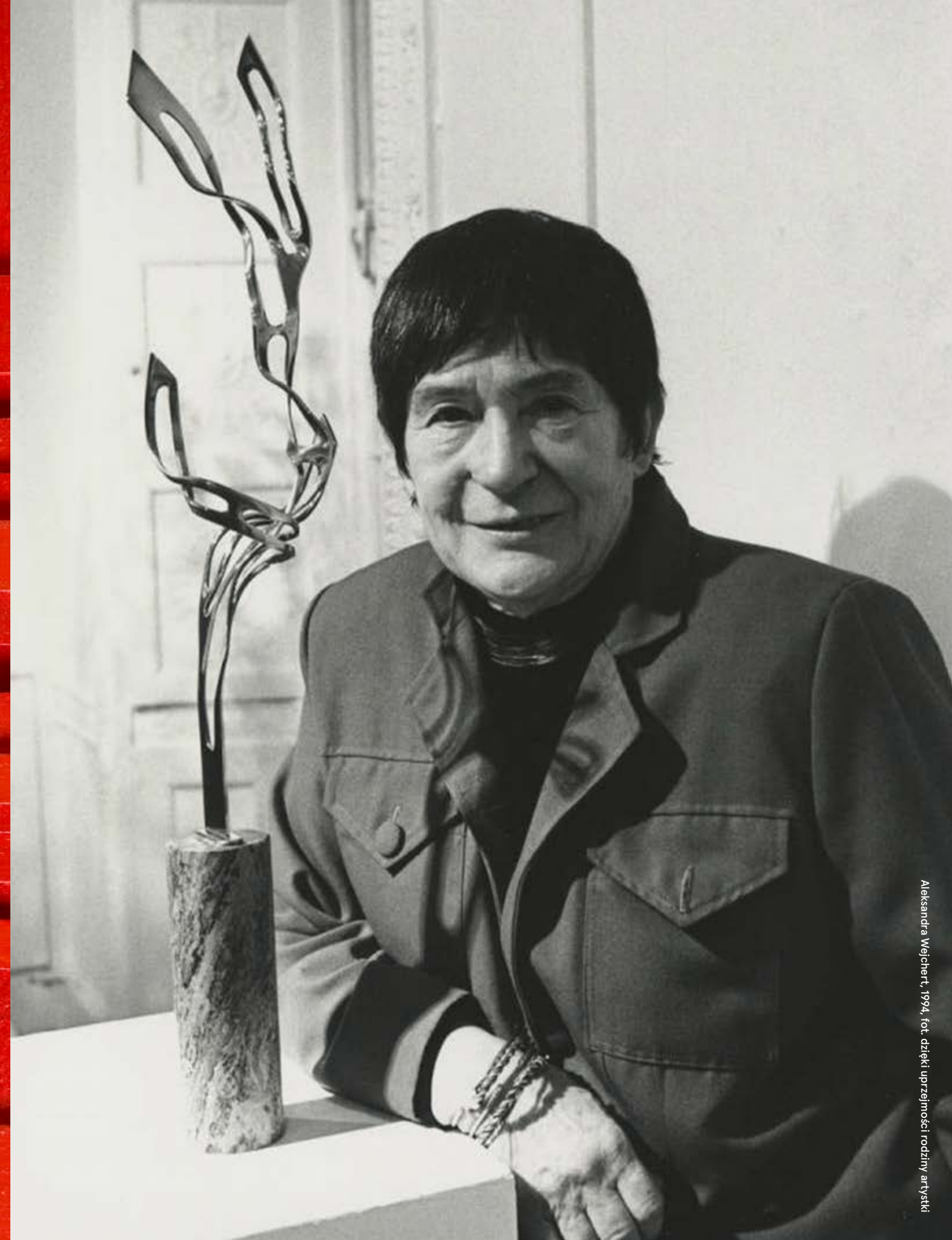
W kolejnych latach Aleksandra Wejchert zdobywała coraz większe uznanie międzynarodowe. Jej pierwsze indywidualne wystawy odbywały się pod koniec lat 50. w Europie, a od lat 60. już regularnie prezentowała swoje prace w Paryżu, gdzie jej twórczość była postrzegana jako przykład nowoczesnej, konstruktywnej abstrakcji o wyraźnie indywidualnym charakterze. W tym czasie rozwijała również działalność w Irlandii, gdzie po przeprowadzce w połowie lat 60. związała się na stałe z tamtejszym środowiskiem artystycznym.

Jej dorobek obejmuje zarówno kameralne reliefy, jak i realizacje w przestrzeni publicznej oraz dla instytucji akademickich i finansowych. W tych większych projektach konsekwentnie łączyła rzeźbę z architekturą, tworząc formy wpisujące się w rytm miejskiej przestrzeni. W latach 70. i 80. jej prace były prezentowane m.in. w Dublinie, Galway, Limerick oraz innych miastach Irlandii, a także w Paryżu i Bostonie, co potwierdza ich międzynarodowy zasięg.

Szczególne miejsce w twórczości artystki zajmują jednak reliefy – obiekty, w których skala zostaje zredukowana, a uwaga skupiona na mikrostrukturze. To właśnie w nich najpełniej ujawnia się jej zainteresowanie „muzycznością formy”, wielokrotnie podkreślane przez krytyków. Rytmiczne powtórzenia, minimalne przesunięcia i różnice w gęstości elementów budują efekt wizualnej pulsacji, w której statyczna powierzchnia nabiera cech dynamicznego, niemal organicznego systemu.

W 1981 została członkinią Aosdána, a w 1995 Royal Hibernian Academy, co stanowiło potwierdzenie jej znaczącej pozycji w irlandzkim życiu artystycznym. Prace Aleksandry Wejchert znajdują się w licznych kolekcjach publicznych i instytucjonalnych, m.in. Arts Council of Ireland, University of Limerick oraz University College Cork. Pomimo międzynarodowego uznania jej twórczość w Polsce pozostaje nadal stosunkowo mało znana.

Dorobek artystki można postrzegać jako konsekwentne poszukiwanie równowagi między rygiem konstrukcji a poetyką materii. Abstrakcja nie jest odejściem od rzeczywistości, lecz próbą uchwycenia jej wewnętrznej logiki – rytmu, napięć i relacji, które ujawniają się pod powierzchnią formy.



Aleksandra Wejchert, 1994, fot. dzięki uprzejmości rodziny artystki

37 α

TOMASZ CIECIERSKI

1945-2024

Bez tytułu, 1993/1996

olej/piótno, 180 x 123 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMASZ CIECIERSKI | 1996 | oil/canvas | "untitled" | [wskazówka montażowa] | 1993'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 700 - 35 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Tomasz Ciecierski. Obrazy i prace na papierze 1972-2007, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, oprac. Włodzimierz Nowaczyk, Poznań 2007, poz. kat. 77, s. 136 (il.)



Gdyby przyjąć za dobrą monetę opinię, że Tomasz Ciecierski malował w latach 90. XX wieku pejzaże, czymże miałyby być mlecznobiała powierzchnia płótna okolo-nego mniejszymi kolorowymi obrazkami? Przyjmijmy, że to przedstawienie wizji malarza oślepionego południowym światłem, wpadającym przez pionowe okno oraz powidoki pejzażu zza tego okna, pojawiające się na obrzeżach jego pola widzenia. Temat nie byłby zaskakujący, skoro metafory zawartości wzrokowej, światła i widzenia były klasycznym przedmiotem refleksji malarzy od stuleci: od Nicolasa Poussina po Władysława Strzemińskiego. Ciecierski z jego skłonnością do umiaru, pogodnych harmonii barwnych i fascynacją śródziemnomorską kulturą mógłby być współczesnym odpowiednikiem dawnych klasyków. Artysta mówi: „Inspiruje mnie wszystko, co dzieje się wokół mnie; trzeba tylko być otwartym na to, co nas otacza” („Elle”, 9 listopada 2017). W grze byłoby więc zarówno panoptyczne odczucie pejzażu, jak i obecność materialnego szczegółu – chociażby zbieranych przez niego kolorowych widokówek, z których wynikły formaty małych obrazków.

Wielkie monochromatyczne pole głównego płótna w naszym obrazie nie stanowi jednolicie białej, sterylnej i anonimowej powierzchni. Raczej odczuwalna jest tutaj sugestia miękkiego, dobrze rozartego duktu pędzla oraz idące za tym „ciepłe” skojarzenia z obecnością ludzkiej ręki prowadzącej narzędzie. Białe powierzchnie były bardzo ważnym elementem malarstwa Ciecierskiego od początku jego drogi twórczej. W „obrazach alogicznych” z lat 70. na białych płótnach artysta malował luźno rozrzucone obrazki, napisy, rysunki. Mawiano wówczas, że Ciecierski jest mistrzem białych obrazów. W latach 80. owe małe rzucone na powierzchnię scenki rozrosły się do pełnoprawnych wymiarów całego płótna. Kolejny zwrot w twórczości Ciecierskiego miał miejsce po pobycie rezydencyjnym na południu Francji na przełomie lat 1989 i 1990. Artysta stopniowo wyżył się scen fabularnych, opierając narrację obrazów na równoległych, horyzontalnych pociągnięciach pędzla, a przede wszystkim na budowaniu kompozycji złożonych z wielu mniejszych formatów zespalanych w jeden obiekt. Zaawansowany etap tej ewolucji prezentuje obraz z niniejszego katalogu. Gra w zasłanianie i odsłanianie była prowadzona przez artystę bez taryfy ulgowej. Każdy widoczny i niewidoczny element stanowił w pełni ukształtowane dzieło, zanim został zespolony w nową całość. Widać to na odwrocie obrazu, gdzie jedno z płócien nosi datę 1993, to znaczy, że wtedy zostało namalowane, ale dopiero w 1996 dołączono do centralnej kompozycji.

Tomasz Ciecierski był absolwentem „jedynej słusznej” szkoły kolorystycznej, nauczanej w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Absolutyzowanie kapistowskiej teorii związane było tam bezpośrednio z przekonaniem o doniosłej randze obrazów jako reprezentantów wysokiej sztuki. Ciecierski kontestował to dziedzictwo poprzez uprawianie postmodernistycznej dekonstrukcji, rozczłonkowanie przedstawień na pojedyncze panele, wprowadzanie zapisu rysunkowego, a w ogólności dekonspirowanie materialnych podstaw iluzji transcendencji obrazu. To, co nazywamy „pejzażami” Ciecierskiego, było zatem także malarstwem o malarstwie – dyskusją z „kapistowską metodą”, zachowywaniem malarstwa jako wciąż współczesnego, żywego medium, z pełnym powagą szacunkiem dla jego historycznych roszczeń i aspiracji.



38 α

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Requiem XI - gregoriańskie", 1968

olej/piótno, 170 x 134 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "REQUIEM I XI. - gregoriańskie I JAN I BER I DYSZ I AK I 1968" oraz nalepka z wystawy Jana Berdyszaka w Muzeum Narodowego w Poznaniu

estymacja:

280 000 - 350 000 PLN

66 200 - 82 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka

WYSTAWIANY:

„Jan Berdyszak”, BWA „Arsenał”, Poznań 1968

„Jan Berdyszak. Malarstwo”, rzeźba, grafika, „Zachęta”, Warszawa 1969

„Jan Berdyszak”, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 5.04-18.08.1974

LITERATURA:

Jan Berdyszak, katalog wystawy, BWA „Arsenał”, Poznań 1968, poz. kat. 9 (il.)

Jan Berdyszak. Malarstwo, rzeźba, grafika, „Zachęta”, Warszawa 1969, poz. kat. 13 (il.)

Andrzej Kostolowski, Jan Berdyszak, „Współczesność”, nr 13, 1969 (il.)

Katalog wystawy Jana Berdyszaka, red. Maria Berdyszakowa, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1974, poz. kat. 69, nlb



MIĘDZY NIEOBECNOŚCIĄ A OBECNOŚCIĄ

Prezentowany obraz należy do serii „Requiem” realizowanej przez Jana Bedyszaka w latach 1965–1969. W cyklu tym artysta po raz pierwszy podjął tematykę opartą na sprecyzowanej symbolice zarówno w warstwie kolorystycznej jak i formalnej. Wraz z dalszymi dziełami, jego kompozycje ulegały silnej geometryzacji i uproszczeniu barw. Berdyszak w całej swojej twórczości prowadził dialog ze sztuką tradycyjną, poczynawszy od nawiązywania do zasad warsztatowych dawnych mistrzów, aż na poszukiwaniach nowej definicji malarskiej przestrzeni kończąc. W cyklu „Requiem” szczególnie znamienna jest kompozycja obrazów pozostająca w kontrze do klasycznych reguł, czemu wyraz nadaje również często pojawiający się tutaj plan przywodzący na myśl płytę nagrobkową lub tablice Mojżeszowe z Dekalogiem. O samym cyklu pisała Bożena Kowalska w publikacji o Janie Berdyszaku z 1979: „U źródeł każdej z prac tego cyklu leżał intencjonalnie opracowany przez twórcę, określony program ideowo-symboliczny. Posiłkował się tu artysta znakami zaczerpniętymi z różnych obszarów ikonografii. Był to pierwszy cykl w twórczości Berdyszaka, gdzie przekazywana treść posiadała swoje wyraźne odniesienia kodyfikacyjne, tak w sensie użytych form, jak stosowanych kolorów. (...) W cyklu „Requiem” odwoływał się twórca do symboliki katolickiej, prawosławnej, judaistycznej, znaków kultur przedchrześcijańskich, kultur starożytności, dawnych zapomnianych symboli i umownych powszechnych oznaczeń”.

Realizacja cyklu „Requiem” wiąże się ze szczególnym okresem w twórczości Berdyszaka, kiedy to poszukiwał indywidualnej formy wyrazu i własnego języka wypowiedzi plastycznej. Efektem tych zainteresowań są wielokształne, abstrakcyjne kompozycje malarskie, utrzymane w oszczędnej kolorystyce, przedstawiające rozległe kształty. Berdyszak owe malarskie zagadnienia wypracowywał konkretną metodologią bazującą na dwóch sposobach – pracował bardzo długo nad jedną kompozycją lub podejmował rozwiązanie problemu poprzez wielokrotne powtarzanie tego samego motywu. O stopniu skomplikowania, z jakim mierzył się Berdyszak podczas procesu dochodzenia do form znanych w późniejszych latach twórczości, świadczą jego notatniki zawierające zapiski i notatki malarskie. Dla artysty również istotną była problematyka doświadczania przez sztukę potencjalności, przestrzeni, przezroczystości i relacji pomiędzy nieobecnością a obecnością. Owe czynniki w dziełach Berdyszaka spajają nieustannie światło, cień i ciemność i jak zauważył Sebastian Dudzik: „Ekspozowana przez Berdyszaka wartość pośrednia, a nie skrajne, przywraca cieniowi należne miejsce w tym komplementarnym zestawie. W wizji artysty tytułowe zjawiska stają się materialem rozważań na pograniczu sztuki, fizyki i filozofii. Dokonane przez niego syntezy pozwalają dostrzec w odmiennych wydawałoby się obszarach ludzkiego poznania pokrewne wątki i wzajemne inspiracje. Prawa fizyki stanowią tu punkt wyjścia, modularną podstawę” (Sebastian Dudzik, Fizyka i metafizyka cienia [w:] Jan Berdyszak. Gęstość cienia. Pomiędzy światłem a ciemnością, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 2012, s. 36).



39 α

JAN BERDYSZAK

1934-2014

"Pod presją passe par tout", 2000

akryl/ płótno naklejone na deskę, 30,3 x 109,2 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'POD PRESJĄ PASSE PAR TOUT [wskazówka montażowa] | JAN | BER | DYSZ | AK | AKRYL 30.3 x 109.2 cm 2000'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 900 - 16 600 EUR

„Każdy język jest odrębny i doskonały, tzn. mogący komunikować prawie wszystko. Każdy język jest możliwy do wyodrębnienia tylko dzięki właściwościom innych języków. Każdy język ma właściwości niezastępowalne. Każdy język jest rzeczywistością. Czy istnieje język tak doskonały, że używając go, pozostajemy jedynie w jego obszarze? Mówimy o całościach komunikatów i całościach sytuacji artystycznych jako podstawie procesualności sztuki. Pojęcie całości artystycznej nie powstaje ani nie istnieje na bazie jednego medium ani jednego języka”.

Jan Berdyszak



Prezentowana praca wpisuje się w jeden z najbardziej rozpoznawalnych i konsekwentnie rozwijanych projektów Jana Berdyszaka – cykl związany z pojęciem *passe-partout*. Artysta nadaje temu terminowi różne formy zapisu i znaczenia, czyniąc z niego punkt wyjścia do rozważań nad materialnością obrazu oraz granicami sztuki. Jak zauważa Leszek Kania: „Berdyszak, wychodząc od formy *passe-partout*, czyli obramienia służącego oprawie, zmienia zapis na *PASSE-PAR-TOUIT*, co zdecydowanie poszerza sens i oznacza „przejście ku całości”. Nie interesuje go wyłącznie ‘wycięta’ przestrzeń, ale także ta zasłonięta, ukryta, potencjalna”. (Jan Berdyszak. *Passe-par-tout*, katalog wystawy, Galeria Piano Nobile, Kraków 1999, s. nlb.).

Już od lat 60. XX wieku artysta rozwijał te poszukiwania w formie kompozycji opartych na motywach koła i półkola, badając relacje między formą a pustką. Od lat 70. centralnym zagadnieniem jego twórczości staje się przestrzeń – zarówno ta wpisana w dzieło, jak i ta jego odbioru. Berdyszak konsekwentnie przesuwa ciężar z obrazu jako zamkniętego obiektu ku sytuacji artystycznej, w której istotną rolę odgrywa kontekst ekspozycyjny. Krytyk sztuki Adam Radajewski pisał: „Sfera formalno-plastyczna działań i efektów wizualnych to (...) zaledwie zewnętrzna część zamysłów obrazowych Berdyszaka. A immanentną częścią tych zamysłów obrazowych jest także każdorazowo sfera treści plastycznych”. (Malarstwo, rzeźba, grafika, katalog wystawy, Galeria BWA, Lublin 1973, s. nlb.).

Cykl „Koła podwójne” oraz realizacje z grupy „Pod presją *passe tout*” należą do najbardziej charakterystycznych w dorobku Berdyszaka. Artysta problematyzuje w nich tradycyjną konwencję obrazu jako płaszczyzny zamkniętej w ramie, wprowadzając do kompozycji realną przestrzeń poprzez wycięcia. W prezentowanej pracy z 1973 to właśnie negatywowa przestrzeń jest głównym elementem kompozycyjnym – przestrzeń ekspozycyjna zostaje włączona w strukturę dzieła i staje się jego integralną częścią.

W latach 70. i 80. Berdyszak intensywnie rozwijał ideę *passe-partout*, przenosząc ją także na inne media, w tym na grafikę i instalację. Charakterystyczna dla tego cyklu jest również wyrazista kolorystyka – zestawienia nasyconych żółci z czernią budują napięcie wizualne i podkreślają konstrukcyjny charakter form. W późniejszych realizacjach artysta podejmuje temat dekonstrukcji ramy, czego przykładem są prace takie jak „Rozpadające się *passe-par-tout*” (2001) czy cykl „Après *passe partout*”, a także wcześniejsze „Narożne *passe-par-tout*” (1994). Całość tych działań składa się na konsekwentną refleksję nad statusem obrazu, jego granicami oraz relacją między obecnością i nieobecnością w sztuce.

40 α

JERZY KAŁUCKI

1931-2022

"Przebiegi XXXIV", 2016

akryl/plótno, 160 x 110 cm

sygnowany na blejtramie: "Jerzy Kałucki" oraz opisany na odwrociu: 'PRZEBIEGI XXXIV'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 200 - 19 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Starmach, Kraków

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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



41 α

JERZY KAŁUCKI

1931-2022

"Miasto", 1958

olej/ płótno, 84 x 71 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J. KAŁUCKI "MIASTO" 1958'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 700 - 35 500 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja Waldemara Andzelma

kolekcja prywatna, Polska

„Dzisiaj prace Kałuckiego ogląda się przede wszystkim jak zabytki sztuki XX wieku. Ale jednocześnie, podobnie jak inne zjawiska postrzegane aktualnie jako marginesowe, 'podtrzymują' one i przypominają historię, tworzą dla aktualnych propozycji artystycznych otoczenie, bez którego żaden fakt z obszaru kultury nie może się obejść”.

Małgorzata Kitowska-Łysiak



RÓWNOWAGA GEOMETRII

Jerzy Kałucki, opisując swoją wczesną twórczość, powoływał się na motywację o osobistym charakterze. Na równi stawił neoplastycyzm Mondriana z twórczością Kandinskiego i Klee, a także działania środowiska artystów Grupy Krakowskiej. Pomimo niewielkiej wiedzy na temat teorii konstruktywizmu niezwykłym olśnieniem było zetknięcie się Kałuckiego z reprodukcjami prac Rodczenki, Lissitzkiego i Malewicza. Doświadczenie to artysta porównuje do odkrycia nieznanego kontynentu, gdzie idee docierają do niego „pozarozumową” drogą „osmozy”. Jak sam również zauważa: „Jednak nie traktowałem sztuki jako oręża dla przebudowy świata, co stanowiło poważną siłę napędową konstruktywizmu. Moja motywacja miała bardziej osobisty charakter. Równie ważny był neoplastycyzm Mondriana, ale też na przykład Kandinsky i Klee, wpływ miało także środowisko artystów Grupy Krakowskiej. O Strzemińskim już wspominałem, najbliższa jednak jest mi Katarzyna Kobro i jej sposób pojmowania przestrzeni. To najwybitniejsza polska artystka. Krąg artystów kontynuujących doświadczenie konstruktywizmu był moim naturalnym otoczeniem, w którym dojrzewałem; zdecydowały tu: z jednej strony moja skłonność ku postawie racjonalistycznej, z drugiej zaś potrzeba znalezienia oszczędnej, a przy tym wyrazistej, dającej się redukować formy artykulacji”. (Jerzy Kałucki, wywiad Jedliński – Kałucki. Rozmowa, [w:] Jerzy Kałucki. Korytarze, kat. wyst., Galeria Muzalewska w Poznaniu, październik–listopad 2004, s. 18).

Prezentowana praca „Miasto” powstała w okresie debiutu artysty jako scenografa teatralnego. W tym samym roku Kałucki zaprojektował dekoracje i kostiumy do opery Carla Orffa „Die Kluge”, wystawionej przez Operę Śląską w Opolu. W 1959 jego prace malarskie zaczęły być szerzej dostępne w przestrzeniach wystawienniczych, po raz pierwszy zostały zaprezentowane na III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Z kolei wraz z pierwszą wystawą indywidualną w krakowskiej Galerii Krzysztofora Kałucki związał się z Grupą Krakowską (oficjalnym jej członkiem został w 1976). Choć obraz „Miasto” jest jednym z najwcześniejszych dzieł Kałuckiego, to już tutaj można dostrzec elementy formalne, z którymi artysta będzie się utożsamiał w późniejszej twórczości. Pojawiające się w obrębie kompozycji struktury geometryczne uwydatniona umiłowana przez artystę matematyczna precyzja obejmująca zwarte, geometryczne struktury. Jednocześnie artysta poprzez zastosowanie ascetycznych środków wydobywa płaskie plamy mocnej kolorystyki, autonomicznie wyodrębnionej z ciemnego tła. Choć wkrótce Kałucki podejmował eksperymenty w obrębie różnych dyscyplin artystycznych, to we wszystkich pracach pozostawał konsekwentny w poszukiwaniu równowagi pomiędzy różnymi składnikami rzeczywistości nieartystycznej. Jednocześnie równowagę tę próbował „rekonstruować” w rzeczywistości artystycznej. Pełnię swoich działań nieustannie osiągał w studium relacji pomiędzy ruchem, przestrzenią, barwą i światłem, a stałym jej nośnikiem były właśnie geometryczne formy abstrakcyjne.



42 α

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"29.03.24", 2024

relief, akryl/płyta pilśniowa, 63,9 x 63,9 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '29.03.24 | A.NOWACKI | 2024'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 100 - 11 900 EUR



43 α

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"27.10.04", 2004

akryl, relief/płyta pilśniowa, 79 x 79 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A.NOWACKI 2004 | 27.10.04 | [dedykacja] | [nieczytelne]'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 700 – 14 200 EUR

„Połączenie statyczności i trwałości z momentem zmiennym i dynamicznym w obrazach Nowackiego nie wynika z intelektualnej gry czy racjonalnych kalkulacji. Celem artysty jest wywołanie w widzu emocjonalnej reakcji, przy czym impulsem jest tu emanowana przez obraz energia, a więc zawarte w nim afekty i napiętności, które stoją u źródeł powstania każdej kolejnej pracy. Geometryczny ład i emocjonalna ekspresja reliefu od zawsze występują u Nowackiego w nierozzerwalnym związku, zaś bezustanne dążenie do harmonii wynika z 'poszukiwania utraconego ładu i porządku w [sobie] samym'”.

Andrzej Nowacki



44

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Kwadraty", 2018

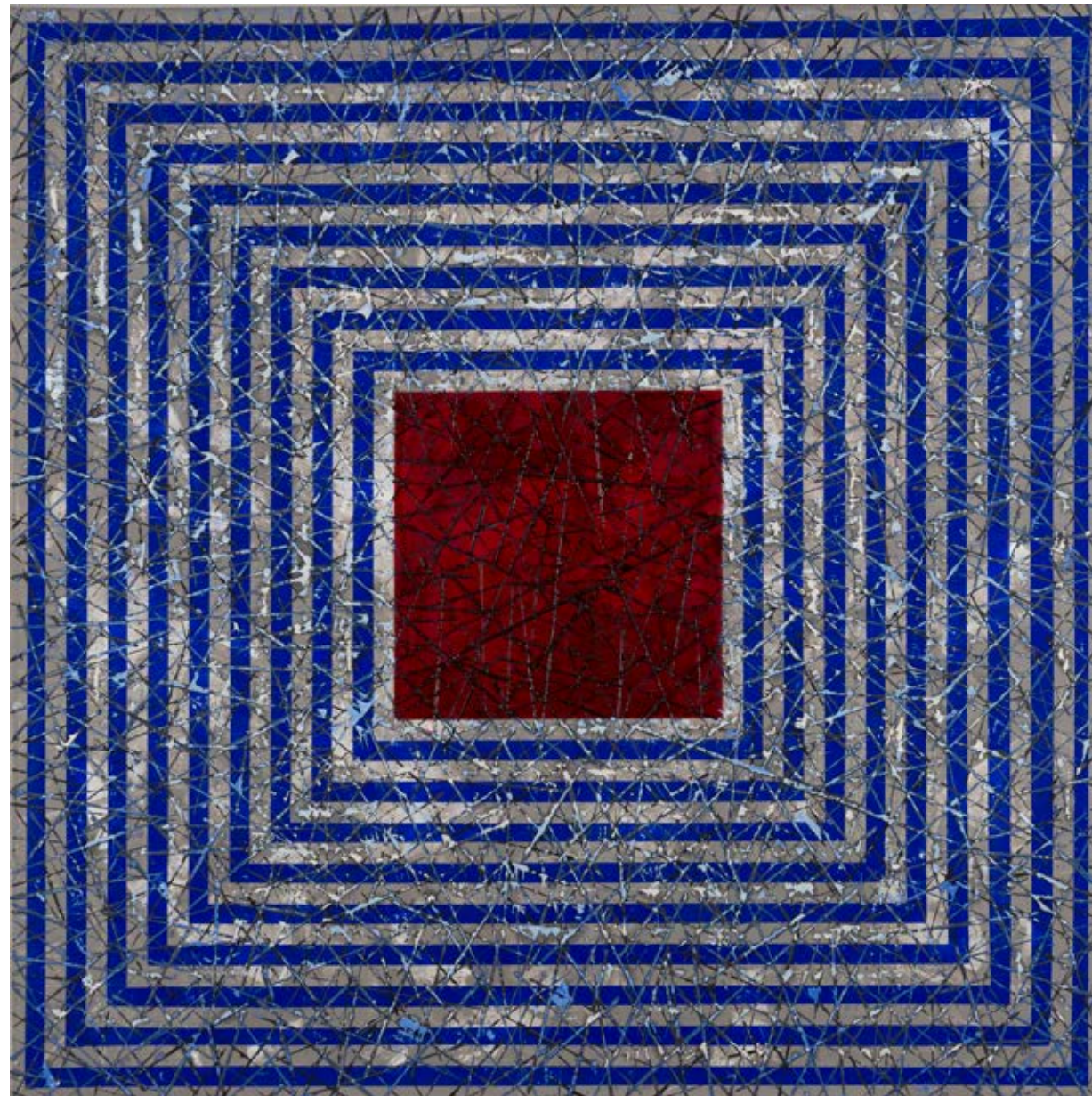
akryl/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | "KWADRATY" | 2018'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

6 000 - 8 300 EUR



45 α

HANNA ZAWA-CYWIŃSKA

1939

"Homage to Matisse", 1991

akryl/plótno, 183 x 152 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zawa 1991 | "HOMAGE TO MATISSE" | ACRYLIC | 72" x 60"

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 700 - 14 200 EUR

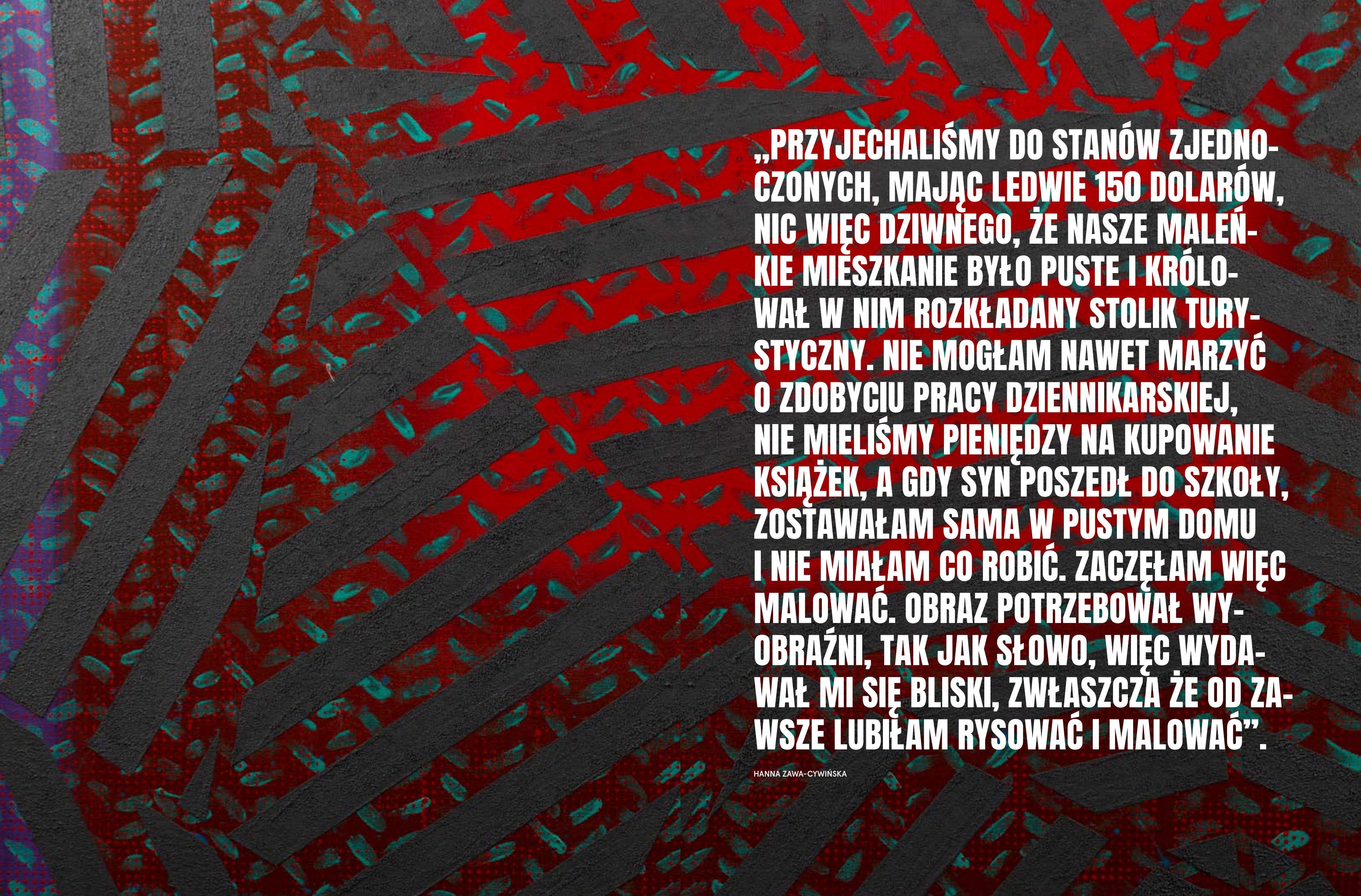
WYSTAWIANY:

„Naraz. Na dwa. Zawa. Monograficzna, retrospektywa Hanny Zawy-Cywińskiej wystawiona w dwóch aktach”, Wallspace Gallery, Warszawa, 16.02-1.03.2024, Galeria Prześwit, Warszawa 21.02-30.04.2024

LITERATURA:

Naraz. Na dwa. Zawa. Wystawa twórczości Hanny Zawy-Cywińskiej, katalog wystawy, Wallspace Gallery, Warszawa 2024, s. nlb. (il.)





**„PRZYJECHALIŚMY DO STANÓW ZJEDNO-
CZONYCH, MAJĄC LEDWIE 150 DOLARÓW,
NIC WIĘC DZIWNÉGO, ŻE NASZE MALEŃ-
KIE MIESZKANIE BYŁO PUSTE I KRÓLO-
WAŁ W NIM ROZKŁADANY STOLIK TUR-
STYCZNY. NIE MOGŁAM NAWET MARZYĆ
O ZDOBYCIU PRACY DZIENNIKARSKIEJ,
NIE MIELIŚMY PIENIĘDZY NA KUPOWANIE
KSIĄŻEK, A GDY SYN POSZEDŁ DO SZKOŁY,
ZOSTAWAŁAM SAMA W PUSTYM DOMU
I NIE MIAŁAM CO ROBIĆ. ZACZĘŁAM WIĘC
MALOWAĆ. OBRAZ POTRZEBOWAŁ WY-
OBRAŹNI, TAK JAK SŁOWO, WIĘC WYDA-
WAŁ MI SIĘ BLISKI, ZWŁASZCZA ŻE OD ZA-
WSZE LUBIŁAM RYSOWAĆ I MALOWAĆ”.**

HANNA ZAWA-CYWIŃSKA

46 α

TAMARA BERDOWSKA

1962

Bez tytułu, 2022

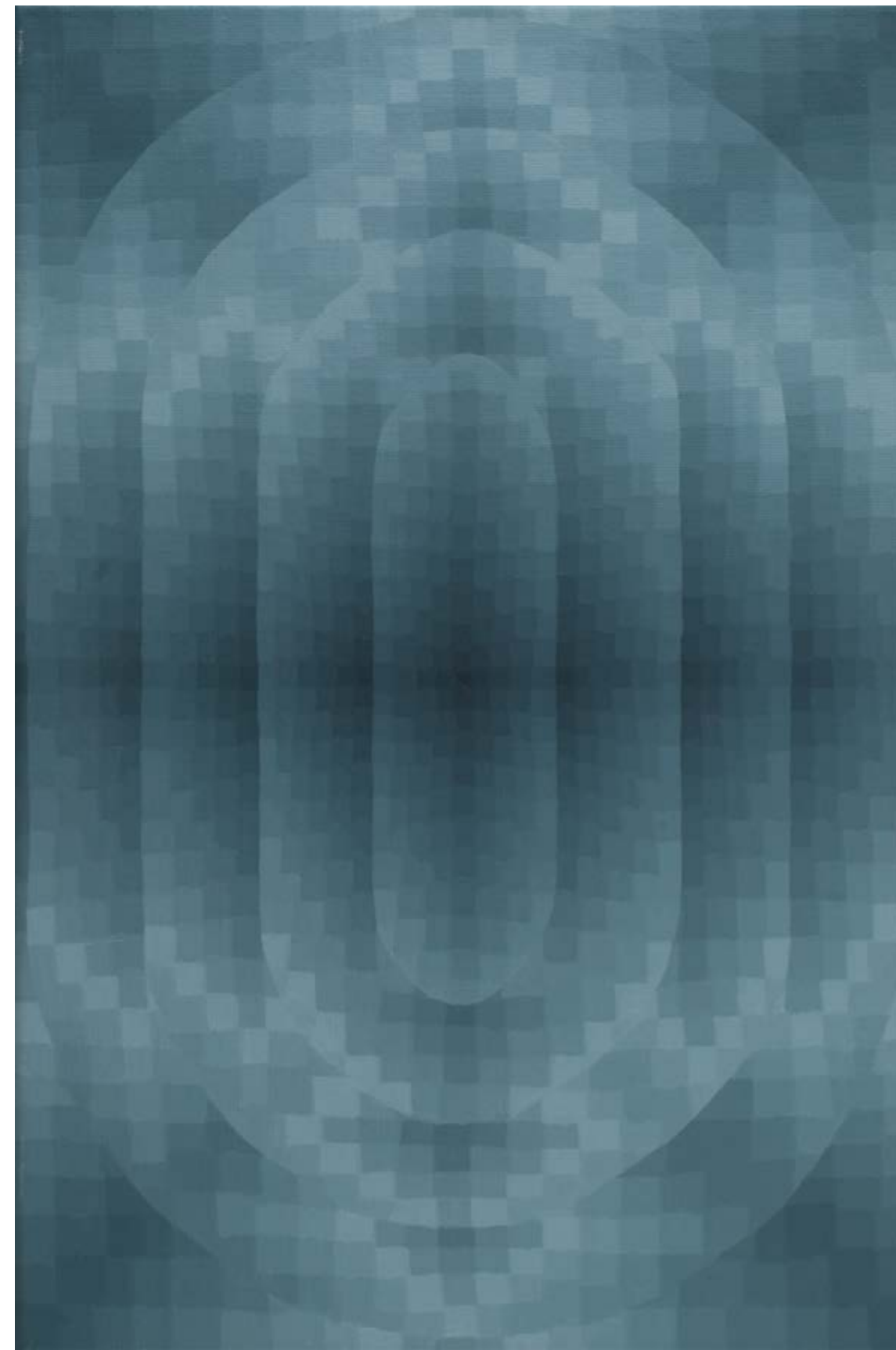
olej/piótno, 60 x 40 cm

sygnowana, datowana i opisana na odwrociu: 'Tamara | Berdowska | 2022 | olej na | płótnie'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 800 - 7 100 EUR



47 α

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Diag", 1990

technika własna, relief/plótno naklejone na deskę, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na nalepce na odwrociu: 'ANDRZEJ GIERAGA | OBRAZ "DIAG" |
WYM. 100 x 100 | TECH. WŁASNA | ROK 1990'

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

4 300 - 6 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Kraków



48 α

ZBIGNIEW DŁUBAK

1921-2005

"F-5", 1978

akryl/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ZBIGNIEW DŁUBAK "SYSTEM [nieczytelne]" 100x100 cm 1978 akryl'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 700 – 14 200 EUR

LITERATURA:

Zbigniew Dłubak. Prace z lat 1945-1980, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Wrocław 1981, s. 74 (il.)

„Umysł ludzki jest to pewna ‘bardzo tajemnicza’ struktura. Jawi się nam ona w sposób bardzo nieokreślony, ale ona wynika z tego, czym umysł ludzki jest. Umysł ludzki w ogóle, a nie pojedynczy umysł. Raczej umysł jako pewna interakcja między nami. To, co w sztuce jest takie istotne: artysta pozostawia ślad, odbiorca zaczyna na to reagować, powstaje pewna interakcja między tymi dwoma czynnikami”.

Zbigniew Dłubak



49 α

JANUSZ TARABUŁA

1931-2026

Obraz, 1971

olej/piótno, 126 x 143 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'TARABUŁA 71'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

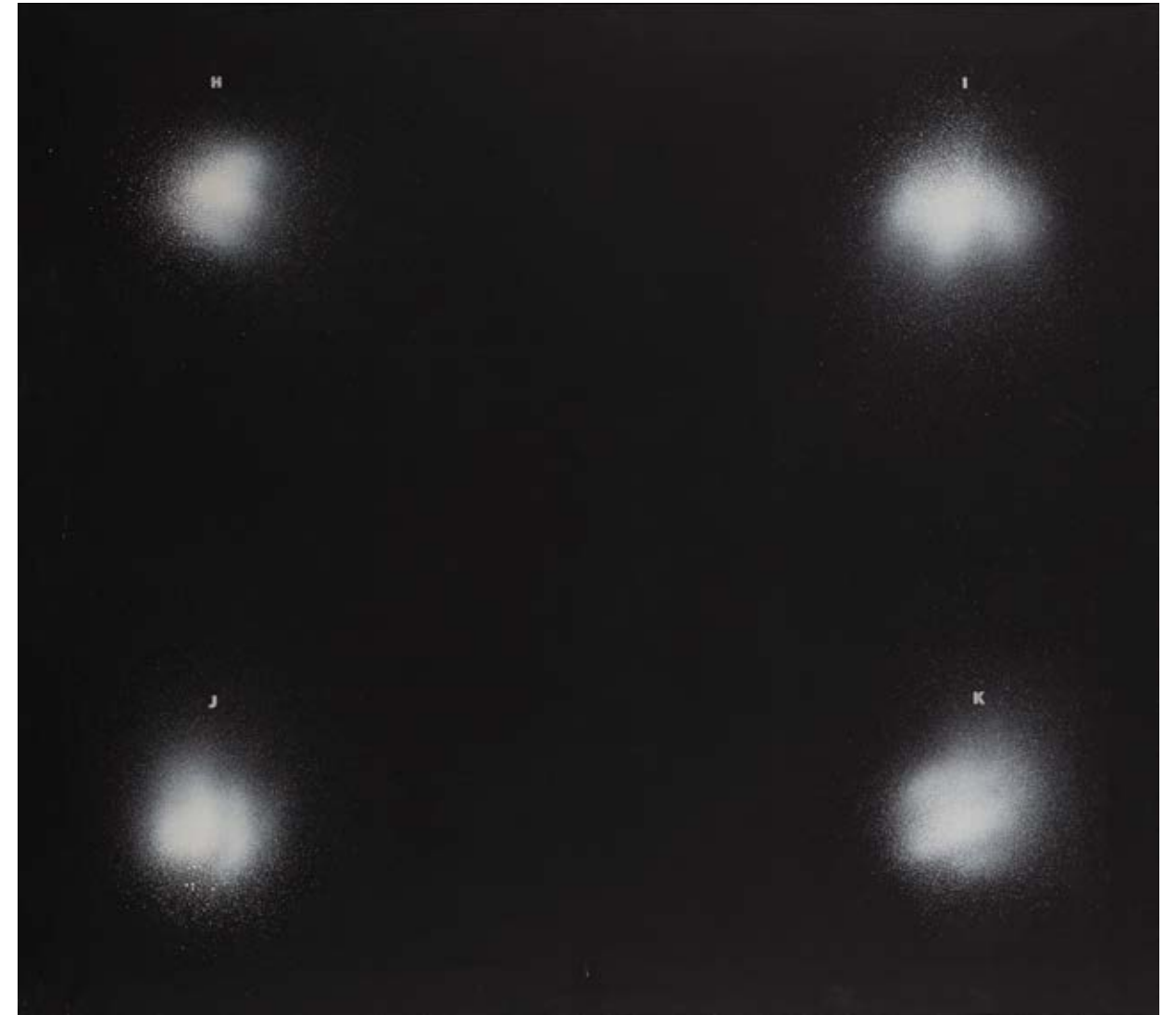
9 500 – 14 200 EUR

LITERATURA:

Jona Gościej-Lewińska, Janusz Tarabuła i II Grupa Krakowska, Kraków 2015, s. 221 (il.), s. 274 (spis)

„Janusz Tarabuła jest malarzem ciszy. Minimalizm środków służy skupieniu, skłania do kontemplacji. Czy słyszycie tę ciszę? Czy ją widzicie? Tarabuła przedstawia ciszę i opowiada o samotności. Cisza opustoszałych pejzaży z lat studiów. Cisza ascetycznych obrazów-epitafiów, przywołujących wspomnienie wojny i Holocaustu. Niema obecność kobiety uwięzionej za metalową zasłoną w cyklu obrazów z połowy lat 60. Ciche sypanie się piasku z sufitu i zasypywanie galerii Pi w environnement 'Kształtowanie' (1973). Obrazy konceptualne z lat 70., w których samotny człowiek mierzy się z pustką kosmosu”.

Anna Baranowa



50 α

KONRAD JARODZKI

1927-2021

"Głowa odległa", 1970

olej/piótno, 77 x 105 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: '124 OL.PŁ. 1970 "GŁOWA ODLEGŁA" 80 x 105 K.J.'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

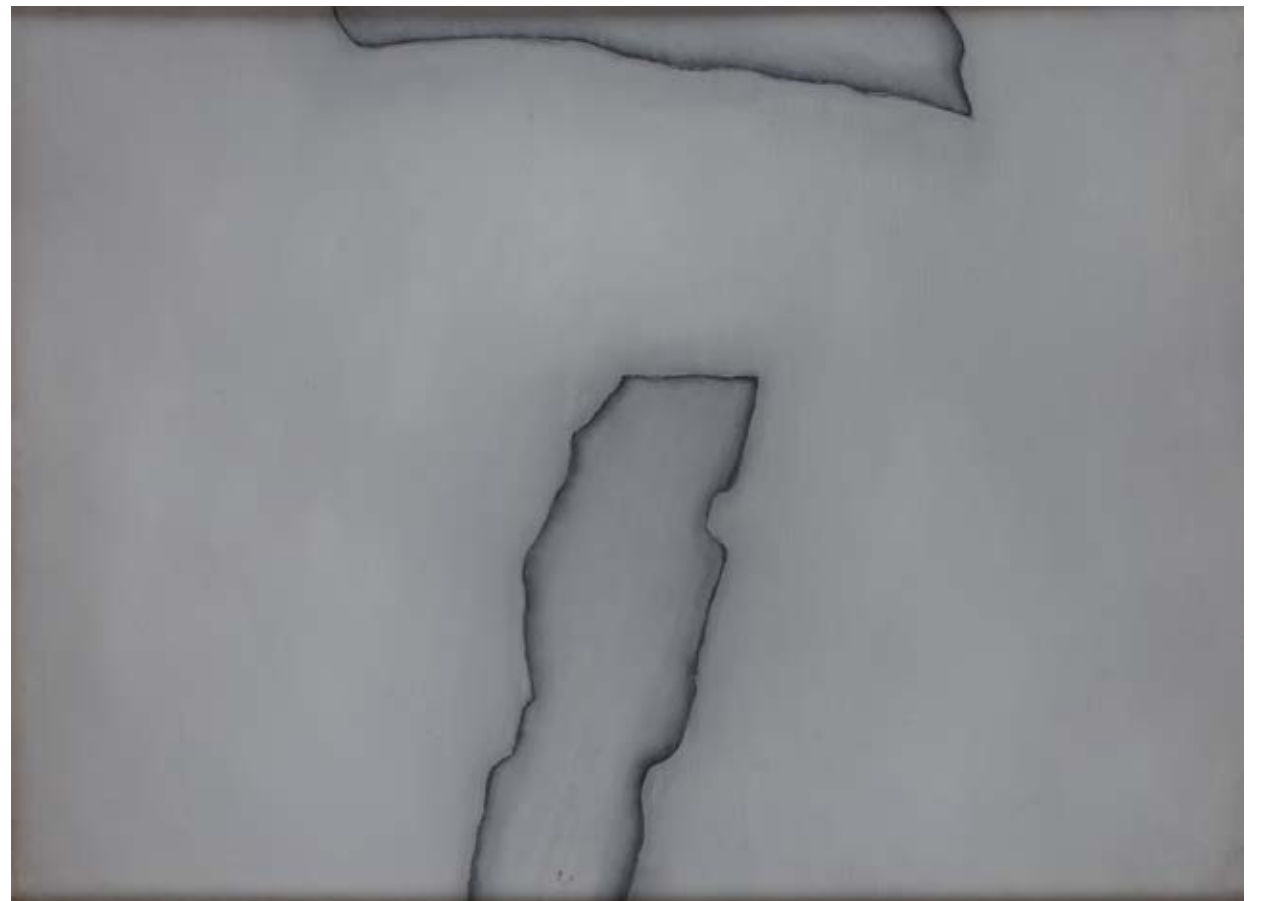
9 500 - 14 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Konrad Jarodzki. Nadchodzi, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, red. Zofia Smyk, Wrocław 2008, s. 123 (il. jako „Spełnienie”)



51 α

TERESA PANASIUK

1938-2021

"Pejzaż 1/93", 1993

olej/piótno, 65 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PANASIUK | 65 x 54 olej | pejzaż 1/93 | 1993'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Horyzont. Teresa Panasiuk / Stefan Gierowski”, Wallspace Gallery, Warszawa, 26.04-17.05.2024

LITERATURA:

Horyzont. Teresa Panasiuk / Stefan Gierowski, katalog wystawy, Wallspace Gallery, Warszawa 2024, s. 46 (il.)

„Kluczowym aspektem w dziełach Panasiuk, zarówno w jej wczesnych, jak i późniejszych pracach, jest kolor. Wyjątkowa wrażliwość kolorystyczna artystki została z pewnością ukształtowana przez wpływ jej nauczyciela, Artura Nachta-Samborskiego, jednego z przedstawicieli kapizmu którzy to „kształtowali formę kolorem”, osiągnęli „dźwięczność koloru” czy uprawiali „gry barwne”. W rękach Panasiuk, kolor staje się medium nie tylko oddziaływania, ale i głębokiej emocjonalnej ekspresji. Interesujące jest, że kolor w dziełach Panasiuk nakładany jest w sposób, który tylko z pozoru wydaje się płaskim. Rzeczywista struktura pracy zwiera bogactwo prześwitów, co jest efektem wielowarstwowości kompozycji”.

Aleksander Wawrzyniak



52 α

TERESA PANASIUK

1938-2021

"Pejzaż 14/01", 2001

olej/piótno, 60 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'T.P.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PANASIUK | pejzaż 14/01 | 2001 rok | olej 0,60 x 0,50'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Horyzont. Teres, Panasiuk / Stefan Gierowski”, Wallspace Gallery, Warszawa, 26.04-17.05.2024

LITERATURA:

Horyzont. Teresa Panasiuk / Stefan Gierowski, katalog wystawy, Wallspace Gallery, Warszawa 2024, s. 25 (il.)





53 α

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920–1972

"Obraz wypełniony szczeliną", 1968

olej, papier mączé, technika mieszana/płyta pilśniowa, 75 x 45 x 6 cm
sygnowany i datowany w kompozycji: 'Kobzdej I 1968'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej 1968 I
"Obraz wypełniony I szczeliną" | | 45x75 | [dedykacja]

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 200 - 19 000 EUR

POCHODZENIE:

dar bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2022

kolekcja prywatna, Szwecja



54 α

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Błękitna przestrzeń", 1957

olej/piótno, 95 x 69 cm

sygnowany i datowany p.d.: "Kobzdej I 1957"

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: "Aleksander Kobzdej 1958 | "Błękitna przestrzeń"

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 900 - 19 000 EUR

POCHODZENIE:

Kolekcja Philippe'a Wooga, Szwajcaria

Piguet, Genewa, Szwajcaria 2024

kolekcja prywatna, Polska

„Starał się towarzyszyć swoją sztuką kolejnym przygodom fascynacji i odkryć awangardy. Przechodził więc kolejno przez fazy malarstwa gestu i materii, poprzez układy wymienne i zamienne, konstrukcje o częściach obrotowych aż do form płaskorzeźbowych i w pełni trójwymiarowych. (...) We wszystkich fazach przemian malarstwa Kobzdeja jako nadrzędny obecny był czynnik estetyzacji o czytelnej proveniencji kolorystycznej. Artysta na próżno usiłował zerwać ze swym rodowodem. Sięgał po środki odkryte przez awangardę, ale nie przyjął cechującej ją postawy: bezkompromisowego poszukiwania kształtu dla wyrażania prawdy o współczesnym mu czasie”.

Bożena Kowalska



Aleksander Kobzdej ukończył studia pod koniec lat 40. XX wieku. Swoje poszukiwania malarskie koncentrował początkowo wokół XIX-wiecznego realizmu. Nie bez znaczenia były również dla niego zdobycze koloryzmu. Artysta, z uwagą na swój komunikatywny i w gruncie rzeczy niekontrowersyjny styl, bardzo szybko zaskarbił sobie zaufanie ówczesnych władz i szybko zajął pozycję jednego z kluczowych twórców doby socrealizmu. Ten okres w jego karierze podsumowuje niejako namalowany w 1950 obraz „Podaj cegłę”, który został wyróżniony na Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Doświadczenia związane z malarstwem socrealistycznym, o ile zapewniały artyście lukratywne kontrakty, wiązały się z ostracyzmem środowiska artystycznego. W 2 połowie lat 50. XX wieku – za cichym przyzwoleniem władz – Aleksander Kobzdej stopniowo zaczął schodzić ze ścieżki realizmu socjalistycznego. Początkowe fascynacje szybko zastąpiły nowe źródła inspiracji. Widoczne zmiany w stylu oraz podejściu do sztuki przyniósł cykl rysunków, nad którymi artysta pracował na początku lat 50. XX wieku. Powstały one po odbyciu przez niego dwóch egzotycznych podróży: do Chin oraz Wietnamu. W 2 połowie lat 50. XX wieku Kobzdej zrezygnował z odtwarzania otaczającej go rzeczywistości i sięgnął po subtelniejsze środki wyrazu. Zupełne zerwanie z wcześniejszą doktryną nastąpiło wraz z cyklem „Gęstwiny” w 1955. Z tego okresu pochodzi też prezentowana praca zatytułowana „Błękitna przestrzeń”, w której wyraźnie widoczne są wpływy doświadczeń kolorystów wzmocnione narastającą w artyście fascynacją francuskimi ruchami informelu. W 1959 w Paryżu otwarta została wystawa w Galerie de l’Ancienne-Comédie, na której Aleksander Kobzdej zaprezentował serię prac stworzonych w duchu abstrakcji nieprzedstawiającej. Z kolei w 1960 uczestniczył w otwarciu wystawy w galerii French and Company w Nowym Jorku, gdzie jeden z jego obrazów („Wybuch”) został zakupiony przez Johna D. Rockefellera.

Wiele prac stworzonych przez Kobzdeja na przełomie lat 50. i 60. XX wieku miało dramatyczne tytuły, odnoszące się do wątków eschatologicznych. Drugim, równie ważnym źródłem inspiracji, był pejzaż, czego dowodzą prace takie jak „Południowy” (1959) czy „Czarna wyspa” (1961). Jak zaznacza Stanisław Ledóchowski: „Przez swoją substancję malarstwo Kobzdeja sprowadza naszą percepcję do wielkich tematów kosmicznych. Sugeruje poruszanie się ziemi i wód, ciosania kamienia, pęknięcie drzewa, wznoszenie się ognia. Tu wszystko modeluje się w porządku najszerszej prostoty, w gamie tonów, które powracają do genezy, mają rdzawe czerwienie, zieloność skały i błękit lazulitu”. (Powrót laureata, „Życie Literackie” nr 40, 2.10.1960). Abstrakcyjne w formie obrazy przywołują żywe organizmy, kolorystyczna tkanka pulsująca w każdym miejscu płótna, „kształty decydujące o kompozycji, zrodzone z malarskich cząsteczek i komórek, przez intuicyjność swego powstania – same już stanowią zjawisko ‘naturalne’, zgodne z rozwojowymi prawami przyrody. Będą się różnie kojarzyć: z bogactwem uwarstwienia ziemi, z jej niepowtarzalną fakturą lub nieomal czytelnym pejzażem. Frazesem będzie mowa o muzyczności obrazu, lecz tak jest naprawdę. Obrazy – dobre obrazy – są zawsze muzyczne. Każdy walor kojarzy się z odmiennym rytmem i tonem. Tak jest tutaj. Inną właściwością jest antydekoracja. Żadne z płócien nie jest dekoracyjne. Byłby to dowód powierzchowności – złej tradycji abstrakcyjnego malarstwa. Kobzdej, znakomity rysownik i kolorysta, tworzy konkretne kształty, obleka je w pulsującą światłem i pigmentem materię, wydobywając w ten sposób z utworzonego organizmu potwierdzenie jego materialnego i duchowego istnienia. Kobzdej jest malarzem optymizmu. Propagatorem wiary w ciągłość narastających przemian, w bezużyteczność konserwatyzmu”. (Stanisław Ledóchowski, Malarz optymizmu, „Przegląd Kulturalny”, nr 8, 22.02.1963).

Eksperyment Kobzdeja z fakturą i samą koncepcją obrazu jako płaszczyzny zamalowywanej farbą przyniósł mu międzynarodowy rozgłos. W 1965 wziął udział w Documenta III w Kassel, co zaowocowało pobylem twórczym w Niemczech na zaproszenie Muzeum Folkwang w Essen. Było to ważne wydarzenie w życiu artysty, które stało się przyczynkiem do kolejnych prezentacji sztuki Kobzdeja poza Polską. Po 1965 artysta wyraźnie zaczyna wykraczać poza granice tradycyjnie pojmowanego malarstwa, odważnie wkraczając na terytorium zarezerwowane wcześniej dla eksperymentów, form przestrzennych. Co ciekawe, Kobzdej, pomimo odrzucenia dwuwymiarowości i płaszczyznowości tradycyjnie pojmowanego malarstwa sztalugowego, nadal decydował się tytułować swoje kompozycje przestrzenne mianem „obrazu”. Jednym z ciekawszych obiektów-obrazów z tego okresu jest prezentowany w tym katalogu „Obraz wypełniony szczeliną”, który łączy w sobie przestrzenne ujęcie tematu z tradycyjnym studium nad problemem malarskim, tak bardzo charakterystycznym dla kolorystów. Kobzdej do końca życia poprzez połączenie faktury i koloru zgłębiał w swoich pracach problemy kształtowania i odbioru materii.



55 α

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 2017

akryl/ płótno, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2017 | Acrylic on canvas | 50 x 50 cm'

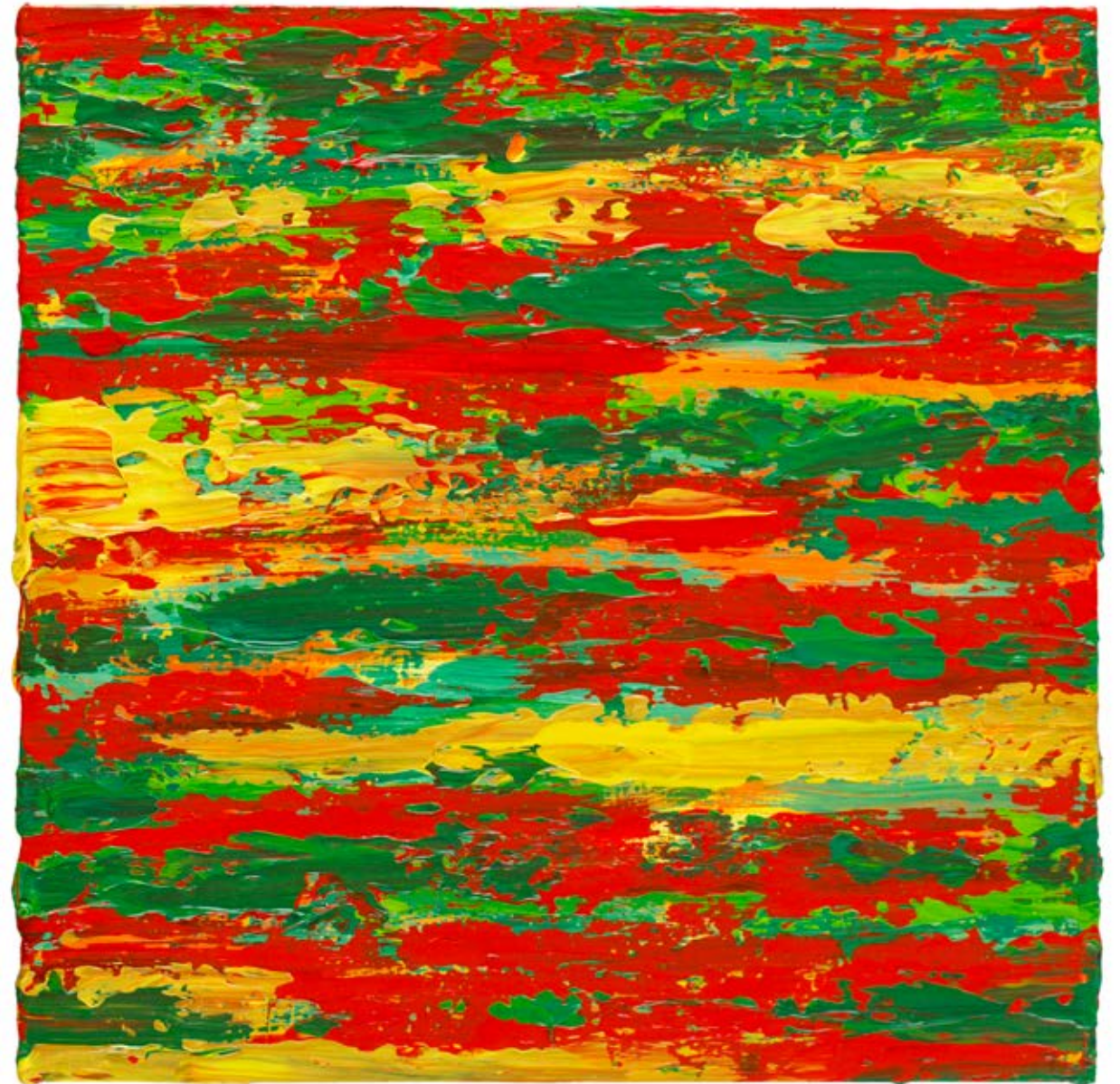
estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 900 - 16 600 EUR

„Owo zniuansowane w obrazach Tarasewicza napięcie między przeżyciem natury a malarstwem uczy precyzji i dokładności w posługiwaniu się słowem – jego również pełnymi niuansów znaczeniami. Zamiast o prostocie form tych obrazów należałoby więc raczej mówić o ich podstawowości, miast modnym archetypem trafniej posłużyć się pojęciem prawdy, nie rytm, lecz prawidłowość, kolory zaś winny w istocie okazać się raczej szczerze niż czyste. Nie tyle bowiem same barwy, co obrazy jako całości są czyste. (...) Obrazy te są więc czyste fizycznie, albowiem jasna jest ich koncepcja plastyczna, formy i kompozycje cieszą się przejrzystością, dźwięcznością i świetlistością koloru, ostrością kontrastu. (...) Czystość moralna obrazów Tarasewicza tkwi w autentyzmie jego założonego intuicyjnie programu malarskiego”.

Łukasz Gorczyca



56 α

LEON TARASEWICZ
1957

Bez tytułu, 2020

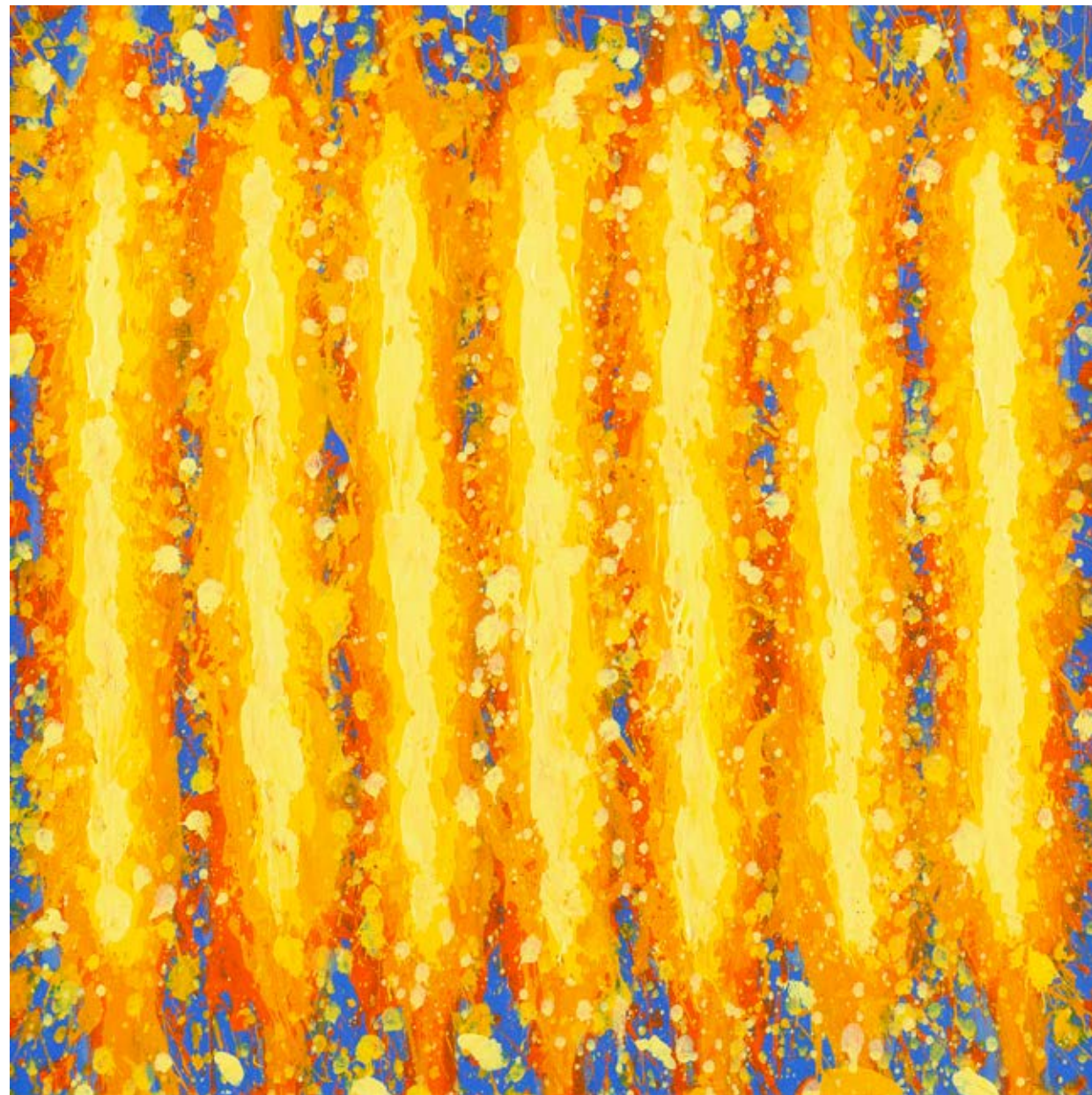
akryl/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Leon Tarasewicz 2020 | Acrylic on canvas | 50 x 50'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 900 - 16 600 EUR



57 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Morze Żółte", 2008

olej/piótno, 100 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwroiu: 'DOMINIK 2008 | OL. PŁ. 100 X 100 | MORZE ŻÓŁTE'

estymacja:

65 000 – 80 000 PLN

15 400 – 19 000 EUR

WYSTAWIANY:

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

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

LITERATURA:

Tadeusz Dominik. Za oknem jest ogród..., katalog wystawy, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, red. Anna Kielczewska, Warszawa 2008, poz. kat. 230, s. 183, 251 (il.)

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

„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 ważna dla naszego serca (...)”.

Tadeusz Dominik



58 α Ω

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

Bez tytułu, lata 60. XX w.

olej/ płótno, 67,5 x 93 cm
sygnowany l.d.: 'Dominik'

estymacja:

65 000 - 80 000 PLN

15 400 - 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Nowy Jork, USA

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

Tadeusz Dominik





Wczesna twórczość Tadeusza Dominika, rozwijająca się intensywnie od połowy lat 50. XX wieku, stanowi kluczowy etap formowania jednego z najbardziej oryginalnych idiomów w polskim malarstwie powojennym. Był to okres stopniowego odchodzenia artysty od figuralności oraz realistycznych doświadczeń graficznych ku autonomicznemu językowi malarskiemu, w którym natura przestaje być przedmiotem opisu, a staje się impulsem dla budowania własnych struktur formalnych. Fundamentem tej przemiany pozostawało głębokie zakorzenienie w tradycji koloryzmu, przefiltrowane jednak przez doświadczenia informelu, malarstwa materii oraz nowoczesnej abstrakcji lirycznej.

Początkowe realizacje Dominika, obejmujące drzeworyty i kompozycje figuralne, ujawniały zainteresowanie materialnością formy, światłocieniem oraz syntetyzacją przedstawienia. Już w tych pracach dostrzegalna była tendencja do upraszczania rzeczywistości i podporządkowywania jej wyrazistemu rytmowi plastycznemu. Przełom nastąpił jednak wraz z powrotem do malarstwa pod koniec lat 50., kiedy artysta zaczął rozwijać ekspresyjny język oparty na dynamicznych gestach, gęstej fakturze oraz intensywnych relacjach barwnych. Wczesne obrazy z tego okresu, pozostające pod wpływem informelu, charakteryzują się silnym napięciem materii malarskiej, spontanicznością gestu oraz organiczną strukturą kompozycji.

W prezentowanej pracy z lat 60. wyraźnie widoczny pozostaje jeszcze etap przejściowy pomiędzy figuracją a abstrakcją. Dominik zachowuje rozpoznawalne odniesienia do przedmiotowości – figury, wnętrza czy układu obiektów – jednak podporządkowane je ekspresyjnej deformacji i malarskiej autonomii. Formy zostają rozbite, syntetyzowane i scalane poprzez energiczne, szerokie uderzenia pędzla. Kompozycja opiera się na relacjach barwnych, napięciach fakturalnych oraz rytmie plam. Intensywna, ciepła gama żółcień, brązów, ochrów i bieli wskazuje na fundamentalne znaczenie koloru jako podstawowego budulca obrazu.

Kolor w twórczości Dominika bardzo wcześnie przestaje pełnić funkcję deskryptywną. Staje się samodzielną wartością konstrukcyjną, organizującą przestrzeń i dynamikę płótna. W tym sensie artysta rozwija założenia polskiego koloryzmu, jednak przekształca je w kierunku znacznie bardziej emocjonalnym i nowoczesnym. Natura, choć stale obecna jako źródło inspiracji, zostaje poddana procesowi wewnętrznej transformacji – z obserwowanego świata przeobraża się w autonomiczny mikrokosmos malarskich znaków.

Lata 60. XX wieku stanowią zatem moment stopniowej krystalizacji języka, który w późniejszych dekadach osiągnie pełną dojrzałość. W miejsce cięższej, informelowej ekspresji zaczynają pojawiać się pierwsze symptomy porządkowania form, rozwijania organicznych układów punktów i plam oraz budowania rytmicznych struktur inspirowanych pejzażem i procesami natury. Wczesne malarstwo Dominika zachowuje jednak szczególną intensywność – jest bardziej dramatyczne, materialne i spontaniczne niż późniejsze.

Twórczość tego okresu ukazuje Dominika jako artystę balansującego pomiędzy tradycją a nowoczesnością, figuracją a abstrakcją, spontanicznością gestu a stopniowym porządkowaniem kompozycji. To właśnie w tych poszukiwaniach ujawnia się niezwykła konsekwencja jego postawy twórczej: malarstwo nie ma imitować rzeczywistości, lecz stanowić autonomiczny zapis energii życia. Wczesne obrazy Dominika pozostają świadectwem procesu narodzin języka, który z czasem przekształca się w jedno z najbardziej rozpoznawalnych i afirmatywnych zjawisk polskiej sztuki współczesnej.

59 α

JERZY STAJUDA

1936-1992

"Biegąca po falach", 1974

olej/piótno, 89 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: "BIEGĄCA PO FALACH" 1974 | OL/PŁ. 89 x 130 | JERZY STAJUDA | [adres]

sygnowany na odwrociu: 'Jerzy Stajuda'

pieczęcie wywozowe na odwrociu

papierowa nalepka wystawowa Muzeum Sztuki w Łodzi z opisem pracy na krośnie malarskim

estymacja:

28 000 - 35 000 PLN

6 700 - 8 300 EUR

WYSTAWIANY:

Polonia en Mexico. Festival de las Formas. Pintura Contemporanea, Museo de Arte Moderno, Meksyk, 1975

„Dzieło Stajudy było na tyle niesynchroniczne wobec czasu, w którym powstawało, że nie dawało i nie daje się wpisać w jakiś fragment historii malarstwa, trudno też wywieść je z tej historii. Niepowtarzalna stylistyka Stajudy malarza kształtowała się powoli gdzieś na początku lat 70. i osiągnęła apogeum w latach 80. Jego prace powstawały 'od ręki', jakby poza kontrolą świadomości. Napierająca wizja znajdowała ujście w czymś na kształt półświadomego zapisu. Potem przychodził moment selekcji, wyboru i akceptacji”.

Waldemar Baraniewski



60 α

HILARY KRZYSZTOFIAK

1926-1979

Bez tytułu ("Czarny ze sznurkiem"), 1963

technika mieszana/ płótno, 115 x 146 cm

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

6 000 - 8 300 EUR

OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez wdowę po artyście, Krystynę Hilary
praca wzmiankowana w autorskim notesie artysty

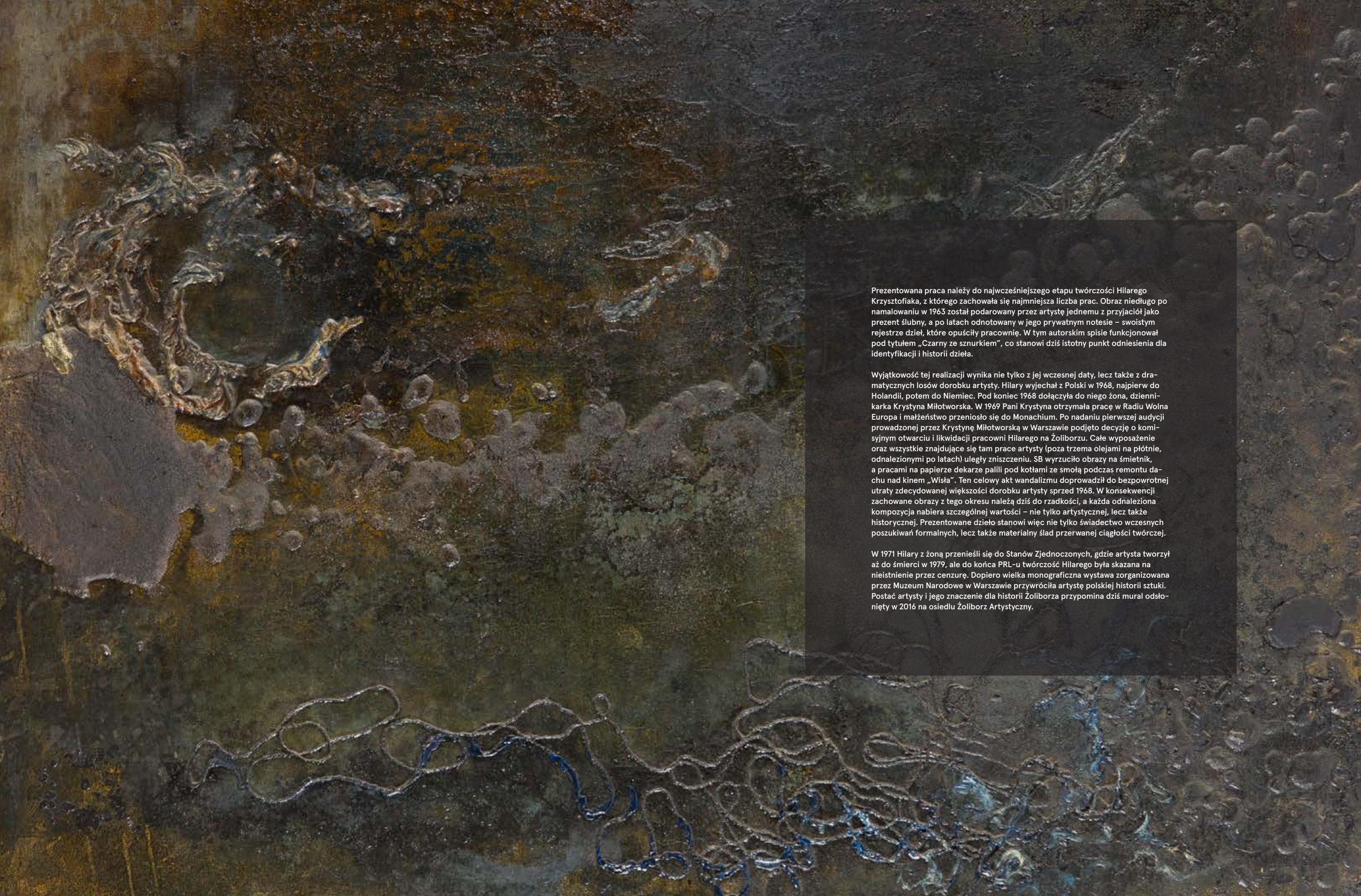
POCHODZENIE:

dar bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Polska

„Można przypuszczać, że Hilary we właściwy sobie sposób zmagał się z własną przeszłością i tożsamością, tworząc totemy czy papieroplastyczne wizje, w których podstawowym budulcem było drzewo lub jego produkt ostateczny, najszlachetniejszy – papier. Artysta miał szczególny stosunek do bytów pierwotnych, takich jak ziemia, przestrzeń, natura, także do materii, będącej częścią świata, a zarazem jego sublimacją, symbolicznym znakiem – a więc do drzewa, papieru”.

Agata Soczyńska





Prezentowana praca należy do najwcześniejszego etapu twórczości Hilarego Krzysztofiaka, z którego zachowała się najmniejsza liczba prac. Obraz niedługo po namalowaniu w 1963 został podarowany przez artystę jednemu z przyjaciół jako prezent ślubny, a po latach odnotowany w jego prywatnym notesie – swoistym rejestrze dzieł, które opuściły pracownię. W tym autorskim spisie funkcjonował pod tytułem „Czarny ze sznurkiem”, co stanowi dziś istotny punkt odniesienia dla identyfikacji i historii dzieła.

Wyjątkowość tej realizacji wynika nie tylko z jej wczesnej daty, lecz także z dramatycznych losów dorobku artysty. Hilary wyjechał z Polski w 1968, najpierw do Holandii, potem do Niemiec. Pod koniec 1968 dołączyła do niego żona, dziennikarka Krystyna Miłotwska. W 1969 Pani Krystyna otrzymała pracę w Radiu Wolna Europa i małżeństwo przenieśli się do Monachium. Po nadaniu pierwszej audycji prowadzonej przez Krystynę Miłotworską w Warszawie podjęto decyzję o komisyjnym otwarciu i likwidacji pracowni Hilarego na Żoliborzu. Całe wyposażenie oraz wszystkie znajdujące się tam prace artysty (poza trzema olejami na płótnie, odnalezionymi po latach) uległy zniszczeniu. SB wyrzuciło obrazy na śmietnik, a pracami na papierze dekarze palili pod kotłami ze smołą podczas remontu dachu nad kinem „Wisła”. Ten celowy akt wandalizmu doprowadził do bezpowrotnej utraty zdecydowanej większości dorobku artysty sprzed 1968. W konsekwencji zachowane obrazy z tego okresu należą dziś do rzadkości, a każda odnaleziona kompozycja nabiera szczególnej wartości – nie tylko artystycznej, lecz także historycznej. Prezentowane dzieło stanowi więc nie tylko świadectwo wczesnych poszukiwań formalnych, lecz także materialny ślad przerwanej ciągłości twórczej.

W 1971 Hilary z żoną przenieśli się do Stanów Zjednoczonych, gdzie artysta tworzył aż do śmierci w 1979, ale do końca PRL-u twórczość Hilarego była skazana na nieistnienie przez cenzurę. Dopiero wielka monograficzna wystawa zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie przywróciła artystę polskiej historii sztuki. Postać artysty i jego znaczenie dla historii Żoliborza przypomina dziś mural odślonięty w 2016 na osiedlu Żoliborz Artystyczny.

61 α

BOGUSŁAW SZWACZ

1912-2009

"Serpentyna", 1957

olej/ płótno, 185 x 122 cm

sygnowany i datowany w kompozycji: 'SZWACZ | 57 | V'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SZWACZ | WARSZAWA | [adres] | 1957 | "SERPENTYNA" | 187 x 121 | "Wgniu walki" | B. SZWACZ | Warszawa 1953'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 200 - 19 000 EUR



Bogusław Szwacz należy do grona najważniejszych polskich artystów powojennych, a jego twórczość stanowi wyjątkowe połączenie malarstwa, refleksji filozoficznej, muzyki oraz zainteresowań naukowych. Był malarzem, rzeźbiarzem, grafikiem, pedagogiem i poetą, a jego działalność artystyczna oraz dydaktyczna wywarła znaczący wpływ na rozwój polskiej sztuki XX wieku. Urodzony w 1912, od wczesnej młodości rozwijał swoje zdolności plastyczne, ucząc się w słynnym Liceum Krzemienieckim, gdzie pobierał dodatkowe lekcje malarstwa. Już wtedy widoczna była jego wrażliwość na kolor, formę i kompozycję, które w przyszłości stały się fundamentem jego własnej koncepcji artystycznej.

W 1930 rozpoczął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie kształcił się pod kierunkiem wybitnych profesorów, między innymi Ignacego Pieńkowskiego, Władysława Jarockiego oraz Xawerego Dunikowskiego. Studia ukończył z wyróżnieniem w 1937, uzyskując stypendium rektorskie oraz możliwość nieograniczonego korzystania z pracowni artystycznej. Okres wojny przerwał jego rozwój twórczy, jednak doświadczenia frontowe oraz udział w obronie Lwowa jako oficera Wojska Polskiego pozostawiły trwałe ślady w jego sposobie postrzegania świata. Tragiczne wydarzenia XX wieku, wojna, przemoc i chaos cywilizacyjny wpłynęły na jego późniejszą twórczość, w której coraz silniej pojawiały się pytania o sens istnienia, porządek świata i miejsce człowieka w kosmosie.

Po wojnie Bogusław Szwacz aktywnie uczestniczył w odbudowie życia artystycznego w Polsce. Związał się z krakowskim środowiskiem twórców i współtworzył Grupę Młodych Plastyków razem z Tadeuszem Kantorem oraz Jerzym Nowosielskim. Grupa ta stała się ważnym głosem nowoczesnego malarstwa w Polsce, szczególnie dzięki wystawie zorganizowanej w Pałacu Sztuki w Krakowie w 1946. W tym czasie Bogusław Szwacz eksperymentował z kubizmem, surrealizmem oraz abstrakcją, inspirując się również sztuką francuską. Istotnym momentem był jego wyjazd do Paryża w 1947, gdzie nawiązał kontakty z czołowymi artystami awangardy i uczestniczył w wystawach związanych z ruchem surrealistycznym. Spotkania z osobami takimi jak Fernand Léger czy Édouard Pignon umocniły jego zainteresowanie nowoczesnym językiem plastycznym.

Twórczość artysty wyróżniała się również niezwykłą muzycznością. Bogusław Szwacz interesował się muzyką klasyczną, grał na skrzypcach i tworzył utwory smyczkowe, co wyraźnie wpływało na sposób budowania kompozycji malarskich. Rytm linii, relacje kolorów i organizacja przestrzeni przypominały strukturę utworu muzycznego. Sam artysta podkreślał znaczenie harmonii oraz logicznego porządku w obrazie, który miał być zapisem abstrakcyjnej myśli i próbą przedstawienia niewidzialnych praw rządzących światem.

Bogusław Szwacz przez wiele lat był także cenionym pedagogiem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie uczył rysunku i kształtował kolejne pokolenia artystów. Jego teoria Ars Horae stała się również podstawą metody dydaktycznej, ponieważ uważał, że sztuka nie powinna być jedynie spontanicznym gestem, lecz świadomym procesem rozwijania wyobraźni i wrażliwości. Do końca życia pozostał wierny swojej filozofii twórczej, rozwijając ją także poprzez poezję i refleksję teoretyczną.

Artysta zmarł w 2009, pozostawiając po sobie bogaty dorobek malarski, literacki i pedagogiczny. Jego sztuka do dziś przypomina, że malarstwo może być nie tylko formą estetycznej wypowiedzi, lecz także próbą zrozumienia świata i człowieka. Dzięki konsekwencji, oryginalności i intelektualnej głębi Bogusław Szwacz pozostaje jednym z najważniejszych przedstawicieli polskiej sztuki współczesnej.



62 α

BRONISŁAW SCHLABS

1920-2009

Bez tytułu, ok. 1960

relief, technika własna/płyta, 59,5 x 120 cm

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

6 000 - 8 300 EUR

„Artysta doszedł do wniosku, że tworzywo fotograficzne jest analogiczne do obrazu malarskiego i można z nim przeprowadzać różne eksperymenty, podobnie jak czynił to w swym abstrakcyjnym malarstwie, w którym poprzez stosowanie metody 'drippingu' uzyskiwał efekt zbliżony do surrealistycznej metafory. Zarówno w jego bezkamerowych fotografiach, jak i w obrazach z drugiej połowy lat 50. i z początku 60. silny jest element ekspresjonistyczny”.

Krzysztof Jurecki



63 α

MAREK WŁODARSKI (WŁ. HENRYK STRENG)

1903-1960

"Sąd nieostateczny I", 1957

olej/piótno, 140 x 115 cm

estymacja:

75 000 - 90 000 PLN

17 800 - 21 300 EUR

LITERATURA:

Czarownik przy zielonej skale: Marek Włodarski/Henryk Streng, red. Józef Chrobak, Justyna Michalik, Marek Wilk, Poznań 2009, s. nlb., poz. kat. 101 (il.)

„Punktem wyjścia dla Strenga był tzw. 'legeryzm' z programem statyki i równowagi rozmaitego elementu życiowego.

Porównanie konstruktoryzmu Légera do Strenga prowadzi do następujących konkluzji: epickie traktowanie materiału u Légera ustępuje lirycznej metodzie u Strenga. Epickość Légera bierze się z metody traktowania równowagi jako treści właściwej, z metody obiektywizowania tego przeżycia, odrywania go od źródła, aby w drodze powrotnej szukać już tylko egzemplifikacji dla kosmicznego stanu równowagi i statyki. To jest już wtórne przeżycie – to wypełnianie zespołu kontestujących form i rzeczy treścią przeżycia statyki”.

Debora Vogel



64 α

ANDRZEJ MIERZEJEWSKI

1915-1982

Pogrzeb, 1966

olej/piótno, 130,5 x 161 cm
opisany na odwrociu: '99'

estymacja:
28 000 – 35 000 PLN
6 700 – 8 300 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja prywatna, Polska

„Obcowanie z kimś obdarzonym taką osobowością szczególną – więc z artystą – jest poszerzaniem świata lub nawet uczestnictwem w paru światach. Zażyłość z twórcą może być bezpośrednia lub poprzez jego dzieła. Ta pierwsza jest szczęśliwym zbiegiem okoliczności, lecz musi przeminąć. Ta druga natomiast jest pozaczasowa. I dlatego sztuka pełni tak ważną, wręcz życiotwórczą funkcję w egzystencji ludzkiej, gdyż dzięki niej staje się możliwe przetwarzanie indywidualnego bogactwa osobowości artysty w siłę twórczą każdego człowieka. Proces ten potęguje się, gdy artystę cechuje przeświadczenie, iż dzieło powstaje z uruchomienia całej siły duchowej, jak również całej stwarzającej napięcia pasji uczuciowej. Twórczość Andrzeja Mierzejewskiego z takich powstaje źródeł”.

Mieczysław Wejman





OBRAZ, KTÓRY JEST RANĄ

Twórczość Andrzeja Mierzejewskiego rodzi się z doświadczenia, którego nie da się oddzielić od biografii. Urodzony w 1915 w Zakopanem, syn Jacka Mierzejewskiego, wybitnego malarza, od początku pozostawał w kręgu sztuki, która nie była ani łatwa, ani powszechnie rozumiana. Śmierć ojca, gdy Andrzej Mierzejewski miał zaledwie dziesięć lat, naznaczyła wrażliwość artysty i stała się jednym z fundamentów jego późniejszej postawy twórczej. Już wtedy zetknął się z malarstwem, które mówiło o sprawach zasadniczych, o życiu i śmierci, i które pozostawało wierne własnej prawdzie, niezależnie od braku uznania.

Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1935–39 w pracowni Mieczysława Kotarbińskiego przyniosły Andrzejowi Mierzejewskiemu klasyczne przygotowanie oparte na harmonii, jasności i dyscyplinie formy. Ta „optymistyczna” podstawa zderzyła się jednak z doświadczeniem wojny i okupacji, które artysta przeżył w kraju w ciężkich warunkach. To właśnie zderzenie ładu wyniesionego z edukacji z chaosem rzeczywistości historycznej stało się źródłem tragicznego napięcia obecnego w jego malarstwie.

Po wojnie Andrzej Mierzejewski przez długi czas zarobkowo zajmował się między innymi metaloplastyką, ceramiką i aranżacjami wnętrz. Dawało mu to niezależność materialną, ale jednocześnie powodowało wieloletnie przerwy w pracy malarskiej. Sam artysta nie postrzegał jednak tego czasu jako straconego. Przeciwnie, widział w nim okres dojrzewania, narastania niecierpliwości i pogłębiania świadomości własnej drogi. Wierzył, że nadejdzie moment, w którym będzie mógł w pełni poświęcić się twórczości i powiedzieć to, co nosi w sobie.

Malarstwo Andrzeja Mierzejewskiego, choć wyrasta z obserwacji rzeczywistości, nigdy nie ogranicza się do jej opisu. Przekracza granice statycznej rejestracji, zmierzając ku dramatyczności, w której deformacja staje się językiem wyrażania stanów wewnętrznych. Dotyczy ona nie tylko formy przedmiotów, lecz przede wszystkim kondycji człowieka. W tym sensie obrazy Andrzeja Mierzejewskiego są zapisem napięcia między tym, co widzialne, a tym, co przeżywane.

W jego twórczości spotykają się tendencje syntetyczne i analityczne. Z jednej strony dąży do uproszczenia, do znalezienia znaku zdolnego wyrazić ideę, z drugiej intensywnie bada relacje malarskie, doprowadzając je do skrajności. Proces tworzenia staje się więc formą poznania,

a każde dzieło jest rezultatem nieustannego poszukiwania, które ma charakter głęboko osobisty, ponieważ – jak sam pisał – maluje tylko jeden obraz: siebie. Dlatego też jego sztuka jest rodzajem autoanalizy prowadzonej z bezwzględną szczerością. Obrazy Andrzeja Mierzejewskiego nie są ani dekoracyjne, ani kokieterijne, nie starają się uwodzić widza ani tłumaczyć się ze swojego istnienia. Są raczej zapisem koniunkturalności, materialną formą przeżyć, które domagają się wyrazu. W ich obrębie zachwyty spleta się z ironią, spokój z gwałtownością, a podziw z oskarżeniem. To napięcie sprawia, że jego malarstwo określane jest jako tragiczne, ponieważ dotyka problematyczności samego sensu życia.

Andrzej Mierzejewski pozostawał artystą niezależnym, niezwiązanym z żadnym ugrupowaniem. Rzadko uczestniczył w wystawach zbiorowych, a jego droga rozwijała się na uboczu głównych nurtów. Ta samotność nie była jednak wycofaniem, lecz świadomym wyborem wynikającym z przekonania, że sztuka jest sprawą sumienia i nie może podlegać kompromisom. Artysta podkreślał konieczność wierności sobie oraz nieufność wobec doraźnych efektów i koniunkturalnych tendencji. Jego refleksja nad sztuką prowadziła go do przekonania, że najważniejsze nie jest to, jak się maluje, lecz to, co się poprzez malarstwo mówi. Forma i treść powinny stapiać się w jedność, a dzieło być wyrazem idei, która je uzasadnia. W tym sensie malarstwo Andrzeja Mierzejewskiego nie jest eksperymentem ani grą formalną, lecz próbą dotarcia do prawdy, która istnieje w człowieku i domaga się ujawnienia.

W późniejszych latach jego twórczość zyskiwała coraz większe uznanie, czego wyrazem była między innymi duża wystawa indywidualna w Zachęcie w 1980. Mimo to sukces nigdy nie był jego celem. Najważniejsza pozostawała praca rozumiana jako moralny obowiązek wobec siebie i innych. To właśnie ona pozwalała mu trwać w przekonaniu o sensie własnej drogi mimo wątpliwości i trudności.

Malarstwo Andrzeja Mierzejewskiego jest więc nie tylko zapisem indywidualnych przeżyć, lecz także świadectwem epoki, w której przyszło mu żyć. Ukazuje świat pozbawiony złudzeń, a jednocześnie nie rezygnuje z poszukiwania prawdy. Jest obrazem człowieka, który nie godzi się na uproszczenia i który – mimo świadomości niemożności osiągnięcia ostatecznego celu – nie przestaje do niego dążyć.

65 α

BOŻENNA BISKUPSKA

1952

"Na cokole", 1990

olej/plótno, 81 x 60 cm

sygnowany i datowany l.d.: '[monogram] 89'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BOŻENA BISKUPSKA | - NA COKOLE - | olej/plótno | 81 x 60 cm | 1990 r.'

estymacja:

16 000 - 20 000 PLN

3 800 - 4 800 EUR

POCHODZENIE:

Wallspace Gallery, Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Bożena Biskupska. Śladem Jednonogiego”, Wallspace Gallery, Warszawa, 22.03-12.04.2024

LITERATURA:

Bożena Biskupska. Śladem Jednonogiego, katalog wystawy, Wallspace Gallery, red. Mariusz Szewczyk, Warszawa 2024, s. 94-95 (il.)



66 α

HENRYK CZEŚNIK

1951

Bez tytułu, 1993

kolaż, olej, ołówek/pióro, 200 x 130 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'H.Cześnik 93.'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 500 - 14 200 EUR

„Powtarzając w określonej konwencji elementy budowy obrazów oraz ich tony barwne – wyraźnie zbieżne z koloryzmem sopockim – Henryk Cześnik wzmaga obsesyjny charakter swoich prac. Artysta przekształca rzeczywistość kształtując własne jej wizje. Z determinacją maluje to, co zwykle nie jest możliwym do zobrazowania w pełni lub w ogóle: ukojenie w udręce i bólu czy szpetne skargi, prośby, podziękowania. Gestem, którym rządzi i przypadek, i intuicja, uaktualnia wielowarstwowo ukryte stany, doświadczenia życia. Ekspresja wypowiedzi, choć zintensyfikowana eksperymentem technologicznym, nie jest pozbawiona subtelności i lirycznego nastroju, będących przejawem ogromnej wrażliwości autora. Podłoża obrazów, którymi często stają się szpitalne prześcieradła, to dotknięte czasem i konkretną osobą świadkowie. Świadkowie początku i końca, narodzin i śmierci”.

Inga Kupciewicz



67 α

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Pejzaż ekranowy 3", 2010

olej/piótno, 100 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'RYSZARD WOŹNIAK | 2010 | PEJZAŻ EKRANOWY 3 | olej, 100x130 | (VELL)'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 500 – 14 200 EUR

WYSTAWIANY:

Pejzaż Południa 2010. Denominazione di Origine Controllata e Garantita, Galeria aTAK, Warszawa, 28.01.2011 – 12.03.2011



Twórczość Ryszarda Woźniaka, rozwijająca się od ekspresyjnych i politycznie nacechowanych realizacji okresu Grupy ku coraz bardziej autorefleksyjnym analizom statusu obrazu, to jeden z ciekawszych programów malarstwa polskiej sztuki współczesnej. Artysta, początkowo związany z estetyką nowej ekspresji lat 80., stopniowo przekształcał swoje malarstwo z obszaru gwałtownej interwencji ideologicznej w przestrzeń konceptualnej refleksji nad samym mechanizmem widzenia, pamięci oraz medialności obrazu. W tym procesie pejzaż – podobnie jak wcześniejsze motywy symboliczne czy figuratywne – artysta wykorzystywał jako narzędzie badania percepcji i kulturowych modeli obrazowania.

„Pejzaż ekranowy 3” z 2010 wpisuje się w dojrzały etap tej ewolucji, ujawniając istotne przesunięcie od ekspresyjnej narracyjności ku malarstwu kontemplacyjnemu, opartemu na redukcji, powtórzeniu i analizie wizualnych filtrów. Monumentalna kompozycja przedstawia zarys górskiego pejzażu oglądanego jakby przez ekran, szybę lub cyfrową przesłonę, co nadaje obrazowi charakter zarówno bezpośredniego doświadczenia natury, jak i jednoczesnego dystansu wobec niej. Tytułowa „ekranowość” sugeruje, że pejzaż nie jest tu już wyłącznie rzeczywistością oglądaną, lecz obrazem przetworzonym przez medium, pamięć i kulturowe nawyki percepcyjne.

Formalna oszczędność dzieła pozostaje jego kluczowym walorem. Woźniak operuje syntetycznym układem horyzontalnych pasm, budując kompozycję subtelnych różnic tonalnych pomiędzy jasnym, niemal monochromatycznym niebem a warstwowymi planami odległych wzgórz. Zamglona, wyciszona gama szarości, błękitów i grafitów nadaje przedstawieniu aurę zawieszenia, niedookreślenia i atmosferycznej niepewności. To pejzaż odrealniony, pozbawiony topograficznej dosłowności, funkcjonujący raczej jako zapis procesu oglądu niż reprezentacja konkretnego miejsca.

Istotnym aspektem obrazu pozostaje dialog z tradycją pejzażu jako gatunku oraz jego współczesną dekonstrukcją. Woźniak świadomie odwołuje się do klasycznego motywu natury, jednak poddaje go procesowi formalnej redukcji i medialnego zapośredniczenia. Obraz staje się w ten sposób refleksją nad kondycją współczesnego widzenia, w którym doświadczenie krajobrazu coraz częściej odbywa się poprzez ekranowe filtry, reprodukcje i pamięciowe przetworzenia. „Pejzaż ekranowy 3” można zatem interpretować jako malarską analizę relacji między bezpośredniością natury a jej technologiczną mediacją.

Ważny pozostaje również kontekst dialogu z malarstwem Tomasza Tatarczyka, którego pejzaże z Vellano stanowiły dla Woźniaka istotny punkt odniesienia. Jednak o ile Tatarczyk koncentrował się na materialnej obecności pejzażu i jego egzystencjalnym ciężarze, o tyle Woźniak przesuwając akcent ku percepcyjnemu dystansowi, badając pejzaż jako strukturę obrazu oraz proces jego zapośredniczonego odbioru.

„Pejzaż ekranowy 3” ujawnia zatem późną twórczość Woźniaka jako obszar wyciszony, lecz intelektualnie intensywnej refleksji nad naturą obrazu. Artysta rezygnuje tu z dawnych ekspresyjnych strategii na rzecz malarstwa analitycznego, operującego ciszą, redukcją i subtelnością formalną. W rezultacie powstaje dzieło, które przekracza kategorię pejzażu sensu stricto, stając się medytacją nad współczesnym doświadczeniem widzenia nieuchronnie filtrowanym przez pamięć, medium i kulturowe konstrukcje.

68 α

JAROSŁAW MODZELEWSKI
1955

"Ostatnie słońce", 2017

tempera żółtkowa/piótno, 61 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław 2017 | Modzelewski | "Ostatnie słońce" | 60 x 80 | tempera | żółtkowa'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 500 – 14 200 EUR





Jarosław Modzelewski jest jednym z najważniejszych przedstawicieli polskiego malarstwa figuratywnego ostatnich dekad. Jego język twórczy, zakorzeniony w doświadczeniach Nowej Ekspresji lat 70. i 80. XX wieku, był konsekwentnie rozwijany, stając się jednym z najbardziej rozpoznawalnych idiomów współczesnej figuracji.

Prace „Ostatnie słońce” z 2017 oraz „Drewutnia” z 2018, które zostały zaprezentowane w niniejszym katalogu, pochodzą z okresu, w którym życie artysty poza miastem wyraźnie wpłynęło na jego sposób widzenia rzeczywistości. W obrazach tych Modzelewski skupia się na spokojnej, pozornie zwyczajnej codzienności mazowieckiego krajobrazu. Przestrzenie są statyczne, wypełnione naturalnym światłem, zazwyczaj pozbawione ludzkich postaci. Miejsca i przedmioty trwają w bezruchu, a cisza staje się jednym z głównych elementów kompozycji. Zastosowanie techniki tempery pozwala artyście na subtelną grę fakturą, która ujawnia się stopniowo, wraz z uważnym oglądem obrazu.

Jarosław Modzelewski ujmuje rzeczywistość w sposób umowny i uproszczony, nie przekraczając jednak granicy realizmu. Specyficzna atmosfera jego prac oraz filmowy sposób kadrowania sprawiają, że bywa on zestawiany z Edwardem Hopperem. Od początku XXI wieku jednym z najczęściej powracających motywów w jego twórczości pozostaje rzeka Wisła, ukazywana o różnych porach dnia i roku. Po zamieszkaniu w pobliżu jej brzegów artysta coraz częściej podejmował tematykę życia nad wodą. Jego obrazy wyrastają z bezpośredniej obserwacji rzeczywistości – krajobrazów podmiejskich okolic Czerwińska, spacerów nad Wisłą i Zalewem Zegrzyńskim.

Już w okresie studiów Modzelewski konsekwentnie rozwijał własny sposób obrazowania oparty na wyrazistej kolorystyce oraz klarownych kompozycjach, choć nasyconych symboliką. Istotny wpływ na jego postawę twórczą miały studenckie plenery, podczas których zetknął się m.in. ze sztuką ikony, co znacząco wpłynęło na jego myślenie o obrazie. Ważną rolę odegrały również studia pod kierunkiem Stefana Gierowskiego, od którego przejął rozumienie obrazu jako autonomicznej struktury oraz szczególną wrażliwość na kolor jako niezależny środek wyrazu.

Jarosław Modzelewski bywa określany mianem malarza nadcodzienności – jego sposób ujmowania rzeczywistości wykracza poza jej dosłowność, choć to właśnie ona pozostaje jego podstawowym punktem odniesienia. Dzięki wypracowanemu warsztatowi potrafi przekształcać codzienne, pozornie zwyczajne sceny w obrazy o dużej sile oddziaływania.

O swojej praktyce twórczej pisał: „Malowanie obrazu jest poprzedzone koniecznością wyboru. Odnoszę to do siebie: nie wymyślam obrazu ani nie składam go z własnych klocków, jest on wynikiem obserwacji świata rzeczywistego. Wynik obserwacji może być użyty natychmiast albo przechowywany w pamięci, wspartej niekiedy szkicem. W takim przypadku niektóre fragmenty ulegają zatarciu i w razie realizacji trzeba wymyślać. Zobaczone obrazy możliwe nie są prostym opisem tego, co znajdzie się na płaszczyźnie płótna po namalowaniu. Ich zawartość jest o wiele bardziej wieloznaczna, gęsta, rozciągnięta w czasie i przestrzeni. Taki powołany do istnienia obraz możliwy ma formę opisu stanów, zdarzeń i obiektów, które potencjalnie mogłyby zainspirować zaistnienie obrazu namalowanego”.



69 α

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Drewutnia", 2018

tempera żółtkowa/plótno, 100 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2018 | Jarosław Modzelewski | "Drewutnia" | 100x130 | tempera żółtkowa'
na krośnię malarskim pieczęć Galerii Wirydarz

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 200 - 19 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Wirydarz, Lublin

kolekcja prywatna, Polska



70 α

RYSZARD GRZYB

1956

"Przybył naprzeciw zgromadzonych", 2017

olej/piótno, 135 x 160 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ryszard Grzyb | "Przybył naprzeciw | zgromadzonych" | 135 x 160 cm | 2017 | akryl'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 900 - 16 600 EUR

„Zwierzęta malowane z zapałem i tęsknotą do odległych krain i przygód. Malowanie z adoracją kształtów innych niż codzienne i kolorów jaśniejących swoim blaskiem w pełni. Fascynacja kształtami i kolorami z egzotycznej, innej rzeczywistości. Zachwyty. Powrót do tematów z dzieciństwa z możliwością stwarzania czegoś więcej niż to, o czym się dawniej marzyło”.

Ryszard Grzyb



71 α

MAREK SOBCZYK

1955

"Projekt komputera [Design]", 2011/2020

tempera jajkowa/plótno, 92 x 92 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Marek Sobczyk | 2011/20 t. jajk. | Projekt komputera | [Design] | 92x92 cm'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

6 000 – 8 300 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, 2024

kolekcja prywatna, Polska

„Projekt komputera” stanowi wyraziste połączenie języka popkultury z charakterystyczną dla Sobczyka refleksją nad komunikacją wizualną i znaczeniem obrazu. W prezentowanej pracy artysta sięga po estetykę reklamy i grafiki użytkowej, rekonstruując slogany oraz wizualne skróty funkcjonujące w przestrzeni publicznej.

Centralny motyw – uproszczona, niemal zabawkowa forma komputera – zostaje zestawiony z dynamicznym, geometrycznym tłem przypominającym siatkę pikseli. Powtarzalność modułów organizuje kompozycję, jednak główna forma wyraźnie wyłamuje się z tego rytmu, wprowadzając pewne napięcie. Charakterystyczne dla Sobczyka płaskość i syntetyczność formy odsyłają do języka znaków i ikon, w którym znaczenie kondensuje się w skrócie i sugestii.

Kluczowym elementem pracy jest napis: „żadnych aliantów, dużo alimentów”. Ta gra słów, operująca podobieństwem brzmieniowym, zestawia porządek wielkiej polityki („alianci”) z prywatnym, często problematycznym wymiarem codzienności („alimenty”). Sobczyk rozbija patos historycznych narracji, sprowadzając je do poziomu językowego absurdu i jednocześnie wskazując na przesunięcie akcentów we współczesnej rzeczywistości – od wielkich idei ku indywidualnym, materialnym zobowiązaniom. Hasło przyjmuje formę sloganu, który mógłby funkcjonować w przestrzeni medialnej, lecz jego sens pozostaje niejednoznaczny, balansując między ironią a krytyką społeczną.

Praca ta wpisuje się w rozwój twórczości Sobczyka – od abstrakcyjnych realizacji lat 80., naznaczonych doświadczeniem stanu wojennego, po figuratywne, nasycone kolorem kompozycje lat późniejszych. W „Projekcie komputera” figura, znak i tekst współistnieją, tworząc spójny, choć celowo nieoczywisty komunikat o kondycji współczesnego języka obrazu.



72 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Partytura do baletu Sokrates 2/XII", 2019

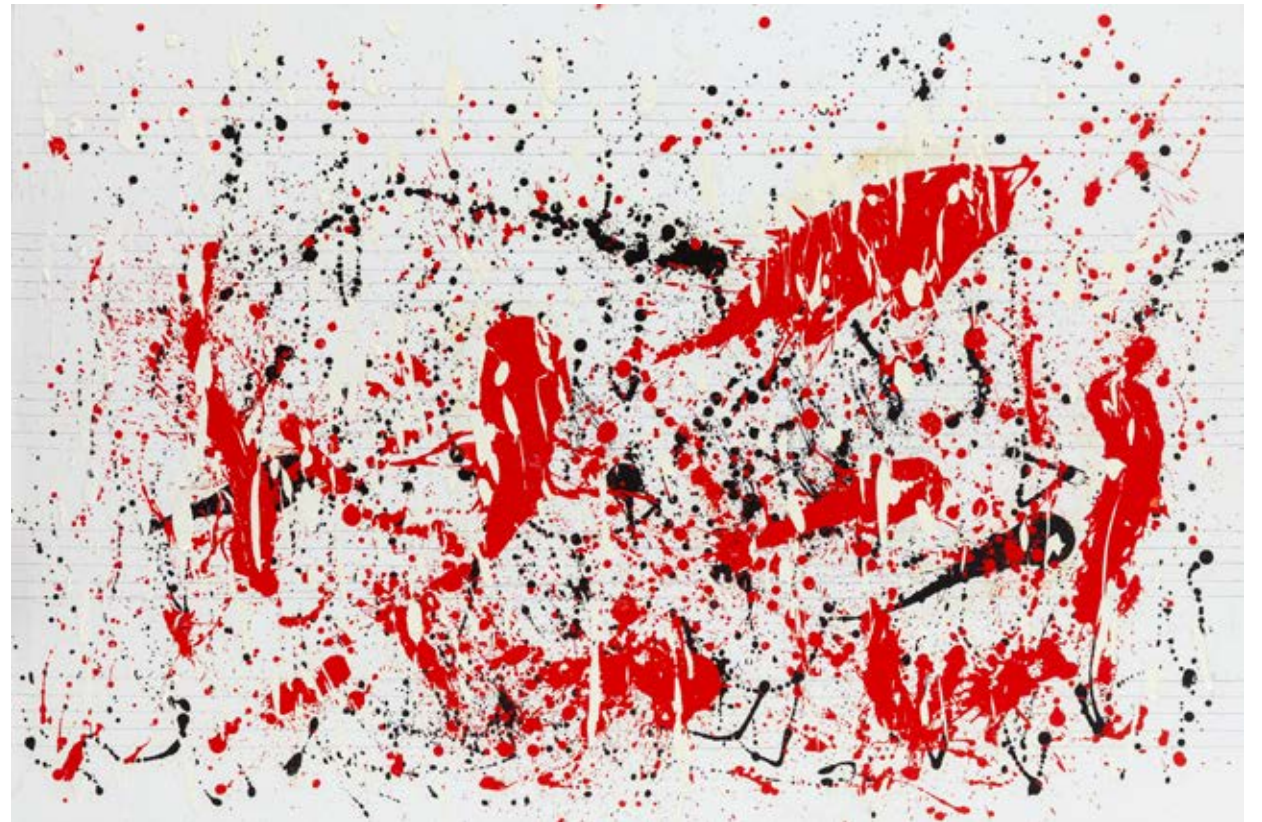
olej/piótno, 100 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ PAWLAK | PARTYTURA DO BALETU SOKRATES I
2/XII | 100 x 150 | 2019"

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 900 - 16 600 EUR



73 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Klucze do Malewicza V", 2005

asamblaż, technika mieszana/plótno, 100 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | KLUCZE DO MALEWICZA V | 100 x 120 | 2005'

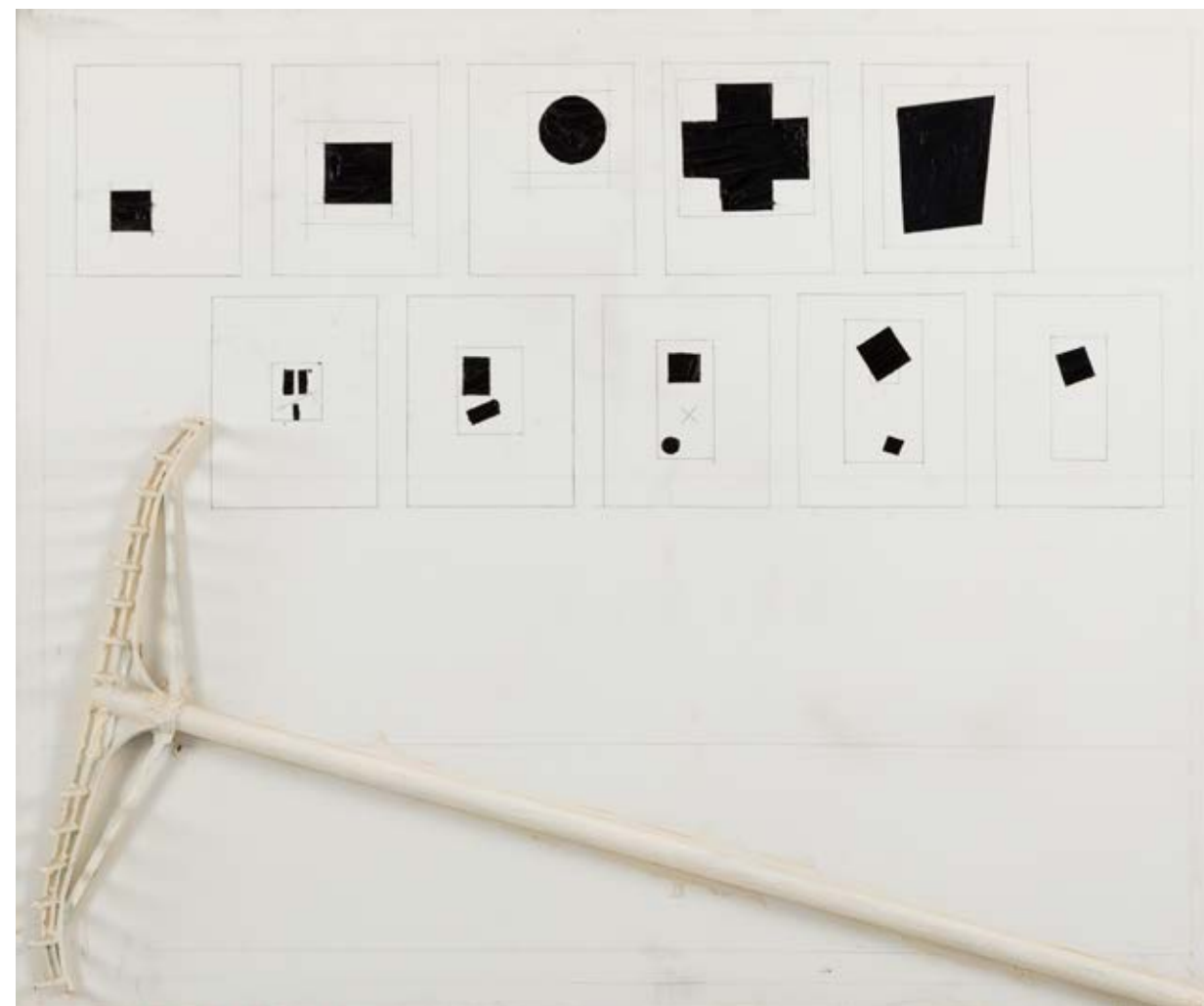
estymacja:

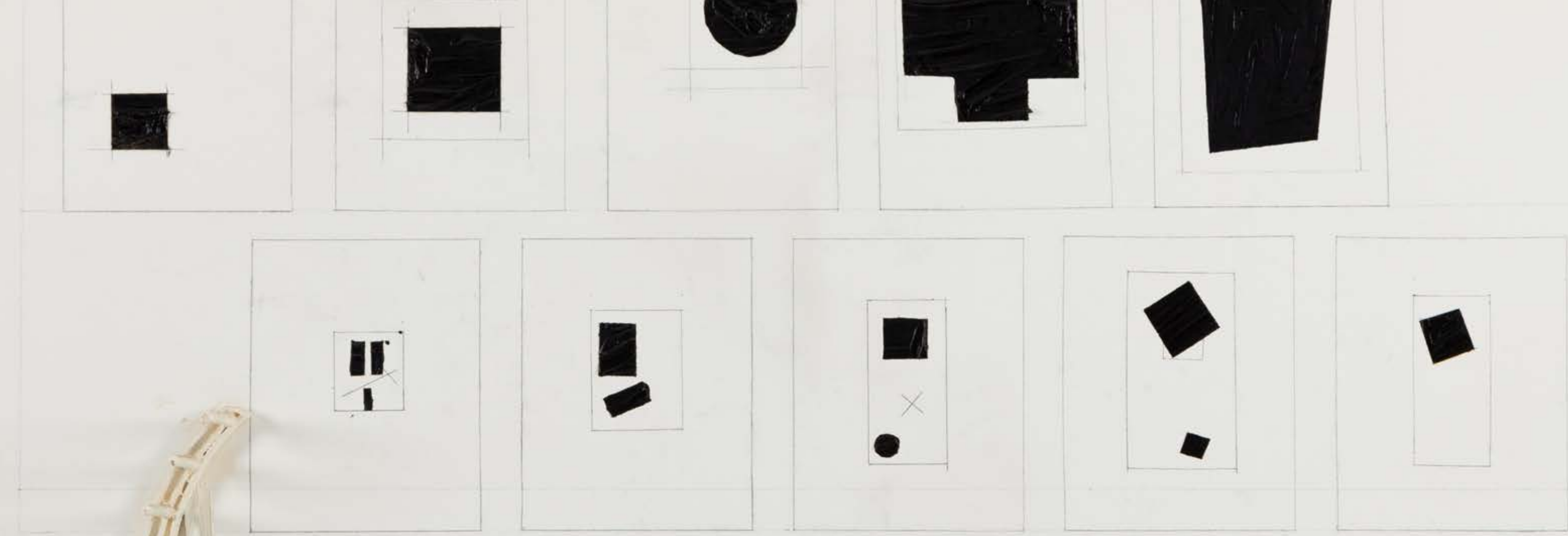
80 000 - 120 000 PLN

19 000 - 28 400 EUR

„Malowanie dla uratowania siebie, dla zapełnienia pustki w sobie, dla odnalezienia w otaczającej rzeczywistości tego, co najcenniejsze, bliskie absolutu, pozornie niepoznawalnego”.

Włodzimierz Pawlak





Twórczość Włodzimierza Pawlaka rozwija się pomiędzy doświadczeniem malarstwa, refleksją teoretyczną a materialnością znaku. Uformowany w środowisku warszawskiej ASP – najpierw jako wolny słuchacz, następnie student pracowni Rajmunda Ziemińskiego – oraz współtwórca legendarnej Grupy, od początku sytuował swoją praktykę na przecięciu ekspresji, krytyki społecznej i autorefleksji medium. O ile lata 80. przyniosły dzieła silnie reagujące na rzeczywistość polityczną stanu wojennego, o tyle późniejsza twórczość Pawlaka ewoluowała ku analizie samego języka sztuki, czego wybitnym przykładem pozostają jego asambláže.

Obiekt „Klucze do Malewicza V” stanowi modelową realizację tej strategii. Pawlak buduje swoje przestrzenne kompozycje z przedmiotów zużytych, codziennych, często odrzuconych – narzędzi, metalowych elementów, kluczy, gwoździ, puszek czy przemysłowych resztek – które następnie zestawia, opracowuje plastycznie i podporządkowuje rygorystycznemu porządkowi formalnemu. Pokrycie warstwą farby – często białej – nie pełni jedynie funkcji estetycznej; jest gestem symbolicznego oczyszczenia, unifikacji oraz wpisania materii codzienności w obszar uniwersalnego dyskursu modernistycznego. Biel, fundamentalna dla wielu cykli Pawlaka, przywołuje tu zarówno suprematystyczne dziedzictwo Kazimierza Malewicza, jak i konstruktywistyczną redukcję Strzemińskiego.

Asambláže Pawlaka nie są jednak hołdem dla awangardy. To raczej ironiczne, a zarazem głęboko intelektualne „aneksy do malarstwa”, jak określał je w refleksji kuratorskiej – trójwymiarowe odpowiedniki jego dzieł, w których problem obrazu zostaje rozszerzony na przestrzeń realnego przedmiotu. „Klucze do Malewicza” można interpretować jako metaforyczne narzędzia dostępu do modernistycznej utopii czystej formy, a także jako

świadectwo niemożności pełnego powrotu do jej pierwotnych założeń. Pawlak zestawia materialny ciężar odpadów z duchowym ciężarem historii sztuki, czyniąc z każdego obiektu pole napięcia pomiędzy transcendencją a rozpadem.

W jego realizacjach przedmiot codzienny zostaje przekształcony w nośnik pamięci kulturowej, a zarazem poddany procesowi estetycznej sublimacji. Asambláže funkcjonują jako archeologie nowoczesności: badają relacje między destrukcją a tworzeniem, pomiędzy resztką a absolutem, między gestem prywatnym a uniwersalnym językiem sztuki. Dzięki temu Pawlak redefiniuje tradycję asamblażu, nadając jej wymiar filozoficzny i historyczny.

Równoległym obszarem tych poszukiwań pozostaje cykl „Partytura do baletu Sokratesa”, w którym artysta podejmuje próbę przełożenia doświadczenia muzycznego na język malarski. Kompozycje oparte na motywie pięciolini i pokryte dynamicznymi, organicznymi plamami barwnymi, przywołują skojarzenia z action painting i malarstwem gestu. Pawlak nie tworzy jednak ilustracji muzyki, lecz wizualny odpowiednik struktury dźwiękowej – zapis napięć, rytmów i emocjonalnych relacji. Partytury te funkcjonują jako abstrakcyjne systemy notacji, balansujące między ekspresją a konstrukcją, improwizacją a porządkiem. „Balet Sokratesa”, istniejący wyłącznie w wyobraźni artysty, staje się intelektualną figurą sztuki totalnej, w której obraz aspiruje do przejęcia funkcji muzycznego zapisu. Cykl ten ujawnia jedno z najistotniejszych pytań twórczości Pawlaka: o możliwość przekraczania granic medium i budowania uniwersalnego języka doświadczenia estetycznego.

74 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce", 2022

olej/piótno, 90 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE | 90 x 70 | 2022'

estymacja:

28 000 - 35 000 PLN

6 700 - 8 300 EUR



75 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"K.F. 31", 1984

olej/piótno, 90 x 75 cm

sygnowany i datowany i opisany na odwrociu: 'KIERZKOWSKI | K.F. 31 | 90 x 75 cm | 1984'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR

„Plastyka Kierzkowskiego to plastyka rzeczowa. Kierzkowski nie stara się sugerować, czy budzić skojarzenia – Kierzkowski pokazuje. Pokazuje świat form zdecydowanie zamkniętych w prostokącie, świat bogaty, daleki od jakiegokolwiek oschłości – świat, który wyraża organiczną harmonię: odkrytą przez malarza część praw przyrody”.

Jerzy Olkiewicz



76 α

STEFAN KNAPP

1921-1996

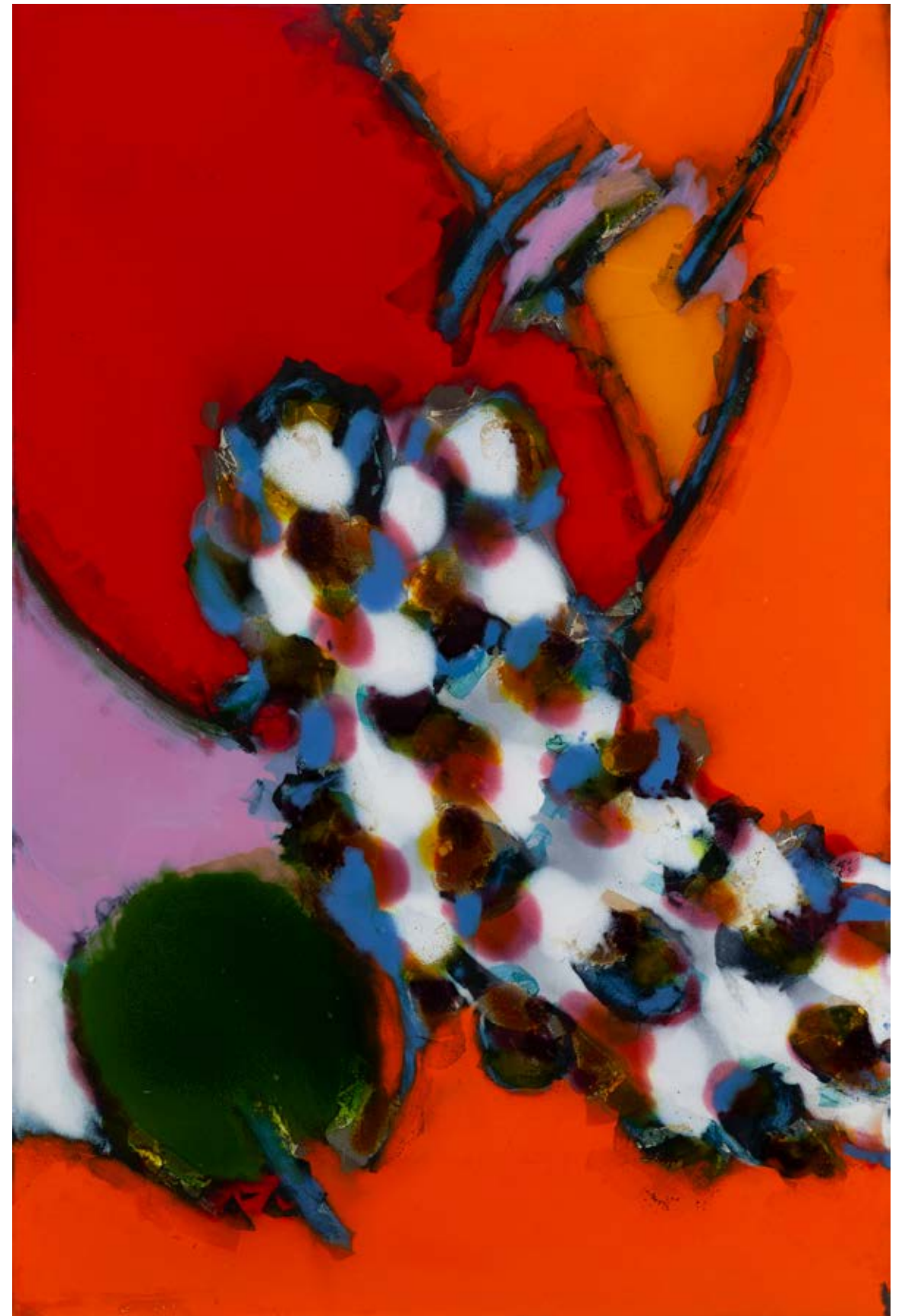
Bez tytułu

emalia/metal, 92 x 62 cm
opisany kredką na odwrociu: 'S.Knapp'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR

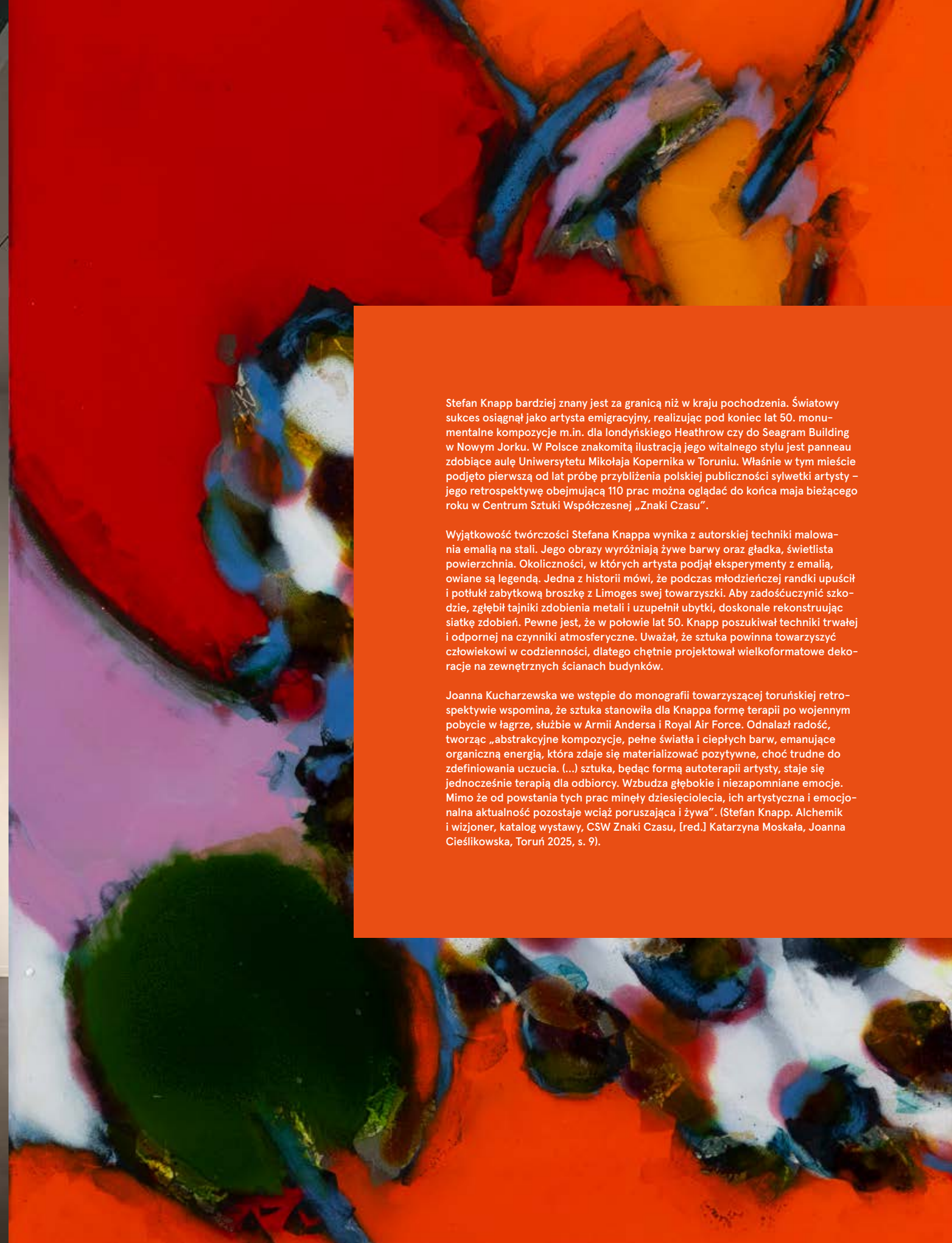




Stefan Knapp bardziej znany jest za granicą niż w kraju pochodzenia. Światowy sukces osiągnął jako artysta emigracyjny, realizując pod koniec lat 50. monumentalne kompozycje m.in. dla londyńskiego Heathrow czy do Seagram Building w Nowym Jorku. W Polsce znakomitą ilustracją jego witalnego stylu jest paneau zdobiące aulę Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Właśnie w tym mieście podjęto pierwszą od lat próbę przybliżenia polskiej publiczności sylwetki artysty – jego retrospektywę obejmującą 110 prac można oglądać do końca maja bieżącego roku w Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu”.

Wyjątkowość twórczości Stefana Knappa wynika z autorskiej techniki malowania emalią na stali. Jego obrazy wyróżniają żywe barwy oraz gładka, świetlista powierzchnia. Okoliczności, w których artysta podjął eksperymenty z emalią, owiane są legendą. Jedną z historii mówi, że podczas młodzieńczej randki upuścił i potłukł zabytkową broszkę z Limoges swej towarzyszkii. Aby zadośćuczynić szkodzi, zgłębił tajniki zdobienia metali i uzupełnił ubytki, doskonale rekonstruując siatkę zdobierń. Pewne jest, że w połowie lat 50. Knapp poszukiwał techniki trwałej i odpornej na czynniki atmosferyczne. Uważał, że sztuka powinna towarzyszyć człowiekowi w codziennosci, dlatego chętnie projektował wielkoformatowe dekoracje na zewnętrznych ścianach budynków.

Joanna Kucharzewska we wstępie do monografii towarzyszącej toruńskiej retrospektywie wspomina, że sztuka stanowiła dla Knappa formę terapii po wojennym pobycie w łagrze, służbie w Armii Andersa i Royal Air Force. Odnalazł radość, tworząc „abstrakcyjne kompozycje, pełne światła i ciepłych barw, emanujące organiczną energią, która zdaje się materializować pozytywne, choć trudne do zdefiniowania uczucia. (...) sztuka, będąc formą autoterapii artysty, staje się jednocześnie terapią dla odbiorcy. Wzbudza głębokie i niezapomniane emocje. Mimo że od powstania tych prac minęły dziesięciolecia, ich artystyczna i emocjonalna aktualność pozostaje wciąż poruszająca i żywa”. (Stefan Knapp. Alchemik i wizjoner, katalog wystawy, CSW Znaki Czasu, [red.] Katarzyna Moskała, Joanna Cieślukowska, Toruń 2025, s. 9).





77 α

STANISŁAW BAJ

1953

"Rzeka Bug", 2021

olej/plótno, 50 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'S.Baj'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Stanisław Baj | Rzeka Bug | IX.2021 | [dedykacja]'

estymacja:

35 000 – 45 000 PLN

8 300 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

78 α

STANISŁAW BAJ

1953

"Rzeka Bug", 2021

olej/ płótno, 40 x 60 cm

sygnowany p.d.: 'S. Baj'

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

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 800 - 7 100 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Wirydarz, Lublin

kolekcja prywatna, Polska



79 α

KIEJSTUT BEREŹNICKI

1935

"Zejsście III"

olej/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany l.d.: "Kiejstut Bereźnicki"

na odwrociu nalepka Biura Wystaw Artystycznych w Sopocie z opisem pracy

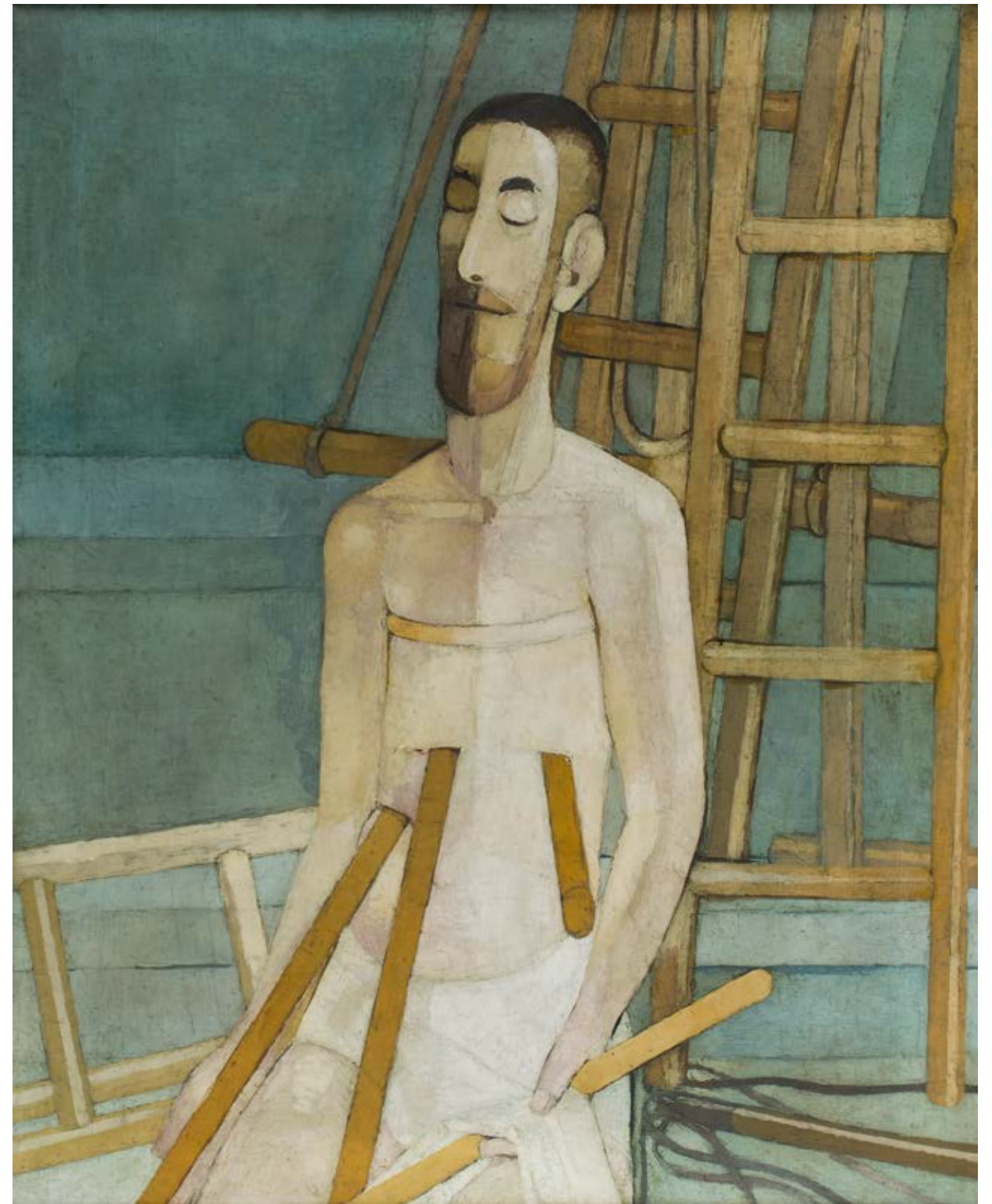
estymacja:

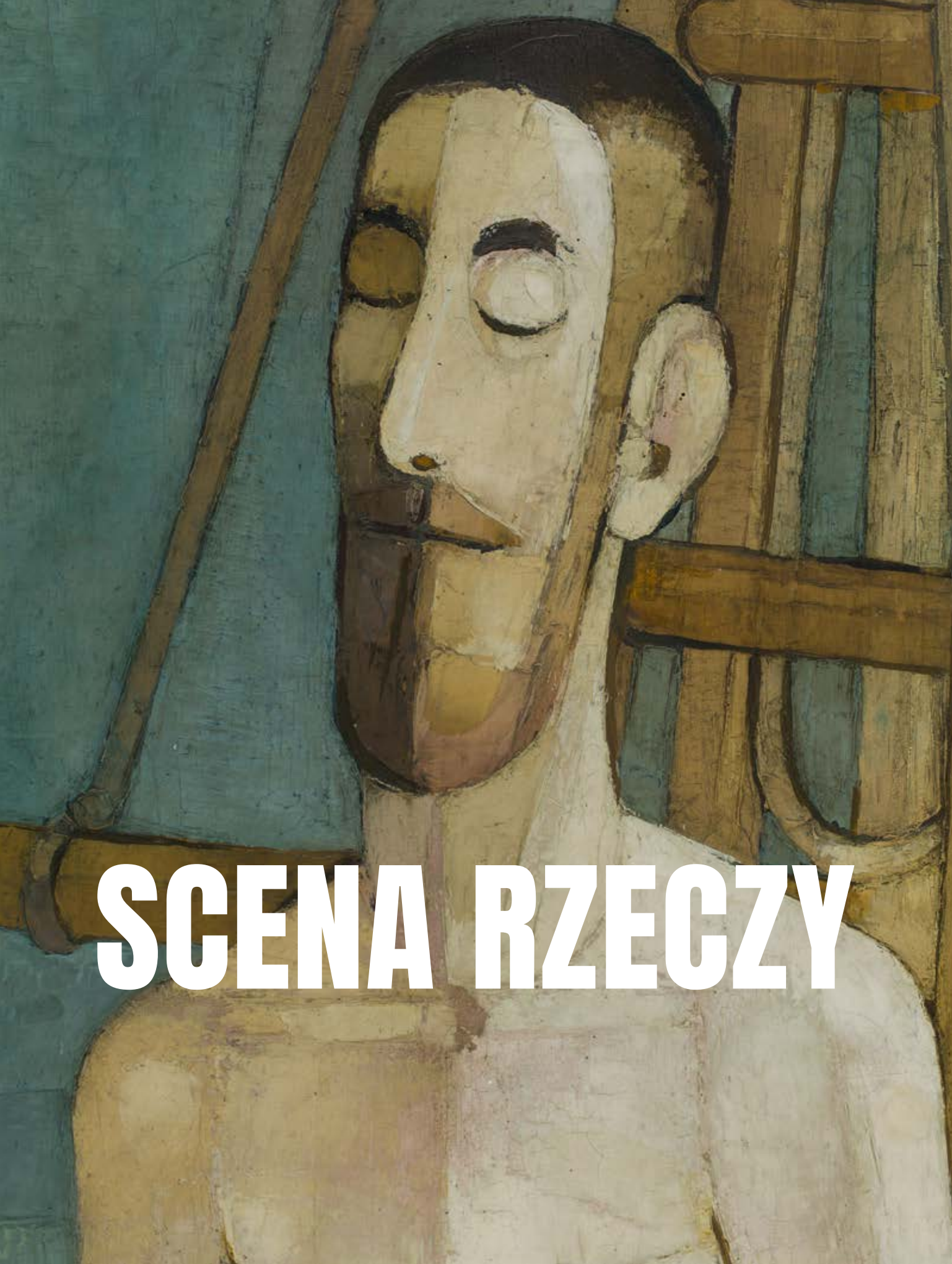
40 000 - 60 000 PLN

9 500 - 14 200 EUR

„A jeżeli chodzi o pytania o sens życia, rozważania egzystencjalne, to jeśli są, to w każdym obrazie niezależnie od tematu. Są w czasie, który został zawarty w materii obrazu. Tam jest ukryta cała ludzka bieda, zagadka życia, dla której nie ma prostej odpowiedzi czy rozwiązania. Zawsze będziemy skazani na świat człowieczy i wszystkie ograniczenia, jakie się z tym wiążą. Tutaj właśnie musimy szukać sensu, ładu i bogactwa”.

Kiejstut Bereźnicki





SCENA RZECZY

O malarstwie Kiejstuta Bereźnickiego trudno mówić jak o zamkniętym systemie tematów, ponieważ jego obrazy nie układają się w narrację, lecz w sytuację, które niejako dopiero się formują i nigdy nie osiągają ostatecznego rozstrzygnięcia. Kiejstut Bereźnicki – artysta malarz i pedagog związany z gdańskim środowiskiem Akademii Sztuk Pięknych – buduje swoje płótna w taki sposób, jakby nie przedstawiał gotowego świata, lecz dopiero uruchamiał jego widzialność.

W jednym z komentarzy krytycznych Jerzy Stajuda zauważał, że w tych obrazach najpierw pojawia się scena, a dopiero potem rzeczy i figury zaczynają w niej działać. Można powiedzieć, że Kiejstut Bereźnicki nie komponuje obrazu jako układu zamkniętego, lecz jako przestrzeń zdarzeń, w której przedmioty i postacie uzyskują własną, nie do końca kontrolowaną obecność. Stajuda przywoływał nawet figurę Balzaka, który prowadził rozmowę ze swoimi bohaterami, zanim pozwolił im się ukształtować. W podobny sposób – jak sugeruje krytyk – Kiejstut Bereźnicki dopuszcza do głosu to, co przedstawione, pozwalając, aby obraz rozwijał się w trakcie samego malowania.

Przestrzeń tych dzieł nie jest głęboka w tradycyjnym sensie iluzji perspektywicznej. Często ma charakter płytki, rozpięty na kilku planach, które przypominają lekko przesunięte podesty sceniczne. W tej konstrukcji nie chodzi jednak o efekt teatralny, lecz o wyeksponowanie relacji między elementami. Przedmioty, postacie, fragmenty architektury ustawiają się wobec siebie jak uczestnicy cichego układu, który nie wymaga wyjaśnienia, lecz obserwacji.

W wielu opisach twórczości Kiejstuta Bereźnickiego powraca myśl, że jego obrazy są zbudowane jak piramidy rzeczy, w których elementy różnej rangi i znaczenia zostają zestawione bez hierarchii, a mimo to tworzą stabilną strukturę. Przedmiot codzienny może sąsiadować z symbolem śmierci, gest ludzki z przedmiotem całkowicie neutralnym, a całość nie traci równowagi, lecz przeciwnie, uzyskuje napięcie wynikające z tej nieoczywistej koegzystencji.

W tym sensie malarstwo Kiejstuta Bereźnickiego można odczytać jako refleksję nad statusem rzeczy, które nie są jedynie rekwizytami przedstawienia, lecz współtworzą jego sens. Czasem mają one charakter martwych natur, czasem uczestniczą w scenach zbiorowych, procesjach, ucztach czy przedstawieniach pasyjnych, ale zawsze zachowują pewną autonomię. Nie są podporządkowane opowieści, raczej współistnieją z nią, jakby posiadały własną, nie w pełni uchwytną logikę.

Ważnym aspektem tej twórczości jest również jej nastrojowość, którą można określić jako senną i jednocześnie precyzyjną. W cytowanym komentarzu Stajuda pojawia się intuicja, że obrazy Kiejstuta Bereźnickiego można oglądać „po literacku”, jako świat zawieszony między realnością a jej wyobraźniowym przetworzeniem. Nie jest to jednak literackość w sensie ilustracyjności, lecz raczej stan, w którym obraz otwiera się na wielość możliwych interpretacji, nie tracąc swojej materialnej konkretności.

Istotne jest także to, że Kiejstut Bereźnicki nie traktuje malarstwa jako ilustracji idei, lecz proces konstruowania relacji między elementami widzialnymi. Dlatego jego kompozycje często sprawiają wrażenie, jakby powstawały bez wstępnego szkicu, w trakcie stopniowego budowania sytuacji, która dopiero po czasie osiąga równowagę. Ta metoda, opisywana przez krytyków jako szczególna intensywność wewnętrznej organizacji obrazu, sprawia, że przedstawione formy wydają się żywe w sensie autonomii, a nie tylko reprezentacji.

W tym kontekście można powiedzieć, że Kiejstut Bereźnicki tworzy malarstwo, które nie zamyka się w opisie świata, lecz raczej ujawnia jego mechanizmy widzialności. Przedmioty, postacie i przestrzenie nie są tu podporządkowane jednemu znaczeniu, lecz pozostają w stanie niustannego napięcia, które utrzymuje obraz w równowadze między porządkiem a jego możliwym zakłóceniem. Dlatego właśnie jego sztuka wymyka się prostym klasyfikacjom. Nie jest ani czystą narracją, ani wyłącznie analizą formalną, lecz czymś pośrednim, gdzie materialność rzeczy spotyka się z ich symbolicznym potencjałem. W tym spotkaniu ujawnia się szczególny rodzaj malarskiej logiki, w której to, co widzialne, niustannie negocjuje swoje znaczenie, a obraz pozostaje otwarty, jak scena, która nigdy nie zostaje do końca domknięta.



80 α

WITOLD KACZANOWSKI / WITOLD-K

1932-2025

Bez tytułu, 1970

olej/piótno, 61 x 46 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Witold-K. 70'
opisany na odwrociu: '61 x 46 | 24x18'''

estymacja:
16 000 - 20 000 PLN
3 800 - 4 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„W dniu, w którym zrozumiecie waszą samotność,
odczujecie moje malarstwo”.

Witold-K

Twórczość Witolda Kaczanowskiego wyrasta z osobistych doświadczeń i głębokiej refleksji nad ludzką kondycją. Urodził się w 1932 w Warszawie, a dzieciństwo spędził w Tworkach, gdzie jego ojciec Feliks Kaczanowski był wieloletnim dyrektorem szpitala psychiatrycznego. To właśnie obserwacja ludzi dotkniętych chorobą psychiczną oraz doświadczenie samotności i wyobcowania od najmłodszych lat silnie wpłynęły na jego późniejszą sztukę. Studiował na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierunkiem wybitnych profesorów, m.in. Wojciecha Fangora, Henryka Tomaszewskiego i Eugeniusza Arcta. Już w młodości wyróżniał się talentem oraz wyrazistą osobowością artystyczną.

W 1964 wyjechał do Paryża na stypendium i ten moment okazał się przełomowy dla jego kariery. Tam wszedł w krąg europejskiej bohemy artystycznej, zaprzyjaźnił się z Jacques'em Prévertem oraz poznał Pabla Picassa, który namalował jego portret. Kilka lat później osiadł w Stanach Zjednoczonych, gdzie rozwijał własny, rozpoznawalny styl. W jego obrazach często pojawiają się małe, anonimowe postacie zawieszony w pustej przestrzeni, które symbolizują samotność współczesnego człowieka. Motywy drzwi, bram i drabin sugerują natomiast poszukiwanie przejścia do innego wymiaru istnienia. Sam artysta najlepiej określił sens swojej twórczości słowami, że dopiero w chwili zrozumienia własnej samotności można naprawdę odczuć jego malarstwo.



81 α

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Baby (różowy)" z cyklu "Podróże autostopem", 1969

olej/piótno, 73 x 99 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu p.g.: 'E. DWURNIK I (15) 24-26 VIII I (RÓŻOWY)'
na odwrociu nalepka z opisem pracy: '24-26 VIII 69 | Podróże autostopem | Baby (różowy) |
80 x 100 cm 73 x 97 cm | olej, płótno | NR: 15

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

19 000 - 28 400 EUR

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, red. Pola Dwurnik, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09-07.10.2001), Cykl IX „Podróże autostopem”, poz. 31, nlb.





Cykl „Podróże autostopem” należy do najważniejszych osiągnięć Edwarda Dwurnika. Był rozwijany przez niemal całe jego życie twórcze. Początkiem tej serii była wystawa prac Nikifora Krynickiego z 1965 oraz późniejsze spotkanie artystów w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dwurnik, rozczarowany dominującymi wówczas tendencjami w malarstwie, odnalazł w twórczości Nikifora autentyczność, prostotę i świeżość spojrzenia, które silnie wpłynęły na jego własne poszukiwania artystyczne i sposób widzenia świata.

Artysta podkreślał, że dzieła Nikifora – choć często określane jako „nawne” lub „prymitywne” – wyróżniały się niezwykle trafnym wyczuciem koloru, kompozycji i formy. Kontakt z jego akwarelami przywołał u Dwurnika wspomnienia dzieciństwa spędzonego w drewnianych domach Józefowa, co nadało temu doświadczeniu osobisty i emocjonalny wymiar. To właśnie wtedy zaczęła kształtować się jego własna droga artystyczna – inspirowana stylem Nikifora, ale świadomie rozwijana w nowoczesnym kontekście i dostosowana do realiów współczesności.

Seria „Podróże autostopem” obejmuje obrazy przedstawiające polskie miasta, miasteczka i wsie, widziane jednak nie jako wierne odwzorowania rzeczywistości, lecz jej przetworzone, subiektywne wizje. Dwurnik swobodnie operował skalą, perspektywą i topografią, wybierając charakterystyczne elementy krajobrazu i przekształcając je według własnej wyobraźni. Brak klasycznej linii horyzontu, zagęszczona architektura oraz obecność licznych postaci sprawiają, że kompozycje te wydają się dynamiczne, pełne ruchu i napięcia, a zarazem przypominają rozbudowane sceny teatralne.

Na obrazach często pojawiają się powracające postaci, ukazywane w różnych sytuacjach i kontekstach, co buduje narrację zbliżoną do montażu filmowego. Niektóre z nich są podpisane – podobnie jak w pracach Nikifora – co dodatkowo wzmacnia indywidualny charakter przedstawień. Wśród bohaterów znajdują się zarówno osoby z codziennego życia artysty, jak i postacie historyczne czy polityczne, co tworzy interesujące połączenie prywatnego i publicznego wymiaru rzeczywistości.

Istotnym elementem tej twórczości są również motywy surrealistyczne. Dwurnik wprowadzał do swoich obrazów przeskalowane zwierzęta pojawiające się na ulicach, wodę zalewającą miasta czy łodzie i kaczkę unoszącą się pomiędzy budynkami. Takie zabiegi nadawały jego pracom poetycki i metaforyczny charakter, a jednocześnie podkreślały granicę między światem realnym a wyobrażonym. Jak zauważył Adam Kowalczewski, podobne strategie stosował Nikifor, tworząc „konstrukcje fantastyczne przypominające wizje surrealistów”.

Z biegiem lat „Podróże autostopem” stały się jednym z najbardziej rozpoznawalnych cykli w dorobku Dwurnika. Seria była systematycznie rozwijana i uzupełniana o kolejne obrazy, a motyw podróży – zarówno rzeczywistej, jak i symbolicznej – stał się osią jego twórczości. Prace te, łącząc elementy dokumentalne z subiektywną wizją artysty, tworzą barwną i wielowymiarową mapę emocji, wspomnień oraz obserwacji, zachęcając widza do odkrywania znanych miejsc z zupełnie nowej perspektywy.

82 α

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Miasteczko Wawer" z cyklu "Podróże autostopem", 1974

olej/plótno, 92 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. DWURNIK | 1974'

sygnowany i datowany na odwrociu dwa razy: 'E. DWURNIK | 1974'

na odwrociu autorska nalepka z opisem pracy: 'EDWARD DWURNIK | "Wawer" | olej, plótno | 1974 | 92 x 73'.

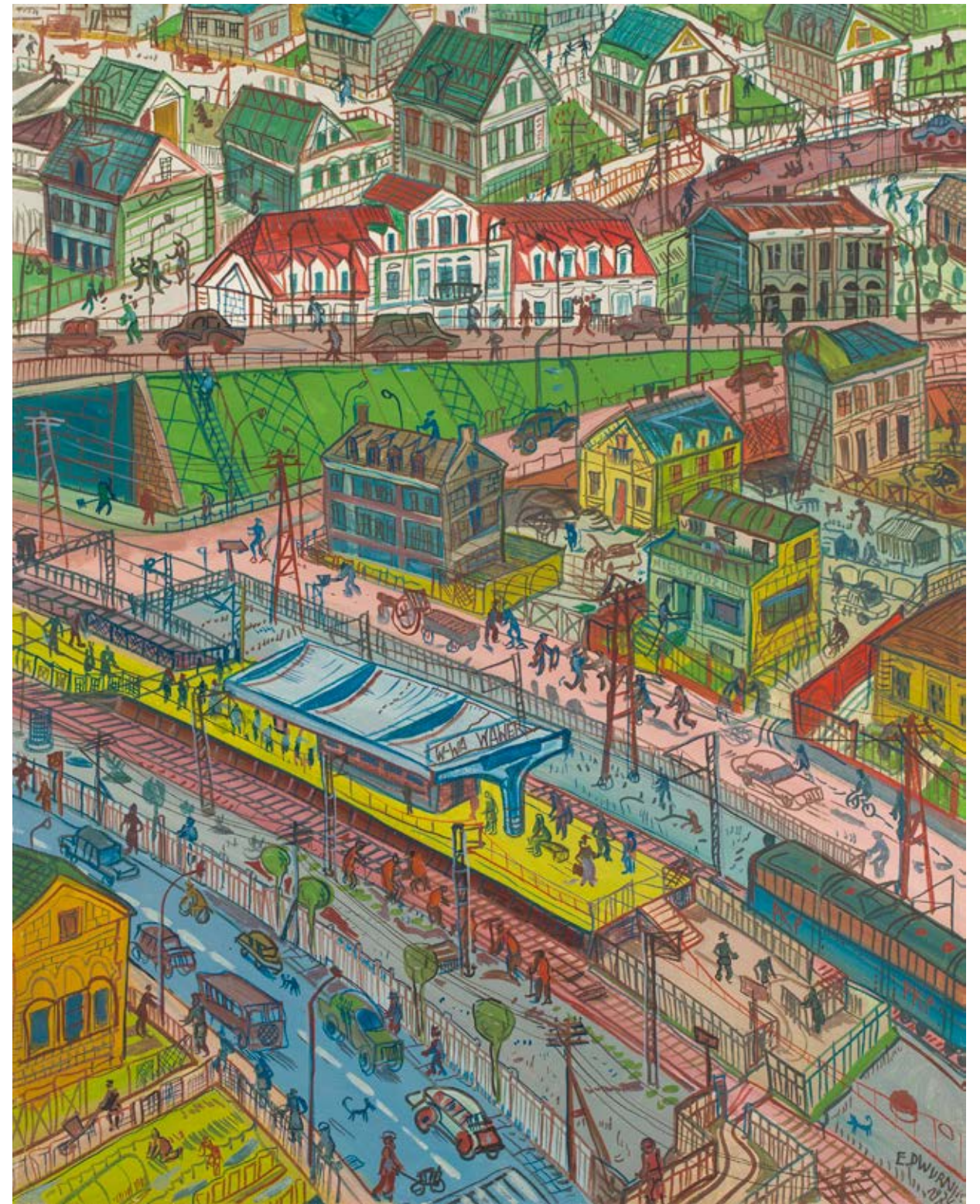
estymacja:

70 000 - 100 000 PLN

16 600 - 23 700 EUR

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, red. Pola Dwurnik, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09-07.10.2001), nienumerowane obrazy z cyklu „Podróże autostopem”, poz. 11, nlb.



83 α

ZDZISŁAW NITKA
1962

"Edvard", 1992

olej/piótno, 50 x 65 cm

sygnowanym, datowany i opisany na odwrociu: 'Z.NITKA '92 | 50 x 65 cm | "EDVARD" / MUNCH/'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR





„BUNT I RYZYKO W OGÓLE PROWADZI DO WYNAŁAZKÓW, DO SZUKANIA JAKBY NOWYCH RZECZY. TO JEST PO PROSTU TAKI TROSKĘ ZŁOTY ZAWÓD, ŻE NIE JEST SIĘ SKAZANYM NA PUBLICZNOŚĆ JEŚLI SIĘ NIE CHCE ANI NA CIĘŻKĄ PRACĘ WŁAŚNIE, BO TO JEST ZAWÓD JAKIŚ TAKI BARDZIEJ FILOZOFICZNY. DLATEGO LUBIĘ EKSPRESJONIZM, ŻE TO JEST PO PROSTU SZTUKA, KTÓRĄ PROTESTUJE, KTÓRA SIĘ BUNTUJE”.

ZDZISŁAW NITKA

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

1. 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).
2. DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.
3. 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:

1. 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/>.
2. AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
3. AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wycycytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
4. 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).
5. CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wycycytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
6. 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.
7. 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).
8. DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
- 8.1. 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:
- 8.1.1. 5% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 8.1.2. 3% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 8.1.3. 1% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 8.1.4. 0,5% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- 8.1.5. 0,25% kwoty Ceny Wycycytowanej, 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:
- 8.2.1. 4% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 8.2.2. 3% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 8.2.3. 1% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 8.2.4. 0,5% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- 8.2.5. 0,25% kwoty Ceny Wycycytowanej, 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 oddziaływania 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 – Schmaragdendorf, 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 Wycycytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.
- 11.11. **κ** Kappa – Obiekt importowany spoza Unii Europejskiej, dla którego Opłata Aukcyjna wynosi 29,5% Ceny Wycycytowanej. Cena Wycycytowana oraz Opłata Aukcyjna Obiektów oznaczonych tym symbolem stanowią kwotę brutto zawierającą podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 23%. Sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% (na pozostałe Obiekty, nieoznaczone tym symbolem albo symbolem **β** – Beta” wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża).
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 kodeksy 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 wartości 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

produkcje 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 Wycycytowanej, zawierająca w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.
22. OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wycycytowanej. 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 składania 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 Wycycytowanej 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 aktywnego konta poczty elektronicznej; przegladarka 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 dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrując swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymując tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składając 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. Opiszana 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. Opiszana 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. Opiszana 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	1 000
20 000 - 30 000	2 000
30 000 - 50 000	2 000/ 5000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 - 100 000	5 000
100 000 - 300 000	10 000
300 000 - 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 000	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000

powyżej 8 000 000 wg uznania aukcjonera

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 „pomińnię”). 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 przybicia

8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez 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 równoległe 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 włącznie 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 strona-

mi 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 rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu; 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 Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 05 1240 6292 1978 0011 6213 5984, Swift: PKOPPLPW) lub dolarze amerykańskim (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 45 1240 6292 1787 0011 6465 7114, Swift: PKOPPLPW). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna z dnia poprzedzającego Aukcję.

5. Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.

6. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.

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

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

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

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

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

12. Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę

13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 8 ODBIÓR OBIEKTÓW

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

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

3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

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

finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekt.

6. Klient zobowiązany jest do odbioru Obiektu w terminie 30 dni od daty zakończenia Aukcji, na której Obiekt został wycytywany. 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, przekaze zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnej Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).

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

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem "π", zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Recznej 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.

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 poświęconej każdemu z Obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów –dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.

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

4. Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.

5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:

5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;

5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;

5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.

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

8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:

8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że Sprzedawca niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;

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

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

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

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

12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącze 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 KOŃCOWE

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

2. Sprzedawca nie zapewni 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 pozwoleń 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 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 zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.

12. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem https://desa.pl/pl/regulamin/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.

REDAKCJA TEKSTÓW

Julia Gorlewska 22
Paulina Janiszewska 10
Valeryia Kaliaha 52, 81, 83
Wiktor Komorowski 14, 54
Magdalena Krajenta 30, 36, 61, 63-63, 79-80
Nicole Lewandowska 21, 27, 33-34, 49, 68
Marta Lisiak 8
Dorota Monkiewicz 20, 37
Marta Przasnek 76
Anna Roźniecka 5-7, 12, 16, 24-25, 28-29, 31, 45, 48, 59-60, 62, 66, 70-71
Kornelia Starczewska 4, 11, 15, 26, 35, 39
Katarzyna Szczęsna 1-2, 38, 41
Weronika Wojciechowska 3, 19, 23, 43, 55, 57-58, 67, 73, 75
Katarzyna Żebrowska 18

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 28 MAJA 2026

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 3 Wystawa prac Jerzego Nowosielskiego, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2003, fot. Marek Gradulski/Galeria Starmach
Poz. 4 Jerzy Nowosielski, ok. 1955, fot. z archiwum Galerii Starmach
Poz. 4 Jerzy Nowosielski, Kobieta w lustrze, 1977, fot. DESA Unicum
Poz. 4 Jerzy Nowosielski, „Połakt”, 1973, fot. DESA Unicum
Poz. 8 Praca Marii Jaremy pt. „Rybak” eksponowana na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Pałacu Sztuki, Kraków, 1984
Poz. 11 Tadeusz Kantor, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA
Poz. 14 Tadeusz Brzozowski, fot. Mirosław Stankiewicz/TVP/East News
Poz. 15 Andrzej Wróblewski, Poczekalnia II, (Ukrzesłowanie II); 1956; olej, płótno; 155 x 125 cm; Muzeum Narodowe, Kraków © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl; dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego
Poz. 15 Andrzej Wróblewski, Matka i córka, Pranie; 1956; olej, płótno; 150 x 120 cm; Muzeum Narodowe, Warszawa © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl; dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego
Poz. 15 Andrzej Wróblewski, Poczekalnia I, Kolejka trwa; 1956; olej, płótno; 140 x 200 cm; Muzeum Narodowe, Warszawa © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / www.andrzejwroblewski.pl; dzięki uprzejmości

Fundacji Andrzeja Wróblewskiego
Poz. 20 Tomasz Tatarczyk, „Dziesięć...”, wersja II, 1984, fot. DESA Unicum
Poz. 20 Tomasz Tatarczyk, „Oddział”, 1985, fot. DESA Unicum
Poz. 21 Maryan, fot. Bernard Gotfryd
Poz. 21 Pinchas Burstein/Maryan, Postać, 1973, fot. DESA Unicum
Poz. 21 Pinchas Burstein/Maryan, Postać, 1973, fot. DESA Unicum
Poz. 22 Janusz Akermann w pracowni, fot. dzięki uprzejmości artysty
Poz. 27 Wystawa „Czesław Pius Ciapało. Symfonie wizualne 1974-1982”, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 9.08 – 29.08.1982, fot. dzięki uprzejmości artysty
Poz. 31 Henryk Stażewski w swojej pracowni, ok. 1976, fot. Janusz Sobolewski, źródło DESA Unicum, Fotografia Kolekcjonerska. Klasyka i Awangarda Artystyczna, 15.10.2020
Poz. 31 Henryk Stażewski, ok. 1976, fot. Zygmunt Rytka, dzięki uprzejmości Archiwum Zygmunta Rytki i Fundacji Sztuki Współczesnej In Situ
Poz. 36 Aleksandra Wejchert, 1994, fot. dzięki uprzejmości rodziny artystki
Poz. 37 Tomasz Ciecierski, fot. Paweł Bobrowski/DESA Unicum
Poz. 76 Wystawa „Stefan Knapp. Alchemik i wizjoner”, CSW „Znaki Czasu”, Toruń, 21.02-31.05.2026, fot. Anna Roźniecka
Poz. 83 Zdzisław Nitka, 2023, fot. Jolanta Nitka Nikt

okładka front poz.11 Tadeusz Kantor, „Model”, 1950
okładka II-strona 1 poz. Pinchas Burstein / Maryan, Kompozycja, 1975
strony 2-3 poz. Tadeusz Brzozowski, „Wokanda”, 1973
strony 4-5 poz. 23 Małgorzata Rittersschild, „Bez tytułu III” („Cesar”), 1986
strona 6 poz. 19 Jan Tarasin, „Ciąg dalszy III”, 1991
strony 12-13 poz. 5 Jerzy Nowosielski, „Kompozycja I”, 1951
strona 285 poz. 28 Zdzisław Jurkiewicz, „Sto dziewięćdziesiąt siedem czerwonych na zielonym tle”, 1984
strona 287 poz. 22 Janusz Akermann, „Modelka”, 2005
strona 288-okładka III poz. 1 Alfred Lenica, „Obfitość”, 1970
okładka tył poz. 4 Jerzy Nowosielski, Portret kobiety, 1975
konceptcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka





