



DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 30 CZERWCA 2022 WARSZAWA















STACHURA

SZMIT

POETA

STAFF

HERBERT

BACZYŃSKI

DĄBEK

HELMYD





GRDCHOWIAK

WYDZIAŁ
KRAJOWY
M

PODZIEMIE
1944

BIŁE GŁOWY
POETÓW NIE
POSTUMENTA

1991
E. DWURNIK







SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 30 CZERWCA 2022

CZAS AUKCJI

30 czerwca 2022 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

9 – 30 czerwca

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Alicja Sznajder

tel. 22 163 66 12, 502 994 177

a.sznajder@desa.pl

Michał Bolka

tel. 22 163 67 03, 664 981 449

m.bolka@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 11:00 – 15:00, środa 14:00 – 18:00, 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

Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ 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



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
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

Justyna Płocińska
Kierownik Działu
Administrowania Obiektami
j.plocinska@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 977 515

Paweł Wątroba
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

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

Kamil Lisek
k.lisek@desa.pl
tel. 538 818 480

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Paweł Bobrowski
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy
Asystent ds. IT
e.lakomy@desa.pl
tel. 664 150 861

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

Elżbieta Kopeć
Redaktor strony desa.pl
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

Maria Olszak
Specjalista ds. Marketingu
m.olszak@desa.pl
tel. 2 163 67 61, 795 122 723

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Asystent Działu Marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Młodszy redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



KAROLINA CIEŚIELSKA-SOPIŃSKA
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447



JADWIGA BECK
j.beck@desa.pl
795 122 720



MAJA LIPIEC
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 07, 538 647 637



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



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



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



MARTYNA STOPYRA
m.stopyra@desa.pl
889 752 333



MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



WERONIKA ZARZYCKA
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448



MAGDALENA BERBEKA
m.berbeka@desa.pl
734 640 044

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



ARTUR DUMANOWSKI
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



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



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



JULIA MATERNA
Kierownik Działu
Projekty Specjalne
j.materna@desa.pl
22 163 66 52, 538 649 945



JOANNA TARNAWSKA
Ekspert Komisji Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



MAREK WASILEWICZ
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna, Grafika artystyczna
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



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



CEZARY LISOWSKI
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 51, 788 269 908



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



KAROLINA STANISŁAWSKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



ALICJA SZNAJDER
Specjalista
Sztuka Współczesna
Rzeźba i formy przestrzenne
a.szajder@desa.pl
22 163 66 45, 502 994 177



ANNA KOWALSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.kowalska@desa.pl
22 163 66 55, 539 196 531



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



URSZULA PRUS
Rzeczoznawca Jubilerski
u.prus@desa.pl
507 150 065



OLGA WINIARCZYK
Specjalista
Komiks i Ilustracja
o.winiarczyk@desa.pl
22 163 66 54, 664 150 862



JOANNA WOLAN
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
j.wolan@desa.pl
538 915 090



MONIKA ZABIŁOWICZ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.zabilowicz@desa.pl
664 981 453



JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Dawna
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



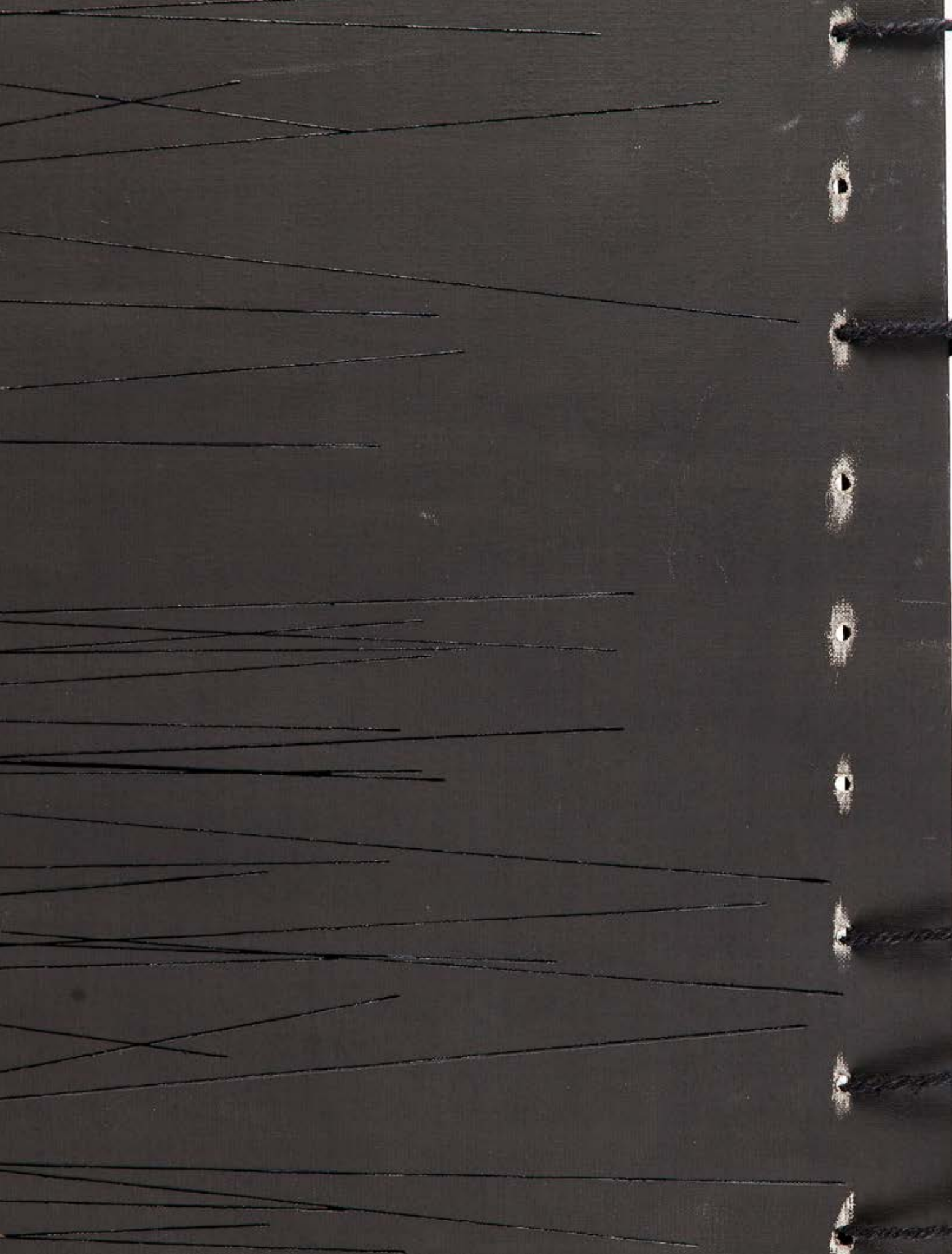
PAULINA BROL
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
p.brol@desa.pl
539 388 299



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



ANNA SZARY
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.szary@desa.pl
538 522 885



INDEKS

- | | |
|----------------------------------|------------------------------------|
| Anuskiewicz Richard 17 | Nowacki Andrzej 14-15 |
| Berdyszak Jan 13 | Nowosielski Jerzy 23-25 |
| Bogusz Marian 28 | Nowosielski Leszek 56 |
| Ciapało Czesław Pius 55 | Partum Andrzej 52 |
| Cisowski Andrzej 54 | Pawlak Włodzimierz 42-44 |
| Dobkowski Jan 5-7 | Pągowska Teresa 18-19 |
| Dwurnik Edward 38-41 | Ratajski Sławomir 51 |
| Eysymont Janusz 3 | Roszkowski Aleksander 34 |
| Fijałkowski Stanisław 8 | Sempoliński Jacek 30 |
| Gieraga Andrzej 27 | Sobel Judyta 59 |
| Gieryszewski Ryszard 35 | Sroka Jacek 50 |
| Grynczel Dorota 4 | Stańczak Julian 16 |
| Grzyb Ryszard 46 | Stażewski Henryk 9-10 |
| Jachtoma Aleksandra 1-2 | Tatarczyk Tomasz 31 |
| Janikowski Mieczysław Tadeusz 33 | Tyniec Jan 49 |
| Jarema Maria 20 | Tyszkiewicz Teresa 21 |
| Kamieński Marek Dariusz 53 | Warzecha Marian 29 |
| Kierzkowski Bronisław 36 | Winiarski Ryszard 11-12 |
| Konwerski Andrzej 58 | Wiśniewski Mieczysław 32 |
| Lebenstein Jan 22 | Woźniak Ryszard 47 |
| Lewczuk Sławomir 57 | Zieliński „Jurry” Jerzy Ryszard 26 |
| Modzelewski Jarosław 45 | Ziemski Rajmund 37 |
| Nitka Zdzisław 48 | |

1 †

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Kompozycja różowa, 1995

olej/płótno, 92 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDRA JACHTOMA | TYT | WYM. 92 x 80 | TECH. OLEJ | ROK [~~przekreślone~~] 12.04.1995'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

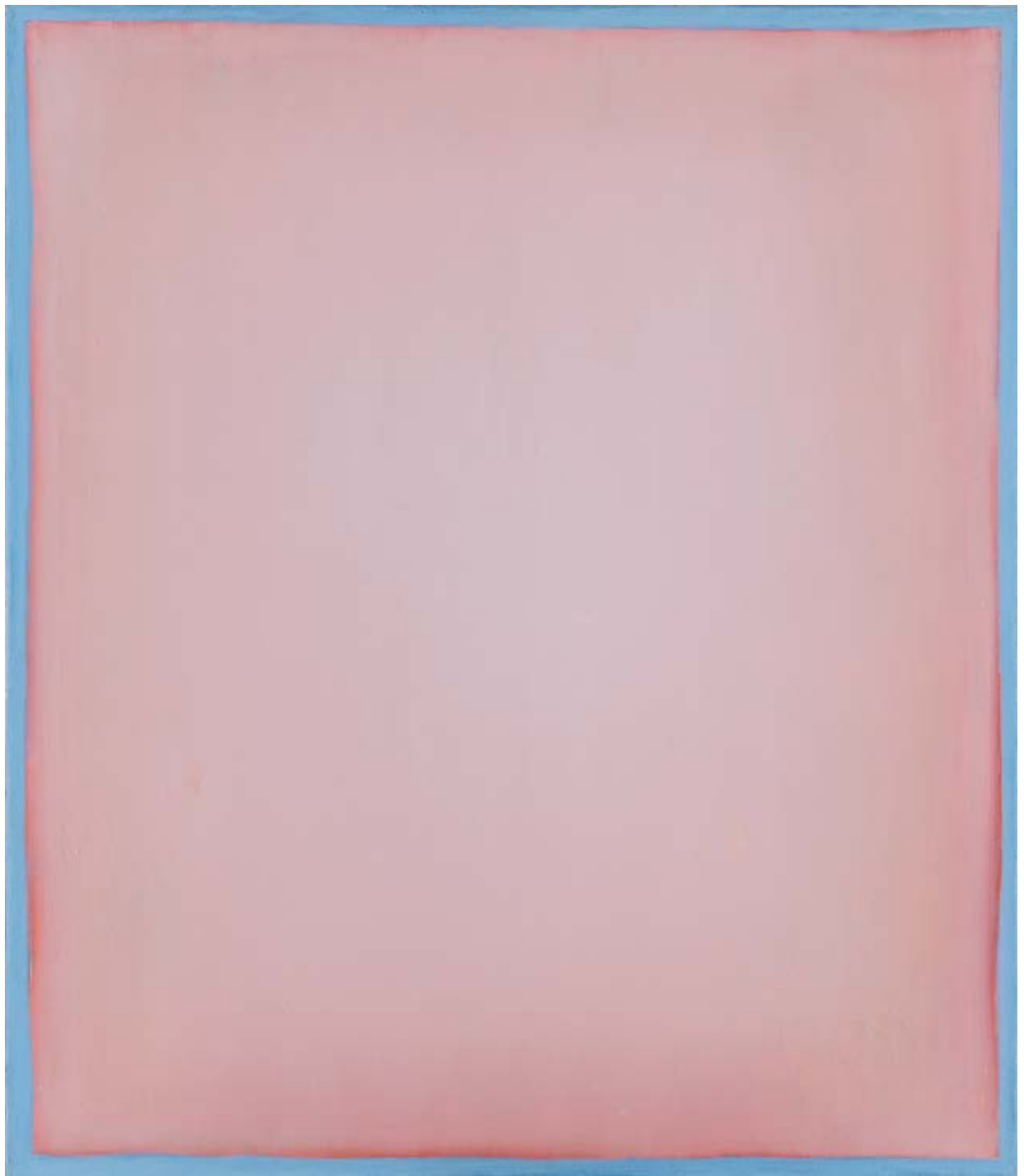
6 600 – 10 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Aleksandra Jachtoma, obdarzona absolutnym ‘słuchem’ kolorystycznym, wiedzona jego intuicyjnym wyczuciem, ciągle szuka i odkrywa najróżniejsze ‘brzmienia’ barw. Nie odnajduje ich w naturze, ale dając upust nieposkromionej wyobraźni, tworzy nowe tonacje, często nieoczekiwane dla niej samej pojawiające się na płótnie czy papierze”.

Magdalena Szafkowska



2 †

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Kompozycja niebieska, 1994

olej/płótno, 100 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM. 100x90 | TECH. OLEJ | ROK 5.01.1994'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 600 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Malarstwo figuratywne można kontrolować, odnosząc jego rezultaty do modelu, przedmiotu; w abstrakcji każdy ruch pędzla stwarza nową sytuację, nigdy nie jest ona ostateczna. Wciąż trzeba podejmować decyzję na nowo. Zawsze najtrudniejsza jest nieuchwytna granica, kiedy rodzi się pytanie, czy zamalowane płótno jest już obrazem, czy nim jeszcze nie jest”.

Aleksandra Jachtoma





Aleksandra Jachtoma, fot. z archiwum artystki

UTAIONE ŚWIATŁO

„[KOLOR] POCZĄTKOWO BAWIŁ MNIE W NAJBRUTALNIEJSZYCH ZESTAWIENIACH, W OSTRYCH KONTRASTACH. POTE M ZACZEŁAM WYCISZAĆ, PRZECHODZIĆ W GAMY MONOCHROMATYCZNE. KIEDY BYŁAM MŁODSZA, PASJONOWAŁA MNIE AGRESYWNOŚĆ CZERWIENI, TERAZ MOJĄ ULUBIONĄ GAMĄ SĄ FIOLETY I BŁĘKITY. KANDINSKY PISZE, ŻE BŁĘKIT DAJE NAJWIĘKSZY KOMFORT PSYCHICZNY – ‘JEST KOLOREM NIEBIAŃSKIM, USPOKAJA, DZIAŁA KOJĄCO I SKUPIAJĄCO’”.

ALEKSANDRA JACHTOMA

Aleksandra Jachtoma na kartach powojennej historii sztuki zapisała się jako jedna z najważniejszych polskich abstrakcjonistek. Jej obrazy, tworzone zarówno w technice olejnej na płótnie, jak i te, dla których podłożem stał się papier, to w istocie wysmakowane studia kolorystyczne. Malarstwo artystki można określić mianem autotematycznego, skupiającego się na najprostszych środkach plastycznych. Jak pisała znawczyń twórczości i przyjaciółka artystki Wiesława Wierzychowska, to charakterystyczne dla Jachtomy sprowadzenie obrazu do gry światła i koloru nie powinno być rozumiane jako asceza czy przykład minimalizmu. Przeciwnie – malarstwo to oferuje kolorystyczne bogactwo, zarówno artystce, która te prace tworzy, jak i odbiorcy, na którego one oddziałują. Sama Jachtoma twierdziła z kolei, że malarstwo abstrakcyjne wymaga od twórcy zupełnie innego niż figuracja, bardziej wytężonego skupienia; każde pociągnięcie pędzla musi być przemyślaną decyzją. Od strony widza zrozumienie tych obrazów w żaden sposób nie może opierać się na rozszyfrowaniu przedstawienia czy odczytaniu narracji – zachęcają one natomiast do kontemplacji połąci barw i niuansów w odcieniach, które mogą poruszać emocje i przywoływać najróżniejsze skojarzenia.

Na przestrzeni lat Jachtoma konsekwentnie oczyszczała swoje prace z wszelkich elementów dodatkowych, które mogłyby zaburzyć jej koncept. Już na początku lat 70. artystka zafascynowana była wibrującymi, kontrastowymi zestawieniami barw. W kolejnych latach zaczęła stopniowo wyciszać się kolorystycznie i przechodzić w monochromatyczne barwne zestawienia. Malarka ze szczególną troską oraz wnikliwością badała wpływ, jaki światło wywiera na płaszczyznę obrazu. Zawsze malowała przy świetle dziennym, podtrzymując, że sztuczne oświetlenie zniekształca postrzeganie koloru. Płótna Jachtomy, mimo że zostały docenione za swą prostotę oraz minimalistyczne podejście do przedstawianego tematu, są wynikiem niezwykle wnikliwych i skrupulatnych przemyśleń oraz holistycznego ujęcia powierzchni płótna. Geometryczne formy potraktowane w lapidarny sposób stanowią zatem o poetyckim, wyciszonym tonie kompozycji artystki. Nie zawierają one dyskursywnej narracyjności, zachęcają natomiast odbiorcę do kontemplacji kolorystycznych niuansów oraz połąci barw, które poruszają emocje

oraz przywołują najróżniejsze konotacje. Zabieg ten niezwykle trafnie ujął Ryszard Kapuściński, który pisał: „Aleksandra Jachtoma podjęła w swojej sztuce próbę niezwykłą – próbę przemiany koloru w światło. W każdym kolorze – mówią jej obrazy – jest utajone światło, trzeba je tylko dostrzec, wydobyć, nadać mu własną, samoistną wartość. Na poszukiwaniu tego światła polega sens i znakomitość malarstwa Jachtomy, jego inność, jego wyróżniająca się, fascynująca odrębność. Zwykliśmy patrzeć na obraz jako na pewną złożoną relację barw, linii, kształtów, ba, nawet faktur i zapachów. Jachtoma porzuca tę drogę i oczyszcza swoje płótna ze wszystkiego, co mogłoby zmącić i zakłócić jej wizję świata – światła, jaki dla niej składa się nie z kształtów, brył i figur, ale z różnych odcieni, natężeń i rozjarzeń światła. Światła, które w pełnym napięciu, skupionym wysiłku tworzenia odnajduje w głębinach barw, aby potem rozjaśnić i utrwalić. Jest to malarstwo w sposób doskonały sprowadzone do jednej myśli, jednej pasji, jednej wizji” (Ryszard Kapuściński, [Cyt. za:] Aleksandra Jachtoma, [red.] Aleksandra Jachtoma, Wydawnictwo Małe s.c., Warszawa 1998, s. 8).

Historia życia Aleksandry Jachtomy jest świadectwem siły jej malarskiej pasji i determinacji. Artystka urodziła się w rodzinie chłopskiej jako jedno z pięciorga dzieci, a w wieku dziewięciu lat została sierotą. Pomimo niezwykle trudnego dzieciństwa zdołała ukończyć liceum pedagogiczne w Zamościu w 1952. Po maturze przez krótki czas uczyła rysunku w szkole podstawowej w Lublinie. Początkowo studiowała na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, a od drugiego roku studiów – w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Na piątym roku przeniosła się na warszawską akademię, gdzie kształciła się pod kierunkiem prof. Kazimierza Tomorowicza. Studia ukończyła w Warszawie w 1958, uzyskując dyplom z wyróżnieniem. W latach 60. Jachtoma nawiązała kontakt z młodymi malarzami i rzeźbiarzami, z którymi stworzyła grupę Rekonesans. W 1972 wyjechała do Paryża na stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki. W 1987 otrzymała Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za całokształt twórczości, a w 2003 Nagrodę im. Jana Cybisa. Artystka uczestniczyła w ponad dwustu wystawach w kraju i za granicą.

3 †

JANUSZ EYSYMONT

1930-1991

"Błękitne światło", 1989

olej/piótno, 116 x 89 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Janusz Eysymont 89'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"Błękitne światło" | Janusz Eysymont | [...] | 1989 olej 116x89'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 300 - 5 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„[Eysymont] przeszedł na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przez lekcję malarstwa materii, a potem fazę pustoszejących, coraz bardziej odrealnionych pejzaży; bez linii horyzontu, ale z bezkresnymi przestrzeniami, wypełnionymi walką światła z ciemnością. Precyzuje się ona i porządkuje w następnym etapie: obrazów zbudowanych ze smug świetlnych, przebiegających równolegle i przemienne w dwu kolorach. W połowie lat siedemdziesiątych kształtuje się dojrzała formuła tego malarstwa. Staje się ono prawnie monochromatyczne. Światło w przestrzeni nasila się od głębokich ciemnych tonów i nieuchwytnie rozjarza ku intensywnemu blaskowi”.

Bożena Kowalska



4 †

DOROTA GRYNCEL

1950–2018

"Kompozycja 7/91", 1991

olej/piótno, 94 x 64 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"'KOMPOZYCJA 7/91' | DOROTA GRYNCEL'

oraz wskazówki montażowe

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 300 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Andzelm, Lublin

kolekcja prywatna, Niemcy

„Twórczość Doroty Grynczel wnosi bogaty element refleksji i kontemplacji tak bardzo potrzebny w dzisiejszej sztuce, dający szansę odczytania w najprostszyc formach skomplikowanych mechanizmów egzystencji. Takie jest świadectwo jej twórczej dojrzałości i niezależności”.

Stefan Gierowski





BŁĘKIT NIESKOŃCZONY

Dorota Grynczel była znana z niekonwencjonalnego łączenia tkactwa z malarstwem. Działanie w dwóch odmiennych technikach pozwoliło artystce tworzyć prace o wysokim potencjale zarówno wizualnym, jak i znaczeniowym. Już w czasie studiów twórczyni odnosiła się do relacji łączącej te dwie techniki. Co interesujące, Grynczel fascynowała się ideą, a nie samym zastosowaniem środków artystycznych. Mówiąc jednak o malarstwie, artystka wprawdzie skupiła się na formach zrytmizowanych oraz strukturalnych, dopiero z czasem zwróciła uwagę na konkretność formy oraz jej kompozycyjne położenie. Malarka była zafascynowana przyrodą, a w szczególności światłem naturalnym, które starała się oddać w swoich pracach. Mimo że umiejętnie ukazany światłocien jest w historii sztuki obecny od wieków, sztuka współczesna poruszyła rozważania, którego głównymi elementami było owo ujęcie światła wraz z fakturą oraz kolorem przedstawionej na obrazie formy. Zestawienie elementów miało na celu pobudzenie ludzkiej wyobraźni oraz wywołanie refleksji nad materią malarską i jej cechami.

Kluczowym aspektem w twórczości artystki było zastosowanie błękitnej barwy, choć przewijała się w pracach Grynczel od początku, to dopiero w późnym okresie malarskiej kariery doszło do pewnego rodzaju kultywacji, tej plastycznej i symbolicznej. Choć istotność koloru różniła się w zależności od kontekstu kulturowego, Grynczel przykładała niemałe znaczenie do odniesień na tle duchowym i metafizycznym. Inspiracje czerpała ze wspomnianego już świata przyrody oraz doświadczeń wizualno-psychologicznych związanych z barwą. Ponadto w pracach artystki uwagę zwracają przeciwnające kompozycje paski, które wpływają na dynamizm przedstawienia. Poprzez malowanie pozornie prostych układów malarka formułowała spójny wyraz artystyczny, który nie ulegał ówczesnym trendom. Czas poświęcała na studium barwy i związaną z nią treść. Do procesu tworzenia oraz zastosowanego koloru malarka odniosła się w wywiadzie ze Zbigniewem Taranienko.

„Powstają jeszcze drobne zmiany faktur przy krawędziach...”

Ale tylko w obrębie ukazywanej formy. Cały czas pracowałam nad swego rodzaju ikoną, zależało mi na świetle i formie. Światło w ostatnio malowanych obrazach nie jest rozproszone, nie pada z góry czy z boków, tylko jakby od tyłu obrazów. I przez to forma zmienia się przy brzegach: niekiedy się przy nich rozmywa. To rozwiązanie pozwala mi na skupienie się w pracy wyłącznie na niej. We wcześniejszych obrazach wszystko było rozproszone, a światło w nich wibrowało...

Twoje malarstwo zmieniło się w sposób istotny.

I pojawił się błękit, eliminując inne barwy. W jakiś sposób go potrzebowałam. Kiedy robiłam różne projekty i używałam innych kolorów, zawsze w pewnym momencie wchodziłam w błękity. Uznałam więc, że mi sprzyjają – mając większe kłopoty zdrowotne, musiałam się pewnie ochładzać, dopóki lekarze nie opanowali mojej dolegliwości związanej z ciśnieniem. I te same barwy pozostały w obrazach mniej więcej od dziesięciu lat. Wiele osób stwierdziło, że z błękitem niewiele można zrobić; bardzo mało ma przejść: albo wchodzi w biel, albo – kiedy doda się do niego czerni, szybko idzie w nicość, w jakąś otchłań. A ja ciągle nad nim pracuję.

Czy obie ukierunkowane zmiany koloru przenoszą dla ciebie jakieś znaczenia?

Wybór przyciemniania czy rozjaśniania barwy uzależniony jest chyba przede wszystkim od nastroju, choć czerni nie jest dla mnie jedynie wyrazem negacji. Ale może być ona zrobiona także z błękitu – wtedy ma inny wyraz. Ważna jest forma, dlatego przy świetle idąc od tyłu, zza obrazu, pojawiają się obie zmiany barwy. W tych świeżych obrazach, które teraz oglądamy, widać to nawet wyraźniej po brzegach – płótna jeszcze nie wyschły, a malując woskowo. Ten typ padania światła podbija kolor”.

Dorota Grynczel w rozmowie ze Zbigniewem Taranienko, [red.] Rafał Kowalski, „DOROTA GRYNCEL. Twórczość”, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2017, s. 14

5 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Układ zamknięty", 1980

olej/ płótno, 147 x 197 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "UKŁAD ZAMKNIĘTY" 1980 R. | OLEJ 147 cm x 197 cm'

estymacja:

120 000 - 200 000 PLN

27 000 - 44 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty, 1980

Galeria Piotra Nowickiego, Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Erotikon. Malarstwo i rysunek. Jan Dobkowski, Galeria PN, Warszawa, czerwiec 1980

„Za żelazną kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim i Polsce 1945–1989”, Muzeum Historii Jugosławii, Belgrad, 4.12–15.02.2010, Muzeum Narodowe, Gdańsk, 13.04–17.06.2012, Wszechrosyjskie Muzeum Sztuki Użytkowej i Ludowej, Moskwa, 21.08–8.10.2012

LITERATURA:

Za żelazną kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim i Polsce 1945–1989, katalog wystawy,

Warszawa 2012, poz. 116 (spis), s. 320, s. 195 (il.)

Jan Dobkowski, [red.] Marika Kuźmicz, Warszawa 2021, s. 32, s. 211 (il.)


„Twórczość jest jak wielki kosmos. Ma w sobie tyle różnych treści. Zawsze odkrywałem w niej coś dla siebie. Powstawali we mnie różni ludzie, czyli ja, tylko w różnych formach. Te formy opisywały mnie, moje myślenie, moje ciało, moje widzenie”.

Jan Dobkowski w rozmowie z Marianną Dobkowską





**LINIA JEST NAJWAŻNIEJSZA,
LINIA TO MYŚL**



Prezentowana w katalogu praca zatytułowana „Układ zamknięty” z 1980 to wybitny i jakże rzadki przykład twórczości Jana Dobkowskiego. W ramach omawianej serii czarno-czerwonej artysta stworzył zaledwie kilkanaście płócien, co sprawia, że są one prawdziwą rzadkością kolekcjonerską. Obraz, mimo że kolorystycznie odbiega od charakterystycznych dla Dobkowskiego prac zielono-czerwonych, z których zasłynęła jego twórczość, jest wyrazem pionierskiej i dystynktywnej formuły malarstwa, która była nie tylko wyrazem, ale przede wszystkim swoistym fundamentem kultury wizualnej od końca lat 60. aż do lat 80.

„Układ zamknięty” to kompozycja, która została pokazana na bardzo ważnej wystawie zatytułowanej „Za żelazną kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim i Polsce, 1945–1989”, prezentowanej na salach wystawowych w Muzeum Historii Jugosławii w Belgradzie, Muzeum Narodowym w Gdańsku oraz Wszechrosyjskiego Muzeum Sztuki Dekoracyjno-Użytkowej i Ludowej w Moskwie. Na ekspozycji pokazano ponad sto dwadzieścia dzieł sztuki autorstwa wybitnych polskich i rosyjskich twórców związanych zarówno z nurtem sztuki oficjalnej, jak i sztuki niezależnej. Dzieła polskich artystów reprezentowały prace m.in.: Jerzego Nowosielskiego, Tadeusza Kantora, Jonasza Sterna, Erny Rosenstein, Katarzyny Kobro, Władysława Strzemińskiego, Jerzego Ryszarda Zielińskiego, Teresy Pągowskiej oraz właśnie Jana Dobkowskiego. Ekspozycja, obok wielu bardzo ważnych wątków, pokazuje, jak kształtowała się twórczość polskich artystów, którzy mniej więcej od lat 60., nie mając już ograniczeń cenzury, zmagali się z problemami, jakie niosło za sobą malarstwo abstrakcyjne i figuralne. Ich nieskrępowana niczym twórczość, udowadnia także, jak różne było odniesienie się do postaciowości w sztuce współczesnej.

Od kiedy Dobkowski rozpoczął działalność artystyczną końcem lat 60., jego twórczość oscylowała pomiędzy abstrakcją a figuracją oraz bogactwem a ascezą form. Ten wybitny artysta co parę lat odkrywał nowe funkcje linii i tkął z nich swoją malarską materię. Wszystkie jego artystyczne koncepcje opiera na żywiole życia, swojej wielkiej pasji. Do najważniejszych wątków jego wczesnej twórczości, do której zalicza się prezentowany obraz, należą pop-art, secesja, natura i wizualna kultura hipisów.

To właśnie wspomniana wyżej „niezrozumiała i nieskończona linia” stała się w twórczości Dobkowskiego nie tylko środkiem wyrazu, ale przede wszystkim nadrzędną zasadą komunikacji. Jak pisał: „W linearyzmie żyję. Wokół siebie widzę wielką sieć, w niej tkwię. To, co rzeczywiste – poprzez fakt, że złożone jest z linii – staje się abstrakcyjne. Linia jest najważniejsza. Linia to myśl”. Przy pomocy charakterystycznych zawijasów i wyrazistych, nierzadko szablonowych konturów, Dobkowski snuje narrację o wrażliwości, otwarciu na drugiego człowieka, jego seksualności oraz związku z przyrodą. Prace artysty, w których ludzka morfologia łączy się z nieludzka, pozwala kojarzyć twórczość Dobkowskiego ze sztuką psychodeliczną. Stworzony przez niego język plastyczny współgrał bowiem z rewolucją obyczajową końca lat 60. XX wieku. Polscy hipisi głosili idee uwolnienia się od skomercjalizowanej cywilizacji i propagowali zbliżenie się do natury. Celem sztuki kontrkultury tego czasu była pomoc w przezwyciężaniu skażenia cywilizacji i wyzwolenia człowieka z opresji pruderyjnej kultury. Owo zwycięstwo kontrkultury nad kulturą miało zachodzić poprzez wyzwolenie biologicznej energii, która czyni człowieka szczęśliwym jako część Uniwersum.





Fragment wystawy Jana Dobkowskiego w Galerii Piotra Nowickiego, Warszawa, lata 80.

ó †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Himalaje XIV", 2003

akryl/plótno, 197 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | Z CYKLU "HIMALAJE XIV" 2003 ROK | ACRYL | 197 x 147 cm'

estymacja:

50 000 – 100 000 PLN

11 000 – 22 000 EUR

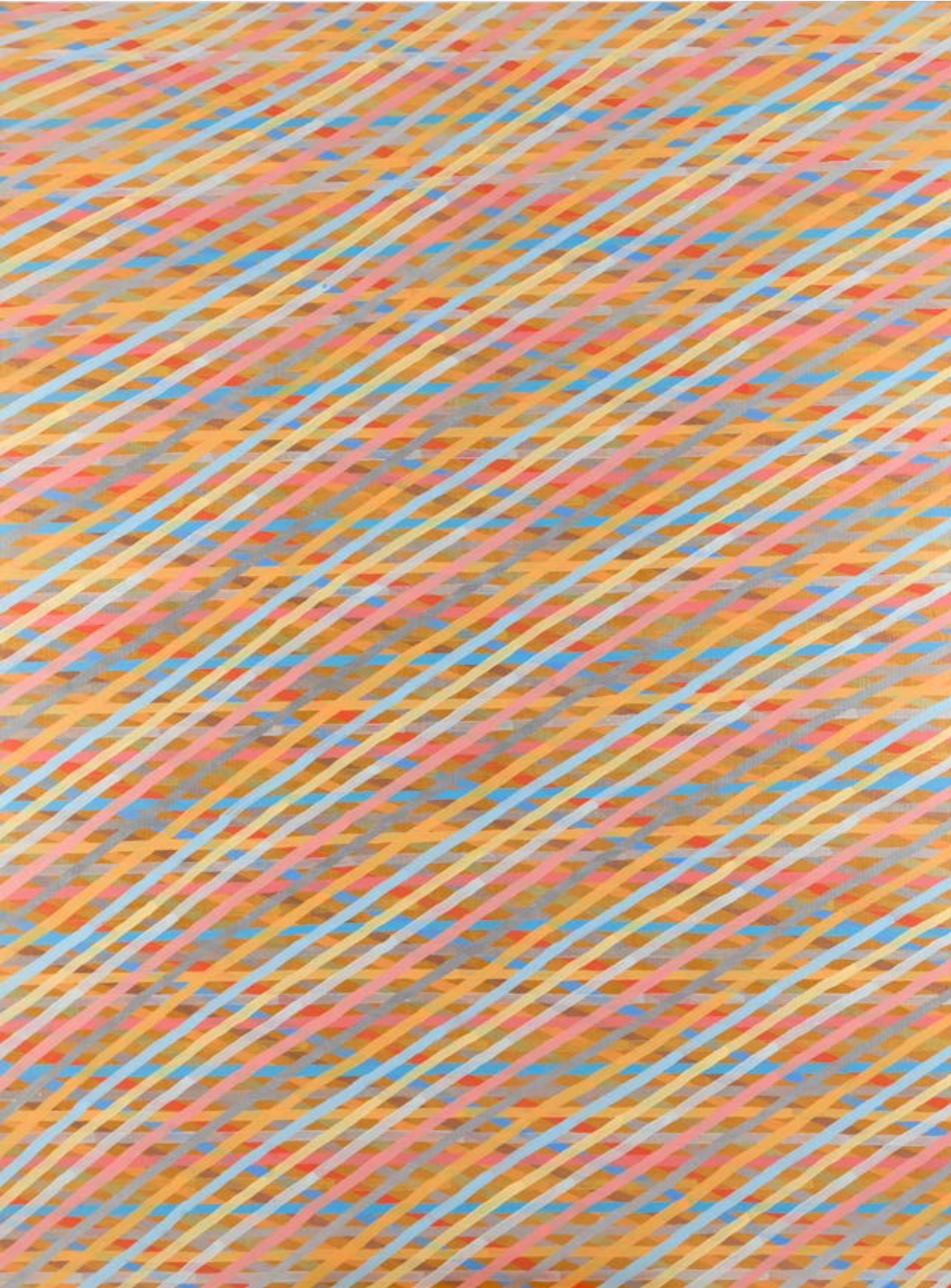
POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja instytucjonalna, Polska

Natura, jej piękno, zmienność oraz bogactwo jest wielką pasją Jana Dobkowskiego. a także nieskończonym źródłem inspiracji do pracy twórczej. Jak pisał: „Tworzenie jest ciągłym powstawaniem i dla mnie Genesis jest refleksją nad istniejącym i wiecznie zmieniającym się Światem. W miarę możliwości staram się dużo podróżować, aby poznawać świat przyrody i różnych kultur, gdyż jedno i drugie to natchnienie dla mojej sztuki”.

Przykładem prac, które Jan Dobkowski stworzył w wyniku fascynacji pięknem przyrody, jest cykl „Himalaje”, do którego przynależy omawiana kompozycja. „Himalaje” to seria wielkoformatowych, abstrakcyjnych płócien powstałych na kanwie wrażeń z podróży nad najwyższymi szczytami świata. Obrazy te zostały namalowane w dwóch wersjach kolorystycznych: chłodnej z dominantą odcieni błękitu oraz gorącej z przewagą barw czerwonych, będących symbolem majestatu gór, zmieniających swój wygląd w zależności od pory dnia. Z tych charakterystycznych geometrycznych układów skośnych i krzyżujących się linii, które wypełniają płaszczyznę płócien, Dobkowski wykreował rozwibrowaną kolorem i światłem kompozycję, z której emanuje klimat zbudowany przez twórcę.



7 †

JAN DOBKOWSKI

1942

Z cyklu "Obrazy Magiczne XXII", 1975/2020

akryl/plótno, 54 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | Z CYKLU "OBRAZY MAGICZNE XXII" 1975/2020 | AKRYL | 54 cm x 54 cm'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 700 – 13 100 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Artemis, Kraków

kolekcja prywatna, Polska

„Tworzę nastrój. Jest on elementem intymności, tak jak intymność – nastroju. Erotyka to nie tylko bliskie kontakty między ludźmi. Płodność to erotyka, która dotyczy całego świata, także zwierząt, roślinności”.

Jan Dobkowski



8 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

"Przystań w Olsztynie", 1948/1949

olej/piótno, 61,5 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'FIJAŁKOWSKI'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

44 000 - 66 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Stanisław Fijałkowski, Galeria Gest, Poznań, 1997

„Obrazy jego cechował zazwyczaj skromny format, kolor wyzbyty agresji i naiwna z pozoru prostota układu kompozycyjnego. Rozwój tego osobliwego malarstwa zmierzał w kierunku coraz dalej posuniętych uproszczeń i coraz bogatszej wielowarstwowości znaków-symboli. Dzięki temu sfera asocjacyjna jego prac zyskiwała na poetyckiej ezoteryczności”.

Bożena Kowalska







W KRĘGU STRZEMIŃSKIEGO

Prezentowany w katalogu obraz „Przystań w Olsztynie” to wybitny i niezwykle rzadki przykład wczesnej twórczości Stanisława Fijałkowskiego. Kompozycja, która powstała na przełomie 1948/49, jak w soczewce skupia pierwsze poszukiwania stylistyczne artysty sytuujące się na pograniczu postimpresjonizmu i kubizmu. Bez wątpienia stanowi ona również wymowne świadectwo tego, jak ważną rolę w malarstwie Fijałkowskiego odegrał Władysław Strzemiński oraz jak poprzez stosunek artysty do tradycji i dorobku mistrzów starał się określić charakter swojej indywidualnej drogi twórczej. Punktem zwrotnym, który uważany jest za początek samodzielnej twórczości Fijałkowskiego, był bunt wobec swojego mentora – nawiązania do doświadczeń impresjonizmu. Wpływ osobowości Strzemińskiego na twórcę rozpoczynającego studia plastyczne był ogromny, czemu dawał wyraz w swoich licznych wypowiedziach i artykułach, nazywając go mistrzem swojej młodości. Jak pisał Fijałkowski: „Władysława Strzemińskiego poznałem w styczniu 1946 roku, kiedy zapisałem się na II rok studiów w łódzkiej Szkole Sztuk Plastycznych, u niego do lutego 1950 roku studiowałem historię sztuki, zasady formy i kompozycji, literaturę, grafikę funkcjonalną oraz projektowanie przestrzenne. Zachowałem wzruszające wspomnienia o nim jako uwielbianym przez nas pedagogu, poświęcającym nam ogromną ilość czasu i obdarzającym nas niezwykłą życzliwością. Jego zaangażowanie się w powstawanie uczeni wynikało z wiary w przyszłość otwierającą się przed sztuką, z wrodzonej mu pasji działania oraz z zaufania do ambitnej młodzieży, studiującej w pierwszych latach po tragicznej wojnie z wielkim zapałem i ufnością. Bezkompromisowa i żarliwa walka Strzemińskiego o najwyższe wartości w sztuce, prowadzona przez całe życie bez oszczędzania siebie, stawała go za wzór duchowy i w trudniejszym czasie, który niebawem nadszedł, umacniała naszą wolę przeniesienia nieskażonego ideału artystycznego w lepszą przyszłość – w jej nadejście razem z nim głęboko wierzyliśmy. Strzemiński był dla nas najwyższym autorytetem i przede wszystkim do niego mieliśmy zaufanie” (Stanisław Fijałkowski, W stulecie urodzin Władysława Strzemińskiego, [w:] Władysław Strzemiński 1893–1952, Łódź 1994, s. 64). Z przytoczonej wyżej wypowiedzi jasno wynika, jak silny wpływ na Fijałkowskiego wywarła twórcza osobowość Strzemińskiego. I choć artysta nie kontynuował dosłownie myśli swojego mentora, to realizował propagowaną przez Strzemińskiego powinność odpowiedzialności roli artysty. Warto bowiem zaznaczyć, że Fijałkowski, jako teoretyk sztuki, dokonał polskich przekładów fundamentalnych tekstów ojców światowej awangardy, jak „Świat bezprzedmiotowy” Kazimierza Malewicza, a także „O duchowości w sztuce” oraz „Punkt i linia a płaszczyzna” Wasyla Kandyńskiego.

Stanisław Fijałkowski swoją artystyczną drogę rozpoczął podczas II wojny światowej. To właśnie wtedy powstał jego pierwszy obraz: martwa natura wykonana pod okiem malarza Tadeusza Bołozę, ucznia Lubomira Sierdżińskiego. Kolejne obrazy młodego malarza powstały dopiero po 1945, po powrocie z robót przymusowych w Koenigsbergu. Studia plastyczne Fijałkowski rozpoczął w Gdańsku. Dowiedziawszy się o otwarciu Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, Fijałkowski porzucił rozpoczęte studia i przeniósł się do Łodzi, by móc studiować u słynnego artysty i edukatora Władysława Strzemińskiego.

W łódzkiej PWSSP Fijałkowski przeszedł wszystkie stopnie – od studenta poprzez asystenta aż do prorektora. Był świadkiem odsunięcia Strzemińskiego, a potem nadania swojej Alma Mater jego imienia. Dyplom uzyskał w 1951 w pracowni grafiki, do której wrócić miał dopiero w 1961. Uczelnia stanowiła ważny punkt odniesienia dla całej twórczości autora prezentowanej pracy. Fijałkowski zaś stał się artystą tzw. Kręgu Strzemińskiego. Łódzkie środowisko plastyczne wyróżniało się kontynuowaniem awangardowych tradycji, których rzecznikami byli Strzemiński i Wegner. Jak pisała Bożena Kowalska: „Oddziaływanie potężnej osobowości Strzemińskiego na środowisko artystyczne Łodzi miało doniosłe znaczenie. W jego kręgu znalazła się cała rzesza młodzieży studenckiej – słuchaczy jego wykładów, m.in. Stefan Krygier, Stanisław Fijałkowski, Lech Kunka, a także, choć krótko, Andrzej Wajda, Konrad Nałęczki i Andrzej Strumiłło. Wszczepiony im przez Strzemińskiego stosunek do sztuki, plon teoretycznych rozważań, system ocen, a nadto przekonanie o społecznej roli plastyki nie tylko zaważyły na ich biografii artystycznej, ale zaowocowały w dalszym jeszcze przekazie. W rezultacie, już pośmiertnie, poszerzać się będzie grono adherentów tego najwybitniejszego polskiego malarza i teoretyka 2 ćw. XX stulecia” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945–1980, Warszawa 1988, s. 46).





9 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief biało-czarno-szary nr 23", 1964

akryl, relief/płyta, sklejka, 80 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'nr 23-1964 | H. Stażewski | Relief biało-czarno-szary | 80x50 cm.'

estymacja:

700 000 - 900 000 PLN

153 000 - 196 000 EUR

POCHODZENIE:

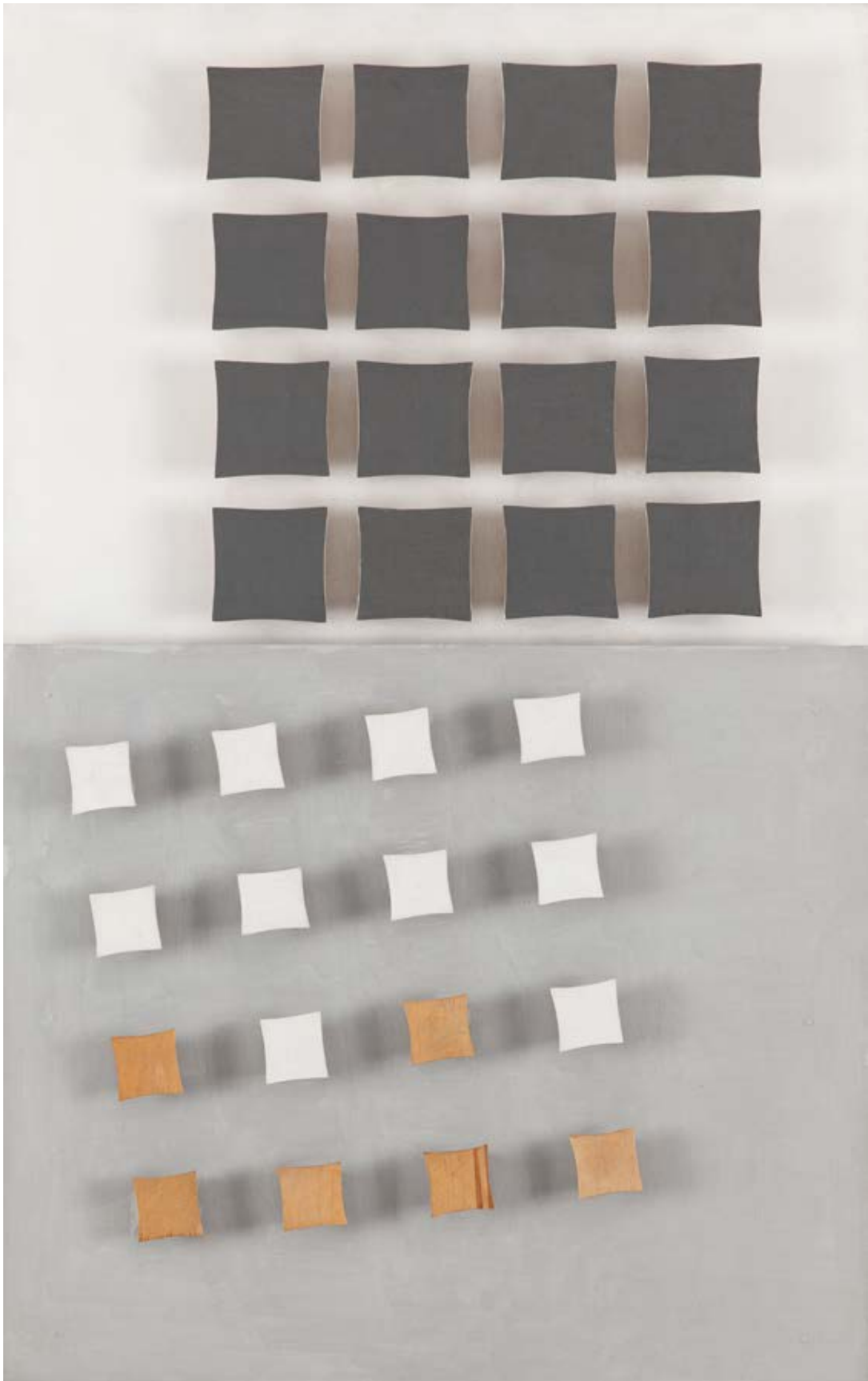
kolekcja prywatna, Warszawa

Rempex, 2002

kolekcja prywatna, Łódź

„Sztuka abstrakcyjna jest systemem parabolicznego sposobu myślenia (...) jest tym odłamem sztuki, który poprzez ruchliwość eksperymentu ma oddziaływać na sztukę kierunku realistycznego w metaforycznym ujęciu treści i formy, jest rygorystycznym wzorem jednolitego i całościowego wyrazu artystycznego”.

Henryk Stażewski



POSZUKIWANIE PORZĄDKU

Prezentowany relief Henryka Stażewskiego należy do wczesnych i najbardziej reprezentatywnych strategii jego działania. Praca pochodzi z 1964, a więc z okresu, gdy artysta był już po ważnej wystawie w Galerii Krzywe Koło w 1961. To właśnie wówczas pokazał cykl białych reliefów, w których pojawiła się charakterystyczna, multiplikowana, wypukła, beczułkowata forma. Wystawa była szczególnie istotna, gdyż prezentowała przekrój zjawiska, jakim w twórczości Stażewskiego były reliefy.

W grupie prac realizowanych od początku lat 50. artysta konsekwentnie rozwiązywał zadania formalne dotyczące układu barw i kompozycji. Początkowo dominowały reliefy o luźnej strukturze elementów oraz wielkiej różnorodności barwnej. Omawiana praca pochodzi z czasu, gdy kolorystyka została ograniczona do bieli, czerni i szarości, a układy poszczególnych elementów były mocno uporządkowane. Chronologicznie może być ona umiejscowiona pomiędzy białymi reliefami, w których Stażewski pracował nad problemem ładu i porządku a późniejszymi miedzianymi, gdzie efekty oparte na wypukłościach były dodatkowo wzmocnione świetlnymi blikami na powierzchni wypolerowanego metalu.

Ograniczenie działania koloru sprawia, że prezentowana praca działa głównie poprzez zakłócenie geometrycznego porządku w postaci odchylenia kwadratów w dolnej części pracy. W tym przypadku także podejmowany jest problem iluzji ruchu, osiągnięty poprzez dynamiczne rozmieszczenie elementów wewnątrz pola obrazowego.

W roku powstania pracy Stażewski w odpowiedzi na ankietę pt. „Perspektywy sztuki”, redakcji „Wiadomości Plastycznych” napisał następująco: „Sztuka służy nie tylko do kontemplacji, delektowania się i przekazywania subiektywnych doznań, ale i do odkryć, badania praw natury w sensie wizualnym”. Wydaje się, że cały cykl reliefów, który Stażewski realizował, aż do lat 70. jest ciągłym badaniem i eksperymentowaniem z różnymi układami wizualnymi. Artysta, bazując na podobnych modułach, ale stale zmieniając kompozycje, sprawdzał efekty wizualne, jakie wywołują. Reliefy są więc formami będącymi na granicy statyczności i dynamiki.

W 1976 zanotował: „Formy znajdujące się w nieprzerwanym ruchu, widoczne są na płaskiej przestrzeni – harmonia barwna osiąga najwyższą skalę jaskrawości. Tworzą zjawiska nieeuklidesowe, więc sprzeczne z naszymi dotychczasowymi doświadczeniami. Rzeczywistość opanowana przez geometrię zredukowana zostaje do niewielkiej ilości linii i płaszczyzn” (Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, Warszawa 2005, [red.] Małgorzata Jurkiewicz i in., s. 287). Choć może być to uwaga artysty o charakterze ogólnym, wydaje się ona jednocześnie dobrze charakteryzować omawiane reliefy, czyniąc je tym samym egzemplifikacją przemyśleń artysty dotyczących twórczości w sensie ogólnym. Podobnie jak w cytowanej wypowiedzi, w reliefach zauważamy ogromną rolę barw, które dopełniają się wzajemnie na zasadzie kontrastu. Całość kompozycji redukuje się do geometrii i najprostszych kształtów, tworząc iluzję ruchu. To właśnie z tego uproszczenia wynika jasność i czytelność tych kompozycji.

Sam fakt obecności reliefów w oeuvre Stażewskiego, kojarzonego głównie z malarstwem, może wydawać się zaskakujący. Bliższa obserwacja pozwala na stwierdzenie, że zarówno jego płótna, jak i reliefy cechuje konsekwencja podejmowanej tematyki, dla której rzeźbiarska struktura jest okazją do zastosowania nowych rozwiązań plastycznych, artystycznych chwytów, które mimo wszystko harmonijnie wpisują się w ogólny obraz sztuki tego artysty, który znany jest przede wszystkim jako pionier sztuki awangardowej lat 20. i 30. XX wieku. Zastąpił jako eksperymentator z formą, przedstawiciel konstruktywizmu i współtwórca abstrakcji geometrycznej. Jego zasługą dla rozwoju tych dziedzin sztuki są niezaprzeczalne. Współtworzył i był członkiem kilku grup artystycznych, także międzynarodowych. Oprócz pracy twórczej pochłaniała go teoretyczna refleksja na temat sztuki. Posiadał liczne światowe kontakty, wielokrotnie podróżował do Paryża, gdzie poznał równie sobie wybitne osobowości: Pieta Mondriana i Michela Seuphora. Był ekscentrykiem, wystawiał swoje prace w Salonie Automobilowym firmy Laurin & Klement w Warszawie, projektował wnętrza i dekoracje teatralne. Jednocześnie był wielkim teoretykiem i funkcjonował zawsze blisko życia, dla siebie wymyślał fantazyjne szlafroki, a swoje kompozycje malował nawet na butach. Po części taka postawa wynikała z założeń konstruktywizmu, który optował za tym, że sztuka powinna kształtować ludzkie życie, a więc osobom użytkującym przedmioty pomalowane w geometryczny wzór udziela się doskonała harmonia tych kompozycji.

W latach PRL-u, jako żyjąca legenda międzywojennej awangardy, Henryk Stażewski skupiał wokół siebie rzeszę młodych artystów i krytyków. Artysta znajdował się w centrum barwnego życia artystycznego Warszawy. Do historii przeszła pracownia, do której Stażewski wprowadził się w 1962, mieszcząca się na ostatnim, 11. piętrze wieżowca przy ulicy Świerczewskiego. Zajmował ją przez 40 lat, okresowo współdzieląc z inną osobowością – Edwardem Krasińskim. Stażewski przemienił to miejsce w najważniejszy salon artystyczny Warszawy lat 60. i 70.



ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA, 1965

„Przy pomocy form geometrycznych, które w plastycznym kształtowaniu coraz bardziej się rozpowszechniają, można osiągnąć różne efekty. Często – mimo pozornych podobieństw do wielkiej klasyki abstrakcji geometrycznej – są to efekty tylko dekoracyjne, będące banalnym powtarzaniem dawno rozwiązanych problemów jednakże stosując formy geometryczne nadal można stawiać problemy nowe, gdyż formy te znaczą dzisiaj zupełnie co innego niż pół wieku temu, gdy sztuka abstrakcyjna dopiero powstawała.

Początki tej sztuki związane są z twórczością dwóch wielkich klasyków: Piet Mondriana i Kazimierza Malewicza. Już jednak wtedy zaznaczyły się pewne różnice w stosowaniu przez obydwu artystów najprostszych form geometrycznych. Mondrian chciał osiągnąć idealny podział PŁASZCZYZNY obrazu, będący odpowiednikiem ogólnych proporcji istniejących w świecie STATYCZNYM. Chciał uchwycić TYPOWE STANY NATURY obiektywnie notując ich stosunki liczbowe wyrażone wielkością prostokątów, długością czarnych odcinków i kolorem. Wyrażał przede wszystkim to, co nie ulega zmianom; w jego obrazach nie da się dowolnie przesunąć żadnego z elementów; nie istnieje także żadna hierarchizacja elementów, nie można wyróżnić motywów głównych i tła – wszystko jest jednakowo ważne. Inaczej u Malewicza. Tu figury geometryczne grupują się w środku obrazu, wzajemnie się przesłaniają, co sugeruje iluzję głębi perspektywicznej, a równocześnie stwarza poczucie ruchu odbywającego się w neutralnej przestrzeni. W ten sposób można w jego obrazach wyodrębnić elementy ważniejsze i mniej ważne: określone figury geometryczne i tło. Wiązanie motywów odbywa się tu jakby w dwóch układach: tym który stanowi płaszczyznę obrazu i tym który sięga w głąb. Ale i tutaj wrażenie względności kompozycji sprowadza się do minimum poprzez uchwycenie IDEALNYCH STANÓW RUCHU.

Dalszy rozwój abstrakcji geometrycznej charakteryzuje się wprowadzeniem coraz to swobodniejszego ruchu i stopniowym odchodzeniem artystów od sytuacji idealnych, absolutnych. Próby, jakie podjęli polscy artyści z grupy Blok i Praesens były rozwinięciem obydwu głównych koncepcji artystycznych – ale punkt wyjścia bliższy był propozycjom Malewicza autora 'Białego kwadratu na białym tle'.

W niektórych kompozycjach 'architektonicznych' został wyeliminowany kolor. Jego rolę przejęło ZRÓŻNICOWANIE FAKTUR, co wzmacniało wrażenie monolitu, niepodzielności obrazu, a równocześnie pozwalało wyeliminować tło. Znikła znów hierarchia elementów, ale poszczególne płaszczyzny zstały się ze sobą tak jednolicie, że nie można ich podzielić na poszczególne segmenty. Także granica między dwoma polami obrazu nie sugerowała jego podziału, była raczej miejscem styku dwóch różnych faktur.

W tego typu obrazach można już było wyczuć zaczątek TRZECIEGO WYMIARU, który o wiele później skonkretyzuje się w postaci reliefu. Tymczasem w UNIZMIE Władysława Strzemińskiego forma znika zupełnie.

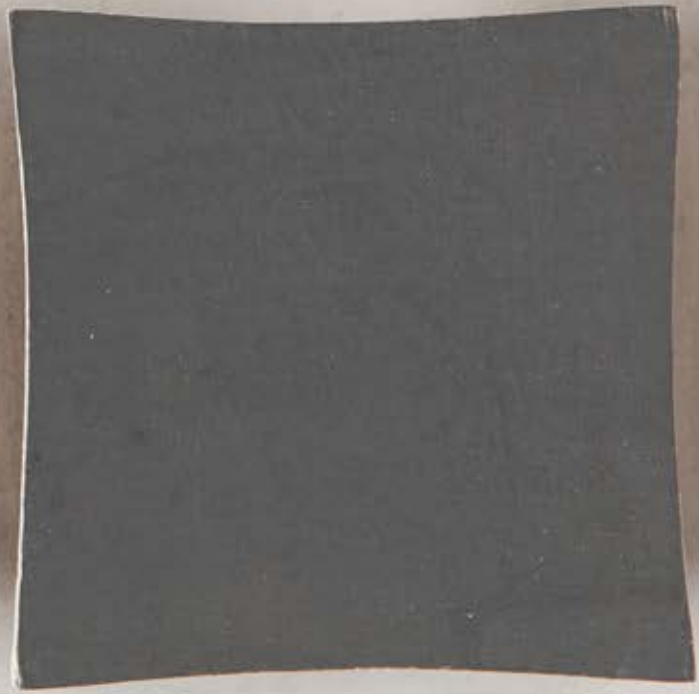
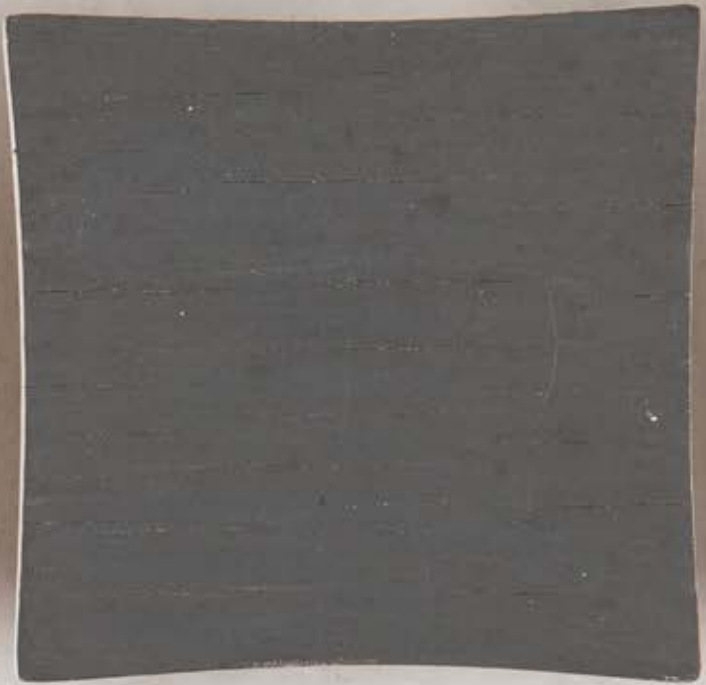
Pozostaje już tylko biała, jednolita płaszczyzna związana z ograniczoną arabeską ciągnącej się po całym obrazie linii. Tu już obraz jest całkowicie niepodzielny, a równocześnie niehierarchizowany płaski. Trwający od czasów Mondriana rozwój w kierunku zwiększenia ruchu dokonał pełnego obrotu. Równocześnie wynikiem tego ruchu było zmieszanie się wszystkich barw czystych, co dało w efekcie ich białą syntezę. Dalej w tym kierunku pójść już nie było można.

Obraz unistyczny eliminował wszelką iluzję głębi i dobitnie sugerował, że jest całkiem konkretnie płaski. Jeśli można było teraz wprowadzić znowu przestrzeń trójwymiarową, to tylko poprzez to tylko poprzez wymiar konkretny, jakiemu odpowiadałby relief. Relief dostarcza zupełnie nowych efektów, na przykład postaci cieni, kształtowanych przy pomocy zmieniających się oświetleń. Wprowadzona zostaje ZASADA ZMIENNOŚCI OBRAZU pogłębiona przez ruch widza, który powoduje przesłanianie płaszczyzny obrazu przez formy wystające z niej, a zatem WZGLĘDNY RUCH OBRAZU. Zjawisko to uwytkulił się jeszcze w reliefach zbudowanych z kilku warstw elementów odpowiednio ażurowych, które wprowadzają ponadto ruch w kierunku prostopadłym do płaszczyzny obrazu. Można tu już mówić o WZGLĘDNYM KINETYZMIE tego rodzaju sztuki. Następną fazą kinetyczną byłby obraz całkowicie ruchomy.

W tym typie obrazów hierarchiczna kompozycja uporządkowana pod względem ważności elementów nie może mieć większego sensu – sugeruje ona bowiem sytuację idealną, która jest wynikiem ruchu, a nie jedną z jego faz. Takiej kompozycji można uniknąć powtarzając identyczne formy. Zamiast poszczególnych, zindywidualizowanych form pojawiają się ich ZBIORY przy dostatecznej ilości jednakowych elementów one same schodzą na plan dalszy, główna uwaga skupia się teraz na tym, co do tej pory było tłem. Formy, które się powtarzają, określają i odmierzają przestrzeń. Teraz już można operować przestrzenią samą.

Grubość elementów reliefu i wzajemne relacje między poszczególnymi jego poziomami określają MOŻLIWOŚĆ PRZESUNIĘĆ jakie w tej względnie określonej przestrzeni mogą zaistnieć. Natomiast wprowadzenie różnych ZBIORÓW ELEMENTÓW pozwala określić te możliwości dokładniej. Jednakże jest to raczej dokładność pomiaru wynikająca ze STATYSTYCZNEJ OBSERWACJI ZACHOWANIA SIĘ FORM W PRZESTRZENI niż wyliczenie idealnych stosunków liczbowych à priori. Mamy tu do czynienia z prawdopodobieństwem istnienia pewnych układów formalnych, które w pewnych granicach dadzą się zmieniać. Jest to abstrakcja zupełnie innego typu niż abstrakcja Mondriana i Malewicza. Dopuszcza ona znacznie większą swobodę w kształtowaniu obrazu. Jest znacznie bardziej RELATYWISTYCZNA'.

Henryk Stażewski, 1965, cyt. za: Henryk Stażewski. W setną rocznicę urodzin katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994, s. 86-88



10 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

"Nr 119", 1975

akryl/płyta pilśniowa, 42 x 41,5 cm (wymiary oprawy autorskiej)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 119 | 1975 | H. Stażewski'
na odwrociu pieczęci wywozowe

estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

15 300 – 21 800 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Spicchi dell'Est, Rzym

kolekcja prywatna, Rzym

Desa Unicum, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Henryk Stażewski, Rilievi e dipinti 1958/1987, wystawa indywidualna, Galeria Spicchi dell'Est, Rzym, 2.12.1991–8.02.1992

LITERATURA:

Henryk Stażewski, Rilievi e dipinti 1958/1987, katalog wystawy indywidualnej, Galeria Spicchi dell'Est, Roma 1992, s. 83 (il.)



OD BIELI DO KOLORU

Prezentowana w katalogu kompozycja „Nr 119” to bardzo ciekawy przykład twórczości Henryka Stażewskiego z lat 70. Mniej więcej od połowy lat 50. twórca uprawiał już wyłącznie sztukę abstrakcyjną powstającą z konstruktywistycznych fascynacji. Tworzył realizacje oparte na studiach płaszczyzn, linii oraz kolorów, których układy nieprzerwanie testował i zmieniał. W okresie gdy powstała omawiana kompozycja, artysta kontynuował poszukiwania w nurcie abstrakcji geometrycznej i wciąż realizował zamierzony wcześniej program artystyczny. W latach 70. paleta barwna Stażewskiego uległa wzbogaceniu i artysta nieco rozluźnił typowe dla jego wcześniejszej twórczości analityczne podejście do sztuki. Pod koniec dekady na reliefach i obrazach można zaobserwować zaskakujące rozwiązania, a jego twórczość stała się bardziej urozmaicona. W latach 80. zaczął stosować barwę jako element, który współtworzył dynamiczną grę geometrycznych figur. Artysta używał wtedy intensywnych, jednorodnych kolorów. Pokrywał nimi nie tylko płótna czy reliefy, lecz także, jako formę żartu, pantofle czy biżuterię.

Barwy miały dla artysty głębokie znaczenie. Stażewski interesował się kolorami oraz badał ich kontekst psychologiczny, a nawet terapeutyczny i nieraz testował swoje obserwacje na płótnach i reliefach. Artysta eksperymentował, stopniując jasność, temperaturę i nasycenie barw. Szczególnie upodobał sobie kolor niebieski, ponieważ wierzył, że jest to barwa, która ma działanie uspokajające i pozytywnie wpływa na odbiorcę. Wysoko cenił także rolę intuicji w procesie twórczym. Możemy się tego dowiedzieć z licznych tekstów, które artysta pisał od lat 70. i które powstawały równoległe do twórczości plastycznej. Są one niezastąpionym źródłem wiedzy o sztuce Stażewskiego i pozwalają spojrzeć na nią na nowo.

O roli koloru i jego znaczeniu artysta pisał w jednym z rękopisów: „Gdy jest się zdominowanym przez kolor, odczuwa się przez naskórek tonację własnego wewnętrznego ja, warunkującego uczucia, warunkującego uczucia z góry predestynowane do tworzenia struktury obrazu. Dostrzeganie dysonansów pozwala widzieć powiązanie barw wywołone z obowiązującej logiki – doktryny. Jak promienie kosmiczne barwią niewidocznymi kolorami – ultrafioletowymi, infraczerwonymi, powodując zmiany fizyczne – tak artysta może powodować barwami zmiany trwające jak powietrze, którym oddychamy. Należy zająć się obserwacją świata niewidzialnego, który wymaga wysiłku myślowego, by dostrzec zjawiska gnicia, zamierania, usychania świata roślinnego, podobnie jak w mikro lub makrokosmosie odbywa się to gnicie i zamieranie, by na nowo się odrodzić (taką samą śmiercią w kosmosie ginie wszystko, co nieorganiczne). Jest to więcej, aniżeli automatyczne postrzeganie tego, co istnieje jako rzeczywiste” (Henryk Stażewski, [red.] Andrzej Turowski, Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Fundacja Galerii Foksal, Galeria, Foksal, Warszawa 2005, Teksty Henryka Stażewskiego, s. 282).

Jak pisała krytyczka sztuki Stażewskiego, Janina Ładnowska, opisując kolorystyczne realizacje artysty, mogły być one efektem pojmowania świata intuicyjnie przez artystę w tym późniejszym okresie twórczości: „Kolor wyzwala się z naturalnych struktur kwadratów, przenika, tworząc zgodne z optyką transparencje. Przecina stałą formę kwadratu, unieważnia jego strukturę, wypycha kwadrat z jego przewidywanego położenia, nachodzi agresywnym promieniem mączącym spokój oka, spycha kwadrat na granice widoczności, zwielokrotnia cieniem, a w ostatnich latach niemal roztopia kontur. Płaszczyzna koloru Stażewskiego jest płaska, mocna, jednorodna, czysta, czasem świeżąca. Kolorowe obrazy malował artysta do ostatnich miesięcy życia, nakładają się one na inne działania. Kolorowe obrazy wydają się być wątpliwym w stałość struktury racjonalizmu w postawie obronnej” (Janina Ładnowska, „Sztuka wolnego ładu”, [w:] Henryk Stażewski 1894–1988. W setną rocznicę urodzin, Muzeum Sztuki, Łódź 1995, s. 24).



Henryk Stażewski, „Relief Biały XIX”, 1961, fot. Desa Unicum



Henryk Stażewski, „Relief nr 19”, 1969, fot. Desa Unicum

11 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Obszar 142.24" z cyklu "Rozkłady statystyczne", 1973

akryl, ołówek/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na biejtramie na odwrociu: 'WINIARSKI 1973 AREA 142 24'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

17 400 - 26 100 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat potwierdzenia autentyczności przez spadkobierczynię artysty

POCHODZENIE:

zakup, Chicago

kolekcja Fundacji IRSA, Kraków

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, katalog wystawy indywidualnej, [red.] Józef Grabski, Kraków 2002, s. 54-55 (il.)

„Zadanie, jakie sobie postanowił, można by sformułować następująco: zaprogramować obraz tak, aby jego struktura była absolutnie sprawdzalna, wyłączała ekspresję osobistą oraz omylną odpowiedź odbiorców, dała się ująć w relacjach liczbowych, przekazywała informację, która jest w miarę założonego zadania ścisła. Słowem, osiągnąć taki stan precyzyjności w procesie twórczym i z takim rygiorem urzeczywistnić modelowe przesłanki, aby obraz narzucał się w odbiorze jako coś nieodwołalnie koniecznego”.

Stefan Morawski



SZTUKA MATEMATYCZNA

„Winiarski zanegował samą ideę obrazu jako dzieła sztuki kształtowanego świadomie przez artystę i noszącego cechy jego twórczej indywidualności. Dążeniem malarza było stworzenie sztuki bezosobowej, wyzbytej z wszelkiej emocji; sztuki, której nie da się ocenić z punktu widzenia wartości estetycznych, ale której sens można wyjaśnić racjonalnie, logicznie i precyzyjnie. Dlatego nie nazywał tworzonych przez siebie obiektów obrazami, ale próbami wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”.

Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. *Prace z lat 1973–1974*, [red.] Józef Grabski, Irsa, Kraków 2002, s. 9

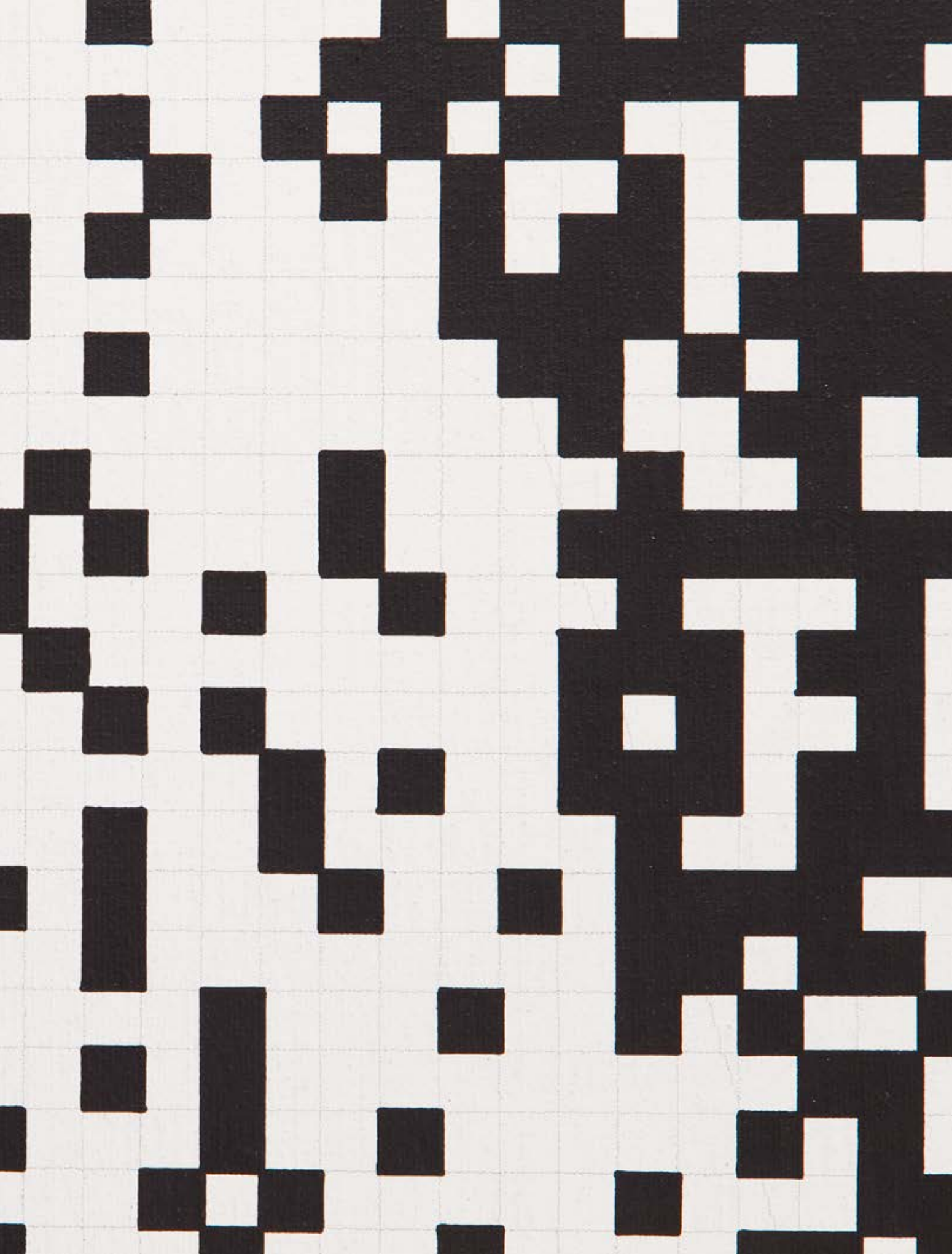
Postawa, o której pisała Bożena Kowalska w przytoczonym wyżej tekście, wynikała po pierwsze z zainteresowań i wykształcenia Winiarskiego: przed studiami w warszawskiej ASP artysta ukończył Wydział Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice Warszawskiej. Od młodości pasjonował się matematyką, która stanowiła dla niego jedyną niezbitą prawdę i możliwość zrozumienia pędzącego i pełnego chaosu świata. Winiarski ponad wszystko cenił możliwość empirycznego sprawdzenia i opisania rzeczywistości. Choć jego badania były systematyczne i naukowe, przyznawał, że światu nie da się wpisać w jednoznaczną strukturę, ani zastosować do niego ustalonego z góry zestawu zasad. Artysta twierdził, że dziejami świata i ludzkości nieodmiennie rządzi przypadek i mimo postępu nauki i technologii, tej przypadkowości nie da się przeciwdziałać. Innego źródła twórczości Winiarskiego można dopatrywać się w artystycznym klimacie lat 60., kiedy coraz większym zainteresowaniem cieszyła się sztuka konceptualna. Artysty pracujący w tym nurcie często opierali się na naukowych zasadach, dążąc do jak największej racjonalizacji i obiektywizacji sztuki. Winiarski miał też szczęście trafić na seminarium profesora Mieczysława Porębskiego, który w analizie kultury i sztuki wykorzystywał teorię informacji. Dzięki zajęciom Porębskiego Winiarski doszedł do wniosku, że sztuka i nauka się nie wykluczają – wprost przeciwnie, sztuki piękne można rozpatrywać w kategoriach matematycznych. Wykryształowanie się artystycznej metodologii Winiarskiego zbiegło się z Sympozjum Artystów Plastyków pod hasłem „Sztuka w zmieniającym się świecie” w Puławach w 1966, na którym artysta zaprezentował swoją koncepcję tworzenia.

Teorię programowania obrazów Winiarski przedłożył już w swojej pracy magisterskiej zatytułowanej „Próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”. Ta nowatorska koncepcja wyprzedziła najważniejsze idee sztuki konceptualnej, na przykład te głoszone w USA przez Sola DeWitta. Z amerykańskim mistrzem konceptualizmu oraz innymi twórcami tego nurtu Winiarskiego łączył brak zainteresowania sztuką jako materialnym obiektem. Artysta skupiał się na procesie powstawania dzieła, nie poświęcając uwagi fizycznemu rezultatowi tego procesu. Stronił wręcz od nazywania swoich prac „obrazami”, preferując termin „obszar”. To kolekcjonerzy, historycy i krytycy sztuki docenili niezaprzeczalny walor estetyczny dzieł Winiarskiego. Paradoksalnie, pragnąc uczynić swoje „obszary” jak najbardziej mecha-

nicznymi i odseparować je od osobowości twórcy, artysta wypracował styl, który nie tylko trudno pomylić z twórczością kogokolwiek innego, ale który dodatkowo jest pozytywnie odbierany na poziomie wizualnym, niezależnie od stojącej za nim teorii.

Istotną cechą podejścia matematycznego do sztuki była jego uniwersalność. Połączenie powszechnie zrozumiałego systemu z unikatowym walorem estetycznym sprawiło, że prace Winiarskiego zyskały popularność za granicą. Jego dzieła wystawiano na I Biennale Konstruktywizmu w Norymbdze (1969), dwukrotnie na Międzynarodowym Biennale Sztuki Współczesnej w São Paulo (1969 i 1971), łódzkiej i monachijskiej edycji festiwalu „Konstrukcja w procesie” (1981 i 1985), poświęcono mu także liczne wystawy indywidualne w kraju i za granicą. Jedną z ważniejszych okazji do zaprezentowania prac Winiarskiego międzynarodowej publiczności było sympozjum w holenderskim Gorinchem w 1974. Ostatnio wystawa indywidualna artysty, „Event-Information-Image” w Palazzo Bollani, była wydarzeniem towarzyszącym 57. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji.

Zastosowanie programowania z jednoczesnym dopuszczeniem do swoich kompozycji przypadku Winiarski traktował nie tylko jako grę – jego działanie wynikało z rozważania filozoficznego. Artystę interesowały zagadnienia determinizmu i indeterminizmu w losach świata. Dzięki tak poważnej motywacji pracy artystycznej twórczość Winiarskiego była przez lata poprowadzona w bardzo konsekwentny sposób. Podstawowa metoda pozostawała bez zmian, ale z czasem artysta coraz częściej pracował z formami przestrzennymi – rzeźbami, wielkoformatowymi gramami oraz instalacjami. W latach 70. Winiarski zdecydował, że jego prace są zbyt skomplikowane i postanowił je uczynić bardziej przystępnymi, a nawet zachęcić widza do uczestniczenia w swoich grach. W połowie kolejnej dekady artysta znowu zmodyfikował nieco swoje podejście do tworzenia: odszedł od rygorystycznej naukowości i dopuścił do swoich prac wkład emocjonalny. W 1987 rozpoczął nawet cykl „Geometria, czyli szansa medytacji”, na który składały się instalacje budowane z płonących zniczy, które artysta prezentował w kraju i za granicą. Pod koniec życia Winiarski wciąż malował gry, ale równocześnie tworzył portrety zaprzyjaźnionych osób.



12 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Game 9 x 9", 1979

akryl, ołówek/plótno, 81 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'game 9 x 9 winiarski 1979'

estymacja:

130 000 – 150 000 PLN

28 300 – 32 700 EUR

OPINIE:

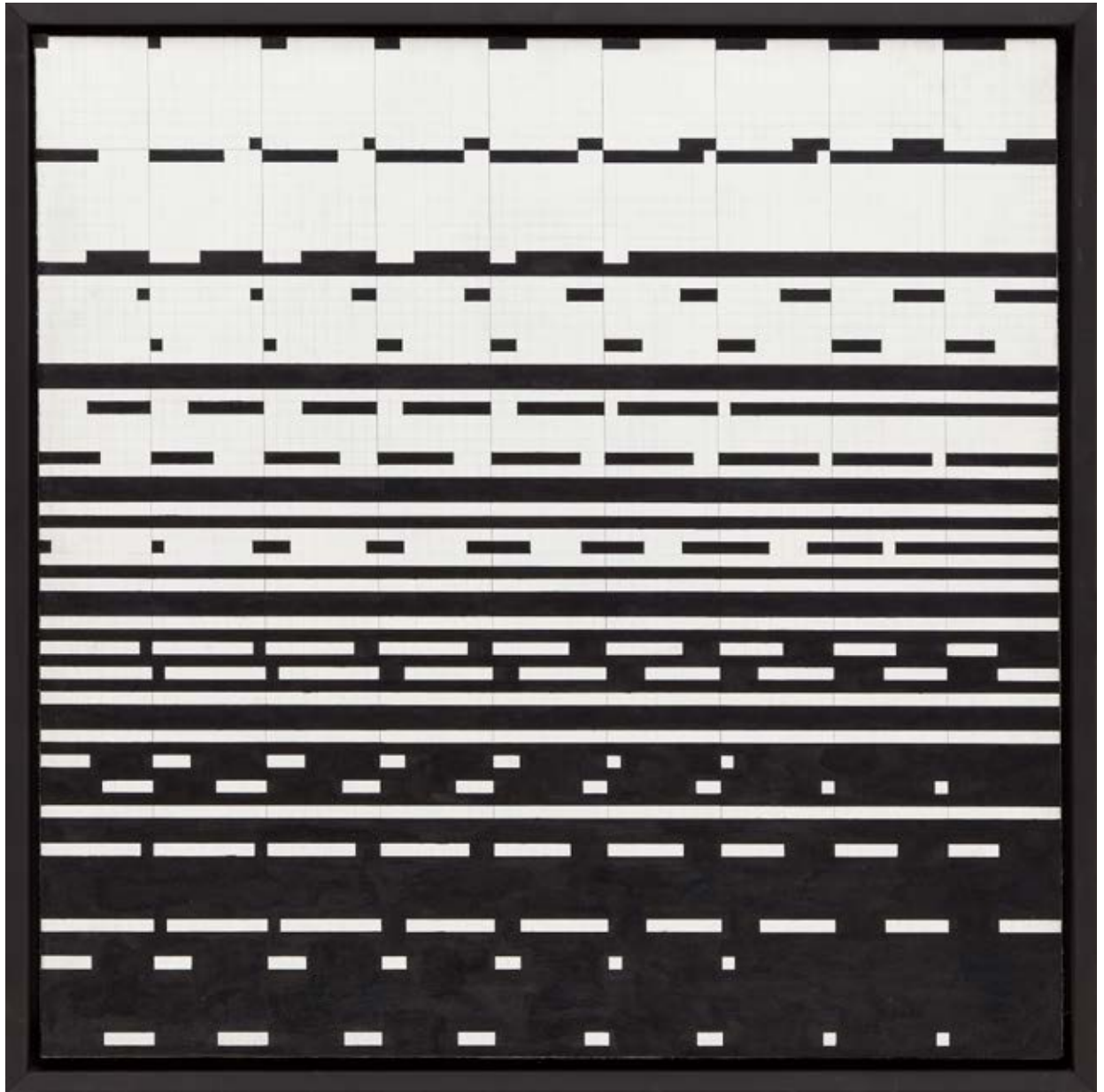
autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynię artysty

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Cała moja twórczość, do dzisiaj, z grubsza biorąc, jest budowana na tych dwóch obiektywnych mechanizmach, na porządku i przypadku. Porządkiem nazywam te doświadczenia, które są przypisane ciągom liczbowym, przypadkiem zaś te, w których uruchomiony został taki czy inny mechanizm losowy”.

Ryszard Winiarski



13 †

JAN BERDYSZAK

1934–2014

Bez tytułu, 1978/1980

akryl/plótno naklejone na deskę, 46 x 48 x 5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'JAN | BER | DYSZ | AK' | AKRYL | 1978 | 1980 | werniks końcowy | olejny'
oraz wskazówki montażowe

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 500 – 7 700 EUR

Prezentowana w katalogu praca stanowi reprezentatywny przykład twórczości Jana Berdyszaka, jednego z najwybitniejszych twórców związanych z poznańskim środowiskiem artystycznym. Omawiana kompozycja zdradza fascynację twórcy zagadnieniem przestrzeni zarówno malarskiej, jak i rzeczywistej. Powierzchnia płótna przybrała kształt nieregularnego czworoboku. Eksperymentowanie z formatem podłoża malarskiego charakteryzowało działalność artysty od samego początku, podobnie jak zainteresowanie sferycznością. Początkowo, by przełamać konwencjonalnie przyjmowany format prostokąta, sięgał po koło. Kolejnym etapem w jego twórczości była postępująca radykalizacja działań – Berdyszak zaczął mechanicznie wnikać w strukturę płótna poprzez wycinanie w nim dziur. Ostatecznie doprowadziło go to do podzielenia płaszczyzny obrazu na kilka części, które zostały obdarzone znaczną autonomią poprzez eksponowanie ich w różnych zestawieniach. Wydaje się, że starał się on przeprowadzić transpozycję w medium malarskie takich pojęć jak otwartość, nieskończoność i nierozzerwalnie związana z przestrzenią pustka, o której Berdyszak powiedział w rozmowie z Elżbietą Dzikowską: „Rzecz pusta nie potrzebuje wypełnienia. Sama pustka jest wartością i rzeczywistością. (...) Pustka zawsze intryguje. Wszyscy chętnie zaglądną w różne dziury, w miejsca, o których wiedzą, że nic w nich nie ma. I tak dotknęliśmy problemu nieobecności. Może ona być określonym stanem pustki, która może być przypadkowa albo spowodowana przez nas, a także przez jakąś sytuację bądź wydarzenie. Ja posługuję się właśnie nieobecnością jak komplementarnym negatywem”.



14 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"01.05.08", 2008

akryl, relief/płyta, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'01.05.08 | A. Nowacki | 2008'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

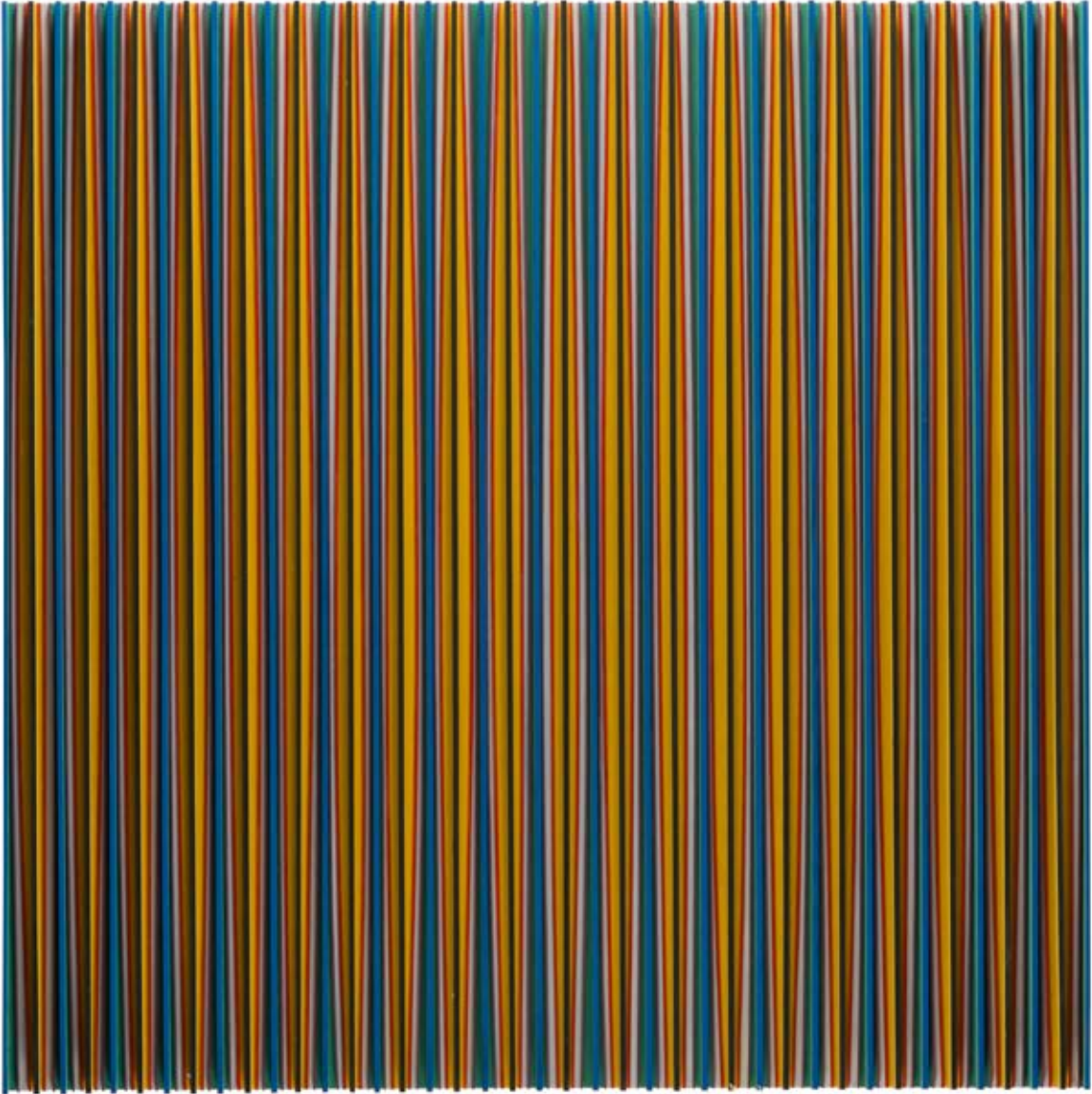
10 900 – 15 300 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Gdybym miał przed sobą płótna, materiał niestawiający oporu, musiałbym eksplodować. Geometryczny, matematyczny i symetryczny porządek jest dla mnie kręgosłupem. Dopiero po ustaleniu wymiarów, proporcji materialnej struktury i odpowiednich relacji form czuję się na tyle wolny, by dać płynąć barwom, to znaczy emocjom”.

Andrzej Nowacki, 2001





Andrzej Nowacki w swojej pracowni w Berlinie, fot. dzięki uprzejmości artysty

Prezentowana kompozycja należy do późniejszego okresu twórczości Andrzeja Nowackiego. Jest nią przestrzenny relief, który powstał w 2008, w przypadku którego artysta posłużył się kolorami pomarańczowym, niebieskim i bordowym. Najnowsze prace Nowackiego są kontynuacją oryginalnych rozwiązań, które twórca wypracował już w połowie lat 80.

Andrzej Nowacki stworzył swoje pierwsze reliefy pod koniec lat 80. Wcześniej zajmował się głównie projektowaniem wnętrz oraz pracami konserwatorskimi. To właśnie w tym okresie poznał dwóch ważnych polskich twórców działających w obszarze abstrakcji geometrycznej – Kajetana Sosnowskiego oraz Henryka Stażewskiego. Stażewski odcisnął ogromne piętno na Nowackim i jego twórczości, a ich przyjaźń trwała przez wiele kolejnych lat. Lata 80. to moment, od którego artysta konsekwentnie podążał nowo obraną drogą i rozpoczął eksperymenty w obrębie wybranego zagadnienia. Przełomowym rokiem dla malarza był 1984, kiedy to postanowił skupić się tylko na malarstwie.

W 1987 w berlińskiej Galerie Pommersfelde odbyła się pierwsza indywidualna wystawa dzieł Nowackiego. W rok później zaczął tworzyć reliefy poprzedzone konstruktywistycznymi eksperymentami. Wielokolorowe przestrzenne kompozycje powstające za pomocą wąskich listewek naklejonych na podłoże z twardej płyty pilśniowej stały się znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Nowacki w nowatorski sposób przekracza granice malarstwa rozumianego jako układ plam farby na płótnie. W efekcie powstałe prace zdają się delikatnie migotać kolorami i jednocześnie podążać za wzrokiem widza, tworząc pulsujące i intrygujące realizacje. Dzięki przestrzenności i różnym warstwom kolorystycznym reliefy zmieniają się również wraz ze zmianą kąta patrzenia.

Tym, co odróżnia reliefy Nowackiego od dokonań Stażewskiego, jest ich niezwykła dynamiczność i szczególny rodzaj emocjonalności wyrażonej przez kolor – artysta dobiera barwy z niezwykłą precyzją, własnoręcznie tworzy farby, w obrębie jednego reliefu używa od czterech do siedmiu różnych odcieni, które harmonijnie ze sobą współbrzmia. Idea trójwymiarowości reliefów daje okazję igrania subtelnościami barwnymi, zmiennymi w zależności od wypukłości listewek i cienia kryjącego się w interwałach między nimi. Wartość plastyczną mają zatem nie tylko materialne elementy reliefów, lecz także przestrzeń, którą opasują – owo „nierealne, nieistniejąca samodzielnie” terytorium unaoczniające się dzięki uwolnieniu energii światła.

Obcowanie z pracami Nowackiego to nieustające źródło wizualnych doznań – zmiana kąta patrzenia odkrywa przed widzem coraz to nowe wartości. Bożena Kowalska pisała o reliefach: „Ich uroda jest harmonijna, działa prostotą najczęściej i spokojem; rzadziej, dzięki ostrym kontrastom barw, niesie poczucie zagrożenia czy niepokoju. Te prace częściej emanują melancholią niż radością życia. Zawsze przykuwają wzrok i cieszą wyważaniem form i barw. Najprostsze z nich, o najmniejszej liczbie elementów, działają swoistym dostojeństwem i powagą. Zapraszają do medytacji”. Warto również zauważyć, że w przeciwieństwie do prac niektórych mistrzów op-artu, w sztuce Nowackiego jest miejsce na ludzką niedoskonałość. W wielu pracach artysty dość wyraźnie widać rękę malarza.

15 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"18.06.14", 2014

akryl, relief/płyta, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '18.06.14 | A. Nowacki 2014'

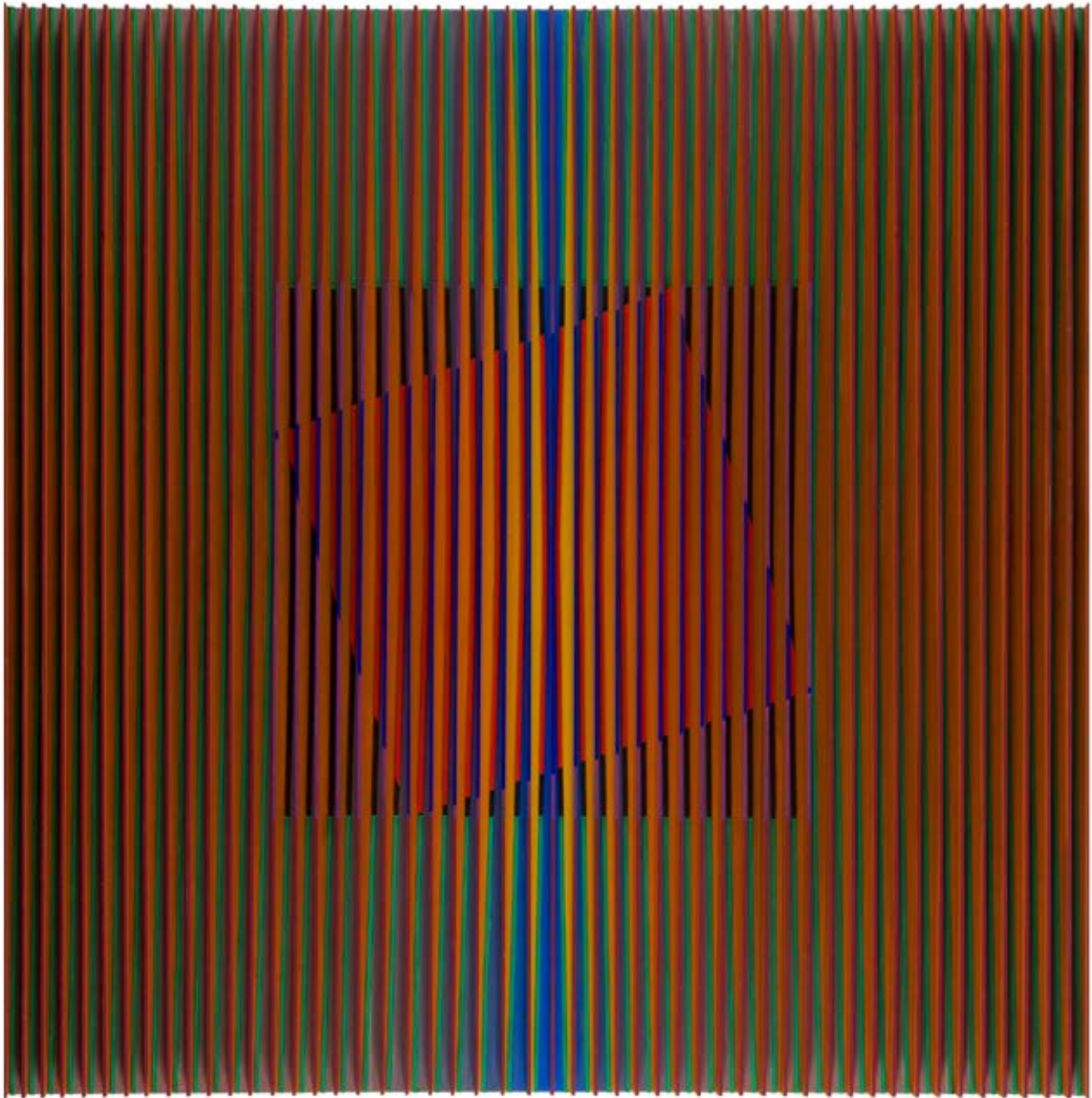
estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 900 – 15 300 EUR

„Współdziałanie spętania i swobody, labilności i stabilności, równowagi i rozchwiania nadaje (...) reliefom Andrzeja Nowackiego zasadniczy ton kontemplacyjnego napięcia. Pulsujące we wnętrzu serce, choć ujęte listwami w kąty proste, nie jest jednak spętane. Rytm jego uderzeń sprawia, że kwadraty zaczynają tańczyć”.

Hubertus Gaßner



16 †

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Filtered Space", 1971

akryl/plótno, 102 x 102 cm
sygnowany, datowany i opisany na krośnie na odwrociu:
'JULIAN STAŃCZAK "FILTERED SPACE" 1971'
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 1971'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

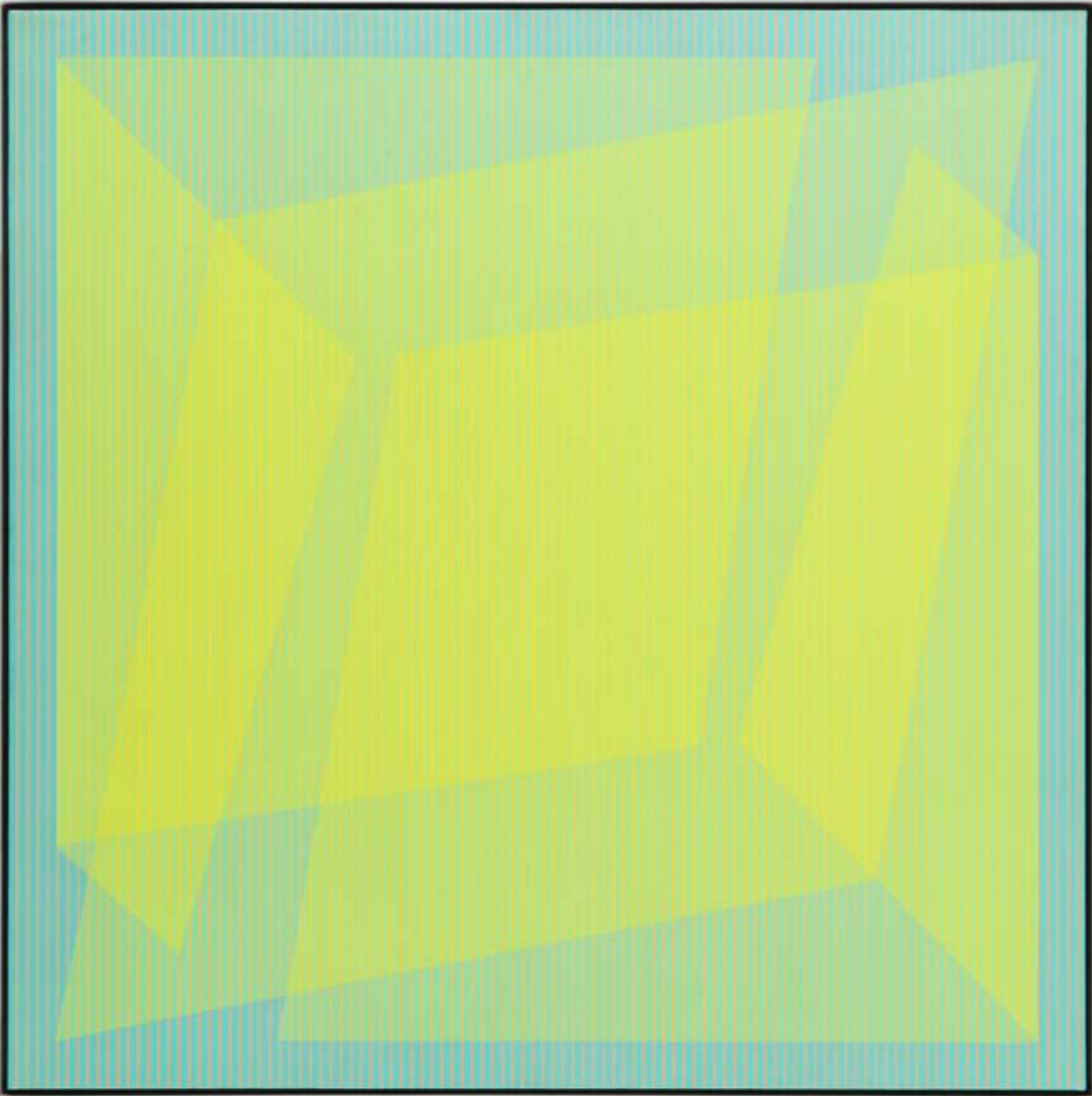
43 500 – 65 300 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Franklin Siden, Detroit
kolekcja prywatna, Chicago
Wright, Chicago, 2017
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2019
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Wedle mojej obserwacji, interakcja koloru oraz rytmicznych, linearnych podziałów wprowadza maksimum energii wizualnej możliwej do wygenerowania na płaszczyźnie płótna”.

Julian Stańczak





Julian Stańczak, fot. z archiwum artysty



Malarski idiom Juliana Stańczaka definiują kolor i rytm geometrycznych struktur. Artysta polskiego pochodzenia po wielu perturbacjach życiowych związanych z wojenną zawieruchą w 1949 trafił z Nairobi do Londynu, a następnie w 1950 do USA. Tam rozpoczął studia w Cleveland Institute of Art oraz następnie na Yale University, gdzie jego mistrzem był jeden największych klasyków abstrakcji geometrycznej XX wieku, przedwojenny wykładowca Bauhausu, Joseph Albers. Karierą Stańczaka w latach 60. zajęła się prestiżowa galeria Marthy Jackson. Niedługo potem w Europie zaczęła go promować najważniejsza dla tego kierunku paryska galeria Denise René. W 1965 artysta wziął udział w prestiżowej wystawie „The Responsive Eye” w MOMA, która usankcjonowała op-art jako ważny i modny kierunek sztuki w USA i na świecie. Sam artysta zaliczany jest do prekursorów kierunku – uważa się nawet, że termin „op-art” pochodzi od tytułu jego pierwszej indywidualnej wystawy w Nowym Jorku „Optical Paintings” we wspomnianej Martha Jackson Gallery (1964).

Artysta był, co podkreśla wielu krytyków, niezwykłym kolorystą. Zaprezentowana praca dowodzi jego wrażliwości na niuanse kolorystyczne. Początkowo Stańczak inspirował się spuścizną Paula Klee, ale także barwami natury, która zachwycała go już od wczesnych lat. Po deportacji na Syberię w 1942 i uzyskaniu amnestii Stańczak uciekł wraz z rodziną na południe, gdzie podróżował po Bliskim Wschodzie i odwiedził takie odległe miejsca jak Pakistan czy Indie. Te doświadczenia zapiszą się niezwykle wyraźnie w pamięci artysty, a w szczególności krajobraz odwiedzonych przez niego miejsc. Ostatecznie w 1942 Stańczak został ulokowany w obozie dla polskich uchodźców w Afryce Wschodniej, a wydarzenie to odcisnęło na nim szczególne piętno. W 1948 odbyła się też pierwsza wystawa indywidualna artysty – w hotelu Stanley w Nairobi pokazał serię swoich akwarel. Malarz w wywiadach i wspomnieniach nieraz potem wracał do wrażeń, jakie wywarła na nim dzika natura oraz jej barwy. Jak wspominał: „Dla mnie był to całkowicie fantastyczny fenomen, który, ku mojej radości, rozgrywał się przed moimi oczami każdego dnia. Mogłem przyglądać się, jak dżungla zmienia kolory od purpury po nieledwie czerwień, potem znowu z powrotem do niebieskozielonego lub czarnego. To były przepyszne barwne czary. Fascynowałem się tym dramatem i chciałem go przedstawić” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 14).

Malarz początkowo starał się na swoich obrazach sprowadzić żywioły natury do graficznych zapisów. W ten sposób powstały jego białoczarne realizacje z lat wcześniejszych. Źródeł wrażliwości kolorystycznej można się doszukiwać w naukach, jakie artysta pobrał w Stanach Zjednoczonych. Oprócz wspomnianego Albersa, autora „Interaction of Color”, artysta inspirował się także tekstami Rudolfa Arnheima – czolowego badacza psychologii percepcji. Jego „Art and Visual Perception” miała formatywny wpływ na definicję sztuki Stańczaka, którego płótna z czasem stawały się rodzajem płaszczyzn, na których artysta za pomocą środków plastycznych rozprawił o długości fal, czystych barwach oraz ich psychofizycznym oddziaływaniu na człowieka.

Prace Stańczaka znajdują się w kolekcjach takich instytucji jak Cleveland Institute of Art, The Metropolitan Museum of Art, Miami University Art Museum, Museum of Fine Arts w Bostonie czy Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Ostatnio można zaobserwować renesans zainteresowania twórczością artysty. W 2012 malarz znalazł się na 6 pozycji listy „15 Najgorętszych nazwisk rynku sztuki” ogłoszonej przez Bloomberg-Artnet, a w maju 2019 odbyła się jego obszerna prezentacja w Mayor Gallery w Londynie.

17 †

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930-2020

"Triangulated Orange", 1977

akryl, szablon/płyta, 212 x 122 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'ANUSZKIEWICZ 21/50 1977'

na odwrociu monogram autorski oraz pieczęć:

'©RICHARD ANUSZKIEWICZ - 1977' i numer '23'

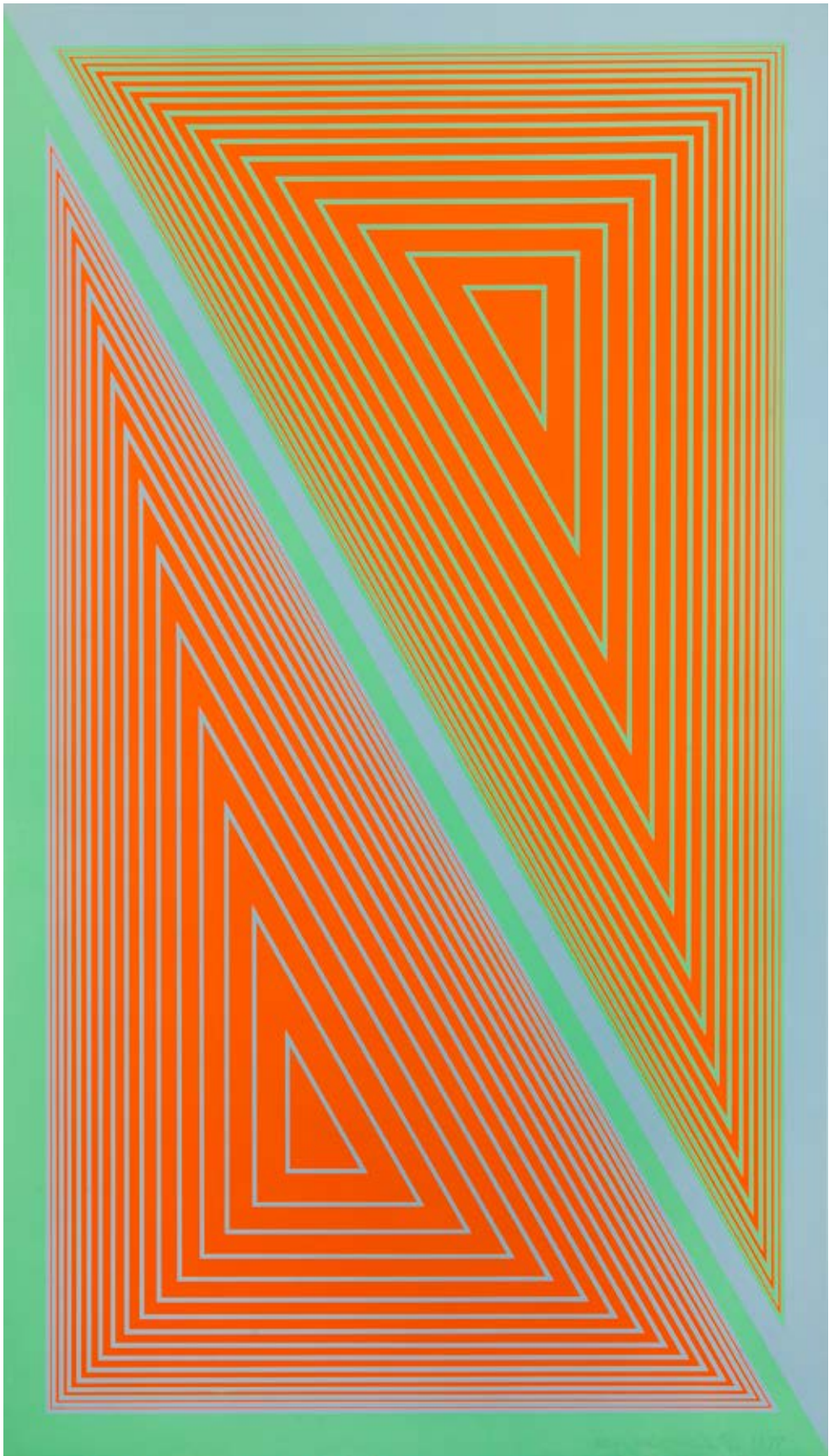
estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 100 - 17 400 EUR

„Czasem patrzę na swoje obrazy jak na dzieła architektoniczne, ponieważ najpierw wypracowuję swój plan, wypracowuję swoją ideę i dopiero potem przystępuję do konstruowania obrazu”.

Richard Anuszkiewicz



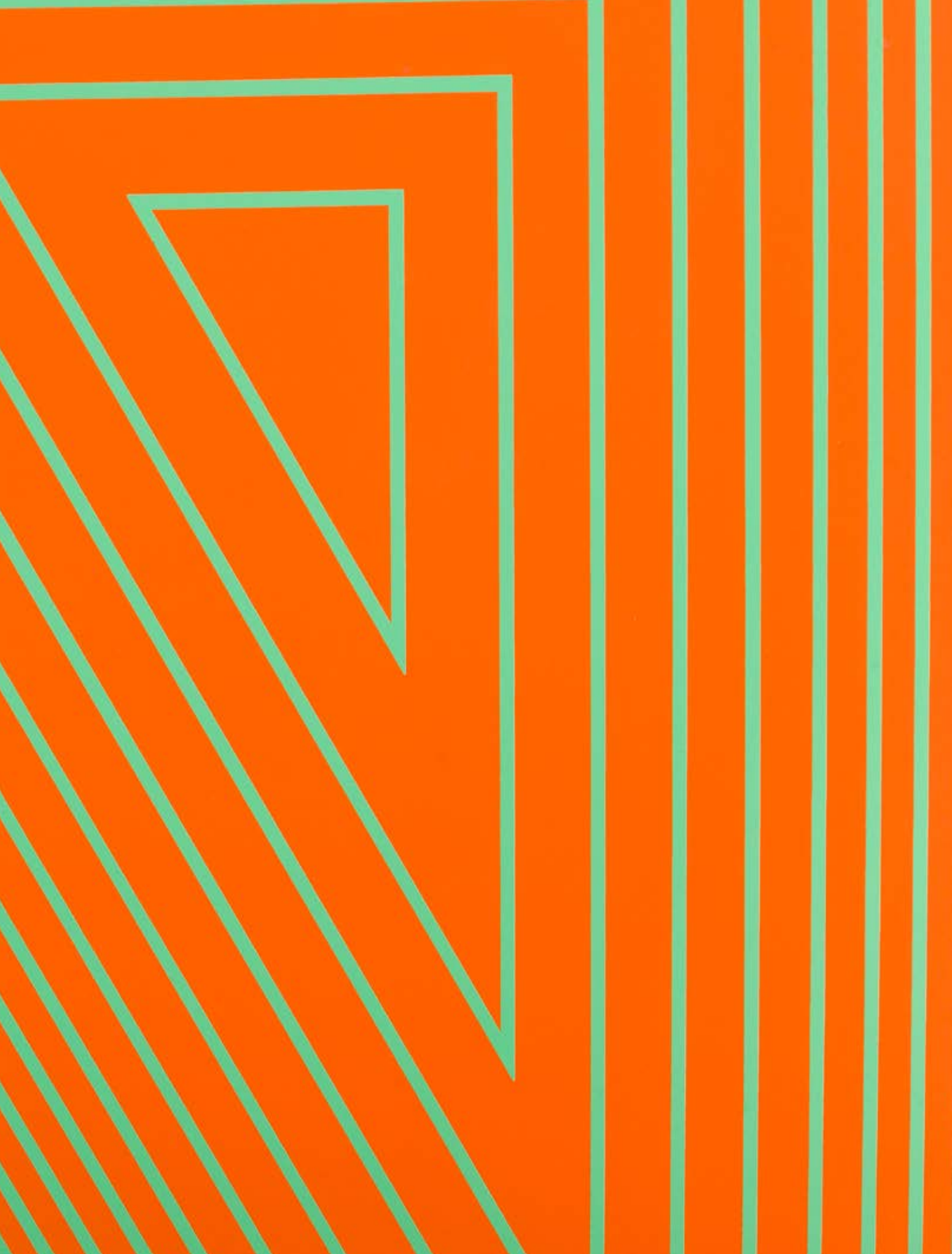
CZARODZIEJ OP-ARTU

Richard Anuszkiewicz zaliczany jest do głównych przedstawicieli nurtu op-art. Podobnie jak inny wielki przedstawiciel tego kierunku, Julian Stańczak, Anuszkiewicz był uczniem Josefa Albersa na prestiżowym Wydziale Sztuki i Architektury Uniwersytetu Yale. Trudno przecenić wpływ, jaki wywarł na historię współczesnej sztuki Albers – pochodzący z niewielkiego west-falskiego Bottrop absolwent i profesor legendarnego Bauhausu. Po przeprowadzce do USA w 1933 objął stanowisko dyrektora nowej szkoły Black Mountain College w Karolinie Północnej, gdzie uczył m.in. późniejszych mistrzów abstrakcjonizmu ekspresyjnego, Roberta Rauschenberga i Cy Twombly'ego. Z kolei z pracowni autora „Interaction of Color” na Yale wyszli wspomniani mistrzowie op-artu, obaj o polskich korzeniach: rodzice urodzonego już w USA Anuszkiewicza byli imigrantami z Polski, z kolei urodzony jeszcze w Polsce Stańczak osiedlił się w USA już po wojnie. Podobnie jak ich mistrz, obaj artyści hołdowali rygorystycznym zasadom kompozycji, stosowali wyrafinowane zestawienia barw mające na celu wywołanie dynamicznych efektów optycznych reagujących na zmieniające się warunki świetlne.

Głównym środkiem wyrazu w sztuce Anuszkiewicza są płaszczyzny koloru naznaczone wielokrotnionymi liniami. Nadawał on intensywności barwom poprzez zestawianie ich z odpowiednimi kolorami, co tworzyło kontrasty walorów, temperatur czy faktur prowadzące do wrażenia pulsowania. Podobnie jak Albers, będący jego wieloletnim mentorem i przyjacielem, a także tacy twórcy jak Piet Mondrian czy Giorgio Morandi, Anuszkiewicz w całej swojej twórczości skupiał uwagę na eksplorowaniu możliwości, jakie niesie za sobą pojedyncze zagadnienie. W swojej twórczości artystycznej rozwijał wypracowane przez Albersa koncepcje dotyczące współoddziaływania na siebie barw, jednak jego sztuka różniła się zasadniczo od twórczości Albersa. Estetyka kształtów oraz kolorów została przez niego znacznie rozbudowana i artysta w swojej pracy zastanawiał się nad relacjami pomiędzy barwami i ich zestawieniami. „Ludzie zawsze myśleli, że moim celem było optyczne szokowanie” – mówił w wywiadzie. „Ja nie chciałem szokować. Chciałem łączyć kolory w taki sposób, w jaki nie były dotychczas łączone. Wciąż robię to, co robiłem, ale teraz analizuję to bardziej dogłębnie. Tak jak impresjoniści, chciałem, by kolory łączyły się w oku obserwatora. Nie chciałem mieszać ich na palecie. W ten sposób osiągam większą intensywność koloru oraz jego czystość. Inaczej niż impresjoniści, nie prowadziłem tych eksperymentów w obrębie tematyki dzieł i odkryłem większą wolność w sztuce niefiguratywnej” (David L. Shirey, A Colorist Still Flouts Convention, „The New York Times”, 3.02.1985, dostępny na: <http://www.nytimes.com/1985/02/03/nyregion/a-colorist-still-flouts-convention.html>, [tłum.] Agata Matusiełańska).

W 1964 magazyn „Life” nadał Anuszkiewiczowi przydomek „czarodzieja op-artu”. On sam wolał nie zamknąć się w ramach jakiegokolwiek kategorii czy nurtu, skupiał się przede wszystkim na tym, by jego sztuka była eksperymentem, ciągłym badaniem postrzegania koloru, czym nawiązywał do dokonań wspomnianego już Albersa. Ważnym sukcesem Anuszkiewicza stał się udział w prestiżowej wystawie w MoMA zatytułowanej „The Responsive Eye”. Dostrzegł go wtedy sam Sidney Janis, właściciel kultowej galerii na Manhattanie promującej największych amerykańskich artystów, takich jak choćby Franz Kline i Mark Rothko. Sukces ten nie polegał jedynie na wkroczeniu do świątyni awangardowego, abstrakcyjnego malarstwa – w 1965 Janis poświęcił twórcy pierwszą wystawę indywidualną, której eksponaty cieszyły się ogromnym zainteresowaniem wśród kolekcjonerów. Ważnym aspektem twórczości Anuszkiewicza jest to, że w odróżnieniu od wielu malarzy op-artowskich nie pozwolił wyczerpać się swoim optycznym poszukiwaniom, lecz nieustannie je rozwijał. Tą konsekwencją zasłużył sobie na pochwałę samego Johna Gruena, jednego z najbardziej szanowanych krytyków sztuki w Stanach Zjednoczonych. Artysta traktował każdy obraz jako część dzieła, które kontynuuje do dziś. W 2009 w przedmowie do swojego katalogu raisonné podsumowuje: „Przeciwstawianie sobie linii i pól koloru zajęło większość mojego życia. Przy odpowiednim zestawieniu linii płaskie płótno staje się nieskończonym otwarciem, jak w moim cyklu „Centered Squares”.

Otwarcie, o którym mowa powyżej, to wrażenie przestrzenności dzieła, jaką autor potrafił osiągnąć za pomocą odpowiednich kombinacji geometrycznych elementów i styków kontrastujących barw. Prezentowana praca również sprawia, że odbiorca zapomina, iż ma przed sobą płaskie płótno. Zmniejszające się ku środkowi trójkąty wydają się na przemian wybijać poza dwa wymiary płaszczyzny i tworzyć w niej głębokie wklęsłości. Stłoczone, cienkie linie pojawiają się w dorobku artysty już pod koniec lat 60., a w kolejnej dekadzie zaczynają na niego wpływać rozważania z kręgów ścisłych – przede wszystkim zagadnienia matematyczne. W latach 80., zainspirowany podróżą po Egipcje, Anuszkiewicz namalował słynny cykl „Temples”, a następnie zajął się dziełami trójwymiarowymi. W ostatnich latach życia natomiast wrócił do geometrycznych obrazów, z którymi jest najsilniej kojarzony.



18 †

TERESA PAĞOWSKA

1926-2007

"Drzewo", 1989

olej/piótno, 130 x 140 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'TP. | 89'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TERESA PAĞOWSKA 1989 | [przekreślone] - DRZEWO | 130 x 140'

oraz sygnowany datowany i opisany na krośnie:

'TERESA PAĞOWSKA 1989 130 x 140 cm DRZEWO'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

54 400 - 76 100 EUR

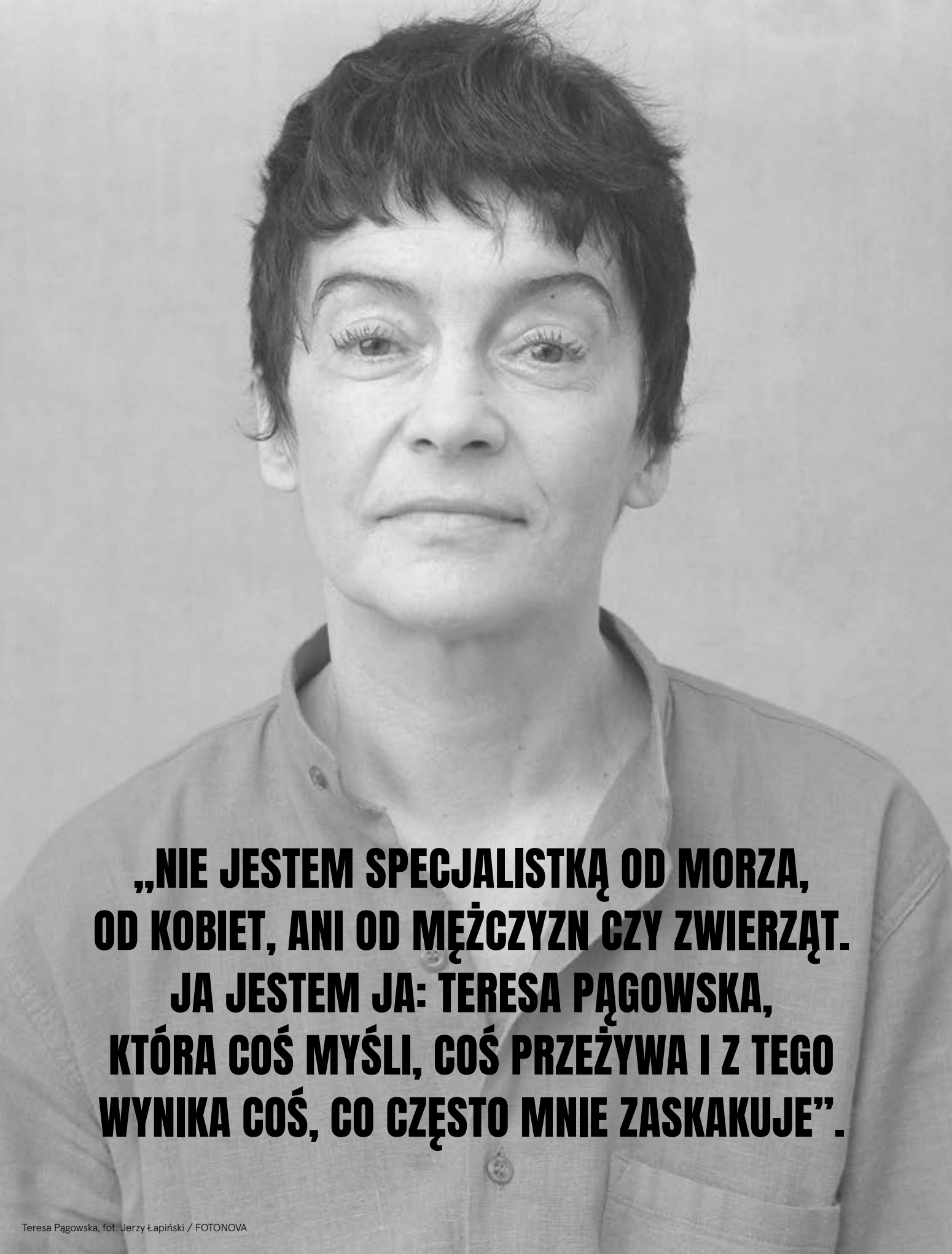
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska


„Myślę, że całe malarstwo Pağowskiej jest jak pocałunek pozostawiony na chustce, jak odcisk, jak ślad. Ulotne i ezoteryczne, zaledwie zahaczone na powierzchni piótna. Można by powiedzieć, że Pağowska zatrzymuje obraz w momencie, w którym inni malarze byliby skłonni go dopiero zacząć. A jednak powierzchnie obrazów Pağowskiej mają magię i dźwięk, nie mówiąc o walorach czysto dekoracyjnych”.

Mariusz Rosiak



A black and white portrait of a woman with short, dark, wavy hair. She is looking directly at the camera with a neutral expression. She is wearing a light-colored, button-down shirt. The background is a plain, light color.

**„NIE JESTEM SPECJALISTKĄ OD MORZA,
OD KOBIET, ANI OD MĘŻCZYŹN CZY ZWIERZĄT.
JA JESTEM JA: TERESA PĄGOWSKA,
KTÓRA COŚ MYŚLI, COŚ PRZEŻYWA I Z TEGO
WYNIKA COŚ, CO CZĘSTO MNIE ZASKAKUJE”.**



Dzieła Teresy Pągowskiej od wielu dekad nieprzerwanie fascynują swoją niedostępną tematu i niezwykłą otwartością formy. Jest to malarstwo mocno kontemplacyjne, którego najważniejszą cechą jest wyjątkowa podatność na interpretację. Pągowska w swojej twórczości zazwyczaj stosuje program otwarty, unika zatem definiowania i sztywnego opisywania rzeczywistości, co w przypadku malarstwa nurtu nowego realizmu jest zjawiskiem stosunkowo rzadkim. Artystka nie narzuca też widzowi swojej wizji, prace tytułuje lapidarnie, jedynie sugerując pewien scenariusz. W jednym z wywiadów powiedziała: „Staram się jak najoszczędniejszymi środkami powiedzieć jak najwięcej”. Krótkie stwierdzenie doskonale oddaje charakter tego malarstwa, które ucieleśnia złotą zasadę modernistów: mniej znaczy więcej. Redukcja środków wyrazu u Teresy Pągowskiej nie miała jednak charakteru puryzmu, który stosowali abstrakcyjniści. Formuła sztuki artystki zdaje się raczej operować subtelnymi niedopowiedzeniami i afirmować materię malarstwa jako taką. To właśnie z tego wynika ekspozycja surowego płótna i czystego koloru, którego plamy układają się w syntetyczne, figuratywne sceny i tematy. Pomimo oszczędności środków, jej malarstwo jest niezwykle bogate w treść, co dotyczy zarówno wielorakości zastosowanych zabiegów formalnych, jak i różnorodności tematów podejmowanych przez artystkę. Jej pulsujące kolorem prace bardzo silnie działają na wyobraźnię widza, nierzadko zachęcając do budowania własnych interpretacji i umożliwiając mu swobodne popuszczenie wodzy fantazji. Nie inaczej jest w przypadku prezentowanych w katalogu prac pochodzących z dwóch różnych okresów twórczości Teresy Pągowskiej.

Teresa Pągowska po okresie studiów na poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, gdzie studiowała malarstwo i techniki ścienne pod kierunkiem Wacława Taranczewskiego i Eustachego Wasilkowskiego i była asystentką Jacka Piaseckiego, w latach 1950–64 przeprowadziła się wraz z mężem na Wybrzeże, by objąć stanowisko docenta na Wydziale Malarstwa gdańskiej PWSSP. Po jego powrocie do Polski współpracowała z wykładowcą tam Piotrem Potworowskim, z którym dzieliła zainteresowanie zagadnieniem koloru w kompozycji. Druga z prezentowanych w katalogu kompozycji powstała właśnie we wczesnym okresie twórczości Teresy Pągowskiej, w latach 50. i zdradza powinowactwo artystki z tzw. szkołą sopocką. Omawiana praca nosi wiele znamion typowych dla nowoczesnego, postkapistycznego malarstwa lansowanego przez placówkę, jak ostre, nasycone, kładzione płaszczyznowo barwy, uproszczona „prymitywizująca” budowa brył, nieco surrealna tematyka przedstawienia, przywodząca na myśl stylistykę dziecięcego rysunku.

Wyjątkowości przedstawieniu dodaje fakt, że praca była częścią kolekcji Krzysztofa Teodora Toeplitza, wybitnego krytyka filmowego, scenarzysty i publicyści.

Pierwszą prezentowaną w katalogu pracą jest niezwykle liryczna, utrzymana w stosowanej palecie kolorystycznej kompozycja zatytułowana „Drzewo”. To właśnie w latach 90. Teresa Pągowska zwróciła się ku odmiennym tematom, porzucając niejako główny obszar jej zainteresowań, jakim od zawsze była figura ludzka. O tym wyjątkowym w twórczości Pągowskiej okresie pisał Krzysztof Lipka: „To, że Teresa Pągowska zdecydowała się zrobić wreszcie ten krok, który musiał być konsekwencją wszystkiego, co stworzyła dotąd, świadczy o jej do głębi odczuciu dojrzałości, wiedziała, że nadszedł czas podsumowania. A to oznaczało, że ten ostatni etap musi wynikać z poprzednich, niczego nie może zanegować, przeciwnie, musi utrzymywać i usankcjonować minione lata. Toteż pejzaż, który teraz otwarcie pojawił się na jej płótnach, rośliny, zwierzęta i przedmioty pochodzą z zasobu tych samych wątków i form, które zaobserwowaliśmy już na początku, są nie pewne i niedopowiedziane w tym samym stopniu, w jakim niedopowiedziany był zawsze człowiek. Ale człowiek teraz się zmienia: ukazane zostają jego rysy i nabierają indywidualnego wyrazu, niedopowiedziane pozostaje nadal jego wnętrze. Nigdzie nie ma bowiem człowieka dopowiedzianego psychologicznie. Drzewa i zwierzęta zjawiają się teraz w swych niewątpliwych kształtach, ale wciąż musi im przynależeć pewna niejasność, ponieważ ich niedopowiedzenie jest funkcją ograniczenia psychiki człowieka; z tego też względu – jak główni bohaterowie – pojawiają się czasem w postaciach monochromatowych (‘Drzewo’, 1989). Pągowska bowiem nie maluje pejzaży, lecz ludzki punkt widzenia na pejzaż, maluje go uczuciem, jakim człowiek na pejzaż reaguje i którym go nasacza” (Krzysztof Lipka, O twórczości Teresy Pągowskiej [w:] katalog wystawy, Przesypywanie czasu, Galeria aTAK, Warszawa 2008, s. 93).

19 †
TERESA PAĞOWSKA
1926-2007

Kompozycja, lata 60. XX w.

olej/ płótno, 81 x 100 cm

estymacja:

150 000 – 250 000 PLN

32 700 – 54 400 EUR

POCHODZENIE:

dar od artystki

kolekcja Krzysztofa Teodora Toeplitza

kolekcja prywatna, Polska

„Tym, co zajmuje mnie najgłębiej, jest postać ludzka. Nie tylko ze względu na bogactwo formy. Sądzę, że właśnie człowiek zawiera najwięcej magii treściowej”.

Teresa Pağowska



20 †

MARIA JAREMA

1908-1958

"Postacie", około 1957

monotypia/papier naklejony na płótno, 85,7 x 61 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'MARIA JAREMA | Postacie 2 | NR. KAT. 292 | monotyp'

na bieżymie oznaczenie, opis i numer katalogowy archiwum rodzinnego: "'Postacie" K. 292 | KF'

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

109 000 - 153 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców artystki

kolekcja prywatna, Polska (?)

Polswiss Art, 2002

kolekcja prywatna, Łódź

WYSTAWIANY:

Maria Jarema, Pałac Sztuki, Galeria Krzysztofory, Kraków, listopad 1962

Maria Jarema, Galeria Krzysztofory, Kraków, 1966

Maria Jarema 1908-1958. Rzeźby – obrazy – rysunki. Wystawa z cyklu: Uczniowie Xawerego Dunikowskiego, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, listopad 1978 – styczeń 1979

LITERATURA:

Maria Jarema, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Galeria Krzysztofory, Kraków 1962, s.50 (katalog dzieł wszystkich)

Maria Jarema, katalog wystawy, [red.] Helena Blum, Galeria Krzysztofory, Kraków 1966, poz. kat. 50 (?), s. nlb. (il.)

Maria Jarema 1908-1958. Rzeźby – obrazy – rysunki. Wystawa z cyklu: Uczniowie Xawerego Dunikowskiego, katalog wystawy, [red.] Anna Tyczyńska-Skromny, Warszawa, 1978, poz. kat. 71





Otwarcie II Wystawy Sztuki Nowoczesnej, Zachęta, Warszawa, 1957.

Na zdjęciu Magdalena Więcek, Artur Nacht-Samborski oraz Maria Jarema, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Wyborcza.pl





ODRUCH SAMOOBRONY SZTUKI

Lata 50. to szczególny okres w twórczości Marii Jaremy. Przełom czwartej i piątej dekady wyznacza w Polsce ogłoszenie doktryny socrealizmu, wobec której artystka się dystansowała. W 1950 Jarema pisała: „Termin socrealizm byłby słuszny jak wiele innych w historii, gdyby nie to, że jest dotychczas niczym innym jak tłumaczeniem języka mówionego (nawet nie poetyckiego, bo wtedy zawierałby metaforę) na wizualny, malarski. Malarstwo, tracąc swój własny język, ginie, przestaje być twórczością, traci rację bytu. Gałąź sztuki, która może być przetłumaczona na inną czy na słowo, nie ma powodów istnieć (...)” (Barbara Ilkosz, Jarema, katalog wystawy, Warszawa 1998, s. 53). Pozostanie na „własnych” torach twórczości wiązało się z pozostawianiem Jaremy poza oficjalnym obiegiem życia kulturalnego. Egzystencja malarki na uboczu, mimo świadomej decyzji o pozostawianiu wolną w zakresie wypowiedzi artystycznej, wywoływała w niej duży niepokój. Wspominał o nim Jerzy Tchórzewski, cytowany w katalogu wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w 1998:

„Pamiętam wyraźnie jedną wizytę w pracowni Marii, która miała miejsce chyba w roku 1954. Wtedy Marysię spotkałem chyba w kawiarni. Powiedziała, że dużo pracuje, ale ma pewne wątpliwości odnośnie tego, co robi i chciała, żebym przyszedł do niej i obejrzał jej prace. (...) Zaczęła rozkładać na podłodze swoje monotypie – było ich dużo, bardzo dużo. Klęcząc, odślaniała coraz nowe. Cała pracownia, zasłana obrazami falowała i pulsowała ich skomplikowanym rytmem. Maria, w trakcie tej mozolnej prezentacji, często zwracała w moją stronę twarz i uważnie obserwowała moje reakcje. (...) Strukturę kompozycyjną obrazów, poruszoną różnymi rytmami, tworzącą falującą przestrzeń, przenikały jakieś zarysy oczu, twarzy, rąk, figur, podporządkowane stylistyce formalnej całości i zamieszkujące abstrakcyjną przestrzeń obrazu jako jej prawowici właściciele, ale równocześnie nasycające ją jakąś obecnością, ludzką, bo mające liczne odniesienia do naszych zachowań w naszym świecie. Marysię niepokoiło widoczne to wtargnięcie naszej normalnej rzeczywistości w rzeczywistość wykreowaną. Zapytywała mnie i siebie, czy to nie jest przypadkiem jakimś ‘grzechem’, jakimś naruszeniem autonomii sztuki popełnionym z kuscielskich podszeptów socrealizmu”.

Jerzy Tchórzewski, cyt. za: Barbara Ilkosz, dz. cyt., s. 55-57

Nowy okres skutkuje więc zmianą głównego medium wypowiedzi malarki. Już w 1949 Jarema przestała intensywnie tworzyć w technice olejnej na rzecz prac wykonywanych na papierze. Początek dekady wyznacza zwrócenie się w stronę grafiki i szczególnej jej dziedziny, opartej w dużej mierze na dziele przypadku, a jednocześnie nieopowtarzalnej – monotypii. Często wzbogacała ją jeszcze dopełnieniami gwaszu lub akwareli. O tym okresie Barbara Ilkosz pisała: „Kontynuując eksperymenty w zakresie malarstwa bezprzedmiotowego, zaczęła stopniowo wprowadzać ponownie sylwetkę ludzką, podkreślając odmienną techniką autonomię dwóch form języka plastycznego. Przypadek, nieodłączny element monotypii, wiązała z przemyślaną konstrukcją form naniesionych gwaszem lub akwarelą. Skojarzenie kilku technik stwarzało nowe, bogatsze możliwości wyrazu artystycznego. Malarka utrzymywała na obrazach metaforyczne i odległe od potocznej rzeczywistości wizje, z których zniknął powoli nastrój bez troski i zabawy. Postać ludzka niezintegrowana, jak poprzednio, z otoczeniem, egzystowała w obcym sobie świecie abstrakcyjnych kształtów. Zmiana środków wyrazu ułatwiała zapewne wypowiedzenie swoich racji, bo pozostając wierną własnym przekonaniom, Jarema mogła uczynić to tylko w sztuce” (Barbara Ilkosz, dz. cyt., s. 54-55).

Monotypie Marii Jaremy to niezwykła rzadkość na rynku aukcyjnym oraz obiekty o wartości muzealnej. Prezentowana w katalogu praca to dzieło bardzo delikatne, wykonane na cienkim papierze, wzmocnionym przez płócienny podkład. Kompozycja przedstawiające dwie tytułowe postaci, jest rozdergana, jakby kreślona w pośpiechu, lekką ręką. Efekt ten zapewne został osiągnięty dzięki wykorzystanej technice. Wydaje się, że charakter ten jest też idealnym odzwierciedleniem przywoływanych powyżej słów Jerzego Tchórzewskiego opisujących stan psychiczny artystki w tym czasie. Monotypie Jaremy niejednokrotnie odczytuje się jako przykłady manifestacji czystej formy malarskiej, jednak cała jej twórczość mniej lub bardziej zawsze odnosiła się do rzeczywistości społecznej i polityki. Zupełnie inaczej wyglądało to w latach 30., gdy młoda artystka odbywała artystyczne studia i angażowała się w nielegalny wówczas ruch komunistyczny, inaczej powiązanie jej sztuki z polityką wyglądało 20 lat później, w czasach tzw. odwilży. Już połowa lat 50. przynosi rozluźnienie polityki kulturalnej w PRL, co dało artystom i artystkom większą swobodę tworzenia. Dotyczyło to również twórczości abstrakcyjnej. Jak miała już wcześniej zauważyć sama artystka: „Abstrakcjonizm, niesłusznie uważany przez niektórych za kierunek, był odruchem samoobrony sztuki. Odrzucał temat, chcąc jasno pokazać problematykę sztuki. Narzucał ją widzowi, pozbawiając go tematu, który tak często pochłaniał bez reszty jego uwagę, ale równocześnie czyni mu sztukę bliższą, bardziej ludzką” (Barbara Ilkosz, Maria Jarema 1908-1958, Wrocław 1998, s. 124). W zacytowanej wypowiedzi zwraca uwagę wyrażenie „odruch samoobrony sztuki”. Słowa te pozostawały aktualne ponieważ również wówczas, gdy powstawały jej monotypie, które – podobnie jak całą twórczość abstrakcyjną powstającą w czasach odwilży – traktuje się jako sposób „odreagowania” socrealizmu, gest artystycznej wolności po okresie kulturalnego zniewolenia.

21 †

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Gris-épingle", 1999

akryl, szpilki/ płótno, 72 x 59 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Teresa TYSZKIEWICZ | 1999 | "Gris-épingle" | (72x59) cm | [sygnatura artystki]'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

17 400 - 26 100 EUR

„Szpilka jest materiałem eksperymentalnym, czymś nierozpoznanym jako technika. Interpretowanie nacięć może mieć zatem wszelakie formy. Tyszkiewicz jednak przelewa się pomiędzy nimi i zmusza do subiektywnej interpretacji jej jako osobnego bytu twórczego. Czymś fascynującym jest spoglądanie na twórczość, która wypełnia setki godzin spędzonych na skrupulatnym wbijaniu szpilki w płótno. Czymś z jednej strony agresywnym, z drugiej mantrycznym”.

Marta Czyż



OBSESJA TWORZENIA

Omawiany w katalogu obraz zatytułowany „Gris-épingle” jest dla Teresy Tyszkiewicz zarówno charakterystyczny, tj. realizowany zgodnie z założeniami jej praktyki twórczej, jak i zupełnie wyjątkowy. Owa odmienność wyrażona jest szarej barwie, która w połączeniu z metalowymi szpilkami zdaje się skrzyć w oczach obserwującego pracę widza. W głównej palecie barw wykorzystywanych przez Tyszkiewicz pozostawały czernie, brązy, czerwienie, rozświetlane najczęściej dodatkiem złota. Szarość jest zatem w tej grupie mocno zauważalna. Nieodmiennym elementem, który łączy pracę z twórczością artystki, pozostaje technika oraz nieodłączne w obrazach Tyszkiewicz szpilki.

Szpilki, po które Teresa Tyszkiewicz sięgnęła pod koniec lat 70., stały się nadrzędnym elementem twórczości awangardowej artystki. Często monumentalne, nabite tysiącami szpilek obrazy noszą w sobie godziny, tygodnie, a nierzadko i miesiące spędzone przez twórczynię na przekłuwaniu płócien. Jak wspominała Zofia Machnicka: „Pamiętam zniszczone i zniekształcone dłonie Teresy, kontrastujące z jej ciągle pięknym ciałem. Długotrwały, wielomiesięczny proces nabijania szpilkami papieru, fotografii, płótna czy obiektów stał się dla artystki swojego rodzaju performancem angażującym jej ciało w działanie zakładające rytmiczne nawarstwianie gestu i powtarzalność”.

Na przestrzeni lat szpilki pojawiały się w ogromnej liczbie prac i wystąpień – czasem słoczono, wbite rytmicznie w powierzchnię płótna, pokryte farbami, przylutowane, innym razem rzucone na twarz leżącej artystki lub zdobiące maskę przywdziewaną przez nią do fotografii. W obrazach z serii zawarte jest doświadczenie bólu, który jest składową kobiecego istnienia. Tak otwarte komunikowanie tego aspektu życia kobiet było odkrywcze. Teresa Tyszkiewicz jako pierwsza, używając tego języka sztuki, wskazała drogę wielu innym współczesnym artystkom.

Teresa Tyszkiewicz to jedna z artystek, w której twórczości sztuka w szczególności sposób splatała się z życiem, a artystyczna praktyka stanowiła niezbywalny fragment codzienności. Tyszkiewicz nie była wykształcona artystycznie, wielu krytyków zwraca uwagę na fakt, że pozwoliło jej to na zachowanie świeżego spojrzenia i wypracowanie niezwykle oryginalnego języka twórczości. Istotnie, tym, co cechuje filmy, fotografię, obrazy i obiekty artystki, jest ich autentyczność, zazwyczaj bezkompromisowa. Wprowadzenie do świata sztuki zawdzięczała w dużej mierze swojemu mężowi – filmowcowi i plastykowi Zdzisławowi Sosnowskiemu, z którym stworzyła wspólnie kilka ze swoich pierwszych filmów. Dzięki temu wstąpiła niejako z miejsca w szeregi artystów awangardowych, stosowane przez nią rozwiązania nie miały żadnych związków z akademicką działalnością. Tyszkiewicz widziała świat „niewytresowanym okiem”, jak powiedziała o niej Bożena Czubak. Twórczość artystki, radykalnie subiektywna i oparta na intuicji, w prekursorski sposób otwierała język sztuki na refleksję o kobiecości obejmującej sensualność, erotyzm i kruchość, fizjologię, brutalność, ból i siłę. W osobnym uniwersum artystycznym najistotniejszą rolę odgrywało dla niej doświadczenie, głęboka potrzeba relacji, a czasem konfrontacji z ciałem i materią: „Terem takiej nieantagonistycznej walki mającej swoje biologiczne źródło w instynkcie seksualnym i samozachowawczym jest królestwo Erosa. Do niego odsyła nas autorka, umieszczając w swoich obrazach drogowaskazy w postaci nabrzmiałych, mięsistych form o kształtach fallicznych i waginalnych. Ich obecność pozwala odczytać inne elementy plastyczne, jak szpilki w obrazach czy ziarno w filmie, jako symbole witalnej energii człowieka” – pisała Barbara Askana.





**„PROCES JEST PRZEŻYCIEM. JEST AKCJĄ. (...) W CZASIE PRACY
CZUJĘ SIĘ PUNKTEM, UKŁUCIEM MOJEJ SZPILKI”.**

TERESA TYSZKIEWICZ

22 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Figura nr 176", 1963

olej/piótno, 129,5 x 80,6 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Lebenstein 63'

sygnowany na odwrociu: 'Lebenstein'

obok opis: 'Lebenstein | figure no 1976 | 1963 | format 60M'

na blejtramie: '176 coll. particuliere (Bernstein)'

na blejtramie nalepka z Galerie Lacloche w Paryżu

etykieta transportowa z Paryża do Nowego Jorku

oraz naklejka z Christie's

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

55 000 - 77 000 EUR

POCHODZENIE:

Galerie La Cloche, Paryż

kolekcja Ralpa Bernsteina, Nowy Jork

kolekcja prywatna, USA

Christie's Nowy Jork, 2017

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Zawsze miałem kłopoty z naturą: moją własną, naturą innych, naturą przedmiotów. To, co maluję, wyraża moje kłopoty, czasami je oswajając. Wolałbym z pewnością być 'szczęśliwym człowiekiem', niż malować. Malarstwo jest związane z moimi własnymi, osobistymi problemami. Obraz jest skrótem długiej historii i jakby zaklinaniem tej historii. Dobrze jest żyć w epoce, kiedy tego rodzaju przesady prywatne uważane są znowu za sztukę. Ale to nie jest zwykły zbieg okoliczności: problemy innych ludzi są różne od moich, lecz natykają się oni na takie same trudności zewnętrzne”.

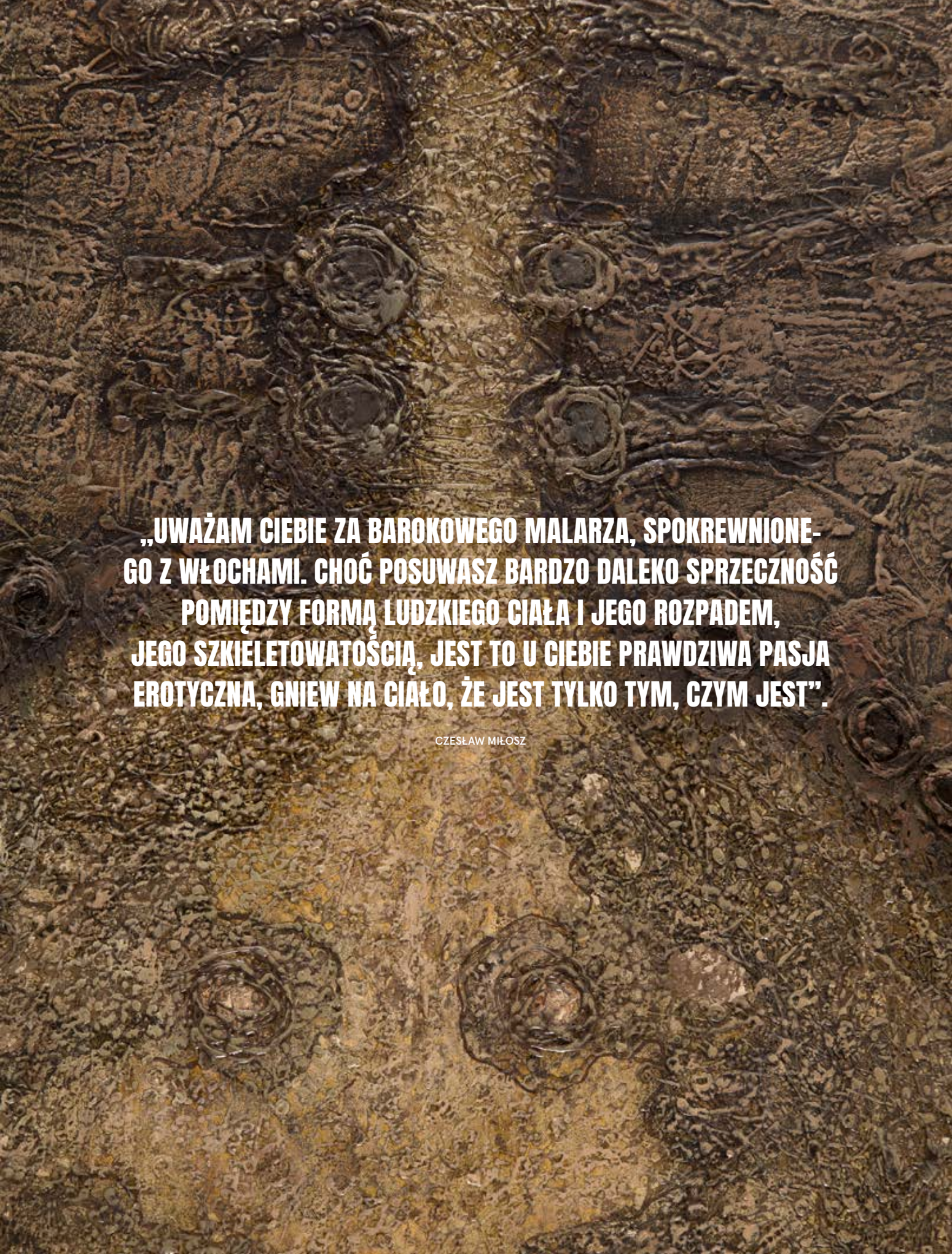
Jan Lebenstein, 1961



Prezentowana w katalogu „Figura nr 176” z 1963 pochodzi ze szczytowego okresu twórczości Jana Lebensteina, twórcy, którego „Figury osiowe” są niezaprzeczalnie jednym z najważniejszych cykli malarskich w historii powojennej sztuki. Omawiany obraz jest interesujący przede wszystkim ze względu na swoją nietypową ikonografię. Zazwyczaj bowiem „potworną” anatomię „Figur osiowych” trudno rozszyfrować. W przypadku „Figury nr 176” widz łatwo rozróżnia poszczególne części „ciała” postaci. Obraz zapowiada niejako przemianę, która nastąpiła w malarstwie Lebensteina w 1962. Porzucił on wtedy przynoszący mu uznanie cykl figur i zaczął pracować nad „Bestiariuszem”. Inspirowały go, jak sam przyznawał, wycieczki do paryskiego Muzeum Historii Naturalnej, w którym obserwował szkielety zanurzone w skamielinach. Znamiennie o biologicznych zainteresowaniach artysty pisał Krzysztof Pomian: „Pewien zoolog, który odwiedził w latach 60. pracownię Lebensteina, zauważył, że choć przedstawione na nich zwierzęta nie istnieją, ale mogłyby istnieć, są biologicznie przekonujące. Wyobraźnia dorównała przyrodzie. Stąd kolejny krok doprowadził do malowania rzeczywistości widzialnej, ale tak, by odsonić w niej to, co pozostaje niedostępne dla normalnego spojrzenia. By za ciałem zobaczyć szkielet, za zachowaniem – jego ukryte pobudki i skałę pod warstwą piasku. (...) Podjęcie bliskiej Witkacemu problematyki człowieczeństwa i zwierzęcości świadczy, że istotnym czynnikiem tej ostatniej przemiany było świadome nawiązanie do sztuki okresu modernizmu, wyprzedzające o co najmniej dziesięć lat paryską wystawę symbolizmu europejskiego i inne przejawy powrotu tej epoki do łask. Jakoż już w 1965 roku Jan Cybis notował w swym dzienniku: „Tadeusz Brzozowski i Jan Lebenstein mówią o Böcklinie – nie o Cézannie – jako o gwiazdzie figur osiowych wielkości” (Krzysztof Pomian, Czas Lebensteina, [w:] Jan Lebenstein, [red.] Małgorzata Kurasiak, Teresa Rostkowska, Galeria Zachęta, Warszawa 1992, s. nlb.).

Odpychający, potworny wygląd postaci często przypisuje się wrażliwości autora na cierpienie, zepsucie i umieranie otaczającego go świata. Podczas nocnych wędrówek po Paryżu silnie oddziaływał na twórcę widok zdeformowanych uliczników, doświadczonych przez los, czy brudnych, groteskowych kłozardów. Choć większość figur osiowych ma niewiele wspólnego z sylwetkami ludzi, ich wykoślawienie i odstręczający wygląd wynikają z obserwacji życia człowieka. W liście do Lebensteina z 1985 Czesław Miłosz pisał: „Uważam Ciebie za barokowego malarza, spokrewnionego z Włochami. Choć posuwasz bardzo daleko sprzeczność pomiędzy formą ludzkiego ciała i jego rozpadem, jego szkieletowością, jest to u Ciebie prawdziwa pasja erotyczna, gniew na ciało, że jest tylko tym, czym jest”.

Pierwsze „Figury osiowe” Lebensteina, tworzone jeszcze w Rembertowie i w Warszawie pod koniec 1958 przypominały sylwetki ludzkie. W 1959 malarz zaczął eksperymentować z geometrią, aby już na początku 1960 zwrócić się ku formom zwierzęcym. Figury z tego okresu przypominają niekiedy owady, ćmy czy surrealistyczne, rozpląszone potwory. Prezentowany obraz jest dobrym przykładem nietypowej techniki malarskiej Lebensteina. Artysta, flirtując niejako z malarstwem materii, kładł grubo farbę. Posługiwał się raczej innymi narzędziami malarskimi niż pędzel. Dzięki bogatej dokumentacji fotograficznej jego studia („Life” i „Time” po sukcesie, jaki Lebenstein odniósł w 1959, i po jego przeniesieniu się do Paryża, kilkakrotnie wysyłały do niego fotoreporterów) wiemy dość dużo o sposobie, w jaki artysta wykonywał swoje kompozycje. Lebenstein, człowiek niewysoki, rozkładał zazwyczaj płótno na podłodze albo na stole. Tworzył poprzez „rozprowadzanie” farby na płaszczyźnie płótna, a nie poprzez kładzenie jej płasko. Stąd reliefowy charakter wielu „Figur”. Jak pisał Konstanty Jeleński, „Żaden prąd, żadna moda, żaden взгляд zewnętrzny nigdy nie zaważył na twórczości Lebensteina. Myślę, że wprost przeciwnie, właśnie obawa przed nieporozumieniami, jakie może stwarzać powodzenie, obawa przed utrwaleniem ‘popisu’ osiowego zburzyła ten mur, za którym czały się głębinowe stwory, dotychczas przemawiające wystukowanym zza ściany szyfrem. (...) Decyzja Lebensteina wydaje mi się paradoksalnie zgodna z ‘duchem czasu’, w którym – na jak długo? – wielkie dzieła mogą zrodzić się tylko ‘na marginesie’. Ten margines jest dzisiaj marginesem wyobraźni będącej kluczem do prawdy” (Konstanty A. Jeleński, Jan Lebenstein, „Oficyna Poetów i Malarzy”, Londyn 1966, nr 3).



„UWAŻAM CIEBIE ZA BAROKOWEGO MALARZA, SPOKREWNIONEGO Z WŁOCHAMI. CHOĆ POSUWASZ BARDZO DALEKO SPRZECZNOŚĆ POMIĘDZY FORMĄ LUDZKIEGO CIAŁA I JEGO ROZPADEM, JEGO SZKIELETOWATOŚCIĄ, JEST TO U CIEBIE PRAWDZIWA PASJA EROTYCZNA, GNIEW NA CIAŁO, ŻE JEST TYLKO TYM, CZYM JEST”.

CZESŁAW MIŁOSZ

23 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

Martwa natura, 1992

akryl/plótno, 65 x 92 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1992'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

44 000 - 66 000 EUR

POCHODZENIE:

własność artysty

Galeria Inny Świat, Kraków


kolekcja prywatna, Polska

„Malowanie obrazów to jest przygotowywanie sobie przestrzeni, w której będziemy musieli żyć po śmierci, to jest budowanie sobie mieszkania. Jeśli nie kochasz tego, co malujesz, to szkoda czasu”.

Jerzy Nowosielski





The background of the page is an abstract painting. It features a prominent vertical red stroke on the right side, with a small, horizontally-oriented oval shape at its top. At the bottom, there is a thick, horizontal white stroke with a dark outline. The overall color palette is dominated by reds, whites, and earthy tones.

Martwe natury Nowosielskiego powstawały już w latach 40. Wśród najczęściej przedstawianych przedmiotów w kompozycjach pojawiają się emaliowane naczynia: garnki, dzbanki, durszlaki i misy. W charakterystycznej dla malarza manierze, prezentowane obiekty stają się „uproszczone, oschłe i dostowne. Przez ich wyizolowanie ze zwykłego kontekstu, obdarzenie bytem niezależnym i odrealnienie przez intensywność barw, nabierają nieoczekiwanej poetyki i patosu. Dzięki ich monumentalizacji, wydzielającej linii konturowej i zgrzebnym kontrastom rozbłyśków bieli lub świecącego koloru przeciwstawionego dominancie tła – zyskują one pozajednostkową, a nawet ponadprzedmiotową wymowę idoli. Antynomia między ich prozaiczną rolą w wymiarze codzienności i sakralno-obrzędowym znaczeniem nadanym w kreacji artystycznej była momentem niepokojącym, budzącym nieufność do nawyków potocznego widzenia i ocen” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska. Szanse i mity. 1945–1980., Warszawa, 1988, s. 129–130). Prezentowana praca jest przykładem reprezentatywnych cech malarstwa Nowosielskiego. Kompozycja przedstawia niemal odrealnione przedmioty, które zostały starannie rozmieszczone na spłaszczonej płaszczyźnie perspektywicznym. W „Martwej naturze” objawiają się główne fascynacje i wpływy malarstwa Nowosielskiego: zainteresowanie sztuką ortodoksyjną, dokonaniem surrealizmu oraz abstrakcją. Świat ikon fascynował Jerzego Nowosielskiego niemal od zawsze. Jako osoba wiązana z kościołem unickim, a zarazem ze środowiskiem ortodoksyjnym w latach nastoletnich udał się na pielgrzymkę w stronę Wołynia. Tam doznał artystycznego oświecenia. Pod koniec lat 30. artysta wyjechał do Lwowa, gdzie po raz pierwszy zetknął się ze sztuką ortodoksyjną, której wpływ będzie można oglądać w całej twórczości Nowosielskiego. Kilka lat później rozpoczął studia w krakowskiej Kunstgewerbeschule, a w 1942 roku dołączył do wspólnoty Ławy św. Jana Chrzciciela, w której zaczął zapoznawać się ze sztuką ikonopisarstwa. Po II wojnie światowej kontynuował naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i szybko stał się jednym z najważniejszych członków tak zwanej II Grupy Krakowskiej. Inną, niestety nie ważną inspiracją w twórczości Nowosielskiego był międzynarodowy surrealizm, objawiający się u krakowskiego malarza wyborem niezwykle sugestywnych tematów, które najpełniej realizował w postaci pejzaży i portretów. Użyte w prezentowanej kompozycji przedmioty również do złudzenia przypominają postaci ludzkie, mimo że reprezentują świat przedmiotów. Jerzy Lessman usytuował ten rodzaj przedstawień jako łącznik pomiędzy dwoma najbardziej lotnymi zakresami tematycznymi Nowosielskiego: surowymi, schematycznymi portretami i przejmującymi pejzażami. „Martwa natura” idealnie wpisuje się w zakres tematyczny tworzony przez Nowosielskiego właściwie przez cały okres twórczości artysty. Widać w niej również wyraźnie zamiłowanie do cieplej palety barwnej, skłonność do syntezy graniczącej z abstrakcją oraz płaskie traktowanie plamy barwnej. Emaliowane naczynia przybierają w niej niemal kubistyczne formy, a jednocześnie przypominają tak chętnie portretowane modelki Nowosielskiego. Prace o tej samej tematyce znajdują się w publicznych kolekcjach sztuki, np. w Muzeum Śląskim w Katowicach („Martwa natura fantazyjna”, 1986) i w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu („Martwa natura”, 1986).

24 †

JERZY NOWOSIELSKI

1943

"Czasownia (Krynica)", 1991

olej/piótno, 33 x 33 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1991 | VIII'

estymacja:

35 000 – 60 000 PLN

7 700 – 13 100 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

dar artysty dla Tadeusza Nyczka

kolekcja prywatna, Polska

„Najnowsze obrazy Nowosielskiego (...) różnią się od dawniejszych. Są to na ogół niewielkie, promieniujące światłem pejzaże. Najczęściej przedstawiają jarzące się, jakby zawieszzone w powietrzu cerkiewki, dobrze przy tym osadzone w ożywionej zieleni naturze. Kształty są rozpoznawalne, kontury zamglone, powietrze i ziemia stapiają się w jedno. Rozświeca je kładący się pasmami albo emanujący z różnych miejsc blask. Światło przenika ziemską rzeczywistość. Sygnalizuje kryjący się pod nim ład”.

Zbigniew Taranienko, *Ikona świata*, „Życie Warszawy”, nr 14, 1991



25 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

Pejzaż łódzki (Gimnastyczka) – praca dwustronna, 1951

olej/piótno, 40 x 50 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. Nowosielski 51'

sygnowany na odwrociu: 'J. NOWOSIELSKI'

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

26 100 – 40 000 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat Fundacji Nowosielskich w Krakowie

praca skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Wystawa malarstwa Jerzego Nowosielskiego, „Zachęta” Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 6.03-26.03.1963

LITERATURA:

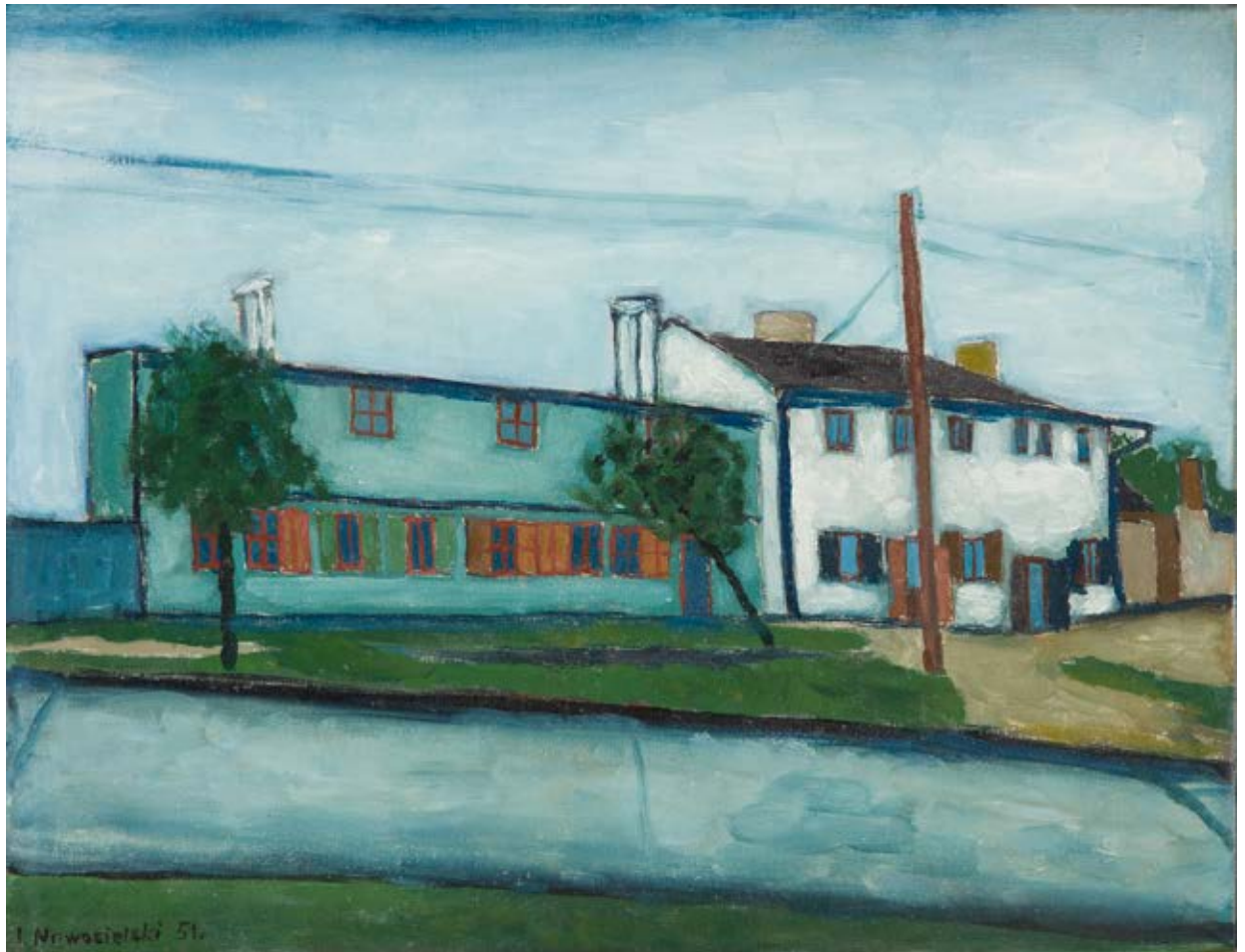
Wystawa malarstwa Jerzego Nowosielskiego, katalog wystawy, „Zachęta” Centralne Biuro Wystaw Artystycznych,

Warszawa 1963, poz. 3 (spis)

Jerzy Nowosielski, katalog wystawy indywidualnej, „Zachęta” Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, poz. kat. 150, s. 95 (il.)

„Obrazy figuralne nie są samotne, nie potrzebują same przez się zawierać całego usprawiedliwienia i wszystkich racji swego powstania. Istnieją jako opozycja, jako przeciwstawność, a też jako jakiś płód, jakieś dziecko zrodzone przez inną od siebie rzeczywistość – rzeczywistość struktur i form abstrakcyjnych”.

Jerzy Nowosielski





ŁÓDŹ W UJĘCIU JERZEGO NOWOSIELSKIEGO

Jerzy Nowosielski spędził w Łodzi wiele lat i zawsze mocno podkreślał swoje związki z tym miastem. Twierdził, że Łódź, wraz z przynależną jej monotonną urbanistyką i „brzydką” architekturą, którą chętnie utrwał w swoich pracach, stanowiła bardzo ważny etap w jego twórczości. Do Łodzi przeprowadził się z Krakowa w 1950, rok po ślubie z malarką Zofią Gutkowską. Zmiana miejsca zamieszkania była spowodowana propozycją objęcia stanowiska scenografki w Teatrze Lalek Arlekin, którą otrzymała żona artysty. Nowosielski pełnił w tym czasie funkcję kierownika artystycznego Państwowej Dyrekcji Teatrów Lalek. Jak pisał Mieczysław Porębski w pierwszej monografii artysty: „Jerzy Nowosielski mieszka w Łodzi. Obszerna pracownia, którą niedawno wraz z żoną zajmuje, przerobiona została, zgodnie ze zwyczajem, z części pomieszczeń strychowych w wielkim, nowym bloku w północnej części miasta. Przez prostokątną szparę niskich okien widać zbiegające się w dalekiej perspektywie linie błotniskich ulic, monotonną i szarą krystalizację dachów, niknące w brudnej mgle stożki kominów”.

Pobyt w Łodzi zbiegł się w czasie z trudnym dla sztuki okresem socrealizmu. W tym czasie twórca przedstawiał przede wszystkim sylwetki sportowców, które odmalowywał z fotografii. Artysta wspominał ten czas następująco: „Uważałem, że należy zrobić wszystko, żeby podejmując ten program [realizmu socjalistycznego] zachować pozycje artystyczne. Wiązałem z socrealizmem pewne nadzieje, zresztą nie ja jeden – na przykład taki Gałczyński miał właściwie podobną postawę jak ja i już dużo wcześniej namawiał do robienia socrealizmu, bo uważał, że w tym tkwi jakaś szansa, tylko nie wiadomo, jak się do tego zabrać. Był szczerze przekonany, że właśnie tędy wiedzie droga, że tutaj odkrywają się jakieś zupełnie nieznanne perspektywy, które można wyekspluatować, i mówił, że ten będzie wielki, kto potrafi to zrobić. Ja też w pewnym momencie myślałem, że na tej fali przyjdzie wielka sztuka, sztuka nowej przygody, przewidywałem na przykład coś w rodzaju hiperrealizmu, widziałem szansę wybrnięcia w ten sposób z sytuacji. No i rzeczywiście, gdyby nie robiono takich głupich nacisków, mogłoby się coś takiego wytworzyć, sam nawet coś tam próbowałem dla siebie malować z fotografii, jakieś sportowe sceny, postaci...” (Sztuka nie boi się propagandy. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Krystyna Czerni, „Res Publica”, nr 9, 1988).

W Łodzi Nowosielski utrzymywał najbliższe kontakty z malarką Teresą Tyszkiewiczową, nazywaną w środowisku „hrabiną”. To właśnie ona organizowała w swoim mieszkaniu spotkania literatów i artystów. Jak wspominał: „(...) znała masę młodych ludzi, takich jak Fijałkowski i inni, tak że mieliśmy bardzo dobry towarzysko-koleżeński kontekst, który nam bardzo pomógł psychicznie przebrnąć przez te najcięższe lata...” (Sztuka nie boi się propagandy..., dz. cyt.). Do kręgu bliskich znajomych artysty należał także uczeń Władysława Strzemińskiego oraz malarz związany z łódzką szkołą, Stanisław Fijałkowski. Podczas swojego pobytu w Łodzi (1950–62) Nowosielski projektował kostiumy i scenografie dla teatrów lalkowych Pinokio oraz Arlekin, a także dla bielskiej Baniałuki oraz Gdańska. Od 1951 współpracował z cerkwią jako malarz, co znacząco wpłynęło na światopogląd artysty. Czytał wówczas „Ideę rosyjską” Bierdiajewa, Sołowjowa, Florenskiego, Bułgakowa i dzieła innych wschodniochrześcijańskich myślicieli.



„Mało kto zdaje sobie sprawę, jak piękne jest (było być może jeszcze piękniejsze) to miasto. Dziwne, bo zanim tam jeszcze wyjechałem – miałem przeczucie, że da mi ono wiele radości. Ale kto naprawdę cieszy się drewnianymi domkami i wysokimi malowanymi płotami. Kto zauważył bielone na wiosnę krawężniki? Dla mnie, dla malarza, było to takie ważne, że to miasto nie narzucało jakiejś zbyt sformułowanej, zbyt świadomej dla siebie estetyki, kiedy przyjechałem tu z 'historycznego' i pięknego Krakowa. Odetchnąłem z ulgą. Piotrkowska – kosmopolityczna ulica, która równie dobrze mogłaby się znaleźć w Charbinie – ale już dalej, jakie prawdziwe, jakie w ludzkiej skali uliczki, domki... Też pewna najprostsza, najuboższa funkcjonalność bloków mieszkalnych, tych sprzed pierwszej wojny światowej – gdzieś na Bałutach, graniczących z polami – ten nagły koniec miasta i już całkowita wieś – takiego nagłego przejścia miasta w wieś nie widziałem nigdzie indziej. To budownictwo – najskromniejsze – świadectwo skąpstwa inwestorów, robi wrażenie pogubionych w polu dekoracji teatralnych. Było takie bliskie malarstwu wielkich prymitywów nowoczesnych, których obrazy są w naszych czasach sądem i wyrokiem nad zakłamaniami epoki, nawet tym najbardziej 'moderne'”.

Eks-Lodzianie. Bohdan Drozdowski, Jerzy Nowosielski, Tadeusz Paciorkiewicz, „Odgłosy”, nr 52, 1966





26 †

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "JURRY"

1943-1980

"Plaża nad rzeką", 1976

olej/piótno, 49,5 x 67 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: "Jurry | "PLAŻA NAD RZEKĄ | JERZY R. ZIELIŃSKI [...]"

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 100 – 18 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Jurry. Powrót artysty. Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński /1943-1980/, Kraków 2010, s. 236 (il.)

„Czyż to nie piękna rzecz, że nie jestem sam na świecie, że nie wziętem się z niczego, że jestem w tym świecie obecny. Przecież mnie to cieszy. Gwarantuje mi to całe moje ja, kształtuje, boć przecież nie jestem z podręcznika anatomii. Kocham życie (czyt. ludzi, zwierzęta, rośliny, kamienie). Skoro mnie ono zaaprobowało, mało! – adoptowało jako swego, jakże można byłoby być niewdzięcznikiem”.

Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński



27 †

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Impresyjny", 2016

akryl, tektura/płyta pilśniowa, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ANDRZEJ GIERAGA | IMPRESYJNY 2016 | AKRYL, TEKTURA, PŁYTA | PILŚNIOWA | 100 x 80'

na odwrociu autorski stempel

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 500 - 7 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Andrzej Gieraga to jeden z najwybitniejszych żyjących twórców realizujących się w nurcie abstrakcji geometrycznej – kierunku w sztuce rozpropagowanego na rodzimym gruncie przez Henryka Stażewskiego, do którego twórczości w największym stopniu odwołuje się Gieraga. Twórca z konsekwencją podąża raz obraną ścieżką artystyczną polegającą na stopniowej redukcji środków. Pomimo różnorodności jego obrazów od lat ich tworzywem, a zarazem głównym tematem pozostaje światło. Bożena Kowalska w katalogu wystawy malarza w Galerii Prezydenckiej w 2003 napisała: „Gieraga jest poetą światła. Wszystko, co od początku swych artystycznych działań tworzy, powstało w kontekście ze światłem i przy wykorzystaniu różnych jego możliwości wyrazowych. (...) Ono rysuje duktem wzmoczonego blasku lub kreską cienia kontury reliefowych wypukłości i zagłębień. Odgrywa w pracach artysty nie tylko rolę głównego czynnika w konstruowaniu kompozycji, ale też istotnego nośnika znaczeń”. Równocześnie wraz z wrażliwością kolorystyczną Gieraga z prawdziwą wirtuozerią operuje formami geometrycznymi. Kształtuje je reliefowo, nadając płaszczyźnie płótna charakter przestrzenny. Jego minimalistyczne, a wręcz ascetyczne kompozycje geometryczne urzekają prostotą formy i precyzją wykonania.

Co ciekawe, autor, nigdy nie poddał się presji wykorzystywania nowych mediów, nie uległ hasłom zwolenników sztuki zaangażowanej, która powinna według nich szokować, wytrącać ze stanu spokoju i zadowolenia. Wyciszone dzieła Gieragi przynoszą wytchnienie widzom we współczesnym świecie, emanują spokojem, ale i optymizmem.



28 †

MARIAN BOGUSZ

1920-1980

"Erotyki", 1977

olej/blacha, 71,5 x 101,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MARIAN BOGUSZ | "EROTYKI" 1977 | m bogusz'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

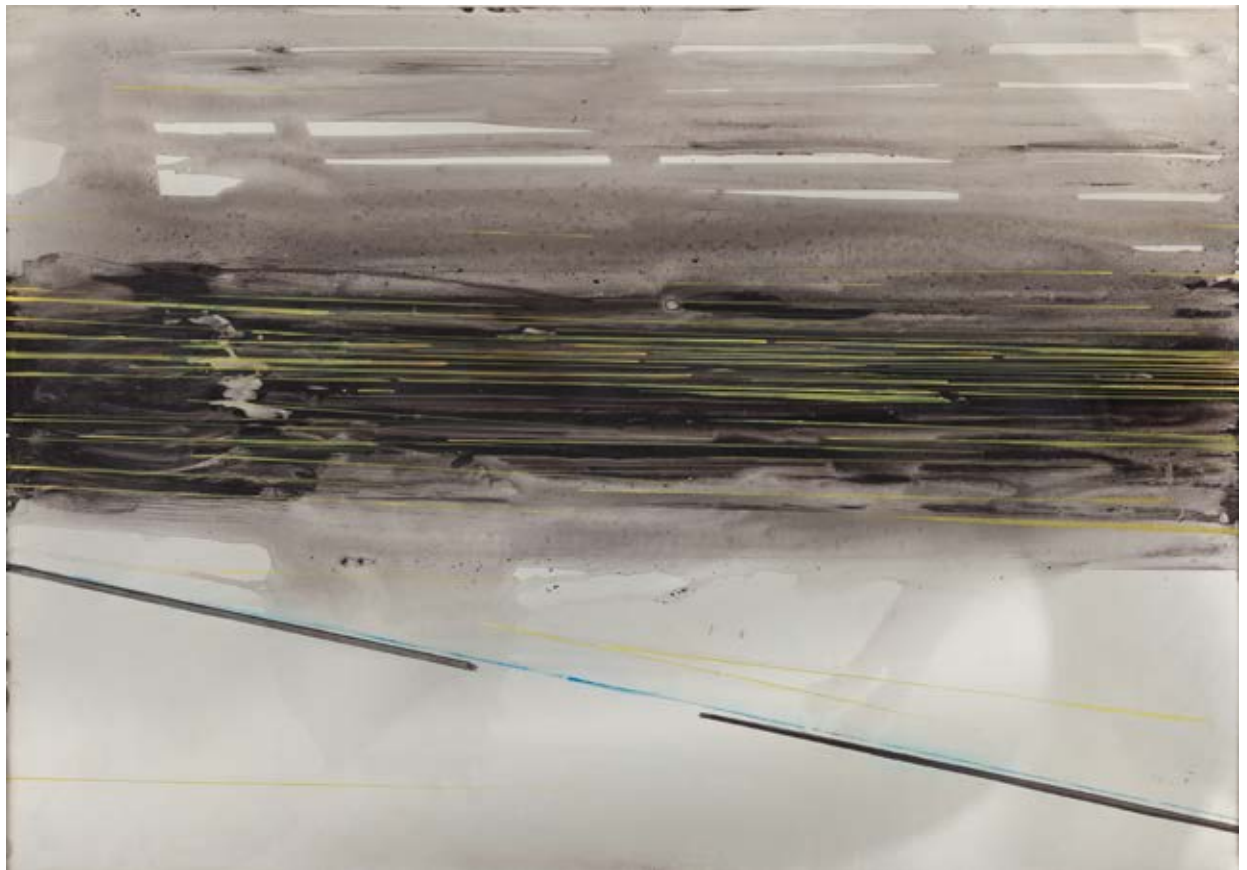
POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„Obraz nie jest powodem delectacji estetycznej, nie jest ozdobą wnętrza. Obraz jest sumą znaków plastycznych, którymi malarz utrwala swoją myśl – jest prowokacją, winien zmusić odbiorcę do myślenia”.

Marian Bogusz



29 †

MARIAN WARZECHA

1930

"60/42", 1960

akwarela, długopis, tusz/płyta, papier, 33 x 23 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: "Warzecha 60/42"
na odwrociu nalepka inwentarzowa oraz nalepka z opisem pracy z galerii Denenberg Fine Arts, Inc.

estymacja:

16 000 - 25 000 PLN

3 500 - 5 500 EUR

POCHODZENIE:

Felix Landau Gallery, Los Angeles, 1960
kolekcja rodziny Landau, Los Angeles, do 2013
galeria Denenberg Fine Arts, Inc., 2013
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Art Center Gallery, La Jolla, Kalifornia, data nieznana
„Teresa Rudowicz & Marian Warzecha. Collages”, Felix Landau Gallery, Los Angeles, 12–31.03.1962

LITERATURA:

Teresa Rudowicz & Marian Warzecha. Collages, katalog wystawy, Felix Landau Gallery, Los Angeles 1962, poz. kat. 24

Początek lat 60., w którym powstała kompozycja prezentowana w katalogu, jest niewątpliwie najciekawszym okresem twórczości Mariana Warzechy. Twórca był wtedy u szczytu swojej popularności. Brał udział nie tylko w wystawach krajowych, ale przede wszystkim w głośnych ekspozycjach zagranicznych, jak „15 Polish Painters” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1961 czy wystawa indywidualna w Zabriske Gallery w Nowym Jorku w tym samym roku. Język jego sztuki, którego w pełni dojrzałym i niezależnym przykładem jest prezentowana w katalogu praca, był już wtedy w pełni ukształtowany.

Omawiana kompozycja może stanowić punkt wyjścia do zrozumienia formuły malarstwa Warzechy. Zawarte są w niej wszystkie wartości oraz cechy, które krytyka uważała za najbardziej reprezentatywne dla jego dzieła. W dziele znajdziemy surową kolorystykę, subtelne modelowanie tafli obrazu oraz próby kształtowania jego reliefowości, o których z podziwem pisał nowojorski krytyk John Canaday: „[Warzecha jest] dokładnym rzemieślnikiem prostokątnych powierzchni. Jedną z nich wysuwa niekiedy do przodu i w ten sposób powstaje relief. (...) Jest to technika, która przynosi efekt uroczyściej prostoty, pełnej subtelności i poczucia spełnienia. Dzięki temu zbawczemu przesunięciu jednej z prostokątnych płaszczyzn dzieła Warzechy unikają nadmiernej surowości”. W dziele obok kształtowania płaszczyzny zwraca uwagę również charakterystyczne dla artysty użycie linii przywodzącej na myśl pismo. Ten „kaligraficzny” aspekt malarstwa również zwracał uwagę krytyki. W katalogu monograficznej wystawy artysty w rzymskiej Galleria l’Obelisco z 1964 pisano: „Przywołując barokową kaligrafię, archaiczną czcionkę, włączając korespondencję, pisma, (...) w oryginalny sposób nawarstwia ślady człowieka pochodzące z różnych miejsc i z różnych epok. Posługuje się retrospektywą, a równocześnie, łącząc ze sobą wszystkie te znaki, wskazuje na ich jedność”.



30 †

JACEK SEMPOLIŃSKI

1927-2012

"Autoportret", 1999

olej/piótno, 100 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Sempoliński | maj '99 | Autoportret'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 600 - 8 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Łódź

„Nigdy moja twórczość nie była prostym ‘przełożeniem’ spraw życiowych na malarstwo, coś jednak zawsze przenikało. Ta moja przeklęta tonacja moll była stale mnie nękająca. Starłem się, by nie ulegać jej bezwolnie, żeby, jeśli już, to było to jednak g-moll, i nie adagio sostenuto, ale espressivo czy, jeśli można, agitato. Rysowanie tych czaszek i Ukrzyżowań podczas agonii mojej mamy dawało ujście, stan ducha i kształt rysunków były w zgodzie”.

Jacek Sempoliński



31

TOMASZ TATARCZYK

1947-2010

"Dyptek czarny", 1982/1983

olej/ płótno, 120 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TOMASZ TATARCZYK I "DYPTYK I CZARNY" 1982/83 I TATARCZYK'

estymacja:

65 000 - 80 000 PLN

14 200 - 18 000 EUR

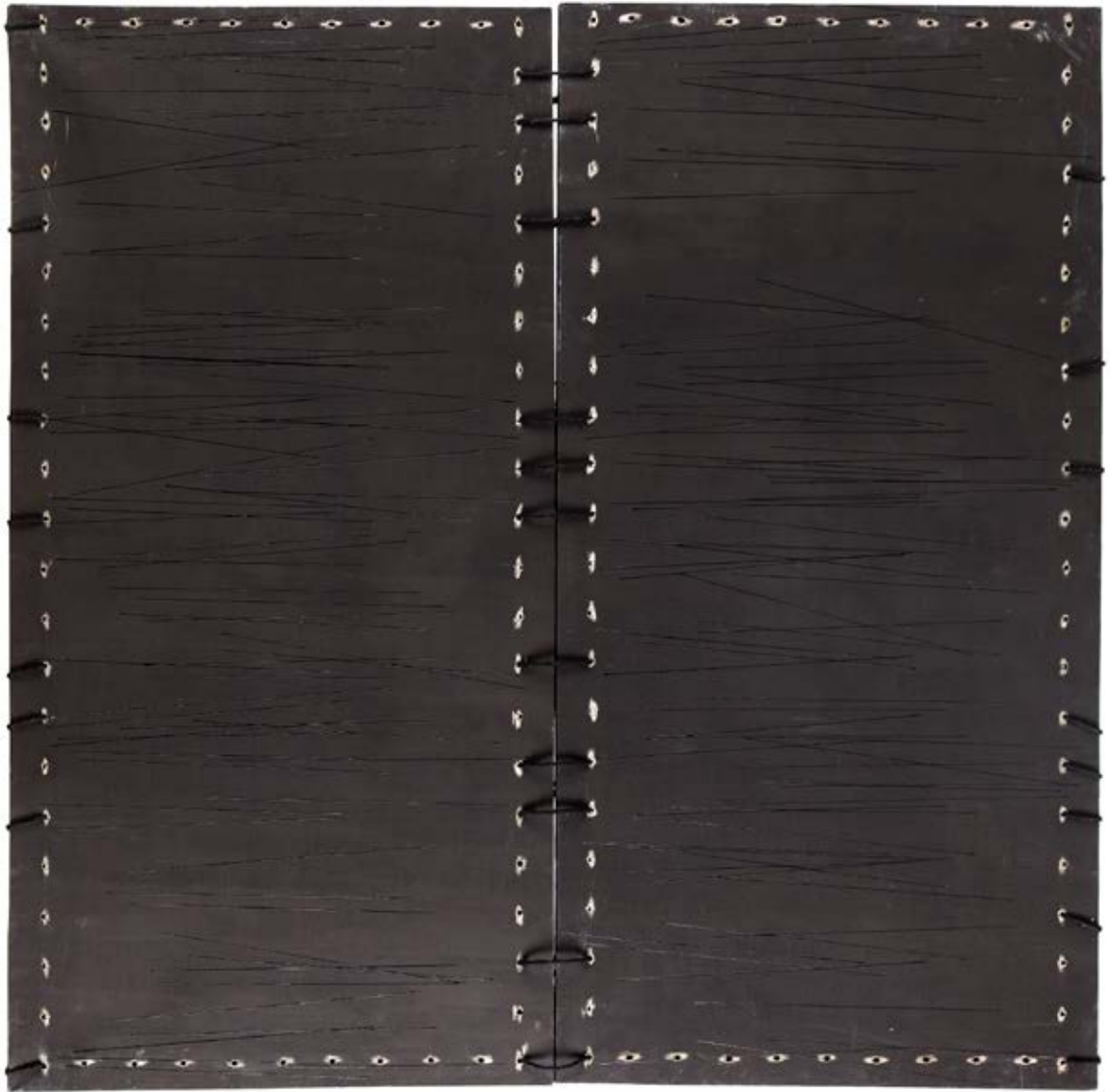
WYSTAWIANY:

Tomasz Tatarczyk, Galeria Studio, 1985

Tomasz Tatarczyk - Księgi, Galeria Wizytująca, Warszawa, 16.01-13.02.2016

„Decyzja na czerń i biel jest taka, bo te kolory są najbardziej dosadne, najmocniejsze. Zapamiętałem, co mówił profesor Owidzki o Hiszpanach, którzy uważają, że najbardziej dramatycznym widokiem jest czarny ptak na białym śniegu. Wprowadzenie dodatkowego koloru to dla mnie decyzja wymagająca specjalnego uzasadnienia. Kolory w moich obrazach oczywiście są, ale odkrywa się je w miarę uważnego oglądania...”.

Tomasz Tatarczyk



Na prezentowane dzieło składają się dwa zszyte ze sobą płótna, na których ujawnia się niechęć do epatowania kolorami: w dużych, pozornie pustych partiach pozostają ukryte różne odcienie czerni. Autor nie wykorzystuje tu roli kontrastu dwóch barw, lecz zestawia szlachetną malarską materię z eksponowaniem szwów łączących dwa blejtramy. Sznurki, pełniące funkcję czysto praktyczną, zdają się również stanowić realne przedłużenie czarnych prostych linii, składających się na abstrakcyjne kompozycje. Praca cechuje się surowością i prostotą rozwiązań formalnych, została bowiem pozbawiona wszelkich zbędnych, rozprasających widza elementów.

Realizacje powstałe we wczesnych latach 80. lokują się jednak na pograniczu malarstwa, instalacji, rzeźby oraz prac typu site-specific. Nim Tatarczyk całkowicie poświęcił się sztuce pędzla, sięgał po zróżnicowane materiały i nieszablone rozwiązania. Obrazy z tego okresu są podziurawione, łączone sznurkiem lub zawiasami, wizualnie przypominają książki czy parawany. Prezentowany obiekt, mimo że zapowiada duże kompozycje inspirowane naturą, wciąż przynależy do tego wczesnego okresu i kontynuuje idee pracy dyplomowej, zatytułowanej „Przedmioty bezużyteczne”, wykonanej na warszawskiej ASP pod okiem Jana Tarasina. Inspirowany dokonaniem profesora artysta stworzył cykl monochromatycznych dzieł, które – jak twierdził – miały na celu nie tyle odwzorowanie rzeczywistości, ile uwiecznienie możliwości płynących z obserwacji, pozornie nieinteresujących i porzuconych przedmiotów, takich jak kartka papieru, niemających na celu cieszenia ludzkiego oka. Nie wprawiają w dobre samopoczucie, lecz istnieją same dla siebie. Kompozycje uwieczniające przedmioty tego typu niejako zamykają je, a jednocześnie cechują się chłodem. Obiekty te bowiem „Mogą jedynie pokazywać to, co same potrafią, ja im tylko w tym pomagam. Jednocześnie doda, a może jest odwrotnie” (ASP, Dyplom nr 3874, [cyt. za:] Waldemar Baraniewski, *Malarska treść egzystencji. Uwagi o twórczości Tomasza Tatarczyka, malarza spod Kazimierza, „Brulion Kazimierski”, nr 3*).

Prace Tatarczyka pojawiające się na rynku aukcyjnym są najczęściej inspirowane naturą i należą do dojrzałego okresu twórczości autora, który należy datować od 2 połowy lat 80. Wtedy też powstały słynne monumentalne kompozycje utrzymane w ściszonych tonacjach, ograniczonych często wyłącznie do czerni i bieli. W dziełach tych można dostrzec powtarzalność pewnych motywów – takich jak drogi, psy, ślady ludzkich kroków – wyrastających z życia w nadwiślańskiej miejscowości Mięćmierz oraz z bacznej obserwacji okolic osady. Artysta świadomie wybrał to miejsce jako lokalizację swojej pracowni, otoczonej przyrodą, która stwarzała warunki do wyciszenia i kontemplacji. Malarz stwierdził, że jego obrazy „rodzą się czasami przypadkowo. Chodzę, krążę wokół tematu, wokół wycinków rzeczywistości, która na mnie szczególnie oddziałuje – i mam coraz mocniejszą potrzebę coś z tym zrobić. Wtedy zaczynam pracować i rozwijam temat w cykl, aby przyjrzeć mu się z różnych stron” (Tomasz Tatarczyk w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, [w:] *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 252). Dodawał, że za podjęciem konkretnego tematu stoją także nastrój, wspomnienia z dzieciństwa; inspirują go widziane niedawno filmy czy dzieła sztuki. Proces twórczy zawsze zaczyna się od znalezienia motywu przewodniego, kolejnym krokiem zaś jest wymyślenie koncepcji kompozycji, którą podsuwa intuicja. Tatarczyk przyznał też, że w pewnym momencie przygotowywany właśnie obraz zaczyna bardzo silnie na niego oddziaływać, podsuwa rozwiązania, przejmuje kontrolę nad postępem pracy. Przed nałożeniem farby malarz wykonuje szybki szkic węglem, na który może się składać kilka pojedynczych kresek. Skupienie i kontemplacja potrzebują ciszy, ale nieodłącznym elementem działania autora jest muzyka, której rytm wpływa na charakter płócien.

32 †

MIECZYŚLAW WIŚNIEWSKI

1929–2018

Kompozycja

akryl/plótno, 90 x 90 cm
na odwrociu nalepka z opisem pracy:
'90x90 | CZARNY-TRÓJKĄTY I FIOLETOWE'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 600 – 11 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Dążenie do ładu i harmonii wydawać by się mogło marzeniem o świecie idealnym, bo czymże jest dziś pojęcie ładu, kiedy właśnie bezład jest częścią składową wartości dwudziestego wieku. A jednak ten pozorny chaos nie wyklucza możliwości budowania syntez w oparciu o sprzeczne, równoważne wartości. Poetyka dzieła otwartego zrodziła się w kulturze, która dopuszcza komplementarność poszukiwań i różnorodność rozwiązań. Dążenie do harmonii jest nie tylko wyrazem tęsknoty kompensującej lęki przed chaosem, ale także wyznaniem ontologicznego przekonania o istnieniu równowagi przeciwieństw. Ład w obrazach Wiśniewskiego jest w stanie chwiejnej równowagi z bezładem. Układ harmonii jest nieustannie zakłócany. Płaszczyzna obrazu jest zamknięta, ale jej elementy składowe pozostają często otwarte i zmienne. Antynomiczność tych kompozycji wyprowadzona jest z dwuznaczności przestrzeni i czasu w obrazie, który sam nie jest w bezruchu, ani jego obserwator”.

Zofia Wartak



33 †

MIECZYŚLAW TADEUSZ JANIKOWSKI

1912-1968

Szafirowy trójkąt

olej/ płótno, 89 x 116 cm

na odwrociu opis: 'T.415' oraz naklejka: 'Muzeum Narodowe w Warszawie 0574 | 0417'

naklejka: '10. | 116x89-' oraz dwie nieczytelne pieczętki

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

10 900 - 17 400 EUR

POCHODZENIE:

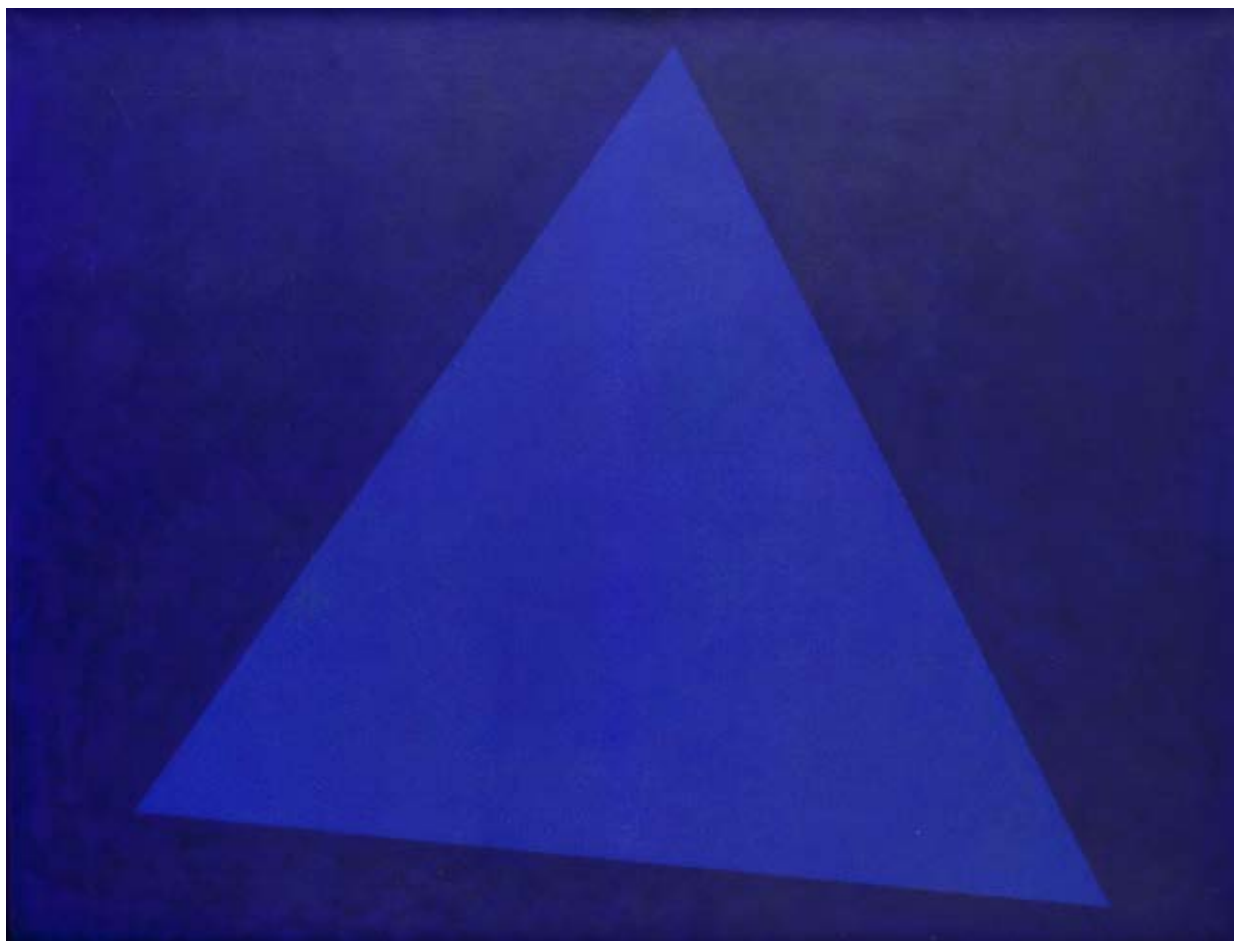
Galeria Dyląg, Kraków

Desa Unicum, 2012

kolekcja prywatna, Polska

„Ten skromny, uduchowiony człowiek, z całą determinacją poświęcający się malarstwu, swoją postawą negował ciasno pojętą ideę postępu w sztuce. Nie przypadkiem cenił starych mistrzów, których chętnie odwiedzał w Luwrze. Spośród nich najważniejszy był hiszpański mistyk-realista Zurbaran. Janikowski był otwarty na różne propozycje, które odkrywał w paryskiej metropolii. Deklarował, że jest 'zwolennikiem współistnienia wszystkich tendencji', ponieważ nie treść się zmienia, tylko forma. Dlatego też początkowo nie opowiadał się po żadnej stronie paryskiej sceny artystycznej. Próbował wszystkiego, co wydawało mu się interesujące”.

Anna Baranowa



34

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

Bez tytułu, 2017

olej/piótno, 80 x 80 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'AR 17'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1144 | 2017'

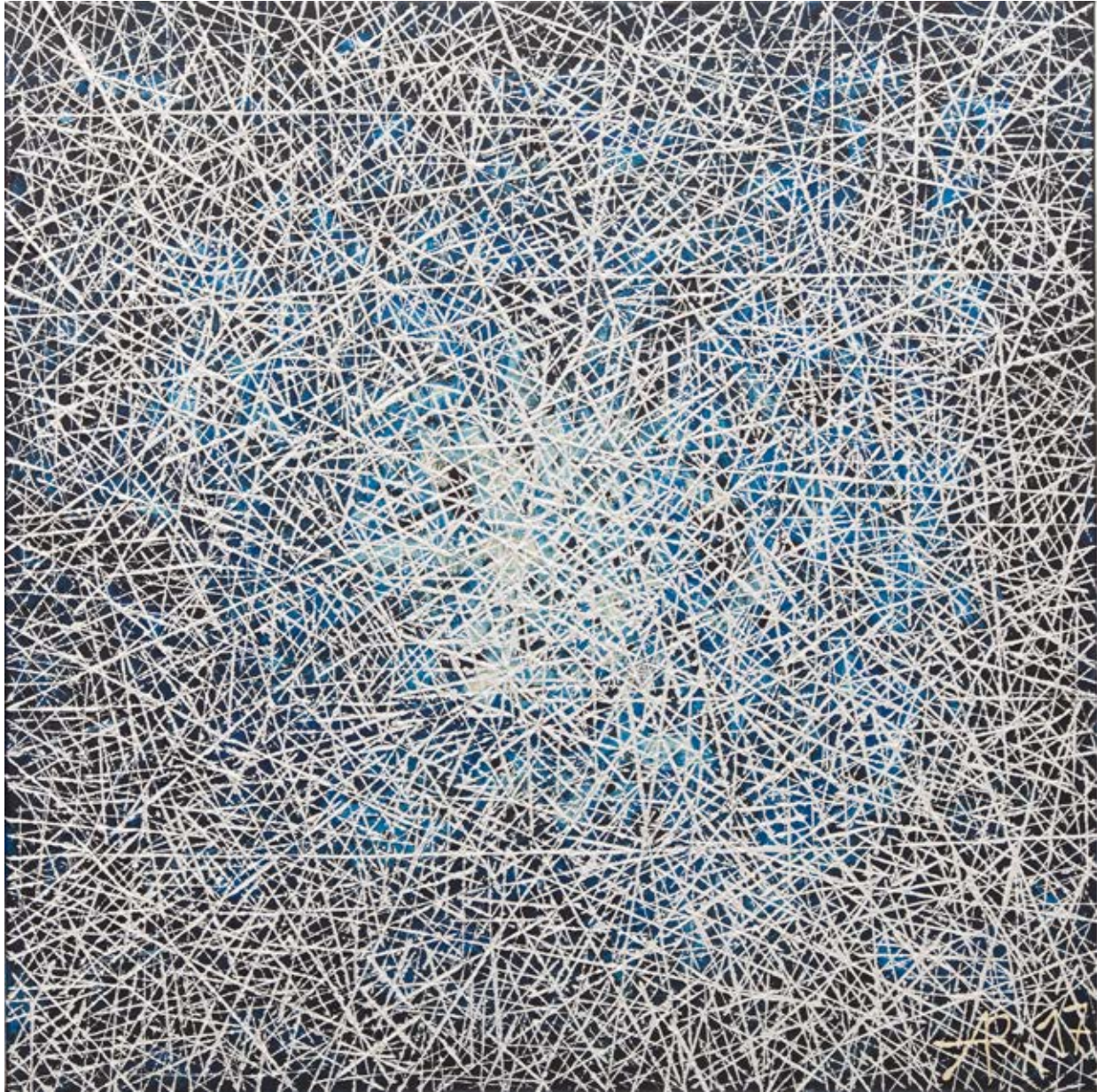
estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

„Świadomie nie piszę o obrazach. Nie należę do artystów zobowiązanych do komentarza odautorskiego. Obrazy niech bronią się same. Ja tylko czuję się w obowiązku powiedzieć, że uważam, iż malarstwo ma nadal ogromną siłę samoobrony i ja wierzę w tę siłę, gdy obrazy nie powstają za pomocą z góry założonej wizji świata, tylko dzięki rzetelnej, czułej i wnikliwej obserwacji oraz autentycznej fascynacji”.

Aleksander Roszkowski



RYSZARD GIERYSZEWSKI

1936–2021

"Portrety - cienie", 1966

olej/piótno, 86,5 x 66,5 cm

sygnowany i datowany u dołu kompozycji: 'R. GIERYSZEWSKI 1966.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"PRTRY-CIENE" 1966 | RYSZARD GIERYSZEWSKI | WARSZAWA | 85,5x66,5'

na odwrociu nalepka Biennale de Paris

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

WYSTAWIANY:

V Biennale Młodych w Paryżu – Cinquième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paryż, 1967

Obraz zatytułowany „Portrety Cienie” z 1966 pochodzi z wczesnego okresu w twórczości Ryszarda Gieryszewskiego. Obraz powstał dwa lata po ukończeniu przez niego warszawskiej ASP, gdzie studiował w latach 1959–64 w pracowni Aleksandra Kobzdeja i Andrzeja Ruzińskiego. W pracy tej widać fascynację artysty stylistyką, która zdominowała polską scenę artystyczną po odwilży. „Portrety Cienie” wpisują się w dominujący od późnych lat 50. nurt egzystencjalny i charakterem oraz swoją wymową zbliżają się do prac Józefa Szajny czy też Andrzeja Wróblewskiego. Jednocześnie w pracy tej widać pewną zapowiedź zmiany stylu u Gieryszewskiego i mającego nadejść u niego zainteresowania sztuką pop, co w tym obrazie szczególnie ujawnia się w zastoso-waniu szablonu i aerografu. „Portrety Cienie” to praca wyjątkowa i ważna nie tylko w dorobku artysty, ale także dla twórczości całego pokolenia dziedziczącego dorobek intelektualny artystów wystawiających swoje prace na przełomowej Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, zwanej też często „Arsenałem”. To właśnie artyści wchodzący w dorosłe życie artystyczne w połowie lat 60. – tak jak Gieryszewski – mogli w pełni korzystać ze swobód wywalczonych przez artystów starszych od nich o pokolenie.

„Portrety Cienie” były prezentowane na V Biennale Młodych w Paryżu, które były jednym z najważniejszych przeglądów sztuki współczesnej, wymienianych jednym tchem razem z Biennale w São Paulo czy weneckim. To właśnie na Biennale Młodych w Paryżu można było zobaczyć najbardziej innowacyjne i bezkompromisowe rozwiązania w dziedzinie sztuk plastycznych, tworzone często przy użyciu nowatorskich materiałów. Ta cykliczna paryska wystawa była szczególnie ważna dla Polaków. To właśnie w Paryżu na I Biennale Młodych, które miało miejsce w 1959, polscy młodzi malarze odnieśli sukces, otrzymując zbiorową nagrodę, co zaowocowało popularyzacją sztuki tworzonej nad Wisłą na Zachodzie i sukcesy między innymi Aliny Szapocznikow. W roku 1959 też Jan Lebenstein otrzymał prestiżowe Grand Prix na tej wystawie za cykl obrazów „Figury osiowe”. Sukces otworzył mu drogę do kolejnych nagród na międzynarodowych wystawach.



36

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

Bez tytułu, 1974

olej/piótno, 75 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'B. KIERZKOWSKI | 1974 | KE 23. | 75 x 65'

estymacja:


60 000 - 80 000 PLN

13 100 - 17 400 EUR

„(...) będąc dzieckiem, fascynowały mnie parkany z metalowej siatki i krzewy, które oszronione były po prostu piękne. W całym moim życiu były najpiękniejszym wspomnieniem, a cudem absolutnym było zachodzące słońce, duża pomarańczowa tarcza w błękitach. Jest to sprawa bardzo osobista, własne przeżycia, które gdzieś tam istnieją w naszej duszy. Innym dla mnie przeżyciem był wyjazd do Maroka w 1955 r. Spostrzegłem, że tamtejsza zieleń i plener nie mają nic wspólnego z Gauguinem, który malował tak barwnie Polinezję. Tam w Afryce, wszystko jest spalone, zieleń szara, cały krajobraz sprawia wrażenie przysypanego piaskiem. Ostre słońce wszystko zmienia w błyszczący metal”.

Bronisław Kierzkowski





Bronisław Kierzkowski zasłynął jako autor kompozycji strukturalnych, reliefowych, które zaczął tworzyć już pod koniec lat 50. Lokują się one pomiędzy surowością malarstwa materii i strukturalizmu a lirycznym nurtem abstrakcji. „Kompozycje fakturowe”, wcześniej nazywane „Fakturowcami”, to konstrukcje o formach tradycyjnych obrazów, wykonane jednak nie przy pomocy farb, ale niekonwencjonalnych, „zdegradowanych” materiałów, znalezionych na wysypiskach i śmietnikach. Zamiast tradycyjnego płótna podstawą prac twórcy stała się plastyczna mieszanina gipsowo-klejowa, która służyła nie tylko jako podkład, lecz także tło kompozycji. Artysta w plastycznej materii zatapiał metalowe pręty, kawałki blachy, siatki, pozwalał masie wyciekać i przeciskać się pomiędzy obiektami. Wykorzystał chropowatość tynku i plastyczność gipsu, które dawały mu możliwość budowy tekstury przypominającej organiczną tkanę. Z czasem coraz bardziej upraszczał swoje struktury, rezygnował także z koloru, który zaczął postrzegać jako czynnik dekoncentrujący widza. Pomimo zastosowania materiałów dotąd w sztuce pogardzanych prace cechuje dużą wrażliwością estetyczną, dbałością o kompozycję, doskonałością formy i dążeniem do wykończenia reliefu jako całości. Zastosowane przedmioty, które pozbawione zostały funkcji praktycznych, stały się materiałem artystycznym, dzięki któremu autor eksperymentował z fakturą, zmieniającą się w zależności od promieni słonecznych, powodujących grę światłocienia. Obrane formy wyrastają z fascynacji światem przyrody, zapamiętanym krajobrazem pustynnym, oszronionymi parkanami oraz refleksami promieni słonecznych igrającymi na przedmiotach.

O sztuce Kierzkowskiego z tego okresu pisała Bożena Kowalska: „Kiedy w 1957 roku fala gorącej abstrakcji rozlała się po całym naszym kraju, znajdując wyraz w technice taszystowskiej, Kierzkowski miał już wypracowany własny kod języka plastycznego. Tworzył płyty gipsowe o nieregularnie ukształtowanej powierzchni, w pierwszej fazie łączone jeszcze z kolorem, ale już od 1958 roku wyzbyte barwy, uznanej przez artystę za zbędną. (...) Te objects d'arts miały wielorakie znaczenie. W ogólnym obrazie ówczesnej sytuacji polskiej odgrywały rolę pionierskich propozycji, przeciwstawiających się w pewnym stopniu nadmiernej żywiowości i ekspresji taszyzmu. Wiążąc się w szczególnie sposób ze światem współczesnej cywilizacji maszynowej, były u nas jedną z pierwszych po wojnie manifestacji zainteresowania tą problematyką, choć odbijały ją w krzywym zwierciadle. Stanowiły wyraz pojmowania przez twórcę jego roli jako demiurga kształtującego obiekty w sposób dowolny i niepodporządkowany żadnym celom utylitarnym, podobnie jak przyroda nadaje formy kamieniom, powierzchni zboczy górskich czy zmurszałym pniom drzewnym. (...) Mimo znacznego różnicowania poszczególnych prac – pozostał jednak artysta wierny swym pierwotnym założeniom. Jest to jednak fakt nie bez znaczenia, jeśli się sobie uświadomi, że niemal wszyscy nasi twórcy, którzy pod koniec lat 50. przeszli w swej sztuce okres fascynacji malarstwem materii i strukturalizmem typu informel, potraktowali go w swojej twórczości jako tylko incydent przemijający lub otwierający im dalsze drogi poszukiwań” (Bożena Kowalska, [w:] Bronisław Kierzkowski, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, Toruń 1994, s. nlb.).

Prezentowany w katalogu obraz jest bardzo ciekawym przykładem twórczości Kierzkowskiego, znacząco odbiegającym od stylistyki znanej z wcześniejszych dekad. Sam fakt, że omawiana kompozycja wykonana jest techniką olejną na płótnie, implikuje ciekawą zależność pomiędzy nim a wieloma innymi pracami autora. Praca ta jest kompozycją abstrakcyjną o zróżnicowanej fakturze, nie posiada jednak elementów stricte reliefowych. Urozmaicenie powierzchni dokonane zostało poprzez zróżnicowanie kształtów plam barwnym – naprzemiennie używanych długich pociągnięć pędzla i krótkich plamek, które wypełniają pewne części kompozycyjne. Tworzy to zatem quasi-reliefowy efekt jednak bez wykorzystania elementów strukturalnych, tak charakterystycznych dla malarstwa Kierzkowskiego.



37

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż 30/76", 1976

akryl/plótno, 110 x 45,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 76.'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 30/76 | 11X45'

estymacja:

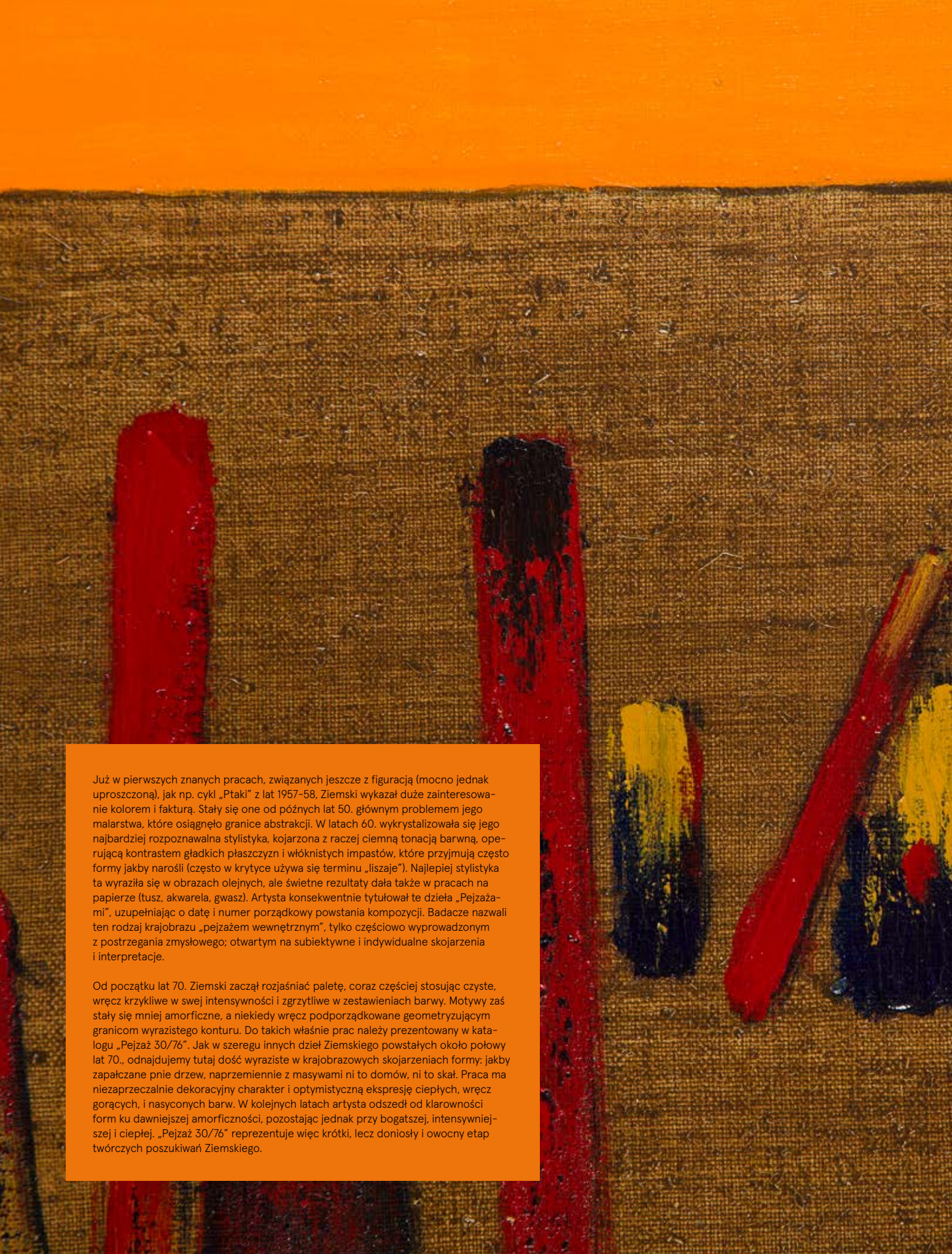
30 000 – 50 000 PLN

6 600 – 11 000 EUR

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

Danuta Wróblewska





Już w pierwszych znanych pracach, związanych jeszcze z figuracją (mocno jednak uproszczoną), jak np. cykl „Ptaki” z lat 1957–58, Ziemiński wykazał duże zainteresowanie kolorem i fakturą. Stały się one od późnych lat 50. głównym problemem jego malarstwa, które osiągnęło granice abstrakcji. W latach 60. wykrystalizowała się jego najbardziej rozpoznawalna stylistyka, kojarzona z raczej ciemną tonacją barwną, operującą kontrastem gładkich płaszczyzn i włóknistych impastów, które przyjmują często formy jakby narośli (często w krytyce używa się terminu „liszczaje”). Najlepiej stylistyka ta wyraziła się w obrazach olejnych, ale świetne rezultaty dała także w pracach na papierze (tusz, akwarela, gwasz). Artysta konsekwentnie tytułował te dzieła „Pejzażami”, uzupełniając o datę i numer porządkowy powstania kompozycji. Badacze nazwali ten rodzaj krajobrazu „pejzażem wewnętrznym”, tylko częściowo wyprowadzonym z postrzegania zmysłowego; otwartym na subiektywne i indywidualne skojarzenia i interpretacje.

Od początku lat 70. Ziemiński zaczął rozjaśniać paletę, coraz częściej stosując czyste, wręcz krzykliwe w swej intensywności i zgrzytliwe w zestawieniach barwy. Motywy zaś stały się mniej amorficzne, a niekiedy wręcz podporządkowane geometryzującym granicom wyrazistego konturu. Do takich właśnie prac należy prezentowany w katalogu „Pejzaż 30/76”. Jak w szeregu innych dzieł Ziemińskiego powstałych około połowy lat 70., odnajdujemy tutaj dość wyraziste w krajobrazowych skojarzeniach formy: jakby zapalczone pnie drzew, naprzemiennie z masywami ni to domów, ni to skał. Praca ma niezaprzeczalnie dekoracyjny charakter i optymistyczną ekspresję ciepłych, wręcz gorących, i nasyconych barw. W kolejnych latach artysta odszedł od klarowności form ku dawniejszej amorficzności, pozostając jednak przy bogatszej, intensywniejszej i cieplej. „Pejzaż 30/76” reprezentuje więc krótki, lecz doniosły i owocny etap twórczych poszukiwań Ziemińskiego.



38 †

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Obraz nr 183" z cyklu "Dwudziesty piąty", 2003

akryl/plótno, 150 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2003 | E. DWURNIK | NR: XXV | 183 | 3019'

oraz datowany i opisany na krośnie malarskim: '13.08.03 | XXV-183-3019'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 000 - 32 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Doszedłem do tego, że oddzielam świat od obrazu. Na zewnątrz dzieje się coś innego niż w obrazie. Chociaż jedno bierze się z drugiego. Dla mnie w tej chwili malarstwo sprowadza się do kompozycji abstrakcyjnej. Interesuje mnie czysta wizja, czyste zjawisko malarstwa. Malarstwo to obraz abstrakcyjny opatrzony numerem, bez żadnych wskazówek, bez żadnego kierunku”.

Thanks Jackson. Dwurnik 2001-2004, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2005, s. 82







SIŁA ABSTRAKCJI

Edward Dwurnik pracę nad cyklem obrazów abstrakcyjnych rozpoczął w momencie, kiedy był już twórcą o ugruntowanej pozycji na scenie artystycznej. Abstrakcja była dla niego niejako ucieczką od tak charakterystycznych dla jego stylu narracyjności oraz społeczno-politycznego komentarza. W pracach z serii brakuje zatem widoków Krakowskiego Przedmieścia, Sukiennic czy Kościoła Mariackiego. Zamiast nich uwidacznia się intensywna wibracja kolorów oraz bogactwo materii będącej wynikiem nakładanych w twórczym akcie kolejnych warstw farby, licznych bryzgów i strużek spływającej materii. Jak przyznał w jednym z wywiadów, dopiero po pięćdziesięciu latach narracyjnej pracy twórczej był wystarczająco dojrzały artystycznie, by „pomyśleć o prawdziwym malarstwie” i zmierzyć się z tematem wielkiej abstrakcji. Przy użyciu ekspresyjnych chwytów oraz zastosowaniu kompozycyjnych uproszczeń artysta porządkował przestrzeń oraz emocje towarzyszące podczas aktu tworzenia.

Uwolnienie tej skumulowanej intuicji malarskiej dało swój wyraz w abstrakcyjnych kompozycjach z lat 2001–2004, do których przynależą omawiany obraz przepiękny barwną eksplozją. Warto jednak zwrócić uwagę, że w ramach serii tworzył prace stonowane, monochromatyczne, których

kompozycja była bardziej przemyślana, wręcz usystematyzowana. Dwurnik, podążając za metodą jednego z najważniejszych artystów XX wieku, Jacksona Pollocka, nie tracił kontroli nad procesem twórczym. Najważniejszą cechą twórczości Amerykanina było dla Dwurnika wyzbycie się narracyjności, tak dominującej w sztuce europejskiej. Malarstwo to przybrało zatem formę gwałtownej i niezwykle euforycznej ucieczki od treści, gdzie uwidocznił się znużenie Dwurnika odpowiedzialnością wobec znaczeń.

Dwurnika można określić mianem maksymalisty, czerpiącego wręcz fizyczną przyjemność z gestu lania litrów farby, której strużki układały się w organiczne, swobodne formy. W abstrakcji pociągała go przede wszystkim możliwość powrotu do procesu kreacyjnego oraz łatwość poprawiania kompozycji. Jak sam przyznał: „Mnie się często zdarza, że dochodzę do obrazu powtórnie i go przemalowuję, albo jeszcze raz maluję. Jeśli jakiś obraz mnie nie zadowala, nie jest odpowiednio nasycony, nie pasuje do nastroju danej chwili, to go natychmiast zmieniam, pracuję nad nim dalej. Takie obrazy cały czas są w laboratorium, ciągle coś w nich przemalowuję” (Thanks Jackson. Dwurnik 2001–2004, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2005, s. 87).

39 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Obraz nr 52", 2001

olej/ płótno, 212 x 153 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'732 | 2732 | >> Obraz NR. 52 << | E. DWURNIK | 15-31.08.01'

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

26 100 – 40 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

Desa Unicum, 2021

kolekcja prywatna, Warszawa

„Te popadające w abstrakcyjne pejzaże, dochodzące wręcz do horyzontalnej liniowości, są staroświecko estetyczne. Są syntezą obrazu realnego i potrafią przenosić jego piękno”.

**Maria Anna Potocka, Niespodziewane uwolnienie malarstwa, Thanks Jackson.
Dwurnik 2001–2004, Kraków 2005, s. nlb.**



40 †

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Obraz nr 44" z cyklu "Błękitny", 1992

olej/ płótno, 150 x 200 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '44 | 22.IV.1992 | E. DWURNIK | XX-44-1790 | Błękitny'

estymacja:

130 000 – 150 000 PLN

28 300 – 32 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:


Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (8.09–7.10.2001), Cykl XX „Błękitny” (1992-1997), poz. 44, nr 1790, s. nlb.



WIDOKI MORZA

Cykl „Błękitny”, do którego przynależy omawiana kompozycja, jest jedną z najciekawszych serii w bogatym dorobku Edwarda Dwurnika. Inspiracją do powstania cyklu była czynność oczyszczania obrazu ze świeżej farby, która pozostawia smugi na płótnie. Za kompozycyjne szkice służą natomiast artyście fotografie z wakacji nad Bałtykiem. W błękitnych płótnach twórcy trudno doszukiwać się charakterystycznej dla jego stylu cienkiej, zdecydowanej linii, tak powszechnej w innych cyklach. Dominują natomiast zdecydowane uderzenia pędzla prowadzonego niezwykle odważnie, przesyconego farbą. Z tych monumentalnych płócien emanuje typowa dla odbioru pejzaży prostota oraz spokój. Nie sposób też nie odnieść wrażenia, że praca nad cyklem miała dla Dwurnika kontemplacyjny i wyciszający charakter.

Mogłoby się wydawać, że obrazy wody w twórczości Dwurnika stanowiły etap przejściowy pomiędzy scenami wypełnionymi narracją a całkowitą abstrakcją, której artysta podjął się w dojrzałym okresie swojej działalności. W cyklu „Błękitny” Dwurnik wyzbył się postaci człowieka. Jak przyznał w jednym z wywiadów: „kiedy malowałem obrazy realistyczne, przedstawiały one zawsze jakieś konkretne sytuacje i były przez to, w jakimś sensie, zaangażowane w politykę lub problem społeczny (...). Byłem przez to ciągle uwikłany w różne oczekiwania, musiałem zawodzić niektórych moich odbiorców i polityków. Wymagano ode mnie określenia się politycznego i przyłączenia do jakiejś partii czy też konkretnej grupy osób. Wpadałem przez to w różne tarapaty. Postanowiłem uwolnić się od tych problemów i już trzy lata temu zacząłem malować pejzaże morskie, prowokujące do jakichś metafizycznych przeżyć” (Kazimierz Sobolewski, rozmowa z Edwardem Dwurnikiem, „Kurier Warszawski”, 13.11.1994).

The background of the page is an abstract painting consisting of numerous horizontal, wavy brushstrokes in various shades of blue, from light sky blue to deep navy blue. The strokes are layered and textured, creating a sense of movement and depth, reminiscent of ocean waves or a close-up of water. The overall effect is a rich, monochromatic composition with a strong sense of rhythm and texture.

„POSTANOWIŁEM WIĘC MALOWAĆ ABSTRAKCJE. NA POCZĄTKU LAT DZIEWIĘDZIESIĄTYCH STWIERDZIŁEM, ŻE NAJWIĘKSZĄ ABSTRAKCJĄ JEST WODA I FALE MORSKIE, KTÓRE MOGĄ BYĆ BARDZO GROŻNE, BYWAJĄ TEŻ JEDNAK PRZYJAZNE, ZWŁASZCZA W POŁUDNIOWYCH MORZACH I ŁADNYCH, KOLOROWYCH FILMACH. I DELFINY SIĘ PLUSKAJĄ. TEN MOTYW MNIE WCIĄGNAŁ. JAK WODA. ZROBIŁEM MNÓSTWO, OKOŁO DZIEWIĘDZIESIĘCIU PEJZAŻY MORSKICH, JAK ZWYKLE BEZ NIEBA. A PONIEWAŻ, JAK WIADOMO, WSZYSTKIE SVOJE OBRAZY PORZĄDKUJĘ, NUMERUJĘ I UKŁADAM W CYKLE, TEN ZATYTUŁOWAŁEM BŁĘKITNY (CYKL XX)”.

MAŁGORZATA CZYŃSKA, MOJE KRÓLESTWO. ROZMOWA Z EDWARDEM DWURNIKIEM, WOŁOWIEC 2016, S. 30

41 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Białe głowy na postumentach" z cyklu "Podróż autostopem", 1991

olej/ płótno, 97 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.:

'BIAŁE GŁOWY | POETÓW NA POSTUMENTACH | 1991 | E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'1660 | 1991 | E. DWURNIK | NR: IX - 603 | 1660 | BIAŁE GŁOWY | NA POSTUMENTACH'

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

33 000 – 44 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (8.09–7.10.2001), Cykl IX „Podróż autostopem” (od 1967), poz. 603, nr 1660, s. nlb.

„Ta jawność zapożyczeń i ich różnorodność jest też wskazaniem na wyrazisty cudzość, w jakim artysta umieszcza całą swoją twórczość. Czuć się w tym lekka drwina z powinności twórcy oraz dystans wobec utartych pojęć związanych ze sztuką – takich jak ‘osobisty styl’ czy ‘etos artysty’. Naprawdę chodzi o to, żeby nie przestać malować”.

Anda Rottenberg





POETA

STAFF STAFF

GRUCHOWIAK

ADAM
NICKIEWICZ
M

BERT



Prezentowana praca zatytułowana „Białe głowy na postumentach” z 1991 jest wybitnym przykładem dzieła pochodzącego z najbardziej utożsamianego z twórczością Edwarda Dwurnika cyklu „Podróże autostopem”. Sama kompozycja nie przypomina jednak tak charakterystycznych dla artysty błękitnych, przepelnionych artefaktami wedut. Ze względu na umiejscowienie na pierwszym planie pomników polskich poetów bardziej przywodzi na myśl, a być może zapowiada, cykl zatytułowany „Niech żyje wojna”, nad którym Dwurnik zaczął pracować w roku powstania omawianego dzieła. „Idole” czyli monumentalne pomniki-głowy sporadycznie pojawiały się na pracach z cyklu „Podróży”. Były symbolem władzy totalitarnej, a idea ich powstania ukształtowała się latem 1970.

Sam cykl „Podróże autostopem” został rozpoczęty w 1966 wyjazdem na Dolny Śląsk. Z biegiem lat seria stała się nieodłączną częścią wyjątkowo bogatej twórczości Edwarda Dwurnika. „Podróże” są zazwyczaj widokami polskich miast i miasteczek uchwyconymi z lotu ptaka, pozbawionymi horyzontu i wypełnionymi architekturą oraz małymi postaciami. Dwurnik celowo wybierał punkty charakterystyczne przedstawianych miejsc, jednak nie pozostawał wierny ani topografii, ani perspektywie. Z charakterystyczną dla siebie biegielnością zagęszczał i rozluźniał miejski krajobraz, tworząc weduty będące syntezą magii i realności. Dzięki temu prace łączą w sobie cechy zarówno dokumentu, jak i malarstwa symbolicznego, oddając atmosferę polskiej rzeczywistości. Reporterskie spojrzenie malarza nie pozbawia ich jednak poczucia humoru oraz subtelnego dowcipu, wyrażanego poprzez absurd i groteskę. Patrząc na przedstawiane przez artystę sceny, ma się wrażenie, że architektura w miastach Dwurnika jest jedynie scenografią dla życia bohatera pokazywanego przez artystę (który w kolejnych cyklach zostanie powiększony do rozmiarów portretowych i stanie się głównym aktorem m.in. „sportowcem” lub „robotnikiem”). Artysta wspominał, że bardzo lubił opowiadać o historiach, które malował. Stojąc przed obrazami z kolegami, snuł opowieści na temat wydarzeń, w których uczestniczył bohater umieszczony w różnych częściach płótna. W późniejszych latach widoki miast przybrały patetyczny ton, były zdominowane przez niebieską barwę i nie pokazywały już żywego, okupującego ulice tłumy. Sam artysta wspominał ideę powstania cyklu: „W młodości dużo rysowałem w plenerze. Tyle zakątków Polski obrysowałem, że gdyby przyszło mi wymienić wszystkie nazwy miast i miasteczek, to zrobiłby się z tego indeks miejscowości atlasu samochodowego. ‘Podróże autostopem’ to najpopularniejszy cykl moich prac. Zaczęło się oczywiście od fascynacji Nikiforem (...) Chciałem malować architekturę i pejzaż tak jak on, odebrałem od niego perspektywę i takie tam tricki. Jeździłem po Polsce z blokiem rysunkowym. Odbylem taką podróż aż la Nikifor z mojego rodzinnego Międzyzlesia pod Warszawą do Międzyzlesia na Dolnym Śląsku. Ojciec przysłał mi pięćset złotych na poste restante, tak się umawialiśmy. Chodziłem na pocztę i pobierałem pensyjkę, tak się umawialiśmy. Oczywiście miałem o wiele łatwiej, niż miał Nikifor, bo mieszkalem sobie wygodnie w hotelu, a on spał byle gdzie i, zamiast jechać PKS-em czy pociągiem, nieraz zasuwał na piechotę. Po drodze oczywiście malował. Ja też, to było jak nałóg, byłem w ciągu. Przyjeżdżałem do miasteczka, wysiadałem z autobusu i od razu siadałem na chodniku i zaczynałem rysować” (Edward Dwurnik. Od początku, katalog wystawy, [red.] Małgorzata Czyńska, Wojciech Tuleya, Warszawa 2016, s. nlb.).

Prace z cyklu „Podróże autostopem” powstawały niemal do śmierci Dwurnika w 2018. To właśnie artystyczna sumienność i skrupulatne spisywanie nowo powstałych prac pozwala mieć dziś całościowy przekrój twórczości malarza. Sam przyznawał, iż ma słabość do porządkowania i klasyfikowania swoich obrazów, co przy tak płodnym malarstwie okazuje się bezcenne. W jednym z wywiadów wyznał: „To problem ilości, który wymaga profesjonalności w pracy. Codziennej harówki doprowadzającej do wyczerpania”. Łączenie antyestetyki i uproszczonego realizmu, z równoczesnym naciskiem na barwę i narracyjność przedstawienia są sumą niezwykłego stylu jednego z najbardziej charakterystycznych artystów ostatniego półwiecza. Specyficzne operowanie formą i treścią w połączeniu z bujnym życiem prywatnym oraz mocnym charakterem, sprawiało, iż Dwurnik często nazywany był prowokatorem. Do wybrzków młodości przyznawał się nawet w latach 90. w pracach z serii „Wyliczniki”. W wywiadach wielokrotnie przyznawał jednak, iż jego największą fascynacją pozostają ludzie oraz otaczająca ich codzienność: „Interesują mnie przeciętni Polacy, uważam, że znam ich sprawy, ubiór, zwyczaje, przekonania, żargon – Kocham ich i mam radość wystawić im pomnik swoim malarstwem”.

42 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 5/VIII", 2021

olej/ płótno, 130 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE | 5/VIII | 130x110 | 2021'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 700 - 13 100 EUR

„Wykorzystywany przez niego język abstrakcji nosi wszak znamiona języka nauki, bądź naukowej filozofii, gdzie wszystko, co dane, dane jest naocznie, a zatem obraz rozgrywa się wyłącznie wobec samego siebie i tego, co uniwersalne – uporządkowany jest wedle sekwencji i przekształceń wynikających z matematycznego rygoru geometrii”.

Krzysztof Kościuczuk



43 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Dziennik 116 Z", 2009

olej/ płótno, 24 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'WŁODZIMIERZ PAWLAK | DZIENNIK 116 Z | 24 x 33 | 2009'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

„Biografia Pawlaka – to jego lektury i sposób przeżywania każdego dnia. To także biografia tego narodu, historia opowiedziana i wyobrażona, gdzie fakty krzyżują się z mitami, a emocji jest zawsze więcej niż racji. Z takiej biografii nie powstają fetysze o mocy uniwersalnej; ich wymowa i zasięg są zbyt partykularne, by przykładać doń miarę stosowaną wobec pytań o byt”.

Anda Rottenberg

Handwritten text in a cursive script, likely a historical document or manuscript, written on aged, yellowed paper. The text is arranged in approximately 15 horizontal lines, with some lines showing signs of damage or wear, particularly in the lower half of the page. The script is dense and appears to be a form of shorthand or a highly abbreviated cursive. The paper is heavily stained and discolored, especially towards the bottom edge, suggesting significant age and possibly exposure to moisture or other environmental factors. The overall appearance is that of an antique manuscript or a historical record.

44 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Dziennik 116 Y", 2009

olej/piótno, 24 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'WŁODZIMIERZ PAWLAK | DZIENNIK 116 Y | 24 x 33 | 2009'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

Handwritten text in a highly stylized, repetitive script, likely a form of shorthand or a specific dialect. The text is arranged in approximately 15 horizontal lines across the page. The characters are dense and appear to be composed of vertical strokes and horizontal bars, forming a complex, rhythmic pattern. The paper is aged and shows signs of wear, including creases and discoloration.

INTERESUJE MNIE ŻYCIE, DLATEGO MALUJĘ

Prezentowane w katalogu dwie prace przynależą do cyklu „Dzienników” będącego najbardziej rozpoznawalną i kojarzoną serią w twórczości Włodzimierza Pawlaka. Pracę nad „Dziennikami” artysta rozpoczął w 1989 i kontynuuje do dziś. Każdy z „Dzienników” jest wyjątkowym, zupełnie unikalnym „dziełem totalnym” – metaforyczną rejestracją nie tylko przemian ustrojowych, ale także, a może przede wszystkim, płaszczyzną stricte intelektualną, rozliczeniem rytmu czasoprzestrzennego, budzącą skojarzenia z rozważaniami Kobro i Strzemińskiego. W końcu „Dzienniki” są malarskimi traktatami odmierzającymi upływający czas. Jak przyznał sam Pawlak: „Interesuję się swoją drogą przez życie (dlatego zapisuję), interesuje mnie życie (dlatego maluję). Pragnę iść ku światłu, dla światła, nie dla drogi, nie dla odrywania i poznawania, nie dla pisania i malowania. Malarstwo zawiera się w dążeniu do obrazu niemożliwego i sztuki niemożliwej, nie oznacza końca motywacji malarza mojego pokolenia, jest programem metafizycznym”.

Odcieczone dni zaznaczane na płótnie jakby na ścianie, skreślone są wraz ze swoim upływem. Z biegiem czasu zamieniają się w miesiące i lata określone przez artystę jako powtarzalny i nieuchronny proces. W początkowych obrazach z cyklu „Dzienników” autor próbował różnicować kolejne prace, używając elementów kolażu. Doklejone na płótnie wycinki czy pamiętki z przeszłości indywidualizowały każdy kolejny dzień. Później „Dzienniki” zaczęły przybierać bardziej ujednoczoną formę podkreślającą jednakowość przeżytych dni. „Dzienniki” Pawlaka budzą niemal natychmiastowe skojarzenia z twórczością Romana Opalki, autora „Obrazów liczonych”. Opalka w przeciwieństwie do Pawlaka zaczynał swoje obrazy „od dołu płótna”, lecz

przede wszystkim zasadniczym rozróżnieniem wydaje się sam zamysł towarzyszący twórcom w malarskim akcie. Dla Opalki była to swoista manifestacja malarstwa, manifestacja samego konceptu. Pawlak z kolei całkowicie oddaje się żywiołowi farby i ołówka, odnajdując siebie właśnie w geście, nie w koncepcie. Jak przyznaje sam artysta: „Moje ‘Dzienniki’ wątpią. Obrazy liczone Opalki nie wątpiły, bo były skazane na koniec, a moje nie są. Moje są skazane na walkę z końcem”.

„Dzienniki” realizowane są za pomocą grubo nakładanych warstw jednolitej kolorystycznie farby (najczęściej białej, rzadziej czerwonej) – w świeżej materii artysta pozostawia niewielkie, pionowe żłobienia. Ślady rytych kresek, ich układ i wkomponowanie w płaszczyznę obrazu przywołuje układ gesto zapisanego notesu, lecz konceptualny charakter cyklu pozwala czytać go w różnoraki sposób. Dzienniki są także dla artysty formą medytacji, a rzędy siedmiu kresek przekreślanych ósmą stały się dla niego „bezdźwięcznym dialogiem z samym sobą, badaniem konsekwencji, życiem na pustkowiu”. Jak pisała Anda Rottenberg: „Do roku 1988 twórczość Pawlaka interweniowała w polskie realia społeczne i polityczne, a jego pełne brutalności i sztylerstwa, nonszalanckie malarstwo drażniło kpinią z uświęconych kanonów i wartości”. Zwrot w twórczości artysty nastąpił wraz z „Tablicami dydaktycznymi” oraz następującym po nich okresie „Dzienników” oraz „Notatek pośmiertnych”. Symbolicznym dziełem miał być obraz z przełomowego 1989 zatytułowany „Polacy formują flagę narodową”, w którym artysta pokrył białą-czerwone tło wyrytymi kreskami, jedna obok drugiej w tkance grubo naniesionej farby, zgodnie z metodą powstawania „Dzienników”.



45 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Caritas, przetwory", 2017

tempera żółtkowa/piótno, 90 x 180 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'2017 | Jarosław Modzelewski | "Caritas, przetwory" | 90 x 180 | tempera żółtkowa'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 900 - 15 300 EUR

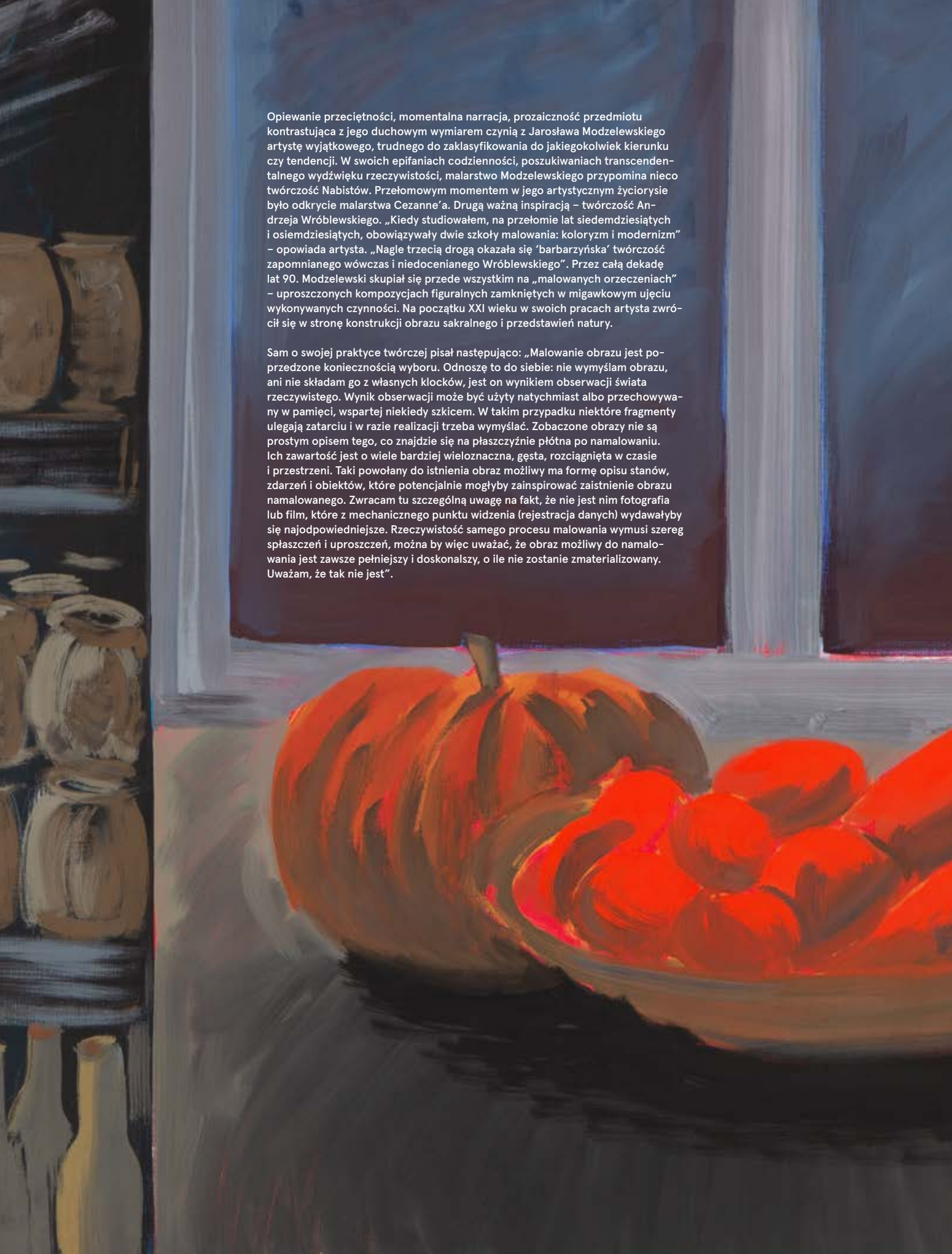
„Modzelewski maluje anonimowych, zwyczajnych ludzi przy zwyczajnych, a więc też anonimowych zajęciach. Pole jego obserwacji zawężone jest zaledwie do kilku szczegółów wybranych w ten sposób, aby wysycić formę malarską, nie ujmując nic z egzystencjalnej wymowy obrazu. Ta forma właśnie podnosi każdą namalowaną scenę na poziom takiej ogólności, że można z niej wysnuć uniwersalne orzeczenia o ludzkim losie (...)”.

Anda Rottenberg



POCHWAŁA CODZIENNOŚCI





Opiewanie przeciętności, momentalna narracja, prozaiczność przedmiotu kontrastująca z jego duchowym wymiarem czynią z Jarosława Modzelewskiego artystę wyjątkowego, trudnego do zaklasyfikowania do jakiegokolwiek kierunku czy tendencji. W swoich epifaniach codzienności, poszukiwaniach transcendentnego wydrźwięku rzeczywistości, malarstwo Modzelewskiego przypomina nieco twórczość Nabistów. Przełomowym momentem w jego artystycznym życiu było odkrycie malarstwa Cezanne'a. Drugą ważną inspiracją – twórczość Andrzeja Wróblewskiego. „Kiedy studiowałem, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, obowiązywały dwie szkoły malowania: koloryzm i modernizm” – opowiada artysta. „Nagle trzecią drogą okazała się 'barbarzyńska' twórczość zapomnianego wówczas i niedocenianego Wróblewskiego”. Przez całą dekadę lat 90. Modzelewski skupiał się przede wszystkim na „malowanych orzeczeniach” – uproszczonych kompozycjach figuralnych zamkniętych w migawkowym ujęciu wykonywanych czynności. Na początku XXI wieku w swoich pracach artysta zwrócił się w stronę konstrukcji obrazu sakralnego i przedstawień natury.

Sam o swojej praktyce twórczej pisał następująco: „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 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. Zwracam tu szczególną uwagę na fakt, że nie jest nim fotografia lub film, które z mechanicznego punktu widzenia (rejestracja danych) wydawałyby się najodpowiedniejsze. Rzeczywistość samego procesu malowania wymusi szereg spłaszczeń i uproszczeń, można by więc uważać, że obraz możliwy do namalowania jest zawsze pełniejszy i doskonalszy, o ile nie zostanie zmateralizowany. Uważam, że tak nie jest”.

46 †

RYSZARD GRZYB

1956

Nosorożec i motyle, 1991

akryl/plótno, 220 x 230 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Ryszard Grzyb | 220 x 230 cm 1991'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

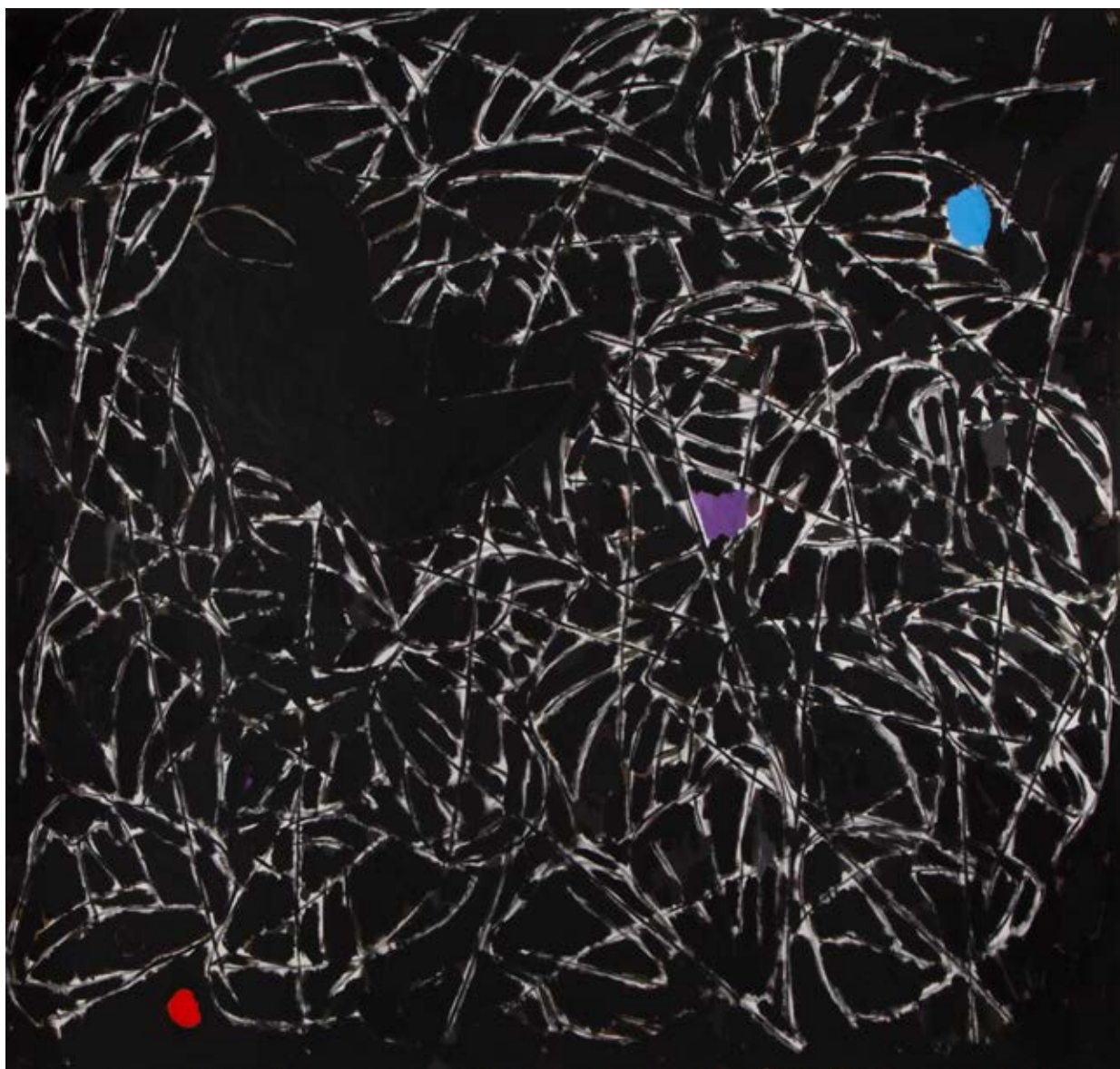
10 900 - 15 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków

„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. Zachwył. Powrót do tematów z dzieciństwa z możliwością stwarzania czegoś więcej niż to, o czym się dawniej marzyło”.

Ryszard Grzyb





JAK NAMALOWAĆ OBRAZ

Najpierw błękit

jest kolorem magicznym

potem pomaluj obraz na kilka kolorów

poczekaj, aż wyschną

albo od razu

narysuj na nich figury

czernią lub bardzo ciemnym brązem

i dopiero wtedy poczekaj, aż to wszystko wyschnie

potem pokryj całość różnymi rodzajami bieli

zostawiając rysunek jak popadnie

rozwiń płaszczyznę bielą

od spodu niech przebijają strzępki kolorów

całkiem małe lub średnie

ale to w innym obrazie

figury niech się wyłaniają

mogą być zaatakowane przez tło

mogą same atakować tło

przebijać się na pierwszy plan

Ciepłe kolory na błękitcie

brązy i ugry

lub same błękity, różne błękity i nic więcej

albo błękitne kawałki na ciepłym tle czerwieni

z dodatkiem żółci i ugrów

drobne

rozrzucone figurki na jednostajnym tle

Ryszard Grzyb

Ryszard Grzyb jest jednym z czołowych artystów polskich, którzy w latach 80. zmieniali historię rodzimej sztuki. Jeden z najwybitniejszych ze swojego pokolenia uprawia rysunek, malarstwo, performance i poezję. W 1983 założył Grupę, zrzeszającą twórców, których dziś uznaje się za najważniejszych przedstawicieli kultury współczesnej.

W swoich pracach, pełnych humoru i ironii, komentował ludzkie zachowania i aktualną sytuację polityczną. W latach 80. Grzyb wykonywał głównie kompozycje malowane temperą na kartonie przedstawiające walki fantastycznych stworów i karykaturalnie ukazanych ludzi.

Zaprezentowana praca „Nosorożec i motyle” nawiązuje do charakterystycznej dla Grzyba stylistyki, którą artysta wypracował we wspomnianych latach 80. Był to także okres powrotu do motywu nosorożca, który stanowił jeden z kilku najchętniej podejmowanych przez malarza motywów. Skąd w twórczości nosorożec? Jak opowiada sam artysta, pojawił się nagle: „Przypadkowy nosorożec wywołał lawinę nosorożców. Każdy następny umacnia poprzednie i dodaje im siły, nabiera znaczenia” (Zamiast polityki, Stach Szabłowski, 9 marca 2021, „Zwierciadło”, dostępny na: <https://zwierciadlo.pl/kultura/504452,1,zamiast-polityki-galeria-zwierciadla.read>). Nosorożce zdają się być w kompozycjach Grzyba pewnymi kotwicami, które utrzymują prace na powierzchni figuracji wśród morza abstrakcji. Podobny efekt został uzyskany w przypadku zaprezentowanej pracy – znany i rozpoznawalny zarys nosorożca jest ledwo dostrzegalny w gęstwinie linii oraz figur.

Grzyb w kolejnych latach często powracał do tego motywu, malując nosorożce w najróżniejszych barwach, których ciała zdobiły rozmaite wzory. „W latach dziewięćdziesiątych rozpędziłem się i zacząłem eksplorować motyw figury zwierzęcej. Tu widać moje studia linearno-graficzne. Na tej zasadzie starałem się budować atrakcyjne kompozycje, dla których punktem wyjścia były różne zwierzęta” – mówił artysta.

Prezentowana tutaj praca jest przykładem tej tendencji. Malarstwo Grzyba powstałe po okresie działalności Grupy oraz to powstające obecnie posiada znacznie mniej narracyjny charakter, operuje raczej symbolem, figuralnym motywem, który łączy się z abstrakcyjnym, dekoracyjnym dopełnieniem.

W tym sensie zdaje się „cichsze” i bardziej metaforyczne, pozostawiające więcej miejsca na interakcję z widzami. Obrazy te wydają się mniej opowiadać, a więcej sugerować, pozostając otwartymi na projekcje widzów oraz ich skojarzenia.

Co ciekawe, motyw nosorożca podejmowany przez artystę zyskał nowe znaczenie w obliczu katastrofy klimatycznej. Jak opowiada o nowym kontekście Stach Szabłowski: „W obliczu kryzysu klimatycznego odkrywamy na nowo, że człowiek nie jest właścicielem natury, lecz jej częścią. Ryszard Grzyb wiedział to na długo, zanim ta wiedza stała się modna. Malarz nie musi się ścigać ze współczesnością. Jego twórczość stale nabiera na aktualności, ponieważ rzeczywistość właśnie ją dogania. Co więcej, Grzyb jest nie tylko malarzem, lecz także poetą. Kiedy maluje, pozwala działać formom, znakom i brzmieniom barw. Słowa oszczędza na tytuły” (Zamiast polityki, Stach Szabłowski, 9 marca 2021, „Zwierciadło”, dostępny na: <https://zwierciadlo.pl/kultura/504452,1,zamiast-polityki-galeria-zwierciadla.read>).



RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Hybris", 1990

olej/piótno, 140 x 180 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'RYSZARD WOŹNIAK | HYBRIS | 1990 | OLEJ, 140 x 180 cm'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 300 - 20 000 EUR

„Obrazy przedstawiające meble malowałem w latach 1989, 1990, 1991. Seria liczy 21 prac. Mebel traktowany jako podstawowy środek wyrazu i główny jego temat jest moją odpowiedzią na obserwowane w tamtym czasie coraz bardziej konserwatywne i drobnomieszczańskie postawy miłośników sztuki. Już nie byli oni zainteresowani wystąpieniami o charakterze ekspresyjnym, którym mogły towarzyszyć różnego rodzaju energie i niepokoje. Wyczuwałem narastającą społeczną potrzebę stabilizacji, równowagi i spokoju. Zaspokojenie tych potrzeb w życiu oferują nam między innymi wygodne i ładne meble. Stąd pomysł, by nieco przewrotnie użyć mebla jako figury symbolicznej. Chociaż wizerunki mebli najczęściej dominują na tych płótnach, występują tam jeszcze inne elementy przedstawienia, takie jak: zwierzęta, drobne przedmioty, obrazy lub napis, tak jak ma to miejsce właśnie w obrazie Hybris. Każdy z obrazów powstał jako kompletna całość i każdemu odpowiada odrębna inspiracja.

Tytuł obrazu odwołuje się do pojęcia łacińskiego oznaczającego 'wyzwanie rzucone bogom', będącego źródłosłowem pojęcia HYBRYDA (mieszaniec) i HYBRYDYCZNY powstały w wyniku pomieszania różnych porządków, a więc NIEREGULARNY, czyli taki jak cała tworzona przez człowieka cywilizacja i kultura. Hybrydy to postaci niejednorodne pod względem pochodzenia i anatomicznej budowy, takie, które wyglądają i zachowują się w sposób odbiegający od powszechnie akceptowanej normy. W różnych kulturach hybrydy pełniły funkcję pośredników między światem bogów i ludzi. Prawdopodobnie wygodna do siedzenia, intensywnie żółta sofa, okazuje się być potencjalnym polem konfliktu pomiędzy miejscem realizacji naturalnej potrzeby odpoczynku a konfrontacji z czymś dziwnym lub obcym.

Jako malarz uważam, że udało mi się w tym obrazie osiągnąć 'boski blask' bez używania złotej barwy czy bezpośrednio złota”.

Ryszard Woźniak



„Każda z prezentowanych prac jest załączkiem jakiejś malarskiej myśli. Konkretnie powody do namalowania tych obrazów zawsze odnosiły się do obserwowanej przeze mnie rzeczywistości (...)”.

Ryszard Woźniak, [red.] Marcin Rynkiewicz, „Obrazy Ryszarda Woźniaka na wystawie w Muzeum Ziemi Lubuskiej”, Dzieje.pl, 2018

Ryszard Woźniak maluje, tworzy performanse oraz pisze teksty. W młodości współtworzył słynną Grupę, w ramach której zrealizował liczne wystawy oraz prowadził działania artystyczne, w tym redagował pismo „Oj dobrze już”. Grupa była jedną z najważniejszych polskich formacji artystycznych. Ugrupowanie nie posiadało jasno zdefiniowanego stylu malarskiego czy nurtu, w którym tworzyli artyści, elementem łączącym były bliskie sobie postawy społeczne i związane przyjaźnie. Członkowie Grupy to

indywidualiści, którzy nawzajem się inspirowali. Woźniak nie tylko należał do formacji plastycznej, ale też ukończył studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Kształcił się pod kierownictwem wybitnego artysty Stefana Gierowskiego. W połowie lat 80. wraz z Markiem Sobczykiem pracował przy polichromii cerkwi neounickiej w Kostomłotach na Podlasiu. Na początku lat 90. prowadził natomiast zajęcia w prywatnej Szkole Sztuki, którą założyli Jarosław Modzelewski i Marek Sobczyk. W tym samym okresie artysta prowadził własną pracownię malarską w Zielonej Górze.

W latach 80. prace Woźniaka zawierały znaki oraz metafory nawiązujące do sytuacji polityczno-społecznej. Do ukazania treści nierzadko sięgał po humor czy ironię. Kolejnym punktem zwrotnym na drodze był wyjazd do Berlina Zachodniego w 1986. Artysta kontynuował zgłębianie idei malarstwa symbolicznego, co pozwoliło na wytworzenie wysublimowanego komentarza do peerelowskiej rzeczywistości. Podczas pobytu twórca rezygnuje jednak z wszelkich przedstawień postaci. Ku schyłkowi lat 80. zaczął ulegać



wpływow ekspresjonizmu. Coraz częściej była dostrzegalna bogata faktura prac oraz intensywna kolorystyka. Woźniak poświęcił się nowym poszukiwaniom artystycznym, w tym istotne stało się zainteresowanie instalacją oraz performansem. Nie były to jednak działania artystyczne w pełni tego słowa znaczeniu, jak mawiał sam artysta, była to raczej forma pseudo, w której tworzone akcje blisko zestawiał z malarstwem, chociażby poprzez wykorzystanie zbioru starych prac. Przełomowy XXI wiek wraz z wieloma zmianami społecznymi doprowadził do kolejnych rewolucji w twórczości Woźniaka. Przygotowywał prace m.in. inspirowane szkolnymi tablicami z lat 60. XX wieku. Ponadto rozmyślał nad formą obrazu oraz jej wpływu na człowieka.

Mimo wielu przekształceń i wciąż trwającej ewolucji artystycznej, prace Woźniaka wywodzą się ze stałych rozmyślań. Malarza fascynuje nie tyle sam obraz, ile jego odbiór; jak zostanie zinterpretowany i czy plastyczny komentarz będzie miał jakąś moc sprawczą. W konsekwencji twórca traktuje obrazy jako pewnego rodzaju narzędzie perswazji, którym może

skłonić widza do refleksji. Ciekawym tego przykładem jest przedstawiona w katalogu praca pod tytułem „Hybris”. Woźniak zaprasza widza do zgłębienia etymologii wyrazu i jego dalszych konotacji. Jak twierdzi, Hybris odnosi się do łacińskiego pojęcia nawiązującego do hybrydy. Definicja mówi, iż jest to postać o niejednorodnym pochodzeniu, które zarówno wyglądem, jak i zachowaniem może odbiegać od przyjętej normy. Co ciekawe, malarza fascynuje utożsamienie postaci ze światem bogów i ludzi. Wystawa pod tym samym tytułem przedstawia zbiór prac, na których można dostrzec meble bądź roślinność. Zestawienie wizualne z symbolicznym wydaje się więc niekonwencjonalne, przez co kompozycje zyskują nowe znaczenie o lekko ekscentrycznej, niedomówionej atmosferze.

Artysta zdobył w swojej karierze wiele nagród, m.in. I nagrodę II Krajowego Biennale Młodych „Droga i Prawda” we Wrocławiu czy I nagrodę na I Biennale Małych Form Fotograficznych w BWA Poznań. Jego prace znajdują się również w licznych zbiorach publicznych oraz prywatnych, w tym w Warszawie, Krakowie, Łodzi oraz na Śląsku.



48 †

ZDZISŁAW NITKA

1962

Bez tytułu, 2011

olej/piótno, 73,5 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Nitka 11'
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Z. Nitka | '11'
oraz opisany na krośnię: '63 | 75 x 102'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

„Świeże, spontaniczne, pełne poezji i dynamizmu, ale jednocześnie rozumnie kontrolowane malarstwo”.

Andrzej Jarosz



Sztuka Zdzisława Nitki odbija się szerokim echem na polskiej scenie artystycznej. Zarówno krytycy, jak i liczna publiczność dostrzega w jego twórczości równowagę, jaką uzyskuje między żywiołowością przedstawienia a ukazaną powściągliwością i wrażliwością twórcy. Mimo że obrazy są pełne dynamizmu, a nawet pewnego rodzaju impulsywności, Nitka z niezwykłą uwagą studiuje formy malarskie. Twórczość artysty jest przypisywana do transawangardy, ugrupowań „Neue Wilde” oraz polskiego kręgu „Nowych Dzikich”. Nawiązania do sztuki ekspresji wynikają z fascynacji sztuką; Emila Nolde czy Ernsta Ludwiga Kirchnera. Owe indywidualności pobudziły w Nitce potrzebę wolności artystycznej, a następnie możliwość przeniesienia odczuwanych emocji na powierzchnię płótna. Do rozwoju artystycznej myśli przyczyniły się pewne wydarzenia, jednym z nich było zetknięcie się z reprodukcjami obrazów Vincenta van Gogha czy Maurice’a Vlamincka. Z polskiej sceny artystycznej można natomiast wymienić Edwarda Dwurnika oraz Eugeniusza Markowskiego. W czasie akademickiego koloryzmu, konceptualizmu i abstrakcji Nitka zaczął poszukiwać środków, które pozwoliłyby na zestawienie uczuć z instynktem.

Lata 80. były dla malarza okresem eksperymentalnym, w którym z szacunkiem do tradycji coraz częściej zbliżał się do myśli postmodernistycznej. Ważnym dla Nitki elementem była jednak nauka u Józefa Hałasa. Mimo że artysta nie śledził ówczesnych trendów, a wręcz przeciwnie, odchodził od nich, to Hałas zwrócił mu uwagę na kolor, jego istotę i zastosowanie. Rozważania zostały z Nitką do dziś, a barwa jest jednym z kluczowych dla jego prac kwestii. Wrażenie wywarła również wystawa malarstwa i grafiki grupy „Die Brücke” we Wrocławskim Muzeum Narodowym w 1979. Przepięknie agresją i brutalnością prace Maxa Pechsteina, Otto Muellera czy Karla Schmidta-Rottluffa otworzyły Nitce drzwi do nowej przestrzeni malarskiej. Niemiecki ekspresjonizm był dla malarza czymś zupełnie nowatorskim, o czym nie mówiło się w ówczesnej Polsce. Twórca był więc jednym z nielicznych osóbowości tamtych czasów tak głęboko zafascynowanych rozkwitającą w innych krajach ekspresją. Jego obrazy zaczęły poruszać problematykę okrutności, ukazaną m.in. poprzez deformacje postaci, intensywną kolorystykę, zamaszty ruch pędzla czy wyrazisty, ciemny kontur. Co ciekawe, na przełomie lat 70. i 80. malarz zaangażował się w prace w drukarni „Solidarności”, co nie tyle dało mu wgląd w aktualną sytuację polityczno-społeczną, ale też zderzyło z nadchodzącą wielkimi krokami opresją narodową. Głównymi tematami powstałych wtedy prac były losy człowieka oraz groteskowa rzeczywistość. Dzieła te nie ukazywały piękna, nie były malowane delikatnie czy subtelnie i nie służyły celom dekoracyjnym, słowami Krzysztofa Stanisławskiego; „Większości tych obrazów nie można kontemplować, można je akceptować, lecz rzadko – lubić. Nie przypominają o ładzie, pięknie i pałacach tego świata, lecz – przeciwnie – nie dają zapomnieć o złu, gwałcie, brzydocie i ruinach” (Krzysztof Stanisławski, [red.] Andrzej Jarosz, „Zdzisław Nitka”, Wrocławskie Środowisko Artystyczne, s. 25). Postawa ta wyróżniła malarza na polskiej scenie jako pracującego nad własną tożsamością, której elementy ukrywał w każdej z prac.

Malarski świat o ciemnych barwach jest dla artysty sposobem na zdystansowanie się do rzeczywistości. Jego prace skupiają się na symbolice, ekspresji oraz narracji. Przykładem indywidualnej estetyki może być ukazana w katalogu praca o intensywnych barwach – nasyczonej żółci, zimnych odcieniach niebieskiego, zieleni i czerni. Nakładane w sposób zamaszty, kolory sprawiają wrażenie pewnej impulsywności malarskiej, a samo przedstawienie wydaje się pełne tragizmu i mroku.





49

JAN TYNIEC

1960

"Niebieski (wysoka pustynia)", 1993

druk, olej/piótno, 46 x 71 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JAN A. TYNIEC BLUE (HIGH DESERT) 1993 18"x27"'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 300 EUR

Jan Tyniec to artysta, który zdobył uznanie nie tylko na rodzimej scenie artystycznej, ale przede wszystkim międzynarodowej. Twórca realizuje się w wielu technikach artystycznych, m.in. w malarstwie, rysunku, a także fotografii. Warto zaznaczyć, że każdą z tych dziedzin rozwija równoległe, są one polem do eksperymentów i rozwoju idei, które swobodnie meandrują pomiędzy nimi. Artysta debiutował w burzliwych społecznie i politycznie latach 80., jak wiemy, sztuka także żywo reagowała na tę sytuację nowymi sposobami ekspresji. Wyjątkowym miejscem, w którym Jan Tyniec miał pierwszą wystawę indywidualną, była legendarna galeria „Dziekanka” – miejsce alternatywne, będące wówczas kolebką kultury niezależnej. W tym klimacie wolności, niekomercyjności i interdyscyplinarnego rozumienia sztuki powstawały pierwsze prace artysty, o których Marta Leśniakowska pisała: „Obrazy Janka Tyńca są takim właśnie przykładem malarstwa niełatwego, które, choć bez trudu odnaleźć w nim można związki z postmodernizmem czy Neue Wilde, poza tym stwierdzeniem nie daje się łatwo okre-

ślić. Ta niejednoznaczność jest tu zresztą programowa: Tyniec świadomie i konsekwentnie gmatwa stylistyki, piętrzy znaczenia i symbole, nieustannie balansuje pomiędzy skrajnościami – od kokietyjnego estetyzmu do brzydoty formalnej, od groteski po dramat, od banału po rudymenarne pytania natury wręcz ontologicznej” (Marta Leśniakowska, Jan A. Tyniec, Malarstwo, katalog wystawy indywidualnej, Galeria Desa, Warszawa 1986).

Jednym z ważniejszych, eksploatowanych konsekwentnie przez lata tematów w twórczości Jana Tyńca pozostaje związek natury i kultury. Artysta znajduje w tym zestawieniu elementy ponadczasowe, świadomie patrząc wstecz i sięgając do tradycji, ma wielką wrażliwość na współczesne aspekty tego duetu. Motywy, które pojawiają się w jego pracach, to pejzaż rozległej, szerokiej doliny, skalne urwiska, a także szczyt wysokiej góry oraz widok nieba. Każdy z tych elementów niesie określone konotacje z kultury wizualnej, literatury, filozofii czy nauki.



50

JACEK SROKA

1957

"Przybysze z Proxima Centauri", 2009

olej/ płótno, 60 x 81 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'SROKA 2009'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'KOSMICI JACEK | SROKA | 20R41 | 2009 | PRZYBYSZE Z PROXIMA CENTAURI'

estymacja:

7 000 - 12 000 PLN

1 600 - 2 700 EUR

„Od początku archaicznie wierzyłem, że sztuka jest odpowiednim narzędziem dla opisu (i stwarzania) świata. Ważne, by zapis taki pełen był nie tylko 'obiektywnych' spostrzeżeń, ale miał też własny charakter 'pisma', refleksji czy emocji artysty. To się do dziś nie zmieniło. Mówiąc szczerze, nie snuję głębszych rozważań o tym, czym jest, lub czym powinna być sztuka. Uważam, że do tego, starego jak ludzkość, sposobu wyrażania siebie niezbędna jest przede wszystkim wyobraźnia”.

Jacek Sroka





Jacek Sroka jest znany z grafiki, rysunku, a w szczególności malarstwa. W 1981 ukończył studia na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom uzyskał w pracowni miedziorytu profesora Mieczysława Wejmana. W czasie nauki w akademii artysta tworzył przedstawienia dynamiczne, malowane zamaszyście, a zdaniem jego samego – wręcz ekspresyjne. Wynikało to z tymczasowej fascynacji sztuką zagranicznych ekspresjonistów, ze szczególnym wyróżnieniem twórczości Willema de Kooninga. Zaraz po ukończeniu Akademii Sroka pełnił funkcję asystenta na tym samym wydziale. Młodość dla artysty lata 80. były czasem trudnym politycznie i społecznie, komunikacja polegała na prostych, stanowczych przekazach, opartych na peerelowskiej propagandzie. Kontekst ówczesnej rzeczywistości przyczynił się do artystycznej potrzeby odnalezienia równie prostego, plastycznego przekazu. Władze Polski Ludowej kontrolowały urzędy, instytucje, a nawet ludzi. W tym wszystkim wyjątkiem była sztuka, również nadzorowana, jednak tworzona bezpośrednio przez człowieka

zawierała emocje, które nie tylko dawały się we znaki politykom, ale też wywoływała u zwykłego widza niezwykle doznania w czasie trudnej do zniesienia rzeczywistości.

Sroka wierzy, że sztuka ma ogromną siłę przekazu, nie odgrywa roli wyłącznie wizualnego opisu świata, ale też skłania do rozmyślań i uświadamia zmiany potrzebne w społeczeństwie. Mimo, że twórczość artysty wciąż ewoluuje, to największą zmianą było odcięcie się od reguł akademii. W malarstwie Sroki wprawdzie pojawia się idea, a dopiero potem jej ilustracja. Twórca nie sugeruje się spójnością tematyczną, cyklową czy czasem powstania dzieł, wyznacznikiem jest natomiast stworzenie odpowiedniej formy do treści. Jest to poniekąd wytłumaczenie, czemu powstałe w tym samym okresie prace są tak zróżnicowane. Niezależnie od indywidualnych rozważań artysty, dywagacje dotyczące wartości sztuki czy jej formy nigdy nie były częścią poruszanej przez niego problematyki.



Tak jak tworzy w imię swojej własnej wyobraźni, tak twierdzi, iż każdy powinien wyrażać się w odpowiedni dla siebie sposób.

Obrazy Sroki, wprawdzie zróżnicowane tematycznie, mają pewne charakterystyczne cechy malarckie – intensywne kontrasty barwne, ekspresyjną formę oraz ciekawe zestawienia kompozycji z tytułem. Pokazany w katalogu obraz pod tytułem „Przybysze z Proxima Centauri” przedstawia trzy pchające samochód postaci, a pozostawione za nimi ślady sprawiają wrażenie materii rozpylającej się na podłożu. Nadaje to pracy tajemniczego nastroju. Dziwność sceny podkreśla również tytuł. Można stwierdzić, iż artysta nawiązał do istot pozaziemskich, przybyłych ze znajdującej się w układzie Alfa Centauri gwiazdy. Jednym z głównych aspektów pracy jest wspomniany już kontrast kolorystyczny, malarz zastosował intensywną paletę barw – zestawiał rażąco błękit z odcieniami zieleni oraz brązu. Oliwkowe podłoże wraz z pozostawionym na nim niebieskim śladzie może symbolizować

pewnego rodzaju naruszenie sfery pozaziemskiej przez ziemską. W tym wszystkim wyróżnia się forma białego samochodu. Źródła takiego wyboru tematycznego można doszukiwać się w naukach krakowskiej szkoły grafiki, która czerpiąc z twórczości Franza Kafki oraz przedwojennego teatru ekspresyjnego, skupiała się na elementach nieoczywistych oraz groteskowych.

Malarz jest ceniony zarówno w Polsce, jak i za granicą. Do tej pory jego prace wystawiane są chociażby w Berlinie, Tokio, Reykjaviku, Amsterdamie, San Francisco, Wiedniu czy Lyonie. W swojej karierze zdobył też liczne nagrody, m.in. na Biennale Grafiki w Mulhouse czy Międzynarodowej Wystawie Miniatury w Toronto w 1986. Co ciekawe, w 2018 otrzymał propozycję prowadzenia kursu grafiki w Akademii Sztuk Pięknych Uniwersytetu Tsinghua w Pekinie.

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

"Most", 1985

olej/plótno, 154 x 240 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S. RATAJSKI 85'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'SŁAWOMIR | RATAJSKI | "the BRIDGE" "MOST" - 1985 | oil 154 x 246 cm'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

10 900 - 17 400 EUR

„Dla Sławomira Ratajskiego malowanie ma wysoko zawieszoną ontologiczną poprzeczkę. Jest właściwie procesem wysoce spekulatywnym, autotroficznym i autotelicznym; ma traktować o samym malowaniu. Ma niczego nie przedstawiać, nie wyrażać, ma być czystym tworzeniem i być niejako sprawozdaniem z procesu twórczego, w czasie którego powstaje obraz niebędący celem samym w sobie, a jedynie skutkiem ubocznym całego procesu”.

Bogusław Deptuła

Sławomir Ratajski od czasów swojego debiutu w latach 80. był utożsamiany z nurtem Nowej Ekspresji, czynnie włączał się w ruch niezależnego życia artystycznego okresu stanu wojennego. Jego malarstwo jednak nie komentowało wprost tematów publicystycznych, a raczej odwoływało się do alegorii i wewnętrznych przeżyć jednostki. Można uznać, że Ratajski od początku drogi twórczej był radykalny w geście malarskim i wybieranych formatach, czego przykładem jest prezentowana w katalogu kompozycja „Most” z 1985. Monumentalne płótno, które artysta zapełnił w sposób ekspresyjny, spontaniczny i pełen pasji, jest świadectwem bogatego we-

wnętrznego świata i nieokiełznanej siły twórczej przynależnej Ratajskiemu. W omawianym dziele temat, kolorystyka i wybór formatu są przesiąknięte emocjami. W płótnie można dostrzec także charakterystyczne dla artysty elementy takie jak: czarny kontur nadający kompozycji dramatyzmu oraz wielość dynamicznych form szczelnie wypełniających płótno i dających wrażenie ruchu. Ratajski malował szybko, spontanicznie, jakby „wypływał” wizje na płótno. Było to rodzajem wyzwolenia i odreagowania niepokojów, które były wówczas przedmiotem refleksji młodego twórcy.



52 †

ANDRZEJ PARTUM

1938-2002

Bez tytułu, 1987

olej/deska, 70,5 x 52,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'A. Partum | 1987 Kobenhavn'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 300 EUR

„Bliski był Partumowi przede wszystkim dadaistyczny irracjonalizm, przedstawiony przez samych dadaistów jako transakcjonalizm, zaufanie do nieuprzedzonego intelektu, wiara w wartość sztuki niezacieśniającej się w granicach zrozumiałości”.

Grzegorz Dziamski



MAREK DARIUSZ KAMIEŃSKI

1953

"Tunnel of Love", 1986akryl, olej/płótno, 170 x 200 cm
sygnowany l.d.: 'M. Kamieński'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

„To jest tylko opowiadanie dowcipów na różne tematy, to moje malowanie. Jeśli to jest postmodernizm, to raczej naturalny, bo ja właśnie taki jestem: świecę światłem odbitym, nie własnym. Moje obrazy są z naczynia, namysłenia, ale nie są 'mądre'. Czytam, słucham, czasem coś mi się kojarzy. Właściwie mogę powiedzieć, że nawet moje przejście do sztuki wzięło się z prenumeraty 'ARTnews'. Ale – malarzem nie zostaje się przez przypadek. Kolejarzem, woźnym, urzędnikiem – może. Twórcą – nie. To jest ograniczony mus, albo decyzja świadoma, naturalną kolejną rzeczą pociągającą również świadomość celu, jaki przez bycie artystą chce się osiągnąć”.

Marek Kamieński

Praca Marka Kamieńskiego „Tunnel of love” doskonale pokazuje sposób działania artysty, który jako uważny obserwator kultury potrafi ekspresyjnie i z humorem przekształcić jej wytwory. Obraz namalowany jest w charakterystyczny, szybki, nieco nerwowy i ogromnie ekspresyjny sposób. Kamieński skomponował go z wizerunków znanych i popularnych postaci z kreskówek, dodając oczywiście swoje wytwory wyobraźni. Artysta był jednym z najgłośniejszych „Nowych Dzikich” i to w dosłownym znaczeniu, gdyż działał równoległe jako malarz, producent muzyczny i wokalista. Swoje prace pokazywał w Remoncie, Stodole i Galerii Promocyjnej. Zadebiutował w Katowickim Biurze Wystaw Artystycznych w 1983, ale jego sztukę dostrzeżono dopiero po pokazie w Starej Kordegardzie w Warszawie. Muzykę zespołu Zilch, którego był wokalistą, można było usłyszeć m.in. na festiwalu w Jarocinie. Sztuka Kamieńskiego wzbudzała kontrowersje. Wiel-

koformatowe płótna zapełniały głównie akty kobiece w otoczeniu szalonej ferii ekspresyjnych barw. Ukazane hiperrealistycznie kobiety dodatkowo rozpały emocje na materiałach wideo, które towarzyszyły ekspozycjom. Krytyka uznała go wówczas za reprezentatywnego artystę młodego pokolenia lat 80. Pod koniec dekady artysta zmienił styl i zaczął poszukiwać w postmodernistycznych zestawieniach znaczeń i symboli, które przerwała jego choroba i niemożność powrotu do wielkoformatowych płócien. Jako źródło swoich inspiracji artysta podaje wystawę „Malarstwo amerykańskie”, która miała miejsce w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1976. Doskonale znał estetykę Neue Wilde, jednak od Niemców wolał włoską transawangardę: Cucchiiego czy Chię. Starał się jednak nikogo nie naśladować, choć krytycy mocno kojarzyli jego twórczość ze Schnablem.



54 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962–2020

"Miasma blues", 2001

olej/piótno, 160 x 120 cm

sygnowany p.d: 'A. CISOWSKI'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'29 V 2001. I A Cisowski I "MASMA BLUES"'

powtórnie sygnowany i opisany na odwrociu:

'VIII [160 x 120 [przekreślone] Balans akt I A.Cisowski I A.CISOWSKI'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 700 – 13 100 EUR

POCHODZENIE:

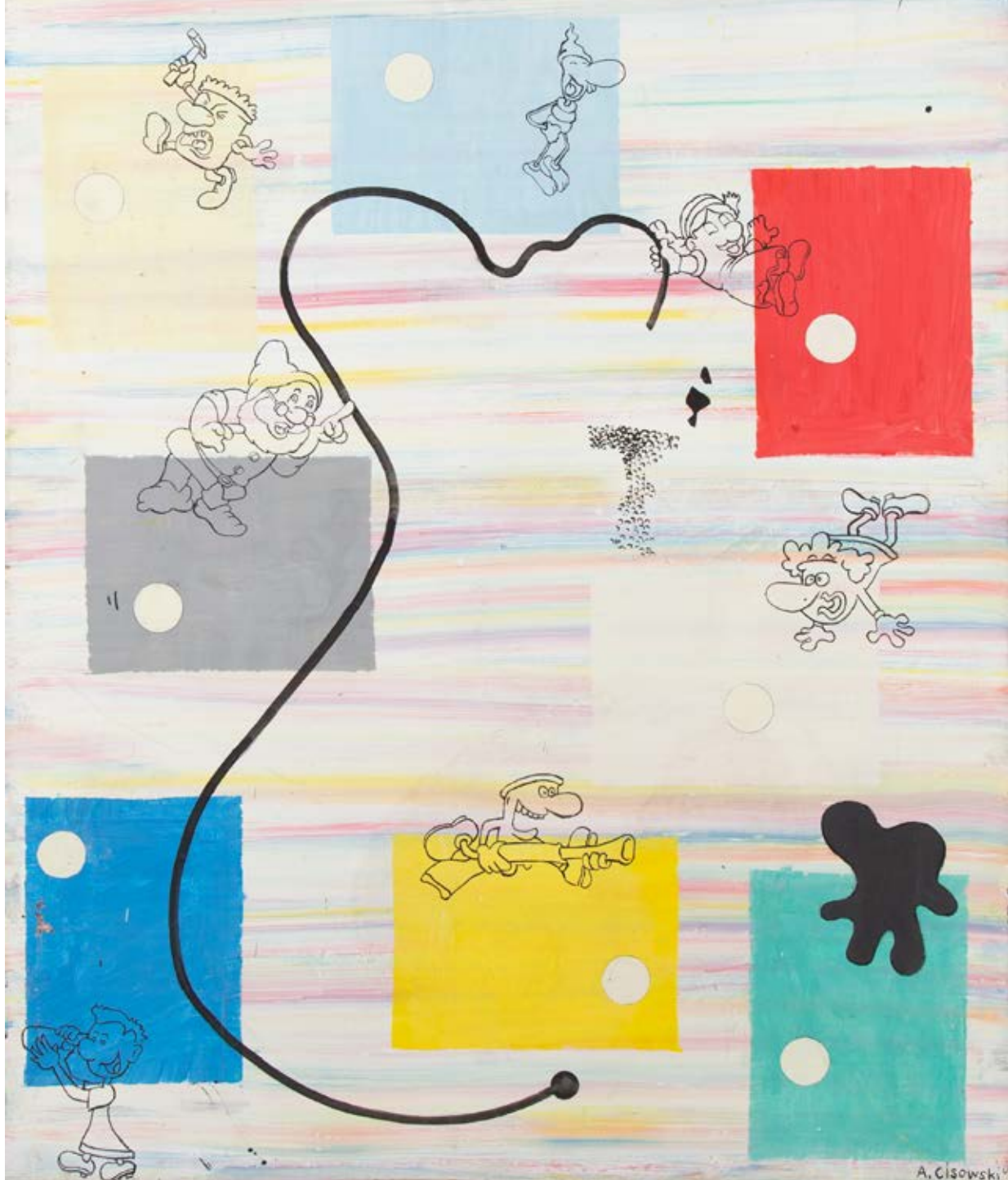
kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Artysta nie stroni od doświadczeń popkultury, wykorzystując symbolikę graficzną stosowaną w reklamie i komiksach, a także ulicznym, miejskim malarstwie. Świadomie zahacza o kicz. Jego dzieła to jakby szybko naszkicowane dziennikarskie felietony. Skrótowe, ale pełne treści”.

Andrzej Symonowicz, „Andrzej Cisowski. Malarstwo – wystawa zakończona”, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, 2011

★ MIASMA BLUES ★





Andrzej Cisowski to jeden z nielicznych artystów, który wprowadził do rodzimej sztuki fascynację popkulturą oraz pop-artem. Tętniące w Nowym Jorku nurty z pogranicza ekspresjonizmu abstrakcyjnego były wyznacznikiem lat 90. XX-wiecznej Ameryki. W okresie, w którym polska scena artystyczna skupiała się na kolorystach i awangardzistach, Cisowski wyjechał właśnie do Nowego Jorku, w którym bogactwo nurtów wywarło na nim niemałe wrażenie. Środowisko amerykańskie pozwoliło artyście na stylistyczną swobodę, którą tak trudno było uzyskać w polskich akademiach. Malarz zaczął w tym czasie tworzyć prace inspirowane bohaterami kreskówek, komiksów, reklam, filmów czy fotografii. Nie tyle, co przedstawiał postaci popkultury jako przejaw plastycznej fascynacji, ale starał się w tych „lekkich” przedstawieniach zawrzeć problematykę kultury masowej. Końcówka XX wieku była momentem przełomowym, kiedy nadmiar informacyjny i produkcyjny przedzierał się do życia każdego człowieka. Cisowski zafascynowany metaforycznym brukaniem świata wykreował ekspresyjny

gest malarski, poprzez który tworzył prace o różnorodnej formie, technice i kompozycji. W imię poruszanej tematyki Cisowski nie wytwarzał nowych form, a jedynie wykorzystywał powstałe już wzory amerykańskich celebrytów czy postaci z reklam. Celem było zilustrowanie absurdu – szerzącego się w świecie uniwersalizmu oraz kulturowej homogenizacji. Niezależnie od kultury czy miejsca zamieszkania malarz tworzył przedstawienia, które wydają się w jakimś stopniu znajome.

Twórczość artysty ewoluowała w zależności od środowiska i stylu artystycznego, w którym się znalazł. Nie kopiował panujących trendów malarskich, natomiast z uważnością analizował związane z nimi aspekty. Kierując się własną intuicją, obserwował otaczającą go kulturę masową, przy czym kreował osobisty, wysublimowany styl. Ciekawym nawiązaniem w sztuce artysty jest graffiti, z którym zapoznał się podczas pobytu w Niemczech. Jako twórca porównywany do słynnego malarza Jeana-Michela Basquiata





Cisowski zaintrygowany zestawieniem, zaczął analizować dzieła nieznanego mu wtedy osobistości. Zderzenie z twórczością współczesnego artysty wpłynęło na podejmowane przez polskiego twórcę techniki, w tym graffiti.

Sztuka Cisowskiego oscyluje między figuracją a ekspresją. Ukazana w katalogu praca wpisuje się w kluczowe dla malarza przedstawienia na tle komiksowo-ilustracyjnym. Jej bohaterami są znane nam postaci z bajek, chociażby Królewny Śnieżki i siedmiu krasnoludków. Użyte w kompozycji barwy; nasycona czerwień, błękit czy odcienie żółtego nadają pracy dynamizm. Charakterystycznym dla artysty zabiegiem jest również zestawienie obrazu ze słowem. Cisowski niejednokrotnie wprowadzał do przedstawień tekst jako podkreślenie zamysłonej treści. Ponadto zapożyczane przez niego postaci z kreskówek są zaledwie nośnikiem przekazu, który z każdym dniem wybrzmiewa głośniejszemu wraz z rosnącą na sile nadprodukcją i wielością informacji.

Malarz spędził dzieciństwo w Szczytnie, jednak jeszcze jako nastolatek opuścił mazurskie tereny, aby kształcić się w Liceum Plastycznym w Lublinie. W latach 1982-87 studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Rajmunda Ziemskiego. Rozkwitająca w tamtych czasach sztuka Nowej Ekspresji wraz z działalnością Grupy oraz twórczością Andrzeja Wróblewskiego była ówczesną fascynacją artysty. Edukację kontynuował w Düsseldorfie, co było dla niego niezwykłą okazją do poznania źródła niemieckiej sztuki Neue Wilde. Kształcił się wtedy pod okiem A.R. Pencka (Ralfa Winklera) – członka niemieckich Nowych Dzików, którzy byli symbolem neoekspresjonizmu w Europie. Najistotniejszym jednak w karierze Cisowskiego momentem był wspomniany już pobyt w Stanach Zjednoczonych, w których zaczerpnął ogrom inspiracji. Pomimo artystycznych fascynacji stęskniony za Polską i macierzystymi Mazurami postanowił wrócić do kraju. Wykupił gospodarstwo w Targowie, gdzie mieszkał i pracował do końca życia. .



55

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

"Opus S-73 nr 13 czyli Polska Ewa IV", 1973

olej/piótno, 65 x 81 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'CIAPAŁO 73'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'CZESŁAW PIUS CIAPAŁO I "OPUS S-73 Nr 12 CZYLI: I POLSKA EWA IV" I OL/PŁ 65 x 81 CM 1973'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 300 - 5 500 EUR

LITERATURA:

Pius Ciapało. Malarstwo, Poznań 2021, s. 99 (il.)

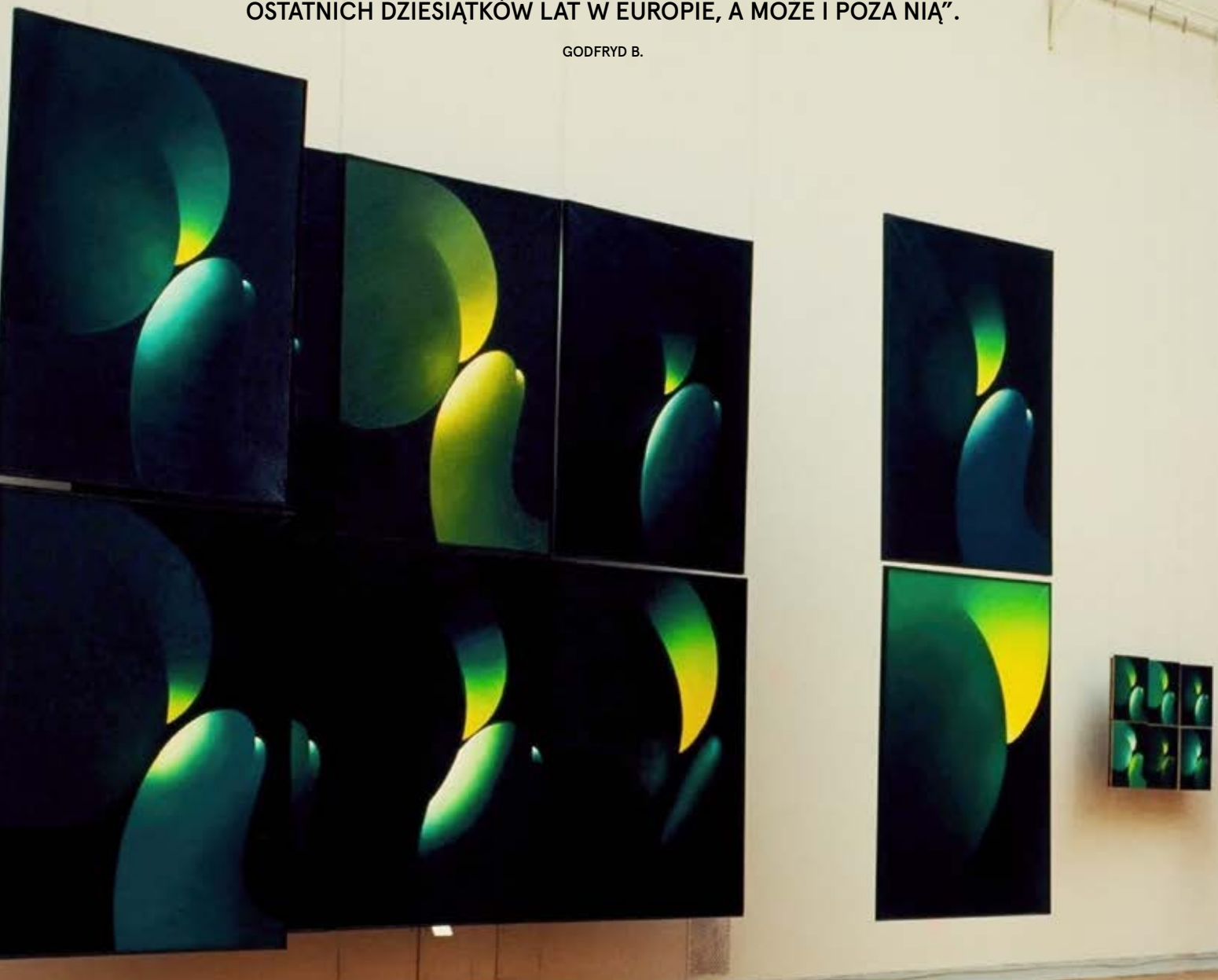
„Erotyka w sztuce była rozmaicie obrazowana, ale pragnienie, pożądanie (desire) – nieobecne. Nie miało ikonografii. Człowiecze libido mam wykrzyzczyć rozpalającymi się od środka obciema obłymi formami, uwzględniając kulminacje słońca latem, zawrzeć także wątek narodo-patriotyczny, jednocześnie panując nad klarownym rytmem i harmonią całej struktury. I jej skalą! W małej pracowni”.

Czesław Pius Ciapało



„CZESŁAWA PIUSA CIAPAŁĘ ZALICZAM DO GRUPY MALARZY SZOKUJĄCYCH NASZ WIEK, OSOBIŚCIE UWAŻAM GO ZA INDYWIDUALNOŚĆ NAJATRAKCYJNIEJSZĄ OSTATNICH DZIESIĄTKÓW LAT W EUROPIE, A MOŻE I POZA NIĄ”.

GODFRYD B.



Czesław Pius Ciapała to artysta, który na przestrzeni lat stworzył dystyngowaną formułę malarską, niemającą sobie podobnych w historii powojennej sztuki polskiej. Można odnieść wrażenie, że Ciapała jest twórcą wciąż nieodkrytym, a jego twórczość śmiało można rozpatrywać w kontekście poszukiwań artystów tej klasy co Jan Dobkowski czy Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński.

Prezentowana w katalogu praca zatytułowana: „Opus S-73 nr 13, czyli Polska Ewa IV” przynależy do najbardziej kojarzonego w twórczości artysty, wczesnego cyklu „Modne modelki”, w których podjął on temat libido i seksualności. Te wczesne prace z lat 70. były wynikiem fascynacji dopiero

co odkrytym erotyzmem, a także idealizacją piękna formy detali kobiecego ciała. Inspiracją twórczości Ciapały jest erotyka, zaś tematem jego poszukiwań – pragnienie, tak nierozzerwalnie związane z erotyką. Obrazy twórcy oscylują w kręgu problematyki podejmowanej przez sztukę, niemal od samych jej początków. Podkreślają fakt, że temat seksualności i miłości jest tak samo istotny, jak przed laty. Niezwykle trafnie ujęła to Ewa Han, pisząc: „Bóg stworzył świat z chaosu. Podobnie artysta porządkuje w swych obrazach barwy, aby otrzymać harmonijną całość. Ta typowo estetyczna całość nie może jednak pozostać martwa. Podobnie jak Bóg stworzył człowieka, by nadać sens całej swojej pracy, tak Ciapała wprowadza do obrazów pierwiastek życiodajny, jakim jest w tym wypadku seks. Między radosną,



pogodną harmonią barw a do jednostkowego kształtu sprowadzonym tematem erotycznym jest jedność. Ta jedność staje się tutaj stosunkiem do świata, uznaniem jego ładu i poszukiwaniem porządku. Porządku fizycznej rzeczywistości, w której istniejemy i porządku biologicznego, opartego także na tym, czym jest w istocie seks" (Ewa Han, „Wiadomości”, nr 28, Wrocław, 9.07.1981).

Czesław Pius Ciapało urodził się w 1942 w Hajnówce. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1969 uzyskał dyplom z wyróżnieniem w pracowni Aleksandra Kobzdeja. Pierwszy kontakt z nurtem nowej figuracji i amerykańskim pop-artem miał tuż po studiach, kiedy pracował

w Anglii. Wpłynęło to na jego pierwszy okres twórczości, przypadający na lata 1969–74. Wtedy powstał cykl zatytułowany „Formy Nieprawdopodobne i Nieprawdopodobnie Podobne” z przedstawieniami zbliżonych w kadrze fragmentów ciała i towarzyszącymi im na drugim planie sylwetowo traktowanymi postaciami ujętymi w ruchu. Artysta, akcentując kobiecy seksualizm, zamieniał te wizerunki w archaizowane symbole erotyzmu. W drugim okresie twórczości, przypadającym na lata 1974–88, Ciapało tworzył monumentalne kompozycje, które nazywał „symfoniami”. Symfonia „Pory Roku”, która powstała w 1974, ma blisko 120 metrów kwadratowych powierzchni i jest złożona z 48 obrazów. Prace z tych cykli były prezentowane na monograficznej wystawie w Zachęcie w 1982.

56

LESZEK NOWOSIELSKI

1918-1999

Z cyklu "Modelki"

olej/plótno, 75 x 60 cm

sygnowany p.d.: 'Leszek Nowosielski'

sygnowany i opisany na odwrociu:

'312 | 75 x 60 | Leszek Nowosielski | cykl Modelki'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 700 - 13 100 EUR

Malarskie prace Leszka Nowosielskiego określane są mianem ekwiwalentów jego ceramicznych dzieł. Znany jako malarz, rysownik, ale przede wszystkim właśnie ceramik tworzył prace cechujące się żywą kolorystyką, jej zestawieniami oraz bogatą fakturą obrazu. Inspiracje czerpał z doświadczeń ceramicznych, jak chociażby dekorowania porcelanowych form, tworzenia figur oraz wazonów. Zainteresowanie ceramiką dzielił ze swoją żoną Hanną. Wspólnie tworzyli i opracowywali nowe garncarskie style. Co ciekawe, artysta ukończył studia na Wydziale Chemii Politechniki Warszawskiej. Istotnym etapem w czasie jego młodzieńczych lat było jednak uczęszczanie na prywatne lekcje malarstwa do pracowni Jana Rubczaka. Zajęcia te były jednym z artystycznych początków Nowosielskiego. Następnym istotnym okresem w jego karierze był rok 1949, w którym dołączył do Związku Polskich Artystów Plastyków. Członkostwo przyczyniło się do realizacji pierwszej indywidualnej wystawy mającej miejsce w Biurze Wystaw Artystycznych tego samego roku. Z początku Nowosielski tworzył kompozycje abstrakcyjne inspirowane ceramicznymi panelami, z czasem coraz częściej powstawały sceny figuratywne, których główną tematyką było codzienne życie ludzi, przedstawienia miejsc publicznych oraz wnętrz.

W ciągu swojej kariery artysta zdobył wiele nagród i wyróżnień w kraju oraz za granicą. Prace malarza znajdują się w stałych zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i Gdańsku, a także płockim Muzeum Ziemi Mazowieckiej i warszawskim Muzeum Archeologicznym.



SŁAWOMIR LEWCZUK

1938-2020

"Identyfikacja zbiorowa I"

olej/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany i opisany na krosnie na odwrociu:

'SŁ. LEWCZUK "IDENTYFIKACJA ZBIOROWA" | [...] | I'

oraz pieczętka atelier artysty

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 600 - 2 000 EUR

WYSTAWIANY:

Sławomir Lewczuk. Malarstwo, ZPAP Kraków, listopad 1978

LITERATURA:

Sławomir Lewczuk. Malarstwo, katalog wystawy, ZPAP, Kraków 1978, s. nlb. (il.)

„Uważam, że to malarstwo nie jest do zdobienia, nigdy nie zabiegałem o to, aby się ono podobało. Stąd być może pewna surowość, brak ozdobników i kokieterii. Zamierzeniem moim jest wydobywanie istotnych problemów oraz stawianie pytań na ich temat. Staram się raczej nie definiować odpowiedzi, mówić dobitnie, lecz spokojnie, wystrzegać się hysterii. Mam świadomość niedoskonałości moich obserwacji i wniosków”.

Sławomir Lewczuk, „Sławomir Lewczuk | Dyscyplina zapisu”, Związek Polskich Artystów Plastyków, Galeria Pryzmar, Kraków 2019, s. 28-29

Sławomir Lewczuk skupiał się w swojej twórczości na trzech elementach: przestrzeni malarskiej, kolorze oraz świetle. To one budowały charakter przedstawienia i jednoznaczły treść z formą. Przystępując do określenia przestrzeni, artysta definiował, a następnie podkreślał problematykę. Obrazowe zaburzenie perspektywy i przymrużenie oka na zasady grawitacji sprowadzało prace do kompozycji w pewnym znaczeniu bawiących się horyzontem i skalą. Lewczuk tworzył prace o małych i dużych formatach, dzięki czemu uzyskiwał różnicowane efekty o wielorakich możliwościach malarskich. Większe powierzchnie pozwalały na przedstawienia bardziej złożone, mniejsze natomiast umożliwiały wyodrębnienie szczególnych form, na przykład postaci. Atmosfera była wtedy w wyższym stopniu kameralna, niejako intymna. Mówiąc jednak o świetle, poprzez które obrazy zyskiwały na żywotności lub letargu, Lewczuk nie tyle akcentował pewne elementy, ile wprowadzał światło w sposób, w który ukazane z jednego punktu sugerowało istotę oświetlanego fragmentu bądź dramaturgię przedstawienia. Z drugiej strony skłaniał się ku wydobyciu światła jak gdyby z wnętrza obrazu, dzięki czemu kompozycja zyskiwała tajemniczą atmosferę. W celu ukazania szczerych, surowych wyobrażeń artysta rozmyślał jeszcze nad kwestiami kolorystycznymi. Były one dla malarza narzędziem przekazu, kreowały charakter oraz specyfikę sceny. Twórca niejednokrotnie sięgał po barwy surowe i zimne, których rygorystyczność pasowała do poruszanej przez niego tematyki. Preferował szarości, ciemne czerwienie i brązy, które zestawione z pojedynczą, żywą barwą przyczyniały się do kreacji artystycznego oblicza Lewczuka.



58

ANDRZEJ KONWERSKI

1941

"Clown V", 1980

akryl/płótno, 140 x 110 cm

sygnowany p.d.: 'A. KONWERSKI'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A.KONWERSKI | "Clown V" | 110x140 akryl'

estymacja:

12 000 – 16 000 PLN

2 700 – 3 500 EUR

WYSTAWIANY:

Cudowne lata. Muzyka. Poezja. Malarstwo. Lata 70., 80., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa, 14.05-20.09.2009

LITERATURA:

Cudowne lata. Muzyka. Poezja. Malarstwo. Lata 70., 80., katalog wystawy, [red.] A. Kramkowska-Dąbrowska, Warszawa 2009, poz. kat. 26, ss. 156 (il.), 198

„Artystą osobnym pozostaje Andrzej Konwerski. Bohaterem jego obrazów jest ludzki tłum, tłum statystów, biorący udział w dramatycznym spektaklu historii, a zarazem jej tworzywo, materia przez tę historię niszczone i deformowane. Rzeczywistość w obrazach tego artysty zostaje zawężona do dwutaktu czerwieni i czerni, barw, które stają się znakami bolesnej egzystencji i zwęglonego świata. Milczący, upokorzony tłum pokornie oczekuje w kolejce na odjazd statku odpływającego w wymarzone zamorskie krainy lub stłoczony pod stalowym niebem w milczeniu wsłuchuje się w przemowy magów w pierrotowskich czapkach i kryzach, czy raczej okrutnych błaznów, powołanych, jak w wierszu Czesława Miłosza, 'na pomieszanie dobrego i złego'”.

Łukasz Kossowski, [w:] Cudowne lata. Muzyka. Poezja. Malarstwo. Lata 70., 80., katalog wystawy, Warszawa 2009, s. 147



59 †

JUDYTA SOBEL

1924-2012

Łódzie w porcie, lata 60. XX w.

olej/ płótno, 61 x 92 cm
sygnowany p.d.: 'J.SOBEL'

estymacja:

10 000 - 20 000 PLN

2 200 - 4 400 EUR

W pierwszym okresie swojej twórczości Judyta Sobel pozostawała bliska poetyce sztuki Władysława Strzemińskiego. Z czasem zaczęła jednak odchodzić od niej w kierunku współczesnych nurtów sztuki XX wieku. Poszukiwania malarki determinowała twórczość Henriego Matisse'a, Georges'a Braque'a i postimpresjonistów. Prezentowana w katalogu kompozycja stanowi reprezentatywny przykład malarstwa Judyty Sobel, które oscylowało na pograniczu figuracji i deformacji. Obraz, tak jak inne charakterystyczne dla artystki prace, jest bogaty w kolor. Sobel unika w kompozycji mocnego i jednoznacznego oddawania kształtów i brył. Przestrzeń i głębia są raptem naszkicowane. Sama kompozycja kształtowana jest płasko, wręcz mozaikowo. Wprowadzenie niewielkich, jednorodnych plam barwnych umożliwiło artystce osiągnięcie w obrazie niezwykle dekoracyjnego efektu. Potęguje go różnorodna, malarska faktura obrazu, która pozwala na „łapanie światła” i tworzenie ciekawych kontrastów. Omawiana kompozycja ukazuje prawdziwie ekspresjonistyczne poszukiwania autorki oraz typową dla niej subtelną wrażliwość na motywy zaczerpnięte z pozornie banalnego, codziennego życia.

Pochodząca ze Lwowa Sobel studiowała w latach 1947-50 w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Artystka należała do wąskiej, siedmioosobowej grupy studentów skupionych wokół Władysława Strzemińskiego. Dwójka jej najbliższych przyjaciół z okresu studiów to Antoni Starczewski oraz Stanisław Fijałkowski. Sobel bardzo szybko zaczęła wyróżniać się na uczelni swoim talentem. Już na przełomie 1948/49, jako studentka drugiego roku, wzięła udział w krakowskiej I Wystawie Sztuki Nowoczesnej, gdzie jej obrazy wywieszono obok prac m.in. Henryka Stażewskiego czy Andrzeja Wróblewskiego. W 1951, po odejściu z łódzkiej uczelni Władysława Strzemińskiego i Stefana Wagnera, autorka wyjechała do Izraela. Wystawiała w Jerozolimie, Tel Awiwie i Hajfie. W 1956 przebywała na stypendium w Paryżu (otrzymała w tym czasie pierwszą nagrodę Galerie Saks). W tym samym roku wyjechała do Stanów Zjednoczonych na stypendium Edward A. Norman Foundation. Osiedliła się na stałe w Nowym Jorku. Mieszkała początkowo (wraz z mężem i synem) na Manhattanie, w latach 70. przeniósł się do Woodstock.





ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? BLISKO 13 500 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W LISTOPADZIE 2021 R.
NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ
„DWIE MĘŻATKI” ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO.

SPEKTAKULARNE REKORDY, PIONIERSKIE PROJEKTY, PONAD 200 AUKCJI ROCZNIE

TO NAJLEPSZY MOMENT NA SPRZEDAŻ
DZIEŁA SZTUKI. POZYCJA LIDERA, ZESPÓŁ
NAJLEPSZYCH EKSPERTÓW ORAZ WIELOLETNIE
DOŚWIADCZENIE CZYNI Z DESA UNICUM
IDEALNEGO PARTNERA SPRZEDAŻY.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:



ART OUTLET. SZTUKA WSPÓŁCZESNA
12 LIPCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 CZERWCA 2022

kontakt: Anna Szary
a.szary@desa.pl
538 522 885



SZTUKA FANTASTYCZNA
12 SIERPNI 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 LIPCA 2022

kontakt: Anna Szykarczuk
a.szykarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



SZTUKA WSPÓŁCZESNA
KLASYCY AWANGARDY PO 1945
25 SIERPNI 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 29 LIPCA 2022

kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 12, 502 994 177



SZTUKA WSPÓŁCZESNA. PRACE NA PAPIERZE
15 WRZEŚNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 19 SIERPNI 2022

kontakt: Agata Matusielarska
a.matusielarska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? BLISKO 500 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĘŁA W MARCU 2021 R.
NA AUKCJI W DESA UNICUM TKANINA
„RELIEF Z DWOMA WZGÓRZAMI” MAGDALENY ABAKANOWICZ**

SPEKTAKULARNE REKORDY, PIONIERSKIE PROJEKTY, PONAD 200 AUKCJI ROCZNIE

TO NAJLEPSZY MOMENT NA SPRZEDAŻ
DZIEŁA SZTUKI. POZYCJA LIDERA, ZESPÓŁ
NAJLEPSZYCH EKSPERTÓW ORAZ WIELOLETNIE
DOŚWIADCZENIE CZYNI Z DESA UNICUM
IDEALNEGO PARTNERA SPRZEDAŻY.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTEM DZIAŁU
PROJEKTÓW SPECJALNYCH DESA UNICUM:



Aukcje memorabiliów, tematyczne i kolekcji

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Julia Materna
j.materna@desa.pl,
22 163 66 52, 538 649 945



Aukcje designu

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Cezary Lisowski
c.lisowski@desa.pl,
22 163 66 51, 788 269 908



Aukcje rzemiosła dawnego i sztuki rosyjskiej

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Magdalena Kuś
m.kus@desa.pl,
22 163 66 44, 795 122 718



Aukcje komiksu, ilustracji, plakatu

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Olga Winiarczyk
o.winiarczyk@desa.pl,
22 163 66 54, 664 150 862



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

BLISKO 14 500 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W MARCU 2022 R.
NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ
„PORTRET DAMY” PETERA PAULA RUBENSA**

RYNEK AUKCYJNY W 2021 ZANOTOWAŁ WZROST O PRAWIE 45 %

NIEKWESTIONOWANYM LIDEREM TEGO RYNKU
OD PONAD 10 LAT JEST DESA UNICUM

TO DOSKONAŁY MOMENT I NAJLEPSZY PARTNER,
BY WSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:



PRACE NA PAPIERZE
8 WRZEŚNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 12 SIERPNIA
kontakt: Jan Rybiński
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



HENRYK HAYDEN
22 WRZEŚNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 26 SIERPNIA 2022
kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
11 PAŹDZIERNIKA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 16 WRZEŚNIA 2022
kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
20 PAŹDZIERNIKA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 23 WRZEŚNIA 2022
kontakt: Tomasz Dziewicki
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999

Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcyjnego.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza jest kwotą, od której aukcyjny rozpoczyna licytację. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Cena wywoławcza może być podana w katalogu.

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

Podana w katalogu estymacja jest szacunkową wartością obiektu i ma charakter wskazówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji odnośnie estymacji rekomendujemy kontakt z naszymi doradcami. Licytacja zakończona w przedziale estymacji lub powyżej górnej granicy estymacji jest transakcją ostateczną. Estymacje nie uwzględniają opłaty aukcyjnej ani żadnych opłat dodatkowych.

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

Transakcje aukcyjne zawierane są w polskich złotych, jednakże estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu aukcji może się różnić od tego w dniu druku katalogu, informacja ta ma więc charakter orientacyjny.

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjne. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcyjnego słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcyjny może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcyjnego w momencie, kiedy licytacja danego obiektu nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i nie dochodzi do zwarcia transakcji w ramach aukcji. Klienci zainteresowani takim obiektem mogą zgłaszać oferty zakupu po zakończeniu aukcji. Dom Aukcyjny zastrzega sobie prawo przyjęcia więcej niż jednej oferty poaukcyjnej. Klient, który złożył ofertę w wysokości ceny gwarancyjnej, ma pierwszeństwo zakupu. Dom Aukcyjny zastrzega sobie również prawo do nieoferowania obiektów w sprzedaży poaukcyjnej.

7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcyjnego przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcyjny ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecydował się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenie gwarancyjnej na obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wylicytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcającej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieuwzględnione.

9. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultację z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i prześlą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

11. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:

☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

✦ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje 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 obliczana będzie z użyciem kwoty dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

Ω - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej

o - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa <https://bid.desa.pl/>) oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służąca do udziału w licytacji przez Internet.

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjny, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjnego. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjny rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcyjny ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmie-

nione przez aukcjoneera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie listaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przesłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opiszana usługa jest darmowa i poufna.

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. 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 przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opiszana usługa jest darmowa i poufna.

5. Aplikacja online

We wszystkich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, 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 na żywo. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złoży ofertę korzystniejszą. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opiszana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)

50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
8 000 000 – 10 000 000	wg uznania aukcjonera

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

Wszystkie transakcje zawierane są w polskich złotych. Na specjalne życzenie po wcześniejszym zgłoszeniu dopuszczamy wpłaty w euro, dolarach amerykańskich lub funtach brytyjskich. Wartość transakcji opłacanej w innej walucie niż polski złoty będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenia dokonujemy po dziennym kursie kupna waluty mBank S.A.

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

4. Reklamacje

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową można zgłosić w ciągu jednego roku od wydania obiektu. Wobec osób niebędących bezpośrednimi nabywcami na aukcji nie ponosimy odpowiedzialności za ukryte wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych obiektów.

5. Odbiór zakupionego obiektu

Przy odbiorze zakupionych obiektów wymagamy okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość. Obiekty mogą zostać wydane nabywcy lub osobie posiadającej pisemne upoważnienie. Może to nastąpić tylko w momencie pełnej płatności i uregulowania wszystkich zobowiązań wynikających z wcześniejszych zakupów. Zakupione obiekty na aukcji powinny być odebrane w ciągu 30 dni od aukcji. W przeciwnym razie mogą one zostać odesłane do magazynu zewnętrznego, a klient obciążony kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Tym samym ponosimy odpowiedzialność za utratę lub uszkodzenie obiektu jedynie przez okres 30 dni od aukcji.

6. Transport i przesyłka

Zapewniamy podstawowe opakowanie zakupionych obiektów umożliwiającej odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki.

7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienia w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość sioniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienia w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (tj. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od umowy.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI przedstawione poniżej określają prawa i obowiązki licytujących i kupujących z jednej strony oraz Domu Aukcyjnego DESA Unicum i komitentów z drugiej. Wszyscy potencjalni kupujący na aukcji powinni dokładnie przeczytać WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI zanim przystąpią do licytacji.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
- Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, 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. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
- Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

- O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
- Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
- Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
- Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiszczyć należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniej przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

- Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
- Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

wewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obiekty, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obiekty, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest 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.”;
 - obiekty powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu dane-go artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
- DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

- Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
- Prawa autorskie do wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem sporządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

- obiekty, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obiekty, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obiekty, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obiekty z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- obiekty, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 · 1126ASW106 · 30 czerwca 2022

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

Zlecenie licytacji z limitem Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer) PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

Miasto Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych z imiennego zaproszenia inną drogą

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



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

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

Tak Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Tak Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....
Data i podpis Klienta składającego zlecenie

AUKCJA NIERUCHOMOŚCI

DESA LOCUM

KAMIENICA W KRAKOWIE, UL. AUGUSTIAŃSKA 15

27 CZERWCA 2022, 16:00



27 czerwca 2022 roku odbędzie się pierwsza aukcja DESA Locum. Na licytację z okazji premierowej aukcji zostanie przeznaczona wyjątkowa nieruchomość - zabytkowa kamienica, położona w sercu klimatycznego Kazimierza, jednej z najbardziej rozpoznawalnych dzielnic w Krakowie.

Nieruchomość charakteryzuje niezwykła historia, zabytkowość oraz lokalizacja.

MIEJSCE AUKCJI

Dom aukcyjny DESA Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa



AUTORZY TEKSTÓW

Wiktor Komorowski poz. 35

Anna Kowalska poz. 20

Agata Matusiełańska poz. 30, 46

Jagienka Parteka poz. 4, 47, 48, 49, 50, 54, 56, 57

Anna Szary poz. 9, 53

Alicja Sznajder poz. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 51, 52, 55, 58, 59

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 30 CZERWCA 2022

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 2 Aleksandra Jachtoma, fot. z archiwum artystki

poz. 5 Fragment wystawy Jana Dobkowskiego w Galerii Piotra Nowickiego, Warszawa, lata 80.

poz. 8 Stanisław Fijałkowski, fot. Danuta B. Łomaczewska / East News

poz. 8 Władysław Strzemiński, źródło: NAC

poz. 9 Henryk Stażewski, fot. Lucjan Fogiel / East News

poz. 14 Andrzej Nowacki w swojej pracowni w Berlinie, fot. dzięki uprzejmości artysty

poz. 16 Julian Stańczak, fot. z archiwum artysty

poz. 18 Teresa Pagowska, fot. Jerzy Łapiński / FOTONOVA

poz. 20 Otwarcie II Wystawy Sztuki Nowoczesnej, Zachęta, Warszawa, 1957. Na zdjęciu Magdalena Więcek, Artur Nacht-Samborski oraz Maria Jarema, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Wyborcza.pl

poz. 25 Fragment wystawy retrospektywnej Jerzego Nowosielskiego w warszawskiej Zachęcie, marzec 1963, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Nowosielskich

poz. 55 Fragment wystawy Czesława Piusa Ciapały w warszawskiej Zachęcie, 1975, fot. dzięki uprzejmości artysty

okładka front poz. 9 Henryk Stażewski, „Relief biało-czarno-szary nr 23”, 1965

okładka II – strona 1 poz. 5 Jan Dobkowski, „Układ zamknięty”, 1980

strony 2–3 poz. 18 Teresa Pagowska, „Drzewo”, 1989

strony 4–5 poz. 25 Jerzy Nowosielski, Pejzaż łódzki (Gimnastyczka) – praca dwustronna, 1951

strony 6–7 poz. 41 Edward Dwurnik, „Białe głowy na postumentach” z cyklu „Podróże autostopem”, 1991

strony 8–9 poz. 51 Sławomir Ratajski, „Most”, 1985

strona 10 poz. 8 Stanisław Fijałkowski, „Przystanek w Olsztynie”, 1948/1949

strony 16–17 poz. 31 Tomasz Tatarczyk, „Dyptyk czarny”, 1982/1983

strony 218–219 poz. 7 Jan Dobkowski, Z cyklu „Obrazy Magiczne XXII”, 1975/2020

strony 220–221 poz. 23 Jerzy Nowosielski, Martwa Natura, 1992

strony 222–223 poz. 40 Edward Dwurnik, „Obraz nr 44” z cyklu „Błękitny”

strona 224 – okładka III poz. 2 Aleksandra Jachtoma, Kompozycja niebieska, 1994

okładka tył poz. 20 Maria Jarema, „Postacie”, 1957

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

