

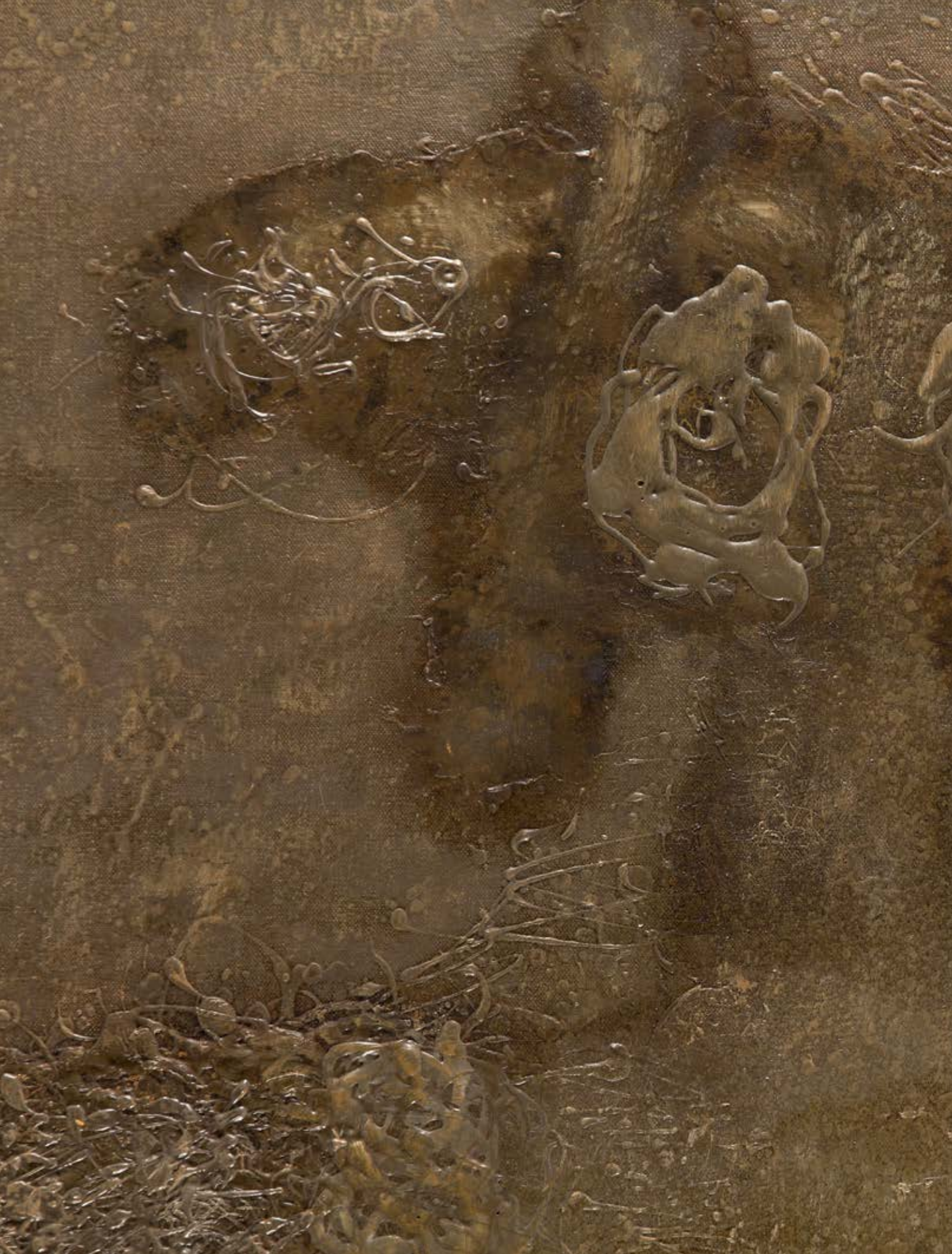
The background is a complex abstract composition. It features numerous horizontal stripes in shades of blue, grey, and white. Scattered throughout are various geometric shapes: solid black circles, yellow circles, a large dark blue oval, a brown arch, a yellow rectangle, and a large black oval. The overall style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 25 SIERPNIA 2022 WARSZAWA

















SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 25 SIERPNIA 2022

CZAS AUKCJI

25 sierpnia 2022 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

17 – 25 sierpnia

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

Maja Lipiec

tel. 22 163 67 07, 538 647 637

m.lipiec@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: BREXPLWMBK
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.wolyniak@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 Tomaszewicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

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

Weronika Zarzycka
Fotoedytor
w.zarzycka@desa.pl
tel. 880 526 448

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 ROŻNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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 MATUSIELAŃSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na papierze
a.matusielanska@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
a.sznajder@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



MONIKA ZABIELOWICZ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.zabielowicz@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

Anto Maria 43	Madeyska Arika 31
Cisowski Andrzej 54	Maziarska Jadwiga 30
Cześniak Henryk 45	Modzelewski Jarosław 37
Dłubak Zbigniew 22	Musiłowicz Henryk 29
Dobkowski Jan 12-14	Nowacki Andrzej 9
Dominik Tadeusz 39	Nowosielski Jerzy 15-16
Duda-Gracz Jerzy 25	Ociepka Teofil 26
Dwurnik Edward 40-41	Partum Andrzej 47
Eysymont Janusz 2	Pawlak Włodzimierz 38
Fangor Wojciech 4	Ratajski Sławomir 53
Feuerring Maximilian 46	Robakowski Józef 21
Fogtt Andrzej 36	Rosenstein Erna 28
Gieryszewski Ryszard 48	Roszkowski Aleksander 19
Hałas Józef 23	Sienicki Jacek 49
Jachtoma Aleksandra 1	Sobel Judyta 44
Jarema Józef 34	Sosnowski Kajetan 35
Kamieński Marek Dariusz 51	Stańczak Julian 5
Kamoji Koji 24	Stażewski Henryk 10-11
Kierzkowski Bronisław 27	Strelnik Piotr 50
Kowalski Andrzej S. 33	Szajna Józef 32
Kujawski Jerzy 17	Tarasin Jan 3
Lebenstein Jan 18	Vasarely Victor 6-7
Lewandowska Danuta 20	Winiarski Ryszard 8
Lewczuk Sławomir 42	Ziemiński Jacek 52

1 †

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Kompozycja, 1989

olej/piótno, 100 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDRA JACHTOMA | KOMPOZYCJA | WYM. 100 x 81 | TECH. OLEJ | ROK 1989 | 10.05.1989 | 4'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 400 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Niektóre obrazy, mimo iż wydają się namalowane cienko, mają po dziesięć warstw koloru. Pracuję tak długo, aż uzyskam odcień, który mnie zadawała. Po prostu w pewnej chwili widzę, że obraz się wypełnił, że nastąpił moment przekroczenia, i właśnie ten nieuchwytny moment stanowi o przeistoczeniu zamalowanego płótna w dzieło sztuki”.

Aleksandra Jachtoma



CZAS ZAMIENIONY W KOLOR

Aleksandra Jachtoma to jedna z najbardziej uznanych polskich artystek realizujących się w nurcie abstrakcji. Warto jednakże zaznaczyć, że twórczyni podczas studiów działała także w kierunku sztuki realistycznej i przeżywała fascynację malarstwem informel oraz postimpresjonizmem. W przytoczonym obok cytacie artystka utrzymuje, że malarstwo abstrakcyjne wymaga od artysty zupełnie odmiennego podejścia niż figuracja, podejścia, w którym każdy, choćby najdelikatniejszy ruch pędzla musi być poparty przemyślaną decyzją. Abstrakcja zatem stała się dla niej formą idealną, stwarzającą wiele możliwości, a równocześnie stawiającą przed nią coraz nowsze wyzwania.

Artystkę interesuje przede wszystkim barwa oraz jej emocjonalny ładunek. Jak opowiadała o sile koloru w wywiadzie z Elżbietą Dzińkowską: „Początkowo bawił mnie w najbrutalniejszych zestawieniach, w ostrych kontrastach. Potem zaczęłam 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 w rozmowie z Elżbietą Dzińkowską, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Dębów 2011, s. 118). Jej prace ograniczają się zatem do zaledwie kilku barwnych plam, które często okalała kolorową bordiurą, nadając im tym samym wręcz matematyczną rytmikę, którą łagodziła emanującymi świetlnymi smugami. Jachtoma postrzega kolor jako czynnik wzbudzający całe spektrum emocji i, jak opowiadała, długi kontakt z barwą może nawet zmienić naszą świadomość poprzez obcowanie z czymś wyższym, co jest w stanie oderwać widza od rzeczy przyziemnych oraz codzienności.

Oprócz barwy ważnym aspektem twórczości Jachtomy jest światło. Jak opowiada sama artystka: „Płótna moje są niesłychanie zależne od światła, żyją światłem. Ten sam obraz na każdej z czterech ścian będzie wyglądał inaczej w każdej porze dnia i przy świetle elektrycznym. Ostatnie moje płótna są przesycone światłem na całej powierzchni, ich materia staje się jakby rozrzedzonym powietrzem. Doznałam kiedyś podobnego uczucia w naturze: kiedy byłam na Saharze, zobaczyłam nagle rozproszone, dziwne światło, jak gdyby niezwykle tajemniczy pył w kolorze ochry” (Ibid., s. 124).

W początkowych latach praktyki artystka skupiała się na badaniu zależności pomiędzy skrajnymi kolorami, budując kontrastowe kompozycje. W późniejszym okresie zaczęła eksplorować temat monochromów, czego najlepszym przykładem jest prezentowana praca. Po wystawie Aleksandry Jachtomy w 1988 Krystyna Namysłowska podkreślała, że malarstwo autorki nie poddaje się oczywistym interpretacjom i opisom: „Trudno bowiem stosować taki zabieg wobec obrazów, których jedyną materią jest jednolity kolor, miejscami tylko rozjaśniony lub zmieniony w ten sposób, że ta zmiana sugeruje podział płaszczyzny według elementarnych prawideł geometrii. Nazywała jej malarstwo rozważaniami nad mistyczną tajemnicą światła” („Odgłosy”, nr 44, 1988).

Ta interpretacja jest zbieżna z odczuciami samej artystki, która niejednokrotnie mówiła: „Płótna moje są niesłychanie zależne od światła, żyją światłem”. Julian Przyboś z kolei prace Jachtomy określał „czasem zamienionym w kolor”. Porównanie to zdaje się bardzo istotne przede wszystkim ze względu na konsekwencję, z jaką artystka realizuje swoją wizję. Od wielu lat oddaje się medytacji przy płótnie oraz walce z materią farby, z której ostatecznie wydobywa niesamowite, wciągające kompozycje kolorystyczne.

Twórczość artystki wzbudziła duże zainteresowanie i uznanie. O fenomenie malarstwa Jachtomy pisali najważniejsi krytycy sztuki i przedstawiciele świata kultury. Jako jedyna z niewielkiego grona artystek została również w 2003 uhonorowana jednym z najważniejszych wyróżnień na polskiej scenie artystycznej – nagrodą im. Jana Cybisa.

**„NAJTRUDNIEJSZE JEST DOBRE MALARSTWO.
ABSTRAKCJONIŚCI I MALARZE FIGURATYWNI MÓWIĄ
INNymi JĘZYKAMI, POSŁUGUJĄ SIĘ RÓŻNYMI ŚRODKAMI WYRAZU.
ABSTRAKCJA NIE JEST SZTUKĄ ŁATWĄ. MALARSTWO FIGURATYWNE
MOŻNA KONTROLOWAĆ, ODNOSZĄC JEGO REZULTATY DO MODELA,
PRZEDMIOTU; W ABSTRAKCJI KAŻDY RUCH PĘDZLA STWARZA
NOWĄ SYTUACJĘ, NIGDY NIE JEST ONA OSTATECZNA,
WCIAŻ 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

2 †

JANUSZ EYSYMONT

1930–1991

Kompozycja, 1990

olej/płótno, 116 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Eysymont 90'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 200 – 5 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Na początku swojej twórczości przypadającej na lata 50. i 60. Janusz Eysymont praktykował popularne wówczas malarstwo materii oraz informel, aby kolejno zwrócić się ku coraz to bardziej pustoszejącym, odrealnionym pejzażom. Język abstrakcji zawsze był mu najbliższy i to właśnie jemu pozostał wierny do końca swojej twórczości. Malarstwo Eysymonta w pełni ukształtowało się w połowie lat 70. Obrazy powstałe w tym czasie stały się prawie całkowicie monochromatyczne, a zasadniczymi jego komponentami były światło i cień. Jak pisała o jego malarstwie Bożena Kowalska: „(...) przestrzeń i światło, użyte jako główne środki przekazu, mają cechy tajemniczości, wzniosłości i magii przykuwającej oczy i zmuszającej do kontemplacji. Jest w nich niezwykłość ciszy i prostoty, jakby spoza zgiełku ziemskiej rzeczywistości. Wyzbyte sentymentalizmu i nawet śladu jednostkowej obecności, emanują nie tylko blaskiem, ale i napięciem emocjonalnym o dużej sile. Jest w nich czynnik metafizyczny, medytacyjne zapatrzenie w nieskończoność” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 255). W 2 połowie lat 70. w twórczości Eysymonta dał o sobie znać rygor logiki oraz redukcji środków formalnych. Organiczne, świetliste formy umiejscowione dotychczas w nieokreślonej przestrzeni ustąpiły miejsca neutralnemu tłu przeciwstawionemu formom geometrycznym. W latach 80, w związku z wprowadzeniem w Polsce stanu wojennego, zmianie uległa nie tylko światopoglądowa postawa Eysymonta, ale także jego koncepcja artystyczna. W tym czasie powstały dwa obrazy: „Epitafium” oraz „Requiem”. Zainteresowanie ideą epitafium i requiem spowodowało odkrycie i fascynację polskim portretem trumiennym. W tym czasie gasła tonacja kolorystyczna, a jej dominantę stanowiła czerń, którą w kolejnych latach zaczął przełamywać rozbłyśkującymi ogniskami intensywnego koloru.



3 †

JAN TARASIN

1926–2009

"Sytuacja III", 1997

olej/ płótno, 68 x 98 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Tarasin 97'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN I SYTUACJA III I 1997'

estymacja:

180 000 – 250 000 PLN

39 000 – 54 000 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, 2020

kolekcja prywatna, Warszawa

„Przedmioty bezinteresowne, przedmioty policzone pojawiają się od kilku lat na płótnach Tarasina. Układa je rytmicznie na śmiało rozmalowanej płaszczyźnie. Znajduje dla nich miejsce po dłuższej rozwadze. Czasem szybko przygważdża wymykającą się smugę, plamę, kreskę... Napięcie zawarte jest w ruchu przedmiotów. W skupieniu drobnych elementów wokół formy centralnej, która zostaje przez nie osaczona, atakowana, niepokojona z różnych stron. Natomiast układ kompozycyjny obrazu, rozłożenie akcentów, ściśle określenie formy brył i płaszczyzn – jest wyrazem dążności do harmonii i równowagi”.

Aleksander Wojciechowski, wstęp do katalogu wystawy indywidualnej Jana Tarasina, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1960





Jan Tarasin w pracowni, fot. Agata Ciolek/FOTONOVA

MIĘDZY LOGIKĄ A PRZYPADKIEM

W 1962 Jan Tarasin odbył stypendialną podróż do Chin i Wietnamu. Echa wschodniej kaligrafii oraz filozofii można dostrzec w późniejszej twórczości artysty, u schyłku lat 80. i 90. Nieobca była mu również sztuka Dalekiego Wschodu, szczególnie twórczość Muqiego – chińskiego malarza i mnicha buddyjskiego z XIII wieku. Niewątpliwie najbardziej znaną jego kompozycją jest „Sześć persymonów”, obraz uznawany za jeden z najwspanialszych w dziejach chińskiego malarstwa, gdzie „sześć owoców umieszczonych na pustej płaszczyźnie tworzy niepowtarzalny w swej doskonałości rytm” (Mieczysław Jerzy Küntler, *Dzieje kultury chińskiej*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994, s. 211). Jego sztuka wywarła duży wpływ na Jana Tarasina, którego obraz „W hołdzie Muqi” stanowi wariację na temat kompozycji chińskiego artysty. Podobnie jak chiński malarz artysta ukazywał wycinek natury, który umieszczał najczęściej w wyabstrahowanej przestrzeni. Wyjęte z kontekstu rzeczywistości przedmioty z jednej strony funkcjonują jako niezależne formy, z których każda może być obiektem kontemplacji, z drugiej – wchodzą ze sobą w interakcję, tworząc na płótnie rytmiczne układy. Według zasad chińskiego malarstwa sztuka winna szukać najodpowiedniejszych środków do przedstawienia istoty natury, którą można odnaleźć wyłącznie w nieustannym rytmie jej sił, będącym synonimem życia. Wydaje się, że Janowi Tarasinowi udało się dotrzeć do tej tajemnicy istnienia. Jego obrazy, mimo obecnego często nawarstwienia form, cechuje harmonia oraz szczególny rodzaj energii generowanej przez wzajemne relacje obiektów i kolorystykę płócien. Analiza dzieł Tarasina wiedzie nas ścieżką od malarstwa przedstawiającego do stojącej na przeciwnym krańcu sztuki abstrakcyjnej. Dużą część dorobku stanowią jednak płótna, które można usytuować w połowie tej drogi. Do tych obrazów zalicza się prezentowana w katalogu kompozycja „Sytuacja III”, w której kształty obiektów nasuwają skojarzenia z przedmiotami rzeczywistymi, choć mogą stanowić ją jednocześnie konstrukcje o walorach wyłącznie abstrakcyjnych. Tło dla nich stanowią formy geometryczne – linie i okręgi, które podobnie jak zastosowana kolorystyka podkreślają odmienność stref, tworzących jednak harmonijną całość. „Sytuacja III” znajduje się na skraju dwóch rzeczywistości, figuracji i abstrakcji, geometrii i kształtów organicznych. Wrażenie to podkreśla dodatkowo kolorystyka obrazu, w której stykają się dwie przeciwstawne siły energetyczne.

FRAGMENT ROZMOWY ZBIGNIEWA TARANIENKI I JANA TARASINA

Jan Tarasin: Jasno sobie zdaję sprawę z tego, że interesuje mnie rodzaj przedmiotowości czy rodzaj konkretności, który najdobitniej objawiał się w moich martwych naturach; interesuje mnie przedmiotowość trochę wyobcowana, wydobyte innych, najistotniejszych, najbardziej 'osobowych' cech przedmiotu. Z czasem coraz mniej interesowałem się jednostkowym wyglądem przedmiotów, zastąpiły to ich cechy sprawiające, że są one konkretne, różne od siebie, że istnieją, i – relacja między nimi.

W moich obrazach z lat sześćdziesiątych wszystkie formy abstrakcyjne miały wszelkie cechy przedmiotów, choć nie były ich wizerunkami. Chyba cechy fizyczne pochłaniały wówczas zbyt wiele mojej uwagi i stąd rozbudowane zostały w warstwie faktury, malarskich zróżnicowań. W tych obrazach zaczęły ginąć inne, ważne dla mnie wartości: sytuacje między przedmiotami, stwarzane przez nie ruch, jakieś biologiczne, stwarzane przez nie rytmy.

Zacząłem więc różne rzeczy odrzucać na korzyść kinetyki, ale nie mechanicznej, właściwej jakiemuś aparatowi zrobionemu przez człowieka, ale kinetyki organizmów żywych, wytwarzającej rytm nieregularny, zmienny.

Zbigniew Taranienko: *Jednocześnie w okresie 'fakturowym' zaczął pan zastępować przedmiot znakiem. I czyni to pan do dzisiaj.*

J. T.: Tak, ale znak jest dla mnie po prostu przedmiotem pozbawionym wielu swoich cech materialnych. Malarz nie może malować czegoś absolutnie nieokreślonego; muszą być w tym jakieś wyznaczniki miejsca w przestrzeni, kierunków napięć, wielkości czy ciężaru...

Z. T.: *Czy znakowość lepiej służy oddawaniu tych relacji?*

J. T.: Nie tyle lepiej, tylko ja w ten sposób odbieram widzowi możliwość szukania zbyt dowolnych interpretacji. Lepiej sugeruję sprawy, o które mi idzie. Poza tym to zawężenie było potrzebne mnie samemu, choć, być może, istnieje w pewnej sprzeczności z moją niechęcią do zbyt dużego ograniczania pola malarskiego działania. Ale chyba nie posunąłem się w tym zbyt daleko. Rezygnując z pewnych 'malarskości', osiągnąłem większą czytelność moich zamierzeń.

Z. T.: *W latach pięćdziesiątych pojawił się nurt malarstwa kaligraficznego, powiązany z wpływami wschodnimi...*

J. T.: Rzeczywiście lubię sztukę Wschodu, ale cenię ją za obecną w niej postawę traktowania wszystkiego razem, bez umieszczania człowieka ponad resztą świata. Także za umiejętność obserwacji, chęć poznania natury. Zbieżność z kaligrafią czy malarstwem znaku jest przypadkowa, choć może moje sympatie odegrały tu jakąś rolę. Nie jest to jednak moim celem czy motywacją; to produkt uboczny, na którym mi zależy. Imponuje mi natomiast umiejętność ludzi Wschodu – znalezienie dla człowieka właściwych proporcji i miejsca na świecie. Wspominał pan o Michale Aniele, to właśnie przykład nadmiernej europejskiej antropocentrycznej przesady. A w końcu cokolwiek zrobimy, cokolwiek się zainteresujemy, i tak dotyczy to człowieka. W gruncie rzeczy to nim się stale zajmujemy.

(Gra, która nie może mieć reguł [w:] Zbigniew Taranienko, Rozmowy o malarstwie, Warszawa 1987, s. 78–82).



4 ↑

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"Przestrzeń międzypiersiowa", 1975

olej/piótno, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR 1975 | "PRZESTRZEŃ | MIĘDZYPERSIOWA"'

estymacja:

500 000 – 700 000 PLN

107 000 – 150 000 EUR

OPINIE:

Praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik

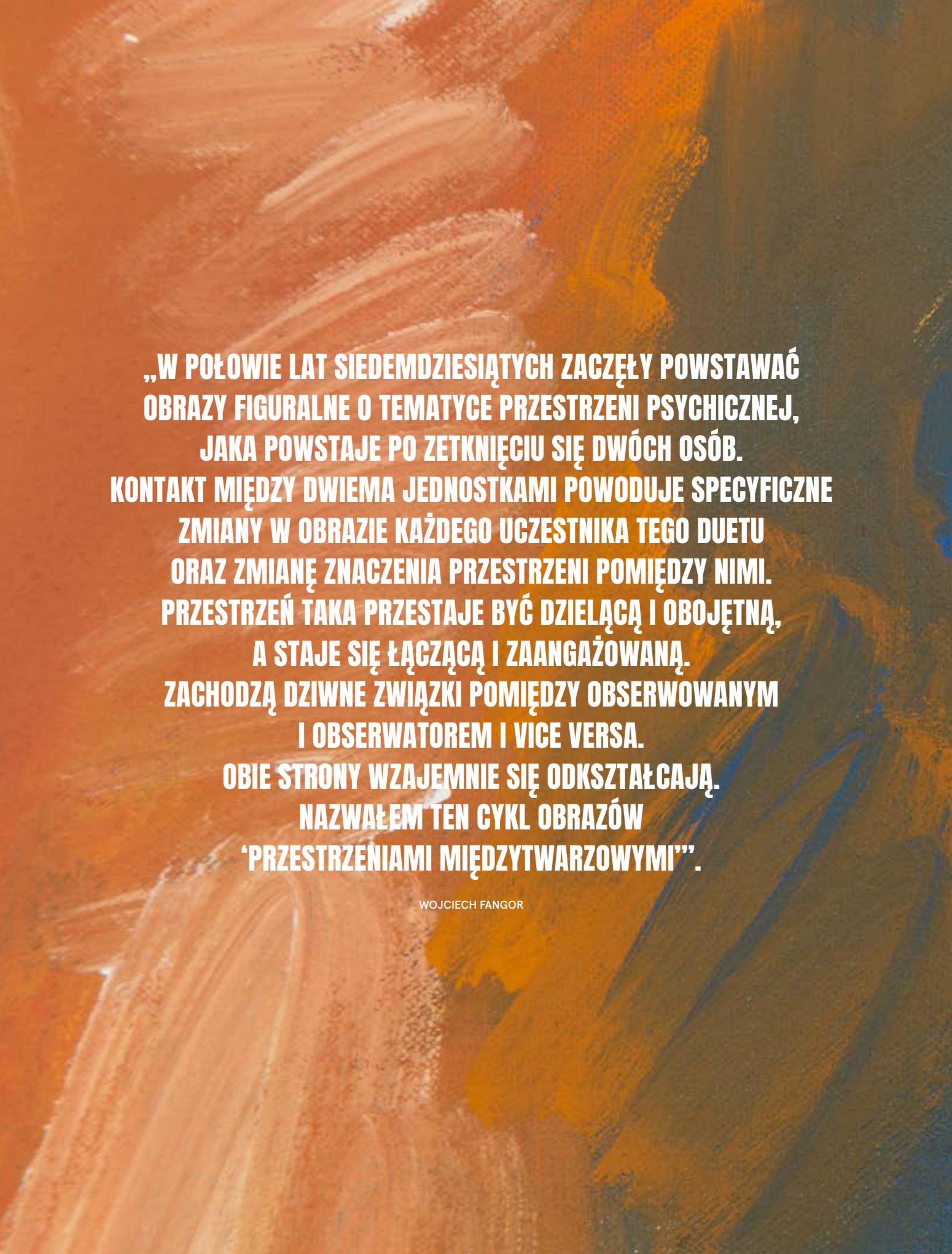
POCHODZENIE:

dar od artysty

kolekcja prywatna, Nowy Jork

Od początku awangardowego etapu swojej twórczości Fangor fascynował się relacjami międzyprzestrzennymi. Pierwsze obrazy figuratywne, takie jak prezentowana w niniejszym katalogu „Przestrzeń międzypiersiowa”, artysta zaczął tworzyć w połowie lat 70. Tym, co bezpośrednio wpłynęło na ich powstanie, była tematyka psychicznej przestrzeni, która tworzy się między dwoma osobami w momencie ich zetknięcia. Owa przestrzeń może być, słowami artysty, „dzieląca i obojętna”, lub „łącząca i zaangażowana”. „Obie strony wzajemnie się odkształcają” – pisał w tekście cytowanym w wydawnictwie towarzyszącym wystawie „Przestrzeń jako gra”. „Nazwałem ten cykl obrazów 'Przestrzeniami międzytwarzowymi'”.





**„W POŁOWIE LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH ZACZĘŁY POWSTAWAĆ
OBRAZY FIGURALNE O TEMATYCE PRZESTRZENI PSYCHICZNEJ,
JAKA POWSTAJE PO ZETKNIĘCIU SIĘ DWÓCH OSÓB.
KONTAKT MIĘDZY DWIEMA JEDNOSTKAMI POWODUJE SPECYFICZNE
ZMIANY W OBRAZIE KAŻDEGO UCZESTNIKA TEGO DUETU
ORAZ ZMIANĘ ZNACZENIA PRZESTRZENI POMIĘDZY NIMI.
PRZESTRZEŃ TAKA PRZESTAJE BYĆ DZIELĄCĄ I OBOJĘTNĄ,
A STAJE SIĘ ŁĄCZĄCĄ I ZAANGAŻOWANĄ.
ZACHODZĄ DZIWNE ZWIĄZKI POMIĘDZY OBSERWOWANYM
I OBSERWATOREM I VICE VERSA.
OBIE STRONY WZAJEMNIE SIĘ ODKSZTAŁCAJĄ.
NAZWAŁEM TEN CYKL OBRAZÓW
‘PRZESTRZENIAMI MIĘDZYTWARZOWYMI’”.**

WOJCIECH FANGOR



Nowy etap twórczości Wojciecha Fangora, który wyznaczył przełom dekad lat 70. i 80., to powrót do malarstwa figuratywnego. Powstające wtedy płótna artysta zakwalifikował do „międzytwarzowych” i „telewizyjnych”. Prezentowana „Przestrzeń międzypiersiowa” zamienia bardziej typowe w tym okresie twarze i ukazuje zarys dwóch kobiecych piersi. Ten enigmatyczny obraz relacji między dwoma ciałami ma swoje korzenie w wierze Fangora w to, że każdy człowiek posiada dwie wzajemnie przenikające się przestrzenie – zewnętrzną i wewnętrzną. Ze zderzenia tych drugich w momencie spotkania z drugą osobą powstaje trzecia przestrzeń. To właśnie ją próbował uchwycić Wojciech Fangor w niniejszym obrazie, posługując się kolorami i kształtami.

Studia nad przestrzenią dały początek słynnym fangorowskim falom i okręgom. Artystę interesowało to, co dzieje się pomiędzy. Tak powstała jego teoria „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej” i nowa forma sztuki optycznej, oparta na malarstwie bezkrawędziowym. Po wyczerpaniu formuły Fangor w sposób naturalny zaczął eksplorować relacje przestrzenne, ale już w innym sensie. Stąd nowa koncepcja, wyjątkowo skupiająca się na rozważaniach nad tematyką relacji międzyludzkich.

We wstępie do katalogu Stefan Szydlowski opisuje cykl „Międzytwarze” jako efekt badań artysty nad przestrzenią: „Pierwsze rysunki, uznane przez samego autora za dojrzałe, rysunki z drugiej połowy lat 40., to studia do portretów osób bliskich i pejzaży okolic Wilanowa. Formy kubistyczne są świadectwem odwagi i świadomości artystycznej, są zapisem modernistycznej wiary w postęp i możliwości znalezienia doskonalszej formy, ukazującej więcej i lepiej. Wojciech Fangor rysunkiem i kolorem sprawdza ten sposób widzenia. Potem, w pierwszej połowie lat 50., wraca do rysunku akademickiego, do klasycyzmu, do technik opartych na renesansowych zmaganiach z rzeczywistością, szukających iluzji, którą można by zastąpić rzecz samą. Ta walka o dobrą iluzję to realizm, którym autor próbuje poprawić realność, zamalować granicę między tym, co było, a tym, co wydawało się możliwe. W roku 1953 Fangor zaczyna eksperymentować, bada środki wyrazu, które określają, budują przestrzeń rysunku, obrazu. Linią i kolorem wyprowadza przestrzeń wewnętrzną na zewnątrz, ukazuje wielość możliwych perspektyw. Staje wprost przed jednym z najważniejszych swoich problemów artystycznych – zagadnieniem przestrzeni. Rozmyślenia nad nim to rysunki, obrazy i formy przestrzenne, nazywane przez autora strukturami. Blisko dwa dziesięciolecia studiów przestrzeni przywiodły artystę do zainteresowania się jej wymiarem społeczno-historycznym, w szczególności aspektem psychologicznym. Zaowocowało to cyklem prac „międzytwarzowych”, studiami nad społecznym określeniem przekazu i uwarunkowań ciała” (Stefan Szydlowski, [w:] Linia, kolor, historia, Fangor. Prace na papierze i w kolorze, Galeria aTAK, Warszawa 2007, s. nlb.).

Wojciech Fangor był artystą niezwykle wszechstronnym. Z uwagi na wyjątkowy talent oraz nieustające prowadzenie plastycznych poszukiwań odnosił spektakularne sukcesy na polu wszystkich technik artystycznych, z którymi miał do czynienia. Zajmował się m.in. malarstwem (jako jedyny Polak miał indywidualną wystawę w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku), plakatem (był współtwórcą wybitnego zjawiska, jakim była polska szkoła plakatu), rzeźbą (razem ze Stanisławem Zamecznikiem stworzył pierwszy w Polsce environment).

5 †

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Concurrence", 1963

akryl/plótno, 95 x 95 cm

estymacja:

220 000 – 300 000 PLN

47 000 – 64 000 EUR

POCHODZENIE:

Martha Jackson Gallery, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Boston

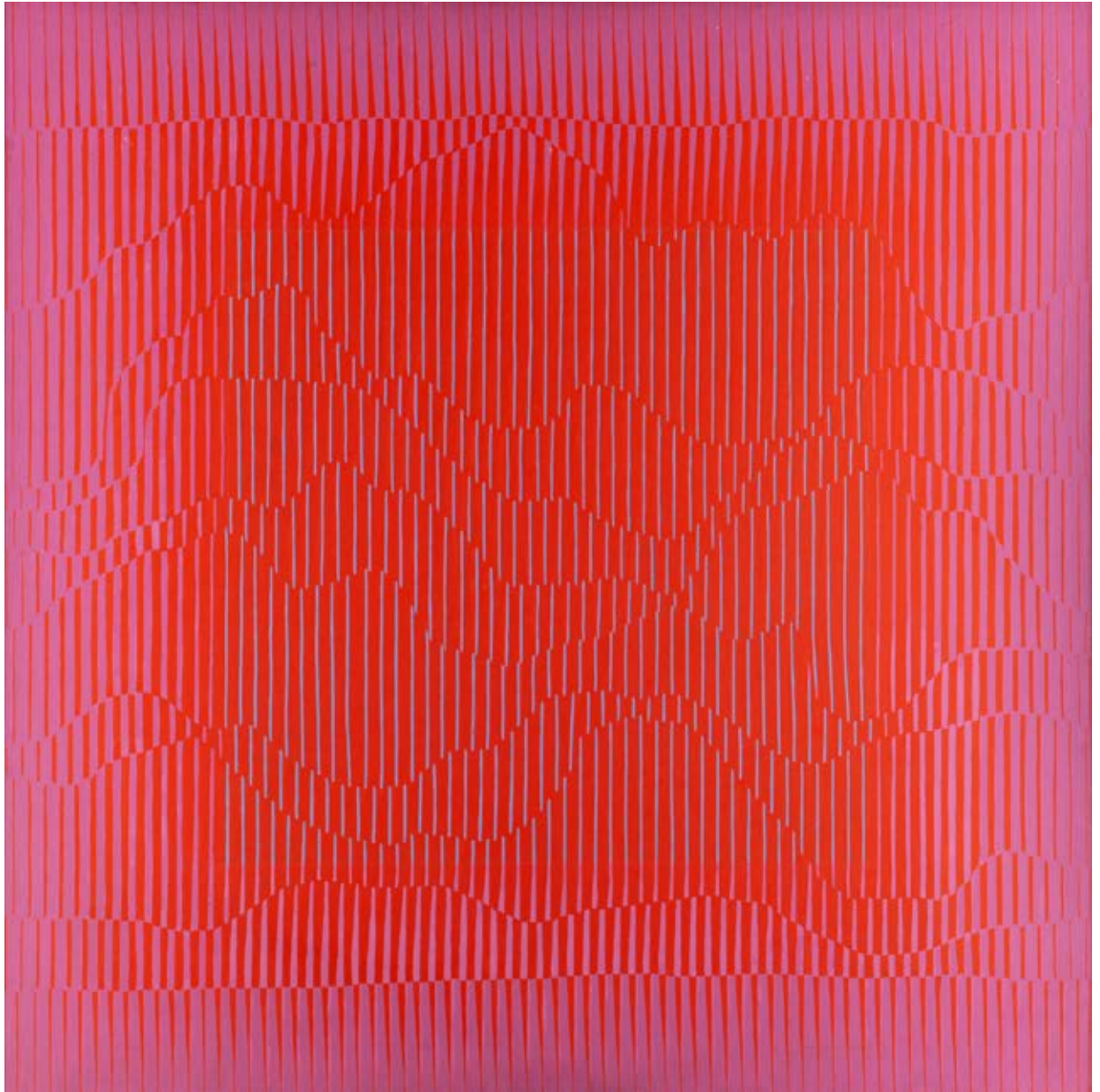
kolekcja prywatna, Austin

Sotheby's, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Nie chcę rywalizować z cudem Natury. On już istnieje i jest perfekcyjny! Mogę go obserwować, oddawać mu się, uczyć od niego, lecz nie mogę go żądać. Natura staje się dla mnie prowokacją, by codziennie się budzić i brać do pracy. Początkowo geometria wydawała mi się brutalna. Gdy po raz pierwszy ją zastosowałem, miałem wrażenie, że całkowicie wyeliminowałem z obrazu odniesienia osobiste i emocje. Zabrakło mi połączenia z Naturą i życiem. Mimo to skoncentrowałem się na mojej geometrii, na moich klarownych podziałach i ostrych krawędziach, nie pozwalając jednak tym aspektom dominować. Stopniowo w czystej i klarownej przestrzeni znalazłem to, czego szukałem: mogłem dawać moim kolorom element emocjonalny bez bezpośrednich odniesień do Natury”.

Julian Stańczak



Zaprezentowana praca powstała w okresie, gdy twórczość Juliana Stańczaka stała się powszechnie rozpoznawalna. W 1964 Julian Stańczak wystawiał swoje prace w nowojorskiej Martha Jackson Gallery. Pokaz ten nazwano „Optical Paintings”. Prawdopodobnie to właśnie od jego nazwy powstał następnie skrót „op-art” będący nazwą całej tendencji w sztuce 2 połowy XX wieku. Stańczak szybko został dostrzeżony i doceniony przez krytykę, o czym świadczy fakt, że w kolejnym roku brał udział w bardzo ważnej wystawie dla formującego się ruchu sztuki optycznej „The Responsive Eye”, która odbyła się w nowojorskim Museum of Modern Art. Prace, które eksponował na wspomnianych wystawach, dobrze wpisywały się w rozwijającą się i zyskującą wówczas na znaczeniu konwencję: wykorzystywały kontrasty barw, iluzję optyczną ruchliwości płaszczyzny, działały na oko. Bódcze wytwarzane przez owe obrazy oddziaływały na wzrok, aktywizując go i niekiedy nie pozwalając na łatwy odbiór – oko może „zgubić się” w pulsującej, iluzyjnie poruszonej materii obrazu, a wytwarzanie takich efektów było jednym z podstawowych zabiegów wykorzystywanych w op-artcie. Stańczak niechętnie przystawał na określenie jego obrazów jako optycznych, uważając, że to określenie redukuje ich znaczenie do warstwy wizualnej, przemilczając przykładowo aspekt afektywny sztuki czy wszelkie odniesienia do świata zewnętrznego względem samego obrazu. Ich obecność w swojej sztuce Stańczak uważał za jej istotną część.

Artysta był, co podkreśla wielu krytyków, niezwykłym kolorystą. Zaprezentowana praca dowodzi jego wyjątkowej wrażliwości oraz niesamowitych umiejętności łączenia barw. 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 zapisały się niezwykle wyraźnie w pamięci artysty, a w szczególności krajobraz zobaczonych 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 odcisnęła 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).

Obrazy Stańczaka, dzięki specyficznej technice ich wykonania, sprawiają wrażenie niemal promieniowania. O procesie twórczym Stańczaka Marta Smolińska pisała: „Artysta relacjonuje: ‘Potrafię spędzać dni, mieszając kolory, by odpowiadały specyficznej wizji, która powstała w moim umyśle. Proces ten może obejmować kilka barw, ale może dotyczyć także stu lub więcej osobnych mieszanek. Samo to zabiera wiele dni, które spędzam skoncentrowany na efekcie, który mam nadzieję uzyskać’. Potem pojawia się koncepcja szkieletu struktury wizualnej i powtarzalnych rytmów, która pociąga za sobą decyzje, czy kompozycja będzie oparta na motywie siatki, czy na przykład pionowych, skośnych lub poziomych linii. Wszystkie etapy rozgrywają się w odniesieniu do proporcji płótna lub płyty, by w efekcie zainicjować intensywną relację z odbiorcą. Punkt wyjścia, czy tzw. gruntu obrazu, stanowią zazwyczaj biel i czerni lub dwa inne kolory opozycyjne, których zestawienie wywołuje efekt aktywnego, jakby ‘gąbczastego’ podłoża” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 82). Malarz ogromną wagę przywiązywał do dokładnego tworzenia swoich prac. Pierwsze dzieła, wystawiane w 1964 w galerii Marty Jackson, wykonywane były jeszcze przez malarza ręcznie. Od 1966 zaczął korzystać z taśm, by uzyskać perfekcyjnie równo odmalowane linie. Po latach praktyki opracował specjalną maszynę do cięcia odpowiedniej szerokości kawałków materiału, od których odmalowywał płaskie plamy barwne. Precyzja była w tym wypadku niesamowicie ważna – Stańczak w jednej kompozycji potrafił wykorzystać nawet kilkanaście warstw farby.

„Często opuszczałem zajęcia, by pracować samodzielnie. Całe życie interesowałem się kolorem. W Cleveland Institute of Art mogłem pytać moich profesorów o kolor, lecz oni byli bardziej dekoratorami wewnątrz niż artystami, którzy mogli dać mi ten typ informacji, jakiego szukałem. Ich odpowiedzi tylko mnie drażniły, ponieważ na ich podstawie nie można było niczego budować. Moje pytania wynikały z osobistych obserwacji. Jechałem nocą samochodem i widziałem ponad normę wielki księżyc, skąpany w ciepłym świetle. Pytałem: ‘dlaczego księżyc zmienia swój rozmiar i kolorystykę, gdy wschodzi?’ lub ‘dlaczego czerwień staje się w nocy ciemniejsza, a niebieski jaśniejszy?’ (...) A także: ‘dlaczego ludzie są onieśmieleni długością fal czystych barw? Dlaczego te kolory wywołują u ludzi nerwowość?’. Gdybym pytał swoich nauczycieli, dostałbym następującą odpowiedź: ‘natura nie używa czystych barw’. Dlaczego więc mogłem obserwować naturę pokazującą się w najbardziej olśniewających kolorach?”.

Julian Stańczak w rozmowie z Julią Karabenick, *Geoform*, [w:] Julian Stańczak. *Op art i dynamika percepcji*, Marta Smolińska, Warszawa 2014, s. 22.

6 †

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Bikub", 1972

akryl/plótno, 151 x 75 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'VASARELY- | "BIKUP" | 151 x 75 | 1972 | Vasarely-'

estymacja:

600 000 – 800 000 PLN

128 000 – 170 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Verneeren, Bruksela

Galeria AB, Paryż

kolekcja prywatna, Paryż

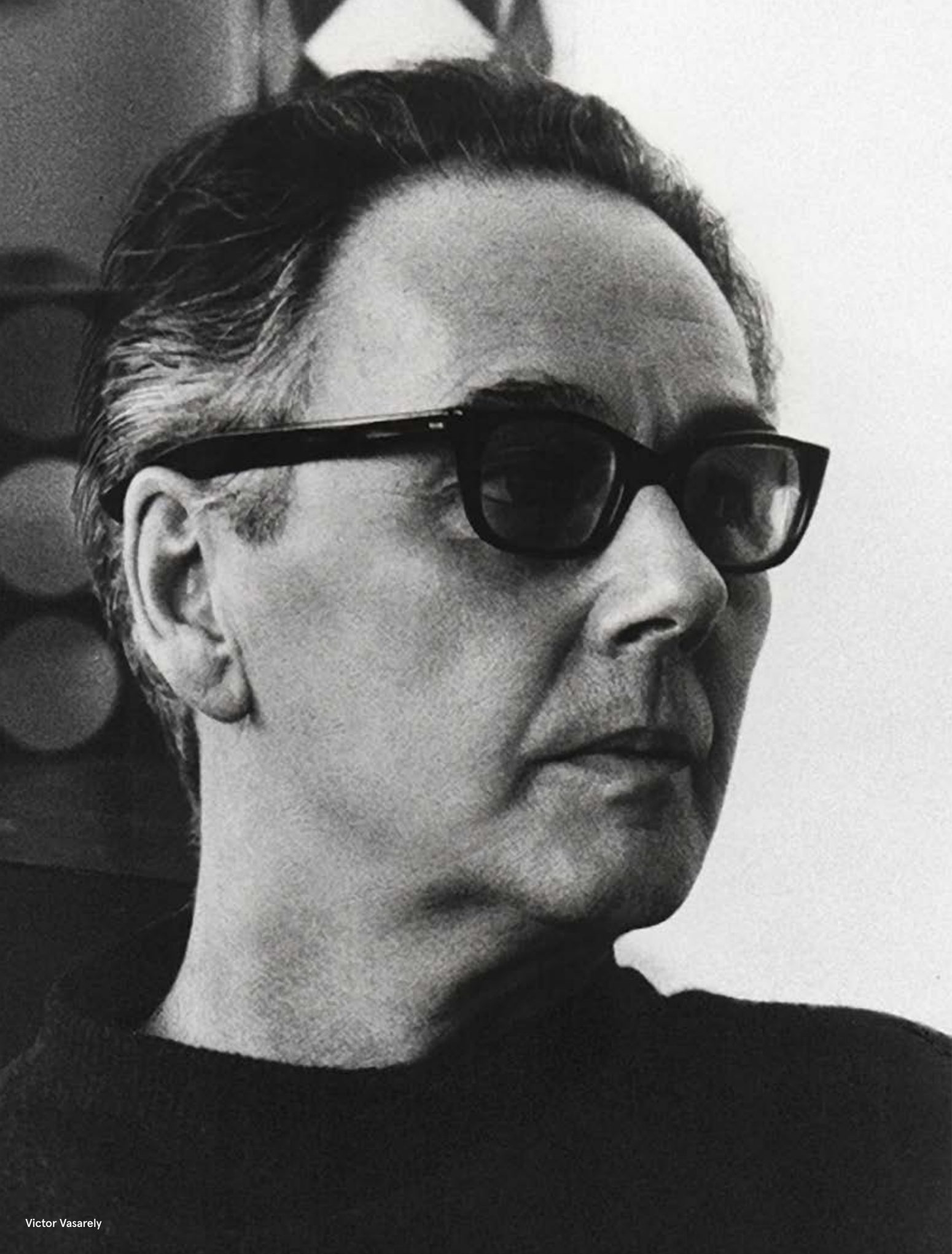
Millon, 2021

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Nieodmiennie mówimy o ‘naturze’, która rozwija się przepięknie w stronę zarówno porządku, jak i wielkości. Najważniejsi artyści do dnia dzisiejszego dostosowują rzeczy do skali człowieka, formując je na własne podobieństwo. W przyszłości, jedyny porządek wyznaczać będzie abstrakcja, na wzór relacji między gwiazdami i atomami...”.

Victor Vasarely, 1955





Victor Vasarely

MIĘDZY GWIAZDAMI A AŁOMAMI

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

Artystyczna droga Vasarelyego mogłaby służyć za podręcznikowy model poszukiwań wielu XX-wiecznych twórców. Twórca zaczynał swoją edukację, studiując klasyczne, akademickie formy w konserwatywnej Akademii Podolini Volkman. Jego horyzont zaczął się jednak wkrótce zbliżać do poszukiwań awangardowych. Tożsamość Vasarelyego uformowała się dlatego nie na Akademii, ale w budo-pesztaińskich warsztatach Műhely – szkole wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu. W pierwszym okresie swojej twórczości Victor Vasarely projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Sztuka użytkowa, dająca projektantowi dużą swobodę twórczą, stała się dla artysty swoistym laboratorium. W latach 30. zarysowały się główne kierunki artystycznych poszukiwań Vasarelyego: dynamika, geometria i złudzenia optyczne. Artysta daleki był od dogmatyzmu i eksperymentował również z figuracją, surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem. Po II wojnie światowej zaczął jednak flirtować z XX wiecznymi izmami traktować jako „ślepe uliczki”.

Od lat 50., wychodząc od studium przyrody, transponował empiryczne formy na abstrakcyjny język. Obserwując uporządkowane składniki pejzażu, powtarzał rytm form, wprowadzając je w geometryczny schemat kompozycji. Artysta doszukiwał się podobieństw między abstrakcyjnymi kształtami a chaotyczną naturą wszechświata. Następnym etapem artystycznej strategii był okres „Dentfert”. Jego nazwa pochodzi od bukaresztańskiej stacji metra. Wzory płytek, którymi wyłożony był przystanek, wywoływały w artyście złudzenia optyczne, które następnie przekładał na płótno. W 1955 w paryskiej galerii Denise René została otwarta głośna wystawa „Le Mouvement” prezentująca dzieła podejmujące problem ruchu ukazanego na płaszczyźnie dwuwymiarowego płótna. Jednym z prezentowanych wtedy artystów „sztuki kinetycznej” był Vasarely. Od czasów paryskiej wystawy można datować konsolidację op-artowskiego programu malarza. W latach 50. i 60. artysta tworzył monochromatyczne, dynamiczne czarno-białe kompozycje. W jego pracach coraz wyraźniej rysowała się strategia polegająca na komplikacji procesu percepcji oraz tworzeniu wieloaspektowej wizualnej przestrzeni.

Prezentowana w katalogu kompozycja „Bikup” została namalowana w 1972, w momencie, kiedy Victor Vasarely był u szczytu swojej popularności. Podzielona na dwie części kompozycja to iluzja przestrzeni, uzyskana przy pomocy geometrii sześcienu. Zwielokrotnione figury zdają się zarówno wypukłe, jak i wklęsłe, co potęguje kontrastową kolorystykę i światłocien. Lata 70. to czas, gdy węgiersko-francuski modernista stał się artystą globalnym, celebrowanym przez krytyków, podziwianym przez widzów, zapraszany do współpracy przez najważniejsze instytucje. Jak pisała Maria Poprzeczka, „op-art był wszędzie”, a na jego czele stała barwna postać Victora Vasarelyego. Ukoronowaniem jego sławy było otwarcie muzeum w Aix-en-Provence, a następnie w rodzinnym Peczu.

7 †

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Kita", 1970

akryl/plótno, 81 x 81 cm

sygnowany p.d: '-Vasarely-'

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

estymacja:

400 000 – 600 000 PLN

86 000 – 128 000 EUR

POCHODZENIE:

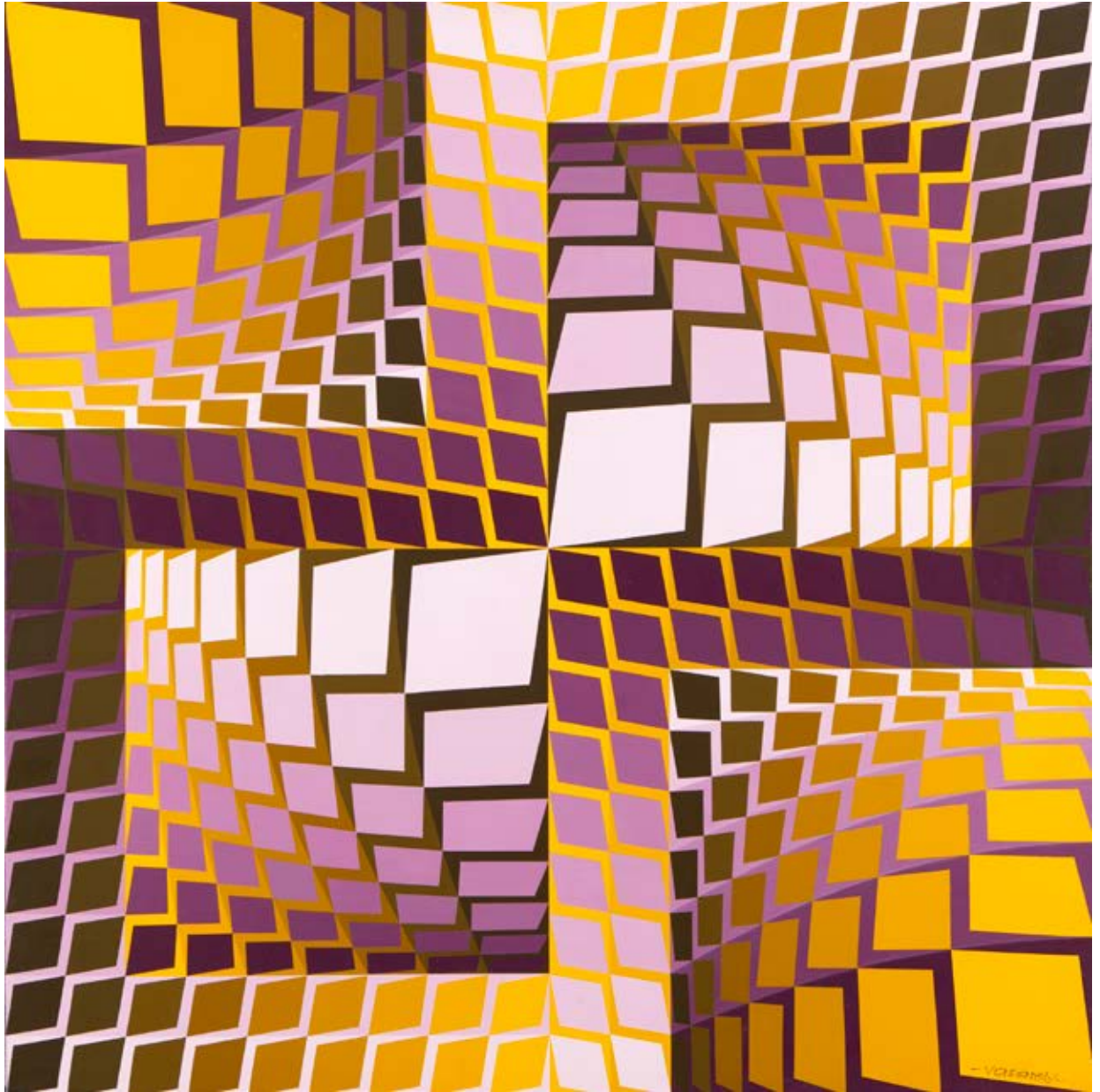
kolekcja prywatna, Europa

Desa Unicum, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

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

Victor Vasarely



8 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Penetracja przestrzeni realnej", 1974

akryl, relief/płyta, 50 x 50 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Lili Winiarski 1974'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy:

'Penetration of real space of equal probability to black | and white colour appearance. Mutable lot - dice.'

estymacja:

220 000 - 300 000 PLN

47 000 - 64 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„To założenie filozoficzne, implikujące podstawowe pytanie o determinizm czy indeterminizm i stanowiące punkt wyjścia i inspirację do działania artysty, stanowiło dla Winiarskiego sprawę najistotniejszą. Było źródłem rozważań i niewyczerpanej przygody, w której niebłahą rolę odgrywał ludyczny element gry”.

Bożena Kowalska



ZDARZENIA LOSOWE

Prezentowana w katalogu kompozycja to charakterystyczny przykład eksperymentów formalnych Ryszarda Winiarskiego. Wprowadzenie trzeciego wymiaru do tradycyjnych kompozycji na płótnie, które artysta tworzył od połowy lat 60., doprowadziło do realizacji szczególnie ciekawych prac w jego dorobku, czyli obiektów noszących cechy reliefu. Artysta zaczął budować artefakty przypominające architektoniczne modele nowoczesnego miasta. Na płaskich powierzchniach, które przybierały kształty już nie tylko tradycyjnego prostokąta lub kwadratu, ale także rombu lub wysokich cienkich listewek, pojawiała się gra z iluzją perspektywiczną. Jak pisała Kowalska: „Już w 1968 roku Winiarski zaczął tworzyć nowe programy, na podstawie których powstawały obiekty wielobarwne, próby penetracji przestrzeni iluzorycznej oraz obiekty rzeczywiście trójwymiarowe dzięki reliefowej konstrukcji, iluzyjnie przedstawione przedmioty, ukształtowane losowo zbiory z wylosowaną strefą pustą, a nawet, incydentalnie, obiekty kinetyczne. Powstawały obrazy o nietypowych, meandrycznie powycinanych kształtach i realizacji przestrzenne, które zainicjowało przeniesienie dekoracji do 'Medei' Eurypidesa z Teatru Polskiego do Galerii Współczesnej” (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki, [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–1974, katalog wystawy w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, Kraków 2002, s. 12).

Mimo eksperymentów formalnych Winiarski konsekwentnie trzymał się wypracowanego na początku swojej twórczości założenia – pragnienia mariażu sztuki z nauką. Obecnie twórca jest uznawany za jednego z czołowych przedstawicieli indeterminizmu w sztukach wizualnych. Podobnie jak Roman Opalka przekraczał w swoich pracach funkcje i znaczenia tradycyjnie rozumianych dzieł sztuki. Odrzucał estetyzm na rzecz podejścia stricte naukowego. Od efektu dużo istotniejszy był dla niego cały proces powstawania dzieła. Artysta o podwójnym wykształceniu – malarskim i inżynierskim – przyświecał cel wypracowania zasad regulujących powstawanie dzieła. W typowy dla siebie sposób opisywał idee swojej sztuki za pomocą liczb, miar oraz kolorów. Przyczyną unaukowienia i obiektywizacji były nie tylko tytuły, ale również umieszczane na obrazach notatki, w których często określał szerokości pasów kolorystycznych i ich rozkład oraz uwzględniał skrupulatne obliczenia. Adnotacjami tego typu opisywał algorytmy, według których powstały dane prace, a także wprowadzał dodatkową zmienną uprawiającą algorytm w ruch. Zaprezentowana praca również została opatrzona białym kawałkiem papieru umieszczonym na odwrocie. Możemy na niej przeczytać: „Penetration of real space of equal probability to black and white colour appearance. Mutable lot – dice”. Jak wskazuje instrukcja, decydującym elementem były rzuty kością. Tytuł kompozycji informuje o intencjach artysty, który badał wychodzenie dzieła w realną, otaczającą je przestrzeń. Winiarski, rozbudowując swoje kompozycje, aplikując przestrzenne elementy, zaangażował widza już nie tylko intelektualnie, ale i motorycznie, skłaniał go do oglądu obrazu, czy jak mawiał sam artysta – obszaru, z różnej perspektywy.



9 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"20.11.15", 2015

akryl, relief, sklejka, 99 x 99 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '20.11.15 | A. NOWACKI | 2015 | cz.b. 12'

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

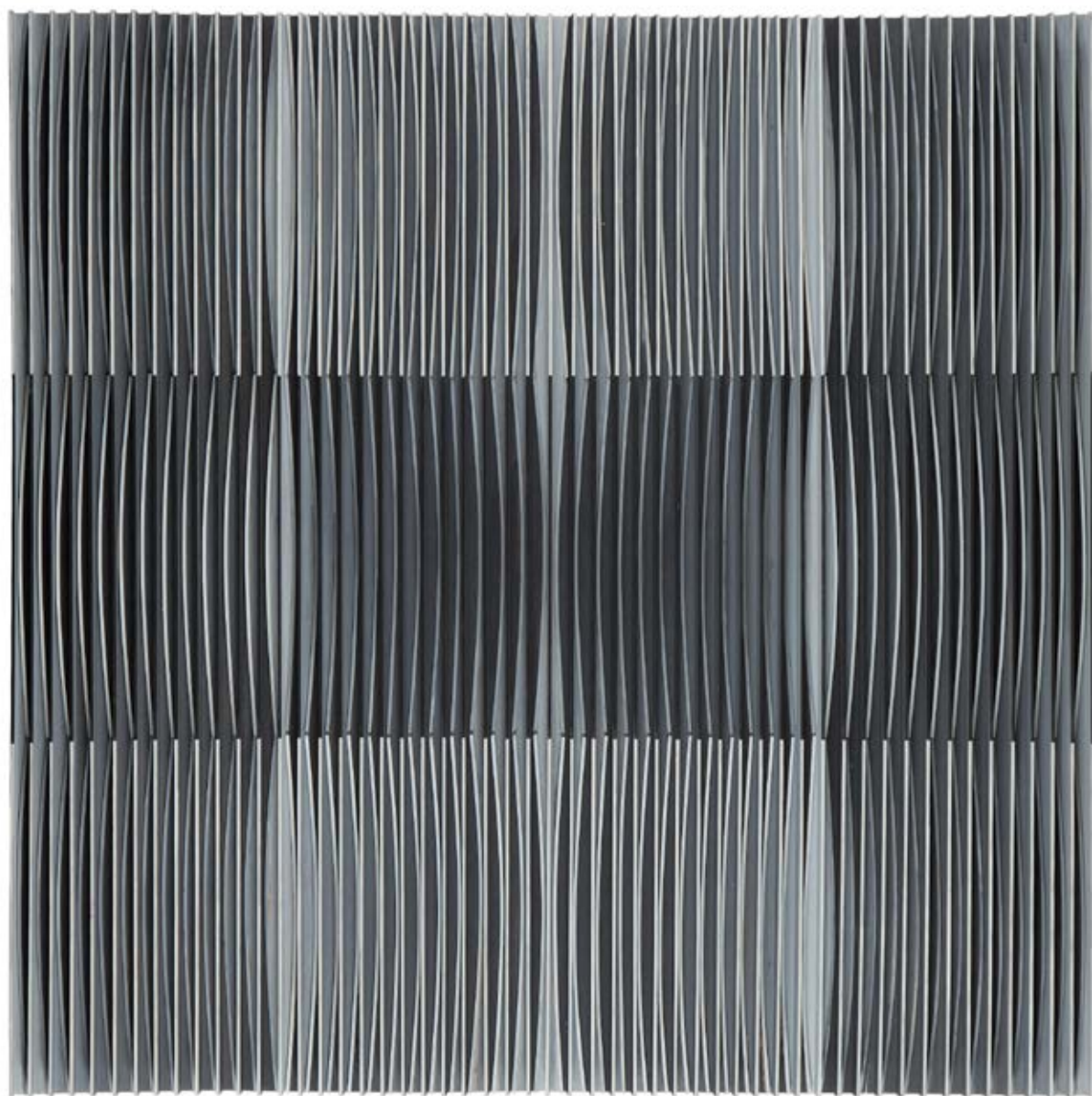
10 700 – 17 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Ich uroda jest harmonijna, działa prostotą najczęściej i spokojem; rzadziej, dzięki ostrym kontrastom barw, niesie poczucie zagrożenia czy niepokoju. Częściej emanują te prace 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”.

Bożena Kowalska



RYTM I REZONANS

Andrzej Nowacki to jeden z najbardziej uznanych polskich artystów współczesnych realizujących się w nurcie sztuki optycznej. Twórca – poprzez liczne podróże, ale także dzięki wrodzonej konsekwencji oraz ciekawości przeniósł na polski grunt doświadczenia artystów z kręgu abstrakcji geometrycznej, wzbogacając je o niezwykle wrażliwość na barwę.

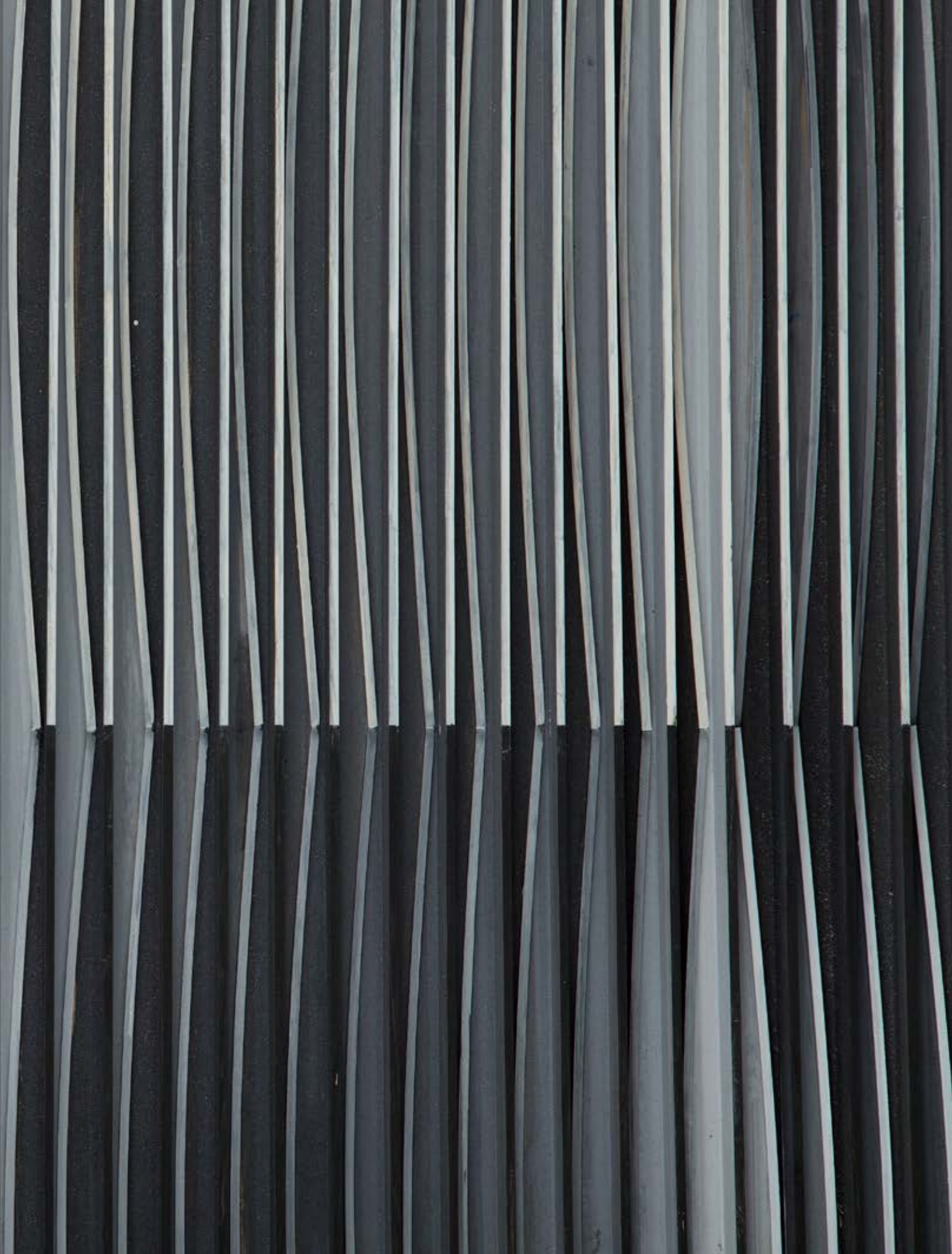
Dzięki zagranicznym studiom i stypendiom Nowacki miał szansę na żywo przyjrzeć się twórczości najwybitniejszych artystów z nurtu abstrakcji geometrycznej, op-artu oraz malarstwa pasmowego. Prace artysty pozostają w dialogu z jego poprzednikami, ale także stanowią formę polemiki wobec głoszonej przez nich programowej obiektywności, zacierającej obecność śladu artysty. Jego reliefy są efektem wieloletniego dochodzenia do własnych, oryginalnych rozwiązań. Nim jednak artysta wypracował swój dystynktywny styl, nie zakładał poświęcenia się malarstwu. Wczesną młodość spędził w Krakowie, gdzie był zaangażowany w prace konserwatorskie, a także realizowanie projektów wnętrz. W 2 połowie lat 70. wyjechał z Polski, by móc studiować skandynawistykę na uniwersytecie w Göteborgu, a następnie germanistykę i historię sztuki na uniwersytecie w Innsbrucku.

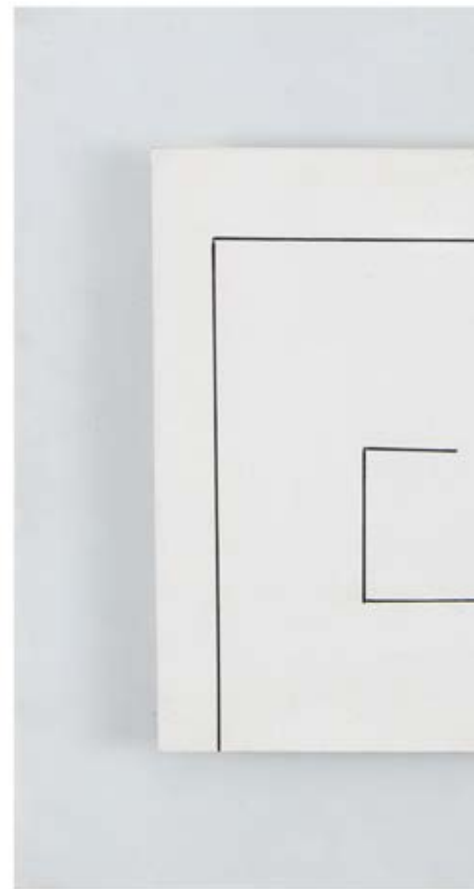
Na początku lat 80. poznał malarza abstrakcjonistę Kajetana Sosnowskiego, a także dwukrotnie odwiedził pracownię Henryka Stażewskiego. Twórczość tych dwóch artystów w znacznej mierze uformowała jego myślenie o sztuce. Kontakty z wykonywanymi przez nestora awangardy reliefami stały się zaczynem do dalszych eksploracji na tym polu. Za początek jego właściwej artystycznej biografii należy uznać dopiero rok 1984, wtedy bowiem Nowacki podjął decyzję o skupieniu się wyłącznie na malarskim medium. Pierwsze reliefy powstały cztery lata później, a poprzedzone były konstruktywistycznymi eksperymentami.

Podobnie jak jego mentor Nowacki operuje geometrycznymi formami: kwadratem, okręgami i cylindrycznymi formami uzupełnionymi o fragmenty listewek. Tym, co odróżnia reliefy Nowackiego od dokonani Stażewskiego, jest ich niezwykle dynamiczność oraz nieskrywana

emocjonalność. Podobnie jak wielu artystów pozostających wiernym abstrakcji geometrycznej, również Nowacki nie ucieka od standaryzacji. Na podobrazie z płyty pilśniowej, zawsze kwadratowej, o określonych wymiarach: 64 x 64 cm, 99 x 99 cm lub 100 x 100 cm, przykleja regularne, pionowe, drewniane listewki. Elementy wypukłe zawsze usytuowane są wertykalnie, tak aby nie rozpraszać widza. Owa powtarzalność świadczy o artystycznej konsekwencji, ale także o nieustającej potrzebie poszukiwania niuansów i nowych kombinacji. Sztuka artysty pozwala się skupić na subtelnościach wizualnej struktury dzieł, w tym przypadku barwie i fakturze.

Późne prace artysty z lat 2015–18, do których przynależy prezentowana w katalogu kompozycja, są kontynuacją oryginalnych rozwiązań wypracowanych przez artystę w latach 80. Jak opisuje początki sztuki Nowackiego Ewa Czerwiakowska: „Zaczęło się od kwadratu. Ta doskonała forma geometryczna ucieleśnia harmonię i równowagę, a zarazem oferuje ograniczoną, na pozór więc bezpieczną płaszczyznę różnych malarskich poczynań. Sztuczne granice kwadratu nie zamykają, raczej są pokusą, by je przełamywać, wychodzić poza obramowaną przestrzeń, nie burząc przy tym harmonijnego ładu. Taki jest kierunek eksperymentów pierwszego okresu twórczości Andrzeja Nowackiego. Najprostsze, wycinane ze sklejek figury geometryczne stosunkowo swobodnie wypełniają płaszczyznę obrazu. Jest to różnorodna wielość większych i mniejszych kwadratów i kół, niekiedy przepołowionych lub połamanych, a także linii, które przecinają obraz lub usamodzielniają się w postaci pustych ram. Wzajemne relacje tych pozornie ruchomych figur określają wewnętrzną dynamikę obrazu wzmocnioną dodatkowo coraz swobodniejszym stosowaniem koloru. Artysta używa farb akrylowych, które sam miesza, tworząc jedyną w swoim rodzaju paletę. W świecie jego pierwszych kwadratów współgrają formy i barwy, zaś oba elementy są w pełni równouprawnione i niekiedy nawet zamieniają się rolami: barwa staje się formą, forma zaś barwą” (Ewa Czerwiakowska, Andrzej Nowacki: rozpoznawanie kwadratu, grudzień 2018, dostęp: <https://www.porta-polonica.de>).





10 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief nr 25", "Relief nr 27", "Relief nr 31", 1975

akryl, relief/płyta pilśniowa, wymiary każdej pracy: 30 x 30 cm
każda z prac sygnowana, datowana i opisana na odwrociu
(opis ukryty pod nalepkami wystawowymi)
na odwrociu każdej pracy liczne nalepki wystawowe

estymacja:

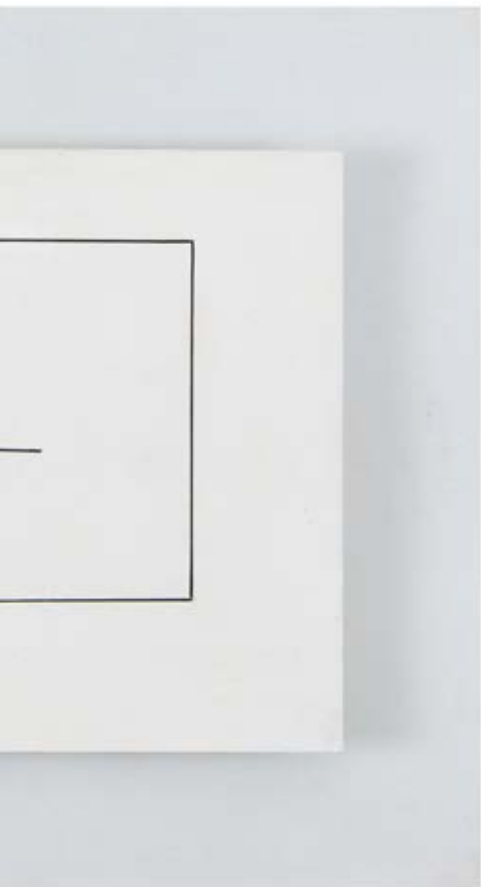
250 000 - 350 000 PLN

54 000 - 75 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Złożony z trzech reliefów zestaw autorstwa Henryka Stażewskiego to dzieło, które w sposób szczególny – ze względu na swoją bogatą, międzynarodową historię wystawienniczą, która objęła wiele europejskich miast, w tym Paryż i Centre Georges Pompidou – wyznacza ważny etap twórczości tego artysty w połowie lat 70. XX wieku. Trzy dzieła, numerowane 25, 27 i 31, należą do cyklu oszczędnych w środkach, redukcjonistycznych kompozycji czarnych linii na białym tle. W tym samym czasie Stażewski stworzył geometryczne analizy obrazów George'a de la Tour. „Relief nr 32” z 1975, bezpośredni następca części prezentowanego polipptyku, znajdzie się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi.



WYSTAWIANY:

„22 Polnische Künstler aus dem Besitz des Muzeum Sztuki Łódź”, Kölnischer Kunstverein, Kolonia, 6.09–2.10.1977

„L'Avanguardia polacca 1910–1978. S. I. Witkiewicz, Construttivismo, Artisti Contemporanei”, Palazzo delle Esposizioni, Rzym (27.02–4.03.1979)

Accademia Ligustica di Belle Arti, Genua (29.03–29.04.1979)

Museo d'Arte Moderna, Wenecja (11.05–9.06.1979)

„Henryk Stażewski – Recent Paintings”, Richard Demarco Gallery (Fruit Market Gallery), Edynburg, (20.08–15.09.1979)

Third Eye Centre, Glasgow (listopad 1979)

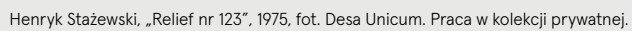
Henryk Stażewski, Moderne Galerie Quadrat, Bottrop, 28.09–2.11.1980 (pierwsza retrospektywna wystawa Stażewskiego za granicą)

„Présences Polonaises. L'art vivant autour du Musée de Łódź. Witkiewicz, constructivisme, les contemporains”, Centre Georges Pompidou, Paryż, 26.06.–26.09.1983

„Henryk Stazewski. Bilder und reliefs 1972–1984”, Galerie Meissner, Hamburg, 6.06–31.07.1985

LITERATURA:

Présences Polonaises. L'art vivant autour du Musée de Łódź. Witkiewicz, constructivisme, les contemporains, katalog wystawy, Centre Georges Pompidou, Paryż 1983, poz. kat. 1106 (Relief nr 25), 1108 (Relief nr 27), 1110 (Relief nr 31), s. 328 (spis prac), s. 292 (il. Relief nr 25), s. 293 (il. Relief nr 27)



Dla specyficznego okresu twórczości Stażewskiego lat 70., kiedy jego dorobek zaprowadził go do czołówki europejskich awangardzystów, trudno o dzieła bardziej reprezentatywne niż redukcjonistyczne reliefy, tworzące prezentowany zestaw. Potwierdza to udział w licznych wystawach, na które artysta przekazał niniejsze prace.

Wystawa w 1977, „22 polnische Künstler aus dem Besitz des Muzeum Sztuki Łódź” w Kölnischer Kunstverein, odnotowana jako pierwsza na liście wystawiennej reliefów, prezentowała 24 dzieła Stażewskiego z okresu 1975–77 – głównie analogiczne linearne kompozycje systemowe. Kolejna wystawa z 1979, „L’Avanguardia polacca 1910–1978. S. I. Witkiewicz, costruttivismo, artisti contemporanei”, była eksponowana w trzech włoskich miastach: Rzymie, Genui i Wenecji. Stażewski zaprezentował na niej trzy konstruktywistyczne obrazy z lat 1929–31 i 64 prace z okresu 1961–78. Ta sama grupa nowych obrazów była eksponowana na wystawie solowej Stażewskiego w Richard Demarco Gallery w Edynburgu, następnie przeniesionej do Third Eye Centre w Glasgow. Reliefy trafiły też na pierwszą retrospektywną wystawę Stażewskiego za granicą, która odbyła się w Moderne Galerie Quadrat w miejscowości Bottrop. Na wystawę trafiło 85 dzieł powstałych w latach 1929–80, udostępnione zarówno przez artystę, jak i Muzeum Sztuki w Łodzi, Kröller-Müller Museum w Otterlo, Galerie Denise René w Paryżu oraz Gallery Annely Juda Fine Art w Londynie.

W 1983 prace były eksponowane na wystawie sztuki polskiej w Centre Georges Pompidou w Paryżu, zatytułowanej „Présences Polonaises. L’art vivant autour du Musée de Łódź. Witkiewicz, constructivisme, les contemporains”. Kuratorzy zaprezentowali trzy przedwojenne obrazy Henryka Stażewskiego z kolekcji

Muzeum Sztuki w Łodzi, prace z Muzeum St. Gallen i Otterlo, jedną typografię i grupę 17 obrazów redukcjonistycznych z lat 1975–77. Artysta liczył wtedy już 89 lat. Mimo zaawansowanego wieku nie zmienił prowadzonego od lat trybu życia. Intensywnie pisał, tworzył opracowania graficzne, codziennie bywał w SARP i fascynował się twórczością młodych. Ostatnią wystawą, na którą trafiły relief, był pokaz zatytułowany „Henryk Stażewski. Bilder und reliefs 1972–1984” w Galerie Meissner w Hamburgu w 1985. Następnie prace trafiły do kolekcji prywatnej.

W 1974, czyli roku poprzedzającym powstanie oszczędnych w środkach prac liniowych, Henryk Stażewski pisał: „Doszukam się tego, co NAJPROSTSZE, OGÓLNE, POWSZECHNE, znajduję sztukę wysublimowaną.

Nie doprowadzi mnie to do chaosu, muszę dostrzec to, co w jednym człowieku współistnieje i będzie to przenikalnością kierunków w sztuce. Wszystkie kierunki są obok siebie.

Sztuka jest sumą jej najwyższych osiągnięć i odkryć. Stworzę fikcję widzianą oczami, ale wyrażającą coś głębszego, czego nie można widzieć – wewnętrzną i ukrytą – czego mechanicznym przekąźnikiem jest dzieło sztuki.

Będzie w tym interwencja myśli, która rozpada się na świadomość i podświadomość” (Henryk Stażewski, cyt. za: Henryk Stażewski 1984–1988. W setną rocznicę urodzin, [red.] Janina Ładnowska, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1995, s. 91–92).

INSTYNKT I INTUICJA

□ Pour l'artiste, la laideur ou une chose qui provoque de l'aversion peut contenir la richesse et la beauté des formes. La vigilance de notre œil a pour conséquence que l'éphémère laisse une trace, et que l'accident devient l'ordre. Ce qui est banal, quotidien, sale, détérioré, dégoûtant peut nous influencer de telle façon que nous le regarderons comme une chose vue pour la première fois.

□ Beaux sont la boue, la flaque d'eau dans laquelle se reflètent le ciel, les maisons et les arbres, dans les couleurs chatoyantes de la putréfaction — le désordre et la destruction : les trous dans les toits des maisons, les taches sur les murs, dans les jardins les tas de pierres et de briques, les tiges, les grumes de bois, etc. Ils sont la plus grande inspiration artistique de la recherche de l'ORDRE dans le CHAOS. Le moment le plus grand, c'est celui où notre vision de la réalité se transforme en une vision sans perspective et sans espace, platement — le pouvoir du monde de la géométrie, dans lequel a lieu l'altération des proportions, le déplacement des distances, où la courbe devient droite et, vice-versa où la couleur cesse d'être la coloration locale des objets et devient l'harmonie chromatique exprimant notre état intérieur.

□ Tout devient incompréhensible et à rebours. Cet état d'euphorie et de tension enrichit notre monde et forme en nous la vision métaphorique. Notre médiocrité quotidienne se transforme en quelque chose d'extraordinaire et d'important. L'homme marche dans un labyrinthe, où il n'est pas capable de voir toute l'étendue énorme entre la cause et l'effet. Les formes sont en mouvement constant, visible sur l'espace-plan — l'harmonie de couleurs atteint son plus haut degré. Il se forme des phénomènes non euclidiens, alors contradictoires à nos expériences antérieures. La réalité dominée par la géométrie est réduite à une petite quantité de lignes et de surfaces. C'est l'effet des observations du mouvement des lignes qui sont parallèles et qui s'éloignent l'une de l'autre ou qui se croisent avec le néant contenu entre ces lignes.

□ L'aperception intellectuelle des impressions visuelles nous force à simplifier au maximum la forme dans le but d'atteindre la lisibilité du contenu.

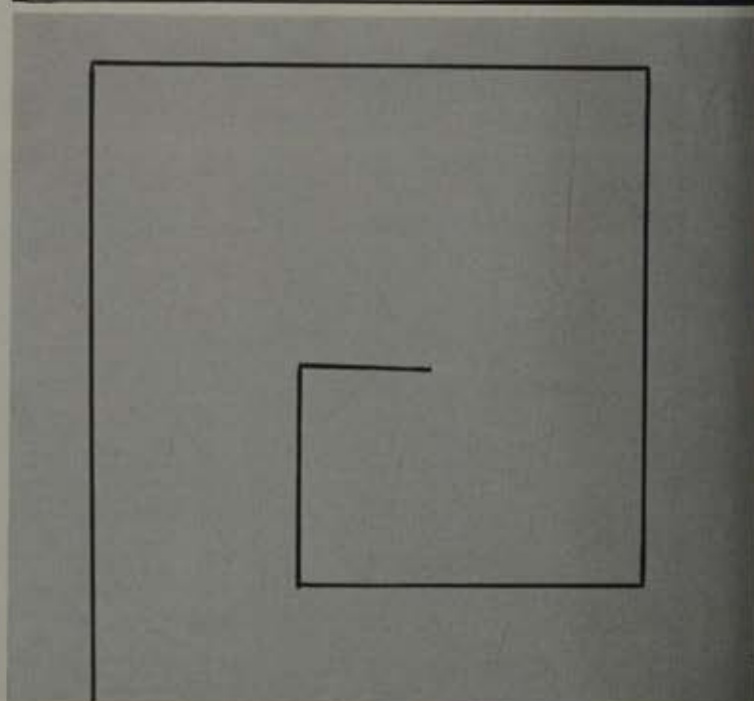
□ On prédit universellement la chute de l'art.

□ On a raison probablement.

□ On limite les émotions aux dépens de la raison (raison dans le sens le plus large)

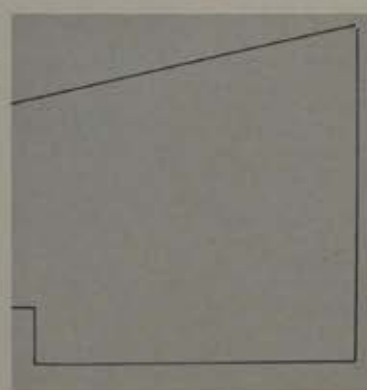
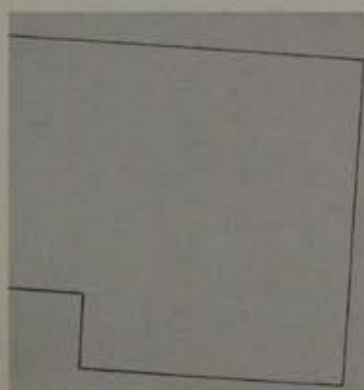
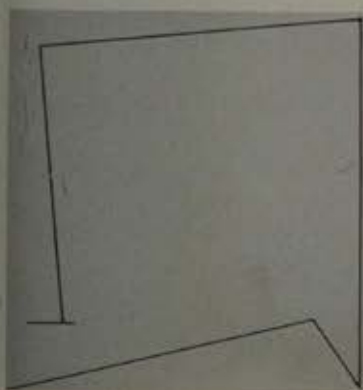
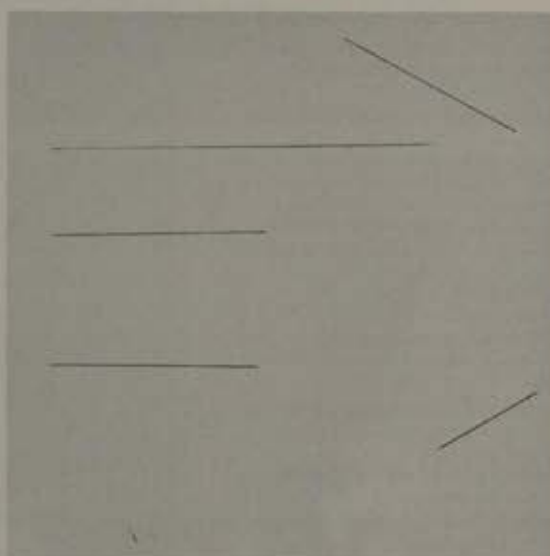
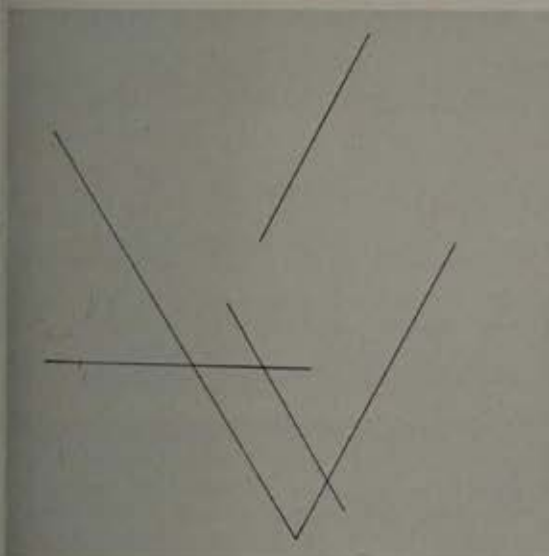
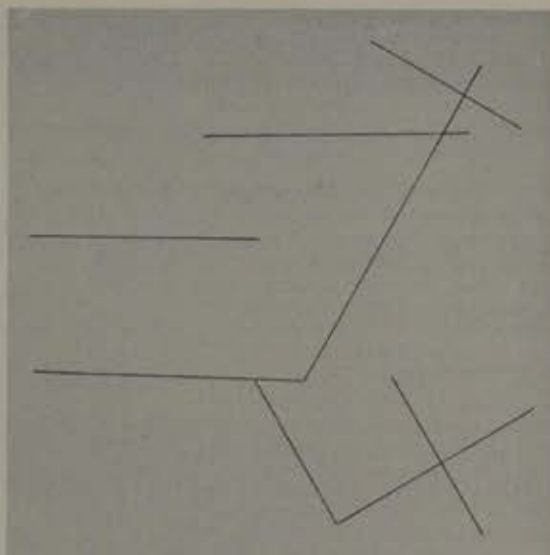
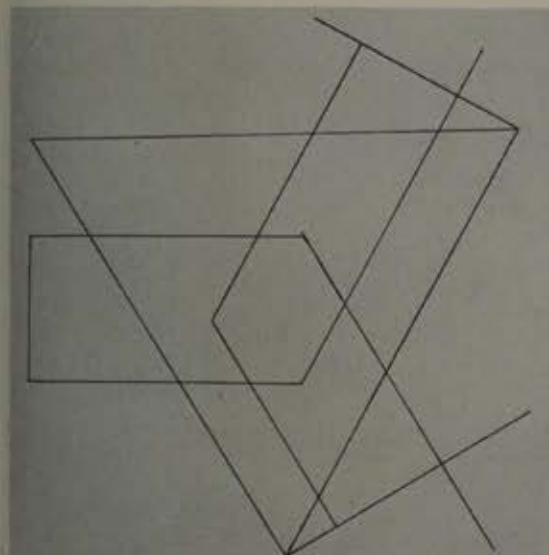
Interview de l'artiste, 1976

Biographie : cf. p. 243



1117. I-134-1976

1118. II-135-1976



1119. III-136-1976

1107. 26-1975

1120. IV-137-1976

1108. 27-1975

1109. 28-1975

11 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

"Relief nr 12", 1981

akryl, relief/płyta, 52 x 52 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 12 | 1981 | H. Stażewski' oraz wskazówka montażowa

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 700 – 15 000 EUR

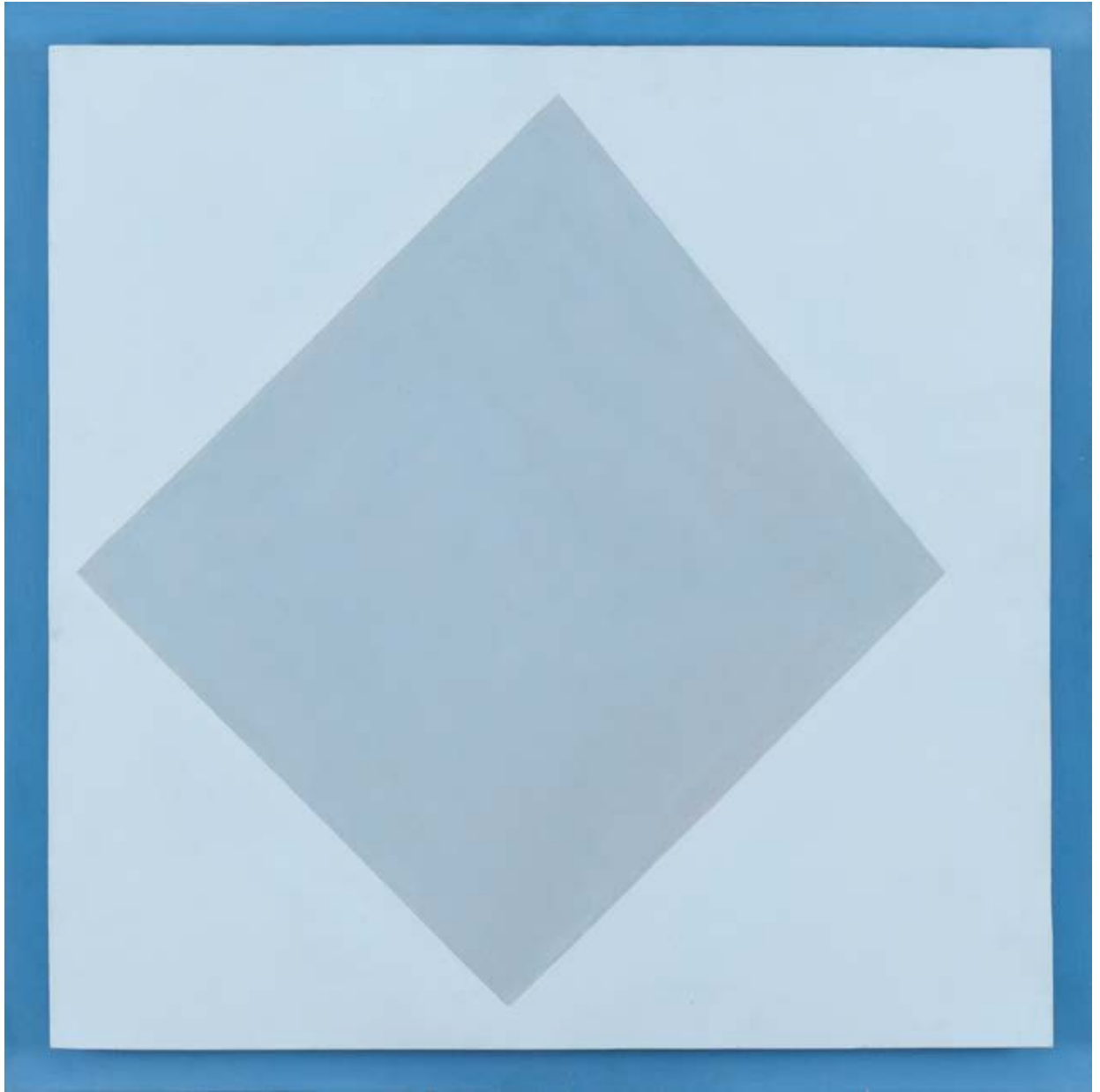
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Stworzę sztukę widzianą oczami, ale wyrażającą coś głębszego, czego nie można widzieć – wewnętrzne i ukryte – czego mechanicznym przekątnikiem jest dzieło sztuki”.

Henryk Stażewski, 1974

W roku powstania prezentowanej pracy Henryk Stażewski miał 87 lat. We wspomnieniach Janiny Ładnowskiej, ojciec polskiej awangardy do 94 roku życia był aktywny. Wstawał rano, pisał, a przede wszystkim malował. Jego pracownię wypełniały dzieła. Jak pisze wspomnianą krytyczka i historyczka sztuki, zazwyczaj najbardziej podobały mu się te najnowsze. Otaczał się młodymi ludźmi. W relacji bliskich mu osób, Stażewski mimo wieku się nie zmieniał. Z takim samym zaangażowaniem i pietyzmem przygotowywał kolejne wystawy. Podobnie jak wiele osób doświadczonych wojną, nie rozpamiętywał przeszłości, lecz do końca życia realizował swoje przesłanie, nawet wtedy, kiedy był już ostatnim ze swojego pokolenia konstruktywistów. Pozostawał zorientowany w sztuce młodych artystów, podziwiał ją, lecz był krytyczny. Choć żadna akademia nie powołała go na profesora, przez wielu tak właśnie był nazywany. Mimo to z tymi, których lubił, był po imieniu.



12 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"XIX" z cyklu "Obrazy magiczne", 1975/2020

akryl/plótno, 54 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

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

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 – 12 800 EUR

POCHODZENIE:

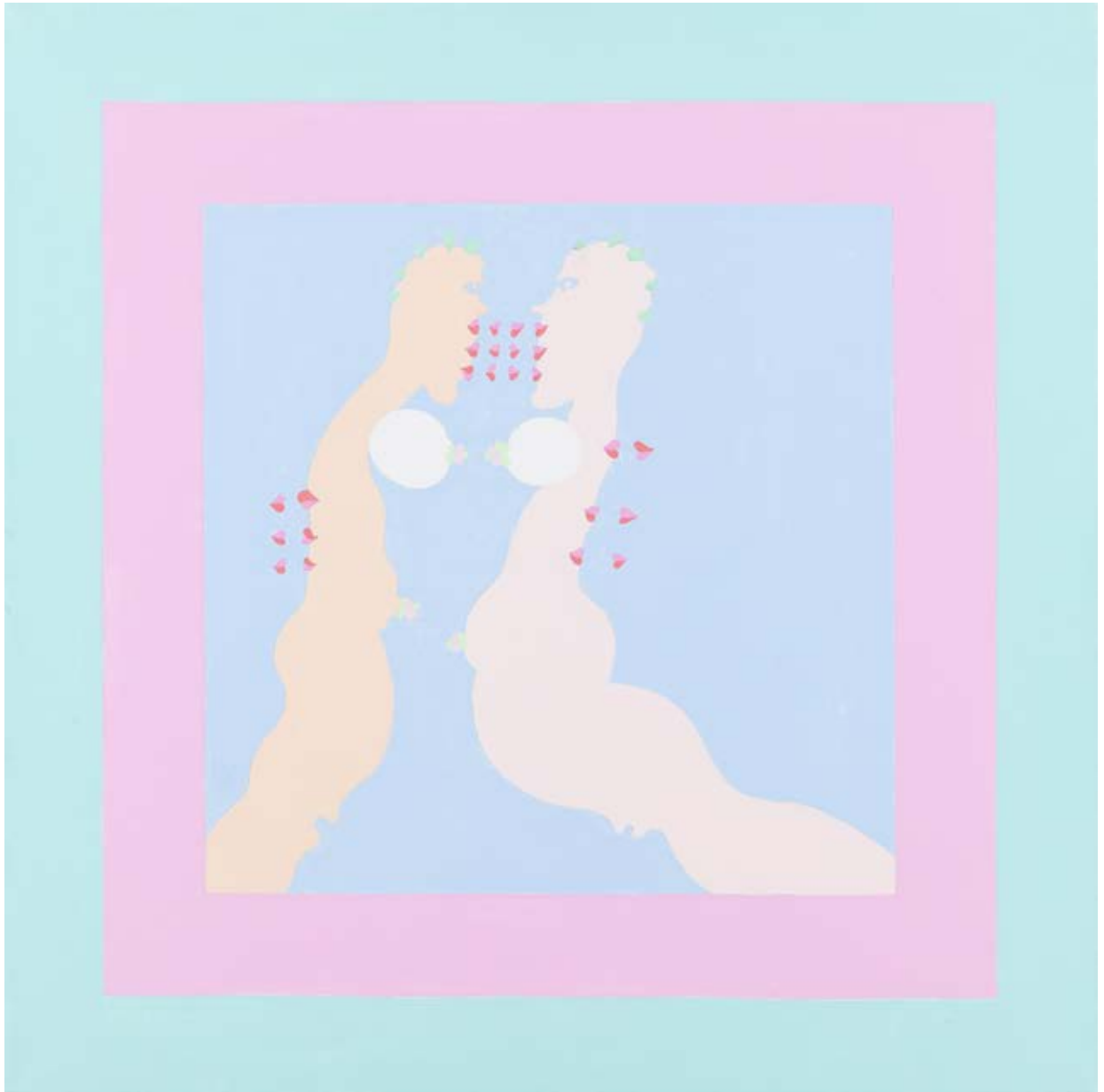
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jan Dobkowski. Obrazy magiczne, Galeria Artemis, Kraków, wrzesień 2020

Cykl „Obrazów magicznych” składa się z 25 prac niewielkiego formatu, które Jan Dobkowski namalował w 2020 w nawiązaniu do opatrzonego takim samym tytułem cyklu z 1975. Powracając do wcześniejszej serii, artysta nadał pracom nowe znaczenie, formę oraz kolorystykę. Są to specyficzne obrazy, których tematyką jest erotyka. W charakterystyczny dla siebie sposób Dobkowski wyzywa się w swoich pracach pruderii. Celem było ukazanie magicznego działania figur w kontekście natury człowieka i jego ciała.

Anatomia człowieka, zwłaszcza elementy takie jak kości czy organy, to bardzo typowy motyw dla Jana Dobkowskiego. Odnajdujemy go już w najwcześniejszych jego pracach. W tworzonych przez malarza narracjach poszczególne fragmenty ciała poddane są pewnego rodzaju wątpliwości – nie mają formy stałej, lecz bliższe są transformacji, „stawianiu się”. Dotyczy to zwłaszcza szczególnie eksponowanych genitaliów, które na płótnach Dobkowskiego podlegają osobnej hierarchizacji – zamiast podkreślać rolę twarzy czy dłoni, artysta przenosi naszą uwagę na części, które w tradycyjnej sztuce figuratywnej są często pomijane.



13 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Kobieta zaborcza", 1971

olej/ płótno, 41 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "KOBIETA ZABORCZA" 1971 | OLEJ | 41 cm x 33'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 – 12 800 EUR

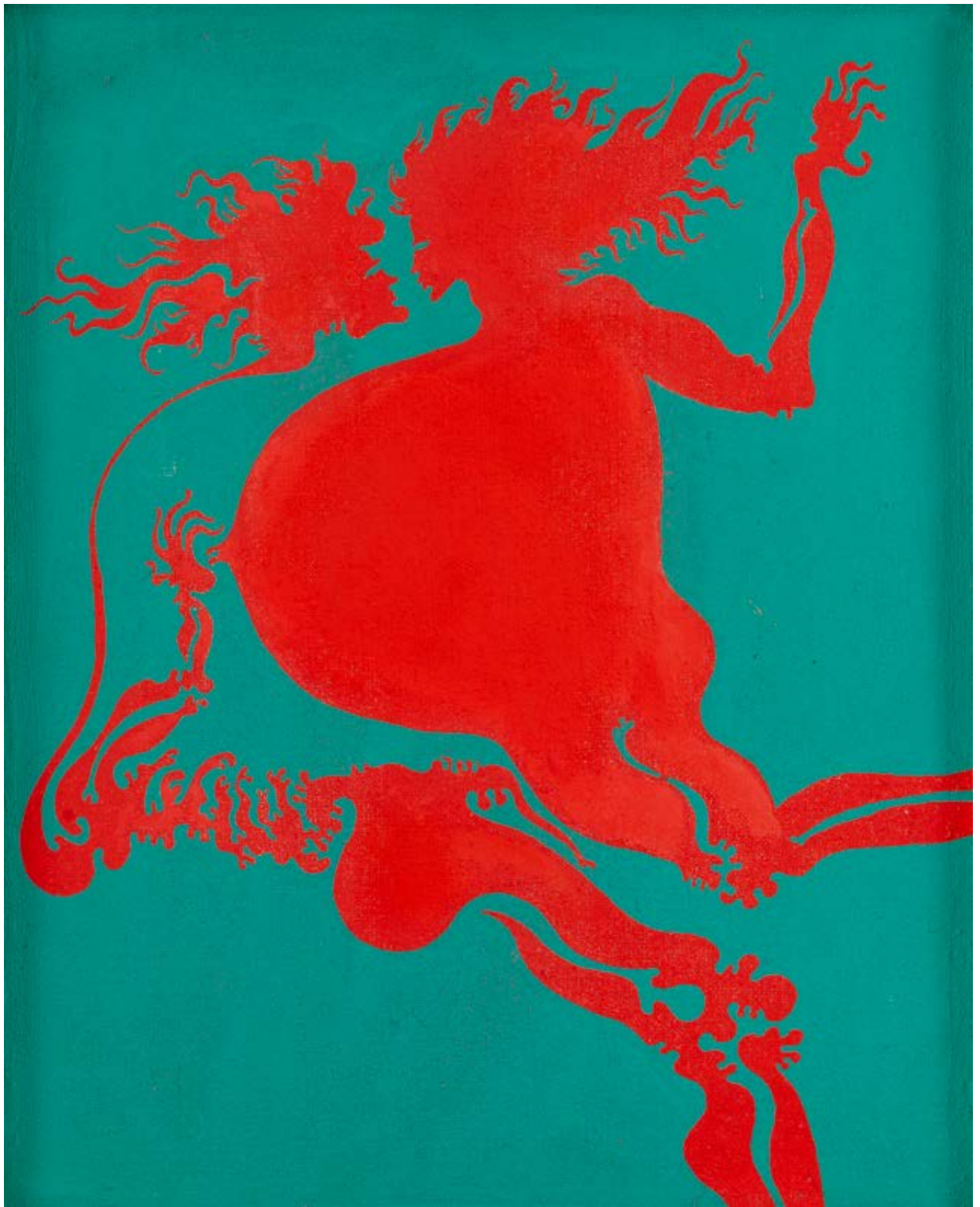
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

kolekcja prywatna, Polska

„Jego obrazy stanowią refleksję na temat pokonywania granic; odrzucają dualizm poprzez dopuszczenie możliwości egzystencji opartej na spletanych relacjach zmysłowych oraz logice ciągłej metamorfozy”.

Post Brothers







FILOZOFIA WYZWOLENIA

Dorobek Jana Dobkowskiego, tworzony przez przeszło sześć dekad, jest zjawiskiem niezwykle spójnym. Nie dotyczy to form wyrazu ekspresji, które bywały bardzo zróżnicowane, ale przede wszystkim sposobu myślenia, swoistej filozofii, która przenika wszystkie cykle tego artysty: ciągła metamorfoza i powiązanie wszystkich organizmów w jeden byt. Dobkowski odrzuca podział na energię i materię, umysł i ciało, czas i przestrzeń, kobiecość i męskość, materię ożywioną i nieożywioną, ludzkie ciało i przyrodę. To właśnie w polimorfii ciał na płótnach Dobkowskiego możemy odnaleźć źródło wyzwolenia, opozycji dla sztywnych struktur i stałych, nieprzekraczalnych podziałów.

Owa polimorfia ciał to zjawisko, które odnajdujemy już w najdawniejszych praktykach symbolicznych. Dobkowski pokazuje, że natura i człowiek stanowią jedność – tym samym cofa odbiorcę do czasów sprzed społeczeństwa i logiki władzy. Ciało ma formę „plastycznego interfejsu”, dzięki czemu umożliwia ludzkiemu bytowi tworzenie połączeń ze światem.

Na przestrzeni lat badacze często zwracali uwagę na psychodeliczne wątki twórczości Jana Dobkowskiego, które wiążą go z rewolucją duchową i seksualną końca lat 60. Prace tego artysty nie tylko wykazują wiele związków formalnych z kulturą hippisów, ale przede wszystkim stanowią wyraz podobnych wniosków natury politycznej, społecznej i duchowej: wyzwolenie nie może nastąpić bez zmiany świadomości i przewartościowania fałszywych stosunków społecznych.

Post Brothers pisze: „Prace Dobkowskiego, w których morfologia ludzka łączy się z nie-ludzką, charakteryzują się podobieństwem do sztuki psychodelicznej, lecz ich styl i treść są zapożyczone raczej z secesji i symbolizmu. Często przedstawiają roztopione, ‘odlotowe’ formy, przypominające (...) przemiany po zażyciu substancji psychodelicznych. Zainteresowanie zjawiskami polimorficznymi i entoptycznymi bierze się w równym stopniu z doświadczeń halucynacyjnych i tradycyjnej wiedzy ludności rdzennej i prehistorycznej. Oba te obszary dostarczają Dobkowskiemu wzorców ponadindywidualnych, abstrakcyjnych funkcjonalnie, lecz głęboko zakorzenionych w środowisku przyrodniczym. Artysta opowiada się za radykalną polityką ciała, dzięki której mogą wyłonić się nowe światy, konfiguracje i pokrewieństwa. Jego pełne zniekształconych form prace stanowią ‘przewrót, jedyny w swoim rodzaju protest przeciwko metafizycznemu bezruchowi tego, co zostało dane raz na zawsze’, by zacytować słowa Siergieja Eisensteina” (Post Brothers, „Usposobienie polimorficzne” [w:] Jan Dobkowski, [red.] Marika Kuźmicz, Warszawa 2020).

Plazmatyczna, nieokreślona substancja, z której Jan Dobkowski tworzy ciała wyobrażone na płótnie, to manifest – wszystkie struktury mogą zostać zakwestionowane. Ciało nie jest stabilną i osobliwą całością, lecz posiadającym wewnętrzną logikę zjawiskiem, które podlega ciągłym ewolucjom i symbiozom. Środkiem wyrazu tej filozofii jest abstrakcyjna linia. To właśnie ona tworzy swoistą kosmologię świata Jana Dobkowskiego.

14 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Nieskończoność II", 1999

akryl/plótno, 100 x 46 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "∞ II" 1999 rok | ACRYL | 100 cm x 46 cm"

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 500 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Zawsze odkrywałem w twórczości coś dla siebie. Powstawali we mnie różni ludzie, czyli ja, tylko w różnych formach. Te formy opisywały mnie, moje myśli, moje ciało, moje widzenie”.

Jan Dobkowski



15 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

Pejzaż miejski (Kraków), 1973

olej/piótno, 60 x 75 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. NOWOSIELSKI | 1973'

na odwrociu papierowe nalepki Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz Galerii Test w Łodzi

estymacja:

250 000 – 350 000 PLN

53 200 – 74 500 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Galeria BWA Lublin, marzec 1973

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Pawilon Wystawowy BWA Kraków, styczeń-luty 1974

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, BWA Rzeszów, marzec-kwiecień 1975

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, BWA Arsenał, Poznań, sierpień-wrzesień 1976

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Salon Wystawowy BWA Białystok, listopad 1976

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Muzeum Okręgowe, Radom, czerwiec-wrzesień 1990

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Lwowska Galeria Obrazów, Lwów, wrzesień-październik 1990

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Galeria Arsenał, Białystok, maj-czerwiec 1991

Jerzy Nowosielski. Malarstwo, Muzeum Narodowe, Poznań; Muzeum Narodowe, Wrocław; Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa; Muzeum Narodowe Kraków, 1993

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Instytut Kultury Polskiej i Zitadelle Spandau, Berlin, październik-listopad 1995

„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



DUCHY KRAKOWA

W latach 70. na płótnach Jerzego Nowosielskiego pejzaż architektoniczny pojawia się w różnych kontekstach. Najczęściej stanowi tło dla jego aktów jako niewielki wycinek świata widocznego przez okno lub całe fragmenty miejskich kwartałów ujęte w perspektywie pasowej, gdzie na pierwszym planie pojawia się znieczarna tajemnicza, roznieglizowana postać. Wyobrażone na powierzchni płótna ulice i budynki, zawsze poddane są stylizacji i geometryzacji, pozbawione są cech indywidualnych. W większym stopniu wyobrażają archetyp miasta, pewien krajobraz wyobraźni, aniżeli konkretne miejsce. Na wielu obrazach pokazujących przestrzeń architektoniczną pojawiają się charakterystyczne, prostokątne, zazwyczaj ciemne okna. Ich tajemniczość otwiera pole do interpretacji, równocześnie są oczywiste dla tektoniki obrazu. Budynki o powtarzalnym rytmie okien, z jednej strony codzienne i prozaiczne, z drugiej poprzez swoją pustkę i ciszę przybierają niepokojący, oniryczny charakter.

Prezentowana praca należy do rzadkich ujęć ilustrujących konkretne miejsce. Budynki, mimo że odarte z detalu, posiadają charakterystyczne, rozpoznawalne bryły. Poprzez zastosowanie perspektywy zbieżnej artysta nadał przedstawionej okolicy cech trójwymiarowości i realności. Zdająca się rozgrywać w ponadczasowej przestrzeni scena urzeka sielankowym klimatem sennego, letniego popołudnia na jednym z miejskich placów.

Całe dojrzałe życie Jerzego Nowosielskiego związane jest z Krakowem (wyjawszy krótki pobyt artysty w Łodzi), gdzie należał do środowiska skupionego wokół Tadeusza Kantora. Dla rodzinnego miasta wykonał wiele realizacji, z których dwie najważniejsze to polichromia refektarza w cerkwi prawosławnej w Krakowie – prace w tym budynku prowadził już od lat 60., zakładając całościowe opracowanie wystroju świątyni, w cerkwi znajdują się jego polichromie na drzewie i murze, ikonostas i ikony oraz kaplica świętych Borysa i Gleba przy ulicy Kanonicznej 15, którą zaprojektował i ozdobił ikonami. Ta niezwykła przestrzeń sakralna, która – zgodnie z wolą artysty – miała służyć każdemu, kto potrzebuje sacrum, znajdowała się w kamienicy należącej do kapituły metropolitalnej na Wawelu. Nowosielski podarował do tej kaplicy 14 ikon, które powstawały od lat 50. aż do 90.





„Jedynie tu [w Krakowie], gdzie wpływy sztuki bizantyjskiej od stuleci podchodzą pod mury grodu, mógł Nowosielski nasycić swoje nowoczesne malarstwo troską o człowieka wrastającego w wielookienne miasta – uwzględniając zarówno jego materię duchową, jak i żarzący erotyzm”.

Leszek Dutka

16 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

Pejzaż abstrakcyjny, 1973

olej/piótno, 57 x 80,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI | 1973' oraz opisany '101 | R. 13'

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

32 000 - 54 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

dar artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, BWA Rzeszów, marzec-kwiecień 1975

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Muzeum Okręgowe, Galeria 72, Chełm, 1-30.06.1976

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, BWA Katowice, luty 1989

„Chciałbym opowiedzieć, jak to się dzieje z procesem powstawania obrazu. Naprzód coś widzę, coś mnie do żywego porusza, o czym myślę, że stanowi w pewnym sensie przedmiot moich marzeń, moich obsesji i pragnę te swoje marzenia, zawartość tych swoich obsesji, nie tylko utrwalić, ale i spotęgować, w jakiś sposób ich istnienie zobiektywizować. Chodzi o jakąś eksterioryzację tego czegoś, co w samym moim środku siedzi”.

Jerzy Nowosielski, 1973



17 †

JERZY KUJAWSKI

1921-1998

Bez tytułu, 1960

olej/płótno, 33 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kujawski | 60'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 200 – 5 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

„Cechą charakterystyczną obrazów Kujawskiego jest ich nieschematyczność. Mimo że stanowią one rezultat działań zautomatyzowanych i w jakiejś mierze przypadkowych, nie ma w nich nic z improwizacji i dlatego nie ma też powtórzeń. Każde cienkie jak włos włókno i każda drobina farby jest tu oddzielona, wyodrębniona, zindywidualizowana. (...) Kujawski przenika w niepowtarzalną, samoistną treść bytu, który sam tworzy, bada i określa (...). W wyniku takiego postanowienia skala każdego z obrazów rośnie w nieskończoność, nabiera rozmiarów iście kosmicznych. I dlatego z obrazu Kujawskiego nie ma wyjścia, podobnie jak nie ma wyjścia z wszechświata”.

Mieczysław Porębski



Jerzy Kujawski to jeden z najważniejszych polskich artystów, którego twórczość stanowi istotny wkład w tworzenie awangardy europejskiej II połowy XX wieku. Jego twórczość artystyczna jest znakomitym przykładem powiązań, jakie łączyły polskich artystów z międzynarodowym modernizmem. Tworząc zręby powojennego surrealizmu, był jednym z pierwszych malarzy abstrakcji lirycznej. W dziedzinie sztuki abstrakcyjnej eksperymentował z materią, w malarstwie figuratywnym dyskutował z kulturą popularną, a wreszcie w odwołaniu do nieortodoksyjnej tradycji surrealizmu stworzył podwaliny pod późniejszą sztukę ciała.

Artysta urodził się w Ostrowie Wielkopolskim w 1921. Wysiedlony z rodzinnych stron, okres wojenny spędził w Krakowie i Warszawie. Podczas pobytu w stolicy zaprzyjaźnił się z Marianem Boguszem, a w Krakowie – z kręgiem młodych artystów, do którego należeli Tadeusz Kantor, Tadeusz Brzozowski i Jerzy Nowosielski. Kujawski był współtwórcą podziemnego teatru, prowadzonego następnie przez Kantora. Był już wtedy uznawany za surrealistę.

W roku zakończenia wojny wyemigrował do Paryża. Szybko nawiązał kontakt z tamtejszą awangardą skupioną wokół André Bretona, który właśnie wrócił z Nowego Jorku. Polski artysta wziął udział w słynnej drugiej międzynarodowej wystawie nadrealistów w Galerii Maeght, zorganizowanej przez Bretona i Duchampa, na którą zaproszono najważniejszych przedstawicieli tego nurtu. Zaprezentował na niej obraz „La Dichotomie de Soleil”, czyli „Dychotomia Słońca”. Celem wystawy było ponowne zjednoczenie surrealistów w powojennej rzeczywistości. Był to okres powstania ścisłego związku pomiędzy nadrealizmem i okultyzmem w sztuce. Ten wątek doskonale oddała wystawa, której głównym tematem był „nowy mit”, zaś aranżacja została przygotowana na podobieństwo ścieżki inicjacyjnej, zawierającej „Hol Przesądów”, „Totem Wszystkich Religii”, „Labirynt Inicjacji” i tym podobne. Od czasów wystawy przyjaźnił się z surrealistycznymi poetami: Yvesem Bonnefoyem i Yvanem Golem, nieco później z Michelem Butorem. Sztuka Kujawskiego 2. połowy lat 40. to surrealistyczne malarstwo, grafika i rysunek rozgrywające się na granicy realności i snu, pełne zaskakujących organicznych form i wyobraźniowych figur.

Od końca lat 40. do połowy 50. Jerzy Kujawski zaczął tworzyć prace w nurcie malarstwa informel. Należał tym samym wraz z Hansem Hartungiem, Pierre'em Soulagesem i Robertem Mattym do grupy prekursorów abstrakcji lirycznej. To właśnie od niego wielu polskich artystów dowiedziało się o malarstwie ekspresjonizmu abstrakcyjnego, który za Odrą stał się niebywale popularny. Nadal jednak tradycja surrealistyczna odgrywała ważną rolę w jego twórczości. Utrzymując bliskie relacje z polskim środowiskiem artystycznym, miał duży wpływ na rozwój twórczości Alfreda Lenicy i Jerzego Skarżyńskiego. Często spotykał się też z Kantorem, Brzozowskim i Boguszem – w 1957 to właśnie w Galerii „Krzywe Koło” odbyła się jego pierwsza wystawa indywidualna.

W początkach lat 60. Kujawski zajmował się malarstwem materii. Zamiast wolno ściekającej farby zaczął wypuklać bogatą fakturę swoich obrazów. Ulubioną techniką stał się papier naklejony na płótno. Eksperymentował w tamtym czasie z różnymi technikami wywołującymi zaskakujące skojarzenia, takimi jak dekalcomania. Jerzy Kujawski przywiązywał szczególną wagę do wartości wyobraźniowych obrazu, które prowokowała bezprzedmiotowa forma.

Gwałtowny zwrot w twórczości Jerzego Kujawskiego miał miejsce w połowie dekady lat 60., kiedy zbliżył się do kręgu krytyków i artystów skupionych wokół czasopisma „Opus International”, redagowanego przez Jean-Clarence'a Lamberta. Powrócił do figuracji i surrealistycznej wyobraźni, choć przetworzonej w kontekście współczesnego mu świata, pełnego klisz kultury masowej. Nadal eksperymentował z technikami typowymi dla prac na papierze: monotypią, kalkomanią, serigrafia. Z czasem popkulturowe wątki wyparł motyw poetyki podzielonego na kawałki ciała i erotycznych obsesji.





18 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Figura nr 173", 1962

olej/piótno, 128,9 x 96,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Lebenstein 62'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein | 1962 | figure no 173'

opisany na blejtramie: coll. particulière (Bernstein)

na odwrociu nalepka transportowa oraz nalepka V Bienal de São Paulo

estymacja:

220 000 - 300 000 PLN

47 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Nowy Jork

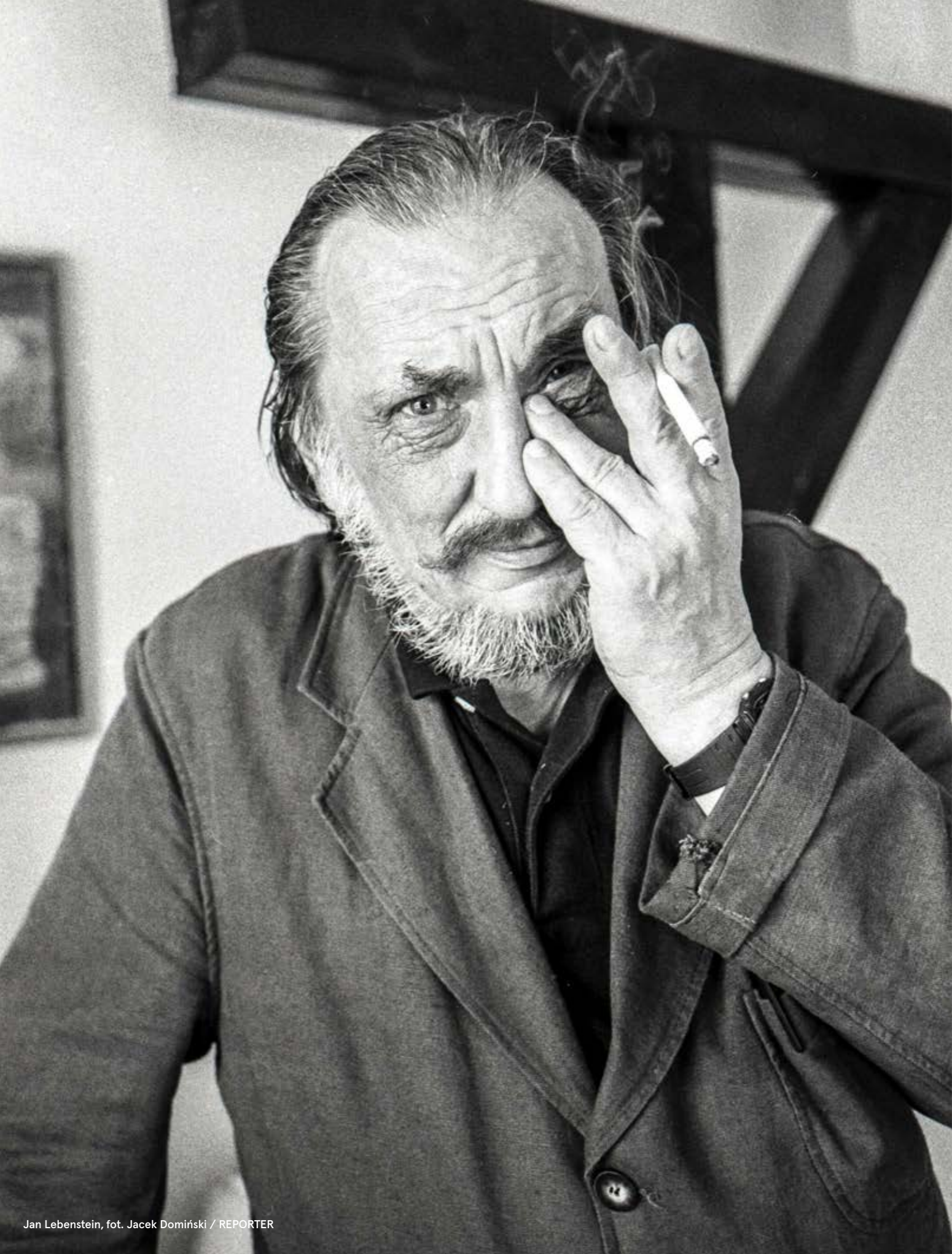
Christie's, Nowy Jork, 2017

kolekcja prywatna, Polska

„'Figury osiowe' były obrazami pojęciowymi, tzn. rzutowały naturę w sposób wyabstrahowany na obraz, a nie przedstawiały przedmiotu w sposób bezpośredni. Wbrew twierdzeniu, że symetria jest ideą głupców, odwoływałem się do jednej z prawd zasadniczych, do jednej z najbardziej dla mnie frapujących struktur w naturze. Frapowała mnie także pewna statyka, zastygłość organizmu w formie nieruchomej, co wydaje mi się być ideałem w malarstwie”.

Jan Lebenstein





**„DZIEŁO MALARSKIE ZAWSZE JEST ZAWIESZONE MIĘDZY PYTANIEM
I ODPOWIEDZIĄ, JAK PLANKTON PODDANY CIŚNIENIU SWEGO
ŚRODOWISKA. PYTANIA DOTYCZĄ POSTAWY WOBEC SWEGO WŁASNEGO
ŻYCIA, SWEJ AUTOBIOGRAFII, WOBEC SWEGO OTOCZENIA I PRZYRODY,
WOBEC WĄTPLIWOŚCI I OBAW DOTYCZĄCYCH LOSU SZTUKI”.**

JAN LEBENSTEIN

Prezentowana w katalogu „Figura osiowa nr 173” powstała w 1962 i przynależy do emblematycznego cyklu w twórczości Jana Lebensteina, a także najbardziej rozpoznawalnej serii w historii malarstwa współczesnego. Kompozycja przedstawia korpus bliżej nierozpoznanej, zastygłej w ruchu zwierzęcej hybrydy. Figura rozpostarta wzdłuż tytułowej osi narysowana jest wyraźnym konturem. Warto zwrócić również uwagę na bogactwo malarskiej materii pracy, zwłaszcza w partiach oczu, rogów oraz skrzydeł zwierzęcia. Przedstawienie utrzymane jest w charakterystycznej dla Lebensteina paletce kolorystycznej ziemistych odcieni brązów, ugorów i beży.

Kompozycja powstała w przełomowym momencie działalności Jana Lebensteina. W twórczości artysty rozpoczął się wówczas okres paryski – bodaj najbardziej płodny pod względem liczby powstałych obrazów. W 1959 Lebenstein otrzymał Grand Prix pierwszego Biennale de Paris i choć przyznanie nagrody artyście zza żelaznej kurtyny było w dużej mierze motywowane politycznie, to bez wątpienia podtrzymało tendencję zainteresowania sztuką artystów z Europy Środkowej, która ku zaskoczeniu zachodniej krytyki, mimo swej izolacji, okazała się zaskakująco aktualna w stosunku do najnowszych zachodnich tendencji. W tym samym roku Lebenstein w ramach stypendium związanego z nagrodą przenosi się Paryż. Kontynuuje swój cykl „Figur osiowych”, zapoczątkowany jeszcze w latach 50. W Rembertowie: Jak pisał Piotr Kłoczowski: „Czytał wtedy ‘Biesy’ Dostojewskiego, jeszcze w przedwojennym tłumaczeniu. Nie chodzi oczywiście o wpływ, przeniesienie. Raczej o podobieństwo doświadczenia (Lebenstein był wspaniałym czytelnikiem): tak jak Dostojewski odnalazł figurę nihilistycznej części siebie

samego w postaci Stawrogina, tak Lebenstein doświadczył wtedy ‘szoku rozpoznania’, że najbardziej prawdziwe jest to, jak głęboko potrafi siebie ‘obrysować’. Manierystyczny termin ‘disegno interior’ ściśle do tej inwencji ‘Figury osiowej’ pasuje. Wtedy, w Rembertowie, zyskał pewność, że dotknął czegoś najbardziej prawdziwego, czegoś nie do ruszenia. Potem była już alchemia, praca nad transpozycją” (Piotr Kłoczowski [w:] Jan Lebenstein, Warszawa – Paryż. Prace z lat 1956–1972, katalog wystawy w Zachęcie, Warszawa 2010, s. 11).

Koncepcja „Figur”, „totemów”, „obrazów-ikon” ewoluuje po wyjeździe Lebensteina do Paryża. Symetryczne, zorganizowane względem centralnej osi, złożone z elementów przypominających szkielet, umieszczone zazwyczaj na wyabstrahowanej, neutralnej płaszczyźnie, zwarte kompozycje ulegają około 1960 daleko idącym przekształceniom o zasadniczych konsekwencjach dla całej późniejszej twórczości. Proces przeobrażenia wyczytać możemy bardzo dokładnie z prezentowanej pracy. Trafnie ujął to Mariusz Hermansdorfer, który pisał: „Totem, mityczny dawca życia, zyskuje kształty obłe, organiczne. Pęka zwarta struktura figur na osi. Zgeometryzowany kształt wysuwa macki i odnóża, materia pulsuje na wzór żywej tkanki. Z nieforemnych grud powstają stwory bliskie tym, które przed wiekami wyłoniły się z mórz i oceanów, które ukształtował proces ewolucji. Wizje te nie mają jednak nic wspólnego z transpozycją mniej lub bardziej realnych zjawisk. Wszystko jest umowne, wyobrażone, dotyczy idei, a nie konkretnego. Powstaje bowiem męt o dziejach ludzkości, o naturze człowieka, o jej archetypach” (Mariusz Hermansdorfer [w:] Jan Lebenstein, katalog wystawy w Zachęcie, Warszawa 1992, s. 11b.).

19 †

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Świetlisty", 2016

olej/piótno, 190 x 190 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'AR 16'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1140 "ŚWIETLISTY" | 2016'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 500 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, 2017

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Wiem, że Sztuka jest zjawiskiem tak pojemnym i nieskończenie wielkim, że jest w Niej miejsce na wszelkie przejawy wyrażania swojego stosunku do świata. I nadal jest tu miejsce na malowanie, niezależnie od panujących mód i trendów. Świadomie nie piszę na 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 nadal ma ogromną siłę samoobrony i ja wierzę w tę siłę, gdy obrazy nie powstaną za pomocą z góry założonej wizji świata, tylko dzięki rzetelnej, czułej i wnikliwej obserwacji oraz autentycznej fascynacji”.

Aleksander Roszkowski



20 †

DANUTA LEWANDOWSKA

1927-1977

Kompozycja 31/75, 1975

akryl, relief/plótno, 53 x 49 cm
datowany i opisany na odwrociu ołówkiem: '31/75'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
3 900 – 5 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2020
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Kiedy pojawiają się rytmiczne, gęsto rozpięte nad powierzchnią obrazu struny, często z malowanym na nich kołem – zastępują niekiedy złudnie przestrzenny raster malowanych kropek rzeczywistą, drugą płaszczyzną obrazu. Zdarza się jednak także i tak, że jeden malarski obiekt Lewandowskiej zawiera wszystkie trzy warstwy przestrzenne: tło-podłoże, złudną płaszczyznę rastrową i trzecią z napiętych strun. W miarę przesuwania się widza, zmian kierunku padania i nasilenia światła, obrazy te ulegają nieustannym mutacjom. Pojawiają się w nich efekty nagłych błysków, ruchu, wibracji, próśnienia światła i pulsowania świetlnych okręgów”.

Bożena Kowalska

Kompozycje w duchu konstruktywizmu i abstrakcji geometrycznej Danuta Lewandowska zaczęła tworzyć od 1974. Przestrzeń obrazów z tego cyklu, liczącego ponad 130 dzieł, zbudowana jest z kolejnych, nachodzących na siebie płaszczyzn, ukształtowanych jakby z naciąganych regularnie strun. Ta praktyka kompozycyjna pozwoliła osiągnąć Danucie Lewandowskiej efekt op-artowskiej gry z dynamiką widzenia. Henryk Stażewski, jeden z bliskich przyjaciół artystki, nazywał jej obrazy „automatycznymi maszynami”. Bożena Kowalska wyjaśniała, w jaki sposób obrazy Lewandowskiej wpływają na zmysły odbiorcy i doszukuje się filozoficznych źródeł wykorzystywanych przez nią form.



21 †

JÓZEF ROBAKOWSKI

1939

Z cyklu "Kąty energetyczne", 1975-1992

akryl/ płótno, 92 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'z cyklu KĄTY ENERGETYCZNE I (1975 - 1992) I J. Robakowski'
na odwrociu stempel z Galerii Wymiany

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

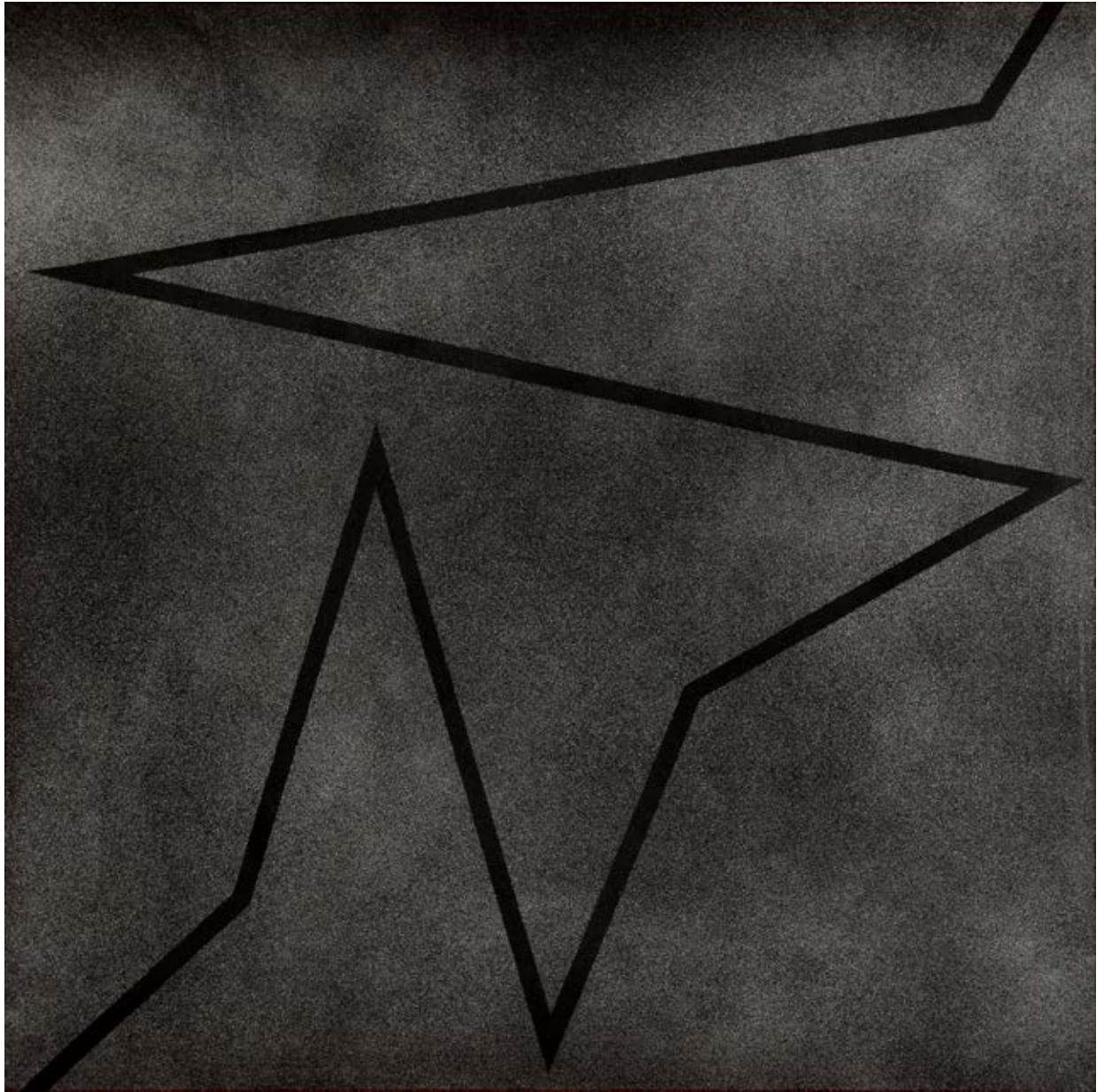
5 400 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Myślę, że najtrudniej zbudować coś, co by nie miało takiej postaci materialnej. Tak jak Malewicz zbudował tę otchłań, tę czerni czy czerwień. Wtedy ludzie byli zaszokowani – on o niczym nie mówi. On chciał widzieć obraz jako pole energetyczne, taki ekran energetyczny. W tej samej sytuacji jest Yves Klein. On zarezerwował sobie błękit, jako kolor święty, namaszczone, jako przejście w taką duchową relację. On go wydobył ze sztuki Wschodu, z intencji bycia boskim i w ogóle. Aborygeni także potrafią tak wyabstrahować świat”.

Józef Robakowski



22 †

ZBIGNIEW DŁUBAK

1921-2005

"Movens-21", 1970

akryl/ płótno, 66 x 96 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu:

'Zbigniew Dłubak "MOVENS-21" - 66 x 96 cm 1970 akryl'

estymacja:

65 000 - 80 000 PLN

13 900 - 17 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Użyteczność tego, czym jest sztuka, dla mnie jest niesłychanie
ewidentna. Mianowicie umysł ludzki jest jedynym tworem, który
ma w sobie zakodowaną możliwość transformacji, możliwość
wychodzenia poza swój układ, poza stereotyp. To jest tajemnica,
która mnie fascynuje”.

Zbigniew Dłubak



INTELEKTUALISTA SZTUKI

Cykl „Movens” Zbigniewa Dłubaka powstawał między 1965 a 1973. Premierowa prezentacja obrazów z tego cyklu odbyła się w 1966 podczas wystawy w warszawskiej Galerii Foksal. W eksponowanych pracach artysta zajmował się analizą abstrakcyjnego problemu energii poruszających się form, przedstawiając go jako zestawienia oddziałujących na siebie dwóch lub więcej barw, między którymi zachodzą relacje optyczne. W swoim malarstwie programowo rozwiązywał problemy artystyczne. Dłubak badał widmo świetlne, komponował układy form o prostych kształtach na kolorowych płaszczyznach. Robił eksperymenty ze znaczeniami form i sposobu istnienia malarstwa oraz niesionej przez nie energii. Jak pisała we wstępie do wystawy Anka Ptaszkowska: „Zbigniew Dłubak rozwiązuje problemy nowego malarstwa w oparciu o tradycyjne elementy obrazu (płaszczyzna, forma, kolor), ale bez udziału tradycyjnych środków malarskiego działania. Robi malarstwo bez udziału malarstwa” (Hanna Ptaszkowska, Zbigniew Dłubak. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1966, s. nlb.).

W cyklu „Movens” Zbigniew Dłubak rozwiązuje artystyczny problem pokazania ruchu. To jedno z pierwszych bardzo świadomie wymyślonych i zrealizowanych działań artystycznych twórcy, który w późniejszym okresie przeniósł swoje zainteresowania na fotografię w jej konceptualnym wymiarze. I to właśnie tworzone przez niego fotografie stały się najbardziej rozpoznawalną częścią jego twórczości. Jednak sam artysta traktował obie dziedziny sztuki równorzędnie. W jednej z rozmów z Martą Stokfisz mówił: „Malarstwem i fotografią zajmuję się na równi. Dawniej bardziej absorbowano mnie malarstwo. (...) Przystępując do pracy, nie zastanawiam się, jak będą odbierane jej efekty. Nie wiem, czy będą to przedmioty oglądane przez ludzi i przez jakich ludzi. Kiedy zaś wystawiam swoje obrazy lub fotografie, chciałbym poprzez nie zasygnalizować sposób rozwiązania tych problemów, które mnie interesują i wprowadzić rezultaty mojej działalności do świadomości ludzi zajmujących się sztuką”.

Dłubaka fascynowała tajemnica ludzkiego umysłu. Mówił o niej w ten sposób: „Umysł ludzki jest to pewna ‘bardzo tajemnicza’ struktura. Jawi się nam ona w sposób bardzo nieokreślony, ale ona wynika z tego, czym umysł ludzki jest. Umysł ludzki w ogóle, a nie pojedynczy umysł. Raczej umysł jako pewna interakcja między nami. To, co w sztuce jest takie istotne: artysta pozostawia ślad, odbiorca zaczyna na to reagować, po-

wstaje pewna interakcja między tymi dwoma czynnikami” (Jerzy Wójcik, *Asymetryczność świata*, „Rzeczpospolita” nr 84, 8.04.1992, za: <https://fototapeta.art.pl/2001/dlb.php>).

W katalogu do wystawy Dłubaka Anka Ptaszkowska opisywała, czym są obrazy z cyklu „Movens”: „Płaszczyzna obrazu pokryta jest kolorem o idealnie równym nasyceniu. Jej powierzchnia jest idealnie gładka. Od kolorowej płaszczyzny odcinają się ostro proste formy, kształtem zbliżone do wydłużonego prostokąta. Formy te przypominają figury geometryczne, ale nimi nie są. Niekiedy ich obrys tworzy linię postrzępioną, lub ich zasadniczy kierunek podlega uchyleniom i wygięciom. Ale nawet w przypadkach zaawansowanej nieregularności – forma nie pojawia się w obrazie, jako ślad po swobodnym ruchu pędzla. Płaszczyzna pokryta jest kolorem nieodróżnicowanym w walorze, nasyceniu i blasku. Każdy fragment płaszczyzny ma wartość równorzędną. Płaszczyzna nie posiada żadnego centrum, a więc nie istnieje żaden czynnik, który determinowałby jej krawędzie” (Hanna Ptaszkowska, tamże).

W swoim komentarzu Ptaszkowska podkreślała równorzędność formy i koloru w obrazach: „Płaszczyzna obrazu pokryta jest farbą olejną. Kolor występuje więc w materialnym kontekście przywiązany doń wielowiekową tradycją malarstwa olejnego. Znaczenie owego materialnego kontekstu zostało sprowadzone do minimum. Obraz daje czysto wizualną kwintesencję koloru oczyszczonego z indywidualnej materialnej jakości, wyabstrahowanego niejako z materialnego podłoża. Kolor płaszczyzny i kolor umieszczonej w niej formy mają równą intensywność i identyczną jakość malarską” (tamże).

Prezentowana w katalogu praca „Movens 21” z 1970 jest jednym z późniejszych obrazów cyklu. Jednak idealnie odzwierciedlają się w nim idee założone przez autora. Na mocnym zielonym tle widzimy dwa zgeometryzowane motywy. Diagonalna biała linia przecinająca powierzchnię płótna została skonfrontowana z poszarpaną i sprawiającą wrażenie połamanej linią o pomarańczowej barwie. Ta abstrakcyjna dekonstrukcja formalna, wprowadzenie geometrycznych kształtów, nadanie rytmu, który potęguje oddziaływanie koloru i motywów są charakterystyczne dla rozbudowanego programu teoretycznego Dłubaka, który właśnie dlatego był nazywany „intelektualistą sztuki”.



23 †

JÓZEF HAŁAS

1927–2015

"Owal", 1960

technika własna/płótno, 60 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: 'Owal 60 | J. Hałas 60'

estymacja:

75 000 – 90 000 PLN

16 000 – 19 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Józef Hałas. Poszukiwania, Muzeum Architektury, Wrocław, 2017

LITERATURA:

Józef Hałas. Poszukiwania, katalog wystawy, Muzeum Architektury, Wrocław, 2017

„Przyjęcie naczelnego schematu kompozycyjnego, wybieranie z krajobrazu tylko form, które uwzględniają ustaloną kompozycję twórczą, zbliża artystę do założeń nurtu geometrycznego. Całkowitemu przejściu w tę sferę twórczości przeciwodziła jednak jego wrażliwości na niuanse barwne, na subtelne zarysy kształtów i ogólną atmosferę pejzażu. Właściwości tych nie można przekazać inaczej jak tylko przez włączenie do zwartej konstrukcji odpowiednio dobranych tonów przez podkreślenie rytmów płaszczyzny lub rozświetlenie mocniejszymi akcentami jej jednolitej masy”.

Marcin Hermansdorfer, Józef Hałas, [w:] *Artyści Wrocławia 1945–1970*, Wrocław 1996, s. 62



PEJZAŻ PRZETWORZONY

Prezentowana w katalogu kompozycja z lat 60. jest wczesnym, lecz reprezentatywnym przykładem twórczości Józefa Hałasa – wybitnego wrocławskiego malarza, pedagoga oraz klasyka polskiej sztuki powojennej. Jak w przypadku innych prac tego artysty punktem wyjścia do powstania omawianej kompozycji była natura. To właśnie na nią artysta kierował całą swoją uwagę. Szczególnie bliska twórcy była zapamiętana z dzieciństwa urozmaicona, górzysto-lesista sceneria Nowego Sącza i okolic. Wiele z jego kompozycji abstrakcyjnych wywodzi się wprost ze studiów nad krajobrazem i jest efektem nieustannych przeobrażeń obserwowanych form naturalnych. Zainspirowany pejzażem Hałas tworzył jego swoistą transpozycję, korzystając zarówno z geometrii, jako środka dokonywania daleko idących uproszczeń, jak i doświadczeń malarstwa materii, jako sposobu bogacenia płócien. Jak pisała Bożena Kowalska: „Józef Hałas już przed 1965 r. doprowadził ewokacje pejzażowe do kształtu ideogramów budowanych z odcinków prostej, przybierających na powierzchni obrazów formę wypukło-reliefową o strefowo zróżnicowanych, gęstych rytmach pionów, skosów i przeciwstawionych im układów chaotycznych. W późniejszych pracach zwieńczał zazwyczaj centralną kompozycję półkolistym zamknięciem, stworzonym przez obramienie z kolorowego pasa, utrzymanego w odcieniu skontrastowanym lub podtrzymującym barwę środkowego pola obrazu. Tworzył też później prace kojarzące się kształtem z Tablicami Mojżeszowymi lub owalne. Ruchomy, zmienny światłocień, powołany do życia przez płaskorzeźbowe ukształtowanie powierzchni jego prac stanowił element dodatkowej atrakcyjności, obok wyszukanych zestawień dyskretnych i harmonijnych kolorów: jasnych brązów, stłumionych zieleni, różnych odcieni błękitu i bogatych gam szarości. Upodobanie do geometrii i surowych uproszczeń walczyło w nim z tęsknotą za świetlistą grą barw, przy czym zwyciężało zwykle to drugie” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, s. 213).

Płótna Hałasa są więc odrealnionymi, zgeometryzowanymi pejzażami będącymi wynikiem artystycznej refleksji nad uniwersalnym pięknem natury. Jednak zmysłowy zachwyt nad urodą otaczającego świata stanowił dla niego głównie pretekst do namysłu nad możliwościami przetworzenia indywidualnego przeżycia w uniwersalne w wyrazie dzieło sztuki. Nie inaczej jest w przypadku prezentowanej pracy, w której autor wybrał tylko jeden fragment krajobrazu i uczynił go rodzajem reprezentacji większej całości. To charakterystyczna cecha prac Hałasa. Kompozycja wrocławskiego artysty miała bowiem za zadanie oddawać najogólniejsze zarysy pejzażu z prawie całkowitym pominięciem realistycznych detali. Szczegółowość tego malarstwa realizuje się jednak na innej płaszczyźnie: przede wszystkim geometrii form, koloru i faktury. Ważny jest także rytm i strukturalny porządek. Jeżeli chodzi o obszary znaczeniowe, to obrazy Hałasa odwołują się do metafizycznego dualizmu, ciągłych konfrontacji i nieoznaczoności wyborów. Jest to bardzo intrygujące zestawienie, ponieważ w sferze formalnej dzieła Hałasa odznaczają się wyraźnie kontemplacyjnym charakterem i zapraszają widza do zagłębienia się w rozważaniach w sferze estetycznej. Z kolei na płaszczyźnie znaczeniowej mamy do czynienia z pewnym niepokojem, które płótna Hałasa podprogowo instalują w świadomości widza. Takie zestawienie spokoju płynącego z zastosowanych zabiegów formalnych z ostrą, wręcz konfrontacyjną wymową jego płócien sprawia, że malarstwem Hałasa nie można się znudzić, stale bowiem pozwala widzowi odkrywać dodatkowe znaczenia i jednocześnie poszukiwać nowych doznań wzrokowych.





24 †

KOJI KAMOJI

1935

Bez tytułu, 1993

asamblaż, technika mieszana/blacha, 20 x 20 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Koji 1993'

sygnowany na odwrociu: 'Koji'

z boku dedykacja: 'Ryszardowi Gieryszewskiemu Koji 1993'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 300 – 1 800 EUR

POCHODZENIE:

dar artysty

kolekcja prywatna, Polska

Koji Kamoji jest malarzem i twórcą obiektów oraz instalacji. Artysta ukończył studia w Musashino Art University w Tokio, w 1959 przyjechał do Polski i rozpoczął naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Twórca nie trafił tu przypadkowo, jego rodzina od lat była związana bowiem z polską kulturą – brat ze strony matki oraz stryj artysty zajmowali się tłumaczeniem polskiej literatury na język japoński. Duży wpływ wywarła na niego wówczas już sama podróż statkiem – we wspomnieniach artysty pojawia się ona jako moment niezwykle intensywnego odczucia natury: obecności wody, nieba i powietrza, a także nieskończoności przestrzeni. Reminiscencje owej podróży dają się dostrzec właściwie w całej twórczości Koji Kamoji, szczególnie zaś w serii prac powstałych w latach określanych później jako „obrazy pruszkowskie”. Artysta posługuje się lapidarną formą i naturalnymi materiałami – w jego pracach pojawia się drewno, len, korek, kamień. Charakterystyczna dla nich jest również oszczędna kolorystyka, ograniczająca się do kolorów natury – brzozy, bieli, odcieni brązu. Sztuka jako forma kontemplacji zarówno w tworzeniu, jak i odbiorze to jeden z podstawowych wyznaczników charakteryzujących twórczość Koji Kamoji. W komentarzach dotyczących jego prac również często pojawia się sformułowanie, że w kompozycjach artysty odnajdujemy sposób myślenia poetyckimi skrótami (wielokrotnie porównywano je do syntetycznej formy tradycyjnych haiku) oraz przenikanie się estetyki Wschodu i Zachodu. Tym, co niewątpliwie można wywieść w twórczości Kamoji z jego rodzimej kultury, jest wspomniane kontemplacyjne podejście do twórczości, wyrażanie percypowanej sensualnie rzeczywistości poprzez nasycony metaforą symbol – przedmiot jako znak. W tekstach krytycznych, próbujących usytuować go w kontekście sztuki Zachodu, pojawia się w obrębie szerokiego kręgu, jaki w latach 60. zatoczyła sztuka konceptualna. Kompozycje artysty dają się wpisać w awangardowe poszukiwania europejskich i amerykańskich twórców lat 60. i 70., szczególnie tych wypowiadających się w języku abstrakcji spod znaku minimal artu.



25 †

JERZY DUDA-GRACZ

1941-2004

Kompozycja, 1992

olej/plótno, 61 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany l.g.: 'DUDA GRACZ 1509/92'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

17 100 – 25 600 EUR

POCHODZENIE:

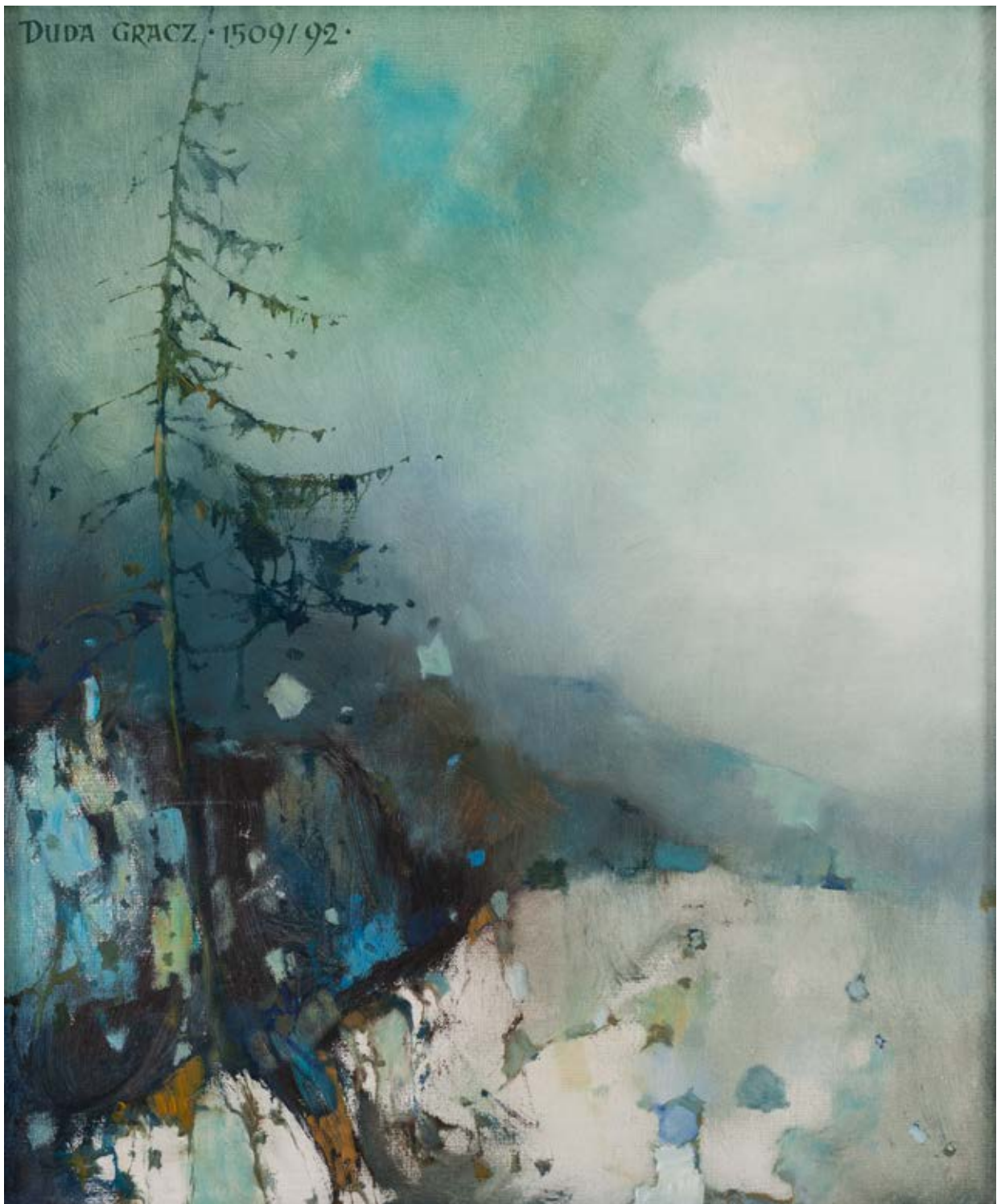
dar artysty

kolekcja prywatna, Polska

„Maluję wyłącznie w Polsce, bo jestem człowiekiem chorym na Polskę. Mogę żyć i pracować tylko tutaj. Gdzieś w świecie najpewniej zgłupiałbym do reszty, zmarniał i wreszcie umarł z tęsknoty”.

Jerzy Duda-Gracz

DUDA GRACZ · 1509/92 ·



OBRAZ JAK SZEPT

Prezentowana w katalogu praca to przykład malarstwa pejzażowego w twórczości Jerzego Dudy-Gracza. Kompozycja powstała w późnym okresie twórczości artysty i ujawnia wrażliwość autora na barwę, a także zauroczenie pięknem i różnorodnością przyrody.

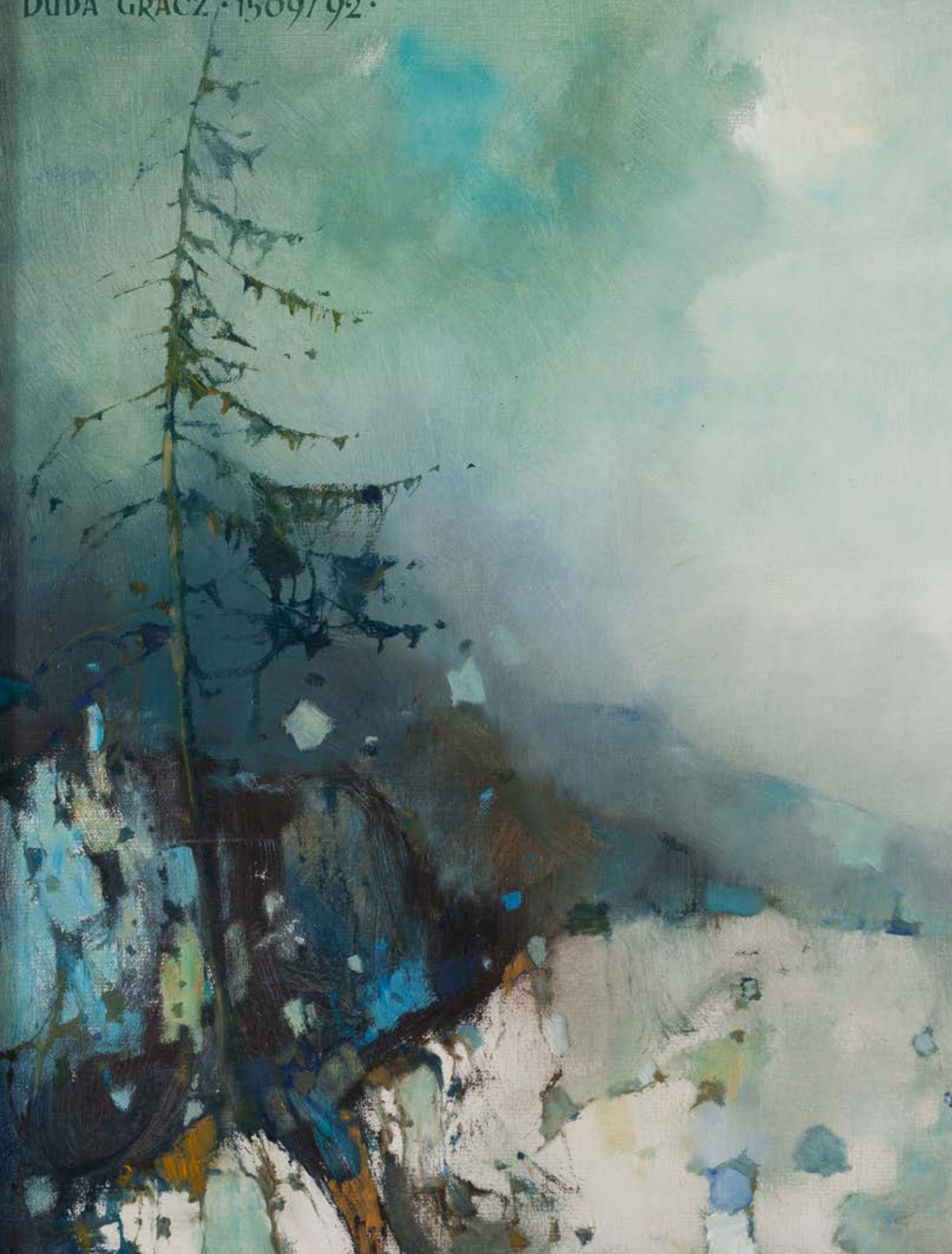
Najczęstszym tematem, który Duda-Gracz podejmował w swojej twórczości, były ludzkie przywary, które komentował w satyryczno-moralizatorski sposób. Artysta w swoich karykaturach w gorzki sposób prezentował ludzkie ułomności i słabości. Wśród nich można wyróżnić ślepą fascynację kulturą amerykańską, lenistwo, chamstwo czy po prostu głupotę, którą potępiał. Do ważnych źródeł inspiracji malarskich autora należało także jego najbliższe otoczenie oraz środowisko, w którym żył, i które obserwował, czyli industrialna metropolia Górnego Śląska i okolic. Malarz urodzony w Częstochowie w pracach bardzo często nawiązywał do swoich rodzinnych stron. To właśnie te rejony mocno wpłynęły na jego pogląd na polskość oraz ukształtowały refleksje na temat społeczeństwa.

W akompaniamencie postaci Duda-Gracz starał się oddać świat, który zanikał w miarę upływu lat. Na swoich płótnach przedstawiał chałupy, kapliczki i inne elementy wpływające na wyjątkowy koloryt lokalnych miasteczek i wsi. Artysta krytycznie podchodził do postępu oraz „amerykanizacji” polskiej kultury. Malując polską rzeczywistość, celowo pomijał niektóre elementy, ponieważ nie pasowały one do realiów, które chciał uchwycić. Jak pisał: „Maluję świat, który odchodzi, umiera, gdzie więcej jest snu, zdarzeń z dzieciństwa, świat w pejzażu przedindustrialnym. Na moich obrazach nie ma drutów telefonicznych, kabli, anten satelitarnych, samochodów, samolotów – tego wszystkiego, co zaprowadzi człowieka z powrotem na drzewo, jeżeli nadal będzie się tak intensywnie rozwijał pod tym względem”.

Malarstwo pejzażowe jest bardzo ciekawym wycinkiem twórczości Dudy-Gracza. W przeciwieństwie do przedstawień ludzi pejzaże, które wyszły spod pędzla artysty, nie ukazywały tematu w sposób karykaturalny. Jest to zupełnie inne podejście aniżeli w przypadku przedstawień satyrycznych – artysta miał na celu zobrazowanie natury jako czegoś ułotnego i niestałego. Aby osiągnąć ten efekt, autor używał delikatnych barw oraz tworzył wrażenie mglistej, zanikającej scenerii.

W twórczości Dudy-Gracza zauważalna jest fascynacja i umiejętne władanie kolorem. W portretach autor używa mocnych i kontrastujących, ciepłych barw, które podkreślają zdeformowane postaci i wzmacniają gorzki wydźwięk prac. Natomiast w pejzażach, w tym prezentowanej kompozycji, stosuje delikatne odcienie błękitu i szarości wprowadzające spokój oraz nostalgię. Użyta kolorystyka sugeruje również porę roku i dnia. Chłodne barwy przywodzą na myśl mroźny, zimowy wieczór. Sceneria mieni się odcieniami błękitu. Wpływ na osiągnięty efekt ma także technika malarska. Duda-Gracz nakłada farbę cienkimi warstwami, niemal laserunkowo, tworząc akwarelowy efekt. Autor stosuje również przecierania jaśniejszych kolorów lub po prostu niezagruntowanego płótna, które prześwituje spod spodu. Obraz wydaje się niedokończony, a artysta tłumaczy ten zabieg w następujący sposób: „w ostatnich latach, kiedy ledwo naszkicuję obraz, gdy tylko pojawi się i odrobinę zmaterializuje jego idea – kończę pracę, bo zależy mi, żeby wyglądał jak duch, jak cień, jak szept”. Wspomniany „cień” i „szept” wyraźnie widać w omawianej kompozycji. Tym samym efekt rzeczywistości jest niezwykle subtelny i doskonale obrazuje nostalgiczny obraz polskiej przyrody.

DUDA GRACZ. 1309/92.



26 †

TEOFIL OCIEPKA

1891-1978

Smok, 1954

olej/tektura, 21,7 x 30,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'T. Ociepka | 1954'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 400 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

Agra Art, 2005

kolekcja prywatna, Polska

„Maluję zwierzęta z innych planet, więc kiedy naukowo zbadają, że jest życie na Księżycu, to będę miał tę satysfakcję, że byłem tam pierwszy od Gagaryniego”.

Teofil Ociepka



TEOFIL OCIEPKA. GÓRNIK, MALARZ, CZARNOKSIĘŻNIK

„Ekspresjonizm ze swą manią zmieniania świata, a więc deformacji, reformacji, rewolucji – był wyrazem malarstwa powszedniego. Ten świat jest niedobry. Trzeba nad nim pracować. Trzeba go ciągle zmieniać. Baśniowy świat Ociepki jest dobrym i pięknym światem legendy, odpoczynku, doskonałej ciszy”.

Andrzej Banach

Teofil Ociepka już od najmłodszych lat zafascynowany był legendami, baśniami i ogólnie pojętą fantazją. Uwielbiał czytać baśnie Braci Grimm. Łatwo stwierdzić więc, skąd pojawiły się jego pomysły na obrazy snujące fantastyczne historie i przedstawiające niezwykle kreatywną florę i faunę. Prezentowany w katalogu „Smok” tak jak sama nazwa wskazuje, umiejscawia widza w fantastycznych, baśniowych realiach, gdzie w roli głównej pojawia się wielki gad ziejący ogniem. Kolorystyka obrazu jest tak żywa i jaskrawa, że również wydaje się odrealniona. Intensywne zieleń i różę traw i drzew, które kontrastują z głębokim błękitem nieba, przywodzą na myśl ilustracje do baśni czy legend. Wzburzona woda wokół stwora także wzmacnia oniryczny wydźwięk pracy.

Warto zauważyć, że Ociepka jest jednym z najbardziej znanych przedstawicieli prymitywizmu, czyli nurtu malarzy nieprofesjonalnych lub stylizujących się na takich. Teofil Ociepka miał jedynie wykształcenie podstawowe i od piętnastego roku życia pracował jako górnik oraz elektryk w kopalni Kaiser Wilhelm. Jego kariera malarska była wynikiem namowy mistrza Filipa Hohmanna oraz własnej wnikliwości i rzetelnej praktyki.

Z uwagi na brak wykształcenia artystycznego twórców z nurtu prymitywizmu, ich dzieła często przypominają malunki dzieci. Biorąc pod uwagę tematykę obrazów Ociepki, jest to bardzo ciekawe połączenie. Styl dziecięcy oraz fantastyczny temat malarski sprawiają, że tym bardziej malarz przenosi nas w świat baśni i opowiadań.

Jego zainteresowania jednak znacząco wykraczały poza sferę baśni i legend. Ociepka interesował się okultyzmem i był jednym z założycieli janowskiej gminy okultystycznej. Te zainteresowania zaczerpnął właśnie od swojego mistrza – Filipa Hohmanna, który wprowadził Ociepkę w tematykę okultyzmu i namówił do założenia wyżej wymienionego stowarzyszenia. Warto wspomnieć, że Ociepka twierdził, że utrzymuje z Hohmannem kontakty duchowe, które inspirowały go do malowania.

Żona malarza, również malarka – Julia – też dzieliła owe pasje i zainteresowania, praktykując podróże astralne oraz jasnowidzenie. Jednak okultyzm i baśniowość to nie jedyne tematy poruszane w pracach przez malarza. Artysta malował również sceny religijne, a swój talent traktował jak Boże posłannictwo. W obrazach często nawiązywał do moralii i wartości, obrazując np. walkę dobra ze złem. Inną, równie ważną inspiracją artysty był świat jego drugiego powołania – górnictwa. Artysta chętnie przedstawiał sceny górnicze, które czerpał z legend lub po prostu z zaobserwowanych realiów Śląska i swojego środowiska. Takie postaci jak Skarbnik czy Utopiec są zainspirowane legendami śląskimi i ściśle przynależne do tego regionu.

Teofil Ociepka wystawiał swoje prace głównie na wystawach malarzy-amatorów na Śląsku. Wraz z Ottonem Klimczakiem założyli Koło Plastyczne, wokół którego skupiało się w latach 50. Koło Malarzy Nieprofesjonalnych, potocznie nazywane Grupą Janowską. Członkiem Koła Malarzy Nieprofesjonalnych był m.in. Erwin Sówka. Reżyser Lech Majewski przedstawił historię grupy w filmie „Angelus” z 2001. Na jednej z wystaw malarzy-amatorów, artysta został zauważony przez pisarkę oraz muzę artystów – Izabelę Czajkę, która wprowadziła Ociepkę w bohemę artystyczną, gdzie poznał takie osobistości jak Julian Tuwim czy Konstanty Ildefons Gałczyński. Podobno Tuwim zachwycił się kreatywnością artysty i używanymi przez niego kolorami, a nawet został właścicielem obrazu przedstawiającego strzygonia. Owe kolory można również podziwiać w omawianym „Smoku”, który jest doskonałym przykładem na baśniowość kreowaną przez Ociepkę, która zachwyciła Tuwima. Tak więc to właśnie Izabeli Czajce można przypisać wypromowanie twórczości malarza. Kobieta, która dużo czasu spędziła w Paryżu, potrafiła docenić sztukę naiwną, która w Europie Zachodniej robiła się coraz bardziej popularna i pomogła wypromować Ociepkę. Artysta obok Nikifora jest uważany za jednego z najważniejszych polskich malarzy prymitywnych.



27 †

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924–1993

"Kompozycja Fakturowa nr 449", 1959

relief, technika mieszana/płyta, 49 x 47 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BRONISŁAW | KIERZKOWSKI | "Kompozycja | Fakturowa NR. 449" | 1959'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 500 – 10 700 EUR

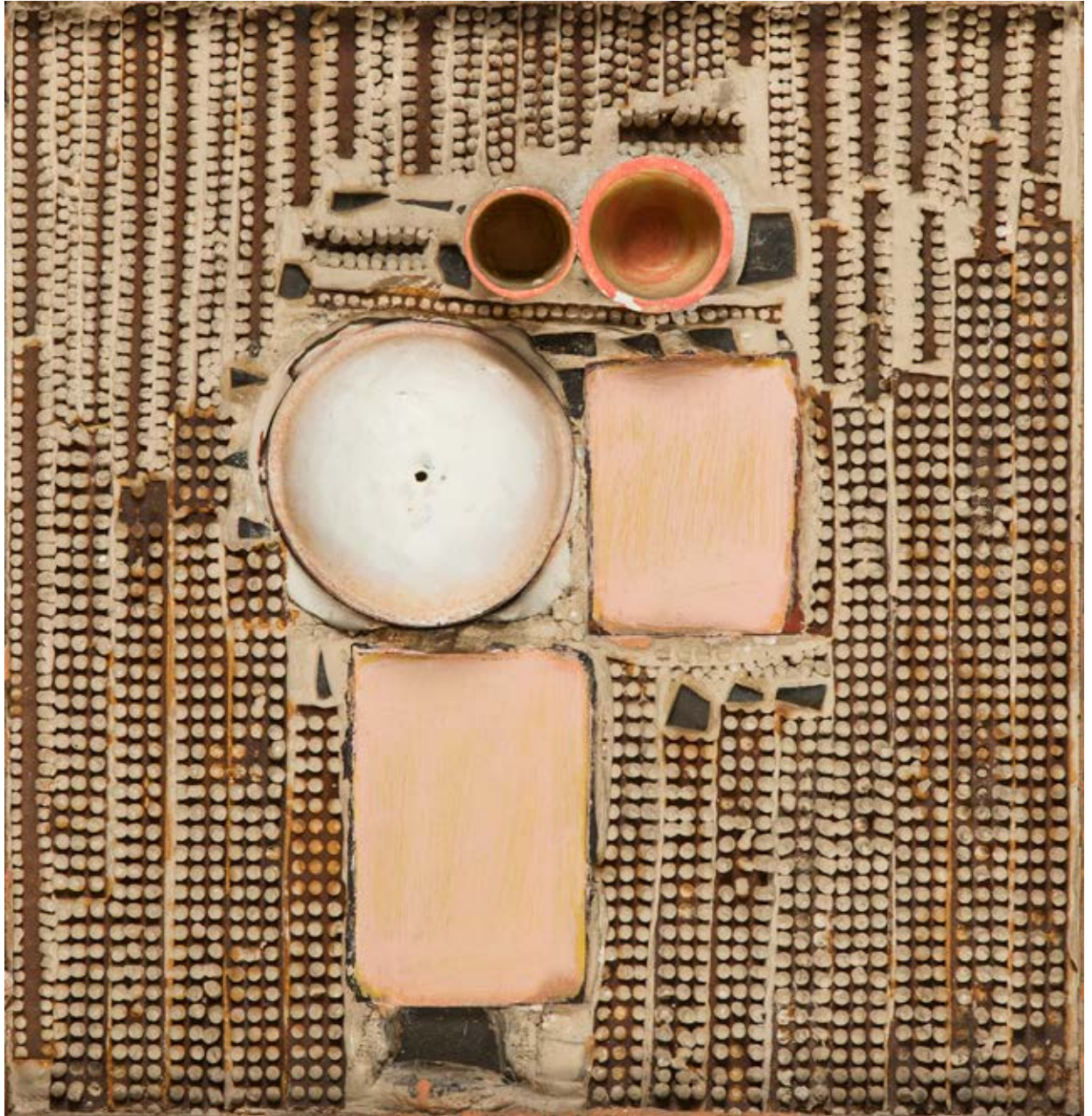
POCHODZENIE:

Desa Unicum, 2016

kolekcja instytucjonalna, Polska

„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”.

Bronisław Kierzkowski



FAKTUROWE POSZUKIWANIA KIERZKOWSKIEGO

Bronisław Kierzkowski jest artystą znanym przede wszystkim z kompozycji strukturalnych, reliefowych. Twórca dochodził do własnych rozwiązań stopniowo, ale konsekwentnie. Duży wpływ na jego twórczość miały studia podjęte w Łodzi pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego. Z czasem jednak zaczął traktować unistyczne koncepcje Strzemińskiego jako punkt odniesienia, nie zaś jako źródło bezpośrednich inspiracji. Artysta w centrum swoich zainteresowań stawiał strukturę dzieł, podkreślał rolę faktury, tworzył kolaże, które początkowo były eksperymentami w obrębie figuracji. Z czasem jednak wypracował swój własny język artystyczny, dzięki któremu jego realizacje da się bezbłędnie zidentyfikować.

Zaledwie dwa lata przed powstaniem zaprezentowanego dzieła autor wypracował swój artystyczny styl. Jego znakiem rozpoznawczym stały się gipsowe, abstrakcyjne kompozycje o nieregularnej powierzchni. W początkowej fazie Kierzkowski przywiązywał wagę do koloru. Dopiero z czasem zaczął polegać na naturalnej barwie stosowanych materiałów i zmniejszył znaczenie barwy w swoich realizacjach. W tym okresie zaczął posługiwać się nowym sposobem tworzenia – w kompozycję wtapiał wyselekcjonowane kawałki otaczającej go rzeczywistości. W ambalażach można dostrzec zardzewiałe blachy, ażurowe siatki oraz metalowe elementy. W efekcie powstawały niemal monochromatyczne realizacje, które zachwycały wysublimowanymi, delikatnymi kolorystycznymi połączeniami.

Obrazy-reliefy komponował pieczołowicie. 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 żywiołowości i ekspresji taszyzmu. Wiążąc się w szczególny 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 użytkowym, podobnie jak przyroda nadaje formy kamieniom, powierzchni zboczy górskich czy zmurszałym pniom drzewnym. (...) Mimo znacznego zróżnicowania poszczególnych prac – artysta pozostał jednak 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, 20.07 – 28.08.1994, s. nlb.).

Fakturowe poszukiwania przyniosły Kierzkowskiemu popularność nie tylko w Polsce. „Kompozycje fakturowe” prezentowano na zagranicznych wystawach, m.in. w Galerii Chalette przy okazji organizacji wystawy „15 Polish Painters”, a także w Museum of Modern Art „The Art of Assemblage”, gdzie pojawiły się obok dokonań takich artystów jak Man Ray, Salvador Dali czy Pablo Picasso. Obecność Polaka na wystawie, prezentująca historię techniki asamblażu sprawiła, że dołączył do czołówki artystów awangardowych o statusie rozpoznawalnym na świecie.





28 †

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Pali się cisza", 1996

olej/ płótno, 56 x 56 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1996 | E. Rosenstein | "PALI SIĘ CISZA"'

opisany na odwrociu na blejtramie: "'PALI SIĘ CISZA'"

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 500 – 10 700 EUR

„Mieszkać. Mówić światłem. Budować kryształ. Chodzić promieniem i mlekiem. Otwierać słońce. Świecić w przejrzystości. Mieć ziemię i niebo. Zbliżać skinieniem dalekość”.

Erna Rosenstein



URYWKKI PAMIĘCI

Twórczość Erny Rosenstein jest niezwykle różnorodna i zaskakująca. Artystka działająca w obszarze sztuki wizualnej i literatury była nie tylko autorką obrazów, rysunków czy obiektów, ale także wierszy, opowiadań i bajek. Wszelastronność form wyrazu łączyła z wyjątkową swobodą używania elementów z różnych porządków: fantastycznego i rzeczywistego. Wykształciła swój niepowtarzalny język wypowiedzi, ujawniający coś więcej niż tylko świat wewnętrzny autorki. Przedstawiała to, co nieuchwytnie, nielastniejący świat, ślady, rozbitki podświadomości.

Artystka tworzyła zarówno figuratywne, narracyjne kompozycje, jak i obrazy nieprzedstawiające. Tym, co łączyło jedno i drugie, były tytuły nadające całości całkowicie nowych znaczeń, pozwalających wykroczyć poza to, co widoczne na płótnie. W twórczości Erny Rosenstein wizualna fantazja łączy się z kreatywną funkcją tytułu, który sam wytwarza znaczenia inaczej niedostępne widzom oraz projektuje odbiór obrazu. Podobnie dzieje się w przypadku prezentowanego płótna: mamy tu do czynienia z kompozycją utrzymaną w czerwieniach i żółceniach, która w przeważającej mierze wydaje się abstrakcyjna. Jednak dopiero konfrontacja z tytułem „Pali się cisza” pozwala spojrzeć na płótno inaczej, uwzględniając pewien naddatek wyobraźni artystki, która w ten sposób może zaintrygować widzów, uruchomić pracę ich wyobraźni oraz wymusić nowe spojrzenie na to, co wcześniej pozostawało niezauważone. Prezentowany tutaj obraz Rosenstein cechuje szczególny rodzaj „bezforemności” i nieokreśloności. Rozbija on gatunkowe podziały na abstrakcję i figurację. Kształty przedstawione na obrazie mogą okazać się tyleż figuralne, co bezforemne w zależności od punktu widzenia i tego, czy rozpatrujemy je w kontekście nadanego przez artystkę tytułu, czy poza jego semantycznym wpływem.

Twórczość Rosenstein uważa się za mocno powiązaną z surrealizmem. Artystka miała okazję studiować w latach 30. w Wiedniu – mieście, w którym żywa była tradycja psychoanalizy, tak ważna dla surrealistów. Następnie związała się z kręgiem przedwojennej, tzw. pierwszej Grupy Krakowskiej. W 1938 w Paryżu miała okazję odwiedzić Międzynarodową Wystawę Surrealizmu. Jej kontakty z krakowskim środowiskiem artystów, z którym była związana również w pierwszych latach po II wojnie światowej, także nie były bez znaczenia dla jej surrealistycznego poglądu na sztukę – „surrealistyczna atmosfera” cechowała sztukę środowiska krakowskiego w drugiej połowie lat 40. oraz w późniejszych latach.

Na tle powojennej sztuki PRL-u Rosenstein była oryginalną postacią, jedną z niewielu tak blisko związaną ze światem nierealnych wizji. Uzyskiwanie szczególnych efektów niejednokrotnie umożliwiała jej odpowiednie zastosowanie techniki malarskiej, przykładowo tak, jak ma to miejsce w prezentowanym obrazie. Przenikanie się barw: czerwieni oraz jasnego koloru podłoża, a także niekryjący, „mglisty” sposób kładzenia farby powodują rozmycie konturów, wprowadzenie niejednoznaczności do tego przedstawienia. Wszystko to składa się na wizję, która przekracza podziały gatunkowe i dobrze odpowiada wszystkim opisanym powyżej artystycznym kwalifikacjom i pojęciom, które zwykle przywołuje się do opisu i interpretacji twórczości tej artystki.





Erna Rosenstein, fot. dzięki uprzejmości Adama Sandauera

29 †

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

Z cyklu "Reminiscencje", 1978

olej/płyta, 62 x 48 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU: REMINISCENCJE 62x48 | 1978 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 200 – 4 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



BOŻENA KOWALSKA O TWÓRCZOŚCI HENRYKA MUSIAŁOWICZA

„Droga Henryka Musiałowicza była prosta i klarowna. Wyrosta i czerpała, a i czerpie do dziś z dwóch źródeł. Po pierwsze, z przeżyć wojennych i szukania sensu istnienia w sacrum. Jest to źródło duchowe. Po drugie zaś z odkrycia języka wypowiedzi zaczerpniętego z wojennego doświadczenia oczu, którym była powierzchnia unicestwionej materii żywej i martwej. I jest to źródło formalne. Z tym bagażem obciążeń, imperatywu spłacania długu własnego życia, potrzeby znalezienia dobra, odkrycia tajemnicy sacrum, i mimo wszystko, co widział, nadziei, a nawet optymizmu Musiałowicz rozwijał wciąż swoją, do samego dna własną i właściwie przez całe życie niezmienną sztukę. Ani nowoczesną, ani w pełni tradycyjną. Osobną.

Jego sztuka jest własna i osobna nie tylko dlatego, że wynalezione przez niego faktury w rysunku i malarstwie są nigdzie indziej niespotykane. I także nie tylko dlatego, że inspiracje wojennymi doznaniem w jego pracach z tak dużą siłą potrafią oddziaływać na wyobraźnię i emocję widza mimo ich dyskrecji, mimo, że nie ma w nich nic drastycznego, jak można to obserwować na przykład w cyklu 'Wojna przeciw człowiekowi', gdzie postacie, a właściwie cienie postaci, szare, wyzbyte głów, bezrękie i zniekształcone, wydobywają się z tła szarości prawie z nim zlane. Być może są to sparafrazowane sylwetki owych ludzi spalonych razem z materacami, których widok pozostał pod powiekami artysty na zawsze. Nie są to jednak ich odwzorowania. Raczej wyobrażenia sprowadzone do znaku (...).

Mimo minorowej tonacji wszystkich obrazów Musiałowicza, od lat 70. aż do ostatnich, z pierwszego dziesięciolecia XXI wieku, nie ma w nich już tego napięcia lęku i tragizmu czarno-białych rysunków, naznaczonych stygmatem wojennych wspomnień. Wprowadzie artysta mówi w tym malarstwie nadal o człowieku, o jego dramatach i traumach, ale też o jego nadziejach, wierze i świętościach. Mówi też o poszukiwaniu piękna, o równowadze i wyciszeniu wewnętrznym przez medytacyjne zapatrzenie w głębię czerni, czerwieni i złota”.

źródło: www.musialowicz.com





30 †

JADWIGA MAZIARSKA

1913-2003

"No 6", 1976

akryl, olej/płótno, 75 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'No 6. | Jadwiga Maziarska | Kraków Pologne | 1976 r. | 75 cm x 54 cm.'

na białym nalepka: 'olej | 76'

na odwrociu pieczęć

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 600 – 12 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Józefa Chrobaka, Kraków

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2019

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Jadwiga Maziarska, wystawa indywidualna, Galeria Pawilon, Kraków, grudzień 1976 – styczeń 1977

„Abstrakcja mieści się w naturze bardzo głęboko. Przeczuję, że wiedzano o tym od dawna, symbolizując to wartościami liczb. Wyraz tego mniemania pozostał w sztuce. W wielu epokach doceniano abstrakcję. I oczywiście jest to w sztuce współczesnej – otwartej na tak wiele możliwości. Bardzo ją sobie cenię”.

Jadwiga Maziarska



**“W ISTOCIE JEJ MALARSTWO WCIAŻ NIOSŁO W SOBIE PRZESŁANIE
Z I WYSTAWY SZTUKI NOWOCZESNEJ W 1948 ROKU, GDZIE OBOK
PŁÓCIEN POKAZANO FOTOGRAFIE W SKALI MIKRO I MAKRO:
OD ZDJĘCIA CHOREJ TKANKI DO GWIEZDNYCH GALAKTYK.
ROZSZERZENIE SKALI WIDZENIA MIĘDZY MIKROSKOPEM
A TELESKOPEM TO KLUCZ DO TEJ WYOBRAŹNI. KLUCZ OPTYCZNY,
CHCIAŁOBY SIĘ POWIEDZIEĆ OPERATORSKI. ZMIANA OSTROŚCI,
NAJAZD NA SZCZEGÓŁ - W OPERATORSKIM SŁANGU ZOOM
LUB BARDZIEJ UCZENIE:
TRANSFOKACJA”.**

KRYSZYNA CZERNI



Prezentowana w katalogu kompozycja przynależy do dorobku twórczego Jadwigi Maziarskiej, artystki uznawanej za pionierkę malarstwa materii w Polsce. Urodzona w 1913, od lat 40. tworzyła bogate fakturowo malarstwo, pokrewne działalności Dubuffeta i Fautriera, wyprzedzając tym samym członków Grupy Nowohuckiej i wielu innych przedstawicieli wspomnianego nurtu. Eksperymenty artystyczne Maziarskiej przez wiele lat skrywało zacisze pracowni. Ponownie odkryta w latach 90. artystka obecnie cieszy się dużą popularnością wśród badaczy sztuki, a jej dzieła są poszukiwane przez kolekcjonerów. Poszukiwanie coraz to nowszej formy i techniki wyrazu artystycznego było tym, co nieustannie fascynowało Jadwigę Maziarską. Dobór materiałów był intrygujący. Przez pewien czas artystka wykorzystywała w swoich obrazach stearynę: przemysłową substancję chemiczną używaną do utwardzania wosku. Tendencja do intensyfikowania faktury znalazła swoją kulminację w reliefach, które artystka zaczęła wykonywać w 1958. Stosowanie w malarstwie materiałów, takich jak lakiery szybkoschnące, różne masy plastyczne czy nawet gipsowy tynk, było typową strategią taszystów, ale mimo podobieństw, Maziarska pozostawała niezależna od popularnych nurtów. Zresztą Jadwiga Maziarska na przestrzeni kilku dekad wielokrotnie zmieniała stylistyki i techniki. Tworzyła przede wszystkim obrazy, ale też reliefy, kolaże, aplikacje i rzeźby. Jak określił Bogusław Deptuła, tym, co najtrafniej charakteryzuje twórczość Maziarskiej, jest „przemienność”. Jej styl zmieniał się niezależnie od otoczenia. Artystka świadomie, z własnego wyboru, pozostawała na marginesie artystycznego świata. Niechętnie też komentowała swoją twórczość. W przypadku Jadwigi Maziarskiej nawet ta najbardziej podstawowa kwalifikacja – abstrakcja i figuracja – nie jest łatwa.

Prezentowana praca jest reprezentatywnym przykładem twórczości Maziarskiej z lat 70. W tym okresie artystka stworzyła serię dzieł o ograniczonej kolorystyce i jednolitej fakturze. Powstałe w tym czasie kompozycje to prawie monochromatyczne, akrylowe realizacje prezentujące sploty i pulsowanie niewielkich elementów. Najczęściej wybierają one formę nitek, kresek, kropek czy wiązek. Te składowe elementy sprawiają wrażenie wielokrotnie powielonych, a następnie ułożonych w szeregi oraz rzędy. Maziarska w tworzeniu kompozycji z tego okresu inspirowała się fotografią mikroskopową minerałów, a także tkanek roślinnych i krwionośnych. Jak opisuje kompozycje Andrzej Kostołowski: „Można byłoby zauważyć do pewnego stopnia gry narracyjne form, które malowane są z wielką lekkością drobnymi pociągnięciami pędzla. I już byłibymy skłonni dopatrzeć się w tych dziełach tego lub owego skojarzenia, gdyby nie to, że każdy obraz zbija jakby świat poprzedniego swą innością. Prostota w rozmaitości” (Andrzej Kostołowski, Jadwiga Maziarska, Kraków 1991, s. 10). Kompozycje z tego czasu sprawiają wrażenie schematów istniejących w świecie natury, których pocho-dzenie jest bardzo trudne do określenia. Uderza jednak po mistrzowsku oddana elastyczność, płynność i rytmiczność właściwa formom kształtowanym przez naturę. Każdy z przedstawionych elementów jest częścią większej całości i płynie się w nią wpasowuje. Jak opowiada o swojej sztuce sama autorka: „Myślę, że los ludzki złożony jest z nieosiągalnymi krańcami kosmosu, z jego organizacją wiecznie krążących cząstek, skupiających się w różnych układach i odmiennych jakościowo zbiorach – lecz nieraz aktywnych indywidualnie, poruszających się we własnych rytmach, dynamizujących ruch innych struktur. Myślę też, że materialna różnorodność jest jednocześnie fragmentami myśli, rozsypanymi i ukrytymi w przestrzeni, a więc także i to, że każde zjawisko fizyczne zawiera w sobie jakieś inne – psychiczne. Można by powiedzieć jeszcze inaczej: każdy przedmiot, wraz ze swym cieniem, obrazuje swoją podwójność, pozostającą, z jednej strony w związkach z Bytem o ogólnym charakterze, a z drugiej ze swą własną zawartością” (Andrzej Kostołowski, Jadwiga Maziarska, Kraków 1991, s. 52–53).

31 †

ARIKA MADEYSKA

1928–2004

Bez tytułu, lata 60. XX w.

olej/ płótno, 100 x 135 cm
sygnowany p.g.: 'MADEYSKA'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 200 – 5 400 EUR

„(...) miałam bardzo dużo wystaw, choć w dalszym ciągu jestem nieznana, bo nie robię żadnego wysiłku, żeby było inaczej. A wysiłek winien być szalony, charakter zaś z żelaza”.

Arika Madeyska





32

JÓZEF SZAJNA

1922–2008

"Zgliszcze", 1990

olej/plótno, 90 x 120 cm

sygnowany p.d.: 'Szajna'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J. SZAJNA "ZGLISZCZE" 1990'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 200 – 4 300 EUR

„Te realizacje plastyczne Szajny są nieruchome, jednak nie tylko mają cechy oszczędnie zaaranżowanej sceny teatralnej lub organizującego ją elementu; one są jak zamrożone sztucznie, wyjęte z 'dziania się'. Jest w nich zaklęty moment oczekiwania na ruch, na dalszy ciąg tego, co stać się powinno i musi. Jak w zamordowanej Pompei. Dlatego są te dzieła Szajny tak żywe i dramatyczne. Są jakby jednocześnie samą rzeczywistością, jej śladem i jej scenicznym, z nagłą zatrzymanym odtworzeniem”.

Bożena Kowalska



33 †

ANDRZEJ S. KOWALSKI

1930-2004

"Obraz R-p-f", 1970

olej/piótno, 100 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A.S. KOWALSKI 70'

opisany na blejtramie: 'RDM 6' oraz numerowany: '15'

na odwrociu szczątkowo zachowana nalepka własnościowa

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

3 900 - 5 400 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 5.04-5.05.2013

LITERATURA:

Andrzej S. Kowalski, [red.] Jan Trzupek, Katowice 2013, s. 168 (wykaz prac)

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

Piotr Skrzynecki, 1962



A.S. KOVALEVSKIY 1970

34 †

JÓZEF JAREMA

1900-1974

Kompozycja, 1959

olej/płótno, 89 x 139 cm

sygnowany i datowany p.d.: '59 Jarema'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'J. Jarema | ART CLUB [nieczytelne] | 176. 000 L: [nieczytelne] | [przekreślenie]'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 400 - 8 600 EUR

Józef Jarema był starszym bratem Marii Jaremy, wybitnej malarki i graficzki, współzałożycielki I i II Grupy Krakowskiej. Jarema w latach 1918-24 kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem, m.in.: Jacka Malczewskiego i Józefa Pankiewicza. Od 1924 artysta przebywał w środowisku kapistów w Paryżu, gdzie wraz z nimi wystawiał w Galerie Zak w Paryżu w 1930 czy Galerie Moos w Genewie w 1931. Po powrocie do Krakowa podjął współpracę z „Głosem Plastyków”. W 1934 stał się współzałożycielem eksperymentalnego teatru Cricot, napisał dlań kilka utworów dramatycznych. W czasie II wojny światowej służył w wojsku, gdzie dzięki staraniom Józefa Czapskiego został wciągnięty do działu plastycznego, który prowadził Zygmunt Turkiewicz. Wraz z Turkiewiczem w Bagdadzie zorganizował pierwszą wystawę malarzy-żołnierzy. Podobne prezentacje urządził w Tel-Awiiwie i Rzymie. Po wojnie pozostał we Włoszech. W 1945 był współorganizatorem międzynarodowego ugrupowania Art Club w Rzymie. W 1950 przeniósł się do Nicei, gdzie wraz z żoną, malarką Marią Sperling, prowadził warsztat tkacki. Odtąd równolegle z malarstwem tworzył tkaniny, które eksponował na wystawach, m.in. na Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie.



35 †

KAJETAN SOSNOWSKI

1913–1987

Bez tytułu, 1952

olej/ płótno, 96 x 66,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kajetan 52'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

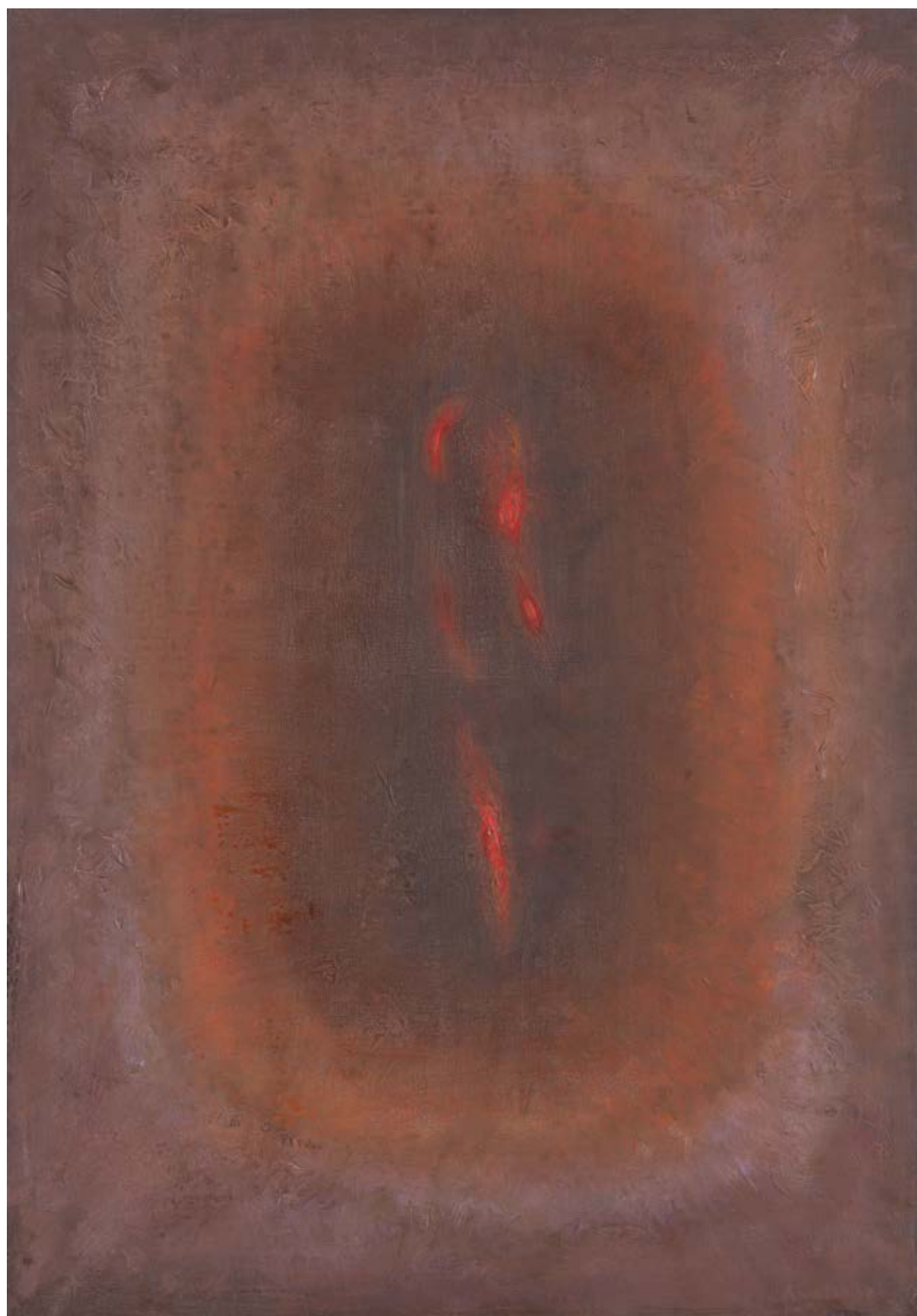
17 100 – 25 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Sosnowski, poszukujący we wszystkim racjonalnego ziarna, z nauki czerpał inspirację dla swojej sztuki i starał się ją oprzeć na tym, co najpewniejsze: fundamencie wiedzy. Nie znaczy to, by całkowicie negował rolę intuicji. Tym niemniej utrzymywał, że dzieło sztuki tylko wtedy jest prawdziwe, więc godne akceptacji, gdy da się jego sens, jego koncepcję, sposób budowy kompozycyjnej i zastosowanie w nim takiego, a nie innego koloru uzasadnić logicznie, rozumowo”.

Bożena Kowalska



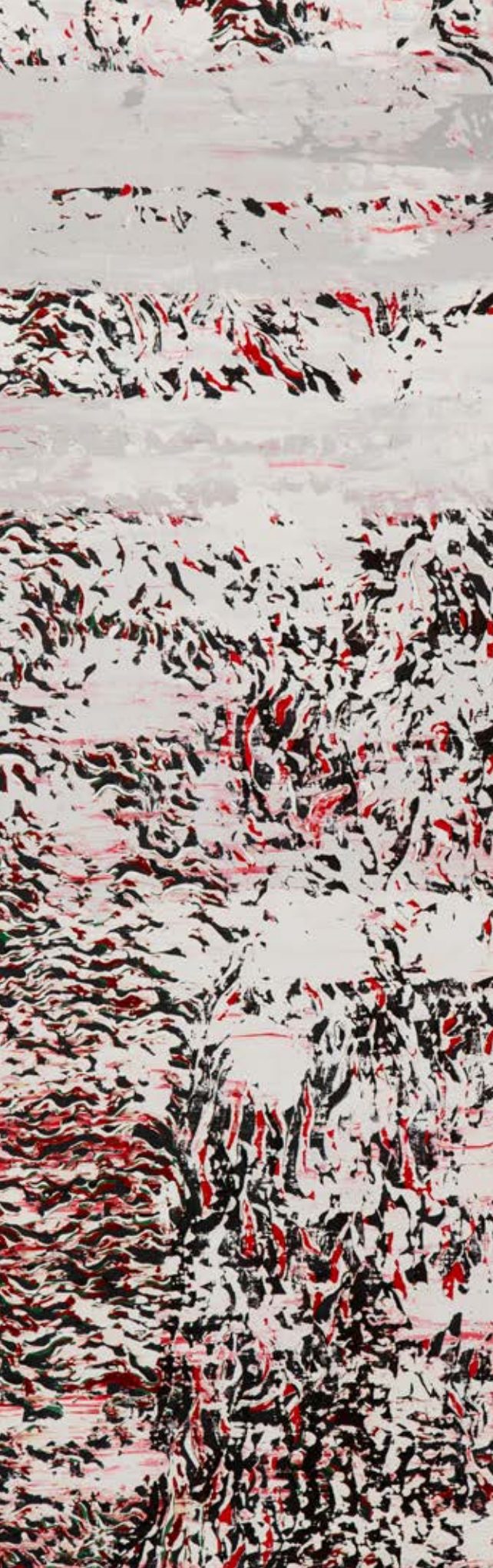
SZTUKA KONTEMPLACJI

Kajetan Sosnowski był artystą wszechstronnym. Zasiłnął jako autor przede wszystkim prac malarskich tworzonych w ramach działalności Grupy 55, ale uprawiał także rysunek oraz niekiedy rzeźbę. Był związany z warszawskim środowiskiem artystycznym, ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego. Pierwsze prace tworzył pod wpływem postimpresjonizmu, z czasów wojny pochodzą także jego próby graficzne. Artysta prężnie działał w obszarze edukacji. Był założycielem szkoły plastycznej w Siedlcach, szkoły artystycznej w Łodzi oraz współtworzył tamtejszy oddział Związku Polskich Artystów Plastyków. Pracował także jako ilustrator i twórca grafik dla tygodnika „Kuźnica”, w latach 1965–72 prowadził dział plastyczny w miesięczniku „Poezja”. Uczestniczył we wszystkich wystawach Grupy 55, podobnie jak w działalności powołanej przez nią do istnienia Galerii Krzywe Koło. Przyczynił się do utworzenia i kształtowania kilku programów galerii, m.in. Galerii EI w Elblągu oraz Galerii 72 w Chełmie Lubelskim.

Prezentowana praca pochodzi z końca lat 50., kiedy to Sosnowski zaczął posługiwać się kształtami abstrakcyjnymi. Skupił się głównie na materialnych cechach kompozycji, podkreślając przede wszystkim efekty kolorystyczne i fakturowe. Tworzył obrazy pod wpływem fascynacji naturą światła, często rozprawdzał farbę dłonią na płótnie, dążył do ukazania blasku poszczególnych tonów. Sosnowski był artystą nieustająco poszukującym i eksperymentującym. Pociągała go wieloznaczność nieokreślonych form, które na płótnie mógł kojarzyć w dowolnych konfiguracjach i konstruować ich barwne oraz fakturowe kombinacje. Sam proces redukcji środków malarskich oraz oczyszczania prac ze zbędnych elementów kompozycyjnych doprowadził go do sformułowania koncepcji ‘pustego obrazu’. Niezwykle skrupulatne studia nad zjawiskami barwnymi, przestrzenią kompozycji oraz światłem zaowocowały powstaniem kolejnych prac, które artysta częstokroć łączył w serie. W 2 połowie lat 60. Sosnowski podejmował eksperymenty mające na celu wywołanie doznań powidokowych. Te liczne badania oraz analiza widma spektralnego dały swój rezultat w rozpoczętym w 1965 cyklu ‘Polityków’, gdzie artysta zestawiał ze sobą kilka obrazów o np. dopełniających się kolorach. Wyjątkiem w twórczości Sosnowskiego opierającej się na rozważaniach intelektualnych był cykl ‘obrazów szytych’ z 1975, gdzie na kompozycjach pozszywanych z fragmentów surowego płótna artysta podkreślał związek sztuki ze światem natury.

Sztuka Kajetana Sosnowskiego przynależy do tradycji awangardy, w której rolę artysty miało być dążenie do wykorzystywania w twórczości wiedzy empirycznej oraz czerpania ze zdobyczy nauk ścisłych. Kompozycje Sosnowskiego wyrastają z zainteresowania tą wiedzą. Matematyka była bowiem dla artysty niepodważalnym fundamentem logicznego działania i to na jej zasadzie Sosnowski oparł swoją koncepcję sztuki. Dzięki temu twórczość artysty wydaje się mieć walor ponadczasowości, a podejmowane przez niego tematy nie tracą na aktualności. Malarstwo stało się dla niego zagadnieniem, fizycznym zjawiskiem, które mógł badać i opisywać. Każde płótno było zatem osobnym eksperymentem naukowym.

Dzieła Kajetana Sosnowskiego są obiektami kontemplacji, których prostota czy niemal surowość środków składa się na szczególny wyraz magii, w której obok wyspekulowanej konstrukcji artysta pozostawia miejsce na przypadek i eksperyment. Bożena Kowalska pisała o tym następująco: „Od wczesnych obrazów Kajetana, na których farba rozprawdzana była dłońmi, bez użycia pędzla, po ostatni cykl zszywanych płócien ‘Katalipomena’ – obok tendencji konstrukcyjno-porządkującej, obok dążenia do ascezy i obiektywizacji – zawsze ujawniała się w jego pracach intelektualna refleksja i emanacja nieprzekładalnej na słowa siły ezoterycznej, bez której nie ma prawdziwej sztuki” (Bożena Kowalska, Kajetan Sosnowski, [w:] Katalog wystawy laureatów Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida z lat 1967–1976, [red.] Wiesława Wierchowska, Warszawa 1977, s. nlb.).



36 †

ANDRZEJ FOGTT

1950

"Pole zimą", 2009

olej/plótno, 180 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'pole zimą | Fogtt | 8 XII 2008 | olej 23/II | 2009'

oraz dedykacja odautorska

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 700 – 14 900 EUR

„W procesie tworzenia jest tak, że powołuję do życia coś, co się tworzy, a efektu końcowego nie jestem w stanie wywołać. Mam tylko i wyłącznie tak zwane przeczucie. (...) Powołuję do życia byt, który żyje swoimi prawami. Bez kontaktu z naturą nie jesteśmy w stanie doznać takiego olśnienia, czy zjawienia się czegoś, co nazywamy inspiracją. Bo to, co odczuwamy, to jest tajemnica umysłu. My nie mamy dostępu w pełni do tej tajemnicy, dostajemy od czasu do czasu stan 'łaski'”.

Andrzej Fogtt



37 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Ostatnie słońce", 2017

tempera żółtkowa/płótno, 60 x 80 cm

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

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 600 – 12 800 EUR

POCHODZENIE:

Rempex, 2020

kolekcja prywatna, Warszawa

„Kiedy przyglądam się moim obrazom, to zauważam, że w przytłaczającej większości są one wynikiem obserwacji, a właściwie wynikiem bardzo konkretnego zaobserwowania jakiejś sytuacji, która miała miejsce w rzeczywistym czasie i miejscu”.

Jarosław Modzelewski





Pośród artystów zrzeszonych w Gruppie Jarosław Modzelewski od samego początku aktywności tej formacji wyróżniał się osobnym językiem malarskim. Cechowała go klarowność kompozycji i pewnego rodzaju niedopowiedzenie na poziomie treści zachęcające do symbolicznych interpretacji.

Modzelewski studiował malarstwo na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Stefana Gierowskiego. W 1983 powstała Grupa, do której należał z kolegami poznanymi na uczelni. Stała się ona jedną z bardziej rozpoznawalnych formacji artystycznych lat 80. Odważne i często kontrowersyjne malarstwo artystów z Grupy uważa się za analogiczne do zagadnień i środków artystycznych podejmowanych przez twórców z kręgu niemieckiego neoekspresjonizmu. W kontekście takich porównań sztuka Modzelewskiego wydaje się znacznie „cichsza”. Posługiwał się bardziej stonowanymi środkami wyrazu. Poprzez swoje malarstwo artysta starał się prowadzić dialog zarówno ze sztuką klasyczną, jak i z tą wyrastającą z doświadczenia PRL-u, socrealizmu, kultury podziemia. Modzelewski korzysta z zapożyczonych motywów i stylistyk, ale nie płaci za to utratą własnego, rozpoznawalnego stylu, opierającego się na redukcji i poszukiwaniu esencji zjawisk. Po 1990 obrazy Jarosława Modzelewskiego stanowią już bezpośrednie odniesienie do rzeczywistości, według deklaracji samego artysty są to codzienne sytuacje przezeń zaobserwowane. Nie dba on jednak o ich wierne oddanie, wrażenie zatrzymane w umyśle, niczym filmowy kadr zostaje odrysowane sumarycznie, wręcz lapidarnie, ale przy zachowaniu akademickich wymogów, wyniesionych z pracowni Stefana Gierowskiego.

Zatrzymane w kadrze pejzaże, podobne do tych, które codziennie mija każdy z nas z ich wykreowaną, nasyconą kolorystyką nabierają u Modzelewskiego znamion miejsc nierzeczywistych. Jego obrazy powołują do życia świata, w którym znaczenie rodzi się ze spojrzenia, spojrzenia, które sprawia, że to, co zewnętrzne, zmienia się w wewnętrzne. Doskonały tego przykład stanowi prezentowana w katalogu kompozycja zatytułowana „Ostatnie słońce”. Widok z pozoru prozaiczny, opustoszały zakątek. W tym zdawałoby się przypadkowym wymiaku pejzażu, artysta dostrzega wyjątkową aurę i odwołując się do postrzegania zmysłowego, ewokuje emocje niemożliwe do zwerbalizowania. Jak sam mówi: „Warsztat to nie tylko doskonalenie pewnych umiejętności, rysunku czy komponowania obrazu. Do warsztatu należy wszelka obserwacja, to, w jaki sposób ludzie się schylają, jak zakładają płaszcz, jak kot się drapie. Te obserwacje są częścią warsztatu artysty. Kiedy odrobi się tę lekcję

patrzenia, obserwacji, to dociera się do miejsca, z którego łatwiej już iść w stronę przekraczania formy. Oko widziało, głowa wie, a przełożenia między ręką, doświadczeniem i zmysłami są już wyćwiczone”.

Opiewanie przeciętności, momentalna narracja, prozaiczność przedmiotu kontrastująca z jego duchowym wymiarem czynią z Modzelewskiego artystę wyjątkowego, trudnego do zaklasyfikowania do jakiegokolwiek kierunku czy tendencji. W swoich epifaniach codzienności, poszukiwaniach transcendentalnego wydźwięku rzeczywistości, malarstwo Modzelewskiego przypomina nieco twórczość nabistów. Przełomowym momentem w jego artystycznym życiorysie 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 wykonanych czynności. Na początku XXI wieku w swoich pracach artysta zwrócił się w stronę konstrukcji obrazu sakralnego i przedstawień natury. Prezentowana praca jest doskonałym przykładem fascynacji artysty naturą. 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 możliwe nie są prostym opisem tego, co znajdzie się na płaszczyźnie płótna po namalowaniu. Ich zawartość jest o wiele bardziej wieloznaczna, gęsta, rozciągnięta w czasie i przestrzeni. Takie 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 zmaterializowany. Uważam, że tak nie jest”.



38

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 4/V", 2016

olej/piótno, 33 x 24 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE | 4/V | 33 x 24 | 2016"

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 200 – 4 300 EUR

Włodzimierz Pawlak w latach 1980–85 studiował malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i był jednym z założycieli warszawskiej Grupy wraz z Ryszardem Grzybem, Pawłem Kowalewskim, Jarosławem Modzelewskim, Markiem Sobczykiem oraz Ryszardem Woźniakiem. Pawlak uczestniczył w praktycznie wszystkich wystawach formacji oraz współredagował pismo grupowców pod tytułem „Oj dobrze już”. Prace autorów Grupy z 1 połowy lat 80. miały charakter dygresji na tematy polityczne i społeczne. Kiedy formacja zakończyła działalność w 1992 i artyści rozpoczęli karierę solową, Pawlak zaczął wykazywać większe zainteresowanie w stronę analizy koloru, formy oraz faktury. „Notatka o sztuce 7/V” należy do właśnie takich prac. Artysta skupia się tutaj na kolorze oraz na formie. Praca należy do serii prac „Notatki o Sztuce”, w której artysta eksploruje podobną tematykę. Niektóre prace skupiają się głównie na fakturze, inne tak jak „Notatka o sztuce 7/V” jako pole badań traktują kolor i kształty, które są najważniejszą częścią tej pracy. W serii notatek o sztuce można również znaleźć odniesienia do takich artystów jak Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński czy Kazimierz Malewicz. Pawlak nawiązuje do dociekań malarskich artystów oraz do ich pracy nad teorią obrazu. Dlatego też notatki o sztuce można traktować jak swojego rodzaju szkicownik malarski, gdzie Pawlak stara się znaleźć odpowiedzi na nurtujące go wątki z teorii malarstwa.



39 †

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

"Zima" z cyklu "Cztery pory roku", 1993

olej/piótno, 81 x 101 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK 1993 | OIL ON CANVAS 32x40 (81 x 101) | FOUR SEASONS-WINTER | (ZIMA)'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 600 – 12 800 EUR

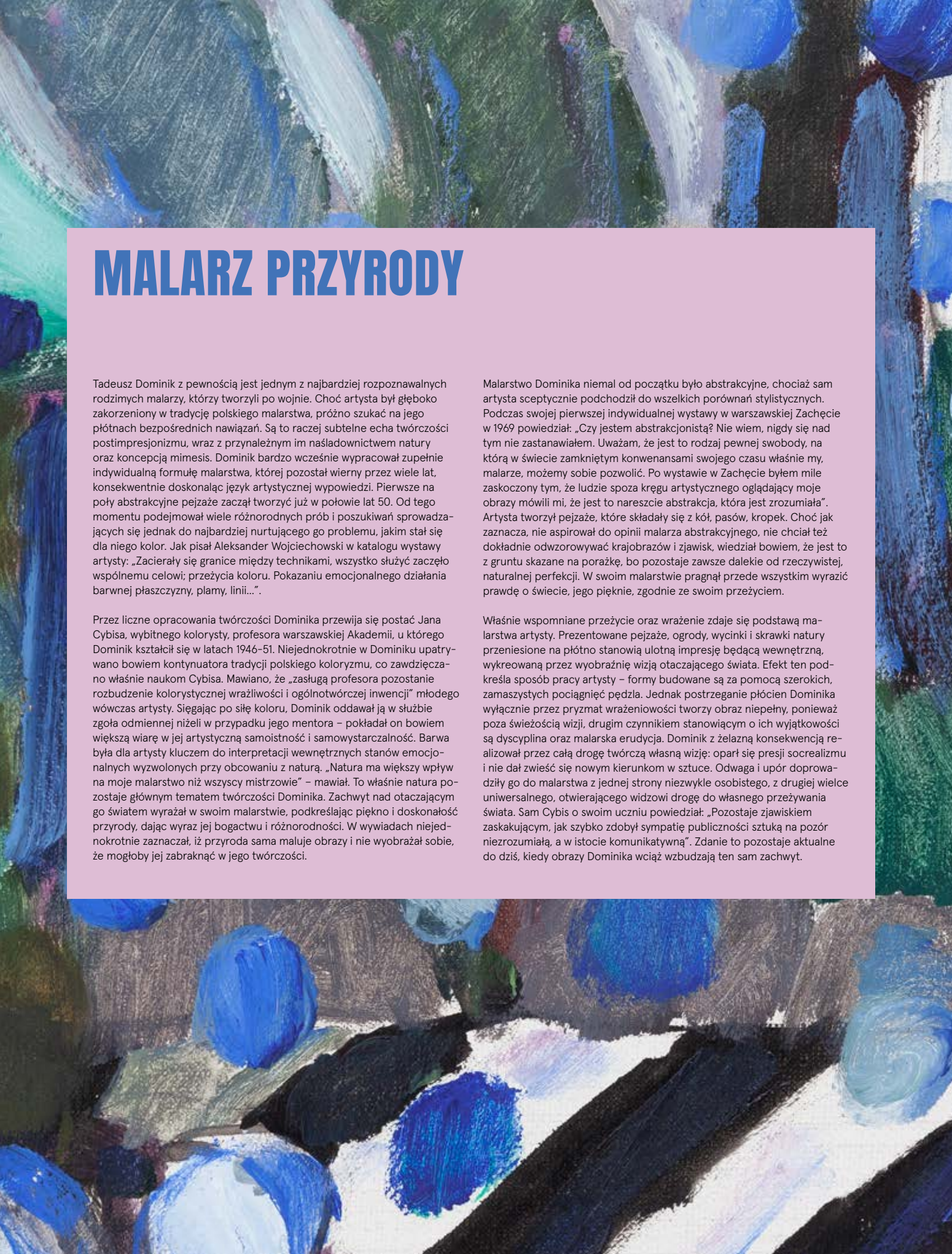
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„To, co zaskakuje najbardziej w obrazach Dominika, nie dotyczy samej tylko biegłości posługiwania się malarskim tworzywem, nie jest wyłącznie kwestią obranej przed laty metody twórczej. Specyficzny charakter tych na wskroś pogodnych płócien, pełnych radości życia, wynika ze stosunku artysty do świata. Dominik wyłapuje w nim piękno, szuka spokoju, ciszy, uśmiechu. Nie zawodzi go intuicja malarska. Najczęściej trafia we właściwy ton. Kilkoma uderzeniami pędzla ‘ustawia’ całą kompozycję. Maluje lekko, swobodnie, niemal bez wysiłku. Dzięki temu stwarza pozory przypadkowości”.

Aleksander Wojciechowski





MALARZ PRZYRODY

Tadeusz Dominik z pewnością jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych rodzimych malarzy, którzy tworzyli po wojnie. Choć artysta był głęboko zakorzeniony w tradycję polskiego malarstwa, próżno szukać na jego płótnach bezpośrednich nawiązań. Są to raczej subtelne echa twórczości postimpresjonizmu, wraz z przynależnym im naśladownictwem natury oraz koncepcją mimesis. Dominik bardzo wcześniej wypracował zupełnie indywidualną formułę malarstwa, której pozostał wierny przez wiele lat, konsekwentnie doskonaląc język artystycznej wypowiedzi. Pierwsze na pół abstrakcyjne pejzaże zaczął tworzyć już w połowie lat 50. Od tego momentu podejmował wiele różnorodnych prób i poszukiwań sprowadzających się jednak do najbardziej nurtującego go problemu, jakim stał się dla niego kolor. Jak pisał Aleksander Wojciechowski w katalogu wystawy artysty: „Zacieraly się granice między technikami, wszystko służyć zaczęło wspólnemu celowi; przeżycia koloru. Pokazaniu emocjonalnego działania barwnej płaszczyzny, plamy, linii...”.

Przez liczne opracowania twórczości Dominika przewija się postać Jana Cybisa, wybitnego kolorysty, profesora warszawskiej Akademii, u którego Dominik kształcił się w latach 1946–51. Niejednokrotnie w Dominiku upatrywano bowiem kontynuatora tradycji polskiego koloryzmu, co zawdzięczało właśnie naukom Cybisa. Mawiano, że „zasługą profesora pozostanie rozbudzenie kolorystycznej wrażliwości i ogólnotwórczej inwencji” młodego wówczas artysty. Sięgając po siłę koloru, Dominik oddawał ją w służbie zgoła odmiennej niżeli w przypadku jego mentora – pokładał on bowiem większą wiarę w jej artystyczną samoistość i samowystarczalność. Barwa była dla artysty kluczem do interpretacji wewnętrznych stanów emocjonalnych wyzwolonych przy obcowaniu z naturą. „Natura ma większy wpływ na moje malarstwo niż wszyscy mistrzowie” – mawiał. To właśnie natura pozostaje głównym tematem twórczości Dominika. Zachwyt nad otaczającym go światem wyrażał w swoim malarstwie, podkreślając piękno i doskonałość przyrody, dając wyraz jej bogactwu i różnorodności. W wywiadach niejednokrotnie zaznaczał, iż przyroda sama maluje obrazy i nie wyobrażał sobie, że mogłoby jej zabraknąć w jego twórczości.

Malarstwo Dominika niemal od początku było abstrakcyjne, chociaż sam artysta sceptycznie podchodził do wszelkich porównań stylistycznych. Podczas swojej pierwszej indywidualnej wystawy w warszawskiej Zachęcie w 1969 powiedział: „Czy jestem abstrakcjonistą? Nie wiem, nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Uważam, że jest to rodzaj pewnej swobody, na którą w świecie zamkniętym konwenansami swojego czasu właśnie my, malarze, możemy sobie pozwolić. Po wystawie w Zachęcie byłem mile zaskoczony tym, że ludzie spoza kręgu artystycznego oglądający moje obrazy mówili mi, że jest to nareszcie abstrakcja, która jest zrozumiała”. Artysta tworzył pejzaże, które składały się z kół, pasów, kropek. Choć jak zaznacza, nie aspirował do opinii malarza abstrakcyjnego, nie chciał też dokładnie odwzorowywać krajobrazów i zjawisk, wiedział bowiem, że jest to z gruntu skazane na porażkę, bo pozostaje zawsze dalekie od rzeczywistej, naturalnej perfekcji. W swoim malarstwie pragnął przede wszystkim wyrazić prawdę o świecie, jego pięknie, zgodnie ze swoim przeżyciem.

Właśnie wspomniane przeżycie oraz wrażenie zdaje się podstawą malarstwa artysty. Prezentowane pejzaże, ogrody, wycinki i skrawki natury przeniesione na płótno stanowią ulotną impresję będącą wewnętrzną, wykreowaną przez wyobraźnię wizją otaczającego świata. Efekt ten podkreśla sposób pracy artysty – formy budowane są za pomocą szerokich, zamasywanych pociągnięć pędzla. Jednak postrzeganie płócien Dominika wyłącznie przez pryzmat wrażeniowości tworzy obraz niepełny, ponieważ poza świeżością wizji, drugim czynnikiem stanowiącym o ich wyjątkowości są dyscyplina oraz malarska erudycja. Dominik z żelazną konsekwencją realizował przez całą drogę twórczą własną wizję: oparł się presji socrealizmu i nie dał zwieść się nowym kierunkom w sztuce. Odwaga i upór doprowadziły go do malarstwa z jednej strony niezwykle osobistego, z drugiej wielce uniwersalnego, otwierającego widzowi drogę do własnego przeżywania świata. Sam Cybis o swoim uczniu powiedział: „Pozostaje zjawiskiem zaskakującym, jak szybko zdobył sympatię publiczności sztuką na pozór niezrozumiałą, a w istocie komunikatywną”. Zdanie to pozostaje aktualne do dziś, kiedy obrazy Dominika wciąż wzbudzają ten sam zachwyt.



40 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Morze", 2017

akryl/płótno, 46 x 55 cm

sygnowany p.d.: '2017 | E.DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2017 | E.DWURNIK | "MORZE" | NR: XX-203-7228'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

12 800 – 17 100 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, 2021

kolekcja prywatna, Polska

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

Anna Maria Potocka

Prezentowany w katalogu obraz zatytułowany „Morze” przynależy do poszukiwanego przez kolekcjonerów cyklu „Błękitny”, jednej z wielu serii, które Edward Dwurnik tworzył, systematyzując swoją twórczość. Obrazy przedstawiają zupełnie inne niż dotychczas figuratywne kompozycje, mocno zsintezowane i uproszczone widoki morskie w tytułowej błękitnej tonacji. Prace z serii były malowane przeważnie w bardzo dużych rozmiarach. Prezentowana kompozycja to kameralna propozycja, niepozabawiona jednak charakterystycznej dla tego cyklu dekoracyjności.

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 jakiś metafizycznych przeżyć” (Kazimierz Sobolewski, rozmowa z Edwardem Dwurnikiem, „Kurier Warszawski”, 13.11.1994).

Za kompozycyjne szkice służyły Dwurnikowi fotografie z wakacji nad Bałtykiem, a bezpośrednią inspiracją do powstania cyklu była dla artysty czynność oczyszczania obrazu ze świeżej farby, pozostawiającej smugi na płótnie. W błękitnych płótnach twórcy trudno doszukiwać się charakterystycznej dla jego stylu cienkiej, zdecydowanej linii, tak powszechnej w innych cyklach. Dominują natomiast uderzenia pędzla prowadzonego niezwykle odważnie, przesyconego gęstą farbą.



41 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Jeszcze nie strzelaj!" z cyklu "Sportowcy", 1986–1997

olej/ płótno, 146 x 114 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'E. DWURNIK 1986–1997 | JESZCZE NIE STRZELAJ!!'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1986 luty | - marzec - 1997 - | E. DWURNIK |

>> Jeszcze nie strzelaj! << | c.d. | XV - 221 | 1117'

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

19 200 – 25 600 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001.

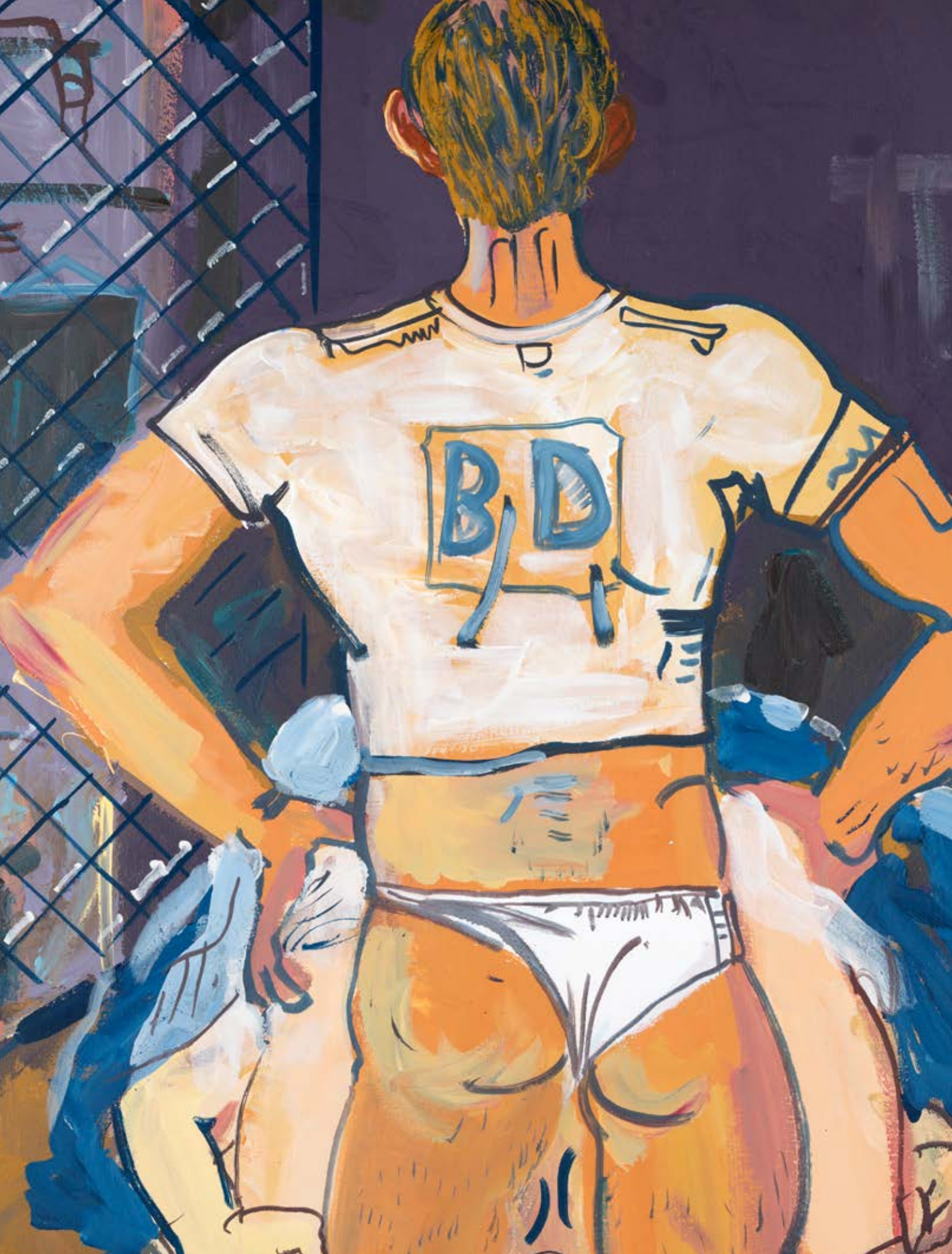
wydane jako dodatek do katalogu wystawy "Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy", (08.09–07.10.2001),

Cykl XV „Sportowcy”, poz. 221, nr 1117, s. nlb.



J.E. DWURNIK. 1986-1997

JESZCZE NIE STRZELAJ !!



SPORTOWCY - KARYKATURALNY I BRUTALNY PORTRET PRL-U

Prezentowany w katalogu obraz „Jeszcze nie strzelaj” to praca autorstwa jednego z najbardziej rozpoznawalnych polskich malarzy współczesnych, czyli Edwarda Dwurnika. Omawiana kompozycja jest częścią cyklu „Sportowcy”, który artysta tworzył na przestrzeni dwudziestu lat (1972–92). Obrazy z serii są numerowane od 1 do 277. Co ciekawe, artysta nie stworzył aż tylu prac. Dwurnik popełniał błędy w numeracji i ostatecznie w cyklu znalazły się 242 obrazy. Warto także wspomnieć o tytule „Sportowcy”. Jest dosyć mylący, ponieważ nie oznacza zainteresowania artysty sportem. Swoją nazwą nawiązuje do popularnych w latach 80. papierosów „sportów”. „Sportowcami” można w tym przypadku nazwać palaczy, co w dosyć zabawny sposób kontrastuje z pierwotnym znaczeniem słowa.

Dwurnik był artystą, który w dosyć prześmiewczy sposób przedstawiał tematykę obrazów. Jego prace raczej nie mają poważnej i ciężkiej wymowy, chociaż opowiadają o trudnym okresie w dziejach kraju – o PRL-u. Bohaterami „Sportowców” są mieszkańcy Polski Ludowej, którzy po swojemu muszą się mierzyć z codziennością. Niektórzy zmagają się z alkoholizmem, inni czekają na prostytutki, a jeszcze inni po prostu żyją i pełnią przypisaną w społeczeństwie funkcję. W skrócie cykl opowiada o peerelowskich typach ludzi i o ich życiu codziennym. O swojej inspiracji Dwurnik mówi w następujący sposób: „Nie sposób było nie czuć niedoli komuny, stykałem się z nią na co dzień. Wielokrotnie mówiłem w wywiadach o swoich ‘Robotnikach’ ‘Sportowcach’... Malowałem ich życie codzienne – jak rano wstawali, jechali do pracy, po pracy stali pod budką z piwem, jak się nawalali, kombinowali, stali w kolejce po salceson, jedli salceson, zakochiwali się, randkowali, pchali wózki z dziećmi, chcieli kupić pralkę czy auto... Jeździłem przecież do akademii pociągami, kolejką elektryczną z Otwocka do Warszawy.

Ten cały ścisk, ludzka ciżba, natłok twarzy, ciał, bluzgów, przepitych oddechów, przepalonych głosów, te tramwaje, to wszystko było dla mnie niesamowitą pożywką twórczą”.

W obrazie „Jeszcze nie strzelaj” również ukazana jest scena z życia codziennego. Widzimy dwie postaci, przyłapane w prywatnym momencie i zaskoczonych przez widza. Biorąc pod uwagę scenę seksu, tytuł obrazu może być dwuznaczny i ma dosyć zabawny wydźwięk. Warto wspomnieć, że jest to charakterystyczna cecha tego cyklu.

Umieszczony w rogu pracy tytuł w zabawny sposób komentuje i dopełnia przedstawioną sytuację. Na obrazie można doszukiwać się także elementów kojarzących się z narzędziami opresji, np. krat. Wszystkie te elementy tworzą świat PRL-u, gdzie jak mawiał Dwurnik, człowiek musi „walczyć, żeby przetrwać”.

Warto wspomnieć, że Dwurnik do swoich największych inspiracji zaliczał również Nikifora, czyli jednego z najbardziej znanych polskich malarzy prymitywnych. Artysta był zauroczony stylem malarskim Nikifora – jego sposobem operowania kolorem i tworzenia nastroju dzięki tonacji i barwie. Inspiracja tym zabiegiem jest widoczna w omawianym dziele. Kolory wydają się nieco odrealnione, stylistyka rysunkowa, a towarzyszące obrazowi inskrypcje nadają pracy komiksowej formy.

Cykl obrazów cieszył się tak dużą sławą, że doczekał się wydania katalogu, który zawiera wszystkie prace z tego cyklu. Niemiecki kolekcjoner sztuki Osman Djajadisastra, wielbiciel polskiej sztuki, wydał album z uwagi na swoje zamiłowanie do cyklu „Sportowcy”.

42

SŁAWOMIR LEWCZUK

1938–2020

"Trawy II"

akryl, olej/plótno, 99 x 79 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: "TRAWY" II LEWCZUK'

estymacja:

5 000 - 7 000 PLN

1 100 - 1 500 EUR

„Presja wywierana na jednostkę prowadzi do utraty przez nią cech charakterystycznych i upodobnienie się do naciskającej większości. Zmieszania, a wreszcie do zniknięcia wśród niezliczonych, podobnych sobie fantomów. Na wielu obrazach pojawiają się wyraźnie przerośnięte i przemieszczone poszczególne organy: nosy, uszy, języki. Artysta posługuje się nimi jak sygnałami, podkreślając rolę konkretnych zmysłów w relacjach międzyludzkich. Postacie podsłuchują się wielkimi uszami, obmawiają przy pomocy ogromnych języków, wymierzają sobie ciosy zaciśniętych pięści i wyciągniętych butów. Spadają poza krawędź abstrakcyjnej przestrzeni, poza granice obrazu. W ten sposób artysta prowadzi staranny zapis skomplikowanej narracji, która na każdym kolejnym płótnie otwiera nowe rozdziały opowieści o człowieku”.

Małgorzata Garapich





„Maria Anto – na przekór chłodowi sztuki aktualnej – głównym kryterium, treścią swego malarstwa uczyniła przeżywanie świata, opowiadanie o nim niezwykłych, tajemniczych, znaczących, a przecież bardzo w końcu prostych snów. Zawierają się w nich wspomnienia, marzenia, lęki, a towarzyszy im stale poczucie, że wszystko może się zdarzyć”.

Andrzej Osęka

„Szpital Dzieciątka Jezus” autorstwa Marii Anto to jeden z ciekawszych przykładów jej twórczości. Powstanie kompozycji jest bowiem mocno powiązane z biografią jego autorki, która w tytułowym szpitalu leczyła się oraz jednocześnie przygotowywała prace na konkurs o tematyce warszawskiej. Pobyt w szpitalu ułożonym w centrum Warszawy przy ulicy Lindleya stał się okolicznością determinującą tematykę obrazów Anto, z których każdy przedstawiał placówkę z innej perspektywy i w innym ujęciu.

Prezentowany w katalogu obraz prezentuje kilka budynków z monumentalnego kompleksu zabudowań składających się na szpital. W charakterystyczny dla siebie sposób malarka przekroczyła granice obrazowania rzeczywistości zgodnie z jej wyglądem zewnętrznym – zestawiając w jednym widoku dwa punkty widzenia. Na płótnie widoczny jest pas zabudowań szpitalnych, ciągnących się wzdłuż ulicy oraz budynki, głębi których obserwator czy obserwatorka nie są w stanie dostrzec, jeśli patrzą na szpital z perspektywy ulicy. Odejście od naturalizmu zarówno na poziomie treści, jak i formy to cechy rozpoznawcze sztuki Marii Anto. Artystka była znana ze stylistyki przypominającej sztukę nieprofesjonalną czy ludową.



43 †

MARIA ANTO

1937–2007

"Szpital Dzieciątka Jezus", 1999

olej/plótno, 90 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:

'MARIA ANTO 1999 "SZPITAL DZIECIĄTKA JEZUS" 90x130, (KUCHNIA GŁÓWNA) GODŁO "ESTE"'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Maria Anto 1999'

obok numer '1073' oraz adnotacja autorki dot. Józefa Piusa Dziekońskiego - architekta Szpitala Dzieciątka Jezus

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 200 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:

zakup od artystki

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

44 †

JUDYTA SOBEL

1924–2012

Pejzaż z czerwoną górą, 1960

olej/płótno, 75,5 x 92 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. SOBEL ZUKER | 1960'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 400 – 8 600 EUR

Judyta Sobel już w dzieciństwie miała zadatki na wybitną artystkę. Po wojnie, w latach 1947–50 rozwijała talent w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Była ulubioną uczennicą Władysława Strzemińskiego, którego „Teoria Widzenia” oraz „Powidoki” znacząco wpłynęły na pierwszy etap twórczości Sobel. O tym, że jej sztuka wyróżniała się na tle innych, niech świadczy fakt, iż na przełomie 1948/49, jako studentka zaledwie II roku, uczestniczyła w „I Wystawie Sztuki Nowoczesnej” zorganizowanej w Pałacu Sztuki w Krakowie. Znalazła się wśród najlepszych – Henryka Stażewskiego, Andrzeja Wróblewskiego, Alfreda Lenicy i wielu innych znakomitych artystów. Na początku lat 50., ze względu na powojenną traumę i żydowskie pochodzenie, zaczęła myśleć o emigracji. Obrazy z lat 50. powstawały między Polską, Izraelem i Stanami Zjednoczonymi, gdzie osiedliła się na stałe w 1956.

Prace Sobel utrzymane są w żywej i kontrastującej palecie kolorystycznej. Liczne podróże artystki bardzo ubogaciły jej osobowość oraz wpłynęły na zamiłowanie do malowania krajobrazów oraz scen z życia małych miasteczek, które odwiedziła. Przykładem takiego dzieła jest prezentowany w katalogu „Pejzaż z czerwoną górą” – romantyczny widok namalowany farbą olejną na płótnie. Sobel bardzo zgrabnie oddała w kompozycji wesoły nastrój małego miasteczka i barwność krajobrazu. Wrażliwość artystki na otaczający świat jest szczególnie widoczny w tym dziele. Sobel w figuratywny sposób, skłaniający się w stronę abstrakcji, oddała detale otaczającej ją scenarii.



45 †

HENRYK CZEŚNIK

1951

"Jestem po teście (+)", 2020

olej/piótno, 200 x 150 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'H.Cześnik 20'

opisany wewnątrz kompozycji: 'JESTEM PO TEŚCIE (+)'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 – 12 800 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Kończę z nieukrywaną ulgą, porównywalną ze stanem psychicznym człowieka w kolejce do dentysty. Na całe szczęście brzmi jeszcze w uszach powiedzenie profesora Kazimierza Ostrowskiego, który mawiał, że najlepszy dentysta to taki, który nie przyjmuje”.

Henryk Cześnik





MALARSTWO Z DUCHA RYSUNKU

Henryk Cześniak jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Artysta uczył się pod okiem Kazimierza Ostrowskiego i otrzymał dyplom z malarstwa i grafiki w 1977. Już w dzieciństwie fascynował się malarstwem, a jego wielką inspiracją był Vincent van Gogh. Cześniak, śladami swojego mistrza, często chwycił za sztalugę i wybierał się w plener, żeby tworzyć pejzaże malowane grubą warstwą farby. Idąc na studia, twórca zostawił za sobą inspirację van Goghem, a w zamian przyjął nauki Ostrowskiego, który został jego nauczycielem. Na początku swojej twórczości Cześniak malował prace o tematyce sakralnej. Wynikało to po części z podejścia Ostrowskiego do edukacji artystycznej. Malarz uważał, że w praktyce nie należy porzucać malarstwa tradycyjnego, nawet jeśli chce się później tworzyć coś innego. Te same idee Cześniak przekazuje swoim uczniom, będąc pedagogiem na swojej uczelni – Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Artysta twierdzi, że tym sposobem dba o to, aby młodzi artyści zrozumieli, co tworzą i jaką sztukę chcą uprawiać. Bez wątpienia owe praktyki pomogły artyście odnaleźć swój unikatowy styl. Bogusław Deptuła w taki sposób opisuje styl Henryka Cześniaka: „To malarstwo z ducha rysunku – tak chyba najprościej można zdefiniować technikę, ale i energię artystyczną Henryka Cześniaka”.

Powyższy cytat idealnie podsumowuje malarstwo artysty, ponieważ każdy z jego obrazów posiada elementy rysunkowe i oglądając twórczość artysty, można stwierdzić, że właśnie ta technika okazuje się najczęstszą i najskuteczniejszą dla malarza. Kontur i kreska to najważniejsze środki przekazu artystycznego Cześniaka. Niektóre prace mają charakter szkicowy, kontury nakładają się na siebie i przecinają. Co ciekawe, Cześniak wybiera jednak płótno zamiast papieru, dzięki czemu uzyskuje bardzo ciekawy efekt. Często maluje i rysuje też na prześcieradłach. Czasem zdarza mu się też wybrać zupełnie niekonwencjonalne rozwiązania, takie jak znaki drogowe, lustra czy folie w roli podobrazia. W pracach Cześniaka można również zauważyć elementy kolażu. Artysta często

wkleja do swoich obrazów fragmenty innych prac oraz dodaje tekst. Następnie domalowuje charakterystyczne dla siebie kontury postaci, które z doklejonymi elementami tworzą kompozycję pracy.

Praca „Jestem po teście (+)” również wpisuje się w konwencję malarską Cześniaka. Bohaterami płótna są dwie postaci, które właściwie wiszą w pustce. Tak jak to bywa w malarstwie Cześniaka, postaci są zdeformowane i odrealnione oraz wydają się uchwycone w dramatycznym momencie. Tak jak większość prac artysty, kompozycja pokazuje postaci w momencie ucieczki od rzeczywistości. Postaci wydają się zarówno cierpiące, jak i nieobecne. Ból oraz cierpienie mają swoją kolorystykę i głębię, a w przypadku tego obrazu nawet romantykę. Ciemne i zabrudzone odcienie brązu i błękitu pogłębiają dramatyczny nastrój obrazu. Oczywiście na obrazie nie brakuje rysunkowości Cześniaka. Kontrastujący biały kontur wprowadza nieco światła do pracy, jednak w zestawieniu z tak ciemną kolorystyką i tym, że postaci są uniesione, sprawia wrażenie, jakby były duchami. Dodatkowo przestrzeń, w której znajdują się postaci, jest niezdefiniowana. To również budzi poczucie niepokoju i strachu. Artysta mówi, że źródło jego artystycznej inspiracji tkwi w podświadomości, i że „zawsze interesuje go ujęcie psychologiczne”. W obrazach widać analizę emocjonalności, nastroju i ludzkiej kondycji. Słowami Maksymowicza: „Cześniak poprzez swoje analityczne malarstwo egzystencji stara się wyartykułować swoistą epikryzę odśladającą swoiste związki wręcz anatomicznie ukazanej ludzkiej cielesności z mrocznymi pokładami psyche, jednocześnie wyzwalając z mroku światło nadziei, które rozjaśnia pokraczną ponowoczesną rzeczywistość”.

Z bardziej znanych cykli malarskich autora warto wyróżnić „Ukrzyżowania”, „Szpital” albo „Cyrk”. Wszystkie prace mają wspólny mianownik, czyli wspomnianą wcześniej malarsko-rysowniczą kreskę, która definiuje tak charakterystyczny styl Henryka Cześniaka.



46 †

MAXIMILLIAN FEUERRING

1896–1985

Akt

olej/płyta pilśniowa, 50 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'FEUERRING'

estymacja:

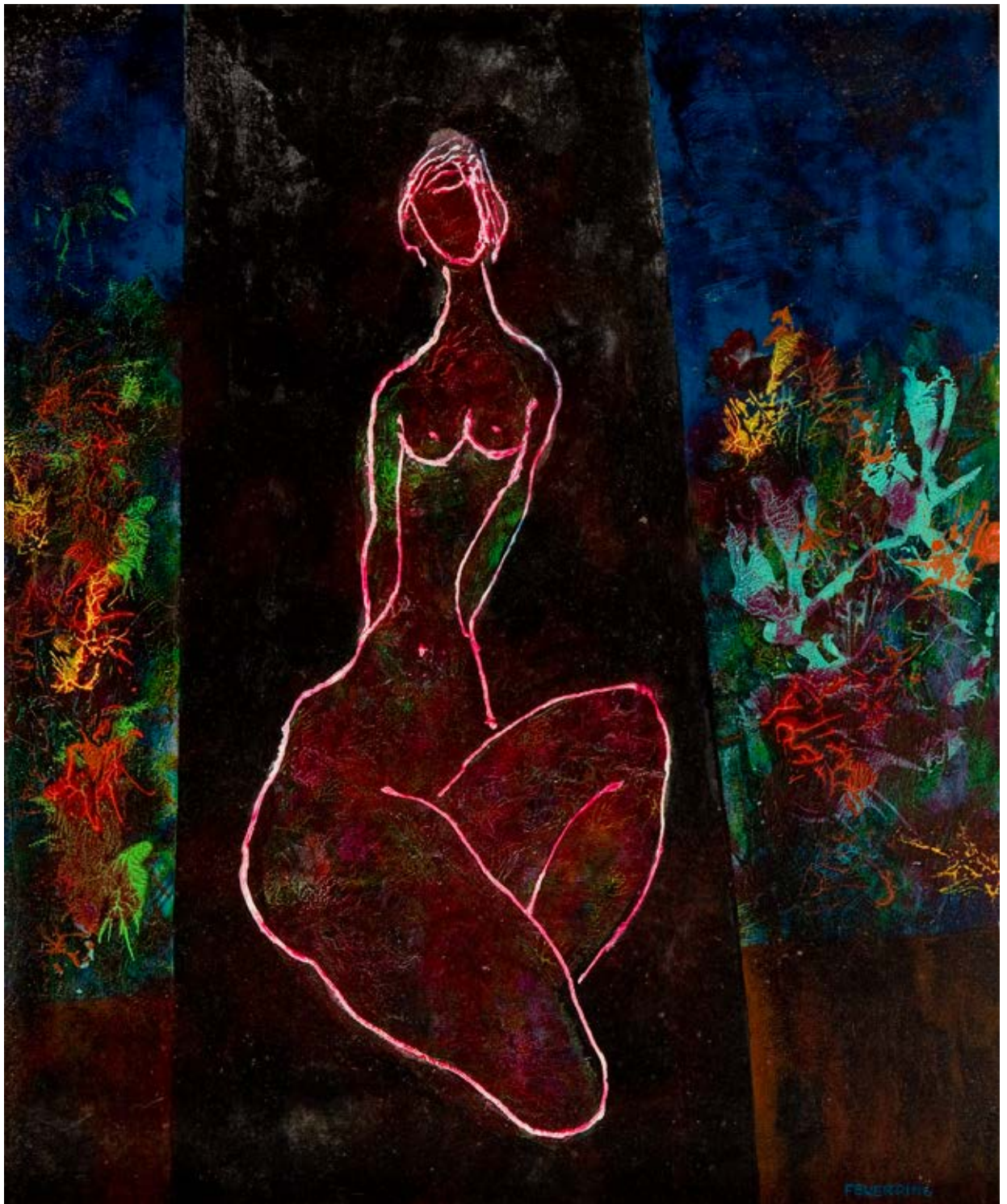
10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 200 EUR

Autor niniejszej pracy, Maksymilian Feuerring, najczęściej kojarzony jest z ekspresyjno-kolorystycznym malarstwem, które tworzył po II wojnie światowej, mieszkając już w Australii. Akty i pejzaże Feuerringa, budowane rozedrganymi pociągnięciami pędzla i jaskrawymi, kontrastującymi barwami, przepełniają ekspresjonistyczne wizje, skomplikowana symbolika oraz osobiste przeżycia.

Malarz urodził się we Lwowie, kształcił się w Berlinie, Florencji i Rzymie. W latach 1927–29 mieszkał i tworzył w Paryżu, gdzie został członkiem Związku Artystów Polskich we Francji. Feuerring należał do lwowskiej grupy artystycznej Nowa Generacja, która promowała sztukę kolorystyczną i tradycjonalistyczną. Jej jedyna wystawa miała miejsce w lwowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych w 1932.

Po wybuchu wojny wziął udział we wrześniowej obronie Polski. Trafił do ołagu w Murnau, w którym uczył malarstwa Kazimierza Kopczyńskiego i innych współwięźniów, używając materiałów plastycznych dostarczanych przez Czerwony Krzyż. Z obozu wydostał się dopiero pod koniec wojny. Kilkudziesięciu jego krewnych, w tym żona i dzieci, zginęło w obozach koncentracyjnych. W latach 40. twórca wykładał na Uniwersytecie w Monachium, a w 1950 wyemigrował do Australii, gdzie spędził resztę życia i odnosił największe sukcesy jako artysta. Mieszkał w Sydney i nauczał malarstwa w swoich pracowniach w Bellevue Hill i Woollahra.



47 †

ANDRZEJ PARTUM

1938–2002

Tarcza

olej/blacha, 60 x 60 cm
sygnowany w kompozycji: 'partum'

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 400 – 8 600 EUR

Andrzej Partum już za życia stał się legendą. Był wyjątkową postacią polskiego – a nawet europejskiego – środowiska artystycznego. Dążył do tego, aby z własnego życia uczynić kreację artystyczną. Sztuka była dla niego najistotniejszą racją. Na jego dorobek, zachowany jedynie w niewielkim stopniu, składały się w dużej mierze działania sytuacyjne, gesty, improwizowane interakcje, słowa, teksty. Był to swoisty „performance słów”.

Partum kontestował zarówno oficjalny, państwowy obieg sztuki, jak i awangardę pokolenia Borowskiego i Stażewskiego. Był niepokorny i zbuntowany, bezkompromisowy, a z krytyki instytucjonalizmu uczynił swoją strategię artystyczną. Na wskroś niezależny, uznawany za kpiarza i anarchistę, wywarł olbrzymi wpływ na sztukę lat 60. i 70. Postulował między innymi eliminację inspiracji, a następnie akceptację nieredukowalnej perspektywy nonsensu. Reakcją na wszechobecną cenzurę było stwierdzenie artysty, że „niezrozumienie sztuki stwarza szansę kolejnej wypowiedzi twórcy”. W 1971 założył Biuro Poezji – niezależny, jednoosobowy ośrodek „rejestrującego fakty twórcze”. Była to autorska galeria, miejsce spotkań i prezentacji korespondencji – na jego adres przychodziły setki listów z całego świata stanowiących swobodną wymianę myśli w obrębie międzynarodowych systemów pocztowych. Mieściło się w mieszkaniu artysty przy ul. Poznańskiej w Warszawie, na szóstym piętrze, a w 1978 – po przekształceniu w Galerię Pro/La – przeniesione zostało do mieszkania Ewy Partum przy alei Lotników. Biuro funkcjonowało na podobnej zasadzie jak galerie autorskie owych czasów, choć zachowało swoją odrębność.



RYSZARD GIERYSZEWSKI

1936–2021

"Statystyczni z czerwonym szyfrem II", 1975

technika własna/deska, aluminium, 72 x 55 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

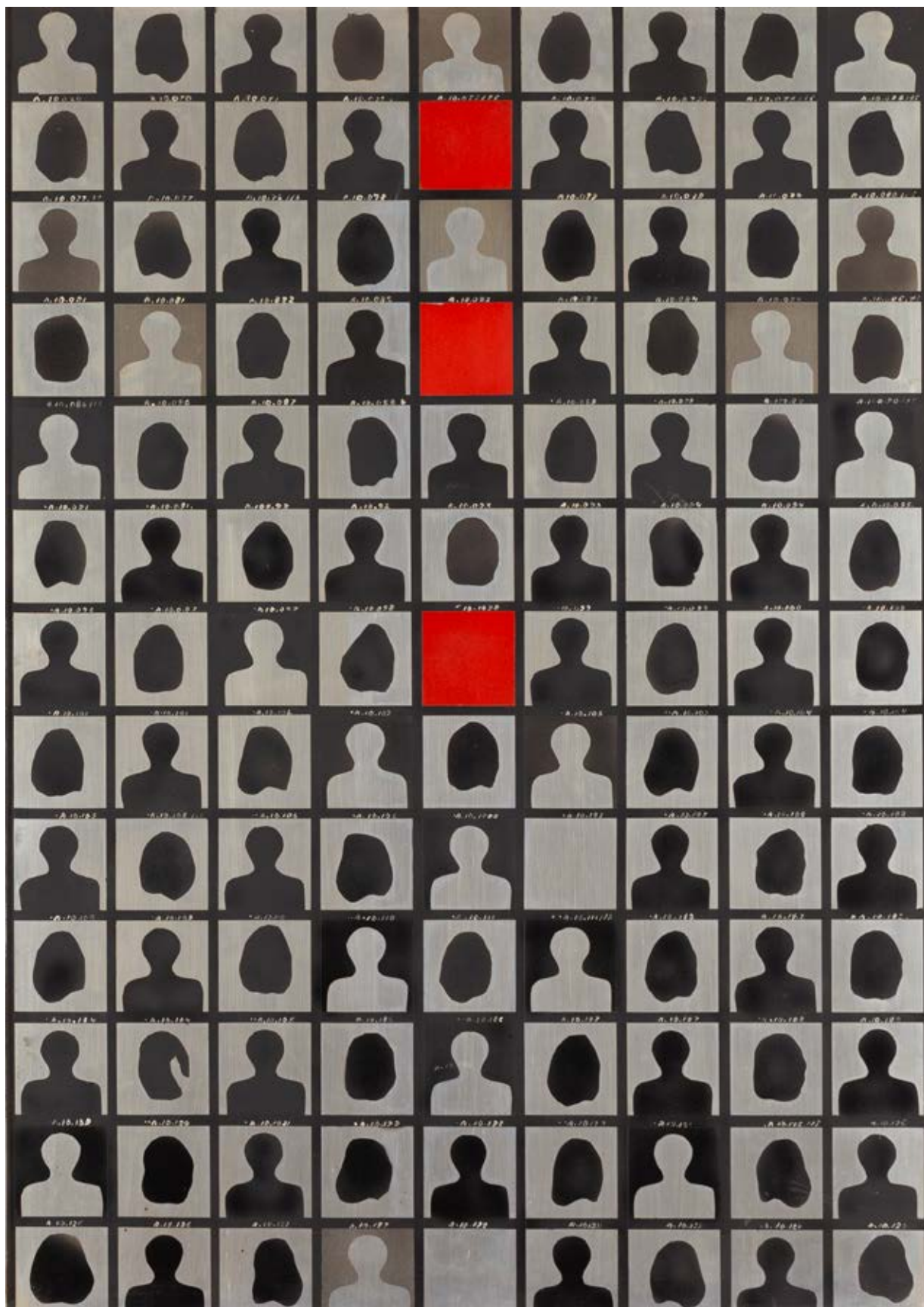
"WARSZAWA | RYSZARD | GIERYSZEWSKI 1975 | STATYSTYCZNI Z CZERWONYM SZYFREM I II"

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 500 - 2 000 EUR

Sztuka Ryszarda Gieryszewskiego jest nierozzerwalnie związana z Warszawą. To w tym mieście artysta urodził się, tutaj mieszkał przez większość swojego życia, tutaj też studiował. Z Warszawą, a dokładnie z Osiedlem Za Żelazną Bramą, gdzie w jednym z tamtejszych bloków artysta miał mieszkanie i swoją pracownię, związana jest też spora część jego dorobku. Praca zatytułowana „Statystyczni z czerwonym szyfrem”, podobnie jak inne prace z tego cyklu, nawiązują do lokalnej historii, które artysta obserwował i czasami sam był częścią. Gieryszewski podzielił obraz na niewielkie kwadraciki – znak rozpoznawczy jego prac – w niektóre z nich wpisując ludzką sylwetkę, w inne natomiast czerwoną plamę. Każdy kwadracik, a w zasadzie każda anonimowa ‘jednostka’ odpowiada pojedynczemu mieszkaniu w bloku stojącym naprzeciwko, który artysta widział z okien swojej pracowni umieszczonej na ostatnim piętrze bloku Osiedla Za Żelazną Bramą. Widok z tamtego miejsca był wymarzony do prowadzenia studiów nad życiem mieszkańców Warszawy. Pomagała w tym specyfika miejsca. Gęsto zaludnione osiedle, gdzie ścierały się ze sobą różne grupy (duży odsetek mieszkańców w początkowych latach po budowie osiedla stanowili pedagodzy) stanowiło mikrokosmos, którego studia pozwoliły Gieryszewskiemu stworzyć swoistą panoramę społeczną. Kwadraciki, które pokrywają prace Gieryszewskiego, mają jeszcze jedno odniesienie. Każdy blok Osiedla za Żelazną Bramą wyposażony był w liczne luksfery, które doświeczały ciemne wnętrza budynku, ale też odpowiadały niejako za społeczny podział i zaseregowanie mieszkańców zajmujących niewielkie mieszkania tego osiedla. Artysta, wspinając się po schodach, codziennie widział swoich sąsiadów, niejako „wpisanych” w setki niewielkich, szklanych kafelków. Obrazy Gieryszewskiego bardzo często wykorzystują motyw serializacji. Artysta był też, a może i przede wszystkim, doskonałym grafikiem, który wielu artystom mieszkającym w Warszawie odbijał grafiki na ostatnim piętrze swojej pracowni. Prace Gieryszewskiego to ważny dokument życia w tamtych czasach, ale też bardzo ciekawy zapis życia i funkcjonowania jednego z najbardziej rozpoznawalnych założeń mieszkaniowych, jakim jest Osiedle za Żelazną Bramą.



49 †

JACEK SIENICKI

1928–2000

Portret, 1992

olej/płótno, 46 x 38 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JS | XI 92'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 400 – 7 500 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat autentyczności

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Sienicki maluje to, co postrzega i ogarnia intuicją w bliskim kręgu egzystencjalnym. Maluje fragmenty swego pokoju, widok przez okno, rośliny w doniczkach i garnkach, drzewka pod domem, postacie ludzkie zawsze jakoś spowinowacone z własną sylwetką – szczupłą, o pociągłej twarzy. (...) Cała ta ikonografia jest skrajnie uboga. Pomijając to, co z niej jest poza życiem, jak czaszki, wszystko tu – kształty roślinne i ludzkie – nosi piętno istnienia utrudzonego, poddanego erozji, trwającego na przekór odrzuceniu”.

Janusz Jaremwicz, 1994

Malarstwo Jacka Sienickiego na pierwszy rzut oka uderza swoją osobnością i nieprzystawalnością do różnorodnych, XX-wiecznych nurtów, przekornie domaga się również od tego widza osadzenia w kontekście. Artystę porównywano przede wszystkim do jego nauczyciela, wybitnego kolorysty, Artura Nachta-Samborskiego. Sam Sienicki, pytany o artystów, którzy wywarli największy wpływ na jego twórczość, bez wahania wymieniał ponadto Olę Boznańską oraz Witolda Wojtkiewicza – mistrzów stonowanej, melancholijnej ekspresji. Patrząc na kompozycje Sienickiego, nie sposób nie pomyśleć też o Giacomettim i jego monochromatycznych kompozycjach wyobrażających samotne ludzkie postaci. W sztuce twórcy podobne motywy zajmują centralne miejsce. Artysta uprawiał malarstwo w ograniczonej palecie barw, analizując szarości i przygaszone kolory. Dążył do maksymalnej syntezy przekazu. Tematy czerpał z natury: pojedynczej rośliny, pejzażu i najbliższego otoczenia – na przykład wnętrza pracowni, mieszkania. Używając oszczędnie środków malarskich, tworzył obrazy o ogromnym bogactwie materii. Nie zważając na trendy panujące w sztuce, Sienicki przez lata opracowywał swój własny, niepowtarzalny styl. Tło, a raczej otoczenie przestrzenne, nie przejawiało żadnych oznak szczegółów. Określany mianem „malarza osobnego” malował przedmioty „osobne”, oderwane od realnej przestrzeni, w „osobny”, wypracowany przez siebie sposób.



50

PIOTR STRELNİK

1956

Bez tytułu, 2008

akryl/plótno, 97 x 130 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Strelnik 08'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Strelnik 08'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 400 EUR

„Cierpliwość. Czym jest cierpliwość w malarstwie? Chyba tym, czym woda dla ryby. Trzeba wciąż w niej pływać. Malarstwo to chemia, fizyka, matematyka, geometria wreszcie technika i dopiero potem cała reszta... Mimo to, oczekiwanie jest czymś dla mnie depresyjnym, złym. Nie potrafię siedzieć tygodniami przed czystym płótnem w oczekiwaniu, aż moja wizja się skryształizuje”.

Piotr Strelnik



SIŁA EKSPRESJI

Piotr Strelnik to jeden z najciekawszych artystów współczesnych tworzących poza Polską. Twórca urodził się w 1956 w Lublinie, gdzie ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w 1976. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Warsztatu malarskiego uczył się pod okiem wybitnej Teresy Pągowskiej, jednak nie dotrwał do końca kursu, odszedł z akademii i w pełni poświęcił się tworzeniu. W 1983 artysta zdecydował się na emigrację do Europy Zachodniej i osiedlił się w Paryżu, gdzie zaczął malować i mieszka do dzisiaj. Prace artysty pokazywane były na wielu wystawach. Jedną z najbardziej znaczących była zorganizowana w 1989 ekspozycja w słynnym Ba-teau-Lavoir. Obrazy Strelnika gościły także na salach wystawowych Découverte w Grand Palais w Paryżu w 1992 oraz Galerie d'Orsay w 1996. Autor brał też wielokrotnie udział w największym na świecie salonie prac na papierze „Works on Paper” w nowojorskiej ARMORY.

Twórczość Strelnika oscyluje na pograniczu abstrakcji i pełnej ekspresji figuracji. W malarstwie artysty uderzają mocne, pełne dramaturgii, wiedzione odważnym ruchem pędzla plamy barwne. Ciekawym jest także wrażenie głębi, jakie uzyskuje autor. Te zabiegi szczególnie widoczne są w czarno-białych kompozycjach artysty, których przykładem jest praca prezentowana w katalogu. Przenikające się wzajemnie płaszczyzny bieli, czerni oraz szarości budują poczucie przestrzeni i tworzą mocną, niemalże architektoniczną kompozycję. Warto również zwrócić uwagę na intrygującą fakturę dzieła, przywodzącą na myśl malarstwo materii. Eksperymenty formalne są Strelnikowi szczególnie bliskie. Autor często wybiera niekonwencjonalne rozwiązania, jeżeli chodzi o podobrazie, jak plandeka zamiast tradycyjnego płótna. Sam też jest odpowiedzialny za tworzenie narzędzi niezbędnych mu do pracy. Omawiana kompozycja namalowana jest w technice akrylu na płótnie i jak w soczewce skupia wszystkie charakterystyczne cechy stylistyczne dla twórczości Strelnika.





51

MAREK DARIUSZ KAMIEŃSKI

1953

Bez tytułu, 1987

akryl, olej/plótno, 170 x 217 cm
sygnowany p.d.: 'M. Kamieński'

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 800 – 2 600 EUR

WYSTAWIANY:

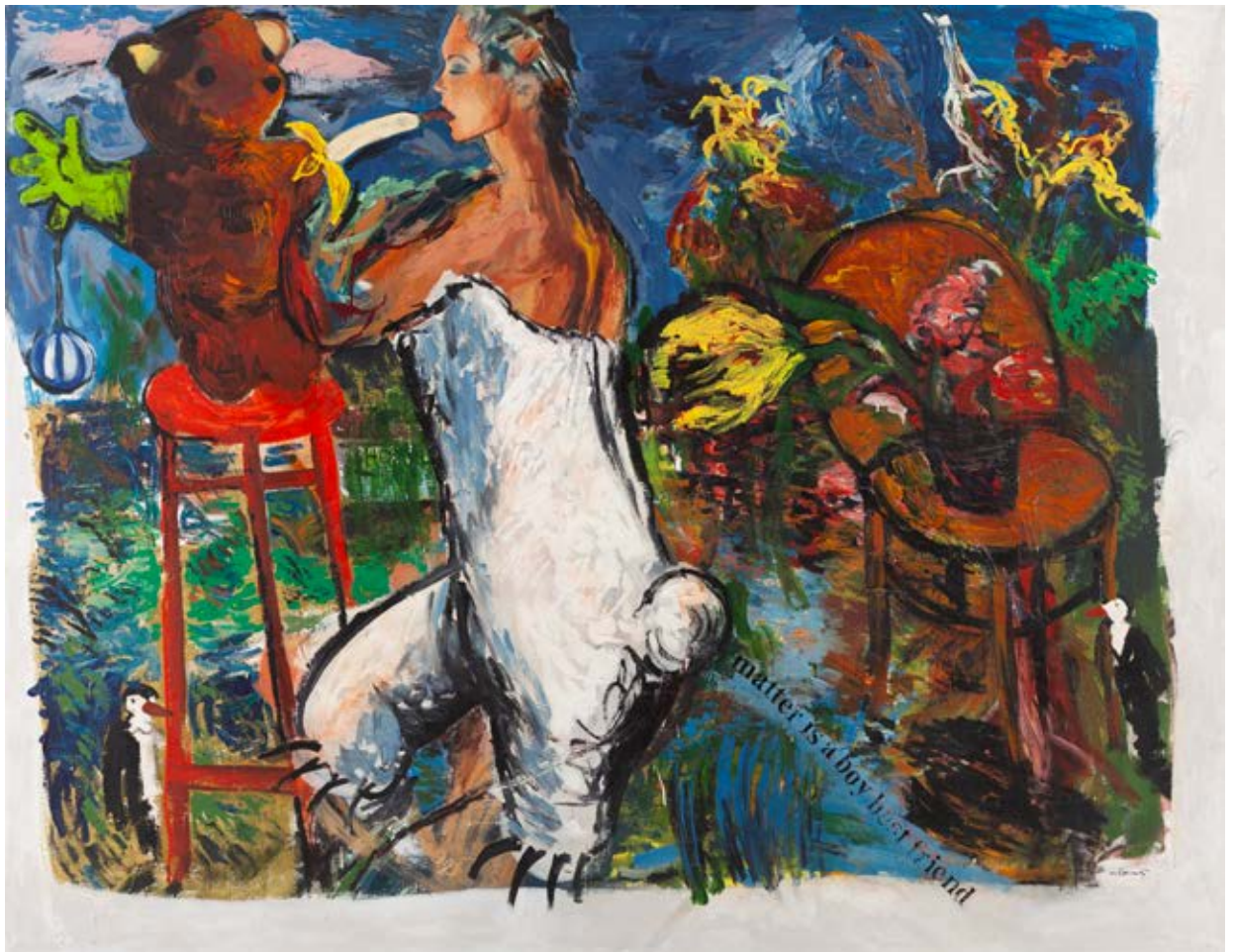
„Świeżo malowane. Młode malarstwo polskie lat 1982–1987”, Galeria Zachęta, Warszawa, wrzesień 1988

LITERATURA:

Świeżo malowane. Młode malarstwo polskie lat 1982–1987, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 1988, s. 19 (il.)

„Malował obrazy wielkie i ekspresyjne, był najbliżej postmodernistycznej ironii. Malował zamasyście i z olbrzymią swobodą. Powalał na kolana wiedzą o sztuce, muzyce i filozofii. Miał gigantyczną przewagę nad innymi ze swojego pokolenia, bo potrafił niezwykle łączyć to, co w sztuce bywa najtrudniejsze: inteligencję z talentem do malowania”.

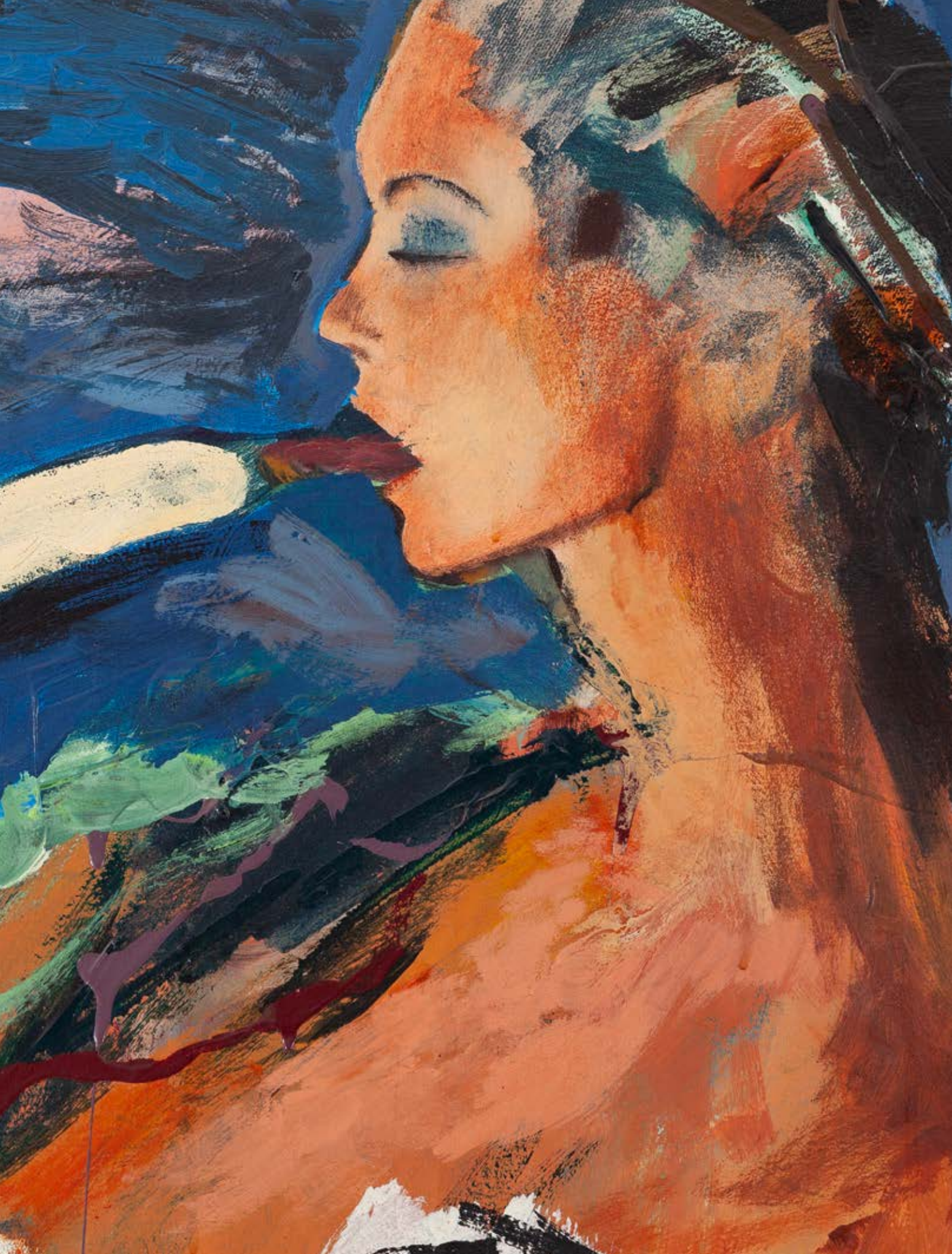
Tomasz Rudomino





Marek Kamieński był jednym z najbardziej ekspresyjnych „nowych dzikich”, jego prace dzisiaj robią wrażenie rozmachem, odważną tematyką, siłą ładunku energetycznego. Nasycone kolorami, dynamiczne płótna są skomponowane niczym ostry, punkowy utwór muzyczny. Porównanie to nie jest przypadkowe, ponieważ Kamieński działał równolegle jako malarz, producent muzyczny i wokalista. Zadebiutował w katowickim Biurze Wystaw Artystycznych w 1983, ale jego sztukę dostrzeżono dopiero po pokazie w Starej Kordegardzie w Warszawie. Muzykę zespołu Zilch, w którym występował czasami jako wokalista, można było usłyszeć m.in. na festiwalu w Jarocinie. Sztuka Kamieńskiego już wówczas wzbudzała kontrowersje. Wielkoformatowe płótna wypełniały 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. Źródła jego sztuki można szukać w malarstwie amerykańskim, estetyce Neue Wilde, czy włoskiej transawangardzie. Prezentowana praca pochodzi z czasu, o którym artysta mówił następująco: „(...) to był mój okres zwierzęcy. Wtedy urodziło nam się dziecko i dużo przebywałem w pokoju dzieciennym, gdzie było pełno różnych zwierzątek-zabawek. Postępowałem podobnie jak inni ekspresjoniści, którzy wybierali jakiś malerki przedmiot i powiększali go do monstrualnych rozmiarów na obrazie. Ja namalowałem pluszowego misia (...) to było ostre, malowanie ‘z ręki’, bardzo ekspresyjne obrazy. Tak malowałem przez 2–3 lata, pokazywałem je m.in. na wystawie ‘Świeżo malowane’ w Zachęcie” (Krzysztof Stanisławski, Nowa ekspresja. 20 lat. Vol 2, [kat.wyst.] Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2009, s. 94).



52

JACEK ZIEMIŃSKI

1953

"Pejzaż", 1994

olej/piótno, 150 x 200 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JACEK ZIEMIŃSKI | "PEJZAŻ" 1994 | 130 x 200 olej'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 200 – 5 400 EUR

„Te obrazy to w istocie niesłychanie wyrafinowane kolorystycznie kompozycje malarskie, których cichym bohaterem jest wewnętrzne światło. Ich idea wywiedziona z jednego z najefektowniejszych nurtów artystycznych XX wieku, op-artu, polega mianowicie na delikatnych oszustwach optycznych, grach światłem wciągających widza w nieprzeczuwanie głęboką przestrzeń obrazu”.

Tadeusz Nyczek





Jacek Ziemiński obronił dyplom na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w pracowni profesora Jacka Sienickiego w 1979 i w latach 80. włączył się, chociaż nie bez pewnych wahań i różnic, w nurt nowej ekspresji. Koronnym tematem artysty był zawsze pejzaż, obojętnie czy złożony z abstrakcyjnych pasków, falistych linii morskich czy motywów przedstawieniowych, ale zawsze z predylekcją do poziomych formatów i ponadnormatywnych rozmiarów. W latach 1987–96 w jego malarstwie dominuje repertuar romantyczny, na który składają się widoki skał, gór, grot, samotnych wysp, oblewanych wodami mórz i konfrontowanych z powietrznymi przestrzeniami. Melancholia, poczucie osamotnienia i pesymizm to stany emocjonalne, charakterystyczne dla okresu stanu wojennego w Polsce. „Pejzaż” znajduje się u końca tej serii. Obraz był inspirowany widokiem z Dębek, gdzie artysta spędzał wakacje, podobnie jak wielu przedstawicieli intelektualnej opozycji w latach 80. XX wieku. Uchwyczone w świetle zachodzącego słońca czerwone igły nadmorskich sosen i „płonące” czerwienią niebo nadają widokowi egzotycznego, „japońskiego” charakteru. W kompozycji przepełnionej światłem i ekspresyjnym kolorem urzeka mistrzowskie rzemiosło malarskie artysty. Założony bielą grunt prześwieca spomiędzy śladów po energicznych pociągnięciach pędzlem. Kolejne warstwy malarskie są przeziernie i czytelne, jedna pod drugą. Taki właśnie sposób kładzenia farby Ziemiński podziwiał w malarstwie Van Gogha i z podglądania sztuki wielkiego mistrza powstała jego własna technika.



53

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

"Mosty", 1986

olej/piótno, 220 x 170 cm

sygnowany i datowany u dołu kompozycji: 'RATAJSKI '86'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SŁAWOMIR | RATAJSKI | 1986 - olej, płótno | 220 x 170 | "MOSTY"

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 800 - 17 100 EUR





Praca „Mosty” powstała w 2 połowie lat 80. i jest wyrazem klimatu tamtejszych dni. Wyziera z niej niepokój i strach. Wszystkie elementy: od kolorystyki, przez sposób malowania po temat są prześiknięte emocjami. Ratajski malował szybko, spontanicznie, jakby „wypływał” wizje na płótno. Było to rodzajem wyzwolenia i odreagowania. Wielkoformatowe płótno składa się z dwóch części. Na obu przedstawiona jest postać ludzka w ekspresyjnej pozie przypominającej tytułowy most. Charakterystyczne dla artysty rozwiązania formalne takie jak czarny kontur, mocne barwy i ostro zakończone kształty podkreślają dramatyzm ujęcia. Wydaje się, jakby figury były rozdierane emocjami, a Ratajski chciał skondensować w obrazie wszystkie trawiące go niepokoje. Z jednej strony to zagrożenie polityczne, z drugiej natomiast etyczne dylematy jednostki. W tle postaci widoczne są zmnożone rysy ludzkich głów z wyraźnie zaznaczonymi oczami. Jest to motyw, który często pojawia się w obrazach z tamtego czasu. Symbolizował ciągłą inwigilację, konflikty i bycie obserwowanym, jakże charakterystyczne także dla naszych czasów. Choć płótno powstało ponad 20 lat temu, w świetle ostatnich wydarzeń niestety wciąż pozostaje aktualne. Obraz robi wrażenie zamasyściścią modelunku, odważnym zestawieniem kolorystycznym, mocnymi kontrastami. Wielość form daje wrażenie, jakby płótno „stało się” na oczach widzów. Bogusław Deptuła pisał o tym procesie następująco: „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, *Wiele samoistości* [w:] Sławomir Ratajski. Malarstwo × 3 [kat. wyst.], ASP, Warszawa 2019, s. 55).

Sławomir Ratajski od czasu swojego debiutu 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. Artysta ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych, od 1987 pracuje na macierzystej uczelni, zaczynał jako asystent prof. Jerzego Tchórzewskiego, a potem prowadził pracownię rysunku na Wydziale Grafiki. Obecnie jest profesorem zwyczajnym na Wydziale Sztuki Mediów, gdzie prowadzi autorską Pracownię Koncepcji Artystycznych. Pozostaje wierny ekspresyjnemu podejściu, coraz bardziej skłania się ku formom abstrakcyjnym, wzmacniając jednocześnie grę kolorystyczną.



Sławomir Ratajski w pracowni, fot. Anna Szary

54 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962–2020

"Space haste", 2016

olej/ płótno, 100 x 130 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'A.CISOWSKI | 2016'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 – 12 800 EUR

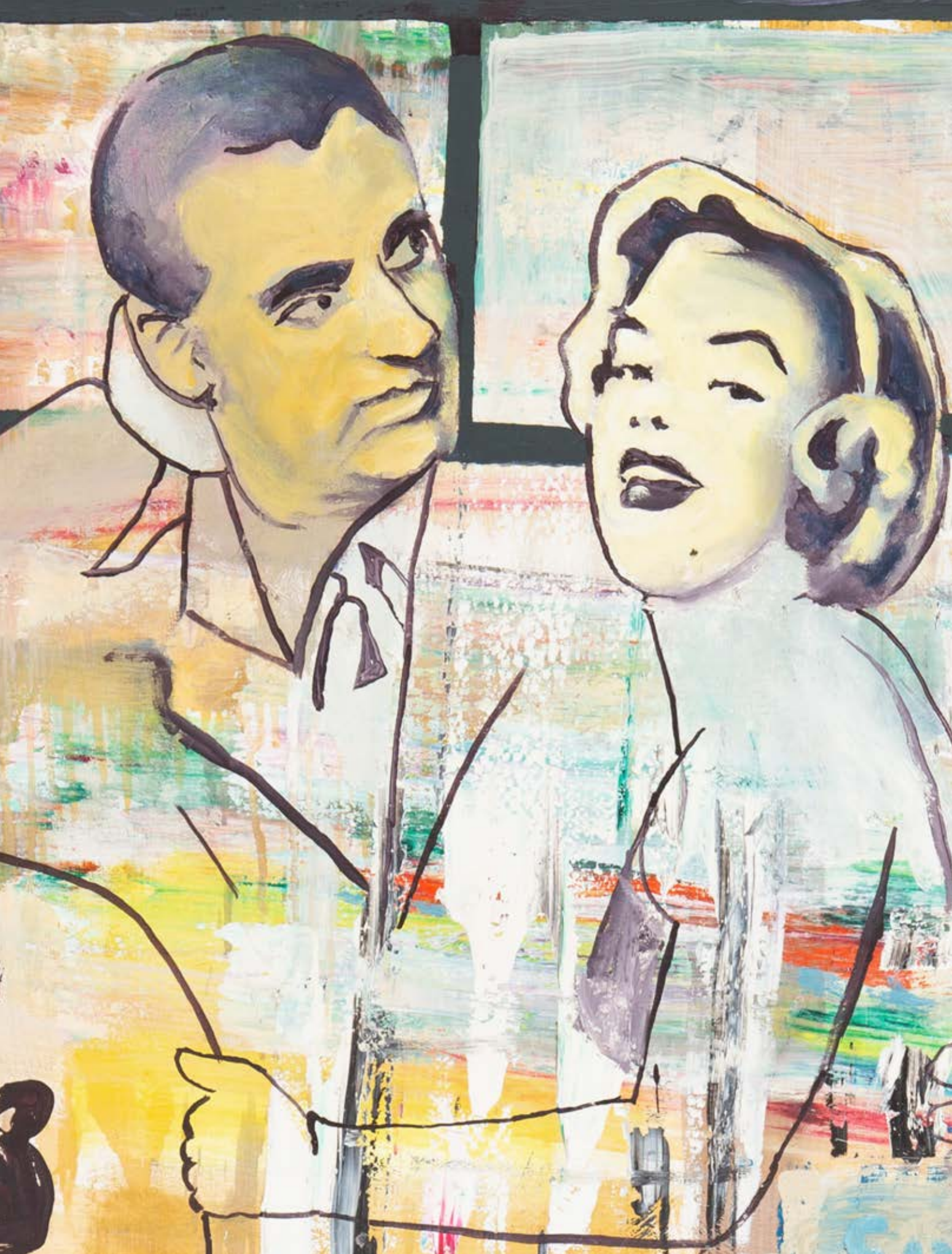
POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Tworzył malarskie sprawozdanie z miejsca, w którym groteska
zdawała się najlepszą bronią w walce z beznadzieją”.

Agnieszka Rayzacher







W prezentowanej pracy „Space haste” ujawniają się charakterystyczne cechy malarstwa Cisowskiego – inkorporowanie do obrazów postaci kultury masowej i ekspresyjny malarski gest. Twórczość artysty kształtowała się na przestrzeni wielu lat, wpływ na nią wywierały różne środowiska artystyczne, w których kręgu się obracał. Jego indywidualny styl opierał się na świadomej zabawie formą, techniką, kompozycją. Artysta poszukiwał niecodziennych rozwiązań formalnych, prowadził dialog z estetyką, mass mediami, odnosząc się krytycznie do komercjalizacji kultury wizualnej. Czerpał inspirację z pop-artu, żonglował znanymi motywami i wizerunkami medialnych bohaterów. Nie stronił od nawiązań do kultury graffiti, reklamy czy estetyki komiksowej. Według artystycznego credo Cisowskiego nie było sensu tworzyć nowych form, skoro współczesna kultura i cywilizacja stale produkują ich tak wiele. Z jego płócien wyłania się wizerunek współczesnej, powszechnej wyobraźni zatopionej w morzu kolorowych, lecz nonsensownych obrazów. Twórczość artysty kształtowała się na przestrzeni wielu lat, wpływ na nią wywierały różne środowiska artystyczne, w których kręgu się obracał. W latach 1982–87 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Był uczniem prof. Rajmunda Ziemskiego w pracowni malarstwa. Po klasycznej szkole warszawskiej zafascynował go neoekspresjonizm niemiecki – grupa Mülheimer Freiheit i „nowi dzicy”. W tym czasie studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie (w pracowni Konrada Klaphecka i A.R. Pencka). U schyłku lat 80. pozostawał pod silnym wpływem twórczości Jeana Dubuffeta czerpiącego z nieskrępowanej estetyki art brut, podjął wówczas także współpracę z japońskim artystą Yoshitomo Nara i odbył podróż studyjną do Nowego Jorku, gdzie miał okazję konfrontować się z płótnami Jeana-Michela Basquiata, które znacząco wpłynęły na jego malarski język.



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

BLISKO 13 500 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ 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:



SZTUKA FANTASTYCZNA
SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY
30 SIERPNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 5 SIERPNIA 2022
kontakt: Anna Szynkarczuk
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



SZTUKA WSPÓŁCZESNA. PRACE NA PAPIERZE
13 WRZEŚNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 12 SIERPNIA 2022
kontakt: Agata Matusielarska
a.matusielarska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



NOWE POKOLENIE PO 1989
20 WRZEŚNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 23 SIERPNIA 2022
kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



SZTUKA WSPÓŁCZESNA.
KLASYCY AWANGARDY PO 1945
22 WRZEŚNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 21 SIERPNIA 2022
kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 12, 502 994 177



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

BLISKO 14 500 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ 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 2022
kontakt: Jan Rybiński
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



HENRYK HAYDEN
15 WRZEŚNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 16 SIERPNIA 2022
kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
1 WRZEŚNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 SIERPNIA 2022
kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
13 PAŹDZIERNIKA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 3 WRZEŚNIA 2022
kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



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.

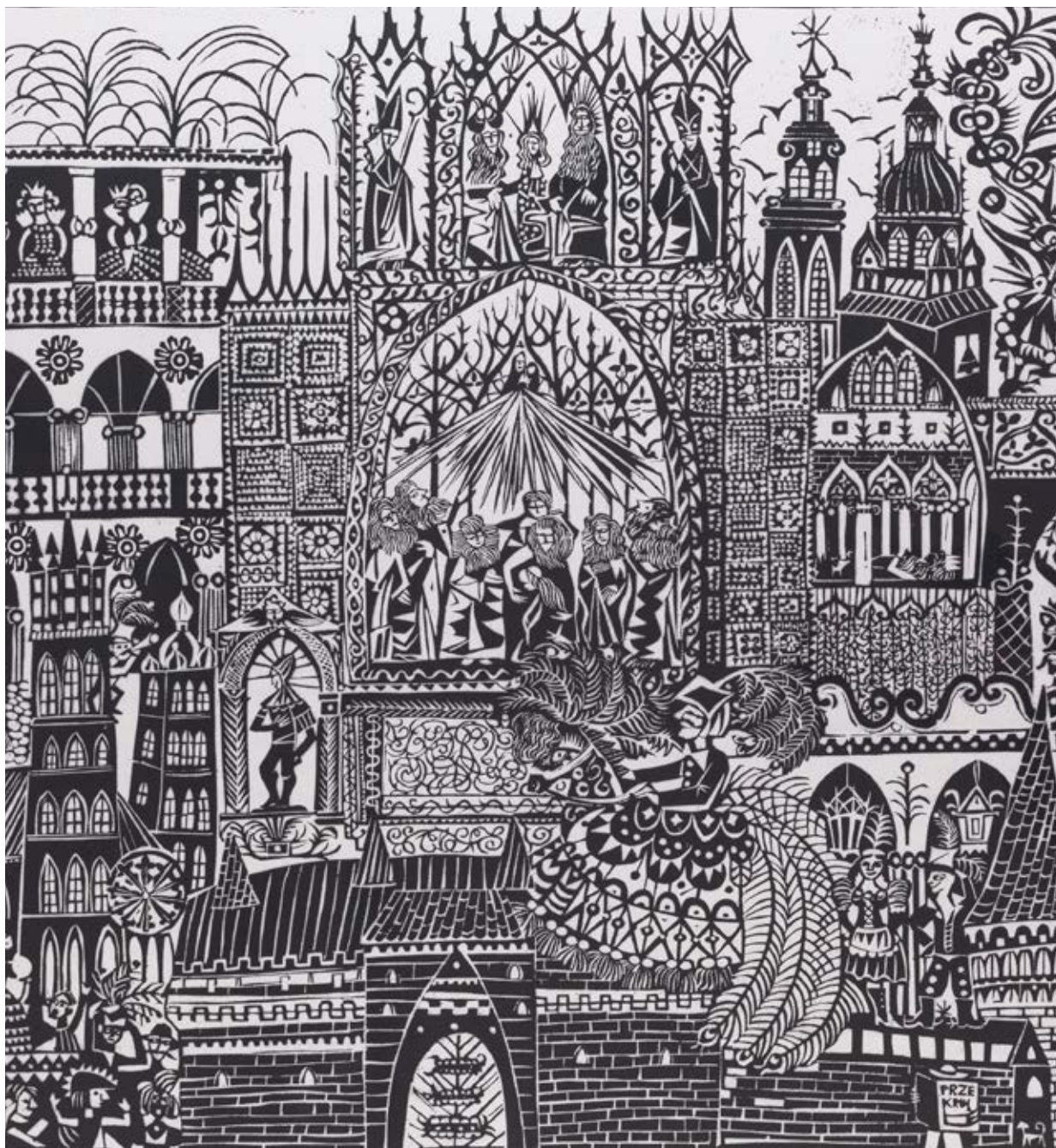
kontakt: Olga Winiarczyk
o.winiarczyk@desa.pl,
22 163 66 54, 664 150 862

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

AUKCJA 1 WRZEŚNIA 2022, 20:00

TERESA JAKUBOWSKA
„Kraków”, 1965



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW

25 sierpnia – 1 września 2022

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 13 WRZEŚNIA 2022, 19:00

JAN TARASIN
„Sytuacja” 1987



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
3 - 13 września 2022

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

NOWE POKOLENIE PO 1989

AUKCJA 22 WRZEŚNIA 2022, 19:00

NATALIA BAŻOWSKA
Autonomia chwili, 2021



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW

16 – 22 września 2022

DESIGN

HENRYK JĘDRASIAK
"Dziewczyna siedząca", lata 50.-60. XX w.

AUKCJA 26 WRZEŚNIA 2022, 19:00



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

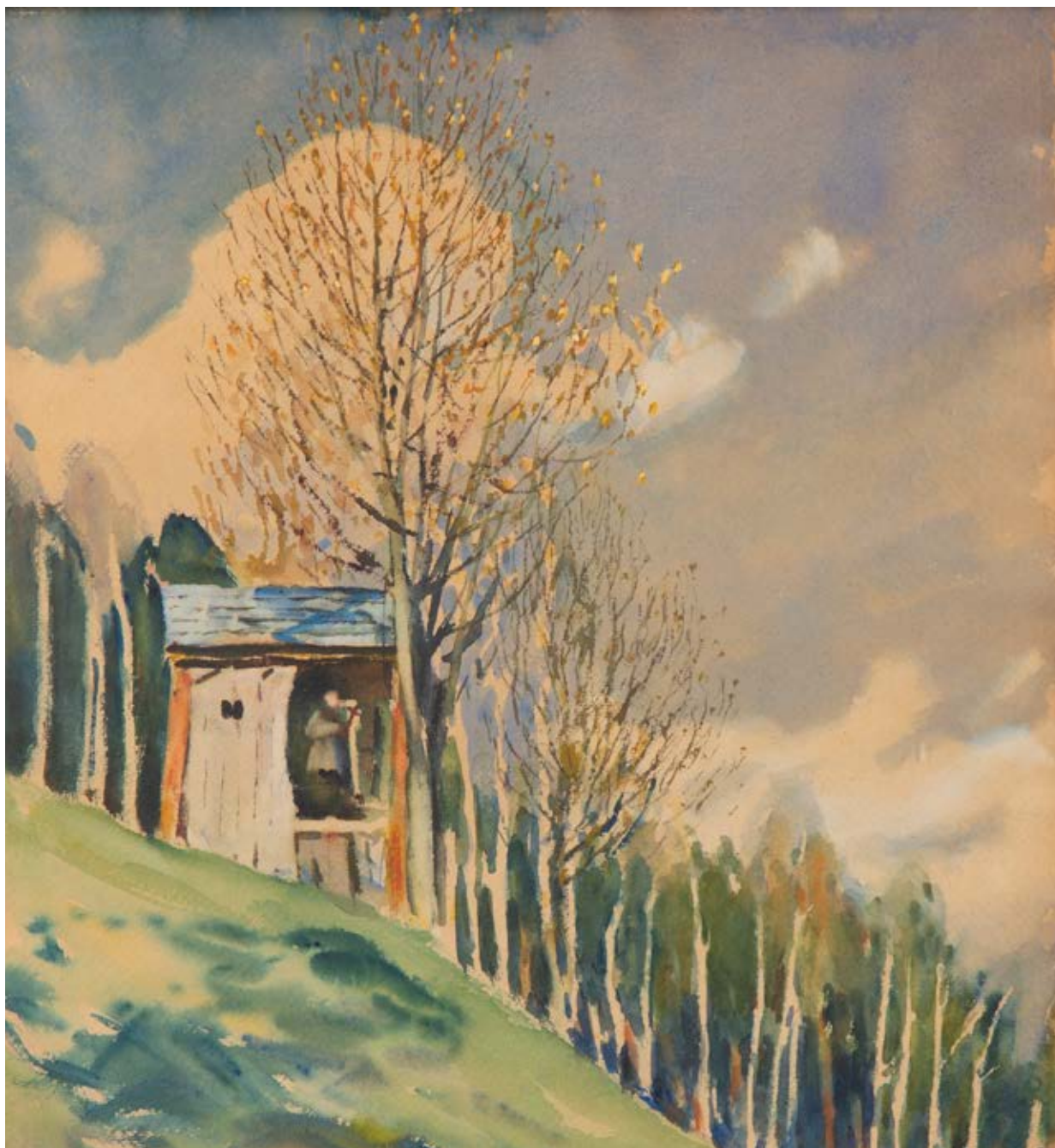
WYSTAWA OBIEKTÓW
21 – 26 września 2022

SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 8 WRZEŚNIA 2022, 19:00

JULIAN FAŁAT
„Kapliczka w Bystrej”



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW

26 sierpnia – 8 września 2022

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 13 PAŹDZIERNIKA 2022, 19:00

ZBIGNIEW PRONASZKO
„Rycerz północy”, lata 20.-30. XX w.



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
5 – 13 października 2022

CERAMIKA

PAWEŁ OLSZCZYŃSKI
Waza, 2018

AUKCJA 27 WRZEŚNIA 2022, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
23 – 27 września 2022

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

IGOR MITORAJ
Perseusz

AUKCJA 27 PAŹDZIERNIKA 2022, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
20 – 27 października 2022

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 prawnego 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 aukcjonera.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza jest kwotą, od której aukcjoner 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 marżę, 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 gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjonera słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcjonera 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 aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner 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 nieuwjawnione.

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 konsultacje 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 kursu 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 telefonicznie lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa <https://bid.desa.pl/> oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaofiarował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner 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. Aukcjoner 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 w 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. Opisana 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 poukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana 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. Opisana 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 – 16 000 000	wg uznania aukcjoneera

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 uzgodnieniu 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 umożliwiające 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 opóźnienie 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 opóźnienie 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 (t.j. 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 aukcjonerę 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

1) 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.

2) 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.

3) 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.

4) 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 dokładnie w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażone uzgodnienie na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.

5) 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

1) 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.

2) 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.

3) 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".

4) 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.

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonerę, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonerę 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.

6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również **WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** oraz **WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) 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.

2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).

3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić 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: BREXPLPWWA3

W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

4) 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. Wcześniejsze 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

1) 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.

2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

wewnętrzne, 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:

- a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
 - b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
 - c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
 - d) 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;
 - e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
 - f) 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:

- 1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - c) obiektu, 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.”;
 - d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego 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

- 1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- 2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- 3) 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.
- 4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewoźszające 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.
- 5) 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

- 1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
- 2) 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

- 1) 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.
- 2) 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.
- 3) 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:

- 1) 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,
- 2) 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.

- e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- h) obiektów 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;
- i) obiektu, 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.

DESA
UNICUM

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

☐ Zlecenie telefoniczne

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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.

[illegible]

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

☐ Wpłace 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 | | inna droga

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. Zgadzamy się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:

1 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 zgadzamy 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.

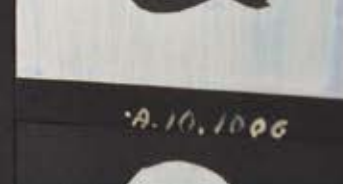
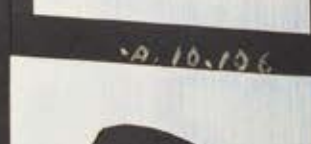
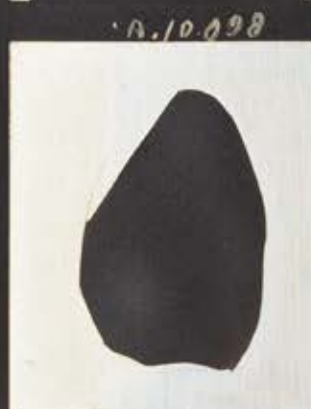
☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

☐ 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 z DESEA 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 wycelowanej kwoty powiększonej o opłat 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 nieprawdźliwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.





AUTORZY TEKSTÓW

Natalia Baranowska poz. 25, 26, 41, 44, 45, 50

Wiktor Komorowski poz. 48

Dorota Monkiewicz poz. 52

Anna Szary poz. 35, 51, 53, 54

Alicja Sznajder poz. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 17, 18, 19, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 49

Anna Szynekarczuk poz. 4, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 46, 47

Katarzyna Żebrowska poz. 22

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 25 SIERPNIA 2022

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 3 Jan Tarasin w pracowni, fot. Agata Ciołek/FOTONOVA

poz. 6 Victor Vasarely

poz. 10 Henryk Stażewski, „Relief nr 123”, 1975, fot. Desa Unicum. Praca z kolekcji prywatnej

poz. 10 Presences Polonaises. L'art vivant autour du Musée de Łódź. Witkiewicz, constructivisme, les contemporains, fragment katalogu wystawy, Centre Georges Pompidou, Paryż 1983

poz. 13 Jan Dobkowski, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

poz. 18 Jan Lebenstein, fot. Jacek Domiński/REPORTER

poz. 27 Bronisław Kierzkowski

poz. 28 Erna Rosenstein, fot. Adam Sandauer

poz. 50 Piotr Strelnik w pracowni, fot. dzięki uprzejmości artysty

poz. 53 Sławomir Ratajski w pracowni, fot. dzięki uprzejmości artysty

okładka front poz. 3 Jan Tarasin, „Sytuacja III”, 1997

okładka II – strona I poz. 2 Janusz Eysymont, Kompozycja, 1990

strony 2–3 poz. 19 Jan Lebenstein, „Figura nr 173”, 1962

strony 4–5 poz. 3 Jan Tarasin, „Sytuacja III”, 1997

strony 6–7 poz. 15 Jerzy Nowosielski, Pejzaż miejski (Kraków), 1973

strony 8–9 poz. 38 Jarosław Modzelewski, „Ostatnie słońce”, 2017

strona 10 poz. 13 Jan Dobkowski, „Kobieta zaborcza”, 1971

strony 16–17 poz. 53 Jacek Ziemiński, „Pejzaż”, 1994

strona 209 poz. 49 Ryszard Gieryszewski, „Statystyczni z czerwonym szyfrem II”, 1975

strony 210–211 poz. 12 Jan Dobkowski, „XIX” z cyklu „Obrazy magiczne”, 1975/2020

strony 212–213 poz. 54 Sławomir Ratajski, „Mosty”, 1986

strony 214–215 poz. 4 Wojciech Fangor, „Przestrzeń międzypiersiowa”, 1975

strona 216 – okładka III poz. 1 Aleksandra Jachtoma, Kompozycja, 1989

okładka tył poz. 5 Julian Stańczak, „Concurrence”, 1963

konceptcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka







