



DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

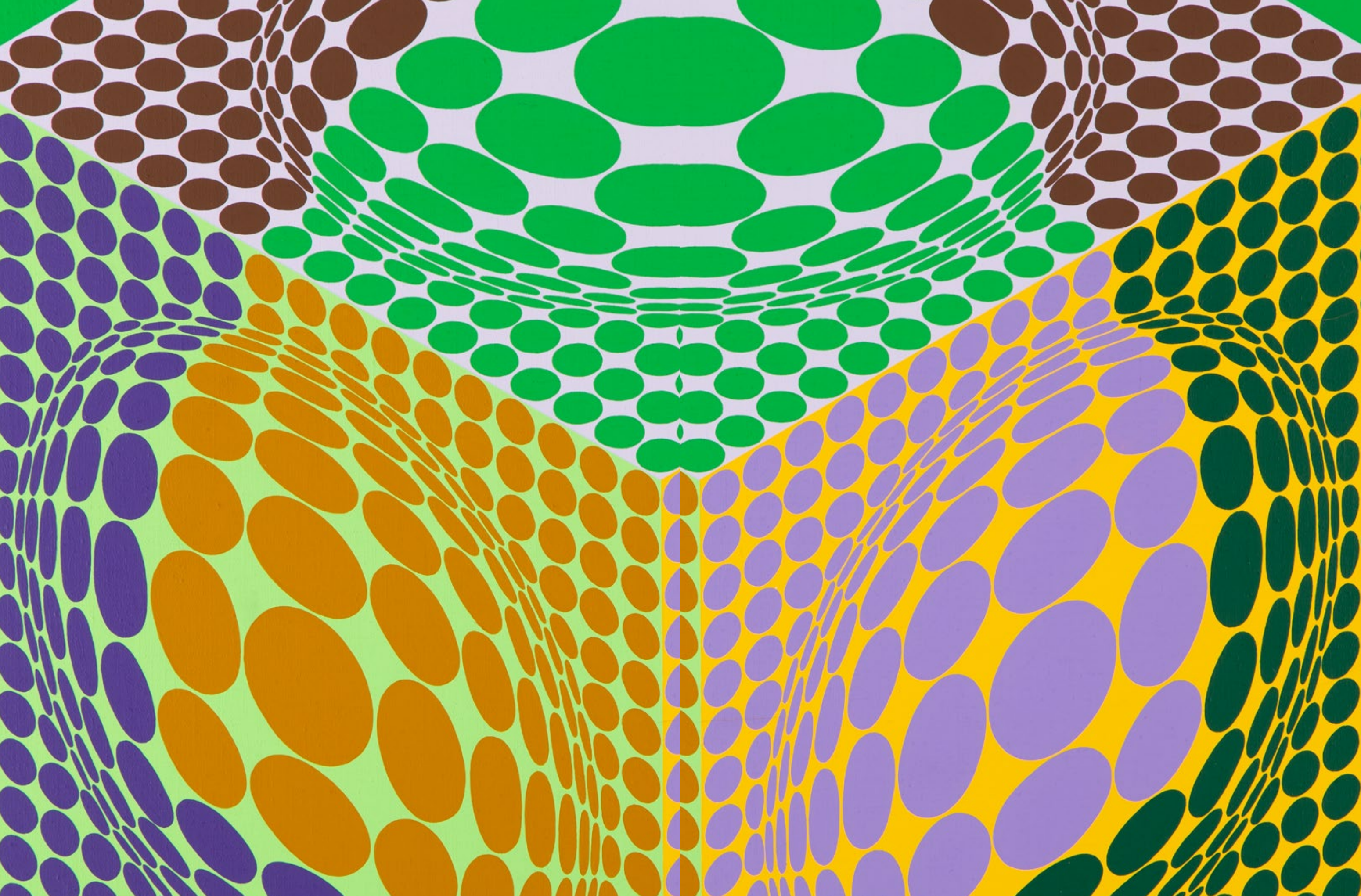
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 5 WRZEŚNIA 2024 WARSZAWA











SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 5 WRZEŚNIA 2024

CZAS AUKCJI
5 września 2024 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
23 sierpnia - 5 września
poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00
sobota, 11:00 - 16:00

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

KOORDYNATORZY

Katarzyna Szczęsna
tel. 538 522 885
k.szczesna@desa.pl

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

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Joanna Kowalewicz, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, j.kowalewicz@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



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
tel. 22 163 66 01, 795 121 569

Magdalena Ołtarzewska
m.oltarzewska@desa.pl
tel. 22 163 66 03, 506 252 044

Karolina Pułanecka
k.pulanecka@desa.pl
tel. 538 955 848

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

Alina Matyash-Labanovskaya
Fotograf
a.matyash@desa.pl

DZIAŁ IT

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

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.kopiec@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
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Julia Niżnik
Asystent, Dział Marketingu
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

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



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



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



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



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



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



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



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



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



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



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



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402



OKTAWIA WRZESIEŃ
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



MAGDALENA KRAJENTA
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ALEKSANDRA JASZKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

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



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



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



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



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



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



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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



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



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



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



DAWID KULKIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kulkiwicz@desa.pl
532 792 536



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



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



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



DOROTA KOZAK
Specjalista
Projekty Charytatywne
d.kozak@desa.pl
788 244 922



INDEKS

Berdowska Tamara 6	Pągowska Teresa 18
Broll Urszula 20	Raczko Julian Henryk 17
Brykalski Przemysław 54	Ratajski Sławomir 29
Burstein Pinchas (Maryan) 23	Rittersschild Małgorzata 32
Cisowski Andrzej 46–47	Roszkowski Aleksander 38
Dobkowski Jan 22	Sapetto Marek 45
Dwurnik Edward 24–26	Sobczyk Marek 34
Eidrigėvičius Stasys 21	Sobel Judyta 59
Gieraga Andrzej 13	Stajuda Jerzy 19
Jachtoma Aleksandra 1	Stażewski Henryk 10
Kamieński Marek Dariusz 48	Stec Grzegorz 55
Kobzdej Aleksander 15	Taranczewski Wacław 57
Kowalewski Paweł 33	Tracewski Wojciech 30
Kozłowski Jarosław 37	Twardowicz Stanley 16
Kunz Włodzimierz 40	Twardowski Lech 52
Maciejewski Zbysław Marek 43–44	Tyniec Jan 39
Marczyński Adam 14	Tyszkiewicz Teresa 5
Mieczkowski Ed (Edwin) 8	Urbański Szymon 49–50
Mierzejewski Jerzy 27	Vasarely Victor 11
Młodożeniec Stanisław 41–42	Wagner Marek 56
Niziurska Agnieszka 28	Winiarski Ryszard 9
Opalka Roman 4	Wnukowa Józefa 58
Orbitowski Janusz 12	Woźniak Ryszard 31
Osiowski Marcin 51	Wrzeszczyńska Halina 7
Panasiuk Teresa 2–3	Ziemski Rajmund 53
Pawlak Włodzimierz 35–36	

1 ↑

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

"Tryptyk fioletowy", 1983/1984

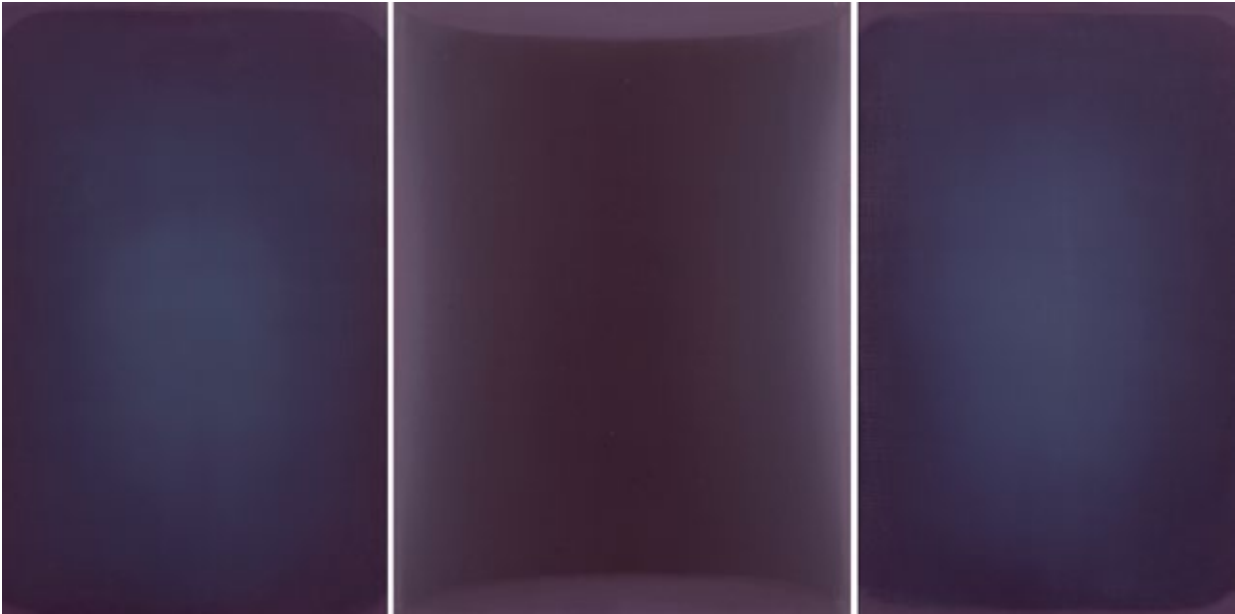
olej/płótno, 73 x 46 cm – wymiary dwóch zewnętrznych części
73 x 54 cm – wymiary środkowej części
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu prawej części: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | TYT. TRYPTYK FIOLETOWY /BOK PRAWY/ | WYM. 73 x 46 | TECH. OLEJ | ROK 1984'
w środkowej części: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | TYT. TRYPTYK FIOLETOWY /ŚRODEK/ | WYM. 73x54 | TECH. OLEJ | ROK. 1984'
w lewej części: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | TYT. TRYPTYK FIOLETOWY /BOK LEWY/ | WYM. 73 x 46 | TECH. OLEJ | ROK 1983'

estymacja:
45 000 – 60 000 PLN
10 500 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:
dar od artystki
kolekcja prywatna, Szwecja

„Na płótnach Jachtomy światło samo powołuje przestrzeń. Dla niektórych odbiorców tego malarstwa nie zawiera się w niej nic, albo – prawie nic, szczególnie dla tych, którzy pamiętają o obecności śladowych form w jej wcześniejszych obrazach. Wydaje się im, że nic nie zostało namalowane. Artystka bowiem systematycznie rezygnuje z wcześniej obecnych podziałów i sygnałów jakichkolwiek kształtów. Dość często pozostawia tylko wąskie pasmo obramowania ‘wnętrza’ obrazu innym kolorem, lekko skonstrastowanym – ze względu na barwę bądź ciężar. W przestrzeni obrazów pozostaje więc sam kolor, oddający stany uczuciowe malarki, dominujące w trakcie kolejnych seansów, zmieniające się jednak i zróżnicowane w czasie pokrywania farbą płótna i przez nią wielokrotnie sprawdzane, czyli godne utrwalenia”.

Zbigniew Taranienko



KOLORY JACHTOMY

Aleksandra Jachtoma w pierwszych latach swojej działalności tworzyła kompozycje, odpowiednio operując fakturami. Z czasem jednak ich miejsce zajęły płótna pokryte cienką warstwą farby, a w ich prostokątach pojawiły się formy, zaokrąglone na krawędziach podkreślonych barwą. Ze środka ukazanej figury promieniowało światło, które odpowiednio kształtowało formę twardo i zdecydowanie, przybliżając ją do owalu. Poszukiwania emocjonalnego znaczenia kolorów kształtowały drogę twórczą Jachtomy w ciągu 20 lat. Jednocześnie artystka odrzucała powszechnie przyjęte na przestrzeni wieków porządku wartości i systemy znaczeń. Swoją poetyką obrazowania zbliżała się do abstrakcji, ale w istotny sposób zmieniając barwy w tzw. widoki kolorów, które nieobecne w realnym świecie były na jej płótnach wyabstrahowane z konkretnych sytuacji i uwikłań poza przestrzenią i światłem. Uzyskane w efekcie przestrzenie zdają się monochromatyczne. Dodatkowego wyrazu nadają im łagodnie rozkładające się fale rozjaśniającego się światła oraz ledwie widoczne jego rozprzestrzenione pulsowanie. Jak zauważył Zbigniew Taranienko: „W wyniku technicznie trudnych, niedostrzegalnych później zabiegów Aleksandra Jachtoma odkryła liczne nowe barwy. Utworzyła je, nasycając pigment śladami pokrewnych kolorów, a także wielu skontrastowanych z nimi odcieni. Dlatego ‘kolory Jachtomy’ wymykają się nazwom i kulturowo oczywistym znaczeniom, a poszczególne płótna mają własne, zindywidualizowane brzmienia, zawsze niemożliwe do powtórzenia, choć w Foczywisty sposób należące do jakiejś rodziny błękitów, oranżów czy fioletów”. (Zbigniew Taranienko, Między gruntem a okiem, [w:] Aleksandra Jachtoma, kat. wyst., Centrum Sztuki Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Warszawa 2003, s. 7).

Malarstwo Jachtomy bywa również kojarzone z tendencjami postkonstruktywistycznymi, do których założeń artystkę zbliżała potrzeba prostoty, klarowności, rygoru intelektualnego oraz odrzucenie figuracji. Jednak pomimo jej długoletniej przyjaźni z Henrykiem Stażewskim, pozwalającej na wejście w krąg zainteresowań jego malarstwem, można odnaleźć w jej twórczości zdecydowane różnice w podejściu do uzyskiwania najgłębszych tonacji barw oraz przeżywaniu prowadzącym do kontemplacji. Odmienne język Jachtomy ma również przełożenie w zdegradowaniu prostych kształtów owali czy prostokątów do roli nośników pulsowania światła i kolorów. Jak sama artystka przyznawała: „Szukam czegoś niewiadomego, co stworzy się samo... Obraz jest dla mnie taką samą niespodzianką, jak dla widza. Nie stawiam sobie żadnego zadania przed jego namalowaniem. Zależy mi na tym, by był wartością samą w sobie – żeby był niezależny od rzeczywistości. W tym celu chcę używać środków minimalnych. Obraz ma być więc inną rzeczywistością. Dlatego w taki sposób maluję kolor. Nie chcę powtarzać rzeczywistych barw, tylko staram się, żeby kolor stawał się czymś własnym, przetrwionym przez przeżycia, jakoś przemyślanym. (...) Ponadto zależy mi, żeby chciało się wciąż na mój obraz patrzeć, a on nie drażnił swoimi kontrastami, lecz wciągał... Żeby dawał widzowi poczucie spokoju, żeby stawał się swojego rodzaju oddechem, odejściem od hałaśliwego świata”. (Aleksandra Jachtoma, [cyt. za:] Zbigniew Taranienko, Między gruntem a okiem, [w:] Aleksandra Jachtoma, kat. wyst., Centrum Sztuki Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Warszawa 2003, s. 11).

Pomimo kontaktów ze środowiskiem Jachtoma zdecydowała się na bezwzględną twórczą niezależność, odrzucając wszelkie relacje z warunkami bytowania, artystycznymi modami i stylami. Jednocześnie w jej twórczości można zaobserwować pewne odwołania do surrealizmu wykorzystującego podświadomość, jednakże i tutaj artystka zachowała wewnętrzny, zrjonalizowany rygor ograniczeń warsztatowych. Wszystko to prowadziło do osiągnięcia jednego celu: maksymalnej eliminacji codzienności życia w jego nieistotnych przejawach na rzecz osiągnięcia spokoju, ciszy i milczenia. To właśnie na wszelkie oderwanie się od rzeczywistości pozwalają kolorystyczne przestrzenie Jachtomy wypełnione emanacją nadnaturalnego światła.



Aleksandra Jachtoma, Kompozycja, 1983, kolekcja prywatna



Aleksandra Jachtoma, Abstrakcja, 1999, kolekcja prywatna



Aleksandra Jachtoma, „20.11.1991”, 1991, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

2 †

TERESA PANASIUK

1938–2021

"Pejzaż 4/94", 1994

olej/piótno, 101 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "TERESA PANASIUK | Pejzaż 4/94. 1994 r | olej 101 x 0,73"

estymacja:

7 000 – 15 000 PLN

1 700 – 3 500 EUR

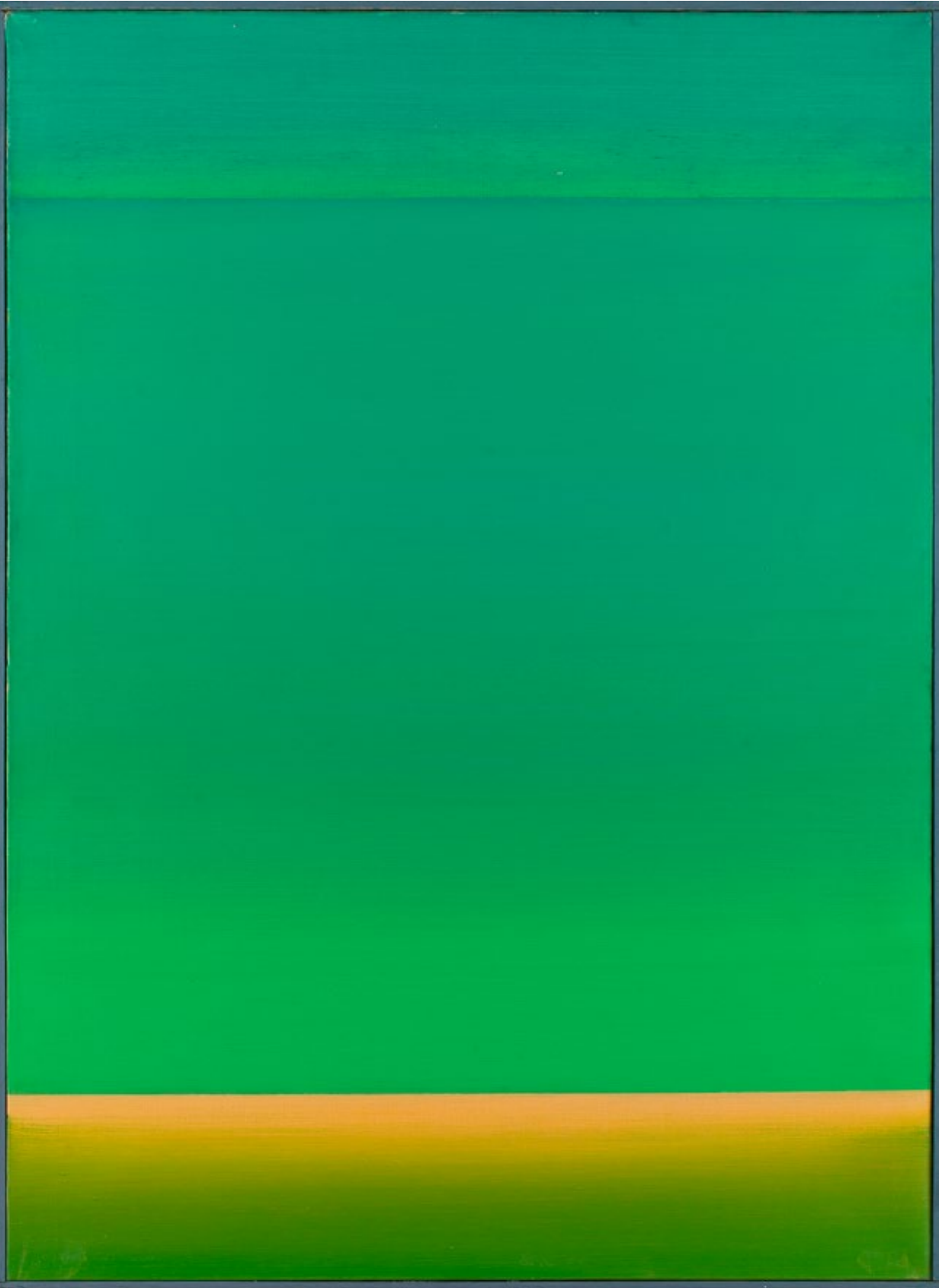
POCHODZENIE:

dar od artystki

kolekcja prywatna, Szwecja

„Zredukowanie widzialnego świata do kształtów najprostszych, nieledwie symbolicznych, nie pozbawia tych płócien siły ewokowania optycznej zjawiskowości natury. Wyodrębnione kolorem dekoracyjne smugi i płaszczyzny o międko zatartych krawędziach, wypełniające cały kadr kompozycji, pod pozorem ‘czystego’ malarstwa kryją intencje pejzażowe. Wrażenie ich obecności intensyfikuje horyzontalność układów tych form i wyrafinowana orkiestracja gamy barwnej obrazów, komponowanych tak abstrakcyjnie jak muzyka i w podobny sposób przetwarzających impulsy natury, jej najgłębszą istotę, przestrzenie, żywioły, nastroje. Muzyczny porządek materii koloru i wtopiona w nią liryczna geometria elementarnych form definiują indywidualny język ekspresji Teresy Panasiuk, wiążąc analityczną obserwację z intelektualną konstrukcją”.

Teresa Sowińska

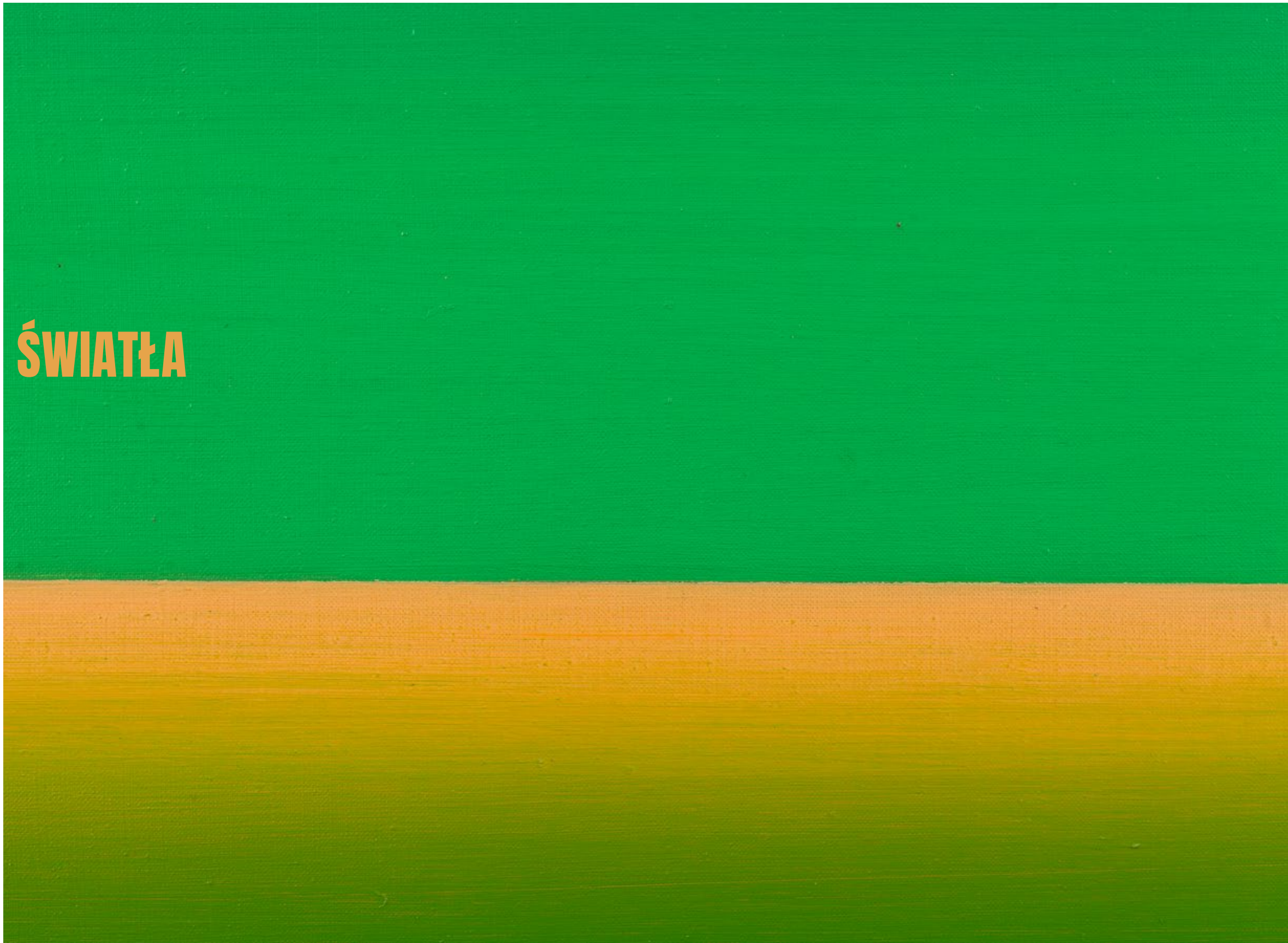


METAZJAWISKA ŚWIATŁA

Teresa Panasiuk w latach 1972–80 prowadziła Galerię Sztuki Współczesnej w Staromiejskim Domu Kultury, a także była wieloletnią kuratorką Galerii Krzywe Koło w Warszawie. Działania te pozwoliły jej na kontakt z wieloma artystami, a odniesienia do ich twórczości można odnaleźć w licznych dziełach artystki. Malarstwo było dla niej sposobem na życie, pełnym otwartości i życzliwości, a jednocześnie mającym znamiona samotnika. Panasiuk porównywała swój proces twórczy do nałogu, pracy badawczej oraz swoistego laboratorium. W tworzonych obrazach sumowała wiedzę, emocje, przeżycia duchowe i wzrokowe.

Motyw pejzażu był podejmowany przez Panasiuk już w latach 60. XX wieku. Temat ten nie był jednak dla niej jedynie tradycyjnym podążaniem za konwencją, lecz źródłem poszukiwań i redefiniowania jego znaczeń z pełną konsekwencją. W latach 70. artystka w swoich dziełach dokonywała radykalnej syntezy pejzażu w zjawisko optyczne, a linię horyzontu i przenikające przez warstwy malarskie światło czyniła głównymi tematem prac. Równie innowacyjną była zmiana orientacji obrazu na pionową, będącą śmiałym przełamaniem konwencjonalnego postrzegania malarstwa pejzażowego.

Kluczowym dla całej twórczości Panasiuk był kolor. Przykładem jej rozważań o świetle i gradacji barw jest prezentowany „Pejzaż 4/94”, złożony z przenikających się warstw koloru o różnej intensywności. Nakładana cienkimi warstwami farba nadaje rzeczywistej strukturze dzieła bogactwa prześwitów i pozwala na uzyskanie efektu wielowarstwowości kompozycji. Artystka w swoich działaniach skupiała się na uchwyceniu nienazwanego metazjawiska przenikalności światła, jego odbicia oraz nieustannie zmieniającej się gradacji barw. Ukształtowanie wyjątkowej wrażliwości kolorystycznej Panasiuk zawdzięcza swojemu nauczycielowi Arturowi Nachtowi-Samborskiemu, który w ramach założeń kapizmu „kształtował formę kolorem”, osiągał „dźwięczność koloru” oraz uprawiał „gry barwne”. Owo barwne oddziaływanie stało się na płótnach artystki medium głębokiej i emocjonalnej ekspresji.



3 †

TERESA PANASIUK

1938–2021

"Pejzaż XI/86", 1986

olej/piótno, 115 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'T. PANASIUK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PANASIUK | Olej pejzaż XI/86 | rok. 1986 | 115 x 100 cm'

estymacja:

5 000 – 9 000 PLN

1200 – 2100 EUR

POCHODZENIE:

dar od artystki

kolekcja prywatna, Szwecja

„Sztuka Teresy Panasiuk cechuje się niezwykłą wrażliwością na kolor i światło, ale zdradza także wrażliwość samej artystki. To twórczość, która wychodząc z pozycji eksperymentu z pejzażem, osiągnęła pewną doskonałość za pomocą badań możliwości, jakie daje barwne, abstrakcyjne malarstwo. Kolory i ich układ oddziałują na odbiorcę, wprowadzając go w stan bliski medytacji. To sztuka skłaniająca do refleksji, kojąca, dająca wytchnienie i schronienie”.

Natalia Gaj



4 ↑

ROMAN OPAŁKA

1931–2011

Kompozycja, 1965

olej/ płótno, 99 x 74 cm
sygnowany i datowany na krośnie malarskim: 'OPAŁKA 65'

estymacja:

130 000 – 200 000 PLN

30 300 – 46 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

„Opałka w obrazach z cyklu ‘alfabetu greckiego’ posługiwał się tymi samymi co malarstwo materii środkami, ale zużytkował je dla własnych i odmiennych celów. Narzucił materii czystość gładkich i rozległych płaszczyzn i ascetyczny porządek geometrycznych podziałów. Odrzucając programową dla tego nurtu rolę artysty jako demiurga powołującego do życia obiekty analogiczne do tych, które tworzy przyroda, wprowadził do swoich prac element ładu charakterystycznego dla kreacyjnej myśli człowieka. Nie rezygnując z atrakcyjności wizualnych i dotykowych kontrastów w ukształtowaniu powierzchni materii – nadał im sens biologiczno-zmysłowej dosłowności, ale przestrzeni kontemplacyjnej. Dzięki tak przeprowadzonym zabiegom Opałka podporządkował ten rodzaj działania obcemu mu rygorowi geometrii”.

Bożena Kowalska



GŁĘBIA EFEKTÓW FAKTUROWYCH

Wielkoformatowe i monochromatyczne kompozycje stworzone przez Romana Opałkę w 1965 były określane wówczas przez krytyków mianem „obrazów-drzwi” lub też „antyobrazów”. W dziełach tych artysta najpełniej zrealizował swoją pasję do materii obrazu, którą mogła być tkanka drzewa, osnowa płótna czy też metal. W efekcie uzyskał w nich niezwykle hermetyczność, ascetyczność formalną oraz oryginalny dialog pomiędzy malarstwem materii a szczególną wrażliwością na kolorystyczne i fakturowe niuansy. Działania w polskiej sztuce po przemianach październikowych były związane z przyjmowaniem wpływów z Zachodu. Wraz z modnym wówczas informelem i „action painting” polscy twórcy szybko wypracowali jednak własne metody kształtowania powierzchni obrazu, znacznie wykraczające poza francuskie i amerykańskie wzorce. Powstające wówczas dzieła zyskiwały także na dodatkowym, wizualnym efekcie dzięki wprowadzaniu w płaszczyznę kompozycji obiektów i surowców o nierealistycznym pochodzeniu. Również dla Opałki malarstwo materii opierało się na kształtowaniu powierzchni farby w sposób pozwalający na uzyskanie najrozmaitszych i najciekawszych efektów fakturowych.

Obrazy z cyklu „Alfabet grecki” były formowane przez artystę za pomocą płaskiego narzędzia, którym rozprowadzał grubo kładzioną farbę. Uzyskane w efekcie podziały kompozycji na pionowe pasy przypominały swą formą ekrany płaszczyzn farby, których faktura, rytmiczne podziały i lekkie niuansy kolorystyczne stawały się główną treścią formalną dzieł. Z tego samego czasu pochodzi również pierwszy „Detal”, czyli „obraz liczony” powstały w 1965, który ujrzał światło dzienne dopiero pod koniec lat 60. Tym samym malarstwo materii było dla Opałki drogą dojrzewania jego świadomości artystycznej, której eureka stała się jego finalna definicja skończoności obrazu przez śmierć. Równolegle prowadził także kontynuowane od 1958 indywidualne próby w zakresie rysunku i malarstwa realistycznego. W jego pracach, w których pojawiał się kolor, widoczna była również większa geometria oraz proste podziały na bloki kolorów zestawiane w odważny sposób. Artysta od początku swojej drogi twórczej był zafascynowany fenomenem zostawiania śladu na płaszczyźnie, czego wczesnym wyrazem była praca z cyklu „Studium dotykowe”. Wraz z tutejszym pokryciem długich pasów papieru rysunkiem abstrakcyjnej czarno-białej plamy, najprawdopodobniej po raz pierwszy zerwał ze sztuką figuratywną. Jednocześnie regularność i powtarzalność uzyskanych form przypominała mechaniczny zapis wykonany przez urządzenie odnotowujące występowanie jakiegoś zjawiska w czasie oraz zapisującego je na długiej taśmie. Wspomniany tu okres twórczości aż do pierwszej wystawy indywidualnej Opałki w Domu Artysty Plastyka w 1966 był czasem sprawdzania rozwiązań, zbierania doświadczeń i poszukiwania własnego języka wyrazu. Jednocześnie był to okres, któremu przyświecała zasada zachowania systematyczności, zgłębiania detali i osiągania wizualnej harmonii. Wszystkie te cechy znalazły odzwierciedlenie w „idei progresywnego liczenia”, będącej znakiem rozpoznawczym twórczości Opałki.



5 †

TERESA TYSZKIEWICZ

1953–2020

"Szpilka" ("No 7"), 1998

akryl, olej, szpilki/plótno, 300 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA TYSZKIEWICZ |
No 7 | 1998 | juin-september | "SZPILKA" | (300 x 70) cm | [sygnatura]'

estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
46 600 – 69 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Powstające do końca życia artystki ‘prace szpilkowe’ są efektem długotrwałego, wielomiesięcznego procesu nabijania szpilkami papieru, fotografii, płótna czy obiektów. Ten swego rodzaju rytualny performans angażuje ciało Tyszkiewicz w działanie polegające na rytmicznej kumulacji gestu, powtarzalności i ciągłości. W efekcie ruch ciała nad płaszczyzną pozostawia na niej kształty będące jego ‘obrazem’. W tym sensie struktura ‘prac szpilkowych’ jest cielesna i organiczna, a procesualność i powtarzalność tej metody warunkuje jej performatywny charakter”.

Zofia Machnicka





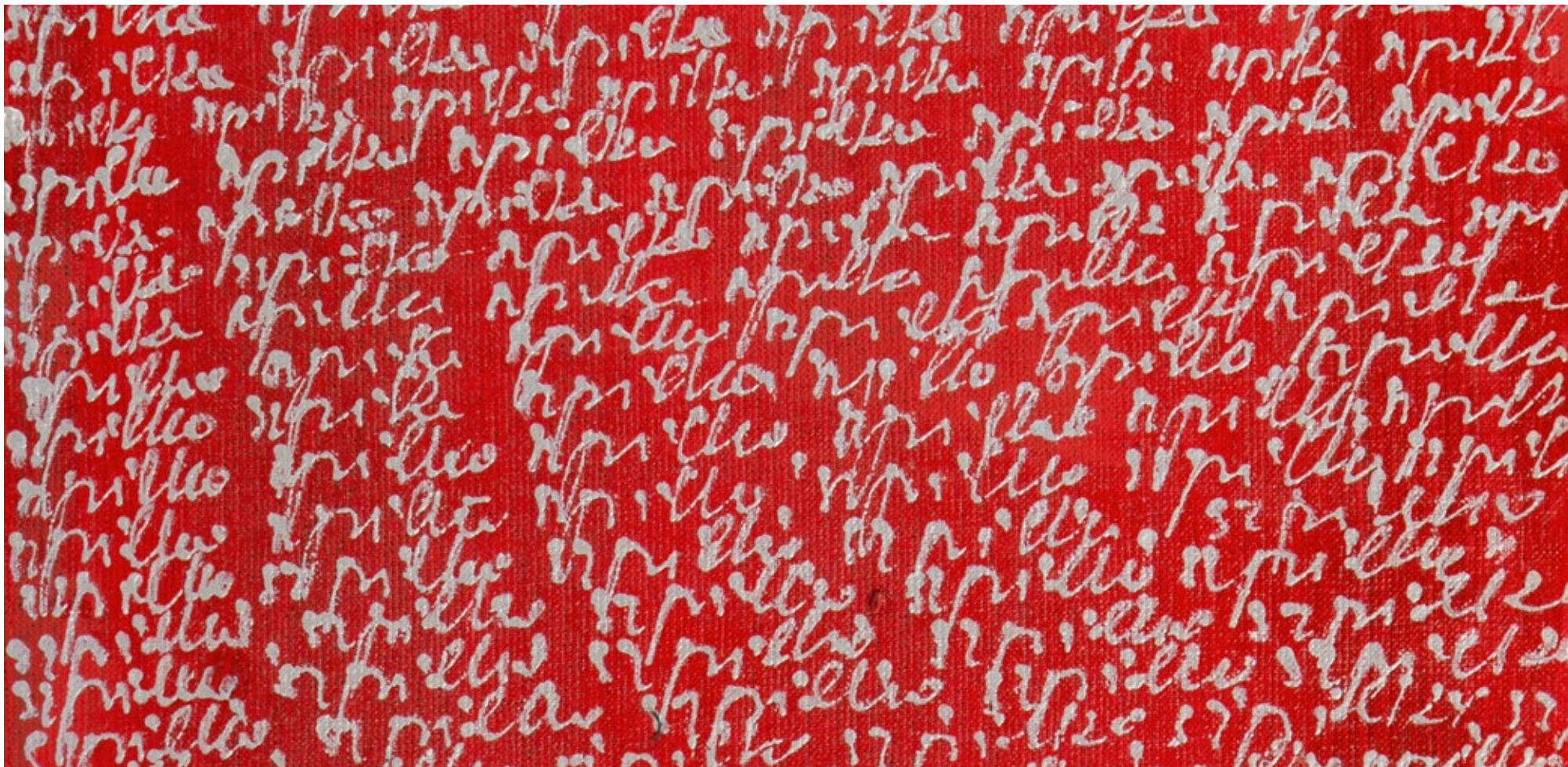
FIZYCZNE ODCZUWANIE

Pierwsze tzw. prace szpilkowe Teresy Tyszkiewicz powstały w 1981 i od tego czasu zdominowały całą jej późniejszą praktykę artystyczną. We wczesnych pracach podłożem do nakłuwania był papier, który w kolejnym kroku stawał się medium „otulonym” watą lub końskim włosiem. Wraz z przyjazdem do Francji w 1982 artystka odnalazła swój ulubiony format 300 × 150 cm i technikę papieru naklejonego na płótno. Wraz z pokryciem go gęstą warstwą farby, proces szpilkowania zyskał na jeszcze większej dramaturgii związanej z brutalnym gestem przekuwania stawiającej opór mięsistej materii. Powstająca przy procesie twórczym aura wielkoformatowych reliefów nie ogranicza się do ich paradoksalnie barokowej ozdobności i efektywności. Zofia Machnicka odnajduje w niej zjawisko Bachelardowskiej „świadomości mięsniowej”, opartej na wzajemnej relacji ciała i przestrzeni. Wpisując w to kontekst prac Tyszkiewicz, można odnaleźć w jej twórczości relację fizycznej identyfikacji pomiędzy dziełem a ciałem obserwatora – fizycznie „odczuwającego” fizjologiczne pokrewieństwo z dziełem. Również wertykalne wymiary dzieł sugerują potrzebę odczucia pewnej fizyczności, o czym przypomina także ślad po ruchach szpilek na powierzchni dzieła – obiekty pozostającego w nieustannej relacji z formującym je ciałem.

Tyszkiewicz poprzez niemal transowy proces wbijania szpilek w zrytualizowany sposób wyrażała siebie i swoją relację ze światem. Tym samym jej dzieła stawały się zapisem codziennych zmagania artystki i sposobem budowania osobistej przestrzeni wyrazu. Gest twórczy artystki również może być odczytywany jako rytuał przynoszący ulgę w metaforycznej udręce i bólu. „Prace szpilkowe” są w swoim codziennym, powtarzalnym i długotrwałym procesie niezwykle poszerzeniem dokamerowych performansów i prac fotograficznych artystki, w których również poddawane jest analizie sensualne doświadczanie kobiecości.



Teresa Tyszkiewicz, „Szpilka – Pismo”, 1988, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki



6 ↑

TAMARA BERDOWSKA

1962

Bez tytułu, 2002

olej/piótno, 120 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TAMARA BERDOWSKA | 2002 | olej'

estymacja:
16 000 – 20 000 PLN
3 800 – 4 700 EUR

POCHODZENIE:
Galerie K, Staufen, Niemcy
kolekcja prywatna, Niemcy

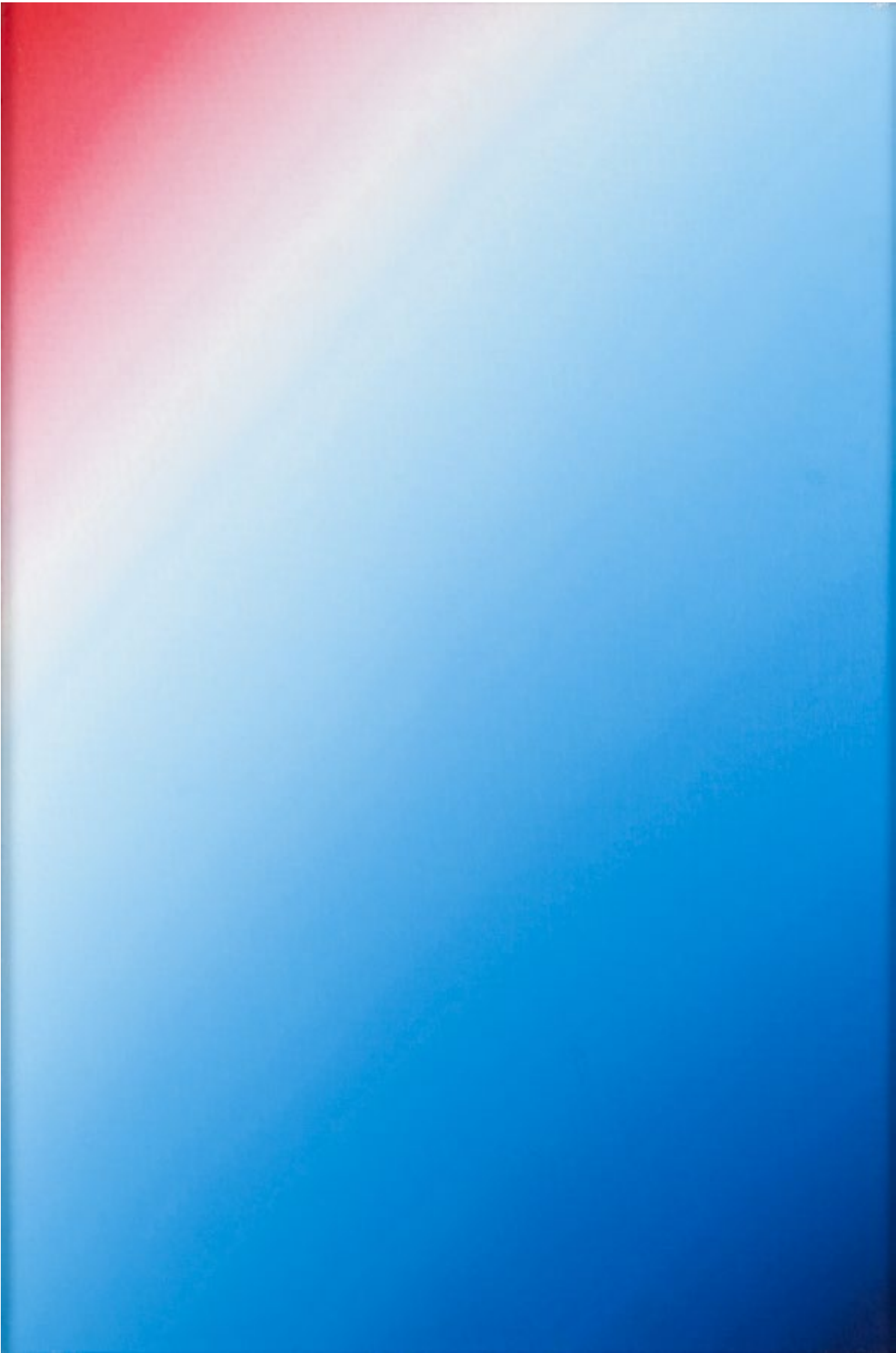
WYSTAWIANY:
„Geometria w przestrzeni”, Galerie K, Staufen im Breisgau, 2.04–21.05.2022

„Jest u mnie potrzeba uzewnętrzniania i nadawania formy obrazom, które jawią się w moim umyśle...”.

Tamara Berdowska

Tamara Berdowska to polska artystka, urodzona w 1962 w Rzeszowie. Jest znana głównie z twórczości malarskiej, która często oscyluje wokół abstrakcji i ekspresjonizmu. Inspirując się głównie emocjami i relacjami między formą a kolorem, tworzy dzieła, które poruszają i skłaniają do refleksji. Jej prace były wystawiane zarówno w Polsce, jak i za granicą, przyczyniając się do rozwoju współczesnej sztuki abstrakcyjnej.

Prezentowany obraz to typowe dzieło Berdowskiej, które charakteryzuje się intensywną grą kolorów i dynamicznymi pociągnięciami pędzla. Abstrakcja geometryczna stanowi dla artystki punkt wyjścia do psychodelicznych – jak to określa sama autorka – malarskich eksperymentów. Dla Berdowskiej najważniejszym środkiem wyrazu jest kolor. To w barwie rozgrywa się cały spektakl jej kompozycji. W omawianej pracy lewy górny róg jest wypełniony wyrazistą czerwienią, która stopniowo się rozmywa. Z kolei od prawego dolnego rogu to błękit rozlewa się po płótnie. Barwy zlewają się w jedną niezdefiniowaną całość, co sprawia, że praca zyskuje wrażenie optycznej głębi. By dojść do takiego efektu Berdowska, zanim zacznie tworzyć, długo wpatruje się w białe ściany, dopiero później chwyta pędzel i farby. Uznaje tylko duże płótna, prace nad nową kompozycją nierzadko trwają kilka miesięcy. Artystka często eksperymentuje z formą i strukturą, tworząc abstrakcyjne kompozycje, które pozostawiają wiele miejsca dla interpretacji widza.



7 †

HALINA WRZESZCZYŃSKA

1929–2018

"Krystalizacja I"

olej/piótno, 75 x 95 cm

sygnowany p.d.: 'HWrzeszczyńska'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'HALINA WRZESZCZYŃSKA | "KRYSTALIZACJA" I

I (Ruch, Światło, Przestrzeń) | format 95 x 74,5'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Okres krystalizowania się założeń, które w konsekwencji doprowadziły do skupienia się na strukturze opartej o ideę ładu, obejmuje głównie lata 1965–1972. U ich podstaw leży głębokie przeświadczenie o istnieniu ukrytej harmonii rządzącej przejawami wszelkiego życia oraz optymistyczny pogląd, że objawy degeneracji są stadium przejściowym lub pozorem. (...) Jedyną sensowną drogą dla kierunku mej twórczości będzie sięgnięcie – celowe – po element fantastyki ‘wyspekulowanej’ w oparciu o rezultaty doświadczalne i teoretyczne nauk ścisłych. W przedstawieniu układówformalno-barwnych ustawicznie oscyluję na granicy rzeczywistości i fantastyki”.

Halina Wrzeszczyńska



8 †

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI

1929–2017

"Iso-Rounds #3", 1964

akryl/plótno, 112 x 108 cm

sygnowany na odwrociu: 'ED MIECZKOWSKI'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: '1964 a333 E MIECZKOWSKI ISO-ROUNDS # 3'

estymacja:

180 000 – 250 000 PLN

41 900 – 58 200 EUR

POCHODZENIE:

Lew Allens Gallery, Santa Fe

D. Wigmore Fine Art, Inc. Gallery, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2019

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Ed Mieczkowski: The Aesthetics of Geometry”, Lew Allens Galleries, Santa Fe, 27.02-29.03.2015

LITERATURA:

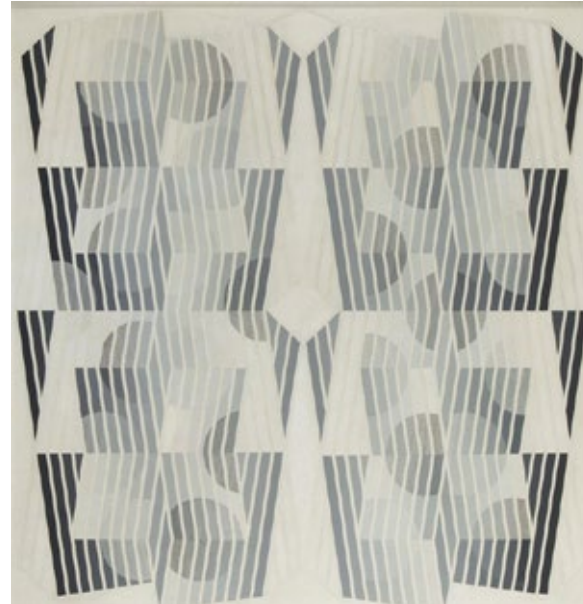
Ed Mieczkowski: The Aesthetics of Geometry, katalog wystawy, Lew Allens Galleries, Santa Fe 2015

„Od samego początku byliśmy bardzo świadomi bycia w opozycji do tego, co działo się wówczas w świecie sztuki, w szczególności do ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Odrzuciliśmy kult indywidualnego i emocjonalnego ekspresjonizmu. Zwykliśmy mawiać, że chcemy poezji w naszym życiu i porządku w naszej pracy. Geometryczne formy były ważnym aspektem w drodze do celu, do którego zmierzaliśmy. Są one łatwo identyfikowalne i mogą być powtarzalne w celu tworzenia struktur, siatek i seryjnych porządków. Oferowały nam klarowność formy. Więc na samym początku zgodziliśmy się używać w naszej pracy form geometrycznych i precyzyjnych krawędzi”.

Ed Edwin Mieczkowski



NA TROPIE FENOMENÓW NAUKOWYCH



Ed (Edwin) Mieczkowski, „ISO – Round #1”, 1964, kolekcja prywatna



Ed (Edwin) Mieczkowski, „Mate Ends”, 1965, kolekcja prywatna



Edwin Mieczkowski wraz z Francisem Hewittem i Ernstem Benkertem tworzył prace utrzymane w duchu monochromatycznej awangardy geometrycznej, wykorzystując różnorodne odcienie trzech kolorów: czerni, szarości i bieli. Od początku lat 60. Mieczkowski współtworzył z nimi grupę Anonima, której działalność stanowiła odpowiedź na fenomeny naukowe oraz założenia psychologii percepcji optycznej. Również na wizjonerskich założeniach kolektywu opierały się zasady formalne powstających dzieł wraz z budową kompozycji bazującej na trzech neutralnych kolorach, równomiernym rozmieszczeniu płaszczyzn i dzieleniu ich siatką równoległych linii. Artysty z Cleveland posługiwali się strategią przedwojennej awangardy, a także kolportowali manifesty i tworzyli zasady jednoczące członków. Jak wspominał sam Mieczkowski, działania grupy Anonima od początku były ukierunkowane w opozycji do aktualnego wówczas ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Wraz z geometrycznymi formami artyści zmierzali do utrzymania określonego porządku pracy oraz poezji kierującej ich życiem. Jednocześnie obrane przez nich moduły formalne były łatwo identyfikowalne i powtarzalne przy tworzeniu struktur, siatek i seryjnych porządków. Wspólnie śledzili także fenomeny naukowe oraz zjawiska psychologii percepcji optycznej. Jednocześnie członkowie grupy Anonima w swoich manifestach sprzeciwiali się skrajnemu konsumeryzmowi oraz próbom dostosowania sztuki do potrzeb widza. Swoją aktywność pisarską realizowali także w tworzeniu propozycji i projektów, które stanowiły działalność równoległą do twórczości malarskiej. W jednym z oświadczeń nakreślili czteroletni plan produkcji cyklu prac oparty na określonych znamionach struktur wizualnych: sprawdzalnych, dwuwymiarowych i monokularnych doświadczanych bodźcach. Określone tutaj ramy pozwalały na uwolnienie

od światopoglądu narzucanego przez świat sztuki i zastąpienie go zasadami utworzonymi przez nich samych. Sprowadzanie procesu twórczego do badań naukowych stanowiło świadomą strategię funkcjonowania Anonima Group. Skoro problem mechanizmu postrzegania został zaczerpnięty z nauk biologicznych, stamtąd artyści przejęli także strategię jego eksplo- rowania.

Twórczość członków grupy Anonima w Polsce ujrzała światło dzienne dzięki wystawie „Obrazy czarno-białe i szare”, która w 1966 odbyła się w przestrzeniach warszawskiej Galerii Foksal. W katalogu do ekspozycji można odnaleźć dodatkowe wyjaśnienie znaczenia kolektywu: „Anonima oznacza anonimowość swoich członków wobec świata. Anonimowość niekoniecznie musi być sama w sobie cnotą ani stanem idealnym, do którego wypadu dążyć. Musi być jednak podstawą każdej grupy, która wyżej sobie ceni rezultaty współpracy niż indywidualne wyróżnienia współpra- cujących. Anonima wobec świata ma ten cel, by niweczyć wszelkie próby sprowadzania na manowce, zniekształcania lub wypaczania jej poczynai (...). Członkowie Anonima zgodzili się wystawiać wyłącznie jako grupa. Aby to uczynić i urzeczywistnić swoje grupowe zamysły, założyli w Nowym Jorku galerię i pracownię. Choć służy ona im przede wszystkim, Anonima oferuje swoją galerię jako miejsce wystaw innym grupom oraz pracom powstałym we współdziałaniu z innymi grupami. W obecnym systemie galerii-muzeów nie jest możliwa konfrontacja artystów, porównywanie rezultatów pracy in- dywidualnej i zespołowej, ani swobodna dyskusja o wszystkim, co tej pracy dotyczy (...)” („Anonima wobec świata”, [w:] Obrazy czarno-białe i szare, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1966, s. 6).

9 ↑

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Penetracja przestrzeni realnej", 1973

akryl, ołówek, relief/płyta pilśniowa, 100 x 100 x 10 cm
sygnowany i datowany na krośnie malarskim: 'Winiarski 1973'
na odwrociu odautorska najepka z opisem pracy oraz oraz stempel kolekcji: 'Kolekcja Fibak I Monte Carlo'

estymacja:
550 000 - 700 000 PLN
128 000 - 162 800 EUR

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

„Konstrukcją każdej z prac rządzi przypadek, którego źródłem jest rzut monetą, rzut kostką do gry, seria liczb z tabeli giełdowej itp. Gama kolorów ograniczona zazwyczaj do bieli i czerni pozwala na wyrażanie podstawowych przeciwieństw, takich jak: ‘dobro – zło’, ‘plus – minus’, ‘tak-nie’”.

Ryszard Winiarski





DUALIZM LOSOWOŚCI I DETERMINIZMU

„Zbigniew Taranienko: W jednym ze swoich tekstów wspomniał pan, że nie widzi różnicy między emocjami a intelektem. Co miał pan wówczas na myśli?

Ryszard Winiarski: Na początku mojej drogi twórczej stwierdzenie to było mi bardzo potrzebne. Podobają mi się myśli Bergsona, że między uczuciem, a logicznym myśleniem nie zachodzi istotna sprzeczność, bowiem w każdym procesie myślowym zawarty jest pewien ładunek emocjonalny. I patrząc na własne doświadczenia, sądzę, że największe emocje pojawiają się w sytuacjach, kiedy dokonuje się odkryć myślowych, kiedy przydarza się to, co nazywam iluminacją... Bywa bowiem, że człowiek chodząc po świecie i realizując wyznaczony przez siebie program artystyczny, nieraz dostrzega pewną niewygodę, niefortunność rozwiązań czy nawet obecną w nim pewną niesprawność. Kiedy myśli się zmuszenie i intensywnie o tym braku, nagle przychodzi taki moment, w którym myśl trafia na rozwiązanie – i artysta może tworzyć przez kolejne długie lata. Spotkanie z takim momentem wyzwala stan nieprawdopodobnej emocji” (Od strategii do kontemplacji, wstęp do katalogu [w:] Ryszard Winiarski, Galeria Opera Teatr Wielki, Warszawa, 2017 s. 5).

Zainspirowany wykładami Mieczysława Porębskiego, który w swoich poszukiwaniach teoretycznych dążył do połączenia nauki i sztuki, interpretując ją przez pryzmat m.in. teorii informacji oraz estetyki informacyjnej Maxa Bense’a – niemieckiego myśliciela wyróżniającego się wyjątkowym stylem uprawiania filozofii nazywanym filozoficznym performansem, Ryszard Winiarski w ciągu długiej i owocnej kariery artystycznej wprowadzał do świata sztuki swoje zainteresowanie automatyką i informatyką. Tym oryginalnym w latach 60. i 70. manewrem starał się wnieść coś nowego do sztuki oraz dokonać ważnego dla siebie samego rozwoju osobowo-artystycznego.

Dyplom na warszawskiej ASP obronił w 1966 pracą zatytułowaną „Zdarzenie-informacja-obraz” i jak sam stwierdził, na początku swojej artystycznej ścieżki nie docenił autonomiczności świata sztuki. W tym czasie, Winiarski skupiał się przede wszystkim na dążeniu do transparentności przedstawień – poprzez tworzone obiekty, chciał pokazywać tylko to, co robi. W wizualny sposób prezentował reguły, które zaprzętały jego intelekt. To tu właśnie skrywało się dążenie do nieestetyczności w twórczości Winiarskiego. Nie chodziło bynajmniej o bunt przeciw dotychczasowym sposobom malowania, kompozycji, użycia koloru, ale o dokładne i wierne przekazanie czynności umysłu drugiemu – odbiorcy, poprzez przyjęcie analitycznej i formalnej postawy wobec przedmiotu sztuki. W tym celu, choć zdarzało mu się włączać do tworzonych obiektów barwy np. niebieską, czerwoną, żółtą i ich różne odcienie, najczęściej tworzył przy użyciu czerni i bieli i to z nimi kojarzone są jego prace. Biel i czern, jak wskazywał, to barwy zero-jedynkowe, a gdy mówimy o ich użyciu, nikt nie pyta w jakim odcieniu czerni czy bieli utrzymana jest tonacja dzieła. Są one jednoznaczne, bezpośrednie, oczywiste. Używanie binarnej palety czerni i bieli umożliwiło Winiarskiemu podjęcie zagadnienia dualizmu losowości i determinizmu.

Choć uparcie postulował intelektualną czystość swoich „Prób wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych” Winiarski nie uniknął estetycznego odbioru swoich prac. Noszony przez lata dyskomfort spowodowany nierozumieniem jego prac nasilał w artyście komplikowanie prezentowanych reguł oraz coraz silniejsze skupianie się na pierwotnym założeniu – że za każdym tworzoną obiektem stoją tylko reguły gry i program. Próba dowiedzenia, że dzieł Winiarskiego nie da się odbierać w sposób emocjonalny przyświecała artyście do połowy lat 70., kiedy pod wpływem obserwowanych interpretacji oraz rozmów z innym znanym artystą – Kajetanem Sosnowskim, skierował swoje poszukiwania w kierunku prezentacji gier i reguł tak jak się one odbywają, zapraszając tym samym odbiorców do uczestniczenia w intelektualnych rozgrywkach.

Prace z cyklu „Penetracje przestrzeni realnej” stanowią w dorobku Ryszarda Winiarskiego szczególny zestaw obiektów, zakładają i dopuszczają bowiem subiektywną perspektywę odbiorcy. Artysta, który za cel nadrzędny stawiał sobie dążenie do radykalnej obiektywności przedstawień stworzył cykl przedstawień trójwymiarowych, których doświadczenie zależy od ustawienia się patrzącego, a nie tylko odkodowanie reguł.



Ryszard Winiarski, „Penetracja przestrzeni realnej”, 1974, kolekcja prywatna



Ryszard Winiarski, Dyptyk z serii: „Penetracje przestrzeni realnej”, 1973, kolekcja prywatna



10 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

"Relief nr 21", 1975

relief, akryl/płyta pilśniowa, 61,5 x 61,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'H. Stażewski | 1975 | nr. 21'

na odwrociu papierowa nalepka z Galerii Foksal w Warszawie

estymacja:

300 000 – 400 000 PLN

69 800 – 93 100 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

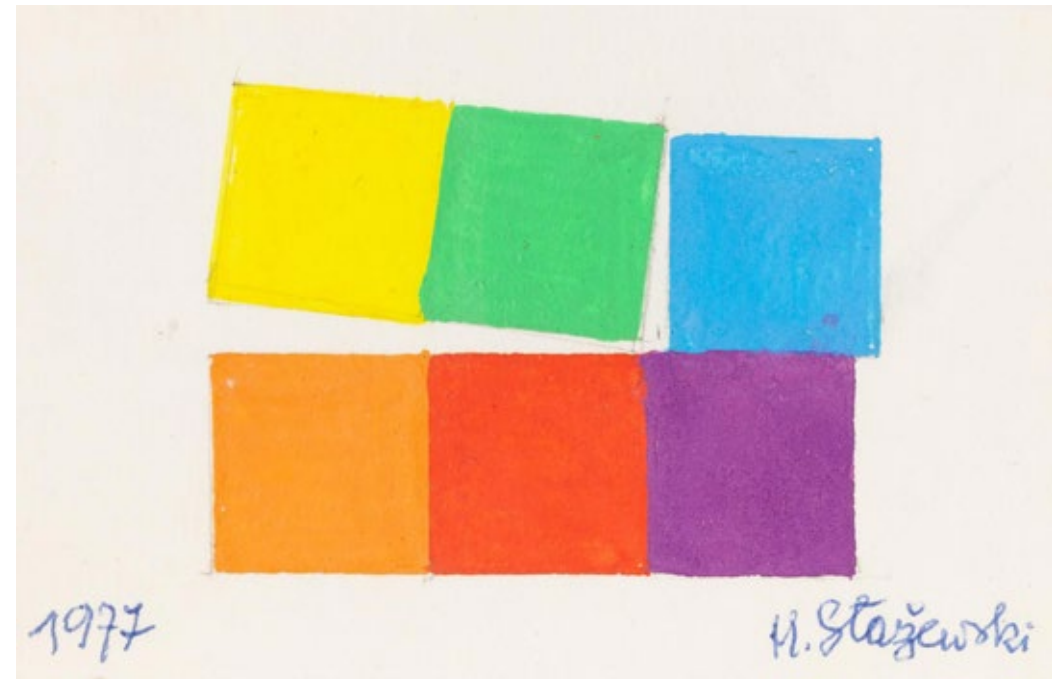
Galeria Foksal, Warszawa (depozyt)

kolekcja prywatna, Polska

„Stażewskiego interesuje kombinatoryka barw, ale zależy mu na ich harmonii. Artysta odkrywa nową harmonię barw. Ten sam proces zaobserwować można w badaniu przez artystę przestrzeni (...). Stara się zbadać różne możliwe sytuacje, wytworzone wskutek przesunięć (...) elementów albo wskutek zmiany ich wielkości (...). W ten sposób odkrywa harmonię przestrzeni obrazu, która rządzi się nowymi prawami, prawami odwrotnymi od zasad klasycznej kompozycji”.

Jerzy Ludwiński





Henryk Stażewski, Kompozycja, 1977, kolekcja prywatna

HARMONIA MATERIALNEGO I DUCHOWEGO WYRAZU

Henryk Stażewski w zbiorach identycznych form poszukiwał ściśłych praw nimi rządzących. Poszczególne formy jako elementy geometryczne płasko osadzone w przestrzeni są niepodzielnymi podstawowymi jednostkami obrazu. Z kolei zbiór pełni wobec nich nadrzędną funkcję. Jednocześnie najbardziej zasadniczą właściwością form Stażewskiego jest powtarzalność, stąd celowe jest pozbawienie ich cech indywidualnych. Nawet w przypadku blachy, która mogłaby wzbogacać dzieła o wartości fakturowe, można zauważyć doprowadzenie jej do postaci anonimowej i maksymalnie ujednoliconej w kolorze i blasku. Tym samym artysta dążył do uzyskania w swoich kompozycjach spokoju, statyki i równowagi harmonii materialnego i duchowego wyrazu. W latach 70. Stażewski nieco rozluźnił typowe dla wcześniejszego okresu jego twórczości analityczne podejście do pracy artystycznej. Wraz ze wzbogaceniem palety barw w obrębie jego kompozycji można dostrzec zaskakujące rozwiązania, które pod koniec dekady nabierały śladów ekspresji malarskiej. Tym samym, jego działania stają się bardziej urozmaicone i cechuje je coraz większa różnorodność jednocześnie podejmowanych rozwiązań. W prezentowanej kompozycji jeden z kwadratów wyłamuje się z układu opartego na dwóch równoległych rzędach. Owa forma geometryczna była jednocześnie w dziełach artysty idealną formą przestrzennych eksperymentów, które określano mianem „obrazów możliwych”. Nieustanne badanie możliwości układów abstrakcyjnych było dla Stażewskiego próbą zrozumienia świata, ogarnięcia absoulutu.

Reliefy Stażewskiego były przedmiotem jego licznych wystaw już w latach 60. Przyjmowane niezwykle entuzjastycznie prace znajdowały swoje oparcie w recenzjach, ale też i polemikach. Jerzy Ludwiński umiejscawiał

działania artysty w pojęciu „ekspansji sond”, pozwalającym na utożsamianie ich z sytuacją niezwykle narastającą w miarę zwiększania liczby powtarzalnych elementów. Jednocześnie krytyk odczytywał reliefy Stażewskiego w ramach dwóch określonych metod wyznaczanych przez ruch obserwatora oraz zmieniające się oświetlenie. W 1966 w wyrazie instytucjonalnego uznania twórczości artysta został odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, a na XXXIII Biennale w Wenecji otrzymał wyróżnienie honorowe za około 30 metalowych reliefów. Wraz ze światowej sławy wypełnianiem przestrzeni konstruktywistycznymi obiektami Stażewski sporządził niezliczoną ilość teoretycznych notatek, w których rozważał zarówno tak złożone zagadnienia jak sztuka abstrakcyjna, jak i osobiste anegdoty o przygodach swojego przyjaciela Edwarda Krasieńskiego, z którym dzielił pracownię. Był on wręcz kronikarzem i krytykiem własnej twórczości. Teksty Stażewskiego były zarówno artystycznymi manifestami, jak i dowodem na poszukiwania siebie. Najlepiej odnajdywał się on w odniesieniach do tradycji artystów myślicieli, poetów, słuchających swojego umysłu i duszy dużo bardziej niż innych. Na dualizm intuicji i obiektywizmu w jego postawie w latach 70. zwróciła uwagę Janina Ładnowska, lokując jego „badania sprawdzalności geometrii” w syntezie sztuki z różnymi epokami oraz ludzką miarą pozwalającą ustalić stosunki i proporcje. Z kolei Ryszard Stanisławski dostrzegł w wierze w geometrię drogę Stażewskiego ku idealnemu. Jednocześnie artysta, pomimo wierności przedwojennym poglądom, nie był ortodoksyjnym modernistą. Nie pozostawał obojętny na zmieniający się świat, gdyż w odpowiedzi na tę doświadczaną rzeczywistość stawiał sztukę abstrakcyjną jako sumę wrażeń i obserwacji, wycucie klimatu współczesności, wyraz dynamiczności życia oraz liryczny obraz epoki.

11 ↑

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Kezek", 1986

akryl/płótno, 91,2 x 80 cm
sygnowany u dołu: 'Vasarely-'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'VASARELY - I "KEZEK" - 1986 I (91 x 80) I Vasarely-'

estymacja:
700 000 - 1 000 000 PLN
162 800 - 232 600 EUR

OPINIE:
praca znajduje się w archiwach Victor Vasarely Estate

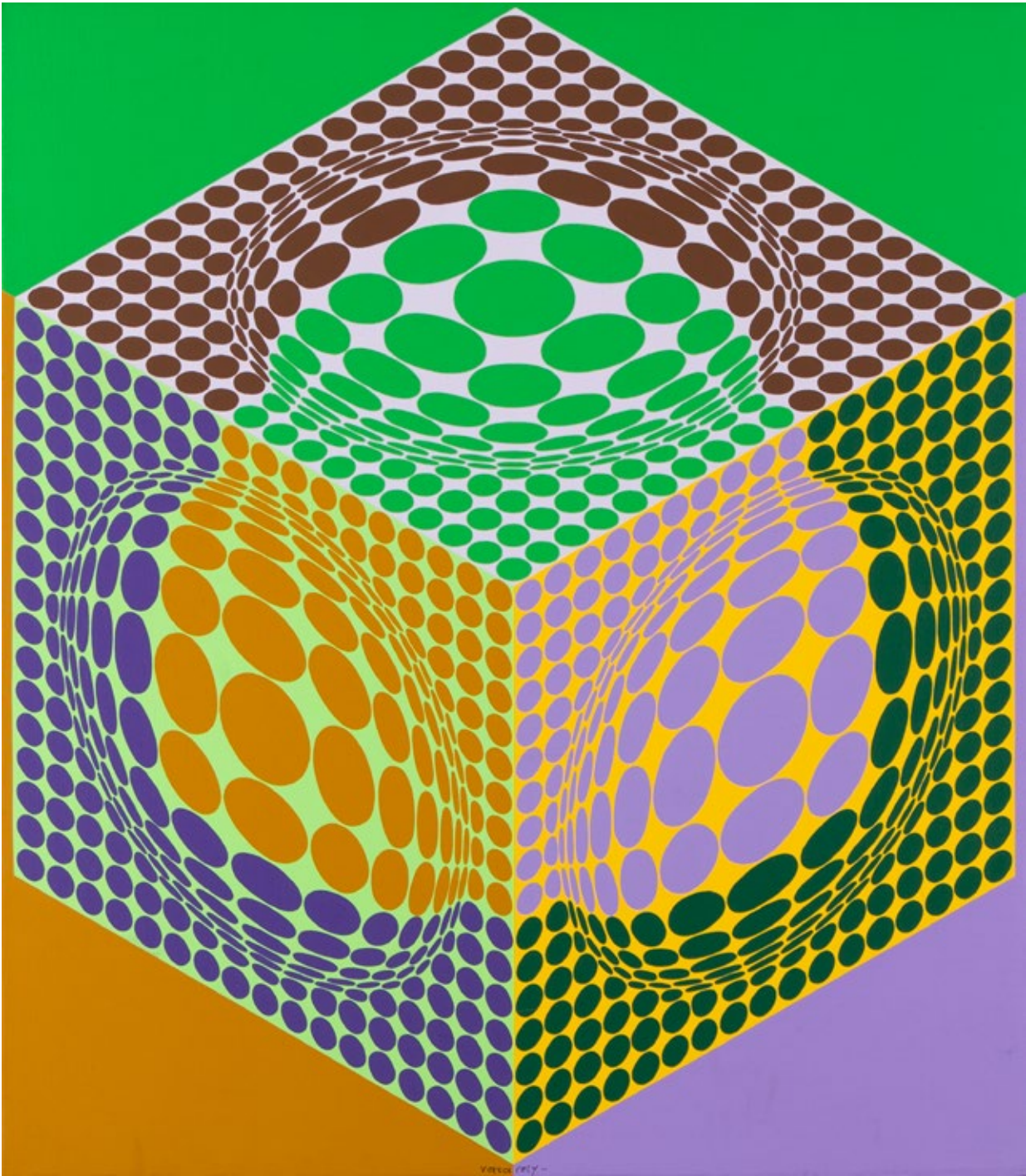
POCHODZENIE:
Circle Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna
Phillips, 2012
kolekcja prywatna
DESA Unicum, 2013
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Victor Vasarely. Nieskończona geometria”, DESA Unicum, Warszawa, 11.07-19.08.2023

LITERATURA:
Victor Vasarely. Nieskończona geometria, katalog wystawy, DESA Unicum, Warszawa 2023, poz. 19

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

Victor Vasarely

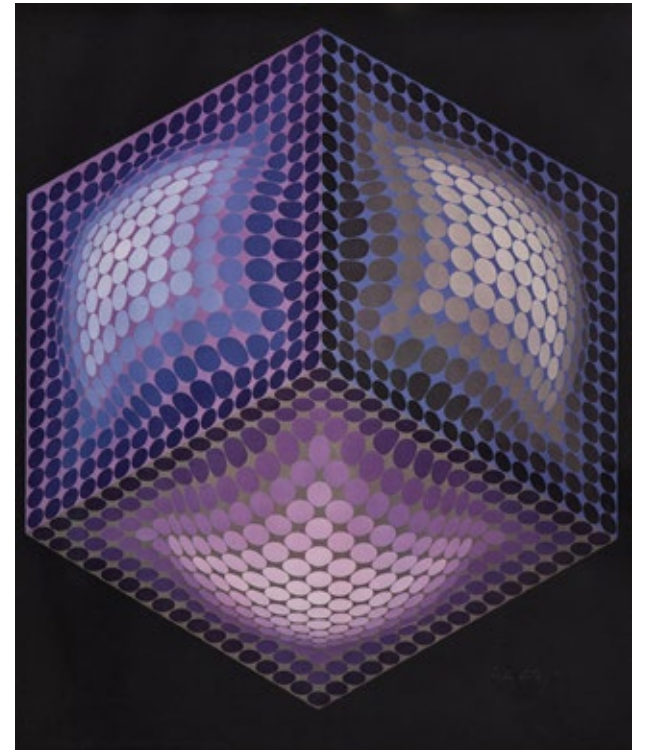


„FOLKLOR PLANETARNY”

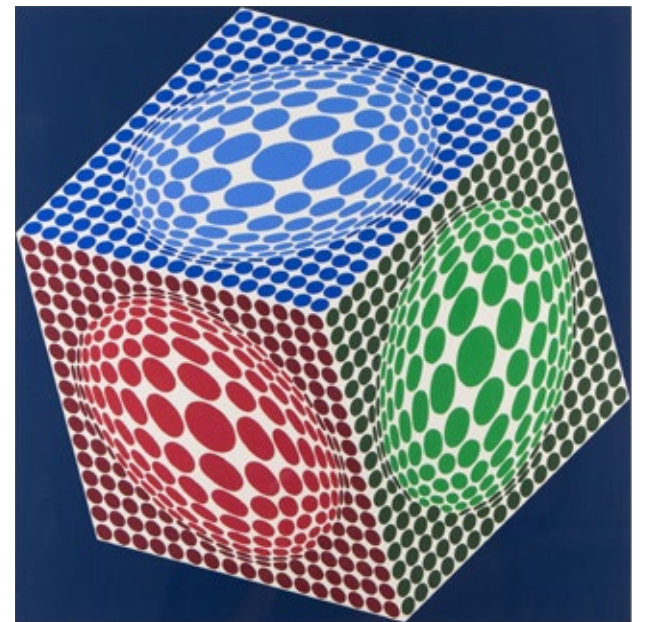
W 1955 w paryskiej galerii Denis René odbyła się ekspozycja zatytułowana „Le Mouvement”, czyli ruch. Wystawa skupiała artystów podejmujących próby tworzenia iluzji ruchu i trójwymiarowości na powierzchniach swoich płócien. Wymienić tu można nazwiska takie jak: Yaacov Agam, Pol Bury, Jesus Rafael Soto czy Jean Tinguely. Jednak to właśnie obecnemu tu również Victorowi Vasarelyemu ekspozycja przyniosła szczególny rozgłos za sprawą „Żółtego manifestu”, opublikowanego w katalogu wystawy. Zyskiwało na tym ideologiczne znaczenie wydarzenia, które stało się nośnikiem najważniejszych postulatów nowej sztuki. Również sam fakt kolportażu manifestu, zawierającego w sobie bliskie przedwojennemu socjalistyczne zacięcie, było aktem umiejscawiającym Vasarelyego wśród liderów kultury wizualnej we współczesnym zachodnim świecie. Wystawa „Le Mouvement” obejmowała swoim zasięgiem nie tylko najnowsze tendencje, lecz także szerokie zjawisko ruchu, o czym świadczy obecność na niej „Obrotowej półkuli” Marcela Duchampa z 1925 oraz kinetycznych rzeźb Alexandra Caldera. Przyglądając się powstałej w wyniku doboru artystów prostej linii od lewicowego dadaizmu Duchampa aż po powojenną sztukę optyczną, Vasarely reprezentował zupełnie nowy nurt głęboko zakorzeniony w przedwojennej awangardzie i jej strategii dotarcia do widza.

Zamierzeniem Vasarelyego było również ugruntowanie uprzywilejowanej sztuki na poziomie ogólnodostępnej społecznej działalności. Już od lat 60. postulował używanie komputerów do tworzenia, aby sztuka mogła się dostosować do dynamiki swoich czasów. W autorskim pojęciu uniwersalności sztuki artysta stawiał przed każdym w równym stopniu możliwości tworzenia. Zgodnie z tą zasadą opatentował w 1963 „jednostkę plastyczną” odpowiadającą strukturze wszechświata. Jak można zauważyć również w prezentowanym obrazie, Vasarely dodatkowo prowadził odbiorcę do refleksji poprzez nadawanie swoim dziełom quasi-naukowego wydźwięku. Artysta tworzył tu nowe słowa łączące w sobie język francuski oraz węgierski. W 1960 określił swoją sztukę mianem „folkloru planetarnego”, gdzie dawał wyraz swojej fascynacji kosmosem wszechobecnej w jego kompozycjach o rygorze układu, bogatej tonacji barwnej oraz iluzjonistycznych efektach stwarzających pozór ruchu oraz migotania powierzchni malarzkiej. Prezentowany obraz „Kezek” należy do późnego okresu twórczości Vasarelyego, w którym szczególnie charakterystyczne było oryginalne traktowanie bryły zbudowanej z elementów, które to tworzą mniejsze wizualne całości. Jednostki te są odpowiednio ze sobą zgrupowane i ustawione tak, by dawały wrażenie powstania kolejnej, dużej figury. W przypadku prezentowanego obrazu elementami tymi są okręgi, nadające kompozycji nowej jakości wizualnej. Ukazana tu bryła jest podatna na wizualne przekształcenia w zależności od punktu widzenia. Postrzegana płasko jest sześciobokiem, jednak perspektywiczna iluzja sprawia, że figura ta może być jako sześciątka prezentujący „rzeźbiarsko” i przestrzennie opracowane wnętrze.

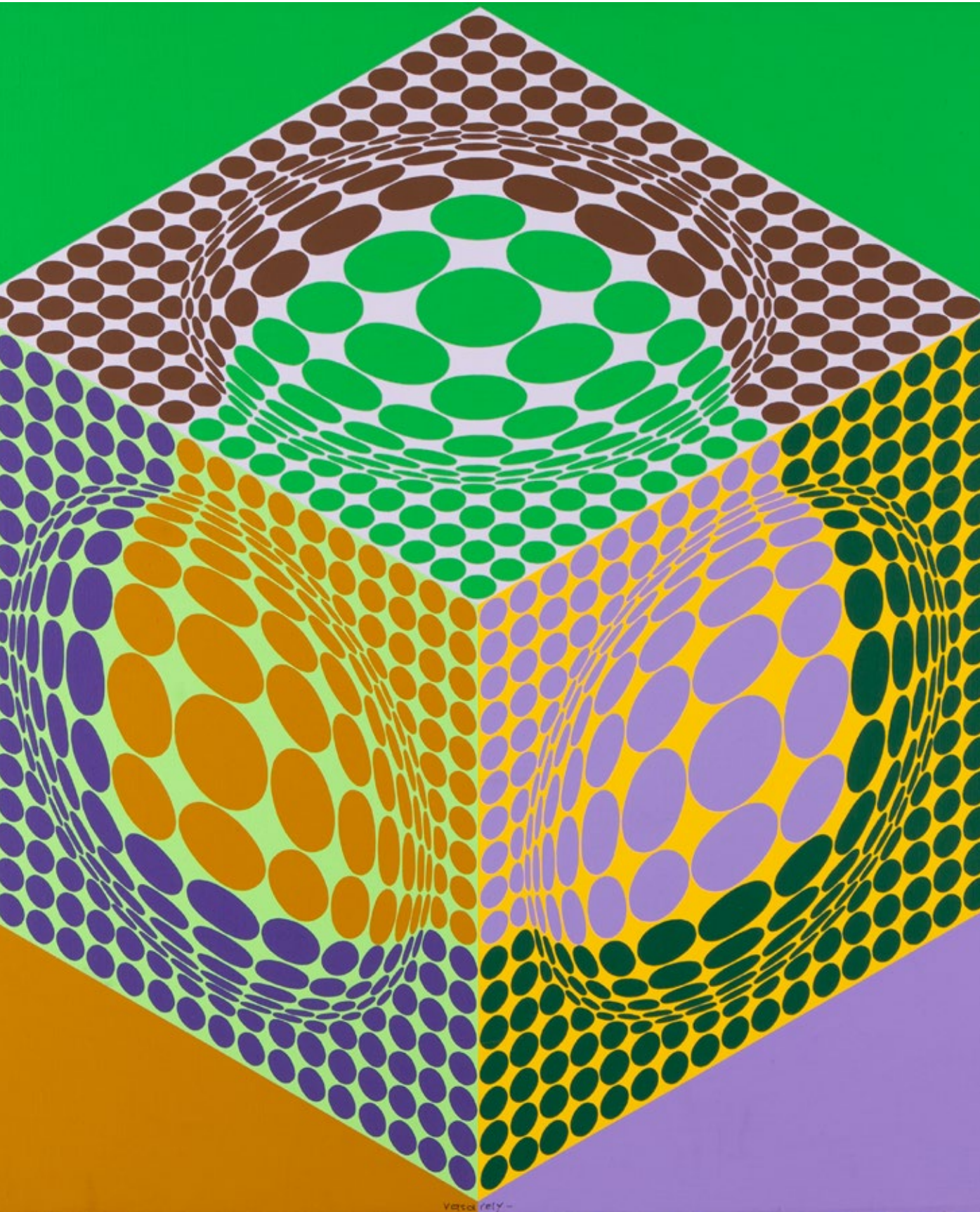
W latach 70. powstawały liczne muzea prezentujące dorobek artystyczny Vasarelyego. Pierwsza dedykowana artyście taka instytucja powstała w 1970 we francuskim mieście Gortés. Sześć lat później zostało otwarte muzeum w Aix-en-Provence oraz w rodzimej miejscowości Pécs na Węgrzech. W powstałym we współpracy z architektami Dominique Ronsseray oraz Johnem Sonnierem wyjątkowym projekcie siedziby muzeum można dostrzec ucieleśnienie marzeń Vasarelyego zawartych przed laty w „Żółtym manifestie” – połączeniu własnej sztuki z architekturą. Utworzona wówczas zdeokratyzowana przestrzeń stanowiła nostalgiczny hołd dla Bauhausu i gestaltystów. Kolejne muzeum Vasarelyego powstało w 1987 w Pałacu Zichy w Budapeszcie.



Victor Vasarely, Kompozycja, kolekcja prywatna



Victor Vasarely, „Paula”, 1989, kolekcja prywatna



12 †

JANUSZ ORBITOWSKI

1940–2017

"23/02", 2002

akryl, relief/płyta, 50 x 40 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 2002 | 23/02 | 50x40 cm'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 200 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Kraków

„Orbitowski wciąż widza w niekończący się proces łudzenia ich wizualną strukturą: nie wiadomo, gdzie kończy się przestrzeń wyobrażona, gdzie zaczyna się realny obiekt, gdzie kończą się konkretne linie kompozycji, a gdzie zaczyna przypadkowy, uzależniony od oświetlenia system cieni. (...) Struktura obrazu zmusza do nawiązania dialogu. Do rozerwania początkowej aporii”.

Michał Zawada

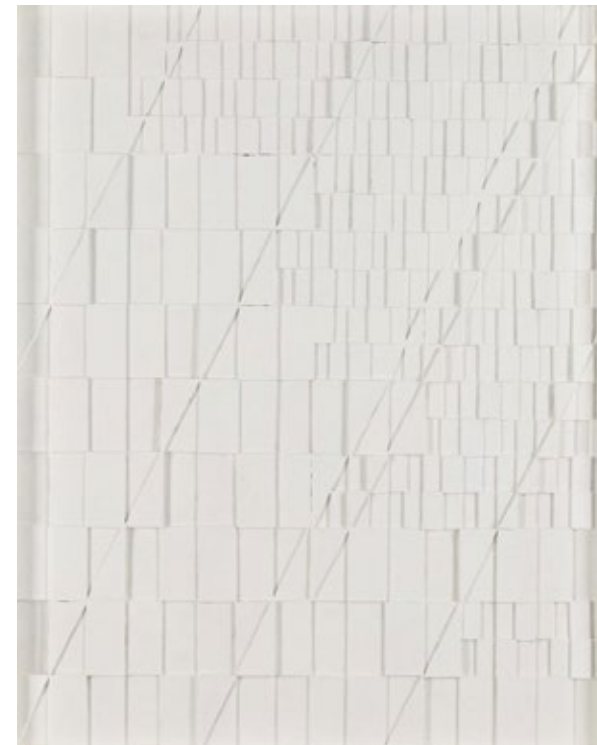


DIALEKTYKA ŚWIATŁA I CIENIA

Twórczość Janusza Orbitowskiego jest sytuowana w ścisłym ciągu wizualności, wyrastającym z doświadczeń pierwszej polskiej awangardy. Wierność doświadczeniom Adama Marczyńskiego na lata określała jego działania w ciągu kontynuacji konkretnej tradycji. Jednocześnie reliefy Orbitowskiego stawiają odbiorcę w niezręcznej pozycji, wytrącają z równowagi i wymykają się z ram jasnych sformułowań. Fundamentalny gest artysty, powracający w setkach jego monochromatycznych kompozycji, odnajduje swoje odzwierciedlenie w grze powierzchni podobrazia i otaczającego go kontekstu. Każda z jego kompozycji może być porównywalna do mikrosmosu form, ujętego w białych przestrzeniach zamkniętych w prostokąty delikatnych, zintegrowanych ram. Ich fizyczność wyznacza granice pomiędzy neutralnym tłem a geometryczną grą plastyczną, statycznie wykreślającą główne kierunki oraz tworzącą wizualnie dynamiczną kompozycję.

Orbitowski w swoich reliefach z wyjątkową precyzją konstruuje układy wąskich listewek lub nawarstwiających się prostokątnych płytek, które naklejone na podobrazie tworzą rytmiczne i graficzne sekwencje. Poszczególne elementy są malowane białą farbą i tym samym całkowicie integrują się z podłożem o tej samej kolorystyce. Za dramaturgię linii staje się zatem odpowiedzialne tylko światło, którego cienie rysują w ramach kompozycji

konkretne układy. Jak zauważył Michał Zawada: „Dialektyka światła i cienia, oparta niemal na zero-jedynkowym systemie, przesyła nam więc sprowadzoną do minimum informację wizualną. To w pewnym sensie relacja owej pustki oraz jałowej powierzchni podobrazia tworzy hermetyczne uniwersum obrazów Orbitowskiego. Światło zyskuje tu swoją własną materialność – wnikliwy ogląd prac sprawia, iż pozbawione wszelkiego odniesienia abstrakcyjne obiekty emanują je ze szczególną mocą. Gdy zbliżamy się do ich powierzchni, zaczynamy je odczuwać wręcz fizjologicznie. Obrazy zaczynają razić”. (Michał Zawada, wstęp do katalogu, [w:] Janusz Orbitowski. Białe plamy, kat. wyst., Galeria Malarstwa ASP, Kraków 11.11–9.12.2011, nlb.). Struktury obrazów Orbitowskiego skłaniają do nawiązania z nimi szczególnej, osobistej relacji. Układy równoległych i prostokątnych elementów wciągają widza, nachodzą na siebie, spotykają się, aby finalnie nagle zatrzymać swój bieg w wibracji, gęstnieniu i rozrzedzeniu. Tym samym wzajemnie na siebie nachodzą tu płaszczyzny przestrzeni wyobrażonej z obszarami realnego obiektu. Każde, nawet najmniejsze przesunięcie odbiorcy określa na nowo kompozycje Orbitowskiego, co wpływa na ich oddziaływanie w konkretnej przestrzeni wystawienniczej. Fizjologia jego reliefów, zamknięta w czystej wizualności, nieustannie zaprasza odbiorców do kolejnych konfrontacji, podejść i zbliżeń.



Janusz Orbitowski, Bez tytułu, kolekcja prywatna



Janusz Orbitowski, „16/02”, kolekcja prywatna

13 ↑

ANDRZEJ GIERAGA
1934

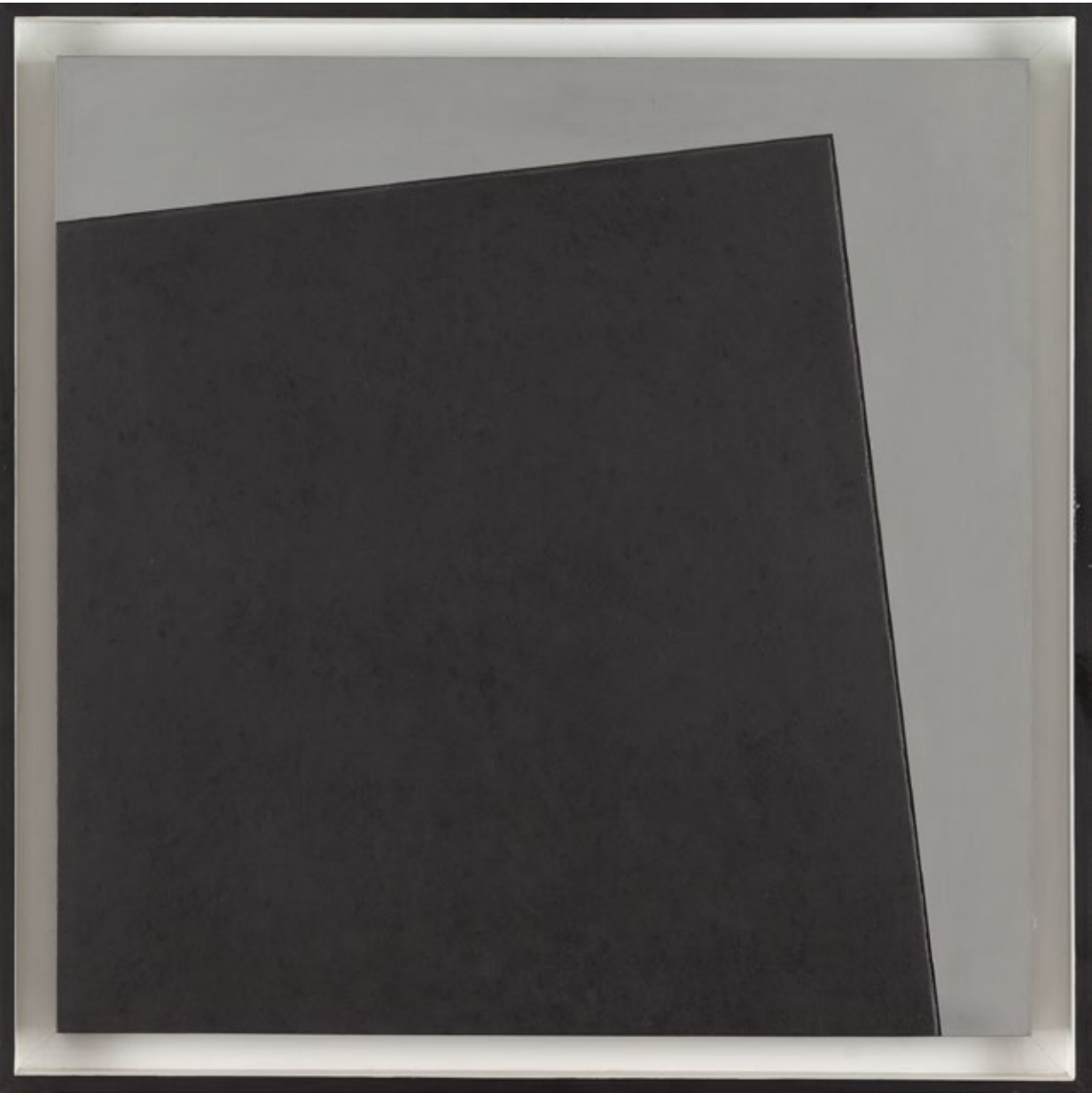
"Dwa kwadraty", 2008

akryl, relief, technika własna/płyta pilśniowa, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ GIERAGA | DWA KWADRATY | TECH. WŁASNA | 50x50 cm | 2003'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 700 – 7 000 EUR

„Na twórczość Andrzeja Gieragi składa się kilka mocno zróżnicowanych faz, lecz mimo że są tak odmienne, łączą je nie tylko cechy osobowości autora, ale też we wszystkich obecne: geometria, relief i struktura. Nade wszystko zaś łączy je światło – znak rozpoznawczy artysty i główne medium kreujące jego prace. Droga myślenia i eksperymentów prowadzi konsekwentnie ku prostocie i jednolitości poprzez redukcję. Zatrzymywało się na niej rozproszone światło i przecinały ją dukty rowków geometrycznej kompozycji, na których białymi kreskami odbić blasku znaczone były wypukłe krawędzie, a ciemną ścieżką utajony w zagłębieniach cień”.

Bożena Kowalska



14 †

ADAM MARCZYŃSKI

1908-1985

"Dekompozycja A", 1974

akryl, relief/płyta pilśniowa, 73 x 55 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ADAM MARCZYŃSKI | "DEKOMPOZYCJA A" | 1974'
oraz na blejtramie: '[dane adresowe]'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
23 300 - 34 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Mariusza Hermansdorfera, Wrocław
DESA Unicum, 2020
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Kolekcja Hermansdorferów, red. Stanisław Rościcki, Hanna Wrabec, Wrocław 2013, poz. kat. 185, s. 87 (il.), 143 (spis)
Kolekcja Hermansdorferów, katalog wystawy, Mia Art Gallery, Wrocław 2017, s. 46 (il.), 146 (spis)

„Obraz, składając się z ruchomych elementów, jest obszarem potencjalnie istniejących realizacji plastycznych. Jakkolwiek ich liczba może być wyznaczona w oparciu o metody kombinatoryczne, to z punktu widzenia człowieka obcującego z obrazem wszystkie te możliwości stanowią nieskończony obszar. Rola artysty polega na jego zbudowaniu. Oglądający obraz może dokonać wyboru realizacji plastycznej – jest ona wynikiem poszukiwań w stworzonym przez artystę świecie. Dokonujące się w nim spotkanie między twórcą a oglądającym. Kluczowym wymiarem tego spotkania jest możliwość poszukiwania i dokonywania wyboru realizacji plastycznej, co stanowi istotę przeżycia estetycznego”.

Adam Marczyński

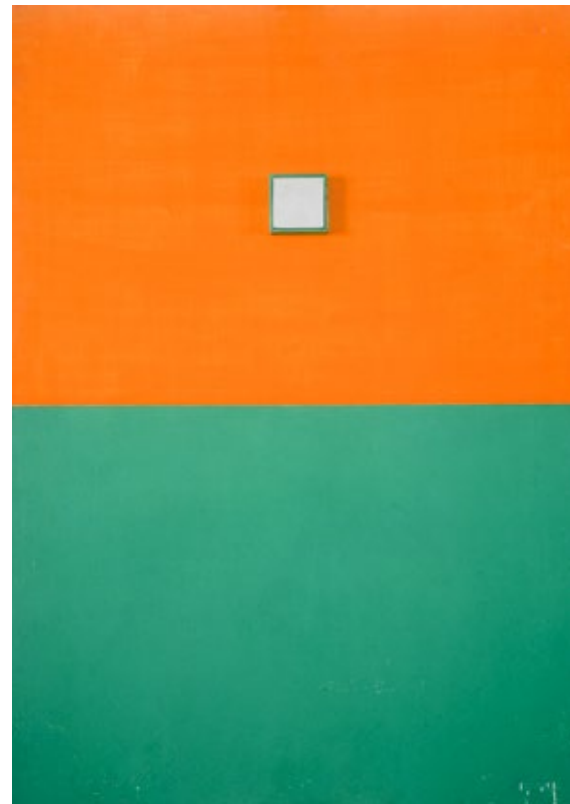


KINETYCZNE WŁAŚCIWOŚCI FORMY

Reliefy Adama Marczyńskiego są poddawane zmianie przez interwencję z zewnątrz i tym samym pozostają w ścisłej relacji z przestrzenią. Podmiotem odpowiedzialnym za działanie ruchu jest odbiorca, który swoją ingerencją może uczynić dzieło nieprzewidywalnym. Sama formuła reliefów jako wypowiedzi artystycznej była eksplorowana na kartach polskiej historii sztuki od początku lat 20. XX wieku. Marczyński ominął jednak sięganie po inspirujące analogie, proponując oryginalną i niewykorzystaną dotąd formę reliefu z uchylanymi kasetonami. Owa zmienność stanowi o oryginalności i pionierskim charakterze poszukiwań polskiego twórcy, którego specyfika prac jest przedmiotem wypowiedzi Bożeny Kowalskiej: „Wkrótce, około 1964 roku, z surowych form geometrycznych podziałów wyłoniły się prostokątne, wydzielone listwami pola, nakrywane blaszanymi płytkami na zawiasach. Wprowadzały one do statycznej kompozycji element zmienności i jednocześnie symbolizowały moment ukrycia czegoś, tajemnicy. Na wpół lub całkowicie otwarte ujawniały one utajony pod nimi, nierzadko intensywny kolor, którego nie było w obrazie, gdy pozostawały zamknięte. Były one dla widza zaproszeniem do ingerencji w kompozycję. Mógł je dowolnie zamykać, otwierać czy też zostawiać uchylone”. (Bożena Kowalska, Przemijanie piękna, piękno przemijania, „Dekada Literacka” 2006, nr 1/2, <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=4131>, dostęp: 29.11.2016).

Marczyński, zainteresowany kinetycznymi właściwościami formy, swoimi eksperymentami zapowiadał sztukę interaktywną. Zwracając uwagę na podział interaktywności zaproponowany przez Erica Zimmermana na funkcje: poznawczą, funkcjonalną, eksplicytną i metainteraktywną, w pracach artysty można dostrzec realizację dwóch pierwszych kategorii dzieła interaktywnego, co jest przykładem „poszerzania pola” sztuki. Charakterystyczne elementy kasetonów łączyły wszystkie dyscypliny artystyczne podejmowane przez Marczyńskiego. Warto zwrócić tu uwagę chociażby na rozbieżność wcześniejszej formuły cyklu „Układów zmiennych” i ich metamorfozę w „Układy otwarte” poprzez pozawieszanie kasetonów na drzewach, które było zarówno ingerencją w przyrodę, jak i subiektywnym dialogiem z naturą i racjonalnym rozważaniem o relacji dzieła z przestrzenią. Eksperymenty te pozwalają skłonić do wniosku, że Marczyński podejmował rozważania o przestrzeni dwuwątkowo. Przedmiotem pierwszego z nich była przestrzeń w samym obrazie, a drugim – zmieniająca się relacja dzieła względem otoczenia. O intencjach tych pisał sam artysta, wspominając plener w Osiekach w 1970: „Piętnaście elementów jest obecnie w posiadaniu niektórych uczestników pleneru w Osiekach 1970 – dla nich każdy element jest odrębną całością, a jego aktualny sposób istnienia zależy od ich decyzji. Równocześnie tych piętnaście elementów istnieje jako całość funkcjonująca i zmieniająca swoje relacje w przestrzeni, przy czym struktura ta ulega naturalnym zmianom zachodzącym w czasie” (Adam Marczyński, Układy otwarte, [w:] Katalog XI Wystawy Grupy Krakowskiej, Galeria Krzysztofor, Kraków 1971, nlb.).

Prezentowana praca należy do cyklu „Dekompozycje”, który również był poddawany przez Marczyńskiego eksperymentom w otoczeniu przyrody uaktywniającej dla dzieł nowe konteksty. Szczególnego znaczenia nabierało tu zastosowanie przez artystę biologicznego koloru kasetonów, które swą srebrno-odblaskową barwą nawiązywały do chitynowych pancerzy owadów. Tym samym, wywołane interwencyjne spięcia artysta łądził odpowiednim doborem środków formalnych. Marczyński był niestrudzonym eksperymentatorem, który swoje intelektualne rozważania rozstrzygał poprzez świadomy akt twórczy. W jednej osobie łączył postawę naukowca i filozofa prowadzącego swoje poszukiwania na żywej tkance sztuki.



Adam Marczyński, „Refleksy zmienne”, 1975,
źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki



Adam Marczyński, „Dekompozycja mała”, 1973,
źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

15 †Ω

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Szczelina w bieli" z cyklu "Szczeliny", 1967

papier mâché, olej/ płótno, 98 x 55 cm

sygnowany i datowany w kompozycji: 'Kobzdej I 67'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej 1967 I "Szczelina w bieli" 55x98 cm'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

21 000 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, USA





POZA GRANICAMI ABSTRAKCJI

Aleksander Kobzdej, artysta, który na stałe wpisał się w historię polskiej sztuki powojennej, to postać o niezwykle różnicowanym dorobku. Jego twórczość ewoluowała od postimpresjonizmu, przez realizm socjalistyczny, aż do sztuki materii, a każdy z tych etapów odzwierciedla zmieniające się podejście artysty do formy i koloru.

Kobzdej studiował malarstwo pod kierunkiem Władysława Lama, a po wojnie w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Eugeniusza Eibischa. Początkowo tworzył w duchu postimpresjonizmu, jednak pod koniec lat 40. zwrócił się ku malarstwu realistycznemu. W okresie socrealizmu stał się czołowym przedstawicielem sztuki zadekretowanej przez władze komunistyczne, z jego najbardziej znanym dziełem „Podaj cegłę” z 1949. Po zerwaniu z socrealizmem w 1955 Kobzdej zaczął eksperymentować z abstrakcją i malarstwem materii, co stało się jego znakiem rozpoznawczym w późniejszych latach.

Jego twórczość przechodziła liczne przemiany, z których najważniejsza była seria „Szczeliny”, rozpoczęta w 1966. To właśnie z tego cyklu pochodzi obraz „Szczelina w bieli”. Cykl ten stanowi kulminację poszukiwań artystycznych Kobzdeja w zakresie struktury i faktury obrazu. Artysta nakładał farbę grubymi warstwami, tworząc reliefy, które przecinały powierzchnię płótna. Drobinę różnych materiałów, takich jak metal, drewno czy tworzywa sztuczne, wyłaniały się spomiędzy warstw farby, nadając pracom trójwymiarowy charakter. „Szczelina w bieli” to doskonały przykład tych eksperymentów – monochromatyczna powierzchnia została przetamana szczeliną, z której wyłania się zróżnicowana faktura, tworząc dynamiczne i ekspresyjne dzieło.

W latach 60., równoległe do tworzenia cyklu „Szczeliny”, Aleksander Kobzdej zaczął tworzyć obiekty przestrzenne, które jeszcze bardziej zbliżały jego malarstwo do rzeźby. Rozwinięciem tych poszukiwań były obiekty malarskie „Hors cadre”, tworzone od 1969. Dzieła te wchodziły w interakcję z otaczającą przestrzenią, wykraczając poza tradycyjne granice obrazu. Twórczość Kobzdeja z tego okresu była silnie inspirowana ruchem informel,

który akcentował przypadkowość i ekspresję materii. Artysta eksperymentował z różnorodnymi technikami i materiałami, starając się nadać swoim pracom organiczny i dynamiczny charakter. Jak sam powiedział: „Staram się urealnić część idei, które są we mnie. Definiując kształt, tworzę źródło nowych wątków” (Aleksander Kobzdej, Drogi gościu! [w:] Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią, kat. wyst., IRSA, Warszawa, Kraków 2002, s. 107).

Krytycy często podkreślali kosmiczny wymiar malarstwa Kobzdeja, które nawiązywało do elementarnych sił natury – ruchu ziemi, wody, kamienia czy ognia. W tygodniku „Życie Literackie” o jego sztuce napisano: „Tu wszystko modeluje się w porządku najszczęszej prostoty, w gamie tonów, które powracając do genezy, mają rdzawe czerwienie, zieloność skały i błękit lazulitu. Czasem, wrażone w pęknięcia, ukazują się jakieś karbunkuly...” (Powrót laureata, „Życie Literackie”, nr 40, 2.10.1960). Prace takie jak „Szczelina w bieli” oddają ten dynamiczny, niemal pierwotny charakter, łącząc go z nowoczesnym podejściem do struktury obrazu. Jest to jedno z tych dzieł, które najlepiej ilustrują jego artystyczne osiągnięcia i niezwykłą wrażliwość na materię i formę.

Uznana krytyczka i kuratorka Leslie Judd Ahlander podkreślała walory kolorystyczne jego prac. W recenzji dla „The Washington Post” napisała: „Kobzdej jest kolorystą o rzadkiej wrażliwości i przenikliwości. Potrafi podejmować najbardziej delikatne i kobiece niuanse i wbudowywać je w pomniki. (...) Kobzdej nie uważa siebie za abstrakcjonistę, chociaż jego sztuka nie jest przedstawiająca. Ma silne poczucie rzeczywistości i bezpośredniości świata, który tworzy (...)” (Leslie Judd Ahlander: Polski malarz otwiera sezon w Gres Gallery, [w:] „The Washington Post”, marzec 1960). Jego unikalne podejście, łączące realistyczne i abstrakcyjne elementy, wzbogaciło polską scenę artystyczną i pozostawiło trwały ślad w historii sztuki.

Kobzdej był nie tylko malarzem, ale także pedagogiem, scenografem, plakacista i ilustratorem książkowym. Jego wszechstronność artystyczna i nieustanne poszukiwania nowych form wyrazu czynią go jednym z najważniejszych twórców XX wieku. Artysta zmarł w 1972, jednak jego twórczość nie przestaje inspirować kolejnych pokoleń w dalszych poszukiwaniach w zakresie struktury i materii sztuki.

16 †

STANLEY TWARDOWICZ

1917-2008

"P.O.Y.", 1969

akryl/plótno, 86 x 66 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Twardowicz - 69'
datowany i opisany na krośnie malarskim: '#41-1969 | "P.O.Y." | ACRYLIC | POLYMER | 34 x 26'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 900 – 8 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Kiedy zacząłem malować, robiłem to w duchu romantyzmu. (...) Z czasem rozpocząłem prace nad biomorficznymi, ‘płynnymi’ obrazami, w których badałem zagadnienia koloru (...) Przez lata byłem ministrantem (...) te piękne fiolety z szat noszonych przez księży, te karmi-ny, czernie (...) fiolet wielu osobom kojarzy się ze śmiercią. Mogę go używać [w malarstwie] dopóty, dopóki jestem w stanie kontrolować wartości innych kolorów. Wówczas jestem w stanie wyciągnąć z niego coś bardzo lekkiego i przyjemnego”.

Stanley Twardowicz



17 †

JULIAN HENRYK RACZKO

1936–2019

"8" z cyklu "Morfologie", 1983

olej/piótno, 24,5 x 24,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JULIAN H. RACZKO | Z CYKLU "MORFOLOGIE" | "8"'

sygnowany i datowany na krośnie malarskim: 'Julian H. RACZKO. | 1983.'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

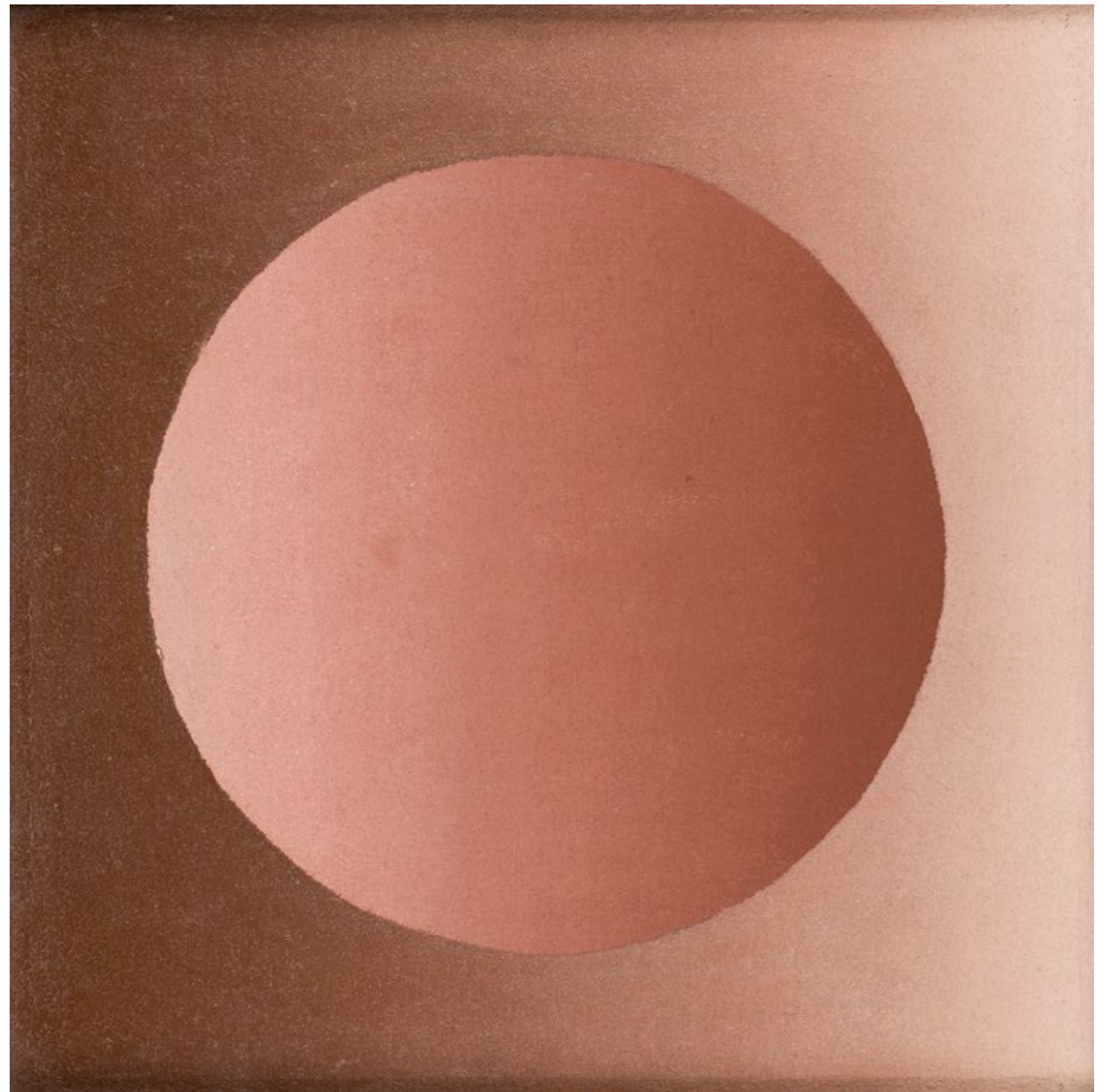
1 400 – 1 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

„Być może, że istnieją więcej niż cztery wymiary. Na przykład miłość, wrażliwość są wartościami na pewno względnymi, ale czy na pewno niewymiernymi? A może istnieje ich wymiar, jak wymiar czasu? Sądzę, że powstanie, a może już powstaje zupełnie nowa geometria w sztukach plastycznych, geometria wielowymiarowa, geometria pełna metafory, uwzględniająca również niewymierne dotychczas cechy ludzkiej egzystencji”.

Julian Henryk Raczko



18 †

TERESA PAŁOWSKA

1926-2007

Z cyklu "Pejzaże", 1996

olej/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAŁOWSKA 1996 z cyklu PEJZAŻE I 50 x 50 cm'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Malarstwo Teresy Pałowskiej nie jest ilustracyjne ani nawet przedstawiające, choć posługuje się obrazami przedmiotów – raczej ich symbolami poddanymi licznym i daleko idącym transpozycjom, uwzględniającym dekoracyjne zakomponowanie płaszczyzny i wariacyjne przekształcenia formalne. Figury oznaczające kobietę, fotel, zwierzę, elementy uproszczonej architektury lub skrótowo zaznaczonego pejzażu nie opisują przedmiotu, lecz go wpisują w całość wraz z naszym dystansem do tego, co widzimy i do dzieła jako autonomicznego ekwiwalentu rzeczywistości”.

Stanisław Fijałkowski



WEWNĘTRZNA SIŁA PĄGOWSKIEJ

Doświadczenie pejzażu było najbardziej zaskakującym elementem kompozycji Teresy Pągowskiej, powstałych w latach 90. i jednocześnie zapoczątkowało klasyczną fazę jej twórczości, zwaną również psycho-logiczną. Motyw ten wraz z elementami roślin, zwierząt i przedmiotów pochodzi z zasobu tych samych wątków i form, zaobserwowanych w początkach twórczości artystki, które są niepewne i niedopowiedziane w tym samym stopniu, w jakim niedopowiedziany był zawsze człowiek. Jak zauważył Krzysztof Lipka: „Pągowska bowiem nie maluje pejzaży, lecz ludzki punkt widzenia na pejzaż, maluje go uczuciem, jakim człowiek na pejzaż reaguje i którym go nasącza. (...) Pejzaż nie jest w tych obrazach samodzielny, jest nieco – tak jak ukochane, udomowione zwierzęta – od człowieka uzależniony. Od jego widzenia, jego odbioru, jego akceptacji. Dlatego pejzaże te są nierzeczywiste, wystylizowane, fragmentaryczne, tylko zamarkowane lub dane nie wprost, lecz w aluzji, w pewnym prawdopodobieństwie”. (Krzysztof Lipka, Przesypywanie czasu, [w:] Teresa Pągowska, Przesypywanie czasu. Malarstwo. 1962–2006, kat. wyst., Galeria aTAK, Warszawa 2008, s. 97).

Prezentowana praca powstała w charakterystycznej dla całego dorobku Pągowskiej technice monochromatycznej wraz z wyprowadzeniem jej poza zarys głównych form kompozycji. Można tu dostrzec część obrazu całkowicie wolną od jakiegokolwiek dotyku pędzla, co jest w pełni podkreślone ilustrowaniem obecności piasku. W efekcie odbiorcy obrazu mogą doświadczyć niezwykłych artystycznych zabiegów, gdzie Pągowska lekko pociąga płótno farbą bez uprzedniego zastosowania podkładu. W otrzymanej wówczas opalizującej kolorystycznie powierzchni barwa farby współzawodniczy z barwą płótna. Widoczne są tutaj zainteresowania artystki konkretnymi wycinkami rzeczywistości, niepowiązanymi z ludzką postacią. Zastosowana nowa paleta barwna wywodzi się z nurtu, który początkowo objawił się jako funkcja światła i konsekwentnie zmierzał do pełnego rozjaśnienia palety. Semantycznie oczywiste kolory odzwierciedlają konkretne zjawiska świata oraz charakterystyczne cechy poszczególnych przedmiotów i osób czy też konkretne wrażenia. W późnych dziełach artystki widać więcej bieli, jak na przykład w jednolicie białych tłach, w szkicowych sylwetach postaci, czy też sporych połaciach przedstawienia lub zasadniczych planach kompozycji. Jednocześnie barwa ta pod pędzlem Pągowskiej zyskiwała na specyficznej osobowości, a nawet ekscentryczności.

Pełny wachlarz tychże rozwiązań barwnych można odnaleźć w pejzażach Pągowskiej, których ukazane formy odzwierciedlają psychologiczny, ludzki punkt widzenia. Jak sama artystka przyznała, najistotniejszy w jej malarstwie nie był motyw ani forma prac, ale powód powstania obrazu. Źródłem działań twórczych mogło być wszystko, pod warunkiem, że pozwalało na odczucia równe wewnętrznej sile Pągowskiej. Wśród emocji towarzyszących powstawaniu obrazów malarka wymieniała radość i rozpacz, a także zmagania się z czymś pozaludzkim, co przekracza pole bezpośredniej obserwacji. Jej pejzaże odzwierciedlały zatem autorską wizję i świat nasycony nową energią. Tym samym z pozoru zwykły temat malarski na płótnach artystki miał niepowtarzalny, czasami subtelny, pełen napięcia klimat, przemieniający się w intrygujący spektakl. Przyczyną powstawania obrazów Pągowskiej były konkretne zdarzenia, które głęboko przeżyte, fascynując i napędlające lękiem, wpływały na dodatkowe zmagania artystki w obrębie materii malarskiej.



19 †

JERZY STAJUDA

1936-1992

"S.T."

akryl/plótno, 73 x 92 cm
na odwrociu pieczęć Galerii Spicchi dell'Est

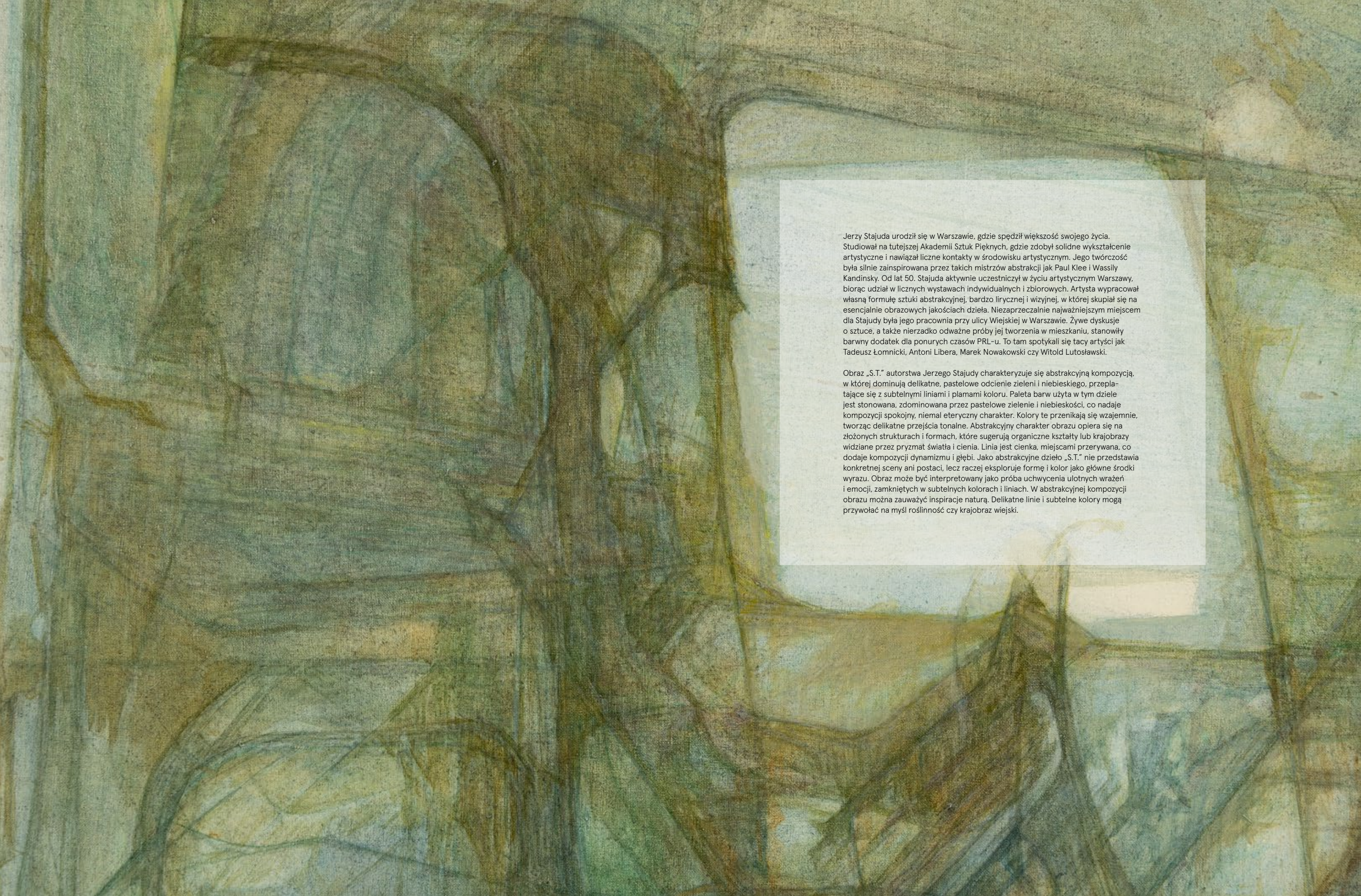
estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 400 – 3 500 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Spicchi dell'Est, Rzym
kolekcja prywatna, Włochy

WYSTAWIANY:
Jerzy Stajuda, Instytut Polski w Rzymie, Rzym, 26.10-23.11.2006

LITERATURA:
Jerzy Stajuda, katalog wystawy, Instytut Polski w Rzymie, red. Anna Jagiełło, Stefania Piga, Rzym 2006, s. 32 (il.)





Jerzy Stajuda urodził się w Warszawie, gdzie spędził większość swojego życia. Studiował na tutejszej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie zdobył solidne wykształcenie artystyczne i nawiązał liczne kontakty w środowisku artystycznym. Jego twórczość była silnie zainspirowana przez takich mistrzów abstrakcji jak Paul Klee i Wassily Kandinsky. Od lat 50. Stajuda aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym Warszawy, biorąc udział w licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych. Artysta wypracował własną formułę sztuki abstrakcyjnej, bardzo lirycznej i wizyjnej, w której skupiał się na esencjalnie obrazowych jakościach dzieła. Niezaprzeczalnie najważniejszym miejscem dla Stajudy była jego pracownia przy ulicy Wiejskiej w Warszawie. Żywe dyskusje o sztuce, a także nierzadko odważne próby jej tworzenia w mieszkaniu, stanowiły barwny dodatek dla ponurych czasów PRL-u. To tam spotykali się tacy artyści jak Tadeusz Łomnicki, Antoni Libera, Marek Nowakowski czy Witold Lutosławski.

Obraz „S.T.” autorstwa Jerzego Stajudy charakteryzuje się abstrakcyjną kompozycją, w której dominują delikatne, pastelowe odcienie zieleni i niebieskiego, przeplatające się z subtelnymi liniami i plamami koloru. Paleta barw użyta w tym dziele jest stonowana, zdominowana przez pastelowe zielenie i niebieskości, co nadaje kompozycji spokojny, niemal eteryczny charakter. Kolory te przenikają się wzajemnie, tworząc delikatne przejścia tonalne. Abstrakcyjny charakter obrazu opiera się na złożonych strukturach i formach, które sugerują organiczne kształty lub krajobrazy widziane przez pryzmat światła i cienia. Linia jest cienka, miejscami przerywana, co dodaje kompozycji dynamizmu i głębi. Jako abstrakcyjne dzieło „S.T.” nie przedstawia konkretnej sceny ani postaci, lecz raczej eksploruje formę i kolor jako główne środki wyrazu. Obraz może być interpretowany jako próba uchwycenia ulotnych wrażeń i emocji, zamkniętych w subtelnym kolorach i liniach. W abstrakcyjnej kompozycji obrazu można zauważyć inspiracje naturą. Delikatne linie i subtelne kolory mogą przywołać na myśl roślinność czy krajobraz wiejski.

20 †

URSZULA BROLL

1930-2020

Kompozycja

olej/piótno, 70 x 55 cm

sygnowany na odwrociu: 'URSZULA BROLL-URBANOWICZ'

estymacja:

35 000 – 45 000 PLN

8 200 – 10 500 EUR

„Materia obrazów Broll wynika bezpośrednio z kolejnych etapów kreacji, jest następstwem wewnętrznych połączeń powstającej mikrostruktury. Refleksy czerwieni, zieleni i żółci wydobywają się z niespokojnej fakturalnej powierzchni, ukształtowanej z werniksów i farb olejnych, zastygających zgodnie z naturalnymi prawami tworzywa. Artystka świadoma zasad uruchamiających mechanizm postępującego procesu, nazywa swoje prace 'Przekształceniami' (...). Materia zostaje utożsamiona z energią określającej się dynamicznie formy, z jej barwą, płaszczyzną, liniami, pasmami, punktami lśnienia. Staje się w tym samym stopniu przestrzenią wizualną co poetycką, magiczną”.

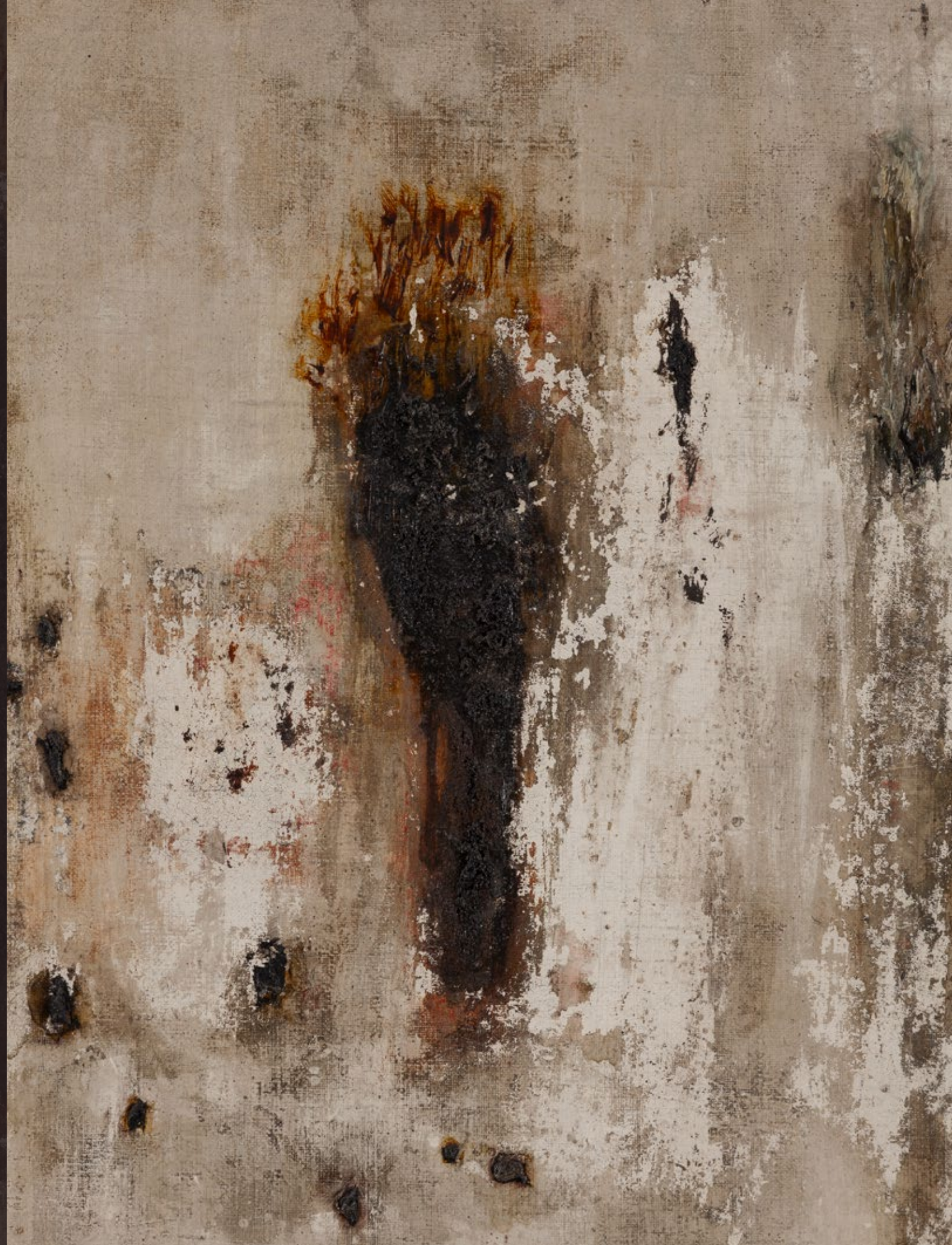
Janusz Zagrodzki



NA PRZEKÓR NARZUCANEJ WIZJI

Prezentowana Kompozycja stanowi zapowiedź punktu zwrotnego w malarstwie Urszuli Broll, jaki miał miejsce w latach 60. Można tu zaobserwować charakterystyczne uproszczenie i syntetyzm form, które to od około 1956 wyznaczyły kolejny etap w malarstwie artystki. W niemal abstrakcyjnych, płaskich i geometrycznych znakach, występujących w odcieniach czerni na jaśniejszym tle, zbudowanym z nakładających się na siebie kolorowych płaszczyzn, można dostrzec pewne elementy pejzażu. Dzieła z tego okresu wyróżniają się szczególną efektywnością i finezyjnością form zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i kolorystycznym. Przenikające się wzajemnie nieregularne, wieloboczne kształty Broll rozmieszczała w obrębie kilku planów kompozycji. Poszczególne obrazy charakteryzowały się zmiennymi zestawieniami kolorystycznymi opartymi na żółciach, czerwieniach i szarościach, przechodzących w różne odcienie czerni. Również zainteresowania artystki, przypadające na 2 połowę lat 50., ewoluowały w kierunku informelu i taszizmu.

Lata 60. zaowocowały w twórczości Broll obrazami medytacyjnymi, będącymi jednocześnie nowym podejściem do aktu twórczego, zdecydowanie wyróżniającym sztukę artystki na artystyczno-politycznej mapie Polski. Również okres znacznych ograniczeń swobody twórczej i ogólnie nakazanych ideologicznych i artystycznych w przełomie lat 40. i 50. przełamywały spotkania Broll w kręgu przyjaciół pozwalające na swobodne dyskusje o sztuce. Wspólne pole ich działań przejawiało się w niechęci do narzucanej wizji powojennej plastyki w duchu realizmu socjalistycznego. Sama artystka po latach tak wspominała ten okres: „Niepostrzeżenie na socrealistycznym betonie wyłaniała się mała wysepka pełna olśnień. (...) Było nabożne oglądanie przemycanych z Zachodu pocztówek z reprodukcjami impresjonistów. Fascynujące rozmowy o zgniłej zachodniej literaturze, nostalgiczne piosenki płynące z gitar. A był to czas, kiedy socrealistyczny demon zawładnął, poza małymi wyjątkami, całą artystyczną Polską” (Urszula Broll, Krag St-53, [w:] St-53: twórcy, postawy, ślady. Katowicki underground artystyczny po 1953, [red.] Aleksandra Niesyto, Katowice 2003, s. 47). Na początku lat 50. Broll poznała Konrada Swinarskiego. Będąc w gronie jego studentów II Wydziału Grafiki Programowej krakowskiej ASP z siedzibą w Katowicach, została zapoznana ze skryptem „Teorii widzenia” Strzeмиńskiego. Oprócz poszerzenia wiedzy na temat rozwoju sztuki i zdobyczy europejskiego malarstwa początku XX wieku działania te pozwalały ukształtować w sposób nowatorski własne dokonania twórcze. Rozwijająca się wówczas grupa samokształceniowa już w 1953 zorganizowała wystawę w prywatnym domu jednego z uczestników. Natomiast pierwsza oficjalna ekspozycja miała miejsce w 1956, która to ukonstytuowała grupę St-53. Jej nazwa jest odczytywana z uwzględnieniem pierwszych liter słów: Stalinogród (nazwa ówczesnych Katowic obowiązująca do 1956), Strzeмиński, Studyjność oraz rok powstania grupy.



21↑

STASYS EIDRIGEVIČIUS

1949

Bez tytułu

pastel/płótno, karton, 100 x 80 cm
sygnowany wewnątrz kompozycji p.d.: 'Stasys'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 500 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Spicchi dell'Est, Rzym
kolekcja prywatna, Włochy



KSIĘŻYCOWA MASKA

Stasys Eidrigevicius zyskał sławę na całym świecie, a w szczególności w Europie, Japonii i Stanach Zjednoczonych. Jego twórczość krytycy najchętniej określają surrealistyczną, jednak ta często odbiegała od stylu spopularyzowanego przez Dalego. Surrealizm określa się „swobodą automatycznej, niekontrolowanej ekspresji indywidualnej” („Słownik terminologiczny sztuk pięknych”, [red.] Stefan Kozakiewicz, PWN, Warszawa 1976). Jednak twórczość Eidrigeviciusa była bardzo zdyscyplinowana, na pewno nie automatyczna, kontrolująca się w najwyższym stopniu. Jeszcze na studiach wystawiał realistyczne obrazy i graficzne ekslibrisy, w których osiągnął niebywale mistrzostwo. Często był nagradzany za biegłość warsztatową w technikach metalowych. Głęboka symbolika i emocjonalna intensywność na jego pracach są rozpoznawalne na pierwszy rzut oka. Artysta eksploduje w swoich dziełach tematy związane z tożsamością, pamięcią i ludzką psychiką.

Stasys jest znany ze swojego mistrzostwa w wykorzystaniu technik mieszanych. Na prezentowanym płótnie prawdopodobnie artysta stosuje kombinację farb akrylowych, tuszu, węgla oraz innych mediów, co nadaje pracy wielowarstwowy, teksturalny charakter. Co więcej, obraz cechuje się przemyślaną paletą kolorów, w której dominują stonowane odcienie, takie jak barwy kremowe, błękity i beże. Centralną część obrazu zajmuje forma, która może być interpretowana na różne sposoby. Ludzka, jednak nierealistyczna, twarz ma zakryte oczy księżycami o odmiennych kolorach, białym i niebieskim. Stasys często tworzy prace, które balansują między abstrakcją a figuracją, co pozwala widzowi na ich swobodną interpretację. Wewnętrzne linie i kształty na pracy tworzą złożoną sieć. Eidrigevicius w swoich dziełach często nawiązuje do ludzkiej kondycji, emocji oraz egzystencjalnych pytań. Mimo braku jednoznacznego tytułu można przypuszczać, że obraz zawiera elementy odnoszące się do osobistych przeżyć artysty lub uniwersalnych ludzkich doświadczeń.

W wywiadzie do książki „Stasys 60” artysta na pytanie Moniki Kuc, czy bycie artystą to radość tworzenia, czy może męka odpowiada: „Jedno i drugie, jest to radość i męka, bo to jest zawód, którego nie wykonujesz w sztywno ustalonych godzinach. Zajmuje ci całą dobę, ba, całe życie”. (Stasys Eidrigevicius, w wywiadzie z Moniką Kuc, [w:] Monika Kuc, Stasys 60, ABE Dom Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 127).

Stasys Eidrigevicius, wernisaż wystawy „!Reakcje”,
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 26.01.2023,
fot. Rafał Guz / PAP

22 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Karnawał w Rio", 1998

akryl/plótno, 24 x 19 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "KARNAWAŁ W RIO" | 1998 ROK | ACRYL | 24 cm x 19 cm'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Finlandia

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

Jerzy Wojciechowski



PRZEMIERZAJĄC ŚWIAT

Jan Dobkowski w swojej twórczości przemierza drogę pomiędzy problemami życia i śmierci, pokoju i wojny, rodziny i społeczeństwa. Nośnikiem tych treści jest niekończąca się linia, która dzieli oraz łączy poszczególne obszary kompozycji. Wszystko to czyni jego obrazy wizualnie uwodzicielsko atrakcyjnymi i jednocześnie agresywnymi wraz z wartościami artystycznymi wydobywającymi się z płócien. Znana i rozpoznawalna twórczość Dobkowskiego jest źródłem refleksji wielu krytyków, którzy odnajdują w niej nowe pola interpretacyjne. Krzysztof Karasek wiązał jego obrazy figuralne z cieniami w platońskiej jaskini. Z kolei Marcin Giżycki w prowadzonych liniach odnajdywał mapy życia, czyniąc działania artysty wyrazem różnych form ludzkiej egzystencji, która ulega nieustannym przemianom. Monika Małkowska porównuje również dzieła Dobkowskiego do niezależnej i motorycznej siły, niepodporządkowanej żadnym zamysłom i spekulacjom, współtworzącej świat przeżyć oraz uczuć. O różnorodnych zależnościach odnajdywanych w jego twórczości pisali także m.in. Wojciech Skrodzki, Bożena Kowalska, Janusz Bogucki, Zbigniew Taranienko.

Cykl „Karnawał w Rio” jest wyrazem stałych zainteresowań Dobkowskiego różnorodnością kulturową, które rozwijał podczas licznych podróży po wszystkich kontynentach. Dzieła z tej serii powstały po upływie 10 lat od czteromiesięcznej wyprawy artysty statkiem do Ameryki Południowej i Afryki na przełomie lat 1988/89, gdzie zwiedzając Brazylię, Argentynę, Wyspy Kanaryjskie i Maroko stworzył również serię rysunków zatytułowaną „Orgie i tańce rytualne”. Wraz z cyklem „Karnawał w Rio” oraz dziełami z dotychczasowej serii „Genesis” i „Ocean” Dobkowski powraca do swoich wczesnych prac, wzmacniając jednocześnie przekaz o autentyczne, ludyczne zachowania, istniejące jeszcze w świecie i przywołujące w wyobraźni dawne kultury i obyczaje. Jednocześnie artysta swoją postawą dystansuje się od współczesnej brutalności i katastrofizmu. W złożoności rzeczy świata i rzeczy Dobkowski odnajduje równie różnorodne napięcia pomiędzy zimnym i gorącym, bliskim i odległym, małym i wielkim. W oswojeniu z nieskończonością często dobiera czerń przezroczystego nocnego nieba i na jego tle wydobywa ślady linii i koloru. Dobkowski w uzyskanej strukturze świata przekazuje z pełną, nieograniczoną siłą regularność, harmonię i piękno zawarte w każdej rzeczy i istnieniu. Jak zauważył Janusz Zagrodzki: „Powstałe na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu lat cykle dzieł Dobkowskiego można nazwać opowieścią o strukturze świata, dziennikiem osobistym, utworami dokumentującymi życie, traktatami filozoficznymi, a nawet studiami psychoanalitycznymi. Można je uznać za indywidualnie uformowaną odpowiedź artysty na przekaz doznań płynący z mikro- i makrokosmosu. Patrząc z tej perspektywy na całokształt jego dokonań, nie sposób nie zauważyć oryginalności spojrzenia, osobistego, tak wyjątkowego, że trudno przypisać je do konkretnego zjawiska w sztuce, poza wiele mówiącym, a jednocześnie enigmatycznym w swej ogólności określeniem nowej fazy kultury, którą w 1964 roku Frederic Jameson nazwał postmodernizmem”. (Janusz Zagrodzki, Kreacja istnienia w sztuce Jana Dobkowskiego, [w:] Jan Dobkowski, kat. wyst., Galeria Opera, Warszawa 28.01–6.03.2016).

Twórczość Jana Dobkowskiego można postrzegać także przez pryzmat jego zamiłowania do nauk ścisłych, matematycznych i przyrodniczych. W swoich dziełach podejmuje próby rozwiązania zagadkowych kwestii, takich jak falowa teoria światła, falowe struktury atmosferyczne, obliczenia kwantowo-matematyczne czy też sama struktura kosmosu. W ich malarskich symulacjach artysta sytuuje humanistykę, filozofię, poezję, a nawet psychologię, wpisując je w parametry koloru i formy. Jednocześnie jego dzieła pozostają niejednoznaczne w odbiorze, tak jak miejsce człowieka we wszechświecie.

23 †

PINCHAS BURSTEIN / MARYAN
1927-1977

Postać, 1973

olej/ płótno, 87,5 x 95 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Marian 73'

estymacja:
250 000 - 400 000 PLN
58 200 - 93 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
Rossini, Francja 2020
kolekcja prywatna, Polska



INTYMNOŚĆ EMOCJONALNA

W 1968 w Zachęcie Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w Warszawie odbyła się Wystawa Współczesnego Malarstwa Francuskiego '68, gdzie wśród artystów biorących udział po raz pierwszy można było spotkać się z twórczością Pinchasa Bursteina. W katalogu ekspozycji przy krótkiej adnotacji o życiu artysty znajdują się informacje o szczególnej udręce przeżyć wojennych, które pozostawiły niezatarte ślady w jego twórczości. Z kolei prezentowane w ramach jego kompozycji postacie były opisywane jako karykaturalne, tragiczne i zamknięte w przestrzeni przypominającej świat Kafki. Jego pseudonim Maryan jest również wymieniany w dalszym tekście towarzyszącym ekspozycji: „Ujrzymy więc na naszej wystawie kilku artystów, którzy, wbrew tak silnie w ostatnim dwudziestoleciu napierającym prądom sztuki abstrakcyjnej, utrzymali się w kręgu pewnych form figuratywnych. Wymieniamy najpierw ekspresjonistów: oto Pignon, Artias i Maryan, udręczony koszmarem obozów koncentracyjnych (...).” (Maurice Allemand, wstęp do katalogu, [przekł.] Helena Kęszycka, [w:] Wystawa Współczesnego Malarstwa Francuskiego 1968, kat. wyst., Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1968, nlb.). Jednocześnie wystawa ta wieńczyła francuski okres twórczości Pinchasa Bursteina, zapoczątkowany w okresie edukacji w l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu oraz kontynuowany karierą malarską od końca lat 50. Jego twórczość dosyć szybko została doceniona i wyróżniona nagrodą Prix des Critiques d'Art à la Biennale de Paris w 1959. W latach 60. artysta przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie otrzymał amerykańskie obywatelstwo. W 1976 otrzymał francuskie odznaczenie państwowe – kawalerski Order Sztuki i Literatury.

Po upływie 44 lat od wystawy w warszawskiej Zachęcie twórczość i postać Maryana zostały na nowo odkryte w Polsce dzięki wystawie „Pokój Maryana” w Galerii Dawna Synagoga w Nowym Sączu. Na potrzeby tej niezwykle interesującej inicjatywy wdowa po artyście przywozła z jego mieszkania na Manhattanie kilkadziesiąt pudeł pamiątek po nim. Zgromadzone meble, ozdoby i inne wyposażenia odzwierciedlały świat Maryana – jego dzienny pokój i jednocześnie utracone dzieciństwo. Prezentowane rzeczy stanowiły uzupełnienie i komentarz do jego twórczości, z której wyłania się obraz człowieka pełnego goryczy i zmagającego się z chorobą psychiczną. Maryan podświadomie tęsknił do beztroskich czasów spędzonych w Polsce, które przerwała wojna, Auschwitz i amputacja nogi w 1945. W prezentowanym obrazie można również dostrzec ową refleksję na temat życia i niesprawiedliwości. Z niezwykle intymnego i prawdziwego przedstawienia wręcz biją emocje, będące upustem jego smutku. Wszystkie te elementy przyniosły artyście określenie mianem zapomnianego prekursora sztuki Holocaustu, które to pojawiło się w ostatnim czasie na wystawie w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie otwartej w grudniu 2022 (kuratorowanej przez Alison Gingersas i Noę Rosenberg). Również wcześniejsza ekspozycja w North Miami umieściła Maryana w szerszym kontekście ówczesnych mu Europejczyków i Amerykanów, takich jak Asger Jorn, Constant, Egill Jacobsen czy członków grupy COBRA.



24 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Ustka", 2011

olej/piótno, 114 x 146 cm

sygnowany i datowany p.d.: '2011 I E. DWURNIK' oraz dedykowany u dołu: 'DLA DANUSI E.D.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E. DWURNIK I "USTKA" I NR: IX = 1625 = 4550'

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

23 300 – 34 900 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana z Fundacją Edwarda Dwurnika

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Miałem problem po ukończeniu Akademii, właściwie już podczas trwania studiów, bo wszyscy malowali mniej więcej tak samo, rysowali tak samo (...). Mieliśmy zawężone horyzonty i równie nieciekawe perspektywy. (...) I właśnie wtedy pomógł mi Nikifor. (...) Osobiście poznałem go w 1966 lub 1967 roku, bo przyjechał na Akademię, a właściwie przywieźli go szarą warszawą. Był z nim opiekun. Nikifor wysiadł, usiadł przy nas na ławce i zaczął rysować. Rysował i rysował, a ja patrzyłem. (...) To fakt, że starałem się wtedy malować trochę jak Nikifor, ale to był jedynie przewrotny rozpęd we własnym kierunku”.

Edward Dwurnik



GWAR PORTOWEGO ŻYCIA

Edward Dwurnik to nieoceniony malarz, który zapisał się na kartach historii sztuki w Polsce. W latach 1963–70 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Malarstwa oraz na Wydziale Rzeźby. Już od początku swojej twórczości tworzył rozbudowane cykle malarskie. Był artystą niezwykle płodnym. Jego dorobek obejmuje ponad 8 tysięcy prac na płótnie oraz 20 tysięcy na papierze. O tej zadziwiającej liczbie wiadomo, bo artysta prowadził drobny rejestr własnych prac. Mirosław Ratajczak, krytyk sztuki i publicysta, tak opisuje twórczość malarza: „Twórczość Edwarda Dwurnika to permanentny stan roboczy. Można w niej, co prawda, wydzielić pewne nurty, cykle, okresy, zespoły prac, momenty skupienia uwagi na czymś szczególnie inspirującym autora w danym czasie, ale granice są płynne, umowne. Trwa ciągle przewartościowywanie doświadczeń, odniesień, kategorii intelektualnych, estetycznych, moralnych. Można, z niewielkim ryzykiem, stwierdzić, że rządzi tu prawo przechodzenia ilości w jakość” (Mirosław Ratajczak, [cyt. za:] <https://culture.pl/pl/tworca/edward-dwurnik>, dostęp: 11.07.2024).

Dla Dwurnika fundamentalną inspirację twórczą stanowił Nikifor Krynicki. Jego prace Dwurnik zobaczył po raz pierwszy latem 1965 na wystawie w Kielcach. Wykonany pod wpływem tego pokazu „Rysunek nr 1” z 13 czerwca 1965 datuje początek działalności artystycznej wybitnego Dwurnika. Niedziwne, gdyż dzieła malarza silnie nawiązują do prac samouka, malarza naiwnego i prymitywisty – Nikifora Krynickiego. Najbardziej zauważalną różnicą pomiędzy artystami jest rozmiar ich prac. Obrazy Nikifora osiągały bowiem nie więcej niż 20 centymetrów długości, zaś Dwurnika często wynosiły ponad 150 centymetrów.

Już w latach 60. ukształtował się jego charakterystyczny styl – operowanie rysunkową, pospieszną formą i przekształcony „prymitywizm”. Jednak Dwurnik uważa, że prawdziwie „swój temat” odnalazł w marcu 1968. Rozwiązaniem artystycznym, w ujęciu tego problemu, było budowanie kompozycji wieloelementowych, komplikacja, tworzenie związków między przedmiotami obrazu. Do dziś maluje bardzo podobnie, a w jego twórczości dominują rozmaite pejzaże miejskie i nierealistyczne portrety ludzkie.

Prezentowany obraz przedstawia port w Ustce, nadmorskim mieście w Polsce. Jest on charakterystyczny dla stylu Dwurnika, łączy w sobie elementy realizmu i ekspresjonizmu. Widoczne są dynamiczne, konturowe linie oraz intensywne zimne barwy, w szczególności błękit i biel. Praca zawiera wiele szczegółów, takich jak postacie ludzkie i zwierzęce, które dodają scenie życia i narracji. Każdy element, od statków po budynki, jest dokładnie odwzorowany, co świadczy o precyzji i zaangażowaniu artysty. Obraz poza dokładnym przedstawieniem krajobrazu portowego może również symbolizować codzienną krzątaninę i gwarne życie portowego miasta. „Ustka” jest idealnym przykładem talentu Edwarda Dwurnika do przedstawiania scen miejskich w sposób żywy i ekspresyjny.

Po 2000 Dwurnik poszedł w stronę abstrakcji, zainspirowany twórczością Jacksona Pollocka. Okres ten odnajduje swoje odbicie w jednym z jego wspomnień: „Po wielu latach tej pieprzonej narracji, której zawdzięczam życie i dorobek, tak mi się znudziło malarstwo realistyczne, tak miałem dość tych japończyków, że abstrakcja okazała się wyzwoleniem” (Edward Dwurnik w rozmowie z Małgorzatą Czyrską, [w:] *Moje królestwo*. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem, Wołowiec 2016, s. 30). Jego obrazy są rozsiane po całym świecie – znajdują się w wielu kolekcjach prywatnych i publicznych. Prawie każde polskie muzeum, a także niejedno za granicą, ma jego obraz.



25 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Łódź", 2017

olej/ płótno, 46 x 55 cm

sygnowany i datowany l.d.: '2017 | E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2017 | E. DWURNIK | "ŁÓDŹ" | NR: IX - 2387 - 7169'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 700 – 16 300 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat autentyczności

autentyczność pracy skonsultowana z Fundacją Edwarda Dwurnika

„Dwurnik ma dar widzenia tego, czego nie widać z określonego punktu widzenia. Komponuje wizerunek miejsca z tego, co zapamiętane, unosi w górę to, co zobaczone na ziemi. Celem jest obraz; punkt ciężkości w oczywisty sposób przenosi się na nową kompozycję, nową wartość. Jest to budowanie nowych miast za pomocą planów i zdjęć”.

Ewa Zamorska-Przyłuska



26 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Różowe tulipany", 2018

olej/płótno, 30 x 40 cm

sygnowany i datowany u dołu: '2018 | E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2018 | E. DWURNIK | "RÓŻOWE TULIPANY" | NR: XXIII - 1423 - 7653'

oraz autorska pieczęćka

nalepka z opisem pracy na krośnie malarskim

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 400 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana z Fundacją Edwarda Dwurnika

„Edward Dwurnik chętnie malował kwiaty, na przykład tulipany, całe łany, z trudem mieszczące się na rysunkach i dużych obrazach. Mimo to nie był Dwurnik malarzem kwiatów. Rysował kolejne miasta, ulice i wypełniające je tłumy. Wbrew powszechności takich przedstawień nie był jednak weducistą czy malarzem reportażowym. Nie był także malarzem narodowym. Wiedział, że są sprawy ważniejsze niż bolączki historyczne. U artysty dosłowność pewnych tematów czy motywów bardziej zwodzi, niż wyjaśnia. W tej sztuce wszystko jest dużo bardziej zawiłe, wieloznaczne, niż można by sądzić. Potrafił namalować niemalże wszystko – od nienawiści, agresji, we wszystkich możliwych jej odcieniach: od bezmyślnej, pijanej, po monumentalną, pomnikową, która ani drgnie, nie odpuści na milimetr, aż po miłość w dowolnej sytuacji i dowolnej odmianie”.

Alicja Wasilewska



27 ↑

JERZY MIERZEJEWSKI

1917–2012

Morze I, 1997

olej/ płótno, 96 x 123 cm

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 700 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana z rodziną artysty

POCHODZENIE:

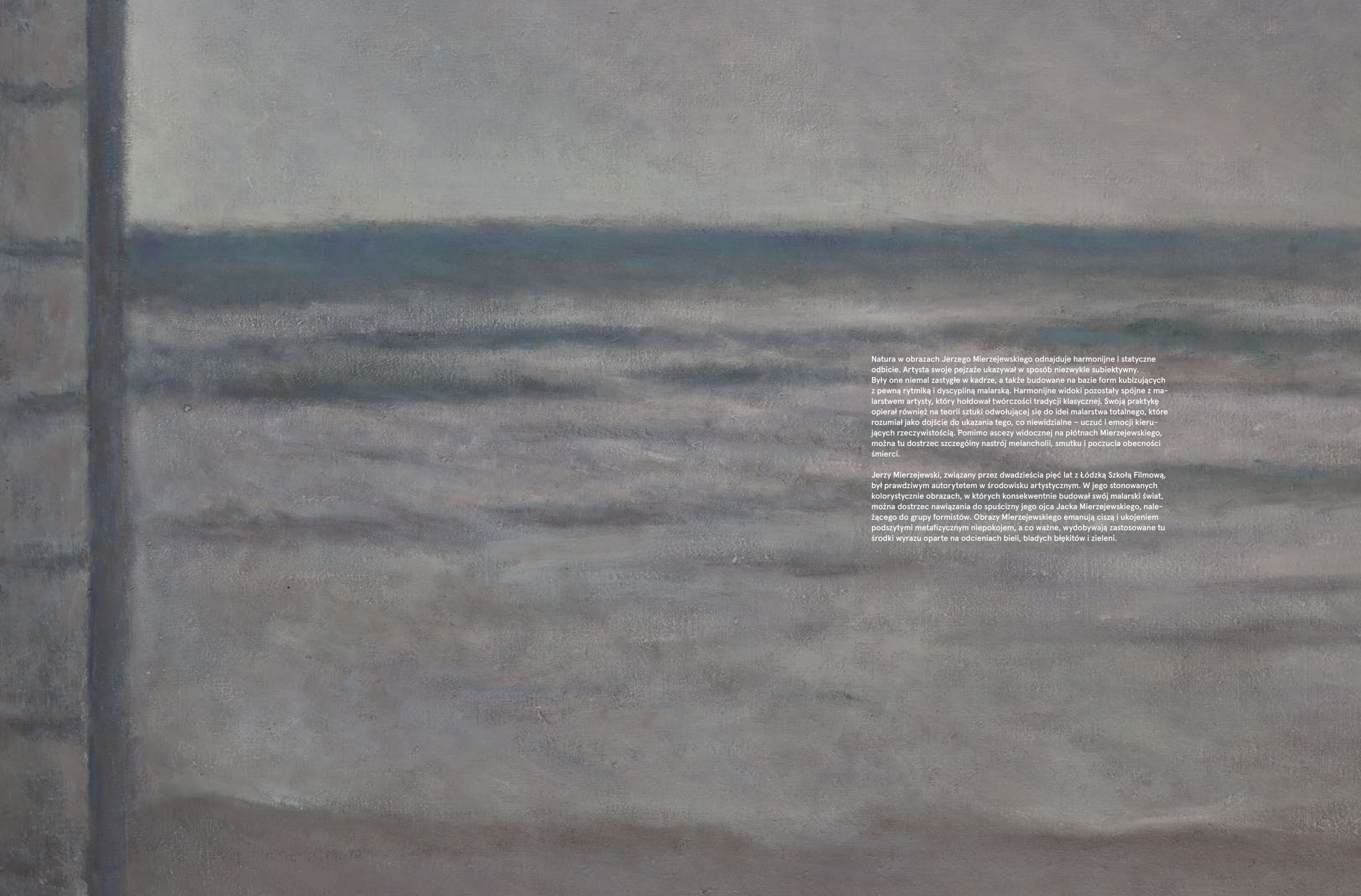
dar od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„Stosunek do natury powinien być precyzyjny. Musisz wiedzieć, co odczuwasz, gdy widzisz wspaniały pejzaż, musisz umieć te uczucia wykorzystać do tworzenia własnej formy. Piękno natury to jest coś, o czym dyskutować nie sposób. Albo czujesz, albo nie czujesz. Kiedy zaczynasz o tym mówić, to już jest piękno sztuki, a nie natury. O pięknie sztuki można dyskutować, o pięknie natury nie”.

Jerzy Mierzejewski





Natura w obrazach Jerzego Mierzejewskiego odnajduje harmonijne i statyczne odbicie. Artysta swoje pejzaże ukazywał w sposób niezwykle subiektywny. Były one niemal zastygłe w kadrze, a także budowane na bazie form kubizujących z pewną rytmiką i dyscypliną malarską. Harmonijne widoki pozostały spójne z malarstwem artysty, który hołdował twórczości tradycji klasycznej. Swoją praktykę opierał również na teorii sztuki odwołującej się do idei malarstwa totalnego, które rozumiał jako dojście do ukazania tego, co niewidzialne – uczuć i emocji kierujących rzeczywistością. Pomimo ascezy widocznej na płótnach Mierzejewskiego, można tu dostrzec szczególny nastrój melancholii, smutku i poczucia obecności śmierci.

Jerzy Mierzejewski, związany przez dwadzieścia pięć lat z Łódzką Szkołą Filmową, był prawdziwym autorytetem w środowisku artystycznym. W jego stonowanych kolorystycznie obrazach, w których konsekwentnie budował swój malarski świat, można dostrzec nawiązania do spuścizny jego ojca Jacka Mierzejewskiego, należącego do grupy formistów. Obrazy Mierzejewskiego emanują ciszą i ukojeniem podszytymi metafizycznym niepokojem, a co ważne, wydobywają zastosowane tu środki wyrazu oparte na odcieniach bieli, bladych błękitów i zieleni.

28

AGNIESZKA NIZIURSKA

1955

"Ostenda", 2015/2016

olej/piótno, 130 x 190 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "OSTENDA" | AGNIESZKA | NIZIURSKA | 130x190 | 2016 | [wskazówka montażowa] | 2015'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 500 – 4 700 EUR

WYSTAWIANY:

„Agnieszka Niziurska. Pomiędzy”, Galeria Otwarta Pracownia, Kraków, 1–22.07.2022

LITERATURA:

Agnieszka Niziurska, Pomiędzy, katalog wystawy, Galeria Otwarta Pracownia, red. Uta Przyboś, Mateusz Falkowski, Marek Sobczyk, Kraków 2022, poz. kat. 14

„Zmienne widnokreśli, zawsze oddalające się zetknięcie ziemi z niebem. Nie bryła planety w rozszerzającym się Wszechświecie, o czym możemy tylko wiedzieć od innych, ale doświadczona wzrokiem artystki granica między morzem, górami, równiną a niebem. Zetknięcie żywiołów na szeroki gestem malowanych obrazach Agnieszki Niziurskiej. Nagle, wśród widoków przestrzeni – las. Życie drzew, które łączy to, co w górze, z tym, co na dole. Życiodajną, ciemną głębię z blaskiem. Może więc jest nadzieja, że niespokojny horyzont, tajemniczą granicę da się przekroczyć?”.

Uta Przyboś



29 †

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

Odlot, 1984

olej/piótno, 120,5 x 181 cm

sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji: 'S. Ratajski '84'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SŁAWOMIR RATAJSKI | olej, płótno, - 1984 | 120,5 x 181 cm'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 500 – 14 000 EUR

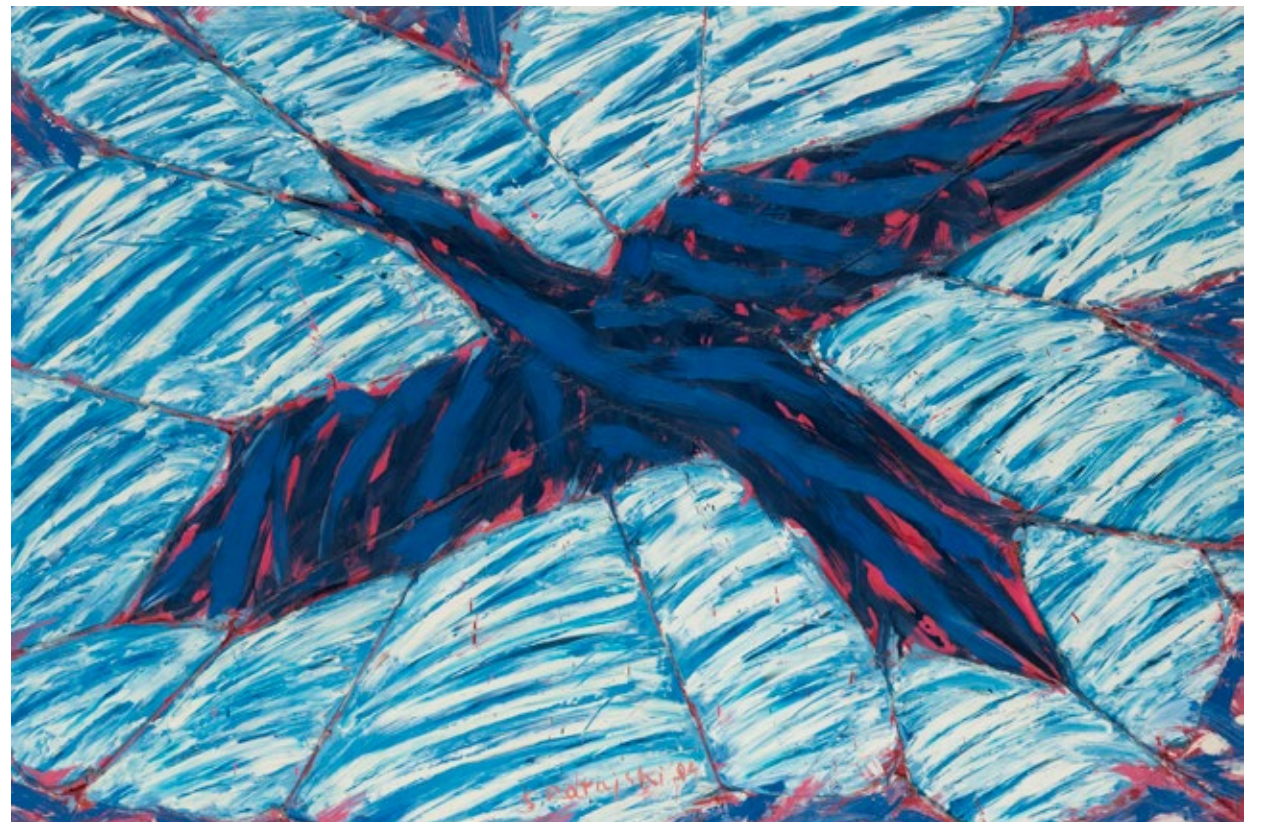
POCHODZENIE:

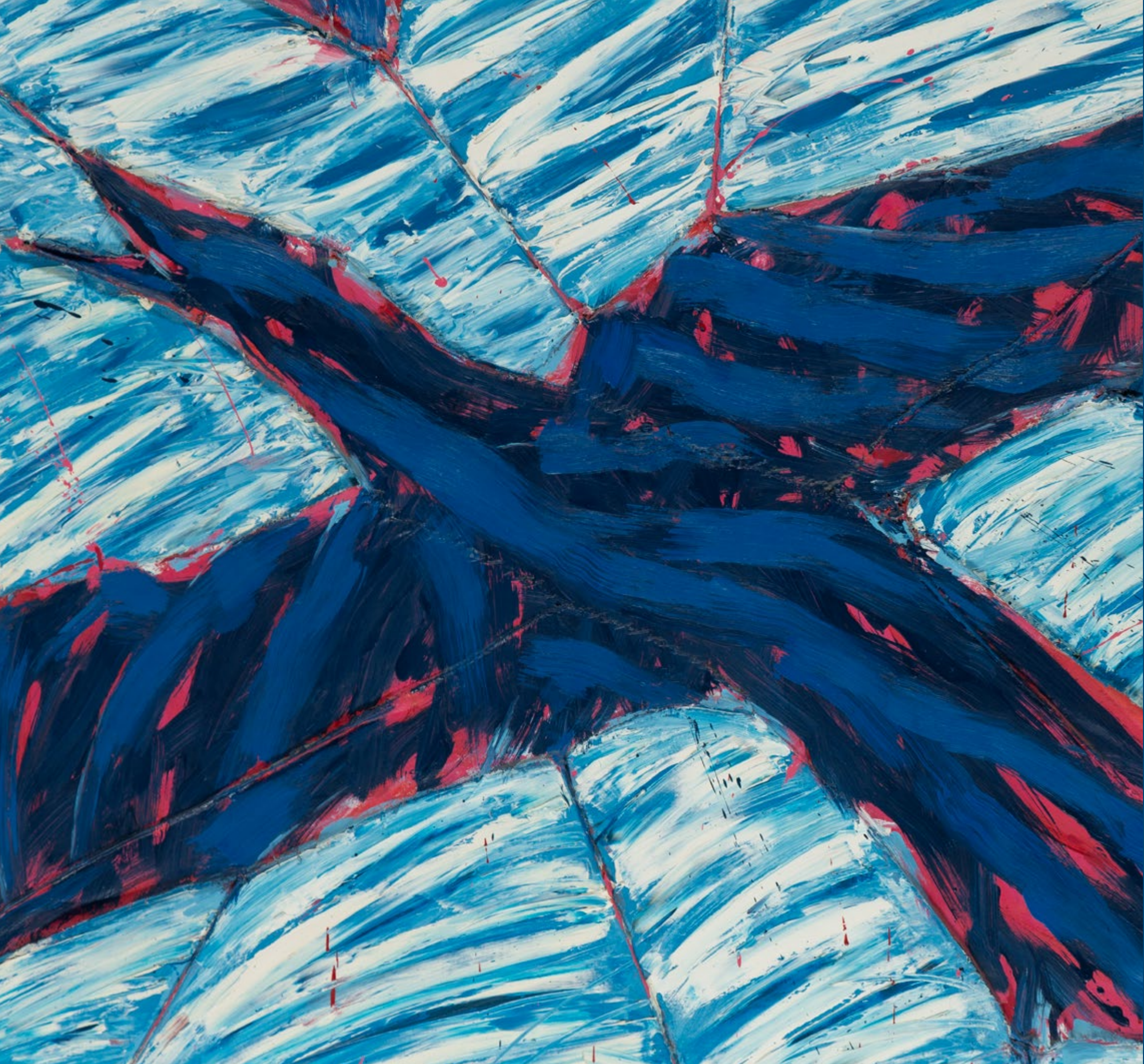
zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„Sławomir Ratajski jest jednym z tych właśnie młodych malarzy, którzy podejmować musieli istotne dla swojej pracy decyzje niejako ‘prima vista’. Postanowił uprawiać ten gatunek sztuki, która wyraża, a nie tylko cieszy wzrok, choć i ten element jest u niego dość istotny. Stąd zrodziła się koncepcja twórczości ‘dwuwarstwowej’. Pierwsza warstwa to doznania czysto wizualne, chciałoby się powiedzieć: estetyczne. Druga – w swym założeniu – ma pobudzać do głębszych refleksji”.

Aleksander Wojciechowski





NIEOKIEŁZNANA SIŁA TWÓRCZA

Prezentowany obraz oddaje w pełni charakter twórczości Sławomira Ratajskiego, której początki sięgają lat 80. Wszystkie elementy kompozycji, użyta gama barwna, sposób nakładania farby i temat naznaczone są szczególnymi emocjami. Ratajski swoje niepokojące wizje malował szybko, niemal bezpośrednio nakładając je na płótno. Niepokoje zapisane w obrębie kompozycji odzwierciedlają etyczne dylematy jednostki ludzkiej. Artysta w działaniach tych, podejmowanych od początku drogi twórczej, był jednocześnie radykalny w geście malarskim i wybieranych formatach. Monumentalne płótna, malowane niezwykle ekspresyjnie i spontanicznie, świadczą o bogactwie wewnętrznego świata i nieokiełznanej sile twórczej. Jak zauważyła Klementyna Bocheńska: „Sławomir Ratajski, debiutujący w burzliwych latach 80., tworzył obrazy żywiołowe, ekspresyjne, ale o wyrażeniu metafizycznych tęsknotach. Poszukując języka dla oddania stanu napięcia i zagrożenia korzystał początkowo z alfabetu abstrakcji. Zszywał pokawałkowane płótna, znaczył je taszystowskim gestem rozmazywanej farby, stosował aplikacje kojarzone z figurą ludzką (koszule, dżinsy), zwierzęcą – jak np. zatrzymany w locie ptak – obraz uznany za symbol stanu wojennego. Stopniowo zbliżał się potem do figuratywizmu” (Klementyna Bocheńska, Język malarstwa, [w:] Sławomir Ratajski, Galeria Bocheńska, Warszawa 2012, nlb.).

Początkowo Ratajski uwidaczniał swe „ekspresjonistyczne” myślenie w płaszczyznach pozbawionych figury ludzkiej. Bazując na nich, artysta wypracował czysto abstrakcyjny znak oraz charakterystyczny gest malarski, któremu to pozostał wierny w całej swojej dalszej twórczości. Z czasem, gdy „abstrakcyjna” materia stała się dla artysty niewystarczająca, podjął decyzję o wprowadzeniu w jej ramy człowieka, początkowo uproszczonego, a później bardziej rozbudowanego w formie. Pełnym komunikatem stały się zatem dla Ratajskiego postacie, współistniejące z materią obrazu i pozostające z nią w pewnym dialogu. Jak sam artysta o nich mówił w jednym z wywiadów: „Figury, może nieco romantyczne, mają na sobie odcisnięte piętno jakiegoś archetypu czy symbolu. Człowiek jako symbol pojawił się na pierwszym planie, a ekspresja materii została wyciszona. Interesuje go zatem przekaz siły vitalnej, łączącej się z człowiekiem, może już w wymiarze kosmicznym, w perspektywie ogarniającej kulturę ludzką w całości. Być może w przyszłości w tym kierunku pójdą moje poszukiwania. Wcześniej zajęty byłem bardziej czymś innym – przedstawieniem walki dwóch sił” (Sławomir Ratajski w wywiadzie ze Zbigniewem Taranienko, [w:] Sławomir Ratajski. Malarstwo 1985–87, kat. wyst., Galeria Centrum Sztuki Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Warszawa 1987, s. 1).

30

WOJCIECH TRACEWSKI

1962

"Hekate", 1986

olej/piótno, 260 x 195 cm

sygnowany p.d.: 'TRACEWSKI'

opisany i datowany na odwrociu: 'WOŻNA NA I KOŃCU ŚWIATA I 86.'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'TRACEWSKI, 1986, HEKATE'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

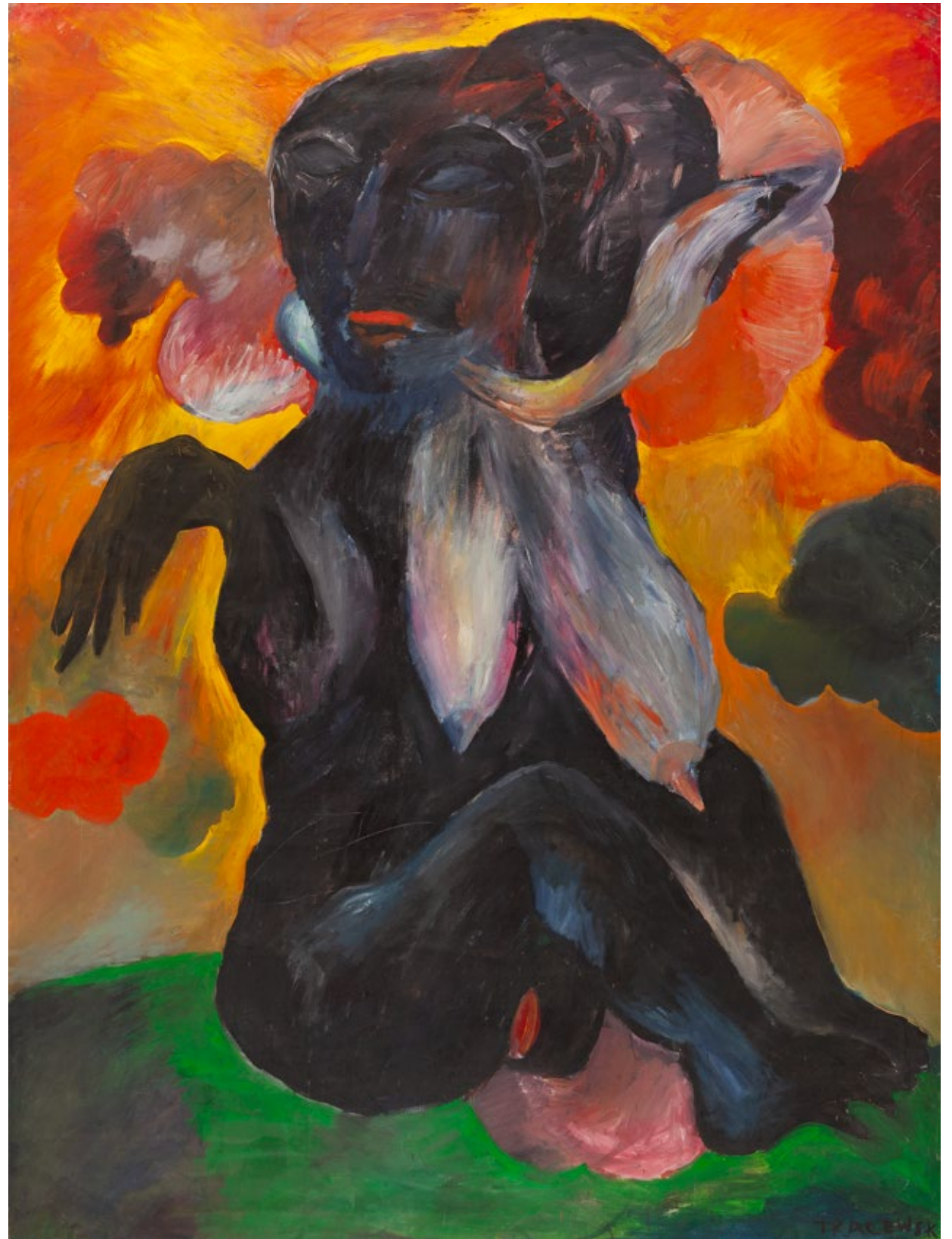
4 700 – 7 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Nowa Ekspresja”, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, Toruń, 16.02-19.05.2024

„Jeżeli człowiek chce spędzić życie w konkretny sposób, powinien je spędzić, moim zdaniem, z jak najpełniejszym rezultatem. Owym najpełniejszym rezultatem dla artysty będzie tworzenie sztuki, ale w moim przypadku będzie to już coś innego. Ktoś jest krytykiem sztuki, jak ty, ktoś inny malarzem, kierowcą. A ktoś inny buddyjskim nauczycielem. I ten wybór jest najważniejszy. Jeżeli to samookreślenie jest pełne, chcemy, żeby wszystkie aspekty naszego życia wspierały nas w realizacji tego wyboru. O tym każdy sam stanowi. Sztukę do dziś uwielbiam, całe jej szaleństwo, wolność i kreatywność, fakt, że z umysłu wydobywa się tak wiele rzeczy i wrażeń”.

Wojciech Tracewski



31 †

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Makio", 1986

olej/piótno, 190 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RYSZARD WOŹNIAK | MAKIO | 1986 | olej | 190 x 130 cm | G.R. NR. 8'
oraz opisany na krośnię malarskim: 'GRAND RESERVA NR. 8'

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

21 000 – 28 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup od artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Widzialne niewidzialne”, Pracownia Dziekanka, Warszawa, 21–30.04.1986

„Grand Reserva, obrazy z lat 1982–89, odnalezione”, Galeria Studio, Warszawa, 28.04–8.06.2008

LITERATURA:

Grand Reserva. Obrazy z lat 1982–1989, odnalezione, katalog wystawy, Galeria Studio, red. Krzysztof Żwirblis, Warszawa 2008, poz. kat. 8, s. 24–25 (il.), 59 (spis)

Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 1972–1998, red. Joanna, Kiliszek, Warszawa 2017, s. 310 (il.)

„Oto jak przejawiają się moje obrazy. Przychodzą nie wiadomo skąd, rozgrywają się w umyśle i odchodzą nie wiadomo dokąd. Manifestują się podobnie jak pojedyncze myśli na dowolny temat. Gdy okazują się być dostatecznie mocne, by budzić konkretne emocje, domagają się zapisu, opracowania i utrwalenia w formie wizerunków”.

Ryszard Woźniak





W POSZUKIWANIU DUCHOWYCH ŹRÓDEŁ ENERGII

W latach 1986–87 w malarstwie Ryszarda Woźniaka dominował ekspresjonizm. Powstałe w tym czasie obrazy wyróżniają się bogatą fakturą, spontanicznym sposobem malowania oraz ostrą kolorystyką. Również jego pobyt w 1986 w Berlinie Zachodnim przyczynił się do rozwinięcia wymiaru symboliczno-metaforycznego jego twórczości, przypadającej na lata 1987–89. W nurt ten wpisuje się prezentowany obraz, którego tytuł „Makio” nawiązuje do japońskiego słowa „makyō”, występującego w buddyzmie jako określenie euforycznych lub nieprzyjemnych stanów psychicznych, trwających również podczas medytacji. W stanach tych można doświadczać wartościowych wglądów, a także parapsychicznych mocy, które przeszkadzają doświadczeniu właściwych form duchowych. Do zaleceń mistrzów zen należy również świadoma obserwacja makyō oraz niezwalczanie go ani niepodtrzymywanie w celu jak najszybszego przeminięcia tego stanu. Jak sam Woźniak przyznaje, jego mottem życiowym jest także wiara i praca, które to dają możliwość rozjaśnienia obrazem mroku ukrytej prawdy o rzeczywistości. Tym samym czyni on swoje malarstwo celem poznawczym oraz wyznaniem wiary w wartość prawdy, rozwój poprzez sztukę i sens międzyludzkiej wymiany. Poetyckie tytuły dzieł Woźniaka odnajdywały potwierdzenie w opartych na zrozumiałej symbolice kompozycjach, w których prezentowanym postaciom towarzyszy antropomorficzny „duch”.

Prezentowany obraz powstał równolegle z serią dzieł Woźniaka inspirowaną wątkami biblijnymi i tym samym jego buddyjskie nawiązania stawiają pracę w nowym świetle. Tym, co łączy wszystkie ówczesne malarskie kompozycje artysty, jest próba ukazania niestabilnej ze swej natury relacji Stwórcy i stworzenia, Boga i człowieka. Interesujące są tu także poszukiwania artysty niewyczerpalnych źródeł duchowych energii, które wskazują na wagę ludzkich wyborów moralnych. Metafizyka obrazów Woźniaka czyniła je najbardziej lirycznymi i ekspresyjnymi spośród dzieł wszystkich członków Grupy lat 80. Mimo że zakorzeniona w słynnej Pracowni Dziekanka grupa skłaniała się ku postmodernistycznym wartościom absurdu i humoru, kilkakrotnie była cenzurowana w ramach tzw. wystaw przykościelnych i określana jako „pogańska”, nie stroniła od niezależnych wątków eschatologicznych i religijnych.

Ryszard Woźniak był synem oficera Wojska Polskiego oraz urzędniczek, a po maturze podejmował próby dostania się na studia z psychologii. Finalnie, na przełomie lat 1975/76 pracował na stanowisku sanitariusza, a następnie terapeuty w Instytucie Psychoneurologicznym w Warszawie. Doświadczenia z tego okresu życia artysty wpłynęły na decyzję o wyborze studiów na Akademii Sztuk Pięknych. W pewnych społecznych uwarunkowaniach można odnaleźć wpływy na alegoryczne spojrzenie artysty. Wraz z pozostałymi członkami Grupy działania Woźniaka wpisywały się w uniwersum, gdzie było miejsce na wulgarność i liryzm, emocję i głęboką refleksję, spontaniczność i precyzyjną konstrukcję, humor i dramat. Jak zauważył Stach Szablowski, stawiając pytania o sens i wartość obrazów: „Grupa odpowiadała na te pytania, zacierając podział na problemy malarskie i problemy polityczne, egzystencjalne, czy ‘last but not least’, etyczne. Jeżeli malarstwo ma mieć sens, nie może odnosić się do tych zagadnień. Samo musi stać się problemem politycznym. Problemem egzystencjalnym. Problemem etycznym. W swoim figuratywnym, narracyjnym malarstwie artyści rezygnowali zatem z autonomii sztuki na rzecz artystycznej wolności, której urzeczywistnienie możliwe jest tylko w krytycznej polemice z rzeczywistością”. (Stach Szablowski, Malarze kontra zombi-dyktatura, czyli baśniowy świat Grupy, [w:] Grupa, [red.] Agnieszka Szewczyk, Jerke Art Foundation, Museum Jerke, Recklinghausen 2023, s. 24–25).

32 †

MAŁGORZATA RITTERSSCHILD

1960

"Dzbanek", 1983

olej/ płótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'M. Rittersschild | luty 1983 | M. Rittersschild | Dzbanek | luty 1983 | 100 x 100 | olej/ płótno' oraz wskazówka montażowa

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

16 300 – 21 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska



Małgorzata Rittersschild studiowała na Wydziale Malarstwa w pracowni profesora Stefana Gierowskiego na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Była zaangażowana we współtworzenie dwóch formujących wystaw w początkowym okresie istnienia Grupy – najsłynniejszej polskiej formacji artystycznej lat 80. Działania Grupy można opisać jako bunt wobec akademizmu i postaw postawangardowych w sztuce, a także protest przeciwko cenzurze i represjom ze strony władz komunistycznych podczas stanu wojennego, wprowadzonego w 1981. Brała także udział w dwóch przełomowych wystawach nowej sztuki w 1986: „Ekspresja lat osiemdziesiątych” BWA, Sopot i „Bruno Schulz” SARP, Warszawa.

„Dzbanek” to obraz pochodzący z 1983, a więc z początków jej twórczości Małgorzaty Rittersschild. Prezentowany tytułowy dzbanek jest wypełniony kolorami czerwieni i różu. Barwy są przedstawione jako krótkie pociągnięcia pędzla, co nadaje wrażenie ruchu na obrazie. Czarne, grube kontury obramowują dynamiczną przestrzeń w środku. Tło jest utrzymane w kolorach bieli i jasnego, trochę ponurego błękitu. Użyta barwa pozostaje w odróżnieniu od prezentowanego naczynia. Jest statyczna, przypomina koloryt nieruchomej ściany, a dynamizm kolorystyczny dzbanka jeszcze bardziej uwydatnia to wrażenie.

Inne prace artystki z tego okresu są do siebie podobne pod względem oszczędności użytej przez malarkę. Zawierają one jeden główny element, wokół którego pozostała rzeczywistość na płótnie wydaje się tylko dodatkiem. To też nagromadzenie kontrastujących ze sobą kolorów jest charakterystyczne dla twórczości Rittersschild. Zwykle na jej obrazach pojawiają się dwie główne barwy, które wiodą prym na płótnie. Znakomita większość jej prac jest rozmiarowo obszerna z wymiarami większymi niż 100 centymetrów. Na płótnach artystki zawsze któraś jego część, albo czasami nawet całość, jest namalowana nierealistycznie. Na obrazie „Dzbanek” to wielki otwór tytułowego naczynia pełni tę funkcję. Można jedynie domniemywać, że Małgorzata Rittersschild o powyżej opisane elementy wzbogacała swe płótna w celu uchwycenia abstrakcji otaczającej ją rzeczywistości ówczesnego PRL-u.



33 †

PAWEŁ KOWALEWSKI

1958

"Natura nasza jest w ruchu, zupełny odpoczynek to śmierć", 1991

olej/piótno, 180 x 131 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'P.K '91 | TYTUŁ: NATURA NASZA JEST W RUCHU | ZUPEŁNY ODPOCZYNEK TO ŚMIERĆ | TECHN: OL/PL | WYM: 180 X 131 | ROK: 1991 | PAWEŁ KOWALEWSKI ' 91'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 000 EUR

WYSTAWIANY:

„À la Flamande”, Galeria Propaganda, Warszawa, 21.11–3.12.2016



RUCH I ZMIENNOŚĆ ŻYCIA

Paweł Kowalewski w latach 1981–85 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie uzyskał dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Stefana Gierowskiego. Był założycielem Gruppy, najślawniejszej polskiej formacji artystycznej lat 80., którą stworzył razem z Ryszardem Grzybem, Jarosławem Modzelewskim, Włodzimierzem Pawlakiem, Markiem Sobczykkiem i Ryszardem Woźniakiem. Działania Gruppy można opisać jako bunt wobec akademizmu i postaw postawangardowych w sztuce, a także protest przeciwko cenzurze i represjom ze strony władz komunistycznych podczas stanu wojennego, wprowadzonego w 1981. Rzeczywistość tamtego trudnego momentu czasów PRL-u, Kowalewski odczuwał jako absurd i groteskę.

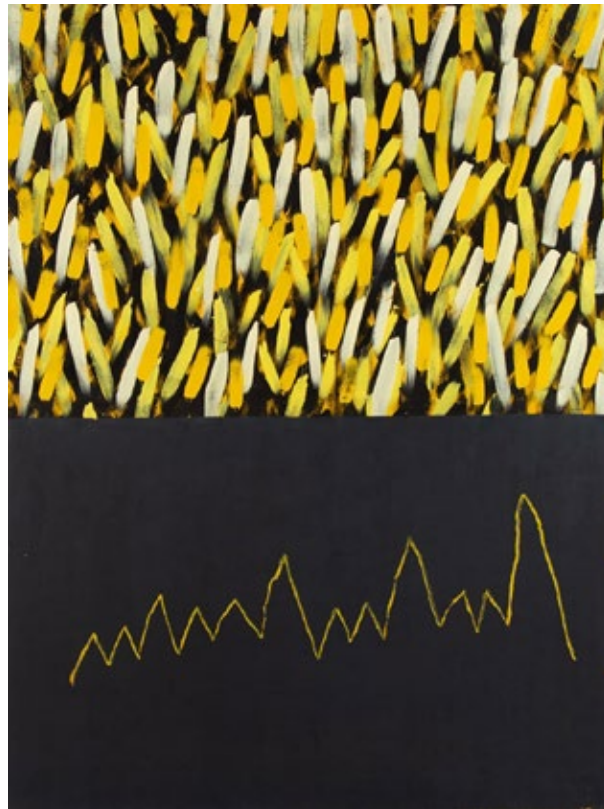
Twórczość Kowalewskiego jest zróżnicowana gatunkowo, obejmuje malarstwo na płótnie i na papierach, a także rzeźbę (drobne formy w modelinie) i – w ostatnim okresie publicznej działalności – instalacje i ready mades. Transformacja systemowa, a także koniec istnienia Gruppy, odcisnęły w twórczości Kowalewskiego zmiany w środkach wyrazu. Na początku lat 90. zaczął tworzyć płótna analityczne, strukturalne. W pracach malarskich z tego okresu artysta zderzał ze sobą XIX-wieczne wzory tapet z białą czarnymi pasami – sarkastyczną wizją przyszłości.

Obraz „Natura nasza jest w ruchu, zupełny odpoczynek to śmierć” należy do strukturalistycznego okresu w twórczości Kowalewskiego, a pochodzi z 1991. Doskonale przedstawia ówczesne tendencje obecne w twórczości artysty. Obraz składa się z dynamicznych, powtarzających się pociągnięć pędzla w tonacji bieli, szarości i czerni, co nadaje wrażenie ruchu. Pociągnięcia te są szczególnie widoczne w górnej i dolnej części obrazu. W centralnej części dzieła znajduje się pas o bardziej regularnej, ażurowej strukturze, która przypomina wzory koronkowe lub perforacje.

Ten element kontrastuje z chaotycznymi pociągnięciami pędzla i dodaje kompozycji głębi. Charakterystyczny i spontaniczny gest malarski może symbolizować nieprzewidywalność i ciągłą zmienność natury ludzkiej i świata, podczas gdy centralny, bardziej uporządkowany pas przypomina momenty stabilności lub próby wprowadzenia porządku w chaosie. Obraz może być interpretowany jako refleksja nad życiem, jego ciągłym ruchem i zmiennością, gdzie brak aktywności i stagnacja są równoznaczne z tytułową śmiercią.

Sztukę Kowalewskiego można określić mianem ekspresyjnej, autobiograficznej, czerpiącej z osobistego doświadczenia i kontekstu literackiego. Artysta ukształtował własny język wypowiedzi, gdzie przekaz był ważniejszy od formy czy medium. Okres ówczesny powstaniu prezentowanego dzieła można określić jako przełomowy w karierze Kowalewskiego. Po prezentacji swojego najnowszego cyklu pt. „Fin de siècle” w warszawskiej galerii Appendix w 1992, Paweł Kowalewski został przyjęty do stajni francuskiego galernika Isy Brachota, jako jedyny Polak po Romanie Opałce. Jego prace zostały pokazane wówczas w galerii Brachot w Brukseli, równoległe z retrospektywą największej belgijskiej sławy, surrealisty Paula Delvauxa.

Twórczość Kowalewskiego, początkowo związana z malarstwem, z czasem zyskała charakter interdyscyplinarny, obejmując performansy, instalacje i projekty społeczne. Dzieła Pawła Kowalewskiego znajdują się w muzeach polskich oraz wielu krajowych i zagranicznych kolekcjach prywatnych. Jego prace zakupiono m.in. do kolekcji: Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie, Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki czy Muzeum Jerke.



Paweł Kowalewski, „Tak odbywa się przyływ morza i słońce zdaje się iść w ten sposób”, 1991, kolekcja prywatna



Paweł Kowalewski, „Boska ułomność i ludzka doskonałość”, 1991, kolekcja prywatna

34 †

MAREK SOBCZYK

1955

"BHP (Presto!)", 1991

olej/płótno, 200 x 180 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MAREK 91 | SOBCZYK | BHP | 200 x 180 | OLEJ'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

16 300 – 21 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Sztuki Współczesnej Esta, Gliwice

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

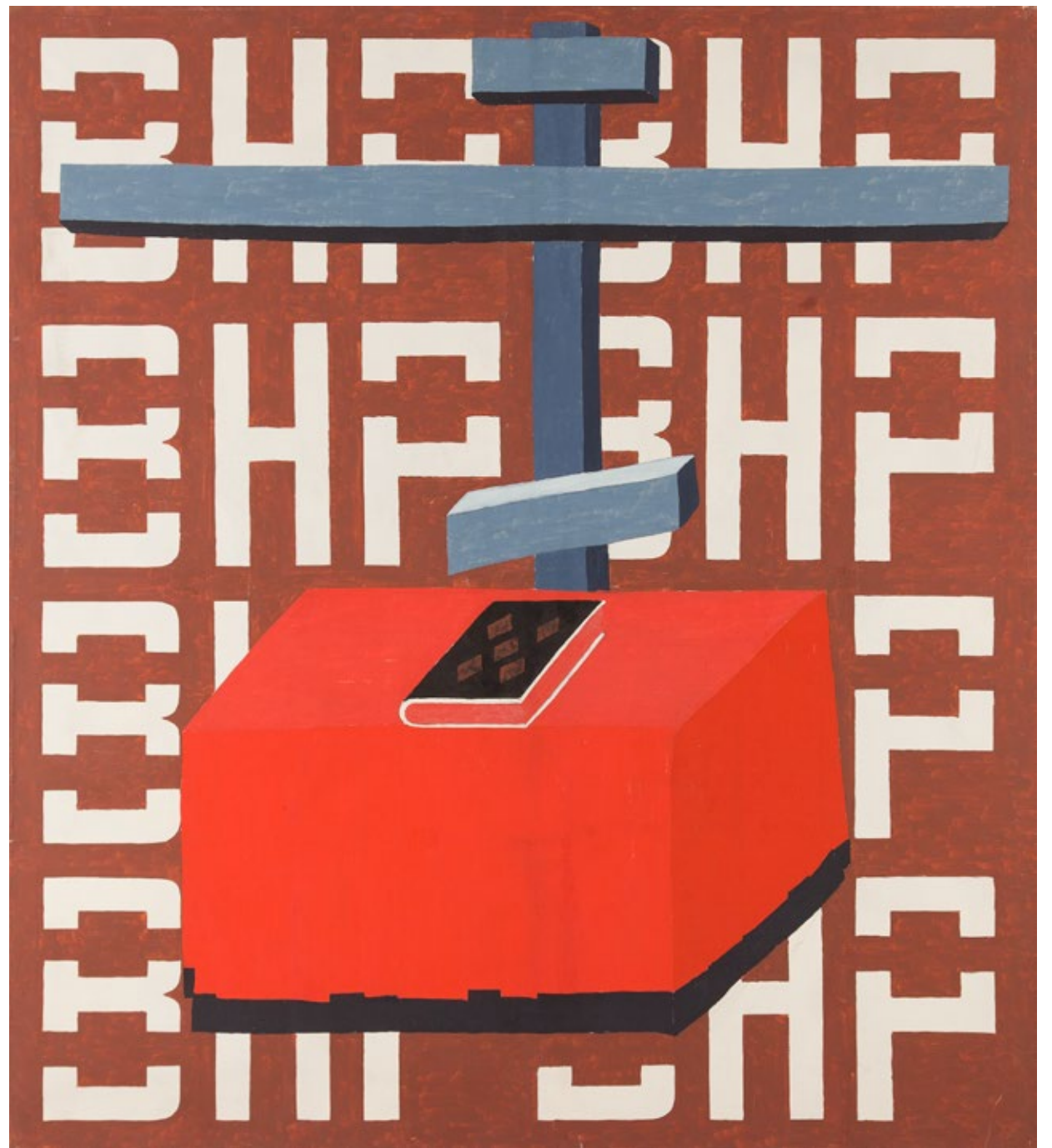
Marek Sobczyk. Obrazy 1986–2007, Gaga Galeria, Warszawa, 4.12.2007–27.01.2008

LITERATURA:

Marek Sobczyk, katalog wystawy, Galeria Gaga, Warszawa 2008, s. 4 (il.)

Paweł Goryl, Genetyka Informacji, „ArtPapier”, nr 99, 2008 (il.), online: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=53&artykul=1176> [dostęp: 24.07.2008]

Gruppa, red. Agnieszka Szewczyk, Recklinghausen 2023, s. 368 (il.)



GRA ZNACZEŃ W DUCHU BHP

Marek Sobczyk jest współzałożycielem słynnej Grupy, formacji artystycznej działającej w latach 80. XX wieku, która miała znaczący wpływ na rozwój sztuki współczesnej w Polsce. Działania Grupy można opisać jako bunt wobec akademizmu i postaw postawangardowych w sztuce, a także protest przeciwko cenzurze i represjom ze strony władz komunistycznych podczas stanu wojennego, wprowadzonego w 1981. Na początku lat 80. malował obrazy zaangażowane politycznie, zgodnie z działalnością Grupy. Od 1990 zaczął się zajmować projektowaniem graficznym i typografią (1990–2004 z Piotrem Młodożeńcem w spółce Zafryki). Prace z tego okresu często pokazują, również w tytułach, zainteresowanie Sobczyka grą znaczeń. Artysta jest znany z niezwykle różnorodnej twórczości, która często balansuje na granicy sztuki wysokiej i użytkowej. Jego obrazy są pełne jaskrawych kolorów, ostrych konturów i wyrazistych form, co nadaje im charakterystyczny, dynamiczny wygląd. Twórczość artysty często łączy elementy pop-artu z socrealizmem, eksplorując tematykę polityczną, społeczną oraz kulturową. Sobczyk jest również autorem licznych instalacji, grafik i projektów artystycznych, które były wystawiane zarówno w Polsce, jak i za granicą. Jego prace charakteryzują się krytycznym spojrzeniem na rzeczywistość, często zabarwionym ironią i humorem.

W obrębie kompozycji prezentowanego obrazu „BHP (Presto!)” Marka Sobczyka widnieją elementy związane z bezpieczeństwem i higieną pracy (BHP), co jest widoczne zarówno w tematyce, jak i w nazwie dzieła. Praca została wykonana techniką mieszaną, łączy malarstwo akrylowe z elementami graficznymi. Precyzyjne kontury i linie sugerują wpływ starannego projektowania użytkowego artysty. Obraz charakteryzuje się użyciem jasnych, kontrastowych kolorów oraz geometrycznych form, co jest typowe dla stylu Sobczyka. Kompozycja jest podzielona na kilka sekcji, każda z nich zawiera różne elementy graficzne i tekstowe. W centrum znajduje się duża, czerwona figura przypominająca kontur stołu (stąd zapewne nawiązanie do słowa „Presto!” w tytule, które może być grą słów od „prezes” i „stół”). Sobczyk używa kontrastowych kolorów, głównie czerni, bieli oraz intensywnych odcieni czerwieni i niebieskiego. Kolory te mogą nawiązywać do znaków ostrzegawczych i informacyjnych, typowych dla oznaczeń BHP, które mają przyciągać uwagę i informować o potencjalnym niebezpieczeństwie.

W różnych częściach obrazu znajdują się napisy „BHP”, które są integralną częścią kompozycji. Jednak te mogą przypominać odbiorcy fragmenty regulaminów BHP, slogany, hasła czy instrukcje. Występujące teksty pełnią funkcję zarówno informacyjną, jak i artystyczną, dodając pracy warstwę interpretacyjną. Bardzo duże wymiary płótna (200 cm × 180 cm) mogą sugerować wagę znaczeniową obrazu. Na pierwszy rzut oka tematyka BHP może wydawać się prozaiczna, jednak Sobczyk używa jej jako punktu wyjścia do głębszej refleksji nad ludzką pracą, odpowiedzialnością, a także relacjami w miejscu pracy. Obraz „BHP (Presto!)” doskonale wpisuje się w długą linię prac Sobczyka, które łączą estetykę z refleksją nad współczesnym światem. W kontekście jego biografii, dzieło to można interpretować jako kontynuację jego zainteresowań społecznych i politycznych. Sobczyk, dorastając w czasach PRL-u, był świadkiem transformacji systemów politycznych i społecznych, co wpłynęło na jego spojrzenie na kwestie związane z władzą, pracą i odpowiedzialnością.



Marek Sobczyk, „BHP Stocznia”, 1987, kolekcja prywatna

35

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 1B", 2022

olej/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE | 1B | 100x80 | 2022'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 700 – 16 300 EUR

„Początkiem obrazu jest niewypowiadalne tło, na którym znaczy się możliwą wypowiedź”.

Włodzimierz Pawlak





Cykl „Notatek o sztuce” realizowany nieustannie przez Włodzimierza Pawlaka od 2 połowy lat 90. jest niezwykle oryginalnym szkicownikiem, polem dociekań, doświadczeniem i badaniem prowadzonym przez artystę. Wszystkie prace tej serii łączy szczególna fascynacja białym kolorem, stanowiącym jednolitą strukturę, z którego to wyłaniają się geometryczne znaki. To właśnie za ich pomocą artysta podejmuje malarską problematykę, odnoszącą się do suprematycznych kompozycji Malewicza i „Kompozycji architektonicznych” Strzemińskiego. Poprzez odwołania do problematyki formy i teoretycznych zagadnień malarstwa Pawlak unicestwia przedmiotowość i podejmuje rozważania na temat sztuki.

Pawlak łączy w sobie postawę artysty i teoretyka sztuki, który w swoich dziełach szczególnie obrazuje fascynację historią sztuki, jej meandrami, ewolucją i kierunkami, w jakich podąża. W swoich cyklach malarskich zbiera i porządkuje informacje na temat poszczególnych artystów czy nurtów. Do nich należą m.in. „Notatki o sztuce” oraz „Dzienniki”, w których to artysta podejmuje wizualną analizę dzieł słynnych mistrzów. Przyglądając się diagramom i układom prezentowanych form, można odczuć pewną symbiozę pomiędzy procesem myślowym Pawlaka a klasykami, których sytuuje. Również same tytuły obu cykli wskazują na autotematyczny charakter prac, akcentując tym samym osobisty wymiar rozważań artysty. Jak zauważył Krzysztof Kościuczuk, komentując najnowsze prace Pawlaka: „Wykorzystywany przez niego język abstrakcji geometrycznej nosi wszak znamiona języka nauki bądź naukowej filozofii, gdzie wszystko, co dane, dane jest naocznie, a zatem obraz rozgrywa się wyłącznie wobec samego siebie i tego, co uniwersalne – uporządkowany jest wedle sekwencji i przekształceń wynikających z matematycznego rygoru geometrii” (Krzysztof Kościuczuk, W stronę realnego, [w:] Włodzimierz Pawlak, Anatomia samolotu, kat. wyst., Galeria Propaganda, Warszawa 2012, s. 7).

36 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK
1957

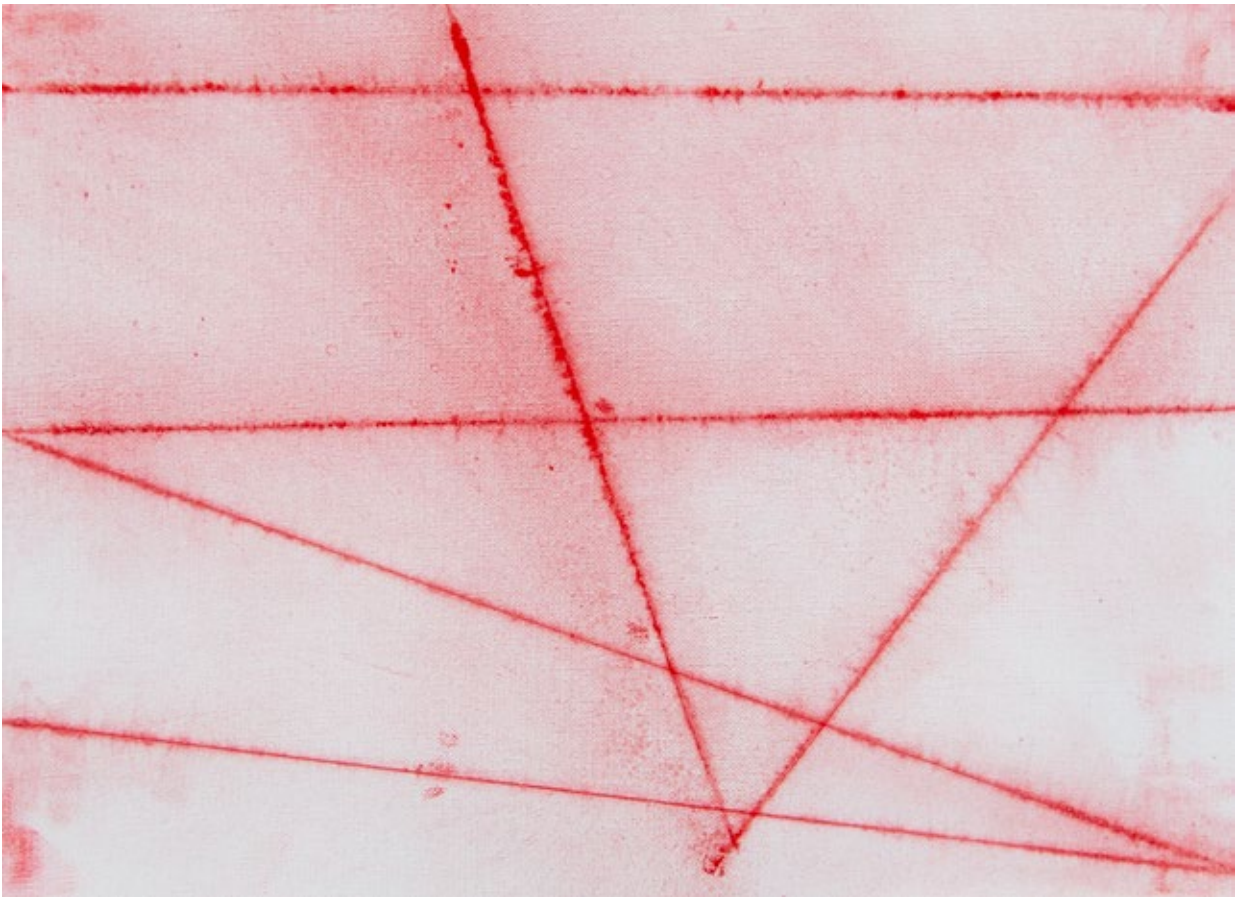
"Linia barwna 6A", 2023

pigmenty/płótno, 24 x 33 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ PAWLAK | LINIA BARWNA 6A | 24X33 | 2023"

estymacja:
8 000 – 12 000 PLN
1 900 – 2 800 EUR

„Zamiast życiorysu. Ukończyłem trzy fakultety: polityczny, romantyczny i kryminalny. Zauważyłem, że im bardziej protestuję, tym bardziej mój protest jest mglisty. Już bez zdziwienia odnajduję coraz to nowe sytuacje graficzne i nowe związane z tym ciężary. Eksperymenty na sobie i innych wskazywały, że malarstwo czyha na moje zdrowie i życie. Prawa i możliwości malarstwa są ograniczone i ci z nas, którzy zajmują się między innymi malarstwem, zauważyli, że kluczem do malarstwa stają się zajęcia uboczne (malowanie ścian, krawiectwo, hodowla ptactwa, garncarstwo, stolarstwo, itd.). Stąd wniosek: artysta powinien umieć wszystko. Malowanie uosabiające rozsądek, przezorność, spryt, cwaniactwo, przeciętność, zadufanie, trywialność, nie jest mi obce. Jestem malarzem ogarniętym rozpaczą, przestaję wierzyć, liczę na absurd, tracę zaufanie do pamięci i ta postawa nie jest dla mnie wzorem”.

Włodzimierz Pawlak



37 †

JAROSŁAW KOZŁOWSKI

1945

"Zasłona przed okrucieństwem", 2002-2005

akwarela/papier, 184 x 140 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAROSŁAW KOZŁOWSKI | "ZASŁONA PRZED | OKRUCIEŃSTWEM" | 2002-5 (akwarela)'
oraz wskazówka montażowa\

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 700 – 7 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
„Jarosław Kozłowski. Zasłony”, Galeria Starmach, Kraków, czerwiec-lipiec 2006

LITERATURA:
Jarosław Kozłowski. Zasłony, katalog wystawy, Galeria Starmach, red. Andrzej Szczepaniak, Kraków 2006, nlb. (il.)
Por.: Jarosław Kozłowski. Cudzysłowy, red. Bożena Czubak, Warszawa 2010, s. 351 (il.), online: https://issuu.com/fundacjaprofile/docs/kozlowski_pol [dostęp: 1.08.2024]

„Każde malarstwo jest zakrywaniem czegoś, co staje się nieobecne poprzez położenie warstwy farby na płótnie czy jakiegokolwiek innej powierzchni. Z tego punktu widzenia malarstwo jest odwracaniem uwagi od tego, co istnieje. To pewien rodzaj hipokryzji obrazu, owego ‘okna na świat’, które w gruncie rzeczy go zasłania. Zasłony już w tytule odnoszą się do tej właśnie cechy malarstwa, zasłaniają duże powierzchnie ścian, ukazując jednocześnie iluzoryczność tego zasłaniania, bo warstwa farby pokrywająca papier jest transparentna i w rezultacie przysłania, odsłaniając. Jednocześnie ‘Zasłony’ odnoszą się do różnego rodzaju społecznych przywar, każda z nich jest zasłoną przed czymś, przed głupotą, chamstwem, przemocą itd.”.

Jarosław Kozłowski

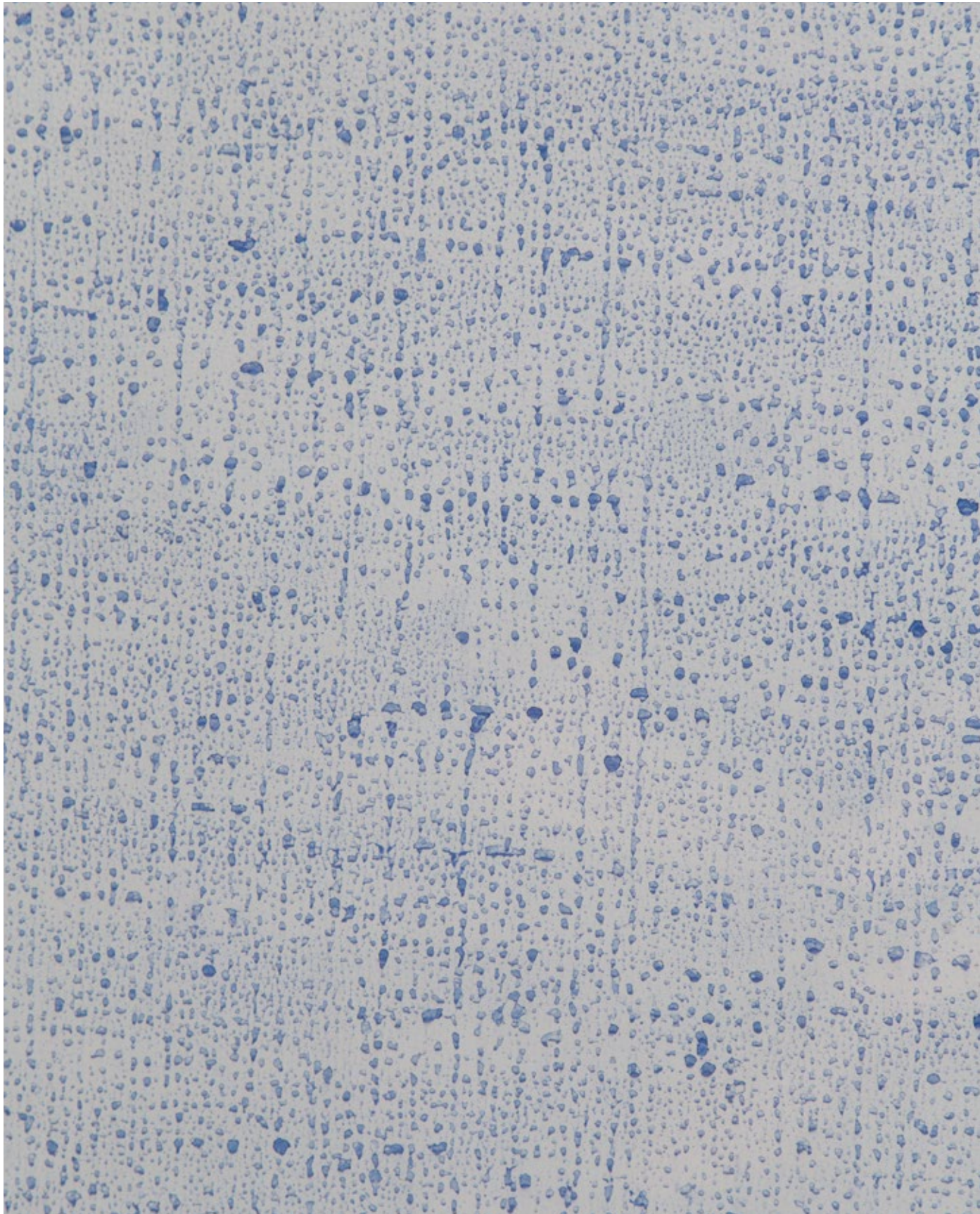


W PUŁAPCE NOWEJ SYTUACJI

Jarosław Kozłowski w cyklu 20 wielkoformatowych „Zasłon”, będących autorską protekcją przed różnymi przejawami zła, przypisuje dziełom praktyczną intencję powiązaną z budową i elementarną funkcją każdego z nich. Należąca do serii „Zasłona przed okrucieństwem”, odpowiednio oprawiona, skłania odbiorcę do zwrócenia uwagi na samego siebie i jego obecność w grze z własnym odbiciem. Tym samym artysta stawia przed nim pułapkę aktywnego współtworzenia nowej sytuacji, której treść znajduje się w samej pracy. Nakładające się malarskie obrazy z odbijającymi się w nich wizerunkami osób tworzą niezwykle oryginalną grę z odbiciem nie-obrazu, stawiającą pytanie o rzeczywistość i wizualny nośnik, który jest przez tytułowe „Zasłony” odkrywany i zakrywany.

Próba wejścia w tzw. trzeci krąg była alternatywnym terytorium sztuki Kozłowskiego już w latach 90. W terminie tym artysta dążył do zawarcia w jednym elementach rzeczywistości i sztuki. Służyła mu ku temu wolność w doborze materiałów i metod, za pomocą których tworzył dzieła. Odpowiednio dobrane elementy stają się w jego dziełach znakiem i słowem pozwalającym na czerpanie z pokładów własnej wyobraźni i wrażliwości oraz artykulację własnej propozycji za pomocą przedmiotów rzeczywistych. W 2002 na wystawie „Hot News” w warszawskiej Galerii Muzalewska Kozłowski zaprezentował w ramach tytułowego cyklu akwarele namalowane na arkuszach wielkopolskiego dodatku do „Gazety Wyborczej”, oprawione w proste i surowe, stalowe ramy i szkło. Poruszana w serii tej problematyka dwuznaczności obserwowanego medium odnalazła swą kontynuację również w cyklu „Zasłon” oraz późniejszej pracy zatytułowanej „Parawan” (2009), gdzie zasłonięty obszar można było obejrzeć na małych ekranach monitorów wyświetlających obrazy z kamer rejestrujących to, co znajdowało się po ich drugiej stronie. Analogiczne zjawisko zasłaniania i odsłaniania występujące w „Zasłonach”, zostało tu poddane analizie w wielkich powierzchniach poszczególnych skrzydeł parawanu, skonstruowanych z dwustronnych, oprawionych w pleksi monochromatycznych akwareli. Dwuznaczna rola mediów odnajdywała swoje nawiązania w jeszcze innym dziele Kozłowskiego zatytułowanym „Figura retoryczna”, gdzie w 2007 w monstrualnej konstrukcji utworzonej z kartonowych pudeł oklejonych gazetami, pomalowanymi czarną farbą zmieszaną z klejem, można było dostrzec prześwity zadrukowanych stron. Piętrząca się bryła zyskiwała na znaczeniu poprzez zestawienie jej ze ściennym zegarem o zamalowanej tarczy i zainstalowanym na sąsiedniej ścianie elektronicznym wyświetlaczem krótkiego tekstu „No news from...” powtarzającym się wraz z nazwami dwudziestu trzech miast „od Moskwy do Johannesburga i Sydney”.

Konceptualna twórczość Jarosława Kozłowskiego jest wielowymiarowa i różnorodna. Cechuje ją także krytyczno-analityczne podejście, będące autorską reakcją wobec faktów współczesnej rzeczywistości. Jednocześnie artysta przyjmuje w niej postawę komentatora, który w sposób ironiczny ilustruje przemiany społeczne oraz polityczne. Oryginalny język artystyczny umiejscawia Kozłowskiego w gronie najważniejszych przedstawicieli sztuki konceptualnej w Polsce, a także czyni go głównym twórcą sztuki pojęciowej.



Jarosław Kozłowski, „Zasłona przed podłością”, 2002–2005, kolekcja prywatna



Jarosław Kozłowski, „Zasłona przed nikczemnością”, 2002–2005, kolekcja prywatna

38 †

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Mare Nostrum" - tryptyk, 2013

olej/piótno, 190 x 300 cm (całość)
sygnowany monogramem autorskim p.d. każdej części tryptyku: 'AR'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER I ROSZKOWSKI I 1035 I "MARE NOSTRUM" I 2013'
oraz opisany na krośnię malarskim: '300 : 190 cm'

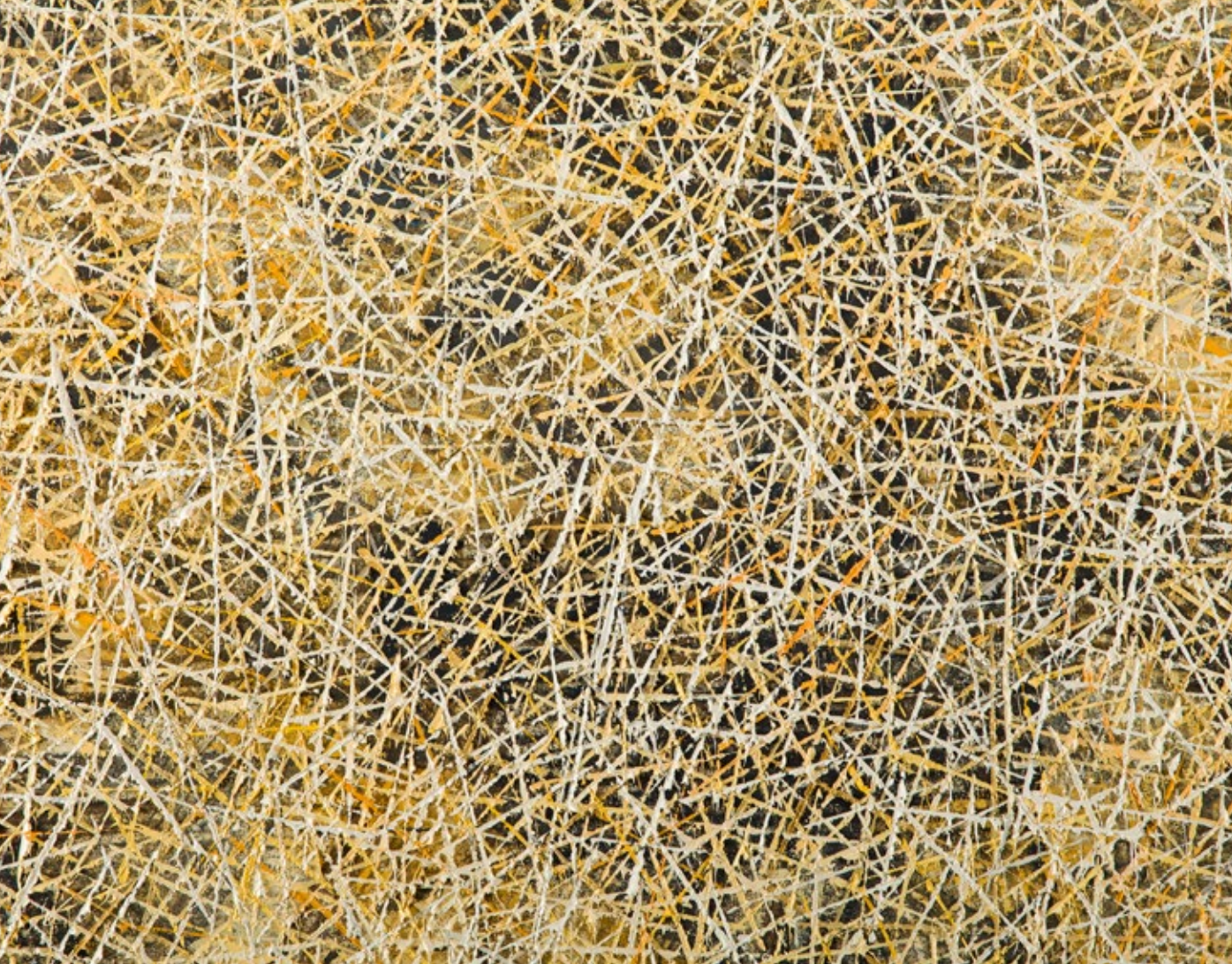
estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
14 000 - 18 700 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Polska

„Będę malował, gdyż ta czynność jest dla mnie najlepszą formą wyrażania zachwytu nad życiem, uwielbieniem życia we wszystkich przejawach, również tych najprostszych. Bo nadal uważam, że kategoria piękna jest aktualna, nadal uważam, iż własny, pozadyskursywny język malarski jest nieskończenie bogaty i zdolny do pozaliterackiego opisywania świata i własnego mikroświata z jego pasjami, zachwyтами, pytaniami oraz lękami. Wiem, że Sztuka jest zjawiskiem tak pojemnym i nieskończenie wielkim, że jest w Niej miejsce na wszelkie przejawy wyrażania swojego stosunku do świata”.

Aleksander Roszkowski





MISTERNY SPLOT NIUANSÓW KOLORYSTYCZNYCH

Aleksander Roszkowski tworzy z potrzeby pogłębionej analizy nurtującego go w danej chwili rozwiązania formalnego oraz refleksji odnoszącej się do konkretnego zjawiska. W pierwszych swoich dziełach powstałych w kilka lat po odebraniu dyplomu charakterystyczną formą były bezgłowe sylwetki ludzkie o konwulsyjnie wyciągniętych ramionach, emanujących bezsilnością i poczuciem zagrożenia, typowym dla schyłkowej dekady komunistycznego ustroju. Dzieła te stały się podstawą do ekspresyjnego języka artysty, który pozostał głównym narzędziem w całej jego twórczości. Jednocześnie jego sztuka ewoluuje i zmienia się w swoim własnym czasie wraz z intencjami samego twórcy. W późniejszych dziełach szczególnie zmienna staje się rozjaśniona i oczyszczona paleta barwna, stanowiąca lekki oddech po wcześniejszym okresie obrazów o ciemnej kolorystyce. Również w prezentowanym tryptyku „Mare Nostrum” można dostrzec bogato użytą biel w najrozmaitszych jej odcieniach – od kości słoniowej po domieszki szarości.

Wraz z przywiązaniem do materii malarskiej Roszkowski nieustannie eksperymentuje z materiałami, bazującymi na naturalnych składnikach, takich jak damara, воск, mastyks, guma arabska, terpentyna balsamiczna czy też olej lniany. Również przy wykorzystaniu samodzielnie stworzonych farb i narzędzi artysta buduje struktury zbliżone do trójwymiarowych rzeźbiarskich faktur, przypominających wypukłe reliefy. Jednocześnie Roszkowski rezygnuje przy tym ze sprecyzowanego, dominującego, geometrycznego motywu na rzecz rozproszonego gradientu i poszukiwania niuansów kolorystycznych. To właśnie nieoczywiste zestawienia barw są tematem wielkoformatowych obrazów artysty. Jak można zauważyć w „Mare Nostrum”, powierzchnia tego płótna przypomina misterny, tkacki splot, na który składają się drobne linie farby olejnej nakładane patykami. Sam aspekt kompozycyjny dzieła Roszkowskiego przy całej ekspresji pozostaje jednocześnie dokładnie przemyślanym i kontrolowanym komponentem artystycznego warsztatu. Tym samym praca jest osobistym zapiskiem artysty oraz traktatem o emocjach, odbytych podróżach i widokach zachowanych w pamięci.



Aleksander Roszkowski, Bez tytułu, 2016, kolekcja prywatna



Aleksander Roszkowski, dyptyk, 2010, kolekcja prywatna

39

JAN TYNIEC

1960

"Storm coming", 1994

olej, kolaż, pastel olejny/plótno, 67 x 99 cm (całość)

sygnowany, datowany i opisany na krośnię malarskim: 'JAN TYNIEC 1994 STORM COMING 1994 [sygnatura artysty] | COLAGE, OIL AND OIL PASTELS ON LINEN'

estymacja:

13 000 – 18 000 PLN

3 100 – 4 200 EUR

„Obrazy Janka Tyńca są takim właśnie przykładem malarstwa niełatwego, które, choć bez trudu odnaleźć w nim można związki z postmodernizmem czy Neue Wilde, poza tym stwierdzeniem nie daje się łatwo określić. Ta niejednoznaczność jest tu zresztą programowa: Tyniec świadomie i konsekwentnie gmatwa stylistyki, piętrzy znaczenia i symbole, nieustannie balansuje pomiędzy skrajnościami – od kokieteryjnego estetyzmu do brzydoty formalnej, od groteski po dramat, od banału po rudymen tarne pytania natury wręcz ontologicznej”.

Marta Leśniakowska



40 †

WŁODZIMIERZ KUNZ

1926–2002

"Pory roku II – Małe lato", lata 90. XX w.

technika mieszana/plótno, 81 x 100 cm

sygnowany p.g.: 'WŁ. KUNZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁ. KUNZ | PORY ROKU I "II MAŁE LATO"'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 500 EUR

LITERATURA:

Włodzimierz Kunz (1926–2002), Malarstwo i kolaże, Galeria Sztuki Współczesnej Waldemar Andzielm, Lublin 2022, s. 74 (il.)

„Niewątpliwie emocjonalny stosunek do świata łączy się w grafikach Kunza z próbą syntezy obserwowanego zjawiska, ale też z analitycznym uchwyceniem detalu. W pozorny chaos fragmentów wprowadza ład sterowany wyobraźnią. Pomimo upływu lat jego prace promieniają wielką swobodą formalną i aurą nowoczesności”.

Janina Górka-Czarnecka



41 ↑

STANISŁAW MŁODOŻENIEC
1953

"Kompozycja", 2012

olej/piótno, 143 x 136 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'S. MŁODOŻENIEC | "KOMPOZYCJA" 2012 | olej/piótno | 143 x 137 cm'
oraz nalepka z opisem pracy na krośnię malarskim

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 500 – 4 700 EUR





Stanisław Młodożeniec z niezwykłą ekspresją i szczerą formą wyrazu w swoich kompozycjach dąży do odważnego uproszczenia kształtów i różnorodności. W charakterystycznych, mocnych pociągnięciach pędzla można wyczuć szczególnie ładunek emocjonalny, co czyni jego płótna jeszcze bardziej autentycznymi. Młodożeniec, inspirując się spuścizną artystów awangardy I połowy XX wieku, tworzy dzieła o różnorodnych walorach barwnych. Niektóre z kompozycji składają się z linii, a jeszcze inne ukazują konfiguracje ludzkich ciał zatrzymanych w pędzie i zredukowanych do symbolicznego zarysu sylwetki. Młodożeniec po opuszczeniu Polski w 1983 zamieszkał w Nowym Jorku, który jest stałym miejscem jego obserwacji. Energia i atmosfera miasta wraz z jego przestrzenią urbanistyczną, architekturą, ikonosferą, ulicznym graffiti oraz mieszkańcami są głównymi punktami odniesień w twórczości artysty. Stąd wynika niezwykle zróżnicowanie kompozycji, w których Młodożeniec nie ogranicza się do jednej techniki i form przekazu, a wręcz demonstruje swoją sprawność warsztatową oraz artystyczną. Jednocześnie artysta, wykorzystując reporterskie ujęcia scen wykonanych z fotograficzną precyzją, łączy kulturę masową z codziennością i nadaje swoim kompozycjom psychologicznego wyrazu.

Stanisław wychował się w domu artystów, pełnym książek i obrazów, a największy wpływ na jego późniejszą twórczość miał ojciec Jan Młodożeniec. Wraz z bratem Piotrem wspominają okres dzieciństwa kształtowany wśród papierów oraz barw i obecności ojca pozostającego w nieustannym procesie twórczym, który zaszczerpił w nich miłość do sztuki. Również wpływ na ich twórczość miał dziadek Stanisław, autor kilkunastu książek i futurystycznych wierszy.

42 †

STANISŁAW MŁODOŻENIEC

1953

"Studio", 2010

olej/piótno, 136 x 122 cm

sygnowany i datowany p.g.: '[ukryte za ramą] S.MŁODOŻENIEC | 2010'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'STANISŁAW MŁODOŻENIEC | "STUDIO" 2010 | 136 x 122 cm. olej/piótno | S.M./2010/02/0003/003'

estymacja:

16 000 – 20 000 PLN

3 800 – 4 700 EUR

„Malarstwo Młodożeńca charakteryzuje dwoiste podejście do koloru: artysta buduje nastrój poprzez sięganie po śmiałą mocną barwę, niepozostawiającą wątpliwości co do przynależności do miejsca na palecie, albo przeciwnie – sięga po ‘antykolor’, obracając się w monochromatycznej stonowanej tonacji szarości i czerni. I w jednym i w drugim przypadku prace artysty emanują energią, wydając niemal słyszalny dźwięk. Emanują także ciepłem i życzliwością, jaką Młodożeniec obdarza swoich bohaterów: miasto, jego pejzaż, nieznanym mu ludzi. Malarz nie zadaje pytań o sens egzystencji; on ją akceptuje, starając się pokazać jej głębię i piękno”.

Izabela Joanna Bożek



43 †

ZBYSŁAW MAREK MACIEJEWSKI

1946-1999

Bez tytułu (Dzieci i fotel), 1984

akryl/plótno, 65 x 79 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Zb. Maciejewski IV 84'
nalepki z opisem pracy na krośnie malarskim

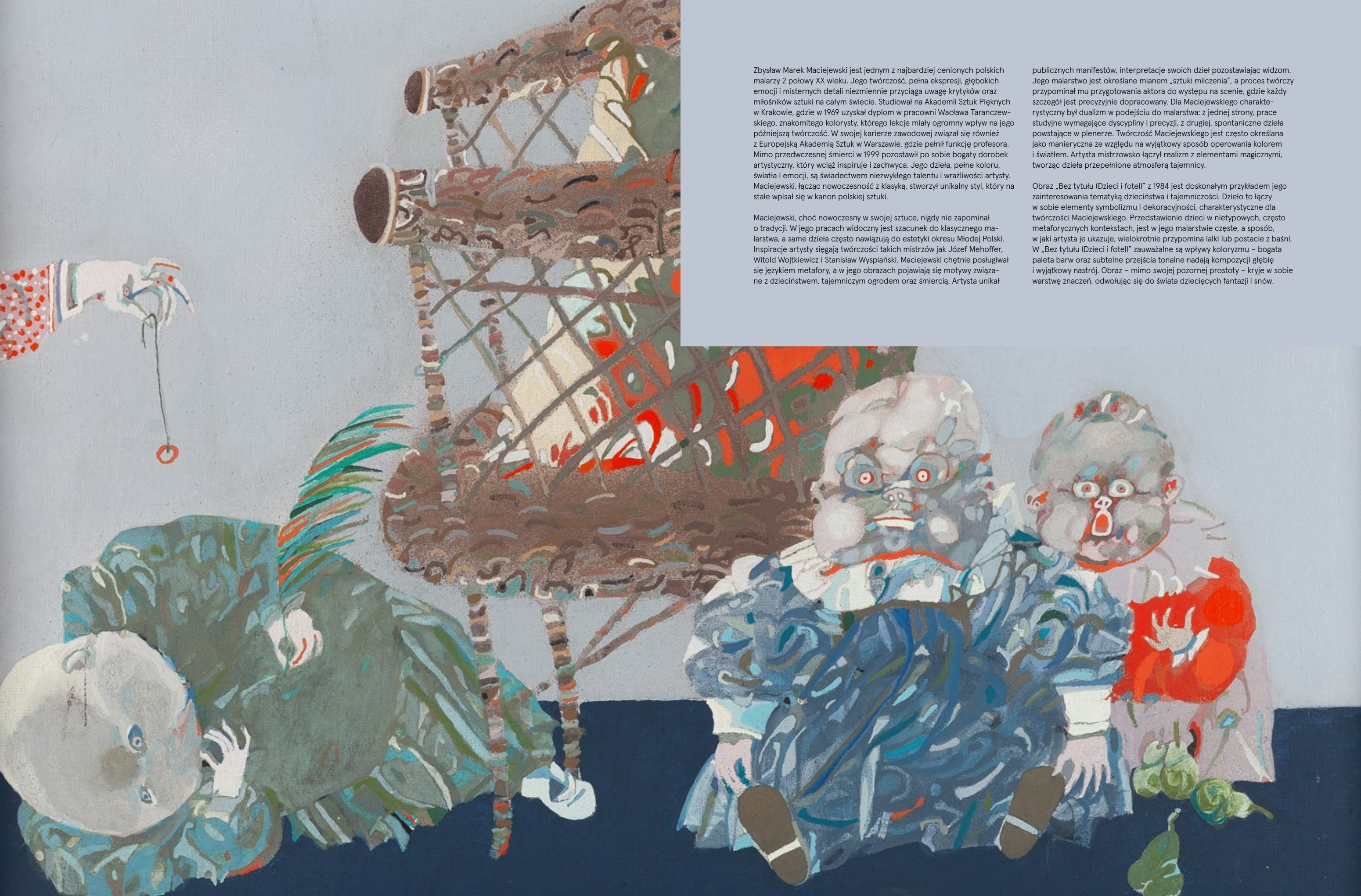
estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 900 – 8 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Kształty w obrazach Maciejewskiego są zawsze konkretne; nie ma wątpliwości, że pojawiają się tu ludzie, zwierzęta, ptaki, lustro wody, rośliny czy owoce. Ale sposób ich pojawiania się na płótnie nie dopuszcza do odczytywania w kategoriach potocznej realności. To, co widzialne jest znakiem tego, co niewidzialne, utajone. Jest to nowa rzeczywistość, niejasna, a bardzo intensywna i dojmująca, jak to czasem bywa z quasi- rzeczywistością marzeń sennych. Artysta nie używa jednak chwytów typowych dla surrealizmu jak zbitki senne, hybrydy, rozmyślnie szokujące zestawienia przedmiotów i faktów, nie mogących wystąpić w ‘prawdziwym życiu’”.

Maria Rzepińska





Zbysław Marek Maciejewski jest jednym z najbardziej cenionych polskich malarzy 2 połowy XX wieku. Jego twórczość, pełna ekspresji, głębokich emocji i misternych detali niezmiennie przyciąga uwagę krytyków oraz miłośników sztuki na całym świecie. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie w 1969 uzyskał dyplom w pracowni Wacława Taranczewskiego, znakomitego kolorysty, którego lekcje miały ogromny wpływ na jego późniejszą twórczość. W swojej karierze zawodowej związał się również z Europejską Akademią Sztuk w Warszawie, gdzie pełnił funkcję profesora. Mimo przedwczesnej śmierci w 1999 pozostawił po sobie bogaty dorobek artystyczny, który wciąż inspirowa i zachwyca. Jego dzieła, pełne koloru, światła i emocji, są świadectwem niezwykłego talentu i wrażliwości artysty. Maciejewski, łącząc nowoczesność z klasyką, stworzył unikalny styl, który na stałe wpisał się w kanon polskiej sztuki.

Maciejewski, choć nowoczesny w swojej sztuce, nigdy nie zapominał o tradycji. W jego pracach widoczny jest szacunek do klasycznego malarstwa, a same dzieła często nawiązują do estetyki okresu Młodej Polski. Inspiracje artysty sięgają twórczości takich mistrzów jak Józef Mehoffer, Witold Wojtkiewicz i Stanisław Wyspiański. Maciejewski chętnie posługiwał się językiem metafory, a w jego obrazach pojawiają się motywy związane z dzieciństwem, tajemniczym ogrodem oraz śmiercią. Artysta unikał

publicznych manifestów, interpretacje swoich dzieł pozostawiając widzom. Jego malarstwo jest określane mianem „sztuki milczenia”, a proces twórczy przypominał mu przygotowania aktora do występu na scenie, gdzie każdy szczegół jest precyzyjnie dopracowany. Dla Maciejewskiego charakterystyczny był dualizm w podejściu do malarstwa: z jednej strony, prace studyjne wymagające dyscypliny i precyzji, z drugiej, spontaniczne dzieła powstające w plenerze. Twórczość Maciejewskiego jest często określana jako manieryczna ze względu na wyjątkowy sposób operowania kolorem i światłem. Artysta mistrzowsko łączył realizm z elementami magicznymi, tworząc dzieła przepełnione atmosferą tajemnicy.

Obraz „Bez tytułu (Dzieci i fotel)” z 1984 jest doskonałym przykładem jego zainteresowania tematyką dzieciństwa i tajemniczości. Dzieło to łączy w sobie elementy symbolizmu i dekoracyjności, charakterystyczne dla twórczości Maciejewskiego. Przedstawienie dzieci w nietypowych, często metaforycznych kontekstach, jest w jego malarstwie częste, a sposób, w jaki artysta je ukazuje, wielokrotnie przypomina lalki lub postacie z baśni. W „Bez tytułu (Dzieci i fotel)” zauważalne są wpływy koloryzmu – bogata paleta barw oraz subtelne przejścia tonalne nadają kompozycji głębię i wyjątkowy nastrój. Obraz – mimo swojej pozornej prostoty – kryje w sobie warstwę znaczeń, odwołując się do świata dziecięcych fantazji i snów.

44 †

ZBYSŁAW MAREK MACIEJEWSKI

1946–1999

Bez tytułu, 1998

olej/plótno, 35,5 x 49 cm (w świetle oprawy)

sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji: 'Zbysław Maciejewski 20 IV 1998'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

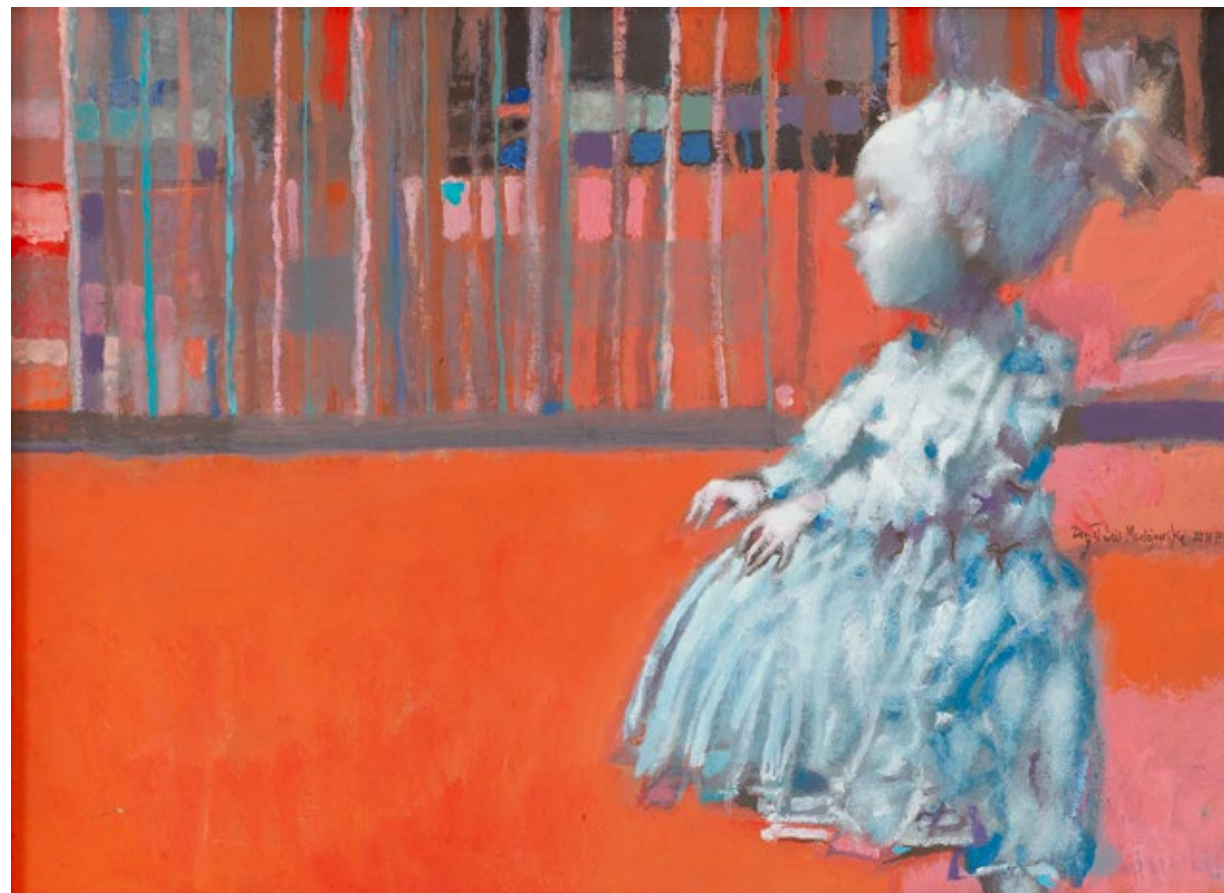
2 400 – 3 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Uwikłana w rozmaite powinowactwa, niekiedy – z uwagi na wirtuozerię i nadmiar wdzięku – ryzykownie manieryczna, sztuka Maciejewskiego zachowuje jednak oryginalność języka artystycznej wypowiedzi, co zjednało jej licznych miłośników”.

Małgorzata Kitowska-Łysiak



45 †

MAREK SAPETTO

1939–2019

"Plaża", 1970

olej/piótno, 130 x 144 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Plaża" | format 114 x 130 cm | olej | rok 1970 | Marek Sapetto | Warszawa'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 200 EUR





KOLOR, KRYTYKA, KOMPOZYCJA

Marek Sapetto, czołowy przedstawiciel polskiej nowej figuracji, zyskał uznanie dzięki swojej unikalnej stylistyce i krytycznemu podejściu do rzeczywistości. Jego twórczość, intensywnie rozwijająca się od końca lat 60., odznacza się wyrazistą kolorystyką i dynamicznymi kompozycjami. W początkowym okresie kariery Sapetto współpracował z Wiesławem Szamborskim, razem z nim tworząc dzieła, które stanowiły sprzeciw wobec akademickiego realizmu, jednocześnie zawierając ostrą krytykę społeczną. Ich wspólne wystawy były manifestem przeciwko ówczesnym tendencjom artystycznym – razem apelowali o zwrot ku sztuce figuratywnej i zaangażowanej.

Obrazy Sapetto z tego okresu są pełne ironii, ukazują świat bez upiększeń i ośmieszają ludzkie przywary. Jego twórczość odzwierciedla dążenie do przedstawienia rzeczywistości w sposób bezpośredni i surowy, z wyraźnym naciskiem na ekspresję barw i kontrasty. Charakterystycznym elementem jego stylu jest plakatowa płaskość kolorów oraz ostre kontury, co w pewnym stopniu zbliża jego prace do estetyki pop-artu.

Jednym z kluczowych dzieł Sapetto z tego okresu jest prezentowany na aukcji obraz „Plaża” (1970). To znakomity przykład jego twórczości, który przedstawia ludzi w codziennej sytuacji odpoczynku nad morzem. Na pierwszy rzut oka scena wydaje się sielankowa i beztroska, jednak przy dłuższej kontemplacji można dostrzec ukryty komentarz społeczny. Malarz z wyczuciem przedstawia tu kontrasty – z jednej strony radość i odprężenie, z drugiej dyskretną krytykę konsumpcyjnego stylu życia. Kolorystyka obrazu jest żywa, wręcz krzykliwa, co przyciąga uwagę i zmusza do refleksji nad ludzkimi zachowaniami.

Wraz z upływem czasu twórczość Sapetto ewoluowała. Kompozycje nabrały uporządkowanego, powściągliwego charakteru, często uderzającego swoją klarownością i lapidarnością. W latach 80. artysta zaczął komentować rzeczywistość społeczno-polityczną, co widać w takich dziełach jak „Okrągły stół” (1995) czy „Pęknięte lustro” (1996). Mimo zmiany stylistyki Sapetto pozostał wierny swojej wizji sztuki jako narzędzia do komentowania i kształtowania rzeczywistości, choć sposób przekazu stał się bardziej subtelny i wyrafinowany.



46 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962–2020

"Przy umywalce", 2014

olej/piótno, 100 x 60 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: '44/06 | A.CISOWSKI | 30 VII' oraz nalepka z opisem pracy na krośnie malarskim

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 500 – 4 700 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

„Nie ma sensu tworzenie nowych form, skoro współczesna kultura i cywilizacja produkują ich tak wiele. Bawię się formą i motywami, odszukuję ich fragmenty w nowych sytuacjach i zestawieniach, a kieruje mną potrzeba eksperymentowania”.

Andrzej Cisowski



47 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962-2020

Kobieta w okularach, 2017

olej/ płótno, 160 x 110 cm

sygnowany i datowany na krośnie malarskim: 'A. Cisowski | 17'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 500 EUR

„Andrzej Cisowski urodził się, by malować. Patrząc na jego niezwykle bogaty dorobek, odnosi się wrażenie, że sublimuje on w postaci kolejnych płócien nadmiar obrazów, którym przepełniona jest współczesna rzeczywistość”.

Agata Smalcerz



48

MAREK DARIUSZ KAMIEŃSKI
1953

"Apollo z Bellac", 1993

akryl, olej/piótno, 110 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'mKamieński'

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 700 - 2 400 EUR

„Obraz 'Apollo z Bellac' nawiązuje do trzech etapów w twórczości Picassa: cyrkowego, neoklasycznego i śródziemnomorskiego, oraz twórczości Ingresa. Kompozycja oparta jest na przenikaniu się dwóch przeciwnie skierowanych trójkątów, w układzie góra-dół, zgodnie z zasadami kompozycji sformułowanymi przez Berta Sterna”.

Marek Dariusz Kamieński





DIALOG Z KLASYKĄ

Marek Kamieński to jeden z głównych przedstawicieli malarstwa „nowej ekspresji” lat 80. Od początku swojej kariery angażował się w ówczesny ruch artystyczny, na tle którego wyróżniał się wielkoformatowym malarstwem łączącym ironię i silnie zarysowane motywy erotyczne z fotografią.

Kamieński czerpał inspiracje z różnych źródeł, w tym z pism ilustrowanych i pornograficznych, które łączył z popartowską stylistyką. Jego malarstwo charakteryzowało się dynamicznym, wręcz „dzikim” sposobem nakładania farby na płótno, co można było dostrzec w pracach, przykładowo „Motorhead” (1982). Artysta nie unikał również żartobliwych i fantastycznych wizji, takich jak w przypadku monstrualnie powiększonych pluszowych zabawek czy cytatów z obrazów Jana Matejki. W kolejnych latach Kamieński gromadził i łączył różnorodne motywy, mieszając elementy kultury wysokiej i niskiej z ikonami europejskiej sztuki. Pod koniec lat 80. przeszedł od „dzikiego” malarstwa do postmodernistycznej zabawy z różnymi konwencjami, sięgając po stylistykę futurystyczną i trawestując klasyczne malarstwo. Narracyjny, wieloaspektowy i wieloplanowy sposób kreacji motywów na płótnie kontynuuje do dziś. Współczesne prace artysty są solidnie dopracowane, wręcz dekoracyjne, i charakteryzują się feerią ostrych barw, płasko skonstruowaną przestrzenią obrazu oraz zagęszczoną narracją.

Obraz „Apollo z Bellac” z 1993 jest znakomitą przykładową dojrzałej twórczości Marka Kamieńskiego, ukazującym jego zdolność do łączenia różnych wpływów artystycznych i konwencji. Dzieło to nawiązuje do trzech etapów w twórczości Pabla Picassa: cyrkowego, neoklasycznego i śródziemnomorskiego, a także do twórczości Jeana-Auguste-Dominique’a Ingresa. Artysta umiejętnie łączy w nim różnorodne stylistyki, tworząc dzieło pełne ekspresji i dynamiki, które jest jednocześnie hołdem dla klasyki i twórczą reinterpretacją tradycji malarskiej. Obraz „Apollo z Bellac” wpisuje się w charakterystyczny dla Kamieńskiego sposób kreacji, gdzie złożona narracja, bogata symbolika i intensywna kolorystyka współtworzą unikalny, wielowarstwowy język artystyczny.

Kamieński, jak mało który artysta, potrafi w swoich pracach ukazać złożoność współczesnej kultury, odwołując się jednocześnie do jej klasycznych korzeni. Przez lata swojej twórczości udowodnił, że jest artystą, który nie tylko podąża za trendami, ale także współtworzy i redefiniuje, pozostawiając trwałe ślady w historii polskiej sztuki współczesnej. W obrazie „Apollo z Bellac” widzimy wszystkie te cechy twórczości Kamieńskiego – odważne eksperymenty z kolorem, głęboką narracyjność oraz umiejętność łączenia różnych tradycji artystycznych. Jest to dzieło, które z pewnością zajmuje szczególne miejsce w jego bogatym dorobku artystycznym.



49 †

SZYMON URBAŃSKI

1963

"Romeo i Julia", 2003

olej/piótno, 130 x 69 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SZYMON URBAŃSKI | ROMEO I JULIA 2003 | olej'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 800 EUR

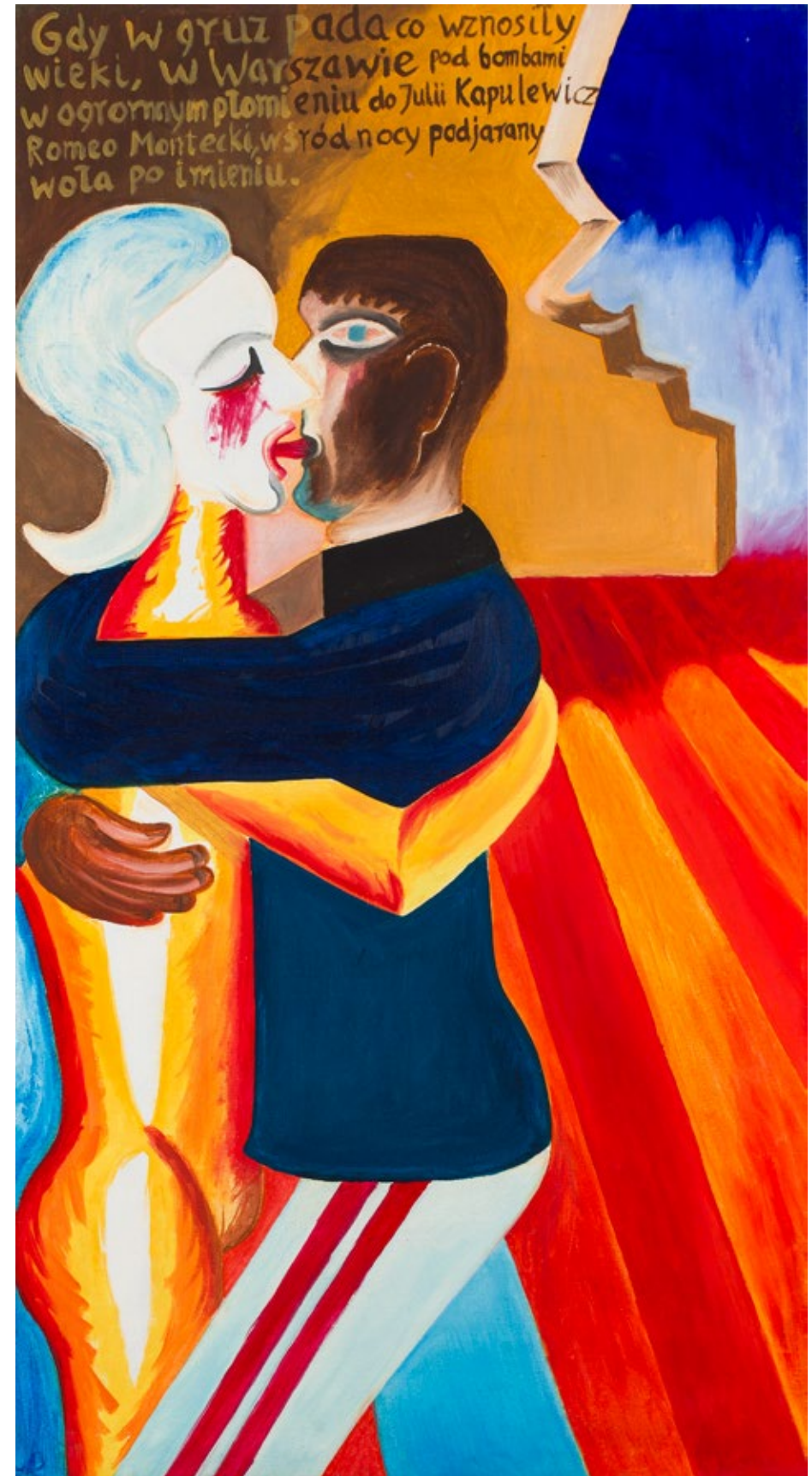
POCHODZENIE:

Galeria Spicchi dell'Est, Rzym

kolekcja prywatna, Włochy

„To malarstwo kompletnie osobne, niepodobne do niczego, co teraz powstaje i niewierne nawet samemu sobie. Choć na pewno nie przewrotne. Jego siła tkwi w szczerości, tej nieznośnie bolesnej”.

Bogusław Deptuła



50 †

SZYMON URBAŃSKI

1963

"Ślepy terror", 2005

olej/piótno, 136 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SZYMON URBAŃSKI | ŚLEPY TERROR 2005 oil'

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 900 – 2 800 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Spicchi dell'Est, Rzym

kolekcja prywatna, Włochy





ARTYSTA Z WIZJĄ

Artystyczna droga Szymona Urbańskiego rozpoczęła się w latach 1983–1984, gdy podjął studia w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Następnie kontynuował edukację na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1988 uzyskał dyplom w pracowni prof. Stefana Gierowskiego. Już w trakcie studiów zasłynął jako autor monumentalnego malowidła na podporach i filarach mostu Grota-Roweckiego w Warszawie, za które otrzymał Nagrodę im. H. Stażewskiego, przyznaną za najlepszą aranżację malarską w przestrzeni publicznej.

Jest on artystą o unikalnym podejściu do malarstwa, a jego prace są odzwierciedleniem głębokiej wrażliwości i indywidualizmu. Obrazy Urbańskiego, choć na pierwszy rzut oka mogą wydawać się mocne i jednoznaczne, w istocie skrywają delikatność i introspekcję twórcy, który niejednokrotnie używa intensywnych kolorów jako tarczy chroniącej go przed posądzeniem o słabość. Urbański, jak pisała Maria Janion, należy do grona „galerników wrażliwości” – artystów, których dzieła są świadectwem ich głębokiej empatii i zrozumienia ludzkiej natury.

Urbański w swoich pracach nie ucieka od trudnych tematów. Jego obrazy nie są religijne w klasycznym tego słowa znaczeniu, jednak często dotykają pytań o naturę człowieczeństwa. „Ślepy terror” z 2005 jest przykładem malarstwa, które nie pozostawia widza obojętnym. Jest to wyraziste i barwne dzieło wymagające od odbiorcy zaangażowania i introspekcji. Obraz ten, jak i cała twórczość Szymona Urbańskiego, jest świadectwem artysty niepokornego, poszukującego własnej drogi i niebojącego się konfrontacji z trudnymi prawdami o ludzkiej naturze. Jest to kompozycja, która przyciąga uwagę swoją surowością i brutalnością, ale jednocześnie zmusza do refleksji nad kondycją człowieka i społeczeństwa. Mimo że jest obrazem pozornie łatwym w odbiorze, zaskakuje szczerością i bezkompromisowością. Dzieło piętnuje ludzkie wady, słabości i zwyrodnienia, stając się swoistym manifestem artysty przeciwko obojętności i hipokryzji.



51

MARCIN OSIOWSKI
1957

Bez tytułu ("11 listopada"), 2020

akryl, tusz/płótno, 160 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MARCIN | 2020 | BEZ TYTUŁU | (11 LISTOPADA)'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 700 – 7 000 EUR

„Jego niektóre płótna, mimo zachowania poszanowania dla artystycznego warsztatu malar-
skiego, uderzają programowym antyestetyzmem, jakby z założenia, że estetyka nie powinna
wieść prymu. Jako artysta urodzony za żelazną kurtyną Osiowski kojarzył czynienie prac
‘miłym dla oka’ przede wszystkim z narzędziem propagandy”.

Katarzyna Piskorz



FOLKLOR W FILTRZE SMUTKU I ZNISZCZENIA

Nieodłącznym elementem twórczości Marcina Osiowskiego jest krytyka różnych aspektów współczesności, którą artysta rozstrzyga w kategoriach formalnych i czysto plastycznych. Równolegle do tematów mogących być kwalifikowanymi do sztuki krytycznej, w jego działaniach można odnaleźć także fascynację dorobkiem artystów przeszłych pokoleń. Jednocześnie Osiowski w seriach swych dzieł stawia pytania o rolę i status sztuki w społeczeństwie oraz odpowiedzialność twórców wobec otaczającej rzeczywistości. U źródeł eksperymentów formalnych, podejmowanych we wszystkich działaniach, można odnaleźć czasy studenckie, w których to artysta zestawiał ze sobą arcydzieła, polityczne symbole albo wycinki z pism pornograficznych z przemyśleniami po lekturze książek filozoficznych oraz z popkulturowymi motywami.

Obraz „Bez tytułu (11 listopada)” nawiązuje do szczególnie osobistego wydarzenia, które miało miejsce w przeddzień Święta Niepodległości w 2019. Wtedy to doszło do włamania na wystawie „Art on Art” w warszawskiej HOS Gallery i wykonania sprejem na jego obrazach napisu „JUDE RAUS” oraz szubienicy przez „prawdziwych patriotów”. Oprócz dzieła „Bez tytułu (11 listopada)” Osiowski stworzył kilka kompozycji olejnych pod tytułem „100 Flags Revisited”, gdzie białe-czerwone pola zostały przez artystę wtórnie „rozpikselowane” i „zabrudzone” czarnymi rysunkami. Wśród prac nawiązujących do wyżej wspomnianego aktu wandalizmu znajduje się także kolaż wykonany na ludowej narzucie na łóżko z przetworzonym motywem mieczyków Chrobrego – znakiem polskich faszystów. W prezentowanym obrazie „Bez tytułu (11 listopada)” Osiowski odwołuje się także do wątku polskiego narodowego folkloru, gdzie barwny i radosny ludowy kwiatowy wzór występuje w cieniu nałożonego na nim ciemnego filtra smutku i zniszczenia. Jednocześnie dzieło zachowuje w sobie charakterystyczne dla twórczości artysty wartości formalne, takie jak ograniczona gama barwna, redukcyjna płaska kompozycja oraz zdecydowany gest malarski.



52

LECH TWARDOWSKI

1952

"Zewnątrz - wewnątrz - CLIII", 2009

akryl/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lech Twardowski | Wrocław 2009 | ZEWNĄTRZ - WEWNĄTRZ - CLIII | LECH TWARDOWSKI'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

„Lech Twardowski przedstawia opozycję między tym, co zewnętrzne i wewnętrzne, pełne i puste, w formie, która pozwala widzowi na bliską refleksję nad przestrzenią, chaosem, porządkiem lub każdym innym aspektem, który łączy ludzką świadomość i podświadomość z otaczającym światem. Działa to również w drugą stronę: pokazuje rzeczywistość, którą kształtują ludzie poprzez swoje działania i procesy. Sztuka Lecha Twardowskiego jest lustrem odbijającym sumę nieskończonej całości i żywego rytmu, które w procesie twórczym utrwala się jako konflikt sił żywych i dających życie”.

Andrzej Mazur



53

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż 23/72", 1972

akryl, gwasz, olej/plótno, 130,5 x 80,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI | 72'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 23/72 | 130X80'

nalepka wywozowa Desy do Dusseldorfu oraz nalepka wystawowa na krośnię malarskim

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

11 700 – 18 700 EUR

WYSTAWIANY:

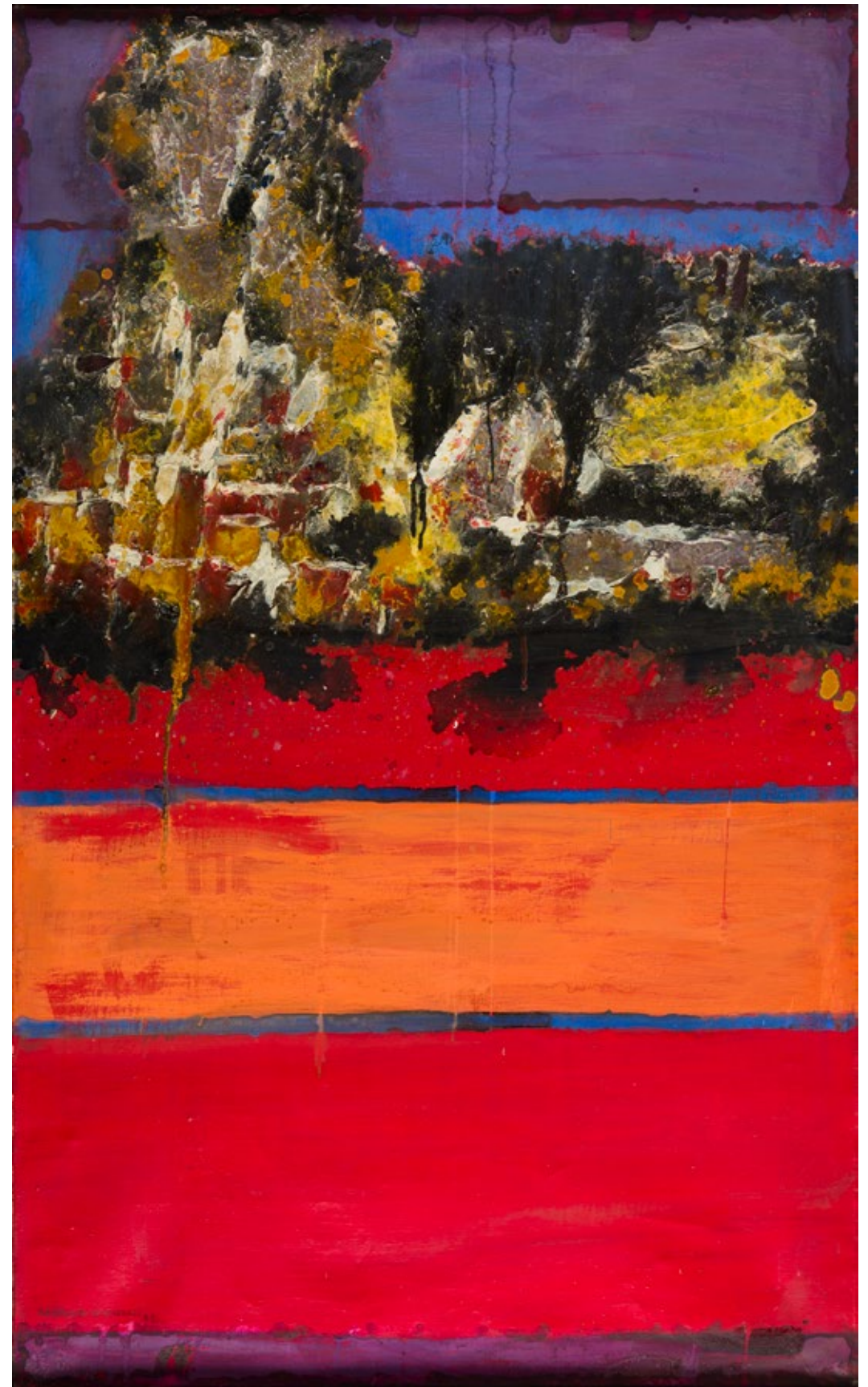
Rajmund Ziemiński. Pejzaż 1953–2005, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 13.07–26.09.2010

LITERATURA:

Rajmund Ziemiński. Malarstwo, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, red. Joanna Kania, Warszawa 2010, s. 98 (il.)

„Moje obrazy nie mówią o urokach świata, a przestrzegają przed najgorszym, przed obłędem, przed dehumanizacją. Współczesna cywilizacja zafundowała nam tyle gróźb, z groźbą atomowej zagłady na czele, że sądzę, iż podstawowym zadaniem artystów w tej chwili jest: ostrzegać”.

Rajmund Ziemiński



54 †

PRZEMYSŁAW BRYKALSKI

1929-1995

"Krajobraz wieczorny z akweduktem", 1992

olej/ płótno, 120 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PRZEMYSŁAW | BRYKALSKI | 1992, PARIS'
na blejtramie nalepka z tytułem obrazu w języku francuskim i polskim

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 400 – 3 500 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Przemysław Brykalski. Krajobrazy, Galeria Kordegarda, Warszawa, 8.03-4.04.1994

LITERATURA:
Przemysław Brykalski. Krajobrazy, malarstwo, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1994, nlb. (il.)

Twórczość Przemysława Brykalskiego charakteryzuje się eksploracją formy, przestrzeni oraz światła. Jego obrazy często łączą realistyczne przedstawienia z abstrakcyjnymi elementami, tworząc dynamiczne kompozycje, które prowokują do refleksji nad relacją między rzeczywistością a percepcją. Brykalski wykorzystuje różnorodne techniki malarskie i graficzne, często wplatając w swoje prace elementy architektury oraz krajobrazu.



55 †

GRZEGORZ STEC

1955

"Figury jesienne", 2004

olej/płótno, 141 x 101 cm
opisany na odwrociu: 'PSOZ - III - 25/96' oraz pieczętka instytucji

estymacja:

50 000 – 60 000 PLN

11 700 – 14 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Akwedukt snów. Wystawa malarstwa Grzegorza Steca”, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, PASTA OTWARTA, Warszawa, 2–30.06.2006

LITERATURA:

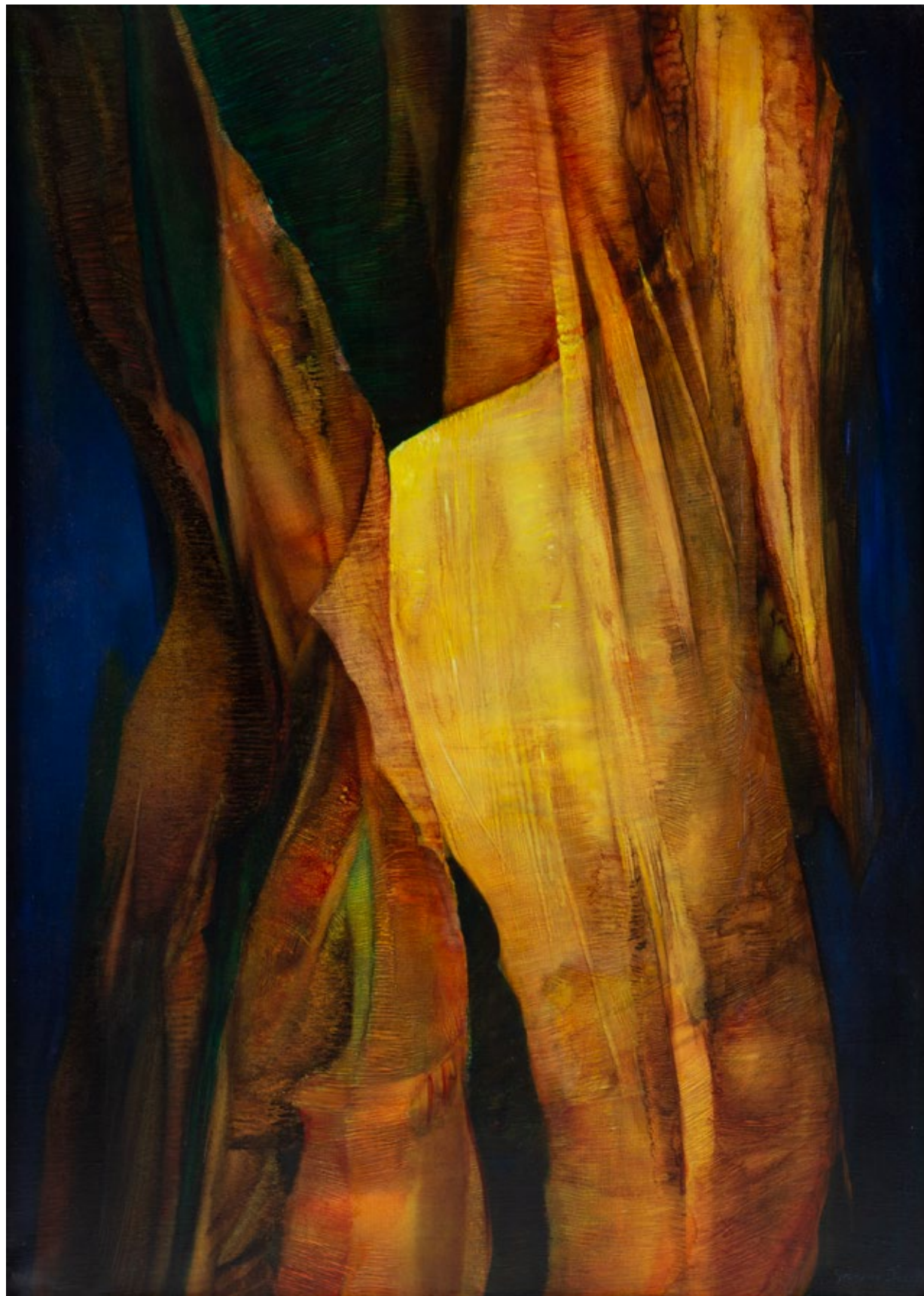
Grzegorz Stec. Akwedukty snów. Wystawa malarstwa, katalog wystawy, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie,

PASTA OTWARTA, Warszawa 2006, s. 15 (il.)

Gabriela Matuszek-Stec, Grzegorz Stec. Malarstwo. Czterdziestolecie, Kraków 2019, s. 119 (il.), 314 (spis)

„Uważam, że sztukę można uprawiać tylko w głębokim związku z samym sobą. Im bardziej jest osobista, tym większe szanse, że w sposób osobisty dotknie innych ludzi. Ktoś, kto godzi się na mody, skazuje się po paru latach na bezdomność artystyczną. Praca twórcza jest jednym z najbardziej fascynujących przeżyć. Ale bywa także bolesna, pełna klęsk. Za pomocą obrazów staram się rozmawiać o sprawach ważnych dla mnie i, jak sądzę, dla innych. Kiedyś sobie pomyślałem, że wolno mi malować wszystko, gdyż o sztuce myślę jak o życiu. Nie ma malarstwa abstrakcyjnego. Poznając świat, przyrodę i jej struktury, okazuje się, że wszystkie formy, które próbujemy nazwać abstrakcyjnymi, już istnieją. Jesteśmy zrobieni ze świata i nie możemy myśleć, czym innym niż świat”.

Grzegorz Stec



PRZEMIJANIE I CYKLICZNOŚĆ NATURY

Grzegorz Stec jest uznanym malarzem i poetą, którego twórczość wyznacza wyjątkowe miejsce w krajobrazie sztuki współczesnej. Absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował grafikę pod kierunkiem prof. Włodzimierza Kunza oraz malarstwo u prof. Jana Świderskiego, Stec zyskał międzynarodowe uznanie dzięki swoim ponad 70 wystawom indywidualnym, które odbyły się w prestiżowych galeriach sztuki na całym świecie, w tym w USA, Szwecji, Niemczech i Francji.

Twórczość Grzegorza Steca to połączenie abstrakcji i figuracji, tworzące unikalny styl, który można określić mianem sztuki wizyjnej. Jego obrazy cechuje intensywna emocjonalność, dramatyzm oraz silne zakorzenienie w europejskiej tradycji malarskiej. Do swoich mistrzów Stec zalicza takie postaci jak Dürer, Velázquez, Bosch, Goya, Rembrandt oraz Bacon, co odzwierciedla się w jego pracach – głęboko refleksyjnych i przepelnionych symbolicznymi znaczeniami.

Sposób, w jaki Stec operuje pędzlem, jest wyjątkowy. Jego technika malarska, zwłaszcza w przypadku czarnych obrazów, przypomina mezzotintę – technikę graficzną polegającą na uzyskiwaniu bogatych, subtelnych przejść tonalnych. Te ascetyczne, monochromatyczne prace są próbą wizualizacji czystego światła i stanowią najbardziej oryginalną część jego dorobku. Natomiast barwne płótna powstają w sposób spontaniczny i intuicyjny. Artysta zaczyna od dynamicznych, energetycznych sesji malarskich, podczas których pozwala farbom na swobodne tworzenie form i struktur. Następnie następuje faza dopracowywania detali, która może trwać tygodnie lub miesiące, co świadczy o niezwyklej precyzji i perfekcjonizmie Steca.

Jedną z wyjątkowych prac Grzegorza Steca jest obraz „Figury jesienne” z 2004. Ten wielkoformatowy obraz jest doskonałym przykładem jego mistrzostwa w operowaniu światłem i kolorem. Praca ta wyróżnia się bogactwem kompozycji, gdzie barwy jesieni przeplatają się w harmonijny, a zarazem dynamiczny sposób. Stec używa tutaj szerokiej palety ciepłych, złocistych tonów, które kontrastują z głębokimi cieniami, nadając obrazowi trójwymiarowy charakter i głębię. „Figury jesienne” ukazują fascynację artysty tematem przemijania i cykliczności natury. Postacie na obrazie są rozmyte, jakby ulotne, co podkreśla efemeryczny charakter ludzkiego istnienia. Przez zastosowanie intensywnych barw i śmiałych pociągnięć pędzla, Stec tworzy wrażenie ruchu i zmienności, a obraz zdaje się pulsować życiem.

Stec jest również znakomitym kolorystą. Jego prace często charakteryzują się wyzywającą odwagą w stosowaniu czystych, nasyconych barw, które potrafią zdominować przestrzeń i przyciągnąć uwagę widza. Krytycy często podkreślają jego zdolność do kreowania wyjątkowych efektów świetlnych, które nadają jego obrazom niemal mistyczny wymiar. W obrazach takich jak „Figury jesienne” światło odgrywa kluczową rolę, nie tylko jako element formalny, ale także jako nośnik emocji i głębszych treści duchowych.

Grzegorz Stec w swoich pracach łączy techniczne mistrzostwo z głęboką wrażliwością na otaczający go świat. Jego obrazy to dowód na to, że sztuka może być zarówno refleksyjna, jak i intensywnie emocjonalna. Dzięki swojej unikalnej technice i wizji artysta pozostaje jednym z najbardziej oryginalnych współczesnych malarzy, którego twórczość wciąż inspirowa i zachwyca.

56 †

MAREK WAGNER

1949

"Lassie nie wracaj" z cyklu "Niedopasowane", 1989

akryl/płyta pilśniowa, 115 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MAREK WAGNER '89 | Z CYKLU "NIEDOPASOWANE" | AKRYL 115 x 100 cm | [numer inwentarzowy] | FROM THE "UNCOMFORTABLE" | "LASSIE DON'T I COME BACK" | "LASSIE NIE I WRACAJ"'

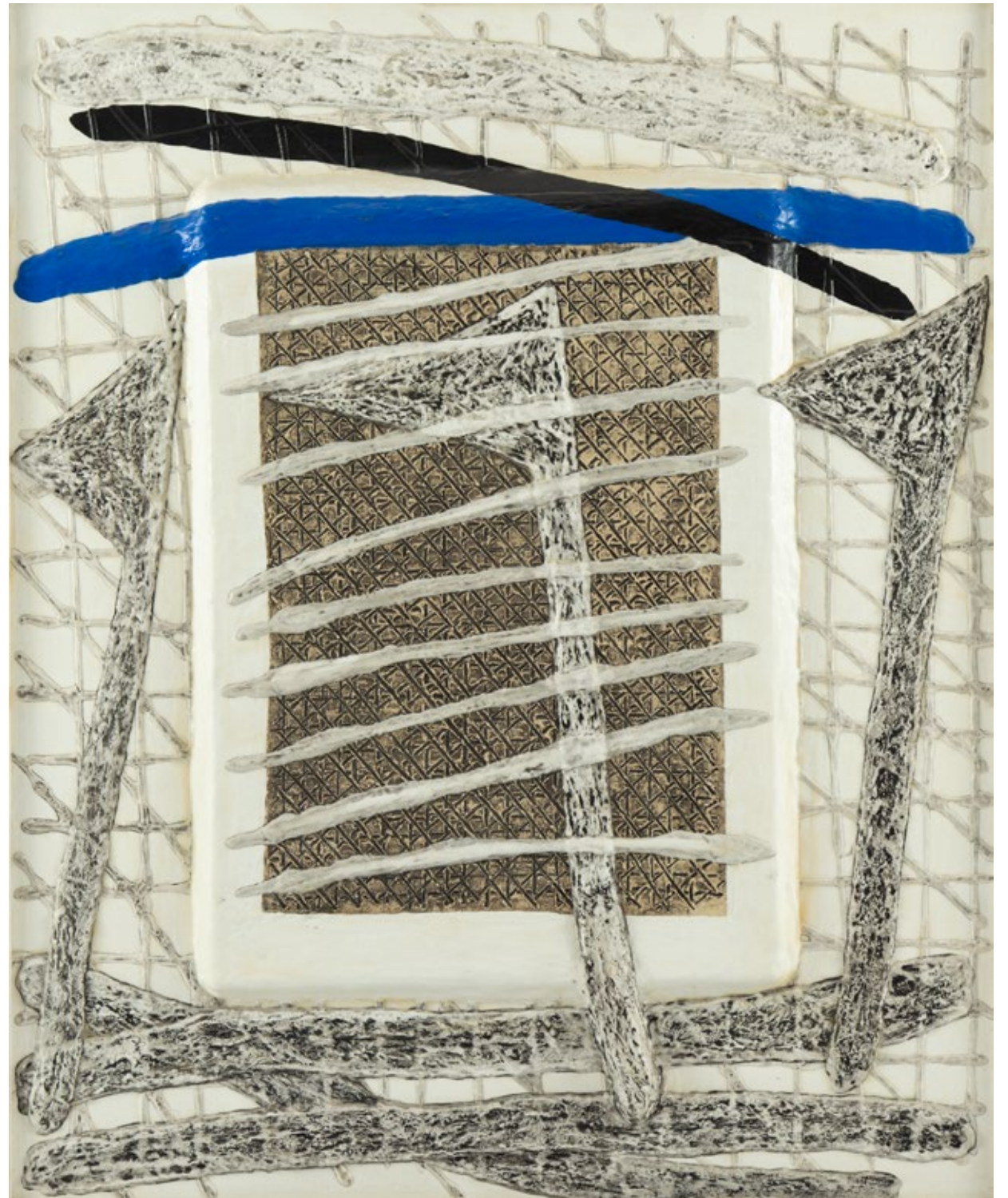
estymacja:

3 500 – 5 000 PLN

900 – 1 200 EUR

„W swoich działaniach podejmuje temat wpływu zmieniających się norm cywilizacyjnych XX w. na formy kultury materialnej. Prace stanowią komentarz do historycznie i współcześnie analizowanego procesu umasowienia uczestnictwa w kulturze, prowadzącego do jej generalnego regresu”.

Kazimierz Piotrowski



57 ↑

WACŁAW TARANCZEWSKI

1903–1987

Akt stojący

olej/piótno, 145 x 97 cm

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 400 EUR

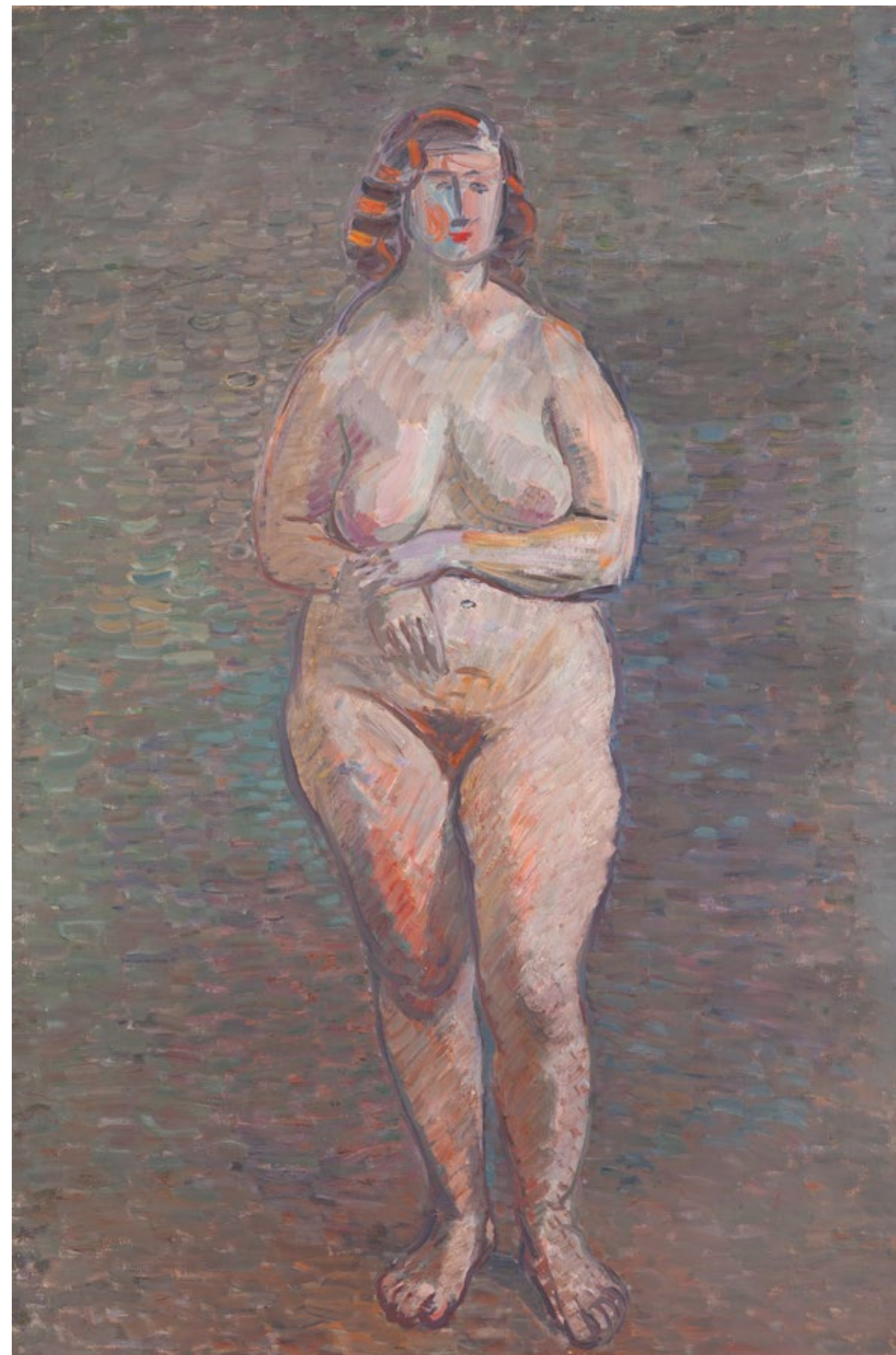
POCHODZENIE:

zakup od rodziny artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

„Naczelną wartością plastyczną pozostawał dla Taranczewskiego zawsze kolor; pochłaniało go smakowanie barwnych harmonii, budowanie chromatycznych dysonansów, zderzanie tonów zimnych i ciepłych. Olbrzymi wpływ na kształtowanie się jego postawy twórczej miał bowiem francuski postimpresjonizm, sztuka Bonnarda i Matisse’a. Badając ekspresyjne możliwości kolorystycznych zestrojów, Taranczewski powracał wielokrotnie do raz namalowanych motywów, tworząc ich kompozycyjne warianty, kolorystyczne wersje i stylistyczne parafrazy”.

Irena Kossowska



58 ↑

JÓZEFA WNUKOWA

1911–2000

"Mafia" z cyklu "Ptaki", 1978

olej/piótno, 75 x 140 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'JWnukowa 78'
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Józefa Wnukowa | z cyklu "Ptaki" | "Mafia" 70 x 14 cm olej'

estymacja:
16 000 – 20 000 PLN
3 800 – 4 700 EUR

WYSTAWIANY:
Wystawa malarstwa 1974–1981 Józefy Wnukowej, Salon Sztuki BWA w Sopocie, Sopot, październik 1981
Wystawa malarstwa 1974–1981 Józefy Wnukowej, Salon Sztuki Współczesnej w Bydgoszczy, Bydgoszcz, kwiecień 1983

LITERATURA:
Wystawa malarstwa 1974–1981 Józefy Wnukowej, katalog wystawy, red. H. Mickiewicz, Krajowa Agencja Wydawnicza, Gdańsk 1981, poz. kat. 37, s. 24 (il., okładka)
Wystawa malarstwa 1974–1981 Józefy Wnukowej, katalog wystawy, BWA w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1983, poz. kat. 37, nlb

„Planeta Ziemia stała się dla mnie wielkim Dziełem Sztuki. Mam do dzisiaj poczucie, że by-
łam świadkiem jakiejś wielkiej harmonii w naturze. Czułam zależność kształtów i ich barw
od miejsca na mojej drodze, z którego dane mi było je oglądać. Wielkie rzeki, jeziora,
morza, chmury, wschody i zachody słońca i księżyca, brzegi lądów wśród wiatrów i mgieł,
stromie góry prosto z morza wyrastające, wulkaniczne stożki i rzeźbione zarośnięte dżunglą
skały, a także płaskie wysepki, jakby samodzielne pływające, wszystko miało swoje miejsce,
nic nie było przypadkiem”.

Józefa Wnukowa



59 †

JUDYTA SOBEL

1924–2012

"Pejzaż z łodziami", 1961

olej/piótno, 91,5 x 76 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J.SOBEL | 1961'
opisany na odwrociu: 'No 503'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 200 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artystki
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Artyści emigracji – Judyta Sobel”, Desa Modern, Warszawa, 26.09–24.10 2008

LITERATURA:

Artyści emigracji – Judyta Sobel, katalog wystawy, Desa Modern, Warszawa 2008, poz. 2

„Tylko emocjonalne ujęcie świata przez artystę może stworzyć dzieło pełnowartościowe, które pobudzi widza do rozmyślań i spowoduje w nim przeżycia takie, jakie pragnie wywołać autor”.

Judyta Sobel



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 marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać 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 zdecyduje 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 poświęcanej 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 nieujawnione.

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 oprav.

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 przekażą 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 do 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.
□ – obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
o – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
◊ – obiekty z pozwoleniem na wywóz

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji
Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje 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 zaoferował 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 aukcjonera 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 temple 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista
W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie lizaka 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 zgodnie z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. Aplikacja online
We wszytskich 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 relacje online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył 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
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

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: BREXPLPWWBK. 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. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieniaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

8. Zagrożone gatunki
Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, 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 uchybieniaw 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:

a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
c) 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 aukcjonerą 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 licytować 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 dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażone uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej 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.

6) PRZEBIEG AUKCJI

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 aukcjонера, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjонера 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:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) 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-

wnętrznego, 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 wykorzystać 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 wykorzystać te 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: „krag”, „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 przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. 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 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 błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 • 1561ASW139 • 5 września 2024

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulicannr domunr mieszkania

.....

Miastokod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

☐ Wpłacić w kasie firmy (pn.–pt. w godz. 11–19)

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

.....

DESAUnicum SA, ul. Piękna1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, faks 22 163 67 99, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl
NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000718495.



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

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

☐ Tak ☐ Nie

.....
Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....
Data i podpis Klienta składającego zlecenie



REDAKCJA TEKSTÓW

Katarzyna Szczęsna 1, 2, 4, 5, 8, 10-12, 14, 18, 20, 22, 23, 27, 31, 35, 37, 38, 41, 44, 51
Helena Kozak 3, 15, 16, 25, 26, 29, 39, 40, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 52-59
Barbara Hofman 6, 13, 19, 21, 24, 32-34
Paulina Janiszewska 7, 9, 17, 28, 30, 36, 47

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 5 WRZEŚNIA 2024

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 1 Aleksandra Jachtoma, Kompozycja, 1983, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 1 Aleksandra Jachtoma, Abstrakcja, 1999, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 1 Aleksandra Jachtoma, „20.11.1991”, 1991, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
Poz. 5 Teresa Tyszkiewicz, „Szpilka – Pismo”, 1988, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
Poz. 8 Ed (Edwin) Mieczkowski, „ISO – Round #1”, 1964, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 8 Ed (Edwin) Mieczkowski, „Mate Ends”, 1965, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 9 Ryszard Winiarski, „Penetracja przestrzeni realnej”, 1974, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 9 Ryszard Winiarski, Dyptyk z serii „Penetracje przestrzeni realnej”, 1973, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 10 Henryk Stażewski, Kompozycja, 1977, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 11 Victor Vasarely, Kompozycja, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 11 Victor Vasarely, „Paula”, 1989, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 12 Janusz Orbitowski, Bez tytułu, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 12 Janusz Orbitowski, „16/02”, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 14 Adam Marczyński, „Dekompozycja mała”, 1973, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
Poz. 14 Adam Marczyński, „Refleksy zmienne”, 1975, źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Poz. 18 Teresa Pagowska, wernisaż wystawy malarstwa z lat 1991-2001, fot. Wacław Klag / Reporter
Poz. 21 Stasys Eidrigevicius, wernisaż wystawy „!Reakcje”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 26.01.2023, fot. Rafał Guz / PAP
Poz. 31 Wystawa malarstwa Ryszarda Woźniaka pt. „Grand Reserva. Obrazy z lat 1982-1989, odnalezione” w Galerii Studio w PKiN w Warszawie, 28.04.2008, fot. Tomasz Gzell / PAP
Poz. 33 Paweł Kowalewski, “Tak odbywa się przyptyw morza i słońce zdaje się iść w ten sposób”, 1991, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 33 Paweł Kowalewski, “Boska ułomność i ludzka doskonałość”, 1991, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 34 Marek Sobczyk, „BHP Stocznia”, 1987, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 37 Jarosław Kozłowski, „Zasłona przed podłością”, 2002-2005, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 37 Jarosław Kozłowski, „Zasłona przed nikczemnością”, 2002-2005, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 38 Aleksander Roszkowski, Bez tytułu, 2016, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM
Poz. 38 Aleksander Roszkowski, dyptyk, 2010, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak/DESA UNICUM

Okladka front poz. 10 Henryk Stażewski, „Relief nr 21”, 1975
Okladka II – strona 1 poz. 12 Janusz Orbitowski, „23/02”, 2002
strony 2-3 poz. 23 Pinchas Burstein / Maryan, Postać, 1973
strony 4-5 poz. 45 Marek Sapetto, „Plaża”, 1970
strony 6-7 poz. 11, Victor Vasarely, „Kezek”, 1986
strona 8 poz. 14, Adam Marczyński, „Dekompozycja A”, 1974
strona 209 poz. 22 Jan Dobkowski, „Karnawał w Rio”
strona 210 poz. 33 Paweł Kowalewski, „Natura nasza jest w ruchu, zupełny odpoczynek to śmierć”
strony 212-213 poz. 15 Aleksander Kobzdej, „Szczelina w bieli” z cyklu „Szczeliny”
strony 214-215 poz. 36, Włodzimierz Pawlak, „Linia barwna 6A”, 2023
strony 216-217 poz. 25 Edward Dwurnik, „Łódź”, 2017
218 – okładka III poz. 39, Jan Tyniec, „Storm coming”, 1994
okładka tył poz. 4 Roman Opałka, Kompozycja, 1965
konceptcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka



